

RYS AUTOBIOGRAFICZNY

Urodziłem się 24 kwietnia 1974 roku w Gliwicach. Przygodę z muzyką rozpocząłem podobnie jak wiele dzieci – od nauki gry na fortepianie. Jej początki przypadły relatywnie wcześnie – po ukończeniu 4 roku życia (wrzesień 1979 roku) i miał miejsce w Państwowym Ognisku Muzycznym mieszczącym się podówczas przy gliwickiej Szkole Muzycznej im. Ludomira Różyckiego. Mimo, iż pamiętam niewiele szczegółów z tego czasu – to utkwiła mi w pamięci szczególnie przyjazna i wzniosła atmosfera pierwszych dwóch lat nauki pod okiem mgr Lilianny Orzeszko, które zakończyły się w czasie stanu wojennego przedwczesną śmiercią nauczycielki. Kolejne lata były czasem dość przypadkowego nauczania aż do czasu, gdy za namową nauczycielki kształcenia słuchu zdałem egzamin i zostałem przyjęty do Szkoły Muzycznej I stopnia w Gliwicach. W klasie fortepianu mgr Marty Deszberg nie tylko skorygowałem błędy aparatu, ale – co ważniejsze – pod wpływem erudycji nauczycielki zacząłem poznawać literaturę muzyczną oraz interesować się jej historią. Równoległe rozpocząłem samodzielną naukę harmonii z zakupionego podręcznika oraz ćwiczeń Kazimierza Sikorskiego. Po trzech latach nauki w gliwickiej szkole, zgodnie z wiekiem, pomyślnie zdałem egzamin wstępny do Państwowego Liceum Muzycznego w Katowicach do klasy fortepianu. Szkołę średnią ukończyłem w roku 1993 roku w klasie mgr. Marka Pali i spośród licznych w tym wieku pasji i zainteresowań postanowiłem kontynuować studia muzyczne w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Początkowo, przez pierwsze dwa lata studiowaną przez mnie specjalnością była teoria muzyki. Pod wpływem zajęć kontrapunktu (prowadzonych przez prof. Józefa Świdra) oraz harmonii (prowadzonych przez prof. Edwarda Bogusławskiego i prof. Eugeniusza Knapika) postanowiłem, począwszy od piątego semestru równoległe rozpocząć studia w specjalności kompozycja w klasie prof. Józefa Świdra. Magisterium w zakresie teorii muzyki uzyskałem w 1998 roku i w tym samym roku rozpocząłem pracę w katowickiej Alma Mater. Studia kompozycji ukończyłem w 2000 roku utworem *Mała symfonia koncertująca* wykonanym wówczas przez Orkiestrę Akademicką pod batutą kolegi Szymona Bywalca. Pierwszy etap rozwoju zawodowego zakończyłem pracą doktorską *Genus Computationis - Koncert skrzypcowy* (prawykonany przez Szymona Krzeszowca wraz z Narodową Orkiestrą Polskiego Radia pod batutą Michała Klauzy w 2010 roku w trakcie festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu), którą obroniłem w 2006 roku pod opieką prof. Eugeniusza Knapika.

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI

Do roku 2006.

Głównym obszarem moich zainteresowań twórczych stała się jeszcze w trakcie studiów muzyka elektroniczna. W trakcie warsztatów kompozytorskich organizowanych przez Bałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku w roku 2001, pod wpływem prowadzących – Krzysztofa Knittla oraz Elżbiety Sikory zainteresowałem się udziałem mediów wizualnych w kompozycji dzieła. Wynikiem prac warsztatowych była kompozycja *Microconcerto II*, w której po raz pierwszy użyłem warstwy wizualnej w postaci filmu wraz z warstwą dźwięku elektronicznego oraz instrumentem – puzonem.

Prawykonywanie tej pracy w trakcie finałowego koncertu warsztatów przyniosło mi sporo satysfakcji i skłoniło do dalszych poszukiwań w tym zakresie. Efektem pracy następnych lat był utwór *AMIE 5=4* napisany w 2003 roku na zamówienie Fundacji Ernst Siemens Musikstiftung (złożone przez Fundację Przyjaciół Warszawskiej Jesieni w osobie Andrzeja Chłopeckiego). Kompozycja na sześć instrumentów dętych oraz media audiowizualne używała nie tylko filmu w warstwie wizualnej, ale także grafiki trójwymiarowej oraz wiersza Williama Blake'a.

Jeszcze w trakcie studiów kompozytorskich równie intensywnie pociągało mnie muzyczne środowisko programistyczne w postaci programu Max/MSP. Początkowo używałem tego narzędzia jako sposobu kontrolowania warstwy live – electronics z przetworzeniami sygnału instrumentów akustycznych. Z czasem, poznawszy wstępnie tajniki cyfrowej syntezy dźwięku zacząłem używać w kompozycjach także warstwy dźwięku generowanego. W centrum mojego zainteresowania wkrótce pojawiły się problemy związane z relacjami występującymi w materiale dźwiękowym oraz pomiędzy różnymi jego warstwami (także realizowanymi w różnych mediach). Ponieważ jedną z moich fascynacji muzycznych był (i jest nadal) pomysł Pawła Szymańskiego zastosowany w *Dwóch etiudach* na fortepian (realizacja efektu elektronicznego za pomocą akustycznego instrumentu) w trakcie pracy nad kolejnym utworem postanowiłem wygenerowane za pomocą algorytmu ciągu liczb (bądź symboli) umieścić w przestrzeni tradycyjnej partytury. Intuicja poprowadziła mnie wówczas w kierunku L-systemów.

Rozwój roślin na poziomie komórkowym był przedmiotem badań biologa Aristida Lindenmayera, który w 1968 zaproponował formalny język opisu wzrostu nazwany L-systemem. Najczęściej opisywanym w literaturze przedmiotu przykładem jest model rozwoju glonu *Anabaena catenula*. Wzrost rośliny polega na kolejnych podziałach komórek na różne pod względem wielkości komórki typu A i typu B. Element pierwotny (pojedyncza komórka lub ich ciąg) nazywamy aksjomatem. Dokonując podziału komórka dzieli się zgodnie z pewnym określonym schematem.

