

**Anna Nacher**

## **Komponować świat, słuchając – dźwięk jako komunikacja**

Trzeba pojąć, że nie tylko że jest wyraźna różnica pomiędzy komponowaniem i słuchaniem, lecz że przy różnorodności wszystkich rzeczy to nie różnice między nimi winny nas zajmować, lecz pojedynczość każdej z nich i nieskończona gra interpretacji, w którą wchodzą ze sobą i z nami.

John Cage, *45" dla prelegenta*<sup>1</sup>

Jednym z wielkich odkryć nowego języka muzycznego kultury Zachodu, który wykrytalizował się na przestrzeni XX w. była... cisza. Cisza, która nie tylko stanowi dla dźwięku kontekst równie „naturalny”, jak inne dźwięki, ale jest także jego potencją; a nawet cisza, która znika, jeśli chceć jej słuchać. Cisza, która może też być rodzajem interfejsu, przestrzenią komunikacji umożliwiającą zaistnienie głosów innych, niż te, których my sami jesteśmy źródłem; przestrzenią zharmonizowaną i dobrze zakomponowaną; obszarem pustki rozumianej nie jako brak, ale jeden z przejawów niesubstancjalnego istnienia. Jak ujął to John Cage:

Cisza, jak muzyka, nie istnieje. Zawsze są dźwięki. To znaczy: jeśliś dość żywy, by je słyszeć. Bo wcale nie są. Czy jestem ich sprawcą, czy nie, zawsze słyhać jakieś dźwięki i wszystkie są doskonałe<sup>2</sup>.

A zatem tę brzemienneą w skutki decyzję Cage’a, którą było wykonanie słynnego *4'33"*, można zobaczyć jako coś więcej, niż zwrot natury czysto estetycznej – ten gest wydaje się także symptomem przesunięcia ku rozumieniu przestrzeni akustycznej jako obszaru złożonej, wielorakiej i nadzwyczaj różnorodnej komunikacji ze światem, przybierającej często formę medytacji. Zwrot tego rodzaju odzwierciedla także historia same-

<sup>1</sup> J. Cage, *45" dla prelegenta*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 87.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 68.

go Cage'a, który rozpoczął w latach 30. od poszerzania „słownika”, eksperymentując z przedmiotami nie-muzycznymi i tworząc orkiestrę z puszek, odbiorników radiowych czy części samochodów. Dało to praktykę preparowania fortepianu i zaowocowało m.in. dwudziestoma *Sonatami i interludiami* skomponowanymi w latach 1946–1948. Wczesne lata 50. przyniosły istotną dla kompozytora zmianę: zainspirowany buddyzmem zen oraz filozofią klasycznej muzyki indyjskiej zaczął postrzegać praktykę muzyczną raczej jako sposób na wyciszenie umysłu, wymazanie *ego* kompozytora i otwarcie się na proces, na dzieanie się, na świat<sup>3</sup>. Wówczas odkrył także swoiste algorytmy *I Ching*, jako metodę komponowania muzyki, którą nazwał nieintencjonalną (przykładem może być utwór *Music of Changes* z 1951 r.). Okres późniejszy przyniósł otwarcie kompozycji także na to, co wydarza się podczas wykonywania utworu na żywo, z włączeniem elementów przypadkowych i łączenia (lub nie) oddzielnych kompozycji (jak *Atlas Eclipticalis* z 1961 r., złożony z 86 części utworu na orkiestrę).

Fascynacja ciszą oraz usunięcie w cień osoby autora zazwyczaj bywają odczytywane w kategoriach estetyki minimalizmu, można jednak w tych strategiach dostrzec także radykalną praktykę komunikacyjną. Wpisuje się ona z jednej strony w teorie, które dostrzegają komunikujący się podmiot nie jako uprzedni wobec aktu komunikacji, ale poprzez ów akt się wyłaniający; z drugiej – poszerza pojęcie komunikacji poza rozumienie ograniczone wyłącznie do wymiany między ludźmi. Jak istotnym składnikiem tego procesu jest dla kompozytora rezygnacja z koncepcji samoświadomego, wyraźnie oddzielonego od świata podmiotu widać wyraźnie we fragmencie rozmowy Cage'a z Williamem Duckworthem, kiedy Duckworth pyta o interpretację 4'33”:

DUCKWORTH: Tradycyjne rozumienie mówi, że ten utwór otwiera cię na otaczające dźwięki i...

CAGE: ...na akceptację wszystkiego, nawet jeśli istnieje coś, co jest twoją podstawą. I na tym polega nieporozumienie.

DUCKWORTH: Jaki jest więc lepszy sposób odczytania?

CAGE: Otwiera cię na każdą możliwość TYLKO wtedy, kiedy u podstawy nie ma nic. Większość ludzi, moim zdaniem, jednak tego nie rozumie<sup>4</sup>.

