

## **A Fair Fairy Tale - początki procesu twórczego z perspektywy kompozytora**

Autor tekstu: **Adrian Robak**

### **Jak rozpocząć operę?**

Praca nad pierwszym dziełem muzyczno-scenicznym jest z pewnością momentem zwrotnym dla kompozytora, który do tej pory tworzył tylko niesceniczne utwory. Studia nad powstałą wcześniej twórczością operową, a zwłaszcza historią rozwoju gatunku opery, mogą przynosić ciekawe spostrzeżenia. Jednym z najtrudniejszych wyzwań kompozytorskich jest tworzenie narracji muzycznej w oparciu o tekst libretta. Jest to budowanie kulminacji i odprężenia w warstwie muzycznej dzieła podporządkowanej słowu literackiemu, gdzie napięcia muzyczne są synchroniczne z tymi tekstowymi. Jednak znacznie ciekawsze jest asynchroniczne występowanie tychże muzycznych i tekstowych zjawisk. Innym, równie ważnym wyzwaniem, jest czasowy aspekt struktury utworu, który jest związany z librettem. Wybór tekstu literackiego jest w zasadzie najważniejszą decyzją kompozytora, który będzie na jego kanwie budować nowy, muzyczno-sceniczny świat.

Tematyka libretta *A Fair Fairy Tale* odnosi się do świata, w którym spersonifikowana w postaci młodej kobiety Muzyka wegetuje w łóżku szpitalnym. Z rozmów pracowników szpitala słuchacz dowiadyuje się, że piękna dziewczyna trwa w letargu, który jest o tyle tajemniczy, że lekarze nie potrafią wykryć jego przyczyny. Coraz częściej słyszy się o zamknięciu pacjentki w ośrodku dla umysłowo chorych. Tymczasem za zamkniętymi drzwiami izolatki demony i duchy walczą o życie obumierającej bohaterki. Sprowadzają jej z zaświatów gości, z których każdy usilnie stara się wybudzić spersonifikowaną Muzykę, poprzez wspomnianie jej dawnej, życiodajnej siły i twórczego wigoru. Pograżona w letargu pacjentka reaguje jednak dopiero na głos mężczyzny, który zostaje przedstawiony jako rehabilitant Adam. W chwili, gdy wydaje się, że dziewczyna odzyskuje siły, na scenę wkracza antagonistą, którym jest muzyczny Menadżer. Menadżer wyjawia prawdziwą osobowość Adama — jest on muzykiem, który nie wywiązał się z podpisanego kontraktu. Pojawienie się antagonisty rzuca również światło na przyczyny złego stanu zdrowia głównej bohaterki, której letarg spowodowany jest kondycją współczesnego rynku muzycznego. Fabuła opowieści zakłada przeplatanie elementów patetycznych (reprezentowanych przez związane ze sztuką postacie odwiedzające uosobioną Muzykę) z komicznymi oraz groteskowymi, które do fabuły zostaną wprowadzone przez sceny z udziałem pracowników szpitala oraz Menadżera. *A Fair Fairy Tale* jest realistyczno-baśniową opowieścią o perypetiach Muzyki, byłego muzyka Adam oraz intrygi Ward-Sister i Menadżera.

Wcześniejsze doświadczenia kompozytorów z gatunkiem operowym popychają ich do ocen wielkich dzieł zarówno pod kątem muzycznej narracji, zastosowanych technik kompozytorskiego warsztatu czy korelacji tekstu słownego z muzycznym. Wyciąganie jednoznacznych wniosków rządzących tworzeniem opery jest pewnego rodzaju szkodliwą pułapką, w którą można wpaść niepostrzeżenie. Zachowanie się w granicach zdroworozsądkowej, obiektywnej krytyki w trakcie studiów nad partyturami, nad nagraniami video czy podczas spektakli operowych wydaje się dosyć trudne. O ile cenniejsze jest poddanie się budowanej z mozołem przez kompozytora atmosferze? Wszystko po to, aby z iście barokowym „pokłonem” dążyć do oddania wszystkim twórcom należytego szacunku oraz po to, by zrozumieć ich dzieła w kontekście konwencji epoki, manier i zawartej w nich wewnętrznej retoryki. Empiria tychże wielkich dzieł zaczynając od Claudio Monteverdiego, Wolfganga A. Mozarta, Giacomo Pucciniego, Giuseppe Verdiego, Ryszarda Wagnera, Dymitra Szostakowicza, a na Krzysztofie Pendereckim kończąc... paraliżuje. W momencie krytycznym, po zrzuceniu z siebie tego uciążliwego brzemienia, przychodzą refleksje nad tym, jaka ta „moja” opera będzie (lub mogłaby być). Mimo istotnych przesłanek, iż najważniejsze idee powstałych wcześniej oper odnoszą się do wszystkich możliwych tematów, poruszając i balansując na pograniczu różnych światów poetyckiej i muzycznej wyobraźni, archetypowych bohaterów, znalezienie nowego, „świeżego” tematu wydawać się może niemożliwe. A jednak... Obserwacja otaczającej rzeczywistości przyniosła odpowiedź na pytanie: o czym będzie nowy dramat muzyczny? Współpraca z autorką libretta — Joanną Soćko, przyniosła niespodziewane koncepcje i pomysły literackie, których poszczególne wątki stanowią kanwę przyszłej kompozycji.

