

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Aleksandra Maria Meisner**

**Zjawisko performatywności jako nowatorski aspekt  
wykonawczy w literaturze harfowej przełomu XX i XXI wieku  
– na przykładzie wybranych kompozycji**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Zuzanny Elster, prof. UMFC

Warszawa 2024

### Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

### Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska, pt. „Zjawisko performatywności jako nowatorski aspekt wykonawczy w literaturze harfowej przełomu XX i XXI wieku – na przykładzie wybranych kompozycji”, została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

„Być może jesteśmy wreszcie skłonni zrozumieć, że ciała wykonujące muzykę są jej integralną częścią, że są obecne i ważne, i świadomie lub nieświadomie wpływają na odbiór utworu. Jeszcze nie jest za późno, żebyśmy mieli ciała”<sup>1</sup>.

Jennifer Walsche

---

<sup>1</sup> Jennifer Walsche, *Nowa Dyscyplina*, tłum. Agata Klichowska, witryna internetowa: <https://glissando.pl/%20aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 16.01.2024.

## Spis treści

|  |    |
|--|----|
| <b>Wstęp</b> .....   | 6  |
| <b>1. Zwrot performatywny jako kontekst rozważań nad tematem pracy</b> .....   | 10 |
| 1.1. Performatywność .....   | 14 |
| 1.2. Zwrot performatywny w muzyce .....  | 16 |
| 1.3. Literatura harfowa po zwrocie performatywnym .....  | 23 |
| <b>2. Raymond Murray Schafer – <i>The Crown of Ariadne</i> (1979) na harfę, instrumenty perkusyjne i <i>playback</i></b> .....       | 36 |
| 2.1. <i>Patria V: The Crown of Ariadne</i> – sztuka muzyczno-teatralna jako źródło inspiracji do powstania kompozycji na harfę ..... | 36 |
| 2.2. <i>The Crown of Ariadne</i> na harfę, instrumenty perkusyjne i <i>playback</i> .....  | 38 |
| 2.3. Performatywność <i>The Crown of Ariadne</i> oraz problematyka wykonawcza wybranych części kompozycji .....                      | 40 |
| 2.3.1. Część 2. <i>Ariadne's Dance</i> .....   | 46 |
| 2.3.2. Część 6. <i>Labyrinth Dance (Theseus &amp; Ariadne)</i> .....   | 51 |
| 2.4. Podsumowanie rozdziału drugiego .....   | 55 |
| <b>3. Mieko Shiomi – <i>Wind Music for Harp</i> (2006), czyli <i>fluxus event scores</i> na harfę</b> .....                          | 57 |
| 3.1. <i>Fluxus event scores</i> – charakterystyka formy ekspresji .....  | 57 |
| 3.2. Performatywność <i>Wind Music for Harp</i> i problematyka wykonawcza improwizacji .....   | 60 |
| 3.2.1. Część 1. <i>Bright Rosé Dusk</i> .....  | 68 |
| 3.2.2. Część 2. <i>Gentle Green Morning</i> .....  | 69 |
| 3.2.3. Część 3. <i>Purple Summer Tempest</i> .....   | 71 |
| 3.2.4. Część 4. <i>Warm Pink Afternoon</i> .....   | 72 |
| 3.2.5. Część 5. <i>Navy Midnight Lullaby</i> .....   | 74 |
| 3.3. Podsumowanie rozdziału trzeciego .....  | 75 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>4. Thomas Myrmel – <i>Wings Imparted</i> (2013) na dwie harfy i jednego instrumentalistę ....</b>                           | <b>77</b>  |
| 4.1. Problematyka wykonawcza <i>Wings Imparted</i> .....   | 77         |
| 4.2. Performatywność <i>Wings Imparted</i> .....   | 85         |
| 4.3. Podsumowanie rozdziału czwartego .....  | 92         |
| <br>   |            |
| <b>5. Simon Steen-Andersen – <i>History of My Instrument</i> (2011) na harfę solo<br/>z <i>videoplaybackiem</i> .....</b>      | <b>93</b>  |
| 5.1. Problematyka wykonawcza <i>History of My Instrument</i> .....   | 94         |
| 5.2. <i>History of My Instrument</i> – muzyka, przedstawienie czy film? Performatywność utworu<br>Simona Steen-Andersena ..... | 100        |
| 5.3. Podsumowanie rozdziału piątego .....  | 107        |
| <br>   |            |
| <b>6. Aleksandra Kaca – <i>seems</i> (2023) na harfę, ruch i elektronikę .....</b>   | <b>109</b> |
| 6.1. Problematyka wykonawcza <i>seems</i> .....  | 111        |
| 6.2. Performatywność <i>seems</i> .....  | 115        |
| 6.3. Podsumowanie rozdziału szóstego .....   | 121        |
| <br>   |            |
| <b>Zakończenie .....</b>   | <b>123</b> |
| <br>   |            |
| Bibliografia .....   | 124        |
| Spis ilustracji .....  | 133        |
| Spis przykładów nutowych .....   | 134        |

## Wstęp

Niniejsza rozprawa, zatytułowana „Zjawisko performatywności jako nowatorski aspekt wykonawczy w literaturze harfowej przełomu XX i XXI wieku – na przykładzie wybranych kompozycji”, stanowi opis dzieła artystycznego, na które składa się pięć utworów. Są to kolejno: *The Crown of Ariadne* (1979, wybór części) Raymonda Murraya Schafera, *Wind Music for Harp* (2006) Mieko Shiomi, *Wings Imparted* (2013) Thomasa Myrmela, *History of My Instrument* (2011) Simona Steen-Andersena i *seems* (2023) Aleksandry Kacy.

Pomysł na temat dysertacji zrodził się w wyniku zaobserwowania nowych elementów, które pojawiły się w kompozycjach pisanych na harfę. Należą do nich m.in. multiinstrumentalizm w utworach przeznaczonych dla jednego wykonawcy, wykorzystanie szeroko pojętej elektroniki i przedmiotów użytku codziennego jako źródeł brzmienia, a także przeniesienie środka ciężkości istoty dzieła z warstwy audialnej na wizualną (w skład której zaliczyć można m.in. działania teatralne). Celem pracy jest zatem ukazanie w dziełach pisanych na harfę przemian, które dokonały się w wymiarze szerszym niż różnice harmoniczne, stylistyczne czy fakturalne – w odróżnieniu od zmian jakie zachodziły pomiędzy poprzednimi epokami i okresami w muzyce. Zauważone przez autorkę wspomniane nowe elementy związane są ze zwrotem performatywnym, który dokonał się w sztuce w latach 60. XX wieku i którego zdobycze niezmiennie odznaczają się w nowopowstałych kompozycjach. Kolejnym celem rozprawy jest także poszerzenie wiedzy o współczesnej literaturze harfowej, w tym o utworach najnowszych, ich eksplikacja i popularyzacja.

Zawarty w tytule pracy termin performatywność bezpośrednio odnosi się do formy ekspresji, jaką jest performans artystyczny (ang. *performance art*), stanowiący najbardziej charakterystyczny produkt zwrotu performatywnego w sztuce. Termin ten, przeniesiony na dyscyplinę muzyki, określa cechy dzieła, takie jak: traktowanie artysty nie tylko jako twórcę sztuki, ale także jej materię; świadome spojrzenie na cielesność muzyka na scenie; opieranie narracji dzieła na atmosferze przestrzeni czy interaktywna relacja pomiędzy wykonawcą a odbiorcą, a w szczególnych przypadkach zupełne odwrócenie tej zależności. Z performatywnością związane są także inne zagadnienia, które w tym samym czasie pojawiły

się zarówno w performansie artystycznym jak i na gruncie form muzycznych. Do tych zjawisk należą m.in. interdyscyplinarność dzieł i ich multimedialność, związane z improwizacją procesualność i brak określonego czasu trwania, a także spontaniczność i niepowtarzalność. Wszystkie utwory, składające się na dzieło artystyczne, są silnie zróżnicowane i stylistycznie odmienne. W tym miejscu należy uściślić, że chociaż w dziełach tych opisywane jest zjawisko performatywności, nie są one performansami artystycznymi, a jedynie zawierają w sobie wyróżnione powyżej cechy tej formy ekspresji. Wybór kompozycji, wchodzących w skład dzieła artystycznego, nie był rezultatem subiektywnej oceny estetycznej, ale przeprowadzony został na podstawie zróżnicowania performatywnych komponentów w badanych utworach.

Zastany przez autorkę stan badań, dotyczący tematu poruszanego w niniejszej pracy, wykazuje braki w zakresie zagadnienia performatywności w literaturze harfowej. Publikacje, takie jak *Guide to the Contemporary Harp* (2019, pozycja zbiorowa) czy *Let the Harp sound! Updating the understanding of the sound and artistic role of the harp in Norwegian contemporary music* (2014) S. Rødland, ograniczają się do wyróżnienia nowatorskich elementów zastanych w analizowanych kompozycjach bez uwzględnienia w nich aspektu performatywności. Opracowania w języku polskim stanowią natomiast prace doktorskie, które, chociaż dotyczą kompozycji powstałych w podobnym czasie do tych, składających się na dzieło artystyczne, opisują jednak zagadnienia związane głównie z technikami wykonawczymi w kontekście gry na harfie, stylami muzycznymi i kompozytorskimi. Do rozpraw tych należą: *Polskie kompozycje z przełomu XX i XXI wieku na harfę solo jako przykład nowego postrzegania stylu i techniki wykonawczej* (2014) M. Lipiec oraz *Harfa – między ujęciem stereotypowym, a pełnią możliwości brzmieniowych* (2016) M. Glenszczyk. Niniejsza dysertacja jest zatem pierwszą pracą w całości traktującą o zjawisku performatywności dzieł na harfę, powstałych na przełomie XX i XXI wieku, zarówno w języku polskim, jak i (według stanu wiedzy autorki) także w rozumieniu międzynarodowym.

Tezy zawarte w pracy, oscylujące wokół traktowania analizowanych kompozycji w kategoriach produktów bądź następstw zwrotu performatywnego w muzyce, autorka popiera publikacjami dotyczącymi performatywności: m.in. *Performatywność* (2018) E. Fischer-Lichte czy *Performatyka: wstęp* (2016) R. Schechnera; zwrotu performatywnego w kulturze i sztuce: m.in. *Performuj albo...* (2011) J. McKenzie czy prace zbiorowe pt. *Zwrot*

*performatywny w estetyce* (2013) i *Zwrot performatywny w kulturze* (2015); zwrotu performatywnego w muzyce: m.in. *Performans w muzyce – wybrane problemy ontologiczne* K. Lipki (2013) czy praca zbiorowa *Ciało-muzyka-performans* (2017); oraz innymi pozycjami i literaturą uzupełniającą.

Wykorzystane przez autorkę metody badawcze to metody jakościowe, takie jak: metoda opisowa, analiza źródeł i analiza wykonawcza. Ponadto autorka posłużyła się także badaniami bezpośrednimi, do których należały rozmowy oraz korespondencje z kompozytorami i innymi niż autorka wykonawcami analizowanych w pracy dzieł.

Niniejsza praca stanowi rezultat badań prowadzonych przez autorkę w latach 2019-2024. Zaobserwowane w literaturze harfowej dzieła interdyscyplinarne sprawiły, że uwidoczniony został brak takich pozycji w utworach polskich kompozytorów. Utwory na harfę solo kompozytorów, do których należą Marta Ptaszyńska, Zofia Dowigałło-Zych czy Piotr Moss, rozszerzają narrację muzyczną o efekty perkusyjne czy wykorzystanie zróżnicowanych induktorów i dodatkowego instrumentarium (choć w tym miejscu należy wyróżnić dzieło powstałe na długo przed analizowanymi w niniejszej pracy utworami, czyli napisane w 1972 roku *Trzy Szkice na harfę* W. Szalonka, w którym podobne techniki prezentują się jako załączki miniaturowych czynności choreograficznych). W odpowiedzi na stan polskiej literatury harfowej z elementami performansu, autorka przyczyniła się do powstania nowej pozycji – *seems na harfę, ruch i elektronikę* (2023) Aleksandry Kacy. To multimedialne dzieło, stworzone w praktyce Nowej Dyscypliny, oparte zostało na grze pozorów zarówno w tkance audialnej jak i wizualnej, a jego performatywność dotyka zagadnień *happeningu*, teatru instrumentalnego czy aktywizacji scenicznej harfisty w rozszerzonej roli nie tylko instrumentalisty, ale także performerera.

Rozprawa, stanowiąca opis dzieła artystycznego, prezentuje się w sześciu rozdziałach. Pierwszy z nich skupia się na terminologii performatywności i performansu artystycznego, a także opisuje zmiany, jakie dokonały się w sztuce w drugiej połowie XX wieku. Wspomniany już zwrot performatywny zostaje ukazany zarówno na gruncie dziedziny sztuki, dyscypliny muzyki jak i zawężony zostaje jedynie do kategorii literatury harfowej. W tej części wyróżnione zostają formy muzyczne, takie jak teatr instrumentalny czy zaproponowane przez autorkę



terminy kompozycji performatywnej i muzycznego performansu (w tym także muzycznego *happeningu*). Kolejne rozdziały (2.-6.), odnosząc się bezpośrednio do treści opracowanych w rozdziale pierwszym, traktują o składających się na dzieło artystyczne interpretacjach i badają je w kontekście problematyki wykonawczej i analizy komponentów performatywnych.

# 1. Zwrot performatywny jako kontekst rozważań nad tematem pracy

Terminy *performans*<sup>2</sup>, *performer*, *performatywność* pochodzą od angielskiego czasownika *to perform*, który oznacza „wykonywać”. Słowo to znajduje swoje zastosowanie nie tylko w dziedzinie sztuki, ale także w sporcie (*sport performance* – ang. wydajność, wytrzymałość) czy medycynie (np. *to perform a surgery* – ang. przeprowadzać operację chirurgiczną). W kontekście działań artystycznych *performatywność* (ang. wykonywanie) rozumiana była i nadal jest jako charakterystyczna cecha sztuki żywej, dziejącej się w czasie, czyli przede wszystkim cecha teatru i muzyki, która odróżnia je np. od statycznych sztuk plastycznych (malarstwa, rzeźby, fotografii itp.). Jako twórcę określenia „performatywny” uważa się Johna L. Austina (1911-1960), który opracował swoją teorię działania performatywnej funkcji wypowiedzi na gruncie filozofii języka<sup>3</sup>. Określenie *performatywność* w badaniach Austina dotyczyło komunikatów językowych, które mają sprawczą moc zmieniania rzeczywistości, jak np. przysięgi, przekleństwa, umowy, nadawanie imion i nazw. W związku ze zwrotem performatywnym, czyli zmianami, które dokonały się w kulturze na początku lat 60. XX wieku, termin „performatywność” diametralnie zmienił swoje znaczenie, odnosząc się odtąd nie tylko do języka, ale określając konkretny rodzaj artystycznej ekspresji.

W kontekście zwrotu performatywnego zaczęto dostrzegać i opisywać szczególne właściwości ustanawiania rzeczywistości przez sztukę. We wszystkich jej dyscyplinach nastąpiły zmiany niemożliwe do przeoczenia, w wyniku czego powstały nowe formy ekspresji, w których różne dziedziny i ich gatunki zaczęły się przenikać na tyle silnie, że niektóre dzieła do dzisiaj opierają się sztywnym, bezkompromisowym kategoryzacjiom.

---

<sup>2</sup> Autorka pracy stosuje terminy *performans* oraz *performans artystyczny* jako spolszczone wersje angielskich terminów *performance* oraz *performance art*. Pomimo, że polskie terminy nie zostały do tej pory uznane przez Słownik Języka Polskiego PWN, to w polskich tłumaczeniach literatury przedmiotu pojawiają się bardzo często. Powyższe pojęcia w języku polskim oraz angielskim będą stosowane zamiennie, odnosząc się do formy ekspresji artystycznej. Wprowadzone w dalszym tekście pojęcia należy rozumieć: *performatyka* – dziedzina zajmująca się badaniami nad *performansem*, *performatywność* – zbiór charakterystycznych cech *performansu*.

<sup>3</sup> John L. Austin zajmował się zagadnieniem performatywnej funkcji wypowiedzi od 1955 m.in. w formie wykładów na Uniwersytecie Harvarda.

Erika Fischer-Lichte, *Estetyka Performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 23.

Chociaż zwrot performatywny w sztuce umiejscawia się na początku drugiej połowy XX wieku, to jego przejawów należy doszukiwać się już w roku 1909, kiedy w paryskiej gazecie *Le Figaro* ukazał się pierwszy manifest futurystów. Ich zaangażowane politycznie wystąpienia dotyczyły głównie krytyki rewolucji, demokracji i komercjalizacji sztuki. Polegały na improwizacji, połączeniu ze sobą elementów z różnych dziedzin sztuki i postulowały wyjście z nią do codziennego życia zwykłych ludzi. To właśnie 1909 rok jest uznawany jako początek *performance artu* między innymi przez historyczkę sztuki RoseLee Goldberg (\* 1946) – autorkę jednej z najbardziej popularnych publikacji, traktującej o historii tegoż zagadnienia – *Performance: Live Art 1909 to the Present*<sup>4</sup>. Futuryzm bardzo szybko przyjął się na gruncie literatury, malarstwa, architektury a także muzyki i chociaż kompozytorzy futurystyczni nie są autorami muzycznych arcydzieł, z pewnością zainspirowali następne pokolenia twórców. Za najbardziej znany manifest futurystyczny w muzyce można uznać wydany w 1913 roku traktat pt. *Sztuka hałasu* Luigiego Russola (1885-1947), na podstawie którego Russolo stworzył orkiestrę 27 instrumentów generujących hałas<sup>5</sup>. Razem z futuryzmem pojawiły się inne nurty w sztuce, takie jak konstruktywizm, ekspresjonizm, surrealizm czy dadaizm, które zalicza się do zespołu zróżnicowanych trendów początku XX wieku, nazwanymi awangardą. Tendencje te z założenia zrywały z tradycjami kierunków sztuki i literatury poprzednich epok a jednocześnie stały się inspiracją dla rozkwitających pół wieku później form nacechowanych performatywnością<sup>6</sup>.

Najważniejszym osiągnięciem zwrotu performatywnego bez wątplenia jest *performance art*, który, choć czerpie ze wszystkich dziedzin sztuki i równocześnie się w nich przejawia, niekiedy w swej różnorodności jest trudny do jednoznacznego skategoryzowania. Powstały w drugiej połowie XX wieku performans artystyczny jest charakterystyczną formą ekspresji, przełamującą konwencje sztuki modernistycznej. Jako interdyscyplinarny twór, łączy ze sobą

---

<sup>4</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki.

Goldberg zaznacza jednak, że jako formę performansu równie dobrze można uznać wystąpienia filozofów starożytnej Grecji (którzy czynili z własnego ciała medium swoich przemyśleń), szesnastowiecznych poetów (którzy prezentowali swoje teksty w oprawie muzyczno-teatralnej) czy dziewiętnastowieczne praktyki dewastowania grobów i recytowania poezji zmarłym.

Smirna Kulenović, *Performance art and its Journey to Recognition*, witryna internetowa:

<https://www.widewalls.ch/performance-art/>, data dostępu: 22.05.2020.

<sup>5</sup> Łukasz Komła, *Luigi Russolo – ojciec chrzestny hałasu*, witryna internetowa: <https://proanima.pl/luigi-russolo-ojciec-chrzestny-halasu/>, data dostępu: 04.02.2021.

<sup>6</sup> Andrzej Lam, *Awangarda*, Encyklopedia PWN, witryna internetowa:

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/awangarda;3872720.html>, data dostępu: 16.01.2022.

doświadczenia z obszaru sztuk teatralnych, wizualnych, tańca, muzyki, poezji, wideo, filmu. Z czasem forma *performance artu* wchłonęła inne rodzaje żywej sztuki, takie jak *fluxus event scores*<sup>7</sup>, *body art*<sup>8</sup>, *process art*<sup>9</sup>, *living sculpture*<sup>10</sup>, czy *happening*<sup>11</sup>.

Performans artystyczny powstał jako forma angażowana w problemy społeczne, polityczne, kulturowe; stanowiąca próbę zwrócenia na nie uwagi poprzez wywołanie u odbiorcy silnego przeżycia emocjonalnego<sup>12</sup>. Jest wydarzeniem zapraszającym do swojego wymiaru wszystkich, których spotyka na swojej drodze do zdemaskowania i zrozumienia otaczającego nas świata, włączając nas samych w ramy sztuki. Przyjrzyjmy się na przykład wydarzeniu *The Artist is Present*<sup>13</sup> (2012) serbskiej performerki Mariny Abramović (\* 1946), podczas którego każdy odwiedzający Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku mógł usiąść z artystką przy stole i przez minutę nawiązywać z nią kontakt wzrokowy. Chociaż forma kontaktu z każdą osobą wyglądała tak samo, niektórzy się uśmiechali, innych rozdrażniał niepokój, a znaczna część uczestników społecznego eksperymentu zalewała się łzami.

---

<sup>7</sup> *Fluxus* – ang. pływ, przepływ; *event* – ang. wydarzenie; *scores* – ang. partytura; zob. rozdział 3.1.

<sup>8</sup> *Body art* – forma ekspresji, pojęcie to określa całość czynności i przekształceń, którym poddawane jest ludzkie ciało (najczęściej samego artysty), dotykając również dziedzin malarstwa, rzeźby, filmu, fotografii itp. Często zajmuje się problematyką *gender* oraz problematyką własnej tożsamości.

Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>, data dostępu: 15.05.2020.

<sup>9</sup> *Process art* – tworzenie dzieła, podczas którego proces jego powstawania nie jest ukryty, ale jest jego integralną całością, widoczną dla odbiorcy.

Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/process-art>, data dostępu: 15.05.2020.

<sup>10</sup> *Living sculpture* – rzeźba stworzona z żywych bądź niedawno zebranych roślin o charakterze funkcjonalnym bądź jedynie ornamentalnym. Stanowi kompilację sztuki i nauki.

Witryna internetowa: [http://www.hort.cornell.edu/livingsculpture/what\\_is.htm](http://www.hort.cornell.edu/livingsculpture/what_is.htm), data dostępu: 15.05.2020.

<sup>11</sup> *Happening* – zaaranżowana wypowiedź artystyczna w formie akcji społecznej, otwarta na przypadek i improwizację, zwykle mająca miejsce w przestrzeniach publicznych, w których gromadzi się duża liczba osób. Ważne jest tu uczestnictwo publiczności, widza, często amatorów. *Happening* zaciera granice między życiem codziennym a sztuką.

Witryna internetowa: <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-happening>, data dostępu: 15.05.2020.

*Happening* w przeciwieństwie do performansu w mniejszym stopniu skupia się na cielesności artysty. Początkowo *happeningami* nazywano wydarzenia, w których publiczność włączana była (świadomie lub nieświadomie) w przebieg i treść dzieła, jednakże ze względu na podobne znacznie określić, płynność terminologiczną a także różnorodność form ekspresji, określenia *performance* i *happening* często stosowane są zamiennie.

<sup>12</sup> Zuzanna Hwang-Cempla, „*Unknown, I live with You*” Katarzyny Głowickiej. *Od opery zaangażowanej do międzykulturowego performansu*, witryna internetowa: <https://meakultura.pl/artykul/unknown-i-live-with-you-katarzyny-glowickiej-od-opery-zaangazowanej-do-miedzykulturowego-performansu-czesc-i-2546/>, data dostępu: 02.01.2022.

<sup>13</sup> Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=YcmcEZxdlv4>, data dostępu: 01.05.2020.

Głównymi określeniami, którymi można opisać *performance art* jest jego intermedialność i procesualność (bezpośrednio powiązana z formą otwartą i techniką improwizacji). Bardzo często oznacza to, że istotą dzieła bądź wydarzenia staje się proces jego tworzenia, a nie produkt końcowy. Chociaż performans początkowo przejawiał się jedynie w formach dynamicznych (wystąpieniach na żywo), szybko zaadaptował się także do obrazu, fotografii czy architektury. Charakterystycznymi przykładami są np. *action paintings*<sup>14</sup> Jacksona Pollocka (1912-1956; czyli obrazy malowane pod wpływem atmosfery danej chwili) czy słynna interaktywna rzeźba *Zero to Infinity* (1968) Rasheeda Araeena (\* 1935; drewniane struktury, które zostają ożywione przez uczestników performansu, a przenoszone tworzą nowe konstrukcje, kreując niepokojące interakcje pomiędzy sztuką, przestrzenią i uczestnikami)<sup>15</sup>.

Performans może być realizowany na żywo, ale może też używać w tym celu mediów, a artyści wcale nie muszą być przy nim obecni<sup>16</sup>. Sytuacja, której dotyczy performans może być zarówno precyzyjnie zaaranżowana jak i spontaniczna, zupełnie otwarta. Również rola publiczności w performansie nie jest ściśle określona, widz może być zaangażowany w przebieg wydarzenia, ale nie musi. Performans nie ma określonego czasu trwania, ale zwykle jest iście efemeryczny. Sztuka ta często jest wydarzeniem jednorazowym, jeśli jednak się powtarza to nigdy nie wygląda tak samo. Jej przebieg, czyli forma, zawsze zależy od inwencji twórczej artysty, zaangażowania widza, atmosfery w danym miejscu i czasie itp. Chociaż w kontekście sztuki żywej można dopasować to stwierdzenie do każdego koncertu muzycznego, spektaklu teatralnego czy tanecznego, w kontekście performansu chodzi oczywiście o otwartą formę wydarzenia, niedookreślającą także treści. Miejsce wykonania, czyli odbycia się performansu, również nie jest z góry określone, ale zupełnie dowolne. Może być to zarówno teatr, sala koncertowa, kino, jak i ulica, park, środek transportu.

Problem z kategoryzacją *performance artu* oraz ze stworzeniem dlań definicji wynika głównie z tego, że performans upowszechnił się nie jako kierunek w sztuce, ale jako nazwa

---

<sup>14</sup> *Action paintings* – ang. obrazy akcyjne, obrazy akcji.

<sup>15</sup> Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk&t=9s>, data dostępu: 03.04.2020.

<sup>16</sup> Charakterystycznym przejawem tych zależności jest fotografia *Performance Still 1985-1995* Mony Hatoum (\* 1952), wycięta z powstałego dziesięć lat wcześniej wideo. Zabieg miał na celu zwrócić uwagę na zmianę kontekstu wypowiedzi w zależności od różnych mediów.

Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>, data dostępu: 18.01.2024.

konkretnych prezentacji artystycznych. Na korzyść jego popularności nie pracował również fakt, że performanse były bytami raczej niematerialnymi<sup>17</sup>. Rzadko były spisywane, jeżeli już tworzono zapis instrukcji, to wielość interpretacji sytuacji performatywnych sprawiała, że identyfikowano głównie poszczególne wykonania. Chociaż performanse z założenia są formami przeznaczonymi do wykonania na żywo i w obecności publiczności, wiele z nich może być i jest nagrywane. Niestety z perspektywy teorii sztuki należy zadowolić się nieprecyzyjnymi definicjami i wolnymi interpretacjami formy *performance artu*. „Choć z drugiej strony – czy współczesnej, wolnej sztuce naprawdę potrzebne są ścisłe ramy”<sup>18</sup>?

### 1.1. Performatywność

Gdzie leży istota performansu artystycznego i czym jest owa performatywność, której autorka pracy poszukuje w swoim dziele artystycznym? Przede wszystkim wyraża się ona w sztuce żywej, odzwierciedlając świat bardziej szczegółowo niż statyczne przedmioty. Cytując amerykańskiego malarza, Roberta Rauschenberga (1925-2008), performans, który przejawia się w różnych kształtach, we wszystkich dziedzinach sztuki drugiej połowy XX wieku, to „sztuka, która odmawia osadzenia i usystematyzowania”<sup>19</sup>.

Niemiecka teatrolożka, Erika Fischer-Lichte (\* 1943), w swojej *Estetyce performatywności* wydanej w 2004 roku, wyróżnia cztery elementy niezbędne do zaistnienia aktu o charakterze performatywnym. Są to:

- 1) cielesność – aktor niczego nie udaje, nie naśladuje, ale wciela się w postać, nie wyzbywając się własnego ciała<sup>20</sup>; celem zwrotu performatywnego jest postawienie na pierwszym planie prezentacji artystycznej nie dzieła, ale artysty i tego, co artysta ma do przekazania; przede wszystkim chodzi o uczynienie z twórcy i jego ciała medium treści, a zatem istotą

---

<sup>17</sup> *Performance*, witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>, data dostępu: 24.05.2020.

<sup>18</sup> Olga Piskiewicz, *Zagadka Polskiego Performance'u*, witryna internetowa: <https://rynekisztuka.pl/2012/08/10/zagadka-polskiego-performanceu/>, data dostępu: 24.05.2020.

<sup>19</sup> Oryg. z jęz. ang. – „art that refuses to settle”. Witryna internetowa: <https://news.artnet.com/art-world/performance-blowing-medium-moment-973991>, data dostępu: 02.03.2021.

<sup>20</sup> E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 123.

performansu jest sam performer, który reprezentuje siebie<sup>21</sup>; wykonawca, podkreślając materialność swojego ciała, staje się twórcą nowych znaczeń<sup>22</sup>;

- 2) przestrzenność – przestrzeń jako sfera powstała w trakcie odbywania się przedstawienia i dzięki niemu<sup>23</sup>; atmosfera, na którą składa się wiele czynników, m.in. światło, dźwięk, zapach<sup>24</sup>, pozwalająca na stworzenie relacji między wykonawcą a odbiorcą<sup>25</sup>; przestrzeń jako atmosfera danego miejsca np. sali koncertowej, tramwaju, centrum handlowego, przekazująca ową atmosferę poprzez znajdujące się w niej elementy, kształty, kolory;
- 3) dźwiękowość – audialność, dzieląca się na „przestrzenie dźwiękowe” (tło) i „głosy” (komunikaty); w skład dźwiękowości wchodzi mowa, oddech i inne nieartykułowane komunikaty głosowe, szmery i dźwięki budujące atmosferę oraz muzyka jako przekaźnik emocji; w rozumieniu performatywności, każda osoba wydająca jakiś dźwięk manifestuje swoją cielesność, a tym samym oddziałuje na odbiorcę, rezonuje w nim i zostaje przez niego zasymilowana<sup>26</sup>; „każdy, kto wydaje jakiś odgłos, daje się zauważyć w swoim cielesnym byciu-w-świecie”<sup>27</sup>;
- 4) czasowość – warunek pojawienia się materialności w przestrzeni<sup>28</sup>, owa materialność nie jest nadana z góry, ale „tworzy się i znika w trakcie trwania przedstawienia”<sup>29</sup>; rytmika wydarzenia spaja ze sobą jego cielesność, przestrzenność i dźwiękowość.

Poddając analizie zróżnicowane przykłady performansów artystycznych, oscylujące wokół sztuk teatralnych, muzycznych, plastycznych, wykorzystujące technologię i media, wyróżnić można następujące cechy *performance artu*, których autorka pracy poszukuje we współczesnej literaturze harfowej. Jest to przede wszystkim:

- 1) performer jako istota performansu, cielesność artysty na scenie;
- 2) procesualność;
- 3) improwizacja i otwarta forma dzieła;

---

<sup>21</sup> Agnieszka Sosnowska, *Performance art*, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, witryna internetowa: <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/125/performance-art>, data dostępu: 15.05.2020.

<sup>22</sup> E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 131.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 174.

<sup>24</sup> Z. Hwang-Cempla, *op. cit.*, data dostępu: 02.01.2022.

<sup>25</sup> E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 175.

<sup>26</sup> Z. Hwang-Cempla, *op. cit.*, data dostępu: 02.01.2022.

<sup>27</sup> E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 203.

<sup>28</sup> Z. Hwang-Cempla, *op. cit.*, data dostępu: 02.01.2022.

<sup>29</sup> E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 211.

- 4) interdyscyplinarność (hipertekst) – połączenie doświadczeń z obszaru sztuk teatralnych, wizualnych, tańca, muzyki, poezji, wideo, filmu...;
- 5) wykorzystanie form *fluxus event scores*, *body art*, *process art*, *living sculpture*, *happening*;
- 6) działanie na żywo bądź za pośrednictwem mediów, transmedialność;
- 7) precyzyjne zaaranżowanie bądź spontaniczność;
- 8) obecność artysty lub nie;
- 9) zaangażowanie widza lub nie;
- 10) możliwość zamiany ról: wykonawca – odbiorca;
- 11) brak określonego czasu trwania;
- 12) brak określonego miejsca wykonania;
- 13) zależność przebiegu i formy utworu od inwencji twórczej artysty, zaangażowania widza, atmosfery;
- 14) efemeryczność, niepowtarzalność, jednorazowość;
- 15) sprawcza moc zmiany rzeczywistości (w innym wymiarze niż we wspomnianej na początku rozdziału dziedzinie lingwistyki), czyli wpływanie na stany emocjonalne odbiorcy oraz kwestionowanie i ewolucja rozumienia otaczającego nas świata.

## **1.2. Zwrot performatywny w muzyce**

Jak już zostało wspomniane w rozdziale 1.1. performatywność jest przede wszystkim cechą sztuki żywej – utwór muzyczny, aby w pełni zaistnieć w świadomości odbiorcy, musi zostać wykonany. Takie założenie w XXI wieku nie prowadzi już do głębszej refleksji.

Według Eriki Fischer-Lichte zwrot performatywny w muzyce nastąpił na początku drugiej połowy XX wieku, kiedy kompozytorzy coraz częściej zaczęli umieszczać w partyturach pozamuzyczne wskazówki dla wykonawców, dotyczące czynności widzialnych dla słuchaczy, a więc funkcjonujące w sferze wizualnej dzieła. Tym samym performatywny charakter koncertu muzycznego nabierał nowego, rozszerzonego znaczenia. Utwory muzyczne przestały być szczegółowo zapisaną treścią, mającą na celu realizację wizji kompozytora, ale zaczęły przybierać kształt schematów, idei, koncepcji. Kompozytorzy, pozbawiając się pełnej kontroli nad dziełem na rzecz wykonawcy, zaczęli pozwalać muzykom na coraz większą swobodę



w kreowaniu interpretacji utworów, a więc czynili z nich współtwórców kompozycji. Powstawały liczne studia muzyki eksperymentalnej, poszukującej coraz to nowszych, mniej konwencjonalnych brzmień, czyniąc z koncertów muzycznych wydarzenia dźwiękowe. Rozwijając warstwę wizualną form muzyki instrumentalnej i wokalne (nie odnosząc się tutaj do opery ani musicalu) twórcy opatrywali swoje dzieła mianem „teatru instrumentalnego” (Mauricio Kagel, 1931-2008), „muzyki scenicznej” (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) czy „muzyki widzialnej” (Dieter Schnebel, 1930-2018). Największą popularnością cieszy się zdecydowanie określenie zaproponowane przez Kagela, które służy teoretykom muzyki do określania dzieł korzystających ze zdobyczy dziedziny teatru: gry aktorskiej, teatralnej emisji głosu, scenografii, choreografii, reżyserii światła itp. Są to kompozycje, które zmieniają funkcje artystów i przedmiotów na scenie, czyniąc z instrumentalistów i ich instrumentów aktorów scenicznych, a instrumenty tworząc z przedmiotów użytku codziennego.

Do najbardziej charakterystycznych dzieł utrzymanych w strukturze teatru instrumentalnego i eksponujących audiowizualny charakter muzycznych występów niewątpliwie należy *Match* (1964) Mauricio Kagela na dwie wiolonczele i perkusję, który w teatralnej manierze imaginuje mecz tenisa. Jako przykład wspomnianej formy można również przywołać inne kompozycje Kagela, takie jak *Con Voce* (1973) polegające na naśladowaniu głosem gry na instrumencie czy *Atem* (1970) utrzymane w formie teatralnej etiudy, podczas której emerytowany muzyk obsesyjnie próbuje utrzymać swój instrument w perfekcyjnej kondycji i poszukuje idealnej muzycznej frazy. W podobnej formie do kagelowskiego teatru instrumentalnego utrzymane są utwory Dietera Schnebela np. *visible music I* (1960-1962) na wiolonczelę i dyrygenta. Dyrygent, który wymagany jest przy muzyce kameralnej i orkiestrowej, w tym przypadku musi dostosować się do wiolonczelisty, a partie wykonawcze duetu traktowane są na równi. W takim charakterze stworzone zostało także *visible music II* na 1 dyrygenta (1960-1962) liderującego nieobecnemu zespołowi muzycznemu. Kompozycje utrzymane w formie teatru instrumentalnego tworzył również Stockhausen, a wyróżnić należy jego *Originale* (1961), w którego narracji pojawiają się aktorzy, malarze, artyści i inne osobowości wykonujące spontaniczne czynności<sup>30</sup>. Chociaż wymienieni powyżej

---

<sup>30</sup> Swojego określenia „muzyka sceniczna” Stockhausen zaczął używać w latach 70., tworząc abstrakcyjny, kosmiczny cykl operowy *Licht* (1977-2003), który nasycony jest symboliką różnych tradycji religijnych

twórcy formy teatru instrumentalnego to kompozytorzy niemieccy, to dzieła utrzymane w tej strukturze należą także do zdobyczy innych szkół europejskich oraz ośrodka amerykańskiego. Do najbardziej znanych kompozycji zachodnich, zbliżonych do kagelowskiej formy, należy przede wszystkim *Water Walk* (1959) Johna Cage'a, wykorzystujące wodę jako główne źródło audialne, skupiające się jednak bardziej na akcji scenicznej niż na tkance dźwiękowej. Za sztanarowy przykład teatru instrumentalnego w Polsce można natomiast uznać *TIS MW2* (1963) Bogusława Schaeffera (1929-2019) na aktorów, instrumentalistów i tancerkę. Jest to dzieło, które eksploruje możliwości dźwiękowe człowieka, korzystając z dwóch partytur – białej i czarnej – pierwszej przeznaczonej do wykonania przy oświetleniu i drugiej, zawierającej te same wskazówki przeznaczone do wykonania w zupełnej ciemności (czyniąc np. tancerkę obiektem przeznaczonym do słuchania a nie do oglądania).

Niedługo później zaczęto tworzyć także utwory, które z teatrem miały niewiele wspólnego, bowiem nie korzystały ze zdobyczy teatralnej choreografii czy gry aktorskiej. Stanowiły one unikatowe manifesty, korzystały z różnorodnych generatorów dźwięku i bliżej im było do performansów artystycznych, w których twórca (a nie dzieło) znajdował się na pierwszym planie. Utwory te zabierały odbiorców poza mury sal koncertowych i ściągały kompozycjom skamieniałą maskę muzyki „poważnej”. Przykładem takiego dzieła jest *Helikopter-Streichquartett* (1993) Stockhausena, czyli koncertowy performans, w którym kwartet smyczkowy muzykuje wspólnie, lecąc w osobnych helikopterach. Utwór ze względów natury organizacyjnej nie jest przeznaczony do odbioru na żywo i wykonywany jest bez udziału publiczności. Zupełnie innego rodzaju performansem, filtrującym narrację muzyczną przez wymiar czasu, jest *Bliss* (2011) Ragnara Kjartanssona (\* 1976). To dwunastogodzinne dzieło składa się z powtarzanej w kółko, zapętłonej, kilkuminutowej arii *Contessa perdono* z opery *Wesele Figara* (1786) Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756-1791). Wydarzenie to wystawia artystów na próbę, doprowadzając poziom ich skupienia do granic możliwości i wymagając, aby muzycy wspierali się nawzajem, nie biorąc za pewnik ani jednej frazy muzycznej. W historii ostatniego stulecia zdarzały się także przypadki doprowadzenia założeń performansu

---

i kulturowych, i który w przeciwieństwie do kagelowskiego teatru instrumentalnego, nie jest jedynie syntezą muzyki i gestu, ale w nim „wszystkie wizualne i dramatyczne aspekty dzieła wywodzą się z muzycznej struktury”. Monika Pasięcznik, *Od abstrakcyjnej struktury dźwiękowej do elektronicznego performansu. Karlheinz Stockhausen i jego „Klavierstücke”*, w: „Aspekty Muzyki”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2019, t. 9, s. 87.

artystycznego do ekstremum, przejawienie jego cech, usunięcie istoty dzieła na rzecz rozwinięcia zupełnie innych elementów. Taka sytuacja zachodzi m.in. w kompozycji Nam June Paika (1932-2006) *Opera Sextronique* (1967), podczas wykonania której kompozytor zmusza nieświadomych sytuacji słuchaczy do oglądania nagiego ciała występującej wiolonczelistki, która nie wydaje ani jednego dźwięku. Oczywiście pytanie, które powinno nasunąć się każdemu odbiorcy to: czy *Opera Sextronique* można w ogóle rozpatrywać w kontekście utworu muzycznego. Jedną z najnowszych kompozycji utrzymanych w formie performansu artystycznego jest natomiast *waiting for someone to do the thing you need them to do* (2023) Jamesa Saundersa (\* 1972). Podczas wykonania tego utworu muzycy odpowiadają nawzajem na produkowane przez innych członków zespołu dźwięki, bez wcześniejszego ustalenia ich następstwa, co czyni spójną narrację dzieła zadaniem niemożliwym do zrealizowania. Kompozycja Saundersa eksploruje „sposób, w jaki efektywność artysty może być zależna od osobowości, podejścia i produktywności innych”<sup>31</sup>.

