

Robert Losiak

Instytut Muzykologii

Uniwersytet Wrocławski

Instrumenty muzyczne w pejzażach dźwiękowych – instrumentologia wobec *soundscape studies*

Intencją niniejszego artykułu jest zainicjowanie dyskusji wokół wzajemnych związków i inspiracji badań nad pejzażem dźwiękowym (*soundscape studies*) oraz badań instrumentologicznych, a także wskazanie perspektyw współpracy obu tych dyscyplin¹.

Gdyby rozważyć od podstaw założenia nauki o pejzażu dźwiękowym, należałoby uznać instrumentologię za jedną z ważniejszych dyscyplin badawczych wspomagających *soundscape studies*. Skoro bowiem badania nad pejzażem dźwiękowym koncentrują się na dźwiękach otoczenia, a przez to dotyczą też przedmiotów (narzędzi), które te dźwięki generują, to w istotnym stopniu powinny uwzględniać instrumenty muzyczne jako narzędzia dźwiękowe *sensu stricto*, wykorzystywane w różnego rodzaju praktykach dźwiękotwórczych, zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych. To ostatnie rozróżnienie zresztą, ciągle dość mocno utrwalone w kulturze, wydaje się szczególnie szkodliwe w tym przypadku. Utrzymując bowiem określenie „instrumenty muzyczne”, separujemy niejako ten rodzaj narzędzi dźwiękowych od szeroko pojętej audio-sfery, włączając je nazbyt rygorystycznie w wydzieloną enklawę tak zwanego świata sztuki (muzycznej)². Pomijając nawet teoretyczny spór o granice sztuki,

¹ Tekst ten stanowi przeredagowaną i rozszerzoną wersję referatu (niewygłoszonego), przygotowanego na okoliczność I Ogólnopolskiej Konferencji Instrumentologicznej, która odbyła się w dniach 11–13 września 2017 roku w Pałacu Ostromecko pod Bydgoszczą pod patronatem Miejskiego Centrum Kultury w Bydgoszczy, Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie.

² Problem ten, wychodząc jednak od innej perspektywy, zauważa na przykład Maciej Smoczyński na marginesie swojego artykułu poświęconego twórczości awangardowej grupy muzycznej Matmos. Jak pisze, „samo wydzielenie kategorii instrumentów muzycznych jest owocem fundamentalnego nieporozumienia. Polega ono na przeciwstawieniu muzyki hałasowi, a dźwięków muzycznych jakoby niemuzycznym. Prawdziwe zalety przedmiotów zwanych

takie rozróżnienie nie musi mieć zasadniczego znaczenia dla interpretacji otoczenia dźwiękowego świata człowieka, w którym dzieła muzyczne czy piosenki popularne są obecne na równych prawach z całą paletą odgłosów przyrody i brzmień cywilizacji technicznej. Z tego punktu widzenia wydaje się zasadne i uprawnione, by instrumentom muzycznym przydać znaczenie narzędzi dźwiękowych codziennego (jak również odświeżonego) użytku i jako takie szeroko uwzględniać w badaniach nad audiosferą.

Kontekst audiosfery może więc stanowić alternatywną i – jak wolno sądzić – wzbogacającą perspektywę dla instrumentologii, rewidującą sposób myślenia o instrumentach jako obiektach czy przedmiotach ściśle muzycznych, służących sztuce i wyłączonych z tego powodu poza obszar potocznie postrzeganego środowiska dźwiękowego. Perspektywa pejzażu dźwiękowego umieszcza instrument muzyczny w codziennym otoczeniu człowieka, w przestrzeni definiowanej fizycznie, ekologicznie, społecznie i kulturowo. W tej perspektywie, która wprowadza do rozważań nad audiosferą między innymi kategorię wspólnoty akustycznej (*acoustic community*), instrument muzyczny i jego dźwięk postrzegane będą jako nośniki pewnych znaczeń kulturowych, istotne w procesach społecznej komunikacji oraz budowania poczucia fonicznej wspólnoty. Z kolei *soundscape studies*, dzięki związkom z instrumentologią, mogą zyskać pogłębioną refleksję nad materialnym aspektem dźwięków środowiskowych – ich ścisłą więzią z przedmiotem-narzędziem, obiektem brzmiącym.

