

# Maksymilian Kapelański

---

## Śladami wyobraźni kosmologicznej : metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o "pejzażu dźwiękowym"

---

Sztuka i Filozofia 26, 186-205

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Maksymilian Kapelański*

## **ŚLADAMI WYOBRAŹNI KOSMOLOGICZNEJ: METAFORA I EZOTERYKA W R. MURRAYA SCHAFERA PISMACH O „PEJZAŻU DŹWIĘKOWYM”**

Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*) rozwijana jest w interdyscyplinarnej optyce ekologicznej od późnych lat sześćdziesiątych przez kanadyjskiego kompozytora, pedagoga i badacza środowiska akustycznego R. Murraya Schafera. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych prowadzi on specjalny zespół badawczy (Przedsięwzięcie Pejzażu Dźwiękowego Świata<sup>1</sup>) na Simon Fraser University i stwarza szeroką bazę dla działalności naukowej i artystycznej pracujących z nim kompozytorów. W latach osiemdziesiątych następuje ograniczenie działalności badawczej, lecz z początkiem następnego dziesięciolecia idee Schaferowskie zyskują szerokie uznanie w ramach międzynarodowego ruchu ekologii akustycznej powstałego z inicjatywy związanych z Schaferem kompozytorów-badaczy. Ponieważ dostępna jest już w polsce ogólna literatura przedmiotu i szereg tłumaczeń tekstów źródłowych dotyczących koncepcji pejzażu dźwiękowego<sup>2</sup>, tytułem wstępu do omówienia kosmologicznego jej wymiaru streścimy jedynie podstawowy zarys idei *soundscape* i pokrewnych jej pojęć.

Schaferowski pejzaż dźwiękowy jest szeroko rozumianym środowiskiem dźwiękowym, pojmowanym w kategoriach psychologicznych, społecznych i historycznych. Posiada on dowolny zakres: może nim być środowisko dźwiękowe lotniska, wioski, miasta, całego świata lub (w rozumieniu bardziej specyficznym) określonej kompozycji muzycznej. Ponieważ współczesny pejzaż dźwiękowy jest w dużej mierze zanieczyszczony hałasem, zadaniem ustanowionej przez Schafera interdyscyplinarnej „nauki o pejzażu dźwiękowym” (*soundscape studies*) jest opis i analiza środowisk dźwiękowych, kładąca podstawy dla tzw. „projektantstwa

---

<sup>1</sup> World Soundscape Project, odtąd WSP.

<sup>2</sup> Patrz: „Literatura źródłowa” i „Literatura przedmiotu w języku polskim” pod koniec niniejszego artykułu.

dźwiękowego” (*acoustic design*), dziedziny, w ramach której proponowane mają być nowe, ekologicznie zdrowe środowiska dźwiękowe i restrukturyzacja starych, zanieczyszczonych środowisk. W obu dyscyplinach specjaliści urbanistyki, inżynierii i innych dziedzin współpracować mają z muzykami, doskonaląc swą wiedzę na temat właściwości ekologicznie harmonijnych środowisk dźwiękowych i wprowadzając w czyn nowe projekty. Program edukacyjny nazwany przez Schafera „czyszczeniem uszu” (*ear cleaning*) ma na celu obudzić świadomość i wrażliwość słuchową ludności miast, a osiągnięty w ten sposób „czysty odbiór” (*clair-audience*) pomoże wymienić ultrawizualny charakter kultury Zachodu na bardziej wyważony sposób postrzegania środowiska.

Związana z próbami poprawienia stanu środowiska dźwiękowego filozofia normatywna jest głównym wektorem koncepcji pejzażu dźwiękowego R. Murraya Schafera, a jej wątki kosmologiczno-ezoteryczne nadają jej szczególny charakter. Współgrają one z jego wieloma niezwykłymi pomysłami, cechującymi zdolnego samouka, jakim był i zapewne pozostaje Schafer. Stałym i najczęściej powtarzającym się elementem pism Schafera jest jego ulubione hasło: „Pejzaż dźwiękowy świata to olbrzymia kompozycja muzyczna. A my jesteśmy jej kompozytorami”. Ta podwójna metafora, związana ściśle z dosłownie interpretowaną Cage’owską definicją muzyki<sup>3</sup> i powtarzana namiętnie przez Schafera, pozostaje w centrum wyobraźni kosmologicznej tego autora. Bliższe spojrzenie na jego pisma wykazuje bowiem, że autor ten ma zdecydowane wyobrażenie o każdym z podstawowych poziomów dobrze skonstruowanej kosmologii: o Bogu, wszechświecie, świecie materialnym niższego rzędu (tu: o muzyce i szeroko rozumianym środowisku dźwiękowym), miejscu człowieka w tym świecie i bytach „niższych”. Muzyka odgrywa centralną rolę na każdym z owych poziomów.

Przedstawienie kosmologicznego wymiaru idei *soundscape* w niniejszym artykule odnosić się będzie do tych sugestii, wątków i zwrotów językowych Schafera, które składają się na pewien obraz porządku wszechświata. Choć Schafer nie przedstawia *explicite* systemu kosmologicznego, a przywołane przez nas wątki i elementy rozrzucone są na przestrzeni jego wielu pism, istnieją istotne powody dla ich interpretacji wedle kategorii systemowych. Po pierwsze, większość wątków, do których nawiązujemy, występuje u Schafera bardzo często, nie są

---

<sup>3</sup> Wedle definicji Cage’a, muzyka jest wszelkimi dźwiękami powstającymi wokół nas. Do definicji tej wrócimy w trzeciej części niniejszego artykułu.

Tabela 1. Kategorie kosmologiczne, powtarzane „hasła” i sposoby prezentacji odpowiadających im treści w pismach R. Murraya Schafera

Ogólne kategorie kosmologiczne	Wykorzystane przez Schafera hasło	Sposoby prezentacji treści w pismach Schafera
I. Bóg	Bóg to „pierwszorzędny inżynier akustyczny”	Stwierdzenia na temat istnienia Boga. Metafora antropomorficzna. Dyskusja wątków z historii religii.
II. Wszechświat	Harmonia sfer	Wykorzystanie ikonografii średniowiecznej. Przedstawienie własnej tezy sugerującej wiarygodność teorii harmonii sfer.
III. Świat materialny niższego rzędu	Środowisko dźwiękowe to „olbrzymia kompozycja muzyczna”	Ontologiczne utożsamianie muzyki ze środowiskiem dźwiękowym. Definicja muzyki/środowiska dźwiękowego. Metafora ezoteryczna. Szczególnie zwroty językowe. Ekspozowanie cech muzycznych w analizach (niemuzycznego) pejzażu dźwiękowego.
IV. Człowiek	Człowiek to kompozytor pejzażu dźwiękowego świata	Metafora moralizująca.
V. Byty niższego rzędu	Dźwięki to istoty żyjące	Propozycja dotycząca „biologicznego”, „duchowego” bądź „społecznego” życia dźwięków.

zatem przypadkowe. Po drugie, nawet teoretyczno-analityczne idee tego autora nie są przedstawione przez niego w sposób całkowicie konsekwentny – pewna dowolność w organizacji elementów kosmologiczno-ezoterycznych wynika więc w pierwszym rzędzie z jego swobodnego dyskursu.