Jako odmianę muzycznych performansów należy przywołać także muzyczne happeningi, których istota skupia się na samym fakcie zaistnienia wydarzenia dźwiękowego oraz współtworzeniu tego wydarzenia przez twórców i nierzadko świadomych lub nieświadomych tegoż zabiegu odbiorców. Najbardziej znanym utworem tej kategorii niewątpliwie jest *4'33"* (1952) Johna Cage'a, które doczekało się niezliczonej liczby wykonań, recenzji i przede wszystkim analiz, a więc śmiało można uznać je za produkt a nawet jeden z najważniejszych symboli reprezentujących zwrot performatywny w muzyce. W podobnym charakterze stworzone zostało także schnebelowskie *réactions* (1960-1961) na jednego instrumentalistę i publiczność, traktowaną w charakterze akompaniującej soliście orkiestry symfonicznej. Równie ciekawym *happeningiem*, z perspektywy zaangażowania w dzieło twórców i odbiorców, jest kompozycja Mauricio Kagela, *Eine Brise* (1996), utrzymana już w zupełnie innej konwencji i stanowiąca terenowe wydarzenie sportowe na 111 rowerzystów; czy *Berlin Mix*<sup>32</sup> (1993) Christiana Marclaya (\* 1955), podczas którego w dawnej zajezdni tramwajowej wykonano jednoczesny koncert 180 muzyków orkiestry smyczkowej, orkiestry dętej, zespołów klasycznych, *funkowych* i *rockowych*, *DJa* muzyki *hip-hopowej*, orkiestry akordeonowej,

---

<sup>31</sup> Witryna internetowa: <https://www.james-saunders.com/waiting-for-someone-to-do-the-thing-you-need-them-to-do-2023/>, data dostępu: 22.02.2024.

<sup>32</sup> Witryna internetowa: <http://www.medienkunstnetz.de/works/berlin-mix/>, data dostępu: 02.03.2022.

solistów itd. W kontekście muzycznego *happeningu* warto wspomnieć także o *Bach in the Subways*<sup>33</sup>, inicjatywie stworzonej w 2010 roku w celu popularyzacji muzyki klasycznej i chętnie realizowanej w wielu miastach Europy, Stanów Zjednoczonych i Azji w rocznicę urodzin Johanna Sebastiana Bacha. Wydarzenie to, chociaż pozornie zorganizowane, polega na spontanicznie odbywających się w wagonach metra koncertach, czyniących wszystkich pasażerów słuchaczami i odbiorcami barokowej muzyki klasycznej. W kategorię muzycznego *happeningu* można wpisać także zjawisko należące do gatunku muzyki popularnej – teledysk *Picasso Baby* (2013) amerykańskiego rapera Jaya Z (\* 1969). Ten krótkometrażowy film nakręcony został w galerii sztuki współczesnej, Pace Gallery w Nowym Jorku, w formie *live*, bez powtórek i bez scenariusza. Każda z osób, które znajdowały się w pomieszczeniu, miała okazję zaprezentować siebie, swoją osobowość, cechy charakteru, muzyczny lub taneczny talent, przenosząc tym samym ciężar narracji z tkanki muzycznej na występujące osoby.

Performans w muzyce przybiera także formę *fluxusu* (ang. *flux* – pływ, przepływ), a wspomniana już w 1. rozdziale pełna nazwa tej formy ekspresji to *fluxus event scores*. Forma ta polega na tworzeniu przedstawień, choreografii tanecznych, obrazów, utworów muzycznych, przedmiotów, czynności na podstawie jedynie kilku wskazówek, czasami w formie jednego zdania a nawet jednego słowa. Celem tej formy ekspresji, podobnie jak większości przejawów performansu w sztuce, jest sprzeciwienie się, odrzucenie a nawet wyśmianie i lekceważenie elitarnego świata „sztuki wyższej” oraz znalezienie sposobu na udostępnienie i przekaz artystycznych treści masom. Pierwsze dzieła *fluxusowe* stanowiły manifesty nawołujące do oczyszczenia świata z trawiącej go „choroby zwanej burżuazją”<sup>34</sup>, skomercjonalizowanej kultury, „martwej sztuki, imitacji, sztuczności”<sup>35</sup>. Spośród wystąpień *fluxusowych* wykorzystujących muzykę, zjawiska brzmieniowe i instrumenty muzyczne można wyróżnić serię *Rainbow (s.a.)*, na orkiestrę Takao Iijimy (\* 1931), *12 Piano Compositions for Nam June Paik* (1962) George’a Maciunasa czy *Concerto for Audience by Audience* (1965) Bena Vautiera (\* 1935). Chociaż wystąpienia *fluxusowe* nie należą obecnie do mainstreamu,

---

<sup>33</sup> *Bach in the Subways* – ang. *Bach w metrze* – koncerty z muzyką Johanna Sebastiana Bacha organizowane w metrze w formie spontanicznych spotkań muzyków; zob. witryna internetowa: [https://bachinthesubways.org/?fbclid=IwAR2hWKiRnoCtA-vLquTIHCOSv9O0OX1xhri mobT\\_HFaSC9pBpZ0LCuUUjcc](https://bachinthesubways.org/?fbclid=IwAR2hWKiRnoCtA-vLquTIHCOSv9O0OX1xhri mobT_HFaSC9pBpZ0LCuUUjcc), data dostępu: 01.02.2024.

<sup>34</sup> Witryna internetowa: <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/>, data dostępu: 18.08.2022.

<sup>35</sup> Witryna internetowa: <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/>, data dostępu: 18.08.2022.

współcześni artyści nadal chętnie wykorzystują taką formę zapisu czasami dla całych dzieł, częściej dla fragmentów kompozycji.

XXI wiek przynosi ze sobą nowy rodzaj obcowania ze sztuką, dla którego Marisa Olson (\* 1977), amerykańska artystka, proponuje termin sztuki postinternetowej<sup>36</sup>. Jednym ze znaczeń tego sformułowania jest oczywiście Internet jako *mainstreamowe*<sup>37</sup> źródło przekazu, które umożliwia obcowanie z dowolną sztuką w dowolnym czasie. Określenie to odnosi się również do treści konkretnych dzieł bądź wystąpień, zaczerpniętych z przestrzeni internetowej, którym nadana zostaje cyfrowa estetyka. Ten nowopowstały gatunek chętnie blenduje ze sobą tradycyjne elementy muzyczne z elektronicznymi dźwiękami i efektami, odzwierciedlając tym samym sposób, w jaki współczesna technologia wpływa na sferę społeczną, kulturową i artystyczną<sup>38</sup>. Jednym z najbardziej znanych kompozytorów muzyki postinternetowej jest James Ferraro (\* 1986), twórca albumów współczesnej muzyki poważnej, takich jak *Far Side Virtual* (2011) czy *Human Story 3* (2016). Ferraro w swoich pracach korzysta z instrumentów muzycznych, syntezatorów, a nawet układa utwory z *jingli*<sup>39</sup> popularnej aplikacji *Garage Band*, kreując brzmienia zdehumanizowane, stanowiące zarówno pochwałę postępu technologicznego jak i surowe spojrzenie na „ludzkie szaleństwo w czasach hiperindywidualizmu”<sup>40</sup>. Chociaż postinternetowa treść lub struktura dzieła muzycznego nie czyni z niego performansu, to te formy ekspresji chętnie są ze sobą łączone. Przykładem jest utwór polskiego kompozytora, Jacka Sotomskiego (\* 1987) *Accordion GO* (2016), w którym muzyka ilustruje i odpowiada na zaczerpnięte z Internetu i ułożone w *videoplayback* filmy i obrazy. Solista-akordeonista tworzy choreografię ruchem rąk, głowy i mimiką twarzy, prowadząc muzyczną narrację w sposób przypominający przechodzenie komputerowej „gry

---

<sup>36</sup> Przydomek post- oznacza w terminie postinternetu kolejną odsłonę sztuki internetowej, wcale nie rezygnującej z Internetu i nie funkcjonującej po nim i bez niego, ale łączącej ekspresję *online* z *offline*. Jest odpowiedzią na powstały w latach 90. XX wieku *Net art.*, funkcjonujący jedynie na ekranie telefonu komórkowego lub komputera.

Witryna internetowa: <https://magazynplus48.wordpress.com/2017/06/07/post-internet-art/>, data dostępu: 20.02.2024.

<sup>37</sup> *Mainstream* – ang. główny nurt.

<sup>38</sup> Witryna internetowa: <https://pianity.com/tag/post-internet>, data dostępu: 28.02.2024.

<sup>39</sup> *Jingle* – ang. dzingiel, dzwonek telefoniczny, krótki motyw dźwiękowy np. w reklamie.

<sup>40</sup> Hubert Gasza, *Requiem dla zrecyklingowanej Ziemi*, witryna internetowa: <https://meakultura.pl/artukul/requiem-dla-zrecyklingowanej-ziemi-2232/>, data dostępu: 13.03.2022.

zręcznościowej”<sup>41</sup>. Zupełnie inaczej do postinternetowego performansu muzycznego podchodzi amerykańska kompozytorka Holly Herndon (\* 1980), która tworzy dzieła audiowizualne na podstawie zaprogramowanego przez siebie modelu AI<sup>42</sup>. Nie występuje sama, ale przetwarza dźwięki, obrazy i *video* stworzone na podstawie jej głosu, wyglądu i ruchów ciała. W ten sposób muzyka najnowsza otwiera nowe pole do dyskusji nad tym, czy wytwory sztucznej inteligencji można nazwać sztuką, czy Henderson należy się miano artystki-performerki czy tylko twórczyni-kompozytorki, mając świadomość, że doświadczamy jej głosu i ciała... tylko, że wyprodukowanego przez komputer<sup>43</sup>.

Ze zwrotem performatywnym w muzyce duży związek ma także Nowa Dyscyplina, sformułowana w 2016 roku przez wspomnianą powyżej Jennifer Walshe. Jest to sposób komponowania i przygotowywania utworów do wykonania, poszukiwanie dźwięków, ruchów, gestów, ćwiczenie swojego ciała, adaptowanie przestrzeni scenicznej i przede wszystkim tworzenie muzyki i performansu na żywo, w sali prób<sup>44</sup>. Nie jest to styl kompozytorski, ale ze względu na wykorzystanie przez artystów w procesie tworzenia elementów filmu i wideo, teatru, tańca, literatury, *stand-upu*, sztuk wizualnych czy instalacji – utwory powstałe jako owoc Nowej Dyscypliny mogą mieć podobną estetykę. Są to dzieła, które pozwalają nam zrozumieć, że „na scenie są ludzie i ludzie ci mają ciała; są ciałami”<sup>45</sup>. Walshe określa Nową Dyscyplinę taką praktyką muzyczną, która „wykorzystuje narzędzia performerów”, eksponuje obecność artysty muzyka na scenie, jego ruch i kontakt z publicznością<sup>46</sup>. I chociaż termin ten używany jest do określenia m.in. twórczości Walshe, ale także Jamesa Saundersa (\* 1972) czy Matthew Shlomowitza (\* 1975), to Walshe zwraca uwagę na to, że praktyka Nowej Dyscypliny wcale nie jest nowa, a wykorzystywana była także przez kompozytorów starszego

---

<sup>41</sup> Jan Topolski, *Muzyka 2.1: Jacek Sotomski*, witryna internetowa: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6951-muzyka-21-jacek-sotomski.html>, data dostępu: 26.02.2024.

<sup>42</sup> AI, czyli *artificial intelligence* – ang. sztuczna inteligencja.

<sup>43</sup> Witryna internetowa: [https://www.youtube.com/watch?v=qPW\\_rdUgV\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=qPW_rdUgV_8), data dostępu: 29.02.2023.

<sup>44</sup> Witryna internetowa: <https://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 28.02.2024.

<sup>45</sup> Witryna internetowa: <https://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 28.02.2024.

<sup>46</sup> Wywiad Moniki Pasiiecznik z Jennifer Walshe, witryna internetowa: <https://pasiiecznik.wordpress.com/2016/09/01/jennifer-walshe/>, data dostępu: 28.02.2024.

pokolenia, m.in. Toma Johnsona (\* 1939) w *Failings: a very difficult piece for solo string bass* (1975) czy przez Vinko Globokara (\* 1934) w *Corporel* (1985)<sup>47</sup>.

Podane w niniejszym rozdziale przykłady muzyczne wpisują się w słowa polskiego muzykologa, Jana Topolskiego (\* 1982), który twierdzi, że zwrot performatywny „przywrócił teorii i estetyce zachodniej muzyki komponowanej wyparte z niej elementy sceniczne i cielesne”<sup>48</sup>. Jest to po prostu muzyka, której nie wystarczy słuchać, trzeba ją także oglądać, a czasem nawet współwykonywać<sup>49</sup>. Równie trafną definicję sformułował muzykolog, historyk sztuki i filozof, Krzysztof Lipka (\* 1949), który do zagadnienia zwrotu performatywnego podchodzi od strony warsztatowej, pisząc, że utwór muzyczny, będący jednocześnie performensem artystycznym:

„[...] polega na wprowadzeniu do wykonania muzycznego utworu efektów całkowicie wykluczonych w klasycznej postaci interpretowania muzyki, przede wszystkim nie brzmieniowych. Gdyby bowiem były to zachowania w najmniejszym bodaj stopniu możliwe do akceptacji w konwencjonalnej muzycznej procedurze wykonawczej, można by je zapewne określić jako właśnie kapryśne, dziwaczne, zwariowane czy absurdalne, niemniej określenie „performans” wymaga czegoś więcej, takiego właśnie posunięcia, które wybiega poza ramy jakiegokolwiek wyobraźalnej działalności muzycznej”<sup>50</sup>.

### 1.3. Literatura harfowa po zwrocie performatywnym

Literatura pisana na harfę od połowy XX wieku, starając się nadążać za panującymi trendami, stała się przestrzenią muzycznych, wizualnych i performatywnych eksperymentów. Dzieła wychodzące poza konwencjonalne rozumienie „muzyki klasycznej” nie są liczne i zdecydowanie nie należą do *mainstreamu* muzyki harfowej, ale odciskają charakterystyczne piętno w historii tegoż instrumentu.

---

<sup>47</sup> Witryna internetowa: <https://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walsh-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 28.02.2024.

<sup>48</sup> Jan Topolski, *Performuj albo...*, witryna internetowa: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7168-performuj-albo.html>, data dostępu: 21.05.2022.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Krzysztof Lipka, *Performans w muzyce – wybrane problemy ontologiczne*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Libron, Kraków 2013, s. 143.

W utworach na harfę solo, powstałych w wyniku zwrotu performatywnego, obok instrumentów muzycznych wykorzystywane są także przedmioty użytku codziennego, szeroko pojęta elektronika produkująca i przetwarzająca brzmienia i obrazy. Instrumentaliści pracują głosem a ich obecność sceniczna kształtuje się w choreografię. Pozamuzyczne czynności i niezwiązane z muzyką przedmioty tworzą kolejne, nierozzerwalne z audialną, warstwy semantyczne. Przestrzeń wykonawcza zyskuje znaczenie nie tylko akustyczne, ale także wizualne, dzięki czemu przekazuje inny rodzaj treści. Istotne jest to co robią artyści i gdzie są, kiedy to robią. Wszystko to oscyluje wokół głównego założenia zwrotu performatywnego – uczynienia z wykonawcy istoty sztuki, grania ciałem, dynamizmu scenicznego, zdjęcia ciężaru samodzielnego wyrazu z muzyki i przełożenia go na cielesność wykonawcy, zmiany relacji twórca – wykonawca a czasami także wykonawca – odbiorca.

Jedną z kategorii tego rodzaju kompozycji są dzieła otwarte, w których instrumentalista zostawia się pewną swobodę wykonawczą, ale również obarcza inną (niż w utworach powstałych przed XX wiekiem) odpowiedzialnością. Harfista będący niejako współkompozytorem dzieła, tworzy tkanę dźwiękową i obrazową poprzez improwizację, ściśle związaną ze sztuką performansu artystycznego. Otwartość dzieła rozpatrywać można przede wszystkim w dwóch głównych aspektach, po pierwsze jako „nieskończoną liczbę potencjalnie dodawanych elementów”<sup>51</sup>, po drugie jako nieskończoną liczbę interpretacji dzieła przez odbiorcę (w charakterze rozszerzonym w porównaniu do dzieł zamkniętych). Główną cechą takich kompozycji jest ich procesualność, czyli przeniesienie środka ciężkości istoty dzieła z produktu na proces jego powstawiania w czasie rzeczywistym. Chociaż każdy utwór muzyczny należy rozpatrywać jako dzieło procesualne, ze względu na charakter muzyki jako sztuki żywej, oraz jako dzieło otwarte, za każdym razem wyglądające inaczej i nasuwające inne interpretacje, to w kontekście muzyki, powstałej w wyniku zwrotu performatywnego chodzi konkretnie o dzieła utrzymane w formie płynnego konstrukt, wikłające proces twórczy w „wybory nie tylko warsztatowe, stylistyczne i estetyczne, ale przede wszystkim wybory życiowe”<sup>52</sup>. Muzyk podejmujący się stworzenia narracji dla dzieł otwartych bazuje niekiedy jedynie na koncepcji

---

<sup>51</sup> Łukasz Białkowski, *„Sztuka w procesie” jako typ dzieła otwartego*, witryna internetowa: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/151003/bialkowski\\_sztuka\\_w\\_procesie\\_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/151003/bialkowski_sztuka_w_procesie_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y), data dostępu: 24.01.2022, s. 3.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 4.



bądź schemacie, co czyni z niego performera „z dużej litery – człowieka czynu. A nie człowieka, który gra innego”<sup>53</sup>. Kompozycje na harfę wykonywane jako dzieła otwarte zapisywane są w formie notacji muzycznej, graficznej i słownej, a od innych utworów literatury harfowej wyróżniają je cechy sztuki procesualnej, czyli otwartość, dynamiczność, niedokończenie oraz konieczność znajdowania się w stanie nieustannej ewolucji<sup>54</sup>. Przykładami takich dzieł są np. *Occam I*<sup>55</sup> (2011) Éliane Radigue (\* 1932) korzystające z dowolności czasowej; *La Sybille*<sup>56</sup> (2017) Hélène Breschand (\* 1966) utrzymane w formie improwizacji; czy kompozycje *fluxusowe*, takie jak *A Piece for Harp* (2010, zob. przykład 1.) Alison Knowles (\* 1933), *For harp player* (2009) Christiana Wolffa (\* 1934) czy składające się na dzieło artystyczne *Wind Music for Harp* (2006) Mieko Shiomi (\* 1938).

Przykład 1. Alison Knowles, *A piece for Harp*, niepublikowane, 2010.

Here is a piece for Harp by Alison Knowles

“Stand before the audience and invite someone to come onto the stage and play the harp for 2 minutes.

If no one volunteers, sit down in the chair beside the harp for 2 minutes of silence”.

equipment needed: harp, chair, stop watch, audience

Aspektem, który z utworów dla harfisty-solisty tworzy widowiskowe performanse, jest także multiinstrumentalizm. Zabieg ten polega na dodatkowych partiach instrumentalnych (np. drugiej harfy lub instrumentów perkusyjnych) przeznaczonych do wykonania przez jednego muzyka. Jaki sens mają takie kompozycje i czy multiinstrumentalna forma czyni z nich performans artystyczny? Czy nie byłoby dużym uproszczeniem dla wykonawcy, gdyby na każdym z instrumentów grał inny artysta? Niewątpliwie efekt audialny pozostałby „taki sam”. Ale co z efektem wizualnym? Dodatkowe zadania wykonawcze, związane

<sup>53</sup> Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, w: *idem, Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 247;

*cit. per*: Robert Jędrzejewski, *Improwizacja jako kompozycja w czasie rzeczywistym na przykładzie autorskich KREACJI na wiolonczelę solo*, praca doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2019, s. 8.

<sup>54</sup> Ł. Białkowski, *op. cit.*, s. 6.

<sup>55</sup> Éliane Radigue, *Occam I*, wyk. Rhodri Davies – harfa, 2014, witryna internetowa:

<https://www.youtube.com/watch?v=UMxSH9lvZn4>, data dostępu: 11.07.2022.

<sup>56</sup> Hélène Breschand, *La Sybille*, niepublikowane, 2017.

z multiinstrumentalizmem, zmuszają harfistę do intensywnego poruszania się podczas wykonania, a więc do odejścia od statycznej pozycji przy instrumencie na rzecz dynamizmu scenicznego (gestykulacji, kołysania się w pozycji stojącej, chodzenia, tańca). W przestrzeni wizualnej funkcjonują zachowania, które nie zawsze są dookreślone w partyturze bądź kompozytor w ogóle nie załącza wskazówek odnośnie ich wykonania, a jednak cielesność artysty na scenie (czyli doświadczanie przez artystę siebie jako bytu psychofizycznego) jest intencjonalna i stanowi osobną warstwę semantyczną. W niektórych przypadkach multiinstrumentalizm przybliża kompozycję do formy teatru instrumentalnego, jak np. w składającym się na dzieło artystyczne *The Crown of Ariadne* (1979) Raymonda Murraya Schafera (1933-2021), w którym instrumenty perkusyjne w kontekście sytuacji scenicznej traktowane są jak rekwizyty teatralne, a wykonująca utwór harfistka staje się także aktorką i tancerką. Zupełnie w inny sposób multiinstrumentalizm wykorzystują Thomas Myrmel (\* 1982) w utworze *Wings Imparted* (2013, również wchodzącym w skład dzieła artystycznego niniejszej dysertacji) oraz Alexander Boldachev (\* 1990) w powstałej dziesięć lat później od autorskiej improwizacji *Unity* (2023). Myrmel i Boldachev w swoich kompozycjach przeznaczają solową partię do wykonania na dwóch harfach<sup>57</sup>, ale sytuacja sceniczna w obydwu utworach prezentuje się zupełnie inaczej. W *Wings Imparted* Myrmela wykonawca stoi pomiędzy dwoma instrumentami ustawionymi w kształt anielskich skrzydeł. Performatywność przejawia się tu zatem w ruchu ciała harfisty, który oprócz narracji muzycznej tworzy także choreograficzne widowisko sceniczne oraz w „przedmiotowym” potraktowaniu instrumentów muzycznych jako elementów teatralnej scenografii. W *Unity* Boldacheva przejawów performansu należy natomiast poszukiwać w improwizacyjnej formie fragmentów utworu, stawiającej nacisk na procesualny charakter dzieła. Dynamizm sceniczny w tej kompozycji jest niewielki ze względu na statyczną pozycję przy instrumentach, ale już samo użycie dwóch harf zamiast jednej sprawia, że utwór zostaje opatrzony kolejnym wymiarem semantycznym w formie warstwy wizualnej (zob. ilustracja 1.). Alexander Boldachev w kompozycji własnej prezentuje pewność siebie, wręcz nonszalancką ekstrawagancję, a gdyby podczas utworu mówił, mógłby powiedzieć: świetnie gram na jednej harfie, zobaczcie teraz jak gram na dwóch!

---

<sup>57</sup> Współczesne harfy koncertowe z mechanizmem pedałowym z podwójnym wcięciem.

Ilustracja 1. Alexander Boldachev – harfy, wykonuje kompozycję własną *Unity*,  
World Harp Congress, Cardiff 2023<sup>58</sup>



Dążenia literatury harfowej do zdobyci zwrotu performatywnego zawierają się także w kompozycjach dramatyzowanych, w których pierwiastek dramatyczny przejawia się w różnych formach i opiera przede wszystkim o zupełnie inny niż w muzyce poprzednich epok rodzaj zaangażowania harfisty w wykonanie dzieła. Kompozycje instrumentalne przestają być nieme. W utworach pisanych na współczesną harfę koncertową<sup>59</sup> pojawiają się partie wokalne, przeznaczone do wykonania przez harfistę - zawierające śpiew, szept, krzyk, różne rodzaje onomatopei. Oddech, który w kompozycjach wcześniejszych niż opisywane służył fizjologii, wykorzystywany jest jako źródło brzmienia. W proces wykonania utworu zostaje zaangażowane całe ciało instrumentalisty, ale już w inny, niekonwencjonalny sposób. Każdy ruch, gest czy nawet najsubtelniejsza mimika twarzy nabierają kluczowego znaczenia przy budowaniu dramaturgii dzieła. Nośnikiem emocjonalnym staje się nie tylko materiał dźwiękowy, ale również akcja sceniczna. Aspekt wizualny stawiany jest obok audialnego, a statyczną pozycję przy instrumencie zastępuje dynamizm kinetyczny. Zakres znaczeniowy kompozycji rozszerzony zostaje o nową płaszczyznę literacką w postaci libretta bądź rozbudowanego programu kompozycji. W konkretnym dziele może pojawić się jeden z wyżej wymienionych elementów, kilka, bądź nawet wszystkie, w zależności od inwencji twórczej kompozytora. Muzyk staje się także performerem - integralną częścią kompozycji muzycznej,

---

<sup>58</sup> Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBPIp9-EA8>, data dostępu: 02.03.2024.

<sup>59</sup> Partie wokально-instrumentalne przeznaczone do wykonania przez jednego wykonawcę nie są w historii muzyki niczym nowym, wręcz stanowią jedną z najstarszych form prezentacji artystycznej, praktykowaną np. w starożytnej Grecji w formie śpiewanej poezji z akompaniamentem liry.

k która wymaga, aby ją oglądać. Pierwsze utwory, które zobowiązują harfistę do wydobywania dźwięku z samego siebie, pojawiły się w drugiej połowie XX wieku i używają głosu ludzkiego w sposób bardzo zróżnicowany. Jak zostało wspomniane na początku tego podrozdziału w partyturach zapisana zostaje partia głosu, czyli śpiew, *sprechgesang*, wokaliza, różne formy słyszalnego oddechu, krzyk, jęk czy płacz. Partie wokalne mogą być zarówno obdarzone narracją, np. jak w *Claire* (2002) Sylvaina Kassapa (\* 1956), (zob. przykład 2.), bądź też traktowane jedynie jako zjawisko akustyczne, jak np. w *Seul(e)* (2009) Aurélio Edler-Copesa (\* 1976), (zob. przykład 3.).

Przykład 2. Sylvain Kassap, *Claire*, Misterioso Editions, Montreuil 2008, s. 3.

The image shows a musical score for the piece 'Claire' by Sylvain Kassap. It features three staves: 'vox' (voice), 'perc' (percussion), and 'hp' (harp). The vocal line is in French: 'un peu que je ne que je ne peux ne veux je veux'. The score includes dynamic markings such as *f*, *imp*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions like '5' (fingerings) and 'ff' (fortissimo) for the harp. A key signature change to one flat is indicated at the end of the page.

Przykład 3. Aurélio Edler-Copes, *Seul(e)*, Babel Scores, online 2009, s. 3, t. 28-29.

The image shows a musical score for the piece 'Seul(e)' by Aurélio Edler-Copes. It features two staves: 'Voix' (voice) and 'Harpe' (harp). The score is highly detailed with many performance markings, including dynamic levels like *ff*, *mf*, and *p*, and specific instructions for the harp such as 'shff', 'stf > p', and 'mf'. There are also numerical markings like '5:4', '9:8', and '7:4' above the vocal line, possibly indicating ratios or durations. The score is written in a complex, expressive style.

Najbardziej rozbudowanym dziełem spośród powstałych do tej pory kompozycji dramatyzowanych na harfę solo zdecydowanie jest kompozycja Georges'a Aperghisa (\* 1945)

– *Fidélité*<sup>60</sup> (1982). Jej dramaturgia zawiera się w tkance dźwiękowej, libretcie, choreografii, podbudowana jest wokalnymi i instrumentalnymi efektami brzmieniowymi a także dynamicznie zmieniającej się energii ruchu. Greckiego kompozytora „zafascynowały bowiem *happenings* Johna Cage’a, teatr instrumentalny Mauricio Kagela, ale także rozwijający się w latach 60. i 70. teatr kontrkulturowy, uliczny *performance* czy typowo francuska sztuka mimu”<sup>61</sup>. W partyturze kompozycji umieszczone zostały wskazówki dotyczące ubioru wykonawców oraz sposób oświetlenia sceny, zapewniający dokładną widoczność całej harfy wraz ze stopami harfistki. Daje to świadectwo temu, jak ważny dla kompozytora jest aspekt wizualny, wpisujący się w komponent dramatyczny dzieła. Największy ładunek dramatyczno-emocjonalny zawiera się natomiast w części właściwej kompozycji. Libretto, będące werbalnym monologiem harfistki, zostaje wzmocnione różnorodnymi efektami brzmieniowymi wykonywanymi na instrumencie. Krzyk, szept, śmiech, śpiew i recytacja poetyckiego tekstu Aperghisa wtapiają się w niespokojną narrację *bisbigliand*, *flažoletów* czy fragmentów ostinatowych. Skrajne emocje i przeżycia wewnętrzne harfistki zmieniają swój charakter w zaskakująco szybkim tempie, co sprawia, że kompozycja jest wyjątkowo dynamiczna i nie daje odbiorcy możliwości na leniwe oswojenie się z materiałem. Artystka jest zobowiązana do niezwykle świadomego wykonywania każdego gestu i ruchu z precyzyjnie określoną intencją. Kompozycja Georges’a Aperghisa jest przykładem na to, jak dzieło na harfę, prowadząc dialog z innymi formami sztuki, może nabrać charakteru performatywnego, będąc zarówno „wirtuozowską kompozycją muzyczną”<sup>62</sup> jak i „teatrem jednego aktora”<sup>63</sup>. Utwór ten stanowi swoisty „moment z życia” harfistki, pokazuje jej charakter, opowiada fragment jej historii, stanowi „intymną sytuację, w której wszystko może zostać powiedziane”<sup>64</sup>. Harfistka, której Aperghis dedykował utwór, Brigitte Sylvestre, gra samą siebie, stając się istotą performansu. Sam kompozytor nazywa *Tryptyk*, którego częścią jest *Fidélité*, „teatrem muzycznym”<sup>65</sup>, natomiast według autorek publikacji *Guide to the Contemporary Harp* równie odpowiednim terminem mógłby być tu „teatr instrumentalny”<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> *Fidélité* – fr. wierność.

<sup>61</sup> Monika Pasiecznik, *Strzępy, kłaczka, machinacje. Muzyczny teatr Georges’a Aperghisa*, w: „Glissando”, Warszawa 2009, nr 15, s. 112.

<sup>62</sup> Georges Aperghis, notka programowa *Fidélité*, witryna internetowa: <https://www.aperghis.com/notices.html#f>, data dostępu: 21.05.2020.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Mauricio Kagel, *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*, C. Bourgois, Paryż 1983;

W poszukiwaniu performatywności we współczesnej literaturze harfowej warto również zwrócić uwagę na kompozycje multimedialne, powstałe po 2000 roku, korzystające z elektroniki w formie przetworzenia dźwięku na żywo, dodania *playbacku* lub wyświetlania *video*. Utwory te przedstawiają odbiorcom zupełnie nowe oblicze multimedialności i multisemiotyczności w muzyce, a performatywność przejawia się w nich w formach ruchu scenicznego, improwizacji dźwiękowej i ruchowej, sposobach wykorzystania instrumentu oraz przede wszystkim postawieniu wykonawcy i jego ciała na pierwszym planie muzycznej narracji, ale nie są to jedyne obszary nawiązujące do performansu artystycznego. Zarówno w warstwie akustycznej jak i wizualnej zostaje zatarta granica pomiędzy tym co zostało uprzednio nagrane, a tym co produkowane jest na żywo. Istota, znaczenie i treść dzieła płynnie przechodzą pomiędzy dźwiękiem a obrazem. Na szczególną uwagę w tej kategorii kompozycji zasługują trzy multimedialne dzieła, *Cities change the Songs of Birds*<sup>67</sup> (2007) Jacoba Ter Veldhuisa (\* 1951), *Heritage*<sup>68</sup> (2011) Henrika Hellsteniusa (\* 1963) i opisane w 5. rozdziale *History of My Instrument* (2011) Simona Steen-Andersena (\* 1976).

*Cities change the Song of Birds* Jacoba Ter Veldhuisa to kompozycja na harfę solo z *playbackiem*, w której muzyka na żywo nie stanowi akompaniamentu, ale bliżej jej do muzycznej ekfrazy lub miejscami dialogu ze zmontowaną uprzednio ścieżką. Z formalnego punktu widzenia utwór Ter Veldhuisa należy skategoryzować jako zaangażowaną społecznie muzykę postinternetową. Ta trzyczęściowa kompozycja wykorzystuje zaczerpnięte z Internetu nagrania nieformalnych i formalnych wypowiedzi (a nawet kłótni) młodych amerykańskich kobiet, należących do niskiej<sup>69</sup> klasy społecznej, często zdesperowanych, próbujących przetrwać w świecie narkotyków i wysokiej przestępczości, zmagając się z problemem bezdomności lub ograniczenia wolności. Ścieżki dźwiękowe nagrane w silnie emocjonalnych

---

*cit. per:* Mathilde Aubat-Andrieu, Laurence Bancaud, Aurélie Barbé, Hélène Breschand, *Guide to the Contemporary Harp*, Indiana University Press, Bloomington 2019, s. 48.

<sup>67</sup> Jacob Ter Veldhuis, *Cities change the Song of Birds*, wyk. Lavinia Meijer – harfa, Sweet Sound DA, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=gYK0uHqOm9M>, data dostępu: 02.02.2023.

<sup>68</sup> Henrik Hellstenius, *Heritage*, wyk. Sunniva Røddland – harfa, Oslo 2012, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=8zXTA-ZW-mA>, data dostępu: 02.02.2023.

<sup>69</sup> Niska, średnia i wyższa klasa społeczna – podział sformułowany przez amerykańskiego antropologa społecznego i socjologa Williama Warnera (1898-1970), uwzględniający wskaźnik ekonomiczny i prestiż społeczny, jakimi wykazują się osoby przynależące do danej grupy. Autorka niniejszej pracy stosuje określenie niższej klasy społecznej nie mając na celu obrażenia bądź ujmowania obywatelom mniej zamożnym, ale jedynie jako formę umiejscowienia trzech konkretnych przypadków nadużywania substancji odurzających w kontekście problematyki społecznej.

sytuacjach zostały przez kompozytora zmontowane z nadaniem im pożądanej melodyki i rytmiki wypowiedzi, a powstała w wyniku tego melodia stała się podstawą do dodania do niej partii harfy przeznaczonej do wykonania na żywo. Kompozycja stanowi zestawienie muzyki klasycznej w charakterze sztuki elitarnej<sup>70</sup> z przyziemną problematyką narkomanii, przestępczości, demoralizacji. W tym kontekście *Cities...* Ter Veldhuisa stanowi społeczny performans harfy jako instrumentu, któremu przypisywane są cechy anielskiej delikatności, niewinności i czystości, a który staje się medium przekazu dla bardzo poważnej i mrocznej tematyki ludzkich zmaganiań. Ter Veldhuis wyjmuje harfę ze złotej klatki muzyki klasycznej i umiejscawia ją w środku dramatycznych wydarzeń pełnych bólu, strachu, gniewu i goryczy, zestawiając ze sobą sferę *sacrum* i *profanum*. Z punktu widzenia odbiorców, przyzwyczajonych do harfowej literatury epoki klasycyzmu i romantyzmu (w której instrument ten przeżywał okres swojego największego rozkwitu), *Cities change the Song of Birds* stanowią pewnego rodzaju szokujący performans instrumentalny i „muzyczny terroryzm”<sup>71</sup>, czyli gwałt na estetyce harfy i jej zastosowaniu w muzyce jako sztuce wysokiej. Prawykonanie kompozycji, otworzyło bardzo ożywioną dyskusję w międzynarodowym społeczeństwie harfistek i harfistów<sup>72</sup>, reorientując harfę z instrumentu przeznaczonego jedynie do wykonywania muzyki estetycznie przyjemnej, wirtuozowskiej, wzniosłej, na instrument odarty z nabudowanego nań mitu o posiadaniu niebiańskiego pochodzenia i charakteru. W tym kontekście na gruncie współczesnej literatury harfowej dokonał się kolejny przełom w zmianie myślenia o instrumencie, mającym starożytne pochodzenie. W kontekście performatywności należy także rozważyć udział w nagraniu trzech kobiet, których głosy zostały wykorzystane przez Ter Veldhuisa. Z dużą pewnością można założyć, że owych wypowiedzi użyto bez wiedzy ich autorek, zatem utwór każdorazowo wykonywany jest bez obecności i zaangażowania kobiet. Jest to zabieg zastosowany na takiej samej zasadzie nieświadomości jak w przypadku *happeningów* i nieświadomie uczestniczących w nich odbiorcach.

---

<sup>70</sup> Ze względu na specyfikację i koszt harfy, instrument ten nie należy do popularnych wśród osób niezajmujących się muzyką profesjonalnie.

<sup>71</sup> Określenie, które opinia publiczna wykreowała po premierze utworu podczas World Harp Congress 2008 w Amsterdamie.

Amelia Romano, *“Musical Terrorism”: Examining “Cities Change the Song of Birds” and the “proper” use for Harp*, Stanowy Uniwersytet w San Francisco, San Francisco 2021, s. 9.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 9.

*Heritage* Henrika Hellsteniusa z formalnego punktu widzenia jest natomiast kompozycją muzyczną z audiowizualnym *playbackiem*, w którym wyświetlane są obrazy i tekst (zob. ilustracja 2.). Utwór ten został stworzony na zasadach opisywanej przez Jennifer Walsche Nowej Dyscypliny, co kwestionuje dzieło w kontekście praw do własności intelektualnej, mając więcej niż jednego twórcę<sup>73</sup>. Kompozytor napisał *Heritage* dla norweskiej harfistki Sunnivy Rødland (\* 1977), a proces ten przebiegał w ścisłej współpracy autora z przyszłą wykonawczynią. Na początku współpracy twórców Rødland została poproszona przez Hellsteniusa o nagranie kilku swoich wypowiedzi lub refleksji, w wyniku czego powstały ścieżki dźwiękowe opowiadające o domu harfistki, o jej rodzinie, o córce i o przodkach (na samym początku słycać nawet psa harfistki). Do takiej bazy brzmień i wypowiedzi Rødland dołożyła także fragment wykładu prowadzonego przez jej ojca na uniwersytecie w Trondheim (Norwegia). W drugiej części utworu można wysłuchać przemyśleń artystki na temat jej odczuć jako harfistki wykonującej obecnie prawie jedynie muzykę współczesną i jaki jest odbiór prezentowanych przez Rødland kompozycji. W dalszym fragmencie z muzyką zostały natomiast zmontowane rodzinne fotografie harfistki, a nad samą tkanką muzyczną twórcy także pracowali wspólnie, poszukując pożądanых brzmień, kolorów, artykulacji, prowadzących do stworzenia spójnej narracji. *Heritage* stanowi dzieło o ekstremalnie osobistym wydźwięku, czyli pewnego rodzaju artystyczną sylwetkę, która jak każda biografia literacka lub portret, jest prezentacją artysty oczami kompozytora<sup>74</sup>. Rødland i Hellstenius, kreując tak osobisty performans, stworzyli utwór, przeznaczony nie dla jednego, ale dla jedyne go wykonawcy. I chociaż teoretycznie ktokolwiek inny mógłby zagrać i powiedzieć to, co Rødland prezentuje na scenie, to w kontekście spójności narracji nie miałoby to najmniejszego sensu, podobnie jak wykonanie samej struktury muzycznej pozbawionej tekstu słownego i obrazów. W *Heritage* istotą dzieła nie jest ani jego tkanka muzyczna, ani wizualna, ale stanowią one jedynie medium dla przedstawienia sylwetki harfistki, której osobowość i historia stanowią treść przedstawienia. Z punktu widzenia zwrotu performatywnego i przełożenia w nim środka ciężkości z dzieła na wykonawcę, *Heritage* jest przykładem muzycznego performansu

---

<sup>73</sup> Sunniva Rødland, *Let the Harp sound! Updating the understanding of the sound and artistic role of the harp in Norwegian contemporary music*, The Norwegian Artistic Research Fellowship Programme, Trondheim 2014, s. 45.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 43.



artystycznego, stanowiącego nie tylko wizytówkę muzyczną, ale przede wszystkim osobistą Sunnivy Rødland.

