

Ocena dzieła artystycznego i pracy doktorskiej „Monument of a certain thumb” na instrumenty i elektronikę, a także działalności artystycznej i organizacyjnej mgr Stefana Johannes Waltera

Stefan Johannes Walter urodził się w Schweinfurcie (Niemcy) w 1968 roku. Studiował perkusję i fortepian uzyskując tytuł zawodowy muzyka oraz nauczyciela w Hermann-Zichler Konserwatorium w Würzburgu w 1991 roku. W latach 1991 - 2000 studiował kompozycję uzyskując dyplom z kompozycji oraz dyplom klasy mistrzowskiej w Staatliche Hochschule für Musik w Würzburgu. Przez wiele lat współpracował z wieloma instytucjami muzycznymi jako kompozytor, aranżer, dyrygent, perkusista, pianista, realizator dźwięku, nauczyciel perkusji, a także organizator i producent wydarzeń muzycznych. Na konkursach kompozytorskich uzyskał nagrody i wyróżnienia, otrzymał także 2 stypendia twórcze.

Jego dorobek zamyka się liczbą 127 autonomicznych kompozycji na instrumenty solowe, głos, zespoły kameralne, orkiestrę, instalacje oraz muzykę elektroniczną, a także aranżacji wykonanych na wielu koncertach i festiwalach w Niemczech, Polsce, a także w Austrii.

Zaskoczony tak imponującą liczbą postanowiłem zbadać twórczość niemieckiego kompozytora skuszony nazwiskami mniej i bardziej znanych artystów pojawiających się w jego życiorysie, np. Karlheinz (Karl-Heinz?) Stockhausen. Próba dotarcia do dorobku Stefana J. Waltera natrafia jednak na pewne trudności. Na *YouTube* znalazłem głównie pieśni, m.in. *Illusion*, *Soggetti Italiano*, *Serenate*, *Vocalise*, *Sieben Lieder*, *To ja i mój świat*. Wydaje się, że utwory te pisane były specjalnie dla i wspólnie wykonywane z polską wokalistką, sopran koloraturowy Katarzyną Rondalską w ramach współpracy kompozytora i wokalistki z orkiestrami w Elblągu, Toruniu i Koszalinie. Natrafiłem także na wykonania bardzo ciekawej kompozycji z 1997 roku na puzon solo *Odysseus dreht wieder um....*. Poszukując z kolei partytur znalazłem ich niewiele. Natrafiłem w wydawnictwie Brandt na 5-minutowe

Capriccio na sopran koloraturowy i ksylofon, a w wydawnictwie Verlag Dohr w Koloni na 4 utwory na perkusję.

Z tej perspektywy kompozycja doktorska ***Monument of a Certain Thumb*** na perkusję solo, zespół kameralny i środki elektroniczne jawi się jako niezwykle oryginalne dzieło, przełomowe w twórczości Stefana Johannes Waltera.¹

Inspiracja

Kompozycja doktorska powstała z inspiracji rzeźbą (o tym samym tytule) Juliana Waltera, ojca kompozytora. Obecność sztuki, w tym współczesnej, w rodzinie Walterów miała ogromny wpływ na wykształcenie szczególnej wrażliwości Stefana Johannes, otwartości na muzykę i inne dziedziny sztuki. Rzeźby ojca z jednej strony tworzyły odniesienie do sztuki antycznej, kultur prehistorycznych, z drugiej zaś posiadały znaczenie symboliczne, wyznaczały odniesienia wieloznaczne, z elementami abstrakcyjnymi, łamiącymi konwencje, ukazujące także szczególne poczucie humoru jego twórcy.

Transkrypcja rzeźby, formy sztuki o bardzo długim cywilizacyjnie rodowodzie na język muzyczny jest bardzo oryginalnym zabiegiem, rzadko stosowanym w sztuce. Metoda transkrypcji dzieła plastycznego na język muzyczny należy traktować więc jako szczególnie oryginalne, co stanowi poniekąd jeden z najważniejszych elementów we wstępnej ocenie pracy.

