

Krytyczna teoria topofonii¹

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.12

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 150–163.

© Karolina Dąbek. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Wyraźny rozkwit zainteresowania przestrzennymi zjawiskami w twórczości kompozytorskiej można zaobserwować od około drugiej połowy XX wieku. Teoria zwyczajowo podąża jednak krok lub dwa za praktyką.¹ Powstałe w podobnym czasie pojęcia „muzyki przestrzennej” i „topofonii” znalazły stałe miejsce w polskojęzycznej literaturze muzykologicznej i teoretycznomuzycznej, ale nie zostały dotychczas przekonująco zinterpretowane. Wystarczy wspomnieć, że żadne nie doczekało się do dziś osobnego hasła w rodzimych encyklopediach muzycznych². Drugie z nich znacznie ustępuje powszechności pierwszemu na arenie międzynarodowej. Topofonia (lub topofoniczność³) to termin charakterystyczny wyłącznie dla polskiej muzykologii i teorii muzyki. Nie ma o niej wzmianek czy odniesień w najważniejszych

encyklopediach i repozytoriach o zasięgu międzynarodowym⁴, a w literaturze obcojęzycznej praktycznie nie występuje⁵. Z kolei w obcojęzycznych publikacjach specjalistycznych używa się zazwyczaj pojęcia *spatial music*⁶, czego dosłowny odpowiednik w języku polskim to muzyka przestrzenna. Jest ono stosunkowo powszechne, ale zazwyczaj nie dookreśla się jego rozumienia czy zakresu pojęciowego. Jego słownikowa definicja nie funkcjonuje w żadnym z wspomnianych fundamentalnych opracowań – oferują ją jedynie anglojęzyczna *Wikipedia*⁷ oraz *Historical Dictionary of Modern Contemporary Classical Music* z 2019 roku⁸.

Wracając na grunt polskojęzyczny, należy zauważyć, że w prasie oraz literaturze muzykologicznej i teoretycznomuzycznej już w połowie XX wieku

¹ Artykuł powstał na podstawie rozdziału pracy doktorskiej pt. *Topofonia w muzyce akustycznej. Studia nad twórczością polskich kompozytorów 1960–2020*, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Agnieszki Draus (promotor) i dra hab. Marcina Strzeleckiego (promotor pomocniczy); obrona miała miejsce 10 stycznia 2025 roku w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (objętość: 336 stron).

² Mam tu na myśli cztery wydania *Małej encyklopedii muzyki* pod redakcją Stefana Śledzińskiego i trzy wydania *Encyklopedii muzyki* pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego.

³ Pierwotnie używana była forma przymiotnikowa z dookreśleniami: muzyka topofoniczna, układ topofoniczny itp., termin topofonia pojawia się w nowszych ujęciach.

⁴ *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, *MGG Online*, *RILM Music Encyclopedias*, *RILM Abstracts of Music Literature with Full Texts*, *Jstor* (dostęp: 07.09.2025).

⁵ Pojedyncze istniejące użycia nie odnoszą się bezpośrednio do omawianego tu kontekstu i można je uznać za przypadkową zbieżność, spowodowaną greckim pochodzeniem słowa: (gr.) *τόπος* – miejsce, również przestrzeń, region, obszar, ziemia.

⁶ W języku niemieckim *Raum Musik* (*Raum-musik*, *Raummusik*), we włoskim *musica spaziale*, w niderlandzkim *spatiale muziek*.

⁷ *Spatial music*, w: *Wikipedia.org*, https://en.wikipedia.org/wiki/Spatial_music (dostęp: 07.09.2025).

⁸ *Spatial music*, w: *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, ed. N.V. Gagné, Lanham–Boulder–New York–London 2019, s. 333–334.

podejmowano próby opisu, definiowania oraz klasyfikowania zarówno muzyki przestrzennej, jak i topononii. Ich rozumienie ewoluowało przez lata, ukazując historię zmian, domysłów, niedomówień, przesunięć akcentów, a mimo to z czasem coraz silniej przenikało do świadomości zbiorowej. W najbardziej ogólnym powszechnym skojarzeniu wiąże się je z kompozycjami, w których ważny jest aspekt przestrzenny. Co to jednak oznacza? Takie ujęcie, choć intuicyjne, nie pomaga wyznaczyć granic, a tym bardziej w sposób systematyczny analizować fenomen obecny w muzyce polskiej od kilkudziesięciu lat. Celem tego artykułu jest przesłedzenie w tekstach polskojęzycznych autorów rozumienia i zakresów obu pojęć, co pozwoli podjąć próbę ich zdefiniowania i przybliżyć do zoperacjonalizowania ich w taki sposób, by stały się przydatne do opisu, badania, demarkacji i pogłębionego rozumienia przestrzennych tendencji w muzyce.

POCZĄTKI I PIERWSZE ROZRÓŻNIENIA

Zainteresowanie zjawiskami przestrzennymi w muzyce polskiej przypada na pierwsze lata „odwilży” (po 1956 roku) – moment, w którym polscy kompozytorzy zaczęli chłonać i przeszczepiać na rodzimy grunt najnowsze koncepcje i osiągnięcia zachodniej awangardy, a także rozwijać innowacyjne technologie pracy z dźwiękiem elektronicznym i konkretnym. Znaczącą rolę odegrał tu Karlheinz Stockhausen (1928–2007), jego dzieła oraz wykład i artykuł *Musik im Raum*⁹. Niewątpliwie o ich sile oddziaływania zadecydowała świeżość, rozmach i radykalność, użycie innowacyjnych środków elektronicznych i przestrzennej koncepcji w *Gesang der Jünglinge*, później zaś – trzech osobnych orkiestr prowadzonych przez trzech dyrygentów w *Gruppen*. W obu kompozycjach umiejscowienie źródeł dźwięku wychodzi poza tradycyjny obszar estrady i wymaga odpowiednich warunków architektonicznych.

W polskiej literaturze pojęcia *m u z y k a p r z e s t r z e n n a* zaczęto pierwotnie używać właśnie

⁹ Tekst został opublikowany w języku niemieckim w „Die Reihe” 1957, nr 5, s. 59–73, przedrukowany w „Texte zur Musik” 1959, nr 1, s. 152–175, zaś angielskie tłumaczenie ukazało się w 1961 roku, K. Stockhausen, *Music in Space*, „Die Reihe” 1961, nr 5, s. 67–82.

z myślą o utworach Stockhausena, np. podkreślając nietradycyjny podział zespołu i jego ustawienie w *Gruppen*¹⁰ (1955–1957). Równolegle, ale zdecydowanie silniej – m.in. w odniesieniu do *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) – rozwijana była refleksja na temat *m u z y k i e l e k t r o n i c z n e j*. W jej przypadku problem rozmieszczenia źródeł dźwięku, zarówno podczas wykonania w czasie rzeczywistym, jak i odtwarzania muzyki nagranej, dość szybko doczekał się solidnego teoretycznego ujęcia, które przetrwało próbę czasu¹¹. Chodzi tu mianowicie o pojęcie *s t e r e o f o n i i* – będące w użyciu już w latach pięćdziesiątych XX wieku¹², któremu osobne hasło zostało poświęcone już w pierwszym wydaniu *Małej encyklopedii muzyki* z 1960 roku¹³ – a później kwadrofonii, oktofonii itd. Wszystkie one w jednoznaczny sposób odsyłają do zagadnień związanych z muzyką elektroakustyczną. Pojęcie topononii nigdy nie doczekało się tak bogatego opracowania teoretycznego – choć w logiczny sposób można byłoby je już na tym etapie uznać za ideowo pokrewne, ale dotyczące innego zakresu, mianowicie muzyki akustycznej. Takiego rozgraniczenia jednak jeszcze wówczas nie dokonano – gruntowna reforma myślenia o przestrzeni w odniesieniu do tych bardziej tradycyjnych składów wokalnych i instrumentalnych miała dopiero nastąpić.

