

Chris Cutler

## SKALA<sup>1</sup>

what god hath wrought mary had a little lamb<sup>2</sup>

### WSTĘP

Jakkolwiek banalnie by to nie zabrzmiało, należy podkreślić, iż dźwięki wraz z przestrzenią, w której się rozchodzą, kształtują w sposób naturalny zamieszkiwane przez nas continuum słuchowe. Z trudem dziś pojmujemy, iż do 1877<sup>3</sup> skala, w jakiej dźwięki stoją w stosunku do przedmiotów je wydobywających, mogła być jedynie izometryczna lub „prawdziwa”. Żaden dźwięk i żaden słuchacz nie mógł umknąć temu *absolutnemu* stosunkowi rozmiaru do odległości, gdyż wszystkie dźwięki mogły być wyłącznie w skali 1:1 ze znanym nam światem.

Nie przypadkiem również przywołujemy, porównujemy i oceniamy fakty o świecie na podstawie docierającej do nas informacji dźwiękowej: złożony układ mechanizmów, poprzez który interpretujemy dźwięki oraz nasze uszy przeszły miliony lat ewolucji, co oznacza, iż struktura naszego słuchu nie jest ani trochę neutralna, lecz w dużym stopniu ustalona z góry. Zgodnie z sugestią Kanta, granice naszego poznania oraz sposobów poznawania są określone przez strukturę zmysłów, którymi poznajemy. Tak więc rodzimy się obdarzeni konfiguracją słuchowo–mózgową – już wysoce złożoną w toku historii naszego gatunku – która stanowi gotowe podłoże środowiskowe dla wszelkich – zdeterminowanych przez kulturę – systemów organizowania i rozumienia dźwięków, jakie możemy stworzyć w jej obrębie. Muzyka jest właśnie takim systemem, a jej początki i rozwój mogą być dla celów praktycznych postrzegane jako proces ewolucyjny, w trakcie którego dopasowywała się do różnych „środowisk” i ich ograniczeń, w tym do dziedzicznych właściwości ludzkiego słuchu, praw fizyki związanych z powstawaniem i rozchodzeniem się fal dźwiękowych oraz do osobliwych potrzeb i dyskursów kultur ludzkich w miarę, jak były przesiewane i nanoszone z prądem naszej zbiorowej ewolucji. Słuchem obdarzono nas jak gdyby na siłę: przede wszystkim w drodze dziedziczenia, a potem uczenia się systemu znaczeń i sensów. Tak przedstawia się środowisko, w ramach którego należy pojmować wszystkie rodzaje muzyki.

### ARGUMENT PIERWSZY

Pod względem fizycznym nasz słuch mieści się w dość wąskim zakresie częstotliwości, który może być bardzo różny u różnych jednostek, lecz dotyczy głównie przedziału od szesnastu do dwudziestu tysięcy wibracji na sekundę, tzn. od około jednej oktawy poniżej najniższego i dwóch oktaw powyżej najwyższego dźwięku na fortepianie koncertowym. Co istotne dla naszej percepcji skali, ludzki zmysł słuchu jest niejako dwustronny, tzn. dźwięk dociera najpierw do tego ucha, do którego ma najbliższej, przez co każdy sygnał docierający do obu

---

<sup>1</sup> Tytuł oryginału i podstawa tłumaczenia: „Scale”, w: „unFILEd, RéR / Recommended Sourcebook 0402”, 1997. Tekst oryginalny można znaleźć również na stronie: <http://www.ccutler.com> (przyp. tłum.)

<sup>2</sup> *Co Bóg złączył?* – pierwsza wiadomość przesłana prototypem telegrafu przez Samuela Morse’a. *Owieczkę małą Marysia miała* – pierwsze nagranie dokonane przez Thomasa Edisona na jego fonografie. (przyp. tłum.)

