

FALE, WIDMA, POTWORY

Rozwój technologiczny niepostrzeżenie zmienia otaczający nas świat. Wpływa na sposób komunikacji, buduje nowe nawyki, ułatwia bądź utrudnia codzienne czynności. Technologia miała też swój ogromny wkład w największą zmianę, jaka nastąpiła w muzyce XX wieku, pozwoliła nagrać i przeanalizować strukturę każdego dźwięku, wnikać w jego naturę, dodać mu czwarty wymiar – głębię. *Granie już nie tylko nutami, ale samą naturą dźwięków – powiedziałem „granie”, a nie „panowanie” – wymaga wiedzy na temat różnych dźwiękowych, respektowania ich kultury – twierdzi twórca muzyki spektralnej, Gérard Grisey. – Muzyka jest między innymi stawianiem się dźwięków i ta sprawa dotyczy mnie odkąd jestem kompozytorem. Skąd pochodzi dźwięk? Dokąd zmierza? Jaka jest jego droga wśród wielu dróg? Jakie meandry? Jaki kierunek obiera tu czy tam? (...) Pojmowanie i miara różnicy w każdej danej chwili staje się prawdziwym materiałem kompozycji muzycznej. Co się dzieje między dźwiękiem A i dźwiękiem B? To, co najważniejsze. (...) To ten potwór, którego dzięki cierpliwości, intuicji i naiwności (bojąc się go trochę) oswajają muzycy[1].*

Czym zatem jest muzyka spektralna i jak się ją oswaja? Na początek nie da się uniknąć przypomnienia kilku podstawowych wiadomości z dziedziny akustyki. Ale bez obaw, będzie szybko i bezboleśnie. Fizycznie rzecz ujmując, dźwięk to fala rozchodząca się w ośrodkach sprężystych, w powietrzu lub wodzie. Fala ta ma określoną częstotliwość, od której zależy wysokość dźwięku, oraz amplitudę, czyli wychylenie od punktu 0 świadczące o głośności. W naturze bardzo rzadko spotyka się fale proste (sinusoida), a znacznie częściej fale złożone z wielu sinusoid. Kształt takiej fali jest dużo bardziej skomplikowany. Każdy dźwięk możemy zatem rozłożyć na poszczególne fale proste (aliquoty), co nazywamy widmem lub spektrum dźwięku. W przypadku fali złożonej wysokość dźwięku zależy od pierwszej składowej, tzw. tonu podstawowego, natomiast rozkład i amplituda pozostałych składowych decydują o jego barwie. Wśród spektrów dźwięku wyróżniamy widma harmoniczne, których kolejne aliquoty mają częstotliwość będącą kolejną wielokrotnością tonu podstawowego (większość tradycyjnych instrumentów), i nieharmoniczne, gdzie stosunek ten nie daje się opisać prostym wzorem (większość instrumentów perkusyjnych). Ponadto dźwięki są dynamiczne, co oznacza, że inaczej brzmią podczas ataku, kiedy często są wzbogacane ubocznymi dodatkami (np. nacisk smyczka na strunę), inaczej podczas samego trwania w pełni, a także podczas wybrzmiewania. Oznacza to, że każdy instrument, a nawet każdy wykonawca, potrafi kształtować dźwięk w odmienny sposób. Wychodząc od takiego obrazu dźwięku, spektraliści zaczęli budować zupełnie nowy świat muzyczny, badając wszystkie możliwości, jakie daje transformacja brzmienia od jednego widma do kolejnego[2].

Od wielu lat elektronika umożliwia mikrofoniczne słyszenie dźwięku, rozkładanie każdego brzmienia na części pierwsze, co pozwala na niezwykle detaliczną analizę kompozycji. Muzyka spektralna czerpie z tych badań pełnymi garściami, m.in. symulując techniki przeniesione ze studia elektronicznego na grunt muzyki akustycznej. Rezultatem tych działań jest synteza instrumentalna, w której każdy instrument wyraża jedną składową budowanego dźwięku. Pojawia się tu nowa, niezwykle interesująca właściwość muzyki spektralnej: jeżeli każemy różnym instrumentom grać różne aliquoty tego samego widma, to każdy z tych instrumentów będzie w tym czasie produkował własne widmo i powstaną dwa poziomy: spektrum ogólne (makrospektrum) i spektra jednostkowe (mikrospektra). Po wyselekcjonowaniu kilku widm dźwiękowych kompozytor szczegółowo planuje kolejne aspekty utworu, wyznacza przejścia od jednego widma do kolejnego, prześlizguje się prawie niepostrzeżenie od jednej formy do kolejnej, filtruje (wycina) pewne zakresy częstotliwości, zmieniając barwę, rozszerza lub ścieśnia widmo, nakłada je na siebie lub tworzy z kolejnych

