

# Przestrzeń w obrazie fonograficznym

Witold OSIŃSKI, Warszawa

## I. OBRAZ FONOGRAFICZNY

W tytule mojego wystąpienia znalazły się dwa terminy, z których przynajmniej jeden domaga się wyjaśnienia. Chodzi o pojęcie obrazu fonograficznego. Stosując terminologię Romana Ingardena można powiedzieć, że obraz fonograficzny to wytwór twórczej działalności reżysera dźwięku, reżysera muzycznego, w sensie intencjonalnego przedmiotu artystycznego. Ujmując rzecz możliwie najprościej w języku potocznym, ale zarazem najbardziej poglądowo, powiemy, że obraz fonograficzny to po prostu nagranie muzyczne, a więc ta rzeczywistość, z którą każdy z nas w jakiś sposób ma do czynienia. Jest on obiektem szczególnych zainteresowań muzyków i kompozytorów, pragnących utrwalić swe dzieła, oraz melomanów. Za chwilę usłyszymy przykład muzyczny, którym posłużę się jako ilustracją, aby wprowadzić rozróżnienie między obrazem fonograficznym, jako przedmiotem czysto intencjonalnym, a jego ugruntowaniem bytowym, zakotwiczeniem w realnie istniejącym przedmiocie (ew. przedmiotach). Ze względu na to, że sprzęt odtwarzający i głośniki, jakimi tu dysponujemy, nie są wysokiej jakości, a tym samym nie będą spełnione właściwe warunki przedmiotowe, określające w pełni podstawę bytową – ugruntowanie bytowe – tego nagrania, nie będziemy mieli do czynienia, rzecz jasna, z oryginałem tego obrazu fonograficznego. Nie ma to jednak większego znaczenia dla wyjaśnienia zasadniczych kwestii związanych z zagadnieniem obrazu fonograficznego. Sądzę, że łatwo uchwycimy różnicę pomiędzy tym, co jest nam dane słuchowo, jako pewien obraz dźwiękowy, będący rzeczywistością czysto intencjonalną, a tym, co stanowi tylko jego ugruntowanie bytowe, materialną podstawę, dającą możliwość zaistnienia dzieła fonograficznemu.

Przykłady muzyczne znajdują się na załączonej do numeru płyty CD

(przykład 17: fragment *Uwertury akademickiej* Johannesesa Brahmsa)

Red.

