

Joanna Schiller-Rydzewska

Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza : technologia w służbie duchowego przesłania

Wartości w muzyce 6, 59-71

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Schiller-Rydzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Olsztyn

Muzyka elektroniczna Marka Czerniewicza – technologia w służbie duchowego przesłania

Przedmiotem mojej refleksji są wybrane utwory elektroniczne gdańskiego kompozytora młodego pokolenia — Marka Czerniewicza. Kompozytor, którego dziś nazywam gdańskim, właściwie z racji swych korzeni gdańskim nie jest. Pierwsze kroki w ogóle, jak i pierwsze artystyczne próby Czerniewicza związane są z Warmią. Wychowywał się w Ornecie, gdzie szczęśliwym trafem spotkał na swojej drodze Michała Gnatkowskiego — nauczyciela i mentora swych pierwszych artystycznych doświadczeń. Następnie kształcił się w Olsztynie, gdzie również krąg życzliwych nauczycieli i wychowawców, o których kompozytor mówi z wdzięcznością, wskazał mu dalszy kierunek muzycznego rozwoju. Studia akademickie odbywał już Czerniewicz w Gdańsku — mieście, z którym dziś się identyfikuje. Tu spotkał na swojej drodze profesora Eugeniusza Głowskiego, tworząc pod jego kierunkiem kolejne kompozytorskie próby. Równoległe do systematycznego, klasycznego wykształcenia muzycznego Czerniewicz z upodobaniem uprawiał muzykę rozrywkową. Ta dziedzina pozwoliła mu rozwijać talenty improwizatorskie, w grze na organach i fortepianie, dała możliwość poznania jazzu, z jego odmiennym obliczem konstrukcyjnym. Stała się także rodzajem nowego doświadczenia w zakresie poszukiwań nośników dźwięku. Tym samym stosowanie technologicznie zaawansowanej aparatury elektronicznej było dla kompozytora całkowicie naturalnym zjawiskiem. Suma tych doświadczeń zdobytych na pograniczu sztuki wysokiej i popularnej stopniowo budowała muzyczne *ego* twórcy.

W swych działaniach kompozytor nadal postępuje wielotorowo. W jego utworach znajdujemy nurt utworów pisanych tradycyjnie, głównie z myślą o artystach gdańskich, np. na zamówienie Tria Gdańskiego *Idę do ciebie przez zmrok, przez ogień* na trio fortepianowe (2012), *Iohanni Hevelio* (2011) — pra-

wykonany przez Chór Mieszczan Gdańskich pod dyrekcją Moniki Kaźmierczak z okazji 400-lecia urodzin Jana Heweliusza czy *Cztery zapomniane fotografie* na akordeon i kwintet dęty blaszany (2008) zamówione przez Pawła Zagańczyka, organizatora koncertu *Gdańska sztuka wykonawstwa i interpretacji muzyki akordeonowej XX i XXI w.*

Szerokim echem odbiła się współpraca Czerniewicza z sopockim teatrem Atelier i jego charyzmatycznym twórcą André Hübner-Ochodlo. Dla tego zespołu kompozytor napisał szereg utworów inspirowanych muzyką żydowską, z pietyzmem oddając jej wyjątkowy charakter i nastrojowość.

Czerniewicz nie stroni także od zamówień płynących ze świata mediów. Chętnie współpracuje z Telewizją Polską przy realizacji nagrań koncertowych np. Orkiestry Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. W 2005 roku był również autorem większej części oprawy muzycznej XXX Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Ten nurt artystycznych projektów stanowi szczególnie wyzwanie dla twórcy w zakresie studiów technologicznych.

Bogactwo i różnorodność twórczych poszukiwań współgra z postmodernistyczną stylistyką dzieł kompozytora. Konglomerat pomysłów i odniesień zarówno w czasie, jak i przestrzeni zyskuje tu jednak wyrazisty rys twórczej odrębności, która jest cechą swoistą utworów Czerniewicza. Blisko 40-letni kompozytor jest więc nadal w fazie twórczych poszukiwań, choć niektóre cechy jego dzieł sygnalizują już wkraczanie w fazę twórczości dojrzałej. Świadczy o tym głęboka samoświadomość twórcza i doskonalenie artystycznego potencjału.

