

Justyna Stasiowska

Katedra Performatyki, Uniwersytet Jagielloński

## Symposium *Sonic Signature*, Aalborg

Symposium *Sonic Signature*, które odbyło się na początku kwietnia 2014 roku w Aalborgu (Dania), skupiło uwagę międzynarodowej grupy badaczy wokół problemem „dźwiękowej sygnatury” w produkcji muzycznej. Tematem wiodącym podejmowanym przez uczestników był proces tworzenia w studiu brzmienia danego utworu muzycznego, w tym kwestie określenia kluczowych elementów, wpływających na brzmienie nagrania, jakie wiązać można z pracą określonej wytwórni, studia nagraniowego, producenta czy inżyniera. Uczestnicy, oprócz prezentowania problemów badawczych, brali udział w warsztatach praktycznych. Jednym z zadań była analiza nagrań muzycznych pod kątem czasu powstania, wykorzystanej technologii rejestracji, sposobu produkcji (rozłożenia przestrzennego instrumentów w nagraniu, specyficznego dla konkretnego gatunku muzyki). Pozwoliło to pokazać, że „sygnaturę dźwiękową” danego zapisu, jak na przykład brzmienie wytwórni *Motown Records*, próbuje się odtworzyć we współczesnych realizacjach.

Z problemem dokładnego określenia elementów tworzących „dźwiękową sygnaturę” zmierzył się w otwierającym symposium wykładzie Simon Zagorski-Thomas, założyciel Study of the Art of Record Production (ASARP) i wykładowca London College of Music. Przedstawił on możliwe perspektywy badań nad tym problemem. Odwołując się do psychologii ekologicznej Jamesa Gibsona oraz koncepcji *embodied mind* Andy’ego Clarka, ukazał percepcję dźwięku jako wielokrotną interakcję z otoczeniem studia, którą odbieramy, słuchając danego nagrania. Sygnatura funkcjonuje w tej sytuacji niczym metafora tworzona – według koncepcji Lawrence’a Zbikowskiego – w procesie abstrahowania. Jednak ten rodzaj myślenia nie rozwija problemu działań w studiu i nie odpowiada na pytanie, do jakiego stopnia producenci, przyjmując określone techniki, wywołują określone wrażenia u odbiorcy. Uciekając od jednostronności perspektywy koncentrującej się tylko na percepcji, Zagorski-Thomas odwołał się do perspektywy socjologicznej. W ujęciu zaproponowanym przez Trevora Pincha i Wiebe Bijkera, czyli według Social Construction of Technology, odbiorca wpływa na technologię produkcji. Odnosząc tę koncepcję do kwestii produkcji nagrań, Zagorski-Thomas wskazał na rolę inżynierów dźwięku, producentów,

artystów w tworzeniu nagrania. Próbując stworzyć definicję, odwołał się do teorii aktora-sieci Brunona Latoura i umieścił słuchacza w sieci relacji, w której agentami nie są jedynie osoby w studiu, technologia produkcji nagrań, ale również ogólna wiedza, biologiczne funkcjonowanie aparatu percepcyjnego oraz schematy kulturowe. Dźwiękową sygnaturę w perspektywie socjologii technologii definiować można jako możliwe do usłyszenia ślady społecznej aktywności podczas procesu produkcji płyty.

Uczestnicy Sympozjum, prezentując własne projekty badawcze, odnosili się do problemów produkcji w studiu, inżynierii dźwięku czy też uzyskania specyficznych efektów dźwiękowych w nagraniu. Archiwista Sigma Sound Studios Collection i badacz brzmienia Nashville, Toby Seay, stwierdził, że wykorzystanie technologii i akustyki pomieszczenia nie stanowi powtarzalnej struktury tworzącej dźwiękową sygnaturę; istotne zaś jest usytuowanie muzyków w przestrzeni podczas nagrania. Podejmowano również zagadnienia analizy kulturowej technologii analogowych, zjawiska audiofilii, sposobów, w jakie zachodni producenci tworzą World Music.

