

Anna Zawadzka-Gołosz

Akademia Muzyczna w Krakowie, Wydział Twórczości, Interpretacji
i Edukacji Muzycznej, Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego

Gra kompozytora z percepcją słuchacza na przykładzie twórczości Witolda Lutosławskiego¹

DOI: 10.14746/rfn.2018.19.6

Prawdziwie dobra muzyka rodzi się na gruncie zasadniczego znudzenia wszystkim, co się słyszało i słyszy; rodzi się z tęsknoty za czymś nieznanym, czymś, co może wyrwać nas z nudy. Tęsknota ta jest źródłem pomysłów, te zaś – nowych utworów!

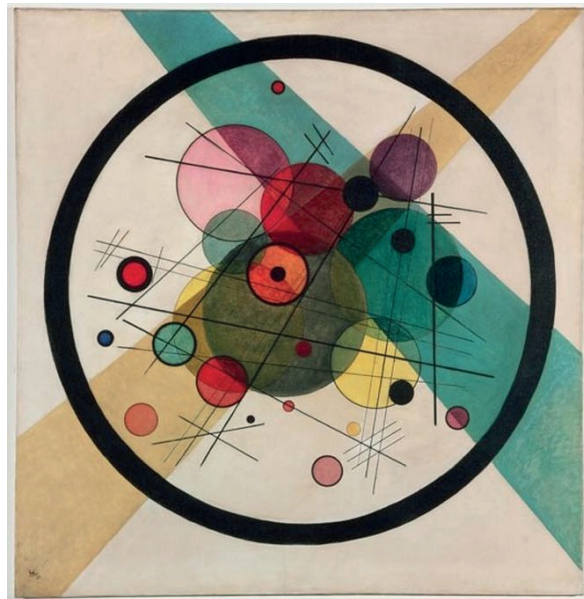
Witold Lutosławski

Koła w kole Kandinsky'ego – jeden z obrazów należących do przełomowej fazy twórczości tego artysty po roku 1908 – stanowi przykład wizualnej gry percepcyjnej, której studium może dostarczyć materiału do dyskusji na temat percepcji muzycznej. Patrzenie i słuchanie (nie tylko widzenie i słyszenie) łączy bowiem podobny mechanizm organizowania pola percepcji zarówno w zakresie możliwości, jak i ograniczeń. Ten obraz niech stanowi symboliczne motto do rozważań, które podjęto w niniejszym tekście.

Przedstawione refleksje, spostrzeżenia czy hipotezy zostały ujęte z perspektywy własnych doświadczeń wielu lat pracy twórczej i dydaktycznej. Dla niektórych intuicyjnie wyprowadzanych wniosków czy hipotez udało mi się później znaleźć potwierdzenie w nauce – kognitywistyce czy psychoakustyce. Pozwalało mi to zawierzyć własnej intuicji oraz inspirowało do rozszerzania pola dyskusji w nauczaniu (również kompozycji).

W rozbudowanych nieco uwagach poprzedzających przedstawienie strategii kompozytorskich Witolda

¹ Artykuł jest zrewidowaną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego podczas *Konferencji Iluminacje; Contemporaneo 2017*, zorganizowanej przez Katedrę Psychologii i Koło Naukowe Studentów *Sensorium* Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (18–20.04.2017).



Wassily Kandinsky (1866–1944), *Circles in a Circle* (1923)

Lutosławskiego pojawiają się odniesienia do problemów percepcyjnych jako takich, również w kontekście muzycznej edukacji, oraz próba odpowiedzi na pytanie: kim dziś jest kompozytor oraz jego słuchacz. Współczesny kontekst jest bowiem odmienny od historycznego również ze względu na nowe dziedziny

naukowe, które dostarczyły wiedzy i narzędzi do badania ludzkiej percepcji.

Niezwykle wiele informacji o działaniu umysłu ludzkiego można zdobyć podczas pracy nad rozwijaniem intelektu słuchowego w ramach przedmiotu kształcenie słuchu. Prowadzenie tych zajęć to istne laboratorium percepcji słuchowej i psychologii słyszenia. Mając do czynienia z ogromną różnorodnością osobowości, temperamentów intelektualnych, doświadczeń i nawyków słuchowych, można wiele się dowiedzieć o mechanizmach słyszenia i rozumienia (najczęściej nierozumienia) informacji muzycznej.

W dydaktyce tego przedmiotu stosuje się wiele błędnych ćwiczeń. Brak wiedzy o zakresie mechanizmów słyszenia i porządkowania informacji muzycznej, wiedzy o zasadach działania pamięci (z respektowaniem rozróżnienia na długą i krótką) i często nieuwzględnianie dwóch stopni spostrzegania – bardziej ogólnego, spontanicznego, oraz wyższego, szczegółowego, syntetycznego, systemowego – stoi na przeszkodzie faktycznego rozwijania intelektu słuchowego.

Mechaniczne stosowanie ćwiczeń sprowadzających się do utrwalania reakcji na „sygnały akustyczne”, z pominięciem całej strefy intelektualnej zdolnej do organizowania tych sygnałów w logiczny system wzajemnej zależności, odcina drogę do świadomego kształtowania mechanizmów organizujących pole percepcji. Można powiedzieć, że takie kształcenie ogranicza się do ćwiczenia analizy izolowanych elementów z pominięciem i zignorowaniem syntezy, podobnie jak uczenie mowy ograniczałoby się do rozpoznawania znaczenia tylko pojedynczych słów, a składnia i wszelkie zasady integracji w zdania i większe całości pozostawiane byłyby na pastwę przypadku.

W dydaktyce wiele odkryć było możliwych dzięki „skutecznemu zdziwieniu”, o którym mówił amerykański psycholog Jerome Bruner². Podczas pracy ze studentami pedagog również powinien doznawać owego „skutecznego zdziwienia” na styku przekazu informacji i jej odczytu przez odbiorcę. Tam, gdzie schematy poznawcze nie zadziałają (zarówno w sensie

pozytywnym, jak i negatywnym, czyli gdy reakcja odbiorcy znajdzie się powyżej bądź poniżej standardu), tam tworzy się problem otwarty, któremu ma szansę towarzyszyć zdziwienie. Im bardziej utrwalone, zautomatyzowane (nawet poprawne) i, można by powiedzieć, „senne” są schematy poznawcze, tym mniej miejsca na zdziwienia, co zamyka percepcję na doznanie „ośnienia”. Dziwić się powinien bowiem zarówno edukowany, jak i edukujący. Być może można postawić tezę, że skuteczne zdziwienie prowadzi do ośnienia bądź stan ośnienia poprzedzany bywa „skutecznym zdziwieniem” albo jeszcze inaczej – „skuteczne zdziwienie” staje się ośnieniem, gotowością do spostrzeżenia zjawiska wcześniej niedostrzeganego. Wówczas dydaktyka ma szansę rozwijać swoje strategie, nie zastygając w schematach poznawczych.

