

Anna Zawadzka-Gołosz

Akademia Muzyczna w Krakowie

O komponowaniu percepcji. *Casus* Witolda Lutosławskiego

Mówienie o jakimkolwiek aspekcie twórczości Witolda Lutosławskiego – czy to o melodii, czy o organizacji czasowej, czy o tym co współbrzmi – o harmonii, musi uwzględniać problemy percepcji. By zrozumieć co miał na myśli Lutosławski, kiedy mówił: „Większość utworów powstaje jako następstwo pewnych zjawisk dźwiękowych w czasie, przez kompozytora wyobrażonych i zanotowanych, uporządkowanych w jakąś formę. Tymczasem ja nie tworzę w ten sposób. Zawsze komponuję percepcję tych zjawisk [...]”¹, trzeba poznać właściwości, a nawet prawa percepcji, którym podlegamy jako słuchacze. Jeśli obraz żyje tylko za pośrednictwem tego, kto na niego patrzy, to czy muzyka nie żyje za pośrednictwem tego, kto jej słucha? Czy można więc nie mieć pragnienia, by poznać słuchacza, tym bardziej, że słuchacz ten mieszka również w kompozytorze? Lutosławski uznał tego właśnie słuchacza za jedyne kryterium prawdy artystycznej i percepcyjnej: kogóż bowiem lepiej niż siebie może znać kompozytor?

Credo twórcze Witolda Lutosławskiego, zakładające bezkompromisową postawę wobec własnej prawdy artystycznej, dyskwalifikowało jako fałsz jakiegokolwiek próby zjednania sobie odbiorcy poprzez kokieteryjne zabiegi

¹ W. Lutosławski, *Muzyka to nie tylko dźwięki: rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Przeprowadziła Irina Nikolska, Instytut Adama Mickiewicza, PWM, Warszawa-Kraków 2003, s. 107.

przypodobania się słuchaczowi czy próby odczytania jego oczekiwań. Dlatego praca kompozytora nad własnym językiem twórczym, nad warsztatem, skierowana była niejako w głąb siebie; była nieustannym pogłębianiem stanu własnej świadomości, nieustannym wysiłkiem odkrywania, rozwijania coraz to nowych postaci kształtowanego przez siebie języka i odwołaniem się na koniec do decydującego czynnika jakim jest sumienie artystyczne. Postawa ta była pełna respektu dla istniejących już praw, również dla zdobywczy poprzedników.

Kryteria wartości dzieła sztuki bywają różne. Może to być czysto estetyczne piękno, proporcja, harmonia, osadzone w jakimś kanonie, w zastanym już wzorze, ale może to być wartość zawarta w odkryciu czy wynalazku, przynoszącym obok przeżycia piękna, również wartość poznania. Owa wartość poznania otwiera drogę dla rozwoju sztuki i może stać się szczególnie inspiracją dla innego twórcy. W każdej wielkiej twórczości odnaleźć można obecność wartości piękna i odkrycia (poznania) w jednorodnym związku. Taką jest też muzyka Lutosławskiego. W bogactwie warsztatowym zaś kryją się „tajniki przekładu” idei, czyli sposoby wydobywania jej z głębi siebie na światło dzienne, do świata zewnętrznego.

Lutosławski, zajmując się kompozycją procesów percepcyjnych, rozszerzał świadomość pola kompozycyjnego o abstrakcyjne myślenie dialektyczne, ambiwalencję, nieoczywistość, o różnego rodzaju iluzje i symulacje procesów narracyjnych, pomysły strategiczne w rodzaju kreowania miejsc „ważnych” i „nieważnych” w utworze czy gry z czasem. Odwieczna zasada rozluźniania i wzmaganania napięcia w przebiegu formy zyskała u niego nowy, indywidualny wymiar, przesuując akcent w strefę dotąd jeszcze nie odkrytą. Ogląd warsztatowych zabiegów w tym zakresie pozwala zdać sobie sprawę, że poprzez autonomizację parametrów kiedyś wtórnych, takich jak np. barwa czy przestrzeń, ujawniły się w twórczości Lutosławskiego nowe, bardziej złożone środki wyrazu projektujące percepcję zjawisk wcześniej nie postrzeganych.