Po trzecie, elementów dźwiękowo-muzycznych omawianej koncepcji Schafera nie można zamknąć w kategoriach estetyki twórczej, dotyczą one bowiem jego stanowiska wobec samej rzeczywistości (bardziej adekwatne byłoby przywołanie zarzuconego już w dziedzinie muzykologii pojęcia „filozofii muzyki”).

Analiza pism Schafera ujawnia, że ezoteryczne wątki jego koncepcji pejzażu dźwiękowego odnieść można do podstawowych poziomów kosmologicznych (tabela 1). Na każdym z tych poziomów daje się wyodrębnić rodzaj „hasła”, wielokrotnie przedstawianego przez Schafera w postaci metafory, zwykłego stwierdzenia lub historycznego nawiązania. Znaczenie każdego z tych „hasła” ugruntowane jest przez rozwinięcie jego podstawowego przekazu, dodanie nowych metafor, szczególnie zwroty słowne, definicje, przywołanie ilustracji lub idei z historii filozofii, i eksponowanie odpowiednich wartości w analizach pejzażu dźwiękowego.

Dyskusja powyższych treści i sposobów ich prezentacji stanowić będzie materiał głównej części artykułu.

## I. BÓG: „PIERWSZORZĘDNY INŻYNIER AKUSTYCZNY”

Odniesienia dotyczące Boga przybierają w pismach Schafera szereg postaci. Są to: stwarzające szeroką bazę konceptualną nawiązania historyczno-religioznawcze, specyficzna metafora antropomorficzna (Bóg jako „inżynier akustyczny”) oraz stwierdzenia eksponujące osobistą wiarę Schafera w Boga.

Treści religioznawczo-historyczne znajdują szczególnie skupioną formę w krótkim piśmie zatytułowanym *Ursound*<sup>4</sup>, w którym autor przedstawia akustyczne wątki łączące liczne religie. Wiele miejsca poświęca on historycznym relacjom zdolności słyszenia głosów boskich. Zauważa, że „biblijne sny są pejzażami dźwiękowymi wypełnionymi głosami – głosami nakłaniającymi, doradzającymi, głosami gniewnymi”<sup>5</sup>. Wskazuje następnie na stopniową „utrata łączności” człowieka z Bogiem, przejawiającą się zanikiem zdolności rozumienia mowy Boga przez większość wiernych (zarządzać miał temu od owego czasu „tłumacz” w postaci proroka), a następnie całkowitym wyciszeniem głosów pozaziemskich w świadomości ludzkiej. Schafer twierdzi, że w obliczu zerwania się

<sup>4</sup> R.M. Schafer, *Temples of Silence, Voices of Tyranny*, Arcana Editions, Bancroft, Ontario 1993, s. 11–28.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 24. Fragmenty pism Schafera tłumaczył M. Kapelański.

bezpośredniej łączności z Bogiem „przez setki lat człowiek starał się ponownie nawiązać kontakt przez energiczne śpiewanie i bicie w dzwony (...)”<sup>6</sup>. Gdzie indziej mówi, że „na różne sposoby – za pomocą świętych kości, grzechotek, dzwonów czy głosu – człowiek chce jakby dotrzeć do ucha bożego; chce skłonić Go do nastawienia ucha”<sup>7</sup>.

Ów aktywny aspekt dźwiękowo-religijny łączy się u Schafera z idea „pradźwięku” (*ursound*), tj. pierwotnego dźwięku twórczego, za pomocą którego stworzony został świat. Omawiając pradźwięk, sięga Schafer do mitów kosmogonicznych różnych religii i kultur i eksponuje ich dźwiękowe rozumienie stworzenia świata<sup>8</sup>. Magiczny język i dziwne słowa wymawiane przez Boga przy stwarzaniu świata i w porozumiewaniu się z wierzniymi pojawiają się według niego również w „koncertach tzw. ludów prymitywnych, w rytualnych śpiewach wszystkich religii i ‘performansach’ współczesnej poezji dźwiękowej”. Pierwotne, magiczne słowa są dla niego „akustycznymi ‘ejakulacjami’, z których pochodzi język i muzyka”<sup>9</sup>.

Znamienne dla Schaferowskiego wyobrażenia o wszechświecie jest, że ostatnie akapity eseju *Ursound* odnoszą całość powyższych rozważań do sytuacji człowieka współczesnego:

Dźwięk jest pierwotną siłą [*primal force*]. Wytwarzanie dźwięku jest uczestnictwem w pierwotnej chęci tworzenia za pomocą głosu. (...) Obawiamy się jednak, że utraciliśmy ową boską moc. (...) Moc poruszania i kształtowania [*the moving force*] trwa w sposób ulotny. By ją odnaleźć, musimy powrócić do głębi instynktu i nierozdzielnej jedności podświadomości, pozwalając, by długie fale dźwięku pierwotnego [*ursound*] porwały nas pod jego powierzchnię, gdzie – słuchając ślepo naszych przodków i świata fauny – poczujemy jak [moc ta – M.K.] znów wzbiera: w nas, w naszej mowie i w naszej muzyce<sup>10</sup>.

Twórczy dźwięk, który wedle mitów i religii wykorzystany został po raz pierwszy przez Boga, jest więc dla Schafera nadal obecny w naszym świecie.

Wypowiedzi, które łączą Boga Stwórcę z kształtem, istotą bądź genezą pejzażu dźwiękowego świata przedstawione są więc teraz poza kontekstem religioznawczo-historycznym. Pojawiają się w postaci często wykorzystywanej przez Schafera metafory, w której Bóg przedstawiony jest jako „inżynier akustyczny”:

<sup>6</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 28.

Bóg był, lub raczej jest, pierwszorzędnym inżynierem akustycznym. My radzimy sobie gorzej w projektowaniu naszych maszyn, pochodzący z nich hałas jest bowiem straconą energią. Stworzone przez [Boga – M.K.] maszyny nie tracą energii poprzez hałas. Dlaczego nie umiemy naśladować inżynieryjnego geniuszu Boga?<sup>11</sup>

W Schafera przedstawieniu idei Boga widzimy więc nie tylko pierwotny gest twórczy o podstawie dźwiękowej, lecz także mistrzostwo przejawiające się w jego rezultacie – ekologicznie „naoliwionej” pod względem akustycznym maszynie wszechświata.

