

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ W POZNANIU

WYDZIAŁ ANIMACJI I INTERMEDIÓW

Adam Gołębiewski

Membranofonium. Opis instrumentu.

Rozprawa doktorska Adama Gołębiewskiego
napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Bosackiego

Poznań, 2021

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
ROZDZIAŁ 1. Membranofonium.....	4
1.1. Informacje wstępne.....	4
1.2. Budowa.....	5
1.3. Technika.....	9
1.4. Odniesienia.....	15
ROZDZIAŁ 2. Przestrzenie estetyczne.....	27
2.1. Dyscypliny.....	27
2.2. Narzędzia.....	35
2.3. Gest i brzmienie.....	43
ZAKOŃCZENIE.....	50
LITERATURA.....	51

WSTĘP

Membranofonium. Opis instrumentu to rozprawa którą poświęciłem wynalezionemu przez siebie narzędziu dźwiękowemu. W toku wieloletnich prac i studyjnych dociekań nad poszerzaniem, modyfikowaniem i wynajdywaniem nowych materiałów dźwiękowych, sposobu ich performowania oraz poszukiwania obiektów fizycznych będących ich źródłem, odkryłem i skonstruowałem membranofonium. Jest to stosunkowo proste, w pełni analogowe urządzenie dostarczające unikatowego materiału dźwiękowego. Instrument opiera się na oddechu cyrkularnym wykonawcy, który pobudza do drgań membranę lub sprężystą powierzchnię za pośrednictwem elastycznego przewodu, wyposażonego w ustnik i cylindryczną czarę głosową. Dzięki temu powstaje dźwięk ciągły, plastyczny, bogaty w składowe harmoniczne, odrealniony i organiczny zrazem.

Rozdział pierwszy rozprawy poświęcony jest szczegółowemu omówieniu projektu: dokładnej budowy narzędzia, technik obsługi, wydobycia, kontroli i kształtowania dźwięku, brzmieniowej i estetycznej wyjątkowości oraz kulturowym odniesieniom. Rozdział drugi dotyczy kwestii związanych z moim językiem artystycznym – dyscyplin w których się poruszam, narzędzi, którymi pracuję oraz zależności między gestem, a brzmieniem w performatywnej praktyce. Wszystko to analizowane jest w odniesieniu do membranofonium. Obrona rozprawy będzie miała formę dźwiękowego performansu prezentującego omawiane narzędzie.

ROZDZIAŁ 1. Membranofonium

1.1. Informacje wstępne

Przed lekturą tej części pracy, warto zapoznać się z jej załącznikami – materiałem video oraz ścieżką dźwiękową prezentującymi użycie membranofonium.

Membranofonium jest instrumentem dźwiękowym, akustycznym generatorem dźwięku, dźwiękowym narzędziem performatywnym. Nie chcę w tym miejscu nazywać go instrumentem muzycznym co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze, ma on charakter prototypowy, a więc nadawanie mu przeznaczenia przed rozpoznaniem i zgłębieniem pełni możliwości jest pochopne, po drugie, co ściśle wynika z pierwszego, by uniknąć na samym początku zawężenia jego zastosowania tylko do pola praktyk społecznie uznanych za muzykę. Zwyczajowe kategoryzowanie ludzkich starań dźwiękowych jako obligatoryjnie muzycznych (lub nie) uważam za błędne.

Membranofonium zostało wymyślone i zbudowane przeze mnie w toku studyjnego badania możliwości wytworzenia interesującego materiału dźwiękowego i jego dalszego kształtowania. „Wymyślenie” nie jest może najtrafniejszym terminem, przez przyczynę tego, że w skład projektu wchodzi elementy obecne w kulturze materialnej i niematerialnej od zarania dziejów. Z całą pewnością jednak rezultat przedstawiony poniżej to twórcza synteza wiedzy i doświadczenia, rezultatów własnych badań nad sposobami wskrzeszania dźwięku, a także, co naturalne, intuicji. Konstruowanie zupełnie nowego instrumentu jako praktyka twórcza ma długą i bogatą tradycję. *Instrument osobisty* (1969) Krzysztofa Wodiczki¹, *The Hands* (1984) Michela Waisvisza² czy wiele instrumentów-obiektów Tarka Atoui³ to tylko kilka bardzo różnych przykładów gdy artyści

1 David Crowley, *Polityka akustyczna formy zamkniętej. Pierwsze eksperymenty dźwiękowe Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Czarny Pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, red. Michał Libera, Michał Mendyk, Warszawa – Łódź 2018, s. 215-216.

2 Zob. https://www.crackle.org/The_Hands_1984.html [dostęp: 03/03/2021].

3 Zob. <https://www.kurimanzutto.com/artists/tarek-atoui#tab:slideshow> <https://youtu.be/M-gIT9gCZgU> [dostęp: 07/032021].

intermedialni podejmowali udane eksperymenty w dziedzinie stworzenia wymiernego poznawczo i twórczo dźwiękowego urządzenia. Membranofonium z powodzeniem wpisuje się w ten nurt.

Zanim przejdę do dokładnego opisu budowy i techniki posługiwania się narzędziem należy wyjaśnić samą nazwę jaką mu nadałem. *Membranofonium* jest to dwuczłonowy neologizm, będący prostym złożeniem wyrazów odnoszących się do dwóch podstawowych właściwości przedmiotu – membrany oraz fonii. Membranofonium zatem to nic innego jak dźwięk pochodzący z membrany. Jego wyjątkowość opisze poniżej.

1.2. Budowa

Membranofonium zbudowane jest z dwóch elementów. Pierwszym elementem, jest jakaś postać napiętej, nieprzepuszczalnej, elastycznej membrany której to wibracje pobudzają powietrze i tworzą falę dźwiękową, ostateczną audialną postać tego narzędzia. Drugim elementem jest dyfuzor – obiekt łączący membranę i wykonawcę. Jest to przedmiot posiadający bezstroikowy ustnik i czarę głosową. Oba te elementy są wykonane ze stali nierdzewnej i połączone ze sobą elastycznym przewodem z tworzywa sztucznego. Funkcjonalności nadaje im oczywiście wykonawca/performer, który ożywia całość, dmąc w nie powietrze. Jego rolę i konieczne dyspozycje omówię szerzej w następnym podrozdziale.

Membrana powinna spełniać pewne krytyczne warunki do bycia użyteczną w tym projekcie. Po pierwsze, musi być nieprzepuszczalna. Dwoma pozostałymi istotnymi właściwościami są jej grubość oraz siła napięcia. Według moich pomiarów optymalna grubość mieści się od 0,2 do 0,3 milimetra w przypadku tworzywa syntetycznego. Może być ona transparentna lub pokryta szorstką powłoką. W pierwszym przypadku nieznacznie wydłuża wybrzmienie, w drugim „ociepla” wydobywany dźwięk delikatnie go tłumiąc. Inne parametry membran nie wykluczają użyteczności lecz z całą pewnością zawężają możliwości ekspresyjne. Siła napięcia membrany jest trudna do

zmierzenia, odstąpiłem zatem od ścisłego pomiaru, niemniej podstawowym jej atrybutem musi być sprężystość – zbyt luźna lub nadmiernie napięta staje się bezużyteczna jako element narzędzia. Membrana, co oczywiste, powinna być osadzona w jakiejś ramie lub strukturze która podtrzyma jej naciągnięcie. Możliwe byłoby również rozpięcie jej w przestrzeni, na przykład w galerii między filarami. W załączonym do rozprawy materiale filmowym do wytworzenia dźwięku używam bębna marszowego angielskiej firmy Premier który przeprojektowałem ściśle na potrzeby membranofonium. Instrument dwumembranowy z 1970 roku, o wymiarach 28 cali średnicy i 10 cali wysokości (jest to odpowiednio 71,1 i 25,4 centymetra). Rozmiar jest tu nieprzypadkowy gdyż 28 cali pozwala wydobyć dość szerokie spektrum częstotliwościowe. Bęben początkowo trzymany przez dobosza wertykalnie wchodził w skład orkiestry marszowej w której pełnił funkcję rytmotwórczą został przeze mnie przeorientowany na płasko i osadzony na trzech stabilizujących nogach. Dzięki temu możliwa jest pozycja siedząca niezbędna w membranofonium do osiągnięcia pełnej kontroli wydobywanego dźwięku i jego efektywnego kształtowania. Dodatkową modyfikacją było pozbawienie bębna dolnej membrany dzięki czemu rezonator – bo taką funkcję pełni jego korpus – wibruje efektywniej, czym zwiększa poziom głośności membranofonium.

Ilustracja 1 prezentuje kolejny element narzędzia, najbardziej rzucający się w oczy z perspektywy odbiorcy i zarazem najmniej oczywisty, by nie powiedzieć tajemniczy. Element ten nazwałem „dyfuzor”. Do złudzenia przypomina instrument dęty, jest to jednak skojarzenie mylące, albowiem nie jest on samodzielny dźwiękowo, to jest samobrzmiący. Dopiero w zetknięciu z membraną, zadęciem performerem i jego zdolnością wydobywania dźwięku ujawnia się dźwiękowy obraz membranofonium. Dyfuzor zaprojektowałem i wykonałem w całości samodzielnie.

Prosta budowa nie oznacza jednak prostoty brzmienia. Dyfuzor składa się z trzech zasadniczych części – ustnika, wąskiego elastycznego przewodu oraz czary głosowej, elementu bezpośrednio stykającego z membraną bębna. Ustnik jest wykonany z rurki ze stali nierdzewnej o przekroju 8mm, i grubości ścian, 0,5 mm. Jest spłaszczony na końcu do szerokość 12 mm w celu

bardziej ergonomicznego umiejscowienia między górną a dolną wargą, co przekłada się dalej na efektywność zadęcia, płynność i wydajność wtłaczania do membranofonium powietrza pod odpowiednim ciśnieniem. Ustnik łącznika przypomina ten z oboju jednakże różni się materiałem wykonania, i przede wszystkim tym iż ustnik dyfuzora jest bezstroikowy.

Kolejny element to elastyczny przewód łączący ustnik z czarą głosową. Długość przewodu którym biegnie powietrze oscyluje w granicach 50 centymetrów, zaś długość całego dyfuzora z ustnikiem i czarą to 66 cm. Podobnie jak ustnik odcinek ten w toku pracy nad narzędziem okazał się optymalny względem wymogu funkcjonalności i wygody. Krótszy przewód ogranicza swobodę ruchu, dłuższy zaś wymaga wtłoczenia większej ilości powietrza w dyfuzor co nie ma jakościowego wpływu na efekt dźwiękowy.

Przewód jest wykonany z czarnego tworzywa PCV, jego średnica to 9 milimetrów, a grubość ścianki to 2 mm, co daje 5 mm średnicy słupa powietrza znajdującego się w środku.

Ostatnim elementem dyfuzora jest czara głosowa. Część ta ma postać stożka przechodzącego w walec i wykonana jest ze stali nierdzewnej, pomalowanej czarnym matowym lakierem w celu większej kontroli chwytu. Rzeczywista wysokość czary głosowej na poniższej ilustracji to 8 centymetrów, średnica zaś 6,5 centymetrów. Używam jednak dyfuzorów w trzech rozmiarach ponieważ średnica czary głosowej determinuje w znacznym stopniu rejestr wydobytego dźwięku. Dwa pozostałe rozmiary czar głosowych to: mała – 47 mm średnicy i 52 mm wysokości; duża – 78 mm średnicy i 90 mm wysokości. Przedstawiony na ilustracji łącznik jest jednak najbardziej uniwersalny spośród wymienionych trzech i jego używam najczęściej. Bardzo istotną częścią czary głosowej jest niewielki płaski brzeg tworzący pierścień o szerokości 2 mm na obwodzie jej dolnej krawędzi. Szerokość pierścienia jest stała dla wszystkich wymienionych dyfuzorów i wynosi 2 mm. Jego funkcja to wzmacnianie ataku dźwięku. Podobnie jak ustnik, choć z innych powodów, czarę głosową wybrałem ze stali nierdzewnej. U przyczyn leży fakt, że metal inicjuje dźwięk donioślejszy i ostrzejszy, co jest istotne w przypadku instrumentu akustycznego.



Ilustracja 1 Dyfuzor.

Jeśli chodzi o wymogi fizyczne, to czara głosowa z tworzywa sztucznego również nadałby się i jest możliwe by wydobyć z niego dźwięk zbliżony do membranofonium. Byłoby to jednak brzmienie stłumione, cichsze i mniej szlachetne.

Powyższe dwa człony: membrana z rezonatorem oraz dyfuzor są nieożywionymi częściami membranofonium. Jednak by instrument ten wydał swój jedyny w rodzaju dźwięk, potrzebny jest człon trzeci – ludzki oddech, oddech performerera potrafiącego tak zadać by ożywić dwa pozostałe elementy. Zagadnienia oddechu omówię w kolejnym podrozdziale, gdyż definiuje on procedurę wydobycia dźwięku.

1.3. Technika

To, co ożywia i napędza membranofonium, jest tym samym, co ożywia i napędza człowieka – jego oddech. Ta wspólna wszystkim, biologiczna zdolność i konieczność zarazem, jest także prapostacią głosu, a więc dalej języka czyli według niektórych, człowieczeństwa w ogóle. Jeśli John Cage sformułował swoje słynne zdanie: „cisza nie istnieje”⁴, przyglądając się głębi zagadnienia oddechu ludzkiego, szczególnie z perspektywy praktyki takiej jak membranofonium, można słowa klasyka sparafrazować i powiedzieć, że „bezruch nie istnieje”. Jest bowiem oddech głęboko odśrodkowym i niustającym ruchem ciała, tak jak w obserwacji Cage'a ciało jest też źródłem niustającego wewnętrznego dźwięku.

Oddech dedykowany membranofonium ma jednak formę specyficzną i niespotykaną w życiu codziennym. Jest to tak zwany oddech cyrkularny, którego podstawą jest bezustanny wydech powietrza ustami z regularnym wdychaniem powietrza do płuc przez nos. Jest to pradawna technika wykorzystywana przez różne grupy etniczne w grze na instrumentach dętych oraz w śpiewie. Powietrze zaciąga się nosem do płuc, zaś wydycha ustami, tworząc w nich bardzo niewielki przesmyk dzięki czemu uzyskuje się konieczne ciśnienie wydychanego powietrza. Za jego regulację odpowiada jama ustna będąca rodzajem chwilowego rezerwuaru powietrza. Gdy powietrze kończy

4 „There is no such thing as silence” a więc: „cisza nie istnieje” – niezwykle popularne zdanie-manifest estetyczny Johna Cage'a przytaczane i analizowane niezliczoną ilość razy w literaturze dotyczącej sztuki XX wieku. Odnosi się ono do obserwacji jakiejś Amerykanin dokonał będąc w komorze bezpogłosowej, a mianowicie, że człowiek nieustannie słyszy dwa dźwięki: jeden o niskiej częstotliwości za co odpowiada układ krwionośny i drugi o wysokiej częstotliwości za co odpowiada układ nerwowy. Zdanie to Cage wypowiada m.in. w filmie „Sound??” z 1969 roku, reż. Dick Fontaine, dostępny online: <https://youtu.be/9YbA8SXFEE> [dostęp: 10/12/2020].

