

Daniel Brożek

Wrocław

Słuchanie zawsze na nowo

Kiedy śledzi się historię poszukiwań formalnych i dźwiękowych w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, trudno o bardziej znaczący i wpływowy ośrodek badawczy niż paryskie Groupe de Recherches Musicales – GRM. Założony przez twórcę koncepcji i praktyki artystycznej muzyki konkretnej Pierre'a Schaeffera, był miejscem rozwoju i eksperymentów brzmieniowych najgłośniejszych postaci XX-wiecznej muzyki: Pierre'a Henry'ego, Luciego Ferrariego, Iannisa Xenakisa, Bernarda Parmegianiego, Oliviera Messiaena, Pierre'a Bouleza, Karlheinz Stockhausena, Edgara Varèse'a.

François Bayle kierował GRM nieprzerwanie przez ponad 30 lat od 1966 roku. W tym czasie zdążył przekuć poetycko-filozoficzną koncepcję akuzmatyki w praktykę twórczą: system dyfuzji przestrzennej dźwięku i orkiestrę głośników pod nazwą *acousmonium*. Stworzył i współtworzył szereg instrumentów muzyki eksperymentalnej: SYTER, Grm Tools, Midi Formers, Acousmographe. Zgromadził prawie 2000 utworów w kolekcji i serii wydawniczej instytutu, która otworzyła drogę do międzynarodowej kariery takim kompozytorom, jak Ivo Malec, Guy Reibel, Michel Chion, Denis Dufour, Christian Zanési, Michel Redolfi, Jean-Claude Risset, Beatriz Ferreyra, Denis Smalley czy Eugeniusz Rudnik. Ich nagrania tworzą obecnie kanon artystycznej muzyki elektroakustycznej.

W kanonie GRM szczególne miejsce zajmuje sam Bayle. W parze z jego poszukiwaniami teoretycznymi i technologicznymi w dziedzinie percepcji i natury dźwięku szła szalenie wnikliwa i systematyczna praktyka twórcza. Jest on autorem ponad 100 kompozycji, wiele z nich (jak cykle *L'Expérience Acoustique*, 1969–1972; *Son Vitesse-Lumière*, 1980–1983) jest wymienianych jednym tchem obok *Presque Rien* Ferrariego, *De Natura Sonorum* Parmegianiego, *Concret PH* Xenakisa czy *Le Voyage* Henry'ego. W swojej twórczości zawsze był wierny idei modernistycznego poszukiwania nowego w świecie dźwięku, która prowadziła go od muzyki konkretnej, przez elektroakustykę,

zagadnienia związków dźwięku i przestrzeni w formie akuzmatyki i oktofonii, do teorii natury i percepcji dźwięku związanej z czasem (*light speed sound, images-of-sound*).

Dla Pierre'a Schaeffera, ojca założyciela frankofońskiej szkoły elektroakustycznego eksperymentu, centrum uwagi stanowił obiekt dźwiękowy i związane z nim konsekwencje ontologiczne. Bayle kontynuował jego dzieło, skupiając się na dźwięku w ruchu i w przestrzeni, na tym, co się dzieje z dźwiękiem i słuchaczem pomiędzy wieloma głośnikami. Schaeffer dla potrzeb sztuki emancypował dźwięk, Bayle – przestrzeń dźwięku.

Jednak Bayle nigdy nie był tak silnym teoretykiem i utopistą (jak Schaeffer, który w teorii muzyki konkretnej wraz z pojęciem obiektu dźwiękowego definiował system ontologiczny bazujący na fenomenologii teorii obiektów¹). Bardziej interesowała go fizyczność dźwięku, jak i jego moc imaginatywna – nie przypadkiem utwór *Voyage au centre de la tête* (1981, „Podróż do środka głowy”) był nie tylko prezentem dla Schaeffera z okazji jego 70. urodzin, ale także hołdem dla surrealizmu, którego spadkobiercą było całe pokolenie kompozytorów związanych z GRM.