Każdy kompozytor rozpoczynający akt twórczy musi zadać sobie dwa fundamentalne pytania, na których opierać się będzie proces tworzenia. Po pierwsze: co chcę przekazać w danej kompozycji? Po drugie: czy potrafię przekazać planowane idee, koncepcje poprzez obecny stan własnych

umiejętności kompozytorskich i wiedzy?

Dramat muzyczny A Fair Fairy Tale to przede wszystkim opowieść o różnych rodzajach miłości, o rodzącym się w człowieku złu oraz o pochwaleniu muzyki jako sztuki. Potrzeba przekazu wartości (być może uniwersalnych) poprzez język muzyczny wydaje się być najsilniejszym — choć nie jedynym — motywatorem w działaniach kompozytorskich. Można odnieść wrażenie, że ugruntowanie koncepcji dzieła na fundamentalnych, ponadczasowych wartościach przynosi całkowicie inne podejście do tworzenia kompozycji scenicznej. Powaga twórcza jest być może jakąś dodatkową siłą, która powoduje, że kompozytor zaczyna o wiele częściej myśleć o hipotetycznym słuchaczu. Dla autora muzyki wówczas jest to ktoś, kogo należy darzyć szacunkiem już podczas aktu twórczego. Oczywiście nie chodzi tutaj o to, aby ta powaga tworzenia wymuszała powagę dzieła (wszak sam efekt końcowy aktu twórczego może zawierać elementy pastiszu, żartu muzycznego itp.). Potrzeba przekazu wyższych wartości wiąże się z inną: potrzebą samorealizacji. Samorealizacja twórcza jest bodaj najlepszym przykładem wolności twórczej. Tworzenie tego, co przynosi wymierne korzyści intelektualne, daje przyjemność tworzenia, a jednocześnie rozwija umiejętności. Taki rozwój to odpowiedź na twórczą potrzebę ciągłego rozbudowywania, poszerzania warsztatu kompozytorskiego. Wynikiem opisanych wyżej zależności pomiędzy planowaniem dzieła a aktem twórczym są z pewnością spostrzeżenia znane każdemu kompozytorowi: im więcej powstałych, a przede wszystkim wykonanych dzieł, tym lepszy warsztat kompozytorski i tym lepsza umiejętność przekazu ulotnej sfery idei poprzez najbardziej ulotną ze sztuk, jaką jest muzyka.

## Aspekt twórczy dzieła muzycznego

Kompozytor też człowiek — może się mylić. Gdy stanąć nad partyturami wielkich dzieł wybitnych kompozytorów odnieść można wrażenie, że autor, prawie jak nieomylna maszyna, wyraził w sposób doskonały jednym pociągnięciem ołówka to niewyrażalne. Jest to oczywiście pustoszący zakamarki wyobraźni mit. Zarówno dawni jak i współcześni twórcy muzyki tworzą swoje kompozycje długo i bardzo boleśnie. Podłożem tego z pewnością jest dążenie do pewnego rodzaju doskonałości. Ale nie tylko...

