

AUDIOWIZUALNOŚĆ — PIĄTY STAN MUZYKI

Jacek Szerszenowicz

ŁÓDŹ, AKADEMIA MUZYCZNA

Badacze kultury współczesnej odnotowali umacnianie się tendencji do synkretycznego i holistycznego doświadczania świata. Maryla Hopfinger traktuje to nastawienie nie tylko jako sposób recepcji, czy kontemplacji rzeczywistości, ale widzi w nim postawę poznawczą, prowadzącą do scalania napływających informacji (zwłaszcza wzrokowych i słuchowych) w spójną całość znaczeniową.

Audiowizualność staje się ważną kategorią poznawczą dwudziestowiecznej kultury i odnosi się [...] do artykulacji przede wszystkim jej rzeczowego wymiaru, w tym zwłaszcza przedmiotów semiotycznych, praktyk komunikacyjnych i typów kultury. Współczesność zarazem sprzyja audiowizualnej artykulacji świata, jak i powoduje nowe audiowizualne zjawiska¹.

W przeciwieństwie do nauki — specjalizującej się w wąskich badaniach — sztuka próbuje zdyskontować tę tendencję aplikując do tradycyjnie monolitycznych mediów pierwiastki innego rodzaju (heterogeniczne) — w stopniu wykraczającym poza metaforyczne postulaty ideologii *correspondance des arts* (np. umuzycznienia poezji) i tworząc obszary pośrednie, międzygałęziowe (intermedia). Coraz częstsze są przeglądy tych działań, organizowane przez odrębne jeszcze kręgi świata sztuki: galerie sztuki (*Inwazja dźwięków* w Zachęcie, *Dźwięk elektrycznego ciała* w Muzeum Sztuki w Łodzi) czy instytucje muzyczne (Festiwal *Warszawska Jesień* czy *Audioart* w Krakowie). Powstają też placówki na pograniczu sztuk plastycznych i muzycznych (Centrum Sztuki Mediów WRO).

¹ MARYLA HOPFINGER, *Kultura współczesna — audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985, s. 58.

SZTUKA DŹWIĘKU

Po-hanslickowska tradycja, podkreślająca autonomiczność muzyki, sprzyjała jej redukcji do fenomenu akustycznego, dokonującej się dzięki fonografii i przekazowi radiowemu. Antycypacją tego była głoszona u progu XX wieku wiara Busoniego, że wynaleziony przez Thaddeusa Cahilla elektryczny instrument dynamofon (znany też jako telharmonium) — pozwalający na tworzenie „naukowo doskonałej muzyki” — uwolni tworców od ograniczeń wynikającymi z natury dawnych instrumentów akustycznych i pozwoli przywrócić muzyce jej pierwotną istotę. Dla Busoniego pożądanym stan nowej muzyki wiązał się z odrzuceniem dogmatów estetycznych, architektonicznych i akustycznych. Miały je zastąpić: bezpośrednie odczuwanie, „czysta” inwencja i niczym nie ograniczona technika operowania dźwiękami o charakterze abstrakcyjnym².

Podobne rozumienie muzyki — jako czystej konstrukcji, dla której szata dźwiękowa jest złem koniecznym — determinowało działania wykonawcze Glena Goulda. Dążenie do swoistej dematerializacji muzyki przejawiało się w wykluczeniu z repertuaru utworów o walorach sensualnych (kolorystyki, ekspresji), a w konsekwencji — w rezygnacji z publicznych występów (w których nieznośny był dla pianisty również nadmiar światła i kolorów) na rzecz półmroku i skupienia w studiu nagrań.

Technika fonograficzna i radiowa — koncentrując się na czysto dźwiękowej stronie muzyki — doprowadziła do większej perfekcji wykonawczej (dbałości o szczegóły i wierności wobec zapisu) oraz estetycznej indywidualizacji interpretacji utworów, uzasadniającej współwystępowanie na rynku płytowym różnych nagrań tych samych utworów. Nagrania wywodziły też obieg muzyki poza sale koncertowe; ceną nieograniczonej dostępności było jednak zastąpienie widowiska muzycznego czystym słuchowiskiem, pozbawionym pewnych elementów atrakcyjnych dla odbiorców. Aspekty wizualne spektaklu muzycznego zostały przywrócone w epoce telewizji, ustępującej z kolei następnemu medium komunikacyjnemu — Internetowi. Nowe media bardziej jednak sprzyjają formom popkultury silnie konkurującym z muzyką klasyczną. Jej procentowy udział w dynamicznie rozwijającym się globalnym rynku muzycznym kurczy się — ze względu na wąskie grono zainteresowanych nią nadawców oraz mar-

² FERRUCCIO BUSONI, *Entwürfe einer neuen Aesthetik der Tonkunst* [w:] Ferruccio Busoni *Von der Macht der Töne*, Reclam, Leipzig 1983, s. 70–81; *Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt? Ich meine, zum abstrakten Klange, zum hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgrenztheit.* — tamże s. 71.

ginalizację w programach szkolnych, w edukacji pozaszkolnej i w działaniach promujących nagrania i koncerty.