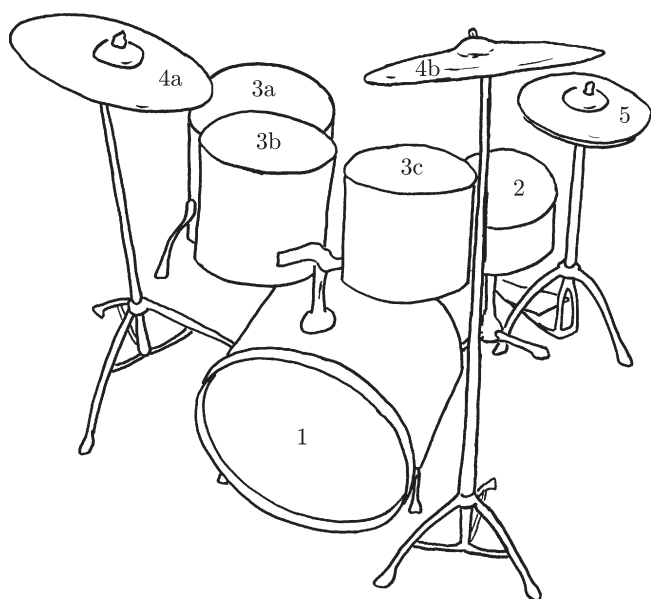
Zgodzą się zapewne państwo z twierdzeniem, że nie słuchaliśmy samych tylko głośników jako rodzaju cudownego instrumentu, ale słyszeliśmy pewną rzeczywistość, w której mogliśmy rozpoznać konkretny utwór muzyczny w wykonaniu orkiestry symfonicznej. Bez trudu mogliśmy też rozpoznać poszczególne grupy instrumentów, a nawet pojedyncze instrumenty, twory i przebiegi dźwiękowe, struktury harmoniczne i brzmieniowe, a także przestrzeń, w której miało miejsce to wydarzenie koncertowe, określić w przybliżeniu wymiary tej przestrzeni, plany wewnętrzne usytuowania poszczególnych grup instrumentów, perspektywę etc. Przestrzeń tu przedstawiona nie miała nic wspólnego z tą, w której się aktualnie znajdujemy. Zakładam oczywiście, że z naszej strony (jako słuchaczy) spełnione były również pewne warunki podmiotowe, chodzi mi o odpowiednią postawę (w pewnym sensie aktywną – aczkolwiek nie musiała to być aktywność uświadomiona), umożliwiającą percepcję estetyczną odtwarzanego nagrania. Drgania membrany głośników nakłaniały słuchaczy do aktualizowania wygłądów słuchowych, które przedstawiały (słuchowo) pewne całkiem inne przedmioty, niż sam głośnik. Głośniki znajdujące się w tym pomieszczeniu, a stanowiące tylko fragment ugruntowania bytowego obrazu fonograficznego, otwierały nam, przy naszym aktywnym współdziałaniu, dostęp do pewnej rzeczywistości, innej, niż ta, w której się właśnie znajdujemy. Rzeczywistość, o której mowa, to czysto intencjonalna rzeczywistość obrazu fonograficznego. Podobnie rzecz się ma z innymi dziedzinami artystycznymi. Na przykład w malarstwie widz – odbiorca też musi wyjść poza (czy ponad) rzeczywistość malowidła, którym jest płótno pokryte barwnymi pigmentami, rozpięte na drewnianym blejtramicie, aby w percepcji estetycznej dostrzec rzeczywistość czysto intencjonalną, sam obraz malarski i to, co on przedstawia. W sztukach operujących czasem (teatr, film, muzyka, fonografia) sytuacja określenia ugruntowania bytowego dzieła wydaje się bardziej skomplikowana, niż w malarstwie, rzeźbie czy architekturze. Ale – jak mówi Ingarden – stopień urzeczywistnienia dzieła sztuki, zakotwiczenia go w pewnym realnie istniejącym przedmiocie, stanowiącym jego podstawę bytową,

jest dla różnych sztuk rozmaity. Jeśli chodzi o ugruntowanie bytowe obrazu fonograficznego, to wyróżniam w nim dwie funkcjonalne warstwy: jedna – to funkcjonalna warstwa zakodowanej informacji, a więc w szczególności nośnik z zarejestrowaną na nim informacją fonograficzną, a druga – to funkcjonalna warstwa odsłuchu, do której należy zaliczyć m.in. pomieszczenie odsłuchowe oraz wszelkie urządzenia służące do odtworzenia zarejestrowanej na nośniku informacji. W wysłuchanym przed chwilą przykładzie nie obcowaliśmy rzecz jasna z oryginałem zaprezentowanego wytworu fonograficznego. Już choćby za względu na funkcjonalną warstwę odsłuchu (czyli niezbyt wysoką jakość urządzeń odtwarzających), mieliśmy raczej do czynienia z kopią oryginalnego obrazu fonograficznego, takiego, jakim go wytworzył w akcie twórczym reżyser dźwięku w warunkach studyjnych.

W samym obrazie fonograficznym, jako przedmiocie artystycznym, należy wyróżnić trzy warstwy: warstwę wyglądu słuchowych, nadbudowującą się nad nią warstwę przedmiotów przedstawionych i najwyższą – warstwę „tematu muzycznego”, dzięki której poprzez obraz fonograficzny może się przejawiać postać utworu muzycznego w konkretnym wykonaniu. Użytego tu określenia „temat muzyczny” nie należy kojarzyć z takim samym terminem, stosowanym na gruncie teorii muzyki czy muzykologii dla potrzeb analizy utworów muzycznych. Jest ono raczej analogiczne do pojęcia „tematu literackiego”, jako warstwy malarskich obrazów przedstawieniowych, wprowadzonego przez Romana Ingardena w rozprawie *O budowie obrazu* (por. np. R. Ingarden: *Studia z estetyki*, t. 2, wyd. 2, PWN Warszawa, 1966).