Sam kompozytor sytuuje stylistykę swojej muzyki w kręgu minimalistycznego postmodernizmu. Choć — jak twierdzi — nie pociąga go jedynie zabawa stylistyczną konwencją, jej deformowaniem. Ta konwencja w utworach Czerniewicza ma głębsze podłoże symboliczne, np. odniesienia do barokowych form ściślejszych symbolizują obecność porządku. Te i inne obecne w muzyce Czerniewicza symbole, jak również tytuły, które nadaje swoim utworom, świadczą o upodobaniu do muzyki wyrażeniowej, znaczącej. „Niektórzy twierdzą, że muzyka nic nie przedstawia, do niczego się nie odnosi. Ja jednak myślę, że jest inaczej — muzyka coś komunikuje. Tytuły są po to, żeby naprowadzić słuchacza, nawiązać z nim więź, odwołać się do jakiejś wspólnoty doświadczeń”¹. Kompozytor z pietyzmem również odnosi się do muzycznej tradycji jako do bogactwa przeszłości, które go ukształtowało. Zakorzenie w przeszłości traktuje Czerniewicz jak siłę dla swojego twórczego rozwoju.

Charakterystycznym rysem wielu utworów kompozytora jest ich wielowarstwowość, która powstaje na styku dwóch światów — realnego i ponadrealnego. Inspiracją takich odniesień do innego, ponadczasowego wymiaru stał się dla

¹ Fragment wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego 24.05.2013 roku. Przechowywany w prywatnym archiwum autorki.

kompozytora wiersz Jarosława Iwaszkiewicza z tomu *Lato 1932* pt.: *Woda zielona i głęboka*, który Czerniewicz uważa w ogóle za motto swej twórczości:

Woda, zielona i głęboka,
Powoli mi zalewa usta,
I świat ogromny, świat szeroki
Posoką w ustach moich chlusta.

Przecieka mi przez słabe dłonie,
Ucieka — ach, niedotykalny,
I ręka, która za nim goni,
Zastyga w gest na pół błagalny.

O ziemio-wodo! Wszystko inne
Wydaje się nierzeczywiste —
I przez zielone tafle płynne
Przebłyska światło wiekuiste².

„Jest to dla mnie obraz wody i jednocześnie ziemi, która zalewa wszystko, ale przez jej tafle przebłyskuje światło. W wielu kompozycjach wracam do tego, próbując uchwycić w muzyce wizję owej pozaziemskiej poświaty”³.

Budowanie kompozycji wielowarstwowej z symbolicznymi odniesieniami transcendentnymi wydaje się immanentną cechą elektronicznych dzieł Czerniewicza. To właśnie ta gałąź twórczości w sposób najbardziej efektywny pozwala realizować tak zadeklarowaną twórczą ideę. O ważkości nurtu muzyki elektronicznej w dokonaniach kompozytora świadczy jej różnorodność i bogactwo. Sytuuje się tu szereg utworów pisanych na różne okazje, zamówienia lub w imię całkowicie niezależnej potrzeby artystycznej kreacji. W sumie kompozytor stworzył około 30 tego typu utworów, wykorzystując w różnym stopniu tworzywo elektroniczne:

- Muzyka na taśmę
- *Ornetiana* (2002),
- *Dobranoc Morfeusza* (2007),
- *Preludium* dla Stowarzyszenia Wolontariuszy ZORBA (2007),
- *Notturmo per M.* (2008),
- *Wilcza góra* (2009),
- *90 minut* — piosenka na głos i podkład elektroniczny do słów Wojciecha Czerniewicza (2009),
- *Pośrodku zagubionych miejsc* (2009),
- *Katom z SB* — rapsod elektroniczny (2009),
- *Elektryczne powietrze* (2009),

² J. Iwaszkiewicz: *Pogoda czasu*. Warszawa 2006, s. 23.

³ Wywiad z kompozytorem 24.05.2013 roku.

- *Apel* (2009),
- *Wycie syren Ofiarom Katynia* (2010),
- *Brzegi twoich ciemnych jezior* (2010),
- *Moje zielone oczy będą zawsze Twoim lustrem* (2010),
- *Król ścian* (2011),
- *Lost lines* (2011),
- *Canon for four old pianos* (2011),
- *Maya is playing with her uncle* (2011),
- *Kołysanka mojej babci — Irenie* (2011),
- *Płaczę z Tobą, Królowo Nieba* (2011),
- *Melancholia dyskotek* (2011),
- *Music for studio Neverland* (2012),
- *Szeptun* (2012),
- elektroniczne utwory z cyklu *Ukryta katedra* (2013).

Muzyka na instrument lub instrumenty i taśmę

- *Il Monte di San Michele* na skrzypce lub wiolonczelę i taśmę (1999/2000),
- *Lux aeterna* na fortepian wiolonczelę i taśmę (2001),
- *Collage for ZEN.N* na skrzypce, wiolonczelę i taśmę (2007),
- *Transparent* na kwartet smyczkowy i taśmę (2009),
- *Trzy utwory* na fortepian i taśmę (2009),
- *For Edith* na wiolonczelę i taśmę (2009).