Ograniczenie obecności klasyki w nowych mediach jest w znacznym stopniu spowodowane podtrzymywaniem mitu o jej słuchowej ekskluzywności — stosownej dla radia i fonografii, ale obcej dla telewizji i Internetu. Jeśli muzyka klasyczna nie ma pozostawać elitarną enklawą, musi dopasować się do aktualnych tendencji kultury i właściwości mediów — wejść w obieg audiowizualny i wykorzystać portale internetowe, w których przemieszanie gatunków artystycznych wzmacnia szanse dotarcia do odbiorców nie nastawionych intencjonalnie na kontakt z wysoką sztuką muzyczną. Wykorzystanie takiej platformy promocji, jaką jest np. You Tube, staje się skuteczne wówczas, gdy utwór muzyczny zyska atrakcyjną oprawę wizualną. Już dzisiaj możemy się przekonać o potędze tego portalu, dzięki któremu każdy użytkownik Internetu na całym świecie ma szansę poznać utwory, o jakich jeszcze kilkanaście lat temu wiedziała niewielka grupa teoretyków nowoczesności (niekiedy zresztą tylko z opisu w literaturze fachowej). Łatwy i szybki dostęp do dorobku awangardy powoduje też, że nawet tak ekstremalne pomysły, jak muzyka hałasów futurystów czy *Water Walk* i *4'33"* Cage'a zyskują nowe interpretacje, funkcjonujące obok rejestracji archiwalnych. Internet jest niewątpliwie postmodernistycznym homogenizatorem kultury, wprowadzającym jednak do obiegu również treści wysokie, opatrzone niekiedy komentarzem naukowym³.

OBSERWACJA MUZYKI

Teza Igora Strawińskiego, że percepcja muzyki polega nie tylko na słuchaniu, ale też na widzeniu, przypomina o naturalnym, „żywym” kontakcie z muzyką, dzięki któremu następowało wzmacnianie wrażeń słuchowych przez informacje wizualne.

[...] muzykę się widzi. Doświadczone oko śledzi i sędzi, czasami bezwiednie, najmniejszy gest wykonawcy. W tym aspekcie można pojmować proces wykonywania jako tworzenie nowych wartości, które postulują rozwiązywanie zagadnień analogicznych do tych, jakie powstają w dziedzinie choreografii, i tu, i tam jesteśmy nastawieni na regulowanie gestu. Tancerz jest mówcą który posługuje się niemyim językiem. Instrumentalista jest mówcą, który używa języka nieartykułowanego. Tak jednemu, jak i drugiemu muzyka narzuca

³ Takim, jak analiza estetyczna *Symfonii alpejskiej* Ryszarda Straussa: http://chomikuj.pl/MichaelR6/*e2*97*89+Filmy+dokumentalne+*e2*96*b6/-Arcydzie*c5*82a+muzyki++klasycznej/Strauss+Richard++An+alpine+symphony+.

ściśle reguły zachowania. Gdyż muzyka nie porusza się w abstrakcji. Jej przekład plastyczny wymaga dokładności i piękna. Kabotyni rozumieją to, tylko zbyt dosłownie.

Piękna prezentacja, która doprowadza do powiązania harmonii widowiska z doskonałością gry dźwiękowej, wymaga od wykonawcy nie tylko solidnego wykształcenia muzycznego, ale i pełnego otrzaśkania, kimkolwiek by on był – śpiewakiem, instrumentalistą czy dyrygentem, ze stylem powierzonych mu utworów [...]⁴

Odbierana w perspektywie przemian sztuki w XX w. znaczy coś więcej, niż autor miał na myśli: muzyka pozbawiona fundamentu własnej logiki (zbudowanej na przesłankach czysto dźwiękowych) staje się w dużym stopniu uzależniona od założeń heterogenicznych, w tym — rozmaitych modeli wizualnych.

Analogicznie, jak język (słownictwo, gramatyka itd.) formatuje myślenie, tak też tradycyjne środki notacji działają na wyobraźnię kompozytora. Ułatwiało to i zapis kompozycji (a przynajmniej jego cech definicyjnych) i rekonstrukcję tego zapisu przez wykonawcę. Ewolucja muzyki prowadziła w XX w. do uwolnienia inwencji z tego schematu, co powodowało poszukiwania nowych form opisu pomysłów artystycznych. Znacznie wcześniej — w rozważaniach nad porządkiem materii dźwiękowej i zasadami organizacji muzycznej — brano pod uwagę różne analogie ze zjawiskami wizualnymi. Leonardo da Vinci dostrzegał ją między wielkością przedmiotów przedstawionych zgodnie z zasadami perspektywy malarzkiej a wysokością dźwięków uzyskiwanych przez skracanie struny. Myślenie geometryczne Leonarda nawiązuje do tej samej — pitagorejskiej — tradycji, co opisany w pięcioksięgu Johannes Keplera *Harmonices mundi* geometryczno-astronomiczny model harmonii kosmosu. W okresie późnego renesansu, wśród muzyków i malarzy weneckich, zrodziła się wspólna wrażliwość kolorystyczna i podobny sposób używania palety barw — ich cieniowania i modulowania. Kilka wieków później Paul Gauguin proponuje malarzom by używali palety tak, jak kompozytorzy:

Pomyślcie także o muzycznej roli, jaką kolor spełniać będzie od-
tąd w malarstwie nowoczesnym. Kolor, który jest drganiem, podobnie jak muzyka, może osiągnąć to, co najbardziej powszechne, a zarazem najbardziej nieuchwytnie w naturze: siłę wewnętrzną⁵.

⁴ IGOR STRAWIŃSKI, *Poetyka muzyczna*, PWM. Kraków 1980, s. 73.

⁵ PAUL GAUGUIN — list do André Fontainasa, cyt. wg *Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grab-ska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 34 – 35.

Obrazy Gaugina są przykładami kolorystycznej instrumentacji, niezależnej od wymogów realizmu. W obrazach Jamesa M. Neill Whistlera kolor pełnił funkcję tonacji — narzucającej określony klimat rzeczywistości przedstawionej. Tytuły obrazów nawiązywały do muzycznych pojęć (symfonia, nokturn, harmonia) i wskazywały na tonację kolorystyczną („w biele”, „w szarości i złocie” itp.).

Odkrycia Newtona w dziedzinie optyki próbowano wykorzystać do stworzenia teorii pokrewieństwa między naturalnym systemem barw wizualnych (powstającym wskutek rozszczepienia światła białego w pryzmacie) i naturalną skalą dźwiękową. Z tych refleksji teoretycznych zrodziła się idea Luisa Castela zbudowania klawesynu optycznego (*clavier oculaire Clavecin pour les yeux Ocular Harpsichord*). Jego klawisze miały przekładać dźwięki gamy C-dur na szereg kolorów: błękit — zieleń — żółcień — oranż — czerwień — fiolet — fiołkowy. Zdaniem Castela układ ten odzwierciedlał nie tylko naturalny porządek barw, ale i zróżnicowane odstępy między nimi — analogiczne do różnicy między całym tonem (np. błękitu i zieleni) oraz półtonem (żółcień – oranż). Castel proponował też odpowiednik trójdźwięku tonicznego: błękit — żółcień — czerwień, zawierający barwy podstawowe, z których można utworzyć wszystkie inne barwy.



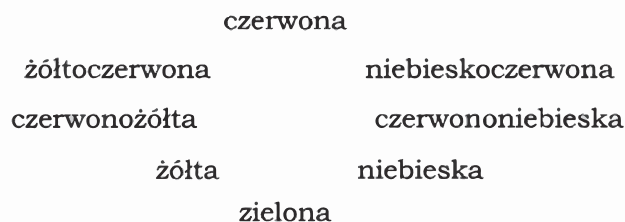
Porównanie skali barw w układzie I. Newtona (1) i L. Castela (2).
Rozbieżności między parą ostatnich elementów obu szeregów (indygo-fiolet i fiolet-fiołkowy) można potraktować jako wynikający bardziej ze słownictwa, niż faktycznych różnic barw.

Pomysł Castela zainteresował Georga Philipa Telemanna, który nie tylko wspierał wynalazcę, ale sam ponoć projektował rozwiązania techniczne. Według nielicznych i niepewnych wzmianek instrumenty takie były prezentowane w salonach Londynu i Paryża⁶. Znacznie późniejszą realizacją idei klawiatury świetlnej jest partia „luce” wprowadzona przez Alek-

⁶ Por. MARIA RZEPIŃSKA, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 612–613.

sandra Skriabina do partytury *Prometeusza* (kompozytor zaprojektował też specjalne urządzenie elektryczne do emisji światła).

Niewątpliwie do takich spekulacji na temat związków muzyki i optyki należy *Nauka o barwach* Johanna Goethego. Autor nie powołuje się wprawdzie na systemy dźwiękowe, ale sam sposób uporządkowania kolorów — odbiegający od pryzmatycznego widma Newtonowskiego — przypomina skalę muzyczną. Między sąsiadującymi w pierścieniu barwami dostrzegamy różne stopnie różnicy („interwały” optyczne), choć sekwencja dużych i małych interwałów („sekund”) nie odpowiada w pełni porządkowi gamy muzycznej:



Pierścień barw wg J. W. Goethego.

Goethe podaje też zasadę harmonii barw, opartą na fizjologicznym mechanizmie zachowania równowagi optycznej:

Ujrawszy barwę, oko natychmiast zostaje wprowadzone w stan aktywności i zgodnie ze swoją naturą od razu, w tym samym stopniu nieświadomie co i w sposób konieczny, wytwarza i n n ą barwę, która łącznie z poprzednią obejmuje całość pierścienia barw⁷.