Tym, co zostaje, jest, można byłoby powiedzieć inspirując się Derridą, Pismo dźwięków otaczającego świata – gdyby oczywiście nie fakt, że brzmienie jest w tym przypadku materią ulotną, wyłaniającą się i zanikającą. Stanowi to zresztą o odrębności przestrzeni akustycznej w stosunku do przestrzeni pisma, tak jak definiowali je teoretycy komunikacji szkoły kanadyjskiej, Walter Ong i Marshall McLuhan. U Cage'a owa specyfika – oraz próba określenia na nowo sytuacji komunikacyjnej utworu muzycznego – przybiera formę partytur, które nie są nakazem, ale sugestią; projektowaniem nie tyle

<sup>3</sup> W. Duckowrth, *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Andreson and Five Generations of American Experimental Composers*, New York 1999.

<sup>4</sup> W. Duckworth, *op. cit.*, s. 14.

samego utworu, ile sytuacji, w której każdorazowo będzie on osadzany czy – mówiąc precyzyjniej – generowany.

### *Acoustic ecology*

Wśród inspiracji Cage'a można odnaleźć postać ekscentrycznego kanadyjskiego kompozytora, edukatora i artysty, R. Murraya Schafera – relacje były zresztą obopólne, bo Schafer przybliżał swoim studentom koncepcję aktywnego słuchania Cage'a. Obu łączy także zainteresowanie filozofią i tradycjami muzycznymi Wschodu, choć Schaferowi bliższa jest Turcja i tereny niegdyś Persji (gdzie zresztą udał się na wyprawę studialną w 1969 r.) oraz mistyczny odcień islamu przechowany w tradycji sufi, zwłaszcza w poezji Rumiego. W monumentalnym cyklu zatytułowanym *Lustro* Schafer wykorzystał także tekst z Tybetańskiej Księgi Zmarłych. Jest również aktywny jako pisarz, literaturoznawca (poświęcił rozprawę m.in. Poundowi), artysta (jego graficzne zapisy nutowe bywały także wystawiane w galeriach ze względu na walory plastyczne), kaligraf – zainteresowany bardziej relacjami pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, niż każdą z nich z osobna. Owocem takiego synkretycznego i synestetycznego podejścia jest także teatralny i operowy charakter jego twórczości, ucieleśnionej w *opus magnum*, jakim jest 12-częściowy cykl *Patria*.

R. Murray Schafer jest jednak znany przede wszystkim jako inicjator World Soundscape Project (WSP), projektu zawiązanego w początkach lat 70. XX w. na Simon Fraser University w Vancouver (Kolumbia Brytyjska, Kanada) oraz autor książki *The Tuning of the World*<sup>5</sup>. Oba projekty narodziły się z zainteresowania zanieczyszczeniem naturalnego środowiska akustycznego różnorodnymi formami zgiełku miejskiego, które Schafer (i inni badacze z kręgu WSP) traktował właśnie w kategoriach skażenia. Wprowadzone przez Schafera rozróżnienie na środowisko dźwiękowe wysokiej i niskiej jakości<sup>6</sup> miało zresztą związek właśnie z ich uprzednim podziałem na pre- i postindustrialne. W tym pierwszym dźwięki nakładały się na siebie znacznie rzadziej, z zachowaniem głębi perspektywy. Poziom natężenia naturalnych odgłosów (związanych z pogodą czy światem zewnętrznym) był, zdaniem badaczy WSP, bardzo harmonijny, choć różnił się w powtarzających się cyklach. Bernie Krause, bioakustyk i inżynier dźwięku rejestrujący nagrania otoczenia i wydający je na popularnych w kręgach zainteresowanych nagraniami dźwię-

<sup>5</sup> R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977 [jako *The Soundscape*, Rochester 1994].

<sup>6</sup> Określenia oryginalne *high-fidelity* i *low-fidelity* zostały zaczerpnięte z technologii rejestracji oraz reprodukcji dźwięku i dotyczą wierności względem źródła sygnału poddanego mediatyzacji. *High-fidelity* będzie oznaczało tu brak szumów zakłócających sygnał główny. Określenia te można także odnieść do modelu Schafera, w którym nazywa dźwięki środowiska mianem toniki [*keynote*] (przez analogię do terminów muzycznych, zasadniczej jakości tonalnej środowiska), sygnałów [*sound signals*] jako dźwięków pierwszoplanowych oraz tonów znaczących [*soundmark*], o istotnym znaczeniu dla danej społeczności i miejsca, stanowiących o jego tożsamości i specyfice.

