

Karolina Dąbek

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Metafora ruchu i jej urzeczywistnienie w muzyce przestrzennej XX wieku

Abstract

The Metaphor of Movement and Its Materialisation in the Spatial Music of the 20th Century

The article concerns the issue of experiencing spatial music. While discussing movement and space in music, Bohdan Pociąg draws attention to two types of the spatiality of a musical work: the “inner” and “outer” spatiality. The first one comes from the nature of the sound material and the interaction of elements, it stays in the sphere of impressions, metaphors. The second one involves the physical parameters and the actual performance of the piece. The author notes that the works of composers of the 20th century tend to break through from the internal space, transforming it into the external one. The issue of the body as a centre is present in the works of Edmund Husserl, Yi-Fu Tuan, Edward Hall, and others. The metaphor of movement – concerning language and music – has become the subject of cognitive science. In the context of spatial music, the metaphorical level is combined with the physical level. During the performance of a composition, the listener may have various relations with sound sources but always locates them concerning the location of their own body, which they

treat as the centre. The two basic types of outer spatiality – the perspective of the observer and the perspective of the participant – correspond to the types of understanding of the metaphor of movement in music (internal spatiality) proposed by Steve Larson and Mark Johnson.

Keywords

Spatial music, spatiality, the metaphor of movement, carnality, musical experience

Przestrzeń w muzyce ma wiele poziomów i znaczeń. Termin ten – w różnorodnym rozumieniu – odnajdziemy tam, gdzie mowa o konkretnych kompozycjach, ich zapisie lub wykonaniach, w pismach krytycznych i pracach naukowych o charakterze historycznym lub analitycznym, a także w myśli teoretycznej, filozoficznej i estetycznej wszystkich epok, od starożytności po współczesność¹. Mówiąc jednak o samym dziele muzycznym – rozważanym w ontologicznej pełni, z uwzględnieniem wszystkich stadiów jego istnienia² – pojęcie przestrzeni często ustępuje miejsca innym, bardziej szczegółowym: przestrzenność oraz muzyka przestrzenna. Przestrzenność może dotyczyć zarówno samej materii muzycznej utworu, jak i czysto fizycznych aspektów jego wykonania. Taki podział sugeruje Bohdan Pocij, mówiąc o przestrzenności wewnętrznej i zewnętrznej dzieła muzycznego³. Pierwszy rodzaj dotyczy sytuacji, gdy

- 1 W jednej z nowszych pozycji w polskiej literaturze związanych z problemem przestrzeni w muzyce Katarzyna Szymańska-Stułka opisuje m.in. zjawiska z dziedziny techniki muzycznej (np. polichóralność szkoły weneckiej, hoketowy efekt echa), poprzez jej znaczenia symboliczne i metaforyczne (np. rozproszone wielodźwięki, skrajne rejestry), aż po koncepcje filozoficzno-estetyczne (np. pitagorejska muzyka sfer). Por. K. Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
- 2 Stadia koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji – zgodnie z założeniami interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego. Por. M. Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Teoria Muzyki. Studia. Dokumentacje. Interpretacje” 2016, nr 8–9, s. 420.
- 3 B. Pocij, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 74. Krzysztof Szwałgier rozważa różne stopnie muzycznej przestrzenności ze względu na relacje panujące pomiędzy elementami dzieła muzycznego. Pocijowska „przestrzenność wewnętrzna” odpowiada stopniowi pasywności z klasyfikacji Szwałgiera (przestrzenność jest wówczas cechą podrzędną, np. przy imitacji tematu w ko-

[...] muzyka wywołuje w nas nieodparte wyobrażenie przestrzeni realnej. Utwór muzyczny ukonstytuuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę; [...]. Kiedy słuchamy utworu lub go czytamy czy wykonujemy, wówczas do statyczno-objętościowych wrażeń przedmiotu przestrzennego dołącza się również przecież przestrzenne, wrażenie ruchu tworów dźwiękowych, jego szybkości, rodzaju, kierunku⁴.

Po przeciwnej stronie sytuuje się przestrzenność zewnętrzna, „związana z wykonaniem dzieła muzycznego i usytuowaniem tego wykonania w przestrzeni realnej”⁵, charakterystyczna dla tzw. muzyki przestrzennej. W praktyce oznacza to utwory, w których intencją kompozytora było fizyczne rozmieszczenie źródeł dźwięku, zarówno w obrębie sceny, jak i poza nią: przełamanie tradycyjnego układu i wyjście do słuchaczy, otoczenie ich lub umiejscowienie między wykonawcami (lub głoścnikami).

Przyjmijmy zatem na początku rozróżnienie na te dwa podstawowe rozumienia przestrzenności w muzyce, które scharakteryzować można za pomocą opozycji: metaforyczne – dosłowne, wyobrażone – rzeczywiste, opisywalne – mierzalne. Te dwa odmienne i wyraźnie od siebie oddzielone światy wydają się jednak zbiegać w jednym punkcie – w człowieku, słuchaczu; w tym, jak percypuje i rozumie muzykę przez pryzmat doświadczenia własnej cielesności. Zbadanie tej tezy stanowi pierwszy cel artykułu – z pomocą przyjdą tu filozoficzne, antropologiczne i kognitywne koncepcje, które poruszają problem ciała jako centrum. Drugim celem jest rozwinięcie i uzasadnienie intuicji, którą Bohdan Pociąg zaznacza na samym końcu swego szkicu. Píše on, że jedną z kardynalnych cech przestrzennej koncepcji nowej muzyki stanowi

lejných grupach instrumentalných wraženie ruchu powstaje „przy okazji”). Zaś „zewnątrzna” obejmowała dwa kolejne stopnie: aktywność (przeźrzenność jako element równorzędny, np. technika polichóralna lub rozmieszczenie zespołu na scenie) oraz autonomię (przeźrzenność jako element dominujący, np. otoczenie słuchacza lub przemieszczanie się wykonawców, gdy inne elementy są temu podporządkowane). Por. K. Szwałgier, *Muzyka przeźrzenna*, „Forum Musicum” 1973, nr 15, s. 36–48.