składowych melodii. Możliwości jest naprawdę wiele, a każdy kompozytor wykorzystuje je w sobie tylko właściwy sposób, bo spektralizm to nie tylko technika, ale specyficzna postawa wobec dźwięku: ujmująca go jako organizm żyjący w czasie. Na tej bazie każdy kompozytor jest w stanie stworzyć wiele odmiennych realizacji, np. w *Prelude* z *Les Espaces Acoustiques* Gérard Grisey wykorzystał widmo dźwięku jako źródło melodii, natomiast w *Partiels* cała warstwa harmoniczna została wysnuta z określonego spektrum. Tristan Murail w *Gondwanie* bada płynne przejścia między kolejnymi widmami, natomiast Kaija Saariaho w *Verblendungen* przechodzi od szumu do dźwięku harmonicznego. Dalbavie w *Seuils* wykorzystał zależności między składowymi badanego widma w procesach rytmicznych.

W muzyce trudno jest wynaleźć coś zupełnie nowego, świeżość koncepcji jest raczej kwestią przeniesienia punktu ciężkości z jednego zjawiska muzycznego na inne. Już przed odkryciem muzyki spektralnej używano zatem widm dźwiękowych, ale tak naprawdę kwestia barwy dźwięku jest najistotniejsza w spektralizmie. Według Gérarda Griseya pojęciem fundamentalnym dla muzyki spektralnej jest czas. W określonym momencie historii muzyki pojawiła się potrzeba dokładnego zbadania ekstremalnie rozciągniętego czasu oraz osiągnięcia maksymalnej kontroli nad procesem przejścia od jednego dźwięku do następnego. Ten proces stanowi sedno zainteresowań spektralistów.

Muzyka spektralna od samych początków charakteryzowała się więc hipnotycznym spowolnieniem czasu, obsesją na punkcie ciągłości i płynnych przejść. Spektralizm nie uważa czasu za element oderwany od materiału muzycznego, lecz za jedną ze składowych tworzących sam dźwięk. Grisey twierdził, że *swoimi narodzinami, życiem i śmiercią dźwięk przypomina zwierzę – czas jest zarazem jego atmosferą i jego terytorium. Podejście do dźwięków poza czasem, poza powietrzem, którym oddychają, przypominałoby sekcję zwłok*[3]. Dźwięk w spektralizmie jest zatem żywym, oddychającym organizmem, a istotą muzyki jest moment przejścia, przekraczania progu percepcji.

Oczywiście można zapytać: po co to wszystko, jeśli cały ten skomplikowany system i tak gubi się w ostatecznym odbiorze? Skoro tych wszystkich liczb, rachunków, wzorów, szkiców i projektów po prostu nie da się wychwycić uchem? Otóż, oczywiście nie uda się usłyszeć wszystkich szczegółów, ale dostrzegamy w tej muzyce wyjątkową koherentność brzmienia, głębię, złożoność, której nie ma żadna inna muzyka. Spektralizm dokonuje bowiem syntezy brzmienia i harmonii oraz melodii i harmonii, a widmo dźwięku przenika każdy element dzieła muzycznego, każdy najdrobniejszy szczegół. To wszystko prowadzi do niezwyklej spójności i organiczności kompozycji spektralnych. Muzyka spektralna jest rezultatem komputerowej analizy fal dźwiękowych, przekładania liczb na elementy dzieła muzycznego, ale nie sprowadza kompozytora do roli matematyka. Słuchając muzyki spektralnej, nie czujemy tego skomplikowanego zaplecza, mamy natomiast poczucie delectationis się czystym pięknem i w tym tkwi jej największa siła – w idealnej harmonii nauki i sztuki.

Przypisy:

1. G. Grisey: *Muzyka: stawanie się dźwięków*, w: Res facta nova 11 (20), Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2010.
2. J. Topolski, *Widma i czasy*. Muzyka Gérarda Griseya, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
3. G. Grisey, op. cit.

* **Marta Śniady** (ur. w 1986 r. w Pabianicach) jest kompozytorem, teoretykiem muzyki. Ukończyła z wyróżnieniem kompozycję (2010) oraz teorię muzyki (2011) w Akademii Muzycznej w Łodzi. Kształciła się w ramach Podyplomowych Studiów Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Audiowizualnej. Współpracowała z zespołami Kwartludium oraz ElletroVoce. Od 2009 roku pisze

recenzje muzyczne w „Dzienniku Łódzkim”. Jest asystentką w łódzkiej Akademii Muzycznej, gdzie otworzyła przewód doktorski.