Ilustracja 2. Sunniva Rødland – harfa, wykonuje *Heritage* Henrika Hellsteniusa, Oslo 2012<sup>75</sup>



Kontynuując rozważania niniejszego rozdziału, należy zauważyć, że performatywność w kompozycjach na harfę solo przejawia się również w zmianie formy kontaktu pomiędzy wykonawcą a odbiorcą. Od początku funkcjonowania performansów artystycznych w europejskiej i amerykańskiej przestrzeni kulturalnej zwrotu performatywnego, w wystąpieniach takich kładziono nacisk na wzajemne relacje artystów i widzów, wzmacnianie tych relacji, zaburzanie bądź diametralną zmianę ich kierunku. Odbiorcy mieli możliwość pełniejszego uczestnictwa w dziele, przyglądaniu się z bliska sztuce tworzonej w czasie rzeczywistym, mogli realnie wpłynąć na kształt obrazu, przedstawienia czy utworu muzycznego. Taka sytuacja zachodziła np. w przedstawieniach grup teatru awangardowego Juliana Becka (1925-1985) czy Richarda Schechnera (\* 1934), podczas których widz był dosłownie zachęcany do interakcji i kontaktu fizycznego z wykonawcą<sup>76</sup>. Zmiana relacji pomiędzy wykonawcą a odbiorcą może mieć zróżnicowany charakter. Jednym z przykładów takiego zjawiska jest wspomniana już kompozycja *fluxusowa* Alison Knowles - *A piece for Harp*, w której kompozytorka zaprasza odbiorcę do stania się twórcą dzieła. Sytuacja ta polega

---

<sup>75</sup> Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=8zXTA-ZW-mA>, data dostępu: 02.03.2024.

<sup>76</sup> M. Kagel, *op. cit.*; *cit. per: Guide to the Contemporary Harp...*, s. 29.

na oddaniu całkowitej kontroli nad formą i treścią utworu przypadkowemu widzowi/słuchaczowi, z dużym prawdopodobieństwem osobie bez wykształcenia muzycznego, która ma za zadanie „grać” na harfie w dowolny sposób przez dwie minuty. Zadanie to jedynie pozornie wydaje się mało skomplikowane. Zakładając, że zgodnie ze wskazówkami podanymi w tekście utworu, harfista zaprosi na scenę przypadkową osobę, która zacznie grać na jego instrumencie, czy twórcą owego performansu będzie harfista czy grająca osoba? Obydwoje mają wkład w powstanie wydarzenia muzycznego, jednakże w rzeczywistości jedynie harfista jest niezbędny, aby dzieło mogło zaistnieć. Gdyby spośród widowni nie znalazł się chętny śmiać do poruszenia kilku strun, harfista zobowiązany jest przez autorkę kompozycji *fluxusowej* do spędzenia przy instrumencie, w pozycji siedzącej, wspomnianych dwóch minut w ciszy. Jeżeli zgodzimy się z założeniem, że *performance art* ma właściwość zmieniania rzeczywistości, największa zmiana dokonuje się w harfiście, który wychodzi ze swojej strefy komfortu, przezwycięża strach i uprzedzenia, oddając swój drogocenny instrument w ręce osoby, która najprawdopodobniej zupełnie nie wie jak z niego korzystać - jak przechylić pudło rezonansowe na prawe ramię i jednocześnie podtrzymywać je kolanami<sup>77</sup>, jak prawidłowo wydobyć dźwięk, nie forsując strun, jak użytkować harfy z odpowiednią delikatnością i wyczuciem.

Zupełnie innym przykładem zmiany relacji wykonawca – odbiorca jest opisywane już *Fidélité* G. Aperghisa, napisane dla harfistki Brigitte Sylvestre i jej męża, perkusisty Gastona Sylvestre’a. Kompozycja przeznaczona jest do wykonania przez harfistkę i obserwującego ją mężczyznę (org. z jęz. fr. *pour harpiste seule regardée par un homme*, zob. ilustracja 3.). Umieszczenie w utworze na instrument solo dodatkowego wykonawcy jest zabiegiem zupełnie niespotykanym. Rola mężczyzny ogranicza się tu do wprowadzenia harfistki na scenę, przyglądania się jej podczas wykonania (pozostając bez ruchu i bez słowa) i odprowadzenia za kulisy po wybrzmieniu ostatniej nuty. Podczas trwania kompozycji mężczyzna nie wypowiada ani jednego słowa. Wydaje się, że słucha, ale pozostaje zagadkowo tajemniczy przez cały utwór, co można odebrać jako obojętność z jego strony, bądź jako transowe

---

<sup>77</sup> Prawidłowa pozycja przy harfie polega na opieraniu instrumentu na kolanach w taki sposób, aby struny ułożone były prostopadle do podłoża, a wyższa część pudła rezonansowego nie obciążała prawego ramienia instrumentalisty, wywołując tym samym niepotrzebne napięcie w aparacie gry. Sposób oparcia środka ciężkości harfy na ciele muzyka zmienia się podczas poruszania nogami w celu zastosowania zmian pedalizacyjnych.

zatonienie się w tkance dźwiękowej. Wprowadzając na scenę słuchacza w postaci mężczyzny, kompozytor nadaje mu rolę pierwotnego odbiorcy dzieła, czyniąc tym samym z publiczności odbiorców wtórnych. Partia mężczyzny, która zawiera się jedynie we wstępie i zakończeniu kompozycji, jest na tyle mało ingerująca w przebieg dzieła, że powstały wykonania, w których harfistka pozbawiona jest towarzystwa. Mogłoby się wydawać, że odejmuje to kompozycji istotny aspekt ukazujący relacje międzyludzkie, a dokładniej mówiąc relacje między kobietą a mężczyzną, żoną a mężem, artystką a jej pierwszym i najważniejszym odbiorcą, głównym adresatem monologu słowno-muzycznego. Nic bardziej mylnego, bowiem sam kompozytor, współpracując z harfistką Alice Belugou<sup>78</sup>, uznał, że wykonanie bez obecności mężczyzny na scenie będzie miało o wiele silniejszy przekaz<sup>79</sup>. Usunięcie głównego odbiorcy sprawia, że artystka wydaje się kłócić sama ze sobą, zapytania i frustracje, które kierowałyby do mężczyzny, znajdują adresata wypowiedzi jedynie w jej głowie. Podbudowuje to intensywną ekspresję dramaturgiczną, coraz bardziej skłaniając się w stronę jednoosobowego *performance'u*.

Ilustracja 3. Miriam Overlach – harfa i Floriaan Ganzevoort – mężczyzna, wykonują *Fidélité* Georga Aperghisa, Gesellschaft für Neue Musik, Monachium 2021<sup>80</sup>



<sup>78</sup> Zob. Georges Aperghis, *Fidélité*, wyk. Alice Belugou – harfa, 2018, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=YrpYJ4cjVns>, data dostępu: 28.05.2020.

<sup>79</sup> Emilie Morin (asystentka Georgesa Aperghisa) w korespondencji z autorką pracy, maj 2020.

<sup>80</sup> Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=SqyAjYgHjC0>, data dostępu: 02.03.2023.

## 2. Raymond Murray Schafer – *The Crown of Ariadne* (1979)

### na harfę, instrumenty perkusyjne i *playback*

|                   |   |
|-------------------|---|
| Data nagrania:    | 15.05.2022  |
| Miejsce nagrania: | Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Sala im. H. Melcera |
| Realizacja audio: | mgr Mateusz Meisner   |
| Realizacja video: | dr Jarosław Meisner   |

#### 2.1. *Patria V: The Crown of Ariadne* – sztuka muzyczno-teatralna jako źródło inspiracji do powstania kompozycji na harfę

*The Crown of Ariadne*, pochodzącego z Kanady Raymonda Murraya Schafera<sup>81</sup> (1933-2021), jako kompozycja na harfę powstała w 1979 roku na podstawie wybranych części zaczerpniętych ze sztuki muzyczno-teatralnej *Patria V: The Crown of Ariadne* (1979-1982) tego samego autora. Sztuka ta przeznaczona jest do wykonania przez aktorów i grupę taneczną z towarzyszeniem zespołu muzycznego w składzie: chór mieszany, flet, obój, klarnet, trąbka, dwa puzony, tuba, harfa, dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela, akordeon, perkusja. Całe dzieło muzyczno-teatralne *Patria V* pochodzi natomiast z cyklu dwunastu kompozycji o zbiorczym tytule *Patria*, tworzonym przez Schafera od 1966 roku. Tytułowe słowo *patria* (jako połączenie *patrius* – łac. ojcowski i *terra* – łac. ziemia, kraj), w języku łacińskim oznacza ojczyznę. Tematyka wszystkich dwunastu kompozycji (choć oparta na różnych mitach, osadzona w różnym czasie i przestrzeni) muzycznie opisuje historie stale poszukujących się kobiety i mężczyzny, czyli dwóch połówek dążących do zjednania w całość. Sam kompozytor o cyklu wypowiedział się w następujący sposób:

„Moim pomysłem było stworzenie postaci kobiety i mężczyzny, którzy poszukiwaliby się przez labirynty różnych kultur i społeczności, jakoby byli dwiema połówkami jednej całości. Powracają

---

<sup>81</sup> R. Murray Schafer jest autorem także *Koncertu na harfę i orkiestrę* (1987), kompozycji kameralnych z udziałem harfy: *Vanity* (1965), *Requiems for the Party Girl* (1966), *Arcana* (1972), *Theseus* (1983), *Wild Bird* (1997); oraz muzyki scenicznej i orkiestrowej z wykorzystaniem tego instrumentu.  
Witryna internetowa: <http://www.composers21.com/compdocs/schaferm.htm>, data dostępu: 3.09.2024.

oni, przybierając różne formy i imiona, ale ich wyprawa w poszukiwaniu jedności a także swojej ojczyzny pozostaje niezmiennie taka sama”<sup>82</sup>.

Wszystkie spośród dwunastu dzieł, wchodzących w skład *Patrii*, posiadają zadziwiające rozmiary i w wyjątkowy sposób angażują wykonawców i odbiorców w proces tworzenia interpretacji. Chociaż tematykę *Patrii V* można wywnioskować z pełnego tytułu dzieła, kompozytor utwierdza odbiorcę w słusznych założeniach, przyznając, że „*The Crown of Ariadne*” jest „opowieścią o Tezeuszu i Ariadnie, labiryncie, Minotaurze – ludziach w maskach, archetypach osadzonych w symbolicznym otoczeniu”<sup>83</sup>. Właśnie ze względu na tę tematykę kompozycja przeznaczona jest do wykonania na piaszczystej plaży, która przeniosłaby odbiorcę na jawę, w podróż po starożytnej Krecie. W scenerii przedstawienia powinien znaleźć się migoczący, metalowy pałac, który gościłby zespół muzyczny lub zawierał ogromną muzyczną instalację. Dla zespołu tanecznego została natomiast przewidziana duża, otwarta przestrzeń, w której, na potrzeby dramatycznego pierwiastka dzieła, znajdowałby się także labirynt. Z całą pewnością można stwierdzić, że *Patria V* (jak i pozostałe jedenaście części cyklu) została stworzona w nurcie teatru środowiskowego (z jęz. ang. *environmental theatre*)<sup>84</sup>, a kolejne jej części utrzymane są w formie, którą Schafer określa jako teatr konfluencji (z jęz. ang. *theatre of confluence*)<sup>85</sup>, czyli jako formę łączącą teatr, muzykę, taniec, performans i wiele innych pochodnych form ekspresji artystycznej. Ze względu na imponujące rozmiary dzieła, *Patria V* jeszcze nigdy nie została wykonana według oryginalnego zapisu<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Oryg. z jęz. ang. – „My idea was that two principal characters, a man and a woman, would engage in a search for one another through a labyrinth of different cultures and social twistings almost as if they represented the split halves of the same being... They might return with various guises and different names but the quest for unity and the homeland they were seeking would always be the same”. Raymond Murray Schafer, notka programowa *Patrii*, witryna internetowa: <https://www.patria.org/pdp/ORDER/OVERVIEW.HTM>, data dostępu: 18.07.2021.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Zob. Richard Schechner, *6 Axioms for Environmental Theatre*, w: „The Drama Review”, Cambridge University Press, 1968, t. 12, nr 3, s. 41-64.

<sup>85</sup> Konfluencja, Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pwn.pl/sjp/konfluencja;2564278>, data dostępu: 16.07.2021. Podstawowym znaczeniem konfluencji według Słownika Języka Polskiego jest łączenie się spływających ku sobie potoków, co w kontekście Schaferowskiego cyklu można rozumieć jako płynne łączenie się sztuk muzycznych i teatralnych.

R. Murray Schafer, w: *The Living Composers Project*, witryna internetowa: <http://composers21.com/compdocs/schaferm.htm>, data dostępu: 16.07.2021.

<sup>86</sup> R. Murray Schafer, notka programowa *Patrii...*, data dostępu: 18.07.2021.

## 2.2. *The Crown of Ariadne* na harfę, instrumenty perkusyjne i *playback*

Wersja *The Crown of Ariadne* na harfę, instrumenty perkusyjne i *playback*<sup>87</sup> została skomponowana na zamówienie kanadyjskiej harfistki Judy Loman (\* 1936), solistki Toronto Symphony Orchestra, profesorki University of Toronto. Tak jak wszystkie kompozycje, wchodzące w skład dzieła artystycznego, utwór przeznaczony jest do wykonania przez jednego instrumentalistę – harfistę. Wkład Loman w zapis partytury jest bardzo dobrze widoczny, ponieważ już na początku tekstu nutowego obecne są instrukcje wykonawcze harfistki w formie pisanych sugestii i przejrzystych szkiców<sup>88</sup>. Biorąc pod uwagę specyfikę instrumentu, jakim jest współczesna harfa, należy zaznaczyć, że zawarte w wydaniu wskazówki, odnoszące się do aplikatury i pedalizacji, znacząco skracają proces przygotowania utworu, co stanowi niekwestionowaną wygodę dla wykonawcy.

Już sam tytuł utworu oraz nazwy jego kolejnych części nasuwają wniosek, że kompozycja Schafera stanowi infrazę mitów o Ariadnie, Tezeuszu i Minotaurze. Według badaczki literatury Polskiej Akademii Nauk, Teresy Radziejewicz, celem infrazy „nie jest ilustracja do tekstu, lecz zobrazowanie emocji wzbudzonej przez dzieło literackie”<sup>89</sup> i chociaż Radziejewicz opisuje infrazę jako relację „obrazu, dzieła plastycznego do słowa”<sup>90</sup>, to taki przekład intersemiotyczny można odnieść do relacji tekstu do muzyki, czyli, w przypadku *The Crown...*, opowieści mitologicznej do utworu muzycznego. Chociaż w krajach europejskich mitologia starożytnych Greków jest bardzo dobrze znana i szeroko analizowana (w Polsce pozycja Jana Parandowskiego znajduje się w programie nauczania już na etapie szkoły podstawowej), to ten ponadczasowy zbiór archetypów nadal pozostaje świeży, aktualny, fascynujący. Mit jako forma narracyjna w starożytności służył przede wszystkim do wyjaśniania otaczającego świata, ale także tworzenia wspólnoty i tożsamości kulturowej. Praktyka opowiadania mitów była zatem tak

---

<sup>87</sup> W wydaniu nutowym wersji z 1980 roku przy tytule kompozycji widnieje dopisek *for harp with percussion* (ang. na harfę i perkusję), a zatem brakuje tu informacji o partii *playbacku* przeznaczonej do uprzedniego nagrania. Ponieważ partia ta znajduje się w 6. części *Labyrinth Dance*, wchodzącej w skład dzieła, autorka niniejszej dysertacji zdecydowała się określać *The Crown of Ariadne* kompozycją na harfę solo, instrumenty perkusyjne i *playback* (a nie jedynie: na harfę i perkusję).

<sup>88</sup> Zob. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, s. 0-1.

<sup>89</sup> Teresa Radziejewicz, *Od ekfrazy do infrazy*, w: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich; Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 167.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 174.

samo ważna i więziotwórcza jak sama ich treść<sup>91</sup>. Sam Schafer pisze o *The Crown...*: „Przychodzi czas, kiedy wszystko musi być opowiedziane w prosty sposób”<sup>92</sup>, jednak w tym miejscu należy zaznaczyć, że kompozytorowi nie chodziło bynajmniej o prostotę tematyki opowiadań, ale właśnie o ich obecność w kulturach europejskich (nie tylko greckiej), przystępność, znajomość. Mitologiczna historia Ariadny, Tezeusza i Minotaura, choć wykorzystywana w każdej dziedzinie sztuki, przez różne media, w różnych epokach, nadal rodzi uczucia i emocje, które nie tracą siły oddziaływania na odbiorcę.

Schafer ułożył kompozycję na harfę w sześć części, kolejno: 1. *Ariadne Awakens*, 2. *Ariadne's Dance*, 3. *Dance of the Bull*, 4. *Dance of the Night Insects*, 5. *Sun Dance*, 6. *Labyrinth Dance (Theseus & Ariadne)*. Według amerykańskiej harfistki Rosanny Moore, która w 2019 roku zajmowała się aspektem teatralnym w utworze Schafera, części utworu po kolei odpowiadają wydarzeniom z mitu o poskromieniu Minotaura przez Tezeusza<sup>93</sup>. Analizując charakter poszczególnych fragmentów oraz mając świadomość, że są to części wybrane przez kompozytora z dzieła o potężnych rozmiarach, warto jednak spojrzeć inaczej na znaczenie kolejnych tytułów. Odrzucając bowiem aspekt chronologicznego ułożenia wydarzeń, można skupić się na własnych odczuciach, wrażeniach i intuicji. Część pierwsza według Moore opowiada o zakochaniu się kreteńskiej księżniczki w ateńczyku. Można tę część natomiast zinterpretować również jako nawiązanie do dalszej historii Ariadny, która, obudziwszy się na Naksos bez Tezeusza, rozpacza za ukochanym. W części drugiej Moore słusznie dostrzega w materiale muzycznym ilustrację sceny, w której Ariadna uczy Tezeusza poruszania się po labiryncie. Według Moore część trzecia opowiada o ujarzmieniu bestii, można jednak zdecydować się na interpretację fragmentu jako portretu Minotaura. Część czwarta w rozumieniu Moore opisuje ucieczkę Tezeusza z Labiryntu. Narracja muzyczna, która wprowadza słuchacza w magiczny i baśniowy świat mitów, zdaje się jednak opowiadać o miłości, jaką darzą się kochankowie na noc przed rozstaniem. Część piąta to oczywiście ilustracja świtu, który kończy wspólną historię Ariadny i Tezeusza. W części szóstej natomiast

---

<sup>91</sup> Marcin Napiórkowski, *Świat bez mitów. Dlaczego dzicy są dzicy, a my – racjonalni?*, w: *idem, Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 22.

<sup>92</sup> Oryg. z jęz. ang. – „There comes a time when everything must be told simply”, Raymond Murray Schafer, notka programowa *Patrii...*, data dostępu: 18.07.2021

<sup>93</sup> Zob. Rosanna Moore, *Choreography in R. Murray Schafer's "The Crown of Ariadne" – Technical or Theatrical?*, „Contemporary Music Review”, Routledge, Abingdon 2019, t. 38, nr 6, s. 638-640.

Moore dostrzega moment, w którym Tezeusz porzuca Ariadnę. Słusznym wydaje się jednak przyjęcie, że wydarzenie to odzwierciedla dopiero ostatnia fraza, natomiast cała część stanowi portret zakochanych Greków.

W tym miejscu należy wyjaśnić tytuł utworu. Korona Ariadny (ang. *The Crown of Ariadne*) nie jest bezpośrednio związana z mitem o Ariadnie i Tezeuszu, ale z mitologicznym spotkaniem Ariadny i Dionizosa. Według starożytnych podań, tłumaczących zjawiska astronomiczne, na greckim niebie „jaśnieje Wieniec z dziewięciu gwiazd uwity. Zdobitł niegdyś głowę jasnowłosej Ariadny, królowy kreteńskiej. Jak wiadomo, poślubił ją Dionizos, a w dzień wesela zdjął jej wieniec i na niebie zawiesił”<sup>94</sup>. Według innego źródła diadem Ariadny był „ślubnym darem Dionizosa, wykonanym przez Hefajstosa, [który] Zeus osadził na niebie jako gwiazdozbiór Korony Północnej, łac. *Corona Borealis*”<sup>95</sup>. Należy zauważyć, że tytuł całej kompozycji oraz tytuły poszczególnych jej części odnoszą się do różnych rozdziałów historii mitologicznej Ariadny (spotkania Ariadny z Tezeuszem i Ariadny z Dionizosem) co wynika z tego, że, jak już wspomniano, utwór zainspirowany został kilkoma częściami dzieła muzyczno-teatralnego, z którego kompozytor zaczerpnął wybrane fragmenty, koncepcje, inspiracje.

### **2.3. Performatywność *The Crown of Ariadne* oraz problematyka wykonawcza wybranych części kompozycji**

W niniejszym rozdziale interpretacji i analizie zostaną poddane wybrane fragmenty dzieła – część 2. *Ariadne's Dance* oraz część 6. *Labyrinth Dance (Theseus & Ariadne)*. Selekcję przeprowadzono, uwzględniając zawarte w wymienionych częściach komponenty performatywne, stanowiące przedmiot tej dysertacji.

*The Crown of Ariadne* na harfę, instrumenty perkusyjne i *playback* to kompozycja, która wykracza poza sferę jedynie audialną. Jeżeli przyjmiemy, że istotą muzyki jest dźwięk (lub jego

---

<sup>94</sup> Jan Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania starożytnych Greków i Rzymian*, Puls, Warszawa 1992, s. 88.

<sup>95</sup> Władysław Kopaliński, *Ariadna i Diadem Ariadny*, w: *idem*, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWZn, Lublin 1997, witryna internetowa: <https://docero.tips/doc/kopalski-wadysaw-sownik-mitow-i-tradycji-kultury-0xv3om0l9k>, data dostępu: 28.07.2022.



brak), to w *The Crown...* środek ciężkości tejże istoty przesuwają się subtelnie w stronę sfery wizualnej.

Chociaż w zapisie nutowym nie pojawia się żadna wskazówka od kompozytora dotycząca preferowanej płci wykonawcy, to zdecydowana większość spośród nagrań *The Crown...* (zarówno audialnych jak i audiowizualnych), wydanych przez wytwórnie płytowe bądź zamieszczonych w źródłach internetowych, została wykonana przez kobiety harfistki. W przestrzeni Internetu dostępne jest tylko jedno nagranie zrealizowane przez mężczyznę harfistę, Antoine'a Malette'a-Chéniera<sup>96</sup>. Zastanawiając się skąd taka dysproporcja obecności kobiet i mężczyzn wśród interpretatorów kompozycji, wnioski nasuwa się bardzo szybko. Prawdopodobnie kobiet harfistek na ogólnoswiatowym rynku muzycznym jest po prostu więcej, ale może chodzić również o to, że kobietom łatwiej jest wcielić się w rolę tytułowej Ariadny właśnie ze względu na zawarty w dziele pierwiastek kobiecy. Wspomniana już doktor sztuk muzycznych, Rosanna Moore, także twierdzi, że kompozytor napisał partię harfy w taki sposób, żeby reprezentowała ona mitologiczną Ariadnę<sup>97</sup>. Czy twórcy chodziło o pełne utożsamianie się instrumentalistek z mitologiczną postacią, czy jednak celem wykonania dzieła jest jedynie opowiedzenie przez wykonawcę historii o miłości, śmierci, porzuceniu? Autorka pracy podczas kreowania własnej interpretacji dzieła zdecydowała się na niezobowiązujące zainspirowanie się metodą aktorską, wypracowaną przez Konstantego Stanisławskiego. Owa metoda zakłada, że aby aktor mógł stworzyć na scenie wiarygodną postać, musi poznać dogłębnie jej życiorys wraz z przeanalizowaniem jaki wpływ miał on na jej decyzje i poglądy. Następnie aktor powinien przypomnieć sobie własne emocje towarzyszące analogicznym wydarzeniom z jego prywatnego życia bądź zaczerpnięte z literatury lub obserwacji świata<sup>98</sup>. Działania te zgodne są również z założeniami kognitywistów, którzy twierdzą, że „wszystko zapisuje się w naszej pamięci, tworząc mentalny (wyobraźniowy) obraz świata, który stanowi podstawę pojmowania tego, co jeszcze nieznanne, a także kreowania utworów fikcyjnych”<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, wyk. Antoine Malette-Chénier – harfa, 2013, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=55kllcQZZVo>, data dostępu: 10.07.2021.

<sup>97</sup> Rosanna Moore, *Choreography in R. Murray Schafer's "The Crown of Ariadne"...*, Routledge, Abingdon 2019, t. 38, nr 6, s. 625.

<sup>98</sup> Witryna internetowa: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/realizm-i-prawda-emocjonalna-stanislawskiego-metody-pracy-z-aktorem.html>, data dostępu: 29.07.2022.

<sup>99</sup> Wojciech Baluch, *Kognitywizm*, w: *Aktor teoretyczny*, red. Joanna Krakowska-Narożniak, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2002, s. 30.

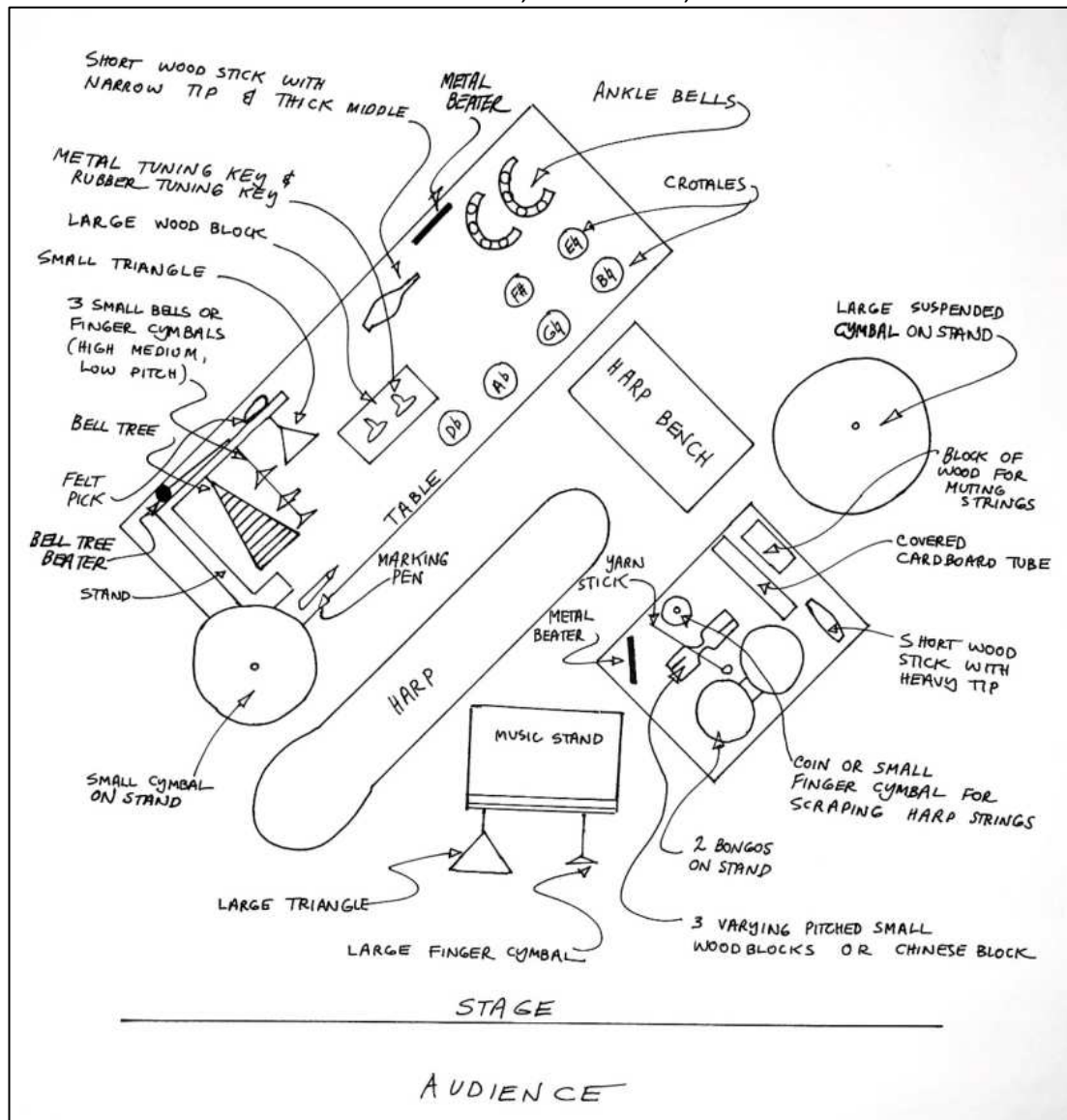
W przypadku *The Crown of Ariadne* takie postępowanie jest jednak skomplikowane ze względu na różne wersje mitologicznych opowiadań. Niejasnym jest na przykład jaki stosunek księżniczka miała do Minotaura (który według rodzinnego drzewa genealogicznego był jej przyrodnim bratem); dlaczego tak szybko obdarzyła Tezeusza płomiennym uczuciem; czy chciała ona poślubić Dionizosa, czy też została do tego zmuszona przez niefortunny dla niej bieg wydarzeń. Należy również pamiętać o oszczędności wyrazowej jaką stosowali starożytni Grecy przy opisywaniu stanów emocjonalnych i powstrzymać się od nadmiernego romantyzowania postaci i ich zachowań.

Schafer w swojej kompozycji wyznacza harfistce liczne, niekonwencjonalne zadania, jakimi są: gra na instrumentach perkusyjnych (cz. 2. i 6.), gestykulacja (cz. 6.), naśladowanie tańca (cz. 2.) czy gra z *playbackiem* (cz. 6.). Zapis partytury wymaga zatem od wykonawcy wielu nowych kompetencji, które nie są niezbędne przy interpretacji dzieł poprzednich epok. Kompozytor bez wątpienia skupił się nie tylko na możliwościach wykonawczych instrumentu, ale także na możliwościach wykonawczych instrumentalistki.

Dlaczego Murray Schafer chciał, aby jedna osoba grała zarówno na harfie jak i na instrumentach perkusyjnych? Dlaczego partie te nie zostały rozpisane na dwoje instrumentalistów – harfistkę i perkusistę? Słusznym wydaje się być założenie, że Schafer pragnął tym zabiegiem nadać znaczenie warstwie wizualnej kompozycji. Harfistka, otoczona instrumentami perkusyjnymi (zob. przykład 4.), wręcz uwięziona pomiędzy nimi bez możliwości poruszania się po scenie, może kojarzyć się z tytułową Ariadną, uwikłaną we własne fatum. Pomimo, że los Ariadny nie został z góry przewidziany przez wyrocznie, wydaje się jakby kreteńska księżniczka nie miała kontroli nad swoim życiem (po tym jak porzuca ją Tezeusz, Dionizos niemalże od razu bierze ją za żonę). Na myśl może nasunąć się tu analogia uwięzienia głównej bohaterki w złotej klatce, ograniczenie jej sprawczości. Inną interpretacją mogłoby być założenie, że instrumenty perkusyjne, których partie są utrzymane w formie krótkich, szybko zmieniających się fragmentów, stanowią symbol nowych, równie szybko zmieniających się wątków w historii kreteńskiej księżniczki, pozbawionych barwnych i długich deskrypcji (zdrada przyrodniego brata – fascynacja Tezeuszem – porzucenie – nowa miłość i małżeństwo z Dionizosem). Niezależnie od interpretacji instrumenty perkusyjne

potraktowane zostają przez kompozytora w sposób teatralny, stanowiąc nie tylko źródło brzmienia, ale również główny element scenografii audiowizualnego utworu.

Przykład 4. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editons, Douro 1980, s. 1.



Do warstwy wizualnej kompozycji należy także gestykulacja, czyli poruszanie rękoma i dłońmi w sposób przesadzony, niemalże choreograficzny (zob. przykład 5.). Jest to działaniem nietypowym, ponieważ dodatkowe lub przesadzone ruchy rękoma są w metodyce gry na harfie elementem niepożądanym, często skutkują niepotrzebnym napięciem aparatu gry lub nie pozwalają na wykonanie struktury rytmicznej w odpowiednim czasie. W przypadku części 2. utworu *The Crown...*, kompozytor przewidział na tę miniaturową choreografię osobną przestrzeń czasową, którą dodatkowo instrumentalista może potraktować *ad libitum*. Ruch

ręko ma w tym przypadku bezpośrednio związany jest z tanecznym charakterem części, co zostanie poruszone w dalszym toku rozdziału.

Przykład 5. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*,  
Arcana Editions, Douro 1980, s. 0.



Podczas nagrania wybranych części utworu ubiór sceniczny został potraktowany w sposób teatralny i nadano mu funkcję rozszerzenia znaczeniowej interpretacji dzieła. Zastosowany został bowiem dodatkowy, niezawarty w partyturze element – akcesorium z brokatowymi gwiazdkami w kształcie opaski na głowę. Fascynator miał za zadanie symbolizować tytułową koronę mitologicznej Ariadny, czego nadrzędnym celem było zwrócenie uwagi odbiorcy na utożsamianie się instrumentalistki z tytułową księżniczką – w myśl Stanisławowskiej metody kreowania postaci.

Wybrane części *The Crown of Ariadne*, które zostały poddane interpretacji przez autorkę, w swoich tytułach zawierają wspólne słowo, jakim jest: taniec. Dla przypomnienia, są to:

- część 2. *Ariadne's Dance*,
- część 6. *Labyrinth Dance (Ariadne & Theseus)*.

Chociaż w każdej z nich taniec jako forma sztuki został wykorzystany w zupełnie inny sposób, co zostanie szczegółowo opisane w rozdziałach 2.3.1. oraz 2.3.2., w tym miejscu należy poruszyć zagadnienie roli tańca w starożytnej Grecji, w kontekście inspiracji powstania wspomnianych części. Przez tysiąclecia taniec dla Greków był sposobem wyrażania swojej tożsamości narodowej oraz manifestacji przynależności w skali lokalnej, bowiem każdy region kraju miał i nadal ma charakterystyczne dla siebie tańce ludowe, ubarwiane wyjątkowymi strojami<sup>100</sup>. Dla antycznych Greków taniec miał znaczenie zarówno w sferze społecznej jak i osobistej. Podczas obrzędów religijnych, będących jednocześnie widowiskami teatralnymi, Grecy wchodzili poprzez taniec w duchową relację z czczonymi bogami. Praktykowanie tańca wykorzystywane było, aby odpędzić złe moce, pokonać głód i choroby, ale także aby prosić

<sup>100</sup> Witryna internetowa: <https://taniecgrecki.blogspot.com/p/tance-greckie.html>, data dostępu: 03.08.2022.

o urodzajne plony, płodną trzodę, szczęśliwe domostwo, powodzenie w polowaniu, czy wygraną w wojnie, a więc przypisywano mu performatywną funkcję zmiany rzeczywistości. Tańcząc, celebrowano ważne wydarzenia rodzinne, takie jak narodziny dziecka czy wesele<sup>101</sup>. Jako element obrzędowości taniec traktowany był jako modlitwa, a tancerze biorący udział we wszystkich ceremoniach byli tak samo ważni, jak w dzisiejszych czasach kapłani w świątyniach<sup>102</sup>. Ten rodzaj artystycznej ekspresji miał też szczególne znaczenie w systemie edukacji, ponieważ Grecy dostrzegali jego nieoceniony wpływ na rozwój psychiczny i emocjonalny człowieka, a także wykorzystywali go w praktykach leczniczych (leczono nim np. zaburzenia neurologiczne)<sup>103</sup>. Grecy uważali bowiem, że uzdrawianie człowieka polega na przywróceniu mu rytmu i harmonii<sup>104</sup>. Platon stwierdził nawet, że „śpiewać i tańczyć to być dobrze wykształconym”<sup>105</sup>, natomiast według amerykańskiego filologa i filozofa pochodzenia hinduskiego, Amirthanayagama Davida (\* 1972), „grecka kultura rodziła się w tańcu”<sup>106</sup>. W swojej publikacji, *The dance of the Muses*, David udowadnia tezę, która zakłada pochodzenie rytmu mowy, konstrukcji językowej eposu, a później także struktury greckiego dramatu właśnie od tańca. Po pierwsze, David zauważa w mowie starożytnych Greków silny akcent muzyczny, co współcześnie przejęła większość języków europejskich, łącznie z językiem polskim. Po drugie, David rozwija myśli innych filologów, Thrasybulosa Georgiadesa (\* 1949) oraz Sidneya Allena (\* 1987), udowadniając, że choreografia greckiego ludowego tańca *syrtós*, stanowi podstawę homeryckiego heksametru. Opisując frazowanie tekstu literackiego, odpowiadające precyzyjnie rytmice tańca, David zauważa połączenie akcentu muzycznego z akcentem dynamicznym, które wskazują na „zależność muzyki słów od ruchów stóp tancerza”<sup>107</sup>. Oczywistym założeniem badacza jest w tym przypadku również stwierdzenie, że literatura grecka narodziła się z performansu (jeżeli bowiem homerycki heksametr

---

<sup>101</sup> Lilliane Brady Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, w: „The Classical Journal”, Classical Association of the Middle West and South, Chicago 1947, t. 42, nr 6, s. 344.

<sup>102</sup> Tadeusz Kobierzycki, *Taniec – jako składnik rytuałów religijnych*, witryna internetowa: [https://www.academia.edu/43752916/Taniec\\_jako\\_składnik\\_rytuałów\\_religijnych](https://www.academia.edu/43752916/Taniec_jako_składnik_rytuałów_religijnych), data dostępu: 08.07.2021.

<sup>103</sup> L. Brady Lawler, *op. cit.*, s. 344.

<sup>104</sup> Mateusz Wiszniewski, *Jerzy Grotowski – pionier, twórca i nauczyciel działań twórczych jako wspierania rozwoju człowieka*, w: „Sztuka Leczenia”, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź 2015, nr 3-4, str. 57.

<sup>105</sup> Witryna internetowa: <https://taniecgrecki.blogspot.com/p/tance-greckie.html>, data dostępu: 03.08.2022.

<sup>106</sup> Witryna internetowa: <http://kocur.uni.wroc.pl/taniec-jako-nrpo-kultury/>, data dostępu: 05.08.2022.

<sup>107</sup> Witryna internetowa: <http://kocur.uni.wroc.pl/taniec-jako-nrpo-kultury/>, data dostępu: 07.08.2022, *per*: David Amirthanayagam, *The dance of the Muses. Choral theory and ancient Greek poetics*, Oxford University Press, Oxford 2006.

komponowany był jako muzyka do tańca, to tekst został oparty na ruchu ciała performer(a)<sup>108</sup>. Historyczka sztuki, Lilianne Lawler (1989-1990), w swoim artykule *The Dance in Ancient Greece*, docenia personalne podejście Greków do tańca, który w abstrakcyjny sposób odzwierciedlał i komunikował ich stany emocjonalne oraz który był dla nich narzędziem osobistej rozrywki<sup>109</sup>.

Wszystkie spośród dodatkowych czynności scenicznych, oprócz gry na harfie, sprawiają, że instrumentalistka wykonująca kompozycję Schafera musi przyjąć zupełnie nową rolę w procesie kreacji narracji muzycznej. Nie jest już tylko instrumentalistką, ale staje się również performerką, której ciało nie jest jedynie twórcą, ale także materią sztuki. Harfistka zobligowana jest do położenia szczególnego nacisku na aparycję sceniczną oraz na świadomość własnego ciała w procesie kreacji interpretacji muzycznej. Podczas wykonania utworu Schafera konieczne jest także rozszerzenie granic wyobraźni muzycznej w celu pojmowania utworu nie tylko jako tkanki dźwiękowej, ale jako dzieła składającego się również z wizualnych, zabarwionych dramatycznie nośników ekspresji.

### **2.3.1. Część 2. *Ariadne's Dance***

W partyturze części 2. *Ariadne's Dance* znajdują się dwie partie, zapisana wyżej partia przeznaczona do wykonania na harfie oraz zapisana niżej partia przeznaczona do wykonania nogami, z założonymi na kostki dzwoneczkami, z jęz. angielskiego *ankle bells* (zob. przykład 6.) Partia *ankle bells* zawiera się w jedenastu taktach na pierwszej stronie (rozpoczęcie części) oraz w siedmiu kolejnych na drugiej stronie części w zapisie partytury (zakończenie).

Ze względu na czasową niedostępność *ankle bells* (brak możliwości wypożyczenia), instrument został skonstruowany w procesie przygotowania interpretacji tejże części. Do jego wykonania użyto taśmy pasmanteryjnej o szerokości około 2 cm (w kolorze szarym) oraz szesnastu dzwoneczków ozdobnych (w kolorze różowego złota, pasujących kolorystycznie do opisanego powyżej fascynatora). Niezbędne okazało się eksperymentowanie z brzmieniem, wybranie odpowiedniej ilości dzwoneczków oraz określenie ich odległości od siebie, w celu

---

<sup>108</sup> Witryna internetowa: <http://kocur.uni.wroc.pl/taniec-jako-nrpo-kultury/>, data dostępu: 05.08.2022.

<sup>109</sup> L. Brady Lawler, *op. cit.*, s. 344.

uzyskania pożądanego wolumenu i barwy brzmienia. Instrument był prosty w użytkowaniu, lekki i nieobciążający nóg; dzwoneczki natomiast, pomimo małych rozmiarów, na nagranej ścieżce dźwiękowej są dobrze słyszalne.

