

Ewa Schreiber

### Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją

O poznawczych i estetycznych walorach przerośni pisze wielu współczesnych badaczy. Są wśród nich nie tylko literaturoznawcy, lecz także filozofowie, językoznawcy czy kulturoznawcy. Klasyczna definicja metafory wywodzi się z pism Arystotelesa i w pierwotnym znaczeniu określana była w ramach poetyki i retoryki. Jak jednak przekonuje Paul Ricoeur, już w starożytności zagadnienia związane z metaforą stanowiły część większego systemu filozoficznego obejmującego logikę, ontologię, epistemologię i estetykę<sup>1</sup>. Tworzenie udanych metafor świadczyło o filozoficznej bystrości umysłu, a obrazowa siła przerośni wiązała się ściśle z koncepcją poetyckiej *mimesis*.

Dwudziestowieczne teorie metafory okazują się równie pojemne. W interakcyjnej teorii metafory, ugruntowanej m.in. przez Maxa Blacka i Nelsona Goodmana w latach 60. XX wieku, na pierwszy plan wysuwa się semantyka i tworzenie nowych, odkrywczych znaczeń, a funkcja poznawcza przejawia się w kształtowaniu oryginalnej wizji rzeczywistości. W teorii kognitywnej, stworzonej przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona na początku lat 80. XX wieku, przerośnia zaczyna odgrywać istotną rolę podstawowej figury myślenia, która umożliwia pojmowanie jednej rzeczy w kategoriach innej. Metafora oddziałuje na myślenie we wszystkich jego przejawach, ulega werbalizacji w mowie potocznej, języku poetyckim czy naukowym. Właśnie dzięki współczesnym teoriom metafory, które uwydatniły szeroki zakres oddziaływania tej figury, nauka o niej stała się jedną z najbardziej intensywnie rozwijających się dyscyplin badawczych. Warto podkreślić, że wymienione teorie pozostają w ścisłym związku z głównymi nurtami filozoficzno-estetycznymi drugiej połowy XX wieku, czyli z fenomenologią, hermeneutyką, semiotyką i kognitywistyką.

Począwszy od lat 80. XX wieku, problematyka metafory przenika do muzykologii. Proces ten przyczynia się do przewartościowania wielu pojęć w ramach tej dyscypliny, a związki muzyki z omawianą figurą okazują się bogate i różnorodne. Zwolennicy interakcyjnej teorii metafory interesują się przede wszystkim znaczeniem muzycznym oraz relacją muzyki i języka. Część badaczy próbuje zastosować teorię metafory do zagadnień związanych z muzyką: począwszy od ujęć analitycznych (Roger Scruton), poprzez semiotyczne (Simone Mahrenholz, Craig Ayrey), aż po kognitywne (Lawrence Zbikowski, Janna Saslaw, Candace Brower, Steve

<sup>1</sup> P. Ricoeur, „Between Rhetoric and Poetics: Aristotle”, w: tegoż, *The Rule of Metaphor*, przeł. R. Czerny i in., Routledge, London 1994.

Larson). Publikowane są także prace historyczne (głównie poświęcone muzyce barokowej, klasycznej i romantycznej) wskazujące na uwarunkowania kulturowe, które zadecydowały o popularności wybranych metafor w przeszłości (Michael Spitzer, Mark Evan Bonds). Zastosowania teorii metafory w muzykologii dotyczą najróżniejszych obszarów: odróżnienia zjawisk akustycznych od muzycznych i statusu poznawczego nauki o muzyce (Roger Scruton, Nicholas Cook), języka analizy muzycznej (Naomi Cumming, Marion Guck), powstawania znaczeń muzycznych (Carl R. Hausman, Robert Hatten, Vladimir Karbusicky), ekspresji muzycznej (Donald Ferguson, Nelson Goodman, Simone Mahrenholz). Bogata i ciągle poszerzająca się literatura przedmiotu świadczy o atrakcyjności i aktualności tematu<sup>2</sup>.

Wśród najbardziej podstawowych metafor stosowanych do opisu muzyki znajdują się pojęcia przestrzeni i ruchu. Zarówno ich źródła, jak i charakterystyka bywają jednak przedstawiane na rozmaite sposoby. Dla Rogera Scrutona ruch i przestrzeń muzyczna to metaforyczny i pozbawiony związków z rzeczywistością empiryczną intencjonalny twór wyobraźni. Według zwolenników kognitywnej teorii metafory, pojęcia przestrzeni i ruchu ugruntowane są w codziennym doświadczeniu cielesnym. Autorzy, którzy kwestionują przydatność podobnych rozważań, podkreślają, że mówienie o muzyce wymaga uwzględnienia związanych z nią terminów oraz ich historycznych przemian, a także, że do muzyki współczesnej stosuje się szereg innych, bardziej przydatnych metafor. Jeszcze inni odmawiają pojęciom przestrzeni i ruchu statusu przenośni, argumentując, że mogą być one rozumiane abstrakcyjnie lub też jako dosłowny element percepcji. Poniższy tekst jest próbą wzajemnego skonfrontowania oraz krytycznej analizy najważniejszych koncepcji dotyczących obu pojęć, a zarazem wpisania ich w szerszą debatę na temat percepcji muzyki.

### Przestrzeń muzyczna i ruch w koncepcji Rogera Scrutona

Jedną z najbardziej znanych koncepcji dotyczących związków muzyki z metaforą stworzył brytyjski filozof, Roger Scruton<sup>3</sup>. Autor, mimo iż zaznajomiony z najnowszymi teoriami przenośni<sup>4</sup>, w pierwszej kolejności powołuje się na myśl Arystotelesa. Postawa Scrutona świadczy o tym, że filozof interesuje się raczej klasycznym problemem niż jego współczesnymi sformułowaniami.