W analizie instrumentologicznej ważna wydaje się zarówno relacja materialności przedmiotu (materiał, konstrukcja, forma wizualna) względem jego charakterystyki brzmieniowej, jak i aspekt techniki generowania dźwięku, nie zawsze w wystarczającej mierze brany pod uwagę w interpretacjach pejzażowych. Różnorodność brzmienia wynika bowiem nie tylko z różnorodności źródeł dźwięków, lecz także ze sposobów ich artykulacji, co wydaje się oczywiste w przypadku instrumentów muzycznych, ale nie zawsze jest dostatecznie mocno uwzględniane w odniesieniu do innych fonicznych generatorów³.

Jeśli dla badaczy współczesnej audiosfery wiedza instrumentologiczna może okazać się uzupełniającą i rozszerzającą perspektywą badań, to w wypadku analiz o charakterze historycznym, dotyczących audiosfery przeszłości, może mieć wręcz pierwszorzędne znaczenie z uwagi na często bardzo ograniczony zasób innych źródeł dokumentujących badane środowiska dźwiękowe.

instrumentami muzycznymi są ledwie użytkowej natury – [...] skonstruowane są tak, że pozwalają na stosunkowo łatwe, kontrolowane zmiany wysokości tonu, a ich dźwięk jest donośny [...]. Jeśli chodzi o właściwości czysto brzmieniowe, ich wyższość nad innymi przedmiotami, służącymi do czego innego albo nie służących do niczego, jest dyskusyjna. Dźwięk można wydobywać z czegokolwiek” – idem, *Matmos: Disco concrete*, „Glissando” 2007, nr 12, s. 110.

³ W tym kontekście na przykład odgłos samochodu jest wynikiem nie tylko jego konstrukcji, rodzaju nawierzchni, warunków atmosferycznych itp., ale w dużym stopniu techniki jazdy konkretnego kierowcy.

Należy zwłaszcza podkreślić, że zachowane oryginalne instrumenty muzyczne (a także proste narzędzia dźwiękowe) mają wyjątkową wartość poznawczą jako jedyne faktycznie dostępne artefakty brzmieniowe z przeszłości, podczas gdy pozostałe źródła materialne czy przekazy pisemne dają możliwość jedynie hipotetycznej rekonstrukcji dawnych brzmień.

Uwzględnienie w badaniach pejzażowych opracowań i ustaleń instrumentologicznych niejednokrotnie pozwala dowieść znaczenia konkretnych instrumentów muzycznych jako rozpoznawalnych elementów danych środowisk dźwiękowych, a nawet uznać je za tak zwane dźwięki znaczące (*sound-marks*)⁴, to jest dominanty brzmieniowe kształtujące poczucie lokalnej tożsamości fonicznej na przykład konkretnych miast, regionów czy grup etnicznych. Dobrym przykładem może być tak zwany Region Kozła, obejmujący obszar sześciu gmin na pograniczu województw wielkopolskiego i lubuskiego, którego specyfiką jest historyczny związek z instrumentem ludowym, tak zwanym kozłem, którego dwa rodzaje – ślubny i weselny – stanowią największe instrumenty dudowe w Wielkopolsce. Ciągłe żywa obecność tego szczególnego instrumentu to fenomen zarówno z punktu widzenia etnomuzykologii, jak i z perspektywy kulturowych badań nad dźwiękiem, ponieważ mieszkańcy regionu nie tylko znają i rozpoznają specyficzne brzmienie kozła, ale też czerpią poczucie lokalnej tożsamości z istnienia tego instrumentu obecnie. Podobnych przykładów „dźwiękowej lokalności” wynikającej z obecności w danym środowisku dźwięków konkretnego instrumentu muzycznego można przywołać znacznie więcej; dotyczą one zarówno tradycji ludowych, jak i miejskich.

Jednocześnie analiza współczesnych pejzaży dźwiękowych pozwala zaobserwować zjawiska odwrotne, świadczące o intensywnie zachodzących procesach globalizacyjnych także w audiosferze, gdy w dotychczasowych, względnie homogenicznych, środowiskach pojawiają się i zakorzeniają brzmienia „egzotycznych” dotąd (obcych kulturowo) instrumentów muzycznych. Dotyczy to szczególnie współczesnych metropolii i coraz silniej obecnego w nich zjawiska ulicznego muzykowania, które w istotny sposób kształtuje audiosferę⁵.