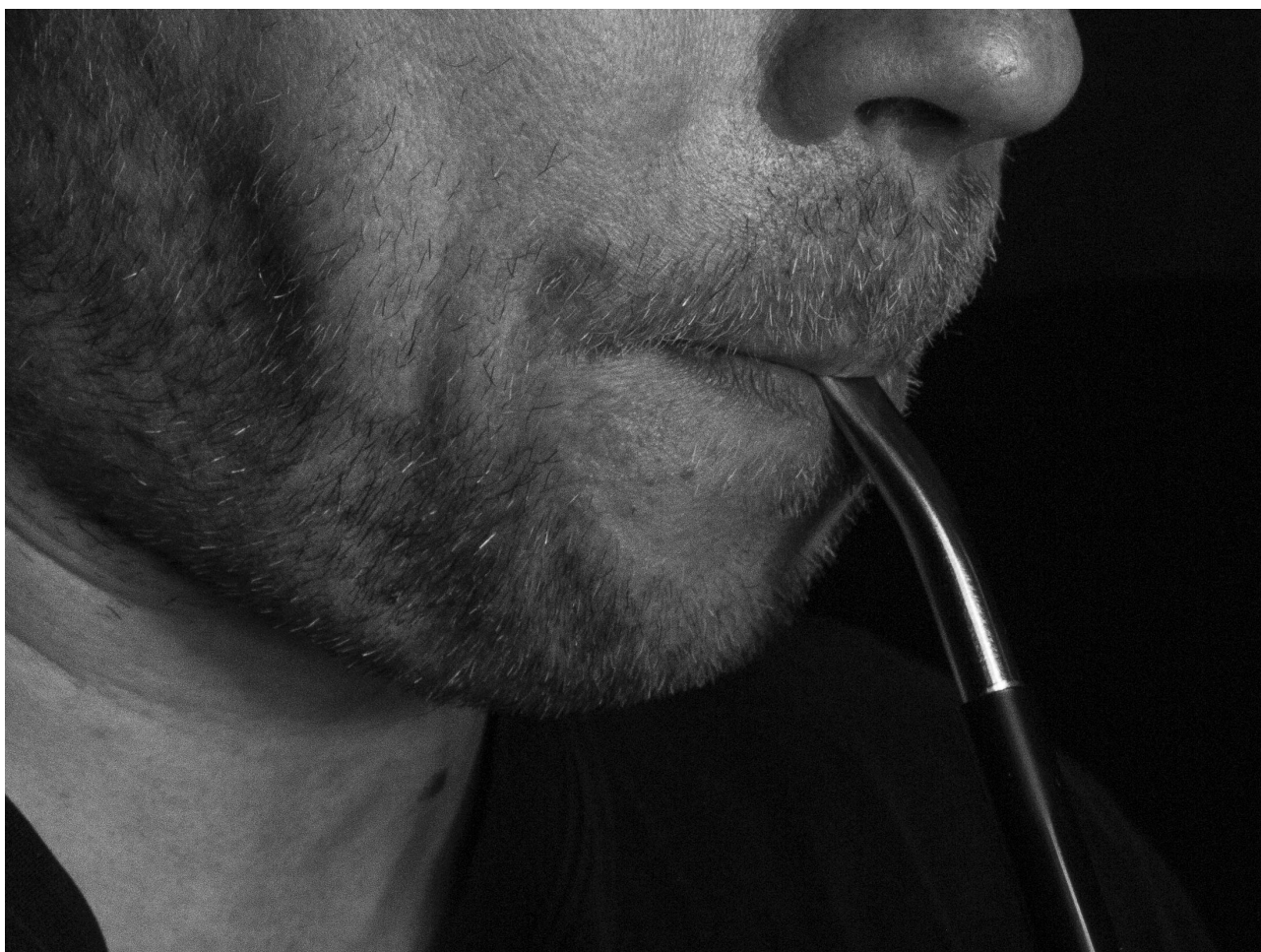
się, następuje szybkie wciągnięcie powietrza nosem do płuc, które natychmiast uzupełnia w niej jamę ustną zanim skończy się wydech. Biegłość performerera w tej technice pozwala na ciągłą, nieprzerwaną, a nawet niezauważalną w artykulacji emisję dźwięku – głosu lub instrumentu. Choć znany od pradziejów oddech cyrkularny najczęściej nie znajduje się w programie nauczania akademii muzycznych. Postrzegany jest on jako jedna z rozszerzonych technik instrumentalnych, do których wrócę jeszcze w Rozdziale 2. Ten rodzaj wydobywania dźwięku, sporadycznie pojawia się w kompozycjach muzyki współczesnej jak w wirtuozowskim utworze *Sequenza XII* Luciano Berio z 1997 roku, skomponowanym na fagot solo⁵, brzmieniowo zresztą niezwykle podobnym do możliwości opisywanego narzędzia.

Ponieważ oddech cyrkularny wymaga całkowitej koncentracji i dyscypliny ciała ma właściwości uspokajające – wycisza i wprowadza w stan zbliżony do medytacji. Opanowanie tej techniki zajęło mi z przerwami kilka lat, w chwili obecnej jestem w stanie nieprzerwanie wzbudzać dźwięk za pośrednictwem oddechu cyrkularnego do 15-18 minut co zależy jednak od rejestru wydobywania. Poniżej opiszę technikę posługiwania się membranofonem z uwzględnieniem jej wpływu na rodzaj wydobywanego brzmienia. Co do zasady jaką sam ustanowiłem, narzędzie to wykorzystuje oddech cyrkularny, by tworzyć dźwięk możliwie ciągły i dość monotony, jednak nie jest to warunek techniczny funkcjonowania instrumentu – możliwe jest wydawanie dźwięków pojedynczych, nieciągłych.

Ilustracja 2 przedstawia sposób trzymania ustnika dyfuzora. Jest to ważny punkt łączący performerera i nieożywiony przedmiot. Ustnik powinien być umiejscowiony między językiem, a górną szczęką wlotem w stronę podniebienia. Ustnik utrzymuje dolna i górna warga która jednocześnie chroni go przed stykaniem się z zębami. Ważne jest by jama ustna pozostawała w kontrolowanym napięciu lecz nie powinno być to siłowe gdyż zaburzy stabilność emisji powietrza i utrzymania odpowiedniego ciśnienia powietrza w dyfuzorze. Na Ilustracji widać stadium

5 Fragment utworu w wykonaniu Pascala Gallois można posłuchać online: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/sequenza-xii-4611> [dostęp: 13/12/2020].

końcowego wydechu powietrza z jamy ustnej, stadium do niego przeciwne to wydechę powietrzem policzki i podbródek. Odpowiednie umieszczenie ustnika ma wpływ na jeszcze jeden istotny czynnik jakim jest produkcja śliny w jamie ustnej. Dzieje się tak, co zrozumiałe, przez wzmożenie pracy jamy ustnej. Sukcesywnie, po kilku, kilkunastu minutach intensywnego dęcia jama ustna wypełnia się śliną. Inaczej niż w niektórych instrumentach takich jak trąbka czy puzon, membranofonium nie posiada zaworu usuwającego ślinę i wilgoć. Z tego powodu po przekroczeniu krytycznego progu performer „uśmierca” dźwięczność instrumentu śliną i pochodzącą z powietrza wilgocią, które wypływając przez dyfuzor, tłumią wibrującą membranę. Problem ten można rozwiązać przerywając emisję dźwięku wymaga to jednak decyzji natury estetycznej, to jest paury w grze.



Ilustracja 2 Prawidłowe trzymanie ustnika membranofonium.

Elastyczny przewód łączący ustnik z dyfuzorem przedstawia Ilustracja 3. Sposób jego trzymania nie jest przypadkowy – kciuk i palec wskazujący lewej ręki ściskają przewód tworząc wewnątrz niego niewielki przesmyk dla włączanego powietrza, zaraz za metalową tuleją ustnika. Dłoń znajduje się blisko ust, ustawiając przewód równoległe do wyprostowanego performerera. Palce: środkowy, serdeczny i mały mają funkcję pomocniczą w utrzymaniu przewodu lecz nie wpływają na artykulację. Dzięki jego ściśnięciu wytwarza się w dyfuzorze pożądane ciśnienie między aparatem oddechowym wykonawcy a membraną. Właściwe ciśnienie powietrza w przewodzie reguluje parametry wydobywanego dźwięku, oraz przekłada się na mniejsze zmęczenie wykonawcy.



Ilustracja 3 Sposób trzymania elastycznego łącznika membranofonium.

Cały obraz dźwiękowy wraz z jego zmieniającym się bogactwem przebiega około dwumilimetrowym rozszerzającym i zwężającym się kanałem powietrznym pomiędzy palcem wskazującym a kciukiem, gdzie spotyka się oddech i dotyk, dając audialny rezultat. W klasycznej muzyce Chińskiej funkcjonuje przekonanie, że instrumentalista dopiero wtedy osiąga biegłość w swoim rzemiośle, gdy pobudzając strunę instrumentu czuje najsubtelniejszy puls krwi na końcach swych palców⁶. Sprawa ma się podobnie w przypadku membranofonium i kontroli strumienia powietrza przezeń przepływającego – jest to materia nad wyraz delikatna.



Ilustracja 4 Czara głosowa i sposób jej trzymania.

W operowaniu czarą głosową, główną rolę pełnią, podobnie, kciuk i palec wskazujący tym razem prawej dłoni. Pozostałe palce nie są funkcyjne poza czynnością stabilizowania i

⁶ W różnych miejscach, zob.: John Tilbury, *Cornelius Cardew. A Life Unfinished*, Essex 2008.

okazjonalnego tłumienia membrany, tak jak na powyższej fotografii. W całym dyfuzorze na skutek zadęcia wytwarza się słup powietrza, przy czym, w czarze głosowej rozszerza się on i ma postać napierającego na membranę cylindra. Jest to kluczowe dla jej pobudzenia, co odbywa się subtelnie i praktycznie niezauważalnie. Wspomniany prześwit między czarą a membraną jest bezpośrednim źródłem dźwiękowych właściwości membranofonium. Kciuk umiejętnie dociskając czarę głosową z jednej strony sprawia, że minimalnemu podniesieniu ulega strona przeciwna. W tym samym momencie znajdujący się w środku i będący pod pewnym ciśnieniem cylinder powietrza napiera na elastyczną membranę, która zmiennie odkształca się rozchodząc na całą swą powierzchnię⁷. Miejsce styku czary głosowej z membraną oraz szerokość jej uchylecia rzutuje na zakres i powierzchnie jej pobudzenia i odkształcania się to zaś determinuje szereg parametrów takich jak dynamika, kolor dźwięku, rewerberacja, „migotanie” poszczególnych alikwotów. Palec wskazujący jeszcze precyzyjniej reguluje szczelinę, na styku której oddech performerera łączy się z przedmiotem tworząc dźwiękową jakość. Subtelność pracy kciuka i palca wskazującego oraz ich kontrola musi być możliwie największa – poruszenie któregoś z nich w zakresie milimetra zmienia, całkowicie charakter wydobywanego dźwięku. Operowanie czarą głosową przypomina do pewnego stopnia regulowanie obiektywu aparatu lub kamery – nieprecyzyjny gest niesie za sobą natychmiastowe konsekwencje natury estetycznej. Powyższy opis sposobu obchodzenia się z czarą głosową dotyczy zarówno średniej, najczęściej przeze mnie używanej, ale także małej i dużej. Różnice wnikające z objętości słupa powietrza oraz średnicy czary nie wpływają istotnie na sposób obsługi. Komplikuje to jedynie siła napięcia membrany – duży dyfuzor z trudem wzbudzi do drgań membranę mocno napiętą, tak samo jak mały tę, która ma minimalny naciąg. Najbardziej efektywnym z punktu widzenia wzbudzania dźwięku miejscem membrany jest punkt znajdujący się około 1/3 promienia od krawędzi bębna. Jest tak dlatego, że linia węzłowa, a więc miejsce dzielenia się membrany na

7 Fizyczny schemat drgającej membrany występuje w kilku podstawowych wariantach które dalej komplikują zmiennie takie jak rodzaj membrany, sposobu wzbudzenia dźwięku i miejsca jego wzbudzenia. Drganie membrany w przypadku membranofonium jest nie mniej skomplikowane, odstąpiłem więc od ścisłych tego pomiarów, choć takowe stanowiłyby istotne pogłębienie tematu i możliwe że zostaną przeze mnie podjęte w przyszłości. Więcej na temat fizyki drgania membrany zob.: M. Drobner, *Akustyka Muzyczna*, Kraków 1973, s. 140-143; D. Benson, *Music: A Mathematical Offering*, Aberdeen 2006, s. 103-111.

wibrujące części, zawsze znajduje się na obwodzie w przypadku błon okrągłych. Ponieważ z tego samego miejsca wychodzą linie węzłowe średnicowe, zwiększa to ewentualne możliwości brzmieniowe – każda linia węzłowa wzbudza inny ton składowy. Linie węzłowe przebiegają również współśrodkowo, a więc przesuwanie czary głosowej ku środkowi lub na boki zmienia, nierzadko radykalnie, charakter emitowanego dźwięku. Skomplikowanie i tajemniczość membranofonium sprawiają jednak, że nie istnieją proste zależności między konkretnym miejscem, a jednoznacznym charakterem brzmienia. Te są przewidywalne choć względne, pełna mapa brzmieniowych zależności wymaga dalszych pogłębionych studiów z dziedziny akustyki i performatyki narzędzia i wykonawcy.

1.4. Odniesienia

Gdyby membranofonium zostało wymyślone tysiące lat temu, dziś mogłoby być uświęconym instrumentem swojej kultury. Kto jednak wie, czy proces ten nie zacznie się teraz od omawianego w tej rozprawie prototypu. Ani opis budowy, ani opis techniki obsługiwania się nie oddadzą tego, co w przypadku membranofonium najważniejsze, a więc jego jakości dźwiękowych. Wynika to oczywiście z podstawowych różnic między konwencjonalnością porządku werbalnego i abstrakcyjnością świata dźwięków, w szczególności jeśli mamy do czynienia z czymś bez precedensu, czymś, co nie stało się jeszcze faktem społecznym w rozumieniu socjologicznym. Lektura dołączonych do pracy materiałów audiowizualnych pomoże czytelnikowi i słuchaczowi częściowo rozwiązać tę trudność. Poniżej zawarte zostanie kilka uwag uzupełniających temat.

