

Ewa Schreiber

Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii, UAM

ORCID: 0000-0002-8230-7158

ewa_s@amu.edu.pl

METAFORY POJĘCIOWE W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ NA PRZYKŁADZIE REFLEKSJI I TWÓRCZOŚCI GYÖRGYA LIGETIEGO

DOI: 10.52097/acapress.9788362475810.119-144

Słowa kluczowe: Streszczenie

metafora muzyczna, schematy wyobrazeniowe, György Ligeti, metafory dźwięku, muzyka współczesna

Powołując się na teorię metafor muzycznej Michaela Spitzera, autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy w muzyce drugiej połowy XX wieku funkcjonuje spójna metafora wewnętrzna (analityczna, związana z muzycznymi kategoriami podstawowymi) oraz zewnętrzna (kulturowa). Wraz z rozwojem technologii nagrywania i przekształcania dźwięku stał się on kategorią dużo bardziej złożoną niż w poprzednich epokach. Pojęcie dźwięku zyskało w tym czasie niespotykaną wcześniej autonomię i dlatego mogło posłużyć jako muzyczna kategoria podstawowa, leżąca u podstaw metafor obecnych w dyskursie kompozytorskim i muzykologicznym oraz w odbiorze muzyki. Metafory pojęciowe w muzyce współczesnej opisane zostały na przykładzie refleksji i twórczości węgierskiego kompozytora, Györgya Ligetiego. Zarysowują się w niej wyraźnie trzy aspekty reprezentatywne dla metaforycznego ujęcia muzyki drugiej połowy XX wieku. Są to: konkretność materii dźwiękowej, struktura pojmowana jako sieć zależności oraz przepływ dźwiękowy. Te trzy obszary korespondują z trzema poziomami myślenia o kompozycji muzycznej. Prowadzą od dźwięku rozumianego jako materiał

muzyczny poprzez strukturę wynikającą z konfiguracji dźwięków, aż po czas muzyczny, w którym rozgrywa się kompozycja. W omówieniu tych trzech poziomów uwzględniono zarówno poetykę kompozytorską, którą można zrekonstruować na podstawie licznych wypowiedzi twórcy, jak i interpretacje jego utworów przez muzykologów. Przedstawiona analiza pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób dokonuje się ucieleśnienie muzyki współczesnej. Prowadzi także do wniosku, że część znanych schematów wyobraźniowych odnajdujemy w nowych konfiguracjach, natomiast część wyobrażeń przestrzenno-ruchowych wykracza poza skatalogowane dotychczas, podstawowe metafory życia codziennego. Doświadczenia wsparte działaniem naszej wyobraźni, do których na co dzień nie mamy dostępu, są więc bogatsze, niż myśleliśmy, a muzyka współczesna pozwala nam odkryć ich potencjał.

Keywords: Abstract

musical metaphor, image schemata, György Ligeti, metaphors of sound, contemporary music

Referring to Michael Spitzer's theory of musical metaphor, the author tries to answer the question whether there is a coherent internal (analytical, related to basic level musical categories) and external (cultural) metaphor in the music of the second half of the 20th century. With the development of sound recording and sound-processing technologies, the concept of sound became a much more complex category than in previous eras. It gained unprecedented autonomy at that time, and therefore could serve as a basic musical category underlying the metaphors present in compositional and musicological discourse, as well as in the perception of music. Conceptual metaphors in contemporary music are described on the example of the ideas and works of the Hungarian composer, György Ligeti. It clearly shows three aspects that are representative of the metaphorical approach to the music of the second half of the 20th century. These are: the concreteness of the sound matter, the structure understood as a network of relations, and the sonic flux. These three areas correspond to the three levels of thinking about musical composition.

They lead from sound understood as musical material, through the structure resulting from the configuration of sounds, to the musical time in which the composition takes place. The discussion of the three levels includes both compositional poetics, which can be reconstructed on the basis of the composer's numerous statements, and interpretations of his works by musicologists. The presented analysis allows us to better understand how contemporary music is embodied. It also leads to the conclusion that we find some familiar image schemata in new configurations, while some spatial-motor images go beyond the basic metaphors of everyday life catalogued so far. Experiences supported by our imagination, to which we do not have access on a daily basis, are therefore richer than we thought, and contemporary music allows us to discover their potential.

Wstęp

Teoria metafory przenika do muzykologii przynajmniej od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Skłoniła ona badaczy do postawienia na nowo podstawowych dla tej dyscypliny pytań. Są wśród nich kwestie statusu poznawczego muzyki, naukowej wartości analizy muzycznej, powstawania znaczeń muzycznych czy zagadnienia związane z teorią ekspresji. Teoria metafory przeniknęła także do badań historycznych, których celem jest rekonstrukcja metafor pochodzących z minionych epok. Metafora rozpatrywana jest bądź w odniesieniu do konceptualizacji muzyki (ze szczególnym uwzględnieniem pojęcia ruchu i przestrzeni muzycznej), bądź w odniesieniu do samego języka muzycznego. Metafora jako figura muzyczna dotyczy takich zjawisk jak przeciwstawienie kontrastujących kategorii ekspresji lub zderzenie stylów, które prowadzi do powstania kategorii wyższego rzędu i generuje nowe znaczenia. W refleksji muzykologicznej najczęściej stosowana jest kognitywna teoria metafory, nieco rzadziej teoria interakcyjna czy teoria substytucyjna, typowa dla badań strukturalnych.

Michael Spitzer to jak dotąd autor najbardziej uporządkowanej i syntetycznej teorii metafory w muzykologii (Spitzer, 2004). Na jego autorski wkład w tę teorię złożyło się kilka elementów.

Po pierwsze, Spitzer zwraca uwagę na to, że w opisie metaforycznego rzutowania z domeny źródłowej do docelowej bardzo ważne jest uwzględnienie muzycznych kategorii poznawczych, takich jak kontrapunkt, harmonia, melodia czy rytm. Po drugie, autor chce badać nie tylko metafory związane z odbiorem muzyki, ale także z jej tworzeniem i schematami ekspresji muzycznej. Po trzecie, analizuje metafory muzyczne także w ich historycznej zmienności, wykorzystując zarówno elementy interakcyjnej, jak i kognitywnej teorii metafory. Spitzer przywiązuje przy tym szczególną wagę do teorii Paula Ricoeura i argumentuje, że jej potencjał do dziś nie został w pełni wykorzystany przez humanistów, a tym bardziej przez muzykologów¹.

Przydatność poznawcza muzycznych kategorii podstawowych (*basic-level categories*) wynika z tego, że nie są one ani nadmiernie ogólne, ani nadmiernie szczegółowe (Spitzer, 2004, s. 19). Zdaniem Spitzera badanie kategorii semantycznych związanych z muzyką Zachodu wciąż pozostaje wyzwaniem dla muzykologów, można jednak wskazać ich wybrane przykłady. Powołując się na zjawisko tzw. percepcji aspektowej czy też percepcji dualnej, Spitzer demonstruje na konkretnych przykładach muzycznych, jak uwaga słuchacza może kierować się ku wybranym aspektom struktury muzycznej: prowadzeniu głosów i ich wzajemnym relacjom, grupowaniu jednostek metrycznych albo linearnemu przebiegowi melodii (Spitzer, 2004, s. 7–8). Wskazane przez Spitzera podstawowe kategorie muzyczne można wiązać z rozpowszechnionymi w edukacji artystycznej elementami muzyki, do których należą: melodyka, harmonika, rytmika, dynamika, agogika, artykulacja, kolorystyka czy faktura. To, czy któryś z tych elementów zdominuje naszą percepcję utworu, zależy nie tylko od świadomego wyboru słuchacza, ale także od specyfiki kompozycji, w której dany element wysuwa się na plan pierwszy. Koncentracja na wybranym

¹ Szersze omówienie tej teorii autorka zawarła w podrozdziale swojej książki (Schreiber, 2012, s. 142–150).

elemencie muzycznym sprawia, że służy on jako metonimia czy też, jak nazywa ją Spitzer, metafora analityczna, wewnętrzna. Wybrany aspekt, a wraz z nim wybrany sposób słuchania utworu kształtuje całościowy obraz muzyki, choć w praktyce jest to całość dużo bogatsza i bardziej złożona.