<sup>3</sup> Edison utrwalił na obracającym się, pokrytym cienką warstwą folii aluminiowej, cylindrze zdanie stanowiące motto niniejszej pracy, a następnie umieścił igłę z powrotem na początku tak powstałej ścieżki i usłyszał, jak z tuby wydobywają się jego własne słowa.

uszu zawsze traci swoją niepodzielną tożsamość i jest odróżniany na podstawie dwóch nieco innych amplitud. Z tych różnic czerpiemy informację potrzebną do zlokalizowania źródła dźwięku w przestrzeni. Zauważmy przy tym, że źródłem, które zawiera i dostarcza odtwarzany dźwięk są głośniki na tej samej zasadzie, na jakiej źródłem malowidła jest rama – reszta, w obu przypadkach, jest sprawą iluzji. Jest to niezwykle istotna kwestia, do której jeszcze wrócę. Należy w tym miejscu rozważyć dwa inne czynniki nadzorujące powstającą w drodze ewolucji morfologię naszych zdolności słuchowych. Pierwszym jest instynkt przetrwania, który wyostrzył się znacznie, dzięki polepszeniu umiejętności czerpania wiarygodnych informacji o wielkości, odległości i tożsamości na podstawie wskazówek zbieranych przez czuły słuch. Po drugie, trzeba wspomnieć o mowie, której wypracowanie i udoskonalenie postawiło przed wczesnym *homine loquente*<sup>4</sup> nadzwyczajne wymagania, co do rozumienia najdrobniejszych szczegółów związanych z dzieleniem, łączeniem, identyfikowaniem, lokalizowaniem i interpretowaniem dźwięków osadzonych w informacyjnym kompleksie tworzącym się między mówiącym, słuchaczem i jego interpretującym mózgiem. Na tej podstawie wszystko, co mamy do powiedzenia na temat muzyki, musimy rozpocząć od tych znaczących struktur ukształtowanych przez *pozaestetyczne*<sup>5</sup> funkcje przetrwania i efektywnej komunikacji słownej. Struktury te dziedziczymy i przez to zdają się nam naturalne, tzn. nie zauważamy ich wcale.

## ARGUMENT DRUGI

Wszystkie akustyczne instrumenty muzyczne (podobnie jak wszystkie rzeczy znajdujące się w naszej sonosferze) mają swoisty charakter i absolutną skalę dynamiczną, którą przyswajamy po opanowaniu instrumentu. Co więcej, na podstawie charakterystyki harmonicznego oraz wytwarzanego przez nią dynamicznego zarysu dźwięku, jesteśmy w stanie powiedzieć, czy dany dźwięk powstał na skutek delikatnego lub mocnego uderzenia, zadęcia, trącenia struny czy przesunięcia po niej smyczkiem<sup>6</sup>. Traktując powyższe jako wskazówki i odbierając dany typ pogłosu możemy instynktownie rozpoznać zarówno rodzaj przestrzeni akustycznej, w jakiej dany obiekt rozbrzmiewa, jak i jego odległość od nas. Tak więc szept słyszany na tle rozkrzyzanego tłumy oznacza, że osoba szepcząca znajduje się blisko, a na wpeł słyszalne *krzyki* – daleko. Podobnie jeśli słyszymy mandolinę na tle orkiestry, to

<sup>4</sup> (łac.) człowiekiem mówiącym (przyp. tłum.)

<sup>5</sup> Wyrażenie to stosuję w jego obecnym, sformalizowanym, poosiemnastowiecznym sensie odnosząc się do osądu rozumowego i kwestii smaku (a nie do greckiego pojęcia *aesthesis*, które związane jest ogólnie z percepcją i zmysłami) po to, aby udowodnić, iż królestwo tego, co rozumiemy pod nazwą sztuki, nie jest w ogóle samowystarczalne i pojmowalne w swoich własnych kategoriach.