Stworzone przeze mnie narzędzie dźwiękowe posiada dwie przeciwstawne cechy. Są nimi: prosta budowa oraz nieprosta, nieoczywista postać dźwiękowa. W różnych stadiach badań i prac nad membranofonium zapraszałem do studia znajome osoby, zarówno te związane ze sztuką jak i spoza jej kręgów. Chodziło o zaprezentowanie niewielkiego wycinka dźwiękowych możliwości

narzędzia, inicjując tym samym krótką rozmowę na temat odniesionych przez nich wrażeń. Celem było poszerzenie, wzbogacenie własnej autoetnograficznej perspektywy wobec wynalazku. Powszechną reakcją było zaskoczenie spowodowane swoistym dysonansem między tym, czego odbiorca być może się spodziewał widząc znany przedmiot (bęben) i znaną czynność (dęcie), a tym, co słuchowo do niego trafiało. Membranofonium jest zupełnie nierozpoznawalne dla słuchacza jako kulturowo znane źródło dźwięku. Niemal każdorazowo brzmienie narzędzia określane było jako „elektroniczne” lub jako dźwięk syntezatora. Bywało, że po krótkiej prezentacji słuchacz oglądał dyfuzor sprawdzając czy nie ma tam ukrytej elektronicznej części generującej dźwięk. W tym wypadku potoczność skojarzenia i jego trafność zbiegają się ze sobą, albowiem charakter brzmieniowy membranofonium w rzeczywistości do złudzenia przypomina sygnał wygenerowany elektronicznie. Rozmowa z uczestnikami i obserwacja ich reakcji doprowadziła do paradoksalnego wniosku – zaprezentowaną im sytuację można by nazwać „akuzmatycznością unaocznioną”⁸. Gdybym bowiem zasłonił się nawet w niewielkim stopniu kryjąc czynność wytwarzania dźwięku nieznaną rezultat pozostawałby ten sam. Słuchacz obcowałby z sytuacją całkowicie nową, dotychczas nieznaną zarówno w warstwie logiki czynności, a więc sposobu wytwarzania dźwięku, jak i jego charakteru, jego odniesienia do znanego doświadczającemu doświadczenia, słowem, do praktyki społecznie rozpoznanej. Jednak za zdziwieniem odbiorców szło poruszenie – uczuciowy, emocjonalny afekt. Wielu z nich trudno było to zwerbalizować, jednak doświadczenie nie pozostawało im obojętne. W późniejszych rozmowach pojawiały się opisy stanów sprzyjających kontemplacji, spokoju i ukojenia aż po wywołujące strach i poczucie niepewności⁹. Powyższe relacje wobec abstrakcyjnego dźwięku, zdają się potwierdzać słowa Corneliusa Cardew, najważniejszego XX wiecznego awangardowego kompozytora brytyjskiego:

8 Zob. Pierre Schaeffer *Akuzmatyka*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010, s. 106-112.

9 Wydaj się mieć to podłoże barwowe bowiem membranofonium wykazuje pewne podobieństwo, przynajmniej w średnim rejestrze, do vuvuzeli instrumentu dętego popularnego wśród kibiców piłki nożnej z Afryki. Według komentatorów jego brzmienie przypomina ryczenie słonia grupie zaś rój szarańczy. Ze względu na swój agresywny i niepokojący charakter wiele organizacji sportowych zakazuje ich używania w trakcie rozgrywek.

Niekonwencjonalne dźwięki, w przeciwieństwie do sformalizowanej muzyki, mają władzę nad naszymi emocjami, bowiem oddziałują raczej na sferę podświadomości, niż kulturowej świadomości¹⁰.

Przede wszystkim dla wykonawcy wytwarzanie dźwięku za pośrednictwem membranofonium jest wyciszające i uspokajające. Wiąże się to, jak już wcześniej wspomniano, z całkowitym poświęceniem i koncentracją na czynności – kontroli swojego zespolonego z instrumentem ciała. Nie dziwi to tym bardziej, że oddech odgrywa kluczową rolę we wszystkich rodzajach medytacji oraz hipnozie.

O ile łatwo jest mówić o abstrakcyjności, niekonwencjonalności czy bezprecedensowości dźwięku tak znacznie trudniej jest opisać sedno brzmienia. Szczęśliwie dołączone do pracy materiały czynią to w sposób natychmiastowy. Niemoc werbalna pozostaje i zdaje się być rozwiązana jedynie na drodze uspołecznienia narzędzia. Nikt bowiem, mówiący o brzmieniu fortepianu czy hałasie wiertarki nie opisuje cech widma ich dźwięku – samo ich nazwanie posiada narzucający się desygnat dźwiękowy (lub odwrotnie, ich dźwięk posiada odniesienie materialne). Warunkiem takiego skojarzenia jest jednak uspołecznienie przedmiotu, jego przeistoczenie się w fakt społeczny, czego być może doczeka również membranofonium. Z tego powodu opis brzmienia może operować jedynie znanymi terminami. Wobec omawianego narzędzia, adekwatne są określenia takie jak: dźwięk okrągły; ziarnisty; migoczący (w odniesieniu do mikro repetycji między składowymi harmonicznymi); zmiennie: szorstki i gładki (w zależności od miejsca wydobywania dźwięku oraz sposobu); śpiewny; dominująco ciemny (choć niepozbawiony rozjaśnień); ziemny; organiczny; syntetyczny.

Zbiór powyższych określeń można by dopełnić, choć w moim odczuciu wymienione zostały te najważniejsze. Ich sprzeczny charakter nie jest słabością, a istotą membranofonium które nazwać można akustycznym syntezatorem. Brzmieniem swoim przywołuje zarazem odgłosy stłumionego,

10 Cornelius Cardew, *Ku etyce improwizacji*, tłum. Michał Mendyk, „Glissando” nr 13-14, Grudzień 2007, s. 129.

równomiernie pracującego silnika lub swoistego mechanizmu, tak samo jak i żywego organizmu – dźwięczącego insekta, wilczego wycia, śpiewu waleni czy ludzkiego alikwotowego śpiewu znanego przede wszystkim, choć nie tylko w kulturach Azjatyckich. Wymienione brzmienia nie dzieją się, co oczywiste jednocześnie, a zależą od rejestru, miejsca i sposobu wydobycia dźwięku. Mają jednak wspólną cechę, którą jest dronowy charakter, a więc dźwięk ciągły, raczej niskiego rejestru, tworzący rodzaj tła, w tradycyjnej muzyce pełniący funkcje akompaniującą (burdon). Choć znany i rozpowszechniony w wielu kulturach, w tym od wieków w zachodnioeuropejskiej muzyce artystycznej, autonomię estetyczną zyskał dopiero w połowie XX wieku, głównie za sprawą takich twórców jak John Cale, La Monte Young czy Phill Niblock¹¹. W XXI wieku, dron z powodzeniem i znacznym rozgłosem eksploruje amerykańska grupa Sunn O)))

Jedno z prawdziwie syntezatorowych obliczy membranofonium przypomina szczególnie brzmienie tak zwanej syntezy formantowej. Ta subtraktywna synteza dźwięku¹² polega na tym, że na sygnał szerokopasmowy nakłada się zestaw filtrów o częstotliwościach odpowiadających widmom poszczególnych samogłosek, stąd też czasem nazywa się ją formant lub vowel filter¹³. Co ciekawe, pierwotnie synteza formantowa stosowana była do badań w zakresie syntezy mowy, później dopiero znalazła zastosowanie artystyczne.

W roku 1791 Wolfgang von Kempelen z Wiednia skonstruował urządzenie w którym zastosowano miechy, służące do nadmuchiwanie powietrza do skórzanej rury poruszanej ręką w celu symulowania działania ust, a także piszczałki głosek szczelinowych „s” i „sz” oraz zawór odcinający powietrze przechodzące przez „nos”¹⁴.

Opisany powyżej pierwszy, jeszcze czysto mechaniczny syntezator mowy jaki stworzył człowiek

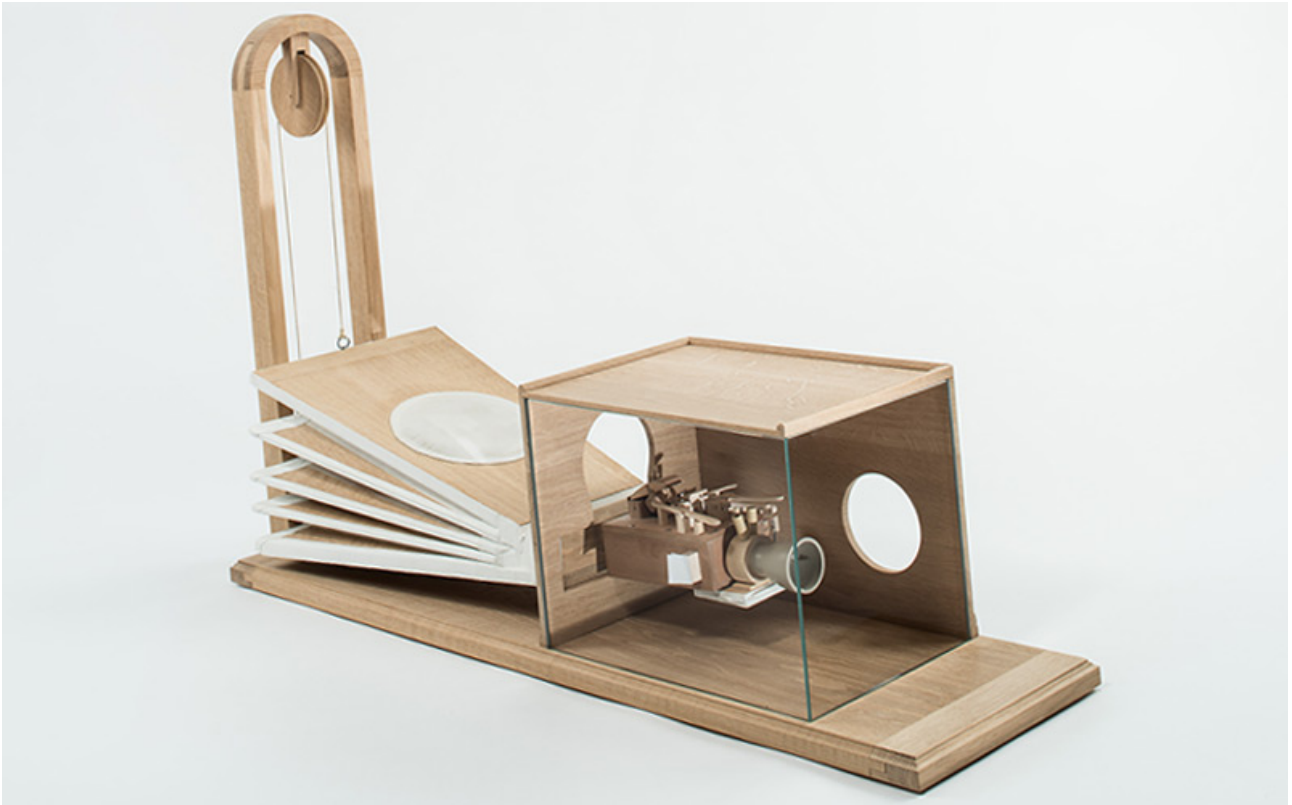
11 Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York 2008, s. 370-373.

12 Zob. Włodzimierz Kotoński, *Muzyka Elektroniczna*, Kraków 1989, s. 137.

13 Jednym z wielu takich syntezatorów jest Yamaha FS1R. Prosta prezentacja filtra formantowego zob. <https://youtu.be/BG405bnPc3w> [dostęp 08/03/2021].

14 F. Alton Everest, *Podręcznik akustyki*, tłum. Witold Kurylak Katowice 2007, s. 123.

przy wielu różnicach, wykazuje rozpoznawalne podobieństwo do brzmienia membranofonium. Choć w wyglądzie zewnętrznym podobieństwo to nie zachodzi, poszczególne części spełniają również analogiczne funkcje:



Ilustracja 5 Reprodukacja Sprechmaschine / speaking machine Wolfganga von Kempelena z 1791 roku.

Zgodnie z przytoczonym cytatem, miech to płuca wykonawcy, skórzana rura imitująca ruch ust to czara głosowa wraz z membraną, zaś funkcję zaworu odcinającego powietrze w membranofonium spełnia elastyczny łącznik w którym wykonawca reguluje słup powietrza w dyfuzorze.

Rozmyślając o dźwięku membranofonium, o jego istocie, czystej nieociosanej kulturowo postaci, pomocne są słowa Witolda Szalonka, awangardowego kompozytora, innowatora w dziedzinie nowych technik wydobywania dźwięku z instrumentów dętych. Przez pryzmat sonoryzmu, nurtu popularnego w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku artysta wskazuje na sendo roli

instrumentu czy po prostu generatorów dźwięku:

Sonoryzm jawi mi się jako logiczny przejaw ukształtowania myśli muzycznej poprzez wykorzystanie absolutnie jednorazowej właściwości danych generatorów dźwięku, czyli danych instrumentów, niezależnie od tego, czy to jest głos ludzki, czy jeden z klasycznych instrumentów europejskich, czy też generator dźwięków elektronicznych, szmery, szумы, kotły, talerze... Chodzi o to, by domniemana treść możliwa do przekazania tylko poprzez to, co słyszalne czyli to, co odbiera nasz zmysł słuchu, była przekazana absolutnie adekwatnie za pomocą barwy danego dźwięku. Barwy będącej w istocie znakiem tożsamości danego instrumentu. Sonoryzm to jawiąca się muzyką dusza instrumentu¹⁵.

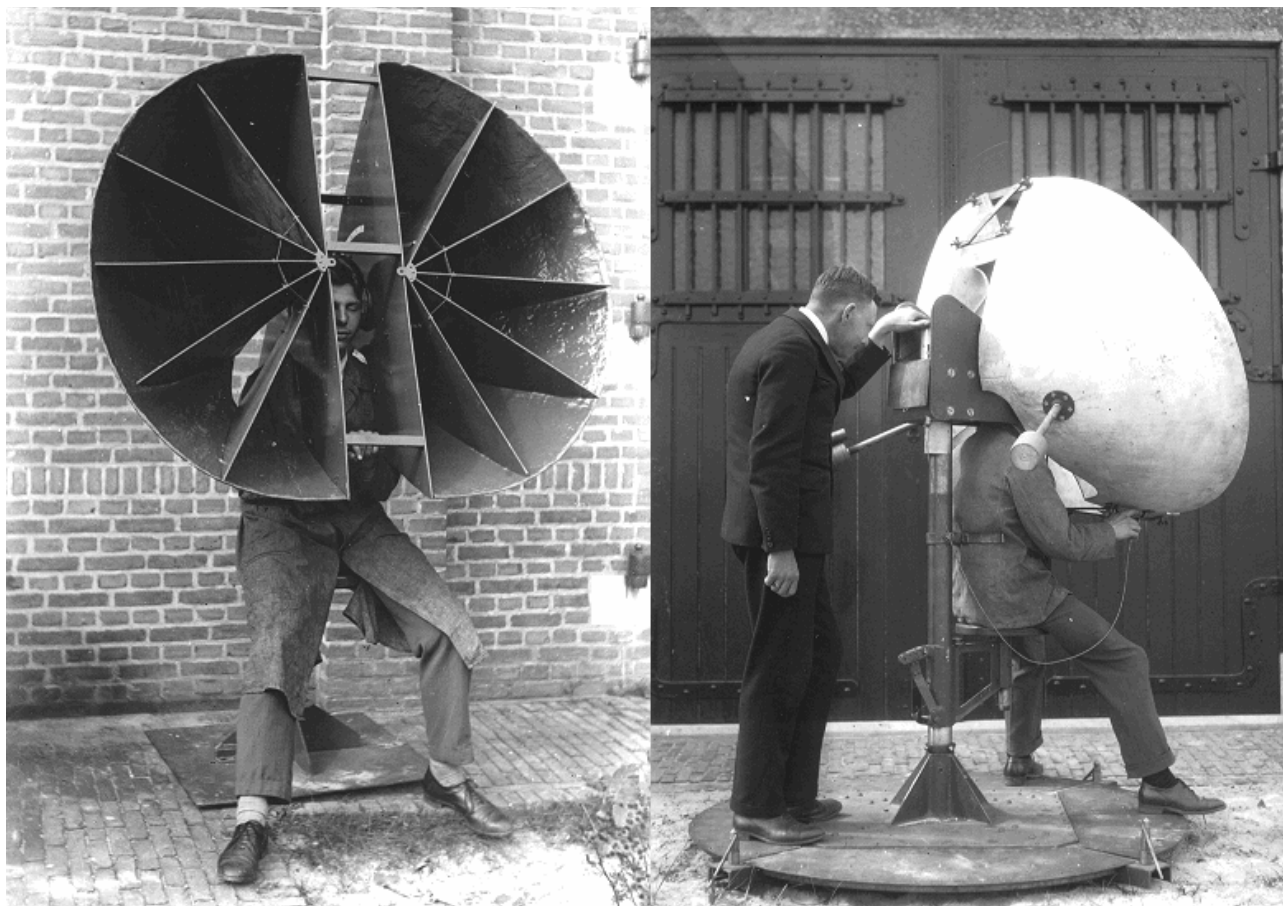
Szczególnie druga część powyższego fragmentu odnosi się do stworzonego przeze mnie narzędzia, które wyróżnia unikalna barwa dźwięku a nie jego użytkowość czy parametryzacja (opisywane narzędzie nie kwalifikuje się ani jako potencjalny instrument melodyczny ani harmoniczny).