W ujęciu tym można wskazać pewne podobieństwo do harmonii muzycznej: barwy równoważące stan pobudzenia są oddalone o większy interwał od tych, które naruszyły równowagę: np. dla żółtej jest to niebieska lub czerwona.

Próby uporządkowania harmonii barw zgodnie z zasadami muzyki dostrzegamy w studiach Wojciecha Weissa (1898) i Zofii Stryjeńskiej (1946). Oboje stworzyli systemy przyporządkowania kolorów dźwiękom — zapisanym na pięciolinii i określonym nazwami literowymi. Pastel Weissa *Muzyka — studium kolorów* wzbogacony jest malarską impresją przedstawiającą siedzącą przy klawiaturze postać, nad głową której unosi się gęstwina

⁷ JOHANN W. GOETHE, *Wybór pism estetycznych. Nauka o barwach*, Warszawa 1981, s. 305.

dźwięków-kolorów. Reminiscencję tych pomysłów dostrzegamy w kilku obrazach Weissa; bliższe są one jednak gauginowskiej idei instrumentacji kolorystycznej w malarstwie, niż zasadom kompozycji muzycznej.

Studium Stryjeńskiej ukazuje ułożone obok siebie barwne prostokąty tworzące quasi-klawiaturę, przez co kojarzące się z pomysłami Castela i Skriabina. Istotna — z punktu widzenia naszych rozważań — była intencja, która zrodziła to studium dźwiękowo-optyczne. Plansze miały tworzyć podstawę ogólnej teorii synestetycznej — systemu transkrypcji utworów muzycznych na formy plastyczne lub obrazów na muzykę. Malarka wiązała ten pomysł z techniką organizacji i transmisji widowisk muzycznych⁸; niestety brak informacji co do praktycznych konsekwencji tych opracowań, tak samo, jak ich śladów w znanych dziełach malarskich.

Stryjeńska, wykazująca się naturalną zdolnością synestezyjnego doświadczenia dźwięków i kolorów⁹, studiowała malarstwo w Monachium w czasie, gdy Wasyl Kandyński¹⁰ tworzył program reformy malarstwa. Inspiracją dla Kandyńskiego była sugestia Goethego, aby dla malarstwa poszukać analogicznej podstawy, jaką dla muzyki był „bas generalny”. Malarz nie potraktował tej wskazówką dosłownie — jako zachęty do spekulacji w duchu Newtona, Castela i Weissa. Kierunek jego poszukiwań był raczej zbieżny z ideą Busoniego: odkrywania duchowej podstawy sztuki na drodze odrzucanie dotychczasowej dogmatyki. Bezpośrednie odczuwanie cech materii malarstwa oraz quasi-muzyczne jej kształtowania miało być wyzwolone z dotychczasowych funkcji mimetycznych:

[...] kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostronnym instrumentem¹¹.

SZTUKA AUDIOWIZUALNA

Dokonany powyżej, bardzo powierzchowny rzut oka na historię wizualności w muzyce potwierdza nie tylko realność idei audiowizualności, ale

⁸ Informacje na podstawie katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie: maj – lipiec 2009, Warszawa 2009.

⁹ Podstawą do takiego przypuszczenia jest pierwsza lekcja techniki malarskiej, jaką udzieliła synowi — por. ZOFIA STRYJEŃSKA. *Chleb prawie, że powszedni* t. I, Warszawa 1995, s. 110–111.

¹⁰ Taką formę nazwiska zawiera strona tytułowa wydanej w roku 1996 książki *O duchowości w sztuce*.

¹¹ WASYL KANDYŃSKI, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 62.

i możliwość skorzystania z precedensów lub rozwinięcia różnych pomysłów pozostawionych w formie załączkowym.

Audiowizualny charakter kultury współczesnej — przejawiający się najwyraźniej w nowych mediach — wynika zarówno ze zmiany sposobu postrzegania zjawisk, jak i rozwoju techniki ich rejestracji i możliwości opracowywania. Ale też nowe środki obrazowania generowały nowe pomysły. Powstało wiele nowych odmian sztuki audiowizualnej: filmowe eksperymenty awangardy niemieckiej i rosyjskiej, kino formalne — naśladujące organizację muzyki środkami plastycznymi (zwłaszcza wprawionymi w ruch figurami geometrycznymi), filmy o scenariuszach interpretujących kompozycje muzyczne w sposób anegdotyczny, filmowe rejestracje „żywych” wykonań utworów — pozwalające na bliższe przyjrzenie się pracy muzyków itp.

Współczesny pejzaż sztuki audiowizualnej wypełniają różnorodne mutacje tych wynalazków artystycznych — od awangardowych eksperymentów do teledysków, najbardziej typowej formy popkultury — prezentujących osoby wykonawców i kreujących rozmaite sytuacje wizualizujące cechy muzyki, interpretujące jej treści, wzbogacające o nowe konteksty znaczeniowe. Należą do nich również takie tendencje artystyczne XX wieku, realizujące idee związków między sztukami, jak dążenie do syntezy środków należących do różnych dziedzin (tworzenie konstrukcji multimedialnych) oraz działania w przestrzeni pomiędzy oddzielnymi gałęziami (intermedia typu performance czy teatr instrumentalny).