W estetyce Scrutona pojęcie metafory znajduje się w samym centrum rozważań i pomaga znaleźć odpowiedź na najbardziej podstawowe pytania. W szczególności pozwala zrozumieć, co decyduje o specyfice doświadczenia

<sup>2</sup> W trakcie pracy nad tekstem ukazała się monografia mojego autorstwa *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012. Opisuję w niej zastosowanie metafor w myśli muzycznej i twórczości trzech kompozytorów drugiej połowy XX wieku. Problemy omawiane w niniejszym artykule poruszone są w rozdziale dotyczącym wyobraźni metaforycznej w badaniach muzykologicznych.

<sup>3</sup> R. Scruton przedstawia swoją koncepcję w książkach: *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Mind and Culture*, Methuen, London 1983 oraz *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999.

<sup>4</sup> W tekście padają nazwiska Nelsona Goodmana, Jacquesa Derridy, George'a Lakoffa i Marka Johnsona, Marcusa B. Hestera, a także Maxa Blacka. Tylko w tym ostatnim przypadku autor czyni użytek z rozróżnienia na *focus* i *frame*, a w pozostałych wspomina o dokonaniach badaczy wyłącznie w charakterze dygresji.

muzycznego i co sprawia, że słyszymy pojedynczy dźwięk jako ton muzyczny<sup>5</sup>, a szereg dźwięków – jako muzykę. Scruton odróżnia bowiem dwa porządki zjawisk: dźwiękowych oraz muzycznych – i przekonuje, że nie są one tożsame, choć mają u podstaw to samo zjawisko akustyczne. Relację między dźwiękiem i tonem muzycznym można porównać do tej, jaka zachodzi między ciałem i umysłem. Zjawiska dźwiękowe i muzyczne mają to samo podłoże, a zarazem każde z nich stanowi autonomiczną, zamkniętą całość. Proces zachodzący w świadomości odbiorcy utworu muzycznego przypomina więc sytuację, w której szereg barwnych plam obrazu układa się w przedstawioną twarz czy krajobraz. „Jedno i to samo doświadczenie odnosi się do dźwięku, ale zarazem do czegoś, co nie jest i nie może być dźwiękiem – do życia i ruchu, czyli muzyki”<sup>6</sup>. W takich przypadkach, jak twierdzi Scruton, mamy do czynienia z „podwójną intencjonalnością”, bo odnosimy się równocześnie do dwóch różnych przedmiotów. Jeden z nich funkcjonuje tylko w naszej wyobraźni, drugi – w świecie rzeczywistym. Odbiór dzieł sztuki różni się od poznania w codziennym życiu tym, że nie wymaga stosowania kryteriów, które kierują poznaniem rzeczywistości. Myśli nie potrzebują weryfikacji, a percepcja – wiary w istnienie tego, co postrzegane. „Wolność procesów myślowych wyobraźni – twierdzi Scruton – przejawia się (...) w dobrowolnym charakterze doświadczeń, które od nich zależą. Nie możesz nakazać komuś, by uwierzył, że księżyc jest zrobiony z sera, ale możesz mu kazać, by to sobie wyobraził”<sup>7</sup>.

Przy opisie muzyki posługujemy się szeregiem parametrów, takich jak rytm, melodia czy harmonia. Fakt, że potrafimy w ogóle mówić o muzyce, wynika z doświadczenia podwójnej intencjonalności. „U źródeł naszego najbardziej podstawowego pojmowania muzyki – pisze Scruton – leży złożony system metafor, które nie są prawdziwym opisem żadnego faktu materialnego. (...) Metafora nie może być wyeliminowana z opisu muzyki, bo wyznacza intencjonalny obiekt doświadczenia muzycznego. Jeśli tylko odrzucimy metaforę, przestaniemy opisywać doświadczenie muzyki”<sup>8</sup>.

Przenośnie, o których mówi Scruton, nie są przejawem dowolności wypowiedzi. Zdaniem autora, są one niezbywalne, bo decyduje o nich sam sposób odbierania muzyki. „Nawet jeśli metafory są zbędne, to tylko z tego trywialnego powodu, że nasz świat mógłby nie zawierać doświadczenia muzycznego”<sup>9</sup> – twierdzi filozof. Dodaje przy tym, że taka prawidłowość może wynikać z samej

<sup>5</sup> Autor wprowadza rozróżnienie na dźwięk (*sound*) oraz ton (*tone*), stanowiący część większej muzycznej całości. Ze względu na to, że w języku polskim słowo *ton* odnoszone jest najczęściej do akustyki i tonów sinusoidalnych, trudno precyzyjnie oddać tę różnicę w polskim przekładzie.

<sup>6</sup> „One and the same experience takes sound as its object, and also something that is not and cannot be sound – the life and movement that is music”, R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, s. 96.

<sup>7</sup> „The freedom of imaginative thought-processes is manifested (...) in the voluntary character of the experience that depend on them. You cannot command someone to believe that the moon is made of cheese, but you can command him to imagine it”, por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, s. 90. O związkach metafory i wyobraźni pisałam szerzej w artykule „Metafora i siła wyobraźni. Z problemów estetyki muzyki”, w: *Res Facta Nova X (XIX)* (2008).

<sup>8</sup> „(...) there lies, in our most basic apprehension of music, a complex system of metaphor, which is the true description of no material fact (...) The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience”, tamże, s. 92.

<sup>9</sup> „If the metaphors are dispensable, it is only for the trivial reason that our world might not have contained the experience of music”, tamże, s. 93.

natury rozumu, który skłania się do porządkowania dźwięków w zjawiska muzyczne. To, co konstytuuje doświadczenie muzyczne, to przede wszystkim ruch i przestrzeń muzyczna oraz wyobrażone, przyczynowe związki, które zachodzą między jej elementami. Podobnie jak przestrzeń i czas w filozofii Kanta stanowią warunek wszelkiego doświadczenia, tak też, zdaniem Scrutona, przestrzeń muzyczna i ruch umożliwiają odbiór muzyki. „Nie istnieje rzeczywista przestrzeń dźwięków, a jedynie fenomen przestrzeni tonów. Jest on wzorowany na fenomenie przestrzeni naszej powszedniej percepcji – przestrzeni, w ramach której zdobywamy orientację”<sup>10</sup>.

