

Ewa Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012

Niełatwo przystąpić do recenzji książki, którą tak bardzo już doceniły naukowe autorytety. Nieuniknione wydaje się pozytywne do niej nastawienie, które – jednej strony – utrudnić może właściwe rozpoznanie problemów zasługujących na polemikę, a z drugiej – wywołać zawyżone względem tych, które pojawić się powinny przy neutralnym podejściu, oczekiwania. Świadoma tych ograniczeń spróbuję jednak zdać potencjalnemu czytelnikowi *Muzyki i metafory* Ewy Schreiber krytyczną z niej relację. O czym zatem jest i jaka jest ta książka? Co znaczy dla polskiej muzykologii?

Rozpocznijmy od przywołania fragmentu opinii jury, które pracy tej, jako rozprawie doktorskiej, przyznało w 2011 r. prestiżową nagrodę Narodowego Centrum Kultury. Czytamy w niej m.in: „Wskazanie i rozbudowanie pomostów między muzykologią a innymi dziedzinami humanistyki to jedna tylko z licznych zalet recenzowanej książki”¹.

I rzeczywiście, znaczenie pracy Ewy Schreiber we wskazanej sferze jest nie do przecenienia. Mamy tu jednak do czynienia nie tylko z interdyscyplinarnym ujęciem, czytelnym i dla muzykologów, i dla przedstawicieli szeroko pojętych nauk o kulturze, pozwalającym na rozsze-

¹ Prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska – przewodnicząca Komisji Konkursowej, www.kursnakulture.pl/artykuly/117913-muzyka-i-metafora-koncepcje-kompozytorskie-pierrea-schaeffera-raymonda-murraya-schafera-i-gerarda-griseya.html (6.11.2014).

zenie kompetencji w zakresie obcowania z muzyką współczesną, lecz także z próbą przekraczania granic wewnętrznych w obrębie własnej dyscypliny. Bowiem autorka, pisząc o tych obszarach muzyki, które – podążając za pierwszą intuicją – wydają się być zarezerwowane dla analizy zwanej normatywną², skłaniające do sięgnięcia po najnowsze zdobycze „muzykologii empirycznej”³, używa narzędzi wywodzących się ze starszego nieco nurtu przemian współczesnej nauki o muzyce – „nowej muzykologii”. Odnosząc się do muzyki niebezpiecznie nazywanej eksperymentalną (wyrastającej z bezpośredniego badania dźwięku), stawia na jej interpretację w kontekście, którym jest język, jakim o swych własnych koncepcjach mówią główni bohaterowie książki: Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer i Gérard Grisey. Jego analizie i wyjaśnieniu patronuje w książce Ewy Schreiber tytułowa metafora – jeden z najbardziej cenionych ze względu na swe walory estetyczne i poznawcze fenomenów obecnych we współczesnych badaniach nad kulturą.

Nad tytułem recenzowanej książki warto zresztą chwilę się zatrzymać. Sformułowanie „muzyka i metafora” otwiera wszak niezmiernie szeroką i różnorodną perspektywę badawczą. Nie oznacza jednak – jak się wydaje – pretensji do wszechwiedzy, lecz jest raczej efektem działań marketingowo-redakcyjnych, podnoszących atrakcyjność tematu w oczach potencjalnych czytelników, bowiem oryginalny tytuł wyróżnionej przez Narodowe Centrum Kultury rozprawy doktorskiej Ewy Schreiber brzmiał: *Wyobraźnia metaforyczna w myśli o muzyce i twórczości kompozytorskiej. Koncepcje Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*. W recenzowanej tu wersji drukowanej dookreślenie pola, po którym autorka będzie się poruszać, ukazując mechanizmy działania wyobraźni metaforycznej na konkretnych przykładach, przynosi dopiero podtytuł (*Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*).

