



## współ\_NUTY #6: Wiele hałasu o szept

**Niestłyszalne i ledwo słyszalne dzieli zaledwie kilka decybeli. Współcześni kompozytorzy bardzo umiejętnie robią wokół nich wiele hałasu.**

Badanie odbywa się z wykorzystaniem masywnych, ściśle okrywających uszy słuchawek. Pomieszczenie jest wytłumione, do ręki otrzymujemy czerwony przycisk połączony kablem z aparaturą. Przedmiotem badania jest słuch, więc cała uwaga kieruje się w stronę ukrytych pod słuchawkami, zaczerwienionych małżowin i głębiej, do tych części narządu słuchu, o których kiedyś słyszeliśmy podczas lekcji biologii. Koncentrujemy się na mikroskopijnej pracy młoteczka, kowadełka i strzemiączka. Kibicujemy im, dopingujemy. Nie wiadomo jeszcze, czego należy nasłuchiwać i w którym kierunku wyteżać zmysł. Po chwili ciszy szumiącej podwyższonym ciśnieniem krwi, ze słuchawek wydobywa się igła tonu prostego i dociera do ucha lewego. Kowadełko, strzemiączko i młoteczek z niedowierzaniem reagują na najcichszą, najbliźszą smugę cienia dźwięku. Naciskamy przycisk z refleksem uczestnika teleturnieju i wygrywamy bez podawania tytułu melodii. Wystarczy słyszeć. Ton zanika, powraca cisza, a ciało od nowa buduje napięcie. Znów cali stajemy się słuchem na fotelu u audiologa. Tak niewiele trzeba, żeby zamienić się w słuch?

Doznania muzyczne oscylujące w granicach 0–30 decybeli (dB) stanowią margines współczesnych zjawisk dźwiękowych. Na 30 dB zwykło się szacować subiektywny poziom głośności szeptu, jakiego używamy komunikując się w bibliotece. Szept sceniczny będzie głośniejszy od szeptu bibliotecznego, ale cichszy od mowy, której standardową głośność ocenia się na 60 dB. Wraz z poszerzaniem się wachlarza technik wykonawczych w latach sześćdziesiątych minionego wieku, kompozytorzy zaczęli wykorzystywać szept jako środek wyrazu, źródło barw wzbogacających spektrum brzmienia głosu i sposób na zwiększenie zakresu dynamicznego utworów. Skomponowana w 1966 roku przez Luciana Berio *Sequenza III per voce femminile* stanowi kanon współczesnej muzyki wokalne i przykład traktowania szeptu jako techniki wykonawczej zasługującej na tyle samo uwagi, co mowa i śpiew. Jedynie w 15 z 52 dziesięciosekundowych segmentów partytury nie pojawia się puste kółko – znak, który w objaśnieniach wykonawczych opisany jest jednym słowem – *whispering* (ang. szeptanie).

Użycie szeptu może budzić wiele skojarzeń. Najcichszy ze sposobów posługiwania się głosem towarzyszy sytuacjom, kiedy brakuje sił lub zawodzi zdrowie, kiedy należy ukryć lub zastrzec słowo dla jednego, wybranego ucha lub kiedy chcemy zbudować zażyłość lub intymny charakter wypowiedzi. 30 decybeli wystarczy więc, żeby dać wyraz całemu spektrum stanów, sytuacji i zdarzeń – osłabieniu, chorobie, tajemnicy, konspiracji, zdradzie, niespodziance, zaufaniu, bliskości,

zmysłowości. Luciano Berio w *Sequency III* dostrzega w szeptcie jeszcze większy potencjał ekspresji i sugeruje w partyturze jego charakter – *dowcipnie, z zadumą, tęsknie, uporczywie, z ulgą, nerwowo, z podekscytowaniem, z obawą*.