Autor pokazuje również, że każdą spośród wskazanych przez niego trzech kategorii (harmonię, rytm i melodię) można wiązać z konkretnym schematem wyobrażeniowym, a także z konkretną metaforą zewnętrzną, kulturową. Schemat CENTRUM–PERYFERIA (Spitzer, 2004, s. 57) reprezentujący strukturę radialną leży u podstaw pojmowania relacji harmonicznyc. Relacje te opisywane są poprzez bliskość bądź odległość od centrum tonalnego, przy czym centra tonalne mogą ulegać zmianie wraz z modulacjami do innych tonacji. Schemat CZĘŚĆ–CAŁOŚĆ (Spitzer, 2004, s. 58) oddaje hierarchiczne relacje rytmiczne, w których mniejsze jednostki porządkowane są w większe całości. Melodia pojmowana jest w ramach schematu DROGI (Spitzer, 2004, s. 58–59), który dobrze oddaje jej dynamizm, procesualność i dążenie do celu.

Analiza historycznych traktatów kompozycji, a także dyskursu estetyczno-filozoficznego umożliwiła autorowi wskazanie odpowiednich metafor kulturowych związanych z podstawowymi kategoriami muzycznymi. Metaforą kulturową harmonii jest malarstwo. Piękno wynika z proporcji interwałów, a w przebiegu muzycznym można wyróżnić dźwięki strukturalne i ornamenty muzyczne (Spitzer, 2004, s. 140–141). Rytm opisywany jest w kategoriach języka i składni. Motywy, frazy, zdania muzyczne układają się w większe całości, tzw. okresy (Spitzer, 2004, s. 227). I wreszcie melodia pojmowana jest w kategoriach żywego organizmu i rozwoju, który realizuje się nie tylko poprzez procesy biologiczne, ale także dążenie ku transcendencji (Spitzer, 2004, s. 278). Melodia, podobnie jak życie, cechuje się ciągłością i płynnością (Spitzer, 2004, s. 288). Spitzer argumentuje również, że każda ze wspomnianych metafor dominowała w wybranym okresie historii muzyki. Metafora malarstwa dźwiękowego zyskała popularność w baroku, metafora języka zdominowała klasycyzm, natomiast metafora organiczna – romantyzm. Książka Spitzera stanowi jak dotąd najbardziej syntetyczną monografię o metaforze w muzyce,

a jednak otwiera przed badaczami nowe perspektywy i prowokuje do zadawania kolejnych pytań. Jedno z nich nasuwa się od razu, gdy rozważamy dalsze przemiany metafor muzycznych w historii. Czy muzyka XX wieku (lub przynajmniej jego drugiej połowy, gdy narodziła się powojenna awangarda muzyczna) stanowi obszar na tyle spójny, by mówić o właściwej dla niej metaforze wewnętrznej i zewnętrznej, analitycznej i kulturowej? A jeśli tak, to czy potrafimy wskazać schemat wyobrażeniowy leżący u podstaw tych metafor?

Wydaje się, że mimo ogromnego bogactwa muzyki drugiej połowy XX wieku, a także jej aspektów multimedialnych i performatywnych, istnieje muzyczna kategoria podstawowa, która okazała się kluczowa zarówno w dyskursie kompozytorskim, jak i w odbiorze oraz dyskursie muzykologicznym. Jest nią *barwa dźwięku* czy też, w szerszym ujęciu, sam *dźwięk* w swych najróżniejszych postaciach. To właśnie nowe technologie związane z nagraniem i przekształceniem dźwięku, z jego elektroniczną, a później też cyfrową analizą i syntezą, umożliwiły poszerzenie materiału dźwiękowego wykorzystywanego przez twórców. W ślad za tym rozwinęła się pogłębiona refleksja na temat słuchania.

Od pojmowania dźwięku w kategoriach barwy czy kolorystyki, wspartego tradycyjną sztuką instrumentacji, w drugiej połowie XX wieku akcent przesunął się ku zainteresowaniu „wnętrzem dźwięku”, jego niestabilną, bogatą strukturą i wewnętrznymi parametrami, które wchodzi z sobą w sieć złożonych interakcji. „Przedmioty nowoczesnej muzyki nie należą już do przedmiotów makroskopowych” – przypomina francuski kompozytor, Hugues Dufourt (ur. 1943). „Parametry akustyczne, którymi operujemy, szczególnie zakodowanego sygnału, nad którymi sprawujemy kontrolę, mieszczą się w przedziale milisekund”² (Dufourt, 2004, s. 49).

Z tej perspektywy bardziej problematyczna wydaje się choćby różnica między barwą dźwięku i harmonią, która może okazać się różnicą skali. Gérard Grisey (1946–1998), czołowy przedstawiciel

² Przekład wypowiedzi (podobnie jak innych, cytowanych z oryginału francuskiego, niemieckiego i angielskiego) dokonany przez autorkę tekstu.

nurtu spektralnego w muzyce, porównuje pojedyncze dźwięki do „pola sił”. „Siły te (...) są nieskończenie mobilne i fluktuujące, są żywe niczym komórki, z narodzinami, życiem i śmiercią, a przede wszystkim wykazują tendencję do ciągłej przemiany swojej energii” (Grisey, 2013, s. IX). Brytyjski twórca, Brian Ferneyhough (ur. 1943), wiązany z nurtem nowej złożoności, mówi z kolei o złożonych procesach poznawczych, uzależnionych od skali obserwacji:

To, co na poziomie lokalnym może wydawać się chaotyczne i niesprowadzalne do użytecznej przewidywalności, jest często postrzegane jako wysoce uporządkowane, gdy tylko ogląda się to ze zróżnicowanej perspektywy. Ten rodzaj zmieniającej się w zależności od punktu widzenia zdolności do ponownego szacowania jest z definicji złożony pod względem kodyfikacji i siły oddziaływania, ponieważ zachęca do aktywnych przekształceń hipotetycznych modeli formalnych w oparciu o chwilowe i niepełne informacje (Ferneyhough, 2005, s. 22).

Nawet ci twórcy, którzy nie korzystali bezpośrednio z narzędzi elektronicznych czy cyfrowych, zmienili swój sposób słuchania i wyobraźnię dźwiękową. Często skutkowało to innym wykorzystaniem instrumentów orkiestry i nietypowym sposobem wydobycia dźwięku. Jako przykład może posłużyć muzyka Helmuta Lachenmanna (ur. 1935), Salvatore Sciarrino (ur. 1947), ale też polskich twórców, takich jak Kazimierz Serocki (1922–1981), Witold Szalonek (1927–2001) czy Krzysztof Penderecki (1933–2020).

