



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

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

Dziekanowice, data Podpis 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

Spis treści

Oświadczenie promotorów pracy doktorskiej.....	3
Oświadczenie autora pracy doktorskiej	3
CZĘŚĆ DRUGA – Opis dzieła artystycznego	9
Wstęp.....	13
1. Ruch dźwięków jako kategoria akustyczna i znaturalizowana kategoria kulturowa, wprowadzająca gest muzyczny	21
1.1. Proces naturalizacji kategorii kulturowych jako społeczna i kulturowa rama utożsamienia postrzegania dźwięku z ruchem	21
1.2. Dwa znaturalizowane kulturowo paradygmaty postrzegania ruchu dźwięków – zewnętrzności (platoński) i wewnętrzności (arystotelejski)	29
1.3. Strategie odczytywania ruchu dźwięków jako kategorii kulturowych.....	32
1.3.1. Koncepcje semiotyczne i akustyczne na przykładzie myśli Johanna Gottfrieda Herdera.....	32
1.3.1.1. Koncepcja związku struktur językowych (i niejęzykowych) oraz myśli – w teorii języka, umysłu i interpretacji	32
1.3.1.2. Pieśń jako jednolity gest.....	35
1.3.1.3. Koncepcja syntetycznej (monadycznej) własności kategorii akustycznych ...	37
1.3.2. Koncepcje semiotyczne.....	39
1.3.2.1. Przekład intersemiotyczny.....	39
1.3.2.2. Semioza nieskończona	42
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>	48
1.4. Spostrzeżenia na marginesie rozważań o sposobach odczytywania ruchu dźwiękowego	63
2. Gest muzyczny – podstawowe paradygmaty postrzegania.....	65
2.1. Gest muzyczny jako odbicie i synteza dziejowych procesów muzycznych	65
2.2. Gest w definiowaniu Huguesa de Saint-Victor (Hugona od św. Wiktora).....	68
2.3. Gest muzyczny w ujęciu Guerino Mazzoli (<i>et al.</i>)	73

2.4. Gest muzyczny w ujęciu Roberta s. Hattena	81
2.5. Gest muzyczny w ujęciu Rolfa Inge Godøya (<i>et al.</i>)	86
2.6. Gest muzyczny w ujęciu Denisa Smalleya	95
2.7. Gest w odniesieniu do filozofii Maurice'a Merleau-Ponty'ego	100
2.8. Gest muzyczny w ujęciu Theodora Wiesengrunda Adorno.....	105
2.9. Spostrzeżenia na marginesie <i>epistēmē</i>	114
3. Gest muzyczny – rekonstrukcja jego struktury i funkcji.....	119
3.1. Przedmiot (konstrukcja) gestu muzycznego	119
3.1.1. Interpretacja praktyczna definicji Huguesa de Saint-Victor	119
3.1.2. Ruch – jako obiektywna mierzalność.....	121
3.1.3. Znaczenie oraz Akcja – jako elementy subiektywne	122
3.1.4. „Syntetyczność” gestu	125
3.1.5. Rozumienie gestu jako wynik relacji ruch-znaczenie-akcja.....	129
3.1.6. <i>Prâxis</i> rozumienia i definiowania gestu na wybranych przykładach	134
3.2. Podmiot gestu	140
3.2.1. Podmiot działania i dyspozytor gestu.....	143
3.2.2. Wykonawca gestu	144
3.2.3. Odbiorca gestu.....	147
3.2.4. Komunikacyjność zogniskowana percepcyjnie	149
3.2.5. Komunikacyjność zogniskowana ekspresyjnie	154
3.3. Wyodrębnianie i grupowanie gestów muzycznych	157
3.3.1. Ujęcie generatywne.....	157
3.3.2. Ujęcie transformatywne	163
3.3.2.1. Transformacja wewnątrz i zewnątrzsystemowa. Semioza. Surogacja	164
3.3.2.2. Generacja i modulacja – ujęcie Ludwika Bielawskiego (przestrzenne)	167
3.3.2.3. Interkonwersja gestów – ujęcie Phillipe'a Tagga (semiotyczne)	169
3.3.2.4. Hipotezy: wiecznego powrotu archetypicznych postaci gestu i strefowej ich konstrukcji.....	171
3.4. Przestrzeń (wymiary) gestu.....	186

3.4.1. Przestrzeń realna i metaforyczna	187
3.5. Podsumowanie problematyki podmiotowej, transformatywnej i przestrzennej.....	191
3.6. Funkcje gestu.....	192
3.6.1. Gest i faktura.....	194
3.6.2. Sygnał i symbol.....	194
3.6.3. Idiomy i hierarchia konstruktywistyczna.....	197
3.6.4. Wytwarzanie, kodowanie, odpowiedź na dźwięk oraz funkcje symboliczne ...	202
3.6.5. Wyzwalacze skutecznego zdziwienia	203
3.6.6. Problemy wyróżnień funkcji gestu	206
3.7. Metody badania gestów	207
3.8. Gest jako <i>prâxis</i>	208
3.9. Użyteczne definiowanie gestu muzycznego.....	212
3.10. Gest muzyczny a inne opisowe kategorie muzyczne.....	213
3.11. Podsumowanie – <i>longue dureé</i> gestu w muzyce.....	218
4. Uchwycić gest – przypadek <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> Arvo Pärta	225
4.1. Informacje podstawowe	227
4.2. Ruch-Akcja-Znaczenie w utworze	228
4.2.1. Ruch.....	229
4.2.2. Akcja	232
4.2.3. Znaczenie	247
4.3. Spostrzeżenia na marginesie analizy i interpretacji <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i>	257
Zakończenie.....	263
Podziękowania	271
Spis skrótów.....	273
Wykaz rycin.....	275
Bibliografia	279
Streszczenie.....	299

CZĘŚĆ DRUGA – Opis dzieła artystycznego

„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,
Niebiosa 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

Mimo świadomości, iż praca ta jest pracą badawczą, której towarzyszą określone konwencje i wymagania (zarówno merytoryczne oraz formalne), nie mogę zacząć jej inaczej, niż od nakreślenia pewnego wspomnienia i kilku słów wyjaśnienia.

Specyfiką muzycznych studiów, jak sądzę, jest wytwarzanie się poczucia przynależności do jakiegoś szerszego „obozu” ideowego, nierzadko zbieżnego z bourdierowsko rozumianym polem: klasą profesora, w większym polu, jakim jest academia itd. Ów podział, poczucie przynależności, przebiega zazwyczaj wzdłuż osi estetycznego określania twórczej *differentia specifica*, jaką muzykę „się robi”. W Polskiej, kameralnej i „elitarystycznej” rzeczywistości wyższych szkół artystycznych (dwóch-trzech kompozytorów lub kompozytorek na roku) jest to zjawisko dostrzegalne, choć nie rażące.

Gdy zaczynałem pobyt w czasie studiów w Universität für Musik und darstellende Kunst w Graz, w Austrii (2019-20) wspomniane przyporządkowanie zaczęło się wyłaniać bardzo szybko, w dość jasny i wyrazisty sposób. Zapewne wielkość ośrodka, ilość i proveniencja studentów mogły powodować wzrost tego zjawiska do poziomu nieomal krytycznego. A mimo to, grodziecki podział odbierałem dużo bardziej jako nie wartościujący, ale świadomościowy, systematyzujący, ułatwiający obieranie własnej ścieżki, wyboru pedagoga itp. Być może wynikał on z siły osobowości i przekonań krańcowo różnych od siebie pedagogów, takich jak Franck Bedrossian, Beat Furrer, Clemens Gadenstätter, Bernhard Lang, Klaus Lang, a może nawet profesur już minionych, sięgając czasów Andrzeja Dobrowolskiego czy Hermanna Markusa Preßla; być może w końcu, w wielonarodowym tyglu społeczności grodzieckiej uczelni skanalizował się ogólny, szeroki problem naszych czasów, np. wyrażający się w sporze ontologii relacyjnych (Pierre Bourdieu, Michel Foucault) z teoriami struktury.

Była więc w Graz grupa kompozytorów i kompozytorek „gesturalnych” (choć nie było jasnego definiowania, czym ów gest jest; dominowało rozumienie jako nastawienie na tworzenie form o wyrazistych rysach dramaturgiczno-narracyjnych), kompozytorów „konstruktywistów-strukturalistów” (polifonistów, ze szczególnym naciskiem na umiłowanie kanonów oraz harmonii spektralnych), a także, niejako na marginesie tych ostatnich grupa kompozytorów „konceptualistów” (poszukujących w nurtach muzyki relacyjnej, konceptualnej i koncepcyjnej, performatywnej *etc.*).

Wspomnienie to nie jest tylko anegdotycznym wypełnieniem wstępu pracy badawczej. Wspomnienie to dokumentuje moment *in statu nascendi*, w którym sam zostałem po raz pierwszy w życiu postawiony w konieczności udzielenia jaskrawej, kompetentnej odpowiedzi, czym wedle mnie jest gest muzyczny, gdy i ja zostałem przyporządkowany „do obozu” kompozytorów „gesturalnych”. Dziwił mnie ten podział, bowiem mimo swojej teoretycznej klarowności, podskórnie odczuwałem, że zasadnicza różnica nie leży w doktrynalnych systematyzacjach, wyznaczaniu kolejnych „-izmów”, czy umiłowaniu (bądź nie) konkretnych technik, stylów, nurtów. Wydawało mi się, że każda muzyka musi być w pewien sposób gesturalna, choć nie potrafiłem tego nazwać, opisać z jasnością sądu, zaś od każdej mojej odpowiedzi znajdowałem wiele wyjątków i odstępstw.

Od tego czasu bardzo uważnie poszukiwałem i przechwytywałem dostępne mi wzmianki o gestach oraz analizowałem ich zawartość. Pojęcie to jest stosowane powszechnie, wymieniane, wspominane, lecz prawie nigdy nie definiowane czy dookreślane. Czasem szafowanie pojęciem „gestu” w różnego rodzaju pracach teoretycznych czy wypowiedziach kompozytorskich przypomina wyrażenie frazeologiczne „pustego gestu” pojęciowo i percepcyjnie, nie komunikującego nic, nie dążącego donikąd². Można zaobserwować także postawę zgoła przeciwną. Niektórzy badacze podkreślają, że „gest” jest intuicyjnie czymś tak ważnym, tak istotnym, że właściwie nie mogącym znaleźć zastosowania w kontekście opisywanej twórczości. Postawa ta kanalizuje się w zestawieniu z przekonaniem, że szacowne pojęcia (czy ich kompleksy) utrwalone w dotychczasowej praktyce badawczej wystarczą do pełnego opisanego natury zjawisk dźwiękowych obecnych w dziele. „Gest” jest postrzegany wtedy jako pojęcie redundantne. Z kolei dla innych – przeciwnie – omawiane pojęcie stanowić może wprost *tertium comparationis*. Tworzy to sytuację dialektycznej mozaikowości, w dodatku o płynnym, ulotnym charakterze.

Gest muzyczny nie ma bowiem w środowisku muzycznym swojego jednego, konkretnego, ustalonego znaczenia, jest ono kontekstowo indywidualne. Każdy kompozytor, teoretyk (ale też dyrygent, rytmiczka, edukator muzyczny, lutnik, muzyk

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 w encyklopedii zawiera to sformułowanie – zarówno pozycje dotyczące kompozytorów, jak i dotyczące stylów (w tym też narodowych, kulturowych) i gatunków (zwłaszcza opery), a nawet technik i nurtów. Stosowane tam konteksty zdecydowanie pokrywają się zakresowo z prezentowanym w niniejszej pracy sporem dialektycznym (dogmatyczno-hermeneutycznym), w którym gest jest traktowany zarówno „wewnątrz” jak i na „zewnątrz” dzieła (hasło *Adorno*, ale i *Filming, Videotaping*), jako formułę materialistyczną, ale i idealistyczną, dźwiękową i performatywną (sformułowanie: „*Gesture-derived*” *Figures (Jazz)*), w hasle *Piano (Jazz)* tak samo jak, *Haptics, Tała, Krakowiak*, czy *Music Theater*), znaczeniową i zmysłową, 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 pracy – między innymi umocowane w praktyce stosowanie pojęcia względem muzyk różnych kręgów kulturowych i cywilizacyjnych, oraz różnych stylistyk, nurtów (hasło: *Sturm und Drang*), gatunków, epok (zaznaczony w hasle *Frescobaldi, Dvořák* ale i *Furrer* – co ciekawe w przypadku hasła *Grisey* encyklopedia nie operuje w ogóle pojęciem „gestu”). [Źródło:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> [dostęp: 01.05.2023].

konkretnego instrumentu) „kuje” swoje rozumienie gestu, często niezobowiązujące, czy wręcz „nieformalne”, na podstawie obserwacji „środowiskowej”, „papugowania” kolegów, autorytetów, zasłyszanych sądów, w czym niebagatelną rolę odgrywa kontekst użycia tego pojęcia. Jedynym wspólnym punktem tych różnorodnych rozumień są regularnie pojawiające się sformułowania: „ruch” i „komunikacja”, względnie „znaczenie”. Jest więc to, jak określa Agata Skórzyńska za Przemysławem Czaplińskim, sytuacja splotu³, przeciwna wyznaczaniu wszelkich „-izmów”, a otwierająca się na transdyscyplinarne z konieczności badania, zarówno w odniesieniu do ontologii zjawiska jak i zestawu określonych praktyk, w tym, co szczególnie istotne, własnych.

I rzeczywiście, właśnie w Graz uświadomiłem sobie, że to, co robię i chcę robić muzycznie, to posługując się różnymi formami gestów (w moim własnym rozumieniu) kształtować własny warsztat kompozytorski: nie wychodząc od techniki, formy, systemu harmonicznego, ale za każdym razem wychodząc od konkretnego gestu, tego „ziarenka” móc konstruować na jego podstawie, w powiązaniu z nim „ocean”, koherentny wszechświat środków, potrzebnych do budowy utworu. Dlatego gestowi poświęciłem moją pracę magisterską, oraz ten właśnie opis towarzyszący artystycznej pracy doktorskiej (choć powiada się *ne bis in idem*), zaś procesy hermeneutyczno-badawcze stały się dla mnie podstawą do uruchamiania procesów samoświadomościowych, dzięki którym lepiej rozumiem siebie jako kompozytora, 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 i stanowczo nie stanowi wyrażenia stanowiska mocnego, metodologicznego. Takie stanowisko w tej sprawie znajduję niewłaściwym ze względu na otaczający stan faktyczny, gdy natłok praktyk innych kompozytorów czy badaczy (nierzadko sprzecznych ze sobą, krańcowych, kontradyktoryjnych) splata się świadomie bądź w sposób nieświadomiony z praktyką własną.

Stąd też bierze swe źródło ten właśnie opis, towarzyszący artystycznemu dziełu, spektaklowi dźwiękowemu *visibilium et invisibilium* na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback. Ta praca stanowi podsumowanie pewnego etapu mojej drogi kompozytorskiej, skorelowanej z celami badawczymi:

- (1) próby zrozumienia czym z mojej subiektywnej perspektywy gest właściwie jest, jaka jest jego istota, z jednoczesnym odniesieniem do stanowisk już ugruntowanych. **Celem jest więc poszukiwanie elastycznej, pojemnej i użytecznej definicji gestu muzycznego;**

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

- (2) próby badania zobiiektywizowanych warstw gestów muzycznych: poszukiwania odpowiedzi na ile jest zjawiskiem uniwersalnym, a na ile lokalnym, 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 jest narzędziem skutecznej komunikacji;**
- (3) będąc przekonanym, że gesturalne rozumienie struktur dźwiękowych, jako pewnych syntetycznych całości (a nie tylko zjawisk podporządkowanych rytmowi, harmonii, czy innym jednostkowym kategoriom) nie jest dobrodziejstwem li XX czy XXI wieku, ale ma swoje dużo wcześniejsze zakorzenienie, chciałem też odnaleźć te momenty w historii, które na to spektakularnie wskazują. **Celem jest więc potwierdzenie intuicji o wykształceniu się rozumienia gestów muzycznych na długo przed ich teoretycznym skodyfikowaniem;**
- (4) próby poszukiwania opisu hierarchii i funkcji gestów w systemie utworu. **Celem jest więc dobór metody analizy gestów na potrzeby szerokiego zakresu dzieł muzycznych, wraz z praktycznym jej zastosowaniem.**

Praca badawcza oparta jest na metodzie dogmatycznej analizy i krytyki dostępnego stanu wiedzy wyrażonego w źródłach, zwłaszcza piśmiennictwa hermeneutycznego. Drugim istotnym filarem jest analiza wytworów kultury, dzięki którym może być uszczegółowiony obraz praktycznego (kompozytorskiego) zakresu stosowania pojęcia „gest”. jako dopełnienie tego obrazu wspieram się własnymi wnioskami, w tym wynikłymi z konsultacji, które przeprowadziłem (i przeprowadzam nadal) z muzykami różnych specjalności (kompozytorami, teoretykami muzyki, rytmicznymi, edukatorami muzycznymi, muzykami różnych instrumentów, dyrygentami *etc.*).

Stan wiedzy o gestach wyrażony w źródłach jest obecnie bardzo bogaty, choć prawie wyłącznie obcojęzyczny: praca ta, jak się zdaje, jest pierwszą polskojęzyczną syntezą. Od czasu powstania mojej pracy magisterskiej w 2020 r. literaturę przedmiotu nadal dominują trzy obszerne publikacje z zakresu teorii gestu muzycznego wyznaczające odrębne rozumienia i perspektywy ujęcia: *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.

Wszystkie trzy prace mimo nie zawsze wprost wyrażonego odniesienia do definicji Huguesa de Saint-Victor czy dość podobnego ujęcia niektórych aspektów filozoficznych i estetycznych wykazują indywidualne podejścia rozumienia oraz stosowania gestu muzycznego (określenie się względem problemu semiotyczności a zmysłowości gestu),

a także rozłożenia akcentów i odniesienia się do najnowszych nurtów czy zastosowań technologicznych. Nie chcąc powtarzać ich poglądów w całym ich skomplikowaniu przytaczam je w niniejszej pracy w niezbędnym zakresie, dla unaocznienia różnorodności postaw względem badanego zjawiska oraz wyeksplikowania odpowiedzi na postawione sobie pytania badawcze. W zakresie literatury przedmiotu odnotowuję rozpowszechnienie się konferencji tematycznych, zwłaszcza w kręgach francuskojęzycznych i zwyczaj publikowania bardzo obszernych wydawnictw pokonferencyjnych: wśród nich szczególną *gravitas* ma publikacja pod redakcją Marcelo Wanderleya i Marca Battiera *Trends in Gestural Control of Music*, wydana przez IRCAM w 2000 r. Dostrzegam także „wysyp” drobnych artykułów poświęconych kazuistycznie konkretnym zastosowaniom gestu w praktyce twórczej.

Jako skorelowane względem moich celów badawczych, uwzględniając „splotową” naturę badanego zjawiska, przyjmuję **konieczność transdyscyplinarnego podejścia** w celu pełniejszego jego zobrazowania. Jego wyrazem jest obranie jako szczególnego rodzaju kompasu myśli Johanna Gottfrieda von Herdera, którego postawę cenię i przyjmuję jako własną: zarówno w dziedzinie akustyki (postrzegania zjawisk dźwiękowych jako syntetycznych, nierozzerwalnych kompleksów zorientowanych na percepcję), refleksji kognitywnej (teorii myśli i poznania), semiotycznej (teorii tłumaczenia) oraz ostatecznie unikanie systematyzacji. Decyzji tej towarzyszyły kolejne, niejako logicznie konieczne, dzięki którym nakreślam własne ujęcie rozumienia gestu, celowo półotwarte i antysystematyzujące, balansujące być może na granicy eklektyzmu metodologicznego, ale za to uwzględniające różnorodność możliwości rozumienia zjawiska. Stąd wynika obecność w pracy różnego rodzaju teorii 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 konkretnych nurtów kompozytorskich *etc.*

„[...] 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 niejako przecucie, że każde jedno twierdzenie czy hipoteza tu wyrażane powinny zawierać w swym przypisie odnośnik do tego właśnie zdania Witolda Lutosławskiego – z jednej strony pocieszającego i zachęcającego do badań, z drugiej będącego *memento* 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, zaś wyrażając te wielkie treści w językowym zdaniu, a, by tak rzec, nie daj, Boże, w wyrażeniu w sensie logicznym, spłaszcza się to, co bez skrótu i ograniczeń można doznać, doświadczyć, przeczuć, poznać i zrozumieć „spojrzeniem umysłu z dziwną szybkością”⁵.

Jednak podjęcie rozbudowanej refleksji teoretycznej umocowane jest w stawianym sobie ciągle pytaniu: czy jeśli nie mam pewności, co właściwie jest badane, to czy opis pracy artystycznej nie byłby jedynie przywoływaniem wygodnych sobie stwierdzeń jako ramy dla zaistnienia pustej erudycji zwłaszcza wobec tak szerokiego, niejednoznacznego zagadnienia? nie mam przekonania, że korespondowałyby to z postawą poszukiwania prawdy badawczej, służącej w moim przypadku przede wszystkim prawdzie artystycznej. Obszerny opis jest podstawą ujawnienia mojego toku rozumowania i intuicji, z którego wynikają przyjęte hipotezy badawcze oraz ich przekształcenia twórcze, stanowiące elementy mojego warsztatu kompozytorskiego a jednocześnie znajdują osadzenie w kontekście teoretycznym i praktyki kompozytorskiej. Z tego też powodu korzystam z wykładni sformułowania nieostrego „opis dzieła artystycznego”⁶ *sensu largo*, acz w zgodzie z jego językowym brzmieniem – rozumianym nie tylko jako opisu samego dzieła (lub przynajmniej opisu dzieła w wybranym aspekcie) ale jako opisu zjawiska, objaśnienia centralnego pojęcia, wokół którego ogniskuje się praca artystyczna.

Opis dzieła artystycznego składa się z czterech rozdziałów. **Rozdział pierwszy**, historyczno-dogmatyczny, dotyczy ruchu dźwięków jako kategorii wprowadzającej gest muzyczny, wraz ze strategiami estetycznego go odczytywania, jak i refleksją o uniwersalnym 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 oraz próbie własnego definiowania i zaprezentowania własnych hipotez, odniesienia się do innych, utrwalonych już pojęć nomenklatury badawczej, a także wyliczenia przejawów gestu w historii muzyki. **Czwarty** zaś **rozdział** stanowi praktyczną syntezę teoretycznych rozważań poprzez dokonanie analizy *Cantus in Memory of Benjamin Britten* Arvo Pärta pod kątem ujawnienia różnorodnych aspektów gesturalnych. Pracę wieńczy krótkie **zakończenie** zawierające omówienie wniosków płynących z treści niniejszego opisu.

⁵ Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna, Suppl., q. 87-101: Rzeczy ostateczne*, t. 34, tłum. P. Belch, Londyn, 1986, zag. 88, art. 2, s. 63.

⁶ Art. 187, ust. 4 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, Dz. U. 2018 poz. 1668 z późn. zm.

Kontrapunktem względem tekstu omówienia są odniesienia względem własnego utworu *visibilium et invisibilium* dokonywane miejscowo i kontekstowo (tzn. porządek omawianych warstw dzieła wynika z porządku poruszanych zagadnień teoretycznych). Odniesienia te są wyróżnione przez graficzne „wyszarzenie”. Przykład prezentuję poniżej:

Przykład komentarza. *Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin commodo sapien nisl. Donec vel commodo odio. Ut id nisl id est pellentesque mattis. Suspendisse consectetur at purus sed condimentum. Maecenas pulvinar ultricies risus, eget lacinia justo molestie ac.*

Taka konstrukcja pozwoli unaoczyć wpływ rozważań teoretycznych na kształt dzieła artystycznego i – równie dobrze – wpływ własnej *πρᾶξις* [*prâxis*] kompozytorskiej na kształtowanie się refleksji teoretycznej.

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”⁷.

Aby zrozumieć fenomen utożsamienia postrzegania dźwięku w związku z ruchem w całym jego pierwotnym skomplikowaniu należy pierwiej odbyć swoistą mentalną podróż w „przeszłość” myśli estetycznej, do 1854 r., gdy młody Eduard Hanslick w swym *Vom Musikalisch-Schönen* buntowniczo pisał sławetne zdanie o „Tonend Bewegte Formen”, czyli „**formach dźwiękowych w ruchu**”⁸ (lub malowniczo, choć mniej precyzyjniej tłumacząc, „formach dźwięczących w ruchu”⁹ czy „formach brzmienia ruchu”). Wtedy całość jego dyskursu zogniskowana była na głębokiej krytyce postawy „programowej”, to znaczy wpisywania w dzieło jako jego elementów znaczących (w strukturalnym sensie) i ważących na jego architekturze elementów pozadźwiękowych. Jednocześnie postawa ta poszukiwała niezawisłości muzycznej narracji, wyrażonej w duchu owego dźwięczenia w ruchu poprzez struktury dźwiękowe. A mimo to, jest to postawa, która prawdopodobnie jako pierwsza dość dobitnie syntetyzowała intuicje i stanowiska dużo starsze i szacowniejsze.

Zatrzymam się chwilę nad myślą Hanslicka – bardzo interesującą, złożoną i dalekosiężną. Można by powiedzieć złośliwie, że odrzuca jeden typ metafory na rzecz drugiego: wykluczając definitywnie możliwość, że struktura muzyczna wyraża (odtworza) [zewnątrzne] uczucia, Autor jednocześnie zadawała się twierdzeniem, że struktura muzyczna wyraża (odtworza) ruch, który można utożsamić albo z jakimiś bliżej nienazwanymi uczuciami [wewnętrznymi], które tylko w muzyce się zawierają, lub też utożsamić z jednym z elementów, które składa 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 (precyzyjnie rzecz ujmując, relacji dwuargumentowej silnej) do faktycznie istniejących uczuć, jak się zestawia ze sobą prawdziwie istniejący krajobraz z tym uwiecznionym na obrazie,

⁷ „Treścią muzyki są formy dźwiękowe w ruchu”. E. Hanslick, o *pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa, 1903, s. 23-24.

⁸ *Ibid.*, s. 203-204.

⁹ Propozycja tłumaczenia zasłyszana w rozmowach prywatnych z Mikołajem Rykowskim.

jednak będącym projekcją fantazji artysty¹⁰. Sam filozof mówi, że jest to taka relacja jak ta immanencji do transcendencji¹¹, słowem muzyka ma wyrażać – swoje, istniejące tylko w sobie i na sobie właściwy sposób „emocje” – owo choreograficzne dźwięczenie w ruchu. Mimo sprzecznego, zdawałoby się charakteru tej dialektyki, Hanslick nie zaprzeczył istnieniu owych „emocji” wyłącza je jednak zasadniczo spod kryteriów porównawczych – zewnętrznego do wewnętrznego, faktycznie istniejącego do fantazyjnego, znaczącego i oznaczającego – zadowolając się kontemplacją w doświadczeniu estetycznym odbicia meandrowania wewnętrznego strumienia dźwięków, niemożliwego do pełnej i adekwatnej deskrypcji, niczym *élan vital* dzieła.

To rozumienie treści w dziele i doświadczeniu estetycznym sprowokuje doszczegółowienie przez filozofa ujęcia owych *tönende Bewegungen*: „przypominają one w tem architekturę lub taniec, a w szczególności piękny stosunek ich linii lub ruchów, pozbawiony wszelkiej innej treści”¹². A jednak, na powierzchnię tak ukształtowanej perspektywy leniwie wypływa fakt, że jakościowa deskrypcja, a często i rozumienie struktury dźwiękowej, jej rozwijania, tworzenia większych odcinków narracyjnych, dramaturgicznych jako form dźwiękowych w ruchu (którego Hanslick upatrywał w następstwie kontrapunktycznym, harmonicznym, fakturalnym)¹³ zawsze ujawnia **intuicję o pozadźwiękowych systemach ich organizacji** – ukonstytuowaniu w oparciu o podstawowe ludzkie doświadczenia zmysłowe i psychiczne, takie jak poczucie: symetrii lub chaosu, napięć, odprężeń, wznoszenia, opadania, budowania pewnego stanu, dążenia „od”, dążenia „do”, trwania lub spoczynku, osiągnięcia spełnienia, odwlekania (zwodzenia) lub entropii (rozpadu); czy odczuwanie: celowości, nastroju bądź atmosfery. Choć, rzeczywiście, zgodnie z intuicją Hanslicka, indykatory te z pewnością nie będą uczuciem *explicite* (uczuciem samym), możemy o nich powiedzieć jako o bardzo konkretnych i nierzadko złożonych jakościach ruchu, albo przynajmniej jego percypowania. Dla Hanslicka ruch ów jest jedynym, co zostało z treści pozadźwiękowej i jest możliwe do przeniesienia w siatkę kontekstów dźwiękowych.

Tonend Bewegte Formen jest więc w moim rozumieniu, w samym sercu „absolutyzmu” niemożnością zaprzeczenia o tym „figuracywnym”, ruchowym walorze

¹⁰ K. Guczalski, czy *Eduard Hanslick był formalistą?*, [w:] K. Lipka (red.), *Muzyka i filozofia i, Refleksje, konteksty, interpretacje*, Warszawa, 2017, s. 38.

¹¹ E. Hanslick, *op. cit.*, s. 81-82.

¹² *Ibid.*, s. 204.

¹³ Autorzy komentujący zaś Hanslicka zwracają uwagę w kontekście rozwoju formy sonatowej i samego cyklu sonatowego, że twierdzenie to jednocześnie można interpretować jako dostrzeżenie adaptacyjnej mocy form, nie jako sztywnych prefabrykatów, ale raczej schematów percepcyjnych, otwierających się na indywidualizm twórczy oraz ekspresyjny. W zasadzie stanowisko estetyka w całej swej nowości i odkrywczości można sprowadzić do uwrażliwienia na rozumienie formy w ścisłej zależności od sposobów słuchania. Estetyczne, formalne rozumienie dzieła wedle Hanslicka jest zakorzenione w świadomym słuchaniu percepcyjnie zorientowanym.

przebiegu muzycznego, który jest jednocześnie środkiem do bezpośredniego odwołania się do doświadczenia ludzkiego. Hanslick jest jednym z tych momentów w historii, w których z całą mocą objawia się poczucie o związku muzyki z ruchem: jego dynamiką, natężeniem (gęstością), procesowością, intencją. Jednocześnie, myśl filozofa jest opowiedzeniem się za konkretną, kulturowo ukonstytuowaną postacią tego przekonania (co będzie rozważane później – wpisującą się w nurt arystotelejski).

„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”¹⁴.

Przekonanie o utożsamieniu muzyki lub co najmniej jej postrzeganiu w powiązaniu z pewnego rodzaju ruchem, a jednocześnie stałe odniesienie do jego różnego rodzaju jakości pozadźwiękowych (szczególnie ruchu 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: „X kulturowo (społecznie) tworzy Y”¹⁵. To znaczy – wytwarza się kategoria tak pewna i tak oczywista w kulturze, że zasadniczo jest niepodważalna (choć nie znaczy to, że nie jest sprzeczną wewnątrznie lub zewnątrznie)¹⁶. Kategoria ta poczyna funkcjonować jako fakt biologiczny, niekoniecznie uświadomiony i jest traktowana jako część twardej rzeczywistości, w której zapomniano fakt o jej odludzkim pochodzeniu ufundowanym, bądź, co bądź, w aparacie percepcyjnym. Badanie tej asocjacji to zasadniczo poszukiwanie rodzących się historycznych wspólnot znaczenia. W przypadku gestu muzycznego, taką wspólnotą z pewnością jest ruch dźwięków, syntetyczność doświadczenia

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ Cf. „Sam pogląd, że tonacja jest naturalna, sam w sobie jest iluzją. Tonalność nie istniała od samego początku. Ugruntowuje się w toku żmudnego procesu, który trwał znacznie dłużej niż 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 nieżyjącego 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:] *idem, Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*, tł. R. Livingstone, Londyn, Nowy Jork, 2011, s. 315.

psychoakustycznego oraz rodzące się dwie równie uprawnione hermeneutyki ich objaśniania: zmysłowe i symboliczne.

Przy wspomnianiu problemu naturalizacji należy wprowadzić także pojęcie **enkulturacji**, którą Krzysztof Moraczewski definiuje jako „w pierwszym rzędzie nie nabywanie wiedzy pojęciowej, ale kształtowanie nawyków percepcyjnych, sposobów słyszenia; by tak rzec: strukturowanie zdolności do *aisthesis*¹⁷. Jest to doświadczenie doskonale znane etnomuzykologom napotykającym w badaniu muzyki obcych kultur właśnie próg o charakterze percepcyjnym, a nie pojęciowym, wynikający z odmiennych enkulturacji”¹⁸. Enkulturação więc jest formą jednostkowej bądź grupowej adaptacji *ex post*, „dostrojenia”, „utemperowania” do wspomnianych progów percepcyjnych, w przeciwieństwie do procesów naturalizacji, które „bezosobowo” kształtują progi percepcyjno-pojęciowe *in principio*, tak silne, że stosowane *ex tunc*. Procesy naturalizacyjne przebiegały w różnych formach i zakresach w ramach różnych kultur, jednak za wspólną podstawę mają metaforyczne opisywanie zmysłowych doświadczeń dźwiękowych.

Potwierdzenia intuicji o percepcyjnym (percepcyjno-estetycznym) charakterze naturalizacji postrzegania struktur dźwiękowych jako ruchowych i w pewien sposób komunikatywnych dostrzegam w neurokognitywistycznych i antropologicznych sprzężeniach z teorią muzyki, a szczególnie w jednym z ich wczesnych manifestacji – eksperymencie Alexandra Truslita z 1938 r.¹⁹. Polegał on na wykorzystaniu zbliżonych muzycznych kompetencji z zakresu teorii muzyki, kompozycji, harmonii i kontrapunktu dwóch uczestników. Pierwszemu przypadło w zadaniu odwzorowanie graficznego „ruchu” wyrysowanych przez siebie krzywych (abstrakcyjnych ekspresyjnych serpentyn) na muzyczne następstwo dźwięków poprzez skomponowanie melodii, odpowiadającej wykreślonym kształtom. Drugi uczestnik miał na podstawie słuchowej analizy skomponowanej przez kolegę melodii wykreślić krzywą graficzną wedle swojego wyobrażenia.

Porównanie wyników unaocniło zbieżność wyrysowanych zarówno przez twórcę jak i odbiorcę krzywych, będących łądząco do siebie podobnymi. Ze względu na fakt, że oboje uczestnicy byli zapoznani bardzo dokładnie z teorią ruchu muzycznego w Truslita – zarówno harmonicznego, melicznego, rytmicznego itp. – a można i podejrzewać po wykreślonych melodiach, że byli to uczestnicy akademicko wykształceni (zaznajomieni z harmonią, kontrapunktem), poruszającymi się płynnie w ramach konwencji i estetyki swojej

¹⁷ αἰσθησις [*aísthēsis*].

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.

epoki oraz środowiska (o uczestniku/uczestniczce N. powiedziano, że posiadał/posiadła mistrzostwo w „ruchu wewnętrznym”, uczestnikiem T. mógł być sam Truslit) – obopólnie zrozumiała 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.

Istnieją jednak argumenty podważające sens przeprowadzania wspomnianego eksperymentu (i jemu podobnych) – mianowicie posiadanie podobnych poziomem kompetencji muzycznych przez uczestników. Zautomatyzowane odruchy, zapośredniczone poprzez mentalną rekonstrukcję ruchu ręki kreślącej sam kształt (jako skutek działania, swoiste „połączenie kropek” – co w dalszej części pracy zostanie opisane jako „silnik” poznania ucieleśnionego) wymagają, wszakże, wieloletniego treningu zawodowego – nie wspominając o ugruntowaniu doświadczeń w „udomowionych” odruchach kulturowych – nie realizowałyby więc jakiegokolwiek waloru uniwersalnego. Z drugiej zaś strony, mając świadomość tych ułomności przeprowadza się po dziś dzień liczne podobne próby na różnych grupach społecznych, zawodowych, kulturowych, a oparte na poszukiwaniu wspólnot doświadczeń i komunikacji²⁰.

Lawrence Zbikowski pisząc o **mapowaniu między domenami** ma na myśli analogie pojęciowe między doznaniem i percepcjami czasoprzestrzennymi, jako konkretnymi oraz znanymi, a doznaniem i percepcjami muzycznymi, które są czysto abstrakcyjne oraz nieznanymi²¹. Stoją one w sprzeczności z odruchami słowników opisu *lege artis*, które nie oświetlają ontologicznych jakości zjawisk (ignorując pytanie „jakie to jest” czy „dlaczego to jest”), opisując techniczny walor i wynikające z niego skutki (ogniskując się wokół pytania „jak to jest [zrobione]”).

Opis i percepcja zjawisk muzycznych, szczególnie wysokościowych, w zachodnim kręgu kulturowym zogniskowane są bardzo kompleksowo, bowiem zarówno wokół doświadczeń zmian położenia w przestrzeni euklidesowej (wyżej, niżej, dalej, bliżej), wymiarów fizycznych (duży, mały) oraz kategorii wieku ludzkiego (narodzin, starzenia się, umierania) czy nawet wręcz pewnych kategorii o charakterze socjalnym, feudalnym (postrzeganie pewnych stylów muzycznych za uprawnione, z jednoczesną pojęciowo-percepcyjną odmową uznania innych jako równieuprawnionych, bowiem np. wytwarzanych

²⁰ 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 owych badaniach również i ja mam swój drobny udział. Cf. 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. Cf. T. Lukianova, A. Ilchenko, *Intersemiotic Translation: Meaning-Making in Film and Musical Art*, [w:] *Cognition, Communication, Discourse*, 2019, ss. 78-95.

²¹ L. M. Zbikowski, *op. cit.*, s. 76.

„przez szarpidrutów i ryczywołów” wedle opinii określającego; pewne instrumenty są predystynowane do pełnienia funkcji solistycznej, inne przeciwnie, traktowane wyłącznie w charakterze akompaniamentu; w orkiestrze instrumenty smyczkowe muszą się „napracować” na statystycznie dużo mniejszą ilość „wejść” instrumentów dętych, blaszanych i perkusji). Percepcje te (prowadzące do budowy pojęciowych analogi, mapowania między domenami) są tak silne, że wręcz nieuświadomione i postrzegane za „naturalne”, „oczywiste” – są więc znaturalizowanymi kategoriami kulturowymi, wraz z towarzyszącymi im możliwymi konsekwencjami. Poszukiwanie momentów przypisania takich właściwości muzyce następuje bardzo często w kontekście koncepcji emocji w muzyce²².

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 wodospadu²³. Na Bali i na Jawie relacje między wysokościami dźwięków są określane w kategoriach wielkości²⁴, a w dorzeczu Amazonki (plemię Suyá) – w kategoriach wieku²⁵,²⁶. Co ciekawe opisywane dialektyki oprócz swojego pewnego statycznego lub dynamicznego odniesienia przestrzennego (umiejscowienia, wielkości) posiadają także odniesienie procesowe, następstwa, niejako ruchowe, rozwojowe (wiek, przepływ).

Wpływ na odruch percepcyjno-pojęciowy może mieć przede wszystkim system językowy, co można bardzo dobrze zauważyć na przykładzie Hopi (rdzennych Amerykanów,

²² Vide: 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. Młodziak, 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.

²³ Konsekwencje przyjęcia takiej dialektyki ujawniają się chociażby w braku percepcyjnego postrzegania *unisonu* (w zachodnim rozumieniu) jako satysfakcjonującego (ponieważ wodospad nie „podąża za” a meandruje, przepływa, jest wielowarstwowy), oraz kierunkowanie procesów dźwiękowych (rytmiczno-melodycznych, metrum, ale i ruchu ciała) „w dół” (tak jak wodospad, który nie może przecież „wspiąć” się pod górę). Cf. S. Feld, *Sound and Sentiment, Birds, Weepings, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham, Londyn, 2012.

²⁴ Konsekwencje przyjęcia takiej dialektyki objawiają się w podziale generowanych dźwięków (w ujęciu melodyczno-rytmicznym) ze względu na ich jakości: dźwięki „sążniejsze”, generowane z większych instrumentów są bardziej poważane, wydobywane rzadziej i w wąskim zakresie, z kolei dźwięki „drobniejsze”, generowane z instrumentów mniejszych, są postrzegane jako „feudalna” podstawa struktury dźwiękowej, wydobywane intensywnie i w dużo większym zakresie. Gamelan jest więc odbiciem hierarchii społecznej (warstwy operujące mniej szacownymi, „drobnymi” dźwiękami muszą się znacznie wykonawczo napracować, z kolei warstwy operujące szacownymi, „większymi” dźwiękami, napracują się znacznie mniej).

²⁵ Konsekwencje przyjęcia takiej dialektyki wynikają z percepcyjnego postrzegania muzyki jako istotowo powiązanej z rytuałami (słowo opisujące „muzykę” znaczy jednocześnie „ceremonia”; brak więc pieśni związanych z innymi dziedzinami działalności społeczności, np. pracą, zabawą, zalotami itp.), te z kolei związane są z osiągnięciem kolejnych stadiów wieku przez członków owej społeczności. Cf. A. Seeger, *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*, Urbana, Chicago, 2004.

²⁶ E. Schreiber, *op. cit.*, s. 109.

zwyczajowo określanych jako arizońskich, aczkolwiek wielokrotnie przesiedlanych, więc ich łączność z konkretną krainą geograficzną jest osłabiona). 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 czasu kieruje uwagę na przemiany przestrzeni – dużo bliższe metafizyce, niż mechanice newtonowskiej²⁷. 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”) a niekoniecznie ich walor procesowy, który determinowałby potrzebę gramatycznych czasów. Dlatego, opisuje Whorf, to, co na Zachodzie „nadchodzi”, u Hopi „kończy się tu”, „rozpoczyna się tu”²⁸.

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

Te wymienione przykłady niezachodnich kręgów cywilizacyjnych ujawniają, że **poszukiwanie ruchu jako źródła ekspresji (także ludzkiej), przynajmniej niekiedy, jest jakąś formą intuicyjnego odruchu przedkulturowego (a więc wspólnoty percepcyjnej, a nie abstrakcyjnej) oraz jednocześnie jest wskaźnikiem jak różnorako podlegać może 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.

Niemniej, nie można zapominać o pewnych oczywistych **barierach nie tyle pojęciowych, ale percepcyjnych**. Nicolas Cook zauważa, że niezachodnie tradycje

²⁷ B. L. Whorf, *Model uniwersum Indian*, [w:] G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa – zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa, 2004, s. 436 i d.

²⁸ *Ibid.*, s. 437.

artystyczne zazwyczaj zogniskowane są wokół wykonania i improwizacji²⁹, zachodnia zaś wokół dzieł i literatury estetycznej³⁰. Dla zachodu więc „performatywność” odruchowo jest przeźroczysta względem dzieła jako podległa w hierarchii, gdy dla niezachodnich tradycji „performatywność” może być nieraz warunkiem *sine qua non*. 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)³¹. Jest w końcu tak, że w pewnych kręgach kulturowych prezentując muzykę Ludwiga van Beethovena czy Beatlesów odbiorcy niekoniecznie klasyfikowaliby percepcyjnie to złożone zjawisko dźwiękowe jako muzykę (ze względu na percepcyjno-pojęciową różnicę ontologiczną co do rodzaju, jakości i charakteru czynności wytwarzających dźwięk, nieumożliwiających postrzegania i nazwania wygenerowanej w ten sposób struktury dźwiękowej „muzyką”). 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, zdaje się, tylko narodziny i śmierć.

Bez przeprowadzania kompleksowych i szczegółowych badań transkulturowych, etnomuzykologicznych, kognitywnych, psychologicznych itp.³² w zasadzie niemożliwym jest poważne wyrażanie jakichkolwiek sądów kategoriycznych dotyczących „przedkulturowych” percepcji kategorii takich jak „ruch”, „komunikacja”, „gest”, które pozostają w orbicie zainteresowań niniejszej pracy. Dlatego w pracy tej powołując się na kategorię poznań ucieleśnionych, skutecznych zdziwień, wspólnot doświadczeń zmysłowych itp. wyrażam cichą nadzieję, że mogą być elementem platformy unifikującej, dostępnej zmysłowo dla każdego człowieka. Jeśli zaś nie – muszę zadowolić się ograniczeniem zakresu obowiązywania hipotez do zachodniego kręgu cywilizacyjnego i tych, którzy są enkulturowani do odbioru dzieł w ramach tej tradycji artystycznej.

Pewne natomiast jest – co potwierdził Alexander Truslit w eksperymencie *Gestalt*, i co potwierdził Albert Stanley Bregman w propozycji sceny słuchowej – że **istnieje**

²⁹ a *contrario* – kultura muzyczna Japonii, gdzie muzyka ma ewidentnie ustaloną, komponowaną strukturę. *Vide*: 能 [Nō], 歌舞伎 [Kabuki], 文楽 [Bunraku].

³⁰ Zdaniem badaczy „na naszych oczach” dokonuje się 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 rewolucji jaką okazało się przejście z transmisji oralno-performatywnej na epistemologiczną. Pełniejsze ukształtowanie obrazów skutków przejścia środka transmisji może wynikać w nieodległej przyszłości, wraz ze sposobami rozwoju, implementacji i adaptacji zsymulowanej inteligencji w codziennym życiu. *Cf.* H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasięcznik, Warszawa, 2016.

³¹ N. Cook, *Analysing Performance and Performing Analysis*, [w:] N. Cook, M. Everist, *Rethinking Music*, Oxford, 1999, s. 260.

³² a więc instytucjonalnych, kosztownych, rozpisanych w perspektywie wielu lat, a być może dziesięcioleci, ergo pozostających poza moją kognicją.

kognitywna wspólnota percepcyjna, pozwalająca na stwierdzenie u odbiorców podobieństwa lub zgodności odbioru zjawiska akustycznego. Warunkiem jest jednak uzgodnienie kompetencyjne lub kulturowe.

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

Wynikiem fascynacji ruchem muzycznym, liminalnością doświadczenia dzieła muzycznego a jednocześnie kształtowania przestrzeni λόγος [lógos], które rozwijam w różnych proporcjach, natężeniach i ujęciach w mojej twórczości ostatnich lat (w tym utworów przygotowawczych do *visibillum et invisibillum – technique of expression II* na orkiestrę kameralną, audio i video playback, *le court chemin, qui est long* na dwa kontrabasy rozszerzone, *Παροξυσμός* [paroksysmós] na sekstet wokalny i środki elektroakustyczne) jest oczywisty dla mnie kierunek przyjęcia myślenia formalnego oraz materiałowego w nowym dziele *visibillum et invisibillum*. Wszystkie trzy obszary zainteresowania zostaną szerzej omówione w dalszej części niniejszej pracy.

1.2. Dwa znaturalizowane kulturowo paradygmaty postrzegania ruchu dźwięków – zewnętrzności (platoński) i wewnętrzności (arystotelejski)

Tradycyjny podział – tak go pozwolę sobie uprościć – na rządzący wszystkim w muzyce **ruch³³: zewnętrzny (uzewnętrzniony) u Platona i wewnętrzny (uwewnętrzniony) u Arystotelesa** uświadomiłem sobie dopiero czytając ponownie ich kanoniczne teksty dotyczące muzyki (wychowania, emocji, natury skal itp.) oraz w tekstach

³³ Podział ten miał wskaże różne swoje oblicza w historii muzyki – między innymi sporu między zwolennikami muzyki absolutnej i programowej w 2. połowie XIX wieku. Zdarzały się także epoki syntetyzujące w swojej postawie estetycznej obie propozycje, w których jedno od drugiego nie można było oddzielić. W tym sensie medium (jako ogół, nośnik wyrażenia dzieła muzycznego) i koncept (komunikat, idea, które kompozytor chce przekazać), opisane przez Harrego Lehmana w jego *Rewolucji cyfrowej*, są ze sobą nierozzerwalnie związane aż do czasu podważenia sensu wyrażenia konceptu w dziele, doświadczeniu estetycznym i poprzez medium np. w twórczości konceptualnej Johna Cage'a. Cf. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce...*, op. cit., s. 134 i d.

z różnych dziedzin ich duchowych spadkobierców, Augustyna z Hippony (w tekstach o czasie) oraz Tomasza z Akwinu (w zagadnieniach *Sumy Teologicznej* dotyczących przyszłych [pośmiertnych] sposobów poznania oraz określania stopnia ich zależności od czasu i przestrzeni), a także słuchając wykładu Krzysztofa Guczalskiego (co prawda ufundowanego na gruncie odczytywania idei emocji w muzyce). Rysujące się pytanie – czy oni pierwsi pogląd ów wyłuszczyli, czy może sami wpisują się w szerszą tradycję (np. zapożyczoną przez Pitagorasa w Indiach lub przejętą może przez Platona od Damona z Aten³⁴) – trudno jednoznacznie rozstrzygnąć. Pogląd ich zdaje się być utrwalony i skryzystalizowany w wystarczającym stopniu, wspominają bowiem o nim nieomal na marginesie innych rozważań (szczególnie Arystoteles), jakby odwoływali się do czegoś już oczywistego, dobrze znanego odbiorcy ich dzieł, co pozwala dorozumiewać, by nie mówić o *novum*, lecz wpisaniu się i twórczym rozwinięciu już istniejących nurtów postrzegania muzyki. Można oczywiście rozważać jako równie prawdopodobny także scenariusz, w którym dzieła obu filozofów, a dotyczące ich koncepcji dialektyki ujęcia muzyki, były wyrażone co prawda *explicite*, jednak zaginęły w odmętach pamięci i historii.

Platońska koncepcja muzyki jako ruchu ogniskuje się wokół koncepcji mimetycznej, ruchu skierowanego na zewnątrz siebie – ruch tonów mający przypominać, naśladować zarówno przez struktury, ale również poprzez dobór *modi* modulację głosu, gesty człowieka męznego i pewną formę pożądanego nastroju, atmosfery (autor wspomina płaczliwość, której należy unikać oraz wzniosłość, którą propaguje). Jest więc to szczególnie cecha bycia z jednej strony dynamicznym obrazem, wyrażonym jednocześnie poprzez podobieństwo ruchu³⁵. Starożytni to podobieństwo określiliby jako *σημεία [sēmeía] (oznaki, które dziś należałoby rozumieć jako wytwory konstytuowane konwencją)*³⁶. Podejmie to Augustyn z Hippony i jego następcy myśląc o muzyce jako sztuce dobrego modulowania (*ars bene modulandi*)³⁷ – przy czym owo *bene modulandi* hipończyk rozumie już zdecydowanie wężiej – skupiając się w swym wywodzie już nie na naturze owego ruchu, ale sposobach jego kształtowania (tu szczególnie przez liczbę i proporcję miar oraz interwałów).

Owe dostrzegane przez Platona przedziwne podobieństwo ruchu dźwięków do ruchu ciała oraz ich przemożny wpływ na umysł i ciało odbiorców, rozumiane jako oddziaływanie magiczne, jest 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 aspekcie społecznym

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.

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

³⁶ R. Kasperowicz, *op. cit.*, s. 166.

³⁷ Augustyn z Hippony, *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*, tłum. L. Witkowski, Lublin, 1999, s. 108 [I, 2, PL, XXXII].

(swoista „policja”, cenzura muzyczna, mająca na celu zadbanie o odpowiedni poziom treści „etycznej” w dziele).

Przeciwnie rozumienie muzyki jako ruchu przedstawia Arystoteles. Twierdzi on bowiem, że muzyka odzwierciedla stany etyczne (emocje, cnoty) poprzez naturalne podobieństwo, wskazujące na *ὁμοίωσις* [*omoíōsis*] (**podobizny charakterów etycznych**)³⁸. Wyrażać ma więc cechę podobieństwa emocjom – poruszeń duszy, poprzez które przywraca się jej harmonię i stan naturalny³⁹. Oddziaływanie muzyki na odbiorcę następuje w sferze technicznej, *ἦθος* [*êthos*].

Owe ewokowanie nastrojów podkreślone jest nawet wprowadzonym przez Arystotelesa podziałem pieśni na gatunki ze względu na kierunek ich oddziaływania (etyczne, praktyczne, entuzjastyczne) oraz zachętą dostosowywania środków technicznych, kompozytorskich, do zamierzonych kierunków oddziaływania (dobór instrumentów, skal). Poznanie niewidzialnych poruszeń duszy, doświadczenie ich (najlepiej w formie 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 zaleci tworzenie muzyki nie samej dla siebie, lecz orientowanej na słuchacza – zdaje się nie tyle, aby schlebiać gustom (choć przyjemność płynąca z muzyki jest u niego ważną i wyraźnie wyartykuowaną wartością), lecz aby owego słuchacza „badać” – w jaki sposób ruchem dźwięków wywołać wewnętrzny ruch duszy. Dlatego mimetyzm w arystotelejskiej koncepcji ruchu dźwiękowego jest dość subtelny, by nie powiedzieć ograniczony: odnosi się przede wszystkim do wszelkich poruszeń wewnętrznych jednocześnie nie odrzucając możliwości ewokacji uczucia, to znaczy, utożsamienia się z nim przez odbiorcę.

Koncepcje mistrza ze Stagiry oddziaływały i oddziałują nadal w czasie oraz przestrzeni, ich ślady można odnaleźć w koncepcji sfer Boecjusza z Dacji czy innego ucznia Arystotelesa poprzez tysiąclecia, Tomasza z Akwinu, który ufundowany na doktrynie radykalnego realizmu, określi prawdziwość ujęcia zmysłowego uczuć (*passiones*) i emocji (*affectus*) jako wewnętrznego poruszenia płynącego od rzeczy, choć na różnych poziomach. Uczucie rozumie Tomasz jako prostsze od emocji poruszenie władz zmysłowych żądz na skutek wyobrażenia⁴⁰.

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. i, Warszawa, 2003, s. 197-198.

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

1.3. Strategie odczytywania ruchu dźwięków jako kategorii kulturowych

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

Przyrównanie muzyki do ludzkiego doświadczenia ruchu, jak twierdzi Ewa Schreiber, 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 barwna i uniwersalna, że przyjęła się jako jeden z podstawowych paradygmatów myślenia o muzyce razem z pojęciem przestrzeni. Schreiber pointuje, że ze względu na doznanie podwójnej intencjonalności zasadniczo wszystko, co ludzkość potrafi powiedzieć o muzyce – w tym o jej technicznych, wydawałoby się, czysto muzycznych parametrach – odziewane 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 myślenie Johanna Gottfrieda von Herdera, oświeceniowego kontynuatora myśli Jeana-Jacquesa Rousseau, a także fundatora romantycznej myśli o znaczeniu i języku (mającego przecież wpływ bezpośredni na Johanna Wolfganga von Goethego i Arthura Schopenhauera, do których wspomniany już Hanslick się odnosił). Ernst Cassirer (co zdaje się być bardzo pochlebną opinią) napisał o Herderze, że był prawdziwym filozofem ludzkości, poszukującym w swoich pojęciach (kategorii języka, myśli, tłumaczenia, muzyki) czystego człowieczeństwa⁴³.

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 ekspresyjną wyższość swobodnej mowy względem pisma, które spętane jest

⁴¹ E. Schreiber, *op. cit.*

⁴² *Ibid.*, s. 105.

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

gramatyczno-leksykalnym „kaftanem bezpieczeństwa”⁴⁴, ale i ujawnieniem z całą mocą problemu niewoli myśli od wyśłowienia jej w języku. **Filozof jednocześnie podkreśla, że każdy typ myślenia oddzielający myśl od woli i afektu jest błędny.** Niejako na marginesie należy dodać, że dla Herdera to muzyka jest szczytem możliwości wyrazu człowieka⁴⁵, a jednocześnie w sposób sobie właściwy realizuje problemy zarówno języka, jak i tłumaczenia czy umysłu. **W tym sensie herderowskie językowo-kognitywne koncepcje stosuje się odpowiednio do tegoż koncepcji estetycznych.** Muzyka dla Herdera jest formą takiej swobodnej wypowiedzi, odbłaskiem geniuszu (co potem Hanslick opisuje jako odbijanie poruszenia ducha, czy podobnie Schopenhauer poruszenie woli), a jednocześnie wyrażeniem poprzez *quasi* język. Obiektywne znaczenie, zdeterminowane przez język, musi z konieczności uwzględniać także swoje przeciwieństwo – swobodny, ekspresyjny „naddatek” (uchwycenie wrażeń zmysłowych, zmienność kontekstu) – którego brak, zdaniem Herdera, w skonwencjonalizowanym słowie pisanim. Swoboda ta wyzwala ze wspomnianego już „kaftanu bezpieczeństwa”.

Herder wraz ze swoim odrzuceniem aprioryzmu, ograniczonym do niezbędnego minimum podejściem systematyzującym i wąskim ekspresjonizmem ucieka od twierdzenia, że myśl wyrażona przez strukturę niejęzykową (np. struktura rzeźbiarska czy muzyczna) musi być pochodna do językowej ekspresji. Unaocznia to poprzez postawienie w **teorii języka równoważności między myśleniem i językiem, znaczeniem a strukturą słów**, którą to rozszerza w swojej koncepcji estetycznej, stwierdzając mianowicie, że **sztuka niejazykowa jest zależna od myśli także w ten sposób, że nie tylko wyraża myśli, ale i zakłada je w percepcji odbiorcy**⁴⁶.

Zależność myślenia od istnienia języka i istnienia zjawisk opisywalnych językowo, wytyczania trajektorii, wzorów (klisz) i automatyzacji konceptualnie jest związana z doświadczeniami percepcyjnymi i afektywnymi – **wrażenia bowiem są źródłem i podstawą wszelkich pojęć, tych empirycznych czy nieempirycznych (choć metaforycznie rozwijanych od empirycznych)**. Słynne i wielokrotnie przywoływane założenie Davida Hume’a, że „ludzkość jest taka sama we wszystkich czasach”⁴⁷ Herder doprowadza do perfekcji rozumienia wskazując, że doświadczeniowość przekracza

⁴⁴ M. Froster, [hasło] *Johann Gottfried von Herder*, oddział nr 7 *Aesthetics*, [w:] E. N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia...*, *op. cit.* [źródło:] <https://plato.stanford.edu/entries/herder/> [dostęp: 01.05.2023] NB Filozofia Herdera dotycząca konkretnych obszarów zainteresowań (myśl, tłumaczenie, muzyka), rozproszona jest w różnych jego tekstach, z różnych okresów twórczości, zaś niektóre wątki z konieczności muszą być rekonstruowane, więc wymagających szczególnie uważnego odczytywania krytycznego; z powodu braku zarówno polskojęzycznych jak i anglojęzycznych syntez, wyjątkowo używam jako głównego źródła poznania jego filozofii obszernego i bardzo dobrze skonstruowanego hasła ze *Stanfordzkiej Encyklopedii Filozofii i Filozofów*.

⁴⁵ M. Froster, *op. cit.*, oddział nr 4 *Philosophy of Language, Interpretation and Translation*.

⁴⁶ *Ibid.*

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

koncepcje, wierzenia, wartości, okresy historyczne i kultury, jeżeli tylko odpowiednio się przeprowadza proces tłumaczenia (jako szczególnego rodzaju interpretacji). Nastąpić to powinno z pominięciem wszelkich własnych przekonań, wierzeń, własnych myśli, a nawet rozumienia, ale tak, aby (1) precyzyjnie ustalić reguły językowe określające właściwe znaczenie 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 głęboko uwzględnia konieczność „wróżenia” (subiektywna interpretacja źródłowej subiektywności – radykalnej mentalnej różnicy). Herder uznaje, że niemożliwe jest uzyskanie absolutnej **wierności** semantycznej (absolutnej zgodności), ale raczej akomodacji, swoistej „luźności”, „swobody”, dokonanie „paraleli” nakierowanej na **dokładność** semantyczną (staranne, dbałe, o wysokim stopniu zgodności). Tłumaczenie dla Herdera to nie tylko odtworzenie znaczenia, czy też uchwycenie formy konceptualnej i muzycznej tekstu literackiego, nawet jeśli wymaga to od tłumacza „geniuszu” dokonania swoistej ponownej kreacji tych form w nowym języku, podążając ścieżką wyznaczoną przez źródłowego autora.

Jak wspomniałem, rozważania Herdera na temat tłumaczenia, interpretacji i przekładu (oraz częściowo także filozofii umysłu, w zakresie percepcji), dedykowane przez filozofa wszakże sztukom językowym, a na mocy jego teorii myśli (zrównoważonej z językiem, oraz pociągającej za sobą konieczność hermeneutyki) pośrednio (jako pochodne i ograniczone zdolnością ekspresyjną artysty) przypisane są także sztukom niejęzykowym. Sama istota problemu językowości (lub nie) muzyki nie jest głównym zainteresowaniem filozofa, szczególnie, że konieczność określenia reguł języka wymagałoby systematyzacji, od której stronił. Istotniejsze u Herdera jest raczej przecucie o **wspólnotowym charakterze postrzegania percepcyjnego (w tym chociażby struktur dźwiękowych jako ruchu) kształtowanego faktycznie przez język, znaczenie, a być może także kulturę.**

Gdy mowa o herderowskim ujęciu ruchu dźwięków jako kategorii hermeneutycznej należy wspomnieć o dwóch obszarach:

- (1) koncepcji pieśni nie tylko jako syntezy słowa i dźwięku muzycznego, ale pierwotnie jednolitego gestu, nie rozdzielonego tradycyjnym podziałem

⁴⁸ M. Froster, *op. cit.*

między muzykę poetycką (przekazującą idee), oraz 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 (dzięki stosowaniu konwencjonalnych strategii formalnych oraz że znaczenie zostało wykształcone na gruncie językowym zarówno jako refleksyjnego przedstawienia, jak i odbioru percepcyjnego oraz jego opisu) a także znaczenia.

O pieśni Herder mówi, że jest **źródłem wszelkiego języka (a w konsekwencji także wszelkiej myśli)** – bezpośrednia w zakresie słowa i bezpośrednia w zakresie zmysłów. Dlatego też pieśń jest pierwotnym gestem semantycznym, przypominającym jednolity akt mowy (Rousseau powie, że o zawartości syntaktycznej, gramatycznej, semantycznej, konstrukcyjnej i intonacji; Herder będzie w koniunkcji mowy i dźwięku poszukiwał waloru ekspresyjnego, refleksyjnego i figuratywnego)⁵⁰. W tym sensie Herder wyznaje grecki ideał trójjedynnej *χορεία* [*choreía*].

Przykładem waloru ekspresyjnego obecnego w muzyce samej (niekoniecznie potrzebującej do tego poetyki) i zasadniczo zrozumiałego ma być *casus* mowy „człowieka już jako zwierzęcia” – wszystkie swe reakcje psychofizyczne, szczególnie te gwałtowne, namiętne i bolesne wyrażają się dzikim, nieartykułowanym krzykiem – oraz *casusem* uderzonej struny – dźwięczącej i wzywającej echa, nawet jeśli żadna inna struna jej nie odpowie. Owa pierwotna ekspresyjność dźwięków podobnie została opisana u Philippe’a Tagga jako kategoria anafonów, dźwiękowych analogii względem doświadczeń sonicznych, sensorycznych, somatycznych i kinetycznych (zmysłowych!) człowieka⁵¹. Jego koncepcja zgadza się z twierdzeniami Herdera co do waloru figuratywnego muzyki: funkcji semiotycznej

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.

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

reprezentacji przedmiotów ekspresji – tłumaczonej czy transformowanej – przez co odnosząc się do zmysłów odbiorcy zachowującej swój pierwotny, zmysłowy charakter.

Moraczewski zauważa także już w tym momencie u Herdera walor peirce'owskiej nieskończonej semiozy (choć tak jej nie nazywa) – skoro muzyka ma figuratywny charakter (co wynika z konsekwencji zależności od języka, a więc myśli) i stanowi formę metafory, 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 nie tylko odwołanie do nieskończonej semiozy, ale także do waloru naturalizacji kategorii kulturowych. W tym sensie wyemancypowana metafora czysto dźwiękowa „oświetla” (rekonstruuje) fragmenty pierwotnego znaczenia metafory, gdy jeszcze pozostawała w pierwotnej jedni z poetyką (a poetyka pierwotnie jeszcze była bardziej zmysłowa, niż intelektualna). Co więcej naświetlić może także te momenty, w których wyrażane językowo mają swoje poważne niedostatki (jak zauważa Moraczewski szczególnie w opisie zjawisk superindywidualnych, niepowtarzalnych i zjawisk superogólnych, absolutnych).

Prowadzi to do konkluzji, którą Herder zdaje się potwierdzać, że myśli tak językowe, jak i niejęzykowe potrzebują swojej hermeneutyki. Nawet w ramach niejęzykowych dziedzin sztuki nie mogących być wzajemnie do siebie redukowanymi hermeneutyka pozwoli uniknąć uzyskiwania metafor niedokładnych, lub niewyjaśniających, szczególnie, że obcowanie zmysłowe, powoduje indywidualizację doświadczenia dźwiękowego i jego odbioru, zaś percepcję stawia Herder najwyżej w hierarchii zagadnień konstrukcyjnych utworu muzycznego (nawet powyżej *corps sonore*, ucieleśniających koncepcję leibnizowskich monad). „Kompozytor nie aranżuje językowej ogólności, ale jest kimś na kształt reżysera idiosynkratycznych doświadczeń”⁵³. Dla Herdera bowiem każde możliwe ludzkie postrzeganie zmysłowe, także percypowanie muzyki jest językowe. Moraczewski rekonstruując stanowisko Herdera dodaje: „**Potrzebna jest jedna hermeneutyka o wspólnych zasadach, hermeneutyka ta obejmuje całe pole sztuki. Nie istnieją takie wypowiedzi artystyczne, która by jej nie podlegały**”⁵⁴.

⁵² K. Moraczewski, *Muzyka instrumentalna...*, op. cit., s. 43.

⁵³ *Ibid.*, s. 49 i d.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 56-57.

1.3.1.3. Koncepcja syntetycznej (monadycznej) własności kategorii akustycznych

Herderowskie badanie natury owych idiosynkratycznych doznań muzycznych ufundowane jest w XVIII wiecznym, ale i wcześniejszym (wyrażonym u Athanasiusa Kirchera chociażby) poszukiwaniu ramy redukcji muzyki do jednej nadrzędnej zasady nie tylko obejmującej naukę o muzyce, ale także praktykę kompozycyjną. Kircher porządkuje swoje postrzeganie o muzyce zjawiskiem magnetyzmu, Jean-Philippe Rameau z kolei koncepcją *corps sonore*. Wedle niej cała harmonia zawsze była zawarta w brzmiącym ciele pojedynczej nuty zawierającej harmonię alikwotów unoszących się nad nią. W przeciwieństwie do Rameau, myślenia konstruktywistycznego, strukturalistycznego, Herder poszukuje koncepcji nastawionej na bodźce sensoryczne – **monad**. Dlatego też przekonuje, że sztuka muzyczna nie leży w prymacie melodii czy rządzie harmonii, ale w potężnym wpływie na słuchacza, a więc percepcji muzycznej. Doznania nigdy nie są bezrefleksyjne (więcej, refleksje doznaniowe mają swoje językowe źródło) i nie da się oddzielić wrażenia od poznania i osądu, doznanie logicznie zaś z konieczności implikuje poznanie. Estetyka więc dla Herdera jest nauką o ludzkiej percepcji – aby rozpoznać rzecz wyraźnie, nawet w najmniejszym stopniu oznacza, że jest ona wyodrębniona, wyróżniona, wyróżnienie nastąpiło bez osądu, sam osąd zaś zajmuje w tej „drabince” poznania estetycznego miejsce ostatnie⁵⁵.

Wyodrębnienie całości jest aktem wewnętrznego działania rozsądku (refleksyjnym, a więc myślowym, a więc językowym), opartym na doznaniu. Dlatego Herder w swoich czasach nie odnajdywał prawdziwej estetyki, poszukującej głównej zasady nie jako zagadnienia spekulacyjnego, konstruktywistycznego (postrzeganego np. przez Rameau jako harmonia, będąca skądinąd dla Herdera zupełnie pierwotnym i naturalnym zjawiskiem muzycznym), które w najmniejszym stopniu nie wyjaśnia wpływu muzyki na duszę. **Tylko taka hermeneutyka może być początkiem nauki muzyki i o muzyce.**

Herder przywołuje więc *casus*: gdyby akordy były naturalnym wynikiem rezonansu brzmiących strun, za jakie uważał je Rameau, nie można byłoby zrozumieć dlaczego i w jaki sposób ton wpływa na percepcję ludzką⁵⁶. Filozof więc rozróżnia od siebie rezonans i ton. To pierwsze to rodzaj złożonego zjawiska akustycznego, bardziej przyrodniczego, matematycznego, technicznego (w tym też akordy, alikwoty), podczas gdy to drugie należy

⁵⁵ J. G. Herder, *Werke*, W. Pross (red.), t. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, Munich, 1987, s. 142 [za:] E. I. Dolan, *The Idea of Timbre in the Age of Haydn*, Ithaca, 2006. [praca niepublikowana]

⁵⁶ E. I. Dolan, *op. cit.*, s. 156 i d.

właściwie do sfery estetyki (zorientowanej na badanie percepcji). Podstawą całej muzyki jest leibnizowska pierwsza chwila doznania, „gdy nie ma części ani rozszerzenia, ani figury, ani podzielności”⁵⁷. Dlatego dla Herdera *ars combinatorica* tonów to nie tylko kontrapunkcyjne ukonstytuowanie się melodii, ale „dźwiękowy akcent namiętności”⁵⁸. Wszelkie dźwiękowe następstwo, ciągi, sukcesja zogniskowana jest na rezultat hedonistycznej przyjemności w uchu, a przez swój wpływ na duszę stają się melodią, która jest dalece czymś więcej, niż wypadkową wykresu natężenia (dynamiki), wysokości i czasu.

Herder zauważa, że **nazywanie percepcyjnego wpływu dźwięków wykracza poza techniczny język muzyczny, korzystając z pojęciowej, empirycznej, wrażeniowej siatki języka** (zestawiając antytezy szorstkości i gładkości, siły i słabości, ponurości i jasności, rozbudzania i usypiania)⁵⁹. W tym sensie tony „stroją” monochord duszy i umysłu „grając” przez siły zewnętrzne oraz „dostrajając” struny myśli przez konkretne afekty tudzież uczestnictwo w tym, co otacza odbiorcę. Dlatego też Herder odrzuca pomysł klawesynu okularowego, zapewne odrzuciłby także witrażową synestezję Oliviera Messiaena, czy fortepian świetlny Aleksandra Skriabina, plasując się bardziej w postrzeganiu schönbergowskich *Klangfarbenmelodie*, doceniając plastyczną wartość estetyczną barwy tonu.

Zakładając indywidualność odbioru muzyki Herder twierdzi, że żaden instrument nie jest analogiczny do instrumentu umysłu ludzkiego, do ludzkiej wewnętrznej natury. Interesująca dla filozofa w estetyce muzyki jest przede wszystkim **wewnętrzna reakcja na emocjonalne wibracje i pasje targające odbiorcą słuchającym muzyki**. Doprecyzowując swoją teorię figuratywności muzyki wskazuje, że dźwięki nie mogą ilustrować rzeczy, bowiem każda osoba inaczej reaguje na dany ton. Wyłącza z tego twierdzenia jednak jeden wyjątek – zauważa, że istnieją pewne wspólnoty zjawisk oddziałujących na słuchaczy identycznie (np. sprawiając, że wszyscy są smutni)⁶⁰.

Korzystając ze wcześniejszych rozważań Herdera o relacji języka-myśli i muzyki nietrudno odgadnąć, że chodzi tu o stosowane figuratywne metafory dźwiękowe, które (jak w semiozie) kształtując się w ciągi oddalają się od swojego pierwotnego językowo-dźwiękowego znaczenia. Gdy metafora w ramach ciągu „przybliży się” do pierwotnego oznaczonego obiektu, wydaje się, że wedle Herdera wtedy jest w stanie oddziaływać na szeroką grupę słuchaczy, których mogą różnić koncepcje, wierzenia, wartości wynikające z różnych okresów historycznych, zaplecza kulturowego, a nawet własnego indywidualizmu.

⁵⁷ G. W. von Leibnitz, *Monadology and Other Philosophical Essays*, tłum. P. Schrecker, A. M. Schrecker, Nowy Jork, 1965 [za:] E. I. Dolan, *op. cit.*

⁵⁸ E. I. Dolan, *op. cit.*, s. 146.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 147.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 160.

Różnicującym może być chociażby styl czy gatunek (jako konwencjonalny zbiór reguł i zasad formy). Łączącym będzie fakt bycia człowiekiem, a więc wdrukowany determinizm językowy myśli i dostęp do pewnych pierwotnych własnych form ekspresyjnych, w tym niektórych figuratywnych.

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 chociażby muzyka, bardzo opornie poddają się konieczności znajomości i umiejętnego stosowania tych pojęć – problem nie tylko nomenklaturowy, ale i samoświadomościowy czy wręcz prawny artystów dokonujących twórczych działań jak: opracowanie, adaptacja, aranżacja, rearanżacja, transkrypcja, harmonizacja istniejących utworów). W ostatnich latach istotnym zagadnieniem na gruncie nauk o języku i kulturze stało się badanie przekładu intersemiotycznego, propozycji Romana Jakobsona wyróżnienia przekładów intralingwalnego, interlingwalnego oraz intersemiotycznego⁶¹, tego ostatniego wymienionego zjawiska nie ograniczającego się wyłącznie do interpretacji znaków językowych za pomocą znaków językowych, ale i interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów semiotycznych (które nie byłoby prostą komplementarnością), co otwiera możliwość stosowania tej koncepcji do szerokiego spektrum obszarów kultury, począwszy od literatury (zarówno poezji, dramatu jak i prozy), ale też komiksu, filmu i serialu, wideo, 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 naczelných zasad organizacyjnych – zarówno formalnych, jak i chociażby dramaturgicznych, technologicznych itp.

Już w przytoczonych poglądach Herdera wyraźnie wylaniało się przekonanie, że przekład nie polega wyłącznie na rekonstrukcji przekazu referencyjnego w nowym języku (w tym przypadku systemie znaków), ale na wytworzeniu nowych relacji (które generuje nowy język, mający swoją własną „poetykę”) w sposób twórczy, ustanawiający w zasadzie

⁶¹ R. Jakobson, *On Linguistic Aspect of Translation*, [w:] *On Translation*, 1958.

nowe, choć zależne od pierwotnego źródła, dzieło sztuki – mogące poszerzyć czy usprawnić (ale i wręcz przeciwnie!) rozumienie tekstu źródłowego. Stąd Herder zwraca uwagę na konieczność posiadania wysokich kompetencji przez tłumacza a wręcz jego „geniuszu”, aby takie poprawne tłumaczenie przeprowadzić – nie tylko przez rekreację reguł znaczeniowych i językowych, ale i odtwarzanie właściwości wrażeniowych tekstu źródłowego. Nawiązując niejako do Herdera Haroldo de Campos pisząc o intersemiotyzmach zwracając uwagę, że nie **tylko to co jest oznaczane, ale i sam znak (sam namacalny znak znaku, z całą jego morfologiczną materialnością – wizualnością, brzmieniem) podlega tłumaczeniu**⁶².

Dlatego tłumaczenie nie jest równoważne tekstowi źródłowemu, przeciwnie, ono transkreuje wielopoziomowy układ relacji w ramach procesów przynależnych do różnych, wielopoziomowych i wzajemnie ograniczających się systemów semiotycznych, które w tym dziele zachodzą – poprzez działanie interpretacyjne, godząc to, co należy poświęcić (relacja zysku i straty) – aby móc dokonać skutecznego, zgodnego z założeniami tłumacza odwzorowania pierwotnego komunikatu⁶³. Stąd też popularnie w języku polskim rozróżnia się tłumaczenie od przekładu: tłumaczenie uwzględnia szerokie pasmo relacji, wymuszając na tłumaczu wyższego poziomu dyscypliny i przez to twórczego „filtrowania” przez swoją wrażliwość, przekład zaś oferuje tłumaczowi dużo szersze pole „manewru” oraz swobodę, pozwalając mu na zawężenie przekładanych warstw relacji a przez to twórczego „filtrowania” przez swoją wrażliwość.

Tłumaczenie intersemiotyczne zawiera więc w sobie dwa podstawowe działania⁶⁴:

- (1) transkreację wielopoziomowego systemu relacji między wzajemnie ograniczającymi się poziomami źródła znaku (semiotyczny system wyjściowy) i celem znaku (semiotyczny system docelowy);
- (2) ikoniczne odwzorowanie między poziomami opisowymi od znaku źródłowego do znaku docelowego.

Jedną z metod wyjaśnienia fenomenu przekładu intersemiotycznego jest **teoria znaku** w ujęciu Charlesa Sandersa Peirce’a⁶⁵, ⁶⁶. Rozgranicza on wyraźnie *common sense*,

⁶² J. Queiroz, D. Aguiar, C. s. *Peirce and Intersemiotic Translation*, [w:] P. Trifonas (red.), *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, 2015, s. 202-203.

⁶³ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 204; Cf. 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.

⁶⁴ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 213-214.

⁶⁵ Choć neopozytywizm (w tym teoria znaczenia) jest aktualnie powszechnie krytykowany maksyma pragmatyczna Peirce’a z neopozytywistyczną teorią znaczenia nie powinna być kojarzona, albowiem w zasadzie jest skrajną formą idealizmu. Przyczyną krytyki neopozytywizmu jest empiryzacja wszystkiego prowadząca aż do podważenia sensu filozofii oraz niektórych teorii naukowych w ogóle. Cf. S. Tokariew, *Charles Sanders Peirce. Między logiką a metafizyką*, Kraków, 2017, s. 107.

„zdrowy rozsądek” (mimo, że jest skrajnie subiektywny, względny i zindywidualizowany we wnioskowaniu o zjawiskach nie tylko względem innych osób, ale także samego siebie) przeciwstawiając mu wszystko, co spekulatywne (metafizyczne). Dzięki temu, że każdy postrzega zjawiska subiektywnie, zacierając różnicę między fikcją (przedmiotem o cechach zależnych od sądów) a rzeczywistością (przedmiotem o cechach niezależnych od sądów, zewnętrznym względem umysłu, choć ufundowanym na pojęciu wspólnoty – oddziałującym na zmysły z pewnymi regularnościami, pozwalającymi poznać rzeczy) można powiedzieć, jakby ludzie mogli żyć w różnych światach, a co najmniej przestrzeniach⁶⁷.

„[...] zjawiska zmysłowe są wyłącznie znakami rzeczywistości. Nie jest to jednak rzeczywistość będąca nieznaną przyczyną danych naocznych, lecz *noumenon*⁶⁸ lub pojęcia będące ostatecznym wynikiem czynności umysłowych wprowadzonych w ruch przez dane naoczne⁶⁹.”

Dlatego też peirceowska **idealistyczna teoria metafizyczna** głosi, że **substancja jest sumą swoich własności (przejawów)**. Jej istnienie oznacza możliwość bycia poznany, zaś świat nie jest zbiorem niezmiennych indywidualnych substancji, lecz płynną siecią relacji znaczeniowych. Metodologicznie idealistyczna teoria metafizyczna jest tożsama z peirce'owską **maksymą pragmatyczną** głoszącą, że **pojęcie o przedmiocie jest tożsame z pojęciem o skutkach, jakie wywiera**. Z tego też względu przejaw przedmiotu (znak) może być utożsamiony z samym przedmiotem⁷⁰.

Peirce rozróżnia typy znaków ze względu na ich morfologiczne różnice oraz sposób przekazania interpretantowi nawyku ucieleśnionego w przedmiocie (który ogranicza zachowanie interpretanta)⁷¹:

- (1) **ikona**: w wyniku obecności pewnej wspólnej znakowi i przedmiotowi cechy;
- (2) **indeks**: jako wynik bezpośredniego fizycznego oddziaływania znaku i przedmiotu oraz jako wyniku przyczynowo-skutkowego;
- (3) **symbol**: w wyniku prawidłowości relacji między znakiem a przedmiotem, prawem lub regułą.

Znak estetyczny podlegający tłumaczeniu intersemiotycznemu (jako formie uważnego odczytywania) jest przede wszystkim **ikoniczny – nierozzerwalnie związany**

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, s. 62.

⁶⁸ *νοούμενον* [*nooúmenon*] – kantowska „rzecz sama w sobie”.

⁶⁹ C. S. Peirce, w 2:470, 1871, [w:] s. Tokariew, *op. cit.*, s. 81.

⁷⁰ S. Tokariew, *op. cit.*, s. 83 i d.

⁷¹ Cf. J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*; K. Gucałski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków, 2002, s. 50 i d.

z przedmiotem, jest analogią (reprezentacją) jej własnej kompozycji, natury formalnej, strukturalnej lub materialnej. Jednocześnie ikonizacja pozwala dokonywać nowych odkryć na temat przedmiotu znaku przez obserwację cech samego znaku (co pozwala na skuteczne zdziwienie – *vide* rozdział 3.2.4). Eksponowana rola znaku jest punktem wyjścia dla procesu niekończącej się semiozy.

1.3.2.2. Semioza nieskończona

Klasycznie peirce'owska semioza (działanie znakowe) jest przedstawiana jako nieredukowalna relacja modelu triady:

przedmiot (obiekt, O) – znak (reprezentant, Z) – interpelant (interpretant, podmiot, I)⁷².

Triada stanowi nieredukowalny do prostszej relacji proces interpretacji. Można ją odczytywać jako medium komunikowania interpelantowi formy (czyli regularności dyspozycji) zawartej w przedmiocie (od obiektu przez znak). Tak rozumiana komunikacyjność w ramach triady dotyczy komunikowania formy od obiektu do Interpretatora, przez co wywołuje na interpretatorze ograniczony zespół efektów (skutków) przedmiotu za pośrednictwem znaku. w tym sensie transfer wiedzy odbywa się poprzez znaki. Interpelant (interpretant, podmiot) jest określany czasami jako *quasi*-umysł, ale nie musi on być powiązany z ludzkim umysłem, odpowiada raczej kontekstowi interpretacyjnemu, w którym zachodzi semioza⁷³. Dlatego też niekiedy interpelant jest określany jako znak o wtórnym charakterze, wytwarzany poprzez odbiorcę w wyniku percepcyjnego doświadczenia materialnego nośnika znaku i będącym odbiciem sposobu jego pojmowania⁷⁴. Jest więc formą wyobrażenia pojęciowego i jednocześnie, jak sądzę, wyobrażenia zmysłowego.

Utwór muzyczny można symbolicznie przedstawić jako:

⁷² J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 206 i d.; Tokariew tłumaczy tę strukturę jako przedmiot-znak-podmiot. *Cf.* s. Tokariew, *op. cit.*, s. 69 i d.

⁷³ J. s. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, a *Conceptual Note on Gesture Theory*, [w:] *Journal MusMat*, t. 5, nr 1, 2021, ss. 91-92.

⁷⁴ Gucałski proponuje ponadto, aby rozszerzyć peirce'owską triadę o (domyślnego do tej pory) odbiorcę, np. w ujęciu wywiedzionym z estetyki i teorii znaczenia Susanne Langer ze względu na zbieżność peirceowskiego interpretanta z langerowską koncepcją. *Vide*: K. Gucałski, *Znaczenie w muzyce...*, *op. cit.*, s. 50 i d. Dla mnie z kolei odruchowym jest potrzeba szerokiego zarysowania kontekstu (owszem, wynikający z O, Z, i, ale jednocześnie „domyślnego”). Dlatego konkretna triada semiozy zawsze będzie sprzężona z innymi, które łącznie będą dookreślać zakres relacji. Kontekst zawsze relacyjnie, preposteryjnie objaśnia, jak sądzę, znak, a przynajmniej określa jego skuteczność.

O: dźwięki – Z: partytura (lub jakikolwiek inny sposób utrwalenia) – I: wyobrażenie
pojęciowo-zmysłowe i psychofizyczna reakcja człowieka⁷⁵.

Ze względu na stosowanie przekładu intersemiotycznego w kontekście semiozy Peirce'a, proces przekładu można przedstawić schematycznie jak poniżej.

Przedmiotem znaku jest źródło, przetłumaczony obiekt ujawnia nowe informacje o źródle, filtrowanym przez wrażliwość interpretanta, który jest celem (perceptorem) procesu semiotycznego (**I intersemiotyczna interpretacja semiozy**)⁷⁶:

O: pierwotny przejaw tłumaczonego znaku – Z: struktura tłumaczenia (na „poetykę” dzieła) –
I: cel semiozy.

W ramach mojego utworu *visibilium et invisibilium* przykładem zastosowania procesu semiozy jest:

O: 	– Z: 	– I: 
fizyczne „krzesanie” zapałki ujawnione w obrazowaniu smugowym ⁷⁷	struktura dźwiękowa	wyobrażenie pojęciowo-zmysłowe kompozytora

Ryc. 1. Przykład I intersemiotycznej interpretacji semiozy.

⁷⁵ Należy zauważyć, że Ingarden, jak mi się zdaje, polemizowałby z tak ujętym stwierdzeniem, ale zostawiam to w tym miejscu. Cf. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków, 1973.

⁷⁶ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 207.

⁷⁷ „Schlieren Optiscs [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 żyłetka]. 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”. Tłumaczenie i przypisy w nawiasach kwadratowych własne. Z. Cao, Y. Huang (et al.), *Experimental Techniques [w:]* H. D. Goodellow, Y. Wang (red.), *Industrial Ventilation Design Guidebook*, t. 2, 2021.

Przetłumaczenie materialnego „obiekту” wyjściowego – w tym przypadku fizycznej czynności krzesania światła z zapałki, odbywającej się w określonych wymiarach (euklidesowych) przestrzeni fizycznej, o określonym czasie trwania i jasno wyróżnionych fazach, posiadającej również elementy zmysłowe (kinetyczne, somatyczne, celowościowe oraz audialne) – na znak – operujący muzycznymi wymiarami: wysokościowo-czasowymi, barwy, natężenia, oraz wektoru celowościowego – zostało dokonane przez osobę interpretującą (przez mnie samego, obecnego domyślnie w tym schemacie) w zgodzie z interpelantem, to znaczy moim percepcyjnym obrazem tej czynności (jako czynności ciągłej, prowadzącej do zmiany stanu). 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 wraz ze swoją iteracją w procesie ustępując miejsca innym kategoriom mogą być traktowane dość swobodnie – być rzeczami, pojęciami, znakami. w pewnym sensie oznaczenia O, Z, i mogą stać się wzajemnymi swoimi transmutacjami w ramach spirali nieskończonej semiozy. Wtedy triady te będą redukowalne do zależności niższego rzędu, aż do ustalenia „źródłowej” nieredukowalnej triady semiozy, w której faktycznie istniejący obiekt został oznaczony pierwszy raz znakiem i odczytany przez interpretanta.

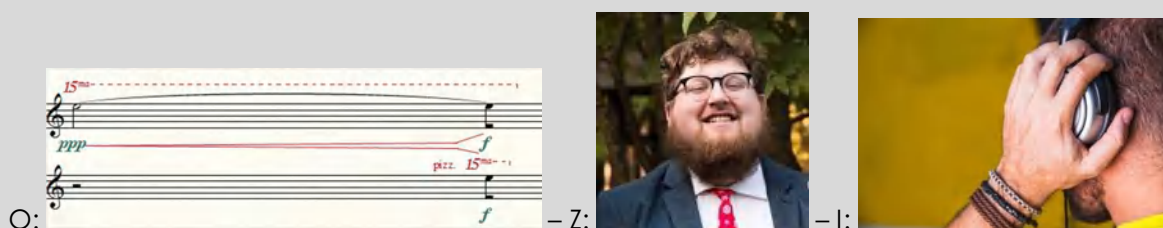
Ponownie, ze względu na stosowanie przekładu intersemiotycznego w kontekście semiozy Peirce’a proces przekładu można ująć jako „wyższą” formę interpretacji w odniesieniu do zaprezentowanego na poprzedniej stronie przedstawienia schematycznego (**II interpretacja intersemiotyczna semiozy**)⁷⁸:

Znak jest źródłem jako nowy obiekt, ma na celu przekazywanie ewentualnych nowych informacji oraz wywieranie wpływu na interpretanta.

O: struktura tłumaczenia – Z: semiotyczny cel – I: konkretny efekt wyarty na odbiorcę.

⁷⁸ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 207.

Przykładem może być (w odniesieniu do schematu z poprzedniej strony):



struktura dźwiękowa	wyobrażenie	odbiorca
zakomponowana na podstawie	pojęciowo-zmysłowe	reakcja psychofizyczna
fizycznego obiektu	kompozytora	

Ryc. 2. Przykład II intersemiotycznej interpretacji semiozy.

Pierwotnie wyodrębniony znak, będący strukturą tłumaczenia między systemami semiotycznymi (stający się teraz obiektem semiozy), wraz z „kluczem” jego dokonania, czyli interpretantem (jako nowym znakiem) zostaje poddany pod percepcyjny „osąd” odbiorcy, to znaczy, jaki efekt (obraz mentalny, reakcja psychofizyczna) zostaje nań wywarty. w tym sensie nowy interpelant jest nowym celem nowej semiozy – wywołaniem (w założeniu określonej) reakcji.

Wydaje się więc, że proces tłumaczenia dokonywany tak, aby następowała korelacja gramatyk twórczych i gramatyk odbiorczych zawsze jest co najmniej dwuetapowy, albo lepiej ujmując, 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 maksimy pragmatycznej, 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). Stąd wywodzę, że proces semiozy nieskończonej dokonuje się na dwóch płaszczyznach – poziomej i pionowej. Umiejętność nakłonienia odbiorcy do spostrzegania pokrewieństw pomiędzy kolejnymi krokami (spowodowania w nim reakcji psychofizycznej) będzie gwarantowało faktyczne przekucie teoretycznej możliwości semiozy nieskończonej na praktyczny rezultat.

Tu konieczna jest Jeszcze jedna uwaga, mianowicie zjawisko poznania ucieleśnionego pozwala na określenie semiozy jako niekoniecznie działania uświadomionego (obiekt źródłowy może być „zakryty” przed osobą dokonującą tłumaczenia ze względu na automatyzację pewnych odruchów, schematów, skryptów percepcyjnych, reagowania na skutek działania równoważnie z reagowaniem na samo działanie).