Analiza zjawiska rozwoju komórkowego rośliny doprowadziła do stworzenia „algorytmu wzrostu” będącego próbą odwzorowania procesu naturalnego. Dodając do formuły symbole oznaczające obrót o zadany kąt i „hodując” w opisany wyżej sposób kolejne „pokolenia” komórek można symulować rozwój nie tylko roślin ale także, co ciekawe, sztucznych form geometrycznych np.: płatką czy kwadratu Kocha, zbioru Cantora itd.

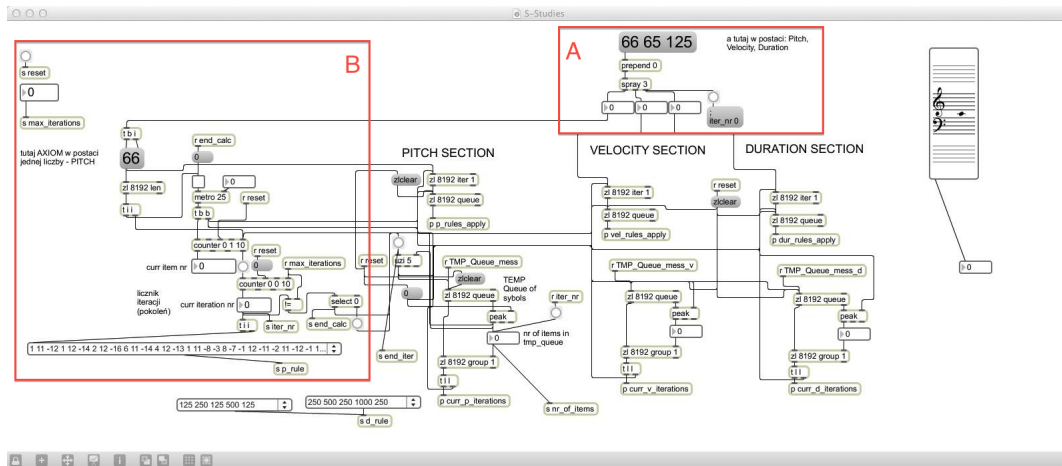
L-systemy modelując wzrost rośliny idealnie wpisały się w ciąg moich zainteresowań estetycznych oscylujących wokół zjawisk polaryzacji elementów dzieła oraz występujących między nimi antynomii.

Między doktoratem a dniem dzisiejszym.

Po złożeniu dokumentacji w 2004 roku, zatwierdzeniu osoby promotora oraz propozycji pracy doktorskiej stopień doktora sztuk muzycznych w zakresie dyscypliny Kompozycja i Teoria Muzyki w specjalności kompozycja został mi nadany przez Radę Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach w 2006 roku. W tym czasie moja działalność wyraźnie rozwarstwiła się na kilka typów aktywności.

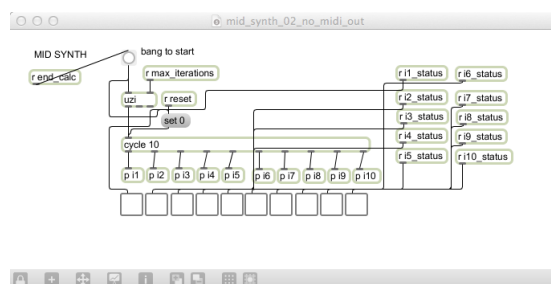
Badania nad językiem muzycznym.

W kwestii języka muzycznego – praca doktorska stała się punktem wyjścia do dalszych badań skierowanych na problematykę (jak się później okazało) języka i gramatyki formalnej oraz możliwości ich zastosowania w warsztacie kompozytorskim. Początkowo postanowiłem zautomatyzować proces generowania materiału dźwiękowego w zakresie wysokości oraz czasu trwania tworząc w środowisku Max/MSP aplikację, której zadanie polega na iteracji zadanej ilości „pokoleń” zgodnie z podanymi regułami.



Rys. 1. Aplikacja iterująca.

Przygotowanie aplikacji do działania polega na określeniu: ilości iterowanych „pokoleń”, reguł przetwarzania wysokości oraz czasu trwania wydarzeń (w zaznaczonej prostokątem sekcji „B”) oraz wartości inicjacyjnej (sekcja „A”). W przedstawionym widoku głównego interfejsu widać jedną z podstawowych różnic pomiędzy użytymi w trakcie komponowania utworu *Genus Computationis* procedurami a sposobem działania powyższej aplikacji: podstawowa struktura jaką jest w przypadku L-systemu aksjomat (ciąg wydarzeń) została zastąpiona przez pojedyncze wydarzenie inicjujące generowanie kolejnych iteracji. Moduł uzupełniający aplikację zamienia zdefiniowane w trakcie procesu ciągu wydarzeń w komunikaty systemu MIDI i zapisuje wynik w postaci standardowego pliku.



Rys. 2. Synteza pliku MIDI.

Przedstawionej powyżej aplikacji użyłem (w różny sposób oraz z różnym skutkiem) do procesu prekomponowania materiału dźwiękowego w kompozycjach: *4 Etiudy* na saksofon (oczekujące na opracowanie i prawykonanie), *Quintett F* (prawykonany przez Orkiestrę Muzyki Nowej pod batutą Szymona Bywalca 19 listopada 2009 roku w trakcie 111 Śląskiej Trybuny