## II. KSZTAŁTOWANIE PRZESTRZENI W OBRAZIE FONOGRAFICZNYM

Wydawać by się mogło, że w fonografii mamy do czynienia z prostym przeniesieniem rzeczywistości koncertowej, na zasadzie wiernego sfotografowania jej, że wystarczy jakkolwiek postawić mikrofon w sali koncertowej, by uzyskać piękne nagranie. Tak jednak nie jest. Rzeczywistość koncertowa i jej fonograficzne przedstawienie, to dwie różne konwencje. Już sam fakt, że w przypadku wykonania na żywo przestrzeń sali koncertowej i jej akustyka nie są składnikami obrazu dźwiękowego kreowanymi przez wykonawcę, a jedynie zastanymi i wykorzystywanymi, wskazuje na odmiennosc obu konwencji. Wykonawca uświadamia sobie walory i wady przestrzeni i dostosowuje swoją interpretację do zastanych warunków akustycznych. Sama przestrzeń pozostaje jednak niezmiennikiem i jako taka nie jest narzędziem w ręku wykonawcy. Zaś obraz dźwiękowy odbierany przez słuchacza jest zdeterminowany umiejscowieniem odbiorcy w sali koncertowej. Natomiast w obrazie fonograficznym przestrzeń musi być dopiero stworzona, wykreowana przez reżysera dźwięku. Kształtowanie jej odbywa się często na zasadzie składania różnych poliperspektywicznych wizji, podobnie jak w kubizmie, gdzie malarz nakłada różne punkty widzenia, z tą jednak różnicą, że w fonografii intencja docelowa jest inna. W kubizmie nie chodzi o to, by wygląd przedmiotu przedstawionego był jak najbardziej zbliżony do oryginału, natomiast w fonografii, nakładając różne perspektywiczne rzuty, staramy się uzyskać obraz możliwie realistyczny zastanej sytuacji dźwiękowej, mimo że jednym z częściej stosowanych środków wyrazu w fonografii jest charakterystyczny dla niej efekt, określany jako „bliskość w oddaleniu”, w pewnym sensie przeciwny konwencji naturalistycznego przedstawienia. „Takie ujęcie rzeczywistości łamie prawa naturalnej perspektywy, ukazując ten sam obiekt dźwiękowy zarazem z bliska i z daleka. Obraz dźwiękowy nabiera szczególnego wyglądu. Nosi on w sobie jednocześnie cechy charakterystyczne dla bliskiego i dalekiego planu: prezensowość i głębię, wyrazistość i topliwość, analityczność i integralność.” Dzięki temu „źródło umiejscowione w dalekim planie nie traci «obecności» i typowych dla bliskiego ujęcia właściwości: wyraźnego ataku dźwięku, wyraźnie zarysowanego konturu, ostrej lokalizacji oraz jasności i pełni brzmienia, (...) niezależnie od planu, w jakim zostało umieszczone, sprawia wrażenie, że jest namacalne, jakby w zasięgu ręki”. [Krystyna Diakon: *O tak zwanej wierności w fonografii*, rozprawa kwalifikacyjna w ramach przewodu II stopnia na Wydziale Reżyserii Dźwięku AMFC w Warszawie, 1983 r.]



Spróbuję teraz zaprezentować proces kształtowania przestrzeni w obrazie fonograficznym na przykładzie dwóch nagrań. Pierwsze – to nagranie utworu jazzowego, w którym występują instrumenty akustyczne, a w drugim zastosowane są wyłącznie dźwięki generowane elektronicznie.