Wyobraźnia sprawia, że przenosimy pojęcia ze świata rzeczywistego do sfery intencjonalnej. Tracą one pierwotne, dosłowne znaczenia i w nowym kontekście zyskują status metafory. Przestrzeń tonów zawiera podobne relacje i parametry, co przestrzeń, która nas otacza. Mówimy więc o ruchach, które się w niej odbywają, o „opadaniu” i „wznoszeniu się” melodii, o położeniu tonów w „wysokich” i „niskich” rejestrach, o „ciężarze” lub „lekkości” brzmienia. Rozpoznajemy także siły przyciągania, odpychania oraz grawitacji, które rządzą następstwem tonów. Mimo to każde z wymienionych słów ma charakter przenośni. Słuchając melodii, nie śledzimy ruchu jednego przedmiotu, lecz łączymy w całość szereg dźwięków o różnej wysokości. Podobnie dzieje się w przypadku pionowego zespolenia składników akordu, który tworzy jedność w ramach przestrzeni muzycznej.

Oryginalność, a zarazem kontrowersyjność myśli Scrutona polega na tym, że muzyka pojmowana jest jako twór wyłącznie intencjonalny, wyobrażony, nieznajdujący odzwierciedlenia w rzeczywistości dźwiękowej. Z naukowego punktu widzenia – przekonuje autor – nie ma różnicy między pojęciem muzyki a pojęciem zorganizowanego następstwa dźwięków, gdyż oba wyjaśniają i opisują ten sam aspekt rzeczywistości. Pojęcie muzyki nie dostarcza więc żadnej alternatywnej interpretacji faktów materialnych; ujmuje tylko pewien rodzaj doświadczenia.

Poglądy Scrutona spotkały się z dużym zainteresowaniem wśród badaczy. Z jednej strony doceniono wiele jego spostrzeżeń, a przede wszystkim te dotyczące aktywnej postawy interpretacyjnej słuchacza<sup>11</sup>. Z drugiej strony, pojawiły się jednak i liczne zarzuty<sup>12</sup>. Po pierwsze, podkreślając dobrowolny charakter procesów wyobraźni, autor nie pokazuje żadnych alternatyw wobec metafory przestrzeni muzycznej i ruchu. W szczególności unika nawiązań do konkretnych teorii analitycznych, opartych na różnych, często bardzo odmiennych rodzajach wyobrażeń muzycznych. Wynika to w dużej mierze z jego sceptycznej postawy wobec teorii muzyki oraz przekonania, że analiza nie oddaje wrażeń słuchowych<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> „There is no *real* space of sounds; but there is a phenomenal space of tones. It is modelled on the phenomenal space of everyday perception – the space in terms of which we orientate ourselves”, tamże, s. 75.

<sup>11</sup> Myśl Scrutona kontynuują w tym zakresie teksty m.in. Michaela Spitzera oraz Nicholasa Cooka.

<sup>12</sup> Szczegółową polemikę ze Scrutonem przeprowadziła Naomi Cumming w artykule „Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music”, w: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 3-28. Autorka nawiązuje do poglądów tego filozofa także w swej późniejszej książce *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2000, s. 49-52. Koncepcję Scrutona ocenia również Michael Spitzer w książce *Metaphor and Musical Thought*, University of Chicago Press, Chicago 2004, s. 83-85.

<sup>13</sup> Por. N. Cumming, „Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music”, s. 25.

Teza o intencjonalnym statusie muzyki, odróżniającym ją od materialnych zjawisk akustycznych, została także zakwestionowana. Scruton, który powołuje się na kantowską teorię poznania, wykazuje równocześnie przywiązanie do tradycji empirycznej i logicznych rygorów filozofii analitycznej. W jednoznacznym oddzieleniu muzyki od świata materialnego przejawia się stanowisko, w myśl którego przedmioty materialne mogą zostać opisane w sposób dosłowny i wiarygodny, wolny od mylących, podmiotowych kategorii poznawczych<sup>14</sup>. Naomi Cumming, nawiązując do poglądów językoznawców kognitywnych, argumentuje, że język jest w całości produktem ludzkiego poznania i nakłada określony porządek na świat materialny. Wyraźne oddzielenie języka dosłownego i metaforycznego nie jest w żadnym wypadku oczywiste, bo nawet w opisie, który uznajemy za w pełni obiektywny, czynimy użytek z abstrakcyjnych kategorii poznawczych, a także często z wyrażeń metaforycznych. Fakt, że daną rzecz przedstawiamy za pomocą metafor trudno zastępowalnych przez wyrażenia dosłowne, nie uprawnia nas do wniosku, że ta rzecz nie istnieje<sup>15</sup>. Zdaniem Cumming teza o braku wyrażeń dosłownych w ramach dyskursu o muzyce sprawia, że funkcja poznawcza metafory traci swoją specyfikę<sup>16</sup>. Cokolwiek powiemy o muzyce, będzie miało charakter metafory. Takie ujęcie sprawia, że formalny i ekspresyjny wymiar dzieła muzycznego zostaje zrównany – sprowadzony do tego samego poziomu poznawczego.

Wątpliwości badaczy budzi również ściśle rozgraniczenie powszednich procesów poznawczych, mających na celu uzyskanie wiedzy o świecie, od doświadczenia estetycznego, w ramach którego powstają sądy niewymagające weryfikacji. Autor nie stwierdza między tymi sferami żadnego wzajemnego oddziaływania i naraża się w ten sposób na zarzut izolowania metafory od jej potencjalnych źródeł<sup>17</sup>.