W rozważaniach zostanie podjęta próba identyfikacji wielu, ale z pewnością nie wszystkich zjawisk i zabiegów percepcyjnych stosowanych w pracy twórczej przez Lutosławskiego. Nie dysponujemy materiałem, który dostarczałby dowodów na uporządkowany czy metodyczny sposób „komponowania percepcji” przez kompozytora, nawet trudno sobie wyobrazić taki „kodeks tworzenia”. Są za to

oczywiste tropy w osobistych notatkach kompozytora świadczące o jego wysokiej świadomości warsztatowej i psychologicznej w tym zakresie. Znajdą się wśród nich komentarze dotyczące zabiegów stosowanych świadomie, jak i refleksje ogólniejszej natury wskazujące na istotę psychologicznego aspektu tworzenia. Zostanie tu więc podjęta próba wskazania na rozwiązania artystyczno-warsztatowe i ich skutki w konfrontacji z niektórymi aspektami percepcji słuchowej; próba wyłonienia pewnych osobliwych rozwiązań, które zasługiwałyby na rzetelne przebadanie i uporządkowanie w szerszym spektrum utworów. W większości przypadków przykłady odwoływać się będą do *III Symfonii*² z dwóch powodów: po pierwsze – jedna partytura ułatwia ewentualną konfrontację, po drugie – utwór ten przynosi swoistą syntezę niemal wszystkich doświadczeń twórczych Lutosławskiego.

Mówiąc o interpretacji danego zjawiska muzycznego – zwłaszcza w aspekcie psychologicznym – trzeba mieć nadzieję, że odnosimy ją do pewnej sfery wspólnego odczuwania, do świata „umowy percepcyjnej”, „kodeksu słyszenia” ludzi poruszających się w określonym kręgu kulturowym. Wspominał też o tym Lutosławski, wyrażając nadzieję, że on sam nie jest zapewne „jedynym w swoim rodzaju” i znajdują się ludzie do niego podobni, do których przemówi on swoją muzyką wprost.

Jednym z dowodów na istnienie takich wspólnych mechanizmów odbioru jest też zjawisko synestezji, czyli zdolności umysłu do łączenia wrażeń odbieranych różnymi zmysłami. Jego najprostszym wykładnikiem jest test, który – choć żartobliwie brzmi *kiki / buba* – wykorzystywany bywa w ramach poważnych badań percepcji. Te nazwy zarezerwowane dla dwóch różnych kształtów figur geometrycznych są przez testowane osoby przypasowywane do odpowiednich kształtów: słowo *kiki* do kanciastego, o ostrych konturach, jakby rozbitego szkła i słowo *buba* – do kształtu obłego, o łagodnym zarysie, jak rozlana, płynna plama. Na teście tym zachodzi łączenie zmysłu słuchu (brzmienie nazwy) ze zmysłem wzroku (kształt figury). Autorem rysunkowego testu jest niemiecko-amerykański psycholog, jeden z twórców teorii Gestalt, Wolfgang Köhler (1887-1967)³. Badane ciągle zjawisko synestezji występuje w najsilniejszej postaci wśród artystów, zwłaszcza twórców. Ta właściwość umysłu umożliwia –

2 Partytura wydana przez PWM/Chester, Kraków-London 1989.

3 W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright, New York 1929.

zwłaszcza poetom – tworzyć metafory, poprzez które świat wydaje się być opisywany w swych nieuchwytnych aspektach w sposób niezwykle celny.

Każdy kompozytor tworząc dokonuje dwukierunkowej wędrówki: idzie „w głąb siebie” do ukrytego świata idei i powraca do świata realnego. Porusza się balansując na granicy dwóch rzeczywistości: metafizycznej i fizycznej. Wydaje się być najbardziej zanurzony w świecie metafizycznym, ale nie może uciec od fizycznego, bo ten staje się dla niego „bytem koniecznym” dla ujawnienia się idei w świecie realnym.

Słuchacz tkwi w świecie fizycznym i jego wędrówka przebiega w kierunku odwrotnym do wędrówki kompozytora: od świata fizycznego do metafizycznego. Poznaje on najpierw byt dźwiękowy słuchanego dzieła – jakości akustyczne, a następnie jego byt niedźwiękowy – jakości estetyczne. Czasowe następstwo tego przejścia jest niemierzalne; nawet wydaje nam się, że zachodzi równoczesność przekładu *physis* na *metaphysis*. Tak jednak nie jest. Tajemna transformacja jakości akustycznych w estetyczne, dźwiękowych w niedźwiękowe, posiada różne miary: od momentowego objawienia się piękna – najczęściej w takich przypadkach poprzez barwę – aż po złożone, rozciągle w czasie procesy, z dłuższej dopiero perspektywy ujawniające niedźwiękowe aspekty dzieła muzycznego. Tak czy inaczej – wartość niedźwiękowego zależy od wartości dźwiękowego. Dlatego wartość estetyczna dzieła ma poważny fundament w warsztacie twórczym.

Dla kompozytora interesujące wydaje się poznanie tego, co zmysłowe; tego, co b r z m i, a zwłaszcza tego, co z a b r z m i po przejściu z wewnętrznego świata twórcy do zewnętrznego świata fizycznego. Z kolei to, co będzie o z n a c z a ć w sferze emocjonalnej i intelektualnej, szybko przestanie być własnością kompozytora i stanowi inną sferę zagadnień. Rzeczywistość intrygująca twórcę bywa wysoce nieobiektywna. Potrzebuje obiektywizacji w momencie konfrontacji idei z zapisem, a potem jego realizacją.