Przyjrzyjmy się najpierw typowemu zestawowi perkusyjnemu używanemu w muzyce jazzowej. W jego skład wchodzi: wielki bęben taktowy (1), popularnie nazywany stopą, werbel (2), a więc bęben ze strunami pod dolną membraną, dzięki którym powstaje charakterystyczne dla tego instrumentu tremolo, tom-tomy (3) o strojonej wysokości, w skrócie zwane tomami, talerze (4) inaczej nazywane czynelami, a popularnie – blachami, jeden z nich to ride (4a), na którym perkusista podtrzymuje prawą ręką rytm, drugi – usytuowany symetrycznie po przeciwnej stronie – nazywa się crash (4b) i służy też do wykonywania akcentów oraz jeszcze jeden – hi-hat (5), na którym można grać i pałeczkami,

i nogą poprzez odpowiedni mechanizm. Tak wygląda podstawowy skład perkusyjny, który można rozbudować o większą ilość talerzy, o dzwony, o tzw. przeszkadzajki, czyli np. cow bell (dzwonek krowi), tempelbloki, schell chimes (brzękadła muszelkowe), glass chimes (szklane), metal chimes (metalowe), wood chimes (drewniane). W nagraniu, które usłyszymy, został wykorzystany skład podstawowy.

W jaki sposób reżyser nagrywa taki zastaw perkusyjny? Może ustawić dwa mikrofony nad instrumentami (para, bo odsłuch jest stereofoniczny, sygnał z jednego mikrofonu do lewego głośnika, z drugiego do prawego) i zebrać cały dźwięk. Jeśli mielibyśmy zapewnione dobre warunki akustyczne pomieszczenia, to taki eksperyment na pewno by się udał w stosunku do każdego z instrumentów wchodzących w skład zestawu z wyjątkiem wielkiego bębna – jego dźwięk byłby oddalony, niepełny, lekko rozmyty. Nagranie poprawiłby dodatkowy mikrofon ustawiony do bębna taktowego, po to, aby wyraźniej zarysować kontur brzmienia. W praktyce najczęściej do wszystkich instrumentów ustawia się osobne mikrofony: dwa mikrofony z góry – tzw. overheady (OVH), „patrzące” na cały zastaw, trzeci na stopę, czwarty na werbel, piąty, szósty, siódmy na poszczególne tomy, ósmy na hi-hat, czasami dziewiąty na werbel od spodu, żeby uwypuklić obecność sprężyn. W muzyce ciężkiej – heavy metalowej – mikrofony (OVH) stawia się blisko blach, by zebrać dźwięk bez domieszki innych instrumentów. W muzyce jazzowej można je umieścić wyżej i ująć nie tylko same blachy, ale także bębny.

Posłuchajmy teraz brzmienia takiego zestawu perkusyjnego.

*(przykład 18)*

A teraz posłuchajmy, jak „słyszą” go poszczególne mikrofony. Mikrofon ustawiony przy stopie „słyszy” nie tylko wielki bęben, ale i pozostałe instrumenty.

*(przykład 19)*

Żeby wyeliminować wszystkie niekorzystne przesłuchy innych instrumentów, trzeba posłużyć się tzw. bramką szumową albo expanderem, które przepuszczają tylko sygnał użyteczny.

*(przykład 20)*

Tak brzmi werbel:

*(przykład 21)*

a tak hi-hat:

*(przykład 22)*

W ten sposób „słyszą” całość dwa mikrofony ustawione nad zestawem:

*(przykład 23)*

Słyszymy wszystkie instrumenty, z lekką dominacją blach. Gdy porównamy to nagranie z pierwszym *(przykład 18)*, zauważymy wyraźną różnicę. W pierwszym mieliśmy poliperspektywiczny obraz dźwiękowy, złożony z wielu ujęć za pośrednictwem mikrofonów „patrzących” na zestaw perkusyjny z różnych punktów widzenia (każdy z sobie właściwej „żabiej” perspektywy), w ostatnim – całościowy obraz z pary mikrofonów, z jednego punktu „widzenia”.