Ci, którzy krytykują poglądy Scrutona, twierdzą, że pojęcie przestrzeni muzycznej oraz sposób jej opisu wynikają najczęściej z założeń konkretnych teorii analitycznych. Wyobrażenie takiej przestrzeni nie jest alternatywą wobec powszednich doświadczeń cielesnych, lecz pozostaje z nimi ściśle związane.

Czytając wywód Scrutona, łatwo dostrzec, że teorie analizy nie są mu obce i że jest świadomy związku metafor opisujących muzykę z powszednimi ludzkimi doświadczeniami. Mimo to autor wykazuje tendencję do redukcji szczegółowych zagadnień, ponieważ nie oczekuje, że ułatwią mu one szukania odpowiedzi na podstawowe pytania filozoficzne. Znaczenie koncepcji Scrutona polega przede wszystkim na dostrzeżeniu i zaakcentowaniu wagi problemu. Filozoficzna, uogólniająca perspektywa jego tekstów jest w tym kontekście zarazem wadą i zaletą. Odrzucone marginesy myślowe znajdują się w centrum zainteresowania badaczy muzyki, a jednak tak szerokie sformułowanie zagadnienia metafory należy w literaturze muzykologicznej do rzadkości. To właśnie dyskusyjna propozycja Scrutona sprowokowała muzykologów do polemiki i uzupełnienia pominiętych wątków.

<sup>14</sup> Tamże, s. 8.

<sup>15</sup> Tamże, s. 9.

<sup>16</sup> Tamże, s. 22.

<sup>17</sup> M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, s. 83.

## Muzyczne metafory pojęciowe. Perspektywa kognitywna

Dla większości muzykologów piszących o metaforze związek muzyki z ludzkim doświadczeniem okazuje się kluczowy. Recepcja współczesnych teorii przenośni dowodzi jednak, że sam ten związek może być badany bardzo odmiennymi metodami. Zwolennicy interakcyjnej teorii interesują się przede wszystkim ekspresją, znaczeniem muzycznym oraz relacją muzyki i języka, natomiast kognitywiści koncentrują się na zagadnieniach kategoryzacji rzeczywistości, procesów myślowych oraz zależności między ciałem i umysłem. Jeden z głównych zwolenników kognitywnej teorii metafory, Lawrence Zbikowski<sup>18</sup>, uważa, że w teorii muzyki znajdują zastosowanie dwa ważne procesy, które nie tylko pomagają w interpretacji utworów, lecz także kształtują samo pojęcie muzyki. Pierwszy z nich to rzutowanie metaforyczne (*cross-domain mapping*), związane z klasyczną wersją kognitywnej teorii metafory. Drugi to stapianie pojęciowe (*conceptual blending*), czyli proces opisywany w rozszerzonej wersji tej teorii.

Szukając klucza do poszczególnych pojęć, językoznawcy gromadzą pokrewne wyrażenia metaforyczne i odtwarzają łączące je schematy myślowe. Rekonstrukcja takiego schematu pozwala dotrzeć do wyjściowej przenośni pojęciowej, która daje początek licznym językowym wyrażeniom metaforycznym. Metaforę pojęciową uzyskuje się przez operację myślową, polegającą na rzutowaniu dwóch domen pojęciowych, domeny źródłowej na domenę docelową, których podstawą rzutowania są tzw. schematy wyobrazeniowe (*image schemata*)<sup>19</sup> określane jako powracające, dynamiczne wzorce przedpojęciowego doświadczenia zmysłowo-ruchowego. Do tak rozumianych schematów należą, m. in. wzorce orientacji przestrzennej: GÓRA-DÓŁ, PRZÓD-TYŁ, CENTRUM-PERYFERIE, a także schemat POJEMNIKA implikujący zawieranie się jednej rzeczy w drugiej, czy schemat DROGI, związany z pokonywaniem danego odcinka w przestrzeni w określonym celu.

Rzutowanie metaforyczne umożliwia łączenie muzyki z pojęciami pochodzącymi z innych dziedzin, przede wszystkim z doświadczeniami znanymi z życia codziennego. Wynikiem takiego rzutowania jest np. pojmowanie dźwięków jako wysokich i niskich w ramach metafory pojęciowej: RELACJE MIĘDZY WYSOKOŚCIAMI DŹWIĘKÓW SĄ RELACJAMI W PIONOWEJ PRZESTRZENI<sup>20</sup>. U jej podstaw tkwi wertykalny schemat wyobrazeniowy GÓRA-DÓŁ (*verticality schema*). Zgodnie z tzw. zasadą inwariancji, przenoszenie schematu z jednej

<sup>18</sup> Do najważniejszych tekstów Zbikowskiego należą: „Metaphor and Music Theory. Reflections from Cognitive Science”, w: *Music Theory Online* IV (1998) nr 1, „Conceptual Models and Cross-Domain Mapping. New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy”, w: *Journal of Music Theory* XLI (1997) nr 2 oraz „Metaphor and Music”, w: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. R. W. Gibbs Jr., Cambridge University Press, Cambridge 2008.

<sup>19</sup> Obok pojęcia „schematów wyobrazeniowych” w przekładach polskojęzycznych pojawiają się „schematy obrazowe” i „schematy pojęciowe”. W niniejszym tekście przyjmuję tłumaczenie użyte w książce Olafa Jäkela, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przeł. M. Banaś, B. Drag, Universitas, Kraków 2003. Wydaje się ono najbardziej adekwatne, bo wykazuje związek z filozofią Kanta i używanym przez niego pojęciem wyobraźni.