Mit założycielski

Zapewne w roku 1955 Pierre Schaeffer nie przypuszczał, że historia opowiedziana przez poetę Jérôme'a Peignota otworzy nowy rozdział w historii muzyki konkretnej. *Akousmatikoi* byli uczniami w szkole Pitagorasa, którzy mogli słuchać wykładów mistrza jedynie za kurtyną. Nigdy nie widzieli mówiącego ani notatek i obliczeń służących ilustracji przebiegu wykładu (w przeciwieństwie do *mathematikoi*, którzy siedzieli po drugiej stronie kurtyny). Odczyty miały odbywać się w ciemności, a mówiący musiał rozwijać specjalne techniki podnoszące koncentrację słuchaczy. Określenie akuzmatyczny – które Peignot podsunął Schaefferowi (za wierszem *Acusmate* Apollinaire'a z 1931 roku) – miało więc oznaczać dźwięk, którego źródła nie widzimy, odarcie dźwięku z jego audiowizualnego kontekstu.

Środowisko twórców związanych z muzyką konkretną szybko dostrzegło potencjał tego określenia. Przed wszystkim zakładało ono rozdzielenie sensoryczne, które wymuszało percepcję dzieła opartą jedynie na słuchaniu, a tym samym pomagało w realizacji koncepcji słuchania zredukowanego (*reduced listening*), polegającego na słuchaniu i traktowaniu dźwięków konkretnych w oderwaniu od ich źródła. Bardzo szybko również metafora pitagorejskiej zasłony posłużyła do identyfikacji współczesnych środków technicznych (magnetofonu, głośnika, stołu mikserskiego) jako środków służących prakty-

¹ B.M. Kane, *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford 2014.

ce akuzmatycznego doświadczenia². Wreszcie kompozytor mógł identyfikować się z legendarnym Pitagorasem – mistrzem ceremonii, który za pomocą określonych środków kieruje uwagą i wyobraźnią słuchaczy³.

Przestrzeń

Początkowo François Bayle posługiwał się terminem „muzyka akuzmatyczna” („*musique acousmatique*”), mówiąc o muzyce stworzonej w studiu, a następnie projektowanej dźwiękowo w przestrzeni dla słuchaczy, podobnie jak w przypadku filmu. Późniejsze badania Michela Chiona, jednego z członków GRM, analizujące rolę obrazu i dźwięku w kinie, wskazywały na nadrzędną rolę sfery wizualnej w wywołaniu u widza odczucia przestrzeni fizycznej przedstawianego świata. Dźwięk natomiast odpowiadał przede wszystkim za stworzenie wrażenia upływu czasu⁴. Pojęcie *Kino dla ucha* oznacza praktykę kompozytorską implikującą propagację obrazów mentalnych u słuchaczy. Praktyka ta była jedną z głównych narracji grupy GRM. Twórczość Bayle’a, od początku skupiona na fenomenie związków dźwięku z przestrzenią, naturalnie ją rozszerzała.

Jedną z wczesnych kompozycji Bayle’a, *Espaces Inhabitables* (1967; uznawana przez autora za pierwsze poważne dzieło), oparta była na nagraniach terenowych zrealizowanych w stoczni. Pomimo osadzenia w tradycji muzyki konkretnej i programowym odrywaniu dźwięku od jego źródła większość użytego materiału oddawała przestrzeń i pogłos stoczni, prawie metodycznie badając właściwości dźwiękowe zachodzących tam zjawisk. Utwór jednak unikał industrialnych konotacji, zachęcając słuchacza do tworzenia własnych narracji. Zachowywał również niesamowitą precyzję i gęstość warstw dźwiękowych, co stało się znakiem rozpoznawczym właściwie całej twórczości kompozytora.

Inną próbą oddania doświadczenia dźwięku w przestrzeni była kompozycja *Jeita* z roku 1970, oparta na nagraniach odgłosów wody w jaskiniach Jeita Grotto w Libanie. Nagrania źródłowe Bayle’a zostały zrealizowane przy okazji wykonania innej kompozycji, zatytułowanej *Nadir* – stworzonej na ceremonię otwarcia tej jaskini (w tym samym czasie wykonano tam również *Stimmung* Stockhausena). We wspomnianym utworze Bayle po raz pierwszy zastosował nie tylko dźwięki konkretne, ale również ścieżki zrealizowane na syntezatorze analogowym, które miały jeszcze bardziej podkreślać i oddawać niecodzienną akustykę libańskich jaskiń. Ta sama przestrzeń była również inspiracją dla stworzonego wspólnie z Bernardem Parmegianim eksperymen-

² F. Bayle, *Musique acousmatique: propositions... positions*, Paris 1993.