Szeroką perspektywę dla twórczych zdziwień – i obszaru badań – tworzą pytania:

C o s ł y s z ę, k i e d y s ł y s z ę?

D l a c z e g o s ł y s z ę n a j p i e r w t o, p o t e m t a m t o?

D l a c z e g o s ł y s z ę b l i ż e j t o, d a l e j t a m t o?

D l a c z e g o s ł y s z ę t o w y r a ż n i e j, t a m t o m g l i ś c i e?

J a k d u ż o m o g ę s ł y s z e ć n a r a z ?

A dalej, wyższy stopień zadziwienia i niepokoju twórczego każe zapytać:

Czy mogę kazać memu uchu słyszeć bliżej i dalej, wbrew temu, co ono chce?

Czy mogę sprawić memu uchu niespodziankę?

Czy mogę kazać memu uchu poruszać się w iluzorycznej przestrzeni według mojego scenariusza, a nie według obiektywnych reguł?

Czy mogę czas zatrzymać, przyspieszyć go, a może cofnąć?

Jakie więc zjawiska ukryte są przed moją bezpośrednią świadomością?

O świadomości Lutosławskiego, tego jak wielu niuansowym, percepcyjnym zabiegom poddawać może kompozytor kształtowaną przez siebie materię dźwiękową, świadczyć może mała, ale znacząca uwaga w jego notatkach: „Ważne; dot. percepcji komp. W związku z nią: przez wprowadzenie jakiegoś impulsu (np. nowego motywu, nowej barwy, akcentu dynam. lub t.p.) przeciągamy uwagę słuchacza w pewnym kierunku, odwracając ją w danym momencie od innych rzeczy mających miejsce jednocześnie”⁴.

Lutosławski posiadał niezwykłą intuicję percepcyjną. Interpretacja doświadczeń słuchowych – to, co odkrywał u swoich poprzedników i to, co obserwował we własnej twórczości – może znaleźć dziś poparcie w naukach badających percepcję.

Wielu badaczy z rozmaitych dziedzin wnikliwie zajmuje się analizą różnych poziomów percepcyjnych: od sygnałów odbieranych przez aparat słuchowy (akustyka, psychoakustyka, psychofizjologia, neurofizjologia), poprzez zorganizowane ich formy wyższego rzędu, nabierające znaczenia nie tylko akustycznego (psychoakustyka, psychologia, kognitywizm), aż po poziomy odczuwania dźwiękowych obrazów niejako ponad warstwą akustyczną, w sferze niedźwiękowej (estetyka, filozofia, muzykologia, teoria muzyki, psychologia). Badanie zasad percepcji słuchowej prowadzone przez bardzo różne ośrodki naukowe doprowadziło do wyłonienia przez Alberta Bregmana (ur. 1936) „teorii

4 Cyt. za: Martina Homma, *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotonowymi* [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego: studia*, red. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 241.

strumieniowania”⁵. Podstawą tej teorii stała się zasada strumieniowania – organizowania, grupowania zdarzeń dźwiękowych znajdujących się w polu świadomości. Jest to sposób porządkowania informacji właściwy umysłowi w ogóle.

Z punktu widzenia możliwości i ograniczeń ważne byłoby pytanie: ile równoczesnych zdarzeń może znajdować się w polu świadomości, aby lepiej być postrzeganym?

Gestaltowska zasada figury i tła zwraca uwagę na postaciowanie z hierarchią ważności, przy czym w polu widzenia ostrego, czyli figury, miałyby znajdować się tylko jeden strumień, a nieostrego tła – część pozostała. Jednym słowem tylko *d w a s t r u m i e n i e* – jeden o charakterze *f i g u r y*, drugi o charakterze *t ł a* – mogą znajdować się w polu percepcyjnym. Z tą świadomością kompozytor może posługiwać się techniką analogiczną do stosowanej w filmie w pracy z kamerą – techniką *k a d r o w a n i a*. Jest to niezwykle czułe narzędzie, niezbędne kompozytorowi warsztatowo, nie do przecenienia też w sztuce instrumentacji.

Kompozytor *k a d r u j e* poczynając od dwugłosowej kontrapunktycznej relacji typu temat fugi – kontrapunkt, poprzez kryteria izolowania głosów, kryteria kontrastu i ich wykładniki (częstotliwość, barwę, kierunek ruchu, czas) oraz umiejętność operowania planami w grupach instrumentalnych i całej orkiestrze, aż po tak wyrafinowane zabiegi jak np. symulowanie barwą, artykulacją i natężeniem dźwięku ruchu w przestrzeni. Niezbędna jest tu wiedza na temat środków dających efekt percepcyjnego uporządkowania według zamysłu kompozytora, a nie przypadku. Kadrowanie analogicznie do zjawiska akomodacji oka jest umiejętnością świadomego rozlokowania w iluzorycznej przestrzeni obiektów dźwiękowych i zagwarantowania zaprojektowanej wcześniej hierarchii ważności zdarzeń. Kompozytor może świadomie manipulować strumieniami proponując swojemu słuchaczowi swoistą grę, np. kierować w jego pole świadomości jako figurę obiekt, który wcześniej pełnił rolę tła. Buduje się tu wielka strefa wyzwań dla indywidualnych rozwiązań warsztatowych.