ków otoczenia płytach<sup>7</sup>, zauważył także, że „kiedy śpiewał ptak lub odzywał się jakiś gatunek ssaka czy płaza, głosy zdawały się dopasowywać do innych naturalnych odgłosów w zakresie zarówno częstotliwości, jak i prozodii (rytmu)”<sup>8</sup>. Doprowadziło go to do „hipotezy nisz dźwiękowych”: obserwacji, że zwierzęta wydają głosy, zajmując tylko pewne wąskie wycinki spektrum akustycznego i pozostawiając inne dla kolejnych głosów. Środowisko wysokiej jakości (*hi-fi*) to zatem przestrzeń akustyczna „dobrze zagospodarowana”, w taki sposób, że nawet stosunkowo subtelne odgłosy znajdują wolne spektrum, żeby je wypełnić; żaden dźwięk nie blokuje innego. Zdaniem Schafera wszystkie dźwięki można tu słyszeć oddzielnie, nie pokrywają się ani nie maskują nawzajem. Istotnym parametrem są także warunki naturalne: powierzchnie, od których dźwięk się odbija, takie jak lustro wody czy ściana lasu oraz zmienne warunki atmosferyczne powodujące, że fala dźwiękowa inaczej się rozchodzi. To tutaj kryje się zasadniczy walor komunikacyjny dźwięku jako takiego, nie tylko dźwięku jako nośnika znaczeń intencjonalnych, kreowanych przez autora wypowiedzi. Jak to ujął Barry Truax (kontynuator podejścia Schafera): „dźwięk, który dociera do naszych uszu, jest odbiciem aktualnego stanu środowiska fizycznego, ponieważ kiedy się przez nie przemieszcza, zostaje nacechowany każdą z nim interakcją”<sup>9</sup>. Takie naturalne spektrum dźwiękowe przechowuje też wzór przestrzenny danego środowiska, można orientować się w terenie, bazując na relacji między natężeniem dźwięku a odległością od jego źródła. W takich warunkach przestrzeń akustyczna jest zatem przestrzenią *par excellence* informacyjną. Znakomitym przykładem informacji zakodowanej w samym dźwięku może być kultura kanadyjskich Inuitów, która zawiera np. naukę rozpoznawania grubości pokrywy śniegowej na podstawie brzmienia ludzkich kroków czy przewidywania zmiany pory roku na podstawie dźwięków środowiska wodnego. Ta wnikliwa obserwacja otoczenia znajduje także odzwierciedlenie w niezwykłej praktyce wokalne, opartej w dużej mierze na dźwięku oddechu modelowanym w krtani w rozmaity sposób<sup>10</sup>. Przykładem z innej dziedziny może być płyta Davida Dunna, *The Lion in Which the Spirits of the Royal Ancestors Make Home. Vernacular Sounds of Zimbabwe, Africa*, która jest czymś więcej niż tylko zapisem doświadczenia podróży po Zimbabwe – każde z zarejestrowanych fragmentów daje także obraz umiej-

<sup>7</sup> Por. album *Dawn at Trout Lake* z serii „Habitat Series” dla wydawnictwa Wild Sanctuary Communications, 1989. Opis do płyty głosi: „Ta płyta została zaprojektowana, aby dać słuchaczowi wrażenie dziewiczości każdego ze środowisk i powinno się jej słuchać stosunkowo cicho.” Inne płyty z serii „Habitat” obejmują: *Green Meadow Stream*, *Woodland Journey*, *Natural Voices* oraz *African Song Cycle*. Bernie Krasue jest odpowiedzialny za rejestrację i produkcję.

<sup>8</sup> B.L. Krause, *The Niche Hypothesis: A hidden symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats*, „The Explorers Journal”, Winter 1993, s. 159, cyt. za: K. Wrightson, *An Introduction to Acoustic Ecology*, „Soundscape. A Journal of Acoustic Ecology”, vol. 1, no. 1, Spring 2000, s. 3.

<sup>9</sup> B. Truax, *Acoustic Communication*, Westport 2001, s. 15.

<sup>10</sup> Praca zbiorowa, *Inuit. When Words Take Shape*, Museum d’Histoire Naturelle in Lyon, Museum d’Art Inuit Brousseau in Quebec, 2002.

scowienia w środowisku samego Dunna (modelowy pod tym względem jest zwłaszcza fragment *Night sound from Masuma Pan, Hwange Game Park*). Kompozytor opatruje zresztą płytę komentarzem dotyczącym parametrów technicznych nagrania (przenośny magnetofon cyfrowy Sony TCD-D10, rodzaju mikrofonów (pojemnościowe wielokierunkowe z szerokim spektrum), co jest stałą praktyką w tego typu realizacjach.

Dla kontrastu, środowiska określone przez Schafera mianem *lo-fi* oznaczają głównie przestrzeń zindustrializowaną, gdzie dominują niskie częstotliwości (ich źródłem jest głównie praca różnego rodzaju silników i maszyn), które blokują pozostałą część spektrum. Miasto, w którym nie słyszymy ani odgłosu własnych kroków, ani nie jesteśmy w stanie usłyszeć w pełni własnego głosu, oznacza audiosferę, której uczestnicy są skrajnie wyizolowani z otoczenia (rozumianego tutaj jako środowisko naturalne) i poddani swoistemu terrorowi dźwięku jednolitego, pokrywającego niezróżnicowaną plamą subtelniejsze fragmenty spektrum akustycznego. Taki stan jest dla Schafera także źródłem braku kontaktu z własnymi emocjami i skrajnego zubożenia psychiki. Cisza (przypomnijmy, rozumiana raczej jako harmonijne spektrum dźwiękowe), która w tych warunkach jest niezwykle rzadkim zjawiskiem, niesie ze sobą zagrożenie dotarcia do głębszych pokładów emocji, które w codziennym hałasie pozostają uśpione. Nic więc dziwnego, że pojawia się kompulsywna potrzeba otaczania się dźwiękami generowanymi mechanicznie, w tym również za pomocą urządzeń audio – przechodnie miejskich ulic tworzą w ten sposób namiastkę prywatnej audiosfery (a warto tutaj wspomnieć, że od czasów Schafera jest to obszar wręcz nieskończonej innowacji – od przenośnych radioodbiorników i magnetofonów przez walkmany, a później discmany po odtwarzacze MP3, iPody i telefony komórkowe). Schafer nazywa hałas „antyinformacją”, która zamyka nas w swojej „klatce” sonicznej.