W ramach Sympozjum zaprezentowane zostały również projekty artystyczne, w których nagranie płyty stanowiło jeden z elementów artystycznych działań. Sandra Boss z Aarhus University prezentowała swoje kompozycje, stworzone z nagrań sprzętu używanego do rejestracji dźwięku. Pokazywała, że pozornie przezroczysta technologia zostawia ślad swojej obecności w nagraniu. Tematem innej inicjatywy artystycznej było doświadczenie przeprowadzone w konkretnym mieście. Mowa o działaniach *In Posterface* – grupy muzycznej i projektu artystycznego z Glasgow. Twórcy rejestrują dźwięki miasta i przetwarzają je na nagrania. Stworzone w ten sposób płyty zaklejają brązową taśmą i umieszczają w publicznych przestrzeniach, aby zostały odnalezione przez przypadkowych odbiorców.

Skupienie się na produkcji muzycznej w studiu wiąże się również z problemem *field recordingu*. Znaczna część inżynierów dźwięku mierzy się z akustyką danej przestrzeni, a także ze specyfiką danych lokalizacji. Zaprezentowano aplikację, która służy do pomiaru wiatru i możliwych szumów w nagraniu, wskazując, czy rejestracja będzie dobrej jakości. Badania próbują zaradzić złej jakości dźwięku w nagraniach wykonywanych przy pomocy telefonów komórkowych – w tym celu przygotowano aplikację *GoodRecording*. Kolejne zadanie dla uczestników Sonic Signatures Symposium wiązało się z nagrywaniem krajobrazu dźwiękowego miasta Aalborg i tworzeniem jego dźwiękowej sygnatury. Zebrane rejestracje posłużyły jako elementy kolażu, który próbował oddać portowo-przemysłowy charakter przestrzeni miasta. Ujawnił on przede wszystkim sposoby, w jakich konstruuje się nagranie, aby stworzyć możliwy do rozpoznania schemat oraz dramaturgię środowiska dźwiękowego danego miasta. Rejestracje przedstawiały dzień w Aalborgu w formie dźwiękowego szkicu, podróży ulicami oraz spotkań z mieszkańcami. Najważniejszy stał się sposób

przedstawienia, czyli manipulowanie materiałem dźwiękowym tak, aby sygnatura była możliwa do rozpoznania.

Problem technologii wykorzystywanej przy nagraniach poruszyli zaproszeni wykładowcy. Światowej sławy producent muzyczny Richard James Burgess, autor *The Art of Music Production: The Theory and Practice*, przedstawił historię rozwoju technologii reprodukcji poczynając od fonografu Thomasa Edisona. Pokazał, że wykorzystana technologia w konstrukcji urządzenia do reprodukcji dźwięku nie była nowatorska i można było stworzyć fonograf dwieście lat wcześniej. Prezentując kolejne przemiany w dziedzinie nagrań, analizował specyfikę danego urządzenia rejestrującego. Wykorzystanie magnetofonu taśmowego zwiększyło możliwości manipulacji materiałem dźwiękowym, pozwalając na zbudowanie utworu z kompilacji nagrań. Wielościeżkowe nagranie nie tylko dało umożliwiło tworzenie skomplikowanych brzmieniowo utworów, ale również zwiększało rolę producenta i inżyniera dźwięku w procesie tworzenia. Kolejnym punktem zwrotnym w historii nagrań dźwięku było pojawienie się technologii cyfrowej. Ponieważ wykorzystanie najnowszej technologii było na początku bardzo kosztowne, w poszczególnych krajach produkcję muzyczną zawężono do kilku studiów nagraniowych. Wprowadzony w 1976 roku syntezator Fairlighta pozwalał na wygenerowanie dowolnego dźwięku za pomocą zaledwie trzech parametrów. Ta technologia wymagała od inżynierów wykonywania w pamięci obliczeń i konieczności każdorazowego programowania systemu. Oderwanie się od fizycznej lokalizacji i przenoszenie studia nagraniowego w dowolne miejsce stało się możliwe pod koniec lat siedemdziesiątych. Burgess wskazał na to, że współcześnie studio nagraniowe znajduje się w komputerze i każdy może tworzyć muzykę, jednak wiąże się to z obniżeniem standardów produkcji i zwiększeniem ilości utworów. Patrząc na historię nagrań dźwięku stwierdził, że jednorazowy występ rejestrowany na pojedynczej ścieżce dźwiękowej zastąpiono wielowarstwowym wirtualnym konstruktem. W ten sposób proces został zdekonstruowany, a występ artysty pokawałkowany i pozbawiony materialności.