Jednym z moich zdziwień był przed wielu laty problem studentki skarżącej się na „brak słuchu harmonicznego”, czyli na niemożność słuchowego, prawidłowego zanalizowania współbrzmienia harmonicznego bądź następstwa akordów w przebiegu harmonicznym, przy bezproblemowej, bezbłędnej identyfikacji przebiegów melodycznych.

Okazało się, że u podłoża tej blokady leżał problem z umieszczeniem w pamięci informacji o niestabilnym wizerunku brzmieniowym. Osoba ta dysponowała bowiem wrażliwością słyszenia alikwotów, z czego nie zdawała sobie sprawy. Mechanizm przechowania w pamięci danych o zróżnicowanej barwie (choćby różnica rejestrów), zwielokrotnionej o słyszalne tony składowe, był prawdopodobnie poza kontrolą. Ta hipoteza naprowadziła mnie na trop diagnozowania problemów na poziomie percepcyjnej wrażliwości na alikwoty.

Warto przypomnieć, że słyszenie alikwotowe oznacza rzadką wrażliwość słuchu na składowe harmoniczne dźwięku, czyli na „wnętrze” dźwięku ukryte zwykle przed naszym słuchem, w przeciwieństwie do powszechnego identyfikowania wysokości dźwięku poprzez najsilniej brzmiący ton podstawowy. Wrażliwość ta jest najczęściej nieuświadomiona, ignorowana i nierozwijana, a do tego podświadomie zwalczana przez pedagogów z powodu braku wiedzy, identyfikowana jest bowiem z popełnianiem błędów przez analizującego, który wskazuje na słyszany przez siebie alikwot (najczęściej trzeci) zamiast na ton

² Jerome Bruner (1915–2016), jeden z głównych przedstawicieli współczesnej psychologii poznawczej, twórca amerykańskiego Ośrodka Badań nad Procesami Poznawczymi. Dzięki niemu dokonano się w psychologii rewolucyjne przejście do kognitywizmu.

podstawowy³. Wzmacniające się tony składowe docierają do świadomości słuchowej wrażliwego na nie słuchu (intelektu słuchowego) i bez odpowiedniej wiedzy i treningu nie mogą być rozpoznane właściwie. Powszechnie ich się w ogóle nie postrzega, mimo że aparat słuchowy (mózgowy) zapewne je rejestruje. Można nauczyć się przeszukiwania „wnętrza dźwięku”, wsłuchiwania w słyszalne przez pewien czas alikwoty, co kojarzy mi się z kierowaniem strumienia światła latarki w ciemnej przestrzeni na wybrany przez siebie obiekt.

U wspomnianej studentki prawdopodobnie powstawał efekt „mnożenia bytów”, a to z kolei prowadziło do „szoku percepcyjnego” i kłopotów z identyfikacją ilości bodźców. Przy wertykalnym złożeniu różnych częstotliwości o niejasnym tonie podstawowym mogło zdarzać się silniejsze słyszenie wzmocnionej którejś harmonicznnej, wymiennie z tonem podstawowym, co destabilizowało wizerunek brzmieniowy. Zwłaszcza prezentacja współbrzmień w zwolnionym tempie (dla „ułatwienia” identyfikacji) paradoksalnie utrudniać mogła sytuację, gdyż ujawnianie się tonów składowych jest bardziej uchwytnie, gdy przytrzymamy dźwięk.

Należało uspokoić zmysły, „posłuchać własnego słuchania” i uruchomić strategie analizy. Wsłuchiwanie się w dźwięki i „stabilizowanie” ich „obrazu” w polu percepcji ostatecznie przyniosło dobre rezultaty (przypomina mi to wydobywanie szczegółów z pejzażu przysłoniętego rozedrganym, gorącym powietrzem). Zastosowanie zaś „umowy percepcyjnej”, polegającej na świadomym kierowaniu receptorów dźwięku w jego niskie strefy konstrukcji alikwotowej, uczyło koncentracji na tonie podstawowym i odróżniania go od wyższych harmonicznnych błędzących ewentualnie w polu słyszenia. Można było ćwiczyć jakby hierarchiczne słyszenie wnętrza dźwięku. Wymagało to ogromnej koncentracji, czasu i cierpliwości⁴.

³ Można wprowadzić kategorię „błędu logicznego” dla tego rodzaju „pomyłek”, co również dotyczy mylenia np. kwarty z kwintą czy tercy z sekstą – czyli przewrotów interwałów (niestabilność barwy rejestru).

⁴ Przy okazji otworzyłam własny słuch na strategię „przeszukiwania wnętrza dźwięku” i odkryłam „obiekty”, które mimo swej obecności nie były przez moją świadomość dostrzegane, póki nie zaczęłam „temperować” tej wrażliwości.

Interesujące wydaje się zbadanie możliwości rozwijania słyszenia alikwotowego, podobnie jak zainteresowano się rozwijaniem i wykształcaniem słuchu absolutnego. Spektraliści „weszli do środka dźwięku” z odpowiednim „oprzyrządowaniem”, może więc umysł ludzki mógłby „wejść też do wnętrza dźwięku” dzięki świadomemu, mentalnemu rozszerzaniu pola percepcji?

Stan umysłu znajdującego się w szoku percepcyjnym jest podobny do stanu umysłu w każdym szoku; receptory człowieka działają w tym stanie inaczej i dla bezpieczeństwa zostają wyłączone niektóre „obwody”. Dochodzi do zaburzenia ostrości zmysłów, zdolności do selekcjonowania, hierarchizowania i integrowania dochodzących do nas sygnałów. Tworzy się chaos w polu obserwacji i poczucie zagubienia. Tak się dzieje, gdy docierające informacje zawierają nieznanne elementy wywołujące dezorientację, niepokój, a nawet lęk. Do uspokojenia zmysłów i przygotowania pola percepcji na odbiór, analizę i syntezę informacji potrzebna jest odpowiednia dawka wiedzy.