Wiele takich miejsc znajdziemy w partyturach Lutosławskiego. Aby odwołać się do „trików percepcyjnych”, o których wspominał

5 A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press, Cambridge MA 1990.

sam kompozytor, warto zwrócić uwagę na *fugato* z części głównej *III Symfonii* (nr 32-36 w partyturze, s. 36), przeprowadzone na zasadzie iluzji imitacji. Słuchacz wciągany jest w pozorowaną grę kolejnych imitacji motywu tematycznego w różnych – wydawało by się – grupach smyczków, tymczasem stale powtarzanego przez altówki; oszukiwanie percepcji dokonuje się na planie kontrapunktu. Towarzyszy tej imitacji gra przestrzenna w tle (w wiolonczelach i kontrabasach), polegająca na stopniowej redukcji barwnej faktury do całkowitego jej zaniku, wywołująca iluzję przybliżania się narracji fugata z oddali, jakby oczyszczania go z pogłosu i sytuowania tej struktury na planie w charakterze jedynej figury (od nr 35 do 36 w partyturze, s. 39). Problemy percepcyjne w muzyce ujawniają się więc najmocniej na poziomie tego co brzmi w kontekście psychologicznym.

Zaczynając rozważania od pojedynczego dźwięku, warto zwrócić uwagę za pionierem analizy zjawisk muzycznych z perspektywy psychoakustycznej, niemiecko-austriackim fizykiem i akustykiem Fritzem Winckelem (1907-2000)⁶, że wśród odgłosów przyrody nie istnieją dźwięki, które przez chwilę miałyby niezmienną wysokość lub barwę. Pozbawione byłyby one sensu w świecie zwierząt, gdyż niczego by nie oznaczały, ponieważ natura pojedynczego dźwięku – to ruch. Życie wewnętrzne dźwięku jest bogate i zawiera fazy ataku, narastania i wygaszania. Pojedynczy dźwięk intonowany bez zakłóceń, bez kontekstu, byłby szybko zapomniany przez naszą psychikę. Ton w ogóle dla nas nie istnieje i np. trójdźwięk zbudowany wyłącznie z tonów nie wywołuje przeżycia artystycznego. Do doznania piękna trójdźwięku potrzebne są alikwoty, zwłaszcza siódmy, podrażniający ton składowy. Fritz Winckel zaznacza, że wiąże się to z właściwością naszego organizmu ujętą w prawie percepcji małych wahań jako żywej treści, która w przeciwieństwie do formy statycznej zgodna jest z podstawową skłonnością naszego układu nerwowego.

W muzyce Lutosławskiego znajdziemy wiele miejsc, w których narracja małych wahań otwiera przed percepcją pejzaż niuansów, uczy umysł nowej wrażliwości. Rzadko kiedy kompozytor pozostawia jedną wysokość dźwięku na pastwę samego jej niezmiennego trwania. Jednym spośród wielu takich momentów jest fragment końcowy numeru 11 w partyturze

6 F. Winckel, *Osobliwości słyszenia muzycznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.

III Symfonii (s. 17), gdzie nagle przestrzeń wcześniej kształtowana w bogatym spektrum barwowym fortepianu, harfy, czterech waltorni i rozka angielskiego, zamyka się w centrum jednego dźwięku *es'*, pulsującego wahadłem barwy pomiędzy czterema rogami, *bisbigliando* harfy i wybrzmiewającego fortepianu, stając się w tym momencie jakby dialektyczną wersją przestrzeni mniejszej – zamkniętej w jednym dźwięku.

Stosowanie zmiennej barwy na jednej wysokości dźwięku znane było kompozytorom wczesnych epok i w drodze ewolucji narracyjnej doprowadziło zapewne do Schönbergowskiej *Klangfarbenmelodie*. Prototyp owej „melodii barw” – intuicyjnie obecny już w symfonicznych instrumentacjach Mozarta i innych klasyków, zwłaszcza w orkiestrowych partiach instrumentów dętych – nie wyrósł więc bez korzenia w prawach percepcyjnych i doprowadził w końcu do autonomicznej idei narracji barwy. W twórczości Lutosławskiego uzyskał jeszcze inny, indywidualny wymiar. W ramach zaawansowanej techniki organizowania pola brzmieniowego wielodźwięków – ich wartości harmonicznego, projektując wertykalną koncepcję barwową, Lutosławski zaproponował – rzecz by można – *Klangfarbenharmonie*. Ujawnia się ona szczególnie w koncepcji akordów zespolonych, wibrujących w swoim wnętrzu odmiennymi barwami instrumentalnymi poszczególnych pasm harmonicznego. Zatrzymanie bowiem linearnej narracji harmonicznego w miejscach ograniczonych chwilowo do jednego kompleksu brzmieniowego nie prowadzi do unieruchomienia percepcji, lecz otwiera ją na nowe doznania przez przekierowanie w stronę narracji barwy harmonicznego wewnątrz kompleksu dźwiękowego.