4 B. Pociąg, *O przeźrzenności...*, dz. cyt., s. 73.

5 Tamże, s. 74.

dążność do przełamania wewnętrznej przestrzeni muzycznej i przetworzenia jej w intensywnie rozszerzoną przestrzeń zewnętrzną [...] poprzez rozszerzenie „ściany dźwiękowej” (przestrzenne ugrupowanie wykonawców na estradzie), rozprzestrzenianie źródeł dźwięku, aż do otoczenia słuchacza muzyką ze wszystkich stron, umieszczenia go, niby w środku kuli, w przestrzennym centrum utworu⁶.

Owo „przetworzenie” można zaobserwować na bardzo konkretnych przykładach: przechodząc od poziomu metafor (rozpatrywanych w perspektywie kognitywnej) do poziomu fizycznej przestrzeni w utworach kompozytorów dwudziestowiecznych.

Ciało jako centrum

Odchodząc na chwilę od zagadnień bezpośrednio związanych z muzyką, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenie może mieć ludzkie ciało i przestrzeń dla naszego postrzegania, rozumienia i kształtowania otoczenia, w którym żyjemy. Odbieranie przestrzeni w kontekście doświadczeń cielesnych stało się w XX wieku obiektem zainteresowania wielu dziedzin humanistyki. Istotne dla poruszanego tematu wątki pojawiają się u różnych autorów, przedstawicieli odmiennych dyscyplin, zarówno z obszaru filozofii (m.in. pragmatyzm, fenomenologia, estetyka środowiskowa), jak i nauk społecznych (antropologia kulturowa, geografia humanistyczna, proksemika, ekologia, socjologia i psychologia przestrzeni). Nie roszcząc sobie praw do przedstawienia wyczerpującego opisu problematyki, która skupia się na zagadnieniach ciała, przestrzeni, miejsca i doświadczenia, można jednak w odniesieniu do niej zarysować pewien wyjściowy obraz, który pozwoli lepiej zrozumieć kwestię przestrzenności w muzyce.

W tym celu warto wyjść od rozważań nad problemem cielesności u Edmunda Husserla, które znajdujemy już w wykładach *Ding und Raum* wygłoszonych na początku XX wieku, a opublikowanych w 1973 roku. Ciało rozumie on jako z jednej strony fizyczny obiekt (*Körper*), z drugiej zaś jako

6 Tamże, s. 78. Pociąg w późniejszej części artykułu stosuje zdefiniowane wcześniej pojęcia „przestrzenność wewnętrzna/zewnętrzna” dość niekonsekwentnie. Czasem zamiast „przestrzenność” używa określenia „przestrzeń wewnętrzna/zewnętrzna” – należy je jednak rozumieć jako synonimiczne.

nośnik „ja”, lokalizację własnych wrażeń i odczuć, żywe ciało (*Leib*). Dzięki temu stanowi ono stały punkt odniesienia dla naszej percepcji, doświadczenia przestrzeni – jest centrum, punktem zerowym (*Nullpunkt*), „w stosunku do którego ukazują się wszystkie relacje przestrzenne, wyznacza [ono] prawo i lewo, przód i tył, górę i dół”⁷. Dla wszystkiego, co zmienne i ruchome, nasze własne ciało stanowi stały punkt orientacji – nawet jeśli samo się porusza. Pole percepcyjne jest zawsze od niego zależne: ruch ciała pociąga za sobą natychmiastową zmianę percepcji kierunków i relacji z otoczeniem⁸. Marek Pokropski, analizując związki między rozumieniem cielesności w myśli fenomenologicznej (E. Husserl, M. Merleau-Ponty⁹) i w kognitywistce (szczególnie w koncepcji poznania ucieleśnionego¹⁰), zauważa także, że:

[...] ciało jako punkt orientacyjny samo jest „ślepą plamką” układu. Nie znajduje się ani po prawej, ani po lewej stronie, ani bliżej, ani dalej, moja prawa ręka nie jest bliżej mnie niż prawa noga. Ani ciało jako całość, ani jego części nie mogą zatem zostać określone przestrzennie jak inne postrzegane obiekty¹¹.

Tymczasem geograf humanistyczny Yi-Fu Tuan, wychodząc od istniejących zależności pomiędzy budową ludzkiego ciała a postrzeganiem kierunków i przestrzeni, bada ich historycznie i kulturowo uwarunkowane znaczenia. Orientację góra–dół łączy z postawą człowieka: pionową (wyprostowaną, pełną godności) lub poziomą (leżącą, pokorną) oraz z jego budową (głowa jako najwyższy i najważniejszy element). Podobnie jest przy podziale na przód–tył: przestrzeń z przodu obejmujemy wzrokiem, jest jasna, pełna, twarz człowieka budzi szacunek, naturalnym ruchem jest kroczenie w przód, w przyszłość, ku celom – podczas gdy tył jest

7 E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, w: *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke*, t. 16, red. U Claesges, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973, s. 80. Edward Casey dostrzega tutaj powrót do kantowskiej intuicji, mówiącej, że trzy podstawowe wymiary przestrzenne są zakorzenione w ludzkim ciele i stanowią podstawę orientacji, zob. E. Casey, *The fate of Place. A philosophical History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1998, s. 217.

