

Paweł Romańczuk

Wrocław

Perspektywy audiosferyczne Galerii Toy Piano

Poniższy opis dotyczy wizji nowej, kolejnej wersji pracowni artystycznej poświęconej wszelkim moim aktywnościom twórczym (wliczając w to głównie działania w ramach „małych instrumentów”, ale i wszystkie inne realizacje dotyczące dźwięku i jego peryferiów). Porządkuje kierunki możliwych działań pod kątem audiosfery warsztatu pracy muzyka, kompozytora, konstruktora i badacza kultury nietypowych instrumentów muzycznych.

Ideą działalności Małych Instrumentów od początku była eksploracja ciekawych, rzadkich, nietypowych instrumentów muzycznych. Głównym celem tej działalności była i jest oczywiście twórczość muzyczna, ale z biegiem lat pojawiło się również zainteresowanie rysem historycznym i kulturowym funkcjonowania instrumentów muzycznych. Obserwowane obiekty przynoszą ostatecznie ciekawe informacje nie tylko o samym dźwięku, ale także o czasach swojego powstania, potrzebach estetycznych, chęciach wytwórczych i możliwościach materiałowych, pomysłowości projektantów i konstruktorów. Źródła dźwięku, które są przedmiotem tej aktywności muzycznej, nierzadko rekrutują się spoza kanonu tradycyjnych instrumentów muzycznych. Jednak postrzeganie ich z punktu widzenia „muzycznego” prowadzi do skupienia się na cechach czasem mniej istotnych dla producenta.

Tak poszerzone spojrzenie zaczęło funkcjonować już we wczesnym etapie działalności artystycznej Małych Instrumentów. W roku 2009, przy okazji prac nad płytą z interpretacjami muzyki Fryderyka Chopina, postanowiłem napisać książkę o historii *toy piano*, przybliżając czytelnikowi jednocześnie sposób funkcjonowania muzycznej sceny *toy piano* – profesjonalnych wykonawców i kompozytorów muzyki na ten instrument¹.

Zdobycie jak największej ilości różnych instrumentów z tej grupy potrzebne było ze względów muzycznych, by móc zrealizować nagranie w możliwie szerokim spektrum barwowym. Jednocześnie było koniecznym warunkiem do analizy zjawiska *toy piano*. Zbiór instrumentów liczył wówczas około 50 pianin i fortepianów. Po opublikowaniu płyty i książki okazało się, że znakomita

¹ P. Romańczuk, *Fenomen Toy Piano*, [w:] *Małe Instrumenty grają Chopina*, Wrocław 2010.

część potencjalnych czytelników nie posługuje się językiem polskim. Kolejnym więc kierunkiem rozwoju spotkania z kulturą *toy piano* stało się poszukiwanie wydawcy zainteresowanego publikacją w języku angielskim. Taka perspektywa z kolei stworzyłaby szanse na jeszcze szersze zbadanie zagadnienia, czyniąc tym samym uzasadnione dalsze poszukiwanie materiałów dotyczących *toy piano*, ale też samych instrumentów, które swoją odmiennością pozwoliłyby na pogłębienie wiedzy tej, skądinąd wąskiej, dziedziny instrumentalnej.

Sześć lat trwały poszukiwania odpowiedniego wydawnictwa. W roku 2016 pomysł na anglojęzyczną książkę bardzo się urealnił przy pomocy oficyny Dust-to-digital, zajmującej się głównie publikowaniem archiwaliów dźwiękowych sprzed II wojny światowej.

Do 2016 roku zbiór instrumentów *toy piano* powiększył się do około 300 sztuk. Rosnąca kolekcja wygenerowała oczywiście kolejne możliwe kierunki aktywności. Jednym z nich jest powstanie Galerii Toy Piano, jako miejsca spotkań ludzi zainteresowanych tym obszarem działalności oraz miejsca na tyle ciekawego i zjawiskowego, by chcieli je odwiedzać ludzie związani z kulturą zupełnie nieprofesjonalnie i sporadycznie.