Nowatorstwo Stefana Johannes Waltera w kompozycji *Monument of Certain Thumb* dotyczy próby przeniesienia dwóch brył marmurowych, głowy i pięści z wystawionym kciukiem połączonych syntetycznymi linkami na przestrzenną akustyczno-elektroniczną kompozycję muzyczną. Syntetyczne linki w formie pierścieni zawieszonych na uchu stanowią również ważną część procesu translacji, który można określić terminem „metamedialnej transkrypcji”.

Zastosowana przez kompozytora metoda polega na wypracowaniu złożonych technik przekładu w układzie pionowym poszczególnych parametrów rzeźby, składowych pierwotnego dzieła na liniową

¹ Wypada w tym miejscu przypomnieć, że bardzo ważnym w ocenie dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim jest nowatorstwo w zakresie użytych środków, warsztatu kompozytorskiego, koncepcji artystycznej, odniesień poza muzycznych, np. odniesień filozoficznych, inspiracji, kreacja nowego porządku w odniesieniu do podstawowych elementów dzieła muzycznego.

wielowarstwową strukturę dzieła muzycznego. Z załączonych w pracy tekstowej tabel wynika, że kompozytor tworzy specyficzną formę muzyki generatywnej, w której proces kreowania materiału dźwiękowego jest „artykułowany” przez rzeźbę i jej przestrzenną, trójwymiarową konstrukcję.

Nasuwa się w tym miejscu analogia do kompozycji spektralnej, w której pierwowzorem była koncepcja algorytmu spektralnej analizy naturalnego dźwięku, np. dzwonu. Badania prowadzone w paryskim IRCAMie miały bezpośredni wpływ na powstanie tej koncepcji. Poszerzeniem idei Stefana J. Waltera byłoby stworzenie oprogramowania, które w sposób automatyczny generowałaby struktury dźwiękowe pochodzące ze skanowania trójwymiarowej rzeźby, podobnie jak to się dzieje z konwersją 2-wymiarowego obrazu na struktury dźwiękowe programie Metasynth. Podłączenie systemu translacji rzeźby 3-wymiarowej do zestawu kontrolerów dawałoby możliwość dodatkowego kształtowania procesu translacji na żywo, nie mówiąc już o zastosowaniu sensora fal mózgowych jako „metakontrolera”.

Monument of certain thumb powstał jednak z zastosowaniem ręcznego procesu transkrypcji, a więc z użyciem metody tradycyjnej.

Przestrzeń

Lokalizacja poszczególnych instrumentów na scenie wynika z przestrzennej relacji obiektów tworzących rzeźbę. Pięść reprezentowana jest przez solową perkusję po lewej stronie sceny, natomiast głowa to zespół kameralny po prawej stronie sceny. Obydwa marmurowe obiekty wyznaczają akustyczny materiał dźwiękowy. Syntetyczne linki wiążące obydwie obiekty reprezentowane są przez wirtualny świat dźwięków elektronicznych. Rozbudowana projekcja dźwięku, nagłośnienia, odtwarzania syntetycznych struktur dźwiękowych i elektronicznego przetwarzania instrumentów tworzy diagram przestrzeni wykonawczej. Publiczność zostaje umieszczona pośrodku pomiędzy perkusją solo i zespołem kameralnym. Poza dźwiękami akustycznymi słucha także złożonych struktur elektroakustycznych z głośników rozmieszczonymi w układzie zarówno poziomym, jak i pionowym, w dwóch zestawach głośników, bliskiego i dalekiego pola. Obrazuje to odrębny rysunek załączony do pracy oraz diagram ustawienia głośników na scenie.