Przykład 6. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, cz. 2. *Ariadne's Dance*, s. 4, t. 1-6.

2. *Ariadne's Dance*

1. TINY BELLS ARE ATTACHED TO THE ANKLES OF THE HARPIST WHICH JING  
2. A RUBBER TUNING KEY IS WEDGED IN THE A PEDAL SLOT FOR THE EFFECT

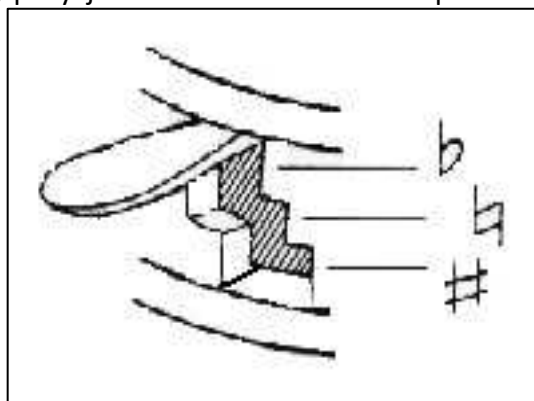
♩ = ca. 250

HARP

FEET (ANKLE BELLS)

Spśród efektów brzmieniowych należy także wyróżnić w tym miejscu grę na strunach A, z mechanizmem pedałowym ustawionym pomiędzy bemolem a kasownikiem, czyli pomiędzy górnym a środkowym wcięciem w otworze u podstawy instrumentu (zob. ilustracja 4.) Efekt brzmieniowy o którym mowa, czyli *pedal buzz*, został zastosowany w taktach 14 – 19 (zob. przykład 7.), a przed przystąpieniem do jego wykonania w najwyższą pozycję otworu pedału A wsunięto gumowy klucz do przestrajania instrumentu. Spowodowało to sytuację, w której po przełączeniu dźwigni ze środkowej pozycji w otworze na górną (czyli po zmianie wysokości brzmienia strun A na A<sub>1</sub>), sprężyny mechanizmu nie mogły przyciągnąć dźwigni na najwyższą pozycję ze względu na klucz blokujący otwór. Przed realizacją nagrania audiowizualnego, wchodzącego w skład dzieła artystycznego, niezbędne było eksperymentowanie z wyborem odpowiedniego klucza, który stabilnie utrzymywałby się w otworze mechanizmu pedalizacyjnego harfy, oraz z ułożeniem akcesorium, odpowiadającego za ostry, metaliczny dźwięk strun A.

Ilustracja 4. Trzy pozycje w otworze mechanizmu pedalizacyjnego harfy<sup>110</sup>



Przykład 7. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, cz. 2. *Ariadne's Dance*, s. 4, t. 14-15.

Na drugiej stronie partytury tej części kompozytor zapisał partię dwóch bongosów, o wyższej i niższej wysokości brzmienia, przeznaczoną do wykonania lewą ręką, podczas gry prawa ręka wykonuje materiał dźwiękowy flazoletami, dźwiękami *prés de la table* i *ordinario* (zob. przykład 8.). Ze względu na to, że autorka pracy nigdy wcześniej nie wykonywała kompozycji na instrumentach perkusyjnych, a w dodatku jest praworęczna, problematyka tej partii polegała na uzyskaniu pożądanej artykulacji oraz dynamiki materiału muzycznego poprzez uderzanie pałką w odpowiednią część membrany bongosów z dopasowaną energią i impulsem ruchu. Wykorzystanie w *Ariadne's Dance* bongosów niewątpliwie stanowi nawiązanie do rytuałów plemiennych, czyli do pierwszych społecznych performansów, podczas których ruchom, śpiewom i okrzykom towarzyszyły różnego rodzaju i wielkości bębunki.

<sup>110</sup> Sarah Crocker, *The descriptives miniatures of Alphonse Hasselmanns and Henriette Renié: an examination of the pedagogical and artistic significance of the salon pieces for harp*, praca doktorska, The University of Alabama, Tuscaloosa 2013, s. 11.



Przykład 8. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, cz. 2. *Ariadne's Dance*, s. 4, t. 22-23.

Ze względu na skomplikowaną melodykę i harmonię tekstu muzycznego, podczas przygotowania składającej się na dzieło artystyczne interpretacji tejże części, niezwykle pomocnymi okazały się być wskazówki od harfistki Judy Loman, która przy współpracy z kompozytorem opracowała partyturę, dodając do niej m.in. instrukcje dotyczące palcowania, podziału partii *ankle bells* na lewą i prawą nogę (nogi nie poruszają dzwoneczkami na zmianę, ale prawa wykonuje wartości akcentowane a lewa pozostałe) oraz ustawienia instrumentów na scenie. W przypadku tej części autorka dokonała jedynie kilku zmian w aplikaturze w celu osiągnięcia jeszcze większej wygody gry, ale w kontekście niniejszych rozważań wyróżnienie ich nie jest istotne. Podczas nagrania *Ariadne's Dance* na scenie znajdowało się więcej instrumentów niż zostało wykorzystanych. Ze względu na to, że w nagraniu audiowizualnym interpretacji uległa druga i szósta część *The Crown...*, w pierwszej z nich na scenie zostały ustawione także te instrumenty, których partia zapisana jest dopiero w partyturze *Labyrinth Dance*. Zabieg ten miał na celu podkreślenie wizualnej impresji harfistki „uwięzionej” pomiędzy instrumentami perkusyjnymi oraz zaakcentowanie wykorzystania instrumentów perkusyjnych jako elementów scenografii (zob. rozdział 2.3.).

Taniec w *Ariadne's Dance* przede wszystkim przedstawiony jest poprzez powtarzający się segment rytmiczny, utrzymany w metrum  $\frac{7}{8} + \frac{6}{8}$ . Niesymetrycznie ułożone w całej części akcenty przywołują skojarzenia z tańcami pierwszych ludzi, surowymi, naturalistycznymi i bardzo energetycznymi. Nawiązując do wspomnianych w poprzednim podrozdziale badań

Amirthanayagama Davida nad wzajemnymi powiązaniem tańca, literatury i muzyki w starożytnej Grecji, w 2. części *The Crown...* rytmika melodii całkowicie zależna jest od pracy nóg, realizujących partię *ankle bells*. Korelacja ta jest współczesnym odzwierciedleniem starogreckiego dopasowania „muzyki słów do ruchów stóp tancerza”<sup>111</sup>. Według Rosanny Moore, *Ariadne's Dance* jest częścią, która przedstawia Ariadnę uczącą Tezeusza poruszać się po labiryncie. Jest to założenie, które Moore skonsultowała z samym kompozytorem, pisząc artykuł pt. *Choreography in R. Murray Schafer's "The Crown of Ariadne"*. Biorąc pod uwagę, że *The Crown...* składa się z sześciu części o tematyce mitologicznej oraz zważając na fakt, że utwór powstał na podstawie dzieła dramatycznego ogromnych rozmiarów, czyli *Patrii V*, założenie to wydaje się logiczne i racjonalne. Nie jest to jednak jedyne wytłumaczenie treści drugiej części kompozycji na harfę.

Ponieważ kultura grecka bardzo silnie zakorzeniona jest w starożytnych wierzeniach i mitach, a początek artystycznej ekspresji tegoż społeczeństwa ściśle związany jest ze sferą sakralną życia antycznych Greków, należy wziąć pod uwagę także celebrowaną przez nich symbolikę kretańskiej księżniczki. W publikacji *The sacred dance. Study in comparative folklore* (1923) teolog kościoła anglikańskiego, William Oesterley (1866-1950), pisze o świętach organizowanych na cześć bogów i herosów, ale także ludzi ze znamienitych rodów, m.in. Ariadny. Ze względu na to, że w antycznej Grecji nie odbywały się żadne wydarzenia, podczas których by nie tańczono, nie ulega wątpliwości, że taniec Ariadny u swoich początków był formą sakralną, która jednak z biegiem czasu stała się formą rozrywkową o walorach jedynie estetycznych<sup>112</sup>. Ciekawostką jest, że według mitologicznych historii, Ariadna posiadała nawet specjalne miejsce do tańca, które wybudował dla niej Dedal<sup>113</sup>. W mitologicznych historiach dotyczących Krety zachowały się zapisy o obserwacji przez Greków nieba i jego konstelacji<sup>114</sup>. Według Oesterleya ruch gwiazd prawdopodobnie był inspiracją do powstania skomplikowanych rytmicznie tańców, co mogłoby tłumaczyć nietypowe metrum części, niesymetryczne ułożenie akcentów oraz ostinato rytmiczne w partii *ankle bells*. Oesterley

---

<sup>111</sup> Witryna internetowa: <http://kocur.uni.wroc.pl/taniec-jako-nrpo-kultury/>, data dostępu: 07.08.2022.

<sup>112</sup> William Oesterley, *The sacred dance. Study in comparative folklore*, Cambridge University Press, Cambridge 1923, s. 64.

<sup>113</sup> Brewster Ghiselin, *Our Cretan Dillema: Labyrinth or Dancing-Place*, w: "The Sewanee Review", The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1972, t. 80, nr 1, s. 39.

<sup>114</sup> W. Oesterley, *op. cit.*, s. 69.

dokonuje także swojej interpretacji tańca Ariadny, przypuszczając, że księżniczka mogła symbolizować słońce, a tym samym jej taniec mógł przedstawiać wędrowkę tejże gwiazdy po niebie<sup>115</sup>.

W tym miejscu należy pochylić się nad skomplikowanym rytmem tańca w *Ariadne's Dance*. Podczas przygotowania interpretacji 2. części *The Crown...* nauka kolejnych fragmentów na pamięć okazała się koniecznością, ponieważ szybkie tempo utworu oraz jego gęsta faktura w taktach z wykorzystaniem *ankle bells* sprawiały, że należało poświęcić pełną uwagę patrzeniu na struny, co uniemożliwiało korzystanie z partytury podczas wykonania. Część ta została wykonana boso, w celu zniwelowania dźwięku pięt uderzających o podłogę i po to, aby założone na kostki dzwoneczki mogły wybrzmieć. Warto zastanowić się nad tym, czy struktura rytmiczna *Ariadne's Dance* stanowi przedstawienie tańca kreteńskiej księżniczki (którego Ariadna używała, poruszając się po labiryncie, i którego nauczyła Tezeusza), czy może struktura ta przedstawia taniec praktykowany przez antycznych Greków, oddających cześć postaci Ariadny. Autorka pracy łączy oba punkty widzenia, interpretując taniec Ariadny oraz taniec na cześć Ariadny jako tę samą formę, ukazującą z jednej strony grecki charakter ludowego tańca, a z drugiej – surowość mitu.

### **2.3.2. Część 6. *Labyrinth Dance (Theseus & Ariadne)***

W partyturze *Labyrinth Dance (Theseus & Ariadne)* Schafer zawarł partię takich instrumentów jak: mały i duży trójkąt, dwa *finger cymbals* o wysokim i niskim brzmieniu, dwa *wood blocks* o wysokim i niskim brzmieniu, dwa bongosy o wysokim i niskim brzmieniu, siedem krotali oraz *bell tree*. Część ta składa się z dwóch partii, *recorded harp* (zapisanej w górnym systemie) oraz *live harp* (zapisanej na systemie dolnym i przeznaczonej do wykonania w opisanym w legendzie utworu skordaturze; zob. przykład 9). Obie partie wykorzystują szereg wspomnianych wyżej instrumentów perkusyjnych. Wykonanie tejże części polega na interpretacji partii *live harp* w trakcie odtwarzania uprzednio nagranych *playbacku*, czyli partii *recorded harp*. W celu zachowania najwyższej jakości dźwięku, autorka nagrała

---

<sup>115</sup> W. Oesterley, *op. cit.*, s. 72.

wersję *live harp*, odtwarzając partię *recorded harp* jedynie w odstuchu, a obie ścieżki zostały połączone przez realizatora nagrania dopiero w postprodukcji.

Przykład 9. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, cz. 6. *Labyrinth Dance*, s. 12, t. 1-6.

6. *Labyrinth Dance (Theseus & Ariadne)*

♩ = 92 VERY STEADY

RECORDED HARP

TRIANGLE OR FINGER CYMBAL

REPEAT 4 TIMES REPEAT 4 TIMES

LIVE HARP

LOW FINGER CYMBAL

LEFT HAND NOTES ARE PRES DE LA TABLE

HIGH FINGER CYMBAL

Podobnie jak w kontekście użycia instrumentów perkusyjnych (poruszonym w rozdziale 2.3.) można zadać sobie następujące pytanie: dlaczego w cz. 6. *Labyrinth Dance* kompozytor przeznaczył obie partie, czyli *recorded harp* oraz *live harp*, do wykonania przez jednego instrumentalistę.

Pełna nazwa części, *Labyrinth Dance (Ariadne & Theseus)*, może nasuwać skojarzenia dialogu prowadzonego przez kochanków. Dla przypomnienia, według Rosanny Moore, szósta część *The Crown...* przedstawia moment, w którym Tezeusz porzuca Ariadnę na wyspie Naksos. Można jednak rozumieć to w inny sposób, odnajdując tę część mitologicznej historii jeszcze w poprzedniej części (5. *Sun Dance*), ilustrującej świt na greckiej wyspie. *Labyrinth Dance* należy wtedy interpretować jako portret kreteńskiej księżniczki i ateńskiego herosa. Nie jest to jednak dialog muzyczny na wzór tych, które pojawiają się w kameralnych formach muzycznych i w których partie instrumentów korespondują ze sobą w czasie rzeczywistym. Wręcz przeciwnie. Partia *live harp* musi zostać dopasowana do partii *recorded harp*, której narracja nieubłaganie biegnie do przodu w przyjętym przez siebie tempie. Obserwując sytuację wykonawczą, można dostrzec analogię do relacji Ariadny i Tezeusza. Przyjmując, że partia

*recorded harp* stanowi motyw ateńczyka, natomiast partia *live harp* portret kretenki, skojarzenie to wydaje się oczywiste. Partia *live harp* zostaje dopasowana do *recorded harp* podobnie jak Ariadna dopasowała bieg wydarzeń swojego życia do Tezeusza. Znając młodzieńca bardzo krótko, zdecydowała się mu pomóc, następnie została przez niego zabrana na statek a chwilę później porzucona na wyspie. Niewiele spośród postanowień, jakich Ariadna dokonała w tej mitologicznej historii, były jej niezależnymi decyzjami.

Ze względu na powyższe rozważania autorka pracy zdecydowała się przyjąć założenie, że to właśnie partia *live harp* obrazuje Ariadnę, dzięki czemu harfistka wykonująca kompozycję ma szansę dogłębniej utożsamić się z tytułową księżniczką. W ciągu trwania części obie partie wzajemnie się przeplatają i uzupełniają. Ich materiał dźwiękowy jest bardzo do siebie zbliżony i opiera się na motywie dźwiękowym<sup>116</sup>  $c^1-f^1-c^2-g^1-f^2$ . Te kilka dźwięków łączy partie tak, jak Ariadnę i Tezeusza połączyło wzajemne zauroczenie, działanie i plany na przyszłość. Tezeusz w *Labyrinth Dance* prowadzi Ariadnę przez ich wspólną historię tak, jakby prowadził ją w tańcu. W dwóch ostatnich linijkach utworu sytuacja muzyczna ulega jednak zmianie. W partii *recorded harp* niezmiennie powtarza się wspomniany motyw, który przywodzi na myśl Tezeusza niewzruszenie odpływającego z wyspy i ze spokojem wyruszającego w kolejną wyprawę. Partia *live harp* zostaje natomiast wzbogacona o długie dźwięki *ad libitum*, wykonywane flażoletami oraz *ordinario*. Pomędzy nimi zaś kompozytor umieszcza wskazówki dotyczące choreograficznej gestykulacji rękoma (zob. przykład 10.). Czyżby Ariadna znowu zaczynała tańczyć sama?

---

<sup>116</sup> Ostatni dźwięk motywu wykonany jest jako flażolet na strunie  $f^1$ . Najczęściej spotykanym sposobem zapisu flażoletów oktaowych w literaturze harfowej jest podawanie w notacji wysokości zarywanej struny. Niektórzy kompozytorzy, w tym R. Murray Schafer, podają jednak w partyturze wysokość uzyskanego w ten sposób brzmienia.

Przykład 10. Raymond Murray Schafer, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980, cz. 6. *Labyrinth Dance*, s. 13, t. 61-72.

Zagłębiając się w symbolikę greckich mitologii można interpretować nazwę części także w inny sposób. Dla antycznych Greków bowiem labirynt nie był jedynie budowlą, obiektem architektonicznym, służącym celom estetycznym. Według Williama Oesterleya labirynt, wraz z tysiącem swoich korytarzy, był symbolem gwiazdzistego nieba. Analizując dzieła sztuki ceramicznej, historykom udało się ustalić, że taniec labiryntu, czyli taniec oddający część antycznej budowli, a raczej jej konceptowi, tańczono między innymi na Krecie i w Delos. Oesterley przypuszcza, że w związku z tym taniec labiryntu, tak jak i sam labirynt, musiał być zatem reprezentacją gwiazdnych konstelacji<sup>117</sup>. Potwierdzenie dla tego założenia Oesterley odnajduje na starożytnych monetach z Knossos, na których w przedstawieniach labiryntu, na jego środku, w miejscu, gdzie zwykle prezentowano Minotaura, bardzo często znajdowała się gwiazda<sup>118</sup>.

Sam kompozytor dostrzega jednak w mitie jeszcze jeden aspekt. Zważając na to, że historycy zajmujący się antyczną Grecją zgadzają się ze stwierdzeniem, że społeczeństwo kretańskie było społeczeństwem matriarchalnym, dla Schafera motyw Tezeusza przybywającego na wyspę, aby zgładzić „bestię” stanowi zmitologizowany przekaz o ludności Krety stopniowo poddającej się patriarchalnym nastrojom<sup>119</sup>.

Sam labirynt stanowi obecnie przedmiot licznych rozważań. Jego symbolika jest stale na nowo interpretowana. Utożsamia się go z tajemnicą, nieskończonością, rytuałem inicjacji, a także ze śmiercią, odrodzeniem i symbolicznym powrotem do łona matki. W psychoanalizie

<sup>117</sup> W. Oesterley, *op. cit.*, s. 70.

<sup>118</sup> W. Oesterley, *op. cit.*, s. 72.

<sup>119</sup> Witryna internetowa: <https://www.patria.org/arcana/arcadrama.html#CA>, data dostępu: 20.04.2021.

labirynt funkcjonuje jako symbol podświadomości człowieka, zamknięta struktura o niezliczonej liczbie ścieżek i korytarzy, po których zbłądzony umysł uczy się nawigować. Labirynt stanowi idealną, skończoną całość o wielości interpretacji, a rozciągnięta w nim „nić Ariadny [...] stanowi połączenie początku i końca, widzialnego i niewidzialnego, tego co ludzkie i co boskie”<sup>120</sup>.

Chociaż *Labyrinth Dance*, podobnie jak pozostałe części kompozycji, mógłby funkcjonować jedynie w formie audialnej, takie wykonanie utworu pozbawiłoby go przedstawionych wyżej interpretacji. Odbiór kompozycji bez studiowania partytury w czasie rzeczywistym owocowałby jedynie w doznania estetyczne. Warstwa wizualna przedstawia bowiem wcielającą się w Ariadnę harfistkę, która buduje portret psychologiczny postaci utkany przez Schafera materiałem zarówno muzycznym jak i dramatycznym.

## 2.4. Podsumowanie rozdziału drugiego

Konstruując podsumowanie komponentów performatywnych w *The Crown of Ariadne*, należy zaznaczyć, że jest to dzieło najstarsze spośród analizowanych w opisie dzieła artystycznego kompozycji, w którym teoretycznie warstwa audialna może funkcjonować bez wizualnej, choć stanowczo ograniczyłoby to treść utworu. Świadomość, że *The Crown of Ariadne* na harfę powstało na podstawie *Patrii V*, dzieła dramatyczno-muzyczno-tanecznego ogromnych rozmiarów, znacząco wpływa na charakter wykonania wybranych części składających się na dzieło artystyczne. Uzmysłowanie, że *Patria V* utrzymana jest w konwencji teatru środowiskowego (*environmental theatre*) i przeznaczona jest do wystawienia na otwartej przestrzeni plaży, dużych scenach tanecznych oraz w spektakularnym, błyszczącym pałacu, wpłynęło na wyobraźnię autorki pracy, dodając jej śmiałości i pewności siebie, rozszerzając jej podejście do dzieła z klasycznego skupienia nad zgodnością wykonania z zapisem partytury, do przekazania konceptu, idei, energii i przede wszystkim fragmentów mitologicznych historii. Chociaż stylistycznie kompozycja Schafera znacząco różni się od dzieł

---

<sup>120</sup> Witryna internetowa: <https://danzadelleorigini.com/2019/04/01/the-crane-ariadnes-thread-labyrinth-and-dance/>, data dostępu: 21.04.2021.

Kagela, Stockhausena czy Schnebela, pod kątem formalnym *The Crown of Ariadne* można rozpatrywać w kategorii teatru instrumentalnego, czyli produktu zwrotu performatywnego w muzyce. Za takim stwierdzeniem przemawiają elementy kompozycji korzystające ze zdobyczy dziedziny teatru, czyli głównie aspekty znajdujące miejsce i kreujące znaczenia w warstwie wizualnej dzieła. Chodzi tu oczywiście o potraktowanie instrumentów perkusyjnych jako scenografii oraz o rozpatrywanie roli wykonawcy w kontekście gry aktorskiej. Wykorzystanie przez Schafera sztuki tanecznej z pewnością czyni z *The Crown...* twór interdyscyplinarny, w myśl pierwszych performansów, które razem ze śpiewem czy recytacją wykorzystywały taniec. Ta zrytualizowana ekspresja, stanowiąca jedną z pierwszych form performansu w kulturze, nadaje dziełu charakter pierwotny, naturalny, surowy (zwłaszcza w cz. 2.), a poprzez mitologiczną tematykę utworu nawiązuje do najważniejszej w starożytności funkcji tańca, czyli jego sprawczej mocy zmiany rzeczywistości. Dodatkowe czynności, takie jak gestykulacja, taneczne ruchy nogami, poruszanie się harfistki pomiędzy wieloma instrumentami perkusyjnymi, nadają szczególne znaczenie wizualnej warstwie kompozycji oraz podkreślają zwrócenie przez kompozytora uwagi na możliwości wykonawcze nie tylko instrumentu, ale także instrumentalisty. Taka intensyfikacja działań scenicznych zwraca skoncentrowaną uwagę na muzyka jako na performerę utożsamiającego się z kreteńską księżniczką z mitologicznych historii, próbującą pokazać urywki jej osobowości i odczuwanych przez nią emocji, korzystając w tym celu z aktorskiego charakteru kreowania roli (inspirowanego metodą Konstantego Stanisławskiego). Kompozycja ta tym samym wyraża pozamuzyczne treści, zakorzenione w problematyce relacji międzyludzkich przedstawionych na podstawie postaci archetypicznych. Należy jednak zaznaczyć, że warstwa muzyczna cały czas pozostaje na pierwszym planie audiowizualnej tkanki, a wykonawca poza pracowaniem własnym ciałem jest przede wszystkim instrumentalistą. Zastosowany w cz. 6. *playback* czyni z *The Crown of Ariadne* twór multimedialny, zacierający granicę między muzyką na żywo oraz uprzednio nagrałą, prawdą a fikcją.



### 3. Mieko Shiomi – *Wind Music for Harp* (2006), czyli *fluxus event scores* na harfę

|                   |  |
|-------------------|--|
| Data nagrania:    | 17.07.2023   |
| Miejsce nagrania: | Lubsza Śląska, teren Parafii św. Jakuba Starszego Apostoła |
| Realizacja audio: | mgr Mateusz Meisner  |
| Realizacja video: | dr Jarosław Meisner  |

#### 3.1. *Fluxus event scores* – charakterystyka formy ekspresji

Jak już zostało wspomniane w rozdziale 1., *fluxus event scores* to forma wydarzenia artystycznego, która wykorzystuje zdobycze dziedziny teatru, muzyki, tańca czy sztuk plastycznych i która stanowi rodzaj performansu. Jako głównego założyciela międzynarodowej grupy *Fluxus* uważa się Georgesa Maciunasa (1931-1978), artystę, architekta, kompozytora i *designera* litewskiego pochodzenia. Założony przez Maciunasa zespół tworzył głównie w latach 60. i 70. XX wieku i wykorzystywał ogólnie pojęte eksperymentalne (i na tamte czasy nowoczesne) formy ekspresji. W 1960 roku Maciunas, na potrzeby stworzonego przez siebie kolektywu twórców, otworzył w Nowym Jorku AG Gallery, gdzie poznał m.in. Johna Cage'a (1912-1992), muzycznego wizjonera, który wcześniej prowadził zajęcia z kompozycji eksperymentalnej w New School w tym samym mieście. To właśnie Cage, który wprowadzał do swoich utworów element przypadkowości, a jako źródło dźwięku często stosował przedmioty codziennego użytku, miał znaczący wpływ na rozwój muzyki *fluxusowej*. W latach 60. XX wieku w Nowym Jorku *fluxus event scores* tworzyli i performowali artyści różnych narodowości, zajmujący się interdyscyplinarnie pojmowaną sztuką i związani z Maciunaszem i Cagem, m.in. Jackson Mac Low (1922-2004), George Brecht (1926-2008), Al Hansen (1927-1995), Alison Knowles (\* 1933), La Monte Young (\* 1935) czy Dick Higgins (1938-1998)<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Virginia Anderson, *Fluxus: Event Scores and Their Performance*, booklet płyty *X for Henry Flynt: inspired by La Monte Young*, wyk. Nicolas Horvath – fortepian, SubRosa CD, 2016.

Pośród nielicznych utworów na harfę utrzymanych w duchu *fluxusowym* znajduje się między innymi wspomniana już kompozycja Alison Knowles – *A Piece for Harp* – napisana współcześnie (bo w 2010 roku) dla brytyjskiego harfisty Rhodriego Daviesa. Ze względu na to, że partytura nie posiada zapisanej ani jednej nuty, można się zastanawiać, czy w takim razie dzieło to jest kompozycją muzyczną. Zdecydowanie *A Piece for Harp* można określić mianem zdarzenia akustycznego oraz dzieła otwartego, opartego na improwizacji, zarówno w kwestii formy jak i treści utworu. W zupełnie innym stylu utrzymana jest kompozycja Christiana Wolffa (\* 1934) *For Harp Player* (2009), również dedykowana Daviesowi, która zawiera instrukcje słowne, artykułujące konkretne wskazówki wykonawcze włącznie z literowym przedstawieniem wysokości dźwięków (zob. przykład 11.).

Kompozycje *fluxusowe* na harfę pisała także japońska artystka Mieko Shiomi (\* 1938), której *Wind Music for Harp* jest głównym przedmiotem rozważań niniejszego rozdziału. Na szczególną uwagę, oprócz wspomnianego dzieła, zasługuje także późniejsza z jej kompozycji, *Shadow Music for Harp* (2010, zob. przykład 12.). *Shadow...* w swojej formie nawiązuje do sztuki wizualnej, jaką jest teatr cieni. Pomimo, że w tytule kompozycji zawarte są słowa *for harp*, w rzeczywistości do wykonania utworu potrzebny jest drugi performer, poruszający się głównie w sferze warstwy wizualnej dzieła. Jego zadaniem jest operowanie przedmiotami (np. miękkimi pałkami perkusyjnymi) i tworzenie nimi cieni balansujących na granicy cienia harfisty i oświetlonego tła. Harfista w tym czasie wykonuje improwizację muzyczną, opartą na dźwiękach D, As, A, H, będącymi literami wyekstrahowanymi z anglojęzycznego słowa *shadow* (ang. cień). Pojawia się jednak pytanie o to, która warstwa semantyczna utworu jest ważniejsza. Z jednej strony kompozycja napisana jest na harfę, co wskazuje na nadrzędność warstwy audialnej. Z drugiej strony jednak cechą charakterystyczną i szczególnym wyróżnikiem utworu jest tutaj odbywająca się w przestrzeni wizualnej gra cieni, co wskazuje na nadrzędność obrazu nad dźwiękiem. Odpowiedzi na to pytanie należy zatem szukać w każdym kolejnym wykonaniu, unikając generalizacji i wszelakich przyjętych *a priori* założeń.

Przykład 11. Christian Wolff, *For Harp Player*, Peters Edition, Londyn 2009.

FOR HARP PLAYER

1 - 12

For Rhodri Davies

Tempi, when given, are suggestions.

A wedge (Λ) = a pause of widely variable duration.

Dynamics and character of sound, when not given, are free (think like an organ or harpsichord player choosing and changing registrations). Degrees of strings' resonating, or damping, are generally free and variable (though rhythmic-duration definition should be kept in mind).

#7 gives time spaces; within these each dynamic indication is one sound, no indication = silence. Sounds anywhere within the given time space. The circled 1 and 2 indicate pitch sources for sounds, 1 being one tuning, 2 another (they may overlap).

#9: each line represents a pitch class to be chosen ad lib., e.g. the first line may indicate an E in any register, the second a D flat in any register, etc. You may play only the first two lines (the top stave), once through, then repeat with added lines 3 and 4 (the bottom stave). Any note may be replaced by a noise.

#10: the notes on the third stave = any sound not made with the harp, played anywhere within the measure where it is notated; duration free but, unless tied over, not extending beyond the measure. These sounds may be very quiet, almost subliminal.

#12: all open notes ("whole" notes) to sound until they have become inaudible, then when a line extends from them, play directly the next note which the line extends to. The black notes are relatively, and variably short, ad lib., no more than about 1 second. It may be that a change of tuning requires a pedalling that cuts a note off before it has stopped resonating, if there is a line to a next note, play that note as soon as pedalling has occurred. The line of notes in the middle and bracketed is played and then repeated once, starting at any point further on.

Christian Wolff  
vii. 09

Przykład 12. Mieko Shiomi, *Shadow Music for Harp*, niepublikowane, 2010.

## **Shadow Music for Harp ■ Mieko Shiomi 2010**

- Direct a strong light towards harp and harpist so that their shadows are cast on the wall, floor or any other instruments or objects.
- Another performer traces the boundary line between the light and shadow using various mallets or objects, while playing various subtle and continuous sounds with them.
- At the same time, the harpist intermittently plays single chords or short patterns using only the pitches D, As (Ab), A and H(B) in any range, whose letters are extracted from the word SHADOW.

W duchu *fluxusowym* powstały również kompozycje na harfę innych autorów, takich jak Philip Corner (\* 1933), Ben Patterson (1934-2016) czy Yasunao Tone (\* 1935).

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych wykonawców, którzy chętnie sięgają po utwory wspomnianych twórców, jest wymieniony już Rhodri Davies (\* 1971), harfista i improwizator, który jest twórcą licznych instalacji dźwiękowych i performansów muzycznych. W kilku spośród nich Davies dokonuje częściowego demontażu, a nawet dekonstrukcji całej harfy. Według Daviesa, utwory *fluxusowe* dają wykonawcy możliwość zupełnie innego sposobu spojrzenia na instrument oraz jego możliwości techniczne i wykonawcze – w porównaniu do kompozycji twórców poprzednich epok<sup>122</sup>.

### **3.2. Performatywność *Wind Music for Harp* i problematyka wykonawcza improwizacji**

*Wind Music for Harp* Mieko Shiomi<sup>123</sup> jest klasycznym przykładem kompozycji *fluxusowej*, a co za tym idzie, formą performansu artystycznego. Partytura tegoż dzieła to słowna notacja instrukcji opatrzona grafiką przykładowych klasterów, stanowiących jedyną tkankę muzyczną zapisu (zob. przykład 13.). Każde zdanie opisuje czynności, które powinien oraz które może wykonać interpretator, począwszy od wyjścia na zewnątrz i posłuchania dynamiki, barwy i rytmu wiejącego wiatru, po wskazówki dotyczące ewentualnego użycia urządzeń elektronicznych oraz ewentualnych preparacji instrumentu.

Początkowo interpretacja dzieła, które składa się na dzieło artystyczne, zawierała się w formie jednej części, stanowiącej kompilację efektów brzmieniowych, możliwych do uzyskania na harfie bez wykorzystania dodatkowych induktorów czy źródeł dźwięku. Podczas realizacji kolejnych roboczych wykonań dzieła, sposób kreowania narracji został

---

<sup>122</sup> Witryna internetowa: <https://www.james-saunders.com/interview-with-rhodri-davies/>, data dostępu: 01.05.2021.


<sup>123</sup> Oprócz wymienionych w pracy *Wind Music for Harp* (2006) i *Shadow Music for Harp* (2010), M. Shiomi jest także autorką utrzymanego w formie *fluxus event score* – *Falling Music for Harp* (2006).

znacznie rozwinięty zarówno w kontekście formy jak i jej tkanki muzycznej. *Fluxus event score* Mieko Shiomi w finalnej wersji rejestracji audiowizualnej ostatecznie przyjęło kształt pięciu kilkuminutowych części, muzycznie opisujących wiatr o różnych porach dnia i w różnych sytuacjach pogodowych. Kreatorka interpretacji opatrzyła kolejne fragmenty utworu następującymi tytułami<sup>124</sup>:

1. *Bright Rosé Dusk*
2. *Gentle Green Morning*
3. *Purple Summer Tempest*
4. *Warm Pink Afternoon*
5. *Navy Midnight Lullaby.*

Przykład 13. Mieko Shiomi, *Wind Music for Harp*, niepublikowane, 2006.

**Wind Music for Harp ■ Mieko Shiomi**

1. Go outside and feel the wind.  
Observe changes of the wind's velocity.  
Try to memorize their patterns.
2. Determine a random cluster such as:  


*Play these notes  
repeatedly at random.*

Keep playing it rapidly like a hum, while converting the wind's velocity patterns into intensity and/or speed.  
During the performance the first random cluster should be changed freely both in the tone range and thickness of chord.  
It would be better to plan the sequence of random clusters in advance.
3. Try to perform as if your improvised music was a natural phenomenon.  
At the performance any preparations or electronics can be used.

Copyright 2006  
*Mieko Shiomi*

<sup>124</sup> Ze względu na to, że tytuł kompozycji został sformułowany przez Shiomi w języku angielskim, autorka pracy, kierując się zasadami logiki, zdecydowała się na nazwanie poszczególnych części w tym samym języku.

Nawiązując do założeń artystów nurtu *fluxusowego*, rejestracja kompozycji Shiomi miała miejsce w przestrzeni innej niż sala koncertowa. Poszukiwania odpowiedniej scenarii zawężono do miejsc dobrze znanych autorce, a wybór padł na łąkę, znajdującą się na urokliwych terenach liczącej mniej niż tysiąc mieszkańców Lubszy Śląskiej. Pierwsze zdanie *Wind Music for Harp* – zawierające się w słowach „*Go outside and feel the wind*”, czyli z języka angielskiego „Wyjdź na zewnątrz i poczuj wiatr” – zinterpretowano dosłownie, a ponieważ Shiomi nie zaznaczyła w partyturze, że należy powrócić do pomieszczenia, z którego się przybyło, wykonanie utworu kontynuowano na zewnątrz. W zapisach audiowizualnych kolejnych części pojawia się zatem zjawisko *landscape’u* (czyli krajobrazu) i *soundscape’u*. W dosłownym tłumaczeniu *soundscape* to określenie pejzażu dźwiękowego, ale najbardziej trafną definicją dla owego terminu wydaje się być środowisko akustyczne. Dla przykładu: w krajobrazie parku narodowego, oprócz wizualnego piękna i zróżnicowania przyrody, można doświadczyć odgłosów zwierząt, szumu liści drzew czy dynamicznego stukotu rwącego potoku. W środowisku akustycznym dużego miasta słyszalne są odgłosy uczestniczących w ruchu ulicznym samochodów czy gęsta magma poplątanych ze sobą międzyludzkich rozmów, szczekanie psów, odgłosy kominów pracujących fabryk. Jak w pełni doświadczyć *soundscape’u*? Wystarczy przystanąć na chwilę, oczyścić umysł, zamknąć oczy i posłuchać tego, co nas otacza. Według Raymonda Murraya Schafera, który jako jeden z pierwszych publikował swoje przemyślenia na temat współczesnego środowiska akustycznego, wszyscy (my, którzy mieszkamy w dużych aglomeracjach) żyjemy w zanieczyszczonej hałasem, wulgarnej akustyce, która swoją agresywną wszechobecnością sprawiła, że zupełnie się na nią uodporniliśmy. Schafer nawołuje do zwracania uwagi na otaczające nas dźwięki, poetycko nazywając świat makrokosmiczną muzyczną kompozycją<sup>125</sup>. Ileż pięknej muzyki flory i fauny można odnaleźć w akustyce spokojnych rezerwatów przyrody, ile przejmującej ciszy na górskich szlakach, ile ekscytujących przedmiotów, ludzi i zdarzeń można dostrzec w pędzącym w godzinach szczytu mieście... Jaką rolę sprawuje *soundscape* w kontekście życia codziennego? Oprócz podstawowej funkcji opisu rzeczywistości stanowi także czynnik warunkujący poczucie wspólnoty, będąc elementem otaczającego świata odbieranym przez wszystkich

---

<sup>125</sup> Raymond Murray Schafer, *The Soundscape*, Destiny Books, Rochester Vermont, 1994, s. 5.

zgrupowanych<sup>126</sup>. Wpływa na ludzkie stany emocjonalne, jest medium międzyludzkich interakcji<sup>127</sup> a z ludźmi tworzy aktorów uczestniczących w akustycznym performansie.

Wykorzystując krajobraz wizualny śląskiej wsi, podczas nagrań harfa została ustawiona na niewielkiej łące, otoczonej z dwóch stron małymi domami, z terenem kościelnym przylegającym do trzeciego boku działki (co okazało się istotne podczas realizacji nagrania). W krajobrazie znalazło się błękitne niebo, chmury, zielona trawa i kilkanaście drzew w oddali. Instrument, otulony promieniami południowego słońca i umiejscowiony na łonie natury, wydawał się wtapiać w otoczenie, zyskując dzięki niemu szczególną, magiczną aurę. Sytuacja wykonawcza przywołała bowiem na myśl filmowe, wręcz stereotypowe sceny z wykorzystaniem harfy – związane z baśniowym uniwersum leśnych wrózek i elfów. *Landscape* oprócz funkcji estetycznej przyjął w przedstawionym wykonaniu *Wind Music for Harp* także performatywną funkcję wytwarzania przestrzenności. Podając za Eriką Fischer-Lichte - przestrzenność jest jedną z właściwości aktów o charakterze performatywnym i powstaje w wyniku wykorzystania przestrzeni architektoniczno-geometrycznej (w tym przypadku łąki oraz drzew i budynków znajdujących się za nią) przez współobecnych (autorki interpretacji, reżysera obrazu, reżysera dźwięku) pod wpływem ich percepcji, ruchów, działań, interakcji<sup>128</sup>. W tym rozumieniu przestrzenność performatywna powstaje jako efekt przedstawienia, jest niematerialna i ulotna (w przeciwieństwie do przestrzenności materialnej, architektoniczno-geometrycznej), istnieje tylko w czasie wydarzenia i kończy się wraz z nim.

Dobór stroju, który zmieniał się dla każdej z części, miał na celu dopasowanie kolorystyczne do tytułów i charakteru improwizowanych fragmentów (wykorzystując kolorystykę w odcieniach różu, zieleni, fioletu i granatu). Ponadto w postprodukcji dla każdej z części została opracowana zróżnicowana kolorystyka obrazu. Działania te zastosowano jako podkreślenie istotności warstwy wizualnej utworu, a dobór barw dla każdej z części stanowił subiektywny zabieg estetyczny.

---

<sup>126</sup> Założenie to nie dotyczy osób cierpiących na częściowe lub całkowite uszkodzenie zmysłu słuchu.

<sup>127</sup> Marinna Guzy, *The Sound of Life: What Is a Soundscape?*, witryna internetowa:

<https://folklife.si.edu/talkstory/the-sound-of-life-what-is-a-soundscape>, data dostępu: 29.08.2022.

<sup>128</sup> Erika Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2018, s. 80.

W przestrzeni akustycznej, czyli *soundscape'ie* otoczenia, dźwiękom harfy towarzyszyło ćwierkanie ptaków, szczekanie wiejskich psów, dzwony kościelne i przede wszystkim wiatr, będący tematem i treścią kompozycji (w kolejnych częściach utworu słyszalne jest drzenie strun, poruszanych zrywnymi powiewami powietrza, co przywołuje na myśl harfę eolską, czyli instrument, z którego dźwięk wydobywa wiatr, i którego nazwa pochodzi od imienia greckiego boga wiatru). Wszystkie te zjawiska, na które w wyniku interpretacji dzieła Shiomii została nałożona tkanka muzyczna, stworzyły dźwiękowość performatywnego przedstawienia. Choć dźwiękowość jest w podobnym stopniu ulotna jak opisana wyżej przestrzenność, w rozumieniu performatywnym stanowi wręcz „paradygmatyczny przejaw ulotności przedstawień”<sup>129</sup>, bo jak to zgrabnie ujmuje Fischer-Lichte „cóż może być bardziej ulotne niż rozbrzmiewający dźwięk”<sup>130</sup>?