Biorąc pod uwagę wstępne konstatacje, wydaje się zaskakujące, że dotąd związek instrumentologii i *soundscape studies* nie był wyraźnie zaznaczony. Istnieją jednakże znaczące wyjątki. Chyba najszerzej znanym i zaawansowanym badawczo zagadnieniem, które bezsprzecznie łączy obie perspektywy (włączając w to kompetencje historii oraz historii sztuki) stanowi temat dzwonów wieżowych. Brzmienie tych instrumentów, które przez wieki wyznaczało i organizowało w Europie przestrzeń społeczną miast, miasteczek i wsi, miało znaczenie

⁴ Pojęcie wprowadzone przez R. Murraya Schafera – idem, *The Tuning of the World*, New York 1977.

⁵ Por. R. Losiak, R. Tańczuk, *Odmiany globalności i lokalności audiosfery Wrocławia w recepcji jej mieszkańców*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2016, nr 19, s. 57–70.

komunikacyjne, upamiętniające, magiczne⁶, a przede wszystkim sakralizujące, stanowi jedną z najważniejszych i najbardziej wyrazistych warstw środowiska dźwiękowego życia człowieka. Dzwony kościelne, ratuszowe, zegarowe (w tym kuranty), carillony, a bardziej współcześnie także dzwony i dzwonki sygnałowe (między innymi fabryczne i kopalniane, okrętowe, tramwajowe czy szkolne) miały, i w dużym stopniu ciągle mają, wyjątkowe znaczenie w rozpoznawaniu i opisywaniu pejzażu dźwiękowego, zarówno w perspektywie indywidualnego, jak i – szczególnie – życia społecznego⁷.

Konteksty badawcze dzwonów obejmują zarówno kwestie brzmieniowe, związane między innymi z materiałem, kształtem, wielkością czy mechanizmem wzbudzania dźwięku, jak i ikonograficzne oraz społeczno-historyczne. Dla badaczy pejzażu dźwiękowego, podobnie jak dla instrumentologów, ważne jest zachowanie dzwonów tradycyjnych, nie tylko jako artefaktów brzmieniowych, ale i przedmiotów materialnych o istotnym znaczeniu historycznym i artystycznym. Z tego powodu krytycznie odnoszą się do zastępowania dzwónków historycznych dzwonów współczesnymi imitacjami w postaci nagrań czy urządzeń elektronicznych oraz postulują renowację lub rekonstrukcję instrumentów autentycznych. Postulat ten wynika z jednej strony z oczywistej potrzeby ochrony dźwiękowego dziedzictwa, z drugiej wiąże się z umiejętnym projektowaniem współczesnego środowiska akustycznego, w którym doniosłą wartością powinna być wysoka jakość brzmienia, a równocześnie jego związek (akustyczny i symboliczny) z konkretną przestrzenią/miejscem.

Dobrym przykładem badań kampanologicznych w tym zakresie może być praca Tomasza Sielickiego poświęcona historii i współczesności dzwonów Wrocławia, w której autor postuluje działania na rzecz powrotu do miasta zarekwirowanych podczas II wojny światowej dzwonów lub ich rekonstrukcję, a także występuje z inicjatywą upamiętnienia najsłynniejszego wrocławskiego dzwonu – tak zwanego Dzwonu Biednych Grzeszników z Kościoła Marii Magdaleny, który uległ zniszczeniu w 1945 roku⁸.

Tego rodzaju inicjatywy rewaloryzacyjne, łączące intencje instrumentologów i badaczy audiosfery, dotyczą zresztą nie tylko dawnych dzwonów, ale też

⁶ Na temat apotropeicznego znaczenia dzwonów zob. Z.J. Przerembski, *Dźwiękiem w niepogodę, czyli o dawnych sposobach na burzę, gradobicie etc.*, „Wiś Radomska” 9, 2011, s. 213–219.