Z tego też względu Victoria Welby zauważa, że procesy semiozy to właściwie forma *Inter-translation* (międzytłumaczenia), odzwierciedlającego proces interpretacji i rozumienia zjawisk⁷⁹. Procesy semiozy są więc triadyczne, ikoniczne (manipulują fizycznością znaku), interpretacyjne (transkreują właściwości źródła) i zależne od kontekstu. Jest więc, jak zauważa Campos, uwalnianiem zjawiska przez tłumaczenie od pierwotnego wymiaru semantycznego zmuszając źródło znaku do ujawnienia się na różnych poziomach: poprzez kształtowanie nawyków, manipulacji i interpretacji⁸⁰. 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.

Przekładając to na język muzycznego rozumienia: praca wariacyjna będzie formą nieskończonej semiozy – jako ciągła iteracja O, Z, i własnych pomysłów dźwiękowych. Jednocześnie może być też tak, że znak może być interpretatorem cudzych pomysłów dźwiękowych: jako cytat, nawiązanie (zarówno *casus fugi* Johanna Sebastiana Bacha na temat „królewski”, zadany przez Friedricha II Hohenzollerna jak i wariacji na temat melodii ludowej, np. w *Passacaglii z Koncertu na orkiestrę* Lutosławskiego)⁸¹, czy transkreacja bardziej złożonych idei (np. psychologicznych aspektów form i struktury barokowej suity czy idei koncertującej w *Concerto. Re Maggiore* Andrzeja Kwiecińskiego, ale i równie dobrze postrzegania instrumentacji jako dziedziny umiejętności skutecznego oraz złożonego „tłumaczenia” z „języka” jednej obsady instrumentalnej na drugą). Może być w końcu też tak, że struktura dźwiękowa jest reprezentacją wcześniejszej koncepcji, ale niemuzycznej: np. obrazu (*vide* twórczość Marty Ptaszyńskiej), powieści (*Szklana Góra* Pawła Mykietyna), objawów choroby (*Chorea* Katarzyny Taborowskiej) *etc.*

Tu warto powrócić jednak do **maksymy pragmatycznej**, mającej służyć osiągnięciu najwyższego stopnia rozumienia znaków, które umożliwia łącznie ujawnienie trzech poziomów⁸²:

- (1) Jasność – pozwalająca rozpoznać przedmiot i umożliwiająca poprawne posługiwanie się nim (subiektywny, percepcyjny sąd);
- (2) Wyraźność – pozwalająca rozpoznać definicję przedmiotu (techniczne, obiektywne wyliczenie, sąd kategoriowy);
- (3) Skutki – zasób wiedzy jakie rezultaty może wywierać przedmiot (sąd hipotetyczny).

⁷⁹ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 207.

⁸⁰ J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 213.

⁸¹ Cf. J. s. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, s. 92.

⁸² s. Tokariew, *op. cit.*, s. 82.

Wedle założenia przez Peirce'a tożsamości przejawu z jego skutkami logicznie następuje możliwość przekładania sądu kategorycznego na sąd hipotetyczny i przez to umożliwiając dokonanie nieskończonej semiozy. Można to zobrazować na dwóch poniższych przykładach:

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

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

(2)

Przykładowa semioza dokonywana stopniowo poprzez ikoniczne transformacje i wyciągnięcie konsekwencji logicznych z maksymy pragmatycznej: wdech-wydech = świst powietrza wznoszący i opadający = zmiana układu sylwetki z napiętej na rozluźnioną = Napięcie-odprężenie = niestabilność-stabilność = dysonans-konsonans = harmoniczne następstwo kadencja(dominanta)-finalis(tonika) = nieharmoniczne i harmoniczne spektrum = przyspieszanie-zwalnianie = intensyfikowanie akcji dźwiękowej-rozrzedzanie = Tony Sheparda = [...] = *glissando*.

* * *

Uświadomienie sobie peircowskiego typu myślenia pozwoliło mi na uporządkowanie zasad konstruowania „gramatyki” *visibillum et invisibillum*, w tym kreowania gestów i ich transformacji. 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 *sui generis* założeń było wykorzystywanie aparatury obrazowania smugowego *Schlieren Optics* jako „praźródła” gestów (a nawet konkretnie jednego gestu: wydobywania fali dźwiękowej, wizualne jej „wyjście” z instrumentu, ujawnione w obrazowaniu smugowym) moje zamierzenia konceptowe, ekspresyjne, ale też czysto dźwiękowe musiały być skoordynowane z fizycznymi możliwościami, które oferuje aparatura, ale także poszukiwaniem kontekstów, w których

można je osadzać. Ostatecznie także to, co fizycznie wykonywałem używając aparatury (ze względu na wysoką czułość elementów nań się składającą, powodującą niemożliwość zastosowania jej w formie *live video* w czasie koncertu i konieczność wcześniejszego utrwalenia w formie *fixed video*) także zostało wyjęte ze swojego pierwotnego kontekstu. Szczegółowo o transformacjach gestów i ich kontekstualizacji – 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 odnosić się do szczególnego złożenia o charakterze gramatycznym, mianowicie generatywnej gramatyki Avrama Noama Chomsky'ego, „teorii językoznawczej pojmującej gramatykę jako model kompetencji językowej człowieka w jej 2 zasadniczych przejawach: **zdolności produkowania i zdolności rozumienia poprawnego tekstu w danym języku**”⁸³. Założenie, że język jest nieskończonym zbiorem zdań (potencjalnie nieskończenie długich), których generowanie opiera się na modelach syntaktycznych (w swej istocie hierarchicznych; nie tylko składniowych, ale też fonologicznych i semantycznych) mających charakter z jednej strony materialny (wyznaczony przez strukturę umysłu), eksplicytny (wyraźnie sformułowany), natywny (dostępny kompetencyjnie dla każdego człowieka od momentu urodzenia, determinowany biologicznie), transformatywny (ciągłe przekształcanie prostszych konstrukcji na złożone umożliwia nieskończoność systemu) a jednocześnie uniwersalny (wspólny dla wszelkich języków ludzkich)⁸⁴. Dla Chomsky'ego język jest zjawiskiem mentalnym, choć jego główną funkcją nie jest funkcja komunikacyjna. Ujawnianie gramatycznych struktur frazowych w teorii Chomsky'ego następuje przez użytkowanie charakterystycznych wykresów drzewkoidalnych ujawniających hierarchiczność systemową analizowanych zdań, szczególnie poziomów ich budowy: struktury głębokiej (warstwy semantyczno-logicznej) oraz struktury powierzchniowej (warstwy fonetyczno-fizycznej).

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

⁸³ [hasło] *generatywna gramatyka*, [w:] *Encyklopedia PWN* [źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/generatywna-gramatyka;3904773.html>] [dostęp: 01.05.2023].

⁸⁴ N. A. Chomsky, o *naturze i języku*, tłum. J. Lang, Poznań, 2005.

uniwersalnym kierunku przez Stephane Roy'a. Jako teoria heurystyczna, uwzględniająca hierarchiczny wymiar konstrukcji muzycznej jest jednocześnie estetycznie indukcyjna, wychodzi od ukonstytuowanego w psychologii poznawczej opisu muzycznych intuicji słuchaczy, które pojawiając się w czasie odbioru modelują mechanizmy poznawcze⁸⁵.

Generatywność w ujęciu *GTTM* nie oznacza, że ze skończonej liczby elementów (procedur i kodów) możliwe jest nieskończone generowanie (potencjalnie nieskończenie długich) utworów. Generatywność oznacza, że ze **względu na uniwersalność reguł generatywnych** (gramatyk kompozytorskich i gramatyk słuchania, gramatyk naturalnych i gramatyk sztucznych, gramatyk przetworzeniowych [np. „spektralizm”] i gramatyk zastępczych, permutacyjnych [np. „serializm”]) **słuchacz jest w stanie organizować informacje muzyczne w hierarchiczną, zrozumiałą formalnie całość**⁸⁶.

Owa uniwersalność reguł generatywnych odsłania „dwustronność” medalu każdej z gramatyk – gramatyka kompozytorska (zestaw reguł i ograniczeń stosowanych przez kompozytora) jest odwrotną stroną względem gramatyki słuchania (nieświadomie stosowanej do budowy spójnej i zrozumiałej mentalnej reprezentacji dzieła) – w tym też zasadza się naturalność i sztuczność gramatyk (to, co wykracza poza dopuszczalne z kompozytorskiego punktu widzenia schematy, jest najprawdopodobniej sekwencją niezrozumiałą z punktu widzenia słuchacza; to, co permutacyjne [niejako spekulacyjne] jest raczej płaskie hierarchicznie [choć nierzadko satysfakcjonujące intelektualnie], zaś to, co procesowe [odbierane jako bardziej „muzykalne”] wykazuje głębię hierarchiczną [choć niekoniecznie musi być intelektualnie satysfakcjonujące] dla słuchającego)⁸⁷.

Generatywność więc w tym rozumieniu, odchodząc od stanowiska Chomsky'ego, gwarantuje zapewnienie istotnej roli funkcji komunikacyjnej pod warunkiem postawienia w centrum gramatyk „naturalnych” (kompozytor powinien „słuchać” swojej gramatyki⁸⁸), choć i Chomsky zauważa, że mówiący jest w stanie zbudować zdanie, którego nigdy nie zbudował, a słuchający do zrozumienia tego, czego nigdy nie słyszał⁸⁹. Owe gramatyki z jednej strony wywodzone są na podstawie wiedzy kognitywnej uwzględniającej chociażby takie zjawiska jak enkulturacja czy naturalizacja kategorii kulturowych, z drugiej zaś opierane

⁸⁵ F. Lerdahl, R. Jackendoff, a *Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, 1983, s. 1 i d.; S. Roy, *L'analyse des musiques electroacoustique*, Paryż, 2003, s. 392.

⁸⁶ F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 7 i d.

⁸⁷ F. Lerdahl, *Cognitive Constraints on Compositional Systems*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 6, 1992, s. 101 i d.

⁸⁸ S. Roy, *op. cit.*, s. 401.

⁸⁹ Dotyczy to problematyki uniwersalnej gramatyki i kreatywnego aspektu języka. Cf. N. A. Chomsky, *Language and Mind*, Cambridge, 2006; N. A. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, 1965.

na prawach i wiedzy czerpanej chociażby z fizyki, czy akustyki (iluzje, złudzenia słuchowe itp.).

Procedury koncepcji *GTTM* porządkują procesy analizy warstw fakturalnych, sprowadzając ją niejako do kwestii hierarchii opartej na kryterium ukształtowania morfologicznego. Na tej podstawie Lerdahl i Jackendoff wyróżnili 56 reguł gramatycznych podzielonych na 4 kategorie, które ukazują jak w procesie słuchania następuje ustalanie granic pomiędzy jednostkami oraz w jaki sposób ustalane są relacje łączące te jednostki, w tym w relacje hierarchiczne⁹⁰. Dzięki temu owa gramatyka „naturalna” może być jednocześnie bardzo złożona intelektualnie o ile uwzględni spontaniczność sposobu odbioru muzyki.

Jednakże w tym ujęciu gramatyka kompozytorska i gramatyka słuchania nie są w stanie odzwierciedlić poziomu konceptualnego, czy szerzej poziomu lehmannowsko rozumianej muzyki relacyjnej – będzie nieskuteczna do zrozumienia fenomenów percepcyjnych *4'33"* Johna Cage'a czy *Pendulum Music* Steve'a Reicha. Funkcja komunikacyjna więc nie dotyczy poziomu symbolicznego (szczególnie metaforycznej ikoniczności, postrzeganej w *GTTM* dość podejrzliwie, nieomal utopijnej), raczej skłaniając do postrzegania dźwięków *per se* w odniesieniu do doświadczeń kognitywnych. Jednocześnie opis *GTTM*, szczególnie ten proponowany przez Roya, sam w sobie jest ikoniczny, choć ów ikonizm ogranicza się do przywoływania doświadczeń kognitywnych człowieka – psychosomatycznych, kinetycznych.

W centrum podejścia generatywnego jest **zagadnienie stabilności i niestabilności**: kategoria napięcia i odprężenia jest podstawowym kryterium porządkującym poziomy hierarchiczne poprzez stosowanie testu redukcji (którego idea jest już utrwalona w popularnych zwłaszcza w kręgu amerykańskim pracach teoretycznych dotyczących analizy Heinricha Schenkera⁹¹ czy Leonarda B. Meyera)⁹². Test redukcji w skrócie jest próbą odwzorowania procesu słuchania, porządkowania zdarzeń dźwiękowych w spójną, hierarchiczną strukturę; dlatego z jednej strony opiera się na zasadach grupowania, a z drugiej na zasadach redukcji przekształceń w utworze do najważniejszych jednostek.

⁹⁰ Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 345-352.

⁹¹ Sama analiza schenkerowska w swych najważniejszych założeniach zachowuje ideową łączność z założeniami generatywnej gramatyki Chomsky'ego (choć wydaje się, że obie koncepcje wykształciły się niezależnie, symultanicznie) – 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 się ze swoją admiracją do Schenkera, a ich prace powstały w nieodległej koincydencji czasowej z tekstem Slobody, w którym autor wskazał ideowe pokrewieństwo koncepcji Schenkera i Chomsky'ego. Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 111.

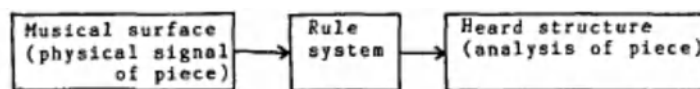
⁹² S. Roy, *op. cit.*, s. 396, s. 416 i n.; F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 106.

Wyniki owego testu redukcji wygodnie ukazują zależności na wykresach drzewkoidalnych, bardzo podobnych do drzewek Chomsky'ego.

GTTM grupuje 56 reguł gramatyki „naturalnej” w 4 kategorii podziału:

- (1) **strukturyzacja grupowania**: reguły pozwalające grupować mniejsze części w dziele w większe poziomy hierarchiczne rekurencyjne na zasadach bliskości czy podobieństwa na kolejnych, coraz wyższych poziomach (np. w teorii okresowości – motyw-fraza-zdanie-okres) zaś całość dzieła jest najwyższą warstwą tej hierarchii (pionowo, na wszystkich poziomach)⁹³;
- (2) **strukturyzacja metryczna**: reguły ustanawiające hierarchiczną strukturę czasów (metrów) porządkowanych ze względu na występowanie akcentów⁹⁴;
- (3) **zasady redukcji rozpiętości przedziałów czasowych**: po zrealizowaniu reguł strukturyzacji grupowania i strukturyzacji metrycznej, polega na wskazaniu na ich podstawie (szczególnie kryterium czasowego stałości rytmicznej) najbardziej stabilnych jednostek w dziele (poziomo, w czasie; oraz pionowo, na wszystkich poziomach). Pozwala określić to hierarchię istotności „zdarzeń”⁹⁵;
- (4) **zasady redukcji prolongacji**: strumień muzyczny dzielony jest na regiony strukturalne (pionowo, na wszystkich poziomach: (a) ze względu na konstrukcję napięć-odprężen, ciągłości lub postępu, strukturalnej „otwartości” lub „zamknięcia” jednostki oraz (b) przez określanie stopnia przyporządkowania jednostek innym jednostkom (od zależności do niezależności)⁹⁶.

System gramatyczny odpowiadałby Znakowi w Peirce'owskiej triadzie, z czym autorzy *GTTM* się nie ukrywają.



Ryc. 4. Schemat percepcyjny dzieła muzycznego wg Lerdahla⁹⁷.

GTTM jest dedykowane muzyce tonalnej i oparte na założeniu, że triada podstawowych elementów dzieła muzycznego: materiał dźwiękowy w aspekcie poziomym [wysokość] i pionowym [harmonia], oraz aspekt czasowy [rytm] są hierarchiczne, a pozostałe nie⁹⁸. Z tego względu teoria była krytykowana jako niemożliwa w stosowaniu chociażby

⁹³ Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 41 i n.

⁹⁴ Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 68 i n.

⁹⁵ Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 106 i n.

⁹⁶ Cf. F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, s. 125 i n.

⁹⁷ F. Lerdahl, *Timbral Hierarchies*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987, s. 136.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 137 i n.

do twórczości elektroakustycznej (Wayne Slawson)⁹⁹, czy innych, zdaniem twórców „nienaturalnych” (np. w bardzo ograniczonym zakresie do serializmu)¹⁰⁰. Cook określi postawę Lerdahla jako normatywny ekstremizm¹⁰¹. *GTTM*, w zamierzeniu twórców i pod pewnymi warunkami, daje się aplikować także do barwy jako gramatyki (i jej właściwym regułom oraz porządkom hierarchicznym)¹⁰², co także jest podstawą do co najmniej konsternacji – głównie ze względu na wyznaczanie twardych zasad generacji barw, co samo w sobie jest kuriozalne przy traktowaniu tak ulotnego, trudnego do opisu i analizy elementu dzieła¹⁰³.

Mimo tych problemów główny paradygmat wyznaczony przez, *sensu largo*, uniwersalne balansowanie między tym, co stabilne i tym, co niestabilne, zachęca do poszukiwania wykładni rozszerzających. Ten potencjał stosowania *GTTM* do szerszego kręgu utworów niż tonalnych, w tym także elektroakustycznych, zauważył Roy jeżeli użytek metody następuje w zakresie funkcjonalnym, wykorzystując szerokie rozumienie kategorii stabilności-niestabilności (u autorów *GTTM* opisywanej morfologicznie jako semioza: konsonans *versus* dysonans / odległość w kole kwintowym / kadencja wielka doskonała *versus* kadencja zwodnicza itp.), oraz, pomocniczo, innych „par” funkcjonalnych: akumulacja–dyspersja, przyspieszanie–zwalnianie, intensyfikacja–łagodzenie, obecność–nieobecność, poprzednik–następnik¹⁰⁴.

Roy proponuje **otwarty system triad** wyróżnianych ze względu na możliwość wzbudzania za ich pomocą poczucia: stabilności – indyferentności dookreślanej kontekstowo (mogącej funkcjonować jako element stabilny lub niestabilny) – niestabilności, oraz grupując je w trzy kategorie:

- (1) **Kategoria orientacji** w przepływie ruchu muzycznego (poczucia etapowego);
- (2) **Kategoria procesu** (dramaturgii), a w zasadzie jego percepcyjnej istoty (*au general*);
- (3) **Kategoria retoryki** (w sensie podstawowej funkcji pytanie-odpowiedź, pewnej funkcji syntaktycznej, semantycznej konstrukcji muzycznej, choć nie w sensie „kontener-zawartość”, ale bardziej „poetyki” opisowej).

⁹⁹ Cf. S. Roy, *op. cit.*, s. 413.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 414.

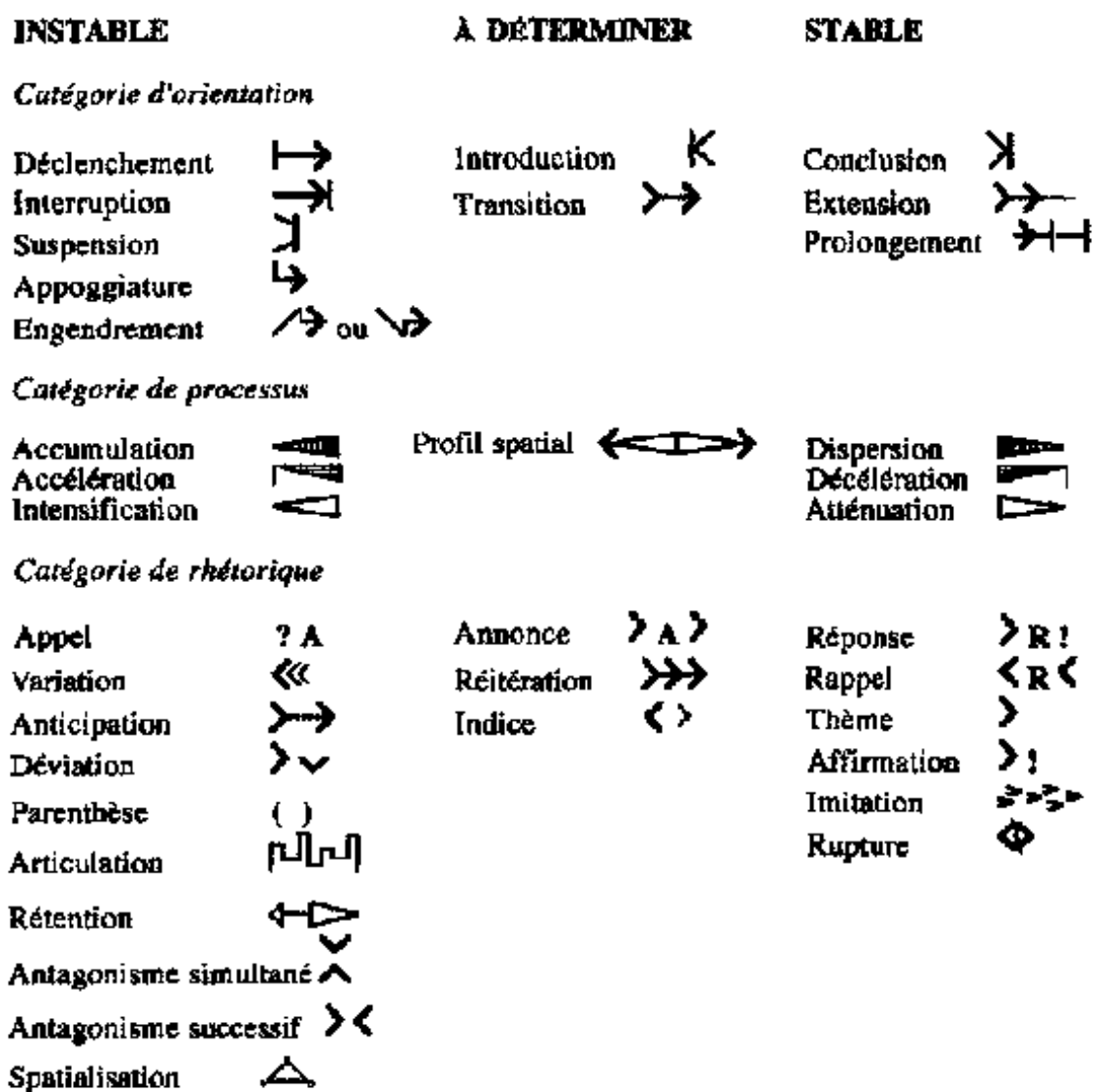
¹⁰¹ N. Cook, *op. cit.*, s. 241

¹⁰² F. Lerdahl, *Timbral Hierarchies*, *op. cit.*, s. 138 i n.

¹⁰³ Ogólnie w mojej obserwacji opis idei brzmieniowości często jest sprowadzany do worka pojęciowego mieszczącego cokolwiek.

¹⁰⁴ S. Roy, *op. cit.*, s. 418.

Opierając swoje stanowisko na elementach stabilnych i niestabilnych Roy jednocześnie formułuje hipotezę: **hierarchiczna analiza jednoczesnych jednostek to analiza jednostek niestabilnych, wiodących główną rolę w hierarchii**¹⁰⁵. Analiza jednostek stabilnych (tło) obniżyłoby wartość analityczną przez nieuwzględnianie jednostek niestabilnych (obiektów). Ponadto Roy ustala na podstawie i na wzór reguł gramatycznych *GTTM* (nie bojąc się wykluczać niektórych, jako zbyt przywiązanych do tonalności) zestaw własnych reguł, użytecznych do analizy także twórczości elektroakustycznej¹⁰⁶.



Ryc. 5. Kategoryzacja struktur niestabilnych, stabilnych i kontekstowych wg Roya oraz ich notacja symboliczna¹⁰⁷.

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

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 418 i n.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 422 i n.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 419.

zeń płynących przypomina zmodyfikowana przez Roy'a metoda *GTTM* koncepcję spektromorfologiczną Denisa Smalley'a (o której szerzej w kolejnym rozdziale), szczególnie w odniesieniu do jego klasyfikacji trajektorii ruchów dźwiękowych.

Aby określić formy ruchu i jego przemian Smalley ustanawia opisywalny „cykl życia dźwięku”¹⁰⁸ (atak, trwanie, wybrzmienie) oraz **typologię ruchu** (linearny – jednokierunkowy, dwukierunkowy, wielokierunkowy, krzywoliniowy: centryczny i wzajemny). Opisywanie trajektorii metaforami ruchu i wzrostu jako kategorii kierunkowych uważa za konieczne do utrzymania ze względu na czasowy i kognitywny sposób percepcji. Tradycyjnie rozumiane opisywanie elementów (jako procesów muzycznych, bez odwoływania się do ich percepcyjnych aspektów) jest o tyle bezsensowne, że nie wystarczy do opisanie ekspresyjno-dramaturgicznych walorów dzieła: gestów i jakości ruchu wewnątrz faktur, które można ująć dopiero różnorodnie „cieniowanymi” spektromorfologiami, posługującymi się tą podwójnie intencjonalną metaforycznością. Opis ruchu harmonicznego kategoriami Jacka Targosza – ruchu odśrodkowego (subdominantowego) i dośrodkowego (dominantowego)¹⁰⁹ – można przenieść na wyższy poziom, próbując odpowiedzieć na pytanie, jak relacje tych ruchów wpływają na generalne ukształtowanie ruchu, umownie nazywając, wyższego rzędu – obrotowe, wirowe, pericentralne. Dlatego Smalley zwraca uwagę na **4 percypowalne elementy kształtu ruchu muzycznego**¹¹⁰:

- (1) **zakorzenie**: czy ruch zmierza w kierunku swego „korzenia”, czy też nie można wyróżnić jakości związania z „korzeniem” („ukorzenia”: lot, dryf, pływanie);
- (2) **rozpoczęcie ruchu**: na jakich spektromorfologiach ruch się opiera, dynamicznych czy statycznych (gesty i faktury);
- (3) **energia i ruch**: jaki jest kierunek, intensywność trajektorii, fluktuacji w przestrzeni (także spektralnej; ewoluujące, powolne, stabilizujące się *etc.*);
- (4) **tekstutowanie wewnętrzne**: czy można przypisać cechę ciągłości bądź nieciągłości wyznaczanych przez grupowania ruchów, w ruchy wyższego rzędu (obecność elementów takich jak cykliczność, repetytywność, przerwy).

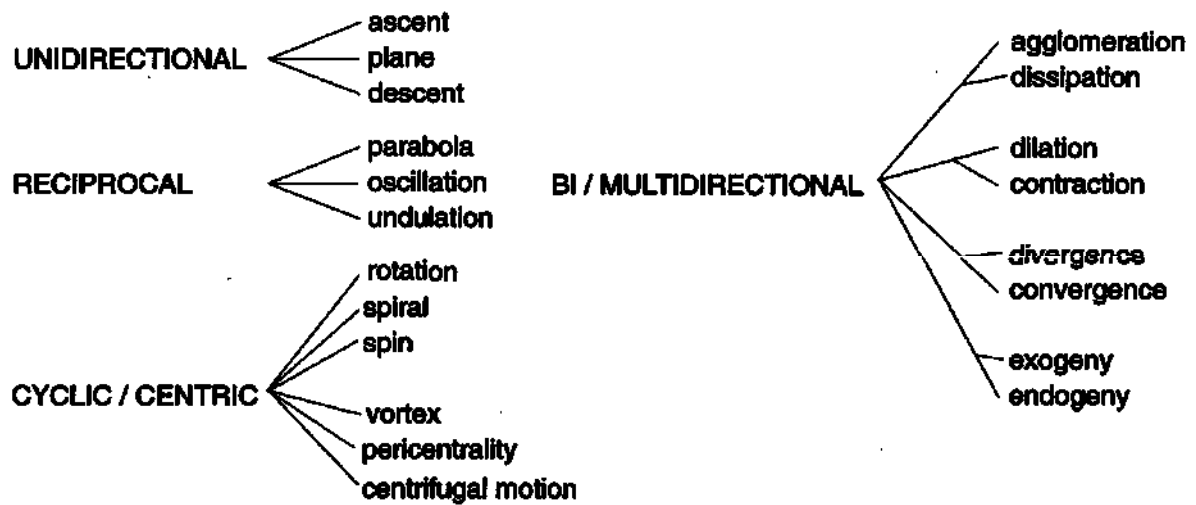
Ujęcie Smalleya odnosi się do kategorii istotnej dla *GTTM* –mianowicie stabilności i niestabilności – pośrednio. Skupia się raczej na „cieniowaniu” stosunku do kierunku, celu

¹⁰⁸ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, [w:] *Organised Sound*, t. 2, nr 2, Cambridge, 1997, s. 112.

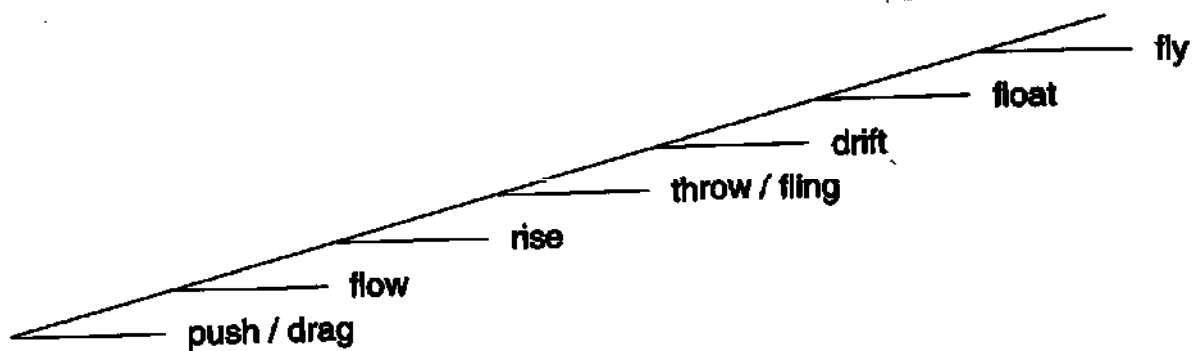
¹⁰⁹ J. Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków, 2004, s. 29 i d.

¹¹⁰ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, *op. cit.*, s. 115 i d.

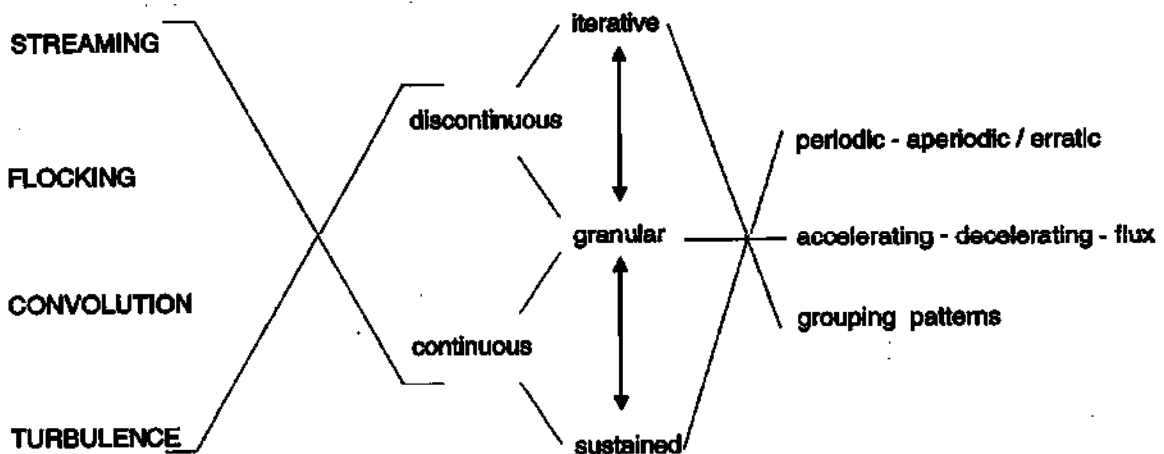
ruchu, postrzeganego na platformie różnych rozumień „przestrzenności” i stąd wyróżnia wiele propozycji kategoryzacji (o charakterze otwartym)¹¹¹.



Ryc. 6. Typologizacja procesów ruchu i wzrostu wg Smalleya¹¹².



Ryc. 7. Siedem charakterystyk ruchu wg Smalleya¹¹³.



Ryc. 8. Typologizacja ruchu teksturalnego wg Smalleya¹¹⁴.

¹¹¹ *Ibid.*, ss. 115-124.

¹¹² *Ibid.*, s. 116

¹¹³ *Ibid.*, s. 117.

W tym sensie obie propozycje można odczytywać komplementarnie, przy czym koncepcję Roya jako ideowy kierunek, zaś Smalleya, za żmudne i dokładne wyodrębnienie podstawowych propozycji „poetyk” o charakterze doszczegóławiającym¹¹⁵.

Jako istotną kategorię w mojej własnej twórczości postrzegam to, co centralne w teorii generatywnej – wyróżnienie jednostek stabilnych i niestabilnych, także w postaci osiągania syntetycznej trzeciej kategorii, wrażenia dynamistyki¹¹⁶, poprzez takie kształtowanie relacji figura-tło, które można by było przypisać relacji impuls-wybrzmienie czy obiekt-cień. Dynamistyka z jednej strony zawiesza całe zdarzenie dźwiękowe poza szeroko rozumianą siłą „grawitacyjną”, z drugiej zaś pozwala na momentowe, wydarzeniowe powracanie do owej „grawitacji”.

Tak jest ukształtowana chociażby część pierwsza *visibilium et invisibilium*¹¹⁷, w którym dla zachowania istotowej czytelności gestów nie przeprowadzam tradycyjnie rozumianej pracy motywicznej czy wariacyjnej (co przeciwstawia się kulturowemu odruchowi, potrzebie przetwarzania)¹¹⁸ zaś gesty multiplikują w nieznacznie zmienionej formie (modyfikując najczęściej jeden, czasem dwa parametry)¹¹⁹, co samo w sobie powoduje wrażenie usłatecznienia (zwrócenia do wewnątrz dramaturgii) dynamicznej akcji.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 118.

¹¹⁵ Przytoczoną metodologię uważam za dość szacowną, niemniej powstało (i powstaje) ich wiele więcej. tu muszę szczególnie wymienić (ze szczerym uznaniem i podziwem) teorię i metodologię muzyki unistycznej wyrażoną w myśli Krzysztofa Sz wajgiera. choć autor sam wielokrotnie używa pojęcia gest (np. „gest odmiany”, s. 32), daje podwaliny teoretyczne także pod inne, z mojej perspektywy, wprost gesturalne, a właściwe unizmowi jako stylowi i technice zjawiska: problem fakturoformy, kształtowanie linii (strefa, rzut, pasmo), wiązka (dyspozycja, wzór, zestrój). Sz wajgierowskie niezwykle celne intelektualnie i owocne deskrypcyjnie ujęcie gramatyki unistycznej będzie pomocne do stosowania odpowiednio (przy niezbędnej adaptacji, zachowując swoją istotę) także względem opisu innych typów ruchu w odmiennych stylistycznie i technicznie dziełach. Cf. 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 w bardzo ciekawy sposób wywodząc z filozofii *soi-moi* oraz analizy schenkerowskiej kształtuje modele *will, can, know* i *must* w dziełach, z których to ostatnie koncentruje się właśnie wokół problemu „gramatyki”. Można wymienić także i stanowczo mniej kompleksowe propozycje: Cf. 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.

¹¹⁶ Neologizm Sz wajgiera, z którego chętnie korzysta Wielecki. Cf. 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 Warszawskiej Jesień z 2015 r. (któremu wówczas dyrektorał Wielecki).

¹¹⁷ Intermedialny spektakl dźwiękowy na orkiestrę (w typie symfonietty, o składzie pojedynczo obsadzonym [wymienione 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.

¹¹⁸ Chociaż wariacyjność zawsze była dla mnie istotna, teraz poszukuję innych jej poziomów (poziom *meta*, złożen wyższego rzędu) – wariacyjności, wariantowości semioz gestów muzycznych.

¹¹⁹ Sz wajgier nazwał podobne rozumienie pracy z gestami „replikacją”. Cf. K. Sz wajgier, tekst w książeczce płyty *Muzyka Polska Dzisiaj – Portrety Współczesnych Kompozytorów Polskich – Lidia Zielińska*, polmic 090 / PRCD 1742, 2014. z powodu braku definiowania wprost, przytaczam cały kontekst wypowiedzi:

(♩ = 63) accel.

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

Ryc. 9. Multiplikacja gestów. *visibilium et invisibilium*, tt. 59-64 (redukcja).

Jednocześnie gestowi jako figurze przeciwstawiane jest tło – często *sui generis* heterogeniczne, rozwibrowane, barwne – a więc dające odczucie statyki zdynamizowanej.

„[...] 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 głośnikowych (konkretnych i elektronicznych), perkusyjnych, melicznych. Typowe dla Zielińskiej replikacje dopiero na samym końcu odsonią swą istotę jako groźne perkusyjne memento.

Słuchacz, pozbawiony w tej sytuacji prostych narracyjnych skojarzeń, zyskuje w zamian rzecz cenną: swobodę własnego scalania muzycznych sensów utworu. Materia chaotycznego z pozoru dzieła odsonia się wówczas jako postać spójna, nośna komunikacyjnie. Złożoność okazuje się stylem. Muzyka *Nobody*, mimo że komponowana z intencją otrzymania rezultatu «instant» (możliwości szybkiego przygotowania przez młodzieżową orkiestrę), może okazać się nie tylko frapująca dźwiękowo, lecz niespodziewanie też głęboka. Nikt nie jest doskonały, nic nie jest doskonałe. Takim uczynić je może dopiero odbiorca (doskonały?)”.

Ryc. 10. Przykład dynamistycznych warstw. *visibilium et invisibilium*, tt. 20-22¹²⁰.

W zamierzeniu więc realizowane jest wrażenie nie „osiągnięcia stanu”, ale jego ciągłego „osiągania”. Składa się z trzech faz: (1) momentowej intensyfikacji, przygotowania (stabilizowania się), (2) „punktowego” uruchomienia procesu (stabilizacji) i (3) jego statycznego wybrzmiewania (dyspersji). Kategorie stabilności i niestabilności traktowane są tu w ich strefach „szarości”.

¹²⁰ Gest (figura, obiekt) zaznaczony kolorem żółtym, różne warstwy fakturalne (tło, cień) zaznaczone kolorem niebieskim.

The image shows a page of a musical score for 'visibilium et invisibilium' by Witold Lutoski, measures 19-21. The score is for a full orchestra and includes various instruments like Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone, Percussion, Piano, Arpa, and Strings. The score is annotated with dynamic markings (ppp, pp, p, f) and performance instructions. A blue vertical bar highlights the first measure, a green vertical bar highlights the second measure, and a yellow vertical bar highlights the third measure. The tempo is marked as 'accele.' and the metronome is set to 55.

Ryc. 11. Procesy stabilizacji, ustabilizowania i dyspersji. *visibilium et invisibilium*, tt. 19-21 (redukcja)¹²¹.

Takie dynamistatyki mogą być kształtowane na różnych poziomach dzieła: nie tylko ogólnym rozumieniu faktury, ale procesów utworu jako większych całości (wyższego rzędu), czy konkretnych jednokierunkowych drobnych procesów niższego rzędu. Takimi są moje ulubione gesty *accelerando* i *ritardando*, łamiące jednostajność percepcyjnego odbioru czasu (z jednej strony poczucie stabilności, wyznaczone przez upływ kolejnych BPM, a z drugiej percepcyjnie odbierane wrażenie rozwarstwiania, zagęszczania, rozrzedzania intensywności czasowej procesów), które są na właśnie takim, niższym poziomie, wyrazem myślenia dynamistatycznego.

¹²¹ Proces stabilizowania się oznaczony kolorem niebieskich, „uruchomienie procesu” – zielonym, wybrzmienie – pomarańczowym.

Ryc. 12. Gest *ritardando*. *visibilium et invisibilium*, tt. 59-63 (redukcja).

Proces prekompozycji, oprócz gromadzenia gestów, był więc poświęcony na konstruowanie „modelu” proporcji etapów w dziele, z jednej strony mających w trosce percepcję i budowanie komfortu u odbiorcy, z drugiej zaś strony porządkowania tych procesów wedle jakiejś zasady. Całość utworu jest zakomponowana w proporcjach czasowych przybliżonych do „skraccającego się”, odwróconego malejąco ciągu Fibonacciego, gdzie każda z części pełni swoją ideową, wyrazową i percepcyjną funkcję¹²²:

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 (osiągnięcie kulminacji akustycznej i „wyjście” z niej) [część opowiadająca];

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

Ryc. 13. Schemat ideowo-funkcjonalny makroformy *visibilium et invisibilium*.

¹²² Tu, dla pewnego uproszczenia, bez konieczności wchodzenia w szczegóły, korzystam z opisu funkcji psychologicznych formy wyrażonych przez W. Lutosławskiego, ufundowanych na podstawie koncepcji Witolda Maliszewskiego analizującego beethovenowską formę sonatową. Cf. 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. 14. Schemat temporalny makroformy *visibillum et invisibillum*.

Całość utworu jest obramowana trwającym ambientem mającym na celu zawiązanie wspólnoty i od samego początku zorientowanie odbiorcy na wielopłaszczyznowe postrzeganie dzieła, „zanurzenie” go w „przestrzeni” dźwięku (zarówno spektaklnej – „szeleszczący”, pulsujący dron; jak i fizycznej – rozproszone „wyspy” dźwiękowe wśród publiczności). Jednocześnie stanowi zaburzenie czytelności gestów „otwarcia” i „zamknięcia” utworu: by tak rzec, w pewnym sensie percepcyjnie mój utwór ma nigdy się nie zaczynać i nigdy nie kończyć.

Jednocześnie miniaturową „makieta” całości jest część pierwsza, której odcinki także wywiedzione są z przybliżeń czasowych ciągu Fibonacciego (tym razem rosnącego) używanego jako operacji na tempie, osiągnięcia wrażenia płynnego, a zarazem niezauważalnego przyspieszania.

W tym sensie staram się, aby ziszczać konsekwentne budowanie gramatyki kompozytorskiej w opieraniu się na gramatykach słuchania, a jednocześnie zaprowadzania koherencji stosowanych środków i rozwiązań na wielu poziomach (np. sposób osiągnięcia i rozładowania kulminacji jako złożenie wyższego rzędu, upodobnione np. do jednokierunkowych gestów-procesów niższego rzędu wyznaczających fazy części pierwszej (krystalizowanie się stanu i rozproszenie w momencie krystalizacji). Idea kulminacji rozdwojonej oraz przygotowanej – nie tylko przez jakość i natężenie wydarzeń ją poprzedzających, ale niejako budowanych wcześniej „miniaturowych” wersji centralnej kulminacji, implikujących jej jakość – jest jednym z moich zainteresowań w ostatnim czasie.

Czas trwania	1'06"	1'11"	1'39"	31"	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) =dis	c	(c)	(c)	(c)	(c/ci)	(cis)
Sylaby z Credo III	-	vi-si-	bi-li-	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 właściwy	Dźwięk szum harmonia	Kulminacja1	Krzesanie harmonia	kont.	kont.	Kulminacja2	Oscylacja między spektrami	tacēt
Jakość dźwięku (grupa amatorów)	Dron (pozytywki)	kont.	Dron (przetwarzanie - chmura)	szeleszczenie	tacēt	tacēt	Szeleszczenie (przetwarzanie - chmura)	Szeleszczenie (improvizacja)	cd	Cd/tacēt	Szeleszczenie (improvizacja)	dzwonki	tacēt
Jakość dźwięku (taśma)	granulacja	kont.	kont. oddechy, głosy	kont. Glitch głos, oddechy	Glitch tarcia	Bach glitch.	kont.	kont.	oddechy	kont. Głosy Bach	kont. kont.	Kulminacja	Glitch fortepianu tarcie
Video (atak w punkcie splotu)		1:1	wolniej	wolniej	wolniej	wolniej		wolniej	wolniej			Bardzo wolno, Ujawnienie wizualne fali dźwiękowej	

Ryc. 15. Schemat formy I części *visibilium et invisibilium*.

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 spostrzeżenie dla kontekstu muzycznego ruchem jest także dźwięk czy muzyka, z tym wszakże zastrzeżeniem, że będzie to ruch fali akustycznej, w tym wszelkie relacje w które może być zaangażowana czy jej charakterystyczne zachowania, zarówno czysto przestrzenne, spektralne jak i periodyczne. Drugim obszarem zainteresowania będzie ruch fizyczny wytwarzający falę akustyczną. Z zaciekawieniem również przyjrzy się konsekwencjom, które właściwości owego ruchu wywierają na kształt zupełnie innych systemów znaków, np. systemu tonalnego z jego zasadami zbieżnymi (bądź jak niektórzy wolą – wyprowadzonymi wprost) ze spostrzeżeniami czysto akustycznymi.

Temu rozumieniu ruchu sprzeciwia się rozumienie wyrażane u Hanslicka, które korzystając z mocy metafory (analogii) „wirtualizuje” pewne aspekty lub skutki tego ruchu w inne, nieeuklidesowe przestrzenie (np. w ruch kontrapunktyczny, ruch harmoniczny, ruch toponomiczny, ruch fakturalny itp.), choć osadzone w zarówno obiektywnym jak i subiektywnym odbiorze percepcyjnym. Przeprowadzanie dalszych metafor ruchu powoduje „rozlanie się” pojęcia na kolejne obszary – zjawisk kognitywnych, kulturowych, językowych, semiotycznych, posiadających swoje własne „poetyki” i sposoby rozumowania. Już w tym momencie czysto **robocze definiowanie gestu jako ruchu posiadającego jakieś znaczenie** powoduje problem – skoro „wirtualny” ruch już jest nadaniem znaczenia względem zjawisk wygenerowanych przez ruch fizyczny – to owa metafora jako znak otrzymuje nadany kolejny znak. Ów wirtualny ruch posiada swoje różne tradycje odczytania: jak ta platońska, czy arystotelejska i tak dalej.

W ten sposób już na samym wstępie zarysowuje się obraz złożonego splotu – naturalizacji kulturowych już znaturalizowanych kategorii kulturowych, odnoszących się do różnych walorów, parametrów, szczególnie związanych z czasem, przestrzenią i zjawiskami psychofizycznymi czy społecznymi. Te z kolei podlegają także działaniom twórców w ramach różnych systemów znaków. Wtedy, powrót do bardziej fizykalnych ujęć ruchu (jak u Denisa Smalleya) wytwarza swoisty „łuk”, powrót do punktu wyjścia. Jedynym światłem oświecającym tę ścieżkę wydaje się być świadomość tych rozbieżności, które istnieją *in principio*.

Z przytoczonych w tym rozdziale treści przyjmuję więc to, co wydaje się nie zaogniać tego splotu, ale go objaśniać – świadomość „tłumaczeniowej”, „semiozowej” natury ujmowania ruchu opartej na pewnych potencjalnych wspólnotach percepcyjnych (które są szalenie interesującą perspektywą dalszych, pogłębionych badań). Jednocześnie, co pokazuje przypadek *GTTM* (gdzie, jak sądzę, błędnie przypisano walor „naturalności” do systemu tonalnego), a co przewidział już Herder, **wszelkie próby sztywnego systemowego opisu reguł generowania jakości ruchu z perspektywy badawczej wydają się być szybko tracącymi swą wartość. Koniecznością więc wydaje się potrzeba budowy otwartych (lub autoreprodukcyjnych) systemów opisowych, systemów budowy dzieł, a więc gramatyk opartych na odruchach psychofizycznych** (monadyzm Herdera, perspektywa formy zrównanej z perspektywą słuchowa u Hanslicka) i **kulturowych** (naturalizowane kategorie kulturowe, teorie semiotyczne) jako równie silnie oddziałujących. W tym zakresie ciekawym wydaje się być krok Roya adaptującego *GTTM* do dużo szerszych potrzeb.

Gest muzyczny jako wyższego rodzaju złożenie ruchu muzycznego z logicznej konieczności zawsze będzie się odwoływał do kategorii i problemów, które wprowadza drugi wymieniony. Nieuporządkowanie w tym zakresie nie spowoduje uporządkowania metodologii badania pierwszego wymienionego. Jednocześnie – wszystkie z opisanych tu skrótowo perspektyw domagają się dalszych, pogłębionych studiów (zarówno muzyczna estetyka Herdera, rola naturalizacji kategorii kulturowych i uzgodnień kompetencyjnych w percypowaniu tych samych zjawisk, uszczegółowienie royowskiego redefiniowania generatywnej gramatyki dla potrzeb muzyki), co powinno być o tyle łatwiejsze, że perspektywy te wydają się być „na czasie” i wysoce intrygującymi, potencjalnie zyskując szerokie grono badaczy jako zainteresowanych.

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 braudelowskiego *longue durée*¹²³ pozwala nawet w pojedynczych zdarzeniach teraźniejszych „chwycić” ich dużo szerszą perspektywę, ich w niej udział, stosunek do rzeczywistości już dokonanej (historii), a także, w ograniczonym zakresie, próbować przewidywać rolę w przyszłych zdarzeniach i kierunek, który wyznaczają, bądź który implikują. Jedną z teorii filozoficznych, teoria wiecznego powrotu (palingenezy światów)¹²⁴, głosi o skończonej ilości idei, które oblekane są ciągle, wraz z rozwojem wiedzy i technologii, w nowe hipostazy, nieskończoną spiralę redukowalnych semioz pierwotnych pomysłów, między którymi wytwarzają się cały czas nowe relacje^{125, 126}.

Taka perspektywa wymaga szukania punktów unifikujących, ujawniających inne oblicze sensu zdarzeń incydentalnych, posiadających z perspektywy globalnej wydarzeniowy charakter, a więc przypominających greckie ujęcie *καιρός* [*kairós*], momentu tego oto. Pozwalają one jednak uchwycić odbicie ciężaru procesów większych, zdarzeń o charakterze koniunkturalnym, długodystansowym, liczonych w dziesiątkach lat, przypominających więc

¹²³ Długie trwanie Fernand Braudel ustanowił w tekście zaczynającym się słynnym dramatycznym zdaniem o kryzysie nauk „w obecnym czasie” (ówcześnie, w 1958). Złośliwy przeprowadziłby paralelę ze stanem dzisiejszej estetyki, teorii muzyki i muzykologii oczekujących nowej teorii sztuki na miarę tej adornowskiej. Ja nie marzę nawet rościć sobie prawa do wyłożenia takiej. Cf. 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, kognitywizm, filozofia podzielają ten stan, jako wspomnianą już sytuację „splotu”, wymagającą transdyscyplinarnego podejścia. Skórzyńska wskazuje nawet „mapę” podstawowych obecnie nowych ontologii poszukujących załagodzenia kryzysu: (1) realizm spekulatywny (poszukujący na styku idealizmu, jako non-realizmu w relacji umysł-rzecz): (a) radykalny korelacionizm, (b) non-filozofia, (c) ontologia zorientowaną 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 przemian wskazuje Skórzyńska jako „posthumanizm”. Nietrudno dostrzec, że także wiele awangardowych postaw u twórców muzycznych zasada się w kontekstach wymienionych ontologii czy metodologii. Cf. A. Skórzyńska, *op. cit.*, s. 165 i d.

¹²⁴ Teoria wiecznego powrotu była głoszona chociażby przez Heraklita z Efezu, Friedricha Nitschego, oraz – jakby to wynikało z interpretacji przytaczanych w niniejszym tekście poglądów na temat sztuki, w tym muzyki – przez Jerome’a S. Brunera czy Heinricha Schenckera.

¹²⁵ w końcu nie podobna wchodzić do tej samej rzeki dwakroć, bo woda już upłynęła! Cf. Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, tłum. R. Zaborowski, E. Lif-Perkowska, Warszawa, 1996, s. 34-35 [fragment 14 [A 45] = 22 B 91].

¹²⁶ Będąc przekonany do hume’owskiego wyluszczenia, że ludzkość jest zawsze taka sama, zestawionego z herderowską wizją zależności myśli od języka, nie mam wątpliwości, że twórczość dawna z twórczością współczesną zawsze się spotka na platformie idei, nawet jeśli wyrażanych, odziewanych „w ciało” w krańcowo różny sposób, zależny wszakże od wiedzy, naturalizacji kulturowej i inkulturacji, oraz możliwości transmisji i technologii wyrażenia danego *kairósu*.

grecki *Χρόνος* [*Krónos, Chrónos*]. A ten z kolei i tak ustępuje po prostu trwaniu, długiemu trwaniu – *αἰών* [*aión*] – który jest użyteczny by opisać sposób bycia idei wiecznych, sam wiek, jako interwał czasowy, tak długi, że niemożliwy do percypowania przez jednego człowieka nawet perspektywą sędziwego życia¹²⁷, oraz samą perspektywę etapowości wieku człowieka.

W takiej kategorii, jako przejaw *aiónu*, *longue dureé* postrzegam odwieczny spór o to, czy muzyka ma moc odnosić się do rzeczywistości zewnętrznych względem siebie samej, jak choćby czy wyraża, przekazuje, ewokuje emocje, jeśli wyraża to w jaki sposób (ikoniczny, metaforyczny, zmysłowy i tak dalej). Przytoczeni w tekście Arystoteles, Platon, Hanslick i Richard Wagner (*vide* podrozdział 2.8.), są wyrazicielami, a nawet archetypami tego sporu, obrazami stanowisk swoich *Krónosów* w tym, jak sądzę, węźle gordyjskim, generującym przeciwstawne sobie, znaturalizowane kulturowo postawy aksjomatów – formalizmu (pragmatyzmu, zgodnie z którym muzyka może wyrażać tylko wewnętrzne względem siebie stany) i idealizmu (muzyka może wyrażać stany zewnętrzne względem siebie samej). Te dwa aksjomaty zawsze są odziewane w swoich *Krónosach* i *kairósach* w nowe oblicza, replikowane, ale cały czas zasadniczo zachowujące swoje ideowe DNA. Niemniej jednak pokolenia twórców i estetyków łączy to, czemu i sam Hanslick nie potrafił zaprzeczyć, mianowicie **postrzeganie muzyki jako ruchu, jako energii, jako trajektorii, jako syntetycznej struktury; oraz uwzględnienie przemożności wpływu, jaki poprzez ten ruch muzyka wywiera na człowieka.**

W moim przekonaniu idea gestu muzycznego jest formą miecza aleksandrowego władnego rozwiązać ów węzeł gordyjski. Elementy wspólne dla wszystkich wymienionych dialektyk odbijają się więc w głównych założeniach muzycznej teorii gestów, choć mogą mieć różne wyjaśnienia centralnego, uzgodnionego stwierdzenia: gest jest ruchem i komunikacją (znaczeniem). Gesty **generują dźwięki** (zarówno faktycznie – dźwięk z instrumentu, jak i abstrakcyjnie – np. fantazyjną, złożoną, syntetyczną strukturę dźwiękową), ale gesty mogą być również **transfiguracjami** (przekształceniami energii na dźwięk; struktur dźwiękowych na inne struktury dźwiękowe; ale też przekształceniami zewnętrznego względem muzyki w muzyczne – w tym reprezentacjami, np. ikonycznym odwzorowaniem jakiegoś typu ruchu w dźwięku, a równie dobrze metaforycznym przedstawieniem emocji; czy transformacją sygnału akustycznego odbieranego przez umysł w cielesną reakcję)¹²⁸. Gesty mogą być ściśle muzyczne, ale równie dobrze mogą być performatywno-wizualne, towarzysząc wytwarzaniu ruchu dźwięków oraz nań odpowiadając. Gesty mogą być częścią

¹²⁷ ta perspektywa za każdym razem przywołuje, niczym pełne nadziei *memento*, utwór *Organ2/ASLSP* (*As Slow as Possible*) Johna Cage'a, szczególnie wykonanie tegoż w Halberstadt w Niemczech (nadal trwające od 2001 r. i przewidziane do zakończenia aż w 2640 r.).

¹²⁸ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, s. 92.

gramatyki kompozytorskiej, gramatyki wykonania, gramatyki słuchania, ale też systemu technologicznego (np. interfejsu *HCI*).

W moim rozumieniu, wywodzonym od Chomsky'ego, proces generatywności *in statu nascendi* dla zachowania swojej żywotności zakłada formy transformacji, dlatego wszelkie stanowiska oscylujące wokół opozycji czerni i bieli będą właściwie odmianami szarości – przedstawione najważniejsze koncepcje gestu muzycznego, jak sądzę, ujawniają to z całą mocą. Znakomicie to koresponduje z częstym założeniem w teoriach gesturalnych o **przekroczeniu kartezjańskiego podziału na materię i umysł**. Problemem (także nie do rozstrzygnięcia) jest jednak pytanie o ontyczną naturę działania, mianowicie czy człowiek potrafi tworzyć z niczego, czy tylko twórczo przekształca to, co go otacza.

Dlatego także podział refleksji nad konceptualizacją gestu muzycznego przebiega wzdłuż stosunku do pytania czy kategorie takie jak syntetyczność, obiektywna mierzalność, znaczenie, ekspresja, treść, intencja, uświadomienie dokonywania gestu, elementy kontrolne w ramach dokonywania gestu, automatyczna odruchowość gestu (kulturowa i neurokognitywna) itp. są koniecznym elementem oraz czy zapewniają wystarczającą elastyczność definicyjną. Wzdłuż tej linii podziału przebiega formalizm (pragmatyzm, strukturalizm) jednych i idealizm drugich. Stąd wynikają poszukiwania odpowiedzi czy gest tylko z konieczności odnosi się do różnych wymiarów ruchów wykonywanych przez istotę ludzką lub czy może się odnosić do innych bytów materialnych i niematerialnych, rzeczywistych i wymyślonych.

W tym sensie gest, intuicyjnie choć rozmaicie rozumiany, wydaje mi się dobrym przecięciem odwiecznego podziału aksjomatów wewnętrzności i zewnętrznosci, jako pogodzenie obu stanowisk (choć w różnym stopniu proporcji) i przekierowanie uwagi na postrzeganie innych, istotniejszych kategorii, jak chociażby złożoności warstwowej, syntetyczności gestów, ich komunikacyjnego waloru – służących odpowiedzi w jaki sposób tworzą relacje w utworze i w jaki sposób oraz jakie zespoły efektów osiągają u odbiorców. Refleksja nad gestami wydaje się jednocześnie zupełnie naturalna, ponieważ istnieje ciągle odniesienie do jej realizacji w kategoriach zmysłowych (ruchu, energii), dostępnych (w założeniu) każdemu człowiekowi ze względu na fakt urodzenia, ale jest też jednocześnie ufundowana na procesach naturalizacji kulturowej i enkulturacji, będąc dostępną szerokiemu kręgowi uczestników kultury.

Niemniej wspólnym elementem obu stanowisk jest uwzględnienie na jakimkolwiek poziomie, że **gest muzyczny jest ruchem (fizycznym lub wirtualnym)**, dlatego refleksję należy rozpocząć od refleksji o geście w ogóle. Zwykło się zaczynać od szacownej

i posiadającej wielką *gravitas* definicji u Huguesa de Saint-Victora, dlatego tak samo, choć kreśląc swoisty kontekst, zaczynam i ja.

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

Wydawać by się mogło, że Średniowiecze – epoka emblematycznie kojarzona z głębokim rozdarciem o hierarchicznym układzie podrzędności-nadrzędności pomiędzy tym, co cielesne, zmysłowe i tym, co duchowe, metafizyczne – nie jest w stanie dać satysfakcjonującej odpowiedzi na zagadnienie gestu, który wszak obie te cechy ma syntetyzować. A jednak, właśnie ten tygiel poglądów, niepokojów społecznych, ale i absolutnej stabilności kulturowej dał przestrzeń dla tej refleksji. Refleksji rozdartej między tradycję augustiańsko-platońską: teologiczne i filozoficzne postrzeganie ciała jako „klatki duszy”, elementu animalnego, wodzącego do grzechu, który powoduje konieczność pełnej dyscypliny nad gestykulacją w celu uniknięcia przyczynku do przewiny; a tradycję tomistyczno-arystotelejską: „zniesienie” grzeszności ludzkiego ciała, ze względu na fakt inkarnacji Zbawiciela w ciało człowiecze (stworzonego wszak na obraz i podobieństwo boże – uosabiając w ciele zredukowany obraz wszechświata czy Kościoła jako ciała Chrystusowego, oraz podobieństwo do działania Syna Bożego). Druga wymieniona tradycja jednak nie ignoruje zupełnie ułomnej natury ciała, umożliwia bowiem ona postawę skruchy i miłosierdzia oraz powoduje słabość względem innych stworzeń, np. dzikich zwierząt¹²⁹. Dlatego też osoby działające pod mocą złego przedstawiane są z wykręconymi członkami (także przez śmiech czy taniec, budzące wątpliwą konotację powodującą podejrzliwość *Christianitas*)¹³⁰, zaś postaci święte w sztywnych postawach charakterystycznych romańskich i wczesnogotyckich kontrapostów. Ruch ciała bowiem wyraża, zdaniem średniowiecznych, niestabilność, pokusy, rozpustę, zaś stateczność, powolność, regularność przywołują na myśl boski, wieczny porządek wszechświata.

Jean-Claude Schmitt nazywa Wiek Średniowiecze wprost „cywilizacją gestów”¹³¹ wyrastającą na zestawieniu mowy i ruchu ciała ludzkiego, widzialnych kontenerów dla niewidzialnych treści, będących znakiem i wskazówką, wyrażających przeżycia duchowe, emocje, osobowość, służących komunikacji (wykonywanych do i ze względu na drugą osobę – będących więc zasadą więzi społecznych i religijnej więzi z Bogiem), ale też niepozbanionych wszechobecnej wówczas hierarchizacji. Najwyższe, poczesne

¹²⁹ choć i w samym Kościele pierwszych wieków konsekwencje tego stwierdzenia były przedmiotem ożywionej debaty, której apogeum przypadło na wielki ikonoklazm.

¹³⁰ Cf. J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994, s. 351-354.

¹³¹ J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Oficyna Naukowa 2008, s. 102.

miejsce zajmował oczywiście gest teologiczny, a mający wyrażać teologicznie dwojako rozumiany sakrament na mocy szacownej teologii widzialnego i niewidzialnego u Augustyna – (1) znak, poprzez który Bóg naucza¹³², oraz (2) widzialny znak niewidzialnej łaski bożej¹³³.

Wszelkie pozostałe gesty miały odwzorowywać hierarchiczną tkankę społeczeństwa, konwencjonalnie komunikując na zewnątrz i wewnątrz wspólnoty o pozycji danego człowieka. Co ciekawe, wraz z przesunięciem się paradygmatu postrzegania ruchu człowieka z augustiańskiego na tomistyczny, także i w zakresie postrzegania gestu nadeszły zmiany: „pozytywne” gesty zaczęto dopiero wyróżniać od XII wieku, pozostały także te „negatywne”, czyli *gesticulatio*, gesty uznane za przesadne czy grzeszne (jak chociażby śmiech z odsłoniętymi zębami).

Wraz z tą zmianą paradygmatu powstaje specjalna dziedzina hermeneutyczna: pedagogika gestu, która zawiera instrukcje dla nowicjuszy w zakonach jak wieść cnotliwe życie, a dzięki temu osiągnąć wieczne zbawienie duszy poprzez stosowanie dyscypliny stroju, gestów, mowy i stołu. W tym nurcie właśnie powstaje definicja Huguesa de Saint-Victor, który chociaż kieruje ją przede wszystkim do rozpoczynających życie monastyczne, dokonuje syntezy, poprzez którą zwraca się do jakiegokolwiek członka ówczesnego świata *Christianitas*, a nawet, przy umiejętnym odczytaniu, do człowieka zupełnie nam współczesnego, jakiegokolwiek kręgu cywilizacyjnego.

Hugues definiuje 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)”**¹³⁴. Definicja ta jest łudzaco podobna do definicji dyscypliny, czyli działania kontrolnego względem gestu.

Schmitt interpretuje poszczególne elementy tej definicji poczynając od zauważenia, że gest odpowiada niewidzialnemu ruchowi duszy i widzialnemu ruchowi ciała, oraz zaznacza, że sens gestu tkwi w fakcie dostrzeżenia go przez drugiego człowieka¹³⁵. Stąd wynika relacyjność gestu (dopiero spojrzenie drugiej osoby tchnie „życie” w gest) oraz syntetyczność gestu (nie rozdziela się członków ani działania od przystosowania do niego, działania od postawy, tego, co wizualne, od treści niewidzialnej itp.). Schmitt stąd

¹³² Cf. Augustyn z Hippony, o *Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, Wydawnictwo Znak, Kraków, 1996 [Księga XI, zagadnienie 2, nr 3]; Cf. V. Giraud, *Signum et vestigium dans la pensée de saint Augustin*, [w:] *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 2 (95), 2011.

¹³³ to definiowanie sakramentu, także tradycyjnie przypisywane Augustynowi z Hippony, przechowuje obowiązujący dziś *Katechizm Kościoła Katolickiego*, kanon 1131.

¹³⁴ „Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agenda et habendi modum”. Cf. Hugues de Saint-Victor, *De institutione novitorum* [tłumaczenie za:] C-J. Schmitt, *op. cit.*, s. 187. Podkreślenie własne. Odtąd – wszelkie podkreślenia własne, jeśli autor podkreślenia nie jest wskazany.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 188.

wywodzi, że możliwość odczytania gestu kulturowo ustanawia konwencja¹³⁶, co skrytykuje Guerino Mazzola zarzucając zbyt dalekosiężne definiowanie oraz założenie znaczenia jako apriorycznego elementu gestu, co dyskryminowałoby chociażby możliwość presemiotycznych¹³⁷, informacyjnych czy kognitywnych odczytań¹³⁸. W moim przekonaniu obie postawy są możliwe do pogodzenia w ten sposób, że **gest zawsze komunikuje informację (zasób danych), które można odczytać korzystając z różnorodnego zasobu metodologicznego (słownika).**

Schmitt wskazuje 4 obszary rozumienia przystosowania gestu w czasach i środowisku Huguesa¹³⁹:

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

Przystosowanie, jak sędzę, w rozumieniu Huguesa – a z punktu widzenia współczesnego człowieka chcącego jednak stosować tę definicję – jest nie do utrzymania w brzmieniu *expresis verbis*, choć z uznaniem należy przyznać, że elastyczny sposób definiowania Huguesa wytrzymuje próbę czasu pozwalając na odczytanie funkcjonalne, rozszerzające. Słownikowo ujęte rozumienie przystosowania jako „uczynienie odpowiednim do określonych potrzeb” zmieniło się przez wieki, nie jest już obwarowane moralnością doby *christianitas*. Przystosowanie gestu więc nie musi pociągać za sobą konieczności spełnienia szeregu przesłanek (w tym ograniczających), których nierespektowanie polega ściśle dyscyplinie w trosce o unikanie deprawacji duszy chuciami ciała i osiągnięcie życia wiecznego, natomiast może oznaczać spełnienie szeregu przesłanek, w tym ograniczających, w celu upewnienia się, że gest będzie wystarczająco (1) jasny (stosowność), (2) zrozumiały (celowość), (3) ograniczony, albo emfazowany w celu modulacji siły jego oddziaływania (miara), (4) wywierający oddziaływanie na drugą osobę (moralność). Słowem: ukształtowany komunikatywnie.

Definicja gestu uwzględnia dwa komponenty: **ruch ciała ludzkiego** i walor komunikatywny, a więc **formę, konfigurację (*figuratio*)** członków ciała ujawniające **cel**,

¹³⁶ *Ibid.*, s. 189.

¹³⁷ Używam tu paraleli, kalki z języka angielskiego: *presemiotism* (można również tłumaczyć jako przedsemiotyczność), w kontekście opisu postawy względem znaczenia w ramach semiotyki egzystencjalnej Maurice'a Merleu-Ponty'ego oraz tradycji refleksji wytworzonej wokół niego i kontynuowanej, nie odnotowałem 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 używa tego pojęcia intensywnie jako kluczowego w jego własnej postawie, co ma z pewnością wpływ na popularyzację.

¹³⁸ G. Mazzola (red.), *The Topos of Music III: Gestures: Musical Multiverse Ontologies*, Cham, 2017, s. 849.

¹³⁹ C-J. Schmitt, *op. cit.*, s. 189 i d.

intencję. jak zostało wspomniane dla Schmitta forma, konfiguracja ze względu na swoją wizualną (figuracyjną) ikoniczność i ruchową (ale też zdradzaną w celowościowości) **ekspresyjność (wyrażanie doświadczeń i woli)** implikuje konwencjonalne znaczenia. Mazzola z kolei proponuje raczej odczytywanie *figuratio* formalistycznie jako artykulacji całości, jako kompleksowego, choreograficznego układu anatomicznego, postrzeganego jako dana wyjściowa, *output*. Gest posiada w końcu także **nastawienie do osiągnięcia postawy (*modum*)** podlegające modalności (kształtowaniu ruchu przez akcję i nastawienie). Owo *modulatio*¹⁴⁰ tego ruchu może następować poprzez dyscyplinę (samokontrolę, albo kontrolę zzewnątrz). Jest więc to podkreślenie waloru **technicznego**, gesty są osiągane przez zachowanie człowieka¹⁴¹.

Definiowanie Huguesa można więc, jak sądzę, streścić w podziale jego elementów na **zewnątrzne i wewnętrzne** oraz **ruch i wyraz** na zasadzie antytez– *motus* jako ruch zewnętrzny (obiektywny), przeciwstawiony *agenda* jako ruchowi wewnętrznemu (intencji, zamiarowi, ruchowi jako części większego procesu, także skutków); *figuratio* jako wyraz zewnętrzny (układ, kształt, forma wyrazu, konwencja) przeciwstawione *habendi modum* jako wyrazu wewnętrznego (modalnego kształtowania, przez wolę, emocję i nastawienie).

Juan Sebastián Arias-Valero i Emilio Lluís-Puebla zauważają, że w pewnym sensie definicja Huguesa jest pragmatyczna w rozumieniu Peirce'a a w związku z tym może być interpretowana jako peirceowska trzeciorzędność (ciągłość zapośredniczona między dwoma stanami: źródłem a skutkiem) zgodnie z koncepcją trzech kategorii fenomenologicznych bytu (i ich semioz):

- (1) „pierwszość: **bezpośredniość**, pierwsze wrażenie, świeżość, sensacja, **predykat jednoargumentowy, monada**, przypadek, możliwość;
- (2) drugość: **akcja-reakcja, skutek**, opór, inność, relacja binarna;
- (3) trzeciość: **zapośredniczenie**, porządek, prawo, **ciągłość**, wiedza, relacja trójskładnikowa, triada, ogólność, konieczność”¹⁴².

Początkiem więc gestu jest pierwszość, potem trzeciość i, jako cel, drugość. „Nić życia jest trzecia; los, który ją przecina, jest drugi”¹⁴³. Transformowanie i modyfikowanie trzeciości (zapośredniczenia) doprowadza do semiotyki, dlatego definicja Huguesa więc może być odczytywana semiotycznie i podlegać procesom peirceowskiej semiozy.

¹⁴⁰ by nie przypomnieć tu muzycznej koncepcji muzyki jako *ars bene modulandi*.

¹⁴¹ G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 847.

¹⁴² J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, ss. 90-91; Cf. M. Kilanowski, *o teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżczeniu 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.

¹⁴³ J. Buchler (red.), *Philosophical Writings of Peirce*, Dover, Nowy Jork, 1940 s. 76 [za:] J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, s. 91.

Myślenie z jednej strony kategoriami semiozy gestów, a z drugiej kategoriami wyrazu, ekspresji, „emocji” zawartych w gestach jako ekspresyjnych ukształtowań (Robert S. Hatten napisze „znaczących energetycznych ukształtowań w czasie”) jednocześnie przechowujących kontekst oryginalny („ciążenie ku...”, zamierzenie, intencję) jak i pozwalających odciąć się od pierwowzoru (przez wyciągnięcie z kontekstu) kształtuje możliwość na elastyczne względem potrzeb kompozytorskich podejście do formy.

W mojej ogólnej obserwacji wyłaniają się dwa dominujące typy budowania współczesnych form zorientowanych na gesty (u kompozytorów, których można by określić jako „gesturalnych”): (1) efekt „samplera” – budowania ciągów gestów na zasadach kalejdoskopowych (powtarzania i zestawiania gestów jako zamkniętych, nieprzetwarzanych jednostek w nowych złożeniach, kontekstowych splotach, jako swoiste „szeregowanie”¹⁴⁴) –

ale i (2) ciągi „wynikania” – budowania kontekstualnych i logicznych „ciągów” (wynikania jednego gestu z drugiego, budowania między nimi relacji przyczynowo-skutkowej)¹⁴⁵ – jako swoistych przeciwstawnych porządków¹⁴⁶.

Jest to *modus operandi* myślenia, na podstawie którego buduję dramaturgię części III, oraz częściowo II: liczne powtórzenia szeregów gestów przełamywane są wyciągnięciem konsekwencji przyczynowych, następstwa. Tak samo jest dla mnie ważna zmysłowość gestu (*motus* zewnętrzny, morfologie procesu, postrzeganie etapu) jak i kontekst, w którym może być umieszczany jako znak (*motus* wewnętrzny, poetyki, retoryki).

Dzięki temu mogę kształtować swoiste „katalogi” semioz gestów, które stosuję wedle moich skojarzeń, odczuć. Nie są to wszakże „katalogi” stałe, utrwalone, ale budowane najczęściej w kontekście potrzeb konceptualizacyjnych utworu (stąd w zasadzie warunkiem wstępnym jest przeprowadzanie *researchu*, oraz porównania własnych wytworzonych w wyobraźni struktur ze znalezionymi gestami-referencjami). Najlepszym tego faktu

¹⁴⁴ Bardzo osobiście to ujmując, dla mnie taki walor ma twórczość Andrzeja Kwiecińskiego, Simona Steena-Andersena czy Marty Śniady. Charakterystycznym w ich technice kompozytorskiej jest regulowanie dynamiki procesu, napięcia i odprężenia, ekspresji poprzez natężenie i rozrzedzenie powtórzeń w czasie oraz rozszerzanie i zwężanie „ambitusu” (ilości) używanych „gestów-sampli”. Nie znaczy to, że owe powtórzenia nie są formą kształtowania znaczenia. Jednak bardziej ciąży ku replikacyjnym splotom (doraźnym, co nie znaczy niezaplanowanym; „szukającym” momentu synchronizacji kontekstów), niż formie „logicznego” wynikania *expresis verbis*. Nie mogę nie wspomnieć także o konceptualnym utworze *Alphabetised Winterreise* Erika Carlssona (zrealizowanym przez Arno Lückera). W gramatyka tego utworu jest oparta na samplowaniu słów z *Winterreise* Franza Schuberta (w wykonaniu Iana Bostridge’a i Leifa Ove Andsnesa) i ułożeniu owych sampli w porządku alfabetycznym (jako reguła pomocnicza w przypadku powtórzeń słów: o kolejności decyduje kolejność występowania w oryginalnym utworze). Jest to w zasadzie odmiana formy montażowej.

¹⁴⁵ dla mnie taki walor ma twórczość Salvatore’a Sciarrino, Pierluigiego Billione, Langa (reprezentacje radykalne), a także Bedrossiana, czy Johannes Kreidler. Mimo wrażenia montażowości jest to jednak odmiana formy procesualnej.

¹⁴⁶ Przełamaniem tej dwudzielności są propozycje formy np. u Beata Furrera, u którego z form „samplerych”, „kalejdoskopowych” bardzo powolnie, przeciągle zaczyna wyłaniać się porządek przyczynowo skutkowy. Często jest to złożenie przypominające następstwo smalleyowskiego typu złożenia gestycznego i płynnego przechodzenia do typu złożenia fakturalnego. *Vide*: B. Furrer, *Nero su nero* z opery *Viollette Schnee*.

potwierdzeniem jest dostrzegane przeze mnie zjawisko, że pewne pomysły permutacji gestów wytwarzają się już w momencie komponowania utworu, a więc po „zamknięciu” katalogu.

2.3. Gest muzyczny w ujęciu Guerino Mazzoli (et al.)¹⁴⁷

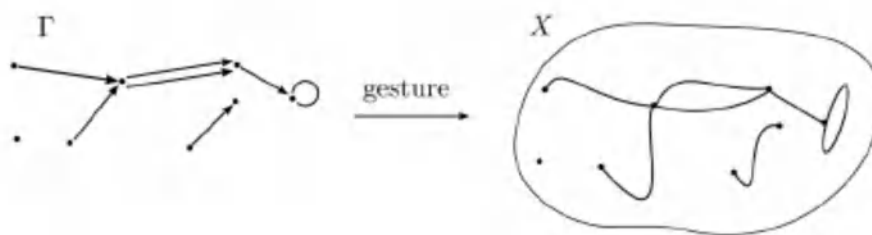
Mazzola, jako pianista freejazzowy i jednocześnie matematyk, skonstruował dość rygorystyczne ramy opisu muzykologicznego gestów na podstawie teorii toposu (w sensie logicznym, jako aspekt przynależny do teorii kategorii, będąc uogólnieniem teorii zbiorów) włączając w to teorię wykonania i opis ruchu, jako formuł matematycznych, umożliwionych przez tę samą podstawę operacji tak muzycznych, jak i matematycznych, czyli strukturę. Jednocześnie sam odszedł od ustanowionej metodologii algebraicznej na rzecz topologicznej, doszedłszy do przekonania, że formalistyczne struktury i procedury, które opisuje algebraicznie, nie pokrywają się w zupełności z jego muzycznymi zamierzeniami – swobodą i tymczasowością – choć znajduje dla nich także doraźne zastosowanie (np. do opisu gestu dyrygenta).

Mazzola definiuje gest reinterpreterując logicznie definicję Huguesa de Saint-Victor jako gest topologiczny – **diagram krzywych w przestrzeni topologicznej X (sformalizowanej przez czasoprzestrzeń)**¹⁴⁸. Kształt gestu jest określony przez diagraf kierunkowy Γ , który składa się ze strzałek i punktów odpowiednio ze sobą połączonych. Diagram przedstawia strzałki jako ciągłe ścieżki w X , a punkty jako punkty w przestrzeni topologicznej, zachowując konfigurację Γ ¹⁴⁹. Na jego podstawie możliwe jest uzyskiwanie formuł matematycznych.

¹⁴⁷ w tym podrozdziale odnoszę się do matematycznie ujętej teorii gestów, ale nie zamierzam wytwarzać wrażenia, że dla mnie samego przytaczane przez Mazzolę formuły matematyczne są w pełni zrozumiałe, zwłaszcza przy braku znajomości podstaw zagadnień zaawansowanej matematyki, takich jak teoria kategorii, bez których wyciągnięcie właściwych wniosków i uświadomienie ich konsekwencji jest uniemożliwione. Niemniej jednak, wiele kategorii koncepcyjnych czy dogmatycznych jest na tyle zrozumiała, że pozwala prześledzić ich proveniencję i osadzić w szerszym kontekście koncepcji teoretycznych, filozoficznych, nawet jeśli szereg zagadnień pozostaje dla mnie samego nieuchwytny. Powołuję się także na prace hermeneutyczne względem teorii Mazzoli, które przybliżają umysłowi niezaznajomionemu z zaawansowaną matematyką choć część znaczenia ustanowionej matematycznej teorii muzyki. Pominięcie rozumowania Mazzoli prowadziłoby do pominięcia matematycznego uzasadnienia (nawet jeśli jako hipotezy) szeregu zagadnień gestycznych: podejścia generatywnego, transformatywnego, nieskończonej semiozy, hierarchiczności struktury, abstrahowania absolutnego związania gestu względem przestrzeni i konieczności postrzegania gestu jako ruchu ciała [lub jego hipostazy], które jest krytyczne szczególnie w kontekście chociażby sonifikacji *HCI*.

¹⁴⁸ J. Arias-Valero, *Gesture Theory: Topos-Theoretic Perspectives and Philosophical Framework*, Colombia 2018, s. X-XI.

¹⁴⁹ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams, Gestures and Formulae in Music*, [w:] *Journal of Mathematics and Music*, 2007, 1 (1), s. 30; G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 914.



Ryc. 16. Topologiczne przedstawienie gestu w koncepcji Mazzoli¹⁵⁰.

Definicja odpowiada presemiotycznemu podejściu Mazzoli – nie uwzględnia znaczenia jako elementu nie przynależnego logice (nieformalnemu), a jedynie określa parametry i konfigurację figuracji dźwięku (kończyn ciała) w kontekście przestrzeni topologicznej czasoprzestrzeni (w rozumieniu euklidesowym) ruchu figuracji dźwięków (ciała). Jednak zauważa, że zaprosredniczenie w wykonaniu prędkiej czy później doprowadza do semiotyki. Mazzola wskazuje tu prawidłowość, zgodnie z którą „matematyczne formuły pozostają w relacji przemienności między wektorami gestów, zaś muzyka przeciwnie – zamraża formuły w gesty (rozwija formuły w czasoprzestrzeni)”¹⁵¹.

Głównym problemem tego definiowania, jak podkreślają Arias-Valero i Lluís-Puebla, jest **kwestia przestrzeni (topologicznej)**, a mianowicie wskazania, czy w przestrzeni euklidesowej obiekty w niej osadzone są możliwe do rozłożenia punktowo. Mazzola zauważywszy problem w wyjaśnieniu na podstawie tej definicji w jaki sposób następuje modelowanie ludzkiego ciała w sposób niedwuwymiarowy musiał zaproponować konstrukcję hipergestów – gestów gestów¹⁵² – czy lokalizacji – uogólnionych przestrzeni topologicznych – oraz wykorzystanie toposu Grothendiecka (kategorii snopów), czy kategorii topologicznych¹⁵³. Dzięki temu realizowany jest ideał Mazzoli odzyskiwania gestów (ruchu substancjalnego) z morfizmów (szczególnie funkcji) a nie tylko uwzględnienia ich początku i końca¹⁵⁴. Dlatego w rozumieniu Mazzoli **istotą gestu jest przesunięcie, ciągłość ruchu między wspomnianym początkiem i końcem**¹⁵⁵.

Mimo to, Arias-Valero i Lluís-Puebla podkreślają, że **pojęcie gestyczności samo w sobie nie jest przestrzenne**, choć można je aplikować w tych kategoriach, uzasadniając to możliwością przedstawiania ich na dwuwymiarowych diagramach, które są

¹⁵⁰ J. Arias, *op. cit.*, s. 2.

¹⁵¹ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, *op. cit.*, s. 25.

¹⁵² G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 915.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 907-908.

¹⁵⁴ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, ss. 107.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 108.

najważniejszym nieprzestrzennym odpowiednikiem gestów cielesnych¹⁵⁶. Wprowadzenie pojęcia **gestów abstrakcyjnych** ustanawia dialog pomiędzy gestami ciała a diagramami w sposób naturalny¹⁵⁷. W tym sensie wszelkie przekształcenia muzyczne są abstrakcyjne, ich istotą nie jest przestrzeń, lecz metaforycznie rozumiane dźwiękowe „przestrzenne” kształty.

Abstrakcyjny gest, zdaniem Ariasa-Valero i Lluisa-Puebly, przypomina szkielet lub kształt, reprezentujące abstrakcyjną konfigurację ucieleśnioną w konkretny kontekst. Dlatego jego topologiczna interpretacja ziszcza się jako trajektorie i punkty w przestrzeni; lub też w diagramicznej interpretacji szkieletowość ucieleśnia się jako morfizm i obiekt przyporządkowany kategorii¹⁵⁸. Stąd też wywiedzione jest, że kategoria gestów nie tylko musi być uzupełniona o **hipergesty**, ale też **gesty „niższego stopnia”** (zbiory uproszczone, teoria snopów umożliwiające przejście od tego, co lokalne do tego, co globalne) składające się na gesty. W tym sensie potencjalnie nieskończone składanie się szkieletów niższych rzędów na szkielety wyższych rzędów bardzo przypominająca nieskończoną semiozę Peirce’a. Podobne procesy opisywane są w kontekście homologii przestrzeni topologicznej (jako miary tego, jak daleko przestrzeń jest od obiektu), dla której zastępowanie triangulacji przestrzeni euklidesowej (mapowania jej trójkątami) na kwadraty lub sześciąty (które się składają z trójkątów) czy teorii kontrapunktu, w którym, wedle Mazzoli, pojedynczy interwał może funkcjonować jako gest ze względu na przyjęcie teorii nieskończoności – jest to ciągle odnoszenie się do nieskończonego procesu wskazywania gestów wyższego i niższego rzędu¹⁵⁹.

Ujawnia to fakt, że nawet na poziomie matematycznym jest gest zbyt złożoną jednostką do jednolitego opisu i **konieczne jest poszukiwanie jego uproszczonych tudzież złożonych podtypów**, z których lub na które się składa, dzięki czemu możliwe jest uchwycenie większej ilości relacji przestrzennych¹⁶⁰, szczególnie lokalizacji gestów (homotopia). Niektóre gesty abstrakcyjne reprezentują cechę nieskończoności ich generowania (w kontekście teorii przekształceń) i w taką kategorię są też ujęte, co rozwiązuje problem Mazzoli co do przekształceń obliczeń algebraicznych na podstawie konkretnych gestów¹⁶¹.

Teoria Mazzoli rozwiewa wiele problemów, ale i generuje nowe, wskazujące na konieczność przeglądu pojęcia jego formuły: chociażby ze względu na konieczność

¹⁵⁶ Formą takiego diagramu może być więc partytura, rozumiana jako wykres funkcji x od y , między wymiarem wysokościowym a czasowym.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 98.

¹⁵⁸ *Ibid.*, s. 98.

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 98, 105.

¹⁶⁰ Gest może mieć jednak, zdaniem Mazzoli, nieprzestrzenną lokalizację.

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 93; G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 919.

znalezienia prawdopodobnie istniejącego obiektu jednoczącego kategorie diagramów transformacyjnych i gestów przestrzennych, lepiej tłumaczącego tę złożoną relację niż koncepcja gestów abstrakcyjnych¹⁶².

Arias-Valero i Lluís-Puebla zauważają, że teoria gestów mimo swojej odkrywczosci i integralności jest zwykle źle rozumiana przez matematyków (uważających ją za niepoważną) i muzyków (dla których jest zbyt formalna, *ergo* bezużyteczna). Moim zdaniem, **dowiedzenie matematyczne wielu intuicji, które pojawiały się w piśmiennictwie** potwierdza jednak, że matematyka i muzyka mogą być dla siebie współkorzystne także na tym polu. Ostateczne wnioski płynące z dialektyki Mazzoli zacieślają związek między matematyką, muzyką i ludzką działalnością, co wskazują Arias-Valero i Lluís-Puebla: każda czynność ludzka jest gestem, gest wykonawcy staje się muzyką, a gest matematyka analizującego muzykę wytwarza twierdzenia¹⁶³, które z kolei mogą służyć ucieleśnianiu doświadczeń dźwiękowych przez sonifikację w ramach interfejsów *HCI*¹⁶⁴, czy analizę zarówno dzieła¹⁶⁵, jak i performatywnych gestów wykonawczych¹⁶⁶.

„Codzienna technologia jest pełna urządzeń opartych na gestach. W związku z tym teoria gestów powinna być najłatwiejszą gałęzią matematycznej teorii muzyki do udostępnienia opinii publicznej”¹⁶⁷.

W tym duchu i nurcie powstało wiele koncepcji, pozostających w ścisłej, lub luźniejszej zależności z koncepcją toposu gestu, w tym teoria morfizmu harmonicznego (Thomas Noll), teoria transformacyjna (David Lewin), kategoryczne podejście do teorii wydajności jaką jest muzyczna odmiana teorii strun (wspomiane już; Mazzola)¹⁶⁸. W tym kontekście przydatne wydaje się wczesne definiowanie gestu u Mazzoli jako **serii postaw, które mają odrębne znaczenie dla orientacji i położenia obiektu**¹⁶⁹. Jest to definiowanie funkcyjne, zogniskowane wobec problemu znaczenia w strukturze gestu, w tym (i Mazzoli) przypadku rozstrzyganego jako problemu zbioru danych, które są znaczące dla odbiorcy, wykorzystującego te dane w celowy sposób. Celem wykorzystania pozyskanych parametrów jest bezpośrednio lub pośrednio „sterowanie” (to znaczy generowanie i modulowanie) dźwiękiem przy pomocy gestu (a dokładniej mówiąc, metod odczytywania parametrów różnego rodzaju gestów przy pomocy kontrolerów ruchu, np. padów do gry, telefonów,

¹⁶² J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, s. 108.

¹⁶³ Cf. G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 1001 i d.

¹⁶⁴ Cf. *Ibid.*, s. 1103-1160.

¹⁶⁵ Cf. *Ibid.*, s. 1235-1262.

¹⁶⁶ Cf. *Ibid.*, s. 1285-1312.

¹⁶⁷ J. S. Arias-Valero, E. Lluís-Puebla, *op. cit.*, s. 110. w tym sensie rozumiem jako nadanie wymienionym czynnościom psychofizycznym rangi czynności konwencjonalnych, a więc opisu z jednej strony jako konkretnej *praxis*, jak i ontologicznych jakości tkwiących w tym działaniu.

¹⁶⁸ Szerzej: J. S. Arias-Valero, *Gesture...*, *op. cit.*; G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, *op. cit.*; G. Mazzola (red.), *op. cit.*

¹⁶⁹ G. Mazzola, M. Andreatta, *Diagrams...*, *op. cit.*, s. 44; G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 900 i d.

opasek itp.). Wymaga to stworzenia modelu systemu obsługującego gesty na potrzeby użytku kinektów i najczęściej uwzględnia moduły¹⁷⁰:

- (1) **modelowania fenomenologicznego**: analizy gestów wedle kryteriów przestrzennych, częstotliwościowych, prędkościowych. Parametry nie są podawane dokładnie, ale w formie funkcji własności systemu, opisanego matematycznie;
- (2) **modelowania funkcjonalnego**: analizy gestów możliwych do wykonania w danym otoczeniu;
- (3) **modelowania zorientowanego na użytkownika**: badania uwarunkowań fizycznych ciała.