Obecnie tworzenie muzyki elektronicznej jest zajęciem technologicznie uproszczonym. To właśnie postęp, technologiczne bogactwo i miniaturyzacja urządzeń umożliwia współczesnym twórcom w zasadzie nieograniczony dostęp do zdobyczy świata przetworzonych elektronicznie dźwięków. Dlatego kompozytorzy sami najczęściej budują własne, domowe studia realizacji dźwięku, przyjmując na siebie rolę akustyków, aranżerów i techników powstającego w ten sposób tworzywa dźwiękowego. W ten sposób postąpił także Czerniewicz, samodzielnie tworząc prywatny świat elektronicznych brzmień. O swojej admiracji dla narzędzi elektronicznych kompozytor wypowiada się następująco: „Zafascynował mnie proces pracy nad kompozycją operującą środkami elektronicznymi i elektroakustycznymi. W momencie tworzenia takiego utworu tworzy się jednocześnie jego wykonanie. Obecnie mam ten komfort, że posiadam narzędzia, dzięki którym mogę sam realizować muzykę i jednocześnie utwór stworzony przeze mnie jest również jego idealnym, niezmiennym wykonaniem”⁴.

Te myśli kompozytora, jak również powyższe zestawienie utworów elektronicznych, prowadzą do wniosku, że twórca przeżywa okres wzmożonej fascynacji muzyką elektroniczną, eksperymentując z tworzywem *stricte* elektronicznym, bądź łącząc dźwięki generowane sztucznie z naturalnymi. Wszystkie utwory elektroniczne zachowane są jedynie jako zapis dźwiękowy. Kompozytor

⁴ Ibidem.

nie tworzy odrębnych partytur, które byłyby jakimś rodzajem wykresu opisuującego zakres częstotliwości, siły brzmienia i czasu trwania utworu. W tym sensie tożsamość dzieła wyznacza jego warstwa audytywna i wrażenia, jakie ona wywołuje. Dlatego niezwykle ważna jest tu sfera odniesień do ideowego programu, który determinuje charakter i następstwa wrażeń dźwiękowych.

Moje szczegółowe obserwacje analityczne dotyczą kilku wybranych kompozycji, które wskazał sam kompozytor w trakcie przeprowadzonego z nim wywiadu. Utwory te prezentują trzy różne kierunki działań Czerniewicza w obszarze materii elektronicznej. Po pierwsze, są to utwory *stricte* minimalistyczne, w których brzmienie i zapętlenie tego brzmienia jest podstawowym pomysłem twórczym. Tę grupę reprezentują dwa dzieła: *Elektryczne powietrze* z 2009 roku oraz cykl *Lost lines I—IV* z roku 2011. Z kolei powstały w 2011 roku *Król ścian*, to znacznie bardziej rozbudowana, różnorodna brzmieniowo, wielowątkowa kompozycja, wykorzystująca konglomerat pomysłów dźwięków elektronicznych. I wreszcie pochodzący z 2009 roku *Transparent* na kwartet smyczkowy i taśmę łączy świat przetworzonych i naturalnych dźwięków nagranych na taśmę z realnym brzmieniem kwartetu smyczkowego. Cechą wspólną wszystkich tych utworów, która jednocześnie współgra z deklarowanym przez twórcę artystycznym *credo*, jest, jak już wspomniałam, ich programowy charakter.

Najbardziej ascetycznym i minimalistycznym utworem z tych czterech kompozycji jest cykl *Lost lines I—IV*. Inspiracją do powstania cyklu była twórczość amerykańskiego kompozytora La Monte Younga jednego z czołowych minimalistów. Young tworzy utwory elektroniczne, w których długo trwające linie inspirowane są pierwszymi dźwiękami, jakie kompozytor zapamiętał z dzieciństwa. Były to odgłosy wiatru, który poruszał kable na słupach telegraficznych rozpościerających się na kalifornijskiej pustyni. Ta idea, w której dźwięki powstają niejako mimowolnie, trwają jako muzyczne linie i rozchodzą się w powietrzu stała się dla Marka Czerniewicza atrakcyjnym pomysłem twórczym. Cykl *Lost lines*, już swym tytułem sugeruje związki z pomysłami Younga. *Zagubione linie* w przestrzeni powietrza. Linie, które nas otaczają, choć często nie zdajemy sobie sprawy z faktu ich istnienia, są tak powiązane z cywilizacją i jej postępowaniem, że od dawna stanowią naturalne środowisko człowieka, zwłaszcza zanurzonego w industrialny krajobraz.

Materia dźwiękową w omawianych utworach stał się ton sinusoidalny, który w intencji kompozytora jest próbą stworzenia dźwięku urządzenia elektronicznego. Każda z części cyklu *Lost lines* trwa ok. 10 minut (od 9—13). W częściach I i III Czerniewicz kreuje pewną akcję muzyczną, którą można przenieść na obrazy dźwiękowe, natomiast części II i IV (a szczególnie część II), są jedynie próbą zilustrowania jednostajnie płynącego czasu, zautomatyzowanych dźwięków rozchodzących się w przestrzeni.

