

Marcin Strzelecki

***Mała Symfonia: Scultura* Bogusława Schaeffera. Idea rzeźby dźwiękowej w kontekście kulturowym i psychoakustycznym**

Schaeffer a sonoryzm

Mała Symfonia: Scultura to jeden z pierwszych diamentów wykrystalizowanych w sonorystycznym tygłu. Napisana w roku 1960 pozostaje do dziś najbardziej znanym dziełem symfonicznym Schaeffera. Nieodmiennie od lat znajomością tego dzieła wykazać mają się studenci kończący konserwatoryjny kurs historii muzyki. Stąd *Scultura* jest nie tyle najbardziej znanym, co właściwie jedynym powszechnie znanym utworem Schaeffera.

Mówiąc o polskim sonoryzmie, jednym tchem wymienia się nazwiska Pendereckiego, Góreckiego i Kilara, przy drugim dopiero oddechu dodając Schaeffera i – ewentualnie – Szalonka. Nie chodzi o kolejność lecz o ideową odrębność. Dla pierwszych trzech sonoryzm był doświadczeniem przejściowym, wyrazem młodzieńczej buty, sprzeciwu i przekory. Pytany o swą awangardową twórczość Penderecki odpowiada dziś krótko: to jak choroba wieku dziecięcego – trzeba przez to przejść aby nabyć odporności. Schaeffer odporności nie nabył. Po prostu nie dał się wyleczyć. Twórczość Pendereckiego i Góreckiego należy do tych „zaangażowanych”. Ich dzieła, czy to sonorystyczne, czy neoromantyczne, są zawsze wyrazem takiej czy innej postawy wobec stanu kultury, systemu wartości, roli artysty w społeczeństwie. Początki sonoryzmu przypadają na czas niepokoju, czas upadku wartości humanistycznych. Takie są też powstające wtedy utwory: brutalne, barbarzyńskie, „infernalne”¹. Historyczne przemiany, których symbolem staje się rok 1968, stymulują zmiany języka muzycznego.

Na przeciwległym biegunie semantycznego dookreślenia (programowości) umieścić można podejście abstrakcyjne. Dzieła Schaeffera – z *Małą symfonią* na czele – to przede wszystkim dźwiękowe konstrukcje, których struktura jest z założenia ponadczasowa, niczym konstrukcje logiczne czy matematyczne. Romantyczna koncepcja muzyki absolutnej (uwolnionej, oderwanej) to jedno z ważnych ideowych źródeł muzycznej awangardy drugiej połowy XX wieku.

Obecność dzieła Schaeffera w kanonie jest ważna. To przykład głosu odmiennego, dochodzącego z bastionów ideologii modernizmu. Głos ten mówi nam, że postęp, rozwój, nowość to wartości

¹ Mieczysław Tomaszewski o sonorystyce *Fluorescencji* Pendereckiego [w:] M. Tomaszewski, *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Znak, Kraków 2004, s. 33.

nieprzemijalne, uniwersalne, wywiedzione z ludzkiej kondycji psychicznej – z wpisaniem w nią na trwałe dążeniem do przekraczania zastanego *status quo*. Dla modernisty odwrót od tych wartości równa się zdradzie.

Jakie cechy utworu zdecydowały o trwałym jego miejscu w kanonie literatury muzycznej XX wieku? *Mała symfonia: Scultura* to symfoniczny aforyzm, na który składa się pięć miniatur trwających od ok 1'00 do 4'30. Partytura obejmuje zaledwie 21 stron. Na tle innych, eksperymentalnych, utwór Schaeffera *Scultura* wydaje się dziełem szczególnym w swojej przejrzystości, klasycznej równowadze formalnej, bez specjalnych ekscesów instrumentacyjnych. Nie brak jej też wyrazistej i indywidualnej ekspresji. To znakomity przykład różnorodnych technik sonorystycznych – sonoryzm w pigułce – podobnie jak *Partiels* Griseya są przejrzystym, wręcz plakatowym przykładem kompozytorskich pomysłów wywiedzionych z analizy spektralnej dźwięku.