³ B.M. Kane, op. cit.

⁴ M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012.

talnego słuchowiska radiowego *Purgatoire* – części cyklu opartego na *Boskiej komedii* Dantego.

Obie te kompozycje były poligonem doświadczalnym dla *opus magnum* kompozytora – pięcioczęściowego cyklu *L'Expérience Acoustique* (1969–1972). Utwór w założeniu miał być pomostem pomiędzy fenomenem doświadczenia dźwięku fizycznego i odbieranego przez słuchacza a narracją na zbiegu świata realnego i wyobrażonego. Początkowo Bayle planował dziesięciogodzinny utwór, ostatecznie powstało dwugodzinne studium natury procesu słuchania. To również jeden z najciekawszych w historii muzyki elektroakustycznej przykładów wykorzystania możliwości syntezatorów analogowych do symulacji przestrzeni akustycznych. W kompozycji pojawiają się także dźwięki konkretne – hałasy demonstracji i syreny policyjne (paryski maj roku 1968), jak i odwołania do poezji Georges'a Bataille'a i filozofii Gastona Bachelarda. Hołd tej niezwyklej i barwnej epoce historii kontrkultury oddano również za sprawą studium na fragmenty głosów Roberta Wyatta i Kevina Ayersa, członków awangardowej grupy rockowo-jazzowej Soft Machine, nagranych podczas ich koncertu w Paryżu. Była to również zapowiedź techniki samplingu, która 10 lat później zrewolucjonizuje prawie każdy gatunek muzyki. O innym utworze cyklu *La langue inconnue* Bayle miał powiedzieć: „chciałem wywołać u słuchacza wrażenia jak po zażyciu narkotyków bez konieczności używania egzotycznych grzybków”⁵. Fragment cyklu był również użyty jako ścieżka dźwiękowa do filmu Piotra Kamlera *Lignes et Points* (film ten jest wyświetlany podczas wykonania kompozycji).

Orkiestra głośników

Bayle rozszerzał swoje badania nad możliwościami kreatywnymi przestrzeni dźwiękowej również na część techniczno-projekcyjną projektu akuzmatycznego. Stworzone przez niego w roku 1974 *Acousmonium* było jedną z pierwszych orkiestr głośników na świecie, opartą na dziesiątkach głośników (często 80) rozstawionych parami symetrycznie w przestrzeni koncertowej. Ich ustawienie jest dobierane specjalnie dla dostępnego pomieszczenia i w zależności od charakterystyki stosowanych głośników (np. drzewa tweeterów są rozstawione pomiędzy publicznością, a głośniki tworzące efekt echa skierowane są w stronę sufitu). Pełne ustawienie ma tworzyć efekt orkiestry skierowanej przodem do słuchaczy. Muzyka dla *acousmonium* nagrana jest przeważnie w stereo (tzw. wewnętrzna przestrzeń kompozycyjna) i miksowana na żywo na różne kanały głośnikowe. Inżynier dźwięku staje się wirtuozem kontrolującym i dodającym przestrzenne aspekty utworu, które są nazywane zewnętrzną przestrzenią kompozycyjną podlegającą interpretacji wykonawcy. W ta-

⁵ R.R. Larivière, *Catalogue of works by François Bayle*, Ina-GRM, 2012.

kiej definicji *acousmonium* jest więc uniwersalnym instrumentem służącym do wykonywania dowolnych utworów stereofonicznych (w przeciwieństwie do utworów wielokanałowych, które wymagają konkretnego i odpowiednio rozstawionego systemu nagłośnieniowego). *Acousmonium* dzięki wysiłkom popularyzacyjnym GRM z czasem doczekało się szkoły technik instrumentacji (obsługi konsoli mikerskiej), dedykowanych kompozycji (sam katalog GRM liczy prawie 2000 pozycji) oraz różnych realizacji technicznych (wiele z nich gościło już na festiwalu Musica Electronica Nova we Wrocławiu: m.in. brytyjski BEAST, francuski MOTUS, belgijski Musique & Recherches i oczywiście GRM).