Pojęcie dźwięku mogło posłużyć jako muzyczna kategoria podstawowa, dzięki temu, że zyskało niespotykaną dotychczas autonomię. Stało się to kosztem innych elementów muzycznych, które wcześniej uznawane były za wiodące. Jak pisze Enrico Fubini:

Wyłonienie się muzyki elektronicznej oznaczało (...) destrukcję tradycyjnego języka muzycznego, a nawet samego pojęcia takiego języka. Dźwięk nie jest już pojmowany w relacji do innych dźwięków, nie stanowi jednego z wielu elementów określonego systemu, nie wchodzi w skład wzorców formalnych o charakterze naturalnym czy konwencjonalnym; staje się wartością absolutną, niezależną od

relacji hierarchicznych, samowystarczalną w swym istnieniu fizycznym, jak też w swych przejawach zmysłowych (Fubini, 2002, s. 476).

Z czasem badania nad dźwiękiem w jego aspekcie akustycznym, technologicznym, socjologicznym czy komunikacyjnym dały początek nowej dyscyplinie, tzw. *sound studies*.

Zdaniem Roberta Morgana przekonanie, że muzyka stanowi wspólny, powszechnie zrozumiały język, nawet jeśli ulega on przemianom stylistycznym, legło u podstaw pojęcia kanonu muzycznego. Powszechna praktyka muzyki tonalnej (*common-practice tonality*) została skonfrontowana z atonalną rewolucją już na początku XX wieku (Morgan, 2015, s. 335), jednak jej pełne konsekwencje ujawniły się dopiero po II wojnie światowej.

Warto podkreślić, że niejęzykowy charakter muzyki XX wieku czyni pytanie o metaforę jako figurę muzyczną bardziej problematycznym. U podstaw czysto muzycznych metafor leżą bowiem rozpoznawalne ekspresyjne znaczenia muzyki, które w dużej mierze regulowane są w ramach kulturowych konwencji i zyskują najbardziej czytelną postać w muzyce tonalnej. Z kolei efekt zderzenia stylów i gatunków muzycznych stał się w muzyce drugiej połowy XX wieku niemal powszechny, a hierarchia muzyki niskiej (popularnej) i wysokiej (artystycznej) uległa zniwelowaniu, zwłaszcza w dobie postmodernizmu. Nie znaczy to, że muzyka współczesna nie stanowi atrakcyjnego obszaru badań nad metaforą. W dalszych rozważaniach autorka pokaże, że jest wręcz przeciwnie.

György Ligeti i jego miejsce w kręgu powojennej awangardy

W refleksji i twórczości węgierskiego kompozytora, Györgya Ligetiego, zarysowują się wyraźnie trzy aspekty, które wydają się reprezentatywne dla metaforycznego ujęcia muzyki drugiej połowy XX wieku. Są to: konkretność materii dźwiękowej, struktura pojmowana jako sieć zależności oraz przepływ dźwiękowy. Te trzy obszary korespondują z trzema poziomami myślenia

o kompozycji muzycznej. Prowadzą od dźwięku rozumianego jako materiał muzyczny poprzez strukturę wynikającą z konfiguracji dźwięków, aż po czas muzyczny, w którym rozgrywa się kompozycja. W zaprezentowanej niżej analizie uwzględniono zarówno poetykę kompozytorską, którą można zrekonstruować na podstawie licznych wypowiedzi twórcy, jak i interpretacje jego utworów przez muzykologów³.

György Ligeti (1923–2006) jest jedną z wiodących postaci powojennej awangardy muzycznej XX wieku, a jego muzyka pozostaje ważnym punktem odniesienia dla twórców kolejnych pokoleń. Kompozycje Ligetiego zyskały popularność rzadko spotykaną w muzyce współczesnej, do czego przyczyniło się po części ich wykorzystanie w filmach Stanleya Kubricka. Kompozytor spędził młodość na Węgrzech, gdzie pozostawał m.in. pod wpływem muzyki Béli Bartóka oraz idei Zoltána Kodály'a. Po ucieczce z kraju z powodu upadku powstania na Węgrzech w 1956 roku Ligeti znalazł się na terenie Austrii, a później też Niemiec. Tam rozpoczął się kolejny etap jego twórczości, na który silnie wpłynęły kontakty z przedstawicielami zachodnioeuropejskiej awangardy, takimi jak Karlheinz Stockhausen czy Pierre Boulez. Początkowo Ligetiego inspirowała praca w studiu elektronicznym, jednak największą sławę przyniosły mu kompozycje instrumentalne.

Warto zaznaczyć, że zanim jeszcze kompozytor ugruntował swoją pozycję artystyczną na Zachodzie, zasłynął z wnikliwych analiz muzycznych i elokwentnych, polemicznych tekstów. Dogłębne studia nad nową muzyką z pewnością przyczyniły się do tego, że późniejsza autorefleksja kompozytorska Ligetiego zyskała bardziej uniwersalny wymiar. Twórca odnosił się w niej do kluczowych, szeroko dyskutowanych problemów kompozytorskich, a zarazem posługiwał się atrakcyjnym, obrazowym językiem. Wokół twórczości Ligetiego powstała obszerna literatura, która, mimo iż kompozytor zmarł kilkanaście lat temu, z roku na rok systematycznie się poszerza. Co ważne, to właśnie kompozycje

³ W tekście autorka korzysta ze swoich wcześniejszych analiz (Schreiber, 2019, 2019a).

Ligetiego i jego wypowiedzi często inspirują muzykologów do sięgania po kognitywną teorię metafory.

Konkretność materii dźwiękowej

W swoich pismach Ligeti podkreśla, że od najmłodszych lat interesowały go konkretne wyobrażenia brzmiącej, „żywej” muzyki (Ligeti, 2007b, s. 16; Ligeti, 2001, s. 1, 7). Opis utworów preferowany przez kompozytora jest więc przede wszystkim konkretny, nie abstrakcyjny, a sama muzyka pojmowana jest w kategoriach brzmienia, nie zapisu czy wykoncypowanej struktury. Węgierski twórca często odnosi się też do wyobraźni czy wyobrażeń, a jedna z jego najbardziej znanych monografii autorstwa Richarda Steinitzta nosi tytuł *György Ligeti: Music of the Imagination* (Steinitz, 2003). W swoich wypowiedziach Ligeti wykazuje się bogatym słownictwem i wręcz literackim zacięciem. Wspomina przy tym o własnej skłonności do synestezji i łączenia trzech rodzajów doświadczenia – wizualnego, dotykowego i akustycznego. Pisząc o swoim elektronicznym utworze *Artikulation* (1958), w którym brzmienia elektroniczne imitują intonację ludzkiego głosu, kompozytor wprowadza cały wachlarz sugestywnych określeń materii muzycznej. Należą do nich określenia takie jak „materiał” (*Material*) oraz „brzmiące powierzchnie i masy” (*klingende Flächen und Massen*), które mogą także rozpadać się na kawałki („strzępy”, „frazy”, „drzazgi”/ *Fetzen, Floskel, Splitter*). Ligeti szczegółowo opisuje zarówno jakości dotykowe materiału dźwiękowego („ziarnisty”, „kruchy”, „włóknisty”, „suchy”, „mokry”, „śluzowaty”, „lepki”, „galaretowaty”, „zwały”/ *körnig, brüchig, faserig, trocken, nass, schleimig, klebrig, gallertartig, kompakt*), jak i relacje pomiędzy jego elementami („oddzielanie”, „przebijanie”, „wpływanie na siebie”/ *ablösen, durchstechen, ineinanderfließen*) czy rozmaite typy procesów („procesy”, „stapianie”, „przemiany”, „katastrofy”/ *Vorgänge, Verschmelzungen, Verwandlungen, Katastrophen*) (Ligeti, 2007c).