Ważnym momentem były prawykonania *Epizodów* (1959) Kazimierza Serockiego (1922–1981) oraz *Musique en relief* (1959) Włodzimierza Kotońskiego (1925–2014) podczas czwartej Warszawskiej Jesieni (1960). W obu utworach przestrzenne rozstawienie instrumentów (por. przykł. 1 i 2) odgrywa istotną rolę, natomiast – co istotne – zaproponowany w nich układ, inaczej niż u Stockhausena, nie wychodzi jeszcze poza granice estrady. Niemniej dzieła te stały się dla

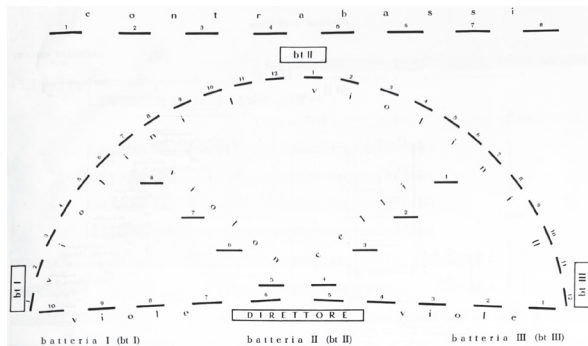
¹⁰ K. Wörner, *Muzyka, przestrzeń i elektronika*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 16, s. 26.

¹¹ Dużą rolę odegrały tutaj teksty Józefa Patkowskiego jeszcze z lat pięćdziesiątych XX wieku, m.in. J. Patkowski, *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „Muzyka” 1956, nr 3, s. 49–68; idem, *Z zagadnień muzyki eksperymentalnej*, „Muzyka” 1958, nr 4, s. 82–113.

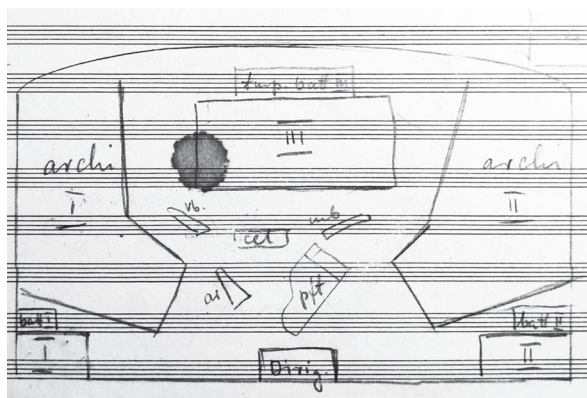
¹² Józef Patkowski używa go w tekście z 1956 roku, pisząc, że „stereofonia, czyli zapis i odtworzenie wielokanałowe” była przełomowym zjawiskiem, które dało kompozytorom możliwość „przestrzennego rozbicia ciała brzmieniowego na szereg izolowanych przebiegów”. J. Patkowski, *O muzyce elektronicznej...*, op. cit., s. 56.

¹³ *Stereofonia*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960, s. 712.

Bohdana Pocięja i Moniki Gorczyckiej pretekstem do podjęcia wczesnych rozważań nad przestrzennością¹⁴.



Przykład 1. K. Serocki, *Epizody* na smyczki i 3 grupy perkusyjne, Kraków 1979 – diagram dołączony do partytury.



Przykład 2. W. Kotoński, *Musique en relief*, manuskrypt ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, 1959 – diagram dołączony do rękopisu.

Początkowo to Gorczycka poświęca więcej namysłu tej kwestii; jej ujęcie jest oryginalne, trafne i osadzone w szerokim kontekście kultury. Z perspektywy czasu widać jednak, że jej propozycja nie trafiła niestety na podatny grunt, a w powszechnej świadomości do dzisiejszych czasów osadziły się raczej mniej przekonujące (i momentami wewnętrznie sprzeczne) rozważania późniejszych autorów. W artykule przywołuje zarówno osiągnięcia Stockhausena i innych kompozytorów darsztadzckich, jak i nowsze kompozycje polskich twórców. Badaczka obecnych

w nich nowatorskich idei nie wyprowadza (tak jak później inni) z tradycji muzyki dawnej, a widzi je jako zjawisko na wskroś współczesne, analogiczne do osiągnięć malarstwa i rzeźby rozwijających się w stronę eksploracji nowych tworzyw, faktur i sposobów ich oddziaływania. O muzyce pisze, odwołując się do idei płaszczyzny obrazu:

Dotychczasowa percepcja była niejako percepcją jednopłaszczyznową, źródła dźwięku miały stałe położenie. Rozmieszczenie ich w przestrzeni, kontrola kierunku ruchu dźwięku wzbogaca przestrzeń muzyczną o nowy, czwarty wymiar, którego wyznacznikiem jest czas¹⁵.

Choć tekst Gorczyckiej skupia się na diagnozie tendencji, a nie definiowaniu pojęć, to z doboru słów i przykładów wnioskować można, że owo nowe intensywne zainteresowanie przestrzenią traktuje jako przynależne twórczości instrumentalnej. Muzyka przestrzenna w jej ujęciu nie kontuuje, a zrywa z tradycją. Jeśli można szukać jej źródeł w przeszłości, to jedynie w stopniowej emancypacji kolorystyki i „rozczłonkowaniu barwy”, zaś głównym impulsem do jej powstania stała się muzyka elektroniczna:

Głośnik i taśma magnetofonowa [...] zapoczątkowały przecież nowy stosunek do przestrzeni muzycznej i jej organizatora – czasu. Uprzytomniły, że przestrzeń między źródłem dźwięku a słuchaczem nie jest czymś stałym, ale da się zmieniać, organizować. Że dzięki dynamiczności działania, jaką wyzwała, potrafi wejść do struktury formy muzycznej na prawach nowego elementu. I to elementu nadrzędnego¹⁶.

Z kolei Pocięj w krótkiej relacji z Warszawskiej Jesieni połączył zainteresowanie przestrzenią bezpośrednio z aktualnymi poszukiwaniami sonorystycznymi oraz dążeniem do wzbogacenia języka kompozytorskiego. Do opisu nowych zjawisk zaproponował termin „efekty przestrzenne zewnętrzne”¹⁷, czyli zrealizowane za pomocą otaczających słuchacza źródeł dźwięku, a jako ich genezę wskazywał muzykę antyfonalną i polichóralną. Odróżniał je od „przestrzeni dźwiękowej (wewnętrznej)”, związanej

¹⁴ M. Gorczycka, *Wobec nowych wymiarów (na marginesie Musique en relief i Epizodów)*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 21; B. Pocięj, *Muzyka polska 1960 czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 21.

¹⁵ M. Gorczycka, *Wobec nowych wymiarów...*, op. cit., s. 14.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ B. Pocięj, *Muzyka polska 1960...*, op. cit., s. 3.

z fakturą utworu. Ten szkicowy, nieco jeszcze nieprecyzyjny podział autor rozwinął w obszernym artykule z 1967 roku. Nie pisze w nim o muzyce przestrzennej *per se*, ale rozważa pojęcie „przestrzenności” jako cechy muzyki. Wprowadza także określenia „wewnętrznej” i „zewewnętrznej przestrzenności dzieła muzycznego”¹⁸. Pierwsze obejmuje sytuacje, w której muzyka jedynie wywołuje wrażenie realnej przestrzeni (np. długości, objętości, gęstości, głębi), zaś drugie – gdy rzeczywiście się w niej rozgrywa. Choć znakomitą większość tekstu poświęca pierwszemu rodzajowi, to dodaje na koniec interesującą diagnozę dotyczącą współczesnej twórczości, w której widzi:

[...] dążność do przełamania wewnętrznej przestrzeni muzycznej i przetworzenia jej w intensywnie rozszerzaną przestrzeń zewnętrzną [...] poprzez rozszerzanie „ściany dźwiękowej” (przestrzenne ugrupowanie wykonawców na estradzie), rozprzestrzenianie źródeł dźwięku, aż do otoczenia słuchacza muzyką ze wszystkich stron, umieszczenia go, niby w środku kuli, w przestrzennym centrum utworu¹⁹.

Rok 1967 to również data publikacji drugiego wydania *Małego informatora muzyki XX wieku* Bogusława Schaeffera, w którym po raz pierwszy wprowadzone zostało hasło „muzyka przestrzenna”²⁰. Autor wspomina w nim o kontekście przykładów z muzyki dawnej i klasycznej, podkreślając jednak, że te wcześnie proste próby nie wpłynęły w sposób znaczący na rozwój muzyki²¹ – co innego najnowsze koncepcje, szczególnie z kręgu darmstadtzkiego. Jak pisze, to dopiero:

[...] w naszym półwieczu pojawiła się idea systematycznego traktowania parametru przestrzennego. Obok wysokości, długości trwania czy głośności dźwięku postawić można było parametr usytuowania dźwięku w przestrzeni”²².

Owo traktowanie przestrzenności jako kolejnego, ale zupełnie odrębnego parametru, który można poddać serializacji, czyli związanie jej z określoną techniką kompozytorską, będzie charakterystyczne dla myśli Schaeffera.