Na przestrzeni ostatnich sześciu lat moją pracownię odwiedziło wielu muzyków, kuratorów, przedstawicieli instytucji, organizatorów, redaktorów, animatorów kultury z branży muzycznej, uczestników warsztatów czy ostatecznie odbiorców muzyki na prywatnych koncertach, ale również ludzi, którzy nie będąc zorientowani na muzykę, uznali jednak, że chcą obcować z kulturą nietypowego instrumentu. Z mojej własnej inicjatywy udało mi się przeprowadzić spotkania z *toy piano* w akademiach muzycznych. Poświęciłem je na próby zapoznania studentów kompozycji i klasy fortepianu z możliwościami *toy piano*, ponieważ to wśród adeptów sztuk dźwiękowych należy upatrywać przyszłej aktywności artystycznej w dziedzinie nietypowego instrumentu klawiszowego. Kilkukrotnie zdarzyło mi się prezentować *toy piano* na autorskich wystawach w muzeach instrumentów muzycznych lub w miejscach, które na chwilę tworzyły zbliżone możliwości ekspozycyjne. Jednak wymogi logistyczne takich wyjazdów wiążą się z dużymi ograniczeniami – z wielkim trudem udawało mi się na takich wystawach prezentować maksymalnie do 100 *toy piano*.

Od kilku lat prowadzę rozmowy z urzędnikami miejskimi na temat stałej lokalizacji, zapewniającej godne warunki do pracy twórczej. Obecnie jesteśmy już po pozytywnej decyzji przyznania lokalu na szeroko rozumianą działalność Małych Instrumentów. Miejsce to ma być poświęcone pracowni artystycznej, warsztatom budowy eksperymentalnych instrumentów, publicznym warsztatom dotyczącym wszelkich aspektów mojej działalności. Oczywiście, część powierzchni nowej lokalizacji przeznaczyłem na stałą ekspozycję *toy piano*, co oznacza że plan galerii zaczyna przyjmować realne kształty.

Warto podkreślić, że instrumenty, które jednocześnie mogą mieć charakter użytkowy i ekspozycyjny, przede wszystkim stanowią narzędzia do pracy

muzyka, chociaż wybrana część może stanowić stałą ekspozycję. Myśląc o publicznie dostępnej Galerii Toy Piano mam na uwadze tę drugą grupę. Instrumenty, które stosują do prac muzycznych w aktywnej działalności Małych Instrumentów, powinny zachować charakter użytkowy, a jako takie nie mogą być unieruchomione przez ekspozycję oraz muszą zachować stałą sprawność techniczną. W tym sensie warto zwrócić uwagę, że stała ekspozycja *toy piano* w odróżnieniu od typowej współcześnie formuły muzealnej nie jest wynikiem stworzenia kolekcji samej w sobie, lecz praktyki wykonawstwa muzycznego, następnie zaś pogłębionych prac badawczych nad wybraną dziedziną instrumentów muzycznych.

Rozkład pomieszczeń w docelowej lokalizacji pozwolił na zaaranżowanie dwóch głównych, sąsiadujących ze sobą przestrzeni: pierwszej od strony wejścia – publicznej przestrzeni galeryjnej, z której będzie można przejść do pracowni z jej pełnym wyposażeniem i ograniczoną dostępnością. W perspektywie konsekwencji dźwiękowej układ taki już na wstępie warunkuje audiosferę tego miejsca. Izolacja akustyczna pomieszczeń nie pozwoli na pełną dźwiękoszczelność. W czasie prób muzycznych, eksperymentów dźwiękowych, nagrań i realizacji dźwiękowych czy prac technicznych będziemy słyszeć w pomieszczeniu galeryjnym adekwatne kolaże dźwiękowe dobiegające zza ścian.

Samo pomieszczenie galerii w założeniu ma pozostać pustą przestrzenią, która jedynie na ścianach i ewentualnie przylegających do ścian fragmentach podłogi zajęta będzie przez stałą ekspozycję *toy piano*. Miejsce to jednak nie będzie pozbawione innych aktywności. W założeniu miałyby tam odbywać się koncerty kameralne oraz nietypowych instrumentów i zjawisk dźwiękowych. Sala byłaby w stanie pomieścić około 100 osób publiczności, ale jej organizacja powinna zakładać modyfikowanie infrastruktury również do innych potrzeb. Wydarzenia związane z wykonaniem muzyki mogłyby się odbywać cyklicznie, ale zapewne niezbyt często. Natomiast w pozostałym czasie przestrzeń mogłaby służyć do realizacji innych ekspozycji czasowych, instalacji dźwiękowych i multidyscyplinarnych, projekcji filmowych oraz spotkań osób skupionych wokół zagadnień sztuki dźwięku.