Kontekst ideowy

Podtytuł *Scultura* sugeruje rzecz jasna związki ze sztuką rzeźby. Potraktowanie utworu muzycznego jako rzeźby w dźwięku jest ideą bardzo płodną i inspirującą, prowadzi do interesujących refleksji. Refleksje te oscylują pomiędzy dwoma sferami: światem kompozytorskiej wyobraźni zapładnianej kontekstem ideowym, a światem słuchacza z jego mechanizmami poznawczymi zarówno wysokiego (kulturowego, ideowego), jak i niskiego (biologicznego, psychoakustycznego) poziomu.

Twórcza wyobraźnia chętnie i często przekracza granice jednej tylko dziedziny sztuki.

Korespondencja sztuk to zjawisko tak naturalne jak nienaturalne jest sztuk rozdzielanie. Literatura, sztuki plastyczne i muzyka wzajemnie interferują, tworząc w danym miejscu i czasie bogaty, warstwowy krajobraz kulturowy. Związek między muzyką i rzeźbą jest szczególnym przypadkiem związków ogólniejszej natury, związków między dźwiękiem a przestrzenią. Te zaś mają długie dzieje. Od starożytności po epokę renesansu w tych relacjach dostrzegalny jest wspólny, unifikujący paradygmat pojęciowy, jakim jest pitagorejski dogmat o liczbie, jako *arché* – przasadzie Wszechświata. Sztuki wizualne (malarstwo, rzeźba, architektura) i muzyka ucieleśniały ten sam estetyczny ideał, którego ramy wyznacza zbiór właściwych i pożądaných proporcji liczbowych.

Relacje dźwiękowo-przestrzenne są ważnym aspektem sztuki kontrapunktu. Źródłostów terminu (łac. *punctus contra punctus*) wskazuje na geometryczny, a więc przestrzenny charakter muzyki polifonicznej. Pojedyncza melodia rozpościera się na planie dwuwymiarowym, wyznaczonym

przez osie wysokości dźwięku i czasu jego trwania. Cechą faktury polifonicznej jest głębia: linie melodyczne dynamicznie bądź wychodzą na plan pierwszy, bądź tworzą tło. Ważnym momentem w rozwoju idei dźwięku przestrzennego są eksperymenty architektoniczno-muzyczne realizowane w XVI-wiecznej Wenecji², by wymienić choćby projekty Andrei Palladio, czy dwoje organów w Bazylice Św. Marka. Wenecka polichóralność wywodzi się zresztą z dawniejszej, średniowiecznej tradycji antyfonalnej.

W bliższych nam czasach pomost między domenami architektury i muzyki przerzucił Iannis Xenakis. Czy to projektując (jako asystent Le Corbusiera) pawilon Philipsa, czy komponując *Metastasis*, Xenakis operuje krzywymi, bryłami, płaszczyznami. Przestrzenny aspekt percepcji audytywnej jest odkrywany na nowo w muzyce eksperymentalnej XX wieku. Przestrzeń staje się ważnym tworzywem kompozytorskim, czy to jako czynnik strukturalny, konstrukcyjny, czy to ekspresyjny. Dzięki aparaturze elektronicznej możliwe jest projektowanie przestrzeni podczas koncertu, jak choćby w oryginalnej wersji słynnego *Gesang der Jünglinge* Karlheinz Stockhausena. Znacząca jest idea muzyki akusmatycznej, którą propaguje od lat pięćdziesiątych Pierre Schaeffer. Przestrzeń i dźwięk bywają dość silnie związane konceptualnie w muzyce eksperymentalnej. Można mnożyć przykłady instalacji dźwiękowo-przestrzennych, brzących rzeźb, bądź rzeźb-instrumentów, np. Harry Bertoia i jego *mobile*, czy wariacje na temat fortepianu Gordona Monahana. Warto też przywołać *Drift studies* La Monte Younga, gdzie zamknięta przestrzeń, po której poruszają się słuchacze, niejako wyrzeźbiona jest kilkoma wzajemnie interferującymi, prostymi przebiegami z generatorów fal akustycznych. Przestrzenność dźwięku jest znakiem firmowym tzn. *ambient music* (Brian Eno, Klaus Schulze i następcy).