Pojęcie metaforycznej wyobraźni jest zresztą w recenzowanej książce kluczowe. Pisze o tym wyraźnie autorka we wstępie, przyznając z jednej strony, że celem pracy jest „przybliżenie pojęcia wyobraźni metaforycznej i powiązanie go z recepcją dwudziestowiecznych teorii metafory w muzykologii” (s. 8), a z drugiej zapowiada, że rolę wyobraźni metaforycznej docenić można „dopiero dzięki szczegółowej analizie refleksji i twórczości wspomnianych kompozytorów” (s. 11).

Zgodnie z tą deklaracją czytelnik otrzymuje w pierwszej części pracy wykład na temat teorii metafory w jej historycznej zmienności oraz obecności metafory w badaniach muzykologicznych, w drugiej części natomiast analityczny wgląd w myśl estetyczno-filozoficzną i wybrane kompozycje trójki objętych uwagą badawczą kompozytorów. Pod względem objętościowym są zresztą obydwie te części niemal równe. Jednakże sam podział treści w książce nie jest binarny – rozpada się bowiem ona na trzy rozdziały. Dwa pierwsze: *Teorie metafory: od poetyki do kognitywistyki* (s. 13-70) oraz *Wyobraźnia metaforyczna w badaniach muzykologicznych* (s. 71-165) korespondują z częścią „teoretyczną”. Z kolei trzeci rozdział (s. 167-331) i odpowiadająca mu część „praktyczna” zatytułowana jest analogicznie (z drobną korektą) do podtytułu książki.

W organizacji treści obecna jest zasada przejścia od ogółu do szczegółu. Zastosowana adekwatnie umożliwia stopniowe wzbogacanie podejmowanych problemów,

² Termin wprowadzony i spopularyzowany przez Macieja Gołęba w pracy *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.

³ Tj. użycia empirycznych metod, obserwacji, wyjaśniania i uogólniania zjawisk muzycznych.

a jednocześnie ich wzajemne kontrapunktowanie, uzupełnianie się. Poznanie dziejów teorii metafory oraz znaczenia ich głównych odmian dla opisu zjawisk muzycznych jest bowiem niezbędnym warunkiem zrozumienia sposobu funkcjonowania przenośni w piśmiach i twórczości kompozytorów, a także ich wpływu na kształtowanie owych odrębnych, fascynujących idiomów twórczych.

W pierwszym rozdziale książki Ewa Schreiber relacjonuje zatem sposób rozumienia metafor począwszy od *Poetyki* i *Retoryki* Arystotelesa, poprzez nowożytne rozwinięcia i modyfikacje tej tradycji, aż do koncepcji żywych współcześnie, tj. interakcyjnych i kognitywnych teorii metafory. Pierwsza z nich pojawiła się w latach 60. XX w., za sprawą m.in. Maxa Blacka⁴, i sprawiła, że metafora stała się potężnym narzędziem poznawczym. Wraz z opublikowaniem w 1980 r. przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona książki pt. *Metafory w naszym życiu* metafora ujęta w paradygmacie kognitywnym umocowana została z kolei na poziomie pojęć, tzw. reprezentacji umysłowych. Oszacowawszy aktualny status i znaczenie tych żywych nurtów myślenia o metaforze, autorka płynnie przechodzi do rozważań nad zagadnieniem wyobraźni metaforycznej i recepcji teorii metafory w badaniach muzykologicznych. Refleksja ta dotyczy w głównej mierze wpływu myślenia metaforycznego na podstawy metodologiczne całej dyscypliny, przewartościowania powszechnie stosowanych do opisu muzyki oraz generalnego podejścia do dzieła muzycznego i jego analizy w różnych aspektach. Rozdział drugi jest zatem ujęciem problemowym.