Koncentrując się na audiosferze opisywanego miejsca, dochodzę do wniosku, że liczne funkcje tej przestrzeni nie pozwalają na określenie audiosfery wnętrza w sposób jednolity. Wynika to ze specyfiki planowanego zagospodarowania, która wykracza poza tradycyjnie rozumiane muzeum. Jednak, gdyby chcieć przyjrzeć się (przysłuchać?) tej najbliższej muzealnej formule, powinienem skupić się na rodzaju obiektów ze stałej ekspozycji – na małych pianinach i fortepianach.

To, co w oczywisty sposób nasuwa się na myśl w przypadku „muzeum instrumentów muzycznych”, to dźwięk samego instrumentu. W tym przypadku jest to dźwięk z kilku różnych źródeł, mimo że rodzaj instrumentu jest ten sam. Mamy w historii *toy piano* do czynienia ze szklanymi lub metalowymi

sztabkami (il. 1), strunami (il. 2), metalowymi kopułkami, rurkami, a w większości przypadków z drgającymi prętami (il. 3). To, co najwyraźniej odróżnia *toy piano* od innych instrumentów, to właśnie to ostatnie źródło dźwięku. Metalowe pręty są zawieszane na jednej wspólnej ramie żeliwnej, która z kolei jest dociśnięta (przykręcona, przynitowana, przyklejona) do płyty rezonansowej instrumentu. Pręty te nie są tłumione, więc dźwięk powstaje na skutek drgania, w jakie pręt może być wprowadzony za pomocą uproszczonego (najczęściej dwudzielnego) mechanizmu młoteczkowego lub przez wykonanie akcji generującej dźwięk bezpośrednio na prętach (np. wprawianie prętów w drgania bezpośrednio palcami, pocieranie włosiem smyczka lub innymi materiałami trącymi).



Il. 1. Toy piano – sztabki



Il. 2. Toy piano – struny



Il. 3. Toy piano – pręty

Instrumenty te w zasadzie nie grają same, więc by wygenerować dźwięk potrzebujemy kogoś, kto je dźwiękotwórczo (wykonawczo) potraktuje. Praktycznie byłoby to możliwe, ponieważ układ około 300 instrumentów na powierzchni 110 m² wyklucza takie ustawienie instrumentów, żeby nie były dostępne dla ludzkiej ręki. Niniejszy opis powstaje na okoliczność wciąż jeszcze niesprecyzowanego rozwiązania – mianowicie braku odpowiedzi na postawione sobie pytanie: jak chciałbym potraktować zbiór *toy piano*, który dla mnie samego ma jednocześnie znaczenie użytkowe i ekspozycyjne? Z jednej strony używam tych instrumentów do aktywnej formy grania muzyki, z drugiej – otaczając je opieką należną obiektom, które chcę zachować w możliwie najlepszej kondycji i które w wyobrażeniu miałyby przetrwać zdaje się dłużej, niż pozwalałyby na to naturalne warunki ich użytkowania. Ponieważ planowana galeria nie przyjęła jeszcze finalnej formy, korzystam z czasu, by próbować tę przyszłość sobie wyobrazić. Dalsze rozważania należy więc potraktować jako kontynuacje planów lub krytyczną myśl na temat docelowego stanu i jego oceny pod kątem audiosfery właśnie.

Jeden z dwóch możliwych scenariuszy zakłada pozytywne wyobrażenie, że mimo dostępu (nawet kontrolowanego) do instrumentów odwiedzający galerię nie doprowadzają do degradacji obiektów i ich jakość nie pogarsza się. To dawałoby szansę na utrzymanie instrumentów w dobrym stanie przy jednoczesnym zachowaniu naturalnego kontaktu z instrumentem i jego dźwiękowymi funkcjami. Jak wtedy kształtowałyby się audiosfera tego miejsca? Doświadczalem wielokrotnie takich sytuacji, kiedy odwiedzały mnie w pracowni wieloosobowe grupy i nie sposób było utrzymać dystansu i kontroli nad swobodnym graniem na instrumentach. Dochodziło wtedy do powstania niezamierzonej struktury dźwiękowej, która potrafi mieć charakter delikatny i niemal wstydliwy, przypominający domowe zacisze, w którym dźwięk instrumentalny