W swoim szeroko dyskutowanym artykule *Wandlungen der musikalischen Form* (1960) kompozytor stosuje także określenia wywodzące się z chemii, takie jak „mieszanina” czy „przepuszczalność”.

Mówi o „bryle”, „fakturze” i „plastyczności materiału”. Porównuje przy tym komponowanie przebiegu muzycznego do lepienia kształtów z plasteliny. Jeśli przepuszczalność (*Permeabilität*) wytworzonych kształtów jest nadmierna i struktury zbudowane z interwałów muzycznych⁴ w zbyt dużym stopniu się nakładają, słuchacz nie potrafi rozróżnić pojedynczych konturów, a muzyka przemienia się w bezpostaciową masę (Ligeti, 2007e, s. 89).

Warto dodać, że opis dźwięku w kategoriach masy, ziarnistości czy cząsteczek można spotkać także w myśli muzycznej Pierre’a Schaeffera (1910–1995) oraz Iannisa Xenakisa (1922–2001). U każdego ze wspomnianych kompozytorów opis ten pojawia się w nieco innym kontekście, przy czym obaj mieli także wykształcenie politechniczne. Pierre Schaeffer interesował się akustycznymi własnościami dźwięków i ich obrazem w ludzkiej świadomości, koncentrując się przy tym na eksperymentalnych badaniach pojedynczych „obiektów dźwiękowych”. Z kolei Iannis Xenakis opisywał całe struktury muzyczne w kategoriach statystycznej dystrybucji określonych parametrów. W muzyce odnajdował także kształty geometryczne, które mogą podlegać przekształceniom (por. Humięcka-Jakubowska, 2013, s. 114–116). Ligeti preferował z kolei opis mniej specjalistyczny na rzecz bardziej obrazowego, wręcz literackiego języka.

Pogłębiającą analizę metafor materii muzycznej przeprowadził Francesco Spampinato, przy czym autor wiąże ten sposób pojmowania muzyki już z twórczością Claude’a Debussy’ego (1862–1918). Według autora brak wyrazistych konturów rytmicznych i melodycznych, a także brak określonej formy sprawia, że dźwięk wydaje się nieartykułowany, a słuchacz skupia się na jego całościowym odbiorze (Spampinato, 2008, s. 157). Muzyka postrzegana jest w kategoriach ciała (*corps du son*), faktury (*texture*) i ziarnistości (*grain*). Można opisać ją za pomocą takich kategorii jak: gęstość, spoistość czy szorstkość (Spampinato, 2008, s. 159). Metafory pojęciowe, które towarzyszą takiemu odbiorowi, to: PERCEPCJA JEST KONTAKTEM FIZYCZNYM ORAZ DŹWIĘK JEST SUBSTANCJĄ

⁴ Interwał muzyczny to odległość między dwoma dźwiękami mierzona w półtonach.

MATERIALNĄ⁵. Pierwsza metafora opisuje nasz najbardziej podstawowy sposób kontaktu z otoczeniem (Spampinato, 2008, s. 142). Druga jest wyrazem reifikacji muzyki jako ruchomego obiektu czy substancji (Spampinato, 2008, s. 144).

Istotny wydaje się fakt, że w przypadku Ligetiego podobne metafory nie służyły jedynie uruchomieniu wyobraźni, ale stały się też podstawą argumentacji w polemice z postawami twórczymi innych kompozytorów. Obrazy przepuszczalności i bezkształtnej masy pozbawionej wyrazistych kolorów posłużyły Ligetiemu do krytyki serializmu. W ramach techniki serialnej wysokości dźwięku, a często także inne parametry, takie jak rytm czy dynamika, porządkowane są w tzw. serie stanowiące podstawę utworu i podlegające w jego toku przekształceniom. W znaczącym stopniu determinuje to wybory kompozytorskie. Konieczność respektowania porządku serialnego w przypadku wysokości dźwięków skutkuje tym, że słuchacz nie wychwytuje w utworze wyrazistych konturów interwałowych, które mogłyby przykuć jego uwagę.

Struktura jako sieć powiązań

Emancypacja dźwięku oraz odejście od pojmowania muzyki jako języka podważyło także znaczenie klasycznych form muzycznych. Pojęcie formy, rozumianej jako pewien schemat i wzorzec konstrukcyjny zostało zastąpione pojęciem struktury. Struktura oznaczała natomiast organizację nowego, dużo szerszego niż dotychczas, materiału dźwiękowego. (Humiecka-Jakubowska, 2013, s. 89). Francuska badaczka, Gisèle Brelet, opisywała tę zmianę w kategoriach filozoficznych, porównując formę do apriorycznych pojęć kantowskiego intelektu. Pojmowanie muzyki jako *struktury* muzyki uwolniło twórców od obowiązujących wcześniej schematów i pozwoliło na wykorzystanie całej różnorodności świata dźwięków (Fubini, 2002, s. 481).

⁵ Metafory pojęciowe zapisywane są w całym artykule wielkimi literami zgodnie z konwencją przyjętą przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona.

„Makrostrukturę formy klasycznej zastępuje mikrostruktura ujawniająca wewnętrzne i autentyczne możliwości materiału”, pisze Fubini (2002, s. 480). Punktem wyjścia do budowania powiązań w ramach struktury stał się więc sam materiał dźwiękowy i jego parametry (Humiećka-Jakubowska, 2013, s. 60), takie jak: wysokość, czas trwania, głośność czy barwa. W przypadku dźwięków elektronicznych czy nagranych analizie podlegała mikrostruktura dźwięku, czyli wewnętrzny układ jego tonów składowych, gdyż zjawiska akustyczne odznaczają się różnym stopniem złożoności (od pojedynczego tonu sinusoidalnego poprzez wielotony harmoniczne i nieharmoniczne aż po różnego rodzaju szumy).

Pojęcie struktury zyskało kluczową rolę w muzyce serialnej, używane było jednak przez wielu kompozytorów i objaśniane na różne sposoby⁶. Warto zwrócić uwagę, że funkcjonowało ono w szerszym kontekście kulturowym, obejmującym nurt strukturalny w humanistyce. Fabien Lévy przekonuje, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w naukach humanistycznych dokonana się zmiana paradygmatów poznawczych. Pojęcia typowe dla strukturalizmu, takie jak parametr, system, transformacja czy formalizacja (Lévy, 2004, s. 104–105), ustąpiły miejsca perspektywie zorientowanej na podmiot i jego ograniczenia (Lévy, 2004, s. 113).