### *Acoustic communication*

Model zarysowany przez Schafera wydaje się w niektórych aspektach uroczo anachroniczny (nic dziwnego, jest także swoistym „znakiem czasów” zobowiązany ruchom kontrkulturowym lat 60. z ich romantyczną waloryzacją naturalności i bezpośredniego związku z przyrodą oraz niechęcią wobec miasta) – wzbudził zresztą gorącą dyskusję (znamiennym głosem mogą być argumenty brytyjskiego kompozytora i wykładowcy Petera Cusacka krytykujące monolityczność, statyczność, arbitralność i zbyt rygorystyczny podział na środowiska *hi-fi* i *lo-fi* oraz brak uwzględnienia wrażliwości ludzi wychowanych w warunkach miejskich<sup>11</sup>). Staranność metodologiczna pionierów przyrodniczych nagrań terenowych ustąpiła także modzie na schematyczne nagrania muzyki quasi-medytacyjnej z „odgłosami przyrody” spod znaku kiepskiego New Age i dzisiaj mnóstwo tego rodzaju propozycji wypełnia półki w każdym hipermarkecie (bywa, że można w tej niezróż-

<sup>11</sup> P. Cusack, [głos w dyskusji] „Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology” 2000, vol. 1, no. 2, Winter.

nicowanej ofercie upolować wartościowe nagrania terenowe). Warto jednak wracać do propozycji Schafera, nie tylko dlatego, że zainicjował twórczy ferment na kilku co najmniej polach (pojęcie *soundscape* zrobiło zawrotną karierę zarówno we współczesnej muzyce elektroakustycznej, jak i w bardziej popularnych nurtach muzyki elektronicznej; World Soundscape Project zaowocował refleksją nad miejscem sfery dźwiękowej w badaniach etnograficznych; pojawiły się całe nowe obszary związane z projektowaniem środowisk dźwiękowych i bioakustyką, a także wrażliwym dźwiękowo projektowaniem architektonicznym, ekologią akustyczną miasta czy używanego powszechnie sprzętu AGD). Powodem, dla którego lektura propozycji Schafera wciąż dostarcza inspiracji, jest fakt, że jego koncepcja stanowi twórcze rozwinięcie idei przestrzeni akustycznej zaproponowanej przez zespół skupiony wokół Marshalla McLuhana<sup>12</sup>. Pojęcia, które, przypomnijmy, miało pomóc specjalistom różnych dyscyplin wypracować obszar wspólnego języka, który nie byłby fundowany na logice wzrokocentrycznej. Warto tutaj dodać, że World Soundscape Project był w założeniu nie tylko interdyscyplinarny w tradycyjnym już dzisiaj, akademickim znaczeniu, ale w zamiarach Schafera miał także zintegrować praktykę naukową i działania artystyczne – zgodnie z jego przekonaniem, że „rewolucja będzie polegać na połączeniu dyscyplin zajmujących się nauką o dźwięku oraz tych zajmujących się sztuką dźwięku”<sup>13</sup>. Patrząc z perspektywy dzisiejszej, ów cel udało się osiągnąć. Propozycja pioniera WSP niezupełnie jednak sprawdzała się wobec złożoności środowisk dźwiękowych, w którym istotnym komponentem były dźwięki wygenerowane technologicznie. Odpowiedzią na ten problem jest rozwinięcie idei *acoustic ecology* w model *acoustic communication* zaproponowane przez Barry’ego Truaxa, który objął program badań akustycznych w School of Communication Uniwersytetu Simona Frasera w Vancouver, po tym jak w 1975 r. Schafer zrezygnował z kierowania World Soundscape Project. Zasadnicza różnica, którą wniósł Truax polegała z jednej strony na uwzględnieniu zjawisk i procesów elektroakustycznych (także tych związanych z rejestracją, edytowaniem i przetwarzaniem dźwięku), z drugiej – na traktowaniu środowiska dźwiękowego w kategoriach komunikacyjnych i systemowych. Tradycyjny model komunikacji, z nadawcą, odbiorcą, kodem, kanałem i przekazem traktowanymi w zasadzie jako odrębne elementy Truax stara się uchwycić w całej jego złożoności, wraz z siecią związków, które budują między sobą słuchacz, dźwięk i środowisko (z takich trzech komponentów składa się model Truax). Badacz stara się zrozumieć „wzajemnie zależne zachowania dźwięku, słuchacza i środowiska jako system relacji, a nie jako oddzielne jednostki”<sup>14</sup>. Zdaniem Truax (inspiracje m.in. systemowym podejściem Gregory’ego Batesona są tutaj wyraźnie widoczne) elementy procesu komunikacji nie mogą być izolowane, gdyż każde znaczenie jest wyni-