8 E. Husserl, *Ding und Raum*, dz. cyt., s. 80.

9 Por. E. Husserl, *Ding und Raum*, dz. cyt., M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.

10 Por. F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind*, MIT Press, Cambridge MA 1993.

11 M. Pokropski, *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 135.

ciemny, znajduje się poza zasięgiem wzroku i wiąże z ruchem wstecz, z przeszłością¹². Warto zwrócić uwagę, że te dwa przypadki charakteryzuje asymetria względem budowy ludzkiego ciała, tymczasem prawa i lewa strona człowieka są niemal identyczne. Tuan pisze, że:

ludzie nie popełniają pomyłek, jeśli chodzi o pozycję pionową lub poziomą albo tył i przód. Łatwo natomiast mylą prawą i lewą stronę ciała oraz wynikający z nich podział przestrzeni. W naszym doświadczeniu [...] tył i przód mają znaczenie podstawowe, natomiast prawa i lewa strona – drugorzędne¹³.

Dlatego też inne będą znaczenia, jakie przywiązujemy do danych kierunków, łącząc je we wspólnych obszarach. Góra, przód i prawa strona oznaczają boskość, sacrum, niebo, to, co jasne, dobre i doskonałe – ich przeciwieństwa kojarzone są ze sferą profanum, ziemią lub piekłem, śmiercią i ciemnością¹⁴.

Zdaniem Tuana, tak rozumiane kategorie przekładają się na to, jak człowiek tworzy i organizuje przestrzeń wokół siebie – co widać w elementach konstrukcji wnętrza, architekturze czy rozplanowaniu urbanistycznym. Wysokość nadaje znaczenie obiektom i obszarom: naturalne wzniesienia lub stworzone ręką ludzką podwyższenia (cokoły, stopnie, piedestały) przeznaczone są dla rzeczy i budynków ważnych, wyróżnionych, prestiżowych lub świętych¹⁵. Podobne traktujemy kategorię centrum, która ponadto silnie związana jest z orientacją w przestrzeni względem siebie oraz miejsca przebywania. Centrum to „ja”, moje ciało, ale także moje najbliższe otoczenie: przestrzeń, w której się znajduję, żyję (dom, miasto, kraj). Co ciekawe, kategoria centrum nie zawsze determinuje to, co centralnie – w sensie fizycznym – umiejscowione, ale raczej to, co jest dla nas w jakiś sposób ważne lub zostało wyróżnione.

Zarówno pomieszczenia, jak i miasta mają często swoje strony przednią i tylną – pisze Tuan. – Pokoje najczęściej mebluje się niesymetrycznie: ich geometryczny środek nie stanowi centrum wnętrza. Centrum bawialni może na przykład stanowić kominiek umieszczony w końcu pokoju¹⁶.

12 Y.-F. Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977, s. 51–70.

13 Tamże, s. 61.

14 Tamże, s. 51–70.

15 Tamże, s. 55.

16 Tamże, s. 59.

Z kolei Edward Hall zwraca uwagę także na rolę czynników kinestetycznych w postrzeganiu otoczenia¹⁷. Nasz odbiór danej przestrzeni będzie zdeterminowany tym, jakie daje ona możliwości poruszania się: podłużny korytarz wydaje się ciasny dlatego, że ogranicza swobodę ruchu naszego ciała, zaś kwadratowy pokój – nawet o identycznej objętości – będziemy już uważać za przestronny. Również odległości określamy w stosunku do siebie, do swojego ciała: „ja” jestem „tutaj”, podobnie jak „to”, zaś „ty” i „tam” są już dalej, lecz nie tak daleko, jak „on” czy „oni”¹⁸. W tych zależnościach również zaznacza się przenoszenie dosłownego sensu pojęć (odnoszącego się do relacji fizycznych) na ich znaczenie niedosłowne, metaforyczne. „«Odległość» oznacza stopień dostępności, a także stopień zainteresowania. [...] «Mówiliśmy o tym i tamtym, ale – niestety – przeważnie o tamtym». Słowo «tamto» najwyraźniej sugeruje tematy konwersacji zarówno odległe, jak i trywialne”¹⁹.

Przytoczone powyżej wątki i koncepcje podkreślają rolę i znaczenie cielesnego doświadczenia w percepcji przestrzeni. Co więcej, w relacji człowiek (ciało) – przestrzeń (otoczenie) zauważyć można również coś w rodzaju sprzężenia zwrotnego. Z jednej strony odbieramy i rozumiemy otaczającą rzeczywistość przez pryzmat własnej cielesności, z drugiej – tworząc i organizując przestrzeń wokół nas, sami nadajemy jej podobne cechy²⁰. Zależności zachodzące na tej linii są równie silne, co skomplikowane. Jednak czy ma to jakieś konsekwencje w stosunku do muzyki? Okazuje się, że istotne – zarówno na poziomie metaforycznym, jak i w odniesieniu do przestrzeni rzeczywistej. Uświadamia nam to casus muzyki przestrzennej, w której znaczenia nabiera fizyczne umiejscowienie słuchacza względem źródła dźwięku – do tej kwestii jeszcze powrócę. Na razie jednak przyjrzymy się pewnym myślowym przyzwyczajeniom dotyczącym przestrzeni, które znajdują odzwierciedlenie w języku.