(intencjonalny) może kojarzyć się z naruszeniem porządku społecznego wśród społeczności sąsiedzkiej. W miarę osławiania się odwiedzających ze świadomością, że znajdują się w miejscu, gdzie dźwięk nie jest niczym niestosownym – wręcz przeciwnie: gdzie staje się wartością nadrzędną i ze wszech miar pożądaną – dochodzi do generowania coraz bardziej swobodnych zachowań dźwiękowych, do tego stopnia, że w szczytowych momentach cała przestrzeń wibruje od natłoku nachalnych kaskad decybeli. Mając na uwadze filigranowy i cichy charakter *toy piano* i w ogóle „małych instrumentów” nie należy się obawiać, że ten dźwięk stanie się niebezpieczny czy męczący. Podobne próby trwają z reguły dość krótko – wizyty zazwyczaj nie są długie (1–2 godziny), a poza tym ciekawość odwiedzających, jeśli nawet wybucha gwałtowną erupcją nieokiełznanego wulkanu drobiazgowych wydarzeń akustycznych, to jej bezład nie prowadzi do snucia długich scenariuszy dźwiękowej kreacji. Po chwili ustępuje pierwsze, silne i emocjonalne wrażenie bycia wewnątrz tajemniczego pudełka z setkami źródeł dźwięku, w którym sami odkrywamy zapomniane lub nieznanne zasady fizyki i stosujemy je gwałtownie, testując nowo powstałe strategie.

No właśnie – ale czy te gwałtowne praktyki są bezpiecznymi momentami dla bohaterów galerii instrumentów muzycznych? Nierzadko działo się tak, że po podobnych wizytach musiałem naprawiać instrument, choć poważne zniszczenia zdarzały się stosunkowo rzadko. Jednak mając na uwadze kondycję i unikalność wybranych egzemplarzy, szczególnie tych coraz starszych, np. XIX-wiecznych *toy piano*, dostęp do takich obiektów powinien być ograniczony. Być może pewnym rozwiązaniem byłoby posiadanie testowych instrumentów pochodzących z seryjnej produkcji fabrycznej (utrata cech indywidualnych, będących *clou* obecności w galerii) i za pomocą takiego zestawu udostępniać gościom możliwość manualnego kontaktu z instrumentem i jego wykonawczymi konsekwencjami. Takie działania pojawiają się czasem w muzeach (np. Muzeum Instrumentów Muzycznych w Brukseli) w celu rozwijania działalności edukacyjnej. Tworzy się wtedy przymuzealne pracownie warsztatowe, które wyposaża się w zestawy instrumentów edukacyjnych, np. dzwonki, małe ksylofony, drobne instrumenty perkusyjne i inne. Osobne pomieszczenie, w którym takie warsztaty się odbywają, pozwala na odseparowanie ogólnej dźwiękowej przestrzeni muzealnej od tej o charakterze edukacyjnym. Ma to sens w sytuacji dobrze zorganizowanej powierzchni i nastawienia na liczne grupy odwiedzających. Galeria Toy Piano, która jest przedmiotem niniejszych rozważań, to jednak nie czterokondygnacyjny budynek z tematycznymi ekspozycjami instrumentów z całego świata, szatnią, sklepem i kawiarnią, ale ekspozycja mieszcząca się w jednym pomieszczeniu, przygotowana nieinstytucjonalnie, z jedną osobą odpowiedzialną za całość.

Jeśli więc kierunek działań warsztatowych byłby jedną z aktywności galerii, należałoby go realizować w specjalnie przygotowanych warunkach, na razie bez szansy na stałe pomieszczenie. Rzeczywistość dźwiękowa takiego scenariusza

oznaczałaby coś na kształt lekcji, w której głosy prowadzącego i uczniów przeplatane byłyby bardziej okiełznanymi próbami realizacji zamierzonej struktury dźwiękowej. Jak to często bywa na początku wykonawczej drogi, dochodziłoby pewnie do pomyłek i chęci osiągnięcia perfekcji na tym podstawowym etapie, co mogłoby manifestować się w postaci częstych przerw i ponowień krótkich fragmentów, zapętlanych po wielokroć, przywodząc na myśl zaciętą płytę.