Przekonanie o istniejących analogiach zostało utrwalone w słownictwie i praktyce językowej, polegającej na używaniu tych samych określeń dla zjawisk rozpoznawanych różnymi zmysłami. Uczestniczą w tym różne mechanizmy pośredniczące:

- psychoasocjacyjne — połączenia wewnątrz aparatu percepcji, w tym synestezja w sensie ścisłym (neurologicznym);
- pragmatyczne — przeniesienie określeń wypracowanych wcześniej w obrębie sfery wizualnej – posiadającej bogatsze i bardziej precyzyjne słownictwo do sfery werbalnie i koncepcyjnie uboższej;
- emocjonalne — obserwacja analogicznych reakcji na bodźce różnego rodzaju;
- symboliczne — skojarzenia poprzez współwystępowanie cech różnego rodzaju w jednym przedmiocie oraz powiązanie cech z określonymi treściami kultury.

TYPOLOGIA I KLASYFIKACJA

Przy „inwentaryzacji” zjawisk audiowizualnych i tworzeniu ich swoistej topografii należy uwzględnić istniejące deklaracje, opisy, definicje i egzemplifikacje — na przykład

Audio Art jest eksperymentalną i postmodernistyczną sztuką przełomu wieków. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dźwiękowymi. Audio Art występuje w formie koncertów, performance i instalacji. Audio Art tworzy nową koncepcję źródła dźwięku: obiektu i instrumentu muzycznego w określonej przestrzeni i czasie. Audio Art jest sztuką personalną: kompozytor, konstruktor i wykonawca unifikują cały proces tworzenia i wykonania dzieła. Audio Art używa prostej i zaawansowanej technologii. Festiwal Audio Art prezentuje artystów z całego świata oraz ich premierowe projekty. W ramach festiwalu odbywają się także prezentacje spoza nurtu Audio Art¹².

Początkiem opracowania naukowego jest opis i systematyzacja zjawisk artystycznych, ich charakterystyka — z podziałem na aspekty pierwszorzędne i drugorzędne (cechy atrybutywne i akcydentalne). W praktyce artystycznej (muzycznej) znajdujemy liczne kompozycje zawierające mniej lub bardziej jawne aspekty wizualne; są one punktem wyjścia do definiowania, klasyfikacji i określenia topografii pola badań, projektowania narzędzi i metod badawczych:

1. Kompozycje o wizualnych założeniach strukturalnych:
 - a) podłoże synestezyjne („Colour Music” Michaela Torke’a),
 - b) ogólne idee geometryczne (złoty podział odcinka u Bartóka),
 - c) indywidualne założenia o charakterze geometrycznym i graficznym (Cage *The first Construction in Metall*, symfonia Panufnika — zwłaszcza *Sinfonia di sfera*, symfonia IX i X, *Arbor cosmica...*),
 - d) wizualizacja w procesie tworzenia (szkice kompozycyjne Baceviciusa, partytury graficzne Pendereckiego).
2. Kompozycje inspirowane zjawiskami wizualnymi:
 - a) muzyka konkretna, której materia zachowuje ślady rzeczywistości (*Symphony pour un homme seul* P. Schaeffera i P. Henry’ego, *Roaratorio* J. Cage’a),

¹² Wg strony internetowej www.audio.art.pl [dostęp: grudzień 2012]

- b) dźwiękowe reprezentacje form wizualnych (*NY Sky-line* H. Villa Lobosa),
 - c) transmedializacje i ekfrazy zjawisk plastycznych (reliefy Krzanowskiego, *Toteninsel* Regera i Rachmaninowa),
 - d) pejzaże dźwiękowe w preludiach C. Debussy'ego (np. *Reflets dans l'eau*, *Feux d'artifice*, *Cloches à travers les feuilles*), *Katalogu ptaków* O. Messiaena (elementy krajobrazu opisane w komentarzach i wskazywane w zapisie nutowym).
3. Kompozycje audiowizualne w sensie dosłownym:
- a) performance i happeningi (*4'33"* i *Water Walk* J. Cage'a, „modele” i „audiencje” B. Schaeffera),
 - b) teatr instrumentalny (M. Kagel, B. Schaeffer),
 - c) instalacje (P. Panhuysen, G. Monahan, K. Knittel),
 - d) kompozycje przestrzenne (*HPSCHD* Cage'a),
 - e) kompozycje architektoniczne (Varese, Cage, Krauze),
 - f) realizacje multimedialne (*Heart Piece* K. Knittla i J. Kinga).
4. Animacje i obrazowanie kompozycji dźwiękowych:
- a) wizualizacje plastyczne — formalne i tematyczne (*Fantazja* Walta Disneya),
 - b) animacje video i filmowe (*The Orchestra* Z. Rybczyńskiego).