17 E. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 75.

18 Y.-F. Tuan, *Space and Place...*, dz. cyt., s. 67.

19 Tamże, s. 66–67.

20 Przytaczane w tekście koncepcje i zależności odnoszą się przede wszystkim do kultury i mieszkańców starego kontynentu. Należy mieć na uwadze, że nawet jeśli wiele z nich jest ściśle związanych z uniwersalnym układem ludzkiego ciała, to zależeć mogą także od uwarunkowań historycznych, kulturowych, tradycji, przekonań religijnych lub geograficznego położenia. W odmiennych kulturach, plemionach czy cywilizacjach te zjawiska mogą być postrzegane inaczej.

Ruch metaforyczny

„Wśród najbardziej podstawowych metafor stosowanych do opisu muzyki znajdują się pojęcia przestrzeni i ruchu”²¹ – zauważa Ewa Schreiber, analizując koncepcje dotyczące związków muzyki z przenośnią. Wśród nich znaleźć można ujęcia kognitywne, które bezpośrednio łączą pojęcia przestrzeni i ruchu z doświadczeniem cielesnym. Badanie społecznych i kulturowych znaczeń, jakie tworzą się pomiędzy człowiekiem a otoczeniem, zajmuje kognitywistów mniej niż przytaczanych wyżej przedstawicieli antropologii kulturowej. Zdecydowanie bardziej interesuje ich przebieg procesów myślowych i sposób działania umysłu człowieka w odniesieniu do jego ciała.

Ciekawe w omawianym kontekście będą wnioski dotyczące funkcjonowania metafor, wypracowane na gruncie lingwistyki kognitywnej – zwróćmy uwagę na jeden konkretny przykład. Mark Johnson i George Lakoff zauważają, że pojęcie ruchu ściśle wiąże się z pojęciem czasu, rozpatrywanym przez pryzmat codziennych doświadczeń cielesnych. Analizując metaforę „czas to przedmiot ruchomy”²² zauważają istnienie dwóch sposobów konceptualizacji czasu, w których:

1. czas się porusza, a my stoimy (mówimy np. „nadszedł czas działania...”, „dawno minął czas, kiedy...”) lub
2. my się poruszamy, a czas stoi (np. „idziemy przez lata”, „zbliżamy się do końca roku”).

W obu przypadkach postrzeganie czasu jest zakorzenione w doświadczeniu: ruch istnieje w odniesieniu do nas (fizycznego umiejscowienia naszego ciała w przestrzeni), ważny jest także jego kierunek – z przeszłości (tył) ku przyszłości (przód)²³.

Steve Larson i Mark Johnson podejmują ten problem w odniesieniu do czasu i przestrzeni w muzyce. Uważają oni, że ludzkie rozumienie muzycznego ruchu jest całkowicie metaforyczne oraz że wpływa z naszych podstawowych doświadczeń fizycznego ruchu własnego ciała w codziennym życiu²⁴. Analizują trzy najważniejsze metafory ruchu w muzyce:

21 E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40, s. 104.

22 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 64.

23 Tamże, s. 64–67.

24 M. Johnson, S. Larson, *Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion*, „Metaphor and Symbol” 2003, nr 2, s. 63–84.

1. „poruszająca się muzyka” – sytuacja, w której sami pozostajemy nieruchomi, ale obserwujemy to, co się porusza: odcinki utworu, frazy muzyczne, kolejne partie itd. (mówimy np. „zbliża się kolejna część”, „wchodzi trzeci głos”),
2. „muzyczny krajobraz” – my sami przemierzamy się po nieruchomym krajobrazie (np. „dochodzimy do kody”, „teraz przyśpieszamy”),
3. „muzyka jako poruszająca siła” – dotyczy poczucia, że jakieś siły wprawiają nasze ciało w ruch, mieszczą się tutaj też pojęcia bezwładności, grawitacji, przyciągania itp. (np. „muzyka nas wciąga, prowadzi, porusza”).

Za pomocą takich określeń – jakże często używanych w mowie potocznej, w tekstach publicystycznych czy pracach naukowych – dajemy wyraz temu, co Pociąg nazywał przestrzennością wewnętrzną dzieła muzycznego²⁵. Zauważmy, że pierwsze dwa warianty są zupełnie analogiczne do metaforycznego opisywania czasu, o którym pisali Lakoff i Johnson. Widać wyraźnie również związek owych pojęć – muzyka trwa w czasie (jest uważana za sztukę czasową), czas zaś, przynajmniej w naszym języku i sposobie myślenia, implikuje ruch oraz przestrzeń. Larson i Johnson podkreślają jednak, że wspomniane wyżej metafory odnoszą się przede wszystkim do muzyki klasycznej, tonalnej. W niej właśnie osiągnąć można bardzo bezpośrednie skojarzenia z ruchem w przestrzeni, poprzez np. różnicowanie barwy dźwięku, dynamiki, agogiki, faktury, ale także środki polifoniczne: imitacyjne wchodzenie kolejnych głosów, progresję harmoniczną²⁶. Nawet jeśli melodia wznosi się lub opada, a ciche akordy wydają się pochodzić gdzieś z oddali, gromkie zaś otaczać nas ze wszystkich stron – pozostajemy w sferze metafor, pośród których kognitywiści rozpoznaliby takie schematy wyobrazeniowe (*image schemata*) jak góra–dół, przód–tył, centrum–peryferie czy schemat drogi. Zgodnie z tą koncepcją, muzykę poznajemy i rozumiemy przez pryzmat ruchowych i przestrzennych doświadczeń cielesnych.

25 B. Pociąg, *O przestrzenności...*, dz. cyt., s. 74.

26 W tych elementach Krzysztof Szwałgier widzi wczesne przejawianie się idei uprzestrzennienia dźwięków. Por. K. Szwałgier, *Muzyka przestrzenna...*, dz. cyt., s. 36–37.