Dźwiękowość to treść membranofonium. Należy chwile uwagi poświęcić także jego postaci zewnętrznej, nosi ona bowiem pewne cechy przedmiotu o uniwersalnej formie służącej augmentacji zmysłów w celu doskonalszego kontaktu ze światem. Samo to dążenie zresztą jest podstawą większości narzędzi jakie skonstruował człowiek. Pod względem funkcji dokładną odwrotnością membranofonium jest stetoskop mimo, że oba narzędzia są zewnętrznie łądząco do siebie podobne. Moje narzędzie wzbudza membranę która dociera do naszego zmysłu słuchu z zewnątrz, stetoskop zaś przez membranę, swoiste szkło powiększające, nasłuchuje dźwięków naszych narządów wewnętrznych niedających się inaczej doświadczyć¹⁶. Jeśli membranofonium jest głosem, stetoskop

15 Witold Szalonek, *Sonoryzm, muzyka i dusza. Witold Szalonek w rozmowie z Iwoną Szafraną*, publikacja online https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5222/witold-szalonek/otherinfo.html [dostęp: 28/02/2021]. Więcej na ten temat zob. Tenże, *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, *Res Facta* nr 7, 1973 s. 110-119.

16 Zastosowanie medyczne jest głównym choć nie jedynym przeznaczeniem stetoskopu, który w postaci akustycznej i elektronicznej jest z powodzeniem wykorzystywany w przemyśle jako narzędzie rewizyjne. Dość ścisłą analogię do stetoskopu posiada moja audio performatywna praca *In Front Of Their Eyes* z 2014 roku do której wrócę jeszcze w następnym rozdziale. Więcej na temat stetoskopu w kontekście psychologii percepcji, szczególnie stosunku binauralności i binokularności zob. Nicholas J. Wade, Diana Deutsch, *Binaural Hearing and the Stethophone*, *Acoustics Today*, July 2008, New York, s. 16-27.

jest słuchającym uchem. Znacznie powiększoną odmianą tego narzędzia, zwróconą ku nasłuchiwaniu pejzażu dźwiękowego świata są topofony¹⁷.



Ilustracja 6 „Waalsdorp” lokalizator akustyczny wykorzystywany w armii holenderskiej, prawdopodobnie w okresie I Wojny Światowej.

Te wizualnie atrakcyjne urządzenia to akustyczne radary wykorzystywane do celów wojskowych w ochronie przeciwlotniczej zanim udoskonalono radar radiolokacyjny¹⁸. Formą pośrednią między stetoskopem a topofonem był prymitywny aparat słuchowy najczęściej o kształcie stożka czy małej trąbki przystawianej do ucha przez osobę słabo lub niesłyszącą, od lat już

¹⁷ Na potrzeby pracy pozwalam sobie na proste spolszczenie angielskiego słowa *topophone*.

¹⁸ Wygląda na to, że jest w tej prostej konstrukcji coś fascynującego nie tylko inżynierów ale także artystów. Na gruncie polskim w ostatnich latach znane od wieków stożkowe tuby „wymyśliła” Katarzyna Krakowiak jako *Słuchawy* i Norbert Delman jako *Urządzenie do słuchania Wisły*. Zob. *Ekspektatywa 1*, red. Elżbieta Petruk, Paulina Sieniuc, Bogna Świątkowska. Warszawa 2009, s. 34-35.

zastąpiony urządzeniem elektronicznym. Innym przykładem bardzo podobnego w budowie do membranofonium choć niedźwiękowego wynalazku był „Telesmellemicrophoscope”¹⁹. Na obrazku widzimy przyrząd bardzo podobny do dyfuzora membranofonium, który jednak łączy się z nosem, nie ustami czy uszami jak stetoskop.



Ilustracja 7 Telesmellemicrophoscope.

¹⁹ Punch's Almanac for 1884, December 4, vol. 86, s. „g”.

Zgodnie z opisem z ryciny, przyrząd ten maksymalizuje przyjemne doznania zapachowe minimalizując niepożądane, czyniąc ludzi szczęśliwsiymi.

„Dmuchanie przez rurkę”, choć brzmiące banalnie, wręcz niepoważnie, jest jedną z czynności pierwotnych, najbardziej elementarnych dyspozycji człowieka panującego nad swoim ciałem. W wielu społeczeństwach plemiennych od Ameryki Południowej po Indonezję, rura ze strzałami, w języku polskim nazywana „dmuchawką”, była narzędziem zdobywania pokarmu i obrony w chwili zagrożenia – zapewniała przetrwanie choć niosła śmierć. Plujka z rozkręconego długopisu jest powszechnym i nieszkodliwym narzędziem szkolnej psoty. Oddech: wydech, wdech jest gestem, ruchem najbardziej dla człowieka pierwotnym i najdłużej z nim pozostającym. Jest ruchem rozpoczynającym życie natychmiast po narodzinach, kończy je również w ostatnim tchnieniu. We współczesnych, technologicznie zaawansowanych wózkach inwalidzkich dla osób szczególnie sparaliżowanych dmuchanie w rurkę – często jedyna czynność jaką osoba taka jest w stanie samodzielnie wykonać – pozwala nie tylko efektywnie sterować wózkiem ale nawet korzystać z komputera, przywracając człowiekowi elementarną sprawność fizyczną i sprawczość społeczną²⁰. W przemyśle powietrze wtłaczane w przewód/kanal/rurkę wydaje się wszechobecne. W hutnictwie szkła od wieków używa się „piszczela”, prostego przyrządu do nadawania formy rozżarzonej masie szklanej, zbudowanego z ustnika, rurki i rozszerzającego się na zewnątrz stożka. Podobieństwo do dyfuzora membranofonium, jest uderzające. Kształt ten, odnajdujemy w świecie również w postaciach bezosobowych, czy bezobsługowych tak jak na Ilustracji 8, przedstawiającej znacznych rozmiarów element instalacji wentylacyjnej dużej hali przemysłowej.

Tak jak drumla z rozłupanego kawałka bambusa, instrument praktycznie uniwersalny kulturowo, membranofonium mogłoby być z powodzeniem jednym z pierwszych narzędzi-instrumentów w historii człowieka do czego wystarczyłby fragment napiętej skóry i kawałek skorupy lub tykwy. Niewykluczone też, że w dalekiej przyszłości, w świecie zredukowanym do

²⁰ Mowa o technologii *sip-and-puff*. Więcej na ten temat, zob. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sip-and-puff> [dostęp: 01/03/2021].

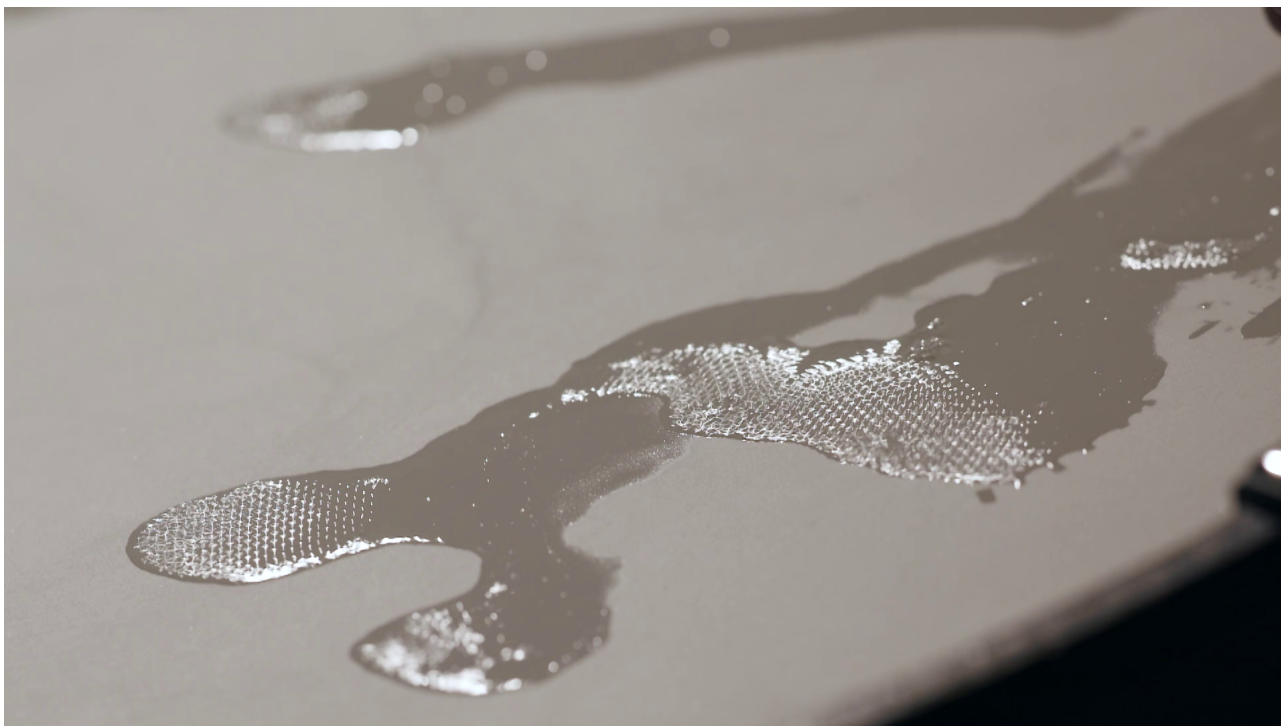
przedmiotów maksymalnie uniwersalnych forma ta odegra jeszcze swoją rolę.



Ilustracja 8 Przewód wentylacyjny w hali wysokiego składowania.

Dźwięk membranofonium umiera równie naturalnie jak powstaje. Wydobywając i podtrzymując go, w pełnym skupieniu i szczególnym wysiłku aparatu oddechowego oraz jamy ustnej, dochodzi do stopniowego skraplania się wydychanego powietrza w dyfuzorze. Równocześnie zwiększa się produkcja śliny która gromadzi się w gardle i sukcesywnie wydostaje przez dyfuzor rozlewają po powierzchni membrany. Rozpoczyna to ostatnią i najtrudniejszą zarazem fazę gry w której podtrzymanie dźwięku wymaga niezwykłego wysiłku. Pod wpływem

ciężaru przybywającej śliny membrana staje się bardzo trudna do wzbudzenia. Początkowo jest ona elementem towarzyszącym, tworząc swoistą moką mapę na powierzchni bębna, która bulgocze, pieni się, syczy razem z wibrującą membraną tworząc efekt brzmienia zniekształconego, przesterowanego, wzmacniając tym samym efekt opisanego wyżej akustycznego syntezatora.



Ilustracja 9 Ślina rozlewająca się przez dyfuzor po membranie bębna będąca konsekwencją wielominutowego oddechu cyrkularnego.

Pojawienie się i stopniową dominację wydzieliny nad dźwiękiem można uznać za ostateczne zespolenie się wykonawcy i instrumentu; za manifestację praźródła artystycznego autorstwa znanego choćby z praktyk body art. Zanim ślina całkowicie spacyfikuje powierzchnię membrany tak, że niemożliwym będzie jej dalsze wzbudzenie, na jej powierzchni dochodzi do bezpośredniej wizualizacji wibracji i ich fizycznej natury. Jest to zjawisko samo w sobie piękne i fascynujące dla obserwatora – ślina porusza się jakby była żywym organizmem, przyjmuje skomplikowane formy przypominające żywą materię, by za chwilę wygładzić się. Wszystko to jest konsekwencją konkretnego punktu membrany i aktualnej częstotliwości wydobywanego dźwięku. Unaocznienie

kształtu fali akustycznej wielu artystów, jak choćby Alvin Lucier w utworze *The Queen of the South* z 1972 roku czyni sednem swych dzieł. W membranofonium jest to naturalne i nierozłączne zjawisko²¹.

21 Badaniem kształtów fali akustycznych zajmuje się cymatyka.

ROZDZIAŁ 2. Przestrzenie estetyczne

2.1. Dyscypliny

Pole estetyczne w jakim się poruszam jako artysta to eksperymentalna sztuka dźwiękowa. Nazwa ta celowo maksymalnie szeroko określa przedmiot, by znalazły się tam wszystkie dźwiękowe praktyki muzyczne i niemuzyczne mojego autorstwa. W przypadku pierwszych to, co robię wydarza się w dziedzinie muzyki eksperymentalnej, drugie zaś, to przestrzeń instalacji, rzeźb dźwiękowych i audio performansu, które przyjęło się nazywać ogólniej sound artem. Muzyka eksperymentalna której rozkwit przypada na drugą połowę XX wieku jest obecnie rozległym polem silnie zróżnicowanych praktyk dźwiękowych, dźwiękowo-wizualnych czy po prostu wielozmysłowych. Nurt ten charakteryzuje się radykalnością postaw wobec materiału dźwiękowego, procesów kompozycyjnych, sposobu wykonania, prezentacji i odbioru dzieła.

Muzyka eksperymentalna zakłada jako konieczne do swego zaistnienia zaangażowanie jakiejś postaci eksperymentu, czy to w odniesieniu do wygenerowania surowca dźwiękowego, jego przebiegu, czy kontekstu odbioru. Nie oznacza to, że jej miano przypada tylko temu, co powstało według metody eksperymentalnej znanej z nauki. Wyobrazimy sobie człowieka, który na wszelkie sposoby wydobywa i sonifikuje muszle, skorupy, czaszki zwierząt lub ludzi poszukując dźwiękowej pranatury tych biologicznych pudeł rezonansowych. Jeśli ujmuje to zarazem w odkrywczy ruch dźwięków, bez wątpienia także dopuszcza się tworzenia muzyki eksperymentalnej²². Tak samo, jak kompozytorzy Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia dzięki nowatorskiej w tamtych czasach aparaturze wytwarzali nową jakość dźwiękową z pozornie banalnych, uprzednio nagranych dźwiękowych wyimków.