<sup>6</sup> Oto jeden z powodów, dla których próbki często brzmią tak płasko i bez wyrazu. Różnica pomiędzy mocnym a cichym uderzeniem w talerz lub zadęciem w puzon, nie jest spowodowana prostą zmianą głośności, zmieniają się bowiem również wszystkie inne cechy dźwięku. Natomiast próbkowany dźwięk jest dla pamięci komputera tylko jedną z wielu możliwych zbitek danych, które stosuje jako podstawę generowania innych próbek. Zmiany głośności i wysokości dźwięku próbkowanego uzyskuje się często po prostu za pomocą podgłaszania, wyciszania lub transponowania wyjściowej próbki bez zmieniania wszystkich pozostałych parametrów, co nastąpiłoby w wypadku rzeczywistego *wydobycia* głośniejszego, cichszego, wyższego lub niższego dźwięku. Jako że wyraz i znaczenie dźwięku jest dla nas historycznie powiązane z *ogólnym* jego charakterem, te krytyczne różnice jakości – nadające mu sens i określone intencje oraz wskazujące na człowieka, a nie maszynę jako twórcę – w przypadku próbkowania znikają lub ulegają co najmniej pomieszeniu. Dzisiejsi kompozytorzy mają do swojej dyspozycji wielce wyrafinowane zestawy próbek (gdzie np. każda nuta została poddana oddzielnemu próbkowaniu ze zmieniającym się ciśnieniem lub amplitudą itp.), które zbliżają się (głupio o tym przypominać) do brzmień oczekiwanych przez rzeczywistego muzyka. Co bardziej interesujące, niektórzy kompozytorzy i wykonawcy opracowali alternatywne sposoby umożliwiający osiągnięcie innych rodzajów barwienia dźwięku i podrobienia jego składowych, które lepiej odpowiada pamięci elektronicznej, lecz to jedynie wyjątek od reguły. (Dziękuję Heinerowi Goebbelsowi za to ostatnie spostrzeżenie).

domyślamy się, że orkiestra gra *ppp* – fakt i tak natychmiast rozpoznawalny za sprawą szczególnego charakteru brzmieniowego – lub iż znajduje się daleko od nas, podczas gdy mandolina jest blisko. Przyswajamy sobie i nosimy ze sobą wyczerpujący leksykon tym podobnych poznanych dźwięków w ich wszystkich wcieleniach oraz potrafimy – wzorując się na perspektywie optycznej – osądzić bez użycia świadomości daną wielkość, pozycję, a także – odnosząc się do znanych nam norm – informacje zawarte we wszelkiego rodzaju ich zniekształceniach. Jest to obszar, który nazywam skalą: wchłonięty przez nas bank wzorcowej wiedzy słuchowej, która jest dla nas całkowicie przejrzysta i wydaje się nam naturalnym darem poznanego świata. Z tego właśnie powodu tak łatwo zwodzi nas *perspektywa malarska*, *trompes d'oeils* lub *trompes d'oreilles*<sup>7</sup>, i dlatego jest ważne, aby uznać głośniki za swego rodzaju ramy, a nie okna.

## ARGUMENT TRZECI

Jeśli teraz przyjmiemy, iż w konsekwencji wszystko, co może wydawać dźwięki ogranicza się ze swojej natury do ustalonego zakresu amplitud, timbre'ów i rezonansów (mierzonych przykładowo w pomieszczeniu neutralnym akustycznie, tzw. komorze bezechowej), to ograniczenia te mogą zostać przewyżczone jedynie poprzez wybór, zmodyfikowanie lub szczególne skonstruowanie fizycznego *miejsca*, w którym zmusza się dane przedmioty do wydawania dźwięków. W istocie można by napisać nową historię muzyki jedynie w oparciu o dane dotyczące grubości ścian, cech szkła, projektów przestrzennych i zdolności danych powierzchni do odbijania dźwięków, tak jak przeczuwał Murray Schaefer<sup>8</sup>. Podobnie konstrukcja instrumentu muzycznego i cechy rezonujących materiałów kształtują otoczenie przy pomocy różnych typów przestrzeni i sposobów wykorzystania muzyki. Co znamienne, elektryfikacja i technologia nagraniowa naszego stulecia spowodowały, iż z małymi wyjątkami wszystkie te czynniki stały się prawie całkowicie nieistotne. No bo gdzie rozbrzmiewa muzyka z głośników? Czy to nie dziwne, iż tak łatwo zaakceptowaliśmy niezwykle zniekształcenia skali słuchowej wprowadzone przez epokę utrwalania dźwięku? I czy nie stało się tak z tego samego powodu, dla którego za sprawą filmu z jego cięciami, zbliżeniami, panoramowaniem i beztróskim lekceważeniem okazywanym niezmiennym cechom spójnego czasu i przestrzeni przyjęliśmy odciskającą się na naszych oczekiwaniach wizualnych przemoc?