W I części cyklu pojawiają się jakby dwa główne pomysły brzmieniowe. Są to rozproszone sygnały przypominające łączenia się telefonów komórkowych

bądź łączy internetowych. Sygnały te wykorzystują różne częstotliwości, są rozproszone w przestrzeni i czasie. W ten sposób powstaje muzyka sygnałów łączy internetowych, jakby dialog maszyn. Można nawet doszukiwać się tu analogii do tradycyjnego kontrapunktu organizowanego jednak całkiem odmiennie. Drugim wątkiem brzmieniowym w I części cyklu są długo wybrzmiewające linie, czyli pojedyncze dźwięki, które tworzą rodzaj płaszczyzny. Dźwięki te pojawiają się i znikają, zazębiają i trwają jednocześnie. Tworzą tym samym niekiedy tonalne akordy. Jako odrębny pomysł pojawia się tu również szum, który towarzyszy trwającym dźwiękom, staje się on więc równoprawną linią. Oba wątki brzmieniowe — *sygnały połączeń* oraz *trwające linie* występują naprzemiennie, bez określonych wyraźnych prawideł co do kolejności i czasu trwania cząstek. Ostatecznie całość wyciszonych brzmień rozplywa się jakby w powietrzu.

Część II to właściwie jeden trwający przez ponad 9 minut ton. Jest to jednostajny dźwięk maszyny, czasem jedynie pojawia się krótki sygnał o wysokiej częstotliwości, który urozmaica jednostajność brzmieniową. Część ta, jak już wspomniałam najbardziej minimalistyczna, symbolizuje właśnie ciągłą obecność elektronicznych dźwięków w naszym otoczeniu.

Część III wprowadza więcej pomysłów brzmieniowych. Znowu pojawiają się wybrzmiewające, trwające linie, które niekiedy tworzą tonalne akordy lub interwały. Towarzyszy im rodzaj szumu o nieokreślonej częstotliwości. Linie pulsują, tak jak nośniki zakodowanych sygnałów, fal dźwiękowych. Wszystkie brzmienia ustępują z kolei jednostajnemu szumowi ok. 6'36". Odrębnym pomysłem jest w III części fragment odwołujący się do brzmienia zbliżonego do dźwięku akordeonu. To brzmienie powstało jednak na drodze elektronicznych przekształceń tonów sinusoidalnych, które wprowadza kompozytor ok. 7'56". Naśladowanie dźwięku instrumentu jest dodatkowo zautomatyzowane poprzez jednostajność powtarzanej formuły dźwiękowej, tym samym wtapia się w wykreowaną stagnację brzmieniową. Część IV eksploatuje ponownie jeden ciągły ton. Jego nieregularna pulsacja i drgania są wyraźnym nawiązaniem do dźwięków urządzeń elektronicznych. Urozmaicenie jednostajnego przebiegu wprowadza kompozytor ok. 9'26", gdzie pojawia się kilka linii dźwiękowych wzmocnionych pogłosem. Ten pogłos ma dość specyficzny charakter — ewokuje jakby muzykę świszczących rur. Zastosowany przez kompozytora pogłos stopniowo się wydłuża, dźwięki wędrują w górę i w dół skali, wzmocnione dodatkowo przez rezonującą głębię przekształceń elektronicznych. W końcowej fazie od ok. 11'54" powraca pomysł początkowy i analogicznie do pozostałych części cyklu stopniowo zamiera. Można więc przyjąć, że czwarta część cyklu *Lost lines* nawiązuje w swym zarysie formalnym do tradycyjnego układu ABA1.

Cykl bardzo ściśle powiązany jest z deklarowaną przez kompozytora twórczą ideą. Minimalistyczne podejście przejawia się w długich, brzęących płaszczyznach dźwięków elektronicznych. Pojawiające się niewielkie zmiany

w konstrukcji przebiegu utworów są odbierane znacznie silniej, pozostają bowiem na tle wszechobecnej stagnacji. Poziom natężenia dźwięku we wszystkich częściach cyklu jest bardzo wyrównany, jednostajnie niski. Ma to znów swoje odniesienie do programu, gdyż dźwięki rozchodzące się w przestrzeni mają zwykle głośność na poziomie wartości podprogowych.