Sound art i związane z nim praktyki odróżnia od muzyki, zarówno poszerzona perspektywa

²² Bardzo szczegółowo i nadal aktualnie o niuansach muzyki eksperymentalnej traktują dwie publikacje: Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, tłum. Michał Mendyk, Gdańsk 2011 oraz *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010.

wytwarzania, obecności i odbioru dźwięku, lecz przede wszystkim kontekst występowania tego gatunku, którego domem stały się galerie, muzea, przestrzeń publiczna, najogólniej rzecz biorąc, okoliczności i miejsca wystawiennicze sztuki współczesnej²³. Wszystko to jednak są rozróżnienia użyteczne najbardziej na poziomie teoretycznym, historycznie bowiem role muzyka eksperymentalnego, kompozytora eksperymentalnego, czy artysty dźwiękowego najczęściej skupiała jedna i ta sama osoba czego doskonałymi przykładami są John Cage, Max Neuhaus, Maryanne Amacher, Alvin Lucier, Eliane Radigue i wiele innych. Trafnie rzecz ujął Michael Nyman:

Muzyka eksperymentalna angażuje zatem wykonawcę na wielu etapach poprzedzających i przekraczających jego tradycyjne formy aktywności w muzyce Zachodu bądź w ogóle z nimi niepowiązanych. W unikatowy sposób absorbuje ona inteligencję, pomysłowość, poglądy i uprzedzenia, doświadczenie, smak oraz wrażliwość wykonawcy. Jego zaangażowanie się w zainicjowaną przez kompozytora współpracę staje się nieodzowne. Z punktu widzenia wykonawcy muzyka eksperymentalna stanowi odwrotność Duchampowskiej rewolucji w sztukach wizualnych. Duchamp powiedział: „celem było zapomnieć o swoich rękach [...] chciałem oddać malowanie na służbę mojemu umysłowi”. Głowa zawsze była naczelną zasadą w muzyce zachodniej – muzyka eksperymentalna z powodzeniem przypominała wykonawcom o rękach, o fizjologicznym aspekcie tworzenia i doświadczania dźwięków²⁴.

Powyższy fragment zyskałby jeszcze na wartości gdyby uwzględnić fakt, że rozłącność autora dzieła i jego wykonawcy jest trudna do wskazania, a w wielu wypadkach nigdy w istocie nie ma miejsca. W obliczu rozmycia się granic artystycznych praktyk skupionych na dźwięku, warto przypomnieć przynoszącą uzupełnienie i pojednanie terminologiczne definicję muzyki antropologa

23 Zob. *Rutledge Companion to Sounding Art*, red. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg, Barry Truax, New York, 2017; Interesujący wykład na temat historii i tożsamości Sound artu dał filozof sztuki Christoph Cox: https://youtu.be/hh_5_CAySXY [dostęp: 19/11/2020].

24 Michael Nyman, *Muzyka...* s. 28.

Johna Blackinga:

Muzykę można zdefiniować jako dźwięki zorganizowane na sposób ludzki bowiem wyraża ona pewne aspekty indywidualnego doświadczenia uczestnika życia społecznego. Odpowiedzi na wiele istotnych muzycznych pytań nie muszą mieć wcale stricte muzycznego charakteru²⁵.

Jeśli zastąpimy termin „muzyka”, nazwą dowolnej praktyki artystycznej definicja ta nie straci wiele na trafności, albowiem uwypukla ona cechy wspólne sztuce w ogóle. W tym sensie dźwięk i muzyka są dla mnie tożsame, a rozróżnienie między nimi jest kwestią konwencji językowych, kulturowych i historycznych, których rozstrzygnięcie pozostawić należy specjalistom.

W ramach muzyki eksperymentalnej współistnieje wiele idiomów z których każdy podejmuje inne aspekty estetyczne i etyczne. Jak wiele zjawisk w sztuce i one wykazują tendencje do przenikania się. Wśród głównych nurtów którymi się zajmuję należy wymienić cztery podstawowe: Free improvisation, Noise oraz Muzyka współczesna. Gatunki te, określają w znacznym stopniu metodologię mojej pracy z materią brzmieniową, a tym samym poetykę mojego języka dźwiękowego. Poniżej wraz z krótkim opisem przedstawię własne wybrane dzieła i publikacje wpisujące się w wyżej wspomniane dyscypliny.

Ideą Free improvisation, jest pierwotna, aprioryczna, nieskrępowana teorią muzyki ani społecznym piętnem tego jak muzyka powinna być czyniona, improwizacja:

„Z pewnego punktu widzenia improwizacja stanowi najwyższą formę muzycznej praktyki, bowiem oparta jest na akceptacji największej słabości muzyki, a zarazem jej elementarnej i najpiękniejszej właściwości – jej ulotności”²⁶

25 John Blacking *How Musical is Man?*, tłum. własne, Seattle 1973, s. 89. Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autora. „Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society. The answers to many important questions about musical structure may not be strictly musical”

26 Cornelius Cardew, *Cnoty, które rozwinąć może w sobie muzyk*, tłum. Michał Mendyk, „Glissando” 2007 nr 13-14, s.132-133.

Zgodnie z tym rozumieniem zjawisko to, jest tożsamy zarówno z najstarszą praktyką dźwiękową jakiej dopuścił się pracownik jak i najbardziej współczesną, abstrakcyjną dźwiękową emanacją. Jeden z ojców założycieli nurtu, współtwórca legendarnej brytyjskiej grupy AMM, Edwin Prevost powiedział, że powołanie Free improvisation miało na celu „stworzenie takiego rodzaju muzyki, który nigdy wcześniej w jej historii nie zaistniał”²⁷. Powstała z tego praktyka pozbawiona hierarchii między uczestnikami gdzie wymiar etyczny jest decydujący, gdyż zbiorowa improwizacja miała scalać osobowości poszczególnych członków w jeden, dźwiękowo reprezentowany byt²⁸. Dwie moje publikacje w sensie ścisłym reprezentują tę estetykę – są to *Replephant* (2013) nagrany z wiolonczelistą Fredem Lonberg-Holmem²⁹ oraz *Meet the Dragon* (2017) nagrany z Bejruckim gitarzystą Sharifem Sehnaoui³⁰. Obie, choć różne od siebie strukturalnie i kolorystycznie są dobitnymi przykładami dwóch źródeł dźwięku stopionych ze sobą w stopniu nieodwracalnym i nierozpoznawalny dla słuchacza.

Noise to zjawisko artystyczne któremu bliżej jest do antygatunku ponieważ najczęściej mówi się o nim przez pryzmat tego czego nie stanowi³¹.

Hałas jest negatywny: jest niechciany, inny, nieproszony. Jest definiowany negatywnie, na przykład przez to czym nie jest (bezzasadny, bezprawny dźwięk, nie-muzyka, nie-komunikat lub nieznaczenie)³².

Dźwiękowa charakterystyka Noiseu to bardzo wysoki poziom głośności oraz długie, nasycone fakturalnie i strukturalnie najczęściej „dysonansowe” brzmienia. Spośród moich

27Edwin Prevost, wypowiedź w filmie: *Amplified Gesture*, reż. Phil Hopkins, 2009, <https://youtu.be/0e60eKfIPfo> [dostęp: 25/11/2020].

28Philip Clark, *AMM*, w: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2012, s. 232.

29Adam Gołębiewski, Fred Lonberg-Holm, *Relephant*, wyd. Bocian Records, płyta CD. Warszawa 2016, <https://bocian.bandcamp.com/album/relephant> [dostęp: 15/03/2021].

30Adam Gołębiewski, Sharif Sehnaoui, *Meet The Dragon*, wyd. UZNAM, płyta CD, Poznań 2017, <https://uznam.bandcamp.com/album/meet-the-dragon> [dostęp: 15/03/2021].

31Simon Reynolds, *Noise*, [w:] *Kultura dźwięku...* s. 82-86; „Glissando”, nr 22, 2013, w wielu miejscach;

32Nick Cain, *Noise*, w: *Muzyka. Przewodnik...* s. 54.



Ilustracja 10 Thurston Moore, Adam Gołębiowski, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2014.

publikacji najbliższej tej estetyki są trzy albumy: *The Last Minute or Later* (2019) nagrany z Kevinem Drummem³³, chicagowskim kompozytorem muzyki elektroakustycznej; *Disarm* (2017), nagrany z

³³ Adam Gołębiowski, Kevin Drumm, *The Last Minute or Later*, Wyd. UZNAM, płyta CD, kaseeta, Poznań 2019, <https://uznam.bandcamp.com/album/the-last-minute-or-later> [dostęp: 15/03/2021].

nowojorskim gitarzystą Thurstonem Moorem³⁴ oraz *Pool North* (2015), przygotowane i nagrane samodzielnie. Wszystkie te publikacje są pełne granicznych wartości dynamicznych, gwałtownej artykulacji i zderzeń brzmieniowych.

Przez Muzykę współczesną rozumiem najnowszą muzykę o pochodzeniu głównie akademickim, wywodzącą się z powojennej awangardy, którą charakteryzowało przede wszystkim odejście od tonalności oraz rozszerzenie instrumentarium na aparaturę elektroniczną, a ostatecznie równouprawnienie wszelkich źródeł materiału dźwiękowego jako dopuszczalnych w realizacji dzieła. Ponieważ tradycyjne formy: koncertu, symfonii czy opery wyczerpały się, Muzyka współczesna używa światła, wideo, gry aktorskiej i wielu innych niemuzycznych środków do przekazania swych treści, korzystając przy tym równoprawnie z tradycyjnego instrumentarium i najnowszych także niedźwiękowych technologii³⁵. W tych ramach mieści się moja współpraca z francuskim kompozytorem Pierrem Jodlowskim której owocem jest album *τελετές* (2020). Składają się na niego kompozycje oparte na wysoce abstrakcyjnym i niezwykle dokładnie nagrany materiał dźwiękowym, podane następnie skrupulatnej edycji i przetworzeniom studyjnym³⁶.

Kompozycja współczesna, w przeszłości elitarna jest obecnie jedną z najbardziej progresywnych i egalitarnych artystycznie praktyk kierując się w stronę Sound artu bardziej niż kiedykolwiek. Już w 1937 roku, John Cage pisał:

Jeśli słowo muzyka jest uświęcone i zarezerwowane tylko dla osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych instrumentów, możemy je zastąpić więcej mówiącym terminem: organizacja dźwięków³⁷.

34 Adam Gołębiowski, Thurston Moore, *Disarm*, wyd. Endless Happiness, winyl, płyta CD, kasetka, Warszawa 2017, <https://endlesshappiness.bandcamp.com/album/disarm> [dostęp: 15/03/2021]. Nick Soulsby, *We Sing a New Language: The Oral Discography of Thurston Moore*, London 2016, s. 141-149.

35 Więcej na ten temat, zob. Harry Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Warszawa 2016.

36 Adam Gołębiowski, Pierre Jodlowski, *τελετές*, wyd. UZNAM, winyl, Poznań 2020, <https://uznam.bandcamp.com/album/>- <https://youtu.be/APd93H695iw> <https://youtu.be/F5wVJgwrar8> [dostęp: 15/03/2021].

37 John Cage, *Przyszłość muzyki: credo*, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 49.



Ilustracja 11 Pierre Jodlowski, Adam Gołębiowski, Studio eOle, Tuluza 2018.

Ilustracja 12 przedstawia sześciokanałową dźwiękową instalację site-specific mojego autorstwa³⁸. Sześć arkuszy cienkiej blachy nierdzewnej o wymiarach 2 na 2 metry zostało zawieszonych na parkowej kolumnadzie w Gdańsku-Brzeźnie. Do każdej blachy zamontowany został wzбудnik audio niskich częstotliwości. Tak powstało sześć znacznych rozmiarów głośników które emitowały akustyczny dron przygotowany przeze mnie w studiu. Ten specyficzny, długi na 16 metrów i wysoki na 3 metry sound system rozbrzmiewał nieprzerwanie przez osiem godzin dziennie, dostarczając publiczności doświadczenia znacznie rozleglejszego i bardziej dojmującego niż koncert lub wystawa³⁹.

Moja interpretacja utworu Alvina Luciera *Bird and Person Dying* (1975) na festiwalu Malta w 2016 również może posłużyć za przykład tego, że różnica między Sound artem a muzyką nie jest różnicą tylko pojęciową. O interpretowanym utworze pisałem następująco:

38 Opis kuratorski pracy, zob. <http://narracje.eu/narracje2017/nacptartist/adam-golebiowski/> [dostęp: 12/02/2021].

39 Zob. przykładowe wykonanie *Bird and Person Dying*, <https://youtu.be/nPmgrXqan0w> [dostęp: 14/01/2021].



Ilustracja 12 Adam Gołębiewski *In Front of Their Eyes II* sześciokanałowa instalacja dźwiękowa, Festiwal Narracje 9, Gdańsk 2017.

„Bird and Person Dying” (1975) Alvina Luciera to kompozycja wykorzystująca zestaw mikrofonów binauralnych, parę głośników oraz sztucznie wygenerowany, periodyczny ptasi śpiew. Jedyną widzialność kompozycji, to nieznaczny ruch wykonawcy w przestrzeni, kształtujący sprzężenia powstające między mikrofonami umieszczonymi w jego uszach, śpiewem ptaka, a systemem nagłośnieniowym. W utworze tym słuchacz słucha słuchania twórcy, zaś najprostsze środki wykonawcze oraz akustyczna specyfika przestrzeni wykonania, tworzą złożony i zmienny obraz dźwiękowy⁴⁰.

Kompozycja ta, sama w sobie posiadająca więcej cech audio performansu niż tradycyjnego koncertu została przygotowana i wykonana przez mnie na pustym parkingu podziemnym o powierzchni ok 2000 metrów kwadratowych, przy minimalnym oświetleniu. Przestrzeń, pogłos i

⁴⁰ Adam Gołębiewski, opis projektu w książce festiwalowej, Festiwal Malta 2016, s. 80.

ciemność stały się nowymi zmiennymi kompozycji i zarazem nowymi wymiarami doświadczenia dla uczestników.

2.2. Narzędzia

Narzędziami mojej pracy, a więc podstawą pozyskiwania materiału dźwiękowego są w szczególności sposoby traktowane instrumenty perkusyjne⁴¹. Wypada zaznaczyć, że nie są to instrumenty perkusyjne w rozumieniu muzyki popularnej, nie odnoszą się do kultury latynoamerykańskiej ani do żadnej rozpowszechnionej stylistyki. Rzecz dotyczy się potencjalnie całej grupy tych instrumentów których centrum stanowi traktowany nieortodoksyjnie i kontrowersyjnie, zestaw perkusyjny. Tak mówiłem o swoim podejściu do tego specyficznego przedmiotu:

Moją podniętą jest doświadczenie dźwięku, jego atrybutów, sposobów słyszenia, dzielenie się tym doświadczeniem. A ponieważ mam stosunkowo surowy stosunek do hierarchiczności kultury muzycznej, to podnieca mnie profanacja społecznego ciała tegoż instrumentu, obdzieranie go ze skóry, przeżuwanie i wypluwanie. W tym metaforycznym sensie zachodzi między nami relacja jednoczesnej miłości i nienawiści. I w tym właśnie upatruję „poszerzanie” jego możliwości⁴².