Ewa Schreiber koncentruje się wpieryw na roli metafory w dyskusji statusu muzyki i nauki o muzyce, wychodząc od koncepcji brytyjskiego filozofa Rogera Scrutona⁵, w której z całą mocą ujawnia się pojęcie wyobraźni, niezbędne do opisanego doświadczenia muzyki jako tworu intencjonalnego. Za spadkobiercę Scrutona uznaje zaś Nicholasa Cooka i jego stanowisko zaprezentowane w książce *Music, Imagination and Culture*⁶, umocowujące pojęcie wyobraźni do ram określonej kultury muzycznej oraz odwołujące się do ustaleń teorii muzyki i psychologii słyszenia. W kolejnym podrozdziale Ewa Schreiber dyskutuje problem obecności metafory w teoriach analizy muzycznej, mając na względzie prace m.in. Naomi Cumming, Marka DeBellisa, Marion Guck i Michaela Spitzera oraz obecne w nich odniesienia do kognitywnej teorii metafory. Wnioskuje o obfitości występowania metaforycznych wyrażen w języku analizy muzycznej i podkreśla ich stymulujące znaczenie dla percepcji i wyobraźni słuchacza oraz potencjał w ukazaniu związków myśli o muzyce z innymi dziedzinami nauki. Problem metafory wobec znaczenia muzycznego podejmuje autorka w perspektywie prac m.in. Stevena C. Krantza, Roberta S. Hattena, Lawrence'a M. Zbikowskiego, Carla R. Hausmana, Vladimira Karbusicky'ego, Nicholasa Cooka i Craiga Ayreya, wykazując przekonująco zależność ich poglądów od przyjętej teorii metafory. Nie mniej istotna jest rola przenośni w opisie ekspresji muzycznej, którą autorka zajmuje się w kolejnym

⁴ Główne prace Blacka to *Models and Metaphors*, New York 1962 i *More about Metaphor*, w: *Metaphor and Thought*, red. A. Ortony, Cambridge 1979. Drugą z wymienionych opublikowano także w języku polskim pt. *Jeszcze o metaforze*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 2, podobnie jak esej z 1954 r. pt. *Metafora* (przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3).

⁵ Wyłożonych m.in. w *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, London 1974 czy w *The Aesthetics of Music*, Oxford 1999.

⁶ Oxford 1992.

podrozdziale. Analitycznej krytyce poddaje tu prace pióra takich autorów, jak Donald Ferguson, Simone Mahrenholtz, Christian Thorau, Robert S. Hatten, Leo Treitler, Marion Guck czy Maciej Jabłoński. Konkluzją jest stwierdzenie, że chociaż metafora nie rozwiązuje problemów badawczych, lecz je mnoży, to jednak jej znaczenie jest ważne, ponieważ „eksponuje rolę podmiotu, siłę doświadczenia muzyki, przypomina o nieodzowności i prowizoryczności wszelkich interpretacji” (s. 125). Wreszcie skupia się Ewa Schreiber na relacjach między metaforą a ludzkim doświadczeniem przestrzeni i ruchu, dyskutowanych przez autorów takich jak m.in. Candace Brower, Steve Larson i Janna Saslaw, Arnie Cox, Robert Adlington, Eric Clarke i Michael Spitzer, wskazując zarówno perspektywy kognitywne, jak i psychoakustyczne czy historyczne konteksty.

Dochodzi tym samym do kulminacyjnego punktu swego wywodu i zaprezentowania syntetycznej teorii Michaela Spitzera zaprezentowanej w pracy *Metaphor and Musical Thought*⁷. Dokonane w niej zjednoczenie kwestii związanych z metaforyzacją odbioru i tworzenia muzyki, pogodzenie założeń teorii interakcyjnej i kognitywnej oraz usytuowanie myśli o metaforze w perspektywie historycznej wydaje się najbliższą preferencjom samej autorki postawą badawczą. W ten sposób zbliża się też Ewa Schreiber do definicji wyobraźni metaforycznej. Poprzedza ją wnikliwym wyjaśnieniem funkcjonowania drugiego członu pojęcia w zaistniałych kontekstach filozoficznych i estetycznych. Nie definiuje jednak wprost, lecz raczej opowiada się po stronie jednej z przedstawionych propozycji. Staje po stronie Cooka, który „uwzględnia w swej refleksji konteksty społeczne i kulturowe”, a także – inspirowany filozofią Rogera Scrutona, kognitywną teorią metafory i antropologią – „pokazuje, jak selektywna i różnorodna bywa myśl muzykologiczna skupiona na problemach przenośni” (s. 164).