<sup>20</sup> L. M. Zbikowski, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 66.

domeny na drugą nie powoduje zmian najważniejszych cech struktury obu domen. Zarówno przestrzeń, jak i zakres częstotliwości stanowią kontinua, które mogą zostać podzielone na szereg nieciągłych elementów, punktów bądź wysokości dźwięków. O przydatności wspomnianej metafory decyduje fakt, że pozwala ona na mówienie o przebiegu wysokości dźwięków w kategoriach linearnych i umożliwia poszerzanie parametrów muzycznych na przestrzeń trzy- lub czterowymiarową. Pionowy wymiar muzyki posiada swoją graficzną reprezentację w postaci notacji<sup>21</sup>. Zdaniem Zbikowskiego to właśnie notacja muzyczna, pozwalająca na wizualizację i utrwalenie dźwięku, przyczyniła się do ukształtowania metafory przestrzennej<sup>22</sup>. Wyjaśnia ona obecność figur retorycznych obrazujących wznoszenie czy opadanie. Różne typy relacji przestrzennych, takie jak wyznaczanie osi symetrii oraz centralnego punktu przestrzeni, obecne są także w teorii harmonii opisywanej przez Rudolfa Louisa i Ludwiga Thuille<sup>23</sup>. Każda teoria wymaga uporządkowania zjawisk muzycznych, a rzutowanie metaforyczne ułatwia wprowadzenie takiego porządku dzięki przejrzystej strukturze schematów wyobraźniowych.

W innych kulturach muzycznych wysokości dźwięków mogą być pojmowane za pomocą odmiennych metafor. Plemię Kaluli w Papui Nowej Gwinei opisuje melodię w kategoriach przepływu wodospadu. Na Bali i na Jawie relacje między wysokościami dźwięków są określane w kategoriach wielkości, a w dorzeczu Amazonki (plemię Suyá) – w kategoriach wieku<sup>24</sup>.

„Specyficzne rzutowanie, wybrane w ramach tradycji dyskursu na temat muzyki – podsumowuje autor – 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”<sup>25</sup>.

Stapianie pojęciowe to bardziej złożony proces, który sprawia, że w wyobraźni tworzą się nowe struktury pojęciowe. Nie uczestniczą już w nim domeny pojęciowe, ale przestrzenie mentalne. Obszerne zasoby wiedzy zostają zastąpione niewielką ilością pojęć przydatnych do doraźnych celów poznawczych. Na przestrzenie wejściowe<sup>26</sup> (*input spaces*) składają się informacje pochodzące z różnych

<sup>21</sup> Tamże, s. 67.

<sup>22</sup> Tamże, s. 72. O roli przestrzeni w notacji muzycznej pisze także John Sloboda. Por. J. Sloboda, „Chapter 3: The Uses of Space in Music Notation”, w: tegoż, *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 43-69.

<sup>23</sup> L. M. Zbikowski, *Conceptualizing Music*, s. 75.

<sup>24</sup> Tamże, s. 67-68.

<sup>25</sup> „The specific mapping chosen within a tradition of discourse about music reflects not so much absolute musical structure as it does the broader cultural practice within which music and its understanding are embedded: mapping reflect the conceptual models that are important to culture. The cross-domain mappings employed by any theory of music are thus more than simple curiosities – they are actually key to understanding music as a rich cultural product that both constructs and is constructed by cultural experience”. Tamże, s. 72.

<sup>26</sup> Tłumaczenie oraz objaśnienie terminów związanych z teorią stapiania pojęciowego podają za: B. Lewandowska-Tomaszczyk, „Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania”, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Universitas, Kraków 2006, s. 1011.

domen kognitywnych. Przestrzeń generyczna (*generic space*) zawiera wspólne dla nich struktury, natomiast przestrzeń stopioną (*blended space*) wypełniają wybrane elementy struktur wejściowych, które tworzą nową, tzw. emergentną (*emergent structure*) strukturę wyłonioną w wyniku ich stopienia. W teorii stopiania respektowana jest zasada inwariancji, gdyż wspólną strukturę przestrzeni wejściowych reprezentuje przestrzeń generyczna. Natomiast jednokierunkowość rzutowania, podkreślana w klasycznym sformułowaniu teorii kognitywnej, traci na znaczeniu, bo wszystkie przestrzenie mentalne wzajemnie na siebie oddziałują. Operacje mentalne dokonywane na przestrzeniach to: kompozycja (*composition*) – polegająca na zestawieniu pojęć lub relacji z różnych przestrzeni mentalnych; dopełnianie (*completion*) – sprawiające, że w nowo powstającej strukturze potwierdzamy obecność elementów wcześniejszej, pełnej struktury; ostatnią operacją jest elaboracja (*elaboration*), dzięki której następuje coraz bardziej szczegółowe odwzorowanie danego elementu w strukturze stopionej i uaktywnienie związanych z nimi skojarzeń<sup>27</sup>.

Odróżnienie metafory pojęciowej od językowej w teorii kognitywnej służy przede wszystkim temu, by pokazać, że język to tylko jeden ze środków manifestowania metafory. Zbikowski również wykazuje tendencję do podkreślania roli pojęć i procesów mentalnych kosztem problemów związanych z językiem. Dylematy dotyczące wzajemnych relacji muzyki i języka nie pojawiają się więc w ogóle w jego tekście. Autor twierdzi, że konstruowanie przestrzeni mentalnych nie zawsze musi wiązać się z wypowiedziami językowymi i może stanowić jedynie reakcję na muzykę<sup>28</sup>.

Teoria kognitywna skłania wielu badaczy do wniknięcia w strukturę najbardziej podstawowych metafor związanych z muzyką. W centrum zainteresowania autorów takich jak Candace Brower, Steve Larson czy Janna Saslaw znalazły się właśnie problemy czasu i przestrzeni muzycznej rozumianych jako pojęcia, które kształtują się pod wpływem doświadczeń cielesnych. Przedmiotem analizy są z jednej strony metafory pojęciowe, a z drugiej – tkwiące u ich podstaw przedpojęciowe schematy wyobrazeniowe. W tym przypadku materiał ilustrujący omawiane zjawiska zostaje zawężony do repertuaru klasyczno-romantycznego lub muzyki popularnej. Szczególne znaczenie zyskuje system dur-moll i zasady harmonii funkcyjnej.