Ciekawe wydaje się w tym kontekście użycie słowa „struktura” przez Ligetiego. Choć nadal pozostaje ono dla niego istotne, można odnieść wrażenie, że głównym celem kompozytora było nadanie opisowi struktury muzycznej bardziej przystępnego wymiaru, co dokonuje się właśnie dzięki metaforze. Służą temu zarówno *fantazyjne* metafory, w których Ligeti sięga po obraz sieci pajęczej, jak i nawiązania do współczesnej filozofii i nauki. Komentarz do orkiestrowej kompozycji Ligetiego *Apparitions* (1958–1959) najlepiej ilustruje to zjawisko. Już sam tytuł *Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu Apparitions* [Stany, zdarzenia, przemiany. Uwagi na temat Apparitions] (1967) sugeruje najważniejsze pojęcia zawarte w tekście. Ligeti rozpoczyna go od wspomnienia pełnego fantazji i grozy dzieciennego snu, w którym:

⁶ Szerzej pisze o tym J. Humiećka-Jakubowska (2013, s. 90–118) w odniesieniu do sześciu kompozytorów powojennej awangardy europejskiej.

Cały pokój był wypełniony misternie rozpiętą, ale gęstą i niezwykle splątaną pajęczyną, podobną do wydzieliny, jaką jedwabniki wypełniają całe swoje kokony, gdy się przepoczwarzają. Oprócz mnie, w tej ogromnej sieci znalazły się inne żywe istoty i obiekty: wszelkiego rodzaju ćmy i chrząszcze, próbujące wydostać się w stronę słabego płomienia świecy oraz ogromne, zawilgocone, brudne poduszki... (Ligeti, 1993, s. 164).

Odnajdziemy tutaj kluczowe dla kompozytora obrazy, takie jak sieć, splątana pajęczyna czy owady, będące antropomorfizacją dźwięków. Po krótkim literackim opisie scenerii snu autor przechodzi do bardziej abstrakcyjnych określeń, takich jak stany, zdarzenia, transformacje czy system, które w większym stopniu przypominają dotychczasową retorykę muzyki serialnej. Podkreśla, że żadna z konfiguracji poruszającej się sieci już się nie powtórzy, a w proces przemian wpisane jest nieodwracalne przemijanie. „Tym sposobem dochodzi do nieustannego rozwoju: uprzednie stany i zdarzenia wzajemnie wykluczają swoje ponowne zaistnienie, są nieodwracalne” (Ligeti, 1993, s. 170). Amy Bauer analizuje zarówno komentarz Ligetiego, jak i samą kompozycję z perspektywy kognitywnej teorii metafory. Podkreśla, że skomplikowana struktura muzyczna jest tu rozpatrywana przez pryzmat naturalnej i dużo bliższej nam domeny sieci pajęczęcej (Bauer, 2011, s. 37).

Podstawą *Apparitions* jest bardzo dopracowany materiał prekompozycyjny inspirowany techniką serialną. Kompozytor określił skalę wartości rytmicznych, skalę określeń dynamicznych oraz różne typy artykulacji, które w toku utworu tworzą najróżniejsze konfiguracje. Benjamin R. Lévy podkreśla, że zabiegi serialne nie są w tym utworze precyzyjne, gdyż dominuje w nim statystyczna dystrybucja wartości rytmicznych. Odstępstwa od reguł podyktowane były prawdopodobnie dbałością o proporcje formy (Lévy, 2017, s. 91–92). Cały przebieg muzyczny pozbawiony jest pulsu, jego faktura jest gęsta, a w kompozycji współgrają ze sobą dwa typy klasterów – statyczne, wibrujące oraz dynamiczne, gwałtowne. Pierwszy typ można utożsamić ze stanami, drugi natomiast ze zdarzeniami (Bauer, 2011, s. 35).

Zdaniem Bauer u podstaw rzutowania metaforycznego opisanego przez Ligetiego znalazła się metafora przestrzeni i ruchu. „Sama sieć pojmowana jest jako przestrzeń fizyczna (...) Ruch w tej przestrzeni manifestuje się jako zmiana stanu uwięzionych przedmiotów (...) Przemienne poczucie entropii wynika bezpośrednio ze skojarzenia czasu z przemierzaniem krajobrazu” (Bauer, 2011, s. 37). Całość można zdaniem autorki opisać za pomocą metafor takich jak: CZAS TO KRAJOBRAZ, ZMIANA TO RUCH, SIEĆ TO PRZESTRZEŃ FIZYCZNA. Zwłaszcza metafora sieci ma ogromny potencjał, ponieważ reprezentuje wielowymiarowe relacje zachodzące w utworze, a także przemienność statycznych stanów i dynamicznych zdarzeń. Metafora sieci jest przez Ligetiego przywoływana bardzo często. Kompozytor sięga też po pokrewne metafory przestrzenne i wizualne, takie jak: „labirynt”, „tkanina”, „powierzchnia” czy „odbicie lustrzane” (Kostakeva, 1996, s. 71–77).

Metaforę sieci można uznać za przejaw metafory Muzyki w Ruchu, analizowanej szczegółowo przez Marka Johnsona (2015, s. 273). Na uwagę zasługuje jednak fakt, że choć kompozytor mówi o pojedynczych zdarzeniach i stanach, pojmując sieć jako całościowy ruchomy obiekt, jako ścisły układ wzajemnie sprzężonych parametrów. Bauer bada także wypowiedzi kompozytora na temat późniejszego utworu *Lontano* na orkiestrę symfoniczną (1967) i odkrywa zawarte w nich metafory. W tym przypadku autorka odwołuje się do koncepcji stapiania pojęciowego, która uwzględnia liczne, a zarazem bardziej szczegółowe przestrzenie mentalne. Zawierają one informacje pochodzące z różnych domen kognitywnych i są podstawą wielu projekcji metaforycznych (Bauer, 2004, s. 139).

Bauer rekonstruuje rozmaite przestrzenie wyjściowe, takie jak *mora*⁷, rozległa przestrzeń, rozświetlony obraz, budowla czy organizm. Przestrzenie te składają się w efekcie na bogaty amalgamat pojęciowy, który, zdaniem autorki, świadczy także o bogactwie samej muzyki Ligetiego. W konkluzji badaczka stwierdza:

⁷ Rodzaj tkaniny z deseniem naśladowującym tzw. prążki mory. Prążki powstają dzięki nakładaniu się dwóch siatek linii obróconych względem siebie lub zniekształconych.

Uważam, że najbogatsza byłaby taka muzyka, która mogłaby wywołać najszerszy wachlarz skojarzeń. Skojarzenia te mogą wynikać z rzutowania między domenami z jednego utworu czy gatunku do innego, a także ze stapiania pojęciowego, które łączy z muzyką pewien obszar doświadczenia zmysłowego i intelektualnego (Bauer, 2004, s. 139).

Warto zwrócić uwagę, że w wypowiedziach Ligetiego metafory nabierały nowych znaczeń w miarę upływu czasu. W komentarzu do utworu *Clocks and Clouds* (1973) węgierski kompozytor nawiązuje do wykładu Karla Raimunda Poppera *Of Clocks and Clouds: an Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man* (Washington, 1965). Popper wskazywał na to, że w naturze istnieją dwa rodzaje zjawisk – takie, które można dokładnie zmierzyć, oraz takie, które można opisać tylko za pomocą statystyki. W fizyce odpowiada im determinizm i indeterminizm. W muzyce drugiej połowy XX wieku wokół tych pojęć i odpowiadających im nurtów muzycznych (serializmu opartego na ścisłych schematach prekompozycyjnych i aleatoryzmu, w którym o wielu kwestiach decydował przypadek) toczył się zasadniczy spór estetyczny. Zdaniem Ligetiego w muzyce mogą pojawiać się zarówno zjawiska niezdeterminowane, odpowiadające chmurom czy omawianej wcześniej sieci pajęcznej, jak i zjawiska precyzyjne, przewidywalne. W *Clocks and Clouds* „Periodyczne, polirytmiczne kompleksy dźwiękowe stapiają się z rozproszonymi, płynnymi stanami i odwrotnie”⁸ (Ligeti, 2007d, s. 264). Podobne kontrasty wpisane są zresztą bardzo głęboko w dorobek węgierskiego kompozytora: „Przeciwstawienie dwóch typów struktury muzycznej – mglistej i rozmytej (w *Apparitions* i *Atmosphères*) oraz precyzyjnej jak mechanika zegarowa (jak *Continuum* i *Poème Symphonique* na sto metronomów z roku 1962) charakteryzuje całą moją twórczość” (Ligeti, 2007f, s. 264).