Konstrukcja *acousmonium* miała służyć przede wszystkim uprzestrzenieniu (dyfuzji przestrzennej) dźwięku, ale system ten charakteryzował się również wysoką precyzją (środowisko hi-fi) i szerokim spektrum dźwięku. Kompozycje akuzmatyczne Bayle'a tworzone na *acousmonium* charakteryzowały się wrażliwością nie tylko na aspekty przestrzenne, ale także na aspekty brzmieniowe dźwięku. Trudno o lepszy przykład niż *Erosphère* (1978–1980). Utwór nawiązujący wprost do erotycznego pożądania, które jest pochodną sytuacji akuzmatycznej (ciemność, ograniczenie bodźców wzrokowych, wzmocnienie doznań dźwiękowych; nie bez powodu Eugeniusz Rudnik mówił o „erotofonach schowanych w tapczanie”). Bardzo powoli rozwijająca się struktura, bazująca na dronach w paśmie dźwięku w okolicach 2000 Hz (częstotliwości obecnej w paśmie większości instrumentów muzycznych), przechodziła w transowe struktury balansujące pomiędzy afrykańską i azjatycką tradycją rytmiczną. Sam Bayle określał ten utwór jako próbę „strukturyzacji nieobecności”⁶, choć nie omieszczał dodać do niego swojego głosu (przetworzonego jednak cyfrowo za pomocą pierwszego w GRM komputera służącego do syntezy dźwięku, który potrzebował całej nocy na wygenerowanie paru minut nagrania).

Podobnie konceptualną i zdecydowanie sensualną genezę ma *La Fin du bruit* (1980), w którym hałasy ruchu ulicznego, trzaski i krzyki – cały efekt dźwiękowy ludzkiej aktywności zlewa się powoli w gęste masy dźwiękowe wprawiane w przestrzenny ruch. Dźwięki powoli tracą swoje pierwotne właściwości, a jednak nadal zdają się przypominać swoje pierwowzory, zatapiając się w powolnym elektrycznym pomruku. Utwór, z jednej strony dążący do idei nieskończoności materii dźwiękowej, z drugiej strony zaś będący próbą wnikięcia w głąb samego doświadczenia dźwiękowego, jest jednym z ciekawszych przykładów błyskotliwego paradoksu twórczości Bayle'a – jednoczesnego oddania wrażenia dźwięku w ruchu i wnikięcia w jego statyczną strukturę.

⁶ Ibid.

Images-of-sound

Wspomniany paradoks związany z naturą i dwoistością doświadczenia dźwiękowego skłonił Bayle'a do podjęcia prób nowego opisu zachowania dźwięku w czasie i przestrzeni. Celem nie była jednak forma partytury, oddanie zapisu kompozycji, ale śledzenie sposobu, w jaki człowiek słyszy dźwięk, przyjrzenie się trajektorii percepcji dźwięku. Punktem wyjścia dla Bayle'a było potraktowanie dźwięku nie jako zapisu nutowego, ale jako przebiegu energii dźwięku, której odpowiednie wartości kierują uwagą słuchacza. Tak powstały akuzmografy⁷, które pozwalały nie tylko na śledzenie przebiegu utworu w czasie i przestrzeni. Dzięki nim stało się możliwe również sprawne katalogowanie kompozycji elektroakustycznych, w przypadku których tradycyjnych zapis nutowy pozostawał bezsilny wobec próby zapisu barwy i złożoności dźwięku.