<sup>12</sup> Piszę o tym obszerniej w innym miejscu: A. Nacher, „Wielokrotność związków z miejscem – dyskurs przestrzeni w świecie nowych mediów,” wystąpienie konferencyjne („Badania mediów w perspektywie kulturoznawczej”, Poznań, 4–5 kwietnia 2008), tekst złożony do druku w tomie pokonferencyjnym.

<sup>13</sup> R.M. Schafer, *The Tuning...*, *op. cit.*, s. 205.

<sup>14</sup> B. Truax, *Acoustic...*, *op. cit.*, s. xviii.

kiem kontekstu, w którym się ono rodzi (tutaj z kolei blisko temu stwierdzeniu o niektórych propozycji poststrukturalistycznych lub semiotycznych: radykalnie interpretatywnego modelu Stanleya Fisha czy znacznie rozbudowanych o konteksty społeczne propozycji semiotyki krytycznej). Zamiast traktować dźwięk tylko jako sygnał czy nośnik zgodnie z klasycznym, inżynierskim ujęciem procesu komunikacyjnego w wydaniu Shannona-Weavera, Truax widzi go jako coś, co pośredniczy między słuchaczem a środowiskiem lub wręcz tworzy między nimi relacje. Propozycja Truaxa oznacza także odmienny stosunek do zmian technologicznych – kolejne fale zmian (przełom ucieleśniony np. przez kulturę elektryczności) dla Truaxa oznaczają „nowy rodzaj urządzeń pośredniczących, czy to będących „przedłużeniami” czy „transformacjami” uprzednio istniejących systemów akustycznych”<sup>15</sup>.

### ***Deep Listening* – praktyka słuchania**

W ujęciu Truaxa – podobnie zresztą jak dla Schafera – słuchanie nie oznacza po prostu pasywnej recepcji dźwięków, które byłyby w tradycyjnych modelach komunikacji, jak się rzekło, zaledwie nośnikami znaczenia czy sygnałami. Znaczenia wyłaniają się w trakcie słuchania rozumianego jako proces aktywny. Słuchanie znajduje się bowiem w centrum procesu komunikacji, nie tylko przy jednym z jego krańców: zdaniem Truaxa

model linearnej transmisji sygnału zostaje zastąpiony koncepcją dźwięku jako mediującego relację między słuchaczem a środowiskiem, której wpływ może działać w obu kierunkach. Sytuacja komunikacyjna może być zatem modyfikowana albo poprzez zmiany w środowisku fizycznym, albo po prostu poprzez zmianę nawyków percepcyjnych słuchacza. I wreszcie pojęcie kontekstu, często ignorowane w tradycyjnych podejściach, zyskuje w ramach modelu komunikacji akustycznej centralne miejsce, w tym sensie, że informacja soniczna zależy zarówno od natury samego dźwięku, jak i kontekstu, w którym się pojawia<sup>16</sup>.

Takie ujęcie jest zatem skoncentrowane bardziej na słuchaczu / odbiorcy, a zarazem bardziej wrażliwe na kontekst, co pozwala wyjść poza linearność klasycznej teorii komunikacji. W tym świetle medytacyjna praktyka uważnego słuchania, znajdująca się w centrum uwagi nie tylko Johna Cage’a, po raz kolejny jawi się jako radykalny koncept komunikacyjny.

Truax wyróżnia trzy rodzaje słuchania: pierwszy poziom, słuchanie poszukujące [*listening-in-search*] oznacza uważne poszukiwanie określonych dźwięków, wzorów, głosów; jedne są wychwytywane, inne zaś pomijane. W przypadku drugiego typu, słuchania-w-gotowości [*listening-in-readiness*] uwaga skupia się na innych bodźcach (np. wizualnych), ale ucho wciąż jest w stanie wychwytywać znane wzorce lub odgłosy. Tego typu wrażliwość

<sup>15</sup> D. Paquette, „Describing the Contemporary Sound Environment”, elektroniczna wersja pracy magisterskiej obronionej na Uniwersytecie Simona Frasera, 2004, *on-line*: [http://www.sfu.ca/media-lab/archive/grad/david\\_paquette/index.html](http://www.sfu.ca/media-lab/archive/grad/david_paquette/index.html) [wejście 4.04.2009].