W trzecim rozdziale swej książki Ewa Schreiber przechodzi do omówienia roli wyobraźni metaforycznej w konkretnych kompozytorskich refleksjach i działaniach. Dostrzega przy tym, że wyobraźnia metaforyczna zdolna jest wzbogacić pojmowanie muzyki na różnych poziomach: tworzy bowiem pojęcia do opisu ulotnych zjawisk dźwiękowych, wspomaga percepcję, ułatwia uzyskanie nowej wizji muzyki i systematyzowanie wiedzy o muzyce (por. s. 167). Dowodzi też, że twórcy, których uczyniła głównymi bohaterami swej książki, ze wszystkich tych możliwości korzystali. Dobór ich nazwisk nie jest bynajmniej przypadkowy – chociaż tworzyli trzy różne nurty muzyki XX w., umocowani byli w różnych tradycjach filozoficznych, mieli różne preferencje estetyczne, to jednocześnie wszyscy trzej uczynili centrum swych zainteresowań materię dźwiękową oraz doświadczenie słuchowe. Pewien dyskomfort sprawia wprawdzie czytelnikowi zdecydowanie nierówna ranga artystyczna dorobku prezentowanych twórców, lecz Ewa Schreiber doskonale radzi sobie z problemem, uwypuklając ważność prezentowanych koncepcji dla dalszych przemian wizji muzyki w XX stuleciu, podkreślając ich inspirującą moc dla takich nurtów muzycznych, jak *musique concrète*, *sound-scape composition* czy *musique spectrale*. Na tym poziomie wszyscy trzej mają niekwestionowane znaczenie.

Ukazując obecność metafor na poziomie języka stosowanego przez Schaeffera, Schafera i Griseya do opisu dźwięku i muzyki oraz mechanizmy, które czynią metaforę środkiem generującym nowe rozwiązania kompozytorskie, Ewa Schreiber działa systematycznie i precyzyjnie. Koncepcje kompozytorskie każdego z twórców opisywane są bowiem najpierw w perspektywie ogólnej, następnie zostają uszczegółowione na

⁷ Chicago 2004.

podstawie analizy tekstów i dopiero w ostatniej sekcji każdego z podrozdziałów – w odniesieniu do twórczości. Jedną ze stosowanych przez kompozytorów metafor autorka szczególnie wyróżnia, traktując jako centralną. Własności tych przerośni mają wpływ na dobór problemów, które podejmują kompozytorzy: od Schaeffera, zainteresowanego przede wszystkim opisem pojedynczego dźwięku, po Schafera i Griseya, sytuujących ów dźwięk w kontekście czasu i przestrzeni, decydują też o kształcie stosowanych przez nich metafor szczegółowych. Każdy z prezentowanych systemów idei zostaje tu zrekonstruowany na podstawie tekstów źródłowych i wnikliwie zinterpretowany z wykorzystaniem istniejącej literatury przedmiotu. Efekt stanowi przekonujące zarysowanie związków między metaforycznym językiem a metaforycznym myśleniem na poziomie estetycznym i warsztatowym.

