

————— AKADEMIA
————— MUZYCZNA
————— IM. KRZYSZTOFA
————— PENDERECKIEGO
————— W KRAKOWIE

Dominik Puk

Gest muzyczny – między teorią a doświadczeniem

*opis dzieła artystycznego stanowiące łącznie z dziełem artystycznym pracę
doktorską w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie
sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne*

promotorzy:

prof. dr hab. Lidia Zielińska
prof. UAM dr hab. Krzysztof Moraczewski

Poznań, 2023

Spis treści

Wstęp	7
1. Ruch dźwięków jako kategoria akustyczna i znaturalizowana kategoria kulturowa wprowadzająca gest muzyczny	13
1.1. Proces naturalizacji kategorii kulturowych jako społeczna i kulturowa rama utożsamienia postrzegania dźwięku z ruchem	13
1.2. Dwa znaturalizowane kulturowo paradygmaty postrzegania ruchu dźwięków: zewnętrzności (platoński) i wewnętrzności (arystotelejski)	21
1.3. Strategie odczytywania ruchu dźwięków jako kategorii kulturowych.....	23
1.3.1. Koncepcje semiotyczne i akustyczne na przykładzie myśli Johanna Gottfrieda Herdera.....	23
1.3.1.1. Koncepcja związku struktur językowych (i niejęzykowych) oraz myśli w teorii języka, umysłu i interpretacji	24
1.3.1.2. Pieśń jako jednolity gest.....	26
1.3.1.3. Koncepcja syntetycznej (monadycznej) własności kategorii akustycznych.....	27
1.3.2. Koncepcje semiotyczne.....	30
1.3.2.1. Przekład intersemiotyczny.....	30
1.3.2.2. Semioza nieskończona	33
1.3.3. Koncepcje generatywnej gramatyki: Noam Avram Chomsky, <i>GTTM</i> Freda Lerdahla i Raya Jackendoffa, Stephane Roy i jego reinterpretacja <i>GTTM</i>	38
1.4. Spostrzeżenia na marginesie rozważań o sposobach odczytywania ruchu dźwiękowego	50
2. Gest muzyczny – podstawowe paradygmaty postrzegania	53
2.1. Gest muzyczny jako odbicie i synteza dziejowych procesów muzycznych	53
2.2. Gest w definiowaniu Huguesa de Saint-Victor (Hugona od św. Wiktora).....	55
2.3. Gest muzyczny w ujęciu Guerino Mazzoli	59
2.4. Gest muzyczny w ujęciu Roberta S. Hattena	66
2.5. Gest muzyczny w ujęciu Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana.....	71
2.6. Gest muzyczny w ujęciu Denisa Smalleya	78
2.7. Gest w odniesieniu do filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego	82
2.8. Gest muzyczny w ujęciu Theodora Wiesengrunda Adorno.....	85
2.9. Spostrzeżenia na marginesie <i>epistēmē</i>	91
3. Gest muzyczny – rekonstrukcja jego struktury i funkcji	95
3.1. Przedmiot (konstrukcja) gestu muzycznego	95
3.1.1. Interpretacja praktyczna definicji Hugona od św. Wiktora	95

3.1.2. Ruch jako obiektywna mierzalność.....	96
3.1.3. Znaczenie oraz Akcja jako elementy subiektywne.....	97
3.1.4. „Syntetyczność” gestu.....	100
3.1.5. Rozumienie gestu jako wyniku relacji ruchu-znaczenia-akcji.....	105
3.1.6. <i>Práxis</i> rozumienia i definiowania gestu na wybranych przykładach.....	110
3.2. Podmiot gestu.....	115
3.2.1. Podmiot działania i dyspozytor gestu.....	117
3.2.2. Wykonawca gestu.....	119
3.2.3. Odbiorca gestu.....	120
3.2.4. Komunikacyjność zogniskowana percepcyjnie.....	123
3.2.5. Komunikacyjność zogniskowana ekspresyjnie.....	126
3.3. Wyodrębnianie i grupowanie gestów muzycznych.....	130
3.3.1. Ujęcie generatywne.....	130
3.3.2. Ujęcie transformatywne.....	134
3.3.2.1. Transformacja wewnątrz i zewnątrzsystemowa. Semioza. Podstawienie (<i>surrogacy</i>).....	135
3.3.2.2. Proces generacji i modulacji – ujęcie Ludwika Bielawskiego (przestrzenne).....	138
3.3.2.3. Interkonwersja gestów – ujęcie Phillipe’a Tagga (semiotyczne).....	140
3.3.2.4. Hipotezy wiecznego powrotu archetypicznych postaci gestu (redukcyjna) i strefowej ich konstrukcji (hierarchiczna).....	142
3.4. Przestrzeń (wymiary) gestu.....	156
3.4.1. Przestrzeń realna i metaforyczna.....	157
3.5. Podsumowanie problematyki podmiotowej, transformatywnej i przestrzennej.....	159
3.6. Funkcje gestu.....	160
3.7. Metody badania gestów.....	163
3.9. Użyteczne definiowanie gestu muzycznego.....	164
3.11. Podsumowanie – historia długiego trwania gestu w muzyce.....	165
4. Uchwycić gest – przypadek <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> Arvo Pärta.....	171
4.1. Informacje podstawowe.....	172
4.2. Ruch-Akcja-Znaczenie w utworze.....	173
4.2.1. Ruch.....	174
4.2.2. Akcja.....	176
4.2.3. Znaczenie.....	190
4.3. Spostrzeżenia na marginesie analizy i interpretacji <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i>	196
Zakończenie.....	201

Podziękowania	209
Spis skrótów	211
Bibliografia	213
Wykaz rycin	227

Wykaz bloków tekstu dotyczących aplikacji rozważań teoretycznych w dziele artystycznym:

Wstęp	11
Założenia makroformalne - forma, dramaturgia, faktura. Przykład realizacji mikroformy na przykładzie części I	44-49
Wpływ gestów na formę	69-70
Rola percepcji w konstruowaniu formy	125-126
Elementy generatywne („spekulatywne”). Organizacja wysokościowa.....	63-66
Aparatura <i>Schlieren Optics</i>	34
Rola <i>Schlieren Optics</i> w przyjęciu gestów w dziele. Gest uderzenia frustą i gest tarcia (Gest Centralny) oraz ich konteksty	136-138
Mechanizm Semiozy nieskończonej w transformacjach gestów	34, 35-36, 36-38
Analogia transformacyjna gestów. 3-fazowa struktura Gestu Centralnego.	98-100
Przykład wiązania źródła gestów	80-81
Zgodność transformacyjna gestów. Dobór i rola cytatów (referencji). „Program” dzieła ...	69-70
Przykład interkonwersji gestu	140-141
Typy (rozumień) gestów. Forma spektaklu dźwiękowego a ukształtowanie mediów	107-110
Praktyczne zastosowanie hipotezy redukccyjnej i hierarchicznej w tworzeniu gestów ...	147-156
Polifoniczność i homofoniczność stosowania gestów	129-130
Środki elektroakustyczne.....	73-74
Strategie zakomponowania warstw mediów w dziele.....	104-105
Założenia notacyjne	91
Rola poprzedzenia wykonania utworu komentarzem.....	117
Podsumowanie.....	206-208

„To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour (...).”

„Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
Niebiosą w jednym kwiecie z lasu.
W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
W godzinie — nieskończoność czasu (...).”

William Blake (1757-1827), *Auguries of Innocence* (1789)¹.

¹ W. Blake, *Poezje wybrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa, 1972.

Wstęp

Kategoria gestu staje się coraz ważniejszym elementem w teoretycznej i praktycznej refleksji nad muzyką, choć już stale gości w języku jej opisu. Poza powyższą konstatacją, cała reszta nie jest jednak pewna. Pojęcie to, stosowane powszechnie, prawie nigdy nie jest wprost definiowane czy dookreślane. Czasem nadmierne posługiwanie się nim przy każdej okazji i to zarówno w pracach teoretycznych, jak wypowiedziach kompozytorskich – przypomina wyrażanie frazeologiczne pustego pojęciowo i percepcyjnie gestu, nie zawierającego żadnego komunikatu, niedążącego donikąd². Obeserwuje się także postawę zgoła przeciwną. Niektórzy badacze podkreślają, że gest jest czymś tak istotnym intuicyjnie, że właściwie nie może znaleźć zastosowania w opisie danej twórczości. Postawa ta stanowi część szerszego przekonania, że szacowne, utrwalone w dotychczasowej praktyce badawczej pojęcia czy kompleksy pojęć w pełni wystarczają do wyczerpującego opisu natury zjawisk dźwiękowych obecnych w dziele. W tych wypadkach pojęcie gestu jest postrzegane jako redundantne. Inni komentatorzy wprost przeciwnie, mówią o pojęciu tym jako o *tertium comparationis*. Tworzy to sytuację płynnej, dialektycznej mozaiki o ulotnym w dodatku charakterze.

Gest muzyczny nie ma w środowisku muzycznym swojego jednego, konkretnego, ustalonego znaczenia. Jest ono kontekstowo indywidualne. Każdy kompozytor, teoretyk, ale też dyrygent, rytmiczka, edukator muzyczny, lutnik, instrumentalista tworzy swoje rozumienie gestu na własne potrzeby. Pojęcie jest często niezobowiązujące, czy wręcz nieformalne, wysnute na podstawie obserwacji środowiskowej, naśladowania kolegów, autorytetów, zasłyszanych sądów, a w ustaleniu jego zakresu znaczeniowego niebagatelną rolę odgrywa kontekst użycia. Jedynymi wspólnymi punktami tych różnorodnych rozumień są regularnie pojawiające się słowa: „ruch”, „komunikacja”, a czasem także „znaczenie”. Jest to więc, według przywoływanego przez Skórzyńską

² Przeglądając *Music Grove Online: The Oxford Dictionary of Music* i *The Oxford Companion to Music* zauważyłem, że nie ma wyodrębnionego hasła „gest”. Za to aż 910 haseł encyklopedii zawiera powyższe sformułowanie i to zarówno w pozycjach dotyczących kompozytorów, jak tych dotyczących stylów muzycznych (w tym także narodowych, kulturowych) i muzycznych gatunków (w tym zwłaszcza opery), a nawet technik i nurtów. Stosowane tam konteksty zdecydowanie pokrywają się w swym zakresie z prezentowanym w niniejszej pracy dialektycznym, dogmatyczno-hermeneutycznym sporem. Gest widziany jest w tym sporze zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz dzieła (tu np. hasło „Adorno”, ale i „*Filming*”, „*Videotaping*”), jako formuła materialistyczna, ale i idealistyczna, dźwiękowa i performatywna (tu np. sformułowanie „*Gesture-derived*” *Figures* w haśle „*Jazz*”, „*Piano*” w tym samym haśle, jak i inne użycia w hasłach „*Haptics*”, „*Tāla*”, „*Krakowiak*”, czy „*Music Theater*”), jako pojęcie znaczeniowe i zmysłowe, jest stosowane w kontekście wydarzeń-akcji i ukształtowań procesowych. Słowem – jest to praktyczne potwierdzenie braku jednolitej interpretacji zagadnienia. Jednocześnie już tutaj rysuje się potwierdzenie pewnych tez i hipotez prezentowanych w niniejszej pracy, między innymi umocowane w praktyce stosowanie tego pojęcia do muzyk różnych kręgów kulturowych i cywilizacyjnych oraz różnych stylistyk i nurtów (np. hasło „*Sturm und Drang*”), gatunków, epok (np. w haśle „*Frescobaldi*”, „*Dvořák*” i „*Furrer*”, ale, co ciekawe, ani razu w przypadku hasła „*Grisey*”). [źródło: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> [dostęp: 01.05.2023].

Czaplińskiego sytuacja splotu³, przeciwna wyznaczaniu wszelkich „-izmów”, a otwierająca się na transdyscyplinarne z konieczności badania zarówno w zakresie ontologii zjawiska, jak i zestawu określonych praktyk, w tym, co szczególnie istotne, także własnych.

Z powyższego źródła bierze się niniejszy opis, towarzyszący artystycznemu dziełu, spektaklowi dźwiękowemu *visibillium et invisibillium* na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i *video playback*. Praca ta stanowi podsumowanie pewnego etapu mojej drogi kompozytorskiej, skorelowanej z podanymi niżej celami badawczymi.

- (1) Próba zrozumienia, czym z mojej subiektywnej perspektywy gest właściwie jest, czyli jaka jest jego istota, a jednocześnie odniesienie się do stanowisk w tym polu już ugruntowanych. **Celem jest więc poszukiwanie elastycznej, pojemnej i użytecznej definicji gestu muzycznego.**
- (2) Próba badania zobiektywizowanych warstw gestów muzycznych w celu ustalenia, na ile gest jest zjawiskiem uniwersalnym, a na ile lokalnym i na ile można aplikować go do utworów różnych proveniencji, epok, a nawet kręgów cywilizacyjnych. **Celem jest więc poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób gest muzyczny stanowi narzędzie skutecznej komunikacji.**
- (3) Próba odnalezienia tych momentów w historii muzyki, które dobitnie ukazują i tym samym potwierdzają moje własne przekonanie, że gesturalne rozumienie struktur dźwiękowych jako pewnych syntetycznych całości, a nie tylko zjawisk podporządkowanych poszczególnym parametrom, np. rytmowi, harmonii, teatru instrumentalnego – nie jest dokonaniem 20. czy 21. wieku, ale ma swoje dużo starsze korzenie. **Celem jest więc potwierdzenie intuicji o wykształceniu się rozumienia gestów muzycznych na długo przed ich teoretycznym skodyfikowaniem.**
- (4) Próba opisu hierarchii i funkcji gestów w systemie utworu. **Celem jest więc dobór metody analizy gestów na potrzeby możliwie szerokiego zakresu dzieł muzycznych wraz z praktycznym jej zastosowaniem.**

Praca badawcza w ramach niniejszych założeń wstępnych oparta jest przede wszystkim na najbardziej podstawowej i właściwej dla metody naukowej ścisłej analizie i krytyce dostępnego, źródłowego (zwłaszcza w polu hermeneutyki) stanu wiedzy. Drugim istotnym filarem pracy jest metoda obserwacyjna, a więc rejestrowanie i analiza wytworów kultury, dzięki którym to zabiegom może zostać uszczegółowiony praktyczny, kompozytorski zakres stosowania pojęcia gestu, jak i ujawniony schemat jego wewnętrznych relacji

³ A. Skórzyńska, *Praxis i miasto. Ćwiczenie z kulturowych badań angażujących*, Warszawa, 2017, s. 7.

oraz zależności zeń wynikających. Dopelnieniem uzyskanego w ten sposób obrazu są wnioski wynikłe z prowadzonych na własny użytek badań o charakterze statystycznym, w niniejszej pracy jedynie sygnalizowanych. W ich trakcie przeprowadzałem i wciąż przeprowadzam szereg indywidualnych konsultacji w poznańskim środowisku muzycznym. Specjalistom różnych obszarów muzycznych, a więc kompozytorom, teoretykom, rytmiczkom, edukatorom, instrumentalistom, dyrygentom itd. zadaję te same pytania w zakresie ich rozumienia „gestu muzycznego”, szczególnie w obszarze ich muzycznej działalności. Dzięki wspomnianym wywiadam uzyskałem złożony i niejednoznaczny obraz zakresu znaczenia tego pojęcia, na bazie którego poszerzył się horyzont moich własnych obserwacji.

Z uwagi na moje cele badawcze, uwzględniając jednocześnie wielowarstwową naturę badanego zjawiska, w celu jego pełnego zobrazowania, przyjmuję **konieczność podejścia transdyscyplinarnego**. Wyrazem tego założenia jest myśl Johanna Gottfrieda von Herdera, która stanowi swoistą nić przewodnią niniejszej pracy. Istotne są dla mnie jego idee w dziedzinie akustyki (postrzegania zjawisk dźwiękowych jako syntetycznych, nierozzerwalnych kompleksów zorientowanych na percepcję), refleksji kognitywnej (teorii myśli i poznania), semiotycznej (teorii tłumaczenia) a także nie mniej istotne unikanie sztywnej systematyzacji. Powyższe założenia pociągnęły za sobą inne, niejako logicznie konieczne decyzje metodologiczne, dzięki którym nakreśliłem własne, celowo półotwarte ujęcie pojęcia gestu, balansujące być może na granicy eklektyzmu metodologicznego, za to uwzględniające możliwość różnorodnego rozumienia tego zjawiska. Względy te spowodowały konieczność uwzględnienia w pracy różnorodnych teorii, w tym między innymi semiotycznych (semioza nieskończona, tłumaczenie intersemiotyczne, generatywna gramatyka, teoria znaku), filozoficznych i kulturoznawczych (relacyjnych ontologii, teorii strukturalnych i konstruktywistycznych, ontologii idealistycznych, realistycznych i materialistycznych), teorii kina (audiowizja), pedagogiki (skuteczne zdziwienie), czy niektórych manifestów nurtów kompozytorskich.

Stan dostępnej obecnie wiedzy o gestach jest bardzo bogaty, choć rozproszony i prawie wyłącznie obcojęzyczny. Praca niniejsza jest bodaj pierwszą polskojęzyczną syntezą w tym zakresie. Od czasu powstania mojej pracy magisterskiej w 2020 roku, literaturę przedmiotu nadal określają trzy różne w zakresie rozumienia i ujęcia gestu muzycznego publikacje: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* Roberta S. Hattena, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* pod redakcją Rolfa Inge Godøy'a i Marca Lemana, oraz *The Topos of Music III: Gestures, Musical Multiverse Ontologies* pod redakcją Guerino Mazzoli.

Wymienione prace nie zawsze wyrażają wprost zawarte w nich skądinąd odniesienia do definicji gestu Hugona od św. Wiktora lub definicji podobnych w niektórych swych aspektach filozoficznych i estetycznych. Mimo tej wspólnej podstawy, wykazują one jednak inne sposoby rozumienia oraz podejścia do stosowania gestu muzycznego w zakresie stosunku do semiotyczności i zmysłowości gestu. Mają też inaczej rozłożone akcenty oraz odniesienia do najnowszych nurtów czy technologii. Poglądy autorów powyższych rozpraw przytaczam w niniejszej pracy w takim zakresie, w jakim są one niezbędne, aby unaocznić różnorodność postaw względem badanego zjawiska oraz przede wszystkim znaleźć odpowiedzi na postawione pytania badawcze. W zakresie literatury przedmiotu dostrzegam upowszechnienie się, zwłaszcza w kręgach francuskojęzycznych, konferencji tematycznych, których pokłosiami są obszerne publikacje pokonferencyjne. Wśród nich szczególną wagę ma dla mnie publikacja pod redakcją Marcelo Wanderleya i Marca Battiera *Trends in Gestural Control of Music*, wydana przez IRCAM w 2000 r. Poza tym pojawia się sporo drobnych artykułów (także tzw. *proceedings*) poświęconych konkretnym zastosowaniom gestu w praktyce twórczej.

Poniższy **opis dzieła artystycznego składa się z czterech rozdziałów**. Rozdział pierwszy, historyczno-dogmatyczny, dotyczy ruchu dźwięków jako kategorii wprowadzającej gest muzyczny wraz ze strategiami jego estetycznego odczytywania oraz refleksją na temat uniwersalnego postrzeganiu ruchu dźwięków jako znaturalizowanej kategorii kulturowej. Przedmiotem drugiego, dogmatycznego rozdziału pracy, jest przegląd najważniejszych koncepcji i perspektyw rozumienia gestu muzycznego. Trzeci rozdział poświęcony jest próbie rekonstrukcji struktury gestu: jego podmiotu, przedmiotu, przestrzeni i poziomów funkcjonalnych. Zawiera także próbę własnego definiowania zjawiska i stawiania własnych hipotez, a także odniesienia do innych, utrwalonych już pojęć nomenklatury badawczej oraz wyliczenia przejawów gestu w historii muzyki. Czwarty rozdział stanowi syntezę teoretycznych rozważań w praktyce, tj. poprzez analizę *Cantus in Memory of Benjamin Britten* Arvo Pärta przeprowadzoną pod kątem ujawnienia w dziele różnorodnych aspektów gesturalnych. Krótkie zakończenie zawiera omówienie wniosków płynących z powyższego opisu.

Podsumowaniami i twórczymi aplikacjami treści teoretycznej w tekście głównym są odwołania do własnego utworu *visibilium et invisibilium*, dokonywane miejscowo i kontekstowo, tzn. porządek omawianych warstw dzieła wynika z porządku poruszanych zagadnień teoretycznych. Odniesienia te wyróżnione są poprzez zastosowanie szarego tła dla tekstu. Takie rozwiązanie konstrukcyjne pozwala mi unaocznić wpływ rozważań teoretycznych na kształt wspomnianego utworu a także wpływ mojej własnej praktyki kompozytorskiej na kształtowanie się własnej refleksji teoretycznej.

To, co robię i chcę robić jako kompozytor, to posługując się różnymi formami zgodnych z osobistym rozumieniem gestów muzycznych, kształtować własny warsztat twórczy. Rozumiem przez to postawę, która nie zakłada prymatu techniki, formy, systemu harmonicznego, ale za każdym razem **wychodząc od konkretnego gestu, pozwala mi konstruować oraz dobrać na jego podstawie i w powiązaniu z nim koherentne uniwersum środków, potrzebnych do budowy utworu.** Z tego względu to gestowi poświęciłem moją pracę magisterską, a teraz także poniższy opis towarzyszący artystycznej pracy doktorskiej, zaś przedstawiane w niej procesy hermeneutyczno-badawcze pociągnęły za sobą spostrzeżenia, dzięki którym lepiej rozumiem swój warsztat pracy a także to, co chcę przekazywać w dźwięku i poprzez dźwięk. Praca ta jest więc formą teorii praktycznej, próbą przedstawienia własnego, syntetycznego ujęcia problemu, nie zaś zajęcia twardego stanowiska metodologicznego. Stanowisko takie uważam w tej kwestii za błędne z uwagi na obecny natłok niekiedy krańcowo sprzecznych praktyk badawczych czy kompozytorskich, w których, świadomie bądź nie, teoria splata się z praktyką własną.

Do pracy nad spektaklem dźwiękowym *visibilium et invisibilium* przystępowałem ze świadomością, że chcę, aby był to utwór, w którym naczelną ideą porządkującą i organizującą wszystkie warstwy jest gest muzyczny. W tym sensie moja praca badawcza polegała na praktycznym wdrożeniu „myślenia gestami” na różnych poziomach warsztatu kompozytorskiego, nierzadko w formie eksperymentu, którego skutki weryfikowałem dopiero w trakcie prawykonania dzieła (co zresztą samo w sobie stawnowi także metodę badawczą). Obszerny opis jest podstawą tego procesu, ujawnia mój tok rozumowania i intuicje, z których wynikają przyjmowane hipotezy badawcze, a w szczególności wskazana wyżej hipoteza centralna, podlegająca twórczym przekształceniom w konstrukcji i materii utworu. W ten sposób oba równorzędne czynniki, tj. (1) rozbudowana refleksja teoretyczna zaaplikowana w (2) praktycznych rozwiązaniach stanowią razem elementy mojego warsztatu kompozytorskiego, a jednocześnie osadzone są w szerszym kontekście teoretycznym oraz w praktyce kompozytorskiej.

„(...) nawet błędzenie wokół jakiegoś zjawiska nierozszyfrowanego, niemożliwego do pełnego zrozumienia, ale błędzenie przybliżające, przeczuwające, odgadujące – ma swój głęboki sens”⁴. Pisząc pracę poświęconą gestom muzycznym mam przecucie, że każde twierdzenie czy hipoteza, które znajdują się w poniższym tekście, powinny zawierać przypis do tego właśnie zdania Witolda Lutosławskiego: z jednej strony pocieszającego i zachęcającego do badań, z drugiej będącego przestrożą przed popadnięciem w „teoriożerność wszystkiego”. Cokolwiek pisze się o muzyce, jest w zasadzie płaską

⁴ B. Pocięj, *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków, 1976, s. 133.

ontologią, relacją zawieszoną i istniejącą jedynie ze względu na twórcze dźwiękowe porządki. Wyrażając muzyczne treści w językowym zdaniu, czy wyrażeniu logicznym spłaszcza się to, czego bez skrótów i ograniczeń można doznać, doświadczyć, przeczuć, poznać i zrozumieć „spojrzeniem umysłu z dziwną szybkością”⁵.

⁵ Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna, Suppl.*, q. 87-101: *Rzeczy ostateczne*, t. 34, tłum. P. Belch, Londyn, 1986, zag. 88, art. 2, s. 19.

1. Ruch dźwięków jako kategoria akustyczna i znaturalizowana kategoria kulturowa wprowadzająca gest muzyczny

1.1. Proces naturalizacji kategorii kulturowych jako społeczna i kulturowa rama utożsamienia postrzegania dźwięku z ruchem

„Cóż więc z tych idei może muzyka naprawdę odtworzyć? Znowu — ruch”⁶.

Aby zrozumieć fenomen utożsamienia postrzegania dźwięku w związku z ruchem w całym jego pierwotnym skomplikowaniu, należy najpierw odbyć swoistą mentalną podróż w przeszłość myśli estetycznej, aż do 1854 r., kiedy młody Eduard Hanslick w swym *Vom Musikalisch-Schönen* buntowniczo pisał o „Tonend Bewegte Formen”, czyli „**formach dźwiękowych w ruchu**”⁷ (lub malowniczo, choć mniej precyzyjnie tłumacząc, „formach dźwięczących w ruchu”⁸ czy też „formach brzmienia ruchu”). W tamtym czasie całość jego dyskursu zogniskowała się na głębokiej krytyce postawy „programowej”, czyli takiej, która wpisywała w dzieło jako jego składowe w sensie strukturalnym znaczące i ważące na jego architekturze elementy pozadźwiękowe. Jednocześnie Hanslick poszukiwał niezawisłości muzycznej narracji wyrażonej w duchu owego dźwięczenia w ruchu poprzez struktury dźwiękowe. Mimo to, jego postawa prawdopodobnie jako pierwsza dobitnie syntetyzowała intuicje i stanowiska dużo starsze.

Zatrzymam się chwilę nad myślą Hanslicka – bardzo interesującą, złożoną i dalekosiężną. Można powiedzieć, że odrzuca ona jeden typ metafory na rzecz drugiego: wykluczając definitywnie możliwość, że struktura muzyczna wyraża (odtwarza) zewnętrzne uczucia, autor jednocześnie zadawała się twierdzeniem, że struktura muzyczna wyraża (odtwarza) ruch, który można utożsamić albo z jakimiś bliżej nienazwanymi uczuciami wewnętrznymi, które zawierają się tylko w muzyce, albo też z jednym z elementów składających się na uczucie, wzdłuż którego przebiega linia odwzorowania ikonicznego, a takim właśnie komponentem ma być ruch. Hanslick podpowiada wszakże, że pozadźwiękowe uczucia w dziele i doświadczeniu estetycznym mają się w takiej relacji do faktycznie istniejących uczuć, jak się zestawia ze sobą prawdziwie istniejący krajobraz z tym uwiecznionym na obrazie, a będącym projekcją fantazji artysty⁹. Sam filozof mówi,

⁶ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa, 1903, ss. 39. Nb. Hanslick potwierdza jednocześnie, że ową ideą, „Treścią muzyki [...] są dźwięki ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch” (tłumaczenie Niewiadomskiego), czy tłumacząc bardziej swobodnie „Treścią muzyki są formy dźwiękowe w ruchu”. Por. tamże, ss. 73-74.

⁷ Tamże. Odtąd, jeśli nie zaznaczono inaczej wszelkie podkreślenia i dopiski w nawiasach kwadratowych własne.

⁸ Propozycja tłumaczenia autorstwa Mikołaja Rykowskiego.

⁹ K. Guczalski, *Czy Eduard Hanslick był formalistą?*, [w:] K. Lipka (red.), *Muzyka i filozofia I, Refleksje, konteksty, interpretacje*, Warszawa, 2017, s. 38.

że jest to taka relacja, jak immanencji do transcendencji¹⁰, słowem muzyka ma wyrażać swoje, istniejące tylko w sobie i na sobie właściwy sposób „emocje”, a więc owo choreograficzne dźwięczenie w ruchu. Mimo sprzecznego zdawałoby się charakteru tej dialektyki, Hanslick nie zaprzecza istnieniu owych „emocji”, wyłącza je jednak zasadniczo z grona kryteriów porównawczych (zewnątrznego do wewnętrznego, faktycznie istniejącego do fantazyjnego, znaczącego i oznaczającego), zadowolając się kontemplacją w doświadczeniu estetycznym odbicia meandrowania wewnętrznego strumienia dźwięków (jako *élan vital* dzieła), tak niemożliwego do pełnej i adekwatnej deskrypcji.

To rozumienie treści w dziele i doświadczeniu estetycznym sprowokowało uszczegółowienie przez filozofa owych *tönende Bewegungen*: „przypominają one w tem architekturę lub taniec, a w szczególności piękny stosunek ich linii lub ruchów, pozbawiony wszelkiej innej treści”¹¹. A jednak na powierzchnię tak ukształtowanej perspektywy wpływa fakt, że jakościowa deskrypcja, a często i rozumienie struktury dźwiękowej, jej rozwijania, tworzenia większych odcinków narracyjnych czy dramaturgicznych jako form dźwiękowych w ruchu (ruchu, który Hanslick widział w następstwie kontrapunktycznym, harmonicznym, fakturalnym)¹², zawsze ujawnia **intuicję o pozadźwiękowych systemach ich organizacji**. Budują się one w oparciu o podstawowe ludzkie doświadczenia zmysłowe i psychiczne, takie jak poczucia (symetrii lub chaosu, napięć, odprężeń, wznoszenia, opadania, budowania pewnego stanu, dążenia „od”, dążenia „do”, trwania lub spoczynku, osiągnięcia spełnienia, odwlekania lub entropii) lub odczucia (celowości, nastroju, atmosfery). Choć zgodnie z intuicją Hanslicka indykatory te z pewnością nie będą uczuciem *explicite* (uczuciem samym), to jednak możemy o nich mówić jako o bardzo konkretnych i nierzadko złożonych jakościach ruchu, albo przynajmniej jego percypowania. Dla Hanslicka ruch ten jest jedynym, co zostaje z treści pozadźwiękowej, a jest możliwe do przeniesienia w siatkę kontekstów dźwiękowych.

Tonend Bewegte Formen, mimo iż tkwi w samym centrum koncepcji absolutyzmu muzycznego, to jednak uniemożliwia moim zdaniem zanegowanie „figuratywnego”, ruchowego waloru przebiegu muzycznego, będącego jednocześnie bezpośrednim odwołaniem do ludzkiego doświadczenia. Teoria Hanslicka jest jednym z tych momentów w historii, w których z całą mocą objawia się poczucie związku muzyki z ruchem: jego

¹⁰ E. Hanslick, dz. cyt., s. 81-82.

¹¹ Tamże, s. 204.

¹² Autorzy komentujący Hanslicka zwracają uwagę, że twierdzenie to można jednocześnie interpretować jako dostrzeżenie adaptacyjnej mocy form (tu w wypadku formy sonatowej i cyklu sonatowego). Formy byłyby nie sztywnymi prefabrykatami, ale raczej schematami percepcyjnymi, otwierającymi się na indywidualizm twórczy oraz ekspresyjny. W zasadzie stanowisko Hanslicka w całej swej nowości i odkrywczosci można sprowadzić do uwrażliwienia na rozumienie formy w ścisłej zależności od sposobów słuchania. Estetyczne, formalne rozumienie dzieła wedle Hanslicka jest zakorzenione w świadomym, percepcyjnie zorientowanym słuchaniu.

dynamiką, natężeniem (gęstością), procesowością, intencją. Jednocześnie myśl filozofa jest opowiedzeniem się za konkretną, kulturowo ukonstytuowaną postacią tego przekonania (do czego wrócę później).

„Specyficzne rzutowanie, wybrane w ramach tradycji dyskursu na temat muzyki odzwierciedla nie tyle absolutną strukturę muzyczną, co szerszą praktykę kulturową, w której zakorzeniona jest muzyka i jej rozumienie: rzutowanie odzwierciedla modele pojęciowe ważne dla kultury. Rzutowania między domenami stosowane w ramach jakiejś teorii muzyki są zatem czymś więcej niż zwykłą ciekawostką – są tak naprawdę kluczem do zrozumienia muzyki jako bogatego tworu kultury, który zarówno konstruuje doświadczenie kulturowe, jak i sam jest przez nie konstruowany”¹³.

Przekonanie o utożsamieniu lub przynajmniej postrzeganiu muzyki w powiązaniu z pewnego rodzaju ruchem, a jednocześnie stałe odniesienie tego ruchu do jego różnego rodzaju jakości pozadźwiękowych (szczególnie rozumianego jako znaczenie: tok myśli lub jako przemieszczanie się kontekstów) można zasadniczo uznać za **znaturalizowaną kategorię kulturową**, przy czym kategoria kulturowa jest przedstawiana jako relacja dwuargumentowa, gdzie „X kulturowo (społecznie) tworzy Y”¹⁴. Znaczy to, że wytwarza się w kulturze kategoria tak pewna i oczywista, że zasadniczo niepodważalna (co nie oznacza, że nie jest sprzeczną wewnątrznie lub zewnątrznie)¹⁵. Kategoria ta zaczyna funkcjonować jako niekoniecznie uświadomiony fakt biologiczny i jest traktowana jako część twardej rzeczywistości, w której zapomniano już o jej odludzkim pochodzeniu ufundowanym bądź co bądź w aparacie percepcyjnym. Badanie tej asocjacji jest poszukiwaniem rodzących się historycznych wspólnot znaczenia. W przypadku gestu muzycznego taką wspólnotą jest z pewnością ruch dźwięków, syntetyczność doświadczenia psychoakustycznego oraz dwie równie uprawnione hermeneutyki ich objaśniania: zmysłowa i symboliczna.

Przy problemie naturalizacji należy wprowadzić także pojęcie **enkulturacji**, którą Krzysztof Moraczewski definiuje jako „(...) w pierwszym rzędzie nie nabywanie wiedzy

¹³ L. M. Zbikowski, *Conceptualizing Music*, Oxford, 2004, s. 72. Tłumaczenie [za:] E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcyjną*, [w:] *Sztuka i filozofia*, 40, 2021, s. 109.

¹⁴ R. Mallon, [hasło] *Naturalistic Approaches to Social Construction*, oddział nr 1 *What is Social Construction?*, [w:] E. N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, lato 2022. [źródło:] <https://plato.stanford.edu/entries/social-construction-naturalistic/> [dostęp: 01.05.2023]. Odtąd wszelkie tłumaczenia własne, jeśli autor tłumaczenia nie jest wskazany.

¹⁵ Por. „Pogląd, że tonacja jest naturalna sam w sobie jest iluzją. Tonalność nie istniała od samego początku. Ugruntowała się w toku znużonego procesu, który trwał znacznie dłużej niż tych kilka wieków, podczas których panowała hegemonia akordów durowego i molowego. Muzyka, która ją poprzedzała, na przykład florencka *Ars Nova*, jest tak samo nienaturalna i tak samo obca współczesnym uszom, jak dzieła niezującego już Weberna czy Stockhausena dla dumnych uszu zwykłego słuchacza. Pozory naturalności, które służą do maskowania historycznych relacji, nieuchronnie przyczepiają się do umysłu, który upiera się, że zasada rozumu pozostaje nienaruszona, gdy otacza go świat pełen uporczywej irracjonalności.” T. W. Adorno, *Music and New Music*, [w:] tenże, *Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*, tł. R. Livingstone, Londyn, Nowy Jork, 2011, s. 263.

pojęciowej, ale kształtowanie nawyków percepcyjnych, sposobów słyszenia; by tak rzec: strukturowanie zdolności do *aisthesis*¹⁶. Jest to doświadczenie doskonale znane etnomuzykologom napotykanym w badaniu muzyki obcych kultur właśnie próg o charakterze percepcyjnym, a nie pojęciowym, wynikający z odmiennych enkulturacji¹⁷. Enkulturation jest więc formą jednostkowej bądź grupowej adaptacji *ex post*, „dostrojenia”, „utemperowania” do wspomnianych progów percepcyjnych, przeciwieństwem procesów naturalizacji, które „bezosobowo”, gruntownie i tak silnie kształtują progi percepcyjno-pojęciowe, że stosowane są od tego momentu odruchowo, niejako ahistorycznie, a więc z mocą wsteczną. Procesy naturalizacyjne przebiegały w różnych formach i zakresach w ramach różnych kultur, jednak za wspólną podstawę mają metaforyczne opisywanie zmysłowych doświadczeń dźwiękowych.

Potwierdzenie intuicji o percepcyjno-estetycznym charakterze naturalizacji postrzegania struktur dźwiękowych jako ruchowych dostrzegam w neurokognitywistycznych i antropologicznych sprzężeniach z teorią muzyki, szczególnie zaś w jednym z ich wczesnych manifestacji, jakim jest eksperyment Alexandra Truslita z 1938 r¹⁸. Polegał on na wykorzystaniu zbliżonych muzycznych kompetencji z zakresu teorii muzyki, kompozycji, harmonii i kontrapunktu dwóch uczestników. Pierwszemu przypadło zadanie odwzorowania graficznego wykresu „ruchu” (wyrisowanych przez siebie abstrakcyjnych, ekspresyjnych serpentyn) w muzycznym następstwie dźwięków poprzez akt skomponowania melodii. Drugi uczestnik miał na podstawie słuchowej analizy skomponowanej przez tamtego melodii, wykreślić wedle swojego wyobrażenia jej krzywą graficzną.

Porównanie wyników unaocznilo zbieżność wyrysowanych zarówno przez twórcę jak i odbiorcę krzywych, będących łącznie do siebie podobnymi. Ze względu na fakt, że obaj uczestnicy byli bardzo dokładnie zapoznani z teorią ruchu muzycznego Truslita – zarówno harmonicznego, jak melicznego, rytmicznego itp. – a po krzywych wykreślonych melodii można podejrzewać, że byli także wykształceni muzycznie, tj. zaznajomieni z harmonią, kontrapunktem, a ponadto poruszali się płynnie w ramach konwencji i estetyki swojej epoki oraz środowiska – obopólnie zrozumiata metamuzyczna symbolika notowanych struktur nie mogła być wykluczona. Cel eksperymentu został osiągnięty poprzez potwierdzenie obserwacji, że pewien rodzaj ruchowej komunikacji w muzyce jest możliwy, a samo do niej odniesienie – zrozumiałe i nieusuwalne.

¹⁶ αἰσθησις [*aisthēsis*].

¹⁷ K. Moraczewski, *Muzyczna złożoność i pewna specyficzna forma doświadczenia estetycznego*, [w:] *Fenomen wieczności. Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein*, nr 15, Poznań, 2016, s. 299.

¹⁸ Więcej: B. H. Repp, *Music as Motion: a Synopsis of Alexander Truslit's (1938) 'Gestaltung und Bewegung in der Musik'*, [w:] *Psychology of Music*, t. 21, nr 1, 1993, s. 265–278.

Istnieją jednak argumenty podważające sens wspomnianego eksperymentu i jemu podobnych, a mianowicie posiadanie przez uczestników zbliżonych poziomem kompetencji muzycznych. Zautomatyzowane odruchy, zapośredniczone poprzez mentalną rekonstrukcję ruchu ręki kreślącej kształt (jako skutek działania, swoiste „połączenie kropek”, co w dalszej części pracy zostanie opisane jako „silnik” obrazowania motorycznego, poznania ucieleśnionego), wymagają bowiem wieloletniego treningu zawodowego, nie realizowałyby więc jakiegokolwiek waloru uniwersalnego. Mając świadomość tych ułomności, po dziś dzień przeprowadza się liczne podobne próby na różnych grupach społecznych, zawodowych, kulturowych, próby oparte na poszukiwaniu wspólnot doświadczeń i komunikacji¹⁹.

Lawrence Zbikowski pisze o **mapowaniu (rzutowaniu) między domenami** jako analogiach pojęciowych między doznaniem i percepcjami czasoprzestrzennymi konkretnymi oraz znanymi, a doznaniem i percepcjami muzycznymi, które są czysto abstrakcyjne oraz nieznanymi²⁰. Stoją one w sprzeczności z odruchami słowników opisu *lege artis*, które nie oświetlają ontologicznych jakości zjawisk i ignorując pytanie: „Jakie to jest?”, czy: „Dlaczego to jest?”, opisują czysto techniczny aspekt ich wyrażenia np. w dziele muzycznym i wynikające z niego skutki, ogniskując się wokół pytania: „Jak to jest (zrobione)?”.

Opis i percepcja zjawisk muzycznych, szczególnie tych wysokościowych, traktowana jest w zachodnim kręgu kulturowym bardzo kompleksowo, bowiem ogniskuje się zarówno wokół doświadczeń zmian położenia w przestrzeni euklidesowej (wyżej, niżej, dalej, bliżej), wymiarów fizycznych (duży, mały), kategorii wieku ludzkiego (narodzin, starzenia się, umierania) czy nawet pewnych kategorii o charakterze socjalnym czy feudalnym (postrzeganie pewnych stylów muzycznych jako uprawnionych przy jednoczesnej pojęciowo-percepcyjnej odmowie uznania za takie innych, bowiem np. wytwarzane są „przez szarpidrutów i ryczywołów”, lub np. traktowanie pewnych instrumentów jako tych, które są predystynowane do pełnienia funkcji solistycznej, a innych przeciwnie). Percepcje te (prowadzące do budowy pojęciowych analogi, mapowania między domenami) są tak silne, że wręcz nieświadomione i postrzegane jako „naturalne”, „oczywiste”, a więc są znaturalizowanymi kategoriami kulturowymi wraz z towarzyszącymi temu możliwymi

¹⁹ Np. odczytanie słynnej iluzji *speech to song* odkrytej przez Dianę Deutsch w kontekście reguł klasycznego kontrapunktu muzycznego, nad czym aktualnie badania prowadzi Robert Gogol. W badaniach tych również i ja mam swój drobny udział. Por. D. Deutsch, T. Henthorn, R. Lapidis, *Illusory transformation from speech to song*, [w:] *Journal of the Acoustical Society of America*, 2011. Innym przykładem może być ukraiński eksperyment dotyczący intersemiotycznych relacji muzyki i wizji w filmie. Por. T. Lukianova, A. Ilchenko, *Intersemiotic Translation: Meaning-Making in Film and Musical Art*, [w:] *Cognition, Communication, Discourse*, 2019, ss. 78-95.

²⁰ L. M. Zbikowski, dz. cyt., s. 76.

konsekwencjami. Poszukiwanie momentów przypisania takich właściwości muzyce następuje bardzo często w kontekście koncepcji emocji w muzyce²¹.

W zakresie wspólnot doświadczeń i komunikacji – szczególnie w kontekście mapowania między domenami – istnieją poważne badania między- i ponadkulturowe, głównie etnomuzykologiczne czy kulturoznawcze. „Plemię Kaluli w Papui Nowej Gwinei opisuje melodię w kategoriach przepływu wodospadu²². Na Bali i na Jawie relacje między wysokościami dźwięków są określane w kategoriach wielkości²³, a w dorzeczu Amazonki (plemię Suyá) – w kategoriach wieku²⁴, ²⁵. Co ciekawe, opisywane leksyki oprócz swojego pewnego statycznego lub dynamicznego odniesienia przestrzennego (umiejscowienia, wielkości), posiadają także odniesienie procesowe, niejako ruchowe czy rozwojowe (wiek, przepływ) następstwa.

Wpływ na odruch percepcyjno-pojęciowy może mieć przede wszystkim system językowy, co dobrze widać na przykładzie Hopi. Język ich wymusza zmianę paradygmatu postrzegania czasu i przestrzeni ze względu na systemowe wyeliminowanie konstrukcji czasownikowych określających umiejscowienie czynności na osi czasu: Hopi operują ni czasem przeszłym, ni przyszłym, za to, jak pisze Benjamin Whorf, zniknięcie wymiaru czasu przenosi akcent na przemiany przestrzeni, dużo bliższe metafizyce, niż mechanice

²¹ Patrz: W. F. Thompson, L. L. Balkwill, *Cross-Cultural Similarities and Differences*, [w:] P. N. Juslin, J. A. Sloboda (red.), *Series in Affective Science. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, 2010; M. B. Küssner, *Shape, Drawing, and Gesture: Cross-modal Mappings of Sound and Music*, Londyn, 2014 [praca niepublikowana]; P. Kivy, *Brzmienie uczuć*, tłum. J. Czarnecki, M. Migut, I. Młodziński, M. A. Szyszkowska, Warszawa, 2022; M. Susino, E. Schubert, *Musical Emotions in the Absence of Music: a Cross-Cultural Investigation of Emotion Communication in Music by Extra-Musical Cues*, [w:] PLoS ONE, 15(11), 2020; G. A. Bryant, H. C. Barrett, *Vocal Emotion Recognition Across Disparate Cultures*, [w:] *Journal of Cognition and Culture*, nr 8, 2008, ss. 135-148; L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Kraków, 1976.

²² Konsekwencje przyjęcia takiej leksyki ujawniają się chociażby w odmowie percepcyjnego postrzegania przez Kaluli na sposób zachodni rozumianego *unisonu* jako satysfakcjonującego, ponieważ ruch, fluktuacja wodospadu, jako matryca struktur dźwiękowych nie „podąża za” a meandruje, przepływa, jest wielowarstwowy. Podobnie rzecz się ma z procesami dźwiękowymi (głównie rytmiczno-melodycznymi, metrum, ale i ruchem ciała), które kierowane są przez Kaluli „w dół” na podobieństwo do wodospadu, który nie może przecież „wspiąć” się pod górę. Por. S. Feld, *Sound and Sentiment, Birds, Weepings, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham, Londyn, 2012.

²³ Konsekwencje przyjęcia takiej leksyki w praktyce gamelanu objawiają się podziałem generowanych w ujęciu melodyczno-rytmicznym dźwięków ze względu na ich jakości: dźwięki bardziej sążniste, generowane z większych instrumentów, są poważniejsze, wydobywane rzadziej i w wąskim zakresie, z kolei dźwięki „drobniejsze”, generowane z instrumentów mniejszych, są postrzegane jako „feudalna” podstawa struktury dźwiękowej, wydobywane intensywniej i w dużo większym zakresie. Gamelan jest więc odbiciem hierarchii społecznej.

²⁴ Konsekwencje przyjęcia takiej leksyki wynikają z percepcyjnego postrzegania przez Suyá muzyki jako istotowo powiązanej z rytuałami. W ich języku słowo opisujące „muzykę”, znaczy jednocześnie „ceremonia”. Dlatego brak pieśni związanych z innymi dziedzinami działań społeczności, np. pracą, zabawą, zalotami itp. Wspomniane rytuały związane są z osiąganiem kolejnych stadiów wieku przez członków tej społeczności. Por. A. Seeger, *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*, Urbana, Chicago, 2004.

²⁵ E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012, s. 127-128. Także: E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu*, [w:] *Sztuka i filozofia*, 40, 2021, s. 109.

newtonowskiej²⁶. Owa metafizyka organizująca kosmos Hopi dzieli więc wszystko na uniwersa obiektywne (ujawnione) i subiektywne (ujawniające się). W ten sposób, by móc językowo przeprowadzić te rozgraniczenia, Hopi używają zwrotów przestrzennych opisujących rozciągłość, operacyjność i periodyczność (zwrot czasowy, ale ograniczony do percepcyjnego „teraz”), niekoniecznie zaś ich walor procesowy, który determinowałby potrzebę gramatycznych czasów. Dlatego, opisuje Whorf, to, co na Zachodzie „nadchodzi”, u Hopi „kończy się tu”, „rozpoczyna się tu”²⁷.

Jest to bardzo szczególny przypadek, w którym naturalizacja kulturowa językowego opisu ruchu wyeliminowała jego procesowo-czasowy, przykuwający do twardej, opisywalnej racjonalnie rzeczywistości walor na rzecz waloru ekspresywno-wewnętrzny, czyli metafizycznej strony przestrzeni. Brak poważnych studiów dostępnych na temat estetyki muzyki w ujęciu języka Hopi uniemożliwia mi niestety zarysowanie chociażby założeń ich opisu zjawisk brzmieniowych, ale i te wspomniane, podstawowe informacje pozwalają wyobrazić sobie jakościowy aspekt takiego omówienia, a co za tym idzie, systemowego postrzegania ruchu dźwięków.

Wymienione powyżej przykłady niezachodnich kręgów cywilizacyjnych ujawniają, że **poszukiwanie ruchu jako źródła ekspresji (także ludzkiej) jest przynajmniej niekiedy, jakąś formą intuicyjnego odruchu przedkulturowego (a więc wspólnoty percepcyjnej, a nie abstrakcyjnej). Jednocześnie adaptacja ruchu jako elementu ekspresyjnego ukazuje jak różnorako podlega on procesom naturalizacji zjawisk kulturowych** szczególnie, że procesy te przebiegają symultanicznie z interesującą wariacją przestrzenną lub czasową jako płaszczyzną ujednociającą doświadczenie z pojęciami wyrażonymi w języku.

Nie można tu jednak zapominać o pewnych oczywistych **barierach nie tyle pojęciowych, ile percepcyjnych**. Nicolas Cook zauważa, że niezachodnie tradycje artystyczne zazwyczaj zogniskowane są wokół wykonania i improwizacji²⁸, zachodnia zaś wokół dzieł i literatury estetycznej²⁹. Dla Zachodu więc „performatywność” jest

²⁶ B. L. Whorf, *Model uniwersum Indian*, [w:] G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa – zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa, 2004, s. 436 i d.

²⁷ Tamże, s. 437.

²⁸ N. Cook, *Analysing Performance and Performing Analysis*, [w:] N. Cook, M. Everist, *Rethinking Music*, Oxford, 1999, s. 244-245, por. s. 259-260. *A contrario* – kultura muzyczna Japonii, gdzie muzyka ma ewidentnie ustaloną, komponowaną strukturę. Patrz: 能 [Nō], 歌舞伎 [Kabuki], 文楽 [Bunraku].

²⁹ Zdaniem badaczy dokonuje się obecnie przekształcenie tego paradygmatu ze względu na przejście z kultury opartej na transmisji epistemologicznej (z której wynika wykształcenie się i rozwinięcie konceptualizacji), na transmisję cyfrową. Przejście to już teraz objawia symptomy rewolucyjności na miarę przełomu, jakim okazało się przejście z transmisji oralno-performatywnej na epistemologiczną. Pełniejsze ukształtowanie obrazu skutków przejścia środka transmisji może wyniknąć w nieodległej przyszłości wraz ze sposobami rozwoju, implementacji

odruchowo przeźroczyta względem dzieła jako podległa w hierarchii, podczas gdy dla niezachodnich tradycji „performatywność” może być nieraz warunkiem *sine qua non*. Autor wymienia także inne różnice percepcyjne: kultura zachodnia enkulturuje do postrzegania harmonii i melodyki (w tym wiedzy oczywisty prym jako zogniskowana wokół wrażliwości „abstrakcyjnej”), za to niezachodnie – do postrzegania rytmiki (która jest dużo bliższa wrażliwości percepcyjnej, niż abstrakcyjnej)³⁰. W ostateczności w pewnych kręgach kulturowych odbiorcy niekoniecznie klasyfikowaliby tak percepcyjnie złożone zjawisko dźwiękowe jak twórczość Ludwiga van Beethovena czy The Beatles jako muzykę, a to z uwagi na percepcyjno-pojęciową różnicę ontologiczną co do rodzaju, jakości i charakteru czynności wytwarzających dźwięk, uniemożliwiających postrzeganie i nazwanie w ten sposób wygenerowanej struktury dźwiękowej. Podobnie jest z kwestią wskazywania percypowalnych doświadczeń zmysłowych i psychicznych jako uniwersalnych: ze względu na różnice można założyć, że jedynymi wspólnymi doświadczeniami dla całej ludzkości są, jak się zdaje, tylko narodziny i śmierć.

Bez przeprowadzenia kompleksowych i szczegółowych badań transkulturowych, etnomuzykologicznych, kognitywnych, psychologicznych itp.³¹, niemożliwe jest w zasadzie poważne wyrażanie jakichkolwiek kategoriycznych sądów dotyczących „przedkulturowych” percepcji kategorii pozostających w orbicie zainteresowań niniejszej pracy, takich jak „ruch”, „komunikacja”, „gest”. Dlatego powołując się na kategorie poznań ucieleśnionych, skutecznych zdziewień, wspólnot doświadczeń zmysłowych itp., wyrażam nadzieję, że mogą być one elementem platformy unifikującej, dostępnej zmysłowo dla każdego człowieka. Jeśli zaś tak nie jest, muszę zadowolić się ograniczeniem zakresu obowiązywania moich hipotez do zachodniego kręgu cywilizacyjnego i tych, którzy są enkulturowani do odbioru dzieł w ramach jego tradycji artystycznej.

Pewne natomiast jest – co potwierdził Alexander Truslit w eksperymencie *Gestalt*, zaś Albert Stanley Bregman w propozycji sceny słuchowej³² – że **istnieje kognitywna wspólnota percepcyjna, pozwalająca na stwierdzenie u odbiorców podobieństwa lub zgodności odbioru zjawiska akustycznego. Jej warunkiem jest jednak uzgodnienie kompetencyjne lub kulturowe.**

i adaptacji zsymulowanej inteligencji w codziennym życiu. Por. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Warszawa, 2016.

³⁰ N. Cook, dz. cyt., s. 259-260.

³¹ A więc instytucjonalnych, kosztownych, rozpisanych w perspektywie wielu lat, a być może dziesięcioleci, *ergo* pozostających poza moją kognicją.

³² Por. A. S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, 1994.

W powyższym względzie zachodniego powiązania ruchu fizycznego z ruchem dźwięków nie sposób zrozumieć bez dwóch wyjątkowych tradycji – platońskiej i arystoteleskiej – które wyznaczyły oś sporu wielu kategorii estetycznych, szczególnie zaś obecności emocji w muzyce, problemu wychowania i funkcji muzyki w postulowanym społeczeństwie, ale pośrednio ujawniły także fakt, że już w 5. wieku przed narodzeniem Chrystusa naturalizacja kategorii ruchu dźwięków jako kategorii kulturowej była procesem dokonanym i ugruntowanym.

1.2. Dwa znaturalizowane kulturowo paradygmaty postrzegania ruchu dźwięków: zewnętrżności (platoński) i wewnętrzności (arystoteleski)

Tradycyjny, choć uproszczony podział na rządzący wszystkim w muzyce **ruch**³³ **zewnątrżny (uzewnątrżniony) u Platona i wewnątrżny (uwewnątrżniony) u Arystotelesa** uświadamia lektura kanonicznych tekstów dotyczących muzyki (wychowania, emocji, natury skal itp.) oraz pism z różnych dziedzin ich duchowych spadkobierców, a zwłaszcza Augustyna z Hippony (w tekstach o czasie) oraz Tomasza z Akwinu (w zagadnieniach *Sumy Teologicznej* dotyczących przyszłych, pośmiertnych sposobów poznania oraz stopnia ich zależności od czasu i przestrzeni). Podział ten uświadamiają także wykłady Krzysztofa Guczalskiego poświęcone idei emocji w muzyce. Na rysujące się pytanie, czy Platon i Arystoteles pierwsi pogląd ów wyluszczyli, czy też sami wpisują się w szerszą tradycję (np. zapożyczoną przez Pitagorasa w Indiach lub przejętą od Damona z Aten³⁴), trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Ich poglądy zdają się być tak utrwalone i skrytalizowane, że wspominają o nich (zwłaszcza Arystoteles) nieomal na marginesie innych rozważań, jakby odwoływali się do czegoś już oczywistego, dobrze znanego odbiorcy ich dzieł, co pozwala domniemywać, że nie mówimy tu o *novum*, lecz wpisaniu się i twórczym rozwinięciu już istniejących nurtów postrzegania muzyki. Można oczywiście rozważyć jako równie prawdopodobny także scenariusz, w którym istniały, ale zaginęły dzieła obu filozofów dotyczące ich koncepcji ujęcia muzyki.

Platońska koncepcja muzyki jako ruchu ogniskuje się wokół koncepcji mimetycznej, ruchu skierowanego na zewnątrż siebie: ruch tonów ma przypominać, naśladować zarówno

³³ Podział ten miewał wskaże różne swoje oblicza w historii muzyki – między innymi sporu między zwolennikami muzyki absolutnej i programowej w 2. połowie 19. wieku. Zdarzały się także epoki syntetyzujące w swojej postawie estetycznej obie propozycje, w których jednego od drugiego nie można było oddzielić. W tym sensie medium (jako ogół, nośnik wyrażenia dzieła muzycznego) i koncept (komunikat, idea, którą kompozytor chce przekazać), opisane przez Harry'ego Lehmana w jego *Rewolucji cyfrowej*, są ze sobą nierozzerwalnie złączone aż do czasu podważenia sensu wyrażenia konceptu w dziele, doświadczeniu estetycznym i poprzez medium np. w twórczości konceptualnej Johna Cage'a. Por. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce...*, dz. cyt., s. 134 i d. Numery stron w tej pozycji zawsze odnoszą się do jej elektronicznego wydania w formie e-book.

³⁴ R. Kasperowicz, *Od Arystotelesa do Adorna w poszukiwaniu teorii ekspresji muzycznej*, [w:] *Ethos: kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL*, rocznik 19, nr 1/2 (73/74), 2006, s. 163.

przez struktury, ale także poprzez dobór *modi* modulację głosu, gesty człowieka męznego i wprowadzać pewną formę pożądanego nastroju, atmosfery (autor wspomina płacliwość, której należy unikać oraz wzniosłość, którą propaguje). Jest to więc cecha szczególna tego rozumienia: bycie z jednej strony dynamicznym obrazem, acz wyrażonym poprzez podobieństwo do ruchu³⁵. Starożytni podobieństwo to określiliby zapewne jako **σημεία [sēmeia] (oznaki**, które dziś należałoby rozumieć jako wytwory ukonstytuowane konwencją³⁶. Zagadnienie to podejmie później Augustyn z Hippony i jego następcy, myśląc o muzyce jako sztuce dobrego modulowania (*ars bene modulandi*)³⁷. Należy jednak zauważyć, że Augustyn owo modulowanie rozumie w zdecydowanie węższym sensie, skupiając się w swym wywodzie już nie na naturze owego ruchu, ale sposobach jego kształtowania.

Dostrzegane przez Platona przedziwne podobieństwo ruchu dźwięków do ruchu ciała oraz ich wpływ na umysły i ciała odbiorców, rozumiany jest jako oddziaływanie magiczne, a tym silniej zmanifestowane, iż Platon proponuje szereg wynikających ze swych przekonań kalokagatycznych obwarowań i reglamentacji zarówno w aspekcie technicznym tworzenia muzyki (dobór skal, instrumentów), jak i w aspekcie społecznym (powołanie swoistej „policji”, cenzury muzycznej, mającej za zadanie dbałość o odpowiedni poziom treści „etycznej” w dziele).

Przeciwnie rozumienie muzyki jako ruchu przedstawia Arystoteles. Twierdzi on, że muzyka odzwierciedla stany etyczne (emocje, cnoty) poprzez naturalne podobieństwo, wskazujące na **ὁμοίωσις [omoiōsis] (podobizny charakterów etycznych)**³⁸. Muzyka jest więc podobna emocjom, wywołuje poruszenia duszy, poprzez które przywraca jej harmonię i stan naturalny³⁹. Oddziaływanie muzyki na odbiorcę następuje w sferze technicznej, ἦθος [éthos].

Tego rodzaju ewokowanie nastrojów podkreślone jest nawet wprowadzonym przez Arystotelesa podziałem pieśni na gatunki ze względu na kierunek ich oddziaływania (etyczne, praktyczne, entuzjastyczne) oraz zachętą, aby dostosowywać środki techniczne, kompozytorskie do zamierzonych kierunków oddziaływania (dobór instrumentów, skal). Poznanie niewidzialnych poruszeń duszy, doświadczenie ich (najlepiej w formie

³⁵ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty, 2003, s. 95, nr boczny 398.

³⁶ R. Kasperowicz, dz. cyt., s. 166.

³⁷ Co można przetłumaczyć jako „sztukę dobrego kształtowania”. Augustyn z Hippony, *Św. Augustyna traktat o muzyce*, tłum. L. Witkowski, Lublin, 1999, s. 87 [I, 2, PL, XXXII].

³⁸ K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2012, s. 131.

³⁹ Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. VI, Warszawa, 2003, s. 221 i d., nr boczny 1340b.

doświadczenia *κάθαρσις* [*katharsis*] oraz towarzyszącego mu oczyszczenia, ulgi i rozkoszy), a w końcu i działanie wykonawcze jest ruchem, poruszeniem duszy z właściwą miarą, rytmem, dlatego też Arystoteles zaleca tworzenie muzyki nie samej dla siebie, lecz orientowanej na słuchacza. To ostatnie ma nie tyle schlebiać gustom (choć przyjemność płynąca z muzyki jest u niego ważną i wyraźnie wyartykuowaną wartością), ile „badać” słuchacza, sprawdzać, w jaki sposób ruchem dźwięków wywołać jego wewnętrzny ruch duszy. Z tego powodu mimetyzm w Arystotelejskiej koncepcji ruchu dźwiękowego jest dość subtelny, by nie powiedzieć ograniczony: odnosi się przede wszystkim do wszelkich poruszeń wewnętrznych, nie odrzucając jednocześnie możliwości ewokacji uczucia, to znaczy utożsamienia się z nim przez odbiorcę. Koncepcje Arystotelesa oddziaływały i oddziałują nadal, ich ślady można odnaleźć w koncepcji sfer Boecjusza z Dacji czy innego jego mentalnego ucznia, Tomasza z Akwinu⁴⁰.

1.3. Strategie odczytywania ruchu dźwięków jako kategorii kulturowych

1.3.1. Koncepcje semiotyczne i akustyczne na przykładzie myśli Johanna Gottfrieda Herdera

Jak twierdzi Ewa Schreiber, przyrównanie muzyki do ludzkiego doświadczenia ruchu jest udaną metaforą pojęciową odczytywaną na styku percepcji, tradycji myśli (filozofii, estetyki), koncepcji *μίμησις* [*mímēsis*], kognitywistyki, problemu języka i wielu innych⁴¹. Metafora ta jest na tyle uniwersalna, że wraz z pojęciem przestrzeni przyjęła się jako jeden z podstawowych paradygmatów myślenia o muzyce. Schreiber puentuje (za Scrutonem), że ze względu na doznanie podwójnej intencjonalności zasadniczo wszystko, co ludzkość potrafi powiedzieć o muzyce – w tym o jej technicznych, czysto muzycznych parametrach – ubierane jest w siatkę pojęciową właściwą tym dwu paradygmatom⁴².

Ujęcie zależności opisowych kategorii akustycznych wyrażonych w języku od myśli i, szerzej ujmując, doświadczenia kognitywnego, wpisuje się w rozważania Johanna Gottfrieda von Herdera, oświeceniowego kontynuatora tradycji Jeana-Jacquesa Rousseau, a także fundatora romantycznej refleksji na temat znaczenia i języka, mającej przecież bezpośredni wpływ na Goethego i Schopenhauera, do których odnosił się i Hanslick. W centrum myśli Herdera, z powodu czego zostanie później nazwany „filozofem ludzkości”,

⁴⁰ A. Andrzejuk, *Swoistość sfery afektywnej w ujęciu Tomasza z Akwinu*, [w:] *Rocznik tomistyczny*, t. 1, 2012, s. 123 i d.

⁴¹ E. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, dz. cyt.

⁴² Tamże, s. 105.

leży poszukiwanie czystego człowieczeństwa w jego najbardziej pierwotnym wymiarze, tj. w podstawowych funkcjach psychofizycznych człowieka⁴³.

1.3.1.1. Koncepcja związku struktur językowych (i niejęzykowych) oraz myśli w teorii języka, umysłu i interpretacji

Dla Herdera podwójna intencjonalność opisu wyraża się zarówno w manifestacji wiary w wyższość swobodnej mowy względem pisma jako takiego, które spętane jest gramatyczno-leksykalnym „kaftanem bezpieczeństwa”⁴⁴, jak i postawieniem z całą mocą problemu zależności myśli od jej wysłowienia w języku. **Filozof podkreśla jednocześnie, że każdy typ myślenia oddzielający myśl od woli i afektu jest błędny.** Należy dodać, że dla Herdera to muzyka jest szczytem możliwości wyrazowych człowieka⁴⁵. Co więcej, jest ona dla niego formą swobodnej wypowiedzi ducha, odbłaskiem geniuszu (co potem Hanslick opisze jako odbijanie poruszenia ducha, a Schopenhauer jako poruszenie woli), a jednocześnie wyrażeniem poprzez *quasi* język. Dlatego jego **koncepcje językowo-kognitywne (myśli, języka, tłumaczenia) stosuje się odpowiednio do jego koncepcji estetycznych.** Obiektywne znaczenie, zdeterminowane przez język, musi z konieczności uwzględniać także swoje przeciwieństwo – swobodny, ekspresyjny „naddatek” (uchwycenie wrażeń zmysłowych, zmienność kontekstu) – a tego, zdaniem Herdera, brak w skonwencjonalizowanym słowie pisanym. Swoboda tego rodzaju wyzwala ze wspomnianego już „kaftanu bezpieczeństwa”.

Herder wraz z odrzuceniem aprioryzmu, ograniczonym do niezbędnego minimum podejściem systematyzującym i wąskim ekspresjonizmem ucieka od twierdzenia, że myśl wyrażona przez strukturę niejęzykową (np. strukturę rzeźbiarską czy muzyczną) musi być pochodną językowej ekspresji. Unaocznia to poprzez postawienie w **teorii języka równoważności między myśleniem i językiem, znaczeniem a strukturą słów**, którą rozszerza jeszcze w swojej koncepcji estetycznej, twierdząc, że **sztuka niejęzykowa jest**

⁴³ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa, 1977, s. 104.

⁴⁴ M. Froster, [hasło] *Johann Gottfried von Herder*, oddział nr 7 *Aesthetics*, [w:] E. N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia...*, dz. cyt. [źródło:] <https://plato.stanford.edu/entries/herder/> [dostęp: 01.05.2023] Nb. filozofia Herdera dotycząca konkretnych obszarów jego zainteresowań (myśl, tłumaczenie, muzyka), rozproszona jest w różnych jego tekstach z różnych okresów twórczości, zaś niektóre wątki z konieczności muszą być rekonstruowane (tak jak to czyni Moraczewski), wymagają więc szczególnie uważnego odczytywania krytycznego. Z powodu braku zarówno polsko- jak i anglojęzycznych syntez, wyjątkowo w tym rozdziale używam jako głównego źródła poznania jego filozofii obszernego hasła ze *Stanfordzkiej Encyklopedii Filozofii i Filozofów*, a także pracę Emily Dolan i artykuł Krzysztofa Moraczewskiego.

⁴⁵ M. Froster, dz. cyt., oddział nr 4 *Philosophy of Language, Interpretation and Translation*.

zależna od myśli także w ten sposób, że nie tylko wyraża myśli, ale i zakłada je w percepcji odbiorcy⁴⁶.

Zależność myślenia od istnienia języka i istnienia zjawisk opisywalnych językowo, wytyczania wzorów (klisz) i automatyzacji związana jest konceptualnie z doświadczeniami percepcyjnymi i afektywnymi, **wrażenia są bowiem źródłem i podstawą wszelkich pojęć, zarówno tych empirycznych, jak nieempirycznych (choć metaforycznie rozwijanych od empirycznych)**. Słynne założenie Davida Hume'a, że „ludzkość jest taka sama we wszystkich czasach”⁴⁷, Herder doprowadza do końca wskazując, że doświadczenie przekracza koncepcje, wierzenia, wartości, okresy historyczne i kultury, jeśli tylko odpowiednio przeprowadza się proces tłumaczenia (jako szczególnego rodzaju interpretacji). Nastąpić to powinno z pominięciem wszelkich własnych przekonań, wierzeń, własnych myśli, a nawet własnego rozumienia, ale tak, aby (1) precyzyjnie ustalić reguły językowe określające właściwe znaczenie (w tym poprzez dogłębną znajomość tak autora dzieła pierwotnego, jego dzieł, kultury itp.) oraz (2) opierając się na zmysłowej reprodukcji własnych wrażeń (percepcyjnych i afektywnych) uzyskać źródłową bezpośredniość przekazu (w tym także zrozumieć i odtworzyć odczucia autora źródłowego).

Herderowski proces hermeneutyczny i tłumaczeniowy jest więc z jednej strony obiektywny (obiektywna interpretacja źródłowej obiektywności, „raczej podobna, niż odmienna od nauk przyrodniczych”⁴⁸), a z drugiej strony na głębokim poziomie uwzględnia konieczność „wrózenia” (subiektywna interpretacja źródłowej subiektywności, tj. radykalnej mentalnej różnicy). Herder uznaje, że niemożliwe jest uzyskanie absolutnej **wierności** semantycznej (absolutnej zgodności), ale raczej chodzi o akomodację, swoistą „luźność”, „swobodę”, dokonanie starannej „paraleli” nakierowanej na **dokładność** semantyczną. Tłumaczenie jest więc dla Herdera nie tylko odtworzeniem znaczenia, czy też uchwyceniem formy konceptualnej i muzycznej tekstu literackiego, ale wręcz wymaga dokonania swoistej ponownej kreacji form w nowym języku, podążając ścieżką wyznaczoną przez źródłowego autora.

Gdy zaś chodzi o muzykę, ciężar refleksji u Herdera jest przeciwstawiony wyróżnieniu systematyk, od których stronił. Przeciwnie, jest on położony na przecucie o **wspólnotowym charakterze postrzegania percepcyjnego kształtowanego faktycznie przez język, znaczenie, a być może także przez kulturę**. Gdy mowa o Herderowskim ujęciu ruchu

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ D. Hume, *An Inquiry Concerning Human Understanding*, P. Millican (red.), Oxford, 1955, s. 60.

⁴⁸ M. Froster, dz. cyt.

dźwięków jako kategorii hermeneutycznej, należy wspomnieć o dwóch obszarach jego badań:

- (1) Koncepcji pieśni nie tylko jako syntezy słowa i dźwięku muzycznego, ale pierwotnie jednolitego gestu, nierozdzielonego tradycyjnym podziałem na muzykę poetycką (przekazującą idee) i instrumentalną (nie przekazującą tychże)⁴⁹;
- (2) Rozważań na temat natury doznań muzycznych samych w sobie w aspekcie psychoakustycznym (rezonans i ton) jako doznań syntetycznych.

1.3.1.2. Pieśń jako jednolity gest

O ile struktura myśli jest tą samą strukturą co język, o tyle to wynikanie logiczne nie dotyczy sztuk niejęzykowych, posiadających swoje własne logiki i środki wyrazu. Paralela ta jest więc ograniczona do aspektu zrozumiałości oraz znaczenia. Dzieje się tak z powodu stosowania konwencjonalnych strategii formalnych oraz tego, że znaczenie zostało ukształtowane na gruncie językowym (zarówno jako refleksyjne przedstawienie, jak i odbior percepcyjny oraz jego opis).

O pieśni Herder mówi, że jest **źródłem wszelkiego języka (a w konsekwencji także wszelkiej myśli)**. Jest bezpośrednia w zakresie słowa i bezpośrednia w zakresie zmysłów. Dlatego też pieśń jawi się jako pierwotny gest semantyczny, przypominający jednolity akt mowy. Herder w koniunkcji mowy i dźwięku, co odróżnia go od chociażby Rousseau, poszukuje waloru ekspresyjnego, refleksyjnego i figuratywnego⁵⁰. W tym sensie Herder wyznaje grecki ideał trójjednej *χορεία* [*choreía*].

Przykładem obecnego w muzyce samej, niekoniecznie współdziałającej z poetyką, zasadniczo zrozumiałego waloru ekspresyjnego ma być *casus* mowy „człowieka już jako zwierzęcia”, gdy wszystkie swe reakcje psychofizyczne, szczególnie te gwałtowne, namiętne i bolesne wyraża on dzikim, nieartykułowanym krzykiem oraz *casus* uderzonej struny, która dźwięczy i wzywa echo nawet, jeśli żadna inna struna jej nie odpowiada. Owa pierwotna ekspresyjność dźwięków przynależy ona do kategorii dźwiękowych analogii

⁴⁹ *Musica antica, musica moderna; prima prattica, seconda prattica*; muzyka absolutna, muzyka programowa – oparte na dyskursie co do zakresu emancypacji konstrukcji dźwiękowych rozpostartych między komunikatywnością idei (jak zauważa Moraczewski, istotnością) i zmysłowym doświadczeniem (czystym hedonizmem), a także co do rozdzielności porządków kształtowania (czysto muzycznych i poetyckich).

⁵⁰ K. Moraczewski, *Muzyka instrumentalna i język. Stanowisko Herdera w osiemnastowiecznej debacie muzyczno-estetycznej*, [w:] *Prace Kulturoznawcze*, t. 25, nr 1, Wrocław, 2021, ss. 42 i d. Nb. to wyróżnienie samo w sobie jest niezwykle podobne do omawianych w dalszej części triad gestu.

względem doświadczeń sonicznych, sensorycznych, somatycznych i kinetycznych (zmysłowych) człowieka⁵¹.

Moraczewski zauważa też u Herdera, choć tak go nie nazywa, walor Peirce'owskiej nieskończonej semiozy: skoro muzyka ma figuratywny charakter (co wynika z konsekwencji jej zależności od języka, a więc myśli) i stanowi formę metafory, to może być wpisywana „(...) **w ciągi skonwencjonalizowanych, ale rozwijających się, doskonalących się i coraz bardziej złożonych metafor, których figuratywność zatarła się w ciągu długotrwałego użycia**”⁵². Jest to także odwołanie do waloru naturalizacji kategorii kulturowych. W tym sensie wyemancypowana metafora czysto dźwiękowa „oświecła” (rekonstruuje) fragmenty pierwotnego znaczenia metafory, gdy jeszcze pozostawała ona w pierwotnej jedni z poetyką (zaś sama poetyka była jeszcze bardziej pierwotna, bardziej zmysłowa, aniżeli intelektualna). Co więcej metafora naświetlić może także te momenty, w których ich językowe wyrażanie niesie za sobą poważne niedostatki. Ma to miejsce, jak zauważa Moraczewski, szczególnie przy opisie zjawisk skrajnie indywidualnych, niepowtarzalnych, ale też tych bardzo ogólnych, absolutnych.

Prowadzi to do konkluzji, którą Herder zdaje się potwierdzać, że tak myśli językowe jak i niejęzykowe potrzebują swojej hermeneutyki, choć nie systematyki. Nawet w ramach niejęzykowych dziedzin sztuki, nie mogących być wzajemnie do siebie redukowanymi, hermeneutyka pozwala uniknąć metafor niedokładnych lub niewyjaśniających, szczególnie, że obcowanie zmysłowe powoduje indywidualizację doświadczenia dźwiękowego i jego odbioru, o czym w kolejnym oddziale. „Kompozytor nie aranżuje językowej ogólności, ale jest kimś na kształt reżysera idiosynkratycznych doświadczeń”⁵³. Moraczewski rekonstruując stanowisko Herdera dodaje: „**Potrzebna jest jedna hermeneutyka o wspólnych zasadach, hermeneutyka ta obejmuje całe pole sztuki. Nie istnieją takie wypowiedzi artystyczne, które by jej nie podlegały**”⁵⁴.

1.3.1.3. Koncepcja syntetycznej (monadycznej) własności kategorii akustycznych

Herderowskie badanie natury owych idiosynkratycznych doznań muzycznych ufundowane jest w 18. wiecznym, ale i wcześniejszym, wyrażonym choćby u Athanasiusa

⁵¹ Por. Anafony. P. Tagg, *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non Musos*, Nowy Jork, Huddersfield, 2013, s. 485.

⁵² K. Moraczewski, *Muzyka instrumentalna...*, dz. cyt., s. 43. Nb. między innymi właśnie z tego spostrzeżenia Moraczewskiego komentującego Herdera będę doszukiwał się podstawy hipotezy, że gesty muzyczne (jako „fragmenty pierwotnego znaczenia metafory, gdy jeszcze pozostawała w jedni z poetyką”) podlegają Peirce'owskiej semiozie i są zawsze co najmniej pierwszą taką semiozą następującą po pierwotnym działaniu oznaczenia obiektu (doświadczenia). To spostrzeżenie jest podwaliną pod hipotezy redukcyjną i hierarchiczną.

⁵³ Tamże, s. 48-49.

⁵⁴ Tamże, s. 54. Szansy na taką hermeneutykę dopatruję w budowie generatywnej gramatyki w oparciu o gesty.

Kirchera, poszukiwaniu ramy redukcji muzyki do jednej nadrzędnej zasady nie tylko obejmującej naukę o muzyce, ale także praktykę kompozytorską. Kircher porządkuje swoje rozważania o muzyce pisząc o zjawisku magnetyzmu, Jean-Philippe Rameau z kolei o koncepcji *corps sonore*, dźwięczącego ciała w którym zamknięta jest cała harmonia wywiedziona z alikwotów⁵⁵. W przeciwieństwie do konstruktywistycznej, strukturalistycznej myśli Rameau, Herder odczytując tę samą Leibnizowską kategorię monad, poszukuje raczej koncepcji nastawionej na bodźce sensoryczne o syntetycznej naturze. One właśnie tłumaczą oddziaływanie muzyki na słuchacza⁵⁶.

Estetyka dla Herdera jest więc nauką o ludzkiej percepcji, rozumianej z jednej strony jako akt refleksyjny, akt działania rozsądku (**zrozumienie wyodrębnienia rzeczy**)⁵⁷, a więc myślowy i w konsekwencji tego ostatecznie językowy, subiektywno-obiektywny. Jednak Herder wyraża także inne przeczucie, a mianowicie o centralnej roli doświadczenia, elementu czysto subiektywnego. Estetyka zorientowana spekulacyjnie, konstruktywistycznie (jak to jest u Rameau z harmonią) nie może wyjaśniać w najmniejszym stopniu jej wpływu na duszę i dlatego tej istniejącej w czasach filozofa nie można uznać w jego ujęciu za prawdziwą, **mogącą być początkiem nauki o muzyce**. Tłumaczy to Herder pojęciami rezonansu i tonu, w którym rezonans ma być zjawiskiem akustycznym (przyrodniczym), obiektywnie mierzalnym, podczas gdy ton należy właściwie do domeny estetyki zorientowanej na badanie subiektywnej percepcji. Krytyka koncepcji Rameau, w której akordy jako naturalne mają wynikać poprzez alikwoty z rezonansu strun, bierze się z faktu, że kategoria ta przynależy do nauk przyrodniczych, ignorując sferę percepcji⁵⁸. Herder głęboko bowiem wierzy, że podstawą całej muzyki jest Leibnizowska pierwsza chwila doznania, „(...) gdy nie ma części ani rozszerzenia, ani figury, ani podzielności”⁵⁹.

Dlatego dla Herdera, co przytacza Dolan, *ars combinatorica* tonów to nie tylko kontrapunkcyjne konstituowanie się melodii, ale też „dźwiękowy akcent namiętności”. Wszelkie następstwo dźwięków, ich ciągi i sukcesja nastawione są na rezultat, jakim powinna być hedonistyczna przyjemność ucha, a przez swój wpływ na duszę mogą stać się one „melodią”, która jest czymś o wiele więcej, niż tylko wypadkową wykresu natężenia (dynamiki), wysokości i czasu⁶⁰.

⁵⁵ E. I. Dolan, *The Idea of Timbre in the Age of Haydn*, Ithaca, 2006 [praca niepublikowana], s. 147.

⁵⁶ Tamże. s. 149.

⁵⁷ J. G. Herder, *Werke*, W. Pross (red.), t. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, Munich, 1987, s. 142 [za:] E. I. Dolan, dz. cyt., s. 151.

⁵⁸ Ibid, s. 155.

⁵⁹ G. W. von Leibnitz, *Monadology and Other Philosophical Essays*, tłum. P. Schrecker, A. M. Schrecker, Nowy Jork, 1965 [za:] E. I. Dolan, dz. cyt., s. 157.

⁶⁰ E. I. Dolan, dz. cyt., ss. 156 i d.

Herder zauważa, że **nazywanie percepcyjnego wpływu dźwięków wykracza poza techniczny język muzyczny, korzystając z pojęciowej, empirycznej, wrażeniowej (siatki języka).** W tym celu zestawia antytezy szorstkości i gładkości, siły i słabości, ponurości i jasności, rozbudzania i usypiania. Jednak doprecyzowując swoją teorię figuratywności muzyki wskazuje, że dźwięki nie mogą ilustrować rzeczy, bowiem każda osoba inaczej reaguje na dany ton (subiektywnie). Wyłącza jednak z tego twierdzenia jedną sytuację, a mianowicie zauważa, że istnieją pewne wspólnoty zjawisk oddziałujących na słuchaczy identycznie (obiektywnie, np. sprawiając, że wszyscy są smutni)⁶¹. Wedle Herdera, jak zauważa Dolan, tony „stroją” duszę i umysł, „grając” przez siły zewnętrzne oraz „dostrajając” struny myśli przez konkretne afekty a także uczestnictwo w tym, co otacza odbiorcę⁶². Zakładając indywidualność odbioru muzyki Herder twierdzi, że żaden instrument nie jest analogiczny do instrumentu umysłu ludzkiego, do ludzkiej wewnętrznej natury, a także reakcji na emocjonalne wibracje i pasje. Dlatego też Herder odrzuca pomysł klawesynu okularowego⁶³. Na tej podstawie sądzę, że odrzuciłby także witrażową synestezję Oliviera Messiaena czy fortepian świetlny Aleksandra Skriabina, plasując się bardziej w kręgu Schönbergowskich *Klangfarbenmelodie*, gdzie doceniłby plastyczną wartość estetyczną barwy tonu, jako jego „duszy”.

Bazując na wcześniejszych rozważaniach Herdera o relacjach języka, myśli i muzyki, nietrudno odgadnąć, że chodzi mu o stosowane figuratywne metafory dźwiękowe, które (jak się to dzieje w semiozie) kształtując się w ciągi, tym samym oddalają się od swojego pierwotnego językowo-dźwiękowego znaczenia. Gdy metafora w ramach ciągu „przybliża się” do pierwotnie oznaczonego obiektu, wówczas wydaje się, że, wedle Herdera, jest wtedy w stanie oddziaływać na szerszą grupę słuchaczy, których mogą różnić koncepcje, wierzenia, wartości wynikające z ich usytuowania w różnych okresach historycznych, ich zaplecza kulturowego, a nawet własnych cech indywidualnych. Różnicującym (subiektywizującym) może być tu choćby styl czy gatunek (jako konwencjonalny zbiór reguł i zasad formy), zaś łączącym (obiektywizującym) będzie fakt bycia człowiekiem, a więc gatunkowo wdrukowany determinizm językowy myśli i dostęp do pewnych pierwotnych własnych form ekspresyjnych, w tym też niektórych figuratywnych. Dodać należy, że z przytaczanych za Frosterem, Moraczewskim i Dolan poglądów Herdera rysuje się wyraźnie nie tylko wrażliwość syntetyczna, monadyczna. Herder zaznacza także pewną hierarchię pośród omawianych już akcentów namiętności – zarówno pojedyncza nuta, cała melodia, łańcuch akcentów namiętności, ale też pieśń jako dzieło i jako gatunek mogą

⁶¹ Tamże, s. 160-166.

⁶² Tamże, s. 162. Nb. podobną refleksję wyraża Rameau, por. tamże, s. 147.

⁶³ Por. tamże, ss. 160-166.

mieć ów syntetyczny charakter, konstytuując „melodię” coraz wyższego rzędu oddziałującą na doznania odbiorcy.

1.3.2. Koncepcje semiotyczne

1.3.2.1. Przekład intersemiotyczny

Teoria przekładu, tłumaczenia i transkrypcji ma bardzo bogate zaplecze metodologiczne, szczególnie na gruncie nauk o języku, choć pewne dziedziny, jak choćby muzyka, bardzo opornie poddają się konieczności znajomości i umiejętnego stosowania tych praktyk. Problem jest tu natury nie tylko nomenklaturowej, ale i samoświadomościowej, czy wręcz prawnej artystów dokonujących działań twórczych takich jak opracowanie, adaptacja, aranżacja, rearanżacja, transkrypcja czy harmonizacja istniejących utworów. W ostatnich latach istotnym zagadnieniem na gruncie nauk o języku i kulturze stało się badanie przekładu intersemiotycznego, czyli propozycji Romana Jakobsona wzbogaconej także o osobno wyróżnione przekład intralingwalny i interlingwalny⁶⁴. Intersemiotyzm nie ogranicza się wyłącznie do interpretacji znaków językowych za pomocą innych znaków językowych, ale i znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów semiotycznych, które to działania nie byłyby prostą komplementarnością. Takie podejście otwiera możliwość stosowania wspomnianej koncepcji do szerokiego spektrum obszarów kultury, począwszy od literatury (zarówno poezji, jak dramatu czy prozy), ale też komiksu, filmu i serialu, nagrań i gier wideo, tańca, performance’u, teatru, rzeźby, grafiki, malarstwa, instalacji, tkanin, ubrań i stylizacji, a w końcu i alfabetu Morse’a czy muzyki. Jak wiadomo, każdy z tych obszarów wytworzył sobie właściwe „poetyki”, a mówiąc precyzyjniej system naczelnych zasad organizacyjnych zarówno formalnych, jak i np. dramaturgicznych, technologicznych itp.