Tak wykonywane i analizowane w systemie gesty tworzą struktury hierarchiczne, w tym szczególnie można je rozróżnić na gesty niższego i wyższego stopnia (te drugie składają się z tych pierwszych). Tomasz Lis wyróżnia również kilka innych ich rodzajów¹⁷¹:

Ze względu na sposób powstania:

- (1) oparte na trajektorii;
- (2) siłowe;
- (3) oparte na wzorach (okresowe).

Ze względu na charakterystykę ich przebiegu:

- (1) **efektywne**: osiągające określony skutek;
- (2) **akompaniujące**: towarzyszące gestom efektywnym;
- (3) **graficzne**: dostrzegalne, ale nie związane z fizycznym ruchem (postawa).

Jak sądzę, jedyną platformą, która mogłaby łączyć moje własne podejście z podejściem Mazzoli jest dostrzeganie jako szansy twórczej w nurcie *art&science*, choć nie ukrywam, że w przeciwieństwie do wspomnianego autora nie opieram mojej metody na bardzo dokładnych wyliczeniach (np. za pomocą matematycznego toposu gestu). Wyznać muszę, że wręcz jest mi to pojęciowo obce. Rozumiane przeze mnie gesty kształtuję zgodnie z dostępnymi mi pojęciowo i percepcyjnie metodami humanistycznymi czy wprost kompozytorskimi.

¹⁷⁰ T. Lis, *Tworzenie muzyki przy pomocy gestów*, Wrocław, 2015, s. 6 [praca niepublikowana, praca magisterska].

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 11-12.

Niekiedy jednak sięgam po prostsze formy obliczeń lub inspiracji matematycznych (np. wspomniany już ciąg Fibonacciego jako inspiracja formy). Ponadto, korzystając z paradygmatu CAC, w niektórych przypadkach pozyskuję materiał spektralny i wysokościowy (także przetworzenia harmoniczne) dzięki popularnemu programowi *Spear* i patchom zbudowanym w środowisku *OpenMusic*. Na potrzeby konstruowania harmonii w utworze chociażby używam formy „kalkulatora” (warsztatowo nazywam go ekspanderem interwałowym, polegającym na liniowym rozszerzaniu i zwężaniu struktur interwałowych, skalowych, harmonicznym wzdłuż osi y , wraz z możliwością budowy ich inwersji). Dzięki tego typu zabiegom w płynny i niezauważalny dla percepcji sposób można przekształcić oryginalną strukturę dźwiękową przy zachowaniu jej ogólnych proporcji. Posiłkuję się tym ekspanderem, aby uzyskiwać ciągi niektórych struktur harmonicznym, które percepcyjnie zachowują wrażenie podobnych względem siebie, albo, lepiej ujmując, replikowanych ze wspólnego źródła (jako ciekawe formy „spektralnych” dominant, albo wykrzywień szeregów harmonicznym niekiedy przypominających spektralną reinterpretację *modi* Messiaena). Jest to koncepcja, którą jeszcze rozwijam i potencjalnie może prowadzić do sformułowania bardziej kategoriycznych wniosków będących w przyszłości usystematyzowaną, kompleksową bazą wyjściową dla konstrukcji wysokościowej moich utworów.

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



Ryc. 17. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.43.



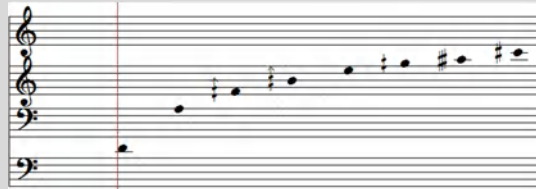
Ryc. 18. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.3.



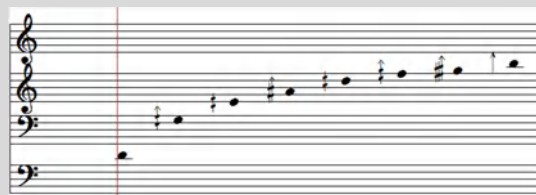
Ryc. 19. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.2.



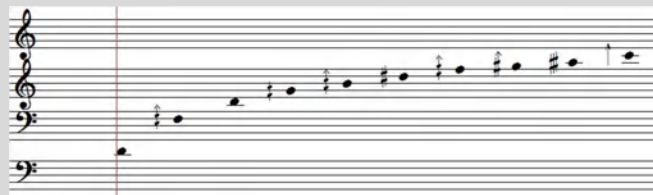
Ryc. 20. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.1.



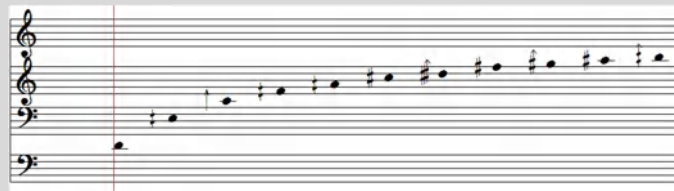
Ryc. 21. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.0.



Ryc. 22. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.8.



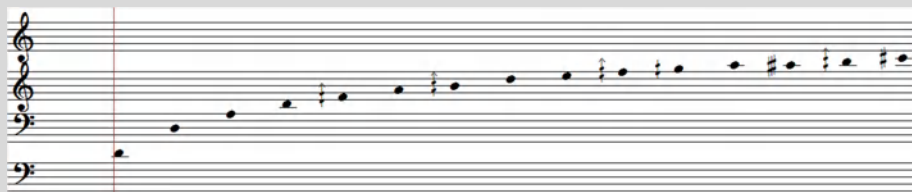
Ryc. 23. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.5.



Ryc. 24. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.3.



Ryc. 25. Rozszerzone spektrum D w proporcji ~1.08.



Ryc. 26. Spektrum D (proporcja: 1).

Ryc. 27. Spektralna progresja, *visibilium et invisibilium*, tt. 279-286 (redukcja).

W przypadku utworu *visibilium et invisibilium* podejście wysokościowe jest w pewnym sensie zorientowane symbolicznie (np. fragment *visibilium omnium et invisibilium* z *Credo III*, czy i części *III Sonaty skrzypcowej* Bacha jako *cantus firmus* i jednocześnie centra tonalne) jak i równie dobrze obliczeniowo (wskazane wyżej) oraz czysto intuicyjnie (np. wspomniana później „modulacja” między częścią III a IV, czy harmoniczna dekonstrukcja na wzór metody ekspandera w kulminacji części V). Niektóre wcześniej przygotowane wzory materiału wysokościowego w czasie pracy nad partyturą odrzuciłem, np. dokładną transkrypcję dźwięku tarcia zapatek (jako dość zawitego, trudnego do percepcyjnego powiązania) na rzecz wprowadzenia tego dźwięku *in crudo* w formie sampli w partii taśmy (część I). Odczytany z dokładnością do 1/16 tonu, pozyskany materiał ma charakter skalowy, harmoniczny i rytmiczny, mimo to, by precyzyjnie rzecz ująć, i tak jest pewnym „przybliżeniem”, ponieważ fonia wspomnianego gestu przede wszystkim opiera się na strukturach nieharmonicznych).

Ryc. 28. Przykład transkrypcji dźwięku tarcia zapátky na struktury meliczne (odrzucone w trakcie pracy nad *visibilium et invisibilium*).

Jednak mimo zasadniczej konwencjonalności operacji (*nihil novi sub sole*), których dokonują, zgodnie ze stanem mojej wiedzy *visibilium et invisibilium* jest z dwóch powodów utworem wprowadzającym *novum*: (1) aparatura *Schlieren Optics* nie była dotąd obiektem zainteresowania kompozytorów, a tym bardziej wykorzystywana w taki sposób i na taką skalę;

(2) grupa amatorów zawarta w partyturze jako istotna siła wykonawcza, jest w swojej istocie uproszczoną formą **orkiestry laptopowej** (dlatego do współpracy zaprosiłem Lambda Ensemble – Poznańską Orkiestrę Laptopową). Jest to pierwszy znany mi utwór na tak zestawione zespoły (tradycyjną orkiestrę-sinfonietę i orkiestrę laptopową) oraz media.

Teoria Mazzoli (sprzężona z podejściem godøyowskim) jest także użyteczna w sonifikacji HCI, w tym w generowaniu dźwięków przy użyciu kontrolerów ruchu. Dostrzegając wszakże liczne możliwości (ekspresyjne, dramaturgiczne), które niósłoby wprowadzenie tego typu elementów (dla części II chociażby: wizualnej, ruchowej kontroli performerera nad generowanym dźwiękiem, sprzężenia zwrotnego między ruchem i jego parametrami oraz dźwiękiem i np. jego trajektoriami), zauważam także wiele ograniczeń (odpowiednie zmapowanie, nielinearność przebiegu, element przypadku właściwy wykonywaniu *live electronics*), co powodowałoby, że w utworze, w którym tak wiele elementów pozostaje pod kontrolą synchroniczną byłoby to znaczne utrudnienie, wymagałoby dużej ilości prób itp. Dla pełnego zaprezentowania i wykorzystania potencjału (a nie tylko jako gadżetu) wymagałoby to ograniczenia środków dźwiękowych wyłącznie do... owych kontrolerów. Uznałem więc, że wynikające założenia utworu (zwłaszcza synchroniczność) nie sprzyjają użyciu kontrolerów ruchu.

2.4. Gest muzyczny w ujęciu Roberta s. Hattena

Koncepcja Hattena jest jedną z form ucieleśnienia założeń generatywności (a więc w pierwszym rzędzie budowie teoretycznie użytecznej koncepcji jako podwaliny metody analitycznej i interpretacyjnej¹⁷²), a definiowanie przez niego gestu muzycznego, choć ufundowane jest na analizach dzieł „klasyków” – Wolfganga Amadè Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta¹⁷³ – ideowo odnosi się do definicji Huguesa de Saint-Victor. Autor zauważa także, że pewne struktury w dziele zbudowane są syntetycznie (przekraczają rozdzielne traktowanie kanonicznych elementów dzieła muzycznego), hierarchicznie i wielowymiarowo (sposstrzegalne abstrakcyjnie nie tylko na poziomie partyturowym, wykonawczym, ale i w doświadczeniu percepcyjnym), ze względu na co owym strukturom można przypisać „kierunkowość”, a być może także znaczenie. Struktury te

¹⁷² R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, 2004, s. 93.

¹⁷³ R. S. Hatten, *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].

określa Hatten jako ucieleśnianie dźwięku (*embodying sound*)¹⁷⁴ i wśród nich wyróżnia gesty muzyczne¹⁷⁵, które określa jako „**znaczące kształtowanie energetyczne w czasie**”¹⁷⁶. Definiowanie Hattena jest bardzo specyficzne, skonstruowane jako wyliczenie reguł „gramatycznych” wyróżniania gestów (uzasadnione ze względu na spostrzeganie gestów jako znaków) zgrupowanych w trzech kategoriach dotyczących poznania gestu, jego natury i znaczenia. Aby można było mówić o geście, konieczne jest kumulatywne (łącznie) spełnienie przytoczonych poniżej reguł:

„Poznanie gestu:

- (1) gest nie jest działaniem wykonawczym (w celu generacji dźwięku), ale znaczącym ukształtowaniem dźwięku¹⁷⁷;
- (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 zredukowane¹⁷⁸.

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, zaakcentować¹⁷⁹;
- (2) gesty zapewniają kontynuację, nawet jeśli nie jest to kontynuacja dźwiękowa¹⁸⁰;
- (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 tematycznym¹⁸¹;

¹⁷⁴ 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].

¹⁷⁵ D. W. Scott, *Hattens Theory of Musical Gesture*, Pretoria, 2009, s. 19.

¹⁷⁶ R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 93, 95.

¹⁷⁷ Dopowie Hatten, że ufundowanym w ludzkim afekcie i jego komunikowaniu – bezpośrednim i złożonym. Jednocześnie Hatten dyskryminuje z obrotu gestami maszyny (koncepcja antropocentryczna), jako nieumiejętne w odtwarzaniu subtelnych różnic synchronizacyjnych i kontekstowych.

¹⁷⁸ Dopowie Hatten, że stąd wynika syntetyczna natura gestu oraz jego hierarchiczność – jako możliwość złożenia na wyższym poziomie.

¹⁷⁹ Gesty więc mają wydarzeniowy (a nie procesowy), nakierowany na percepcję charakter.

¹⁸⁰ Dopowie Hatten, że chodzi o ciągłość, obejmującą różne poziomy hierarchiczne gestu jednym poznaniem – to znaczy, postrzeganie percepcyjne jako jednej wartości, nie zaś długotrwały dźwięk.

¹⁸¹ Dopowie Hatten, że podlegają więc tradycyjnym procedurom kompozytorskim – takim jak praca motywiczna, przetworzeniowa, a także ogólniej rozumianym: rozwojowi, zmienności, ciągłej ewolucji.

- (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 słuchacza¹⁸²;
- (4) gesty unaoczniają intencję i zmienność emocji i działań^{183, 184}.

Rozumienie gestu w ujęciu Hattena przypomina także refleksję ingardenowską o dziele – gesty muzyczne są aksjomatem, chociaż ujawnianym w różny sposób, często subiektywny („percepcyjne teraz”) na poziomie notacji muzycznej, wykonania, odbioru, a nawet analizy, a kompozytor, wykonawca, słuchacz i analityk w zasadzie stają się pełnoprawnymi interpretatorami¹⁸⁵. Wspomniane „percepcyjne teraz” wskazuje także, że Hatten rozumie gesty jako formę prototypowej, najniższej, lapidarnej i wydarzeniowej jednostki organizacyjnej („trwają dwie sekundy”, mogłyby więc odpowiadać motywowi, choć są zjawiskiem od niego dużo szerszym ze względu na spełniane funkcje), które są grupowane hierarchicznie jako sieci relacji między sobą.

Ze względu na przyjęcie generatywnego sposobu myślenia, można stwierdzić, iż gesty można generować *ad infinitum*, modelować i cieniować (transformować). Analiza gestów dla Hattena to poszukiwanie funkcji ze względu ich wyróżnienia, aby móc systematyzacyjnie wyróżnić ograniczoną liczbę typów gestów (proces redukcyjny), jednakże systematyka ze względu na postawienie percepcji, jako głównego elementu metody ma charakter doraźny i niedefinitywny¹⁸⁶. Douglas Walter Scott bazując na generatywnym ujęciu Hattena proponuje własne 12 „algorytmów” (reguł gramatycznych) przeprowadzania analizy gestów¹⁸⁷.

Gesty, jak wskazywałem w poprzedniej pracy, dla Hattena są „ruchem wyrażonym w czasie interpretowanym jako znak, w którym zakodowana jest informacja o obiekcie wykonującym gest na kilku poziomach (istota mentalna) – o jego świadomości (umyślności, lub nieumyślności), o jakości (postawie, modalności, stanie emocjonalnym), o dynamizmie,

¹⁸² Dopowie Hatten, że chodzi tu o gesty wykonawcze (performatywne), które także podlegają grupowaniom hierarchicznym, w celu zaskarżenia sobie wspomnianej uwagi odbiorcy.

¹⁸³ Dopowie Hatten, że z tego powodu zapewniają pewien poziom „prawdy” w dziele, jako odbicia *psyche* (*ψυχή* [*psūchē*]) twórcy.

¹⁸⁴ D. Puk, *Gest muzyczny – wybrane problemy zagadnienia*, Poznań, 2020, s. 30 [praca niepublikowana, praca magisterska]; Cf. R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 93-95.

¹⁸⁵ Dlatego na każdym z tych poziomów uchwycenie gestów może zostać utracone: przez nieprawidłowe wykonanie utworu, przez niejasny dla wykonawcy zapis, przez nieuwagę słuchową, czy zignorowanie w analizie.

¹⁸⁶ R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 124.

¹⁸⁷ D. W. Scott, *op. cit.*, s. 34-35.

kierunkowości i celu owej symbolicznej reprezentacji (w tym o konwencji, na mocy której jest odczytywany, a w zasadzie jego sens się „wyłania”) ¹⁸⁸.

Międzyludzka komunikacja ruchowa, umocowana w procesach kulturowych i kognitywnych jest eksplicytnie powiązana z gestem. Dlatego też gesty mogą być jednostkami komunikatywnymi, znaczącymi, wydedukowywanymi (jako ekspresyjny wektor) na podstawie kategorii ciągłości i jakości ¹⁸⁹ jako mentalny wzór czynności fizycznej ¹⁹⁰ (ikoniczność), a poprzez te analogię mogący mieć znaczenie zewnętrzne (metaforyczność) ¹⁹¹. Gesty więc w umyśle są jak wyłaniające się „postacie” „przekazujące” afekt i emocje. Mimo to, wydaje się, że u Hattena gesty przede wszystkim powinny być stosowane logicznie, szczególnie ze względu na umiejscowienie szerokiego kręgu podmiotów jako interpretatorów gestu, przez co może nastąpić kontradycyjność między ich subiektywnymi reakcjami, poglądami, przekonaniami, odruchami, nawykami w odbiorze. Tu więc tkwi największy, jak sądzę, mankament rozumienia Hattena, to znaczy ujednoczenie (a nie uzgadnianie) stanowisk przez zignorowanie jednych i wyróżnienie drugich, prowadzące do twardej dogmatycznej „obiektywizacji” wyróżnienia gestów. Druga słabość ujęcia hattenowskiego tkwi w tym, że wytwarzając metodologię analizy gestów została ona wywiedziona i pomyślana przede wszystkim dla muzyki pewnej epoki. Mimo słuszności twierdzeń i intuicji Hattena, wytworzone narzędzie jest specjalistyczne, konkretne, ale nie uniwersalistyczne. Metodologia analizy gestów innych epok, proveniencji, nurtów *etc.* może być zrekonstruowana i wyinterpretowana ze stanowiska Hattena, ale wprost z niego nie wynika.

Hattenowskie definiowanie gestu jako „znaczącego energetycznego kształtowania w czasie” syntetyzowane poprzez korzystanie z różnych systemów biologicznych, poznawczych i kulturowych ¹⁹², prowadzi do konstatacji, że niekoniecznie odnosi się do ruchu ciała, ani działań generujących ruch (tym naraża się na krytykę Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana) – Hatten pisze wprost, że chodzi o ruch domniemany, wirtualny lub urzeczywistniony; oznaczony lub znaczący ¹⁹³. Gest w tym ujęciu dotyczy doświadczenia „w” muzyce (a nie „na jej zewnątrz”, takie jak gest wykonawcy, dyrygenta) i może być

¹⁸⁸ D. Puk, *op. cit.*, 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].

¹⁸⁹ R. S. Hatten, *a Theory of Virtual Agency*, Bloomington, 2018, s. 7 i d.

¹⁹⁰ Kategoryczność tego stwierdzenia można złagodzić koncepcją rozumienia wymiarów ruchów i gestów u Ludwika Bielawskiego.

¹⁹¹ „Nawet muzyczna reprezentacja obiektów naturalnych (np. wiatru lub burzy) mogą być ładowane z cechą ludzką lub mieszkanką uczuć motywowaną (w przypadkach, gdy reprezentujący identyfikuje się emocjonalnie z turbulencją burzy)”, tłumaczenie [za:] D. Puk, *op. cit.*, 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].

¹⁹² R. S. Hatten, *op. cit.*, s. 95.

¹⁹³ R. S. Hatten, *op. cit.*, s. 125.

wykonywany nieświadomie, ale równocześnie może zachować swoją ważność ze względu na intencję odczytującego. Pojedynczy gest ma walor¹⁹⁴:

- (1) **jakościowy**: w rozumieniu peirceowskiej pierwszości jako dotyczącego postawy, modalności lub stanu emocjonalnego osoby dokonującej;
- (2) **dynamiczny/kierunkowy/celowościowy**: w rozumieniu peirceowskiej drugości jako ujawniającego reakcje, cele i orientacje;
- (3) **symboliczny**: w rozumieniu peirceowskiej trzeciości jako opieranego na konwencjach czy interpretacjach „dodatkowego” znaczenia.

Wyróżnienie to koresponduje z wyróżnianymi w dalszej części pracy „trójce” warstw gestu: u Godøya, Theodora Wiesengrunda Adorno, Mieczysława Tomaszewskiego, Michaela Chiona, Pierre’a Schaeffera *etc.*

Spostrzeżenie Hattena, że (1) gesty nie odnoszą się tylko do ruchu fizycznego, ale równie dobrze ruchu pozamuzycznego (myśli, retoryki, komunikacji werbalnej) a jednocześnie jego (2) definiowanie gestu jako znaczącego kształtowania energetycznego w czasie (w moim rozumieniu jako formy arki, naczynia, zamykającego w sobie oryginalny kontekst, intencje, znaczenie) stały się podstawą ujęcia gestu w moim własnym rozumieniu oraz wyrażenia go w utworze *visibillium et invisibillium*.

Takimi „arkami”, „wyspami rozświetlonymi” są gesty-referencje (tzw. cytaty), np. sampel głosu Olgi Tokarczuk wymawiającej słowo „jestem”, ale i równie dobrze nawiązania do wielkich dzieł przeszłości (*Credo III*, i część *III Sonaty skrzypcowej* Bacha itp.). Wymówione jedno słowo jest streszczeniem obszerniejszego fragmentu *Mowy Noblowskiej*, zawiera w sobie też autoekspresję noblistki – wyraża szereg emocji i afektów osobistych, jest mocnym *statementem* (o roli nieomal manifestu), jest symboliczne, wyraża jej intencje, cel, zdradza w sposobie wypowiedzenia gestykulację, której w swoim wystąpieniu unikała i wyraźnie kontrolowała. Wszystko to jest, jak sądzę, zawarte w jednym, wyabstrahowanym jako gest sampli. Podobny charakter ma wykorzystywanie sampli tarcia zapalek – nie słyszac skutku, można „usłyszeć” intencję i ukierunkowanie ruchu, przeczuwając jak obietnicę to, do czego zmierza (konkretny, jakościowy skutek), a co może, choć nie musi nastąpić.

Dzięki hattenowskiemu rozumieniu jest możliwe używanie preposteryjnej teorii Mieke Bal wytwarzania relacji (wzajemnego komentowania się) między artefaktami kultury. Dlatego cytaty rozumiem nie jako wyrażanie hołdu, albo *per se* „gesty” symboliczne, ale relację, nowy kontekst, interpretację dzieł, do których nawiązuję. Zarówno one same „mówią” więcej

¹⁹⁴ *Ibid.*

o moim dziele, jak i, jak mam nadzieję, moje dzieło mówi coś więcej, o moim ich rozumieniu, stawiając je niejako w innym świetle. Dlatego też te cytaty podlegają przetworzeniom, zmianom, przekształceniom, złożeniom na różnych poziomach, są osadzone w dramaturgii czasem pierwszoplanowo, a czasem spychane są na plan zdecydowanie dalszy – drugi, trzeci. Nie chodzi bowiem wyłącznie o cytowanie jako czynność manifestacyjną, ale chodzi o organiczne otwarcie rzeczywistości przedstawionej w całej swojej złożoności. „Wyradzający się” w i części z *glitchów* i „pstryków” tymczasowy cytat Bacha (doświadczalny zdecydowanie nie wprost, ale w perspektywie drugo-planowej [akordy w orkiestrze] i trzecio-planowej [przetworzenie w partii taśmy, wielokrotne rozciągnięcie w czasie]) zapowiada z jednej strony jego pierwszo-planowe pojawienie się w części III, ale i sugeruje moją jego interpretację, mentalne skojarzenie, jako gest pochodny (poprzez semiozę) od gestu krzesania zapatek. Nie jest to cytowanie dosłowne, dokładne. Jest to forma referencji, parafrazy, zniekształcenia, ale z zachowaniem idiomatyki i pierwotnej „energii”, którą przechowuje.

Jednocześnie staram się unikać budowania konkretnych „znaczących” interpretacji (jako formy libretta), *statementów*, a przynajmniej nie myślę o tym konstruując utwór, staram się jednak przewidywać, jakie skutki przynosi wybrany materiał i jego złożenia. Wymienione działanie, którego unikam, w moim przekonaniu jest głęboko sprzeczne z rolą muzyki jako tworu efemerycznego, idiosynkratycznego, „nie wprost”. Wolę raczej o sobie myśleć jako o koordynatorze splotów kontekstów, idiosynkratycznych doświadczeń, niż o sobie ustanawiającym jednolitą interpretację. Szanując i doceniając różnorodny *background* odbiorcy staram się go zachęcać do budowania swoich własnych interpretacji i wyobrażeń. Staram się więc nagromadzać, budować wielotorowo, wielowarstwowo w nadziei, że odbiorca zechce obserwować je i syntetyzować w sobie w jakąś indywidualną, własną formę konkluzji. Nie wierzę, jak to ujął Szwaigier, w „słuchacza (doskonałego?)” (niektóre z cytatów, które dobieram, nie pochodzą przecież z uniwersalnego, powszechnie dostępnego „kanonu”, a więc są potencjalnie niedostrzegalne nawet przez specjalistów), wierzę za to w doskonałą, przemieniającą moc indywidualnego doświadczenia, które nie jest jednostronnie podsuwane, ale zachęcane do odkrycia czy przecucia we własnym zakresie.

2.5. Gest muzyczny w ujęciu Rolfa Inge Godøya (et al.)

Jednym z celów, które postawili sobie Godøya i Leman było zbudowanie spójnych ram teoretycznych i metodologicznych badania podobieństwa dźwięku i ruchu w doznaniach

muzycznych, oraz samego ruchu ciała w kontekstach muzycznych¹⁹⁵. Ich teoria, mimo wyraźnego kierunku koncepcyjnego w kierunku performatywności¹⁹⁶, jest bardzo szeroka, co umożliwi elastyczne stosowanie na różnych poziomach „ucieleśnionego poznania” dźwiękowego: poczynając od abstrakcyjnych gestów strukturalnych, przez czysto wykonawcze – muzyków, dyrygenta, czy powstających w wyniku użycia sensorów i czujników ruchu, tanecznych na zautomatyzowanych odruchach ciała kończąc. Wyjątkowo więc definiowanie gestu pozostawiam na sam koniec rozdziału, wcześniej przedstawiając i porządkując źródła, które ukształtowały przekonanie Godøya i Lemana.

Podobnie jak w innych przypadkach omawiane podejście syntetyzuje wiele różnych metodologicznie koncepcji z różnych dziedzin – kognitywistyki, języka itp. – choć wyraźnie wyczuwalny jest kierunek owej syntezy: ujęcie performatywne. Godøy i Lemana dostrzegają metaforykę opisu zjawisk brzmieniowych „etykietami” kategorii przestrzenno-zmysłowych¹⁹⁷, doceniając praktyczną użyteczność, krytykują niską kodyfikację (brak precyzji) pojęciową. Stąd też zastanawiają się, czy słusznie są uznawane za naturalne oraz w jaki sposób następuje przełamanie modalności pomiędzy systemem dźwiękowym, a systemem ruchowym, a także czy podobieństwo¹⁹⁸ wymaga zupełnej ikoniczności 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)¹⁹⁹, w którym założyciel nurtu muzyki konkretnej proponuje, jak zauważa Schreiber, metaforę syntetyczną kategorii percepcyjnych i morfologicznych²⁰⁰. Koncepcja ta wnikała z krytycznego podejścia do zachodniego systemu muzycznego, który enkulturował do rozdzielnego traktowania elementów dzieła²⁰¹. Stąd teoria Schaeffera oparta jest na uniwersalnych, międzykulturowych zasadach ludzkiej percepcji – po pierwsze rozdzielenia dźwięku od skojarzeń, dzięki czemu zachodzi proces słyszenia redukcyjnego²⁰² jako pierwszego z korelatów, po drugie zaś typologizacja opisu charakterystyki struktury

¹⁹⁵ R. i Godøy, M. Song, K. Nymo, M. R. Haugen, A. R. Jensenius, *Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience*, [w:] *Journal of New Music Research*, 2016.

¹⁹⁶ Koncepcje Rolfa Inge Godøya i Marca Lemana w ostatnim dwudziestolecu płynnie ewoluowały, co można zaobserwować czytając ich teksty w kontekście kanonicznego ich dokonania, czyli monografii z 2010, zogniskowanej zdecydowanie performatywnie. W niniejszym tekście więcej uwagi poświęcam ich mniejszym, rozproszonym tekstom, oraz głównemu, definicyjnemu rozdziałowi monografii (pozostałe rozdziały są ogniskowane raczej wokół konkretnych problemów performatywnych oraz HCI, rozwiązywanych praktycznie).

¹⁹⁷ R. I. Godøy (et al.), *Exploring...*, op. cit., s. 2.

¹⁹⁸ Stan elastyczności, przybliżoności, przy jednoczesnym nie byciu identycznymi. Cf. *Ibid.*

¹⁹⁹ Wynikająca zeń polska nomenklatura ustalona została przez Włodzimierza Kotońskiego. Cf. W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków, 2002, s. 44.

²⁰⁰ M. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012, s. 188 i d.

²⁰¹ Zresztą należy zauważyć, że opisany stan nadal trwa.

²⁰² 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.

dźwiękowej jako zjawiska intencjonalnego, holistycznego, poprzez percypowalne właściwości morfodynamiczne (masy, dynamiki, ruchu, brzmienia harmonicznego, profilu melodycznego, profilu masy i ziarnistości²⁰³). Skupienie się bowiem na kształcie pozwala oceniać podobieństwa ruchu i trajektorii.

Przedmiot dźwiękowy jest z założenia hierarchiczny – przedmiot będący składową strukturą wyższego rzędu, ze względu na wytworzenie się pomiędzy nim i ową strukturą abstrakcyjnych relacji ustanawia **przedmiot muzyczny** (Godøy mówi o zakomponowanym przedmiocie dźwiękowym²⁰⁴). Sceptycyzm, czy wręcz krytyka dosłowności traktowania „przedmiotu”, dźwięku porównywanego do kategorii topologicznych, nie unieważniły potrzeby utrzymania, wedle Chiona, „mitu dźwiękowego”: procesu reifikacji i wizualizacji zjawisk brzmieniowych, prowadzących do percepcyjnego postrzegania jako wielowymiarowe, jednorodne zjawisko²⁰⁵.

Godøy interpretuje przedmiot dźwiękowy jako holistyczną jednostkę intencjonalną utworzoną w świadomości przez własną aktywność umysłową (obrazowanie), oraz jako potencjalnie skorelowany z obrazem jakiejś akcji. Na tej podstawie kształtuje hipotezę **ciągłego procesu mentalnego śledzenia dźwięku**. Słuchanie i śledzenie umożliwiają obrazowanie mentalne w ramach wszystkich domen (postrzeganie, myślenie, myślenie abstrakcyjne). Schaefferowska idea, bliska fenomenologicznemu myśleniu, opisana jest tak:

- (1) „przedmiot dźwiękowy nie jest 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”²⁰⁶, ²⁰⁷.

Wyróżnia także 3 elementy przedmiotu dźwiękowego:

- (1) **pobudzające i modulujące dźwięk**: transfer energii od wykonawcy do instrumentu; obwiednie, dramaturgia zamknięta w jednym dźwięku (geście); kontinuum między dźwiękami podtrzymywanymi, iteracyjnymi, impulsywnymi i innymi;

²⁰³ M. Lech, *Pierre’a Schaeffera próba stworzenia metody analizy muzyki elektroakustycznej*, [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 33 (2/2017), s. 102 i d.

²⁰⁴ R. I. Godøy, *Images of Sonic Objects*, [w:] *Organised Sound*, 15 (1), Cambridge, 2010, s. 60.

²⁰⁵ M. Schreiber, *Muzyka i metafora...*, *op. cit.*, s. 189.

²⁰⁶ M. Chion, *Guide des objets sonores*, Paryż, 1983, s. 34; Cf. E. Schreiber, *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre’a Schaeffera. od metafory do kompozycji*, [w:] *Kultura współczesna*, 1 (72), Warszawa, 2012, s. 32.

²⁰⁷ Spostrzeżenia te spotykają się bardzo blisko ze spostrzeżeniami Ingardena o naturze dzieła i doświadczenia muzycznego.

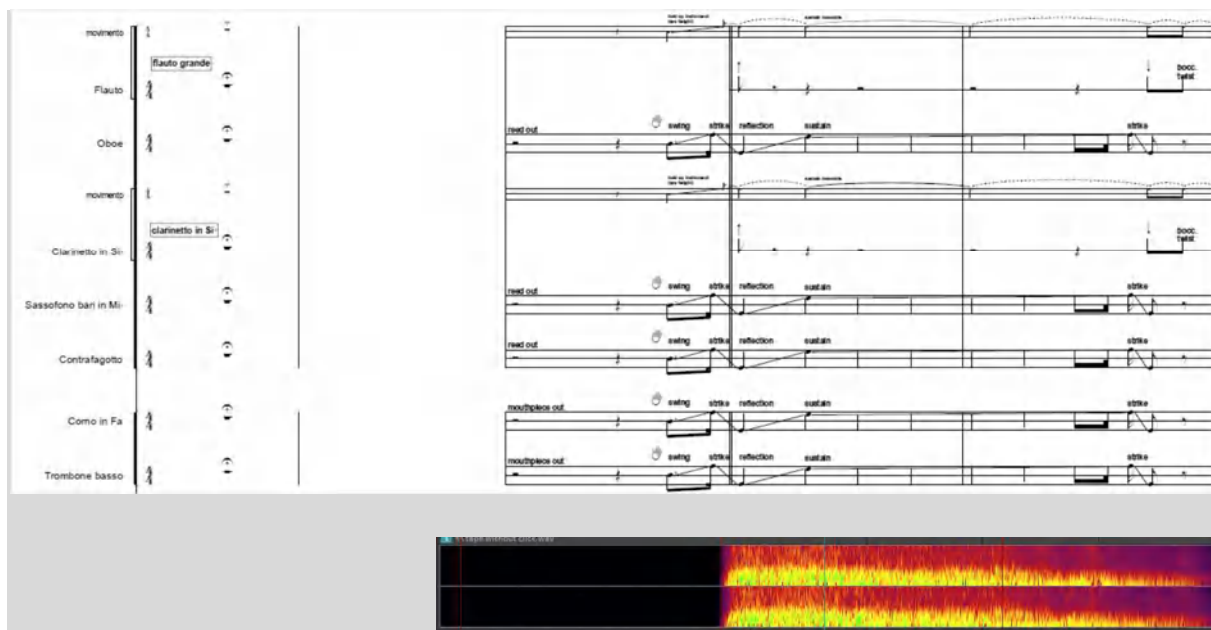
- (2) **śledzenie dźwięku**: nie związane z produkcją, ale związane ściśle z funkcjami dźwięku śledzenia obwiedni rezonansowej (konturu, melodii, rytmiki), kształtu widmowego (barwy, dynamiki), itp.;
- (3) **akcje towarzyszące**: zsynchronizowane z pewnymi cechami muzyki; amodalne, afektywne lub emotywne gesty związane z doświadczeniem odczucia u muzyka (wysiłek, prędkość, niecierpliwość, niepokój, spokój, równowaga, uniesienie, złość)²⁰⁸.

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

Przy okazji przywołania ojca muzyki konkretniej 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 osadzona w myśleniu nad poszukiwaniem wspólnej płaszczyzny między instrumentami i dźwiękami elektroakustycznymi, między którymi wytwarza się relacja uzupełniania, homeostazy, niczym dwa wątki współtworzące jednorodną (w miarę) tkaninę.

Bardzo często w partii elektronicznej wykorzystuję zgodność procesu (część I, IV, V – zwłaszcza unifikację gestu w punktach synchronicznych i wspieranie w momentach „doprowadzenia”, a po osiągnięciu – poligenizację, dyspersję), choć z zachowaniem odrębności „poetyki” materiałowej warstw (partia taśmy jest oparta o przetworzenia sampli, partia grupy amatorów – o grę na obiektfonach i drobnych instrumentach, przetwarzanie *live*, generowanie tonów sinusoidalnych). Czasem zaś relacja jest ukształtowana jako homogenizujący kontrapunkt (tzn. kontrapunkt o różnych wektorach, łączący we wspólny gest w punkcie synchronizacyjnym) – taśma inicjuje procesy, jako figura, orkiestra stanowi tło, czasem zaś odwrotnie (szczególnie widoczne w częściach II i III).

²⁰⁸ R. I. Godøy, *Gestural Sonorous Objects*, [w:] *Organised Sound*, 11(2), Cambridge, 2006, s. 158.



Ryc. 29. „Odpowiedź” gestu-procesu w audio-playback (reprezentowana na sonogramie) na „punktowy” gest-agregat w orkiestrze (reprezentowany w fragmencie partytury). *visibilium et invisibilium*, tt.147-151.

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

Partia zespołu ochotników jest pomyślana, jak wspominałem, nie jako forma wprowadzania tofonicznych trajektorii gestów²⁰⁹, ale jako środek wyznaczenia czy rozszerzenia „przestrzeni” dźwiękowych, w których odbiorca jest „zanurzony”, jako wyspach dźwięku, wyodrębnionych podświetleniami. Jest więc to forma wielowymiarowego audiowizualnego „obrazka”. Mimo zasadniczo oparcia na relacjach zgodności i uzupełniania z partią taśmy i orkiestry (paralelna jakość materiału dźwiękowego), grupa amatorów operuje przede wszystkim różnicami przestrzennymi, zapewnia „pochłonięcie” odbiorcy w dźwięku (także zanurzenia w „dudnieniach” w IV części), oferuje możliwość obserwowania przez odbiorców czynności wykonawczych „z bliska” (gry na obiektach, przetwarzania). Owa zależność od partii orkiestry i taśmy zostaje złamana w IV części, kiedy zespół amatorów przez kilka minut gra sam (z bardzo delikatnym towarzyszeniem taśmy oraz dotknięciem się później orkiestry w nabudowywaniu kulminacji).

²⁰⁹ w pierwotnym zamierzeniu zespół miał się poruszać w przestrzeni (wokół publiczności, orkiestry, tancerzy), zaś partia *audio playback* miała być realizowana w systemie dookólnym, ośmiokanałowym; uświadomienie sobie, że byłaby to kolejna komplikacja, dodatkowe obciążenie w percypowaniu już złożonego w odbiorze utworu, być może wręcz forma „gadżetu” stanowiło podstawę do rezygnacji z pomysłu.

Koncepcja Schaeffera ufundowana jest na percepcji zjawisk, które można obiektywizować, ale pozostają jednak subiektywne w odbiorze. Trudno jest bowiem badać to, co się dzieje w umyśle, nie mogąc umieścić wewnątrz niego obiektywnego „obserwatora” rejestrującego strumień wyobrażeń – scen, gestów, dźwięków. Można to pomocniczo zestawiać z badaniami w PET, tomografie, itp., lecz są to rozwiązania doraźne²¹⁰. Drugą podstawą teorii Godøya jest więc kognitywistyka, w której poszukuje wspólnot odbioru percepcyjnego. Dla Godøya istotne są obserwacje empiryczne, ale i psychiczne, takie jak: dostrzeżenie efemeryczności zjawisk dźwiękowych, multimodalność doznania, strumieni sensorycznych (dźwięku, obrazu, dotyku) wytwarzających solidny byt w umyśle.

Teoria, skądinąd kontrowersyjna, **obrazowania motorycznego**²¹¹ (bądź w innych tekstach Godøya i Lemana nazywana **ucieleśnionym poznaniem**²¹² czy **ucieleśnionym obrazowaniem**) głosi, iż **percepcja jest aktywną symulacją ruchu**²¹³ **związanego z dowolnymi wrażeniami zmysłowymi zapośredniczonymi przez ciało, która jest przetwarzana w umyśle** (nie wymaga bezpośrednio słyszalnego źródła dźwięku)²¹⁴. Obrazowanie nie stanowi formy ikonizacji lub metaforyzacji, ale bezpośredniego, subiektywnego, pierwszoosobowego odtworzenia doświadczenia²¹⁵. Jest formą skryptu, instrukcji (o zmiennej rozdzielczości) realizacji jakiegoś efektywnego doświadczenia. Podobny proces wyobrażeniowy zachodzi prawdopodobnie w języku – rozumienie wypowiedzi językowej następuje nie tylko poprzez generowaną strukturę gramatyczną, ale i gesty towarzyszące wypowiedzi²¹⁶.

²¹⁰ 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.

²¹¹ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, *op. cit.*, s. 57; R. I. Godøy, *Images of sonic...*, s. 54.

²¹² 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...*, *op. cit.*

²¹³ Cf. R. I. Godøy (et al.), *Exploring...*, *op. cit.*, s. 4. Wedle Autorów symulacją ruchu będzie zarówno szybkie, globalne „odtworzenie” sekwencji działań lub powolny lokalny „zoom” szczegółów, zależnie od „rozdzielczości” obrazowania (niejasne, przybliżone, szkicowe). Owe „rozdzielczości” 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 sposobów percypowania elementów lokalnych: styl, rytm, tekstura, barwa, cechy modalne/tonalne, ekspresyjność, ruch ciała.

²¹⁴ Obrazowanie jako przetwarzanie w umyśle nie jest abstrakcyjnym przetwarzaniem danych sensorycznych (manipulowaniem symbolami). Cf. R. I. Godøy (et al.), *Exploring...*, *op. cit.*, s. 4; R. I. Godøy, *Gestural-Sonorous Objects...*, *op. cit.*, s. 160.

²¹⁵ Cf. R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, *op. cit.*, s. 56. w tym sensie zbliża się to do koncepcji kontraktu audiowizualnego Chiona, który umożliwia na gruncie dzieł intermedialnych, szczególnie filmu, doświadczenia wytworzenia się dodatkowej wartości ponad warstwami mediów, którą jest „utożsamienie” się odbiorcy, zaangażowanie itp.

²¹⁶ Zgodnie z obserwacjami 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 go wzbogacając retorycznie, ale prawdopodobnie będąc ewolucyjną podstawą języka mówionego. Vide: A. Kendon, *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2015.

Wyobrażenie ma wiele wspólnych cech z rzeczywistym doświadczeniem²¹⁷, Godøy i Leman określają je jako „równoważne funkcjonalnie” – są to systemy sprzężone zwrotnie, wzajemnie się „oświetlające”²¹⁸ – dlatego owocne będzie badanie relacji gestów i dźwięku zarówno w rzeczywistym doświadczeniu oraz w ucieleśnionym poznaniu. Jest to jednocześnie zjawisko społeczne (kulturowe), tłumaczące wiele fenomenów muzycznych (przywoływanie i ponowne „przeżywanie” doświadczeń dźwiękowych w umyśle, możliwość wymyślania nowych, jeszcze niedoświadczonych „przez ucho wewnętrzne” dźwięków, nierzadko porządkując je gramatykami doświadczeń motorycznych, np. doświadczeniem oddechu-wydechu czy pułapu powietrza w płucach, obu regulujących formę i długość fraz dźwiękowych); a także odczytywania ich (fenomen czytania partytury „gesturalnie” – a więc nie skupiając się na klasach poszczególnych elementów, ale obrazowania większych syntetycznych całości, jako skryptu, scenariusza – z różnymi „rozdzielczościami”; podobnie odwrotny proces – instrumentacja)²¹⁹.

Hierarchiczność doświadczenia jest powiązana 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 globalne²²⁰. Ucieleśnione poznanie rozumiane jako **skrypt** (polecenia i przewidywane rezultaty) jest ontologią zorientowaną na gest/działanie. **Ucieleśniona interakcja** z kolei to przewidywanie oparte na psychoakustyce percepcji, ale także przyjmowanie ruchu za dźwięk.

Godøy i Leman wysuwają tezę, że skojarzenie ruchu ciała z muzyką jest uniwersalne i niezależne od poziomu wyszkolenia muzycznego, ponieważ większość ludzi ma duże doświadczenie w powiązaniu dźwięku z ruchem²²¹. Aby umożliwić obrazowanie motoryczne konieczny jest **silnik obrazowania** motorycznego, czyli to, co faktycznie wyzwała i podtrzymuje obrazy dźwiękowe w umyśle²²². **Ekwiwalencja motoryczna** z kolei to stosowanie elastycznego, alternatywnego wykonania w ramach obrazowania.

²¹⁷ Godøy zwraca uwagę: (1) że niektóre obszary mózgu ludzkiego odpowiedzialne za doświadczenia motoryczne są aktywowane razem z obszarami odpowiedzialnymi za wyobrażanie muzyczne; (2) na efekt McGurka, iluzji percepcyjnej: widząc gest wytwarzający dźwięk można uwierzyć, że zostało usłyszane coś innego, niż to co zawierał sygnał akustyczny w rzeczywistości. Cf. R. I. Godøy, *Gestural Imaginery...*, op. cit., s. 57 NB niektórzy kompozytorzy na tej iluzji opierają swoje koncepcje gestów np. Adam Porębski 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 wydobycia owych dźwięków z faktycznych, fizycznie istniejących instrumentów.

²¹⁸ R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, op. cit., s. 55.

²¹⁹ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, op. cit., s. 58.

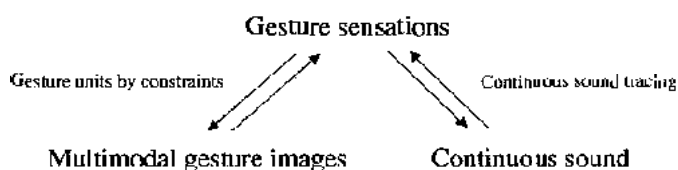
²²⁰ R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, op. cit., s. 56.

²²¹ Stanowiska swoje argumentują eksperymentami podobnymi do omawianego wcześniej eksperymentu Truslita. Cf. R. I. Godøy, *Images of Sonic...*, op. cit., s. 56.

²²² R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, op. cit., s. 55.

Obecność obu korelatów: przedmiotu dźwiękowego i ucieleśnionego poznania umożliwia, wedle Godøya, wyróżnienie **kategorii gestów, jako elementu pośredniczącego między muzyką a innymi systemami myślenia (znaków)**²²³. Mimo więc, że doświadczenie, w tym doświadczenie dźwiękowe, jest multimodalne, przy badaniu należy koniecznie je oddzielać od siebie: zmysłowe (kinetyczne, sensoryczne, somatyczne) od obrazów akcji, od obrazów skutków działań, od obrazu „choreografii” wykonawczej generacji dźwięku, od samego obrazu zjawiska dźwiękowego (także graficznie wyrażonego). Ze względu na ten fakt Godøya wyraża hipotezę, że znaczenie (treść) muzyki jest wynikiem wszechobecnych obrazów gestów (skryptów, hierarchicznych syntetycznych struktur) – generowania i transformowania gestów poprzez dźwięk i dekodowane podczas procesu percepcyjnego (słuchania i kognicji „gramatyki” języka gestów).

Godøya dostrzega, że doświadczenie motoryczne (wysiłek-odpoczynek, akumulacja energii, progi prędkości, przejścia fazowe ze zmianami tempa) schematycznie ogranicza generowanie i transformowanie jakości muzycznych (np. grupowanie melodyczne na kształt napięcia-odprężenia)²²⁴. Dlatego więc oddzielenie gestu wykonawczego i dźwięku, który generuje jako odrębnych, choć ściśle powiązanych jakości prowadzi do generowania skuteczniejszych gestów muzycznych: wymusza konieczność wiedzy o schematach zarówno fizjologicznych jak i poznawczych (np. psychoakustycznych); wymusza badanie relacji między gestami a cechami brzmieniowymi; oraz pozwala na refleksję i (ograniczone) przewidywanie potencjalnych kierunków obrazowania motorycznego – obrazowaniu muzycznym jako symulacji gestów²²⁵. Gest muzyczny bowiem jest kategorią przynależną względem dźwięku muzycznego, podobnie jak gestykulacja do zdania wyrażonego w języku.



Ryc. 30. Schemat odczytywania gestu według Godøya²²⁶.

Koncepcja Godøya nieco rozjaśnia osadzenie gestów w kontekście semiozy Peirce’a (jako złożenia wyższego rzędu, gdzie wtórnice zastępuje pierwotnie oznaczony obiekt O, a i Z)

O: multimodalny obraz gestu muzycznego (czynności wykonawczej i wynikającego z niej dźwięku o konkretnej jakości) – **Z:** odczucie zmysłowe gestu – **I:** brzmiały, trwający dźwięk

²²³ R. I. Godøy, *Sonorous Objects...*, op. cit., s. 163.

²²⁴ R. I. Godøy, *Gestural Imagery...*, op. cit., s. 59.

²²⁵ M. Leman, *Musical Gestures and Embodied Cognition*, op. cit., s. 7.

²²⁶ R. I. Godøy, *Sonorous Objects...*, op. cit., s. 151, R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, Nowy York, Oxon, 2010, s. 13.

Jednocześnie wytwarzają się wzajemne więzi: proces oznaczania – percepcja elementów gestu wedle ograniczeń (między O i Z), oraz proces interpretacji – ciągłego śledzenia dźwięku (między Z i I).

Stąd gest muzyczny według Godøya jest „**umysłowym**” **uniwersalnym wzorcem działania (akcji), które wytwarza dźwięk, które jest zakodowane w muzyce lub które powstaje w odpowiedzi na muzykę**^{227, 228}. Istotą ruchu jest jego ciągłość – kilka następujących po sobie działań może być postrzeganych jako jeden spójny gest, ruch ujmowany jako „skrypt” działania. Ujawnia się w tym miejscu także podwójna intencjonalność empiryczności gestu – zmiana fizycznej pozycji przedmiotu, ciała może być opisywana²²⁹:

- (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 mentalną aktywizację umysłu, zależnie od kontekstu wystąpienia oraz osobistych doświadczeń odbiorcy w komunikacji międzymodalnej).

Dlatego te zjawiska są nazywane nie ruchem, a gestami – zacierają w sobie różnicę kartezyjańsko rozumianych doświadczeń zmysłowych i metafizycznych przez skrzyżowanie obserwowanych działań i doświadczeń mentalnych²³⁰. Te trzy elementy gestu wyróżnione przez Godøya spotykają się z refleksją innych autorów teorii gestów, przez wyróżnianie triad elementów: subiektywnych, obiektywnych i komunikacyjnych czy fenomenologicznych, biomechanicznych i funkcjonalistycznych²³¹. Ujawnia się tutaj „obrotowa” rola znaczenia.

Gesty Godøya dzieli dalej dwojako²³²:

- (1) gesty performatywne (ruch ciała towarzyszący brzmieniu muzyki – tych, którzy wykonują);
- (2) gesty percepcyjne (tych, którzy odbierają – słuchacze, tancerze).

Gesty dźwiękowe (w muzyce) odzwierciedlają wedle Godøya gesty wytwarzające dźwięk (ruch rąk, ustawienie sylwetki itp.). Są one możliwe głównie ze względu na wspólnotę wymiarów – czasoprzestrzenność²³³. Stąd można wywnioskować, że gesty rozumiane w tym

²²⁷ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, op. cit., ss. 16-17.

²²⁸ Pozostaje postawić pytanie, czy może być nieuświadomioną powszechnie formą uniwersalizmu muzycznego. Cf. P. Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne*, Poznań, 2007.

²²⁹ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, op. cit., s. 14; 17-19.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ M. Leman, *Musical Gestures and Embodied Cognition*, op. cit., s. 6.

duchu, ze względu na przyjęcie paradygmatu poznania ucieleśnionego, mimo odwołania do przedmiotów dźwiękowych o monadycznej charakterystyce, raczej nie plasują się w samym dziele muzycznym, ale to dzieło zewnętrznie urzeczywistniają i do niego się odnoszą. Są więc rzeczywistością zewnętrzną względem niego, transcendentną. Mimo to, jak sądzę, zaoferowane definiowanie i przyjęta metodologia, które, przy stosowaniu odpowiednio, znacząco oświełają rozumienie gestu immanentnego, jako osadzonego bezpośrednio w dziele.

2.6. Gest muzyczny w ujęciu Denisa Smalleya

Swoistą odpowiedzią metodologiczną dla Schaefera, oraz późniejszych Hattena, jak i Godøya (odpowiedzią, której oboje autorzy zdają się nie dostrzegać, a która może stanowić kładkę uzgadniającą niektóre wątki ich radykalnie immanentnej [ufundowane na muzycznych „klasykach” i teorii *virtual agency*] oraz transcendentnej [ufundowane na performatywności i poznaniu ucieleśnionym] teorii), może być, wyłożona już w latach 80. ubiegłego wieku, koncepcja spektromorfologii Denisa Smalleya oraz propozycja ich opisu.

Smalley definiując eklektycznie **spektromorfologie** (w postaci gestów i faktur) w oczywisty sposób odnosi się z jednej strony do Schaeffera (spektrodynamika), ale jednocześnie różnych systemów semiotycznych i dyscyplin naukowych (wizualnych, językowych, biologicznych, medycznych, geologicznych), co tłumaczy multimodalnością samego doświadczenia muzycznego czy jego opisu oscylującego pomiędzy metaforami doświadczeń oraz zmysłów, a wymyślaniem nowych pojęć dla określania zjawisk dźwiękowych²³⁴. Dlatego też spostrzeżenia spektromorfologiczne dobrze jest wspierać transkontekstualizmem, intertekstualizmem: rozpoznawaniem źródeł i identyfikacją odbiorcy z nimi, poszukiwaniem kontekstu, z którego gesty zostały zaczerpnięte, oraz reinterpretacja ich znaczenia w nowym kontekście²³⁵.

Spektromorfologia z nazwy odwołuje się do charakteru morfologicznego (kształt, budowa, energia), spektralnego (wysokościowo-barwowego), ale też psychoakustycznego (percepcyjnego), opierając się na kryteriach potencjalnie zrozumiałych dla wszystkich słuchaczy, czyli doświadczeniach kognitywnych²³⁶. Nie można jej zwęzić ani do techniki czy metody kompozytorskiej (to, jak kompozytor postrzega utwór – głównie jako szkielet

²³⁴ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, op. cit., s. 107.

²³⁵ *Ibid.*, s. 109.

²³⁶ D. Smalley, *Spectro-Morphology and Structuring Processes*, [w:] *Language of Electroacoustic Music*, Cambridge, 2007, s. 63

i ciało, z pewnymi wyobrażeniami co do skóry²³⁷ – jest dalekie od postrzegania słuchacza – głównie skóry dzieła, wzbogacanej o niektóre przeczucia, podejrzenia oraz ścisłe wiadomości z obszarów szkieletu i ciała wyrażonych np. w notce do utworu), ani narzędzia analizy, opisu dzieła (bo, jako ufundowane na percepcji słuchowej, daje zbyt duże pole do subiektywności): zarówno pojęciowo (bowiem nie jest systemowym rozwiązaniem, raczej propozycją kierunku refleksji, opiera się na **intuicyjnych** kategoriach przyrównania ruchu fizycznego do ruchu dźwiękowego, nie skupia się na referencjach kulturowych), ani technologicznie (bowiem sonogram – jako główne narzędzie badawcze – nie jest odwzorowaniem tego, co słuchacz słyszy, a więc pozostaje zbyt obiektywny, a sama jego analiza ze względu na redukcyjny charakter – zbyt subiektywna)²³⁸.

Spektromorfologia jest sposobem myślenia, który mógł przyjść dopiero z rewolucją elektroniczną, umożliwiającą wielokrotne słuchanie najdrobniejszych fragmentów dzieła, a nie przywiązanie do percypowania go w całości w trakcie doświadczenia muzycznego (np. w trakcie koncertu), a po nim, z konieczności, „symulowania” go w umyśle. Dzięki temu możliwy był swoisty „zoom” percepcji odbiorcy w utwór, nie musząc się ograniczać do *écoute réduite* ulotnej tkanki całości utworu, może z dużo większą precyzją przechodzić w muzyczne doświadczenie przez nakierunkowanie postrzegania na cechy wewnętrzne utworu przy wielokrotnych powtórzeniach drobnych fragmentów²³⁹.

Głównym przedmiotem spektromorfologii są **wewnętrzne cechy zdarzeń dźwiękowych i ich relacji, ale i relacji zewnętrznych, usytuowanych poza nimi, w postaci doświadczeń kognitywnych**. Owymi wewnętrznymi cechami zdarzeń dźwiękowych jest ruch i procesy (związki między źródłem a przyczyną dźwięku) postrzegane jako ukształtowania energetyczne, które mogą sugerować rzeczywiste lub wyobrażone ruchy w fizycznej przestrzeni²⁴⁰. Wedle Smalleya wewnętrzne i zewnętrzne są interaktywne, sprzężone zwrotnie. Zewnętrzna postawa w kulturze jest niezbędna, aby to, co wewnętrzne mogło mieć znaczenie. Także wewnętrzne relacje określone przez kompozytora determinują oddziaływanie przekazów zewnętrznych na słuchacza. Sam Smalley stwierdza, iż myślenie „technologią”, „procedurami” jest redundantne jako nieniosące informacji percepcyjnej²⁴¹.

Mimo, że spektromorfologia wywiedziona i „wymyślona” jest dla muzyki elektroakustycznej, sam Smalley zauważa, że może być stosowana także dla innych muzyk, „które są bardziej zainteresowane właściwościami widmowymi niż rzeczywistymi nutami,

²³⁷ Przeprowadzam tu paralelę względem griseyowskiej koncepcji czasu. Jak sądzę, to porównanie można stosować również do innych syntetycznych układów i relacji parametrów w dziele. Cf. G. Grisey, *Tempus ex Machina: a Composer's Reflections on Musical Time*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987, s. 239 i d.

²³⁸ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, op. cit., ss. 107-111.

²³⁹ Cf. H. Lehmann, *Cyfrowa rewolucja...*, op. cit.; D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, op. cit., s. 111.

²⁴⁰ *Ibid.*, s. 110.

²⁴¹ *Ibid.*, ss. 108-109.

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 oczywiste²⁴². Ufundowanie myśli na teoriach Schaeffera, w tym *musique concrète*, od razu przekierowuje do stosowania w ramach Lachenmannowskiej *musique concrète instrumentale*²⁴³, a dalej ufundowanie na muzyce spektralistów (Griseya, Tristiana Muraila, Jonathana Harveya) i Iannis Xenakisa²⁴⁴ głównie ze względu na złożoność spektralną i fakturalną, oraz obecne tam zjawisko „syntezy instrumentalnej” – wytwarzania rodzaju hiperinstrumentu – dlatego mniejszy walor poznawczy Smalley dostrzega dla muzyki tradycyjnej, jazzowej, popularnej, jednak dbając o zasadę, że percepcja przekracza idiomy narodowe, idiomy stylu, a potencjalnie i epokę, czy w ogóle kategorię przynależności do kręgu kulturowego.

Aby zrozumieć ujęcie Smalleya należy zapoznać się z nomenklaturą spektromorfologii:

- (1) **wiązanie źródła:** subiektywny, zindywidualizowany proces memetyczny identyfikacji relacji wewnętrznych i zewnętrznych. Naturalna tendencja do percepcyjnego wiązania dźwięku z domniemanym jego źródłem (rzeczywistym lub wyobrażonym²⁴⁵ emiterym) i przyczyną (czy to naturalną, kulturową, w wyniku działania człowieka lub nie) oraz ich grupowania ze względu na powiązane pochodzenie²⁴⁶.

²⁴² *Ibid.*, s. 109.

²⁴³ Cf. H. Lachenmann, *Typologie sonore de la musique contemporaine*, [w:] H. Lachenmann, *Écrits et entretiens*, tłum. M. Kaltenecker (red.), tłum. M. Pozmanter, Genewa, 2009, s. 37-59; M. Tsao, *Helmut Lachenmann's 'Sound Types'*, [w:] *Perspectives of New Music*, t. 52, nr 1, zima 2014, s. 217-238.

²⁴⁴ Ja jednak 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 wyraźnej „tarasowej” instrumentacji (nie ma więc mowy o żadnej „syntezy instrumentalnej”) i wyraźnej homofoniczności, przywiązaniu do ciężkich tradycyjnej rytmiki $\frac{3}{4}$ (wraz z ciekawymi alteracjami akcentów, niejednoznacznością metryczną i polimetryczną – $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$ – wynikającymi z różnych złożań modułów rytmicznych), do „grawitacji” systemu dur-moll, to jednak jest fascynującym studium ruchowych wahadłowych fluktuacji między warstwami dzieła (wywołujących 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 niższym, albo najniższym poziomie złożenia – więc w pojedynczych, drobnych elementach, niekoniecznie kompleksowo), jeśli tylko odpowiednio interpretuje się przestrzeń, jako platformę ujednociającą. Smalley zdaje się być bardzo przywiązany do rozumienia przestrzeni ujętej fizycznie, a muzyczne metafory „przestrzenne”, które toleruje, wynikają z ikonicznej paraleli w przestrzeni audialnej względem przestrzeni topologicznej. *Vide*: I. Xenakis, *Music and Architecture*, tłum. s. Kanach, Hillsdale, 2008; I. Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, C. Butchers, G. W. Hopkins, J. Challifour, Londyn, 1971.

²⁴⁵ Protencja przewidywanych 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 jako środek artystyczny. Przykładem może być słynna zasłona akuzmatyczna Pitagorasa, czy schizofonia – rozszczepienie emitery i elektroakustycznej reprodukcji – opisana przez Raymonda Murray-Schafera, zjawisko właściwe codzienności życia w mieście. Cf. R. Murray-Schafer, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto, 1969, ss. 43-47.

²⁴⁶ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, *op. cit.*, s. 110.

Przykład:

Źródło: dźwięk siarczanej końcówki zapalniczki tartej o papier ścierny – **Przyczyna:** celowe tarcie przez człowieka w celu zapalenia światła (w przeciwieństwie do intuicji Smalleya, uciekającego od wszelkich form dosłownych obrazów, znaczeń itp., w moim najgłębszym przekonaniu istotna dla późniejszych surogacji jest intencja tego tarcia, jako model wektorowy procesu – czy jest dokonywana spokojnie, precyzyjnie, czy obsesyjnie, kompulsywnie, czy zmierza do osiągnięcia skutku, czy jest „krążeniem” bez osiągnięcia celu).

Wiązanie źródła pozostaje poza kontrolą kompozytora. Opis spektromorfologiczny nie uwzględnia interpretacji wiązania źródła pod kątem znaczeń, ekspresji i psychologii, które pozostają „na zewnątrz”, choć na podstawie spektromorfologii mogą być wyróżnione elementy, które w dalszej kolejności podlegają interpretacji. Jednocześnie opis spektromorfologiczny jest swoistą percepcyjną, subiektywną interpretacją, dlatego nie przynależy on do ścisłej analizy (a więc raczej do tego, co Godøy opisuje jako „akcję”);

- (2) **gest:** podstawowa jednostka połączenia tego, co wewnętrzne, z tym co zewnętrzne – jest dźwiękotwórczą trajektorią energii fizycznej akcji, a właściwie ich łańcucha, które łączą przyczynę ze źródłem w jednolitą spektromorfologię. Jest zmysłowy, wizualny, słuchowy²⁴⁷, proprioceptywny (związany z napięciem i rozluźnieniem mięśni, wysiłkiem i oporem – te cechy zawsze w nim „zostają”, na ich podstawie możemy dokonywać dedukcji z informacji zawartej w trajektorii co do istoty gestu, jego źródła i przyczyny)²⁴⁸. Gest jest odbierany jako następstwo, zwarta, dynamiczna figura, o narracyjnym charakterze, linearnym, ukierunkowanym rozwoju przebiegu; nośnik ruchu i energii; przyczyna-skutek. Podstawową jednostką gestu jest pojedynczy dźwięk (np. nuta), spójna jednostka niskiego poziomu hierarchicznego, których kumulacja tworzy kontur gestów wyższego rzędu²⁴⁹. Opisując gesty Smalley odnosi się do konstrukcji wyznaczanych oddechem (budowa okresowa, dźwięk właściwy-strzałka-szum). Gesty słabe mają niską referencję do walorów ruchowych (surogacja wysokiego rzędu). Trudno określić spójną (systemową) minimalną gęstość gestu (strukturę wysokości, pulsu²⁵⁰). Partytura jest w tym względzie myląca: można bowiem odczytać nuty jako część gestu, ale nie sam gest. Gest

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 111.

²⁴⁸ to zdaje się być ogólną spektralną tendencją, wykształcającą się na przełomie lat 60. i 70., którą można zauważyć chociażby w legendzie partytury *Periodes* i *Patriels* Gérarda Griseya.

²⁴⁹ *Ibid.*, ss. 112-113.

²⁵⁰ *Ibid.*, s. 113.

nie ma stałej struktury organizacji hierarchicznej: dlatego konieczne jest ciągłe odsyłanie do słuchania globalnego, a nie poszczególnych elementów. Mogą być stosowane do mniejszych lub większych rozpiętości czasowych lub wyższych poziomów strukturalnych²⁵¹;

- (3) **surogacja gestów**: oddalanie się (odrywanie się) źródła i przyczyny powstania dźwięku od doświadczeń sensomotorycznych i psychologicznych²⁵². Surogacja przypomina peirce'owską semiozę, dlatego tak ją przedstawiam poniżej:

Surogacja I rzędu:

O: pierwotne zjawisko, gest (ze źródłem i przyczyną) – Z: gest brzmiący (zachowujący źródło i przyczynę) – I: kompozytor („przetłumaczający”, „instrumentalizujący” gest w gest brzmiący; rozpoznawanie i eksplorowanie potencjału muzycznego; stosowanie na etapie pracy nad utworem).

Surogacja II rzędu:

O: gest brzmiący – Z: struktura dźwiękowa w utworze muzycznym – I: odbiorca (identyfikacja na podstawie doświadczenia kognitywnego; subiektywna pewność co do rzeczywistości źródła lub przyczyny).

Surogacja III rzędu:

O: gest brzmiący – Z: struktura dźwiękowa w utworze muzycznym – I: odbiorca (na podstawie procesu wnioskowania lub wyobrażania; niepewność do rzeczywistości źródła lub przyczyny);

- (4) **faktura**: następstwo odbierane jako długofalowy proces, rozproszony, wielowątkowy przebieg, statyczny, ustrukturalizowany na podstawie budowy materii²⁵³. Ruch tekstury nie oznacza, że można wyodrębnić w jej ramach jednostki niższego rzędu²⁵⁴;
- (5) **relacja gestu i faktury**: smalleyowski jej opis przypomina figurę i tło w ramach psychologii *Gestalt*. Jej wyznaczenie zależne jest od kontekstu. Opisywana zarówno w dialektyce homogenizacji, jak i poligenizacji²⁵⁵.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, s. 112; D. Smalley, *Spectro-morphology and...*, *op. cit.*, s. 83.

²⁵³ *Ibid.*, s. 111-112.

²⁵⁴ D. Smalley, *Spectro-Morphology and...*, *op. cit.*, s. 82.

²⁵⁵ *Ibid.*, s. 113-114.

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

XX wiek zaowocował rozbudowaną refleksją fenomenologiczną, w tym szczególnie wielkich filozofów – Edmunda Husserla i Martina Heideggera czy w polskiej estetyce Romana Ingardena. W ich pracach następuje przewartościowanie dotychczasowego rozumienia dychotomii materii (ciała) i formy (umysłu), a w konsekwencji syntezie rozłącznych do tej pory paradygmatów empiryzmu i intelektualizmu²⁵⁶. W ślad za tym nowego rozbiegu doznał dyskurs filozofii języka (mowy), znaczenia i znaku oraz wartości. Na orbicie tych rozważań zazwyczaj jest jakieś nawiązanie do różnego rodzaju ruchu jako toposu, wzoru czy osnowy, a w końcu osobnego fenomenu ekspresyjnego. Najwybitniejszym przedstawicielem tego francuskiego nurtu jest Gilles Deleuze tworzący wspólnie z Felixem Guattarim. Położyli oni fundament pod zamaszystą filozofię zogniskowaną wokół problemu sensu i ruchu – ruchów człowieka, ruchu myśli (empiryzmu transcendentnego), kłącza (*rhizome*). Ich filozofia odcisnęła silne piętno na XX i XXI wiecznych kompozytorach, w tym na spektralistach, na czele z Griseyem.

Szczególnego rodzaju myślicielem fenomenologicznym jest Maurice Merleau-Ponty, presemiotysta, krytyczny kontynuator myśli husserlowskiej, a jednocześnie w pewien sposób dziedzic Herdera, znany jako filozof dwuznaczności i wprowadzający wprost do swoich rozważań gest (ten rozumiany generalnie, a nie specyficznie muzycznie), szczególnego rodzaju wykładnię ruchu, jako sposobu przełamania kartezjańskiego dualizmu. Gest jest jednym z najważniejszych fenomenów ekspresji – **fenomenu spotkania dwóch równorzędnych podmiotów, wzajemności reakcji, stworzenia wspólnego doświadczenia, świata**. Muzyka nie była głównym przedmiotem zainteresowania filozofa, natomiast szereg jego koncepcji (m.in. **gesturalnej teorii wyrażenia językowego**) wykształconych na gruncie doświadczeń językowych, sztuk wizualnych i tańca można zastosować odpowiednio ze względu na fakt, iż co do zasady odwołują się do zmysłowych doświadczeń uczestników bycia-w-świecie oraz herderowskiej tradycji zrównującej myśl ze sposobem wyrażenia tak w języku, jak i sztukach niejęzykowych.

W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty zdecydowanie stwierdza, że „wypowiedziane słowo jest autentycznym gestem i zawiera jego znaczenie w taki sam sposób, jak gest zawiera swoje [znaczenie]”²⁵⁷. Owa gesturalna teoria wyrażenia językowego wynika zapewne z przekonania Merleau-Ponty'ego, że przez mowę, jako akt krystalizacji (aktualizacji i realizacji) człowiek jest w stanie zatrzymać ulotne myśli. Jest

²⁵⁶ M. J. M. Tamayao, *Merleau-Ponty's Philosophy Of Language* [praca niepublikowana].

²⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, C. Smith (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 2005, s. 183.

więc to czynność podwójnie zmysłowa (cielesna, fizyczna) i jest analogiczna do innych zachowań ciała (np. gestów). Znaczenia mowy i gestów nie są rozumiane poznawczo, ani nie odszyfrowuje się intelektualnie. Indywidualne **rozumienie myśli mówiącego następuje „w” i „poprzez” jego mowę oraz tak samo przez gesty**, chociaż sam gest jest skierowany „do”²⁵⁸. Obserwowane i rozumiane gesty zawierają w sobie pewien kierunek, *modus*, celowość, które odnoszą się do wyodrębnialnych i poznawalnych fragmentów świata, z którymi sugerują zbieżność. Znaczenie więc gestu „przeplata się ze strukturą świata zarysowaną przez ten gest”²⁵⁹.

Jak interpretuje filozofa Mazzola świadomość komunikacji i znaczenia zależna jest od nieskomplikowanej intuicyjnej zdolności do „czytania” i „podążania” za niemym zachowaniem innych. Podobnie jak gest, mowa jest tym, poprzez co podmiot zajmuje pozycję względem świata i powoduje zarówno dla mówców, jak i słuchaczy strukturalną koordynację doświadczeń. **Gest (gest językowy) wyraża sposób bycia-w-świecie**²⁶⁰. Jednak wyrażany jest, nawet twórczo, w oparciu o wymagany system językowy (publicznie dostępny zasób znaczeń i struktur) jako warunek *sine qua non*²⁶¹.

Merleau-Ponty wskazuje przy tym ciekawą teorię dotyczącą umownej zależności między słowem a znaczeniem:

„leżą [one] 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”²⁶².

W tym sensie – *nomen omen* – „sens” nie preegzystuje.

Z punktu widzenia muzyka, kompozytora, bardzo istotną też jest koncepcja ciszy u filozofa, szczególnie w świetle wyżej przytoczonego zdania, w którym nawet niemy gest ową ciszę przerywa. **Cisza** dla Merleau-Ponty'ego to nie tylko prehistoria mowy, ale pustka, która czeka na nasycenie. Można powiedzieć, że ta cisza jest „żywa”. Jest to „mowa przed wypowiedzeniem”, nieobecność, której obecność niemal namacalnie ciąży między

²⁵⁸ M. Szyszkowska, *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2223, 2003, s. 262-280.

²⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 216.

²⁶⁰ Gest w ten sposób będzie więc wyrazem swoistej prawdy wewnętrznej wyrażającego.

²⁶¹ G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 216.

²⁶² M. J. M. Tamayao, *op. cit.*

rozmówcami, „mówiąc”, co natychmiast generuje, napędza i nastroja rozmowę²⁶³. Jest więc sama w sobie gestem.

Podobnie w swoim dyskursie estetycznym (tym razem dotyczącym tańca) filozof wskazuje na właściwość ekspresji artystycznej, jako ściśle podstawowej i pre-konceptualnej. Dla niej **sens także nie preegzystuje, a doświadczenie estetyczne jest przejawem bycia-w-świecie**. Teresa Fazan ujmując poetyckim językiem odpowiadającym językowi dwuznacznego filozofa, 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: sensy 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 patrzemy, nie widzimy obiektu, ale całość cielesną, «ekspresję indywidualną, uczuciową, płciową». Filozof porównuje reakcję na obecność cielesną do tej wywołanej przez zasłyszane zdanie własnego języka: my-ciała bezwarunkowo rozumiemy inne-ciała. 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»: z jednej strony wykorzystuje horyzont możliwości, jakie w naturalny sposób ma ludzka cielesność, z drugiej strony nadaje im zdolność do ekspresji znaczeń. Jak podkreśla, «[dzieła sztuki] są jednostkami, to znaczy bytami, w których nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu²⁶⁴, 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 wyrażane²⁶⁵.

²⁶³ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 382.

²⁶⁴ Stwierdzenie o oświećla w zupełnie innym kontekście (przekładu intersemiotycznego) 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 konstytuować 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*. Cf. M. Pawłowska, *Maeterlinck/Astriab/Ślepcy. od dramatu literackiego do dzieła operowego*, Poznań, 2018, s. 189.

²⁶⁵ T. Fazan, *Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym*, [w:] *Przestrzenie Teorii*, 29, Poznań, 2018, s. 215–249.

Cytując Merleau-Ponty'ego „przyzwyczajenie nie zagnieżdża się ani w myśleniu, ani w ciele obiektywnym, ale w ciele jako pośredniku pewnego świata”²⁶⁶. Istotą jest tutaj, jak sądzę, teoria *réversibilité* („która jest ostateczną prawdą”), a poprzez którą opisywana jest relacja poznającego i poznawanego oraz zależności poznania od uwikłania w poznawane – jego sensy i przedmioty. Subiektywność poznania (indywidualna *gnōsis* [*gnōsis*]) zrównana jest w obiektywności z wiedzą (*ἐπιστήμη* [*epistēmē*]) i doświadczeniem, przekonaniem powszechnym (*δόξα* [*doxa*]). Ciało i jego reakcje stają się więc narzędziem do badania cielesności świata jako miara i wzorzec, oraz jednocześnie świadczy o konieczności uwikłania w ów świat – w tym jego sensy²⁶⁷. Pośredniczenie między bytami cielesnymi (obiektywnie i subiektywnie opisywanymi) a znaczeniami (sensami) następuje poprzez intencję (możliwość wyrażenia, możność artykulacji), która owe znaczenia uzewnętrznia²⁶⁸.

Myśl Merleau-Ponty'ego jest więc bardzo wygodna dla artystów i teorii sztuk – postrzega doświadczenia przyobleczone w moc, jakiej nie zna semiotyka. Jest ona sprzymierzeńcem paradygmatów wewnętrzności, a więc i wyjaśnieniem hanslickowskich „form dźwiękowych w ruchu” bez uciekania się do określania sensu i znaczeń, a jednocześnie wzmacniając twórczy potencjał. Jest więc to punktem zaczepienia dla teorii gestów Mazzoli, a w konsekwencji dla wszystkich nurtów sonifikacji *HCI* (np. muzycznego stosowania kinektów). W ramach bowiem fenomenologii gestu w wydaniu francuskiej szkoły presemiotycznej wykształciły się istotne ujęcia matematyczne. Pierwsze z nich wyraził Charles Alunni²⁶⁹, wskazując, iż rozumienie gestu należy traktować jako wymianę, transmisję informacji gesturalnych. Gesty u Alunniego służą nie tylko do komunikacji, ale też same sobie nadają sens, wytwarzając ku temu szereg reguł, na podstawie których sens ten jest dekodowany. Alunni stwierdza więc, że „gesty nie są tylko ozdobą faktu sprawczego [działania]”²⁷⁰.

Drugie z nich wyraził Gilles Châtelet łączący fenomenologiczną swobodę opisu z matematyczną inspiracją (jego rozważania bazują na nomenklaturze wziętej z nauk matematycznych) i precyzją wypowiedzi. Zradykalizował on ujęcie presemiotyczne gestu w swym dziele *Figuring space*: gesty jednoznacznie nie są identyczne z ich graficzną reprezentacją (diagramem), ale są dzikimi „wibracjami”, zaś przez owe diagramy mogą zostać obezwładnione i „rozmontowane”²⁷¹. Zasugerował więc specyficzny paradygmat,

²⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 167.

²⁶⁷ M. Gołębiowska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, [w:] *Teksty Drugie*, 2004, s. 238.

²⁶⁸ *Ibid.*, s. 246.

²⁶⁹ G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 861.

²⁷⁰ *Ibid.*, s. 861.

²⁷¹ *Ibid.*, s. 862.

w którym pełny i właściwy sens gestu jest uchwytny dla rozumienia jedynie we właściwym kontekście, czyli jego „środowisku naturalnym”, w momencie i obecności przy jego wykonywaniu, w którym uchwytnie są nawet najdrobniejsze niuanse, zaś nawet najdalej posunięta analiza matematyczna i fizyczna osłabia siłę tego gestu. Jednak i to przesunięcie paradygmatyczne może być interesujące, bowiem gesty mogą zostać przetransformowane ze swego ontologicznego, twórczego kontekstu do diagramatycznego procesu²⁷².

Spostrzeżenie Merleau-Ponty'ego o rozdzielności dwóch „mówiących” porządków: nieobecności i obecności, „ciszy” i *lógosu* jako przerwania owej „ciszy” postrzegam jako możliwość zbiegania się tych dwóch kanałów komunikacji, tak jak zbiegają się porządki ikoniczności i metaforyczności, materialności i znaczeniowości. Na tej podstawie przyjmuję założenie kreowania gestów zarówno wyrażalnych poprzez dźwięk i w ramach innych systemów, jako równoważnych w dziele. Dzięki temu mogę osiągać wrażenie „synchronu” lub „splotu” warstw doświadczeń i warstw znaczeń zarówno dźwiękowych, jak i nie dźwiękowych. Chodzi wszakże o te sytuacje, gdy dźwięk trwa co prawda, ale „milczy” (jako warstwa podporządkowana), „przemawia” zaś gesturalnie inna warstwa – obraz, *lógos* czy ruch. Szczególnie istotne jest to dla mnie w części II utworu, gdzie umożliwiona jest obecność tancerzy (performerów) oraz wprowadzone gesty muzyków, które choć wywiedzione i „rozszerzone” względem gestów czysto wykonawczych i ich wizualnych walorów nic konkretnego nie znaczą – ikonicznie, metaforyczne, ni emblematycznie.

Z drugiej strony, jak już wspominałem, bardzo ważne jest dla mnie traktowanie gestów jako „ark” („cały człowiek wyraża się w geście”), oraz postawa nie ustanawiania jednolitej interpretacji (*libretta*), ale tworzenia „splotów”, kontekstów. W tym, operując symboliką, semantyką, znaczeniem, uciekam jednak od konstytuowania konkretnego z wymienionych. Sens utworu więc nie preegzystuje (nawet ja, jako twórca, nie jestem w stanie do końca go kontrolować), ale jest ufundowany ze względu na relację z drugą osobą, która poznaje jednostkowo, indywidualnie wedle własnych zasobów wiedzy i doświadczeń – wiedza bezpośrednia (*doxa*) w konflikcie z wiedzą opisową (*epistēmē*). Ta intuicja, o zrównaniu tych dwóch zasobów wiedzy, doznań, przekonań jako równoważnych prowadzi do swoich skutków w przyjęciu adekwatnej metody twórczej i analitycznej.

Presemiotyzm często zawęża się do uciekania od konkretyzacji znaczenia, czy w ogóle wprowadzania znaczenia. Ale równie dobrze chodzi o postrzeganie znaczeń przez ich redukcję do perspektywy reakcji ciała jako podstawowego znaczenia, porządkującego wszystkie inne. Podejście Merleau-Ponty'ego jest zarówno podstawą

²⁷² *Ibid.*, s. 862-863.

wyróżniania gestów w odniesieniu do własności cielesnych, ale jednocześnie (koncepcja *réversibilité* w powiązaniu z Taggowską internalizacją i eksternalizacją) do budowania hipotezy o przedkulturowych formach gestów, do których wszystkie, nawet kulturowe można sprowadzić. Merleau-Ponty razem ze Smalleyem podsunęli więc ideę potrzeby brzytwy Ockhama jako narzędzia porządkującego i scalającego procesy twórcze.

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 najślusniej konającym, wyraża gest istoty, która wraca, a nie uczucie istoty, która czeka.”²⁷³

Jest to pierwsze rozumienie gestów według Adorno, w którego pismach znaleźć można po wielokroć to hasło pojawiające się, jak się wydaje, w różnych kontekstach i z tego powodu otrzymujące nieco inne zakresy znaczeniowe²⁷⁴. Pozwalając sobie na pobieżną analizę poglądów filozofa i estety, można bardzo ostrożnie wyróżnić co najmniej dwa takie znaczenia „gestu”, pozostające w ciągłej łączności z paradygmatem materiału muzycznego: (1) **gest w sensie abstrakcyjnym**, dokonywany przez twórcę niejako w i poprzez dzieło (jako jego skutek lub egzemplifikacja idei, woli itp.), albo ustanawiający dzieło (jako jego źródło), (2) **gest w sensie reprodukcyjnym**, technicznym, jako forma „zdjęcia röntgenowskiego” dzieła muzycznego, jego struktury i egzemplifikowany poprzez materiał i notację. Jednocześnie, gest, wywodząc się z wykonawstwa muzyki, gry, staje się dopiero pełnoprawnym elementem kompozycji poprzez pracę kompozytora – Adorno zdaje się więc ignorować performatywny aspekt gestu i zauważa, że gest muzyczny jest

²⁷³ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa, 1974, s. 174-175.

²⁷⁴ Zresztą zauważa to sam tłumacz pozostawiając wszakże adornowski *Gestus* jako bardziej intuicyjny, niż wprost wyrażony; rozumiany bardziej jako „sposób”, „zachowanie się”, „sens” muzyki, niż przynależne jej style; bardziej jako „idiom”, niż „notacja”; rozciągnięty etymologicznie pomiędzy „sensem” oraz – *direct* – „gestem”. T. W. Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, tłum. W. Hoban, Cambridge, 2006, s. XX.

transformowany z czynności psychofizycznych i konwencjonalnych²⁷⁵. Przez wyrażaną niejako mimochodem refleksję o geście Adorno próbuje dojść zarówno do rdzenia muzyki, jak i tego co ma moc ją unieważnić – stąd filozof będzie opisywał takie ukształtowania ruchu dźwiękowego, które jego zdaniem służą rozwojowi muzyki (Arnold Schönberg), oraz takie, które co najmniej go osłabiają, jeśli nie prowadzą do wspomnianego unieważnienia muzyki w ogóle (Wagner). Nie wdając się w dyskusję z filozofem przystępuję do zreferowania jego poglądów.

Refleksja adornowska o geście odziana jest w silną metaforyzację i symbolikę, jednak rozprawiając o prawdzie artystycznej, autonomizacji muzyki i jej potencjale na przyszłość Adorno podkreśla idiom antropocentryczny estetyki i historii sztuki. Stąd łącząc obie sfery – symbolu i humanizmu – w pismach Adorna dotyczących muzyki znaleźć możemy wiele takich gestów: płaczu, napięcia, otwierania, zamykania, zrywania, wprowadzania, postępu ducha, poruszenia się ducha (wertykalnie góra-dół czy w kształcie rozchodzenia się fal) i tym podobne. Te gesty pozostają rozpatrywane w zasadzie w perspektywie konkretnych kompozytorów i przestrzeni czasu zwaną historią i przyszłością. Mimo to refleksja o geście u Adorno ujawnia się w kontekście rozwoju muzyki nowej. A ten ma się odbywać poprzez zaprężenie do sztuki elementu technicznego (choć nie zmieniając jej w naukę)²⁷⁶. Tej postawy wzorem jest zdaniem Adorno Edgar Varése, który „otworzył miejsce dla wyrażenia takich właśnie napięć, jakie przestaje znać starzejąca się nowa muzyka”²⁷⁷.

Jednocześnie Adorno krytykuje gesty przeszłości, w tym koncept *Leitmotivu* wagnerowskiego. Motyw, jego zdaniem, nie może być jednocześnie nośnikiem ekspresji i prawdziwym gestem muzycznym, ponieważ treść emocjonalna jest przywoływana zbyt mechanicznie (właściwie ma to być pseudo-gest demonstracji pewnego stanu), zaś związek między motywami przewodnimi i desygnatami tego, co reprezentują lub charakteryzują nie do każdego perceptora trafia zgodnie z subtelnością i oczekiwaniem kompozytora (w tym przypadku Wagnera). Drugim aspektem krytyki jest problem „uprzestrzennienia” muzyki, czyli rozumianego zatrzymania fluktuacji czasu – w przypadku Wagnera przez ostinatą rytmiczną (lub jakby to precyzyjniej ujął Messiaen pedały rytmiczne; jazzmani nazwaliby te struktury po prostu *riffami*), które wynikają z wszędobylskiej struktury „fanfarowej”. Owa stagnacja, z jednej strony przywodzi na myśl „propagandę muzyczną”, a z drugiej transformuje się w osobny gest – pusty. Píše o tym Iwona Młodziak:

²⁷⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 358-360.

²⁷⁶ Jest więc to przecucie gesturalnych nurtów zogniskowanych wokół *HCI*, zwłaszcza tych „w typie francuskim”, wynikających np. z działalności paryskiego IRCAMu.

²⁷⁷ M. Krasieńska, *Muzyka nowoczesna jako sztuka radykalna – filozoficzne ujęcie autorstwa Theodora W. Adorno*, [w:] *Filo-Sofija* nr 27, s. 205.

„Tym pojęciem 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 całej kompozycji, jako że materiał muzyczny nie ulega rozwojowi harmonicznemu ani rytmicznemu [...] «Gest może być powtarzany i wzmacniany, ale nie 'rozwijany'»²⁷⁸ – każde następstwo czy zmiana są więc złudzeniem percepcji. Adorno wiąże tę cechę muzyki Wagnera z mimetyzmem w rozumieniu naśladownictwa bez możliwości pojednania naśladowanego z tym co naśladowane. Jest to aspekt regresywny muzyki podporządkowanej gestowi”²⁷⁹.

Główną rolę odgrywa tu antropocentryczne podejście Adorno, twierdzi on bowiem, że intuicje presemiotyczne (przed-społeczne i przed-indywidualne) pozostają motorami, a nie obserwatorami rozwoju w muzyce. Wedle filozofa, to właśnie unieważnia prosto rozumianą teorię *mímēsis*, rozumianą jako z jednej strony deiktyczną formę (a więc gest), a z drugiej jako prymitywną formę subiektywnej empatii i współczucia. Dla Adorno impuls twórczy, zaangażowany w życie (a więc „bycie-w-świecie”) nie polega jedynie na powielaniu (odwzorowywaniu), a rozszerzaniu pod względem doświadczeń sonicznych, kinetycznych i somatycznych (czyli oferowaniu odbiorcy nowej wiedzy pojęciowej albo zmysłowej wynikającej z przedstawienia, oświetlającej przedstawiany obiekt nowym światłem). Aktywność mimetyczna jest zawsze kształtowana przez ducha. Funkcją sztuki nie jest po prostu odtwarzanie tego, co istnieje, ale zaangażowanie w działania obecnych ideologii i pokazanie ich w nowym świetle poprzez logikę zmienionej leksyki²⁸⁰. Paradoksalnie więc, jak sądzę, Adorno zgadza się z Wagnerem co do ogólnego celu (muzyka, w tym gest jako komunikowanie konceptu, idei), choć głęboko krytykuje przyjęte przez kompozytora środki i przyjętą perspektywę. W moim rozumieniu tego wyводу Wagner po prostu, zdaniem Adorno, ignoruje percepcyjną możliwość odbiorcy do odbioru zaprojektowanych znaczeń, komunikatów, *Darstellungen*. Tym samym muzyka atonalna czy dwunastotonowa, choć na zupełnie innym poziomie złożenia (wyższym hierarchicznie) jest doskonałym sposobem komunikowania, bowiem przez nią realizuje się czysta abstrakcja i krytyka społeczna, w tym muzyki tonalnej.

²⁷⁸ Cytat wewnętrzny z T. W. Adorno, *In search of Wagner*, tłum. R. Livingstone, Verso, Londyn, Nowy Jork, 2005, s. 23-24. Tłumaczenie I. Młóżniak.

²⁷⁹ I. Młóżniak, *Muzyka jako sztuka szczególnie filozoficzna? o filozofii muzyki T.W. Adorno*, s. 4-5, [w:] E. Starzyńska-Kościuszo, A. Kucner, P. Wasyluk (red.), *Festiwal Filozofii VII Filozofia i muzyka, UMW 2015*, Olsztyn, 2015, ss. 117-132.

²⁸⁰ H. Hogan, *Thinking as Gesture from Adorno's Essay as Form*, s. 9 [praca niepublikowana].

Adorno przestrzega przed „uprzestrzennieniem się” muzyki (stagnacją, fałszywym ruchem – będącym właściwie powtarzaniem²⁸¹, a nie przetwarzaniem), przez co przypomina ona sztuki wizualne (plastyczne, malarskie) i świadczy o złej kondycji czasów i samej muzyki (anihilacji jej rdzenia itp.). Proste gesty (gesty niższego rzędu, tkwiące w utworze) stosowane w muzyce, strategię ich wytwarzania i transfigurowania (czyli akt komponowania, czynność tę także można odbierać jako gest wyższego, niż proste gesty rzędu niższego) są więc, wedle Adorno, wyrazicielami głębszych tendencji epokowych, samych w sobie także będących gestami (gestami najwyższego rzędu)²⁸². Tu także należy skonkludować, iż wydaje się, że Adorno nie chodzi wszakże o krytykę muzyki o statycznym charakterze (np. wolnym tempie czy dynamistycznym właściwościach, o ograniczonych zabiegach przetworzeniowych), ale muzykę w której *mímēsis*, czy nawet sama abstrakcja nie jest wartością percepcyjną, komunikacyjną, budowania kontekstu lecz tylko wprowadzoną formą, wyjętą ze swojego kontekstu i nie budującą (współbudującą) jakiegoś nowego.