Kompleksowe ujęcie tego problemu zaproponował dopiero w 1973 roku Krzysztof Sz wajgier w artykule *Muzyka przestrzenna*. Diametralnie poszerza on znaczenie i zakres tytułowego pojęcia, widząc je przekrojowo, w odniesieniu do twórczości rozmaitych epok. Przestrzenność traktuje jako uniwersalną cechę muzyki, jeden z elementów dzieła muzycznego. Najczęściej odczuwa się ją za sprawą umiejscowienia i ruchu dźwięków, ale wrażenie przestrzenności może też wywoływać określona dynamika, agogika, metrytmika, barwa, faktura.

Muzyka przestrzennej można doszukiwać się nie tylko tam, gdzie była ona zamierzona przez kompozytora. Niewykluczone, że idea przestrzenności należy do pewnych stałych cech myślenia artystycznego, które – choć najczęściej niewyraźne i nieuświadomione – krystalizują się następnie w twórczości²³.

Pojęcie topofonii jest bardziej rozmyte znaczeniowo, choć równie osadzone w polskim współczesnym języku muzykologicznym i teoretycznomuzycznym. Stało się tak głównie za sprawą dwóch ważnych dla polskiej muzyki XX wieku postaci: Bogusława Schaeffera i Józefa Michała Chomińskiego, z których każdy jednak rozumiał topofonię nieco odmiennie. Jako źródło tego terminu należy wskazać *Topofonikę* na 40 instrumentów Schaeffera, która powstała w symbolicznie znaczącym dla historii muzyki polskiej, również w kontekście rozwoju nurtu sonorystycznego, roku 1960. Idea utworu polega na niestandardowym ustawieniu instrumentów na estradzie w sposób, który odpowiada graficznemu rozmieszczeniu ich partii w zapisie (przykł. 3). Schaeffer w lakonicznych słowach

¹⁸ Idem, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 74.

¹⁹ Ibidem, s. 78. Pocięj w późniejszej części artykułu stosuje zdefiniowane wcześniej pojęcia „przestrzenność wewnętrzna/zewnętrzna” dość niekonsekwentnie. Czasem zamiast „przestrzenność” używa określenia „przestrzeń wewnętrzna/zewnętrzna” – przyjmuję jednak, że rozumie je synonimicznie.

²⁰ B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, wyd. 2, 1967, s. 87–88.

²¹ Myśl tę wyjaśnia szerzej w późniejszej publikacji (B. Schaeffer, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969, s. 80). Wskazuje tam, że jego zdaniem w polichoralności „chodziło bardziej o efekt wrażeniowy niż przestrzenne komponowanie”, zaś późniejsze przykłady z muzyki Bacha, Berlioz, Mozarta, Wagnera i Schönberga to nie kompozycje przestrzenne, a „instrumentowanie” przestrzeni.

²² Ibidem, s. 87.

²³ K. Sz wajgier, *Muzyka przestrzenna*, „Forum Musicum” 1973, nr 15, s. 37.

Przykład 3. Bogusław Schaeffer, *Topofonica*, PWM, Warszawa 1962, pierwsza strona partytury.

nakreślił sposób rozmieszczenia zespołu, wyjaśniając jednocześnie tytuł: „Każdy instrument ma tu swoje stałe miejsce zarówno w partyturze, jak i w przestrzeni wykonawczej – stąd nazwa utworu”²⁴. *Topofonica* miała zostać pierwotnie zagrana już w 1961 roku, jednak ze względu na trudności techniczne do wykonania nie doszło i kompozycja czekała na prawykonanie aż do 1989 roku. Pomimo dotkliwego braku dostępu do dźwiękowej realizacji, zarówno tytuł, jak i założenia *Topofoniki* już od czasu powstania znane były w polskim środowisku muzycznym, między innymi za sprawą intensywnej działalności publicystycznej jej autora. Warto więc podkreślić, że początkowe rozumienie pojęcia topofonii czy topofoniczności, wprowadzone z idei tej kompozycji, wiązało się zatem bardziej z werbalizacją teoretycznej koncepcji, niż z rzeczywistym słuchowym doświadczeniem.

Schaeffer po raz pierwszy wprowadził pojęcie „muzyka topofoniczna” w książce *Klasyki dodekafonii*²⁵ opublikowanej w 1964 roku, gdzie opisał wspomniany

utwór, nie przywołując jednak wcześniejszych osiągnięć Szkoły Darmstadtzkiej – być może pragnął w ten sposób podkreślić odrębność swojej koncepcji. Wpływ osiągnięć zachodnich kompozytorów daje się jednak wyczuć, tym bardziej, że sam określił swój pomysł jako „jedno z wielu [...] możliwych rozwinięć strukturalizmu dodekafonicznego”²⁶. Następnie w 1967 roku użył terminu „technika topofoniczna” – „nie tylko umiejscawiająca dźwięk, lecz nadto porządkująca to umiejscowienie nadrzędnej, konstrukcyjnej koncepcji muzycznej”²⁷.

W kolejnych publikacjach Schaeffer stopniowo rozszerzał i modyfikował znaczenie topofoniczności, nie zawsze w sposób konsekwentny. Można jednak zauważyć, że z rozmaitych wzmianek na jej temat wyłania się pewien określony obraz, który niewątpliwie promieniował na jej dzisiejsze rozumienie. Topofoniczność traktuje Schaeffer jako zjawisko nowe, zaistniałe w drugiej połowie XX wieku, w pewien sposób niezależne od wcześniejszych. W jego ujęciu

²⁴ B. Schaeffer, *Topofonica* [komentarz do partytury], Warszawa 1962, s. 2.

²⁵ Idem, *Klasyki dodekafonii. Część analityczna*, Kraków 1964.

²⁶ Ibidem, s. 290.

²⁷ B. Schaeffer, *Mały informator...*, op. cit., s. 88.

jest ona jednym z rodzajów szeroko rozumianej muzyki przestrzennej, której idea sięga polichóralności szkoły weneckiej, a odrodziła się w muzyce Stockhausena i jego własnej. Jawi się więc jako zjawisko odrębne, autonomiczne wobec wcześniejszych eksperymentów z przestrzenią w muzyce. Biorąc pod uwagę kryterium obsadowe, o topofoniczności pisał zawsze w kontekście kompozycji instrumentalnych: własnej *Topofoniki*, później *Terretektorh* (1965–1966) Xenakisa²⁸ oraz *Fresco* (1969) Stockhausena²⁹. Pojęcie to nigdy nie pojawiało się u niego w odniesieniu do przykładowych utworów elektroakustycznych (pisał wówczas zazwyczaj o stereofonii). Istotą pierwotnej intuicji Schaeffera na temat topofoniczności było wyprowadzenie jej z założeń muzyki dodekafonicznej i serialnej, a przestrzenne rozmieszczenie wykonawców stawało się niejako konsekwencją wybranej techniki.

O ile Schaeffera uznać można za twórcę pojęcia, to Chomiński stał się jego najwierniejszym propagatorem. Zaczął posługiwać się nim niedługo po kompozytorze. Jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na przemiany w podejściu do brzmieniowości, które zaszły w twórczości polskich kompozytorów lat sześćdziesiątych XX wieku, wprowadzając termin „sonorystyka muzyczna”³⁰. O topofoniczności zaczął pisać właśnie w jej kontekście w artykule z 1966 roku. Podstawą rozważań stały się „układy topofoniczne”. Stanowiły one w jego ujęciu jeden ze środków techniki sonorystycznej; były „źródłem specjalnych efektów brzmieniowych, uzyskiwanych za pomocą odpowiedniego przestrzennego rozmieszczenia środków wykonawczych”³¹.