Kontekst psychoakustyczny

Nośność idei dźwięku przestrzennego oraz różnorodna jej obecność w sztuce na przestrzeni epok mają naturalne zakotwiczenie w ludzkich mechanizmach poznawczych. W większości sytuacji wzrok jest podstawowym narzędziem orientacji w przestrzeni. Jednak jego możliwości ogranicza niedobór lub brak światła i wzajemne zasłanianie się obiektów (czy to w lesie, czy w przestrzeni miejskiej). Wzrok ogarnia jedynie wycinek otaczającej nas sfery. Takim ograniczeniom nie podlega słuch, który wspiera wzrok, a czasem wręcz przejmuje jego zadania. Na drodze ewolucyjnych adaptacji zmysł słuchu wykształcił złożone mechanizmy grupowania i kategoryzacji docierających doń bodźców stając się efektywnym narzędziem odwzorowywania otoczenia, tzw. mapowania.

² Deborah Howard, Laura Moretti, *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, Yale University Press, New Haven-London 2009.

Mechanizmami analizy sceny akustycznej dysponują zarówno *Megaptera novaeangliae* jak i *Homo sapiens*. Nietoperze i niektóre ryjówki całkowicie zawierzyły słuchowi zastępując wzrok echolokacją.

Na początku XX wieku, w szkole psychologii postaci (niem. *Gestalt*), sformułowano podstawowe zasady grupowania bodźców, jak: prawo podobieństwa i bliskości, prawo dobrej kontynuacji, wspólnego losu (podobne tendencje zmian), symetrii, czy prawo domknięcia. Kontynuacją tych badań i ich znaczącym rozwinięciem w kontekście psychologii ewolucyjnej i kognitywnej są klasyczne już dziś prace Alberta Bregmana³. Przydatności pojęcia „sceny słuchowej” w analizie muzyki najnowszej dowiodła Justyna Humięcka-Jakubowska⁴.

Relacje dźwiękowo-przestrzenne można rozważać w kontekście zjawiska synestezji. Chodzi o wzajemne oddziaływanie na siebie podstawowych zmysłów i przecinanie się dróg nerwowych przetwarzających odbierane zmysłami informacje. Czysto zmysłowa synestezja „oddolna” (ang. *bottom-up*) jest przypadłością rzadką (znani synesteci to Skriabin, Messiaen). Zwykle zjawiska te zachodzą na wyższych piętrach systemu poznawczego, w których udział bierze pamięć i nabyte w drodze enkulturacji skojarzenia (tzw. procesy odgórne, ang. *top-down*). Za przykład posłużyć może gatunek tzw. „muzyki górskiej”, obecny w twórczości Góreckiego, Kilara, czy Lasonia. Chodzi o postawienie (zwykle w smyczkach, instrumentach charakterystycznych dla muzyki Podhala) szeroko rozpiętego akordu, który wywołuje u słuchaczy synestezyjne wrażenie rzeźkiego, górskiego powietrza. Na podobnie wysokim, pojęciowym poziomie zachodzi paralela pomiędzy formą rzeźbiarską a zamkniętą formą muzyczną o wyrazistych „konturach”. Wyraźną skłonność ku takiemu ideałowi formy zdradzał Lutosławski:

[Forma zamknięta] zawdzięcza swe istnienie zdolności słuchającego do zapamiętywania usłyszanej muzyki i integrowania jej poszczególnych fragmentów w czasie słuchania tak, aby utwór po jego wysłuchaniu (choćby wielokrotnym) dał się ująć jako wyobrażenie istniejące jakby poza czasem, podobnie jak obraz czy rzeźba⁵.