Podobne twórcze niepokoje kompozytor ujawnia w utworze *Electric airs/Elektryczne powietrza* z 2009 roku. Utwór trwa ok. 9 minut, jest również, jak *Lost lines*, zaprojektowany na jednym poziomie dynamicznym. Poziom ten jednak jest znacznie wyższy. *Elektryczne powietrza* to analogia do muzyki maszyn. W wizji kompozytora miał to być muzyczny obraz całkowicie zawłaszczonej przez maszyny przestrzeni. Usytuowanie tej przestrzeni być może gdzieś w kosmosie, na odległej planecie, albo na Ziemi po jakiejś tragicznej katastrofie, która dotknęła ludzkość. Stąd przez ponad 7 minut pojawiają się jakby dźwięki eteru, jakichś zabłąkanych fal, które wyrażają szумы o różnej częstotliwości i różnym natężeniu. To dźwiękowe tło uzupełnia zniekształcony głos kompozytora, który wypowiada swobodne ciągi cyfr po angielsku. Jednemu głosowi towarzyszą dwa inne, które różnią się między sobą częstotliwością. Powstaje zatem jakby dialog maszyn, które zostały porzucone przez człowieka i same egzystują w obcej przestrzeni. W tym niezwykle zautomatyzowanym, mechanicznym obrazie brzmieniowym nagle zza jakiejś kurtyny, w oddali pojawia się dźwięk naturalnego fortepianu. Oddziaływanie tego pomysłu jest tak silne, że nasuwa mi jedynie skojarzenie z owym Iwaszkiewiczowskim „światłem wiekuistym”, które nagle, zupełnie nie wiadomo skąd wyłania się i przenika przez zalewającą falę automatycznych brzmień.

Konstrukcyjnie *Electric airs/Elektryczne powietrza* wykazują szereg pokrewieństw z omawianym wcześniej cyklem *Lost lines*. W swej warstwie ideowej utwór pozostaje głęboko symboliczną wizją zawłaszczenia współczesnego świata przez cywilizację maszyn, w której pierwiastek ludzki jest czymś absolutnie wyjątkowym, doskonałym, paradoksalnie nawet *czymś nie z tego świata*.

W kolejnym omawianym przeze mnie utworze kompozytor wzbogaca brzmienia elektroniczne i elektronicznie przekształcane o dźwięki muzyki konkretnej. *Król ścian* jest ponadto niezwykle obrazem dźwiękowym, dla którego inspiracją była historia jednego z pacjentów szpitala psychiatrycznego. Człowiek ten nazywał siebie królem ścian i twierdził, że w ścianach właśnie mieszkają jego poddani, których starał się karmić, opiekować nimi, a oni w zamian mu służyli. Ta niezwykła opowieść przenosi nas do świata metafizyki, stawia pytania o to, co jest światem realnym, a co imaginacją. Jak w balladzie *Romantyczność* Mickiewicza, czy wierzymy szkiełku i oku, a może czucie i wiara silniej mówią do nas? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, kompozytor buduje dwa światy brzmień — realny ukształtowany z dźwięków konkretnych, jak szum wody, gotująca się woda w czajniku, odgłosy ulicy i dźwięki elektroniczne oraz nierealny, dla którego symboliczną projekcją są naturalne dźwięki instrumentów. Szczegól-

ne miejsce Czerniewicz zarezerwował dla brzmienia dzwonów, które można spotkać w świecie realnym, jako dzwony kościelne lub dzwonki ministrantów, ale funkcjonują także jako instrumenty perkusyjne. Stąd ich wyjątkowe znaczenie w utworze — dzwony stają się rodzajem bram łączących dwa odrębne światy, pojawiają się w miejscach przechodzenia z jednej rzeczywistości w drugą. Tym samym ich obecność ma funkcję formotwórczą dla przebiegu dzieła.

Poszczególne pojawiające się obrazy można oczywiście odczytywać całkiem subiektywnie. Ich przenikanie się, niekiedy nakładanie buduje aurę tajemniczości. Istotne dla specyfiki dzieła jest również to, że pozytywnym nastrojom i emocjom towarzyszy świat muzyki, czyli naturalnych dźwięków instrumentalnych, podczas gdy dźwięki elektroniczne i konkretne budują aurę niepokoju. Tak jakby kompozytor sugerował jednak przewagę uczuć, a nawet chorobliwych stanów emocjonalnych ducha nad rozumowym poznaniem świata. Być może w tym tkwi tajemnica wrażliwości artystycznej wyrażona w dziele. Szczególny nastrój utworu, wyraźnie epicki tok narracji i zmienna, poruszająca nastrojowość, sprawiają, że jest to kompozycja silnie działająca na wyobraźnię słuchacza. Nawet w sytuacji, kiedy ciekawy i inspirujący program dzieła jest odbiorcy nieznanymi.