Istnieje jednak jeszcze bardziej bezpośrednio sformułowane stanowisko Schafera dotyczące samego istnienia Boga-Stwórcy. Jest to pochodzący spoza bezpośredniego zakresu pism o pejzażu dźwiękowym fragment wypowiedzi ustnej kanadyjskiego kompozytora na temat jego własnej pracy twórczej:

Nie cierpię komponować, ponieważ jest to rzecz wyjątkowo trudna. Długo zastanawiam się nad nowym utworem. W miarę jak kompozycja nabiera kształtu [w mojej wyobraźni – M.K.], staję się coraz bardziej niecierpliwy i wrażliwy, aż wreszcie wiem, że nie mogę już tego dłużej odwlekać, że muszę usiąść i zacząć pisać. To właśnie mam na myśli, gdy mówię o stawianiu czoła prawdziwym problemom duchowym, to znaczy problemom religijnym, bo religia – w swej najgłębszej istocie – dotyczy ustanawiania porządku ponad chaosem i [działania – M.K.] przeciwko niemu; zajmuje się tym również sztuka. Stwórca dał nam ten rodzaj intuicji, stwarzając nas i resztę wszechświata i sprawiając, aby poruszał się w tak precyzyjny i bardzo wytworny sposób<sup>12</sup>.

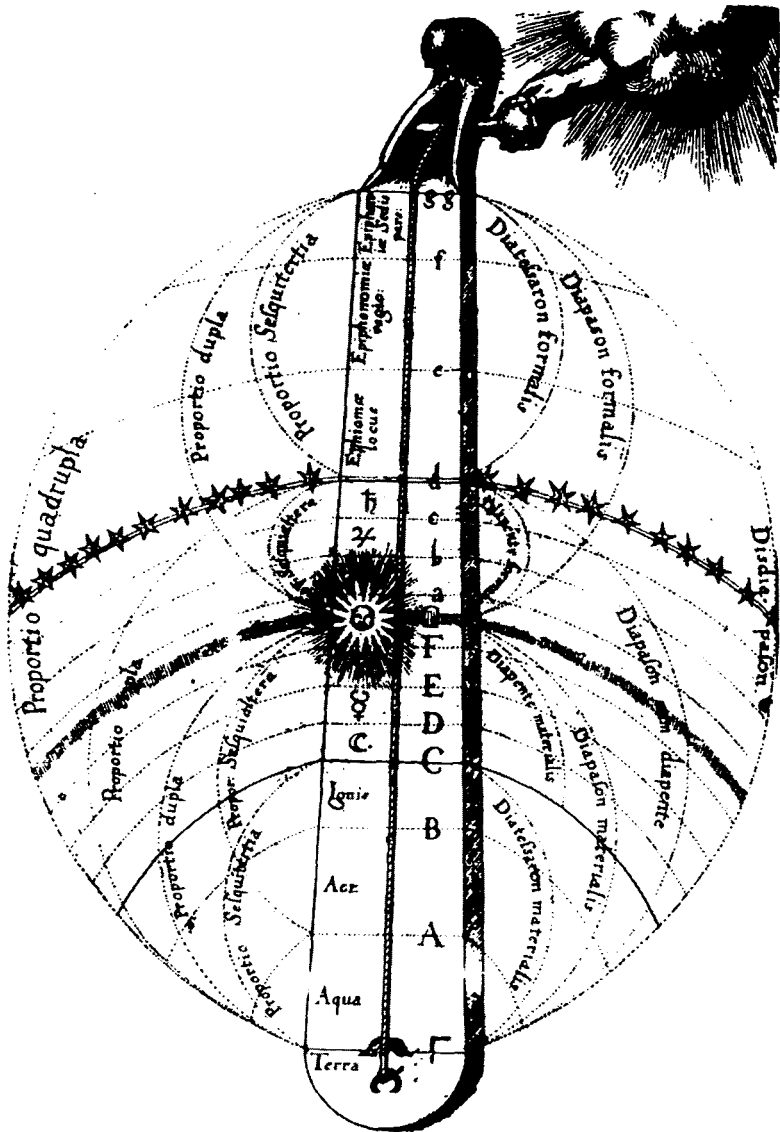
Zwierzenie to zawiera kwintesencjalny wyraz szeregu Schaferowskich idei kosmologicznych: twórczej siły dźwiękowej, stworzenia świata przez Boga, ustanowionego przezeń porządku w funkcjonowaniu wszechświata i w muzyce. Ideały te znajdują swe logiczne odzwierciedlenie w przytaczanej przez kompozytora koncepcji harmonii sfer.

## II. WSZECHŚWIAT: HARMONIA SFER

W odniesieniach do teorii harmonii sfer przywołuje Schafer kilku z jej przedstawicieli: Pitagorasa, Boecjusza, Keplera i Roberta Fludda, przytaczając m.in. ilustracje zawarte w ich traktatach. Szczególne miejsce

<sup>11</sup> R.M. Schafer, *The Book of Noise*, Price Miburn, Wellington, New Zealand 1970, s. 23; *The Tuning of the World*, Knopf, New York 1977, s. 207; idem, *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Arcana Editions, Toronto 1986, s. 163; idem, *Temples of Silence...*, op. cit., s. 9.

<sup>12</sup> P. Such, *Soundprints: Contemporary Composers*, Clarke, Irvin & Co. Ltd., Toronto, Vancouver 1972, s. 160–161, tłum. M. Kapelański.



Bóg stroi monochord świata w drzeworycie pt. *The Tuning of the World* z *Utriusque Cosmi Historia* (1916) Roberta Fludda. Ilustrację tą wykorzystuje Schafer w *Strojeniu świata*



zajmuje tu sztych pt. *Strojenie świata* z traktatu Roberta Fludda *Utruisque Cosmi Historia* z 1617 r., do którego nawiązuje Schafer w tytule i pierwszej ilustracji swej najważniejszej książki (ilustracja przedstawia rękę Boga strojącą olbrzymi monochord rozpostarty w przestrzeni międzyplanetarnej). W piśmie *The New Soundscape* (1968) dyskusja na temat harmonii sfer zajmuje osobny rozdział, natomiast w *Tuning of the World* (1977) stanowi ona epilog.

Co istotne, żadne z zaprezentowanych przez Schafera omówień teorii harmonii sfer nie jest usytuowane w ciągu innych historycznych rozważań, tak mocno rozbudowanych w jego podstawowym dziele. Historyczna treść pozostaje tu w służbie przekazywania własnych idei Schafera na temat ciszy i harmonii świata. Przedstawiając koncepcję harmonii sfer, kompozytor wydaje się ponadto ją popierać.

W obu wspomnianych pismach po wstępnym przybliżeniu koncepcji harmonii sfer przedstawia on następujący ciąg logiczny, mający zgadzać się z tezą średniowiecznych myślicieli, wedle których dźwięk doskonały jest niezauważalny dla niedoskonałego człowieka usytuowanego w niedoskonałym świecie:

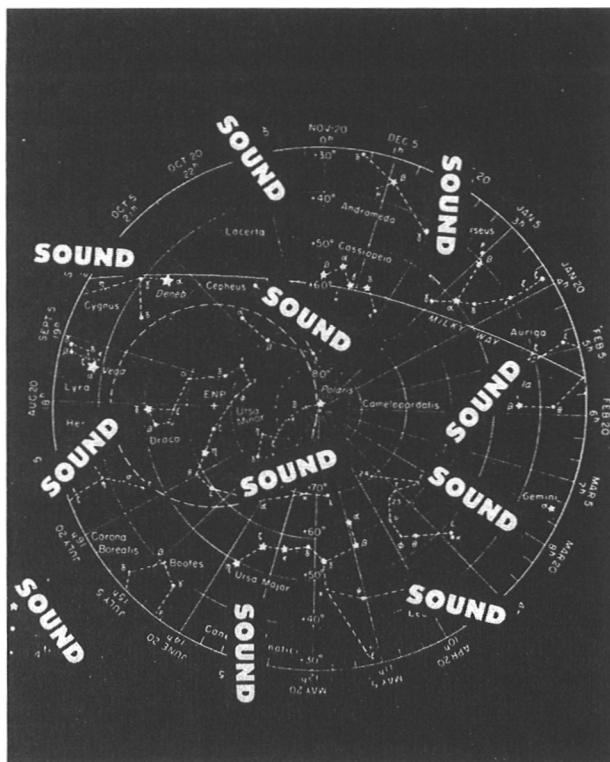
1. Wszystkie dźwięki są „niedoskonałe”, ponieważ zawierają właściwe im transjenty<sup>13</sup>.
2. Hipotetyczny dźwięk „doskonały”, by obyc się bez transjentów, musiałby powstać bardzo dawno temu (np. w momencie powstania wszechświata).
3. Ciągły, doskonały dźwięk rozpoczęty przed powstaniem ludzkości nie byłby prawdopodobnie świadomie postrzegany jako dźwięk, lecz jako cisza.
4. Harmonia sfer może być zespołem takich właśnie dźwięków (nie jest zatem postrzegana żadnym ze zmysłów).

W *The New Soundscape* Schafer waha się między ostrożnym a pełnym poparciem powyższej sugestii, tworząc wypowiedź pełną wewnętrznych sprzeczności:

No cóż, wejdziemy więc na teren czystej spekulacji (...). (...) przez długi czas [koncepcja ta – M.K.] uznawana była za niemądry pomysł. Bywa jednak, że ludzie w tajemniczy, intuicyjny sposób wyczuwają coś, nie wiedząc właściwie dlaczego, a dopiero później nauka rehabilituje i potwierdza ich myśl. Chodzi mi tu jedynie o to, że ci starożytni uczeni wierzyli, że dźwięk doskonały postrzegalibyśmy jako ciszę!<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Nieregularne zaburzenia występujące na samym początku fali dźwiękowej.

<sup>14</sup> R.M. Schafer, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 136.



Ilustracja dotycząca harmonii sfer z *The New Soundscape* R. Murraya Schafera.  
© Copyright Arcana Editions 1986

Pisząc *Strojenie świata*, nie powstrzymuje się jednak od afirmacji tej idei, rozwijając ją w ostatnich słowach swego dzieła:

Czy można usłyszeć ciszę? Owszem – jeśli zdołalibyśmy rozszerzyć swą świadomość ku wszechświatowi i nieskończoności, moglibyśmy usłyszeć ciszę. Stopniowo, przez praktykę kontemplacji, mięśnie i umysł umieją się rozluźnić, a całe ciało otworzyć, by stać się samym słuchem. Gdy indyjski jogin osiąga stan uwolnienia od zmysłów, słyszy *anahatę* – dźwięk „niepobudzony” [*unstruck sound*]. Osiągnięta jest wtedy doskonałość. Ujawniony jest tajemny hieroglif Wszechświata. Liczba staje się słyszalna i spływa w dół, wypełniając odbiorcę brzmieniami [*tones*] i światłem<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, op. cit., s. 262.

Afirmacja pozytywnie przez człowieka postrzeganej ciszy, pozostającej w intymnym związku z dźwiękiem i wszechświatem, stanowi swoiste apogeum zawartego w *Strojeniu świata* normatywnego ciągu filozofii pejzażu dźwiękowego. Na niższym natomiast poziomie kosmologicznym odniesienia do koncepcji harmonii sfer znajdują swój odpowiednik w Schafera idei środowiska dźwiękowego jako kompozycji muzycznej.

### III. ŚRODOWISKO DŹWIĘKOWE: „OLBRZYMA KOMPOZYCJA MUZYCZNA!”

Stosunek między muzyką a środowiskiem dźwiękowym tworzy w pismach Schafera samo centrum omawianego przez nas porządku kosmologicznego. Techniki prezentacji tego poziomu koncentrują się wokół łączenia statusu ontycznego muzyki i pejzażu dźwiękowego, za pomocą definicji, wielkiej metafory, szczególnych zwrotów językowych i eksponowania elementów muzycznych w analizie pejzażu dźwiękowego.

Najwcześniejszą próbę definicji muzyki znajdujemy u Schafera w transkrypcji lekcji muzyki z 1965 r., gdzie w dyskusji z klasą szkoły średniej ukazuje on nieadekwatność tradycyjnie kształtowanych definicji i szeregu propozycji studentów. To, co pozostaje po zbiorowej dyskusji, jest mocno okrojonym stwierdzeniem: „Muzyka jest organizacją dźwięków (rytm, melodia etc.) przeznaczoną do słuchania”<sup>16</sup>. Schafer wskazuje przy tym, że słowa wzięte w nawias (rytm, melodia etc.) nie są konieczne dla tej definicji. Słowne ograniczenie definicji muzyki wynika tu wedle jej autora z zauważanej w XX w. gwałtownej ekspansji zakresu dźwięków i środków wyrazowych mogących stanowić wartość muzyczną.

Owa definicja muzyki jest jednak dość wczesnym i najbardziej tradycyjnym z określeń muzyki w pismach Schafera. Zwracając się do Johna Cage’a z prośbą o jego własną definicję, Schafer otrzymuje bowiem odpowiedź: „Muzyka to dźwięki, dźwięki wokół nas, czy jesteśmy w sali koncertowej czy poza nią – patrz: Thoreau”<sup>17</sup>, i od 1968 r. nie przestanie cytować odpowiedzi amerykańskiego kompozytora.

Wskazując w historii muzyki XX w. na rozszerzenie roli perkusji w orkiestrze, wprowadzenie aleatoryki, dźwięków muzyki konkretnej i elektronicznej, Schafer opowiada się za stosownością definicji Cage’a.

<sup>16</sup> R.M. Schafer, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 18.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 94. Cytowane również w: „Muzyka środowiska”, s. 290 i *The Tuning of the World*, op. cit., s. 5.

W improwizowanej miniaturze słownej również wykorzystuje implikacje zbliżenia muzyki i środowiska dźwiękowego w kontekście historycznym:

Zasłyszane w holu po premierze *Piątej* Beethovena: „No dobrze, ale czy jest to muzyka?”

Zasłyszane w holu po premierze *Tristana* Wagnera: „No dobrze, ale czy jest to muzyka?”

Zasłyszane w holu po premierze *Sacre* Strawińskiego: „No dobrze, ale czy jest to muzyka?”

Zasłyszane w holu po premierze *Poematu elektronicznego* Varèse'a: „No dobrze, ale czy jest to muzyka?”