Urzeczywistnienie metafory ruchu

Przestrzeń – nie ta metaforyczna, ale rzeczywista, fizyczna – doszła w pełni do głosu w muzyce XX wieku. Badanie możliwości przestrzennej dystrybucji dźwięków, różnorodnych podziałów i rozmieszczenia wykonawców, a także eksperymenty z przestrzenią w muzyce elektroakustycznej znajdziemy w twórczości takich kompozytorów jak Bela Bartók, Charles Ives, Henry Brant, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Raymond Murray Schafer i wielu innych²⁷. Sięgając po wyjściowe rozróżnienie Pocięja, będziemy tu mówić o przestrzenności zewnętrznej dzieła muzycznego²⁸.

Tym, co znacząco różni muzykę przestrzenną od innych (o tradycyjnym rozmieszczeniu wykonawców względem publiczności), jest dowartościowanie perspektywy słuchacza. Wiele zależy od tego, w jakiej sytuacji przestrzennej zostaje on postawiony. Ustaliliśmy wcześniej, jak duże znaczenie odgrywa doświadczenie własnej cielesności w kontekście percepcji otaczającej nas przestrzeni i ruchu. Odbiorca podczas uczestniczenia w koncercie związany jest dodatkowo pewnymi, ukształtowanymi przez tradycję muzyki klasycznej przyzwyczajeniami słuchowymi, na które z kolei wpłynął znacząco model budowania sal koncertowych i oper, rozpowszechniony w drugiej połowie XIX wieku²⁹. Słuchacz zajmuje miejsce na widowni, jest odseparowany od innych w taki sposób, by nic nie zakłócało czystego widoku na scenę ani dobrego odbioru dźwięków z niej dochodzących. Przestrzeń zaprojektowana jest tak, by zapewnić mu możliwość jak najpełniejszej kontemplacji muzyki – muzy-

27 Historyczno-problemowe ujęcia muzyki przestrzennej i źródeł jej powstania znaleźć można m.in. w pracach: M.A. Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, McGill University, Montreal 1994; K. Szymańska-Stulka, *Idea przestrzeni...*, dz. cyt.; R. Zvonar, *A History of Spatial Music*, „eContact!” 2005, nr 7.4, https://www.econtact.ca/7_4/zvonar_spatialmusic.html [dostęp: 15.05.2020].

28 Na marginesie warto zaznaczyć, że „przestrzenność zewnętrzna”, jako cecha związana z wykonaniem konkretnego utworu, nie wyklucza oczywiście „przestrzenności wewnętrznej”. Ta druga – jako bardziej uniwersalna – charakterystyczna jest dla muzyki w ogóle. Nadal są to jednak dwa różne poziomy, które dzieli wyraźna granica związana z obecnością aspektu fizycznego: w pierwszym przypadku mamy do czynienia bezpośrednio z przestrzenią fizyczną, w drugim – nie.

29 Por. R. Sennett, *The Fall of the Public Man*, Penguin, London 2002; C.B. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover–London 1998.

ki dochodzącej zawsze z tego samego miejsca, z przodu. Samo podwyższenie sceny ma znaczenie symboliczne, zgodne z tym, jak postrzegamy kategorie góra oraz wysokość – łączymy je z tym co ważne, prestiżowe, przesycone znaczeniem, święte. Wszystko to sprawia, że to właśnie scenę zwykliśmy traktować jako centrum w odbiorze utworów klasycznych. Tymczasem w muzyce przestrzennej wiele z tych przyzwyczajęń zostaje przełamanych. Dźwięki mogą docierać do nas z różnych stron: z przodu, z tyłu itd., zmieniać może się ich kierunek, położenie, odległość względem nas. Muzyka nie zawsze będzie też wykonywana z miejsca podwyższonego: wykonawcy schodzą z estrady, otaczają publiczność lub mieszają się z jej członkami. Scena przestaje być naturalnym centrum, głównym i jedynym punktem odniesienia. Centrum staje się nasze własne ciało. Dopiero w muzyce przestrzennej, w różnych jej odmianach, zachodzi przesunięcie punktu ciężkości na słuchacza, jego perspektywę i jego ciało, w odniesieniu do którego percypuje i doświadcza muzyki.

Muzyka przestrzenna jest tym szczególnym przypadkiem, w którym tylko rzeczywiste uczestniczenie w koncercie pozwala w pełni jej doświadczyć, zaś poznanie jej w sposób pośredni (np. z nagrań lub partytury) z konieczności będzie fragmentaryczne i zdeformowane, bo pozbawione aspektu przestrzennego. Z tych względów utwory przestrzenne należy rozważać w kontekście sytuacji ich wykonania oraz zależności przestrzennych, jakie zachodzą pomiędzy słuchaczem a wykonawcą³⁰. Spróbujmy więc rozważyć różne przypadki: zależnie od kompozycji słuchacz może znajdować się w różnej relacji ze źródłem dźwięku, może poruszać się lub pozostawać w miejscu. Rozbudowaną, choć dość techniczną klasyfikację przestrzennych układów proponuje Maria Anna Harley³¹, jako jedno z kryteriów wymieniając statyczność/mobilność wykonawców oraz publiczności. Pozwala ono spojrzeć na sytuację wykonania z perspektywy słuchacza i podkreśla dodatkowo znaczenie fizycznego ruchu w przestrzeni. Mamy zatem trzy główne sytuacje:

30 W dalszej części posługiwać się będę przykładami z muzyki instrumentalnej, ze względu na możliwość pokazania pewnych zjawisk w przykładach nutowych – stąd określenie „wykonawca”. Analogiczne rozważania są aktualne również dla muzyki elektroakustycznej, w której miejsce instrumentalistów zajmują głośniki.