Dźwiękowość nadaje performansowi także szczególną cechę rozmycia granic odbywania się i oddziaływania przedstawienia. Chodzi oczywiście o przełamywanie ograniczeń, które na performans nakłada przestrzeń geometryczna, a także o pewną bezwarunkowość odbioru. W przypadku *Wind Music for Harp*, chociaż wykonanie dzieła odbyło się w konkretnym miejscu (na łące, która pomimo położenia „na zewnątrz”, znajdowała się w ograniczonej przestrzeni, zamkniętej ogrodzeniem oraz naturalnym pasmem drzew), to dźwiękowość w postaci *soundscape'u* dobiegała i ingerowała w tkankę muzyczną także spoza miejsca wykonania (np. dzwony kościelne). Zjawisko to działało również w drugą stronę. Potencjalni odbiorcy dzieła, czyli mieszkańcy śląskiej wsi, w której miało miejsce nagranie *Wind Music for Harp*, doświadczali muzycznej prezentacji, nie znajdując się w miejscu jej wykonania, ale poza przestrzenią odbycia się performansu (na terenie oddalonego kościoła, zasłoniętej pasmem drzew głównej drogi czy nieujętych w kadrze nagrania *video* pasma domów, stojących przed harfą i całym zapleczem fonograficznym). Podobne zjawisko rozmycia granic performansu przez dźwiękowość miało miejsce np. podczas premiery *4'33"* Johna Cage'a<sup>131</sup>, kiedy ze względu na charakterystyczną warstwę akustyczną dzieła, na sali koncertowej słychać było padający za oknem deszcz i wiejący wiatr<sup>132</sup>. Wykonanie *Wind Music for Harp* Mieko Shiomii,

---

<sup>129</sup> E. Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie...*, s. 85.

<sup>130</sup> *Ibid.*, s. 85.

<sup>131</sup> Pierwszy raz *4'33"* zaprezentował publiczności pianista David Tudor. Wykonanie miało miejsce w Maverick Concert Hall w 1952 roku.

<sup>132</sup> E. Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie...*, s. 85.



składające się na dzieło artystyczne niniejszej pracy doktorskiej, rozszerza i zmienia przestrzeń performatywną w większym stopniu niż wspomniane wykonanie 4'33", nie tylko asymilując odgłosy świata zewnętrznego w przestrzeni muzycznej prezentacji, ale także implantując muzyczną narrację w *soundscape* najbliższego otoczenia i przestrzeni poza nim (na tyle szerokiej, na ile pozwala aktywność i wolumen dźwięku).

*Wind Music for Harp* Mieko Shiomi można opatrzyć mianem utworu performatywnego albo performansu muzycznego przede wszystkim ze względu na formę dzieła. Ponieważ *Wind Music for Harp* jest zapisane jako *fluxus event scores*, nie bez przyczyny nasuwa się pytanie, czy kompozycja ta jest w rzeczywistości utworem muzycznym. Dzieło nie posiada partytury, a jego notacja przybiera kształt kilkudziesięciu wskazówek. Hipotetycznie, w takiej samej konstrukcji lingwistycznej, kompozytorka mogła sformułować polecenie jazdy na rowerze z zapisaną sekwencją powtarzających się okrążeń w różnych wariacjach bądź polecenie pływania w basenie z dodanymi przykładowymi stylami pływackimi i sposobem ich wykorzystania. Bazując jedynie na wydaniu kilku poleceń, Shiomi prosi jednak wykonawcę nie o jakiegokolwiek inne czynności, ale o grę na harfie (w tytule jasno zaznacza przeznaczenie dzieła do wykonania właśnie na ten instrument, a notacją muzyczną opisuje przykładowe klastery, na których można oprzeć interpretację utworu). W tym miejscu można zadać kolejne pytanie o to, czym byłby ów *fluxus*, gdyby został wykonany przez osobę niewykształconą w dyscyplinie sztuk muzycznych. Czy wtedy interpretacja stałaby się bardziej performansem artystycznym niż utworem muzycznym? Czy istota wystąpienia zawierałaby się w czynnościach pozamuzycznych (takich jak siedzenie, oddychanie, poruszanie się, dotykanie instrumentu) a środek ciężkości tejże istoty diametralnie przesunąłby się z warstwy akustycznej na wizualną? Takie deliberowanie na szczęście nie jest konieczne, ze względu na zawartą w zapisie dzieła notację muzyczną, czyli wspomniane klastery, do których wykonania należy posiadać wiedzę z dziedziny harmonii muzycznej oraz umiejętność obsługi mechanizmu pedalizacyjnego harfy. Wskazówki dotyczące dynamicznie zmieniającego się tempa wymagają natomiast od wykonawcy sprawności technicznej, w tym umiejętności wykonywania krótkich wartości rytmicznych w szybkim tempie. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że wiarygodna interpretacja kompozycji Shiomi, może zostać przedstawiona jedynie przez osobę o wykształceniu artystycznym w specjalności gra na harfie.

Oprócz charakterystycznej formy zapisu kompozycji, o performatywnym charakterze dzieła stanowi także rola, jaką sprawuje w nim wykonawca. W przeciwieństwie do poddanego analizie w poprzednim rozdziale *The Crown of Ariadne* R. Murraya Schafera, w kompozycji Shiomu instrumentalista nie wciela się w rolę żadnej konkretnej postaci. Choć Schafer nie zobowiązuje wykonawcy do utożsamienia się z tytułową Ariadną, autorka zastosowała taką metodę kreowania narracji w celu stworzenia spójnej interpretacji. W *Wind Music for Harp*, Shiomu nie odnosi się do żadnej postaci, dzieło nie nawiązuje do żadnej powstałej wcześniej historii ani jej bohaterów, funkcjonujących w sferze kultury i sztuki. Wręcz przeciwnie. Myśl przewodnia dzieła, choć z góry określona, dotyczy uniwersalnego zjawiska atmosferycznego. Dzięki takiej tematyce artysta, wykonujący kompozycję Shiomu, ma możliwość stworzenia całkowicie własnej narracji i przekazania swoich pomysłów na muzyczną ilustrację wiatru – nie przepuszczając inspiracji przez filtr postaci innej niż on sam. W myśl zawartej w pierwszym rozdziale charakterystyki performerera, popartej słowami Jerzego Grotowskiego, performer gra sam siebie i nikogo nie udaje, przekazuje to, co sam ma do powiedzenia. Ponieważ wykonawca utworu Shiomu nie zostaje zobligowany przez kompozytorkę szczegółową partyturą, kreowanie narracji *Wind Music for Harp* oparte jest w całości na improwizacji. Instrumentalista otrzymuje od Shiomu jedynie temat, koncepcję, sugestie, niezobowiązujące wskazówki i przede wszystkim – wolność wykonawczą. Należy jednak zaznaczyć, że wprost proporcjonalnie do owej wolności, którą harfistcie pozostawia autor dzieła, rośnie także odpowiedzialność za efekt końcowy w postaci ostatecznej formy utworu. Istotą interpretacji dzieła Shiomu jest związana z performansem i improwizacją – procesualność. Od efektu końcowego wystąpienia ważniejszy jest proces jego kreacji. Ponieważ jednak, aby zachować spójność narracji, muzyczna improwizacja nie powinna być w całości zależna od zjawiska przypadkowości, przed realizacją nagrania dla kolejnych części interpretacji powstały schematyczne, autorskie szkice. Zostały w nich zawarte pomysły wykonawcze na treść kolejnych fragmentów, ich centra tonalne czy efekty brzmieniowe. Narracja całego utworu, zgodnie z założeniami *performance artu*, jest iście efemeryczna i ze względu na brak zapisu nutowego – niemożliwa do dokładnego powtórzenia w materii tkanki dźwiękowej. Czy rozważając w tym kontekście rolę wykonawcy w dziele otwartym - każdą improwizację można określić mianem muzycznego performansu? Jeżeli tak, niewątpliwie uświadamia to ścisły związek performansu i muzyki od samych początków artystycznego realizowania się człowieka w przestrzeni społeczno-kulturowej.

Dla stworzenia wiarygodnej interpretacji kompozycji Shiomii, niezbędne okazało się spędzanie czasu przez kilka kolejnych dni na zewnątrz, obserwowanie zmian pogody i wsłuchiwanie się w dynamikę wiatru. Wszelkie zapamiętane skojarzenia i odczucia stały się bardzo pomocne, ponieważ zaobserwowana wielowymiarowość żywiołu wiatru sprawiła, że utwór, który w założeniu miał być jednoczęściową improwizacją, przybrał kształt pięciu części. Kojąca akustyka miejsca, wybranego na potrzeby realizacji nagrania, miała zdecydowany wpływ na prowadzoną w interpretacji narrację, pobudzając kreatywne myślenie, relaksując, wprawiając interpretatorkę w stan szczęścia, idylli, sielanki. Ze względu na dobre warunki pogodowe (panujące przez większość czasu, w którym powstawała składająca się na dzieło artystyczne prezentacja) poszczególne części interpretacji, chociaż są zróżnicowane, dla każdego z fragmentów nie wykazują diametralnie innego języka muzycznego, zagęszczenia fakturalnego czy dynamiki ładunku energetycznego – z wyjątkiem cz. 3. *Purple Summer Tempest*. Należy podkreślić także fakt, że gdyby czas powstawania interpretacji był inny, a warunki pogodowe bardziej trudne i niesprzyjające (silny, porywczy wiatr, ulewny deszcz, wichura) realizacja nagrania audiowizualnego w danym miejscu byłaby niemożliwa. Główną inspiracją do ułożenia narracji muzycznej w jej ostateczny kształt była także atmosfera przestrzeni, którą Fischer-Lichte określa jako wzajemne oddziaływanie na siebie zapachów, dźwięków, światła, ludzi i rzeczy, a Gernot Böhme jako przestrzeń zabarwioną obecnością ludzi, przedmiotów i wzajemnych uwarunkowań pomiędzy nimi<sup>133</sup>. Atmosfera kreuje zatem opisane powyżej performatywną przestrzenność i dźwiękowość. Podczas zbierania inspiracji do wykonania utworu wystarczyła drobna zmiana w dynamice wiejącego wiatru, pojawienie się i zachód słońca, zapach trawy i drzew czy odgłosy różnych ptaków, aby w świadomości wykonawczyń pojawiły się inne brzmienia i melodie, muzycznie opisujące atmosferę, korespondujące z zastanym audiowizualnym kontekstem przestrzeni. Użyte w interpretacji proste środki wyrazowe i nieskomplikowana faktura muzyczna miały na celu oddanie pierwotnego i surowego charakteru wiatru.

---

<sup>133</sup> E. Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie...*, s. 81.

### 3.2.1. Część 1. *Bright Rosé Dusk*

Przykład 14. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, *Wind Music for Harp*,  
cz. 1. *Bright Rosé Dusk*, szkic autorki.

**BRIGHT ROSE DUSK**

- tuning key
- painting brush
- db<sup>1</sup> - sounding c<sup>1</sup>

tremolo with paint brush

tuning key gliss. on tuning pins

gliss. with brush

all effects with more intens.

TUNING db<sup>1</sup> ↑ (c<sup>1</sup> - db<sup>1</sup>)

in octaves db<sup>1</sup> - db

db<sup>1</sup> 3  
c# 3  
db 2  
c# 2  
db 1  
e# 1

SZZR-SU

Pierwsza część interpretacji jest ilustracją muzyczną delikatnego wiatru, wiejącego o świcie. Subtelne powiewy powietrza, chociaż chłodne, zapowiadają kolejny słoneczny dzień lata, przedstawiający się w delikatnych, nienasyconych barwach. Muzyczną narrację rozpoczyna stopniowo narastające dynamicznie *bisbigliando* na dźwiękach h<sup>#3</sup>-c<sup>3</sup>, które zostaje powtórzone w oktawie dwukreślnej. Następnie fraza osadza się na dźwięku c<sup>1</sup>, stanowiącym pierwsze centrum tonalne fragmentu, uzyskanym poprzez uderzenie przestrojonej na pożądaną wysokość struny db<sup>1</sup>. Dźwięk ten zostaje powtórzony wielokrotnie, utrzymując miarową rytmikę długich nut. Na ostinato wygrywane lewą ręką zostają nałożone efekty brzmieniowe przy użyciu pędzla malarskiego. Pocieranie włosiem o struny wytwarza dźwięk delikatnego szurania, przywodzącego na myśl poruszane wiatrem gałęzie drzew, czy wysokie, polne trawy. Drewniany trzon pędzla został wykorzystany do wykonania *glissand* na metalowych kołkach, na które naciągnięte są struny harfy, a powstały w wyniku tego charakterystyczny stukot stanowi akustyczny obraz otwieranych wiatrem drzwi w wiejskim gospodarstwie. Podczas opracowywania szkicu interpretacji pierwszej części, w wyniku eksperymentowania, autorka wymyśliła efekt audialny polegający na gwałtownym poruszaniu

drewnianym trzonem pędzla pomiędzy dwiema wybranymi strunami. Uzyskane brzmienie w formie tremola przywodzi na myśl powiewy porannego powietrza, z podekscytowaniem zapowiadające dalszy przebieg dnia. Zmieniony w postprodukcji kolor obrazu, początkowo przyciemniony do granic widzialności, stopniowo rozjaśnia się do oryginalnej barwy podczas przestrajania struny  $d^1$  z brzącego  $c^1$  na  $d_b^1$ , czyli na dźwięk stanowiący drugie centrum tonalne kompozycji. Cała fraza wykorzystująca przestrajanie instrumentu i podwyższenie o pół tonu głównego dźwięku części, w połączeniu z obrazem ilustruje promienie słoneczne, które jeden po drugim pojawiają się na horyzoncie. Fragment kończy *arpeggio* na dźwiękach  $c\#$  (czyli brzącym  $d_b$ ) i  $d_b$ , w różnych oktawach, stanowiąc muzyczny symbol wschodu słońca.

### 3.2.2. Część 2. *Gentle Green Morning*

Przykład 15. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, *Wind Music for Harp*, cz. 2. *Gentle Green Morning*, szkic autorki.

Drugi fragment interpretacji utworu Shiomi ilustruje zwyczajny, słoneczny poranek, a obraz kompozycji audiowizualnej utrzymany jest w soczystych, nasyconych barwach zieleni. *Gentle Green Morning* w warstwie dźwiękowej charakteryzuje się spokojem, a jego statyczność podkreślają dwie „nuty pedałowe” wykonywane poprzez grę skrzypcowym smyczkiem na strunach  $D_b$  i  $F\#$  w oktawie wielkiej. Pomysł na użycie smyczka zrodził się tuż przed nagraniem, dzięki dostępności induktora w wyposażeniu reżysera dźwięku. Spontaniczna koncepcja okazała się dopełnić tkankę muzyczną, tworząc z długich dźwięków centra tonalne

kompozycji, czyli punkt oparcia dla prowadzonej narracji. Cała część rozpoczyna się od długiego dźwięku d<sub>b</sub>, na który zostaje nałożona delikatna linia melodyczna, oparta na skali c<sub>#</sub>-d<sub>b</sub>-e-f<sub>#</sub>-g<sub>b</sub>-a<sub>#</sub>-h. Wykorzystane w ustawieniu mechanizmu pedalizacyjnego dźwięki zostały ułożone tak, aby w skali pojawiły się dwa brzmienia *unisono* (c<sub>#</sub>-d<sub>b</sub> oraz f<sub>#</sub>-g<sub>b</sub>), według zamysłu estetycznego autorki interpretacji. Melodia, składająca się z pochodów po skali, pojedynczych dźwięków czy rozłożonych akordów, symbolizuje delikatne, ale pogodne a nawet nieco figlarne powiewy wiatru. Długa fraza muzyczna stopniowo rozwija swój dynamizm, przechodząc od spokojnej melodii w szybkie, rozłożone akordy sekstowe i septymowe. W związku z narastaniem ekspresji muzycznej, długa nuta wykonywana smyczkiem zostaje zmieniona z D<sub>b</sub> na F<sub>#</sub>, kreując wrażenie przejścia z dominanty na tonikę. Narracja stopniowo uspokaja się i kończy akordem durowym, komunikującym życzenie „miłego dnia”. W *Gentle Green Morning* zjawisko *landscape’u* zaznacza się intensywniej niż w pozostałych częściach. Już po kilkudziesięciu sekundach od rozpoczęcia fragmentu, przestrzeń brzmieniową dopełniły dzwony pobliskiej wieży kościelnej. Symbolizujące nadejście południa uderzenia perfekcyjnie wpisały się w performatywne założenia interpretacji, czyli nastawienie na spontaniczność, wykorzystanie odpowiedniego momentu, docenienie odgłosów otoczenia i włączenie ich w muzyczną deklamację.

### 3.2.3. Część 3. Purple Summer Tempest

Przykład 16. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, *Wind Music for Harp*,  
cz. 3. *Purple Summer Tempest*, szkic autorki.

**PURPLE SUMMER TEMPEST**

- stripe of A4 paper on the metal and few lowest gut strings

scales  
 $a^3$   $a^2$   
 $a^2$   $a^1$   
 gliss.  
 pp  $\rightarrow$  f  
 accelerando

f  $\textcircled{e}$  a  $\textcircled{g}$  acc. rit.  
 $a$   $eb$   $a$   
 $c\#$  |  $A$   $A$   
 < >  $\nabla$   
 molto cresc. e acc.

gliss.  
 thunder buzz  
 $db^4$   
 $db^3$   
 calm down

gliss.  
 $c^3$   
 $c^2$   
 $c^2$   
 $c^2$   
 $c^2$   
 $c^1$   
 L.V.

WOBBLE-RAZOR

*Purple Summer Tempest*, jak w oczywisty sposób wskazuje sam tytuł, powstało zainspirowane zjawiskiem letniej, gwałtownej burzy, a warstwa wizualna interpretacji poprzez zastosowany strój nawiązuje do barwy fioletowej. Rozpoczynające część pochody gamowe po skali opisanej schematem pedalizacyjnym (w prawym górnym rogu powyższego szkicu) przechodzą z oktawy trzykreślnej do dwukreślnej, narastając dynamicznie oraz zagęszczając pod względem szybkości następstwa kolejnych dźwięków, aż w końcu przechodzą w gwałtowne glissando. Opisany wstęp stanowi pewnego rodzaju zapowiedź nadchodzącej burzy. Pomiędzy metalowymi strunami instrumentu oraz najniższymi strunami jelitowymi został umieszczony wąski pasek papieru, wycięty z formatu A4, który znalazł zastosowanie w następnym fragmencie, bowiem po wybrzmieniu wstępu, ilustrowany muzycznie wiatr ulega uspokojeniu, w narracji pojawiają się zagrane pojedyncze dźwięki na przełożonych kartką strunach, poddane zabiegom *crescenda* i *acceleranda*. Całość przeradza się w dźwiękową burzę, surową, gwałtowną i nieprzewidywalną. Ekspresywne glissanda w dynamice forte przebiegają całą skalę instrumentu i przerywane są ostrymi artykulacyjnie oktavami  $db^3$ - $db^4$ , symbolizującymi

uderzenia piorunów. Nieokiełznany, opisywany muzycznie żywioł narasta, aby po chwili uspokoić się i zakończyć durowym akordem jako zwiastunem przychodzącej po burzy tęczy.

### 3.2.4. Część 4. Warm Pink Afternoon

Przykład 17. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, *Wind Music for Harp*,  
cz. 4. *Warm Pink Afternoon*, szkic autorki.

| <p><b>WARM PINK AFTERNOON</b><br/>just feel this <i>Miaoui</i> summer breeze</p> <p>• metal pen</p> |   |   |               |
|---|---|---|---------------|
| <p>random X4LO sounds</p>   | <p>X4LO<br/>a# b c# d'</p>                    | <p>random high chords</p> <p>pen glisses on string<br/>pen glisses près des chevilles<br/>nail gliss.<br/>Lower &amp; lower pen glisses</p> | <p>FAA...</p> |
| <p>Knocking on soundboard</p>   | <p>accelerando till tremolo then ritenuto</p> | <p>BREATHE girl, breathe...<br/>(and maybe also whistle)</p>  | <p>SUNSET</p> |

*Warm Pink Afternoon* to część ilustrująca rozleniwione, letnie popołudnie i następujący po nim zachód słońca. Całość przedstawia się w ciepłych, różowych barwach, w związku z czym na kolor nagrania audiowizualnego w postprodukcji została nałożona różowa tinta. Część rozpoczyna się frazą opartą na pojedynczych dźwiękach wykonanych w technice ksylofonowej<sup>134</sup>, które przeradzają się w melodię z delikatnym, akordowym akompaniamentem. Statyczne, ale intrygujące muzyczne zdanie przedstawia nastrój ciepłego popołudnia, idealnego na odpoczynek w hamaku, zawieszonym pomiędzy wysokimi, dającymi schronienie od słonecznych promieni drzewami. Kolejna fraza rozwija muzyczną myśl nieprzerwanie intensyfikującym się tremolem, wykorzystanym przez autorkę jako analogię

<sup>134</sup> *Xylophonic / xylo sounds* – ang. dźwięki ksylofonowe. Technika, która polega na zarywaniu palcami jednej ręki strun, podczas gdy palce drugiej ręki przyciskają te same struny możliwie jak najbliżej płyty pudła rezonansowego harfy.




kołyszącej się na wietrze materiałowej huśtawki, do momentu, w którym ruch ten ustaje. Porywy letniego wiatru figlarnie przemykające po skąpanych w słońcu koronach drzew, poruszające dojrzałymi, soczystymi owocami, zielonymi trawami i liśćmi krzewów, ilustrowane są w kolejnej frazie. Fragment ten wykorzystuje technikę wykonania glissanda poprzez posuwiste poruszanie metalowym, podłużnym przedmiotem po wybranych strunach. Zwykle do wykonania podobnego efektu wykorzystuje się metalową część klucza do strojenia harfy – ze względu jednak na improwizacyjny charakter interpretacji utworu oraz brak dostępności w danej chwili takiego akcesorium, jako induktor zastosowano metalowe pióro wieczne. Uzyskane brzmienie, niepodobne do innych efektów brzmieniowych możliwych do uzyskania w wykonawstwie muzyki harfowej, kreuje oryginalny klimat narracji, przywodzący na myśl wilgotne powiewy powietrza, przemykające po krajobrazie ogrzanym żarem znikającego za horyzontem słońca. Chcąc w pełni oddać atmosferę późnego popołudnia, interpretatorka wykorzystowała swój oddech, czyniąc z niego źródło dźwięku. Spokojne, długie wdechy i wydechy, poza kolorystycznym dodatkiem, stworzyły kolejny muzyczny obraz ulotnego zjawiska atmosfery. Interpretatorka dzieła Shiomi, pragnąc zbliżyć swoje wykonanie jak najbardziej do założeń grupy *fluxusowej*, czyniąc ze swojego ciała źródło brzmienia, uczyniła z siebie nie tylko twórcę, ale także materię narracji.



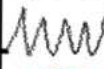

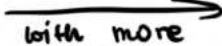
### 3.2.5. Część 5. Navy Midnight Lullaby

Przykład 18. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, *Wind Music for Harp*,  
cz. 5. *Navy Midnight Lullaby*, szkic autorki.

## NAVY MIDNIGHT LULLABY

- christmass tree bells on the highest strings  
(1 bell for every 4 strings)
- painting brush



|                                |   |  |  |  |
|--------------------------------|---|--|--|--|
| o o o o<br>A B c# d b          | A <i>veloce</i><br>a' b' c# <sup>2</sup> d b <sup>2</sup> | MW<br>XYLO<br>c# <sup>2</sup> d b <sup>2</sup> | painting brush gliss.<br>on strings with <br>RANDOM CHORDS / RANDOM<br>F# b# b# /  | cradle<br><br><br>L.V. |
| pdtt.<br>↓ ↓ ↓ ↓<br>a b c# d b | XYLO<br>SLOW<br>a' b' c# <sup>2</sup> d b <sup>2</sup>    | MW<br>ORD.<br>c# <sup>2</sup> d b <sup>2</sup> | with more<br>intensity<br>  | GOOD-2-000-1   |

Ostatnia spośród pięciu części *Wind Music for Harp*, w interpretacji składającej się na dzieło artystyczne, została opatrzona nazwą *Navy Midnight Lullaby*, co w dosłownym tłumaczeniu z języka angielskiego oznacza kołysankę w granatowych barwach o północy. Część rozpoczyna się dźwiękami a-h-c#-d<sub>b</sub>, granymi w różnych oktawach i jako różne efekty brzmieniowe (flażolety, dźwięki *près de la table*, dźwięki grane paznokciami). Faktura zagęszcza się, razem z postępującym *crescendem* i *accelerandem*, aż melodia oparta na czterech wymienionych dźwiękach przeradza się w tryl na strunach c#<sup>2</sup>-d<sub>b</sub><sup>2</sup>. Kolejny fragment części wykorzystuje pędzel malarski (podobnie jak część pierwsza) do stworzenia nastrojowego, przypominającego szum wiatru tła. Oprócz strun, włosie pędzla porusza także czterema dzwoneczkami zawieszonymi w najwyższym rejestrze instrumentu, których brzmienie przywodzi na myśl nocny koncert świerszczy. Na malowniczy podkład zostają nałożone pojedyncze flażolety o okrągłej, subtelnej barwie dźwięku a także akordy *arpeggio* przebiegające po strunach niczym podmuch powietrza, porywający ze sobą liście i poruszający zasłony w oknach. Owe akordy rozdziela *glissé* pedałowe na strunach F, przełamujące spokojną melodię wiatru niczym nocny ptak

przeszywający rozgwieżdżone niebo. Oktawy na dźwiękach d<sub>b</sub>-C#, poprzedzielane schodzącymi w dół flażoletami w wyższej oktawie, rozpoczynają ostatnie muzyczne zdanie, zwiastujące zmierzch interpretacji. Podczas końcowego wybrzmienia instrument zostaje rozbudowany wraz z zawieszonymi nań dzwoneczkami, niczym wiatr kołyszający na dobranoc.

### 3.3. Podsumowanie rozdziału trzeciego

Podsumowując rozważania na temat tego, czym właściwie jest *Wind Music for Harp*, słusznym wydaje się być przyjęcie założenia, że utwór ten sam w sobie jest performansem *fluxusowym*, który staje się kompozycją muzyczną w chwili jego wykonania. Zrealizowanie dzieła przez wykształconego muzycznie harfistę sprawia, że tkanka dźwiękowa ma szansę przyjąć formę spójnej narracji – ponadto, gdyby dzieło zostało wykonane przez osobę niebędącą instrumentalistą, istota utworu mogłaby diametralnie zmienić swoją postać, zawierając się w czynnościach i zjawiskach niemuzycznych. Określenia muzycznego performansu bądź muzyki performatywnej, proponowane przez autorkę dysertacji dla niniejszego *fluxusu*, wydają się być zatem w pełni uzasadnione. Pomimo tego, że forma *fluxus event scores* popularna była przez krótki okres lat 60.-80. XX wieku, a obecnie prezentacje artystyczne utrzymane w tej charakterystycznej strukturze nie są chętnie pisane, to *Wind Music for Harp* bezkompromisowo zachowuje stylistykę powstałej ponad 60 lat temu formy ekspresji. Utwór Mieko Shiomi, zawierając się w kilku zdaniach i przykładowych klasterach, stanowi bardziej opartą na improwizacji koncepcję, niż szczegółowo dopracowaną kompozycję artystyczną. Ta dowolność w kontekście formy i treści utworu czyni z wykonawcy współtwórcę dzieła (performera, który nie wciela się w żadną rolę, niczego nie odgrywa, ale na zadany przez Shiomi temat tworzy muzyczną ilustrację samego siebie, swoich umiejętności, pomysłów, narracji) a z samego utworu dzieło procesualne (w którym w myśl performansu artystycznego ważniejszy jest proces powstawania wystąpienia, to co tu i teraz, a nie zamknięty produkt końcowy). W wykonaniu, wchodzącym w skład dzieła artystycznego, dużego znaczenia nabiera czasowość utworu. W jednym jej aspekcie chodzi o uczynienie z *fluxusu* pięcioczęściowej kompozycji muzycznej. W drugim zaś o ukazanie nieskomplikowanej tematyki – wiatru – w różnych sytuacjach pogodowych związanych z kolejnymi porami dnia od świtu do zmierzchu. Trzecim aspektem owej czasowości jest ulotność, jednorazowość

i niepowtarzalność konkretnej realizacji *Wind Music for Harp*, a także związane z nią pojęcia przestrzenności, dźwiękowości i atmosfery, analizowane przez autorkę pracy w kontekście performansu artystycznego. Ze względu na performatywny charakter kompozycji, utwór ten nie mógłby funkcjonować jedynie jako kompozycja audialna, chociaż na pierwszym planie kreowania treści pozostaje warstwa muzyczna dzieła. Istotne znaczenie przyjmuje miejsce realizacji nagrania (w myśl performansu – inne niż sala koncertowa) oraz związane z nim wykorzystanie zjawisk *landscape'u* i rozmywającego granice performansu *soundscape'u*. Należy także zauważyć, że tak jak krajobraz dźwiękowy ingeruje w interpretację dzieła Shiomii, w ten sam sposób kreowana przez autorkę wykonania narracja muzyczna na kilka minut zostaje zaszczerpiona w przestrzeni dźwiękowej śląskiej wsi, stając się dziełem artystycznym dostępnym dla wszystkich znajdujących się w okolicy potencjalnych odbiorców. Znaczenia w warstwie wizualnej, oprócz wspomnianego *landscape'u*, kreowane są także poprzez samą widoczność induktorów (pędzel malarski, smyczek), innych niż harfa źródeł dźwięku (dzwoneczki zawieszane na kołkach do przestrajania harfy) i przestrzeni geometrycznej (dzwony kościelne). Istotność tej warstwy semantycznej zostaje podkreślona przez ubiór wykonawczynie, zmieniający się dla każdej z części wykonania. Wszystkie te elementy sprawiają, że nagranie pozbawione ścieżki *video*, chociaż byłoby spójne muzycznie, to diametralnie zmieniłoby swoją narrację audiowizualnego performansu, w którym integralność warstwy audialnej i wizualnej sprawiają, że na pierwszym planie interpretacji znajduje się jej wykonawca.

## 4. Thomas Myrmel – *Wings Imparted* (2013) na dwie harfy i jednego instrumentalistę

|                   |  |
|-------------------|--|
| Data nagrania:    | 24.08.2022   |
| Miejsce nagrania: | Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Sala Operowa |
| Realizacja audio: | mgr Mateusz Meisner                                  |
| Realizacja video: | dr Jarosław Meisner                                  |

*Wings Imparted* powstało w wyniku współpracy amerykańskiego kompozytora Thomasa Myrmela<sup>135</sup> (\* 1982) z niemiecką harfistką Miriam Overlach (\* 1980). Artyści nawiązali znajomość podczas studiów, które realizowali na uczelni muzycznej w Amsterdamie. Myrmela zafascynowała sytuacja, w której Overlach podczas pewnego koncertu wykonywała jedną pozycję z repertuaru z zastosowaniem skordatury. Ponieważ przestrajanie całej harfy podczas występu mogłoby zająć nawet kilkanaście minut i zmusiłoby słuchaczy do długiego oczekiwania, niektóre harfistki (w tym Miriam Overlach), transportują na tego typu recitale aż dwie harfy. Zjawisko to było bezpośrednią inspiracją, która kierowała kompozytorem przy tworzeniu utworu<sup>136</sup>. *Wings Imparted* podczas procesu kreacji przyjmowało różne formy, a ostateczną wersję osiągnięto w 2013 roku. Utwór nie został wydany, ale jego twórca udostępnia partyturę na życzenie wykonawcy.

### 4.1. Problematyka wykonawcza *Wings Imparted*

Kompozycja Thomasa Myrmela, *Wings Imparted*, została napisana na dwie harfy i przeznaczono ją do wykonania przez jednego instrumentalistę. Sytuacja sceniczna zakłada ustawienie harfisty w centrum miejsca wykonania, a obydwu instrumentów po dwóch różnych

---

<sup>135</sup> T. Myrmel posiada w swoim dorobku jeszcze tylko jedną kompozycję z udziałem harfy – *Dasein in fieri* (2009) na harfę, głos i elektronikę.

<sup>136</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

stronach artysty, równoległe do krawędzi sceny. Po konsultacji z kompozytorem oraz adresatką dedykacji utworu<sup>137</sup>, podczas nagrania składającej się na dzieło artystyczne interpretacji, wykorzystano dwa podesty o wysokości ok. 20 cm, na których zostały ustawione instrumenty. Podwyższenia zostały skonstruowane z drewnianych europalet, na które nałożono wycięte pod wymiar jednolite drewniane płyty, zapewniające harfom stabilność. Obydwa podesty owinięto czarnym materiałem, co sprawiło, że nie wyróżniały się one w obiektywie kamery, wtapiając kolorystycznie w tło pomieszczenia. Pozostająca na poziomie sceny interpretatorka ustawiła instrumenty delikatnie pod kątem względem swojego ciała, mając najbliżej siebie najwyższe rejestry wykonawcze instrumentów, podobnie jak w sytuacji konwencjonalnego wykonawstwa muzyki harfowej (zob. ilustracja 5.).

Ilustracja 5. Ustawienie instrumentów podczas wykonania *Wings Imparted* Thomasa Myrmela



---

<sup>137</sup> Autorka pracy miała przyjemność pracować nad kompozycją *Wings Imparted* Thomasa Myrmela z harfistką Miriam Overlach podczas IV Poznańskiej Jesieni Harfowej na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, 5-7.11.2021.

Pomimo tego, że *Wings Imparted* zostało napisane przy współpracy kompozytora z harfistką Miriam Overlach, partytura nie nosi znamion opracowania w kontekście pedalizacji i aplikatury. W zapisie nutowym znajduje się także kilka miejsc, które pozostawiają pytania dotyczące tempa, ewentualnych oddechów, *rubat* czy *ritenut*, bądź są szczególnie niejasne pod kątem sposobu wykonania. Według wiedzy kompozytora *Wings Imparted* dotychczas zostało wykonane tylko kilka razy i jedynie przez adresatkę dedykacji<sup>138</sup>. Nie istnieje żadne wydawnictwo płytowe zawierające analizowany utwór, a w serwisach internetowych zamieszczone zostały tylko dwie interpretacje – obie autorstwa Miriam Overlach, z których żadna nie jest w pełni zgodna z zapisem partytury<sup>139</sup>.

Zdecydowanym wyzwaniem podczas przygotowania interpretacji *Wings Imparted*, wchodzącej w skład dzieła artystycznego, niewątpliwie było dokładne rozczytanie wspomnianej partytury. Największą trudność stanowiło przede wszystkim wypracowanie zmysłu orientacyjnego w kontekście zarywania pożądaných strun i używania mechanizmu pedałowego obydwu instrumentów. Ustawienie harf oraz pozycja jaką przyjmuje wykonawca podczas realizacji utworu Myrmela diametralnie różni się bowiem od konwencjonalnego wykonawstwa muzyki harfowej, nie wspominając już o wykorzystaniu aż dwóch instrumentów zamiast jednego. Częsta zmiana kluczy oraz znaczna ilość stosowanych przed kompozytora przenośników oktaowych sprawiły, że kompozycja już we wczesnym etapie przygotowania musiała być wykonywana z pamięci z uwzględnieniem pracy nad pamięcią mięśniową w kontekście poruszania się pomiędzy dwiema harfami.

Dzieło Myrmela można podzielić na siedem silnie zróżnicowanych ze sobą fragmentów, z których każdy oparty jest na innym materiale melodycznym i każdy wykorzystuje inne struktury rytmiczne i techniki wykonawcze.

Utwór rozpoczyna 25-taktowa część, składająca się z efektów perkusyjnych, takich jak uderzanie paznokciami palców we wnętrze pudła rezonansowego, uderzanie kosteczkami

---

<sup>138</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

<sup>139</sup> Zob. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, wyk. Miriam Overlach – harfa, 2013, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=jLzEzSMyx0c>, data dostępu: 09.05.2024; oraz Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, wyk. Miriam Overlach – harfa, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6nTRgW368M&t=389s>, data dostępu: 09.05.2024.

palców w pudło czy uderzanie drewnianą i metalową pałeczką w otwory rezonansowe instrumentów. Początek, według kompozytora<sup>140</sup>, powinien być prawie niesłyszalny, niczym delikatne krople deszczu. Następnie kolejne frazy narastają i cofają się dynamicznie. W ostatnich kilku taktach fragmentu, czyli taktach 21-25 (w interpretacji, o której mowa), zdecydowano się na wykonanie *acceleranda*, w celu intensyfikacji brzmienia i stworzenia wyrazistej i ekspresyjnej kulminacji (zob. przykład 19.). Pomysł ten został skonsultowany w korespondencji mailowej z kompozytorem dzieła, który wyraził zgodę na zabieg niezapisany w partyturze.

Przykład 19. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 2, t. 21-25.

The image shows a musical score for a harp, measures 21-25. The score is written for a harp with two staves, Right Hand (R) and Left Hand (L). The time signature is 4/4. Measures 21-23 show a rhythmic pattern of 'x' marks on a 4/4 time signature. Dynamics range from *sfzmp* to *ff*. Measure 24 shows a change in dynamics and includes the instruction "drop the stick!" and "wait for silence" with a fermata. The score ends with "l.v. throughout lay stick softly".

Jako kolejną częśćkę można wyróżnić fragment od 26 do 84 taktu, który rozpoczyna się dopiero po wybrzmieniu ostatniego dźwięku poprzedniej frazy, według zapisanego w partyturze *l.v.*, czyli polecenia *lasciar vibrare*<sup>141</sup>. Materiał muzyczny polega na wykonywaniu pojedynczych dźwięków, wykorzystujących pełny rejestr brzmieniowy instrumentów i przeplataniu ich z ostinatowym powtarzaniem dźwięku a<sup>2</sup> i następnie g<sup>2</sup>. Tkanka dźwiękowa przechodzi płynnie przez partię obydwu harf, stanowiąc następstwo naprzemiennie wykonywanych ósemek palcami prawej ręki na harfie ustawionej z prawej strony instrumentalistki oraz analogicznie ręką lewą. Fragment utrzymany jest w technice wykonawczej *rubato*, pozwalającej na kreowanie wiarygodnej interpretacji kolejnych muzycznych zdań, zgodnie z intencją i ekspresją wykonawczą autorki niniejszej dysertacji. Choć określenie *rubato* nie zostało zapisane w partyturze, kompozytor aprobeuje taki sposób

<sup>140</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

<sup>141</sup> *Lasciar vibrare* – wł. pozostawić do wybrzmienia.



prowadzenia narracji w danej części. Interpretacja skupia się na wyeksponowaniu zmieniających się wysokości pojedynczych dźwięków, na wzór spójnej linii melodycznej, a cała część sukcesywnie zagęszcza się fakturalnie i razem z *crescendem* i *accelerandem* prowadzi do kulminacji w takcie 84 (zob. przykład 20.). W tym fragmencie należy dokonać dwóch zmian pedalizacyjnych (w taktach 74 i 80), które ze względu na dynamizm narracji są niewygodne do zrealizowania, w związku z czym należy przenieść tę czynność na koniec fragmentu, czyli do taktu 84. Pedał G powinien zostać przestawiony w harfie znajdującej się po lewej stronie instrumentalisty, a pedał odpowiadający dźwiękom A w instrumencie po stronie prawej. Zmiana miejsca przełączenia dźwigni nie ma wpływu na wysokość dźwięków tego fragmentu, a zapewnia możliwość płynnej realizacji materiału muzycznego.

Przykład 20. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 4, t. 76-84.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves, labeled R (Right) and L (Left). The first system starts at measure 76, the second at measure 80, and the third at measure 84. The music is in G major and 4/4 time. The dynamics are *p* (piano) at measure 76, *mf* (mezzo-forte) at measure 80, and *ff* (fortissimo) at measure 84. There are pedal change instructions: a vertical line with a downward arrow at measure 80, and a dashed line labeled 'both staves' at measure 84, indicating a change from G# to A. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Trzecim fragmentem, który należy wyróżnić są ostatnie takty na czwartej stronie partytury (t. 85-89), stanowiące łącznik pomiędzy fragmentem poprzedzającym i następującym (zob. przykład 21.). Zawarty w nich materiał muzyczny, ponownie wykonywany dźwiękami *ordinario*, kreuje kolejny moment kulminacyjny pozostawiony do wybrzmienia. W interpretacji utworu, składającej się na dzieło artystyczne, różnice w długości trwania poszczególnych

dźwięków są respektowane, ale ich następstwo zostało wykonane poza ściśle określonym czasem metrycznym, co zostało uprzednio skonsultowane z kompozytorem.

Przykład 21. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 4, t. 85-89.