Odrzutowiec rozcina niebo nad moją głową, a ja pytam się: „No dobrze, ale czy jest to muzyka? Może pilot wybrał niewłaściwy zawód?”<sup>18</sup>

Rozwój estetycznego gustu i poszerzania środków muzycznego wyrazu nie wystarcza jednak do pełnego określenia przesłanek (ani ostatecznego przesłania) powyższego tekstu. Pytając się, czy dźwięk odrzutowca jest muzyką, Schafer wskazuje, że pod względem historycznego rozwoju muzyki powinien nią być, lecz hałas ingeruje w historyczny ciąg rozwoju estetycznego piękna. Autor powyższego epigramatu ukazuje tym samym podstawowe zakłócenia i sprzeczności zachodzące we współczesnym pejzażu dźwiękowym. Nie bez znaczenia jest tu również fakt, że Schafer wiele czasu i miejsca poświęcił zwalczaniu i krytykowaniu zanieczyszczenia przestrzeni mieszkalnej hałasem samolotów.

W podejściu Schafera do ontologii środowiska dźwiękowego również zauważamy zacieranie się granic między muzyką a środowiskiem. O ile muzyka wchłania elementy środowiska dźwiękowego, środowisko samo staje się muzyką. Przejawy tej tendencji ukazują się wyraźnie w piśmie z 1970 r., w którym pojawia się u Schafera podstawowa dla jego koncepcji pejzażu dźwiękowego idea środowiska jako kompozycji muzycznej:

Bez przerwy rozbrzmiewa wokół nas fascynująca, makrokosmiczna symfonia. Jest to symfonia pejzażu dźwiękowego świata. My natomiast jesteśmy jej kompozytorami<sup>19</sup>.

Wielokrotne przedstawianie idei środowiska jako kompozycji muzycznej jest nierozdzielnie sprzężone z opisanym powyżej ontycznym statusem muzyki, jak również z wyłaniającą się z powyższego cytatu szczególną rolą człowieka, do której wrócimy w następnej części kosmologicznego rysu.

Porównaniu, metaforze bądź faktycznemu utożsamianiu samego środowiska dźwiękowego z muzyką towarzyszy w omawianych tekstach niezliczona wręcz liczba zwrotów językowych przejawiających się na bardziej płytkim poziomie. Są to dodatkowe i niejako mimochodne metafory, porównania, przenośnie i analogie łączące oba zakresy dźwiękowe.

<sup>18</sup> R.M. Schafer, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 93.

<sup>19</sup> R.M. Schafer, *The Book of Noise*, op. cit., s. 3.

Wystarczy podać kilka przykładów tego rodzaju ideowego „spoiwa” narracji Schafera:

Jeden pies wyskamdł solową arię z krzykliwą wyrazowością włoskiego tenora. (...) jakiś pies zaczął szczekać, a następnie rozebrzmiała polifonia psów<sup>20</sup>.

Nawet w ciągu godziny odgłos [śniegu] może się całkowicie zmienić (...) chodząc po cichych drogach rozbudowujemy repertuar kroków<sup>21</sup>.

(...) zielona żaba gra na bandžo (...) <sup>22</sup>.

Przyciszone dźwięki kotłów, wygrywane przez deszcz na brzegu Oceanu Spokojnego (...) <sup>23</sup>.

Podobne zwroty znaleźć można również w cytowanej przez Schafera literaturze źródłowej, służącej autorowi do przedstawiania historii pejzażu dźwiękowego. Zwroty tego rodzaju ugruntowują i stapiają się z bardziej dobitnymi przejawami utożsamiania muzyki ze środowiskiem dźwiękowym i *vice versa*.

Ekspozowanie i projekcja cech muzycznych w analizie pejzażu dźwiękowego przeprowadzanej przez Schafera i jego *Przedsięwzięcie Pejzażu Dźwiękowego Świata* jest kolejnym sposobem, w który omawiany autor przybliży badaną rzeczywistość akustyczną metaforze wielkiej kompozycji muzycznej. Tendencja ta wynika nie tylko z ideowej orientacji Schafera, lecz także z kompozytorskiego wykształcenia członków WSP. W uwydatnianiu „muzycznego” wskaźnika środowiska dźwiękowego w ramach badań pejzażu dźwiękowego istotną rolę odgrywa szereg głównych elementów. Pierwszym z nich jest wybór integralnych pod względem temporalnym i geograficznym przedmiotów badań. Dbanie o integralny kształt przedmiotu badań umożliwia przedstawienie rytmów i wysokości dźwiękowych w pewnej szacie formalnej wyższego rzędu. To z kolei prowadzi Schafera do projekcji cech formalno-muzycznych na pejzaż dźwiękowy, co przejawia się w jego wykorzystywaniu terminów muzycznych (np. „rekapitulacja”).

Znamiennym dla analiz pejzażu dźwiękowego sposobem przybliżania środowiska akustycznego kompozycji muzycznej jest też uwydatnianie określonych wysokości dźwięku zawartych w badanym terenie. Wysokości dźwiękowe wytwarzane przez technologię elektryczną (lodówki, druty

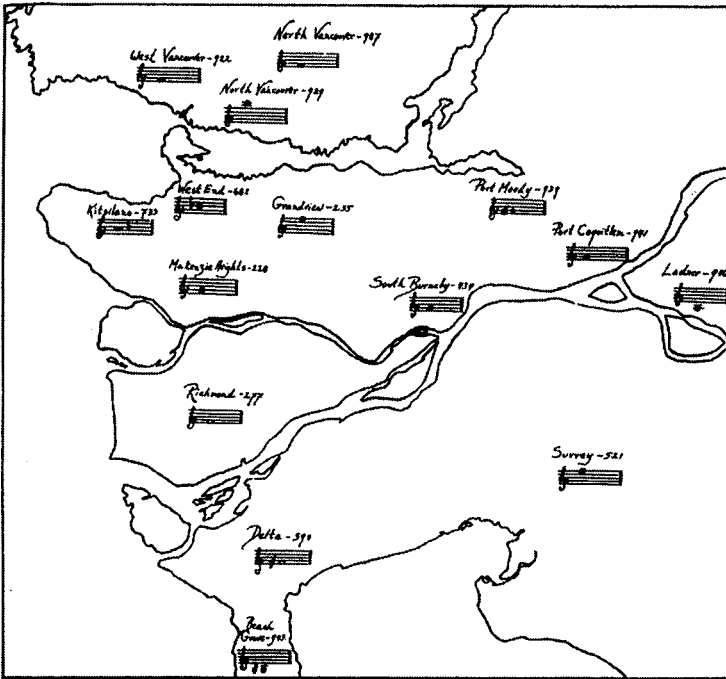
<sup>20</sup> R.M. Schafer, „Winter Diary. Journal of the Making of a Radio Program”, *Yearbook of Soundscape Studies* 1998, I, s. 112 i 108. Por. omówienie obu cytatów (i następnego także) w kontekście Schafera „głębokich” rodzajów utożsamiania środowiska dźwiękowego z muzyką w: M. Kapelański, „Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym”, *Teksty Drugie* 2000, nr 4, s. 37–56.

<sup>21</sup> R.M. Schafer, „Winter Diary...”, op. cit.

