

Piotr Roemer

Dźwięk tuż za lewym uchem

– Czym tak naprawdę jest przestrzeń w muzyce? – usłyszałem skierowane do mnie pytanie jednego z moich kolegów, tuż po skończeniu zajęć w studio muzyki elektroakustycznej.

Pytanie to przypomniałem sobie, sięgając niedawno po książkę Bogusława Schaeffera pt. „Dźwięki i znaki, wprowadzenie do kompozycji współczesnej.” Mój wzrok od razu spoczął na rozdziale: „Muzyka przestrzenna”, postanowiłem więc chwilę poświęcić temu zagadnieniu.

Początki muzyki przestrzennej Schaeffer upatruje w XVI w., wraz z dokonaniem kompozytorów szkoły weneckiej. Dodaje również, że dzieła powstałe na tle prostych wyobrażeń przestrzennych pojawiały się w różnych epokach. Dopiero jednak w drugiej połowie XX wieku parametr stał się prawdziwie znaczący. Pierwszym utworem autonomizującym przestrzenność był „Gesang der Jünglinge” Karlheinz Stockhausena. Można by zadać pytanie: „Jaką rolę w utworze spełnia przestrzenność?”. Ciężar gatunkowy poruszonej kwestii jest mniej więcej taki sam, jak gdybyśmy spytali: „Jaką rolę w utworze spełnia melodia?”, ponieważ parametr przestrzenny nie jest już tylko następną wartością dookreślającą dźwięk. Staje się równouprawnionym elementem dzieła muzycznego, elementem, który wręcz może zostać uznany za pierwotny. Bogusław Schaeffer w swoim wprowadzeniu do kompozycji stwierdza: *„Oczywiście w tej sytuacji zainteresowanie słuchacza koncentruje się bardziej na miejscu, skąd dochodzą dźwięki, niż na samej substancji muzycznej, której jakość staje się dla niektórych kompozytorów niemal obojętna, co jest jeszcze jednym dowodem, jak bardzo zewnętrznie traktuje się muzycznie atrakcyjne innowacje.”* Pojawia się jednak pytanie o jakość zjawiska przestrzenności. Utwory minionych epok wskazują na to, w jak różnym miejscu (biorąc pod uwagę elementy dzieła muzycznego) zostaje umieszczony punkt ciężkości. Bachowi było zupełnie obojętne, na jakim instrumencie zostaną wykonane jego kompozycje ze zbioru „Kunst der Fuge”, ponieważ dużo ważniejsze były tam relacje poszczególnych głosów. Sonoryści specjalną uwagę przykładają do barwy dźwięku. Z kolei kompozytorzy *minimal music* redukują, można by nawet rzec – trywializują, niektóre elementy dzieła, by tym wyraźniej przenieść uwagę słuchacza w dużo ważniejsze dla ich dzieła rejony muzyczne.

Czymże jest wreszcie chorał gregoriański, jeśli nie próbą uchwycenia doskonałości bożej poprzez melodię?

Wyobraźmy sobie zatem pochód przestrzenny dźwięków – odpowiednik melodii chorałowej. Czy lokalizacja dźwięku może chwalić doskonałość bożą?

Rytm, melodia, barwa – wszystkie te elementy mogą zostać odpowiednio wyeksponowane. Co więcej, konkretni twórcy mogą posiadać wyjątkowe uzdolnienia w zakresie niektórych z nich. Powiadają, że Franciszek Schubert był urodzonym melodystą. Karol Szymanowski obdarzony został przez naturę niezwykle wyrafinowanym smakiem harmonicznym. Nic więc nie stoi na przeszkodzie, by nazwać Stockhausena genialnym toponikiem.

Zastanówmy się przez chwilę nad samymi możliwościami takiej muzyki. Na wstępie muszę zaznaczyć, iż dźwięk traktuję jako zjawisko czysto muzyczne, nie – fizyczne, a więc zjawisko będące tworzywem utworu. Tak pojęty dźwięk może istnieć w przestrzeni statycznie lub

dynamicznie. W obu przypadkach pojawia się zjawisko ruchu, jednak różnie pojmowane. Przy czym od razu należy dodać, że obie te kategorie w utworze muzycznym mogą przenikać się wzajemnie. Ustawieni na dwóch końcach estrady skrzypek i klarncista, grając swoje partie, będą stanowić pewnego rodzaju zaprojektowaną przestrzennie konstrukcję muzyczną, jednak w tym przypadku ruch będzie ściśle zależny od innych elementów dzieła, np. określony motyw melodyczny będzie „przeskakiwać” między instrumentalistami. W świadomości słuchacza zaistnieją rozlokowane statycznie punkty, między którymi stworzy się korespondencja o charakterze intelektualnym.