Co ważne, punktem wyjścia było u Chomińskiego realne brzmienie dzieła, nie zaś – jak u Schaeffera – abstrakcyjna technika kompozytorska. Od samego początku muzykolog interesował się rzeczywistymi możliwościami wykonania danej koncepcji wynikającej z zawartych w partyturze wskazówek. Krytycznie pisał o układach „idealnych”, w których „zbyt mała przestrzeń estrady często nie pozwala na pełną kon-

kretyzację zamierzonego brzmienia”³². Chomiński od początku topofoniczność rozumiał nieco szerzej niż Schaeffer. Powoływał się na jego *Topofonikę*, ale przywoływał też rozmaite inne kompozycje – w tym skomponowane wcześniej *Ionisation* (1929–1931) Edgarda Varèse’a³³ (1883–1965) oraz *Gruppen* Stockhausena³⁴ jako dzieła, które odegrały ważną rolę. Podkreślał, że rozkwit muzyki topofonicznej nastąpił po II wojnie światowej, a jako jej źródło wskazywał nie tylko wielochórowość, ale też śpiew antyfonalny i technikę koncertującą³⁵. Biorąc pod uwagę nawiązania do dawnych praktyk i obsadę wykonawczą, różnił topofoniczne układy tradycyjne (z użyciem instrumentów lub głosów) oraz nowsze, z wykorzystaniem środków elektronicznych³⁶, co wskazuje, że dopuszczał mówienie o tym zjawisku nie tylko w kontekście klasycznego instrumentarium. Nie traktował natomiast topofoniczności jako elementu autonomicznego – wzmianki o przestrzennym rozstawieniu źródeł dźwięku pojawiały się podczas rozważań nad brzmieniem, techniką, formą, fakturą.

Podsumowanie i porównanie najważniejszych punktów w rozumieniu topofonii u obu autorów przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Rozumienie pojęcia topofonii przez Bogusława Schaeffera i Józefa Michała Chomińskiego

Bogusław Schaeffer – od 1964 roku (Klasyki dodekafonii)	Józef Michał Chomiński – od 1966 roku (Muzyka polska po 1956 roku)
punkt wyjścia – zapis i technika kompozytorska	punkt wyjścia – realne brzmienie
przestrzenność jako parametr, myślenie serialne, abstrakcyjne	przestrzenność jako narzędzie sonorystyczne, myślenie o konkretyzacji w wykonaniu
topofonia jako nowe zjawisko, podkreślanie odrębności XX wieku, głównie muzyka akustyczna	szerokie rozumienie topofonii, podkreślanie źródeł w dawnych praktykach, różne media

²⁸ Ibidem, s. 225.

²⁹ Ibidem, s. 199.

³⁰ Por. I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 15–16.

³¹ J.M. Chomiński, *Muzyka polska po 1956 roku*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–64*, red. E. Dziębowska, Kraków 1966, s. 96.

³² Ibidem.

³³ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 127.

³⁴ J.M. Chomiński, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 96.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Idem, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 167.

WSPÓŁCZESNE INTERPRETACJE, NADINTERPRETACJE I UPROSZCZENIA

Muzyka przestrzenna znalazła silniejszy niż topofonia oddźwięk w literaturze przedmiotu bliższej naszym czasom – świadczy o tym chociażby fakt, że pojęcie to znalazło się w tytułach osobnych prac naukowych, które zostały w całości poświęcone związanej z nią tematyce³⁷. Jej szerokie rozumienie nie budzi kontrowersji: lista przykładów sięga od szesnastowiecznych kompozycji polichórnych po eksperymentalną elektroniczną lub instrumentalną muzykę nową. Znaczeniowo zbliża się do zjawiska *cori spezzati*, rozumianej jako obecnej w różnych epokach praktyki dzielenia zespołu na mniejsze grupy i umieszczania ich w różnych miejscach³⁸.

Bardziej problematyczna wydaje się kwestia definicji i zakresu pojęcia topofonia – prawdopodobnie za sprawą pism Chomińskiego z lat osiemdziesiątych XX wieku. Widać w nich znaczne odejście od własnych wcześniejszych tez i ustaleń. Jednocześnie są to teksty, które silnie oddziaływały na środowisko. W tym właśnie upatrywać można przyczyn zamazania się konturów pojęcia, które współcześnie często używane bywa niekonsekwentnie. Autor najszerzej rozpropagował wówczas termin „faktura topofoniczna” – za sprawą dwóch popularnych w środowisku muzycznym publikacji: fragmentu hasła „faktura” w *Małej encyklopedii muzyki*³⁹ (1981) oraz klasycznego dziś podręcznika *Małe formy instrumentalne* (1983), współtworzonego z Krystyną Wilkowską-Chomińską (obie pozycje zawierają niemal identyczne fragmenty). Idea „układu topofonicznego”⁴⁰ – w którym wcześniej wykonawcy mogli otaczać słuchacza z różnych stron – tu została zredukowana do przykładu zagospodarowania przestrzeni w *Ionisation* Varése’a (czyli układu na estradzie). Z kolei kontury pojęcia „faktura topo-

foniczna” zostały z niejasnych przyczyn poszerzone i rozmyte. Wcześniej autor wskazywał, że zrodzona we współczesności idea topofonii bierze źródło w polichórności – tu zaś sugeruje upraszczające utożsamienie obu zjawisk, gdy w akapicie zatytułowanym „faktura topofoniczna” wyjaśnia „istotę faktury wielochórowej”⁴¹. Dodatkowo dobrane przykłady (jak efekty przestrzenne w operach Wagnera) wykraczają poza ustalone wcześniej ramy czasowe, gatunkowe i stylistyczne⁴², zbliżając rozumienie topofonii do wspomnianej wcześniej muzyki przestrzennej – ze szkodą dla obu.

Konsekwencje widać szczególnie w szeregu podręczników i współczesnych źródeł, których ujęcia z jednej strony przyczyniały się do popularności pojęcia, z drugiej zaś – do utrwalania niejasności wokół niego. Problemem jest synonimiczne traktowanie pojęć, takich jak polichórny – przestrzenny – topofoniczny. Oczywisty błąd, wynikający ze skrótoowego myślenia, znaleźć można w podręczniku historii muzyki autorstwa Krzysztofa Baculewskiego, gdzie widnieje informacja, że Krzysztof Penderecki w *Stabat Mater* i w *Pasji* „wykształcił” technikę polichórność⁴³. Nieprecyzyjność prowadzić może także do ahistorycznego lub jednostronnego postrzegania bogatego w istocie zjawiska topofonii, zacierania kontekstów istotnych dla czasu i miejsca jej powstania. Małgorzata Kowalska w *ABC historii muzyki* pisze jedynie o „topofonii brzmienia” jako rodzaju efektu kolorystycznego, który wziął początek w polichórności, rozwinął się w barokowej mszy monumentalnej⁴⁴(!), a jego przykłady spotkać można w *Pasji wg św. Łukasza* (1963–1966) Pendereckiego oraz *Scontri* (1960) Góreckiego⁴⁵. Danuta Wójcik również wspomina o topofonii w podobnym kontekście („kolorystyka topofoniczna”⁴⁶), a także – w czym widać silny wpływ Chomińskiego – wprowadza podział na fakturę homogeniczną,

³⁷ Np.: B.K. Przybylski, *Muzyka przestrzenna. Wybrane zagadnienia z projektowania przestrzennego w kompozycji współczesnej*, Gdańsk 1984; M.A. Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, Montreal 1994.

³⁸ D. Arnold, A.F. Carver, V. Morucci, *Cori spezzati/polychoral*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06486> (dostęp: 07.09.2025).

³⁹ J.M. Chomiński, *Faktura*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 276.

⁴⁰ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne...*, op. cit., s. 127 i 176.

⁴¹ *Ibidem*, s. 173.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ „Istotną rolę pełni rozmieszczenie przestrzenne zespołów (głównie chórów) w kompozycjach Pendereckiego. Wykształcił on – zrazu w *Stabat Mater*, potem w *Pasji* – polichórność technikę, którą doprowadził do mistrzostwa i którą chętnie wykorzystywał w swej późniejszej twórczości (*Dies irae*, *Kosmogonia*, *Magnificat*, *Raj utracony* i in.)”, K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Współczesność 1939–1974*, t. VII, cz. 1, Warszawa 2015, loc 6110 (mobi).

⁴⁴ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 59 i 113.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 335 i 337.

⁴⁶ D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1999, s. 144.

poligeniczną i topofoniczną, wyjaśniając jedynie, że ta ostatnia polega na „przestrzennym oddziaływaniu zespołu wykonawczego, dzięki jego odpowiedniemu rozmieszczeniu”. Zbliżone ujęcie pojawia się w najbardziej dostępnym współczesnym internetowym źródle, czyli polskiej *Wikipedii*, która podaje, że faktura topofoniczna polega na wykorzystaniu „oddziaływania przestrzennego dźwięku na słuchacza”⁴⁷. Czym jest owo „przestrzenne oddziaływanie”, jak je wykryć i wskazać w analizowanych przykładach nutowych – zastanawiają się zapewne do dziś kolejne pokolenia uczniów szkół muzycznych.