The image displays a musical score for two instruments: piano (R and L staves) and harp (top two staves). The piano part begins at measure 87 with a fortissimo (ff) dynamic and features a triplet of eighth notes. The harp part includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *sub. p*. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature, with some changes in meter indicated by the time signatures 7/8 and 4/4.

Po wybrzmieniu i uspokojeniu narracji następuje czwarty fragment, w całości zawarty na piątej stronie partytury w taktach 90-124, którego interpretacja przedstawiona w dziele artystycznym (ale także we wspomnianych na początku rozdziału wykonaniach M. Overlach) nie jest w pełni zgodna z zapisem. Częstka ta polega na wykonywaniu zmian pedalizacyjnych na obydwu harfach jednocześnie, poprzeplatanych uderzeniami dłońmi w pudła rezonansowe oraz klasterowymi uderzeniami w struny (zob. przykład 22.). Niestety występuje tu niedopatrzenie ze strony kompozytora, który nie umieścił w partyturze oznaczenia wskazującego na wykonywanie zmian pedalizacyjnych rękami a nie nogami<sup>142</sup>, co powoduje fundamentalne wątpliwości wykonawcze. Ze względu na ustawienie instrumentów (odpowiednie do wykonania pozostałego materiału muzycznego) realizacja tegoż fragmentu rękami, zgodnie z koncepcją kompozytora, jest niemożliwa. Odległość ustawienia od siebie obydwu harf sprawia, że osiągnięcie pożądanego pedałów obydwu z instrumentów w tym samym czasie jest nierealne. Autorka interpretacji zastosowała rozwiązanie, które polegało na wyborze partii prawej lub lewej ręki, selekcyjując materiał muzyczny w sposób, który stworzył logiczne następstwo zmian pedalizacyjnych i doprowadził do ustawienia mechanizmu pożądanego w kolejnym fragmencie. Zabieg ten zainspirowany był jednym z wykonań

<sup>142</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

Overlach<sup>143</sup> (choć Overlach potraktowała niniejszy fragment bardzo dowolnie) i uzyskał aprobatę kompozytora<sup>144</sup>. Niezwykle pomocne przy interpretacji tegoż fragmentu okazały się podesty, na których zostały umieszczone instrumenty, co znacząco zmniejszyło odległość pomiędzy dłońmi instrumentalistki oraz dźwigniami pedałowymi obydwu instrumentów. Takie ustawienie sceniczne sprawiło, że ruchy, niezbędne do obsługi mechanizmu, nie były aż tak zamaszyste i wymagające kondycyjnie.

Przykład 22. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 5, t. 107-116.

The image shows a musical score for two harps, labeled 'R' (Right) and 'L' (Left). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 107 and ends at measure 111. The second system starts at measure 112 and ends at measure 116. The notation is complex, featuring many accidentals and rhythmic markings. In measure 112, there is a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) for both hands. The score is written in a style that suggests a focus on precise, measured movements rather than sound.

Szósta strona w partyturze, czyli takty 125-144, rozpoczyna nowy fragment, który w wyraźny sposób skupia uwagę odbiorcy na stojącej pomiędzy instrumentami harfistce. Tkanka dźwiękowa staje się drugorzędna, ustępując pierwszeństwa warstwie wizualnej w kreowaniu ekspresji artystycznej. Jest to fragment oparty na choreografii a nie na materiale dźwiękowym, w którym akcja sceniczna polega na spokojnym, określonym rytmicznie poruszaniu się pomiędzy dwiema harfami (zob. przykład 23.). Trudność wykonawcza polega tu głównie na wykonywaniu ruchów tak, aby z ciszy i atmosfery otępienia zbudować napięcie warstwą wizualną, mimiką, gestykulacją, kołysaniem ciała i przeszywającymi tę ciszę uderzeniami klasterowymi w struny obydwu instrumentów. Chociaż kompozytor zapisuje w tym miejscu w partyturze określenie *measured movement (no sound)*, co w języku angielskim wskazuje na bezgłośnie miarowe ruchy, mogłoby znaleźć się tu doprecyzowanie, że twórcy chodzi o ruch

<sup>143</sup> Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, harfa – Miriam Overlach, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6nTRgW368M&t=389s>, data dostępu: 15.05.2024.

<sup>144</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

całego ciała<sup>145</sup>, a nie tylko rąk i dłoni odgrywających bezdźwięczne glissanda niczym pantomimę.

Przykład 23. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 6, t. 125-133.

The image shows a musical score for a piano, labeled '6' in the top left corner. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'R' (Right hand) and the lower staff is labeled 'L' (Left hand). The time signature is 6/4. The score begins with a measure containing a glissando symbol (a series of vertical lines) and the number '125'. The first two measures of the piano part are marked 'silently'. From the third measure onwards, the piano part is marked with a dynamic of *f* (forte). The piano part features a series of long, sustained notes with upward-pointing arrows above them, indicating a 'measured movement (no sound)'. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with notes and rests, also marked with *f*. The piece concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

Kolejny, nieco dłuższy fragment, zawarty w taktach 145-212, wykorzystuje materiał muzyczny oparty na następcie dźwięków d-h-e<sub>b</sub>-f<sub>#</sub>-f-g<sub>#</sub>-g<sub>b</sub>-e-a<sub>b</sub>-c<sub>#</sub>. Część ta utrzymana jest w refleksyjnym charakterze muzycznej medytacji. Do długich dźwięków układających się w motyw przewodni części zostają dodane najpierw pojedyncze dźwięki, później tercje i w końcu rozłożone akordy w najwyższym rejestrze instrumentów. Całość ulega fakturalnemu zagęszczeniu oraz narastaniu dynamicznemu. Choć fragment ten nie posiada wyróżnionych fraz zapisanych pod łukami, warto w tym miejscu zastosować aplikaturę łączącą jak najwięcej dźwięków, starając się tym samym zachować artykulację *legato*. W celu podkreślenia ekspresywności i intensywności długiej, prowadzącej do kulminacji frazy, po uprzedniej konsultacji z kompozytorem<sup>146</sup>, w interpretacji, o której mowa, pod koniec zostało zrealizowane także nieznaczne *accelerando* (zob. przykład 24.).

Kończące kompozycję takty 213-222 wykorzystują technikę tremola, uspokajając narrację muzyczną znacznym *diminuendem*, rozładowując napięcie ekspresyjne, prowadząc interpretację utworu w coraz wyższe rejestry instrumentów, zanikając w przestrzeni akustycznej niemalże *al niente* (zob. przykład 25.).

<sup>145</sup> Miriam Overlach w rozmowie z autorką pracy, listopad 2021 oraz Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

<sup>146</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

Przykład 24. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 7, t. 164-173.

The image displays a musical score for Example 24. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line starts with a whole note rest, followed by an eighth note with a flat and an octave sign (8<sup>va</sup> ♭). The piano accompaniment starts with a whole note rest, followed by an eighth note with a sharp and an octave sign (8<sup>va</sup> #). The middle system is labeled '167' and shows the vocal line with an eighth note with a flat and an octave sign (8<sup>va</sup> ♭), followed by a whole note rest, and then an eighth note with a flat and a 15th octave sign (15<sup>ma</sup> ♭). The piano accompaniment has a whole note rest, followed by an eighth note with a sharp and an octave sign (8<sup>va</sup> #), and then a whole note rest. The bottom system is labeled '172' and shows the vocal line with a whole note rest, followed by an eighth note with a flat and an octave sign (8<sup>va</sup> ♭). The piano accompaniment has a whole note rest, followed by an eighth note with a sharp and a 15th octave sign (15<sup>ma</sup> #), and then a whole note rest.

Przykład 25. Thomas Myrmel, *Wings Imparted*, niepublikowane, 2013, s. 8, t. 215-222.

The image displays a musical score for Example 25, showing piano accompaniment for two staves (Right and Left). The score starts at measure 215. The right staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The left staff begins with a bass clef, a 2/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The score is divided into two sections by dashed lines labeled 'both staves'. The first section covers measures 215-218, with a dynamic marking of *p*. The second section covers measures 219-222, with a dynamic marking of *ppppp*. The score ends with a double bar line.

## 4.2. Performatywność *Wings Imparted*

Jak już zostało szczegółowo opisane w poprzednim podrozdziale, sytuacja sceniczna *Wings Imparted* zakłada wykorzystanie dwóch harf i ustawienie ich po dwóch różnych stronach wykonawcy, pozostawiając instrumentalistę w centrum prezentacji. Podobnie jak w przypadku pozostałych kompozycji wchodzących w skład dzieła artystycznego – istotną kwestią stanowi ubiór instrumentalistki. Stosując się do słownych instrukcji kompozytora<sup>147</sup>, w *Wings Imparted*

<sup>147</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

zastosowano czarny strój, który został dopasowany kolorystycznie do tła sytuacji scenicznej. Ciemne, blendujące się z otoczeniem ubranie, miało na celu stworzenie silnego kontrastu pomiędzy twarzą i dłońmi harfistki a także górnymi częściami instrumentów, a pozostałymi komponentami składającymi się na kadr utworu. W celu wzmocnienia tego efektu podczas nagrania zastosowano punktowe oświetlenie, które nakierowano na wspomniane wyżej elementy warstwy wizualnej (pozostawiając w cieniu zakryte kostiumem części ciała instrumentalistki oraz podstawę obydwu harf z dźwigniami pedałowymi). W rezultacie dla obrazu kompozycji najważniejsza stała się twarz wykonawczynie, jej dłonie (uderzające w pudło rezonansowe, zarywające struny i lewitujące w czarnej przestrzeni za harfami), a także same instrumenty przypominające lśniące skrzydła.

Tytuł utworu, *Wings Imparted*, w dosłownym tłumaczeniu z języka angielskiego oznacza dodane, nadane skrzydła. Thomas Myrmel rozumie owe skrzydła jako nieodłączne części instrumentalisty, które ten stara się utrzymać przy sobie<sup>148</sup>. W konwencjonalnym wykonawstwie muzyki harfowej (w rozumieniu muzyki poprzednich epok, skupionej głównie na kreacji brzmienia) muzyk ma przed sobą tylko jeden instrument. *Wings Imparted* zmusza artystę do obsługi aż dwóch skomplikowanych mechanizmów w tym samym czasie. W tym kontekście spojrzenie kompozytora na znaczenie tytułu dzieła wydaje się być wysoce trafne. Prawdopodobnie każdy instrumentalista, praktykujący wykonawstwo muzyczne przez wiele lat edukacji i artystycznej działalności zawodowej, traktuje swój instrument jako przedłużenie własnego ciała. Takie odczucia z pewnością ma autorka niniejszej dysertacji. Harfa jako instrument skomplikowany pod względem budowy i wysoce wymagający w kontekście osiągnięcia mistrzostwa warsztatowego<sup>149</sup> obliguje muzyka do niezliczonych godzin praktyki, podczas których instrumentalista nawiązuje z instrumentem szczególną więź. Pokonuje swoje ograniczenia, rozwiązuje problemy wykonawcze, przekazuje swoje uczucia i stany emocjonalne, osiągając dzięki temu artystyczne spełnienie i satysfakcję. Thomas Myrmel, dając harfiście możliwość pracy z dwoma instrumentami, stawia przed nim niemałe wyzwanie wykonawcze, ale też niewątpliwie umożliwia rozwój warsztatowy i artystyczny.

---

<sup>148</sup> Thomas Myrmel w rozmowie z autorką pracy, grudzień 2021.

<sup>149</sup> Warsztat muzyczny w rozumieniu zdobytych umiejętności wykonawczych, technicznych i wyrazowych.

Z pełnym przekonaniem można zatem stwierdzić, że istota *Wings Imparted* zawiera się przede wszystkim w warstwie wizualnej kompozycji. Utwór ten, funkcjonujący wyłącznie w sferze warstwy audialnej, zostałby pozbawiony najważniejszej warstwy semantycznej. Aby dojść do takiego wniosku, wystarczy zadać sobie pytanie, dlaczego utwór został napisany na dwie harfy, skoro przecież obie partie mogłyby zostać opracowane i scalone w jedną, bez osiągnięcia większych różnic w tkance dźwiękowej. W tym miejscu należy powrócić do wspomnianych w rozdziale 4.1. założeń kompozytora, który pragnął aktywizacji scenicznej instrumentalisty i osiągnięcia konkretnego efektu wizualnego. Partie obydwu harf zostały zatem przeznaczone do zaprezentowania przez jednego artystę, a wynikający z logistyki wykonania sposób ustawienia instrumentów na scenie uczynił z harf sceniczne rekwizyty, odpowiadając tym samym poetyckiemu tytułowi kompozycji *Wings Imparted*. Odnosząc się bezpośrednio do anglojęzycznej nazwy utworu, należy zauważyć, że nazwane zostało to, co widać a nie to, co słyszeć.

Rola jaką w *Wings Imparted* pełnią dwie harfy sprawia, że w tym kontekście utwór Myrmela należy przyrównać do zdobyczy kagelowskiego teatru instrumentalnego. Harfy nie są jedynie instrumentami, ale stanowią także element scenografii, co świadczy o nierozdzielności warstwy audialnej i wizualnej dzieła. Porównanie harf do skrzydeł, jakiego w utworze dokonał kompozytor, z perspektywy obrazu wpisuje instrumenty w ciężący na nich stereotyp cech anielskich, magicznych, kobiecych, delikatnych, romantycznych. Już od czasów starożytnych harfa uważana była za medium komunikacji boskiej ze światem ziemskim, instrument mający właściwości łączenia świadomości z nieświadomością, spajania przeżyć wewnętrznych z otaczającą człowieka rzeczywistością, jednania życia ze śmiercią<sup>150</sup>. Na hieroglifach egipskich przy harfach przedstawiano głównie kobiety, mężczyźni pojawiali się zdecydowanie rzadziej i malowani byli bez oczu, „nie mając prawa widzieć w obecności bogów”<sup>151</sup>. W kulturze greckiej i rzymskiej utożsamiano dźwięk harfy z niestałością i zmysłową przyjemnością, co skutkowało tym, że harfę postrzegano jako instrument kobiecy, a później także dekadentki, na którym często grywały kurtyzany. W średniowiecznej kulturze chrześcijańskiej harfa ponownie zaczęła

---

<sup>150</sup> Marta Glenszczyk, *Harfa – między ujęciem stereotypowym a pełnią możliwości brzmieniowych*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2016, s. 10;

per: Sarajane Williams, *The Mythic Harp*, Silva Vocat Music, Betlejem 2000, s. XII.

<sup>151</sup> *Ibid.*, s. 12.

być kojarzona z boskością - trójkątny kształt instrumentu wykorzystywany był przez malarzy jako symbol Trójcy Świętej, a z instrumentem tym przedstawiane były także anioły (choć w Biblii nie ma żadnej wzmianki o takiej konotacji)<sup>152</sup>. Z czasem harfa oprócz obrzędów religijnych zaczęła gościć także na salonach królewskich i arystokratycznych, a jako instrument świecki stała się instrumentem poetów i władców – w czasach nowożytnych na harfie grał król Henryk VIII i jego żona Anna Boleyn, która „grała lepiej niż Król Dawid”<sup>153</sup>. Powstała w XVI wieku włoska *arpa doppia* od razu stała się symbolem ekstrawagancji i wirtuozerii, a osiemnastowieczna harfa pedałowa z pojedynczym wcięciem była atrybutem arystokracji. Egzemplarze tworzone w stylu rokoka były szczególnymi dziełami sztuki, ale ze względu na kosztowność owych instrumentów nie transportowano ich chętnie po świecie na recitale, a raczej grywały na nich jedynie wysoko urodzone kobiety w zaciszu pałacowych salonów<sup>154</sup>. Dziewiętnasty wiek przeniósł harfę z rezydencji artystokracji na posiadłości burżuazji<sup>155</sup>, a wraz z opatentowaniem przez Sebastiana Erarda w pełni schromatyzowanej harfy z mechanizmem pedalizacyjnym z podwójnym wcięciem, harfa stała się instrumentem prawdziwie wirtuozowskim<sup>156</sup>. Przypisywane harfie przez wieki cechy delikatności, poetyckości, boskości czy magiczności zostały utrwalone przez romantyzm, impresjonizm i muzykę filmową. W ten stereotyp wpisuje się tytuł dzieła Thomasa Myrmela – *Wings Imparted*. Zarówno samo porównanie harf do skrzydeł, jak i uczynienie z nich części ciała wykonawcy, nadają instrumentom i artyście cechy boskie, nadprzyrodzone, magiczne. Choć Myrmel nie przeznaczając swojej kompozycji do wykonania jedynie przez kobiety, to samo dedykowanie dzieła harfistce Miriam Overlach niezamierzenie podbudowuje nawiązanie do ciężącego na harfie, silnie nabudowanego przez wieki sztampowego postrzegania tegoż instrumentu.

W kontradycji do znaczeń nabudowanych w warstwie wizualnej kreuje się warstwa audialna. Materiał muzyczny w żadnym aspekcie nie przypomina kompozycji przepełnionych romantyzmem, odzwierciedlających przyrodę czy muzycznie ilustrujących zjawiska boskie

---

<sup>152</sup> Roslyn Rensch, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire*, Praeger Publishers, Nowy Jork 1969, s. 32, 46, 48.

<sup>153</sup> M. Glenszczyk, *op. cit.*, s. 18;

*per*: John Marson, *The Book of the Harp*, Kevin Mayhew Ltd., Suffolk 2005, s. 181.

<sup>154</sup> *Ibid.*, s. 25.

<sup>155</sup> Olga Gross, *Gender and the Harp I*, w: „American Harp Journal”, American Harp Society, Nowy Jork 1992, t. 13, nr 4, s. 30.

<sup>156</sup> M. Glenszczyk, *op. cit.*, s. 28.



i baśniowe, a bliżej mu do dwudziestowiecznych utworów przedstawiających harfę jako instrument dynamiczny, pełen możliwości barwowych, oddający nie tylko piękno, wzniosłość, miłosne zawirowania i namiętności, ale także emocje trudne, ekspresyjność, siłę i czasami bezkompromisowy charakter. I chociaż kolejne fragmenty *Wings Imparted* nie układają się w historię, którą można by wyartykułować słowami, stanowią opowieść o instrumencie, który nie zawsze wykonuje śpiewną i liryczną melodię lub którego partia posiada jakikolwiek powracający motyw przewodni; który może prowadzić narrację nie poprzez zarwane palcami wibrujące struny, ale dzięki walorom akustycznym drewnianej konstrukcji pudła rezonansowego (początek, 1-2 strona partytury); który nie musi brzmieć „ładnie” i „przyjemnie dla ucha”, ale może produkować brzmienia nieokrzeseane a nawet agresywne (fragment wykorzystujący mechanizm pedalizacyjny, 5 strona partytury); który może pełnić rolę rekwizytu lub funkcję przedłużenia ciała wykonawcy, a tym samym tworzyć znaczenia w warstwie wizualnej a nie akustycznej utworu (fragment oparty na kołysaniu ciała pomiędzy harfami, 6 strona partytury).

Z perspektywy tematu niniejszej dysertacji oraz analizowanych w niej zjawisk występujących w literaturze harfowej, *Wings Imparted* Thomasa Myrmela można postrzegać jako zrealizowany po ponad stu latach społeczny performans harfy, stworzony dla instrumentu przez kompozytora – w celu wyrażenia sprzeciwu wobec ciężącego na harfie, silnie zakorzenionego stereotypu (dostrzegalnego w pisanych na harfę dziełach o walorach głównie estetycznych).

Sytuacja sceniczna *Wings Imparted* w diametralny sposób różni się od sytuacji scenicznej w konwencjonalnym wykonawstwie muzyki harfowej. W przypadku znaczącej większości dzieł amerykańskiej i europejskiej literatury harfowej różnych epok, instrumentalista zwyczajowo siedzi za instrumentem, opierając pudło rezonansowe na kolanach po przechyleniu harfy na prawe ramię. W okolicznościach koncertowych to harfa znajduje się na pierwszym planie, widoczna w całości, zasłaniająca instrumentalistę. Harfista zaś przyjmuje statyczną, siedzącą pozycję przy instrumencie, bez możliwości poruszania się po scenie. Thomas Myrmel w swojej kompozycji stawia instrumentalistę na pierwszym planie. Pomimo tego, że na scenie znajdują się aż dwie harfy - w centrum uwagi odbiorcy zostaje postawiony wykonawca, co sprawia, że instrumentalista nie jest jedynie twórcą, ale także materią sztuki – w myśl założeń zwrotu

performatywnego. W tym kontekście należy zwrócić szczególną uwagę na rolę harfisty w wykonaniu dzieła. Artysta, otrzymując od kompozytora skomplikowany (pod względem dokładnej realizacji partytury) materiał muzyczny, dostaje możliwość zaprezentowania nie tylko utworu, ale także siebie jako muzyka – performera. Wykonywanie kompozycji na dwóch harfach oraz związany z tym zabiegiem sposób ustawienia instrumentów, wprowadza do utworu elementy scenicznej choreografii, w skład której wchodzi czynności częściowo opisane przez kompozytora w partyturze oraz często celowo przerysowane ruchy, powstające w wyniku realizacji tkanki dźwiękowej. Dzięki przyjętej pozycji stojącej, wykonawca *Wings Imparted* ma możliwość poruszania się pomiędzy instrumentami, ale nie oddala się z centralnego punktu sceny. W narracji pojawiają się czynności, które tworzą niekwestionowany dynamizm sceniczny. Należą do nich kołyszące ruchy ciała i rąk wykonywane pomiędzy harfami ustawionymi z prawej i lewej strony muzyka oraz znacząca zmiana pozy instrumentalisty, zrealizowana na potrzeby obsługi mechanizmu pedalizacyjnego rękami. Ciało artysty staje się zatem produktem przedstawienia, tak samo wytworzonym w momencie wykonania jak tkanka dźwiękowa utworu. Fizyczną postać instrumentalisty oraz muzykę łączy szczególna cecha ulotności, jakiegokolwiek ruchy wykonawca realizuje na scenie, bądź jakiegokolwiek dźwięki produkuje - nie tworzy z nich „autonomicznie istniejącego dzieła”<sup>157</sup>, jakie powstają w wyniku działania np. malarzy czy rzeźbiarzy. Ze względu na opisane powyżej skupienie scenicznej uwagi na wykonawcy, *Wings Imparted* z jednej strony można porównać do formy teatru jednego aktora. Z drugiej jednak, wykonawca realizuje materiał muzyczny, pełniąc rolę instrumentalisty, a wszelkie czynności sceniczne układające się na kształt choreografii są w dużej mierze wynikiem jego własnej inicjatywy, czyniąc z harfisty bardziej performerem niż odgrywającego rolę aktora.

Niewątpliwie *Wings Imparted* miałyby więcej cech wspólnych z performansem, a wykonawca miałby większą przestrzeń do osobistej prezentacji artystycznej, gdyby kompozytor pozostawił w utworze miejsce na improwizację. Tkanka dźwiękowa kompozycji Myrmela jest natomiast szczegółowym zapisem zróżnicowanych fragmentów muzycznych. Dokładne preferencje kompozytora dotyczące wysokości produkowanych dźwięków bądź sposobu produkowanych brzmień ograniczają instrumentalistę w kontekście stworzenia

---

<sup>157</sup> E. Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie...*, s. 82.

możliwie jak najbardziej spójnej narracji, co jest szczególnie widoczne w części utworu opartej na zmianach pedalizacyjnych oraz w części rozpoczynającej, opartej na rytmicznych uderzeniach w pudła rezonansowe. Po szczegółowej analizie dzieła nasuwa się wniosek, że gdyby kompozytor zapisał wymienione powyżej fragmenty kompozycji w formie jedynie schematów, idei, koncepcji, zadziałałoby to na korzyść utworu, wplatając w narrację więcej elementów odzwierciedlających osobowość artystyczną wykonawcy.

Dla porównania należy przywołać wspomnianą już w pierwszym rozdziale kilkuminutową improwizację rosyjskiego harfisty, Alexandra Boldacheva (\* 1990) – *Unity* – zrealizowaną i utrwaloną audiowizualnie podczas festiwalu World Harp Kongress w Cardiff w 2023 roku. Pomimo wykorzystania dwóch harf, tak jak w *Wings Imparted*, sytuacja sceniczna *Unity* zakłada pozycję siedzącą, z instrumentami ustawionymi w możliwie jak najbardziej na wprost, przechylonymi i opartymi na prawym i lewym ramieniu wykonawcy (w sposób przypominający konwencjonalną pozycję wykonawcy przy harfie). W kompozycji Boldacheva zatem mniej znaczeń zostaje stworzonych w warstwie wizualnej kompozycji. Narracja muzyczna *Unity* została uprzednio przemyślana i przygotowana, natomiast oparta na improwizacji forma umożliwia harfiście prezentację swoich pomysłów, swojej koncepcji, swojej osobowości. Powstałe dzieło jest tworem procesualnym, jednorazowym, ulotnym, mającym u podstawy perfekcyjnie opanowany przez artystę warsztat techniczny (w kontekście wykonawstwa muzyki harfowej), a wykorzystywane przez harfistę struktury melodyczne, rytmiczne i efekty artykulacyjne, w których wykonawstwie Boldachev czuje się swobodnie, nasuwają na myśl skojarzenie z zachowanymi zachowaniami performatyki Richarda Schechnera<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Według Richarda Schechnera, twórcy pierwszego „podręcznika” do performatyki, każdy performans artystyczny oparty jest na zachowanych zachowaniach. Według najprostszej definicji – zachowanie artystyczne, znaczone konwencją estetyczną, polega na odgrywaniu wspomnień i oparte jest na zrytualizowanych działaniach codziennych. Owe urywki zachowań można dowolnie układać i odtwarzać, niczym reżyser układający klatka po klatce fragmenty filmu.

Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 50.

### 4.3. Podsumowanie rozdziału czwartego

Prowadząc rozważania na temat tego w jakim stopniu performatywność jest obecna w kompozycji *Wings Imparted*, nasuwa się wniosek, że dzieła Myrmela nie można jednoznacznie określić mianem performansu artystycznego, ale kompozycja nosi znamiona tej formy ekspresji, ulokowane głównie w warstwie wizualnej. Ta interdyscyplinarna prezentacja łączy doświadczenia z obszaru sztuk muzycznych i teatralnych, a znaczenia tworzone są w niej nie tylko poprzez tkankę dźwiękową, ale także choreografię, scenografię, oświetlenie a nawet kostium. Wykorzystanie przez autora dzieła aż dwóch instrumentów zamiast jednego oraz ulokowanie wykonawcy w centrum akcji scenicznej sprawiają, że instrumentalista zostaje przez kompozytora zaktywizowany także jako performer, który oprócz twórcy prezentacji staje się także jej materia; a jego ciało przejmuje od narracji muzycznej cechy ulotności i niepowtarzalności. Ze względu na sytuację sceniczną warstwa audialna i wizualna kompozycji są ściśle ze sobą związane, wręcz nierozdzielne, a utwór ten, gdyby funkcjonował jedynie jako ścieżka dźwiękowa, zostałby pozbawiony najważniejszej płaszczyzny semantycznej i straciłby swoją prawdziwą istotę dzieła audiowizualnego, stawiającego wykonawcę w centrum uwagi odbiorcy. Oprócz powyższego, na istotność warstwy wizualnej wskazuje także tytuł utworu, odnoszący się bezpośrednio do obrazu a nie dźwięku utworu. Harfy, które porównane są przez kompozytora do skrzydeł, funkcjonują w dziele nie tylko jako instrumenty muzyczne, ale także jako element scenografii, co sprawia, że kompozycja nawiązuje do powstałej po zwrocie performatywnym formy kagelowskiego teatru instrumentalnego. Tytuł dzieła, który wpisuje harfy w bezkompromisowy, nabudowywany przez tysiąclecia stereotyp cech anielskich, kobiecych, romantycznych, delikatnych itp. zostaje przełamany przez ekspresyjną, dynamiczną, charakterystyczną tkankę dźwiękową. W ten sposób odgrywany jest nie tylko performans wykonawcy, ale również performans samego instrumentu, sprzeciwiającego się wszelkim kategoryzacjom.

## 5. Simon Steen-Andersen – *History of My Instrument* (2011)

### na harfę solo z *videoplaybackiem*

|                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| Data nagrania:    | 7.03.2024                     |
| Miejsce nagrania: | Warszawa, przestrzeń prywatna |
| Realizacja audio: | mgr Mateusz Meisner           |
| Realizacja video: | dr Jarosław Meisner           |

*History of My Instrument* duńskiego kompozytora, Simona Steen-Andersena<sup>159</sup> (\* 1976), to dzieło powstałe w 2011 roku na harfę solo i *video playback*. Utwór został dedykowany norweskiej harfistce, specjalizującej się w wykonawstwie muzyki najnowszej, Sunnive Rødland<sup>160</sup> (\* 1977), która dokonała prawykonania kompozycji w roku jej wydania. Partytura *History of My Instrument* została wydana przez Edition•S, wydawnictwo internetowe wspierane przez Duńską Fundację Sztuk. Plik cyfrowy zawiera trzynaście stron w formacie pdf, z których jedynie cztery przedstawiają notację muzyczną. Pozostałe stanowią kolejno listę niezbędnego do wykonania dzieła sprzętu elektronicznego i akcesoriów, opis preparacji instrumentu, wskazówki obejmujące aranżację przestrzeni scenicznej oraz niezwykle pomocny komentarz dotyczący obsługi programu Ableton Live. Forma utworu została zawarta w dziesięciu punktach z podpunktami, wypełniających sam środek pliku partytury. Relacja odkompozytorskich uwag w stosunku do tekstu dzieła jest zatem rzadko spotykana, albowiem opis wykonania zajmuje więcej miejsca w pliku niż rzeczywista treść kompozycji.

<sup>159</sup> S. Steen-Andersen wykorzystuje harfę m.in. także w kameralnym dziele – *Black Box Music* (2012).

<sup>160</sup> Zob. witryna internetowa: <https://www.sunnivawettre.com/bio/>, data dostępu 21.05.2021.

## 5.1. Problematyka wykonawcza *History of My Instrument*

Pośród sprzętu elektronicznego oraz akcesoriów, niezbędnych do wykonania dzieła, znajdują się:

- harfa;
- regulowane krzesło, stół na akcesoria;
- *Disney Harp* (plastikowa zabawka marki *Disney*, odtwarzająca melodie) – ze względu na brak dostępności owej zabawki, autorka niniejszej pracy zdecydowała się wykorzystać bardzo podobny interaktywny przedmiot marki *Playme*, sam kompozytor w partyturze zaleca wykorzystanie dowolnej zabawki, mając świadomość tego, że *Disney Harp* nie jest już produkowana oraz jest trudno dostępna na rynku wtórnym; na potrzeby niniejszego opisu dzieła autorka stosuje nazwę *Playme Harp* (zamiast *Disney Harp*) dla wykorzystanej przez siebie zabawki;
- plastikowa karta, łapka na insekty;
- biała taśma papierowa, białe kartki A4;
- wideo projektor, laptop z interfejsem audio;
- kontroler MIDI – ze względu na to, że *playback* został stworzony przez Steen-Andersena w 2011 roku, film przeznaczony jest do odtworzenia w wersji programu Ableton Live z tamtego okresu, w związku z czym w wyniku postępu technologicznego wystąpiła komplikacja dotycząca podłączenia współczesnych, dostępnych autorce wykonania kontrolerów, z powstałym 12 lat wcześniej oprogramowaniem; konflikt urządzeń został rozwiązany przez realizatora obrazu nagrania, który przełączał kolejne fragmenty *playbacku* w środkowej części utworu na urządzeniu, z którego *playback* przesyłany był do projektora, nie wykorzystując przy tym żadnego kontrolera;
- program Ableton Live wraz z *video playbackiem* dostępnym do pobrania *online* przy zakupie partytury;
- mikrofony (1 mikrofon DPA umieszczony w otworze pudła rezonansowego instrumentu, 1 mikrofon dynamiczny umieszczony na statywie, 1 mikrofon kontaktowy umieszczony na *Disney Harp*, 1 mikrofon kontaktowy umieszczony na plastikowej karcie) – ze względu na to, że autorka pracy posiada instrument z zamontowanymi permanentnie czterema

mikrofonami piezoelektrycznymi we wnętrzu pudła rezonansowego, mikrofon DPA nie był potrzebny ani nie został wykorzystany podczas realizacji nagrania;

- zestaw niezbędnych kabli;
- lampka *clip-on*.

Do pierwszych czynności, które należy zrealizować przygotowując utwór do wykonania, niewątpliwie należy prawidłowe podłączenie mikrofonów, projektora oraz uruchomienie programu Ableton Live. Kluczowym zagadnieniem jest także ustawienie instrumentu oraz krzesła na scenie w sposób, który umożliwi pokrycie się obrazu z projektora z obrazem sytuacji scenicznej. W celu stworzenia wiarygodnej interpretacji dzieła, w miejscu jego wykonania powinna panować kompletna ciemność, dzięki której wyświetlany na jasnym tle *video playback* będzie możliwie jak najlepiej widoczny.

Przed rozpoczęciem wykonania należy przygotować także instrument. Spoglądając na struny harfy od strony lewej ręki, należy wpleść pomiędzy nie wyróżnione na początku rozdziału białe kartki. Pierwsza z nich powinna znaleźć się za najniższą struną C, przechodząc kolejno pomiędzy wszystkimi, zostawiając co drugą strunę widoczną a pozostałe zakryte. Papierowa biała taśma powinna natomiast pokryć najniższe struny E, G i B w sposób szczegółowo opisany w partyturze. Do szyi harfy od strony prawej ręki należy przyczepić małą lampkę *clip-on*, ustawiając kąt padania jej światła tak, aby oświetlał dłonie harfisty, kreując cień na wplecionych pomiędzy struny kartkach.

Działania, które harfista ma do wykonania podczas kreacji interpretacji *History of My Instrument* to konwencjonalne wykonie zapisanego w partyturze materiału muzycznego, ale także mówienie do mikrofonu, obsługa mechanizmu pedalizacyjnego instrumentu dłońmi, pocieranie strun plastikową kartą, „granie” na *Playme Harp* oraz kilka drobniejszych czynności jak uderzenie w zróżnicowany sposób pudła rezonansowego ręką czy łapką na insekty.

Formę kompozycji w całości warunkuje *playback*, chociaż należy uwzględnić tu niewielką dowolność w czasie trwania fragmentów, które nie następują samoistnie jeden po drugim, ale które trzeba odtworzyć. Sam *playback* oparty jest na krótkim filmie z 1940 roku, wydanym

przez amerykańską wytwórnię Artists' Films, w którym harfistka Mildred Dilling (1894 – 1982) opowiada o harfie i prezentuje kolejno utwory A. Zabla (1834-1910), J. Thomasa (1826-1913) i A. Hasselmansa (1845 – 1912)<sup>161</sup>. *Playback* oparty na wystąpieniu Dilling korzysta z fragmentów wykonań artystki, ale też przetwarza elektronicznie jej wypowiedź. Zostają wykorzystane m.in. zdania „Before playing, I'd like to give you the short outline of the history of my instrument”<sup>162</sup> oraz “But to let the harp speak for itself...”<sup>163</sup>.

Tytuł kompozycji – *History of My Instrument* – Steen-Andersen zaczerpnął oczywiście z przedstawionych wyżej słów Dilling, rozpoczynając swoją kompozycję tak samo, jak rozpoczynał się film artystki. Wykonawca *History* wypowiada owe słowa („Before playing...”) do mikrofonu, po czym rozpoczyna zsynchronizowane z nagraniem wykonanie *La Source* (1897) Alberta Zabla. W celu upodobnienia wykonania na żywo do jakości ścieżki dźwiękowej filmu z lat 40., kompozytor właśnie w tym miejscu zastosował wspomniane wcześniej kartki A4 wplecione pomiędzy struny instrumentu. Tak spreparowana harfa ma diametralnie inne brzmienie – sztuczne, plastikowe, stłumione, o małym wolumenie i pozbawione rezonansu. Ponadto nuty Steen-Andersena stanowią raczej wolną interpretację *La Source* Zabla, niż dosłowny cytat romantycznego dzieła (zob. przykład 26.).

---

<sup>161</sup> Zob. *Mildred Dilling performs in 1940*, witryna internetowa: [https://www.youtube.com/watch?v=PNFtRU\\_c2Ec](https://www.youtube.com/watch?v=PNFtRU_c2Ec), data dostępu: 21.05.2021.

<sup>162</sup> Oryg. z jęz. ang. – „Zanim zagram, chciałabym przedstawić państwu krótką historię mojego instrumentu”.

<sup>163</sup> Oryg. z jęz. ang. – „Ale pozwalając harfie mówić samej za siebie...”.



Przykład 26. Simon Steen-Andersen, *History of My Instrument*, Edition•S, online 2011, s. 10, legenda i t. 1-2.

**addendum 1:**  
**"The Fountain / La Source - Mime"**  
(p118, 4th system, from 2:20 on the 1911 recording)

Follow and imitate the recording! (Use the repeating crackle sounds to find a get-in cue)

Slightly exaggerated movements

Po tym segmencie następuje kolejny fragment, w którym w *videoplaybacku* wyświetlona zostaje kompilacja obrazów i zdjęć przedstawiających harfy historyczne i współczesne, harfistów, a także fragmenty wydawnictw nutowych i szkół gry na harfie. W tym czasie w partii *live* przeznaczona zostaje do wykonania partia *glissand* i *glissów* plastikową kartą z umieszczonym nań mikrofonem. Właśnie w tym miejscu do przełączania kolejnych slajdów powinien zostać wykorzystany kontroler MIDI, który ze względu na problemy związane z oprogramowaniem nie został użyty, co zostało opisane na początku rozdziału w miejscu, w którym wymienione zostały wymagania techniczne utworu. Taka zmiana nie miała jednak żadnego wpływu na spójność narracji kompozycji oraz jej performatywny charakter.

Podczas następnej części w *playbacku* pojawia się fragment ponownie zaczerpnięty z filmu Dilling, w którym artystka wykonuje *Follets* (1900) Alphonse'a Hasselmansa, zapowiadając utwór jako *fireflies*, czyli świetliki. W tłumaczeniu z języka francuskiego słowo *follets* oznacza

jednak wróżki. W tym miejscu pojawia się swoista nieścisłość, która jednakże nie ma znaczenia w kontekście magicznego charakteru cytowanego utworu. W wyświetlanym obrazie pojawia się migoczące skrzydło, które, najpierw malutkie w oddali, przybliża się, aby ostatecznie zrównać się z rozmiarem harfy stojącej na scenie. W partii *live* natomiast kompozytor zobowiązuje harfistę do odtworzenia w tym czasie melodii na zabawkowej *Playme Harp* oraz wykonywanie przerysowanych ruchów przypominających grę na harfie do momentu, w którym migoczące skrzydełko nie „odleci” z powrotem na dalszy plan. Gdy to nastąpi, wykonawca powinien uderzyć łapką na insekty w miejscu na pudle rezonansowym, w którym „wylądował” świetlik, w żartobliwy sposób „zabijając” projekcję owada.

Kolejny punkt w partyturze dotyczy fragmentu z *playbacku*, w którym w formie edukacyjnej przedstawione zostaje kilka efektów brzmieniowych możliwych do wydobycia na harfie. W tym czasie harfista uderza w pudło rezonansowe dłonią na trzy różne sposoby a następnie ponownie sięga po plastikową kartę, aby kreować nią efekty brzmieniowe.

Następny segment polega na precyzyjnym naśladowaniu *playbacku* ponownie zaczerpniętego z filmu *Dilling* ale znacznie spowolnionego i pozbawionego pierwotnego brzmienia. Fragment ten, utrzymany w manierze *slow motion*<sup>164</sup>, stanowi rozładowanie nabudowywanych uprzednio kulminacji, uspokojenie zarówno wizualnej jak i audialnej warstwy semantycznej utworu.

Kiedy tylko scena z *playbacku* dobiegnie końca i zgaśnie światło, należy wyciągnąć spomiędzy strun górnego rejestru harfy kartki, aby umożliwić swobodne wybrzmienie i rezonowanie instrumentu (kompozytor sugeruje, aby pozbyć się wszystkich kawałków papieru, jeżeli to możliwe). Ostatnia scena polega na dwukrotnym wykonaniu melodii piosenki *Those days are over* używając jedynie zmian pedalizacyjnych a następnie zagranie jej fragmentu na strunach w synchronizacji z melodią z *playbacku* (zob. przykład 27.).

---

<sup>164</sup> *Slow motion* – ang. zwolnione tempo.

**addendum 2:**  
**Those days are over / pedal solo**

(C, D, E, Fb, G, A, H)  
(upper 2 octaves free of paper)

SLOW, RUBATO  
SONORE POSSIBILE!