NARZĘDZIA I PROCEDURY BADAWCZE

Terminologia i definicje służą wyodrębnieniu rozmaitych aspektów i poziomów wizualności.

1. Informacja wizualna o utworze:

- a) pierwiastki wizualne towarzyszące pracy wyobraźni muzycznej (wypowiedzi Bairda o „rodzeniu się” kwartetu: „dostrzegłem zarysy formy, szkic dramaturgiczny przyszłego utworu”¹³; analogiczne zapisy Strawińskiego o pierwszych zarysach *Pietruszki* i *Święta wiosny*¹⁴),

¹³ TADEUSZ BAIRD, IZABELLA GRZENKOWICZ, *Rozmowy, szkice, refleksje*, PWM, Kraków 1982, s. 47.

¹⁴ IGOR STRAWIŃSKI, *Kroniki mego życia*, Kraków 1974, s. 33.

- b) obrazy pomocnicze w procesie twórczych (szkice, założenia formalne – Varese, Bacevicius, Panufnik),
 - c) obraz graficzny w partyturze (Cage, Penderecki itp.),
 - d) inspiracje wizualne i konteksty utworu (Musorgski, Karłowicz, Reger...).
2. Widok wykonawcy i procesu gry — aspekty:
- a) kinestetyczne,
 - b) ekspresyjne,
 - c) estetyczne (teatralizacja w wykonaniu).
3. Tworzywo wizualne utworu intencjonalnie kształtowane przez autora:
- a) teatralizacja procesu wykonawczego,
 - b) dodawanie elementów z kontekstu utworu (szkice i obrazu inspirujące),
 - c) dodawanie tworzywa wizualnego jako nowej warstwy oddziaływania (barwy światła u Skriabina, instalacje architektoniczne Z. Krauze).

Metody badawcze powinny uwzględniać interdyscyplinarną integralność przedmiotu artystycznego.

Deklarowane intencje twórcy mogą wskazywać istotne właściwości estetyczne i adekwatne narzędzia analityczne. Zweryfikowane w konkretnym przypadku sposoby postępowania mogą być przenoszone na inne zjawiska audiowizualne dla zbadania relacji formalno-jakościowych i semantycznych.

Studium przypadku może np. podążać za sugestią B. Schaeffer zawartą w partyturze *Kontraktu dla trzech wykonawców*: „kiedyś widziałem, jak jednemu pianiście, który grał z wyrazem, co jakiś czas dolna szczęka ohydnie opadała — to był ideał tego, o co tu chodzi”. Można domyślać się, że w przykładzie tym chodzi o odrzucenie zasady podporządkowania działań płaszczyźnie dźwiękowej i wykorzystanie wizualnej strony wykonania jako autonomicznego tworzywa artystycznego. Cytowana wypowiedź ujawnia sens tego dążenia: niezależne kształtowanie obu płaszczyzn może być wykorzystywane w celu dwutorowego przekazu, tworzącego „interwały audiowizualne” — analogiczne do tradycyjnej kategorii harmonii

muzycznej. Równoprawny udział medium wizualnego stanowi o odmienności tego gatunku wobec klasycznych form muzyki. Istotą muzyki audiowizualnej jest „operowanie szczególnego rodzaju interwałami zachodzącymi między tym, co widziane, a tym, co słyszane”¹⁵. Nazwa sugeruje analogiczną do interwałów dźwiękowych syntetyczną jakość, stapiającą pierwiastki wizualne i słuchowe, odmienną od sumy wrażeń poszczególnych składników. Interwały są swoistym przykładem „jedności w wielości”: „sposstrzegamy współbrzmienie jako mnogość i jedność równocześnie”¹⁶. Posiadają strukturę warstwową: nad postrzeżeniami poszczególnych elementów nadbudowuje się wrażenie ich relacji. Cechą dystynktywną jest stopień zsyntetyzowania składników — przewaga odczucia stapiania się lub wyodrębniania elementów w postrzeżeniu łącznym. Interwały o większej stopliwości (konsonanse) dają wrażenie gładkości, jednolitości; poszczególne składniki są słabiej zauważalne. Przeciwnieństwem są dysonanse, w których dominuje odczucie chropowatości, niezgodności współbrzmienia; składniki postrzegane są wyraźniej, przez co różnorodność dominuje nad jednością.