Już z przytoczonych poglądów Herdera wyraźnie wylania się przekonanie, że przekład nie polega wyłącznie na rekonstrukcji przekazu referencyjnego w nowym języku (w tym przypadku systemie znaków), ale na wytworzeniu generowanych przez posiadający własną „poetykę” inny język nowych relacji. Proces ten przebiega w sposób twórczy, ustanawiający w zasadzie nowe, choć zależne od pierwotnego źródła dzieło sztuki, mogące poszerzyć czy usprawnić (albo wręcz przeciwnie) rozumienie tekstu źródłowego. Stąd Herder zwraca uwagę na konieczność posiadania przez tłumacza wysokich kompetencji, czy wręcz „geniuszu”, aby działanie takie przeprowadzić poprawnie nie tylko na płaszczyźnie ponownej kreacji reguł znaczeniowych i językowych źródłowego tekstu, ale i odtworzenia

⁶⁴ R. Jakobson, *On Linguistic Aspect of Translation*, [w:] *On Translation*, 1958.

jego właściwości wrażeniowych. Nawiązując niejako do Herdera, przytaczany przez Queiroza i Aguiar Haroldo de Campos pisze, że **nie tylko to co jest oznaczane, ale i sam znak (sam namacalny znak znaku, z całą jego morfologiczną materialnością – wizualnością, brzmieniem) podlega tłumaczeniu**⁶⁵.

Z tego właśnie powodu tłumaczenie nie jest równoważne tekstowi źródłowemu, a przeciwnie: transkreuje ono wielopoziomowy układ relacji w ramach procesów przynależnych do różnych, wielopoziomowych i wzajemnie ograniczających się systemów semiotycznych, które w tym dziele zachodzą⁶⁶. Wszystko to czyni poprzez interpretację, godząc to, co należy poświęcić z tym, co należy zachować w relacji zysku i straty, aby móc dokonać skutecznego, zgodnego z założeniami tłumacza odwzorowania pierwotnego komunikatu⁶⁷. Stąd w języku polskim rozróżnia się tłumaczenie od przekładu: tłumaczenie uwzględnia szerokie pasmo relacji, wymuszając na tłumaczu wyższy poziom dyscypliny, przekład zaś daje tłumaczowi dużo większą swobodę, pozwalając mu na zawężenie przekładanych warstw relacji.

Jedną z metod wyjaśniania fenomenu przekładu intersemiotycznego jest **teoria znaku** w ujęciu Charlesa Sandersa Peirce'a⁶⁸. Wyróżnia on *common sense*, „zdrowy rozsądek” (mimo, że ten jest skrajnie subiektywny, względny i zindywidualizowany we wnioskowaniu o zjawiskach nie tylko co do innych osób, ale nawet samego siebie), przeciwstawiając mu wszystko, co spekulatywne (metafizyczne). Każdy postrzega zjawiska subiektywnie, przez co zaciera się różnica między fikcją (przedmiotem o cechach zależnych od sądów) a rzeczywistością (przedmiotem o cechach niezależnych od sądów, ufundowanym na pojęciu wspólnoty i zewnętrznym względem umysłu), a więc można powiedzieć, że ludzie żyją niejako w różnych światach, a co najmniej przestrzeniach⁶⁹.

„(...) zjawiska zmysłowe są wyłącznie znakami rzeczywistości. Nie jest to jednak rzeczywistość będąca nieznaną przyczyną danych naocznych, lecz *noumenon*⁷⁰”

⁶⁵ J. Queiroz, D. Aguiar, C. S. Peirce and *Intersemiotic Translation*, [w:] P. Trifonas (red.), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, 2015, s. 202-203.

⁶⁶ Tamże, s. 213.

⁶⁷ Tamże, s. 204; Por. A. Gawarecka (red.), *Intersemiotyczność*, [w:] *Poznańskie Studia Slawistyczne*, nr 2, 2012; M. Kaźmierczak, *od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, [w:] *Przekładaniec*, nr 34/2017, ss. 7-35.

⁶⁸ Mimo powszechnej krytyki zbyt empirycznego podejścia neopozytywizmu, w którym mieści się teoria znaczenia, jako mogącego prowadzić aż do podważenia sensu filozofii oraz niektórych teorii naukowych w całości maksyma pragmatyczna Peirce'a nie powinna być z nim kojarzona. Jest ona w zasadzie skrajną formą idealizmu, prowadzącą do zatarcia granicy między fikcją a rzeczywistością. Por. S. Tokariew, *Charles Sanders Peirce. Między logiką a metafizyką*, Kraków, 2017, s. 107. Numery stron w tej pozycji zawsze odnoszą się do jej elektronicznego wydania w formie e-book.

⁶⁹ Tamże, s. 62.

⁷⁰ *νοούμενον* [*nooúmenon*] – Kantowska „rzecz sama w sobie”.

lub pojęcia będące ostatecznym wynikiem czynności umysłowych wprawionych w ruch przez dane naoczne⁷¹.

Z powyższego powodu Peirceowska **idealistyczna teoria metafizyczna** głosi, że **substancja jest sumą swoich własności (przejawów)**. Ich istnienie oznacza możliwość poznania danej substancji. Z punktu widzenia metodologii idealistyczna teoria metafizyczna jest tożsama z Peirce'owską **maksymą pragmatyczną** głoszącą, że **pojęcie o przedmiocie (zarazem definicyjnie obiektywne⁷², jak i subiektywne pod kątem rozpoznania⁷³) jest tożsame z pojęciem o skutkach, jakie on wywiera (a więc sądem hipotetycznym, przewidywaniem⁷⁴)⁷⁵**. Z tego względu przejaw przedmiotu (znak) może być utożsamiony z samym przedmiotem⁷⁶.

Peirce rozróżnia typy znaków ze względu na ich morfologiczne różnice oraz sposób, w jaki przekazują one interpretantowi ucieleśniony nawyk (doświadczenie, poznanie) w obiekcie (przedmiocie). Z tego względu możliwe zachowanie interpretanta (czyli interpretacja) jest ograniczone. Proponowane przez Peirce'a typy znaków to⁷⁷:

- (1) **Ikona**: istnieje pewna wspólna znakowi i przedmiotowi cecha (podobieństwo);
- (2) **Indeks**: znak i przedmiot oddziałują bezpośredniego, fizycznie w sposób przyczynowo-skutkowy (współzależność, „przyległość”);
- (3) **Symbol**: istnieje prawidłowość relacji między znakiem a przedmiotem, prawem lub regułą.

Znak estetyczny, jak podkreślają Queiroz i Aguiar, jako podstawa semiozy i podlegający tłumaczeniu intersemiotycznemu jest przede wszystkim **ikoniczny. Jest on nierozzerwalnie związany z przedmiotem, jest odbiciem jego struktury i rozumienia. Pozwala ona dokonywać nawych odkryć na temat obiektu, zgodnie z brzmieniem teorii metafizycznej i maksymy pragmatycznej.**

⁷¹ C. S. Peirce, w 2:470, 1871, [w:] S. Tokariew, dz. cyt., s. 81.

⁷² Tj. walor wyrażności wg maksymy pragmatycznej Peirce'a.

⁷³ Tj. walor janości wg maksymy pragmatycznej Peirce'a.

⁷⁴ Tj. walor skutków wg maksymy pragmatycznej Peirce'a.

⁷⁵ S. Tokariew, dz. cyt., s. 81.

⁷⁶ Tamże, s. 83 i d.

⁷⁷ Są one jednocześnie, wg niektórych badaczy odrębnymi typami tłumaczenia intersemiotycznego. Queiroz i Aguiar z kolei skupiają się tylko na cesze ikonicznej. Por. J. Queiroz, D. Aguiar, dz. cyt.; K. Gućzalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków, 2002, s. 50 i d.

1.3.2.2. Semioza nieskończona

Klasyczna Peirce'owska semioza (działanie znakowe) przedstawiana jest jako model relacji w triadzie:

przedmiot (obiekt, O) – znak (reprezentant, Z) – interpelant (interpretant, podmiot, I)⁷⁸.

Triada ta stanowi nieredukowalny do prostszej relacji proces interpretacji. Można ją odczytywać, na co wskazują autorzy, jako medium komunikowania interpelantowi formy (czyli regularności dyspozycji) zawartej w przedmiocie (od obiektu poprzez znak) i wywołującej w interpretatorze ograniczony zespół efektów (skutków). Transfer wiedzy odbywa się więc poprzez znaki. Interpelant (interpretant, podmiot) jest określany czasami jako *quasi*-umysł, ale nie musi on być powiązany z umysłem ludzkim, odpowiadając raczej kontekstowi interpretacyjnemu, w którym zachodzi semioza⁷⁹. Dlatego też interpelant jest czasem definiowany jako znak o wtórnym charakterze, wytwarzany poprzez odbiorcę w wyniku percepcyjnego doświadczenia materialnego nośnika znaku i będący odbiciem sposobu jego pojmowania⁸⁰. Byłby więc, jak sądzę, formą wyobrażenia pojęciowego i zmysłowego jednocześnie.

Utwór muzyczny można symbolicznie przedstawić jako: **O**: dźwięki – **Z**: partytura (lub jakikolwiek inny sposób utrwalenia dzieła) – **I**: wyobrażenie pojęciowo-zmysłowe wraz z psychofizyczną nań reakcją odbiorcy⁸¹.

Jak zauważają Queiroz i Aguiar, ze względu na to, że zastosowanie przekładu intersemiotycznego odpowiada w praktyce kontekstowi semiozy Peirce'a, sam proces przekładu można schematycznie przedstawić jak poniżej.

Przedmiotem znaku jest źródło. Przetłumaczony obiekt ujawnia nowe informacje o źródle filtrowanym przez wrażliwość interpretanta, który jest celem (perceptorem) procesu semiotycznego (tak go nazwijmy – 1. **intersemiotyczna interpretacja semiozy**, opisana przez Queiroza i Aguiara)⁸²: **O**: pierwotny przejaw tłumaczonego znaku – **Z**: struktura tłumaczenia (na kod właściwy dzieła) – **I**: cel semiozy.

⁷⁸ J. Queiroz, D. Aguiar, dz. cyt., s. 206 i d.; Tokariew tłumaczy tę strukturę jako przedmiot-znak-podmiot. Por. S. Tokariew, dz. cyt., s. 69 i d.

⁷⁹ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *A Conceptual Note on Gesture Theory*, [w:] *Journal MusMat*, t. 5, nr 1, 2021, ss. 91-92.

⁸⁰ Guczalski proponuje ponadto rozszerzenie Peirce'owskiej triady o (domyślnego do tej pory) odbiorcę, np. w ujęciu wywiedzionym z estetyki i teorii znaczenia Susanne Langer (Peirceowski interpretant zbieżny jest z koncepcją Langerowską). Patrz: K. Guczalski, *Znaczenie w muzyce...*, dz. cyt., s. 50 i d.

⁸¹ Należy zauważyć, że Roman Ingarden, jak mi się zdaje, polemizowałby z tak ujętym stwierdzeniem, ale zostawiam to w tym miejscu. Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków, 1973.

⁸² J. Queiroz, D. Aguiar, dz. cyt., s. 207 i d.

W ramach mojego utworu *visibillum et invisibillum* zastosowałem np. taką semiozę:

O:	Z:	I:
Fizyczna czynność krzesania zapałki ujawniona w obrazowaniu smugowym ⁸³	Struktura dźwiękowa	Wyobrażenie pojęciowo-zmysłowe kompozytora

Przetłumaczenie materialnego obiektu wyjściowego – w tym przypadku fizycznej czynności krzesania światła z zapałki, odbywającej się w określonych wymiarach przestrzeni fizycznej, o określonym czasie trwania i jasno wyróżnionych fazach, posiadającej również walory zmysłowe (kinetyczne, somatyczne, celowościowe oraz audialne) – na operujący muzycznymi wymiarami wysokościowo-czasowymi, barwą, natężeniem oraz celowością znak, zostało dokonane przez osobę interpretującą (przeze mnie samego, obecnego domyślnie w tym schemacie) w zgodzie z interpelantem, to znaczy moim percepcyjnym obrazem tej ciągłej, prowadzącej do zmiany stanu czynności. W tym sensie interpelant jest celem semiozy – porządkuje jej etapy, nadaje jej kierunek, jest „kluczem”, wyborem drogi i *tertium comparationis* w procesie tłumaczenia między różnymi systemami semiotycznymi.

Nieskończona **semioza polega na kolejnych przemianach znaku (Z) w obiekt (O)**, dlatego elementy triady w ramach iteracji spirali semiozy, jako wzajemne transmutacje mogą występować zarówno jako rzeczy, pojęcia czy znaki. Dzięki tej operacji można dokonywać redukcji triad do zależności niższego rzędu, aż po ustalenie źródłowej, nieredukowalnej triady semiozy, w której faktycznie istniejący obiekt został pierwszy raz oznaczony i odczytany przez interpretanta.

Ze względu na stosowanie przekładu intersemiotycznego w kontekście semiozy Peirce'a, proces przekładu można ująć jako „wyższą”, późniejszą etapowo, sprzężoną formę interpretacji w odniesieniu do zaprezentowanego na poprzedniej stronie przedstawienia

⁸³ „*Schlieren Optics* [obrazowanie smugowe] to technologia optyczna, która [1] może utrwalić w postaci fotografii [video] przepływ płynów o różnych gęstościach, [2] służy do rejestrowania obszarów o różnym współczynniku załamania światła w płynie, a zwłaszcza do wizualizacji przepływu powietrza wokół obiektów. Wizualizacja przepływu *Schlieren* [smugi] opiera się na odchyleniu światła o gradient gęstości przepływu, dzięki czemu można zaobserwować w miejscu obrazowania gazy o różnych gęstościach lub temperaturach. Klasyczny układ optyczny składa się ze zwierciadła parabolicznego lub sferycznego, źródła światła [najczęściej laser], ostrza noża umieszczonego w ogniskowej oraz aparatu [ale i kamery video; tym ostrzem jest często żyłtka]. Te proste elementy optyczne mogą generować profile gęstości chwilowej z obrazami. (...) Światło, które jest odchylane w kierunku lub od krawędzi ostrza, tworzy wzór cienia w zależności od tego, czy zostało wcześniej zablokowane, czy odblokowane. Ten wzór cieni jest reprezentacją intensywności światła obszarów o niskiej gęstości i obszarów o dużej gęstości, które charakteryzują przepływ. (...) *Schlieren Optics* można wykorzystać do wizualizacji ruchu gazów uwalnianych z procesu przemysłowego o różnej gęstości w stosunku do otaczającego powietrza, ale tylko wtedy, gdy same gazy są przezroczyste. Gradienty współczynnika załamania światła mogą być spowodowane zmianami temperatury lub ciśnienia tego samego płynnego materiału lub zmianami stężenia składników w mieszaninach i roztworach” [tłumaczenia i przypisy w nawiasach kwadratowych własne]. Z. Cao, Y. Huang (l in.), *Experimental Techniques* [w:] H. D. Goodellow, Y. Wang (red.), *Industrial Ventilation Design Guidebook*, t. 2, 2021.

schematycznego (2. **interpretacja intersemiotyczna semiozy**)⁸⁴: **O**: struktura tłumaczenia – **Z**: cel semiozy – **I**: konkretny efekt wyarty na odbiorcy. **Znak jest tu źródłem jako nowy obiekt**, ma na celu przekazywanie ewentualnych nowych informacji oraz wywieranie wpływu na interpretanta.

Przykładem może być (w odniesieniu do poprzedniego schematu):

O:	Z:	I:
Struktura dźwiękowa skomponowana na podstawie fizycznego obiektu	Wyobrażenie pojęciowo-zmysłowe kompozytora	Odbiorca – wywołana reakcja psychofizyczna

Pierwotnie wyodrębniony znak, będący strukturą tłumaczenia między systemami semiotycznymi, a stający się teraz nowym obiektem semiozy, wraz z instrukcją jego dokonania, czyli interpretantem, który jest nowym znakiem, zostaje poddany percepcyjnemu osądowi odbiorcy poprzez kontekst tego, jaki efekt, obraz mentalny, czy reakcja psychofizyczna została nań wyarta. W tym sensie nowy interpelant jest nowym celem nowej semiozy i w ten sposób zostaje wywołana w założeniu określona reakcja.

Wydaje się więc, że proces tłumaczenia dokonywany tak, aby następowała korelacja gramatyk twórczych i gramatyk odbiorczych, zawsze jest co najmniej dwuetapowy (składa się z dwóch semioz opisanych w interpretacjach 1. i 2.), czyli, innymi słowy, składa się z dwóch sprzężonych ze sobą procesów. Generowanie kolejnych wersji tego samego obiektu źródłowego może następować symultanicznie (na tym samym poziomie hierarchicznym).

Dopiero korzystając z maksymy pragmatycznej, tj. przekształcając reakcję odbiorcy (interpelanta semiozy niższego rzędu) na znak semiozy wyższego rzędu (np. przez zestawienie jako sumy wariantów semioz na tym samym poziomie hierarchicznym), następuje uzyskanie nowego interpelanta (poczucie wykształcenia się nowej wartości, nowej jakości). To z tego powodu uważam, że proces semiozy nieskończonej dokonuje się na dwóch płaszczyznach: poziomej i pionowej. Umiejętność nakłonienia odbiorcy do spostrzegania pokrewieństw pomiędzy kolejnymi krokami, czyli wywołania w nim reakcji psychofizycznej, będzie gwarantowało faktyczne przekucie teoretycznej możliwości semiozy nieskończonej na praktyczny rezultat.

Konieczna jest tu jeszcze jedna uwaga, a mianowicie, że tak zjawiska poznania ucieleśnionego jak i naturalizacji kategorii kulturowych sprawiają, że semioza jest niekoniecznie działaniem uświadomionym. Obiekt źródłowy może być ukryty przed osobą

⁸⁴ J. Queiroz, D. Aguiar, dz. cyt., s. 207 i d. Nb. wyrażam tę intuicję odmiennie od autorów, oni bowiem raczej postrzegają te interpretacje rozłącznie, jako swoje alternatywy.

dokonującą tłumaczenia z powodu automatyzacji pewnych odruchów, schematów, skryptów percepcyjnych, reagowania na skutek działania identycznie, jak reaguje się na samo działanie.

Biorąc pod uwagę zaproponowane wyżej dwie intersemiotyczne interpretacje semiozy (i ich praktyczną ilustrację), Queiroz oraz Aguirar przytaczają stanowisko Victorii Welby, która zauważa, że procesy semiozy to właściwie forma *Intertranslation* (międzytłumaczenia), odzwierciedlającego proces interpretacji i rozumienia zjawisk. Procesy semiozy są więc triadyczne, ikoniczne, bo manipulują fizycznością znaku, interpretacyjne, ponieważ transkreują właściwości źródła oraz zależne od kontekstu⁸⁵. Jak zauważa Campos, najbardziej uważne odczytanie znaków następuje w procesie tłumaczenia, co, zdaniem autorów, prowadzi do „uwalnienia” zjawiska za pomocą tłumaczenia (do nawet bardzo odległych systemów znaków) od pierwotnego wymiaru semantycznego, zmuszając źródło znaku poprzez kształtowanie nawyków, manipulacje i interpretacje do ujawnienia się na różnych poziomach⁸⁶. Ponawianie tego procesu, ciągła reinterpretacja i transkreacja znaków już nie jako oznaczenia źródłowego obiektu, ale jako znaków kolejnych znaków w procesach semiozy – prowadzi do nieskończoności.

Rozumowanie to można przełożyć na język muzyczny. Przykładowo praca wariacyjna jako ciągła iteracja triady **O-Z-I** własnych pomysłów dźwiękowych będzie formą nieskończonej semiozy. Jednocześnie może się zdarzyć, że znak będzie interpretatorem cudzych pomysłów dźwiękowych jako cytata, nawiązanie⁸⁷, czy transkreacja bardziej złożonych idei (np. psychologicznych aspektów form i struktury barokowej suity oraz idei koncertującej na ich współczesną wersję w *Concerto Re Maggiore* Andrzeja Kwiecińskiego). Może być w końcu i tak, że struktura dźwiękowa jest reprezentacją koncepcji niemuzycznej, np. obrazu (jak to jest w twórczości Marty Ptaszyńskiej), powieści (*Szklana Góra* Pawła Mykietyna), objawów choroby (*Chorea* Katarzyny Taborowskiej) itp.

Peirce zakłada tożsamość przejawu z jego skutkami, więc logicznie następuje możliwość przekładania sądu kategorycznego na sąd hipotetyczny umożliwiając dokonanie nieskończonej semiozy. Można to zobrazować na dwóch poniższych przykładach:


⁸⁵ Tamże, s. 212.

⁸⁶ Tamże, s. 213.

⁸⁷ Por. J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 92 i d.

(1)

O: Płynne przejście pomiędzy jedną a drugą wysokością dźwięku w czasie, notowane

jako Z:  =metodologicznie= S: reakcja psychoakustyczna słyszenia przeciągłego opadającego dźwięku, możliwego do zanotowania

jako Z: 

Ryc. 1. *Glissando*. Ilustracja przykładu (1).

Maksyma pragmatyczna Peirce'a potwierdza założenia przywoływanego już eksperymentu Trusslita. Metodologiczna oś analogii przebiega wzdłuż możliwości zgodności kompetencyjnej obu podmiotów.

(2)

Przykład semiozy dokonywanej stopniowo poprzez ikoniczne transformacje i wyciąganie konsekwencji logicznych z maksymy pragmatycznej mogą określić na podstawie własnych odruchów percepcyjnych w sposób następujący:

wdech-wydech = świsł powietrza wznoszący i opadający = zmiana układu sylwetki z napiętej na rozluźnioną = napięcie-odprężenie = niestabilność-stabilność = dysonans-konsonans = harmoniczne następstwo kadencja (dominanta)-*nota finalis* (tonika) = nieharmoniczne i harmoniczne spektrum = przyspieszanie-zwalnianie = intensyfikowanie akcji dźwiękowej-rozrzędzanie = tony Sheparda = (...) = *glissando*.

Peirce'owski tryb myślenia pozwolił mi na uporządkowanie zasad konstruowania „gramatyki” *visibilium et invisibilium*, w tym tych związanych z kreowaniem gestów i ich transformacją. W tym sensie proces prekompozycji był poświęcony ustaleniu osi dramaturgicznej i konceptualizacji, a w konsekwencji poszukiwaniu gestów, które będą sprzyjać obu procesom. Ponieważ jednym z pierwszych moich założeń było wykorzystanie aparatury obrazowania smugowego *Schlieren Optics* jako praźródła gestów (a nawet jednego gestu, tj. wydobywania fali dźwiękowej, wizualne jej „wyjście” z instrumentu, ujawnione w obrazowaniu smugowym), więc moje zamierzenia koncepcyjne, ekspresyjne, ale też czysto dźwiękowe musiały być skoordynowane z fizycznymi możliwościami, jakie oferuje aparatura, ale także poszukiwaniem kontekstów, w których można je osadzić. Ostatecznie także to, co fizycznie robiłem używając aparatury, zostało wyjęte ze swojego pierwotnego kontekstu dlatego, że ze względu na wysoką czułość składających się na aparaturę elementów nie mogłem zastosować jej w formie *live video* w czasie koncertu, a więc musiałem wcześniej

utrwalić w formie *fixed video*. Szczegółowo o transformacjach gestów i ich kontekstualizacji piszę w dalszej części pracy.

1.3.3. Koncepcje generatywnej gramatyki: Noam Avram Chomsky, *GTTM* Freda Lerdahla i Raya Jackendoffa; Stephane Roy i jego reinterpretacja *GTTM*

Przywołując teorię języka i tłumaczenia Herdera oraz intersemiotyzmów i semiozy Peirce'a nie sposób nie odnieść się do generatywnej gramatyki Avrama Noama Chomsky'ego, a więc „teorii językoznawczej pojmującej gramatykę jako model kompetencji językowej człowieka w jej dwóch zasadniczych przejawach: **zdolności produkowania i zdolności rozumienia poprawnego tekstu w danym języku**”⁸⁸. Przyjmowne jest tu założenie, że język jest nieskończonym zbiorem potencjalnie nieskończenie długich zdań. Ich generowanie opiera się na hierarchicznych (nie tylko składniowych, ale też fonologicznych i semantycznych) modelach syntaktycznych, mających charakter: materialny, bo wyznaczony przez strukturę umysłu, eksplicytny (wyraźnie sformułowany), natywny, a więc dostępny kompetencyjnie każdemu człowiekowi od momentu urodzenia i determinowany biologicznie, transformatywny w swym ciągłym przekształcaniu prostszych konstrukcji w złożone, co umożliwia nieskończoność systemu oraz uniwersalny, bo wspólny dla wszystkich języków ludzkich⁸⁹. Ujawnianie gramatycznych struktur frazowych w teorii Chomsky'ego następuje przez użytkowanie charakterystycznych wykresów drzewoidalnych ujawniających systemową hierarchiczność analizowanych zdań, a w szczególności poziomów ich budowy: struktury głębszej, a więc warstwy semantyczno-logicznej oraz struktury powierzchniowej, czyli warstwy fonetyczno-fizycznej.

Co ciekawe, koncepcja Chomsky'ego została już twórczo zaimplementowana i dostosowana do potrzeb analizy muzycznej w koncepcji tzw. **generatywnej teorii muzyki tonalnej (*GTTM*)** wyrażonej w publikacji Freda Lerdahla i Raya Jackendoffa *Generative Theory of Tonal Music* oraz jej rozwinięciu w bardziej uniwersalnym kierunku przez Stephane'a Roy'a.

Podobnie jak generatywność językowa, tak i generatywność w ujęciu *GTTM* zawiera w sobie dwa elementy: produkowanie i rozumienie struktur w „języku” (systemie znaków) muzycznym. Po pierwsze jest to umożliwienie generowania ze skończonej liczby elementów (reguł i ograniczeń) nieskończonej liczby potencjalnie nieskończenie długich utworów

⁸⁸ [hasło] *generatywna gramatyka*, [w:] *Encyklopedia PWN* [źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/generatywna-gramatyka;3904773.html>] [dostęp: 01.05.2023].

⁸⁹ N. A. Chomsky, *O naturze i języku*, tłum. J. Lang, Poznań, 2005.

(struktur dźwiękowych). Po drugie zaś, **uniwersalność reguł generatywnych** (gramatyk kompozytorskich i gramatyk słuchania, gramatyk naturalnych i sztucznych, przetworzeniowych, jak np. spektralizm i zastępczych, albo permutacyjnych, jak np. serializm) **umożliwia odbiorcy (nieświadomie) organizować informacje muzyczne w spójną, hierarchiczną, zrozumiałą formalnie całość (mentalną reprezentację)**⁹⁰.

Wspomniana uniwersalność reguł generatywnych odsłania dwoistość naturę każdej z gramatyk. Gramatyka kompozytorska (produkcji) jest odwrotną stroną gramatyki słuchania (rozumienia). Ze względu na tę relację można odróżnić naturalność lub sztuczność gramatyk: to, co wykracza poza dopuszczalne schematy kompozytorskie, jest najprawdopodobniej niezrozumiałe dla słuchacza. Z kolei to, co permutacyjne, a więc niejako spekulacyjne, jest raczej hierarchicznie płaskie (choć nierzadko satysfakcjonujące intelektualnie), zaś to, co procesowe i odbierane jako bardziej „muzyczne”, wykazuje głębię hierarchiczną (a jednocześnie może być dla słuchającego zbyt „oczywiste”)⁹¹.

Procedury *GTTM* porządkują procesy analizy elementów dzieła poprzez ustanowienie hierarchii opartej na kryterium ukształtowania morfologicznego. Na tej podstawie Lerdahl i Jackendoff wyróżnili pięćdziesiąt sześć reguł gramatycznych podzielonych na cztery kategorie, które ukazują, jak w procesie słuchania następuje wyodrębnianie struktur oraz w jaki sposób ustalane są relacje między nimi (także te hierarchiczne)⁹².

W tym ujęciu gramatyka kompozytorska i gramatyka słuchania nie są jednak w stanie odzwierciedlić poziomu konceptualnego, czy szerzej, poziomu Lehmannowsko rozumianej muzyki relacyjnej. Będzie to strategia nieskuteczna dla zrozumienia fenomenów percepcyjnych *4'33"* Johna Cage'a czy *Pendulum Music* Steve'a Reicha. Komunikacyjna rola hierarchii nie dotyczy więc poziomu symbolicznego, a już szczególnie metaforycznej ikoniczności, postrzeganej w *GTTM* dość podejrzliwie, czy wręcz utopijnie, skłaniając się raczej do postrzegania dźwięków w odniesieniu do intuicji słuchaczy, które pojawiają się w czasie odbioru i modelują rozumienie dzieła. Są to szczególnie doświadczenia psychofizyczne w ich najprostszym możliwym sensie⁹³.

W centrum podejścia generatywnego, co podkreśla Roy, leży **zagadnienie stabilności i niestabilności**. Kategorie napięcia i odprężenia są podstawowym kryterium

⁹⁰ F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, 1983, s. 7 i d. Por. S. Roy, *L'analyse des musiques electroacoustique*, Paryż, 2003, s. 393-395.

⁹¹ F. Lerdahl, *Cognitive Constraints on Compositional Systems*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 6, 1992, s. 101 i d. Nb. Roy zwraca w tym momencie uwagę, że kompozytor powinien „słuchać” swojej gramatyki i wielokrotnie do tego powraca, jako swoistego „motta” *GTTM*. S. Roy, dz. cyt., s.391, 393, 395, 401.

⁹² Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 345-352.

⁹³ F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 1 i d.; S. Roy, dz. cyt., s. 392.

porządkującym poziomy hierarchiczne poprzez stosowanie testu redukcji. Idea ta wynika z prac teoretycznych dotyczących analizy Heinricha Schenkera⁹⁴ czy Leonarda B. Meyera. W największym skrócie **test redukcji** (por. kontrakt audiowizualny, hipoteza redukcyjna) jest próbą odwzorowania procesu słuchania, uporządkowania zdarzeń dźwiękowych w spójną, hierarchiczną strukturę, dlatego z jednej strony opiera się na zasadach grupowania, a z drugiej na zasadach redukcji mających miejsce w utworze przekształceń do najważniejszych jednostek. Wyniki testu redukcji czytelnie ukazują zależności na wykresach drzewoidalnych, podobnych do wykresów Chomsky'ego⁹⁵.

GTTM grupuje pięćdziesiąt sześć reguł gramatyki „naturalnej” w cztery następujące kategorie:

- (1) **Strukturyzacja grupowania**: reguły pozwalające grupować mniejsze cząstki w dziele w większe całości hierarchiczne⁹⁶;
- (2) **Strukturyzacja metryczna**: reguły ustanawiające hierarchiczną strukturę czasów (metrów) porządkowanych ze względu na występowanie akcentów⁹⁷;
- (3) **Zasady redukcji rozpiętości przedziałów czasowych**: tj. wskazanie najbardziej stabilnych jednostek w dziele poziomo (w czasie) oraz pionowo (wysokościowo itp.). Zabieg pozwala określić hierarchię istotności „zdarzeń”⁹⁸;
- (4) **Zasady redukcji prolongacji**: tj. pionowy podział na regiony strukturalne (a) ze względu na konstrukcję napięć-odprężeń, ciągłości lub postępu, strukturalnej „otwartości” lub „zamknięcia” jednostki oraz (b) przez określanie stopnia przyporządkowania jednostek innym jednostkom, czyli od ich zależności do niezależności⁹⁹.

System gramatyczny odpowiadałby w Peirce'owskiej triadzie semiozy znakowi, czego nie kryją autorzy *GTTM*.

⁹⁴ Sama analiza schenkerowska w swych najważniejszych założeniach zachowuje ideową łączność z generatywną gramatyką Chomsky'ego, choć wydaje się, że obie koncepcje wykształciły się niezależnie od siebie. Łączność tę widać szczególnie w redukcyjnym dążeniu do ujawniania *Ursatz*, jako struktury głębokiej. O tym więcej w: J. A. Sloboda, *Muzyczny umysł*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchotowa, A. Urban, Warszawa, 2002, s. 13 i d. Zresztą sami autorzy *GTTM* nie ukrywają swej admiracji dla Schenkera, a ich prace powstały w niedużym odstępie czasowym od tekstu Slobody, w którym autor wskazywał ideowe pokrewieństwo koncepcji Schenkera i Chomsky'ego. Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 111.

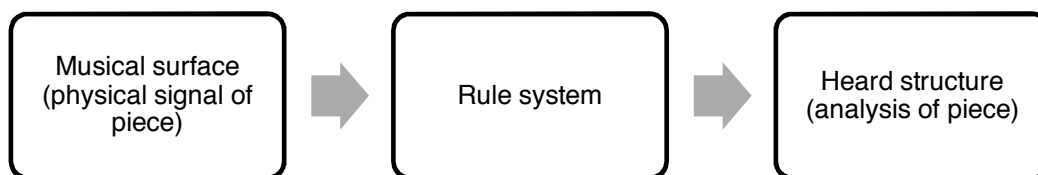
⁹⁵ S. Roy, dz. cyt., s. 396, s. 416 i d.; F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 106.

⁹⁶ Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff, dz. cyt., s. 37 i d.

⁹⁷ Por. Tamże, s. 68 i d.

⁹⁸ Por. Tamże, s. 106 i d.

⁹⁹ Por. Tamże, s. 125 i d.



Ryc. 2. Schemat percepcyjny dzieła muzycznego wg Lerdahla¹⁰⁰.

GTTM jest dedykowane „naturalnej” muzyce tonalnej i oparte na założeniu, że triada podstawowych elementów dzieła muzycznego (materiał dźwiękowy w aspekcie poziomym, tj. wysokości, aspekcie pionowym, tj. harmonii oraz aspekcie czasowym, tj. rytmie) są hierarchiczne, zaś pozostałe nie¹⁰¹. Z powyższego względu teoria ta była krytykowana jako niemożliwa do stosowania chociażby w odniesieniu do twórczości elektroakustycznej (Wayne Slawson)¹⁰², czy do innych, zdaniem twórców „nienaturalnych” systemów, w tym np. w bardzo jedynie ograniczonym zakresie możliwa do zastosowania przy serializmie¹⁰³. Cook z tych powodów określił postawę Lerdahla jako normatywny ekstremizm¹⁰⁴. *GTTM*, w założeniu twórców i pod pewnymi warunkami, daje się aplikować także do barwy¹⁰⁵, co także budziło wątpliwości związane głównie z wyznaczaniem twardych zasad generacji barw. W odniesieniu do tak ulotnego, trudnego do opisu i analizy elementu dzieła (to zauważa już Herder) jest to założenie kuriozalne.

Mimo tych problemów, główny paradygmat wyznaczony w szerokim sensie przez uniwersalne balansowanie między tym, co stabilne i tym, co niestabilne, zachęca do poszukiwania wykładni rozszerzających. Ten potencjał stosowania *GTTM* do szerszego niż tylko tonalne kręgu utworów, w tym szczególnie elektroakustycznych, zauważył Roy¹⁰⁶. Można wykorzystać tę metodę w zakresie funkcjonalnym, posługując się szerokim rozumieniem kategorii stabilności-niestabilności, morfologicznie opisywanej u autorów *GTTM* jako semioza (konsonans vs dysonans / odległość w kole kwintowym / kadencja wielka doskonała vs kadencja zwodnicza itp.) oraz, pomocniczo, takimi innymi parami funkcjonalnymi, jak akumulacja–dyspersja, przyspieszanie–zwalnianie, intensyfikacja–łagodzenie, obecność–nieobecność, poprzednik–następnik¹⁰⁷.

Roy proponuje **otwarty system triad** wyróżnianych ze względu na możliwość wzbudzania za pomocą ich elementów poczucia stabilności, niestabilności oraz kategorii

¹⁰⁰ Por. F. Lerdahl, *Timbral Hierarchies*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987, s. 136.

¹⁰¹ Tamże, s. 137 i d.

¹⁰² Por. S. Roy, dz. cyt., s. 413.

¹⁰³ Tamże, s. 414.

¹⁰⁴ N. Cook, dz. cyt., s. 241.

¹⁰⁵ F. Lerdahl, *Timbral Hierarchies*, dz. cyt., s. 138 i d.

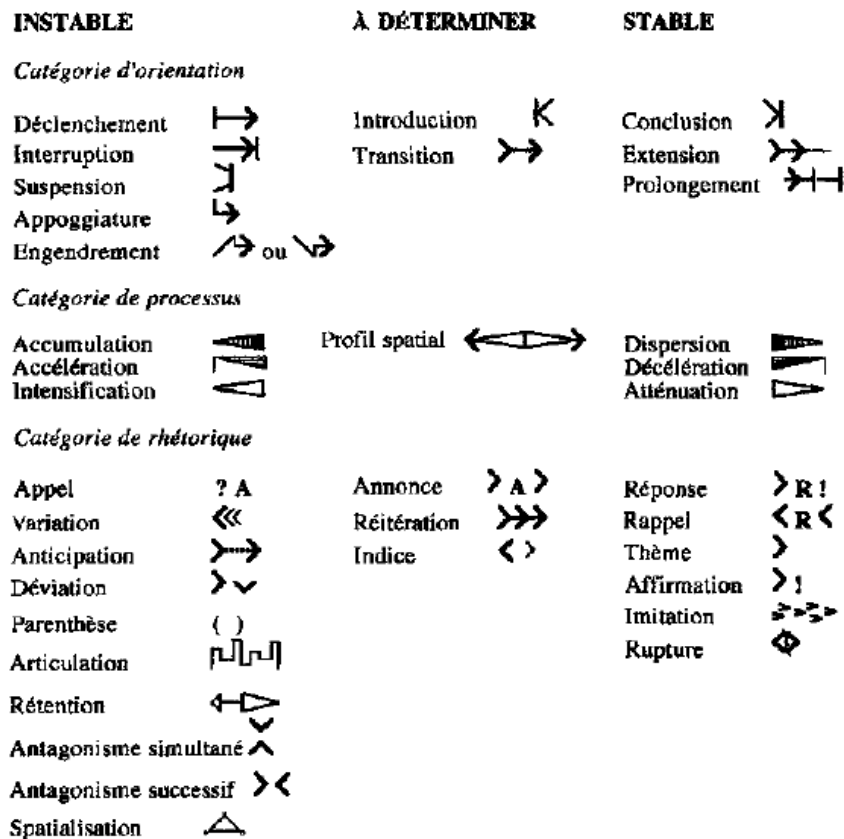
¹⁰⁶ S. Roy, dz. cyt., s. 422 i d.

¹⁰⁷ Tamże, s. 418.

„obrotowej”, dookreślanej kontekstowo, a więc mogącej funkcjonować jako element stabilny lub niestabilny. Grupuje on je w trzy kategorie:

- (1) **Kategoria orientacji**, tj. poczucie etapowe w przepływie ruchu muzycznego;
- (2) **Kategoria procesu**, tj. poczucie jego generalnej percepcyjnej istoty;
- (3) **Kategoria retoryki** w sensie pewnej podstawowej funkcji syntaktycznej semantycznej konstrukcji muzycznej (choć nie w sensie „nośnik”-„zawartość”, ile bardziej „poetyki” opisowej, np. konstrukcji pytanie-odpowiedź).

W opierciu o elementy stabilne i niestabilne Roy jednocześnie formułuje hipotezę, że **hierarchiczna analiza to analiza jednostek niestabilnych (obiektów)**¹⁰⁸, stabilnych bowiem obniżyłaby wartość analityczną. Ponadto autor ustala na podstawie *GTTM* i na wzór jej niektórych reguł gramatycznych zestaw własnych reguł.



Ryc. 3. Kategoryzacja struktur niestabilnych, stabilnych i kontekstowych wg Roya oraz ich notacja symboliczna¹⁰⁹.

Nie sposób nie zauważyć, że podobieństwo założeń teoretycznych i metodologicznych (z wyjątkiem może potrzeby określania reguł gramatyk) zmodyfikowanej

¹⁰⁸ Tamże, s. 418-421.

¹⁰⁹ Tamże, s. 419.

przez Roy'a metody *GTTM* może przypominać wiele innych koncepcji. Należałoby tu wymienić zwłaszcza ideę spektromorfologii Denisa Smalleya. Odnosi się ona do kategorii stabilności i niestabilności tak istotnej dla *GTTM*, skupiając się raczej na wysubtelnianiu stosunku do ruchu postrzeganego na płaszczyźnie różnych metafor przestrzenności. Stąd też wynika wyróżnienie propozycji kategoryzacji, która ma charakter otwarty¹¹⁰.

Ruch pozostaje zjawiskiem centralnym, dlatego Smalley zwraca uwagę na (1) **cztery percypowalne elementy jego kształtu muzycznego**¹¹¹: (a) jego zakorzenienia, (b) jego rozpoczęcia, (c) jego energii i ruchliwości, (d) fakturowania (tekstutowania) wewnętrznego. Aby określić formy ruchu i jego przemian, Smalley ustanawia opisywalny (2) „cykl życia dźwięku”¹¹² oraz (3) **typologię** ruchu i wzrostu¹¹³. Autor wskazuje również (b) siedem charakterystyk ruchu oraz (c) propozycję typologizacji ruchu fakturalnego¹¹⁴.

Potencjał myśli Smalleya można w łatwy sposób zaobserwować, operując przykładem opisu ruchu harmonicznego u Jacka Targosza. Główną rolę ogrywa tu ruch odśrodkowy (subdominantowy) i dośrodkowy (dominantowy)¹¹⁵. Ideę tę można przenieść jednakże na wyższy poziom, próbując odpowiedzieć na pytanie, jak wymienione podstawowe relacje tych ruchów wpływają na jego generalne ukształtowanie, tj. niejako ukształtowanie wyższego rzędu i czy w związku z tym można je określić np. jako obrotowe, wirowe, lub pericentralne.

Wyróżnione kategorie odnoszą się ciągle do odczucia stabilności i niestabilności (figura-gest vs tło-faktura). W tym sensie obie propozycje, tak Roya, jak i Smalleya, można odczytywać komplementarnie, przy czym koncepcję Smalleya jako uszczegółowienie ideowego kierunku koncepcji Roy'a poprzez wyodrębnienie podstawowych „poetyk”¹¹⁶.

¹¹⁰ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, [w:] *Organised Sound*, t. 2, nr 2, Cambridge, ss. 115-124.

¹¹¹ Tamże, s. 115 i d.

¹¹² Atak, trwanie, wybrzmienie. Tamże, s. 112.

¹¹³ I tak autor wskazuje (a) typy samego ruchu – jednokierunkowego, dwu lub wielokierunkowego, wstecznego czy cyklicznego/centrycznego wraz z wyróżnionymi zgodnie ze swoimi odczuciami i doświadczeniami ich podtypami. W kategorii ruchu jednokierunkowego wskazane są podtypy ruchu wznoszącego, prostego czy opadającego. W kategorii ruchu wstecznego wyróżniono: paraboliczny, oscylacyjny, falujący; w kategorii cyklicznego/centrycznego – obrotowy, spiralny, „kręcący”, wir (vortex), perycentryczny, odśrodkowy. W kategorii zaś dwu- i wielokierunkowego ruchu odnotowano rozpraszający się i skupiający się (*agglomeration*), kurczący i dylatacyjny, zbieżny (konwergentny) i rozbieżny (dywergentny), egzogeniczny i endogeniczny. Tamże, s. 116

¹¹⁴ Tamże, s. 117-118.

¹¹⁵ J. Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków, 2004, s. 29 i d.

¹¹⁶ Przytoczoną metodologię uważam za bardzo skuteczną, niemniej powstało i powstaje ich o wiele więcej. Tutaj chciałbym szczególnie podkreślić znaczenie teorii i metodologii muzyki unistycznej Krzysztofa Szwejgiera. Choć autor sam wielokrotnie używa pojęcia gestu (np. „gest odmiany”, s. 32), kładzie podwaliny teoretyczne także pod inne, ważne z mojej perspektywy, wprost gesturalne, a właściwie unizmowi jako stylowi i technice zjawiska, a mianowicie problem fakturoformy, kształtowanie linii (strefa, rzut, pasmo), wiązka (dyspozycja, wzór, zestrój). Niezwykle celne Szwejgierowskie ujęcie gramatyki unistycznej byłoby także przy niezbędnej adaptacji pomocne

Jako istotne w mojej własnej twórczości postrzegam, w ślad za Roy'em, wyróżnienie jednostek stabilnych i niestabilnych a także osiągania syntetycznej kategorii trzeciej, tj. wrażenia dynamistatyki¹¹⁷ poprzez takie kształtowanie relacji figura-tło, które można by było przypisać relacji impuls-wybrzmienie, czy relacji obiekt-cień. Z jednej strony dynamistatyka zawiesza całe zdarzenie dźwiękowe poza szeroko rozumianą siłą „grawitacyjną”, z drugiej zaś pozwala na momentowe, wydarzeniowe powracanie do owej „grawitacji”.

W taki sposób ukształtowana jest chociażby część pierwsza *visibillum et invisibillum*¹¹⁸, w które dla zachowania istotowej czytelności gestów, ograniczam pracę motywiczną czy wariacyjną¹¹⁹, zaś gesty multiplikuję w nieznacznie zmienionej formie, modyfikując najczęściej jeden, czasem dwa parametry¹²⁰, co samo w sobie powoduje wrażenie zwrócenia do wewnątrz dramaturgii akcji.

Jednocześnie gestowi jako figurze przeciwstawiane jest swoiste heterogeniczne, rozwibrowane, barwne tło, które poprzez te swoje cechy funduje odczucie statyki zdynamizowanej.

dla stosowania względem opisu innych typów ruchu w odmiennych stylistycznie i technicznie dziełach. Por. K. Sz wajgier, *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków 2008. Istotną dla mnie jest także publikacja E. Tarastiego, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Berlin, 2012, która z filozofii *soi-moi* oraz analizy schenkerowskiej, wywodzi i kształtuje modele *will, can, know* i *must* w dziełach, z których *must* koncentruje się właśnie wokół problemu „gramatyki”. Można tu wymienić jeszcze stanowczo mniej kompleksowe propozycje, jak np. Por. A. Lewis, X. Pestova, *The Audible and the Physical: a Gestural Typology for 'Mixed' Electronic Music*, [w:] *Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, Sztokholm, 2012.

¹¹⁷ Jest to neologizm autorstwa Sz wajgiera, z którego chętnie korzysta Wielecki. Por. T. Wielecki, *Kompozycja dynamistyczna na orkiestrę kameralną* (2015), *Kompozycja dynamistyczna II na chińskie instrumenty tradycyjne* (2015). Jednocześnie był to podtytuł (idea przewodnia?) 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawa Jesień z 2015 r. (któremu wówczas dyktował Wielecki).

¹¹⁸ Intermedialny spektakl dźwiękowy na orkiestrę w typie sinfonietty, o składzie pojedynczo obsadzonym; (instrumenty wraz z odmianami, drobnymi instrumentami i obiektofonami: flet, obój, klarnet, skasofon, fagot, róg, puzon, perkusja, fortepian, harfa, akordeon, kwintet smyczkowy), grupę amatorów, światło, ruch, audio- i video-playback.

¹¹⁹ Wariacyjność zawsze była dla mnie istotna, teraz jednak poszukuję raczej jej *meta-poziomów*, złożień wyższego rzędu: wariacyjności, wariantowości semioz gestów muzycznych.

¹²⁰ Sz wajgier nazwał podobne rozumienie pracy z gestami „replikacją”. Z powodu braku bezpośredniej definicji, przytaczam cały kontekst jego wypowiedzi: „(...) Dominuje zmienność i nieprzewidywalność, nie modernistyczna (różnicująca) jednak (jak było to w postserialnej awangardzie), ale postmodernistyczna (odróżniająca). Otrzymujemy różnorodność brikolażu (nagromadzenia), a nie kolażu (zestawienia), więc – choć nic się nie powtarza – to różnicowanie bazuje czasem na obsesji powtórzeń. Nic nie chce być tu «ładne», a rolę «przedmiotów odrzucanych-znajdywanych» pełnią zarówno niekonwencjonalne artykulacje, jak i proste palcówki instrumentalne. Narracja muzyczna nie prowadzi, lecz tylko podsuwa: coraz to inne łączące się i rozpadające konfiguracje dźwięków (...). Słuchacz, pozbawiony w tej sytuacji prostych narracyjnych skojarzeń, zyskuje w zamian rzecz cenną: swobodę własnego scalania muzycznych sensów utworu. Materia chaotycznego z pozoru dzieła odslania się wówczas jako postać spójna, nośna komunikacyjnie. Złożoność okazuje się stylem. (...) Nikt nie jest doskonały, nic nie jest doskonałe. Takim uczynić je może dopiero odbiorca (doskonały?)”. Por. K. Sz wajgier, w.: *Muzyka Polska Dzisiaj – Portrety Współczesnych Kompozytorów Polskich – Lidia Zielińska*, polmic 090 / PRCD 1742, 2014

(♩ = 63) accel.

Clarinetto in Si
Sassofono bari in Mi
Corno in Fa
Trombone basso

Ryc. 4. Multiplikacja gestów. *visibillum et invisibillum*, tt. 59-64 (redukcja).

(♩ = 55)

Flauto
Oboe
Clarinetto in Si
Sassofono bari in Mi
Contratragotto
Corno in Fa
Trombone basso
Percussione
Pianoforte
Arpa
Fisarmonia
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Ryc. 5. Przykład dynamistycznych warstw. *visibillum et invisibillum*, tt. 20-22¹²¹.

¹²¹ Gest (figura, obiekt) został zaznaczony kolorem żółtym, a różne warstwy fakturalne (tło, cień) – kolorem niebieskim.

gesty *accelerando* i *ritardando*, łamiące jednostajność percepcyjnego odbioru czasu, a więc z jednej strony poczucia stabilności, wyznaczonego przez upływ kolejnych BPM, a z drugiej percepcyjnie odbieranego wrażenia rozwarstwiania, zagęszczania, rozrzedzania intensywności czasowej procesów. Gesty te są na tym właśnie, niższym poziomie, wyrazem myślenia dynamistatycznego.

Ryc. 7. Gest *ritardando*. *visibilium et invisibilium*, tt. 59-63 (redukcja).

Poza gromadzeniem gestów, proces prekompozycji poświęcony był konstruowaniu modelu proporcji etapów w dziele. Miałem tu jednocześnie na uwadze troskę o percepcję i budowanie komfortu u odbiorcy, ale też porządkowanie tych procesów wedle jakiejś zasady. Całość utworu zakomponowana jest w proporcjach czasowych zbliżonych do „skracającego się”, odwróconego malejąco ciągu Fibonacciego, gdzie każda z części o odmiennym tytule, pełni swoją odrębną ideową, wyrazową i percepcyjną funkcję¹²³:

I: zwizualizowanie dźwięku [część wprowadzająca, wzbudzanie oczekiwania];

II: zmaterializowanie, ugesturalnienie relacji słowa i dźwięku [część łącząca];

attaca;

III: zwizualizowanie znaczeń i dyspersja kontekstów [część opowiadająca];

IV: obserwacja ukrytych sił akustycznych w dźwięku (dudnienia) [część spoczynkowa];

attaca;

V: skanalizowanie dążenia, czyli osiągnięcie kulminacji akustycznej i wyjście z niej [część opowiadająca];

VI: rozproszenie dźwięku, słowa, znaczenia, tj. osiągnięcie kulminacji znaczeniowej [część konkludująca]

Ryc. 8. Schemat ideowo-funkcjonalny makroformy *visibilium et invisibilium*.

¹²³ W tym miejscu, bez wchodzenia w szczegóły, korzystam z uproszczonego opisu funkcji psychologicznych formy wyrażonych przez W. Lutosławskiego, a ufundowanych na koncepcji Witolda Maliszewskiego w jego analizie Beethovenowskiej formy sonatowej. Por. W. Skowron (red.), *Estetyka i stylu twórczości Witolda Lutosławskiego*, Kraków, 2000.

I	II	III	IV	V	VI
13'49"	9'39"	6'41"	3'19"	2'24"	1'34"
~13	~8	~5	~3	~2	~1

Ryc. 9. Schemat temporalny makroformy *visibilium et invisibilium*.

Całość utworu obramowana jest trwającym przed rozpoczęciem i po skończeniu ambientem, mającym na celu zawiązanie wspólnoty i zorientowanie odbiorcy od samego początku na wielopłaszczyznowe postrzeganie dzieła. Innymi słowy chodzi o „zanurzenie” go w przestrzeni dźwięku zarówno spektralnej (szeleszczący, pulsujący dron), jak i fizycznej (rozproszone „wyspy” dźwiękowe wśród publiczności). Ambient stanowi jednocześnie zaburzenie czytelności gestów otwarcia i zamknięcia utworu. Można powiedzieć, że w pewnym sensie mój utwór ma na płaszczyźnie percepcyjnej nigdy się nie zaczynać i nigdy nie kończyć.

Jednocześnie miniaturową makietą całości jest część pierwsza, której odcinki wywiedzione są również z przybliżeń czasowych ciągu Fibonacciego, choć tym razem rosnącego, a używanego poprzez operacje na tempie dla osiągnięcia wrażenia płynnego, ale niezauważalnego przyspieszania.

Staram się konsekwentnie budować gramatykę kompozytorską w oparciu o gramatyki słuchania a jednocześnie zaprowadzania na wielu poziomach koherencji stosowanych środków i rozwiązań. Przykładem może być sposób osiągnięcia i rozładowania kulminacji jako złożenia wyższego rzędu, upodobnione np. do jednokierunkowych gestów-procesów niższego rzędu, wyznaczających fazy części pierwszej (krystalizowanie się stanu i rozproszenie w momencie krystalizacji). Nie tylko z powodu jakości i natężenia poprzedzających ją wydarzeń, ale też budowanych wcześniej, mniejszych wersji centralnej kulminacji, które implikują jej jakość – idea kulminacji rozdwojonej i przygotowanej jest dla mnie obecnie istotna.

Czas trwania	1'06"	1'11"	1'39"	3'11"	40"	57"	1'05"	26"	16"	12"	1'24"	12"	3'52"
Takty	1-3	4-19	20-48	49-58	59-73	74-92	93	94-102	103-108	109-125	126-135	136-141	142-
Tempo (BPM)	-	53	55	58	63	71	(71)	Rit.	84	105		139	120
Proporcja z ciągu Fibonacciego	-	1	2	3	5	8	-	-	13	21		34	-
Centrum tonalne z Credo III	-	c	D	f	e	c	d(alterowane) =dfs	c	(c)	(c)	(c)	(c/ci)	(cis)
Sylaby z Credo III	-	vi-si-	bi-ji-	um	o-	o-	o-mni-	um	et...	-	-	-	-
Uśredniona dynamika	pppp	ppp	pp	p	mp	mf	F	f-p	f-pp	f-ppp	ppp->	fff	
Jakość dźwięku (orkiestra)	dron	szum	szum granulki +	szum granulki + falowanie	dźwięk wiaściwy	dźwięk szum harmonia	kulminacja I	krzesanie harmonia	kont.	kont.	kulminacja2	oscylacja między spektrami	tacet
Jakość dźwięku (grupa amatorów)	dron (pozytywki)	kont.	dron (przetwarzanie - chmura)	szeleszczenie	tacet	tacet	szeleszczenie (przetwarzanie - chmura)	szeleszczenie (improvizacja)	cd	cd/tacet	szeleszczenie (improvizacja)	dzwonki	tacet
Jakość dźwięku (audio-playback)	granulacja	kont.	kont. oddechy, głosy	kont. glich, głos, oddechy	glich, tarcia, oddechy, glich.	Bach, glich.	kont.	kont.	oddechy	kont. głosy Bach	kont. kont. kont.	kulminacja	glich fortepianu tarcie
Video-playback (atak w punkcie splotu)		1:1	wolniej	wolniej	wolniej	wolniej		wolniej	wolniej			bardzo wolno, ujawnienie wizualne fali dźwiękowej	

Ryc. 10. Schemat formy I części *visibilibium et invisibilibium*.

1.4. Spostrzeżenia na marginesie rozważań o sposobach odczytywania ruchu dźwiękowego

Fizyk zdefiniuje **ruch** wyłącznie jako **przemieszczenie się obiektu w czasie w ramach określonego układu odniesienia**. Aplikując to określenie do pola muzycznego, ruchem będzie także dźwięk czy muzyka z tym wszakże zastrzeżeniem, że będzie to ruch fali akustycznej, w tym wszelkie relacje, w które może być ona zaangażowana oraz jej charakterystyczne zachowania, zarówno czysto przestrzenne, jak i spektralne czy periodyczne. Drugim obszarem zainteresowania fizyka będzie ruch fizyczny wytwarzający falę akustyczną. Przyjrzy się on także (choć z dużo mniejszym zainteresowaniem) konsekwencjom, jakie właściwości owego ruchu mają dla kształtu zupełnie innych systemów znaków, np. systemu tonalnego z jego zasadami zbieżnymi – bądź, jak wolą niektórzy, wprost wyprowadzonymi – ze spostrzeżeniami czysto akustycznymi.

Takiemu rozumieniu ruchu sprzeciwia się przekonanie wyrażane u Hanslicka, że korzystając z mocy metafory czy też analogii, pewne aspekty lub skutki tego ruchu przenosi się w inne, nieeuklidesowe przestrzenie, w tym nierzadko w wirtualne, np. w ruch kontrapunktyczny, ruch harmoniczny, ruch topofoniczny, ruch fakturalny itp. Dzieje się tak mimo, że są one osadzone zarówno w obiektywnym, jak i subiektywnym odbiorze percepcyjnym. Przeprowadzanie dalszych metaforyzacji ruchu powoduje rozlewanie się tego pojęcia na kolejne obszary zjawisk: kognitywnych, kulturowych, językowych, semiotycznych, posiadających skądinąd swoje własne ekspresje wyrażone w języku oraz sposoby rozumowania. Już teraz widać, że nawet **robocze definiowanie gestu jako ruchu posiadającego jakieś znaczenie** stanowi problem: skoro już wirtualny ruch jest nadaniem znaczenia zjawiskom wygenerowanym przez ruch fizyczny, to metaforze tej jako znakowi zostaje nadany kolejny znak. Jako znak ów metaforyczny ruch posiada też swoje różnorodne tradycje odczytania, np. tę platońską czy arystotelejską.

Tym samym już na wstępie zarysowuje się obraz złożonego splotu zarówno naturalizacji kulturowych i już znaturalizowanych kategorii kulturowych, odnoszących się do różnych walorów i parametrów, związanych w sposób szczególny z czasem, przestrzenią i zjawiskami psychofizycznymi oraz społecznymi. Te ostatnie podlegają z kolei działaniom twórców w ramach różnych systemów znaków. W tej sytuacji powrót do bardziej fizykalnych czy biologicznych ujęć ruchu (jak to jest np. u Denisa Smalleya) stwarza swoisty łuk, po którym poruszając się wracamy do punktu wyjścia. Na drodze tej najważniejsza wydaje się być świadomość nieuchronnego istnienia tych rozbieżności.

Z przytoczonych w tym rozdziale treści przyjmuję to, co wydaje się nie problematyzować tego splotu, ale go objaśniać, a więc po pierwsze świadomość „tłumaczeniowej”, „semiozowej” natury ujmowania ruchu, opartej na pewnych potencjalnych wspólnotach percepcyjnych. Jest to także bardzo interesująca perspektywa dla dalszych pogłębionych badań. Jednocześnie, co pokazuje przypadek *GTTM*, a gdzie, jak sądzę, błędnie przypisano walor „naturalności” systemowi tonalnemu, **wszelkie próby sztywnego systemowego opisu reguł generowania jakości ruchu wydają się szybko tracić swoją wartość** (co swoją drogą przewidział już Herder). **Konieczne więc wydaje się budowanie otwartych lub autoreprodukcyjnych systemów opisowych oraz systemów budowy dzieł, a więc** jako równie silnie oddziałujących **gramatyk opartych na odruchach psychofizycznych** (monadyzm Herdera, perspektywa formy zrównanej z perspektywą słuchową u Hanslicka) i **kulturowych** (naturalizowane kategorie kulturowe, teorie semiotyczne). W tym zakresie ciekawym wydaje się być postawa Roya adaptującego *GTTM* do dużo szerszych potrzeb.

Gest muzyczny jako wyższego rzędu złożenie ruchu muzycznego, z logicznej konieczności zawsze będzie się odwoływał do kategorii i problemów, które wprowadzą drugi z wyżej wymienionych. Nieuporządkowanie w zakresie rozumienia ruchu muzycznego, nie prowadzi do uporządkowania metodologii badania gestu muzycznego. Jednocześnie wszystkie z opisanych tu skrótowo perspektyw badawczych domagają się dalszych, pogłębionych studiów, co powinno być tym łatwiejsze, że perspektywy te są na tyle ciekawe, by móc zainteresować szerokie grono badaczy.

2. Gest muzyczny – podstawowe paradygmaty postrzegania

2.1. Gest muzyczny jako odbicie i synteza dziejowych procesów muzycznych

Porządkowanie postrzegania zachodzących w świecie muzycznym procesów twórczych i towarzyszących im procesów hermeneutycznych czy estetycznych z perspektywy Braudelowskiej¹²⁴ pozwala nawet w pojedynczych zdarzeniach teraźniejszych uchwycić ich dużo szerszą perspektywę, ich w niej udział, stosunek do rzeczywistości już dokonanej, do historii, a także, w ograniczonym zakresie, próbować przewidywać ich rolę w przyszłych zdarzeniach oraz kierunek, który wyznaczają, bądź który implikują. Jedną z teorii filozoficznych, a mianowicie teoria wiecznego powrotu (palingenezy światów)¹²⁵, głosi skończoną ilość idei, które wraz z rozwojem wiedzy i technologii są artykułowane wciąż od nowa, budując nieskończoną spiralę redukowalnych semioz pierwotnych pomysłów, pomiędzy którymi nieustannie budują się nowe relacje^{126, 127}.

Taka perspektywa wymaga poszukiwań punktów unifikujących, które ujawniałyby głębszy sens zdarzeń incydentalnych, posiadających pozornie wydarzeniowy charakter, przypominający więc greckie ujęcie *καιρός* [*kairós*], „momentu tego oto”. Pozwalają one jednak uchwycić odbicie procesów większych, zdarzeń o charakterze koniunkturalnym, długodystansowym, liczonych w dziesiątkach lat, przypominających więc grecki *Χρόνος* [*Krónos, Chrónos*]. Ten z kolei i tak ustępuje po prostu trwaniu, długiemu trwaniu – *αἰών* [*aión*] – które jest pojęciem użytecznym do opisu sposobu, na jaki istnieją idee wieczne.

¹²⁴ Pojęcie długiego trwania Fernand Braudel ukuł w tekście rozpoczynającym się słynnym dramatycznym zdaniem o kryzysie nauk jego czasów, tj. w 1958 roku. Ktoś złośliwy mógłby tu przeprowadzić paralelę ze stanem dzisiejszej estetyki, teorii muzyki i muzykologii, czekających na nową teorię sztuki na miarę tej Adornowskiej. Por. F. Braudel, *Histoire et sciences sociales, la longue durée*, [w:] *Annales E.S.C.*, X–XII, ss. 725–753. Nb. na obronę kryzysu teorii estetyki należy zauważyć, że także kulturoznawstwo, językoznawstwo, kognitywistyka czy filozofia dzielą ten stan jako wspomnianą już sytuację „splotu”, wymagającą transdyscyplinarnego podejścia. Skórzyńska wskazuje nawet „mapę” podstawowych obecnie nowych ontologii, poszukujących załagodzenia tego kryzysu: (1) realizm spekulatywny (poszukujący na styku idealizmu, jako non-realizmu w relacji umysł-rzecz): (a) radykalny korelacionizm, (b) non-filozofia, (c) ontologia zorientowana na obiekt (ooo); (2) nowy materializm (neomaterializm poszukujący w relacjach materii i przemian technologicznych, ekologicznych i rozwoju wiedzy o bytach organicznych): (a) materialistyczna ontologia oparta na koncepcji ansamblażu i historii nielinearnej, (b) feministyczny nowy materializm; (3) teoria aktora-sieci (ANT); (4) teorie praktyk. Ogólny kierunek tych przemian określa Skórzyńska jako „posthumanizm”. Nietrudno dostrzec, że także wiele awangardowych postaw u twórców muzycznych zasadza się na wymienionych ontologiach czy metodologiach. Por. A. Skórzyńska, dz. cyt., s. 165 i d.

¹²⁵ Teoria wiecznego powrotu była głoszona chociażby przez Heraklita z Efezu, Friedricha Nietschego, oraz – jak by to wynikało z interpretacji przytaczanych w niniejszym tekście poglądów na temat sztuki, w tym muzyki – przez Jerome’a S. Brunera czy Heinricha Schenкера.

¹²⁶ W końcu niepodobna wchodzić do tej samej rzeki dwakroć, bo woda już upłynęła! Por. Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, tłum. R. Zaborowski, E. Lif-Perkowska, Warszawa, 1996, s. 34-35, fragment nr 14 [A 45] = 22 B 91.

¹²⁷ Będąc przekonanym do Hume’owskiego spostrzeżenia, że ludzkość jest zawsze taka sama, i w zestawieniu z Herderowską wizją zależności myśli od języka nie mam wątpliwości, że dawna twórczość ze współczesną spotka się zawsze na płaszczyźnie idei, nawet jeśli wyrażanych w krańcowo różny sposób, bo zależny od wiedzy, naturalizacji kulturowej i enkultuacji oraz możliwości transmisji i technologii wyrażania danego *kairósu*.

W kategorii długiego trwania postrzegam też odwieczny spór o to, czy muzyka ma moc odnosić się do rzeczywistości zewnętrznych względem samej siebie, tj. czy wyraża, przekazuje, ewokuje emocje, a jeśli tak, to w jaki sposób. Przytaczane w niniejszej pracy poglądy Arystotelesa, Platona, Hanslicka, czy w przypadku Richarda Wagnera zasugerowane (podrozdział 2.8.), niemal archetypicznie wyrażają ten spór za pomocą stanowisk swoich własnych *Krónosów* w tym, jak sądzę, nierozwiązywalnym problemie, generującym przeciwstawne sobie, znaturalizowane kulturowo postawy aksjomatów. Aksjomaty te są zasadniczo dwa, a więc po pierwsze formalizmu (pragmatyzmu, zgodnie z którym muzyka może wyrażać tylko wewnętrzne względem siebie stany), a po drugie idealizmu (gdzie muzyka może wyrażać stany zewnętrzne względem samej siebie). Oba za każdym razem zyskują w swoich *Krónosach* i *kairósach* nowe oblicza, zachowując jednak zasadniczo swój ideowo identyczny rdzeń w perspektywie *aiónu*. Niemniej jednak całe pokolenia twórców i estetyków łączy, czemu nawet Hanslick nie potrafił zaprzeczyć, zgoda co do **postrzegania muzyki jako ruchu, jako energii, jako trajektorii, jako syntetycznej struktury oraz uwzględnianie przemożnego wpływu, jaki poprzez ten ruch muzyka wywiera na człowieka**. Są to potencjalnie tak kategorie zmysłowe, dostępne w założeniu każdemu człowiekowi ze względu na sam fakt jego urodzenia, jak i ufundowane w aparacie percepcyjno-pojęciowym w oparciu o procesy naturalizacji kulturowej i enkulturacji, powodujące wątpliwość do co ograniczeń komunikacyjnych.

W moim przekonaniu korzystanie z idei gestu muzycznego może być metodą rozwiązania opisanego powyżej problemu. Elementy wspólne wszystkich wymienionych postaw zakorzenione są w głównych założeniach muzycznej teorii gestów, choć mogą różnie wyjaśniać centralne stwierdzenie, że mianowicie gest jest ruchem ale i komunikacją czyli znaczeniem. Podążając za Chomskym, rozumiem, że w swojej genezie proces generatywności dla zachowania swej żywotności zakłada formy transformacji, dlatego też wszelkie stanowiska oscylujące wokół opozycji czerni i bieli będą właściwie odmianami szarości, zaś referowane w niniejszym rozdziale najważniejsze koncepcje gestu muzycznego ujawniają to, jak sądzę, z całą mocą. Namysł nad samą istotą gestu muzycznego przebiega wzdłuż konceptualizacji, czy pewne kategorie (takie jak obiektywność, subiektywność, ekspresja, treść, intencja, uświadomienie vs automatyzm gestu, znaczenie kulturowe vs psychokognitywne, sposób wpływu na odbiorcę, antropomorficzność bądź przeciwna morfologiczność, fizyczność vs wirtualność itp.) są koniecznym elementem gestu oraz czy zapewniają wystarczającą elastyczność jego definiowania.

Z tych wszystkich względów rozważania należy rozpocząć od refleksji o geście w ogóle. Zwykło się to czynić, jak i ja zamierzam to zrobić, poczynając od posiadającej wielką moc oddziaływania definicji Hugona od św. Wiktora.

2.2. Gest w definiowaniu Huguesa de Saint-Victor (Hugona od św. Wiktora)

Wydawać by się mogło, że średniowiecze, epoka emblematycznie kojarzona z głębokim hierarchicznym rozdarciem w układzie podrzędności tego, co cielesne, zmysłowe temu, co duchowe, metafizyczne, nie jest w stanie dać satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o gest, skoro ów miałby obie te cechy syntetyzować. A jednak właśnie epoka najróżniejszych poglądów, niepokojów społecznych, ale też absolutnej stabilności kulturowej stworzyła przestrzeń dla wspomnianej refleksji. Refleksja ta rozpięta była pomiędzy dwoma tradycjami: augustiańsko-platońską i tomistyczno-arystotelejską. Pierwsza zakładała teologiczne i filozoficzne postrzeganie ciała jako „klatki duszy”, nierzadko przywiązującej do grzechu. Z kolei druga z wymienionych tradycji zakładała zniesienie grzeszności ludzkiego ciała z uwagi na fakt inkarnacji Zbawiciela w ciało człowieka: stworzony na obraz i podobieństwo Boże, człowiek uosabia w ciele zredukowany obraz Kościoła jako ciała Chrystusa, a także działania człowieka mogą wykazywać podobieństwo do działań Syna Bożego¹²⁸. Koncepcja ta, co warto zaznaczyć, nie ignoruje jednak zupełnie ułomnej natury ciała. Ruch ciała widziany oczami średniowiecza wyraża niestabilność, pokusę, rozpustę, zaś stateczność, powolność, regularność – przywołują na myśl Boski, wieczny porządek wszechświata.

Jean-Claude Schmitt nazywa wręcz ten okres „cywilizacją” czy „kulturą gestów”¹²⁹. Gesty te wyrażają przeżycia duchowe, emocje, osobowość, służą komunikacji (bo wykonywane w stronę i ze względu na drugą osobę stanowią podwalinę więzi społecznych i religijnej więzi z Bogiem), ale też niepozbawione są wszechobecnej wówczas hierarchizacji. Najwyższe miejsce zajmuje oczywiście w tej hierarchii gest teologiczny, który w oparciu o teologię widzialnego i niewidzialnego wyraża u Augustyna dwoiście rozumiany sakrament: po pierwsze jako znak, poprzez który Bóg naucza¹³⁰ oraz po drugie – jako widzialny znak niewidzialnej łaski Bożej¹³¹. Co ciekawe, wraz z przesunięciem paradygmatu postrzegania ruchu człowieka z augustiańskiego na tomistyczny, zmieniło się także postrzeganie samego gestu: wartościowane pozytywnie gesty zaczęto wyróżniać dopiero począwszy od 12. wieku (mogły bowiem kontrolować grzeszne działanie), niemniej pozostały

¹²⁸ Choć i w samym Kościele pierwszych wieków konsekwencje tego stwierdzenia były przedmiotem ożywionej debaty, której apogeum przypadło na wielki ikonoklazm.

¹²⁹ Np. J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Oficyna Naukowa 2008, s. 12. Por. J. le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994, s. 350.

¹³⁰ Por. Augustyn z Hippony, *O Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, Wydawnictwo Znak, Kraków, 1996 [Księga XI, zagadnienie 2, nr 3]; Por. V. Giraud, *Signum et vestigium dans la pensée de saint Augustin*, [w:] *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 2 (95), 2011.

¹³¹ Tego rodzaju definiowanie sakramentu, także tradycyjnie przypisywane Augustynowi z Hippony, przechowuje obowiązujący dziś *Katechizm Kościoła Katolickiego*, kanon 1131.

i te wartościowane negatywnie, czyli *gesticulatio*, a więc gesty uznawane za przesadne czy grzeszne (np. śmiech z odsłoniętymi zębami).

Wraz z powyższą zmianą paradygmatu powstaje specjalna dziedzina hermeneutyczna, pedagogika gestu, zawierająca instrukcje dla nowicjuszy zakonnych, jak wieść cnotliwe życie, a dzięki temu osiągnąć wieczne zbawienie. Spis tych zasad obejmuje dyscyplinę stroju, gestów, mowy i stołu. To właśnie w tym nurcie powstaje definicja Hugona od św. Wiktora. Jednak jej synentyczność, oraz powszechne uznanie w oczach zarówno ówczesnych jak i obecnie komentujących pozwala na rozszerzające jej stosowanie.

Hugon definiuje gest następująco: „**Gest jest ruchem i konfiguracją członków ciała, przystosowanymi do każdego działania i każdej postawy (ale również: mającymi je na względzie, według miary i odmian)**”¹³². Definicja ta ładząco przypomina tę określającą dyscyplinę, czyli działanie kontrolne względem gestu.

Referujący Hugona Schmitt rozpoczyna interpretację poszczególnych elementów powyższej definicji od spostrzeżenia, że gest odpowiada niewidzialnemu ruchowi duszy i widzialnemu ruchowi ciała. Zaznacza też, że sens gestu jest relacyjny, tkwi bowiem w fakcie dostrzeżenia go przez drugiego człowieka¹³³. Jest też syntetyczny, bo nie rozdziela się członów ani działania od postawy, tego, co wizualne, od treści niewidzialnej. Schmitt wywodzi stąd, że możliwość odczytania gestu kulturowo ustanawia konwencja¹³⁴, co skrytykuje Guerino Mazzola, zarzucając Schmittowi za daleko idące wnioski oraz przyjmowanie założenia, że znaczenie jest apriorycznym elementem gestu, co uniemożliwiłoby choćby możliwość presemiotycznych¹³⁵, informacyjnych czy kognitywnych jego odczytań¹³⁶. W moim przekonaniu obie postawy są możliwe do pogodzenia w ten sposób, że **gest zawsze komunikuje informację (zawiera zasób danych), które można odczytać korzystając z różnorodnego zasobu metodologicznego, tj. słownika.**

¹³² „Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agenda et habendi modum”. Por. Hugon od św. Wiktora, *De institutione novitorum* [tłumaczenie za:] C-J. Schmitt, dz. cyt., s. 187.

¹³³ Tamże, s. 188.

¹³⁴ Tamże, s. 189.

¹³⁵ Używam tu kalki z języka angielskiego: *presemiotism* (presemiotyczność lub przedsemiotyczność) w kontekście opisu postawy względem znaczenia w ramach semiotyki egzystencjalnej Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz tradycji refleksji wytworzonej i kontynuowanej wokół jego myśli. Nie odnotowałem w polskojęzycznych publikacjach użycia tego bądź podobnych sformułowań na opisanie sensotwórczej roli ciała w doświadczeniu i percepcji sztuki, w którym *le corps vécu, animé* jest upodmiotowione. Guerino Mazzola często używa tego pojęcia jako kluczowego w jego własnej myśli, co z pewnością ma wpływ na popularyzację tego terminu.

¹³⁶ G. Mazzola (red.), *The Topos of Music III: Gestures: Musical Multiverse Ontologies*, Cham, 2017, s. 847-849.

Schmitt wyszczególnia cztery obszary rozumienia przystosowania gestu w czasach i środowisku Hugona¹³⁷:

- (1) **Idea stosowności**: relacja dostosowania gestu do tego, co on oznacza;
- (2) **Idea celowości**: gest zmierza do spowodowania pewnej postawy lub działania;
- (3) **Idea miary**: ograniczenie gestu jest równoznaczne z zachowaniem moralności;
- (4) **Idea moralności**: to sam gest zmienia i określa ruch człowieka.

Przystosowanie rozumiane jak wyżej jest, jak sądzę, nie do utrzymania w swej ściśle określonej pierwotnej wykładni dla współczesnego człowieka. Słownikowo przystosowanie rozumiane jako „uczynienie odpowiednim do określonych potrzeb” zmieniało się przez wieki i obecnie nie jest już obwarowane moralnością czasów doby Hugona. Przystosowanie gestu nie musi więc pociągać za sobą konieczności spełnienia szeregu także tych ograniczających przesłanek. Ich nierespektowanie nie podlega już ścisłej dyscyplinie w trosce o unikanie deprawacji duszy pociągami ciała w celu osiągnięcia życia wiecznego. Może natomiast oznaczać konieczność spełnienia szeregu, w tym ograniczających przesłanek w celu uczynienia gestu wystarczająco (1) jasnym (stosowność), (2) zrozumiałym (celowość), (3) ograniczonym lub emfazowanym w celu modulacji siły jego oddziaływania (miara), (4) wywierającym oddziaływanie na drugą osobę (moralność) – słowem w celu jego komunikacyjnego ukształtowania.

Definicja gestu uwzględnia dwa komponenty: **ruch ciała ludzkiego** i walor komunikacyjny tego ruchu, a więc **formę, konfigurację** (*figuratio*) członków ciała, zaś te ostatnie mają ujawniać **cel, intencję**. Jak już wspomniałem, dla Schmitta forma, konfiguracja ze względu na swoją wizualną, figuracyjną ikoniczność i ruchową, ale też zdradzaną w ucelowaniu **ekspresyjność** (a więc **wyrażanie doświadczeń i woli**) – implikuje konwencjonalne znaczenia. Mazzola z kolei proponuje raczej odczytywanie *figuratio* formalistycznie jako artykulacji całości, tj. jako kompleksowego, choreograficznego układu anatomicznego, postrzeganego jako dana wyjściowa, *output*. Gest posiada w końcu także **nastawienie do osiągnięcia postawy** (*modum*), podlegające kształtowaniu ruchu przez akcję i nastawienie, a więc modalności. Tego rodzaju *modulatio*¹³⁸ takiego ruchu może następować poprzez dyscyplinę: samokontrolę, albo kontrolę z zewnątrz. Podkreśla się więc tutaj walor **techniczny** tego, że gesty są osiągane przez konkretne zachowanie człowieka¹³⁹.

Definicję Hugona można więc, jak sądzę, streścić w podziale jej elementów na **zewnętrzne i wewnętrzne** oraz **ruch i wyraz** na zasadzie antytez: *motus* jako ruch

¹³⁷ C.-J. Schmitt, dz. cyt., s. 189 i d.

¹³⁸ Czyli innymi słowy „kształtowanie”, by nie przypomnieć tu koncepcji muzyki jako *scientia bene modulandi*.

¹³⁹ G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 847.

zewewnętrzny, obiektywny przeciwstawiony zostaje *agenda* jako ruchowi wewnętrznemu, tj. intencji, zamiarowi, ruchowi jako części większego procesu a także jego skutków, zaś *figuratio* jako wyraz zewnętrzny (układ, kształt, forma wyrazu) przeciwstawione zostaje *habendi modum* jako wyrazu wewnętrznego (modalnego kształtowania przez wolę, emocję i nastawienie czy konwencję).

Juan Sebastián Arias-Valero i Emilio Lluís-Puebla zauważają, że w pewnym sensie definicja Hugona jest pragmatyczna w rozumieniu Peirce'a, a w związku z tym może być interpretowana semiotycznie jako znak (stąd podlega procesom semiozy), ponieważ traktowany jako Peirce'owska Trzeciość (ciągłość zapośredniczona między dwoma stanami: źródłem i skutkiem) może być modyfikowany, zgodnie z koncepcją trzech kategorii fenomenologicznych bytu i ich semioz: **Pierwszości**, jako bezpośredniości, jakości substancji, **Drugości**, jako faktu i relacji (w tym także przyczynowo-skutkowej), oraz **Trzeciości** jako zapośredniczenia, reprezentacji za pomocą reguł i zasad, zorientowanej na komunikowanie¹⁴⁰. Gest ma więc zapoczątkowywać Pierwszość, potem następuje Trzeciość i wreszcie, jako cel – Drugość. „Nić życia jest trzecia; los, który ją przecina, jest drugi”¹⁴¹.

Myślenie o semiozie gestów jako Trzeciości (konstrukcji reguł gramatycznych) oraz Pierwszości (kategoriami wyrazu, ekspresji, emocji zawartych w gestach jako ekspresyjnych ukształtowaniach – o których Robert S. Hatten pisze jako o „znaczących energetycznych ukształtowaniach w czasie”), oraz jako możliwości manipulowania Drugością (przez wyizolowanie gestów, odcięcie ich z oryginalnego kontekstu, ciężenia, intencji prowadzi do refleksji o konceptualizacji formy.

Obserwacja twórczości kompozytorów, których można by określić jako „gesturalnych”, skłania mnie do wniosku, że istnieją dwa dominujące, ale przeciwstawne typy budowania współczesnych form zorientowanych na gesty: (1) typ efektu samplera: budowanie ciągów gestów na zasadach powtarzania i zestawiania gestów jako zamkniętych, nieprzetwarzanych jednostek w nowych złożeniach, kontekstowych splotach, swoiste ich szeregowanie¹⁴² oraz (2) typ wynikania: budowanie kontekstualnych i logicznych ciągów między gestami, budowania relacji przyczynowo-skutkowej^{143, 144}.

¹⁴⁰ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., ss. 90-91; Por. M. Kilanowski, *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżnianiu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, [w:] T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Toruń, 2003, s. 74 i d.

¹⁴¹ J. Buchler (red.), *Philosophical Writings of Peirce*, Dover, Nowy Jork, 1940 s. 76 [za:] J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 91.

¹⁴² Dla mnie osobiście tego rodzaju walor ma twórczość Andrzeja Kwiecińskiego, Simona Steena-Andersena czy Marty Śniady. Charakterystyczne w ich technice kompozytorskiej jest regulowanie dynamizmu procesu, napięcia-odprężenia oraz ekspresji poprzez natężanie i rozrzedzanie powtórzeń w czasie oraz rozszerzanie

Te dwa schematy myślenia są dla mnie bazowe, na ich podstawie buduję dramaturgię części III oraz częściowo II. W obu przypadkach zestawienie typu efektu samplera z typem wynikania buduje liczne powtórzenia szeregów gestów, przetwarzanych za pomocą wyciągania z nich konsekwencji, następstw. Równie istotna jest dla mnie zmysłowość gestu (*motus* zewnętrzny, morfologie procesu, postrzeganie etapu) co kontekst, w którym gest może być umieszczany jako znak (*motus* wewnętrzny, poetyka, retoryka). Tak jest zbudowana część I (omówiona szczegółowo w poprzednim rozdziale), czy część V. Pozwala mi to budować doraźne katalogi semioz gestów, a następnie stosować je wedle moich skojarzeń i odczuć.

2.3. Gest muzyczny w ujęciu Guerino Mazzoli¹⁴⁵

Mazzola, jako pianista freejazzowy a jednocześnie matematyk, dla gestów muzycznych skonstruował dość rygorystyczne ramy opisu muzykologiczno-matematycznego. Jego wykładnia w sensie logicznym przynależy do teorii kategorii, będąc jednocześnie uogólnieniem teorii zbiorów na teorii toposu a jednocześnie włącza teorię wykonania i opis ruchu jako formuł matematycznych umożliwianych przez tę samą podstawę operacji tak muzycznych, jak matematycznych, czyli przez **strukturę**. Tu trzeba zaznaczyć, że sam Mazzola odszedł w swej późniejszej twórczości od ustanowionej metodologii algebraicznej na rzecz topologicznej, doszedł bowiem do przekonania, że opisywane algebraicznie formalistyczne struktury i procedury nie do końca pokrywają się z jego muzycznymi zamierzeniami, a więc swobodą i tymczasowością, choć na doraźne potrzeby, np. do analizy gestu dyrygenta, znajdował dla nich zastosowanie.

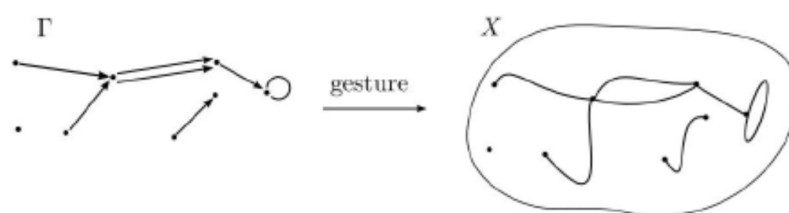
i zważanie ambitusu (ilości) używanych gestów-sampli. Nie znaczy to, że owe powtórzenia nie są formą kształtowania znaczenia, bardziej jednak ciążą ku doraźnym, co nie znaczy niezaplanowanym, „poszukującym” momentu synchronizacji kontekstów replikacyjnym splotom, aniżeli ku twardej formie logicznego wynikania. Można powiedzieć, że jest to w zasadzie odmiana formy montażowej.

¹⁴³ Dla mnie osobiście walor taki posiada twórczość Salvatore’a Sciarrino, Pierluigiego Billione, Klaus Langa w jej radykalnych reprezentacjach a także Francka Bedrossiana, czy Johannes Kreidler. Mimo wrażenia montażowości jest to jednak odmiana formy procesualnej.

¹⁴⁴ Przełamaniem tej dwudzielności są propozycje np. Beata Furrera, u którego z form „samplerych”, kalejdoskopowych bardzo powoli zaczyna wyłaniać się porządek przyczynowo-skutkowy.

¹⁴⁵ W podrozdziale tym odnoszę się do matematycznie ujętej teorii gestów, nie zamierzam jednak sugerować, że sam w pełni rozumiem przytaczane przez Mazzolę formuły matematyczne, zwłaszcza przy braku znajomości podstaw zagadnień zaawansowanej matematyki takich, jak teoria kategorii, bez których wyciągnięcie prawidłowych wniosków i uświadomienie sobie ich konsekwencji jest niemożliwe. Tym niemniej wiele kategorii koncepcyjnych czy dogmatycznych autora jest na tyle zrozumiała, że pozwala prześledzić ich proveniencję i osadzić w szerszym kontekście koncepcji teoretycznych i filozoficznych, nawet jeśli szereg zagadnień pozostaje dla mnie nieuchwytny. Powołuję się z tego powodu na pracę Ariasa-Valero i Lluisa-Pueblo, jako hermeneutyczną względem teorii Mazzoli, która przybliży umysłowi niezaznajomionemu z zaawansowaną matematyką choć część znaczenia ustanowionej matematycznej teorii muzyki, wyrażanej mniej słowami a więcej równaniami. Alternatywą dla tego rodzaju połowicznych prób byłoby całkowite pominięcie rozumowania Mazzoli, co z kolei prowadziłoby do poważnej luki, a więc nieuwzględnienia matematycznego uzasadnienia (nawet jeśli tylko jako hipotezy) szeregu zagadnień gestycznych (np. hipotezy hierarchicznej).