„Zadowolona percepcja” – by tak określić pewien rodzaj standardu, „codzienności intelektualnej” – powszechnie odwołuje się do wzorów, odczytywania znanych kodów, potwierdzenia przewidywania, do zasady przyczynowo-skutkowej. By poradzić sobie lepiej z nowymi sytuacjami, potrzebna jest u w a g a p o z n a w c z a, gotowość do zaakceptowania nowych informacji i próby odnalezienia ich sensu, jak również pewien wyjściowy zasób strategii.

Muzyka współczesna, podobnie jak sztuka współczesna w ogóle, zaskakuje nowym podejściem do czasu, formy, tworzywa artystycznego, instrumentarium. Taki był wiek XX – przyniósł niezwykle dynamiczne zmiany w postawie estetycznej i warsztatowej ówczesnych twórców. Zmiany te stały się wyzwaniem dla pola percepcji. Nastąpiła spektakularna autonomizacja parametrów kiedyś wtórnych. Podstawowe elementy muzyczne – rytm, melodia i harmonia – przeszły ewolucję jakościową i podjęte zostały przez wielu kompozytorów z nowej perspektywy percepcyjnej jako melodie barw, melodie faktur czy harmonie barw. Do elementów muzycznych dołączyły czas i przestrzeń, które znalazły się na warsztacie kompozytorskim. Propozycje nowej brzmieniowości czy nowej koncepcji czasu, komponowania ciszy i przestrzeni, nowych faktur, zaskakujących połączeń, przyniosły problemy

percepcyjne. Brak w muzyce „melodii z akompaniamentem” do dziś wywołuje bezradność u wielu słuchaczy, nie tylko niewykształconych; wydaje się, że umysł nie wie, czego szukać w polu percepcji, gdy nie znajduje znanych elementów. Warstwa brzmieniowa, niegdyś mogąca stanowić jakies tło czy łącznikową formułę, teraz sama staje się niekiedy narracją i bywa, że niczego więcej na scenie dźwiękowej się nie znajdzie.

„Przestawienie zwrotnicy” świadomości nie jest łatwe. Jeśli w tradycyjnym kształceniu muzycznym opartym na znanym systemie tonalnym dur–moll trzeba uczyć koncepcji słuchania i analizowania, bo uczniowie w większości wypadków sami do tego nie dochodzą, to łatwo sobie wyobrazić barierę percepcyjną dzielącą odbiorców od muzyki współczesnej z nowymi elementami. Oprowadzenie słuchacza po tej nowej scenie dźwiękowej może przynieść dobre efekty. Wskazanie nowych jakości dźwiękowych i ich niekonwencjonalnych kryteriów integracji może pomóc bezradnemu umysłowi zorganizować na nowo pozorny chaos.

Przykład z fragmentem orkiestrowego utworu Kaaji Saariaho *Du cristal* z roku 1989 pokazuje już na wstępie nowe podejście do materii muzycznej; wielkie masy dźwiękowe poukładane są warstwowo, przenikają się wzajemnie i budują narrację „melodii faktur” w grach przestrzennych⁵. Nie znajdziemy tu linii melodycznej, ale przecież czasoprzestrzeń muzyczna nie jest pusta. Wypełniają ją dźwięki o zróżnicowanej, subtelnej barwie, ponakładane gęsto na siebie tak, że pojedynczej nitce niegdysiejszego dyskursu melodycznego odpowiadać może „pasma melodyczne” prowadzące narrację strefy brzmieniowej.

Nie sposób nie wspomnieć, że koniec wieku XX otworzył też perspektywę „polubowną” dla zdeorientowanych odbiorców. Postmodernistyczne trendy przyzwoliły oto na polistylistyczną mieszankę i zahamowały podjęty już przez odbiorców wysiłek rozpoznawania nowych wartości estetycznych. Muzyka tworzona przez artystów o postawie odkrywczej, poszukiwawczej, niekiedy o postawie badacza, na pewno nadal się rozwija, bo człowiek w sztuce do ściany nie dochodzi, oznaczałoby to bowiem, że jego wyobrażenia się kończy.

Warto wprowadzić rozróżnienie na dwie spektakularne postawy czy wręcz osobowości artystyczne ludzi komponujących muzykę. Jedną cechuje k o m p o n o w a n i e, a więc tworzenie mozaiki z elementów zastanych zgodnie z istniejącą aktualnie konwencją, sięganie też do już istniejących, tradycyjnych wzorów formalnych, tonalnych czy wzorów porządkowania w czasie (metro-rytmika). Bywa to też postawa wręcz zaprojektowana na oczekiwania odbiorców. Tak dzieje się w przemyśle muzycznym, muzyce filmowej, komercyjnej. Druga – to postawa odkrywczą. Cechuje ją t w o r z e n i e, stwarzanie niekiedy czegoś z niczego. Stopień odkrywczosci bywa różny – od przetwarzania w sposób indywidualny i oryginalny wybranego jednego elementu, np. czasowego, czy systemu porządkowania wysokości dźwięków, poprzez oryginalne rozwiązania w zakresie kilku elementów, aż po postawę totalnie wynalazczą – obejmującą swym zasięgiem wszystkie aspekty dzieła muzycznego.

Do tej ostatniej postawy aspirują najczęściej awangardyści dystansujący się od wszystkich zastanych kanonów. Ekstremalnym przykładem takiej postawy w XX wieku może być amerykański kompozytor John Cage proponujący światu utwór o tytule *4'33*” (rok 1952) oznaczającym czas trwania kompozycji wypełnionej ciszą, niezakłócaną żadnym muzycznym dźwiękiem. Utwór przeznaczony jest na dowolne instrumenty, w partyturze są same pauzy. Do dziś jest on wykonywany, również w wersji orkiestrowej.