Kompozytorów), *Quartett D* dedykowany i prawykonany przez Kwartet Śląski w trakcie IV Festiwalu Prawykonan 26 marca 2011), *Psalm 119* (dedykowany pamięci Henryka Mikołaja Góreckiego, prawykonany 13 listopada 2012 roku przez Chór Filharmonii Śląskiej w kościele Mariackim w Katowicach). Zastosowanie systemu MIDI w procesie generowania i eksportowania wyników działania programu było celowe ze względu na fakt wyłączenia z zakresu badań interwałów mniejszych niż półton (zastosowanie materiału mikrotonowego niesie znaczący przyrost informacji wymagającej obróbki co z pewnością negatywnie odbiłoby się na metodzie oraz efektywności działania algorytmów). Jeszcze w trakcie pracy nad wymienionymi utworami usilnie poszukiwałem odpowiedzi na pytania o reguły iterowania kolejnych „pokoleń” danych. Czy mogą być zmienne, i jak ich zbiór można badać? Coraz większe zainteresowanie wzbudzał we mnie także pomysł szerszego (czy raczej ogólniejszego) zastosowania podejścia „proceduralnego”: do konstruowania oraz badania relacji pomiędzy strukturami horyzontalnymi (skalami), a wertykalnymi (współbrzmienia). Tu z pomocą przyszła mi koncepcja języka oraz gramatyki formalnej. W przeciwieństwie do L-systemów język formalny pozwala badać struktury formalne wyższego rzędu (L-system może być jednym z przypadków języka formalnego). Kolejną zaletą języka i gramatyki formalnej jest możliwość badania relacji ilościowych zbiorów tworzących określone struktury. Ponadto, gramatyka formalna jest narzędziem o szerokim wachlarzu zastosowań: z jej pomocą można badać zarówno sposoby i możliwości konstruowania skal jak też relacje między składowymi wielodźwięków.

Idea formalizacji języka, a co za tym idzie badania jego właściwości i sposobu powstawania wyrosła na gruncie badań lingwistycznych. W 1957 roku naukowiec amerykański Noam Chomsky stworzył formalny sposób opisu języków naturalnych nazwany „gramatykami”. Są one podzielone na cztery klasy, i mimo iż początkowo służyły badaniom nad językami programowania szybko znalazły liczne zastosowania w dziedzinie modelowania procesów biologicznych czy w badaniach nauk o społeczeństwie.

Główne założenia konstrukcji języka formalnego to: podstawą języka jest alfabet – skończony zbiór symboli, z którego za pomocą gramatyki tworzone są słowa. Język formalny jest więc podzbiorem zbioru wszystkich słów nad skończonym alfabetem. Kluczowym zagadnieniem jest budowa gramatyki formalnej opisującej tzw. produkcje czyli reguły podstawiania dla każdego z elementów alfabetu.

Po początkowych próbach implementacji gramatyki formalnej (konkretnie gramatyki typu '0' – rekurencyjnie przeliczalnej) na gruncie języka muzycznego z użyciem, jak poprzednio, aplikacji Max/MSP okazało się, iż środowisko to nie udostępnia odpowiedniej szybkości generowanego kodu oraz przetwarzania informacji (najogólniej, jest to środowisko interpretera, który na bieżąco przetwarza wprowadzony kod i tworzy z niego oczekiwaną przez użytkownika postać wynikową – np. dźwięk, obraz, komunikat MIDI etc.). Znacznie wydajniejszym pod względem szybkości przetwarzania sposobem jest kompilowanie kodu źródłowego. Jednym z najpopularniejszych języków programowania, znanym mi jeszcze z fascynacji informatycznych rozwijanych w czasie studiów jest język C++. Jest on słynny z efektywności generowanego kodu binarnego oraz ogromnej uniwersalności przy stosunkowo łatwej do opanowania składni. W 2010 roku rozpocząłem pracę nad zestawem klas (alfabet, produkcje, gramatyka) realizujących generowanie struktur horyzontalno-wertykalnych za pomocą wspomnianej gramatyki typu '0'.

```

//
// produkcje2.h
//
// Created by Jarek Manczarski on 11-01-27.
// Copyright 2011 __MyCompanyName__. All rights reserved.
//
#ifndef _produkcje2_h
#define _produkcje2_h
#include <iostream>
#include <fstream>
#include <vector>
#include "alfabet2.h"
#include "waracje3.h"

class produkcje2
{
protected:
    vector < vector <string> > p;
    fstream plik;
public:
    produkcje2(); //Tutaj inicjujemy alfabet domyslny (w klasie alfabet, powstanie "abcd")
    produkcje2(alfabet2); //inicjujemy alfabetem
    produkcje2(alfabet2, int); //Od razu podajemy ilu-elementowe powinny byc produkcje
    ~produkcje2();

    long ile();
    long znajdz(string);
    void produkuje(alfabet2, int);
    void skasuj_poteraki();
    int skanuj_produkcje(vector <string>);
    int czy_permutacja(vector <string>, vector <string>);
    void skasuj_permutacje();
    void wypisz();
    void wypisz_jedna(long);
    void do_pliku(char *);
    vector <string> podaj_produkcje(long);
};

#endif

```

```

//
// produkcje2.cpp
//
// Created by Jarek Manczarski on 11-01-27.
// Copyright 2011 __MyCompanyName__. All rights reserved.
//
#include "produkcje2.h"
#include <iostream>
#include <vector>
#include "waracje3.h"
using namespace std;

produkcje2::produkcje2()
{
    alfabet2 *a;
    a = new alfabet2();
    produkuje(*a, 4);
}

produkcje2::produkcje2(alfabet2 al)
{
    //jeśli użytkownik nie określa mocy produkcji
    //to przyjmuje k = n
    produkuje(al, al.ile());
}

produkcje2::produkcje2(alfabet2 al, int k)
{
    //jeśli zaś użytkownik określa moc produkcji...
    produkuje(al, k);
}

long produkcje2::znajdz(string s)
{
    int ret = -1;
    long e = 0;
    vector <string> at;
    string tmp="";
    //cout << "S,SIZE: " << s.size() << endl;
    for (int t = 0; t < s.size(); t++)
    {
        if (s[t] != ' ')
        {
            //cout << "dodać: " << s[t] << endl;
            tmp += s[t];
        }
    }
}

```

Rys. 3. Plik nagłówkowy oraz fragment implementacji klasy „produkcje” (wersja z 2011 roku).