⁷ Inicjator nauki o pejzażu dźwiękowym R. Murray Schafer od początku swojej działalności badawczej wiele uwagi poświęcał problematyce dzwonów, postrzegając je w kontekście dźwięków symbolicznych oraz komunikacyjnych, trwale związanych z wielowiekową tradycją kultury europejskiej (*The Vancouver Soundscape*, 1974; *Five Village Soundscapes*, 1977; *The Tuning of the World*, 1977). Nawiązanie, a właściwie pogłębienie perspektywy badań pejzażowych w odniesieniu do tego tematu odnajdujemy między innymi u Alaina Corbina w monografii poświęconej historii i recepcji dzwonów w XIX-wiecznej Francji – idem, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris 1994.

⁸ T. Sielicki, *Dzwony Wrocławia – historia i współczesność*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 185–229.

innych instrumentów muzycznych o szczególnym znaczeniu dla środowiska akustycznego w wymiarze społecznym. W wypadku Wrocławia dobrym przykładem może być inicjatywa (aktualnie w fazie realizacji) odtworzenia spalonych w pożarze Bazyliki pod wezwaniem świętej Elżbiety w 1976 roku organów Michaela Englera z połowy XVIII wieku⁹. Organy, podobnie jak dzwony wieżowe, są instrumentem przynależnym niejako do lokalnych społeczności związanych z parafią, miastem, a nawet regionem czy krajem, z racji swojej funkcji muzyczno-religijnej współtworzącym przestrzeń społeczną w sensie ściśle dźwiękowym, a także znaczeniowo-symbolicznym. Organy warto więc badać nie tylko w perspektywie historyczno-muzycznej oraz instrumentologicznej, ale właśnie pejzażowej – są one bowiem trwałym elementem lokalnego pejzażu dźwiękowego, obecnym w pamięci mieszkańców, kształtującym świadomość foniczną miejsca zamieszkania (również poczucie wyróżnienia, lokalnej dumy) i mającym realny wpływ na przestrzeń dźwiękową otoczenia – nieograniczoną bynajmniej do wnętrza kościołów¹⁰.

Można przypuszczać, że działania zmierzające do odtworzenia czy przywrócenia dawnych, nieobecnych, zapomnianych brzmień to nie tylko kwestia ich upamiętnienia czy historycznego zadośćuczynienia, ale także pewna możliwość, co prawda niezwykle okrojonego, jednak bezpośredniego dotarcia – poprzez realny dźwięk instrumentu czy narzędzia – do wrażliwości fonicznej ludzi sprzed wieków, co wydaje się fundamentalne dla badań nad historycznymi pejzażami dźwiękowymi¹¹. Kwestia ta nie zamyka się zresztą w obszarze tak spektakularnych instrumentów, jak dzwony wieżowe, carillony czy organy. Współcześnie w literaturze badawczej pejzażu dźwiękowego coraz częściej podnoszony jest między innymi problem historycznie ważnych narzędzi dźwiękowych (sygnałowych) związanych z rozwojem miast, przemysłu i komunikacji.

Interesujący może być tu przykład Górnego Śląska i śląskich dźwięków przemysłowych (w tym dzwonek szymbów kopalnianych oraz buczków alarmowych) jako jednego z przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego

⁹ Projekt koordynuje Fundacja „Opus Organi”, por. <http://www.opusorgani.pl/> [13.12.2018].

¹⁰ Mam tu na myśli przede wszystkim rzeczywistą przestrzeń otoczenia świątyń, w której realnie słyszalne bywa brzmienie organów, ale też znacznie szerszą przestrzeń medialną, wyznaczoną obecnością nagrań dźwiękowych, transmisji radiowych itp.

¹¹ Problem ten jest rzecz jasna metodologicznie niezwykle skomplikowany, a jego choćby częściowe wyjaśnienie wymaga głębokich studiów nad recepcją, opartych między innymi na zachowanych przekazach pisanych. Tym niemniej, dysponując oryginalnym instrumentem muzycznym lub narzędziem dźwiękowym, jesteśmy w posiadaniu historycznego brzmienia, które – nawet przy uwzględnieniu nieuniknionych deformacji materiałowych i mechanicznych wynikających z upływu czasu – mówi nam wiele o wrażliwości ówczesnych słuchaczy na dźwiękowe i muzyczne jakości (między innymi barwę, dynamikę, artykulację). Tego rodzaju informacje mogą być co najmniej w takim samym stopniu znaczące dla rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych przeszłości jak na przykład wiedza na temat warunków akustycznych pomieszczeń, w których odbywało się uprawianie muzyki.