Podstawową właściwością wynikającą z historii jest fakt, że grupa instrumentów perkusyjnych wykazuje różnorodne pochodzenie, budowę, a co za tym idzie, niezwykle szerokie możliwości pozyskania surowca dźwiękowego. Modułowy charakter perkusji sprawia, że bez końca można ją stwarzać, budować, rekonfigurować. Elementy-instrumenty-generatory można ze sobą

41 W pracy używam zamiennie określeń: narzędzie dźwiękowe, obiekt dźwiękowy, przedmiot dźwiękowy, generator dźwięku itp., traktując je wszystkie jako tożsame i nieróżne, poza znaczeniem kulturowym, od instrumentu muzycznego. Termin „obekt dźwiękowy” który jest podstawowym pojęciem dla estetyki Piera Schaeffera używam jednak w innym niż on znaczeniu, niemetaforycznym i nieodnoszącym się do elektronicznego materiału dźwiękowego, a bezpośrednim i opisującym obiekt fizyczny za pośrednictwem którego powstaje brzmienie akustyczne. Zob. *Kultura dźwięku...* s. 507.

42 Adam Gołębiewski, *Ojcobójstwo w imię muzyki* (rozm. przepr. Sebastian Gabryel), „Kultura u podstaw”, Poznań 2017. Tytuł i rozmowa nieautoryzowane, <https://kulturaupodstaw.pl/ojcobojstwo-w-imie-muzyki-adam-golebiewski/> [dostęp: 28/03/2021].

dowolnie i bez ograniczeń łączyć, to zaś gwarantuje płynną tożsamość dźwiękową, niejednoznaczność i praktycznie niewyczerpane możliwości brzmieniowe.

Cechą charakterystyczną perkusji jest to, że otwiera się na wszystko inne, niż jej pierwotna dźwiękowość. Instrumenty smyczkowe w orkiestrze takie nie są – chcą stawać się coraz bardziej tym, co stanowią, podczas gdy perkusja chce stać się czymś więcej niż jest⁴³.

W muzyce artystycznej XX wieku razem z emancypacją instrumentów perkusyjnych do roli samodzielnych wyrazowo, by wspomnieć tylko utwory twórczość Karlheinz Stockhausena, Edgara Varese'a czy Iannis Xenakis'a, stały się one szczególnym polem rozwijania nowych sposobów wydobywania dźwięku, tak zwanych rozszerzonych technik instrumentalnych. Dość powszechnie znany jest też termin „preparacja instrumentu” a więc odpowiednie jego przygotowanie zniekształcające czy po prostu nadające zupełnie nową postać jego wyjściowemu brzmieniu⁴⁴. Powstająca w ten sposób materia jest dużo bardziej abstrakcyjna, pozbawiona kulturowo-muzycznych asocjacji, słowem, jest niczym nie ograniczonym, twórczym dźwiękowym tworzywem. Oczywistym jest że określenia „preparacja” czy „rozszerzone techniki instrumentalne” wskazują na konkretny artystyczny kontekst, który w moim wypadku jest drugoplanowy, w wielu miejscach zaś przekroczony a nawet zanegowany.

„Protoplaści” wielu instrumentów muzycznych wyglądali bardzo podobnie, ale każde pokolenie pozostawiło na nich jakieś znamię. Tak jest z membranofonami. Archeologicznie „pierwsze” bębny miały postać podobną do współczesnych – jakąś formę membrany (najczęściej ze skóry zwierzęcia) i rezonator (z czaszki ludzkiej, skorupy żółwia, kawałka drewna, formy z gliny etc.). Poszczególne

43 John Cage, w: Richard Kostelanetz *Conversing with Cage*, red. New York, London 2003, s. 10. „One characteristic of percussion is that it's open to anything else than what it already has. The strings in the orchestra are not that way — they want to become more and more what they are; but the percussion wants to become other than what it is”

44 Zob. Hugh Davies, *Instrumental modifications and extended performance techniques*, [w:] Oxford Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047629#omo-9781561592630-e-0000047629> [dostęp: 28/03/2021].

elementy udoskonalily się na subtelnych poziomach równolegle do tego, jak człowiek „doskonalil” siebie i naturę. (...). Przyjmowanie czegoś za dane, skończone czy wyczerpane niespecjalnie mnie przekonuje. Bierze się to jak sądzę z mojej zachłanności na doświadczenie, w tym wypadku drgania powietrza o pewnych wielorakich cechach, na które można wpływać. Zarazem, interesuje mnie pewna krytyka wspomnianej historyczności instrumentu muzycznego, ściślej zestawu perkusyjnego, który w zasadzie dosłownie został ukształtowany przez kolonializm, segregację rasową, migracje ludności, obsesyjną, zachodnioeuropejską racjonalność. Jest artefaktem który – całkowicie niemetaforycznie – jest symbolem wspomnianych faktów, a te zaś nakazały uderzać w niego, by akcentować i podtrzymywać czas muzyczny. Czerpię jakąś perwersyjną przyjemność z podejmowania świadomych kroków rewidujących i kompromitujących te okoliczności⁴⁵.

W mojej pracy, kluczową rolę pełni przedmiot dźwiękowy, a więc dowolny obiekt fizyczny, będący monolitem (na przykład płyta kamienna, kawałek metalu lub tworzywa sztucznego) lub konstrukcją (na przykład kołowrotek wędkarski, wnętrze zegara ściennego), którego właściwości takie jak: kształt, wielkość, waga, materiał wykonania, są satysfakcjonujące i użyteczne dźwiękowo w procesie nadawania im artystycznego sensu. Ich funkcja może być samodzielna lub pojawiać się dopiero w połączeniu z innym obiektami czy instrumentami. Przedmioty dźwiękowe zacząłem stosować bardzo wcześniej dochodząc do liczby kilkudziesięciu będących w ciągłym zastosowaniu. Grupa ta sukcesywnie powiększa się. Każdy przedmiot dźwiękowy wymaga opracowania sposobu obchodzenia się z nim tak by był odkryć jego brzmienie i uczynić go dla siebie satysfakcjonującym. Proces ten jest zbieżny z poniższą konkluzją Johna Cage'a:

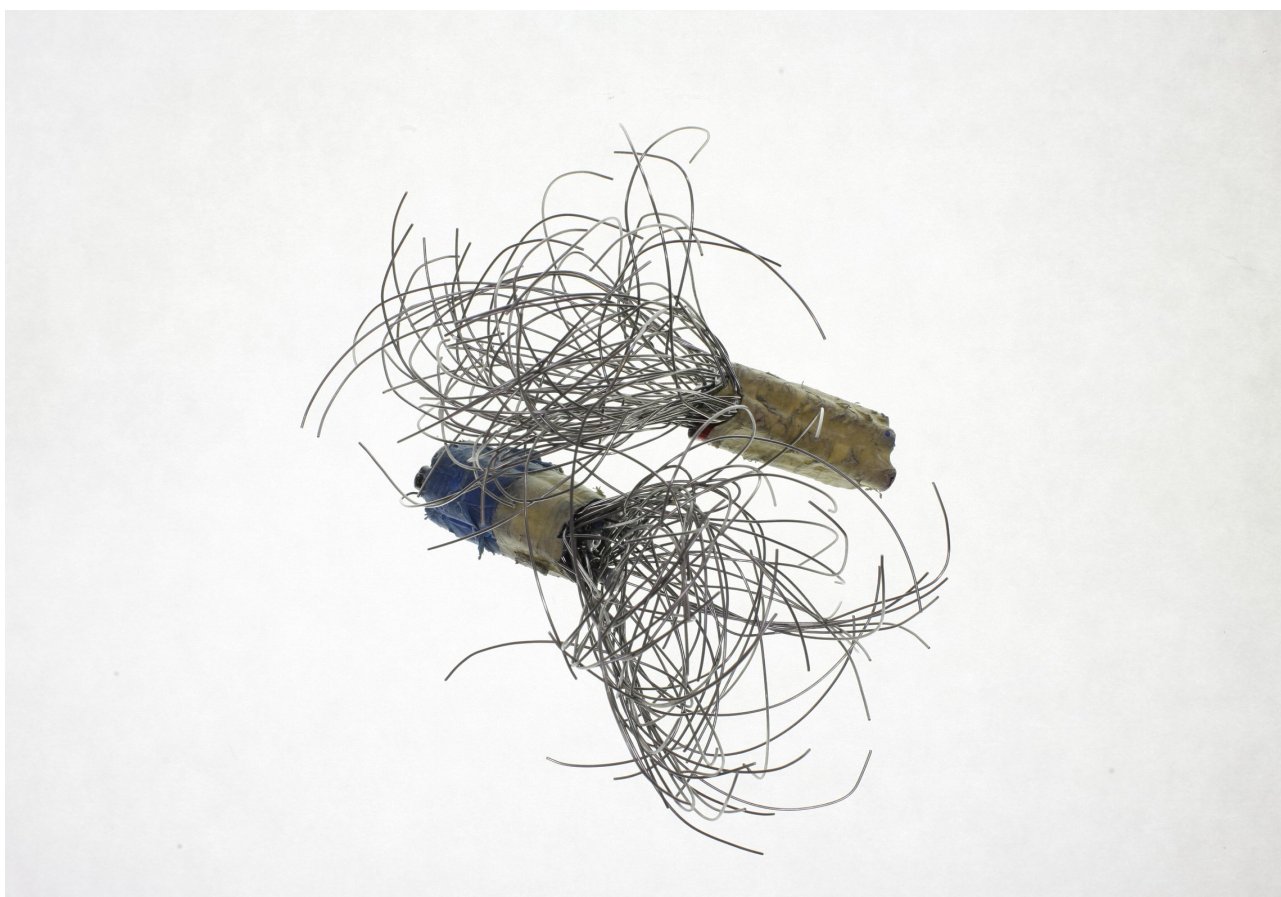
Oskar Fischinger powiedział mi, że wszystko na świecie ma swojego ducha, którego można wyzwolić dźwiękiem. Nie byłem skłonny do spirytyzmu, ale zacząłem opukiwać wszystko, co widziałem. Odkrywałem to poprzez jego dźwięk⁴⁶.

45 Marek Bochniarz, *Niesłyszalne, granice obiektów i płacz przedmiotów. O twórczości Adama Gołębiewskiego*, „Meakultura”, Poznań 2018, <http://meakultura.pl/artukul/nieslyszalne-granice-objektow-i-placz-przedmiotow-o-tworczosci-adama-golebiewskiego-2116> [dostęp: 05/03/2021].

46 John Cage, w: Richard Kostelanetz *Conversing...*, s. 40. „Oskar Fischinger told me that everything in the world has

W przeciwieństwie do syntezatora, czy jakiegokolwiek generatywnej aparatury dźwiękowej, przedmiot dźwiękowy nie brzmi sam z siebie po wykonaniu skonwencjonalizowanej czynności nienaciśnięcia odpowiedniego przycisku czy klawisza. Potrzebuje on unikalnej techniki posłużenia się nim, tak by móc go twórczo wykorzystać. Podobną procedurę w przypadku materiału zarejestrowanego na taśmie magnetycznej wspomina Eugeniusz Rudnik:

Jeżeli mam dostęp do materii z której ma powstać dzieło sztuki; jeżeli mam sprawne narzędzia które mogą tę materię kształtować, cyzelować, korelować; jeżeli przewiduję, że podejmując trud porządkowania tych materii, faktur, obiektów, mam szans przekształcić je w formę; jeżeli czuję, że spotka mnie przyjemne zaskoczenie, albo że te dwa obiekty zderzone ze sobą zaiskrzą – to ten imperatyw żeby spróbować to połączyć jest nie do przemożenia⁴⁷



Ilustracja 13 Para obiektów dźwiękowych wykonanych z ostrego nierdzewnego drutu.

a spirit that can be released through its sound. I was not inclined towards spiritualism, but I began to tap everything I saw. I explored everything through its sound”.

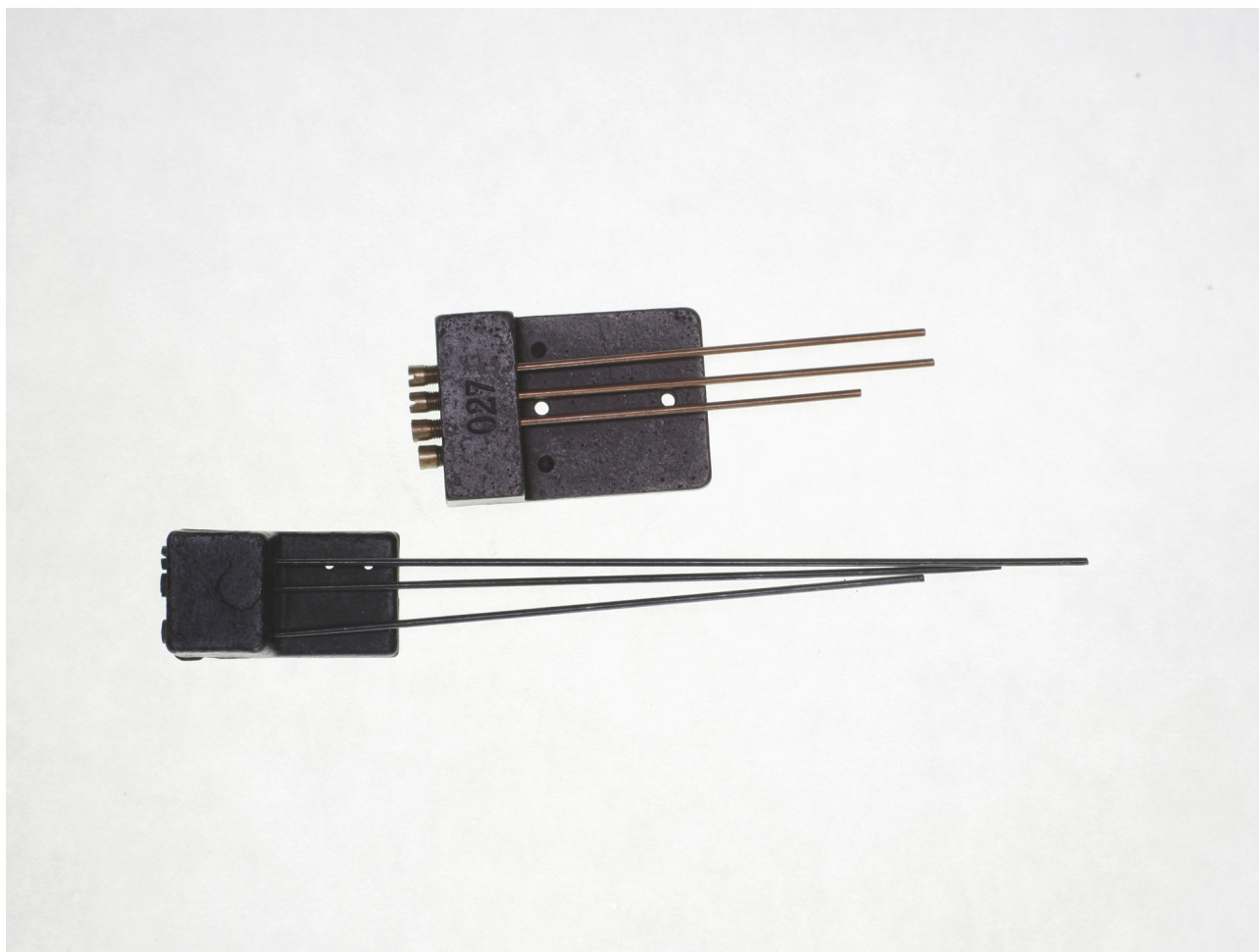
47 Eugeniusz Rudnik, *Na zasadzie gestu*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Warszawa 2012, s. 19.