W trakcie prac nad koncepcją działania wymienionych klas zostałem zmuszony do zbadania tradycji muzycznej w poszukiwaniu reguł tworzących znane struktury: skale, współbrzmienia, harmonie. Z dotychczas zdiagnozowanego pola poszukiwań można wyróżnić zagadnienia związane z liczebnością zbiorów, np.: ile skal można utworzyć z zadanego zbioru interwałów (i – pośrednio – czy skala musi zamykać się w oktawie, a jeśli nie, to jakie to niesie konsekwencje dla systemu harmonicznego), ile wielodźwięków o zadanej strukturze można utworzyć w ramach danej skali, na czym polega zjawisko polaryzacji harmonicznego i kiedy ono zachodzi itp. W ujęciu ogólniejszym, postawione pytania są próbą zdefiniowania obszaru badania cech języka muzycznego w jego hierarchicznej postaci, tj. przy uwzględnieniu faktu, iż podstawą budowy jest system wysokościowy (kwestia określenia i nazwania wysokości dźwięku w konkretnym miejscu przestrzeni akustycznej), który jest podstawą budowy systemu skalowego, który z kolei stanowi podstawę budowy systemu harmonicznego – jednego z elementów języka muzycznego. Innymi słowy – w trakcie poszukiwań pada pytanie czy na podstawie cech systemu dur-moll (z zauważeniem niewątpliwej uniwersalności, która przeważała o tak bogatej i wybitnej literaturze muzycznej używającej tego systemu) można wywieść reguły (lub raczej determinanty) od niego samego ogólniejsze, pozwalające stworzyć systemy o innych cechach. Te i liczne podobne pytania towarzyszyły mi w trakcie prac nad ostatnim utworem w tym nurcie działalności – *Psalmie LXXIV* na chór mieszany i saksofon, który przedstawię bliżej w osobnym rozdziale.

Muzyka elektroniczna i elektroakustyczna.

Bezpośrednio przed przewodem doktorskim mój warsztat programistyczny w zakresie przetwarzania i generowania sygnałów akustycznych dojrzał do rozpoczęcia działalności improwizatorskiej z udziałem instrumentów. Początkowo było to głównie połączenie improwizacji z adaptacją fragmentów komponowanych w formie towarzyszenia niememu filmowi. W ten sposób

zaprezentowałem publiczności wraz z różnymi wykonawcami klasykę kina niemego w elektronicznej szacie. W szczególności należy wymienić tytuły: *Nosferatu – symfonia grozy* (z Szymonem Bywalcem – syntezatory), *Gabinet doktora Caligari* (z Piotrem Domagałą – gitara), *Student z Pragi*, *Furman śmierci* (jw.). Po początkowych doświadczeniach udział instrumentarium tradycyjnego stopniowo się powiększał: od duetu flet, klarnet w filmie *General* (1927 rok, z Busterem Keatonem) w wykonaniu formacji AI Players: Justyna Kowalska – flet, Michał Hańderek – klarnet, po skład kameralny w filmie *Madamme du Barry* (1920) – flet, klarnet, akordeon, kontrabas, syntezator mowy Ivona (flet, klarnet – jw., Robert Kier – akordeon, Kamil Pawłowski – kontrabas, Michał Paduch – syntezator mowy). W miarę zdobywania doświadczenia scenicznego rozpocząłem uprawianie wolnej improwizacji z udziałem instrumentów akustycznych. W ramach tego typu działań można wymienić wystąpienia z Mattiasem Mainzem – trąbka ćwierćtonowa – w ramach Międzynarodowych Warsztatów Media i Tradycja (Cieszyn 2005, Katowice, Kolonia 2006), Richardem Ortmannem – saksofon – w ramach projektów: *Soundcheck* (Katowice 2006), *C.O.A.L. – Carboniferous to Open-eyed Artists on Landscape*, (Katowice 2007, Dortmund 2008).

Efektom działalności na polu improwizacji były także wystąpienia w trakcie Jaz Festiwalu Muzyki Improwizowanej gdzie wystąpiłem wraz z Piotrem Domagałą (2005) oraz Piotrem Toruńskim (klarnet basowy) i orkiestrą Haagsche Hofmuzieck w projekcie *_brandenburg_320* (2006) w zabytkowej kopalni GUIDO w Zabrze.

W 2008 wystąpiłem jako członek kwintetu jazzowego w programie muzyki filmowej Krzysztofa Komedy w projekcie *Nóż w wodzie*.

W 2007 roku wraz z Krzysztofem Wołkiem postanowiliśmy założyć improwizujący duet Loadbang Ensemble. W tym samym roku rozpoczęliśmy działalność występami na krakowskim festiwalu Audio-Art, następnie w Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski w Warszawie. W roku 2008 duet zaprezentował się w Bytomskiej galerii Kronika (projekt *Ins of Outs*) w trakcie Festiwalu Muzyki Nowej. W 2009 roku duet z gościnnym udziałem Alison Ogden i John'a Ritz'a (klarnet, wiolonczela) wystąpił w ramach New Music Festival w Louisville (USA). W grudniu 2011 roku duet wystąpił w trakcie festiwalu Musica Moderna w Łodzi (w projekcie *Loadbang Evolution*). W listopadzie 2012 roku zespół wystąpił z projektem *Loadbang Solo* podczas I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Elektronicznej w Tbilisi. W grudniu 2012 zespół zaprezentował projekt *Loadbang Trio* w ramach II Międzynarodowego Festiwalu Brand New Music w Katowicach z gościnnym udziałem grającego na różnych odmianach fletu Hong-Da Chin.

Działalność na tym polu obejmuje także wykonania utworów elektroakustycznych. Do najważniejszych wydarzeń należy tu zaliczyć wykonanie zamówionego przez Związek Kompozytorów Polskich w 2007 r. *Stadium Geometrycznego* na flet, klarnet i elektronikę w trakcie XVIII Jesiennego Festiwalu Muzycznego Alkagran (2008) w Czechowicach-Dziedzicach, liczne wykonania *Divertimento I* na fortepian i taśmę, które zostało zaprezentowane m. in. w trakcie łódzkiego festiwalu Musica Moderna w 2011 roku (z udziałem Dagmary Niedzieli), podczas Wtorku Muzycznego w Akademii Muzycznej w Katowicach w 2010 roku, w trakcie New Music Festival w Louisville w 2009 roku (Krista B Wallace-Boaz), podczas I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Elektronicznej w Tbilisi w 2012 roku.