W adornowskim rozumieniu abstrakcyjnym gestu występuje jeszcze jeden, silnie metaforyczny, ale ważki gest. Jest nim gest zrywania z tradycją²⁸³ – tą nitscheańsko-wagnerowską, która sztukę wynosi na nieomal religijny piedestał, a artystę uznaje za kapłana i żertwę. Jest to gest rozpacz i próby wydostania się z kryzysu autonomizacji, skostnienia, konwencjonalizacji, pułapki reprezentacji (przedstawienia), estetyzmu. Nie jest to gest negacji, ale gest odpowiedzi na inny gest – pustkę. Adorno podkreśla, że symbole, metafory (w języku), a więc i gesty mają w nowej sztuce tendencję do usamodzielniania się względem swojej funkcji symbolicznej. Sztuka je wykorzystuje, wchłania i użytkuje dlatego, że utraciły swój pierwotny sens²⁸⁴, w ten sposób urastając do „sztuki bezmownej”.

Gest zerwania z tradycją ma swoją szczytową postać dostrzeganą przez Adorno w geście odrzucenia tonalności przez Schönberga²⁸⁵ i ma swój bogaty kontekst w świecie początku XX wieku: niespełnionego *fin de siècle'u*, u progu dwóch wielkich wojen, przemian społecznych, totalitaryzmów (nazistowskiego i komunistycznego), powstaniu kultury popularnej (w latach 30. i 40. „ery” swingu) i przemysłu kultury, wszystkie te zaś prowadzące do bourdierowsko rozumianej przemocy symbolicznej.

²⁸¹ Adorno jednak zdaje się nie brać pod uwagę, że to powtarzanie jest formą antropocentrycznego, percepcyjnie zogniskowanego utrwalania gestów w pamięci krótkotrwałej, pozwalającego na obserwację budowania nowych kontekstów. Dla Adorno powtarzanie zdaje się służyć wyłącznie hedonistycznemu odbiorowi piękna struktur dźwiękowych, a więc formy „hołubienia” przez kompozytora gustom odbiorcy, a nie przekazywaniem mu ważkiego komunikatu. Może również oznaczać rzekome „dyletanctwo” kompozytora, który w takim ujęciu jest postrzegany jako niezdolny do wytworzenia „nowych” struktur, plagiatując samego siebie, utwalone schematy formalne, idiomy i innych twórców. W tym pewnie tkwi głęboka niechęć Adorno do Igora Strawińskija.

²⁸² I. Młodziński, *op. cit.*, s. 4-12.

²⁸³ A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska (red.), *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, Kraków, 2012, s. 80.

²⁸⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna, op. cit.*, s. 176.

²⁸⁵ M. Pasiecznik, *Porno Adorno*, [w:] *Didaskalia*, t. 123, 2014.

„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. Wszystkie najważniejsze kierunki w muzyce artystycznej XX wieku powstały w duchu tej filozofii”²⁸⁶.

Można więc dostrzec, że wyraźnie rysuje się także ukształtowanie hierarchiczne gestów poprzez ich przekształcenia i złożenia w jednostki wyższego rzędu. Wydaje się, że przyjęcie takiej perspektywy oświetla 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*²⁸⁷, synonimem monady. Możliwe, że pojęcie celu, im bardziej problematyczne staje się w przyrodzie 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 problematyczna”²⁸⁸;

oraz gdzie indziej:

„Rozbieżne media odnajdują swoją jedność, jedność sztuki jako prawa swego naśladowania. [...] Dzieła sztuki są obiektami, których prawdy nie można przedstawić 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 poznania”²⁸⁹.

Niemniej, mimo momentowego dotykania problematyki materiału muzycznego, rozważania te przede wszystkim dotyczą gestu w pierwszym, abstrakcyjnym rozumieniu. Czas więc przyjrzeć się stanowisku drugiemu, wyrażonemu na marginesie teorii reprodukcji muzycznej.

²⁸⁶ *Ibid.*; NB Pasiecznik zauważa, że ów paradygmat materiału muzycznego opisany przez Adorna jako „ezoteryczny, wyobcowany, negatywistyczny, abstrakcyjny” został w 2014 unieważniony przez Kreidlera prezentacją jego teatru muzycznego *Audioguide*.

²⁸⁷ *ἐντελέχεια* [*entelécheia*] – ucelwienie rozwoju materii, determinujące stadia rozwoju i kontekstowo etapowe sposoby istnienia. *Élan vital*. w pewien sposób spotyka się *entelécheia* z doktryną palingenezy świata. *Entelécheia* bardzo blisko ideowo do aspektu celu w geście muzycznym.

²⁸⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, *op. cit.*, s. 327.

²⁸⁹ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, *op. cit.*, s. 231.

Mimo krytyki „płaskiej” ontologii mimetycznej Adorno nie odrzuca *mīmēsis* w ogóle, ujmuje gesty jako formy „zdjęcia röntgenowskiego” dzieła muzycznego, a więc odwzorowania wszystkich elementów ukrytych pod powierzchnią słyszalnego dźwięku – kontekst, kontrast, konstrukcja²⁹⁰. Wszystkie one znajdują zakorzenienie w notacji muzycznej – pismo muzyczne jako graficzny ślad konstrukcji, „dialektyczny odpowiednik wypowiedzi [ekspresji]”. W tym sensie notacja jest gesturalna, mimetyczna, jako graficzny obraz bowiem „maskuje” elementy gestu. Rozumienie to Adorno wywodzi z koncepcji notacji cheironomicznej, choć w świetle niektórych nowych badań wydaje się to połączenie nie do utrzymania²⁹¹.

Notacja, zdaniem Adorno, posiada swoje 3 elementy²⁹², ²⁹³:

²⁹⁰ D. Castro-Magasa, *Gesture, Mimesis and Image: Adorno, Benjamin and the Guitar Music of Brian Ferneyhough*, [w:] *Tempo*, 70 (278), Cambridge, 2016, s. 17

²⁹¹ Wywód ten wynika, jak się zdaje, z błędnego (choć utrwalonego w pisarstwie muzykologów i teoretyków muzyki) powiązania idei tzw. notacji cheironomicznej z tradycją oralno-performatywnego przekazu dzieła (w tym cheironomii jako wykonawstwa, mnemotechniki – ręka Gwidona wyzwalamąca, uruchamiająca „formuły” dźwiękowe – itp.), polegającego na wyinterpretowaniu z ruchów rąk dyrygenta ruchu melodycznego, a więc powstającej idiomatyki przekładania jednego na drugie (rozumienie za Hugo Riemannem, budującym, jak wiadomo, uniwersalną teorię muzyki). Ten sam błąd popełniłem w mojej pracy magisterskiej, przyjmując, wygodną moim twierdzeniom amerykańską literaturę z połowy ubiegłego wieku (cf. J. R. Carroll, *The Technique of Gregorian Chironomy*, Ohio, 1955). Niejasność zapewne tkwi w zbyt współczesnym rozumieniu koncepcji „dyrygentury” śpiewu gregoriańskiego oraz statusu jej powiązania z semiologią gregoriańską. **Ogólny konsensus co do genezy notacji upatrywanej w ruchu i jego formie (kierowania śpiewem) jest akceptowalny** (podobnie jak inne czynniki genezy np. klasycznej greckiej akcentuacji, cheironomii egipskiej, babilońskiej oraz bizantyjskiej, czy notacji ekfonetycznej; relacjonuje z pozycji muzykologicznej Constantin Floros, *Cf. C. Floros, The Origins of Western Notation*, tłum. N. Moran, Frankfurt nad Menem, Berlin, Berno, Bruksela, Nowy Jork, Oxford, Wiedeń, 2011). Punkt sporu stanowi dopiero interpretowanie szczegółów natury tego ruchu, np. akcentuacji *ársis-thésis* na ruch *ársis-thésis*. Z etnomuzykologicznego punktu widzenia, ale także kulturoznawstwa i historii sztuki jest ciekawa kontrowersyjna interpretacja etruskiego sarkofagu małżonków z Villa Giulia w Rzymie czy podobnego z Luwru w Paryżu, jako sceny wykonywania muzyki metodą cheironomiczną Cf. s. Haik-Vantoura, *The Music of the Bible Revealed*, tłum. D. Weber, J. Wheeler, Berkeley, 1994, s. 76. Jednakże gregorianistom nie jest raczej znane pojęcie „chironomii” „cheironomii” jako teorii semiologicznej, czy tradycji notacyjnej, operującej raczej pojęciami notacji diastematycznej i adiastratycznej. Podobne wątpliwości rozwił w rozmowie prywatnej Mariusz Białkowski, wskazując, że notacja cheironomiczna mogłaby swą nazwę raczej wywodzić od cheironomii w specyficznym rozumieniu, „wszystko, co jest zapisane na papierze jest cheironomiczne (chodzi bowiem fakt ukonstytuowania czegoś ruchem ręki piszącej), jak przepis kulinarny, księgi liturgiczne, teologiczne, filozoficzne, w końcu i muzyka itp.”. Notacja diastematyczna wyznacza przejście od tradycji oralno-performatywnej do nowej tradycji epistemologicznej (ale jednak nakładającej się na poprzednią łańcuchowo, więc nie wykluczającej jej i przynależnych jej „poetyk” transmisji), jednakże raczej nie chodzi o przejście wynikające z graficznej interpretacji ruchu fizycznego na ruch dźwięków. W tym kontekście tym bardziej zadziwia klarowność i wygoda tzw. notacji cheironomicznej, a także wynikającej z niej notacji neumatycznej i menzuranej – jako funkcji x od y, określającej klasę upływu czasu (a właściwie upływu tekstu) i klasę wysokościową – który to model po dziś dzień zdeterminował sposób zapisu partyturowego. W ramach tego sporu pojęciowego wyrasta kolejny problem – zakresów stosowania pojęcia „gest” w przypadku notacji i dzieł śpiewu gregoriańskiego. Wydaje się być to obszar słabo zbadany, choć znalazłem takie prace, w których są wskazane zwroty takie jak „melodyczne gesty [zakomponowane] dla danej sylaby”. Cf. H. R. Strayer, *From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation*, [w:] *Musical Offerings*, t. 4, nr 1, 2013, s. 2. Odnoszę wrażenie, że przywołany i opisany w tym przypisie spór jest w zasadzie tożsamy z ogólnym sporem paradygmatów wewnętrzności i zewnętrżności, opisanym w rozdziale 1.2 niniejszej pracy.

²⁹² D. Castro-Magasa, *op. cit.*, s. 17 i d. NB Koncepcja notacji wg Adorno spotyka się, w moim przekonaniu z koncepcją czasu Griseya: jako szkieletu-ciała-skóry; koncepcją gestu Godøya: ruch-akcja-znaczenie; Tomaszewskiego interpretacją integralną: realizacja-percepcja-recepcja; typami słuchania u Chiona itp. Wszyscy oni zauważają swoistą wartość komunikacyjną operując zbliżonymi do siebie desygnatami pojęć. **W tym sensie wywodzę, że można powiedzieć, że gramatyka gestu (komponowania czasu, przestrzeni i struktur, ale i gramatyka notacji) jest zbliżoną odwrotnością monet gramatyk gestu (wykonywania)-słuchania-analizowania oraz interpretowania, jako zogniskowana percepcyjnie.**

²⁹³ Cf. T. W. Adorno, *Towards...*, *op. cit.*, *direct*: s. 67, *Cf.* s. 56, 63 i d., 158, 187.

- (1) **menzuralny**: oznaczający wszystko co jest podane jednoznacznie za pomocą symboli – np. trwanie nut (które można sprowadzić do obiektywnie mierzalnych elementów, jednocześnie generujących niejasności, których ujednoznaczenie definiuje element neumiczny);
- (2) **neumiczny**: oznaczający mimiczny, mimetyczny, lub gesturalny element strukturalny, który należy interpolować z symboli (można więc powiedzieć, że jest to forma intencji, sensu; zawiera w sobie wyparty i niejednoznaczny element mimetyczny, odwołuje się do muzyki w jej bezpośredniości, a zatem zadaniem notacji muzycznej jest dążenie do syntezy między jednoznacznością a bezpośredniością);
- (3) **idiomatyczny**: oznaczający element muzyczno-językowy, osiągnięty przez podanie w każdym przypadku języka muzycznego (jest więc to z jednej strony forma gramatyki, ale i znaczenia).

Adorno rozważania kwituje: „zadaniem interpretacji muzycznej jest przekształcenie idiomatyki w neumikę za pomocą menzurality”²⁹⁴. W tym sensie notacja jest imitacyjna, poprzez podobieństwo zmysłowe następuje imitacja symboli muzycznych, a przez podobieństwo niezmysłowe (mentalne) następuje imitacja idei (pozamuzycznych). Dlatego adornowskie rozumienie *mīmēsis* jest ukształtowane kategorią *Darstellung* (prezentacja i reprezentacja) – znaczenie w akcji prezentacji, co implikuje zarówno wartość mimetyczną (naśladownictwo i reprodukcja utworu) oraz semiotyczną (realizacja i transmisja immanentnego znaczenia muzyki)²⁹⁵.

Ze względu na przywołane już twierdzenie Adorno o zakorzenieniu gestów muzycznych w gestach wykonawczych (performatywnych) – choć nie są one obiektem zainteresowania filozofa – należy więc zauważyć tu dwie rysujące się wartości: (1) praktyczna – notacja muzyczna powinna być „gesturalna”, wychodzić naprzeciw potrzebom wykonawcy, być czytelnym i komunikatywnym „skrytem”, „zapisem” choreografii wykonawczej – (2) racjonalizacja (obiektywizacja) gestów ekspresją poprzez oznaczanie (funkcję symboliczną)²⁹⁶, ale i intuicyjnie zmysłową (sztuka w pewnym sensie imituje gesty ducha)²⁹⁷. Dlatego komentując Adorno Diego Castro-Magasa przywołuje twierdzenia (oprócz wspomnianych już Hattena i Godøya) François Delalande, filozofa koncentrującego się na gestach w ujęciu komunikacyjnym – jako znaczenia w interpretacji (fenomenie

²⁹⁴ Zdanie to samo w sobie przypomina semiozę Peirce’a. Jednocześnie dwa akapity dalej Adorno przestrzega przed fetyszycją tekstu muzycznego. *Ibid.*, s. 67.

²⁹⁵ *Ibid.*, s. 61.

²⁹⁶ *Ibid.*, s. 161.

²⁹⁷ *Ibid.*, s. 170.

powstawania znaczenia)²⁹⁸ i jednocześnie wzorcu behawioralnym (performatywnym, szczególnie na przykładzie wykonawstwa Glenna Goulda)²⁹⁹: „gest jest skrzyżowaniem obserwowanych działań i obrazów mentalnych”³⁰⁰. **Dlatego nie powinno się wyróżniać typów gestów, ale schematów ekspresyjnych (a więc nie tylko wzorów psychomotorycznych, ale równie dobrze afektywnych)**³⁰¹. Ten obraz może wyrazić wprost, to co umyka wyraźnemu wyrażeniu przez Adorno: gest i afekt są dwiema stronami tej samej monety; gest wykonawczy pozostawia ślad na obiekcie dźwiękowym³⁰².

W świetle tych interpretacyjnych uwag – nakierowanych jednak na rekonstrukcję stanowiska Adorno – gest jest formą pomostów czy płaszczyzn ujednociających³⁰³ pomiędzy różnymi stanowiskami: w tym przypadku między gestami abstrakcyjnymi, gestami mimetycznymi, a gestami wykonawczymi (ciało wykonawcy jest zawsze obecnym parametrem, w świetle funkcjonalności gestów muzycznych). Gesty dźwiękotwórcze (niebędące, jak już wspominałem, osią zainteresowań filozofa) przekształcane są w gesty semiotyczne działaniem mocą ucieleśnionego poznania (nie będącym płaskim, wagnerowskim mimetyzmem) i *mímēsis* jako działania symbolicznego (np. gestem abstrakcyjnym).

W ten sposób Adorno wyznaczając główne cechy, punkty węzłowe, hasła gestu muzycznego, które ciągle w niniejszej pracy powracają: ruch, znaczenie, *Darstellung*, intencja, idea, hierarchia, percepcja, komunikacja, przekształcanie wyznacza także dalsze pytania: o pozycję podmiotów gestu, o poszukiwanie płaszczyzny ujednociającej różne rozumienia (czym właściwie te pomosty są), w jaki sposób może następować przekształcanie gestów, w jaki sposób komunikować, to, co się chce wyrazić i w końcu jakie są owe wyłuszczone przez Dalalande schematy ekspresyjne?

Oprócz ogólnej istotności myśli Adorno jako wyraziciela pewnych tendencji o dużo szerszej proveniencji, nie przechodzę obojętnie wokół problemu notacji, jako kluczowego problemu w transmisji między kompozytorem, wykonawcą i odbiorcami. Notacja muzyczna

²⁹⁸ 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.

²⁹⁹ F. Delalande, *La gestique de Gould ; éléments pour une sémiologie du geste musical*, [w:] G. Guertin (red.), *Glenn Gould pluriel*, Montréal, 1988.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ F. Delalande, *Sense and Itersensoriality*, [w:] *Leonardo*, t. 36, nr 4, 2003, s. 313.

³⁰² F. Delalande, *Meaning and Behavior Patterns...*, *op. cit.*, s. 4.

³⁰³ Zapożyczone przez Castro-Magasę 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, jak sądzę, wymogu adekwatności i użyteczności (zapewniającej dobrą proporcję pomiędzy uniwersalnością, wygodą i eksplicytnością³⁰⁴) oraz komunikatywności (zapewniającej muzykom komfort zawierania wszystkich koniecznych informacji w sposób wspomagający, a nie utrudniający wykonanie). W przypadku gestów, zwłaszcza tych rozumianych pragmatycznie lub idealistycznie jako obecnych „w” (a nie „na zewnątrz”) struktury dźwiękowej informacja jest często rozproszona, wymaga wyinterpretowania, poszukiwania poziomów łączy i odróżnienia.

W tym sensie bardzo ciekawą wydaje mi się propozycja notacji wykształcona w środowisku PWM (tak ją dla uproszczenia nazwijmy), zapoczątkowana u „klasyków” współczesności typu Henryk Mikołaj Górecki, Włodzimierz Kotoński, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Witold Szalonek, Kazimierz Serocki itp., a kontynuowana obecnie np. u Francesca Filideiego czy Clary Lannotti, gdzie partytura zanotowana w zasadzie tradycyjnie, zorganizowana w takty, jednocześnie wprowadza poważną wizualną zmianę: takty, w których instrumentalności mają „ciszę” są graficznie wyeliminowane, przez co notacja przypomina swego rodzaju, nieregularne „wyspy”. Pozostawienie takich graficznych kształtów uprzytomnia, uplastycznia, unaocznia (przynajmniej niektóre) przepływy i łączy między strukturami. Dlatego mając w świadomości, że również funkcjonalność graficznej notacji waży na czytelności gestów dla wykonawców, wykorzystatem ten sposób zapisu w partyturze *visibilium et invisibilium*. Utwór, powstały w notacji tradycyjnej, w moim przekonaniu, stanowczo zyskał na jasności, przez unaocnienie warstw gesturalnych dzięki tej metodzie wprowadzonej już *ex post*.

Z tego samego względu wprowadzanie nowych oznaczeń symbolicznych jest ograniczone do minimum (techniki wykonawcze opisywane są głównie słownie, oraz notacja choreograficznej partii orkiestry), choć zrozumienie hasłowo przedstawionych technik (staram się wyjaśniać także „standardowe” w nowym wykonawstwie, a „niestandardowe” z perspektywy tradycyjnego wykonawstwa np. filharmonicznego), wymaga zapoznania się ze szczegółowym opisem w legendzie.

³⁰⁴ Dobrym przykładem są tu np. poszukiwania sposobów notacji mikrotonów, nie rozstrzygniętych jednoznacznie, o czym świadczą używane obecnie różnorodne dialektyki notacji: *Sagittal*, Carillo, Helmholtz-Ellis itp. Problem ten jest obecny już od *Lamentacji* Emilio de'Cavalierego, wykorzystującego dwuznaczność enharmoniczną obowiązującego wówczas systemu temperacji (i możliwości własnego instrumentu); w *Panie i Driadach* z Mitów Karola Szymanowskiego rozszerzającego paletę barwną skrzypiec w ten widowiskowy sposób; notacji *intonarumori* przez Luigi Russolo; wczesnej notacji graficznej, w tym Lachenmanna, Filidei'ego itp.

2.9. Spostrzeżenia na marginesie *epistēmē*

Dobór *epistēmē* przedstawionej w tym rozdziale, jak sądzę, ujawnił szerokość i niekiedy wręcz kontradiktoryjność ujęć gestu rozumianego specyficznie muzycznie, ale z konieczności także uzupełnionego bardziej ogólną refleksją (Hugues de Saint-Victor, Merleau-Ponty). Sposób rozwinięcia czy przetworzenia rozumień gestu (w rozumieniu ogólnym, niekoniecznie muzycznym) jest doprowadzony na bardzo wysoki poziom złożenia, zarówno praktyczny jak i abstrakcyjny, więc z punktu widzenia niniejszej pracy przywoływanie i tych nurów *state of arts* byłoby poznawczo wiele wnoszące, choć jednocześnie stanowiłoby poważną komplikację, jak sądzę, niekoniecznie rozstrzygającą w ramach już skomplikowanej materii. Dlatego pomijam bardzo istotną refleksję humanistyczną, językową i filozoficzną (np. Adama Kendona – interesujące omówienie w kontekście muzycznym można znaleźć w monografii Godøya i Mazzoli), refleksji z punktu widzenia teatrologii czy tańca (np. koncepcji ekfrazy), etnomuzykologicznych i socjologicznych (np. kontekstów kultur nie-zachodnich, gestów rytualnych, w tym religijnych i magicznych) oraz wiele innych wątków domagających się poszerzenia.

Jednocześnie względem tego procesu kodyfikacji i hermeneutyki rysuje się paradoksalny kontrapunkt – mnogość, często kontradiktoryjnych, rozumień powodujących kontekstową różnicę w stosowaniu. Przytaczanie więc indywidualnych koncepcji gestów u konkretnych artystów, teoretyków, wykonawców itp. również przekracza skromne możliwości ujęcia w ramach tej pracy. Ponieważ moim celem jest metodologiczne uporządkowanie pryncypiów materii dla ujęcia muzycznego, dlatego z wielkim bólem serca, rozterką i poczuciem niedosytu muszę dokonać koniecznych ograniczeń.

Kilkukrotnie co najmniej w tej pracy zauważyłem, że panuje ogólna zgoda co do definiowania muzyki jako ruchu dźwięków. Tyleż samo zauważałem, że jednocześnie panuje niezgoda co do określenia referencji tego ruchu. To znaczy, czy gest (1) z konieczności odnosi się do ruchów wykonywanych przez istotę ludzką, albo (2) może się odnosić do innych bytów materialnych i niematerialnych, rzeczywistych i wirtualnych.

W przytoczonych w poprzednim rozdziale koncepcjach przykładowo można było wyraźnie wyczuć, że ku (1) składania się Merleu-Ponty (przyjmując perspektywę badania i opisywania świata miarą własnego ciała), czy Smalley (ograniczając spektromorfologię tylko do muzyki, w której odnaleziony może być wyłącznie ruch z referencją do doświadczanych ruchów), a nawet Godøya z Lemanem (ze względu na przyjęcie założenia ucieleśnionego

poznania – odtworzeniu doświadczenia *loco*, a nie metaforycznej czy ikonicznej jego reprezentacji³⁰⁵).

Z kolei stanowisko (2) popiera (co wynika z rekonstrukcji poglądów) Adorno (mimo zapośredniczenie wszelkich gestów i notacji w gestach wykonawczych wytwarzających dźwięk – kompozytor ma poszukiwać środków jak najgłębszej krytyki społecznej, preferencyjnie w formach abstrakcyjnych), podobnie Mazzola, oraz, jak można wyinterpretować, Hatten, co więcej (paradoksalnie!) tak samo można uzasadniać twierdzeniami Godøya z Lemanem (twierdzących o ucieleśnionym poznaniu jako skrypcie, czy matrycy ludzkich zachowań, swoistym obrazie doświadczeń kognitywnych, opisywalnego jako semiozy wyższego rzędu, wskazując z całą mocą na jego umysłowo-percepcyjną proveniencję³⁰⁶, które umożliwia jednocześnie preparowanie tych doświadczeń, np. wymyślania czegoś, czego się nigdy nie doświadczyło³⁰⁷).

Pytanie więc czy gest „jest” „w umyśle” jako forma odczytywanego znaku (także jako partytury, czy wyobrażenia kompozytorskiego), czy „fizycznie” „w ciele” jako bezpośrednie odtworzenie doświadczenia, a nawet wywołanie określonych reakcji cielesnych (symulowane wyobrażenie kompozytorskie, doznanie wykonania) pozostawiam bez rozstrzygnięcia, jako pytanie o naturę ontologiczną. Będąc przekonany do fenomenologicznego podejścia ingardenowskiego sugerowałbym odpowiedź pokrewną do odpowiedzi Ingardena o naturę dzieła muzycznego³⁰⁸. **Przyjmuję więc równie poważnie oba stanowiska – dlatego i najbardziej presemiotyczny, czy *sensu largo* abstrakcyjny gest uznaje za możliwy do odczytania semiotycznego, i tak samo najbardziej semiotyczny do odczytania poza systemami znaków.**

Wynika to stąd, że oba procesy są wzajemnym uzupełnieniem (ta intuicja będzie podstawą koncepcji interkonwersji gestów u Tagga – omawianej w rozdziale 3.3.2.3), objaśniając fenomeny „tłumaczenia” wizualnych kształtów na ruchome, dźwiękowe i inne, wyrażając konieczność sprowadzania ich z jednej strony w sposób konieczny do własnego ruchu ciała, a z drugiej poprzez procesy myślowe (i poprzez konieczność dostosowania „perspektywy” przestrzennej tego ruchu) mogą je porównywać do dowolnego innego bytu materialnego, niematerialnego, wymyślnego itp. (także wewnętrznych odruchów, doświadczeń zmysłowych, niemających fizycznego substratu).

³⁰⁵ z ucieleśnionego poznania ma wynikać fenomen „wczuwania” się odbiorców muzyki, mentalnego jej „odtworzenia” i wytwarzania ciałem gestów, które odwzorowują czynności wykonawcze – np. grę perkusisty wykonującego ulubioną piosenkę.

³⁰⁶ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 103 i d.

³⁰⁷ Wspomniane preparowanie doświadczeń potwierdzają *casus* komponowania czy *casus* gesturalnego odczytywania partytury. Sam fakt kodowania, matrycowości wskazuje na wyrwanie z pierwotnego kontekstu i konieczność zapośredniczenia w jakiejś formie w komunikatywnym systemie znaków.

³⁰⁸ R. Ingarden, *op. cit.*

Kiedy więc mówi się o gestach, determinującą jest nie tyle ikoniczność, ile ekspresyjność (nie myślę rzecz, tylko myślę o rzeczy³⁰⁹); nie tyle systemowość, ile generatywność (brak uniwersalnego słownika, w tym różnica od teorii afektów); nie tyle konkretyzacja, ile impresyjność (nie wyraża treści odczytywanej w sensie logicznym); nie tyle konkretność, ile abstrakcyjność (co najmniej wyrwanie z pierwotnego kontekstu); nie tyle generalność, ile indywidualność (brak uniwersalnego słownika ujednocniającego, sprowadzony ostatecznie do indywidualnej percepcji odbiorcy). Nawet najbardziej abstrakcyjne gesty są elementami gramatyki i systemu semiotycznego w dziele.

Podsumowując *epistēmē* nie buduję już w tym rozdziale swojego ujęcia gestów, bowiem poświęcam temu cały kolejny, obszerny rozdział (rozdział 3.). Wspomnę tyle, że rozumienie, które przyjmuję w niniejszej pracy i definiowanie, które z niego wynika (rozdział 3.9), ze względów wyrażonych w *epistēmē* jest celowo szerokie i złożone, zgodnie z hipotezą Cadoza i Wanderleya, że odwrotne (tj. wąskie i proste) nie może istnieć³¹⁰. Własny stosunek do gestu wyrażam w tym, aby można go stosować zarówno do najmniejszej niepodzielnej struktury – nawet jednej nuty (jak mówi Smalley), ale i do całości ukształtowanego ruchu (na najwyższym poziomie hierarchicznym utworu, jako ruchu, procesu, a nawet stylu, czy epoki, jak proponuje Adorno). Uznaję, że w pewnym sensie wszystkie (wy)tworzone utwory są w jakimś stopniu (czasem bardzo płaskim, a czasem pogłębionym) gesturalne, upatruję to w fakcie przyjmowania powszechnie przez kompozytorów **konceptualizacji** jako *modus operandi*³¹¹. Gesty są pośrednikiem komunikacyjnym (zarówno w nastawieniach semiotycznych, jak i presemiotycznych; materialistycznych, idealistycznych, relacyjnych czy zorientowanych na praktyki; cassirerowskiego „Czystego Znaczenia” i przeciwnego mu znaczenia związanego swą ikonicznością czy metaforycznością; lehmannowsko rozumianej muzyki konceptualnej, koncepcyjnej i muzyki relacyjnej, ale też muzyki rozumianej hanslickowsko jako absolutna). Sądzę więc, że ujęcie to jednak nie jest aż tak szerokie, aby być pojęciowym workiem „na wszystko”, co pozostaje.

Koncepcja gestów w moim przekonaniu jest sugestywnym scaleniem przez „wypełnienie” środka w dziele, między mikro- a makrostrukturą, wyznaczeniem hierarchii i wskazaniem sił, które oddziałują zarówno lokalnie jak i globalnie w utworze, idiomie, epoce. W moim przekonaniu gest pozwala na realizację postulatu Susanne Sontag,

³⁰⁹ 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.

³¹⁰ C. Cadoz, M. Wanderley, *Gesture Music*, [w:] M. Wanderley, M. Battier (red.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paryż, 2000, s. 74.

³¹¹ H. Lehmann, *Cyfrowa rewolucja...*, op. cit.

na której piętno wywarł przywoływany później (rozdział 3.2.4) brunerowski koncept skutecznego zdziwienia, wyjątkowości tkwiącej w dziele, a nie systemie:

„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”.³¹²

Gest jako zmysłowy, sam mogąc być ucieleśnionym poznaniem, podlega prawom psychoakustyki, owszem, ale ze względu na fakt, iż może być rozumiany jako obraz w umyśle, matrycę (skrypt) wszelkich, w tym cielesnych, doświadczeń, może być też znakiem i podlega porządkom wynikającym z procesów znakowych. Czerpanie ze zmysłowej sugestywności zjawisk brzmieniowych nie usuwa faktu postrzegania ich metaforycznie. Opowiadanie się po którejkolwiek ze stron powoduje zubożenie doświadczenia gestu.

Nie chodzi wszakże o flusserowską „obsesję znaczeń” (rozdział 3.3.2), ani „obsesję obiektywizacji”, sprowadzenie wyłącznie do obiektywnie mierzalnych parametrów, czy subiektywnej „obsesji doświadczeń”. Chodzi o umiejętność spojrzenia na gest, na dzieło wszystkimi trzema porządkami naraz (obiektywnej struktury, subiektywnej percepcji i subiektywno-obiektywnej recepcji semiotycznej) i na podstawie wyników, dostosowywanie teorii do faktów, a nie *a priori*, faktów do teorii. „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”³¹³. 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.**

³¹² 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.

³¹³ M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, [w:] *Teoria Muzyki*, 14, 2019, s. 24.

3. Gest muzyczny – rekonstrukcja jego struktury i funkcji

3.1. Przedmiot (konstrukcja) gestu muzycznego

Przedstawiając solidną teoretyczną podstawę ogólną dotyczącą najważniejszych obecnie rozważanych koncepcji gestu muzycznego (oraz niektórych implikacji, które można wyinterpretować z teorii filozoficznych, estetycznych i językowych), mogę przejść do omawiania wyłaniającego się z tych poszczególnych podejść uabstrakcyjnionego i uogólnionego (dla zachowania szerokości stosowania) pojęcia. Trudno mi jest jednak „rozbijać”, „rozbierać” gest na czynniki pierwsze (choć jest to wpisane w natywną dla mnie metodę i sposób myślenia wytworzony przez zachodni krąg cywilizacyjny), jego poszczególne składowe bowiem tworzą multimodalne relacje, zarówno o charakterze wewnętrznym jak i zewnętrznym względem dzieła sztuki, w którym są ufundowane. Ta syntetyczna właściwość gestu z konieczności pociąga za sobą problematykę percepcji (komunikacji), jego funkcje zaś determinowane są ujęciem przestrzeni. Mam więc świadomość ułomności sposobu opisu, którego dokonuję, koniecznego jednak, by tak rzec, dla uniknięcia rozpadnięcia się metodologicznego ujęcia.

3.1.1. Interpretacja praktyczna definicji Huguesa de Saint-Victora

Godøy i Leman zaproponowali najbardziej syntetyczne streszczenie definicji Huguesa de Saint-Victora z jednej strony przechowując szacowną tradycję rozumienia, z drugiej otwierając definicyjnie dla różnych zastosowań, dlatego i ja co do zasady przyjmuję je, choć pozostawiając sobie prawo w niektórych aspektach do koniecznych przekształceń (mając w pamięci zastrzeżenia wynikające z rozdziału 2.9.). Owo syntetyczne streszczenie opiera się na triadzie wartości wywiedzionych od Huguesa, niejako trzech warstwach postrzegania gestu³¹⁴:

³¹⁴ Cf. R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 14. Struktura ta jest dość podobna do struktury dzieła muzycznego u Lehmana: koncept-medium-dzieło (jako forma doświadczenia estetycznego; Cf. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*, *op. cit.*, s. 134); czy pokrewnego i dużo szacowniejszego wyróżnienia Alana Parkhursta Merriama komponentów badania muzyki: materia(ruch)-koncept(znaczenie)-doświadczenie estetyczne(akcja i percepcja)-ekonomia (decydująca o funkcjonowaniu muzyki w zakresie upowszechnienia i stosowania technologii; Cf. A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Illinois, 1964). Wydaje się jednak, że idąc

- (1) **ruchu** (fizycznym przemieszczeniu obiektu w przestrzeni³¹⁵; zmianie fizycznej pozycji obiektu, którą można obiektywnie zmierzyć);
- (2) **znaczeniu** (mentalnej aktywizacji doświadczenia³¹⁶);
- (3) **akcji** (intencji ruchu, który jest ukierunkowany na osiągnięcie celu).

Jest to, jak sądzę, dobry punkt wyjścia dla rozważania elementów składowych, przedmiotowych gestu muzycznego, znajduje bowiem swoje trzy odpowiedniki w metodologiach dość różnych proveniencji, np. semiotycznej i audio-wizualnej. Tomaszewski w ramach swojej koncepcji interpretacji integralnej, jak wcześniej zauważyłem, wskazuje równoważniki tych pojęć (zmieniając wszakże ich kolejność): Realizacja (Ruch) – Percepcja (Akcja) – Recepcja (Znaczenie). Te trzy modusy postrzegania odpowiadają także trzem trybom słuchania (percypowania) według Chiona: przyczynowego (analitycznego, dokonującego procesu wiązania źródła), semantycznego (interpretacyjnego, dokonującego powiązania 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). Opisywałem już także triady Hattena, Adorno i innych, z którymi wyraźnie dostrzegalna jest łączność ujęcia. Jasno rysują się więc 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 Huguesa de Saint-Victor.

tropem Smalleya, słuchanie technologiczne i hermeneutyka ekonomiczna wyjaśniająca stosowaną technologię niewiele wnosi w zakresie rozumienia samej struktury muzycznej, choć z pewnością wyjaśnia pewne decyzje o charakterze ekonomicznym, np. *casus* doboru instrumentarium: w jaki sposób w środowisku utworów zamawianych przez Klangforum Wien kształtuje się brzmieniowość, formy i ogólnie ujęty repertuar nowych utworów pisanych dla austriackiego zespołu ze względu na dostęp do rzadko spotykanego instrumentu w postaci kontraforte (odpowiednik kontrafagotu o jaśniejszej barwie, innym systemie kłapowania i nieco niższej skali; podobnie zresztą ma się z klarnetem kontrabasowym, fletem kontrabasowym, *Veme etc.*). Jest to z pewnością istotny wykładnik, szczególnie w ramach interpretacji integralnej proponowanej przez M. Tomaszewskiego, ale zasadniczo nie wpływa na elementy takie jak trajektorie ruchu, znaczenie itp. (wpływa na tyle, na ile wpływa dostępność i potencjał techniczny instrumentów na komponowanie przez kompozytorów).

³¹⁵ Tu konieczne rozszerzenie także na ruchy dokonujące się w innych bielawsko rozumianych przestrzeniach. Ruch dźwięków w przestrzeni audialnej także jest obiektywnie mierzalny (nie tylko opisem fizycznym np. w milisekundach i częstotliwościach wyrażanych w Hz, ale równie dobrze korzystając z systemów symboli notacji muzycznej: wartościami nut, tempami, wysokościami pięcioliniowymi w kontekście kluczy itp.).

³¹⁶ Zasadniczo dostrzegam problem tego ujęcia w fakcie, że zarówno znaczenie, jak i akcja są percypowane – doświadczenie ukierunkowanego ruchu, na podstawie którego można interpretować jego „cel” także jest mentalną aktywizacją doświadczenia. Dlatego rozróżniam te elementy na: element zobiektywizowany (znaczenie, ze względu na zapośredniczenie w symbolach, kulturze, potrzebie słowników itp.) i element zsubiektywizowany (akcję, ze względu na przypisanie siatki indywidualnych doświadczeń jako matrycy opisowej, zresztą zależnych od dnia, nastroju itp.).

3.1.2. Ruch – jako obiektywna mierzalność

Walor ruchowy gestu więc z jednej strony może być opisywany jako ruch części ciała (przez swoje wymiary, umieszczenie topologiczne, prędkość, intensywność, opis jego ciągłości itp.), ale równie dobrze wirtualną trajektorię ruchu dźwiękowego (przez własności opisywalne muzycznie, jako wartości rytmiczne, wysokości dźwięków, 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 długich procedur, dlatego owa obiektywność jest otwarta. W tym sensie możliwy jest postęp w twórczości i badaniach.

Za przykład niech posłuży hipotetyczna sytuacja: jako analityk, mogę przeprowadzić analizę *II Koncertu skrzypcowego G-dur KV 219* Mozarta ze względu na procedury (zarówno normatywne jak i deskryptywne³¹⁷) analizy harmonicznego i formalnego ustalone przez współczesnych Mozartowi (np. Friedricha Wilhelma Marpurga, Heinricha Christopha Kocha), czy w refleksji *post factum* bliższej (Riemann), oraz dalszej (analiza Kazimierza Sikorskiego, Schenker, *GTTM*, Meyera, propozycja harmoniczna Hermanna Erpfa, Tadeusza A. Zielińskiego, Ernsta Levy’ego itd.), ale moją analizę mogę także oprzeć na 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 (Mazzola) itp. Jako tancerz mogę przygotować ruch choreograficzny, który będzie śledził lub odpowiadał na ruch dźwięków wedle konkretnych technik, stylów i nurtów skodyfikowanych dla tańca jako dziedziny sztuki, ale mogę równie dobrze dokonać ruchowej interpretacji dzieła metodą Émile’a Jaquesa-Dalcrose’a³¹⁸.

³¹⁷ Cf. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.

³¹⁸ By być choć w części uczciwym względem myśli Dalcrose’a – która choć wysoce istotna, nie znalazła rozwinięcia w niniejszej pracy – wypada abym zwięźle o niej wspomniał. Dalcrose’owska intuicja względem 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 wytworzona została cała metoda oparta o ćwiczenia rytmiczne, improwizację (w tym ruchową) i kształcenie słuchu (np. memetyczna, nawiązująca do dłoni Gwidona metoda fonogestów). Wszystkie trzy elementy, niczym w starożytnej trójjedyniej *choreia*, wykształcane są niezależnie, ale uwzględniają się nawzajem, dlatego mogą, zdaniem Dalcrose’a, prowadzić do wytworzenia czystego obrazu wewnętrznego słyszenia dźwięków. Podstawową metodą eksternalizacji muzyki jest interpretacja ruchowa dzieła muzycznego, zorientowana wokół plastyki ożywionej ruchu i jego ekspresji, oraz poszukiwanie ruchu jednocześnie instynktownego i estetycznego. Dalcrose proponuje system 20 podstawowych gestów służących

3.1.3. Znaczenie oraz Akcja – jako elementy subiektywne

Mentalna aktywizacja doświadczenia może nawiązywać do doświadczeń własnych w umyśle odbiorcy (np. życiowych, sytuacyjnych, zmysłowych itp.), ale i do doświadczeń symbolicznych (wiedzy, sygnalizowania znaczeń semantycznych). Jest to w zasadzie działanie zacierające, bowiem chodzi o subiektywny odbiór materii dźwiękowej w dziele – zarówno na poziomie faktycznym jak i abstrakcyjnym.

Stąd należy wyróżnić obszar znaczenia, który choć zobiektywizowany (np. regułami kulturowymi) pozostaje nadal indywidualny przez mentalną aktywizację własnego doświadczenia, tak praktycznego (dokonywania czynności psychofizycznych) jak i abstrakcyjnego (semiotycznego, wynikającego z uczestnictwa w kulturze, dokonywania czynności konwencjonalnych). Dlatego w badaniu tego obszaru z pomocą przychodzą oczywiście wszelkie zobiektywizowane teorie semiotyczne, ale równie uprawnione będą wszelkie subiektywne opisy dostrzegania powiązań z własnymi doświadczeniami.

Druga wyprowadzona kategoria to akcja, zogniskowana wokół kategorii wewnętrznych ruchu, jakościowego opisu celu 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, uchwycenia ciężarów i napięć. W pomocy interpretacji własnych odruchów przyszły pewne kategoryzacje jak chociażby *GTTM* w wydaniu Roya, spektromorfologia (z elementem zobiektywizowanym w postaci badania spektrogramów), czy psychoakustyka (np. analiza sceny słuchowej wywodzona z psychologii *Gestalt*), ale osadzanych cały czas w indywidualnych „gramatykach słuchania” w doświadczeniach kognitywnych.

Stwarza to niesamowite pole do popisu dla badacza gestów, ukazania jego kunsztu interpretacyjnego, erudycji, ale przede wszystkim wrażliwości własnej, nie polegającej wyłącznie na sprawnym poruszaniu się w świecie symboli, ustanawianych różnymi konwencjami, słownikami i enkulturacjami, ale również, a może przede wszystkim osobistych doświadczeń życiowych (praktycznych), psychofizycznych i zmysłowych, nazywania ich,

interpretacji, choć współczesne rytmiczki ową paletę rozszerzają względem swoich potrzeb, zachowując szacunek względem percepcyjnego odbioru dzieła i zamierzeń kompozytorskich ujawnionych w partyturze. Metoda Dalcrose'a, różniąca się bardzo w praktycznych aplikacjach w ramach różnych ośrodków lokalnych, jest często rozwijana i wzbogacana o inne, pokrewne nurty. Popularne jest chociażby korzystanie przez rytmiczki z techniki gestodźwięków (wynikającej z dziedzictwa i myśli Carla Orffa): wytwarzania dźwięków przez ruchy ciała, z wyłączeniem głosu. Gestodźwięki mogą być tą ideą, która spotyka się z dostrzegalną potrzebą wytwarzania tzw. „wirtualnych” skal (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*.

oraz poszukiwania zależności między rezonującym ciałem (nawet wirtualnym) a dziełem muzycznym. w tym sensie praca badawcza przypominać będzie (auto)psychoanalizę.

Na przykładzie tarcia zapalniczki można prześledzić warstwy przeprowadzania analogii poprzez gesty w „odśnianiu” potencjalnego znaczenia, odbijającego się w natężeniu i intencji akcji muzycznych. Można tu wszakże wyróżnić znaczenie funkcjonalne wyrażone w chęci (potrzebie) zapalenia światła (wraz z towarzyszącą temu symboliką np. relacji światła i ciemności, prób Syzyfowych, czy prób zwieńczonych przecięciem węzła gordyjskiego). Jednocześnie sam gest też ma swoją kierunkowo ukształtowaną energię (celowość, ekspresję, emocjonalność na podstawie których w rzeczywistości można określić, czy trący robi to z irytacją, czy spokojnie, czy ma pewną dłoń, czy dokonuje tego roztrzęsionymi dłońmi, czy ponawianie czynności jest celowe i zmierza do osiągnięcia rezultatu, czy zaistniała przeszkoda – wytarta siarka itp.). Te intencje się odbijają w kształtowaniu procesów dźwiękowych – w moim najlepszym rozumieniu nie są z nimi tożsame – „przeniesiona” jest pewna jakość energetyczna, sugestywność, skuteczność.

Ryc. 31. Gest-referencja (Bortnowski) „tarcia” i gest „skutku tarcia” (cisza). *visibilium et invisibilium*, tt. 94-99.

Wektorem, intencją gestu przedstawionego powyżej jest ponawianie, ale coraz „słabsze”, wolniejsze, jakby ze zniechęceniem i w końcu brak krystalizacji skutku.

Ryc. 32. Gesty „tarcia” w figurach *ritardando* oraz gest-referencja „tarcia” (Bortnowski). *visibilium et invisibilium*, tt. 132-133.

Gesty „tarcia” (ponawiania) w figurach *ritardando* (w cl, sx, cr, tn; zwalniające, zamierające) zestawione są jednocześnie z przeciwstawionym mu gestem (wznoszącym, nabudowującym, sugerującym, „obiecującym” możliwość krystalizacji celu i jego spełnienie).

Ryc. 33. Gest „skutku tarcia” (szereg harmoniczny). *visibilium et invisibilium*, tt. 136-139.

Pojawienie się jako „skutku tarcia” pełnego szeregu harmonicznego jest w moim przekonaniu zaspokojeniem obietnicy, pełną krystalizacją celu (co z tego, że tymczasową). Towarzystwemu mu iluminacja (raptowne zapalenie światła), oraz uderzenie w dzwonkopodobne instrumenty wzmacnia poczucie sakralności, metafizycznej wagi momentu.

W pewnym sensie gesty te można zredukować do pierwotniejszych form jako gest nieobecności-obietnicy (tarcie) i obecności-spełnienia obietnicy (pojawienie się spektrum) bądź nieobecności-niespełnienia obietnicy (cisza).

Jak wspominałem, ikoniczność (metaforyczna ikoniczność) nie polega tu wszakże na precyzyjnym odwzorowywaniu parametrów tarcia (choć zachowane są np. proporcje czasu trwania, artykulacja, natężenie dynamiczne) jako warunku wstępnego, chodzi przede wszystkim o zachowanie *Stimmigkeit*, zgodności energii, wektorów, na podstawie których odbiorca samodzielnie będzie dokonywał interpretacji³¹⁹. W ten sposób kreuję „metafizyczne” „zapaliki”, które są „tarte” w procesie utworu. 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

³¹⁹ w tym sensie, mówiąc w kontekście własnego dzieła o gestach tarcia zapaliki, gestach spełnienia – bądź nie – obietnicy, czuję się niejako jak Lutosławski tłumaczący Mściławowi Roztropowiczowi dramaturgię swojego *Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę* (choć oczywiście *gravitas* mojego i jego utworu są zupełnie różne, nie przyrównuję się ani do geniusza, ani do jego arcydzieła, jednakże chciałbym zwrócić uwagę na pewną paralelę sytuacyjną). Chcąc wyjaśnić niuanse, odcienie mojej koncepcji, która może być interpretowana dowolnie (i do tego zachęcam), sam posługuję się metaforami zewnątrzsystemowymi, które ukierunkowują interpretację. w tym sensie podwójnie intencjonalna metaforyka opisów muzycznych jest jednocześnie i elastyczna, i zabójcza względem zamierzeń kompozytorskich.

z pojawianiem się szeregów harmoniczych w III części), ale tworzenia splotów kontekstowych, które wspierają ikoniczne i metaforyczne analogie. Tylko i aż analogie³²⁰.

3.1.4. „Syntetyczność” gestu

„Rozbiór” na części pierwsze, dotarcie (mentalna rekonstrukcja) do najpierwotniejszych elementów strukturalnych mogą w sposób obiektywny określić co składa się na gest muzyczny, ujawniając operacje i zamierzenia twórcy. Jednak, jak wielokrotnie przywoływałem, gramatyka kompozytorska jest tylko i aż rewersem gramatyki słuchania (a także notacji, wykonawstwa, analizy i interpretacji itp.), skąd wynikać będzie potrzeba uchwycenia **postrzegania jako całości** konglomeratu percepcyjnie odczytywalnych parametrów, nadając mu także sens jako godøyowskich znaczenia czy akcji.

W niniejszej pracy wielokrotnie posługuję się opisową charakterystyką „syntetycznego waloru” gestu, struktur, obiektów dźwiękowych. Ową syntetyczność rozumiem po cassirerowsku jako obejmowanie różnorodności zestawionych przedstawień jednym poznaniem³²¹. Nie sposób więc zrozumieć mechanizmów rządzących tą syntezą, bez wniknięcia w choć drobnym stopniu w pewne procesy kognitywne. Ze względu na fakt wiązania doświadczeń pamięci krótkotrwałej (przechowującej obraz wysłuchiwanego w tym momencie utworu) wraz z doświadczeniami pamięci długotrwałej (przechowującej doświadczenia, przekonania, wiedzę odbiorcy) zaprezentuję te doświadczenia w kontekście teorii kontraktu audiowizualnego, która się zagadnieniami obu typów pamięci intensywnie zajmuje.

Audio-wizja jako pojęcie (a w zasadzie dwa przeciwstawne pojęcia, które ostatecznie syntetyzowane są w jedno) wykształcił Chion w kontekście badań nad kinem. Pierwszym badanym elementem jest kontekst multimedialny, w którym synchroniczne dane zmysłowe (audialne i wizualne transmitowane kanałami przesyłu informacji: słuchowym i wzrokowym)

³²⁰ Tak samo można przecież interpretować 3. *Symfonię* Pawła Mykietyna, choć ogólne skojarzenie z muzyką hip-hopową jest dość oczywiste (np. analogie do „zloopowanej” ostinatowości stylu, rapowanego stylu podawania tekstu, do techniki *scratchingu*), lecz nie każdy odgadnie (usłyszy i skojarzy), że otwierające gesty w i części są wywiedzione jako melodyczno-harmoniczno-rytmiczna transkrypcja prostego schematu rytmiczno-barwowego *groove'a* perkusyjnego (co deklaruje autor). Nie przeszkadza to percepcyjnemu postrzeganiu tych ukształtowań jako jednorodnych gestów. Takie ukształtowanie gestów, jako 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 odczytywania każdej nuty osobno, jako znaczącej.

³²¹ P. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013, s. 113.

sumują się (synchreza). Kontekstowi wiązek multimedialnych towarzyszą lub mogą towarzyszyć więc 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])³²². Można wyróżnić audio-wizję, ale też wideo-audycję, ze względu na prymarność roli danej warstwy (jako przestrzeni uwagi)³²³. Skończona liczba przesyłanych wiązek informacji medialnych (w tym przypadku dwie) może mieć jednak nieskończoną liczbę poziomów wiązania w percepcji;
- (2) **wartości dodanej**: niemal zawsze na styku wiązek medialnych wytwarza się³²⁴ nowa wartość, nieobecna w żadnej z warstw (Zielińska powie: wiarygodność, sympatia, siła perswazji³²⁵; Chion zaś: wartość zmysłowa, informacyjna, semantyczna, narracyjna, strukturalna, ekspresyjna, informacyjna³²⁶)³²⁷. Sprawia ona, że odbiorca jest przekonany o „naturalnym”, „materialnym” tkwieniu tej wartości w dziele (np. w samym obrazie), mimo, że jest skutkiem współdziałania wielu warstw oraz reakcji psychofizycznych samego odbiorcy. O intermedialności można mówić, gdy wartość się wykształca, o zwykłej multimedialności zaś, gdy wiązki mediów nie znajdują percepcyjnej „konkluzji”. Wartość dodana więc nie tylko będzie reakcją psychofizyczną (niech będzie to nazwane „emocją”), ale też będzie informacją, mówiącą coś więcej o rzeczywistości opisywanej różnymi wiązkami mediów (wynikającą z doświadczeń zawartych w pamięci długotrwałej).

Kontynuacją ideową relacji dualistycznej audio-wizji jest chionowska triada audio-лого-wizja³²⁸, w której jako osobna wiązka medialna jest wprowadzane słowo (*lógos*), uzupełniające konteksty ram wizualnych i ram audialnych, w różnych swoich formach i przejawach. Relacje pomiędzy warstwami nieco się różnią niż w samej audio-wizji

³²² Jest to szczególnie rodzaj współdziałania wielopoziomowych procesów percepcyjnych.

³²³ Warstwy mediów jako przestrzenie uwagi wytracającą się ze względu na oczywiste neurobiologiczne uwarunkowania każdego ze zmysłów – prędkości 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. Kostrzevska (red.), *De musica commentarii*, t. 2, 2010, s. 234.

³²⁴ Wartość dodana nie wynika z jednej konkretnej warstwy.

³²⁵ L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, *op. cit.*, s. 231.

³²⁶ M. Chion, *Audio-wizja*, *op. cit.*, s. 10 i d.

³²⁷ Wyjątkiem są sytuacje, gdy bogaty kontekst multimedialny generuje ogromną sumę danych zmysłowych (w tym zbytecznych), nie zostaje zapewniony wystarczający czas resyntezy danych – wyizolowania danych istotnych i zsyntetyzowania ich w wartość dodaną (konkluzja wyższego rzędu), oraz nie zostaje zapewniony wystarczający komfort odbiorcy.

³²⁸ Triada ta odpowiada lehmannowskiej triadzie muzyki relacyjnej. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa...*, *op. cit.*

(uwypuklenie, kontrapunkt, kontrast, sprzeczność, pustka)³²⁹. Jak sądzę, wyróżnienia wymagałyby także układy generowane w relacji z innymi zmysłami: smaku, węchu, dotyku itp.

Kontrakt audiowizualny trudno objaśniać bez spostrzeżenia jeszcze trzech procesów zachodzących w umyśle odbiorcy:

- (1) **mentalna relokacja (cf. wiązanie źródła wg Smalleya – rozdział 2.6):** zmiana kontekstu, wynikająca z zmiany źródła dźwięku, emitera – powoduje mentalne zignorowanie emitera w postaci głośnika, a „odtworzenie” źródła pierwotnego. Wszelki błąd techniczny niweczy procesy percepcyjne jako zakłócenie komfortu i jakości przesyłu danych (np. niezgodne z zasadami „obrabianie” sampli, czy „zacięcia” w ciągłości ruchu przestrzennego). Zielińska zauważa „nadzwyczajną owocność” kształtowania wieloznaczności dźwięku, umożliwiających manipulowanie percepcją odbiorcy i prowadzących do wywoływania wkalkulowanych potencjalnych pomyłek relokacyjnych³³⁰;
- (2) **mentalne renderowanie:** integracja informacji multimedialnych w pamięci odbiorcy, umożliwiająca „polifonię emocjonalną” – Zielińska podaje tu przykład renderacji między: (1) dźwiękiem reprezentującym „emocje abstrakcyjne” i (2) obrazem reprezentującym obiekt, na które 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 skierowane swoje uczucie np. sympatii albo antypatii na konkretny obiekt ze względu na określone relacje kontekstowe³³¹;
- (3) **Ustalanie relacji:** poprzez mentalny, choć nieuświadomiony test podobieństw (ustalający koherentność komunikatu) i różnic (ustalający hierarchię warstw w przypadku sprzeczności, lub konstytuujący wartość dodaną w przypadku zgodności). Przeprowadzanie testu w percepcji odbiorcy zdaniem Zielińskiej może objawiać się poczuciem napięcia i odprężenia, obietnicy i spełnienia, satysfakcji ze spełnienia się przewidywań bądź przyjemności płynącej z niespodzianki³³². W przypadku braku którejs z wiązek medialnych ten test również zachodzi, ale nie jest konfrontowany z pamięcią krótkotrwałą (percypowane dzieło),

³²⁹ M. Chion, *Audio-wizja*, op. cit..

³³⁰ L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, op. cit., s. 235.

³³¹ *Ibid.*

³³² Stąd, moim zdaniem, wynika logiczna potrzeba pewnych archetypicznych percepcyjnych odruchów i „obrazów”, które rzutować będą na moją koncepcję archetypicznych redukcyjnych form gestu.

ale długotrwałą (przywoływanie i wyobrażanie sobie obrazów na podstawie doświadczenia).

Jak sądzę, w geście zachodzą procesy znane z kontraktu audiowizualnego, zwłaszcza gdy mowa o geście dźwiękowo-performatywnym, ale też dźwiękowo-semiotycznym itp. Nie da się jednak nie zauważyć, że w przypadku gestów czysto dźwiękowych także zachodzić będzie to zjawisko, bowiem nieobecny wizualnie obraz zastępowany będzie obrazami przechowywanymi w pamięci długotrwałej. W tym sensie gest muzyczny jest syntetyczny ze względu na ujęcie jednym poznaniem godøyowskich wartości ruchu-znaczenia-akcji.

W najgorszym przypadku, w którym tego twierdzenia nie udałoby się w pełni utrzymać, mogę powiedzieć z całą pewnością, że następować będzie zjawisko kontraktowi audiowizualnemu podobne – na podstawie mentalnego renderowania i testu relacji będzie następować wiązanie wiązek dźwiękowych w jedną całość. W tym sensie gesty muzyczne byłyby syntetyczne ze względu na ujęcie jednym poznaniem różnych morfologii składowych jako ujednoczonych ze względu na chionowską koncepcję „mitu dźwiękowego”, potrzeby poszukiwania sensu wyższego rzędu. Chion, jako badacz zarówno 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 właśnie takiej ujednorodnionej percepcyjnie, syntetycznej, hierarchicznej proveniencji. W moim rozumieniu gest jest tak samo syntetyczny, jak syntetyczne są *Klangfarbenmelodie*, webernowskie punktualistyczne trajektorie, *chronochromie*, griseyowska synteza instrumentalna, czy lachenmanowskie morfologie (typy) dźwięku.

W *visibilium et invisibilium* wykorzystuję niektóre odruchy percepcyjne związane z audiowizją, by nie wymieniłem trzech przykładów.

(1) Strategia uzupełniania (Część I): zestawianie dźwiękowych gestów-agregatów i ich wybrzmień z obrazem uderzanej frusty, kierunkuje uwagę, niejako „wyostrza” ją na odczytywanie gestów-agregatów, jako paraleli fizycznego „uderzenia”, a wybrzmienie, jako formę powidoku (powietrza uchodzącego z instrumentu w obrazowaniu smugowym). Jednocześnie gest-agregat przekształcany będzie w gesty-tarcia, więc zachodzi tutaj kontekstowa relokacja podobnych ukształtowań materiałowych (odpowiednik miażdżącego psa, choć na o wiele mniej manifestacyjnym, oczywistym poziomie). Jednocześnie w ramach warstwy światła jego natężenie (jasność) pozostaje na niskim poziomie, co uzupełnia poczucie niespełnienia kolejnych prób „kryształizacji” wspomnianego tarcia, dopiero

w momencie pojawienia się pełnego spektrum i instrumentów dzwonkopodobnych następuje pełna iluminacja.

(2) Strategia kontrapunktu (Część VI): zamierającym gestom w warstwie audialnej przeciwstawiony jest w warstwie wizualnej optymistyczny, pełen siły gest ręki „łapiącej”, faktycznie kończący utwór i, w moim przekonaniu, wprowadzający element „optymizmu” jako paralela dźwiękowego „pikardyjskiego” zakończenia, nawet pomimo stale zciemnianego światła.

(3) Strategia potwierdzania (Część V): wizualne zwalnianie „kręcenie” rurami alikwotowymi w powietrzu przez grupę amatorów jest potwierdzone ze zwalnianiem w orkiestrze w kulminacji oraz zestawione ze zciemniającym się światłem.

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

Możliwość dla wytwarzania się zjawiska mentalnej relokacji upatrywałem chociażby w części I, gdzie np. wizualnym uderzeniom frusty towarzyszą sample zapalania zapalniczki, czy w części III, gdzie wizualnemu krzesaniu przyporządkowane są różne typy akcji dźwiękowych, w tym np. wytrącania się spektrum.

Gramatyki kompozytorska i słuchania zogniskowane wokół poczucia formy są kształtowane przez test ustalania relacji (powtórzeń i różnic) nie tylko poprzez wyróżnianie tego co jest figurą, a tego, co jest tłem (oraz wkalkulowanych niejednoznaczności), ale także ustalania znaczników etapów dramaturgii.

3.1.5. Rozumienie gestu jako wynik relacji ruch-znaczenie-akcja

Porządkując układy relacji triady warstw gestu pozostających w ciągłym kontekście przestrzeni (wymiarów) oraz uwzględniając możliwość różnych poziomów złożenia, a także na podstawie wyłuszczonej w poprzednim rozdziale intuicji, hipotez i teorii epistemologicznych zasadniczo dostrzegam 4 podstawowe możliwości rozumienia gestu muzycznego, które mogą być traktowane łącznie (lub rozłącznie), także w ramach jednego porządku w dziele muzycznym:

(1) **pragmatyczne (formalistyczne, materialistyczne):**

- a. gest jako struktura ruchu dźwiękowego,
- b. uwzględnienie przekonania o analogii, w konkretnym rozumieniu – jako jedynej formie przeprowadzenia paraleli między niemuzycznym, a muzycznym,
- c. ruch i akcja jako warstwy dominujące, co do zasady znaczenie w wąskim rozumieniu,
- d. ograniczenie do form komunikacji znaczenia wewnątrzsystemowo³³³ – wszelkie transformacje gestów następują wewnątrz systemu znaków, w tym wypadku dźwiękowych np. wariacyjność, ale też wynikający z gramatyki formy znacznik etapu, czy przypisanie gestowi rangi „tematycznej”,
- e. operowanie przestrzenią w rozumieniu audialnym i rozumieniu fizycznym,
- f. komunikacja zewnątrzsystemowa co do zasady ograniczona do minimum (jako niezbędna przestrzeń stosowania podwójnie intencjonalnych metafor muzycznych; czy akceptacja istnienia nieusuwalnych skojarzeń ucieleśnionego poznania; unikanie skojarzeń ze znaczeniem pozasystemowym),
- g. w tym sensie to rozumienie gestu jest nastawione w pierwszym rzędzie presemiotycznie, dopiero jako logiczne dopełnienie z konieczności także semiotycznie;

(2) **idealistycznie:**

- a. gest jako struktura ruchu dźwiękowego,
- b. uwzględnienie przekonania o możliwości przedstawienia niemuzycznego w muzycznym (nie tylko jako analogii),
- c. ruch, akcja i znaczenie traktowane równoważnie,
- d. komunikacja realizowana na wielu poziomach wewnątrz- i zewnątrzsystemowych (wszelkie transformacje gestów są dokonywane w ramach różnych systemów semiotycznych, np. tłumaczenia niemuzycznego na muzyczne), w tym szczególnie operowanie *lógosem*, manipulacje

³³³ Znaczenie w tym rozumieniu odczytuję w kierunku intuicji Meyera (skądinąd krytykowanej – stąd nie wierzę w szwajgierowskiego słuchacza doskonałego(?), czy też nie sądzę, że ze względu na procesy naturalizacyjne i enkulturacyjne zawartość informacyjna może być w jakikolwiek sposób stabilna), 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** (Bruner zapewne nazwałby je skutecznym zdziwieniem). Cf. L. B. Meyer, *Emocja...*, op. cit., 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.

na różnych poziomach kulturowych – emblematycznych, symbolicznych, semiotycznych,

- e. szerokie rozumienie przestrzeni – zarówno audialnej czy fizycznej, jak i w innych wymiarach (także somatycznym, czy myśli)
- f. w tym sensie operowanie *lógosem* ma zmierzać do wykorzystania lub rozszerzenia poznania ucieleśnionego (np. strategii semantyzacji muzyki relacyjnej). Gest może być równie dobrze figurą retoryczną, symbolem jak i odczytywalnym zmysłowo ukształtowaniem trajektorii procesu;

(3) performatywnie:

- a. gest jako struktura ruchu pozadźwiękowego (np. fizycznego, ale i wizualnego),
- b. ruch, akcja i znaczenie traktowane równoważnie,
- c. gest, ruch implementowany w ramach utworu (jako „choreografia”), bądź wykorzystujący walory performatywno-wizualne, które akt wykonywania muzyki w sobie zawiera (wykorzystywanie strategii wizualizacji i teatralizacji muzyki relacyjnej),
- d. funkcje komunikacyjne mogą być postrzegane różnorako – od ruchu transformowanego w wiązki danych w systemie sonifikacji *HCI*, treści znaczące (także o charakterze czysto wykonawczym, instrukcyjnym – komunikacji wykonawczej w celu synchronizacji), do komunikowania symbolicznego i kulturowego,
- e. wyeksponowany walor przestrzenny dzieła muzycznego i ruchu (możliwego do osadzenia wprost w przestrzeni fizycznej bez uciekania się do podwójnie intencjonalnej metaforyki lub wykorzystujący kontekstowe ambiwalencje obu rozumień przestrzeni),
- f. gesty wspierające oraz towarzyszące dźwiękom, ale i dźwięki wspierające oraz towarzyszące ruchowi performatywnemu;

(4) abstrakcyjnie:

- a. gest jako struktura (psychofizyczna) ruchu, jako autoekspresji twórcy lub wykonawcy (o ile została mu przyznana samodzielność w tym aspekcie),
- b. struktura ta jest wyrażana poprzez wyższe poziomy złożień w dziele,
- c. ruch i przestrzeń rozumiane metaforycznie: akcja i znaczenie jako warstwy prymarne, ruch zaś umieszczony jest w przestrzeni symbolicznej (przestrzeni toku myśli),

- d. autoekspresja może być skierowana wewnątrznie (introwertyzm) lub zewnątrznie (ekstrawertyzm) względem struktury (psychofizycznej) odbiorcy,
- e. służy wyrażaniu stanów wewnętrznych, ale i wiedzy czy przekonań (np. poparcie lub niezgodę na rzeczywistość polityczną) lub dokonywanie działań poprzez dzieło (np. zerwanie z systemem tonalnym).

Ze względu na przenikanie się rozumień w jednym porządku oraz wynikania różnic pomiędzy podejściem kompozytora, wykonawcy i odbiorców, wydaje się prawie niemożliwe jednoznaczne przypisywanie do konkretnego paradygmatu. Łatwiej aplikowalne jest z pewnością do opisywania konkretnych aspektów, warstw w dziele, albo opisywania przekonań kompozytorów (i zestawiania tych przekonań z rzeczywistością, poznawalną w dziele; może być owocne w weryfikacji, co mogło być zamierzeniem ujawnianym w *epistēmē* i *doxa* kompozytorskim, a co przynależy do *gnōsis* odbiorcy).

Przyjęcie przeze mnie jako uprawnionych wszystkich czterech rozumień gestu wynika zarówno z konieczności logicznej uporządkowania hermeneutyk, jak i obserwacji *prāxis* (w tym własnej – w ten sposób realizuje się sprzężenie zwrotne pracy teoretycznej i twórczej, gdzie zarówno partytura wpływa na teorie, jak i teorie na partyturę).

W konsekwencji w *visibilium et invisibilium* podejmuję próbę integracji wszystkich czterech aspektów. Są więc i gesty pragmatyczne, o charakterze wyraźnie wewnątrzsystemowym, wewnętrznym w utworze – znaczniki etapu (dążenie do kulminacji, kulminacja, rozwiązanie kulminacji), gesty i gesty-procesowe, ogólne ukształtowanie ruchu (nawet jeśli przywodzi na myśl ruch fizyczny), w tym także relacji przestrzennych. Jeżeli przewiduję możliwość wytworzenia się refleksji symbolicznej na ich podstawie, to wyłącznie w wyniku złożenia ich z innymi gestami w gesty wyższego rzędu. Nie znaczy to, że gesty niższego nie spełniają waloru komunikacyjnego – tyle jedynie, że ich „zawartość” nie jest docelowym przekątnikiem 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 pozostają w relacjach uzupełniania.

Są także gesty, które mają w sobie (w zamierzeniu) wdrukowane obrazy, znaczenia, symboliki i odesłania: gesty-referencje (cytaty), gesty ikonicznie i metaforycznie (analogicznie) np. reprodukujące tarcie zapałki – jej fazy, skutki, wyobrażone doświadczenia zmysłowe. Ten rodzaj gestów staram się wyróżniać, zazwyczaj funkcjonują w charakterze figury (typ gestyczny) na tle tła (typ fakturalny), aby były wyraźnie dostrzegalne w złożonych

warstwach dramaturgii. Jakkolwiek są wprowadzane z nadzieją na ich odczytanie, nie oczekuję tego – raczej nakłonienia kształtowania ogólnego poczucia wspólnej proveniencji – i w zestawieniu z obrazem – umożliwienia identyfikacji – a dla uważnych uczestników kultury – otwierania perspektywy na inne artefakty kultury – *lógos*, dzieła muzyczne, święte księgi. Pozostają z innymi warstwami w utworze zazwyczaj w relacji kontrapunktu, uzupełniania bądź zgodności.

Stosuję także szeroko rozumiane gesty performatywne – choreografię ruchową muzyków orkiestry oraz wykorzystywanie wizualnych aspektów konwencjonalnej gry na instrumentach (zamierający ruch przy wykonywaniu figur *ritardando*, arpeggiowane łamane akordy w skrzypcach), oraz zupełnie niekonwencjonalnej (zataczane okręgi rurami alikwotowymi, technika *pan-flute* [*air-guiro*], uderzanie w ustniki instrumentów). Choreografia ruchowa muzyków zastosowana w II części jest celowo skontrastowana z wprowadzeniem obecności tancerzy, opiera się na lapidarnych ruchach – zamasztywnym uderzeniu w ustniki (korpus instrumentu) i różnych konfiguracji dłoni „unoszących się w powietrzu”, czy odwracanych twarzy. Choreografia ruchowa tancerzy jako warstwa pozostaje w relacji kontrapunktu i dużo mniej uzupełniania z pozostałymi warstwami. Obecność tancerzy i bardzo ogólne zarysowanie propozycji ideowej ich ruchu ma na celu kreację choreografii absolutnie pozostającej w kontrapunkcie względem partii dźwiękowej (z założenia, ponieważ sam jej nie determinuję i powierzam ją woli oraz wyobraźni artystów-tancerzy)³³⁴, choć synchronizowanej w punktach węzłowych (gesty-uderzenia).

Gdybym miał wskazać gest abstrakcyjny, to byłoby nim zaproszenie odbiorcy do poetycko rozumianej „lewitacji” – kontemplacji rozbijanej na ich oczach (i uszach) metafizycznej ściany między widzialnym a niewidzialnym, co samo jest przedmiotem tego utworu, najwyższym z gestów w hierarchii, któremu wszystkie procesy zachodzące w utworze są podporządkowane, pozostają więc w relacji zgodności. Nie przedstawiam oraz nie oczekuję spójnej interpretacji symbolicznej, raczej mam nadzieję na wzbudzenie w słuchaczu nastroju do refleksji. Złożoność warstw, zestawianych kontekstów powoduje, że każdy odbiorca może dokonać interpretacji we własny sposób. Ja jedynie określiłem ramy (ideowe części, oraz dobór gestów, iluzje, kreowanie „doświadczeń”), w których każdy może znaleźć „punkt zaczepienia”.

³³⁴ 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-wizja*, op. cit., s. 103). Oba cytaty [w:] *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej, Performatywność*, nr 1 (21), 2013.

Ze względu na fakt, że przyjęta dla dzieła została idea spektaklu dźwiękowego, czyli w moim przekonaniu pewnej formy widowiska, w której naczelną rolę pełni dźwięk, z tego też powodu niedźwiękowe warstwy są mniej samodzielne niż warstwa audialna. Choć wykorzystuję pewne doświadczenia audiowizji, których uczę się na przykładach z kina, z internetu, z socialmediów (facebooka, instagrama, tik-toka), to i tak są one zogniskowane na uwypuklanie i nadawanie kontekstów warstwie dźwiękowej. Stąd – używam ich dość oszczędnie, by nie powiedzieć w uproszczeniu.

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

Zarówno warstwowa struktura gestu, jak i przyjęte postawy względem ich relacji, odpowiadają fragmentom różnych rozumień definicyjnych gestu, wywiedzionych chociażby ze Słownika Języka Polskiego:

- (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**”.³³⁵

Można zauważyć, że pojęcia ruchu, towarzyszenia czy podkreślania treści, zastępowanie mowy, sposób dokonania czynu, osiągnięcie nim efekt, środek wyrazu, znaczeniowość, zastąpienie słowa – te wszystkie elementy można znaleźć w konstrukcji gestu muzycznego i jego rozumieniu w procesie interpretacyjno-wykładowym (mogą być rozszerzone, zredukowane).

Z tego względu w zestawieniu z obserwowanym w historii muzyki „wyradzaniem” się wspólnot rozumienia gestu, definiowania takie jak poniżej przytoczone Michała Bristigera:

„«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

³³⁵ 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].

muzyki europejskiej, kiedy to utwory muzyczne tracą swą tradycyjną budowę, a ich «struktury» nie można już określić za pomocą dotychczasowych kategorii»³³⁶.

wykorzystujące, bądź co bądź twierdzenia prawdziwe, wydają się co najmniej nieumocowane, żeby nie powiedzieć błędne³³⁷. Gest muzyczny ustanawia rzeczywistość przedstawioną w dziele dużo dalej, niż czyniły (i czynią) to pojęcia motywu, frazy, zdania, figury i tła, figury retorycznej. Żadne dawne lub nowe pojęcie strukturalne ani retoryczne wydaje się nie być w stanie objąć istoty gestu muzycznego.

Podobną sytuację nieszczęśliwych operacji pojęciami w definiowaniu gestu znalazłem zawarte 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**»³³⁸.

Definicja, jak ta przedstawiona wyżej, nie zawiera twierdzeń fałszywych, ale nie zawiera również twierdzeń opartych na „pełnej prawdzie”, pojęcia muszą być z tej definicji pokrętną drogą wyinterpretowywane, zamiast przedstawione wprost. Głównym zarzutem w oczywisty sposób jest potraktowanie gestu wyłącznie jako techniki, co powoduje szereg konsekwencji – zignorowanie dorobku i intuicji innych kompozytorów, zignorowanie DNA, istoty pojęcia, jego właściwości i praktycznych skutków.

Za ciekawsze uznaję definiowanie Andrzeja Mądro (choć ideowo powiązane z Tadeuszem Wieleckim, o którym za moment):

„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 biorąc, **ruch** gestów dotyczy przede wszystkim **właściwości symbolicznych**

³³⁶ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa, 1986, ss. 137 i 138-139.

³³⁷ Sformułowanie „gest”, na co zwrócił uwagę K. Lis, można znaleźć choćby w traktatach Girolamo Frescobaldiego porównującego grę klawiaturową (praktykę wykonawczą) ze współczesnym ówczesnie stylem madrygału, w tym Carla Gesualda da Vanozy (praktykę kompozytorską). Zakresowo więc to pojęcie nie dotyczy tylko pedagogiki czy techniki wykonawstwa, ale też opisu pewnych własności obecnych w dziele. Można więc mówić 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 harmoniczych, melodycznych i frazowania, następuje na kształt organicznych impulsów, ruchów, właściwości zmysłowych jako bardzo charakterystycznych „przepływów” („wahadeł”), o celowościowej charakterystyce.

³³⁸ [hasło] *gest muzyczny* [w:] *Encyklopedia Polskich Kompozytorów Współczesnych*, [źródło:] <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/gest-muzyczny/> [dostęp: 01.05.2023].

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**³³⁹.

Podobnie jak powyżej, rozumienie wyrażone w niniejszej pracy stoi niejako w opozycji do definiowania Mądro, który przyznaje *a priori* pierwszeństwo strukturze (choć mogącej być rozumianej idealistycznie), sprowadzonej do techniki kompozytorskiej (by nie wspomnieć o przypisaniu gestowi waloru „czystej”, „pustej” intencjonalności). Ja przyznaję pierwszeństwo różnorodności postaw twórców (szczególnie dziś), stąd też celowe zrównoważenie typów rozumień gestu, dające się stosować do muzyki w tradycyjnym rozumieniu (operującej przede wszystkim dźwiękami), ale i relacyjnej (ze swoimi strategiami semantyzacji, performatyzacji, wizualizacji), konceptualnej, konceptowej, instalacji itp.

Przeciwnie definiowanie, o charakterze idealistycznym, choć niepozbawionym walorów praktycznych, przedstawia Ludwik Bielawski. Gest jest rozumiany jako świadomy, sterowany, elementarny **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 – rozpatrując go w kontekście **performatywnym**, jako gestu czysto wykonawczego, który jest **transformatorem** gestu pozamuzycznego w gest muzyczny³⁴⁰. Jednocześnie gest ma swój własny **sens, logikę, psychologiczną czy semantyczną treść**. Rysują się tu jako funkcjonalne elementy systemu, oraz złożone procesy czysto fizjologiczne (fizyczne aspekty oddziaływania na otoczenie). Ze względu na ujednocające pojęcie przestrzeni gest Bielawskiego można mierzyć, opisywać językiem fizyki, mechaniki ruchu, rejestrować aparaturą.

Jeszcze jedną definicję gestu – choć wyliczeniową i nie wprost – daje Grisey, jeden z pierwszych współczesnych znanych mi kompozytorów używających w kontekście swojej własnej twórczości słowa gest i to w znaczeniu przybliżonym do obecnego. Choć w swoim

³³⁹ A. Mądro, *From Extraversion of Collage to Introversion of Composed Trill – Techniques of Self-Expression in Tadeusz Wielecki's Music*, [w:] J. Połusznna (red.), *Psychology of Art and Creativity*, t. 3, Kraków, 2017, ss. 93-95.

³⁴⁰ L. Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015, s. 175.

tekście nie nazywa tego, co tworzy, gestem wprost³⁴¹, jednak wymienia składniki swojego warsztatu technicznego, które wskazują na gesturalną wrażliwość:

„Konsekwencje harmoniczne i kolorystyczne:

- Bardziej «ekologiczne» traktowanie barw, szumów oraz interwałów,
- **Zespole** harmonii oraz barwy w **jednorodną jakość**,
- **Integracja wszystkich dźwięków** (od białego szumu do tonów sinusoidalnych),
- Stworzenie nowego systemu funkcji harmonicznych uwzględniającego **stopień komplementarności (akustycznej, a nie chromatycznej) oraz hierarchię złożoności**,
- Odtworzenie w nowym, poszerzonym kontekście, kategorii dysonansu oraz modulacji,
- Wyłamanie się z systemu temperowanego,
- Stworzenie nowych skal i, z czasem, wymyślenie na nowo melodyki.

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.

³⁴¹ Grisey gest wprost nazywa wszak gdzie indziej – z notek programowych, legend do partytur wyłania się obraz gestów jako przyrównań do funkcji biologicznych (gesty cyklu oddechowego w *Partiels*, gesty bicia serca w *Prologue*), ale też bardziej złożonych czynności wirtualnych, które Grisey próbował odtworzyć w dźwięk wzdłuż ich fizyczności (dramatyczny gest odsłonięcia kurtyny przetłumaczony z fresku Piera della Franceski *Madonna Prado w L'icône paradoxale (Hommage à Piero della Francesca)*); gdzie indziej mówi o działaniu przestrzennym, osadzeniu dźwięków w otchłani (*mise en abyme*). Problematykę gestyczną u Griseya może zacierać fakt, że używał on w celu opisania wytwarzanych przez siebie struktur zamiennie sformułowania *Gestalt* („kształt”), jak i, właśnie, „gest”. Jednocześnie kompozytor sam nie wydaje się być pewien, na ile „proces” i „gest” mogą być sobie przeciwstawne. „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 próbuję i sam udzielić odpowiedzi w hipotezie strefowej budowy gestu.

Konsekwencje formalne:

- Bardziej «organiczne» kształtowanie formy poprzez autogenerację dźwięków,
- 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 czasowych³⁴².

Ze względu na przytoczone wybrane definiowania uważam, że proces hermeneutyczny gestu jest konieczny dla upowszechnienia, w moim przekonaniu, szerszego i bardziej uniwersalnego rozumienia gestu, choć nie odmawiam prawa do konstruowania własnych definiowań. Uważam, że przyjęte w tej pracy szerokie ujęcie rozumienia pozwala na przyjęcie różnych typów ruchu, ich modelowania (poprzez muzykę albo i nie), uwzględnienie ucieleśnionego poznania, procesów umysłowych i zmysłowych, oscylacji skali między fizycznością a abstrakcyjnością ruchu, jego ufundowaniu w systemach symbolicznych, albo dążeniu do presemiotyczności, komunikacji wyrażonej w sposobach kodowania i odkodowywania „zawartości” treściowej gestu (czy to przez procesy matematyczne, technologiczne, analityczne, kognitywne, czy procesy symboliczne).

Przedstawione do tej pory definicje gestów rozciągają się od używania gestu jako mniej lub bardziej równoważnego ruchowi ciała, po używanie gestu w sensie metaforycznym do opisanie pewnych wyłaniających się cech dźwięku muzycznego.

Chcąc podkreślić aktualność wyłuszczonego w tej pracy rozumienia na przykładzie wybrałem stanowisko Tadeusza Wieleckiego, postrzeganego dość powszechnie jako polskiego „ojca chrzestnego” gestu muzycznego, choć sądzę osobiście, że Wielecki po prostu nazywa to, co wielu twórców robiło dotąd „w milczeniu”. Nie odbieram mu wszakże istotności, a także indywidualizmu ujęcia, tym bardziej własnego wyjątkowego języka kompozytorskiego i techniki, nie mogę jednak przejść obojętnie, że pojęcie gestu w zasadzie

³⁴² G. Grisey, *Powiedziałeś spektralny?*, tłum. M. Mendyk, M. Mroziewicz, [w:] J. Topolski, *op. cit.*, ss. 398-399.

procesualnie wykluczało się od wielusetleci. Dlatego postawa Wieleckiego jest właściwie postawą 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 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. Stwierdza także: 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**”³⁴³.

Postawa Wieleckiego w zasadzie odnosi się wyłącznie do tych kategorii, które w niniejszej pracy są opisywane. Jest ujęta syntetyczność struktury, problem akcji (jako trajektorii, ekspresyjnego ukształtowania energii), problem znaczenia (komunikatywności, reguł sensu, operowania symbolami i znaczeniami), odniesienie do ucieleśnionego poznania opartego na obrazach doświadczeń kognitywnych. Wyjątkowość postawy Wieleckiego wyrażonej w technice i języku kompozytorskim opiera się na świadomej grze kategoriami różnicy i znaczenia³⁴⁴, które przyodziewają gesty Wieleckiego głównie w formy kolażowe (by nie powiedzieć kalejdoskopowe).

³⁴³ [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].

³⁴⁴ Cf. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa, 1997.

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»³⁴⁵.

Refleksja o geście muzycznym jako swoistej metastrukturze jest z konieczności refleksją o jego postrzeganiu. Gest od samego początku był rozumiany komunikacyjnie jako transfer zarówno idei, czy abstrakcyjnych danych od osoby do osoby, wykonywany niejako ze względu na tę drugą osobę i możliwość odczytania tkwiącą w niej, jak napisze Beethoven na okładce swojej *Missa solennis* D-dur, op. 123: „von Herzen – möge es zu Herzen gehen”. Bielawski zauważa, że wszystko, co człowiek potrafi świadomie (jako wyraz aktywności ludzkiej, choć niekoniecznie celowej, czy zachowania pełnej nad nią kontroli) czynić jest ruchem ciała lub ruchem myśli, posiadające własny sens ludzki, logikę czy psychologiczną treść. Ów ruch jako najpierwotniejszy element konstrukcji dźwiękowej (wcześniejszy niż rytm), stawia człowieka świadomego aktu działania w kilku konfiguracjach³⁴⁶:

- (1) **podmiotu działania** jako quasi-umysł, wyrażenie woli ekspresyjnie poprzez gest i ustalenie jego „celów”, intencji, idei;
- (2) **dyspozytora działania** jako podmiot określający „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 łączyć wszystkie te role, ich część lub mogą być one rozdysponowane między różne osoby³⁴⁷. Należy zauważyć, że transfer idei pomiędzy poszczególnymi elementami systemu podmiotów gestu może być zaburzony, czy to przez brak kompetencji (także posunięty do granic ekstremum, przejawiający się w kalectwie np. głuchocie), nieuwagę, brak zapewnionych komfortowych warunków odbioru

³⁴⁵ 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].

³⁴⁶ Cf. L. Bielawski, *op. cit.*, s. 175.

³⁴⁷ choć należałoby 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*. Szczególnie wtedy „zawartość” gestu będzie można rozumieć jako zbiór danych, parametry, *output* komunikacyjnie zrozumiały dla maszyny. Są możliwe także inne formułowania tego rozumienia, szczególnie w kontekście rozwoju dynamicznego sztucznej inteligencji czy nurtów i filozofii posthumanistycznych.

(w tym też zawinionych przez twórcę, czy wykonawcę komunikatu), błąd, nieświadome lub celowe zafalszowanie.

Ujawnia się tu swoista percepcyjna gra, podobna do dziecięcej zabawy w głuchy telefon – na każdym etapie przekazu gest traci informacyjnie³⁴⁸. Stąd wynikają rozważania dotyczące poziomów surogacji gestu (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 poznaniu³⁴⁹ powoduje wielką kruchość i niestabilność, prowadzącą także do ujemnych konsekwencji zjawiska „głuchego telefonu”. Z drugiej zaś strony ze względu na fakt, że wszyscy jesteśmy ludźmi (co do zasady słyszącymi), 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).

³⁴⁸ Przeczył to Milton Babbitt w swoim słynnym artykule z 1958 r. *Who Cares if You Listen?* Przedstawiona tam wizja, bynajmniej nie przypadkowa ani przejściowa, ale (jak sam Babbitt stwierdził) nieodwracalna konfiguracja kompozytora-specjalisty anachronicznego z punktu widzenia wykonawców i odbiorców (ze względu na fakt wytwarzania towaru o wątpliwej wartości rynkowej, niejako podważającego dotychczasowe ujęcie warsztatowe wykształconego muzyka [w zakresie orientacji estetycznej i technicznej tkwiąca zasadniczo po dziś dzień w tym samym miejscu od 70 lat], wytwarzającego artefakt trudny, niezrozumiały, abstrahujący, izolujący. a z drugiej strony sam Babbitt zauważa jako zagrożenie pewne walory gestyczne – wytwarzanie złożonej, spójnej struktury, będącej czymś więcej, niż prostą sumą elementów nań się składających. **Nieumiejętność precyzyjnego dostrzeżenia i zapamiętania wartości któregokolwiek z tych składników powoduje przemieszczenie zdarzenia w przestrzeni muzycznej utworu, zmianę jego stosunku do innych zdarzeń w utworze, a tym samym zafalszowanie całościowej struktury utworu. To właśnie ten wysoki stopień „determinacji” najbardziej uderzająco odróżnia taką muzykę, od na przykład, popularnej piosenki. Wszelkie „powroty do korzeni” – nowych melodii (np. u Lutosławskiego, Griseya, czy, bez wchodzenia w szczegóły, w szeroko rozumianym post-modernizmie), organiczności i naturalności dźwięku (Grisey, Sciarrino i inni) są więc w pewien sposób, wedle Babbitta, daremne – bowiem „rozejście się ścieżek” nastąpiło, bariera percepcyjno-pojęciowa się ukonstytuowała. Jest to co najmniej dziwne z kilku względów. Wykonawcy przecież są kształceni „w sposób” gesturalny, niejako do poszukiwania „większych” całości, które są w stanie powiązać z własnymi doświadczeniami („zagraj to tak, jakby szedł słoń”, „zagraj to tak, jakby kroczył król”). Utrwalona jest jako *opus moderandi* kształcenia najmłodszych, jako narzędzie enkulturacyj, także metoda Dalcroze'a, stawiająca w pierwszym rzędzie wierność dziełu i poszukiwanie wspólnot ruchowych, najczęściej ufundowanych w pierwotnych odruchach. Babbitt zauważa także pewną formę palingenezy idei – muzyka jest „nowa” pod wieloma względami, ale często stanowi również szerokie rozszerzenie metod innych rodzajów muzyki, wywodzące się z przemyślanej i obszernej wiedzy na temat ich dynamicznych zasad (więc gramatyk). W tym sensie gramatyka kompozytorska jest jedna, dopóki gramatyka słuchania się nie zmieni, bowiem wymaga nie tylko wiedzy, ale i doświadczenia, „okrzepnięcia”. Lutosławski pisząc o preparacji (notatka z 20.12.1964) sprzeciwia się wprost używaniu instrumentów niezgodnie z ich przeznaczeniem – jako **czynności ontologicznie degradującej** – tak samo zaś kuriozalne w jego przekonaniu jest zaś wykorzystywanie nic nieznaczących przedmiotów (w jego przekonaniu) – jak gwóźdź, bilet tramwajowy – przez co zostają **podniesione do roli elementu dzieła sztuki**. Istotną barierą są więc także ontyczne jakości i statusy dokonywanych w dziele czynności, w tym wykonawczych (cf. przywoływany przykład z Sachsa). Dlatego tak ważna jest szeroko rozumiana edukacja i działalność popularyzatorska – zachęcanie do obserwacji własnych doświadczeń zmysłowych jest kluczowe, i jeśli to ono zostanie postawione na głównym planie, a kwestie gramatyk jako pomocniczych (tonalność *versus* atonalność, instrument *versus* obiektofon) mogłyby pozwolić zmienić wektory enkulturacyj albo naturalizacji. O tym pisze Cox, gdy mówi, aby **koncentrować się wyjątkowych cechach poszczególnych dzieł niż na systemie, który umożliwia wyjątkowość dzieł**. Jednak ciągle poszukiwanie wyjątkowych cech poszczególnych dzieł (setek, tysięcy, milionów) musi prowadzić w pewien sposób do budowy wewnętrznych systemów oceny (co jest wartościowe, a co nie) oraz odruchowej próby budowania ogólnej teorii wszystkiego, jakiejś ogólniejszej miary i sposobu analizy i syntezy dzieł. Cf. M. Babbitt, *Who Cares if You Listen?*, [w:] *High Fidelity*, 1958; Cf. F. Cox, *op. cit.*; Cf. W. Lutosławski, *Zapiski*, Z. Skoworn (red.), Warszawa, 2008, s. 38.**

³⁴⁹ R. I. Godøy, *Motor-Mimetic Music Cognition*, [w:] *Leonardo*, 2003, nr 36(4), ss. 317-319.