## ARGUMENT CZWARTY

Mimo iż gitara akustyczna może brzmieć głośno w barze flamenco, a cicho na wolnej przestrzeni, natomiast głos – donośnie w katedrze, lecz słabo w małej salce, nasze uszy w każdym przypadku zapewniają nas, iż skala nie została naruszona. Może się wydawać, że heroiczne popisy śpiewaków operowych wyrażają triumf pojedynczego głosu nad orkiestrą, jednakże cena, jaką za to muszą zapłacić jest wysoka: ograniczenia w zakresie wymowy i stosowanych środków wyrazu oraz przyjęcie siłą narzuconego zakresu barw. Innymi słowy, heroiczne człowieczeństwo zostaje wyniesione ponad inne instrumenty dzięki sztuce i iluzji, a także kosztem zniekształceń wokalnych i poważnego ograniczenia swobody instrumentalnej śpiewaków. Dalecy od przekroczenia niezmiennych wartości absolutnych skali posługują się

---

<sup>7</sup> (franc.) „złudzenia wzroku” / „złudzenia słuchu” (przyp. tłum.)

<sup>8</sup> Patrz teżoż autora: *The Tuning of the World*, Knopf, Nowy Jork, 1977, a szczególnie: *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana Editions, Kanada, 1993.

jedynie złudzeniami. A takie złudzenia są źródłem sztuki, z uwagi na sposób, w jaki przewyciężają poznane wartości absolutne skali.

## DODAJ CZADU

W klubach, studiach i salach koncertowych pojawiły się mikrofony: śpiewacy nie muszą już poświęcać sztuki wokalne, aby sprostać potężne rozbudowanych, bujnych orkiestracji symfonicznych lub grających z pełną mocą, hałaśliwych jazzbandów. Rozwinęły się nowe formy wyrazu wokalne. Uzbrojeni w mikrofony śpiewacy przestali przekrzykiwać akompaniament lub orkiestrę i przejęli kameralne style śpiewania, poprzednio zarezerwowane jedynie dla występów w małych pomieszczeniach i dla małych widowni. Stąd cichy śpiew, który stał się wymownym wyrazem nowej siły elektronicznie wspomaganego głosu ludzkiego. Życie poszło w ślad za radiem i kinem. Wzmocnienie i podanie głosu za pomocą systemu głośników w sali koncertowej nadało mu tę samą – nieprawdopodobną pod względem akustycznym – równość z orkiestrą, którą kiedyś uzyskiwał podczas transmisji radiowych lub odtwarzania zapisu fonograficznego. Absolutne wartości skali zostały wreszcie zaburzone i zaczęła się pojawiać względność skalarna, aczkolwiek wywoływana jedynie chęcią osiągnięcia większego realizmu. W przeciwieństwie do w pełni kontrolowalnej produkcji dźwięku pochodzącego z radia lub płyt gramofonowych, śpiewak lub koncertujący instrumentalista mógł być w czasie występu jedynie podgłaśniany, podczas gdy towarzysząca mu orkiestra brzmiała na swoim naturalnym poziomie akustycznym. Istniała tendencja, aby muzyka koncertowa stała się głośniejsza.

## ARGUMENT PIĄTY

Jeśli w czasie występów publicznych mikrofony umożliwiają co najmniej / nawet wyjście poza partyturę, to technika nagraniowa znosi zarazem skalę i miejsce. To jedno z najbardziej radykalnych osiągnięć rejestracji dźwięku, a jej historia zdecydowanie wyprzedza zastosowania mikrofonu i głośników. W czasach rozwiązań mechanicznych, kiedy dźwięki zbierane przez tubę były nacinane na cylindrze lub płycie w celu stworzenia pewnego rodzaju *trompe d'oreille*, w dziwny sposób stanowiącego odwrócenie znanego z perspektywy optycznej *trompe d'oeil*, należało zastosować rzeczywisty, lecz niezwykle aspekt skali. Kiedy na obrazie lub rysunku pomniejszony obiekt zdaje się zachowywać swoją wielkość absolutną, tyle że widziany jest jak gdyby z daleka, w nagraniu dźwięki rozlegające się w istocie gdzieś daleko wydają się po prostu cichsze, niż sugerowałyby ich skala. Efekt ten osiągnięto dzięki umieszczeniu orkiestry symfonicznej lub teatralnej w kanale przed sceną, co powodowało, iż jej brzmienie było stłumione i pośrednie. Dawało to pozbawionym nagłośnienia śpiewakom, zwróconym bezpośrednio do publiczności, niewielką, lecz decydującą korzyść. Już wkrótce odkryto, iż w studiu nagraniowym, nieobarczonym wymogami spójności wizualno-sonicznej, regulacja względnych poziomów głośności może podlegać o wiele bardziej szczegółowym zmianom i to po prostu dzięki przemyślanemu układowi przestrzennemu. Śpiewaka stawiano tuż obok tuby fonografu, podczas gdy resztę instrumentalistów – w różnych odległościach od niej: w zależności od stosunku pomiędzy naturalną głośnością danego instrumentu, a poziomem, jakiego życzył sobie dla niego producent. W ten sposób względna głośność różnych instrumentów stała się funkcją nie tyle ich własności akustycznych i konstrukcyjnych, co *odległości od wybranego punktu*.