Reinterpretując logicznie definicję Hugona, Mazzola rozumie gest jako gest topologiczny: **graf skierowany (digraf) krzywych w przestrzeni topologicznej X sformalizowanej przez czasoprzestrzeń**¹⁴⁶. Kształt gestu jest określony przez graf skierowany kierunkowy Γ (szkielet w przestrzeni), który składa się z odpowiednio ze sobą połączonych strzałek i punktów. Graf kierunkowy przedstawia strzałki jako ciągłe krzywe w X („ucieleśnienie”), a punkty jako punkty w przestrzeni topologicznej, zachowując konfigurację Γ ¹⁴⁷. Na jego podstawie możliwe jest uzyskiwanie formuł matematycznych.



Ryc. 11. Topologiczne przedstawienie gestu w koncepcji Mazzoli¹⁴⁸.

Sposób definiowania, co zauważają Arias-Valero i Lluís-Puebla, odpowiada presemiotycznemu, formalnemu podejściu Mazzoli: nie uwzględnia znaczenia jako elementu nieprzynależnego logice, a jedynie określa parametry i konfigurację dźwięku (kończyn ciała) odnosząc ją do przestrzeni topologicznej opisywanej w kontekście konfiguracji czasu i przestrzeni ruchu (figuracji) dźwięków (ciała). Jednak wyrażone zostaje także spostrzeżenie, że zapośredniczenie gestu w wykonaniu muzycznym prędzej czy później musi doprowadzić w sposób „naturalny” do semiotyki, co najlepiej obrazuje operacja, zgodnie z którą „matematyczne formuły pozostają w relacji przemienności między wektorami gestów, zaś muzyka przeciwnie – zamraża formuły w gesty (rozwinę formuły w czasoprzestrzeni)”¹⁴⁹.

Jak podkreślają Arias-Valero i Lluís-Puebla, głównym zagadnieniem takiego definiowania jest **kwestia przestrzeni topologicznej**, a więc możliwości wskazania, czy w przestrzeni euklidesowej osadzone w niej obiekty są możliwe do rozłożenia punktowo. Mazzola sam zauważa problem w wyjaśnieniu na podstawie tej definicji, w jaki sposób następuje niedwuwymiarowe modelowanie ludzkiego ciała. W związku z tym jako

¹⁴⁶ J. Arias-Valero, *Gesture Theory: Topos-Theoretic Perspectives and Philosophical Framework*, Colombia 2018, s. X-XI.

¹⁴⁷ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams, Gestures and Formulae in Music*, [w:] *Journal of Mathematics and Music*, 2007, 1 (1), s. 30; G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 914. Por. J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 93 i d., 110.

¹⁴⁸ J. Arias, dz. cyt., s. 2.

¹⁴⁹ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, dz. cyt., s. 24-25. Por. J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 92-94.

rozwiązanie proponuje konstrukcję hipergestów (gestów gestów¹⁵⁰), czy lokalizacji (uogólnionych przestrzeni topologicznych, *Locales*) oraz wykorzystanie kategorii snopów toposu Grothendiecka¹⁵¹. Dzięki temu może być zrealizowany ideał Mazzoli: odzyskiwanie gestów, tj. ruchu substancjalnego z morfizmów (szczególnie funkcji), a nie tylko uwzględnianie ich początku i końca¹⁵². Z tego względu dla Mazzoli **istotą gestu jest przesunięcie, ciągłość ruchu między wspomnianym początkiem i końcem**¹⁵³.

Mimo wszystko Arias-Valero i Lluís-Puebla podkreślają, że **pojęcie gestyczności nie jest ściśle przestrzenne samo w sobie**, a przestawienie ich na dwuwymiarowych digramach określają jako najważniejszy nieprzestrzenny odpowiednik gestów cielesnych¹⁵⁴. Reprezentacja digraficzna w relacji do gestów cielesnych prowadzi w sposób naturalny do wprowadzenia kategorii **gestów abstrakcyjnych**. W tym sensie wszelkie przekształcenia muzyczne są abstrakcyjne, ich istotą nie jest przestrzeń, lecz metaforycznie rozumiane dźwiękowe, „przestrzenne” kształty¹⁵⁵.

Zdaniem autorów abstrakcyjny gest przypomina szkielec lub kształt, reprezentujący abstrakcyjną konfigurację zaaplikowaną („ucieleśnioną”) w konkretny kontekst. W ten sposób topologicznie szkielec ów może zostać przedstawiony w formie trajektorii i punktów w przestrzeni, albo na digrafie może zostać zrozumiany jako morfizm i obiekt przyporządkowany kategorii¹⁵⁶. Z powyższego autorzy wywodzą postulat, że kategoria gestów nie tylko musi być uzupełniona o **hipergesty**, ale też o **gesty** niższego stopnia, tj. **zbiory uproszczone** składające się na gesty, gdzie teoria snopów umożliwia przejście od tego, co lokalne do tego, co globalne. Wyróżnianie poziomów gestów można zaobserwować np. poprzez triangulację przestrzeni euklidesowej (czyli mapowanie jej trójkątami), czy poprzez przyjęcie teorii kontrapunktu (w kontekście teorii nieskończoności), w którym, wedle Mazzoli, nawet pojedynczy interwał może być gestem¹⁵⁷.

Powyższe konstatacje autorów ujawniają fakt, że nawet na poziomie matematycznym gest jest zbyt złożoną jednostką, aby go opisać w sposób jednolity. **Konieczne jest więc poszukiwanie jego uproszczonych albo złożonych podtypów**, z których lub na które się

¹⁵⁰ G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 915 i d.

¹⁵¹ Tamże, s. 907-908.

¹⁵² J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., ss. 107.

¹⁵³ Tamże, s. 108. Por. tamże, s. 94.

¹⁵⁴ Formą takiego digramu może być więc partytura, rozumiana jako wykres funkcji $x(y)$, między wymiarem wysokościowym a czasowym. Por. Tamże, s. 98.

¹⁵⁵ Tamże, s. 98.

¹⁵⁶ Tamże, s. 98. Por. s. 103.

¹⁵⁷ Tamże, s. 98, 103, 105, 107.

składa, dzięki czemu możliwe jest uchwycenie większej ilości relacji przestrzennych¹⁵⁸, a w szczególności lokalizacji gestów (homotopia).

Teoria Mazzoli wedle Ariasa-Valero i Lluisa-Puebli rozwiązuje wiele problemów, ale i generuje nowe, wskazując konieczność przeglądu pojęć jego teorii. Przydałoby się to choćby z uwagi na konieczność znalezienia istniejącego prawdopodobnie obiektu jednoczącego kategorii digrafów i gestów przestrzennych, a lepiej tłumaczącego tę złożoną relację niż koncepcja gestów abstrakcyjnych¹⁵⁹.

Autorzy zauważają, że teoria gestów jest zwykle, mimo swojej odkrywczości i integralności a także powszechności w życiu codziennym, źle rozumiana tak przez matematyków, którzy uważają ją za niepoważną, jak i muzyków, dla których jest zbyt formalna, a więc bezużyteczna. Dla autorów ta dziedzina matematyki jest najprostsza dla udostępnienia szerokiej publiczności¹⁶⁰. Moim zdaniem jednak **dowiedzenie wielu intuicji obecnych w literaturze tego problemu na gruncie matematyki** potwierdza, że matematyka, teoria i praktyka muzyki mogą być dla siebie współkorzystne. Zacieśnienie relacji między nimi, co podkreślają Arias-Valero i Lluís-Puebla, może mieć też bardziej ontyczny charakter: każda czynność ludzka jest gestem, gest wykonawcy staje się muzyką, a gest matematyka analizującego muzykę wytwarza twierdzenia¹⁶¹, które z kolei mogą służyć odwzorowywaniu doświadczeń dźwiękowych przez ich sonifikację w ramach interfejsów *HCI*¹⁶² oraz analizie tak dzieła¹⁶³, jak performatywnych gestów wykonawczych¹⁶⁴.

W tym nurcie powstało wiele teorii, pozostających w ścisłej lub luźniejszej zależności od koncepcji toposu gestu¹⁶⁵. Szczególnie przydatna wydaje się wczesna forma definicji gestu u Mazzoli (w ślad za Hugonem) jako **serii postaw (jako figuracji), które mają odrębne znaczenie dla orientacji i położenia obiektu**¹⁶⁶. Jest to definiowanie funkcyjne, skupione na problemie znaczenia, w tym przypadku rozstrzyganego jako kwestia zbioru danych, które są znaczące dla odbiorcy, wykorzystującego te dane w celowy sposób. Celem wykorzystania pozyskanych parametrów jest bezpośrednie lub pośrednie sterowanie, tj. generowanie i modulowanie dźwiękiem przy pomocy gestu, albo, mówiąc dokładniej,

¹⁵⁸ Gest może mieć jednak, zdaniem Mazzoli, nieprzestrzenną lokalizację.

¹⁵⁹ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 104 i d., 108.

¹⁶⁰ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, dz. cyt., s. 110. W tym sensie rozumiem jako nadanie wymienionym czynnościom psychofizycznym rangi czynności konwencjonalnych, a więc ich opisu z jednej strony jako konkretnej *práxis*, a z drugiej – ontologicznych jakości tkwiących w tym działaniu.

¹⁶¹ Por. G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 1001 i d.

¹⁶² Por. Tamże, s. 1103-1160.

¹⁶³ Por. Tamże, s. 1235-1262.

¹⁶⁴ Por. Tamże, s. 1285-1312.

¹⁶⁵ Szerzej: J. S. Arias-Valero, *Gesture...*, dz. cyt.; G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, dz. cyt.; G. Mazzola (red.), dz. cyt.

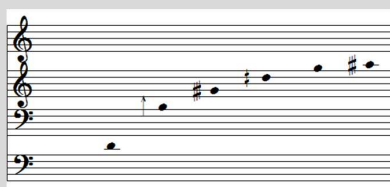
¹⁶⁶ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, dz. cyt., s. 44; G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 900 i d, 909 i d.

odczytywanie parametrów różnego rodzaju gestów przy pomocy kontrolerów ruchu, np. padów do gry, telefonów, opasek itp. Zabiegi te wymagają stworzenia modelu systemu obsługującego gesty, co w praktyce przekłada się na dziedzinę użytku kinektów¹⁶⁷.

Jedyną płaszczyzną, na której moje własne podejście łączy się z podejściem Mazzoli, jest dostrzeganie twórczej szansy na gruncie *art&science*, choć nie ukrywam, że w przeciwieństwie do autora nie opieram mojej metody na bardzo dokładnych wyliczeniach, np. za pomocą matematycznego toposu gestu. Jest mi to wręcz pojęciowo obce. Gesty tak, jak je rozumiem, kształtuję zgodnie z dostępnymi mi pojęciowo i percepcyjnie metodami humanistycznymi czy wprost kompozytorskimi.

Niekiedy jednak sięgam po prostsze formy obliczeń lub inspiracji matematycznych, np. po wspomniany już ciąg Fibonacciego jako inspirację dla formy. Ponadto gdy korzystam z paradygmatu CAC, w niektórych przypadkach pozyskuję materiał spektralny i wysokościowy a także przetworzenia harmoniczne za pomocą popularnego programu *Spear* i patchom zbudowanym w środowisku *OpenMusic*. Na potrzeby konstruowania harmonii w utworze używam formy kalkulatora: nazywam go roboczo ekspanderem interwałowym, a jego działanie polega na liniowym rozszerzaniu, zwężaniu oraz budowie inwersji struktur interwałowych, skalowych, harmonicznym wzdłuż osi y. Dzięki tym zabiegom w płynny i niezauważalny dla percepcji sposób można przekształcić oryginalną strukturę wysokościową przy zachowaniu jej ogólnych proporcji. Posiłkuję się ekspanderem, aby uzyskać ciągi harmoniczne, które percepcyjnie zachowują wrażenie podobnych względem siebie, albo, dokładniej rzecz ujmując, replikowanych ze wspólnego źródła. Są to ciekawe formy „spektralnych” dominant albo wykrzywień szeregów harmonicznym. Jest to metoda, którą wciąż jeszcze rozwijam, ale potencjalnie może ona prowadzić do sformułowania bardziej kategorycznych wniosków, stając się w przyszłości usystematyzowaną, kompleksową bazą wyjściową konstrukcji wysokościowej moich utworów.

Przykładem operacji opisanej powyżej może być spektralna „progresja” *arpeggiów* skrzypiec:



Ryc. 12. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.43.

¹⁶⁷ Por. T. Lis, *Tworzenie muzyki przy pomocy gestów*, Wrocław, 2015, s. 6 [praca niepublikowana, praca magisterska].



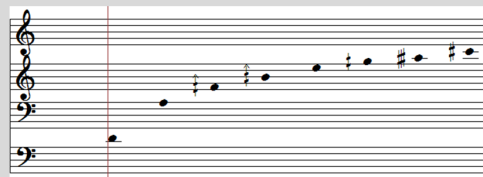
Ryc. 13. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.3.



Ryc. 14. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.2.



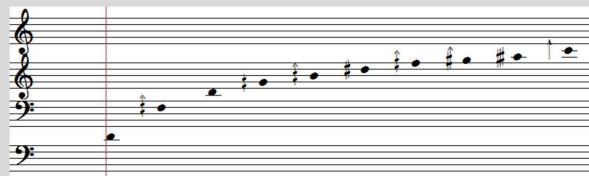
Ryc. 15. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.1.



Ryc. 16. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.0.



Ryc. 17. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.8.



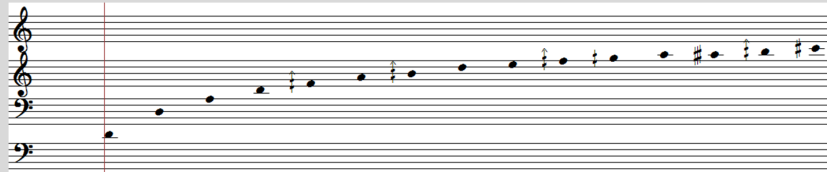
Ryc. 18. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.5.



Ryc. 19. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.3.



Ryc. 20. Rozszerzone spektrum D w proporcji ~1.08.

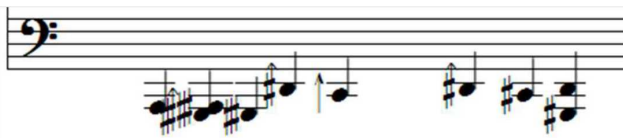


Ryc. 21. Spektrum D (proporcja: 1).

(♩ = 40) accel.

Ryc. 22. Spektralna progresja, *visibilium et invisibilium*, tt. 279-286 (redukcja).

W przypadku utworu *visibilium et invisibilium* podejście wysokościowe, chociaż nie oparte na jednorodnym systemie, nie pozostaje przypadkowe. Jest np. zorientowane symbolicznie (centra tonalne zapożyczone z *Credo III* [I, tt. 4, 20, 49, 59, 74, 93, 94, 103; V, 323-325], czy fragment *III Sonata skrzypcowej* Bacha [I, t. 59]), ale równie dobrze obliczeniowo (przykłady powyżej), oraz czysto intuicyjnie (np. w „modulacji” [III, t. 304- IV, t. 322] harmonicznego dekonstrukcji na wzór metody ekspandera [np. *dęte*, IV, t. 332-352]). Niektóre przygotowane wcześniej wzory materiału wysokościowego w czasie pracy nad partyturą odrzuciłem (np. dokładną transkrypcję dźwięku tarcia zapatek jako trudnego do percepcyjnego powiązania). Pozyskany materiał, odczytany został z dokładnością do 1/16 tonu, a mimo to i tak jest tylko pewnym „przybliżeniem”. Dlatego zastąpiłem tę transkrypcję np. wprowadzeniem dźwięku tarcia zapatek wprost w postaci sampli w partii audio-playback w części [np. I, t. 42, 74, 93, 125, 126, koniec *cadency* w t. 145].



Ryc. 23. Przykład transkrypcji dźwięku tarcia zapalniczki na struktury meliczne (odrzucony w trakcie pracy nad *visibilium et invisibilium*).

Mimo zasadniczej konwencjonalności operacji, których dokonuję w *visibilium et invisibilium*, jest to jednak utwór wprowadzający moim zdaniem i w zgodzie z całą moją wiedzą dwie nowości. Po pierwsze więc aparatura *Schlieren Optics* nie była dotąd obiektem zainteresowania kompozytorów, a tym bardziej nie została wykorzystywana w taki sposób i na taką skalę. Po drugie grupa amatorów, ujęta w partyturze jako istotna siła wykonawcza, jest w swojej istocie uproszczoną formą **orkiestry laptopowej** (z tego też względu zaprosiłem do współpracy Lambda Ensemble – Poznańską Orkiestrę Laptopową). Jest to jedyny znany mi utwór na zestawione w taki sposób zespoły orkiestry-sinfonietty i orkiestry laptopowej.

2.4. Gest muzyczny w ujęciu Roberta S. Hattena

Hatten w pierwszym rzędzie zakłada budowę teoretycznie użytecznej koncepcji jako podwaliny metody analitycznej i interpretacyjnej¹⁶⁸, a definiowanie przez niego gestu muzycznego, choć ufundowane na analizach dzieł klasyków (Mozarta, Beethovena, Schuberta¹⁶⁹), bliskie jest ideowo definicji Hugona od św. Wiktora. Autor zauważa także, że pewne struktury w dziele zbudowane są syntetycznie, dzięki czemu przekraczają rozdzielne traktowanie kanonicznych elementów dzieła muzycznego. Ze względu na tę budowę strukturom tym można przypisać „ucelowienie”, a być może także znaczenie. Struktury te określa Hatten jako ucieleśnianie dźwięku (*embodying sound*)¹⁷⁰ i wyróżnia wśród nich gesty muzyczne¹⁷¹, które definiuje jako „**znaczące kształtowanie energetyczne w czasie**”¹⁷². Schemat myślowy Hattena jest bardzo specyficzny, bowiem by można było mówić o geście, konieczne jest łączne spełnienie przytoczonych poniżej reguł:

„Poznanie gestu:

- (1) Gest nie jest działaniem wykonawczym (w celu generacji dźwięku), ale **znaczącym** ukształtowaniem dźwięku¹⁷³;

¹⁶⁸ R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, 2004, s. 93 i d.

¹⁶⁹ R. S. Hatten, *Musical Gesture, Lecture 1: Toward a Characterization of Gesture in Music: An Introduction to the Issues*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html> [dostęp: 31.01.2022].

¹⁷⁰ R. S. Hatten, *Musical Gesture, Lecture 3: Embodying Sound: The Role of Movement in Performance*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat3.html> [dostęp: 31.01.2022].

¹⁷¹ D. W. Scott, *Hattens Theory of Musical Gesture*, Pretoria, 2009, s. 19.

¹⁷² R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 93, 95.

¹⁷³ Hatten dopowiada, że ufundowanym w ludzkim afekcie i jego komunikowaniu tak bezpośrednim, jak i złożonym. Jednocześnie autor wyłącza z obrotu gesty maszyn, jako nieumiejętne w odtwarzaniu subtelnych różnic synchronizacyjnych i kontekstowych. Jest to więc koncepcja antropocentryczna.

- (2) Znaczenie gestu nie może zostać przekazane wyłącznie za pomocą notacji partytury, choć artykułuje w niej pewne swe warstwy;
- (3) *Ergo* – gesty jako zamierzenia kompozytora mogą zostać wywnioskowane za pomocą notacji partytury;
- (4) Słuchacz może wywnioskować zamierzony gest na podstawie wykonania.
- (5) Gesty składają się z tradycyjnie pojmowanych elementów dzieła muzycznego, ale nie mogą zostać do nich zredukowane¹⁷⁴.

Natura gestu:

- (1) Gesty są jednostkami „percepcyjnego teraz”, przez co trwają około 2 sekund (reguła zależy od limitów pamięci krótkotrwałej), oraz stanowią węzłowe („nuklearne”) punkty tego, co się chce podkreślić, zaakcentować¹⁷⁵;
- (2) Gesty zapewniają kontynuację, nawet jeśli nie jest to kontynuacja dźwiękowa¹⁷⁶;
- (3) Gesty mogą być zorganizowane hierarchicznie – gesty wyższego rzędu składają się z gestów niższego rzędu.

Znaczenie gestu:

- (1) Gesty są ze swej natury strukturami motywicznymi i mogą służyć funkcjom tematycznym¹⁷⁷;
- (2) Gesty mogą obejmować i pomagać wyrażaniu retorycznych działań, więc są powiązane z pozamuzycznymi ruchami, a nawet komunikacją werbalną, mimo, że same w sobie nie są strukturami językowymi;
- (3) Gesty mogą wskazywać lub odnosić się do innych gestów w celu pozyskania uwagi słuchacza¹⁷⁸;
- (4) Gesty unaoczniają intencję i zmienność emocji i działań^{179, 180}.

Rozumienie gestu w ujęciu Hattena przypomina także Ingardenowską refleksję na temat dzieła: gesty muzyczne są aksjomatem, chociaż ujawnianym w różny, często subiektywny sposób („percepcyjne teraz” Hattena) na poziomie notacji muzycznej, wykonania, odbioru, a nawet analizy, zaś kompozytor, wykonawca, słuchacz i analityk stają się pełnoprawnymi interpretatorami¹⁸¹. Wspomniane „percepcyjne teraz” wskazuje także, że Hatten rozumie hierarchicznie grupowane sieciami relacji gesty jako formę prototypowej,

¹⁷⁴ Hatten dopowiada, że stąd właśnie wynika syntetyczna natura gestu oraz jego hierarchiczność jako możliwość złożenia na wyższym poziomie.

¹⁷⁵ Gesty mają więc wydarzeniowy, a nie procesowy, nakierowany na percepcję charakter.

¹⁷⁶ Hatten dookreśla, że chodzi o ciągłość, obejmującą różne poziomy hierarchiczne gestu pojedynczym aktem poznania, to znaczy postrzeżenie percepcyjne jako jednej wartości, nie zaś długotrwałego dźwięku.

¹⁷⁷ U Hattena podlegają one więc tradycyjnym procedurom kompozytorskim, takim jak praca motywiczna, przetworzeniowa, ale także tym ogólniej rozumianym: rozwojowi, zmienności, ciągłej ewolucji.

¹⁷⁸ Chodzi tu u Hattena o gesty wykonawcze, performatywne, które także podlegają grupowaniom hierarchicznym, a to w celu pozyskania dla siebie wspomnianej uwagi odbiorcy.

¹⁷⁹ Z tego powodu, jako odbicia *psyche* (*ψυχή* [*psūché*]) twórcy, zapewniają w dziele pewien poziom prawdy.

¹⁸⁰ D. Puk, *Gest muzyczny – wybrane problemy zagadnienia*, Poznań, 2020, s. 30 [praca niepublikowana, praca magisterska]; Por. D. W. Scott, dz. cyt., s. 19, R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 93-95.

¹⁸¹ Dlatego na każdym z tych poziomów uchwycenie gestów może zostać utracone przez nieprawidłowe wykonanie utworu, niejasny dla wykonawcy zapis, nieuwagę słuchową, czy zignorowanie w analizie.

najniższej, lapidarnej i wydarzeniowej jednostki organizacyjnej („trwają dwie sekundy”), mogłyby więc odpowiadać motywowi, choć są zjawiskiem znacznie od niego szerszym ze względu na spełniane funkcje.

Generatywny sposób myślenia Hattena implikuje możliwość generowania, a więc modelowania i cieniowania (transformowania) gestów w nieskończoność, analiza zaś gestów to dla autora poszukiwanie ich funkcji. Redukowanie gestów ze względu na ich pochodzenie prowadzi do systematyki opartej na ograniczonej liczbie typów gestów. Ze względu na to, że percepcja stanowi główny obiekt zainteresowania jego metody, systematyka ta ma charakter doraźny i niedefinitywny¹⁸². Bazując na generatywnym ujęciu Hattena, Douglas Walter Scott proponuje własnych dwanaście „algorytmów” przeprowadzania analizy gestów¹⁸³.

Międzyludzka komunikacja ruchowa, umocowana w procesach kulturowych i kognitywnych jest w refleksji Hattena eksplicytnie powiązana z gestem. Dlatego też gesty mogą być jednostkami komunikatywnymi, znaczącymi, wydedukowywanymi (subiektywnymi)¹⁸⁴ niejako z kategorii ciągłości i jakości jako ekspresyjny wektor, mentalny wzór czynności fizycznej¹⁸⁵ (ikoniczność), który poprzez tę analogię może mieć znaczenie zewnętrzne (metaforyczność)¹⁸⁶. Gesty są więc w umyśle jak wyłaniające się „postacie” (Hatten mówi: „zamrożony ruch”) przekazujące afekt i emocje¹⁸⁷. Mimo to wydaje się, że u Hattena gesty powinny być rozumiane raczej logicznie, szczególnie z uwagi na szeroki krąg ich interpretatorów, między których subiektywnymi reakcjami, poglądami czy nawykami odbiorczymi może wystąpić sprzeczność. Tkwí tutaj największy, jak sądzę, mankament rozumowania Hattena, którym jest ujednoczenie, prowadzące do twardej, dogmatycznej „obiektywizacji” wyróżnienia gestów (jednego katalogu zredukowanych typów). Druga słabość Hattenowskiego ujęcia tkwi w tym, że wytwarzając metodologię analizy gestów, została ona zasadniczo wywiedziona z i pomyślana dla muzyki pewnej epoki, która, używając metafory palimpsestu „przeziara” spod nadpisanego tekstu. Mimo słuszności twierdzeń i intuicji Hattena, wytworzone narzędzie jest specjalistyczne, konkretne, ale nie uniwersalne. Metodologia analizy gestów innych epok, proveniencji, nurtów itp. może

¹⁸² R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 124.

¹⁸³ D. W. Scott, dz. cyt., s. 34-35.

¹⁸⁴ R. S. Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, Bloomington, 2018, s. 7 i d.

¹⁸⁵ Kategoryczność tego stwierdzenia można złagodzić koncepcją rozumienia wymiarów ruchów i gestów u Ludwika Bielawskiego.

¹⁸⁶ „Nawet muzyczna reprezentacja obiektów naturalnych (np. wiatru lub burzy) mogą być ładowane z cechą ludzką lub mieszanką uczuć motywowaną (w przypadkach, gdy reprezentujący identyfikuje się emocjonalnie z turbulencją burzy)”, tłumaczenie [za:] D. Puk, dz. cyt., s. 32, na podstawie: R. S. Hatten, *Musical Gesture, Lecture 8: Gesture and the Problem of Continuity*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat8.html> [dostęp: 31.01.2022]. Szerzej: tamże.

¹⁸⁷ D. Puk, dz. cyt., s. 31-32, na podstawie: R. S. Hatten, *Musical Gesture, Lecture 2: Embodying Sound: The Role of Semiotics*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html> [dostęp: 31.01.2022].

być zrekonstruowana i wyinterpretowana ze stanowiska Hattena, ale wprost z niego nie wynika.

Hattenowska definicja gestu jako „znaczącego energetycznego kształtowania w czasie”, syntetyzowana przez niego poprzez korzystanie z różnych systemów biologicznych, poznawczych i kulturowych¹⁸⁸, niekoniecznie musi odnosić się do ruchu ciała, czy nawet do działań generujących ruch, czym zresztą naraża się na krytykę Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana. Hatten pisze wprost, że w definicji tej chodzi albo o ruch domniemany, wirtualny, albo o urzeczywistniony, czyli albo oznaczony, albo też znaczący¹⁸⁹. Gest w tym ujęciu dotyczy doświadczenia wewnątrz muzyki, w muzyce (a nie na zewnątrz niej, czyli takiego jak gest wykonawcy lub dyrygenta) i może być wykonywany nieświadomie, ale równocześnie może zachowywać swoją ważność ze względu na subiektywną intencję odczytującego. Pojedynczy gest, jako znak ma walor: (1) **Jakościowy** w rozumieniu Peirce'owskiej Pierwszości, (2) **Dynamiczny/kierunkowy/celowościowy** w rozumieniu Peirce'owskiej Drugości, (3) **Symboliczny** w rozumieniu Peirce'owskiej Trzeciości¹⁹⁰. Klasyfikacja ta koresponduje z wyróżnianymi w dalszej części pracy trójcami warstw gestu u Rolfa Inge Godøya, Theodora Wiesengrunda Adorno, Mieczysława Tomaszewskiego, Michaela Chiona, Pierre'a Schaeffera itp.

Spostrzeżenia Hattena, że (1) gesty nie odnoszą się tylko do ruchu fizycznego, ale też do ruchu pozamuzycznego, tj. myśli, retoryki i komunikacji werbalnej a jednocześnie jego (2) definiowanie gestu jako znaczącego kształtowania energetycznego w czasie (co w moim rozumieniu definiuje gest jako formę naczynia, w którym zawarty jest jego oryginalny kontekst, intencje, znaczenie) – stały się podstawą mojego rozumienia gestu a także sposobu wyrażenia go w utworze *visibillum et invisibillum*.

Takimi naczyniami są gesty-referencje, tzw. cytaty, np. sampel głosu Olgi Tokarczuk wymawiającej słowo „jestem” [np. II, t. 185, 192, 195, 256], ale równie dobrze nawiązania do wielkich dzieł przeszłości (*Credo III* [I, IV] i część *III Sonaty skrzypcowej* Bacha [I, III, t. 287] itp.). Wspomniane słowo „jestem” jest streszczeniem obszerniejszego fragmentu mowy noblowskiej, zawiera w sobie także autoekspresję Tokarczuk: wyraża szereg emocji i afektów osobistych, jest oświadczeniem o wydzwięku niemal manifestu, symbolicznie wyraża jej intencje, cel, zdradza w sposobie wypowiedzenia gestykulację, której skądinąd w swoim wystąpieniu unikała i którą wyrażnie starała się kontrolować. Wszystko to zawiera się, jak sądzę, w jednym, wyabstrahowanym jako gest samplu. Podobny charakter ma wykorzystywanie sampli tarcia zapatek: nie słysząc skutku, można niejako usłyszeć intencję

¹⁸⁸ R. S. Hatten, dz. cyt., s. 95.

¹⁸⁹ R. S. Hatten, dz. cyt., s. 125.

¹⁹⁰ Tamże.

i ukierunkowanie ruchu, przeczuwając jak obietnicę to, do czego zmierza konkretny, jakościowy skutek, a co może, choć niekoniecznie musi nastąpić.

Dzięki Hattenowskiemu rozumieniu możliwe jest używanie preposteryjnej teorii Mieke Bal wytwarzania relacji, czyli wzajemnego komentowania się artefaktów kultury. Dlatego cytaty powyższe rozumiem nie jako oddanie hołdu, albo gesty symboliczne jako takie, lecz jako relację, tworzenie nowego kontekstu, interpretację dzieł, do których nawiązuję. Zarówno one mówią więcej o moim dziele, jak i, mam nadzieję, moje dzieło mówi coś więcej o nich, stawiając je niejako w innym świetle. Dlatego też cytaty te podlegają przetworzeniom, zmianom, przekształceniom, złożeniom na różnych poziomach, są osadzane w dramaturgii czasem pierwszoplanowo, a czasem spychane są na plan zdecydowanie dalszy, drugi, a nawet trzeci. Nie chodzi bowiem o cytowanie jako czynność manifestacyjną, ile raczej o organiczne otwarcie rzeczywistości przedstawionej w całej jej złożoności. Rodzący się w żmudnym procesie z *glitchów* i „pstryków” tymczasowy cytat z Bacha [I, t. 59-89], doświadczany nie wprost (jako melodia, której nikty „cień”, sugestię zawierają cykle wdechów i wydechów w instrumentach dętych [I, t. 74-89]), ale w perspektywie drugoplanowej (akordy w orkiestrze) i trzecioplanowej (przetworzenie, wielokrotne rozciągnięcie w czasie w partii audio-playback) zapowiada z jednej strony jego pierwszoplanowe pojawienie się w części III, ale i sugeruje też moją jego interpretację jako gestu poprzez semiozę pochodnego od gestu krzesania zapatek. Nie jest to cytowanie dosłowne, dokładne, ale raczej forma referencji, parafrazy, zniekształcenia, acz z zachowaniem idiomatyki i pierwotnej energii, którą gest przechowuje.

Jednocześnie staram się unikać budowania konkretnych, będących niejsko formami libretta, znaczących interpretacji, a przynajmniej nie mam takiej intencji konstruując utwór, starając się jednak jednocześnie przewidywać, jakie skutki przynosi wybrany materiał i jego złożenia. Wspomniane działanie, którego unikam, jest w moim przekonaniu głęboko sprzeczne z rolą muzyki jako tworu efemerycznego, idiosynkratycznego, który nie komunikuje wprost. Wolę raczej rolę koordynatora splotów kontekstów, idiosynkratycznych doświadczeń, niż autokraty narzucającego jednolitą interpretację. Szanując i doceniając zróżnicowane zaplecze odbiorcy, staram się go zachęcać do budowania własnych interpretacji i wyobrażeń. Próbuję się więc gromadzić, budować wielotorowo, wielowarstwowo w nadziei, że odbiorca zechce obserwować te zabiegi i syntetyzować w jakąś indywidualną, własną formę konkluzji. Nie wierzę, jak to ujął Szwejgier, w „słuchacza (doskonałego?)” choćby dlatego, że niektóre z wykorzystanych cytatów nie pochodzą z uniwersalnego, powszechnie dostępnego „kanonu”, a więc są potencjalnie niedostrzegalne nawet dla specjalisty. Wierzę za to w doskonałą, przemieniającą moc indywidualnego doświadczenia, którego nie podsuwa się jednostronnie, ale raczej zachęca do jego odkrycia czy przecucia we własnym zakresie.

2.5. Gest muzyczny w ujęciu Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana

Jednym z celów, które postawili sobie Godøy i Lemana, oraz inni autorzy wespół z nimi piszący, było zbudowanie spójnych ram teoretycznych i metodologicznych do badania podobieństwa dźwięku i ruchu w doznaniach muzycznych oraz samego ruchu ciała w kontekstach muzycznych¹⁹¹. Ich teoria, mimo wyraźnego ukierunkowania w stronę performatywności (także sonifikacji w relacji *HCI*)¹⁹², jest bardzo szeroka, co umożliwia elastyczne jej stosowanie w różnych kontekstach: poczynając od abstrakcyjnych gestów strukturalnych, przez czysto wykonawcze – muzyków, dyrygenta, tanecznych czy powstających w wyniku użycia sensorów i czujników ruchu – na zautomatyzowanych odruchach ciała kończąc. Definiowanie gestu pozostawiam więc wyjątkowo na koniec rozdziału, przedstawiając i porządkując uprzednio źródła, które ukształtowały przekonanie Godøya i Lemana.

Podobnie jak w innych przypadkach, omawiane podejście syntetyzuje wiele metodologicznie odmiennych koncepcji z różnych dziedzin – kognitywistyki, nauk o języku itp. – choć wyraźnie wyczuwalny jest kierunek owej syntezy, a więc ujęcie performatywne. Godøy i Lemana dostrzegają metaforykę opisu zjawisk brzmieniowych wyrażanych w kategoriach przestrzenno-zmysłowych¹⁹³ i doceniają jej praktyczną użyteczność, krytykując jednocześnie niską kodyfikację, czyli brak precyzji pojęciowej. Stąd też zastanawiają się, czy zjawiska te słusznie uznawane są za naturalne oraz w jaki sposób następuje przełamanie modalności pomiędzy systemem dźwiękowym a systemem ruchowym, a także czy określanie podobieństwa¹⁹⁴ między nimi wymaga zupełnej ikonizacji, czy też wystarczą procesy analogii, np. w postaci Schaefferowskiej morfodynamiki.

Tu wyłania się pierwsza z podstaw teorii Godøya: **typologia przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaefera**, wyrażona w *Traité des Objets Musicaux* (1966)¹⁹⁵, w którym założyciel nurtu muzyki konkretnej proponuje, jak zauważa Schreiber, metaforę

¹⁹¹ R. I. Godøy, M. Song, K. Nymoen, M. R. Haugen, A. R. Jensenius, *Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience*, [w:] *Journal of New Music Research*, 2016.

¹⁹² Koncepcje Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana w ostatnim dwudziestoleciu płynnie ewoluowały, co można zaobserwować, porównując ich teksty w „centralnej” wykładni koncepcji, zamieszczonej w monografii z 2010, a ukierunkowanej zdecydowanie performatywnie (choć nie uciekającej od innych rozumień gestu). W niniejszym tekście więcej uwagi poświęcam ich mniejszym, rozproszonym tekstom, oraz głównemu, definicyjnemu rozdziałowi monografii, zaś pozostałe rozdziały skupione są raczej wokół konkretnych problemów performatywnych oraz *HCI* rozwiązywanych praktycznie.

¹⁹³ R. I. Godøy (i in.), *Exploring...*, dz. cyt., s. 2.

¹⁹⁴ Stan elastyczności, przybliżoności, przy jednoczesnym niebyciu identycznymi. Por. Tamże

¹⁹⁵ Wynikająca zeń polska nomenklatura ustalona została przez Włodzimierza Kotońskiego. Por. W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków, 2002, s. 44.

syntetyczną kategorii percepcyjnych i morfologicznych¹⁹⁶. Koncepcja ta wynikała z krytycznego podejścia do zachodniego systemu muzycznego, który enkulturował do rozdzielnego traktowania elementów dzieła¹⁹⁷. Stąd teoria Schaeffera oparta jest na uniwersalnych, międzykulturowych zasadach ludzkiej percepcji: po pierwsze rozdzielenia dźwięku od skojarzeń przez niego prowokowanych, dzięki czemu zachodzi proces słyszenia redukcyjnego¹⁹⁸, po drugie zaś typologizacja opisu charakterystyki struktury dźwiękowej jako zjawiska intencjonalnego, holistycznego, które zachodzi poprzez percypowalne właściwości morfodynamiczne (masy, dynamiki, ruchu, brzmienia harmonicznego, profilu melodycznego, profilu masy i ziarnistości¹⁹⁹). Skupienie się na kształcie pozwala oceniać podobieństwa ruchu i trajektorii.

Przedmiot dźwiękowy jest z założenia hierarchiczny. Będąc składową strukturą wyższego rzędu i z uwagi na wytworzenie się pomiędzy nim a ową strukturą abstrakcyjnych relacji, ustanawia **przedmiot muzyczny** (Godøy mówi tu o „zakomponowanym przedmiocie dźwiękowym”, albo „kompozytowym”²⁰⁰). Wedle Chiona abstrakcyjność przedmiotu dźwiękowego nie stoi na przeszkodzie, by traktować go w kategorii „mitu dźwiękowego”: procesu reifikacji i wizualizacji zjawisk brzmieniowych, prowadzących do percepcyjnego postrzegania jako wielowymiarowe, jednorodne zjawisko²⁰¹.

Godøy interpretuje przedmiot dźwiękowy jako holistyczną jednostkę intencjonalną. Schaefferowska idea, bliska myśleniu fenomenologicznemu, opisana jest w następujący sposób:

- (1) „przedmiot dźwiękowy nie jest [materialnym] źródłem dźwięku;
- (2) przedmiot dźwiękowy nie jest fizycznym sygnałem;
- (3) przedmiot dźwiękowy nie jest fragmentem nagrania;
- (4) przedmiot dźwiękowy nie jest symbolem zapisanym w partyturze;
- (5) przedmiot dźwiękowy nie jest stanem duszy, ni umysłu”²⁰², ²⁰³.

Parafrazując autora (wskazującego typy gestów) można wskazać także wyróżniane przez niego trzy elementy kształtujące przedmiot dźwiękowy: (1) **Wzbudzenie**

¹⁹⁶ M. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, dz. cyt., s. 188 i d.

¹⁹⁷ Należy zresztą zauważyć, że opisany stan trwa nadal.

¹⁹⁸ Słyszenie redukcyjne można zdefiniować jako słuchanie wewnętrznego bogactwa cech obiektu dźwiękowego bez referencji zewnętrznych, skupienie się na cechach typologicznych i morfologicznych. M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk w obrazie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa, Kraków 2012, s. 28 i d.

¹⁹⁹ M. Lech, *Pierre'a Schaeffera próba stworzenia metody analizy muzyki elektroakustycznej*, [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 33 (2/2017), s. 102 i d.

²⁰⁰ R. I. Godøy, *Images of Sonic Objects*, [w:] *Organised Sound*, 15 (1), Cambridge, 2010, s. 60.

²⁰¹ M. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, dz. cyt., s. 189.

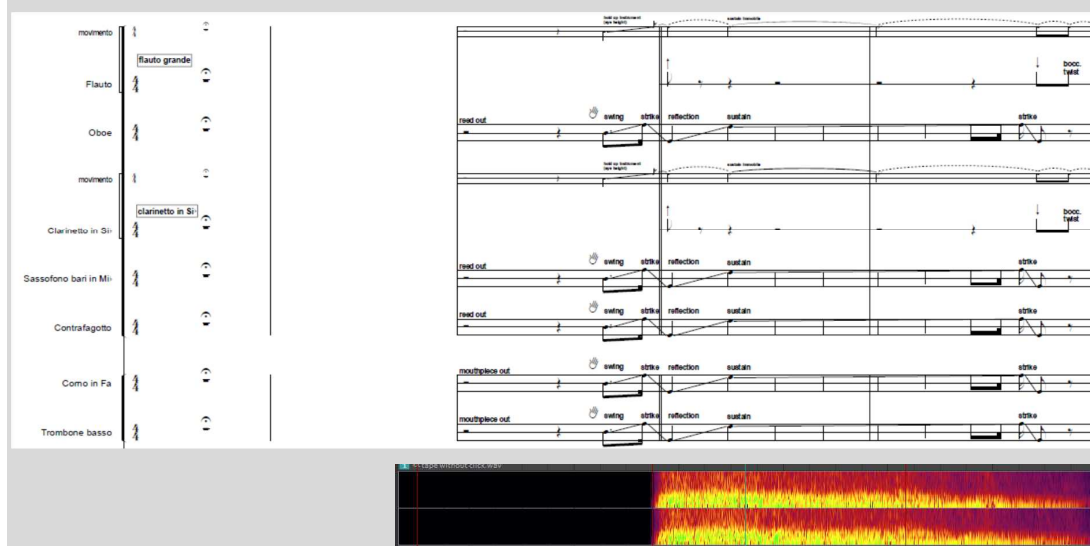
²⁰² M. Chion, *Guide des objets sonores*, Paryż, 1983, s. 34; Por. E. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, dz. cyt., s. 188 i d., E. Schreiber, *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaeffera. od metafory do kompozycji*, [w:] *Kultura współczesna*, 1 (72), Warszawa, 2012, s. 32.

²⁰³ Uwagi te są bardzo bliskie spostrzeżeniom Ingardena o naturze dzieła i doświadczenia muzycznego.

i modułowanie dźwięku (w tym transfer energii od wykonawcy do instrumentu); (2) **Śledzenie (obserwowanie) dźwięku**: np. konturu obwiedni rezonansowej, kształtu widmowego (barwy, dynamiki), itp.; (3) **Akcje towarzyszące**: inne gesty zsynchronizowane z pewnymi cechami muzyki; amodalne, afektywne lub emotywnie²⁰⁴.

Przedmioty dźwiękowe wyraźnie posiadają komponenty gestu (jednorodność, hierarchiczność, wytwarzanie obrazu mentalnego itp.), zaś metody badania faktury i barwy muzycznej wprowadzają kategorie gestyczne. W tym sensie jest to dla Godøya podstawa metodologiczna.

Przy okazji przywołania ojca muzyki konkretnej, nie sposób nie wspomnieć także o założeniach zarówno partii *audio-playback* w *visibium et invisibium*, jak i elektroniki realizowanej przez grupę amatorów. Elektronika jest utrzymana w typie francuskim, to znaczy poszukuję w muzyce wspólnej płaszczyzny między instrumentami i dźwiękami elektroakustycznymi, między którymi wytwarza się relacja uzupełniania, homeostazy, tak, by stworzyć stosunkowo jednorodną całość.



Ryc. 24. „Odpowiedź” gestu-procesu w *audio playback* (reprezentowana na spektrogramie) na „punktowy” gest-agregat w orkiestrze (reprezentowany we fragmencie partytury). *visibium et invisibium*, tt.147-151.

Bardzo często w partii elektronicznej wykorzystuję zgodność procesu (część I, IV, V: zwłaszcza unifikacja gestu w punktach synchronicznych, jego wspieranie w momentach dochodzenia, a po osiągnięciu poligenizacja, dyspersja), choć z zachowaniem odrębności „poetyki” materiałowej warstw. I tak partia *audio-playback* jest oparta o przetworzenia sampli, zaś partia grupy amatorów – o grę na obiektfonach i drobnych instrumentach, przetwarzanie *live*, generowanie tonów sinusoidalnych. Kiedy indziej relacja ukształtowana

²⁰⁴ R. I. Godøy, *Gestural Sonorous Objects*, [w:] *Organised Sound*, 11(2), Cambridge, 2006, s. 153 i d.

jest jako homogenizujący kontrapunkt, tzn. kontrapunkt o różnych wektorach, łączy się we wspólny gest w punkcie synchronizacyjnym. W tym przypadku albo audio-playback jako figura inicjuje procesy, a orkiestra stanowi tło, albo też odwrotnie, co jest szczególnie widoczne w częściach II (przykład nutowy) i III.

Partia *audio-playback* odgrywa czasem rolę łącznika między etapami (np. gdy homogenizacja dźwięków w partii orkiestry i zespołu amatorów jest tak dalece posunięta, że *audio-playback* w sposób niezauważony „wygasa”, podczas gdy orkiestra kontynuuje grę [II, t. 232-246]). Można wymienić także funkcję „modulacyjną” (w sensie harmonicznym, poprzez zachowanie wspólnych dźwięków spektrum z *d* jako centrum tonalnego partii orkiestry orkiestry, przez *h* jako wygodne, mediantowe połączenie, aż do *dis* jako 5. alikwotu szeregu *H*, które jest inicjalnym dźwiękiem monodii z *Credo III*, na którym oparta jest IV część [III, t. 304- IV, t. 334]).

Jak już wspominałem, partia zespołu ochotników pomyślana jest nie jako forma wprowadzania ścisłych topofonicznych trajektorii gestów²⁰⁵, ale jako środek wyznaczenia czy rozszerzenia przestrzeni dźwiękowych, w których odbiorca jest zanurzany jako w wyspach dźwięku wyodrębnionych podświetleniami. Stanowi to więc formę wielowymiarowego, audiowizualnego obrazu. Mimo, że zasadniczo oparta na relacjach zgodności i uzupełniania z partią *audio-playback* i orkiestry (paralelnej jakości materiału dźwiękowego), grupa amatorów operuje jednak przede wszystkim różnicami przestrzennymi, zapewnia niejako „pochłonięcie” odbiorcy przez dźwięk (a także np. zanurzenie w dudnieniach [IV, t. 322-337]) oraz oferuje możliwość obserwowania z bliska przez odbiorców czynności wykonawczych (gry na obiektach, przetwarzania). Powyższa zależność od partii orkiestry i *audio-playback* zostaje złamana w IV części [j.w.], kiedy zespół amatorów przez kilka minut gra sam z nieznacznym tylko, bardzo delikatnym towarzyszeniem *audio-playback* oraz późniejszym dołączeniem się orkiestry [IV, t. 326] w nabudowywaniu kulminacji.

Koncepcja Schaeffera ufundowana jest na percepcji zjawisk, które można obiektywizować, choć wciąż pozostają one jednak subiektywne w odbiorze. Wynika to z faktu, że trudno jest badać to, co się dzieje w umyśle, bo nie można umieścić w jego wnętrzu obiektywnego obserwatora, rejestrującego strumień wyobrażeń: scen, gestów, dźwięków. Można to pomocniczo zestawiać z badaniami w PET, tomografie itp., lecz są to rozwiązania doraźne²⁰⁶. Drugą podstawą teorii Godøya jest więc kognitywistyka, w której

²⁰⁵ W pierwotnym zamierzeniu zespół miał się poruszać w przestrzeni (wokół publiczności, orkiestry, tancerzy), zaś partia *audio playback* miała być realizowana w systemie dookólnym, ośmiokanałowym. Konstatacja, że byłaby to kolejna komplikacja, dodatkowe obciążenie w percypowaniu i tak już złożonego w odbiorze utworu, a być może nawet forma „gadżetu”, sprawiła, że zrezygnowałem z tego pomysłu.

²⁰⁶ R. I. Godøy, *Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery*, [w:] A. Camurri, G. Volpe (red.), *Gesture Workshop 2003*, Berlin, Heidelberg, 2004, s. 56.

poszukuje on podstaw, bazy dla kwestii odbioru percepcyjnego. Dla Godøya istotne są obserwacje empiryczne, ale i psychiczne, takie jak: efemeryczność zjawisk dźwiękowych, multimodalność doznania, strumieni sensorycznych (dźwięku, obrazu, dotyku) wytwarzających w umyśle trwałe ślady.

Dość kontrowersyjna teoria **muzycznego obrazowania motorycznego**²⁰⁷ (ruchowego, w innych tekstach Godøya i Lemana nazywana **ucieleśnionym poznaniem**²⁰⁸ lub **ucieleśnionym obrazowaniem**) głosi, iż **percepcja jest aktywną symulacją ruchu**²⁰⁹ **związanego z dowolnymi wrażeniami zmysłowymi zapośredniczonymi przez ciało, która przetwarzana jest w umyśle** i nie wymaga bezpośrednio słyszalnego źródła dźwięku²¹⁰. Obrazowanie nie stanowi formy ikonizacji lub metaforyzacji, ale bezpośredniego, subiektywnego, pierwszoosobowego odtworzenia realizacji doświadczenia²¹¹. Wedle autorów jest formą skryptu, instrukcji o zmiennej rozdzielczości. Podobny proces wyobrazeniowy ma zachodzić prawdopodobnie także w języku: rozumienie wypowiedzi językowej następuje nie tylko poprzez generowaną strukturę gramatyczną, ale i poprzez gesty towarzyszące wypowiedzi²¹².

Wyobrażenie ma wiele cech wspólnych z rzeczywistym doświadczeniem²¹³, Godøya i Lemana określają je jako równoważne funkcjonalnie (tak jak na gruncie semiotyki Peirce'a

²⁰⁷ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, dz. cyt., s. 57; R. I. Godøy, *Images of sonic...*, s. 54, 57.

²⁰⁸ np. M. Leman, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, CogNet, 2007; M. Leman, *Musical Gestures and Embodied Cognition*, [w:] *Actes des Journees d'Informatique Musicale (JIM2012)*, Mons, 2012; R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, dz. cyt.

²⁰⁹ Por. R. I. Godøy (i in.), *Exploring...*, dz. cyt., s. 4. Wg autorów symulacją ruchu będzie zarówno szybkie, globalne „odtworzenie” sekwencji działań, jak i powolne lokalne przybliżanie szczegółów, zależne od „rozdzielczości” obrazowania (niejasne, przybliżone, szkicowe). „Rozdzielczości” te opisane są jako skale czasowe (mikro, mezo i makro), rozciągające się pomiędzy lokalnością a globalnością dostrzegania zjawisk. Jednocześnie sam proces doświadczenia percepcyjnego w rzeczywistości i ucieleśnionym poznaniu również rozgrywa się jednocześnie w różnych skalach czasowych. Różnorodność skal uzasadnia różną naturę i sposoby percypowania elementów lokalnych: styl, rytm, tekstura, barwa, cechy modalne/tonalne, ekspresyjność, ruch ciała.

²¹⁰ Obrazowanie jako przetwarzanie w umyśle nie jest abstrakcyjnym przetwarzaniem danych sensorycznych (manipulowaniem symbolami). Por. R. I. Godøy (i in.), *Exploring...*, dz. cyt., s. 4; R. I. Godøy, *Gestural-Sonorous Objects...*, dz. cyt., s. 160.

²¹¹ Por. R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, dz. cyt., s. 56. W tym sensie zbliża się to do koncepcji kontraktu audiowizualnego Chiona.

²¹² Zgodnie z obserwacjami poczynionymi na gruncie nauk o języku uczenie się rozumienia, gramatyki, języka jest w rzeczywistości procesem uczenia się wyobrażania sobie gestów języka, które towarzyszą wypowiedzi, nie tylko wzbogacając ten język retorycznie, ale prawdopodobnie będąc ewolucyjną podstawą języka mówionego. Patr.: A. Kendon, *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2015. Nb. refleksja Kendona, jako wybitnego specjalisty od gestów jest z uznaniem przytaczana zarówno w pracach Mazzoli, Godøya czy Hattena.

²¹³ Godøya zwraca uwagę: (1) że niektóre obszary ludzkiego mózgu odpowiedzialne za doświadczenia motoryczne są aktywowane razem z obszarami odpowiedzialnymi za wyobrażanie muzyczne; oraz (2) na efekt McGurka, iluzji percepcyjnej: widząc gest wytwarzający dźwięk można uwierzyć, że zostało usłyszane coś innego, niż to, co sygnał akustyczny zawierał w rzeczywistości. Por. R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, dz. cyt., s. 56-57. Na tej iluzji niektórzy kompozytorzy opierają swoje koncepcje gestów, np. Adam Porebski wyróżniając gesty gry i bezruchu, czy Wojciech Błażejczyk w swoim gestofonie, w którym poprzez performatywny ruch odtwarzaniu i granularnemu przetwarzaniu sampli rozszerzonych technik wykonawczych, zostają wtórnie przydane wizualne (performatywne) typy gestów, koniecznych do wydobywania owych dźwięków z faktycznych, fizycznie istniejących instrumentów.

obiekt jest równoważny ze swoimi przejawami, w tym skutkami). Są to systemy sprzężone zwrotnie, wzajem się „oświetlające”²¹⁴. Jest to jednocześnie zjawisko społeczne, kulturowe, tłumaczące wiele fenomenów muzycznych, a więc, na co zwracają uwagę autorzy, przywoływanie i ponowne „przeżywanie” doświadczeń dźwiękowych w umyśle, możliwość wymyślania nowych, jeszcze niedoświadczonych przez „wewnętrzne ucho” dźwięków, nierzadkie porządkowanie ich gramatykami doświadczeń motorycznych. Jest to dobrze widoczne w tradycyjnej (także ludowej) muzyce wokalne, gdzie doświadczenia wdechu-wydechu, czy pułapu powietrza w płucach regulują formę i długość fraz melodycznych. Autorzy podkreślają, że zjawisko to pozwala również odczytywać fenomeny muzyczne, jak choćby czytanie partytury „gesturalnie”, a więc nieskupiające się na klasach poszczególnych elementów (np. harmonii), ale umożliwiające obrazowanie większych syntetycznych całości (np. dramaturgii, akcji dźwiękowych, gestów) jako skryptu, scenariusza i to w różnych „rozdzielczościach”. Podobnie jest z procesem odwrotnym, czyli instrumentacją²¹⁵.

Hierarchiczność doświadczenia powiązana jest z jego poziomami i „rozdzielczościami” – pozwala uchwycić i kontrolować całe działanie, ale także kolejne warstwy szczegółowych „podprogramów koartykulacji” – gdzie oddzielne działania lokalne łączą się w działania globalne²¹⁶. Ucieleśnione poznanie rozumiane przez Godøya jako **skrypt** (polecenia i przewidywane rezultaty) jest zorientowane ontologicznie na gest bądź działanie. **Ucieleśniona interakcja** z kolei, to przewidywanie oparte na psychoakustyce percepcji (protencja, retencja), ale także przyjmowaniu ruchu za dźwięk.

Godøy i Leman wysuwają tezę, że skojarzenie ruchu ciała z muzyką jest uniwersalne i niezależne od poziomu wykształcenia muzycznego, ponieważ większość ludzi ma doświadczenie powiązania dźwięku z ruchem²¹⁷. Aby umożliwić obrazowanie motoryczne, konieczny jest **silnik obrazowania** motorycznego, czyli to, co faktycznie wyzwała i podtrzymuje obrazy dźwiękowe w umyśle²¹⁸. **Ekwiwalencja motoryczna** z kolei to stosowanie elastycznego, alternatywnego wykonania czynności w ramach obrazowania.

Obecność obu korelatów – przedmiotu dźwiękowego i ucieleśnionego poznania – umożliwia, wedle Godøya, wyróżnienie **kategorii gestów, jako elementu pośredniczącego między muzyką a innymi systemami myślenia (znakami)**²¹⁹. Z tego wynika forma redukcji

²¹⁴ R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, dz. cyt., s. 55.

²¹⁵ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, dz. cyt., s. 58.

²¹⁶ R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, dz. cyt., s. 56-57.

²¹⁷ Stanowisko swoje argumentują eksperymentami podobnymi do omawianego wcześniej eksperymentu Truslita.

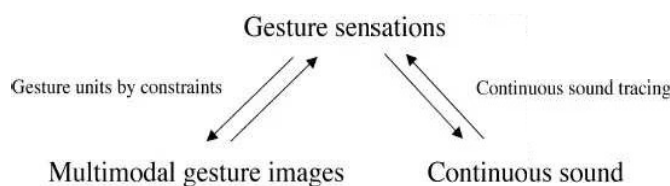
Por. R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, dz. cyt., s. 56.

²¹⁸ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, dz. cyt., s. 55.

²¹⁹ R. I. Godøy, *Sonorous Objects...*, dz. cyt., s. 153.

i rozdzielenia multimodalnie doświadczanego zjawiska dźwiękowego (także wyrażonego graficznie) od doświadczeń zmysłowych, które prowokuje, od obrazów akcji, które przywołuje, od obrazów skutków działań, które implikuje oraz od obrazu „choreografii” ruchowej, która dźwięk wytwarza. Mimo wszystko, elementy te pozostają ściśle sprzężone i wymuszają badanie gestu w świetle wszystkich tych kategorii²²⁰. Ze uwagi na ten fakt, Godøy wyraża hipotezę, że znaczenie, treść muzyki ma „obrotowy” charakter, jest wynikiem wszechobecnych obrazów gestów (skryptów, hierarchicznych syntetycznych struktur), generowania i transformowania gestów poprzez dźwięk oraz ich dekodowania podczas procesu percepcyjnego (słuchania i kognicji „gramatyki” języka gestów). Wzajemne oddziaływanie jest możliwe głównie ze względu na wspólnotę ich wymiarów, czyli czasoprzestrzenność²²¹.

Autor dostrzega, że doświadczenie ruchowe (wysiłek-spoczynek) schematycznie ogranicza generowanie i transformowanie jakości muzycznych (np. grupowanie melodyczne na kształt napięcia-odprężenia)²²², to jest – odciska na nim trwały ślad. Gest muzyczny ma być bowiem kategorią przynależną do dźwięku muzycznego, podobnie jak gestykulacja – do zdania wyrażonego w języku.



Ryc. 25. Schemat odczytywania gestu według Godøya²²³.

Koncepcja Godøya nieco rozjaśnia semiozę Peirce'a w zakresie osadzenia gestów jako złożenia wyższego rzędu, gdzie wtórnice **Z** zastępuje pierwotnie oznaczony obiekt **O**, a **I** – **Z**. Można to zilustrować następująco: **O** to multimodalny obraz gestu muzycznego (czynności wykonawczej i wynikającego z niej dźwięku o konkretnej jakości), **Z** to odczucie zmysłowe gestu, zaś **I** – brzmiały, trwający dźwięk. Jednocześnie wytwarzają się tu wzajemne więzi: proces oznaczania – percepcja elementów gestu wedle ograniczeń (między **O** i **Z**) oraz proces interpretacji, ciągłego śledzenia dźwięku (między **Z** i **I**).

W związku z powyższym gest muzyczny jest według Godøya „**umysłowym**”, **uniwersalnym wzorcem działania (akcji), które wytwarza dźwięk, które jest**

²²⁰ M. Leman, *Musical Gestures and Embodied Cognition*, dz. cyt., s. 7.

²²¹ Tamże. Por. M. Leman, *Musical Gestures and Embodied Cognition*, dz. cyt., s. 6.

²²² R. I. Godøy, *Gestural Imaginery...*, dz. cyt., s. 59.

²²³ R. I. Godøy, *Sonorous Objects...*, dz. cyt., s. 150, R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, Nowy York, Oxon, 2010, s. 13.

zakodowane w muzyce, lub które powstaje w odpowiedzi na muzykę^{224, 225}. Istotą ruchu jest jego ciągłość: kilka następujących po sobie działań może być postrzeganych jako jeden spójny gest, „skrypt” działania. Zbiór różnych działań zaś może być postrzegany jako koartikulacja. Ujawnia się w tym miejscu także podwójna intencjonalność empiryczności gestu: zmiana fizycznej pozycji przedmiotu lub ciała może być opisywana²²⁶:

- (1) Obiektywnie (**Ruch**), kinetycznie, czasowo, przestrzennie (dźwięk jako kształt fali akustycznej, w określonym czasie, barwie, przestrzeni topologicznej itp.);
- (2) Subiektywnie (**Akcja**) (intencje, cele, ekspresja gestu);
- (3) W kontekście **Znaczenia**, które ewokuje (rozumianego jako mentalna aktywizacja umysłu, zależna od kontekstu wystąpienia oraz osobistych doświadczeń odbiorcy w komunikacji między domenami)²²⁷.

Zjawiska te, wedle autorów, traktowane łącznie nazywane są nie ruchem, a gestem, gdyż zacierają różnicę kartezjańsko rozumianych doświadczeń zmysłowych (obrazu ruchu) i metafizycznych (doświadczeń mentalnych)²²⁸. Trzy elementy gestu, wyróżnione przez Godøya spotykają się z refleksją innych autorów teorii gestów poprzez wyróżnianie triad elementów: subiektywnych, obiektywnych i komunikacyjnych czy też fenomenologicznych, biomechanicznych i funkcjonalistycznych²²⁹.

2.6. Gest muzyczny w ujęciu Denisa Smalleya

Swoistą odpowiedzią metodologiczną dla Schaefera oraz późniejszych teorii tak Hattena, jak i Godøya może być wyłożona już w latach 80. ubiegłego wieku koncepcja spektromorfologii Denisa Smalleya. Należy podkreślić, że Hatten i Godøy zdawali się tej możliwości nie dostrzegać, a mogła ona pomóc uzgodnić niektóre wątki ich radykalnie immanentnej, tj. ufundowanej na muzycznych klasykach i teorii *virtual agency* oraz transcendentnej, tj. ufundowanej na performatywności i poznaniu ucieleśnionym teorii.

Smalley eklektycznie definiując **spektromorfologie** jako gesty i faktury, w oczywisty sposób odnosi się z jednej strony do Schaeffera z tegoż spektrodynamiką, a jednocześnie do różnych systemów semiotycznych i dyscyplin naukowych (wizualnych, językowych, biologicznych, medycznych, geologicznych). Tłumaczy tego rodzaju wybory

²²⁴ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., ss. 16-19, 23-24.

²²⁵ Pozostaje tutaj postawić pytanie, czy może być nieświadomioną powszechnie formą uniwersalizmu muzycznego. Por. P. Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne*, Poznań, 2007.

²²⁶ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 14; 17-19.

²²⁷ Obrazowanie motoryczne odpowiada więc znakowi.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ Tamże.

multimodalnością samego doświadczenia muzycznego i jego opisu, który oscyluje pomiędzy metaforami doświadczeń i zmysłów, a wymyślaniem nowych pojęć dla określania zjawisk dźwiękowych²³⁰. Spektromorfologia w swojej nazwie odwołuje się do charakteru morfologicznego dźwięku (kształt, budowa, energia), spektralnego (wysokościowo-barwowego), ale też psychoakustycznego (percepcyjnego), opierając się na kryteriach potencjalnie zrozumiałych dla wszystkich słuchaczy, czyli na doświadczeniach kognitywnych²³¹.

Nie można jej zawęzić do techniki czy metody kompozytorskiej. To, jak kompozytor postrzega utwór, tj. głównie jako Griseyowski „szkielet” i „ciało”²³² – dalekie jest od postrzegania słuchacza, który koncentruje się głównie na „skórce” dzieła. Spektromorfologii nie można zawęzić także do narzędzia analizy, opisu dzieła, bo jako ufundowane na percepcji słuchowej oddaje zbyt duże pole subiektywności. Dzieje się tak na płaszczyźnie pojęciowej, spektromorfologia nie jest bowiem rozwiązaniem systemowym, ile raczej propozycją kierunku refleksji i opiera się na **intuicyjnych** kategoriach przyrównania ruchu fizycznego do ruchu dźwiękowego. Drugą przestrzenią starcia obiektywności z subiektywnością spektromorfologii jest aspekt technologiczny: spektrogram, czyli główne narzędzie badawcze nie jest bowiem odwzorowaniem tego, co słuchacz słyszy, a więc pozostaje zbyt obiektywny²³³.

Głównym przedmiotem spektromorfologii są **wewnętrzne cechy zdarzeń dźwiękowych i ich relacji, ale i relacji zewnętrznych, kognitywnych**. Wspomnianym wewnętrzną cechą zdarzeń dźwiękowych jest ukształtowanie energetyczne, wynikłe z postrzeganych ruchu (tak rzeczywistych jak wyobrażonych) i procesów, oraz dostrzegania związków między źródłem a przyczyną dźwięku²³⁴. Wedle Smalleya wewnętrzne i zewnętrzne zdarzenia dźwiękowe są interaktywne, sprzężone zwrotnie. Wyłączone są tu jednak doświadczenia o symbolicznej bądź kulturowej proveniencji, a także technologiczne. Sam Smalley stwierdza, iż myślenie „procedurami” technicznymi jest redundantne, a więc nie niesie informacji percepcyjnej²³⁵.

Mimo, że spektromorfologia wywiedziona jest z i pomyślana dla muzyki elektroakustycznej, Smalley zauważa, że może być ona stosowana także w innych jej

²³⁰ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, dz. cyt., s. 107.

²³¹ D. Smalley, *Spectro-Morphology and Structuring Processes*, [w:] *Language of Electroacoustic Music*, Cambridge, 2007, s. 63

²³² Przeprowadzam tu paralelę względem Griseyowskiej koncepcji czasu. Jak sądzę, porównanie to można stosować również do innych syntetycznych układów i relacji parametrów w dziele. Por. G. Grisey, *Tempus ex Machina: a Composer's Reflections on Musical Time*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987, s. 239 i d.

²³³ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, dz. cyt., ss. 107-111.

²³⁴ Tamże, s. 110.

²³⁵ Tamże, ss. 108-109.

rodzajach, „które są bardziej zainteresowane właściwościami widmowymi²³⁶ niż rzeczywistymi nutami, bardziej zainteresowane różnorodnością ruchu i elastycznymi fluktuacjami w czasie, niż czasem metrycznym, bardziej zainteresowane wyjaśnieniem dźwięków, których źródła i przyczyny są raczej owiane tajemnicą lub niejednoznaczne, niż rażąco oczywiste²³⁷. Ufundowanie spektromorfologii na teoriach Schaeffera, w tym tych dotyczących muzyki konkretnej, automatycznie prowokuje do stosowania jej w ramach Lahenmanowskiej *musique concrète instrumentale*, a dalej do muzyki spektralistów (Gérarda Griseya, Tristiana Muraila, Jonathana Harveya) i Iannis Xenakisa. Z powodów wymienionych powyżej Smalley dostrzega mniejszy walor poznawczy spektromorfologii dla muzyki tradycyjnej, jazzowej, popularnej, dbając jednak zarazem o zasadę, że percepcja przekracza idiomy narodowe oraz stylowe, a potencjalnie nawet i epokę, czy w ogóle przynależność do określonego kręgu kulturowego²³⁸.

Aby zrozumieć ujęcie Smalleya, należy zapoznać się z nomenklaturą spektromorfologii:

- (1) **Wiązanie źródła:** percepcyjny proces identyfikacji relacji wewnętrznych i zewnętrznych dźwięku, między domniemanym źródłem tak rzeczywistym jak i wyobrażonym²³⁹, emitery i przyczyną. Jest subiektywny²⁴⁰ i mentalny, ustanawia hierarchię (grupowanie) ze względu na powiązane pochodzenie²⁴¹.

Przykład:

Źródło: dźwięk siarczanej końcówki zapałki tartej o draskę (papier ścierny).

Przyczyna: celowe tarcie przez człowieka w celu rozniecenia ognia, wywołania światła. W przeciwieństwie do intuicji Smalleya, uciekającego od wszelkich form

²³⁶ Także zainteresowane budową hiperinstrumentu w rodzaju syntezy instrumentalnej.

²³⁷ Tamże, s. 109.

²³⁸ Osobiście sądzę, że i w dziełach wcześniejszych, czy odmiennych estetycznie można stosować tę metodę. Jako przykład mogę wskazać *Coronation Te Deum* Williama Waltona, które co prawda oparte jest na wyraźnie „tarasowej” instrumentacji (nie ma więc mowy o żadnej „syntezie instrumentalnej”) i wyraźnej homofoniczności, przywiązaniu do ciężkich tradycyjnej rytmiki 3/4, a także do „grawitacji” systemu dur-moll, to jednak jest fascynującym studium ruchowych wahadłowych fluktuacji między warstwami dzieła, które wywołują szereg ciekawych odruchów o charakterze poznań ucieleśnionych, np. odruchu ukłonu itp. Myślę, że w każdym typie dzieła muzycznego można wskazać, albo zrekonstruować Smalleyowskie typy ruchu nawet na najniższym poziomie złożenia, a więc w pojedynczych, drobnych elementach, niekoniecznie kompleksowo. Aby było to możliwe, trzeba tylko odpowiednio zinterpretować przestrzeń jako platformę ujednociającą. Smalley zdaje się być bardzo przywiązany do rozumienia przestrzeni ujętej fizycznie, a jego muzyczne metafory przestrzenne wynikają z ikonicznej paraleli przestrzeni audialnej do przestrzeni topologicznej.

²³⁹ Protencja, przewidywanie powiązań usłyszanego dźwięku z potwierdzeniem go przez fakty (zobaczenie, dotknięcie, doświadczenie źródła dźwięku) jest podstawą licznych manipulacji, często wykorzystywanych m. in. w filmie czy grach komputerowych jako środek artystyczny. Przykładem może być słynna zasłona akuzmatyczna Pitagorasa, czy schizofonia, a więc rozszczepienie emitery i elektroakustycznej reprodukcji, opisana przez Raymonda Murray-Schafera jako zjawisko właściwe codzienności życia w mieście. Por. R. Murray-Schafer, *The New Soundscape. a Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto, 1969, ss. 43-47.

²⁴⁰ Dlatego też nie należy on do ścisłej analizy, ale raczej do tego, co Godøy opisuje jako „Akcję”.

²⁴¹ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, dz. cyt., s. 110.

dostównych obrazów, znaczeń itp., w moim najgłębszym przekonaniu istotna dla późniejszych *surrogacy* (podstawień, jak ten proces będę nazywać) jest jako model wektorowy procesu intencja tego tarcia: czy czynność jest wykonywana spokojnie, precyzyjnie, czy obsesyjnie, kompulsywnie, czy zmierza do osiągnięcia skutku, czy jest ciągłą próbą bez osiągnięcia celu.

Wiązanie źródła jako proces zindywidualizowany jest przewidywany jako hipotetyczny i pozostaje poza **ścisłą** kontrolą kompozytora.

- (2) **Gest**: podstawowa, syntetyczna jednostka (łączy wewnętrzne z zewnętrznym, źródło z przyczyną), dźwiękotwórcza trajektoria (nośnik) ruchu i energii fizycznej akcji. Gest jest zmysłowy, wizualny, słuchowy²⁴² oraz proprioceptywny, tzn. związany z napięciem i rozluźnieniem mięśni, cyklem oddechowym, które odciskają na geście trwałe ślady i pozwalają dokonywać dedukcji o jego istocie i pochodzeniu²⁴³. Gest jest odbierany jako następstwo, dynamiczna figura o narracyjnym charakterze, linearnym, ukierunkowanym rozwoju przebiegu. Najniżej położoną w hierarchii jednostką jest pojedynczy dźwięk (np. nuta), zaś ich łańcuch tworzy kontur gestów wyższego rzędu²⁴⁴. Gest nie ma stałej struktury organizacji hierarchicznej²⁴⁵;
- (3) **Podstawienie (*surrogacy*) gestów**: oddalanie, odrywanie się źródła i przyczyny powstania dźwięku od doświadczeń psychofizycznych²⁴⁶. Przypomina Peirce'owską semiozę, dlatego też w ten sposób przedstawiam je poniżej:

Podstawienie 1. rzędu:

O: pierwotne zjawisko, gest z jego źródłem i przyczyną – **Z**: gest brzmiący, zachowujący źródło i przyczynę – **I**: kompozytor dokonujący tłumaczenia poprzez instrumentalizację gestu w gest brzmiący, rozpoznający i eksplorujący jego potencjał w trakcie pracy nad dziełem.

Podstawienie 2. rzędu:

O: gest brzmiący – **Z**: struktura dźwiękowa w utworze muzycznym – **I**: odbiorca dokonujący identyfikacji na podstawie doświadczenia

²⁴² Tamże, s. 111.

²⁴³ Zdaje się to być ogólną tendencją w ramach spektralizmu, która wykształciła się na przełomie lat 60. i 70., a którą można zauważyć chociażby w legendzie partytury *Periodes* i *Patriels* Gérarda Griseya.

²⁴⁴ Tamże, ss. 112-113.

²⁴⁵ Tamże.

²⁴⁶ Tamże; D. Smalley, *Spectro-morphology and...*, dz. cyt., s. 83.

kognitywnego, dysponujący subiektywną pewnością co do rzeczywistości źródła lub przyczyny gestu.

Podstawienie 3. rzędu:

O: gest brzmiący – **Z:** struktura dźwiękowa w utworze muzycznym –
I: odbiorca działający na podstawie procesu wnioskowania lub wyobrażenia w warunkach niepewności do rzeczywistości źródła lub przyczyny gestu.

Gesty słabe są tylko nieznacznie zakorzenione w ruchu je wywołującym, co jest podstawieniem (*surogacy*) wysokiego rzędu.

- (4) **Faktura:** przeciwieństwo gestu, następstwo odbierane jako „tło”²⁴⁷, długofalowy proces o rozproszonym, wielowątkowym przebiegu, statyczny, niemożliwy do ujęcia hierarchicznego²⁴⁸.

2.7. Gest w odniesieniu do filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego

Wiek 20. zaowocował rozbudowaną refleksją fenomenologiczną, w tym szczególnie Edmunda Husserla i Martina Heideggera, zaś w polskiej estetyce – Romana Ingardena. W ich pracach następuje przewartościowanie dotychczasowego rozumienia dychotomii materii, ciała i formy, umysłu, a w konsekwencji synteza rozłącznych do tej pory paradygmatów empiryzmu i intelektualizmu²⁴⁹. Wyraźne piętno na francuskiej refleksji fenomenologicznej odcisnęła Gilles Deleuze, tworzący wspólnie z Felixem Guattarim. Dwójka ta położyła fundament pod filozofię, której ośrodkiem był problem sensu i ruchu i to zarówno ruchów człowieka, jak ruchu myśli (empiryzmu transcendentnego) czy kłącza (*rhizome*). Myśl ta odcisnęła silne piętno na kompozytorach 20. i 21. wieku, w tym zwłaszcza na Grisey’u.

Szczególne rodzaju myślicielem fenomenologicznym jest Maurice Merleau-Ponty. Jego pełna dwuznaczności filozofia *explicite* wprowadza tak językowe (m.in. **gesturalna teoria wyrażenia językowego**), wizualne i performatywne gesty, nie zaś specyficznie muzyczne. Mimo to można do nich stosować wyrażoną przez filozofa siatkę pojęciową, ze względu na odwołanie do zmysłowych i estetycznych doświadczeń, specyficznej ekspresji i zrówniania, wzorem Herdera, myśli ze sposobem jej wyrażenia tak w języku, jak i w sztukach niejęzykowych. Przelamują one Kartezjański dualizm, a jednocześnie są zorientowane na komunikację, **spotkanie dwóch równorzędnych podmiotów, wzajemność ich reakcji, tworzenie wspólnego doświadczenia, świata.**

²⁴⁷ Tamże, s. 111-112.

²⁴⁸ D. Smalley, *Spectro-Morphology and...*, dz. cyt., s. 82.

²⁴⁹ M. J. M. Tamayao, *Merleau-Ponty’s Philosophy Of Language* [praca niepublikowana].

Trzeba tu przywołać sławetne stwierdzenie Merleau-Ponty'ego, że „(...) przyzwyczajenie nie zagnieżdża się ani w myśleniu, ani w ciele obiektywnym, ale w ciele jako pośredniku pewnego świata”²⁵⁰. Obserwowane i rozumiane gesty zawierają w sobie pewien kierunek, *modus*, celowość, odnoszą się do wyodrębnialnych i poznawalnych fragmentów świata, z którymi sugerują zbieżność²⁵¹. **Względem gestu (tak językowego, jak i doświadczenia estetycznego, czy tańca jako ruchu) sens nie preegzystuje, lecz ciągle się aktualizuje**²⁵². Jednocześnie teoria odwracalności (*réversibilité*) jest odbiciem doprowadzonej do końca prawdy wewnętrznej, co podkreśla autor, a poprzez którą zostaje opisana relacja poznającego i poznawanego oraz zależność poznania od uwikłania w poznawane, tj. w jego sensory i przedmioty. Indywidualna subiektywność poznania (*ἡ γνώσις [gnōsis]*) zrównana jest w obiektywności z wiedzą (*ἡ ἐπιστήμη [epistēmē]*) i doświadczeniem, przekonaniem powszechnym (*ἡ δόξα [doxa]*). Ciało i jego reakcje stają się więc narzędziem do badania cielesności świata jako jego miara i wzorzec²⁵³. Pośredniczenie między opisywanymi obiektywnie i odbieranymi subiektywnie bytami cielesnymi a znaczeniami, sensami następuje poprzez intencję, a więc możliwość artykulacji uzewnętrzniającej te znaczenia²⁵⁴.

Gesturalna teoria wyrażenia językowego zaznaczona jest, gdy filozof mówi, czy jak zauważa Tamayao, emfaticznie manifestuje, że „wypowiedziane słowo jest autentycznym gestem i zawiera jego znaczenie w taki sam sposób, jak gest zawiera swoje [znaczenie]”²⁵⁵. Wynika ona zapewne z przekonania Merleau-Ponty'ego, że przez mowę człowiek jest w stanie zatrzymać swe ulotne myśli. Jest to więc czynność podwójnie zmysłowa, bo cielesna, fizyczna, a jednocześnie metaforycznie analogiczna do innych zachowań ciała. Indywidualne **rozumienie myśli mówiącego następuje „w” i „poprzez” jego mowę, ale też na równi przez gesty**, chociaż sam gest jest skierowany „do”²⁵⁶. Tamayao komentujący Merleau-Ponty'ego zauważa, że także cisza sama w sobie może być gestem, jest „żywa”. Jako mowa przed wypowiedzeniem, pustka czekająca na wypełnienie dźwiękiem²⁵⁷, poprzednik (prehistoria) mowy, wytwarza ciężący brak w rozmowie, nadający tejże konkretny charakter i kierunek. Wskazuje ponadto, że:

²⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, C. Smith (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 2005., s. 167.

²⁵¹ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 216.

²⁵² T. Fazan, *Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym*, [w:] *Przestrzenie Teorii*, 29, Poznań, 2018, s. 218. Por. M. Gołębiwska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, [w:] *Teksty Drugie*, 2004, s. 238.

²⁵³ Tamże.

²⁵⁴ Tamże, s. 246.

²⁵⁵ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 213.

²⁵⁶ M. Szyszkowska, *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2223, 2003, s. 262-280. Por. M. J. M. Tamayao, dz. cyt.; G. Mazzola, dz. cyt., s. 860 i d.

²⁵⁷ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 382.

„(...) [zależności między słowem a znaczeniem] leżą w «pierwotnych procesach znaczenia», które są postrzegane w spontanicznej wymowie żywego ciała jako niekonwencjonalna podstawa rozwoju konwencjonalnych znaczeń. «Działanie, które przerywa ciszę», jest pierwotnie niemym, ale spontanicznie ekspresyjnym kompleksem żywego ciała. Z tej zdolności wyrasta system konwencjonalny, którym jest język. Jednak znaczenie niemych gestów nie jest ani arbitralne, ani konwencjonalne»²⁵⁸.

Teresa Fazan z kolei podkreśla:

„Jak zauważa Merleau-Ponty, «cały człowiek wyraża się w jednym geście». To nie banalna sentencja, ale daleko idąca konstatacja: słowo gest, w podstawowym znaczeniu mające charakter cielesny, staje się metaforycznym ujęciem sensotwórczego charakteru ekspresywności cielesnej. To kontynuacja wcześniejszych tez fenomenologa: sensory generowane w ramach gestu są zakorzenione w całości egzystencji podmiotu. (...) W ekspresji wykorzystującej cielesność jako podstawowy nośnik znaczeń istotny jest także całościowy wymiar podmiotu-ciała: kiedy nań patrzymy, nie widzimy obiektu, ale całość cielesną, «ekspresję indywidualną, uczuciową, płciową». (...) Ciało to pierwsze narzędzie nadawania i odczytywania znaczeń, język milczący, który istnieje przed wszelkim mówieniem, przejawia się w ekspresjach ciała, sztuce i, jak pisze Merleau-Ponty, między słowami filozofa. (...) w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty pisze, że dzieło sztuki jest «modulacją egzystencji», (...) «[dzieła sztuki] są jednostkami, to znaczy bytami, w których nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu²⁵⁹, wyrazu od tego, co wyrażane, do których sensu docieramy tylko przez bezpośredni kontakt i które promieniują znaczeniem, nie opuszczając swojego miejsca w czasie i przestrzeni» (...) Podobnie o naturze gestu artystycznego pisze Merleau-Ponty, zauważając, że aby ciało mogło w ogóle wyrażać, z konieczności musi stać się samym wyrażaniem, a w konsekwencji tym, co wyrażane»²⁶⁰.

Z powyższych względów myśl Merleau-Ponty'ego jest bardzo dogodna dla artystów i teoretyków sztuk, bowiem postrzega doświadczenia w ich dynamice, czego nie zna semiotyka. Omawiana filozofia jest sprzymierzeńcem paradygmatów wewnętrzności, a więc i wyjaśnieniem Hanslickowskich „form dźwiękowych w ruchu” bez konieczności określania

²⁵⁸ M. J. M. Tamayao, dz. cyt.

²⁵⁹ Stwierdzenie to w zupełnie innym (przekładzie intersemiotycznego) kontekście rozjaśnia Małgorzata Pawłowska, przytaczając estetykę emocji Langer: „Interesujące są zatem dwa podstawowe pojęcia: ekspresja i jej sposoby funkcjonowania w obu dziełach, oraz analogia, a więc to, jak kategorie ekspresywne zostają przełożone z pierwszego języka na język drugiego dzieła. (...) Ekspresyjny walor przebiegu muzycznego konstituować się będzie w oparciu o analogię, a jego efektem będzie «wyrażenie czegoś», ale też «wyraz» – a więc to, co staje się immanentną cechą dzieła drugiego, wyrażającego”. Pawłowska zauważa, że w momencie zestawienia ekspresji, analogii i dramaturgii ogólnej wytrąca się *tertium comparationis*. Por. M. Pawłowska, *Maeterlinck/Astriab/Slepcy. od dramatu literackiego do dzieła operowego*, Poznań, 2018, s. 189.

²⁶⁰ T. Fazan, dz. cyt., s. 215–249.

sensu i znaczeń. Jest to też punkt zaczepienia dla teorii gestów Mazzoli a w konsekwencji dla wszystkich nurtów sonifikacji *HCI*, np. muzycznego stosowania kinektów, bowiem w ramach fenomenologii gestu w wydaniu francuskiej szkoły presemiotycznej wykształciły się istotne ujęcia matematyczne a w ślad za nimi performatywne²⁶¹.

2.8. Gest muzyczny w ujęciu Theodora Wiesengrunda Adorno

„Źródłem muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. W toku tego gestu ustępuje napięcie mięśni twarzy, które zwracając twarz aktywnie ku otoczeniu, jednocześnie ją od niego odcinało. Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu. (...) Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek włącza się w wyobcowaną rzeczywistość. (...) Wszelka muzyka w konającym świecie, nawet najsluszniej konającym, wyraża gest istoty, która wraca, a nie uczucie istoty, która czeka.”²⁶²

Powyższy fragment definiuje pierwszy sposób rozumienia gestów przez Adorno, poprzez którego pisma słowo to powraca po wielekroć w różnych, jak się zdaje, kontekstach (nierzadko symbolicznych czy metaforycznych), otrzymując w związku z powyższym zróżnicowane zakresy znaczeniowe²⁶³. Analizując pobieżnie poglądy filozofa, bardzo ostrożnie można wyróżnić co najmniej dwa znaczenia, w jakich w kontekście muzycznym używa on tego terminu: (1) **gest w sensie abstrakcyjnym**, dokonywany przez twórcę niejako w i poprzez dzieło jako jego skutek lub egzemplifikacja idei, woli, albo też ustanawiający dzieło jako jego źródło; (2) **gest w sensie reprodukcyjnym**, technicznym, jako rodzaj „zdjęcia rentgenowskiego” dzieła muzycznego, jego struktury,

²⁶¹ Istotny jest tu szczególnie Charles Alunni, wskazujący, iż rozumienie gestu należy traktować jako wymianę, transmisję informacji gesturalnych (zarówno w komunikacji, jak i same sobie nadając sens poprzez budowę systemu reguł odczytania). Autor konstatuje, że „gesty nie są tylko ozdobą faktu sprawczego [działania]”. Por. G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 861. Istotny jest także Gilles Châtelet, matematyk i filozof w jednym jako wyraźny wzór postawy dla Mazzoli. Zradycyzował on presemiotyczne ujęcie gestu w swym dziele *Figuring space*, gdzie gesty jednoznacznie nie są identyczne z ich graficzną reprezentacją, diagramem, ale są „dzikimi wibracjami”, zaś poprzez owe diagramy mogą zostać obezwładnione i „rozmontowane”. Autor zasugerował tym samym specyficzny paradygmat, w którym pełny i właściwy sens gestu uchwytany jest dla rozumienia jedynie we właściwym kontekście, czyli w jego „środowisku naturalnym”, w momencie i w obecności przy jego wykonywaniu, w którym uchwytne są najdrobniejsze nawet niuanse, podczas gdy najdalej nawet posunięta analiza matematyczna i fizyczna nieuchronnie osłabia siłę gestu. I to przesunięcie paradygmatyczne może być jednak interesujące, bowiem gesty mogą zostać przetransformowane ze swojego ontologicznego, twórczego kontekstu do procesu digraficznego. Tamże, s. 862-863.