Cytowany fragment partytury *Kontraktu...* sugeruje, iż interwały audiowizualne mogą przybierać podobny — dysonansowy lub konsonansowy charakter. Stanowią one jeden z trzech systemów relatywnego ujmowania elementów tworzywa muzyki audiowizualnej. Do dwóch pozostałych należą interwały materialnie jednorodne: dźwiękowe i wizualne. Mechanizmy tych relatywnych ujęć i związane z nimi wrażenia są pozostałościami wcześniejszych kontaktów z różnymi dziedzinami sztuk „osobnych” (muzyki, form plastycznych) i gatunków łączących formy wizualne z dźwiękowymi (opera, pantomima, balet...). Od sposobu organizacji i rodzaju materii utworu audiowizualnego zależy możliwość zaktywizowania się wykształconych modeli percepcyjnych. Jeżeli jest to np. heterogeniczne tworzywo dźwiękowe, konstruowane na zasadzie kolażu, to nawyki te w niewielkim stopniu sterować będą percepcją. Brak ciągłości w prowadzeniu wątków dźwiękowych sprzyja wychwytywaniu relacji między dźwiękami i obrazami, a więc powstawaniu interwałów audiowizualnych lub też koncentracji uwagi na elementach wizualnych.

W praktyce odbiorczej słyszenie i widzenie będzie się mogło stale wymieniać, tworząc dwa równoległe komponenty odbioru. [...]. A więc w percepcji może być dokonywany wybór: odbiorca sam regu-

¹⁵ BOGUSŁAW SCHAEFFER, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975, s. 26.

¹⁶ ERNST KURTH, *Musikpsychologie*; cyt. za: Boris Tiepłow, *Psychologia zdolności muzycznych*, Warszawa 1952, s. 211.

luje wrażenia słuchowe i wzrokowe niejako w zależności od właściwości samej muzyki audiowizualnej, ale także niejako nakładając na skomponowany przez autora utwór swoją własną „wersję” odbiorczą¹⁷

Desygnatami pojęcia „interwał audiowizualny” są zjawiska bardziej złożone i niejednorodne niż interwały dźwiękowe. Syntetyzowaniu mogą podlegać proste, wyodrębnione cechy zjawisk akustycznych i optycznych, jak również złożone zespoły jakości — na tę właśnie złożoność wskazują określenia „gra z wyrazem” i „ohydnie opadająca szczeka”. Trudno też wskazać na jednolity mechanizm psychologiczny tych syntez, gdyż mogą się one dokonywać na różnych poziomach władz poznawczych.

Przykładowo — podczas wykonania utworu Karlheinz Stockhausena *Trans* widoczna ma być jedynie część wykonawców (pozostali są ukryci za kurtyną). Stwarza to dysproporcję między bodźcami wzrokowymi i słuchowymi. Zabieg ten każe traktować obraz działań widocznych muzyków jako szczególnie ważny (grupa ta została wyróżniona), koncentrować uwagę na każdym geście i starać się odkryć jego znaczenie w rozgrywającej się akcji muzycznej. Dodatkowym czynnikiem wizualnym jest spowijająca scenę „nieziemska fioletowa poświata”, przeniesiona z wizji sennej, która zainspirowała twórcę. Jeżeli inspirację tę potraktować jako proces psychiczny doprowadzający do stworzenia dźwiękowego równoważnika treści snu, to włączenie w dzieło elementu żywcem z niego zaczerpniętego (poświaty nadającej określoną tonację wizualną) należy potraktować jako dublowanie (wzmocnienie) zawartości dźwiękowej.

AUDIOWIZUALNOŚĆ W ONTOLOGII MUZYKI

Ingardenowska ontologia utworu muzycznego wskazuje na cztery formy istnienia: byt czysto intencjonalny, zapis nutowy, wykonanie akustyczne i przedmiot estetyczny (zrekonstruowany w umyśle odbiorcy). Filozof przyjął tradycyjny model dzieła muzycznego: powstającego w wyobraźni kompozytora tworu brzmieniowego, intencjonalnie wyposażonego w określone cechy, opisanego następnie w partyturze, która stanowi materialny ślad bytu wyobrazeniowego i tworzy ścieżkę dostępu do niego. Ograniczony repertuar skonwencjonalizowanych znaków zapisu nutowego powoduje, że opis utworu jest uproszczony, schematyczny i pozbawiony wielu informacji, które kształtowały postać wyobrazeniową. W wielu wypadkach informacje te możemy odnaleźć sięgając do czynników towarzyszących pro-

¹⁷ B. SCHAEFFER, op. cit. s. 26.

cesowi twórczemu — takich, jak własne doświadczenia i przeżycia autora, inspiracje treściami filozoficznymi, plastycznymi i literackimi, czy modele wizualne określające rozwiązania kompozycyjne utworu.

Audiowizualność uzupełnia ten model o piątą formę istnienia utworu — obejmującą wymienione wcześniej składniki wizualne. Można ją porównać do złożonego bytu poetyckiego — określanego przez S. Witkiewicza jako „amalgamat artystyczny”:

Do dźwiękowej wartości słowa dołącza się jego znaczenie i obraz wyobraźniowy, który ono wywołuje. Nie każde słowo w równym stopniu wywołuje obrazy. Czasami kompleks znaczeniowy prywatny, czyli suma tego, co jest związane z danym znakiem i co powoduje, że znak ten nie jest pustym dźwiękiem, ale właśnie pojęciem, o pewnym znaczeniu, może składać się ze wspomnień najrozmaitszych innych jakości: dotykowych, smakowych, czuć mięśniowych i wewnętrznych. [...] Cała rzecz polega na tym, że stopione w jedno z elementami dźwiękowymi i wyobrażeniami obrazów, dają nowe złożone elementy, których konstrukcją jest Czysta Forma w poezji. Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne. Nazywam tę nową jakość jakością poetycką. Dobrym poetą będzie ten, który przez użycie wspomnianych trzech elementów z powstającej w nim formalnie poetyckiej koncepcji potrafi uczynić z nich absolutną jedność, jak chemik, łączący pierwiastki w nowe połączenie chemiczne, niepodobne do żadnego z nich z osobna wziętego¹⁸.