Można dyskutować, czy dzieło to wpisuje się w koncepcję „antysztuki” – tak niektórzy dzisiejsi krytycy definiują rzeczywistość połowy XX w. – czy nie. To odrębna kwestia, niemająca znaczenia dla obecnych rozważań. Znacznie ciekawsze wydaje się to, co dzieło to przyniosło ze sobą w kontekście omawianej problematyki. Nie sposób zanegować, że „kompozycja” ta staje się mimo woli, czy autor to zaplanował, czy nie – poza byciem traktatem o wolności i indywidualności dzieła artystycznego – szczególnym s t u d i u m p e r c e p c j i. W miejsce sceny dźwiękowej, zwykle zaprojektowanej wcześniej przez kompozytora i zapisanej dla wykonawców, zaproponowana jest scena ciszy o określonym czasie trwania. Percepcja komponowana jest tu bardzo szczególnie. W moim odczuciu daje każdemu szansę na zakomponowanie tego „utworu” w sposób indywidualny i twórczy. Cage przeznaczył *4'33*” na dowolne instrumenty, ale de facto

⁵ Wcześniej z takim podejściem do tworzywa muzycznego spotkać się można było w twórczości np. Györgya Ligetiego czy Iannisxa Xenakisa.

jest to utwór na jednego wykonawcę – na mieszkającego w nas słuchacza i jego percepcję. Na scenę wkraczają nie realne obiekty „dźwiękowe”, tylko wyobrażeniowe, nasłuchiwane, oczekiwane, „tęsknione”, ale i dźwięki przypadkowo wpadające do niezagospodarowanej przestrzeni (zakłócenia ciszy przez zjawiska dźwiękowe otoczenia). Kwintesencją przemyśleń Cage’a jest jego słynna myśl, że cisza nie istnieje, wszystko jest muzyką. Liczba koncepcji przeżycia takiego utworu wydaje się nieograniczona; jest tak wielka, jak wielka jest różnorodność percepcji i osobowości słuchacza. Każdy skomponować może „swoją ciszę”. Może to być zadanie również przerastające słuchacza, który bywa zaprojektowany i wpisuje się w funkcję odbiorcy na określonych warunkach, nie jest gotowy do stworzenia planu awaryjnego, improwizowanego, nie jest zdolny do twórczenia „światów równoległych”, koncepcji zastępczej. Słuchacz zaś twórczy, zdolny do rozpoznania sytuacji nowej, wypełni takie 4’33” w sposób niezwykle kreatywny.

Wracając do dzieł skomponowanych, o tożsamości dźwiękowej zaprojektowanej z myślą o ich odbiorcy, warto zwrócić uwagę na zmieniające się „kodeksy słyszenia”; w przypadku słuchaczy współczesnych dla twórcy (kompozytora o twórczej postawie) ów kodeks słyszenia bywa niejednoznaczny, najczęściej wymaga nowych ustaleń, o czym wcześniej była mowa. Nie oznacza to wcale dezaktualizowania się sztuki minioniej. Oznacza jedynie rozszerzenie dotychczasowych sposobów reagowania i zaangażowanie uwagi poznawczej.

By dojść do jakichś uzgodnień i móc podjąć dyskusję, trzeba spotkać się w jakiejś wspólnej przestrzeni, ustalając „kodeks słuchacza”, jakieś uniwersalne pole percepcyjne. Właściwości synestezyjne naszego umysłu pozwalają skonstruować ten kodeks przynajmniej w jakiejś jego części. Prostim dowodem na to jest znany test graficzny *Kiki-Buba* niemieckiego psychologa Wofganga Köhlera⁶. Udowadnia on, że większość ludzi przyporządkuje jednoznacznie nazwę *Kiki* do figury o ostrych, kanciastych konturach (np. w kształcie rozbitego kawałka szkła), a nazwę

Buba do figury o konturach łagodnych, przypominających płamę rozlanego płynu.

Systemy percepcyjne człowieka umożliwiają mu patrzenie, słuchanie, odczuwanie zapachów, smaku, dotyku i różnych temperatur. Właściwości synestezyjne prowadzą do syntezy tych zmysłowych aktów, wyzwając np. „widzenie dźwięku”, „słyszenie koloru”, „słyszenie kształtu i ruchu”, rozumienie więc synestezyjnie tylko jako właściwości „widzenia kolorów dźwięków” jest błędem. Synestezyja pozwala człowiekowi sięgać po metaforę, tworzyć poezję, pisać muzykę.

Człowiek sztuki – malarz, architekt, kompozytor – rzadko bywa naukowcem, za to dość często przyjmuje postawę myśliciela, może nawet badacza. Kompozytor może też całkowicie dystansować się od intelektualnej refleksji i jedynie odwoływać do intuicyjnych aktów twórczych, nie definiując efektów podejmowanych spontanicznie decyzji. Trudno jednak wyobrazić sobie współczesnego kompozytora o postawie prawdziwie twórczej, który nie poddaje żadnej refleksji procesów twórczych, nie zastanawia się nad naturą dźwięku, nad czasem czy nową, w jakimś sensie poeinsteińską kategorią czasoprzestrzeni.

Świadomość kompozytora XX i XXI wieku zapewne jest inna od świadomości twórców wieków poprzednich. Wprawdzie wrażliwość i intuicja nie zawodziły artystów żadnego czasu i znajdziemy prekursorów niemal każdej dziś nowej postawy estetycznej czy twórczego warsztatu, ale stan wiedzy i dostęp do informacji w dobie internetu nie da się porównać z żadnym minionym okresem. Nie przesądza to jednak o wyższości jednych twórców nad drugimi.

Przy dzisiejszym stanie badań można weryfikować dotychczasowe doświadczenie percepcyjne, weryfikować wnioski, diagnozować relacje między kompozytorem a odbiorcą. Można zapewne przyjąć, że twórcy muzyki we wszystkich czasach zawsze zastanawiali się na swój sposób, jak działa umysł, jak zorganizować swoje pole percepcyjne zgodnie z naturą słuchu, pamięci i wrażliwości akustycznej człowieka. I odwoływali się do doświadczenia i intuicji. Zmieniał się tylko kanon „pejzażu akustycznego” i konteksty kulturowe. Mogła być też inna tolerancja i definicja hałasu.