²⁶² T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa, 1974, s. 174-175.

²⁶³ Zauważa to sam tłumacz, pozostawiając Adornowski *Gestus* jako bardziej intuicyjny, niż wprost wyrażony, rozumiany bardziej jako „sposób”, „zachowanie się”, „sens” muzyki, aniżeli przynależne jej style, bardziej jako „idiom”, niż „notacja”; rozciągnięty etymologicznie pomiędzy „sensem” oraz „gestem” w sensie ścisłym. T. W. Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, tłum. W. Hoban, Cambridge, 2006, s. XX.

a egzemplifikowany jest poprzez materię dźwiękową i notację. Jednocześnie ściśle performatywnie rozumiany gest, wywodząc się z wykonawstwa muzyki, z gry na instrumentach, staje się dla Adorno pełnoprawnym elementem kompozycji dopiero poprzez pracę kompozytora, transformowany (nie „przetransplantowany”, ale pojedynowany, więc zawierający element autorefleksji, jako element obiektywizujący) z czynności psychofizycznych. Podobnie jak u Casirera paremia *ars simiae naturae* – sztuka małą natury²⁶⁴, jest tu wyraźnie odrzucona, ponieważ *mímēsis* otaczającego świata musi być wyzbyta z subiektywności²⁶⁵. Przez wyrażaną niejako mimochodem refleksję o geście, Adorno próbuje dojść zarówno do rdzenia muzyki, jak i tego, co posiada moc, aby ją unieważnić.

W pismach filozofa dotyczących muzyki znaleźć możemy wiele takich gestów: płaczu, napięcia, otwierania, zamykania, zrywania, wprowadzania, postępu ducha, poruszenia się ducha i tym podobnych. Refleksja na temat gestu ujawnia się jednak u Adorno zasadniczo w kontekście rozwoju muzyki nowej, a ten ma się odbywać poprzez wprzęgnięcie do sztuki elementu technicznego, co ma reprezentować Varése i przez co „otworzył miejsce dla wyrażenia takich właśnie napięć, jakie przestaje znać starzejąca się nowa muzyka”²⁶⁶. Adorno krytykuje jednocześnie gesty przeszłości, w tym koncept Wagnerowskiego *Leitmotivu*. Motyw ten, jego zdaniem, nie może być jednocześnie nośnikiem ekspresji i prawdziwym gestem muzycznym, ponieważ treść emocjonalna przywoływana jest zbyt mechanicznie. Związek między motywami przewodnimi i desygnatami tego, co reprezentują lub charakteryzują, nie do każdego perceptora trafia zgodnie z oczekiwaniami kompozytora. To powoduje „uprzestrzennianie się” muzyki, przez co Adorno rozumie właściwie *mímēsis* na niewystarczająco głębokim poziomie, powtarzanie²⁶⁷, a nie przetwarzanie. W tym przypadku uprzestrzennienie dokonuje się poprzez ostinata rytmiczne, które wynikają z wszechobecnej struktury fanfarrowej. Stagnacja ta z jednej strony przywodzi na myśl „propagandę muzyczną” a z drugiej przeobraża się w osobny gest. Szerzej pisze o tym procesie Iwona Młodziak:

„Tym pojęciem [gestem uprzestrzennienia] filozof określa podwójnie pusty ruch muzyczny: pusty pod względem zmiany w czasie oraz znaczenia, gdzie treść muzyczna zostaje wyparta przez efekt dźwiękowy. Skutkuje to brakiem rozwoju muzycznego. U Wagnera gest zmienia się w motyw, co prowadzi do ustatycznienia

²⁶⁴ S. Raube, *Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, XXVII, Białystok, 2015, s. 105.

²⁶⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 358-360.

²⁶⁶ M. Krasieńska, *Muzyka nowoczesna jako sztuka radykalna – filozoficzne ujęcie autorstwa Theodora W. Adorno*, [w:] *Filo-Sofija* nr 27, s. 203-205.

²⁶⁷ Adorno zdaje się jednak nie brać pod uwagę, że tego rodzaju powtarzanie też jest formą antropocentrycznego, zorientowanego percepcyjnie utrwalań gestów w pamięci krótkotrwałej, pozwalającego na obserwację budowania nowych kontekstów. Por. Tamże.

całej kompozycji, jako że materiał muzyczny nie ulega rozwojowi harmonicznemu ani rytmicznemu (...) «Gest może być powtarzany i wzmacniany, ale nie 'rozwijany'»²⁶⁸ – każde następstwo czy zmiana są więc złudzeniem percepcji. Adorno wiąże tę cechę muzyki Wagnera z mimetyzmem w rozumieniu naśladownictwa bez możliwości pojednania naśladowującego z tym co naśladowane. Jest to aspekt regresywny muzyki podporządkowanej gestowi»²⁶⁹.

Tego rodzaju muzyka przypomina sztuki wizualne, co świadczy o złej kondycji czasów i samej muzyki, bowiem prowadzi do anihilacji samego jej rdzenia. Gesty bowiem ustanawiane przez akt komponowania wyrażają, według Adorno, głębsze tendencje epokowe, które same w sobie także są gestami, tyle że gestami najwyższego rzędu²⁷⁰.

Według filozofa intuicje przed-społeczne, antropologiczne unieważniają niektóre elementy teorii *mímēsis*, rozumianej tutaj w najprostszym jej wymiarze jako z jednej strony deiktycznej formy a z drugiej jako przyjemnej, choć prymitywnej formy subiektywnej empatii i współczucia (jak zwraca uwagę Horgan, powinna to być jednak akcja kształtowana zawsze przez wspomniany już postęp ducha)²⁷¹. Dla Adorno impuls twórczy jako funkcja sztuki, zaangażowany w życie (a więc „bycie-w-świecie”, w tym idee) nie polega jedynie na powielaniu, odwzorowywaniu, a więc standaryzacji²⁷², lecz na rozszerzaniu na płaszczyźnie doświadczeń sonicznych, kinetycznych i somatycznych, czyli oferowaniu odbiorcy nowej wiedzy pojęciowej lub zmysłowej wynikającej z przedstawienia, oświetlającej przedstawiany obiekt nowym światłem (patrz: Brunerowskie skuteczne zdziwienie, rozdział 2.4.2.), w tym, jak interpretuje Horgan, logiką zmienionej („odwróconej”, negatywnej) leksyki²⁷³. W tej perspektywie dopiero muzyka atonalna czy dwunastotonowa, choć na zupełnie innym, wyższym hierarchicznie poziomie złożenia jest doskonałym sposobem komunikowania, bowiem poprzez nią realizuje się czysta abstrakcja i krytyka społeczna. Materiał dźwiękowy wykorzystany do realizacji tej ostatniej ma być „ezoteryczny, wyobcowany, negatywistyczny, abstrakcyjny”²⁷⁴.

„Rozbieżne media odnajdują swoją jedność, jedność sztuki jako prawa swego naśladowania. (...) Dzieła sztuki są obiektami, których prawdy nie można przedstawić

²⁶⁸ Cytat wewnętrzny z T. W. Adorno, *In search of Wagner*, tłum. R. Livingstone, Verso, Londyn, Nowy Jork, 2005, s. 23-24. Tłumaczenie I. Młóżniak.

²⁶⁹ I. Młóżniak, *Muzyka jako sztuka szczególnie filozoficzna? o filozofii muzyki T.W. Adorno*, s. 4-5, [w:] E. Starzyńska-Kościuszko, A. Kucner, P. Wasyluk (red.), *Festiwal Filozofii VII Filozofia i muzyka, UMW 2015*, Olsztyn, 2015, ss. 117-132.

²⁷⁰ I. Młóżniak, dz. cyt., s. 121-129.

²⁷¹ H. Horgan, *Thinking as Gesture from Adorno's Essay as Form*, s. 9-10 [praca niepublikowana]. Por. I. Młóżniak, dz. cyt., 131.

²⁷² I. Młóżniak, dz. cyt., s. 125.

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ M. Pasicznik, *Porno Adorno*, [w:] *Didaskalia*, t. 123, 2014.

inaczej niż jako prawdę ich wnętrza. Naśladowanie jest torem, który do tego wnętrza prowadzi. Dzieła sztuki mówią jak czarodziejki w baśniach: chcesz tego, co bezwarunkowe, niechże ci się stanie, ale w postaci zmienionej nie do poznania²⁷⁵.

Gest zerwania z tradycją²⁷⁶, tą nitscheańsko-wagnerowską, osiąga, według Adorno, swą szczytową postać w odrzuceniu tonalności przez Schönberga²⁷⁷, domyślnie będący odpowiedzią na „pustkę” w stanie świata początku 20. wieku: niespełnionego *fin de siècle*’u u progu dwóch wielkich wojen, przemian społecznych, totalitaryzmów, narodzin kultury popularnej i przemysłu kulturalnego, które prowadzą do Bourdie’owskiej przemocy symbolicznej. Jest to swoisty gest rozpacz, próba wydostania się z kryzysu skostnienia. Nie jest to gest negacji, ale gest odpowiedzi na pustkę. Adorno podkreśla, że symbole, metafory językowe, a więc i gesty mają w nowej sztuce tendencję do usamodzielniania się względem swojej funkcji symbolicznej. Sztuka je wchłania i wykorzystuje dlatego, że utraciły swój pierwotny sens²⁷⁸, w ten sposób stając się sztuką „bezmowną”²⁷⁹.

„Adorno gloryfikował abstrakcyjny charakter materiału muzycznego, dowodząc, że jest w nim prawdziwy potencjał krytyczny. Postulował rezygnację z «oklepanej komunikatywności» muzyki, jej relację do świata określając jako negatywną: im muzyka jest bardziej wyobcowana, tym głębszą reprezentuje krytykę społeczną.”²⁸⁰.

Można dostrzec, że wyraźnie rysuje się tu także hierarchia gestów abstrakcyjnych, do której prowadzą ich przekształcenia i złożenia w jednostki tak niższego (np. gesty wykonawcze) jak i wyższego rzędu (np. w całe dzieło). Wydaje się, że perspektywę tę naświetla inne stwierdzenie Adorno:

„Dzieło sztuki jest rezultatem procesu, jak też samym tym procesem w stanie zatrzymania. Jest ono tym, co racjonalistyczna metafizyka u swego szczytu proklamowała jako zasadę świata, monadę: centrum sił i zarazem rzecz. (...) Takie wyobrażenie o sobie w każdym razie narzucają tradycji, wyobrażenie czegoś żywego i autentycznego, co Goethe zwykł nazywać *entelécheia*²⁸¹, synonimem monady. Możliwe, że pojęcie celu, im bardziej problematyczne staje się w przyrodzie

²⁷⁵ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, dz. cyt., s. 231.

²⁷⁶ A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska (red.), *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, Kraków, 2012, s. 80.

²⁷⁷ M. Pasiecznik, dz. cyt.

²⁷⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 176.

²⁷⁹ A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska (red.), *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, dz. cyt.

²⁸⁰ M. Pasiecznik, dz. cyt.

²⁸¹ *ἐντελέχεια* [*entelécheia*] – ucelowienie rozwoju materii, determinujące stadia rozwoju i kontekstowo etapowe sposoby istnienia. *Élan vital*. W pewien sposób *entelécheia* bliska jest doktrynie palingenezy świata. Jest też *entelécheia* bardzo ideowo blisko aspektu celu w geście muzycznym.

organicznej, tym intensywniej ściągnęło się w dzieła sztuki. Jako moment ducha obejmującego całość epoki, splecione z historią i społeczeństwem, dzieła sztuki wychylają się ze swojej monadyczności, chociaż nie mają okien. (...) Teza o monadologicznym charakterze dzieł jest tyleż prawdziwa, co problematyczna²⁸².

W ten sposób gesty w rozumieniu abstrakcyjnym płynnie przechodzą do drugiego ich rozumienia, a mianowicie jako materiału muzycznego. Tu należy zaznaczyć, że mimo omawianej już krytyki płaskich mimetycznych ontologii Adorno nie odrzuca *mímēsis* w ogóle. Ujmuje gesty jako formy „zdjęcia rentgenowskiego” dzieła muzycznego, a więc odwzorowania wszystkich elementów ukrytych pod powierzchnią słyszalnego dźwięku w jego kontekście, kontraście, konstrukcji. Wszystkie one zakorzenione są w notacji muzycznej, bo pismo muzyczne jest graficznym śladem konstrukcji, „dialektycznym odpowiednikiem wypowiedzi [ekspresji]”²⁸³. W tym sensie notacja jest gesturalna, mimetyczna, bowiem jako graficzny obraz „maskuje” elementy gestu. Rozumienie to Adorno wywodzi z notacji cheironomicznej, choć w świetle niektórych nowych badań wydaje się to być połączeniem nie do utrzymania²⁸⁴.

Zdaniem Adorno notacja posiada swoje trzy elementy²⁸⁵, ²⁸⁶, które w oczywisty sposób przypominają Peirce’owską Pierwszość, Drugość i Trzeciość:

- (1) **Menzuralny**: oznaczający jednoznaczność wyrażenia poprzez symbole (notację), które można sprowadzić do obiektywnie mierzalnych elementów.
- (2) **Neumiczny**: zdefiniowany przez ujednoznaczenie budzących pewną niepewność elementów menzuralnych. Jest to wyprowadzenie z symboli wprost elementu strukturalnego poprzez bezpośredniość wykonania. *Quasi*-forma intencji, sensu, noszącej w sobie ikoniczny „obraz” wewnętrzny, element mimetyczny;
- (3) **Idiomatyczny**: wyższego rzędu złożenie, pewna funkcja połączenia syntaktyki z muzyką, gramatyczna, ale też retoryczna czy wprost znaczenie;

²⁸² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 327.

²⁸³ D. Castro-Magasa, *Gesture, Mimesis and Image: Adorno, Benjamin and the Guitar Music of Brian Ferneyhough*, [w:] *Tempo*, 70 (278), Cambridge, 2016, s. 16-17.

²⁸⁴ Wywód ten wynika, jak się zdaje, z błędnego (choć utrwalonego w muzykologii i teorii muzyki) powiązania idei tzw. notacji chironomicznej z chironomiczną tradycją oralno-performatywnego przekazu dzieła, polegającego na wyinterpretowaniu z ruchów rąk dyrygenta ruchu melodycznego, a więc powstającej idiomatyki przekładania jednego na drugie (rozumienie za Hugo Riemannem).

²⁸⁵ D. Castro-Magasa, dz. cyt., s. 17 i d. Nb. koncepcja notacji wg Adorno spotyka się w moim przekonaniu z koncepcją czasu Griseya jako szkieletu-ciała-skóry, z koncepcją gestu Godøya jako Ruchu-Akcji-Znaczenia, z Tomaszewskiego interpretacją integralną jako realizacji-percepcji-recepcji, typami słuchania u Chiona itp. Wszyscy oni zauważają swoistą wartość komunikacyjną zbliżonymi do siebie desygnatami pojęć. **W tym sensie można powiedzieć, że gramatyka gestu (komponowania czasu, przestrzeni i struktur, ale i gramatyka notacji) jest Chomsky’ego odwrotnością innych gramatyk (wykonywania)-słuchania-analizowania oraz interpretowania, jako zogniskowana percepcyjnie.**

²⁸⁶ Por. T. W. Adorno, *Towards...*, dz. cyt., *bezpośrednio*: s. 67, por. s. 56, 63 i d., 158, 187.

Adorno podsumowuje: „Zadaniem interpretacji muzycznej jest przekształcenie idiomatyki w neumikę za pomocą menzuralki”²⁸⁷. W tym sensie notacja zawiera znaczenie (*Darstellung*, prezentacja i reprezentacja jednocześnie). Poprzez podobieństwo zmysłowe następuje imitacja symboli muzycznych, w tym reprodukcja przez ekspresję (wartość mimetyczna, mimiczna)²⁸⁸. Jest też działanie odwrotne (odwrócona, negatywna leksyka), chociaż nie przeciwstawne – poprzez podobieństwo niezmysłowe, czyli mentalne (metaforyczne, abstrakcyjne) następuje imitacja idei pozamuzycznych²⁸⁹, czy gestów ducha²⁹⁰ (wartość semiotyczna, materializacja i zakomunikowanie znaczenia). Z powyższych powodów Diego Castro-Magasa komentując Adorno, przywołuje oprócz wspomnianych już Hattena i Godøya także twierdzenia François Delalande, filozofa piszącego o gestach w ujęciu komunikacyjnym jako znaczeniu w interpretacji (fenomenie powstawania znaczenia)²⁹¹ i jednocześnie geście jako wzorcu behawioralnym (performatywnym, szczególnie na przykładzie wykonawstwa Glenna Goulda²⁹²): „gest jest skrzyżowaniem obserwowanych działań i obrazów mentalnych”²⁹³. **Z tego względu nie powinno się wyróżniać ścisłych taksonomii gestów, ale raczej należy wyodrębnić schematy ekspresyjne (a więc nie tylko wzory psychomotoryczne, ale też afektywne)**²⁹⁴. Ten obraz może wyrazić wprost to, czego nie sformułował wyraźnie Adorno: gest i afekt są dwiema stronami tej samej monety, gest wykonawczy pozostawia ślad na obiekcie dźwiękowym²⁹⁵.

W świetle powyższych, nakierowanych na rekonstrukcję stanowiska Adorno uwag, gest jest swoistą, ujednociającą płaszczyzną²⁹⁶ pomiędzy gestami abstrakcyjnymi, mimetycznymi i wykonawczymi. Uzgodnienie to dotyczy także obszarów obiektywnych i subiektywnych (kultury, wiedzy, doświadczeń).

²⁸⁷ Jednocześnie dwa akapity dalej Adorno przestrzega przed fetyszyzacją tekstu muzycznego. Tamże, s. 67.

²⁸⁸ Tamże, s. 161.

²⁸⁹ Tamże, s. 61.

²⁹⁰ Tamże, s. 170. Por. H. Horgan, dz. cyt.

²⁹¹ F. Delalande, *Meaning and Behavior Patterns: The Creation of Meaning in Interpreting and Listening to Music*, [w:] E. Tarasti (red.), *Musical Signification Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Mouton de Gruyter, Berlin, Nowy Jork, 1995.

²⁹² Zarówno we wspomnianym już artykule, jak również gdzie indziej. F. Delalande, *La gestique de Gould ; éléments pour une sémiologie du geste musical*, [w:] G. Guertin (red.), *Glenn Gould pluriel*, Montréal, 1988.

²⁹³ Tamże.

²⁹⁴ W tej intuicji Delalande odnajduję funkcjonalną podstawę moich własnych sprzężonych hipotez hierarchicznej i redukcyjnej. Słabiej sformułowane w: F. Delalande, *Sense and Itersensoriality*, [w:] *Leonardo*, t. 36, nr 4, 2003, s. 313 i d. Ten sam wniosek, wyrażony bardziej kategorycznie w: F. Delalande, *Meaning and Behavior Patterns...*, dz. cyt., s. 4.

²⁹⁵ Tamże.

²⁹⁶ Zapożyczone przez Castro-Magasa od F. Cox, *Notes Toward a Performance Practice for Complex Music*, [w:] M. Claus-Steffen (red.), *Polyphony and Complexity*, Hofheim, 2002, ss. 70-132. Komunikacyjne domeny konceptu-zapisu-realizacji-percepcji winny być traktowane jako odrębne „języki”, na które elementy muszą zostać przetłumaczone.

Oprócz ogólnej istotności myśli Adorna, ważna jest dla mnie poruszana przez niego kwestia notacji, czyli kluczowego problemu w transmisji między kompozytorem, wykonawcą a odbiorcami. Sądzę, że notacja muzyczna musi spełniać oprócz wymogu adekwatności i użyteczności, które zapewniają ustalenie dobrej proporcji pomiędzy uniwersalnością, także wygodę i eksplicytność oraz wymóg komunikatywności, zapewniającej muzykom komfort posiadania wszystkich koniecznych informacji i to w sposób wspomagający, a nie utrudniający wykonanie. W przypadku gestów, zwłaszcza tych rozumianych pragmatycznie lub idealistycznie jako obecnych wewnątrz, a nie na zewnątrz struktury dźwiękowej, informacja jest często rozproszona, wymaga wyinterpretowania, poszukiwania poziomów łączy i odróżnienia.

W tym sensie (jako forma Adornowskiego „zdjęcia rentgenowskiego” gestów) bardzo ciekawą wydaje mi się propozycja notacji wypracowana w środowisku związanym z Państwowym Wydawnictwem Muzycznym, zapoczątkowana u polskich kompozytorów 20. wieku, np. u Henryka Mikołaja Góreckiego, Włodzimierza Kotońskiego, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Szalonka, Kazimierza Serockiego itd., a kontynuowana obecnie np. u Francesca Filideiego czy Clary Iannotty. Partytura jest tu w zasadzie zanotowana tradycyjnie, zorganizowana w takty, a jednocześnie wprowadza poważną wizualną zmianę: momenty *tacetu* są graficznie wyeliminowane, przez co notacja przypomina swego rodzaju nieregularne wyspy. Pozostawienie takich graficznych kształtów unacznia przynajmniej niektóre łączy między tymi strukturami. Dlatego mając świadomość, że również funkcjonalność graficznej notacji waży na czytelności gestów dla wykonawców, wykorzystałem ten sposób zapisu w partyturze *visibilium et invisibilium*, który dzięki tej korekcie stanowczo zyskał na jasności.

Z tego samego względu ograniczyłem do minimum wprowadzanie nowych oznaczeń symbolicznych. Techniki wykonawcze oraz notacja choreograficznej partii orkiestry opisywane są głównie słownie. Wciąż jednak zrozumienie hasłowo przedstawionych technik wymaga zapoznania się ze szczegółowym ich opisem zawartym w legendzie. Staram się również wyjaśniać techniki znane i używane w nowszej muzyce, ale niestandardowe z perspektywy tradycyjnego wykonawstwa np. filharmonicznego.

2.9. Spostrzeżenia na marginesie *epistēmē*

Dobór źródeł przedstawionych w tym rozdziale, ujawnił, jak sądzę, rozległość i zróżnicowanie ujęć gestu rozumianego specyficznie muzycznie, ale z konieczności uzupełnionego także bardziej ogólną refleksją. Sposób, w jaki rozwinięte czy przetworzone są rozumienia niekoniecznie muzycznego gestu jest bardzo złożony i to zarówno w sensie praktycznym, jak i abstrakcyjnym. Z punktu widzenia niniejszej pracy przywoływanie także

innych, najnowszych nurtów tej wiedzy poznawczo wniosłoby wiele, niekoniecznie jednak potrafiłaby cokolwiek rozstrzygnąć w ramach tej i tak już skomplikowanej materii. Z tego powodu pomijam część bardzo istotnej refleksji humanistycznej, językowej i filozoficznej, w tym np. myśl Adama Kendona (do której odnoszą się zarówno Godøy jak i Mazzola), ale także rozważania teatrologiczne, czy związane z teorią tańca (np. koncepcją ekfrazy), etnomuzykologiczne i socjologiczne (np. w kontekstach kultur niezachodnich, ich gestów rytualnych, w tym także religijnych i magicznych) oraz wiele innych wątków, o które można by poszerzyć rozumienie opisywanych zjawisk. Biorąc pod uwagę, że moim głównym celem było metodologiczne uporządkowanie podstawowych, trwałych zasad rządzących refleksją nad gestem muzycznym to dlatego musiałem podjąć decyzję o koniecznych ograniczeniach.

W pracy tej kilkakrotnie podkreślałem, że o ile panuje ogólna zgoda co do definiowania muzyki jako ruchu dźwięków, tak nie da się nie zauważyć niezgody w kwestii referencji tego ruchu, to znaczy określenia, czy gest (1) z konieczności odnosi się do ruchów wykonywanych przez istotę ludzką, czy raczej (2) może się odnosić do innych bytów: materialnych i niematerialnych, rzeczywistych i wirtualnych.

W przytoczonych wyżej koncepcjach można było wyraźnie odczuć, że przyjmując perspektywę badania i opisywania świata miarą własnego ciała Merleu-Ponty skłania się ku (1). Podobnie jest ze Smalley'em, który ogranicza spektromorfologię tylko do muzyki, w której odnaleziony może być wyłącznie ruch odniesiony do doświadczeń. To samo postulują nawet Godøy z Lemanem przyjmując założenie ucieleśnionego poznania, czyli odtworzenia doświadczenia *hoc loco*, a nie metaforycznej czy ikonicznej jego reprezentacji.

Z kolei stanowisko (2), jak wynika z rekonstrukcji jego poglądów, przyjmuje Adorno, ze względu na zapośredniczenie wszelkich gestów i notacji w gestach wykonawczych. Podobnie Mazzola przyjmuje opcję (2) oraz, co można wydedukować z jego pism, Hatten. Paradoksalnie twierdzenia Godøya i Lemana można tu także zaklasyfikować, a to na podstawie ich twierdzenia o ucieleśnionym poznaniu jako matrycy ludzkich zachowań, swoistym obrazie doświadczeń kognitywnych co z całą mocą wskazuje na jego umysłowo-percepcyjną proveniencję²⁹⁷ choć ze względu na wyrwanie z oryginalnego kontekstu umożliwia jednocześnie preparowanie tych doświadczeń, np. wymyślanie czegoś, czego się nigdy nie doświadczyło.

Pytanie czy gest znajduje się niejako w umyśle jako forma odczytywanego znaku, czy też fizycznie obecny jest w ciele jako bezpośrednie odtworzenie doświadczenia, a nawet

²⁹⁷ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 103 i d.

wywołanie określonych reakcji cielesnych – pozostawiam tu więc bez rozstrzygnięcia, jako że jest to pytanie ontologiczne. Będąc przekonany do fenomenologicznego podejścia Ingardenowskiego, sugerowałbym tu odpowiedź pokrewną odpowiedzi Ingardena o naturę dzieła muzycznego²⁹⁸. **Przyjmuję na równi oba stanowiska, dlatego najbardziej nawet presemiotyczny, czy w szerokim sensie abstrakcyjny gest uznaję za możliwy do odczytania semiotycznego a jednocześnie najbardziej semiotyczny – do odczytania poza systemami znaków.**

Postawa ta wynika stąd, że oba procesy wzajemnie się uzupełniają (co zresztą stanowi fundament koncepcji interkonwersji gestów u Tagga, do której jeszcze powrócę), objaśniając fenomeny „tłumaczenia” wizualnych kształtów na ruchowe, dźwiękowe i inne, wyrażając konieczność sprowadzania ich z jednej strony w sposób konieczny do ruchu własnego ciała, a z drugiej poprzez procesy myślowe i konieczność dostosowania perspektywy przestrzennej tego ruchu umożliwiając ich porównywanie do dowolnego innego bytu materialnego, niematerialnego, wymyślonego a także do wewnętrznych odruchów, doświadczeń zmysłowych, niemających fizycznego substratu.

Kiedy więc mówi się o gestach, determinującą jest nie tyle ich ikoniczność, ile ekspresyjność (nie „myślę rzecz”, lecz „myślę o rzeczy”²⁹⁹), nie tyle ich systemowość, ile ich generatywność i transformatywność (brak uniwersalnego słownika, w czym widać różnicę w stosunku do teorii afektów), nie tyle ich konkretyzacja, ile ich impresyjność (niewyrażanie treści w sensie logicznym), nie tyle konkretność, ile ich abstrakcyjność (bowiem są przynajmniej wyrwane ze swego pierwotnego kontekstu), nie tyle generalność, ile ich indywidualność (sprowadzenie do indywidualnej percepcji odbiorcy). Przy tym nawet najbardziej abstrakcyjne gesty są elementami gramatyki i systemu semiotycznego w dziele.

Podsumowanie niniejsze nie ma dodatkowo na celu budowy własnej definicji gestów. Temu zagadnieniu poświęcony jest kolejny, obszerny rozdział 3. Tutaj chciałbym tylko wspomnieć, że rozumienie gestu, które wzorem omawianych autorów przyjmuję w niniejszej pracy i wynikające zeń jego definiowanie, z powodów tu przedstawionych jest celowo **szerokie i złożone**, zgodnie z hipotezą Cadoza i Wanderleya, że odwrotne, tj. **wąskie i proste, nie może istnieć**³⁰⁰. Uważam, że można je stosować zarówno do najmniejszej niepodzielnej struktury, nawet – jak mówi Smalley – do jednej nuty, ale i do całości ukształtowanego ruchu na najwyższym poziomie hierarchicznym utworu,

²⁹⁸ R. Ingarden, dz. cyt.

²⁹⁹ M. Rakoczy, *Koncepcja symbolu u Cassirera a powrót na „szorstki grunt”: Co Wittgenstein wnosi do badań komunikologicznych*, [w:] M. Wendland (red.), *Historia idei komunikacji*, Poznań, 2015, s. 169.

³⁰⁰ C. Cadoz, M. Wanderley, *Gesture Music*, [w:] M. Wanderley, M. Battier (red.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paryż, 2000, s. 74.

a więc do ruchu, procesu, a nawet stylu, czy epoki, jak można wyinterpretować z Adorno. Uznaję, że w pewnym sensie wszystkie wytworzone utwory są w jakimś, raz w minimalnym, kiedy indziej w dużym stopniu gesturalne, czego najlepszym uzasadnieniem jest powszechna u kompozytorów jako metoda działania **konceptualizacja**³⁰¹. Gesty są pośrednikiem komunikacyjnym zarówno u autorów o nastawieniu semiotycznym czy presemiotycznym, jak materialistycznym, idealistycznym, relacyjnym czy zorientowanym na praktyki. Pośredniczą też w Cassirerowskim czystym znaczeniu i przeciwnym mu znaczeniu ikonycznym czy metaforycznym. W końcu za ich pomocą komunikuje tak Lehmannowsko rozumiana muzyka konceptualna, koncepcyjna i relacyjna, jak muzyka po Hanslickowsku rozumiana jako absolutna. Podsumowując sądzę więc, że ujęcie to nie jest jednak aż tak szerokie, aby nie mieć ram, czy też stać się zbiorem przypadkowych pojęć.

W moim przekonaniu gest pozwala na realizację ważnego postulatu Susanne Sontag³⁰², a mianowicie, że:

„Dziś ważne jest uleczenie naszych zmysłów. Musimy się nauczyć więcej **widzieć, słyszeć i odczuwać**. Nasze zadanie wcale nie polega na tym, by odnaleźć w dziele sztuki jak najwięcej treści, ani na tym, by wycisnąć z niego więcej treści, niż ono w sobie ma. Musimy odsunąć treści na bok, aby w ogóle być w stanie zobaczyć dzieło”.³⁰³

Nie chodzi przecież wszakże o Flusserowską „obsesję znaczeń”, „obsesję obiektywizacji”, czyli sprowadzanie wszystkiego wyłącznie do obiektywnie mierzalnych parametrów, lub subiektywnej „obsesji doświadczeń”. Chodzi o umiejętność spojrzenia na gest, na dzieło jednocześnie za pomocą wszystkich trzech porządków, by potem na podstawie wyników dostosowywać teorię do faktów, nie zaś *a priori* fakty do teorii. O tym pisze Tomaszewski: „(...) **w samym dziele** – nie poza nim – tkwi główna **przyczyna sprawcza** oddziaływania utworu, generująca kierunki i kategoriale zespoły jakości w poszczególnych fazach: realizacji dźwiękowej, percepcji słuchowej i recepcji znakowej (symbolicznej) utworu. To ona determinuje kategoriale kształt jego werbalizacji”³⁰⁴. Dlatego myśląc o geście, ważna jest dla mnie intuicja Viléma Flussera, aby traktować **gest w pierwszej kolejności jako swoistą protezę, przedłużenie „rąk” twórczych, ewolucyjnie wytworzony dodatkowy narząd urzeczywistniania idei**.

³⁰¹ H. Lehmann, *Cyfrowa rewolucja...*, dz. cyt.

³⁰² Na autorkę piętno wywarł przywoływany później (rozdział 3.2.4) Brunerowski koncept skutecznego zdziwienia, wyjątkowości tkwiącej w dziele, a nie systemie.

³⁰³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasica, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków, 2012, ss. 25-26.

³⁰⁴ M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wiek Uniesień”*, [w:] *Teoria Muzyki*, 14, 2019, s. 24.

3. Gest muzyczny – rekonstrukcja jego struktury i funkcji

3.1. Przedmiot (konstrukcja) gestu muzycznego

Przedstawiwszy ogólną podstawę teoretyczną dotyczącą najważniejszych rozważanych obecnie koncepcji gestu muzycznego oraz niektórych ich implikacji, które można wyinterpretować z teorii filozoficznych, estetycznych i językowych, mogę przejść do omawiania wyłaniającego się z tych poszczególnych podejść uogólnionego pojęcia. Gesty tworzą złożone relacje o charakterze tak wewnętrznym, jak i zewnętrznym względem dzieła sztuki, w którym są ufundowane. Ta syntetyczna właściwość gestu z konieczności pociąga za sobą np. problematykę jego percepcji, funkcje zaś determinowane są ujęciem przestrzeni. Mam więc świadomość ułomności sposobu takiego opisu, czyli rozbijania go na elementy składowe, koniecznego jednak dla ujęcia metodologicznego.

3.1.1. Interpretacja praktyczna definicji Hugona od św. Wiktora

Godøy i Leman zaproponowali najbardziej syntetyczne streszczenie definicji Hugona z jednej strony przechowując jego tradycję rozumienia, z drugiej otwierając ją definicyjnie dla różnych zastosowań. Przyjmując je pozostawiam sobie w niektórych aspektach prawo do jego koniecznych przekształceń. Ową syntezę gestu można przedstawić następująco³⁰⁵:

- (1) **Ruch**, tj. fizyczne przemieszczenie obiektu w przestrzeni, zmiana fizycznej pozycji obiektu, którą można obiektywnie zmierzyć;
- (2) **Znaczenie**, które zakłada mentalną aktywizację doświadczenia³⁰⁶;
- (3) **Akcja**, czyli intencja ruchu, który jest ukierunkowany na osiągnięcie celu.

Jest to, jak sądzę, dobry punkt wyjścia dla rozważania przedmiotowych elementów składowych gestu muzycznego, znajduje bowiem swoje trzy odpowiedniki w metodologiach

³⁰⁵ Por. R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 13 i d. Struktura ta jest nieco podobna do struktury dzieła muzycznego u Lehmana: concept-medium-dzieło (jako forma doświadczenia estetycznego; Por. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*, dz. cyt., s. 134), czy pokrewnego i cieszącego się dużo większą estymą wyróżnienia Alana Parkhursta Merriama komponentów badania muzyki: materia (Ruch)-koncept (Znaczenie)-doświadczenie estetyczne (Akcja)-ekonomia (decydująca o funkcjonowaniu muzyki w zakresie upowszechnienia i stosowania technologii; Por. A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Illinois, 1964). Idąc tropem Smalleya, wydaje się jednak, że słuchanie technologiczne i hermeneutyka ekonomiczna wyjaśniająca stosowaną technologię niewiele wnoszą w zakresie rozumienia samej struktury muzycznej, a raczej wnoszą o tyle, o ile wpływa np. na dostępność i potencjał techniczny instrumentów na komponowanie przez kompozytorów (z tego powodu ma potencjał np. w ramach interpretacji integralnej proponowanej przez Tomaszewskiego).

³⁰⁶ Zasadniczo dostrzegam problem tego ujęcia w fakcie, że zarówno znaczenie, jak i akcja są percypowane, a więc doświadczony jest ukierunkowany ruch, na podstawie którego można interpretować jego „cel”, co także jest mentalną aktywizacją doświadczenia. Z tego względu dzielę te elementy na element zobiektywizowany, a więc znaczenie zapośredniczone w symbolach, kulturze, potrzebie słowników itp. i element zsubiektywizowany, tj. akcję, która ma przypisaną siatkę indywidualnych doświadczeń jako matrycę opisową, zależną zresztą od dnia, nastroju itp.

dość różnych proveniencji, np. semiotycznej i audio-wizualnej. Jak wcześniej zauważyłem, Tomaszewski w ramach swojej koncepcji interpretacji integralnej wskazuje równoważniki tych pojęć, zmieniając wszakże ich kolejność: Realizacja (Ruch)-Percepcja (Akcja)-Recepcja (Znaczenie). Te trzy modusy postrzegania odpowiadają także trzem trybom słuchania według Chiona: przyczynowego (analitycznego, procesu wiązania źródła), semantycznego (interpretacyjnego, wiążącego zjawiska z systemami semiotycznymi) oraz zredukowanego (interpretacyjnego, polegającego na oderwaniu od źródeł, przyczyn i skutków dźwięku na rzecz syntezy i opisu jakościowych wartości wyższego rzędu). Wyraźnie dostrzegalna jest także łączność z opisanymi już przeze mnie triadami Hattena, Adorno, Griseya i innych. Jasno rysują się więc tu pewne osie podziału wzdłuż obiektywizacji i subiektywizacji opisu oraz dostrzegania wewnętrznych i zewnętrznych właściwości ruchu i wyrazu. W tym sensie zostają zapewnione wszystkie komponenty praktyczne definicji Hugona.

3.1.2. Ruch jako obiektywna mierzalność

Walor ruchowy gestu z jednej strony może być więc opisywany jako ruch części ciała, a więc poprzez swoje wymiary, umieszczenie topologiczne, prędkość, intensywność, opis jego ciągłości, czas itp., ale równie dobrze jako wirtualna trajektoria ruchu dźwiękowego, czyli poprzez własności opisywalne zarówno fizycznie (czas wyrażony np. w milisekundach, wysokość określona jako częstotliwość wyrażona w Hz) jak i muzycznie (czas wyrażony wartościami rytmicznymi i tempami, wysokości dźwięków wyrażone umieszczeniem na pięciolinii w kontekście kluczy: ponadto możliwe do opisanie zjawiska harmoniczne, fakturalne, barwowe itp.).

W moim przekonaniu atrybucja zależy więc od przyjęcia perspektywy przestrzeni i wymiarów, determinującej przypisanie morfologii i funkcji. Obiektywność tego opisu wynika z możliwości badania go odpowiednimi aparaturami w zgodzie z ustalonymi procedurami, „gramatykami” twórczymi i badawczymi. Jednocześnie, podążając za myślą Chomsky’ego, rzeczywistość jest w stanie generować i transformować w nieskończoność nieskończenie długie procedury, dlatego owe metody obiektywizacji są otwarte. W tym sensie możliwy jest postęp w twórczości i badaniach.

Za przykład powyższego rozumowania niech posłuży hipotetyczna sytuacja. Teoretyk może przeprowadzić analizę *II Koncertu skrzypcowego G-dur KV 219* Mozarta wewnątrz tak normatywnych, jak deskryptywnych³⁰⁷ procedur analizy harmonicznej i formalnej, które zostały ustalone przez współczesnych Mozartowi (np. Friedricha Wilhelma Marpurga,

³⁰⁷ Por. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.

Heinricha Christopha Kocha), czy w refleksji *post factum* bliższej (Hugo Riemanna) oraz dalszej (analiza Kazimierza Sikorskiego, Heinricha Schenkera, *GTTM*, Leonarda B. Meyera, propozycja harmoniczna Hermanna Erpfa, Tadeusza A. Zielińskiego, Ernsta Levy'ego itd.). Jednak taką analizę można także oprzeć na jakimkolwiek obiektywnie mierzalnym parametrze, np. ustalaniu smyczkowania, aplikatury (palcowania), konkretyzacji i korelacji proporcjonalnej temp, ustalaniu schematów dyrygowania, badaniu spektrogramów nagrań, badaniu zależności socjologicznych, ekonomicznych, etnomuzykologicznych, jakościowych i ilościowych, statystycznych, teorii toposu wg Mazzoli itp. Tancerz może przygotować ruch choreograficzny, który będzie naśladował lub odpowiadał na ruch dźwięków wedle konkretnych technik, stylów i nurtów skodyfikowanych dla tańca jako dziedziny sztuki, ale może równie dobrze dokonać ruchowej interpretacji dzieła metodą Émile'a Jacquesa-Dalcrose'a³⁰⁸.

3.1.3. Znaczenie oraz Akcja jako elementy subiektywne

Mentalna aktywizacja doświadczenia może nawiązywać do życiowych, sytuacyjnych, zmysłowych i innych doświadczeń własnych w umyśle odbiorcy, ale i do doświadczeń symbolicznych, a więc woli, wiedzy i sygnalizowania znaczeń semantycznych. Jest to w zasadzie działanie zacierające granicę między nimi, chodzi bowiem o subiektywny odbiór materii dźwiękowej w dziele i to zarówno na poziomie faktycznym, jak i abstrakcyjnym.

Z tego względu należy wyróżnić obszar znaczenia, który choć zobiektywizowany np. regułami kulturowymi, pozostaje nadal indywidualny dzięki mentalnej aktywizacji własnego doświadczenia tak praktycznego, tj. dokonywania czynności psychofizycznych, jak i abstrakcyjnego, semiotycznego, wynikającego z uczestnictwa w kulturze (a więc także

³⁰⁸ By oddać sprawiedliwość istotnej, choć nierozwiniętej w niniejszej pracy myśli Dalcrose'a, chciałbym zwięźle o niej wspomnieć. Dalcrose'owska intuicja co do gestów zawartych w dziele polegała na tym, by nie internalizować ruchu w dzieło, lecz by eksternalizować dzieło poprzez ukazanie go językiem ciała. W tym celu stworzona została metoda oparta o ćwiczenia rytmiczne, improwizację (w tym ruchową) i kształcenie słuchu (np. nawiązująca do dłoni Gwidona metoda fonogestów). Wszystkie trzy elementy wykształcane niezależnie uwzględniają się jednak nawzajem, dlatego mogą, zdaniem Dalcrose'a, prowadzić do wytworzenia czystego obrazu wewnętrznego słyszenia dźwięków. Podstawową metodą eksternalizacji muzyki jest interpretacja ruchowa dzieła muzycznego, która skupia się na ożywionej plastyce ruchu i jego ekspresji oraz poszukuje ruchu jednocześnie instynktownego i estetycznego. Dalcrose proponuje system dwudziestu podstawowych gestów służących interpretacji, choć współcześnie rytmiczki paletę tę rozszerzają często w zależności od swoich potrzeb, uwzględniając percepcyjny odbiór dzieła i zamierzenia kompozytorskie wynikające z partytury. Metoda Dalcrose'a, bardzo zróżnicowana w swych praktycznych aplikacjach w różnych ośrodkach lokalnych, jest często rozwijana i wzbogacana o inne, pokrewne teorie. Popularne jest chociażby korzystanie przez rytmiczki z techniki gestodźwięków Carla Orffa, która polega na wytwarzaniu dźwięków przez ruchy ciała z wyłączeniem głosu. Gestodźwięki mogą być tą ideą, która spotyka się z dostrzegalną potrzebą wytwarzania tzw. „wirtualnych” skal, czyli ustawiania efektów wedle relacji *quasi*-wysokościowej od najniższych do najwyższych, np. obiektofonów (Ondřej Adámek), czy popularnego obecnie *body-percussion* (François Sarhan). Nie sposób nie wspomnieć także o słownikowej organizacji gestów komunikacyjnych na potrzeby improwizacji w nurtach *Sound-Painting*.

naturalizacji i enkulturacji) dokonywania czynności konwencjonalnych. Dlatego w badaniu omawianego obszaru pomocne są oczywiście wszelkie zobiektywizowane teorie semiotyczne, ale także w równym stopniu każdorazowe subiektywne opisy dostrzegające powiązania z własnymi doświadczeniami.

Druga wyprowadzona kategoria to akcja, zorientowana wokół kategorii wewnętrznych ruchu, jakościowego opisu ucelowienia i „intencji ruchu” przez jego trajektorie, ciężenia, efemeryczne doznania, poszukiwanie tych elementów, które są postrzegane jako w pełni subiektywne z perspektywy odbiorcy, np. charakteru ruchu, wychwywania ciężarów i napięć. Z pomocą interpretacyjną co do własnych odruchów przychodzą takie kategoryzacje, jak chociażby *GTTM* w wydaniu Roya, spektromorfologia z elementem zobiektywizowanym w postaci badania spektrogramów, czy psychoakustyka, a w niej np. analiza sceny słuchowej. Nieustannie są one jednak osadzone w indywidualnych „gramatykach słuchania” i w doświadczeniach kognitywnych. Wszystko to stwarza niesamowite pole do popisu dla badacza gestów, ukazania jego kunsztu interpretacyjnego, erudycji, ale przede wszystkim wrażliwości własnej.

Na przykładzie **Centralnego Gestu** tarcia zapałki można prześledzić warstwy przeprowadzania poprzez gesty analogii. Przykładem takiej w *visibilium et invisibilium* jest np.:

The image shows a musical score for five instruments: Flauto, Oboe, Clarinetto in Si, Sassofono bari in Mi, and Contrafagotto. The score is in 3/4 time and shows dynamic markings (ff, mf, quasi mf, mp, quasi mp, p) and crescendo/decrescendo hairpins across several measures.

Ryc. 26. Gest-referencja (Bortnowski) „tarcia” i gest „skutku tarcia” (cisza). *visibilium et invisibilium*, tt. 94-99.

Znaczenie odbija się w natężeniu i intencji akcji muzycznych. Można tu wskazać znaczenie funkcjonalne, wyrażone w chęci czy potrzebie zapalenia światła wraz z towarzyszącą temu symboliką, np. relacji światła i ciemności. Jednocześnie sam gest także posiada swoją kierunkowo ukształtowaną energię – celowość, ekspresję, emocjonalność – na podstawie których w rzeczywistości można określić, czy trący robi to z irytacją, czy spokojnie, czy ma pewne dłonie, czy roztrzęsione, czy ponawianie czynności jest celowe i zmierza do osiągnięcia rezultatu, czy zaistniała przeszkoda, np. wytarła się siarczana draska itp. Te intencje odbijają się w kształtowaniu procesów dźwiękowych: nie są z nimi tożsame, ale za pomocą tych intencji przeniesiona zostaje pewna jakość energetyczna, sugestywność, skuteczność.

Celem, intencją gestu przedstawionego wyżej jest ponawianie, jednak coraz słabsze, wolniejsze, wykonywane jak gdyby ze zniechęceniem, aż do ostatecznego braku krystalizacji skutku.

Ryc. 27. Gesty „tarcia” w figurach *ritardando* oraz gest-referencja „tarcia” (Bortnowski). *visibillum et invisibillum*, tt. 132-133.

Tu z kolei analogia gestu „tarcia” odbija się w ponawianiu w figurach *ritardando* (w klarnecie, saksofonie, rogu, puzonie; zwalnijące, zamierające) zestawione są z przeciwstawnym mu, jednoczesnym gestem wznoszącym, nabudowującym, sugerującym, „obiecuującym” możliwość krystalizacji i spełnienia celu.

Ryc. 28. Gest „skutku tarcia” (szereg harmoniczny). *visibillum et invisibillum*, tt. 136-139.

Powyżej przedstawione pojawienie się jako „skutku tarcia” pełnego szeregu harmonicznego jest w moim przekonaniu zaspokojeniem obietnicy i pełną krystalizacją celu, w czym nieistotne jest, że to krystalizacja tymczasowa. Towarzysząca gestowi iluminacja w projekcji świetlnej, a więc raptowne zapalenie światła oraz uderzenie w dzwonekopodobne instrumenty wzmacnia poczucie sakralności, metafizycznej wagi momentu.

W pewnym sensie gesty te można zredukować do pierwotniejszych form, a więc gestu nieobecności-obietnicy (tarcie) i obecności-spełnienia obietnicy (pojawienie się spektrum) bądź nieobecności-niespełnienia obietnicy (cisza). Do myśli tej powracam w hipotezie redukcyjnej, rozdział 3.3.2.4. Na tym opiera się dramaturgia części I.

Jak wspominałem, metaforyczna ikonizacja nie polega tu wszakże na precyzyjnym odwzorowywaniu parametrów tarcia jako warunku wstępnego, choć zachowane są np. proporcje czasu jego trwania, artykulacja, natężenie dynamiczne, fazy. Chodzi przede

wszystkim o zachowanie *Stimmigkeit*, zgodności energii, wektorów, która z jednej strony zapewnia dla mnie zarówno „jednorodność” materiałową oraz transformacyjną różnorodność, a z drugiej strony na jej podstawie odbiorca samodzielnie będzie dokonywał interpretacji³⁰⁹. W ten sposób kreuję na różnych poziomach złożenia „metafizyczne zapalki”, które są „tarte” w procesie, dramaturgii utworu. Do tego powrócę w omawianiu hipotezy hierarchicznej, rozdział 3.3.2.4. Nie chodzi mi wszakże o imitowanie, czy symbolizowanie faktycznego tarcia, choć jest ono w dalszych częściach zasugerowane – np. przez zestawienie wizualnych gestów tarcia w *video-playback* z pojawianiem się szeregów harmonicznym w III części, ile raczej o tworzenie splotów kontekstowych, które wspierają ikoniczne i metaforyczne analogie³¹⁰.

3.1.4. „Syntetyczność” gestu

Rozbiór gestu na jego najbardziej podstawowe elementy, dotarcie poprzez mentalną rekonstrukcję do jego najpierwotniejszych, strukturalnych składowych, mogą w sposób obiektywny określić, co składa się na gest muzyczny, ujawniając jednocześnie operacje i zamierzenia twórcy. Jednak, jak wielokrotnie podkreślałem, gramatyka kompozytorska jest tylko i aż rewersem gramatyki słuchania a przy okazji także notacji, wykonawstwa, analizy i interpretacji itp. Stąd wynika potrzeba zwrócenia uwagi na fenomen **postrzegania jako całości**, konglomeratu percepcyjnie odczytywalnych parametrów, a przy okazji nadania mu także sensu jako Godøyowskich kategorii Znaczenia czy Akcji.

W niniejszej pracy wielokrotnie posługuję się opisową charakterystyką „syntetycznego waloru” gestu, struktur, obiektów dźwiękowych. Syntetyczność tę rozumiem za Cassirerem

³⁰⁹ W tym sensie, mówiąc w kontekście własnego dzieła o gestach tarcia zapalki, gestach spełnienia – bądź nie – obietnicy, czuję się niejako jak Lutosławski tłumaczący Mścislawowi Rostropowiczowi dramaturgię swojego *Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę*, czyli używając wielu określeń poetyckich: a to, że tutaj jednostka-wiolonczela walczy z blachami, czyli z przeciwnościami losu, że wchodzi w dialog, że przewodzi (sławetny *unison*), a to, że utwór jest jakby teatralny... Użyte przez kompozytora metafory były na tyle sugestywne, że doprowadziły do przyjęcia interpretacji przez Rostropowicza (poszukującego „treści” w dziele, aby je sobie „objaśnić”), że oto dzieło obrazuje walkę jednostki z systemem, tu w szczególności komunistycznym. Znajomość postawy estetycznej Lutosławskiego każe uznać te, bądź co bądź, wywiedzioną z własnych słów interpretację za zbyt daleko idącą. Chcąc wyjaśnić niuanse, odcienie mojej własnej koncepcji, która może być interpretowana dowolnie, do czego zresztą zachęcam, sam posługuję się metaforami zewnątrzsystemowymi, które ukierunkowują interpretację. W tym sensie podwójnie intencjonalna metaforyka opisów muzycznych jest jednocześnie zarówno elastyczna, sugestywna, jak i destruktywna dla zamierzeń kompozytorskich.

³¹⁰ Identycznie można interpretować 3. *Symfonię* Pawła Mykietyna, bo choć ogólne skojarzenia z muzyką hip-hopową są dość oczywiste (np. przez analogie do „zloopowanej” ostinatowości stylu, rapowanego sposobu podawania tekstu, do techniki *scratchingu*), to jednak nie każdy odgadnie, usłyszy i skojarzy, że otwierające gesty I części są wywiedzione jako melodyczno-harmoniczno-rytmiczna transkrypcja z prostego schematu rytmiczno-barwowego *groove*-a perkusyjnego, co zresztą deklaruje autor. Nie przeszkadza to percepcyjnemu postrzeganiu tych ukształtowań jako jednorodnych gestów. Ukształtowanie gestów jako tego rodzaju analogii nie przesądza wszakże, za to jakościowe konteksty zestawień i umiejętności porównania (poszukiwania powtórzeń i różnic) gestów w procesie dzieła już ważą na odczytaniu idei większych całości, a nie odczytywaniu każdej nuty z osobna jako znaczącej.

jako obejmowanie różnorodności zestawionych przedstawień jednym poznaniem³¹¹. Zgodnie z powyższym nie sposób więc zrozumieć mechanizmów rządzących tą syntezą bez wniknięcia w drobnym choćby stopniu w pewne procesy kognitywne. Ze względu na fakt wiązania doświadczeń pamięci krótkotrwałej, przechowującej obraz wysłuchiwanego w tym momencie utworu z doświadczeniami pamięci długotrwałej, przechowującej doświadczenia, przekonania i wiedzę odbiorcy – zaprezentują te doświadczenia w kontekście teorii kontraktu audiowizualnego, która zajmuje się zagadnieniami obu tych typów pamięci.

Audio-wizję jako pojęcie, a w zasadzie dwa przeciwstawne pojęcia ostatecznie syntetyzowane w jedno, Chion wypracował w swych badaniach nad kinem. Pierwszym poddawanym obserwacji elementem jest tu kontekst multimedialny, w którym synchroniczne, audialne i wizualne, transmitowane słuchowymi i wzrokowymi kanałami przesyłu informacji dane zmysłowe sumują się, co stanowi efekt synchrony. Wiązkom multimedialnych towarzyszą więc lub mogą towarzyszyć zjawiska:

- (1) **Kontraktu audiowizualnego**: zawsze obecnej sytuacji, w której wiązki mediów wzajemnie się „oświetlają” i wytwarzają między sobą relację znaczenia (treści), kontrastu (kontrapunktu), zgodności (potwierdzania się *idem per idem*), rozbieżności (niezależnego uzupełniania się)³¹². Ze względu na prymat roli danej warstwy jako przestrzeni uwagi można wyróżnić audio-wizję, ale też wideo-audycję³¹³. Skończona liczba przesyłanych wiązek informacji medialnych może mieć jednak nieskończoną liczbę poziomów wiązania w percepcji.
- (2) **Wartości dodanej**: niemal zawsze na styku wiązek medialnych wytwarza się nowa, nieobecna w żadnej z warstw wartość. Zielińska nazywa ją wiarygodnością, sympatią, siłą perswazji³¹⁴, Chion – wartością zmysłową, informacyjną, semantyczną, narracyjną, strukturalną, ekspresyjną, informacyjną³¹⁵, ³¹⁶. To ona sprawia, że odbiorca jest przekonany o „naturalnym”, „materialnym” tkwieniu tej wartości w dziele (np. w samym obrazie) mimo, iż w rzeczywistości wrażenie to

³¹¹ P. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013, s. 113.

³¹² Jest to szczególny rodzaj współdziałania wielopoziomowych procesów percepcyjnych.

³¹³ Warstwy mediów jako przestrzenie uwagi percypowane są różnie z uwagi na niejednolite neurobiologiczne uwarunkowania każdego ze zmysłów, a zwłaszcza prędkość przesyłu danych. Zielińska zauważa, że oko wcześniej niż ucho percypuje przestrzeń, natomiast ucho wcześniej niż oko zauważa zmiany czasowe. L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, [w:] T. Brodniewicz, H. Kostrzewska (red.), *De musica commentarii*, t. 2, 2010, s. 234.

³¹⁴ L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, dz. cyt., s. 231.

³¹⁵ M. Chion, *Audio-wizja*, dz. cyt., s. 10 i d.

³¹⁶ Wyjątkiem są sytuacje, gdy bogaty kontekst multimedialny generuje ogromną sumę różnych, w tym zbytecznych danych zmysłowych i nie zostaje zapewniony wystarczający czas resyntezy danych, a więc wyizolowania danych istotnych i zsyntetyzowania ich w wartość dodaną, tj. konkluzję wyższego rzędu oraz nie zostaje zapewniony wystarczający komfort odbiorcy.

jest skutkiem współdziałania wielu warstw oraz reakcji psychofizycznych samego odbiorcy. Audio-wizja staje się audiowizją. Wartość dodana nie będzie więc tylko odpowiedzialna za reakcję psychofizyczną, „emocję”, ale też będzie informacją, która mówi coś więcej o rzeczywistości opisywanej różnymi wiązkami mediów, a wynikającą z doświadczeń zawartych w pamięci długotrwałej. O intermedialności można mówić, gdy wartość się wykształca, o zwykłej multimedialności zaś – gdy wiązki mediów nie znajdują percepcyjnej konkluzji.

Kontynuacją ideową relacji dualistycznej audio-wizji jest Chionowska triada audio-logo-wizja³¹⁷, w której jako osobna wiązka medialna wprowadzane jest słowo (*lógos*), w różnych swoich formach i przejawach uzupełniające konteksty ram wizualnych i ram audialnych. Relacje pomiędzy warstwami w triadzie nieco się różnią od relacji w audio-wizji. Należą tu uwypuklenie, kontrpunkt, kontrast, sprzeczność, pustka³¹⁸. Sądzę, że wyróżnienia wymagałyby także układy generowane w relacji z innymi zmysłami: smaku, węchu, dotyku itp.

Kontrakt audiowizualny trudno objaśniać bez odnotowania istnienia jeszcze trzech procesów zachodzących w umyśle odbiorcy, a są to:

- (1) **Mentalna relokacja (por. wiązanie źródła wg Smalleya, schizofonia wg Murray-Schaffera – rozdział 2.6):** zmiana kontekstu wynikająca ze zmiany źródła dźwięku, emitera, która powoduje przykładowo mentalne zignorowanie go jako głośnika, by zamiast tego mentalnie „odtworzyć” jego źródła pierwotnego. Wszelki błąd techniczny niweczy procesy percepcyjne, zakłóca komfort i jakość przesyłu danych. Zielińska zauważa „nadzwyczajną owocność” kształtowania wieloznaczności dźwięku, który to zabieg umożliwia manipulowanie percepcją odbiorcy i prowadzi do wywoływania wkalkulowanych węń potencjalnych pomyłek relokacyjnych³¹⁹.
- (2) **Mentalne renderowanie:** integracja informacji multimedialnych w pamięci odbiorcy, umożliwiająca „polifonię emocjonalną”. Zielińska podaje tu przykład renderacji między (a) dźwiękiem reprezentującym „emocje abstrakcyjne” i (b) obrazem reprezentującym obiekt, na który emocje mają być skierowane w jednorodną, syntetyczną jednostkę, matrycę w percepcji odbiorcy. W tym sensie można podświadomie, mentalnie „zobaczyć” coś, co się usłyszało i „usłyszeć” coś, co się zobaczyło, a jednocześnie dzięki wartości dodanej mieć

³¹⁷ Triada ta odpowiada Lehmannowskiej triadzie muzyki relacyjnej. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*, dz. cyt.

³¹⁸ M. Chion, *Audio-wizja*, dz. cyt..

³¹⁹ L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, dz. cyt., s. 235.

skierowane swoje uczucie np. sympatii czy antypatii na konkretny obiekt ze względu na określone relacje kontekstowe³²⁰.

- (3) **Ustalanie relacji:** poprzez mentalny, choć nieuświadomiony test podobieństw, ustalający koherentność komunikatu i różnic, który ustala hierarchię warstw w przypadku sprzeczności lub konstytuuje wartość dodaną w przypadku zgodności. Przeprowadzanie testu w percepcji odbiorcy może, zdaniem Zielińskiej, objawiać się poczuciem napięcia i odprężenia, obietnicy i spełnienia, satysfakcji ze spełnienia się przewidywań bądź przyjemności płynącej z niespodzianki³²¹. W przypadku braku którejs z wiązek medialnych test ten również zachodzi, nie jest jednak konfrontowany z pamięcią krótkotrwałą percypowanego dzieła, ale długotrwałą, czyli poprzez przywoływanie i wyobrażanie sobie obrazów na podstawie doświadczenia.

Sądzę, że w geście zachodzą procesy znane z kontraktu audiowizualnego, co ujawniają intuicje Gødoya dotyczące ucieleśnionego poznania, silnika obrazowania motorycznego, koartikulacji – zwłaszcza gdy mowa o geście dźwiękowo-performatywnym, ale też dźwiękowo-semiotycznym itp. Dlatego także w przypadku gestów czysto dźwiękowych zjawisko to będzie także zachodzić, bowiem nieobecna warstwa doświadczenia, np. nieobecny wizualnie obraz zastępowany będzie obrazami (por. ucieleśnione poznanie, obrazowanie motoryczne) przechowywanymi w pamięci długotrwałej. W tym sensie gest muzyczny jest syntetyczny, a to z uwagi na ujęcie pojedynczym aktem poznania Godøyowskich wartości Ruchu-Znaczenia-Akcji.

W najgorszym możliwym przypadku, w którym twierdzenia tego nie udałoby się w pełni utrzymać, można założyć z całą pewnością, że następować będzie zjawisko podobne kontraktowi audiowizualnemu: na podstawie mentalnego renderowania i testu relacji następowało będzie syntetyzowanie wiązek dźwiękowych w jedną całość. W tym sensie gesty muzyczne byłyby syntetyczne ze względu na ujęcie pojedynczym aktem poznania różnych morfologii składowych jako ujednoczonych ze względu na Chionowską koncepcję „mitu dźwiękowego”, a więc potrzeby poszukiwania sensu wyższego rzędu. Chion, jako badacz nie tylko relacji dźwięku i obrazu w kinie, ale też koncepcji Schaeffera, z pewnością korzystał nie tylko z teorii słuchania, ale też z teorii obiektu dźwiękowego, czyli jednostek o takiej właśnie ujednoczonej percepcyjnie, syntetycznej, hierarchicznej proveniencji. W moim rozumieniu gest jest tak samo syntetyczny, jak syntetyczne są

³²⁰ Tamże.

³²¹ Stąd, moim zdaniem, wynika logiczna potrzeba wprowadzenia pewnych archetypicznych percepcyjnych odruchów i „obrazów”, które rzutować będą na moją koncepcję archetypicznych redukcyjnych form gestu.

Klangfarbenmelodie, Webernowskie punktualistyczne trajektorie, *chronochromie*, Griseyowska synteza instrumentalna, czy Lachenmanowskie morfologie (typy) dźwięku.

W *visibillum et invisibillum* wykorzystuję niektóre odruchy percepcyjne związane z audio-wizją jako modele kształtowania relacji warstw, co niech zobrazują poniższe przykłady.

(1) Strategia uzupełniania: zestawianie dźwiękowych gestów-agregatów oraz ich wybrzmień z obrazem uderzanej frusty wyostrza, nakierowuje uwagę na odczytywanie gestów-agregatów jako paraleli fizycznego uderzenia, zaś wybrzmiewania jako formy wyziewu, powidoku (analogii powietrza uchodzącego z instrumentu w obrazowaniu smugowym). Jednocześnie gest-agregat przekształcany jest w gesty tarcia zapatek (w wizji występuje obraz uderzenia frusty, w warstwie audio-playback – sample tarcia), więc zachodzi tutaj kontekstowa relokacja podobnych ukształtowań materiałowych [I, t. 4, 20, 42, 90, 94, 126, 136]. Innymi słowy jest to więc odpowiednik miauczącego psa, choć na znacznie mniej manifestacyjnym, oczywistym poziomie. Jednocześnie w tym samym czasie natężenie i jasność warstwy światła pozostaje na niskim poziomie, co uzupełnia poczucie niespełnienia przy kolejnych próbach urzeczywistnienia efektu wspomnianego tarcia, zaś dopiero w momencie pojawienia się pełnego spektrum i instrumentów dzwonekopodobnych (analogii zapalenia zapalniczki), następuje pełna iluminacja [I, t. 136].

(2) Strategia kontrapunktu: zamierającym gestom w warstwie audialnej przeciwstawiony jest w warstwie wizualnej pełen siły gest chwytającej, łapiącej ręki, który faktycznie kończy utwór i jest w moim przekonaniu elementem wprowadzającym optymizm a to jako paralela do dźwiękowego „pikardyjskiego” zakończenia i to nawet mimo stale zciemnianego światła oraz „zamierającej” warstwy dźwiękowej [VI, t. 411].

(3) Strategia potwierdzania: wizualne, spowalniające „wirowanie” rurami alikwotowymi w powietrzu przez grupę amatorów jest potwierdzone zwalnianiem i zamieraniem w orkiestrze w kulminacji oraz zestawione ze ściemniającym się światłem [V, t. 356-389].

Stosuję więc w utworze wszystkie trzy typy strategii kształtowania relacji między mediami: potwierdzania, uzupełniania i kontrapunktu, które poprzez wrażenia wizualne (*video-playback*, światło) kontekstowo i oszczędnie nadają prymarnym w spektaklu dźwiękowym wrażeniom audialnym pewnych walorów nieobecnych w nich samych. Dzięki temu możliwa jest związana z mentalnym renderowaniem „polifonia emocjonalna”.

Możliwości wytwarzania się zjawiska mentalnej relokacji upatrywałbym np. gdy wizualnym uderzeniom frusty towarzyszą sample zapalania zapalniczki [I, t. 4, 20, 42, 90, 94, 126, 136], czy gdy wizualnemu kresaniu zapatek przyporządkowane są różne typy akcji

dźwiękowych, w tym np. wytrącania się spektrum [III, t. 275, 287 - zniekształcone, 288, 304-320, IV, t. 356]. Istotne dla mnie poczucie formy jest ustalane przez test ustalania relacji, czyli tutaj powtórzeń i różnic nie tylko poprzez wyróżnianie tego, co jest figurą, a co jest tłem oraz w kalkulowanych w ten proces niejednoznaczności (np. gest-agregat rozciągnięty w czasie do tej pory funkcjonujący jako figura), ale także ustalania znaczników etapów dramaturgii (czyli tego, jak dzieło samo komunikuje swoje własne fazy – wstęp jako trwający fakturalny dron [I, t. 1-3], dramaturgia oparta o stopniowe przyspieszanie [I, t. 4-136], kulminacji jako skryzalizowania się „w końcu” szeregu harmonicznego [I, t. 136-141], zakończenia [I, t. 142 *al fine*] itp.).

3.1.5. Rozumienie gestu jako wyniku relacji Ruchu-Znaczenia-Akcji

Porządkując układy relacji triady warstw gestu pozostających w ciągłym kontekście wymiarów przestrzeni oraz uwzględniając możliwość różnych poziomów ich złożenia, a także na podstawie wyłuszczonej w poprzednim rozdziale intuicji, hipotez, teorii epistemologicznych i samej praktyki, dostrzegam cztery podstawowe możliwości rozumienia gestu muzycznego, które mogą być traktowane łącznie lub rozłącznie także w ramach jednego porządku w dziele muzycznym:

(1) Rozumienie pragmatyczne (formalistyczne, materialistyczne):

- (a) Gest traktowany jest jako struktura ruchu dźwiękowego;
- (b) Analogia stosowana jest w swym konkretnym, ścisłym, niemetaforycznym rozumieniu jako jedyna forma przeprowadzenia paraleli między tym, co niemuzyczne, a tym, co muzyczne;
- (c) Ruch i Akcja w wąskim rozumieniu występują jako warstwy dominujące;
- (d) Ograniczenie wewnątrzsystemowe³²² form komunikacji znaczenia, gdzie wewnątrz systemu znaków, w tym wypadku dźwiękowych (gramatyki kompozytorskiej, np. wariacyjność), następują wszelkie transformacje gestów. Takie komunikowanie znaczenia może też wynikać z gramatyki formy (np. znacznik etapu, czy przypisanie gestowi rangi „tematycznej”);

³²² Znaczenie w tym rozumieniu zbliża się moim zdaniem do krytykowanej skądinąd intuicji Meyera, że zawartość informacyjną muzyki należy odczytywać w kontekście teorii informacji jako **stylistyczne (idiomatyczne), syntaktyczne ukształtowanie pozostające w referencji do percepcji**. Nie ma znaczenia dla faktu ukonstytuowania się tak rozumianego znaczenia zjawisko, w ramach którego zachodzi odwrotnie proporcjonalny proces między zakresem zawartości informacyjnej i przewidywalności (spełniania oczekiwań): duże prawdopodobieństwo następstwa oznacza entropię (niską zawartość informacyjną) zaś niskie prawdopodobieństwo następstwa oznacza wysoką zawartość informacyjną. Poziom zawartości informacyjnej wedle Meyera ma **wytwarzać reakcję emotywną, np. poczucie przyjemności czy spełnienia**, które Bruner nazwałby zapewne skutecznym zdziwieniem. Por. L. B. Meyer, *Emocja...*, dz. cyt., P. Podlipniak, *Naturalistyczna muzykologia systematyczna wobec poglądów Meyera na emocje i znaczenie w muzyce*, [w:] *Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej*, 21 (30), 2020.

- (e) Stosowane jest audialne i fizyczne rozumienie przestrzeni;
- (f) Co do zasady następuje ograniczenie do minimum komunikacji zewnątrzsystemowej, a więc niezbędnej przestrzeni stosowania podwójnie intencjonalnych metafor muzycznych, w której istnieje akceptacja nieusuwalnych skojarzeń ucieleśnionego poznania oraz unika się skojarzeń ze znaczeniem pozasystemowym;
- (g) Rozumienie gestu nastawione jest w pierwszym rzędzie presemiotycznie, a dopiero jako logiczne dopełnienie – z konieczności także semiotycznie.

(2) Rozumienie idealistyczne:

- (a) Gest traktowany jest jako struktura ruchu dźwiękowego;
- (b) Dopuszczona jest możliwość przedstawienia tego, co niemuzyczne w tym, co muzyczne nie tylko jako analogii;
- (c) Ruch, Akcja i Znaczenie traktowane są równoważnie;
- (d) Komunikacja realizowana jest na wielu poziomach wewnątrz- i zewnątrzsystemowych, gdzie wszelkie transformacje gestów są dokonywane w ramach różnych systemów semiotycznych, np. tłumaczenia niemuzycznego na muzyczne, w tym szczególnie operowanie *lógosem*, manipulacje dokonywane na różnych poziomach kulturowych: emblematycznych, symbolicznych, semiotycznych;
- (e) Stosowane jest szerokie rozumienie przestrzeni: zarówno audialnej, fizycznej, jak i w innych jej wymiarach, w tym także somatycznym, czy wymiarze myśli;
- (f) Operowanie *lógosem* ma zmierzać do wykorzystania lub rozszerzenia doświadczenia poznania ucieleśnionego, np. strategii semantyzacji muzyki relacyjnej; gest może być równie dobrze figurą retoryczną, symbolem, albo odczytywalnym zmysłowo ukształtowaniem trajektorii procesu.

(3) Rozumienie performatywne:

- (a) Gest traktowany jest jako struktura ruchu pozadźwiękowego, np. fizycznego, ale i wizualnego;
- (b) Ruch, Akcja i Znaczenie traktowane są równoważnie;
- (c) Gest implementowany jest w ramach utworu jako „choreografia”, bądź wykorzystujący walory performatywno-wizualne, które akt wykonywania muzyki w sobie zawiera, a więc wykorzystywanie strategii wizualizacji i teatralizacji muzyki relacyjnej;
- (d) Funkcje komunikacyjne postrzegane są różnorodnie: od ruchu transformowanego w wiązki danych w ramach sonifikacji *HCI*, poprzez treści znaczące, w tym także o charakterze czysto wykonawczym, instrukcyjnym,

komunikacji wykonawczej w celu synchronizacji, aż po komunikowanie symboliczne i kulturowe;

- (e) Wyeksponowany jest walor przestrzenny dzieła muzycznego i ruchu, możliwego do osadzenia wprost w przestrzeni fizycznej bez uciekania się do podwójnie intencjonalnej metaforyki lub wykorzystującego kontekstowe ambiwalencje przestrzeni w obu rozumieniach;
- (f) Stosowane są tak gesty wspierające oraz towarzyszące dźwiękom, jak i dźwięki wspierające oraz towarzyszące ruchowi performatywnemu.

(4) Rozumienie abstrakcyjne:

- (a) Gest traktowany jest jako struktura psychofizyczna ruchu, jako autoekspresja twórcy lub wykonawcy o tyle, o ile została mu w tym zakresie przyznana samodzielność;
- (b) Struktura gestu jest wyrażana poprzez wyższe poziomy złożenia w dziele;
- (c) Ruch i przestrzeń rozumiane są metaforycznie: akcja i znaczenie jako warstwy prymarne, ruch zaś umieszczony w przestrzeni symbolicznej, przestrzeni toku myśli;
- (d) Autoekspresja jest skierowana wewnątrz (introwertyzm) lub zewnątrz (ekstrawertyzm) w stosunku do struktury psychofizycznej odbiorcy;
- (e) Poprzez gest wyraża się stany wewnętrzne, ale i wiedzę czy przekonania, np. poparcie lub niezgodę na rzeczywistość polityczną, albo też czyni się to poprzez działania dokonywane w dziele, jak np. zerwanie z systemem tonalnym.

Ze względu na przenikanie się tych rozumień w jednym porządku oraz różnic pomiędzy podejściem kompozytora, wykonawcy i odbiorców, wydaje się prawie niemożliwe jednoznaczne przypisywanie dzieła do konkretnego paradygmatu. Łatwiej aplikowalne są one do opisywania konkretnych aspektów, warstw w dziele, albo opisywania przekonań kompozytorów i zestawiania tych przekonań z rzeczywistością poznawalną w dziele, co zresztą może być owocne w weryfikacji, jak mają się do siebie ujawniane zamierzenia do kompozytorskich *doxa*, a co z kolei przynależy do *gnōsis* odbiorcy.

Przyjęcie przeze mnie jako uprawnionych wszystkich czterech rozumień gestu wynika zarówno z logicznej konieczności uporządkowania hermeneutyk, jak i ich obserwacji w praktyce, w tym zwłaszcza w praktyce własnej. W ten sposób realizuje się sprzężenie zwrotne pracy teoretycznej i twórczej, gdzie zarówno partytura wpływa na teorię, jak i teoria na partyturę.

W konsekwencji w *visibilium et invisibilium* podejmuję próbę integracji wszystkich czterech aspektów rozumienia gestów. Występują tu więc i gesty pragmatyczne o charakterze wyrażnie wewnątrzsystemowym, wewnętrznym w utworze, będące znacznikami etapu (jak dążenie do kulminacji, kulminacja, rozwiązanie kulminacji), gesty procesowe, ogólne ukształtowania ruchu, nawet jeśli przywodzące na myśl ruch fizyczny, w tym także ruch relacji przestrzennych. Jeżeli przewiduję możliwość wytworzenia się refleksji symbolicznej na ich podstawie, to wyłącznie w wyniku złożenia ich z innymi w gesty wyższego rzędu. Nie znaczy to bynajmniej, że gesty niższego rzędu nie spełniają waloru komunikacyjnego, niemniej ich „zawartość” nie jest docelowym przekąźnikiem znaczeń symbolicznych, a bardziej zaproszeniem do odwołań względem doświadczeń zmysłowych i życiowych, wskaźnikiem orientacyjnym o jakości i stadium procesu, jego kierunku, „intencji”, „ekspresji”. W relacji z różnymi warstwami w utworze zazwyczaj te niższe gesty pozostają w relacjach uzupełniania.

Są także gesty, które z założenia mają w sobie wdrukowane obrazy, znaczenia, symboliki i odesłania: gesty-referencje (cytaty), gesty ikonicznie i metaforycznie, np. reprodukujące tarcie zapałki oraz fazy, skutki czy wyobrażone doświadczenia zmysłowe związane z tą czynnością. Ten ostatni rodzaj gestów staram się wyróżniać i zazwyczaj funkcjonują one na tle tła (typ fakturalny) w charakterze figury (typ gestyczny), aby były wyraźnie dostrzegalne w złożonych warstwach dramaturgii. Jakkolwiek są wprowadzane z nadzieją na ich odczytanie, to jednak nie oczekuję tego: raczej mają one nakłonić do kształtowania ogólnego poczucia wspólnej proveniencji i w zestawieniu z obrazem – umożliwić identyfikację. Dla uważnych uczestników kultury jest to otwieranie perspektyw na inne jej artefakty, a więc *lógos*, dzieła muzyczne, czy święte księgi. Ta grupa gestów pozostaje z innymi warstwami utworu zazwyczaj w relacji kontrapunktu, uzupełniania bądź zgodności.

Stosuję także szeroko rozumiane gesty performatywne: choreografię ruchową muzyków orkiestry [II] oraz wizualne aspekty konwencjonalnej gry na instrumentach – zamierający ruch przy wykonywaniu figur *ritardando* [np. II, t. 221-229], arpeggiowane łamane akordy w skrzypcach [III, t. 279-288] – oraz tej zupełnie niekonwencjonalnej, do której przynależą okręgi zataczane waldteufelami czy rurami alikwotowymi [I, t. 42-44, 59-64, III, t. 287-289, V, t. 356-389], technika *Pan-flute* [*air-güiro*] [I, t. 4, II, t. 152], uderzanie w ustniki instrumentów [I, t. 60-67, III, t. 291 i d]. Choreografia ruchowa muzyków zastosowana w II części jest celowo skonstrastowana z wprowadzeniem obecności tancerzy, opiera się na lapidarnych ruchach: zamaszystym uderzeniu w ustnik (korpus instrumentu) [np. II, t. 150], różnych konfiguracjach dłoni „unoszących się w powietrzu” [np. II, t. 150-152], czy odwracanych twarzy [np. II, 158-162]. Choreografia ruchowa tancerzy pozostaje tu jako warstwa w relacji kontrapunktu, a w porównaniu z pozostałymi warstwami dużo mniej

w relacji uzupełniania. Obecność tancerzy i bardzo ogólne zarysowanie propozycji ideowej ich ruchu ma na celu kreację choreografii pozostającej bezwzględnie w kontrapunkcie względem partii dźwiękowej. Jest to kontrapunkt z założenia, ponieważ partii tych sam nie determinują, powierzając je woli oraz wyobraźni artystów-tancerzy³²³ a ustalając tylko ich synchronizację w punktach węzłowych poprzez gesty-uderzenia.

Gdybym miał wskazać gest abstrakcyjny, to byłoby nim zaproszenie odbiorcy do poetycko rozumianej „lewitacji”: uniesienia ponad doczesność, kontemplacji rozbijanej na jego oczach i uszach metafizycznej ściany między widzialnym a niewidzialnym, audialnym i wizualnym, akustycznym i wyobrażonym, co samo w sobie jest przedmiotem niniejszego utworu, a przy okazji najwyższym z gestów w hierarchii, któremu wszystkie procesy zachodzące w utworze są podporządkowane, a więc pozostają z nim na obu poziomach w relacji zgodności. Korzystając z przedstawianych później (rozdział 3.3.2.4.) hipotez streficznych (hierarchicznej i redukcijnej), staram się zachowywać jednolitość, jednorodność gestu na różnych poziomach złożenia. Tu **Gestem Centralnym** jest tarcie zapałki: zarówno jako gest, pojedyncza akcja dźwiękowa, jak i jako gestyczne ukształtowanie procesów w ramach części utworu i całego dzieła (ponawianie kulminacji bez uzyskiwania konkluzji, aż do centralnej kulminacji, zwieńczonej konkluzją, czyli swoistym skutecznym zapaleniem „zapałki”) [V, t. 356]. Omawiane kontemplowanie to swoiste rozbitcie ściany między widzialnym a niewidzialnym. Dzieje się to np. poprzez zaaplikowanie w warstwie video-playback *Schlieren Optics*, które ujawnia niewidzialne „wyziewy” zmian ciśnienia powietrza, w tym też samą falę dźwiękową, czy też „przejście” akustycznego wybrzmienia fortepianu przez audio-playback w karykaturalnej formie [I, *cadenza*]. Wszystko to stanowi w swej istocie metaforycznie ujęte „tarcie” w celu „zapalenia” „świata” dla oczu (nowych oczu, metafizycznych oczu), wyczulonych na niewidzialne, czyli płynne przejścia między typami przestrzeni, o których traktuje także zawarty w ostatniej części fragment *Bhagavadgītā* [VI, t. 392-408]. Nie przedstawiam, ani nie oczekuję spójnej interpretacji symbolicznej, mam raczej nadzieję na wzbudzenie w słuchaczu nastroju do refleksji. Złożoność warstw i zestawianych z nimi kontekstów powoduje, że każdy odbiorca może dokonać interpretacji we własny sposób. Ja jedynie określiłem ramy ideowe części oraz dobrałem gesty, iluzje, wykreowałem „doświadczenia”, w ramach których każdy może znaleźć swój punkt wyjścia.

³²³ Bliskie mojemu tokowi myślenia są dwa cytaty przywołane przez Cooka w artykule *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, tłum. J. Dolińska: „Performans nie jest po to, aby przedstawić utwór muzyczny, ale to raczej utwór istnieje, żeby wykonawcy mieli coś do wykonania” (cyt. za: R. L. Martin, *Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners*, [w:] Michael Krausz (red.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford 1993, s. 123). „Standard wśród form słuchania (...), który nie będzie już odbierany jako reprodukcja, jako powielenie obrazu (ze wszystkimi zwyczajowymi implikacjami zatracenia prawdy i zniekształcenia rzeczywistości), ale jako bardziej bezpośredni, natychmiastowy kontakt z danym wydarzeniem” (cyt. za: M. Chion, *Audio-vision*, tłum. C. Gorbman, W. Murch, Nowy Jork, 1994, s. 103, polskie tłumaczenie J. Dolińskiej. Por. polskie wydanie tegoż: dz. cyt., s. 85). Oba cytaty [w:] *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej*, *Performatyka*, nr 1 (21), 2013.

Ze względu na fakt, że dla dzieła przyjęta została idea spektaklu dźwiękowego, czyli w moim przekonaniu pewnej formy widowiska, w której naczelną rolę pełni dźwięk – niedźwiękowe warstwy są tu mniej samodzielne niż warstwa audialna. Choć wykorzystuję pewne doświadczenia audiowizji, to wciąż są one zorientowane na uwypuklanie i nadawanie kontekstów warstwie dźwiękowej. Z tego też powodu używam ich dość oszczędnie, nierzadko powierzając dyspozycję szczegółów samym wykonawcom.

3.1.6. *Práxis* rozumienia i definiowania gestu na wybranych przykładach

Zarówno warstwowa struktura gestów jak i przyjęte postawy względem ich relacji odpowiadają fragmentom różnych definicyjnych rozumień tej kategorii, jakie występują chociażby w Słowniku Języka Polskiego. I tak „gest” oznacza tam:

- (1) „**ruch** ręki towarzyszący mowie, podkreślający **treść** tego, o czym się mówi, lub **zastępujący** mowę;
- (2) **czyn** wspaniałomyślny, dokonany w sposób podniosły lub dla **efektu**;
- (3) **środek wyrazu scenicznego: nacechowany znaczeniowo ruch ciała towarzyszący mówieniu postaci lub zastępujący słowo**”.³²⁴

Można zauważyć, że pojęcia ruchu, towarzyszenia czy podkreślenia treści, zastępowanie mowy, sposób dokonania czynu, osiągnięcie nim efektu, bycie przezeń środkiem wyrazu, jego znaczeniowość czy użycie w funkcji zastąpienia słowa – wszystkie te elementy można znaleźć w konstrukcji gestu muzycznego i jego rozumieniu w procesie interpetacyjno-wykładniczym, choć mogą być one tutaj rozszerzone lub też zredukowane.

W historii muzyki można zaobserwować mozolne dookreślanie się wspólnot rozumienia gestu oraz idące za tym procesem próby jego definiowania. Przykładowo Michał Bristiger pisze, że:

„«Gesty muzyczne» są terminem dawniej w muzyce nie znanym, jednak ostatnio coraz częściej używanym (...) Wykorzystywanie w teorii muzyki terminu «gest dźwiękowy», łączy się zapewne z rozkładem tradycyjnego systemu dźwiękowego muzyki europejskiej, kiedy to utwory muzyczne tracą swą tradycyjną budowę, a ich «struktury» nie można już określić za pomocą dotychczasowych kategorii”³²⁵.

W konstatacji tej mimo, iż wykorzystane są twierdzenia skądinąd prawdziwe, to jednak to odnoszące się do nieumocowania pojęcia gestu w perspektywie historycznej

³²⁴ Hasło: *gest*, [w:] *Słownik języka polskiego* PWN, [źródło:] https://sjp.pwn.pl/sjp/gest;2461455.html?utm_source=TradeTracker&utm_medium=display [dostęp: 01.05.2023].

³²⁵ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa, 1986, ss. 137-139.

wydaje się co najmniej niezasadne, żeby nie powiedzieć błędne³²⁶. Mimo to, omawiając gest muzyczny Bristiger zauważa, że tenże ustanawia rzeczywistość przedstawioną w dziele na daleko szerszym polu, niż czyniły i czynią to pojęcia motywu, frazy, zdania, figury i tła, albo figury retorycznej. Żadne dawne lub nowe pojęcie strukturalne ani retoryczne wydaje się nie być zdolne objąć istoty gestu muzycznego i to mimo, że Bristiger, podobnie jak Herder, czy – dużo bardziej pośrednio – Roy, wiąże gesty ściśle ze źródłem wokalne ekspresji i syntaktyki językowej.