<sup>16</sup> B. Truax, *Acoustic Communication*, „Soundscape Newsletter” 1993, no. 5, s. 7.

buduje się z czasem i zależy także od jakości środowiska akustycznego (środowisko *hi-fi* sprzyja wyrazistości bodźców dźwiękowych) – rola kontekstu jest tutaj szczególnie istotna. Słuchanie w tle [*background listening*] jest tożsame z uwagą rozproszoną, rodzajem braku koncentracji na jakimś szczególnym typie dźwięku. Truax porównuje tę formę do toniki, która stanowi podstawę harmoniczną; to rodzaj tła formującego naszą codzienną audiosferę, do którego jesteśmy przyzwyczajeni i którego nie zauważamy. Pojawienie się technologii wprowadziło pewne zmiany: z jednej strony sfera percepcji audialnej wzbogaciła się o nowy typ słuchania towarzyszący rejestracji i edycji dźwięku – słuchanie analityczne, umożliwiające cały szereg operacji (zapętlanie, wycinanie, manipulację parametrami akustycznymi, łączenie w rozmaite sekwencje itp.), z drugiej zaś – słuchanie-w-tle daje charakterystyczny rodzaj nieuwagi czy wręcz niewrażliwości w sytuacji, kiedy pozbawione wartości informacyjnej odgłosy wypełniają naszą codzienną przestrzeń, dostarczając jej swoistej „ścieżki dźwiękowej” (tutaj będą się mieścić także strategie zmierzające do utożsamienia słuchacza z konsumentem oraz cały obszar dźwięku jako mimowolnej konsumpcji – trzeba bowiem wspomnieć o tym, że oddziaływanie reklamy w dużej mierze opiera się na uwadze rozproszonej, a komunikat dociera torem peryferyjnym).

To dopiero w tym kontekście popularność różnych form aktywnego słuchania we współczesnych praktykach muzycznych staje się jasna. Za przykład może posłużyć filozofia (i jednocześnie praktyka muzyczna) Deep Listening Pauline Oliveros, amerykańskiej kompozytorki znanej jako współzałożycielka (wraz z Mortonem Subotnickiem) San Francisco Tape Music Center oraz eksperymentatorka akordeonu wykorzystująca ten instrument w nietypowy sposób (również przetwarzając go elektronicznie jako Expanded Instrumental System). Nazwa Deep Listening pierwotnie pojawiła się jako tytuł płyty, jaką w 1989 r. Oliveros nagrała wspólnie ze Stuartem Dempsterem i Panaiotisem (jako Deep Listening Band, od 1990 r. Panaiotis został zastąpiony przez Davida Gampera) podczas sesji zaimprovizowanej w niezwyklej hali koncertowej, jaką stanowiła stara, pusta cysterna, gigantyczny podziemny magazyn wody w Fort Worden (Port Townsend) w stanie Waszyngton (okolice Seattle), z naturalnym, 45-sekundowym pogłosem. Stopniowo Deep Listening zaczęło oznaczać także swoistą szkołę słuchania i improwizacji, która dzisiaj obejmuje także cykl warsztatów i certyfikaty wydawane przez powołany do tego celu ośrodek<sup>17</sup>. We wstępie do książki poświęconej praktyce budowania relacji ze światem, materia muzyczną oraz towarzyszącymi muzykami poprzez słuchanie, Oliveros wspomina, jak ważnym doświadczeniem było dla niej zanurzenie w szczególnym pejzażu dźwiękowym dzieciństwa spędzonego w Houston w Teksasie – z przestrzenią przesyconą głosami owadów, ptaków i płazów o wszelkich barwach, fakturach i odcieniach<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Pełna dokumentacja tego obszaru działalności P. Oliveros, por. [on-line:] <http://www.deeplisting.org>; por. także <http://www.paulineoliveros.us>.

<sup>18</sup> P. Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, iUniverse 2005.



To prymarne doświadczenie miało dla niej znaczenie formujące, o czym mówi także w rozmowie z Wiliaem Duckowrthem:

Tym, co miało na mnie przypuszczalnie największy wpływ, było moje własne zainteresowanie dźwiękiem, którego źródłem było najwcześniejsze dzieciństwo. Houston w Texasie to równina: wilgotna, tropikalna, pełna owadów. Zawsze słuchałam **tego wszystkiego**. Mieszkaliśmy na wsi. Pamiętam, że w gorące dni dźwięk wydawał się płynąć w powietrzu. W tym ciężkim, wilgotnym powietrzu można było przez całe popołudnie słuchać rżenia koni, ryczenia krów, gdakania kurczaków<sup>19</sup>. [podkr. własne].