(in-between preparations as soft as possible)

PEDALS WITH HANDS

(E>Eb) D>D# C#>C D#>D >D# C>Cb >C Fb>F C>C#

3 D>D# Cb>C A>A# D>Db Cb>C H>Bb C>C# A#>A >A# C#>C >C# D>D# C#>C

5 A>A# G>G# E>E# D>D# C>C# C#>C C#>C Press G#4 on the midi-keyboard Follow the song, play chords on the upper open strings Ab Ab

Sposób produkowania brzmień poprzez zmiany pedalizacyjne wykonywane rękami został już scharakteryzowany w niniejszej pracy w opisie utworu *Wings Imparted* Thomasa Myrmela. W przypadku kompozycji Myrmela fragment wykorzystujący tę technikę wykonawczą nie posiadał spójnej melodyki czy harmonii, a rytmika była w nim traktowana swobodnie. Steen-Andersenowi zależy na zupełnie innym efekcie brzmieniowym, który poprzez energiczną zmianę ustawienia dźwigni pedałów polega na wyprodukowaniu konkretnej melodii *retro* piosenki *Those days are over*. Pedalizacja jaką na przykładzie powyżej zastosował kompozytor jest jednakże niewystarczająca do wykonania pożądanej melodii, brakuje w niej zapisanych powrotów do pierwotnego ustawienia dźwigni pedałów oraz kilku zmian w środku melodii, co sprawiło że autorka pracy opracowała własną pedalizację dla tegoż fragmentu (zob. ilustracja 6.), w której zmiany zapisane kolorem różowym stanowią zmiany słyszalne, natomiast kolor niebieski oznacza jedynie przygotowanie pozycji dźwigni w celu wykonania kolejnych ruchów, nawiasy natomiast oznaczają czynności wykonywane za drugim razem, w przebiegu repetycji.

Ilustracja 6. Opracowana przez autorkę pracy pedalizacja fragmentu *Those days are over* utworu *History of My Instrument*

The image shows a handwritten musical score for a pedal point exercise. The key signature is E-flat (Eb). The notation is divided into two systems, each with two staves. The first staff of each system contains a melodic line with notes: Eb, Fb, Gb, Ab, Bb, Cb. The second staff contains a bass line with notes: D#, Eb, Fb, Gb, Ab, Bb. Below the notes, chords are written in pink and blue ink. The chords for the first staff are: D#, Db, D#, (Fb), Fb, (Gb), D#, A#, G#, D#, C#, Cb, C#, Cb, D#, C#, Cb. The chords for the second staff are: Hb, Ab, A#, Cb, Ab, Gb, A#, G#, (Eb), E#, D#, (Db, Cb, Hb). The notation is a form of shorthand for a complex harmonic exercise.

## 5.2. *History of My Instrument* – muzyka, przedstawienie czy film?

### Performatywność utworu Simona Steen-Andersena

Performatywność kompozycji Simona Steen-Andersena polega przede wszystkim na połączeniu ze sobą zdobyczy muzyki, sztuki teatralnej i filmu – stąd w nazwie niniejszego podrozdziału pojawia się odniesienie do tych ekspresji artystycznych. Kompozytor blenduje te trzy dziedziny sztuki w sposób, który tworzy spójną, dziewięćminutową całość. Już w samej formie kompozycji można dostrzec zatem podobieństwo do performansu artystycznego w kontekście multimedialności dzieła. Na performatywność utworu wskazuje także rozszerzenie roli muzyka do wykonawcy wielozadaniowego, a także przedmiotowe potraktowanie instrumentalisty poprzez nadanie mu funkcji tła dla wyświetlanego obrazu. Jeżeli w performansie mamy do czynienia ze zwróceniem szczególnej uwagi na wykonawcę i jego ciało oraz uczynienie z twórcy materii sztuki, w przypadku kilku scen *History...* możemy mówić o sytuacji post-performatywnej, w której instrumentalista zostaje uprzedmiotowiony, a jego rola zredukowana do roli białego tła.

Już na początku kompozycji mamy do czynienia ze swoistą immersją artysty scenicznego w uniwersum *videoplaybacku*. W myśl performansu artystycznego, ciało performera potraktowane zostaje w zupełnie nowy sposób, niż dzieje się to np.

- w konwencjonalnym wykonawstwie muzyki poważnej/klasycznej, w którym artysta jest muzykiem wykonującym dzieło muzyczne;
- w konwencjonalnie rozumianej praktyce teatralnej, w której artysta jest aktorem, odgrywającym swoją rolę w sztuce;
- w konwencjonalnie rozumianej sztuce filmowej, w której artysta jest aktorem występującym w filmie.

Simon Steen-Andersen z artystą wykonującym *History of My Instrument* obchodzi się w diametralnie różny od powyższych sposób, przez większą część trwania kompozycji czyniąc z wykonawcy tło dla wyświetlanego *videoplaybacku*. Już na samym początku partytury autor szczegółowo zapisuje wskazówki dotyczące ubioru wykonawcy, a mianowicie oczekuje, aby było to „*loose, large and bright clothing*”, czyli z jęz. angielskiego luźny i jasny strój. Nie stanowi powodu do zdziwienia zatem fakt, że na najbardziej popularnych nagraniach kompozycji, umieszczonych w serwisach internetowych (tj. Youtube czy Vimeo), harfistki wykonujące *History...* ubrane są w obszerne, długie, białe suknie. Także autorka niniejszej dysertacji zdecydowała się na podobny ubiór. Swobodnie układający się, jasny materiał, znakomicie dopasowuje się do ekranu rzutnika, umożliwiając wyświetlenie obrazu z *videoplaybacku* w jak najwyższej jakości.

Film, który stanowi podstawę dla kreacji interpretacji utworu Steen-Andersena, wyświetlany zostaje na dwa różne sposoby:

- obraz z rzutnika przedstawiający Mildred Dilling zostaje zrównany z ciałem harfisty na scenie, tworząc wrażenie jakoby ikona światowej harfistki była obecna ciałem;
- obraz z rzutnika wyświetlany zostaje na stroju odwróconego plecami artysty na scenie (zob. ilustracja 7.).

Ilustracja 7. *Video* przedstawiające Mildred Dilling, wyświetlane na tle białego stroju odwróconej tyłem wykonawczynie<sup>165</sup>



W obydwu przypadkach harfista użycza swojego ciała jako tła dla projekcji krótkometrażowego nagrania, co stanowi wykorzystanie sztuki wizualnej, jaką jest *mapping*<sup>166</sup>. Ta technika polega na projekcji świetlnej bądź projekcji wideo, wyświetlanej na dowolnym przedmiocie. Dużą popularnością cieszą się spektakle świetlne, podczas których „omapowane” zostają zabytkowe budynki, np. pałace czy katedry<sup>167</sup>. Taka wizualizacja jest równie chętnie wykorzystywana w reklamie np. w przemyśle motoryzacyjnym. Steen-Andersen, wyświetlając projekcję na obiekcie żywym (czyli na harfiście interpretującym jego dzieło), zmusza artystę do podporządkowania swoich działań scenicznych niemalże w całości *videoplaybackowi*. Swoboda wykonawcza w kontekście cielesności artysty na scenie zostaje ograniczona, chociaż nadane są jej zupełnie nowe znaczenia. Takie potraktowanie performerera może być skojarzone ze wspomnianą w rozdziale 1. sztuką *body art*<sup>168</sup>. W podobny sposób zostaje potraktowana także harfa, na którą zostają nałożone fotografie harf historycznych i nowoczesnych czy szkice

<sup>165</sup> Simon Steen-Andersen, *History of My Instrument*, harfa – Aleksandra Meisner, dzieło artystyczne, czas: 2’20”.

<sup>166</sup> Witryna internetowa: <https://www.trias.pl/mapping-3d-tworzenie-rzeczywistosci-ekspozycje-z-wykorzystaniem-mappingu-3d-i-interaktywnego-mappingu/#:~:text=3D%20mapping%20to%20rodzaj%20multimedialnej,samochodzie%2C%20budynek%20bądź%20elementach%20scenografii>, data dostępu: 14.09.2023.

<sup>167</sup> Zob. Bellot Jeremie, *Mapping* Katedry Notre Dame w Paryżu, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/shorts/OQXS-KIWqTw>, data dostępu: 14.09.2023.

<sup>168</sup> Według definicji podanej przez Tate Modern w Londynie, *body art* jest performansem artystycznym stosującym ciało jako środek przekazu treści, wykorzystując w tym celu film, fotografię, wideo, malarstwo czy rzeźbiarstwo. Zob. witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>, data dostępu: 15.05.2020.

przedstawiające budowę instrumentu, a w środkowym fragmencie utworu nawet projekcja świetlna migoczącego „skrzydła” (zob. ilustracja 8.).

Ilustracja 8. Świetlne skrzydło omapowane na harfie<sup>169</sup>



Zastosowanie *mappingu* w podobny sposób można zaobserwować na przykład w powstałym dwa lata później spektaklu *DP1 (Dehumanization Project 1)* Izabeli Chlewińskiej i Tomasza Bergmanna, w którym w jednej ze scen performerka używa własnego ciała jako tła dla wyświetlanych przez rzutnik kolejnych postaci<sup>170</sup>. Działanie to w swojej formie stanowi niejako zmaterializowanie się bytu niematerialnego, bowiem artystka pozwala cyfrowej personie wypowiedzieć się poprzez swoją materialną cielesność. *Mapping* w kompozycji muzycznej wykorzystuje natomiast m.in. Aleksandra Kaca (autorka ostatniego utworu z dzieła artystycznego niniejszej dysertacji) w swoim *Unseen* (2018) na *ensemble*, światło, *video mapping* i warstwę elektroniczną.

Jak już zostało wspomniane, *History of My Instrument* używa w *playbacku video* stworzone na podstawie spotu telewizyjnego Mildred Dilling, które Steen-Andersen przedstawia jedynie fragmentarycznie i uzupełnia o serię fotografii harf i harfistów z różnych epok. Kompozytor dodaje także swoje animacje oraz efekty świetlne. Narracja utworu przechodzi płynnie

<sup>169</sup> Simon Steen-Andersen, *History of My Instrument*, harfa – Aleksandra Meisner, dzieło artystyczne, czas: 3'20".

<sup>170</sup> Magdalena Zamorska, *Multimedialność: strategie wykorzystywania nowych mediów (elektronicznych, cyfrowych) w polskim nowym tańcu*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2014, s. 17.

między wyświetlanym *video* a akcją sceniczną, zacierając granicę między tym co stare a co nowe, co autentyczne a co fikcyjne oraz scalając przestrzeń elektroniczną i rzeczywistość w spójny przekaz. Steen-Andersen tworzy w ten sposób sytuację, która, angażując w kompozycję elementy niebrzmieniowe, nie przypomina konwencjonalnej działalności muzycznej. Tę iluzję wizualno-dźwiękową trafnie mogą podsumować niezwykle często cytowane słowa pisarza Arthura C. Clarke'a (1917-2008), który twierdził, że „każda odpowiednio zaawansowana technologia jest nie do odróżnienia od magii”<sup>171</sup> – i taki właśnie efekt, w ocenie autorki niniejszej dysertacji, osiągnął duński kompozytor.

Podobnie jak w przypadku opisanego w rozdziale 4. utworu *Wings Imparted*, w *History of My Instrument* również mamy do czynienia ze stereotypicznym podejściem do harfy, z tą różnicą, że Steen-Andersen w swojej kompozycji nie próbuje tego stereotypu przełamać. Wręcz przeciwnie, kreuje taki obraz instrumentu, jaki promowany był przez przemysł muzyczny i filmowy na początku ubiegłego stulecia. Już w spocie filmowym Mildred Dilling harfa przedstawiona jest jako instrument kobiecy, delikatny, bajkowy. Amerykańska harfistka prezentuje kompozycje o baśniowym charakterze: *La Source* (fr. źródło) Zabla oraz *Follets* (ang. świetliki) Hasselmansa. Steen-Andersen w *playbacku* kompozycji wykorzystuje obydwie z wyżej wymienionych utworów, a do stereotypicznego ujęcia harfy dodaje konotacje i skojarzenia z wytwórniami bajek i filmów dla dzieci *Disney*, poprzez wykorzystanie *Disney Harp (Playme Harp)* – plastikowej zabawki w kształcie harfy, grającej *disney'owskie* melodie i operującej świecącymi elementami.

Czy *History of My Instrument* może zostać nazwane utworem muzycznym? Choć muzycznych elementów i nawiązań w kompozycji jest wiele, istota utworu nie leży jedynie, ani nawet przede wszystkim w warstwie audialnej kompozycji. Fragmenty wymagające od wykonawcy gry na strunach instrumentu bądź obsługi mechanizmu pedalizacyjnego występują jedynie w dwóch miejscach kompozycji i w ponad dziewięćminutowym utworze trwają niecałe trzy minuty, czyli stanowią mniej niż 1/3 całości. Niemniej jednak *History of My Instrument* to dzieło, które musi zostać wykonane przez profesjonalnego,

---

<sup>171</sup> Witryna internetowa: <https://www.precyzja.org/co-to-jest-mapping/#:~:text=W%20dużym%20skrót%20mapping%20to,opowiadaniem%20historii%20za%20pomocą%20oświetła>, data dostępu: 17.07.2024.



wykształconego w dziedzinie sztuk muzycznych harfistę, który posiada rozwinięty warsztat instrumentalny i bezkompromisową swobodę wykonawczą w zakresie gry na harfie.

Próbując przypisać *History of My Instrument* do usystematyzowanej i scharakteryzowanej już przez historię muzyki formy można oczywiście przyrównać utwór ten do zdobyczy teatru instrumentalnego, jak większość dzieł składających się na dzieło artystyczne niniejszej dysertacji. Podobnie jak w kompozycjach utrzymanych w konwencji kagelowskiej, w *History...* mamy do czynienia z potraktowaniem instrumentu jako rekwizytu – wykonawca udaje grę na harfie, nie dotykając strun i nie produkując żadnego brzmienia. Na harfie omapowane zostają obrazy z *videoplaybacku*, czyniąc z niej tło i stwarzając tym samym wspomnianą już na początku rozdziału sytuację post-performatywną. Instrument użyty jest również jako element scenografii w środkowym fragmencie utworu, podczas którego wykonawca siada pod harfą niczym pod rozłożystym, baśniowym drzewem, a sam instrumentalista „gra” w tym samym czasie na plastikowej *Playme Harp*. Użycie zabawki jako źródła dźwięku również wpisuje się w charakter teatru instrumentalnego, który chętnie wykorzystuje przedmioty użytku codziennego jako źródła dźwięku. Również niektóre funkcje wykonawcy wpisują jego działania w kagelowską formę. Muzyk otrzymuje od kompozytora możliwość wypowiedzi i to właśnie pełne zdanie rozpoczyna audiowizualną prezentację. W dalszych fragmentach utworu pojawiają się charakterystyczne, wręcz przesadzone ruchy rękami, które w synchronizacji z obrazem *playbacku* udają grę na harfie. Wykonywane przez muzyka czynności przypominają francuski mimodram, w którym (w przeciwieństwie do początku dzieła) aktor wcale nie używa głosu, tylko odgrywa przedstawienie poprzez mimikę twarzy, gesty, mowę i ruch ciała. W wymienionych fragmentach *History...* następuje podobna sytuacja, instrumentalista nie kreuje w ogóle tkanki audialnej, nie używa ani muzyki, ani głosu, ale prowadzi narrację poprzez ruch w stylistyce *slow motion*. Sztuka pantomimy, która była chętnie wykorzystywana przez twórców teatru instrumentalnego, pojawia się m.in. w kilku wspomnianych w pierwszym rozdziale niniejszej dysertacji utworach, m.in. w powstałym w latach 60. *visible music* I D. Schnebela, w którym teatralną pantomimę odgrywa dyrygent, dopasowujący swoje ruchy do solisty grającego na wiolonczeli. Jako element sztuki teatru należy wymienić także reżyserię światła, która pojawia się zarówno w *playbacku* jak i w działaniach *live*, oświetlając punktowo dłonie bądź stopy wykonawcy i skupiając na nich uwagę odbiorcy.

Chociaż wiele elementów dzieła można rozpatrywać w kontekście zjawisk teatralnych, teatr instrumentalny wydaje się być tu jedynie inspiracją do powstania dzieła niż formą, do której dąży kompozytor. Pokażnie rozwinięta multimedialność dzieła sprawia, że scenariuszem, któremu ściśle podlega wykonawca, nie jest zapis partytury, ale narracja filmowego *videoplaybacku*. Zbliża to tym samym utwór Steen-Andersena do dosyć jeszcze nowego gatunku sztuki postinternetowej. Połączenie akcji scenicznej odgrywanej na żywo z filmem funkcjonującym w przestrzeni internetowej, wzajemne przenikanie się i uzupełnienia tych dwóch płaszczyzn semantycznych, odpowiadają założeniom sztuki „po internecie”, która miesza narracje *online i offline*<sup>172</sup>. Nałożenie cyfrowego dźwięku wykonania *La Source* A. Zabla przez Mildred Dilling z wykonaniem w tym samym czasie tego samego utworu przez autorkę niniejszej dysertacji (na spreparowanej harfie); a także nałożenie obrazu pochodzącego z serwisu internetowego YouTube *spotu* Dilling, na stworzone przez wykonawczynię i jej instrument w czasie rzeczywistym tło sprawiają, że *History of My Instrument* staje się refleksją nad rozmyciem granic pomiędzy doświadczeniami autentyczności i symulacji, rzeczywistości materialnej i wirtualnej<sup>173</sup>. I tak jak sztuka postinternetowa często zabarwiona jest retromanią, kiczem czy dowcipem<sup>174</sup>, podobne elementy także wykorzystuje Steen-Andersen – fascynację *retro* już nagraniem Dilling oraz przedstawieniami innych ikonicznych postaci, takich jak np. Harpo Marx (1888-1964); a także humorystyczne uderzenie cyfrowego światła packą na insekty. Kicz natomiast pojawia się tu jako plastikowa, kolorowa zabawka w kształcie harfy, która z harfą nie ma absolutnie nic wspólnego. Wykorzystanie przez kompozytora tego stylizowanego przedmiotu dla dzieci sprawia, że jego kompozycja wchodzi w ekstrawagancką estetykę kampu, przerysowaną, nieudolnie próbującą zachować powagę, ale upajającą się blaskiem i teatralnością efektu końcowego.

---

<sup>172</sup> Witryna internetowa: <https://magazynplus48.wordpress.com/2017/06/07/post-internet-art/>, data dostępu: 20.02.2024.

<sup>173</sup> Witryna internetowa: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5577-ja-po-internecie.html>, data dostępu: 20.02.2024.

<sup>174</sup> J. Topolski, *Muzyka 2.1: Jacek Sotomski...*, data dostępu: 20.02.2024.

### 5.3. Podsumowanie rozdziału piątego

*History of My Instrument* to dzieło, którego narracja prowadzona jest symultanicznie przez wykonawcę na żywo oraz przez *videoplayback*, a rozwinięte multimedialnie treści, zawarte w różnych systemach semiotycznych, nie tylko się przenikają, ale także uzupełniają. Stworzony w ten sposób spójny przekaz sprawia, że tkanka audialna i wizualna nie mogą działać osobno, a co najważniejsze w kontekście niniejszej dysertacji, *History of My Instrument* nie mogłoby funkcjonować jedynie jako utwór muzyczny. Ekstrahując z kompozycji jedynie fragmenty muzyczne bądź postrzegając jedynie *playback* jako istotę dzieła, otrzymany twór byłby nielogiczny z punktu widzenia spójności zarówno treści jak i formy. Chociaż Steen-Andersen stworzył *History of My Instrument* jako audiowizualną kompozycję muzyczną, to muzyka nie jest w dziele ani najbardziej znacząca objętościowo ani najważniejsza w kontekście budowania narracji. Dopracowany *videoplayback* oraz zawarta w dziele akcja sceniczna sprawiają, że utwór angażuje u odbiorcy głównie zmysł wzroku, wymagając, żeby na niego patrzeć. Próbując skategoryzować dzieło Steen-Andersena, autorka niniejszej dysertacji doszła do wniosku, że chociaż *History...* posiada znamienite cechy teatru instrumentalnego (takie jak wykorzystanie kostiumu, reżyserii świateł, akcji scenicznej, zabawki jako źródła produkowanego brzmienia czy uczynienie z instrumentu scenicznego rekwizytu i elementu scenografii) to dzieło wykracza poza kagelowską formę scenariuszem uczynionym nie z partytury ale z *videoplaybcku*, a także postperformatywnym podejściem do wykonawcy. Jeżeli bowiem performans artystyczny czyni z wykonawcy przedmiot a nie tylko medium sztuki, to Steen-Andersen posuwa się o krok dalej, nadając instrumentalistce oraz harfie rolę tła dla produkowanych cyfrowo obrazów. Posługując się *mappingiem*, czyli projekcją rzutnika nakładaną na twórcę interpretacji i jego instrument, kompozytor tworzy współczesną formę *body artu*, czyli jednej z odmian performansu artystycznego. Ten rodzaj kamuflażu otwiera przestrzeń dla pojawienia się w dziele kolejnej formy ekspresji, czyli pantomimy. Te utrzymane w efekcie *slow motion* pantomimiczne cząstki kompozycji polegają na prowadzeniu narracji nie dźwiękiem ani głosem, ale jedynie ruchem ciała, nadając instrumentalistce zupełnie inną rolę niż przy konwencjonalnym wykonawstwie muzyki poprzednich epok. Oprócz fragmentów mimodramu, w dziele znajduje się także pierwsza scena, w której artysta operuje głosem. Trwa to jednak tylko przez jedno zdanie, a instrumentalista oddaje głos cyfrowej wypowiedzi Mildred Dilling. Mowa na żywo oraz z nagrania tworzą w dziele kolejną płaszczyznę

semantyczną. Eksplorując możliwości wykonawcze instrumentalisty kompozytor zawiera pierwiastek performansu zatem przede wszystkim w dynamizmie kinetycznym, czyli aktywizacji muzyka jako artysty scenicznego, poruszającego się głównie w przestrzeni warstwy wizualnej. W utworze swój performans odgrywa także sama harfa, która podobnie jak wykonawca staje się zarówno materiałem dzieła jak i tłem dla mapowanych treści. Ponadto w *History of My Instrument* kompozytor podtrzymuje stereotyp harfy jako instrumentu bajkowego, baśniowego, onirycznego, kontynuując narrację ze spotu Dilling. Połączenie *videoplaybacku* opartego w całości na treściach zaczerpniętych z przestrzeni internetowej oraz działania na żywo sprawiają, że dzieło Steen-Andersena należy opatrzyć mianem muzyki postinternetowej, stanowiącej pomost pomiędzy tym, co realne a co wirtualne, zawierającej w sobie zabarwienia humorystyczne, kiczowate oraz stanowiące fascynację estetyką *retro*. Zestawiając wirtuozowskie kompozycje Alberta Zabla i Alphonse'a Hasselmansa z opartym na współczesnych technologiach *video*, rozwiniętą akcją sceniczną, *mappingiem* oraz postperformatywnym podejściem do artysty, można zaobserwować w pewnym sensie zderzenie się sfery *sacrum* i *profanum*. Utwory, które z punktu widzenia wykształconego na poziomie akademickim harfisty stanowią kompozycje „klasyczne”, wartościowe i w pozytywnym znaczeniu popularne, zredukowane zostają do muzyki tła (*Follets*) lub do podkładu dla prezentacji tego samego materiału dźwiękowego, ale na spreparowanym instrumencie, czyniąc prowadzenie spójnej narracji zabiegiem niemożliwym (*La Source*). Biorąc pod uwagę wszystkie wymienione powyżej argumenty, autorka niniejszej dysertacji proponuje określenie *History of My Instrument* performansem muzycznym – a nie muzyką performatywną, ze względu na niedominujący charakter muzyki w dziele.

## 6. Aleksandra Kaca – *seems* (2023) na harfę, ruch i elektronikę

|                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| Data nagrania:    | 22.07.2024                    |
| Miejsce nagrania: | Warszawa, przestrzeń prywatna |
| Realizacja audio: | dr Jarosław Meisner           |
| Realizacja video: | dr Jarosław Meisner           |

*seems* to kompozycja, która powstała w wyniku współpracy autorki niniejszej dysertacji z kompozytorką, *songwriterką* i italianistką - Aleksandrą Kacą<sup>175</sup> (\* 1991). Jest to utwór przeznaczony na harfę solo z elementami ruchowymi i *playbackiem*. Znajomość autorki partytury oraz jej interpretatorki narodziła się w 2017 roku w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie harfistka miała przyjemność wykonać jedną z kompozycji Kacy *Smugi cienia* (2014) na harfę, fortepian i wiolonczelę (2014), podczas koncertu wieńczącego I edycję programu Muzyka Naszych Czasów.

*seems* zostało stworzone jako polska odpowiedź na zwrot performatywny w literaturze harfowej. Kompozytorka chciała w dziele ukazać różne oblicza harfy, zarówno tradycyjne jak i nowoczesne, tj. harfę laserową czy skojarzenie z harfą szklaną (które w rzeczywistości harfami wcale nie są). Ponadto Kaca, która w 2017 obroniła na Wydziale Kompozycji UMFC pracę licencjacką pt. *Współczesne techniki gry na harfie na wybranych przykładach z literatury muzycznej XX i XXI wieku*, obrała za cel pokazanie różnych możliwości brzmieniowych instrumentu, włączając w to perkusyjną grę na kołkach, efekt *pedal buzz*, granie smyczkiem na strunach, *bisbiglianda* czy *glissanda*. Twórczyni partytury oraz autorka jej interpretacji obrały za cel muzyczne odniesienie się do słów muzykologa Jana Topolskiego – który słusznie twierdzi, że „polska muzyka komponowana z pewnym opóźnieniem i zawstyżeniem na nowo odkrywa swą cielesność i rytualność, czyli dwa kluczowe wymiary performatyki”<sup>176</sup> (2017) –

---

<sup>175</sup> A. Kaca wykorzystuje harfę także w swoich kompozycjach kameralnych, takich jak: *Smugi cienia* (2014) i *Reflecting pool* (2017).

<sup>176</sup> J. Topolski, *Performuj albo...*, data dostępu: 21.05.2022.

poprzez produktywną działalność w dziedzinie tworzonej na harfę solo polskiej muzyki performatywnej.

Zauważając podobieństwo faktury fortepianowej oraz harfowej, a także posiadając zaawansowaną wiedzę na temat możliwości wykonawczych i brzmieniowych instrumentu oraz komponowania muzyki konkretnie na harfę, Kaca (jeszcze podczas studiów) słusznie dostrzegła, że pomimo fakturalnych podobieństw, sposób pisania na obydwie te instrumenty diametralnie się różni. W związku z tym jako formę zachowawczego manifestu kompozytorka umieściła w *playbacku* także dźwięki fortepianowe, chociaż przy tak zmodyfikowanym brzmieniowo podkładzie mogą one pozostać nierozpoznane przez odbiorcę.

*Playback* utworu został stworzony kilka miesięcy przed powstaniem partii *live* kompozycji. Składa się on prawie w całości (oprócz dźwięków fortepianowych) z sampli<sup>177</sup> nagranych uprzednio przez autorkę niniejszej dysertacji. Na podstawie tych krótkich fragmentów Kaca stworzyła cyfrowe brzmienie, w całości kierujące formą i narracją partii odgrywanej na żywo.

*seems* powstało w opisanym w rozdziale 1.2. praktyce Nowej Dyscypliny, co oznacza, że kompozytor, chociaż jest głównym twórcą dzieła, nie był w procesie tworzenia osamotniony. Pomysł na elementy dzieła, takie jak różne efekty brzmieniowe i sposoby artykulacji, pochodził głównie od interpretatorki utworu, natomiast wizję formy dzieła, jego tytułu i tematyki należy całkowicie przypisać kompozytorce. Nagranie sampli na potrzeby *playbacku* odbyło się podczas spotkania twórczyń w sali prób i oparte było na wspólnej burzy mózgów, wymianie pomysłów, zebraniu jeszcze niezobowiązujących koncepcji. Następnie trwająca przez kilka miesięcy praca nad ostateczną formą utworu polegała na stałym kontakcie twórczyń i dyskusowaniu o każdym z elementów projektu. Docelowe nagranie utworu odbyło się już bez udziału kompozytorki, pozwalając interpretatorce na jeszcze większą swobodę wykonawczą. W związku z możliwościami, które stanęły przed harfistką, zdecydowała się ona na dodanie do dzieła dwóch własnych inicjatyw. Pierwszą z nich było ustawienie na pierwszym planie kadru kieliszka, który w kompozycji został użyty dopiero w ostatnich taktach, drugą natomiast było

---

<sup>177</sup> Sempel; *sample* – ang. próbka, „dźwięk zapisany w postaci cyfrowej, przekształczony w samplerze i używany do tworzenia muzyki”, *cit. per*: Słownik Języka Polskiego, witryna internetowa: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sempel>, data dostępu: 06.08.2024.

zdecydowanie się na nagranie *seems* w sytuacji scenicznej z lustrem znajdującym się za wykonawczynią i jej instrumentem.

### **6.1. Problematyka wykonawcza *seems***

Podczas całego czasu trwania utworu partii wykonywanej na żywo towarzyszy uprzednio nagrany podkład *playbacku*. W celu zachowania możliwie jak najwyższej jakości dźwięku, podczas nagrania składającej się na dzieło artystyczne interpretacji, zdecydowano się na odtworzenie nagrania przez podłączone technologią *Bluetooth* słuchawki (a nie przez stacjonarne głośniki, jak miałyby to miejsce podczas wykonania koncertowego) oraz na zapisanie ścieżki dźwiękowej harfy poprzez sygnał zebrany czterema mikrofonami piezoelektrycznymi wklejonymi permanentnie we wnętrze pudła rezonansowego.

Partia elektronicznego podkładu powstała w całości w oparciu o sample nagrane uprzednio przez interpretatorkę dzieła. W narracji *playbacku* pojawiają się stale te same elementy, z których kompozytorka ułożyła spójną całość. Należą do nich brzmienia, takie jak: oryginalne brzmienie harfy, brzmienie przypominające dźwięk fortepianu, długie dźwięki powstałe przez pociągnięcia smyczkiem przeprowadzone na basowych strunach harfy, brzmienia przypominające dźwięki produkowane za pomocą szklanych przedmiotów, np. kieliszków oraz brzmienia elektroniczne utrzymane w zróżnicowanych charakterach.

Kompozycję otwiera 23-taktowa sekwencja (zob. przykład 28.), podczas której wykonawczyni odwrócona tyłem do instrumentu naśladuje grę na harfie, dopasowując ruchy rękoma do produkowanych przez podkład brzmień. Największą trudność podczas wykonania niniejszego fragmentu stanowiło zsynchronizowanie pierwszych ruchów z początkiem nagrania.

Przykład 28. Aleksandra Kaca, *seems*, niepublikowane, Warszawa 2023, t. 1-7.

dla Aleksandry Meisner

## seems

Wykonawca siedzi tyłem do instrumentu.  
Nuty z główkami w kształcie x wykonuje w powietrzu, imitując grę na harfie.

Aleksandra Kaca (2023)

♩=120

2 3 4 5 6 7

Harp

C<sub>4</sub>, D<sub>4</sub>, E<sub>b</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub> G<sub>4</sub> - G<sub>4</sub>

Po owym fragmencie następuje część oparta na artykulacji *bisbigliando* i chociaż w partyturze rytm tego fragmentu został szczegółowo zapisany, kompozytorka miała na myśli jedynie poglądowy zapis w rzeczywistości dużo szybszej i bardziej nieregularnej struktury rytmicznej wykonanego możliwie jak najszybciej następstwa dźwięków. Utrzymane w tej konwencji *ostinato* w partii harfy pojawia się w niespełna ośmiominutowym dziele aż trzykrotnie i każdorazowo stanowi akompaniament do elektronicznych efektów brzmieniowych. Podczas pierwszego zaprezentowania tegoż motywu (t. 24-39) w warstwie podkładu pojawiają się długie, niepokojące w swym charakterze elektronicznie brzmiące dźwięki. Przy drugiej jego odsłonie (t. 50-64) w partii *live* oraz w partii *playbacku bisbigliando* zostają zaprezentowane symultanicznie i są oparte w obydwu partiach na tych samych wysokościach dźwięku. Za trzecim razem natomiast (t. 153-176) w partii elektronicznej także pojawiają się dźwięki *bisbigliando*, ale zostają one uzupełnione o brzmienia „szklane” i elektroniczne.

Chętnie wykorzystywane przez Kacę w dziele długie brzmienia przypominające wykonane smyczkiem dźwięki kontrabasowe, pojawiają się zarówno w partii na żywo oraz w uprzednio nagranej. Kilukrotnie natomiast zostają one doprowadzone do dynamicznej kulminacji, a w taktach 47 oraz 189 towarzyszy im *pedal buzz* wykonany na żywo na strunie A. Ponownie jak w przypadku fragmentu otwierającego kompozycję, najważniejszym aspektem w wykonaniu niniejszego efektu brzmieniowego jest dokładne zsynchronizowanie obydwu partii.



Na przestrzeni całej kompozycji wykonawca zobowiązany jest do dwukrotnej zmiany pozycji przy instrumencie, przechodząc z konwencjonalnego usytuowania przy pudle rezonansowym na miejsce przy kolumnie i z powrotem. Dzieje się to na przestrzeni taktów 92-101 oraz 177-189. W tym celu, według wskazówek partytury, przy harfie zostały ustawione aż dwa krzesła po przeciwległych stronach instrumentu. Zmiana pozycji powinna odbyć się spokojnie, bez pośpiechu – nawet jeżeli następująca muzyczna sekwencja miałaby zacząć się z opóźnieniem.

W taktach 72-92 Kaca wykorzystała efekt *glissanda* klasterowego (zob. przykład 29.), który pokrywa się w obydwu partiach względem rejestru wykonania. Aby odróżnić w tym miejscu obie partie a także pokazać nieco pełniejsze możliwości instrumentu, w składającej się na dzieło artystyczne interpretacji przeprowadzono *glissando* w partii *live* przez całą skalę instrumentu, doprowadzając efekt brzmieniowy do możliwie jak najwyższych dźwięków. Zabieg ten, który miał na celu urozmaicenie narracyjne fragmentu, należy uznać za niewielką i dozwoloną przez kompozytorkę alterację zapisu partytury (ze względu na spójny z Nową Dyscypliną charakter powstania utworu).

Przykład 29. Aleksandra Kaca, *seems*, niepublikowane, Warszawa 2023, t. 72-74.

The image shows a musical score for harp (Hp.) for measures 72, 73, 74, and 75. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. In the treble clef staff, there are four measures, each containing a horizontal line representing a cluster glissando. Above the treble clef staff, the instruction reads: "powoli i naprzemiennie przesuwając otwarte dłonie wzdłuż strun" and "cluster glissando". In the bass clef staff, there is a box containing a musical motif consisting of a series of notes with stems, with an arrow pointing to the right. Above this box is the instruction "powtarzać motyw z ramki". Below the bass clef staff, there is a dynamic marking "pp".

W końcowej części utworu kompozytorka pozostawia potencjalnemu wykonawcy przestrzeń na perkusyjną improwizację (t. 190-202, zob. przykład 30.). Autorka niniejszej dysertacji wybrała zestaw brzmień, który w jej ocenie pasował estetyką do narracji *seems*, wykorzystując grę paznokciami *près de cheville* oraz uderzanie w pudło rezonansowe opuszkami palców, kostkami zamkniętych dłoni oraz wnętrzem otwartej dłoni, stosując narastającą dynamikę.

Przykład 30. Aleksandra Kaca, *seems*, niepublikowane, Warszawa 2023, t. 190-197.

część improwizowana

wykonawca wydobywa w możliwie najróżniejsze sposoby zróżnicowane dźwięki perkusyjne z instrumentu: stukanie w pudło rezonansowe opuszkami palców, pocieranie strun otwartą dłońią, etc.

190 191 192 193 194 195 196 197

mf ff

Ostatnie takty (t. 206-221) zawierają w obydwu partiach efekt brzmieniowy niezwiązany z wykonawstwem muzyki harfowej, ale stanowią nawiązanie do harfy szklanej. Jest to oczywiście gra na kieliszku z wodą, która pojawia się zarówno w partii *playbacku* jak i w partii *live* (zob. przykład 31.). Zapisana przez kompozytorkę wysokość dźwięku jest jedynie poglądowa i nie zobowiązuje wykonawcy do produkcji zapisanego e<sup>2</sup>, ale pozostawia dowolność w kwestii uzyskanego tonu.

Przykład 31. Aleksandra Kaca, *seems*, niepublikowane, Warszawa 2023, t. 204-211.

wykonawca bierze do ręki kieliszek

harfista wykonuje serię kolistych ruchów palcem po brzegu kieliszka

204 205 206 207 208 209 210 211

Hp.

Oprócz efektów brzmieniowych w zapisie partytury znajdują się także wskazówki wykonawcze dotyczące działań teatralnych i tworzące akcję sceniczną. Poza zmianą pozycji przy instrumencie, do bezgłośnych działań nieprodukujących żadnych brzmień należą zadania pantomimiczne: gra smyczkiem na kolumnie harfy (t. 102-128) oraz delikatne uderzenie palcami w kolumnę instrumentu (t. 129-137, zob. przykład 32.).

Przykład 32. Aleksandra Kaca, *seems*, niepublikowane, Warszawa 2023, t. 131-136.

harfista wykonuje ruch ręką z góry na dół kolumny, synchronizując go z odzywającym się w taśmie *glissandem*, zagranym kluczem do przestrajania na kołkach

harfista wykonuje ruch ręką z dołu do góry kolumny, synchronizując go z odzywającym się w taśmie *glissandem*, zagranym kluczem do przestrajania na kołkach

Harp.  $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{f}$

## 6.2. Performatywność *seems*

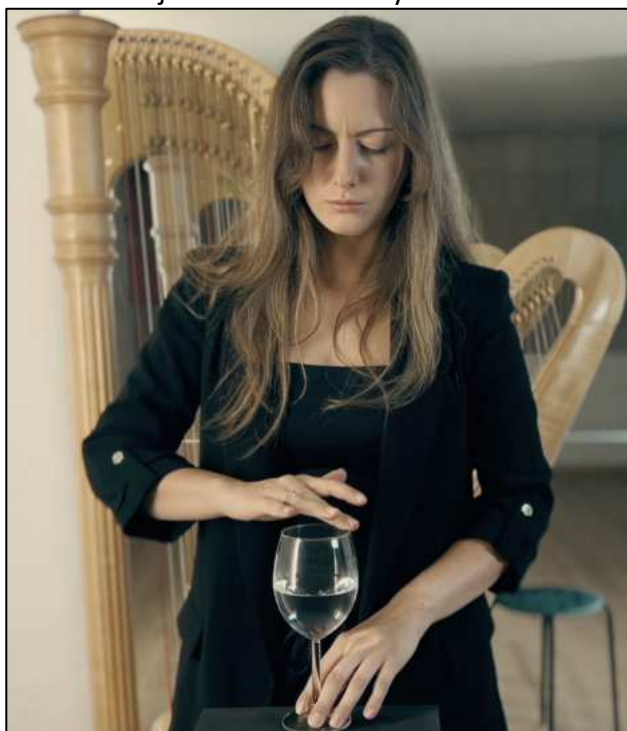
Konwencjonalnie już, bo tak jak w przypadku wszystkich opisywanych w niniejszej dysertacji utworów składających się na dzieło artystyczne, performatywność *seems* zawiera się przede wszystkim w uczynieniu z instrumentalisty także materii kompozycji a nie pozostawienie mu jedynie roli twórcy interpretacji. Harfista realizuje zadania (zapisane przez kompozytora w partyturze w notacji nie muzycznej, ale słownej) w sposób niemalże teatralny – poruszając się na scenie, zmieniając pozycje przy instrumencie, wykonując pantomimiczne ruchy udające grę na harfie lub na kontrabasie, czy wstając od instrumentu i przyjmując pozycję na wprost kamery (lub w przypadku wykonania koncertowego: publiczności), wydobywając długi dźwięk ze szklanego kieliszka napełnionego wodą. Wszystkie te działania tworzą kolejną (poza muzyką) warstwę semantyczną dzieła i stanowią czynności należące do przestrzeni wizualnej utworu, które, w przypadku *seems*, mają taki sam ładunek znaczeniowy jak czynności dźwiękowe. Takie rozłożenie narracji na warstwę audialną i wizualną rozpoczyna się już samym wyeksponowaniem instrumentu i instrumentalisty na scenie poprzez ustawienie harfy bokiem wzdłuż krawędzi „sceny”, nie zastaniając tym samym wykonawcy instrumentem (jak w przypadku konwencjonalnego wykonawstwa muzyki harfowej poprzednich epok), ale umiejscawiając harfistę naprzemiennie po stronie pudła rezonansowego oraz kolumny. Artysta grający nie tylko muzykę, ale grający także swoim ciałem, zdejmując ciężar samodzielnego wyrazu z muzyki i przenosi go na własne ciało kreując dynamizm sceniczny.

Ponieważ utwór Kacy nosi tytuł *seems*, co z jęz. angielskiego oznacza „wydawać się”, harfistka przyjęła koncepcję oparcia całej interpretacji dzieła na iluzji audialnej i wizualnej.