A co w sytuacji pełnego ograniczenia dostępu do tzw. eksponatów? Wizyta w takiej galerii dawałaby możliwość jedynie obcowania z instrumentami w wymiarze wizualnym za wyjątkiem kontrolowanej prezentacji gospodarza z opcjonalnym tematycznym tłem dźwiękowym, odtwarzanym z nośnika mechanicznego. Z perspektywy muzyka używającego instrumentów do gry taka sytuacja wydaje się końcem drogi artystycznej. Przypominałaby mi ostatni przystanek, zamknięcie wieloletniej drogi, jaką większość tych instrumentów ma za sobą, by w końcu w ciszy osiąść w zaaranżowanym układzie wystawienniczym, nie stanowiąc już aktywnie używanego źródła dźwięku. Tak długo, jak jestem w stanie zapanować nad relacją odwiedzający–instrument, zdecydowanie preferuję aktywność dźwiękową ponad chłodną ciszę muzealną, okazjonalnie przerywaną fragmentami prezentacji instrumentów lub stałym, anonimowym tłem muzycznym, podkreślającym emerytalny wiek *toy piano*.

Ambitną wizją byłaby instalacja aktywna, która pozwalałaby na realne użycie *toy piano* w ujęciu automatyczno-mechanicznym, również właściwym definicji ich obszaru. Niemal od początku działalności równoległe do poszukiwań w dziedzinie gotowych instrumentów realizuję własną aktywność w zakresie konstrukcji mechanicznych, pozwalających używać instrumentów w trybie pozamanualnym (projekty „Elektrownia Dźwięku” czy „Autokonstruktone”). Wyobraźmy sobie niewielkich rozmiarów elektromagnes w roli mechanizmu uderzającego w klawisz, zastępującego ludzki palec. Seria takich elektromagnesów połączonych z układem zarządzającym ich pracą, mogłaby być rozmieszczona nad wybranymi instrumentami i przyporządkowanymi dźwiękami, z których możemy ułożyć pełną skalę chromatyczną, uzupełniając ją niejednokrotnie dźwiękami o zastanym stroju mikrotonowym, niedokładnym w stosunku do europejskiego systemu równomiernie temperowanego. Tak przygotowany układ dawałby możliwość wykonania dowolnej muzyki, zapisanej w kodzie notacyjnym przełożonym na interfejs cyfrowo-analogowy. Wtedy zwykły komputer pracujący np. w systemie MIDI mógłby za pomocą skonfigurowanej sieci *toy piano* wykonywać zapisane utwory za pośrednictwem żywych instrumentów umieszczonych wciąż na ekspozycji i niedostępnych odwiedzającym do swobodnego użycia.

W mojej opinii byłoby to lepsze rozwiązanie niż sama muzyka odtwarzana z dowolnego nośnika i zrealizowana za pomocą stacjonarnego systemu audio. Jednocześnie konstrukcja taka pozwalałaby na doświadczanie oryginalnego dźwięku instrumentów, które odbywałoby się pod pełną kontrolą. Sieciowy

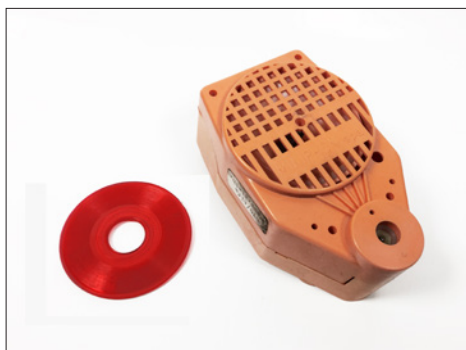
transfer danych mógłby umożliwić zarządzanie taką instalacją zdalnie przez przesyłanie gotowych plików MIDI lub sterowanie on-line.