W nagraniach możemy wykorzystywać wyłącznie naturalną akustykę pomieszczenia, ale często – zwłaszcza w muzyce rozrywkowej – korzystamy z różnych urządzeń, służących do budowania przestrzeni obrazu fonograficznego. Są to urządzenia pogłosowe (rewerberatory). Posłuchajmy, jak sztuczny pogłos zmienia brzmienie instrumentów. Najpierw dwa przykłady samej informacji pogłosowej na bazie dźwięku z mikrofonów overheadowych.

*(przykład 24)*

Można też użyć innego pogłosu, np. takiego:

*(przykład 25)*

Połączmy teraz to, co „widzą” mikrofony (OVH), z informacją pogłosową:

*(przykład 26)*

Posłuchajmy teraz samych tomów z mikrofonów przy nich ustawionych.

W takim nagraniu poza tomami słyhać liczne przesłuchy innych instrumentów – głównie blach:

*(przykład 27)*

Podobnie, jak w przypadku stopy, możemy użyć ekspandera, który usunie nadmiar przesłuchów, nie likwidując ich całkowicie, a jedynie obniżając poziom ich głośności. Dzięki temu, gdy zagrają tomy, to wysuną się one mocno na plan pierwszy, zaś stonowany przesłuch pozostałych instrumentów wykorzystujemy w celu ich dobarwienia.

*(przykład 28)*

Możemy na tomy i werbel nałożyć pogłos. Tak brzmi sam pogłos – dwa jego rodzaje:

*(przykłady: 29, 30)*

Teraz, gdy wszystkie elementy perkusji zostały przygotowane, składamy je w całość. Możemy również dołączyć inne instrumenty, np. kontrabas i fortepian:

*(przykład 31)*

W nagraniu, którego fragmentów dotąd słuchaliśmy, uczestniczyła także gitara elektryczna:

*(przykład 32)*

z którą też możemy eksperymentować, nakładając na nią różnego rodzaju efekty, zmieniające brzmienie instrumentu, np. chorus:

*(przykład 33)*

albo inny chorus:

*(przykład 34)*

albo delay:

*(przykład 35)*

Na przykładzie gitary prześledźmy teraz proces składania wypadkowego brzmienia instrumentu, wychodząc niejako od drugiej strony, czyli od stworzenia głębi w obrazie dźwiękowym. Rozpocznijmy od efektu delaya, potem dołożymy urządzenia pogłosowe, które będą budowały bliższą przestrzeń, następnie różnego rodzaju chorusy, kształtujące barwę, by w ostatniej frazie usłyszeć pełny obraz brzmienia gitary.

*(przykład 36)*

W procesie dokładania poszczególnych warstw następuje tzw. efekt maskowania: to, co wydawało się nam odległe lub nadmierne, po dodaniu sygnałów bezpośrednich maleje, zyskując inne proporcje. Nie słysząc poszczególnych nałożeń, ale bardzo naturalną całość. Gdybyśmy zrezygnowali z zastosowania w nagraniu tych efektów, brzmienie pozostałoby zbyt suche i mogłoby się wydawać nienaturalne. Dołączmy teraz saksofon (w tym krótkim fragmencie przejdziemy szybko od suchego do wzbogaconego brzmienia instrumentu):

(przykład 37)

Następnie usłyszymy dwugłos saksofonu i gitary z towarzyszeniem perkusji:

(przykład 38)

Skoro zostały już zaprezentowane wszystkie instrumenty, biorące udział w tym nagraniu, możemy teraz posłuchać fragmentu końcowego efektu złożenia w spójną przestrzenną całość tego, co „widziały” poszczególne mikrofony.