Tropiąc takie koncepcje znajdziemy w XX wieku niejedno oblicze wrażliwości kompozytorskiej na nowe narracje barwy – czy to u Debussy'ego (by sięgnąć po efektowne przykłady idei barwy trzeciej tworzonej z nałożenia na siebie dwóch różnych barw instrumentalnych tak, by powstawała trzecia), czy w Schönbergowskiej koncepcji przemian barwowych wewnątrz akordu (*Farben*, część III *Fünf Orchesterstücke* op. 16). Rodzi się pytanie: w jaki sposób słuch może w ogóle zróżnicować instrumenty i wyselekcjonować je z orkiestry? Objaśniając tę kwestię Winckel stwierdza, że w przypadku gęstej faktury instrumenty rozkładają się w szerokim zakresie wysokości i tworzą, wraz ze swymi harmonicznymi, całkowicie wypełnione widmo pokrywające całą

skalę częstotliwości. Powinno to być odbierane jako szum. Zdolność wyselekcjonowania z tej masy barw poszczególnych instrumentów bierze się z właściwości słuchu, który w uchu wewnętrznym analizuje proces narastania charakterystyczny dla każdego instrumentu (o ile nie wystąpi maskowanie, czyli przykrywanie dynamiczne jednego dźwięku drugim). Pamiętając, że słuch nie otrzymuje ustalonej wartości dźwięku wynikającej z zapisu nutowego, przebieg muzyczny rozwija się w swoistym *continuo* poprzez stany, z którymi wiąże się inna barwa dźwięku, niż w stanie ustalonym. Można to sprawdzić porównując szybkie i wolne wykonanie tego samego motorycznego przebiegu przez ten sam instrument, np. przez wiolonczelę. Barwa dźwięków w obu przypadkach będzie różna – bierze się to ze zmiany stanów nieustalonych. W muzyce Lutosławskiego słyhać, że kompozytor doskonale rozumiał, iż rytm i tempo oddziałują na zróżnicowanie barwy dźwięku. Odnaleźć to można m.in. w sposobie kształtowania narracji faktur o charakterze barwowym (w preferencji dźwięków i motywów krótszych), i w kształtowaniu narracji harmonicznycch czy melodycznych (z preferencją brzmień dłuższych).

W rozważaniach nad percepcyjnymi aspektami czasu muzycznego, szczególnie narracji statycznych i dynamicznych, zwraca też Winckel uwagę na fakt, że ruch niezmiennych, jednorodnych sygnałów (np. tykanie budzika, stały, równomierny szum maszyn) łatwo znika z naszej świadomości. Receptory są usypiane, gdy ośrodek słuchu otrzymuje jednostajne sygnały akustyczne. Dlatego m.in. muzyka repetytywna prowadzi raczej do stanu „uśpienia”, rodzaju jałowej świadomości niż percepcji. Do celów rytualnych również wprowadzano – i w kulturach tradycyjnych nadal się wprowadza – działania wywołujące trans (np. bębny w odpowiednich sekwencjach rytmicznych i na poziomie określonego tembru oddziałujące na mózg w przewidywalny sposób), czyli wyłączające pewne funkcje w mózgu i przekierowujące sygnały dźwiękowe do ośrodka wywołującego „inny stan świadomości” niż percepcję.

Jeżeli u Lutosławskiego pojawiają się momenty statyczne w rodzaju sekcji *ad libitum*, niejako unieruchomione w czasie poprzez stabilizację harmonii i ograniczenie gestów motywicznych do wybranych kilku wysokości dźwięku, to ich nieprzewidywalna niuansowa zmienność czasowa zagwarantowana przez technikę aleatoryzmu kontrolowanego

równoważy owo unieruchomienie w czasie, ową szczególną statykę i utrzymuje aktywność procesów percepcyjnych.

Tajemnicy czasu nie jest w stanie zniwelować nawet nauka. Michał Heller zwrócił uwagę, że istnieje metafizyczna tęsknota naukowców za znalezieniem takich obszarów wszechświata, w których władza potężnego Chronosa jest jakoś ograniczona, a w każdym razie poddaje się logicznym analizom. W ten sposób chce udowodnić, że czas nie jest tak groźny jak się wydaje i pokazać, że podlega czemuś bardziej nieubłaganemu niż on sam⁷.

A może kompozytor w jakiś fenomenalny, uprzywilejowany sposób uwalnia się od niewoli czasu?