Steve Larson wspólnie z Markiem Johnsonem rozróżnia trzy podstawowe metafory pojęciowe, które wpływają na konceptualizację czasu muzycznego<sup>29</sup>. Wszystkie opierają się na doświadczeniu ruchu w przestrzeni i powodują, że myślimy o muzyce w podobnych kategoriach. Doświadczamy ruchu wtedy, gdy obserwujemy poruszające się obiekty, kiedy sami poruszamy się po nieruchomym krajobrazie lub też czujemy, że siły wprawiają w ruch nasze ciało<sup>30</sup>. Pierwszą

<sup>27</sup> Por. tamże, s. 13-14. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, korzystając z angielskojęzycznej literatury przedmiotu, dodaje do tych trzech operacji także kompresję (*compression*), polegającą na ścisłym powiązaniu pojęć, najczęściej poprzez relacje przyczynowo-skutkowe, Zbikowski nie korzysta jednak z tego pojęcia.

<sup>28</sup> Tamże, s. 82.

<sup>29</sup> M. Johnson, S. Larson, „Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion”, w: *Metaphor and Symbol* XVIII (2003), nr 2, s. 63-84.

<sup>30</sup> Tę różnorodność odzwierciedla także dualna metafora czasu. Czas postrzegamy albo jako ruchomy obiekt, albo jako odcinek, który sami przemierzamy. Por. G. Lakoff, „The Contemporary Theory of



z wymienionych sytuacji odzwierciedla metafora poruszającej się muzyki, druga – krajobrazu muzycznego, trzecią – muzyki jako poruszającej się siły. Wszystkie trzy metafory, jak podkreślają autorzy, stosowane są do opisu muzyki tonalnej oraz jazzu i muzyki popularnej.

Przenośnia poruszającej się muzyki wyraża się w przeświadczeniu o tym, że kolejne odcinki utworu poruszają się względem nieruchomego słuchacza, przybliżają się do niego, przebiegają w określonym tempie itp. Odpowiadają jej wyrażenia językowe takie jak „zbliży się reprzyza” czy „smyczki właśnie zwalnają”<sup>31</sup>. Jeśli potraktujemy utwór jako krajobraz, po którym przemierza się słuchacz, wówczas lokalizacja odbiorcy utożsamiana będzie z fragmentem, który właśnie brzmi. Stąd wynikają sformułowania takie jak „dochodzimy do kody” albo „teraz wchodzi trzeci głos”. Odbiorca może być nie tylko wędrowcem w krajobrazie muzycznym, lecz także jego obserwatorem. Ta ostatnia pozycja najlepiej charakteryzuje analizę muzyczną. Obserwacja dokonuje się z dystansu, a do przemierzania i poznawania krajobrazu wystarczy wyobraźnia. Łatwiej z tej perspektywy przedstawiać utwór jako obiekt o określonych cechach, które można mierzyć, analizować, ujmować z różnych perspektyw<sup>32</sup>. I wreszcie, metafora sił poruszających muzykę ma swoje podstawy w spostrzeżeniu, że przebieg utworu dokonuje się według podobnych prawidłowości jak te, które rządzą realną przestrzenią. „Bezwładność” polega na skłonności do kontynuacji tych samych schematów dźwiękowych. „Grawitacja” to tendencja do opadania melodii, natomiast „magnetyzm” sprawia, że niestabilny stopień skali rozwiązuje się na stopień stabilny. Muzyka rozumiana jako efekt działania sił może nas „wciągać”, „prowadzić”, „poruszać”, „kołysać” itp.<sup>33</sup>

Na pytanie, czy ruch w muzyce należy uznać za realny, autorzy odpowiadają, że jego status jest taki sam, jak status naszych wyobrażeń o upływającym czasie. Doświadczenie dźwięków, podobnie jak doświadczenie czasu, okazuje się bogate i pojemne – zależne od ludzkich umiejętności porządkowania oraz interpretowania zjawisk<sup>34</sup>.

Janna Saslaw zajęła się poszukiwaniem schematów wyobrażeniowych w teorii modulacji harmonicznym sformułowanej przez Hugo Riemanna<sup>35</sup>. Termin kadencja (*Schluss*) oznacza w niej zarówno zamknięcie, jak i zakończenie. Kadencja rozumiana jako zamknięcie oddziela jeden odcinek muzyczny od drugiego, a jej wyobrażenie opiera się na schemacie POJEMNIKA, który odgranicza obszar wewnętrzny od zewnętrznego. Z kolei zakończenie to docelowy punkt pewnego procesu, który najlepiej ilustruje schemat DROGI. W zależności od pokonywanej odległości, tj. od liczby akordów w kadencji i stopnia ich

Metaphor”, w: *Metaphor and Thought*, red. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 216-218.

<sup>31</sup> M. Johnson, S. Larson, dz. cyt., s. 69-71.

<sup>32</sup> Tamże, s. 71-73.

<sup>33</sup> Tamże, s. 74-75.

<sup>34</sup> Tamże, s. 77-78.

<sup>35</sup> J. Saslaw, „Forces, Containers, and Paths. The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music”, w: *Journal of Music Theory* XL (1996), nr 2, s. 217-243. Podstawą badań autorki jest traktat Riemanna *Systematische Modulationstheorie als Grundlage der musikalischen Formenlehre* wydany w 1887 roku. Z niego pochodzą wszystkie cytaty służące jako językowy dowód zastosowania danej metafory.

pokrewieństwa z tonacją główną, droga może być długa lub krótka. Tę relację obrazuje schemat BLISKO-DALEKO<sup>36</sup>. Cała droga przebyta w ramach zamkniętego ciągu harmonicznego ma kształt kołowy, ponieważ rozpoczyna się i kończy tym samym akordem, toniką. Symetryczne relacje między akordami wynikające z dualizmu harmonicznego są efektem oddziaływania schematu RÓWNOWAGI oraz schematu GÓRA-DÓŁ<sup>37</sup>. Wreszcie z pojęciem modulacji łączy się schemat SIŁY. Riemann zakłada istnienie siły, która utrzymuje przebieg harmoniczny w tonacji głównej, natomiast modulacja, oddalając akordy od tonacji, działa przeciwko tej sile<sup>38</sup>.