W warstwie audialnej chodzi oczywiście o złudzenie dotyczące pochodzenia dźwięków. Czy brzmienia, które słyszy odbiorca, są wyprodukowane na żywo? Czy cyfrowe dźwięki mogą pochodzić z harfy? Dlaczego odbiorca słyszy muzykę, podczas gdy harfistka nie dotyka strun? Połączenie partii wykonanej na żywo oraz narracji *playbacku* (również wykonanej przez interpretatorkę) wciągają odbiorcę w transmedialną podróż po kreatywnej prezentacji dwóch artystek: autorki dysertacji i kompozytorki.

Warstwa wizualna została dodatkowo rozwinięta przez interpretatorkę dzieła w celu uwypuklenia performatywnych cech kompozycji. Już po oficjalnym zamknięciu przez Kacę formy partytury, harfistka dodała do dzieła jeszcze dwa elementy. Pierwszym z nich było postawienie kieliszka z wodą tuż przed kamerą, na pierwszym planie scenicznej akcji. Artystka chciała tym zabiegiem otrzymać efekt, jakoby kieliszek pełnił szczególną funkcję w dziele. W rzeczywistości instrumentalistka wykorzystuje przedmiot na samym końcu utworu (zob. ilustracja 9.), wydobywając z niego brzmienia trwające około piętnastu sekund, co stanowi niewielki ułamek całego czasu trwania kompozycji. Kieliszek został przez Kacę zawarty w dziele jako wspomniane już nawiązanie do harfy szklanej, która w rzeczywistości jest serią szklanych naczyń uzupełnionych różną ilością wody i tym samym przystosowanych do produkowania brzmień o różnej wysokości dźwięku. Postawiony na pierwszym planie przedmiot nasuwa myśli o tym, że prawdopodobnie zostanie użyty, bądź zostanie wykorzystany w istotny sposób, każąc odbiorcy czekać do finału kompozycji i ponownie kreując złudzenie audialne. W tym samym czasie w partii *playbacku* również pojawia się dźwięk kieliszka, czyniąc niemożliwym odróżnienie, które brzmienie pochodzi z którego źródła. Iluzję audialną, którą od początku kompozytorka umieściła w dziele, można odnaleźć także w brzmieniach *playbacku* przypominających dźwięki kontrabas, gdy w rzeczywistości są to brzmienia kreowane pociągnięciami smyczka po strunach basowych harfy bądź przetworzone harfowe sample, które brzmią jak fortepian lub mają zabarwienie elektroniczne czy „szklane”.

Ilustracja 9. Gra na szklanym kieliszku<sup>178</sup>



Drugim elementem, który harfistka dodała do wchodzącej w skład dzieła artystycznego interpretacji, było lustro jako element scenografii. Przedmiot ustawiony za harfą i wykonawczynią podwaja obraz akcji scenicznej, tworząc kolejną iluzję optyczną. Ponownie wykreowany przez artystkę dualizm ma na celu odniesienie się do tytułu kompozycji. Wydaje się, że jest jedno źródło dźwięku, są dwa. Wydaje się, że są dwie harfy, jest jedna, itp. Ze względu na sytuację nagraniową, a nie koncertową, podczas tej konkretnej interpretacji *seems* w przestrzeni wykonania nie była obecna publiczność. Intencją dla użycia lustra było jednak stworzenie możliwie jak najbardziej zbliżonej atmosfery jaka wystąpiłaby przy publicznym występie. Zastosowanie przedmiotu zakłada bowiem wykreowanie lustrzanego odbicia publiczności, która odtąd zostaje włączona w tworzenie interpretacji dzieła i która uzyskuje realny wpływ na ostateczną postać wykonania. *seems* jako to, co się wydaje, dla publiczności oznacza: wydaje nam się, jakbyśmy byli na scenie. W sytuacji tej można odnaleźć podobieństwo do kultowego *4'33"*, z tą różnicą, że u Cage'a publiczność tworzy tkanę dźwiękową, a u Kacy staje się uczestnikiem happeningu kreującym treści obrazu. Zmienia się tym samym relacja wykonawca-odbiorca, odbierając artyście władzę absolutną nad kształtem interpretacji.

---

<sup>178</sup> Aleksandra Kaca, *seems*, wyk. Aleksandra Meisner – harfa, dzieło artystyczne, czas: 7'10".

Bez względu na to, czy publiczność jest obecna podczas wykonania czy też nie, zastosowanie lustra w przestrzeni scenicznej sprawia, że *seems* wpisuje się w zjawisko dekonstrukcjonizmu. Ta forma „tworzenia iluzji i niszczenia jej na oczach widza”<sup>179</sup> w kompozycji Kacy polega na pokazaniu pełnego zaplecza wykonawczego (widoczna kamera na statywie, użyta do realizacji nagrania) oraz zmiany proporcji ustawienia wszystkich elementów scenicznych (kieliszek na pierwszym planie, harfa na drugim, pomimo przeciwproporcjonalnego znaczenia dla muzycznej narracji). Ponieważ w odróżnieniu od teatru, do którego akcją sceniczną nawiązuje *seems*, w utworze nie ma kulis, które można by było odsłonić, zastosowane lustro pokazuje w obiektywie to co znajduje się po przeciwległej stronie sceny, tworząc możliwie jak najbardziej pełny obraz performatywnej przestrzeni.

Iluzja wizualna zawiera się także we wspomnianych już pantomimicznych czynnościach, które sprawiają, że formę utworu można zaliczyć do grona kompozycji kagelowskiego teatru instrumentalnego, co oznacza, że *seems* należy pojmować w kategorii następstwa bądź produktu zwrotu performatywnego w literaturze harfowej. Najsilniejsze zabarwienie aktorskie w *seems* ma początek utworu, w którym odwrócony plecami do instrumentu wykonawca powinien udawać grę na harfie, podczas gdy słyszalny dla odbiorcy dźwięk funkcjonuje jako uprzednio nagrany *playback* a nie muzyka na żywo. Aleksandra Kaca w rozmowie z autorką niniejszej dysertacji przyznała, że zafascynowana instrumentem jakim jest harfa, często bogato zdobionym i pozłacanym, pragnęła ukazać piękno i wizualną spektakularność instrumentu, który zachwyca swoją estetyką nawet wtedy, kiedy nie jest używany zgodnie z przeznaczeniem<sup>180</sup> (zob. ilustracja 10.).

Taka sama sytuacja zachodzi, gdy kreowana jest iluzja gry na kontrabasie, zarówno w brzmieniu jak i w obrazie części utworu (zob. ilustracja 11.).

---

<sup>179</sup> Konstrukcja i dekonstrukcja, Encyklopedia Teatru Polskiego, witryna internetowa: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36877/konstrukcja-i-dekonstrukcja>, data dostępu: 1.08.2024.

<sup>180</sup> Aleksandra Kaca w rozmowie z autorką pracy, wrzesień 2023.

Ilustracja 10. Pantomima gry na harfie przy obranej pozycji tyłem do instrumentu<sup>181</sup>



Ilustracja 11. Złudzenie gry na kontrabasie<sup>182</sup>



<sup>181</sup> Aleksandra Kaca, *seems*, wyk. Aleksandra Meisner – harfa, dzieło artystyczne, czas: 0'03".

<sup>182</sup> Aleksandra Kaca, *seems*, wyk. Aleksandra Meisner – harfa, dzieło artystyczne, czas: 4'42".

Jako kolejny element, który pojawia się zarówno we wszelkiego rodzaju performansach jak i w muzyce performatywnej, należy wyróżnić improwizację. Chociaż ta forma ekspresji występuje w *seems* na stosunkowo krótkim fragmencie, bo zajmuje zaledwie 13 taktów (t. 190-202), to sprawia to, że każdorazowe wykonanie utworu Kacy staje się tworem niepowtarzalnym i jednorazowym – zwłaszcza w sytuacji, w której dzieło zostałoby wykonane przez innego artystę. Częstka improwizowana została przez autorkę pracy oparta na (wspomnianych w poprzednim podrozdziale) efektach brzmieniowych, takich jak granie paznokciami *près de cheville* (zob. ilustracja 12.) oraz perkusyjnymi uderzeniami w pudło rezonansowe: opuszkami palców, kostkami zamkniętych dłoni oraz, wraz z progresją wolumenu brzmienia, także otwartym wnętrzem lewej dłoni. Fragment ten został przez harfistkę skonstruowany w oparciu o schechnerowskie zachowane zachowania, wspomniane już w rozdziale 4.2. W kontekście *seems* termin ten odnosi się do wykorzystanych przez interpretatorkę efektów brzmieniowych. Artystka, pomimo kreowania spontanicznej improwizacji, nie wymyśliła niczego nowego, ale stworzyła kompilację znanych jej czynności, ruchów, technik artykulacyjnych, w wykonawstwie których harfistka czuje się swobodnie i które są jej dobrze znane i dobrze przez nią opanowane.

Ilustracja 12. *Près de cheville* wykonane paznokciami<sup>183</sup>



<sup>183</sup> Aleksandra Kaca, *seems*, wyk. Aleksandra Meisner – harfa, dzieło artystyczne, czas: 6'42".



*seems* Aleksandry Kacy przede wszystkim należy określić utworem muzycznym. Dzieło, które niewątpliwie jest kompozycją audiowizualną i które posiada szeroko rozbudowaną warstwę obrazową, nadal na pierwszym planie pozostawia dziedzinę muzyki. Biorąc pod uwagę całokształt utworu oraz poszczególne jego elementy performatywne, odpowiednim określeniem dla *seems* wydaje się być muzyka performatywna utrzymana w formie teatru instrumentalnego.

### 6.3. Podsumowanie rozdziału szóstego

Kompozycja Aleksandry Kacy to dzieło współtworzone z autorką niniejszej dysertacji w konwencji Nowej Dyscypliny. Celem powstania utworu było stworzenie polskiej kompozycji performatywnej na harfę solo, a inspiracje jakimi kierowała się kompozytorka oscylowały wokół samej harfy, jej możliwości brzmieniowych i artykulacyjnych a także kojarzonych z harfą innych źródeł dźwięku, które w rzeczywistości wcale harfami nie są (harfa szklana, harfa laserowa). To multimedialne dzieło wykorzystuje *playback* złożony przez Kacę z nagranych uprzednio przez autorkę dysertacji sampli, które następnie zostały przetworzone elektronicznie, zyskując cyfrowe brzmienia. Performatywność *seems* przejawia się w relacji warstwy audialnej z wizualną. Miniatura na harfę stanowi grę pozorów, w której blenduje się to co widzialne i to co słyszalne, tworząc spójną a jednak pełną sprzeczności całość. Ruchy sceniczne, dopełniające motywy akustyczne, w niektórych segmentach odpowiadają zasadom logiki, w innych zaś stanowią ich przeciwieństwo. Stworzona przez kompozytorkę forma dzieła opiera się na iluzji optycznej i brzmieniowej oraz na dualizmie tych warstw semantycznych (które współgrają, dopełniają się lub stoją względem siebie w opozycji, każdorazowo tworząc złudzenie optyczne i dźwiękowe). Zawarte w partyturze czynności pozamuzyczne, takie jak pantomima, zmiana pozycji przy instrumencie czy poruszanie się po scenie czynią z instrumentalisty nie tylko twórcę interpretacji, ale także materię kompozycji. Artysta wykonuje nie tylko muzykę, ale także gra całym ciałem, tworząc dynamizm kinetyczny i realizując niektóre fragmenty utworu bez produkowania dźwięku na żywo. Znaczenie warstwy wizualnej podkreśla także sposób ustawienia instrumentu na scenie, eksponujący spektakularny rozmiar harfy i uwydatniający jej walory estetyczne nawet wtedy, kiedy instrument nie jest wykorzystywany zgodnie z przeznaczeniem. Obraz kompozycji zostaje także

rozbudowany przez samą interpretatorkę już podczas nagrania dzieła, a uzyskane przez nią efekty tworzą kolejne w dziele gry pozorów. Jednym z pomysłów wykonawczynie jest umiejscowienie na pierwszym planie obrazu kieliszka z wodą, który wykorzystany zostaje dopiero w ostatnim fragmencie utworu. Ważniejszym zabiegiem jest jednak umieszczenie lustra z tyłu sytuacji scenicznej jako przedmiotu, który otwiera pole do dyskusji o zjawisku dekonstrukcjonizmu, a także który przekształca *seems* w formę *happeningu* angażującego potencjalnie odbijających się w lustrze odbiorców, włączonych odtąd w kreowanie treści kompozycji. *seems* w swojej formie zmienia zakorzenioną w muzyce poprzednich epok relację twórca-artysta (poprzez wykorzystanie konwencji Nowej Dyscypliny) a także relację artysta-odbiorca (właśnie dzięki zastosowaniu lustra i zaproszeniu tym samym publiczności do czynnego uczestnictwa w performatywnej prezentacji). W kilku taktach, znajdujących się pod koniec utworu, pojawia się przestrzeń przeznaczona na muzyczną improwizację, która sprawia, że każdorazowo kreowana narracja tej części zawsze będzie niepowtarzalna i jednorazowa, zwłaszcza gdy dzieło zostanie wykonane przez innego instrumentalistę. Z formalnego punktu widzenia *seems* można opatrzyć mianem teatru instrumentalnego. W elementy tej formy ekspresji wpisują się takie czynności jak: działania sceniczne, zastosowanie scenografii, wykorzystanie harfy jako rekwizytu a instrumentalisty jako aktora oraz wykorzystanie przedmiotu użytku codziennego (kieliszka z wodą) jako instrumentu muzycznego. Ze względu na formę dzieła zapisaną w partyturze, kompozycja Kacy jest przede wszystkim utworem muzycznym, ale występujące w dziele działania sceniczne mające na celu zmianę percepcji odbiorcy, traktowanie instrumentu jako medium przekazu niemuzycznego czy kreowanie znaczeń w warstwie zarówno audialnej jak i wizualnej kompozycji sprawiają, że *seems* można opatrzyć nazwą kompozycji performatywnej.

## Zakończenie

Podjęty w niniejszej pracy temat, dotyczący obecności komponentów performatywnych w kompozycjach na harfę solo, ukazuje stan ewolucji, w jakim nieustannie znajduje się literatura harfowa. Analizowane w rozprawie pozycje należą jednak do wciąż niewielkiego grona utworów poszerzających rolę harfisty w wykonawstwie muzyki współczesnej. Formy interdyscyplinarne, takie jak kompozycje performatywne czy performanse muzyczne na harfę solo, według oceny autorki, wciąż nie wykorzystały w pełni zadanego tematu, prezentując przestwór niewykorzystanego potencjału. Analizowane w niniejszej pracy kompozycje wykonywane są z różną częstotliwością. Ilość publikacji fonograficznych oraz utrwalonych i zamieszczonych w serwisach internetowych wykonań jest niewielka – przy czym warto zaznaczyć, że według wiedzy autorki, żaden zapis kompozycji Mieko Shiomi nie jest dostępny, a rejestracja utworu Aleksandry Kacy stanowiła prawykonanie multimedialnego dzieła. Wyróżnione i poddane analizie elementy performatywne w opisywanych kompozycjach wiążą się z szeregiem nowych kompetencji, które powinien posiadać harfista wykonujący współczesne dzieła. Nowe, nienależące do konwencji wykonawczej zadania wymagają od instrumentalisty zmiany świadomości w kontekście obecności i cielesności na scenie, umiejętności kreowania znaczeń w warstwie wizualnej dzieła, śmiałości scenicznej, biegłości w obsłudze programów komputerowych i urządzeń elektronicznych niezbędnych do wykonania konkretnych dzieł. Choć harfa od początku XIX wieku nie zmieniła znacząco swojej konstrukcji, to techniki wykonawcze gry na tym instrumencie znajdują się w stanie ciągłego rozwoju.

Niniejsza dysertacja powstała z nadzieją popularyzacji kompozycji na harfę solo, zawierających performatywne komponenty oraz w celu opisania niezanalizowanego jak dotąd zjawiska. Opracowanie kierowane jest do harfistów, wykonujących dzieła współczesne (w tym najnowsze), z zamiarem eksplikacji zawartych w nich elementów pozamuzycznych; a także do kompozytorów, z obietnicą szerokiego spektrum możliwości wykonawczych i brzmieniowych instrumentu, stanowczo wykraczających poza powszechnie przyjęte metody tworzenia dzieł na harfę.

## Bibliografia

### Literatura:

1. Aubat-Andrieu Mathilde, Bancaud Laurence, Barbé Aurélie, Breschand Hélène, *Guide to the Contemporary Harp*, Indiana University Press, Bloomington 2019.
2. Baluch Wojciech, *Kognitywizm*, w: *Aktor teoretyczny*, red. Joanna Krakowska-Narożniak, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2002, s. 19-31.
3. *Ciało-muzyka-performans*, red. Jacek Mikołajczyk i Maria Popczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
4. Erika Fisher-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.
5. Fischer-Lichte Erika, *Estetyka Performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
6. Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
7. Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, t. II, s. 169-310.
8. McKenzie Jon, *Performuj albo...*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
9. Murray Schafer Raymond, *The Soundscape*, Destiny Books, Rochester Vermont, 1994.
10. Napiórkowski Marcin, *Świat bez mitów. Dlaczego dzicy są dzicy, a my – racjonalni?*, w: *idem, Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 7-55.
11. Oesterley William, *The sacred dance. Study in comparative folklore*, Cambridge University Press, Cambridge 1923.
12. Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania starożytnych Greków i Rzymian*, Puls, Warszawa 1992.
13. Radziejewicz Teresa, *Od ekfrazy do infrazy*, w: *Logos – filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*, red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich; Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 167-181.

14. Rensch Roslyn, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire*, Praeger Publishers, Nowy Jork 1969.
15. Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
16. Zamorska Magdalena, *Multimedialność: strategie wykorzystywania nowych mediów (elektronicznych, cyfrowych) w polskim nowym tańcu*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2014.
17. *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Libron, Kraków 2013.
18. *Zwrot performatywny w kulturze*, red. Monika Błaszczak i Irena Górka, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2015.

**Prace naukowe:**

1. Crocker Sarah, *The descriptives miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié: an examination of the pedagogical and artistic significance of the salon pieces for harp*, praca doktorska, The University of Alabama, Tuscaloosa 2013.
2. Glenszczyk Marta, *Harfa – między ujęciem stereotypowym a pełnią możliwości brzmieniowych*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2016.
3. Jędrzejewski Robert, *Improwizacja jako kompozycja w czasie rzeczywistym na przykładzie autorskich KREACJI na wiolonczelę solo*, praca doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2019.
4. Kordylasińska-Pękala Magdalena, *Współczesne techniki perkusyjne oraz poszerzanie kompetencji wykonawcy wobec interdyscyplinarności na przykładzie wybranej literatury perkusyjnej XXI wieku*, praca doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.
5. Lipiec Malwina, *Polskie kompozycje z przełomu XX i XXI wieku na harfę solo jako przykład nowego postrzegania stylu i techniki wykonawczej*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2014.
6. Moore Rosanna, *Choreography in R. Murray Schafer's "The Crown of Ariadne" – Technical or Theatrical?*, "Contemporary Music Review", Routledge, Abingdon 2019.

7. Rødland Sunniva, *Let the Harp sound! Updating the understanding of the sound and artistic role of the harp in Norwegian contemporary music*, The Norwegian Artistic Research Fellowship Programme, Trondheim 2014.
8. Romano Amelia, *“Musical Terrorism”. Examining “Cities Change the Song of Birds” and the “proper” use for Harp*, Stanowy Uniwersytet w San Fransisco, San Fransisco 2021.

**Czasopisma:**

1. Brady Lawler Lilianne, *The Dance in Ancient Greece*, w: “The Classical Journal”, Classical Assosiation of the Middle West and South, Chicago 1947, t. 42, nr 6, s. 343-349.
2. Domańska Ewa, *“Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, w: „Teksty Drugie”, IBL PAN, Warszawa 2007, nr 5, s. 48-61.
3. Ghiselin Brewster, *Our Cretan Dillema: Labyrinth or Dancing-Place*, w: “The Sewanee Review”, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1972, t. 80, nr 1, s. 39-46.
4. Gross Olga, *Gender and the Harp I*, w: “American Harp Journal”, American Harp Society, Nowy Jork 1992, t. 13, nr 4, s. 30-33.
5. Kawalec Anna, *Przyjemność i działanie w performansie, performatyce i sztukach performatywnych*, w: „Przegląd Filozoficzny”, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012, nr 2, s. 349-362.
6. Moore Rosanna, *Choreografy in R. Murray Schafer’s “The Crown of Ariadne” – Technical or Theatrical?*, w: “Contemporary Music Review”, Routledge, Abingdon 2019, nr 6, s. 624-644.
7. Pasiecznik Monika, *Od abstrakcyjnej struktury dźwiękowej do elektronicznego performansu. Karlheinz Stockhausen i jego „Klavierstücke”*, w: „Aspekty Muzyki”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2019, t. 9, s. 69-93.
8. Pasiecznik Monika, *Strzępy, kłaczka, machinacje. Muzyczny teatr Georgesa Aperghisa*, w: „Glissando”, Warszawa 2009, nr 15, s. 112-116.
9. Ryczkowska Marta, *Redefinicja sztuki i nowe media – Fluxus*, w: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska sectio L”, Lublin 2017, t. 15, nr 2, s. 49-64.
10. Schechner Richard, *6 Axioms for Environmental Theatre*, w: “The Drama Review”, Cambridge University Press, 1968, t. 12, nr 3, s. 41-64.

11. Wiszniewski Mateusz, *Jerzy Grotowski – pionier, twórca i nauczyciel działań twórczych jako wspierania rozwoju człowieka*, w: „Sztuka Leczenia”, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź 2015, nr 3-4, s. 57-64.
12. Zeidler-Janiszewska Anna, *Perspektywy performatywizmu*, w: „Teksty Drugie”, IBL PAN, Warszawa 2007, nr 5, s. 34-37.

#### **Encyklopedie i słowniki:**

1. Sosnowska Agnieszka, *Performance art*, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, witryna internetowa: <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/125/performance-art>, data dostępu: 15.05.2020.

#### **Internetowe encyklopedie i słowniki:**

1. Konfluencja, Słownik Języka Polskiego, witryna internetowa: <https://sjp.pwn.pl/sjp/konfluencja;2564278>, data dostępu: 16.07.2021.
2. Konstrukcja i dekonstrukcja, Encyklopedia Teatru Polskiego, witryna internetowa: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/36877/konstrukcja-i-dekonstrukcja>, data dostępu: 1.08.2024.
3. Kopaliński Władysław, *Ariadna i Diadem Ariadny*, w: *idem*, Słownik mitów i tradycji kultury, PWZN, Lublin 1997, witryna internetowa: <https://docero.tips/doc/kopaliski-wadysaw-sownik-mitow-i-tradycji-kultury-0xv3om0l9k>, data dostępu: 28.07.2022.
4. Lam Andrzej, *Awangarda*, Encyklopedia PWN, witryna internetowa: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/awangarda;3872720.html>, data dostępu: 16.01.2022.
5. Sampel, Słownik Języka Polskiego, witryna internetowa: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sampel>, data dostępu: 06.08.2024.

#### **Publikacje internetowe:**

1. Białkowski Łukasz, *“Sztuka w procesie” jako typ dzieła otwartego*, witryna internetowa: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/151003/bialkowski\\_sztuka\\_w\\_procesie\\_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/151003/bialkowski_sztuka_w_procesie_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y), data dostępu: 24.01.2022.
2. Gasza Hubert, *Requiem dla recyklingowanej Ziemi*, witryna internetowa: <https://meakultura.pl/arttykul/requiem-dla-recyklingowanej-ziemi-2232/>, data dostępu: 13.03.2022.

3. Guzy Marinna, *The Sound of Life: What Is a Soundscape?*, witryna internetowa:  
<https://folklife.si.edu/talkstory/the-sound-of-life-what-is-a-soundscape>, data dostępu:  
29.08.2022.
4. Hwang-Cempla Zuzanna, „*Unknown, I live with You*” Katarzyny Głowickiej. *Od opery zaangażowanej do międzykulturowego performansu*, witryna internetowa:  
<https://meakultura.pl/artukul/unknown-i-live-with-you-katarzyny-glowickiej-od-opery-zaangazowanej-do-miedzykulturowego-performansu-czesc-i-2546/>, data dostępu:  
02.01.2022.
5. Kobierzycki Tadeusz, *Taniec – jako składnik rytuałów religijnych*, witryna internetowa:  
[https://www.academia.edu/43752916/Taniec\\_jako\\_składnik\\_rytuałów\\_religijnych](https://www.academia.edu/43752916/Taniec_jako_składnik_rytuałów_religijnych),  
data dostępu: 08.07.2021.
6. Komła Łukasz, *Luigi Russolo – ojciec chrzestny hałasu*, witryna internetowa:  
<https://proanima.pl/luigi-russolo-ojciec-chrzestny-halasu/>, data dostępu: 04.02.2021.
7. Kulenović Smirna, *Performance art and its Journey to Recognition*, witryna internetowa:  
<https://www.widewalls.ch/performance-art/>, data dostępu: 22.05.2020.
8. Pisklewicz Olga, *Zagadka Polskiego Performance’u*, witryna internetowa:  
<https://rynekisztuka.pl/2012/08/10/zagadka-polskiego-performanceu/>, data dostępu:  
24.05.2020.
9. Topolski Jan, *Muzyka 2.1: Jacek Sotomski*, witryna internetowa:  
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/6951-muzyka-21-jacek-sotomski.html>,  
data dostępu: 26.02.2024.
10. Topolski Jan, *Performuj albo...*, witryna internetowa:  
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7168-performuj-albo.html>, data dostępu:  
21.05.2022.
11. Walsche Jennifer, *Nowa Dyscyplina*, tłum. Agata Klichowska, witryna internetowa:  
<https://glissando.pl/%20aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 16.01.2024.

#### **Witryny internetowe:**

1. R. Murray Schafer, w: *The Living Composers Project*, witryna internetowa:  
<http://composers21.com/compdocs/schaferm.htm>, data dostępu: 16.07.2021.



2. Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>, data dostępu: 15.05.2020.
3. Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/process-art>, data dostępu: 15.05.2020.
4. Witryna internetowa: [http://www.hort.cornell.edu/livingsculpture/what\\_is.htm](http://www.hort.cornell.edu/livingsculpture/what_is.htm), data dostępu: 15.05.2020.
5. Witryna internetowa: <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-happening>, data dostępu: 15.05.2020.
6. Witryna internetowa: <https://vimeo.com/106706806>, data dostępu: 29.06.2022.
7. Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=YcmcEZxdlv4>, data dostępu: 01.05.2020.
8. Witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk&t=9s>, data dostępu: 03.04.2020.
9. Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>, data dostępu: 18.01.2024.
10. *Performance*, witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>, data dostępu: 24.05.2020.
11. Witryna internetowa: <https://news.artnet.com/art-world/performance-blowing-medium-moment-973991>, data dostępu: 02.03.2021.
12. Witryna internetowa: <https://www.james-saunders.com/waiting-for-someone-to-do-the-thing-you-need-them-to-do-2023/>, data dostępu: 22.02.2024.
13. Witryna internetowa: <http://www.medienkunstnetz.de/works/berlin-mix/>, data dostępu: 02.03.2022.
14. Witryna internetowa: [https://bachinthesubways.org/?fbclid=IwAR2hWKiRnoCtA-vLquTIHCOSv9O0OX1xhri mobT\\_HFaSC9pBpZOLCuUUjcc](https://bachinthesubways.org/?fbclid=IwAR2hWKiRnoCtA-vLquTIHCOSv9O0OX1xhri mobT_HFaSC9pBpZOLCuUUjcc), data dostępu: 01.02.2024.
15. Witryna internetowa: <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/>, data dostępu: 18.08.2022.
16. Witryna internetowa: <https://kulturoteka.wordpress.com/2013/03/31/sztuka-post-internetowa/>, data dostępu: 02.02.2023.
17. Witryna internetowa: <https://pianity.com/tag/post-internet>, data dostępu: 28.02.2024.
18. Witryna internetowa: <https://magazynplus48.wordpress.com/2017/06/07/post-internet-art/>, data dostępu: 20.02.2024.

19. Witryna internetowa: [https://www.youtube.com/watch?v=qPW\\_rdUgV\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=qPW_rdUgV_8), data dostępu: 29.02.2023.
20. Witryna internetowa: <https://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walsh-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/>, data dostępu: 28.02.2024.
21. Witryna internetowa: <https://www.sunnivawettre.com/bio/>, data dostępu 21.05.2021.
22. Witryna internetowa: <https://pasiicznik.wordpress.com/2016/09/01/jennifer-walsh/>, data dostępu: 28.02.2024.
23. Witryna internetowa: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/realizm-i-prawda-emocjonalna-stanislawskiego-metody-pracy-z-aktorem.html>, data dostępu: 29.07.2022.
24. Witryna internetowa: <https://taniecgrecki.blogspot.com/p/tance-greckie.html>, data dostępu: 03.08.2022.
25. Witryna internetowa: <http://kocur.uni.wroc.pl/taniec-jako-nrpo-kultury/>, data dostępu: 05.08.2022.
26. Witryna internetowa: <https://www.patria.org/arcana/arcadrama.html#CA>, data dostępu: 20.04.2021.
27. Witryna internetowa: <https://danzadelleorigini.com/2019/04/01/the-crane-ariadnes-thread-labyrinth-and-dance/>, data dostępu: 21.04.2021.
28. Witryna internetowa: <https://www.james-saunders.com/interview-with-rhodri-davies/>, data dostępu: 01.05.2021.
29. *Mildred Dilling performs in 1940*, witryna internetowa: [https://www.youtube.com/watch?v=PNFtRU\\_c2Ec](https://www.youtube.com/watch?v=PNFtRU_c2Ec), data dostępu: 21.05.2021.
30. Witryna internetowa: <https://www.trias.pl/mapping-3d-tworzenie-rzeczywistosci-ekspozycje-z-wykorzystaniem-mappingu-3d-i-interaktywnego-mappingu/#:~:text=3D%20mapping%20to%20rodzaj%20multimedialnej,samochodzie%2C%20budynku%20bądź%20elementach%20scenografii>, data dostępu: 14.09.2023.
31. Bellot Jeremie, *Mapping Katedry Notre Dame w Paryżu*, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/shorts/OQXS-KIWqTw>, data dostępu: 14.09.2023.
32. Witryna internetowa: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/body-art>, data dostępu: 15.05.2020.

33. Witryna internetowa: <https://www.precyzja.org/co-to-jest-mapping/#:~:text=W%20dużym%20skrócie%20mapping%20to,opowiadaniem%20historii%20za%20pomocą%20światła>, data dostępu: 17.07.2024.
34. Witryna internetowa: <https://magazynplus48.wordpress.com/2017/06/07/post-internet-art/>, data dostępu: 20.02.2024.
35. Witryna internetowa: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5577-ja-po-interecie.html>, data dostępu: 20.02.2024.

#### **Wydawnictwa nutowe:**

1. Aperghis Georges, *Fidélité – pour harpiste seule regardée par un homme*, Durand-Salabert, Paryż 1982.
2. Breschand Hélène, *La Sybille*, niepublikowane, 2017.
3. Christian Wolff, *For Harp Player*, Peters Edition, Londyn 2009.
4. Edler-Copes Aurélio, *Seul(e)*, Babel Scores, online 2009.
5. Kaca Aleksandra, *seems*, niepublikowane 2023.
6. Kassap Sylvain, *Claire*, Misterioso Editions, Montreuil 2008.
7. Knowles Alison, *A piece for Harp*, niepublikowane, 2010.
8. Murray Schafer Raymond, *The Crown of Ariadne*, Arcana Editions, Douro 1980.
9. Myrmel Thomas, *Wings Imparted*, niepublikowane 2013.
10. Shiomi Mieko, *Shadow Music for Harp*, niepublikowane, 2010.
11. Steen-Andersen Simon, *History of My Instrument*, Edition•S, online 2011.

#### **Wykonania kompozycji publikowane w serwisach internetowych:**

1. Aperghis George, *Fidélité*, wyk. Miriam Overlach – harfa i Floriaan Ganzevoort – mężczyzna, Monachium 2021, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=SqyAjYgHjC0>, data dostępu: 02.03.2023.
2. Aperghis Georges, *Fidélité*, wyk. Alice Belugou – harfa, 2018, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=YrpYJ4cjVns>, data dostępu: 28.05.2020.
3. Boldachev Alexander, *Unity*, wyk. Alexander Boldachev – harfa, 2023, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBPIp9-EA8>, data dostępu: 02.03.2024.

4. Hellstenius Henrik, *Heritage*, wyk. Sunniva Rødland – harfa, Oslo 2012, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=8zXTA-ZW-mA>, data dostępu: 02.02.2023.  
<https://www.youtube.com/watch?v=gYK0uHqOm9M>, data dostępu: 02.02.2023.
5. Murray Schafer Raymond, *The Crown of Ariadne*, wyk. Antoine Malette-Chénier – harfa, 2013, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=55kIcQZZVo>, data dostępu: 10.07.2021.
6. Myrmel Thomas, *Wings Imparted*, wyk. Miriam Overlach – harfa, 2013, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=jLzEzSMYx0c>, data dostępu: 09.05.2024
7. Myrmel Thomas, *Wings Imparted*, wyk. Miriam Overlach – harfa, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6nTRgW368M&t=389s>, data dostępu: 09.05.2024.
8. Radigue Éliane, *Occam I*, wyk. Rhodri Davies – harfa, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=UMxSH9lvZn4>, data dostępu: 11.07.2022.
9. Ter Veldhuis Jacob, *Cities change the Song of Birds*, wyk. Lavinia Meijer – harfa, Sweet Sound DA, 2014, witryna internetowa: <https://www.youtube.com/watch?v=gYK0uHqOm9M>, data dostępu: 02.02.2023.

#### **Inne:**

1. Anderson Virginia, *Fluxus: Event Scores and Their Performance*, booklet płyty *X for Henry Flynt: inspired by La Monte Young*, wyk. Nicolas Horvath – fortepian, SubRosa CD, 2016.
2. Aperghis Georges, notka programowa *Fidélité*, witryna internetowa: <https://www.aperghis.com/notices.html#f>, data dostępu: 21.05.2020.
3. Murray Schafer Raymond, notka programowa *Patrii*, witryna internetowa: <https://www.patria.org/pdp/ORDER/OVERVIEW.HTM>, data dostępu: 18.07.2021.

#### **Dodatkowe źródła:**

1. Korespondencja mailowa z Emilie Morin (asystentką Georgesa Aperghisa), maj 2020.
2. Korespondencja mailowa z Rhodrim Daviesem, czerwiec 2020 oraz październik 2021.
3. Korespondencja mailowa z Thomasem Myrmelem, październik-listopad 2021 oraz sierpień 2022.

4. Udział w warsztatach prowadzonych przez Miriam Overlach (adresatkę dedykacji *Wings Imparted* Thomasa Myrmela), IV Poznańska Jesień Harfowa, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, listopad 2021.
5. Rozmowa z Thomasem Myrmelem, grudzień 2021.

## Spis ilustracji

|  |     |
|--|-----|
| Ilustracja 1. Alexander Boldachev – harfy, wykonuje kompozycję własną <i>Unity</i> ,<br>World Harp Congress, Cardiff 2023 .....  | 27  |
| Ilustracja 2. Sunniva Rødland – harfa, wykonuje <i>Heritage</i> Henrika Hellsteniusa,<br>Oslo 2012 .....   | 33  |
| Ilustracja 3. Miriam Overlach – harfa i Floriaan Ganzevoort – mężczyzna, wykonują <i>Fidelité</i><br>Georga Aperghisa, Gesellschaft für Neue Musik, Monachium 2021 ..... | 35  |
| Ilustracja 4. Trzy pozycje w otworze mechanizmu pedalizacyjnego harfy .....  | 48  |
| Ilustracja 5. Ustawienie instrumentów podczas wykonania <i>Wings Imparted</i> Thomasa<br>Myrmela .....   | 78  |
| Ilustracja 6. Opracowana przez autorkę pracy pedalizacja fragmentu <i>Those days are over</i><br>utworu <i>History of My Instrument</i> .....                            | 100 |
| Ilustracja 7. <i>Video</i> przedstawiające Mildred Dilling, wyświetlane na tle białego stroju<br>odwróconej tyłem wykonawczynie .....                                    | 102 |
| Ilustracja 8. Świetlne skrzydło omapowane na harfie .....  | 103 |
| Ilustracja 9. Gra na szklanym kieliszku .....  | 117 |
| Ilustracja 10. Pantomima gry na harfie przy obranej pozycji tyłem do instrumentu .....   | 119 |
| Ilustracja 11. Złudzenie gry na kontrabasie .....  | 119 |
| Ilustracja 12. <i>Près de cheville</i> wykonane paznokciami .....  | 120 |

## Spis przykładów nutowych

|  |    |
|--|----|
| Przykład 1. Alison Knowles, <i>A piece for Harp</i> , niepublikowane, 2010. ....   | 25 |
| Przykład 2. Sylvain Kassap, <i>Claire</i> , Misterioso Editions, Montreuil 2008. ....  | 28 |
| Przykład 3. Aurélio Edler-Copes, <i>Seul(e)</i> , Babel Scores, online 2009, s. 3, t. 28-29. ....  | 28 |
| Przykład 4. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>s. 1. ....   | 43 |
| Przykład 5. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>s. 0. ....   | 44 |
| Przykład 6. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>cz. 2. <i>Ariadne's Dance</i> , s. 4, t. 1-6. ....     | 47 |
| Przykład 7. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>cz. 2. <i>Ariadne's Dance</i> , s. 4, t. 14-15. ....   | 48 |
| Przykład 8. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>cz. 2. <i>Ariadne's Dance</i> , s. 4, t. 22-23. ....   | 49 |
| Przykład 9. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>cz. 6. <i>Labyrinth Dance</i> , s. 12, t. 1-6. ....    | 52 |
| Przykład 10. Raymond Murray Schafer, <i>The Crown of Ariadne</i> , Arcana Editions, Douro 1980,<br>cz. 6. <i>Labyrinth Dance</i> , s. 13, t. 61-72. .... | 54 |
| Przykład 11. Christian Wolff, <i>For Harp Player</i> , Peters Edition, Londyn 2009. ....   | 59 |
| Przykład 12. Mieko Shiomi, <i>Shadow Music for Harp</i> , niepublikowane, 2010. ....   | 59 |
| Przykład 13. Mieko Shiomi, <i>Wind Music for Harp</i> , niepublikowane, 2006. ....   | 61 |
| Przykład 14. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, <i>Wind Music for Harp</i> , cz. 1. <i>Bright Rosé</i><br><i>Dusk</i> , szkic autorki. ....              | 68 |
| Przykład 15. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, <i>Wind Music for Harp</i> , cz. 2. <i>Gentle Green</i><br><i>Morning</i> , szkic autorki. ....          | 69 |
| Przykład 16. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, <i>Wind Music for Harp</i> , cz. 3. <i>Purple Summer</i><br><i>Tempest</i> , szkic autorki. ....         | 71 |
| Przykład 17. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, <i>Wind Music for Harp</i> , cz. 4. <i>Warm Pink</i><br><i>Afternoon</i> , szkic autorki. ....           | 72 |

|  |     |
|--|-----|
| Przykład 18. Mieko Shiomi / Aleksandra Meisner, <i>Wind Music for Harp</i> , cz. 5. <i>Navy Midnight Lullaby</i> , szkic autorki. .... | 74  |
| Przykład 19. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 2, t. 21-25. ....   | 80  |
| Przykład 20. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 4, t. 76-84. ....   | 81  |
| Przykład 21. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 4, t. 85-89. ....   | 82  |
| Przykład 22. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 5, t. 107-116. ....                                       | 83  |
| Przykład 23. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 6, t. 125-133. ....                                       | 84  |
| Przykład 24. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 7, t. 164-173. ....                                       | 85  |
| Przykład 25. Thomas Myrmel, <i>Wings Imparted</i> , niepublikowane, 2013, s. 8, t. 215-222. ....                                       | 85  |
| Przykład 26. Simon Steen-Andersen, <i>History of My Instrument</i> , Edition•S, online 2011, s. 10, legenda i t. 1-2. ....             | 97  |
| Przykład 27. Simon Steen-Andersen, <i>History of My Instrument</i> , Edition•S, online 2011, s. 13, t. 1-6. ....                       | 99  |
| Przykład 28. Aleksandra Kaca, <i>seems</i> , niepublikowane, Warszawa 2023, t. 1-7. ....   | 112 |
| Przykład 29. Aleksandra Kaca, <i>seems</i> , niepublikowane, Warszawa 2023, t. 72-74. ....   | 113 |
| Przykład 30. Aleksandra Kaca, <i>seems</i> , niepublikowane, Warszawa 2023, t. 190-197. ....   | 114 |
| Przykład 31. Aleksandra Kaca, <i>seems</i> , niepublikowane, Warszawa 2023, t. 204-211. ....   | 114 |
| Przykład 32. Aleksandra Kaca, <i>seems</i> , niepublikowane, Warszawa 2023, t. 131-136. ....   | 115 |