Do działalności na polu sztuki elektronicznej należy zaliczyć także instalację *M(usic)I(nteractions)R(elations)* zrealizowaną w 2010 roku w ramach Śląskiej Nocy Naukowców.

Ideą działania instalacji było generowanie predefiniowanej tkanki muzycznej, a w wyniku interakcji generowanie zaburzeń sterowanych zachowaniem użytkownika. Instalacja zaprezentowała możliwość generowania zjawisk dźwiękowych/muzycznych ze sprzętowym interfejsem użytkownika w postaci zestawu sensorów nawiązujących w sposobie działania do idei Thereminvoxu.

Działania z udziałem mediów wizualnych.

Odmianą twórczości elektronicznej jest aktywność związana z udziałem muzyki (elektronicznej i nie tylko) w działaniach wizualnych. W tym zakresie należy wymienić: muzykę w fabularnej miniaturze Tomasza Jurkiewicza *Franciszek* wyprodukowanej przez Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, która uzyskała Nagrodę Publiczności na krakowskim Międzynarodowym Festiwalu „Etiuda&Anima” w 2005 roku, Nagrodę Główną Mały FeFe na warszawskim Festiwalu Filmowym „FeFe Felliniada” w 2006 roku oraz Nagrodę Brązowa Framuga na gliwickim Festiwalu Filmowym „Drzwi” w 2007 roku. Innym działaniem w tym zakresie jest muzyka do filmu eksperymentalnego Barbary Kasperczak *Podróż* (2007 rok). Produkcja ta zdobyła nagrody w Polsce oraz była prezentowana na licznych festiwalach międzynarodowych, m.in.: Tampere International Short Film Festival, Finlandia (2007), Naoussa International Film Festival, Grecja (2007), Istanbul Short Film Festival, Turcja (2009), Maribor Stoptrik, Słowenia (2012), 31st Fajr International Film Festival, Iran (2013). W 2011 roku na zlecenie działającego wówczas katowickiego Biura Europejskiej Stolicy Kultury 2016 zrealizowałem warstwę dźwiękową oraz muzyczną w projekcie *Lost in Katowice* pomysłu Agaty Stebnickiej. Jest to propozycja wycieczki historycznej śladami najśłynniejszych katowickich kamienic. Wycieczka jest opatrzona fascynującymi opowiadaniem autorstwa Henryka Szczepańskiego, a także tłem ulicy oraz muzyką. Projekt jest wciąż dostępny pod adresem <http://esk2016katowice.home.pl>.

W 2006 roku stworzyłem muzykę do filmu *Czarne serca. Kopalnia Wujek 16 grudnia 1981 r.* (wyprodukowany przez Górnśląskie Centrum Kultury), który został upubliczniony na wernisażu wystawy o tym samym tytule 5 grudnia 2006 roku.

Wiele mniejszych prac (muzyka w etiudach animacyjnych, video-artach) zrealizowanych we współpracy z pracownią Animacji oraz Multimediów katowickiej Akademii Sztuk Pięknych jest na stałe prezentowana w lokalnym kanale telewizyjnym MINUS zarządzanym przez wspomnianą Uczelnię.

W nieco odmiennym charakterze brałem udział w 4 edycjach (2007 – 2010) Mikołajkowego Konkursu Gitarowego w Rybniku organizowanego przez Śląskie Stowarzyszenie Miłośników Gitary Klasycznej SILESIANA gdzie występowałem w roli artysty wizualnego realizując na żywo obraz w trakcie prezentacji konkursowych, by następnie materiał audio-wizualny umieścić na płycie VCD.

Istotnym wydarzeniem w tym nurcie było skomponowanie w 2012 roku muzyki do sztuki Sławomira Mrożka *Kontrakt* (premiera miała miejsce 23 marca 2012), która została przyjęta bardzo ciepło nie tylko przez publiczność Teatru Śląskiego ale – co jest źródłem szczególnej satysfakcji – także przez autora sztuki.

Realizacje i nagrania.

Istotną częścią aktywności artystycznej są realizacje materiału elektronicznego w utworach innych kompozytorów oraz nagrania.

Od początku istnienia jestem związany z Orkiestrą Muzyki Nowej realizując warstwy materiału elektronicznego w utworach, które stanowią znaczącą część repertuaru. Wśród licznych realizacji na uwagę zasługują wystąpienia związane z twórczością Andrzeja Krzanowskiego, którego twórczość jest w centrum zainteresowań Orkiestry. Najczęściej realizowaną partyturą jest niewątpliwie *Audycja IV* na akordeon, narratora, perkusję, syrenę i dwie taśmy. Utwór ten realizowałem po raz pierwszy w trakcie Warszawskiej Jesieni w 2000 roku (w towarzystwie m.in. Marka Andryska i Adama Ferencego) w trakcie koncertu monograficznego poświęconego twórczości Andrzeja Krzanowskiego. Inne, ważne wykonania: Inauguracja działalności Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie – 2010, koncert w ramach festiwalu Alkagran w Czechowicach-Dziedzicach (2008), koncert w trakcie Międzynarodowej Sesji Naukowo-Artystycznej z okazji XXX-lecia Klasy Akordeonu w Akademii Muzycznej w Łodzi (2011). Oprócz *Audycji IV* należy wymienić wykonanie *Suity z Audycji V* w trakcie festiwalu Musica Polonica Nova w 2010 roku. Z realizacji dużych form należy wymieść także realizację warstwy elektronicznej w operze Fausto Romitellego *Index of metals* w trakcie festiwalu Musica Electronica Nova w 2009 roku oraz w trakcie „Industriady” w Bytomiu (koncert w zabytkowej siedzibie elektrocieplowni Szombierki) w 2010 roku.