Współcześnie pojęcie topofonii jest żywe i obecne w polskiej publicystyce specjalistycznej ostatnich dekad. Co może oznaczać, sugeruje często jedynie kontekst zdania lub charakter utworu, którego dotyczy. Cieszy, że mimo wciąż obecnych rozbieżności, zauważyć można jednak pewne stałe tendencje w operowaniu tym terminem. Krytycy muzycy w przeważającej większości używają go w odniesieniu do nietradycyjnego rozmieszczenia instrumentów lub wokalistów – a znacznie rzadziej, gdy źródłem dźwięku jest głośnik. Topofoniczny układ może oznaczać zachowanie znacznych odległości pomiędzy wykonawcami⁴⁸, ustawienie ich wokół słuchacza⁴⁹, umieszczenie instrumentów – raczej niż głośników – w oddaleniu, na przykład na balkonie⁵⁰, czy przemieszczanie się wykonawców po sali podczas gry⁵¹. Taki zabieg powinien być zgodny z intencją autora⁵², pozwala na wydobycie nowych jakości brzmieniowych⁵³ lub fakturalnych⁵⁴, wskazuje na

integralny związek z formą dzieła⁵⁵ i uwydatnia jego znaczenie⁵⁶.

Warto też na koniec zwrócić uwagę, jak termin topofonia funkcjonuje w refleksji polskich kompozytorów współczesnych. Zapytałam kilkunastu z nich – tych, którzy najczęściej operują przestrzennością w swoich utworach – o to, jak rozumieją omawiane pojęcie. Większość, komentując zagadnienie topofonii, odnosiła się do przykładów z własnej twórczości, zaznaczając jednak – jak Marcin Stańczyk, twórca *acousmatique musique instrumentale* – że: „Samo rozumienie przestrzeni i źródeł zależy już od kompozytora”⁵⁷. Przykładowo, Tomasz Praszczalek ujął swoje rozważania w teoretyczny model obejmujący siedem poziomów uprzestrzennienia muzyki⁵⁸. Przede wszystkim podkreślili oni jednak znaczenie niestandardowego rozmieszczenia wykonawców. Artur Zagajewski mówi: „W odróżnieniu od tradycyjnej emisji, gdzie dźwięk idzie z jednej strony, z estrady – każdą inną sytuację, gdzie dźwięki dochodzą z różnych stron, uważam za sytuację topofoniczną”⁵⁹, przy czym dźwięk ten może być akustyczny (dla Moniki Szpyrki topofonia to „odzworowanie układu głośnikowego za pomocą wykonawców”⁶⁰, dla Przemysława Schellera wiąże się z „możliwością rozszerzenia obrazu dźwiękowego wokół słuchacza, rozszerzenia trójwymiarowej przestrzeni akustycznej”⁶¹) lub – rzadziej – elektroniczny (Paweł Hendrich

⁴⁷ Faktura, w: *Wikipedia.org*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Faktura_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Faktura_(muzyka)) (dostęp: 07.09.2025).

⁴⁸ A. Romel, *Szept, krzyk. Nostalgia*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 11, s. 62.

⁴⁹ K. Kolinek-Siechowicz, *Chwila wytchnienia*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 11, s. 49.

⁵⁰ K. Stefański, *Festiwal z Kluskami*, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 4, s. 45.

⁵¹ M. Patryk, *Wawel o zmierzchu*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 8, s. 64.

⁵² A. Romel, *Szept...*, op. cit., s. 62.

⁵³ M. Jabłoński, *Sacrum Profanum 2012: Sercem, uchem, szkiełkiem i okiem*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 91, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3948-sacrum-profanum-2012-sercem-uchem-szkiełkiem-i-okiem.html> (dostęp: 07.09.2025).

⁵⁴ J. Topolski, *Muzyka 2.1: Artur Zagajewski*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 116, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4754-muzyka-21-artur-zagajewski.html> (dostęp: 07.09.2025).

⁵⁵ D. Micał, *Konstrukcja czasoprzestrzeni w muzyce Harrisona Birtwistle’a*, „Glissando.pl” 2014, <https://glissando.pl/artykuly/konstrukcja-czasoprzestrzeni-w-muzyce-harrisona-birtwistlea/> (dostęp: 07.09.2025).

⁵⁶ B. Barwinek, *Powrót do ziemi obiecanej*, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 1, s. 53.

⁵⁷ Marcin Stańczyk. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 9 sierpnia 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

⁵⁸ Kompozytor podaje następujące poziomy: „1. Wewnętrzna przestrzeń muzyki, 2. Równoczesność różnych muzyk, 3. Przestrzena aranżacja źródeł dźwięku w różnych architekturach, 4. Ruch muzyki w przestrzeni, 5. Ruch muzyków w przestrzeni, 6. Poruszanie się publiczności, 7. Przestrzeń zmieniająca się w czasie (poruszający się budynek, płynna architektura). Idea kosmofonicznego architektoniczno-muzycznego dzieła”. Tomasz Praszczalek. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 15 sierpnia 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

⁵⁹ Artur Zagajewski. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 16 sierpnia 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

⁶⁰ Monika Szpyrka. Rozmowa autorki z kompozytorką przeprowadzona 10 lipca 2023 roku, Kraków, wypowiedź autoryzowana.

⁶¹ Przemysław Scheller. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 13 grudnia 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

podaje szersze rozumienie topofonii, wymieniając również swoje kompozycje elektroakustyczne, instalacje, dzieła multimedialne⁶²). Istotna staje się dla nich decyzja kompozytorska i operowanie przestrzennością już na poziomie procesu twórczego. Agata Zubeł mówi: „Mnie interesuje nie tylko ustawienie, ale przede wszystkim relacje muzyczne, jakie mogą z niego wynikać i które przekładają się na odbiór publiczności”⁶³. Pod tą wypowiedzią podpisać mogliby się zapewne również Zygmunt Krauze, który zwraca uwagę na formatowczą rolę przestrzenności⁶⁴, czy Wojciech Ziemowit Zych, wskazujący, że w inny sposób nie da się osiągnąć podobnego rodzaju przeżycia estetycznego⁶⁵.

MUZYKA PRZESTRZENNA I TOPOFONICZNA. PRÓBA DEFINICJI

Zarówno topofonia, jak i muzyka przestrzenna, mogą być rozumiane i przejawiać się w twórczości kompozytorskiej w różnorodny sposób. Głównym celem tego artykułu jest jednak operacjonalizacja i wyostrenie granic tych pojęć, tak by stały się przydatne w analizie i interpretacji muzyki, pozwalały za ich pomocą wyodrębnić zbiór kompozycji, które reprezentują istotny, nieopisany dotąd całościowo nurt, a także wyciągnąć pewne wnioski. Wcześniejsze rozpoznania stanowią tu istotny element, jednak głównym punktem odniesienia jest rzeczywistość muzyczna i współczesne praktyki kompozytorskie, w których przestrzeń fizyczna odgrywa fundamentalną rolę. Biorąc to pod uwagę, proponuję następujące definicje:

Muzyka przestrzenna – zbiór kompozycji muzycznych, w których źródła dźwięku rozmieszczone są (1) przestrzennie, (2) nietradycyjnie (w odniesieniu do dyktowanej gatunkiem lub obsadą tradycji wykonawczej) i (3) układ ten wynika z intencji autora. W muzyce tej ważną rolę odgrywa przestrzenność.

Przestrzenność – element dzieła muzycznego, który odpowiada za lokalizację źródła dźwięku w przestrzeni fizycznej.

Topofonia – polega na świadomym i celowym wykorzystaniu przestrzennie rozmieszczonych akustycznych źródeł dźwięku, co wpływa na sposób opracowania materii muzycznej i znajduje urzeczywistnienie w wykonaniu zgodnym z zalecanym ustawieniem. Jest zjawiskiem charakterystycznym dla muzyki XX i XXI wieku (np. instrumentalności otaczającej publiczność).

Muzyka topofoniczna będzie tu zatem rozumiana jako jeden z rodzajów muzyki przestrzennej: zbiór utworów, w których wykonawcy rozmieszczeni są w sposób (1) przestrzenny, (2) nietradycyjny i (3) intencjonalny, a ponadto założona koncepcja przestrzenna ma (4) charakter niezbywalny i operowanie przestrzennością jest (5) ściśle związane z koncepcją kompozytorską.