Gęstość zdarzeń dźwiękowych

We wstępnej fazie pracy tekstowej kompozytor określa swoje częściowe odejście od melodyczno-harmonicznego charakteru stosowanego

w utworze materiału na rzecz koncepcji zdarzeń dźwiękowych. W pierwszej minucie kompozycji w partii perkusji pojawia się 243 zdarzeń i odpowiednio 504 w partii zespołu. Wprowadzenie przez kompozytora pojęcia gęstości zdarzeń jest konsekwencją tego rozwiązania i ma ogromne znaczenie w sposobie transkrypcji/translacji obiektów i linek na struktury zdarzeń dźwiękowej o różnym stopniu gęstości. W zestawieniu z wcześniejszymi kompozycjami Stefana Waltera pokazuje jego dojrzałość twórczą i wyższy stopień wyrafinowania w stosowanych środkach kompozycyjnych. Nie sposób jednak tego precyzyjnie określić, mając ograniczony dostęp do źródeł, o czym wspominałem wcześniej.

Perkusja w utworze traktowana jest nieco odmiennie od zespołu. Każda minuta wykonywana jest przez inny instrument lub zestaw instrumentów z przyporządkowaną precyzyjnie określoną ilością zdarzeń (określaną jako gęstość), naturalnym i wzmocnionym poziomem dynamicznym. Można zauważyć na dołączonym w pracy diagramie, że dynamika naturalna i wzmocniona wymieniają się stopniowo w trakcie utworu wg przyjętej na wstępie zasady - czysto akustycznych dźwięków reprezentujących dolną część rzeźby i stopniowo wzmacnianych oraz przetwarzanych dźwięków w dalszym przebiegu utworu, który powiązany jest z wyższymi partiami pięści. Zmiany te wynikają bezpośrednio z kształtu pięści.

Akustyka i elektroakustyka

Kompozytor buduje system powiązania instrumentów, trajektorii ruchu ich dźwięków miksowanych w przestrzeni z dźwiękami elektronicznymi wg podstawowej zasady obrazowania dwóch brył rzeźby połączonych systemem linek. Przenikanie dźwięków akustycznych z elektronicznymi odbywa się w pionowym układzie nagłośnienia. Dźwięki instrumentalne ulokowane są na najniższym poziomie sceny, natomiast elektroniczne docierają z głośników ustawionych wysoko nad sceną. W ten sposób struktury akustyczne przetwarzane elektronicznie i miksowane na żywo z dźwiękami syntetycznymi wędrują w układzie pionowym. Wspólnie z wokólną projekcją dźwięku tworzą ruchomą trójwymiarową kinetyczną bryłę dźwiękową. Ta koncepcja zasługuje na szczególną uwagę, jako rozwiązanie autorskie, nie stosowane dotychczas. Odrębny autorski rysunek załączony w pracy obrazuje tę koncepcję bardzo precyzyjnie. Warto w tym miejscu porównać to rozwiązanie z większością standartowych rozwiązań stosowanych w klasycznej muzyce akusmatycznej, ale przede wszystkim z ostatnimi technikami przestrzennej projekcji dźwięków, modeli binauralnych i ambisonicznych.

Kompozytor używa siedmiu różnych „sztucznych elektroakustycznych zdarzeń muzycznych”. Część z nich to przetworzenia, które jednak należałoby określić jako kategorie, a nie zdarzenie muzyczne, jeśli już to dźwiękowe. Elektroniczne przetwarzanie sygnału dopiero tworzy zdarzenia, a samo w sobie jest tylko procesem. Autor dużą wagę przywiązuje do bardzo standartowych i podstawowych przetworzeń, jak choćby korekta dźwięku (equalizacja). Mimo dość ogólnych informacji na ten temat można się zgodzić z autorem, że poprzez bardzo wyrafinowane stosowanie korekty dźwięku jest możliwe uzyskanie oryginalny i nietypowego rezultatu, w wielu wypadkach prawie niezależnego od źródła przetwarzanego dźwięku.

Ciekawa jest wzmianka o zastosowaniu głośników kierunkowych, jednak ich użycie wymagałoby jasnego opisu. Nie wynika to z załączonego diagramu dotyczącego ustawienia bliskiego i dalekiego pola wielokanałowego systemu nagłośnienia.