(przykład 39)

Przykład, jaki teraz zaprezentuję, to fragment zgranego przeze mnie utworu, w którym wykorzystano wyłącznie instrumentarium elektroniczne. Został on skomponowany przez Grzegorza Suskiego z przeznaczeniem na konkurs rozpisany przez amerykańskie czasopismo „Keyboard” na utwór wykonywany wyłącznie na instrumentach elektronicznych. Zamierzeniem autora było jednak, aby brzmienia użyte w utworze, choć generowane elektronicznie, do złudzenia przypominały naturalne instrumenty. Wysłany utwór powrócił z adnotacją jurorów, że kompozytor najwyraźniej pomylił konkursy, skoro przysłał nagranie, w którym występują instrumenty akustyczne. Autor kompozycji odebrał ten werdykt jako wyraz najwyższego uznania dla efektu naszej wspólnej pracy.

(przykład 40)

W powyższym nagraniu całkowicie wymagowana przestrzeń była budowana od podstaw przez odpowiednią konfigurację przedmiotów dźwiękowo-słuchowych, dobór barw i ukształtowanie planów wewnętrznych.

Przestrzeń niewątpliwie jest przedmiotem przedstawionym w obrazie fonograficznym, realizuje się więc w drugiej jego warstwie, w warstwie przedmiotów przedstawionych. Pierwszą warstwą obrazu fonograficznego jest warstwa wygładów słuchowych. To dzięki odpowiednio aktualizowanym wyglądom słuchowym słuchacz w percepcji estetycznej konkretyzuje przedmioty dźwiękowo-słuchowe, przestawione w obrazie fonograficznym, i dopiero na tej bazie może mu być dana konkretna postać utworu muzycznego w pewnym wykonaniu. W odróżnieniu od malarstwa, gdzie twórca rekonstruuje wyglądy danego przedmiotu przez pokrywanie powierzchni płótna pigmentami barwnymi, w fonografii reżyser dźwięki ma do czynienia z wyglądami o charakterze postaciowym, czyli operuje niejako „gotową” postacią wyglądu, na zasadzie zdjęcia, podobnie jak w fotografii czy w filmie. Proces twórczy polega na decyzjach reżysera muzycznego dotyczących wyboru konkretnych postaci. Odpowiednio dobrana mikrofonizacja to podstawowy środek wyrazu w fonografii, bowiem od właściwego ustawienia mikrofonów względem źródła dźwięku zależy, jaki wygląd słuchowy uchwycimy i przedstawimy.

Ilustracją tej tezy będą następujące przykłady. Najpierw posłuchamy nagrań pięciu próbek dźwięku fagotu, a później cztery przykłady z fletem. Poniższy schemat przedstawia sposób umieszczenia mikrofonów względem instrumentu (odległość mikrofonu od źródła dźwięku wynosiła ok. 30 cm, zastosowano charakterystykę nerkową).

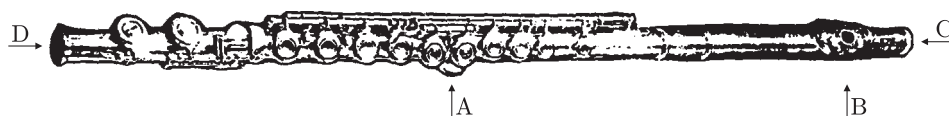
(przykłady: 41 - 45; 41 - A, 42 - B, 43 - C, 44 - D, 45 - E)

Przykład 41 (A) prezentuje ujęcie dźwięku z wylotu instrumentu. Powstały tu wygląd słuchowy charakteryzuje się ostrym, jaskrawie jasnym, trochę nosowym brzmieniem. Pozostałe ujęcia są bardziej miękkie, wierniej przypominające naturalny dźwięk fagotu. Długi korpus instrumentu emituje poszczególne dźwięki skali różnymi swoimi



częściami. Najniższe dźwięki lokalizują się u wylotu, stąd najpełniej będą zbierane przez mikrofony A i B. Z mikrofonu A uzyskamy najbardziej karykaturalne brzmienie fagotu, mikrofon B ustawiony lekko skosem, nie na linii wylotu, da bardziej miękkie brzmienie, ale w obu przypadkach będą wyraźnie obecne, a nawet wyeksponowane najniższe dźwięki skali. Z mikrofonu C otrzymamy najbardziej wyrównane całościowe ujęcie instrumentu, ale jednocześnie mocno będzie słychać syk powietrza wydobywający się z ustnika. Ujęcia D i E są podobne do siebie, w obu brakuje najniższej części skali instrumentu, słychać to tak, jakby dźwięki do niej należące grano z oddalenia, z drugiego końca sali. Zjawisko to najsilniej zachodzi w ostatnim przykładzie – 45 (E).