To *status quo* 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 złożony.

Możliwość odległych rozumień, ufundowanych kulturowo bardzo dobrze przedstawia *casus* Curta Sachsa proszącego hinduskiego muzyka o demonstrację jego stylu gry z wyeliminowaniem europejsko rozumianych ornamentów. Po pokonaniu początkowych trudności (pozbycie się barier pojęciowych) i mimo realizacji przez muzyka zgodnie z propozycją Sachsa, dokonana czynność miała zupełnie inny status ontologiczny – dla przedstawiciela zachodniego kręgu cywilizacyjnego znaczyło to zupełnie naturalną, czysto wykonawczą (czyli podrzędną) redukcję do mniej ekspresyjnej, „czystszej” formy, gdy dla przedstawiciela indyjskiego kręgu cywilizacyjnego powodowało „okałeczenie” istoty dźwięku, utracenie jego sakralnej wagi (sankcjonowanej religijnie), a prawdopodobnie także czysto estetycznej wartości, w wyniku której dla hindusa dźwięk „przestał się śmiać”³⁵⁰ – co potwierdzałoby istnienie bariery o charakterze percepcyjno-estetycznym.

Podobne trudności komunikacyjne generuje sonifikacja *HCI*, czy ujęcia matematyczne, gdy przekształcenie gestu w dane czy formuły wiąże się z dalece posuniętą redukcją elementów intuicyjnie bardzo łatwo odczytywalnych, a bardzo istotnych na rzecz spełnienia wymagań „gramatyki”, która umożliwia komunikację matematyczną, czy z maszynami (znaczenie semantyczne, intencja ruchu), jednocześnie ujawniając wiele warstw, które w intuicyjnym rozumieniu są pomijane czy deprecjonowane (a które ujawniają liczby – np. statystykę, bezwzględność pomiaru).

NB Przygotowując prawykonanie własnego utworu *visibilium et invisibilium* skierwałem do zgromadzonych w Sali koncertowej odbiorców kilka słów wprowadzenia – nie objaśniałem technik, konceptów, znaczeń, kontekstów, ale tłumacząc zasadę działania aparatury obrazowania smugowego *Schlieren Optics*, będącej punktem wyjścia dla utworu zachęciłem odbiorców do otwartości, poszukiwania i kojarzenia doświadczeń audiowizualnych z własnymi doświadczeniami, przekonaniai itp. Wnosząc po reakcji i informacji zwrotnej wyrażonej po koncercie owa krótka zachęta stanowiła bardzo istotny impuls w ukierunkowaniu odbioru.

³⁵⁰ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa, 1981.

3.2.1. Podmiot działania i dyspozytor gestu

Bardzo więc wysokie wymagania są postawione w pierwszej kolejności podmiotowi i dyspozytorowi gestu, który gest wytwarza lub transformuje (Herder powie, że właściwym wymaganiem jest „geniusz” twórczy). Powstaje przy tym pewna kontrowersja co do faktu, na ile możliwe jest impresyjno-ekspresyjne momentowo spontaniczne „zwymiotowanie” artystyczne, przekształcenie energii psychofizycznej bezpośrednio w dzieło sztuki. Kreidler zauważa, że jest to być może możliwe w przypadku niektórych nurtów sztuk wizualnych, muzyków improwizujących, niemniej wydaje się, że kompozytor jest wyłączony w ramach tej możliwości.

„Pisanie partytury przypomina tworzenie listy danych kolorystycznych na podstawie wizualnych wrażeń zachodzącego słońca nad morzem. Tam, gdzie malarz nakłada 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 wrażeń”³⁵¹.

Zależnie od „silnej” lub „słabej” konstrukcji gestu, relacji zysku i strat poświęconych w tłumaczeniu intersemiotycznym (zogniskowanym wszak wokół problemu zgodności ikonicznej), kreowania kontekstów poprzez zestawienia i różnice (umożliwiania skutecznego zdziwienia), ale też technicznych wydawałoby się zabiegów – czytelności partytury, czasem koniecznego opisu, komentarza, czytelności zamierzenia – 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 więc kwituje: „nowa muzyka nie jest tworzona z muzyki, jest tworzona z nut. Komponowanie to nie tworzenie muzyki”³⁵². I pisze dalej: „Partyturzyści skazani są na biurokrację, na zdolność racjonalności, na niemal technokratyczne, inżynierskie pojmowanie zmysłowych efektów estetycznych, co potem z pewnym prawdopodobieństwem przejawia się także w inny sposób [funkcjonowania w życiu – np. wytworzeniu ładu wewnętrznego lub zewnętrznego]”. Kreidler dostrzega możliwość zatarcia się granic między muzyką, teatrem, sztuką conceptualną i sztuką mediów dzięki nowym praktykom kompozytorskim, w których paradygmat partytur traci swą moc powszechnie obowiązującą.

Pewien błąd myślowy, krytykowany, jak wspominałem, przez Adorno można zaobserwować u Wagnera, Scriabina czy Messiaena i wielu innych twórców, kreujących

³⁵¹ J. Kreidler, *Das Partiturparadigma*, [w:] *New Magazine for Music*, 2020.

³⁵² *Ibid.*

szczególnego rodzaju gesty, obiekty dźwiękowe-symbole w oparciu o własne siatki pojęciowo-percepcyjne, a żądających, przez dość ściśle określenie interpretacyjnego „libretta” w miarę jednolitej interpretacji – zarówno wykonawca, jak i perceptor bez wcześniejszego teoretycznego zapoznania się może nie być w stanie dostrzec gestu i jego właściwego znaczenia oraz ich *gravitas* dla całej konstrukcji. Owszem, dostrzeże, że jest ważny, że się powtarza, być może nawet uchwyci płynne kontekstualne zmiany i odcienie, ale nie będzie w stanie zsyntetyzować tego ze znaczeniem, do którego nie ma (natychmiastowego) dostępu (*casus* tristanowskiego tematu miecza, opartego na kulturowych odruchach *versus* tematu *Liebestod*, który jest dalece wyższym i bardziej skomplikowanym złożeniem – w zasadzie niemożliwym do zinterpretowania w czasie odbioru bez znajomości komentarza kompozytorskiego, czy wcześniejszej pogłębionej analizy partytury). O tym samym pisze Cook, gdy wskazuje, że reprezentatywność (ale nie metaforyczność) jest dogmatyczną stronniczością (w tym się, zdaje, spotyka z Adorno), a performatywność (otwarcie na wrażliwość percepcyjną) jest podstawą pluralizmu³⁵³.

Podmiot i dyspozytor gestu więc w szczególny sposób gest generują (wytwarzają), kodują do komunikacji, przewidując szeroki wachlarz możliwości własnych, po stronie wykonawców i odbiorców (np. wkalkulowywanie psychofizycznych reakcji na gest muzyczny), ale i możliwych uszczerbków w dalszym procesie „głuchego telefonu”. Wiele zaś działań pozostaje w sferze podświadomości i intuicji, a ich skutki możliwe są czasem do odtworzenia dopiero na dalszych etapach procesu komunikacyjnego. Gesty więc mogą być świadome i nieświadome, choć wzorem jest świadome wyrażanie intencji zewnętrznej (woli), jednocześnie dokonywanie tych gestów powinno być kontrolowane, ograniczane zasadami „gramatyki” kompozytorskiej, i jej rewersu „gramatyki” słuchania.

3.2.2. Wykonawca gestu

Wysokie wymagania również są postawione względem wykonawcy. W pierwszej kolejności jest to wymaganie, aby wykonał pracę hermeneutyczną i gesty zakodowane przez dyspozytora odkrył oraz – filtrując je swoją wrażliwością – urzeczywistnił. Niewłaściwa interpretacja, czy nawet zwykły „wypadek przy pracy”, powodujący deformację nawet jednego drobnego elementu, może prowadzić do zerwania ciągu komunikacyjnego między obiektem, symbolem a interpretantem.

³⁵³ N. Cook, *op. cit.*, s. 261.

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. Wykonawca więc także wymaga herderowskiego przymiotu „geniuszu”. Performer jest tłumaczem, drugim interpretantem (wedle Peirce’a) znaku zapisanego w partyturze. Perspektywa performerów 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 (to działanie 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 innych (akcydentalnych) gestów, niż wytwarzające i kodujące – powstających w odpowiedzi na dźwięk, takich jak synchronizacyjne czy ekspresyjne. Mają one na celu z jednej strony wspomagać jakość generacji dźwięku jako pomocnicze (gesty komunikacyjne, synchronizacyjne np. w ramach zespołu kameralnego, czy orkiestry symfonicznej), z drugiej zaś jemu towarzyszą, śledzą go lub naśladują (np. gouldowskie kołysanie się, mruczenie pod nosem).

W pewnym sensie ujawnia się też rola innych wykonawców, niż możnaby rozumieć intuicyjnie – nie tylko muzyka instrumentalisty, śpiewaka, dyrygenta, performerów, ale też wykonawczą rolę można przypisać reżyserom dźwięku realizującym partie elektroniczne, amplifikującym, ustalającym poziomy. Podobna praca zrozumienia i twórczego tłumaczenia jest przypisana także reżyserom dźwięku nagrywającym, oraz miksującym utwór do publicznej jego prezentacji. Wszelkie ich techniczne zaniechania, mankamenty i nieumiejętności ważą na procesie komunikacyjnym. Wykonawcą, choć *sensu largo*, może być także komputer, jeśli tylko jest mu zapewniony pewien proces „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 (zmęczenie, nieuwaga), ale i jemu zdarzać się może zacięcie, błąd, przegrzanie, niekompatybilność, skok napięcia, niespodziewana aktualizacja czy inna okoliczność, która może ważyć na dyskontynuacji (nawet na mikro poziomie) działań wykonawczych.

Gesty wykonawcze są więc świadome, towarzyszyć im będą gesty mniej uświadomione albo w ogóle nieświadome. Wielkie znaczenie kontrolne mają tu procesy edukacyjne i enkulturacyjne, które pewne typy tych podgestów mogą eliminować (lub

przeciwnie – wzmacniać), oraz budować świadomość odczytywania coraz głębszych poziomów gestycznych.

Dlatego odruchowo sprzeciwiam się przywołanym przez Cooka (w negatywnym kontekście, niejako przyzywając pod pręgierz) postawom czynienia wykonawcy „przeźroczystym” względem kompozytora, w rodzaju twierdzeń Leonarda Bernsteina, czy Schönberga, dla których wykonawca jest li „pośrednikiem”, czy „dystrybutorem”. W moim osobistym przekonaniu wykonawca ma moc i władzę „tchnąć” życie w dzieło, ze wszystkimi „życiowymi” konsekwencjami – może zniweczyć, zapewnić, jak mawia Agata Kulesza, *basic* (ową przeźroczystość), ulepszyć, a czasem wręcz i naprawić błędy kompozytorskie.

Wykonawca (w tym wykonawca zbiorowy, w hierarchicznej strukturze jaką jest np. orkiestra symfoniczna z dyrygentem zarządzającym kierunkiem wykonania) jest, jak zauważył Herder, „tłumaczem” – wszelkie analogie pomiędzy systemem gestów zapisanych dźwiękowo (wewnątrz dzieła) urzeczywistnianych gestami dźwięk generującymi i modulującymi (wytwarzającymi) następuje na zasadzie analogii poprzez mimetyzm ekspresji. w moim głębokim przekonaniu, jeśli powstaje konieczność poświęcenia przy owym tłumaczeniu precyzji wykonania na rzecz eksplicytności ekspresji w odpowiedniej proporcji jest akceptowalne, a czasem wręcz preferencyjne. Myśl o wykonawcach i tworzeniu im przestrzeni dla wyrażania własnej ekspresji (ale jednak nie „przerzucania” na nich tego, co sam mogę zakomponować) towarzyszy mi w konceptualizacji zamierzeń twórczych. Podejmowanie decyzji np. które elementy powinny być zapisane precyzyjnie, a które improwizacyjnie, które powinny być zakomponowane a *battuta*, a które *ad libitum* jest formą, co przytacza Cook za Kivym, pozostawienia w performatywnej „sferze wyboru – wolnego, a jednak dla muzyki brzemiennej w skutki – który się dokonuje wewnątrz i wokół zapisanego utworu (Kivy nazywa to »przestrzenią pomiędzy ‘tekstem’ a ‘wykonaniem’« i objaśnia jako »pożądaný, zamierzony i logicznie wymagany fakt ontologiczny«)”³⁵⁴.

Współpraca z wykonawcami zwłaszcza przy okazji prawykonania jest zawsze źródłem bezcennych wskazówek, drobnych rzeczy „podejrzanych” lub „podstuchanych”, i przede wszystkim weryfikacją zamierzeń twórczych w formie zderzenia z rzeczywistością. Dlatego partytura *visibilium et invisibilium*, której niniejszy opis towarzyszy, jest partyturą zrewidowaną.

³⁵⁴ N. Cook, *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, tłum. J. Dolińska, [w:] *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej, Performatywność*, nr 1 (21), 2013.

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 perspektywach³⁵⁵:

- (1) pierwszoosobowej (komunikacja Ja-Ty, ikoniczna): oparta na obserwacji i interpretacji własnych doświadczeń;
- (2) drugoosobowej (komunikacja Ty-To, metaforyczna, symboliczna): oparta na obserwacji gestu funkcjonującego jako socjologiczna, kulturowa wskazówka;
- (3) trzecioosobowej (komunikacja To-To, symbol symbolu): oparta na mierzeniu i opisanu kończyn ciała oraz form dźwiękowych, jako funkcjonalnych elementów systemu („gramatyki”).

Komunikacja Ja-Ty zawsze jest silnie subiektywna, obserwowanie z zewnętrznego punktu widzenia To-To dopiero nadaje pewnej obiektywności. Badanie zobjektywizowane gestu jest więc zawsze pewną formą wysiłku, którego jako twórca, nie mam prawa w pogłębionej, nieodruchowej formie oczekiwać od odbiorców.

Podstawowa forma analizy (przez Schaeffera sklasyfikowana jako słuchanie *écouter i ouïr*) dokonuje się w umyśle zawsze, niejako automatycznie, nieuświadomienie. Liczy się przede wszystkim wrażeniowość postrzegania Ja-Ty i Ty-To. Oczywiście dopiero zestawienie ze sobą wszystkich perspektyw daje 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 krempacji z nich wynikającej), aż do sytuacji studyjnej, czy domowej, gdy najdrobniejszy fragment utworu może być zoomowany, przez zapętlenie drobnych fragmentów nagrania, bardzo dokładnie zbadany (także przez analizę partytury, szkiców, sonogramów itp.) i zrozumiany dzięki wnikliwej analizie (*comprendre*). Do działania ujawnienia gestu nie wystarczy, jak chcieliby Smalley czy Roy, samo doświadczenie słuchowe (być może dlatego, że uciekają od problemu interpretacji, a już szczególnie integralnej w rozumieniu Tomaszewskiego, skupiając się na analizie i interpretacji

³⁵⁵ R. I. Godøy, *Motor-mimetic...*, op. cit., s. 127-128.

doświadczeń percepcyjnych), trzeba także poznać wszystkie inne platformy fenomenologiczne poznania tego ontologicznego bytu, jakim jest dzieło muzyczne. Na skrzyżowaniu tych platform można uzyskać pełniejszy obraz rzeczywistości przedstawionej.

Dlatego też Cook pisząc o gramatykach analizy i interpretacji zwraca uwagę na budowę gramatyk opisu performatywnych i doświadczeniowych wartości w ich specyficznym muzycznym znaczeniu³⁵⁶, co więcej, należałoby poszukiwać form dialogu między normatywnymi, jak i percepcyjnie zorientowanymi nurtami opisu³⁵⁷. W pewien sposób estetyk nawet podkreśla, że tak, jak wytworzyło się myślenie paradygmatem poinformowania historycznego (zarówno w wykonawstwie jak i analizie czy interpretacji), tak i powinny wytworzyć się paradygmaty poinformowania „strukturalnego”³⁵⁸, proponującego ponadto jakąś formę „pomostu” między systemami przekładu. To jest obecnie w zasadzie główne oczekiwanie, które jest postawione przed tym szczególnego rodzaju odbiorcą, jakim jest analityk i interpretator (ale też krytyk muzyczny, czy kurator).

Nawiązując do herderowskiego kaftanu językowego Cook zauważa z tej perspektywy pewien błąd myślowy, mianowicie fałszywe przekonanie, że język może jednocześnie opisywać i zawierać w sobie rzeczywistość, z którego wynika, że to czego nie można opisać, nie istnieje³⁵⁹. Przywoływany w tej pracy tak często język metaforyczny jest możliwością reprezentacji analitycznej. Im bowiem bardziej naukowe jest podejście analityczne (w sensie otwartości na empiryczne potwierdzenie lub obalenie), twierdzi estetyk, tym gorzej jest ono przystosowane do złożoności istniejącej praktyki. Stąd wynika konieczność korelacji (a wręcz dostosowania) gramatyk analitycznych do gramatyk kompozytorskich i słuchania. „Nasze własne słowa nieustannie nam grożą, że uciekną razem z nami” – abstrakcyjne określenie polimetrii 3:2, jak przytacza Cook, ma swój skutek percepcyjny³⁶⁰. Dlatego trzeba być tak bardzo uważnym – każde podejście (szczególnie normatywne czy też uprawomocnione np. instytucjonalnie) tworzy „własną prawdę”, poprzez wywołanie „własnych percepcji”.

Odbiorca więc wykonuje dwa typy gestów: gesty myślowe – odkodowywania gestu zakodowanego przez dysponenta – z drugiej zaś strony gesty powstające w odpowiedzi na dźwięk – działania akcydentalne, performatywne jako gesty towarzyszące (podążające za dźwiękiem, śledzące go lub naśladowujące). Te ostatnie wynikają przede wszystkim z siły

³⁵⁶ N. Cook, *op. cit.*, s. 244.

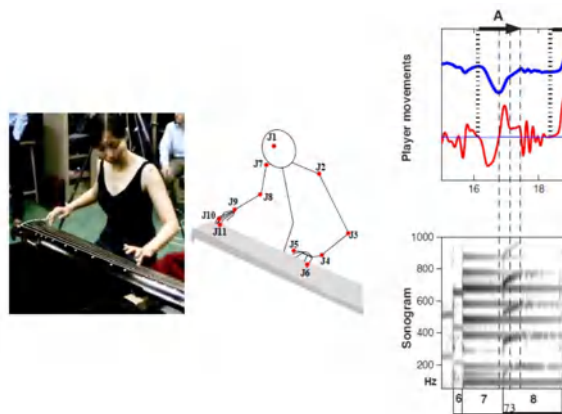
³⁵⁷ *Ibid.*, s. 245.

³⁵⁸ *Ibid.*, s. 249. NB Oczywiście, ja szansę wytworzenia się paradygmatu „poinformowania strukturalnego” dostrzegam w geście muzycznym.

³⁵⁹ *Ibid.*, s. 256.

³⁶⁰ *Ibid.*, s. 259.

i sugestii odruchu ucieleśnionego poznania. W tej sytuacji słuchanie technologiczne staje się elementem kontrolnym, niepożądanym. Gesty odbiorcy nie muszą być uświadomione, mogą być automatycznie odruchowe (kulturowo i psychofizycznie). Możliwość uświadomionego odczytania przez odbiorcę konwaliduje (ustanawia) nieświadomione gesty twórcy i wykonawcy.



Ryc. 34. Trzecioosobowa perspektywa gestu wg Godøya³⁶¹.

3.2.4. Komunikacyjność zogniskowana percepcyjnie

W tym „głuchym telefonie”, jakim jest ciąg komunikacyjny dystrybutor-wykonawca-odbiorca, najważniejszym jest więc dokonywanie gestu w gramatyce kompozytorskiej i gramatyce wykonawczej (oraz innych wspomnianych już gramatykach), które nie będą indyferentne względem gramatyki słuchania, a więc percepcji odbiorcy.

Kluczowe znaczenie, jak sądzę, w komunikacji gesturalnej jest utożsamienie tego procesu z szeregiem zjawisk (teorii) kognitywnych, gruntownie zbadanych i cieszących się swoistym ugruntowaniem. Te zjawiska – jak scena słuchowa, ucieleśnione doświadczenie, kontrakt audiowizualny (albo jemu pokrewne, podobne formy) czy chociażby skuteczne zdziwienie – bardzo często zachodzą w oparciu o kumulatywne spełnienie pewnych przesłanek a jednocześnie objaśniają różne aspekty wynikające z zaistnienia zjawiska. I tak, intermedialność gestu może polegać na tym, że (1) w niektórych przypadkach (rozumienie relacyjne) może być wprost intermedialny (muzyka relacyjna – strategia semantyzacji, **performatyzacji i wizualizacji**), (2) będąc strukturą dźwiękową może być transformowany, tłumaczony w ramach różnych systemów semiotycznych (wyjaśnienie mniej przekonujące), (3) będąc strukturą dźwiękową zakłada ucieleśnione poznanie (bazę, słowniki

³⁶¹ R. I. Godøy (red.), *Musical Gestures...*, op. cit., s. 129.

doświadczeń kognitywnych), więc odniesienie do pamięci długotrwałej (wyjaśnienie bardziej przekonujące).

Stąd sądzę, że wobec percepcji gestu (nawet nieposiadającego waloru wizualnego) muszą być spełnione warunki brzegowe zaistnienia np. kontraktu audiowizualnego, a jest nim w pierwszej kolejności zapewnienie komfortu odbiorcy, koniecznego do wykształcenia się wartości dodanej w ramach kontraktu audiowizualnego. Zapewnienie komfortu może zwiększać „siłę” gestu³⁶², jego wiarygodność, moc perswazji oraz umożliwiać dostrzeganie i odczuwanie wrażeń ulotnych, nienazwanych lub nienazywalnych, a także – przeciwnie – je osłabiać, bądź udaremniać. Każdy odbiorca ma inny poziom *sine qua non*, jest więc to aspekt wysoce zindywidualizowany. Warunki Zielińska wskazuje jako następujące³⁶³:

- (1) niezakłócony przesył danych;
- (2) komfortowe warunki odbioru;
- (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 (doświadczeń życiowych, marzeń, emblematów kulturowych, przeświadczeń, wiedzy)³⁶⁴;
- (6) umiejętność nakłonienia odbiorcy do empatii.

Ze względu na ciągle dokonywany podświadomie test podobieństw i różnic, co wspominałem, może wytwarzać się u odbiorcy szereg reakcji psychofizycznych z napięciem i odprężeniem na czele. Te kategorie są dość istotne przy rozumieniu natury gestów. W potocznym rozumieniu takiego napięcia generowanego u słuchacza możemy się doszukiwać także w napięciach kontekstowych: (1) między gestem a jego efektem brzmieniowym (ruch *versus* skutek, bądź brak), (2) między gestem a jego znaczeniem, (3) między gestem a jego obrazem itp. Gra tymi napięciami, budowanymi „polifonicznie” na kilku warstwach mediów umożliwia dokonywania nowych rozwiązań formalnych,

³⁶² nie można wtedy ignorować drobnych, niepozornych źródeł owych gestów. Mam w pamięci notatkę do *Sinfonia concertante* na małe obiekty dźwiękowe i perkusję oraz wielką orkiestrę symfoniczną Zielińskiej, w której kompozytorka wskazała, że poszukiwała możliwości wyrażenia „potężnych” gestów (w sensie psychofizycznym, ale też i nadania im rangi formalnej w dziele) skromnymi środkami, w tym używając „odpadków” – menażek, pustych butelek, przycinaka do jajek itp. Cf. [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]; Cf. L. Zielińska, [Notka o utworze] *Sinfonia concertante*, [w:] *Książeczka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa, 2015.

³⁶³ Warunki te w zasadzie bardzo blisko spotykają się z założeniami np. formy psychologicznej Lutosławskiego. L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, op. cit., s. 234.

³⁶⁴ Szczególną formą pamięci długotrwałej są wiedza i umiejętności muzyczne, ale równie dobrze i intuicja. Pisze o tym Paweł Szymański, w kontekście zadawanych utworem słuchaczowi „łamiągówek” muzycznych, na których opiera swoje surkonwencjonalne utwory: „[...] trzeba potencjalnemu słuchaczowi dać szansę domyślenia 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. 296-297.

np. umieszczanie punktów węzłowych danych mediów (w rodzaju kulminacji) w zupełnie innych miejscach. Kulminacji więc nie będzie potrzeba rozumieć jako *Hochpunktu* dynamicznego i ekspresyjnego, a raczej jako punktu szczytowej intensywności trajektorii przyjętych środków (faktycznych np. audialnych, ale też wirtualnych).

Owo poczucie napięcia, ale także inne wspomniane, jak problem „uczenia” odbiorcy materiału, problemu 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 perspektywy, godzącej zarówno problematykę kognitywną i kulturowo (znakowo) umocowaną, może ono bowiem wynikać z brunerowskiego skutecznego zdziwienia. Na rolę i istotność tej koncepcji w polskiej muzycznej epistemologii 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 dziwacznym i często nie odznacza się żadną z tych cech. co więcej, skuteczne zdziwienia [...] mają w sobie, jak się wydaje, pewien element oczywistości, w pierwszym momencie doznajemy szoku rozpoznając w nich coś już znanego, po czym uczucie zdumienia mija całkowicie”³⁶⁵.

I gdzie indziej Jerome Seymour Bruner zwraca uwagę: „Akt, który wywołuje skuteczne zdziwienie [jest] znakiem rozpoznawczym twórczego przedsięwzięcia”³⁶⁶, stanowi produkcję nowości.

Skuteczność zdziwienia wynika z trzech obszarów, które mogą się realizować w twórczości muzycznej poprzez osadzanie obiektów w nowych, nieznanach dotąd perspektywach (kontekstach), wykraczających poza utarte sposoby doświadczania świata, dostarczając „nowy instrument manipulacji światem”³⁶⁷, ³⁶⁸:

- (1) skuteczności przewidywania: taki rodzaj zdziwienia, dający możliwość kontynuacji. Nie zawsze jest nagłym zaskoczeniem, czasem powolnym przyrostem wiedzy i oczekiwań;
- (2) skuteczności formalnej (ikonicznej): zdziwienie nagłej iluminacji (momentu *εὐρήκαμεν* [*heurēkamen*]), która odsłania nieoczekiwane połączenie między znanymi zjawiskami, ale do tej pory postrzeganymi oddzielnie (lub jako wprost

³⁶⁵ J. Bruner, o *poznawaniu*. *Szkice na lewą rękę*, tłum. E. Karasińska, Warszawa, 1971, s. 36.

³⁶⁶ *Ibid.*, s. 34.

³⁶⁷ *Ibid.*, s. 36 i d.

³⁶⁸ 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].

obce). Dotyczy raczej dziedzin doświadczeń zmysłowych, fizycznych i psychicznych;

- (3) skuteczności metaforycznej: zdziwienie wynikające z nieoczekiwanego połączenia między znanymi doświadczeniami, ale do tej pory postrzeganymi oddzielnie (lub jako wprost obce). Dotyczy raczej dziedzin kulturowych, myślowych, abstrakcyjnych.

Od czasu Brunera nastąpiły rozwinięte badania w celu określenia wyzwalaczy skutecznego zdziwienia, w tym językowo-poznawczych, konstruktywnych, retorycznych i fonologiczno-mnemonicznych. Owe wyzwalacze mają przez swoją funkcję wspierać system pamięci w wirtualnym konstruowaniu rzeczywistości (także wizualnej, co poświadcza relacja Brunera, który urodził się niewidomy i w tym czasie konstruował w swoim umyśle świat wizualny) obecnej w dziele muzycznym³⁶⁹. W tym sensie percepcja jest kontrolowana w równy sposób przez zmysły i umysł, zaś wyzwalacze (jako funkcje) i skuteczność (jako efekt) przeprowadzenia działania twórczego warunkują jego własną sugestywność, „siłę” oddziaływania. Ta dychotomia wynika z podstawowej dla myślenia Brunera metafory podziału rąk wedle przypisanych im właściwości – prawa: geometria, wiedza, wykonawca, lewa: krzywe, intuicja, twórca – jest obecna także w antytezach, spełnianych łącznie, a określających warunki twórczości^{370, 371}:

- (1) niezależność (oderwanie od istniejących form i konwencji) oraz zaangażowanie;
- (2) namiętność (pasja, wyrażanie wewnętrznych impulsów przez pracę) i „przywoitość” (umiłowanie dla formy, szacunek dla materiałów);
- (3) wolność podporządkowania się przedmiotowi (pozwolenie na taki rozrost dzieła, by wytworzyło własną autonomię, umożliwiające wytwarzanie nieświadomych impulsów);
- (4) opóźnianie (odroczenie zakończenia akcji twórczej przez nudę, samotność wynikająca z tego, co się chce powiedzieć, oraz tego, czego się nie powiedziało) i spontaniczność (natychmiastowość ujęcia kierunku, celu, idei – jego spełnienie, zrealizowanie w dziele jest konsumujące);
- (5) dramat wewnętrzny (przekształcenie wewnętrznych impulsów w formę *theatrum, dramatis personae*);
- (6) problem zdolności (inteligencja, wytrwałość są ważne, ale i błahe, o charakterze technicznym jednocześnie).

³⁶⁹ J. Metsämuuronen, P. Räsänen, *Cognitive–Linguistic and Constructivist Mnemonic Triggers in Teaching Based on Jerome Bruner’s Thinking*, [w:] M. s. Dempsey (red.), *Frontiers of Psychology*, 2018.

³⁷⁰ J. Bruner, *op. cit.*, s. 43 i d.

³⁷¹ M. Popova, *op. cit.*

Warunki kontraktu audiowizualnego są w zasadzie warunkami dla poprawnego wykonania dzieła muzycznego (a więc i zapewnienia najwyżej ujętej **czytelności** gestom – niezakłócony przesył danych, najwyższego stopnia technicznego w warunkach koncertowych) to nie tyle bezbłędne wykonanie utworu (niektóre błędy nie ważą na odbiorze gestów jako całości), co 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 najbardziej „dostrajać” ucho odbiorcy na „detal”.

W *visibilium et invisibilium* z tego powodu 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 na pewne wyobrażenie wyłonienia się i obrócenia się dzieła jako całości w „nieskończoność”). Szereg warunków jest postawiony także przed samym kompozytorem – zaplanowanie tak struktury, aby przewidzieć potrzebę odpoczynku, potrzebę odmiany, potrzebę swoistej celowości (spełniania, 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 *etc.*) skonstruowane są ramy zapraszające do „polifonii myśli i wrażeń” oraz, jak sądzę, zapewniające przestrzeń dla zaangażowanego odbioru. Intensyfikacje i rozrzedzanie akcji muzycznych w odpowiednich proporcjach (skutkujące odpowiednio napięciem i odprężeniem), rozdzielenie punktu kulminacyjnego dźwiękowego oraz wizualnego (V część) i punktu kulminacyjnego znaczeniowego (VI część), różnorodność zestawień warstwy bodźców niemuzycznych (video, 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 (zestawianych kontrapunktycznie z coraz bardziej intensyfikowaną, przyspieszaną akcją dźwiękową, oraz wytaniającym się, korzystając z nomenklatury smalleyowskiej, dźwiękiem właściwym z szumów i strzałek) wzrasta – w kulminacyjnym momencie tej części pojawienie 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 o ważności tego momentu, jego metafizycznym charakterze, a więc także strefą znaczeniową) i ogólnym wrażeniem warstwy audialnej posiadającym wielką intensywność ruchu. Napięcie

generowane pomiędzy gestem wizualnym, a pozostałymi gestami, ich kontekstami i znaczeniami jest bardzo duże, chociaż, mam nadzieję, jest 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 postrzegamy”³⁷².

Z tego względu – podobnie jak w sztukach plastycznych zaczęto uwzględniać „ja” i „ty” „patrzące”, czy w literaturze w świecie przedstawionym³⁷³ opisuje się „ja mówiące” – zapewne w rzeczywistości przedstawionej działa muzycznego należałoby, jak sądzę, zacząć uwzględniać „ja” i „ty” słuchające³⁷⁴, jako muzyczną paralelę np. koncepcji preposteryjnego odczytywania sztuki Mieke Bal. Perspektywa patrzenia (słuchania), umożliwiająca trafne odczytanie komunikatu (kontekstu komunikatu), jest jednocześnie perspektywą opisu rzeczywistości przedstawionej³⁷⁵. Gest z konieczności zakłada istnienie jakiejś formy „ty”, nawet jeśli tym „ty” jest komputer, przetwarzający ciągi liczb.

³⁷² K. Lang, *Linea mundi* [notka o utworze], [źródło:] <https://www.soundohm.com/product/linea-mundi-lp> [dostęp: 01.05.2023]. Cf. „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].

³⁷³ Upowszechnienie się koncepcji konstrukcji świata przedstawionego zgodnie przypisuje się Ingardenowi.

³⁷⁴ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133-134), 2012, s. 41.

³⁷⁵ 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, pozwalałoby 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 Lutosławski z jednej strony twierdzący, że muzyka nie wyraża żadnych uczuć, ani „nic nie opowiada” poza samą sobą i swoimi emocjami, a z drugiej strony budujący paralele do narracji teatralnej (*Kwartet smyczkowy*, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* Lutosławskiego) itp., by nie omawiać wcale nierzadkich przykładów ewidentnej (auto)ekspresji u obu twórców (autopastisze u Bacewicz, a także wyraźnie gesturalna opera radiowa *Przygoda Króla Artura* tejże). Swoją drogą – znany jest przykład Franza Kafki piszącego finał *Procesu*, tak angażującego się i identyfikującego z bohaterem swojej opowieści, że w chwilach uniesienia (potem bardzo konsekwentnie naniesione zostały skreślenia

„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»³⁷⁶.

Ustanawianie komunikatu, treści gestu jest możliwe ze względu na jego kierunek – wewnętrzny (introwertyczny, komunikacja w stronę siebie), zewnętrzny (ekstrawertyczny, komunikacja w stronę odbiorcy)³⁷⁷. Nie wszystkie więc zabiegi twórcze muszą 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 uindywidualnionym 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 Górecki swym utworem sakralizujący i metafizycznie wzywający własnej matki, Olimpii, w *Ad Matrem* (choć równie dobrze, mogłaby być to każda matka, albo Matka Boża – albo wszystkie te możliwości jednocześnie). Znany jest cytat Lutosławskiego zdradzający, jak sędzę, 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”³⁷⁸. 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 brak jednolitej całościowej partytury, a dostępnych jedynie ksiąg głosów, nieomal uniemożliwiających, a w każdym razie utrudniających poznanie dzieła, sprawiały, że potencjalnie jedynym odbiorcą porządków liczbowych, proporcjonalnych i wielu innych, chociażby wizualnych, czy symbolicznych ostatecznie może być sam Bóg – nie wykonawca, nie słuchacz, a najdoskonalszy twórca z wielkim doświadczeniem). Przychodzi na myśl

i poprawki) wstrząsająco zmieniał dotąd konsekwentnie prowadzoną narrację trzecioosobową na doraźnie pierwszoosobową – „Uniosłem dłonie i rozstawiłem palce”. Cf. Ł. Musiał, *Parametry Kafki*, [w:] F. Kafka, *Proces*, tłum. J. Ekier, Łódź, 2016.

³⁷⁶ I. Siwak, o filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. *Przypadek Dobrośława Kota*, [w:] *Ruch literacki*, r. LXII, z. 5, 2021, s. 683.

³⁷⁷ Cf. Teoria intensywnych i ekstensywnych semantyk ekspresyjności, w tym autoekspresji. K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna...*, op. cit., s. 125 i d.

³⁷⁸ 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.

wysłowić, być może, myśl oczywistą, ale dzieło jako wielopłaszczyznowy fenomen jest poznawalne w różny sposób z różnych perspektyw. Te perspektywy 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 osiągnięcia naturalności, doświadczenia prawdziwości ludzkiej ekspresji w geście, przekazującym niejako czystą energię.

Z tego względu uzasadnienie jako gesturalne znajdują style minimalistyczne (Górecki powie: maksymalistyczne) czy redukcjonistyczne, bowiem skrajny redukcjonizm zarówno w zakresie formy, czy techniki pozwala unaocnić gest, a „ucho” słuchacza wyczulone, skoncentrowane skierować bezpośrednio na interesujący gest, przemieniany nawet w najmniejszym stopniu oraz na obserwację własnych reakcji psychofizycznych. Jak mówi Wielecki: „O rzeczach najważniejszych zwykle mówi się szeptem”³⁷⁹. Można powiedzieć, że im bardziej ograniczony technicznie jest gest, tym coraz bardziej radykalny, i introwertyczny (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 Góreckiego, Arvo Pärta, Terry’ego Rileya, Reicha, Tomasza Sikorskiego, Galinę Ustwolską, czy ich następców, w tym wspomnianego Langa i wielu innych – poszukiwania radykalnej, niezmałowanej klarowności wypowiedzi.

Ta myśl 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, że powoduje to przypisanie stylistyczne jako minimalistycznej, 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 wyczulenie odbiorcy na gest, jego „kontur” i śledzenie kontekstów jego pojawiania się myślę przede wszystkim spektromorfologicznymi kategoriami gestu i faktury (jako figury i tła). Stąd też partytura wzrokowo wyglądać może mało „skomplikowanie”

³⁷⁹ A. Mądro, *op. cit.*, s. 99.

(z wyjątkiem fragmentów, gdzie jest więcej operacji na zasadzie „przetworzeniowej”, modulacji gestów), przede wszystkim służy „generacji” gestów, a co wspiera redukcja i uczynienie warstw, aby wszelkie procesy wyższego poziomu były odpowiednio wyróżnione (zwłaszcza cytowanie, czy raczej referencjonowanie, jako otwarcie się rzeczywistości przedstawionej *visibilium et invisibilium* na rzeczywistości przedstawionej innych dzieł sztuki, które wytwarzają sieć wzajemnych tłumaczeń i kontekstów).

Mimo tej „redukcji” widocznej w partyturze nie uchyla ona złożoności barw, złożeniom fakturalnym, relacji między warstwami, zaś zestawienie z pozostałymi mediami (partią zespołu amatorów, taśmy, video i ruchu), jako wzajemnych kontrapunktów wystarczająco komplikuje odbiór, jako formę wielowarstwowego obrazka. Redukcja jest moim świadomym wyborem, komplikacja zaś jest przeniesiona na inny poziom percypowania odbiorcy niż śledzenia dźwięków *sui generis*. Wracam tu do poglądu ingardenowskiego, 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 przestrzeni dla siebie (możliwości skutecznego zdziwienia na różnych poziomach „dostępności”). Jednak sądzę, że najistotniejsza treść (kulminacja znaczeniowa), rzeczywiście wypowiedziana jest szeptem (ustami muzyków szepczących słowa o metafizycznych oczach zaczerpnięte z *Bhagawadgity*).

3.3. Wyodrębnianie i grupowanie gestów muzycznych

3.3.1. Ujęcie generatywne

O generatywności muzycznej można, jak sądzę, mówić w dwóch trybach: *sensu largo* i *sensu stricto*. To pierwsze istnieje, gdy twórca buduje swoją wypowiedź w oparciu o reguły (zarówno spekulatywne, jak i arbitralne, tkwiące wyłącznie w jego własnej woli – niekoniecznie uświadomionej). Ów 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: przekształcanie, modulowanie umożliwia dalsze tworzenie nieskończonej ilości potencjalnie nieskończonej ilości dźwiękowych, w przypadku niniejszej pracy gestów muzycznych. I tak, aby wytworzyć gest dźwiękowy,

złożony hierarchicznie z gestów niższego rzędu jego złożenie następuje w sposób transformatywny. Zależność generatywności od transformatywności w moim przekonaniu odpowiada bardzo ludzkiej, naturalnej cesze – oprócz myśli, człowiek nie jest w stanie nic stworzyć, tylko przetwarza otaczającą go rzeczywistość³⁸⁰.

Chodzi więc, zgodnie z intuicją Chomsky'ego, o pewną formę „przeciągania liny” między generowaniem i przekształcaniem, kompetencjami a wydajnością, wiedzą abstrakcyjną (określanie systemu opartego na regułach) a wykorzystaniem tej wiedzy w dowolnej sytuacji (wytwarzaniem i odbiorem)³⁸¹. Wspomniany już Cox przechyla korzyść owego przeciągania liny na rzecz koncentrowania się na wyjątkowych cechach poszczególnych dzieł niż na jednorodnym systemie, który umożliwia wyjątkowość dzieł³⁸².

Przede wszystkim więc „generowana” jest gramatyka, komplementarny „świat” środków danego, konkretnego dzieła – procedury, skrypty, kody postępowania kompozytora – dotyczy więc reguł postępowania technicznego. W tym nieco (ale tylko niewiele!) przypomina struktury normatywne – generalne i abstrakcyjne wyrażenia językowe, nieposiadające wartości logicznej, posiadające za to swojego adresata, zakres zastosowania (okoliczności stosowania), zakres normowania (wskazany model zachowania)³⁸³. O tym pisze 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”³⁸⁴.

Reguły sensu („interpretant”) przekształcające wyrażenie językowe (myśl, pomysł, ideę) siecią reguł gramatyki w dzieło tkwią w woli kompozytora³⁸⁵. Dlatego rekonstrukcja reguł gramatycznych wyznaczonych dla danego dzieła jest formą rozumianego

³⁸⁰ Cf. L. Bielawski, *op. cit.*, s. 176.

³⁸¹ N. Cook, *op. cit.*, s. 240.

³⁸² F. Cox, *op. cit.*

³⁸³ Podobieństwo to jest jednak tylko iluzoryczne – jak sądzę, 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 tkwi to w woli kompozytorskiej.

³⁸⁴ S. Feld, *Linguistic models in ethnomusicology*, [w:] *Ethnomusicology*, t. 18, s. 210. [za:] s. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze*, Warszawa, 1995, s. 167.

³⁸⁵ w dodatku – obowiązującym zgodnie z uzasadnieniami tetycznymi, aksjologicznymi i behawioralnymi. Cf. S. Wronkowska, *Podstawowe pojęcia prawoznawstwa*, Poznań, 2005, ss.11-17.

w griseyowskim sensie „szkieletu” utworu (w przeciwieństwie do „mięsa”, odpowiadającego transformatywności i „skóry”, odpowiadającej doświadczeniom zmysłowym³⁸⁶).

Jednocześnie, jak zauważają autorzy *GTTM*, gramatyka kompozytorska jest awerssem rewersu, gramatyki słuchania (ze względu na cechę natywności – dostępności kompetencyjnej – oraz uniwersalności – dostępnej każdemu człowiekowi; ja, jak kilkakrotnie przytaczam, dodaję także gramatyki wykonawcze, gramatyki analizy-interpretacji, gramatyki notacji itp.), ta zaś podlega pod prawa psychoakustyki i kognitywistyki, w tym szczególnego rodzaju doświadczenia jakim są ucieleśnione poznanie czy skuteczne zdziwienie. Znajomość tych schematów wzbogaca świadomość stosowania środków w gramatyce kompozytorskiej, co uzasadniają wszelkie szacowne systemy, jak chociażby system tonalny – 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 Gucałski³⁸⁷), stabilności i niestabilności (kadencji doskonałej przeciwstawianej zwodniczym rozwiązaniom czy ciągom wtrąceń) itp.

Gramatyka w końcu ustala też zasady relacji warstw powierzchniowej (reprezentacja zdania) i głębokiej (treść) w utworze. Generatywność jest tak właściwie drugim „krokiem” w budowaniu systemu dźwiękowego utworu (a jednocześnie ustalanie czy doszczegółowienie reguł gramatycznych może trwać zarówno na etapie prekompozycji, jak i samej kompozycji, a czasem i na późniejszych etapach). Generatywność ustala zasady transformacji i kierunkuje obszary percepcyjne, które będą wykorzystywane. Generatywność zapewnia eksplicytność systemu – im bardziej klarowne reguły gramatyczne, tym potencjalnie większy komfort odbiorcy³⁸⁸ oraz silniejsze gesty i ich konteksty, oraz łatwiejsza możliwość przeprowadzenia procesów naturalizacji i enkulturacji w długotrwałej perspektywie (być może w tym tkwi sukces systemu tonalnego dur-moll)³⁸⁹. Generatywność służy

³⁸⁶ Cf. G. Grisey, *Tempus ex machina...*, op. cit.

³⁸⁷ Cf. K. Gucałski, *Harmonia nie tkwi w liczbach. O pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach*, [w:] *Scontri*, nr 2, 2015, ss. 77 i d.

³⁸⁸ O tym pisze Meyer, w rozdziale poświęconym hierarchicznym strukturalizacjom w dziele muzycznym. Cf. 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, cytując za Skórzyńską, 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.

³⁸⁹ *A contrario* dwunastoton (szczególnie serializm) mimo wybitnej eksplicytności systemowej, nie zapewnił wymaganego komfortu odbiorcom. Oczywiście można znaleźć wyjątki – postromantyczna dramaturgiczność Albana Berga (ale jednocześnie swoiście surkonwencjonalna i intertekstualna forma *Koncertu skrzypcowego Pamięci aniola* jest, podobnie jak 4. *Symfonia* Brahmsa dowodem, na to, że idee nie powstają w próżni i ciągle

wyrażeniu konceptualizacji przez ustalenie jej reguł. Generatywność zapewnia hierarchię gestów – gesty niższego rzędu tworzą gesty wyższego rzędu.

Stosunek do generatywności określa kompozytorskie reguły sensu gestu w komunikatywnym aspekcie – gramatykę odczytywania gestów – ze względu na cel i pozycję w systemie wypowiedzi muzycznej. Informacje wynikające ze struktury gestu można odczytywać na różny sposób – jako daną obliczeniową, jako znak, jako doświadczenie zmysłowe, jako fenomen itp. Jednak reguły sensu nie są możliwe do narzucenia jednostronnie – determinujące będą także wszelkie inne wymieniane gramatyki, będące odwrotem tej samej monety³⁹⁰. Ze względu na teorię ucieleśnionego poznania nawet abstrakcja może znaleźć swoją przypadkową referencję w czymś indywidualnym doświadczeniu (z jakiegoś powodu następstwo D-T powszechnie odbierane jest jako napięcie-odprężenie, zaś wprowadzanie S względem T i D względem T jako ciężenie odśrodkowe i dośrodkowe). Podobnie, często to, co percepcyjnie wydaje się abstrakcyjne, mogłoby, w zamierzeniu kompozytorskim, być przyporządkowane do porządku mimetycznego (semiotycznego). Odwrotnie – może następować proces doszukiwania się sensu w abstrakcyjnie zamierzonych elementach. Filozof Flusser doszukiwanie się treści w geście nazywa „obsesją semiotyczną”³⁹¹. Dlatego konieczna jest weryfikacja na wielu platformach poznania fenomenologicznej ontologii dzieła. Jednocześnie, formalistyczne postawy kompozytorskie bardzo często operują wysoce rozbudowanymi regułami gramatycznymi swojego systemu dźwiękowego, niekoniecznie wychodzącymi naprzeciw możliwościom percepcyjnym słuchaczy.

Generatywność w ujęciu Chomsky’ego i *GTTM* nie oznacza generowania abstrakcyjnych struktur dźwiękowych i nie jest przeciwstawiana transformacyjności. Bielawski potwierdza tę intuicję, za generację uważając jedną z postaci transformacji, przeniesienia w inną przestrzeń. Dlatego należy rozróżniać generatywność³⁹² od generacji³⁹³.

powracają). Jednak potwierdza to 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, niewymagające procesu interpretacyjnego (wynikającego z wiedzy, enkulturacji etc.), tylko zachęcające do „po prostu” słuchania.

³⁹⁰ Ze względu na obecność reguł sensu, wyrażającej się m.in. w hierarchiczności struktury, a także hipotezą strefowej budowy gestu i przed-kulturowych redukcyjnych form gestu należy zauważyć, że gest muzyczny nie może stanowić tzw. „płaskiej ontologii”, czyli takiej, zgodnie z którą rzeczywistość bytów lub obiektów (abstrakcyjnych lub konkretnych) nie daje się uporządkować hierarchicznie. Cf. A. Skórzyńska, *op. cit.*, s. 170.

³⁹¹ G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 848-849.

³⁹² „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].

³⁹³ „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].

Mówiąc o generatywności nie sposób nie mówić także o muzyce generatywnej *sensu stricto*³⁹⁴. 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”³⁹⁵. Rysując podział ujęcia między podmiotowość (subiektywność wyrażana w twórczej woli kompozytorskiej), a obiektywność (wyeksponowaną rolę procedury) jednocześnie Strzelecki wyróżnia 3 rodzaje rezultatu działań generatywnych: (1) proceduralny: rezultat (dźwiękowy) jest drugorzędny względem procedury działania, (2) uporządkowany percepcyjnie: rezultat (dźwiękowy) jest dostosowany względem domniemanej intencji, (3) jednoznaczny: procedura jest zorientowana na osiągnięcie bardzo specyficznego, skalibrowanego rezultatu (dźwiękowego)³⁹⁶. Rozumienie to więc stawia w swoim centrum intencję, świadomość twórczego działania.

Podjęcie generatywne *sensu stricto* ma swoją długą tradycję jako forma „obiektywizacji” elementów w dziele, by nie wspomnieć muzyki serialnej czy stochastycznej i „graficznej metody”³⁹⁷ Xenakisa³⁹⁸ – procedury te były jeszcze dokonywane „na papierze”. Obecnie, bardzo popularne są nurty tzw. CAC, czyli kompozycji, w której komputer pełni funkcję „obiektywizującą” w działaniach twórczych, choć należy podkreślić, że jeszcze w tym momencie, pisząc te słowa, mam przekonanie, że nic nie jest w stanie tak efektywnie zastąpić niemożliwej do przeceny ludzkiej wyobraźni, intuicyjnie wrażliwej na najbardziej ulotne konteksty³⁹⁹. Przykładem komputerowej „obiektywizacji” w generowaniu i modulowaniu procedur może być popularne środowisko *Open Music* (z jego różnorodnymi bibliotekami – np. popularne narzędzie do instrumentacji *Orchids/ Orchidee* możliwe do korzystania w innych środowiskach typu *Max/MSP*), oraz związanych z nim innych środowisk soft-ware’owych (jak chociażby *SPEAR*), stworzonych w ośrodku IRCAMowskim. Warto wspomnieć, iż na jego prototypach (np. *Patchwork*) pracowali m.in. Grisey (tłumacząc

³⁹⁴ Cf. np. G. Nierhaus, *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*, Wiedeń, Nowy Jork, 2009.

³⁹⁵ 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.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ J. Anderson, *Xenakis' Combination of Music and Mathematics*, [w:] *The Journal of Undergraduate Research*, t. 9, artykuł 21, 2011, s. 185.

³⁹⁸ Metoda ta zastosowana jest chociażby w *Metastaseis* Xenakisa, którego skomplikowane siatki pochłaniającego ruchu *glissand* skonstruowane zostały przy pomocy szczegółowych obliczeń matematycznych i wykresów przestrzennych przekładających intensywność, rejestr, gęstość i punkty wykresu diagramatycznego (przypominającego architektoniczny rzut, lub projekt struktury nośnej) jako muzyczne odpowiedniki fizycznych wartości masy i energii, które kształtują einsteinowską koncepcję czasu Cf. S. Sterken, *Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis*, Ames, 2007, s. 37 i d.

³⁹⁹ NB w przeciągu nadchodzącej dekady, jak sądzę, będzie można określić, ile z tego twierdzenia (wynikającego przecież z głębokiego wewnętrznego przekonania) pozostanie aktualne po upowszechnieniu się i skryształizowaniu rozwoju sztucznej inteligencji, także w dziedzinie sztuki muzycznej (w tym i zaawansowanej, konceptualnej).

na struktury wysokościowe wyobrażony gest pisarski Piero della Francesci podpisującego się i piszącego słowa swojego traktatu), Tristan Murail, Romitelli, Kaija Saariacho, Philippe Hurell, Ferneyhough, Marco Stroppa i inni. Wśród wielu jego zastosowań (przede wszystkim dla kompozycji algorytmicznej) można wyróżnić funkcje generacji, analizę⁴⁰⁰ i syntezę dźwięku⁴⁰¹. Na jej podstawie można badać z wielką dokładnością wysokościowo-harmoniczną morfologię zjawisk dźwiękowych, a zaletą jest graficzne (w tym notowane w systemie nutowym) przedstawianie wyników tych procesów. Zakres zastosowań *OpenMusic* jest praktycznie nieograniczony i jest zwykle uzależniony od potrzeb i wyobraźni wykorzystującego go kompozytora, a jednocześnie jest otwarty na współpracę z innymi środowiskami⁴⁰².

Drugą formą popularnej komputerowej „objektywizacji” jest szczytywanie danych (szczególnie przestrzennych) z ruchu fizycznego lub innego rodzaju zmian w określonych układach, a poprzez wykorzystanie różnego rodzaju sensorów i przypisywanie im np. drogą mapingu⁴⁰³ różnorodnych funkcji⁴⁰⁴. Proces ten zazwyczaj określało się jako *Human-Machine Interaction*, obecnie *HCI*⁴⁰⁵. W ten sposób wykonywanie ruchu poprzez realizację swego rodzaju „choreografii” ruchowej ma możliwość generowania i modyfikowania dźwięku, jego procesów, parametrów, dyspozycji spacji⁴⁰⁶ itp.^{407, 408, 409}. Podobne efekty osiąga się

⁴⁰⁰ Od dawna są prowadzone badania w ramach kompozycji algorytmicznej w kierunku budowania algorytmów stylów i technik, przykładem jest projekt badawczy realizowany pod kierunkiem Gerhardta Nierhausa, w którym badano twórczość austriackich kompozytorów (w tym chociażby obiektywnego budowania algorytmów mogących opisać i imitować techniki intuicyjnych gestycznych transformacji kserokopiarek jako gestów wyjściowych w twórczości Evy Reiter). Cf. G. Nierhaus (red.), *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Dordrecht, 2015. Podobną, bardzo ciekawą wartość mają np. badania Fabio De Sanctis De Benedictis, opracowujące algorytmicznie głównie techniki kompozytorskie XX wieku jako biblioteki dla środowiska *OpenMusic* (mikropolifonia w stylu *Lux aeterna* Ligietiego, struktury melodyczno-harmoniczno-rytmiczno-polifoniczne O. Messiaena itp.).

⁴⁰¹ J. Bresson, C. Agon, G. Assayang, *OpenMusic. Visual Programming Environment for Music Composition, Analysis and Research*, [w:] *ACM MultiMedia (MM'11)*, Scottsdale, 2011, s. 3-4.

⁴⁰² K. Gawlas, *Konstrukcje i przekształcenia częstotliwościowe barw harmonicznych w utworze Interferencje na kwintet fortepianowy i dźwięki elektroniczne ad libitum*, Katowice, 2013, s. 73.

⁴⁰³ Więcej o interfejsach, kontrolerach gestu i technologii *mappingu*: J. Jaseau, *Gestural Controllers in Electronic Music Performance*, s. 11 i d., [praca niepublikowana], oraz j.w. wraz z opisem metodologii strukturalizacji: I. R. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 210 i d.

⁴⁰⁴ J. MacRitchie, B. Buck, N. J. Bailey, *Visualising Musical Gesture Through Performance Gesture*, [w:] *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference*, Kobe, 2009, s. 238.

⁴⁰⁵ N. Baroni, C. Benzi, *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, s. 10.

⁴⁰⁶ G. Paine, *Gesture and Morphology in Laptop Music Performance Composition in the Timbre Domain*, [w:] R. T. Dean (red.), *The Oxford Handbook of Computer Music and Digital Sound Culture*, Oxford, 2011.

⁴⁰⁷ Mimo potencjalnej szerokości ujęcia i pozornie dokładnej transformacji algorytmicznych, Strzelecki zwraca uwagę na problem bezpośredniości i interpretacyjności danych sonifikowanych. Aby uzyskać przekonujące efekty artystyczne korzystanie chociażby z kinetów doznaje wielu ograniczeń, szczególnie w zakresie owej „choreografii” performera, który, aby uzyskać określone rezultaty dźwiękowe, musi wykonać bardzo ściśle określone ruchy, a których trajektoria jest wcześniej ściśle zaplanowana poprzez przypisanie konkretnym wartościom danych konkretnych funkcji w generacji i modulowaniu dźwięku. Cf. J. MacRitchie, B. Buck, N. J. Bailey, *op. cit.*, s. 239.

⁴⁰⁸ Owa „interpretacja” danych może także polegać na: skonstruowaniu (zaprogramowaniu) lub dostosowaniu interfejsów, których rolą będzie przede wszystkim mapowanie, selekcja danych, najczęściej w czasie rzeczywistym oraz przygotowanie także aparatury odpowiedzialnej za pozyskanie konkretnych wartości. N. Baroni, C. Benzi, *op. cit.*, s. 11.

korzystając z narzędzi sczytywania danych różnego rodzaju sensorów – od opasek ruchu, przez długopisy, czytniki ruchu gałek ocznych, czytniki fal mózgowych, czytniki ciepła, pady do gier na platformach PlayStation czy Xboba, na prostych aplikacjach do smartfonów odczytujących pozycję w przestrzeni skończywszy.

Przykładem łączącym oba podejścia może być *Deus Cantando* (realizowane na automatonie zwanym *Speaking piano*) Petera Ablingera, transkrybujące przy użyciu interfejsów sczytywania mowy spektralną strukturę wypowiedzianych słów na „falujące” klastery fortepianu. Przez złudzenie akustyczne w percepcji odbiorców struktury dźwiękowe syntetyzują się w brzmienie mowy ludzkiej i przy pewnym skupieniu możliwe jest odczytanie z czystego brzmienia fortepianowego słów. Technikę kompozytor nazywa „rastrowaniem”⁴¹⁰.

Wydaje się, że upowszechnienie się tego rodzaju podejścia wpłynęło na ujęcie problematyki gestu zarówno przez IRCAM (Wanderley, Battier), Godøya, jak i Mazzolę, ale równie dobrze takie postaci kompozytorów jak Marek Chołoniewski, Ryoji Ikeda, Stefan Prins, Alexander Schubert. Ujęcie to użyteczne jest przy twórczości, jak i analizie za pomocą paradygmatu CAC⁴¹¹. Można powiedzieć, że jest to bardzo praktyczne przekucie koncepcji gestu na twórcze rezultaty, które aktualnie nie tylko nie słabnie, ale wzbiera, nieustannie zaskakując coraz doskonalszymi i ciekawymi rozwiązaniami.

3.3.2. Ujęcie transformatywne

Śladem intuicji, że szczególną cechą gestów jest transsubstancjacja, „przetłumaczenie”, transfigurowanie są liczne teorie autorów o takiej renomie jak chociażby Helmholtz, powiadający, że formą paraleli, tłumaczenia między systemem skali a systemem przestrzeni, jest przyrównanie modulacji w harmonii, do topofonicznego przejścia dźwięku

⁴⁰⁹ Broszura: J. Garcia, G. Nouno i P. Lereux, *Quid Sit Musicus: Interacting with Calligraphic Gestures*, s. 1-10.

⁴¹⁰ M. Pasiiecznik, *Speaking Piano – wywiad z Peterem Ablingerem*, [w:] <https://pasiiecznik.wordpress.com/2012/08/07/speaking-piano/> [dostęp: 01.05.2023].

⁴¹¹ Wymienię ciekawsze pozycje muzyki generatywnej w bezpośrednim odniesieniu do gestów muzycznych, z obszernego materiału zgromadzonego w trakcie pracy nad niniejszym tekstem. Cf. M. Kozak, K. Nymoen, R. I. Godøy, *Effects of Spectral Features of Sound on Gesture Type and Timing*; L. Naveda, *Gesture in Samba. a Cross-Modal Analysis of Dance and Music from the Afro-Brazilian Culture*, Gandawa, 2011, [praca niepublikowana]; M. Wanderley, M. Battier (red.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paryż, 2000; C. Délécraz, *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 scène*, Coume, 2019; E. Hemery, S. Manitsaris, F. Moutarde, C. Volioti, A. Manitsaris, *Towards the Design of a Natural User Interface for Performing and Learning Musical Gestures*, [w:] *Procedia Manufacturing*, t. 3, 2015; T. Köppel, N. Verstraete, J-M. Fernández, G. Lorieux, A. Vert, P. Speisser, *GeKiPe, a Gesture-Based Interface for Audiovisual Performance*, Kopenhaga, 2017; C. Volioti, s. Manitsaris, E. Katsouli, A. Manitsaris, *x2Gesture: How Machines Could Learn Expressive Gesture Variations of Expert Musicians*, [w:] *Conference: New Interfaces for Musical Expression (NIME'16)*, Brisbane, 2016.

w przestrzeni⁴¹². Jest nim także myśl Flussera wyrażona w modnej ostatnio *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*⁴¹³, ⁴¹⁴. Najistotniejsza w kontekście niniejszej pracy wydaje się być (powracająca niczym refren) uwaga filozofa o *Stimmigkeit* („zgodności”), która jest artystyczną transformacją atmosfery emocjonalnej przy użyciu gestów. Przy czym *modus operandi* poznania gestów sam Flusser rozumie podobnie, jak jaskinię platońską – po kształcie, cieniu rzuconym na ścianie przez światło. Stąd też poznanie i rozumienie gestów, następuje przez badanie ich zastosowania – kontekstu i funkcji, powtórzenia i różnicy – w czym tłumaczy się ich transformacyjna moc do tworzenia i nadawania znaczeń.

Tytuły poszczególnych rozdziałów wspomnianej książki, będących faktycznie esejami o fenomenach różnych rodzajów gestu, sprowadzonych do poziomu głębokich metafor, m.in. pisanie, mowa, tworzenia, uczuciowości, niszczenia, malowania, fotografowania i wideo (co ciekawe muzycznych gestów brak, poza gestem słuchania muzyki). Wedle Flussera fenomen gestów polega na tym, że na pewnym momencie rozwoju cywilizacyjnego ludzie potrzebują przedłużenia gestów ciała gestami innej natury, jako multimedialnych „protez”. w powiązaniu z brakiem wyróżnienia gestów muzycznych, 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 programowane do komunikowania, ale przez komunikację”⁴¹⁵.

3.3.2.1. Transformacja wewnątrz i zewnątrzsystemowa. Semioza. Surogacja

Najbliższym rozumieniem transformacji wedle generatywnej teorii gramatyki jest koncepcja tłumaczenia odczytywanego jako przekształcenie danej wejściowej w daną wyjściową przez interpretatora w wedle przyjętej gramatyki, odpowiada więc semiotycznej triadzie Peirce’a. Modulacja jest rewersem awersu, którym jest generacja – można rozumieć jako transformacja z jednego na drugie, generowanie X z ruchu Y, ale i prace modulacyjną (wariacyjną, replikacyjną).

⁴¹² 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.

⁴¹³ Fragmenty wspomnianej publikacji znaleźć można w polskim tłumaczeniu we: V. Flusser, *Kultura pisma. z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa, 2018.

⁴¹⁴ V. Flusser, *Gestures*, tłum. N. A. Roth, Londyn, 2014.

⁴¹⁵ *Ibid.*, s. 295.

Gesty muzyczne rozumiane różnorako (w kategoriach różnych systemów znaków) wymagają więc założenia konieczności tłumaczenia intersemiotycznego. Trudność transkrecji między krańcowo różnymi systemami semiotycznymi (takimi systemami mogą być ujęte przez Bielawskiego przestrzenie, np. przestrzeń audialna na przestrzeń euklidesową⁴¹⁶, czy ujęte przez Michała Janochę wymiar wysokościowy na wymiar przestrzenny), wynika z samoograniczającej właściwości struktury systemów (którą Janocha opisał jako matematycznie rozumianą cechę zwinięcia wymiaru w innym wymiarze)⁴¹⁷.

Trudno więc mówić w przypadku przekładania gestu *glissanda* (wyznaczonym wysokościami dźwięku, czasem trwania i barwą) na przestrzenny (wyznaczonym wektorem przesunięcia, czasem trwania i barwą) względem obecnego w obu przypadkach poziomu relacyjnego przestrzeni dźwiękowej bez odwoływania się 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, 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) gestu⁴¹⁸. Podobna hipoteza wynika z Camposa objaśniającego tłumaczenie intersemiotyczne, mianowicie że zachowanie ikoniczności w obu systemach znaków jest warunkiem tłumaczenia intersemiotycznego wraz z warstwami zwiniętymi, a jednocześnie przetłumaczenie jakiegokolwiek innej – dobór warstw przekładanych jest więc wyrazem wrażliwości tłumacza⁴¹⁹. W pewnym sensie spełnia to postulat *Stimmigkeit* Flussera. Przy transkrecji w ramach przekładu intersemiotycznego więc należy wybierać starannie przebadane i wybrane warstwy ze źródła, a także w zgodzie z celem przekładać na nowe środki i procesy w systemie docelowym – na zasadzie subiektywnego „mapowania pojęciowego” między różnymi systemami i poziomami.

Problem ten ujawni się szczególnie, gdy chodzi o zachowanie rozpoznawalności percepcyjnej gestu przy dalszych odchyleniach nieskończonej spirali semiozy Peirce’a (czy też surogacji gestu wedle Smalleya) – oddalanie się znaków od pierwotnego obiektu.

⁴¹⁶ L. Bielawski, *op. cit.*, ss. 168-170.

⁴¹⁷ M. Janocha, *Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku*, Poznań, 2019, s. 20, [praca niepublikowana].

⁴¹⁸ M. Janocha, *op. cit.*, s. 25-26.

⁴¹⁹ Cf. J. Queiroz, D. Aguiar, *op. cit.*, s. 202.

Wychodząc od pomysłu ujawnienia wizualnie w aparaturze *Schlieren* fali dźwiękowej zaczęłam traktować ją jako najbardziej podstawowy gest w utworze. Aby uzyskać tak opisany efekt ze względów technologicznych konieczne było użycie bardzo głośnego instrumentu (wybór padł na frustę) oraz używanie kamery „chwytającej” około 10.000 klatek na sekundę, na których utrwaliło się około 10 klatek ukazujących moment wydobycia się fali dźwiękowej. Jednak – samo uderzenie frustą nie wydało mi się gestycznie zbieżne z celami utworu (owszem, używam tego typu gestu – agregat-impuls-uderzenie – bardzo często, ale subiektywnie brakowało mi w nim pewnej indywidualności [zbudowany z fazy zamachu oraz agresywnego uderzenia] i przestrzeni do kreowania kontekstów). Wobec tego postanowiłam przetransformować gest i poszukać nowej metaforycznej formy gestu, która byłaby, przynajmniej na poziomie symbolicznym – czytelna i „otwarta”.

Ów więc gest frusty postanowiłam zobiektywizować. Składa się on z trzech wyraźnych faz: przygotowawcza (zamach, powolniejsze, akumulacyjne rozwarcie kłapek frusty, wychylenie energetyczne i szybsze, intensywniejsze ich zbliżenie się w celu wygenerowania z ruchu dłoni dźwięku; faza w zasadzie bezdźwięczna), właściwa (zetknięcie się kłapek, wygenerowanie suchego, bardzo głośnego, selektywnego dźwięku), końcowa (zależnie od odruchu – przytrzymanie „zamkniętego” instrumentu, lekkie rozwarcie; charakter wybrzmieniowy, rozładowania energii). Kluczowym elementem jest moment generacji dźwięku poprzez zmiany w interfejsie instrumentu – przekształcenie energii rąk na dźwięk. Wizualnie to w tym momencie, zetknięcia się kłapek instrumentu wydzieliły się widzialne łuki fali dźwiękowej, które z wielką prędkością odbiwszy się od innych powierzchni (ścian, podłogi) powróciły 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, we właściwej jako wzbudzenie, w końcowej jako odbicie (wybrzmienie). Te spostrzeżenia zachęciły mnie do poszukiwania gestów trójfazowych, z wyraźnie zaakcentowanym etapem przygotowawczym oraz formą spektakularnej zmiany stanu w fazie właściwej i stopniowego wygaśnięcia w fazie końcowej.

Zwrócił mój uwagę inny gest, także możliwy do uchwycenia wizualnie w aparaturze – czyli tarcia zapatek (faza przygotowawcza – próby tarcia, właściwa – rozbłysk światła, końcowa – w zależności czy gasi się od razu płomień, czy pozostawia się go – trwanie zapalonego światła, lub jego wygaśnięcie i ujawnione poprzez aparaturę *Schlieren* zmiany ciśnienia z tym związane w formie „obłoczków”). Gest ten ikonicznie odpowiadał gestowi frusty (zachowując fazy, ukształtowanie energii, intencję, oraz „widoczną” zmianę stanu; ikonicznie był bogatszy – generował bardziej różnorodny zakres dźwięków odpowiednich dla każdej z faz), ale metaforycznie stwarzał dużo większe pole do opisu i kształtowania znaczeń (symbolika światła, symbolika ziszczania się, bądź nie, prób dokonania jakiegoś aktu, symbolika pojawienia się, trwania, nagłego zgaśnięcia etc.), zwłaszcza w kontekście istoty

aparatury *Schlieren*, która „widzialnie” ujawnia „niewidzialne” zmiany gęstości powietrza. Aparatura ta fascynowała mnie już od 2019 r., skomponowałem kilka utworów luźno związanych z tą technologią, ale był to pierwszy raz, kiedy mogąc z nią pracować, mogłem dopracować szczegółowe rozwiązania dla utworu, a nie tylko bazować na materiałach znalezionych w internecie.

Używanie *Schlieren Optics* w celu pozyskania obrazu także wygenerowało kilka ciekawych kontekstów *per se* – okrągły kształt soczewki, barwa obrazowania oraz inne przywodzą na myśl przyświecający księżyc, którego cykle i fazy tradycyjnie symbolizują narodziny-życie-śmierć, posiadający dwie strony – ciemną, niewidoczną i jasną, widoczną, (w niektórych wierzeniach owa ciemna przestrzeń utożsamiana jest z miejscem przebywania „niewidzialnych” dusz etc.). Czasem zaś „oko” kamery uchwycające soczewkę przypominało mikroskop, metafizyczny „judasz”, przez który i w którym można śledzić życie ukryte. Jednocześnie obraz jest wyraźnie naturalistyczny, organiczny. Konteksty te także wzmacniały przyjęty koncept dla utworu i wymagały jedynie konceptualnego osadzenia w szerszej całości.

3.3.2.2. Generacja i modulacja – ujęcie Ludwika Bielawskiego (przestrzenne)

Transformacja wedle Bielawskiego jest problemem podstawowym dla zjawiska gestu. Jest ona przeniesieniem ruchu w inną przestrzeń za pomocą transformatora (może nim być instrument muzyczny). Postacią transformacji jest generowanie⁴²⁰ lub modulowanie ruchu – w przypadku performatywnego gestu wykonawcy z jednej strony mechanicznego ruchu powodującego zmiany w układzie instrumentu, z drugiej zaś jego sensu i znaczenia pozafizycznego⁴²¹. 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. 35. Ogólny model transformacji cech gestów ruchowych na cechy gestów muzycznych wg Bielawskiego⁴²².

⁴²⁰ w tym przejawia się problem deskrypcjonizmu – rodzaje generowanych dźwięków czerpią swe nazwy z gestu ruchowego (dęcie, szarpanie, uderzanie, pocieranie). Szerzej: E. Schreiber, *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu*, *op. cit.*, s. 103-117.

⁴²¹ Zjawisko to rozpatrywane jest z perspektyw różnych dyscyplin naukowych – psychologii, fizjologii i techniki gry, instrumentoznawstwa oraz fizyki-akustyki.

⁴²² L. Bielawski, *op. cit.*, s. 180.

Generacja rozumiana słownikowo (i bliższa rozumieniu Bielawskiego) jest wytworzeniem nowego typu ruchu poprzez przekształcenie źródłowego – np. ruchu myśli (idei, konceptu) na strukturę dźwiękową. Jest więc przekształceniem zewnętrznym (zewnętrzny), semiozą pomiędzy różnymi systemami semiotycznymi. Oddalanie się od źródła w semiozie będzie coraz dalszym, zawierającym mniej elementów wspólnych systemów. Generacja może się odbywać zarówno *in abstracto*, jako „quasi-pierwotne” wyodrębnienie gestu muzycznego, w tym też pragmatycznie rozumianych abstrakcyjnych, czy presemiotycznych, albo będących i przekształceniem obiektu w pierwotnej nieredukowalnej triadzie nieskończonej semiozy Peirce’a. Jak powiada Adorno, abstrakcja ma największy potencjał krytyczny⁴²³. Generacja może się odbywać również *in concreto*, będąc przeprowadzana wzdłuż idealistycznych funkcji gestu – znaczenia, treści, kontekstu.

Modulacja⁴²⁴ jest przekształcającą konkretyzacją ruchu z jednej strony *in abstracto* poprzez zmianę funkcji (np. zmianę kontekstu), bądź *in concreto* jako zmiana obiektywnie mierzalnych lub percepcyjnie obiektywnych parametrów, przejście z jednej hipostazy do drugiej. Modulacja jest więc przekształceniem wewnętrznym (wewnętrzny), odpowiadałaby kategoriom typu praca motywiczna, wariacyjność, replikacyjność (semioza w ramach jednego systemu semiotycznego). Oddalanie się w semiozie będzie zacieraniem czytelności wygenerowanego obiektu (*vide: Wariacje* b-moll, op. 3 Karola Szymanowskiego, w których przetworzenia są tak dalekosiężne, że temat w ostatniej wariacji można z ledwością rozpoznać). Znaczenie takiego obiektu wewnątrz systemu utworu, ustanawianego przez kompozytora jako *Bedeutungssymbol* (znak znaku w systemie, np. przypisanie mu rangi tematycznej) i kształtowania relacji pomiędzy różnymi obiektami może opierać się na zasadach innych, niż semantyczne, nawet gdyby miały być to odbiór li wyłącznie danych wyjściowych. Dotyczyłoby więc to dzieł sztuki wyrażonych w „strukturalistycznym” podejściu, np. serializm.

Podstawą obu typów transformacji jest oczywiście **ikoniczność (analogia ikonizacyjna)**, pozwala ona 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 takich aspektów jak barwa, który jest trudnoprzetłumaczalne

⁴²³ Cf. M. Pasiecznik, *op. cit.*.

⁴²⁴ „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].

do innych systemów znaków (zsubiektywizowany odbiór, *vide*: synestezja oraz problem hierarchii).

U Bielawskiego zaakcentowany jest potencjał transformacji wedle pewnych cech psychoemotywnych (ucieleśnionego poznania), jako możliwości **transformacji cząstkowej** (implikacyjnej; a w zasadzie praktycznego zastosowania formuły pragmatycznej Peirce'a): z jest zastąpiony przewidywaniem 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 opisanego efektu, który nabiera charakteru wartości dodanej. Przywodzi to na myśl koncepcję audiowizualnego paktu i jego rezultatów⁴²⁵.

Transformacja jednego wymiaru na drugi pociąga za sobą potencjał zerwania w większym lub mniejszym stopniu ciągłości struktury *sui generis* 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 stratności, uszczerbku zależy od poziomu kompleksowości transformacji (głównie w oparciu o oddalenie 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 proponuje Tagg. Interkonwersja gestów (czy po prostu konwersja gestów), jak ją nazywa teoretyk, to proces dwukierunkowy wzajemnego przekształcania bytów wzdłuż anafonicznej relacji (analogii dźwiękowej) między medium muzyki i zjawiskami będącymi w referencji względem muzyki⁴²⁶. 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 jak i (2) internalizacja (przeniesienie) zjawisk

⁴²⁵ Cf. M. Chion, *Audio-wizja*, *op. cit.*, ss. 100 i d. oraz 148 i d.; L. Zielińska, *Kontrakt audiowizualny*, *op. cit.*

⁴²⁶ P. Tagg, *Music's Meanings...*, *op. cit.*, s. 502 i d.

zewnętrznych za pośrednictwem gestu odpowiadającego w jakiś sposób obiektywnie mierzalnym właściwościom zjawisk zewnętrznych.

Tagg podaje przykład zachodzących procesów eksternalizacji i internalizacji, więc w ślad za nim podążam i ja⁴²⁷:

(1) zarys kształtu obiektu: niepodważalnie obiektywnie mierzalny;

Tarcie zapatek – ruch ręki, ciągły, ponawiany, ale przerywany, aż do „zapalenia”. Wydaje z siebie dźwięk, zapach, doświadczenie czuciowe – zarówno tarcia, odrywania jak i zapalenia.

(2) odrysowywanie ciałem zarysu: internalizacja w ruchowe (z jednoczesną zmianą skali i możliwością równoczesności różnych skal) 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 ikoniczną 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 interkonwersji gestów⁴²⁸:

(1) wspólnota cech wywodzi się z zapośredniczenia obiektywnych właściwości zjawisk przez ludzką gestykulację oraz doświadczenia zmysłowe (somatyczne, kinetyczne i sensoryczne), które w danej kulturze posiadają już ustaloną referencję do tych samych obiektywnych zjawisk.

(2) możliwe jest rzutowanie ludzkich gestów na wszelką materię i przedmioty postrzegane w opisany powyżej sposób jako posiadające te same ogólne cechy.

⁴²⁷ *Ibid.*, s. 505-506.

⁴²⁸ *Ibid.*, s. 507-508.

Ujednolicenie jest możliwe przez postrzeganie zjawisk w odpowiednich perspektywach (a więc znalezienie wspólnej warstwy), tak, aby określony rodzaj gestu pokrywał się z postrzeganą formą, kształtem, powierzchnią lub ruchem omawianych zjawisk.

(3) tak jak ludzki gest może być zaaplikowany do zgodnych gestycznie obiektów zewnętrznych, tak te same zjawiska zewnętrzne, jeśli są postrzegane z odpowiedniej perspektywy, mogą również zostać przeniesione za pośrednictwem gestu.

Bardzo ciekawym spostrzeżeniem Tagga jest rozumienie ujednolicenia przestrzennego jako poszukiwania takiej konfiguracji i takiego jej postrzegania, które by umożliwiło przeprowadzenie paraleli w skali. Gest jest więc formą miniatury zjawiska, względem którego ma referencję, wyrwaną z kontekstu (jak małe Wieże Eiffela), który nieraz trzeba z pewną trudnością uchwycić (tak jak poszukiwanie słynnej perspektywy Canaletta nad warszawską Wisłą), 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 pozycji a *contrario* względem niektórych też przytoczonych w niniejszej pracy. Osobiście zdaje się mnie, że owe przekształceniowe operacje zdradzają (porządkują perspektywę) historię, styl, epokę, proveniencję ideową itp., natomiast nie są immanentnym ich składnikiem, decydującym o ich istocie. Intuicję tę wyjaśnię w kolejnym rozdziale.

3.3.2.4. Hipotezy: wiecznego powrotu archetypicznych postaci gestu i strefowej ich konstrukcji

Klaus Lang w jednym ze swoich artykułów⁴²⁹ poświęcił uwagę swoistej konwersji doświadczeń przestrzennych na muzyczne – poczucie przemieszczenia się wzdłuż dystansu ucieleśnione (zinternalizowane) w renesansowe formy muzyczne *ricercaru* i *toccaty*. Elementy budujące owe formy (techniki, gatunku), jak chociażby intensywne uderzanie w przypadku tej drugiej, są elementami obecnymi w całej historii muzyki, tradycyjnie i odruchowo określanymi jako tocatowanie. Z jednej strony jest to pewna forma naturalizacji kategorii w pewną formę konwencji, z drugiej zaś ta konwencja nie wytworzyła jednolitego

⁴²⁹ K. Lang, *distanz und figuration* [źródło:] https://klang.mur.at/?page_id=289 [dostęp: 01.05.2023].

systemu znaków, słownika, a raczej znaki były dostosowywane do ideowej zawartości, wytwarzając wiele propozycji – między toccatami Alessandro Picciniego, toccatami Dietricha Buxtehudego, bachowską sławetną *Toccatą d-moll* BWV 565, *Toccatą ze Skrzypcowego Koncertu D-dur* Strawińskiego, czy *Toccatiną* Lachenmanna jest nie tylko epokowa, estetyczna, ale i ideowa przepaść.

Ze względu na metodologiczne przyjęcie jako istotnego paradygmatu myślenia o transformacji gestów modelu spirali semiozy Peirce'a można to 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 dół ręki w wykonawstwie muzycznym oraz ruchu struktur dźwiękowych odnoszony przez starożytnych Greków i średniowiecznych do naprężenia (*ἄρσις* [*ársis*]) i rozluźnienia (*θέσις* [*thésis*])⁴³⁰.

Podobne myślenie zdradza Smalley, wskazując archetypy trajektorii energii i ruchu dźwięków (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)⁴³¹. Wszystkim typom triady zostały przypisane podtypy o charakterze opisowym i metaforycznym⁴³². Jako archetypy, podstawowe formy, do których mogą być zredukowane bardziej rozwinięte operacje, Smalley wyróżnia następujące^{433, 434}:

- (1) atak-impuls: chwilowy impuls energetyczny;
- (2) atak-zanikanie: atak zostaje przedłużony wybzmieniem;
- (3) stopniowe trwanie: ciągłość dźwięku.

Wedle niego historię muzyki kompozytorskiej tworzą ciągi wariantów (wynikających z manipulacji czasem trwania oraz energią spektralną faz) archetypów, ich superpozycje i fuzje. W zasadzie mogą powstać nieskończone ich kombinacje. Ze względu, że są to archetypy, są one formą naturalizowanych kategorii kompozytorskich, wobec czego

⁴³⁰ 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.

⁴³¹ nie bez przyczyny wpisujący się w spektralne postrzeganie dialektykę „cyklu życia” dźwięku, jako reifikowanego, a prawie że personifikowanego.

⁴³² D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, *op. cit.*, s. 117 i d.

⁴³³ D. Smalley, *Spectro-Morphology and...*, *op. cit.*, s. 69 i d.

⁴³⁴ Odnosi się do tego pośrednio, choć jak sądzę bardziej intuicyjnie także R. I. Godøy, w kontekście myśli Schaeffera (archetypy: *sustained, impulsive, iterative*). Cf. R. I. Godøy, *Images of sonic...*, *op. cit.*, s. 58 i d.

powodują określony zespół reakcji w odbiorcy, szczególnie budowania oczekiwania (oddalania się od punktu wyjścia lub zbliżania do punktu dojścia). Mogą być więc formą uniwersaliów muzycznych⁴³⁵. O tym samym zdaje się pisać 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”⁴³⁶.

Wedle mojej intuicji, przy redukcji nieskończonej ilości potencjalnie nieskończenie długich wyrażen dźwiękowych aż do ich źródła, można wyróżnić skończoną liczbę pierwotnych źródeł, o charakterze istotnych obserwowanych doświadczeń kognitywnych, szczególnie doświadczeń działania ludzkiego organizmu i najpierwotniejszych postaci odczuć psychicznych, opisywanych ikonicznie i metaforycznie, których wspólnym źródłem jest doświadczenie stabilności i niestabilności, a od których bierze swój początek (na mocy semiozy) cały szereg tradycyjnych operacji dźwiękowych (wyliczenie ma charakter propozycyjny, otwarty)⁴³⁷:

- (1) kurczenie-rozkurczenie mięśniowe (propriocepcja) / zwężanie-rozszerzanie / przyspieszanie-zwalnianie / wdech-wydech / przytrzymanie-odpuszczenie / napełnianie-wypróżnianie / naciskanie-odpuszczanie / napięcie-rozluźnienie = 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 / zapełnienie-opróźnienie / gęstość-cienkość / – indyferentność-zaangażowanie;

Wzorce, co do których mam mniejsze przekonanie (w pewnym sensie są „jakby” złożeniami wyższego stopnia poprzednich, więc redukowalnymi), a jednak są doświadczeniami potencjalnie uniwersalnymi, głównie powiązanymi z doświadczeniami dotykowymi:

- (5) doświadczenie równowagi i *loci*: wyżej-niżej / w przód-w tył / z boku (jako kierunkowości, wektorowości, przemieszczenia i umiejscowienia);

⁴³⁵ Vide: P. Podlipniak, *op. cit.*

⁴³⁶ J. A. Sloboda, *op. cit.*, s. 14.

⁴³⁷ w tym sensie rozszerzam rozumienie internalizacji i eksternalizacji Tagga względem tych biologicznych i psychicznych doznań.

- (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.;

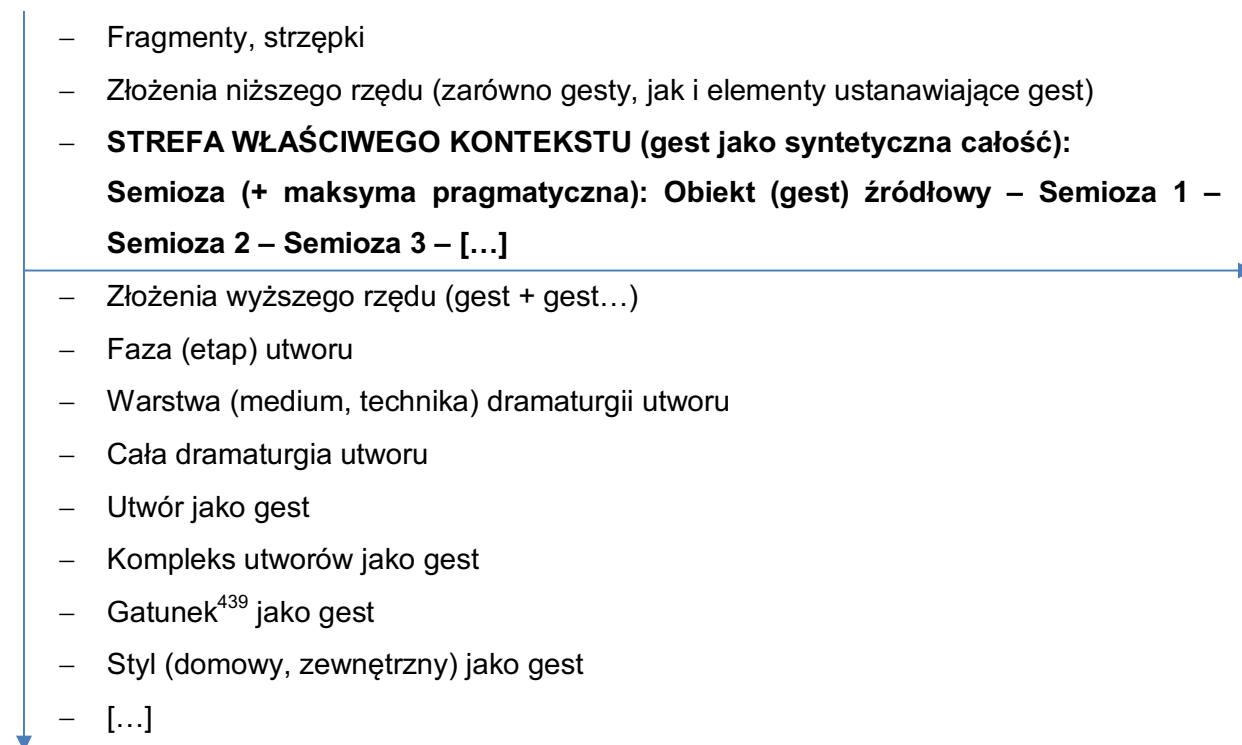
Potencjalnie problematyczne (jako otwarte pole do badań i artystycznych implementacji) mogą pozostawać wzorce doświadczeń, które mają historycznie urgruntowane słabe powiązanie z realizacjami dźwiękowymi, bądź są wprost doświadczeniami nie przynależnymi ludziom:

- (10) doświadczenie smaku, zapachu, temperatury, echolokacji, ultrasonografii, elektrocepcji, magnetocepcji, monitorowania anomalii środowiska hydrologicznego itp.

Ze względu na 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 jako ich swoistych „zabarwień”. Spór o to, czy te relacje mogą być uobecnione w (poprzez) dźwięku, czy struktury dźwiękowe są tylko analogią (ikoniczną, metaforyczną) zdaje się przecinać Peirce zrównując, utożsamiając reakcję na obiekt, skutek, który wywiera z samym obiektem. Rozumiem przez to, że jeśli muzyka wywiera na odbiorcy poczucie napięcia i odprężenia (skutek wywierany przez obiekt), to można powiedzieć, że struktury muzyczne są gestami napięcia i odprężenia, albo wręcz samym napięciem i odprężeniem (obiektem).

Redukcja jest więc formą wprowadzenia platformy nie tyle scalającej, co uzgadniającej i jest formą brzytwy Williama Ockhama – z jednej strony redukującą nawarstwione założenia, koncepcje w obraz przejrzystszy, organicznie naturalny i pojęciowo-zmysłowo przystępny sposób. Z drugiej strony stosowanie brzytwy Ockhama już względem gestu jako pojęcia nieznajdującego swojego pełnoprawnego i właściwego odpowiednika w dotychczasowej teorii muzyki (nawet używanie kompleksów pojęć zdaje się nie wyczerpywać złożoności gestycznej) potwierdza słuszność jego stosowania.