31 Autorka bierze pod uwagę takie aspekty jak: rodzaj obsady wykonawczej, liczbę wykonawców, rodzaj dźwięku (akustyczny, elektroakustyczny), miejsce wykonania (sala koncertowa, otwarta przestrzeń itp.). Por. M.A. Harley, *Space and Spatialization...*, dz. cyt., s. 210–211.

1. Zarówno słuchacze, jak i wykonawcy nie poruszają się.
2. Słuchacze nie poruszają się, ale wykonawcy są w ruchu.
3. Słuchacze poruszają się, zaś wykonawcy nie³².

Wszystkie wymagają komentarza. W muzyce przestrzennej (choć nie tylko) najczęściej spotkamy pierwszy przypadek: publiczność pozostaje w jednym miejscu, wykonawcy również są statycznie umiejscowieni w konkretnych punktach rzeczywistej przestrzeni (np. na scenie lub wokół widowni). Mówiąc ściśle, w tej sytuacji nie mamy do czynienia z fizycznym ruchem źródła dźwięku, jednak często możemy odnosić, nawet bardzo sugestywne, wrażenie ruchu struktur dźwiękowych. Nie jest to również ruch rozumiany czysto metaforycznie. Jeśli dźwięki (a także frazy, motywy, gesty) dochodzą do nas z różnych lokalizacji, ale posiadają pewne cechy wspólne (np. barwowe, fakturalne) lub są odpowiednio skorelowane (np. za pomocą zmian dynamicznych), to zgodnie z zasadami psychologii postaci będziemy je percepcyjnie łączyć w większe całości³³. Taka całość posiada wówczas nie tylko określony czas trwania, barwę, harmonię itd., ale również konkretny kierunek lub trajektorię przestrzenną. Zmiany poszczególnych parametrów dźwięku mogą dodatkowo potęgować wrażenie przemieszczania się w przestrzeni. Zjawisko to chyba najtrafniej określić można mianem iluzji ruchu.

Przeanalizujmy to na konkretnych przykładach. Iluzję ruchu można osiągnąć za pomocą odpowiednich technik kompozytorskich przy udziale co najmniej dwóch oddalonych od siebie wykonawców. Do stworzenia rodzaju „przestrzennego kanonu” wystarczy już samo dynamiczne cieniowanie w różnych partiach, jeśli posiadają one podobny materiał dźwiękowy. Spójrzmy na przykład z *Continuum* Kazimierza Serockiego na sześciu perkusistów w rozmieszczeniu przestrzennym. W środkowej części segmentu 14 (utwór nie posiada taktów) możemy zaobserwować ten efekt w kolejnych, zachodzących na siebie wejściach

32 Harley w swojej klasyfikacji opisuje cztery przypadki, uzupełniając powyższe zestawienie o sytuację, w której zarówno wykonawcy, jak i publiczność mogą się poruszać. W praktyce kompozytorskiej ma to miejsce niezmiernie rzadko (choć zdarza się – przykładem może być utwór pt. „: Karola Nepelskiego z 2016 roku). Natomiast w rozważanym tu kontekście okaże się, że biorąc pod uwagę perspektywę odbiorcy, czwarta sytuacja wymieniana przez Harley ma bardzo zbliżony charakter do ostatniego opisanego przypadku.

33 A. Jordan-Szymańska, *Percepcja muzyki* [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Mantuszewska, H. Kotarska, WSIP, Warszawa 1990, s. 132–150.

perkusistów (2 – 5 – 6 – 4) grających tremolo na talerzu (przykład 1). Przestrzenne rozmieszczenie wykonawców wokół publiczności sprawia, że znajdujący się pośrodku słuchacz będzie łączył te cztery wejścia w całość – jeden gest, który przebiega po określonej trajektorii (diagram 1).

Przykład 1. Kazimierz Serocki, *Continuum*, fragment segmentu 14

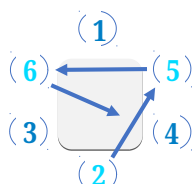


Diagram 1. Rozmieszczenie wykonawców w *Continuum* Kazimierza Serockiego oraz przestrzenna trajektoria ruchu tremola na talerzach

Tę ideę przestrzennych trajektorii iluzorycznego ruchu dźwięków twórcy dwudziestowieczni wykorzystywali szczególnie często w utworach przestrzennych, w których źródła dźwięku rozmieszczone są w taki sposób, by otaczać słuchacza. Przykładowo, w skomponowanym na podobną do *Continuum* obsadę i układ przestrzenny utworze *Le Noir de l'Étoile* (1989–1990) Gérarda Griseya³⁴, technika

34 Oba utwory zostały skomponowane specjalnie dla wybitnego zespołu wykonawstwa muzyki współczesnej Les Percussions de Strasbourg.

ta wykorzystywana zostaje na szeroką skalę. Kompozytor umiejętnie operuje zagęszczeniem fakturalnym, czasem trwania i dynamiką kolejnych struktur, tworząc zwielokrotnione, przebiegające w różnych kierunkach spiralne konstrukcje dźwiękowe. Iluzja ruchu jest bardzo wyrazista, słuchacz znajduje się w samym centrum zmiennego i dynamicznego wiru.