Dynamizm wiąże się z czymś dużo bardziej pierwotnym, zmysłowym. Materia muzyczna staje się wręcz namacalna. Zaczyna wędrować, krążyć na podobieństwo realnych obiektów. Logika tego ruchu może być równie spójna, co logika układu choreograficznego tancerzy. Co więcej, powstająca w ten sposób konstelacja zaczyna nabierać również cech plastycznych. Słuchacz nie skupia się już – parafrazując Bogusława Schaeffera – „na miejscach skąd dochodzą dźwięki”, ponieważ w tym momencie interesują go już wyłącznie same dźwięki. Rodzi się niespotykana dotąd sytuacja. Muzyka zaczyna przenikać się z innymi sztukami, nie wychodząc przy tym poza przynależne jej tworzywo. Idea kompozycji odnosi się do najbardziej uniwersalnych wartości artystycznych, stojących poza wszelkimi podziałami. Pojawia się pytanie, na ile jest to możliwe, by wcielić w jak najpełniejszej formie powyższą ideę. Zastanawiając się nad technicznymi aspektami tworzenia takiej muzyki, ocieramy się wręcz o myślenie kategoriami *scence fiction* (w tym wypadku można nawet ukuć równocześnie egzystujące pojęcie *art fiction*). Jest to myślenie, zdawałoby się, niezwykle naiwne, ale czyż nie nasuwające się automatycznie, gdy podejmuje się rozważania na temat możliwości muzyki? Podnieśmy zatem „gdybanie” do potęgi entej.

Przestrzenność, jak żaden inny element dzieła muzycznego podlega subiektywizacji. Jest też bardzo silnie powiązana z możliwościami odbiorczymi słuchacza. Bogusław Schaeffer stwierdza, że „*poszczególne parametry wykazują z tego – odbiorczego – punktu widzenia różnicowania ilościowo nierównomiernie*”. Za najbogatszy wymienia materiał wysokościowy. Nie wiadomo dokładnie, gdzie plasuje się wrażenie przestrzenności. Nie wiadomo też, do jakiego stopnia można „pomóc” słuchaczowi w percepcji takiej muzyki. Już w samą ideę muzyki topofonicznej wpisana jest swojego rodzaju manipulacja psychiką odbiorców. Wszelkie muzyczne ruchy dźwięków są przecież jedynie złudzeniem, uzyskanym chociażby dzięki takim zabiegom jak efekt panoramy. Nieodłączne wydaje się więc czerpanie z dorobku psychologii. Możliwości ludzkiego mózgu niezmiennie nas zaskakują. Oliver Sacks w „Muzykofili” pisze: „*Najprawdopodobniej wszyscy dla pełni muzycznej percepcji nieświadomie wykorzystujemy obok sygnałów dźwiękowych także wizualne i dotykowe*”. Stwierdza również, że „*percepcja nigdy nie rozgrywa się wyłącznie w chwili obecnej*”. Przywołuje też słowa Gerarda Maurice’a Edelmana, który pisze: „*Każdy akt percepcji jest do pewnego stopnia twórczy, a każdy akt przypomnienia jest zarazem aktem wyobraźni*”. Informacje dostarczane przez bodźce zmysłowe przenikają się wzajemnie i korygują. Można więc zastanowić się nad rolą światła, zapachu i dotyku w uzyskaniu wrażenia przestrzenności. Prof. Sacks opisuje też przypadki osób, które utraciły słuch w jednym uchu, a które dzięki specjalnym technikom potrafią uzyskać w swoim słyszeniu efekt pseudostereo. Jednym ze sposobów są delikatne ruchy głową, pomagające rekonstruować obraz dźwiękowy. Ruchy te przejawiają również osoby poprawnie słyszające. Być może ten efekt będzie się kiedyś dało zaprząć do pełniejszego odbioru muzyki.