Wspomniałem wyżej, że poza ekspozycją *toy piano* w opisywanej przestrzeni znalazłyby swoje miejsce również inne aktywności, takie jak kameralne koncerty, pokazy instalacji, czy też inne, uzupełniające wystawy czasowe. Jedną z ciekawie zapowiadających się aktywności jest badanie i archiwizacja historii form zapisów dźwięku. Mając na uwadze współczesne urządzenia cyfrowe, dochodzę do wniosku, że młode generacje nie będą miały szans doświadczyć technologii opartej na mechanicznych formach utrwalania dźwięku, jak zapis na wosku, folii, pocztówce, płycie szelakowej, płycie winylowej, płycie magnetycznej, drucie magnetycznym, taśmie magnetofonowej, taśmie w kasecie czy nawet minidysku i płycie CD (il. 4 prezentuje urządzenie o nazwie Soundscriber, służące do zapisu dźwięku na dysku foliowym). Refleksja ta skłoniła mnie do przygotowania sprawnie działającej grupy urządzeń umożliwiających w praktyce utrwalenie dźwięku wybranymi metodami i posłuchanie efektu. Ciekawa wydaje mi się możliwość nausznego sprawdzenia, jaką jakością dźwięku obdarzały nas poszczególne technologie, dzięki czemu moglibyśmy wyobrazić sobie obcowanie poprzednich pokoleń z zarejestrowaną muzyką. W tej sytuacji audiosfera „muzeum dźwiękowego” wzbogaciłaby się o dźwięk historyczny, zapisywany od początku XX wieku do czasów współczesnych oraz zawierałaby w sobie próbki dźwięku współczesnego, rejestrowanego i odtwarzanego w standardach danych czasów. Gdyby chcieć rozwinąć tę ideę do kolejnego wariantu warsztatowego, odwiedzający taką ekspozycję mogliby zbudować własny gramofon, bazujący na ręcznym mechanizmie obrotowym oraz akustycznej (tu w znaczeniu „beprądowej”) realizacji dźwięku. Takie doświadczenie prowadzi wprost do zrozumienia natury dźwięku, która współcześnie została uzależniona od źródeł energii elektrycznej. Z punktu widzenia kolejnych elementów audiosfery pojawiających się w opisywanym miejscu odnotowalibyśmy wtedy sporadyczne prace techniczne. Wniosłyby one do opisywanego dźwiękowego charakteru odgłosy piłowania, cięcia, uderzania młotkiem, szlifowania i innych prac, by w rezultacie zwieńczyć wysiłki dźwiękiem samodzielnie wykonanego odtwarzacza płyt, powstałego w efekcie działań warsztatowych.

Wspomniałem również o możliwości prezentacji niezależnych instalacji dźwiękowych, które mogłyby w wybranych okresach zajmować miejsce wolnej przestrzeni Galerii Toy Piano. Z punktu widzenia poszukiwań w obszarze sposobów zapisu dźwięku jednym z wielu pomysłów, którymi chciałbym się zająć w przyszłości, jest instalacja złożona z 40 obiektów o nazwie „miniphon”. Jest to miniaturowy gramofon, który odtwarza specjalnie dla niego przygotowane płyty rowkowe o stałej średnicy 5 cm, o krótkim czasie zapisu (około kilkunastu sekund) (il. 5). Dźwięk odtwarzany jest za pomocą drgań bezpośrednio przenoszonych przez igłę na niewielką membranę. Chociaż odbywa się to bez dodatkowego amplifikatora, dźwięk uzyskany w ten sposób jest dość głośny, myślę że



Il. 4. Soundscriber



Il. 5. Miniphon

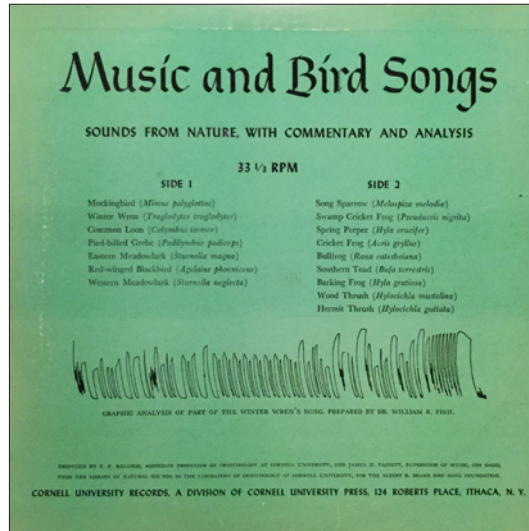
nawet porównywalny ze średnim poziomem głosu ludzkiego. Nie zagłębiając się w kształt instalacji i jej rozwiązania techniczne, w wyniku jej zafunkcjonowania doszłoby do losowego kolażu odtwarzanych płyt. Ich zawartość jest zdefiniowana i niezmienna (produkcja tych płyt odbywała się w latach 70. XX wieku i nie zapowiada się, by została współcześnie wznowiona). W rezultacie otrzymamy dźwięk np. miauczenia kota, śmiechu ludzkiego, płaczu dziecka, kobiety symulującej orgazm, popularnej melodii *happy birthday* w specyficznej jakości właściwej miniphonowi (najbliższe skojarzenie to chyba dźwięk przetworzony przez analogową słuchawkę telefoniczną). Instalacja, mając charakter