Kontrapunktem dla wystąpienia Burgesa była prezentacja Haydna Bendalla, inżyniera dźwięku Abbey Road Studios, współpracującego ze światowej sławy artystami. Wychodząc z perspektywy praktyka, wskazywał on przede wszystkim na rolę wykonawcy, determinującego specyfikę brzmienia. Odrzucił koncepcję sygnatury dźwiękowej, na którą wpływają inżynierzy i producenci. Zaprezentował przestrzeń studia jako miejsce współpracy pomiędzy artystą a producentem i skoncentrował się na relacji, jaka między nimi powstaje. Utwór staje się zatem twórczą kooperacją, wykorzystującą studio jako instrument. Bendall zdecydowanie sprzeciwia się upublicznianiu rejestracji powstałych w czasie produkcji, stwierdzając, że stanowią one materiał nieprzetworzony i funkcjonujący tylko w określonym kontekście. Jednak często artyści powracają do nagrań, aby jeszcze raz stworzyć kompozycję, uzyskując inne brzmienie. W ten sposób postąpiła

Kate Bush, z którą Bendall współpracował przy płycie *Director's Cut* (2011), zawierającej utwory z wcześniejszych albumów wokalistki. Artystka tłumaczyła, że w czasie ich powstania nie miała możliwości uzyskania wymarzonego brzmienia kompozycji i dopiero po wielu latach mogła je uzyskać, powracając do materiałów z nagrań.

Anne Danielsen w swoim wystąpieniu przedstawiła historię utworu *Kiss Prince'a*. Kompozycja, początkowo stworzona dla innego zespołu, podczas nagrań została tak przekształcona przez producenta, że twórca zażądał zwrotu подарowanego utworu. Danielsen zaprezentowała demo nagrania, w którym znalazło się akustyczne gitarowe wykonanie, a następnie wyprodukowaną w studiu ścieżkę, stworzoną z wykorzystaniem nowego syntezatora midi z wygenerowaną perkusją. Porównanie demo nagrania z ostatecznym efektem umożliwiło ukazanie potencjału studia nagraniowego i jego roli w powstawaniu utworu.

Tore Simonsen, profesor Norwegian Academy of Music, producent nagrań muzyki klasycznej, jako swój główny problem wskazał niechęć do współpracy ze strony artystów. Wynika ona z przekonania, że wszelka ingerencja stanowi manipulację niszczącą autentyczność muzyki klasycznej jako gatunku, który nie powinien nosić śladów ingerencji pozamuzycznej. Celem założonym przez wykonawców staje się więc jak najlepsza jakość reprodukcji wykonania, a nie twórcza współpraca pomiędzy producentem a artystą. Muzykologiczne analizy nagrań muszą zatem brać pod uwagę relację wewnątrz studia nagraniowego oraz określone kulturowe schematy funkcjonowania danego gatunku muzycznego.

Skupienie się na przestrzeni studia i działaniach, które pozostawiają możliwy do usłyszenia ślad na płycie, stanowiło przedmiot badań większości prelegentów. Interdyscyplinarny charakter Sympozjum oraz spotkanie się praktycznych działań z teoretyczną refleksją pozwoliły zbadać poszczególne „agencje” tworzące dźwiękową sygnaturę. Słuchana przez nas muzyka w większości wypadków stanowi reprodukcję dźwięków, w której dany artysta współtworzy dzieło wraz z producentami i inżynierami, wykorzystując studio jako instrument.