W 2009 roku zrealizowałem materiał oraz partię elektroniki w utworze *Muzyka lustrzana* Stanisława Bromboszcza w trakcie III Festiwalu Prawykonań w Katowicach, który w następnym roku zarejestrowaliśmy dla wytwórni DUX.

21 marca 2013 roku w koncercie z okazji 40. rocznicy powstania Śląskich Trybun Kompozytorów zrealizowałem warstwę elektroniczną (w postaci rejestracji materiału i jego prezentacji w trakcie wykonania) w utworze Ernesta Małka *Inspiracje* na głos żeński, perkusję, fortepian i 2 taśmy. W tym samym roku w trakcie V edycji Festiwalu Prawykonań zrealizowałem partię dźwięków syntetycznych w utworze Włodzimierza Kotońskiego *Arietta e i fiori* na puzon solo i dźwięki syntetyczne.

Ze zrealizowanych projektów nagraniowych można wymienić: płytę Śląskiego Oktetu Gitarowego, płytę z pieśniami na baryton i fortepian w wykonaniu Macieja Bartczaka i Roberta Marata, repertuar pieśniowy i operowy w wykonaniu Adama Szerszenia, utwory chóralne w wykonaniu zespołów pod kierownictwem Iwony Bańskiej. W 2013 roku dokonałem szeregu audiowizualnych rejestracji prawykonań utworów realizowanych przez Filharmonię Śląską w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zamówienia Kompozytorskie 2013 – 2014”. Wśród nich można wymienić: *Koncert Organowy* Stanisława Moryty (prawykonany 23 listopada 2013 roku przez Juliana Gembalskiego oraz Orkiestrę Filharmonii Śląskiej pod batutą Mirosława Jacka Błaszczyka) czy *II Koncert wiolonczelowy* Weroniki Ratusińskiej – Zamuszko (prawykonany 12 grudnia 2013 roku przez Tomasza Strahla z towarzyszeniem orkiestry jw.).

DZIAŁALNOŚĆ ORGANIZACYJNA I POPULARYZATORSKA

Bezpośrednio po ukończeniu studiów w 2000 roku równoległe do działalności kompozytorskiej rozpocząłem działalność organizacyjną. Z najważniejszych wydarzeń artystycznych, które miałem zaszczyt współorganizować należy wymienić: udział w pracach Rady Programowej festiwalu Musica Electronica Nova w 2009 roku, udział w Zespole Programującym festiwalu Brand New Music w 2010 i 2012 roku, współorganizacja Festiwalu Muzyki Nowej w 2007 i 2008 roku, organizacja i koordynacja koncertów w ramach festiwali: Śląskie Trybuny Kompozytorów w 2011 i 2013 roku, Śląskie Dni Muzyki Współczesnej w 2012 i 2014 roku. Działalność organizacyjna obejmuje także realizację i koordynację wydarzeń międzynarodowych takich jak projekt C.O.A.L. – koordynacja streamingu strony polskiej (w trakcie internetowego koncertu pomiędzy Katowicami, Dortmundem i Lille) oraz prace organizacyjno-koordynacyjne w trakcie planowania i przebiegu wydarzenia „Guck mal! Schlesien” (promocja województwa śląskiego) w Północnej Nadrenii-Westfalii, w Düsseldorfie w 2010 roku.

Działalność w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Praca organizacyjna na rzecz Akademii Muzycznej w Katowicach skupia się na kilku aspektach jej działalności. Będąc opiekunem Studia Muzyki Elektroakustycznej organizuję regularnie koncerty z udziałem studentów Studia oraz zaproszonych gości. Koncerty te odbywają się głównie w siedzibie Uczelni, a także w innych katowickich placówkach o charakterze artystycznym (Rondo Sztuki, Galeria Architektów). Prace organizacyjne na rzecz Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu obejmują także współpracę z Władzami Wydziału w organizacji takich konferencji jak *Styl Późny* (2000, 2004 rok), *Musica Inter Artes* (2009 rok).

W 2007 roku przygotowany przeze mnie wniosek otrzymał dofinansowanie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Rozwój Infrastruktury Kultury (priorytet Infrastruktura Szkolnictwa Artystycznego). W ramach dofinansowania wyposażono Studio Muzyki Elektroakustycznej w nowoczesny sprzęt do realizacji kompozycji elektronicznych i elektroakustycznych.

Od 2010 roku pełnię funkcję Pełnomocnika Rektora do spraw Sprawozdawczości. W ramach prac w tym zakresie zaprojektowałem i zrealizowałem z akademickimi informatykami portal służący gromadzeniu informacji o dorobku naukowym i artystycznym pracowników Akademii. W roku 2009 oraz 2013 sporządziłem zbiorcze zestawienie informacji o działalności Wydziałów na potrzeby procesu parametryzacji jednostek naukowych („Ankieta Jednostki”). W roku 2010 oraz 2011 byłem autorem wniosków na działalność statutową obu Wydziałów Uczelni.

Będąc pracownikiem Katedry Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki regularnie recenzuję i promuję prace licencjackie i magisterskie. Z prac napisanych pod moim kierunkiem można wymienić m.in. pracę p. Marty Smolarz *Metody analizy muzyki elektronicznej w ujęciu Briana Fennelly'ego oraz Pierra Schaeffera* czy pracę p. Michała Lipińskiego *Taniec mózgu, spokój duszy. O języku muzycznym Richarda D. Jamesa na przykładzie albumu pt. Drukqs*

W roku 2012 zostałem wybrany przez Radę Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu na funkcję Prodziekana Wydziału. W ramach związanych z nią obowiązków należy wymienić prace w charakterze przewodniczącego Wydziałowej Komisji ds. Nauki, Komisji Stypendialnej oraz Wydziałowego Zespołu ds. Zapewniania Jakości Kształcenia, a także coroczne sporządzanie wniosków Wydziału o finansowanie działalności statutowej.