Głównym punktem odniesienia dla analizy refleksji inicjatora nurtu *musique concrète* Pierre'a Schaeffera staje się w książce Ewy Schreiber jego teoretyczne opus magnum – *Traité des objets musicaux* z 1966 r. Eksperymenty, które kompozytor przeprowadzał w radiowym studiu nagraniowym, przyczyniły się do dekonstrukcji tradycyjnej definicji muzyki, a możliwość nagrywania i przekształcania dźwięków na taśmie magnetofonowej otworzyła przed nim fascynujące perspektywy twórcze. Autorka książki wykazuje jak bardzo złożone i dynamiczne jest w myśli Schaeffera centralne pojęcie przedmiotu dźwiękowego, odnoszące się zarówno do wymiaru techniczno-kompozytorskiego, jak i światopoglądowego. Próbę opisu tego przedmiotu stanowi Schaefferowska typomorfologia. Schreiber uświadamia czytelnikowi, że śledzenie w języku tego opisu obecności wielu różnorodnych metafor, w tym związanych z doświadczeniem zmysłowym ruchu czy dotyku, znacznie wzbogaca naszą wiedzę o muzyce Schaeffera. To właśnie metaforyczna wyobraźnia wyrażona w ideach zredukowanego słuchania, przedmiotu dźwiękowego, dźwiękowej materii i formy, czy „pseudoinstrumentów” zainspirowała eksperymentalne rozwiązania na poziomie konkretnych dzieł, takich jak etiudy konkretne z lat 50., czy kompozycje powstałe we współpracy z Pierre'em Henrym.

Koncepcje Raymonda Murraya Schafera, jako twórcy globalnej wizji muzyki, obejmującej m.in. problemy hałasu cywilizacyjnego stanowiącego zagrożenie dla naturalnych środowisk dźwiękowych i niekonwencjonalne podejście do edukacji muzycznej, zostają w książce Ewy Schreiber zogniskowane wokół metafory pejzażu dźwiękowego. W toku swego wywodu zakotwicza autorka koncepcje Schafera w tradycji filozoficznej (model wielkiego łańcucha bytu) i analizuje konsekwencje zastosowania do opisu dźwięku i ciszy dwóch podstawowych jakości – metafory żywego organizmu oraz metafory przestrzennej. Przenośnie te okazują się także niezbędne dla charakterystyki kompozycyjnego kontekstu ich funkcjonowania – dzieła muzycznego. Następnie, zgodnie z przyjętą procedurą systematyzacji, śledzi owe metaforyczne inspiracje na poziomie twórczości, sprawdza jak oddziałują one na środki warsztatowe, w tym sposób organizacji materiału dźwiękowego, a także bardzo istotne kwestie przestrzenności muzyki i problemy notacyjno-wykonawcze (partytury graficzne) oraz tematykę dzieł (wątki religijne).

Koncepcje trzeciego z kompozytorów, którym uwagę poświęca Ewa Schreiber w swej książce, Gerarda Griseya, wyróżnia (jak Pierre'a Schaeffera) wyraźny związek z rewolucją technologiczną w XX-wiecznej muzyce. Grisey patronuje też wyłonieniu się nurtu o wielkiej mocy oddziaływania na następne generacje twórców – muzyki spektralnej, definiowanej zarówno w kategoriach estetycznych, jak i techniczno-kompozytorskich. Obecna w pismach kompozytora, powiązana refleksja na temat wewnętrznej struktury dźwięku i jego ewolucji w czasie jest przedmiotem zainteresowania autor-

ki głównie ze względu na konsekwencję i spójność w zakresie stosowanych metafor, związanych z kategoriami funkcjonalnymi żywego organizmu. Pisząc o konkretnych utworach uwypukla Schreiber inspiracje modelami zaczerpniętymi z natury, przejawiającymi się na poziomie tzw. instrumentalnej syntezy addytywnej, czy też – wedle centralnej metafory organicznej – procesami stopniowego tworzenia, wzbogacania struktury dźwiękowej i jej destrukcji bądź zniekształcania. Wyjaśnia także, jak w funkcjonują one w powiązaniu z periodycznością (*Périodes*), wielością i wymiennością perspektyw czasowych (np. *Vortex Temporum*) czy też metaforą światła i ciemności (np. *Jour, Contre-jour*). Na koniec rozdziału dokonuje zaś autorka syntetycznego porównania zanalizowanych koncepcji, podkreślając ich wzajemne powiązania i różnice na poziomie form wypowiedzi, sposobu użycia metafor, kontekstów filozoficznych, stosunku do nauki i technologii oraz – *last but not least* – cech stylistycznych twórczości.