Pomijając ogólną przydatność schematów, wynikającą z ich przejrzystości i sugestywności, Saslaw przekonuje, że wybór każdego z nich został podyktowany szczególnymi względami. I tak na przykład wybór schematu POJEMNIKA wynika z faktu, że zarówno kadencje, jak i tonacje postrzegane są jako zbiory pewnych jednostek lub funkcji, a tonika pełni funkcję domykającą ten zbiór<sup>39</sup>. Z kolei schemat DROGI nadaje się do opisu modulacji czy kadencji, bo występuje w niej zarówno określony punkt wyjścia, jak i określony cel, natomiast akordy przejściowe traktowane są jako stadia prowadzące do celu<sup>40</sup>. Rozważania Saslaw są przejawem znacznie ogólniejszego przekonania, że konceptualizacja każdej abstrakcyjnej struktury wymaga stosowania terminów przestrzennych<sup>41</sup>. Za każdym razem, gdy analizujemy i przedstawiamy utwór jako pewną hierarchiczną strukturę, okaże się ona efektem metaforycznej projekcji schematów wyobrażeniowych, wynikających z naszych cielesnych interakcji z otoczeniem.

Candace Brower podjęła próbę analizy pieśni *Du bist die Ruh* Franciszka Schuberta, pokazując, jak schematy wyobrażeniowe wpływają na odbiór melodyki, harmonii i struktury fraz<sup>42</sup>. Autorka odwołuje się m.in. do schematów CYKLU, POJEMNIKA, RÓWNOWAGI, CENTRUM-PERYFERIA, DROGI, łącząc ten ostatni schemat z postulatami analizy harmonicznego Heinricha Schenkera<sup>43</sup>. Przy opisie melodyki korzysta także z pojęć siły bezwładności i grawitacji używanych przez Larsona<sup>44</sup>. Szczegółowy charakter rozważań Brower wynika przede wszystkim z faktu, że badaczka ujmuje schematy w sposób bardziej dynamiczny niż Saslaw. Pokazuje, jak nakładają się na siebie wzajemnie, przeobrażają i wyznaczają kolejne stadia dłuższej narracji muzycznej.

Próby przenoszenia założeń językoznawstwa kognitywnego do muzykologii spotykają się z różnymi reakcjami. Z jednej strony badania kognitywne przywracają cielesny wymiar znaczenia muzycznego, z drugiej – usuwają z zakresu badawczego wiele innych problemów, zwłaszcza estetycznych. Bezpośrednie przekładanie metafor i schematów znanych z języka potocznego na

<sup>36</sup> Tamże, s. 222.

<sup>37</sup> Tamże, s. 223.

<sup>38</sup> Tamże, s. 229.

<sup>39</sup> Tamże, s. 227.

<sup>40</sup> Tamże, s. 230.

<sup>41</sup> Autorka powołuje się na tzw. hipotezę uprzestrzennienia formy wysuwaną przez Lakoffa. Por. tamże, s. 236.

<sup>42</sup> C. Brower, „A Cognitive Theory of Musical Meaning”, w: *Journal of Music Theory*, XLIV (2000), nr 2, s. 323-379.

<sup>43</sup> Tamże, s. 340.

<sup>44</sup> Tamże, s. 334.

doświadczenie muzyczne może wydawać się mechaniczne i powierzchowne. Mankamentem badań kognitywnych jest też fakt, że wbrew postulatom o uniwersalnym charakterze schematów, dotyczą one głównie muzyki tonalnej. Część badaczy twierdzi, że korzystanie z metod kognitywnych wymaga pogłębionej wiedzy na temat historii muzyki i kultury muzycznej. Inni uznają, że eksperymenty dotyczące percepcji słuchowej przynoszą bardziej miarodajne wyniki niż analiza wyrażeń językowych. W tym ostatnim przypadku związek muzyki z doświadczeniem cielesnym okazuje się jednak bardziej dosłowny niż to zakładają językoznawcy.

### Konteksty historyczne i psychoakustyczne

Podstawowe znaczenie metafory ruchu w pojmowaniu czasu muzycznego zostało zakwestionowane przez Roberta Adlingtona<sup>45</sup>. Autor przyznaje, że na mówienie o muzyce w kategoriach ruchu wpływają potoczne wyobrażenia związane z czasem i postrzeganiem zmian. Argumentuje jednak, że nie jest to ani niezbędna, ani nawet najważniejsza metafora, która opisuje odbiór muzyki. Tekst Adlingtona pozostaje ciekawym przykładem krytycznej recepcji kognitywnej teorii metafory. Autor przyjmuje za językoznawcami, że pojęcia kształtowane są przez schematy utrwalone w doświadczeniu cielesnym. Pokazuje jednak, że metafory występujące w języku potocznym nie muszą adekwatnie opisywać muzyki. W szczególności metafora ukierunkowanego, jednostajnie upływającego czasu, mimo że przydatna w życiu codziennym, nie nadaje się do opisu wszystkich zjawisk muzycznych. W przeciwieństwie do tego, co twierdzi część kognitywistów, czas muzyczny nie jest odmianą czasu rozumianego potocznie. Odbieramy go w inny sposób i jego opis wymaga innych kategorii<sup>46</sup>. Dominacja standardowej metafory czasu jako ruchu wynika jedynie z naszych przyzwyczajzeń językowych, tymczasem doświadczenie słuchowe wywołuje raczej całą „kalejdoskop metaforycznych wyobrażeń”. Istnieje oczywiście wiele utworów, zwłaszcza tych skomponowanych w systemie dur-moll, sugerujących ukierunkowany ruch, ale muzyka współczesna nasuwa już szereg innych skojarzeń. Należą do nich metafory światła i ciemności, napięcia i odprężenia, ciężaru i lekkości, ciepła i zimna. Materiał muzyczny ilustrujący użycie tych metafor to utwory Claude’a Debussy’ego, György Ligetiego, György Kurtága, Elliotta Cartera i Kaiji Saariaho. Zdaniem Adlingtona założenie, że wszelkie procesy czasowe są ruchem i że ruch pozostaje warunkiem każdej zmiany, to wprowadzanie zbędnej metafory wyższego rzędu, która nie znajduje potwierdzenia w doświadczeniu słuchowym<sup>47</sup>. Wysuwając taki argument, autor pośrednio podważa także koncepcję Scrutona, w której ruch jest koniecznym warunkiem odbierania następstw dźwiękowych jako tonów.