W podkreślonym przeze mnie sformułowaniu kryje się właśnie skondensowana wersja wymiany komunikacyjnej zarysowanej przez R. Murraya Schaefera i Barry'ego Truaxa, owej różnorodnej, pełnej niespodzianek i podatnej na subtelne niuansy i kaprysy aury sieci relacji, która każdorazowo manifestuje się w dźwiękach. Nic zatem dziwnego, że wśród pytań tworzących szkielet praktyki Deep Listening odnajdujemy i takie:

Jakie jest twoje najwcześniejsze wspomnienie dźwiękowe? Co o nim sądzisz teraz? Jaki dźwięk przypomina ci o domu? Czym jest dźwięk? Czym jest słuchanie? Co słyszysz teraz? Jak to się zmienia? Ile dźwięków naraz możesz usłyszeć? Z jakiej odległości słyszysz? Czy możesz usłyszeć więcej dźwięków niż słyszysz? Kiedy nie słuchasz?<sup>20</sup>

Praktyka słuchania jest więc tutaj tworzeniem relacji już nie tylko z otaczającym światem, ale z własną pamięcią, z audiosferą w jej aspekcie diachronicznym, jakby upływ czasu był kolejnym parametrem mającym wpływ na jakość i rodzaj dźwięku. To logiczna konstatacja, zważywszy na fakt, że Oliveros na kartach otwierających książkę pisze o zmianie, która dotknęła pejzażu dźwiękowego jej dzieciństwa:

Teraz, w XXI stuleciu, ten pejzaż jest istotnie zubożony przez asfalt, betonowe chodniki dla pieszych, budynki. Houston wciąż ma swoje cykady w stereofonicznych kanałach, słyszalne podczas spacerów ulicami miasta, ale żaby niemal zupełnie zniknęły, opuszczając swoje nisze soniczne i pozostawiając je odgłosom silników. Pojawił się nowoczesny pejzaż dźwiękowy<sup>21</sup>.

Oliveros powraca tutaj do idei nisz dźwiękowych oraz przywołuje filozofię leżącą u podstaw World Soundscape Project.

## Pejzaż dźwiękowy – powrót do ciszy

Słowem-kluczem jest tutaj pojęcie pejzażu dźwiękowego, *soundscape*. Wprowadzone przez R. Murraya Schaefera, szybko zdobyło sobie popularność w niezwykle zróżnicowanym obszarze elektroakustycznej muzyki współczesnej. Wykorzystywanie nagrań terenowych jest zresztą praktyką niezwykle w obszarze tej muzyki rozpowszechnioną: od

<sup>19</sup> W. Duckworth, *Talking...*, *op. cit.*, s. 162.

<sup>20</sup> P. Oliveros, *Deep Listening...*, *op. cit.*, s. 55–56.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. xv.

„obektów dźwiękowych” Pierre’a Schaeffera, przez muzykę subiektywną Luca Ferrariego, kompozycje Bernarda Parmegianiego, a nawet realizacje eksperymentatora opery, Roberta Ashleya (znacznie zresztą wykraczającego poza charakterystyczny dla niej idiom, lepiej więc chyba mówić w tym przypadku o quasi-operze), po wszelkie odcienie nieakademickiej awangardy elektronicznej często poddającej dźwięki realne daleko posunięty przekształceniom (w rodzaju płyty duetu Matmos, *A Chance to Cut Is A Chance to Cure*, gdzie materiał wyjściowy stanowią dźwięki zarejestrowane na sali operacyjnej). Oryginalna definicja R. Murraya Schaefera jest bardzo szeroka, gdyż oznacza „każdy wycinek środowiska akustycznego uznany za obszar badań”<sup>22</sup> Trzeba jednak pamiętać, że w centrum tego obszaru znajduje się słuchający, a pojęcie ma także pewien walor muzyczny. Świadome słuchanie może być swoistą formą komponowania – ułatwiło to zapewne takie rozpowszechnienie pojęcia w obszarze muzyki współczesnej, w formie nurtu określanego mianem *soundscape composition*<sup>23</sup>. World Soundscape Project rozpoczął się w 1970 r. jako badanie i dokumentacja pejzażu dźwiękowego Vancouver w Kolumbii Brytyjskiej (Kanada), co zaowocowało kilkoma wydawnictwami<sup>24</sup>. Kolejna odsłona projektu, znana jako *Acoustic Environments in Change*, była przedsięwzięciem międzynarodowym i miała uchwycić pejzaże dźwiękowe pięciu europejskich wiosek (w Szwecji, Niemczech, Finlandii oraz we Włoszech i Francji). Celem było z jednej strony pokazanie, że pejzaże dźwiękowe także podlegają niszczeniu, podobnie jak zasoby przyrody, z drugiej zaś – badania terenowe etnologów (m.in. Noora Vikram z Finlandii) miały uwidocznić relacje, jakie łączą mieszkańców z ich wspólnotą. Była to swoista etnografia dźwięku, przyjrzenie się temu, jak ludzie postrzegają zmiany środowiska dźwiękowego i jak się do niej adaptują. Nagrania z lat 70. same w sobie są już dzisiaj rejestracją archiwalną i w tym określeniu zawiera się coś więcej niż tylko upływ czasu.