Możemy dziś stwierdzić, że kompozytorzy, kierując się instynktem, dążyli do równowagi brzmieniowej, ale zawsze towarzyszyła im ciekawość zaburzania jej przez wprowadzanie między dźwięki harmoniczne

⁶ Wolfgang Köhler – niemiecki psycholog, jeden z twórców, obok Maxa Wertheimera i Kurta Koffki, psychologii postaci i teorii *Gestalt*. W 1929 roku na Teneryfie przeprowadził synestezyjny test *Kiki-Buba*.

różnego rodzaju szumów. Może można powiedzieć, że przeczuwali wartość dźwięku o spektrum nieharmonicznym. Już Fritz Winckel⁷, niemiecko-austriacki pionier psychoakustyki, zwracał uwagę, że 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 szukali nowej kategorii brzmieniowości, podążając w kierunku autonomizacji parametrów kiedyś wtórnych i odszukując nowe kategorie piękna i wartościowego brzmienia. Obok eksperymentów niekiedy ignorujących możliwości percepcyjne odbiorcy i często przez to nieakceptowalnych⁸ rozwijały się i nadal rozwijają rzeczywiście twórcze koncepcje, działają i tworzą kompozytorzy poszukujący i odkrywcy, których uwaga koncentruje się na dalszym eksplorowaniu materiału dźwiękowego i możliwościach przekazu estetycznego. W wieku XX bardziej niż kiedykolwiek daje się zauważyć zainteresowanie gramami percepcyjnymi, których przejawów możemy doszukiwać się już w dalekiej przeszłości. Wydaje się, że w każdej epoce można odnaleźć pewne typy osobowości twórczych, których wrażliwość pociągana była w subtelne rejony gier psychologicznych.

W czasach nam współczesnych, w wieku XX, takim kompozytorem był Witold Lutosławski. W muzyce wielkich poprzedników odkrywał Lutosławski strategie twórcze, których inni nie dostrzegali, a które pobudzały jego wyrafinowaną wrażliwość i twórczą wyobraźnię w kierunku oryginalnych rozwiązań. Nie przeoczył on u Josepha Haydna – w allegrze sonatowym, najbardziej konwencjonalnej formie klasycznej – dwuznacznych, nieumotywowanych narracyjnie kwestii, czy budowania przez niego podciśnienia „fałszywymi łącznikami” czy „oszukańczymi” wątkami tematycznymi. Zwracał na to uwagę i czerpał z tego bardzo indywidualną inspirację.

Witold Lutosławski pozostawił po sobie mnóstwo notatek i szkiców prekompozycyjnych, stanowiących teraz materiał badawczy i dowodowy. Analizowanie jego muzyki pozwala odkrywać w niej złożone i wyrafinowane metody kształtowania scen dźwiękowych. Ich niekonwencjonalność bywa tak zaskakująca i porywająca, że zachęca do szukania strategii i ich uzasadnień w autorskich komentarzach. Wiele zanotowanych myśli kompozytora odnosi się do aspektu percepcji i jej znaczenia w procesie twórczym; „Muzyka jest aktem psychologicznym, pojmowanie muzyki w niezależności od percepcji – rodzajem złudnej metafizyki”⁹ albo też: „Wyrafinowane sposoby organizowania materiału tylko wtedy mają rację bytu, kiedy mają swój odpowiednik w percepcji”¹⁰. I kluczowe zdanie: „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 k o m p o n u j ę p e r c e p c j ę tych zjawisk [...]”¹¹.

U podstaw tych myśli kryje się kompozytorska wizja słuchacza, dla którego ma powstawać muzyka – słuchacza, którym jest przede wszystkim sam kompozytor, pierwszy odbiorca kształtowanej przez siebie muzyki. To ma gwarantować jej autentyczność. Komponowanie wymaga znajomości praw percepcji, którym ten słuchacz podlega. Lutosławski przywiązywał, jak wiadomo, wielką wagę do prawdy i szczerości artystycznej, toteż słuchacza-kompozytora uznał za ostatnią instancję przy rozstrzygnięciu kwestii estetycznych i ekspresyjnych. Uznał też tego słuchacza za jedyne kryterium prawdy artystycznej, za słuchacza doskonałego, o którym wie wszystko.

Kim zatem w ogóle jest słuchacz? To odbiorca czuły na dźwięki, ale jeśli owe dźwięki stanowią nieprzypadkową, zorganizowaną i zintegrowaną formę muzyczną, to owa wrażliwość przestaje być tylko reakcją na „sygnały akustyczne” – staje się czymś bardziej złożonym i wpisuje się w proces psychologiczny. Ostatecznie przeżycie estetyczne – nadbudowujące się nad procesem dźwiękowym przebiegającym w czasie –

⁷ F. Winckel, *Osobliwości słyszenia muzycznego*, przeł. J. Patkowski, K. Szlifirski, Warszawa 1965.

⁸ Między innymi dotyczyło to przewartościowania klasycznie rozumianego piękna brzmienia na rzecz zaadaptowania do sztuki dźwiękowej kategorii hałasu przemysłowego.

⁹ W. Lutosławski, *Zapiski*, opr. Z. Skowron, Warszawa 2008, s. 34.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Lutosławski, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, przeprowadziła I. Nikolska, Warszawa-Kraków 2003, s. 107 (podkr. A.Z.-G.).

staje się jakością de facto niedźwiękową¹². To, co psychologiczne, estetyczne – jest bowiem niedźwiękowe, ale też bez dźwięków niemożliwe. To one wywołują wibracje, złożone procesy fizjologiczne, zanim przetworzą się w jakość niedźwiękową i zaczną z n a c z y ć – wywoływać emocje, stawać się źródłem przeżyć. Te dwa światy – fizyczno-dźwiękowy i niedźwiękowo-psychologiczny – są ze sobą niezwykle silnie zintegrowane i wydaje się, że proces przejścia jakości dźwiękowej w niedźwiękową jest – mimo całej jego złożoności – niemal równoczesny.

Profesor Andrzej Klawiter, jeden z czołowych przedstawicieli polskiej kognitywistyki, zwraca mocno uwagę na ten aspekt w artykule *Elementy kognitywistycznej koncepcji słyszenia* i poddaje krytycznej analizie postawę badacza percepcji słuchowej, którzy ograniczają akt słyszenia do analizy fali dźwiękowej, rozpoznawania struktur tylko dźwiękowych. Podkreśla on, że „tak, jak nie widzimy fali świetlnej, lecz przedmioty, które dostrzegamy dzięki informacji wydobytej z niosącej ją fali świetlnej, tak samo nie słyszymy fali akustycznej, lecz przedmioty, które rozpoznajemy dzięki informacji uzyskanej z niosącej ją fali akustycznej”¹³. Analogia działania percepcji słuchowej do wzrokowej pozwala na „podglądanie” mechanizmów słyszenia poprzez ćwiczenia wizualne. Mogą one udowodnić, że umysł nasz poradzi sobie z przestrzenną organizacją sceny dźwiękowej. Jest on w stanie przenieść doświadczenie przestrzeni 3D, w której żyje, do wyobraźni i słuchać przestrzennie zorganizowanej muzyki, skomponowanej z zamysłem symulowania wielowymiarowości.