Tabela 2. Skrótowe porównanie cech muzyki przestrzennej i topofonicznej

		muzyka przestrzenna	muzyka topofoniczna
rozmieszczenie źródeł dźwięku	przestrzenne	✓	✓
	nietradycyjne	✓	✓
	intencjonalne	✓	✓
charakter przestrzenności	zbywalny	✓	
	niezbywalny	✓	✓
główne medium przestrzenności	źródła akustyczne	✓	✓
	źródła elektroniczne	✓	
okres historyczny	od muzyki dawnej po współczesność	✓	
	XX i XXI wiek	✓	✓

Poszczególne kwestie wymagają szerszego komentarza.

1. Przestrzenne i nietradycyjne ustawienie. Zarówno topofonia, jak i muzyka przestrzenna, to określenia, które zostały ukute w XX

⁶² Paweł Hendrich. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 9 sierpnia 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

⁶³ Agata Zubeł. Rozmowa autorki z kompozytorką przeprowadzona 4 września 2023 roku (online), wypowiedź autoryzowana.

⁶⁴ Zygmunt Krauze. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 14 listopada 2023 roku, Warszawa.

⁶⁵ Wojciech Ziemowit Zych. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 4 sierpnia 2023 roku (online).

wieku w odniesieniu do muzyki, którą charakteryzowało nowe, szczególne podejście do przestrzeni, a mówiąc precyzyjniej – do fizycznej przestrzeni miejsca wykonania. W praktyce tym, co na najbardziej podstawowym poziomie odróżnia kompozycje określane jako topofoniczne lub przestrzenne od pozostałych (np. klasycznych symfonii lub romantycznych duetów), jest sposób rozmieszczenia źródeł dźwięku. Jednakże każdy zespół wykonawców (chór, kwartet, orkiestra) ustawiony jest na estradzie – a zatem w przestrzeni – w pewnym określonym tradycyjnym porządku, zatem samo „przestrzenne rozmieszczenie” nie może być jedynym kryterium wyróżniającym. Owo nowe podejście w muzyce przestrzennej oznacza więc podejście inne niż to, do którego przyzwyczaiła słuchaczy tradycja wykonawcza, a często również inne niż to, które wynika z architektonicznego podziału standardowej sali koncertowej na miejsca wydzielone dla wykonawców i publiczności. Niestandardowe ustawienie łamiące ten podział mogło i często budziło wśród odbiorców zdziwienie, poczucie nienaturalności, a także skłaniało do zastanowienia – w wielu przypadkach może być też traktowane jako osobliwe, dziwne lub niepraktyczne z wykonawczego punktu widzenia.

Układ klasycznych zespołów oraz jasny podział na estradę i publiczność nie są najstarszymi schematami porządkującymi odbiór muzyki, ale są wystarczająco silnie zakorzenione, by mieć znaczenie dla dzisiejszego sposobu słuchania. Każda zmiana w tym obszarze stawia słuchacza w nowym położeniu i może budzić w nim określone reakcje. Tradycyjne przestrzenne relacje, o których mowa, ukształtowały się nie tylko za sprawą muzyki, ale także zjawisk wobec niej zewnętrznych – takich jak możliwości architektoniczne, względy ekonomiczne i pragmatyczne – a jednak wywierających znaczny wpływ na jej kształt. Z kolei im silniejsza tradycja i zapisane w niej przyzwyczajenia, tym głębsze i wyraźniejsze pęknięcie wywoła zerwanie z nią. Wykorzystanie ustawienia, które jest nie tylko przestrzenne, ale i nietradycyjne w odniesieniu do dyktowanej gatunkiem lub obsadą tradycji wykonawczej – to w moim przekonaniu cechy kluczowe dla zarysowania granic omawianych zjawisk.

2. **Gatunek i obsada wykonawcza.** Rozważanie typowych i nietypowych ustawień źródeł dźwięku w kontekście tradycji gatunku lub da-

nej obsady wykonawczej rodzi rozmaite konsekwencje. Z jednej strony, jest to jasny punkt odniesienia: różnica między kwartetem grającym w klasycznym skupionym półkolu z estrady a kwartetem, którego każdy członek znajduje się w innym kącie sali, jest oczywista. Z drugiej, pozwala na wyodrębnienie sytuacji problematycznych, w których użycie określenia muzyka przestrzenna wydaje się wątpliwe. Mam tu między innymi na myśli utwory o charakterze scenicznym czy teatralnym, np. operę, balet, teatr instrumentalny. Szerokie eksploatowanie przestrzeni, ruch wykonawców, śpiewaków, chórów, instrumentalistów, przemieszczanie i ustawianie ich w różnych konfiguracjach nie jest w tych gatunkach czymś nowym i nie budzi zaskoczenia, wręcz przeciwnie – wypływa z ich istoty, z ich korzeni. W wybranych dziełach element ten w sposób szczególnie zyskuje na znaczeniu, wówczas jednak przydatne okazuje się mówienie o przestrzenności jako uniwersalnej własności muzyki, nie zaś o muzyce przestrzennej lub topofonicznej *per se*. Podobną grupę stanowią utwory lub gatunki o młodszym rodowodzie, często z pogranicza sztuk muzycznych, wizualnych i teatralnych, jak np. instalacja, performance – tutaj również rozmaite działania w przestrzeni wpisane są w ich naturę, nie wchodzą więc w omawiany tutaj zakres topofoniczności.

W kontekście historii gatunku i obsady newralgicznym obszarem staje się muzyka elektroniczna, której powstanie ściśle związane jest ze wzrostem zainteresowania przestrzennością w ogóle. Omówione wcześniej kryterium dyktowanych tradycją ustawień nie będzie w tym przypadku rozstrzygające, co pozwala podchodzić do tej muzyki w sposób elastyczny, czyli zgodny z jej powszechnym postrzeganiem. Z jednej strony trudno wykluczyć twórczość elektroakustyczną (i wszystkie jej przejawy od momentu powstania i pierwszych prób z taśmą magnetofonową i pojedynczymi głośnikami, aż po współczesne kompozycje, w których wymiar elektroniczny może przenikać się z akustycznym na wielu poziomach np. w *live electronics*) z obszaru muzyki topofonicznej. Z drugiej strony wydaje się, że w odniesieniu do muzyki elektroakustycznej, z jej rozbudowaną teorią i terminologią, nie ma potrzeby sięgać po mniej utrwalone pojęcia związane z twórczością akustyczną. Częściowa zbieżność tych dziedzin przy jednoczesnym poczuciu

pewnej odrębności oddaje zatem rzeczywisty stan rzeczy.

Z podobnych przyczyn wprowadzone zostało zastrzeżenie dotyczące topofonii, mówiące o niestandardowo rozmieszczonych wykonawcach jako głównym elemencie, który odpowiada za przestrzenny wymiar kompozycji. Za zastrzeżeniem tym stało przekonanie, że doświadczenie słuchacza w sytuacji, gdy jest otoczony wyłącznie głośnikami zasadniczo różni się od tego, gdy otaczają go sami wykonawcy (lub wykonawcy oraz głośniki). Pierwsza sytuacja, w której to dźwięk elektroniczny dochodzi do odbiorcy z różnych miejsc, jest bardziej powszechna, znana nie tylko z sal koncertowych, w których współcześnie wyposażenie w system co najmniej czterech głośników jest standardem, ale i z codziennego życia (jak chociażby zakupy w galerii handlowej). Tymczasem obecność wykonawców rozmieszczonych w niestandardowy sposób w sytuacji koncertowej jest nadal zjawiskiem stosunkowo rzadkim, bynajmniej nie codziennym. Dostępność i łatwość użycia środków elektronicznych sprawia, że często są one włączane do kompozycji z przestrzenną aranżacją ustawienia. Pozostaje także kwestia jakościowa trudnego do podrobienia dźwięku akustycznego i wyczuwalnej obecności drugiego człowieka – żywego wykonawcy. Podsumowując, zgodnie z powyższą definicją, gdy ustawienie to obejmuje wyłącznie głośniki, nie będzie to muzyka topofoniczna (a akuzmatyczna i – w zależności od liczby głośników – stereofoniczna, kwadrofoniczna, oktofoniczna, acousmonium itd.), gdy zaś obejmuje wykonawców (wraz z głośnikami lub bez nich) – już tak.