Ostatnim omawianym przeze mnie utworem jest *Transparent* na kwartet smyczkowy i taśmę, czyli dzieło stojące na pograniczu świata technologii i dźwięków naturalnych. W tym utworze również punktem wyjścia jest filozoficzny program, o którym kompozytor wypowiada się następująco: *Moja kompozycja jest swoistego rodzaju muzycznym transparentem, z założenia łączy więc prostotę środków i wyrazistość formy, które mają za zadanie wygenerować czytelne hasło-przesłanie. Utwór opiera się na opozycji dwóch, silnie kontrastujących elementów: na długich, statycznych płaszczyznach brzmieniowych symbolizujących boską, świetlistą, bezczasową i bezkresną przestrzeń (części skrajne utworu) i na ostinatoowo pulsujących figurach rytmicznych, na których pojawiają się skrawki różnorodnych stylistycznie kompozycji (ogniwo środkowe utworu), co w sposób symboliczny przedstawia płynący bez przerwy ziemski czas, który bezwzględnie odmierza trwanie wszystkiego — ludzkiego życia, biegu wydarzeń, epok... Jednak statyczne płaszczyzny części skrajnych nie okalają tylko z zewnątrz motorycznej, wręcz transowej i stopniowo dynamizującej się części środkowej, ale w sposób dyskretny, prawie niezauważalny i niezależny trwają nieprzerwanie wraz z nią, delikatnie gdzieś przebijając się, jakby prześwitują przez nią. Oblicze „Transparentu” konstituują zatem takie elementy jak: transparentność i transowość — środki, których dobór, w moim mniemaniu, był najważniejszy przy tworzeniu kompozycji, która ma przypominać o istnieniu często zapomnianego lub odrzuconego przez nas, pierwiastka duchowego, mistycznego*⁵.

⁵ K. Piątkowska-Nowicka: *Opis dzieła artystycznego: renesans formy kwartetu smyczkowego w twórczości współczesnych kompozytorów gdańskich na tle wybranych dzieł tego*

Jak wynika z przytoczonej wypowiedzi, kompozytor ponownie odwołuje się do swojego artystycznego motta z wiersza Iwaszkiewicza, gdzie świetlistość, tu nazwana pierwiastkiem mistycznym, przenika przez muzyczną tkanę, uosabiając tytułową transparentność. Zadeklarowana przez kompozytora mistyka dzieła, odwołanie do pierwiastka duchowego realizowane jest głównie poprzez aspekt brzmieniowy, sonorystyczny. Pozostałe komponenty dzieła wspomagają kreowanie takiej koncepcji utworu.

Prosta forma bezpośrednio nawiązuje do klasycznej struktury ABA1. Częstka A wypełniona jest dźwiękami nagrany na taśmę. Są to jedynie brzmienia elektroniczne, w których kompozytor buduje nadprzyrodzoną aurę. Całość zaczyna się w najcichszym poziomie dynamiki, jakby początek wydobywał się gdzieś z niebytu, z całkowitej ciszy. Bardzo powoli, systematycznie stopniowo siła brzmienia narasta. Są to wysokie tony długo brzmiących dźwięków składających się na akordy tonalne zawieszane gdzieś wysoko w przestrzeni. Ok. 1'51" pojawia się pierwszy zwiastun odcinka B — nagrany na taśmę dźwięk akordeonu powtarzającego ostinatowo, w szybkich wartościach akord. W ślad za nim ok. 01'58" kompozytor wprowadza niskie brzmienie wiolonczeli (długo trzymana nuta G), która stanowi jakby dyskretną przeciwwagę dla ciągle brzmiących wysokich tonów taśmy z części A. Stopniowo akcja muzyczna się rozwija i pojawia się wibrafon nagrany na taśmę, a także jednostajny pulsujący szmer, który jest przetworzonym przez kompozytora dźwiękiem zamykanego klawesynu. W tym miejscu ów pomysł symbolizuje biegnący czas, a więc twórca wprowadza nas w świat realny, codzienny. Ten odcinek z długimi dźwiękami w wibrafonie i tykającym klawesynem doprowadza do wejścia kwartetu smyczkowego, czyli pełnej, właściwej części B ok. 2'45". Kwartet jednak nie przyjmuje funkcji wiodącej. Jest raczej jednym z elementów całości. Wtapia się w brzmieniową strukturę jako pulsująca ostinatowo płaszczyzna, która pozostaje świadectwem motorycznego rytmu rozwoju cywilizacji, postępu świata. Na tym tle rozgrywa się dalsza część historii ludzkości, symbolicznie przedstawionej jako historia muzyki⁶. Słyszymy więc klawesyn we fragmencie stylizowanym na barokową fugę, klasycyzujący fortepian, organy, jakiś fragment muzyki romantycznej w brzmieniu fortepianu i wreszcie naśladowanie utworu punktualistycznego z charakterystycznie atomowym rozbiciem w polu dźwiękowym. Nośnikiem tych wszystkich muzycznych zdarzeń jest taśma. Partia kwartetu nieprzerwanie odpowiada za odmierzenie upływającego czasu.