W rzeczywistości wszystkie nagrania powstają zawsze dla słuchacza siedzącego w takim wybranym punkcie; słuchacza, który w pewnym sensie jest tworzony przez samą naturę procesu nagraniowego<sup>9</sup>.

## ARGUMENT SZÓSTY

U progu dwudziestego wieku pomiędzy tubą nagraniową a słuchową powstał zatem nowy, wyimaginowany rodzaj przestrzeni, w której po raz pierwszy różne środowiska akustyczne (np. bliskość śpiewaka i oddalenie orkiestry) mogły pozornie współistnieć. Prawdziwe, osobliwe ustawienie instrumentów w studiu – z uwagi na to, że niewidoczne – podlegało rekonstrukcji w *wyobraźni* słuchacza tworzącej sensowny obraz całości, co w końcu było celem producenta (i sądzę, że wykreowane w umyśle prawdopodobieństwo takiego obrazu stanowiło ważny czynnik przemawiający w początkowym okresie za przyjęciem nagranych dźwięków). Jednakże to, co zdawało się normalne, było w rzeczywistości radykalnym zaprzeczeniem jakiegokolwiek normalności<sup>10</sup>. Wszystko opierało się na złudzeniu i to na takim, które jest uzależnione od naturalnej wrażliwości danej jednostki na skalę: przy słuchaniu odtwarzanego nagrania nasze uszy zaczęły zajmować niepowtarzalną pozycję tuby nagraniowej i w efekcie to, co do nich dobiegało, było na swój sposób rzeczywiste, choć nieprawdopodobne. Ściśle rzecz biorąc, akusmatyczna natura nagranych dźwięków i fakt, że jego źródło było niewidoczne, pozwoliło kompleksowi słuchowo-mózgowemu, wytrenomowanemu w ciągu tysiącleci, stworzyć – na podstawie otrzymanej informacji dźwiękowej – sensowną iluzję przestrzennej spójności. Jest to soniczny ekwiwalent obrazu w ramie. I podobnie jak obraz, dźwięk budowany i odtwarzany przez głośniki jest zawsze zarazem bardzo osobisty i dogłębnie wyobcowany. To, co podczas nagrywania lub miksowania słyszał producent może usłyszeć tylko jedna osoba naraz i to dokładnie w jednym miejscu<sup>11</sup>. Wszyscy słuchacze takiego nagrania muszą zatem niejako posługiwać się tą pierwotną parą uszu. Można to uznać za formę dyktatury lub wyzwolenia, lecz jedno jest pewne: fakt ten wymownie opisuje stan muzyki nagranej w jej – prawie niezauważonej – elizji Jednego i Wielu oraz ich projekcji do wyimaginowanej, wirtualnej przestrzeni, gdzie skala i odległość przestają się łączyć. Z początku był to rozryw minimalny, lecz teraz jest już nie do usunięcia.