Posłuchajmy teraz podobnego eksperymentu przeprowadzonego na dźwiękach fletu, instrumentu, który ma znacznie krótszy korpus niż fagot.



Pierwsza sytuacja (A) – to mikrofon ustawiony na środku instrumentu, nad jego klapkami; druga (B) – przy ustniku, tu będzie słychać charakterystyczne syczenie, efekt uderzania powietrza w krawędź ustnika; trzecia (C) – sytuuje mikrofon z boku fletu; czwarta (D) – u wylotu instrumentu.

(przykłady: 46 – 49; 46 – A, 47 – B, 48 – C, 49 – D)

Dwa ostatnie ustawienia nie znajdują zastosowania w praktyce realizacyjnej ze względu na niepełne, albo wręcz karykaturalne, brzmienie instrumentu.

W nagraniach muzyki poważnej w zasadzie nie stosuje się aż tak bliskich ustawień mikrofonu, raczej odchodzi się na znaczną odległość, taką by móc zebrać całościowe brzmienie instrumentu, a przy okazji jak najpełniej wykorzystać walory akustyczne pomieszczenia. Każdy wykonawca – instrumentalista wie, że dobre brzmienie wymaga odpowiedniego środowiska akustycznego. Pomieszczenie o właściwej akustyce sprzyja instrumentowi, daje mu szansę zaistnieć w pełni brzmienia. Reżyser dźwięku wykorzystuje tę sytuację przez umiejętne ustawienie mikrofonów względem instrumentu. Obok dźwięków bezpośrednich ze źródła, do mikrofonu docierają też dźwięki odbite od ścian, podłogi i sklepienia pomieszczenia. W fonografii mówi się o tzw. „pierwszych odbitych” czy „bliskich odbitych”, które wzbogacając dźwięk bezpośredni są odpowiedzialne za nasycenie brzmienia instrumentu. „Dalekie odbite” stanowią informację pogłosową, ujawniają wielkość pomieszczenia i to, co dzieje się w jego głębi. Nie mniej jednak zaprezentowane tu bliskie ustawienia mikrofonów znajdują zastosowanie w nagraniach muzyki rozrywkowej czy w sytuacjach nagłaśniania koncertów. Zwłaszcza przy realizacji dźwięku w musicalach mikrofony ustawia się tak blisko instrumentów, aby uzyskać możliwie najlepszą separację poszczególnych źródeł dźwięku, które zazwyczaj usytuowane są w niezbyt obszernym orkiestronie. Wówczas wiedza o tym, jak i gdzie ustawić mikrofon, aby instrument brzmiał przekonująco, naturalnie, jest niezmiernie cenna.

Na koniec zwrócę jeszcze uwagę na pewne zagrożenia, jakie niesie ze sobą sztuka fonograficzna. Jest ona swoistym przekładem czy przekazem, stwarza więc niebezpieczeństwo manipulowania, deformowania przedstawianej rzeczywistości. Zwłaszcza środki masowego przekazu wprowadzają zagrożenia, na które zwracał już uwagę kanadyjski filozof minionego stulecia Marshall McLuhan, mówiąc: *Message is a message*, co można rozumieć, że już sam przekazywacz jest przekazem. Niebezpieczeństwo manipulowania informacją, zwłaszcza w masmediach, wydaje się niezaprzeczone. Przecież, kto ma w swych rękach środki przekazu, ten ma władzę. Maria Gołaszewska bardziej optymistycznie, niż McLuhan, wyraziła się na temat przekładu, stwierdzając, że daje on, przez sam fakt, że ujmuje jakiś przedmiot w izolacji, możliwość twórczej ingerencji, transformacji,

a nawet deformacji. I to jest domeną, celem, ale i zagrożeniem znanym każdemu reżyserowi dźwięku.