Muszę przyznać, że napotykałam niekiedy w dyskusji trudności ze zrozumieniem przez młodszych i starszych kolegów oraz studentów pojęcia przestrzeni i jej komponowania przez twórcę, owej przestrzeni wyobraźniowej, tworzonej wewnątrz głowy kompozytora, będącej też przeniesieniem doświadczeń percepcji wzrokowej. Przyczyną była też trudność w przełamaniu doświadczenia topofonicznego na rzecz przeniesienia pamięci tych doznań do wnętrza

ludzkiej wyobraźni i wykorzystania ich nawet podczas słuchania monofonicznego nagrania. Co do kreowania przestrzennych wizerunków dźwiękowych – do kompozytora należy użycie takich środków strategiczno-warsztatowych, by skutecznie symulować ruchy dźwięków w zaprojektowanej przez siebie i wyobrażanej później przez słuchacza przestrzeni.

Uznawana dziś za podstawową praca Alberta Stanleya Bregmana¹⁴ wprowadza i kategoryzuje kluczowe pojęcia dotyczące percepcji słuchowej. Uświadomienie człowiekowi ograniczeń jego percepcji słuchowej do de facto dwóch strumieni, z których jeden może być figurą, a drugi tłem (zgodnie z założeniami psychologii postaci), dostarcza wiedzy niezbędnej (również kompozytorowi) do organizacji sceny dźwiękowej, która stać się ma sceną słuchową, teatrem operacji percepcyjnych. Świadomość tego ograniczenia powinna towarzyszyć wszystkim osobom pracującym z dźwiękiem. Warto dodać na marginesie, że symulacyjne zabiegi mózgu w celu ukrycia różnorakich deficytów umysłu stanowią osobne, interesujące zagadnienie.

Lutosławski, zajmując się kompozycją procesów percepcyjnych, zdawał się pamiętać o różnych ograniczeniach naszego postrzegania (choć wiedzy kognitywnej mieć nie mógł) i pilnował rozwiązań strategicznych, co potwierdza brak problemu z „rozczytaniem” (zinterpretowaniem) sceny dźwiękowej przy słuchaniu jego utworów. To, co ma być pierwszoplanowe, jest słyszane jako pierwszoplanowe, co ma być tłem, oddziałuje jako tło, co w zamysle niejednoznaczne – niejednoznaczne pozostaje. Kompozytor wprowadzał do narracji także rozwiązania nieoczywiste, iluzoryczne, ambiwalentne i dialektyczne, stosował różne symulacje i triki percepcyjne. Często zaskakiwał zwrotem akcji w budowanym procesie muzycznym, np. narastającej kulminacji – przerywał ją lub cofał do wcześniejszego poziomu energetycznego.

Niektóre rozwiązania fakturalne w jego utworach kojarzą się z efektem przekadrowania – z pracą kamery na planie filmowym. Przegrupowanie obiektów na scenie staje się grą przestrzenną. Kadrowanie jako strategia kompozytorska oznaczać będzie takie „rozlokowanie” w iluzorycznej przestrzeni obiektów

¹² Rozróżnienie to wprowadził Roman Ingarden w swojej fenomenologicznej koncepcji dzieła muzycznego w rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

¹³ A. Klawiter, *Elementy kognitywistycznej koncepcji słyszenia*, [w:] *Mózg i jego umysł*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2006, s. 29.

¹⁴ A.S. Bregman. *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass. 1990.

dźwiękowych, by zagwarantowało to odpowiednią percepcję zaprojektowanej wcześniej hierarchii ważności zdarzeń. Kompozytor może świadomie manipulować strumieniami percepcyjnymi, proponując swojemu słuchaczowi swoistą grę, np. kierować w jego pole świadomości jako figurę obiekt, który wcześniej pełnił funkcję tła. To jakby działanie „lornetki akustycznej”, w której zmieniana jest ostrość.

By zadziałały takie operacje, potrzebne są odpowiednie zabiegi warsztatowe, podobnie jak kreowanie (symulowanie) przestrzeni trójwymiarowej w rysunku wymaga znajomości praw perspektywy i zastosowania odpowiednich rozwiązań graficznych. By słuchacz mógł rozpoznać sytuację, w której np. warstwa dźwiękowa odgrywająca rolę tła w następnym fragmencie ma przejąć funkcję „figury”, potrzebny jest odpowiednio długi czas i utrzymanie w nim określonej sceny dźwiękowej w jednym charakterze (wyobrazić sobie można jedną inscenizację na deskach teatru i następujące zmiany oświetlenia). Nigdy nie zmienia się w polu percepcji słuchowej wszystkiego naraz, by umysł nie popadł w dezorientację. W muzyce Lutosławskiego można odnaleźć wiele takich momentów.

Aleatoryzm kontrolowany – idiomatyczna technika Lutosławskiego organizowania tkanki dźwiękowej kontrolowanej rytmicznie i harmonicznym, a jednak wyzwalanej spod synchronizacji między poszczególnymi głosami – pozwala otrzymać sytuację estetyczną, którą Lutosławski przyrównywał m.in. do wizji swobodnie zwieszanej tkaniny jedwabiu (np. szala jedwabnego przewieszona przez fotel), na której powstające wówczas fałdy podlegają sile bezwładu i przyciągania, z równoczesnym oddziaływaniem przypadkowych napięć wewnątrz struktury tej tkaniny. Siły wewnętrzne napięcia włókien same zdecydują, jak włókna się ułożą, ale też wynikają z „pamięci” poprzednich zdarzeń.

Patrząc na „kompozycję” tkaniny ułożonej na skutek oddziaływania sił przeciwstawnych, ale i uzupełniających się, można konstatować metaforę „dynamiki unieruchomionego ruchu”.

W partyturach Lutosławskiego w sekcjach niederygowanych z zastosowaniem aleatoryzmu kontrolowanego odczuć można ową „dynamikę statycznego ruchu”: materiał dźwiękowy powtarza się zgodnie z zadysponowanym rytmem i następstwem wysokości,

ale niezależnie w poszczególnych głosach, zmienność więc tkanki dźwiękowej – harmonicznym statycznej – jest ograniczona, ale też nie jest ona w bezruchu.