Powyższa ilustracja przedstawia parę stworzonych przeze mnie przedmiotów dźwiękowych. Podstawą ich budowy jest pęk kilkudziesięciu cienkich, sprężystych drutów wykonanych ze stali nierdzewnej o dość ostrych zakończeniach rozchodzących się wielokierunkowo. Możliwe jest użycie jednego z nich lub obydwu jednocześnie. Przedmiot ten w zetknięciu z naprężoną powierzchnią taką jak membrana, kawałek stali, szkła lub twardego drewna dostarcza wielogłosu ciągłych bądź rwanych dźwięków w zależności do intensywności gestu. Brzmieniowy rezultat jest odrealniony i często nieprzewidywalny, przez co powstaje specyficznie rozumiany klaster. Należy być bardzo uważnym, nie tylko by nie zrobić sobie krzywdy, ale przede wszystkim, by określić rozpoczęty przebieg dźwiękowy.



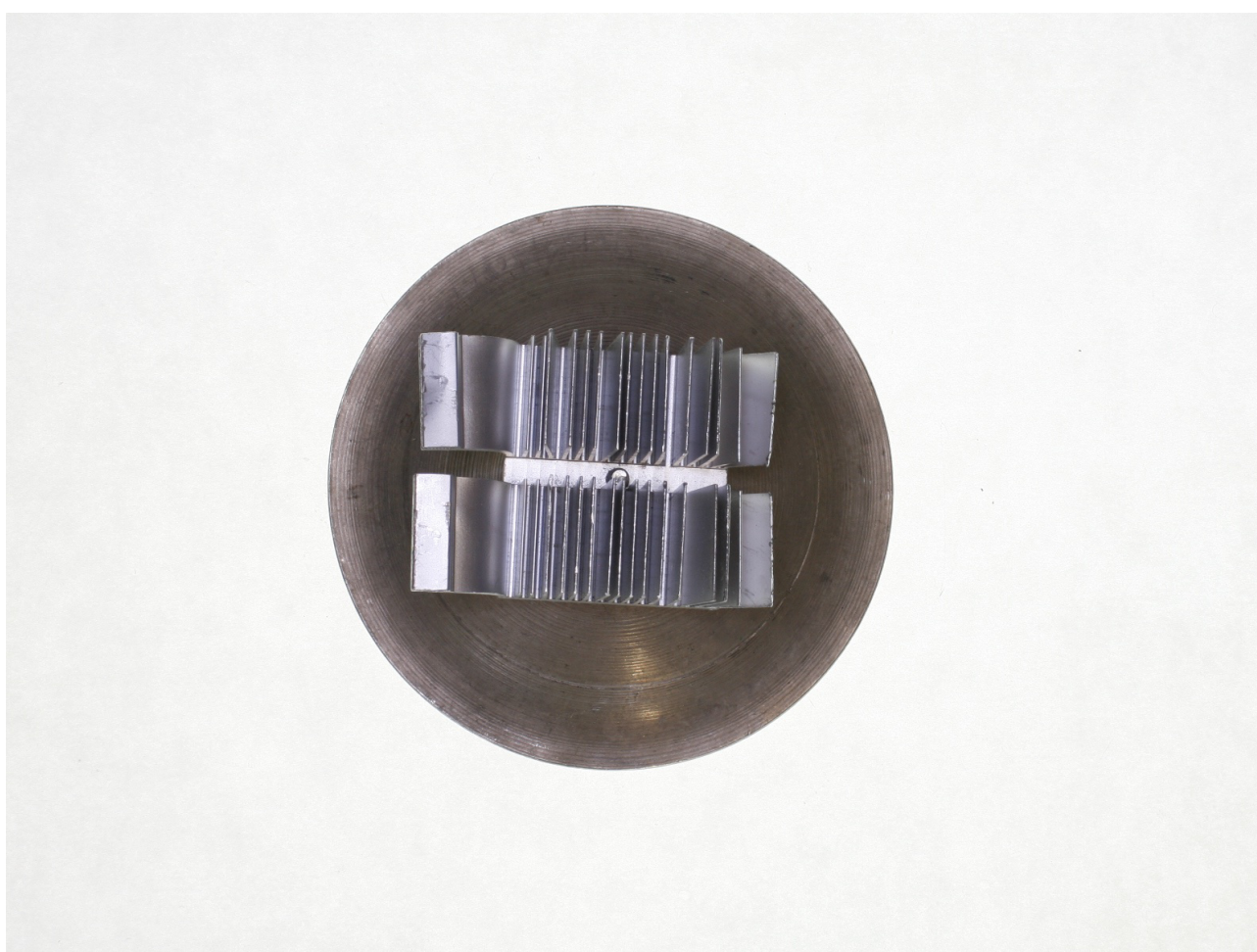
Ilustracja 14 Cienka, wytłaczana aluminiowa blacha.

Ilustracja 14 przedstawia kolejny przedmiot dźwiękowy. Jest to kawałek cienkiego, bardzo lekkiego perforowanego aluminium o rozmiarze ok 10 na 20 centymetrów. Używam go najczęściej do generowania dźwięków ciągłych, cyrkularnych na przykład wówczas gdy wzbudza się o powierzchnię rotującego talerza tureckiego. Wtedy to, na zasadzie specyficznej emergencji brzmieniowej wytwarza się dźwięk bardzo wysoki, docierający do granic górnego progu ludzkiej słyszalności. Jego charakter jest na wskroś niemuzyczny i osoba nie widząca jego sposobu wskrzeszania kwalifikuje go jako dźwięk wytworzony elektronicznie. Jest to zresztą znamienne dla większości moich prac i obiektów dźwiękowych, ze szczególnym uwzględnieniem przedmiotu niniejszej rozprawy, o czym wspominałem w rozdziale pierwszym. Powyginanie blachy jest nieprzypadkowe – jej łamanie przekłada się na zróżnicowanie wydobywanego dźwięku.



Ilustracja 15 Elementy wnętrza zegarów ściennych.

Na kolejnej ilustracji widać dwa przedmioty dźwiękowe którymi są części wnętrza zegarów ściennych, potocznie nazywane gongami zegarowymi⁴⁸. Wzbudzam dźwięk poprzez pocieranie, rysowanie, drapanie spreparowanej uprzednio membrany bębna. Pręty są różnej długości, wykonane z brązu, co uwydatnia ich właściwości akustyczne. Nacisk i kąt nachylenia wobec powierzchni bębna są dodatkowymi parametrami wpływającymi na obraz dźwiękowy. Sprawia to, że na pierwszy plan wyłaniają się dalsze częstotliwości harmoniczne, inaczej niż w zegarze, gdzie dominuje ton podstawowy zainicjowany uderzeniem młoteczka.



Ilustracja 16 Hybrydowy obiekt zbudowany z aluminium radiatora i mosiężnej kopułki.

⁴⁸ Nazwa zwyczajowa, nie należy mylić z gongiem, instrumentem z grupy idiofonów.

Powyższa fotografia obrazuje hybrydowy przedmiot dźwiękowy składający się z dwóch części. Pierwsza to aluminiowy radiator przemysłowy zbudowany z grubej podstawy i odchodzącego od niej szeregu cienkich płytek, które poskracałem i poodginałem na kształt łuku. Dzięki temu płytki te wydają dźwięki różniące się od siebie, zarówno za pośrednictwem potarcia, uderzenia czy szarpnięcia. Te aluminiowe języki przynoszą brzmienie podobne do lamelofonów, jedynie w postaci bardziej abstrakcyjnej, nieujarzmionej⁴⁹. Drugim elementem omawianego obiektu dźwiękowego jest mosiężna kopułka (tzw. bell), o średnicy ok. 10 cm, którą wytoczyłem na tokarce z większego elementu. Jest to zdecydowanie bardziej konwencjonalny przedmiot, lecz ze względu na swój rozmiar i stop jego dźwiękowa postać jest nieortodoksyjna i dostarcza brzmienia szklatego, dysonansowego, trudnego w odbiorze. Sumą tych dwóch elementów jest obiekt wielofunkcyjny który dostarcza brzmienia rwane, wieloskładnikowe i o wysokim rejestrze. Równocześnie zdolne jest wygenerować sygnał ciągły, gdy krawędź kopułki jest jednostajnie i bez oderwania pocierana o membranę lub inną sprężystą powierzchnię czego rezultatem jest dźwięk nieprzerwany, dronowy.

Powyższe cztery przykłady przedmiotów dźwiękowych są zaledwie ilustracją, drobnym fragmentem obszernego zbioru obiektów jakim się posługuję, by wytwarzać cały czas stający się katalog własnego języka dźwiękowego. Wypadkową jest uzyskanie dźwiękowej tożsamości rzeczy materialnej, udzielenie jej głosu. Jeden z pionierów polskiego sound artu związany z Eksperymentalnym Studium Polskiego Radia, Eugeniusz Rudnik tak opisywał powyższy proces:

Jeżeli graliśmy na czystej elektronice sinusowej, prostokątnej, szumowej to, to były dźwięki nie z tego świata, obce, bez emocji i ciepła. [...] Można człowieka zdziwić, że nagle kamień jest materią muzyczną. Ja chciałem tę elektronikę uczłowieczyć, ocieplić, oswoić⁵⁰.

⁴⁹Lamelofony to grupa idiofonów szarpanych których elementem wytwarzającym dźwięk jest drgający stalowy język przytwierdzony płyty lub pudła rezonansowego. Najbardziej rozpoznawalne przykłady lamelofonów to drumla lub zanza, ew. pozytywka wyposażona w stalowy grzebień z języczkami o określonej wysokości dźwięku wzbudzany przez bolce obracającego się walca. Zob. Curt Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, Warszawa 1989, s. 431.

⁵⁰Eugeniusz Rudnik, wypowiedź w filmie *15 Stron Świata*, reż. Zuzanna Solakiewicz, 2014.

W przypadku mojego języka dźwiękowego czy szerzej artystycznego, uczłowieczenie pojawia się niejako naturalnie, automatycznie, z samego faktu ludzkiej interwencji. Jednakowoż niebliska jest mi perspektywa humanizowania środków jakimi się posługuję, celowego nadawania im cech zbliżających ją ku odbiorcy, sprawianie, by były czytelniejsze, cieplejsze, oswojone. Bardziej interesuje mnie ich duch, nagość i surowość, ich natura w najmniej ociosanej kulturowo postaci. To właśnie manifestuje się w przedstawionych powyżej przykładach, tak samo jak w membranofonium. Niech podsumują to słowa Oswald Spenglera:

Zdecydowanie bardziej odkrywczą byłaby historia instrumentów muzycznych napisana nie (jak zawsze) z technicznego punktu widzenia wytwarzania dźwięku, ale jako studium głębokich duchowych podstaw kolorystyki i efektów dźwiękowych, właściwych poszczególnym instrumentom⁵¹.

2.3. Gest i brzmienie

Rzeczą podstawową w mojej pracy jest jedność gestu i brzmienia, ciała, i dźwięku. Brak gestu oznacza ciszę, brak dźwięku oznacza bezruch. „Gorzkość brzmienia jest autentyczna – jeśli coś zdaje się pękać, pęka w rzeczywistości: plastik, drewno, metal”⁵². „Pęka” też ciało wydające z siebie krew, pot, ślinę, odgłosy wysiłku. Gest w rozumieniu teoretyczno-muzycznym, syntetycznie przedstawia muzykolog Robert S. Hatten:

Gest jest najogólniej definiowany jako ruch komunikatywny (zamierzony lub nie), ekspresyjny, energetyczny, kształtowany w czasie (łącznie z charakterystycznymi cechami muzyczności, takimi

51 Oswald Spengler, w: Thomas Pattenon, *Instruments for New Music. Sound, Technology, and Modernism*, Oakland 2016, s. 52. „Still more revealing would be a history of musical instruments written, not (as it always is) from the technical standpoint of tone-production, but as a study of the deep spiritual bases of the tone-colors and tone-effects aimed at”

52 Adam Gołębiowski, *In Front of Their Eyes*, Poznań 2015, s. 58.

jak rytm, poczucie czasu, intensywność, kontur), niezależnie od medium lub motorycznego źródła⁵³.

Powyższa definicja, wystarczająca być może tradycyjnej analizie muzycznej przestaje mieć zastosowanie, gdy dochodzi do przekroczenia, zanegowania lub nieuwzględnienia tego, co muzyczne choć bez wątpienia dźwiękowe i cielesne. Ważniejszym niż rytm czy melodia, rozumiane tradycyjnie jako metryczne uporządkowania czasu i wybrany szereg wysokości dźwięku, jest jego barwa, tekstura, dobitność, a nawet bezwzględność stanów energetycznych. Przez przyczynę stosowania opisanych w poprzednim podrozdziale przedmiotów dźwiękowych nieposiadających precedensu w praktykach artystycznych, większość tego materiału dźwiękowego, podobnie jak membranofonium jest dla odbiorcy nowa i postrzegana jako wygenerowana elektronicznie. W rzeczywistości jednak jest sygnałem akustycznym w czystej postaci, wynikiem ruchu, wysiłku ciała ludzkiego i dźwiękowych właściwości namacalnego przedmiotu. Nie będzie nadużyciem nazwanie tego rzeźbieniem dźwięku – powoływanie i eksploatacja przedmiotów dźwiękowych przywodzi na myśl techniki rzeźbiarskie które twórca stosuje, by podporządkować sobie surowiec swojej kreacji⁵⁴. Zbiór tych technik, gestów i ruchów jest niewyczerpany i stający się na nowo przy każdym działaniu. Jeśli moim celem jest uzyskanie ściany dźwięku, ciało także konsekwentnie performuje tę ścianę, podtrzymując gęstą fakturę impulsywnego brzmienia, stanowiąc z nią jedność do momentu wyczerpania estetycznej zasadności tego przebiegu lub odwrotnie, wyczerpania ciała. Stan ten, a więc sytuację najwyższego zespolenia pozornie odrębnych wymiarów jakimi są ciało, umysł czy przestrzeń, Michael Herr trafnie opisuje w odniesieniu do wpływu wojny na psychikę człowieka:

Gdzieś pomiędzy efektami ostrzału, a potwornym zmęczeniem, między szaleństwami, które

53 Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004, s. 109. „Gesture is most generally defined as communicative (whether intended or not), expressive, energetic shaping through time (including characteristic features of musicality such as beat, rhythm, timing of exchanges, contour, intensity), regardless of medium (channel) or sensory-motor source”

54 Być może nieprzypadkowo Walter de Maria był praktykującym, świadomym dźwiękowo i estetycznie perkusistą, zob. Walter de Maria, *Drums and Nature*, płyta CD, New York 2000.

widziałeś albo słyszałeś, a tym, czego pozbawiał cię każdy kolejny wybuch, wojna zostawiała ci przestrzeń, która należała tylko i wyłącznie do ciebie. Musiałeś ją tylko odszukać, a z tym było trochę tak jak z ezoteryczną muzyką: nie słyszałeś w tych powtórzeniach niczego szczególnego, póki twój oddech nie zmieszał się z nią, stając się kolejnym instrumentem – i wtedy to już nie była muzyka, tylko doświadczenie⁵⁵.

Jeśli moim celem jest dźwięk pojedynczy lecz gwałtowny, ciało także za tym podąża, czyniąc adekwatną figurę, wyciosując dźwięk w przestrzeni. Gesty te nie mają źródła w społecznej konwencji, są raczej wynikiem osobistego dociekania, lat poświęconych studyjnemu badaniu możliwości materiałów i moich własnych. Tym samym, bardziej przypominają praktyki z nurtu performans i body art niż tradycyjną, standaryzowaną grę na instrumencie.