Wypowiedź ta wymaga komentarza. Rozważając relacje dźwiękowo-przestrzenne na coraz wyższych poziomach systemu poznawczego, nieuchronnie wstępujemy w obszar, w którym trudno już oddzielić od siebie naturalne uwarunkowania percepcji od wpływu kulturowego. W tym

³ Albert S. Bregman, *Auditory scene analysis. The perceptual organization of sound*, MIT Press, Cambridge 1990.

⁴ Justyna Humięcka-Jakubowska, *Scena słuchowa muzyki dwudziestowiecznej*, Rhythmos, Poznań 2006.

⁵ Irina Nikolska, *Conversations with Witold Lutosławski (1987-1992)*, „Melos. En Musikditskrift”, 1997, s. 97 (tłumaczenie polskie Zbigniew Skowron, *Estetyka sformułowana Lutosławskiego: Próba rekonstrukcji [w:] Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego. Studia*, red. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 27).

obszarze umiejscowić można zagadnienie temporalnej percepcji dzieła sztuki. Z założenia rzeźby nie „wykonuje się” *hic et nunc*, tak jak to ma miejsce w sztukach performatywnych, do których zaliczyć można muzykę brzmiącą „na żywo”. To jednak tylko pojęciowe założenia. W rzeczywistości – o czym wiedzą rzeźbiarze, malarze i co światlejsi teoretycy – dzieło plastyczne ma również swoją rozciągniętą w czasie narrację. Zwłaszcza w przypadku rzeźby, która zwykle nie ma jednego określonego punktu obserwacji, poznanie wymaga czasu. Z drugiej strony, jak zauważył Lutosławski, dzieło muzyczne ujęte w dostatecznie przejrzystą formę słuchacz może sobie „wizualizować” momentalnie jako *quasi*-przestrzenną projekcję pamięci.

W relacjach dźwiękowo-przestrzennych można dostrzec pewną asymetrię. Wizualno-przestrzenne wyobrażenie utworu muzycznego przychodzi nam znacznie łatwiej, naturalniej niż dźwiękowa interpretacja formy plastycznej czy przestrzennej. Bodźce dźwiękowe świetnie dają się przekształcić na reprezentację przestrzenną, geometryczną i malarską. Historia zna przypadki przeciwnego kierunku – od obrazu do dźwięku – jak *Obrazki z wystawy* Musorgskiego, czy twórczość Čiurlionisa. Jednak taki proces zachodzi zwykle na poziomie uwarunkowanych kulturowo skojarzeń semantycznych. Wyjaśnienia tej asymetrii może dostarczyć nakreślona powyżej hipoteza, iż ewolucyjnie wykształcone funkcje słuchu w dużej mierze zdeterminowane zostały potrzebą orientacji w przestrzeni, szczególnie w sytuacjach, gdy analogiczne funkcje wzroku są utrudnione. Bodźce słuchowe są „wizualizowane” naturalnie. Bodźce wzrokowe nie wywołują wrażeń *quasi*-słuchowych (z wyjątkiem rzadkich przypadków czysto zmysłowej, neurologicznie uwarunkowanej synestezji). Takie przełożenie może zachodzić natomiast na poziomie koncepcji, abstrakcji, świadomie podjętego wysiłku intelektualnego.

Jaka rzeźba? ROZDZIAŁ ANALITYCZNY do DOKOŃCZENIA

Zakładając pewną przekładalność form przestrzenno-wizualnych na formy dźwiękowe (czy to uwarunkowanej oddolnie-biologicznie czy odgórnie-kulturowo), można zadać pytanie o kształt schaefferowskiej rzeźby. Zwarta forma

Zwarta forma, uchwyta w wyobraźni jak chciał Lutos

W małej symfonii znajdziemy wiele miejsc gdzie przestrzenna metafora muzyki może prowadzić do ciekawych refleksji.

Już sam początek utworu, dwudziestosekundowy fragment, stanowi ciekawy przypadek sceny akustycznej

figura-tło, zakomponowane otoczenie akustyczne, punkty w marimbie

Potem maskowanie

Chciałbym zacząć od słuchacza, będzie to też okazja do przyjrzenia się samemu utworowi....