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że zarówno szalejące we wnętrzu kompozytora emocje, uczucia czy nagłe syntetyzujące olśnienia potrafią zniweczyć to, czego często nie ujrzą oczy wykonawców i uszy słuchaczy — „rękopisy” odłożone, przerobione czy zniszczone. Za „gotowe” dzieło uznaje się zazwyczaj ukończoną partyturę. Jednak to, co z pozoru wydaje się zakończone, jest tak naprawdę początkiem drogi: drogi trudnej, długiej i — zazwyczaj — okupionej cierpieniem kompozytora. Można użyć porównania, że dzieło, jako wytwór wyobraźni oraz przecięcia się trajektorii takich elementów, jak wiedza, umiejętności, talent i doświadczenie jest „dzieckiem” kompozytora. To wydanie „na świat”. Nasuwające się pytania, stoją na wektorze twórczej pracy o przeciwnych zwrotach brzmieć mogą następująco: czy to dzieło zapowiada dalszy rozwój formy, gatunku, muzyki? Czy będzie ono jakiegoś typu „reformą”? Jak zapis kompozycji wpływa i warunkuje jej interpretację przez wykonawców? Odpowiedź na pierwsze pytanie stanowi oczywiście pewnego rodzaju pułapkę. Z reguły jest to całkowicie niezależne od kompozytora. Pojawiają się uzasadnione wątpliwości, odnoszące się do twórczości artystycznej, jej cech i funkcji. Godnym głębokiej refleksji jest założenie, że twórczość muzyczna powinna zakładać dalszy rozwój form, gatunków czy - ogólnie rzecz ujmując — muzyki. Lecz rozwój ten powinien być raczej nieświadomy, intuicyjny, a posteriori.

Idyllicznym ideałem czy wręcz romantycznym jest postać kompozytora, który tworzy szeroko pojęte piękno dla dobrych wykonawców i ku uciechu słuchaczy. Podejmując się oceny tychże dążeń różnych kompozytorów, ale i własnych zauważyć można, że zmiana idei piękna jako pierwszej, warunkującej akt twórczy na ideę innowacyjności powoduje, że powstają dzieła jednokrotnie wykonane i bezpowrotnie zapomniane. Stąd też ważność zasad twórczości, które często mogą wydawać się nieświadomione przez kompozytorów. Z drugiej strony: czy kompozycje zakładające całkowite zerwanie z koncepcją tworzenia „piękna”, a bazujące tylko na poszukiwaniach „nowych” kierunków wyrażania muzycznej wyobraźni są złe i niepotrzebne? Można przyjąć, że każdy kompozytor „wyznaje” jakąś zasadę twórczości. Dla jednych jest to świadomie wybrana „droga”, w której bardziej lub mniej wyznaczone są punkty krańcowe. Zasada twórczości jest dla nich pewną stałą cechą kompozytorską (być może zauważalnie ewoluującą). Wiąże się to często ze stosowaniem przez tych twórców homogenicznego języka muzycznego. Dla innych zasada twórczości pozostaje w całkowitej nieświadomości. Dla jeszcze innych zmienność tychże zasad twórczości jest cechą ich wypowiedzi artystycznej. Wydawać by się mogło, że właśnie w obranej zasadzie twórczości powinna się znaleźć jakiegoś rodzaju hierarchia wartości, która istotna jest zwłaszcza w dziele operowym,

które ze względu na dużą rozpiętość czasową wymaga wyjątkowego uporządkowania wszystkich aspektów warsztatu kompozytorskiego. Zdarza się jednak i tak, że za wysoką pozycję Piękna w tej hierarchii twórca ponosi wielką cenę i jest osaczony ostrą krytyką. A przecież jest ono nie do przecenienia, jeśli Piękno rozumieć, jako fundamentalną kategorię estetyczną, której korzenie mogą wywodzić się z Prawdy.

## Aspekt interpretacyjny dzieła muzycznego

Kompozytor, po ukończonym akcie twórczym rozpoczyna ostateczną pracę nad kształtem graficznym partytury. Jest ona obiektywną podstawą tego, do czego będzie odnosił się wykonawca. Punktem stycznym, do którego dąży zarówno kompozytor, jak i dobry wykonawca jest zbliżenie się do idealnego kształtu dzieła, biorąc jednocześnie pod uwagę funkcjonujący styl muzyczny (o ile to konieczne).