Udział w organizacjach muzycznych.

W 2005 roku zostałem zaproszony przez Marka Chołoniewskiego na zjazd założycielski Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej w charakterze członka-założyciela. Członkiem Stowarzyszenia pozostaję do dnia dzisiejszego.

Począwszy od 2008 roku jestem członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich. W ramach działalności w związku w 2010 roku zostałem powołany do pełnienia funkcji wiceprezesa zarządu katowickiego Oddziału Związku. Biorąc udział w pracach Zarządu współprogramuję i współorganizuję takie wydarzenia jak: Śląskie Dni Muzyki Współczesnej, Śląskie Trybuny Kompozytorów, festiwal Brand New Music.

Od 2010 roku jestem także członkiem Międzyuczelnianej Katedry Kształcenia Słuchu działającej przy Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

OPIS PRZEDSTAWIONEGO DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Poniżej przedstawiam syntetyczny opis przedstawionego dzieła – zrealizowanego osiągnięcia artystycznego – *Psalmu LXXIV* na chór mieszany i saksofon. Załączniki do niniejszej dokumentacji obejmują zarówno partyturę jak i nagranie utworu dokonane podczas prawykonania dnia 15 grudnia 2013 roku w Bazylice p.w. św. Szczepana w Katowicach-Bogucicach.

PSALM LXXIV NA CHÓR MIESZANY I SAKSOFON

Przedstawiony utwór napisałem w 2013 roku na zamówienie Chóru Filharmonii Śląskiej realizującej program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Zamówienia Kompozytorskie 2013 – 2014. Jest to drugi utwór napisany dla tego zespołu z towarzyszeniem saksofonu (w grudniu 2012 odbyło się prawykonanie Psalmu 119 na chór mieszany i saksofon). Użycie saksofonu w kompozycji wokalne zawdzięczam w dużej mierze znajomości z wybitnym saksofonistą młodego pokolenia – Bartłomiejem Dusiem. Wybierając ten utwór postanowiłem sięgnąć do ostatnio skomponowanego dzieła z przekonaniem, iż jest to najbardziej dojrzała kompozycja, w której czynnik harmoniczny uwypuklił przebieg napięciowy w stopniu większym niż w poprzednich utworach. Mam także wrażenie, iż proporcja elementu intelektualnego oraz intuicyjnego jest w tym utworze lepiej wyważona niż we wcześniejszych.

Utwór postanowiłem zadedykować prof. Józefowi Świdrowi.

Tekst.

Warstwa narracyjna tekstu poetyckiego jest w prezentowanym utworze nadrzędną w stosunku do zależności czasowych materiału dźwiękowego. Tłumaczenie Psalmu pochodzi z Wulgaty.

- 1: in finem ne corrumpas psalmus Asaph cantici
- 2: confitebimur tibi Deus confitebimur et invocabimus nomen tuum narrabimus mirabilia tua
- 3: cum accepero tempus ego iustitias iudicabo
- 4: liquefacta est terra et omnes qui habitant in ea ego confirmavi columnas eius diapsalma
- 5: dixi iniquis nolite inique facere et delinquentibus nolite exaltare cornu
- 6: nolite extollere in altum cornu vestrum nolite loqui adversus Deum iniquitatem
- 7: quia neque ab oriente neque ab occidente neque a desertis montibus
- 8: quoniam Deus iudex est hunc humiliat et hunc exaltat
- 9: quia calix in manu Domini vini meri plenus mixto et inclinavit ex hoc in hoc verum fex eius non est exinanita bibent omnes peccatores terrae
- 10: ego autem adnuntiabo in saeculum cantabo Deo Iacob
- 11: et omnia cornua peccatorum confringam et exaltabuntur cornua iusti

W przebiegu dzieła tekst jest zaprezentowany w całości z wyjątkiem wersu pierwszego, który ma charakter informacyjny. Rozmieszczenie tekstu w stosunku do formy utworu przedstawia się następująco:

Solo	A	B	Solo	C	D	E	Solo	A
1 - 12	13 - 28	29 - 46	47 - 73	74 - 89	90 - 110	111 - 143	144 - 150	151 - 183
II	II, III	IV	V	VI	VII	VIII, IX	IX	IX, X, XI

Rys. 4. Rozmieszczenie tekstu w formie utworu.

Jak wynika z powyższego zestawienia tekst psalmu został rozłożony w większości równomiernie. Wyjątek stanowi tu powtórzenie wersu II oraz podział wyjątkowo długiego wersu IX pomiędzy trzy sąsiadujące segmenty formy.

Materiał wysokościowy.

Konstrukcja materiału dźwiękowego jest dziełem intuicji, która od dłuższego czasu prowadzi mnie w kierunku muzyki tradycyjnej, a w szczególności muzyki ludów słowiańskich. Jedną z inspiracji jest tu niewątpliwie muzyczny wstęp do filmu „Syberiada. Poemat” z 1979 roku w reżyserii Nikity Michalkowa-Konczalowskiego. Grafika, obraz, a film w szczególności jest

prawie od początku mojej działalności twórczej znaczącym obszarem wpływu i inspiracji.

Materiał skali został wywiedziony z komórki melodycznej o pochodzeniu intuicyjnym:



Rys. 5. Podstawowa komórka melodyczna.

Przedstawiona komórka została multiplikowana w celu otrzymania przebiegu dopełniającego się do wielokrotności interwału oktawy czystej. W tym przypadku były potrzebne trzy powtórzenia heksachordu dokonane w sposób łączny.



Rys. 6. Pełny materiał wysokościowy.

Współbrzmienia.