To, co dociera do słuchacza, nie posiada referencji z idiomem muzyki perkusyjnej, jest raczej postinstrumentalne: odrealnione, obce, szorstkie w odbiorze⁵⁶.

Prawdopodobnie z tej przyczyny mój język dźwiękowy odbierany jest jako negatywny bolesny, związany z cierpieniem, deprecjonujący, niepiękny. Przyczyn tego stanu można szukać w czymś, co trafnie wyraził, ponownie cytowany, Eugeniusz Rudnik:

Zawsze podoba nam się piosenka którą już żeśmy słyszeli. A to, co mi się nie podobało w stanie depresyjnym, że jest do niczego, to po latach okazuje się, że to był ślad czegoś odkrywczego. Coś nowego tam było i dlatego budziło opory⁵⁷.

55 Michael Herr, *Depeze*, Kraków 2016, s. 127. O związkach muzyki w wojny zob. Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Massachusetts 2010.

56 Adam Gołębiowski, *In Front...*, s. 56.

57 Eugeniusz Rudnik, *Na zasadzie gestu*, w: *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Warszawa 2012, s. 18.

Integralność gestu i brzmienia w przypadku rzeczy niewyuczonych, nienaśladowanych, nieprzygotowanych przez innych ale zrazem witalnych, impulsywnych, będących wynikiem działania instynktownego, wielozmysłowego, konfrontującego się z ramami i okolicznościami powstawania opisuje nurt Nowej Fenomenologii, niemieckiego filozofa Hermanna Schmitza⁵⁸. Nowa Fenomenologia, choć stosunkowo mało znana, jest popularnym opisowym modelem teoretycznym wśród artystów i teoretyków sztuki⁵⁹. Według jej założeń podstawą poznania świata jest doznające ciało. Niemiecki termin *Leib*, a więc „ciało ożywione”, tłumaczony jest na język polski jako „ciałosfera”:

Pod pojęciem ciałosfery człowieka rozumiem to, co z siebie samego człowiek odczuwa w okolicy swego ciała, bez odwoływania się do świadectwa pięciu zmysłów (wzrok, słuch, dotyk, węch, smak) i do postrzeżeniowego schematu ciała (tzn. wyprowadzonego z doświadczenia wzroku i dotyku zwyczajowego wyobrażenia swojego ciała). W ciałosferze mieszczą się ciałosferyczne poruszenia, takie jak strach, ból, głód, pragnienie, oddychanie, zadowolenie, afektywne stany dotknięcia przez uczucia. Jest ona rozciągnięta w sposób niepodzielny i bezpłaszczyznowy jako przewymiarowy (tzn. o niemożliwym do oznaczenia za pomocą cyfr wymiarze, np. nie trójwymiarowy) wolumen, posiadający dynamikę w swym ściskaniu i rozszerzaniu. Można to sobie z łatwością uświadomić na przykładzie odczuwalnego ciałosferycznie wdychania⁶⁰.

Ciałosfera, odnosi się do poruszeń cielesnych, które nie pochodzą od tradycyjnie rozumianych pięciu zmysłów, a takich doznań jak ból, strach, głód, rozkosz, wstręt czy zmęczenie⁶¹. Kontakt człowieka z rzeczywistością przyjmuje postać „bytu afektywnie poruszonego” pierwotnie ludzkiego, u źródła cielesnego. W tym modelu podstawą bytu nie jest

58 Hermann Schmitz, *Nowa Fenomenologia*, Poznań 1995.

59 Andrzej Przyłębski, *Egzystencja oraz analiza: nowa Fenomenologia jako trzecia droga filozofii europejskiej*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 15, s. 32.

60 Hermann Schmitz, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, tłum. Bolesław Andrzejewski, Poznań 2001, s. 12. W ostatnim zdaniu cytatu Schmitzowi chodzi dosłownie o wdychanie powietrza i niejednoznaczne, a kompleksowe cieleśnie tego odczuwanie, co doskonale odzwierciedla doświadczenie oddechu cyrkularnego w przypadku membranofonium.

61 Andrzej Przyłębski, *Egzystencja...*, s. 37.

dusza, a ciało. Kategoria ciała sfery odpowiada relacji ciała-gestu-brzmienia ich jedności, jednoczesności i nierozdzielności. Dobrym tego przykładem jest mój performans dźwiękowy *In Front of Their Eyes* (2014), który dokumentuje poniższa fotografia. W pracy tej stwarzanie dźwięku dzieje się na sposób totalny, a więc każdy element bębna, tak jak każda część mojego ciała służy, przynajmniej potencjalnie, do wzbudzenia, podtrzymania lub wygaszania dźwięku. Związek między ciałem, przedmiotem dźwiękowym, instrumentem ale także pomieszczeniem jest ścisły, równocześnie wielozuciowy i niedający się sprowadzić do dominujących zmysłów.



Ilustracja 17 Performans dźwiękowy *In Front of Their Eyes*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014.

Napężenie ciała, opór kruchego przedmiotu, napiętej membrany, a wszechobecność fal dźwiękowych, krew, łzy i pot, nie metaforycznie i nie publicystycznie, a dosłownie. Większość z moich dotychczasowych prac posiada podobną intensywność i integralność zdarzeniową i sensoryczną.

Śluch mimo, że wyodrębniony jako pojedynczy zmysł jest tą dyspozycją człowieka którą najtrudniej jest wyizolować od reszty ciała, graniczy to wręcz z niemożliwością. Dźwięk i muzyka, mogą być z powodzeniem źródłem dyskomfortu, lecz ucieczka przed nim nie jest możliwa. Francuski filozof, Pascal Quignard zauważył:

Śluch nigdy nie śpi. Dlatego instrumenty które mają obudzić śpiącego, kierowane są w stronę uszu. Nie jest możliwe nie słyszeć tego co dzieje się wokół nas. Krajobraz akustyczny nie istnieje, albowiem *krajobraz* implikuje dystans między widzącym, a tym, co widziane. Między słyszającym, a słyszonym, nie ma ma żadnego dystansu⁶².

Jest zatem w moim przypadku ruch, słyszenie, słuchanie, rozbudzanie impulsu dźwiękowego w jego konkretnym kształcie gestem integralnym nieodtwórczym i nierozdzielny od całego ciała w konkretnej przestrzeni. W jednym z wywiadów mówiłem:

Mam bardzo wyraźne preferencje w stosunku do fizycznych właściwości inicjowanych dźwięków i relacji między nimi, ekspresji warunkującej ich wydobycie, przedmiotów, za pośrednictwem których się to dzieje, sposobów audialnego kontaktu z słuchaczami. Z pewnością, jest to bliżej dojmującego właśnie, dysonansowego, gorzkiego i dotkliwego doświadczenia niż pospolicie rozumianej przyjemności muzycznej. Ta w najmniejszym stopniu mnie nie interesuje⁶³.

62Pascal Quignard, *The Hatred of Music*, London 2016, s. 73. „There is no sleep for hearing. That is why instruments that wake those who sleep appeal to the ear. Withdrawing from the surroundings is not possible for hearing. There is no acoustic landscape because a landscape implies a distance from the visible. There is no distance from the acoustic”.

63Zob. Adam Gołębiowski, *Ojcobójstwo...* <https://kulturaupodstaw.pl/ojcobojstwo-w-imie-muzyki-adam-golebiowski/> [dostęp: 28/03/2021].

Esencją powyższych rozważań jest prosty wniosek, iż w przypadku mojej twórczości ciało każdorazowo jest niepomijalnym ogniwem, obiekty dźwiękowe, czy po prostu każde narzędzie jakim posługuję się do wytworzenia dźwięku są fantomowym, choć organicznym przedłużeniem ciała, ożywionym w tej szczególnej chwili powstawania dźwięku. W większości przywołanych w tym rozdziale prac, podstawowym gestem dźwiękotwórczym jest dający się zaobserwować ruch, swoista figura w przestrzeni. Membranofonium, wraz ze swą gestycznością, której podstawą jest oddech, choć widzialny, jest najbardziej wewnętrznym, pierwotnym ludzkim odruchem, jest tej drogi ścisłą konsekwencją i kontynuacją.

ZAKOŃCZENIE

Membranofonium. Opis instrumentu to rozprawa którą poświęciłem wynalezionemu przez siebie narzędziu dźwiękowemu. Jego skonstruowanie jest bezpośrednią konsekwencją mojej dotychczasowej praktyki twórczej i żywo ją kontynuuję. Stworzenie tego instrumentu wnosi wkład w artystyczną kulturę dźwiękową, zarówno w warstwie performatywnej jak i materiałowej stając się potencjalnym przedmiotem wykorzystania zarówno sound artu jak i muzyki eksperymentalnej.

Konstruowanie narzędzi od zarania ludzkości służyło pogłębieniu poznania świata i człowieczej na nim kontroli, zarówno w wymiarze fizycznym jak i zmysłowym. Niczym prastare narzędzie stworzony przeze mnie instrument wymaga cierpliwości, dyscypliny ciała i wielkiej uwagi w posługiwaniu się, dostarczając przy tym bardzo abstrakcyjne, na wskroś nowoczesne brzmienie.

Membranofonium, choć zostało stworzone i skonkretyzowane, nie jest projektem skończonym, tkwi w nim bowiem czynny rozwojowy potencjał. Dalsze badania powinny kierować się w stronę rozwijania techniki wydobycia dźwięku i jego precyzyjnego regulowania, wykorzystania amplifikacji elektroakustycznej i studyjnego przetwarzania sygnału, poszukiwania nowych obszarów estetycznych eksponujących brzmienie i performatykę instrumentu oraz podjęcia próby stworzenia satysfakcjonującej, czytelnej i skutecznej notacji.

LITERATURA

Źródła drukowane

- Blacking John, *How Musical is Man?*, tłum. własne, Seattle 1973.
- Nyman Michael, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u*, tłum. Michał Mendyk, Gdańsk 2011.
- „Glissando”, 2013 nr 22.
- Benson Dave, *Music: A Mathematical Offering*, Aberdeen 2006.
- Cage John, [w:] Richard Kostelanetz *Conversing with Cage*, red. New York, London 2003.
- Cage John, *Przyszłość muzyki: credo*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010.
- Cain Nick, *Noise*, [w:] *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2012
- Cardew Cornelius, *Cnoty, które rozwinąć może w sobie muzyk*, tłum. Michał Mendyk, „Glissando” 2007 nr 13-14.
- Cardew Cornelius, *Ku etyce improwizacji*, tłum. Michał Mendyk, „Glissando” nr 13-14, Grudzień 2007.
- Clark Philip, *AMM*, w: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2012.
- Crowley David, *Polityka akustyczna formy zamkniętej. Pierwsze eksperymenty dźwiękowe Krzysztofa Wodiczki*, [w:] *Czarny Pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, red. Michał Libera, Michał Mendyk, Warszawa – Łódź 2018.
- Drobner Mieczysław, *Akustyka Muzyczna*, Kraków 1973.

- *Ekspektatywa 1*, red. Elżbieta Petruk, Paulina Sieniuc, Bogna Świątkowska. Warszawa 2009.
- Everest F. Alton, *Podręcznik akustyki*, tłum. Witold Kurylak Katowice 2007.
- Gołębiewski Adam, *In Front of Their Eyes*, Poznań 2015.
- Goodman Steve, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Massachusetts 2010.
- Hatten Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004.
- Herr Michael, *Depesze*, Kraków 2016.
- *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010.
- Lehmann Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Warszawa 2016.
- Przyłębski, Andrzej, *Egzystencja oraz analiza: nowa Fenomenologia jako trzecia droga filozofii europejskiej*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 15.
- Punch's Almanac for 1884, December 4, vol. 86.
- Quignard Pascal, *The Hatred of Music*, London 2016.
- Reynolds Simon, *Noise*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010.
- Ross Alex, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York 2008.
- Rudnik Eugeniusz, *Na zasadzie gestu*, [w:] *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Warszawa 2012.
- Rudnik Eugeniusz, *Na zasadzie gestu*, w: *Studio Eksperyment. Zbiór tekstów*, Warszawa 2012.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, Warszawa 1989.
- Schaeffer Pierre, *Akuzmatyka*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red.

Christoph Cox, Daniel Warner, tłum. zbiorowe, Gdańsk 2010.

- Schmitz Hermann, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, tłum. Bolesław Andrzejewski, Poznań 2001.
- Schmitz Hermann, *Nowa Fenomenologia*, Poznań 1995.
- Soulsby Nick, *We Sing a New Language: The Oral Discography of Thurston Moore*, London 2016.
- Spengler Oswald, [w:] Thomas Patteson, *Instruments for New Music. Sound, Technology, and Modernism*, Oakland 2016.
- Szalonek Witold, *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, Res Facta nr 7, 1973.
- Tilbury John, *Cornelius Cardew. A Life Unfinished*, Essex 2008.
- Wade Nicholas J., Deutsch Diana, *Binaural Hearing and the Stethophone*, Acoustics Today, July 2008, New York.

Źródła Internetowe

- <https://bocian.bandcamp.com/album/relephant> [dostęp: 15/03/2021].
- https://crackle.org/The_Hands_1984.html [dostęp: 03/03/2021].
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Sip-and-puff> [dostęp: 01/03/2021].
- <https://endlesshappiness.bandcamp.com/album/disarm> [dostęp: 15/03/2021].
- <https://kulturaupodstaw.pl/ojcobojsstwo-w-imie-muzyki-adam-golebiewski/> [dostęp: 13/12/2020].
- <https://kurimanzutto.com/artists/tarek-atoui#tab:slideshow> [dostęp: 28/03/2021].
- <https://meakultura.pl/artykul/nieslyszalne-granice-obiektow-i-placz-przedmiotow-o->

- tworczosci-adama-golebiewskiego-2116 [dostęp: 05/03/2021].
- <https://narracje.eu/narracje2017/nacptartist/adam-golebiewski/> [dostęp: 12/02/2021].
 - <https://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/ommo-9781561592630-e-0000047629#ommo-9781561592630-e-0000047629>
[dostęp: 28/03/2021].
 - https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5222/witold-szalonek/otherinfo.html
[dostęp: 28/02/2021].
 - <https://universaledition.com/luciano-berio-54/works/sequenza-xii-4611> [13/12/2020].
 - [https://uznam.bandcamp.com/album/-](https://uznam.bandcamp.com/album/) [dostęp: 15/03/2021].
 - <https://uznam.bandcamp.com/album/meet-the-dragon> [dostęp: 15/03/2021].
 - <https://uznam.bandcamp.com/album/the-last-minute-or-later> [dostęp: 15/03/2021].
 - <https://youtu.be/9YbA8SXFseE> [dostęp: 10/12/2020].
 - <https://youtu.be/APd93H695iw> [dostęp: 15/03/2021].
 - <https://youtu.be/BG405bnPc3w> [dostęp 08/03/2021].
 - <https://youtu.be/F5wVJgwrar8> [dostęp: 15/03/2021].
 - https://youtu.be/hh_5_CAySXY [dostęp: 19/11/2020].
 - <https://youtu.be/M-gIT9gCZgU> [dostęp: 07/03/2021].
 - <https://youtu.be/nPmgrXqan0w> [dostęp: 14/01/2021].