Przeprowadzając paralelę względem strefowej teorii czasu Bielawskiego⁴³⁸, a w zasadzie stosując ją w kontekście gestów, sądzę, że konieczne jest przyjęcie strefowej teorii gestów, które wraz z płynnym przechodzeniem na coraz wyższy poziom złożenia, są obserwowane jako nowy gest, albo gest co najmniej zmodyfikowany. Te poziomy można postrzegać od najmniejszej samodzielnej części w utworze, przez ich złożenia (w tym postrzeganie podobieństwa), dramaturgię całości, cały utwór jako gest, czy – przekraczając pewną barierę strefową – szereg utworów jako gest (także ze względu na preposteryjną więź wzajemnego komentowania), który kształtuje styl, nurt, epokę.



Ryc. 36. Propozycja strefowej konstrukcji gestu.

Widoczne są dwa wektory: pionowy (hierarchiczny, wyróżnienia jako nowej jednostki) i poziomy (transformacyjny, odmiany, wariantowości, semiozy). Semioza jako działanie znakowe jest możliwe na każdym z pionowych etapów. Jednakże każde z nich przechowuje, jak zauważają Hatten i Adorno, pewną swoją oryginalną kontekstowość (śląd

⁴³⁸ Metodologicznie również wywodzonej od Peirce'a, Cf. L. Bielawski, *op. cit.*, s. 49. NB Wspomnieć należy także o nadmienionej już intuicji Godøya o skalach czasowych (swoistych „zoomach” percepcyjnych) postrzegania obiektów dźwiękowo-ruchowych i mentalnych skryptów poznania ucieleśnionego. Cf. 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 (et al.), *Exploring...*, *op. cit.* nie bez zasług są także wspomniane już koncepcje hierarchii Meyera, mitu muzycznego Chiona czy sceny słuchowej Bregmana.

⁴³⁹ Będąc świadomym różnych rozumień „gatunku” dostrzegam możliwość, że nie zawsze będzie możliwy do gesturalnego odczytania. Zakresowo gatunki, zwłaszcza te rozumiane w bliskim powiązaniu z *prâxis* (np. muzyka liturgiczna, muzyka wokalnie-instrumentalna) mogą być zbyt ogólne i szerokie. Gdy mówię o gatunku jako geście myślę szczególnie o tych, które ucieleśniają formy doświadczeń psychofizycznych np. muzyka taneczna.

np. po działaniu artysty-wykonawcy, atmosferę, natężenie dramaturgiczne, poczucie celowości itp.) jako „arka” – 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 właściwego (czy może pełnego) kontekstu, w którym składowe gesty scalają go w jednorodną „arkę” posiadającą zarówno konteksty elementów niższego rzędu jak i ową „wartość dodaną”. Im niższy poziom, tym większe prawdopodobieństwo ikoniczności, obrazowości, konkretności, uchwylności (kategoryczności). Im wyższy – tym większe prawdopodobieństwo konieczności arbitralnych operacji metaforycznych, systemowych, konwencjonalnych, kulturowych oraz abstrakcyjności i przeczuwalności (sąd hipotetyczny). Coraz wyższe złożenia są coraz bardziej rozciągnięte do obserwowania, coraz niższe – coraz bardziej selektywne (krótkie, zwarte).

Tworząc „katalogi” gestów do utworu *visibillium et invisibillium* opierałem się o dobrze znany już mechanizm semiozy Peirce'a oraz jego maksymy pragmatycznej. Wymagało to z jednej strony procesu prekompozycji, wcześniejszego przygotowania i weryfikacji możliwości – zarówno gestów w sferze dźwiękowej, jak i gestów video, wizualnych, słownych, przestrzennych etc. Z drugiej zaś strony wielokrotność tłumaczeń spowodowała wygenerowanie tak odległych skojarzeń i złożeń, że postanowiłem część decyzji gesturalnych co do ich generowania i modulowania pozostawić na etap pracy z partyturą (w której mam dokładniejszy obraz zestawienia *kairósów* w moim dziele, jak i zamkniętych *kairósów* w gestach), nie determinując ich „spekulacyjnie” wcześniej. Aby pozostawić tok pracy zwartym, a jednocześnie wyeksplikować założenia przedstawię szereg przekształceń.

Gest wydobywania dźwięku z frusty był „pierwszy” i wokół niego skupiłem moje początkowe poszukiwania. Jednocześnie postanowiłem od razu go generować w inny typ gestu – tarcie zapałki. Więc:

O: Frusta obserwowana poprzez *Schlieren* – Z: Zapałka obserwowana poprzez *Schlieren* – I:

Dominik Puk

Jednocześnie było to działanie, które już na samym wstępie osłabiło w jakimś stopniu czytelność powiązania, dalsze przekształcenia są stratne – z jednej strony ze względu na wyjęcie z kontekstu, z drugiej – na przekształcenie.

Przykłady złożeń i gestów tłumaczących gest zapałki:

Flauto + Oboe $\frac{3}{4}$
 Clarinetto in Si + Sassofono bari in Mi $\frac{3}{4}$
 Contrafagotto $\frac{3}{4}$
 Corno in Fa Trombone Basso Pianoforte (m.d.) Fisarmonia $\frac{3}{4}$
 Percussione $\frac{3}{4}$
 Arpa (m.d.) $\frac{3}{4}$
 Archi Arpa (m.s.) $\frac{3}{4}$
 Contrabasso $\frac{3}{4}$

Tempo: $\text{♩} = 53$
 Instruments: pan flute (air guiro), gran cassa, raganella, whistle up, ESP, molto flautando, "airy", PFFFF.

Ryc. 37. Gest „tarcia”: przedłużony atak, krystalizacja w audio-playback (sąmpel tarcia zakończony zapaleniem światła), wybrzmienie (w partii orkiestry i audio-playback). *visibilia et invisibilia*, tt. 3-4 (redukcja).

Flauto $\frac{3}{4}$
 Oboe $\frac{3}{4}$
 Clarinetto in Si $\frac{3}{4}$
 Pianoforte $\frac{3}{4}$
 Arpa $\frac{3}{4}$
 Fisarmonia $\frac{3}{4}$
 Archi $\frac{3}{4}$

Instruments: pan flute (air guiro), air pomp, whistle up, flautato, vibrato.

Ryc. 38. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie. *visibilia et invisibilia*, t. 8 (redukcja).

Flauto $\frac{3}{4}$
 Clarinetto in Si $\frac{3}{4}$
 Arpa $\frac{3}{4}$

Performance instructions: different durations, ppp.

Ryc. 39. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie. *visibilia et invisibilia*, t. 12 (redukcja).

Ryc. 40. Gest „tarcia”: atak (kontrabas, saksofon, fagot) - wyrzmienie rozciągnięte w czasie (smyczki). *visibilium et invisibilium*, tt. 32-34 (redukcja).

Ryc. 41. Gest-referencja (Filidei): atak-wyrzmienie (dwuwarstwowość – smyczki z akordeonem versus dęte). Gest oddaje jednocześnie poligeniczną jakość tarcia (powtórzenia dźwięków, vibr.). *visibilium et invisibilium*, t. 59 (redukcja).


(♩ = 63) accel.


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. 42. Gest „tarcia”: złożenie kilku warstw (atak *tutti* na raz: smyczki z akordeonem i krotalami: atak-wybrzmienie; cl, sx, cr, tn z pf i ar: wybrzmienie; cfg, dron bow: tło) tego samego gestu, w synchronizacyjny „splot”. *visibilium et invisibilium*, tt. 59-64.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Ryc. 43. Gest „tarcia” – wydłużony atak, wybrzmienie skrócone (w momencie krystalizacji). *visibilium et invisibilium*, tt. 62-64 (redukcja).

(♩ = 105)it.  (♩ = 50)



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

Flauto a oboice
Flauto a oboice
white notes
white notes

frusta

tracciati

ppp

Ryc. 44. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie, odwleczenie w czasie konkluzji (osłabionej, niesatysfakcjonującej, ale wyraźnie domykającej). *visibilium et invisibilium*, tt. 109-115.

♩ = 139

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

Contrabbasso

AMATEURS ENSEMBLE

BELLIKE INSTRUMENTS

solemnly - as at the Mass during the Elevation

Ryc. 45. Gest „konkluzji”: materializacja spektrum. *visibilium et invisibilium*, tt. 136-138.

Ryc. 48. Gest „tarcia” (vno I): osłabiony wcześniej atak, ponawianie bez konkluzji zestawione z gestem „wybrzmienia” (altri archi) – dyspersja alikwotów szeregów harmoniczych C i G. *visibilium et invisibilium*, tt. 275 (redukcja).

Ryc. 49. Gest „tarcia”: atak (*arpeggio*), brak konkluzji (wybrzmienie w formie *glissanda*). *visibilium et invisibilium*, tt. 79-81 (redukcja).

Ryc. 50. Gest-referencja „tarcia” (Bach): atak (*arpeggio*), ponawiany, prowadzenie do konkluzji harmoniczne (budowanie napięcia harmonicznego). *visibilium et invisibilium*, tt. 287 (redukcja).

Ryc. 51. Gest-referencja „tarcia” (Bach): zniekształcenie technikami (wdechy-wydechy w instrumentach dętych). *visibilium et invisibilium*, tt. 74-76 (redukcja).

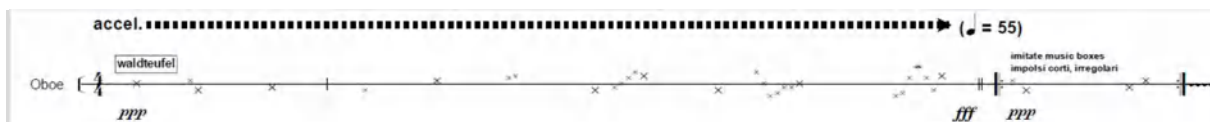
Ryc. 52. Gest-referencja „tarcia” (Grisey): atak (ponawiany), konkluzja (zniekształcone, „zarpeggiowane” pojawienie się szeregu harmonicznego). *visibilium et invisibilium*, tt. 288-290 (redukcja).

Ryc. 53. Gest-referencja „tarcia” (Strawiński): atak-arpeggio, ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji. *visibillum et invisibillum*, tt. 306-310 (redukcja).

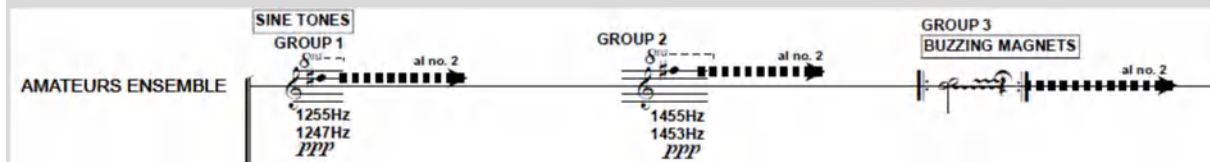
Ryc. 54. Gest-referencja „tarcia” (Bortnowski): atak-arpeggio, ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji. *visibillum et invisibillum*, tt. 94-98 (redukcja).

Podobnych gestów wyżej wymienionym jest więcej, np. gest-referencja „tarcia” (Zielińska) w partii audio-playback – zniekształcenie, rozciągnięcie, brak konkluzji. *visibillum et invisibillum*, tt. 261.

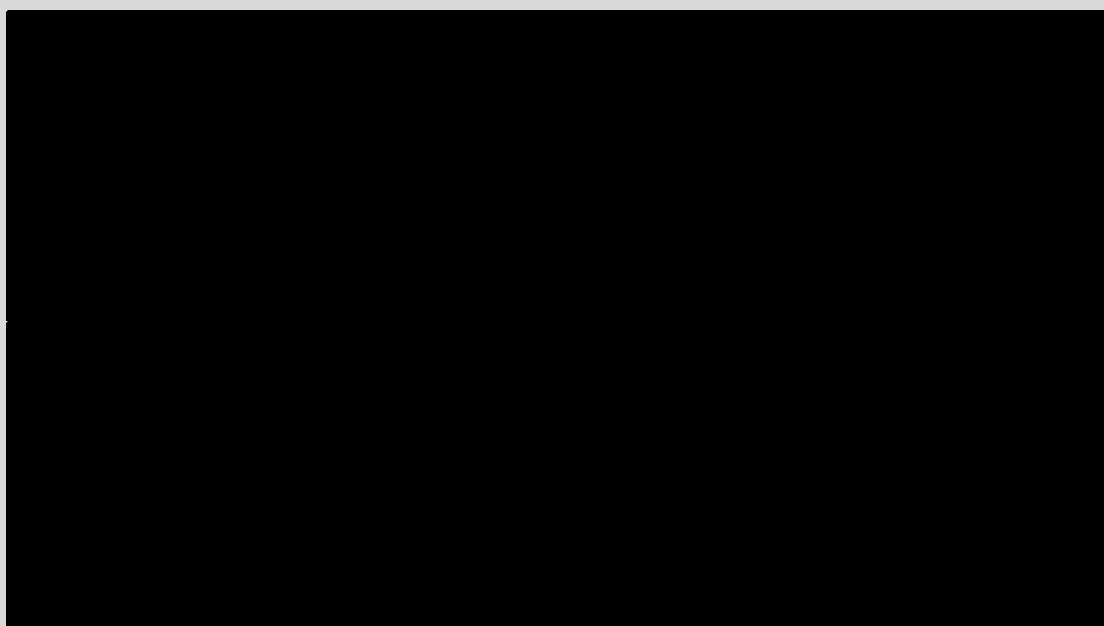
Ryc. 55. Granulki (pozytywki) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy, bez jednorodnego ataku ani konkluzji, czyste trwanie. *visibillum et invisibillum*, t. 2 (redukcja).



Ryc. 56. Granulki (waldteufel) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy, bez jednorodnego ataku, ale o oscylacyjnej charakterystyce (poligenizacja kontynuacji). *visibillum et invisibillum*, tt. 18-20 (redukcja).



Ryc. 57. Dudnienia – gest „kontynuacji”: bez ataku ani konkluzji, czyste trwanie. Osobno wprowadzony gest „ataku” – podrzucane magnet olives. *visibillum et invisibillum*, t. 322 (redukcja).



Ryc. 58. Gest „pikardyjski”: atak w obrazie, wybrzmienie w orkiestrze. *visibillum et invisibillum*, t. 411 (video).



Ryc. 59. Gest przebijania balona: ponawianie prób, w momencie maksymalnego zbliżenia się igły do powierzchni balona „ucięcie gestu”. *visibillum et invisibillum*, tt. 326-355 (video).

W wyniku złożzeń w większe, syntetyczne całości, możliwe było wyabstrahowanie nowych gestów, wyższego rzędu złożenia – np. gest z ryc. 40 (instrumenty dęte), nowy gest przetworzenia gestu z ryc. 39 (taśma – rozciągnięcie w czasie o wieśset procent), gest z ryc. 30, złożone w odcinek numeru orkiestrowego 5. Przyjęte jako podstawa harmoniczna akordy wynikają z gestu z ryc. 39 (referencja do cytatu J. s. Bacha). Jednocześnie bliskość w czasie z gestem z ryc. 33 i 43 ma stanowić „powiązanie gestów”, jakby był to ten sam gest obserwowany w różnych perspektywach czasowych (ryc. 39 – niemożliwie rozciągnięty, zniekształcony, 33 i 43 – zintensyfikowany, skondensowany). Jednocześnie szereg gestów jest wprowadzany „łańcuchowo”, nakładany na wcześniej zainicjowane procesy, np. rozwarstwiające się układy temporalne w części IV (tt. 326-355).

W pewnym sensie cała forma utworu (jako prawie najwyższy poziom hierarchiczny) odpowiada konstrukcji tego gestu: przygotowawcza (nabudowywanie, ponawianie prób, bez większej konkluzji, albo tymczasową „nie tak silną” konkluzją etapową) – kulminacyjna (wykryształowanie konkluzji) – rezonansowa (dyspersja). Proces generowania gestów opierał się na rozbiórce tych faz samego gestu i wielokrotnych złożeniach, zestawieniach tych faz jak klocków Lego.

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”⁴⁴⁰.

Transformacja gestu wedle Bielawskiego, jak już wspomniano, 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 dostrzec też 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

⁴⁴⁰ B. Labelle, *Acoustic Spatiality*, [w:] *SIC – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 2 (2), 2012, s. 1.

semiotycznych) i zależności tych kontekstów od percepcji odbiorcy, który może płynnie, kontekstualnie dokonywać przejścia pomiędzy rozumieniami.

3.4.1. Przestrzeń realna i metaforyczna

Doświadczenie tej, by przypomnieć, podwójnej intencjonalności jest obecne w ukształtowaniu się konwencjonalnej, obowiązującej powszechnie w tradycji zachodniej notacji muzycznej: czasoprzestrzennej, gdzie upływ czasu jest ikonicznie przedstawiany jako proporcjonalne przejście przestrzenne z lewa na prawo, uchwycające procesualny (periodyczny) charakter zdarzeń dźwiękowych, zaś element wysokościowy (spektralny) metaforycznie przedstawiany jako przejście pozycji pionowo, wertykalnie, odpowiadający odruchowej intuicji percepcyjnej: dźwięki o wyższej częstotliwości są umiejscowione „wyżej”, a te o niższej częstotliwości są umiejscowione „niżej”. Zapis muzyczny od czasów średniowiecza opiera się na przedstawieniu w formie wykresu funkcji x od y dwu mierzalnych odległości (interwałów) pomiędzy dźwiękami, jako ich podstawowych wymiarach:

- (1) wymiarze wertykalnym (wysokościowym, częstotliwościowym);
- (2) wymiarze horyzontalnym (czasowym).

Partytura jest więc strukturą wertykalno-horyzontalną. Janocha zwraca uwagę przy tym na fakt, iż wymiar wysokościowy jest postrzegany jako mniej samodzielny, a zależny od wymiaru czasowego oraz że wymiar ów (jako częstotliwość) zawiera pewne wartości wewnętrzne (jako wymiar zwinięty), 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, ilość wychyleń fali w czasie)⁴⁴¹.

Janocha wskazuje także inne wymiary – takie jak barwa (wymiar zwinięty w częstotliwościowym i czasowym, kreowana 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)⁴⁴².

⁴⁴¹ M. Janocha, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁴² *Ibid.*

Zaproponowana jest w efekcie hipoteza, w której „gesty muzyczne odbywające się w obrębie dowolnych dwóch wymiarów przestrzeni dźwiękowej można przenieść na płaszczyznę dowolnych dwóch innych”⁴⁴³. Transformacja między wymiarami wymaga więc głównie zachowanie 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, dzięki której transformacja jest możliwa) i przestrzeń (płaszczyzna różnicująca, która jest przedmiotem transformacji). „U podłoża czasu i przestrzeni jako kontekstu leżą skale liniowe czasu i przestrzeni”⁴⁴⁴. Przestrzeń w tym wypadku jest rozumiana jako wszystkie wymiary, w których ruch jest możliwy, a więc nie tylko fizyczna przestrzeń trójwymiarowa⁴⁴⁵. Wskazane zostają przy tym rozpięte pomiędzy warstwami emocjonalną i estetyczną rodzaje przestrzeni ruchu:

- (1) **somatyczna**: umiejscowienie dynamicznych, energetycznych struktur, mające swe pierwotne źródło w napięciu i odprężeniu mięśniowym. Odczuwana wewnątrz przez ruch somatyczny, zmysłowy – napięcie mięśniowe, dotyk, odczuwanie temperatury, smak, węch, ból. Transformatorami ruchu przestrzeni somatycznej do audialnej są mowa i muzyka;
- (2) **audialna**: posiada wymiary wysokości, głośności, barwy i elewacji (pozycji w przestrzeni fizycznej);
- (3) **fizyczna**: odpowiadająca przestrzeni topologicznej w wymiarach euklidesowych;
- (4) **wizualna**: posiada przede wszystkim trzy wymiary postrzegania ruchu (wprowadzany ruch bez potrzeby 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 w trojaki sposób:
 - a. ruch, tok myśli w różnych tempach,
 - b. ruch obrazów przedmiotów przedstawionych,
 - c. odbicie ruchu somatycznego, jeśli tylko jest uświadomiony.

Zakodowane są w niej ruchy przez⁴⁴⁶:

- a) poznanie właściwych im możliwości,

⁴⁴³ M. Janocha, *op. cit.*, s. 26.

⁴⁴⁴ L. Bielawski, *op. cit.*, s. 181.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, s. 167 i d.

⁴⁴⁶ w tym sensie myśl Bielawskiego spotyka się z koncepcją Tagga.

b) doświadczenie ruchowe.

Transformacja jest przeniesieniem ruchu w inną przestrzeń za pomocą transformatora względem cech obu przestrzeni (zbieżne – czasowe na czasowe, dynamiczne [siła] na dynamiczne [intensywność brzmienia] – i rozbieżne, które wymagają interpretacji – przestrzenne [topologiczne] na przestrzenne [wysokościowo-barwowe]). Umożliwienie procesu interpretacji, jest więc otwarciem transformacji nie tylko na zachowanie cech w sposób ikoniczny, ale także metaforyczny (w szerokim sensie)⁴⁴⁷. Stanowisko Bielawskiego jest więc idealistyczne.

Zasadniczo należy spostrzec, że wymiar czasowy w obu koncepcjach zawsze winien być „wyciągnięty przed nawias” jako obligatoryjny. Można rozważać dwa wyjaśnienia tego fenomenu:

- (1) wymiar czasowy **umożliwia spostrzeganie struktur dźwiękowych jako wyróżnialnych jednostek**. Dlatego każdy wymiar jest i będzie postrzegany w uzależnieniu od wymiaru czasowego (jako wymiar zwinięty). To zastrzeżenie dotyczy muzyki tworzonej z myślą o wykonaniu i odbiorze w tradycyjnym rozumieniu;
- (2) wymiar czasowy **umożliwia spostrzeganie zmian jakości struktur dźwiękowych**. Wszelka percypowalna działalność możliwa do ujęcia jako akcja muzyczna (czyli jako struktura procesualna) „dzieje się” w czasie, nawet rozciągniętym ponad możliwości percepcyjne jednego człowieka (*casus Organ2/ASLSP [As Slow as Possible]* J. Cage'a). Zdaje się, że rozciągłość i intensywność zjawisk jest pierwszą cechą, która jest spostrzegana percepcyjnie psychoakustycznie i dlatego obligatoryjnie podlega procesowi porównywania z innymi cechami doświadczenia. Nie oznacza to wszakże, że struktura czasowa gestu nie może ulegać transformacjom bez zachowania swojej istoty – np. augmentacji, diminucji – znaczy to tyle, że owe transformacje podlegają ciągłej referencji rozciągłościowej.

Rozumienie przestrzeni (wymiarów) w utworze będzie więc odpowiadało wyłuszczonej wyżej dwóm aksjomatom. Przykładowo, Smalley przyjmując dla swojej spektromorfologii założenie odrzucenia interpretacyjności, skupia się na stanowisku formalistycznym (oczywiście dopuszczając zjawisko ucieleśnionego poznania, jako źródła tej metafory): wyróżnia przestrzeń globalną jako kategorię topologiczną, zarówno faktyczną

⁴⁴⁷ L. Bielawski, *op. cit.*, s. 170 i d.

jak i wyobrażoną (poziomą), oraz przestrzeń lokalną spektromorfologii (pionową, a jednocześnie odbijającą w sobie jakość procesów poziomych).

Przeźnię pionowa (spektralna) jest tu jakością dźwięku, barwy i wysokości w spektrum słyszalnych częstotliwości, jako odległość między najniższymi a najwyższymi dźwiękami. Pojęcie to zestawione jest z pojęciem **gęstości spektralnej**, operującej przeciwległymi aksjomatami przeźroczystości i nieprzeźroczystości, odpowiada na pytanie jak gesty lub faktury są w stanie się wyróżnić w kontekście perspektywy odległości i rozpatrywana z ogólną przestrzenią⁴⁴⁸.

Z kolei przestrzeń rozumiana **topologicznie** jako umiejscowienie i trajektorie dźwięków w przestrzeni fizycznej dzielona jest u Smalleya na **przeźnię zakomponowaną** – faktyczną, ustaloną przez kompozytora (np. stereofoniczną dla głośników, czy układ orkiestry dla utworów akustycznych: **wewnętrzna** – ze względu na spektromorfologie – **zewewnętrzna** – ze względu na umiejscowienie i trajektorie dźwięków) – oraz **przeźnię odsłuchową** – która jest odbierana w procesie słuchania. W tym kontekście umysł postrzegany jest jako pośrednik między ciałem i środowiskiem (przeźnięciem)⁴⁴⁹. Jak powiada Cassirer: „przeźnię definiuje zdarzenie, eksplikuje formę życia”^{450, 451}.

⁴⁴⁸ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, *op. cit.*, ss. 127-128.

⁴⁴⁹ D. Smalley, *Spectro-morphology and...*, *op. cit.*, s. 89-92.

⁴⁵⁰ M. Ball-Nowak, *Ernst A. Cassirer – teoria symbolu i formy symbolicznej*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny*, z. 130, *Prace Filozoficzne*, 5, 1990, s. 35.

⁴⁵¹ Nie sposób też nie wspomnieć o ujęciu przestrzeni jako bardzo bliskiej formie życia: w postaci soundscape'u. Cf. R. Murray-Schafer, *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, 1977. Katarzyna Szymańska-Stułka 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. Cf. K. Szymańska-Stułka, *Muzyka a środowisko na przykładzie wybranych kompozycji Aleksandra Kościowa*, [w:] *Aspekty muzyki*, t. 9, 2019; K. Szymańska-Stułka, *Przeźnię 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 bourdierowskim sensie): ustalenie, jakie działania aktorów są możliwe do podjęcia; (3) *plenum*: rhizomatyczne fora dyskursywne, 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 zwiniętym w czasie. Cf. A. Skórzyńska, *op. cit.* Wymieniane perspektywy badawcze będąc z jednej strony „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 oświetla rozwój sonat fortepianowych Beethovena), a w dalszej kolejności z pewnością mogą oświecić zagadnienia gestów jako fenomenów komunikacyjnych i uniwersaliów. Z pewnością są obiecującym uzupełnieniem integralnej analizy dzieła.

3.5. Podsumowanie problematyki podmiotowej, transformatywnej i przestrzennej

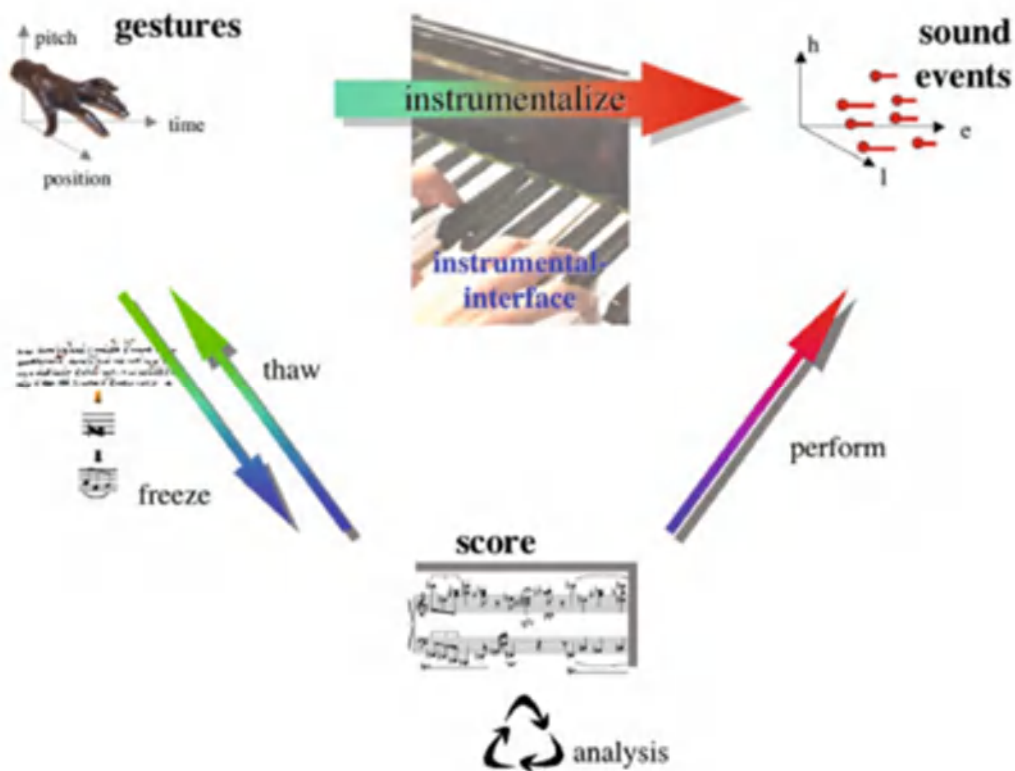
Wypada w tym miejscu wspomnieć o praktycznym wymiarze ujęcia podmiotów gestu w kontekście stosowania koncepcji transformacyjnej i koncepcji przestrzeni. Uzasadnia ona bowiem zachodni paradygmat postrzegania dzieła muzycznego jako dzieła sztuki, rozgrywającego się w trójkącie: kompozytor-wykonawca-słuchacz⁴⁵².

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, pozycji w przestrzeni fizycznej i pozycji w czasie), zaś słuchaczowi – **postrzeganie** (percypowanie) zjawisk dźwiękowych (a więc w zasadzie ich obraz mentalny i reakcje zeń wywodzone). Zgodnie z koncepcją Bielawskiego więc każdemu przysługuje inny typ przestrzeni. Między tymi kategoriami dorozumiewano transformacji.

Gest muzyczny (wykonawczy) więc transformowany jest na dwa sposoby – za pomocą dwóch transformatorów: (1) poprzez instrumentalizację wykorzystującą interfejs instrumentu w struktury dźwiękowe oraz (2) poprzez dwubiegunowy proces „zamrażania” i „odmrażania” za pomocą notacji muzycznej struktury zapisanej w partyturze.

Jak sądzę, ze względu na odczytanie utworu muzycznego zarówno w świetle rozumienia Ingardena, ale i Kreidlera czy Lehmana, ale też w świetle wiedzy o gestach i ich naturze, ten typ transformacyjny w ogólności jest możliwy do utrzymania, choć jest zbyt zawężający w rozumieniu, odbijając tylko jakąś część prawdy. Diagramatyczność 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) wręcz będą 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 „naczynia”, nośnika pełnej transmisji informacji gesturalnych, wynikające z opisanego wyżej przewartościowania, jest palącą potrzebą.**

⁴⁵² Cf. M. Kędziora, *Muzyka w czasie. Czas w muzyce* [praca niepublikowana].



Ryc. 60. Trójkąt transformacji przytoczony przez G. Mazzolę (trójkąt zachodniego typu muzycznego wykonania)⁴⁵³.

3.6. Funkcje gestu

Wedle Hattena analizowanie i interpretowanie gestów wynika z poszukiwania ich funkcji w systemie gramatycznym dzieła. Godøy twierdzi podobnie, choć podstawą badania są reakcje, poznanie ucieleśnione zakorzenione w systemie gramatycznym percepcji. Uchwycenie tych relacji oświetla (*cognitio clara*) różnorodność sposobów percypowania i rozumienia. Wydaje się, że uchwycając podmiot i przestrzeń gestu, nie można nie uchwycić ich funkcji, hierarchii czy obrazów mentalnych, które powodują – wtedy prawidłowe rozumienie pozostaje zaburzone (*cognitio obscura*) niezależnie od faktu, czy indywidualna percepcja skupiona jest na poszukiwaniu znaczeń (*cogitans symbolicum*), czy odbieraniu doświadczeń zmysłowych (*cogitans intuitive*). O naturze funkcji gestu, ich kontekstualnej zmienności i osadzeniu w bieżącej (żeby nie powiedzieć doraźnej) percepcji dzieła muzycznego bardzo dobitnie napisał Smalley (dla gestu i faktury, jako funkcji)⁴⁵⁴:

⁴⁵³ G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 900.

⁴⁵⁴ D. Smalley, *Spectromorphology: Explaining...*, *op. cit.*, s. 115.

- (1) przypisane funkcje wynikają z intuicyjnych oczekiwań względem czasu psychologicznego (dramaturgii);
- (2) przypisanie funkcji jest procesem: podlega 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 (bądź przekształcony) – jest subiektywny względem tych istniejących w rzeczywistości (obiektywnych)⁴⁵⁵.

Zasadnicze pytanie dotyczy więc wyróżnienia klas i poziomów funkcyjnych, użytecznych do szerokiego rozumienia gestu, jako elementów jednolitej podstawy, które by różne rozumienia utrzymywały w ryzach, przekraczając różnice metodologiczne. Funkcje wyróżnia się ze względu na stosunek morfologii i zarazem percepcji gestów do czterech obszarów, które wyznaczane są przez cztery podstawowe rozumienia gestów:

- (1) **somatyczne**: stosunek do czynności cielesnych, doświadczeń zmysłowych;
- (2) **semiotyczne** (lingwistyczne): stosunek do nośników znaczenia;
- (3) **kulturowe**: stosunek do skodyfikowanych symbolik;
- (4) **abstrakcyjne „kontrolne”**: stosunek do liczb i wzorów abstrakcyjnych, 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 (w celu generacji dźwięku).

Założenie, że gesty muzyczne, nawet te abstrakcyjne przynależą do świata i procesów semiotycznych jest bardzo popularnym podejściem (Mazzola, Hatten, Tagg, Adorno) dobrze uchwytnie także w myśli Cassirera, oraz innych filozofów, estetyków, przy umiejętnym przeprowadzaniu paraleli zjawisk językowych i implementacji do zjawisk muzycznych *par excellence*.

Wyróżnianie funkcji i ich poziomów jest konieczne, aby komunikacyjny walor gestu nie stał się jedynie pojęciowym workiem mieszczącym cokolwiek, ale aby nadal zachowywał

⁴⁵⁵ S. Raube, *Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, XXVII, Białystok, 2015, ss. 107, 109.

swoją moc eksplanacyjną zjawisk. W dalszej części niniejszego rozdziału przedstawiam kilka propozycji wyróżniania funkcyj funkcji.

3.6.1. Gest i faktura

Rozróżnienie Smalleya funkcji na *per se* dwie przeciwstawne spektromorfologie – (1) gest i (2) fakturę wynika ze stosunku do obszaru somatycznego. Nie chcąc powielać treści opisanych wcześniej (rozdział 2.6), muszę nadmienić, że zależność figura-tło, obiekt-cień itp. można odnaleźć zarówno w psychologii *Gestalt*, jak i analizie sceny słuchowej Bregmana, gdzie staje się to problemem naczelnym.

O dwóch typach funkcji – geście i fakturze już w tym tekście pisałem, wraz z dość szczegółowym objaśnieniem konsekwencji przyjęcia tego sposobu myślenia (komentarz na końcu rozdziału 1.3.3.). Przytoczone tamże przykłady dobrze ilustrują praktyczne zastosowania w utworze *visibilium et invisibilium*.

3.6.2. Sygnał i symbol

Cassirer pochylając się nad gestami przytacza antyczną paremię: *ars simia naturae* – sztuka małpą natury⁴⁵⁶. Jednak tej paremii zaprzecza, w jego bowiem idealistycznym stanowisku, artysta tworzy i transfiguruje rzeczywistość przedstawioną oraz świat percepcji, sztuka zaś jest formą „zamrożenia” rzeczywistości i jej intensywności, objawieniem życia wewnętrznego, tworząc znaki zachowujące jej konkretność i indywidualną różnorodność. W tym się, zdaniem Cassirera, muzyka ma różnić od porządku pragmatycznego (intelektualno-naukowego), które wytwarza znaki generalne, abstrakcyjne – znaki wśród znaków – posługując się klasyfikacją, procedurą⁴⁵⁷. Wśród znaków wyróżnia Cassirer sygnały i symbole⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, s. 105.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, s. 109.

⁴⁵⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku, op. cit.*, s. 75 i d.

Sygnal	Symbol
Odruch warunkowy	Funkcjonalny (celowy, poznawczy)
Część fizycznego świata, materialny byt	Ludzki świat treści
Wyobrażona praktyka (-> ucieleśnione poznanie)	Wyobraża symbole
Zmysłowy	Myślowy, porządkuje doświadczenia
Konkretny	Abstrakcyjny
Bodziec-reakcja	Bodziec-symbol-reakcja

Ryc. 61. Cechy sygnału i symbolu wg Cassirera.

Sygnal jest wyróżniony ze względu na stosunek do obszaru somatycznego, symbol zaś do obszarów lingwistycznych, kulturowych i abstrakcyjnych. Dla Cassirera gest (w potocznym rozumieniu) jest symbolem, powiada więc, że gdy go percypujemy, nie *myślimy rzecz, tylko myślimy o rzeczy*. Cassirerowskie symbole są wyabstrahowane od swojego pierwotnego kontekstu: z jednej strony kontekstowo wyseparowane (oderwanie własności od przedmiotu), z drugiej metaforycznie zdeinstrumentalizowane (oderwane własności od potrzeb doraźnych). Stąd, zależnie od relacji względem kontekstu źródłowego wyróżniane są ich funkcje⁴⁵⁹:

Ekspresja (<i>Ausdruck</i>)	Przedstawienie (<i>Darstellung</i>)	Czyste znaczenie (<i>reine Bedeutung</i>)
Obraz	Słowo	Orientacja
Mimika	Analogiczność	Symbolika
Komunikacja Ja-Ty	Komunikacja Ty-To	Komunikacja To-To (symbol symbolu)
Bezpośrednia zbieżność	Uwolnienie od bezpośredniości materialnego nośnika	Czysta symbolika
<i>In abstracto</i>	Przeniesienie na inną sytuację (w formy) – metaforyczność	Między systemami semiotycznymi różnej proveniencji
Wyabstrahowana z kontekstu	Podążanie za „brzemieniem sensu”	Tworzy własne konteksty
Zbieżność ze zmysłami	Analogia	Poznawalny przedmiot jest kształtowany symbolami,
<i>Idem per idem</i> Całość niepodzielna	<i>Pars pro toto</i> Dyskursywność poznania	Nie przedstawia
Myślenie mityczne, forma toposów	Tworzenie systemu (słownika, kultury) zależnych symboli w percepcji	Buduje autonomiczne znaczenie, o określonej funkcji w systemie

Ryc. 62. Cechy ekspresji, przedstawienia i czystego znaczenia wg Cassirera.

Cassirerowska triada funkcji odpowiada więc płynnemu przechodzeniu relacji od obszarów języka i kultury do abstrakcji. Odczytywanie zarówno teorii sygnału i znaku wraz z przypisanymi im funkcjami, dawałoby pełne odniesienie do wszystkich czterech rozumień gestu (rozdział 3.1.5.).

⁴⁵⁹ P. Parszutowicz, *op. cit.*, s. 98 i d.

W utworze *visibillum et invisibillum* można wyróżnić szereg gestów wypełniających funkcje opisane przez Cassirera. Dla zachowania czytelności wyliczenia ograniczam ilość do najbardziej reprezentatywnych (moim zdaniem) przykładów.

Sygnat: (1) dzwonki (I część) – z jednej strony odruch, zasygnalizowanie ważnego momentu (wyjątkowy, jednorazowy, niepowtarzalny), z drugiej strony odruch kulturowy o charakterze symbolicznym, czy wręcz rytualnie-religijnie zorientowany (zapalenie świateł i rozbrzmiewające dzwonki – skojarzenie z iluminacją w czasie chrześcijańskiej Wigilii Paschalnej, czy chrześcijańskim momentem konsekracji). (2) gesty ritardanda jako sygnat zwolnienia, wyhamowywania.

Gest „krzesania” realizuje zarówno walory sygnatu jak i symbolu: ekspresję, przedstawienie, czyste znaczenie (cytaty). Jest więc to forma semiozy (surogacji), w której ten sam gest realizuje różne funkcje.

(1) jako Sygnat – np. jako wskaźniki etapu (część I, punkty splotu). Wyróżnienie następuje ze względu na bezpośrednie percepcyjne oddziaływanie (gramatykę słuchania) sampla „tarcia”;

(2) jako Symbol:

(a) jako Ekspresja – okaleczony gest np. video odarte z warstwy „audialnej”, które jest „reinteretowane” przez stosowanie cytatów (część III), stwarza okazję do bezpośredniej zbieżności (obietnica), która się nie ziszcza, nie następuje – następują różne formy analogii i symboli;

(b) jako Przedstawienie – np. gesty-referencje (cytaty I, III część), punkty splotu (część I);

(c) jako Czyste znaczenie – partia taśmy (część III) jest oparta na przekształceniach sampla tarcia, np. ukształtowanym jako quasi-cytat z *Aphasia* Zielińskiej. Jest więc to z jednej strony forma przedstawienia (interpretacyjne powiązanie z gestem tarcia), ale z drugiej przetworzenie sięgło tak daleko, że percepcyjne odczytanie może się nie ziszczyć (surogacja III stopnia). Drugim przykładem niech będą wskaźniki etapu (część I) – określające ustrukturyzowanie formy, w większe, zamknięte cząstki. Wyróżnienie wskaźników etapu jako czystego znaczenia następuje ze względu na systemowe oddziaływanie (gramatyka kompozytorska).

Wniosek: Typologia znaków Cassirera uzupełnia, wyjaśnia proces surogacji u Smalleya i jej obrotowe funkcje. Jest dobrym schematem probierza, na ile percepcyjnie można powiązać gest dźwiękowy z doświadczeniem, np. zjawiskiem niemuzycznym. Historia muzyki pokazuje, że bezpośrednie oddziaływanie symbolu-ekspresji było stosunkowo brane w nawias

(zmiana paradygmatowa wraz z „nowymi praktykami kompozytorskimi” czy tzw. „muzyką relacyjną”), ale przedstawienie i czyste znaczenie pozostają. Dobrym przykładem jest „absolutna” muzyka Brahmsa (np. 4. *Symfonia*) – koncept cytatów jako oświetlenie treści bez uciekania się do „ekspresji” i „przedstawienia”. Wypełnianie kilku funkcji jednocześnie np. sygnał i symbol-czyste znaczenie jest dowodem na to, że gramatyka „słuchana” i gramatyka „kompozytorska” są różnymi stronami tej samej monety.

3.6.3. Idiomy i hierarchia konstruktywistyczna

Kolejne przedstawione wyliczenia odnoszą się przede wszystkim do obszarów semiotycznych i kulturowych – ogniskując się wokół kategorii idiomatyki (stylu) i „architektury” (struktury konstrukcyjnej) dzieła. Hatten badając muzykę wielkich klasyków i wczesnego romantyzmu, ustrukturyzował wyliczeniową propozycję wyróżnienia klas i funkcji gestu⁴⁶⁰:

- (1) **gesty stylistyczne**: konwencjonalne ukształtowanie energii w czasie.
 - a. „**grawitacyjne pole tła**”: tonalność i metrum itp.,
 - b. „**konwencja gatunkowa**”: występowanie w rytualnych i konwencjonalnych gatunkach (tańce, marsze),
 - c. „**konwencja interpretacyjna**”, „**praktyka wykonawcza**”: konwencje odczytywania zjawisk takich jak artykulacja, akcentacja, dynamika, tempo, synchronizacja,
 - d. „**typ stylistyczny**”: określenie, czy w dziele istnieje odwołanie do zastanego stylu, czy też tworzy nowy lub podtyp już istniejącego;
- (2) **gesty strategiczne** (wskaźniki stylu):
 - a. **spontaniczne**: odwzorowania ekspresyjnego gestu na brzmiące formy. Mogą mieć charakter tematyczny,
 - b. **tematyczne**: transformacyjne zmiany, mogą być rozumiane jako zmiany wariacyjne,
 - c. **dialogiczne**: gesty między różnymi typami reprezentacji lub w ramach jednego typu,
 - d. **retoryczne**: artykułowane w celu oznaczenia poza-muzycznego ruchu lub znaczenia:

⁴⁶⁰ R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, op. cit., ss. 136-137.

- Używane do oznaczania etapów, stadiów typu ekspresywnego,
 - Zawierają nagłe i nieprzewidziane pauzy, zmiany lub przesunięcia,
 - Mogą podkreślać tonalne inwersję (przeciwieństwo) lub fakturalne „pocięcia”,
 - Może zaznaczać przesunięcie poziomu dyskursu,
- e. **tropy**: jako elementy składowe gestu wyższego rzędu.

W utworze *visibilium et invisibilium* można wyróżnić szereg gestów wypełniających funkcje paralelne, względem tych opisanych przez Hattena. Stosowanie odpowiednie hattenowskiej typologii wynika z faktu, iż opisane przez niego gesty odnoszą się do „**konwencjonalnego** ukształtowania energii w czasie”. Ponieważ forma mojego utworu jest swobodna – w tym sensie, że ustalana przeze mnie dramaturgicznie (nawet jeśli w oparciu o zobiektywizowane elementy), a nie wyznaczana ściśle przez konwencjonalny schemat (np. *aria da capo*, *allegro sonatowe*⁴⁶¹ wraz ze wszelkimi konsekwencjami architektonicznymi, tonalnymi, ekspresyjnymi, wyrazowymi wynikającymi z tych typów ustrukturuowań), analizowanie pod tym kątem gestów nie ma większego sensu. Sądzę jednak, że szansą na zachowanie sensu propozycji Hattena, jest szerokie, rozszerzające jej traktowanie, umożliwiające uchwycenie w jaki sposób gesty składają się na własny idiom kompozytorski, a także w jaki sposób budowana jest dramaturgia poprzez hierarchię gestów.

(1) idiomy:

a. „grawitacyjne pole tła”, na przykładzie:

- stosowanie jako *cantus firmus* czy właściwie centrów tonalnych kolejnych dźwięków struktury melodycznej z *Credo III* w cz. I i IV (w tym jakości napięcia tonalne wynikające ze zmian centrów tonalnych zgodnie z postępem melodii – np. zmiana centrum o sekundę wielką, czy o tercję małą),

- „grawitacja” wynikająca z typów i kierunków ruchu w danych odcinkach (cf. tabela ze str. 65), szczególnie przyspieszania-zwalniania – zarówno formy, konkretnych gestów *ritardando/accelerando* w warstwie audialnej, ale także warstw wizualnej (gesty performatywne, ruch performerów, światło, wideo),

b. „konwencja gatunkowa”, na przykładzie:

⁴⁶¹ nie przeszkadza zasadniczo ten stan w przeprowadzaniu ogólniejszych paralel między dawnymi formami a formą przyjętą w moim utworze.

- tymczasowego „wytrącania się” idiomów gatunków, w tym szczególnie rytualnych: dzwonki i światło (I część), szeptany cytaty z *Bhagavad Gity* (VI część),

- gesty-referencje jako przywołanie odmiennych względem mojej idiomatyki twórczych,

c. „konwencja interpretacyjna” na przykładzie:

- wytwarzana teoretycznie konwencja gestu (jako uzupełnienie np. teorii muzyki relacyjnej) objaśnia praktycznie ujęte procedury gramatyki kompozytorskiej,

- rozszerzone techniki wykonawcze (np. tryl a'la Saariaho): mimo dość, w mojej intencji, starannego opisu realizacji technik determinująca jest właściwie i tak „nowa wirtuozeria” wykonawcy⁴⁶²,

d. „typ stylistyczny” (jako bardzo ogólne źródła inspiracji, niż konkretnej multiplikacji stylu) na przykładzie:

- „Zglitchowany”, „zabrudzony” spektralizm – np. Adámek, Bedrossian, Fausto Romitelli, Iannotta, Lisa Streich,

- „Dawne” i „romantyczne” dramaturgie (choć niekoniecznie formy), cytaty i gesty-referencje – Adámek, Filidei, Georg Friedrich Haas, Brahms, Bach,

- Obiektofony – Luigi Russolo, Adámek, Filidei, Błażejczyk, Zielińska

- Dynamistatyka – Luigi Nono, Grisey, Lang, Jonathan Harvey,

- Muzyka konkretna instrumentalna – Lachenmann, Panayotis Kokoras, Iannotta,

- „Francuski typ” partii elektronicznej – kształtowanie „organiczne”, „ujednolicające”, „stapiające” względem partii akustycznych;

(2) hierarchia konstruktywistyczna na przykładzie gestu krzesania (i jego semioz):

a. spontaniczne: moment *Heurēkamen* – założenie przekładania gestu krzesania na formy wizualne i audialne. Jak zauważał Kreidler konceptualizacja w ramach paradygmatu partytury jest bardziej biurokratyczna niż spontaniczna, więc zostawiam w tym miejscu, bez rozwinięcia⁴⁶³,

b. tematyczne: np. s. 127 (trzy wersje),

⁴⁶² tu ujawnia się w ogóle szeroko rozumiany paradoks legend do nowych utworów: dla wykonawców niezaznajomych ze współczesnym wykonawstwem nawet szczegółowy opis nierzadko jest zbyt małą pomocą (konieczny przekaz oralno-performatywny, często w interakcji z kompozytorem). Dla wykonawcy wprawnego, jeśli nie wręcz specjalizującego się w wykonawstwie muzyki nowej taki opis będzie zupełnie zbędny.

⁴⁶³ Cf. s. 120 niniejszej pracy.

c. dialogiczne: różne typy reprezentacji (wynikające z różnych poziomów semiozy), np. s. 47 (cytat i mój gest),

d. retoryczne: np. cz. I jako retoryczna próba przedstawienia „krzesania” dźwięku z frusty przez paralelę krzesania światła z zapalki,

e. tropy: figura-tło (cf. s. 62-64 niniejszej pracy).

Drugą językowo-kulturową metodologię funkcji (wzbogaconą o element abstrakcyjno-somatyczny), zmierzającą do ustalenia typologii znaków muzycznych (a więc pragmatycznie semiotyczną) ukuł Tagg na podstawie swoich doświadczeń z dźwiękiem w filmie⁴⁶⁴, ⁴⁶⁵:

(1) **anafony**: wykorzystanie (homologacja) istniejących modeli do tworzenia ich muzycznych reprezentacji (analogii) w formie struktur dźwiękowych:

a. **dźwiękowy**: postrzegalne podobieństwo do dźwięku paramuzycznego,

b. **kinetyczny lub przestrzenny**: postrzegalne podobieństwo do ruchu paramuzycznego: ludzkiego, animalistycznego lub innego (postrzeganego w różnych wymiarach, w tym fizycznych) oraz paramuzycznej przestrzeni,

c. **sensoryczny**: postrzegalne podobieństwo do paramuzycznych zmysłów sensorycznych (itp. dotyku),

d. **kompozytowy**: podobieństwo w używaniu pewnych modalności percepcyjnych,

e. **socialny**: podobieństwo do rozmiaru i rodzaju (społecznej) grupy;

(2) **diataktyczne (wskaźniki konstrukcji, kierunku, celowości)**:

a. **znacznik epizodyczny**: krótki, jednokierunkowy proces podkreślający kolejność lub pokrewieństwo znaczenia wydarzeń muzycznych,

b. **determinanta epizodyczna**: element strukturalny determinujący podział muzyki w dystynktywne odcinki i sekcje,

c. **diataktyka**: ogólne spajanie odcinków w jeden proces;

(3) Oznaczenie stylistyczne:

⁴⁶⁴ P. Tagg, *op. cit.*, s. 485 i d; Cf. 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.

⁴⁶⁵ 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 wytracają 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.

a. **synekdocha stylu**: *pars pro toto* nawiązanie do „obcego” stylu muzycznego poprzez wykorzystanie pojedynczych składowych elementów, aby w percepcji odbiorcy uzupełnić mentalny kontekst kulturowy („dopowiedzenie sobie”) tego stylu,

b. **wskaźnik stylu**: *idem per idem* aspekty struktury muzycznej, które są albo stałe lub uważane są za typowe dla „natywnego” stylu muzycznego, o którym mowa.

W utworze *visibilium et invisibilium* można wyróżnić szereg gestów wypełniających funkcje opisane przez Tagga. Dla zachowania czytelności wyliczenia ograniczam ilość do najbardziej reprezentatywnych (moim zdaniem) przykładów.

(1) anafony:

- dźwiękowe (krzesanie zapalniczki – unikam dosłowności, ale jest np. ostatni gest I części),
- kinetyczne (do ruchu – np. krzesania zapalniczek, s. 53),
- sensoryczne (I część, granulki, podobieństwo do chropowatej tekstury tarcia),
- kompozytowe (złudzenie, iluzja, przyspieszanie, zwalnianie, dynamistyka itp.),
- socjalny (obecność, nieobecność – operowanie tacetami, solo vs tutti, figura-tło),

(2) hierarchia konstruktywistyczna:

- Znaczniki epizodyczne (s. 62-64)
- determinanta epizodyczna (s. 62-64) – zmiany centrów tonalnych (I część)
- diataktyka – dynamistyka (s. 62-64)

(3) idiomy

- synekdocha stylu: cytaty, nawiązanie do stylu kościelnego (dzwonki)
- wskaźnik stylu: harmonika postspektralna, muzyka konkretna i konkretna instrumentalna,

3.6.4. Wytwarzanie, kodowanie, odpowiedź na dźwięk oraz funkcje symboliczne

Ewolucja poglądów Godøya i Lemana w kierunku ciężenia ku somatycznemu obszarowi rozumienia gestu zaowocowała również eksplikacją poziomów funkcyjnych wzorujących się na wcześniej wyłuszczonych funkcjach w typologii Schaeffera⁴⁶⁶:

- (1) wytwarzające dźwięk (gest wykonawcy na interfejs instrumentu): działanie faktyczne, skuteczne wzbudzenie i modyfikacja;
- (2) kodujące dźwięk (ustanawianie kanału komunikacyjnego): działanie abstrakcyjne;
- (3) powstające w odpowiedzi na dźwięk (gesty wykonawcy inne, niż wytwarzające – synchronizacyjne, ekspresyjne) – działania akcydentalne, performatywne:
 - a. wspomagające dźwięk (wsparcie, frazowanie, wyuczone): pomocnicze względem procesu wytwarzania,
 - b. gesty towarzyszące: podążają za dźwiękiem, śledzą go lub naśladują.

Jak wynikałoby z interpretacji tego zestawienia obszary semiotyczne, kulturowe i abstrakcyjne dorozumiewać można w funkcji kodowania dźwięku, której autorzy nie poświęcają zanadto uwagi. Jednakże docenić należy, że w swoich tekstach przytaczają komunikacyjną teorię funkcji symbolicznych gestów języka Zhao i McNeila (wywiedzioną z prac Paula Ekmana, specjalisty w zakresie gestykulacji)⁴⁶⁷, która stanowi dobrą podstawę do paraleli względem gestów dzieła muzycznego⁴⁶⁸:

- (1) gesty działają jako nośniki znaczenia w interakcji:
 - a. ikonicznie: reprezentują materialne cechy przedmiotu (kształt, przestrzenny zasięg). Odnoszą się do konkretnych przedmiotów i zdarzeń,
 - b. metaforycznie: reprezentują cechy abstrakcyjne przedmiotu. Odnoszą się do pojęć i relacji,
 - c. akcentuacyjnie: uderzenia (wraz z wypowiedaniem słów). Podkreślają ciągłość lub nieciągłość, zaznaczają (akcentują),
 - d. deiktycznie: wskazujące punkt w przestrzeni. Odnoszą się do orientacji i reorientacji,
 - e. emblematycznie: stereotypowe wzory o uzgodnionym znaczeniu;
- (2) spełniają funkcję kontrolną w ramach elementów systemu (np. obliczeniowego);

⁴⁶⁶ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 14 i d.

⁴⁶⁷ Hatten również przywołuje tę koncepcję, jednak podkreślając ich gestykulacyjny, wprost cielesny charakter (jako idiosynkratycznych ruchów kończyn ciała towarzyszących nowe ruchy – postrzeganych przez McNeila nie jako powtórzenia treści zawartej w mowie, lecz jej uzupełnienie). Cf. R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 105.

⁴⁶⁸ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, s. 23-24.

(3) metafora (rzutu) na fizyczny ruch ze względu na ustalone percepcje kulturowe).

W utworze *visibilia et invisibilia* można wyróżnić szereg gestów wypełniających funkcje opisane przez Godøya-Lemana i Zhao-McNeila. Dla zachowania czytelności wyliczenia ograniczam ilość do najbardziej reprezentatywnych (moim zdaniem) przykładów.

(1) gesty wytwarzające dźwięk – wykorzystanie wizualnych aspektów czynności wykonawczych (np. ruch rur w powietrzu, obiektofony, przykuwanie uwagi itp.)

(2) gesty kodujące dźwięk (ustanawianie kanału komunikacyjnego):

(a) jako znaczenie w interakcji:

- ikoniczne (I część, t. 90 i d.)

- metaforyczne (złożenia wyższego poziomu – np. zwalnająca forma I części, quasi-cytat z *Aphasia* Zielińskiej)

- akcentuacyjne (gesty splotu, I część)

- deiktyczne (dyspozycje środków wykonawczych – orkiestra-zespół amatorów-taśma-video)

- emblematyczne (dzwonki, cytaty)

(b) kontrolne w ramach elementu systemu (np. systemu gramatycznego utworu) wszelkie wskaźniki etapu itp., elementy „spekulacji”, „generatywności”.

(3) gesty powstające w odpowiedzi na dźwięk – proponowana partia choreograficzna, ewentualne odruchy odbiorców

3.6.5. Wyzwalacze skutecznego zdziwienia

Wyliczenia funkcji mogą narastać w zależności od „wirtuozerii” erudycyjnej badacza. Warto jednak wspomnieć także o bardzo praktycznych aspektach opisu poziomów funkcjonalnych gestów. Takim przykładem niech będzie wspomniane brunerowskie skuteczne zdziwienie.

Kompozytor budując gramatykę dzieła odwołuje się do gramatyk słuchania – pewnych przedkulturowych i wprost kulturowych prawideł zorientowania percepcji. Jednak, nierzadko, to nie wystarczy. Kompozytor nie tylko posługuje się utrwalonymi już syntaktykami (np. schematami myślenia harmonicznego, kontrapunktycznego, formalnego), musi on wejść niejako w rolę „nauczyciela” i wspomóc percepcję, „nauczyć” odbiorcę gramatyki budowanej w swoim dziele⁴⁶⁹, w tym użycia gestów. Podstawową, wynikającą z gramatyki słuchania metodą jest sytuacja powtórzenia i sytuacja różnicy, względem których odbywają się mentalne testy redukcyjne. Jednak uważam, że zwłaszcza z rozwojem sztuki „nowego zwrotu”, rozwoju konceptualizacji (samo odkrycie przez odbiorcę konceptu jako moment skutecznego zdziwienia) i potrzeby porządkowania coraz bardziej skomplikowanych „splotów” kontekstowych, konieczne jest uwzględnienie przez kompozytora także procesów mnemoniczych, wspierających z jednej strony pamięć odbiorcy, a z drugiej podsuwających nowe ujęcia zagadnienia, a co za tym idzie propozycję nowej wiedzy o zjawisku.

Zaproponowane otwarte wyróżnienie typów wyzwalaczy brunerowskiego skutecznego zdziwienia skonstruowali Jari Metsämuuronen i Pekka Räsänen⁴⁷⁰ w kontekście nauczania. Koncepcja ta może być przydatna w ten sposób, że względem niej zostanie przeprowadzona paralela w rozróżnieniach funkcyjnych zestawień gestów, zwłaszcza w przypadku utworów, o których możemy powiedzieć, że są relacyjne. W zasadzie wszystkie wyzwalacze można podzielić na:

- (1) kognitywno-językowe;
- (2) konstruktywistyczne:
 - a. oparte o techniki uczenia,
 - b. narracyjne,
 - c. logiczno-naukowe,
 - d. retoryczne;
- (3) fonologiczne.

Jednakże po uważniejszym przeglądzie, ostatecznie wszystkie z tych wyzwalaczy przynależą do porządku konstrukcyjnego – co ciekawe, zbieżne są ze znanymi z języka polskiego środkami artystycznymi (te zaś są zbieżne z muzycznymi figurami retorycznymi) –

⁴⁶⁹ Tym się chociażby zajmuje w pewnym swym zakresie dziedzina kontrapunktu – takiego zakomponowywania tematu, aby z jednej strony był on wyrazisty (charakterystyczny), z drugiej zaś możliwy do powtórzenia głosem przez odbiorcę. Jeśli prawidła kontrapunktu można sprowadzić nie tylko do praktycznych sposobów uzyskiwania hedonistycznie pięknych melodii (w relacji z pozostałymi warstwami w sposób harmonijny, „naturalny”), ale przede wszystkim jednostek tak wypreparowanych, aby były możliwe z łatwością do śledzenia i obserwania w dramaturgii dzieła, to można powiedzieć, że zainteresowanie się technikami mnemoniczymi i pedagogiki może skutkować zwiększeniem efektywności kompozytora jako architekta dzieła. Konstruowanie *Ear-wormów* także jest sztuką.

⁴⁷⁰ J. Metsämuuronen, P. Räsänen, *op. cit.*

ogniskują się bowiem wokół problemu jasnego jakościowo, retorycznie i architektoniczne „podania” idei – skutkującego utrzymaniem skupienia w przestrzeni percepcji odbiorcy, umiejętnością nakłonienia do zainteresowania, ułatwienia testu powtórzeń i różnic itp. Część z wymienionych wyzwalaczy jest możliwa do stosowania *direct*, inne wymagają przeprowadzenia analogii (jeśli z jakiegoś powodu nie chce się korzystać z *lógosu*).

Typ wyzwalacza	Przykład implementacji
„Kognitywno-językowe wyzwalacze pamięci	<ul style="list-style-type: none"> - Podwójne („i”, „lub”) („X i Y”; „X lub Y”) - Ścisłe porównanie („porównaj” lub „w ten sam sposób”) („w ten sam sposób, X to Y”) - Ścisłe porównanie („lepsze niż”) („X jest lepsze niż Y”) - Ścisłe rozróżnienie („odróżnij” lub „oddziel”) („oddziel X od Y!”) - Wyrażenie przeciwne („ale”) („X jest [jak] A, ale Y jest [jak] B”) - Odpowiedniki nominalne („ciało – ubranie”, „przyjmować – dawać”) - antytezy („dobry – zły”, „owca – wilk”) - Porządkowanie nominalne („duże – małe”) - Porządkowanie porównawcze („większy – mniejszy”) - Porządkowanie superlatywne („największy – najmniejszy”) - Wartości skrajne („wszystko”, „zawsze”, „nigdy”, „w końcu” lub „wreszcie”)
Konstruktywistyczne wyzwalacze mnemoniczne oparte o techniki uczenia	<ul style="list-style-type: none"> - Nauczanie spiralne (zwiększanie ilości materiału w różnych rundach) - Łączenie nauczania z czymś już znanym („jak wiesz:...”) - Łączenie nauczania ze wspólnymi pojęciami (np. składniki, tradycje) - Powtarzanie strukturalne (powtarzanie słowa lub idei w ramach nauczania) - Powtórzenie materiału (ponowne nauczanie tego samego zagadnienia) - Wielokrotne sprawdzanie opanowanego materiału
Narracyjno-konstruktywistyczne wyzwalacze pamięci	<ul style="list-style-type: none"> - Metafory („X to Y”) - Porównanie („X jest jak Y”) lub („X jest jak Y”) - Obraz wzrokowy - Wymyślona historia - Narracja / przypowieść / alegoria - Potrójne powtórzenia („trzy ścieżki do przejścia”) - Stopniowe zwiększanie lub zmniejszanie („1 – 2 – 3”, „3 – 2 – 1”)
Logiczno-naukowe konstruktywistyczne wyzwalacze mnemoniczne (uwzględniające <i>lógos</i>)	<ul style="list-style-type: none"> - Lekki argument („ponieważ” lub „za”) („X jest Y z powodu A”) - Konkluzja („wtedy”, „tak”, „stąd”, „więc”, „więc”) („więc X jest Y”) - Warunek („jeżeli”, „chyba”) („jeśli X to Y” lub „chyba że X (nie) Y”) - Odniesienie do twardych faktów - Argument logiczny (dedukcyjny, indukcyjny, abdukcyjny i statystyczny argumenty) - Porządek logiczny (w nauczaniu i w materiale)
Retoryczno-konstruktywistyczne wyzwalacze mnemoniczne (<i>ethos</i> ⁴⁷¹ i <i>pathos</i> ⁴⁷²)	<ul style="list-style-type: none"> - Podnoszenie wartości lub godności (nauczyciela lub materiału do nauki) - Okazywanie emocji

⁴⁷¹ ἦθος [êthos].

⁴⁷² πάθος [páthos].

Typ wyzwalacza	Przykład implementacji
	<ul style="list-style-type: none"> - Wywoływanie pozytywnych emocji - Wywoływanie negatywnych emocji - Humor (w tym anegdota, dowcipy, kalambury, satyra) - Hiperbola - Aktywizacja publiczności („patrz!”, „słuchaj!”, „uważaj!”) - Pytanie retoryczne („czyż nie tak?”) - Bezpośrednie zwracanie się do publiczności („ty!”) - Zbiorowe przemówienie do publiczności („wy wszyscy!”) - Gra słowami - Aforyzmy i przysłowia - Przywiązywanie większej wagi do ważnej sprawy („zapamiętaj moje słowa!”, „uwaga!”) - Przywiązywanie większej wagi do powiedzenia („z pewnością, mówię”) - Pomysł paradoksalny - Idea wykraczająca poza zdrowy rozsądek - Osobliwe pomysły
Fonologiczne wyzwalacze mnemoniczne	<ul style="list-style-type: none"> - Rymy - Rytmy - Śpiewanie”.

Ryc. 63. Kognitywne, konstruktywistyczne i retoryczne mnemoniczne wyzwalacze wg Metsämuuronena i Räsänen⁴⁷³.

3.6.6. Problemy wyróżnień funkcji gestu

Zaproponowane konwencje odczytania poziomów funkcyjnych gestów w dziele, jak widać, dotyczą różnych obszarów badawczych. Nie odnoszę wrażenia, że jest możliwe zaproponowanie jednolitego słownika funkcji ze względu na zogniskowanie wokół relacji zarówno z wykonawcą jak i odbiorcą, ich percepcji, które może skutkować różnorodnością postaw i metodologii. Zauważyć można jednak, że bardzo widoczne jest gromadzenie wyróżnień wokół zagadnień takich jak: środki artystyczne (np. anafony), retoryka (powiązanie z *lógosem*), konstrukcja (orientacja w formie, proces), idiomatyka (styl). Funkcje pozostają w ciągłej dialektyce między odruchami kulturowymi i odruchami psychofizycznymi. Pozwalają łatwiej uchwycić poziomy hierarchiczne. O tym, że słowniki funkcji nie mogą być zamknięte świadczą niedomagania rozgraniczeń funkcyjnych, które można poświadczyć na kilku przykładach:

- (1) z mojej perspektywy koncepcja Godøya i Lemanna uzupełniona teorią Zhao i McNeila, przekracza pewne niedostatki Hattena i Tagga, jako klasyfikacji zbyt wąskich (kazuistycznych), czy nawet Cassirera, jako klasyfikacji zbyt szerokiej

⁴⁷³ *Ibid.*

(uniwersalnej) i wymagającej wytworzenia klasyfikacji doszczegóławiającej. w oczywisty sposób propozycję tę dopełniają kategorie komunikacyjne Zhao i McNeila, jako schematycznie najpojemniejsze, a nawet odczytywanie aplikując typologie Tagga, czy Hattena. Dopiero komplementarne odczytywanie tych kategoryzacji pozwala na wyszczególnianie różnych poziomów gestów ze względu na funkcje, ich porządkowanie i zastosowanie hierarchii;

- (2) Godøy i Lemann nie biorą pod uwagę, że może istnieć sytuacja odwrotna, niż opisują, to znaczy, że gest dźwiękowy nie musi mieć charakteru prymarnego względem performatywnego gestu. Sytuacja, z którą można mieć do czynienia np. w muzyce relacyjnej, gdy w dziele muzycznym to gesty dźwiękowe będą naśladowały gesty performatywne, powstawały w odpowiedzi na nie itp.;
- (3) problem przestrzeni (Zhao odczytuje przestrzeń w kategorii semiotyczno-kulturowych, oraz dorozumiewając w kategoriach kontrolnych i somatycznych), brak wyszczególnionych funkcji przestrzennych. Konieczne jest zasadniczo nie tylko uwzględnienie odbiorcy, ale i uwzględnienie przestrzeni (w rozumieniu Bielawskiego) do uchwycenia natury gestu *in concreto*. Owszem, przestrzeń jest obecna (jako przestrzeń myśli symbolicznych czy deiktyczne wskazywanie tu-tam), natomiast intuicyjnie można by wyróżnić klasy doszczegóławiające. W tym przychodzą z pomocą propozycje Roya, Smalleya itp.

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 *in concreto* w rzeczywistości przedstawionej danego utworu. Zasadniczo badanie te pozwala na ukazanie wirtuozerii intelektualnej analityka i interpretatora – ze względu na multimodalną naturę gestu można je przeprowadzać z różnych punktów widzenia: semiotyki (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 Lemana⁴⁷⁴:

- (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 Ramstein⁴⁷⁵:

- (1) podejście fenomenologiczne: analiza opisowa właściwości, szczególnie ruch, przestrzeni i periodyczności;
- (2) podejście funkcjonalne: wskazywanie funkcji w określonym kontekście;
- (3) podejście wewnętrzne: warunki wykonania gestu z punktu widzenia muzyka.

Wedle niego, 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*)⁴⁷⁶.

Stąd można odnieść wrażenie, że badanie gestów zawisło pomiędzy wytwarzaniem typologii i praktycznych zastosowań, a szukaniem platform ujednocających.

3.8. Gest jako *prâxis*

Przyjmując już na samym wstępie perspektywę rozumień gestu jako splotów, a więc zestawień elementów ontycznych zjawisk z zestawami praktyk, generujących namnażające się transdyscyplinarne propozycje badawcze nie sposób skupiając się na geście jako paradygmacie teoretycznym (nie tyle jako formie skrótu, ale formie dostępu do pewnej perspektywy postrzegania rzeczywistości, zarówno w procesie konstituowania dzieła, jak i jego opisu, interpretacji), nie odnieść się do niego, jako po prostu praktyki,

⁴⁷⁴ R. I. Godøy, M. Leman (red.), *Musical Gestures...*, *op. cit.*, ss. 28-30.

⁴⁷⁵ Cf. C. Cadoz, M. Wanderley, *Gesture music...*, *op. cit.*, s. 74.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, s. 79.

zespołu faktycznych działań następujących w postrzegalnej rzeczywistości (*prâxis*, w tym przypadku kompozytorów i teoretyków muzyki)⁴⁷⁷.

Nie sądzę przy tym, czemu już dawałem wyraz, że gest jest jakimś praktycznym zwrotem w muzyce. Wręcz przeciwnie – wydaje się być praktyką dobrze ugruntowaną (być może o charakterze uniwersalnym, choć generującą spory w zakresie pojęciowym). Gest jest, jak sądzę, platformą scalającą pole praktyk i pole teorii – 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*⁴⁷⁸. Zresztą popularne jest twierdzenie Pierre'a Bourdieu o koniecznym momencie wycofania się teoretycznego w momencie podjęcia próby ujęcia w sposób koherentny i logicznie spójny postrzeganej rzeczywistości⁴⁷⁹. Metodą weryfikacji, czy gest można rozumieć jako *prâxis* niech będzie porównanie twierdzeń ujęcia Skórzyńskiej o praktyce (jako jednej z form nowych ontologii), z obserwowanymi przeze mnie generalnymi prawidłowościami dotyczącymi gestu.

<i>Prâxis</i>	Gest
Silnik, napęd urzeczywistniania i aktualizowania tymczasowych aranżacji „ludzi, artefaktów i rzeczy”.	Używając przykładu muzyki relacyjnej (ujęcie Lehmana) gest jest metodą wytwarzania owej relacji nie tylko między twórcą, wykonawcą, odbiorcą, ale i między artefaktami (choćby cytaty, nawiązania) czy rzeczami (twardą rzeczywistością, ale i chociażby pojęciami). Jednocześnie gest jest jednostką tymczasową, „tu i teraz”, momentem splotu. W tym sensie gest z pewnością jest formą tzw. nowej ontologii (np. ontologii relacyjnej), w każdym razie abstrahującą od konieczności systemowych reprezentacji.
Wyłania się, utrwała i znika w czasie.	Z jednej strony teoria palingenezy idei muzycznych potwierdza gest jako praktykę utwierdzoną, z drugiej strony zaś stoi kwestia wytwarzania się stylów i gatunków (idiomów). Szczególna forma gestów jako figur retorycznych miała swoją kulminację w epoce baroku, po tej epoce notując „spadek” powszechności zakresu stosowania na rzecz indywidualności, ale czy to znaczy, że i w klasycyzmie, romantyzmie czy obecnie się ich nie stosuje?
Rozwijają się dzięki specyficznym układom tego co materialne i mentalne.	Zmysłowo-semiotyczna (fizyczno-wirtualna) natura gestów wyraża się w koncepcji ruchu-

⁴⁷⁷ 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, op. cit.*

⁴⁷⁸ A. Skórzyńska, *op. cit.*, s. 52 i d.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, s. 67.

Prâxis	Gest
	akcji-znaczenia czy ukształtowaniu komunikacji gestycznej ze względu na poznanie ucieleśnione, a z drugiej ze względu na działania znakowe (symboliczne).
Wiedza i przekonania nie są pierwotne względem praktyki, ani nie stanowią ich zwieńczenia.	Gest jako pojęcie wyłaniał się niejako procesowo w meandrach historii muzyki, prowadząc do możliwości kodyfikacji (Mazzola, Hatten, Godøy), mimo to umyka wszelkiej systematyzacji, a praktyka kompozytorska zawsze wyprzedzi konstrukt teoretyczny.
Artykulacje praktyk to proces synchroniczny względem działań, a więc uczasowiony i ucieleśniony.	Rozumienia gestów w historii (propozycji figur retorycznych, <i>Klangfarbenmelodie</i> itp.) zawsze znajdowały swoje realizacje w konkretnych czasach. Varèse być może i wyobraził sobie (elektroniczną) muzykę przyszłości, ale czy był w stanie przewidzieć epokowy rozwój metod komunikacji (nie mówiąc już o ekonomiczno-rynkowym ich zapleczu), wpływających na kreowanie gestów? Kształty i rozumienia gestów z konieczności zależą od swoich czasów (jako sposób wyrażenia), natomiast istota gestów zależy od niezmiennej natury i doświadczeń ludzkich.
Praktyki przekraczają granice subsystemów kulturowych (lub trudno wyśledzić granice subsystemów: symbolicznego, materialnego, społecznego) – istnieją takie praktyki i konstelacje praktyk, które można nie przypisać do żadnej ze znanych teorii układów, obiegów czy dziedzin kultury.	Gesty przekraczają to, co zmysłowe, to, co semiotyczne i to, co kulturowe. Wyobraźnia i intuicja kompozytorska wielokrotnie wyprzedzała w historii to, co skodyfikowane teoretycznie.
Translokacyjne – wykształcone w określonym kontekście, zyskują szeroki zakres, by jednocześnie zdezaktualizować się i zaniknąć.	Gesty w kształcie zaproponowanym przez Griseya (oparcie na cyklach oddechu ludzkiego), znajduje swoje dalekie odbicie w organicznej koncepcji muzyki Sciarrino oraz wielu ich następców. Nie znaczy to, że wszystkie stosowane gesty odnoszą się w twórczych zamierzeniach do cykli organicznych (itp. kalejdoskopowe gesty Furrera). Nie oznacza też, że Grisey i Sciarrino są pierwszymi lub jedynymi tak gesty rozumiejącymi. Ostatecznie ze względu na hipotezę o przedkulturowych praformach gestów można te nawet najbardziej złożone i wprost kulturowe do nich zredukować. Mimo wszystko jednak to zamierzenie kompozytorskie stanowi punkt odniesienia. Hipoteza jedynie je oświetla i nadaje nowy kontekst.
Codzienny charakter – stały proces ich zachodzenia, a nie status ontyczny.	W istocie gestów leży to, że są stosowane przez kompozytorów i teoretyków, a nie kodyfikowane. Codzienny charakter nie determinuje wyłącznie ujęcia jako działanie

<i>Prâxis</i>	<i>Gest</i>
	<p>navykowo-rytualnego (tu chociażby jako zależności od stylu czy odnoszenia się do problemów aktualnych np. społecznych, politycznych), ale także działania w kategorii fachu (warsztatu kompozytorskiego, zgodności lub nie z gramatyką kompozytorską, a więc ze sztuką, <i>technē</i>)⁴⁸⁰. Jednocześnie jednak gest ingeruje w strefę ontologiczną – sam w sobie będąc <i>ὄν</i> [ón], niepodzielnym bytem, kumuluje wokół siebie pojęcia takie jak: przyjęcie preposteryjnego odczytania dzieła (muzyka w muzyce, muzyka z muzyki itp.), czy traktowania stylu, dzieła (jak mówi Adorno, „nie tylko jako rezultatów procesów, ale i samych procesów w zamrożeniu”) jako gestów musi prowadzić do konkluzji, że gesty muzyczne wywierają rezultaty nie tylko praktyczne (logiczne, fenomenologiczne), ale i o naturze ontologicznej. Fakt, że gesty są hierarchiczne, zapewnia „głębnię”, a nie „płaskość” tej ontologii. Mimo to nie ingeruje w sferę ontyczną, teorii bytu – nie wytwarza bowiem ścisłych, obowiązujących słowników, co potwierdza bardzo szerokie, wręcz indywidualnie jednostkowe rozumienie.</p>
<p>Czynniki emergentne – reprodukovanie i modyfikowanie wzorów, wykształcanie się nowych znaczeń.</p>	<p>Stosowanie gestów jako jednostek komunikacji wymusza w pewien sposób każdorazowe dostosowywanie ich do komunikowania. W tym sensie nie tylko gesty u konkretnych twórców się różnią, ale i gesty w ramach różnych dzieł jednego twórcy. Gesty się więc autoreplikują w zależności od potrzeb zakomunikowania i od relacji kontekstualnych, w których się pojawiają.</p>
<p>Sprawczość i konfliktowość – z jednej strony „ładotwórczy” charakter, z drugiej generowanie kontradiktoryjnych postaw, współzawodniczących.</p>	<p>Różnorodność rozumienia i stosowania z jednej strony tworzy kontradiktoryjność kontekstu stosowania pojęcia (możliwość niezrozumienia, nieporozumienia, niejasności co do desygnatów itp.), z drugiej oferuje platformę scalającą, udomawiającą. Spotkałem się ze stanowiskami, w których gest był traktowany lapidarnie, wydarzeniowo, a stanowiskami, w których był traktowany złożeniowo, procesowo. Wedle niektórych był on tak cenną, wyjątkową wartością, że prawie niemożliwą do zastosowania praktycznego (opisowego), a niekiedy, że był rzeczą najwykleszą, najbardziej podstawową metodą warsztatu. Pomijam odwieczny problem konfliktu pojęciowego na linii kompozytorzy-teoretycy</p>

⁴⁸⁰ *Ibid.*, s. 122.

<i>Prâxis</i>	<i>Gest</i>
	muzyki czy w ogóle kompozytorzy-wykonawcy.
Ani indywidualne, ani holistyczne.	Gesty, jako wyróżniona kategoria, nie zależą wyłącznie od konkretnej realizacji czy rozumienia u danego kompozytora (a nawet w ramach konkretnego dzieła) ani nie są determinowane wyłącznie przez większe kompleksy praktyk (grupa, nurt, gatunek, styl, przyjęta ontologia). Powstają w systemie naczyń połączonych.

Ryc. 64. Porównanie cech *prâxis* wg Skórzyńskiej i gestu jako *prâxis*.

Skoro gest wyczerpuje cechy praktyki, można więc go więc także badać jako praktykę.

3.9. Użyteczne definiowanie gestu muzycznego

Mimo radykalnego rozszerzenia ujęcia problematyki, w tym przewartościowania niektórych spostrzeżeń wyrażonych w mojej pracy magisterskiej poświęconej gestom czy rozwiązaniu niektórych zarysowanych wtedy problemów (dystynkcyjnych i analitycznych) z zaskoczeniem odkryłem, że skonstruowana wtedy przeze mnie definicja co do zasady jest aktualna, i nadal, celowo, godzi rozbieżne stanowiska autorów, zdających się zgadzać że gest obejmuje zarówno ruch (w materialnym lub niematerialnym sensie), jak i jakąś formę znaczenia (presemiotycznego, bądź w ramach jakiegoś 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 odbierany jest jako nośnik znaczących (komunikujących) dla odbiorcy informacji usystematyzowanych przez gramatycznie i kontekstowo określone reguły sensu**⁴⁸¹.

Gest ma swój obiektywnie mierzalny (opisywalny) substrat o charakterze quasi-materialnym, powoduje materialne (np. zmianę układu przestrzeni) i niematerialne skutki (np. mentalno-cieleśną aktywizację odbiorcy – czy na poziomie symbolicznym, czy na poziomie poznań ucieleśnionych; możliwe jest także wywoływanie skutków o charakterze ontologicznym).

Gest w muzycznym sensie ma naturę znaku (jest co najmniej pierwszą transformacją pierwotnego obiektu w ramach semiozy Peirce'a, lub inaczej mówiąc symbolem

⁴⁸¹ Cf. D. Puk, *op. cit.*, s. 48.

lub sygnałem wyrwanym z pierwotnego kontekstu), dlatego myślenie o geście jest 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 ujednocającej.

Gesty muzyczne są zorganizowane hierarchicznie (redukcyjnie) ze względu na transformacyjną naturę i ciągłe wytwarzanie percepcyjnie wyróżnialnych nowych jednostek.

3.10. Gest muzyczny a inne opisowe kategorie muzyczne

Przyjęcie znaczenia gestu w wyżej wyłożonym sensie powoduje szereg dalszych implikacji, także w siatce nomenklaturowej. Ze względu na akcent położony na sens strukturalny powstają pewne pytania zwłaszcza w rozróżnieniu gestu jako kategorii od innych kategorii strukturalistycznych, powszechnych i obecnych w teorii muzyki, takich jak motyw, zdanie, fraza, okres, figura, figuracja, figura retoryczna, kształt i postawa.

Motyw, fraza, zdanie, okres (mały, wielki) – to elementy systemu opisu dzieła muzycznego wyłożone przez Riemanna na podstawie dzieł klasycznych. Pomijając kwestie problemów tej metodologii (np. sztuczne przywiązanie do symetryczności jako wzorca „naturalności”) zwrócić należy uwagę, że jest to koncepcja hierarchiczna, w której elementy niższego rzędu budują elementy wyższego rzędu, a jednocześnie pozwalają na analizę całych struktur, w zależności jednych od drugich. Podobnie jest z gestem, który jako zjawisko syntetyczne, wielowarstwowe i hierarchiczne, także wykazuje możliwość badania pomniejszych struktur składowych, pozostając w odniesieniu do morfologii całości.

Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że gesty jako zjawiska znaczące *per se*, procesowo układają się w dziele muzycznym w pewne „frazy”, „sekwencje” znaczące (rozumiane poza koncepcją Riemanna) i nie mają swojego określonego, ustalonego, jednego jedyne sensu systemowego. Nie mają także swojej jednej, systemowej hierarchii. Przeciwnie do koncepcji Riemannowskiej, gdzie elementy niższego rzędu (bez sprecyzowanego znaczenia) tworzą struktury wyższego rzędu, w których sens

i znaczenie (głównie jako elementów sygnalizujących afekt lub moment struktury makroformalnej, czyli elementów systemowych) jest wartością. Motyw, fraza, zdanie są więc wskaźnikami etapu procesu. Mogą być gestami, ale gesty niekoniecznie odwrotnie.

Figura postrzegana jest jako najbardziej podstawowy element strukturalistyczny w muzyce, odpowiadający motywowi, a więc jednocześnie zamykający się w sobie, tworzący kompletną i wyratytułowaną jednostkę. Najczęściej stanowi krótką progresję dźwięków, kilkunutową strukturę, powtarzającą się. W oczywisty sposób figurę odnosi się do teorii *Gestalt* – jako rzecz sama w sobie musi mieć prymarny charakter, potrzebując jednocześnie elementu sekundarnego (tła). Od figury należy odróżnić figurację, raczej jako strukturę fakturalną, zarówno mogącą funkcjonować pierwszo-, ale i drugoplanowo – towarzyszącą (akompaniującą). Figura jednocześnie ma przypominać kształtkę (np. listwy sztukateryjne) w architekturze: jest „otwarta na obu końcach”, aby była nieskończenie powtarzalna, możliwa do dostosowania w określonym kontekście. Figura (figuracja) w dawnej muzyce stosowane jest do opisu (1) procedur ozdabiania melodii, a więc nadania mu ostatecznego i pełnego, a z drugiej strony zaimprovizowanego kształtu brzmieniowego, dopełnienia harmonicznego (czy wręcz dysonansowego rozchwiania) oraz ostatecznie – wyrazu; ale także w muzyce kościelnej (2) muzyki *figuraliter* – polifonicznej, koncertującej, „wirtuozowskiej”, „autorskiej”, w której kompozytor pokazuje swój kunszt, jako przeciwieństwa muzyki *choraliter* – homofonicznych akomaniamentów do melodii chorałowych, nastawionych na współdziałanie wykonawców profesjonalnych i kongregacji, a więc stanowiących dla kompozytora ograniczenie⁴⁸².

Z tego rozumienia wypływa szczególny typ figury – figury retorycznej – która jest z jednej strony figurą stylistyczną (strukturą wypowiedzi o ustalonym i skalsyfikowanym przez teorię stylu), a z drugiej „ozdobieniem” melodii przez nadanie jej sensu semantycznego, w zgodzie z elementami systemu konwencjonalnego. Figura retoryczna różni się od figury tym, że otrzymuje nadane znaczenie i sens pozamuzyczny, figura wykazuje sens wyłącznie muzyczny, co nie przeszkadza, by figury układać w struktury wyższego rzędu, które ten sens już wykazują. Sens figur retorycznych nie zasadza się w „ozdabianiu” czy przyporządkowaniu ich konkretnemu słowu (w muzyce wokalo-instrumentalnej), lecz kontekstowe kształtowanie całych konstelacji figur stanowiących łącznie jakiś komunikat.

Oczywista różnica (ale i podobieństwo) między figurą a gestem więc zasadza się w tym, iż gest jest strukturą kompleksową, wielowarstwową (i z przydanym mu odczytywanym na mocy reguł sensu komunikatu znaczącego dla odbiorcy), figura

⁴⁸² W. Drabkin, [hasła:] *Figure (i), (ii), (iii)*, [w:] *Music Groove Online*, op. cit.

zaś jednowymiarową (i co do zasady pozbawioną sensu, poza sensem muzycznym); mimo to posiadają cechę poddawania się dowolnemu modulowaniu, kształtowaniu w wymiarach (czasie i przestrzeni); gest może wykazywać cechę prymarności albo sekundarności (figura albo tło), figura zaś jest zawsze sekundarna (tło). Jednak zarówno figura, jak i gest stanowią element w pewnym sensie „podstawowy”, to znaczy kształtujący dzieło, nawet jeśli w hierarchii zdarzeń muzycznych danego momentu dzieła nie są elementami prymarnymi. Rozróżnienie pomiędzy gestem a figurą retoryczną przeprowadzam na osi faktu, iż figury retoryczne mają swój konwencjonalny katalog (słownik), gesty zaś posiadają swoje znaczenie kontekstualnie (pomijając fakt niechęci systematyzacyjnej). Wiele figur retorycznych zachowuje ikoniczny lub metaforyczny związek z treścią pozamuzyczną. Figury retoryczne są gestami, ale gesty niekoniecznie odwrotnie.

Przechodząc do pojęcia **kształtu** rozumianego wedle teorii psychologii *Gestalt* nie sposób wskazać, że wielokrotnie w niniejszym tekście (także i w akapicie powyżej) pozostawał on w ścisłym związku z gestem. Należy więc przypomnieć, że ideę gestu jako kategorii muzycznej i teorię *Gestalt* łączy przede wszystkim podejście głęboko humanistyczne i antropocentryczne. Spośród zasad, idei szkoły *Gestalt*⁴⁸³, wynikających z jej dorobku terapeutycznego, do muzyki przeniknęła jako metoda psychoakustyczna i koncepcja strukturalistyczna zasada figury i tła. W świetle tej koncepcji gesty mogą być odczytywane, badane i analizowane. Drugim ważnym punktem dorobku gestaltyzmu jest wskazanie potrzeby autoekspresji angażującej emocje i ciało⁴⁸⁴. Taka implementacja i postrzeganie funkcjonują silnie w muzyce ostatnich 30 lat, czym tłumaczyć można właśnie zainteresowanie gestem, jako struktury odwołującej się w równy sposób do sił fizycznych i psychicznych człowieka.

Z drugiej strony, *Gestalt* to nie jedyny aspekt kształtu w muzycznym sensie. Powszechne jest używanie sformułowań typu „kształt”, „kontur” w analizie muzycznej w odniesieniu do struktur skomplikowanych, złożonych, wielowątkowych, które trudno określić w ramach tradycyjnych metodologii (ale też i względnie „nowych”, jak analiza schenkerowska, w której co prawda funkcjonują pojęcia takie jak „praosnowa”, „pralinia” „figuracja”, ale jednocześnie występują intuicje procesowe, oraz obecności i rozbijania „rozkomponowywania” metastruktur w postaci warstw głębokiej, środkowej i powierzchniowej itp., co znacząco zbliża koncepcję do koncepcji gestu, pozostaje jednak w ramach tej metodologii przestrzeń na używanie nieostrych pojęć na zjawiska nieobjęte teorią, właśnie

⁴⁸³ np. zasada (1) dobrej kontynuacji, (2) domknięcia, (3) segmentacji teksturalnej, (4) podobieństwa, (5) bliskości, (6) wspólnego obszaru, (7) łączności, (8) paralelizmu, (9) symetrii, (10) figury i tła.

⁴⁸⁴ A. Kapusta, *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, s. 171.

jak „kształt”). Kształt jest więc określeniem raczej swobodnym (a więc niesystemowym). Jednak nie sposób odnieść wrażenia, że owo pojęcie stosowane jest w przeciwieństwie do gestu, jako jednostki podkreślającej pewien dynamizm, kształt zaś jest traktowany nieco jako struktura statyczna (pewna forma obrazu), jeśli nie wręcz geometryczna, notacyjna. Niczym **postawa**, rozumiana jako pewien statyczny układ, pozycja ciała, zatrzymana, zamrożona. W odniesieniu do kategorii gestu także funkcjonuje tego typu przyrównanie – sformułowane przez Hattena, w którym postawa jest rozumiana jako „gest «pod fermatą» – zatrzymany ruch zawierający w sobie nadal energię lub afekt, jako «rezonans», „wybrzmienie» reprezentacji”⁴⁸⁵.