Light Speed Sound

W latach 80. rozwój cyfrowych technik generacji oraz obróbki dźwięku znacząco rozszerzył możliwości operowania dźwiękiem w czasie. Utwory Bayle'a przybierały coraz dłuższe i bardziej rozbudowane sekwencje, ruch dźwięku stawał się wolniejszy, bardziej precyzyjny i mniej chaotyczny. Taka forma pozwalała bardziej wnikać w strukturę dźwięku powstającego w uchu słuchacza. Konsekwencją takich operacji było zaburzenie poczucia czasu u odbiorcy. Stąd też Bayle użył nazwy *light speed sound* dla kompozycji z tego okresu. Był to kolejny etap rozwoju koncepcji akuzmatycznej – początkowo muzyka konkretna starała się uwolnić dźwięk ze źródła, na tym etapie zaś pojawiło się naruszenie związków dźwięku z czasem, a tym samym dalsze odejście od narracyjności. Doskonale to słyszać w cyklu *Son Vitesse-Lumière* (1980–1983), bogato opartym na etnicznych samplach (z zastosowaniem cyfrowych metod przetwarzania dźwięku), odwołującym się do idei podróży przez epoki (w tym dzieciństwo kompozytora spędzone na Madagaskarze). Z tego cyklu pochodzi wspomniana wcześniej *Voyage au centre de la tête* („Podróż do środka głowy”) – utwór zadedykowany Schaefferowi, Henry'emu i Xenakisowi jako hołd złożony surrealizmowi, który miał być obecny na każdym etapie rozwoju koncepcji akuzmatycznej niezmiennie podkreślającej rolę wyobraźni w procesie doświadczenia dźwiękowego.

Podobnie *Motion/emotion* (1985) stanowi esencję podejścia akuzmatycznego, skupiającego się na granicy – momencie przejścia dźwięku ze stanu fizycznego (w ruchu) do odebranego uchem słuchacza (wywołującego emocje), uwzględnia przy tym związki pomiędzy ruchem dźwięku a poruszeniem słu-

⁷ Przykłady akuzmografów znajdziemy na stronie kompozytora: <http://www.magison.org/recherche.html>.

chacza na skutek obcowania z utworem dźwiękowym. Utwór ma konstrukcję przestrzennej spirali, która stopniowo wciąga uwagę słuchacza w głąb faktury dźwięku. Kolejna kompozycja z tego okresu – *Théâtre d'Ombres* (1988) otrzymała w roku 1989 nagrodę Prix Ars Electronica w dziedzinie muzyki komputerowej.

Oktoфонia

Lata 90. umożliwiły na dobre podejście do kompozycji wielokanałowych, w których dźwięk dla każdego kanału głośnikowego był osobno komponowany i projektowany. Była to zasadnicza zmiana w stosunku do *acousmonium*, który bazował na nagraniach stereofonicznych, których przestrzeń była rozszerzana przy użyciu systemu wielogłośnikowego⁸. Kwadro- i oktoфонia pozwalała na precyzyjniejszą kontrolę i wierniejszą symulację efektów przestrzennych dźwięku. Pomimo wad tego typu systemów⁹ Bayle dostaje do ręki kolejne narzędzie pozwalające na kontynuację studiów nad dźwiękiem przestrzennym.

Pierwszym cyklem oktoфонicznym było *La Main vide* (1994–1995) – studium na krystaliczne palety brzmieniowe deszczu, skupiające się na delikatnych transformacjach struktury dźwiękowej w przestrzeni, tworzące wrażenie dźwięku wzbudzanego delikatnymi ruchami dłoni. Wielokanałowy system pozwalał na wydobywanie jeszcze większej liczby szczegółów, z drugiej strony zaś dźwięk w tych kompozycjach staje się bardziej rozmyty za sprawą większej liczby pojawiających się składowych harmonicznych. Przez odejście od stereofonii dźwięk przestaje być ruchem w przestrzeni. W konsekwencji w systemie wielokanałowym zaczyna samodzielnie definiować przestrzeń. Kontynuację tych tendencji – swoistą grę z percepcją i oczekiwaniami słuchacza znajdziemy w kolejnych kompozycjach, np. *La forme du temps est un cercle* (1999–2001) czy *Displacements* (2011–2012).

Ostatnia część cyklu, *La Main vide – Inventions* (1995), powstała po śmierci Pierre'a Schaeffera i była poświęcona jego pamięci. Rok później Bayle utwór *Morceaux de ciels* (1996) dedykował Karlheinzowi Stockhausenowi z okazji jego 70. urodzin. Po śmierci Gérarda Griseya powstała kompozycja *Arc* (1999). Tych trzech kompozytorów doskonale definiuje podejście Bayle'a do materii muzycznej – komponowania barwą dźwięku za Schaefferem, przestrzenią za Stockhausenem i wrażliwością na niuanse brzmieniowe Griseyowskiego spektralizmu. Z Griseyem łączy go też struktura spirali¹⁰, która w muzyce Bayle'a odnosiła się do kształtu ludzkiego ucha, które ostatecznie formuje dźwięk, jaki słyszymy. W akuzmatycznym świecie Bayle'a dźwięk nie

⁸ NSML – *non-standard multi-loudspeaker diffusion systems*.