Jednak iluzja ruchu może pojawić się również tam, gdzie nie ma żadnych zmian dynamicznych, jak w utworze *Hoketus* (1976) Louisa Andriessena na dwie grupy, każdą złożoną z pięciu identycznych instrumentów. W partyturze czytamy, że oba zespoły mają utrzymać dokładnie to samo brzmienie i głośność, a podczas wykonania powinny być oddalone od siebie tak bardzo, jak to tylko możliwe. Kompozytor sięga tu z jednej strony po czternastowieczną technikę hoketową, z drugiej zaś po redukcyjne założenia minimalizmu. Nieregularne, naprzemienne wejścia wielodźwięków dwóch bliźniaczych grup tworzą wręcz namacalne wrażenie ruchu, mechanicznej gry, odbijania współbrzmień (przykład 2). Słuchacz nie musi przebywać dokładnie pomiędzy dwoma zespołami, żeby móc dostrzec iluzję ruchu na płaszczyźnie prawa-lewa strona. Nawet zajmując miejsce wśród publiczności, będzie odbierał te zależności w stosunku do orientacji własnego ciała, które również w tym przypadku stanowi główny punkt odniesienia.

Przykład 2. Louis Andriessen, *Hoketus*, t. 1–5

We wszystkich powyższych przykładach, zarówno słuchacze, jak i muzycy nie poruszają się w trakcie wykonania. Rozważmy teraz dwa kolejne przypadki, w których przemieszczać może się źródło dźwięku (2.) lub słuchacz (3.).

W praktyce kompozytorskiej są one nieco rzadsze i z różnych względów nieco bardziej problematyczne. Oba znajdujemy w twórczości Iannisa Xenakisa. W utworze *Eonta* (1964) na zespół kameralny słuchacze tradycyjnie zasiadają na widowni, wykonawcy zajmują miejsca na scenie, jednak niektórzy z nich (dwie trąbki oraz trzy puzony) podczas gry na instrumencie będą zmieniać swoje położenie: obracają się wokół własnej osi (co powoduje przede wszystkim efekt zmiany barwy), przemieszczają po scenie lub między rzędami publiczności. W tym i podobnych przypadkach słuchacz zostaje postawiony w pozycji obserwatora, sam pozostając w określonym miejscu doświadcza ruchu dźwięku, który zachodzi w przestrzeni fizycznej. Okazuje się jednak, że w grę mogą wówczas wchodzić nie zawsze pożądane elementy performatywne, co sprawia, że jakości czysto muzyczne przesuwają się na dalszy plan. Problemami mogą stać się również ograniczenia natury praktycznej: trudności wykonawcze związane z nienaturalnością gry podczas ruchu, a także konieczność upraszczania partii ze względu na problemy z synchronizacją itd. Jak zauważa sam kompozytor

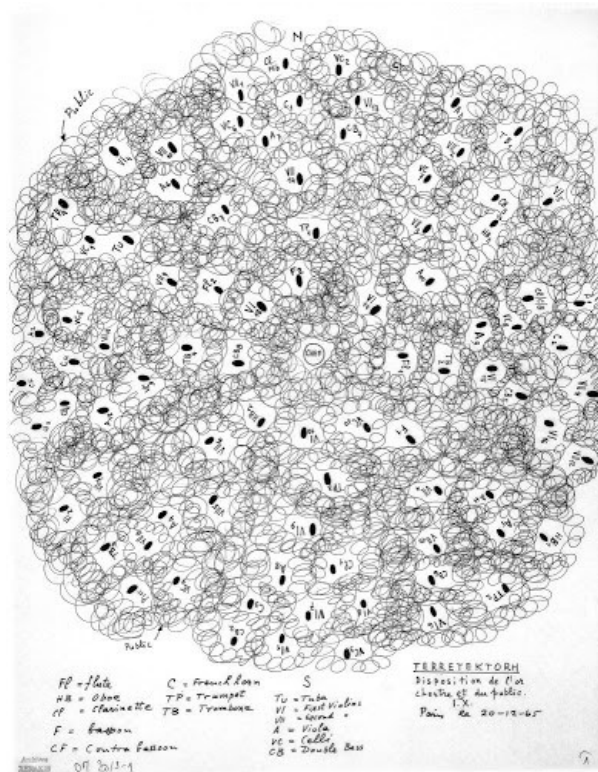
problem polega na tym, że ruch wykonawcy na estradzie zyskuje walor akcji teatralnej. Ponadto dźwięk poruszający się z prędkością idącego człowieka nie okazuje się w efekcie zbyt interesujący. Gdyby udało się przekonać muzyków żeby biegali grając, wynik mógłby okazać się ciekawszy. Z taką sytuacją nie miałem jednak nigdy do czynienia. Większości wykonawców nie odpowiada gra nawet w trakcie powolnego przemieszczania się, toteż otrzymać tą drogą wrażenie ruchu dźwięku jest bardzo trudno³⁵.

Tymczasem w kompozycji Xenakisa *Terretektorh* (1965–1966) na orkiestrę to słuchacze – nie wykonawcy – mają możliwość poruszania się w trakcie wykonania. Instrumentaliści zostają rozmieszczeni na planie koła w równomierny, „quasi-stochastyczny”³⁶ sposób: umiejscowienie każdego z nich jest dokładnie zaplanowane, choć układ sprawia wrażenie przypadkowości (przykład 3). Zgodnie z intencją kompozytora, przed koncertem słuchacze powinni otrzymać

35 I. Xenakis, *Music, Space and Spatialization: Iannis Xenakis in Conversation with Maria Anna Harley*, nieopublikowany zapis rozmowy przeprowadzonej przez autorkę 25 maja 1992 roku w Paryżu, za: M.A. Harley, *Przestrzenny ruch dźwięku u Xenakisa*, „Muzyka” 1998, nr 4, s. 118.