Olivier Messiaen *Kwartet na koniec czasu* opatruje komentarzem: „[utwór] został napisany na koniec świata, tzn. na koniec pojęcia przeszłości i przyszłości, a na początek wieczności...”⁸ Potem sięga po modi melodyczne i harmoniczne by – jak powiada – „zbliżyć słuchacza do wieczności w przestrzeni lub nieskończoności”. A jeszcze dalej pragnie przewyciężyć czas odmierzany przez kreskę taktową rozciągając, skracając, tworząc ciągłość, nieskończoność dzięki fenomenowi wartości dodanej. Czy wtedy przewycięża czas światowy, obiektywny, ingeruje w niego, czy też tworzy swój czas indywidualny?

Każdy kompozytor niezależnie od preferencji estetycznych musi skonfrontować swój wyobraźniowy wizerunek czasu z czasem zewnętrznym, fizykalnym. Procesy przebiegające wewnątrz umysłu, w czasie myśli, są inne niż te przebiegające w czasie fizykalnym. Organizując w świecie zewnętrznym przebieg dźwiękowy, kompozytor włącza się niejako w *continuum* czasowe, nakłada na istniejącą matrycę (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość mierzone ziemskim zegarem) i tworzy ideę czasu dla tych wybranych dźwięków. One to mogą sprawić, że pięć minut będzie szybkie lub wolne, że zdarzenie muzyczne będzie gęste lub rzadkie.

Interesujące warsztatowo mogą być dla kompozytora pytania:

– jak organizować dźwięki w czasie, by modelowały jego szybki przepływ same będąc wolnymi?

7 M. Heller, *Rebelia w państwie Chronosa* [w tegoż:] *Podróże z filozofią w tle*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

8 Cyt. za: Tadeusz Kaczyński, *Messiaen*, PWM, Kraków 1984, s. 67.

– jak sprawić, by czas stanął w miejscu, przy jednoczesnym wzmożonym ruchu dźwięków?

Malarz wie co zrobić, żeby uzyskać głębię czy iluzję ruchu. Kieruje się regułami warsztatowymi respektującymi właściwości oka. Mimo a-czasowej natury sztuki plastycznej, można przecież mówić o dynamice czy statyce danego obrazu. Kompozytorowi zaś poza wrodzoną intuicją może przydać się wiedza, że ucho przekłada pewne wartości akustyczne na uniwersalne jakości estetyczne (np. przebiegi o dużej gęstości i o szerokim ambitusie zmian – wielkie skoki interwałowe – stwarzają wrażenie szybszego biegu czasu).

Zaawansowana w tym względzie świadomość Lutosławskiego otworzyła mu drogę do strategii *k o m p o n o w a n i a c z a s u*. Arcyciekawe rozwiązanie tego problemu znajdziemy w *III Symfonii*: kompozytor wprowadza na wstępie dwa początki oparte na powtórzeniu analogicznego materiału muzycznego. Instrumenty, motywy, ich rytmika pozostają te same, jedynie przy powtórzeniu wszystko brzmi o oktawę niżej oraz jest znacznie skrócone. Wszystko po to, by słuchaczowi *w y d a w a ł o s i ę* takie samo. Ta operacja ma swoje przeniesienie percepcyjne z doświadczenia wzrokowego, gdzie przywołanie obrazu obiektu znanego uwalnia umysł od jego wnikliwej analizy szczegółów – wystarcza ogólny kształt przedmiotu, albo nawet jego niekompletna całość, by pamięć (przechowująca dane) uzupełniła całą resztę.

Problem trwania dźwięku łączy się z problemem jego przerywania – z problemem ciszy. Pauza nie oznacza ciszy. Pauza w sensie absolutnej ciszy w ogóle w muzyce nie istnieje. Sposób w jaki „brzmi” pauza zależy od wielu czynników i jest ciekawym aspektem percepcyjnym. Składa się na to czynnik akustyczny i psychologiczny. Pogłos podtrzymuje poprzednie brzmienie, a umysł dokonuje przewartościowania danych fizycznych i estetycznych w sensie retrospektywnym i antycypacyjnym zarazem. Różne jest trwanie tej samej czasowo ciszy. Może ona być np.: zamykająca, otwierająca, nasyciona, gęsta, rzadka, napięciowa, odprężająca, kontemplacyjna. A może zaryzykować pytanie: czy ta pauza ma barwę, albo czy istnieje kolor ciszy?

W pauzie następuje zjawisko przedłużonego trwania, a dynamika tego trwania generowana jest dynamiką czasową przebiegu poprzedzającego cesury. Inna będzie dynamika pauzy poprzedzonej przebiegiem granym przez pojedynczy instrument, a inna energetycznym *tutti* masy

orkiestrowej. W muzyce Lutosławskiego znajdziemy wiele okazji do studium różnego rodzaju ciszy.