Wojciech Blecharz *September*

Pięćdziesiąt lat później, kompozytorzy młodego pokolenia zapisują w partyturach szept na swój własny, indywidualny sposób – stawiają na pięciolinii małe krzyżyki lub same chorągiewki nut, cieniują cichość szeptu wprowadzając gradację dynamiczną od *ppp* po *mf*, komponują szeptanie podczas fazy wdechu, wymagają szeptania *molto legato*. Inwencji twórczej nie hamują warunki akustyczne sal koncertowych, filharmonii i teatrów operowych. Prawykonanie utkanej z szelestów i szeptów kompozycji Wojtka Blecharza *september (the next reading)* w Hali warsztatowej Nowego Teatru w Warszawie wymagało jedynie wyłączenia lamp scenicznych, których brzęczenie okazało się oscylować w granicach głośności samego utworu. David Lang, laureat Nagrody Pulitzera, komponuje w 2013 roku *The Whisper Opera*, która zobowiązuje słuchaczy do bycia w bezpośredniej bliskości z wykonawcami, co zarazem ogranicza liczbę odbiorców do 48 osób podczas jednego przedstawienia. Doświadczanie przez publiczność dźwięków na granicy słyszalności jest dla kompozytora ważniejsze niż zapewnienie dostępu do dzieła szerszej publiczności. Rozwój technologii nagłośnieniowej zniósł barierę przestrzeni dla dźwięków graniczących z ciszą i wzmocnił głosy, które w śpiewie nie osiągają legendarnych 105 dB przypisywanych śpiewakom operowym. Jednak, mimo iż muzyka rozrywkowa nierozłącznie związana jest z mikrofonem, wzmacniaczem i głośnikiem, wokaliści niechętnie sięgają po szept. Kiedy Jimmy Durante nakłania Binga Crosbiego do śpiewania cicho duetu *Sing soft, sing sweet, sing gentle*, ten odpowiada, że byłoby zbrodnią uciszać taki głos. Björk, mimo odwagi w eksperymentowaniu z głosem, bynajmniej nie szepcze wykonując cover piosenki Betty Hutton *It's oh so quiet...*

Wyróżniony podczas zesztorocznych Międzynarodowych Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadzie duński kompozytor Simon Loeffler aranżuje w utworze zatytułowanym *Graduale* sytuację, w której solistka śpiewa zakrywając jednocześnie szczelnie uszy przed wszelkimi dźwiękami dochodzącymi z zewnątrz. Wylimitowanie jakiegokolwiek komunikacji ze światem zewnętrznym ma pomóc performerce w nawiązaniu wewnętrznego dialogu z samą sobą. Dialog rozpoczyna się w dynamice *pppp*, osiąga głębię *ppppp*, żeby pod koniec osiągnąć poziom *pp*. *Graduale* stawia zupełnie nowe zadanie nie tylko dla wokalistek przyzwyczajonych do sięgania głosem daleko, do ostatnich rzędów i najwyższych balkonów teatrów operowych, ale i dla odbiorców. Słuchanie na żywo ośmiominutowego utworu, który balansuje na granicy słyszalności wymaga od odbiorców dyscypliny w koncentracji i trudnej sztuki bycia zamienionym w słuch.

Pomiędzy oznaczającym ciszę zerem decybeli, a sześćdziesięcioma decybelami głośności mowy, grecki kompozytor Yannis Kyriakides, odnajduje materiał do stworzenia instalacji dźwiękowej *Wordless*. Kyriakides przetwarza niewerbalne odgłosy mowy zaczerpnięte z nagrań wywiadów udostępnionych na stronie belgijskiego kolektywu etnologów miejskich. Dźwiękowe produkty uboczne posługiwania się głosem – szmer wdechu, odchrząkiwania, jęknięcia, pomruki spletają się z utrwalonymi w nagraniach wywiadów odgłosami przestrzeni, w których odbywały się wywiady. Za pomocą dźwięków wyabstrahowanych z nagrań Kyriakides tworzy nową, bezsłowną narrację. W *Wordless* dźwięki stanowiące margines słyszalnego stają się głównym obiektem naszego słuchania.

Z gabinetu audiologa wychodzimy z karteczką formatu A5. Na woskowanym papierze widnieją dwie tabele opisane cyframi rozmieszczonymi wzdłuż obu osi. Oś pionowa przedstawia dB, oś pozioma Hz – miarę częstotliwości dźwięku. Na kratownicy tabel przypisanych naszym uszom lekarz przeprowadzający badanie połączył kropki kolorową kredką. Kropki wskazują na miejsca, kiedy przyciskiem wysłaliśmy do aparatury sygnał, że daną częstotliwość słyszymy już przy określonej głośności. Ściany głośników na letnich festiwalach muzycznych, „tylko te jedne razy” ulubionej piosenki na całą głośność oferowaną przez odtwarzacz mp3, „tych wiele razy” z sekcją dętą tuż za plecami podczas prób orkiestry tym razem nie wpłynęły na oddalenie kolorowego wykresu od normy. Wychodząc z wytłumionego gabinetu dzierzemy audiogram jak świeżo podstemplowaną legitymację do świata dźwięków. W ułamku sekundy, pomiędzy zadaniami słuchowymi z gabinetu audiologa a środowiskiem dźwiękowym dużego miasta, otwiera się przepaść. Co najmniej 80 dB dzieli wywołany z pamięci fantom tonu prostego i dudniący na tle szumu metra głos zapowiadający stację, gdzie usłyszeć można charyzmatycznego perkusistę bijącego kijem pół krzesła i dwie szuflady. Po byciu zamienionym w słuch nie ma śladu, zostaje tylko myśl o zachowaniu go w zdrowiu jak najdłużej.