Ok. 7'00 rozpoczyna się proces narastania środków ekspresji. Wyraźnie zagęszczona zostaje faktura zdarzeń dźwiękowych. Powracają pomysły mate-

gatunku, powstałych na przełomie XX i XXI wieku w Polsce, Holandii i Japonii. [Praca doktorska, skład komputerowy. Akademia Muzyczna w Gdańsku]. Gdańsk 2011, s. 75.

⁶ „Dla mnie to w ogóle jest jakby historia ludzkości, sztuki, muzyki”. Wywiad z kompozytorem...

Przykład 1. M. Czerniewicz: *Transparent*, takty 57—84

The musical score consists of four staves. The first two systems (measures 57-63 and 64-70) show a consistent eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The third system (measures 71-84) introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns in the bass and treble, and a dense, rhythmic accompaniment in the bass.

riałowe z początku części B — barokowy klawesyn, klasyczny fortepian itd., które jednak wzajemnie się przenikają i nawarstwiają. Dodatkowo pojawia się ostro brzmiący, agresywny klaster organowy przetworzony elektronicznie, wzbogacony o **warkotliwe** brzmienie, które jest nagraniem dźwiękiem lecącego helikoptera. Od ok. 8'00 minuty narastający konglomerat dźwięków wyraźnie zmierza do wyrazowej kulminacji, w której biorą udział wszystkie warstwy dzieła: pulsujący kwartet w swym gęstym synchronicznym opracowaniu, nagrane na taśmę fragmenty instrumentalne, **tykający** klawesyn oraz przebijająca jakby zza masy dźwięków elektroniczna **muzyka sfer**. Dodatkowym efektem

jest odgłos kojarzący się z dźwiękiem pędzącego pociągu, startującej rakiety lub innej maszyny. Istotne jest jednak to, że elektronicznie wygenerowany szmer daje wrażenie gwałtownego, dynamicznego ruchu. Wszystko razem zmierza w jakimś niesamowitym pędzie gdzieś ku nieuchronnej katastrofie...

Ta niezwykle żywiołowa i intensywna kulminacja wyrazowa jest jednocześnie finałem części B. Ok. 8'27" powracają kosmiczne brzmienia części A wzbogacone tym razem swobodnie wykonywanymi flażoletami na instrumentach smyczkowych. W tym odcinku dzieła kompozytor zastosował aleatoryczny pomysł, dając muzykom swobodę co do wysokości i czasu trwania wysokich tonów, posiłkując się jedynie autorskim komentarzem zapisanym w partyturze: „*Molto lento e tranquillo* jest odcinkiem o charakterze improwizowanym utrzymanym w małej dynamice, granym *senza metrum*, w którym poszczególni muzycy wykonują swoje partie niezależnie od innych, niesynchronicznie. Każdy z instrumentalistów kształtuje go w oparciu o charakter muzyki płynącej z taśmy (może być rozpoczęty w dowolnym miejscu). Podane dźwięki powinny być wykonane w dowolnej kolejności, najczęściej w rejestrze wysokim, przy użyciu flażoletów, z możliwością wprowadzania mikrotonów. W taki sposób, aby partia kwartetu możliwie wtopiła się w brzmienie taśmy”⁷.

Szczególnie istotna wydaje się tu wskazówka zawarta w ostatnim zdaniu komentarza dotycząca stopliwości brzmienia utworu. Efekt doskonałej równowagi pomiędzy poszczególnymi komponentami brzmieniowymi dzieła jest kluczowy dla ostatecznego wrażenia. W dostępnym mi nagraniu gdańskiego zespołu *Neoquartet* wydanego na płycie firmy DUX pt.: *Polska muzyka najnowsza*⁸ granica pomiędzy taśmą a muzyką naturalną zaciera się momentami całkowicie. Szczególnie efektownie dzieje się to właśnie w części A1, w której dyskretne tony flażoletów idealnie zespolone zostały z dźwiękami elektronicznymi. W zakończeniu części A1, kompozytor postępuje analogicznie do początku dzieła — trwanie płaszczyzny brzmieniowej stopniowo uchodzi w niebyt. W tym sensie część B stanowi rozbudowaną oś symetrii wyrazowej dla części skrajnych.

Istotą dzieła jest jego warstwa ideowa, w której kompozytor śmiało deklaruje swoje autorskie przemyślenia. Obecny tu kontekst współistnienia dwóch niezależnych, ale spójnych kategorii — ducha i świata materii, manifestuje się w sposób głęboko pełny i dojrzały. Wykreowany kompleks brzmieniowy ujęty został w bardzo klarowny układ formalny. Części skrajne — A i A1 reprezentują wszystko, co uosabia odniesienia nadrealne, duchowe, mistyczne. Część B to opowiedziana dźwiękami historia upływającego czasu, w którą wplecione zostały muzyczne obrazy, jednak z zachowaniem przynależnej im chronologii. Prostocie tradycyjnej formy odpowiada również klasyczne budowanie ekspresji.