Typową dla Ligetiego umiejętność budowania złożonych, polirytmicznych struktur czytelnie opisała Maria Kostakeva: „Cho-

⁸ „Periodische, polyrhythmische Klangkomplexe verschmelzen zu diffusen, flüssigen Zuständen und umgekehrt”.

dzi o nakładanie się rytmicznych warstw o różnej intensywności, gęstości i długości, z których powstają nowe, złożone struktury rytmiczno-akustyczne o bardzo dużej prędkości” (1996, s. 65). Autorka wskazuje przy tym na artystyczną owocność metafor Ligetiego, które zyskują w muzyce swój realny kształt:

Ta rytmiczna metafora przywołuje (na myśl) zasadę samoorganizacji, która nie jawi się jako proces i rozwój, jako przyczyna i skutek, ale jako rodzaj „perpetuum mobile”. W ten sposób idea kompozycyjna jawi się jednocześnie jako metafora i struktura (sieci), która nieustannie zmienia swój kształt (Kostakeva, 1996, s. 66).

Trzeba pokreślić, że Ligeti sięgał po metaforę sieci także przy opisywaniu cudzej twórczości. Stosował ją w odniesieniu do kolaży muzycznych Gustava Mahlera czy do statycznej harmonii w utworach Antona Weberna (Bauer, 2011, s. 33). Z dzisiejszej perspektywy można dodać, że metafora sieci nabiera nowych znaczeń, które pozwalają dalej rozwijać jej potencjał. Staje się podstawową metaforą wirtualnego świata Internetu, ale też obrazem sieci neuronowej w strukturze mózgu czy sztucznej inteligencji. I wreszcie, same metafory układają się w rozbudowane sieci czy systemy.

Czas muzyczny i przepływ dźwiękowy

O tym, jak dużym wyzwaniem dla badaczy metafory jest muzyka drugiej połowy XX wieku, może świadczyć artykuł Roberta Adlingtona (2003), w którym autor kwestionuje znaczenie metafory ruchu w pojmowaniu czasu muzycznego. Adlington przekonuje o tym, posługując się właśnie przykładami muzycznymi zaczerpniętymi z muzyki współczesnej, w szczególności z repertuaru twórców takich jak György Ligeti, György Kurtág (ur. 1926), Elliott Carter (1908–2012), Kaija Saariaho (ur. 1952), a także Claude Debussy. To w tych przypadkach, potoczne, powszednie wyobrażenia dotyczące jednostajnego, miarowego upływu czasu okazują się nieprzydatne. Muzyka tych twórców generuje

inny rodzaj doświadczenia (Adlington, 2003, s. 300) i inspiruje cały „kalejdoskop metaforycznych wyobrażeń”, obejmujący m.in. metafory światła i ciemności, napięcia i odprężenia, ciężaru i lekkości, ciepła i zimna.

W swoim wywodzie Adlington przywołuje także *Atmosphères* (1961), utwór na orkiestrę, który przyniósł Ligetiemu dużą sławę, a w roku 1968 został wykorzystany w filmie Stanleya Kubricka 2001: *Odyseja kosmiczna*. Sam kompozytor najczęściej opisuje *Atmosphères* w kontekście zastosowania specyficznej techniki zwanej mikropolifonią. Choć do odbiorcy dociera słuchowy obraz gęstych, płynnych mas dźwiękowych, w rzeczywistości partie poszczególnych instrumentów są bardzo ruchliwe i rozdrobnione. Partie te tworzą osobne linie, które składają się na niezwykle złożony kontrapunkt.

Adlington nie podąża za najczęściej eksploatowaną przez Ligetiego metaforą sieci, ale wspomina o własnych odczuciach słuchowych na przykładzie fragmentu utworu. Stwierdza, że wywołuje on wrażenie wertykalnego ruchu w przestrzeni (w przeciwieństwie do ukierunkowanego, horyzontalnego ruchu typowego dla muzyki tonalnej) oraz wrażenie kumulowania napięcia (Adlington, 2003, s. 313–314). Kompozycja Ligetiego, podobnie jak wybrane utwory Claude’a Debussy’ego czy Kaiji Saariaho, pozwala dzięki temu w odmienny sposób doświadczyć upływu czasu. Pozostawia w słuchaczu wrażenie zmiany, ale nie jest to zmiana związana z ukierunkowanym ruchem i pokonywaniem dystansu. Już sam tytuł artykułu *Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound* sugeruje to nietypowe doświadczenie.

Warto przypomnieć, że Ligeti opisywał podobne doświadczenia przestrzenne w odniesieniu do muzyki Antona Weberna. Twierdził, że właśnie ten kompozytor powiazał ze sobą różne elementy muzyczne, takie jak melodia, harmonia, rytm, dynamika i barwa w całościową, spójną strukturę muzyczną. Liczne pauzy i zmiany instrumentacji sprawiały, że upływ czasu wydawał się wstrzymany. „Wraz z wygaszeniem jakiegokolwiek rozwoju, czas, w którym rozgrywają się takie struktury, wydaje się zawieszony w swoim biegu: dużo bardziej zaznaczają się określone wymiary przestrzenne” (Ligeti, 2007a, s. 328). Statyczność i przestrzenność

kompozycji Weberna przywołuje na myśl obrazy kosmosu. Jak pisze Ligeti: „Za pomocą środków tak subtelnej techniki kompozytorskiej Webern sprawia, że siły, które utrzymują ten kosmos, oddziałują wyłącznie do wewnątrz, kosmos jako całość spoczywa na sobie samym, unosząc się swobodnie w opisaney wcześniej wyobrażonej przestrzeni” (2007a, s. 328).

Wczytując się w podobne opisy, można się zastanawiać, jakie schematy wyobrażeniowe oddają obcowanie z tego rodzaju muzyką. Z pewnością mógłby znaleźć się wśród nich schemat BLISKO–DALEKO typowy dla odczucia przestrzeni, ale też schematy związane z utrzymywaniem stanu RÓWNOWAGI. Muzyka jawi się tu jako Siła Poruszająca (Johnson, 2015, s. 279), choć stany fizyczne, w jakie wprowadza słuchacza, są dalekie od tych, których doświadcza na co dzień. Wzmianki o kosmosie sugerują wręcz stan nieważkości czy doświadczenie szybowania w przestrzeni.