tego regionu¹². Można sądzić, że ten rodzaj dźwiękowych instrumentów, dziś już coraz bardziej odchodzących w przeszłość, zasługuje na pełną uwagę instrumentologów, podobnie jak na przykład dzwonki tramwajowe, których społeczną ważność w doświadczeniu dźwiękowym miasta ujawniły badania nad recepcją audiosfery Wrocławia. Odgłosy lokalnych tramwajów, w tym tradycyjnych tramwajowych dzwonków, okazały się dla wrocławian jednym z wyznaczników lokalnej tożsamości fonicznej¹³. Sygnałów muzyczno-dźwiękowych wykorzystujących muzyczne instrumenty jest zresztą znacznie więcej. Zaczynając od powszechnie rozpoznawalnych zdarzeń dźwiękowych, jak hejnały miejskie i związane z nimi instrumenty hejnałowe¹⁴, poprzez inne przykłady historycznych już sygnałów fonicznych (na przykład sygnały trąbek pocztowych, rogów myśliwskich, trombit), po współczesne sygnały dźwiękowe i ich mechaniczne lub elektromechaniczne generatory (przykładowo klaksy samochodowe, dzwonki rowerowe, syreny alarmowe). Problem, przed którym stawiają nas badania tych zjawisk, dotyczy sygnalizowanej już relacji między instrumentami muzycznymi a narzędziami brzmieniowymi, w tym coraz powszechniejszymi i różnorodnymi urządzeniami technicznymi, które być może dotąd nie mieściły się w obszarze ścisłych zainteresowań instrumentologii, ale które stanowią interesujące artefakty z zakresu techniki, brzmienia, a także form wizualnych¹⁵.

Historyk pejzaży dźwiękowych czy badacz współczesnej audiosfery są zainteresowani wszelkimi dostępnymi narzędziami fonicznymi, jak na przykład emitujące dźwięki zabawki dziecięce, pozytywki, katarzynki, dzwonki drzwiowe, telefoniczne, a współcześnie również elektroniczne gadżety generujące sygnały akustyczne (na przykład alarmy samochodowe, telefony komórkowe,

¹² U. Myga-Piątek, *Przemysłowy pejzaż dźwiękowy regionu górnośląskiego*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Lublin 2008. W tym samym kontekście ważnych społecznie i kulturowo narzędzi dźwiękowych w odniesieniu do dźwięków dzwonków oraz buczków pisze Klementyna Ochaniak-Dudek, analizując tradycje górnicze Wieliczki i Bochni – eadem, *Tradycje górnicze oraz inne elementy salinarnego dziedzictwa niematerialnego Wieliczki i Bochni*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*, red. M. Kwiecińska, Kraków 2016.

¹³ Por. *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014. Notabene w niektórych modelach aktualnie użytkowanych wrocławskich tramwajów tradycyjny, wzbudzany elektrycznie dźwięk dzwonka został zastąpiony sygnałem nagrywanym. Na tę niepokojącą w kontekście ochrony dziedzictwa dźwiękowego kwestię zwrócił mi uwagę Tomasz Sielicki – badacz dzwonów wieżowych oraz historii wrocławskiej komunikacji tramwajowej.

¹⁴ O prezentacji w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa trąbki hejnałowej z przełomu XIX i XX wieku, używanej do wykonywania hejnału mariackiego, pisze Katarzyna Winiarczyk – eadem, *Czymże więc jest czas (miejski)? Opis badań fenomenu czasu miejskiego w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo miasta...*

¹⁵ Na przykład o współczesnych modelach dzwonków i trąbek rowerowych (z uwzględnieniem ich walorów brzmieniowych oraz wizualnych) w kontekście rowerowej audiosfery miasta pisze Wioleta Muras – eadem, *Rowerowe brzmienia w przestrzeni miejskiej Wrocławia*, „Audio-sfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 2, s. 42–54.

komputery), a także wszelkie urządzenia techniczne gospodarstwa domowego, które z powodu swoich walorów brzmieniowych kształtują audiosferę codzienną. Wydaje się, że właśnie ów obszar pogranicza między instrumentami muzycznymi a wytwarzającymi dźwięki przedmiotami użytkowymi nabiera dziś szczególnie ważnego kulturowo znaczenia, stwarzając nowe wyzwania dla instrumentologii i wskazując na potrzebę jej współdziałania w tym zakresie z nauką o pejzażu dźwiękowym¹⁶.