Podobną sytuację nie zawsze szczęśliwych operacji nad pojęciami w definiowaniu gestu napotkałem w Encyklopedii Polskich Kompozytorów Współczesnych:

„Termin [gest] związany ze sposobem komponowania stosowanym przez Tadeusza Wieleckiego, a także Wojciecha Ziemowita Zycha. Polega na użyciu jednostkowych działań (**akcji**) muzycznych **uformowanych** w różnorodne acz charakterystyczne kształty i traktowaniu ich jako **nośników energii i znaczenia** w kompozycji. Gest muzyczny jest więc rodzajem muzycznej **jednostki narracyjnej**. Może przybierać kształt akordu czy motywu, ale także występować w postaci bardziej złożonych struktur **dźwiękowo-ruchowych**”³²⁷.

Definicja przedstawiona wyżej nie zawiera twierdzeń fałszywych, chociaż pojęcia muszą być z tej definicji pokrętną drogą wyinterpretowywane, zamiast być przedstawionymi wprost. Głównym zarzutem jest tu oczywiście potraktowanie gestu wyłącznie jako techniki, sposobu komponowania oraz zawężenie wyłącznie do dwóch kompozytorów, co wywołuje szereg konsekwencji: zignorowanie dorobku i intuicji innych kompozytorów, zignorowanie rdzenia, istoty pojęcia, jego właściwości i praktycznych skutków.

Za ciekawszą uznaję definicję Andrzeja Mądro, która ideowo powiązana jest z Tadeuszem Wieleckim (o którym za chwilę):

„Technika [gestu] polega na zestawieniu i skonfrontowaniu różnych **znaczeń** i nastrojów. W gestach jest **synergia** muzycznego **kształtu i siły**, które są **intuicyjnie rozumiane**. I rzeczywiście, są one **dość obiektywne w wywoływaniu emocji, subiektywnych jedynie w stosunku do postawy publiczności**, Ogólnie rzecz

³²⁶ Sformułowanie „gest”, na co zwrócił mi uwagę Kamil Lis, można znaleźć choćby w traktatach Girolamo Frescobaldiego porównującego praktykę wykonawczą w postaci gry klawiaturowej ze współczesnym sobie stylem madrygału, w tym Carla Gesualda da Vanozy (praktykę kompozytorską). Zakresowo więc pojęcie to nie dotyczy tylko pedagogiki czy techniki wykonawstwa, ale też opisu pewnych własności obecnych w dziele. Tym samym mówić można o tej wspólnocie znaczeń już w kontekście wczesnych toccat, canzon, ricercarów, a nawet sonat czy concerti. Podobnie dużo szersze zakresowo znaczenie „gestu” kształtuje się w kontekście *Prélude non mesuré* Luisa Couperina czy twórczości Johanna Jakoba Frobergera, gdzie porządkowanie procesów harmonicznycy, melodycznych i frazowania, następuje na kształt organicznych impulsów, ruchów, właściwości zmysłowych jako bardzo charakterystycznych „przepływów” („wahadeł”), o celowościowej charakterystyce.

³²⁷ [hasło] *gest muzyczny* [w:] *Encyklopedia Polskich Kompozytorów Współczesnych*, [źródło:] <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/gest-muzyczny/> [dostęp: 01.05.2023].

biorąc, **ruch** gestów dotyczy przede wszystkim **właściwości symbolicznych i estetycznych**. Ten ruch nie ma celu; do niczego nie prowadzi. Gest jest ruchem «sam w sobie», podobnie jak taniec. Dlatego Giorgio Agamben nazywa go «czystym środkiem», czyli takim, który nie ma na celu niczego. Jednocześnie może być **nośnikiem znaczeń**, otwierającym sferę *etosu*. Oczywiście termin «gest» jest od dawna używany w teorii muzyki jako wygodna **metafora**. W szerokim potocznym znaczeniu «gest muzyczny» odnosi się zwykle do **rezultatu działania lub postawy artysty lub wykonawcy**, ale można go uznać za **ekspresyjną strukturę dźwiękową o specyficznych cechach ruchu, kształtu i barwy. Muzyczny gest jest przekazem bez słów, przekazem, którego nie da się inaczej wyrazić**³²⁸.

Rozumienie gestu wyrażone w niniejszej pracy stoi, podobnie jak we wcześniej wymienionych przypadkach, niejako w opozycji do definiowania Mądro, który przyznaje a *priori* pierwszeństwo mogącej być rozumianą idealistycznie strukturze, która sprowadzona jest do techniki kompozytorskiej (o przypisaniu gestowi waloru „czystej”, „pustej” intencjonalności nawet nie wspominając). Mądro zwraca jednak uwagę na idiosynkratyczność gestu i ambiwalencję stosowania tego pojęcia w różnych sytuacjach oraz rozróżnia, swoim zdaniem, jego znaczenia tak potoczne jak i ściśle.

Definiowanie o charakterze przeciwnym, bo idealistycznym, choć niepozbawione pewnych walorów praktycznych, przedstawia Ludwik Bielawski. Gest rozumiany jest jako elementarny, ale kompleksowy i koherentny, świadomy i kontrolowany **ruch** ciała, jedyny bezpośredni środek **uzewnętrznienia** się człowieka. Sens gestu muzycznego leży w geście ruchowym. Dlatego istotnym z punktu widzenia Bielawskiego jest proces transformacyjny gestu: rozpatruje go autor jako czysto wykonawczy w kontekście **performatywnym**, a więc jako **transformator** gestu pozamuzycznego w gest muzyczny³²⁹. Jednocześnie gest ma swój własny **sens, logikę, psychologiczną czy semantyczną treść**. Rysują się tu jako funkcjonalne elementy systemu oraz złożone procesy czysto fizjologiczne, tj. fizyczne aspekty oddziaływania na otoczenie. Ze względu na ujednociające pojęcie przestrzeni, gest Bielawskiego można mierzyć, opisywać językiem fizyki, mechaniki ruchu, rejestrować aparaturą.

Jeszcze jedną definicję gestu – choć wyliczeniową i niebezpośrednią – daje Grisey, który o ile mi wiadomo, jako jeden z pierwszych współczesnych kompozytorów używał w kontekście swojej własnej twórczości wprost słowa gest i to w znaczeniu zbliżonym

³²⁸ A. Mądro, *From Extraversion of Collage to Introversion of Composed Trill – Techniques of Self-Expression in Tadeusz Wielecki's Music*, [w:] J. Połuszna (red.), *Psychology of Art and Creativity*, t. 3, Kraków, 2017, ss. 93-95.

³²⁹ L. Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015, s. 175.

do obecnego. Choć nie zawsze nazywał to, co tworzył gestem³³⁰, to jednak wymieniał składniki swojego warsztatu technicznego, które wskazują na jednoznacznie gesturalną wrażliwość:

„Konsekwencje harmoniczne i kolorystyczne:

- (...) **Zespolenie** harmonii oraz barwy w **jednorodną jakość**,
- **Integracja wszystkich dźwięków** (od białego szumu do tonów sinusoidalnych),
- Stworzenie nowego systemu funkcji harmonicznnych uwzględniającego **stopień komplementarności (akustycznej, a nie chromatycznej) oraz hierarchię złożoności, (...)**

Konsekwencje dla czasu muzycznego:

- Zwrócenie większej uwagi na **fenomenologię percepcji**,
- Uznanie czasu za istotę formy muzycznej,
- Badanie czasu «rozciągniętego» oraz «skondensowanego», jako różnych od rytmów ludzkiej mowy,
- Odnowienie, w miarę upływu czasu, swobodnej metryczności oraz **badanie granic oddzielających** rytm i trwanie,
- Możliwość dialektycznego zestawiania procesów muzycznych rozgrywających się w radykalnie odmiennych czasach.

Konsekwencje formalne:

- Bardziej «**organiczne**» **kształtowanie formy poprzez autogenerację dźwięków**,

³³⁰ Grisey nazywa wszakże gest bezpośrednio gestem nie w tekstach, a w notatkach programowych, legendach do partytur, z których wylania się obraz gestów przyrównanych do funkcji biologicznych (gesty cyklu oddechowego w *Partiels*, gesty bicia serca w *Prologue*), ale też bardziej złożonych czynności wirtualnych, które Grisey próbował odtworzyć w dźwiękach wzduż ich fizyczności (jak np. w dramatycznym geście odsłonięcia kurtyny „przetłumaczonym” z fresku Piera della Franceski *Madonna Prado* w *L'icône paradoxale – Hommage à Piero della Francesca*). Gdzie indziej mówił także o działaniu przestrzennym, osadzaniu dźwięków w otchłani (*mise en abyme*). Problematykę gestyczną u Griseya może zacierać fakt, że w celu opisanego wytwarzanych przez siebie struktur używał on zamiennie sformułowań *Gestalt* („kształt”) oraz bezpośrednio słowa „gest”. Jednocześnie kompozytor sam nie wydaje się być pewien, na ile „proces” i „gest” mogą być sobie przeciwstawne (jako struktury dźwiękowe reprezentujące jego trzy typy czasu). „Począwszy od kompozycji *Epilogue* i *Talea*, jestem bardzo zaintrygowany problemem przyspieszania. Czy można przyspieszać proces, nie powracając jednocześnie do muzyki gestu? Collon Nancarrow w swoich *Etiudach* na pianole próbował tego z powodzeniem, udowadniając, że można przyspieszać aż do przekroczenia szybkości ludzkiej percepcji. Czy jest to jednak możliwe bez użycia środków mechanicznych lub elektroakustycznych? *Le temps et l'ecume* oscyluje między muzyką wielorybów, ludzi i owadów. Ten sam gest (rytm-szum / trzymany dźwięk-spektrum) przechodzi przez sito względnych miar czasów tak bardzo od siebie oddalonych, że jednosekundowa komórka może stać się podstawą procesu formalnego obejmującego całkowity czas trwania utworu. Możliwe są wszystkie kombinacje pomiędzy tymi miarami czasu, ale pozostaje wątpliwość co do możliwości ich percypowania”, G. Grisey, *Le temps et l'ecume*, [w:] *Książka programowa 43. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawskiej Jesień*, tłum. autor nieznan, Warszawa, 1999 [w:] J. Topolski, *Muzyka Gérarda Griseya*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012, s. 269. Nb. na zadane przez Griseya pytanie retoryczne, sam także próbuję udzielić odpowiedzi w hipotezie strefowej budowy gestu.

- **Badanie wszelkich rodzajów syntezy oraz granic pomiędzy poszczególnymi parametrami,**
- **Możliwość prowadzenia gry pomiędzy syntezą i ciągłością z jednej strony a rozszczepieniem i nieciągłością z drugiej,**
- **Tworzenie procesów zastępujących tradycyjnie pojmowany rozwój,**
- **Zastosowanie elastycznych i neutralnych archetypów dźwiękowych ułatwiających percepcję oraz zapamiętywanie procesów,**
- **Zestawianie oraz synchronizowanie i desynchronizowanie przeciwstawnych, niekompletnych albo tylko sugerowanych procesów,**
- **Nakładanie i zestawianie form rozgrywających się w radykalnie różnych ramach czasowych**³³¹.

Przedstawione do tej pory definicje gestów rozciągają się od użycia pojęcia gestu jako mniej lub bardziej równoważnego ruchowi ciała, po użycia rozumiejące gest w sensie metaforycznym, a służące do opisu pewnych wyłaniających się cech dźwięku muzycznego. Chcąc ukazać na przykładzie aktualność wybranego w tej pracy, szerokiego rozumienia, wybrałem także stanowisko Tadeusza Wieleckiego, uważanego dość powszechnie za polskiego „ojca chrzestnego” gestu muzycznego, choć sądzę osobiście, że Wielecki po prostu nazywa to, co wielu twórców dotąd milcząco przyjmowało jako fakt. Nie chciałbym mu bynajmniej odbierać istotności, jego ujęciu – indywidualizmu, a już zwłaszcza w kontekście jego własnej, wyjątkowej techniki i języka kompozytorskiego, nie sposób jednak pominąć podniesionej już przeze mnie kwestii, że pojęcie gestu wykluwało się procesualnie od stuleci. Uważam, że to definicja Wieleckiego stanowi właściwą postawę tej syntezy.

Mówi on o swojej technice i swoim języku:

„(...) istotą [gestu] jest **niepodzielność** dramaturgiczna jakiegoś motywu, całości muzycznej. Jest to więc rodzaj muzycznego zdarzenia, którego nie da się zredukować do jakiejś bardziej prostej postaci bez uszczerbku dla zasadniczej jego funkcji, to jest funkcji elementu muzycznej **akcji**. A dalej jest to coś takiego, co powinno mieć charakter **znaku**. Nie będzie gestem po prostu motyw, czy jakaś abstrakcyjna komórka dźwiękowa. w gruncie rzeczy chodzi o przeniesienie na teren muzycznego dyskursu zasady gestu, jako **odruchu ciała**. Odruchu zawierającego przekaz, choć obywatel się bez słów. Człowiek wykonuje jakiś gest, za pomocą którego komunikuje własne odczucie rzeczy, jakąś swoją wewnętrzną prawdę. Lecz taki gest ma walor muzyczny: posiada własną **energię**, rytm, tempo, określony czas trwania. Przeniesienie tych cech na dźwięki jest do zrobienia. Lecz dodatkowo – i tu dotykamy

³³¹ G. Grisey, *Powiedziałeś spektralny?*, tłum. M. Mendyk, M. Mroziewicz, [w:] J. Topolski, dz. cyt., ss. 398-399.

istoty sprawy – te elementy są nośnikiem **wyrazu i znaczenia**. A ponieważ zasadniczym wymogiem muzycznego gestu jest jego odrębność, charakterystyczność, widzę w metodzie komponowania posługującej się gestami możliwość muzyki, która gra wyrazami, różnorodną energią. A też możliwość uzyskania większej plastyczności muzycznej materii oraz – niezależnie – nadania dźwiękom humanistycznego sensu w stopniu większym, niż one mają, gdy traktowane są jako czysta konstrukcja. (...) Moim celem jest **odwoływanie się do głębokich, wewnętrznych pokładów psychiki**. W czasie obcowania z muzyką stajemy wobec świata nieograniczonego, wobec tego, co transcendentne. Działanie muzyczne, artystyczne **wynika z komunikacji z innym człowiekiem, ale wobec Boga, Absolutu**³³².

3.2. Podmiot gestu

„Struktura [muzyki] spotyka strukturę [człowieka]. Coś wydaje się znajome, więc sympatyczne, coś jest irytujące, więc problemem jest to, w jaki sposób należy poradzić sobie z irytacją: czy zatrzęsiesz okiennice i powiesz «nie», czy otworzysz swoje uszy. Myślę, że muzyka powinna po prostu bardzo uprzejmie zapraszać do otwierania uszu i to wszystko”³³³.

Refleksja na temat gestu muzycznego jako swoistej metastruktury jest z konieczności refleksją o jego postrzeganiu. Gest od samego początku był rozumiany komunikacyjnie jako transfer idei czy abstrakcyjnych danych od osoby do osoby, wykonywany niejako ze względu na tę drugą osobę oraz tkwiącą w tejże osobie możliwość jego odczytania. Jak napisze Beethoven na okładce swojej *Missa solemnis* D-dur, op. 123 – „Von Herzen – möge es zu Herzen gehen”. Bielawski zauważa, że wszystko, co człowiek potrafi czynić świadomie, jednak wewnątrz typowo ludzkiej aktywności, jest ruchem ciała lub ruchem myśli posiadających właściwy nam gatunkowo sens, logikę czy psychologiczną treść. Ruch ten jako najpierwotniejszy, wcześniejszy nawet od rytmu element konstrukcji dźwiękowej, stawia człowieka świadomego aktu działania w kilku konfiguracjach³³⁴:

- (1) **Podmiotu działania** jako *quasi*-umysłu, gdzie zachodzi ekspresyjne wyrażanie woli poprzez gest i ustalanie jego celów, intencji, idei;

³³² [hasło] *Tadeusz Wielecki*, [w:] *Wirtualna Encyklopedia Muzyczna*, Polmic, [źródło:] https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=27&litera=26&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 01.05.2023].

³³³ A. Nowak, [Rozmowa z Helmutem Lachenmannem, Youtube, 21.11.2021] *Rozmowa z Helmutem Lachenmannem (Polskie napisy) / Conversation with Helmut Lachenmann*, [źródło:] <https://youtu.be/9uVq15nEkpw?t=332> [dostęp: 01.05.2023].

³³⁴ Por. L. Bielawski, dz. cyt., s. 175 i d.

- (2) **Dyspozytora działania** jako podmiotu określającego „skrypt”, „choreografię” gestu w korelacji do celów podmiotu;
- (3) **Wykonawcę działania** jako realizatora „skryptu”, „choreografii” gestu;
- (4) **Perceptora działania** jako odbiorcę i interpretatora.

Jeden człowiek może oczywiście łączyć kilka lub nawet wszystkie te role, albo mogą być one rozdysponowane między różne osoby³³⁵. Należy zauważyć, że transfer idei pomiędzy poszczególnymi elementami systemu podmiotów gestu może być zaburzony czy to przez brak kompetencji (w tym aż do granicy, którą jest kalectwo, np. głuchota), nieuwagę, niedostatek komfortowych warunków odbioru (w tym również też zawinionych przez twórcę czy wykonawcę komunikatu), błąd, nieświadome lub celowe zafałszowanie.

Ujawnia się tu swoista percepcyjna gra, podobna do dziecięcej zabawy w głuchy telefon: na każdym etapie przekazu gest traci informacyjnie³³⁶. Wynikają z tego rozważania dotyczące poziomów podstawienia gestu (*surogacy*, Smalley), czy oddalania się od pierwotnego źródła w koncepcji transformacji jako semiozy Perice'owskiej. Wychodzą one naprzeciw podstawowym prawom percepcji ludzkiej. Z jednej strony ukonstytuowanie dzieła muzycznego w doświadczeniu i poznaniu³³⁷ powoduje wielką kruchość i niestabilność, prowadzącą także do ujemnych konsekwencji zjawiska „głuchego telefonu”. Z drugiej zaś strony ze względu na fakt, że wszyscy jesteśmy co do zasady słyszącymi ludźmi, to odwoływanie się do ucieleśnionego poznania jest naturalne i osiągalne w zasadzie bez granic czy barier ufundowanych w perceptorze (o granicach i barierach w innych stadiach dalej w tekście).

³³⁵ Należy jednak zauważyć, że antropologicznie zorientowana komunikacja nie jest jedyną możliwą. Istotna jest też komunikacja na osi człowiek-maszyna, zwłaszcza w zastosowaniach gestu, które wymagają interakcji o charakterze *HCI*. „Zawartość” gestu będzie można zwłaszcza wtedy rozumieć jako zbiór danych, parametry, *output* komunikacyjnie zrozumiały dla maszyny. Są możliwe także inne formułowania tego rozumienia, szczególnie w kontekście dynamicznego rozwoju sztucznej inteligencji czy nurtów i filozofii posthumanistycznych.

³³⁶ Przeczuł to Milton Babbitt w swoim słynnym artykule z 1958 r. *Who Cares if You Listen?* Przedstawiona jest tam, bynajmniej nie przypadkowa ani przejściowa, ale, jak twierdził sam autor, nieodwracalna konfiguracja kompozytora-specjalisty anachronicznego z punktu widzenia wykonawców i odbiorców, wywarzającego artefakt trudny, niezrozumiały, izolujący. Jego anarchizm zasadza się na fakcie wytwarzania towaru o wątpliwej wartości rynkowej, niejako podważającego dotychczasowe ujęcie warsztatowe wykształconego muzyka, a w zakresie orientacji estetycznej i technicznej tkwiącego zasadniczo po dziś dzień w tym samym miejscu od 70 lat. Z drugiej strony sam Babbitt zauważa jako zagrożenie pewne walory gestyczne, a mianowicie wytwarzanie złożonej, spójnej struktury, będącej czymś więcej, niż prostą sumą elementów nań się składających. **Nieumiejętność precyzyjnego dostrzeżenia i zapamiętania wartości któregośkolwiek z tych składników powoduje przemieszczenie zdarzenia w przestrzeni muzycznej utworu, zmianę jego stosunku do innych zdarzeń w utworze, a tym samym zafałszowanie całościowej struktury utworu.** To właśnie ten wysoki stopień „determinacji” najsilniej odróżnia taką muzykę od, na przykład, popularnej piosenki. Wszelkie „powroty do korzeni” – nowych melodii (np. u Lutosławskiego, Griseya, czy w szeroko rozumianym postmodernizmie), organiczności i naturalności dźwięku (u Griseya, Sciarrina i innych) – są więc wg Babbitta w pewien sposób daremne, bowiem „rozejście się ścieżek” już nastąpiło, zaś bariera percepcyjno-pojęciowa zdążyła się ukonstytuować. Por. M. Babbitt, *Who Cares if You Listen?*, [w:] *High Fidelity*, 1958;

³³⁷ Szerzej: R. I. Godøy, *Motor-Mimetic Music Cognition*, [w:] *Leonardo*, 2003, nr 36(4), ss. 317-319.

Ten stan rzeczy krytycznie się kanalizuje, gdy mówimy o gestach odwołujących się do systemów semiotycznych czy kulturowych. Ze względu na procesy naturalizacyjne użytkownicy danej kultury niejako odruchowo rozumieją, a dla użytkowników zewnętrznych, dla których enkulturacja jest w zasadzie konieczna do poznania kodów, idiomów i gramatyk, jest to proces bardziej złożony³³⁸. Podobne trudności komunikacyjne generuje sonifikacja *HCI* czy ujęcia matematyczne, gdy przekształcenie gestu w dane lub formuły wiąże się z daleko posuniętą redukcją elementów intuicyjnie bardzo łatwo odczytywalnych, a istotnych dla spełnienia wymagań „gramatyki”. Gramatyka ta umożliwia komunikację matematyczną lub komunikację z maszynami (znaczenie semantyczne, intencja ruchu), jednocześnie ujawniając wiele warstw, które w intuicyjnym rozumieniu są pomijane czy deprecjonowane, a które pokazują liczby, np. statystykę, bezwzględność pomiaru.

Przygotowując prawykonanie własnego utworu *visibilium et invisibilium*, do zgromadzonych w sali koncertowej odbiorców skierowałem kilka słów tytułem wprowadzenia. Nie objaśniałem technik, konceptów, znaczeń, kontekstów, ale tłumacząc zasadę działania aparatury obrazowania smugowego *Schlieren Optics*, będącej punktem wyjścia dla utworu, zachęcałem odbiorców do otwartości, poszukiwania i kojarzenia doświadczeń audiowizualnych z własnymi doświadczeniami, przekonaniami itp. Wnosząc po reakcji i dzięki informacjom, jakie napłynęły do mnie po koncercie, ta krótka zachęta stanowiła bardzo istotny impuls w ukierunkowaniu odbioru.

3.2.1. Podmiot działania i dyspozytor gestu

Bardzo wysokie wymagania postawione są w pierwszej kolejności podmiotowi i dyspozytorowi gestu, który gest wytwarza lub transformuje. Herder powie tu nawet, że właściwym wymaganiem jest „geniusz” twórczy. Powstaje przy tym pewna kontrowersja co do faktu, na ile możliwe jest przekucie chwilowej impresji mocą ekspresji twórczej w akt artystyczny, czyli, innymi słowy, przekształcenie energii psychofizycznej bezpośrednio w dzieło sztuki. Kreidler, wpisując się w Hanslickowskie myślenie, zauważa, że być może jest to osiągalne w przypadku niektórych nurtów sztuk wizualnych, muzyków improwizujących, niemniej wydaje się, że kompozytor w tym przypadku nie ma podobnej możliwości.

„Pisanie partytury przypomina tworzenie listy danych kolorystycznych na podstawie wizualnych wrażeń zachodzącego słońca nad morzem. Tam, gdzie malarz nakłada

³³⁸ Tu warto przywołać słynny przykład z Sachsa, w którym granie *ragi*, melodii bez *gamakā*, ozdobników, jej „życia i duszy” (w hinduskim rozumieniu) powodowało, że dla wykonawcy hinduskiego melodia „przestała się śmiać”. Dla Europejczyka, który o to poprosił, był to „przeźroczysty”, neutralny zabieg strukturalny. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa, 1981, s. 193.

nad nim jasnoniebieski i jeszcze jaśniejszy jasnoniebieski, kompozytor pisze słowa «jasnoniebieski», «jeszcze jaśniejszy jasnoniebieski» lub: «fortepian», «pianissimo». Od samego początku zajmuje się pojęciami i kwantyzacjami wrażeń³³⁹.

Zależnie od „silnej” lub „słabej” konstrukcji gestu, relacji straty (lub zysku) ponoszonej w tłumaczeniu intersemiotycznym, który zorganizowany jest wszak wokół problemu zgodności ikonicznej, kreowania kontekstów poprzez zestawienia i różnice, co umożliwia skuteczne zdziwienie, ale też zdawałoby się poziomie technicznych zabiegów, jak czytelność partytury, konieczny czasem jej opis, komentarz... – od wszystkich tych elementów zależy to, czy kolejni operatorzy funkcjni będą w stanie gest odczytać, to znaczy zauważyć, że pod słowami „fortepian”, „pianissimo”, może kryć się słowo „jasnoniebieski” i „jeszcze jaśniejszy jasnoniebieski”. Kreidler jednakże dostrzega możliwość zatarcia się granic między muzyką, teatrem, sztuką konceptualną i sztuką mediów dzięki nowym praktykom kompozytorskim, w których paradygmat partytur traci swą moc powszechnego obowiązywania. Wróć do tego podsumowując zagadnienia definicyjne, podmiotowe i przestrzenne gestu (rozdział 3.5).

Wspominałem już o krytykowanym przez Adorno błędzie myślowym, jaki można zaobserwować u Wagnera, Scriabina, Messiaena i wielu innych twórców, kreujących szczególnego rodzaju gesty, obiekty dźwiękowe-symbolne w oparciu o własne siatki pojęciowo-percepcyjne, a żądających równocześnie poprzez dość ściśle określenie interpretacyjnego „programu” w miarę jednolitej interpretacji. Zarówno wykonawca, jak i perceptor bez wcześniejszego teoretycznego przygotowania może nie być w stanie dostrzec takiego gestu i jego właściwego znaczenia oraz ich wagi dla całej konstrukcji. Owszem, dostrzeże, że jest to istotne, że się powtarza, być może nawet uchwyci płynne kontekstualne zmiany i odcienie, ale nie będzie w stanie zsyntetyzować tego z zakładanym przez autora znaczeniem, do którego nie ma natychmiastowego dostępu³⁴⁰. O tym samym pisze Cook, gdy wskazuje, że reprezentatywność, ale już nie metaforyczność jest dogmatyczną stronniczością (w czym zresztą, zdaje się, spotyka się z Adorno), zaś performatywność, czyli otwarcie na wrażliwość percepcyjną jest podstawą pluralizmu³⁴¹.

Podmiot i dyspozytor gestu w szczególny sposób gest więc generują (wytwarzają), kodują do komunikacji (ustanawiając gramatykę i reguły sensu), przewidując szeroki wachlarz możliwości własnych po stronie wykonawców i odbiorców, np. wkalkulowując psychofizyczne reakcje na gest muzyczny, ale i możliwe uszczerbki w dalszym przebiegu

³³⁹ J. Kreidler, *Das Partiturparadigma*, [w:] *New Magazine for Music*, 2020.

³⁴⁰ Najlepiej obrazuje to przypadek tematu Tristanowskiego miecza, opartego na elementach kulturowo znaturalizowanych (jak struktury fanfarowe czy użycie trąbek) skontrastowanego z tematem *Liebestod*, który jest dalece wyższym i bardziej skomplikowanym złożeniem, niemożliwym w zasadzie do zinterpretowania w czasie odbioru bez znajomości komentarza kompozytorskiego, czy wcześniejszej pogłębionej analizy partytury.

³⁴¹ N. Cook, dz. cyt., s. 261.

procesu „głuchego telefonu”. Wiele działań pozostaje zaś w sferze podświadomości i intuicji, a ich skutki możliwe są czasem do odtworzenia dopiero na dalszych etapach procesu komunikacyjnego. Gesty mogą być więc świadome i nieświadome, choć wzorem pozostaje świadome wyrażanie intencji zewnętrznej (woli). Jednocześnie dokonywanie tych gestów powinno być kontrolowane, ograniczane zasadami „gramatyki” kompozytorskiej i jej rewersu, czyli „gramatyki” słuchania.

3.2.2. Wykonawca gestu

Wysokie wymagania stawiane są również wykonawcy. W pierwszej kolejności jest to wymaganie, aby wykonał on pracę hermeneutyczną i gesty zakodowane przez dyspozytora odkrył oraz – filtrując je swoją wrażliwością – urzeczywistnił. Niewłaściwa interpretacja, czy nawet zwykły błąd, powodujący deformację choćby jednego drobnego elementu, może prowadzić do zerwania ciągu komunikacyjnego między obiektem, symbolem a interpretantem. Do tego wróć przy okazji analizy *Cantus in Memory Benjamin Britten* (rozdział 4.3.).

Performatywna rola wykonawcy transformowania swojego ruchu przez interfejs instrumentu w ruch dźwięku polega nie tylko na zachowaniu zgodności z „choreografią”, „skrytem” zapisanym w partyturze, ale także ideą, intuicją twórcy itp. Od wykonawcy także wymaga się więc Herderowskiego przymiotu „geniuszu”. Performer jest tłumaczem, wg Peirce’a drugim interpretantem znaku zapisanego w partyturze. Perspektywa performerera jest więc w rzeczywistości perspektywą janusową: z jednej strony jego ciało jest pośrednikiem między własnym umysłem i środowiskiem, z drugiej strony sam jest uczestnikiem pośrednictwa pomiędzy cudzym (dyspozytora) a swoim własnym umysłem.

Wykonawca wytwarza gest poprzez transformację swojego ruchu na interfejs instrumentu działając faktycznie, a więc działanie to skutecznie wzbudzając i modyfikując. Istotna jest także jego interpretacja jako działania abstrakcyjnego, formy kodowania dźwięku i komunikowania odbiorcy własnej niezależności artystycznej. Wykonawca również postawiony jest w sytuacji wykonywania także akcydentalnych, innych gestów, niż tylko te wytwarzające i kodujące, a więc powstających w odpowiedzi na dźwięk, takich jak synchronizacyjne czy ekspresyjne. Mają one na celu z jednej strony wspomagać jako pomocnicze jakość generacji dźwięku (gesty komunikacyjne, synchronizacyjne np. w ramach zespołu kameralnego czy orkiestry symfonicznej), z drugiej zaś towarzyszą mu, śledzą go lub naśladują (np. Gouldowskie kołysanie się, mruczenie pod nosem).

W pewnym sensie ujawnia się tu także rola innych wykonawców, niż można by intuicyjnie zakładać: nie tylko muzyka-instrumentalisty, śpiewaka, dyrygenta, performerera,

ale też reżyserów dźwięku realizujących partie elektroakustyczne, amplifikujących, ustalających poziomy dynamiczne itp. Podobna praca wymagająca zrozumienia i twórczego tłumaczenia przypisana jest także reżyserom dźwięku nagrywającym oraz przygotowującym tak utwalony utwór do publicznej jego prezentacji. Wszelkie ich techniczne zaniechania, mankamenty i nieumiejętności ważą na procesie komunikacyjnym. Wykonawcą, choć w szerokim sensie, może być także komputer, jeśli tylko jest mu zapewniony pewien tryb „samoświadomościowy” (np. wykorzystanie AI w czasie rzeczywistym), nie ma tu więc mowy o komputerze jako instrumencie. Komputer co prawda może nie popełniać błędów wynikających z ludzkiej natury a więc zmęczenia czy nieuwagi, ale i jemu zdarzyć się może zacięcie, błąd, przegrzanie, niekompatybilność, skok napięcia, niespodziewana aktualizacja czy inna okoliczność, która może zaważyć choćby minimalnie na zachwianiu sprawnego przebiegu działań wykonawczych.

Gesty wykonawcze są więc świadome, ale towarzyszyć im będą gesty mniej uświadomione albo nieświadome w ogóle. Wielkie znaczenie kontrolne mają tu procesy edukacyjne i enkulturacyjne, które mogą eliminować (lub przeciwnie – wzmacniać) pewne typy tych podgestów oraz budować świadomość odczytywania coraz głębszych poziomów gestycznych.

3.2.3. Odbiorca gestu

Ostatecznie proces syntezy dokonuje się w umyśle odbiorcy a także szczególnego rodzaju odbiorcy, jakim jest badacz utworu. Widząc wykonawcę (performera) wykonującego gesty, odbiorca obserwuje je w trzech perspektywach, odpowiadających Godøyowskiej triadzie Ruch-Akcja-Znaczenie (w zmienionej kolejności) czy Peircowskim trybom rozumienia rzeczy³⁴²: (1) Pierwszoosobowej (ikonicznej), opartej na obserwacji i interpretacji własnych doświadczeń; (2) Drugoosobowej (metaforycznej, symbolicznej): opartej na obserwacji gestu jako kulturowej wskazówki; (3) Trzecioosobowej (systemowej): opartej na mierzeniu i opisanu gestów jako funkcjonalnych elementów systemu („gramatyki”). Komunikacja pierwszoosobowa zawsze jest silnie subiektywna i dopiero jej obserwowanie z zewnętrznego punktu widzenia, trzecioosobowego nadaje jej wyraz pewnej obiektywności. Badanie zobiektywizowane gestu jest więc zawsze pewną formą wysiłku, którego jako twórca nie mam prawa w pogłębionej, nieodruchowej formie oczekiwać od odbiorców.

Podstawowa forma analizy, sklasyfikowana przez Schaeffera jako słuchanie *écouter* i *ouïr* dokonuje się w umyśle zawsze niejako automatycznie oraz w sposób

³⁴² R. I. Godøy, *Motor-mimetic...*, dz. cyt., s. 317-318.

nieuświadomiany. Liczy się tu przede wszystkim wrażeniowość postrzegania pierwszo- i drugoosobowego. Oczywiście dopiero zestawienie ze sobą wszystkich perspektyw daje w tym względzie pełniejszy obraz. Od skuteczności określania tych podstawowych asocjacji zależy sukces badania wyższego rzędu: interpretacji w oparciu o kody kulturowe, znaki itp.

Odbiorca będzie postawiony w różnych sytuacjach możliwości słuchowych: od *écoute réduite*, opartym na słuchaniu *écouter i ouïr* w czasie koncertu symfonicznego na żywo (a więc sfery konwenansów oraz ewentualnego skrępowania z nich wynikającego) aż do sytuacji studyjnej czy domowej, gdy najdrobniejszy fragment utworu może być wielokrotnie i niejako w powiększeniu oraz w najdrobniejszych fragmentach nagrania bardzo dokładnie zbadany i zrozumiany. W ostatniej sytuacji możliwa jest także dodatkowo analiza partytury, szkiców kompozytorskich, spektrogramów itp. Być może jest to powód, dla którego Smalley czy Roy uciekają od problemu interpretacji, a już szczególnie interpretacji integralnej w rozumieniu Tomaszewskiego, skupiając się na analizie i interpretacji doświadczeń percepcyjnych. Jednak do ujawnienia działania gestu nie wystarcza samo doświadczenie słuchowe. Trzeba także poznać wszystkie inne platformy fenomenologiczne poznania tego ontologicznego bytu, jakim jest dzieło muzyczne. Dopiero na skrzyżowaniu tych platform można uzyskać pełniejszy obraz rzeczywistości przedstawionej.

Z tego względu Cook pisząc o gramatykach analizy i interpretacji, zwraca uwagę na budowę gramatyk opisu performatywnych i doświadczeniowych wartości w ich specyficznym muzycznym znaczeniu³⁴³, a co więcej uważa, iż należałoby poszukiwać form dialogu (dyskursu) między normatywnymi i percepcyjnie zorientowanymi nurtami opisu³⁴⁴. Podkreśla nawet w pewien sposób, że tak, jak wytworzyło się myślenie paradygmatem poinformowania historycznego (zarówno w wykonawstwie, jak w analizie czy interpretacji), tak i powinny wytworzyć się paradygmaty poinformowania „strukturalnego”³⁴⁵, proponującego ponadto jakąś formę „pomostu” między systemami przekładu. Obecnie jest to w zasadzie główne oczekiwanie, które stawia się przed tym szczególnego rodzaju odbiorcą, jakim jest analityk i interpretator, ale też krytyk muzyczny czy kurator.

Niejako nawiązując do Herderowskiego „kaftana” językowego, Cook zauważa tu pewien błąd myślowy, a mianowicie fałszywe przekonanie, że język może jednocześnie opisywać i zawierać w sobie rzeczywistość. Wynika z powyższego, że to, czego nie można

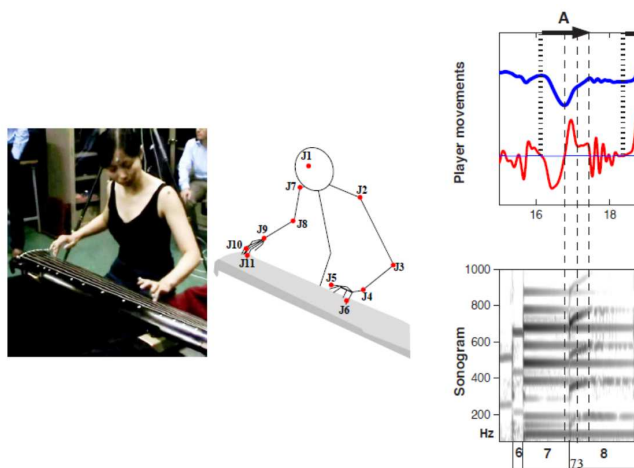
³⁴³ N. Cook, dz. cyt., s. 244.

³⁴⁴ Tamże, s. 245.

³⁴⁵ Tamże, s. 249. Osobiście szansę wytworzenia się paradygmatu poinformowania strukturalnego dostrzegam oczywiście w teorii gestu muzycznego.

opisać, nie istnieje³⁴⁶. Przywoływany często w tej pracy język metaforyczny daje możliwość reprezentacji analitycznej. Im bowiem bardziej naukowe jest podejście analityczne w sensie jego otwartości na empiryczne potwierdzenie lub obalenie, twierdzi estetyk, tym gorzej jest ono przystosowane do złożoności istniejącej praktyki. Stąd wynika konieczność korelacji, czy wręcz dostosowania gramatyk analitycznych do gramatyk kompozytorskich i gramatyki słuchania. „(...)nasze własne słowa nieustannie nam grożą, że uciekną razem z nami”: abstrakcyjne określanie polimetrii 3:2, jak pisze Cook, ma swój skutek percepcyjny³⁴⁷. Z tego wynika konieczność bycia bardzo uważnym, bowiem każde podejście, a już szczególnie normatywne, czy też uprawomocnione np. instytucjonalnie, poprzez wywoływanie „własnych percepcji”, tworzy „własną prawdę”.

Odbiorca wykonuje więc dwa typy gestów: gesty myślowe, czyli odkodowywania gestu zakodowanego przez dysponenta oraz gesty powstające w odpowiedzi na dźwięk, czyli działania akcydentalne, performatywne jako gesty towarzyszące: podążające za dźwiękiem, śledzące go lub naśladowujące. Te ostatnie wynikają przede wszystkim z siły i sugestii odruchu ucieleśnionego poznania. W tej sytuacji słuchanie technologiczne staje się elementem kontrolnym, ale niepożądanym. Gesty odbiorcy nie muszą być uświadomione, mogą być automatycznie odruchowe na poziomie tak kulturowym jak psychofizycznym. Możliwość uświadomionego odczytania gestów przez odbiorcę konwaliduje nieświadomione gesty twórcy i wykonawcy.



Ryc. 29. Trzecioosobowa perspektywa obserwacji gestu wg Godøya³⁴⁸.

³⁴⁶ Tamże, s. 256.

³⁴⁷ Tamże, s. 259.

³⁴⁸ R. I. Godøya (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 133.

3.2.4. Komunikacyjność zogniskowana percepcyjnie

W opisanym wcześniej „głuchym telefonie”, jakim jest ciąg komunikacyjny dystrybutor-wykonawca-odbiorca, najważniejszym z gestów będzie więc ten dokonywany w gramatyce kompozytorskiej i gramatyce wykonawczej oraz w innych wspomnianych już gramatykach, które nie będą indyferentne względem gramatyki słuchania czyli percepcji odbiorcy.

Sądzę, że kluczowe znaczenie w komunikacji gesturalnej ma utożsamienie tego procesu z szeregiem zjawisk czy teorii kognitywnych, dogłębnie zbadanych i cieszących się ugruntowaną pozycją. Zjawiska takie jak scena słuchowa, ucieleśnione poznanie, kontrakt audiowizualny i pokrewne mu formy (choćby skuteczne zdziwienie) bardzo często zachodzą w oparciu o kumulatywne spełnienie pewnych przesłanek, objaśniając jednocześnie różne aspekty wynikające z zaistnienia zjawiska. W pewien sposób można powiedzieć, że gest jest **jakby** intermedialny, właśnie ze względu na swoją syntetyczną naturę i multimodalne odwołania tak psychofizyczne jak i wprost konwencjonalne. Na podstawie powyższego sądzę, że wobec percepcji gestu nawet nieposiadającego waloru wizualnego czy performatywnego muszą najpierw zostać spełnione warunki brzegowe zaistnienia np. kontraktu audiowizualnego, którym w pierwszej kolejności jest zapewnienie komfortu odbiorcy, koniecznego do wykształcenia się wartości dodanej. Zapewnienie komfortu może zwiększać siłę oddziaływania gestu³⁴⁹, jego wiarygodność, moc perswazji oraz umożliwiać dostrzeganie i odczuwanie wrażeń absolutnie uniwersalnych (abstrakcyjnych) czy absolutnie konkretnych, także tych ulotnych, nienazwanych lub nienazywalnych, co więcej może także – przeciwnie – osłabiać je, bądź udaremniać. Każdy odbiorca ma inny, niezbędny w tym zakresie poziom otwarcia, jest więc to aspekt wysoce zindywidualizowany, choć pozostaje zawsze margines wystąpienia generalnego oddziaływania gestu. Zielińska wskazuje na następujące tego typu warunki³⁵⁰:

- (1) Niezakłócony przesył danych;
- (2) Komfortowe warunki odbioru;

³⁴⁹ W tej sytuacji nie można ignorować drobnych, niepozornych źródeł owych gestów. Dobrze obrazuje to sytuacja z *Sinfonia concertante* na małe obiekty dźwiękowe i perkusję oraz wielką orkiestrę symfoniczną Zielińskiej, w notatce do której kompozytorka wskazała, że poszukiwała możliwości wyrażenia „potężnych” w sensie psychofizycznym, ale też ich rangi w dziele gestów za pomocą skromnych środków, w tym używając „odpadków”: menażek, pustych butelek, przecinaka do jajek itp. Por. [Rozmowa z Lidią Zielińską, Program 2 Polskiego Radia, 18.09.2015 w antrakcie Koncertu Inauguracyjnego 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień] *Sztuka słuchania* [źródło:] <https://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/1506861.58-Warszawska-Jesien-w-Dwojce-Sztuka-sluchania> [dostęp: 01.05.2023]; Por. L. Zielińska, [Notka o utworze] *Sinfonia concertante*, [w:] *Książeczka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa, 2015.

³⁵⁰ Warunki te są w zasadzie bardzo blisko założeń np. formy psychologicznej Lutosławskiego. L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, dz. cyt., s. 234.

- (3) Formalne zapewnienie czasu na resyntezę i na wytworzenie się wartości dodanej;
- (4) Jak najwyższa jakość techniczna przekazu;
- (5) Odwoływanie się do pamięci długotrwałej odbiorcy: jego doświadczeń życiowych, marzeń, emblematów kulturowych, przeświadczeń, wiedzy³⁵¹;
- (6) Umiejętność nakłonienia odbiorcy do empatii.

Ze względu na wspomniany, ciągle podświadomie dokonywany przez odbiorcę test podobieństw i różnic, może się u niego wytwarzać szereg reakcji psychofizycznych z napięciem i odprężeniem na czele. Te kategorie są dość istotne dla rozpoznania natury gestów. W rozumieniu potocznym takiego napięcia generowanego u słuchacza możemy się doszukiwać także w napięciach kontekstowych (tu wynikających szczególnie z trzech typów wyróżniania znaków czy rozumienia rzeczy u Peirce'a): (1) między gestem a jego efektem brzmieniowym (ruch a jego skutek bądź brak skutku), (2) między gestem a jego znaczeniem, (3) między gestem a jego obrazem (faktycznym oraz wyobrażonym) itp. Gra tymi budowanymi „polifonicznie” na kilku warstwach mediów napięciami umożliwia wynajdywanie nowych rozwiązań formalnych, np. umieszczanie punktów węzłowych danych mediów w rodzaju kulminacji w zupełnie nietypowych miejscach. Kulminacji nie będzie trzeba więc rozumieć jako najwyższego punktu dynamicznego i ekspresyjnego, a raczej jako punkt szczytowej intensywności trajektorii przyjętych środków faktycznych, np. audialnych, ale też wirtualnych.

To poczucie napięcia, ale także inne wspomniane zjawisko, którym jest problem „uczenia” odbiorcy materiału, problem pamięci, składania „obietnic” i ich spełniania poprzez strukturę dzieła sztuki, testu podobieństw i różnic czy wartości dodanej omawianych w kontekście audio-wizji, można wytłumaczyć z innej, Brunerowskiej perspektywy skutecznego zdziwienia, godzącej problematykę kognitywną z tą umocowaną kulturowo (znakowo). Na rolę i istotność tej koncepcji w polskiej epistemologii muzycznej zwrócił uwagę Marcin Strzelecki.

„Droga do banału jest wybrukowana twórczymi intencjami. Nie jest łatwo zdefiniować zdziwienie. Jest to coś niespodziewanego, co budzi refleksję lub zdumienie. Jest rzeczą ciekawą, że skuteczne zdziwienie nie musi się wiązać z czymś rzadkim, niespodziewanym czy też dziwnym i często nie odznacza się żadną z tych cech. co więcej, skuteczne zdziwienia (...) mają w sobie, jak się wydaje, pewien element

³⁵¹ Szczególną formą pamięci długotrwałej są wiedza i umiejętności muzyczne, ale także intuicja. Pisze o tym Paweł Szymański w kontekście łamigłówek muzycznych, zadawanych za pomocą swoich surkonwencjonalnych utworów słuchaczowi: „(...) trzeba potencjalnemu słuchaczowi dać szansę domyślania się tego podtekstu (czy domyśli się on – i czy powinien domyślać się – prawidłowo, to osobny problem)”. P. Szymański, *Autorefleksja*, [w:] L. Polony (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków, 1986, s. 297.

oczywistości, w pierwszym momencie doznajemy szoku rozpoznając w nich coś już znanego, po czym uczucie zdumienia mija całkowicie³⁵².

Gdzie indziej Jerome Seymour Bruner zwraca uwagę, że akt, który wywołuje skuteczne zdziwienie jest znakiem rozpoznawczym twórczego przedsięwzięcia³⁵³, stanowi punkt, w którym ma miejsce produkcja nowości.

Skuteczność zdziwienia wynika z trzech obszarów, które mogą się realizować w twórczości muzycznej poprzez osadzanie obiektów w nowych, nieznanych dotąd kontekstach, wykraczających poza utarte sposoby doświadczania świata, a podsuwając „nowy instrument manipulacji światem”^{354, 355}.

- (1) Skuteczności przewidywania: taki rodzaj zdziwienia, który daje możliwość kontynuacji (zarówno nagłym, jak i powolnym przyrostem wiedzy i oczekiwań);
- (2) Skuteczności formalnej (ikonicznej): zdziwienie nagłej iluminacji (momentu *εὐρίκασεν* [*heurēkamen*]), która odsłania nieoczekiwane połączenie między znanymi, ale do tej pory postrzeganymi oddzielnie lub wręcz obco zjawiskami. Dotyczy raczej dziedzin doświadczeń zmysłowych, fizycznych i psychicznych;
- (3) Skuteczności metaforycznej: zdziwienie wynikające z nieoczekiwanego połączenia między znanymi, ale do tej pory postrzeganymi oddzielnie lub wręcz obco doświadczeniami. Dotyczy raczej dziedzin kulturowych, myślowych, abstrakcyjnych.

Warunki kontraktu audiowizualnego są w zasadzie warunkami dla poprawnego wykonania dzieła muzycznego, a więc i zapewnienia najprościej rozumianej **czytelności** gestom: niezakłóconego przesyłu danych, najwyższego stopnia technicznego w warunkach koncertowych. To nie tyle bezbłędne wykonanie utworu, gdyż niektóre błędy nie wążą skądinąd na odbiorze gestów jako całości, ile umiejętność odtworzenia gestów z partytury i bezbłędnego **energetycznego** ich zarysowania dla zbudowania poprawnej atmosfery odbioru dzieła. Z tego względu bardzo istotne jest kształtowanie przez kompozytora audiosfery dzieła w taki sposób, aby jak najlepiej „dostrajać” ucho odbiorcy do „detalu”.

Z tego powodu w *visibilium et invisibilium* zdecydowałem się na wprowadzenie zapętlonych w nieskończoność dronów, trwających przed i po utworze, które, jak już wspominałem, wprowadzają w atmosferę słuchania i obserwowania oraz otwierają się

³⁵² J. Bruner, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, tłum. E. Karasińska, Warszawa, 1971, s. 36.

³⁵³ Por. Tamże, s. 35.

³⁵⁴ Tamże, s. 36 i d.

³⁵⁵ M. Popova, *Pioneering Psychologist Jerome Bruner on the 6 Pillars of Creativity and How to Master the Art of “Effective Surprise”*, [w:] *The Marginalian*. 21.04.2014. [źródło:] <https://www.themarginalian.org/2014/04/21/jerome-bruner-on-knowing-left-hand-creativity/> [dostęp: 01.05.2023].

na pewne wyobrazenie wyłonienia się i obrócenia dzieła jako całości w nieskończoność. Szereg warunków był tu postawiony także przed kompozytorem: zaplanowanie struktury tak, aby przewidzieć potrzebę odpoczynku, potrzebę odmiany, potrzebę swoistej celowości, a więc spełniania lub niespełniania obietnic i wiążących się z nimi ustrukturuowań napięcia-odprężenia.

Ze względu na przyjęcie różnego typu gestów na różnych poziomach i odwołujących się do różnej proveniencji odbiorców (będących pierwszy raz na tego typu koncercie, wytrwałych melomanów, kolegów ze środowiska, a więc profesjonalistów i in.) ramy utworu zostały skonstruowane tak, aby zapraszać do „polifonii myśli i wrażeń” oraz, jak sądzę, zapewniać przestrzeń dla zaangażowanego odbioru. Intensyfikacje i rozrzedzenie akcji muzycznych w odpowiednich proporcjach, skutkujące odpowiednio napięciem i odprężeniem, rozdzielenie punktów kulminacyjnych dźwiękowego oraz wizualnego [V, od t. 256] od punktu kulminacyjnego znaczeniowego [VI, t. 409], różnorodność zestawień warstwy bodźców niemuzycznych (video-playback, ruch, wizualność i przestrzenność zespołów) stanowią główne narzędzia w kreowaniu dzieła.

Napięcie generowane w I części przez wizualizacje uderzeń frusty coraz bardziej zwalnianych i rozciąganych w czasie oraz zestawianych kontrapunktycznie z coraz bardziej intensyfikowaną, przyspieszaną akcją dźwiękową i wyłaniającym się na bazie nomenklatury Smalleyowskiej dźwiękiem właściwym [I, np. t. 59-73] z szumów [I, t. 4-33] i strzałek [I, t. 34-58] wzrasta. W kulminacyjnym momencie tej części ukazanie się bardzo zwolnionej wizualizacji fali dźwiękowej wydobywającej się z frusty i odbijającej się od podłogi i ścian dzięki możliwości *Schlieren Optics* zestawione jest z pojawiającym się w końcu skryzalizowanym szeregiem harmonicznym oraz dzwonekami liturgicznymi, wzmacniającymi kulturowy odruch przekonania o ważności tego momentu, jego metafizycznym charakterze, co w ogólnej perspektywie robi wrażenie warstwy audialnej posiadającym wielką intensywność ruchu [I, t. 136-141]. Napięcie generowane pomiędzy gestem wizualnym a pozostałymi gestami, ich kontekstami i znaczeniami jest bardzo duże, chociaż, mam nadzieję, wystarczająco przygotowane długotrwałym procesem o charakterze wprowadzającym.

3.2.5. Komunikacyjność zogniskowana ekspresyjnie

„Według Marshalla McLuhana charakter medium używanego do przekazywania wiadomości ma większe znaczenie niż samo znaczenie lub treść wiadomości. Nasz

świat to nie **tylko to**, jak go postrzegamy, ale to jest **właśnie to**: jak go postrzegamy³⁵⁶.

Podobnie jak w sztukach plastycznych zaczęto uwzględniać „ja” i „ty” patrzące, a w świecie przedstawionym literatury³⁵⁷ opisuje się „ja mówiące”, tak też należałoby, jak sądzę, zacząć uwzględniać w rzeczywistości przedstawionej dzieła muzycznego „ja” i „ty” słuchające³⁵⁸ jako muzyczną paralełę, np. koncepcji preposteryjnego odczytywania sztuki Mieke Bal. Perspektywa patrzenia (słuchania) umożliwiającą trafne odczytanie komunikatu (kontekstu komunikatu), jest jednocześnie perspektywą opisu rzeczywistości przedstawionej³⁵⁹. Gest z konieczności zakłada istnienie jakiejś formy „ty”, nawet jeśli tym „ty” jest komputer przetwarzający ciągi liczb.

„Zainteresowanie formą «ty» nasiliło się w filozofii i w literaturze w efekcie wyczerpania się refleksji o «on» i «ja» zwróconych ku światu przedmiotowemu i ku samemu podmiotowi. Oba dyskursy dopiero odkrywają potencjał, który tkwi w formie «ty» umożliwiającej nowe sposoby reprezentacji doświadczenia «ja». Narracja drugoosobowa, mimo że ma już prawie sto lat, nie doczekała się na gruncie polskim szerokiej bibliografii. Co o niej wiemy? Łączy się z narracją pierwszoosobową, a postać, którą narrator określa jako «ty» (adresat wypowiedzi), to zazwyczaj jeden z bohaterów utworu, często postać główna. Narracja drugoosobowa umożliwia wypowiedzanie się nie tylko na temat «ty», lecz także – «ja»³⁶⁰.

³⁵⁶ K. Lang, *Linea mundi* [notka o utworze], [źródło:] <https://www.soundohm.com/product/linea-mundi-lp> [dostęp: 01.05.2023]. Por. „Nasze postrzeganie świata jest filtrowane, a nawet kreowane przez kanały transmisji: bardzo duża część tego, co widzimy i czego słuchamy, nie jest po prostu reprodukowana, ale opracowywana i odtwarzana przez narzędzie elektroniczne, które redefiniuje charakter przekazu i nakłada się na nie na swoim konkretnym doświadczeniu, zastępując je. Dlatego, jeśli «medium jest przekazem», to cechy właściwe przekazowi są mniej istotne niż cechy kanału, podobnie jak technologia pozwalająca na transmisję, elektroniczne przetwarzanie i zniekształcenie tego przekazu staje się rzeczywistym przedmiotem przekazu. Trwałość rzeczywistości ustępuje zatem miejsca ciągłemu procesowi próbkowania, filtracji, transformacji i zniekształcenia. Kanały transmisji mają tendencję do dematerializacji różnorodnych i niezliczonych zjawisk składających się na rzeczywistość i rozpuszczania ich w elektronicznym i hipnotycznym kontinuum.” F. Romitelli, *Note de programme de «Audiodrome - Dead City Radio»*, 2003 [źródło:] <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/14257/> [dostęp: 01.05.2023].

³⁵⁷ Upowszechnienie się koncepcji konstrukcji świata przedstawionego zgodnie przypisuje się Ingardenowi.

³⁵⁸ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133-134), 2012, s. 41.

³⁵⁹ Założenie relacyjności dzieła, wyróżnienie, bądź właściwie ujawnienie „ja” słuchającego jako odpowiednika narratora, czasem struktury (auto)ekspresji twórcy, a czasem i wykonawcy, „ty” słuchającego jako odbiorcy, struktury czasowej, przestrzennej, pozwoliłoby być może na przeprowadzenie jakiejś formy paraleli dla dzieł muzycznych względem diegezy w audiowizji czy świata przedstawionego w prozie. Nie da się nie zauważyć, że stosunek do gestów jest najczęściej wyznaczony jednoczesnym stosunkiem do diegetycznej funkcji muzyki. Tworzy to czasem wrażenie paradoksu: Grażyna Bacewicz czy Witold Lutosławski z jednej strony twierdzą, że muzyka nie wyraża żadnych uczuć, ani „nic nie opowiada” poza samą sobą i swoimi emocjami, a z drugiej strony budują paralele do narracji teatralnej (*Kwartet smyczkowy*, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Lutosławskiego*) itp., by nie wspomnieć wcale nierzadkich przykładów ewidentnej (auto)ekspresji u obu twórców (autopastisze u Bacewicz, a także jej wyraźnie gesturalna opera radiowa *Przygoda Króla Artura*).

³⁶⁰ I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota*, [w:] *Ruch literacki*, r. LXII, z. 5, 2021, s. 683.

Ustanawianie komunikatu, treści gestu jest możliwe ze względu na jego kierunek, tj. albo będzie to gest wewnętrzny, introwertyczny, czyli komunikacja w stronę siebie, albo też gest zewnętrzny, ekstrawertyczny, czyli komunikacja w stronę odbiorcy³⁶¹. Nie wszystkie zabiegi twórcze muszą więc być zrozumiałe. Dzieło sztuki zwyczajowo traktowane jest jako byt o charakterze abstrakcyjnym i generalnym. Znane są jednak przypadki, gdy może być ono dziełem indywidualnym i konkretnym, albo zindywidualizowanym i ukonkretnionym w pewnych aspektach. Znani są z imienia i nazwiska odbiorcy pewnych warstw komunikacyjnych w utworach, a więc owi „ci” słuchający: np. kardynał Ascanio Sforza zalegający z płatnościami Josquinowi des Presowi, w wyniku czego powstał słynny madrygał *In Te Domine, spaeravi*, czy Henryk Mikołaj Górecki swym utworem sakralizujący i metafizycznie wzywający własnej matki, Otylii, w *Ad Matrem* (choć równie dobrze, mogłaby być to każda matka, albo Matka Boża, albo też wszystkie te możliwości jednocześnie). Znany jest cytat Lutosławskiego zdradzający, jak sądzę, intencję wyznaczenia całej grupy „ty” słuchających: „Moje wysiłki nie mają na celu zjednania jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać. Tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo jak ja”³⁶². Może być w końcu tak, że palec kompozytorski nie wskazuje żadnego „ty” słuchającego, a ukryty w dziele komunikat, by tak rzec, „idzie w eter” podobnie jak w muzyce renesansowej, gdzie przy dostępnych jedynie księgach głosów brak jest jednolitej całościowej partytury. To nieomal uniemożliwiało, a w każdym razie mocno utrudniało poznanie dzieła i sprawiało, że potencjalnie jedynym odbiorcą porządków liczbowych, proporcjonalnych i wielu innych, chociażby wizualnych, czy symbolicznych ostatecznie mógł być sam kompozytor i sam Bóg: nie wykonawca, nie słuchacz³⁶³. Być może oczywistą jest myśl, że dzieło jako wielopłaszczyznowy fenomen jest poznawalne w różny sposób i z różnych perspektyw. Te perspektywy właśnie ujawniają naturę gestu.

Gest może być autoekspresywny, gdy dobór rozumienia, kształtowanie gestów, ustanawianie gramatyki komunikuje, eksplikuje poglądy, uzewnętrznia prawdę wewnętrzną twórcy. Jednocześnie platformą spajającą jest odbiorca. Dzięki uwzględnianiu gramatyk słuchaczy w konstruowaniu gramatyk kompozytorskich można w łatwy sposób uniknąć sztuczności, a osiągnąć wrażenie naturalności, doświadczenia prawdziwości ludzkiej ekspresji w geście przekazującym niejako czystą energię.

³⁶¹ Por. Teoria intensywnych i ekstensywnych semantyk ekspresyjności, w tym autoekspresji. K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna...*, dz. cyt., s. 125 i d.

³⁶² T. Kaczyński, *Zeszyt myśli W. Lutosławskiego*, [w:] J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski (red.), *Witold Lutosławski – Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999, s. 247.

³⁶³ W oczywisty sposób ten stan rzeczy zmienił się wraz z rozpoczęciem zapisu muzyki dawnej (np. Palestrinowskiej) w formie współczesnej nam partytury.

Z tego względu uzasadnienie jako gesturalne znajdują style minimalistyczne (Górecki powie: maksymalistyczne) czy redukcjonistyczne, bowiem skrajny redukcjonizm zarówno w zakresie formy, jak techniki pozwala unaocznić gest, a wyczułone, skoncentrowane „ucho” słuchacza skierować bezpośrednio na interesujący gest, przemieniany choćby w najmniejszym stopniu oraz na obserwację własnych nań reakcji psychofizycznych. Jak mówi Wielecki: „O rzeczach najważniejszych zwykle mówi się szeptem”³⁶⁴. Można powiedzieć, że im bardziej ograniczony technicznie jest gest, tym bardziej radykalny i introwertyczny (choć oczywiście pod warunkiem skonstruowania w sposób koherentny systemu gramatyki utworu). Zapewne stąd wynika intuicyjne kierowanie się twórców związanych z muzyką relacyjną w kierunkach wyznaczonych przez Henryka Mikołaja Góreckiego, Arvo Pärta, Steve’a Reicha, Terry’ego Riley’a, Tomasza Sikorskiego, Galinę Ustwołską, czy ich następców, w tym wspomnianego Klaus’a Langa i wielu innych, tj. ku poszukiwaniom radykalnej, niezmaćonej klarowności wypowiedzi. Dobrze pokaże to analiza wyrażona w kolejnym rozdziale.

Myśl, o której za chwilę powiem, przyświeca mi od pewnego czasu w mojej twórczości. Można powiedzieć, że wyewoluowała ona z wielowarstwowych układów polifonicznych (poziomych, łatwiejszych do śledzenia „procesowego”, trudniejszych do śledzenia „wydarzeniowego”) do „homofoniczności” w sensie gesturalnym (układów pionowych), choć nie uważam, by miało to automatycznie pociągać za sobą przypisanie stylistyczne do minimalizmu czy redukcjonizmu konstruktywistycznego. Interesuje mnie proces, któremu podporządkowuję wszystkie gesty i ich składowe na niższych poziomach zakomponowania, choć detal nadal pozostaje ważny. W procesie najbardziej fascynuje mnie zakomponowanie sytuacji powtórzeń i różnic.

Aby skierować wyczułenie odbiorcy na gest, jego „kontur” i śledzenie kontekstów jego pojawiania się, myślę przede wszystkim spektromorfologicznymi kategoriami gestu i faktury jako figury i tła. Z tego powodu partytura może wizualnie wyglądać na mało skomplikowaną (za wyjątkiem może fragmentów, gdzie występuje więcej operacji przetworzeniowych, modulacji gestów), bo służy przede wszystkim generacji gestów, zaś redukcja i uczynienie warstw sprawiają, że wszelkie procesy wyższego poziomu są odpowiednio wyróżnione. To ostatnie dotyczy zwłaszcza cytowania, czy raczej referencjonowania jako otwarcia się rzeczywistości przedstawionej *visibilia et invisibilia* na rzeczywistości przedstawionej innych dzieł sztuki, które wytwarzają sieć wzajemnych tłumaczeń i kontekstów.

Mimo tej widocznej w partyturze redukcji, nie uchybia ona złożoności barw, złożeniom fakturalnym, relacji między warstwami, zaś zestawienie z pozostałymi mediami (partią zespołu

³⁶⁴ A. Mądro, dz. cyt., s. 99.

amatorów, audio-playback, video-playback i tańca) jako wzajemnych kontrapunktów wystarczająco komplikuje odbiór jako formę wielowarstwowego obrazu. Redukcja jest moim świadomym wyborem, komplikacja zaś jest przeniesiona na inny poziom percypowania odbiorcy niż swego rodzaju śledzenie dźwięków. Wracam tu do tezy Ingardena, który eksplikował, że ogląd samej partytury nie świadczy o wartości dzieła, ponieważ sama partytura nie obejmuje całości ontologicznego bytu, jakim jest utwór.

W *visibilium et invisibilium* założona została różnorodność „ty” słuchających i próba zapewnienia każdemu z nich przestrzeni dla siebie, tj. możliwości skutecznego zdziwienia na różnych poziomach dostępności. Sądzę jednak, że najistotniejsza treść, czyli kulminacja znaczeniowa, wypowiedziana jest literalnie szeptem, ustami muzyków szepczących słowa o metafizycznych oczach zaczerpnięte z *Bhagavadgītā*.

3.3. Wyodrębnianie i grupowanie gestów muzycznych

3.3.1. Ujęcie generatywne

O generatywności muzycznej można, jak sądzę, mówić w dwóch trybach: szerokim i ścisłym. Pierwszy istnieje, gdy twórca buduje swoją wypowiedź w oparciu zarówno o spekulatywne jak i arbitralne, tkwiące wyłącznie w jego własnej, niekoniecznie uświadomionej woli reguły. Ten zespół przyjętych reguł można określać jako gramatykę, aktualizację tego, co jest generatywnie możliwe. Każdy porządek generatywny jest jednocześnie transformatywny: dzięki mocy transfiguracji możliwa jest nieskończoność gramatyki, bo przekształcanie umożliwia dalsze tworzenie nieskończonej ilości potencjalnie nieskończonej długich wyrażań, w przypadku muzyki struktur dźwiękowych, zaś w przypadku niniejszej pracy – gestów muzycznych. Bielawski potwierdza tę intuicję, uznając proces generacji za jedną z postaci transformacji przeniesienia w inną przestrzeń. Dlatego należy odróżniać generatywność³⁶⁵ od procesu generacji³⁶⁶.

I tak, aby wytworzyć gest dźwiękowy złożony hierarchicznie z gestów niższego rzędu, jego złożenie następuje w sposób transformatywny. Zależność generatywności od transformatywności zgodna jest w moim przekonaniu z naturalną, ludzką cechą,

³⁶⁵ „1. «związany z rozmnażaniem generatywnym»

2. «związany z gramatyką generatywną» [hasło:] *generatywny*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWM* [źródło:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/generatywny.html> [dostęp: 01.05.2023].

³⁶⁶ „Proces przekształcania różnych postaci energii na energię drgań” [hasło] *generacja*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWM* [źródło:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/generacja;2461208.html> [dostęp: 01.05.2023].

a mianowicie, że oprócz myśli człowiek nie jest w stanie nic stworzyć, a tylko przetwarza (przestrzennie) otaczającą go rzeczywistość³⁶⁷.

Zgodnie z intuicją Chomsky'ego chodzi więc o pewną formę sterowania napięciem między generowaniem i przekształcaniem, kompetencjami a wydajnością, wiedzą abstrakcyjną, czyli określaniem systemu opartego na regułach a wykorzystaniem tej wiedzy w dowolnej sytuacji, tj. wytwarzaniem i odbiorem³⁶⁸. Wspomniany już Cox w tej grze napięć przechyla szalę korzyści na rzecz koncentrowania się na wyjątkowych cechach poszczególnych dzieł, niż na rzecz jednorodnego systemu, który umożliwia wyjątkowość tych dzieł³⁶⁹.

Przede wszystkim generowana jest więc gramatyka, komplementarna, wewnętrzny świat środków danego, konkretnego dzieła: jego procedury, skrypty, kody postępowania kompozytora, jednym słowem jego reguły postępowania technicznego. W tej kwestii dzieło przypomina nieco struktury normatywne: generalne i abstrakcyjne wyrażenia językowe nieposiadające wartości logicznej, posiadające za to swojego adresata, zakres zastosowania, tj. okoliczności stosowania oraz zakres normowania, tj. wskazany model zachowania³⁷⁰. Pisze o tym Steven Feld:

„Jeżeli muzykę potraktujemy jako dziedzinę wiedzy kulturowej i posłużymy się lingwistycznym pojęciem opisu generatywnego, to wyjaśnianie etnomuzykologiczne możemy zdefiniować jako teorie o rzeczach, które ludzie muszą wiedzieć, aby rozumieć, wykonywać i kreować muzykę akceptowalną w swych kulturach. Taka teoria, podobnie jak teoria lingwistyczna oraz etnonaukowa teoria antropologiczna ma na celu wykrycie ukrytych reguł, które leżą u podłoża zachowania systemowego, które nazywamy muzyką”³⁷¹.

Reguły sensu („interpretant”), przekształcające wyrażenie językowe (myśl, pomysł, ideę) siecią reguł gramatyki w dzieło, tkwią w woli kompozytora³⁷². Dlatego rekonstrukcja reguł gramatycznych wyznaczonych dla danego dzieła jest formą rozumianego

³⁶⁷ Por. L. Bielawski, dz. cyt., s. 176.

³⁶⁸ N. Cook, dz. cyt., s. 242.

³⁶⁹ F. Cox, dz. cyt.

³⁷⁰ Podobieństwo to, jak sądzę, jest jednak tylko iluzoryczne, bo sztuka kompozytorska wymaga umiejętności „gry” na podobieństwach i różnicach, elementach stabilnych (normy) i niestabilnych (odstępstwa). Dlatego wyrażenia, które składają się na gramatykę nie powinny mieć formy dyrektywnej, skoro założeniem jest wykorzystywanie procedur, ale i ich łamanie, jeśli tylko taka jest wola kompozytorska.

³⁷¹ S. Feld, *Linguistic models in ethnomusicology*, [w:] *Ethnomusicology*, t. 18, s. 210. [za:] S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze*, Warszawa, 1995, s. 167.

³⁷² W dodatku obowiązującym zgodnie z uzasadnieniami tetycznymi, aksjologicznymi i behawioralnymi. Por. S. Wronkowska, *Podstawowe pojęcia prawniczości*, Poznań, 2005, ss.11-17.

w Griseyowskim sensie „szkieletu” utworu (w przeciwieństwie do „mięsa”, odpowiadającego transformatywności i „skóry”, odpowiadającej doświadczeniom zmysłowym³⁷³).

Jednocześnie, jak zauważają autorzy *GTTM*, gramatyka kompozytorska jest awerssem rewersu, gramatyki słuchania z uwagi na natywność, dostępność kompetencyjną oraz uniwersalność, te zaś są dostępne każdemu człowiekowi. Na marginesie trzeba zaznaczyć, że osobiście, jak już kilkakrotnie pisałem, dodaję tu także gramatyki wykonawcze, gramatyki analizy-interpretacji, gramatyki notacji itp. Gramatyka kompozytorska podlega prawom psychoakustyki i kognitywistyki, w tym szczególnego rodzaju doświadczeniu, jakie stanowi ucieleśnione poznanie czy skuteczne zdziwienie. Znajomość tych schematów wzbogaca świadomość stosowania środków w gramatyce kompozytorskiej, co zresztą uzasadniają wszelkie uznane systemy, jak choćby system tonalny, gdzie z akustyki wywodzone jest pierwszeństwo akordów durowych, potem mollowych (szereg harmoniczny i teoria Rameau odwróconego szeregu harmonicznego), zawsze durowa dominanta septymowa, zasady dublowania składników (oktaw i kwint), pozycji zasadniczej jako podstawowej formy akordu (pozostałe, zwłaszcza I i III przewrót są jego osłabiającymi prefiguracjami), przestrzenność układu (skupiony, rozległy), ciężarów skalowych, dysonansu i konsonansu (dudnienia w ujęciu Helmholtza, jak to proponuje Guczalski³⁷⁴), stabilności i niestabilności (kadencji doskonałej przeciwstawianej zwodniczym rozwiązaniom czy ciągom wtrąceń) itp.

Gramatyka w końcu ustala też zasady relacji między warstwą powierzchniową, czyli reprezentacją zdania, a głęboką, czyli treści w utworze. Generatywność jest właściwie drugim krokiem w budowaniu systemu dźwiękowego utworu, co przy jednoczesnym ustalaniu czy uszczegółowianiu reguł gramatycznych może trwać zarówno na etapie prekompozycji, samej kompozycji, a czasem i później. Generatywność ustala zasady transformacji i kierunkuje obszary percepcyjne, które będą wykorzystywane. Generatywność zapewnia eksplicytność systemu: im bardziej klarowne reguły gramatyczne, tym potencjalnie większy komfort odbiorcy³⁷⁵ oraz silniejsze gesty i ich konteksty oraz łatwiejsza możliwość przeprowadzenia procesów naturalizacji i enkulturacji w długotrwałej perspektywie, w czym

³⁷³ Por. G. Grisey, *Tempus ex machina...*, dz. cyt.

³⁷⁴ Por. K. Guczalski, *Harmonia nie tkwi w liczbach. O pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach*, [w:] *Scontri*, nr 2, 2015, ss. 77 i d.

³⁷⁵ O tym pisze Meyer w rozdziale poświęconym hierarchicznym strukturalizacjom w dziele muzycznym. Por. L. B. Meyer, *Explaining music. Essays and Explorations*, Berkeley, Los Angeles, Londyn, 1973, s. 80 i d. Światy złożone bez hierarchii uciekają od możliwości obserwowania i rozumienia, przekraczając możliwości pamięci i przewidywania. Dlatego są, jak o tym pisze Skórzyńska, płaską ontologią. Meyer proponuje, aby hierarchizację budować na „domknięciach” struktur jako najbardziej podatnych na percepcję i wyodrębnienie. Teoria Meyera jest jedną z podstaw mojej propozycji strefowego ujęcia gestu.

swoją drogą tkwi być może sukces systemu tonalnego dur-moll³⁷⁶. Generatywność służy wyrażeniu konceptualizacji (w tym poprzez gest) poprzez ustalenie jej reguł. Generatywność zapewnia hierarchię gestów: gesty niższego rzędu tworzą gesty wyższego rzędu³⁷⁷.

Jednak reguły sensu nie są możliwe do narzucenia jednostronnie, bowiem determinujące będą także wszelkie inne wymieniane gramatyki, stanowiące awers lub rewers tej samej gramatyki słuchania. Ze względu na teorię ucieleśnionego poznania nawet abstrakcja może znaleźć swoją przypadkową referencję w jakimś indywidualnym doświadczeniu. Dowodzi tego fakt, że z jakiegoś powodu następstwo dominanta-tonika powszechnie odbierane jest jako napięcie-odprężenie, zaś wprowadzanie subdominanty i dominanty względem toniki – jakociążenie odśrodkowe i dośrodkowe. Podobnie często to, co wydaje się percepcyjnie abstrakcyjne, mogłoby w zamierzeniu kompozytorskim być przyporządkowane do trybu mimetycznego (semiotycznego). I na odwrót: może następować proces doszukiwania się sensu w abstrakcyjnie zamierzonych elementach.

Mówiąc o generatywności, nie sposób nie powiedzieć także o właściwej muzyce generatywnej (często zwanej algorytmiczną)³⁷⁸. Jak przytacza za Philipem Galanterem Strzelecki: „Sztuka generatywna odnosi się do jakiegokolwiek praktyki, gdzie artysta używa systemu, takiego jak zespół reguł języka naturalnego, programu komputerowego, maszyny lub innego pomysłu proceduralnego, który działa z pewnym stopniem autonomii, przyczyniając się do, lub skutkując kompletnym dziełem sztuki”³⁷⁹. Rysując podział tego ujęcia między podmiotowość, czyli subiektywność wyrażaną w twórczej woli kompozytorskiej, a obiektywność z jej wyeksponowaną rolą procedury, Strzelecki wyróżnia jednocześnie trzy rodzaje rezultatu działań generatywnych: (1) proceduralny, gdzie rezultat dźwiękowy jest drugorzędny względem procedury działania; (2) uporządkowany percepcyjnie, gdzie rezultat dźwiękowy jest dostosowany do domniemanej intencji;

³⁷⁶ Przeciwnie dwunastoton, w tym szczególnie serializm, mimo swej wybitnej eksplicytności systemowej nie zapewnił wymaganego komfortu odbiorcom. Oczywiście można znaleźć wyjątki, jak w postromantycznej dramaturgii Albana Berga. Jednocześnie swoiście surkonwencjonalna i intertekstualna forma *Koncertu skrzypcowego Pamięci anioła* jest, podobnie jak *4. Symfonia* Brahmsa dowodem na to, że idee nie powstają w próżni i ciągle powracają. Potwierdza to jednak tezę o konieczności uwzględniania gramatyki słuchania. Zachowując ją, słuchacz może zrozumieć coś, czego nigdy nie słyszał tylko z tego względu, że reguły gramatyczne będą uniwersalne, dostępne każdemu człowiekowi z faktu urodzenia i nie będą wymagały procesu interpretacyjnego wynikającego z wiedzy, enkulturacji etc.), tylko zachęcały po prostu do słuchania.

³⁷⁷ Ze względu na obecność reguł sensu, wyrażającej się m.in. w hierarchiczności struktury, a także z uwagi na hipotezę o strefowej budowie gestu i przed-kulturowych, redukcyjnych form gestu należy zauważyć, że gest muzyczny nie może stanowić tzw. „płaskiej ontologii”, tj. czyli takiej, zgodnie z którą rzeczywistość bytów lub obiektów (abstrakcyjnych lub konkretnych) nie daje się uporządkować hierarchicznie. Por. A. Skórzyńska, dz. cyt., s. 170.

³⁷⁸ Por. np. G. Nierhaus, *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*, Wiedeń, Nowy Jork, 2009; G. Nierhaus (red.), *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Dordrecht, 2015.

³⁷⁹ M. Strzelecki, *Generatywność w muzyce. Zarys problematyki, konteksty kulturowe i perspektywy* (wykład), Instytut Muzykologii, UAM, 24.05.2023. Cyt. za: P. Galanter, *What is Generative Art? Complexity Theory as Context for Art Theory* [w:] *GA2003 6th Generative Art Conference*, 2003, s. 4. Tłum. cytatu M. Strzelecki.

(3) jednoznaczny, gdzie procedura jest zorientowana na osiągnięcie bardzo specyficznego, skalibrowanego rezultatu dźwiękowego³⁸⁰. W centrum tego rozumienia stoi więc intencja, świadomość twórczego działania i kontroli nad jego efektem. Dookreślenie zaś tego ścisłego rozumienia wyznacza szczególna rola komputera lub obliczeń, dotyczy więc takich koncepcji, jak sonifikacja *HCI*, *CAC* czy muzyka stochastyczna.

3.3.2. Ujęcie transformatywne

Za intuicją, że szczególną cechą gestów jest transsubstancjacja, tłumaczenie, czy też transfigurowanie, podążają liczne teorie autorów tak istotnych jak chociażby Helmholtz, twierdzący, że formą paraleli, tłumaczenia między systemem skali a systemem przestrzeni jest przyrównanie modulacji w harmonii do topofonicznego przejścia dźwięku w przestrzeni³⁸¹. Do tego kręgu należy też myśl Flussera wyrażona w modnej ostatnio książce *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*³⁸², ³⁸³. Najistotniejsza w kontekście niniejszej pracy wydaje mi się być uwaga filozofa o „**zgodności**” (*Stimmigkeit, coincidence, coherence*), która zapewniona jest w procesie arbitralnej transformacji **atmosfery** (to z kolei inne słowo-klucz) tak emocji czy stanu umysłu poprzez zastosowanie gestów. Sam sposób działania gestów na poziomie poznania widzi sam Flusser podobnie, jak idee jawią się w jaskini platońskiej: jako rozmyte kształty, cienie rzucane na ścianę przez światło (*The Gesture of Filming*). Różnorodne gesty Flussera mają naturę ontologiczną (fenomenologiczną). Stąd też poznanie i rozumienie gestów następuje przez badanie ich zastosowania, kontekstu i funkcji, powtórzenia i różnicy, bo z ciągle transformującej się rzeczywistości (akualizacji generatywnej możliwości) wynika **transformacyjna** moc gestu do tworzenia i nadawania znaczeń.

Poszczególne rozdziały wspomnianej powyżej książki są w zasadzie esejami o fenomenach różnych rodzajów gestu sprowadzonych do poziomu głębokich metafor, m.in. pisania, mowy, tworzenia, uczuciowości, niszczenia, malowania, fotografowania i video. Co ciekawe, brak tu gestów muzycznych, poza gestem słuchania muzyki. Wedle Flussera fenomen gestów polega na tym, że na pewnym etapie rozwoju cywilizacyjnego ludzie potrzebują **przedłużenia** (rozszerzenia, co jest w tym kontekście kolejnym słowem-kluczem) gestów ciała gestami innej natury, będących niejako multimedialnymi „proteżami”,

³⁸⁰ Tamże.

³⁸¹ H. von Helmholtz, *On Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tłum. A. J. Ellis, Londyn, Nowy Jork, 1895, s. 371 i d.

³⁸² Fragmenty wspomnianej publikacji znaleźć można w polskim tłumaczeniu we: V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa, 2018. Poglądy Flussera jako istotne dla swojej własnej koncepcji przywołuje Mazzola, choć wykorzystuje je jako podstawę refleksji o raczej matematycznym charakterze (formalistycznie), anieżeli idealistycznym. G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 848 i d.

³⁸³ V. Flusser, *Gestures*, tłum. N. A. Roth, Londyn, 2014.

ewolucyjnie wykształconymi organami komunikacji. Teza ta w powiązaniu z brakiem wyróżnienia przez filozofa gestów muzycznych powoduje, że przekonania Flussera uzasadniałyby fenomen tworzącej się wraz z rewolucją cyfrową muzyki relacyjnej. W innym z esejów *Sztuka i terapia* filozof pisze: „Tak więc ten rodzaj informacji nie jest przechowywany, informacje przepływają w pamięci, zaś informacyjne supły, którymi są, rozwiązują się, a one same zaczynają się rozpadać. Nie są już projektowane do komunikowania, ale przez komunikację”³⁸⁴.

3.3.2.1. Transformacja wewnątrzsystemowa i zewnątrzsystemowa. Semioza. Podstawienie (*surogacy*)

Najbliższym wedle generatywnej teorii gramatyki rozumieniem transformacji jest tłumaczenie jej jako przekształcenie danej wejściowej w daną wyjściową przez interpretatora wedle przyjętej gramatyki. Definicja ta odpowiada więc semiotycznej triadzie Peirce’a. Modulacja jest rewersem awersu, którym jest proces generacji. Można ją rozumieć jako transformację z jednego na drugie, generowanie X z ruchu Y, ale i pracę modulacyjną, wariacyjną, replikacyjną.

Gesty muzyczne rozumiane różnorodnie w kategoriach różnych systemów znaków wymagają więc założenia o konieczności tłumaczenia intersemiotycznego. Jest to trudna transkreacja między krańcowo różnymi systemami semiotycznymi, takimi jak przestrzenie Bielawskiego, np. przenoszenie przestrzeni audialnej na przestrzeń euklidesową³⁸⁵, czy u Michała Janocha wymiar wysokościowy przenoszony na wymiar przestrzenny. Jej trudność wynika z samoograniczającej właściwości struktury systemów, którą Janocha opisał jako matematycznie rozumianą cechę zwinięcia wymiaru w innym wymiarze³⁸⁶.

Ciężko więc mówić na przykład w przypadku przekładania gestu *glissanda* wyznaczonego wysokościami dźwięku, czasem trwania i barwą na wymiar przestrzenny z wyznaczonym wektorem przesunięcia, czasem trwania i barwą względem obecnego w obu przypadkach poziomu relacyjnego przestrzeni dźwiękowej. Trzeba się tu odwoływać do różnych poziomów, z którymi przestrzenność jest powiązana, jak chociażby opisu jakości i kierunku ruchu dźwięku (różnego typu morfologie, w tym strukturalizacja czasowa dużo bardziej złożona, niż samo określenie czasu trwania zjawiska), jakości umiejscowienia przestrzennego (topofonie), ale i odwoływania się do „przestrzeni” wysokościowej,

³⁸⁴ Skądinąd wpisuje się to w już kilkakrotnie przywoływane przesunięcie komunikatu na rzecz samej komunikacji (Lang, Romitelli, Lehmann). V. Flusser, *Kultura pisma...*, dz. cyt., s. 295.

³⁸⁵ L. Bielawski, dz. cyt., ss. 168-170.

³⁸⁶ M. Janocha, *Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku*, Poznań, 2019, s. 20, [praca niepublikowana].

ambitusowej (przestrzeń i gęstość spektralna w nomenklaturze Smalleya), które w ten sposób „samoograniczają” się, jeśli trzeba uwzględnić wszystkie lub większość z nich w obu systemach znaków.

Wymieniony przykład został opisany przez Janochę wraz z hipotezą, że dla zachowania percepcyjnej możliwości „utożsamienia” gestu przy przejściach w obu systemach znaków, należy zachować co najmniej dwa wspólne wymiary, dwa poziomy gestu³⁸⁷. Podobna hipoteza sformułowana jest przez Queiroza i Aguiar na podstawie pism Camposa objaśniających tłumaczenie intersemiotyczne, a mianowicie że zachowanie ikonizacji w obu systemach znaków jest warunkiem tłumaczenia intersemiotycznego wraz z warstwami zwiniętymi, a jednocześnie jest warunkiem przetłumaczenia jakiegokolwiek innej, a więc w konsekwencji dobór warstw przekładanych jest ostatecznie wyrazem wrażliwości, uważnego odczytywania tłumacza³⁸⁸. W pewnym sensie spełnia to postulat *Stimmigkeit* Flussera. Przy transkrecji w ramach przekładu intersemiotycznego należy więc wybierać starannie przebadane i wybrane warstwy ze źródła a także w zgodzie z celem przekładać je na nowe środki i procesy w systemie docelowym na zasadzie subiektywnego „mapowania (rzutowania) pojęciowego” między różnymi systemami i poziomami.

Problem ten ujawnia się szczególnie, gdy chodzi o zachowanie rozpoznawalności percepcyjnej gestu przy dalszych odchyleniach nieskończonej spirali semiozy Peirce’a (czy też *surogacy*, podstawienia gestu wedle Smalleya), a więc oddalania się znaków od pierwotnego obiektu.