Świadomość fizyczna dźwięku może mieć istotne znaczenie dla jego estetycznego obrazu. Ruch (zewnętrzny) dźwięku w muzyce oznacza w sensie fizycznym modulację czasu, częstotliwości i amplitudy. Fritz Winckel podkreśla, że kompozytor wrażliwy na barwę dźwięku zdaje sobie sprawę, iż zapis nutowy wskazuje jedynie średnią wysokość dźwięku, nie odpowiadając określonej częstotliwości, lecz jedynie pasmu drgań. Pasma to zależy od instrumentu, szerokości jego rezonansu, ale może też być zwiększone przez zastosowanie modulacji, wibrata, trylu. Na walory rozstrojenia (niezamierzonego) dźwięku zwraca uwagę Winckel odnosząc się do nieczystości w intonacji, rozstrojeniu, nastrojeniu, czemu sprzyja system temperowany. Zakres wahań stwarza estetyczne walory umyślnego zanieczyszczenia, podobnie jak w malarstwie technika nakładania barw. Wrażliwi na te aspekty okazali się jak wiadomo impresjoniści. Szумы w dźwięku wszechobecne w stanach nieustalonych dobarwiają i nadają muzyce siłę wyrazu. Intuicja twórcza w różny sposób to wykorzystywała. W baroku klawesyn nakładany był na kantylenę, potem wprowadzano do orkiestry kotły (*tremolanda*), a następnie rozszerzano instrumentarium perkusyjne aż po jego ekstremalne ujęcie u Edgarda Varèse'a. Dziś z kolei mocnym środkiem wzbogacającym kategorie brzmieniowe o zagęszczonym widmie są m.in. klasterzy.

Z estetycznego punktu widzenia dzieło muzyczne w każdej epoce przedstawia wyważone proporcje między czystym dźwiękiem a szumem (podobnie jak między spółgłoskami i samogłoskami w mowie); między tym, co harmoniczne a tym, co nieharmoniczne w spektrum dźwiękowym. W XX wieku kompozytorzy idą dalej – szukają nowych proporcji, nowej kategorii brzmieniowości. Podążając drogą autonomizacji parametrów kiedyś wtórnych, wprowadzają nowe kategorie piękna i brzmienia wartościowego.

Gerard Grisey sięgał po *b i o - f o r m ę* w swoim zamyśle narracyjnym, kształtując rytm formy wedle *w d e c h u* (fazy rozumianej jako napięciowej, wypełnianej spektrum brzmieniowym nieharmonicznym, szumowym) i *w y d e c h u* (fazy rozładowniczej napięcia, o spektrum harmonicznym), co przy okazji owej opozycji prowadziło do projektowania silnej przestrzenności.

Podobną wrażliwość znajdziemy u Lutosławskiego, który w pewnej fazie swojej twórczości oddech formy kształtował w oparciu o dwuczęściową koncepcję z podziałem na część wstępną – bardziej statyczną i barwową oraz główną – zdynamizowaną ukierunkowanymi procesami narracyjnymi, z bardziej uchwytnymi, strukturalnymi gestami melodycznymi. Kształtując narrację części wstępnej opierał się o zmienne proporcje między epizodami bardziej barwnymi, o spektrum brzmieniowym bardziej nieharmonicznym, z obecnością szumów – i refrenami o bardziej harmonicznym spektrum. Z kolei część główną kreował w oparciu o procesualne sekwencje, z przewagą harmonicznego spektrum brzmieniowego, gdzie gesty melodyczne znajdują dla siebie bardziej uprzywilejowane miejsce. Tworzył też w ten sposób jakąś propozycję bio-formy z odwróconym porządkiem napięciowym: a zatem to, co najważniejsze i zarazem przybliżone, wyraziste, jasne harmonicznie – dawał na końcu, a to, co mniej ważne, wstępne, budujące się, oddalone w przestrzeni, ukryte w kolorach i spektrach bardziej szumowych – na początku. Należy dodać, że owe percepcyjne sekwencje oddechu formy znajdowały u Lutosławskiego różne rozwiązania formalne, różne koncepcje kierunkowości i następstw w ramach form nie tylko dwuczęściowych.

Lutosławski poświęcał też szczególną uwagę swoistemu studium otoczenia akustycznego kształtowanych przez siebie melodii. Problem warstw harmonicznych towarzyszących melodiom podejmowany był z różnych perspektyw: od idei komplementarnego brzmienia kompleksu melo-harmonicznego (czyli z wykorzystaniem pełnego spektrum chromatycznego w ramach równomiernej temperacji i często na zasadzie uzupełniania w akompaniamencie harmonicznym brakujących składników z atencją dla brzmienia kolorystycznego, przestrzennego), poprzez tworzenie rezonansu akustycznego dla melodii za pomocą dyskretnej obecności w tle harmonicznym dźwięków z melodii w różnych instrumentach, po cienie faktury – o wyraźniejszej wewnętrznej strukturze harmonicznej, o różnym nasyceniu, różnej ilości głosów.