Zmierzając ku podsumowaniu podkreślić trzeba, iż książka Ewy Schreiber wnosi wiele nowego do dotychczasowego stanu wiedzy, gdyż po pierwsze podejmuje w zasadzie nieobecną dotąd w polskich badaniach muzykologicznych perspektywę teoriopoznawczą, a po wtóre – uzupełnia ilościowe i jakościowe niedobory w rodzimej literaturze dotyczącej twórczości i estetyki Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera oraz Gérarda Griseya, której stan należałoby określić jako bardzo skromny⁸.

Oświecenie kwestii związanych z kompozytorskim myśleniem o muzyce, z indywidualnymi twórczymi strategiami poprzez kategorię metafory tworzy bez wątpienia zachęcającą perspektywę badawczą. Przyciągać może do niej zarówno możliwość odświeżenia i poszerzenia zasobu słownictwa stosowanego w opisie muzyki, jak i znaczącego wzbogacenia doświadczenia słuchowego, które wszak we współczesnej muzykologii, zwłaszcza o orientacji kognitywnej, stanowi eksponowany przedmiot badań. W realiach powszechnie pożądanego interdyscyplinarności badań naukowych odejście od „staremuzykologicznej” tradycji badania struktur dźwiękowych samych w sobie na rzecz ich kontekstualizacji z wykorzystaniem tytułowej „figury myślenia” czyni książkę Ewy Schreiber bardzo atrakcyjnym wywodem, godnym naśladowania. Wartość recenzowanej pracy z pewnością docenią wszyscy ci muzykolodzy, którzy poszukują własnej ścieżki w gąszczu możliwości oferowanych przez współczesną metodologię naszej dyscypliny, dzieląc jednocześnie przekonanie, że metafory mogą pełnić ważną funkcję w tworzeniu wiedzy naukowej. Niemniej jednak po fascynującej lekturze książki Ewy Schreiber skłonna jestem jako otwarte utrzymać pytanie, czy lepiej, głębiej, uwydatniając aspekty innym sposobem niewykrywalne, jestem w stanie poznać np. *Partiels* Gérarda Griseya ze świadomością stojącej u podstaw dzieła i całej myśli estetycznej tego twórcy metafory organicznej, niż bez tej świadomości, a mając za to wgląd w przechowywane w Paul Sacher Stiftung w Bazylei szkice i diagramy sporządzone przez kompozytora⁹.

Fakt, że recenzowana praca inspiruje do tego czy innych pytań z pewnością uznać trzeba za jedną z jej licznych zalet. Walorem pozostaje także zawarta w *Zakończeniu*

⁸ Monograficznego opracowania doczekał się tylko Grisey (zob. J. Topolski, *Widma i czasy. Muzyka Gérarda Griseya*, Warszawa 2013).

⁹ Analizę pierwszej sekcji dzieła na ich postawie przedstawił np. François-Xavier Féron. Zob. tegoż *Gérard Grisey: première section de Partiels (1975)*, „Genesis – Revue internationale de critique génétique”, 2010, nr 31 «composer», s. 77-97, także na <http://genesis.revues.org/352#tocto1n5> (6.11.2014).

(ss. 333-334) próba wyłonienia z przedstawionych w książce problemów nowych perspektyw badawczych, wykraczających znacznie poza aspekty filozoficzno-estetyczne. Z jednej strony to głębsze zainteresowanie tzw. percepcją aspektową, sposobami odbioru i konceptualizacji dźwięku, z drugiej – wyobrażeniami wynikającymi z utrwalonych graficznie obrazów dźwięku. Ich wskazanie umotywowane zostało przez autorkę uwarunkowaniami współczesnej kultury muzycznej, z obecną w niej olbrzymią różnorodnością gatunków, rodzajów materiału, środków przekazu (multimedialność) i kontekstów słuchania. Poszukiwanie narzędzi do opisu tych zjawisk na pewno warto rozpocząć od kategorii metafory, tym bardziej że przyszłość badań w tym zakresie rysuje się także na gruncie empirycznym.