---

<sup>9</sup> Obecnie ani wyznaczanie pozycji poszczególnych instrumentów czy głosów, ani sama przestrzeń, w której dany obiekt zdaje się rozbrzmiewać, nie jest już oczywiście fizyczna, ponieważ każdy element nagrania można zarejestrować oddzielnie w dowolnej przestrzeni rzeczywistej lub symulowanej elektronicznie, a dopiero później zmontować je tak, aby tworzyły pozornie nierozdzielne i współczesne wydarzenie muzyczne. Słuchowym punktem odniesienia, odpowiedzialnym za zorganizowanie przestrzeni nagrania nie jest już dziś tuba fonografu – tj. ucho fizyczne – lecz ucho wirtualne, wypracowane na bazie dowolnej liczby dźwięków źródłowych bądź ich mieszaniny, które następnie podlegają pozycjonowaniu i obróbce za pomocą dowolnej liczby procedur elektronicznych, z których żadna nie wymaga wydobywania jakiegokolwiek prawdziwego dźwięku w jakiegokolwiek przestrzeni rzeczywistej.

<sup>10</sup> Nie tylko przez dziwaczne rozmieszczenie dźwięków źródłowych, lecz także przez występujący po raz pierwszy brak dźwięków ubocznych. *Wybiórcze słuchanie nagrania, w celu odfiltrowania dźwięków niechcianych oraz naturalne dla naszej subiektywnej percepcji koncentrowanie się na danym obiekcie dźwiękowym* zostało teraz sztucznie oddane w postaci izolacji akustycznej studia.

<sup>11</sup> Oczywiście znaczy to, że pierwotna tuba nagraniowa – to ucho.

## ARGUMENT SIÓDMY

Tak oto subtelne burzenie naszego wyczucia skali zaczęło się w momencie, kiedy poziomy względne głośności i kontrolę przestrzeni akustycznych zaczęto wprowadzać nie na siłę, lecz dobrowolnie – poprzez złudzenie oparte na samej skali. Z początku osobliwość tego procesu została przyćmiona przez jeszcze większą osobliwość, jaką stanowił słabiutki i lichutki dźwięk wydobywający się z tuby gramofonu – dźwięk, który rzecz jasna nie przypominał niczego rzeczywistego, co do tej pory słyszano, i który nie wykazywał związku ani z akustyczną głośnością reprezentowanych instrumentów, ani z zakresem ich timbre'ów. W przypadku tak prymitywnego *simulacrum* zakładano, iż wyobraźnia słuchacza sama uzupełni brakujące szczegóły i zrekompensuje rozbieżności – nie tylko na drodze pomiędzy rowkiem płyty a tubą słuchową, lecz także pomiędzy nieobecny, pierwotny dźwiękiem akustycznym a dźwiękiem, jaki go reprezentuje. Ten wysoki współczynnik zaangażowania wyobraźni miał – jak sądzę – rozstrzygające znaczenie w osłabieniu zdolności do instynktownego słyszenia skalarnego<sup>12</sup>. By posłużyć się stwierdzeniem Marshalla McLuhana, wczesna rejestracja dźwięku była skrajnie „zimnym” medium.

W kolejnych latach, krok po kroku, zaczęliśmy coraz bardziej ulegać udoskonalanej wierności odtwarzania. Każdemu usprawnieniu w zakresie dokładności reprezentacyjnej towarzyszyły coraz skrajniejsze zniekształcenia wierności skalarniej oraz prawdopodobnej geometrii dźwięku. Posuwano się po ścieżce naznaczonej przez dźwięk, który krył się coraz głębiej w elektronicznych manipulacjach<sup>13</sup>. Prawie nieświadomie wchłanialiśmy i przyjmowaliśmy każde nowe udoskonalenie i zniekształcenie, w miarę jak nasze uszy i umysły były powoli przeprogramowywane: (a) w celu interpretowania dźwięków w sposób symboliczny, a nie dosłowny, (b) dokonywania ekstrapolacji dźwięków do skal i *obrazów przestrzennych* wychodząc z medium, o którym instynktownie wiemy, iż jest płaskie i dwuwymiarowe oraz (c) podchodzenia do tonów i postępu rytmiczno–melodycznego jak do fenomenów zasadniczo abstrakcyjnych, rodzących coraz abstrakcyjniejszy dialekt soniczny. W istocie bowiem uczymy się słuchać dźwięków z zestawu głośnikowego, który jest niezależnym i oddziałującym medium, podobnie jak film, ze swoimi regułami i dyskursami, i wysoce wyspecjalizowanym i metaforycznym związkiem z „rzeczywistym światem”<sup>14</sup>. Ten rodzaj abstrakcji nie ma ścisłego związku z brakiem „rzeczywistości” w dźwiękach lub z ich niską wiernością reprezentacyjną. Wystarczy się wybrać na pierwszy lepszy film akcji do kina wyposażonego w system dolby stereo: przekonamy się, że każdy dźwięk „naturalny” jest tam wręcz nadrzeczywisty i przez to tak samo sztuczny, jak wszystko, co wydobywało się ze starego, lichego fonografu; jest jedynie bardziej pociągający jako doświadczenie słuchowe (w terminologii McLuhana – „gorętszy”). W rzeczywistości wierność odtwarzania nie wpływa