W zakresie narracji, jakie rozwijał Lutosławski w ramach form, zwłaszcza orkiestrowych, owe proporcje między harmonicznymi i nieharmonicznymi kompleksami brzmieniowymi skutkują też percepcyjnie gramami przestrzennymi. Jeśli weźmiemy pod uwagę np. następstwo epizodów i refrenów w pierwszej części *III Symfonii*, to zauważymy, że w ramach

epizodów wyzwalają się wątki kolorystyczne z niuansowymi zabiegami fakturalnymi i instrumentacyjnymi, wyraźnie modelowanymi przestrzennie, projektującymi odbiór obrazu dźwiękowego jakby trójwymiarowego, a w refrenach ruch w przestrzeni zostaje wstrzymany, zakotwiczony jakby w dwuwymiarowym obrazie dźwiękowym, co gwarantuje obecność stałej barwy instrumentów dętych drewnianych i bardziej czytelnej w strukturze faktury.

Gra dźwięków w przestrzeni fizycznej, akustycznej, zawsze miała mniejsze czy większe znaczenie dla kompozytora. Już stara technika *hoquetowa* projektowała z ukrycia walor gry przestrzennej, tradycja zaś polichóralna weneckiej bazyliki św. Marka ujawniała pełnię topofoniczności. Muzyka topofoniczna zawsze budziła zainteresowanie twórców; idea tego rodzaju przestrzenności rozwijała się ciągle i obecna jest po dziś dzień. Przestrzeń zaś iluzoryczna, wyobrazeniowa zaczęła być istotnym parametrem dopiero w XX wieku. Rzadko kiedy mówi się o przestrzennym lub płaskim obrazie dźwiękowym kompozycji – raczej o barwnym lub szarym (bezbarwnym) brzmieniu, o plastycznym kształtowaniu materii lub martwym przebiegu. Projektowanie przestrzeni poprzez czynniki barwy i artykulacji, przestrzeni, w której ruch dźwięków odbywa się na zasadzie ruchu obiektów wewnątrz obrazu dźwiękowego, z czysto-wyobrażeniową – trójwymiarową głębią – na dobre zaczęło kotwiczyć w świadomości kompozytorów stosunkowo niedawno.

Muzyka Lutosławskiego kryje zapewne w sobie wiele jeszcze niesklasyfikowanych cech, wiele w niej warstw do dalszego odkrywania, a zgłębianie jej przesłania ukrytego w pięknie brzmienia niekonwencjonalnych konstrukcji prowadzić może do przeświadczenia o jej prekursorskich wartościach w stosunku do sztuki, która nadejdzie w bliskiej, a może i w dalszej przyszłości.

On Composing Perception. The Case of Witold Lutosławski

S u m m a r y

The paper is an attempt to grasp and to portray certain perceptive procedures from the perspective of composing techniques (mostly those of the 20th century) in the context of the ever-growing present insights into these phenomena made possible by the development of auditory perception research. The point of reference and the inspiration comes from the perceptive area in composing, raised by Witold Lutosławski to the status of the decision-maker in creative work. Lutosławski's statement that he composes perception rather than phenomena of sound opens a less-rarely-discussed space in the reception of musical work and is an incentive to attempts at a closer look at, and a classification of, perceptive phenomena both in general and in the more specific context of the composer's technique. This fairly original idea is more than mere technical stance and strategy: by relating to the particular listener "living inside the composer," a listener independent of the aesthetic sympathies of the world at large, it also touches upon Lutosławski's own artistic *credo* associated with his considerable ethical idiosyncrasies.

In fact, this is an attempt at pointing out technical and artistic means – and the effects thereof – as confronted with some aspects of auditory perception; an attempt at grasping certain peculiar means that deserve a comprehensive study and their own place in a broader spectrum of works. These include perceptive procedures (sometimes those of Lutosławski's own invention) associated with, time, space, tone-colour, colour harmony or form-building. The paper presents not only phenomena and perceptive strategies found in Lutosławski's music (at times in the context of the achievements of other 20th-century composers); it also proposes various aspects of "playing with perception" in a more general sense. Some if not most of the phenomena present in Lutosławski were not produced by the composer in any awareness of the interpretation proposed here. The examples in this paper have been taken from the score of *Symphony No. 3*, chosen for the artistic synthesis it contains.

With the development of disciplines that study phenomena of auditory perception, it has been possible to relate, obviously in a general and selective sense, to such fields as psychoacoustics as represented by its pioneer Fritz Winckel or to the cognitivism and Gestalt psychology of Albert S. Bregman (the author of the *streaming concept*) and Wolfgang Köhler (the co-creator of *Gestalt psychology and theory*).

The final paragraph highlights the pioneering quality of Lutosławski's music in relation to the art of perhaps quite a distant future.