Już na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Jonathan Kramer zwracał uwagę na „nowe czasowości” (*new temporalities*) pojawiające się w muzyce ubiegłego stulecia i wynikające z odejścia od linearności, jaka cechowała muzykę tonalną. Nowe czasowości mogły manifestować się poprzez nieukierunkowaną linearność, czyli ciągły ruch, który nie prowadzi do żadnego celu; poprzez linearność, która uległa reorganizacji i rozbijana jest na szereg rozrzuconych po utworze fragmentów; poprzez szereg samoistnych momentów czasowych; i wreszcie, poprzez czas wertykalny. To ostatnie pojęcie wydaje się szczególnie adekwatne w stosunku do wrażenia pionowego ruchu w przestrzeni, które opisywał Adlington. Kramer wyjaśnia pojęcie czasu wertykalnego następująco:

Frazy do niedawna przenikały całą muzykę Zachodu (...) są ostatnią pozostałością linearności. Niektóre nowe dzieła pokazują jednak, że struktura fraz nie jest niezbędnym składnikiem muzyki. W rezultacie powstaje jedna terażniejszość rozciągnięta do czasu trwania niezwyklej rozmiarów, potencjalnie nieskończone „teraz”, które mimo wszystko wydaje się chwilą. Poczucie czasu w takiej muzyce nazywam „czasem pionowym” (Kramer, 1981, s. 549).

Autor opisuje też relację między wewnętrzną strukturą podobnych utworów oraz ich przebiegiem czasowym. Przywodzi ona na myśl złożone struktury utworów Ligetiego.

Kompozycje wertykalne nie są nieustrukturowane. Nieustrukturowany jest raczej ich czasowy przepływ. Niektóre utwory wertykalne wymagają znaczącej strukturyzacji w procesie kompozytorskim. Inne odznaczają się dużą gęstością warstw dźwiękowych, z niezliczonymi możliwymi relacjami między równoczesnymi warstwami. Struktura jest jednak wertykalna, nie linearna (Kramer, 1981, s. 551).

Sam Ligeti w podobnych słowach mówi o swojej muzyce: „To muzyka, która sprawia wrażenie, że mogłaby płynąć ciągle, tak jakby nie miała początku ani końca; to, co słyszymy, to właśnie fragment czegoś, co rozpoczęło się w wieczności i będzie zawsze nadal brzmieć” (za: Humięcka-Jakubowska, 2013, s. 124).

Jeśli odniesiemy powyższe rozważania do kognitywnej teorii metafory, możemy dojść do wniosku, że schemat wertykalnego ruchu GÓRA–DÓŁ może ucieleśniać muzyczny upływ czasu i zastąpić typowy dla muzyki tonalnej schemat DROGI.

Justyna Humięcka-Jakubowska, zajmująca się muzyką szesciu awangardowych twórców europejskich, takich jak: Karlheinz Stockhausen (1928–2007), György Ligeti, Luigi Nono (1924–1990), Luciano Berio (1925–2003), Iannis Xenakis, czy Gérard Grisey, podkreśla, że mimo różnic dzielących ich poglądy, łączy ich wspólne pojmowanie czasu muzycznego:

Niezależnie od zindywidualizowanych postaw twórczych, muzyka rozumiana jako *czysty przepływ* zakłada eliminację różnic wynikających ze stopniowania napięć i kulminacji, jest pozbawiona cech powtarzalności lub podobieństwa przebiegów dźwiękowych oraz *quasi*-melodycznych odcinków, a do jej zaistnienia w rzeczywistości słuchacza nie dochodzi poprzez odkrywanie jej zasad formalnych, tylko poprzez uczestniczenie w bezpośrednim akcie jej stawania się (Humięcka-Jakubowska, 2013, s. 87).

Jak pokazują badania Davida Metzera, mimo zmieniających się technik kompozytorskich pojmowanie czasu w kategoriach przepływu pozostało jednym z głównych obszarów zainteresowań twórców na przełomie XX i XXI wieku. Metzner wymienia przepływ dźwiękowy (*sonic flux*) obok kategorii takich jak cisza czy fragmentaryczność (Metzner, 2009). Każda z nich oddziałuje na poczucie upływu czasu. O ile cisza i fragmentaryczność dobrze opisuje muzykę Antona Weberna czy Luigię Nona, o tyle muzyka Ligetiego może służyć za przykład przepływu dźwiękowego. Można odnaleźć go także w muzyce Karlheinz Stochkausena, Helmuta Lachenmanna, Kaiji Saariaho czy Olgi Neuwirth (ur. 1968), choć prekursorska była w tym względzie twórczość Edgarda Varèse'a (1883–1965). Przepływ dźwiękowy cechuje ciągłość, amorficzność i transformacja. Gdy brytyjski kompozytor, Jonathan Harvey (1939–2012), wspominał po latach swoje studia and muzyką elektroniczną w Princeton pod koniec lat sześćdziesiątych, mówił w wywiadzie: „Od tamtych czasów zawsze fascynowała mnie zmienna jakość dźwięku. Gdy użyjesz do tego komputera, możesz zamienić cokolwiek w cokolwiek (innego)” (Harvey, Jenkins, 2006, s. 224). Uwaga Harveya o możliwości zmiany „czegokolwiek” w „cokolwiek innego” sugeruje, że przepływ dźwiękowy jest nieprzewidywalny i nie podlega arbitralnym ograniczeniom. Dokonuje się swobodnie, bez ukierunkowania na osiągnięcie celu i może rozgrywać się w wielowymiarowej przestrzeni.

Podsumowanie

Choć Ligeti przywiązywał dużą wagę do tego, by postrzegano go jako twórcę odrębnego i autonomicznego, to jednak opisane wyżej metafory mogą być reprezentatywne także dla twórczości wielu innych kompozytorów. Wiodącą, a przynajmniej jedną z kluczowych muzycznych kategorii podstawowych w drugiej połowie XX wieku wydaje się dźwięk, przy czym wraz z rozwojem technologii nagrywania i przekształcania dźwięku stał się kategorią dużo bardziej złożoną, niż było to w poprzednich epokach. Ważny

okazuje się nie tylko bardziej konkretny, zmysłowy opis materii dźwiękowej, ale też pojęcie struktury, skupiającej w sobie różne parametry dźwiękowe i pojmowanej jako sieć wzajemnych powiązań. Dodajmy, że struktura postrzegana jest zarówno w makro-, jak i mikroskali. Wynika to z możliwości analizy i syntezy dźwięku, pozwalającej śledzić nawet jego najdrobniejsze parametry.

Odpowiadając na pytanie dotyczące schematów wyobrażeniowych, można zaryzykować stwierdzenie, że schematy leżące u podstaw muzyki współczesnej nie są lub nie zawsze bywają schematami życia codziennego. Wręcz przeciwnie, mogą generować doświadczenia, do których na co dzień nie mamy dostępu, a które są jedynie domeną naszej wyobraźni. Świadczą o tym przywołane wyżej przykłady, w których m.in. czas doświadczany jest w wymiarze wertykalnym, a podstawowe siły fizyczne, takie jak siła grawitacji, wydają się nie obowiązywać.

Nasuwa się tu ważne pytanie metodologiczne, czy metafory muzyki XX wieku możemy nadal uznawać za metafory życia codziennego? Przypomnijmy, że czołowi przedstawiciele kognitywnej teorii metafory stosują ją głównie w kontekście muzyki tonalnej. To z tonalnością wiąże się koncepcja ruchu muzycznego wyrażana w pismach Eduarda Hanslicka (1825–1904) czy w teorii analitycznej Heinricha Schenкера (1868–1935) przez pojęcia takie jak *Bewegung* (ruch) czy *Zug* (ciąg) (por. Johnson, 2015, s. 269, 281).