<sup>22</sup> R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, op. cit., s. 37.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 19.

elektryczne, telefony, syreny policyjne) i inne urządzenia przedstawione są często na mapkach analitycznych<sup>24</sup>; niekiedy dochodzi do ich fikcyjnego dopełnienia, stwarzającego pełniejsze kategorie muzyczne, np. przez dodanie jednego tonu, by stworzyć dominantę septymową. W ramach analiz uwydatnione są również periodyczne cykle rytmiczne i inne ukształtowania rytmiczne, przy czym podlegają one często muzycznej notacji. Za prosty przykład może tu posłużyć rytmiczna notacja odgłosów w kuźni i rytmów kół różnych rodzajów pociągów<sup>25</sup>.



Przykład analizy (geograficznej rozmieszczenie wysokości sygnałów telefonicznych w okolicy Vancouver) z uwydatnieniem jakości myzycznych. Z monografii WSP pt. *The Vancouver Soundscape*. © Copyright World Soundcape Project, Simon Fraser University 1974

Ekspozowanie muzycznych jakości odgłosów zwierząt jest kolejnym elementem „umuzyczniania” analiz pejzażu dźwiękowego. Śpiew ptaków

<sup>24</sup> WSP, *Handbook for Acoustic Ecology*, red. B. Truax, nr 5 w serii: „The Music of the Environment Series”, red. R.M. Schafer, ARC Publications, Vancouver 1978, s. 7.

<sup>25</sup> R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, op. cit., odpowiednio s. 58 i 114.

opisywany językiem muzycznym wpisuje się w szereg cytatów przytaczanych przez Schafera z literatury pięknej. Innym razem traktowanie odgłosów zwierząt odbywa się w zakresie naukowo orientowanego podejścia, jak np. przy Schafera opisie muzycznych cech śpiewu długopłetwca hubaka<sup>26</sup>. Prezentuje przy tym zapis takiego śpiewu z zaznaczeniem tematów, motywów i ich przekształceń<sup>27</sup>. Natomiast wskazywanie na istnienie wykonywanej bądź odtwarzanej w środowisku muzyki jest prawdopodobnie najbardziej oczywistym z opisywanych elementów „umuzyczniających” środowisko dźwiękowe. Na ogół towarzyszy mu aksjologiczne podejście popierające muzykę akustyczną i śpiew, a potępiające odtwarzanie nagrań, szczególnie tych o wysokiej głośności.

#### IV. CZŁOWIEK: KOMPOZYTOR PEJZAŻU DŹWIĘKOWEGO ŚWIATA

Bezpośrednią kontynuacją przedstawienia pejzażu dźwiękowego świata jako „olbrzymiej kompozycji muzycznej” jest postawienie człowieka w roli jej twórcy: „my jesteśmy jej kompozytorami”, mówi Schafer. W *Strojeniu świata* autor przywołuje pod nagłówkiem zatytułowanym „Orkiestracja jest zadaniem muzyka” swą często powtarzaną myśl:

W książce tej będę traktował świat jako makrokosmiczną kompozycję muzyczną. (...) Dziś wszystkie dźwięki należą do *continuum* możliwości znajdujących się wewnątrz wszechogarniającego królestwa muzyki. Oto nowa orkiestra: uniwersum dźwiękowe! A oto muzycy: wszyscy i wszystko co brzmi!<sup>28</sup>

Poruszony w tej wypowiedzi wpływ człowieka na kształt pejzażu dźwiękowego rozwijany jest dalej w kontekście idei odpowiedzialności ekologicznej. W przedstawiającym ideały ekologicznego projektantstwa akustycznego eseju pt. *Muzyka środowiska* (1973) Schafer pisze:

Czy dźwiękowy pejzaż świata jest niezależną kompozycją, nad którą nie mamy kontroli, czy też to my właśnie jesteśmy jej twórcami i wykonawcami odpowiedzialnymi za jej formę i piękno?<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ów gatunek wieloryba potrafi „odśpiewać” kilkudziesięciominutową „pieśń” z „tematami” i ich przekształceniami, po czym powtórzyć ją identycznie. Badania przeprowadzone przez naukowców wykazały również, że pieśni te ewoluują na przestrzeni lat.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 36–38.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 5. Pierwsze zdanie cytatu znajduje się również w: idem, *Muzyka środowiska*, s. 290. Ostatnie dwa zdania cytatu znaleźć można w: idem, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 95.

<sup>29</sup> R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, op. cit., s. 289; por. *The Tuning of the World*, op. cit., s. 5.

Stałym elementem zespołowych publikacji Schafera w latach siedemdziesiątych staje się też *Krótkie wprowadzenie do Przedsięwzięcia Pejzażu Dźwiękowego Świata*, które zawiera następujący pogląd:

Przedsięwzięcie Pejzażu Dźwiękowego Świata zajmuje pozytywne stanowisko wobec sytuacji [zanieczyszczenia dźwiękowego – M.K.]: uznajemy dźwięki środowiska za olbrzymią makrokulturową kompozycję, której człowiek i natura są kompozytorami i wykonawcami<sup>30</sup>.

Element pozytywny, o którym mowa, dotyczy potencjalnego (i często faktycznego) piękna tego rodzaju „kompozycji”, jak również możliwości zmiany jej brzmienia, jeśli zбочyła ona z toru ekologicznego zdrowia.

W obliczu niemalże identycznego przedstawienia w wielu pismach Schafera idei pejzażu dźwiękowego jako kompozycji muzycznej mniej szablonowa i pełniejsza wypowiedź w *Unesco Courier* (1976) jest szczególnie wartościową, gdyż bardziej opisową wskazówką:

Analogia środowiska akustycznego i muzyki może dla niektórych być dziwna, lecz mam szczególny powód, by ją sugerować. W muzyce dźwięki są istotne, a muzyk jest ostrożny – nie rozrzuca ich więc bezcelowo. Celem muzyki jest osiągnięcie równowagi i harmonii; natomiast wrogiem muzyki jest zmarnowana energia, tj. hałas. Uważam, że rozpoczynając projektowanie pejzażu dźwiękowego świata, należy mieć na uwadze model, którym jest muzyka, przypomina on bowiem, że naszym zadaniem będzie łączenie nauki i sztuki dla dobra społeczeństwa<sup>31</sup>.

Znajdujemy tu więc w postaci skondensowanej wyrażenie kluczowych idei akustyczno-ekologicznych, takich jak: powody, cele, ideały i wymiar praktyczny wzornictwa dźwiękowego.

W świetle aksjologicznego, moralizującego wręcz podejścia Schafera do roli człowieka w komponowaniu pejzażu dźwiękowego świata ostatni werset przytoczonego „kaprysu” o niecałkiem dobrze wybranym zawodzie pilota zyskuje dodatkowe znaczenie: człowiek jest obciążony odpowiedzialnością za ekologiczny dobrobyt środowiska i samego siebie. Dysonans w postaci hałasu maszyny jest niemiło widziany.