Jedną z metod pozwalających uchwycić tę wielowymiarowość związków z miejscem jest praktyka *soundwalks*, spacerów dźwiękowych, rozwinięta przez Hildegard Westerkamp, uczennicę Schaefera zaangażowaną w World Soundscape Project. Spacer jest tutaj ostrożną nawigacją przez pola dźwięku, odnajdywaniem możliwych ścieżek w często nieznanym środowisku – nawet jeśli jest to miejsce dobrze nam znane czy wręcz takie, w którym mieszkamy, to często jego walory brzmieniowe umykają w codziennych realiach miejskiego środowiska, gdzie zmuszeni jesteśmy do słuchania-w-tle. Sama kompozytorka określa praktykę *soundwalkingu* nadzwyczaj prosto: „jest to każda wycieczka, której głównym celem jest słuchanie środowiska. To otwieranie naszych uszu na każdy dźwięk,

<sup>22</sup> R.M. Schafer, *Tunning... op. cit.*, s. 274.

<sup>23</sup> Por. L. Landy, *Understanding the Art of Sound Organisation*, Cambridge 2007. Do teoretyków kompozycji wykorzystujących pejzaże dźwiękowe można zaliczyć również Barry’ego Truxa, ten wątek zasługuje jednak na oddzielne rozwinięcie, tutaj jedynie go sygnalizuję.

<sup>24</sup> Książce pod redakcją R.M. Schaefera, *The Vancouver Soundscape* (1978) towarzyszy podwójna płyta CD prezentująca materiał porównawczy: *The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996* (1996).

niezależnie od tego, gdzie się znajdujemy”<sup>25</sup>. Symptomatyczna może być eksploracja, której Westerkamp dokonała w Brasilii, zaprojektowanym przez Oskara Niemeyera mieście-utopii, pomniku architektonicznego modernizmu i jednocześnie wcieleniu futurystycznego marzenia o postępie społecznym i technologicznym. Westerkamp usłyszała w Brasilii ostry kontrast między stanowiącymi komunikacyjny kościec miasta arteriami oraz stosunkowo zharmonizowanymi akustycznie obszarami rezydencjalnymi, gdzie głosy ludzi i miasta uzupełniały się we właściwych proporcjach. Jak pisze Westerkamp, budynki mieszkalne zostały zaprojektowane w Brasilii jako najwyżej 6-piętrowe właśnie ze względu na znaczenie przestrzeni dźwiękowej: do takiej wysokości jest słyszalny głos bawiącego się na podwórku dziecka. Brakowało w Brasilii istotnego elementu stanowiącego identyfikację dźwiękową tradycyjnych miast: dźwięków-symboli, *soundmarks*. To kolejny kontrast, bo przestrzeń wizualna miasta jest wypełniona architektonicznymi punktami o światowej sławie [*landmarks*]. Dla Westerkamp tożsamość tego szczególnego miasta, jakim jest Brasilia, zawierała się w całej serii kontrastów, spośród których wyróżniła ten najbardziej zaskakujący: między dobrze słyszalnymi nawet w największym hałasie odgłosami cykad w ulicznym hałasem tysięcy samochodów oraz setek lądujących i startujących samochodów. Jakby było to miasto rozpięte między skrajnymi biegunami: dziką przyrodą oraz technologią, niemal bez obecności ludzi<sup>26</sup>. Jak pisze Westerkamp, *soundwalking* polega na budowaniu relacji z otoczeniem poprzez otwarte słuchanie, wymaga także czasu, jak każdy inny związek. Uwagi domaga się także hałas – dla R. Murraya Schafera będący zanieczyszczeniem, dla Westerkamp jest po prostu wyzwaniem i wymaga więcej dobrej woli dialogu, niż środowisko zharmonizowane. Być może pozwala także na zbudowanie innego zasobu wiedzy. Medytacja w hałasie/ poprzez hałas – możliwe, że oznacza także radykalne odnalezienie w nim ciszy.

<sup>25</sup> H. Westerkamp, „Soundwalking”, „Sound Heritage” 1974, vol. III, no. 4, [on-line:] <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html> [wejście 03.04.2009].

<sup>26</sup> Warto porównać dwa teksty poświęcone temu działaniu: wykład „Soundscape Brasilia in Context” wygłoszony dla podsumowania cyklu warsztatów „Soundscape Brasilia” zorganizowanych przez Instytut Goethego w Brasilii w 1994 r. [on-line:] [http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/Brasilia/brasilia\\_art.html](http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/Brasilia/brasilia_art.html) [wejście 15.04.2009] oraz zapis soundwalku „Sound Excursion: Plano Piloto, Brasilia” zamieszczonego w „Soundscape. Journal of Acoustic Ecology” 2002, vol. 1, no. 2, Winter.

---

## Anna Nacher

### **Composing the World while Listening – Sound as Communication**

In this article, the notion of acoustic communication is being examined. The author propose the thesis that shift toward meditational qualities of sound environments as well as the main strategies of minimalist aesthetics (with the example of John Cage being the most exemplary) can be seen as the radical reconfiguration of traditional communication theory paradigm, as embodied in the Shannon-Weaver's model. The mutual links are established between theory of acoustic ecology proposed by R. Murray Schafer, the model of acoustic communication authored by Barry Truax, Hildegard Westerkamp's practice of soundwalking and the major currents in contemporary philosophy of sound that influenced electroacoustic music in the XX century.