3. **I n t e n c j e t w ó r c y.** Ważne jest rozróżnienie pomiędzy kompozycją, w której autor w jakiś sposób zaplanował i wskazał przestrzenne ustawienie zespołu, a kompozycją, która została jedynie wykonana w takim ustawieniu z jakichś względów. Można powiedzieć, że w tym drugim przypadku mamy do czynienia z rodzajem „przestrzennego instrumentowania kompozycji”. Ta sytuacja może wynikać z najlepszych intencji wykonawcy, dyrygenta, interpretatora czy organizatora, by wzbogacić odbiór albo ukazać utwór w nowym świetle⁶⁶. Jeśli jednak nie ma przesłanek,

by uznać, że taka była intencja twórcy, to zgodnie z wcześniejszą definicją utwór nie będzie przestrzenny. Jeśli bowiem decydowałaby o tym sama przestrzenna realizacja, to niemal każdą kompozycję z dowolnego okresu historycznego można byłoby – w zależności od wykonania – włączyć lub wykluczyć z tego zbioru.

Jak pisałam we wstępie, w oczywistych przypadkach muzyki przestrzennej lub topofonicznej kompozytor dołącza do partytury opis lub diagram, dodaje wskazówki w komentarzu albo sam, uczestnicząc w próbach do wykonania, decyduje o konkretnej dyspozycji zespołu. Zdarzają się także sytuacje, w których jego intencje wyczytać można ze składu obsadowego, w którym zaznacza się podział zespołu (np. Anna Ignatowicz, *Vis a vis* na dwa kwartety smyczkowe), albo ze sposobu zapisu i nawiązania do historycznego stylu (np. Witold Szalonek, *Dzwon* na dwa chóry chłopięce), a przestrzenne ustawienie źródeł dźwięku znajduje uzasadnienie w materii muzycznej.

4. **N i e z b y w a l n o ś ć k o n c e p c j i p r z e s t r z e n n e j** – według klasyfikacji Krzysztofa Szwałgiera autonomia i aktywność oznaczają, że przestrzenność nie jest podrzędnym elementem dzieła muzycznego – pozostałe elementy są jej podporządkowane lub też jej równorzędne⁶⁷. Modyfikując pierwotne założenie Szwałgiera, zakładam, że charakter przestrzenności nie musi dotyczyć w równym stopniu całej kompozycji, ale – podobnie jak w przypadku innych elementów dzieła muzycznego – może zmieniać się w przebiegu utworu (np. w pierwszej części dominuje przestrzenność aktywna, w kolejnej autonomiczna). Zaproponowana tu interpretacja pojęć wiąże się przede wszystkim z ważną kategorią niezbywalności koncepcji przestrzennej. Oznacza ona, że zamierzony układ rozstawienia źródeł dźwięków nie może zostać w znaczący sposób zmieniony bez negatywnych konsekwencji dla zrozumiałości muzyki. Innymi słowy: należy rozważyć, czy jeśli przestrzenny wymiar zostanie pominięty lub zmodyfikowany w wykonaniu, kompozycja zachowa pierwotny sens i tożsamość.

Niezbywalność koncepcji przestrzennej rozumieć można analogicznie do niezbywalności innych elementów dzieła muzycznego: w przypadku tańca będzie to metrum i rytm, w pieśni – melodia. Drobnostępowość od intonacji czy precyzji rytmicznej zdarzają

⁶⁶ Lub też – jak pokazała pandemia COVID-19 – przestrzenne ustawienie wiązać się może z zupełnie niezwiązanymi z muzyką wytycznymi sanitarnymi, zalecającymi zachowanie między wykonawcami minimum dwumetrowej odległości.

⁶⁷ K. Szwałgier, *Muzyka przestrzenna...*, op. cit., s. 37.

się oczywiście w wykonaniach i nie wpływa to w znaczący sposób na tożsamość dzieła. Mowa raczej o hipotetycznym przypadku, w którym śpiewak zamiast zapisanej melodii recytowałby tekst na jednej wysokości, a grający walca skrzypek ignorował trójdzielne metrum i podane wartości nut, przez co kontur rytmiczny utworu zaczęłby przypominać chorał gregoriański. Są to przykłady celowo skrajne, ale w adekwatny sposób ilustrują opisywaną ideę. Przenosząc to podejście na grunt muzyki topofonicznej – w której to przestrzenna koncepcja ma charakter niezbywalny – będzie to sytuacja analogiczna do takiej, w której zamiast w przestrzennym rozstawieniu wokół publiczności utwór prezentowany zostanie w układzie skupionym z estrady⁶⁸. W większości kompozycji dawnych i współczesnych (również przestrzennych) ustawienie wykonawców nie ma lub nie musi mieć kluczowego znaczenia, dlatego niezbywalność uznaję wyłącznie za cechę dystynktywną kompozycji topofonicznych. Nie znaczy to, że redukcja lub zmiana przestrzennego ustawienia nie jest fizycznie możliwa – jest, ale może w radykalny sposób odmieniać wymowę i znaczenie dzieła.

5. **R a m y c z a s o w e**. Wielu autorów wskazuje źródła muzyki przestrzennej w dawnych praktykach, zaś niektórzy opisują wcześniejsze i nowe rozwiązanie jako jedno i to samo zjawisko. O ile jednak widać wyraźną tendencję do sięgania wstecz, gdy mówi się o rozmaitych przejawach muzyki przestrzennej, tak sytuacja odwrotna występuje rzadko. Do badania i opisu kompozycji polichóralnych, koncertujących czy śpiewu antyfonalnego nie używa się analizowanych tu pojęć, zwykle wystarcza tradycyjna terminologia⁶⁹.

⁶⁸ Ignorowanie przestrzennych założeń kompozytora zdarza się nawet w przypadku tych kompozycji topofonicznych, które przeszły do kanonu. W 2022 roku na 65. Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” *Continuum* (1965–66) Kazimierza Serockiego zostało przez Ulysses Percussion Ensemble (dyr. Rémi Schwartz) w sali ATM Studio w Warszawie wykonane w układzie, w którym muzycy stali ustawieni w półkole w obrębie estrady, czyli w przestrzeni, która umożliwia dowolne układy przestrzenne. W tym samym rozmieszczeniu wykonane zostały dwie części *Pléiades* (1978) Iannis Xenakisa. Obie kompozycje wymagają topofonicznego rozstawienia wykonawców wokół publiczności.

⁶⁹ Waldemarowi Malinowskiemu zdarzało się używać zwrotów „«stereofoniczna» praktyka wykonawcza” w odniesieniu do wykonania muzyki polichóralnej, jednak swoistą odrębność współczesnego pojęcia podkreślał użytym cudzym słowem (W. Malinowski, *Problematyka przestrzenna w wykonawstwie muzyki polichóralnej XVI i XVII wieku*, w: „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu” 1976, nr 11, s. 91).

Przyjęło się traktować pojęcie muzyki przestrzennej jako szerokie, jednak przesadne rozszerzanie ram czasowych topofonii – szczególnie w kontekście pierwszych tez, jakie stawiali wobec niej Schaeffer i Chomiński – uważam za niepotrzebne. Warto pamiętać o okolicznościach wzrostu zainteresowania aspektem przestrzeni w muzyce i silnym związku tego zjawiska z osiągnięciami swojego czasu (jak rozwój technologii i dźwięku elektronicznego). Muzyka topofoniczna w prezentowanym tu ujęciu stanowi znak swoich czasów, zjawisko, które jest wynikiem zerwania twórców z dotychczasowymi przyzwyczajeniami słuchowymi i tradycyjnym podziałem przestrzeni, które wypromowała architektura drugiej połowy XVIII wieku – czyli znacznie później, niż powstała polichóralność.

6. **P r z e s t r z e ń f i z y c z n a**. Na gruncie muzykologii i teorii muzyki często spotyka się szerokie rozumienie pojęcia przestrzeni⁷⁰. Na najbardziej ogólnym poziomie można przytoczyć podział na zjawiska, które zachodzą w przestrzeni fizycznej (źródło i kierunek dźwięku, umiejscowienie wykonawców w danych punktach sali, ich ruch, ruch publiczności itd.) oraz poza nią (mówienie o metaforycznej przestrzeni muzycznej, symbolicznej przestrzeni, wyobrażeniach przestrzennych, które ewokuje muzyka itd.). Obie dziedziny pozostają względem siebie w pewnych relacjach (zjawisko rzeczywiste może wywołać pewne wrażenie lub coś symbolizować). Dzieli je jednak wyraźna granica, którą wyznacza pytanie o to, czy analizowane zjawisko zachodzi w świecie fizycznym, czy też nie.