---

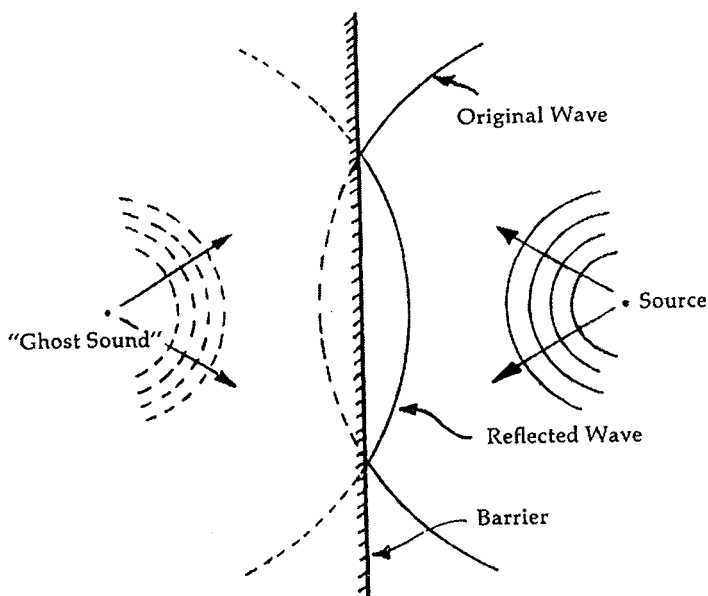
<sup>30</sup> WSP, *A Survey of Community Noise By-Laws in Canada*, red. R.M. Schafer, Simon Fraser University, Burnaby, B.C. 1972, druga karta recto, tłum. M. Kapelański; por. WSP, *European Sound Diary*, red. R.M. Schafer, nr 3 w serii: „The Music of the Environment Series”, ARC Publications, Vancouver 1977, s. 102; WSP, *Five Village Soundscapes*, red. R.M. Schafer, nr 4 w serii: „The Music of the Environment Series”, ARC Publications, Vancouver 1977, s. 82; WSP, *Handbook for Acoustic Ecology*, op. cit., s. 165.

<sup>31</sup> R.M. Schafer, *Exploring the New Soundscape*, op. cit., s. 8.



## V. DŹWIĘKI: ISTOTY ŻYJĄCE

Omawiając akustyczne zjawisko odbicia fali dźwiękowej od płaskiej powierzchni i wynikający z niego efekt lustrzany, sprawiający wrażenie istnienia drugiego źródła dźwięku usytuowanego za odbijającą powierzchnią, Schafer wprowadza ideę ducha dźwiękowego, przy czym specjalnie sugeruje pewną tajemniczość i jakby preferuje wyobrażenie o dźwięku-duchu niż akustyczne wytłumaczenie tego zjawiska. Nawiązuje do niego w późniejszej publikacji, gdzie mówi wprost, iż akustycy, ograniczając dyskusję tego zjawiska do jego fizycznego wymiaru, „splycają sprawę”.



R. Murraya Schafera „dźwięk-duch” ze *Strojenia świata*: echo ma pochodzenie tajemnicze. © Copyright: Knopf

Odniesienia do dźwięków jako do bytów żywych, posiadających „biologiczne”, „społeczne” bądź „duchowe” życie, sytuują się na najniższym poziomie zarysowanej przez nas kosmologii i przybierają na ogół formę domniemanej metafory. Osadzony w funkcji ożywienia wyobraźni uczniów wybrany przykład tej tendencji znajdujemy w jednym z pism pedagogicznych:

Dźwięk [tone] przecina ciszę (śmierć) swym rozedrganym życiem. Bez względu na to, jak cicho czy głośno się wyraża, mówi jedną rzecz: „żyję”. (...) Utrzymaj dźwięk przez długi czas, przynajmniej dopóki nie obejmie go całkowita nuda. Klasa musi odczuć stopniową, powolną śmierć jednostajnego dźwięku. Poproś [klasę – M.K.] o pomysł, jak nadać dźwiękowi nowe życie<sup>32</sup>.

Kategorie biologiczno-biograficzne pojawiają się jednak również w książce przeznaczonej zdecydowanie dla czytelnika dorosłego, gdzie w opisanu akustycznego „życia dźwięku” wykorzystane są następujące określenia: „poczęcie”, „narodziny/dzieciństwo”, „dojrzałość”, „wiek starczy”, „śmierć (pogrzeb)”, „biografia”<sup>33</sup>.

Rozwijając bogaty zestaw metafor, Schafer podejmuje również kwestię „społecznego” życia dźwięków:

Mówiliśmy o życiu pojedynczych dźwięków. Są one jednak fragmentami pełniejszego bytu społecznego, który nazywamy kompozycją muzyczną. Spojrzenie na utwory muzyczne z punktu widzenia systemów społecznych może być fascynującym ćwiczeniem. Kompozycja jako świętowanie ludzkości. Każda nuta jako istota ludzka, oddech życia. Muzyka bywa przyjazna i towarzyska (Mozart) lub pełna wojowniczych antagonizmów (Schönberg); jeszcze inna przedstawia powikłania eksplozji zaludnienia (Ives)<sup>34</sup>.

Retoryka ta znajduje swoje racjonalne uzasadnienie:

Gdy mówimy w ten sposób, używamy metafory, w rzeczywistości bowiem dźwięk składa się z nieżywych wibracji mechanicznych. To antropomorficzna preferencja skłania nas do mówienia o muzyce w tak wielkich metaforach, jak przywoływanie dźwięków do życia i nadawanie im egzystencji społecznej<sup>35</sup>.

Jednak w innych miejscach odniesienia do życia dźwięków pojawiają się u Schafera bez komentarza o metaforycznym ich wykorzystaniu, i to poza wszelkim kontekstem pedagogicznym. Ekspanowaniu idei życia dźwięków służą językowe wyrażenia funkcjonujące u tego kompozytora najczęściej na zasadzie domyślnej metafory. Spójrzmy na kilka przykładów:

(...) populacja dźwięków na świecie wzrasta (...)<sup>36</sup>.

(...) w odniesieniu do jednostajnego, niezmiennego dźwięku [*flat line in sound*] nie istnieje poczucie trwania. Dźwięk taki jest ponadbiologiczny. Można mówić o biologicznym życiu dźwięków naturalnych: dźwięki te rodzą się, rozkwitają i umierają. Lecz generator lub urządzenie klimatyzacyjne nie umiera; dostaje transfuzję i żyje nieskończenie długo<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> R.M. Schafer, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 53.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 146; R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, op. cit., s. 129–130.

<sup>34</sup> R.M. Schafer, *The Thinking Ear...*, op. cit., s. 149.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>36</sup> *The Tuning of the World*, op. cit., s. 158.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 78.

Świat cierpi dziś na nadmierną populację dźwięków<sup>38</sup>.

Nie można dokładnie powtórzyć żadnego dźwięku. (...) Każdy dźwięk popełnia samobójstwo i nigdy już nie powraca<sup>39</sup>.

Wyrażenia tego rodzaju tworzą szczególną tkanę językowo-ideową, którą nasiąknięty jest dyskurs Schafera.