Odpowiedź na zadane wyżej pytanie może być dwójaka. Po pierwsze, podążając śladami Spitzera, warto poświęcić więcej uwagi kategoriom muzycznym, które pośredniczą między cielesnymi schematami wyobrażeniowymi a metaforami pojęciowymi. Analiza kategorii takich jak dźwięk, struktura czy przepływ dźwiękowy pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób dokonuje się ucieleśnienie muzyki współczesnej. Część znanych schematów odnajdujemy tutaj w nowych konfiguracjach.

Po drugie, fakt, że muzyka współczesna jest słuchana, doświadczana i interpretowana, a jej związek z cielesnością wydaje się nadal bardzo silny⁹, może prowadzić do wniosku, że to nasze wyobrażenia

⁹ Na osobną uwagę zasługuje metafora gestu muzycznego, pojmowanego w kategoriach energetycznych, rozwijana m.in. przez Briana Ferneyhough, a w muzyce

przestrzenno-ruchowe wykraczają poza skatalogowane dotychczas, podstawowe metafory życia codziennego. W świecie szybkiego pokonywania przestrzeni, w świecie wirtualnej rzeczywistości i wszechobecnych mediów wydaje się to bardzo prawdopodobne. Doświadczenia mieszczące się w granicach naszej wyobraźni są bogatsze, niż myśleliśmy, a muzyka pozwala nam odkryć ich potencjał.

Prawdopodobnie właśnie to miał na myśli Mark Johnson, gdy pisał, że metafory ruchu muzycznego to „jedynie część historii do opowiedzenia. Wyczerpujący opis zawierałby dodatkowe metafory i metonimie oparte na dodatkowych trybach doświadczania ruchu i przyczynowości” (Johnson, 2015, s. 280).

Czy w drugiej połowie XX wieku istnieje w muzyce jakaś wiodąca metafora zewnętrzna, kulturowa? Na to pytanie trudno znaleźć w tej chwili satysfakcjonującą odpowiedź. Już wcześniejsze badania pokazały, że dźwięk bywa pojmowany zarówno w kategoriach obiektu, pejzażu, jak i organizmu (Schreiber, 2012). Kompozytorzy przywiązują przy tym dużą wagę do własnych metafor, a ich wybór często pomaga nie tylko wskazać tradycję, z jakiej się wywodzą, ale też wzmocnić argumenty w dyskusji z konkurentami¹⁰.

Być może, co sugeruje Amy Bauer, doświadczenie muzyki współczesnej często lepiej oddają złożone amalgamaty pojęciowe niż pojedyncze domeny źródłowe i docelowe. Sama refleksja kompozytorska podsuwa tu liczne tropy, a uzupełniają je obserwacje kolejnych pokoleń krytyków muzycznych, badaczy i słuchaczy. Samo bogactwo reakcji słuchowych wzrosło stosownie do niezwykłej różnorodności otaczających nas dźwięków.

Jak pisał Brian Ferneyhough:

Wszystkie formy sztuki opierają się na ruchu „w przód i w tył” między zmysłowym konkretem i spekulatywną pragmatyką, im bardziej więc „złożonymi” przedmiotami dysponujemy, tym większy podejmujemy świadomy wysiłek dla uwzględnienia kontek-

polskiej przez Tadeusza Wieleckiego (ur. 1954).

¹⁰ W przypadku muzyki spektralnej taką rolę odegrała metafora dźwięku jako żywego organizmu przeciwstawiona pojmowaniu dźwięku jako „martwego” parametru w serializmie.

stualnej struktury w opracowaniu nowych hipotetycznych modeli (...) (2005, s. 22).

Jedno jest pewne – muzyka drugiej połowy XX wieku w równym stopniu przemawia do metaforycznej wyobraźni, co muzyka dawniejszych epok. Może nawet tę wyobraźnię poszerzać, testować jej granice. I choćby z tego względu jest godna uwagi.

Bibliografia

- Adlington, R. (2003). Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound. *Journal of the Royal Musical Association*, 128(2), s. 297–318.
- Bauer, A. (2004). Tone-color, movement, changing harmonic planes: Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music. W: A. Ashby (red.). *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 121–152). Rochester: University of Rochester Press.
- Bauer, A. (2011). *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Aldershot: Ashgate.
- Dufourt, H. (2004). Gérard Grisey. La fonction constituante du temps. *Musicae Scientiae: Discussion Forum*, 3, s. 47–69.
- Ferneyhough, B. (2005). Złożoność w muzyce? *Glissando*, 7, s. 22–28.
- Fubini, E. (2002). *Historia estetyki muzycznej*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Grisey, G. (2013). *Tempus ex machina*. Kompozytorskie przemyślenia na temat czasu muzycznego. *Glissando*, 21, s. I–X.
- Harvey, J., Jenkins, M. (2006). A Search for Emptiness: An Interview with Jonathan Harvey. *Perspectives of New Music*, 44(2), s. 220–231.
- Humięcka-Jakubowska, J. (2013). *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Johnson, M. (2015). *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kostakeva, M. (1996). *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kramer, J. (1981). New Temporalities in Music. *Critical Inquiry*, 7(3), s. 539–556.

- Levy, B.R. (2017). *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford: Oxford University Press.
- Lévy, F. (2004). Tournant des années 70. De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception. W: D. Cohen-Levinas (red.), *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores* (s. 103–133). Paris: Harmattan.
- Ligeti, G. (1993). States, Events, Transformations, *Perspectives of New Music*, 31(1), s. 164–171. Oryginał niemiecki: Ligeti, G. (1967). Zustände, Ereignisse, Wandlungen. *Melos*, 34, s. 165–169.
- Ligeti, G. (2001). Between Science, Music and Politics. Pobrane z: http://www.kyotoprize.org/wp/wp-content/uploads/2016/02/17kC_lct_EN.pdf (dostęp: 3.12.2017). Przekład niemiecki: Ligeti, G. (2007). Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik, M. Lichtenfeld (tłum.). W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 2 (s. 33–50). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007a). Anton Webern zum fünfundsiebzigsten Geburtstag. W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 1 (s. 326–330). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007b). Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend. W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 2 (s. 11–19). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007c). Über Artikulation. W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 2 (s. 168–169). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007d). Über Clocks and Clouds. W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 2 (s. 264–265). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007e). Wandlungen der musikalischen Form. W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 1 (s. 85–104). Basel: Schott.
- Ligeti, G. (2007f). Zu Clocks and Clouds, W: *Idem, Gesammelte Schriften*, M. Lichtenfeld (red.), vol. 2 (s. 263–264). Basel: Schott.
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism at the Turn of the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morgan, R. (2015). Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. W: R. Morgan, *Music Theory, Analysis, and Society. Selected Essays* (s. 333–352). Farnham: Ashgate.
- Schreiber E. (2019). Childhood Memories and Musical Constructions. Autobiographical Threads in György Ligeti's Notes on His Works. W:

Ewa Schreiber

- A. Granat-Janki *et al.* (red.). *Musical analysis. History – Theory – Praxis*, vol. 5 (s. 169–181). Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.
- Schreiber, E. (2012). *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Schreiber, E. (2019a). The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti. *Trio*, 8 (1–2), s. 18–43.
- Spampinato, F. (2008). *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l’écoute musicale*. Paris: Harmattan.
- Spitzer, M. (2004). *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: University of Chicago Press.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti. Music of The Imagination*. Boston: Northeastern University Press.