Wychodząc od pomysłu ujawnienia wizualnego w aparaturze *Schlieren* fali dźwiękowej, zacząłem traktować ją jako najbardziej podstawowy gest w utworze. Aby uzyskać tak opisany efekt, konieczne było ze względów technologicznych użycie bardzo głośnego instrumentu (tu wybór padł na frustę) oraz kamery zdolnej zarejestrować około 10.000 klatek na sekundę, na których utrwaliło się około 10 klatek ukazujących moment wydobywania się fali dźwiękowej. Jednak samo uderzenie frustą nie wydało mi się gestycznie zbliżone z celami utworu. Owszem, używam tego typu gestu – agregat-impuls-uderzenie – bardzo często, ale subiektywnie brakowało mi w nim pewnej indywidualności, przede wszystkim budowy z komponentu fazy zamachu i komponentu agresywnego uderzenia oraz występującego tu braku przestrzeni do kreowania kontekstów. Wobec tego postanowiłem przetransformować gest i poszukać nowej metaforycznej jego formy, która byłaby, przynajmniej na poziomie symbolicznym, czytelna i otwarta interpretacyjnie.

³⁸⁷ M. Janocha, dz. cyt., s. 25-26.

³⁸⁸ Por. J. Queiroz, D. Aguiar, dz. cyt., s. 202.

W tym celu wspomniany gest frusty postanowiłem zobiektywizować. Składa się on z trzech wyraźnych faz: przygotowawcza (zamach, powolniejsze, akumulacyjne rozwarcie kłap frusty, wychylenie energetyczne i szybsze, intensywniejsze ich zbliżenie się w celu wygenerowania z ruchu dłoni dźwięku, co w sumie składa się na fazę w zasadzie bezdźwięczną), właściwa (zetknięcie się kłapek, wygenerowanie suchego, bardzo głośnego, selektywnego dźwięku), końcowa (zależnie od odruchu wykonawcy albo przytrzymanie „zamkniętego” instrumentu, albo lekkie rozwarcie, co składa się na charakter wybrzmieniowy, rozładowania energii). Kluczowym elementem jest moment generacji dźwięku poprzez zmiany w interfejsie instrumentu, a więc przekształcenie energii rąk na dźwięk. Wizualnie to w momencie zetknięcia się kłapek instrumentu wydzielają się widzialne tuki fali dźwiękowej, które z wielką prędkością odbiwszy się od sąsiednich powierzchni (ścian, podłogi), powracają w kierunku instrumentu. W fazie przygotowawczej wizualnie widoczne są tylko zmiany gęstości powietrza (ciepło), natomiast dopiero w fazie właściwej i końcowej są widoczne fale dźwiękowe: w fazie właściwej jako wzbudzenie, zaś w końcowej jako odbicie (wybrzmienie). Te spostrzeżenia zachęciły mnie do poszukiwania gestów trójfazowych z wyraźnie zaakcentowanym etapem przygotowawczym, formą spektakularnej zmiany stanu w fazie właściwej i stopniowego wygaśnięcia w fazie końcowej.

Zwrócił moją uwagę także inny gest, również możliwy do uchwycenia wizualnie w aparaturze, tj. gest tarcia zapalek (faza przygotowawcza – próby tarcia, właściwa – rozbłysk światła, końcowa – w zależności czy płomień od razu gaśnie, czy też nie – trwanie zapalonego światła lub jego wygaśnięcie, zaś dodatkowo ujawnione poprzez aparaturę *Schlieren* związane z tym zmiany ciśnienia, widoczne w formie „obłoczków”). Gest ten ikonicznie odpowiadał gestowi frusty: zachowywał jej fazy, ukształtowanie energii, intencję, oraz widoczną zmianę stanu. Był również ikonicznie jeszcze bogatszy, bo generował bardziej różnorodny zakres dźwięków odpowiednich dla każdej z faz, a jednocześnie metaforycznie stwarzał dużo szersze pole do kształtowania znaczeń (symbolika światła, symbolika ziszczenia się, bądź nie, symbolika prób dokonania jakiegoś aktu, symbolika pojawienia się, trwania, nagłego zgaśnięcia itd.) i to zwłaszcza w kontekście istoty aparatury *Schlieren*, która w sposób uchwytny wizualnie ujawnia zmiany gęstości powietrza. Aparatura ta fascynuje mnie już od 2019 roku, skomponowałem kilka utworów luźno związanych z tą technologią, ale obecnie był to pierwszy raz, kiedy mogąc z nią pracować doprecyzowałem szczegółowe rozwiązania dla utworu, nie bazując wyłącznie na materiałach znalezionych pośrednio.

Używanie *Schlieren Optics* w celu pozyskania obrazu wygenerowało także samo z siebie kilka ciekawych kontekstów: okrągły kształt soczewki, barwa obrazowania oraz inne przywodzą na myśl przyświecający księżyc, którego cykle i fazy tradycyjnie symbolizują narodziny-życie-śmierć, który posiada dwie strony: ciemną, niewidoczną, w niektórych

wierzeniach uznawaną za miejsce przebywania niewidzialnych dusz i jasną, widoczną itd. Czasem wizjer kamery chwycił soczewkę, co przypominało proces patrzenia przez mikroskop, metafizyczny judasz, przez który i w którym można śledzić ukryte życie. Jednocześnie obraz jest tu wyraźnie naturalistyczny, organiczny. Wymienione konteksty także wzmacniały przyjęte dla utworu założenia i wymagały jedynie konceptualnego osadzenia w szerszej całości.

3.3.2.2. Proces generacji i modulacji – ujęcie Ludwika Bielawskiego (przestrzenne)

Transformacja wedle Bielawskiego jest problemem podstawowym dla zjawiska gestu. Jest ona przeniesieniem ruchu w inną przestrzeń za pomocą transformatora, którym może być instrument muzyczny. Postacią transformacji jest generowanie lub modulowanie ruchu w przypadku performatywnego gestu wykonawcy, który z jednej strony składa się z mechanicznego ruchu powodującego zmiany w układzie instrumentu³⁸⁹, z drugiej zaś elementu tego ruchu, jaki niesie jego sens i znaczenia pozafizycznego³⁹⁰. Ogólny model transformacyjny Bielawski wskazuje w poniższym grafie:

Cechy gestów ruchowych	Cechy gestów muzycznych
Czasowe	Czasowe
Przestrzenne	Wysokościowe
	Barwowe
Dynamiczne (siła ruchu)	Dynamiczne (siła brzmienia)

Ryc. 30. Ogólny model transformacji cech gestów ruchowych na cechy gestów muzycznych wg Bielawskiego³⁹¹.

Proces generacji rozumiany słownikowo, a jednocześnie bliższy rozumieniu Bielawskiego, jest wytworzeniem nowego typu ruchu poprzez przekształcenie tego źródłowego, np. ruchu myśli, idei, konceptu na strukturę dźwiękową, a więc jest przekształceniem zewnętrznym, zewnątrzsystemowym, semiozą pomiędzy różnymi systemami semiotycznymi. Oddalenie się od źródła w semiozie będzie miało ten skutek, że im pójdzie dalej, tym mniej będzie zawierało elementów wspólnych systemów. Proces generacji może się odbywać zarówno w ogólności jako *quasi*-pierwotne wyodrębnienie gestu muzycznego, w tym także gestów rozumianych pragmatycznie jako abstrakcyjnych czy presemiotycznych, albo będących 1. przekształceniem obiektu w pierwotnej nieredukowalnej triadzie nieskończonej semiozy Peirce'a. Proces generacji może się odbywać również w sferze faktów, będąc przeprowadzany wzdłuż idealistycznych funkcji gestu, czyli znaczenia, treści, kontekstu.

³⁸⁹ W tym przejawia się problem deskrypcjonizmu: rodzaje generowanych dźwięków czerpią swe nazwy z gestu ruchowego (dęcie, szarpanie, uderzenie, pocieranie). Szerzej na ten temat: E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu*, dz. cyt., s. 103-117. Także: E. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, dz. cyt., s. 126-150.

³⁹⁰ Zjawisko to rozpatrywane jest z perspektyw różnych dyscyplin naukowych: psychologii, fizjologii i techniki gry, instrumentoznawstwa oraz fizyki-akustyki.

³⁹¹ L. Bielawski, dz. cyt., s. 180.

Modulacja³⁹² jest przekształcającą konkretyzacją ruchu z jednej strony w sferze ogólności (abstrakcji) poprzez zmianę funkcji, np. zmianę kontekstu, bądź w sferze faktów jako zmiana obiektywnie mierzalnych lub percepcyjnie obiektywnych parametrów, przejście z jednej hipostazy do drugiej. Modulacja byłaby więc przekształceniem wewnętrznym, wewnątrzsystemowym (w ramach jednego systemu semiotycznego) i odpowiadałaby w muzyce kategoriom takim, jak praca motywiczna, wariacyjność, replikacyjność. Oddalenie się w semiozie będzie zacieraniem czytelności wygenerowanego obiektu, jak np. w *Wariacjach* b-moll, op. 3 Karola Szymanowskiego, w których przetworzenia są tak dalekosiężne, że temat w ostatniej wariacji jest ledwie rozpoznawalny. Znaczenie takiego obiektu wewnątrz systemu utworu, ustanawianego przez kompozytora jako *Bedeutungssymbol* (znak znaku w systemie, np. przypisanie mu rangi tematycznej) oraz znaczenie kształtowania relacji pomiędzy różnymi obiektami może opierać się na zasadach innych, niż semantyczne, nawet gdyby miał to być to odbiór wyłącznie danych wyjściowych. Dotyczyłoby więc to dzieł sztuki wyrażonych w „strukturalistycznym” podejściu, np. w serializmie.

Podstawą obu typów transformacji jest oczywiście **ikoniczność, analogia ikoniczna, która pozwala dokonywać nowych odkryć na temat źródłowego przedmiotu znaku przez obserwację cech samego znaku (jak by dopowiedział Bielawski: postrzegalnych w różnych przestrzeniach). Przestrzeń jest więc w pewnym sensie immanentną cechą aktu transformacji.** W tym sensie generacyjna trudność gestu szczególnie dotyczyłaby aspektów typu barwa, czyli takich, które trudno przetłumaczyć na inne systemy znaków ze względu na zsubiektywizowany odbiór percepcyjny (patrz: różnice doświadczeń synestetycznych oraz subiektywność budowania taksonomii hierarchicznych, np. hierarchia barw jako kontynuację GTTM u Lerdahla).

U Bielawskiego zaakcentowany jest potencjał transformacji wedle pewnych cech psychoemotywnych (ucieleśnionego poznania) jako, jak to odczytuję, możliwości **transformacji cząstkowej, implikacyjnej, a w zasadzie praktycznego zastosowania formuły pragmatycznej Peirce'a: Z jest zastąpiony przewidywaniem lub doświadczeniem skutków Z**, np. doświadczenie przeszywających, lekko niepokojących dźwięków burzy (grzmotu) skojarzanych wizualnie, dźwiękowo i emotywnie. Transparentność transformacji jako całości, jej kompleksowość, efektywność i sugestywność pozwala na osiągnięcie wyżej

³⁹² „1. «dostosowanie siły, wysokości i barwy głosu do treści wypowiedzianych słów»

2. «zmiana niektórych parametrów sygnału pod wpływem innego sygnału»

3. «przejście z jednej tonacji do drugiej»

4. «zmiana natężenia, barwy i wysokości dźwięku w śpiewie» [hasło:] *modulacja*, [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN* [źródło:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/modulacja;2484221.html> [dostęp: 01.05.2023].

opisanego efektu, który nabiera charakteru wartości dodanej. Przywodzi to na myśl koncepcję audiowizualnego paktu i jego rezultatów³⁹³.

Transformacja jednego wymiaru w drugi pociąga za sobą potencjał zerwania w większym lub mniejszym stopniu generalnej ciągłości struktury lub jej postrzegania percepcyjnego. Dlatego tak rozumianą transformację należy postrzegać jako stratną, co z kolei prowadzi do osłabienia integralności gestu wyjściowego i gestu przetransformowanego w percepcji postrzegającego. Stopień uszczerbku zależy od poziomu kompleksowości transformacji, czyli głównie od stopnia oddalenia się od źródłowego obiektu w spirali semioz, a zarówno z tego powodu, jak i percepcyjnych umiejętności nawiązania do pamięci długofalowej można mówić o silnych i słabych gestach.

3.3.2.3. Interkonwersja gestów – ujęcie Phillipe’a Tagga (semiotyczne)

Jedną z propozycji rozumienia i przeprowadzania „tłumaczenia” gestów w ramach zewnętrznych systemów wizualnych i audialnych jest myśl Tagga. Interkonwersja gestów (czy po prostu konwersja gestów), jak ją nazywa teoretyk, to proces dwukierunkowy wzajemnego przekształcania bytów wzdłuż relacji anafonicznej (analogii dźwiękowej) między medium muzyki i zjawiskami będącymi w referencji względem muzyki³⁹⁴. Przekształcenie to jest z jednej strony subiektywne, dotyczy bowiem poszczególnych doznań wewnętrznych, jak i obiektywne, dotycząc zewnętrznych cech obiektów ożywionych i nieożywionych znajdujących się w przestrzeni materialnej.

Interkonwersją jest więc: (1) eksternalizacja, projekcja wewnętrznego doznania wyrażona przez gest na zewnętrzne zjawisko oraz (2) internalizacja, przeniesienie zjawisk zewnętrznych za pośrednictwem gestu odpowiadającego w jakiś sposób obiektywnie mierzalnym właściwościom zjawisk zewnętrznych.

Tagg podaje przykład zachodzących procesów eksternalizacji i internalizacji, za którym podążam w opisie swojego utworu³⁹⁵:

(1) Zarys kształtu obiektu: niepodważalnie obiektywnie mierzalny;

Tarcie zapalek: ruch ręki ciągły, ponawiany, ale przerywany aż do zapalenia zapalek. Wydaje z siebie dźwięk, wydziela zapach, wyzwala określone doświadczenie czuciowe zarówno tarcia, odrywania, jak i zapalenia.

³⁹³ Por. M. Chion, *Audio-wizja*, dz. cyt., ss. 100 i d. oraz 148 i d.; L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, dz. cyt.

³⁹⁴ P. Tagg, *Music's Meanings...*, dz. cyt., s. 502 i d.

³⁹⁵ Tamże, s. 505-506.

- (2) Odrysowywanie ciałem zarysu: internalizacja w ruchowe (z jednoczesną zmianą skali i możliwością równoczesności różnych skal) i poprzez ruch: doświadczenie przemieszczenia w czasie i przestrzeni, doświadczenie zmian konfiguracji dłoni (nadgarstki i łokieć) w skalach (zarówno 1:1, ale możliwe jest znalezienie innych, podobnych w innych skalach);
- (3) Wykreślenie krzywych: eksternalizacja doświadczenia w wizualne.

Koncepcja Tagga jest więc formą semiozy Peirce'a dokonywanej wzdłuż wspólnoty doświadczeń ujednoczanych zarówno ikonyczną formą, ale i przewidywanym skutkiem.

Lekkie wygięcie krzywej dłoni = doświadczenie głaskania = gestykulacja: „Nie, nie tutaj! Odejdź!” = fale rozbijające się o piasek plaży = wizualne krzywizny ciała ludzkiego (kontrapostu) = szybkie przeskoki przestrzenne = ping-pong = grawitacja i lewitacja itp.

Tagg w konsekwencji formuuje trzy przesłanki, a raczej spostrzeżenia o interkonwersji gestów. Po pierwsze zapośredniczenie następuje między obiektywną właściwością zjawiska a ludzkimi doznaniem zmysłowymi. Muszą one jednak mieć już ustalone, konwencjonalne, istniejące powiązanie kulturowe. Po drugie rzutowanie gestów na zjawiska może następować poprzez wspólnotę ogólnych cech, postrzeganych w różnych perspektywach (proporcjach). Po trzecie zaś gesty wymiennie z obiektywnymi zjawiskami mogą być na siebie „przetłumaczane” za pośrednictwem wspólnej perspektywy i cech³⁹⁶.

Bardzo ciekawym spostrzeżeniem Tagga jest rozumienie ujednoczenia przestrzennego jako poszukiwania takiej konfiguracji i takiego jej postrzegania, które umożliwiłyby przeprowadzenie paraleli w skali. Gest jest więc miniaturową formą zjawiska, względem którego ma referencję wyrwaną z kontekstu i który nieraz trzeba z pewną trudnością wychwytywać, aby zrozumieć sens operacji. Ciekawe jest też wskazanie jako obligatoryjnej kulturowej proveniencji takiej operacji (w przeciwieństwie do unifikujących mechanizmów percepcyjnych o naturze przedkulturowej, jak chociażby ucieleśnionego poznania), co stoi w opozycji względem niektórych tez przytoczonych w niniejszej pracy. Wydaje mi się, że owe przekształceniowe operacje porządkują perspektywę a przy okazji zdradzają historię, styl, epokę, proveniencję ideową itp., natomiast nie są immanentnym składnikiem dzieła, decydującym o jego istocie. Intuicję tę wyjaśnię w kolejnym rozdziale.

³⁹⁶ Tamże, s. 507-508.

3.3.2.4. Hipotezy wiecznego powrotu archetypicznych postaci gestu (redukcyjna) i strefowej ich konstrukcji (hierarchiczna)

W jednym ze swoich artykułów³⁹⁷ Klaus Lang poświęcił uwagę swoistej konwersji doświadczeń przestrzennych na muzyczne, poczucia przemieszczenia się wzdłuż dystansu zinternalizowanych w renesansowe formy muzyczne *ricercaru* i *toccaty*. Elementy budujące owe formy, techniki czy gatunku, jak chociażby intensywne uderzanie w przypadku *toccaty*, są obecne w całej historii muzyki i tradycyjnie, odruchowo określane jako *toccatowanie*. Z jednej strony jest to pewna forma naturalizacji kategorii w pewną formę konwencji, z drugiej zaś konwencja ta nie wytworzyła jednolitego systemu znaków, słownika, a raczej znaki były dostosowywane do ideowej zawartości, proponując wiele jej wariantów. I tak między *toccatami* Alessandro Picciniego, *toccatami* Dietricha Buxtehudego, Bachowską *Toccatą d-moll* BWV 565, *Toccatą ze Skrzypcowego Koncertu D-dur* Strawińskiego, czy *Toccatiną* Lachenmanna wieje nie tylko epokowa, estetyczna, ale i ideowa przepaść.

Ze względu na przyjęcie jako istotnego metodologicznie paradygmatu myślenia o transformacji gestów modelu spirali semiozy Peirce'a, można fakt ten ująć następująco. Nieskończona semioza jest procesem redukowalnym: wraz z oddalaniem się od pierwotnie oznaczonego obiektu, możliwe jest do pewnego stopnia śledzenie historii tłumaczeń, oznaczania znaków jako pewnych form właściwych stylistyce, epoce czy proveniencji kulturowej. **Redukowanie w kierunku źródłowego obiektu, czy pierwszych przekształceń, pozwala ujawnić pewne archetypiczne formy**, takie jak przyrównanie ruchu podnoszonej w górę i w dół ręki w wykonawstwie muzycznym oraz ruchu struktur dźwiękowych odnoszonego przez starożytnych Greków i uczonych średniowiecznych do naprężenia (*ἄρσις* [*ársis*]) i rozluźnienia (*θέσις* [*thésis*])³⁹⁸.

Podobny tok myślenia zdradza Smalley, wskazując archetypy trajektorii energii i ruchu dźwięków, czyli zależności gęstości i przestrzeni spektralnej od dynamicznego ukształtowania morfologicznego, ugruntowane na spektralnym, Griseyowskim rozumieniu fenomenu dźwięku, która ma mieć **swoje trzy fazy**: narodziny-rozwoj-śmierć (początek-rozwinięcie-zakończenie, atak-kontynuacja-wybrzmienie)³⁹⁹. Wszystkim typom triady zostały przypisane podtypy o charakterze opisowym i metaforycznym⁴⁰⁰. Jako archetypy,

³⁹⁷ K. Lang, *distanz und figuration* [źródło:] https://klang.mur.at/?page_id=289 [dostęp: 01.05.2023].

³⁹⁸ L. F. Hackenlively, *The Fundamentals of Gregorian Chant. a Simple Exposition of the Solesmes Principles Founded Mainly on Le Nombre Musical Grégorien of André Mocquereau*, Tournai, 1900, s. 81.

³⁹⁹ Nie bez przyczyny wpisuje się to w spektralne postrzeganie dialektyki "cyklu życia" dźwięku, który jest reifikowany, albo nawet niemal personifikowany.

⁴⁰⁰ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, dz. cyt., s. 114 i d.

podstawowe formy, do których mogą być zredukowane bardziej rozwinięte operacje, Smalley wyróżnia następujące⁴⁰¹, ⁴⁰²:

- (1) Atak-impuls: chwilowy impuls energetyczny;
- (2) Atak-zanikanie: atak zostaje przedłużony wybrzmieniem;
- (3) Stopniowe trwanie: ciągłość dźwięku.

Wedle niego historię muzyki kompozytorskiej tworzą całe ciągi, łańcuchy wariantów tych archetypów, wynikających tak z manipulacji czasem trwania oraz energią spektralną faz, ich przekształcenia i złożenia. W zasadzie mogą powstać nieskończone ich kombinacje. Z uwagi na to, że są to archetypy, funkcjonują one jako formy naturalizowanych kategorii kompozytorskich, wobec czego powodują określony zespół reakcji w odbiorcy, szczególnie w zakresie budowania oczekiwania, a więc oddalania się od punktu wyjścia lub zbliżania do punktu dojścia. Mogą być więc opisane jako forma uniwersaliów muzycznych⁴⁰³. O tym samym zdaje się mówić Sloboda, gdy nawiązuje do Schenkera (w kontekście Chomsky'ego): „(...) zwykł utrzymywać, że na głębokim poziomie wszystkie dobre kompozycje muzyczne mają ten sam typ struktury i że struktura ta mówi na coś o istocie muzycznej intuicji”⁴⁰⁴.

Wedle mojej intuicji przy redukcji nieskończonej ilości potencjalnie nieskończone długich wyrażen dźwiękowych aż do ich źródła, można wyróżnić skończoną liczbę pierwotnych źródeł, mających charakter istotnych obserwowanych doświadczeń kognitywnych, a szczególnie doświadczeń działania ludzkiego organizmu i najpierwotniejszych postaci odczuć psychicznych opisywanych ikonicznie i metaforycznie, dla których wspólnym punktem wyjścia jest doświadczenie stabilności i niestabilności i od których na mocy semiozy bierze swój początek cały szereg tradycyjnych operacji dźwiękowych. Poniższe wyliczenie takich pierwotnych doświadczeń jest otwarte, ma charakter propozycji⁴⁰⁵:

- (1) Kurczenie-rozkurczenie mięśniowe (propriocepcja) / zwężanie-rozszerzanie / przyspieszanie-zwalnianie / wdech-wydech / przytrzymanie-odpuszczenie / napełnianie-wypróżnianie / naciskanie-odpuszczanie / napięcie-rozluźnienie =

⁴⁰¹ D. Smalley, *Spectro-Morphology and...*, dz. cyt., s. 69 i d.

⁴⁰² Odnosi się do tego pośrednio, choć jak sądzę bardziej intuicyjnie także Godøy, w kontekście myśli Schaeffera (archetypy: *sustained, impulsive, iterative*). Por. R. I. Godøy, *Images of sonic...*, dz. cyt., s. 58 i d.

⁴⁰³ Patrz: P. Podlipniak, dz. cyt.

⁴⁰⁴ J. A. Sloboda, dz. cyt., s. 14.

⁴⁰⁵ Tutaj rozszerzam rozumienie internalizacji i eksternalizacji Tagga względem tych biologicznych i psychicznych doznań.

konsans-dysonans / dominanta-tonika (VI) / paralelizm-kontrast / dynamika-statyka;

- (2) Ruch płynny-ruch punktowy (równowaga) / kondensowanie-dyspersja / skupienie-rozproszenie / porządek-nieporządek / kierunek-brak kierunku / ciągłość-nieciągłość;
- (3) Wewnętrzny-zewnętrzny / strukturalny-relacyjny / wprost-przenośnia / dźwięk filtrowany-„pełnia” dźwięku / intencja-postawa;
- (4) Obecność-nieobecność / mocny-słaby / pewny-niepewny / powtórzenie-różnica / przewidywanie-zaskoczenie / wypełnienie-opróźnienie / gęstość-cienkość / indyferentność-zaangażowanie;

Wzorce, co do których mam mniejsze przekonanie i które są w pewnym sensie złożeniami wyższego od poprzednich stopnia, a więc redukowalnymi do tamtych, a jednak wciąż pozostają doświadczeniami potencjalnie uniwersalnymi, głównie powiązаныmi z doświadczeniami dotykowymi, to:

- (5) Doświadczenie równowagi i miejsca: wyżej-niżej / w przód-w tył / z boku (jako kierunkowości, wektorowości, przemieszczenia i umiejscowienia);
- (6) Doświadczenie wagi: ciężki-lekki;
- (7) Doświadczenie kształtu i wymiaru w przestrzeni: gruby-chudy;
- (8) Doświadczenie upływu czasu, w tym cyklu życiowego: narodziny-trwanie-śmierć / powstawanie-trwanie- zanikanie / atak-kontynuacja-wybrzmienie;
- (9) Doświadczenie barwy, jasności, bólu (nocycepcja), doświadczenia socjalne i psychiczne itp.

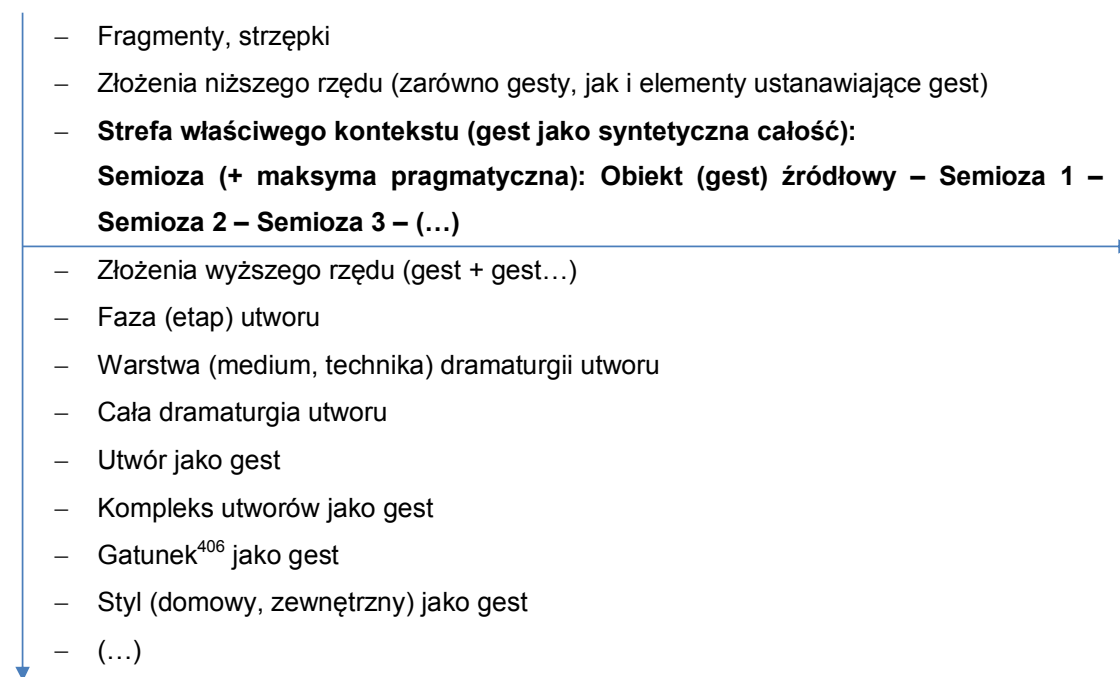
Potencjalnie problematyczne i jako takie będące otwartym do badań i artystycznych implementacji może pozostawać pole wzorców doświadczeń, które mają historycznie urgruntowane słabe powiązanie z realizacjami dźwiękowymi, bądź są wprost doświadczeniami nieprzynależnymi ludziom:

- (10) Doświadczenie smaku, zapachu, temperatury, echolokacji, ultrasonografii, elektrocepcji, magnetocepcji, monitorowania anomalii środowiska hydrologicznego itp.

Ze względu na ich bezpośrednie odniesienie do prymarnych doświadczeń z pominięciem systemów kulturowych i symbolicznych można powiedzieć, że są to przedkulturowe formy gestów, których stosowanie jako podstawowych formotwórczych i dźwiękotwórczych procesów w muzyce jest intuicyjne. Nierzadko wiele złożonych procesów można zredukować do tych pierwotnych ukształtowań. Spór o to, czy relacje te mogą być

uobecnione w dźwięku, albo poprzez dźwięk oraz czy struktury dźwiękowe są tylko ikonyczną, metaforyczną analogią, zdaje się przecinać Peirce, zrównując, utożsamiając reakcję na obiekt i skutek, który obiekt wywiera z samym tym obiektem. Rozumieć to należy tak, że jeśli muzyka oddziałuje na odbiorcę wywołując w nim poczucie napięcia i odprężenia (skutek wywierany przez obiekt), to można powiedzieć, że struktury muzyczne są (metodologicznie) gestami napięcia i odprężenia, albo wręcz samym napięciem i odprężeniem (obiektem).

Redukcja jest więc formą wprowadzenia platformy nie tyle scalającej, co uzgadniającej i stanowi formę brzytwy Ockhama: z jednej strony redukuje nawarstwione założenia, koncepcje w obraz bardziej przejrzysty, organicznie naturalny i pojęciowo-zmysłowo przystępny. Z drugiej strony stosowanie brzytwy Ockhama w stosunku do gestu jako pojęcia nieznanego swojego pełnoprawnego i właściwego odpowiednika w dotychczasowej teorii muzyki, gdy nawet używanie kompleksów pojęć zdaje się nie wyczerpywać złożoności gestycznej, potwierdza słuszność jej użycia.



Ryc. 31. Propozycja strefowej konstrukcji gestu.

Prezentując powyższy schemat strefowej konstrukcji gestu (w oparciu o myślenie redukcyjne opisane wyżej), przeprowadzam paralelę względem strefowej teorii czasu

⁴⁰⁶ Będąc świadomym różnych rozumień pojęcia gatunku, dostrzegam możliwość, że nie zawsze będzie możliwy do gesturalnego odczytania. Zakresowo gatunki, zwłaszcza te rozumiane w bliskim powiązaniu z *praxis* (np. muzyka liturgiczna, muzyka wokalnoinstrumentalna), mogą tu być zbyt ogólne i szerokie. Gdy mówię o gatunku jako geście, myślę szczególnie o tych, które ucieleśniają formy doświadczeń psychofizycznych np. muzyka taneczna.

Bielawskiego⁴⁰⁷, a w zasadzie stosuję ją w kontekście gestów jako sprzężoną z redukcją matrycy hierarchicznej. Stawiam hipotezę, że konieczne jest przyjęcie **strefowej teorii gestów**, w której ze względu na limity psychokognitywne wraz z płynnym przechodzeniem na coraz wyższy poziom złożenia (skalowania) gesty są obserwowane jako nowe, albo co najmniej zmodyfikowane (kreacja nowej jakości). Te poziomy można postrzegać od najmniejszej samodzielnej części w utworze (a wręcz i dalszej jej redukcji, np. pojedynczego dźwięku poprzez zależności częstotliwościowe do rytmu), poprzez ich złożenia, w tym postrzeganie podobieństwa, dramaturgię całości, cały utwór jako gest, czy – przekraczając pewną barierę strefową – także ze względu na preposteryjną więź wzajemnego komentowania – postrzeganie szeregu utworów jako gest, który kształtuje styl, nurt, epokę.

Widoczne są powyżej dwa wektory: **pionowy (hierarchiczny;** wyróżnienia jako nowej jednostki) i **poziomy (transformacyjny;** redukcji, odmiany, wariantowości, semiozy). Semioza jest możliwa na każdym z pionowych etapów. Jednakże każde z takich działań przechowuje, jak zauważają Delalande, Hatten, czy pośrednio Adorno, swój oryginalny kontekst, tj. ślad np. po działaniu artysty-wykonawcy, atmosferę, natężenie dramaturgiczne, poczucie celowości itp. Przechowanie to dokonuje się w swoistym naczyniu, np. oddzielenie od siebie faz struktury dźwiękowej (atak-wybrzmiewanie) jest w pewien sposób tworzeniem zamkniętej całości wyabstrahowanej ze swojego wyjściowego kontekstu. Złożenia coraz wyższych poziomów oprócz faktu generowania nowej całości, a więc odmiany transformacji, przechowują nie tylko konteksty swoich elementów składowych, ale także wytwarzają „wartość dodaną”, własny kontekst. Stąd wyróżniam strefę pełnego, właściwego kontekstu, w którym składowe gestu scalają go w jednorodne naczynie posiadające zarówno konteksty elementów niższego rzędu, jak i ową „wartość dodaną”. Im niższy poziom, tym większe prawdopodobieństwo ikoniczności, obrazowości, konkretności, uchwywalności. Im wyższy – tym większe prawdopodobieństwo konieczności arbitralnych operacji metaforycznych, systemowych, konwencjonalnych, kulturowych oraz abstrakcyjności i przeczualności, a więc sądu hipotetycznego. Im wyższe złożenia, tym coraz bardziej rozciągle do obserwowania, a im niższe, tym coraz bardziej selektywne, a więc krótkie i zwarte.

⁴⁰⁷ Teoria ta ufundowana jest na teorii oktawy czasowej Stockhausena. Por. L. Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, dz. cyt.; L. Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*, Kraków, 1976. Metodologicznie wywodzona od Peirce'a, Por. L. Bielawski, dz. cyt., s. 49 i d. Nb. wspomnieć należy także o przywołanej już intuicji Godøya na temat skal czasowych, swoistych zbliżeniach percepcyjnych, w których postrzegane są obiekty dźwiękowo-ruchowe i mentalne skrypty poznania ucieleśnionego. Por. R. I. Godøy, *Timescales for sound-motion objects*, [w:] E. Tomas, T. Gorbach, H. Tellioglu, M. Kaltenbrunner (red.), *Embodied Gestures*, Wiedeń, 2022 czy R. I. Godøy (i in.), *Exploring...*, dz. cyt. Nie bez zasług są tu także wspomniane już koncepcje hierarchii Meyera, mitu muzycznego Chiona czy sceny słuchowej Bregmana. Podobne intuicje, co wskazałem wcześniej, wyrażał także chociażby Smalley. Wyjaśnia to też Griseyowską triadę typologii czasów owadów(ptaków)-ludzi-wielorybów. Porządek hierarchiczny został także matematycznie ujęty jako konieczny przez Mazzolę.

Tworząc przekształcenia gestów do utworu *visibilium et invisibilium* opierałem się o wskazane wyżej dwie hipotezy – redukcyjną i hierarchiczną. Aby pozostawić zwartym tok niniejszej pracy, a jednocześnie wyeksplikować moje założenia, przedstawię poniżej szereg takich przekształceń.

Pierwszym, źródłowym gestem było wydobycie dźwięku z frusty i wokół niego skupiłem moje początkowe poszukiwania. Jednocześnie od razu postanowiłem go generować w inny typ gestu, tj. w tarcie zapałki, który sam w sobie jest **Gestem Centralnym**. Można to wyrazić następująco: **O**: Frusta obserwowana poprzez *Schlieren* – **Z**: Zapałka obserwowana poprzez *Schlieren* – **I**: Dominik Puk (jako twórca). Jednocześnie było to działanie, które już na samym wstępie osłabiło w jakimś stopniu czytelność powiązania i zubożyło dalsze przekształcenia, uczyniło je stratnymi, a to z jednej strony ze względu na wyjęcie z kontekstu, zaś z drugiej – na sam akt przekształcenia.

Przykłady złożenia i gestów tłumaczących gest zapałki:

Ryc. 32. Gest „tarcia”: przedłużony atak („tarcie”), krystalizacja w *audio-playback* (sąmpel tarcia zakończony zapaleniem światła, „zapalenie”), wybrzmienie (w partii orkiestry i *audio-playback*, „wyziew”). *visibilium et invisibilium*, tt. 3-4 (redukcja).

Ryc. 33. Gest „tarcia”: atak („tarcie”)-wybrzmienie („wyziew”). *visibilium et invisibilium*, t. 8 (redukcja).


(♩ = 63) accel.


Flauto
Oboe
Clarinetto in Si
Sassofono bari in Mi
Contrafagotto
Corno in Fa
Trombone basso
Percussione
Pianoforte
Arpa
Fisamonia
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Ryc. 37. Gest „tarcia”: złożenie kilku warstw (atak „tarcie” tutti na raz: smyczki z akordeonem i krotalami: atak („tarcie”)-wybrzmienie („wyziew”); klarnet, saksofon, rów, puzon z fortepianem i harfą: wybrzmienie („wyziew”); kontrafagot, dron bow: tło) tego samego gestu, w synchronizacyjny splot. *visibilium et invisibilium*, tt. 59-64.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Ryc. 38. Gest „tarcia”: wydłużony atak („tarcie”), wybrzmienie („wyziew”) skrócone w momencie krystalizacji („zapalenia”). *visibilium et invisibilium*, tt. 62-64 (redukcja).

(♩ = 105)  (♩ = 50)



The musical score is arranged in two systems. The left system contains the instrumental parts for Flauto, Oboe, Clarinetto In Si, Sassofono bari In Mi, Contrafagotto, Trombone basso, Percussione, Pianoforte, Arpa, Fisarmonia, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The right system contains vocal lines for 'assurando' and 'frusta'. The 'assurando' lines are marked with 'f' and 'p' dynamics and feature a series of 'u' characters. The 'frusta' line is marked with 'f' and 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, pp, f, FPP), articulation (>), and phrasing slurs.

Ryc. 39. Gest „tarcia”: atak („tarcie”)-wybrzmienie („wyziew”), odwleczenie w czasie osłabionej konkluzji („zapalenia”), które jest niesatysfakcjonujące, ale wyraźnie domykającej. *visibilium et invisibilium*, tt. 109-115.

(♩ = 139)

The image shows a page of a musical score for a large ensemble. The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed from top to bottom are: Flauto, Oboe, Clarinetto in Si, Sassofono barì in Mi, Contrafagotto, Corno in Fa, Trombone basso, Percussione, Pianoforte, Arpa, Fisarmonia, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. At the bottom, there is a section for 'AMATEURS ENSEMBLE' with a sub-section for 'BELLIKE INSTRUMENTS'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *fff*, *ff*), and performance instructions like 'crazy improv' and '[ritardando]'. The tempo is marked as quarter note = 139. The score is divided into three measures across the page.

Ryc. 40. Gest konkluzji („zapalenia“): materializacja spektrum. *visibillum et invisibillum*, tt. 136-138.

Ryc. 43. Gest „tarcia” (skrzypce I): osłabiony wcześniej atak („tarcie”), ponawianie bez konkluzji („zapalenia”) zestawione z gestem wybrzmienia („wyziewu”, *altri archi*) – dyspersja alikwotów szeregów harmonicznyc C i G. *visibilium et invisibilium*, tt. 275 (redukcja).

Ryc. 44. Gest „tarcia”: atak („tarcie”, *arpeggio*), brak konkluzji („zapalenia”); wybrzmienie, „wyziew” w formie *glissanda*). *visibilium et invisibilium*, tt. 79-81 (redukcja).

Ryc. 45. Gest-referencja „tarcia” (Bach): atak („tarcie”, *arpeggio*) ponawiany, prowadzenie do konkluzji harmonicznyc („zapalenia”, budowanie napięcia harmonicznyc). *visibilium et invisibilium*, tt. 287 (redukcja).

Ryc. 46. Gest-referencja „tarcia” (Bach): zniekształcenie technikami (wdechy-wydechy w instrumentach dętych). *visibilium et invisibilium*, tt. 74-76 (redukcja).

Ryc. 47. Gest-referencja „tarcia” (Grisey): atak (ponawiany), konkluzja (zniekształcone, „zarpeggiowane” pojawienie się szeregu harmonicznyc). *visibilium et invisibilium*, tt. 288-290 (redukcja). Nb. sam ten gest jest wybrzmieniem, „wyziewem” gestu „tarcia” zaczerpniętego z Bacha.

Ryc. 48. Gest-referencja „tarcia” (Strawiński): atak („tarcie”, *arpeggio*), powianie (coraz słabsze), bez konkluzji („zapalenia”). *visibillum et invisibillum*, tt. 306-310 (redukcja).

Ryc. 49. Gest-referencja „tarcia” (Bortnowski): atak („tarcie”), powianie (coraz słabsze), bez konkluzji („zapalenia”). *visibillum et invisibillum*, tt. 94-98 (redukcja).

Gestów podobnych do powyższych jest więcej, np. gest-referencja „tarcia” (Zielińska) w partii *audio-playback* w otwarciu III części: zniekształcenie, rozciągnięcie powianych figur („tarcie”), brak konkluzji („zapalenia”). *visibillum et invisibillum*, tt. 261.

Ryc. 50. Granulki (pozytywki) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy, bez jednorodnego ataku ani konkluzji, czyste trwanie. *visibillum et invisibillum*, t. 2 (redukcja).

W wyniku złożenia w większe, syntetyczne całości, możliwe było wyabstrahowanie nowych gestów, wyższego rzędu ich złożenia, np. gest z ryc. 46 (instrumenty dęte), nowy gest przetworzenia gestu z ryc. 45 (audio-playback; rozciągnięcie w czasie o wiele procent), gest z ryc. 36, złożone w odcinek numeru orkiestrowego 5 (ryc. 37). Przyjęte jako podstawa harmoniczna akordy wynikają z gestu z ryc. 45 (referencja do cytatu Bacha). Jednocześnie bliskość w czasie z gestem z ryc. 39 i 49 ma stanowić „powiązanie gestów”, jakby był to ten sam gest obserwowany w różnych perspektywach czasowych (ryc. 45 – do granic rozciągnięty, zniekształcony, 39 i 49 – zintensyfikowany, skondensowany). Jednocześnie szereg gestów jest wprowadzany łańcuchowo, nakładany na wcześniej zainicjowane procesy, np. rozwarstwiające się układy temporalne [VI, tt. 326-355].

W pewnym sensie cała forma utworu jako niemal najwyższy poziom hierarchiczny odpowiada konstrukcji tego gestu: przygotowawcza (nabudowywanie, ponawianie prób – „tarcie” – bez większej konkluzji, albo wyłącznie z tymczasową, nie tak silną konkluzją etapową – „zapaleniem”) – kulminacyjna (wykryształowanie konkluzji, „zapalenia”) – rezonansowa (dyspersja, „wyziew”). Proces generowania gestów opierał się na rozbiórce faz samego gestu i wielokrotnych złożeniach, zestawieniach tych faz jak klocków.

3.4. Przestrzeń (wymiary) gestu

„Dźwięk – jako energia fizyczna odbijająca się i pochłaniająca otaczającą nas materialność, a nawet samą siebie – zapewnia rozbudowaną platformę do zrozumienia miejsca i umiejscowienia. Dźwięk zawsze jest już śladem lokalizacji”⁴⁰⁸.

Jak już wspomniałem, transformacja gestu wedle Bielawskiego jest problemem podstawowym, bowiem służy przeniesieniu ruchu w inną przestrzeń za pomocą transformatora, zapewniając gestom generatywną żywotność. Podobnie tłumaczenie intersemiotyczne służy przeniesieniu znaku z jednego systemu semiotycznego do systemu docelowego przy pomocy wykorzystania wspólnych elementów obu systemów przez tłumacza. Już w tym zestawieniu dwóch zbliżonych rozumień transformacji można także dostrzec podwójne rozumienie przestrzeni, wymiarów gestu: (1) jako przestrzeni fizycznej, topologicznej, ujętej w wymiarach geometrii euklidesowej oraz (2) jako przestrzeni ujętej wirtualnie, metaforycznie, np. w innych systemach semiotycznych i zależności tych kontekstów od percepcji odbiorcy, który może płynnie, kontekstualnie dokonywać przejścia pomiędzy wymienionymi typami rozumienia.

⁴⁰⁸ B. Labelle, *Acoustic Spatiality*, [w:] *SIC – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 2 (2), 2012, s. 1.

3.4.1. Przestrzeń realna i metaforyczna

Doświadczenie tej podwójnej intencjonalności jest obecne w ukształtowaniu się konwencjonalnej, obowiązującej powszechnie w tradycji zachodniej notacji muzycznej. Po pierwsze więc jest to doświadczenie czasoprzestrzenne, gdzie upływ czasu jest ikonicznie przedstawiany jako proporcjonalne przejście przestrzenne z lewa na prawo, chwytające procesualny, periodyczny charakter zdarzeń dźwiękowych, po drugie zaś jest to element wysokościowy, spektralny, przedstawiany metaforycznie jako przejście pionowo, wertykalnie, odpowiadający odruchowej intuicji percepcyjnej, która dźwięki o wyższej częstotliwości umiejscowia „wyżej”, a te o niższej częstotliwości „niżej”. Od czasów średniowiecza zapis muzyczny opiera się na przedstawieniu w formie wykresu funkcji $x(y)$ dwu mierzalnych odległości pomiędzy dźwiękami, jako ich podstawowych wymiarów.

Partytura jest więc strukturą wertykalno-horyzontalną. Janocha zwraca uwagę na fakt, iż wymiar wysokościowy jest postrzegany jako mniej samodzielny, a przy tym zależny od wymiaru czasowego oraz że wymiar ów jako częstotliwość zawiera jako wymiar zwinięty pewne wartości wewnętrzne, które wykraczają poza zwyczajowo postrzeganą informację czysto wysokościową, np. spektrum harmoniczne skwantyzowane względem tonu podstawowego. Podobnie parametr czasowy nie tylko wskazuje czas trwania, lecz również moment pojawienia się dźwięku (ataku), ilość wychyleń fali w czasie⁴⁰⁹.

Janocha wskazuje także inne wymiary, takie jak barwa (wymiar zwinięty w odniesieniu częstotliwościowym i czasowym, kreowany przez proporcje energetyki wielotonu harmonicznego), czy pięciowymiarowa przestrzeń fizyczna (znana z geometrii euklidesowej, uchwytna dla słuchacza wzdłuż każdego z wymiarów), w której odległości położenia możemy obserwować względem osi x , y i z (elewacja)⁴¹⁰.

W efekcie proponowana tu jest hipoteza, w której „gesty muzyczne odbywające się w obrębie dowolnych dwóch wymiarów przestrzeni dźwiękowej można przenieść na płaszczyznę dowolnych dwóch innych”⁴¹¹. Transformacja między wymiarami wymaga więc głównie zachowania cechy ikonicznej oraz, w niezbędnym koniecznym zakresie, metaforycznej. Stanowisko Janochy jest więc pragmatyczne, formalistyczne.

Rozważania te zbiegają się z rozważaniami Bielawskiego. Jako dwie płaszczyzny obserwacji ruchów w percepcji wskazuje Bielawski czas (płaszczyzna ujednociająca, stabilna, dzięki której transformacja jest możliwa) i przestrzeń (płaszczyzna różnicująca,

⁴⁰⁹ M. Janocha, dz. cyt., s. 22.

⁴¹⁰ Tamże.

⁴¹¹ Tamże, s. 26.

niestabilna, która jest przedmiotem transformacji). „U podłoża czasu i przestrzeni jako kontekstu leżą skale liniowe czasu i przestrzeni”⁴¹². Mając w pamięci uwagę Roya o kluczowej w gramatyce roli elementu niestabilnego (figury) nadającego sens analizie, rolę tę w transformacji będzie odgrywała przestrzeń, która, wedle Cassirera ma definiować zdarzenie i eksplikować formę życia^{413, 414} – jej rozumienie zaś potencjalnie rozumienie gestu. Przestrzeń w tym wypadku jest rozumiana jako wszystkie wymiary, w których ruch jest możliwy, a więc nie tylko jako fizyczna przestrzeń trójwymiarowa⁴¹⁵. Wskazane zostają przy tym rozpięte pomiędzy warstwami emocjonalną i estetyczną rodzaje przestrzeni ruchu:

- (1) **Somatyczna**: mająca swe pierwotne źródło w napięciu i odprężeniu mięśniowym. Transformatorami ruchu przestrzeni somatycznej do audialnej są mowa i muzyka;
- (2) **Audialna**: posiada wymiary wysokości, głośności, barwy i elewacji, tj. pozycji w przestrzeni fizycznej;
- (3) **Fizyczna**: odpowiadająca przestrzeni topologicznej w wymiarach euklidesowych;
- (4) **Wizualna**: posiada przede wszystkim trzy wymiary postrzegania ruchu, wprowadzanego bez potrzeby użycia transformatorów oraz inne wymiary, takie jak natężenie światła czy barwa, których wprowadzenie do przestrzeni wymaga użycia transformatorów;
- (5) **Symboliczna (mentalna)**: posiada nieokreśloną liczbę wymiarów. Rozumiana jest w trojaki sposób: (a) jako ruch, tok myśli w różnych tempach, (b) jako ruch

⁴¹² L. Bielawski, dz. cyt., s. 181, por. 179-180.

⁴¹³ Por. M. Ball-Nowak, *Ernst A. Cassirer – teoria symbolu i formy symbolicznej*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny*, z. 130, *Prace Filozoficzne*, 5, 1990, s. 35.

⁴¹⁴ Nie sposób też nie wspomnieć o ujęciu przestrzeni jako bardzo bliskiej formie życia, tj. w postaci soundscape'u. Por. R. Murray-Schafer, *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, 1977. Katarzyna Szymańska-Stulka zwraca uwagę na potencjał psychologii środowiskowej jako perspektywy badawczej, dzięki której można określić stopień oddziaływania środowiska na życie i działanie ludzkie, w tym relacje wzajemne artystów i przestrzeni: współzależności i obopólnym oddziaływaniu. Taka przestrzeń to nie tylko (1) usytuowanie w konkretnym miejscu, ale także (2) środowisko społeczne i kulturowe wytwarzające normy, wartości i praktyki. Stąd też należy wyróżnić (1) przestrzeń osobistą, (2) terytorializację: wzór zachowań i doświadczeń względem przestrzeni osobistej, (3) stopień zagęszczenia: subiektywne odczuwanie przestrzeni. Por. K. Szymańska-Stulka, *Muzyka a środowisko na przykładzie wybranych kompozycji Aleksandra Kościowa*, [w:] *Aspekty muzyki*, t. 9, 2019; K. Szymańska-Stulka, *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa, 2020. Skórzyńska z kolei zwraca uwagę na bardziej ontologiczne ukształtowania przestrzeni: (1) Heideggerowskiego prześwitu: przestrzeń orientującą się na rozumienie bycia, (2) pole możliwości (w Bourdieu'owskim sensie): ustalenie, jakie działania aktorów są możliwe do podjęcia; (3) *plenum*: rhizomatyczne fora dyskusyjne, czy przestrzenie agoniczne (4) ograniczone dziedziny/królestwa: ukierunkowanie praktyk na cel, sposób podejmowania „tematu”. Nb. tu także pada stwierdzenie o „temporalności pola”, więc także i dla filozofów czy kulturoznawców przestrzeń pozostaje wymiarem zwinionym w czasie. Por. A. Skórzyńska, dz. cyt. Wymieniane perspektywy badawcze będąc „na zewnątrz dzieła” mogą ukazać, jak kształtuje się rzeczywistość „wewnętrzna” w dziele. To nie są tylko „ornamentalne” dodatki do badania gestów dźwiękowych, ale metody rozumienia sposobu funkcjonowania gestów jako *praxis*, w tym ich rozumienia i wytwarzania się, możliwości ich technicznego funkcjonowania w danym czasie (tak jak techniczny rozwój fortepianów pozwala zrozumieć rozwój sonat fortepianowych Beethovena), a w dalszej kolejności z pewnością mogą oświetlić zagadnienia gestów jako fenomenów komunikacyjnych i uniwersaliów. Z pewnością są obiecującym uzupełnieniem integralnej analizy dzieła.

⁴¹⁵ L. Bielawski, dz. cyt., s. 167 i d.

obrazów przedmiotów przedstawionych, (c) jako odbicie ruchu somatycznego, jeśli tylko jest on uświadomiony.

Zakodowane są w niej ruchy, a to poprzez⁴¹⁶: (a) poznanie właściwych im możliwości, (b) doświadczenie ruchowe.

Umożliwienie procesu interpretacji wg Bielawskiego jest więc otwarciem transformacji nie tylko na zachowanie cech w sposób ikoniczny, ale także w szerokim sensie metaforyczny⁴¹⁷. Wynika z powyższego, że stanowisko Bielawskiego jest więc idealistyczne. Przestrzeń oraz jej rozumienie nie tylko eksplikuje formę życia, ale i twórczą postawę estetyczną, w tym kompozytora, czy analityka, co przekłada się bezpośrednio na sferę gestów muzycznych.

3.5. Podsumowanie problematyki podmiotowej, transformatywnej i przestrzennej

Wypada w tym miejscu wspomnieć o praktycznym wymiarze ujęcia podmiotów gestu w kontekście stosowania koncepcji transformacyjnej i koncepcji przestrzeni, uzasadnia ona bowiem zachodni paradygmat postrzegania dzieła muzycznego jako dzieła sztuki, rozgrywającego się w trójkącie: kompozytor-wykonawca-słuchacz⁴¹⁸.

Każdej z tych kategorii podmiotów przysługuje emblemat, artefakt sprawczy: kompozytorowi partytura (lub jakakolwiek inna forma artykulacji dzieła), wykonawcy – gest (w wąskim rozumieniu, performatywny, postrzegany w trójwymiarowej przestrzeni: wysokościowej, umiejscowienia topologicznego i rozciągłości w czasie), zaś słuchaczowi – **postrzeganie** (percypowanie) zjawisk dźwiękowych, a więc w zasadzie ich obraz mentalny i reakcje zeń wywodzone. Zgodnie z koncepcją Bielawskiego każdemu przysługuje więc inny typ przestrzeni. Między tymi kategoriami dorozumiewano transformacji.

Wykonawczy gest muzyczny jest więc transformowany na dwa sposoby za pomocą dwóch transformatorów: (1) poprzez instrumentalizację wykorzystującą interfejs instrumentu⁴¹⁹ w struktury dźwiękowe oraz (2) poprzez dwubiegunowy proces „zamrażania” i „odmrażania” za pomocą notacji muzycznej struktury zapisanej w partyturze.

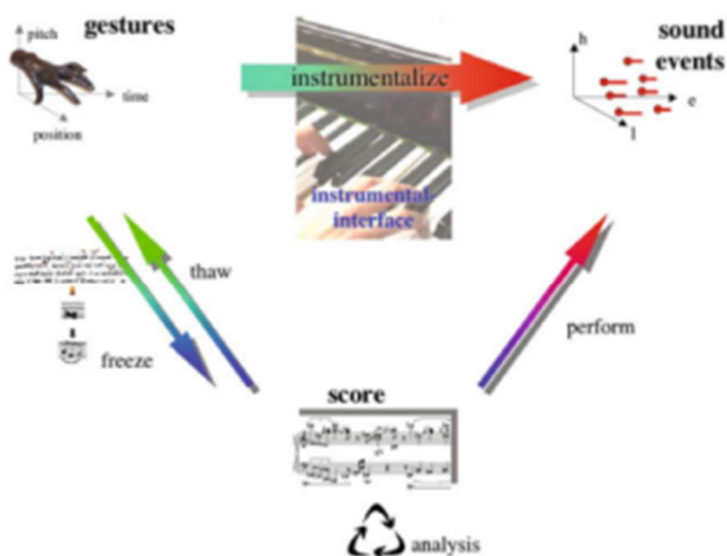
⁴¹⁶ W tym sensie myśl Bielawskiego spotyka się z koncepcją systematki znaków muzycznych Tagga, tu szczególnie anafonów.

⁴¹⁷ L. Bielawski, dz. cyt., s. 168, 170 i d.

⁴¹⁸ Por. M. Kędziora, *Muzyka w czasie. Czas w muzyce* [praca niepublikowana].

⁴¹⁹ Ze względu na szerokie rozumienie instrumentu będą interfejsem nie tylko klawiatura, struny, kłapanie itp., ale również dobrze elementy programistycznego środowiska, w którym wydawane są komendy (np. o „okienkowym”, czy „wierszowym” charakterze).

Ze względu na odczytanie utworu muzycznego zarówno w świetle rozumienia Ingardena, ale też Kreidlera czy Lehmana oraz w świetle wiedzy o gestach i ich naturze sądzę, że ten typ transformacyjny w ogólności jest możliwy do utrzymania, choć zbytnio zawęża rozumienie. Diagramiczność partytury i jej biurokratyczny charakter **nie są koniecznym** warunkiem istnienia (zamrażania, odmrażania) gestów, ani ich siły. Nierzadko, co ujawniają transkrypcje na zachodnią notację dzieł powstałych w tradycji oralno-performatywnej, tradycji innej notacji, czy w ogóle innej kultury muzycznej, będą wręcz osłabiać, albo ukrywać ich istotę, np. transkrypcja wyłącznie właściwości wysokościowo-rytmiczno-dynamiczno-agogiczno-artykulacyjnych muzyki quebeckich Inuitów nie byłaby w stanie odwzorować ruchowych i ekspresyjnych właściwości ukształtowań gesturalnych. **Poszukiwanie odpowiedniego nośnika pełnej transmisji informacji gesturalnych, wynikające z opisanego wyżej przewartościowania, jest palącą potrzebą.**



Ryc. 55. Trójkąt transformacji przytoczony przez G. Mazzolę (trójkąt zachodniego typu muzycznego wykonania)⁴²⁰.

3.6. Funkcje gestu

Wedle Hattena analizowanie i interpretowanie gestów wynika z poszukiwania ich funkcji w systemie gramatycznym dzieła. Godøy twierdzi podobnie, choć tu podstawą badania są reakcje, poznanie ucieleśnione, zakorzenione w percepcji. Chwytnie tych relacji oświetla różnorodność sposobów percypowania i rozumienia. Wydaje się, że uchwytując podmiot i przestrzeń gestu, nie można nie uchwycić ich funkcji, hierarchii czy obrazów mentalnych, które te gesty powodują. Prawidłowe rozumienie zostaje wówczas zaburzone

⁴²⁰ G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 900.

niezależnie od faktu, czy indywidualna percepcja skupiona jest na poszukiwaniu znaczeń, czy odbieraniu doświadczeń zmysłowych. O naturze funkcji gestu, ich kontekstualnej zmienności i osadzeniu w bieżącej, by nie powiedzieć doraźnej percepcji dzieła muzycznego, bardzo dobitnie napisał Smalley⁴²¹:

- (1) Przypisane funkcje wynikają z intuicyjnych oczekiwań względem czasu psychologicznego (dramaturgii);
- (2) Przypisanie funkcji jest procesem: podlega on ciągłej rewizji aż do zakończenia utworu ze względu na linearyzm czasowy percepcji dzieła muzycznego;
- (3) Niejednoznaczność przypisania funkcji może nastąpić ze względu na kontekst, zwłaszcza przy nałożeniu procesów lub ruchu;
- (4) Nie można wyznaczyć wyraźnej granicy czasowej przejść między typami funkcji.

Założeniem jest więc płynna kontekstualność funkcyjna. Cassirer powie wręcz, że sztuka jako strefa czystych form, a nie doświadczeń, jest wypełniona najżywoźniejszymi siłami namiętności, ale ich natura, znaczenie i sens jest inny lub też przekształcony: jest subiektywny względem tego, co istniejące w rzeczywistości, czyli obiektywne⁴²².

Zasadnicze pytanie dotyczy więc wyróżnienia klas i poziomów funkcyjnych, użytecznych dla szerokiego rozumienia gestu, jako elementów jednolitej podstawy, które by różne rozumienia utrzymywały w ryzach, przekraczając różnice metodologiczne. Funkcje wyróżnia się ze względu na stosunek do morfologii i zarazem percepcji gestów, kategoryzując je w czterech obszarach, które wyznaczane są przez cztery podstawowe rozumienia gestów:

- (1) **Funkcje somatyczne**: stosunek do czynności cielesnych, doświadczeń zmysłowych;
- (2) **Funkcje semiotyczne** (lingwistyczne): stosunek do nośników znaczenia;
- (3) **Funkcje kulturowe**: stosunek do skodyfikowanych (systemowych) symbolik;
- (4) **Funkcje abstrakcyjne „kontrolne”**: stosunek do liczb i wzorów abstrakcyjnych, szczególnie reguł i systemów generatywnych tak arbitralnych jak i tzw. spekulatywnych (szczególna rola rzutowania na elementy konstrukcyjne), systemów obliczeniowych, systemów interaktywnych (np. ruch jako dana wejściowa albo wyjściowa), ale też gest jako każde działanie, przez które człowiek informuje lub przekształca najbliższe otoczenie, w tym gesty manipulacyjne wykonywane w celu generacji dźwięku.

⁴²¹ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, dz. cyt., s. 115.

⁴²² S. Raube, dz. cyt., ss. 107, 109.

Założenie, że gesty muzyczne, nawet te abstrakcyjne przynależą do świata i do procesów semiotycznych jest bardzo popularnym podejściem (Mazzola, Hatten, Tagg, Adorno). Jest także dobrze uchwytny w myśli Cassirera oraz innych filozofów, estetyków, przy umiejętnym przeprowadzaniu paraleli zjawisk językowych i ich implementacji do zjawisk muzycznych jako takich.

Wyróżnianie funkcji i ich poziomów jest konieczne, aby komunikacyjny walor gestu nie stał się jedynie pojęciowym zbiorem dowolnych kategorii, ale aby nadal zachowywał swoją moc eksplanacyjną zjawisk. Przykładowe typologie mogące znaleźć zastosowanie do teorii gestów to: (1) Smalleyowski podział na gesty i faktury (por. rozdział 2.6.), (2) Cassirerowski podział znaków na sygnały i symbole⁴²³ (te ostatnie podzielone na: ekspresję, przedstawienie i czyste znaczenie⁴²⁴), (3) Hattenowski podział gestów na stylistyczne (idiomatyczne) i strategiczne (konstruktywistyczne) z ich podkategoryzacjami⁴²⁵, (4) Taggowski podział znaków dźwiękowych⁴²⁶ na anafony, znaki diataktyczne (konstruktywistyczne), znaki stylistyczne (idiomatyczne) z ich podkategoriami⁴²⁷, (5) Godøyowski, inspirowany Schafferem, podział gestów na: wytwarzające dźwięk (wykonawcze), kodujące dźwięk (komunikatywne), towarzyszące (mimetyczne w innych systemach znaków)⁴²⁸, (6) podział funkcji gestów języka autorstwa Zhao i McNeila na: interaktywne nośniki znaczenia, kontrolne, metaforyczne z ich podkategoryzacjami⁴²⁹, (7) podział wyzwalaczy Brunerowskiego skutecznego zdziwienia na kognitywno-językowe, konstruktywistyczne i fonologiczne z ich podkategoryzacjami⁴³⁰, (8) podział gestów w sonifikacji *HCI*: ze względu na sposób powstania (oparte na trajektorii, siłowe, oparte na wzorach) oraz ze względu na charakterystykę ich przebiegu (efektywne, akompaniujące, graficzne)⁴³¹.

⁴²³ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, dz. cyt., s. 45 i d.

⁴²⁴ P. Parszutowicz, dz. cyt., s. 98 i d.

⁴²⁵ R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, dz. cyt., ss. 136-137.

⁴²⁶ Podobny postulat wyraża Chion pisząc o dźwiękowych wskaźnikach materializacji (*Materializing Sound Indices*): „Oznaczają aspekty danego dźwięku, który mniej lub bardziej dokładnie oddaje materialną naturę jego źródła i konkretną historię jego emisji: jego stały, lotny lub ciekły charakter; jego materialną konsystencję; przypadkowe cechy, które wytrącają się podczas jego rozwijania i tak dalej. Dźwiękowych wskaźników materializacji może być mniej lub więcej, a w ograniczonych przypadkach, dźwięk może nie mieć żadnego takiego”. [w:] M. Chion, *Sound an Acoulogical Treatise*, tłum. J. A. Steintrager, Durham, 2016, s. 267.

⁴²⁷ P. Tagg, dz. cyt., s. 485 i d.; Por. z pierwotną wersją tekstu: P. Tagg, *Towards a Sign Typology of Music*, [w:] R. Dalmonte, M. Baroni (red.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento, 1992, ss. 369-378.

⁴²⁸ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 23-24.

⁴²⁹ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 14 i d. Nb. Hatten również przywołuje tę koncepcję, jednak podkreślając ich gestykulacyjny, wprost cielesny charakter (jako idiosynkratycznych ruchów kończyn ciała towarzyszących nowym ruchom – postrzeganych przez McNeila nie jako powtórzenia treści zawartej w mowie, lecz jej uzupełnienie). Por. R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, dz. cyt., s. 105.

⁴³⁰ J. Metsämuuronen, P. Räsänen, dz. cyt.

⁴³¹ T. Lis, *Tworzenie muzyki przy pomocy gestów*, Wrocław, 2015, s. 6, 11-12 [praca niepublikowana, praca magisterska].

3.7. Metody badania gestów

Oparwszy się na podmiocie, przestrzeni i funkcjach gestu a także znajomości jego konstrukcji i jego skutków w odbiorze, pozostaje wskazać metodologię badania gestów w ścisłej rzeczywistości przedstawionej danego utworu. Zasadniczo badanie to pozwala na ukazanie wirtuozerii intelektualnej analityka i interpretatora, a ze względu na multimodalną naturę gestu można je przeprowadzać z różnych punktów widzenia: semiotyki, w tym szczególnie nauk o języku, dzięki której generowane są wielorakie znaczenia, fizyki, instrumentoznawstwa i akustyki, biomechaniki i kognitywistyki, medycyny, szczególnie psychiatrii, fizjologii, kontroli motorycznej człowieka, percepcji słuchowej i wzrokowej, wykonawstwa muzycznego i tańca, teorii muzyki, technologii muzycznej, *sound designu*, robotyki i *HCI*, *CAC*, estetyki, etnomuzykologii, kulturoznawstwa, socjologii i innych nauk.

Porządkowanie tego splotu możliwości może nastąpić zgodnie z propozycją Godøya i Lemana⁴³²:

- (1) „rozważ obserwację lub introspekcję;
- (2) rozważ metody jakościowe lub ilościowe;
- (3) rozważ przechwytywanie ruchu;
- (4) rozważ przetwarzanie i reprezentację;
- (5) rozważ symulację albo animację;
- (6) rozważ adnotację i interpretację”.

Inny typ rozpatrywania proponuje Christophe Ramstein⁴³³:

- (1) Podejście fenomenologiczne: analiza opisowa właściwości, szczególnie ruchu, przestrzeni i periodyczności;
- (2) Podejście funkcjonalne: wskazywanie funkcji w określonym kontekście;
- (3) Podejście wewnętrzne: warunki wykonania gestu z punktu widzenia muzyka.

Wedle Ramsteina określanie funkcji jest wyłącznie jednym z elementów, dzięki którym możliwa jest budowa badawczego systemu topologii gestów jako ogólnych schematów, dzięki którym możliwe będzie praktyczne projektowanie gestycznych urządzeń wejściowych w systemie sonifikacji *HCI*⁴³⁴.

⁴³² R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, dz. cyt., ss. 28-30.

⁴³³ Por. C. Cadoz, M. Wanderley, *Gesture music...*, dz. cyt., s. 74.

⁴³⁴ Tamże, s. 79.

Na podstawie powyższych teorii można odnieść wrażenie, że badanie gestów zawisło pomiędzy wytworzeniem typologii i ich praktycznych zastosowań, a szukaniem płaszczyzn ujednoczających (analogii między systemami znaków). Taką jest z pewnością traktowanie gestu jako *prâxis*, jako faktu społecznego, łączącego elementy ontyczne z zestawami praktyk, generujących namnażające się transdyscyplinarne propozycje badawcze⁴³⁵.

3.8. Użyteczne definiowanie gestu muzycznego

Mimo radykalnego poszerzenia ujęcia tej problematyki, w tym przewartościowania niektórych spostrzeżeń wyrażonych w mojej pracy magisterskiej poświęconej gestom czy rozwiązania niektórych zarysowanych wówczas problemów (dystynkcyjnych i analitycznych), z zaskoczeniem odkryłem, że skonstruowana (a właściwie dostosowana) przeze mnie onegdaj definicja gestu co do zasady pozostaje aktualna i nadal potrafi godzić rozbieżne stanowiska autorów, zdających się zgadzać tylko w tym, że gest obejmuje zarówno ruch (w materialnym lub niematerialnym sensie), jak i jakąś formę znaczenia (presemiotycznego, bądź w ramach pewnego systemu znaków).

Gestem muzycznym jest w moim przekonaniu **kształtowany układ ruchu (energii) w określonych wymiarach (przestrzeniach), któremu można przypisać znaczenie i funkcję względem struktury dzieła muzycznego i który odbierany jest jako nośnik znaczących (komunikujących) dla odbiorcy informacji, usystematyzowanych przez gramatycznie i kontekstowo określone reguły sensu**⁴³⁶.

Gest ma swój obiektywnie mierzalny, opisywalny substrat o charakterze *quasi*-materialnym. Gest powoduje tak materialne, np. zmianę układu przestrzeni, jak i niematerialne skutki, np. mentalno-cieleśną aktywizację odbiorcy na poziomie symbolicznym lub na poziomie poznać ucieleśnionych.

Gest w muzycznym sensie ma naturę znaku i jest co najmniej pierwszą transformacją pierwotnego obiektu w ramach semiozy Peirce'a, lub inaczej mówiąc symbolem lub sygnałem wyrwanym z pierwotnego kontekstu. Z tego powodu myślenie o geście jest

⁴³⁵ Próby wielowymiarowego obserwowania tego paradygmatu jako różnorodnej praktyki podejmuje np. blog *Gestes, instruments, notations ...dans la création musicale des XXe et XXIe siècles* [źródło:] <https://geste.hypotheses.org/> [dostęp: 01.05.2023], czy ciekawa monografia E. Tomas, T. Gorbach, H. Tellioglu, M. Kaltenbrunner (red.), *Embodied Gestures*, dz. cyt. Ogólną propozycję metodologii badań scalających pole praktyk i pole teorii w splot, w którym równouprawnione są ujęcia z jednej strony zorientowane na poznanie ucieleśnione, oparte zarówno na *τέχνη* [*technē*] jak i *ἐμπειρία* [*empeiriā*] czy *gnōsis*, ale i poznania usytuowanego, opartego na *doxa*, czy poznania abstrakcyjnego, opartego na *epistēmē* przekonująco zaproponowała Skórzyńska. Por. A. Skórzyńska, dz. cyt., s. 52 i d.

⁴³⁶ Por. D. Puk, dz. cyt., s. 48.

metodologicznie tożsame z myśleniem o jego skutkach. Stąd wywodzę, że gest ma fenomenologiczną ontologię, podobną do ontologii dzieła muzycznego w ujęciu Ingardena.

Gest muzyczny dla swojej celowościowej skuteczności wymusza odwoływanie się do percepcyjnych reguł sensu („interpretanta” wynikającego z gramatyki odbioru jako odwrotności gramatyki kompozytorskiej) i percypowanej przestrzeni jako platformy ujednocniającej (jak i dystynktywnej, na podstawie stosunku do której wyróżnia się typy rozumień gestu).

Gesty muzyczne zorganizowane są jednocześnie hierarchicznie i redukcyjnie ze względu na swą transformacyjną naturę i ciągle wytwarzanie percepcyjnie wyróżnialnych nowych jednostek – tak ich nowych „tłumaczeń” jak i nowych „złożeń”.

3.9. Podsumowanie – historia długiego trwania gestu w muzyce

Z powyższej perspektywy teoretycznej można w tym momencie dokonać przeglądu historii muzyki pod kątem procesu długiego trwania idei gestu muzycznego, w którym idea ta mogła kiełkować lub znajdować pełnoprawne urzeczywistnienia. Nazywam te pierwociny gestami mając świadomość, że takie ich określanie może grozić posądzeniem o postawę ahistoryczną, albo wzbudzać kontrowersje nomenklaturowe. Z drugiej strony celem niniejszej pracy jest ukazanie, że historia muzyki kompozytorskiej przynajmniej od Frescobaldiego czy odkryć harmonicznym Rameau i towarzyszącej im szerokiej dyskusji na temat fenomenów akustycznych, a uchwyconych w refleksji Herdera jako monady, jest historią próby generowania syntetycznych ukształtowań dźwiękowych o własnej ruchliwości, celowości i znaczeniu z jednej strony zobiektywizowanych jako doświadczenie zmysłowe dostępne wszystkim ludziom, a z drugiej subiektywne, kontekstowe i refleksyjne, które jest niemożliwe do uchwycenia wprost przy rozbiórce dzieła na drobniejsze części.

Intuicje te można znaleźć już w muzyce greckiej, która choć słabo w formie dźwiękowej, jest nam za to bardzo dobrze znana teoretycznie (Platon, Arystoteles), a której najbardziej wyrazisty trzon stanowią style i gatunki synkretyczne: tragedie, w relacji słowa, performatywności aktorów i dźwięków poszukujące ucieleśnienia *kátharsis*, czy *choreía* jako przykład zrównania ćwiczeń fizycznych, słów i struktur dźwiękowych w osiągnięciu muzyczno-ruchowej jedni. Można też doszukiwać się podobnych do *choreía* styli jako jej ideowych kontynuacji poprzez wieki, aż do czasów współczesnych (muzyka wojskowa, *Verbunkos*, pieśni pracy⁴³⁷). W końcu wymienić też wypada nurty, w których centrum

⁴³⁷ K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Lipsk, Berlin, 1902.

postawione jest czerpanie uzdrawiającej przyjemności z muzyki (kalokagatycznie zarówno dla ciała, jak i ducha): *musique d'ablement* (z ideowymi kontynuatorami w postaci *Farstuhlmusik*, czy inaczej *Muzak*), *ambient*, *rave*, *deep listening* (Pauline Oliveros), czy w końcu *ASMR* (oparte na kontrowersyjnej teorii uniwersalnych motorów wzbudzania mrowienia).

Spotkanie obrazu ruchu ludzkiego i konwencjonalności odczytania znaczenia może być zaobserwowane w gestycznej kulturze japońskiej, której kwintesencją jest teatr *Nō*. Podobnie dzieje się to w indonezyjskim gamelanie, w którym gest dźwiękowy, wykonawczy jest równoznaczny z pozycją w społeczeństwie. Gesty w europejskim średniowieczu i nowożytności można odnaleźć w śpiewie gregoriańskim, w teorii odnoszącym się do napięć i odprężeń kończyn; muzyce rycerskiej, w tym *chansons de geste*, francuskim stylu opiewającym wielkie czyny, ujęte w pełnonarracyjną strukturę gestu, muzyki i słowa (a więc pewnej reinterpretacji trójjedynę *choreía*); wczesnej polifonii Léonina i Pérotina, Guillaume'a de Machaut, czy Johanneses Ciconii, których fluktuacje organizowane są proporcją liczby i oddziaływaniem sił akcentuacji stop metrycznych. Konieczny kontekst daje barokowe wszechobecne i przenikające ówczesną rzeczywistość *theatrum mundi* (w tym i teoria figur retorycznych, *Affektenlehre*, które po dziś dzień traktowane są jako synonim gestu muzycznego), wyrosłym z manierystycznego *horror vacui* i kultu przesady, czego wyrazem są wszechobecne aż do granic możliwości wykręcenia ciała i poszukiwanie „naturalności” form rozumianej jako odstępnie od symetrii i racjonalności struktury. Ponadto przyjrzeć należałoby się powstaniu teatru muzycznego (w tym jego dwóch ujęć: u Maurizio Kagela i György'a Ligeti'ego), czy szerzej wykształcającej się wraz z rewolucją cyfrową Lehmannowsko rozumianej muzyki relacyjnej, której strategię semantyzacji, wizualizacji i performatyzacji (teatralizacji) korzystać będą przede wszystkim z repertuaru gestów muzycznych. Nie sposób także nie uwzględnić muzyk rytualnych, w których rytuał jako swoisty teatr obrzędowy staje się jednocześnie przestrzenią dla doświadczeń metafizycznych. Tu warto wymienić szczególnie *The Great Learning* Corneliusa Cardew, czy *Inori* Karlheinz Stockhausena. Nie mogę nie wspomnieć w tym kontekście o artystach tej rangi, co Franck Bedrossian, Lidia Zielińska, Katarzyna Taborowska czy Tadeusz Wielecki.

Pochylić się trzeba także nad problemem transformacji zewnętrznego w muzyczne, a więc nurtu *mímēsis*, adekwatnej ekspresji zakorzenionej w rzeczywistości⁴³⁸, często z konieczności łączonego z rolą znaku w muzyce w ogóle, w tym szczególnie nad manierystycznym (choć obecnym w muzyce dużo wcześniej) postulatami *imitazione della*

⁴³⁸ K. Moraczewski, *Muzyka jako dziedzina...*, dz. cyt., s. 131.

natura z jego najpierwotniejszymi realizacjami, takimi jak sardyński śpiew a *tenore*, czy śpiew gardłowy Inuitów z jego późniejszymi adaptacjami u twórców tej rangi co Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler i Claude Debussy oraz osobnym i przeciwnym mimetyzmowi rozumieniem siatki pojęć – takich jak *conchetto* i *disegno*⁴³⁹ – z których rodzić się będzie dziś rozumiana Lehmannowsko muzyka koncepcyjna i conceptualna, a więc bardzo specyficznej formy idealizmu muzycznego, który nie sprowadza się wyłącznie do ikonicznej metaforyczności, a co umożliwia ogląd na tej samej płaszczyźnie konceptów zarówno u Johanna Brahmsa, Antona Brucknera czy Richarda Wagnera (choć krytykowanego przez Adorno za przesadną dosłowność mimetyzmu), urzeczywistnianym w ruchu dźwięków jako gesty muzyczne. Szczególny przypadek mimetyzmu form, barw i dramaturgii obrazów tłumaczonych na gesty muzyczne nosi twórczość Marty Ptaszyńskiej czy mimetyzm otaczającego, współczesnego świata u Anny Zawadzkiej-Gołosz, Moniki Kędziory, mimetyzm technologii w postaci huku fabryk w sławnym *Boléro* Maurice'a Ravela oraz *Odlwani stali* Aleksandra Mosołowa.

Jak starałem się wykazać, gest muzyczny jest głęboko ufundowany w myśleniu o strukturze i jego przemianach, jak w indyjskim *konakolu*, w którym reguły gramatyczne stają się wyznacznikami dramaturgii transformacji struktur czasowych, kształtowania dramaturgii przez kontekst i różnicę. Jest zakorzeniony również w typologizowaniu zjawisk brzmieniowych w muzyce konkretnej Pierre'a Schaeffera i jej reinterpretacji na grunt muzyki akustycznej, czyli w muzyce konkretnej instrumentalnej Helmuta Lachenmanna. Poszukiwania syntetycznych struktur dźwiękowych jako prawzorów gestów doszukuję się także w koncepcjach *Klangfarbenmelodie* Arnolda Schönberga oraz pokrewnej *Chronochromie* Olivera Messiaena, czy w serializmie rozumianym przeze mnie jako systemowe określenie reguł generowania wyjątkowych, syntetycznych struktur brzmieniowych. Eksperyment to w pewien sposób nieudany ze względu na ignorowanie gramatyki słuchania, ale jego doświadczenia dały podstawę dla koncepcji syntezy instrumentalnej u spektralistów czy niektórych kompozytorów tworzących obecnie, np. Bryana Ferneyhougha (*new complexity*) czy Artura Kroschela (technika rozbijania początku). Troskę o ów dźwięk syntetyczny płynnie prowadzącą do zagadnień gestu znajduję u twórców tej rangi co Luigi Nono, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Barbara Buczek.

Jednocześnie nie sposób nie wspomnieć o szerokim spektrum twórczości opartej na preposteryjności, założeniu (jak u Ball) o wzajemnym „komentowaniu się” rzeczywistości przedstawionych dzieł sztuki poprzez cytaty, nawiązania, zapożyczenia i zapośredniczenia, przesuwanie pojęć, a więc dającym asumpt dla twórczości intertekstualnej

⁴³⁹ Szerzej: K. Stępień-Kutera, *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*, [w:] *Res facta nova*, 9 (18), 2007.

i surkonwencjonalnej. W tym sensie Bachowska fuga z *Ofiary Muzycznej* na temat królewski, autocytat tematu-niespodzianki z *94. Symfonii w A-rym Wesołego Wieśniaka z Wiosny (4 Pory roku)* Josepha Haydna, autocytat z pieśni o *Tod, wie bitter bist du* i szereg innych cytatów oraz nawiązań do innych twórców w *4. Symfonii* Johannes Brahmsa, skomponowanie przez Pawła Mykietyna *Ursatz 3 for 13* w stylu Bachowskiej inwencji dwugłosowej, czy imitacja stylu hip-hopowego w tegoż *3. Symfonii* są po prostu gestami, choć tu syntetyczność materiału wynika z samego faktu **integralnego** cytowania, przenoszenia tam obecnych znaczeń, a poprzez konteksty utworu tworzenia znaczeń nowych. Wspomnienia wymagają tu również: Paweł Szymański, Ondrej Adámek, Andrzej Kwieciński, Francesco Filidei, Jonathan Harvey.

Na koniec chciałbym wspomnieć o przestrzennym ucieleśnieniu gestów, obecnym już w dźwięku krążącym w synagogałnych technikach dialogicznych czy topofoniach szkoły weneckiej. O tworzeniu przestrzennych imitacji u Giacomo Carissimiego czy przestrzenności ekspresyjnej w Bachowskiej *Matthäus-Passion* BWV 244, lub reinterpretowanej w operowym *da lontano* u romantyków, ale i u Krzysztofa Pendereckiego, by na punktualizmie Antona Weberna zakończyć. Przegląd przestrzenny wypada zamknąć wspomnieniem zupełnie współczesnych i kompleksowych koncepcji elektroakustycznych utworów ambisonicznych czy akustycznej ich implementacji w koncepcji *Klangraumenmelodie* Zycha. Zupełnie nową jakość gestów zapewnia tu stosowanie paradygmatu CAC.

Aby dopełnić obrazu, należałoby oczywiście wskazać także formę psychologiczną, czy łańcuchowe formy u Lutosławskiego, minimalistyczne czy redukcjonistyczne zwinięcie dramaturgii do „wewnątrz” u Henryka Mikołaja Góreckiego, Steve’a Reicha, czy Galiny Ustwolskiej (zaś u tej ostatniej objawiające się wręcz kontrolą stroju wykonawcy), unistyczne, możliwe do uchwycenia niemal w mgnieniu oka procesy ruchów i trwał u Zygmunta Krauzego, w tym także ponowne odkrycie radości ze spontaniczności tworzenia⁴⁴⁰. Idąc dalej należałoby wspomnieć o wyraźnie wyodrębnionym „ty” słuchającego (znanego z imienia, nazwiska i przyczyny wskazania go kompozytorskim palcem) w sławetnej performatywnej *45. Symfonii fis-moll „Abschieds-Symphonie”* Josepha Haydna, zdolność przekucia na ruch muzyczny nastroju i intensywności nieomal (auto)erotycznej w *4. Symfonii „Concertante”* Karola Szymanowskiego, synkretyczną *Symfonię Syren* Arsenija Aavramowa i *Beef Kohlraibi Cantata* Andrei Szigetvári. Ciężko tu zapomnieć o *MinusBoléro* Johannes Kreidlera, które wymusza na percepcji słuchających dopowiadanie sobie melodii, a więc tego, czego w utworze brakuje, o Simonie Steen-Andersenie zestawiającym w kalejdoskopowe formy rzeczywiste i wirtualne układy zespołów w swoim *Triu*, o liczeniu jako wyrazu dramaturgii

⁴⁴⁰ Por. K. Szwałgier, *Obrazy dźwiękowe...*, dz. cyt., s. 32 i d.

utworu w *Trzysta* Lidii Zielińskiej, czy Boulezowskich formach otwartych upodmiotawiających wykonawcę przez przyznanie mu gestu wyboru.

Jakież jest to długie trwanie gestu? Można powiedzieć, że jest ono bardzo bogate i obfite zwłaszcza w kontekście faktu, że proces krystalizacji gestu z dużo bardziej rozproszonych kategorii w tę jawnie zmanifestowaną przypada dopiero na schyłek 20. wieku i to nawet nie chcąc ignorować przywołanego wcześniej Frescobaldiego. Gest muzyczny na pewno pojawia się najwyraźniej jako rama twórczości Griseya w partyturze *Partiels* (1975), który to utwór osobiście uważam za pierwszy kanonicznie wprost gestyczny⁴⁴¹. Nawet autorska legenda do tego utworu mówi o gestach oddechu-przytrzymania-wydechu. Kolejny utwór Griseya, *L'icône paradoxale (Hommage à Piero della Francesca)* (1992-94) wprowadza nowe rozumienia transformacji gestów ze zdawałoby się bardzo odległych systemów semiotycznych (tu procesualne wizualne gesty obrazu i podpisu). Jest to jednocześnie czas, kiedy dostrzegając przewartościowanie opisu ruchu w muzyce. Smalley pisze o gestach i fakturach w swoich kanonicznych tekstach z lat 80., Wielecki zaś rozwija i propaguje własne ujęcie gestu w latach 90.

Dlaczego nie można powiedzieć, że manifestacyjne ogłoszenie światu w latach 70. ubiegłego wieku gestu jako kategorii było zwrotem w muzyce? Dlatego, że z jednej strony sam Grisey wcale nie jest pewny w tej nomenklaturze (dialektyka *Gestalt* – gest), a z drugiej strony nie ukrywa się wcale z tym, że dokonuje tu jedynie twórczej syntezy: korzysta z myśli Deleuza i Guattariego, oraz pośrednio Merleu-Ponty'ego, znana mu jest postawa i myślenie Schaeffera o morfologiczno-dynamiczno-ekspresyjnej jedni zjawiska dźwiękowego, jej adaptacji u Lahenmanna, czy dużo wcześniejsze stanowiska, jak choćby Hectora Berlioz, który w swym słynnym traktacie o instrumentacji zachęca do „zakomponowywania” syntetycznego dźwięku. Musi mu być znana także psychologiczna forma Lutosławskiego czy *Formelkomposition* Stockhausena, które same się narzucają jako pewne matryce myślenia o formie czy dramaturgii jako o „mikroskopie”, „kamerze” percepcji, czasów i syntetycznych zdarzeń dźwiękowych. Podobnie jest z performatyzacją płynącą z teatru instrumentalnego.