⁷ Komentarz kompozytora do wykonania utworu znajdujący się w partyturze dzieła.

⁸ M. Czerniewicz: *Transparent na kwartet smyczkowy i taśmę*. W: *Neoquartet*. DUX 0809. 2011.

Zarówno w częściach skrajnych, które tworzą doskonały łuk energetyczny wychodzący od ciszy i na ciszy się kończący, jak również w części centralnej, gdzie siła brzmienia stopniowo narasta, prowadząc do dynamicznej kulminacji wyrazowej. Jedyne zakłócenie tej płynności ekspresyjnej stanowi przejście z części B do A1, gdzie nagle, najwyższy poziom natężenia dźwięku zestawiony jest z łagodnym piano. Ten moment jednak stanowi być może najważniejszy symbolicznie fragment dzieła, w którym energetyczna eksplozja świata realnego została sprzęgnięta z mistycznym spokojem duchowości.

Wszystkie poczynione przeze mnie obserwacje analityczne wybranych elektronicznych utworów Marka Czerniewicza wskazują na bardzo silne związki tej gałęzi twórczości kompozytora ze światem pozamuzycznych idei. Podstawowym punktem odniesienia są dla kompozytora własne przemyślenia i niepokoje twórcze, które wprowadza on kreśląc swoje artystyczne wizje. Najintensywniejszym **przeżyciem znaczącym**⁹ jest doświadczenie duchowe, mistyczne, nadrealne. Świadomość istnienia owej drugiej strony medalu pozostaje dla kompozytora najbardziej pociągającym twórczo aspektem. Szczególnie nośnym narzędziem dla tak zakrojonej idei jest muzyka elektroniczna, gdzie generowane brzmienia mogą budować spójne dźwiękowe obrazy, mogą się łączyć z brzmieniem instrumentów naturalnych z ludzkim głosem nagrany na nośniki dźwięku, bądź współistnieć z muzyką graną w czasie realnym. Wszystkie te eksperymenty kompozytor wykorzystuje w swojej twórczości, prezentując bogate spektrum możliwości aparatury elektronicznej. Dominantą tych utworów jest jednakże świadectwo przemyśleń, rozterek i poszukiwań duchowych artysty. Stąd bierze się siła i wyjątkowy, poruszający przekaz dzieł. Technologia z całą swoją różnorodnością pozostaje jedynie narzędziem w służbie wykreowanego przez kompozytora przesłania.

⁹ Pojęcie przeżycia znaczącego wprowadzam w rozumieniu pism W. Diltheya.

Joanna Schiller-Rydzewska

Electronic Music of Marek Czerniewicz — Technology Serving Spiritual Message

S u m m a r y

Selected electronic compositions of Marek Czerniewicz are the subject of the present article. Czerniewicz is a representative of the circle of artists of the young generation from Gdańsk music environment. His artistic interests are a combination of various trends and experiences. Czerniewicz openly experiments with the latest computer technology, using electronic matter, concrete music and the world of natural sounds. These three sources coexist in the composer's pieces as equal sound media.

Formal, acoustic and expressive aspects of electronic compositions created by Czerniewicz are, however, dominated entirely by the ideological sphere of his artistic pieces. The message grounded in philosophical-spiritual domain, each time becomes the basis of his artistic creation. The composer creates his semantic message, using the latest means of music technology.

Key words: electronic music, Marek Czerniewicz, composers from Gdańsk, technology in music, spiritual message

Joanna Schiller-Rydzewska

La musique électronique de Marek Czerniewicz — technologie au service du message spirituel

R é s u m é

L'objectif de cet article sont des oeuvres électroniques choisies de Marek Czerniewicz. Le compositeur représente le cercle des créateurs de la nouvelle génération du milieu musical de Gdańsk. Les intérêts artistiques de Czerniewicz unissent une variété de courants et d'expériences. Le compositeur expérimente ouvertement avec une technologie informatique moderne, en utilisant la matière électronique, la musique concrète et le monde des sons naturels. Ces trois sources coexistent dans les oeuvres de Czerniewicz comme des médias de sons du même rang.

Les aspects formels, expressifs et de son des oeuvres électroniques de Czerniewicz sont pourtant entièrement déterminés par la sphère idéologique de sa production artistique. Le message sur le fond philosophique et spirituel se trouve à chaque fois à la base de la création artistique. Le compositeur bâtit un communiqué de signification en utilisant des moyens modernes de la technologie musicale.

Mots-clés : musique électronique, Marek Czerniewicz, compositeurs de Gdańsk, technologie en musique, message spirituel