Pośród rozwiązań warsztatowych Lutosławskiego znajdziemy też zabiegi mające za zadanie niejako odciążenie percepcji słuchacza przez wprowadzenie zdarzenia muzycznego jakby spoza toczącego się dyskursu, wywołującego momentowe zakłócenie rozwijającej się myśli. Pojawiają się wówczas często „motywy obce”, estetycznie odmienne od rozwijanych w danym momencie, po to, by „przemknąć” i zniknąć. Bywa to np. krótka, epizodyczna, „niefrasobliwa” myśl (motyw „błahostki”), o odrębnej fizjonomii, nagle nałożona na zachodzący proces gromadzenia napięcia. Motyw taki równie szybko znika, jak się zjawia. Przypomina to sytuację niespodziewanego przemknięcia głośnej jaskółki na tle nieba – kontemplowanego w powolnej transformacji światłocieni i w ciszy podczas zachodu słońca. Takie chwilowe „odwrócenie uwagi” służyć zapewne ma przedłużeniu koncentracji, „złapaniu oddechu” percepcyjnego i uatrakcyjnieniu sytuacji estetycznej. Wydaje się, że o takim działaniu myślał kompozytor.

Mówiąc o kształtowaniu narracji muzycznej, Witold Lutosławski wiele razy wspominał o analogii do teatru, o kreowaniu gestów muzycznych na podobieństwo gestów teatralnych, ruchów scenicznych. Odwoływał się też do psychologii gestów (np. utrzymania napięcia, przedłużenia dialogu, zwrotu dramaturgicznego w akcji przez gwałtowne cięcia).

O świadomym zamiśle zabiegów percepcyjnych świadczyć może mała, ale znacząca notatka Lutosławskiego odnaleziona pośród wielu innych:

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 jednocześnie¹⁵.

Chcąc odwołać się do „trików percepcyjnych”, o których wspominał kompozytor, warto zwrócić uwagę na fugato z części głównej *III Symfonii* (nr 32–36 w partyturze, s. 36), przeprowadzone na

¹⁵ M. Homma, *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotowymi*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 241.

zasadzie iluzji imitacji. Zastosowana tam pozorowana imitacja budowana jest przez „oszukiwanie” słuchacza kolejnymi pokazami tematu, które zgodnie z tradycją i wiedzą o kontrapunkcie każdego jako tako wykształconego słuchacza przejmowane są zwykle przez różne głosy instrumentalne. Tymczasem tu się tak nie dzieje, kolejny pokaz powierzony jest wyłącznie jednej grupie instrumentów – altówkom. Mamy tu do czynienia z „oszukiwaniem” percepcji. Imitacji tej towarzyszy gra przestrzenna w tle, polegająca na stopniowym redukowaniu towarzyszącej sieci kontrapunktów – gęstej, stojącej warstwy brzmieniowej w wiolonczelach i kontrabasach, aż do całkowitego jej zaniku, co stwarza kolejną iluzję przybliżania się, wyostrowania, „powiększania” motywu tematu fugata. Wydobywanie go z niejasnego tła prowadzi ostatecznie do pozostawienia tej struktury tematycznej na scenie dźwiękowej w charakterze figury (od nr 35 do 36 w partyturze, s. 39)¹⁶.

Inne gry percepcyjne odnoszą się do czasu. Odczucie „rozciągania i skracania czasu” w odbiorze słuchanej muzyki znane było odbiorcom od dawna¹⁷. Efekt psychologicznego kompresowania czasu bądź jego rozciągania wiązał się zawsze z typem materiału muzycznego; nieco upraszczając, można powiedzieć, że atrakcyjność myśli muzycznych projektuje czas krótszy, a jej brak – czas dłuższy (w odniesieniu do czasu mierzonego zegarami). Podobnie jest z każdą wypowiedzią i zawartą w niej myślą; treści interesujące pochłaniają nasz umysł, osłabiając poczucie upływającego czasu, a treści miałkie, nieistotne, dekoncentrują i przesuwają percepcję ze zdarzeń rozgrywających się w czasie w kierunku samego jego uciążliwego „trwania”.

Twórcze gry czasem podejmowane świadomie przez Lutosławskiego mają indywidualny i wyrafinowany charakter. Jednym z przykładów może być początek *III Symfonii*, jej faza wstępna. Są tu dwa fragmenty, z których drugi powtarza materiał pierwszego; drugi odcinek przy powtórzeniu jest krótszy i ciemniejszy

¹⁶ Por. A. Zawadzka-Gołosz, *Momenty „nieważne” w muzyce Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX w.*, red. J. Paja-Stach, Kraków 2005, s. 91; eadem, *O komponowaniu percepcji. Casus Witolda Lutosławskiego*, „Teoria Muzyki” 2013 nr 3, s. 69.

¹⁷ Oczywiście problem czasu w kontekście rozważań matematyczno-fizycznych otwiera zupełnie inny rodzaj dyskusji. Tu mowa przede wszystkim o czasie psychologicznym.

w kolorycie (niżej o oktawę). Grają te same instrumenty i materiał dźwiękowy jest analogiczny. Zastosowana strategia służyć ma iluzji powtórzenia bez zmian, by pozwolić umysłowi działać na zasadzie „uzupełnienia danych” (maskowania). Wystarczy wykorzystać część informacji, by umysł uzupełnił resztę, kompletując i odnosząc się do zapamiętanych danych. Być może można to też odnieść do zjawiska „skrótów perspektywicznego”, gdy widziany z dużej odległości przedmiot – wcześniej poznany z bliska – wydaje się mniejszy, ale nasza wiedza o nim przełamuje informacje, odwołując się do zapamiętanych jego właściwych rozmiarów.

Kompozytor wspominał o trikach architektonicznych uwzględniających prawo perspektywy. W ramach więc mało ważnego wstępu (takie jest estetyczne założenie faz początkowych w utworach Lutosławskiego) zostają przeprowadzone procesy nieabsorbujące słuchacza od strony ważnych parametrów, tylko wciągające niejako w stan wyczekiwania przy pomocy „gry” czasem.