Przy lokalizowaniu dźwięku pomocny jest też kształt małżowiny usznej – kolejne pole do eksperymentów. Nietrudna do wyobrażenia staje się wizja filharmonii, przy której wejściu rozdawane będą sztucznie skonstruowane małżowiny, podobnie jak to obecnie czyni się ze specjalistycznymi okularami do oglądania filmów trójwymiarowych. Przy czym w tym wypadku nie będzie chodzić o jak najwierniejsze odwzorowanie rzeczywistości, tylko o zbliżenie się do wizji kompozytorskiej konkretnego utworu muzycznego. Duże możliwości kryje w sobie dziedzina inżynierii akustycznej, którą w tym wypadku należy podnieść do rangi sztuki. Idealną sytuację stanowiłby tutaj kompozytor-akustyk, który od razu miałby możliwość przełożenia pewnych mechanizmów na wizję artystyczną.

Oliver Sacks, opisując przypadek utraty stereoskopii pisze: *„Osoby dotknięte tą przypadłością mówią, że czują się «oderwane», że od tego, co widzą, nie potrafią się odnieść nie tylko przestrzennie, ale i emocjonalnie.”* Podobnie dzieje się w przypadku utraty stereofonii. Muzyka często traci wtedy dużo ze swej atrakcyjności, staje się obojętna. Być może więc nowa przestrzenność dostarczy słuchaczom nieznanych dotąd przeżyć, co staje się kolejnym powodem, by eksplorować tę niezbadaną jeszcze materię.

Skoro tak wiele może zależeć od czynników zewnętrznych, czy zatem jesteśmy skazani na dzieła jednorazowe, przeznaczone do wykonania w konkretnym, niepowtarzalnym środowisku, przy ściśle określonych parametrach? Niekoniecznie. Przecież niektóre elementy kompozytor pozostawia niedookreślone. Dużą rolę zyskuje w takiej sytuacji realizator, którego śmiało można tu nazwać – razem z wszelkimi przynależnymi tym pojęciom konotacjami – interpretatorem, wykonawcą. To w końcu on musi zapanować nad najdrobniejszymi szczegółami koncertu, dokonując wyborów czysto artystycznych, a systemy głośników i konsolet, które ma do dyspozycji, stają się odpowiednikiem tradycyjnego instrumentu. Posługując się analogią do skrzypiec, instrument taki może być zwykłym tworem fabrycznym, jak też prawdziwym elektronicznym Stradivariusem. Interpretator **adoptuje** kompozycje do określonych pomieszczeń. Utwór zyskuje więc żywotność. Dodajmy do tego muzyków, improwizację, *live electronic*, by przekonać się, że tak skomponowane dzieło posiada właściwie nieskończoną ilość wariantów i nie ma w sobie nic z hermetyczności.

Bogusław Schaeffer, odnosząc się do problemu przestrzenności, pisze: *„Występuje tu nie znana nam dotąd możliwość kompozycyjna, której zakresu na razie nie można wytyczyć, a która przy udoskonaleniu metod technicznych i kompozycyjnych może się przyczynić do wzbogacenia naszego wyobrażenia o możliwościach muzyki w ogóle.”*

Być może kiedyś w szkołach muzycznych zostanie wprowadzony specjalistyczny program, a widok nauczycielki przepytującej dzieci z interwałów przestrzennych będzie całkiem naturalny.

Utwory przyszłości – kompozycje, w których określenia prawo–lewo tracą znaczenie, ponieważ dźwięk właśnie krąży wokół naszych stóp. Później wzbija się w powietrze, zatacza salto nad głowami słuchaczy, gdy wtem zostaje wessany przez kolorowy punkt na ścianie. Gdzieś po bokach tworzą się dwa owalne tunele brzmieniowe, a rozwibrowane kolorowe ziarenka dźwięku przesypują się między rzędami foteli. Kompozytor kształtuje w sali koncertowej układy abstrakcyjnych figur geometrycznych, które stają się niemal widzialne i wyczuwalne. A wszystko to podporządkowane ściśle przemyślanej idei artystycznej. – Czym tak naprawdę jest przestrzeń w muzyce? – Zapytał mnie owego dnia kolega. Moja odpowiedź była tyleż naiwna, co szczerza:

– Przestrzeń w muzyce to rozwibrowany dźwięk, który przylatuje gdzieś z nicości i zawisa tuż nad moim lewym uchem.