\* \* \*

W przedstawionych powyżej treściach widzimy mocny dowód rozwiniętej wyobraźni kosmologicznej R. Murraya Schafera. Wyobraźnia ta przenika wszystkie poziomy szerokiej kategorii składających się na opis podstawowego porządku świata. Sposoby prezentacji każdego z tych poziomów są naturalne i swobodne – nie stanowią sztywno wyrażonego dogmatu ani teorii, lecz są integralnym elementem języka i metaforyki autora, przewijającym się na przestrzeni wielu pism w postaci stwierdzeń, odnośników historycznych, definicji, dyskursu analitycznego oraz mniej lub bardziej oczywistych metafor i wyrażen językowych. Elementami kosmologiczno-ezoterycznymi przesiąknięty jest cały dyskurs Schafera, od głębokich obrazów metaforycznych po mało istotne wyrażenia.

Muzyka pozostaje w centrum zespołu idei kosmologicznych, scalając ich różnorodne przedstawienie. Przenika ona u Schafera wszystkie z wyodrębnionych przez nas poziomów kosmologicznych i scalona ze środowiskiem lub „pejzażem” dźwiękowym funkcjonuje dzięki rozmyślnej intencji. Według R. Murraya Schafera, Bóg stworzył świat za pomocą dźwięku, który w ukryty sposób funkcjonuje nadal w postaci harmonii sfer; pejzaż dźwiękowy świata również jest muzyką, tym razem komponowaną przez człowieka. W tym harmonijnym obrazie mało co pozostaje dziełem przypadku – nawet same dźwięki mają własne życie i pod postacią kompozycji muzycznych odzwierciedlają organizację społeczną ludzkości. W piśmiennictwie Schafera mamy więc do czynienia z pełną integracją świata za pośrednictwem kategorii dźwiękowo-muzycznych.

Ze względu na swą powtarzalność i wszędobylskość obrazy i idee kosmologiczne w pismach Schafera odrywają się od metafory i nawiązania historycznego ku specyficznej dla tego autora ezoteryczności, funkcjonując w zawieszeniu semantycznym, które stwarza charakterystyczną warstwę narracji, zawierającą fantastyczną wizję świata.

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>39</sup> R.M. Schafer, *Temples of Silence...*, op. cit., s. 162. Warto zauważyć, że fragment ten zaczerpnięty jest z wiersza Schafera.

## LITERATURA ŹRÓDŁOWA

- Schafer R. Murray (1970), *The Book of Noise*, Wellington, New Zealand: Price Milburn.
- Schafer R. Murray (1976), „Exploring the New Soundscape”, *Unesco Courier*, nr XXIX, s. 4–8.
- Schafer R. Murray (1977), *The Tuning of the World*, New York: Knopf; Toronto: McClelland and Steward Ltd.
- Schafer R. Murray (1982), „Muzyka środowiska”, tłum. D. Gwizdalanka, *Res Facta* 9, s. 288–315.
- Schafer R. Murray (1986), *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto: Arcana Editions.
- Schafer R. Murray (1993), *Temples of Silence, Voices of Tyranny*, Bancroft, Ontario: Arcana Editions.
- Schafer R. Murray (1995a), „Argentyński krajobraz dźwiękowy”, tłum. L. Zielińska, *Monochord*, nr VIII–IX, s. 23–41.
- Schafer R. Murray (1995b), *Poznaj dźwięk: 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu muzyki*, tłum. R. Augustyn, Poznań: Wydawnictwo Muzyczne BREVIS.
- Schafer R. Murray (1998), „Winter Diary. Journal of the Making of a Radio Program”, *Yearbook of Soundscape Studies*, nr I, s. 107–118.
- Schafer R. Murray (w przygotowaniu do druku), *Nowy pejzaż dźwiękowy* (tłumaczenie *The New Soundscape*), tłum. R. Augustyn, red. L. Zielińska, Poznań: Wydawnictwo Muzyczne BREVIS.
- Such Peter (1972), *Soundprints: Contemporary Composers*, Toronto, Vancouver: Clarke, Irvin & Co. Ltd.
- WFAE (World Forum for Acoustic Ecology) Strona internetowa. <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/home/>
- World Soundscape Project (1972), *A Survey of Community Noise By-Laws in Canada*, red. R. Murray Schafer. Burnaby, B.C.: Simon Fraser University.
- World Soundscape Project (1977a), *European Sound Diary*, red. R. Murray Schafer (nr 3 w serii „The Music of the Environment Series”, red. R. Murray Schafer), Vancouver: ARC Publications.
- World Soundscape Project (1977b), *Five Village Soundscapes*, red. R. Murray Schafer (nr 4 w serii „The Music of the Environment Series”, red. R. Murray Schafer), Vancouver: ARC Publications.
- World Soundscape Project (1978), *Handbook for Acoustic Ecology*, red. Barry Truax (nr 5 w serii „The Music of the Environment Series”, red. R. Murray Schafer), Vancouver: ARC Publications.

## LITERATURA PRZEDMIOTU W JĘZYKU POLSKIM

- Harley Maria Anna (1994), „O rzeczywistości, nierzeczywistości i rzeczywistości pozornej w muzyce: dwa dialogi z komentarzem”, tłum. L. Zielińska, *Monochord*, t. V, s. 15–32.
- Harley Maria Anna (1995), „Dźwięk i życie: Narodziny ekologii dźwiękowej”, *Ruch Muzyczny*, nr 6XXXIX, 19 marca, s. 6–7.
- Kapelański Maksymilian (2000), „Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym”, *Teksty Drugie*, nr 4, s. 37–56.
- Kapelański Maksymilian (2001), „Recenzja: Yearbook of Soundscape Studies nr I”, *Muzyka*, nr XLVI2, s. 107–113.
- Kapelański Maksymilian (2002), „Pejzaż dźwiękowy: między muzyką a środowiskiem akustycznym”, *Opcje*, nr 2.
- Truax Barry (1998), „Pejzaż dźwiękowy, teoria komunikacji akustycznej i kompozycja z tworzywa dźwięku środowiskowego”, tłum. M. Kapelański, *Monochord*, nr XVIII, s. 5–30.
- Zielińska Lidia (1995a), „O Schaferze: Dwie noty”, *Monochord*, nr VIII–IX, s. 7–13.
- Zielińska Lidia (1995b), „Rozmowa z R. Murrayem Schaferem”, *Monochord*, nr VIII–IX, s. 13–23.
- Zielińska Lidia (1998), „Ekologia akustyczna” (w:) *Encyclopaedia Britannica* (wydanie polskie).

## Summary

The introductory part of the article briefly presents R. Murray Schafer's concept of the soundscape developed from the late 1960s in the interdisciplinary framework of acoustic ecology, and shows Schafer's propensity toward cosmological thought. Schafer's statements about God ("the acoustic designer"), the universe ("music of the spheres"), the material world of a lower level ("a huge musical composition"), man ("the composer of the world composition"), and entities of a lower nature (sounds as "living organisms") are collected and arranged according to basic cosmological categories. The main four parts of the article follow this order and accord special attention to the specific means used by Schafer to present his ideas. Metaphors, historical references, analysis and definitions of music and the soundscape, as well as certain elements of discourse all play an important part in the rich cosmological imagery of this author.