CODA

Postulat humanizacji muzykologii, głoszony przez profesora Mieczysława Tomaszewskiego¹⁹, wynika z poczucia niewystarczalności metod redukcyjnych i potrzebę badawczej „rewindykacji” wielu aspektów dzieła muzycznego (traktowanych zresztą komplementarnie, nie zaś – substytutywnie). Aspekt wizualny — choć obecny w samej muzyce (również w postaci „Tonmalerei”) — pozostawał dotychczas poza sferą badań muzykologicznych, nie ubiega się więc o rewindykację, tylko o nostryfikację.

Z pewnością nastawienie na dzieła o jednorodnej, dźwiękowej materii, pozostanie w muzykologii dominujące, ale niesłuszne byłoby pozostawienie poza polem widzenia form multimedialnych — niezależnie od tego,

¹⁸ STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, *O «Czystej Formie»*, w: tenże *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, PWN, Warszawa 1976, s. 40–41.

¹⁹ MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *W stronę muzykologii humanistycznej*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa, 2000, s. 13–24.

czy tworzą istotną tendencję kultury i sztuki, czy tylko nurt alternatywny. Ich znaczenie rosło w II poł. XX wieku, gdy w wyniku erozji logiki czysto słuchowej poszukiwano nowego modelu odwołując się do przesłanek wizualnych.

Można dyskutować na temat, czy w obliczu przemian kultury (swoistego exodusu z galaktyki Gutenberga do galaktyki Myszki Miki) muzyce „grozi” wizualizacja; nie chodzi jednak o działanie pod groźbą, ale o uwzględnienie tego, co od dawna jest elementem bytu muzycznego. Niewątpliwie dla większości kompozytorów aspekt wzrokowy pozostaje drugorzędny wobec tradycyjnego tworzywa muzyki, choć mniej lub bardziej pomocny w jej kształtowaniu. Przy nieadekwatności klasycznych środków notacji staje się źródłem nowych form graficznego utrwalenia wyobrażeń.

Dla muzykologa i wykonawcy stworzy dodatkową ścieżkę dostępu do przedmiotu (czysto) intencjonalnego. Wreszcie dla odbiorcy – może być środkiem pomocnym w organizacji przedmiotu estetycznego.

SUMMARY

The Eduard Hanslick's formalistic concept of music, very influential on antiromantic thinking on music in the XX c. propagates the separation every allogenetics contents (emotions, literary's or paintings' subject-matter) from the pure „art of sounds”.

The Strawinski's thesis, that one should not only hear but sees music at the same time, indicates the importance of information presented in the behaviour of a performer. Various opinions belonging to the idea correspondance des arts show up the different possibilities of supporting an aural perception by a visual one. The ontology of music by Roman Ingarden considers the four ways of the existence of the musical work. Among them is the intencjonal form of existence – comes into being in the composer's imagination. Intentional being contains information about the factors inspired of music; the limited repertoire of the signs of the music notation causes that the description of the work is simplified, schematic and devoid of visual context, however. We can find these datas in other sources: remembrances, comments...

There are many music works including visual elements of various kind:

1. synesthetical correlations, geometrical ideas, visualizations in the process of creating (formal drafts and graphic scores);
2. visual inspirations, transmedialisations and ekpfrasis of paintings, sculptures etc., imaginary and mimetical sound landscapes;
3. audio-visual compositions in the strict sense: performance and happening, instrumental theatre, sound installations, spatial and architectural compositions, multimedia.
4. animations and illustrating of music compositions: formal and thematic visualizations in the paintings, the animations with the video and film technology.

The real and virtual audio-visual music works should be recognised like the fifth ontological form of music. Their proprieties should be consider in theoretical research — starting from definitions, classifications and the delimitation of the field of exploring as well as the projecting of logical tools and methods. Regarding of visual factors in the learning and perception of music is compatible with tendencies to syncretic and holistic experiencing the world, that is characteristic for the present culture. This tendency produces new artistic genders as well as new ways of composing different means in coherent, multimedial piece of art. The visual aspect stays the minor factor in the comparison from the sound material of traditional music, doubtless, though it is the element less or more helpful in the creating of the piece of music. For musicologists and performers it offers the additional path of the access to the intencjonal form of existing of piece. At last, for recepiet it can be the helpful for the organization of the aesthetical object.