Problem „pozamuzycznych” narzędzi dźwiękowych ma zresztą swoją czytelną tradycję w obszarze muzyki artystycznej XX wieku. Wystarczy wspomnieć *intonarumori* Luigiiego Russolo, *Ionisation* Edgara Varèse’a, sonoryzm Krzysztofa Pendereckiego czy performensy dźwiękowe Johna Cage’a w rodzaju *Water Walk*. Dziś do tej tradycji można dodać tworzone przez kompozytorów, a także artystów wizualnych rzeźby foniczne i instalacje, jak również rękodzielnicze narzędzia dźwiękowe, które proponuje na przykład współczesny wrocławski artysta Paweł Romańczuk – lider zespołu Małe Instrumenty, autor poruszającej wyobraźnię dźwiękowo-techniczną książki *Samoróbka*, opisującej projekty własnoręcznie skonstruowanych instrumentów¹⁷.

Granica między światem instrumentów muzycznych a dźwiękowych urządzeń codziennego użytku ulega zatem zatarciu w takim samym stopniu jak granica między tradycyjnie rozumianą muzyką a pejzażem dźwiękowym. W tej przestrzeni pogranicza można sytuować również instrumenty plenerowe, funkcjonujące jako świadomie projektowane narzędzia dźwiękowe, rzeźby foniczne czy instalacje artystyczne w przestrzeni publicznej. Tego rodzaju elementy wzbogacające (nie zawsze z dobrym skutkiem) środowisko dźwiękowe są coraz częściej obecne we współczesnych miastach, niekiedy stając się nawet ich fonicznymi wizytówkami.

Przykładem szerzej znanego i wartościowego z punktu widzenia dźwiękowego projektu są organy wodne w Zadarze w Chorwacji. Już sama nazwa tego

¹⁶ Wyobrażam sobie na przykład, że ciekawym tematem dla współczesnego instrumentologa mogą być systematyzujące badania historyczne klaksonów samochodowych, ujmujące ich zróżnicowanie technologiczne i brzmieniowe, z uwzględnieniem typów i marek pojazdów, a także obowiązujących przepisów prawnych czy norm akustycznych. Szczegółowa wiedza na ten temat bardzo wzbogaciłaby świadomość badacza pejzażu dźwiękowego zainteresowanego sposobami obecności sygnałów komunikacyjnych w przestrzeni kulturowej, zwłaszcza (choć nie tylko) w kontekście historycznych pejzaży dźwiękowych. Warto w tym miejscu przywołać pracę wybitnej badaczki historii dźwiękowości Karin Bijsterveld, która pisząc o zmianach świadomości obecności hałasu miejskiego w Europie i Ameryce Północnej w 1. połowie XX wieku, porusza problem dźwięków samochodowych (w tym klaksonów) i ich ewolucji technologicznej. Perspektywa ta jest jednak zbyt szeroka, by opisać konkretne jakości brzmieniowe sygnałów akustycznych, jakie stanowią dźwięki (czy też melodie) klaksonów; zob. eadem, *The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns*, „Social Studies of Science” 31, 2001, nr 1, s. 1900–1940.

¹⁷ P. Romańczuk/Małe Instrumenty, *Samoróbka*, Wrocław 2013.

urządzenia, a także zasada jego konstrukcji, oddaje jego związek z tradycyjnym instrumentem muzycznym, podobnie jak na przykład współczesne realizacje artystyczne Harfy Eola¹⁸. Z pewnością analizy badawcze tego rodzaju zjawisk, które wiążą w sobie intencje sztuki wizualnej i dźwiękowej, wymagają wielostronnej perspektywy, łączącej krytykę sztuki, architektury, instrumentologię oraz refleksję pejzażową, dzięki czemu zasługują na stałą obserwację oraz dokumentację (z uwagi na potencjalną efemeryczność tego rodzaju projektów), a nawet pogłębione studia monograficzne.