Nie sposób się nie odnieść także do problemu **tematu**, a więc tematyczności gestu lub zgestykulowania tematu. Riemann wskazuje temat, jako strukturę w pełni rozwiniętą (posiadającą swój wyraźny początek i zakończenie) o pierwszoplanowej, podstawowej roli, która wyraża się przez to, że w toku przebiegu utworu jest on przetwarzany. Poprzez owe przetworzenia i rolę w dramaturgii ujawnia się jego sens, także semantyczny i ekspresyjny. Nawet, gdy tematem przestały być melodie systemu dur-moll, jednostki tematyczne były chociażby (przez Schönberga) nazywane jako *Grundgestalt*, a ich wzorce transformowane w zgodzie z klasycznymi zasadami – inwersji, raka, augmentacji, dyminucji, zmian metrum itp.

Dostrzegając te konotacje odniósł się do problemu relacji tematu i gestu Hatten, wskazując, że gest sam w sobie może spełniać funkcję tematyczną. Jednak zasadniczą różnicą jest to, że rozwój gestu nie wynika wyłącznie z możliwości rzemiosła kompozytorskiego i właściwych mu przetworzeń, ale rozwijania jego gestycznego (tzn. afektywnego i czasowego) oraz dorozumianego ekspresyjnego znaczenia. Gesty, podobnie jak tematy, można wywnioskować i ustalić ich charakter bez potrzeby wykonania, poprzez intelektualną analizę (np. partytury)⁴⁸⁶.

Na marginesie dotychczasowych rozważań, należy dodać jeszcze jeden element do komparacji między gestem a innymi znanymi teorii muzyki sformułowaniami. Jest nim **maniera wykonawcza**. Celny opis tego zjawiska (choć niestety traktowany przez autorkę jako centralna oś rozumienia gestu muzycznego) dała Maria Szyszkowska:

„Gest może być przejawem indywidualności wykonawcy. Gest może być – chce być – odwołaniem się do widza-słuchacza poprzez założenie jego obecności. Dokonuje się to przez wypełnienie przestrzeni dźwiękiem, ale również np. przez przełamywanie przyzwyczajzeń odbiorców. Gest może powstać mimowolnie, dopełniając wykonanie,

⁴⁸⁵ R. S. Hatten, *Musical Gesture Lecture 2: "Embodying Sound: The Role of Semiotics"*, op. cit.

⁴⁸⁶ R. S. Hatten, *a Theory of Virtual Agency*, op. cit., s. 10.

zaś ekspresyjność gestu często bazuje na takiej mimowolności. Gest ekspresyjny jest równie często gestem indywidualnym, wpływającym z własnego stylu, upodobań czy przyzwyczajień wykonawcy, co odnajdywanym w dziele elementem zaskakującym słuchacza, będącym czymś pomiędzy muzyką jako materiałem a muzyką jako celowym zorganizowaniem dźwięku⁴⁸⁷.

Jest więc to z jednej strony pewna poza, zawierająca w sobie i poprzez którą artysta-wykonawca może wyrazić *élan vital* tego, co wykonał, manierę, indywidualny styl, wzmóc ekspresję i swoją interpretację. Tradycja tak pojmowanego gestu dotyczy muzyków solowych i wyraża się, czy przejawia w takich czynnościach wykonawczych, jak np. zatrzymanie smyczka w powietrzu i powolne zdjęcie go po wirtuozowskim pasażu, albo kadencji, zatrzymanie rąk w powietrzu przez pianistę, *casus* Glenna Goulda (charakterystyczna poza i nucenie w czasie gry). W ten sposób, poprzez hiperbolizację swoich normalnych gestów wykonawczych muzyk-solista zaznacza, akcentuje swój indywidualizm i rolę jako interpretatora w dziele. Poboczne znaczenie ma funkcja komunikacyjna – np. jako sygnał synchronizacyjny dla dyrygenta, lub członków zespołu. Niektórzy komentatorzy zwracają uwagę na potrzebę wytworzenia sztafażu tego typu gestów dla nowej wirtuozerii (w kontekście nowych instrumentów lub solistycznych partii opartych na rozszerzonych technikach kompozytorskich), dla zaakcentowania ich wirtuozowskiej roli⁴⁸⁸.

Podobnego rodzaju pokrewnym zjawiskiem jest postrzeganie pewnych choreograficznych (wizualnych) wartości wykonawczych aspektów gry (np. widowiskowego typu tryli) jako gestu. Niektórzy kompozytorzy, tacy jak Hans Martin⁴⁸⁹ proponują, aby tak rozumiany gest muzyczny był stosowany jako ozdobnik i wizualne „wykończenie” fraz. Tego typu wizualno-choreograficzny gest jest stosowany jako osobna warstwa wizualna dzieła, mimo że sama struktura dzieła jest *stricte* dźwiękowa np. wizualno-fizyczne „odbijanie” gestów (uderzanie w korpusy, ustniki itp.) będące „cieniami” gestów dźwiękowych i gesty dźwiękowe jako „cienie” gestów wizualno-fizycznych (otwieranie klawesynu) w *Concerto. Re Maggiore* Kwiecińskiego czy gest zerwania ściany dźwięku i zamarcia w bezruchu (w postawie zamarcia) przez wykonawców w finale *Ad Matrem* Góreckiego.

⁴⁸⁷ M. Szyszkowska, *op. cit.*, s. 269.

⁴⁸⁸ Zwrócił na to uwagę chociażby Wojciech Ziemowit Zych w kontekście solistów-klarncistów kontrabasowych w czasie dyskusji po swoim referacie, 8 listopada 2018 r. w czasie 12. Międzynarodowego Forum Kompozytorów w Poznaniu *Kompozytor a wykonawca. Relacje, inspiracje, kreacje*.

⁴⁸⁹ H. Martin, *Thèse au concours*, s. 22 i 26, [praca niepublikowana].

3.11. Podsumowanie – *longue dureé* gestu w muzyce

Z tej teoretycznej perspektywy można więc w tym momencie dokonać przeglądu *longue dureé* historii muzyki, w którym idea gestu muzycznego mogła znajdować swoje załączki, by nie powiedzieć pierwowzory, czy wręcz pełnoprawne urzeczywistnienia. Nazywam je gestami mając świadomość, że takie ich określanie może grozić posądzeniem o postawę ahistoryczną, albo wzbudzać kontrowersje nomenklaturowe. Z drugiej strony celem niniejszej pracy jest wyeksplikowanie, że co najmniej historia muzyki kompozytorskiej od Frescobaldiego, czy odkryć harmonicznym Rameau i towarzyszącej im szerokiej dyskusji na temat fenomenów akustycznych (uchwyconych w refleksji Herdera jako monad) jest historią próby generowania syntetycznych ukształtowań dźwiękowych, o własnej ruchliwości, celowości i znaczeniu, z jednej strony zobiektywizowane (doświadczenie zmysłów dostępne wszystkim ludziom), z drugiej subiektywne (doświadczenia własne, szczególnie życiowe, kontekstowe, refleksyjne), które niemożliwe jest do uchwycenia wprost przy „rozbiorze” dzieła na drobniejsze części.

Intuicje te można znaleźć już w kolebce zachodniego kręgu cywilizacyjnego, muzyce greckiej, która choć słabo nam znana w formie dźwiękowej, jest znana bardzo dobrze teoretycznie (wspomniani już Platon i Arystoteles), a której najbardziej wyrazisty trzon stanowią style i gatunki synkretyczne: dramaty, w relacji słowa, performatywności aktorów i dźwięków poszukujące ucieleśnienia *kátharsis*; czy *choreía*, jako przykład zrównania ćwiczeń fizycznych, słów i struktur dźwiękowych, w osiąganiu muzyczno-ruchowej jedni (nie bez powodu *choreía* będą określane jako trójjedyny stosunek naśladownictwa stanów wewnętrznych podmiotu a muzyczną „całością”). Można też doszukiwać się podobnych do *choreía* styli jako jej ideowych kontynuatorów poprzez wieki, aż do czasów współczesnych (muzyka wojskowa, *Verbunkos*, pieśni pracy⁴⁹⁰). W końcu wymienić też wypada nurty, w których centrum postawione jest czerpanie uzdrawiającej przyjemności z muzyki (kalokagatycznie zarówno dla ciała, jak i ducha): *musique d'aublement* (z ideowymi kontynuatorami w postaci *Farstuhlmusik*, czy inaczej *Muzak*), *ambient*, *rave*, *deep listening* (Pauline Oliveros), eksperymentalne rytuały muzyczne Corneliusa Cardew, 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 w Indonezyjskim gamelanie, w którym gest dźwiękowy, wykonawczy jest

⁴⁹⁰ K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Lipsk, Berlin, 1902.

równoznaczny z pozycją w społeczeństwie. Gesty w europejskim średniowieczu i nowożytności można odnaleźć w śpiewie gregoriańskim, w swej teorii (ze wszystkimi zastrzeżeniami poczynionymi w rozdziale 2.8.) 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 trójjedynego *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 wykręcenie ciała i poszukiwanie „naturalności” form, rozumianej jako odstępianie 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 strategii semantyzacji, wizualizacji i performatyzacji (teatralizacji) korzystać będą przede wszystkim z repertuaru gestów muzycznych. Nie sposób także nie uwzględniać muzyk rytualnych, w których rytuał jako swoisty teatr obrzędowy staje się jednocześnie przestrzenią dla doświadczeń metafizycznych: tu szczególnie *The Great Learning* Comeliusa Cardew, czy *Inori* Stockhausena. Nie mogę nie wspomnieć, o artystach tej rangi, co Bedrossian, Zielińska, Katarzyna Taborowska czy Wielecki.

Pochylić się trzeba także nad problemem transformacji zewnętrznego w muzyczne, a więc nurtu *mímēsis*, adekwatnej ekspresji zakorzenionej w rzeczywistości⁴⁹¹, często z konieczności łączonego z rolą znaku w muzyce w ogóle, w tym szczególnie nad manierystycznym (choć obecnym w muzyce dużo wcześniej) postulatem *imitazione nella natura*, z jego najpierwotniejszymi realizacjami, takimi jak sardyński śpiew *a tenore*, czy śpiew gardłowy inuitów, z jego późniejszymi adaptacjami (u twórców tej rangi co Beethoven, Gustav Mahler i Claude Debussy) oraz osobnym i przeciwnym mimetyzmowi rozumieniem siatki pojęć – takich jak *conchetto* i *disegno*⁴⁹² – 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, dlatego można się przyglądać konceptom na równej płaszczyźnie, zarówno u Brahmsa, Antona Brucknera czy Wagnera, urzeczywistnianym w ruchu dźwięków

⁴⁹¹ K. Moraczewski, *Muzyka jako dziedzina...*, op. cit., s. 131.

⁴⁹² Szerzej: K. Stępień-Kutera, *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*, [w:] *Res facta nova*, 9 (18), 2007.

jako gesty muzyczne. Szczególny przypadek mimetyzmu form, barw i dramaturgii obrazów tłumaczonych na muzyczne nosi twórczość Marty Ptaszyńskiej, czy *mimetyzm* otaczającego, współczesnego świata u Anny Zawadzkiej-Gołosz, Moniki Kędziory, *mimetyzm* technologii (w postaci huku fabryk) w sławetnym *Boléro* Maurice'a Ravela oraz *Fabryce 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; oraz typologizowaniu zjawisk brzmieniowych w muzyce konkretnej Schaeffera, czy jej reinterpretacji na grunt muzyki akustycznej, muzyce konkretnej instrumentalnej Lachenmanna. Poszukiwania syntetycznych struktur dźwiękowych jako prawzorów gestów doszukuję się także w koncepcjach *Klangfarbenmelodie* Schönberga, oraz pokrewnej *Chronochromie* Messiaena, czy serializmie, rozumianemu przeze mnie jako systemowemu określeniu reguł generowania wyjątkowych, syntetycznych struktur brzmieniowych jako zestawienia wielu parametrów. Eksperyment w pewien sposób nieudany (ze względu na zignorowanie gramatyk słuchania), ale jego doświadczenia dały podstawę dla koncepcji syntezy instrumentalnej u spekralistów czy niektórych kompozytorów dziś tworzących: Bryan Ferneyhough (*new complexity*), Artur Kroschel (technika rozbijania początku). Troska o ów dźwięk syntetyczny płynnie prowadzący do zagadnień gestu znajduję u twórców tej rangi co Nono, Grisey, 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 i surkonwencjonalnej. W tym sensie Bachowska fuga z *Ofiary Muzycznej* na temat królewski, autocytat tematu-niespodzianki z *94. Symfonii w Arii Wesołego Wieśniaka z Wiosny (4 Pory roku)* Josepha Haydna, autocytat z pieśni o *Tod, wie bitter bist du* i szereg innych cytatów oraz nawiązań z innych twórców w *4. Symfonii* Brahmsa, skomponowanie przez Mykietyna *Ursatz 3 for 13* w stylu bachowskiej inwencji 2-głosowej, 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 również: Szymański, Adámek, Kwieciński, Filidei, Harvey.

Na koniec nie sposób nie wspomnieć o przestrzennym ucieleśnieniu gestów, obecnym już w dźwięku krążącym w synagogałnych technikach dialogicznych, topofoniach szkoły weneckiej; 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 Krzysztofa Pendereckiego; by na Antona Weberna punktualizmie zakończyć. Przegląd przestrzenny wypada zamknąć wspomnieniem zupełnie współczesnych i zupełnie kompleksowych koncepcji elektroakustycznych utworów ambisonicznych czy akustycznej ich implementacji w koncepcji *Klangraumenmelodie* Zycha. Zupełnie nową jakość gestów zapewnia stosowanie paradygmatu CAC.

Aby dopełnić obrazu, należałoby oczywiście wskazać także formę psychologiczną, czy łańcuchowe formy u Lutosławskiego; minimalistyczne czy redukcjonistyczne zwinięcie dramaturgii do „wewnątrz” siebie u Góreckiego, Reicha, czy Ustwolskaji (u tej ostatniej objawione wręcz kontrolą stroju wykonawcy); unistyczne, możliwe do uchwycenia niemal *in icto oculi* procesy ruchów i trwał u Zygmunta Krauzego (w tym też odkrycie ponowne radości ze spontaniczności tworzenia⁴⁹³), wyraźne wyodrębnienie „ty” słuchającego (znanego z imienia, nazwiska i przyczyny wskazania go kompozytorskimi palcami) w sławetnej performatywnej 45. *Symfonii fis-moll „Abschieds-Symphonie”* Haydna; zdolność przekucia na ruch muzyczny nastroju i intensywności nieomal (auto)erotycznej w 4. *Symfonii „Concertante”* Karola Szymanowskiego; synkretyczne *Symfonia Syren* Arsenija Aavramowa i *Beef Kohlrahi Cantata* Andrei Szigetvári; by nie wspomnieć –*Boléro* Kreidlera wymuszającego na percepcji słuchających dopowiadania sobie tego, czego w utworze zabrakło (melodii); Steen-Andersena zestawiającego w kalejdoskopowe formy rzeczywiste i wirtualne układy zespołów w swoim *Triu*; ustanowienia liczenia jako dramaturgii utworu w *Trzystu* Zielińskiej; czy boulezowskie formy otwarte upodmiotawiające wykonawcę przez przyznanie mu gestu wyboru.

Jakież jest to *longue durée*? Można powiedzieć, że jest ono bardzo bogate i obfite, jak na fakt, że proces krystalizacji gestu z dużo bardziej rozproszonych kategorii w jawnie zmanifestowaną przypada dopiero na schyłek XX wieku (choć nie można zignorować chociażby przywołanego już dużo wcześniejszego Frescobaldiego). Gest muzyczny na pewno pojawia się najwyraziściej jako rama twórczości Griseya: w partyturze *Partiels* (1975), który osobiście uważam za pierwszy kanoniczny utwór wprost gestyczny (nazwany tak z intencji kompozytora, piszącego w legendzie o gestach oddechu-przytrzymania-wydechu) oraz w *L'icône paradoxale (Hommage à Piero della Francesca)* (1992-94)

⁴⁹³ Cf. K. Szwajgier, *Obrazy dźwiękowe...*, op. cit., s. 32 i d.

tenże wprowadza nowe rozumienia transformacji gestów, z wydawałoby się bardzo odległych systemów semiotycznych (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., dekadzie moich narodzin i dzieciństwa.

Dlaczego nie można powiedzieć, żeby manifestacyjne ogłoszenie światu gestu w latach 70. ubiegłego wieku jako kategorii było zwrotem w muzyce? Otóż dlatego, że i sam Grisey z jednej strony wcale nie jest pewny w nomenklaturze (dialektyka *Gestalt* – gest), a z drugiej strony – nie ukrywa się wcale z tym, że dokonuje 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 wcześniejszych stanowisk: jak chociażby Hectora Berlioz (który w swym słynnym traktacie o instrumentacji zachęca do „zakomponowywania” syntetycznego dźwięku); *Klangfarbenmelodie* czy *Chronochromie*. Musi mu być znana psychologiczna forma Lutosławskiego czy *Formelkomposition* Stockhausena (które się samonarzucają jako pewne matryce myślenia o formie, dramaturgii jako „mikroskopie”, „kamerze” czasów i spektrów), ale i performatyzacja płynąca z teatru instrumentalnego.

Ze względu na założenia gestu (w tym postulat nieświadomości kompozytorskiej, konwalidowanej przez świadomość odbiorcy) jestem przekonany, że stosowanie pojęcia jest właściwe i konieczne nie tylko względem struktur „problematycznych”, których nie można opisać inaczej, nie używając dawnej nomenklatury (choć szacownej i doprowadzonej do perfekcji, jednak pomijającej pewne aspekty, które z gesturalnej perspektywy wydają się być kluczowe).

Dlatego nie uważam, że używanie pojęcia z mocą wsteczną (w historii) i względem obcych nam kręgów kulturowych byłoby niewłaściwe, pozbawione umocowania kulturowego czy historycznego. Sądzę, że w niniejszej pracy ukazałem, 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 „tłumaczeń” poza sam system dźwiękowy) sięga co najmniej czasów Platona i Arystotelesa, symbolicznego momentu kształtowania się odrębności i świadomości europejskiej cywilizacji, a być może sięga dużo wcześniej oraz innych kręgów cywilizacyjnych (Pitagoras w Indiach). Dopóki gest muzyczny uwzględnia przede wszystkim komunikatywność ucieleśnionego poznania (czy inne kognitywne kategorie), dopóty jest stosowalny względem każdego człowieka, w każdym czasie i przestrzeni globu.

Gdy rozumienie gestu zawęża się, wymagając naturalizacji kategorii kulturowych czy enkulturacji – zawęża się też krąg odbiorców w czasie i proveniencji, a za tym uniwersalności 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 i tej „obcej” – pochodzącej z innych kręgów cywilizacyjnych. Jest to w pewnym sensie jednocześnie możliwość „korekty”, „reinterpretacji” o dotąd ignorowany lub pokrętnie uwzględniany aspekt twórczości już znanej, a jednocześnie otwarcie na zupełnie nowe horyzonty badawcze (szczególnie etnomuzykologiczne i kognitywistyczne). Konsekwencje powszechniejszego przyjęcia i rozwijania dialektyki gestu wydają się rysować przytłaczająco owocne oraz zachęcające do świeżego spojrzenia badawczego. Moje entuzjastyczne nastawienie wynika z głębokiego wewnętrznego przekonania, że gest muzyczny naprawdę może być percepcyjno-pojęciową kładką ponad licznymi kontradycjami narosłymi w kulturze i między kulturami.

4. Uchwycić gest – przypadek *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta

Przy tak rozbudowanym, wielowątkowym materiale dogmatycznym, 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 wynika z jednej strony z przyjęcia, wzorem Herdera, postawy bardzo ludzkiej, antykatalogowej, podważającej pierwszeństwo mocy wiążącej językowych, semiotycznych i kulturowych „kaftanów bezpieczeństwa” oraz zachęcających do przyjęcia ontologii relacyjnych, skierowanych na doświadczenia psychofizyczne, zmysłowe jest przeciwstawiany stanowisku, że wszystko, co może być postrzegane poprzez myśl, transformowane jest w systemy semiotyczne. Jak więc badać gest? Przede wszystkim urzeczywistnić 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 procesy kognitywne (ucieleśnione poznanie) przeciwstawiane tym kulturowym zdają się świadczyć na korzyść uniwersalizmu stosowania gestu – zarówno do muzyki dawnej, jak i najnowszej; muzyki zachodniego kręgu cywilizacyjnego, jak i muzyki nie-zachodnich kręgów cywilizacyjnych.

„Łatwym”, jak sądzę, byłoby „brać na warsztat” w tym analitycznym rozdziale utwory kompozytorów, którzy wprost określili siebie jako kompozytorów „gesturalnych” czy chociaż używali intensywnie tego pojęcia w kontekście swojej sztuki (nierzadko je dookreślając, stosując własne warianty rozumienia, oraz prezentując wyrafinowane, wyraziste wizje ich stosowania; należałoby wymienić artystów takich jak Grisey, Sciarrino, Billione, Filidei, Adámek, Kwieciński, Zych, Wielecki, Zielińska i wielu, wielu innych). **Działanie takie rozumiałbym jako potwierdzanie potwierzonego.** Walorem takiej pracy co prawda byłoby ukazanie wytworzonych relacji i kontekstów, oraz ocena jakości, kompleksowości czy innowacyjności podejścia. Z drugiej strony poznawczo nie uzasadniałaby szerokiego stosowania dialektyki gestów.

Pewną nową jakością (której nie dostrzegłem do tej pory w powszechniejszym obiegu) stanowiłoby analizowanie i interpretowanie utworów kompozytorów generacji średniej (późnych lat 70. i całych 80. ubiegłego wieku) i młodej (lat 90. ubiegłego wieku i początku wieku obecnego), dla których zarówno performatywne aspekty dzieła, intermedialne, czy relacyjne są „przyswojone” i stanowią swoisty „chleb” powszedni (by nie wspomnieć w polskim środowisku Karola Nepelskiego, Piotra Peszata, Pawła Malinowskiego, Moniki Szpyrki, Teoniki Rożynek, Mateusza Śmigasiewicza, Wojtka Blecharza, Śniady itd.). w tym ostatnim zakresie wydaje się wręcz niemożliwe, a przynajmniej znacząco ograniczające, ujawnienie właściwego sensu ich dzieł, przy analizie i interpretacji z pominięciem uwzględnienia jakiegokolwiek aspektu gestu muzycznego. Mimo ponętności takiego ujęcia jako *novum*, pierwszego ujęcia i obserwacji niejako rodzących się na naszych oczach wspólnot znaczeń, technik przy zachowaniu indywidualizmu twórczego, nadal byłoby to, w moim przekonaniu, potwierdzeniem potwierzonego.

Dlatego nie uważam za celowe i zbieżne z postawionym zestawem celów badawczych dokonywać szczegółowej analizy *visibillium et invisibillium*, mojego spektaklu dźwiękowego, któremu niniejszy opis towarzyszy. Zarówno z tego powodu, że gest jest paradygmatem jego powstawania, z czego by wynikała więc „stosunkowa łatwość” ujawnienia tego rodzaju powiązań. Z czysto praktycznej strony ujmując, jest to jednak 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** „pokazu” możliwości (jak sądzę, taką eksplicytną lakoniczność osiągnąłem w kontekstowym komentowaniu tekstu opisu wyimkami z utworu).

Jak pokaże właśnie otwierany rozdział, nawet analiza (wydawałoby się) autotelicznego, ascetycznego w strukturalnym sensie utworu (choć zarysowana postawa strukturalna jest ewidentnie silna i klarowna) jakim jest *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (*Cantus in Memory of Benjamin Britten*), w dodatku stosunkowo krótkiego (6 minut) i tak generuje wiele złożonych asocjacji. Choć zawęża pole widzenia (nie można znaleźć tu szerszych aspektów performatywnych chociażby), mimo wszystko ze względu na swoją radykalność ujęcia oraz krótki czas trwania (jednokierunkowość procesu, „nowelkowy” format) **jest eksplicytny** względem postawionego przeze mnie celu badawczego.

Z tego też względu wydaje się, że analiza przykładu nietypowego, nieoczywistego i na pierwszy rzut oka (i ucha) odległego od myślenia wprost gesturalnego, a przy tym wysoce przejrzystego (stąd być może mogącym spotkać się z zarzutem „łatwości”) jakim jest dzieło Arvo Pärta umożliwi choć częściowo zademonstrowanie uniwersalnych walorów gestu

jako paradygmatu analitycznego, oraz ujawni niedocenione być może walory ukryte w tym dziele.

4.1. Informacje podstawowe

Utwór został skomponowany na przełomie 1976 i 1977 r.⁴⁹⁴, oraz zrewidowany w 1980 i 2001⁴⁹⁵. 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, zdawałoby się dalece posuniętych różnic zarówno na poziomie estetycznym, filozoficznym, religijnym, społecznym i życiowym obu kompozytorów. W pewnym sensie nieziszczone nigdy spotkanie Pärta i Brittena (którego ten pierwszy miał głęboko żałować, ze względu na świadomość „odkrycia” Brittena dla siebie niedługo przed jego śmiercią) przypominać może nieziszczone spotkanie Bacha z Händlem – pobudzającym wyobraźnię z jednej strony potencjałem kontradyktoryjności przekonań czy postaw tak muzycznych, jak i życiowych obu gigantów, a z drugiej, jak się wydaje, wypełnionych szczerym zrozumieniem, podziwem i głębokim szacunkiem. Pärt stwierdził bowiem, że doświadcza w muzyce Brytyjczyka przejrzystości równej balladom de Machaut (który pozostaje nadal największym mistrzem dla Pärta) i jest to wartość, której sam poszukuje. Ta klarowność, przejrzystość jako odrębna wartość zdaje się być naczelną ideą przyjętą w tym utworze (i kolejnych, wyrażanych wszakże myśleniem i techniką *tintinnabuli*), co poświadcza 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?”⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Pierwotnie pod tytułem: *Cantus Benjamin Britteni mälestuseks*.

⁴⁹⁵ Wśród zmian: redakcja tytułu (*Cantus in Memory of Benjamin Britten*), zmiana dopisku przy altówkach z *solii* (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. *vni i* – linia M, 2. *vni 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.

⁴⁹⁶ E. Restagno, L. Brauneiss, S. Kareda, A. Pärt, *Arvo Pärt in Conversation*, Londyn, 2012, s. 39.

Stała się ona 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 kompozytora⁴⁹⁷. Jedynym wyraźnie wyodrębnionym elementem semantyzacji zastosowanej w tym utworze jest tytuł, wskazujący z jednej strony na oczywisty *hommage*, ale także swoistą autorefleksję o przyjętym kierunku twórczym, inspirowanym (czy raczej odnajdywanym na inny sposób w) dorobkiem Brittena. Drugim zasobem semantycznym, na który wskazuje tytuł dzieła jest charakterystyczna introwertyczna ekspresyjność dzieła (być może wskazująca na autoekspresyjność twórcy), elegijność nastroju, oraz swoistego rodzaju intensywność zmysłową procesów dźwiękowych. Trzecim zaś jest słowo *Cantus*, które omówię później.

Utwór zaliczany jest do wczesnej, choć już ukształtowanej fazy minimalistycznej oraz stosowania *tintinnabuli*, którego zasady są wyraźnie skryształizowane w tej artystycznej implementacji, zrealizowane z finezją, swobodą i żelazną logiką, a można nawet pokusić się o stwierdzenie, że ta realizacja jest realizacją wzorcową, mogącą wskazywać na potencjalny charakter utworu jako arcydzieła. Można więc skonkludować, 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 postawy życiowej kompozytora, znajdującej potwierdzenie w postawie twórczej – radykalizmie.

4.2. Ruch-Akcja-Znaczenie w utworze

Struktura tego podrozdziału odnosi się do triady warstw gestu Godøya, pokrywającej się z triadą Tomaszewskiego⁴⁹⁸ (i innymi, po wielokroć wymienianymi w tej pracy), określającą warstwy interpretacji dzieła muzycznego. Od tej ostatniej zapożyczam kolejność omawiania poszczególnych elementów triady oraz integralną perspektywę utworu. Od Godøya zapożyczam kolejność dokonywania czynności (poziomów) badawczych,

⁴⁹⁷ za komentarz wskazany w paryturze wydanej przez Universal Edition służą przytaczane w niejszej pracy cytaty wypowiedzi kompozytora i jego małżonki z książki *Arvo Pärt in Conversation*.

⁴⁹⁸ 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.

a od innych autorów wyróżnianie funkcji, opisy morfologii, dramaturgii *etc.* Ostatnią czynnością jest wyróżnienie hierarchii gestów na poziomie dostawania *GTTM* przez Roya i typologii smalleyowskich oraz przeprowadzenie interpretacji semantycznej.

Osią tego podrozdziału jest więc Ruch jako reprezentacja wszelkich obiektywnie mierzalnych i opisywalnych systemowo (gramatycznie) elementów. Przez Akcję rozumie się próbę opisaną aktywizacji zsubiektywizowanego mentalnego doświadczenia odbiorcy percepcyjnych wartości gestów w utworze i ich jakości, w celu uchwycenia dążeń poprzez swój ruch i jego właściwości do realizacji jakiegoś „celu” (interpretację psychoakustyczną). Ostatnim elementem jest Znaczenie jako reprezentacja wszelkich zobiiektywizowanych systemowo indywidualnie postrzegalnych elementów, powodujących mentalną aktywizację doświadczenia odbiorcy semiotycznie i kulturowo (wedle ustalonych słowników).

4.2.1. Ruch

Utwór zdradza cechy właściwego hesychirycznego stylu Pärta, utrzymany jest (1) w charakterystycznej technice *tintinnabuli* (na poziomie harmonicznym, oraz kontrapunktycznym) wywodzonej z obserwacji psychoakustycznych spektralnych właściwości rezonansu i dudnień – nie jako punktów wyjścia i dojścia, ale stale, konsekwentnie, precyzyjnie budowanych napięć i odprężeń, dla których oczywistym skojarzeniem jest brzmienie dzwonów – oraz (2) w strukturze kanonu *in prolatio* (kanonu menzurального, czy proporcjonalnego; na poziomie horyzontalnym, organizacji czasowej), opartym na zestawieniu kanonicznie kilku warstw w różnych prędkościach. Ze względu na rygorystyczne zasady obu technik, prowadzących nieomal do wykluczenia obecności elementów swobodnych, wynikających z „muzykalności” kompozytora, a nie wyłącznie prekomponowanych; a także, *nomen-omen* osiągnięcia przejrzystości konstruowanych w wyniku operacji przy pomocy tych technik warstw i struktur dźwiękowych, należy z uznaniem przyjąć, że cel ten kompozytor osiąga.

Utwór zawarty w 108 taktach, w jednej części, o jednolitej, monolitycznej formie, przeznaczony jest na orkiestrę smyczkową (raczej symfoniczną, niż kameralną), wraz z jednym dzwonem *a*. Czas trwania kompozytor określa jako około 6', chociaż praktyka wykonawcza oscyluje pomiędzy 5'30 a nawet 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 słuchowo odbieranej 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 trochaiczny i jambiczny: wartość dłuższa-krótsza (półnuta-ćwierćnuta) z różnymi układami akcentów.

Kanon *in prolatio* przeprowadzony w orkiestrze smyczkowej jest jednym z dwu najwyrazistszych procesów 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, opartym na dźwiękach triady finalistowej: akordu a-moll) – odpowiadających każdej z grup orkiestry smyczkowej: skrzypcom I, skrzypcom II, altówkom (to jedyna warstwa pozbawiona kontrapunktu linii T, Hiller z tego względu oraz dopisku *sole* określi warstwę altówek jako najbardziej subiektywną w dziele⁴⁹⁹), wiolonczelom (w t. 54 podlegają podziałowi: połowa wspiera linię M altówek, druga połowa realizuje własną linię M i T) i kontrabasom.

Faktura owego kanonu skonstruowana jest tak, iż każda warstwa (licząc od skrzypiec I i zmierzając ku kontrabasom) jest wprowadzana o oktawę niżej oraz dwukrotnie wydłużona względem poprzedzającej – w ten sposób warstwa kontrabasów jest szesnastokrotnie wydłużona względem inicjalnych skrzypiec I.

W utworze nie zastosowano innych niż standardowe techniki wykonawcze. Jedyną odmianą jest zastosowanie w partii skrzypiec i tłumików (być może ze względów technicznych, aby „ukryć” ewentualne mankamenty wykonania niewygodnego, wysokiego skoku przy kolejnych powtórzeniach; albo z powodów czysto estetycznych, ekspresyjnych, brzmieniowych).

Drugim wyrazistym procesem utworu jest konstrukcja głosu warstw kanonicznych (linia M). Jest ona w zasadzie autoreprodukcyjnym pochodem skalowym, o rysie linearnie opadającym. Autoreprodukcyjność rozumiem w tym znaczeniu, iż ów pochod „rozszerza się” przy każdym kolejnym powtórzeniu o kolejny stopień, przy zachowaniu jego *finalisa*, dźwięku, od którego się zaczyna i do którego (ostatecznie) dąży. Owe powtórzenia,

⁴⁹⁹ P. Hiller, *Arvo Pärt*, Oxford, 1997, s. 103.

wynikające z matematycznego przeliczenia rytmów, grupowane są po dwa, w których *finalis* przypada na dłuższą wartość nutową (trochej), oraz po dwa, w których *finalis* przypada na krótszą wartość nutową (jamb).

Partia dzwonu stanowi odrębną, samodzielną horyzontalną warstwę względem partii orkiestry smyczkowej (dualizm partii), nie pozostającą w relacji kanonicznej – oparta jest ona na pojedynczych uderzeniach w dzwon. Cykle te składają się z trzech uderzeń, każde uderzenie interpolowane jest całym taktem pauzy; cykle zgrupowane są w 11 segmentach oddzielonych od siebie 3 taktami pauzy; w partyturowym nr. 13 partia dzwonu zostaje wstrzymana (na 21 taktów).

Jedynym elementem zdającym się być nieokreślonym wcześniej prekomponowanym schematem (nie mogę stwierdzić inaczej, nie mając dostępu do szkiców kompozytora i nie mogąc tego zweryfikować) jest struktura dynamiczna utworu, regulowana kontekstowo, być może spontanicznie, „muzykalnie”, „na ucho”, bez ustalonego porządku, nierzadko niezgodnie z postrzeganiem na pierwszy rzut oka sensem muzycznym (zmiana dynamiki na wyższy stopień w kontabasach w t. 28, w t. 52 przypadająca na koniec frazy czy w t. 39 w skrzypcach i przypadająca w połowie frazy). Makroplan dynamiki wykazuje cechę narastania od *ppp* do *fff*. Efekt wzmocniony jest wprowadzeniem 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 (długo wytrzymywany akord a-moll) utworu jest jego zakończenie.

Utwór rozpoczyna się cyklem trzykrotnego uderzenia w dzwon (*up-beat*, nie przypadającym na mocną miarę taktu), po którym w t. 7 wprowadzony zostaje kanon *in prolatio* (również *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 więc wchodzi po 7,5 taktach od wprowadzenia kanonu). Każdy „obrót” autoreprodukcyjnego pochodzenia jest powtórzony: *vn I* 21-krotnie, *vn II* 16-krotnie, *vle* 12-krotnie, *vc* 9-krotnie, *cb* 6-krotnie. Po zakończeniu „obrotów” poszczególne warstwy „zamrażają” kolejne składniki akordu a-moll (w takiej samej kolejności, jak były wprowadzane jako odrębne warstwy kanonu).

Utwór kończy zerwanie przez orkiestrę smyczkową długo wytrzymywanego akordu a-moll (dynamika *fff*), z jednoczesnym cichym uderzeniem w dzwon (*pp*). Poprzez ten zabieg osiągnięty jest efekt zatarcia słyszalności momentu wzbudzenia dzwonu, a jedynym słyszalnym dźwiękiem po „zerwaniu” smyczków jest rezonans, wybrzmienie dzwonu, zaś przy uważnym wysłuchaniu (lub bardzo dobrej realizacji nagrania) 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 (np. aplikatura palcowania, smyczkowania, doboru pałek, środków dyrygenckich koniecznych do realizacji partytury itp.). Skądinąd nie uważam, aby *interpretatio cessat in claris*, wręcz przeciwnie – *omnia sunt interpretanda* – jednakże ze względów funkcjonalnych dostarczony obraz „techniczny” dzieła doraźnie powinien wystarczyć.

4.2.2. Akcja

Próba opisanie jakości syntetycznie rozumianych „bytów” w utworze (fragmentów, większych całości, a nawet całych procesów) dążących poprzez swój ruch i jego jakość do osiągnięcia swoiście rozumianego „celu”, jest zawsze elementem najbardziej subiektywnym, zagłębieniem do „wnętrza” swoich indywidualnych reakcji psychofizycznych, narażonym na „dyskusyjność” odczucia w intersubiektywnym odbiorze. Jest więc to już działanie w zasadzie interpretacyjne: intelektualne zidentyfikowanie i nazwanie zachodzących procesów.

Ze względu na inspirowaną Herderem niechęć systematyzacji, przedstawiam tu w sposób dość luźny (niezobowiązujący, a tym bardziej nie dogmatyczny), 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.

I. Obserwacja / introspekcja

Pierwsze pogładowe wysłuchanie utworu daje poczucie jednolitości procesu (płynnej gradacji dynamicznej), wyłaniającego się z ciszy i powracającego do ciszy. Mimo tej monolityczności można jednak wyróżnić pewne fazy procesowe:

- inicjacja procesu o charakterystyce statycznej (dzwon),
- inicjacja procesu o charakterystyce dynamicznej (smyczki),
- stabilizowanie procesu,
- ustabilizowanie procesu (kadencyjne, kulminacyjne),

- niespodziewane rozwiązanie procesu.

II. Metoda ilościowa/jakościowa⁵⁰⁰

Kolejne przesłuchania utworu dają uszczegółowienie „obrazu” dźwiękowego fazy, poprzez wyróżnienie klasy gestów podstawowych (w tym 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 interpelacji ciszą),
- gest-ruch smyczków (autoreprodukcyjny, w różnych perspektywach czasowych, punktowany [relacja długiej do krótkiej], ale prostoliniowy opadający),
- gest *arpeggia* („wykształcanie się” akordu a-moll, „zamrażanie *finalisów*”),
- gest *sostenuto* (wytrzymywania dźwięku, powstrzymywania rozwiązania),
- gest końcowy (złożony z dwóch prostszych: zerwania i rezonansu).

III. „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, jednocześnie kształtuje się 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 (przeźródło metaforyczna): przeprowadzenie kanonu w różnych perspektywach czasowych, zapewniające możliwość wsłuchania się w poszczególne warstwy (scena słuchowa Bregmana⁵⁰¹); ogólny obraz gęstości jako nieprzeźroczystej. Wrażenie to jest potęgowane

⁵⁰⁰ Metodę ilościową pomijam jako wyłuszczonej w sekcji dotyczącej analizy.

⁵⁰¹ Cf. A. S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, 1994.

przez „przebijanie się” *finalisów* kolejnych warstw z pewnym „trudem”, niejako w poprzek pozostałych warstw,

- przestrzeń spektralna (przestrzeń metaforyczna): procesowe pojawianie się *finalisów* i ich opadanie, z jednoczesnym zagospodarowaniem wszystkich pasm daje wrażenie budowania odrębnych, rozwijających się lokalnych planów przestrzennych (wysokościowych) w danym paśmie, a jednocześnie szerokiej przestrzeni globalnej (przestrzeni sumy procesów danych warstw – dającej wrażenie „oceanu”, „otchłani”). Ukształtowanie opadające ruchu od bardzo „wysokich” do bardzo „niskich” daje wrażenie metaforycznej modulacji (przejścia) przestrzennej⁵⁰²,
- wrażenie przestrzeni ze względu na barwę (przestrzeń metaforyczna): wprowadzenie tłumików we *vni i* – oprócz barwowego wrażenia „rozmycia”, „nierealności”, „zmatowienia” – nadaje swoistą „głębię” przestrzenną, wrażenie „odległości” (*da lontano*; jak filtr dolnoprzepustowy) względem pozostałych warstw (nieposiadających tłumików). Wrażenie to wzmacnia pierwszość prezentacji i wyraźna prędkościowa odmienność warstwy *vni i*, stąd słuchowe traktowanie jej odmiennie (jako figura, obiekt), niż pozostałych warstw (tło, cień obiektu, powidok). Drugie opisane tu wrażenie potwierdza skalowa w swej koncepcji strefowa teoria czasu⁵⁰³, stwierdzająca, że przy coraz większym skalowaniu czasu, na skutek limitów psychokognitywnych w percepcji dochodzi do kreacji nowej jakości – przymusowego niejako przeskoku do odbioru porządku wyższego rzędu,
- wrażenie różnych przestrzeni ze względu na barwę obsady: dźwięk dzwonu – jako zupełnie inny typ wzbudzenia, trwania i zamierania dźwięku niż w rodzinie smyczkowej – zawsze zdaje się akustycznie być osadzony „w innej przestrzeni”. Dlatego najistotniejszy gest w całym utworze, czyli gest końcowy, sam w sobie również daje wrażenie przestrzenności jako syntezy dwóch przeciwstawnych rodzin instrumentów;

(2) ruchu wirowego (gest *vortexu*):

- ruchliwość lokalnych warstw kanonicznych (dająca wrażenie zapadania się) zestawiana ze statycznością zarówno warstwy dzwonu, jak i generalnej warstwy smyczków (dającej wrażenie stagnacji w szerokiej przestrzeni) daje

⁵⁰² Cf. H. von Helmholtz, *op. cit.*

⁵⁰³ Teoria ta ufundowana jest na teorii oktawy czasowej Stockhausena oraz wysnuta na podstawie semiozy Peirce’a, obecna w intuicjach Griseya co do typologii czasów owadów(ptaków)-ludzi-wielorybów. Sformułowana i opisana teoretycznie przez Bielawskiego. Cf. L. Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze, op. cit.*; L. Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*, Kraków, 1976.

specyficzne ambiwalentne odczucie nieokreślonego, błędzącego, cyrkulacyjnego ruchu, rozciągliwego zapadania się w otchłań,

- redukcja pasm najwyższych w kierunku najniższych: wzmacnia to zanikanie („zamrażanie” na *finalisie*) szybszych warstw (skrzypce i, II), pozostałe dłuższe warstwy „powidokowe” (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, a czasem i muzycznego [np. t. 28 kontrabasy] uzasadnienia),
- autoreprodukcyjność ruchu w lokalnych warstwach zapewnia swoistą „niesynchroniczność”, „przypadkowość”, w której spotkanie „splotów” trajektorii prowadzi do coraz nowych „zestawień”. W tym sensie ruch wirowy za każdym razem jest taki sam (odczytana autoreprodukcyjność ruchu), jak i inny (sposstrzegane miejsca synchronizacji kontrapunktycznej). Nieskończona spirala (a może śruba?) przynosi nałożenie procesów w różnych fazach intensywności;

(3) narastania (gest akumulacji): wynika z ciągłego, liniowego, a jednocześnie rozproszonego w warstwach stopniowego wzmaganie dynamicznego (efekt płynnego *crescendo*), a jednocześnie wzmacniany artykulacją i ekspresją (*vibrato*). Narastanie zestawione z ruchem wirowym (przypadkowym) daje wrażenie sprzeczności, porządkowania chaosu;

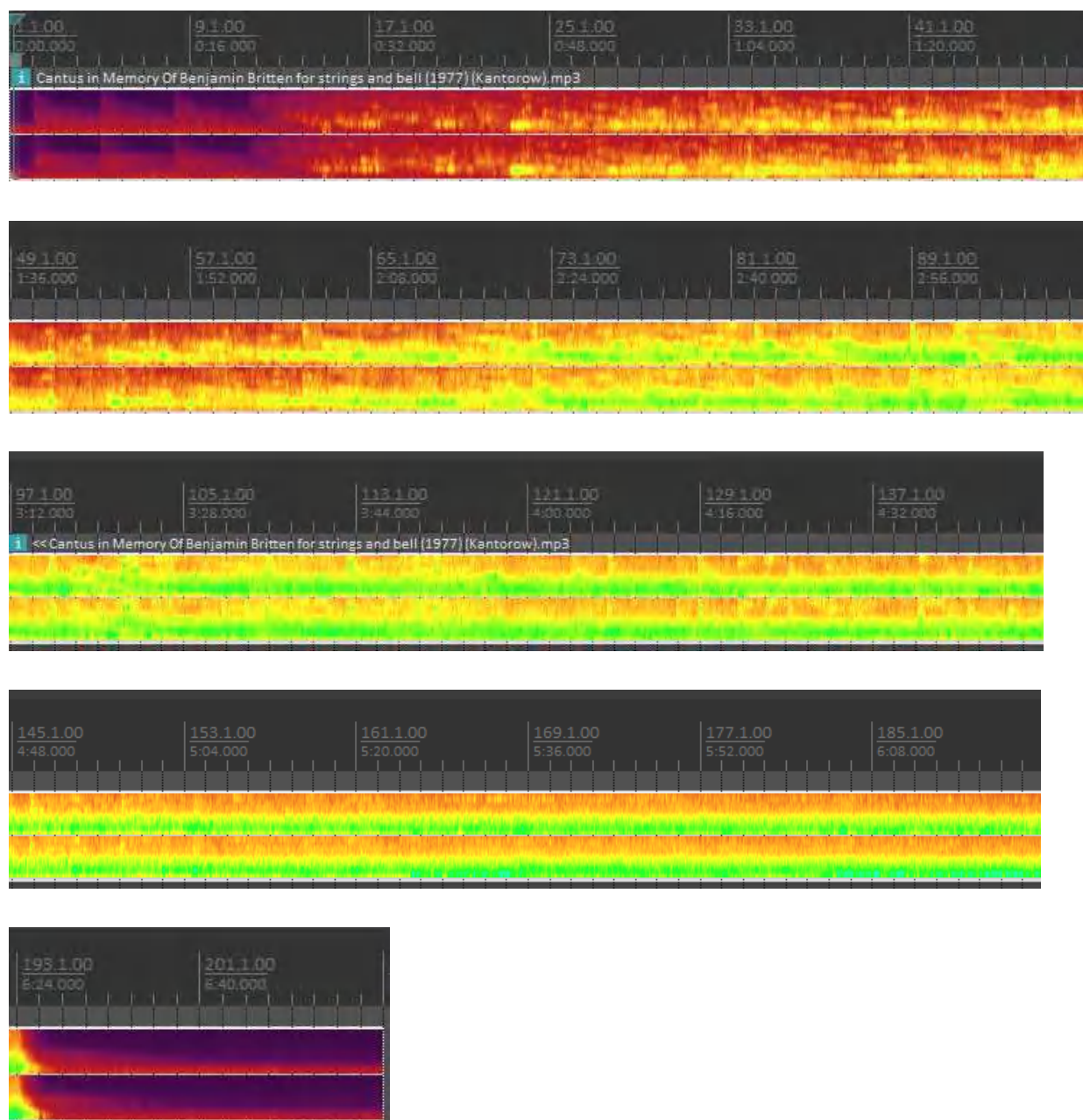
(4) stabilizowania i entropii: stabilizowanie się poprzez ustalanie silnego, statycznego centrum tonalnego w postaci akordu a-moll, entropia poprzez „zwodnicze” rozwiązanie i chaotyzm „splotów” kontrapunktycznych;

(5) napięcie-odprężenie:

- globalne: wyższego rzędu (narastanie dynamiki – napięcie, gest końcowy – odprężenie),
- lokalne: niższego rzędu (gest uderzenia w dzwonu przedłużany rezonans, autoreprodukcja – *finalisy* górne wywołują napięcie, linearny ruch opadający ku *finalisom* dolnym - odprężenie),
- wytwarzają się także na styku percepcyjnego spostrzegania struktur jako smalleyowsko rozumianych gestów i faktur: ciężenia ku statyczności,

pewności (niezawodności), niedookreśloności celowej odprężają, ciężenia ku dramatyczności, nieprzewidywalności, linearnemu wzrostowi wzbudzają napięcie.

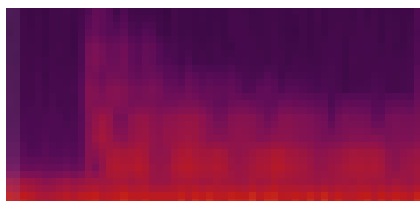
Oprócz deskrypcji doznań psychofizycznych, dobrze jest wesprzeć się zobjektywizowanym przedstawieniem ukształtowania energetyczno-spektralnego w czasie w postaci spektrogramu. Poniżej przedstawiony jest cały utwór:



Ryc. 65. Sonogram wykonania *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Wykonawcy: Tapiola Sinfonietta pod dyktando Jean-Jacques Kantorow [w:] *Summa*, 1997, CD⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Wszystkie spektrogramy na potrzeby niniejszej pracy zostały wygenerowane przez mnie w środowisku REAPER. Wszystkie spektrogramy powstały w oparciu o to samo nagranie, które uwzględnia także rycina 73.

Obraz sonogramu potwierdza percepcyjny odbiór o pięciu fazach utworu i ich charakterze. Jednocześnie pozwala na wizualną reprezentację brzmieniowych zjawisk, co będzie pomocne przy orzekaniu o gestach coraz wyższych rzędów. Spektrogram ujawnia pewne podobieństwa (postrzegane geometrycznie):



Ryc. 66. Gest dzwonu. *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (sonogram).

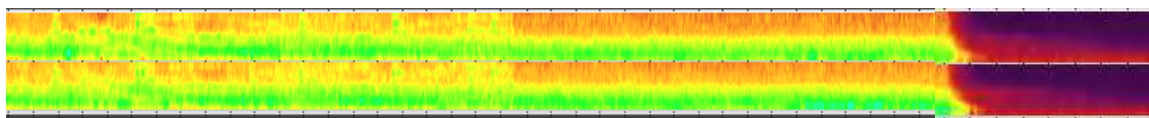
jest wizualną reprezentacją gestu dzwonu. Wyraźnie zauważalny trójkątny kształt odpowiadający smalleyowskiemu archetypowi *attack-decay*: uderzenie i zanikanie wyższych alikwotów do niższych



Ryc. 67. Gest końcowy. *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (sonogram).

jest wizualną reprezentacją gestu powidoku, również wyraźnie dostrzegalna archetypiczna konstrukcja *attack-decay*.

Ale:



Ryc. 68. Gesty *arpeggia*, *sostenuto* i końcowy (kompilacja). *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (sonogram).

jest kompilacją (skrótom) gestów *arpeggia* (akumulacja, stabilizowanie się poziomów energetycznych – kształt odwrotnego trójkąta, narastający a nie wybrzmiewający), *sostenuto* (stabilność, homeostaza) i 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 inne wykresy energii, masy. Podobnie dystynkcja *vni* i od pozostałych smyczków (znikających około 4') – od którego następuje wyraźny przeskok stabilizacji i jego dalsze ustabilizowanie się w gestach *arpeggio* i *sostenuto*.

Jak sądzę, konieczne jest w tym miejscu poczynienie zastrzeżenia. Gdyby „słuchowo” przyjrzeć się wymienionym gestom, wyróżniane są one ze względu na „dominowanie” w danej fazie oraz relację figura-tło. 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 (gest krystalizowania się a-moll można uznać za tożsamy z gestem skryzalizowanego a-moll w relacji obiekt-skutek, a więc oznaczania semiozy wyższego rzędu), podobnie 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 jest złożony z dwóch elementów: wzbudzenia dźwięku (uderzenia) i wybrzmienia. Odwrotny proces zachodzi w spostrzeganiu gestu-ruchu dzwonu: wyróżniam go zestawiając dwa elementy (uderzenie w dzwon i interpelację ciszą) jako jednorodną całość – w tym sensie całość należy „wyciągnąć przed nawias”, a gesty niższego rzędu przestają mieć istotne znaczenie (nie można powiedzieć, oprócz ukształtowania linii dzwonu, że utwór operuje w sposób istotny ciszą⁵⁰⁵).

Zestawienie gestów podstawowych (jednostkowych) wyglądałoby więc następująco:

- gesty dzwonu:
 - ruch dzwonu:
 - uderzenie w dzwon,
 - interpelacja ciszą,
 - gest końcowy:
 - zerwanie,
 - rezonans,
- ruch smyczków:
 - pojawianie się *finalisa*,
 - opadająca kontynuacja,
- gest akordu a-moll:
 - gest *arpeggia*,
 - gest *sostenuto*;

gesty złożone (ukształtowanie procesowe):

- napięcie-odprężenie,
- stabilizowanie i entropia,
- narastanie (akumulacja)-zerwanie⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Nie dotyczy to uwagi wskazanej we wcześniejszym etapie analizy, że wrażeniowo utwór wyłania się z ciszy i do ciszy powraca.

⁵⁰⁶ Zerwanie dodane kontekstowo jako uzupełnienie gestu w celowościową większą całość.

IV. Przetwarzanie i reprezentacja

W utworze Pärta główną rolę odgrywają powtórzenia (i ich różnica, by nawiązać do Deleuza) a nie przetworzenia. Ze względu jednak, że owe powtórzenia następują z istotnymi, choć przewidywalnymi zmianami, nazywam to replikacją (świadome nawiązanie do biologii⁵⁰⁷) – 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 trójkątnych kształtów, ujawnionych spektrogramem, można w łatwy sposób zweryfikować z partyturą.

Ryc. 69. Zobrazowanie wektorów ruchu w formie linii i trójkątów. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 17-21.

Ryc. 70. Trójkąt autoreprodukcyjny. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 19-21.

⁵⁰⁷ Sformułowanie to jest powtarzane, jak już wspomniano, za Sz wajgierem.

(♩ = 112-120)

Campana
in la

ppp

1

Camp.

pp

con sord. div. V

ppp

VI. I

ppp

VI. II

pp

div.

Va.

sole

p

Vc.

div.

p

Cb.

2

12

Camp.

pp

VI. I

pp

VI. II

p

Va.

Vc.

div.

mp

Cb.

Ryc. 71. Wektory ruchu, wektory gestu autoreprodukcyjnego i wektory ruchu wirowego. *Cantus in Memoriam* Benjamin Britten, tt. 1-16⁵⁰⁸.

Nawet pobieżna wizualna analiza partytury potwierdza, że gest autoreprodukcyjny jest wizualną i audialną reprezentacją archetypu *attack-decay*. Atak (najszerszy moment

⁵⁰⁸ Wektory ruchu: statyki (zaznaczone na niebiesko) i dynamiki (zaznaczone na czerwono), wektory autoreprodukcyjności (kierunek strzałek) i ruchu wirowego (zaznaczone na żółto). A. Pärt, *Cantus in Memory of Benjamin Britten for string orchestra and bell* (1980), Universal Edition (UE 35 536), 2017.

wyznaczonych od siebie przy- i przeciwprostokątnych) zaznacza wysoki *finalis*, percepcyjnie odbierany jako centrum, od którego oddala się ruch kontrapunktyczny, oddając ikonicznie walor rezonansowości. Wzmocnione jest to 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).

Partytura ujawnia coś jeszcze: dualizm gesturalny między strukturami liniowymi a strukturami trójkątnymi. Liniom (uderzeniom dzwonu, gestowi *sostenuto*) 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 trójkąta⁵⁰⁹, a raczej wielu replikowanych wersji dwóch podstawowych przeciwstawnych trójkątów: z jednej strony organizacja całej formy jako stałego, ciągłego, konsekwentnie narastającego procesu (jeden trójkąt dynamiczny i artykulacyjny). Z drugiej strony linearna, acz replikacyjna niestabilność, wzbudzanie impulsów napięcia i ich rozładowywanie rozciągane coraz bardziej w czasie (wiele trójkątów napięciowych). Owe trójkąty zachowują swoją istotę, lecz zmieniają się ich kształty wzdłuż wydłużających się przeciwprostokątnych (ekspresyjno-kierunkowych) i przyprostokątnych (czasowych i ambitusowych). Proces utworu słuchowo i na wizualnym jego zobrazowaniu jest więc dynamistyczny.

Ruch dźwięków z uwzględnieniem ich rejestrów, natężenia i gęstości można więc 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 z konstrukcji „trójkątowej”, o której wspomniałem, oraz że mimo istotowej tożsamości materiału, jest on autoreprodukcyjny, wobec czego za każdym razem prowadzi do nowych zestawień, „splotów”.

⁵⁰⁹ Cf. 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.), *op. cit.*, s. 150 i d.

Ryc. 72. Zobrazowanie wektorów ruchu linii i różnej wielkości trójkątów autoreprodukcyjnych. *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, tt. 17-21.

Proces ten, jak wielokrotnie już zauważono, 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 działanie ponawiania próby (za każdym razem modyfikowane), aż do ostatecznego osiągnięcia swojego celu.

W tym sensie zestawiając ją z generalnym plan 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 najbliższą referencją jest dynamiczne „wyrzucenie” dłoni do przodu (jakby uderzenie) oraz ruch powrotny, przeciągły, zwalniający (do zwyczajnej pozycji). Nie potrzeba bardzo wyrafinowanej wyobraźni, aby ten gest móc dalej przetłumaczyć (np. na język dramaturgii audiowizji, hollywoodzkich filmów): zraniona, zrozpaczona zasmucona, zatruwiona osoba, w traumie uderza np. pięściami w ścianę – męcząc się i poddając coraz głębiej emocji następuje coraz większy interwał czasowy między poszczególnymi uderzeniami, choć są one dokonywane coraz silniej. Nie jest to obraz poznania ucieleśnionego – w trakcie słuchania nie mam, wszakże, odruchu uderzania w takt autoreprodukcyjnych gestów – ale intelektualne skojarzenie.

Wyróżnić należy także inne gesty, ze względu na formy reprezentacji doświadczeń zmysłowych (z zachowaniem pewnego elementu ikonicznego):

(1) gest *morfinu* („wyłonienia 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 uderzenia dzwonu, jakby kontynuacja, która się przekształca; (2) sploty się wyłaniają z zestawień warstw kontrapunktycznych;

(2) gest „obecności-nieobecności”, oparte na zaspokajaniu psychoakustycznych potrzeb obecności pewnych elementów dźwiękowych (pełnia brzmienia *versus* „wąskie” brzmienie):

- operowanie relacją dzwon (średnie pasmo) – orkiestra (zagospodarowanie wszystkich dostępnych orkiestrze pasm), w tym przez wygaszanie (zatrzymywanie) warstw,
- dość późne wprowadzenie najniższego pasma dźwięków (dopiero po około minucie) daje wrażenie poczucia braku, satysfakcjonująco zaspokojonego wprowadzeniem niskiego pasma,
- oscylowanie, gra w niepewność, wzbudzeniem potrzeby osiągnięcia jakiejś formy zakończenia (i zaspokojenie jej w „niespodziewany”, „zwodniczy sposób”);

(3) gest napięcie-odprężenie:

- incydentalny:
 - dysonans-konsonans w ramach warstwy (linia M *versus* linia T),
 - niektóre momenty nałożenia na siebie warstw, dające wrażenie *stretta* (nr. 9 w partyturze) – momenty „splotu”,
- wrażenie zwalniania w mikroskali (zwiększania odprężenia):
 - poprzez wygaszanie kolejnych warstw przez zatrzymywanie na *finalisie* (gest *arpeggio*),
 - poprzez złudzenie akustyczne – wyczekiwany *finalis* (napięcie) gestu autoreprodukcyjnego następuje w coraz większych odstępach

czasowych, co powoduje wrażenie „tracenia impetu”, zwalniania ruchu (a wraz z tym zwiększanie odprężenia). Wrażenie to zaciera się, im bardziej w czasie „rozciągnięta” jest warstwa – w warstwie kontrabasów niemożliwe do uchwycenia,

- wrażenie ciągłej odmiany (rozszerzanie się „obrotów” gestu autoreprodukcyjnego, zestawienie rytmicznych porządków trocheicznych i jambicznych) budujące napięcie (ze względu na gest autoreprodukcji ruchu) zestawione z protencją 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”) ulotnemu wybrzmieniu dzwonu. Wzbudzenie napięcia, poprzez oczekiwanie na zakończenie, rozwiązanie lub wprowadzenie modułu odmiany. Wrażeniowa „nieskończoność” trwania dźwięku w tym przypadku wcale nie zaspokaja potrzeby odprężenia (wszak jest statecznym trwaniem, na konsonansowym, *finalisowym* dźwięku) oraz że zostaje „zerwane” w sposób nagły (w jednolicie odczytywanym geście „powidoku” – syntetycznej struktury, której nie można odczytać ani bez elementu zerwania, ani bez elementu wybrzmienia). 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 łądzi elegijną ekspresję, dramatycznie narastający przebieg w tonacji mollowej „światłem” durowej tercji, przywołanie wizualnego doświadczenia „przebicia się słońca przez chmury”, rozjaśnienia ciemności. A mimo wszystko, mimo wprowadzenia światła, pozostaje wrażenie rozerwania, rozszczepienia,
- Relacja warstwy *vno i do* reszty smyczków daje wrażenie, jakby pozostałe zwolnione warstwy były „cieniem” dynamicznego ruchu. Powraca problem strefowej teorii czasu.

Korzystając już z poznanej maksymy pragmatycznej Peirce’a oraz idei nieskończonej semiozy mogą dokonać kolejnej redukcji postrzeganych gestów. Gest-ruch smyczków jest więc odpowiednikiem struktury bicia w dzwon jako oznaczenie znakowe w procesie semiozy (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 następująco:

- *Attack-decay* (uderzenie w dzwon):
 - Ruch dzwonu:
 - Uderzenie w dzwon (*attack*),
 - interpelacja ciszą (*decay*),
 - ruch smyczków:
 - pojawianie się finalisa (*attack*),
 - opadająca kontynuacja (*decay*),
 - gest końcowy – gest „powidoku”:
 - zerwanie (*attack*),
 - rezonans (*decay*),
- Gest akordu a-moll (*attack-continuants-[decay]*⁵¹⁰):
 - Gest *arpeggia* (*attack-continuants*),
 - Gest *sostenuto* (*continuants*),

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*.

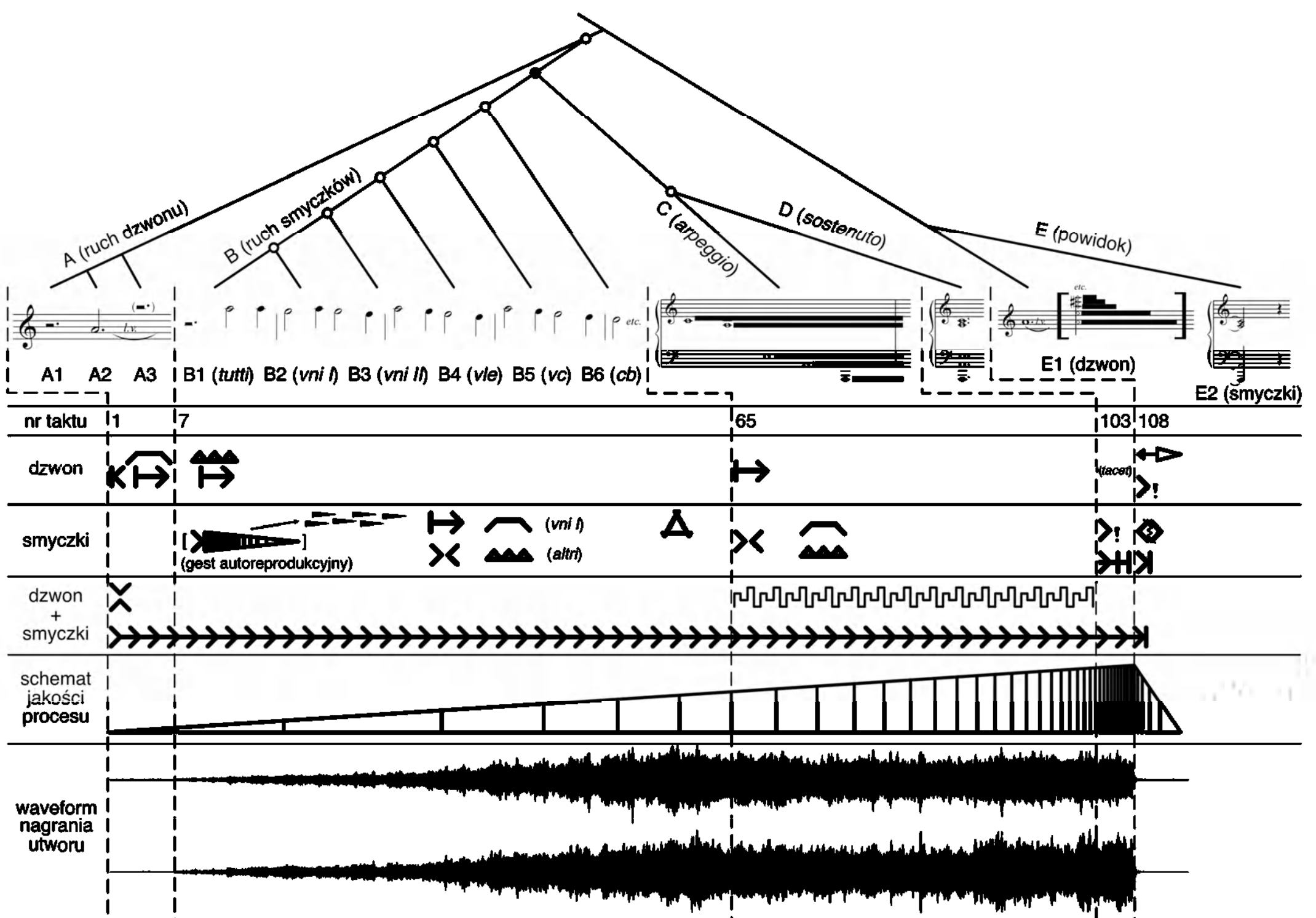
Gesty złożone (ukształtowanie procesowe):

- Napięcie-odprężenie:
 - Entropia-stabilizowanie,
 - Narastanie (akumulacja)-[zerwanie],
 - Nieobecność-obecność.

V. Symulacja (Model)

Korzystając z notacji Roya (rozdział 1.3.3., Rycina 5.) sporządziłem wykres kategorii orientacyjnych, stratyfikacyjnych, procesowych i retorycznych (stabilnych i niestabilnych) i retorycznych.

⁵¹⁰ *Decay* dodany kontekstowo jako uzupełnienie gestu w celowościową większą całość (odnosi się do ryciny na s. 239, przedstawiającej sonogram zestawienia gestów *arpeggio-sostenuto* i gestu końcowego).



Ryc. 73. 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), w tym z tezą o dwóch rodzajach trójkątów ekspresyjnych (generalnej dramaturgii i dramaturgii gestu autoreprodukcyjnego, które są swoimi odwrotnościami) oraz o istnieniu ruchu jednostajnego liniowego (dzwon, jako partia jednorodna i statyczna) – a więc dwóch przeciwieństw symultanicznych (w odróżnieniu od przeciwieństw sukcesywnych w warstwie smyczków), oraz przeprowadzenia *morphingu*, syntezy między warstwami. Jednocześnie pozwala na dostrzeżenie szeregu zabiegów, które do tej pory mogły się wydawać ukryte – innych przeciwieństw. Można więc zauważyć chociażby, że formę *statementu* otwierającego i zamykającego są powierzone różnym warstwom – pierwsze dzwonowi, drugie smyczkom – co potwierdza kontekstową (a w zasadzie percepcyjną) obrotową rolę warstw jako figur i tła. Jednocześnie bardzo dobrze jest uwidoczniła hierarchia (zależności) złoża gestów (niech będą nazwane strukturalnymi, wynikającymi wprost z ukształtowania strukturalnego) z jednej strony, a z drugiej szereg gestów pozostający poza hierarchią (jako kategorie procesu, orientacji, retoryki i stratyfikacji – nazwę je gestami kontekstualnymi). W tym sensie można wyróżnić ukształtowanie wyraźnie pionowe oraz ukształtowanie poziome. Zgodnie z założeniami *GTTM* (Roya i używając dookreśleń Smalleya) wnioskowanie o kategoriach metaforycznych, symbolicznych i semiotycznych jest odrębnym procesem względem opisanego percepcyjnego walorów.

4.2.3. Znaczenie

Procesy percypowania kończą się w interpretacji, a więc procesach „chwytania” znaczeń – zarówno subiektywnych jak i intersubiektywnych. Interpretacja kategorii kognitywnych zakończyła się uchwyceniem w miarę klarownego obrazu struktury hierarchicznej gestów – ich złoża i potencjalnych źródeł⁵¹¹. Teraz następuje ich złożenie

⁵¹¹ Można zauważyć, że korzystałem we wcześniejszym podrozdziale z semiotycznej metody semiozy Peirce'a. Z jednej strony uważam to za naturalne, aby wyeksplikować proces postrzegania złoża gestycznych coraz wyższego rzędu w percepcji zmysłowej (i to, zdaje się, w sposób skuteczny). Z drugiej zaś strony, nie da się oszukać faktu, że jest to metodologiczne nadużycie, próbując opisać proces kognitywny (percepcyjny, psychofizyczny) użyłem metody semiotycznej. Tu ujawnia się więc problem, czy percepcyjne zjawisko będąc postrzeganym i wywołując skutki psychofizyczne (1) w doświadczeniu już funkcjonuje jako znak po przejściu „bariery” ludzkiej skóry wewnątrz mięśni i szkieletów, oraz do mózgu, (2) sam opis jest znakowy i interpretacyjny, metodą semiotyczną więc analizuje pewien wytworzony przeze mnie znak, oznaczający obiekt, którego nie jestem w stanie w żaden sposób wyrazić, pozostaje bowiem wiadomy wyłącznie mi i mojemu własnemu ciału (nawet jeśli nie potrafię w pełni sam tego zrozumieć, odróżnić świadomego od nieświadomego i pojąć), nie zważając na podobieństwa doświadczeń u innych ludzi, i wytwarzającej się tu komunikacji. Eklektyzm

nie ze względu na aspekty psychoakustyczne, ale aspekty semiotyczne – ustawiając doświadczenia w referencji do innych doświadczeń oraz systemów (gramatyk, słowników), w tym przypisywania znaczeń.

I. Percepcja (znaczenie „generacyjne”, w ramach jednego systemu znaków, wewnętrzne)

Można więc śmiało zauważyć, że wiele tych gestów, które już zostały wyróżnione, można na tym etapie spostrzegać z perspektyw nie tylko (odwołując się do Cassirera) sygnałów, wymuszających reakcję psychofizyczną, ale i perspektywy semiotycznej, wymuszającej reakcję umysłu, przyporządkowując je po prostu do kategorii funkcji np. Tagga, czy McNeila-Zhao (omijając te elementy wymagające interpretowania znaczenia). Inne z kolei dopiero należy wyinterpretować (a więc przenieść na wyższy poziom złożenia), korzystając ze słowników kulturowych czy własnych słowników intelektualnych, opartych na doświadczeniach życiowych, procesie myślenia itp. Szereg gestów zostaje pominięty (wspominam najważniejsze) dla zachowania czytelności typologii. W koniecznych przypadkach zwięźle uzasadniam powód przypisania.

Korzystając z typologii znaków muzycznych Tagga wyróżniam: **(1a) anafony dźwiękowe:** w postaci zastosowania instrumentu *campane* imitującego dźwięk dzwonu (kojarzonego z wieży kościelnej, czy ratusza)⁵¹², **(1b) anafony kinetyczne (przestrzenne):** w postaci ruchu wirowego, ruchu liniowego schodzącego (rytmiki ruchu w skrzypcach I), elementów percypowanych jako przestrzenne (faktycznie lub wirtualnie: przestrzeni ambitusowej, gęstości spektralnej, uruchamiania warstw smyczków, gesty *morphingu*, ponawianie [w tym ze zmianami dynamicznymi i akcentuacyjnymi] *etc.*), **(1c) anafony sensoryczne:** ogólnie rozumiane gesty napięcia-odprężenia (naprężenie-odprężenie mięśniowe, cykl oddechu), brzmienie instrumentów (metaliczne *versus* miękkie jak aksamit), **(1d) anafony kompozytowe:** iluzje, złudzenia (np. wrażenie zwalniania), **(1e) anafony**

metodologiczny jest więc formą wyrażenia niewyraźnego, posługując się (być może ułomnymi) różnymi środkami, a moja rola jest wyznaczona przez fascynację fenomenem i próbę jego eksplikacji.

⁵¹² Twierdzę tak na podstawie funkcjonalnej: dzwon na wieży pełni funkcję sygnałową (z jednej strony wyznaczając pory dnia, jak i wyznaczając pewne etapy rytualne [magiczne] – towarzysząc liturgii, bądź człowiekowi w ważnych, historycznych chwilach, jak i momencie pożegnania, pogrzebu – pomijam wątek dzwonu jako „szkodnika” w pejzażu dźwiękowym; Cf. R. Murray-Schafer, *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World, op. cit.*), dzwon orkiestrowy jest instrumentem (więc pełni funkcję czysto wykonawczą), mimo że oba generują dźwięki. Obiektywną podstawą jest fakt, że oba posiadają różne rozmiary, stopy, kształty, sposoby wzbudzania *etc.* (a więc i charakterystyk brzmienia), choć ogólnie wydają do siebie zbliżone dźwięki. Zakładam więc że instrument dzwon orkiestrowy może naśladować (jako miniatura) to, czym sam nie jest, czyli dzwon na wieży.

socjalne: gesty obecności-nieobecności, **(2a) znacznik epizodyczny:** gest „powidoku” jako zaznaczenie zakończenia (zamknięcia i zaprzeczenia jego kategoryczności), **(2b) determinanty epizodyczne:** gest uderzania w dzwon jako forma rozpoczęcia (otwarcia), gest *arpeggia* jako zaznaczenie zmiany fazy, gest *sostenuto* jako forma przygotowania do zakończenia (dominandy, kulminacji), **(2c) znaki diataktyczne:** spojenie warstw dzwonu i smyczków w jeden proces, spojenie warstw smyczków w jeden proces, gest *morphingu* jako zatarcie różnic między procesami⁵¹³.

Korzystając z typologii McNeila-Zhao można wyróżnić: **(2a) gesty ikoniczne:** rytmy trocheiczne i jambiczne⁵¹⁴ (wrażenie kołysania), gest powidoku (jako reprezentację doświadczenia zmiany stanu), gest *vortexu* (przez przywołanie doświadczenia obracającej się śruby), gest figury-tła (obiekt-cień), ruch smyczków przypominający ruch ciała (obiektu) w dół i zwalniania, wyłonienia się (*up-beat*, jako wyraźny ruch i doświadczenie „przedtaktowe”, nieprzypadania na mocną część taktu) *etc.*, **(2b) gesty metaforyczne:** modus a eolski jako smutny (przywołanie miękkiej, sflaczałej sylwetki osoby smutnej⁵¹⁵), gest powidoku (np. jako wyłonienie się słońca zza chmur, prześwitywanie „światła” przez gęstość ciemności), gest ponawiania (jako ponawianie czynności fizycznej, ale i psychofizycznej), gest syntezy (wytworzenia nowej jakości na styku dualizmów), gest napięcia-odprężenia, gest obecności-nieobecności, **(2c) akcent, puls, beat:** uderzenie w dzwon jako rozpoczęcie procesu, akcentowanie *finalisów*, wzmacnianie dynamiczne i akcentuacyjne (*marcata*) zakończenia, gest *arpeggio* (*morphingu* – jako rozmycie ruchu), gest *sostenuto* *etc.*, **(2d) gesty deiktyczne:** przechodzenie z wysokich do niskich rejestrów (wyznaczające przestrzenie wysokie i niskie), gest „przeprowadzenia” dźwięku przez orkiestrę (topofoniczny), warstwy jako przestrzenie (metaforyczne, *da lontano*).

Pomijam część wyjaśnień niektórych gestów metaforycznych i emblematycznych, ze względu na konieczność „słownikowego” ich odczytania. Nie twierdzę przy tym, że wszystkie opisane wyżej kategorie będą zrozumiałe kulturowo dla innych ludzi. Opisuję przede wszystkim moje własne percepcyjne odbiory, które muszą być zdeterminowane naturalizacją lub enkulturacją przez moje uczestnictwo w kręgu kultury zachodniej, bycie profesjonalnym, wykształconym muzykiem, posiadanie wrażliwości humanistycznej *etc.* Staram się jednak w moich wyłuszczeniach obiektywizować się przez odróżnianie tego, co odnosi się do doświadczeń zmysłowych, a tego, co odnosi się do porządków myślowych.

⁵¹³ Kategorie oznaczeń stylistycznych w tym momencie pomijam ze względu na konieczność kulturowego ich odczytywania.

⁵¹⁴ Owe złożenia rytmiczne później przyporządkuję do kategorii *hoquetusów* jako dźwiękowej reprezentacji rytmiki sylwetki osoby łającej i samego procesu łkania.

⁵¹⁵ Zgodnie z interpretacją Guczalskiego.

Korzystając już poznanej maksymy pragmatycznej Peirce'a oraz idei nieskończonej semiozy mogą dokonać kolejnej redukcji postrzeganych gestów, ze względu na bliższe, lub dalsze, ikoniczne lub metaforyczne funkcjonalne powiązanie (porównanie, podobieństwo, odczucie percepcyjne) gestów z funkcjami biologicznymi organizmu ataku z biciem serca, lub napięciem mięśniowym, kontynuacji z przytrzymaniem napięcia mięśniowego, oraz zakończenia z odprężeniem mięśniowym.

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 etapie, morfologicznym) do uzyskania funkcjonalnego dualizmu gestów.

II.⁵¹⁶ Referencja i interpretacja (znaczenie „modulacyjne” zewnętrzne w systemie znaków)

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 optymistyczne⁵¹⁷. 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 oddziały wprowadzi dalszy ciąg rozważań.

Jedną z platform łączących opisywane dość pieczołowicie 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,

⁵¹⁶ Punkt ten jest w zasadzie punktem VI wyróżnienia sposobów badań gestów przez Godøya.

⁵¹⁷ L. Zielińska, *Teoria trójkątów...*, op. cit., s. 58.

„zapadające się tempo” *versus* jednostajne bicie dzwonu), dualizm warstwy (głos [linia M, realizująca wyłącznie dźwięki melodyczne] z kontrapunktem [linia T, realizująca wyłącznie dźwięki akordowe]), dualizm warstw horyzontalnych (dzwon *versus* orkiestra smyczkowa; trójkąty *versus* linia), dualizm (rozdzielenie) dźwięku w finale (zerwanie smyczków jako „obiekt”, wybrzmienie dzwonu jako jego „cień”; „zamrożenie” dźwięku akordowego i jego „ulecenie”), 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 (jak sądzę, najwyższym rzędem jest sam utwór jako całość i gest, który nim chce kompozytor wykonać)⁵¹⁸.

Ów dualizm stanowi jedną z podstaw ideowych techniki kompozytorskiej Pärta, co ma symbolizować połączone w jednym człowieku 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”⁵¹⁹. Ów dualizm przekraczany jest poprzez zjednoczenie kontradyktoryjnych elementów w jednej formie i jednolitym procesie, tak jak człowiek łączy ciało i duszę, jest więc to czytelny odnośnik do myśli teologicznej (w tym teologii widzialności i niewidzialności), a także estetycznej (proporcja liczb, *ars bene modulandi*) Augustyna z Hippony.

W utworze można odnaleźć wiele elementów, które można 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”⁵²⁰; gdzie indziej podkreśla się cechy modusu takie, jak: kobiecy, pełny wdzięku, delikatny i o zdolnościach kojących, w którym pobożne uczucia mieszają się z pobożną rezygnacją, najbardziej skuteczny do eksponowania ciszy, melancholijny⁵²¹.

Ze względu na przyjęte metrum 6/4 (z powodu rozwarstwienia na odbierane jako dwudzielne i trójdzielne, wynika też retoryczna różnica – dwudzielne traktowane są jako radosne, trójdzielne za co najmniej poważne, jeśli nie smutne) i charakterystyczną rytmikę półnuta-ćwierćnuta (jamb i trochej są postrzegane za rytmy radosne, taneczne, ze względu na ikoniczne przyrównanie do kołyszącej się sylwetki ludzkiej, także w rytm

⁵¹⁸ Stąd wywodzę podobną strefowej teorii czasu strefową teorię gestów. *Vide*: rozdział 2.3.2.4.

⁵¹⁹ P. Hiller, *Arvo Pärt, op. cit.*, s. 96-97.

⁵²⁰ A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*, Poznań, 2003, s. 101.

⁵²¹ M. A. Ishiguro, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, 2010, s. 49, [praca niepublikowana].

tańca), przywodzi z jednej strony na myśl jednostajny krok *conductus funebris* (miarowy krok), ale również techniki *hoquetusowe*, symbolizujące płacz i łkanie (przez ikoniczne zapośredniczenie wyglądu, rytmiki i konfiguracji postawy osoby łkającej). Pikardyjskie (bo tak traktuję słyszalny 5. alikwot dzwonu) zakończenie utworu również tradycyjnie związane jest z optymistycznym, wprowadzającym element nadziei zakończeniem dramaturgii elegijnego w wyrazie utworu.

Można wyróżnić także szereg innych: *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, wyraża opuszczenie, zmianę kierunku), *exclamatio* (akcentowane szerokim skokiem *finalisy* jako wykrzyknienia), *fuga imaginaria* (patetyczność, uroczysta wymowa), *ἑτερολήψις* [*héterolēpsis*] (krzyżowanie się głosów przez wykroczenia głosu poza górną granicę [*ὑπερβολή* [*hyperbolé*]], oraz poza dolną granicę [*ὑπόβολή* [*hypóbolé*]]), *interrogatio* (pytanie zawieszone na dominancie symbolizujące brak odpowiedzi, retoryczność pytania), linie *κατάβασις* [*katábasis*] (wrażenie schodzenia, opadania, spadania, umierania⁵²²), *mutatio* (różnica, kontrast) – *per systema* (rejestrów), *per motus* (tempa), *νόημα* [*nóēma*] (polifonii i homofonii), *παλιλογία* [*palilogía*] (powtarzanie jako wyraz zapewnienia o czymś), *πολύπτωτον* [*poliptōton*] (powtórzenie w oktawach jako wyraz rozproszenia), *repetitio* (ponawiania, próby osiągnięcia rezultatu), *suspiratio* (westchnienia), *tenuta*, *prolongatio* (jako symbol wieczności, ale i snu), *tirata* (jako szczególna interpretacja znikających szybko alikwotów dzwonu, symbolizująca rozdarcie, wypuszczoną strzałę z łuku).

Przytoczone jakości i znaczenia reprezentowane przez wskazane figury mogą dookreślać intencje kompozytora, bardzo jasno nasuwają skojarzenia i „ścieżkę” interpretacyjną, 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 jest gestem.

Symbolik jednak nie muszą wyróżniać posługując się tylko *Affektenlehre* (które, pomocne, nie starzeje się). Tu należy przekierować uwagę na przykład symboliki dzwonu. Niesie on ze sobą dialektykę tradycyjnie na zachodzie kojarzoną ze śmiercią

⁵²² Jednocześnie te rozróżnienia kontekstowe przechowuje chociażby język francuski (podobnie język angielski) – można upaść, runąć, zawalić, opaść (*tomber*) ale i zakochać się (*tomber amoureux*). Większość figur retorycznych nie znajduje różnicy pomiędzy środkami artystycznymi językowymi a muzycznymi. Wyrażane znakami dźwiękowymi intuicje możemy także znaleźć w językach.

czy przemijaniem (zapewne ze względu 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 i z dzwonów na wieży, jak i z dzwonków liturgicznych, służących do nabożeństwa. Jednakże, w przeciwieństwie do tradycji zachodniej gra na owych instrumentach ma przypisaną konwencję wykonania w konkretnych rytmach i tempach (konwencjonalne wzory), o ustalonych teologicznych interpretacjach (wskazujących np. na formularz nabożeństwa, okres roku liturgicznego – w okresie postu dzwonki są zastąpione ciszą lub drewnianymi kołatkami itp.).

Jednocześnie, jak wykazałem, kompozytor ustanowił też nowe symboliki dzwonów wzdłuż postrzegania mimetycznego – kołyszący rytm, opadające struktury ujęte w trójkątach, odpowiadającym obwiedni dźwięku dzwonu może przypominać doświadczenie bicia dzwonów umieszczonych w różnych topologiach, obserwowanych z jednego punktu (polifonia) – ale też obserwowanie ruchu dzwonów na jednej wieży – małe szybko, większe dłużej, dzwony rodzaju Dzwonu *Zygmunt* czy *Tuba Dei* najdłużej). Wyrasta więc tu paralela do griseyowskiej podziałki czasu: czas ludzi (*vno I*) i czas wielorybów (*vno II, vle, vc, cb*)⁵²³, czy mniej przekonująco percepcyjnie: gdyby traktować altówkę jako „obiektywny” *cantus firmus* – wtedy *vni i* są utrzymane w czasie ptaków (owadów), *vle* – w czasie ludzi, *vc* i *cb* – w czasie wielorybów. Jednocześnie w odniesieniu do dzwonów ujęty może być proces budowy kulminacji, kulminacji i zakończenia, jako odwzorowania faktycznego procesu „zakończenia” bicia dzwonów, ich wyhamowywania, „składania się” swoistej entropii ruchu, polifonicznego, różnorodnego, w proces zunifikowany, homofoniczny prowadzący do wygaśnięcia ich brzmienia.

Bardzo charakterystycznym jest gest „powidoku” dzwonu, zastosowany na samym końcu, złożony z dwu elementów: akustycznego („widzialnego”) tonu smyczków, i posiadającego pewien wymiar „niewidzialności”, ale i obiektywności (wynikającego z praw fizyki) rezonansu ujawniającego szereg harmoniczny dzwonu, w wydawałoby się ściśle strukturalistycznej kompozycji. Jak sądzę, i co wykazałem w poprzednim oddziale, można spokojnie założyć, że od gestu dzwonu, jako następstwa *attack-decay*, wyszedł kompozytor przy konstruowaniu utworu (pomyślanego jako elegijny jeszcze przed koincydentalnym momentem śmierci Brittena), dostosowując kolejne środki wyrazu oraz technicznie organizując strukturę, tego, co gest powidoku przygotowuje i wprowadza. Bez tego gestu

⁵²³ Dlatego relację *vno i* przeciwstawionych pozostałej części orkiestry smyczkowej można określić jako relację figury i tła: przy wsłuchiowaniu się w kolejne warstwy najłatwiej „wyłowić” *vno i*; czasem uchu narzucają się „prześwity” w miejscach splotu jak w 2 t. przed nr 6.

idea wyprowadzonych wcześniej operacji strukturalnych wydają się być pozbawione puenty i *gravitas*⁵²⁴. Ów gest powidoku może być interpretowany na różne sposoby, mnie osobiście przekonują dwie: zerwanie łączności między warstwami do tej pory istniejącymi łącznie, choć w niezawisłości od siebie – orkiestry smyczkowej zrywającej długo trzymany dźwięk i słyszanego wyłącznie wybrzmienia dzwonu („okaleczonego” dźwięku przez wzbudzenie go *pp* przy jednoczesnej dynamice smyczków *fff*, percepcyjnie więc pozbawionego ataku (albo przynajmniej ataku o naturze schizofonicznej), a korzystając z nomenklatury Grisey’a⁵²⁵: swojego wzbudzenia [narodzin] i trwania [życia], a z pozostawionym jedynie wybrzmieniem i zgaśnięciem [śmiercią]⁵²⁶) – (1) jako metaforyczne przedstawienie rozdzielenia duszy i ciała w momencie śmierci, bądź (2) jako metaforyczne przedstawienie, iż mimo nawet nagłego (zerwanie) zakończenia żywota (fizycznego substratu, orkiestry smyczkowej jako „obiekty”), pozostaje i trwa pamięć, dusza (wybrzmienie, rezonans, „cień” obiektu).

Symboliczne może być również nawiązanie, cytaty, referencja gatunku czy stylu. Pomocna w tym momencie będzie typologia Tagga. w *Cantus in memoriam Benjamin Britten* można wyróżnić zarówno **(6b) wskaźniki stylu** (*idem per idem*): „tradycyjne, antyczne, uświęcone” techniki kanoniczne, właściwe kulturze zachodniej, a szczegółowiej: od czasów Léonina i Pérotina; podobnie można wyróżnić **(6a) synekdochy gatunku** (*pars pro toto*): wykorzystanie dzwonu i technik polifonicznych jako przywołanie stylu kościelnego, sakralnego (palestrinowskiego, dawnego, a więc potencjalnie „obcego” człowiekowi XX wieku), zestawione z „modernistyczną” ich reinterpretacją (uwspółcześnieniem, przybliżeniem człowiekowi XX wieku), brzmieniem, pewną bezładnością procesu (porządkowanym nie harmonicznym [żeby się „głosy” zgadzały], ale ze względu na jakość procesową ruchu [nieomal „przypadkowe” sploty głosów, dążące do wzbudzenia maksymalnego napięcia]).

Samo ustanowienie zobiektywizowanych, zalgorytmizowanych *speculi musicae* jako nadrzędnych sposobów organizacji w utworze na bazie intelektualnych operacji samo w sobie jest symboliczne – warstwy kanonu (nie tylko czasowe, ale i kontrapunktyczne) stanowią swoiste *homage* dla myśli Augustyna z Hippony, czy sferycznej koncepcji Beocjusza, tak w zakresie rozróżniania kategorii słyszalnych, jak i niesłyszalnych kategorii

⁵²⁴ Zauważa ten fakt również żona kompozytora, Nora: „Ostatni akord *Cantus* wydaje się nie mieć końca. po prostu tam stoi – ani nie rośnie, 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*, op. cit., s. 39. Pokreślenie moje.

⁵²⁵ Cf. G. Grisey, *Muzyka: stawanie się dźwięków*, [w:] *Res facta nova* 11 (20), Poznań 2010.