W przypadku pracy kompozytorskiej występuje kilka tendencji, które w tym miejscu zostaną przedstawione. Pierwszą grupą kompozytorów są ci, których partytury zawierają bardzo szczegółowe opisy wszystkich elementów dzieła, takich jak np. dynamika, agogika, artykulacja czy frazowanie. Dokładność zapisu może z jednej strony bardzo pomóc wykonawcy w idealnej interpretacji, jednak wystąpić może także zjawisko, w którym wykonawca jest „przeładowany” informacjami. Wpisane oznaczenia muzyczne są często tylko pobożnymi życzeniami, nie mającymi nic wspólnego z „rzeczywistością” wykonawczą i możliwościami muzyków. Przykładem niech będzie zapis w bardzo szybkim tempie, w którym kolejne, bardzo krótkie wartości rytmiczne oznaczone są skrajnymi znakami dynamicznymi.

Do tego następują gwałtowne zmiany tempa w obrębie taktu, a zapisane wysokości kolejnych dźwięków bazują na krańcowych tonach naprzemiennie w górnej i dolnej granicy skali instrumentu. Zdaje się, że jeszcze nie wynaleziono takich akustycznych instrumentów, które umożliwiłyby wykonanie takich przebiegów. Tak czy inaczej kompozytor może liczyć tylko na pełne zaangażowanie wykonawcy i na jego najwyższej klasy sztukę interpretacyjną. Zwłaszcza dzisiaj, w XXI wieku, w którym autorzy muzyki stosują komputerowe edytory partytur, mogą jednocześnie odsłuchiwać swoje dzieło w czasie rzeczywistym. Przesłuchanie kompozycji za pomocą syntetycznych brzmień aplikacji do tworzenia partytur może stworzyć wrażenie, że wszystko jest wykonalne. Co więcej: w programach tych zacierają się różnice dynamiczne (a także barwowe). Każdy instrument można odtworzyć głośniej, mimo iż wykonanie tego samego fragmentu dzieła przez muzyków przyniesie spostrzeżenie, że dany instrument w ogóle nie będzie słyszalny.

Konfrontacja z „żywą” orkiestrą może przynieść później niezwykle przykre doświadczenia (zarówno dla wykonawców, jak i kompozytora). Mylne przeświadczenia w mgnieniu oka się dewaluuja. W dzisiejszych czasach twórcy muzyki nie mają możliwości codziennej pracy z orkiestrą. Poznawanie literatury specjalistycznej, aktywny udział w życiu koncertowym, przesłuchiwanie nagrań audio, video i bazowanie na szerokich pokładach wyobraźni są tylko małym krokiem, by zrozumieć możliwości danego aparatu wykonawczego. Najcenniejszą lekcją kompozycji jest praca przygotowawcza do prezentacji dzieła z prawdziwymi wykonawcami oraz jego koncertowe wykonanie. Mimo to, intuicja podpowiada, że bardzo dokładny zapis jest niezwykle korzystny w dziełach muzyczno-scenicznych. Taki też został przyjęty w A Fair Fairy Tale. Uczestnictwo kompozytora w próbach aparatu wykonawczego to zazwyczaj niewielki procent wszystkich odbywających się prób. Wielkie rozmiary czasowe dzieła, częste skomplikowanie fakturalne i stosunkowo krótki czas prób, na których twórca może ingerować w interpretację, powoduje, że kompozytor nie jest w stanie przekazać wszystkich uwag wykonawcom. Mogą to być raczej uwagi natury ogólnego kształtu dzieła, ogólnej interpretacji czy budowania napięć, nie zaś fraz każdego instrumentu czy interpretacji pojedynczej partii.

Drugą postawę prezentują twórcy muzyki, których partytury zapisane są w mniej dokładny sposób. Dla nich interpretacja dzieła stanowi dosyć otwartą przestrzeń, w której wykonawca może w swobodny, bardziej subiektywny sposób odnieść się do zapisu nutowego. Taką postawę kompozytorską mogą reprezentować autorzy młodzi, mniej doświadczeni autorzy muzyki. Oni właśnie poszukują własnego języka muzycznego, kształtują technikę kompozytorską i chcą poznać możliwości instrumentów. Z postawą także mogą być związani doświadczeni kompozytorzy, dla których może to być świadomie wybrana technika zapisu, w której interpretator stanowi silne ogniwo pomiędzy dziełem a odbiorcą.