Materiał harmoniczny używany w kompozycji wynika z dwojakiego traktowania materiału wysokościowego:

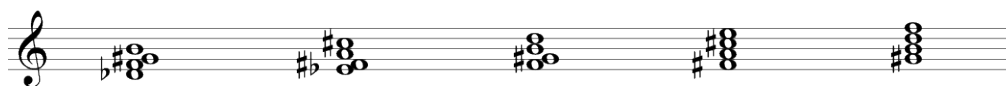
- struktury tworzone tradycyjnie – trój - i czterodźwięki konstruowane metodą

$$\sum_{i=0}^{i=k-1} n+ri \text{ gdzie}$$

- n – numer stopnia skali rozpoczynającego wielodźwięk,
- i – indeks składnika,
- k – ilość składników,
- r – współczynnik rozproszenia składników w materiale skali,
- symbol sumy – zjawisko jednoczesności, współbrzmienia.

Kolejne składowe powyższego ciągu odpowiadają numerom stopni skali składników wielodźwięku, np.: rozpoczynając trójdzwięk od stopnia II będą to kolejno: II, IV, VI stopień skali.

Przykłady takich wielodźwięków:



Rys. 7. Wielodźwięki o współczynniku $r = 2$.

- struktury tworzone za pomocą relacji o innych współczynnikach r – np. $\sum_{i=0}^{i=k-1} n+3i$



Rys. 8. Wielodźwięki o współczynniku $r = 3$.

Zestawienie współbrzmień o różnych współczynnikach r najlepiej widać w segmencie D gdzie występują naprzemiennie towarzysząc tenorowemu solo:

Lento (♩ = c. 48)

Rys. 9. Fragment segmentu D.

Materiał harmoniczny obu typów zostaje skonstrastowany wielodźwiękami saksofonu, które ze swej natury wyłamują się poza relacje półtonowe. Ich rolą jest wzbogacenie materiału harmonicznego, a także wyraziste dzielenie segmentów formalnych utworu.

Forma.

Schemat formalny przedstawionej kompozycji nawiązuje do formy łukowej, która wzięwszy pod uwagę przeznaczenie utworu wydała mi się najbardziej adekwatną. Jej przebieg można zobrazować następująco:

Solo	A	B	Solo	C	D	E	Solo	A
1 - 12	13 - 28	29 - 46	47 - 73	74 - 89	90 - 110	111 - 143	144 - 150	151 - 183

Rys. 10. Schemat formalny.

Jak wynika z przedstawionego schematu, w utworze można wydzielić trzy fazy. Istotnym elementem kształtującym przebieg utworu są fragmenty o charakterze solowym pełniące funkcję wstępu bądź odprężenia po skumulowaniu napięcia harmonicznego. Występująca w segmencie E

technika imitacyjna jest świadomym odwołaniem do korzeni mojej fascynacji kompozycją, a także ukłonem w stronę prof. Józefa Świdra, któremu *Psalm LXXIV* jest dedykowany.

PODSUMOWANIE

Praca nad utworem *Genus Computationis – Violino Concerto* spowodowała, iż rozwój warsztatu kompozytorskiego kontynuuję od tego czasu dwutorowo. Nurt badań języka muzycznego stał się czasie ostatnich kilku lat głównym ośrodkiem moich wysiłków intelektualnych. Odwrócenie się od dużych form instrumentalnych jest efektem potrzeby szybszego sprawdzania prowadzonych badań oraz konfrontowania pomysłów z ich realnym wybrzmieniem. Doświadczenia zdobyte na tym polu spowodowały, iż z większą odwagą myślę dziś o formach symfonii w zakresie muzyki instrumentalnej oraz poematu z udziałem mediów elektronicznych. U podstawy wspomnianych badań leży nie tylko fascynacja elementem harmonicznym dzieła muzycznego, ale i przekonanie o pewnym zagubieniu współczesnego twórcy na tym polu. Obserwując twórczość kompozytorów współcześnie mi żyjących zauważyłem tendencje do subiektywizacji procesu tworzenia materiału harmonicznego, która w dłuższej perspektywie prowadzi do zatamizowania środowiska muzycznego – czy artystycznego ogólniej – w zakresie używanego języka muzycznego i rozluźnienia związków pomiędzy jego uczestnikami, a co za tym idzie – możliwości zrozumienia przekazywanych idei. Wyjątkiem, na który wielu zechce się w tym miejscu powołać jest z pewnością nurt „spektralistów”. Rozszerzenie materiału harmonicznego o kolejne alikwoty jest tu jednak zabiegiem z natury mimetycznym, mającym na celu symulację takiego czy innego zjawiska akustycznego. Moim zdaniem, stosunkowo duża nośność tej idei oraz jej pozytywna recepcja przez słuchaczy wynika z faktu, iż idea ta niesie ziarno uniwersalizmu oparte na refleksji zmysłowej (o ile można użyć tak nieostrego pojęcia). Pracując nad aspektami harmonicznosci języka muzycznego, szczególnie analizując jego upostaciowanie w wiekach XVIII–XX mam podstawy przypuszczać, iż uniwersalizm systemu dur-moll jest wynikiem co najmniej równowagi w refleksji intelektualnej i doświadczenia zmysłowego. Co więcej, nabieram przypuszczenia, iż siła muzyki przeszłości opiera się głównie na zjawisku wspólnoty języka (zarówno dla twórcy jak i słuchacza), u którego podstaw leży próba odczytania znaczenia idei liczby i relacji między-liczbowych. Nie bez powodu już w V wieku dzieło Martianusa Capelli przedstawia muzykę (a właściwie harmonię, jak wynika z tytułu rozprawy) w kręgu nauk obok geometrii, arytmetyki i astronomii. Interpretując podział sztuk wyzwolonych zgodnie z tradycją można zauważyć, iż muzyka jest umieszczona w tym zestawieniu wśród nauk badających emanację liczby w konkretnych warunkach. Intuicja naukowa, a także wiele przykładów interdyscyplinarnych odniesień znanych dziś w naukach ścisłych, podpowiada mi, iż badania z zakresu harmonii mogą mieć znaczenie także dla dziedzin opisujących inne niż muzyczne fragmenty rzeczywistości. Tak nakreślona rola twórcy, poszukiwacza porządku (bądź chaosu) rozpiętego w licznych *coincidentias oppositorum* jest dla piszącego te słowa źródłem najwyższej inspiracji.