⁵²⁶ Narodziny są niedostrzegalne, śmierć druga – oba wyraźnie zaznaczone; zaś trwanie trzecie, efemeryczne, transcendentne. już samo to zestawienie generuje semiotyki i symboliki, ufundowane w zachodnim kulturowym rozumieniu wyznaczone wzdłuż semioz – obiekt i cień, narodziny, życie śmierć, dusza i ciało, widzialne i niewidzialne, materialne i niematerialne etc.

akustycznych, sferyczności jako swoistej grawitacji różnych kategorii dźwięku, jak i poszukiwania harmonii jako koegzystencji ciała oraz ducha. Poszukiwać można również wielu innych warstw znaczeniowych, takich jak symboliki liczby, proporcji, na tym jednak etapie, można odnieść wrażenie pewnej jasności, pożądanej wszakże w tekście naukowym.

Operując dualizmami na wielu poziomach, zdaje się Pärt wyrażać jakąś prawdę teologiczną, jeśli nie ogólnohumanistyczną czy metafizyczną. Ze względu na religijność kompozytora i przywiązanie do wartości chrześcijańskich pozwoliłem sobie wybrać fragmenty Psalmu 30., który koresponduje z konstrukcją, ekspresją i wymową utworu:

„Sławię Cię, Panie, bo mnie wybawiłeś i nie pozwoliłeś mym wrogom naśmiewać się ze mnie. [...] Panie mój, Boże, z krainy umarłych wywiodłeś moją duszę i ocaliłeś mi życie spośród schodzących do grobu. [...] **Zamieniłeś w taniec mój żalobny lament**, wór mi rozwiązałeś, opasałeś mnie radością, by **moje serce nie milnęło psalm Tobie śpiewało**”⁵²⁷.

W tym cytacie rozwiązuje się i ostatnia zagadka tego utworu – tytułowe *Cantus*. Zapewne pochodzący nie tylko od śpiewności partii (mimo, że bądź co bądź, są to pochody gamowe, wyrazisty kontur rytmiczny, taneczny zachęca do nucenia sobie, by tak rzec, „pod nosem”), czy archetypu śpiewności i klarowności, którą odnajdywał Pärt w stylu de Machaut, czy Brittena. Nie tylko ze względu na bogatą historię stylu elegijnego jako w pierwszym rzędzie gatunku pieśni żalobnej, w którego nurcie powstało wiele utworów najwybitniejszych twórców. Nie tylko dlatego, że pozostaje to w sprzeczności z „treścią” dźwiękową utworu, w którym brak słów czy śpiewu. Nie tylko dlatego, że warstwy polifoniczne można przyrównać do griseyowskich czasów śpiewów: ptaków, ludzi i wielorybów (choć, jak sądzę, niewielkie jest prawdopodobieństwo, by do kompozytora żyjącego za żelazną kurtyną „dochodziły” nowości kompozytorskie z Zachodu). Nie tylko od nazwy *cantus firmus*, techniki polifonicznej, która tak bardzo byłaby właściwa w przypadku rozdysponowania jako procesu utworu jednej struktury melodycznej w różnych czasach. Także dlatego, że prawdopodobna teologiczna interpretacja Pärta może utożsamiać całe życie ludzkie, we wszystkich jego aspektach ze wznoszoną nieustannie pieśnią ku czci bożej, najlepszego Twórcy, rozumiejącego wszystkie twórcze porządki.

W ten sposób Pärt dokonuje całym swym utworem gestu syntezy dychotomii – łączenia w jeden organizm⁵²⁸. 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,

⁵²⁷ Ps 30, 2; 4; 12-13; *Psalm 30*, tłum. L. Stachowiak, A. Jankowski, [w:] *Biblia tysiąclecia*, Poznań, 1999.

⁵²⁸ Nora, małżonka Pärta nawet skwituje syntetyczność głosu M i T jako równanie $1+1=1$; P. Hiller, *op. cit.*, s. 60.

jako nierozdzielnych, procesualnych linii składających się na jedną warstwę; wyraźne, wyodrębnialne fazy procesu płynnie zmorphowane w jedną monolityczną całość.

Tak można by było zakończyć elegancką, akademicką interpretację *Cantus in memoriam Benjamin Britten*. Ale możliwe są i inne, których przykłady wymienię. Można bowiem różne parametry (wysokościowe, harmoniczne, kontrapunktyczne, topologiczne) zmienić w ciągłej liczbie i na ich podstawie przeprowadzić badania statystyczne, mapowanie graficzne, ale też generować na ich podstawie kolejne dane. Można by przeprowadzić badania zmian w organizmie odbiorcy (jak również wykonawców), dokonywanych aparaturami medycznymi, które uchwycą np. fale mózgową (i ogólnie aktywizację obszarów mózgu), czy innych zmian w organizmie (np. cieplnych, chemicznych) i porównywać je z przebiegiem utworu. Można przeprowadzać kulturoznawcze i socjologiczne badania statystyczne – kto jak i co słyszy (zależnie od kompetencji, proweniencji, enkulturacji itp.), próby obiektywizacji (np. przez kreślenie krzywych, jak u Truslita), oraz badania różnorodności referencji w relacjach międzykulturowych. Można by badać z perspektywy biologów, medyków, psychiatrów, matematyków etc. i z pewnością badania ujawniłyby dalsze pokłady gestycznych relacji wewnętrznych i zewnętrznych⁵²⁹. Każda z tych nauk ma swój system znaków, kontekstów umożliwiających pchnięcie semiozy nieskończonej w zupełnie inne obszary.

Ja, posiadając doświadczenie ufundowane na wiedzy i umiejętnościach muzycznych oraz humanistycznych obrałem taki, naturalny dla mnie (dostępny pojęciowo) kierunek. Jego przyjęcie wynika, oczywiście, w pierwszej kolejności z dostrzeżenia z przyjętej przez kompozytora strategii semantyzacji przy kształtowaniu komunikacyjności swego utworu. Tym bardziej przy użyciu innych strategii – wizualizacji czy teatralizacji, konieczny byłby dostęp do innych systemów znaków, pod groźbą utracenia dostępności niektórych gestów.

W tym sensie badacz musi być kompetentny – odbiorca nie. To, co ja zawarłem na bez mała 30 stronach, a kompozytor rozpisał w 108 taktach, na jedenastu pięcioliniach w systemie – on syntetyzuje w ciągu 6 minut (oraz refleksji *post factum* opartej na mentalnym „odtworzeniu” doświadczenia słuchowego, koncertowego), choć pewnie nie jest świadomy, przeczuwa jakości tego, co się wydarzyło i nazywa swoimi kategoriami. Badanie odbioru, recepcji pozwoliłoby uchwycić na ile rozbieżności nazewnictwa są kolejnymi semiozami.

⁵²⁹ 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:] *Internationa Journal of Humanities and Social Science*, t. 7, nr 5, maj 2017.

„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”⁵³⁰.

4.3. Spostrzeżenia na marginesie analizy i interpretacji *Cantus in memoriam Benjamin Britten*

Dopiero dokonanie bardzo dokładnej, żmudnej analizy i interpretacji utworu pod kątem obecności i jakości gestów unaocznilo szereg problemów. Ten utwór, można by rzec, jest stworzony niemal pod tego typu analizę i interpretację, właściwie każda rzecz w nim jest gestyczna, albo przynajmniej do gestyczności zachęca.

(1) nie da się ukryć, że „wyłowienie” gestów jest trudniejsze w przypadku wielu innych utworów – często gestyczność jest dużo bardziej zawoalowana. Czasem elementy na bardzo niskim poziomie odczytane jako struktury, a poprzez zaobserwowanie ich gestycznych złożań, przez implikację pozwalają potem do nich wrócić i jednak nadać im rangę gestu. Często jest to nieuchwytnie ze względu albo na „drobność” gestu, albo przeciwnie, na jego rozciągłość – te skale nierzadko wymagają rekonstrukcji poziomów pośrednich, bez których nie dałoby się przeprowadzić łączności. Mogłoby to więc sugerować, że tak powiem, „naciągany”, „papierowy” charakter gestów. Ale może po prostu wskazuje na zignorowaną gramatykę słuchania.

Gesty będąc w zasadzie niematerialne, mimo, że wyrażone w formie quasimaterialnej (dźwięk, ruch fizyczny), albo powodujące (quasi)materialne skutki (w tym reakcje psychofizyczne) nie zależą ani od partytury, ani od samego słuchu czy percepcji, ani od zobiektywizowanych badań. Wszystkie te elementy (a nawet więcej) trzeba bowiem traktować łącznie.

Tu wynika trudność uchwycenia, ale i skutecznego tworzenia gestów, którą pogłębia fakt, że z jednego gestu wynikają czasem bardzo złożone siatki kolejnych, skorelowanych ze sobą. O ile początkową historię semiozy gestów można dość łatwo prześledzić (przy założeniu, że hipoteza o przedkulturowych archetypach jest prawdziwa), o tyle wielopiętrowe złożenia ze względu na kierunek i indywidualność odbioru

⁵³⁰ 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].

już to uniemożliwiają. Przypomina to w pewnym sensie *circulatio*, błędzenie wokół pojęć, poszukiwanie znaków znaków, lub skutków, których nie ma możliwości, ani, że tak powiem, sensu „ustawić” w kolejności – np. w jakiej relacji hierarchicznej są gesty stylu. Uchwycenie łączności gestów między sobą, odnalezienie ich pierwotnego rdzenia jest możliwe w pierwszej kolejności dzięki analizie i interpretacji szczególnie bodźców psychoakustycznych, a dalej korzystając z maksymy pragmatycznej i semiozy nieskończonej Peirce’a. Potwierdza to hipotezę streficzną gestów – oparciu hierarchii zarówno w pionie, jak i w poziomie.

(2) Procesualność gestów nie polega na przejściu czy przesunięciu się z punktu A do punktu B, ale nawiązując do Huguesa de Saint-Victora, jest to **wieloaspektowa, jakościowa figuracja, o wewnętrznych i zewnętrznych wektorach**. Gest więc może być łatwo utracony, jeśli któryś z drobniejszych elementów ulega deformacji⁵³¹. 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 11 na 20 porównywanych nagrań⁵³². A więc nieomal połowa nagrań utraciła jakość gestu, zacierając albo uniemożliwiając pełen „dostęp do świata przedstawionego”, a za tym interpretację odbiorcom.

(3) Analiza *Cantus in memoriam Benjamin Britten* ujawniła **płynność przejść pomiędzy typami ruchu, gestami, pomiędzy znakami, pomiędzy znaczeniami, a więc ogólnie rozumianą rozciągłość czy elastyczność gestów**. Ta cecha rzutuje głównie na sferę komunikacyjności gestu. Klarownością u Pärta nie jest tylko klarowność algorytmicznej struktury polifonii kanonicznej, ale wyrażenia komunikatu za pośrednictwem struktury.

Z zestawień gestów w utworze z kategoriami Tagga i McNeila-Zhao można zauważyć, iż wiele gestów realizuje jednocześnie kilka poziomów funkcji komunikacyjnych. Te same gesty, jako jednostki, mogą być odczytywane chociażby na poziomach ikonicznych i metaforycznych, czy nawet emblematycznych, a więc morfologicznych i semantycznych oraz kulturowych. W tym tkwi komunikacyjna „otwartość” systemu – pewne fakty i idee są komunikowane „obiektywnie”, nie zmuszając odbiorcy do konieczności przypisywania im znaczenia (jeśli nie chce), jeżeli tylko czytelnie odwołują się (skutecznie zadziwiają) do kognitywnych procesów mentalnych (np. odwołują się do doświadczeń kinetycznych czy sensorycznych) – w tym sensie „miękkosć” smyczków i „metaliczność” dzwonu może być

⁵³¹ Choć deformacja ta prowadzi niejako do wykształcenia się nowego gestu.

⁵³² Wśród nagrań realizujących, jak sądzę, zamierzenie kompozytorskiej należy wymienić szczególnie te pod dyktando m.in.: Edwarda Gardnera, Oli Rudnera, Jeana-Jacquesa Kantorowa, Paavo Järviiego (choć nie we wszystkich jego nagraniach tego utworu).

traktowana znaczeniowo np. jako zestawienie dualizmu porządków grzechu i łaski (jak chciałby kompozytor), albo po prostu jako odwołanie do wspólnot doświadczeń dotykowych. W obu przypadkach jakość procesu, kierunek i *gravitas* ruchu dźwięków będzie opisywana tak samo (a przynajmniej podobnie, ze względu na założeniu subiektywnej obiektywności percepcji indywidualnej i koncepcje takie jak Scena Słuchowa), choć każda z tych funkcji ujawnia zupełnie inne pokłady możliwości odczytania utworu.

Gesty-emblematy według McNeila-Zhao oraz odpowiadając procesom opisywanym we wcześniejszych kategoriach, zawsze stanowią wyższego poziomu złożenia gestyczne. Dlatego gesty najniższego poziomu zawsze zachowują pewną zgodność mimetyczną – ikonyczną i metaforyczną, te złożone albo przesuwają gest w nieskończonej semiozie, albo wytwarzają gest, jako zupełnie nową wartość. Istotne jest jedynie, czy na styku wszystkich źródeł poznania dzieła muzycznego, w tym szczególnie percepcji, jest się w stanie przeprowadzić powiązanie.

W pewien sposób na postawie przyporządkowania gestów do funkcji komunikacyjnych przez nie spełnianych pozwala na „dookreślenie” obiektywnego „świata przedstawionego” utworu – odpowiednio struktury czasowej, struktury przestrzennej i struktury dramatycznej (procesowej) – ale sama świadomość możliwości ich odczytania na różnych poziomach (oraz komplikowania tego odczytania). Ujawnienie wielowarstwowych procesów kształtowania gestów ujawnia, że nie tylko są konwencjonalne ze względu na fakt, że kompozytor nadał im znaczenie kształtujące dramaturgię (proces) utworu, ale na podstawie reguł sensu odbiorca sam może im nadawać znaczenie na różnych poziomach (także konwencjonalnym).

Nierzadko jest tak, że samo nazywanie gestów już powoduje kształtowanie się wrażenia, że implikuje to semantyczność. W przypadku Pärta odczytanie dualistycznych porządków interpretowanych (jako dalsze wychylenie semiozy) jako reprezentacji grzechu i łaski, może wynikać praktycznie wyłącznie ze znajomości jego techniki oraz wypowiedzi i pism jej dotyczących. Nie przeszkadza to jednak dostrzeżeniu, że takie dualizmy zachodzą, określania ich natury, „gramatyki”, mechanizmów i ogólnego odbioru jako ruchu dźwięków.

W tym sensie następuje „przesunięcie” reguł sensu odczytywania gestów w ich strukturze, swoisty test redukcji hierarchicznej z niższych poziomów na wyższe, bo dopiero owe wyższe poziomy złożenia gestów ujawniają ich właściwy sens i pozwalają trafne na rekonstruowanie zamierzeń kompozytora oraz możliwość przypisania im cechy relacyjności w semantycznym wydaniu. Test redukcji więc potwierdzałby intuicję o archetypicznych (także przedkulturowych) formach gestu.

W utworze tym, posługując się nomenklaturą Lehmana, koncepcyjnym (struktury dźwiękowe ewidentnie są medium wyrażenia konceptu kompozytora) realizuje się przede wszystkim strategia semantyzacyjna muzyki relacyjnej (już na poziomie tytułu, ale i całości procesu, oraz gestów go tworzących). Nie znajdziemy w nim kształtowanych relacji poprzez wizualizację (brak wideo i innych środków zapośredniczających ruch w „przestrzeni wirtualnej”) czy teatralizację (brak odczytywalnego ruchu performatywnego zapośredniczonego w tej samej przestrzeni fizycznej, w której występuje przestrzeń akustyczna utworu). Wszystkie ruchy są ściśle dźwiękowe, nie zawierają swoich performatywnych odpowiedników – choć muzycy przez choreograficznie ustalone partyturą zmiany w interfejsie instrumentu transformują swój ruchowy gest na ruch dźwięków, to nie jest docelowa (postrzegalna jako wyodrębniona) funkcja w ramach tego utworu; mimo to posiadają własne siatki znaczeń i skojarzeń – tak semantycznych, jak i kognitywnych.

Nikt z wykonawców, ani tym bardziej słuchaczy w utworze się nie zapada (przez jakąś irracjonalną klapę), aby to unaocznić, zakomunikować, mimo, że percepcyjny odbiór właściwości kinetycznych procesu wskazywałby na poczucie „zapadania się”. Gest powidoku – złożony z warstwy zerwania dźwięku przez smyczki i „wybrzmienia” alikwotów dzwonu, jednocześnie zrywa z tradycyjnym poczuciem potrzeb „zakończenia” utworu – dobitność komunikowania długotrwałym wytrzymywaniem finalnego akordu jest złamana przez „wybrzmieniową” ulotność, tak jakby dwie formy zakończenia zostały zawarte w tym utworze, tak jakby sam się kończył rozwiązaniem na VI stopień, w dodatku w *Hochpunkt* całości utworu.

W ten sposób wzór myślenia Cassirera ujawnia się w funkcjach – co wywołuje we mnie odruchy psychofizyczne (poczucie zapadania się – sygnał⁵³³), a co wywołuje we mnie refleksję (symbol), co zapośredniczając w ekspresji komunikuje mi bezpośrednio (pojmowalne podobieństwo ikoniczne brzmienia gestu dzwonu i gestu powidoku, ja-ty), co zapośredniczając w symbolu komunikuje mi pośrednio (pojmowalne podobieństwo metaforyczne między gestem dzwonu i autoreprodukcyjnymi gestami smyczków, ty-to), a co jest kwestią zapośredniczenia w słownikach symboli, konwencjach, systemach (podobieństwo struktury gestu dzwonu do symbolik śmierci i upływu życia, to-to).

(4) w pewnym momencie proces interpretacyjny obniżył złożoną wartość gestu – podążająca w semantycznym kierunku analiza wepchnęła gest na konkretne tory (wyznaczone kulturą), z których niełatwo wyjść i łatwo zostać „przypartym do ściany”. W tym sensie, gest był bardziej satysfakcjonujący na poziomie opisu samych percepcyjnych

⁵³³ w tym miejscu ujawnia się sprzeczność myślenia Cassirera z myśleniem Tagga. Drugi wymieniony wszystkie te rzeczy umieszcza w kategorii symbolu, w przeciwieństwie do pierwszego, który opisałby te zagadnienia jako sygnały.

doświadczeń, niejako „mówiący bez mówienia”. **„Udomowienie” w konwencji, znaczeniu, języku, kulturze stało się nałożeniem kaftanu bezpieczeństwa, ujednoczeniem** wynikającym z gry w głuchy telefon.

Zrozumiałość, jasność, samonarzucalność się (kulturowa) odruchowego pojmowania znaczeń wyrażonych w symbolach (nawet jeśli nie do końca świadomie) jest cechą co najmniej fascynującą, zestawiona zaś z próbą opisanie ich słowami wypada mizernie – osłabiając ich wartość brzmi naiwnie. Interpretacja semantyczna „zapłombowała” odczucie, ukierunkowała w jedną ścieżkę, podczas gdy analiza i interpretacja percepcyjna otwierała wiele możliwości. W tym, jak sądzę, przejawia się herderowskie rozróżnienia na zachowanie obiektywnej struktury, ale i konieczność „wrózenia z fusów” przez tłumacza, w tym wypadku analityka i interpretatora. Cienka, upłynniona granica, między tym, co interpretacyjnie obiektywne (zamierzone przez kompozytora, mierzalne, uchwyralne), a tym, co subiektywne (zależne od własnego obrazu percepcyjnego) nie ułatwia tego zadania.

Jednocześnie możliwa wszechstronność ujęcia dopiero pokazuje naturę gestów. Wniknięcie w różnego typu meandry morfologii, struktur i percepcji odbioru mnie przekonało, 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, np. na chociażby (przyjętym w moim *visibillum et invisibillum* jako gest podstawowy) tarcu zapalek, wszakże także ruchu ciągłym, ponawianym (z przerwami), aż do ziszczenia się celu („zapalenia”). Płynna kontekstualność gramatyki słuchania, oparta jednak na ściśle realizowanych zamierzeniach wynikających z gramatyki kompozytorskiej jest więc wszystkim.

(5) z tego źródło bierze kolejny wniosek: **gest zawiera w sobie wszystko, czego potrzebuje, sferycznie przenika i otacza rzeczywistość zarówno przedstawioną, jak i faktyczną, umiając zawrzeć ją w wyobrażeniu.** U Pärta, na pierwszy rzut oka (i ucha), można powiedzieć o obcowaniu z utworem autotelicznym, wniknięcie w konteksty powstania i techniki uświadamia heteroteliczność, ostatecznie zaś w samej percepcji następuje uzyskanie prawdziwej polifonii zarówno doświadczeń, jak i znaczeń – potwierdzonych na wielu płaszczyznach. Komunikacyjność przeprowadzona jest na różnych poziomach – niektórym wystarczy doznanie *vortexu*, przestrzeni, innym inne, bardziej złożone doświadczenia psychofizyczne, a innym doświadczenia kulturowe, myślowe, symboliczne. Możliwość dostrzegania internalizacji zjawisk zewnętrznych na muzyczne i eksternalizacji muzycznego na zewnętrzne nie jest wyłącznie kreowaniem „skrótów” mentalnego, przez który ma się dostęp do pojęć, ale może przypominać doświadczenie „budowania” koherentnego

świata – jak w brucknerowskiej kategorii *Ur-Nebel*, wyodrębnienia się świata z mroku pramgły⁵³⁴.

⁵³⁴ B. Pocij, *Symfonia*, [w:] *Ruch Muzyczny*, XXXI, nr 5, 1987.

Zakończenie

Wnioski wyodrębnione w trakcie refleksji o analizie *Cantus in memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta ułożyły się nieomal same w strukturę twierdzeń o geście Gillesa Châteleta, presemiotysty, matematyka ujmującego formuły w magmę spostrzeżeń filozoficznych. Zgodność moich intuicji, opisywanych w tej pracy i twierdzeń filozofa, niech wyrazi przywołanie ich oraz niech posłuży za *finis, qui coronat opus*:

- (1) „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 **nagromadzeniu** wiedzy w ciągu kolejnych pokoleń, to należy mówić o gestach inaugurujących całe generacje problemów;
- (2) gest nie jest zwykłym przemieszczeniem przestrzennym: decyduje, wyzwala i sugeruje nowy sposób «poruszania się». Hugues de Saint-Victor 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;
- (3) 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 wewnętrznego, [(2)] gdy akcja wyczerpuje się w rezultacie. Gest jest zatem związany z ukrytym biegunem relacji;
- (4) 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;
- (5) gest wzbudza inne gesty: jest w stanie zgromadzić wszystkie prowokacyjne wirtualności aluzji, nie sprowadzając jej do skrótu⁵³⁵.

Wyraźnie jest zarysowane myślenie kategoriami semiozy Peirece'a, gdzie w nieskończoność można generować kolejne znakowe tłumaczenia źródłowego obiektu oraz jego maksymy pragmatycznej, gdzie skutek już implikuje obiekt. Stąd gesty jako możliwe do generowania *ad infinitum* nie mają swoich katalogów czy historii. Już sama możliwość deformacji (np. przez niezgodne z zamierzeniami autora wykonanie dzieła

⁵³⁵ 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.

muzycznego) wytwarza nowy, inny gest, świadcząc o generalnej cesze elastycznej ruchliwości gestu.

Środki badania gestów – diagram topologiczny, partytura, sonogram, badanie funkcji mózgu i cielesnych – mogą „unieruchomić gest” na długo zanim zostanie znakiem postrzegalnym przez umysł⁵³⁶. 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 faktów⁵³⁷. To wszystko sprawia, że gest jest bardziej podobny do żywej istoty, a nawet społeczeństwa, niż do struktury, która go reprezentuje.

Zatem, *au cœur de la création*, jawi mi się gest jako:

- (1) zjawisko syntetyczne, nie tylko ze względu na wewnętrzny walor wielowarstwowy, ujednociający, ale też zewnętrzny – hierarchiczny, multimodalny – jako złożenia zawiązujące więź między elementami wewnątrz i zewnątrz systemu znaków (tłumaczenie intersemiotyczne, maksyma pragmatyczna, preposteryjność), między doświadczeniami (synestezja, kontrakt audiowizualny, wartość dodana, skuteczne zadziwienie, doświadczenie w ucieleśnionym poznaniu). Jest więc dobrym probierzem tego, co postulował Lutosławski – takiej jakości struktury (w tym przypadku metastruktury), która nie będzie indyferentna percepcyjnie⁵³⁸. Na tym ufundowana hipoteza o archetypicznych formach gestów, czy hipoteza streficzności gestów pozwala metafizycznie zajrzeć zarówno za horyzont mechanizmów dzieła muzycznego, ale jednocześnie wgląd siebie w mechanizmy percepcji – poprzez nieskończone ciągi transformacyjne (generacji i modulacji) gestów, *sui generis* obiektywnych i subiektywnych jednocześnie – niczym w słynnej anonimowej rycinie astronomicznej w *L'Atmosphere: Météorologie Populaire*;
- (2) „Dynamiczne ukształtowanie ruchu (energii)”. W pewnym sensie ta metafora Hattena jest archetypem, toposem, który niczym mit, dzieje się zawsze

⁵³⁶ Cf. G. Mazzola (red.), *op. cit.*, s. 862.

⁵³⁷ *Ibid.*, s. 863.

⁵³⁸ „[...] 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. „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 harmonicznobrzmieniowe w muzyce Witolda Lutosławskiego i utworach sonorystycznych*, [w:] *Teoria muzyki*, 5, 2014, s. 90; oraz własne.

i wszędzie, a która oderwała się od swojego pierwotnego, pojęciowego podłoża i porusza się swoimi własnymi drogami⁵³⁹. Jednocześnie, niczym mit, ruch ów posiada swoje dwa alternatywne podania – o wewnętrznej lub zewnętrznej naturze muzycznych poruszeń – i ma swoich, nierzadko gorliwych, wyznawców i przedstawicieli. Ze względu na siłę tych przekonań i ich głosicieli łatwo prześledzić w historii muzyki te okresy, w których dominowała jedna wersja, a w których dominowała druga, nierzadko będąc powiązanymi z innymi sporami estetycznymi – o „absolutyzm”, czy „programowość” muzyki, strukturalizm czy relacyjność i wiele innych, szczegółowych rozwiązań: *Afektenlehre*, serializm, spektralizm (rozumiany w nurcie czasowym – jako proces „rodzenia”, „trwania” i „umierania” dźwięku);

- (3) Gesty są więc czymś więcej, niż wypełnieniem „środka” w analizie, pomiędzy makro-, a mikrostrukturą – jako mówiące precyzyjniej o „zawartości” muzyki (nawet najbardziej abstrakcyjnej – reifikując, animizując, a czasem może nawet antropomorfizując, czy posthumanizując) – a jednocześnie otwierające pole dla interpretacji. Gest otwiera rzeczywistość przedstawioną utworu nie tylko na rzeczywistości faktyczne, wyobrażone (wirtualne) ale i inne rzeczywistości przedstawione. Jest możliwością kompleksowego wytłumaczenia zjawisk dźwiękowych zarówno dla tych, który sprzeciwiają się, jak i zgadzają się na udział „emocji”, „znaczenia”, „wyrażania zewnętrznego”, czy „ucieleśniania doświadczeń”, „ewokowania” w muzyce. Są więc czymś, jak pisał Hanslick, co lepiej „odczuwać” niż „tłumaczyć”⁵⁴⁰, wszelkie tłumaczenie bowiem deformuje i słyca, wymaga zapośredniczenia znaku. Gesty ze swojej strony można postrzegać zarówno pragmatycznie, idealistycznie, performatywnie i abstrakcyjnie – i nie są to metody odrębne czy przeciwstawne, ale uzupełniające obrazy gestów. Maciej Zieliński, wybitny teoretyk i filozof prawa kiedyś⁵⁴¹, niejako mimochodem, przedstawił swoją koncepcję ontologicznej natury systemu prawa, przez metaforę puzzli – ułożonych już, co prawda, ale ustawionych obrazem

⁵³⁹ Cf. C. Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, tłum. C. Jacobson, Nowy Jork, 1963, s. 210.

⁵⁴⁰ E. Hanslick, *op. cit.*, s. 86.

⁵⁴¹ 24 czerwca 2014 r., w czasie konferencji *Wykładnia Konstytucji: praktyka i teoria* poświęconej osobie Sławomiry Wronkowskiej, odbywającej się w Collegium Iuridicum Novum w Poznaniu (Wydział Prawa i Administracji UAM). W swojej koncepcji odnosi się Zieliński do swojej własnej, unikalnej derywacyjnej koncepcji wykładni prawa – odnoszącej się przeciwieństwo do koncepcji Chomsky'ego – proces poznania struktury głębokiej prawa (norm prawnych), którą prawodawca wyraził poprzez wysłowienie w przepisach prawnych tworzących strukturę powierzchniową prawa. Dlatego maksyma *omnia sunt interpretanda* (związana z tą poznańsko-szczecińską koncepcją derywacyjną, a przypisywana Zygmuntowi Ziemińskiemu) przeciwstawiana jest z tego punktu widzenia błędnej paremi *interpretatio cessat in claris* (powiązanej z warszawską szkołą prawoznawstwa). 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. Cf. M. Zieliński, *Wykładnia prawa: zasady, reguły, wskazówki*, Warszawa, 2017.

do spodu. Uczestnik systemu wyjmując jeden z puzzli otrzymuje fragmentaryczny obraz, może go odłożyć, wybrać kolejne i próbować w swoim umyśle dokonać wizualizacji tych puzzlowych *memory*, które już odkrył, i próby mentalnej „rekonstrukcji” tego, co może czekać pod spodem – w dodatku, jak by to wynikało z konieczności logicznej – obrazku dynamicznego, transfigurującego się, różnobarwnego. Podobnym systemem jest sztuka muzyczna jako dziedzina kultury, ale jednocześnie doświadczeń zmysłowych. Gest te przeciwstawne kategorie przekracza. Jest systemem otwartym, generowanym *ad infinitum*, niemożliwym do skatalogowania, chociaż umożliwiającym wniknięcie w niektóre swoje prawidłowości poprzez poznanie gramatyk kompozytorskich i gramatyk słuchania. Gest wydaje się ujawniać odpowiedzi nie na pytanie „jak?”, ale „dlaczego?”⁵⁴² (oraz różne pokłady owych celowościowych motywacji) i odkrywać dla odbiorcy choć część wspomnianych ontologicznych puzzlowych *memory*. Jednocześnie jest to „sposób”, by realizować griseyowski postulat: „Dość komponowania nut, czas na komponowanie dźwięków”⁵⁴³, uzupełniany także kreidlerowskim: „Nie komponuję już przy pomocy dźwięków, ale muzyki”⁵⁴⁴. Gest jest w moim pojęciu tym, do czego zachęca Lachenmann, gdy mówi „komponować znaczy: budować sobie instrument”⁵⁴⁵, czy tym, co pozostanie z operacji, do której inspiruje Filidei: „wyobraź sobie muzykę, która utraciła element dźwiękowy”;

- (4) Gest, jak sądzę, może być stosowany w teorii muzyki z mocą wsteczną, *ex tunc*, nie ograniczając się do zachodniego kręgu cywilizacyjnego, przekracza bowiem inne kategorie znane zachodniej teorii muzyki (np. motyw, frazę, zdanie, figurę

⁵⁴² o zmianę paradygmatu pytania przez teoretyków muzyki i muzykologów apelował w tej właśnie formie Górecki, co wzięłam głęboko do serca i zapamiętałam wiele lat temu, choć nie udało mi się w trakcie pracy nad niniejszym tekstem odnaleźć źródła (wywiadu, wypowiedzi), w którym pada owe właściwe, zapamiętane spostrzeżenie kompozytora. Znalazłem za to dość bliskie temu stwierdzenie (co do ducha): „**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**”. Cf. H. M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze*, [w:] *Vivo*, 1, Kraków, 1994, s. 44. NB Najczęściej jednak apel ten stosował w praktyce, co objawiało się szczególnie tym, gdy badacze pytali Góreckiego bardzo konkretnie, czasem prezentując bardzo specyficzne interpretacje jego twórczości to uzyskiwali od adwersarza rozbudowane opowieści, dygresje, nierzadko narzekania: o Bogu, o papieżu, o Chopinie, o Szymanowskim, o górach, o tożsamości, o polityce, o upadku cywilizacji itp.; czasem też mniej dobitnie apelował o komponowanie „muzyki, nie nut”, choć, zdaje się, nie tak samo to rozumiejąc jak Kreidler. Jak sądzę, odbijało się to także w bezradności słownego wyrażenia niektórych swoich oczekiwań co do realizacji własnej muzyki (jak wspomina Antoni Wit swoją rozmowę z Góreckim: „«Za szybko?» – «nie»; «za wolno?» – «nie»; «za głośno?» – «nie»; «za cicho?» – «nie». «No to właściwie co?» – «Aaa, dajcie mi spokój»). Cf. B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków, 2013, s. 232. Swoją drogą – 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. Dziwny, 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, *op. cit.*, s. 34.

⁵⁴³ G. Grisey, *Les Espaces acoustiques*, [w:] G. Lelong (red.), *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paryż, 2008.

⁵⁴⁴ J. Kreidler, *Muzyka z muzyki*, tłum. Monika Zamięcka, [w:] *Glissando*, nr 22, 2013.

⁵⁴⁵ H. Lachenmann, *o komponowaniu*, tł. M. Hermann, [w:] *Glissando*, nr 4, 2005, s. 39.

retoryczną itp.), będąc obiektywnym a jednocześnie subiektywnym, zakotwiczonym w percepcji i zabawie w „głuchy telefon”, czy będąc ontologicznie czymś dalece więcej niż tylko zabiegiem czysto strukturalnym albo czysto relacyjnym. Sądzę, że każda muzyka powstająca musi być gestyczna. W gestach syntetyzuje się wiele stanowisk czy kategorii wcześniej postrzeganych za osobne, odrębne, a nawet kontradiktoryjne⁵⁴⁶. Gest muzyczny jest więc w moim przekonaniu pewną formą muzycznego uniwersalizmu, nawet jeśli pozostaje szeroko niedoceniony, nieznan, niedostrzegany. Nie twierdzą przy tym, że jest ogólną teorią wszystkiego, na wzór magnetyzmu Kirchera. Jego ujęcie muzyki jako magnetycznej to wpływ raczej myślenia magiczno-rytualnego, choć stanowi próbę wnikania w meandry percepcji⁵⁴⁷. Jak twierdzi Arystoteles: „Nie będzie w żadnym wypadku zupełne [doskonałe, skończone, całkowite, kompletne, spełnione] to, co nie ma celu [doskonałości, końca, urzeczywistnienia, spełnienia]; a celem jest granica”⁵⁴⁸. Gest postrzegam za formę czegoś, co ciąży jednocześnie ku byciu *τέλειον* [*téleion*] i co wydaje się mieć *τέλος* [*télos*]. Gest jest z pewnością formą poszukiwania „jednej hermeneutyki o wspólnych zasadach”, o której pisze Moraczewski rekonstruując postawę Herdera względem idiosynkratycznych ukształtowań zmysłowych w sztuce dźwiękowej, choć nie uważam, że jest to jakiś „Święty Graal”⁵⁴⁹. Wspólność tych zasad wynika z perspektywy transdyscyplinarnie badanego antysystematycznego splotu. Co zadziwiające,

⁵⁴⁶ Cf. Dobrym przykładem jest Xenakis rozróżniający postawę „technokratów” (upatrujących szansy w teorii informacji i ogólnie rozumianej „komunikacyjności” muzyki, sprowadzenia do językowości) oraz „instytucjonalistów” graficznych i performatywnych (happeningowych) fetyszyzujących, zdaniem Xenakisa, zewnętrznie względem muzyki sposoby jej strukturalizowania. Zasadniczo sprowadza oba typy rozumowania do myślenia „romantycznego”. Przeciwstawia mu swoje własne, stochastyczne (algorytmiczne), metamuzyczne myślenie – przywracające, jego zdaniem, prawdziwy zmysłowy hedonizm dźwiękowo zorientowany. Jak sądzą więc, dlatego często myślenie gesturalne jest stereotypicznie powiązane z „programowością” muzyki, reprezentacją, dramaturgią w „starym typie”, któremu przeciwstawiany jest „nowy typ” myślenia o muzyce, nierzadko strukturalny, choć oparty na dążeniu do poszukiwania walorów „hedonistycznych” (percepcyjnych, kognitywnych?). Wywód Xenakisa wpisuje się więc wyłącznie w spór między relacyjnością a strukturalizmem i można sprowadzić do w zasadzie krytyki formy przekazu. Ostatecznie i tak celem jest percepcja, choć bardzo różnorako rozumiana. Cf. I. Xenakis, *Towards a Metamusica*, [w:] *Tempo*, nr 93, Cambridge, lato 1970.

⁵⁴⁷ Perspektywę Kirchera, z jednej strony ujmującą spekulatywną (opartą nierzadko na interpretacji i własnych wyobrażeniach), a z drugiej intuicji wysoce wyczułonej, przeczuwającej wartość badawczego pochylenia się meandry nauk, co do właściwej natury muzyki jako zjawiska magnetycznego wyrażającej się w skądinąd gestycznej koncepcji tarantyzmu poruszałem i przedstawiłem szerzej w mojej pracy magisterskiej. Muzyka jako wibracja energetyczna przemieszczająca się poprzez powietrze i oddziałująca na całą zmysłowość ludzką, wraz ze wszystkimi konsekwencjami przyjęcia tej perspektywy jest zaskakująco zbieżna z ujęciem wyrażonym w niniejszej pracy (cf. A. Kircher, *Magnes sive De Arte Magnetica Opus Tripartitum*, Rzym, 1641). Wszelkie inne zainteresowania Kirchera muzyką – w tym teoretycznym jej ujęciem (skal, kontrapunktu, instrumentoznawstwa itp.), czy istotnym skodyfikowaniem teorii afektów (*Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rzym, 1650), a także odruchem badania akustycznych właściwości percepcyjnych dźwięku (*Phonurgia Nova, sive Conjugium Mechanico-physicum artis et naturae paranypha phonosophia*, Campidoniae, 1673) – wydaje się być tylko podjęciem różnych perspektyw jednego nurtującego problemu. Stąd całość twórczości Kirchera w obszarze muzyki postrzegam jako jednolicie ukierunkowaną próbę wyjaśnienia ujednociającą teorią wszystkiego złożoności muzyki. Cf. D. Puk, *Gest muzyczny...*, op. cit.

⁵⁴⁸ „τέλειον δ' οὐδὲν μὴ ἔχον τέλος, τὸ δὲ τέλος πέρας”. Arystoteles, *Fizyka*, III, 207a, 14 [za:] D. Mrugalski, *Eschatologiczna niepoznawalność istoty Boga: próba przekroczenia metafizyki Arystotelesa w ujęciu Grzegorza z Nyssy i Tomasza z Akwinu*, [w:] *Przegląd Tomistyczny*, t. 25, 2019.

⁵⁴⁹ Mityczny Graal ma być jeden, gesty zaś są liczne, ukonkretnione, uindywidualnione i rozproszone.

rzeczywiście „hermeneutyka ta obejmuje całe pole sztuki” – jest bowiem wygodna w opisie muzyki w kontakcie z odmiennymi poetykami innych systemów doświadczeń, ale i mediów. Nie jestem może skłonny kategorycznie⁵⁵⁰ twierdzić, że „nie istnieją takie wypowiedzi artystyczne, która by jej nie podlegały”, ale gest jako kategoria w tym kierunku ciąży – jest kategorią scalającą, uzgadniającą i stawiającą wiele muzycznych (a zwłaszcza kompozytorskich) fenomenów w nowym, a jednocześnie tak naturalnym, biologicznym nieomal świetle. Nie tworzy barier pojęciowych (ze względu na właściwy brak odgórnie przyjętej metodologii i „obrotowe” znaczenie), ale tworzy kładkę uzgadniającą dla barier percepcyjnych, nawet jeśli wszystkich z nich nie da się pogodzić. Nierzadko gest wydaje się dobrym (a czasem jedynym) punktem „zaczepienia” w analizie dzieł, szczególnie tzw. „nowego zwrotu estetycznego”, względem których wytwarzają się dopiero „poetyki” i metody analizy (cookowskie poinformowanie strukturalne). Jednocześnie ze względu na jego „obrotowe” znaczenie, może stanowić kładkę uzgadniającą zarówno w sensie w kontekście współczesnych zdobyczy wiedzy i doświadczeń (dostrzeżenia tradycyjnie ignorowanych warstw w dziele, a możliwych do odczytywania w perspektywie np. kognitywnej czy statystycznej), oraz odczytywania najnowszych dzieł, technik, nurtów i prądów obecnych w dziele (odczytywanych w perspektywie ewolucyjnej ciągłości historycznej – np. zagadnień psychologii percepcji).

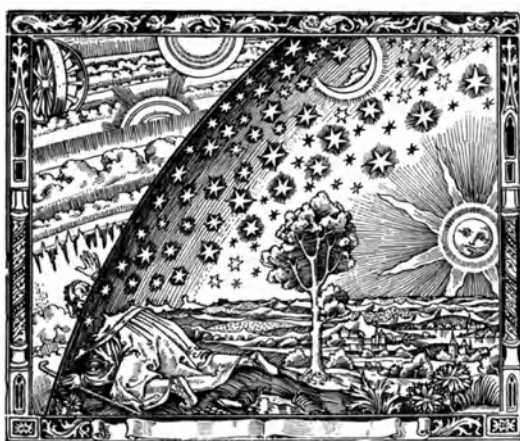
- (5) Kiedy myślę o geście muzycznym, żywię głębokie przekonanie, że nie jest on jedynie pewną kategorią językową, teoretyczną czy analityczną, tylko, że jest pewnym konkretnym sposobem rozumienia natury ruchu muzycznego, ujednocającym, uzgadniającym dwa główne, rozłączne tradycje postrzegania natury ruchu muzycznego. Jest jednocześnie zachętą, aby nie zatrzymywać się na owym ruchu muzycznym, tak jak to uczynił Hanslick, jako pewnym tajemnym fenomenie, z którego jesteśmy w stanie uchwycić jedynie jego ogólną ideę, lecz otwiera pole do dużo dalej posuniętych rozważań. Zastanawiać się nadal trzeba, czy gest nie jest przypadkiem kontrowersją humanistyczną, wyglądającą na wielowarstwowo, hierarchicznie złożoną, a faktycznie będącą płaską ontologią na rzecz badania, ale i tworzenia muzyki? choć wpisuje się w batalię o tzw. nieantropocentryczność estetyki⁵⁵¹, choć przeskakuje problemy takie

⁵⁵⁰ Nie jestem skłonny twierdzić tak kategorycznie aż do 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.

⁵⁵¹ Gest dokonywany przez człowieka, nawet korzystając z flusserowskich multimedialnych „protez”, łączony jest nie tylko z jego wymiarem obiektywnym (w tym bardzo tradycyjnie rozumianą fizycznością) i znaczeniowym, ale i ze świadomością, celem jego wykonania. Czy prawdziwy gest może być nie-ludzkiego pochodzenia? czy AI

jak dualizm językowości i materialności, czy nie istnieje prawdopodobieństwo wyprowadzenia przez niego na manowce?⁵⁵². Wszelkie wskazywane na bieżąco w niniejszej pracy kierunki dalszych badań zweryfikują to pytanie, do którego odpowiedzi jestem nastawiony raczej entuzjastycznie;

- (6) Gest jest szczególną formą komunikacji pomiędzy twórcą a odbiorcą za pośrednictwem wykonawcy. Każdy z tych podmiotów nie tylko wymaga umiejętności istotowych dla swojego fachu, *technē*, ale też swoistej „empatii”, aby gest w miarę bezstratnie, eksplicytnie przekazać dalej przy pomocy konkretnych narzędzi. Kwestia postrzegania gestu, by tak rzec, sprowadza się do tej psychicznej umiejętności, „empatii”. Jak bowiem sądzę, główną cechą rzemieślnika, który aspiruje do bycia nazwanym 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, lecz ta prosta umiejętność nie bycia obojętnym na wartości komunikatywne konceptu, czyli świata idei, tego, co próbuje się swoją pracą przekazać (zarówno komunikacji z wykonawcami, jak i odbiorcami) i na wszelkie trudności, które mogą w trakcie obcowania z dziełem u innych podmiotów wystąpić. przez gest bowiem konstytuuje się to, o czym pisał Truslit – zdolność do doświadczenia i wyrażenia prawdziwej muzykalności⁵⁵³. Cóż mogę lepszego zrobić niż sam będąc empatycznym, nakłonić do empatii także drugą stronę⁵⁵⁴?



Ryc. 74. Anonim, *Obserwator Nieba*⁵⁵⁵.

(na razie) nie posiadając ciała i zdolności doświadczeń (w tym także tych specyficznych jak skuteczne zdziwienie, czy poznanie ucieleśnione) może wygenerować prawdziwy gest muzyczny, który świadczyłby o jej prawdziwej muzykalności, a nawet zdolności do budowania muzycznej metafizyki?

⁵⁵² A. Skórzyńska, *op. cit.*, s. 162 i d.

⁵⁵³ B. H. Repp, *op. cit.*, s. 277.

⁵⁵⁴ Cf. 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].

⁵⁵⁵ C. Flammarion, *L'Atmosphere: Météorologie Populaire*, Paryż, 1888.

Podziękowania

Dziękuję:

prof. dr. hab. **Lidii Zielińskiej** i prof. UAM dr. hab. **Krzysztofowi Moraczewskiemu**, patronom pracy artystyczno-naukowej za inspirującą obecność, życzliwe wspieranie słowem i czynem ogromnego doświadczenia, wiedzy, umiejętności oraz przenikliwości. W szczególny sposób wyrażam wdzięczność za podsycanie gasnących idei w chwilach zwątpienia. Przekonanie, że obcuje z Artystką i Naukowcem, Osobowościami najwyższej próby i o 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”.

prof. UAM dr. hab. **Mikołajowi Pochylskiemu**, za zbudowanie i cierpliwe poprawianie układu obrazowania smugowego *Schlieren Optics*, gdy przypadkowo przesunąłem drobny element w czasie korzystania z niego, 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.

Muzykom **Trans-for-Matha Ensemble** i **Lambda Ensemble**, p. **Arkadiuszowi Kuczyńskiemu**, **Radosławowi Barczakowi** i **Andrzejowi Orłowskiemu (Violin-Art.)** oraz **Justynie Toberze**, 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.

moim Rozmówcom, opowiadającym szczegółowo o własnym rozumieniu gestów muzycznych w świetle własnej dziedziny działalności – ks. prof. AMP dr. hab. **Mariuszowi Białkowskiemu**, prof. AMP dr. hab. **Kindze Ceynowej**, dr. **Katarzynie Danel**, dr. **Michałowi Janocha**, dr. **Kamilowi Lisowi**, prof. AMP dr. hab. **Arturowi Kroschłowi**, 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. **Teresie Gręziak** za zainspirowanie 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. Panu **Stanisławowi Janikowi** za ciągłą, cierpliwą i życzliwą pomoc w rozwiązywaniu wszelkich doktoranckich problemów.

Magdalenie Sobolewskiej, za piękne i uważne opracowanie graficzne moich rycin do analizy *Cantus in Memoriam Britten*.

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
cf.	(<i>confer</i>) porównaj
d.	dalej
Dz. U.	Dziennik Ustaw
et al.	(<i>et alterim</i>) i inni
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
ibid.	(<i>ibidem</i>) tamże
NB	(<i>nota bene</i>)
op. cit.	(<i>opus citatum</i>) dzieło cytowane
tt.	takty
UAM	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ust.	ustęp
vide	zobacz
vno/vni I	skrzypce I (liczba pojedyncza/liczba mnoga)
vno/vni II	skrzypce II (liczba pojedyncza/liczba mnoga)
vla/vle	altówka (-i)
vc	wiolonczela (-e)
cb	kontrabas (-y)
z.	zeszyt
z późn. zm.	z późniejszymi zmianami
zag.	zagadnienie

Wykaz rycin

Ryc. 1. Przykład I intersemiotycznej interpretacji semiozy.	43
Ryc. 2. Przykład II intersemiotycznej interpretacji semiozy.	45
Ryc. 3. <i>Glissando</i> . Ilustracja przykładu (1).	47
Ryc. 4. Schemat percepcyjny dzieła muzycznego wg Lerdahla.	51
Ryc. 5. Kategoryzacja struktur niestabilnych, stabilnych i kontekstowych wg Roya oraz ich notacja symboliczna.	53
Ryc. 6. Typologizacja procesów ruchu i wzrostu wg Smalleya.	55
Ryc. 7. Siedem charakterystyk ruchu wg Smalleya.	55
Ryc. 8. Typologizacja ruchu teksturalnego wg Smalleya.	55
Ryc. 9. Multiplikacja gestów. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-64 (redukcja).	57
Ryc. 10. Przykład dynamistycznych warstw. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 20-22.	58
Ryc. 11. Procesy stabilizacji, ustabilizowania i dyspersji. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 19-21 (redukcja).	59
Ryc. 12. Gest <i>ritardando</i> . <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-63 (redukcja).	60
Ryc. 13. Schemat ideowo-funkcjonalny makroformy <i>visibillum et invisibillum</i>	60
Ryc. 14. Schemat temporalny makroformy <i>visibillum et invisibillum</i>	61
Ryc. 15. Schemat formy I części <i>visibillum et invisibillum</i>	62
Ryc. 16. Topologiczne przedstawienie gestu w koncepcji Mazzoli.	74
Ryc. 17. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.43.	78
Ryc. 18. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.3.	78
Ryc. 19. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.2.	78
Ryc. 20. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.1.	79
Ryc. 21. Rozszerzone spektrum D w proporcji 2.0.	79
Ryc. 22. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.8.	79
Ryc. 23. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.5.	79
Ryc. 24. Rozszerzone spektrum D w proporcji 1.3.	79
Ryc. 25. Rozszerzone spektrum D w proporcji ~1.08.	79
Ryc. 26. Spektrum D (proporcja: 1).	79
Ryc. 27. Spektralna progresja, <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 279-286 (redukcja).	80
Ryc. 28. Przykład transkrypcji dźwięku tarcia zapalki na struktury meliczne (odrzucone w trakcie pracy nad <i>visibillum et invisibillum</i>).	80

Ryc. 29. „Odpowiedź” gestu-procesu w audio-playback (reprezentowana na sonogramie) na „punktowy” gest-agregat w orkiestrze (reprezentowany w fragmencie partytury). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 147-151.	90
Ryc. 30. Schemat odczytywania gestu według Godøya.....	93
Ryc. 31. Gest-referencja (Bortnowski) „tarcia” i gest „skutku tarcia” (cisza). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 94-99.	123
Ryc. 32. Gesty „tarcia” w figurach <i>ritardando</i> oraz gest-referencja „tarcia” (Bortnowski). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 132-133.	123
Ryc. 33. Gest „skutku tarcia” (szereg harmoniczny). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 136-139...	124
Ryc. 34. Trzecioosobowa perspektywa gestu wg Godøya.....	149
Ryc. 35. Ogólny model transformacji cech gestów ruchowych na cechy gestów muzycznych wg Bielawskiego.....	167
Ryc. 36. Propozycja strefowej konstrukcji gestu.	175
Ryc. 37. Gest „tarcia”: przedłużony atak, krystalizacja w audio-playback (sampler tarcia zakończonego zapaleniem światła), wybrzmienie (w partii orkiestry i audio-playback). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 3-4 (redukcja).	177
Ryc. 38. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 8 (redukcja).	177
Ryc. 39. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 12 (redukcja).	177
Ryc. 40. Gest „tarcia”: atak (kontrabas, saksofon, fagot) - wybrzmienie rozciągnięte w czasie (smyczki). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 32-34 (redukcja).	178
Ryc. 41. Gest-referencja (Filidei): atak-wybrzmienie (dwuwarstwowość – smyczki z akordeonem versus dęte). Gest oddaje jednocześnie poligeniczną jakość tarcia (powtórzenia dźwięków, <i>vibr.</i>). <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 59 (redukcja).	178
Ryc. 42. Gest „tarcia”: złożenie kilku warstw (atak <i>tutti</i> na raz: smyczki z akordeonem i krotalami: atak-wybrzmienie; cl, sx, cr, tn z pf i ar: wybrzmienie; cfg, dron bow: tło) tego samego gestu, w synchronizacyjny „splot”. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 59-64.....	179
Ryc. 43. Gest „tarcia” – wydłużony atak, wybrzmienie skrócone (w momencie krystalizacji). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 62-64 (redukcja).	179
Ryc. 44. Gest „tarcia”: atak-wybrzmienie, odwleczenie w czasie konkluzji (osłabionej, niesatysfakcjonujące, ale wyraźnie domykającej). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 109-115.	180
Ryc. 45. Gest „konkluzji”: materializacja spektrum. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 136-138.....	181
Ryc. 46. Gest atak (<i>tutti</i>): wybrzmienie (fortepian, harfa, perkusja), dyspersja wcześniej wyklarowanej tymczasowej konkluzji. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 142-146 (redukcja).	182
Ryc. 47. Gest „tarcia”: ponawianie ataku, wzbudzanie oczekiwania na konkluzję. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 266-274 (redukcja).	182

Ryc. 48. Gest „tarcia” (vno I): osłabiony wcześniej atak, ponawianie bez konkluzji zestawione z gestem „wybrzmienia” (altri archi) – dyspersja alikwotów szeregów harmonicznych C i G. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 275 (redukcja).	183
Ryc. 49. Gest „tarcia”: atak (<i>arpeggio</i>), brak konkluzji (wybrzmienie w formie <i>glissanda</i>). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 79-81 (redukcja).	183
Ryc. 50. Gest-referencja „tarcia” (Bach): atak (<i>arpeggio</i>), ponawiany, prowadzenie do konkluzji harmoniczne (budowanie napięcia harmonicznego). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 287 (redukcja).	183
Ryc. 51. Gest-referencja „tarcia” (Bach): zniekształcenie technikami (wdechy-wydechy w instrumentach dętych). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 74-76 (redukcja).	183
Ryc. 52. Gest-referencja „tarcia” (Grisey): atak (ponawiany), konkluzja (zniekształcone, „zarpegiowane” pojawienie się szeregu harmonicznego). <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 288-290 (redukcja).	183
Ryc. 53. Gest-referencja „tarcia” (Strawiński): atak-arpeggio, ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 306-310 (redukcja).	184
Ryc. 54. Gest-referencja „tarcia” (Bortnowski): atak-arpeggio, ponawianie (coraz słabsze), bez konkluzji. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 94-98 (redukcja).	184
Ryc. 55. Granulki (pozytywki) – gest „kontynuacji”: proces oparty o same impulsy, bez jednorodnego ataku ani konkluzji, czyste trwanie. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 2 (redukcja). ..	184
Ryc. 56. 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).	185
Ryc. 57. Dudnienia – gest „kontynuacji”: bez ataku ani konkluzji, czyste trwanie. Osobno wprowadzony gest „ataku” – podrzucane magnet olives. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 322 (redukcja).	185
Ryc. 58. Gest „pikardyjski”: atak w obrazie, wybrzmienie w orkiestrze. <i>visibillum et invisibillum</i> , t. 411 (video).	185
Ryc. 59. Gest przebijania balona: ponawianie prób, w momencie maksymalnego zbliżenia się igły do powierzchni balona „ucięcie gestu”. <i>visibillum et invisibillum</i> , tt. 326-355 (video). ..	185
Ryc. 60. Trójkąt transformacji przytoczony przez G. Mazzolę (trójkąt zachodniego typu muzycznego wykonania).	192
Ryc. 61. Cechy sygnału i symbolu wg Cassirera.	195
Ryc. 62. Cechy ekspresji, przedstawienia i czystego znaczenia wg Cassirera.....	195
Ryc. 63. Kognitywne, konstruktywistyczne i retoryczne mnemoniczne wyzwalacze wg Metsämuuronena i Räsänenena.....	206
Ryc. 64. Porównanie cech <i>prâxis</i> wg Skórzyńskiej i gestu jako <i>prâxis</i>	212

Ryc. 65. Sonogram wykonania <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> . Wykonawcy: Tapiola Sinfonietta pod dyrekcją Jean-Jacques Kantorow [w:] <i>Summa</i> , 1997, CD.	236
Ryc. 66. Gest dzwonu. <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (sonogram).	237
Ryc. 67. Gest końcowy. <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (sonogram).....	237
Ryc. 68. Gesty <i>arpeggia</i> , <i>sostenuto</i> i końcowy (kompilacja). <i>Cantus in memoriam Benjamin Britten</i> (sonogram).....	237
Ryc. 69. Zobrazowanie wektorów ruchu w formie linii i trójkątów. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 17-21.	239
Ryc. 70. Trójkąt autoreprodukcyjny. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 19-21.	239
Ryc. 71. Wektory ruchu, wektory gestu autoreprodukcyjnego i wektory ruchu wirowego. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 1-16.....	240
Ryc. 72. Zobrazowanie wektorów ruchu linii i różnej wielkości trójkątów autoreprodukcyjnych. <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i> , tt. 17-21.	242
Ryc. 73. Reprezentacja hierarchii gestów oraz jakości orientacyjnych, stratyfikacyjnych, procesowych i retorycznych wg Roya w <i>Cantus in Memoriam Benjamin Britten</i>	246
Ryc. 74. Anonim, <i>Obserwator Nieba</i>	269

Bibliografia

Podkreśleniem wyróżnieni są autorzy wpisani w publikacji jako I autorzy.

Adorno, T. W., *Essay as Form*, [w:] Adorno, T. W., *Notes to Literature*, Tiedemann, R. (red.), Weber Nicholsen, S., t. 1, Nowy Jork, 1991.

Adorno, T. W., *Filozofia nowej muzyki*, Wayda, F. (tłum.), Warszawa, 1974.

Adorno, T. W., *Teoria estetyczna*, Krzemieniowa, K. (tłum.), Warszawa, 1994.

Adorno, T. W., *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, Hoban, W. (tłum.), Cambridge, 2006.

Adorno, T. W., *Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*, Livingstone, R. (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 2011.

Agon, C.; Assayang, G.; Bresson, J., *OpenMusic. Visual Programming Environment for Music Composition, Analysis and Research*, [w:] *ACM MultiMedia (MM'11)*: Scottsdale, 2011.

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

Ambady, N.; Effenbein, H. A., *On the Universality and Cultural Specificity of Emotion Recognition: a Meta-Analysis*, [w:] *Psychological Bulletin*, 2002.

Analiza schenkerowska, Będkowski, S.; Chwilek, A.; Lindstedt, I. (opr.), Kraków, 1997.

Anderson, J., *Xenakis' Combination of Music and Mathematics*, [w:] *The Journal of Undergraduate Research*, t. 9, art. 21, 2011.

Andreatta, M.; Mazzola, G., *Diagrams, Gestures and Formulae in Music*, [w:] *Journal of Mathematics and Music*, 1 (1), 2007.

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

Arias-Valero, J. S.; Lluís-Puebla, E., *a Conceptual Note on Gesture Theory*, [w:] *Journal MusMat*, t. 5, nr 1, 2021.

- Arias-Valero, J. S., *Gesture Theory: Topos-Theoretic Perspectives and Philosophical Framework*, Colombia, 2018.
- Arystoteles, *Polityka*, Piotrowicz, L. (tłum.), [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1, Warszawa, 2003.
- Astriab, J.; Jabłoński, M.; Stęszewski, J. (red.), *Witold Lutosławski – Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*, Poznań, 1999.
- Augustyn, R., *Wykłady o kulturze*, t. 1 i 2, Wrocław, 2021.
- Augustyn z Hippony, *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*, Witkowski, L. (tłum.), Lublin, 1999.
- Augustyn z Hippony, *o Trójcy Świętej*, Stokowska, M. (tłum.), Kraków, 1996.
- Babbitt, M., *Who Cares if You Listen?*, [w:] *High Fidelity*, 1958.
- 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.
- Bal, M., *Czytanie sztuki?*, autor nieznany (tłum.), [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (133-134), 2012.
- Balbus, S. (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (I odwrotnie)*, Kraków 2004.
- 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.
- Ball-Nowak, M., *Ernst A. Cassirer – teoria symbolu i formy symbolicznej*, [w:] *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny*, z. 130, *Prace Filozoficzne* 5, 1990.
- Balkwill, L. L.; Thompson, W. F., *Cross-Cultural Similarities and Differences*, [w:] Juslin, P. N.; Slaboda, J. A. (red.), *Series in Affective Science. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, 2010.
- 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.

- Barrett, H. C.; Bryant, G. A., *Vocal Emotion Recognition Across Disparate Cultures*, [w:] *Journal of Cognition and Culture*, nr 8, 2008.
- Battier, M.; Wanderley, M. (red.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paryż, 2000.
- Biblia tysiąclecia*, tłumaczenie zbiorowe, Poznań, 1999.
- Bielawski, L., *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa, 2015.
- Bielawski, L., *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*, Kraków, 1976.
- Blake, W., *Poezje wybrane*, Kubiak, Z. (tłum.), Warszawa, 1972.
- Bolesławska-Lewandowska, B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków, 2013.
- Bourdieu, P., *Reguły sztuki*, Zawadzki, A. (tłum.), Kraków, 2007.
- Bourdieu, P., *Zmysł praktyczny*, Falski, M. (tłum.), Kraków, 2008.
- 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.
- Braudel, F., *Histoire et sciences sociales, la longue durée*, [w:] *Annales E.S.C.*, rocznik 13, nr 4, 1958.
- Bregman, A. S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, 1994.
- 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]
- Bristiger, M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa, 1986.
- Bruner, J., *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, Karasińska, E. (tłum.), Warszawa, 1971.
- Buchmann-Medick, D., *Cultural Turns*, De Gruyter, 2016.
- Buczyńska-Garewicz, H., *Semiotyka Peirce'a*, Warszawa, 1994.
- Bücher, K., *Arbeit und Rhythmus*, Lipsk, Berlin, 1902.

- Cao, Z.; Huang, Y. (et al.), *Experimental Techniques* [w:] Goodfellow, H. D.; Wang, Y. (red.), *Industrial Ventilation Design Guidebook*, t. 2, 2021.
- 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.
- Carrol, J. R., *The Technique of Gregorian Chironomy*, Ohio, 1955.
- Cassirer, E., *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, Staniewska, A. (tłum.), Warszawa, 1976.
- Cassirer, E., *Filozofia form semiotycznych*, Karalus, A.; Parszutowicz, P. (tłum.), [MIASTO], 2018.
- Castro-Magasa, D., *Gesture, Mimesis and Image: Adorno, Benjamin and the Guitar Music of Brian Ferneyhough*, [w:] *Tempo*, 70 (278), Cambridge, 2016.
- Châtelet, G., *Figuring Space. Philosophy, Mathematics, and Physics*, Shore, R.; Zagha, M. (tłum.), Dordrecht, Boston, Londyn, 2000.
- Chion, M., *Audio-wizja. Dźwięk w obrazie*, Szydłowski, K. (tłum.), Warszawa, Kraków, 2012.
- Chion, M., *Guide des objets sonores*, Paryż, 1983.
- Chion, M., *Sound. An Acoulogical Treatise*, Steintrager, J. A. (tłum.), Durham, 2016.
- Chomsky, N. A., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- Chomsky, N. A., *Language and Mind*, Cambridge, 2006.
- Chomsky, N. A., *O naturze i języku*, Lang, J. (tłum.), Poznań, 2005.
- Cieślukowska, T. (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław, 1978.
- Cook, N., *Analysing Performance and Performing Analysis*, [w:] Cook, N.; Everist, M. (red.), *Rethinking Music*, Oxford, 1999.
- Cook, N., *Między procesem a produktem: muzyka jako performans*, Dolińska, J. (tłum.), [w:] *Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej, Performatywność*, nr 1 (21), 2013.
- Cook, N., *Przewodnik po analizie muzycznej*, Będkowski, S. (tłum.), Kraków, 2014.
- Cox, F., *Notes Toward a Performance Practice for Complex Music*, [w:] Claus-Steffen, M. (red.), *Polyphony and Complexity*, Hofheim, 2002.

- Delalande, F., *La gestique de Gould ; éléments pour une sémiologie du geste musical*, [w:] Guertin, G. (red.), *Glenn Gould pluriel*, Montréal, 1988.
- 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.
- Delalande, F., *Sense and Itersensoriality*, [w:] *Leonardo*, t. 36, nr 4, 2003.
- Délécras, 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;
- Deleuze, G., *Różnica i powtórzenie*, Banasiak, B.; Matuszewski, K. (tłum.), Warszawa, 1997.
- Deutsch, D.; Henthorn, T.; Lapidis, R., *Illusory transformation from speech to song*, [w:] *Journal of the Acoustical Society of America*, 2011
- Dolan, E. I., *The Idea Of Timbre In The Age Of Haydn*, Ithaca, 2006. [praca niepublikowana]
- Fazan, T., *Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym*, [w:] *Przestrzenie Teorii*, 29, Poznań, 2018.
- Feld, S., *Sound and Sentiment, Birds, Weepings, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Durham, Londyn, 2012.
- Fernández, J-M.; Lorieux, G.; Köppel, T.; Vert, A.; Verstraete, N.; Speisser, P., *GeKiPe, a Gesture-Based Interface for Audiovisual Performance*, Kopenhaga, 2017.
- Flammarion, C., *L'Atmosphere: Météorologie Populaire*, Paryż, 1888.
- Floros, C., *The Origins of Western Notation*, Moran, N. (tłum.), Frankfurt nad Menem, Berlin, Berno, Bruksela, Nowy Jork, Oxford, Wiedeń, 2011.
- Flusser, V., *Gestures*, Roth, N. A. (tłum.), Londyn, 2014.
- Flusser, V., *Kultura pisma. z filozofii słowa i obrazu*, Wiatr, P. (tłum.), Warszawa, 2018.
- Garcia, J.; Nouno, G.; Lereux, P., *Quid Sit Musicus: Interacting with Calligraphic Gestures*, 2014. [materiał w formie broszury]
- Gawarecka, A. (red.), *Intersemiotyczność*, [w:] *Poznańskie Studia Slawistyczne*, nr 2, 2012.

Gawlas, K., *Konstrukcje i przekształcenia częstotliwościowe barw harmoniczných w utworze Interferencje na kwintet fortepianowy i dźwięki elektroniczne ad libitum*, Katowice, 2013.

Giraud, V., *Signum et vestigium dans la pensée de saint Augustin*, [w:] *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 2 (95), 2011.

Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej. Performatyka, nr 2 (21), 2013.

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

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

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

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

Godøy, R. I., *Motor-Mimetic Music Cognition*, [w:] *Leonardo*, nr 34 (4), 2003.

Godøy, R. I.; Leman, M. (red.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, Nowy York, Oxon, 2010.

Godøy, R. I.; Kozak, M.; Nymoén, 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.

Goff, J. Le, *Kultura średniowiecznej Europy*, Szumańska-Grossowa, H. (tłum.), Warszawa, 1994.

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

Gołębiewska, M., *Sensotwórcza rola ciała w sampoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 1-2, 2004.

Gorbach, T.; Kaltenbrunner, M.; Tellioglu, H.; Tomas, E. (red.), *Embodied Gestures*, Wiedeń, 2022.

Gotman, K., *Choreomania. Dance and Disorder*, Oxford, 2018.

Górecki, H. M., *Powiem Państwu szczerze...*, [w:] *Vivo*, 1, Kraków, 1994.

Grisey, G., *Did You Say Spectral?*, Fineberg, J. (tłum.) [w:] *Contemporary Music Review*, t. 19, cz. 3, 2000.

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.

Grisey, G., *Les Espaces acoustiques*, [w:] Lelong, G. (red.), *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paryż, 2008.

Grisey, G., *Powiedziałeś spektralny?*, Mendyk, M.; Mroziewicz, M. (tłum.), [w:] Topolski, J., *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012.

Grisey, G., *Muzyka: stawanie się dźwięków*, [w:] *Res facta nova*, 11 (20), Poznań, 2010.

Grisey, G., *Tempus ex Machina: a Composer's Reflections on Musical Time*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987.

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

Guczalski, K., *Harmonia nie tkwi w liczbach. o pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach*, [w:] *Scontri*, nr 2, 2015.

Guczalski, K., *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków, 2002.

Gwdowicz, W.; Więckowska, M., *Gest. Akwizycja ruchu czy znaczenie. Proceedings of the Conference: Interfejs użytkownika - Kansei w praktyce*, Warszawa, 2009.

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.

Haïk-Vantoura, S., *The Music of the Bible Revealed*, Weber, D.; Wheeler, J. (tłum.), Berkeley, 1994.

Hanslick, E., *O pięknie w muzyce*, Niewiadomski, S. (tłum.), Warszawa, 1903.

Hatten, R. S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, 2004.

Hatten, R. S., *A Theory of Virtual Agency*, Bloomington, 2018.

Helmholtz, H. von, *On sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Ellis, A. J. (tłum.), Londyn, Nowy Jork, 1895.

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.

Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, Zaborowski, R.; Lif-Perkowska, E. (tłum.), Warszawa, 1996.

Herder, J. G. von, *Philosophical Writings*, Foster, M. N. (tłum.), Cambridge, 2002.

Hiller, P., *Arvo Pärt*, Oxford, 1997.

Hodges, D. A.; Thaut, H., *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, Oxford, 2021.

Hogan, H., *Thinking as Gesture from Adorno's Essay as Form*, 2011. [praca niepublikowana]

Hugues de Saint-Victor, *De institutione novitorum*. [manuskrypt]

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

Ilchenko, A.; Lukianova, T., *Intersemiotic Translation: Meaning-Making in Film and Musical Art*, [w:] *Cognition, Communication, Discourse*, 2019.

Ingarden, R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków, 1973.

Ishiguro, M. A., *The Affective Properties of Keys in Instrumental Music from the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 2010. [praca niepublikowana]

Janocha, M., *Współczesne systemy wielokanałowej projekcji dźwięku jako środek wyrazu artystycznego*, Poznań, 2019. [praca niepublikowana]

Jackendoff, R.; Lerdahl, F., *a Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, 1983.

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

Jaques-Dalcroze, E., *Rhythm, Music, and Education*, Rubinstein, H. F. (tłum.), Londyn, 2013.

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

Jarzębska, A., *Spór o piękno muzyki*, Toruń, 2017.

- Jaseau, J., *Gestural Controllers in Electronic Music Performance*. [praca niepublikowana]
- 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.
- 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.
- 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.
- Każmierczak, M., *od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, [w:] *Przekładaniec*, nr 34, 2017.
- Kendon, A., *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2015.
- Kędziora, M., *Muzyka w czasie. Czas w muzyce*. [praca niepublikowana]
- Kilanowski, M., *O teorii kategorii C. S. Peirce'a i o przewyżczeniu trudności klasycznej filozofii – na podstawie współczesnych odczytań*, [w:] T. Komendziński (red.), *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, Toruń, 2003.
- Kircher, A., *Magnes sive De Arte Magnetica Opus Tripartitum*, Rzym, 1953.
- Kircher, A., *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Rzym, 1950.
- Kircher, A., *Phonurgia nova, sive conjugium mechanic-physicum artis & naturae paranymphe phonosophia*, Campidoniae, 1673.
- Kisiel, A., *Koncepcja retoryczna "Pasji według św. Mateusza" Jana Sebastiana Bacha*, Poznań, 2003.
- Kivy, P., *Brzmienie uczuć*, Warszawa, 2022.
- Kotoński, W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków, 2002.
- Krasińska, M., *Muzyka nowoczesna jako sztuka radykalna – filozoficzne ujęcie autorstwa Theodora W. Adorno*, [w:] *Filo-Sofija*, nr 27, 2014.
- Kreidler, J., *Das Partiturparadigma*, [w:] *New Magazine for Music*, nr 2, 2020.

- Kreidler, J., *Muzyka z muzyki*, Zamięcka, M. (tłum.), [w:] *Glissando*, nr 22, 2013.
- Küssner, M. B., *Shape, Drawing, and Gesture: Cross-modal Mappings of Sound and Music*, Londyn, 2014. [praca niepublikowana]
- 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.
- Labelle, B., *Acoustic Spatiality*, [w:] *SIC – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 2 (2), 2012.
- Lachenmann, H., *O komponowaniu*, [w:] *Glissando*, nr 4, 2005.
- Lachenmann, H., *Typologie sonore de la musique contemporaine*, [w:] Lachenmann, H., *Ecrits et entretiens*, Kaltenecker, M. (red.; tłum.), Pozmanter, M. (tłum.), Genewa, 2009.
- Lech, M., *Pierre'a Schaeffera próba stworzenia metody analizy muzyki elektroakustycznej*, [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 33 (2/2017), 2017.
- Lehmann, H., *Muzyka konceptualna i relacyjna*, Biernacki, T.; Pasiecznik, M.; Wojciechowski, P. J.; Zamięcka, M. (tłum.), [w:] *Glissando*, 22, 2013.
- Lehmann, H., *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Pasiecznik, M. (tłum.), Warszawa, 2016.
- Leman, M., *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, [w:] *CogNet*, 2007.
- Leman, M., *Musical Gestures and Embodied Cognition*, [w:] *Actes des Journees d'informatique Musicale (JIM2012)*, Mons, 2012.
- Lerdahl, F., *Cognitive Constrains on Compositional Systems*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 6, 1992.
- Lerdahl, F., *Timbral Hierarchies*, [w:] *Contemporary Music Review*, t. 2, 1987.
- 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.
- Levi-Strauss, C., *Structural Anthropology*, Jacobson, C. (tłum.), Nowy York, 1963.
- Lis, T., *Tworzenie muzyki przy pomocy gestów*, Wrocław, 2015. [praca niepublikowana, praca magisterska]

Lutosławski, W., *Zapiski*: Skowron, Z. (red.), Warszawa, 2008.

Martin, H., *Thèse au concours, sine anno* [praca niepublikowana].

Mazzola, G. (red.), *The Topos of Music III: Gestures: Musical Multiverse Ontologies (Computational Music Science)*, Cham, 2017.

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.

Mądro, A., *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna przełomu XX i XXI wieku*, Kraków, 2017.

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

Merleau-Ponty, M., *Primacy of Perception*, Edie, J. M. (red.); Cobb, W. (tłum.), Illinois, 1964.

Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible*, Lefort, C. (red.); Lingis, A. (tłum.), Evanston, 1968.

Merriam, A. P., *The Anthropology of Music*, Illinois, 1964.

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.

Meyer, L. B., *Emocje i znaczenie w muzyce*, Buchner, A.; Berger, K. (tłum.), Kraków, 1976.

Meyer, L. B., *Explaining music. Essays and Explorations*, Berkeley, Los Angeles, Londyn, 1973.

Młóżniak, 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.

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

Moraczewski, K., *Muzyka instrumentalna i język. Stanowisko Herdera w osiemnastowiecznej debacie muzyczno-estetycznej*, [w:] *Prace Kulturoznawcze*, t. 25, nr 1, Wrocław, 2021.

Moraczewski, K., *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań, 2012.

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.

Murray-Schafer, R., *Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, 1977.

Murray-Schafer, R., *The New Soundscape. a Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto, 1969.

Musiał, Ł., *Parametry Kafki*, [w:] Kafka, F., *Proces*, Ekier, J. (tłum.), Łódź, 2016.

Naveda, L., *Gesture in Samba. a Cross-Modal Analysis of Dance and Music from the Afro-Brazilian Culture*, Gandawa, 2011. [praca niepublikowana]

Nierhaus, G., *Algorithmic Composition. Paradigms of Automated Music Generation*, Wiedeń, Nowy Jork, 2009.

Nierhaus, G. (red.), *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Dordrecht, 2015.

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.

Paruzel-Czachura, M., *Zasady psychoterapii Gestalt*, [w:] Paruzel-Czachura, M., *Między psychologią psychoterapią i filozofią praktyczną. Poszukiwanie autentycznego życia w nurcie Gestalt*, Gdańsk, 2015.

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

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

Pasiecznik, M., *Technologia i performance*, [w:] *Książeczka programowa koncertu Private Room – Alexander Schubert*, Wrocław, 2019.

Pawłowska, M., *Maeterlinck/Astriab/”Ślepcy”. od dramatu literackiego do dzieła operowego*, Poznań, 2018.

Piotrowski, M., *Poznawczy status wartości muzycznych: pojęcia ekspresji i wyrażania we współczesnej estetyce muzyki*. [praca niepublikowana]

Platon, *Państwo*, Witwicki, W. (tłum.), Kęty, 2003.

Pociej, B., *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków, 1976.

Pociej, B., *Symfonia*, [w:] *Ruch Muzyczny*, XXXI, nr 5, 1987.

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.

Podlipniak, P., *Uniwersalia muzyczne*, Poznań, 2007.

Polony, L. (red.), *W. Lutosławski*, [w:] *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej*, Kraków, 1985.

Puk, D., *Gest muzyczny – wybrane problemy zagadnienia*, Poznań, 2020. [praca niepublikowana – praca magisterska]

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.

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

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.

Roy, S., *L'analyse des musiques electroacoustique*, Paryż, 2003.

Sachs, C., *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa, 1981.

Schaeffer, P., *Traite des objets musicaux : essai interdisciplines*, Seul, Paryż, 1996.

Schmitt, J.-C., *Gest w średniowiecznej Europie*, Zaremska, H. (tłum.), Warszawa, 2008.

Schreiber, E., *Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcyjną*, [w:] *Sztuka i filozofia*, 40, 2021.

Schreiber, E.: *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa, 2012.

- Schreiber, E., *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaefera. od metafory do kompozycji*, [w:] *Kultura współczesna*, 1 (72), Warszawa, 2012.
- 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.
- Scott, D. W., *Hattens Theory of Musical Gesture*, Pretoria, 2009. [praca niepublikowana]
- Seeger, A., *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*, Urbana, Chicago, 2004.
- Siwak, I., o filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota, [w:] *ruch literacki*, r. LXII, z. 5, 2021.
- Skowron, W. (red.), *Estetyka i stylu twórczości Witolda Lutosławskiego*, Kraków, 2000.
- Skórzyńska, A., *Praxis i miasto. Ćwiczenie z kulturowych badań angażujących*, Warszawa, 2017.
- Sloboda, J. A., *Muzyczny umysł*, Białkowski, A.; Klimas-Kuchotowa, E.; Urban, A. (tłum.), Warszawa, 2002.
- Smalley, D., *Space-Form and the Acousmatic Image*, Cambridge, 2007.
- Smalley, D., *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, [w:] *Organised Sound*, t. 2, nr 2, Cambridge, 1997.
- Smalley, D., *Spectro-Morphology and Structuring Processes*, [w:] Emmerson, S. (red.), *The Language of Electroacoustic Music*, Nowy Jork, 1986.
- Solomon, J. W., *Spatialization in Music: the Analysis and Interpretation of Spatial Gestures*, Ateny, 2007.
- 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.
- Sontag, S., *Przeciw interpretacji*, Żukowski, D. (tłum.), [w:] Sontag, S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Pasica, M.; Skucińska, A.; Żukowski, D., Kraków, 2012.
- Sterken, S., *Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the Work of Iannis Xenakis*, Ames, 2007

- Stępień-Kutera, K., *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*, [w:] *Res facta nova*, 9 (18), 2007.
- Strayer, H. R., *From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation*, [w:] *Musical Offerings*, t. 4, nr 1, 2013.
- Strzelecki, M. *Relacje harmonicjno-brzmieniowe w muzyce Witolda Lutosławskiego i utworach sonorystycznych*, [w:] *Teoria muzyki*, 5, 2014.
- Szwajgier, K., tekst w książeczce płyty *Muzyka Polska Dzisiaj – Portrety Współczesnych Kompozytorów Polskich – Lidia Zielińska*, polmic 090 / PRCD 1742, 2014.
- Szwajgier, K., *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*, Kraków, 2008.
- Szymańska-Stułka, K., *Muzyka a środowisko na przykładzie wybranych kompozycji Aleksandra Kościowa*, [w:] *Aspekty muzyki*, t. 9, 2019.
- Szymańska-Stułka, K., *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa, 2020.
- Szymański, P., *Autorefleksja*, [w:] Polony, L. (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków, 1986.
- Szyszkowska, M., *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, [w:] *Sztuka i Filozofia*, 2223, 2003.
- Tagg, P., *Towards a Sign Typology of Music*, [w:] Baroni, M.; Dalmonte, R. (red.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento, 1992.
- Tagg, P., *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-Musos*, Nowy Jork, Huddersfield, 2013.
- Tamayao, M. J. M., *Merleau-Ponty's Philosophy of Language*. [praca niepublikowana]
- Tarasti, E., *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Berlin, 2012.
- Targosz, J., *Podstawy Harmonii Funkcyjnej*, Kraków, 2004.
- Tokariew, S., *Charles Sanders Peirce. Między logiką a metafizyką*, Kraków, 2017.
- Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna: Suppl., q. 87–101: Rzeczy ostateczne, t. 34*, Belch, P. (tłum.), Londyn, 1986.

Tomaszewski, M., *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne* *Rekonesans*, [w:] Granat-Janki, M. (red.), *Analiza dzieła muzycznego: historia – theoria – praxis*, t. 2, Wrocław, 2012.

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

Tomaszewski, M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków, 2000.

Tomaszewski, M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, [w:] *Teoria Muzyki*, 1, 2012.

Tsao, M., *Helmut Lachenmann's 'Sound Types'*, [w:] *Perspectives of New Music*, t. 52, nr 1, zima 2014.

Wagner, R., *Opera i dramat*: Altenberg, H.; Dienstl, M.; Wende, E., Lwów-Warszawa, 1907.

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

Wronkowska, S., *Podstawowe pojęcia prawoznawstwa*, Poznań, 2005.

Varga, B. A., *Lutosławski Profile*, Londyn, 1976.

Verdier, V., *Des affects en musique : de la création à l'expérience esthétique*, [w:] *Insistance*, nr 1 (5), 2011.

Xenakis, I., *Music and Architecture*: Kanach, s. (tłum.), Hillsdale, 2008.

Xenakis, I., *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Butchers, C.; Hopkins, G. W.; Challifour, J. (tłum.), Bloomington, Londyn, 1971.

Xenakis, I., *Towards a Metamusic*, [w:] *Tempo*, nr 93, Cambridge, lato 1970.

Yakupov, A. N., *The Theory of Musical Communication*, Cambridge, 2016.

Zbikowski, L. M., *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford, 2002.

Zielińska, L., *Kontrakt audiowizualny*, [w:] Brodniewicz, T.; Kostrzewska, H. (red.), *De musica commentarii*, t. 2, 2010.

Zielińska, L., *Sinfonia concertante* [notka o utworze], [w:] *Książeczka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, Warszawa, 2015.

Zielińska, L., *Teoria trójkątów, czyli kształty ekspresji w muzyce Lutosławskiego*, [w:] *Monochord*, t. 11, 1996.

Zieliński, M., *Wykładnia prawa: zasady, reguły, wskazówki*, Warszawa, 2017.

Żerańska-Kominek, S., *Muzyka w kulturze*, Warszawa, 1995.

PARTYTURY:

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:

Summa, BIS – BIS-CD-834, BIS – CD-300834, 1997.

AKTY PRAWNE:

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:

Encyklopedia Polskich Kompozytorów Współczesnych, [źródło:] <https://mapofcomposers.pl/> [dostęp: 01.05.2023].

– [hasło:] *gest muzyczny*.

Encyklopedia PWN, [źródło:] <https://encyklopedia.pwn.pl> [dostęp: 01.05.2023].

- [hasło:] *generatywna gramatyka*

Music Grove Online: The Oxford Dictionary of Music & The Oxford Companion to Music, [źródło:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> [dostęp: 01.05.2023].

- Paddison, M., [hasło:] *Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengrund)*.
- Döge, K., [hasło:] *Dvořák, Antonín*.
- Drabkin, W., [hasła:] *Figure (i), (ii), (iii)*.
- Large, B., [hasło:] *Filming, Videotaping*.
- Hammond, F.; Silbiger, A., [hasło:] *Frescobaldi, Girolamo [Gerolamo, Girolimo] Alessandro*.
- Wiesmann, S.; Ender, D., [hasło:] *Furrer, Beat*.
- Acker, A. B.; Libin, L.; Woolley, A. G., [hasło:] *Haptics*.
- Rushton, J., [hasło:] *Klangfarbenmelodie*.
- Downes, S., [hasło:] *Krakowiak*.
- Clements, A., [hasło:] *Music Theater*.
- Koch, L., [sformułowanie:] *“Gesture-Derived” Figures* [hasło:] *Piano (Jazz) [Pianoforte]*.
- Hertz, D.; Brown, B. A., [hasło:] *Sturm und Drang*.
- Widdess, R., [hasło:] *Tāla*.

Słownik języka polskiego PWN, [źródło:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/> [dostęp: 01.05.2023].

- [hasło:] *gest*.
- [hasło:] *generatywność*.
- [hasło:] *modulacja*.

Zalta, E. N. (red.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: lato 2022, [źródło:] <https://plato.stanford.edu/> [dostęp: 01.05.2023].

- Froster, M., [hasło:] *Johann Gottfried von Herder*.
- Mallon, R., [hasło:] *Naturalistic Approaches to Social Construction*.

Wirtualna Encyklopedia Muzyczna, Polmic, [źródło:] <https://www.polmic.pl/> [dostęp: 01.05.2023].

- [hasło:] *Tadeusz Wielecki*

Wywiady:

Brauneiss, L.; Kareda, S.; Pärt, A.; Restagno, E., *Arvo Pärt in Conversation*, Londyn, 2012.

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].

Pasiecznik, M., *Speaking Piano – wywiad z Peterem Ablingerem*, [źródło:] <https://pasiecznik.wordpress.com/2012/08/07/speaking-piano/> [dostęp: 01.05.2023].

[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:

Gestes, instruments, notations ...dans la création musicale des XXe et XXIe siècles, [źródło:] <https://geste.hypotheses.org/> [dostęp: 01.05.2023].

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:

Alemany, J. G., *Hibridaciones sonoras la musica y sus interacciones culturales a traves de diversos ejemplos*, [w:] sulponticello.com [dostęp: 01.05.2023].

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].

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].

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].

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].

Lang, K., *distanz und figuration*, [źródło:] https://klang.mur.at/?page_id=289 [dostęp: 01.05.2023].

Lang, K., *Linea mundi* [notka o utworze], [źródło:] <https://www.soundohm.com/product/linea-mundi-lp> [dostęp: 01.05.2023].

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].

Romitelli, F., *Note de programme de « Audiodrome - Dead City Radio »*, 2003 [źródło:] <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/14257/> [dostęp: 01.05.2023].

Strzelecki, M., *Generatywność w muzyce. Zarys problematyki, konteksty kulturowe i perspektywy (wykład)*, Instytut Muzykologii, UAM, 24.05.2023.

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].

Streszczenie

[słowa kluczowe: spektakl dźwiękowy, obrazowanie smugowe, *Schlieren Optics*, muzyka relacyjna, muzyka w muzyce, muzyka z muzyki, gest muzyczny, ruch muzyczny, znaczenie w muzyce, semiotyka muzyki, poznanie ucieleśnione, *praxis*]

visibillum et invisibillum (2022) jest spektaklem dźwiękowym na orkiestrę, grupę amatorów, światło, ruch, audio i video playback. *Idée fixe* dzieła wynika z próby konceptualizacji i implementacji („przetłumaczenia”) w wielopoziomowe złożenia strukturalne w dziele (gesty muzyczne) operacji dokonywanych za pomocą aparatury obrazowania smugowego *Schlieren Optics*. Dokumentację dzieła stanowi nagranie audio, wraz z materiałami wykonawczymi – partyturą, audio i video playbackiem, oraz click-trackiem.

Towarzyszący dziełu opis stanowi w pierwszym rzędzie próbę uzgodnienia różnorodnych rozumień i hermeneutyk gestu muzycznego. Stąd wynikają postawione cele badawcze:

- (1) poszukiwanie elastycznej, pojemnej i użytecznej definicji gestu muzycznego;
- (2) poszukiwanie odpowiedzi na pytanie w jaki sposób gest muzyczny jest narzędziem skutecznej komunikacji;
- (3) potwierdzenie intuicji o wykształceniu się rozumienia gestów muzycznych na długo przed ich teoretycznym skodyfikowaniem;
- (4) dobór metod analitycznych gestu muzycznego na potrzeby szerokiego zakresu dzieł muzycznych, wraz z praktycznym jej zastosowaniem.

Jednocześnie pogłębiona refleksja w wyżej wymienionych czterech obszarach służy pełniejszemu wyeksplikowaniu toku rozumowania przyjętego przy konstruowaniu utworu *visibillum et invisibillum*. Opis niektórych wątków w utworze *visibillum et invisibillum* jest kontekstowo zestawiany z rozważaniami teoretycznymi.

Opis dzieła artystycznego składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych **wstępem**. **Rozdział pierwszy**, historyczno-dogmatyczny dotyczy ruchu dźwięków, jako kategorii wprowadzającej gest muzyczny, wraz ze strategiami estetycznego go odczytywania, jak i refleksją o uniwersalnym postrzeganiu ruchu dźwięków jako znaturalizowanej kategorii kulturowej. Przedmiotem **drugiego**, dogmatycznego rozdziału pracy jest naświetlenie rozumienia gestu muzycznego poprzez przegląd najważniejszych obecnie koncepcji jego rozumienia. **Trzeci rozdział** poświęcony jest próbie definiowania i rekonstrukcji struktury gestu – jego podmiotu, przedmiotu, przestrzeni i poziomów funkcjonalnych. **Czwarty** zaś **rozdział** stanowi praktyczną syntezę teoretycznych rozważań poprzez dokonanie analizy *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta pod kątem ujawnienia różnorodnych aspektów gesturalnych. Pracę wieńczy krótkie **zakończenie**, zawierające omówienie wniosków płynących z treści niniejszego opisu. Dopełnieniem całości jest **bibliografia** oraz **aneks**.