Istnieje grupa kompozytorów, dla których zapis nutowy stanowi tylko pretekst do „współtworzenia” dzieła z wykonawcami. Kompozycja taka może się wpisywać w koncepcję dzieła

otwartego, jakie sformułował Umberto Eco. Przybliżony zapis partyturowy daje duże pole do popisu wykonawcom. Patrząc od strony kompozytora, zapis taki musi posiadać jednak jakiegoś typu szczegółowość. Dla wykonawców kompozycje takie stanowią nie lada wyzwanie. Zarówno ich wyobraźnia, umiejętności techniczne i wewnętrzny smak muzyczny muszą w trakcie wykonawstwa takich dzieł wznieść się na swoje wyżyny. Jednocześnie partytura taka nie powinna u wykonawców budzić zastrzeżeń. Co więcej: w trakcie czytania takiego zapisu nutowego nie mogą oni odnieść wrażenia, że kompozytor tak naprawdę nie miał pomysłu na dzieło, czy po prostu jest to jakiś przypadkowy zestaw dźwięków, który wykonawca — za każdym razem inaczej — uporządkowuje.

Ostatnią grupę stanowią kompozytorzy, których twórczość związana jest z symfonicznymi instrumentami wirtualnym i elektronicznymi. Pracujący w programach typu DAW muszą tworzyć partytury z dokładnością opisu każdego dźwięku i każdego jego parametru (długość, czas trwania, atak dźwięku, zakończenie dźwięku, procesy zachodzące podczas jego brzmienia, pogłos itp.). Prawie nieograniczone możliwości, jakie dają tego typu programy i wirtualne instrumenty są jednak elementem, który wymaga od twórcy ogromnej znajomości prawdziwego, rzeczywistego instrumentarium. Tworząc muzykę orkiestrową za pomocą tego typu aplikacji kompozytor staje się jednocześnie wykonawcą (znającym doskonale możliwości instrumentu), dyrygentem-interpretatorem (mającym wizję i pomysł na prezentację kompozycji) oraz realizatorem nagrania (posiadającym wiedzę i umiejętności specjalistów od miksowania i masteringu). To bardzo trudne zadanie. To nowa odnoga warsztatu kompozycji, która do Polski wkracza niezwykle powoli. Można przypuszczać, że większość kompozytorów młodego pokolenia będzie w przyszłości stosować te narzędzia, by móc szybciej prezentować swoje dzieła, nie czekając na znikome możliwości wykonania swoich kompozycji przez „żywą” orkiestrę.

Inaczej ma się sprawa z kompozytorami tworzącymi własne instrumentarium elektroakustyczne. W ich przypadku zapis nie stanowi jakiegokolwiek problemu, gdyż może on być stworzony jako czysto graficzna prezentacja wysokości dźwięków czy jako przebieg kompozycji w czasie na matematycznych osiach (czas, wysokość dźwięku, długość trwania, barwa dźwięku, warstwy barwowe itp.).

Patrząc z perspektywy twórcy, niezwykle cenne są doświadczenia rozmów z wykonawcami i ich sugestie. Biorąc pod uwagę fakt, iż zarówno dla wykonawców, jak i dla kompozytora jest to dogodna sytuacja, w której dwie strony otrzymują zasób informacji, umożliwiających dalszą ich pracę. Umiejętne zespolenie dążeń wykonawcy i kompozytora poprzez partyturę stanowi wyzwanie dla obu stron. Postawy ukierunkowane na jak najwierniejszą prezentację dzieła odbiorcom owocują poszukiwaniami wspólnego języka komunikacji. Partytura wraz z legendą, jej odczytanie i uwagi twórcy są elementami tej komunikacji. Przypadki, gdy kompozytor nie ukierunkowuje swojego dzieła na słuchaczy (nie zastanawia się nad tym jak, kto i w jakich okolicznościach dzieła będzie słuchać) stanowi problem odmiennej natury. Związany jest on także z pojęciem czasu w muzyce i percepcją człowieka. Wielu twórców w swoistym „zamknięciu” tworzy dzieła wyłącznie dla siebie. Oczywiście jest to konieczny warunek tworzenia. Ale czy jedyny i najważniejszy? Czy taka kompozycja ma szansę zostać poprawnie zinterpretowana, mimo iż może być niezrozumiała formalnie i wyrazowo dla wykonawców, a tym samym i jej odbiorców? Wydaje się, że interpretacja muzyczna jest jednocześnie tłumaczeniem wyobrażeń kompozytora na świat dźwięków, przekazem niewyraźnego.