Podstawowe dźwięki elektroniczne pochodzą w kompozycji z generatorów podstawowych kształtów elektronicznych: sinus, prostokąt i piła. W historii muzyki elektroakustycznej pojawiły się już w klasycznym okresie jej rozwoju, mocno eksploatowanym w okresie analogowym i w ostatnich czasach stanowią bardzo ważną część surowego materiału elektronicznego, kontrastującego z naturalnymi dźwiękami, zarówno wokalnoinstrumentalnymi, jak i dźwiękami otoczenia. Tych ostatnich w kompozycji brak, a można by się zastanowić, czy przypadkiem otoczenie rzeźby nie mogłoby stanowić takiego właśnie odniesienia w procesie transkrypcji stosowanej w utworze.

Kompozytor dokonuje bardzo specyficznego wyboru składowych harmoniczných dźwięku fis, będących transkrypcją linek wiążących głowę i pięć w środkowej części utworu. Niewykluczone, że kontakt Stefana Waltera z KH Stockhausenem jest inspiracją dla tych decyzji. Autor *Monumentu* dokonuje wyboru składowych harmoniczných dla uzyskania bardzo określonych kombinacji wysokości i powiązania ich z materiałem partii instrumentalnych.

Wcześniej przygotowane wielokanałowe dźwięki to nagrania głosu ludzkiego. Niestety materiał ten nie jest dołączony do pracy, więc jest ona częściowo niekompletna, trudno więc ten parametr ocenić mimo ogólnego opisu w pracy tekstowej.

Większość z ośmiu kategorii elektronicznych traktowana jest bardzo precyzyjnie bez podania określonych procesorów efektów dźwiękowych, bez

podania modeli syntezatorów, lub softwarowych ekwiwalentów. Autor zapewnia, że wszystkie „elektroakustyczne zdarzenia muzyczne” są do uzyskania z większości dostępnych rynkowo urządzeń. Można zgodzić się z takim stwierdzeniem jednak w niewielkim zakresie. W obecnym kształcie partytury trudno sobie wyobrazić wykonanie utworu bez udziału kompozytora, lub też bez wcześniejszego osobistego kontaktu kompozytora z realizatorem partii elektronicznej i dodatkowym objaśnieniem rozwiązań technologicznych. Powiększa to nieznacznie niekompletność partytury i pracy w tym zakresie.

Mimo tych uwag koncepcja Stefana J. Waltera jest jedną z bardziej oryginalnych koncepcji przestrzennego ruchu dźwięków instrumentalnych, akustycznych, wzmacnianych, przetwarzanych i miksowanych ze światem dźwięków elektronicznych.

Forma

Czasowo-przestrzenna transkrypcja rzeźby wyznacza formalną strukturę utworu. Wysokość głowy (25 cm) określa czas trwania całego utworu wyznaczonego arbitralnie przez kompozytora na 35 min. Tworzenie kompozycji muzycznej polega na skanowaniu całej rzeźby od podstaw do najwyższej części głowy i pięści. Wejścia poszczególnych struktur odpowiadają w miarę dokładnie kształtowi obiektów i linek.

Forma utworu w swoich wstępnych założeniach mogłaby być jednocześnie, jako wynik nieprzerwanego procesu skanowania rzeźby. W praktyce jednak składa się z 8 odcinków oznaczanych zmianą tempa i zestawem liter dla poszczególnych segmentów. Część trzecia *valzer* i ostatnia *quasi requiem* nawiązują do form tradycyjnych i są próbą nadania materiałowi generowanemu niejako automatycznie charakteru bardziej „muzycznego”. W podobnym zakresie rozumieć można zastosowanie określeń dotyczących tempa pozostałych części. 1. tranquillo, 2. piu lento, 3. valzer, 4. ad libitum, rubato, 5. quasi lontano, 6. angoscioso, 7. rilassato, 8. largo, quasi requiem mimo, że są wykonywane są attacca wprowadzają bardzo ważne zróżnicowanie nastroju, charakteru i ekspresji całej kompozycji.