reaktywny, reagowałaby na aktywność człowieka, który kontrolowałby jedynie częstotliwość pojawiających się kolejnych odtworzeń płyt, następujących po sobie lub nakładających się w dowolnej liczbie warstw.

Kontynuując rozważania o przyszłych projektach związanych z poszukiwaniami nowych systemów porządkowania materiału dźwiękowego i kodowania go na potrzeby kompozycji, warto wspomnieć o jednej z nowszych inspiracji ptasim śpiewem. Próby odkrycia, zrozumienia i adaptacji tych struktur nie są w muzyce rzeczą nową. Wydaje mi się jednak, że droga zaproponowana przez takich poszukiwaczy jak Jim Fassett czy Peter Soke wciąż pozostaje niewystarczająco przeanalizowana. Materia ptasiego śpiewu zarejestrowana w systemie analogowym pozwala na wielokrotne zmniejszanie tempa odtwarzania, dostarczając bardzo ciekawy materiał studyjny zarówno jako surowiec do badań, jak i gotowy produkt audio (il. 6 i 7 prezentują przykładowe okładki płyt z ptasimi nagraniami oraz ich przetworzeniami). Skłoniło mnie to do rozpoczęcia opracowywania biblioteki tych dźwięków z pomocą specjalnie przygotowanego gramofonu, potrafiącego znacząco redukować obroty talerza. Słuchanie rezultatów podobnych zabiegów stanie się wtedy częścią audiosfery mojej pracowni. Ostatecznie otrzymamy próby dźwiękowe będące oczywiście odtworzeniem 1:1 rejestracji plenerowych z różnych stron świata oraz ich licznych wariantów pochodzących z procesu redukowanych prędkości. W koncepcji rezultat powinien być trudny do przewidzenia, więc jestem zmuszony odesłać czytelnika do własnej wyobraźni. Jim Fassett w wyniku podobnych poszukiwań opublikował przynajmniej dwie płyty. Jedną z nich zatytułował *Strange to your ears*.



Il. 6. Symphony of the Birds



Il. 7. Music and Bird Songs

Podsumowując powyższe rozważania na temat przyszłej, kolejnej lokalizacji mojej pracowni, a w niej Galerii Toy Piano oraz możliwych sposobów jej funkcjonowania przychodzi mi na myśl otwarte określenie „muzeum żywego”. Żywego, czyli takiego, w którym przedmiot ekspozycji nie pozostaje jedynie zamkniętym w gablocie eksponatem, ale jest wciąż niepozabawionym swej pierwotnej funkcji przedmiotem użytkowym. Nawet jeśli dostęp do niego zostanie częściowo ograniczony, aktywność artystyczna stanowiąca główny cel działania w opisywanej pracowni będzie nadawać temu miejscu charakter aktywny, progresywny i bardzo zmienny z uwagi na wielokierunkowość zainteresowań. Owe różne kierunki określają potencjalne warianty audiosfery, wśród których należałoby się spodziewać:

1. muzyki powstającej w wyniku koncertów, recitali, performansów, projekcji,
2. dźwiękowych efektów instalacji pasywnych i/lub aktywnych,
3. dźwiękowych konsekwencji prowadzenia warsztatów technicznych i muzycznych dla osób z zewnątrz,
4. dźwiękowych momentów prezentacji *toy piano*, głównego bohatera Galerii Toy Piano,
5. dźwiękowych półproduktów powoływanych do życia w trakcie realizacji kolejnych projektów.