Sytuacja muzyki jest o tyle bardziej skomplikowana niż innych sztuk (być może Umberto Eco powiedziałby, że muzyka jest najbardziej otwartą ze sztuk), bo nie istnieje w niej oryginał dzieła. Ani partytura, jako tylko pewien schemat, ani żywe wykonanie – skoro każde jest inne, jako odmienny proces – nie gwarantują nam obcowania z oryginałem dzieła muzycznego. W tej rozciąglej w czasie sztuce nigdy nie mamy do czynienia z utworem muzycznym sensu stricto, nie zna go także sam kompozytor, zawsze doświadczamy jedynie pewnej jego postaci. Wykonawca w indywidualnej interpretacji kształtuje konkretną postać utworu muzycznego. Roman Ingarden zwraca uwagę na konieczność zachowania tzw. konsekwencji przedmiotowej: pewne postaci są dopuszczalne, inne nie (właściwych sugestii dostarcza sama partytura). Fonografia, jako szczególnie rodzaj przekładu czy przekazu, stanowi jeszcze jedno ogniwo w łańcuchu twórcy – wykonawcy – odbiorcy. Spoczywa więc na niej wielka odpowiedzialność za wierność dziełu muzycznemu. Efektem jej twórczego działania jest przedstawienie i utrwalenie konkretnej postaci utworu muzycznego w pewnym wykonaniu. Fonografia bywa nazywana portretowaniem wykonania, ale też sztuką doznań brzmieniowo-przestrzennych.

Zakończę swoje wystąpienie przykładem muzycznym, w którym zastosowane manipulacje, wręcz spektakularne deformacje dźwięku, uzyskane na drodze wykorzystania różnego rodzaju urządzeń elektronicznych, mają na celu m.in. zadziwienie, a może i zaszokowanie słuchacza, ale przede wszystkim zwrócenie uwagi na istniejącą w fonografii możliwość swobodnego kształtowania wyglądu słuchowych, aż do zatracenia tożsamości przedmiotu przedstawionego włącznie. Najpierw posłuchamy naturalnego brzmienia fagotu, następnie w sposób płynny zmieniana będzie korekcja barwy przez wzmacnianie lub osłabianie tonów składowych w poszczególnych zakresach pasma (niskim, średnim i wysokim). Po kolejnym fragmencie naturalnego brzmienia nastąpi ingerencja w sytuację przestrzenną, płynne oddalanie i przybliżanie dźwięku za pomocą urządzenia pogłosowego. Po tym nastąpi efekt delay'a, czyli powtarzania dźwięku (echa), chętnie wykorzystywany przez instrumentalistów w muzyce rozrywkowej, którzy zwykle starają się tak ustawić parametry tego urządzenia, żeby nie było słyhać, iż dźwięk jest powtarzany, a jedynie, że wydłuża się jego trwanie. Po tym nastąpi część ze sztuczkami niemal szarlatańskimi, dzięki którym z jednego instrumentu powstanie quasi orkiestra, a następnie druga – nieco inna. Efekt ten został uzyskany przez zastosowanie urządzeń zwanych harmonizerami i chorusami. Na zakończenie pojawi się najostrejsze odkształcenie – fagot zostanie przekształcony w heavy metalową gitarę elektryczną z fuzzem. Schemat dokonywanych przekształceń rysuje się więc następująco:

N – EQ – N – REV – DELAY – CH1 – CH2 – FUZZ – N – FUZZ – N,

gdzie: N = brzmienie naturalne, EQ = korekcja barwy, REV = pogłos, DELAY = echo, CH = chorus i harmonizer, FUZZ = intensywne przesterowanie sygnału.

*(przykład 50)*