Ze względu na same założenia idei gestu, w tym postulat nieświadomości kompozytorskiej uzdrawianej przez świadomość odbiorcy jestem przekonany, że stosowanie tego pojęcia jest właściwe i konieczne nie tylko w przypadku struktur „problematycznych”, których nie można opisać inaczej, nie używając dawnej, pomijającej pewne kluczowe z gesturalnej perspektywy aspekty nomenklatury.

⁴⁴¹ O palmę pierwszeństwa może również walczyć Stockhausenowe *Inori*, powstałe 2 lata wcześniej.

Z powyższego powodu nie uważam, że używanie pojęcia z mocą wsteczną w czasie i względem obcych nam kręgów kulturowych byłoby niewłaściwe, pozbawione umocowania kulturowego czy historycznego. Sądzę, że w niniejszej pracy wykazałem, że refleksja, która nie wprost co prawda, ale opisując różne fragmenty gestu (syntetyczność zjawisk dźwiękowych, postrzeganie jako ruchu, psychoakustyczną orientację kreacji zjawisk brzmieniowych, formy mimetyczne i formy tłumaczeń poza sam system dźwiękowy) sięga co najmniej czasów Platona i Arystotelesa, symbolicznego momentu kształtowania się odrębności i świadomości europejskiej cywilizacji, a być może i do czasów wcześniejszych oraz innych kręgów cywilizacyjnych. Dopóki gest muzyczny uwzględnia przede wszystkim kategorie kognitywne, dopóty jest stosowalny względem każdego człowieka, w każdym czasie i miejscu. Gdy rozumienie gestu zawęży się, wymagając naturalizacji kategorii kulturowych czy enkulturacji, zawęży się także krąg jego odbiorców co do czasu i ich proveniencji, a w ślad za tym zawężeniu ulega uniwersalność możliwości jego stosowania.

Wyłaniającą się z tego ujęcia nową perspektywą badawczą jest więc analizowanie i interpretowanie gestem twórczości doskonale już znanej, przetworzonej i ugruntowanej w myśli epistemologicznej, choć pochodzącej z dalszych i bliższych perspektyw czasowych, jak również tej odległej mentalnie, bo pochodzącej z innych kręgów cywilizacyjnych. Daje to więc w pewnym sensie możliwość „korekty”, „reinterpretacji” twórczości już znanej w kontekście dotąd ignorowanego lub pokrętnie tłumaczonego jej aspektu, a jednocześnie otwarcie na zupełnie nowe horyzonty badawcze, w szczególności etnomuzykologiczne i kognitywistyczne. Konsekwencje powszechniejszego przyjęcia i rozwijania dialektyki gestu wydają się rysować wybitnie owocnie oraz zachęcają do świeżego spojrzenia badawczego.

4. Uchwycić gest – przypadek *Cantus in Memoriam Benjamin*

Britten Arvo Pärta

Przy tak rozbudowanym materiale teoretycznym, proponującym różnorakie sposoby rozumienia gestu muzycznego i naświetlającym różne jego aspekty, nietrudno o zagubienie. Brak możliwości przeprowadzenia jednoznacznej i lapidarnej konkluzji co do natury gestów muzycznych znacząco utrudnia sformułowanie takiej, a tym bardziej jednolitej systematyki. Jak więc badać gest? Przede wszystkim urzeczywistniać hasło: „nic o muzyce bez muzyki”, dlatego wyeksplikowane sądy, twierdzenia i hipotezy należy zestawić z praktyczną ich wykładnią poprzez analizę zastosowania wybranej strategii implementacji gestu.

Zasadniczy problem rysuje się już w fazie preanalizy, to znaczy doboru odpowiedniego, reprezentatywnego przykładu. Moim celem w niniejszej pracy było ukazanie gestu jako paradygmatu bardzo pojemnego, otwartego na godzenie różnych stanowisk – zarówno tych formalistycznych, idealistycznych, performatywnych, czy abstrakcyjnych – jak również ukazanie, że zarówno przeciwstawiane kulturowym procesy kognitywne (ucieleśnione poznanie) zdają się świadczyć na korzyść uniwersalizmu stosowania gestu i to tak do muzyki dawnej jak i najnowszej, zachodniej oraz muzyki nie-zachodnich kręgów cywilizacyjnych.

Sądzę, że zbyt prostym wyjściem byłoby zmierzyć się w tym analitycznym rozdziale z muzyką, która przez swoich twórców jest tak wprost, jak i bardziej pośrednio odnoszona do pojęcia „gestu”. Byłoby to oczywiście działanie poznawczo interesujące, zapelniające nierzadko lukę w piśmiennictwie (zwłaszcza w przypadku artystów młodego i średniego pokolenia), ale jednocześnie byłoby potwierdzeniem potwierzonego, nie uzasadniając szerokiego stosowania leksyki gestów. Z tego samego powodu nie uważam za celowe i zbieżne z postawionym zestawem celów badawczych niniejszej pracy dokonywać **szczegółowej** analizy estetyczno-formalnej *visibillum et invisibillum*. Z czysto praktycznej strony rzecz ujmując należy też nadmienić, że jest to utwór dość obszerny, wielowarstwowy, w którym korzystam nie tylko z wielu aspektów tu poruszanych, ale zestawiam je w kontekstowych złożeniach, co generuje potencjalną trudność przeprowadzenia **eksplicytnego** opisu jego możliwości. Sądzę, że eksplicytną zwięzłość tego rodzaju osiągnąłem w stopniu wystarczającym w kontekstowym odwoływaniu się tekście opisu do konstrukcji utworu.

Jak to, mam nadzieję, pokaże niniejszy rozdział, nawet analiza wydawałoby się autotelicznego, ascetycznego (choć silnego i klarownego) w strukturalnym sensie utworu podstawy jest *Cantus in Memoriam Benjamin Britten (Cantus in Memory of Benjamin Britten)*

i tak generuje wiele **złożonych** asocjacji. Choć taki wybór zawęża pole widzenia (brak elementów performatywnych), to mimo wszystko ze względu na swoją radykalność ujęcia oraz krótki czas trwania (sześć minut, w dodatku jednokierunkowego procesu o formacie noweli) **jest on eksplicytny** co do postawionych przeze mnie celów badawczych.

Z powyższych względów analiza przykładu nieoczywistego i na pierwszy rzut oka odległego od myślenia wprost gesturalnego, jakim jest dzieło Arvo Pärta, umożliwi choć częściowo zademonstrowanie uniwersalnych walorów gestu jako paradygmatu analitycznego oraz ujawni niedocenione być może jak dotąd walory ukryte w tym dziele.

4.1. Informacje podstawowe

Utwór został skomponowany na przełomie 1976 i 1977 roku.⁴⁴² oraz zrewidowany w 1980 i 2001⁴⁴³. Mimo swojego tytułu, kompozytor już przed 4 grudnia 1976, czyli dniem śmierci Benjamin Brittena, o której Pärt dowiedział się z radia dzień później i którego głęboko ta wiadomość zasmuciła, pisał elegijny utwór na orkiestrę, który później przyjął tytuł będący epitafium dla zmarłego brytyjskiego kompozytora.

Decyzja o poświęceniu utworu Brittenowi jest nieprzypadkowa, mimo pozornie daleko posuniętych różnic dzielących na poziomie estetycznym, filozoficznym, religijnym, społecznym i życiowym obu kompozytorów. Pärt żałował, że tak późno, niedługo przed jego śmiercią, odkrył dla siebie twórczość Brittena. Pärt twierdził bowiem, że doświadcza w muzyce Brytyjczyka przejrzystości równej balladom największego swego mistrza, Guillaume'a de Machaut i że jest to wartość, której on sam poszukuje. Ta klarowność jako odrębna wartość zdaje się być naczelną ideą przyjętą w omawianym utworze, jak i w kolejnych. Poświadcza to sam kompozytor:

„To przejrzystość porządku, którą wszyscy dostrzegamy świadomie lub nieświadomie, tworzy w nas wibracje, rodzaj rezonansu. Czy to nie jest tajemnica muzyki, wszystkich rodzajów muzyki?”⁴⁴⁴.

⁴⁴² Pierwotnie pod tytułem: *Cantus Benjamin Britteni mälestuseks*.

⁴⁴³ Wśród zmian: redakcja tytułu (*Cantus in Memory of Benjamin Britten*), zmiana dopisku przy altówkach z *sol* (sugerujące grupę solistów w ramach sekcji) na *sole* (sugerujące „solową” rolę całej grupy), usunięcie odkompozytorskich smyczkowań, zmiana wysokości dzwonu z e na a, usunięcie techniki *alternatim* (alteracji linii M i T w ramach warstwy – w pierwotnej wersji utworu dana grupa realizuje linię melodyczną [wyznaczoną łukowaniami], a w ramach kolejnego „obrotu” gestu autoreprodukcyjnego linię tintinnabuli [oznaczoną jako *colla* parte nawiasami kwadratowymi] – w tym samym czasie druga grupa odwrotnie i tak wymiennie do końca dzieła) poprzez przypisanie grupom konkretnych, stałych ról (np. 1. skrzypce I – linia M, 2. skrzypce I – linia T itd.), w linii dzwonu dodanie 3 taktów pauzy po każdym 3 uderzeniach (w ramach każdej sekwencji), usunięcie fermaty w wejściu warstwy smyczkowej, zmiany dynamiki.

⁴⁴⁴ E. Restagno, L. Brauneiss, S. Kareda, A. Pärt, *Arvo Pärt in Conversation*, Londyn, 2012, s. 39.

Klarowność ta stała się być może również przyczynkiem do sukcesu utworu, który doczekał się nadspodziewanie wielu nagrań, jest wykonywany często i chętnie, budzi ożywioną reakcję odbiorców, a jednocześnie zaprasza do pogłębionego słuchania ze względu na swój kontemplacyjny nastrój, transcendentny, efemeryczny charakter i pochłaniającą, wielowarstwową procesualność.

Utwór nie został opatrzony komentarzem kompozytora⁴⁴⁵. Jedynym wyraźnie wyodrębnionym elementem semantyzacji zastosowanej w utworze jest jego tytuł, wskazujący z jednej strony na oczywisty *hommage*, ale także swoistą autorefleksję o przyjętym kierunku twórczym, inspirowanym czy odnajdywanym na inny sposób w dorobku Brittena. Drugim zasobem semantycznym, na który wskazuje tytuł dzieła, jest charakterystyczna introwertyczna ekspresyjność dzieła, wskazująca być może na autoekspresyjność twórcy, a dalej także elegijność nastroju oraz swoisty rodzaj intensywności zmysłowej procesów dźwiękowych. Trzecim elementem byłoby zaś słowo *Cantus*, do którego wrócę później.

Utwór zaliczany jest do wczesnej, choć już ukształtowanej fazy twórczości minimalistycznej autora oraz stosowania *tintinnabuli*, którego zasady są wyraźnie skryształizowane w tej artystycznej implementacji, zrealizowane z finezją, swobodą i żelazną logiką, a nawet można pokusić się o twierdzenie, że realizacja ta jest realizacją wzorcową, mogącą wskazywać na potencjalny charakter utworu jako arcydzieła. Można więc podsumować, że w dziele tym odbija się piękno naturalnej ekspresji, replikacyjnego rozwoju, proporcji liczb i oszczędnej elegancji kształtów, a jednocześnie zza tych estetycznych skądinąd wartości przeziara dojmująca szczerłość i prawda radykalnej postawy tak życiowej jak i twórczej kompozytora.

4.2. Ruch-Akcja-Znaczenie w utworze

Struktura tego podrozdziału odnosi się do triady warstw gestu Godøya pokrywającej się z triadą Tomaszewskiego⁴⁴⁶ i określającą warstwy interpretacji dzieła muzycznego. Od tej ostatniej zapożyczam kolejność omawiania poszczególnych elementów triady oraz integralną perspektywę utworu – od Godøya kolejność dokonywania czynności na poziomach badawczych, zaś od innych autorów opisy morfologii, dramaturgii itd. Ostatnią czynnością jest wyróżnienie hierarchii gestów na poziomie zmodyfikowanej przez Roya *GTTM* i typologii Smalleyowskich oraz przeprowadzenie interpretacji semantycznej.

⁴⁴⁵ Za komentarz wskazany w paryturze wydanej przez Universal Edition służą przytaczane w niniejszej pracy cytaty wypowiedzi kompozytora i jego małżonki z książki *Arvo Pärt in Conversation*.

⁴⁴⁶ Triada syntetycznie ujęta w: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków, 2000, s. 61; w związku z: M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, [w:] *Teoria Muzyki*, 1, 2012.

4.2.1. Ruch

Utwór zdradza hesychię (hezychię) jako dominujący element stylu Pärta, utrzymany jest (1) w charakterystycznej technice *tintinnabuli* (na poziomie harmonicznym, oraz kontrapunktycznym), wywodzonej z obserwacji psychoakustycznych spektralnych właściwości rezonansu i dudnień, dla których oczywistym skojarzeniem jest brzmienie dzwonów oraz (2) w strukturze kanonu *in prolatio* (kanonu menzurального czy proporcjonalnego; na poziomie horyzontalnym i na poziomie organizacji czasowej), opartym na kanonicznym zestawieniu kilku warstw w różnych prędkościach. Ze względu na rygorystyczne zasady obu technik, prowadzących nieomal do wykluczenia obecności elementów swobodnych, wynikających np. z „muzykalności” kompozytora, a także osiągnięcia przejrzystości konstruowanych w wyniku operacji przy pomocy tych technik warstw i struktur dźwiękowych należy uznać, że cel ten kompozytor osiąga.

Utwór zawarty w 108 taktach, jednoczęściowy, o jednolitej, monolitycznej formie, przeznaczony jest na orkiestrę smyczkową raczej symfoniczną, niż kameralną oraz jeden dzwon *a*. Czas trwania kompozytor określa na około 6 minut, chociaż praktyka wykonawcza oscyluje pomiędzy 5'30" a 10'30". Tonalność utworu oparta jest na modusie *a* eolskim, zaś metrum wyznaczone jest jako 6/4.

Co do metrum utworu należy zaznaczyć, że sukcesywne wprowadzanie warstw kanonu *in prolatio* powoduje zachwianie poczucia jednorodności struktury rytmicznej. Przy inicjalnym metrum 6/4, słuchowo odbieranym jako metrum o schemacie dwudzielnym 3+3, wprowadzanie dwukrotnie zwolnionej drugiej warstwy odbieranej słuchowo jako utrzymanej w trójdzielnym metrum 6/2, rozdysponowywanej na dwa takty 6/4, a więc odbieranej jako wypełnionej schematem 2+2+2, powoduje powstanie dualizmu metryczno-rytmicznego wyrażającego się w polirytmii 3:2. Dominującą strukturą rytmiczną jest układ trocheiczny i jambiczny, a więc wartość dłuższa-krótsza (półnuta-ćwierćnuta) z różnymi układami akcentów.

Kanon *in prolatio* przeprowadzony w orkiestrze smyczkowej jest jednym z dwu najbardziej wyrazistych procesów zachodzących w tym utworze. Złożony jest z pięciokrotnie kanonicznie przeprowadzonych warstw głosu (tzw. **linia M[elodyczna]** oparta na autoreprodukcyjnym postępie kolejnych stopni skali w dół) z kontrapunktem (tzw. **linia T[intinnabuli]**, *inferiori* w 1. pozycji, oparta na dźwiękach triady finalistowej, akordzie *a*-moll). Warstwy odpowiadają każdej z grup orkiestry smyczkowej: skrzypcom I, skrzypcom II, altówkom, wiolonczelom (w t. 54 podlegają podziałowi, mającym na celu wyróżnienie altówek) i kontrabasom. Należy dodać, że warstwa altówek to jedyna pozbawiona

kontrapunktu linii T. Z tego względu, jak również z powodu dopisku *sole*, Hiller określił warstwę altówek jako najbardziej subiektywną w dziele⁴⁴⁷.

Faktura omawianego kanonu skonstruowana jest tak, iż licząc od skrzypiec I i zmierzając ku kontrabasom każda warstwa jest wprowadzana o oktawę niżej oraz dwukrotnie wydłużona w stosunku do poprzedzającej: w ten sposób warstwa kontrabasów jest szesnastokrotnie wydłużona względem skrzypiec I.

W utworze nie zastosowano innych niż standardowe technik wykonawczych. Jedyną odmiennością jest zastosowanie tłumików w partii skrzypiec I. Być może zabieg ten był potrzebny ze względów technicznych, aby ukryć ewentualne mankamenty wykonania niewygodnego, wysokiego skoku przy kolejnych powtórzeniach, lub też powód był tu czysto estetyczny, ekspresyjny, brzmieniowy.

Drugim wyrazistym procesem utworu jest konstrukcja głosu warstw kanonicznych (linia M). Jest ona w zasadzie autoreprodukcyjnym pochodem skalowym o rysie linearnie opadającym. Autoreprodukcyjność rozumiem tu w taki sposób, iż ów pochod „rozszerza się” przy każdym kolejnym powtórzeniu o kolejny stopień przy zachowaniu jego *nota finalis*, dźwięku, od którego się zaczyna i do którego ostatecznie dąży. Powtórzenia te, wynikające z matematycznego przeliczenia rytmów, grupowane są po dwa, w których *nota finalis* przypada na dłuższą wartość nutową (trochej) oraz po dwa, w których *nota finalis* przypada na krótszą wartość nutową (jamb).

Partia dzwonu stanowi odrębną, samodzielną, horyzontalną warstwę w stosunku do partii orkiestry smyczkowej (dualizm partii), bowiem oparta jest ona na pojedynczych uderzeniach w dzwon. Każdy cykl składa się z trzech uderzeń, każde uderzenie interpolowane jest całym taktem pauzy; cykle zgrupowane są w 11 segmentach oddzielonych od siebie 3 taktami pauzy; w numerze orkiestrowym 13 partia dzwonu zostaje wstrzymana na 21 taktów.

Jedynym elementem, który zdaje się być nieokreślonym wcześniej prekomponowanym schematem, czego niestety nie mogę zweryfikować, nie mając dostępu do szkiców kompozytora, jest struktura dynamiczna utworu regulowana kontekstowo, być może spontanicznie, „muzykalnie”, bez ustalonego porządku, nierzadko niezgodnie z postrzeganym na pierwszy rzut oka sensem muzycznym, jak np. zmiana dynamiki na wyższy stopień w kontrabasach w t. 28, w t. 52 przypadająca na koniec frazy, czy w t. 39 w skrzypcach, gdzie przypada w połowie frazy. Dynamika w szerokim planie wykazuje cechę

⁴⁴⁷ P. Hiller, *Arvo Pärt*, Oxford, 1997, s. 103.

narastania od *ppp* do *fff*. Efekt wzmocniony jest wprowadzaniem przy kolejnych „obrotach” autoreprodukcyjnego pochodzenia od t. 64 artykulacji *marcato* (akcent z *tenutą*) oraz wprowadzeniem dopisków ekspresyjnych: *molto espr.* i (*non dim.*). Kulminacją, zarówno dynamiczną, jak i ekspresyjną utworu na długo wytrzymywanym akordzie a-moll, jest jego zakończenie.

Utwór rozpoczyna się cyklem trzykrotnego uderzenia w dzwon, po którym w t. 7 wprowadzony zostaje kanon *in prolatio* (w obu przypadkach *up-beat*, nie na mocną miarę taktu). Kolejna warstwa kanoniczna wprowadzana jest po pauzie półnutowej z kropką i każda kolejna warstwa wartość poprzedzającej warstwy dubluje. Kontrabasy wchodzi więc po 7,5 taktach od wprowadzenia kanonu. Każdy „obrót” autoreprodukcyjnego pochodzenia jest powtórzony w partiach skrzypiec I 21-krotnie, skrzypiec II 16-krotnie, altówek 12-krotnie, wiolonczel 9-krotnie, kontrabasów 6-krotnie. Po zakończeniu „obrotów” poszczególne warstwy „zamrażają” kolejne składniki akordu a-moll w takiej samej kolejności, w jakiej były one wprowadzane jako odrębne warstwy kanonu.

Utwór kończy zerwanie przez orkiestrę smyczkową długo wytrzymywanego akordu a-moll na dynamice *fff* z jednoczesnym cichym (*pp*) uderzeniem w dzwon. Poprzez ten zabieg osiągnięty jest efekt zatarcia słyszalności momentu wzbudzenia dzwonu (ataku), a jedynym słyszalnym dźwiękiem po „zerwaniu” smyczków jest rezonans, wybrzmienie dzwonu, zaś przy uważnym wysłuchaniu możliwe jest usłyszenie alikwotów dzwonu, w tym pikardyjskiej tercji (5. alikwot), co zaprowadza swoisty dualizm tonalny a-moll/A-dur.

Analizie, czyli badaniu obiektywnie mierzalnych oraz opisywalnych porządków i elementów w dziele może podlegać także wiele innych czynników, jak np. aplikatura palcowania, smyczkowania, doboru pałek, środków dyrygenckich koniecznych do realizacji partytury itp. Skądinąd nie uważam, aby to, do czego została osiągnięta względna jasność, nie wymagało dalszej interpretacji, a wręcz przeciwnie, wszystko podlega interpretacji, także ponownej, jednakże ze względów funkcjonalnych dostarczony obraz techniczny dzieła doraźnie tutaj wystarcza.

4.2.2. Akcja

Próba opisania jakości syntetycznie rozumianych bytów w utworze, a więc jego większych całości a nawet całych procesów dążących poprzez swój ruch i jego jakość do osiągnięcia swoiście rozumianego celu, jest zawsze elementem najbardziej subiektywnym, bowiem takim zaglądaniem do wnętrza swoich indywidualnych reakcji psychofizycznych narażone jest na dyskusyjność odczucia w intersubiektywnym odbiorze.

Jest to więc już działanie w zasadzie interpretacyjne, intelektualne zidentyfikowanie i nazwanie zachodzących procesów.

Ze względu na inspirowaną Herderem niechęć do systematyzacji, przedstawiam tu powyższą interpretację w sposób dość niezobowiązujący, a tym bardziej niedogmatyczny, choć uporządkowany, pogrupowany ze względu na perspektywę obserwacji, dzielonych ze względu na ich jakość i percepcyjne odczucie, a także z tych samych względów nazywanych i opisywanych. Wymieniam tu bardzo wiele odmian i pomysłów wyszczególnienia gestów (co ma zapewnić walor wszechstronnego spojrzenia na dzieło – tak jak mogliby nań spojrzeć różni ludzie), po wielokroć przypisując tym samym „akcjom” dźwiękowym różne perspektywy opisowe. Moje działanie ma na celu **demonstrację zastosowania hipotezy redukcyjnej i hipotezy hierarchicznej** w praktyce, a więc ujawnienie wspólnego „rdzenia” gestycznego w dziele nawet przy tak wielu rozproszonych wyróżnieniach i rozumieniach.

Obserwacja / introspekcja

Pierwsze pogładowe wysłuchanie utworu daje poczucie jednolitości procesu, jego płynnej gradacji dynamicznej. Utwór wyłania się z ciszy i powraca do ciszy. Mimo tej monolityczności można jednak wyróżnić pewne jego fazy procesowe:

- inicjacja procesu o charakterystyce statycznej (dzwon),
- inicjacja procesu o charakterystyce dynamicznej (smyczki),
- stabilizowanie procesu,
- ustabilizowanie procesu (kadencyjne, kulminacyjne),
- niespodziewane rozwiązanie procesu.

Metoda ilościowa/jakościowa⁴⁴⁸

Kolejne przesłuchania utworu dają uszczegółowienie obrazu dźwiękowego faz poprzez wyróżnienie klasy gestów podstawowych, w tym tych złożonych z gestów, ruchów jeszcze niższego rzędu, emblematycznych dla danej fazy oraz ilościowej, proporcjonalnej charakterystyki ich zastosowań:

- gest-ruch dzwonu (złożony z dwóch prostszych: uderzenia w dzwon i odpowiedzi nań ciszą),
- gest-ruch smyczków (autoreprodukcyjny, w różnych perspektywach czasowych, ale prostoliniowy opadający),
- gest *arpeggia* („wykształcanie się” akordu a-moll, „zamrażanie” kolejnych *nota finalis*),

⁴⁴⁸ Metodę ilościową pomijam tutaj jako objaśnioną w dużej mierze w sekcji dotyczącej analizy.

- gest *sostenuto* (wytrzymywania dźwięku, powstrzymywania rozwiązania),
- gest końcowy (złożony z dwóch prostszych: zerwania i rezonansu).

„Przechwytywanie” ruchu, obrazowanie

Jest to moment, w którym podstawowej palecie gestów można przypisać wpisanie się w ogólniejsze ukształtowanie „ruchowe”, jakościowy proces wyższego rzędu także zjawisk mniej istotnych, których na wcześniejszym etapie nie wyróżniono jako gestów. W czasie kolejnych wysłuchań oprócz wyróżniania gestów idiomatycznych dla każdej z faz kształtuje się jednocześnie poczucie charakterystyki złożenia na wyższym poziomie. Z mojej perspektywy najistotniejsze percepcyjne odczucia to:

(1) poczucie przestrzenności (gesty przestrzenne):

- w przestrzeni fizycznej: przeprowadzenie kanonu zarówno wizualnie jak i akustycznie z lewa na prawo (efekt stereofoniczny),
- gęstość spektralna (przeźrzeń metaforyczna): przeprowadzenie kanonu w różnych perspektywach czasowych, zapewniające możliwość wsłuchania się w poszczególne warstwy; ogólny obraz gęstości jako nieprzeźroczystej. Wrażenie to jest potęgowane przez „przebijanie się” z pewnym trudem *nota finalis* kolejnych warstw niejako w poprzek pozostałych warstw,
- przestrzeń spektralna (przeźrzeń metaforyczna): procesowe pojawianie się *nota finalis* i ich opadanie z jednoczesnym zagospodarowaniem wszystkich pasm daje wrażenie budowania odrębnych lokalnych planów przestrzennych a jednocześnie szerokiej przestrzeni globalnej (sprawiającej wrażenie „oceanu”, „otchłani”). Ukształtowanie opadające ruchu od bardzo „wysokich” do bardzo „niskich” rejestrów daje wrażenie metaforycznego przejścia⁴⁴⁹,
- wrażenie przestrzeni ze względu na barwę (przeźrzeń metaforyczna): wprowadzenie tłumików w skrzypcach I, co oprócz barwowego wrażenia „rozmycia”, „nierealności”, „zmatowienia” nadaje też swoistą głębię przestrzenną, wrażenie „odległości” (*da lontano*) względem warstw nieposiadających tłumików. Wrażenie to wzmacnia kolejność prezentacji i wyraźna prędkościowa odmiennosc warstwy skrzypiec I, z czego wynika słuchowe traktowanie jej odmiennie, tj. jako figury, obiektu, niż pozostałych warstw, które jawiłyby się tutaj jako tło, cień obiektu (por. strefowa teoria czasu);

⁴⁴⁹ Por. H. von Helmholtz, dz. cyt.

- wrażenie różnych przestrzeni ze względu na barwę obsady: dźwięk dzwonu jako zupełnie inny typ wzbudzenia, trwania i zamierania dźwięku niż ma to miejsce w grupie smyczkowej zawsze zdaje się być akustycznie osadzony w innej przestrzeni. Z tego powodu najistotniejszy gest w całym utworze, czyli gest końcowy sam w sobie również daje wrażenie przestrzenności jako syntezy dwóch przeciwstawnych rodzin instrumentów;

(2) poczucie ruchu wirowego (gest *vortexu*):

- sprawiająca wrażenie zapadania się ruchliwość lokalnych warstw kanonicznych, zestawiana ze statycznością zarówno warstwy dzwonu, wywołującą wrażenie stagnacji w szerokiej przestrzeni, daje ostatecznie ambiwalentne odczucie nieokreślonego, błędzącego ruchu, rozciągliwego zapadania się w otchłań;
- redukcja pasm najwyższych w kierunku najniższych: wzmocnione przez „zamrażanie” na *nota finalis* szybszych warstw (skrzypce I, II), pozostałe wolniejsze warstwy tła (altówki) aż do tych najdłuższych (wiolonczele, kontrabasy) potęgują poczucie przemieszczenia się do najniższych partii pochłaniającej przestrzeni;
- wrażenie pochłaniania przez najdłuższe warstwy wzmocnione jest zdeintegrowanym, rozszczepionym procesem narastania dynamicznego, pozbawionym logicznego (np. zgodnego z fazą, „obrotem”), a czasem i muzycznego („wycuciowego”, np. t. 28 kontrabasy) uzasadnienia;
- autoreprodukcyjność ruchu w lokalnych warstwach zapewnia niesynchronizację „splotów” trajektorii, ich nowych konfiguracji. W tym sensie ruch wirowy za każdym obrotem jest zarazem taki sam, jak i inny. Nieskończona spirala, lub może raczej śruba przynosi nałożenie procesów w różnych „rozdzielczościach” intensywności;

(3) poczucie narastania (gest akumulacji): wynika z ciągłego, liniowego, ale rozproszonego w warstwach stopniowego wzmaganie dynamicznego (efekt płynnego *crescendo*), który jednocześnie wzmocniany jest artykulacją i ekspresją (*vibrato*). Narastanie zestawione z przypadkowym ruchem wirowym daje wrażenie sprzeczności, porządkowania chaosu;

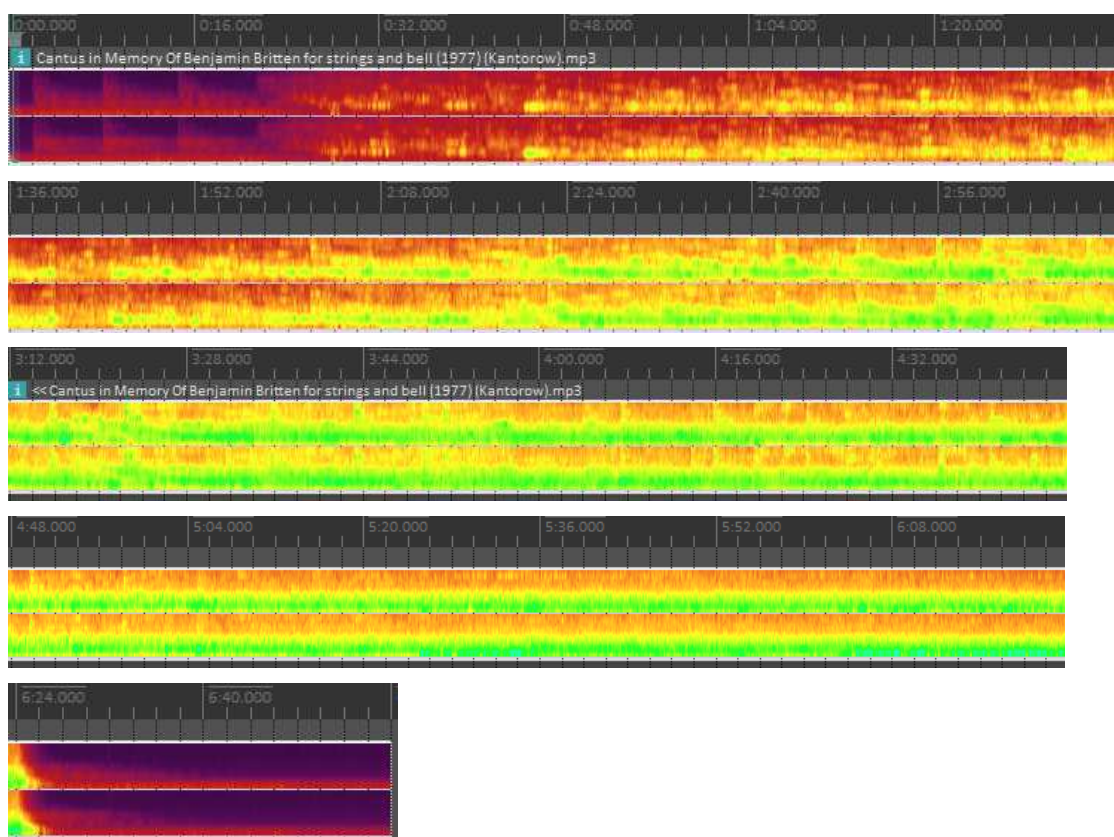
(4) poczucie stabilizowania poprzez ustalanie silnego, statycznego centrum tonalnego w postaci akordu a-moll, i entropii poprzez „zwoźnicze” rozwiązanie i niesynchroniczne sploty kontrapunktyczne;

(5) poczucie napięcia-odprężenia:

- globalnego: wyższego rzędu (narastanie dynamiki – napięcie, gest końcowy – odprężenie),

- lokalnego: niższego rzędu (gest uderzenia w dzwon przedłużany rezonansem, autoreprodukcja – górne *nota finalis* wywołują napięcie, linearny ruch opadający ku *nota finalis* dolnym – odprężenie),
- wytwarza się także na styku percepcyjnego spostrzegania struktur jako Smalley’owsko rozumianych gestów i faktur: ciążenia ku statyczności, pewności, niezawodności, niedookreśloności celowej odprężają, zaś ciążenia ku dramatyczności, nieprzewidywalności, linearnemu wzrostowi wzbudzają napięcie.

Oprócz opisu doznań psychofizycznych dobrze jest wesprzeć się zobiektywizowanym przedstawieniem ukształtowania energetyczno-spektralnego w czasie:



Ryc. 56. Spektrogram wykonania *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Wykonawcy: Tapiola Sinfonietta pod dykcją Jean-Jacques Kantorow [w:] *Summa*, 1997, CD⁴⁵⁰.

Obraz spektrogramu potwierdza percepcyjny odbiór jako pięciu faz utworu oraz ich charakteru. Jednocześnie pozwala na wizualną reprezentację brzmieniowych zjawisk, co będzie pomocne przy orzekaniu o gestach coraz wyższych rzędów. Spektrogram ujawnia pewne postrzegane geometrycznie podobieństwa:

⁴⁵⁰ Wszystkie spektrogramy na potrzeby niniejszej pracy zostały wygenerowane przeze mnie w środowisku REAPER. Wszystkie spektrogramy powstały w oparciu o to samo nagranie, które uwzględnia także rycina 64.



Ryc. 57. Gest dzwonu. *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (spektrogram).

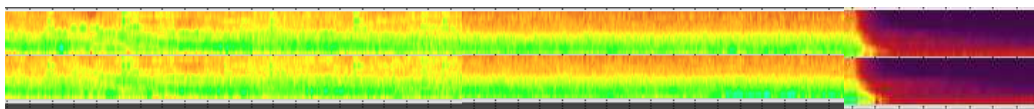
Spektrogram powyższy jest wizualną reprezentacją gestu dzwonu. Wyraźnie zauważalny jest trójkątny kształt, odpowiadający Smalley'owskiemu archetypowi *attack-decay*: uderzenie i zanikanie wyższych alikwotów do niższych:



Ryc. 58. Gest końcowy. *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (spektrogram).

Spektrogram powyższy jest wizualną reprezentacją gestu powidoku. Wyraźnie dostrzegalna jest również archetypiczna konstrukcja *attack-decay*.

Jednakowoż:



Ryc. 59. Gesty *arpeggia*, *sostenuto* i końcowy (kompilacja). *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (spektrogram).

jest kompilacją, skrótem gestów *arpeggia* (akumulacja, stabilizowanie się poziomów energetycznych: kształt odwrotnego trójkąta, narastający, a nie wybrzmiewający), *sostenuto* (stabilność, homeostaza) i gestu końcowego (nagły spadek energii i wybrzmienie). Razem tworzą one strukturę wyższego rzędu o archetypie *attack-continuant-decay*.

Nb. percepcyjną odrębność dzwonu od instrumentów smyczkowych zdaje się potwierdzać spektrogram: posiadają one inne wykresy energii, masy. Podobna różnica zachodzi między skrzypcami I a pozostałymi smyczkami, znikającymi około 4 minuty, od którego to momentu następuje wyraźny przeskok do równowagi i dalsze stabilizowanie się w gestach *arpeggio* i *sostenuto*.

Sądzę, że konieczne jest w tym miejscu poczynienie pewnego zastrzeżenia. Gdyby „słuchowo” przyrzeć się wymienionym gestom, wyróżniane są one ze względu na ich dominację w danej fazie oraz w relacji figury i tła. Zasadniczo jednak można pokusić się o redukcję faktycznej listy gestów niższego rzędu: patrząc z pewnego punktu widzenia gest *arpeggia* i *sostenuto* jest w zasadzie ze względu na formułę pragmatyczną Peirce'a tożsamy, a więc gest krystalizowania się a-moll można uznać za tożsamy z gestem skryzalizowanego

a-moll w relacji obiekt-skutek, tj. oznaczania semiozy wyższego rzędu, tak jak gest końcowy można uznać za formę zestawienia dwóch gestów: zerwania i rezonansu. Jest to ciekawy przypadek, kiedy nierozdzielalny dźwięk wydobyty z instrumentu jako jednostka prosta najniższego rzędu, faktycznie akustycznie złożony jest z dwóch elementów: wzbudzenia dźwięku (uderzenia) i wybrzmienia. Odwrotny proces zachodzi w postrzeganiu gestu-ruchu dzwonu: wyróżniam go zestawiając dwa elementy (uderzenie w dzwon i odpowiedź ciszą) jako jednorodną całość, a w tym sensie całość należy niejako „wyciągnąć przed nawias”. Gesty niższego rzędu przestają tu mieć istotne znaczenie.

Zestawienie gestów podstawowych (jednostkowych) wyglądałoby więc następująco:

- gesty dzwonu:
 - ruch dzwonu:
 - uderzenie w dzwon,
 - odpowiedź ciszą,
 - gest końcowy:
 - zerwanie,
 - rezonans,
- ruch smyczków:
 - pojawiające się *nota finalis*,
 - opadająca kontynuacja,
- gest akordu a-moll:
 - gest *arpeggia*,
 - gest *sostenuto*;

gesty złożone (ukształtowanie procesowe):

- napięcie-odprężenie,
- stabilizowanie i entropia,
- narastanie (akumulacja)-zerwanie⁴⁵¹.

Przetwarzanie i reprezentacja

W utworze Pärta główną rolę odgrywają powtórzenia i zachodzące między nimi różnice, nie zaś przetworzenia. Z uwagi na fakt, że powtórzenia te następują z przewidywalnymi zmianami, nazywam to replikacją, przy czym w określeniu tym świadomie

⁴⁵¹ Zerwanie dodane kontekstowo jako uzupełnienie gestu w celowościową większą całość.

nawiązując do biologii⁴⁵². Replikacja jest tu powtarzaniem istotowo tożsamego materiału z drobnymi zmianami, pozwalającymi wyizolować nowe nici DNA w referencji do macierzy. Skupię się więc na formach reprezentacji, czyli wyodrębniania gestów ze względu na zachowanie ikonicznej tożsamości:

(1) Intuicję dotyczącą trójkątnych kształtów, ujawnionych spektrogramem, można w łatwy sposób zweryfikować w konfrontacji z partyturą.

Ryc. 60. Zobrazowanie wektorów ruchu w formie linii i trójkątów. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 17-21⁴⁵³.

Ryc. 61. Trójkąt autoreprodukcyjny. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 19-21.

Nawet pobieżna, wizualna analiza partytury potwierdza, że gest autoreprodukcyjny jest graficzną i audialną reprezentacją archetypu *attack-decay*. Atak (najszerszy moment wyznaczonych od siebie przy- i przeciwprostokątnych) zaznacza wysoki, percepcyjnie odbierany jako centrum *nota finalis*, od którego oddala się ruch kontrapunktyczny, oddając ikonicznie efekt rezonansu. Jest to jeszcze wzmocnione przez skonstruowanie warstwy z dwóch linii: linia T jako element tonalny (słyszalnego rezonansu pierwszych sześciu alikwotów dzwonu), linia M jako upłynnienie, unaocznienie ruchu zanikania (zmiękczenie „kanciastości” linii T, poruszającej się w ramach triady a-moll).

⁴⁵² Sformułowanie to jest powtarzane, jak już wspomniano, za Sz wajgierem.

⁴⁵³ A. Pärt, *Cantus in Memory of Benjamin Britten for string orchestra and bell (1980)*, Universal Edition (UE 35 536), 2017. Wszystkie ryciny dot. analizy i interpretacji ww. utworu są komputerowym graficznym opracowaniem moich własnych grafów, wykonanym przez Magdalenę Sobolewską.

(♩ = 112-120)

Camp. in la

ppp

1

Camp. PP

VI. I con sord. div. v. ppp

VI. II div. PP

Va. sole p

Vc. div. p

Cb.

2

Camp.

VI. I PP

VI. II

Va.

Vc. div. mp

Cb.

Ryc. 62. Wektory ruchu, wektory gestu autoreprodukcyjnego i wektory ruchu wirowego. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 1-16⁴⁵⁴.

Partytura ujawnia coś jeszcze, a mianowicie dualizm gesturalny między strukturami liniowymi a strukturami trójkątnymi. Liniom (uderzeniom dzwonu, gestowi *sostenuto*)

⁴⁵⁴ Wektory ruchu: statyki (zaznaczone na niebiesko) i dynamiki (zaznaczone na czerwono), wektory autoreprodukcyjności (kierunek strzałek) i ruchu wirowego (zaznaczone na żółto).

kontekstowo przydawana jest raczej rola faktury, tła, zaś trójkątom – gestu, figury. Między tymi antytezami wytwarza się percepcyjne napięcie.

W tym sensie dramaturgia utworu jest dramaturgią trójkąta⁴⁵⁵, a raczej wielu replikowanych wersji dwóch podstawowych przeciwstawnych trójkątów (a więc sugerujących sprzeczność, dynamistykę). Z jednej strony cała forma zorganizowana jest jako stały, ciągły, konsekwentnie narastający proces (jeden trójkąt dynamiczny i artykulacyjny), z drugiej strony mamy do czynienia z linearną, acz replikacyjną niestabilnością, wzbudzaniem impulsów napięcia i ich rozładowywania rozciąganego coraz bardziej w czasie (wiele trójkątów napięciowych). Trójkąty te zachowują swoją istotę, lecz zmieniają się ich kształty wzdłuż wydłużających się przeciwprostokątnych (ekspresyjno-kierunkowych) i przyprostokątnych (czasowych i ambitusowych).

Ruch dźwięków z uwzględnieniem ich rejestrów, natężenia i gęstości można łatwo zobrazować za pomocą zmapowania partytury trójkątami. Takie obrazowanie ujawnia kilka warstw operacji psychoakustycznych, które można także określić mianem gestów wyróżnianych na różnych poziomach (hierarchicznym, funkcjonalnym, ikonicznym). Wynika to ze wspomnianej konstrukcji „trójkątowej” oraz z tego, że mimo istotowej tożsamości materiału, utwór za każdym razem prowadzi do nowych zestawień czy też „splotów”.

The image shows a musical score for the first movement of Benjamin Britten's 'Cantus in Memoriam Benjamin Britten'. The score is for measures 17 to 21. The instruments listed are Camp., VI. I, VI. II, Va., Vc., and Cb. The score is annotated with pink and green lines and shapes representing vectors of movement and triangles. The dynamics 'p' and 'mp' are indicated. A box with the number 3 is above measure 17.

Ryc. 63. Zobrazowanie wektorów ruchu linii i różnej wielkości trójkątów autoreprodukcyjnych. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 17-21.

⁴⁵⁵ Por. L. Zielińska, *Teoria trójkątów, czyli kształty ekspresji w muzyce Lutosławskiego*, [w:] *Monochord*, t. 11, 1996, ss. 41-64. Nb. podobną konstatację, choć omawianą w innym kontekście znalazłem w A. Jarzębska, *Wybrane aspekty techniki wariacyjnej w twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski (red.), dz. cyt., s. 150 i d.

Proces ten, jak już kilkakrotnie pisałem, jest rozdzielony na sześć osobnych warstw: pięć wyznaczanych przez kolejne „obroty” gestu autoreprodukcyjnego oraz stałą linię wyznaczaną przez kolejne cykle uderzeń dzwonu. Autoreprodukcyjność jest zasadniczym wektorem utworu, gdzie samorozwijalność liniowego ukształtowania ruchu przypomina wciąż ponawiane próby, za każdym razem modyfikowane aż do ostatecznego osiągnięcia swojego celu.

W tym sensie zestawiając powyższe fakty z generalnym planem dramatycznego narastania, uzyskuje się obraz ponawiania gestów, dokonywania ich z coraz większym impetem i „zamachem”. Tak ujęty trójkąt napięciowy można także eksternalizować w postać ruchu kończyn ludzkich. Dla mnie osobiście najbliższym skojarzeniem jest dynamiczne wyrzucenie dłoni do przodu jakby w geście uderzenia oraz ruch powrotny do poprzedniej, zwykłej pozycji, przeciągły i zwalnający.

Ze względu na formy reprezentacji doświadczeń zmysłowych (z zachowaniem pewnego elementu ikonicznego) należy także wyróżnić inne gesty:

(1) gest *morfingu* („wyłaniania się”):

- „wyłanianie się” z ciszy: utwór jest obramowany ciszą (zapisaną w partyturze), co więcej poszczególne warstwy wprowadzane są w *up-beacie*, co powoduje wrażenie, że ruch dźwięków „wyłania” się naturalnie z ciszy;
- „wyłanianie się” z innego gestu: (1) warstwa smyczków w dwu pierwszych dźwiękach nawiązuje do statyki linii wyznaczanej przez ponawiane uderzenia dzwonu, jest jakby jego kontynuacją, która się przekształca; (2) sploty wyłaniają się z zestawień warstw kontrapunktycznych;

(2) gest „obecności-nieobecności”, oparty na zaspokajaniu psychoakustycznych potrzeb obecności pewnych elementów dźwiękowych (pełnia brzmienia vs „wąskie” brzmienie):

- operowanie relacją dzwon (średnie pasmo)-orkiestra (zagospodarowanie wszystkich dostępnych pasm w orkiestrze), w tym poprzez wygaszanie (zatrzymywanie) warstw,
- dość późne, dopiero po około minucie następujące wprowadzenie najniższego pasma dźwięków daje wrażenie satysfakcji zaspokojenia,

- oscylowanie, gra poczuciem niepewności, wzbudzaniem potrzeby osiągnięcia jakiejś formy zakończenia (i zaspokojenie jej w „niespodziewany”, „zwodniczy sposób”);

(3) gest napięcia-odprężenia:

- incydentalny:
 - dysonans-konsonans w ramach warstwy (linia M vs linia T);
 - niektóre momenty „splotu”, dające wrażenie *stretta* (nr. 9 w partyturze);
- wrażenie zwalniania w mikroskali (zwiększania odprężenia):
 - poprzez wygaszanie kolejnych warstw za pomocą zatrzymywania się na *nota finalis* (gest *arpeggio*);
 - poprzez złudzenie akustyczne: wyczekiwany *nota finalis* (napięcie) gestu autoreprodukcyjnego następuje w coraz większych odstępach czasowych, co powoduje wrażenie „tracenia impetu” (odprężenie);
- wrażenie ciągłej odmiany (rozszerzanie się „obrotów” gestu autoreprodukcyjnego, zestawienie rytmicznych porządków trocheicznych i jambicznych) budujące napięcie, zestawione z protencją przewidywalnych procesów w utworze, budującej odprężenie;
- przeciwstawienie bardzo długiego, ekspresyjnego i dość głośnego wytrzymania finalnego akordu a-moll (jeżeli liczyć od nr 16 w partyturze, trwającego 40 sekund) ulotnemu wybrzmieniu dzwonu. Wzbudzenie napięcia poprzez oczekiwanie na zakończenie, rozwiązanie lub wprowadzenie modułu odmiany. Wrazeniowa „nieskończoność” trwania dźwięku w tym przypadku wcale nie zaspokaja potrzeby odprężenia, a dodatkowo zostaje „zerwana” w sposób nagły. Dopiero wybrzmienie dzwonu, rezonans (pikardyjska tercja) zaspokaja potrzebę spoczynkową.

(4) gest „powidoku” – relacja figury do tła, gestu do faktury:

- wyższa synteza gestu końcowego. Pikardyjskość zakończenia łągodzi elegijną ekspresję, dramatyzm tonacji mollowej „światłem” durowej tercji. Przywołuje to wizualne doświadczenie „przebiecia się słońca przez chmury”, rozjaśnienia ciemności.
- Każdorazowa relacja najszybszej warstwy z wolniejszymi daje wrażenie, jakby te drugie były „cieniem” dynamicznego ruchu. Korzystając z hipotezy redukcyjnej i hierarchicznej mogą dokonać kolejnej redukcji postrzeganych gestów. Gest-ruch smyczków jest więc odpowiednikiem struktury bicia

w dzwon (wzdłuż osi ikoniczności oraz jako pragmatycznie tożsame ze skutkiem – archetyp *attack-decay*). Na tej samej zasadzie skutkowej można zredukować gesty stabilizowania i entropii, narastania i zerwania itd. jako skutkowo równoważne z wzbudzeniem napięcia-odprężeniem.

Zestawienie gestów podstawowych (jednostkowych) wyglądałoby więc następująco⁴⁵⁶:

- *Attack-decay* (uderzenie w dzwon):
 - ruch dzwonu:
 - uderzenie w dzwon (*attack*),
 - odpowiedź ciszą (*decay*),
 - ruch smyczków:
 - pojawianie się *nota finalis* (*attack*),
 - opadająca kontynuacja (*decay*),
 - gest końcowy – gest „powidoku”:
 - zerwanie (*attack*),
 - rezonans (*decay*),
- Gest akordu a-moll (*attack-continuants-[decay]*⁴⁵⁷):
 - gest *arpeggia* (*attack-continuants*),
 - gest *sostenuto* (*continuants*),

Gesty złożone (ukształtowanie procesowe):

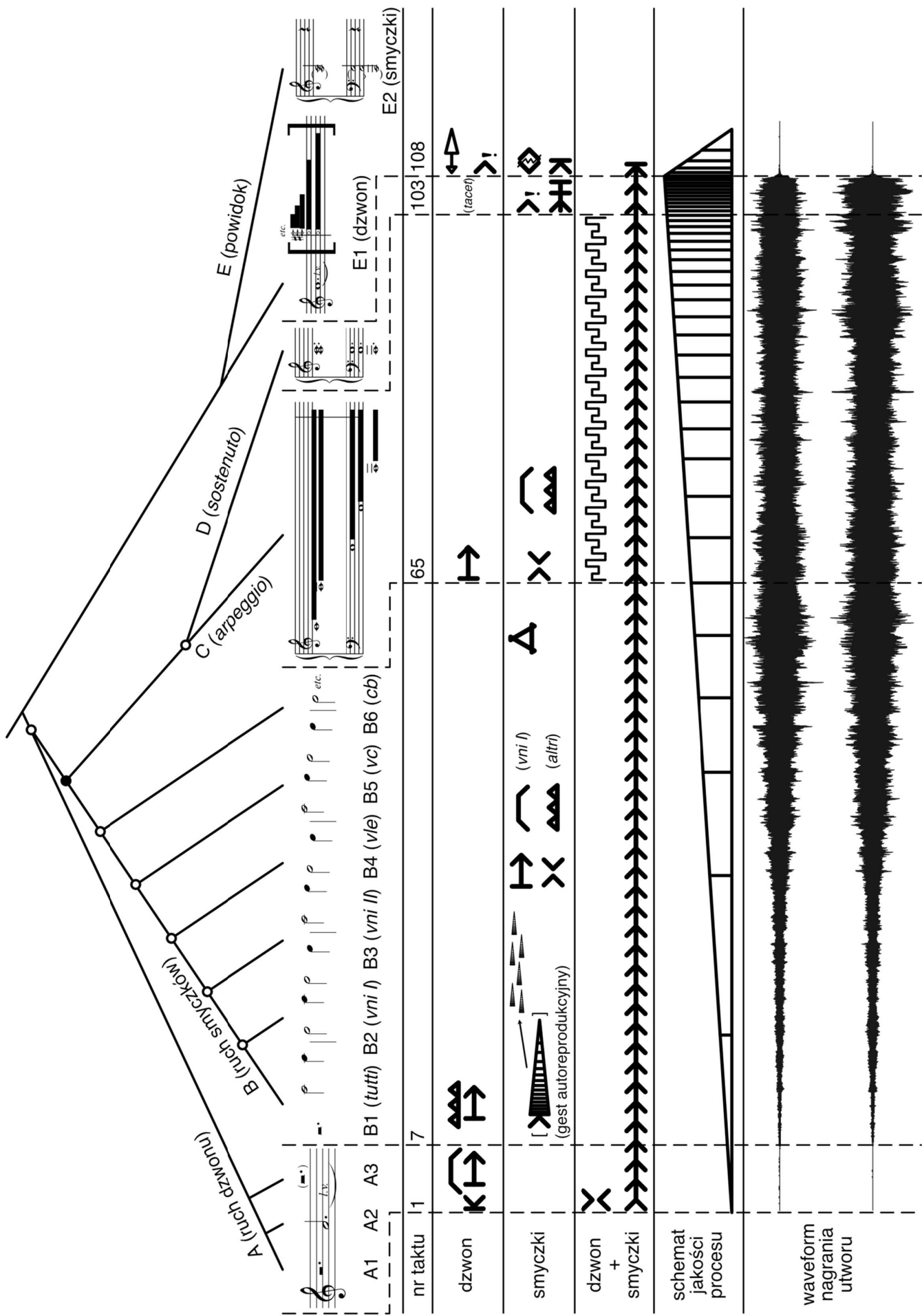
- napięcie-odprężenie:
 - entropia-stabilizowanie,
 - narastanie (akumulacja)-[zerwanie],
 - nieobecność-obecność.

Symulacja (Model)

Korzystając z notacji Roy'a (rozdział 1.3.3., Rycina 3.), sporządziłem wykres kategorii orientacyjnych, stratyfikacyjnych, procesowych i retorycznych (stabilnych i niestabilnych).

⁴⁵⁶ W tym momencie można już zauważyć, że zarówno procesowa dramaturgia utworu, jak i składające się nań gesty wyczerpują całą triadę Smalleyowską (cykl „życia” dźwięku): *attack-continuants-decay*.

⁴⁵⁷ *Decay* dodany kontekstowo jako uzupełnienie gestu w celowościową większą całość (odnosi się do ryciny na s. 181, przedstawiającej spektrogram zestawienia gestów *arpeggio-sostenuto* i gestu końcowego).



Ryc. 64. Reprezentacja hierarchii gestów oraz jakości orientacyjnych, stratyfikacyjnych, procesowych i retorycznych wg Roya na przykładzie Cantus in Memoriam Benjamin Britten.

Wnioski płynące z graficznego przedstawienia hierarchii gestów i przypisanych im jakości w *Cantus in memoriam Benjamin Britten* zasadniczo pokrywają się z przedstawionym deskrypcyjnym opisem odbioru percepcyjnego dzieła (Akcji). Jednocześnie pozwala to na dostrzeżenie szeregu zabiegów, które do tej pory mogły się wydawać ukryte, a więc kolejnych przeciwieństw. Można więc zauważyć chociażby, że formy retoryczne językowej intonacji zdania otwierającej i zamykającej są powierzone różnym warstwom: pierwsza dzwonowi, druga smyczkom, co potwierdza kontekstową, a w zasadzie percepcyjną, obrotową rolę warstw jako figur i tła. Jednocześnie bardzo dobrze jest uwidoczniła z jednej strony hierarchia zależności złożań gestów, które niech mi będzie wolno nazwać strukturalnymi, a z drugiej strony szereg gestów w ramach kategorii procesu, orientacji, retoryki i stratyfikacji pozostaje poza hierarchią, dlatego nazywał je będę gestami kontekstualnymi. W tym sensie można wyróżnić ukształtowanie wyraźnie pionowe oraz ukształtowanie poziome. Zgodnie z założeniami *GTTM* Roy'a i używając dookreśleń Smalley'a wnioskowanie o kategoriach metaforycznych, symbolicznych i semiotycznych jest odrębnym w stosunku do opisanego walorów percepcyjnych procesem.

4.2.3. Znaczenie

Tok percypowania kończy się interpretacją, a więc procesami (re)konstruowania znaczeń, zarówno subiektywnych jak i intersubiektywnych. Interpretacja kategorii kognitywnych zakończyła się uchwyceniem w miarę klarownego obrazu struktury hierarchicznej gestów, ich złożań w jednostki wyższego rzędu oraz redukcji do postaci archetypicznych i potencjalnych ich źródeł (por. podstawienie, obrazowanie mentalne). Na tym etapie następuje ich złożenie nie ze względu na aspekty psychoakustyczne, ale semiotyczne, ustawiając doświadczenia w referencji do innych doświadczeń oraz systemów (gramatyk, słowników), w tym przypisywania znaczeń.

Percepcja (znaczenie wewnętrzne)

Aspekt ten może być określany poprzez szczegółową analizę funkcji gestów w ramach systemu (gramatyki) dzieła, ustalenia ich relacji i hierarchii. Elementem tegoż jest dokonanie kolejnej redukcji postrzeganych gestów ze względu na bliższe lub dalsze, ikoniczne lub metaforyczne funkcjonalne powiązanie gestów z psychofizycznymi archetypami.

Zestawienie typów gestów podstawowych (jednostkowych) i złożonych (procesowych) wyglądałoby więc następująco:

- *Attack-decay* = napięcie-odprężenie

- *Attack-continuants-[decay]* = napięcie-przytrzymanie-[odprężenie]

Dochodzę w tym momencie (na tym morfologicznym etapie) do uzyskania funkcjonalnego dualizmu gestów.

Referencja i interpretacja (znaczenie „modulacyjne”, zewnętrzne w systemie znaków)⁴⁵⁸

Interpretacja pozasystemowa zaobserwowanych zjawisk dobrze unaocznia płynne przechodzenie między referencjami wewnątrz- i zewnątrzsystemowymi. Gdy wspominałem o trójkątach, celowo pominąłem jedną z konkluzji rozważań Zielińskiej, która opisując swoje referencje w odbiorze percepcyjnym, opisuje muzyczne rezultaty kształtów odpowiadające trójkątowi autoreprodukcyjnemu jako elegijne, zaś muzyczne rezultaty kształtów odpowiadających trójkątowi dramaturgicznemu jako optymistyczne⁴⁵⁹. W tym sensie nie tylko przypisuję ikonizację lub metaforyczną ikonizację podobieństwa zjawisk, ale przenoszę je metaforycznie na wyższy poziom złożenia. Tym razem moja konkluzja poprzedniego rozdziału wprowadzi dalszy ciąg rozważań.

Jedną z platform łączących opisywane wyżej poszczególne elementy i złożenia w utworze Pärta jest wprowadzanie kategorii dualizmów. Wyłuszczyć kilka, które wydają mi się stawać na przekór monolitycznej formie utworu: dualizm tonalny (a-moll/A-dur), dualizm metryczny (zarówno jako polirytmia 2:3, jak i *down-beat* oraz *up-beat*), dualizm rytmiczny (porządki trocheiczne i jambiczne), dualizm pulsu („zwalniający” kanon, „zapadające się tempo” vs jednostajne bicie dzwonu), dualizm warstwy (głos linii M, realizującej wyłącznie dźwięki melodyczne vs kontrapunkt linii T, realizującej wyłącznie dźwięki akordowe), dualizm warstw horyzontalnych (dzwon vs orkiestra smyczkowa, trójkąty vs linia), dualizm, rozdzielenie dźwięku w finale (zerwanie smyczków jako „obiekt”, wybrzmienie dzwonu jako jego „cień”; „zamrożenie” dźwięku akordowego i jego efemeryczne „wygaśnięcie”), dualizm elementów generatywnych (algorytmicznych, strukturalistycznych) zestawionych z elementem swobodnym (arbitralnym, „muzykalnym”), dualizm elegijności i optymizmu, w końcu dualizm napięcia-odprężenia i napięcia-przytrzymania jako dwóch głównych kategorii gestycznych prawie najwyższego rzędu, a prawie, gdyż sądzę, że najwyższym rzędem jest sam utwór jako całość i gest, który za jego pomocą chce kompozytor wykonać.

Dualizm ten stanowi jedną z podstaw ideowych hezychii obecnej w mistycznej technice kompozytorskiej Pärta, co ma symbolizować połączone w jednym człowieku

⁴⁵⁸ Oddział ten jest w zasadzie ostatnim punktem wyróżnienia sposobów badań gestów przez Godøya.

⁴⁵⁹ L. Zielińska, *Teoria trójkątów...*, dz. cyt., s. 58.

duchowe dwoistości: śmiertelność, przemijalność, zmienność zestawione z odwiecznym, ustalonym porządkiem. Sam kompozytor opisuje to następująco: linia M „zawsze oznacza subiektywny świat, codzienne egoistyczne życie w grzechu i cierpieniu”, linia T „tymczasem jest obiektywną sferą przebaczenia”⁴⁶⁰. Ów dualizm przekraczany jest poprzez zjednoczenie przeciwstawnych elementów w jednej formie i jednolitym procesie, tak jak człowiek łączy ciało i duszę, jest więc to czytelne odniesienie do myśli teologicznej (w tym teologii widzialności i niewidzialności) a także estetycznej (proporcja liczb, *scientia bene modulandi*) Augustyna.

W utworze odnaleźć można wiele elementów, które da się interpretować korzystając z bogatego skarbca ustalonych figur retorycznych, afektów i symboliki muzycznej: modus a eolski, jedyny zastosowany w utworze, Wolfgang Caspar Printz opisuje jako skalę „miłą i nieco smutną”, zaś Johann Mattheson opisuje afektywnie tonację jako „nieco żalącą, czcigodną i spokojną, zapraszającą do spania, ale nie nieprzyjemną”⁴⁶¹; gdzie indziej podkreśla się cechy modusu takie, jak: kobiecość, wdzięk, delikatność, zdolności kojące, mieszanie pobożnych uczuć z pobożną rezygnacją, najlepsza skuteczność w eksponowaniu ciszy, melancholijność⁴⁶².

Przyjęte metrum 6/4 (z powodu rozwarstwienia na odbierane jako dwudzielne i trójdzielne, z czego wynika też różnica retoryczna: dwudzielne traktowane są jako radosne, trójdzielne co najmniej jako poważne, jeśli nie smutne) i charakterystyczna rytmika półnuta-ćwierćnuta (jamb i trochej są postrzegane jako rytmy radosne, taneczne ze względu na ikonizację ich skojarzenie z kołyszącą się także w rytm tańca sylwetką ludzką) przywodzą z jednej strony na myśl krok *conductus funebris*, ale również techniki *hoquetusowe* przez ikonizację zapośredniczenie wyglądu, rytmiki i konfiguracji postawy osoby łkającej symbolizujące właśnie płacz, łkanie. Pikardyjskie zakończenie utworu, bo tak traktują słyszalny 5. alikwot dzwonu, również tradycyjnie wiązane jest z optymistycznym, wprowadzającym element nadziei zakończeniem dramaturgii elegijnego w wyrazie utworu.

Można wyróżnić także szereg innych figur znanych z teorii afektów: *anticipatio* (wyprzedzenie konsonansu w krystalizującym się akordzie a-moll osłabia docelowy konsonans), *ἀποκοπή* [*apokopé*] (niekompletność przeprowadzenia tematu wyraża ucięcie, niedokończenie), *ἀποσιώπησις* [*aposiōpēsis*] (zerwanie), *asimilatio* (upodobnienie się), *climax* (następstwo kolejnych stopni skali jako drabina), *ἔλλειψις* [*élleipsis*] (rozwiązanie dysonansu nie konsonansem, a pauzą, co wyraża opuszczenie, zmianę kierunku),

⁴⁶⁰ P. Hiller, *Arvo Pärt*, dz. cyt., s. 96-97.

⁴⁶¹ A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*, Poznań, 2003, s. 101.

⁴⁶² M. A. Ishiguro, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, 2010, s. 49, [praca niepublikowana].

exclamatio (akcentowana szerokim skokiem *nota finalis* jako wykrzyknienie), *fuga imaginaria* (patetyczność, uroczysta wymowa), *ἑτερολήψις* [*hétérolêpsis*] (krzyżowanie się głósów przez ich wykroczenia poza górną granicę [*ὑπερβολή* [*hyperbolé*]] oraz poza dolną granicę [*ὑπόβολή* [*hypóbolé*]]), *interrogatio* (pytanie zawieszane na [jakby] dominancie, symbolizujące brak odpowiedzi, jego retoryczność), linie *κατάβασις* [*katábasis*] (wrażenie schodzenia, opadania, spadania, umierania⁴⁶³), *mutatio* (różnica, kontrast) – *per systema* (rejestrów), *per motus* (tempa), *νόημα* [*noēma*] (polifonii i homofonii), *παλιλογία* [*palilogía*] (powtarzanie jako wyraz zapewnienia o czymś), *πολύπτωτον* [*poliptōton*] (powtórzenie w oktawach jako wyraz rozproszenia), *repetitio* (ponawianie, próby osiągnięcia rezultatu), *suspiratio* (westchnienia), *tenuta*, *prolongatio* (jako symbol wieczności, ale i snu), *tirata* (jako szczególna interpretacja znikających szybko alikwotów dzwonu, symbolizująca rozdarcie).

Przytoczone jakości i znaczenia reprezentowane przez wskazane figury mogą dookreślać intencje kompozytora, bardzo jasno nasuwają też skojarzenia i ścieżkę interpretacyjną, a w każdym razie z pewnością stanowią adekwatny opis procesów zachodzących w utworze. Każda figura retoryczna ze względu na swoją ikoniczność zapośredniczającą metaforyczność komunikacji, wyrażoną w konwencjonalnych słownikach, ostatecznie jest gestem. Nb. mnogość figur retorycznych, które można przypisać akcjom dźwiękowym w dziele odpowiada mnogości gestów, które jako potencjalne, hipotetyczne interpretacje doznań zostały wyróżnione w poprzednim oddziale.

Symbolik nie muszą jednak wyróżniać posługując się tylko *Affektenlehre*. Należałoby tu jednak przekierować uwagę na przykład symboliki dzwonu. Niesie on ze sobą dialektykę tradycyjnie na Zachodzie kojarzoną ze śmiercią czy przemijaniem, a to zapewne z uwagi na uroczyste, poważne, transcendentne brzmienie, obrzędowo-religijną praktykę stosowania, a także strukturę, w której wyeksponowany jest walor wybrzmiewania. Dla wierzących Kościoła wschodniego, a takim jest kompozytor, konotacje dźwiękowe dzwonów są nieco inne: podobnie jak w Kościele zachodnim prawosławni korzystają z dzwonów na wieży oraz z dzwonek liturgicznych, służących do nabożeństwa, używanych w konkretnych rytmach i tempach, czyli w konwencjonalnych wzorach o ustalonych teologicznych interpretacjach, wskazujących np. na formularz nabożeństwa, okres roku liturgicznego, a w okresie postu zastępowanych ciszą lub drewnianymi kołatkami (post dla uszu) itp.

Jednocześnie, jak pokazałem, kompozytor ustanowił też nowe symboliki dzwonów wzdłuż postrzegania mimetycznego: ich kołyszący rytm, opadające struktury ujęte w trójkąty,

⁴⁶³ Jednocześnie te rozróżnienia kontekstowe przechowuje chociażby język francuski (podobnie język angielski) – można upaść, runąć, zawalić, opaść (*tomber*) ale i zakochać się (*tomber amoureux*). Między większością figur retorycznych wyrażonych w języku a środkami artystycznymi muzycznymi nie ma różnicy. Wyrażane znakami dźwiękowymi intuicje możemy także znaleźć w językach.

odpowiadające obwiedni dźwięku dzwonu może przypominać doświadczenie bicia dzwonów umieszczonych w różnych topologiach, obserwowanych z jednego punktu (polifonia), ale też obserwowanych na jednej wieży w kontekście ich ruchu, gdy małe poruszają się szybko, większe dłużej, dzwony w rodzaju Dzwonu *Zygmunt* czy *Tuba Dei* najdłużej. Wyrasta tu więc paralela do Griseyowskiej podziałki czasu: czas ludzi (skrzypce I) i czas wielorybów (skrzypce II, altówki, wiolonczele, kontrabasy)⁴⁶⁴. Mniej intuicyjne percepcyjnie byłoby następujące myślenie: gdyby traktować altówkę jako „obiektywny” *cantus firmus* – wówczas skrzypce I i II są utrzymane w czasie ptaków (czy owadów), altówki – w czasie ludzi, zaś wiolonczele i kontrabasy – w czasie wielorybów. Jednocześnie w odniesieniu do dzwonów ujęty może być proces budowy kulminacji i zakończenia jako odwzorowania faktycznego procesu zakończenia bicia dzwonów, ich wyhamowywania, prowadzącego do wygaśnięcia ich brzmienia.

Bardzo charakterystycznym jest gest powidoku dzwonu, zastosowany na samym końcu, a złożony z dwu elementów: akustycznego („widzialnego”) tonu smyczków, i posiadającego pewien wynikający z praw fizyki wymiar „niewidzialności” oraz obiektywności rezonansu ujawniającego szereg harmoniczny dzwonu. Jak już wspominałem, sądzę, że można spokojnie założyć, iż od gestu dzwonu jako następstwa *attack-decay* wyszedł kompozytor przy konstruowaniu utworu pomyślanego jako elegijny jeszcze przed momentem śmierci Brittena, dostosowując kolejne środki wyrazu oraz technicznie organizując strukturę tego, co gest powidoku przygotowuje i wprowadza. Bez tego gestu idea wyprowadzonych wcześniej operacji strukturalnych wydaje się być pozbawiona puenty i wagi⁴⁶⁵. Ów gest powidoku może być interpretowany na różne sposoby, zaś mnie osobiście przekonują dwa tłumaczenia. Byłoby to zerwanie łączności między warstwami do tej pory istniejącymi łącznie, choć w niezawisłości od siebie. Dźwięk dzwonu jest „okaleczony”, percepcyjnie pozbawiony jest ataku, co można też ująć korzystając z nomenklatury Grisey’a⁴⁶⁶ jako wzbudzenie (narodziny), trwanie (życie), z pozostawionym ostatecznie jedynie wybrzmieniem i zgaśnięciem (śmiercią). Powyższe procesy tłumaczyć można (1) jako metaforyczne przedstawienie rozdzielenia duszy i ciała w momencie śmierci, bądź (2) jako metaforyczne przedstawienie, iż mimo nagłego zerwania, tj. zakończenia życia (fizycznego substratu,

⁴⁶⁴ Dlatego relację skrzypiec I przeciwstawionych pozostałej części orkiestry smyczkowej można określić jako relację figury i tła: przy wsłuchiwaniu się w kolejne warstwy najłatwiej „wyłowić” skrzypce I; czasem uchu narzucają się „prześwity” w miejscach splotu jak w 2 t. przed nr 6.

⁴⁶⁵ Zauważyła ten fakt również żona kompozytora, Nora: „Ostatni akord *Cantus* wydaje się nie mieć końca. Po prostu tam stoi – ani nie nabrzmiwa, ani nie rozpada się. Coś zostało osiągnięte, ale i nie można z tego zrezygnować. **Treść całego utworu prowadzi do tego punktu**”. E. Restagno, L. Brauneiss, S. Kareda, A. Pärt, *Arvo Pärt in Conversation*, dz. cyt., s. 39. Pokreślenie moje.

⁴⁶⁶ Por. G. Grisey, *Muzyka: stawanie się dźwięków*, [w:] *Res facta nova* 11 (20), Poznań 2010.

orkiestry smyczkowej jako „obiekty”, pozostaje i trwa pamięć, dusza (wybrzmienie, rezonans, „cień” obiektu).

Symboliczne może być również nawiązanie, cytat, referencja gatunku czy stylu. W *Cantus in memoriam Benjamin Britten* można wyróżnić zarówno (1) **wskazniki stylu**, którymi są tu tradycyjne, kanoniczne, polifoniczne (*cantus firmus*) ukształtowania warstw właściwe kulturze zachodniej od czasów Léonina i Pérotina, jak i (2) **synekdochy gatunku**, a więc wykorzystanie dzwonu i technik polifonicznych jako przywołanie (a) stylu kościelnego, sakralnego (palestrinowskiego, potencjalnie „obcego” człowiekowi 20. wieku), (b) zestawione z „modernistyczną” ich reinterpretacją pod względem brzmienia (uwspółcześnieniem) oraz (c) pod względem pewnej bezładności procesu, który porządkowany jest nie harmonicznie, ale procesowo, dążąc do wzbudzenia maksymalnego napięcia.

Ustanowienie zobiektywizowanych, zalgorytmizowanych „spekulacji” jako nadrzędnych, bazujących na operacjach intelektualnych sposobów organizacji w utworze, samo w sobie jest symboliczne. Wyraża się przez to swoisty hołd dla myśli Augustyna, czy sferycznej koncepcji Beocjusza tak w zakresie rozróżniania kategorii słyszalnych, jak i niesłyszalnych kategorii akustycznych, sferyczności jako swoistej grawitacji różnych kategorii dźwięku, jak i poszukiwania harmonii jako koegzystencji ciała oraz ducha. Poszukiwać tu można również dalej wielu innych warstw znaczeniowych, np. takich jak symbolika liczby, proporcji.

Operując dualizmami na tak wielu poziomach, zdaje się Pärt wyrażać jakąś prawdę teologiczną, jeśli nie ogólnohumanistyczną czy metafizyczną. Ze względu na religijność kompozytora i jego przywiązanie do wartości chrześcijańskich pozwoliłem sobie wybrać fragmenty Psalmu 30, który koresponduje z konstrukcją, ekspresją i wymową utworu:

„Sławię Cię, Panie, bo mnie wybawiłeś (...) Panie mój, Boże, z krainy umarłych wywiodłeś moją duszę i ocaliłeś mi życie spośród schodzących do grobu. (...) **Zamieniłeś w taniec mój żałobny lament (...).**”⁴⁶⁷.

W tym cytacie rozwiązuje się ostatnia zagadka omawianego utworu, czyli tytułowe *Cantus*. Zapewne nawiązanie to wyraża się w śpiewności partii, jej pochodach gamowych, wyrazistym konturze rytmicznym i niejako tanecznym, ale równie bardzo w archetypie śpiewności i klarowności, którą odnajdywał Pärt w stylu de Machaut, czy Brittena. Wyraża się także w nawiązaniu do bogatej historii stylu elegijnego jako w pierwszym rzędzie gatunku pieśni żałobnej, w którego nurcie powstało wiele utworów najwybitniejszych twórców. Wyraża

⁴⁶⁷ Ps 30, 2; 4; 12-13; *Psalm 30*, tłum. L. Stachowiak, A. Jankowski, [w:] *Biblia tysiąclecia*, Poznań, 1999.

się w sprzeczności z „treścią” dźwiękową utworu, w którym brak słów czy śpiewu. Wyraża się w warstwach polifonicznych, które można przyrównać do Griseyowskich czasów śpiewów ptaków, ludzi i wielorybów. Wyraża się w nawiązaniu do nazwy jednej z technik polifonicznych – *cantus firmus*. Ale wyraża się także w tym, że prawdopodobna teologiczna interpretacja Pärta może przedstawić całe życie ludzkie we wszystkich jego aspektach jako takie, które wznosi nieustannie pieśń ku czci najwyższego i najdoskonalszego Twórcy, rozumiejącego wszystkie twórcze porządki.

W ten sposób Pärt dokonuje całym swym utworem gestu syntezy dychotomii, łączenia wszystkiego w jeden organizm⁴⁶⁸. I tak jak liczne będą dualizmy, tak silne będą syntezy: warstwy dzwonu (superstabilnej materiałowo i formalnie, choć chropowatej, metalicznej) i smyczków (niestabilnej materiałowo i formalnie, choć miękkiej, aksamitnej); linii T i linii M jako nierozdzielnych, procesualnych linii składających się na jedną warstwę; wyraźne, wyodrębnialnych faz procesu płynnie zmorphowanych w jedną monolityczną całość.

„To zdumiewające, że taki utwór muzyczny jest możliwy, jednocześnie aktywny i spokojny, prosty i złożony, naiwny i głęboki. Ale dzięki językowi i wrażliwości Pärta wszystko to jest możliwe”^{469, 470}.

4.3. Spostrzeżenia na marginesie analizy i interpretacji *Cantus in memoriam Benjamin Britten*

Dopiero bardzo dokładna analiza i interpretacja utworu pod kątem obecności i jakości gestów unaocznili szereg problemów. Można powiedzieć, że utwór ten jest niemal

⁴⁶⁸ Nora, małżonka Pärta podsumuje nawet syntetyczność głosu M i T jako równanie $1+1=1$; P. Hiller, dz. cyt., s. 96.

⁴⁶⁹ A. Marx, *Sublime Stillness, Day 3 – Bonus Double Post Cantus In Memory Of Benjamin Britten by Arvo Pärt And Symphony No. 3 by Henryk Gorecki*, 06.04.2016, [źródło:] <https://smartandsoulfulmusic.wordpress.com/2016/04/06/sublime-stillness-day-3-bonus-double-post-cantus-in-memory-of-benjamin-britten-by-arvo-part-and-symphony-no-3-by-henryk-gorecki/> [dostęp: 01.05.2023].

⁴⁷⁰ Tak można by było zakończyć tę interpretację *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, opartą na metodach zarówno teoretyczno muzycznych oraz humanistycznych. Przyjęcie tych metod wynika oczywiście w pierwszej kolejności z dostrzeżenia przyjętej przez kompozytora strategii semantyzacji przy kształtowaniu komunikacyjności swego utworu, choć możliwe są i inne ścieżki jej rozwinięcia, których przykłady pokrótce wymienię. Można oczywiście parametry wysokościowe, harmoniczne, kontrapunktyczne czy topologiczne zmienić w ciągli liczb i na ich podstawie przeprowadzić badania statystyczne, mapowanie graficzne, ale też generować na ich podstawie kolejne dane. Można przeprowadzić badania zmian w organizmie odbiorcy i wykonawców za pomocą aparatury medycznej, która uchwyciłaby np. fale mózgowie i ogólną aktywizację niektórych obszarów mózgu, lub inne, np. cieplne, chemiczne zmiany w organizmie i porównywać ich przebieg z przebiegiem utworu. Można przeprowadzać kulturoznawcze i socjologiczne badania statystyczne w zakresie tego kto, jak i co słyszy zależnie od kompetencji, proveniencji, enkulturacy itp., albo próby obiektywizacji, np. przez kreślenie krzywych, jak u Truslita oraz badania różnorodności referencji w relacjach międzykulturowych. Można by badać utwór z perspektyw biologów, medyków, psychiatrów, matematyków itd, co z pewnością ujawniłoby dalsze pokłady gestycznych relacji wewnętrznych i zewnętrznych. Przykładem takiej analizy jest badanie pod kątem ujawnienia proporcji „złotego środka” w dziele. Cf. A. J. Ballinger, *Proportion Canon and the Golden Mean in Arvo Pärt's Cantus in Memory of Benjamin Britten*, [w:] *International Journal of Humanities and Social Science*, t. 7, nr 5, maj 2017. **Każda z tych nauk ma swój system znaków, kontekstów umożliwiających pchnięcie semiozy nieskończonej w zupełnie inne obszary.**

stworzony do tego typu analizy i interpretacji, bo właściwie każdy element jest w nim gestyczny, albo przynajmniej do gestyczności zachęca. Poniżej przedstawiam kilka dodatkowych, wynikających z powyższego wniosków.

(1) W przeciwieństwie do przypadku utworu Pärta, odnalezienie gestów może być przy wielu innych utworach dużo trudniejsze (zawoalowana gestyczność). **Gesty będąc w zasadzie niematerialne, mimo, że wyrażone w formie materialnej (fizycznej) jako dźwięk czy ruch fizyczny, lub też powodujące quasi-materialne skutki, w tym reakcje psychofizyczne,** nie zależą ani od partytury, ani od samego słuchu czy percepcji, ani od zobiektywizowanych badań. Wszystkie powyższe, a ponadto o wiele więcej elementów trzeba bowiem traktować łącznie.

Wynika stąd trudność uchwycenia, ale i skutecznego tworzenia gestów, którą pogłębia fakt, że z jednego gestu wynikają czasem bardzo złożone siatki kolejnych, skorelowanych ze sobą. Przy założeniu, że hipoteza redukcyjna jest prawdziwa, początkową historię semiozy gestów można dość łatwo prześledzić, ale już wielopiętrowe złożenia gestów uniemożliwiają to z uwagi na kierunek i indywidualność odbioru (szczególnie wzrastającą wraz z poziomem metaforyczność). Potwierdza to także hipotezę hierarchiczną, oraz zwrotne sprzężenie obu hipotez.

(2) Procesualność gestów nie polega na ich przejściu, czy przesunięciu się z jednego punktu do drugiego (realizacja skryptu), ale jest to **wieloaspektowa, jakościowa figuracja o wewnętrznych i zewnętrznych wektorach** (morfizm). Gest może być więc łatwo utracony, jeśli któryś z drobniejszych elementów ulegnie deformacji⁴⁷¹. Na przykład zbyt głośne uderzenie dzwonu, słyszalne zawczasu przed gestem zerwania, niszczy cały efekt wrażeniowy gestu powidoku. Odczytanie, jak sądzę, zgodne z intencją kompozytora, a opisane w tej pracy, osiąga około jedynastu na dwadzieścia porównywanych nagrań⁴⁷². Stąd wniosek, że nieomal połowa nagrań utraciła jakość gestu, zacierając albo uniemożliwiając pełen „dostęp do świata przedstawionego”, a co za tym idzie interpretację odbiorcom.

(3) Analiza *Cantus in memoriam Benjamin Britten* ujawniła **płynność przejść pomiędzy typami ruchu, gestami, pomiędzy znakami, pomiędzy znaczeniami, a więc ogólnie rozumianą rozciągliwość czy elastyczność gestów**. Klarownością u Pärta

⁴⁷¹ Choć deformacja ta prowadzi niejako do wykształcenia się nowego gestu.

⁴⁷² Wśród nagrań realizujących, jak sądzę, zamierzenie kompozytorskie należy wymienić szczególnie te pod dyktando m.in.: Edwarda Gardnera, Oli Rudnera, Jeana-Jacquesa Kantorowa, Paavo Järvięgo (choć nie we wszystkich jego nagraniach tego utworu).

nie jest tylko jasność, czytelność algorytmicznej struktury polifonii kanonicznej, ale także sposób wyrażania komunikatu za pośrednictwem struktury.

W powyższym tkwi komunikacyjna otwartość systemu: pewne fakty i idee są komunikowane „obiektywnie”, nie wymuszając na odbiorcy, jeśli ten tego nie chce, konieczności przypisywania im znaczenia, na tak wielu omówionych w pracy polach. W tym sensie „miętkość” smyczków i „metaliczność” dzwonu może być traktowana znaczeniowo, np. jako zestawienie dualizmu porządków grzechu i łaski (jak chciałby kompozytor), albo po prostu jako odwołanie do wspólnot doświadczeń dotykowych.

Nierzadko jest tak, że samo nazywanie gestów już powoduje kształtowanie się wrażenia, że implikuje to semantyczność. W przypadku Pärta dalsze wychylenie semiozy i odczytanie dualistycznych porządków interpretowanych jako reprezentacje grzechu i łaski może wynikać praktycznie wyłącznie ze znajomości jego techniki oraz pism jej dotyczących. Nie przeszkadza to jednak w tym, aby dostrzec, że takie dualizmy zachodzą, nie unieważnia określenia ich natury, „gramatyki” i ogólnego ich odbioru jako ruchu dźwięków. W powyższym znaczeniu następuje przesunięcie reguł sensu odczytywania gestów. Wyższe (metaforyczne) złożenia dopiero ujawniają właściwy sens niższych (bardziej konkretnych) i pozwalają na trafne rekonstruowanie zamierzeń kompozytora oraz możliwość przypisania im cechy relacyjności w semantycznym wydaniu.

W tym koncepcyjnym utworze, w którym struktury dźwiękowe ewidentnie są medium wyrażenia konceptu kompozytora, realizuje się przede wszystkim strategia semantyzacyjna i to już na poziomie tytułu, ale także całości procesu oraz gestów go tworzących.

W ten sposób uchwytnie staje się zatarcie granicy pomiędzy wiedzą a doświadczeniem. Utwór wywołuje we mnie odruch psychofizyczny w postaci poczucia zapadania się (sygnał). A to z kolei wywołuje we mnie refleksję (symbol). Refleksja ta następnie zapośredniczona w ekspresji dzieła podsuwa mi bezpośrednio (ikonicznie) to, co zapośredniczając się w symbolu komunikuje mi także, choć pośrednio (metaforycznie). To ostatnie zresztą jest kwestią zapośredniczenia w słownikach symboli, konwencjach, systemach, w których wymagane jest moje uczestnictwo (dzięki temu dostrzegę podobieństwo struktury gestu dzwonu do symbolik śmierci i upływu życia, co przesuwając moje postrzeganie gestów jako tożsamy na jeszcze wyższy poziom hierarchiczny względem bardziej „przyziemnych”, ikonicznych wzorców).

(4) W pewnym momencie proces interpretacyjny obniża złożoną wartość gestu: podążająca w semantycznym kierunku analiza zepchnęła gest na tory wyznaczone przez kulturę, z której to sytuacji niełatwo wyjść. W tym sensie gest jest bardziej satysfakcjonujący

na poziomie opisu samych percepcyjnych doświadczeń, niejako „mówiący bez mówienia”. **Zadomowienie w konwencji, znaczeniu, języku, kulturze staje się nałożeniem kaftanu bezpieczeństwa, ujednoczeniem** wynikającym z gry we wspomniany w niniejszej pracy wcześniej głuchy telefon.