36 I. Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, New York 1992, s. 236.

bezglównie działające składane krzesła, aby móc swobodnie poruszać się lub usiąść w dogodnym miejscu wewnątrz okręgu³⁷. W tym przypadku zmienia się charakter doświadczenia odbiorcy – z obserwatora staje się uczestnikiem.



Przykład 3. Iannis Xenakis, *Terrektorh*, rozmieszczenie wykonawców i publiczności

Na zakończenie warto podkreślić pewne zależności. W dwóch wymienionych przed chwilą sytuacjach, związanych z fizyczną przestrzenią w muzyce, dostrzec można wyraźne analogie do wspomnianych wyżej sposobów metaforycznego opisu muzyki (metafory ruchu we-

37 Podczas wykonywania tego utworu ze względów praktycznych często wprowadza się dla słuchaczy nieruchome siedzenia, pozbawiając ich dodatkowego wymiaru doświadczenia i sprowadzając sytuację do przypadku pierwszego – iluzji ruchu.

dług Lakoffa i Johnsona) oraz – idąc krok dalej – do metafory czasu, jako obiektu pozostającego w ruchu (według Larsona i Johnsona). Przyjrzyjmy się poniższemu zestawieniu (tabela 1):

Metafory czasu jako ruchomego obiektu Lakoff, Johnson	Metafory ruchu w muzyce Larson, Johnson	Muzyka przestrzenna
–	–	Iluzja ruchu: słuchacze i wykonawcy nie poruszają się
Czas porusza się, a my stoimy („nadszedł czas, aby...”)	Poruszająca się muzyka („zbliża się kolejna część...”)	Perspektywa obserwatora: słuchacze nie poruszają się, ale wykonawcy są w ruchu
My się poruszamy, a czas stoi („zblizamy się do końca tygodnia...”)	Muzyczny krajobraz („dochodzimy do kody...”)	Perspektywa uczestnika: Słuchacze poruszają się, zaś wykonawcy nie
–	Muzyka jako poruszająca siła („muzyka nas wciąga...”)	–



„przestrzenność
wewnętrzna”
dzieła muzycznego



„przestrzenność
zewnętrzna”
dzieła muzycznego

Tabela 1. Urzeczywistnienie metafory ruchu w muzyce przestrzennej

W utworach przestrzennych XX wieku zauważyć można zjawiska bezpośrednio nawiązujące do sensu językowych określeń, których używamy do opisu muzyki, a które są zapośredniczone poprzez doświadczenie własnej cielesności. Dotyczy to dwóch sytuacji, w których słuchacz albo jest obserwatorem ruchomego krajobrazu muzycznego (sam pozostaje w miejscu, jak gdyby poza tym, co się wydarza – obserwuje to, co porusza się w jego otoczeniu), albo sam przemieszcza się po tym krajobrazie (jednocześnie uczestniczy w tym, co go otacza). Każda z nich odpowiada innemu rodzajowi metafor: dotyczących

konceptualizacji czasu oraz tych używanych do opisu muzyki (wiersze zaznaczone są kolorem szarym). Zjawisko, które zauważył Pociąg, mówiąc o przetworzeniu wewnętrznej przestrzenności w zewnętrzną³⁸, możemy w kontekście powyższych rozważań nazwać urzeczywistnieniem metafory ruchu w muzyce przestrzennej XX wieku, przejściem od językowych określeń w stronę przełamania ich metaforycznej niedosłowności. Być może potencjał uprzestrzennienia dźwięku, wprowadzenia go w ruch, nie tylko leży w samej naturze muzyki, ale też skrywa się w naszym sposobie mówienia, myślenia i doświadczania.

38 B. Pociąg, *O przestrzenności...*, dz. cyt., s. 74.

Bibliografia

Opracowania

- Casey E., *The fate of Place. A philosophical History*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1998.
- Hall E., *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Harley M.A., *Przestrzenny ruch dźwięku u Xenakisa*, „Muzyka” 1998, nr 4, s. 109–132.
- Harley M.A., *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, McGill University, Montreal 1994.
- Husserl E., *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, w: *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke*, t. 16, red. U Claesges, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973.
- Johnson M., Larson S., *Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion*, „Metaphor and Symbol” 2003, nr 2, s. 63–84.
- Jordan-Szymańska A., *Percepcja muzyki [w:] Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Mantuszewska, H. Kotarska, WSIP, Warszawa 1990, s. 117–169.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1998, s. 64–67.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- Pociej B., *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 69–78.
- Pokropski M., *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 119–137.
- Schreiber E., *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40, s. 103–117.
- Sennett R., *The Fall of the Public Man*, Penguin, London 2002.
- Small C., *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover–London 1998.
- Szwajgier K., *Muzyka przestrzenna*, „Forum Musicum” 1973, nr 15, s. 36–48.

- Szymańska-Stułka K., *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
- Tomaszewski M., *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Teoria Muzyki. Studia. Dokumentacje. Interpretacje” 2016, nr 8-9, s. 419–438.
- Tuan Y.-F., *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.
- Varela F., Thompson E., Rosch E., *The Embodied Mind*, MIT Press, Cambridge MA 1993.
- Xenakis I., *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, New York 1992.
- Xenakis I., *Music, Space and Spatialization: Iannis Xenakis in Conversation with Maria Anna Harley*, nieopublikowany zapis rozmowy przeprowadzonej przez M.A. Harley 25 maja 1992 roku w Paryżu.
- Zvonar R., *A History of Spatial Music*, „eContact!” 2005, nr 7.4, https://www.econtact.ca/7_4/zvonar_spatialmusic.html [dostęp: 15.05.2020].