Ciekawym przykładem jest zagadnienie ruchu dźwięku, który można rozumieć trojako: rzeczywisty ruch dźwięku – fizyczne przemieszczanie się jego źródła; iluzja ruchu – osiągniata za pomocą korelacji barwy, wysokości i dynamiki dźwięków, których źródła dzieli fizyczny dystans; a także metaforyczne wrażenie ruchu – które może wywołać np. szybki pochód dźwięków w górę skali. Iluzja ruchu zachodzi w wymiarze rzeczywistym, ale metaforyczne wrażenie – nie. To istotne w tym kontekście rozróżnienie. Niemniej oba zjawiska mogą odbywać się jednocześnie w ramach tego samego gestu czy frazy, sprawiając, że muzyka zaczyna oddziaływać na wielu poziomach.

⁷⁰ Por. K. Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Warszawa 2015; eadem, *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Warszawa 2020.

7. **Słuchacz i miejsce.** Z tej perspektywy muzyka topofoniczna postrzegana jest jako rozgrywająca się w wymiarze rzeczywistym, który ma dla niej fundamentalne znaczenie. Poszczególne realizacje zapisanej w partyturze kompozycji mogą się znacznie różnić w każdym kolejnym wykonaniu właśnie ze względu na salę lub wnętrze, w którym się odbywa. Inne lokum oznacza inne możliwości i ograniczenia ustawienia źródeł dźwięku. Każdy kolejny układ może wiernie odwzorowywać intencje autora – lub je deformować. W drugim przypadku zmianie podlegać może nie tylko aspekt przestrzenny, ale też tożsamość, sens i znaczenie utworu. Muzyka topofoniczna – jak żadna inna – łączy się bowiem ze swoim wykonaniem już na poziomie ontologicznym. Dlatego też badanie każdego takiego dzieła powinno odbywać się w kontekście konkretnej realizacji i z uwzględnieniem perspektywy słuchacza. Podczas wykonania na żywo odbiór każdej osoby z publiczności może się różnić w zależności od zajmowanego miejsca, jednak przedstawiona tu propozycja metodologiczna zakłada wejście w sytuację słuchania w optymalnych warunkach. Słuchacz zajmuje wówczas miejsce, z którego możliwa jest percepcja wszystkich istotnych w kompozycji zjawisk muzycznych i przestrzennych. W ten sposób można odnaleźć i opisać właściwe tej muzyce jakości, mówiące o jej istocie.

BIBLIOGRAFIA

- Arnold Denis, Carver Anthony F, Morucci Valerio, *Cori spezzati/polychoral*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06486> (dostęp: 07.09.2025).
- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Współczesność 1939–1974*, t. VII, cz. 1, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, loc 6110 (mobi).
- Barwinek Bartłomiej, *Powrót do ziemi obiecanej*, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 1, s. 53.
- Chomiński Józef Michał, *Faktura*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWN, Warszawa 1981, s. 276.
- Chomiński Józef Michał, *Muzyka polska po 1956 roku*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–64*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1966.
- Chomiński Józef Michał, *Muzyka Polski Ludowej*, PWM, Warszawa 1968.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Faktura*, w: *Wikipedia.org*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Faktura_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Faktura_(muzyka)) (dostęp: 07.09.2025).
- Gorczycka Monika, *Wobec nowych wymiarów (na marginesie Musique en relief i Epizodów)*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 21, s. 14.
- Harley Maria Anna, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, McGill University, Montreal 1994.
- Hendrich Paweł. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 9 sierpnia 2023 roku (online).
- Jabłoński Maciej, *Sacrum Profanum 2012: Sercem, uchem, szkiełkiem i okiem*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 91, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3948-sacrum-profanum-2012-sercem-uchem-szkiełkiem-i-okiem.html> (dostęp: 07.09.2025).
- Kolinek-Siechowicz Karolina, *Chwila wytchnienia*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 11, s. 49.
- Kotoński Włodzimierz, *Musique en relief*, manuskrypt ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, 1959.
- Kowalska Małgorzata, *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
- Krauze Zygmunt. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 14 listopada 2023 roku, Warszawa.
- Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Malinowski Waldemar, *Problematyka przestrzenna w wykonawstwie muzyki polichóralnej XVI i XVII wieku*, w: „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu” 1976, nr 11.
- Micał Dominika, *Konstrukcja czasoprzestrzeni w muzyce Harrisona Birtwistle’a*, „Glissando.pl” 2014, <https://glissando.pl/artykuly/konstrukcja-czasoprzestrzeni-w-muzyce-harrisona-birtwistlea/> (dostęp: 07.09.2025).
- Patkowski Józef, *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „Muzyka” 1956, nr 3, s. 49–68.
- Patkowski Józef, *Z zagadnień muzyki eksperymentalnej*, „Muzyka” 1958, nr 4, s. 82–113.
- Patryk Monika, *Wawel o zmierzchu*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 8, s. 64.
- Pocij Bohdan, *Muzyka polska 1960 czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 21, s. 3.

- Pociej Bohdan, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1.
- Praszczalek Tomasz. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 15 sierpnia 2023 roku (online).
- Przybylski Bronisław Kazimierz, *Muzyka przestrzenna. Wybrane zagadnienia z projektowania przestrzennego w kompozycji współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1984.
- Romeł Adam, *Szept, krzyk. Nostalgia*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 11, s. 62.
- Schaeffer Bogusław, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, PWN, Warszawa 1969.
- Schaeffer Bogusław, *Klasyki dodekafonii. Część analityczna*, PWM, Kraków 1964.
- Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, wyd. 2, PWM, Kraków 1967.
- Schaeffer Bogusław, *Topofonica*, PWM, Warszawa 1962.
- Scheller Przemysław. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 13 grudnia 2023 roku (online).
- Serocki Kazimierz, *Epizody na smyczki i 3 grupy perkusyjne*, PWM, Kraków 1979.
- Spatial music*, w: *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, ed. Nicole Viviane Gagné, Rowman&Littlefield, Lanham–Boulder–New York–London 2019, s. 333–334.
- Spatial music*, w: *Wikipedia.org*, https://en.wikipedia.org/wiki/Spatial_music (dostęp: 07.09.2025).
- Stańczyk Marcin. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 9 sierpnia 2023 roku (online).
- Stefański Krzysztof, *Festiwal z Kluskami*, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 4, s. 45.
- Stereofonia*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWN, Warszawa 1960, s. 712.
- Stockhausen Karlheinz, *Music in Space*, „Die Reihe” 1961, nr 5, s. 67–68.
- Szpyrka Monika. Rozmowa autorki z kompozytorką przeprowadzona 10 lipca 2023 roku, Kraków.
- Szwajgier Krzysztof, *Muzyka przestrzenna*, „Forum Musicum” 1973, nr 15.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Idea przestrzeni w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Przestrzeń jako źródło strategii kompozytorskich*, Chopin University Press, Warszawa 2020.
- Topolski Jan, *Muzyka 2.1: Artur Zagajewski*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 116, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4754-muzyka-21-artur-zagajewski.html> (dostęp: 07.09.2025).
- Wörner Karl, *Muzyka, przestrzeń i elektronika*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 16, s. 26.
- Wójcik Danuta, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Zagajewski Artur. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 16 sierpnia 2023 roku (online).
- Zubel Agata. Rozmowa autorki z kompozytorką przeprowadzona 4 września 2023 roku (online).
- Zych Wojciech Ziemowit. Rozmowa autorki z kompozytorem przeprowadzona 4 sierpnia 2023 roku (online).

SUMMARY

Karolina Dąbek

Critical Theory of Topophony

The article presents the critical theory of topophony through the historical understanding of the term to modern definitions, based on analysis of academic literature, critical and journalistic articles, textbooks, quotations from authors, critics and composers. Around the second half of the 20th century, interest in space in music increased. By this time the first terminological distinctions concerning the concepts of topophony and spatial music began to appear in the texts of Polish authors such as Monika Gorczycka, Bohdan Pociej and Krzysztof Szwajgier, among others. The reflections and theses of Bogusław Schaeffer and Józef Michał Chomiński, who can be considered in turn as the creator and greatest propagator of the term topophonía, were crucial to the contemporary understanding of both notions. In the presented article, the term describes intentional exploration of sound location – i.e. spatial arrangement of performers, different from the traditional set-up – in musical compositions in which the sound plays a fundamental role (performative, theatrical and multimedia works have been excluded). In such compositions, spatiality – understood as the 8th element of the musical work – is indelible, because it determines how musical material is organized and shaped.

Keywords

topophony, topophonic music, spatial music, spatiality in music, Bogusław Schaeffer, Józef Michał Chomiński