---

<sup>12</sup> I fakt ten łączy się z innymi tendencjami w muzyce drugiej połowy dwudziestego wieku, np. z wprowadzoną przez Cage'a nieokreślonością *produkcji* muzyki, przenoszącą – zwiększoną w wyniku swoistej decentralizacji władzy – odpowiedzialność za kształt dzieła na słuchacza. Można tu także wspomnieć o powstaniu różnych form improwizacji, organizacji dźwięków abstrakcyjnych oraz samoświadomej akusmatyki.

<sup>13</sup> Mam tu na myśli: radykalne sposoby ekwalizacji, tworzenie różnych typów echa i pogłosu dla każdego składnika nagrania, montaż nie odpowiadający skali naturalnej, obróbkę dającą w rezultacie „wykonania niemożliwe” lub zestawienia materiałów, które w rzeczywistości nie są łączliwe (przykładowo, pochodzące z różnych miejsc i niezgodne rytmicznie).

<sup>14</sup> Rozstrzygające dla sprawy powinno być rozróżnienie pomiędzy odczuciem abstrakcji już istniejącej w muzyce na prawach dyskursu komunikacyjnego – który ma związek z relacjami wynikającymi z ruchu tonów w czasie, gdzie konkretny (czyli orkiestra, zespół czy solista) jest zmieniany w abstrakt – a nową abstrakcją związaną z akusmatyką i wyimaginowanymi instrumentami w wyimaginowanych przestrzeniach, gdzie abstrakt czyni się ponownie konkretem.

już na nasz osąd, z wyjątkiem sytuacji, kiedy odnosimy ją do *pojmwania* nagrania, do jego iluzorycznej spójności.

*Tym niemniej* nasza zdolność odbioru muzyki za pośrednictwem głośników pozostaje nadal niedorozwinięta. Nasza nieumiejętność dokładnego rozpoznania tożsamości tego, czego słuchamy oznacza, iż nie potrafimy właściwie zinterpretować tego, co słyszymy, a zatem nie umiemy tego dobrze osądzić, gdyż osądzamy według złych wzorców. To tłumaczy również fakt pojawienia się dużej liczby marnych dzieł na tym nowym polu muzyki: władze krytyczne naszego umysłu są w dużym zakresie niedoinformowane i niedoteoretyzowane.

## ARGUMENT ÓSMY

Podkreśliłem względnie nagły rozpad skali i pewnych rodzajów dziedziczonej umiejętności słuchania, co nastąpiło wraz z wynalezieniem utrwalania dźwięku, a następnie elektryfikacji instrumentów akustycznych. Pragnę udowodnić, iż sytuacja ta wymaga, abyśmy postawili inne żądania i inne pytania na temat tego, co prezentuje się naszym uszom (zwykle jako „muzykę”) w postaci zapisu. Myślę, że pomocnym okaże się zrozumienie, na czym polega różnica i dlaczego muzyka nagrana nie jest po prostu ulepszoną wersją muzyki akustycznej (nawet wówczas, kiedy zdaje się, że nią jest). Kluczową sprawą jest tu elektryfikacja. Kiedy tuba nagrywająca została zastąpiona przez mikrofon, dźwięk zniknął, ponieważ na polu pomiędzy wibracją dźwiękową a prawami elektroniki leży całe universum różnego typu manipulacji – podlegających prawom elektrycznym, a nie akustycznym – które można wykonywać za pomocą urządzeń elektrycznych na bazie takichże danych przed ponownym przetworzeniem ich w dźwięk. Tak, jak ważne jest rozróżnienie pomiędzy działaniem odruchowym a poprzedzonym namysłem, tak samo rozstrzygające będzie stwierdzenie, co się dzieje na wspomnianym polu. Od czasu kiedy przestrzeń tę wypełniają: taśma do zapisu oraz stoły mikserskie, została uwolniona od ograniczeń sekwencyjnego czasu i jakichkolwiek śladów skali naturalnej (odmiennej od tej, jaką tworzy się z rozmysłem jako punkt odniesienia). Taśma do zapisu wielościeżkowego (a obecnie i cyfrowe systemy utrwalania dźwięku) poszerzyły to pole jeszcze bardziej. Musimy się nauczyć słuchać muzyki tam tworzonej. Bowiem tam, w wirtualnej przestrzeni zreifikowanej wyobraźni, skala rekonstruuje się sama na kształt gramatyki i składni pewnego rodzaju sztuki; tam wymyśla się na nowo, dzięki podwyższonej ostrości słyszenia, w wewnętrznej logice akusmatycznej abstrakcji.