Wspomniane problemy bynajmniej nie wyczerpują możliwości współpracy instrumentologii i nauki o pejzażu dźwiękowym. Wskazać można jeszcze inne obszary zagadnień, już może nie tak oczywiste, ale w równej mierze interesujące poznawczo. Ciekawym problemem mogą okazać się badania nad audiosferą warsztatów wytwórczych czy fabryk instrumentów, podejmowane zarówno w kontekście historycznym, jak i współczesnym. Wytwórnie instrumentów to miejsca niedostępne powszechnie; ogólnie nieznanym jest zarówno sam proces produkcji, jak i towarzyszące mu, osobliwe odgłosy. Zapowiedzi zainteresowania taką tematyką już są – przykładem może być dokumentacja wideofoniczna poświęcona dźwiękom pracy warsztatu ludwisarskiego (nagrany w Ludwisarni Felczyńskich w Taciszowie) przygotowana przez zespół badawczy z Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie i opublikowana w ramach międzynarodowego projektu badawczo-dokumentacyjnego „Work with Sounds”¹⁹. Projekt ten, realizowany przez muzea pracy i techniki z sześciu krajów Europy, poświęcony jest dokumentacji zanikających dźwięków technologicznych związanych z procesem pracy. Odnosi się do tych dźwięków jako obiektów niematerialnego dziedzictwa kulturowego i w tej właśnie perspektywie można spojrzeć także na dźwięki warsztatów instrumentów muzycznych.

Problem dźwięków wytwórni instrumentów (pianin, gitar) podjęła Joanna Gul w artykule poświęconym audiosferze fabryk. Jakkolwiek tekst ten nie ma w zamierzeniu charakteru pracy ściśle naukowej, stanowi bardzo dobry punkt wyjścia do szerszych badań w tym zakresie, opisujących i analizujących dźwięki wytwórni na każdym etapie konstruowania instrumentu (od wyboru i cięcia materiału do strojenia), a także rozważających różnice między tradycyjnymi metodami pracy rzemieślniczej a współczesną produkcją przemysłową²⁰.

¹⁸ Por. K. Pawłowska, *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań i środek wyrazu w sztuce ogrodowej i architekturze krajobrazu*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012; E. Cisek, *Dźwięk w architekturze – naturalne rezonatory i interaktywne projekty multimedialne*, [w:] *Dźwięki architektury*, red. A. Kłopotowska, Białystok 2015.

¹⁹ Oficjalna strona projektu, prezentująca między innymi nagranie z Ludwisarni Felczyńskich – www.soundsofchanges.eu [13.12.2018].

²⁰ J. Gul, *Trójgłos o audiosferze fabryki... w kontekście produkcji instrumentów muzycznych*, [w:] *SURVIVAL 14. Przegląd sztuki*, katalog z wystawy, red. A. Kołodziejczyk, A. Stec, Wrocław 2016.

Jeszcze innym, równie mało rozpoznany obszar problemowy, jest zagadnienie audiosfery muzeów, a w tym kontekście ekspozycji instrumentów muzycznych. Dwa opublikowane niedawno na ten temat artykuły, autorstwa Joanny Gul oraz Anety Oborny²¹, dotyczą sposobów ekspozycji instrumentów muzycznych w tradycyjnych i współczesnych koncepcjach wystawienniczych ze szczególnym uwzględnieniem fundamentalnego dla tej sprawy problemu: w jaki sposób prezentować we wnętrzach muzealnych dziedzictwo (historyczne, artystyczne, etnograficzne), jakim są instrumenty muzyczne, aby nie zaniechać przekazania ich najważniejszej funkcji – tworzenia dźwięku? Idąc tym tropem, warto zapytać szerzej: czy mają sens „milczące” muzea instrumentów? Myślę, że nieprosta odpowiedź na te pytania ma szansę zostać sformułowana właśnie w dialogu między instrumentologią i nauką o pejzażu dźwiękowym.

²¹ J. Gul, *Audiosfera muzeum instrumentów muzycznych*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2016, nr 1(3), s. 63–76; A. Oborny, W „świątyni percepcji”. *Ekspozycja polskich ludowych instrumentów muzycznych szydlowieckiego muzeum – doświadczanie tradycji poprzez doświadczanie tradycji muzycznej*, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2016, nr 1(3), s. 55–62.