Skład perkusji (12 instrumentów) zbliżony jest ilościowo do składu zespołu kameralnego (10 instrumentów). Zarówno solowa perkusja - „pięść” -, jak i zespół - „głowa” grają równocześnie. W pracy tekstowej kompozytor załącza tabele, w których każdy z instrumentów perkusji otrzymuje ilość zdarzeń (gęstość) do wykonania, ich dynamikę akustyczną i elektroakustyczną.

Wejście linek wiążących obydwie obiekty w środkowej części wyznaczają początek i koniec syntetycznych struktur dźwiękowych odtwarzanych przez głośniki ustawione bliżej środka sceny: 6 głośników (2 x 3) po stronie solowej perkusji (pięć z 6 linkami) oraz 2 głośniki po stronie zespołu (głowa z dwiema linkami przyczepionymi do ust).

Wyznaczenie bliskiego pola nagłośnienia wokół publiczności do wykonania wielotonów elektronicznych w środkowej części kompozycji wprowadza bardzo interesujący zabieg formalny, który w największym uproszczeniu możemy porównać do trzyczęściowego układu A B A1(C), w którym czysto akustyczna część A permutuje w części B przez nałożenie akustycznych struktur z dźwiękami syntetycznymi, aby w ostatniej części przejść do przetworzeń dźwięków akustycznych, ze szczególnie potraktowanym procesorem przestrzeni zarezerwowanym specjalnie dla transkrypcji kciuka w szczytowej, końcowej części kompozycji. Bardziej wyrafinowany rezultat uzyskuje kompozytor stosując odtwarzanie wcześniej nagranych materiałów, a także modulator amplitudy, różne rodzaje pogłosu, długie wybrzmienia i wiele innych.

Bardzo ciekawy jest dobór środków elektronicznych należących do tradycyjnego zestawu możliwości. Mamy do czynienia z odtwarzaniem wcześniej nagranych materiałów, nagłośnieniem ze zmienną projekcją przestrzenną i wreszcie przetwarzaniem elektronicznym instrumentów. Stosowanie ich w oryginalny i twórczy częściowo wynika z zasady transkrypcji rzeźby jako wyjściowych założeń, z drugiej zaś strony wprowadza wielokrotnie bardzo ciekawe i zaskakujące rezultaty.

Zakończenie

Kompozytor mimo stosowanych tradycyjnych środków melodycznych, harmonicznych i rytmicznych stara się odejść od ich klasycznego wymiaru w jak największym stopniu. Udaje mu się to dzięki inspiracji, wyrafinowanym metodom translacji struktur metrycznych. Podobna relacja do materiałów elektronicznych traktowanych z jednej strony w sposób tradycyjny, ale przez zestawienie wyjściowych selekcji i modeli translacji udało się uzyskać bardzo oryginalną kompozycję muzyczną, nietypową w zestawieniu środków muzycznych, łamanie konwencji wyjściowych melodycznych, harmonicznych i rytmicznych na rzecz zdarzeń dźwiękowych i ich gęstości, zastosowaniem algorytmów fraktalnych, powodując w ostatecznym rezultacie powstanie dzieła nietypowego z wieloma niezwykle cennymi elementami, posiadającego ogromny ładunek ekspresyjny i zasługującego na wyjątkową uwagę.

Po analizie dorobku artystycznego, naukowego i dydaktycznego oraz pracy doktorskiej stwierdzam, że na podstawie art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. (Dz. U. z 2017r., poz.1789) mgr Stefan Johannes Walter kwalifikuje się do przyznania mu stopnia doktora w dziedzinie Sztuki muzyczne, dyscyplinie Kompozycja.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "M. Antoniuk". The script is cursive and fluid, with the first letter 'M' being particularly large and stylized. The signature is positioned to the right of the main text block.