Gdzie jest skala? Czym jest przestrzeń? Możemy spytać perkusistę: na bębnie basowym pogłos niczym w Wielkim Kanionie, tyle że „bramkowany” po to, by wybrzmiewał nienaturalnie szybko; jeden tom skrajnie z lewej, drugi – z prawej strony, umieszczone jakby w najdalszych kątach dwóch różnych komór bezechowych; talerze – „suche”, bardzo blisko ucha; werbel – na echu, w dużej odległości; hi-hat – poddany *filtracji o częstotliwości zmieniającej się z wysokiej na niską*, a następnie przepuszczony przez fazownik (co daje wrażenie niedostrojonego odbioru radiowego). Jeden muzyk jest w stanie zagrać na tak nagłośnionym zestawie, nawet w czasie rzeczywistym, lecz słuchacz nie może sobie wyobrazić takiej przestrzeni muzycznej. Zatracono bowiem prawdziwe względne poziomy głośności, prawdopodobieństwo rozmieszczenia instrumentów i spójną przestrzeń akustyczną. W to miejsce stworzono dla nas inną przestrzeń, ucieleśniającą spójność magiczną, odwołującą się do marzeń sennych, malarstwa, literatury i filmu. System głośnikowy stał się swoistą domeną wirtualną i dlatego musimy nauczyć się w niej nawigować (nakładając słuchawki wpuszczamy ten nieprawdopodobny świat do naszych głów). Jedynie dzięki

poznaniu sposobów słuchania *wewnątrz ramy* możemy polepszyć naszą zdolność słyszenia i estetyzowania naszego zmysłu słuchu, parafrazując wypowiedź Cage'a: *pozwolić, aby dźwięki były sobą*.

## KONKLUZJA

Skala zniknęła niepostrzeżenie ze sztuk dźwiękowych. W jej miejsce mamy rzędy cyfr: jedynek i zer. W sytuacji gdy przed każdym nowym nagraniem brzmienie instrumentów poddaje się elektronicznym przeróbkom, tracimy podstawowe cechy ich brzmienia, a także spójne przestrzenie akustyczne, w których brzmia – bowiem te ostatnie są dziś również przedmiotem obróbki. Technika próbkowania dźwięku przeistacza system zapisu w twórczy instrument i zamienia produkcję muzyki w jej konsumpcję (dokonywanie wyboru na podstawie istniejących materiałów). Wszystko to, co można sobie wyobrazić lub sztucznie skonstruować w obrębie ramy głośnika, można w niej również przerobić na dźwięki. Zniesiono wszystkie naturalne ograniczenia. Prawa systemu głośnikowego nie pokrywają się jednak z prawami rzeczywistości, przez co ta radykalna zmiana możliwości ujawnia szereg zniechęcających słuchaczy problemów oraz praktyk zakorzenionych wciąż jeszcze w dawnych pewnikach i paradygmatach interpretacyjnych. Jeśli nie stawimy im czoła, nie zrozumiemy, dlaczego współczesna muzyka brzmi tak, jak brzmi.

PRZEKŁAD – IRENEUSZ SOCHA (C) 1997–2005