Zrozumiałość, jasność, nawet jeśli nie do końca świadoma, to jednak wyraźna kulturowa samonarzalność się odruchowego pojmowania znaczeń wyrażonych w symbolach jest cechą fascynującą. Niemniej przy próbie opisanymi słowami wypada ona mizernie, osłabia wartość tych doświadczeń, brzmi naiwnie. Interpretacja semantyczna ukierunkowała, zawęziła odczucie do jednej ścieżki, podczas gdy analiza i interpretacja percepcyjna otwierała wiele możliwości (które jednak działaniem znakowym można było zredukować do podstawowych, archetypicznych form). W tym, jak sądzę, przejawia się Herderowskie rozróżnienie na zachowanie obiektywnej struktury, ale i konieczność wybiegania przez tłumacza dalej w jego analizie i interpretacji. Cienka granica między tym, co interpretacyjnie obiektywne, a więc prawdopodobnie zamierzone przez kompozytora, mierzalne, uchwytywalne, a tym, co subiektywne, tj. zależne od własnego obrazu percepcyjnego, nie ułatwia tego zadania.

Jednocześnie dopiero możliwa wszechstronność ujęcia ujawnia naturę gestów. Wniknięcie w różnego typu płynne kontekstualnie meandry morfologii, struktur i percepcji odbioru przekonało mnie, że przyjęty przez Pärta w utworze układ ikoniczno-metaforyczny bardziej powinien odnosić się do reprezentacji życia ludzkiego za pomocą metafory bijących dzwonów, niż że jest to jakakolwiek inna ikoniczno-metaforyczna reprezentacja.

(5) Z powyższych rozważań bierze początek kolejny wniosek: **gest sferycznie przenika i otacza rzeczywistość zarówno przedstawioną, jak i faktyczną i ma w sobie wszystko, czego potrzebuje, aby umieć ją zawrzeć w wyobrażeniu**. Na pierwszy rzut oka można powiedzieć, że u Pärta obcujemy z utworem autotelicznym, zaś dopiero wniknięcie w konteksty powstania i techniki uświadamia jego heteroteliczność, ostatecznie zaś w samej percepcji następuje uzyskanie prawdziwej polifonii potwierdzonych wielopłaszczyznowo zarówno doświadczeń, jak i znaczeń. Możliwość dostrzegania internalizacji zjawisk zewnętrznych na muzyczne i eksternalizacji muzycznego na zewnętrzne nie jest wyłącznie kreowaniem skrótu mentalnego, przez który ma się dostęp do pojęć, ale może przypominać doświadczenie budowania koherentnego świata, jak w Brucknerowskiej kategorii *Ur-Nebel*, gdzie świat wyodrębnia się z mroku pramgły⁴⁷³.

⁴⁷³ B. Pociąg, *Symfonia*, [w:] *Ruch Muzyczny*, XXXI, nr 5, 1987.

Zakończenie

Wnioski z analizy *Cantus in memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta niemal same ułożyły się w strukturę twierdzeń o geście Gillesa Châteleta. Między intuicjami, które zawarłem w niniejszej pracy a twierdzeniami autora ma miejsce duża zbieżność, co obrazują poniższe fragmenty z książki *Figuring Space*.

- „Gest nie jest substancjalny: nabiera amplitudy określając się. Jego niezależność jest równa jego przenikaniu i dlatego mówimy o «celności» tego gestu: precyzja uderzenia świadczy o odbiciu się jego możliwości. Gest inauguruje rodzinę gestów, podczas gdy reguła zawiera jedynie «instrukcje», protokół rozkładania akcji na akty powtarzalne w nieskończoność. Gest ten ma charakter historyczny: jeśli można mówić o **zagromadzeniu** wiedzy w ciągu kolejnych pokoleń, to należy mówić o gestach inauguracyjnych całej generacji problemów;
- Gest nie jest zwykłym przemieszczeniem przestrzennym: decyduje, wyzwala i sugeruje nowy sposób «poruszania się». Hugon od Świętego Wiktora zdefiniował gest jako «ruch i figurę członków ciała zgodnie z miarą i modalnościami wszelkich uczuć i postaw». Gest odnosi się do zdyscyplinowanej dystrybucji mobilności przed jakimkolwiek przeniesieniem: jest się nasycanym gestem, zanim się go pozna;
- Gest jest elastyczny, może zwinąć się w sobie, przeskoczyć poza siebie i rozbrzmiewać: [(1)] gdy funkcja podaje tylko formę przejścia z jednego wyrazu zewnętrznego do innego wyrazu zewnętrznego, [(2)] gdy akcja wyczerpuje się w rezultacie. Gest jest zatem związany z ukrytym biegunem relacji;
- Gest obejmuje zanim się go «chwyci» i szkicuje własne rozwinięcie na długo przed denotacją lub egzemplifikacją: gestów już oswojonych i tych, które służą jako odniesienia;
- Gest wzbudza inne gesty: jest w stanie zgromadzić wszystkie prowokacyjne wirtualności aluzji, nie sprowadzając jej do skrótu⁴⁷⁴.

Zarysowany tu sposób myślenia kategoriami semiozy Peirce'a i jego maksymy pragmatycznej odnoszę do przyjętej przeze mnie **hipotezy redukcyjnej**, dzięki której w oparciu o trzon archetypicznych i najbardziej pierwotnych doświadczeń psychofizycznych mogą powstawać całe rodziny gestów. Hipoteza ta uzupełniona o **hipotezę streficzną (hierarchiczną)** potwierdzałaby generatywny charakter gestów jako takich, które można generować *ad infinitum* i hierarchicznie organizować. Rozwinięcie wniosków z niniejszej pracy mogłoby więc stworzyć podstawę do budowy w oparciu o gesty nowej ogólnej muzycznej generatywnej gramatyki. Jednocześnie utrzymuję w mocy twierdzenie,

⁴⁷⁴ G. Châtelet, *Figuring Space. Philosophy, Mathematics, and Physics*, tłum. R. Shore, M. Zagha, Dordrecht, Boston, Londyn, 2000, ss. 9-10. Przypisy w nawiasach kwadratowych własne.

że gesty nie mają swoich ścisłych katalogów czy historii, chociaż umożliwiają wniknięcie w niektóre swoje prawidłowości poprzez poznawanie gramatyk kompozytorskich i gramatyk słuchania.

Maciej Zieliński, wybitny teoretyk i filozof prawa przedstawił kiedyś niejako mimochodem⁴⁷⁵ swoją koncepcję ontologicznej natury systemu prawa poprzez metaforę puzzli ułożonych już co prawda, ale obrazem do dołu. Uczestnik systemu wyjmując jeden z puzzli otrzymuje fragmentaryczny obraz, może go odłożyć i wybrać następne. Kolejnym krokiem będzie próba mentalnej wizualizacji przez uczestnika tych puzzolowych lokalizacji, które już odkrył, a następnie próba rekonstrukcji tego, co może przedstawiać ukryty, a w dodatku dynamiczny, przekształcający się nieustannie obraz.

Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury jest systemem podobnym, ale jest też polem doświadczeń zmysłowych. Gest te przeciwstawne kategorie przekracza. Gest wydaje się udzielać odpowiedzi nie na pytanie: „Jak?”, ale: „Dlaczego?”⁴⁷⁶ i odkrywać dla odbiorcy choć część wspomnianych ontologicznych puzzlowych odniesień. Jednocześnie jest to sposób na realizację Griseyowskiego postulatu: „Dość komponowania nut, czas na komponowanie dźwięków”⁴⁷⁷, uzupełnionego o Kreidlerowskie: „Nie komponuję już przy pomocy dźwięków, ale muzyki”⁴⁷⁸. Gest jest w moim rozumieniu tym, do czego zachęca Lachenmann, gdy mówi: „Komponować znaczy budować sobie instrument”⁴⁷⁹, czy też tym, co pozostanie z operacji, do której inspiruje Filidei, aby wyobrazić sobie taką muzykę, która „utraciła element dźwiękowy”.

⁴⁷⁵ 24 czerwca 2014 roku, w czasie konferencji *Wykładnia Konstytucji: praktyka i teoria*, poświęconej osobie Sławomiry Wronkowskiej, a odbywającej się w Collegium Iuridicum Novum w Poznaniu (Wydział Prawa i Administracji UAM). W swojej mowie odniósł się Zieliński do własnej, unikalnej, derywacyjnej koncepcji wykładni prawa – a mającej przecież swe korzenie w myśli Chomsky’ego – jako procesu poznania struktury głębokiej prawa (norm prawnych), którą prawodawca wyraził poprzez wystawienie w przepisach prawnych, tworzących strukturę powierzchniową prawa. Z tego punktu widzenia maksyma *omnia sunt interpretanda*, związana z tą poznańsko-szczecińską koncepcją derywacyjną, a przypisywana Zygmuntowi Ziemińskiemu, przeciwstawiana jest błędnej paremii *interpretatio cessat in claris*, powiązanej ze szkołą warszawską. Stąd i gest muzyczny, odczytywany w duchu generatywności Chomsky’ego zawsze będzie żądał ciągłego ponawiania interpretacji, nawet jeśli wydaje się, że powszechnie panuje jasność co do odczytywania dzieł muzycznych. Por. M. Zieliński, *Wykładnia prawa: zasady, reguły, wskazówki*, Warszawa, 2017.

⁴⁷⁶ O zmianę paradygmatu pytania przez teoretyków muzyki i muzykologów apelował wiele lat temu w tej właśnie formie Górecki, co było dla mnie ważne i głęboko zapadło mi w pamięć, choć w trakcie pracy nad niniejszym tekstem nie udało mi się odnaleźć źródła, w którym pada to spostrzeżenie kompozytora. Znalazłem w to miejsce dość bliskie w duchu tamtemu stwierdzenie: „**Widzę, jak jest ta muzyka zrobiona, widzę jej poszczególne elementy, ale nie wiem, skąd się to wzięło i dlaczego (...) Chcę widzieć świat swoimi, a nie cudzymi oczyma**”. Por. H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze*, [w:] *Vivo*, 1, Kraków, 1994, s. 44. Czasem też mniej dobitnie apelował o komponowanie „muzyki, nie nut”. O tym samym mówi Bruner: „W działaniu twórczym, mimo całej jego powagi, tkwi coś dziwnego, pisanie zaś o działalności twórczej jest równie dziwaczne, jeśli bowiem w ogóle można mówić o istnieniu procesu niemego, to jest nim właśnie proces twórczy. Dziwaczny, poważny i niemy. **A jednak istnieją istotne przyczyny, dla których warto zastanowić się nad działalnością twórczą, przyczyny bynajmniej nie natury praktycznej, te bowiem nie mogą być powodem, a jedynie usprawiedliwieniem**”, J. S. Bruner, dz. cyt., s. 34.

⁴⁷⁷ G. Grisey, *Les Espaces acoustiques*, [w:] G. Lelong (red.), *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paryż, 2008.

⁴⁷⁸ J. Kreidler, *Muzyka z muzyki*, tłum. Monika Zamiecka, [w:] *Glissando*, nr 22, 2013.

⁴⁷⁹ H. Lachenmann, *O komponowaniu*, tł. M. Hermann, [w:] *Glissando*, nr 4, 2005, s. 39.

Środki służące do badania gestów (diagram topologiczny, partytura, spektrogram, badanie funkcji mózgowych i cielesnych) mogą niejako „zamrozić” gest na długo przedtem, zanim stanie się on znakiem postrzeżonym przez umysł⁴⁸⁰. W tym sensie, jak pisze Châtelet, implikuje on „nowy sposób poruszania się” między różnymi rodzajami przestrzeni (wizualnymi, dźwiękowymi, wirtualnymi czy mentalnymi), **przekraczając kartezjański podział na materię i ducha, umysł i doświadczenie**. Jako presemiotysta, Châtelet wyraźnie sprzeciwia się semiotycznemu źródłu wyrażania gestów: „Referencyjny grot strzałki wskaźnika [w rozumieniu topologicznym], charakteryzujący znaczenie semiotyczne, nie jest jeszcze uaktywniony, gesty nie uderzają i nie nakłuwają celu, ale otaczają i szkicują. Są ontologicznymi szkicami procesów i faktów”⁴⁸¹. To wszystko sprawia, że gest jest bardziej podobny do żywej istoty, a nawet społeczeństwa, niż ściśle do struktury, która go reprezentuje. Stąd jedności gestów, ich znaczenia czy siły nie zaburza, a – wręcz przeciwnie – wzbogaca ją transdyscyplinarne **tłumaczenie między różnymi systemami znaków, czyli tłumaczenie intersemiotyczne**.

Odczytując twierdzenia Châteleta w kontekście całej niniejszej pracy, mam silne poczucie spełnienia założeń badawczych stojących u jej źródła i otwierających się jednocześnie na dalsze badania.

Po pierwsze zaproponowane **definiowanie gestu** wychodzi w moim przekonaniu naprzeciw aktualnej dywersyfikacji znaczenia tego pojęcia na cztery paradygmaty rozumienia gestów, a jednocześnie wpisuje się w uznaną tradycję: od rozważań o geście u Hugona od św. Wiktora, po jego ideowych następców. Swoją rolę w tym nowym zaproponowanym definiowaniu rozumiem jako uzgadniającą, adaptacyjną w stosunku do obserwowanych przeze mnie obszarów stosowania pojęcia. Pozostaje mi mieć nadzieję, że elastyczność jako ogólna cecha gestu udzieliła się i mojej jego definicji. Gest jest tu potraktowany bardzo szeroko, a jednak ciężar niezliczonych gestów możliwy jest do ogarnięcia dzięki oparciu o wspomniane hipotezy hierarchiczną i redukcyjną.

Po drugie odczytanie gestu następuje tu w optyce różnorodnych kategorii. Uwzględniane są podstawowe dla niego kategorie ruchu i znaczenia jako kulturowo znaturalizowane, a więc funkcjonujące w porządku symbolicznym. Mowa jest także o kategoriach doświadczeń psychofizycznych jak również praktyk. Tak szeroka perspektywa **umożliwia określenie zakresu stosowania tego pojęcia w czasie i przestrzeni jako uniwersalnego**.

⁴⁸⁰ Por. G. Mazzola (red.), dz. cyt., s. 862.

⁴⁸¹ Tamże, s. 863.

Po wielokroć wspomiane przekroczenie Kartezjańskiego dualizmu zapewnia, jak się zdaje, skuteczność komunikacyjnego waloru gestu, możliwego do odczytania przez odbiorców różnych epok i kręgów cywilizacyjnych. Potrzeba „mitu dźwiękowego”⁴⁸² wyrażanego poprzez syntetyczne struktury dźwiękowe pozwala podejrzewać, że twierdzenia powyższe mogą uzyskać dowody na swoje poparcie, choć będzie to wymagało szeroko zakrojonych, instytucjonalnych badań. Gesty muzyczne mogą być rozumiane jako takie właśnie zjawisko o syntetycznej naturze nie tylko ze względu na walor wielowarstwowy tak wewnętrzny, jak i zewnętrzny, jednocześnie hierarchiczny i multimodalny. Są więc gesty dobrym probierzem tego, co postulował Lutosławski: takiej jakości struktury, a w tym przypadku metastruktury, która nie będzie indyferentna percepcyjnie⁴⁸³. Żywię głębokie przekonanie, iż gest muzyczny nie jest wyłącznie pewną kategorią językową, teoretyczną czy analityczną, ale że jest pewnym konkretnym sposobem ujednocającym, uzgadniającym dwie główne, lecz rozłączne tradycje postrzegania natury ruchu muzycznego.

Po trzecie gesty muzyczne mogą być, jak sądzę, stosowane w teorii muzyki z mocą wsteczną, nie ograniczając się ani do zachodniego kręgu cywilizacyjnego, ani do 20. i 21. wieku. Uzasadnieniem takiego wniosku są powody przytoczone powyżej, choć można znaleźć i kolejne. Gesty muzyczne przekraczają bowiem inne kategorie znane zachodniej teorii muzyki, np. motyw, frazę, zdanie, figurę retoryczną itp. Jednym słowem są ontologicznie czymś dalece więcej, niż tylko zabiegiem czysto strukturalnym albo czysto relacyjnym. Sądzę, że każda muzyka, która powstaje, musi być w jakiś sposób gestyczna.

W teorii gestów syntetyzuje się wiele kategorii postrzeganych wcześniej jako odrębne, a nawet kontrydktoryjne. Nie twierdzę przy tym, że jest to ogólna teoria wszystkiego. Jak twierdzi Arystoteles: „Nie będzie w żadnym wypadku zupełne [doskonałe, skończone, całkowite, kompletne, spełnione] to, co nie ma celu [doskonałości, końca,

⁴⁸² Gest ujęty w Hattenowską metaforę „dynamicznego, znaczącego ukształtowania ruchu (energii) w czasie” przypomina archetyp, topos, który niczym mit dzieje się wszędzie i nigdzie, a który oderwał się od swojego pierwotnego, pojęciowego podłoża i porusza się swoimi własnymi drogami. Jednocześnie, niczym mit, ruch ten posiada swoje dwa alternatywne podania o wewnętrznej lub zewnętrznej naturze muzycznych poruszeń i ma swoich, nierzadko gorliwych wyznawców i przedstawicieli. Por. C. Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, tłum. C. Jacobson, Nowy Jork, 1963, s. 210.

⁴⁸³ „(...) nie ma ani jednego posunięcia, nawet najprostszego w muzyce, a więc nawet interwału rozumianego pionowo czy poziomo, czy rytmu, czy barwy, czy jakiegoś najmniejszego choćby z elementów muzyki, który byłby obojętny z punktu widzenia ekspresji. Właściwie to tylko zawsze wiedziałem z całą pewnością i bardzo niewiele poza tym”, wypowiedź z 1980 r. [w:] L. Polony (red.), *W. Lutosławski*, [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej*, Kraków, 1985, s. 177 [za:] M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego...*, dz. cyt., s. 11. „Jedna sprawa wydaje mi się niezbywalna: żadne następstwo dźwięków ani żadne ich pionowe zestawienia nie mogą być komponowane bez uwzględnienia najdrobniejszych szczegółów ekspresji, koloru, charakteru, fizjonomii. Nawet najdrobniejszy szczegół musi zadowalać w największym stopniu wrażliwość kompozytora. Innymi słowy, w muzyce nie mogą istnieć dźwięki indyferentne”, B. A. Varga, *Lutosławski Profile*, Londyn, 1976, s. 23. Tłum. za: M. Strzelecki, *Relacje harmoniczo-brzmieniowe w muzyce Witolda Lutosławskiego i utworach sonorystycznych*, [w:] *Teoria muzyki*, 5, 2014, s. 90; oraz tłumaczenie własne.

zupełności, kompletności, urzeczywistnienia, spełnienia]; a celem jest granica⁴⁸⁴. Gest (wg Godøya, trójelementowy: Ruch-Akcja-Znaczenie) postrzegam jako formę czegoś, co ciąży jednocześnie ku byciu τέλειον [téleion] i co wydaje się mieć τέλος [télos] właśnie ze względu na swoją syntetyczność.

Teoria gestu jest z pewnością formą poszukiwania „jednej hermeneutyki o wspólnych zasadach”, o której pisze Moraczewski w kontekście rekonstrukcji postawy Herdera co do idiosynkratycznych ukształtowań zmysłowych w sztuce dźwiękowej. Wspólnota tych zasad wynika raczej z perspektywy transdyscyplinarnego, antysystematyzacyjnego sposobu badania. Zdziwiająco, że rzeczywiście „hermeneutyka ta obejmuje całe pole sztuki”, jest bowiem wygodna w opisie muzyki w kontakcie z odmiennymi poetykami innych systemów doświadczeń oraz innych mediów. Nie twierdzą kategorię⁴⁸⁵, że „nie istnieją takie wypowiedzi artystyczne, które by jej nie podlegały”, ale gest jako kategoria w tym kierunku jednak zmierza, by być czynnikiem scalającym, uzgadniającym i stawiającym wiele muzycznych, a zwłaszcza kompozytorskich fenomenów w nowym, a jednocześnie tak naturalnym, że biologicznym niemal świetle. Ze względu na właściwy jej brak odgórnie przyjętej metodologii i elastyczne znaczenie, nie tworzy barier pojęciowych, ale raczej płaszczyznę uzgadniającą dla barier percepcyjnych, nawet jeśli nie da się ich wszystkich pogodzić. Nierzadko gest wydaje się dobrym, a czasem wręcz jedynym punktem zaczepienia w analizie, szczególnie w przypadku dzieł tzw. „nowego zwrotu estetycznego”, w odniesieniu do których wytwarzają się dopiero konkretne poetyki i metody analizy.

Po czwarte ostatecznie opisane w pracy metody organizacji gestów za pomocą dwóch hipotez (redukcyjnej i hierarchicznej) oraz przypisywanie im funkcji o różnej proveniencji dają – a przynajmniej mam co do tego głęboką nadzieję – podstawę do dalszych badań, w tym i do analizy zaproponowanymi środkami innych wytworów kultury muzycznej. Leżący u podstaw powstania dzieła gest muzyczny wydaje się być czymś więcej, niż bytem pośrednim, zawieszonym między makro- a mikrostrukturą w analizie, mogąc samodzielnie, jak sądzę, wyznaczać całą strukturę dzieła na wszystkich jego poziomach hierarchicznych.

Gest otwiera świat przedstawiony utworu nie tylko na rzeczywistości faktyczne czy wyobrażone, a więc mentalne, ale i na inne rzeczywistości wirtualne. Dzięki niemu

⁴⁸⁴ „τέλειον δ' οὐδὲν μὴ ἔχον τέλος, τὸ δὲ τέλος πέρας”. Arystoteles, *Fizyka*, III, nr boczny 207a, 14 [za:] D. Mrugański, *Eschatologiczna niepoznawalność istoty Boga: próba przekroczenia metafizyki Arystotelesa w ujęciu Grzegorza z Nyssy i Tomasza z Akwinu*, [w:] *Przegląd Tomistyczny*, t. 25, 2019.

⁴⁸⁵ Nie jestem skłonny tego robić do momentu podjęcia i uzyskania wyników z kompleksowych badań, sygnalizowanych w niniejszej pracy, które zweryfikowałyby wiele twierdzeń i hipotez tu przytoczonych, takich jak etnomuzykologiczne badania nad percepcyjno-pojęciowym rozumieniem ruchu dźwiękowego oraz określaniem wspólnot doświadczeń i semiotyki.

możliwe jest kompleksowe wytłumaczenie zjawisk dźwiękowych i to zarówno tych, które są przeciwne, jak i tych, które zgodne są z udziałem w muzyce emocji, znaczenia, wyrażania zewnętrznego, czy też ucieleśniania doświadczeń, albo ich ewokowania. Gesty są więc czymś, jak pisał Hanslick, co lepiej „odczuwać” niż „tłumaczyć”⁴⁸⁶, wszelkie tłumaczenie deformuje je bowiem i sptyca, ponieważ wymaga zapośredniczenia znaku.

Ostatecznie jest więc gest szczególną formą komunikacji pomiędzy twórcą a odbiorcą za pośrednictwem wykonawcy. Od każdego z tych podmiotów wymagana jest nie tylko umiejętność właściwa dla swojego fachu, *technē*, ale też swoista empatia, aby gest w miarę możliwości bezstratnie, eksplicytnie przekazać dalej przy pomocy konkretnych narzędzi.

Można więc powiedzieć, że kwestia postrzegania gestu sprowadza się do tej psychicznej umiejętności, jaką jest empatia. W konsekwencji sądzę, że główną cechą rzemieślnika, który aspiruje do bycia nazywanym kompozytorem nie jest maestria wszelkich technik, eksploracja nieskończonych pokładów wyobraźni w ich generowaniu oraz transfigurowaniu, konsekwencja w realizacji swoich zamierzeń, czy elastyczna umiejętność panowania nad ekspresją, dramaturgią, czasem. Myślę raczej, że główną cechą takiej osoby jest prosty brak obojętności na to, co próbuje się swoją pracą przekazać i to zarówno w komunikacji z wykonawcami, jak i odbiorcami. Przez gest bowiem konstytuuje się to, o czym pisał Truslit: zdolność do doświadczenia i wyrażenia prawdziwej muzykalności⁴⁸⁷. Cóż mogę lepszego zrobić, niż sam będąc empatycznym nakłonić do empatii także drugą stronę⁴⁸⁸?

Gest muzyczny, który spaja obie części mojej pracy doktorskiej, zarówno ten zastosowany i eksplorowany praktycznie w skomponowanym utworze, jak i teoretycznie obserwowany z różnych perspektyw, uruchamiając procesy twórcze i autorefleksyjne – ukazał, jak sądzę, swoją elastyczność i bogactwo. W tym sensie cele badawcze postawione opisowi dzieła artystycznego są jednocześnie spełnione w dziele artystycznym.

Po pierwsze zaproponowane własne definiowanie gestu muzycznego uwzględnia cztery podstawowe powszechne typy jego rozumienia. Różnorako traktowane gesty w dziele odpowiadają tym wszystkim czterem porządkom.

Po drugie i trzecie przekonanie o uniwersalności stosowania tego pojęcia wyraża się w moim poszukiwaniu jedni gestów w różnych epokach, stylach czy kręgach kulturowych (choć wyrażanych w krańcowo różny sposób). Odnajdując w przeszłości szereg cytatów

⁴⁸⁶ Por. E. Hanslick, dz. cyt., s. 86.

⁴⁸⁷ B. H. Repp, dz. cyt., s. 276.

⁴⁸⁸ Por. O. Tokarczuk, *Czuły narrator* – przemowa noblowska, Sztokholm, 07.12.2019 [źródło:] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/> [dostęp: 01.05.2023].

(np. z Bacha, Griseya, monodycznej recytacji *Bhagavadgītā*), w różnoraki sposób odnoszących się w moim przekonaniu do gestów zakomponowanych przeze mnie, utwierdziłem się w przekonaniu co do słuszności wyżej wskazanej intuicji. Działanie to otworzyło przede mną perspektywę, na której bardzo mi zależy, a mianowicie taką, w której wytwarzają się relacje wzajemnego komentowania się wytworów kultury. Fakt ten jest z kolei wielce owocny w budowaniu relacji z odbiorcą i oddawania mu nieograniczonego pola do interpretacji równocześnie w oparciu o dane zmysłowe, jak i dane kulturowe, w tym szczególnie symboliczne.

Po czwarte postawienie hipotez o strefowej, hierarchicznej oraz jednocześnie redukcyjnej, transformatywnej budowie gestów oddziałuje na przyjętą gramatykę dzieła i umożliwia uczynienie gestu pierwiastkiem spajającym i organizującym wszystkie elementy i poziomy dzieła, w którym **Centralnym Gestem** w przypadku *visibillum et invisibillum* jest krzesanie zapałki wraz ze wszystkimi swoimi skutkami ujawnionymi w badaniu aparaturą *Schlieren Optics*.

Taka próba konstrukcji gramatyki dzieła, w której transformatywnie budowane są paralele między różnymi, transdyscyplinarnie ujętymi systemami znaków (w tym mediów, jak muzyka i obraz) mocą tak ikonizacji, jak metafory pozwalają na odpowiedniość gestów względem samych siebie w swoich systemach. To, co Peirce nazywa semiozą, Jacobson tłumaczeniem intersemiotycznym, a Tagg interkonwersją, jest niczym innym, jak tym samym działaniem: transformacją, czy ogólniej transformatywnością, będącą pierwszym krokiem do budowy jednorodnej gramatyki dzieła. Transdyscyplinarne wykroczenie poza strefę przestrzeni audialnej w *visibillum et invisibillum* i wkroczenie w przestrzenie wizualną, mentalną, kinetyczną i somatyczną, co pozwala mówić o multimedialnej strukturze dzieła, a ze względu na jednorodny sposób zakomponowania tych elementów kierujący w stronę intermedialną, pozwala mieć nadzieję, że postulowana wspólna hermeneutyka jest przynajmniej w jakimś zakresie możliwa. Podstawą jednorodności materiałowej jest jednorodność „energetyczna” gestów, która mimo ich różnej proveniencji stylistycznej, medium, rozumienia, funkcji i przestrzeni, wskazuje na możliwość obiektywnego ich opisu, nie wykluczając jednocześnie możliwości obiektywno-subiektywnego, bądź czysto subiektywnego przekazywania poprzez gest i odbierania z gestu dużo bardziej złożonych kontekstów.

Moje poszukiwania twórcze, w tym także pewne eksperymenty, w których po wstępnym uświadomieniu sobie własnych odruchów i intuicji starałem się w dalszych krokach badać ich możliwości adaptacyjne, otwierają przede mną wielkie pole do dalszych twórczych przekształceń i poszukiwań. Dobrym przykładem takiego pola poszukiwań jest sfera, która choć nie jest przypadkowa, to jednak w *visibillum et invisibillum* pozostaje nieco

na uboczu uwagi. Mam tu na myśli strefę organizacji wysokościowej. Od dawna zajmuje mnie problem systemowego, wciąż gestycznego, lecz nieopartego o czysto tonalne relacje, sposobu organizacji wysokościowej, w tym także harmonicznego w dziele. W tym sensie *visibilia et invisibilia* traktuję jako pierwszy krok na tej drodze: podsumowujący pewne dotychczasowe intuicje i stosowaną praktykę, ale i otwierający dużo szersze pole do własnych dalszych poszukiwań kompozytorskich w zakresie stylu, ekspresji i języka dźwiękowego.

Podziękowania

Dziękuję prof. dr. hab. **Lidii Zielińskiej** i prof. UAM dr. hab. **Krzysztofowi Moraczewskiemu**, patronom pracy artystyczno-naukowej za inspirującą obecność, życzliwe wspieranie mnie słowem i czynem, za ogromne doświadczenie, wiedzę, umiejętności oraz przenikliwość. W szczególności wyrażam wdzięczność za podsycanie gasnących idei w chwilach zwątpienia. Przekonanie, że obcuje z Artystką i Naukowcem, Osobowościami najwyższej próby i o ich bezkompromisowej postawie, stanowi dla mnie pocieszenie, że mogę uczyć się od nich postawy „współpracy z Prawdą”, by „twórca mógł być jak pies liżący rany Łazarza”.

Dziękuję prof. UAM dr. hab. **Mikołajowi Pochylskiemu**, za zbudowanie i cierpliwe poprawianie układu obrazowania smugowego *Schlieren Optics*, gdy przypadkowo w czasie korzystania z niego przesunąłem drobny element, za otwartość podejścia i chęć pomocy w każdej chwili, aby w końcu (co udało się osiągnąć w trakcie pracy badawczej) ZOBACZYĆ wizualnie dźwięk. Prof. dr. hab. **Arkadiuszowi Józefczakowi** i mgr. **Yaroslavowi Harkavyi** za użyczenie odpowiedniej kamery i pomoc, bez których nie udałoby się utrwalić kilkunastu klatek z obrazem fali dźwiękowej „wychodzącej” z instrumentu.

Dziękuję Muzykom **Trans-for-Matha Ensemble** i **Lambda Ensemble** pod artystyczną opieką dra **Michała Janochy** i dra **Wojciecha Kaszuby**, p. **Justynie Toberze**, **Radosławowi Barczakowi** i **Andrzejowi Orłowskiemu (Violin-Art.)**, którzy uczestniczyli w prawykonaniu utworów i dzięki którym profesjonalizmowi mogłem weryfikować zamierzenia z prawdziwością. P. **Teresie Nowak** i **Centrum Kultury Zamek** za wszelką pomoc organizacyjną, szczególnie Artyście Światła – p. **Arkadiuszowi Kuczyńskiemu**.

Dziękuję moim Rozmówcom, opowiadającym szczegółowo o własnym rozumieniu gestów muzycznych w świetle własnej dziedziny działalności – ks. prof. AMP dr. hab. **Mariuszowi Białkowskemu**, prof. AMP dr. hab. **Kindze Ceynowej**, dr. **Katarzynie Danel**, dr. **Michałowi Janocha**, dr. **Kamilowi Lisowi**, prof. AMP dr. hab. **Arturowi Kroschlowi**, mgr. **Marii Majewskiej-Mocek**, mgr. **Yaroslavowi Shemetowi** i dr. hab. **Katarzynie Taborowskiej**, dzięki którym życzliwej szczerzej otwartości mogłem dostosowywać teorie do faktów, a nie fakty do teorii. Dr. **Janowi Felcynowi** za konsultację ws. akustyki i fizyki. P. **Teresie Gręziak** za zainspirowanie mnie do poznania twórczości Mieke Bal i uświadomienie własnej intuicji używania gestów-referencji. Prof. dr. hab. **Rafałowi Koschanemu** za podpowiedzi intersemiotyczne. Prof. dr. hab. **Teresie Maleckiej** za podpowiedzi w poszukiwaniu zaginionego w odmętach pamięci cytatu z Góreckiego. Dr. **Małgorzacie Pawłowskiej** za inspirującą rozmowę i udostępnienie manuskryptowych materiałów. Dr. **Ewie Rzannie-Szczepaniak** za ciągłą i cierpliwą życzliwość. Dr. **Marcinowi Strzeleckiemu** za rozmach inspiracji. P. **Stanisławowi Janikowi** za ciągłą, cierpliwą i życzliwą pomoc w rozwiązywaniu wszelkich doktoranckich problemów.

Dziękuję **Magdalenie Sobolewskiej** za piękne i uważne opracowanie graficzne moich rycin do analizy *Cantus in Memoriam Britten*.

Dziękuję Najdroższym, mojej **Rodzinie i Przyjaciółom**, dzięki którym **światłu** nawet największy wysiłek wydaje się lekkim, a z każdej otchłani rozpaczy wyłania się jakiś większy sens.

Spis skrótów

AI	(<i>Artificial Intelligence</i>) tzw. sztuczna (symulowana) inteligencja
AMP	Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu
ASMR	(<i>Autonomous Sensory Meridian Response</i>) samoistna odpowiedź meridianów czuciowych
CAC	(<i>Computer Aided Composition</i>) Kompozycja wspomagana komputerowo
d.	dalej
Dz. U.	Dziennik Ustaw
HCI	(<i>Human-Computer Interaction</i>) Interakcja Człowiek-Komputer
IRCAM	(<i>L'Ircam, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique de Paris</i>) Centrum Badawczo-Koordynacyjne Akustyki/Muzyki w Paryżu
tt.	takty
UAM	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ust.	ustęp
z.	zeszyt
z późn. zm.	z późniejszymi zmianami

Bibliografia

Podreśnieniem wyróżnieni są autorzy wpisani w publikacji jako I autorzy.

- 1) Adorno, T. W., *Essay as Form*, [w:] Adorno, T. W., *Notes to Literature*, Tiedemann, R. (red.), Weber Nicholzen, S., t. 1, Nowy Jork, 1991.
- 2) Adorno, T. W., *Filozofia nowej muzyki*, Wayda, F. (tłum.), Warszawa, 1974.
- 3) Adorno, T. W., *Teoria estetyczna*, Krzemieniowa, K. (tłum.), Warszawa, 1994.
- 4) Adorno, T. W., *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, Hoban, W. (tłum.), Cambridge, 2006.
- 5) Adorno, T. W., *Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*, Livingstone, R. (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 2011.
- 6) Agon, C.; Assayang, G.; Bresson, J., *OpenMusic. Visual Programming Environment for Music Composition, Analysis and Research*, [w:] *ACM MultiMedia (MM'11)*: Scottsdale, 2011.
- 7) Aguiar, D.; Queiroz, J., *C. S. Peirce and Intersemiotic Translation*, [w:] Trifonas, P. (red.): *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, 2015.
- 8) Ambady, N.; Effenbein, H. A., *On the Universality and Cultural Specificity of Emotion Recognition: a Meta-Analysis*, [w:] *Psychological Bulletin*, 2002.
- 9) *Analiza schenkerowska*, Będkowski, S.; Chwiłek, A.; Lindstedt, I. (opr.), Kraków, 1997.
- 10) Anderson, J., *Xenakis' Combination of Music and Mathematics*, [w:] *The Journal of Undergraduate Research*, t. 9, art. 21, 2011.
- 11) Andreatta, M.; Mazzola, G., *Diagrams, Gestures and Formulae in Music*, [w:] *Journal of Mathematics and Music*, 1 (1), 2007.
- 12) Andrzejuk, A., *Swoistość sfery afektywnej w ujęciu Tomasza z Akwinu*, [w:] *Rocznik tomistyczny*, t. 1, 2012.
- 13) Arias-Valero, J. S.; Lluís-Puebla, E., *a Conceptual Note on Gesture Theory*, [w:] *Journal MusMat*, t. 5, nr 1, 2021.
- 14) Arias-Valero, J. S., *Gesture Theory: Topos-Theoretic Perspectives and Philosophical Framework*, Colombia, 2018.
- 15) Arystoteles, *Polityka*, Piotrowicz, L. (tłum.), [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa, 2003.
- 16) Astriab, J.; Jabłoński, M.; Stęszewski, J. (red.), *Witold Lutosławski – Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999.
- 17) Augustyn, R., *Wykłady o kulturze*, t. 1 i 2, Wrocław, 2021.
- 18) Augustyn z Hippony, *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*, Witkowski, L. (tłum.), Lublin, 1999.
- 19) Augustyn z Hippony, *o Trójcy Świętej*, Stokowska, M. (tłum.), Kraków, 1996.
- 20) Babbitt, M., *Who Cares if You Listen?*, [w:] *High Fidelity*, 1958.
- 21) Bailey, N. J.; Buck, B.; MacRitchie, J., *Visualising Musical Gesture Through Performance Gesture*, [w:] *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Kobe, 2009.

- 22) Bal, M., *Czytanie sztuki?*, autor nieznan (tłum.), [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133-134), 2012.
- 23) Balbus, S. (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (I odwrotnie)*, Kraków 2004.
- 24) Ballinger, A. J., *Proportion Canon and the Golden Mean in Arvo Pärt's Cantus in Memory of Benjamin Britten*, [w:] *Internationa Journal of Humanities and Social Science*, t. 7, nr 5, maj 2017.
- 25) Ball-Nowak, M., *Ernst A. Cassirer – teoria symbolu i formy symbolicznej*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny*, z. 130, *Prace Filozoficzne* 5, 1990.
- 26) Balkwill, L. L.; Thompson, W. F., *Cross-Cultural Similarities and Differences*, [w:] Juslin, P. N.; Sloboda, J. A. (red.), *Series in Affective Science. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, 2010.
- 27) Baroni, N.; Benzi, C., *Sound Gesture and Rhetoric. Hyper-cello as an Algorithmic Composer*, [w:] *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*, Berlin, 2014.
- 28) Barrett, H. C.; Bryant, G. A., *Vocal Emotion Recognition Across Disparate Cultures*, [w:] *Journal of Cognition and Culture*, nr 8, 2008.
- 29) Battier, M.; Wanderley, M. (red.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paryż, 2000.
- 30) *Biblia tysiąclecia*, tłumaczenie zbiorowe, Poznań, 1999.
- 31) Bielawski, L., *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa, 2015.
- 32) Bielawski, L., *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*, Kraków, 1976.
- 33) Blake, W., *Poezje wybrane*, Kubiak, Z. (tłum.), Warszawa, 1972.
- 34) Bolesławska-Lewandowska, B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków, 2013.
- 35) Bourdieu, P., *Reguły sztuki*, Zawadzki, A. (tłum.), Kraków, 2007.
- 36) Bourdieu, P., *Zmysł praktyczny*, Falski, M. (tłum.), Kraków, 2008.
- 37) Böhm, V.; Oña, E.; Robinson, F.; Spindler, C.; Böhm, V., *Gestural Control in Electronic Music Performance: Sound Design Based on the 'Striking' and 'Bowing' Movement Metaphors*, [w:] *Audio Mostly 2015 on Interaction With Sound*, Tesaloniki, 2015.
- 38) Braudel, F., *Histoire et sciences sociales, la longue durée*, [w:] *Annales E.S.C.*, rocznik 13, nr 4, 1958.
- 39) Bregman, A. S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, 1994.
- 40) Bresson, J.; Garcia, J.; Lereux, P., *pOM: Linking Pen Gestures to Computer-Aided Composition Processes*, [w:] *40th International Computer Music Conference (ICMC) joint with the 11th Sound & Music Computing conference (SMC)*, Ateny, 2014. [praca niepublikowana]
- 41) Bristiger, M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa, 1986.
- 42) Bruner, J., *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, Karasińska, E. (tłum.), Warszawa, 1971.
- 43) Buchmann-Medick, D., *Cultural Turns*, De Gruyter, 2016.
- 44) Buczyńska-Garewicz, H., *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa, 1994.
- 45) Bücher, K., *Arbeit und Rhythmus*, Lipsk, Berlin, 1902.

- 46) Cao, Z.; Huang, Y. (i in.), *Experimental Techniques* [w:] Goodfellow, H. D.; Wang, Y. (red.), *Industrial Ventilation Design Guidebook*, t. 2, 2021.
- 47) Canazza, S.; Poli, G. De; Vidolin, A., *Gesture, Music and Computer*, [w:] *The Centro di Sonologia Computazionale at Padova University, a 50-Year History*, 2022.
- 48) Carrol, J. R., *The Technique of Gregorian Chironomy*, Ohio, 1955.
- 49) Cassirer, E., *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, Staniewska, A. (tłum.), Warszawa, 1976.
- 50) Cassirer, E., *Filozofia form semiotycznych*, Karalus, A.; Parszutowicz, P. (tłum.), [MIASTO], 2018.
- 51) Castro-Magasa, D., *Gesture, Mimesis and Image: Adorno, Benjamin and the Guitar Music of Brian Ferneyhough*, [w:] *Tempo*, 70 (278), Cambridge, 2016.
- 52) Châtelet, G., *Figuring Space. Philosophy, Mathematics, and Physics*, Shore, R.; Zagha, M. (tłum.), Dordrecht, Boston, Londyn, 2000.
- 53) Chion, M., *Audio-wizja. Dźwięk w obrazie*, Szydłowski, K. (tłum.), Warszawa, Kraków, 2012.
- 54) Chion, M., *Guide des objets sonores*, Paryż, 1983.
- 55) Chion, M., *Sound. An Acoulogical Treatise*, Steintrager, J. A. (tłum.), Durham, 2016.
- 56) Chomsky, N. A., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- 57) Chomsky, N. A., *Language and Mind*, Cambridge, 2006.
- 58) Chomsky, N. A., *O naturze i języku*, Lang, J. (tłum.), Poznań, 2005.
- 59) Cieślukowska, T. (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław, 1978.
- 60) Cook, N., *Analysing Performance and Performing Analysis*, [w:] Cook, N.; Everist, M. (red.), *Rethinking Music*, Oxford, 1999.
- 61) Cook, N., *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, Dolińska, J. (tłum.), [w:] *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej, Performatywność*, nr 1 (21), 2013.
- 62) Cook, N., *Przewodnik po analizie muzycznej*, Będkowski, S. (tłum.), Kraków, 2014.
- 63) Cox, F., *Notes Toward a Performance Practice for Complex Music*, [w:] Claus-Steffen, M. (red.), *Polyphony and Complexity*, Hofheim, 2002.
- 64) Delalande, F., *La gestique de Gould ; éléments pour une sémiologie du geste musical*, [w:] Guertin, G. (red.), *Glenn Gould pluriel*, Montréal, 1988.
- 65) Delalande, F., *Meaning and Behavior Patterns: The Creation of Meaning in Interpreting and Listening to Music*, [w:] Tarasti, E. (red.), *Musical Signification Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Mouton de Gruyter, Berlin, Nowy Jork, 1995.
- 66) Delalande, F., *Sense and Itersensoriality*, [w:] *Leonardo*, t. 36, nr 4, 2003.
- 67) Délécraz, C., *La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques : L'exemple du théâtre musical contemporain : état de l'art, historiographie, analyse*, [w:] *Musique, musicologie et arts de la scene*, Coume, 2019;
- 68) Deleuze, G., *Różnica i powtórzenie*, Banasiak, B.; Matuszewski, K. (tłum.), Warszawa, 1997.
- 69) Deutsch, D.; Henthorn, T.; Lapidis, R., *Illusory transformation from speech to song*, [w:] *Journal of the Acoustical Society of America*, 2011
- 70) Dolan, E. I., *The Idea Of Timbre In The Age Of Haydn*, Ithaca, 2006. [praca niepublikowana]

- 71) Fazan, T., *Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym*, [w:] *Przestrzenie Teorii*, 29, Poznań, 2018.
- 72) Feld, S., *Sound and Sentiment, Birds, Weepings, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham, Londyn, 2012.
- 73) Fernández, J-M.; Lorieux, G.; Köppel, T.; Vert, A.; Verstraete, N.; Speisser, P., *GeKiPe, a Gesture-Based Interface for Audiovisual Performance*, Kopenhaga, 2017.
- 74) Flammarion, C., *L'Atmosphere: Météorologie Populaire*, Paryż, 1888.
- 75) Floros, C., *The Origins of Western Notation*, Moran, N. (tłum.), Frankfurt nad Menem, Berlin, Berno, Bruksela, Nowy Jork, Oxford, Wiedeń, 2011.
- 76) Flusser, V., *Gestures*, Roth, N. A. (tłum.), Londyn, 2014.
- 77) Flusser, V., *Kultura pisma. z filozofii słowa i obrazu*, Wiatr, P. (tłum.), Warszawa, 2018.
- 78) Garcia, J.; Nouno, G.; Lereux, P., *Quid Sit Musicus: Interacting with Calligraphic Gestures*, 2014. [materiał w formie broszury]
- 79) Gawarecka, A. (red.), *Intersemiotyczność*, [w:] *Poznańskie Studia Slawistyczne*, nr 2, 2012.
- 80) Gawlas, K., *Konstrukcje i przekształcenia częstotliwościowe barw harmonicznnych w utworze Interferencje na kwintet fortepianowy i dźwięki elektroniczne ad libitum*, Katowice, 2013.
- 81) Giraud, V., *Signum et vestigium dans la pensée de saint Augustin*, [w:] *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 2 (95), 2011.
- 82) *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej. Performatyka*, nr 2 (21), 2013.
- 83) Godøy, R. I.; Haugen, M. R.; Jensenius, A. R.; Nymoen, K.; Song, M., *Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience*, [w:] *Journal of New Music Research*, 2016.
- 84) Godøy, R. I., *Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery*, [w:] Camurri, A.; Volpe, G. (red.), *Gesture Workshop 2003*, Berlin, Heidelberg, 2004.
- 85) Godøy, R. I., *Gestural Sonorous Objects*, [w:] *Organised Sound*, 11 (2), Cambridge, 2006.
- 86) Godøy, R. I., *Images of Sonic Objects*, [w:] *Organised Sound*, 15 (1), Cambridge, 2010.
- 87) Godøy, R. I., *Motor-Mimetic Music Cognition*, [w:] *Leonardo*, nr 34 (4), 2003.
- 88) Godøy, R. I.; Leman, M. (red.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, Nowy York, Oxon, 2010.
- 89) Godøy, R. I.; Kozak, M.; Nymoen, K., *Effects of Spectral Features of Sound on Gesture Type and Timing*, [w:] *Proceedings of the 9th international conference on Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction and Embodied Communication*, Ateny, 2011.
- 90) Goff, J. Le, *Kultura średniowiecznej Europy*, Szumańska-Grossowa, H. (tłum.), Warszawa, 1994.
- 91) Gołąb, M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń, 2012.
- 92) Gołębiowska, M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 1-2, 2004.
- 93) Gorbach, T.; Kaltenbrunner, M.; Tellioglu, H.; Tomas, E. (red.), *Embodied Gestures*, Wiedeń, 2022.
- 94) Gotman, K., *Choreomania. Dance and Disorder*, Oxford, 2018.
- 95) Górecki, H. M., *Powiem Państwu szczerze...*, [w:] *Vivo*, 1, Kraków, 1994.

- 96) Grisey, G., *Did You Say Spectral?*, Fineberg, J. (tłum.) [w:] *Contemporary Music Review*, t. 19, cz. 3, 2000.
- 97) Grisey, G., *Le temps et l'écume* [notka o utworze], [w:] *Książka programowa 43. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawskiej Jesień*, autor nieznany (tłum.): Warszawa, 1999, [w:] Topolski, J., *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012.
- 98) Grisey, G., *Les Espaces acoustiques*, [w:] Lelong, G. (red.), *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paryż, 2008.
- 99) Grisey, G., *Powiedziałeś spektralny?*, Mendyk, M.; Mroziewicz, M. (tłum.), [w:] Topolski, J., *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012.
- 100) Grisey, G., *Muzyka: stawanie się dźwięków*, [w:] *Res facta nova*, 11 (20), Poznań, 2010.
- 101) Grisey, G., *Tempus ex Machina: a Composer's Reflections on Musical Time*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987.
- 102) Guczalski, K., *Czy Eduard Hanslick był formalistą?*, [w:] Lipka, K. (red.), *Muzyka i filozofia i, Refleksje, konteksty, interpretacje*, Warszawa, 2017.
- 103) Guczalski, K., *Harmonia nie tkwi w liczbach. o pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach*, [w:] *Scontri*, nr 2, 2015.
- 104) Guczalski, K., *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków, 2002.
- 105) Gwdowicz, W.; Więckowska, M., *Gest. Akwizycja ruchu czy znaczenie. Proceedings of the Conference: Interfejs użytkownika - Kansei w praktyce*, Warszawa, 2009.
- 106) Hackenlively, L. F., *The Fundamentals of Gregorian Chant. a Simple Exposition of the Solesmes Principles Founded Mainly on Le Nombre Musical Grégorien of André Mocquereau*, Tournai, 1900.
- 107) Haik-Vantoura, S., *The Music of the Bible Revealed*, Weber, D.; Wheeler, J. (tłum.), Berkeley, 1994.
- 108) Hanslick, E., *O pięknie w muzyce*, Niewiadomski, S. (tłum.), Warszawa, 1903.
- 109) Hatten, R. S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, 2004.
- 110) Hatten, R. S., *A Theory of Virtual Agency*, Bloomington, 2018.
- 111) Helmholtz, H. von, *On sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Ellis, A. J. (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 1895.
- 112) Hemery, E.; Manitsaris, A.; Manitsaris, S.; Moutarde, F.; Volioti, C., *Towards the Design of a Natural User Interface for Performing and Learning Musical Gestures*, [w:] *Procedia Manufacturing*, t. 3, 2015.
- 113) Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, Zaborowski, R.; Lif-Perkowska, E. (tłum.), Warszawa, 1996.
- 114) Herder, J. G. von, *Philosophical Writings*, Foster, M. N. (tłum.), Cambridge, 2002.
- 115) Hiller, P., *Arvo Pärt*, Oxford, 1997.
- 116) Hodges, D. A.; Thaut, H., *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, Oxford, 2021.

- 117) Horgan, H., *Thinking as Gesture from Adorno's Essay as Form*, 2011. [praca niepublikowana]
- 118) Hugues de Saint-Victor, *De institutione novitorum*. [manuskrypt]
- 119) Hume, D., *An Inquiry Concerning Human Understanding*, Millican, P. (red.), Oxford, 1955.
- 120) Ilchenko, A.; Lukianova, T., *Intersemiotic Translation: Meaning-Making in Film and Musical Art*, [w:] *Cognition, Communication, Discourse*, 2019.
- 121) Ingarden, R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków, 1973.
- 122) Ishiguro, M. A., *The Affective Properties of Keys in Instrumental Music from the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 2010. [praca niepublikowana]
- 123) Janocha, M., *Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku jako środek wyrazu artystycznego*, Poznań, 2019. [praca niepublikowana]
- 124) Jackendoff, R.; Lerdahl, F., *a Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, 1983.
- 125) Jakobson, R., *On Linguistic Aspect of Translation*, [w:] *On Translation*, 1958.
- 126) Jaques-Dalcroze, E., *Rhythm, Music, and Education*, Rubinstein, H. F. (tłum.), Londyn, 2013.
- 127) Jarmuszkiewicz, A.; J. Tabaszewska, J. (red.), *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, Kraków, 2012.
- 128) Jarzębska, A., *Spór o piękno muzyki*, Toruń, 2017.
- 129) Jaseau, J., *Gestural Controllers in Electronic Music Performance*. [praca niepublikowana]
- 130) Kapusta, A., *Gestalt pieśni. Terapeutyczny aspekt wykonań wiejskich tradycji muzycznych w opowieściach mówionych (przyczynek do badań i praktyki tekstoterapeutycznej)*, [w:] *Przegląd Biblioterapeutyczny*, t. 7, nr 1, 2017.
- 131) Kasperowicz, R., *od Arystotelesa do Adorna w poszukiwaniu teorii ekspresji muzycznej*, [w:] *Ethos: kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL*, rocznik 19, nr 1/2 (73/74), 2006.
- 132) Katsouli, E.; Manitsaris, A.; Manitsaris, S.; Volioti, C., *x2Gesture: How Machines Could Learn Expressive Gesture Variations of Expert Musicians*, [w:] *Conference: New Interfaces for Musical Expression (NIME'16)*, Brisbane, 2016.
- 133) Kaźmierczak, M., *od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, [w:] *Przekładaniec*, nr 34, 2017.
- 134) Kendon, A., *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2015.
- 135) Kędziora, M., *Muzyka w czasie. Czas w muzyce*. [praca niepublikowana]
- 136) Kilanowski, M., *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżżaniu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, [w:] T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Toruń, 2003.
- 137) Kircher, A., *Magnes sive De Arte Magnetica Opus Tripartitum*, Rzym, 1953.
- 138) Kircher, A., *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Rzym, 1950.
- 139) Kircher, A., *Phonurgia nova, sive conjugium mechanic-physicum artis & naturae paranymphe phonosophia*, Campidona, 1673.

- 140) Kisiel, A., *Koncepcja retoryczna "Pasji według św. Mateusza" Jana Sebastiana Bacha*, Poznań, 2003.
- 141) Kivy, P., *Brzmienie uczuć*, Warszawa, 2022.
- 142) Kotoński, W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków, 2002.
- 143) Krasieńska, M., *Muzyka nowoczesna jako sztuka radykalna – filozoficzne ujęcie autorstwa Theodora W. Adorno*, [w:] *Filo-Sofija*, nr 27, 2014.
- 144) Kreidler, J., *Das Partiturparadigma*, [w:] *New Magazine for Music*, nr 2, 2020.
- 145) Kreidler, J., *Muzyka z muzyki*, Zamięcka, M. (tłum.), [w:] *Glissando*, nr 22, 2013.
- 146) Küssner, M. B., *Shape, Drawing, and Gesture: Cross-modal Mappings of Sound and Music*, Londyn, 2014. [praca niepublikowana]
- 147) Küssner, M. B.; Leech-Wilkinson, D., *Investigating the Influence of Musical Training on Cross-Modal Correspondences and Sensorimotor Skills in a Real-Time Drawing Paradigm*, [w:] *Psychology of Music*, 42, 2013.
- 148) Labelle, B., *Acoustic Spatiality*, [w:] *SIC – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 2 (2), 2012.
- 149) Lachenmann, H., *O komponowaniu*, [w:] *Glissando*, nr 4, 2005.
- 150) Lachenmann, H., *Typologie sonore de la musique contemporaine*, [w:] Lachenmann, H., *Ecrits et entretiens*, Kaltenecker, M. (red.; tłum.), Pozmanter, M. (tłum.), Genewa, 2009.
- 151) Lech, M., *Pierre'a Schaeffera próba stworzenia metody analizy muzyki elektroakustycznej*, [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 33 (2/2017), 2017.
- 152) Lehmann, H., *Muzyka konceptualna i relacyjna*, Biernacki, T.; Pasięcznik, M.; Wojciechowski, P. J.; Zamięcka, M. (tłum.), [w:] *Glissando*, 22, 2013.
- 153) Lehmann, H., *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Pasięcznik, M. (tłum.), Warszawa, 2016.
- 154) Leman, M., *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, [w:] *CogNet*, 2007.
- 155) Leman, M., *Musical Gestures and Embodied Cognition*, [w:] *Actes des Journées d'informatique Musicale (JIM2012)*, Mons, 2012.
- 156) Lerdahl, F., *Cognitive Constraints on Compositional Systems*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 6, 1992.
- 157) Lerdahl, F., *Timbral Hierarchies*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987.
- 158) Lewis, A.; Pestova, X., *The Audible and the Physical: a Gestural Typology for 'Mixed' Electronic Music*, [w:] *Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, Sztokholm, 2012.
- 159) Levi-Strauss, C., *Structural Anthropology*, Jacobson, C. (tłum.), Nowy York, 1963.
- 160) Lis, T., *Tworzenie muzyki przy pomocy gestów*, Wrocław, 2015. [praca niepublikowana, praca magisterska]
- 161) Lutosławski, W., *Zapiski*: Skowron, Z. (red.), Warszawa, 2008.
- 162) Martin, H., *Thèse au concours, sine anno* [praca niepublikowana].
- 163) Mazzola, G. (red.), *The Topos of Music III: Gestures: Musical Multiverse Ontologies (Computational Music Science)*, Cham, 2017.

- 164) Mądro, A., *From Extraversion of Collage to Introversion of Composed Trill – Techniques of Self-Expression in Tadeusz Wielecki's Music*, [w:] Postulszna, J. (red.), *Psychology of art and creativity*, t. 3, Kraków, 2017.
- 165) Mądro, A., *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, Kraków, 2017.
- 166) Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, Smith, C. (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 2005.
- 167) Merleau-Ponty, M., *Primacy of Perception*, Edie, J. M. (red.); Cobb, W. (tłum.), Illinois, 1964.
- 168) Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible*, Lefort, C. (red.); Lingis, A. (tłum.), Evanston, 1968.
- 169) Merriam, A. P., *The Anthropology of Music*, Illinois, 1964.
- 170) Metsämuuronen, J.; Räsänen, P., *Cognitive–Linguistic and Constructivist Mnemonic Triggers in Teaching Based on Jerome Bruner's Thinking*, [w:] Dempsey, M. S. (red.), *Frontiers of Psychology*, 2018.
- 171) Meyer, L. B., *Emocje i znaczenie w muzyce*, Buchner, A.; Berger, K. (tłum.), Kraków, 1976.
- 172) Meyer, L. B., *Explaining music. Essays and Explorations*, Berkeley, Los Angeles, Londyn, 1973.
- 173) Młodziak, I., *Muzyka jako sztuka szczególnie filozoficzna? o filozofii muzyki T.W. Adorno*, [w:] Kucner, A.; Starzyńska-Kościuszko, E.; Wasyluk, P. (red.), *Festiwal Filozofii VII Filozofia i muzyka, UWM 2015*, Olsztyn, 2015.
- 174) Moraczewski, K., *Muzyczna złożoność i pewna specyficzna forma doświadczenia estetycznego*, [w:] *Fenomen wieczności. Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein*, nr 15, Poznań, 2016.
- 175) Moraczewski, K., *Muzyka instrumentalna i język. Stanowisko Herdera w osiemnastowiecznej debacie muzyczno-estetycznej*, [w:] *Prace Kulturoznawcze*, t. 25, nr 1, Wrocław, 2021.
- 176) Moraczewski, K., *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań, 2012.
- 177) Mrugalski, D., *Eschatologiczna niepoznawalność istoty Boga: próba przekroczenia metafizyki Arystotelesa w ujęciu Grzegorza z Nyssy i Tomasza z Akwinu*, [w:] *Przegląd Tomistyczny*, t. 25, 2019.
- 178) Murray-Schafer, R., *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, 1977.
- 179) Murray-Schafer, R., *The New Soundscape. a Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto, 1969.
- 180) Musiał, Ł., *Parametry Kafki*, [w:] Kafka, F., *Proces*, Ekier, J. (tłum.), Łódź, 2016.
- 181) Naveda, L., *Gesture in Samba. a Cross-Modal Analysis of Dance and Music from the Afro-Brazilian Culture*, Gandawa, 2011. [praca niepublikowana]
- 182) Nierhaus, G., *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*, Wiedeń, Nowy Jork, 2009.

- 183) Nierhaus, G. (red.), *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Dordrecht, 2015.
- 184) Paine, G., *Gesture and Morphology in Laptop Music Performance Composition in the Timbre Domain*, [w:] Dean, R. T. (red.), *The Oxford Handbook of Computer Music and Digital Sound Culture*, Oxford, 2011.
- 185) Paruzel-Czachura, M., *Zasady psychoterapii Gestalt*, [w:] Paruzel-Czachura, M., *Między psychologią psychoterapią i filozofią praktyczną. Poszukiwanie autentycznego życia w nurcie Gestalt*, Gdańsk, 2015.
- 186) Parszutowicz, P., *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa, 2013.
- 187) Pasiecznik, M., *Porno Adorno*, [w:] *Didaskalia*, t. 123, 2014.
- 188) Pasiecznik, M., *Technologia i performance*, [w:] *Książeczka programowa koncertu Private Room – Alexander Schubert*, Wrocław, 2019.
- 189) Pawłowska, M., *Maeterlinck/Astriab”Ślepcy”. od dramatu literackiego do dzieła operowego*, Poznań, 2018.
- 190) Piotrowski, M., *Poznawczy status wartości muzycznych: pojęcia ekspresji i wyrażania we współczesnej estetyce muzyki*. [praca niepublikowana]
- 191) Platon, *Państwo*, Witwicki, W. (tłum.), Kęty, 2003.
- 192) Pociąg, B., *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków, 1976.
- 193) Pociąg, B., *Symfonia*, [w:] *Ruch Muzyczny*, XXXI, nr 5, 1987.
- 194) Podlipniak, P., *Naturalistyczna muzykologia systematyczna wobec poglądów Meyera na emocje i znaczenie w muzyce*, [w:] *Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej*, 21 (30), 2020.
- 195) Podlipniak, P., *Uniwersalia muzyczne*, Poznań, 2007.
- 196) Polony, L. (red.), *W. Lutosławski*, [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej*, Kraków, 1985.
- 197) Puk, D., *Gest muzyczny – wybrane problemy zagadnienia*, Poznań, 2020. [praca niepublikowana – praca magisterska]
- 198) Rakoczy, M., *Koncepcja symbolu u Cassirera a powrót na „szorstki grunt”: co Wittgenstein wnosi do badań komunikologicznych*, [w:] Wendland, M. (red.), *Historia idei komunikacji*, Poznań, 2015.
- 199) Raube, S., *Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, XXVII, Białystok, 2015.
- 200) Repp, B. H., *Music as Motion: a Synopsis of Alexander Truslit's (1938) 'Gestaltung und Bewegung in der Musik'*, [w:] *Psychology of Music*, t. 21, nr 1, 1993.
- 201) Roy, S., *L'analyse des musiques electroacoustique*, Paryż, 2003.
- 202) Sachs, C., *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa, 1981.
- 203) Schaeffer, P., *Traite des objets musicaux : essai interdisciplines*, Seul, Paryż, 1996.
- 204) Schmitt, J.-C., *Gest w średniowiecznej Europie*, Zaremska, H. (tłum.), Warszawa, 2008.
- 205) Schreiber, E., *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcyjną*, [w:] *Sztuka i filozofia*, 40, 2021.

- 206) Schreiber, E.: *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012.
- 207) Schreiber, E., *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaefera. od metafory do kompozycji*, [w:] *Kultura współczesna*, 1 (72), Warszawa, 2012.
- 208) Schubert, E., Susino, M., *Musical Emotions in the Absence of Music: a Cross-Cultural Investigation of Emotion Communication in Music by Extra-Musical Cues*, [w:] *PLoS ONE*, 15(11), 2020.
- 209) Scott, D. W., *Hattens Theory of Musical Gesture*, Pretoria, 2009. [praca niepublikowana]
- 210) Seeger, A., *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*, Urbana, Chicago, 2004.
- 211) Siwak, I., o filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota, [w:] *ruch literacki*, r. LXII, z. 5, 2021.
- 212) Skowron, W. (red.), *Estetyka i stylu twórczości Witolda Lutosławskiego*, Kraków, 2000.
- 213) Skórzyńska, A., *Praxis i miasto. Ćwiczenie z kulturowych badań angażujących*, Warszawa, 2017.
- 214) Sloboda, J. A., *Muzyczny umysł*, Białkowski, A.; Klimas-Kuchotowa, E.; Urban, A. (tłum.), Warszawa, 2002.
- 215) Smalley, D., *Space-Form and the Acousmatic Image*, Cambridge, 2007.
- 216) Smalley, D., *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, [w:] *Organised Sound*, t. 2, nr 2, Cambridge, 1997.
- 217) Smalley, D., *Spectro-Morphology and Structuring Processes*, [w:] Emmerson, S. (red.), *The Language of Electroacoustic Music*, Nowy Jork, 1986.
- 218) Solomon, J. W., *Spatialization in Music: the Analysis and Interpretation of Spatial Gestures*, Ateny, 2007.
- 219) Solomos, M., *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, [w:] Frangne, P.-H.; Pouivet, R. (red.), *Aesthetica*, Rennes, 2013.
- 220) Sontag, S., *Przeciw interpretacji*, Żukowski, D. (tłum.), [w:] Sontag, S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Pasica, M.; Skucińska, A.; Żukowski, D., Kraków, 2012.
- 221) Sterken, S., *Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis*, Ames, 2007
- 222) Stępień-Kutera, K., *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*, [w:] *Res facta nova*, 9 (18), 2007.
- 223) Strayer, H. R., *From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation*, [w:] *Musical Offerings*, t. 4, nr 1, 2013.
- 224) Strzelecki, M., *Relacje harmoniczo-brzmieniowe w muzyce Witolda Lutosławskiego i utworach sonorystycznych*, [w:] *Teoria muzyki*, 5, 2014.
- 225) Szwałgier, K., tekst w książeczce płyty *Muzyka Polska Dzisiaj – Portrety Współczesnych Kompozytorów Polskich – Lidia Zielińska*, polmic 090 / PRCD 1742, 2014.
- 226) Szwałgier, K., *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków, 2008.

- 227) Szymańska-Stułka, K., *Muzyka a środowisko na przykładzie wybranych kompozycji Aleksandra Kościowa*, [w:] *Aspekty muzyki*, t. 9, 2019.
- 228) Szymańska-Stułka, K., *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa, 2020.
- 229) Szymański, P., *Autorefleksja*, [w:] Polony, L. (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków, 1986.
- 230) Szyszkowska, M., *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, [w:] *Sztuka i Filozofia*, 2223, 2003.
- 231) Tagg, P., *Towards a Sign Typology of Music*, [w:] Baroni, M.; Dalmonte, R. (red.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento, 1992.
- 232) Tagg, P., *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-Musos*, Nowy Jork, Huddersfield, 2013.
- 233) Tamayao, M. J. M., *Merleau-Ponty's Philosophy of Language*. [praca niepublikowana]
- 234) Tarasti, E., *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Berlin, 2012.
- 235) Targosz, J., *Podstawy Harmonii Funkcyjnej*, Kraków, 2004.
- 236) Tokariew, S., *Charles Sanders Peirce. Między logiką a metafizyką*, Kraków, 2017.
- 237) Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna: Suppl., q. 87–101: Rzeczy ostateczne*, t. 34, Bełch, P. (tłum.), Londyn, 1986.
- 238) Tomaszewski, M., *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne Rekonesans*, [w:] Granat-Janki, M. (red.), *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, Wrocław, 2012.
- 239) Tomaszewski, M., *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wiek Uniesień”*, [w:] *Teoria Muzyki*, 14, 2019.
- 240) Tomaszewski, M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków, 2000.
- 241) Tomaszewski, M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, [w:] *Teoria Muzyki*, 1, 2012.
- 242) Tsao, M., *Helmut Lachenmann's 'Sound Types'*, [w:] *Perspectives of New Music*, t. 52, nr 1, zima 2014.
- 243) Wagner, R., *Opera i dramat*. Altenberg, H.; Dienstl, M.; Wende, E., Lwów-Warszawa, 1907.
- 244) Whorf, L., *Model uniwersum Indian*, [w:] Godlewski, G. (red.), *Antropologia słowa – zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa, 2004.
- 245) Wronkowska, S., *Podstawowe pojęcia prawoznawstwa*, Poznań, 2005.
- 246) Varga, B. A., *Lutosławski Profile*, Londyn, 1976.
- 247) Verdier, V., *Des affects en musique : de la création à l'expérience esthétique*, [w:] *Insistance*, nr 1 (5), 2011.
- 248) Xenakis, I., *Music and Architecture*: Kanach, s. (tłum.), Hillsdale, 2008.
- 249) Xenakis, I., *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Butchers, C.; Hopkins, G. W.; Challifour, J. (tłum.), Bloomington, Londyn, 1971.
- 250) Xenakis, I., *Towards a Metamusical*, [w:] *Tempo*, nr 93, Cambridge, lato 1970.
- 251) Yakupov, A. N., *The Theory of Musical Communication*, Cambridge, 2016.

- 252) Zbikowski, L. M., *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford, 2002.
- 253) Zielińska, L., *Kontrakt audiowizualny*, [w:] Brodniewicz, T.; Kostrzewska, H. (red.), *De musica commentarii*, t. 2, 2010.
- 254) Zielińska, L., *Sinfonia concertante* [notka o utworze], [w:] *Książeczka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa, 2015.
- 255) Zielińska, L., *Teoria trójkątów, czyli kształty ekspresji w muzyce Lutosławskiego*, [w:] *Monochord*, t. 11, 1996.
- 256) Zieliński, M., *Wykładnia prawa: zasady, reguły, wskazówki*, Warszawa, 2017.
- 257) Żerańska-Kominek, S., *Muzyka w kulturze*, Warszawa, 1995.

PARTYTURY:

- 258) Pärt, A., *Cantus in Memory of Benjamin Britten for string orchestra and bell (1980)*, Universal Edition (UE 35 536), 2017, wersja drukowana oraz wersja on-line [źródło:] <https://www.universaledition.com/arvo-part-534/works/cantus-in-memory-of-benjamin-britten-1465> [dostęp: 01.05.2023].

PŁYTY CD:

- 259) *Summa*, BIS – BIS-CD-834, BIS – CD-300834, 1997.

AKTY PRAWNE:

- 260) Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, Dz. U. 2018 poz. 1668 z późn. zm.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

Hasła encyklopedyczne i słownikowe:

- 261) *Encyklopedia Polskich Kompozytorów Współczesnych*, [źródło:] <https://mapofcomposers.pl/> [dostęp: 01.05.2023].
- a. [hasło:] *gest muzyczny*.
- 262) *Encyklopedia PWN*, [źródło:] <https://encyklopedia.pwn.pl> [dostęp: 01.05.2023].
- b. [hasło:] *generatywna gramatyka*
- 263) *Music Grove Online: The Oxford Dictionary of Music & The Oxford Companion to Music*, [źródło:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> [dostęp: 01.05.2023].
- c. Paddison, M., [hasło:] *Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengrund)*.
 - d. Döge, K., [hasło:] *Dvořák, Antonín*.
 - e. Drabkin, W., [hasła:] *Figure (i), (ii), (iii)*.
 - f. Large, B., [hasło:] *Filming, Videotaping*.

- g. Hammond, F.; Silbiger, A., [hasło:] *Frescobaldi, Girolamo [Gerolamo, Girolimo] Alessandro*.
 - h. Wiesmann, S.; Ender, D., [hasło:] *Furrer, Beat*.
 - i. Acker, A. B.; Libin, L.; Woolley, A. G., [hasło:] *Haptics*.
 - j. Rushton, J., [hasło:] *Klangfarbenmelodie*.
 - k. Downes, S., [hasło:] *Krakowiak*.
 - l. Clements, A., [hasło:] *Music Theater*.
 - m. Koch, L., [sformułowanie:] "Gesture-Derived" Figures [hasło:] *Piano (Jazz) [Pianoforte]*.
 - n. Hertz, D.; Brown, B. A., [hasło:] *Sturm und Drang*.
 - o. Widdess, R., [hasło:] *Tāla*.
- 264) *Słownik języka polskiego PWN*, [źródło:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/> [dostęp: 01.05.2023].
- p. [hasło:] *gest*.
 - q. [hasło:] *generatywność*.
 - r. [hasło:] *modulacja*.
- 265) Zalta, E. N. (red.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: lato 2022, [źródło:] <https://plato.stanford.edu/> [dostęp: 01.05.2023].
- s. Froster, M., [hasło:] *Johann Gottfried von Herder*.
 - t. Mallon, R., [hasło:] *Naturalistic Approaches to Social Construction*.
- 266) *Wirtualna Encyklopedia Muzyczna, Polmic*, [źródło:] <https://www.polmic.pl/> [dostęp: 01.05.2023].
- u. [hasło:] *Tadeusz Wielecki*

Wywiady:

- 267) Brauneiss, L.; Kareda, S.; Pärt, A.; Restagno, E., *Arvo Pärt in Conversation*, Londyn, 2012.
- 268) Nowak, A., [Rozmowa z Helmutem Lachenmannem, Youtube, 21.11.2021], *Rozmowa z Helmutem Lachenmannem (Polskie napisy) / Conversation with Helmut Lachenmann*, [źródło:] <https://youtu.be/9uVq15nEkw?t=332> [dostęp: 01.05.2023].
- 269) Pasiecznik, M., *Speaking Piano – wywiad z Peterem Ablingerem*, [źródło:] <https://pasiecznik.wordpress.com/2012/08/07/speaking-piano/> [dostęp: 01.05.2023].
- 270) [Rozmowa z Lidią Zielińską, Program 2 Polskiego Radia, 18.09.2015 w antrakcie Koncertu Inauguracyjnego 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień], *Sztuka słuchania*, [źródło:] <https://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/1506861,58-Warszawska-Jesien-w-Dwojce-Sztuka-sluchania> [dostęp: 01.05.2023];

Blogi:

- 271) *Gestes, instruments, notations ... dans la création musicale des XXe et XXIe siècles*, [źródło:] <https://geste.hypotheses.org/> [dostęp: 01.05.2023].

272) Marx, A., *Smart and Soulful Blog*, [wpis:] *Sublime Stillness, Day 3 – Bonus Double Post Cantus In Memory Of Benjamin Britten by Arvo Pärt And Symphony No. 3 by Henryk Gorecki*, 06.04.2016,
[źródło:] <https://smartandsoulfulmusic.wordpress.com/2016/04/06/sublime-stillness-day-3-bonus-double-post-cantus-in-memory-of-benjamin-britten-by-arvo-part-and-symphony-no-3-by-henryk-gorecki/> [dostęp: 01.05.2023].

Inne:

- 273) Alemany, J. G., *Hibridaciones sonoras la musica y sus interacciones culturales a traves de diversos ejemplos*, [w:] *sulponticello.com* [dostęp: 01.05.2023].
- 274) Hatten, R. S., *Musical Gesture, Lecture 1: Toward a Characterization of Gesture in Music: An Introduction to the Issues*, [źródło:] projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html [dostęp: 31.01.2022].
- 275) Hatten, R. S., *Musical Gesture, Lecture 2: Embodying Sound: The Role of Semiotics*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html> [dostęp: 31.01.2022].
- 276) Hatten, R. S., *Musical Gesture, Lecture 3: Embodying sound: the role of movement in performance*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat3.html> [dostęp: 31.01.2022].
- 277) Hatten, R. S., *Musical Gesture, Lecture 8: Gesture and the Problem of Continuity*, [źródło:] <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat8.html> [dostęp: 31.01.2022].
- 278) Lang, K., *distanz und figuration*, [źródło:] https://klang.mur.at/?page_id=289 [dostęp: 01.05.2023].
- 279) Lang, K., *Linea mundi* [notka o utworze], [źródło:] <https://www.soundohm.com/product/linea-mundi-lp> [dostęp: 01.05.2023].
- 280) Popova, M., *Pioneering Psychologist Jerome Bruner on the 6 Pillars of Creativity and How to Master the Art of "Effective Surprise"*, [w:] *The Marginalian*, 21.04.2014, [źródło:] <https://www.themarginalian.org/2014/04/21/jerome-bruner-on-knowing-left-hand-creativity/> [dostęp: 01.05.2023].
- 281) Romitelli, F., *Note de programme de « Audiodrome - Dead City Radio »*, 2003 [źródło:] <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/14257/> [dostęp: 01.05.2023].
- 282) Strzelecki, M., *Generatywność w muzyce. Zarys problematyki, konteksty kulturowe i perspektywy (wykład)*, Instytut Muzykologii, UAM, 24.05.2023.
- 283) Tokarczuk, O., *Czuły narrator – przemowa noblowska*, Sztokholm, 07.12.2019, [źródło:] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/> [dostęp: 01.05.2023].

Wykaz rycin

Ryc. 1. <i>Glissando</i> . Ilustracja przykładu (1).....	37
Ryc. 2. Schemat percepcyjny dzieła muzycznego wg Lerdahla.....	41
Ryc. 3. Kategoryzacja struktur niestabilnych, stabilnych i kontekstowych wg Roya oraz ich notacja symboliczna.....	42
Ryc. 4. Multiplikacja gestów. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-64 (redukcja).....	45
Ryc. 5. Przykład dynamistycznych warstw. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 20-22.....	45
Ryc. 6. Procesy stabilizacji, ustabilizowania i dyspersji. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 19-21 (redukcja).	46
Ryc. 7. Gest <i>ritardando</i> . <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-63 (redukcja).....	47
Ryc. 8. Schemat ideowo-funkcjonalny makroformy <i>visibillum et invisibillum</i>	47
Ryc. 9. Schemat temporalny makroformy <i>visibillum et invisibillum</i>	48
Ryc. 10. Schemat formy I części <i>visibillum et invisibillum</i>	49
Ryc. 11. Topologiczne przedstawienie gestu w koncepcji Mazzoli.	60
Ryc. 12. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.43.....	63
Ryc. 13. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.3.....	64
Ryc. 14. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.2.....	64
Ryc. 15. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.1.....	64
Ryc. 16. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.0.....	64
Ryc. 17. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.8.....	64
Ryc. 18. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.5.....	64
Ryc. 19. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.3.....	64
Ryc. 20. Rozszerzone spektrum D w proporcji ~1.08.....	65
Ryc. 21. Spektrum D (proporcja: 1).	65
Ryc. 22. Spektralna progresja, <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 279-286 (redukcja).....	65
Ryc. 23. Przykład transkrypcji dźwięku tarcia zapalki na struktury meliczne (odrzucony w trakcie pracy nad <i>visibillum et invisibillum</i>).	66
Ryc. 24. „Odpowiedź” gestu-procesu w <i>audio playback</i> (reprezentowana na spektrogramie) na „punktowy” gest-agregat w orkiestrze (reprezentowany we fragmencie partytury). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 147-151.....	73
Ryc. 25. Schemat odczytywania gestu według Godøya.....	77
Ryc. 26. Gest-referencja (Bortnowski) „tarcia” i gest „skutku tarcia” (cisza). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 94-99.....	98
Ryc. 27. Gesty „tarcia” w figurach <i>ritardando</i> oraz gest-referencja „tarcia” (Bortnowski). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 132-133.....	99
Ryc. 28. Gest „skutku tarcia” (szereg harmoniczny). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 136-139.....	99
Ryc. 29. Trzecioosobowa perspektywa obserwacji gestu wg Godøya.....	122
Ryc. 30. Ogólny model transformacji cech gestów ruchowych na cechy gestów muzycznych wg Bielawskiego.	138
Ryc. 31. Propozycja strefowej konstrukcji gestu.	145

Ryc. 32. Gest „tarcia”: przedłużony atak („tarcie”), krystalizacja w <i>audio-playback</i> (sąmpel tarcia zakończony zapaleniem światła, „zapalenie”), wybrzmienie (w partii orkiestry i <i>audio-playback</i> , „wyziew”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 3-4 (redukcja).....	147
Ryc. 33. Gest „tarcia”: atak(„tarcie”)-wybrzmienie(„wyziew”). <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 8 (redukcja).	147
Ryc. 34. Gest „tarcia”: atak(„tarcie”)-wybrzmienie(„wyziew”). <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 12 (redukcja).	148
Ryc. 35. Gest „tarcia”: atak (kontrabas, saksofon, fagot, „tarcie”) - wybrzmienie rozciągnięte w czasie (smyczki, „wyziew”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 32-34 (redukcja).	148
Ryc. 36. Gest-referencja (Filidei): atak(„tarcie”)-wybrzmienie (dwuwarstwowość – smyczki z akordeonem vs dęte, „wyziew”). Gest oddaje jednocześnie poligeniczną jakość tarcia (powtórzenia dźwięków, <i>vibr.</i>). <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 59 (redukcja).....	148
Ryc. 37. Gest „tarcia”: złożenie kilku warstw (atak, „tarcie” <i>tutti</i> na raz: smyczki z akordeonem i krotalami: atak(„tarcie”)-wybrzmienie(„wyziew”); klarnet, saksofon, rów, puzon z fortipianem i harfą: wybrzmienie („wyziew”); kontrafagot, dron bow: tło) tego samego gestu, w synchronizacyjny spłot. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-64.....	149
Ryc. 38. Gest „tarcia”: wydłużony atak („tarcie”), wybrzmienie („wyziew”) skrócone w momencie krystalizacji („zapalenia”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 62-64 (redukcja).	149
Ryc. 39. Gest „tarcia”: atak(„tarcie”)-wybrzmienie(„wyziew”), odwleczenie w czasie osłabionej konkluzji („zapalenia”), które jest niesatysfakcjonujące, ale wyraźnie domykającej. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 109-115.	150
Ryc. 40. Gest konkluzji („zapalenia”): materializacja spektrum. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 136-138.	151
Ryc. 41. Gest atak („tarcie”, <i>tutti</i>): wybrzmienie („wyziew”, fortepian, harfa, perkusja), dyspersja wcześniej wyklarowanej tymczasowej konkluzji („zapalenia”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 142-146 (redukcja).....	152
Ryc. 42. Gest „tarcia”: ponawianie ataku („tarcie”), wzbudzenie oczekiwania na konkluzję („zapalenie”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 266-274 (redukcja).	152
Ryc. 43. Gest „tarcia” (skrząpce I): osłabiony wcześniej atak („tarcie”), ponawianie bez konkluzji („zapalenia”) zestawione z gestem wybrzmienia („wyziewu”, <i>altri archi</i>) – dyspersja alikwotów szeregów harmoniczných C i G. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 275 (redukcja).	153
Ryc. 44. Gest „tarcia”: atak („tarcie”, <i>arpeggio</i>), brak konkluzji („zapalenia”); wybrzmienie, „wyziew” w formie <i>glissanda</i>). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 79-81 (redukcja).	153
Ryc. 45. Gest-referencja „tarcia” (Bach): atak („tarcie”, <i>arpeggio</i>) ponawiany, prowadzenie do konkluzji harmoniczných („zapalenia”, budowanie napięcia harmoniczných). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 287 (redukcja).....	153
Ryc. 46. Gest-referencja „tarcia” (Bach): zniekształcenie technikami (wdech-ywdech-y w instrumentach dętych). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 74-76 (redukcja).....	153
Ryc. 47. Gest-referencja „tarcia” (Grisey): atak (ponawiany), konkluzja (zniekształcone, „zarpeggiowane” pojawienie się szeregu harmoniczných). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 288-290	

(redukcja). Nb. sam ten gest jest wybrzmieniem, „wyziewem” gestu „tarcia” zaczerpniętego z Bacha.	153
Ryc. 48. Gest-referencja „tarcia” (Strawiński): atak („tarcie”, <i>arpeggio</i>), ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji („zapalenia”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 306-310 (redukcja).....	154
Ryc. 49. Gest-referencja „tarcia” (Bortnowski): atak („tarcie”), ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji („zapalenia”). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 94-98 (redukcja).....	154
Ryc. 50. Granulki (pozytywki) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy, bez jednorodnego ataku ani konkluzji, czyste trwanie. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 2 (redukcja).....	154
Ryc. 51. Granulki (waldteufel) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy bez jednorodnego ataku, ale o oscylacyjnej charakterystyce (poligenizacja kontynuacji). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 18-20 (redukcja).....	155
Ryc. 52. Dudnienia – gest „kontynuacji”: bez ataku („tarcia”) ani konkluzji („zapalenia”), czyste trwanie. Osobno wprowadzony gest „ataku” („tarcia”) – podrzucane magnet olives. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 322 (redukcja).....	155
Ryc. 53. Gest „pikardyjski”: atak („tarcie”) w obrazie, wybrzmienie („wyziew”) w orkiestrze. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 411 (video).....	155
Ryc. 54. Gest przebijania balona: ponawianie prób („tarcie”), w momencie maksymalnego zbliżenia się igły do powierzchni balona „ucięcie gestu”. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 326-355 (video). Nb. paralela względem I części.....	155
Ryc. 55. Trójkąt transformacji przytoczony przez G. Mazzolę (trójkąt zachodniego typu muzycznego wykonania).	160
Ryc. 56. Spektrogram wykonania <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> . Wykonawcy: Tapiola Sinfonietta pod dyrekcją Jean-Jacques Kantorow [w:] <i>Summa</i> , 1997, CD.....	180
Ryc. 57. Gest dzwonu. <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (spektrogram).....	181
Ryc. 58. Gest końcowy. <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (spektrogram).....	181
Ryc. 59. Gesty <i>arpeggia</i> , <i>sostenuto</i> i końcowy (kompilacja). <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (spektrogram).	181
Ryc. 60. Zobrazowanie wektorów ruchu w formie linii i trójkątów. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 17-21.	183
Ryc. 61. Trójkąt autoreprodukcyjny. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 19-21.	183
Ryc. 62. Wektory ruchu, wektory gestu autoreprodukcyjnego i wektory ruchu wirowego. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 1-16.	184
Ryc. 63. Zobrazowanie wektorów ruchu linii i różnej wielkości trójkątów autoreprodukcyjnych. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 17-21.....	185
Ryc. 64. Reprezentacja hierarchii gestów oraz jakości orientacyjnych, stratyfikacyjnych, procesowych i retorycznych wg Roya na przykładzie <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i>	189

Oświadczenie promotorów pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Poznań, data.....Podpis promotora

Dzieskanowice, dataPodpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotorów: prof. dr hab. Lidii Zielińskiej oraz prof. UAM dr. hab. Krzysztofa Moraczewskiego i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Poznań, data.....Podpis autora