W A Fair Fairy Tale graficzny kształt partytury został określony bardzo dokładnie z dbałością o dynamikę, frazowanie, artykulację, agogikę i metrum. Natomiast określenia temp zostały w nielicznych miejscach partytury zaznaczone z dokładnością do liczb metronomicznych. Doświadczenie podpowiada, że najlepszym rozwiązaniem jest zastosowanie określeń wyrazowych, które dyrygent dookreśla względem własnej interpretacji dzieła, koncepcji sceny, wielkości aparatu wykonawczego, jego możliwości techniczno-wyrazowych czy ostatecznie akustyki sali, orkiestronu i teatru operowego.

## Język muzyczny a Język Poetycki

W niektórych kręgach uważa się, że poezję i prozę lepiej przyswaja się z muzyką. Jest to opinia, której podłożem jest hierarchizacja sztuk według ich z góry nadanej ważności ponieważ zakłada, że muzyka jest tylko tłem dla literatury. Idąc tym tropem można w łatwy sposób zadać takie oto pytanie: czy najpierw było słowo czy dźwięk? W czasie aktu twórczego daleko ważniejsze jest zastanowienie się nad tym, czym jest słowo wypowiedziane, słowo zaśpiewane, a czym jest harmonicznym kontekst, w jakim owo słowo występuje. Debata nad tym czy muzyka jest językiem towarzyszy ludziom od dawna i zaprowadziła badaczy do zastosowania teorii lingwistycznych

mających na celu zrozumienie reguł rządzących tym „językiem”. Analizy semiotyczne, teoria informacji, teoria gramatyki generatywnej i inne starają się wyprowadzić ogólne wnioski z przesłanek, by móc udowodnić tezę, że muzyka językiem takowym jest. Odbiór muzyki - jak powszechnie się uznaje — jest prywatnym odczuciem i daleko subiektywnym doświadczeniem. Jednak „przełożenie” muzyki na wielką ilość podobnych odczuć i doświadczeń spowodowało, że podjęto się opisanie zjawisk muzycznych słowami. Stąd też próba szeregowania muzyki kluczem historycznym, znaczeniowym, formalny czy strukturalnym. W zasadzie istnieje możliwość podziału tej sztuki przez pryzmat dowolnego aspektu kulturowego, w którym muzyka występuje. Widoczne są związki muzyki np. z poezją, matematyką, psychologią, biologią czy informatyką. Nie sposób zapomnieć, że, jak każda sztuka piękna — muzyka posiada pewien kod zapisu, pewnego rodzaju wyspecjalizowany rodzaj przekazu. Są nimi obecnie m.in. zapis nutowy, zapis tabulaturowy, zapis graficzny czy protokół komputerowy MIDI.

Tworzenie opery jest przede wszystkim tworzeniem systemu dźwiękowego, systemu znaków, systemu struktur muzyczno-czasowych, które słuchacz powinien rejestrować w mniej lub bardziej swobodny sposób. Wszystkie te elementy podporządkowane są przekazowi idei — zarówno muzycznych, jak i tych literackich. W sukurs przychodzą skale muzyczne, teorie harmonii, ogólna, powtarzalna czy przemyślana architektura dzieła i inne. Bez nich słuchacz nie jest w stanie zrozumieć funkcji nawet pojedynczego dźwięku. Dzieło muzyczno-sceniczne, poprzez swoją budowę, skomplikowanie, a jednocześnie pożądaną jednorodność wykazywać powinno cechy przemyślanej formy. Rozumieć tutaj należy świadome kreowanie napięć muzycznych, ich budowanie i kulminacje. Jest powszechnie wiadomo, że reakcje na muzyczne zdarzenia są determinowane przez oczekiwania. Te zaś, w oparciu o znajomość stylów muzycznych zostają nieustannie zmieniane pod wpływem doświadczeń z bliskiej przeszłości. Stąd też powstał nurt teoretyczny oddziaływujący także na kompozytorów, który próbuje łączyć idee intuicyjnego lub matematycznego prawdopodobieństwa z wypełnieniem oczekiwania lub brakiem tego wypełnienia.

Wydaje się, że kompozytor tworzący wielkie dzieło powinien brać pod uwagę oczekiwania słuchacza i jego hipotetyczne, wcześniejsze doświadczenia. Jednak z drugiej strony można odnieść wrażenie, że wielu kompozytorów, nie zastanawiając się nad tym elementem aktu twórczego, po prostu podświadomie, intuicyjnie tworzy doskonałe, dramatyczne dzieła, w których znakomicie planują kulminację i w sposób całkowicie naturalny osiągają stan wypełnienia oczekiwań. Odczytanie libretta wraz z jego warstwami jest pierwszym krokiem jaki odejmuje kompozytor planujący dużego rozmiarów dzieło. Zrozumienie słów, ich kontekstu, ich „melodii” będzie zatem warunkować sposób prezentacji głównych idei kompozycji.