⁹ Choć są one słyszalne jedynie w samym środku przestrzeni, w której rozstawione są głośniki.

¹⁰ J. Topolski, *Widma i czasy – muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa 2013.

ma kształtu – tworzy go dopiero słuchacz. Zmysł słuchu wykształcił się po to, by ostrzegać przed zbliżającym się niebezpieczeństwem – przed tym, co niewidzialne. Słuchanie według Bayle’a zawsze było akuzmatyczne.

Spadkobiercy

Obecnie wraz z fenomenem „drugiej młodości” syntezatorów analogowych i powrotem brzmień lat 60. archiwalne nagrania GRM cieszą się dużą popularnością wśród młodych artystów. Wszystkie utwory Bayle’a cechują się gęstością i intensywnością dźwiękową, a także pomysłowością oraz wnikliwością w poszukiwaniach nowego i nieznanego. Był i jest on wzorem dla pokoleń muzyków eksperymentalnych, stąd jego muzyka często jest lepiej przyswajana przez bywalców przestrzeni klubowych niż filharmonii. Koncepcje dźwięku przestrzennego Bayle’a znajdują powszechne zastosowanie w dziedzinie sztuki dźwięku, która programowo zrywa z tradycyjnie pojmowanymi czasem i przestrzenią w sztukach muzycznych. Sztuka dźwięku jest domeną otwartej interpretacji i słuchania w procesie¹¹. Sztuka dźwięku jest pierwszą spadkobierczynią koncepcji akuzmatycznych.

Współcześnie sztuka dźwięku często jest związana z sensualnością doświadczenia – nie tylko dźwiękowego, ale skierowanego ku synestezji doznań. Dla kierunku *nowego sensorium*¹² doświadczenie akuzmatyczne ze słuchaniem zredukowanym (z odcięciem sensorycznym sfery wizualnej) jest metodą badawczą pozwalającą lepiej zrozumieć mechanizmy percepcji, umożliwiającą najpierw pozbycie się przyzwyczajzeń i nawyków słuchowych, by móc otworzyć się na nowe doświadczenia. Zredukowane słuchanie ma wiele wspólnego z praktyką pogłębionego słuchania Pauline Oliveros¹³, choć w tym przypadku ważny był naturalny kontekst i źródło zdarzeń dźwiękowych. U Bayle’a w całej praktyce akuzmatycznej przestrzeń dźwiękowa zawsze była komponowana. Oliveros, wywodząca się z tradycji Cage’owskiego przypadku, stawiała na interakcje słuchacza z przestrzenią zastaną. Kontekst dźwięku nie był ograniczany (jak chciał Schaeffer), ale stanowił o złożoności doświadczenia dźwiękowego.

Muzyka akuzmatyczna w ujęciu Bayle’a była często impresją, próbą oddania określonych zjawisk akustycznych. Ów fantasmagoryczny aspekt wpisuje tradycję GRM w historię rozpoczynającą się w tradycji romantycznej, przez ideę muzyki absolutnej do Wagnerowskiej reformy architektury sali koncertowej. Akuzmatyka ewoluuje od kreacji dźwiękowej w strategię słuchania dźwięków niewidzialnych czy szerzej – praktyki kulturowej doświadczenia

¹¹ S. Voegelin, *Sonic Possible Worlds – Hearing the Continuum of Sound*, Bloomsbury 2014.

¹² C. Jones, *Sensorium – Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, MIT Press, 2006.

¹³ P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*, New York 2005.

dźwięku, która zamiast subiektywnej kreacji twórczej kompozytora podkreśla subiektywny odbiór słuchacza¹⁴. Mimo że następuje zmiana ról, nie zmienia się podstawowe założenie – słuchanie akuzmatyczne wymaga zawsze słuchania na nowo.

¹⁴ B.M. Kane, op. cit.