Interesującym zabiegiem artystycznym w muzyce jest też komponowanie „tylnych planów” – dyskretnej narracji towarzyszących zdarzeniom pierwszoplanowym. I to zagadnienie zajmowało pośród rozwiązań strategicznych Lutosławskiego istotne miejsce. Podobnie jak w polu percepcji wzrokowej jest wiele przedmiotów, które są obecne, ale pozostają postrzegane jedynie „kątem oka” bądź nie są dostrzegane w ogóle, w dziele muzycznym wiele jest takich miejsc, które „brzmia”, a których „nie słychać”¹⁸. Umysł dokonuje bowiem w polu percepcji hierarchizacji informacji i nie może postrzegać wszystkich elementów równocześnie i w taki sam sposób. Ponadto każda scena percepcyjna obserwowana jest de facto nie jedynie przez nasz aparat percepcyjny (oko, ucho), lecz przez umysł – oko, umysł – ucho. Obiekty mniej ważne, dostrzegane częściowo bądź niedostrzegane w ogóle, pełnią istotne funkcje i zawsze wspierają jakościowo obiekty pierwszoplanowe. Te same figury są odmiennymi obiektami, gdy są same, bez swojego tła, bez kontrapunktów, bez kontekstu. Łatwo sobie wyobrazić, na przykład, jak zmienia swój wizerunek i swoje znaczenie ustawione na scenie krzesło, na które światło pada tylko częściowo, a po chwili jest ono oświetlone w całości i zmieniane są kolory tego

¹⁸ A. Zawadzka-Gołosz, *Momenty nieważne...*, op. cit., s. 81.

oświetlenia. Podobnie jest, gdy za tym krzesłem – w jego tle – postawione zostaną różne obiekty; ten sam przedmiot ulega przeobrażeniom dzięki działaniu na niego innych elementów, sam pozostając bez zmian.

I w tym względzie Lutosławski traktuje swojego słuchacza świadomie. Wydaje się, że komponował wszystkie detale z niezwykłą pieczołowitością, dbałością o najmniejszy szczegół. Dalsze plany, warstwy tła stanowią zawsze precyzyjnie ukształtowaną tkanę dźwiękową o określonej funkcji. Analizując dłuższe odcinki przebiegu muzycznego jego dzieł, odkrywamy uzasadnienia percepcyjne dla wcześniej podjętych decyzji, dla wszystkich pozornie nieumotywowanych narracji, scen dźwiękowych o niejasnym statusie czy dyskursów wieloznacznych.

Witold Lutosławski pozostawił muzykę nie tylko piękną, wysoce oryginalną i ponadczasową, ale otworzył też nową perspektywę dla swoich słuchaczy poprzez odwołanie się do wrażliwości ludzkiej percepcji, tam odnajdując przestrzeń dla swoich twórczych poszukiwań i czegoś więcej niż tylko rozwiązań warsztatowych. Wydaje się, że ci słuchacze, których udało mu się odnaleźć i zauroczyć zaproszeniem do subtelnych gier percepcyjnych, mogą czuć się obdarowani. Lutosławski pragnienie spotkania z drugim człowiekiem poprzez swoją muzykę wielokrotnie wyrażał w wypowiedziach i stanowić ono może najlepsze zakończenie niniejszych rozważań:

Żarliwe pragnienie łączności z ludźmi poprzez sztukę stale mi towarzyszy. Moje wysiłki jednak nie mają na celu zjednanania sobie jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać. Odnajdywać tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo jak ja. Jak dążyć do tak postawionego celu? Tylko poprzez maksymalną szczerłość artystycznej wypowiedzi na wszystkich jej szczeblach, od technicznego detalu, aż do najtajniejszej, najintymniejszej głębi...¹⁹.

70

BIBLIOGRAFIA

Bregman Albert S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990.

¹⁹ W. Lutosławski, *Zapiski*, opr. Z. Skowron, Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, Warszawa 2008, s. 47.

Homma Martina, *Studia Lutosławskiego nad seriami dwunastotonowymi*, [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000.

Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

Klawiter Andrzej, *Elementy kognitywistycznej koncepcji słyszenia*, [w:] *Mózg i jego umysł*, red. Wioletta Dziarnowska, Andrzej Klawiter, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2006, s. 27–36.

Lutosławski Witold, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, przeprowadziła Irina Nikolska, Instytut Adama Mickiewicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2003.

Lutosławski Witold, *Zapiski*, opr. Zbigniew Skowron, Towarzystwo im. W. Lutosławskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Winckel Fritz, *Osobliwości słyszenia muzycznego*, przeł. Józef Patkowski, Krzysztof Szlifirski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.

Zawadzka-Gołosz Anna, *Momenty „nieważne” w muzyce Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX w.*, red. Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2005.

Zawadzka-Gołosz Anna, *O komponowaniu percepcji. Casus Witolda Lutosławskiego*, „Teoria Muzyki” 2013 nr 3, s. 63–77.

SUMMARY

Anna Zawadzka-Gołosz

The composer's game with the perception of the audience on the example of Witold Lutosławski's works

The title issue of this article is preceded by reflections on the problem of perception as such, taking into account the perspective of the author's creative and pedagogical experiences. The examples of perception problems of music-educated students, especially as part of the process of developing the auditory intellect (hearing education), are the bases of the introduced hypotheses and attempts to diagnose the problem.

One of the theses in this article is that the consciousness and knowledge of the mechanisms of perceptual hearing (both its possibilities and limitations) should accompany the creator of the musical creation.

There is also an attempt to answer the question who the composer and who their listener is today.

The distinction between the “composing creator” and the “creating creator” is emphasized.

Attention is drawn to the problems of the perception of a contemporary work; listeners’ habits, resulting from knowledge limitation and lack of development of the so called “cognitive attention”, limit the acceptance of new aesthetic and technical attitudes. The “perception shock” caused by the inflow of unknown information does not allow the strategy to organize the visual or auditory scene into a logical whole.

The emergence of new sound qualities and their new aesthetic categorization (melodies of colors, melodies of textures, harmonies of colors, etc., and a new approach to time and space) in the 20th and 21st century music, requires “guiding the listener on the new sound stage” and opening them to appropriate perceptual strategies.

Witold Lutosławski’s work – in the context of his philosophy of creation, becomes a unique example of inviting the listener to the perception game, which is based, above all, on the composer’s desire to meet his audience in a deep aesthetic experience.

Keywords

overtone hearing, effective surprise, auditory scene, perceptual trick, controlled aleatoricism, games with time