A Fair Fairy Tale to dramat muzyczny, w którego partyturze znaleźć można różnego rodzaju tendencje związane z traktowaniem słowa. Z jednej strony występują takie fragmenty, w których muzyka podporządkowuje się słowu, ilustruje słowo. Są i takie, gdzie słowo jest tylko pretekstem do tworzenia całkowicie nowego „świata” dźwięków. Jest to — bodajże — najtrudniejszy element aktu twórczego. Dylematy twórcze obrazuje pytanie: ilustrować słowa, emocje w nich zawarte czy tworzyć całkowicie odrębny system? Stopień trudności wzrasta, gdy libretto jest wysokiej klasy, jest pomysłowe i pociągające. Dla kompozytora ważnym czynnikiem aktu twórczego będzie nałożenie na siebie pewnego rodzaju ograniczeń, by nie popaść w rozterki oraz skrajne kierunki. Oparcie się na doświadczeniu, wiedzy i umiejętnościach prowadzi do pożądanego celu, jakim jest spójność pomysłów muzycznych i ich późniejsza realizacja.

## Konkluzja po ukończeniu I aktu dramatu muzycznego „A Fair Fairy Tale”

Tworzenie dzieła muzyczno-scenicznego to doświadczenie, którego konsekwencje dla rozwoju warsztatu kompozytorskiego są dalekosiężne. Koherentność języka muzycznego, umiejętne łączenie pomysłów melodycznych, tworzenie spójnej narracji muzycznej i planów harmonicznym, operowanie nowymi figurami retorycznymi oraz fakturą muzyczną sprzyjającą prezentacji tekstu literackiego to elementy, które — zwłaszcza w dziele większych rozmiarów czasowych — wymagają niezwykle pieczołowitości, ogólnego planowania dzieła, a przede wszystkim pogłębionej refleksji. Takie podejście do komponowania systematyzuje fazę przygotowawczą przed aktem twórczym, niezwykle trwale zmienia sam proces tworzenia, ukierunkowuje, dookreśla idee i język muzycznej wypowiedzi.

Komponowanie dramatu muzycznego jest nieustannym balansowaniem pomiędzy intelektualnym, koncepcyjno-strukturalnym podejściem do aktu twórczego a emocjonalnym, intuicyjnym tworzeniem dzieła muzycznego.

### **Adrian Robak**

Kompozytor, teoretyk muzyki i śpiewak; ur. 7 sierpnia 1979, Bytom. W latach 2003-2008 studiował kompozycję w klasie Aleksandra Lasonia (dyplom z wyróżnieniem) oraz teorię muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach. W czasie studiów był dwukrotnym stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Otrzymał pierwszą lokatę w kwalifikacjach „Śląskie Manufaktury Przemysłów Kultury” na GWSP w Chorzowie (projekty unijne z programu „Kapitał Ludzki”). Brał udział w kursach i warsztatach (m.in. Tradition&Electronic Media w Kolonii). W 2011 otrzymał II nagrodę za kompozycję Silesia 1921 na orkiestrę symfoniczną i chór (2010-2011) na konkursie kompozytorskim, ogłoszonym w 90. rocznicę wybuchu III Powstania Śląskiego. Współtworzy nieformalną grupę „Leonardo”, badającą ontologię muzyki oraz psychologiczne podłoże jej percepcji. W kręgu zainteresowań grupy są zagadnienia związane ze sztuczną inteligencją, zastosowanie nowoczesnej technologii w procesach uczenia się. Efektem pracy grupy jest m.in. aplikacja komputerowa „Robak Renesansowy” do nauki zasad komponowania muzyki opartej na regułach renesansowych, a jednocześnie narzędzia wspomagające analizę muzyczną dzieł dawnych mistrzów i odkrywające procesy twórcze. Wykłada na Uniwersytecie Śląskim w Sosnowcu i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich (obecnie także w strukturach Zarządu Oddziału Śląskiego) oraz Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.



[Strona www autora](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 04-08-2014)

[Oryginał..](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9709) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,9709>)

Contents Copyright © 2000-2012 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2012 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.

Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych

niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)