Zupełnie inne stanowisko przedstawia Eric Clarke, który przekonuje, że ruch w muzyce nie jest arbitralnie wprowadzonym terminem ani nawet metaforą,

<sup>45</sup> R. Adlington, „Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound”, w: *Journal of the Royal Musical Association*, CXXVIII (2003), s. 297-318.

<sup>46</sup> Tamże, s. 300.

<sup>47</sup> Tamże, s. 309.

ale wynika ze szczególnych własności percepcji słuchowej<sup>48</sup>. Autor polemizuje przy tym raczej z koncepcją Scrutona niż z poglądami kognitywistów i odrzuca tezę, w myśl której doświadczenie ruchu w muzyce ma zupełnie inny status niż doświadczenie ruchu w realnej przestrzeni<sup>49</sup>. Fakt, że ruch w utworze muzycznym jest fikcyjny, nie musi wcale oznaczać, że to jedynie metafora, symbol czy analogia<sup>50</sup>. Na poparcie swego twierdzenia autor przytacza argumenty związane z analizą sceny słuchowej (*auditory scene analysis*). Analiza ta polega na segregowaniu i grupowaniu sygnałów dźwiękowych w spójne, niosące określoną informację strumienie i wydarzenia. Powołując się na poglądy Bregmana, Clarke zaznacza, że analiza sceny słuchowej stanowi podstawę bardziej konwencjonalnych i wyrafinowanych konstrukcji poznawczych, może jednak obejmować nawet złożone cechy i procesy wielkoskalowe<sup>51</sup>. Powszechność tego typu analizy sprawia, że trudno wyznaczyć granicę między naturą i kulturą, w szczególności oddzielić odbiór muzyki od percepcji odgłosów życia codziennego. Clarke inspiruje się koncepcją wirtualnych źródeł dźwięku, stworzoną przez analogię do obrazu czy obiektu wirtualnego<sup>52</sup>. Postuluje, że tak jak niektóre typy informacji akustycznej znamionują rzeczywisty ruch, tak też zmienne układy artykulacji, barwy, dynamiki i wysokości dźwięku mogą opisywać ruch w wirtualnej przestrzeni. „Skoro w powszednim świecie dźwięki określają (między innymi) ruchową charakterystykę swoich źródeł – pisze autor – to jest nieuniknione, że dźwięki muzyczne będą także określały ruchy i gesty, zarówno realne ruchy i gesty swoich właściwych źródeł fizycznych (...) jak i fikcyjne ruchy i gesty wirtualnego środowiska, które wytwarzają”<sup>53</sup>. Wrażenie ruchu wywoływane przez muzykę przybiera dwojaką postać: sugeruje samodzielny ruch słuchacza albo ruch obiektów zewnętrznych względem niego. O tym, które z tych wrażeń dominuje w odbiorze, decyduje zasada akustyki środowiska. Jeśli odrębne źródła dźwięku są skorelowane (tak jak w monodii czy homofonii), wówczas słuchaczowi wydaje się, że porusza się między nieruchomymi źródłami, jeśli natomiast różne źródła dźwięku zmieniają położenie względem siebie i odbiorcy (np. w utworach polifonicznych), przypomina to ruch zewnętrznych obiektów<sup>54</sup>. Autor przytacza przykłady zaczerpnięte m.in. z *Wozzecka* Albana Berga i *Kwintetu smyjkowego C-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta (KV 515), w których zmiany dynamiki, instrumentacji czy faktury wywołują sugestywne odczucie ruchu. Clarke zaznacza równocześnie, że ciągle brakuje szczegółowych badań empirycznych, które mogą w pełni zweryfikować jego idee. Na uwagę

<sup>48</sup> E. Clarke, „Meaning and the Specification of Motion in Music”, w: *Musicae Scientiae*, V (2001), nr 2, s. 213-234.

<sup>49</sup> Tamże, s. 216-217.

<sup>50</sup> Tamże, s. 222.

<sup>51</sup> Tamże, s. 219-220.

<sup>52</sup> Pojęcie wirtualnego źródła dźwięku wprowadził do muzykologii Stephen McAdams w swej rozprawie doktorskiej *Spectral Fusions, Spectral Parsing and the Formation of Auditory Image* (Stanford University 1984).

<sup>53</sup> „(...) since sounds in the everyday world specify (among other things) the motional characteristics of their sources, it is inevitable that musical sounds will also specify movements and gestures, both the real movements and gestures of their actual physical production (...) and also the fictional movements and gestures of the virtual environment which they conjure up”, E. Clarke, dz. cyt., s. 222.

<sup>54</sup> Tamże, s. 223.

zasługuje choćby to, w jaki sposób reakcje ruchowe, wywoływane przez muzykę u słuchaczy, współdziałają z odczuciem ruchu w wirtualnej przestrzeni.

Podobnie jak pojęcie ruchu w muzyce, tak też pojęcie przestrzeni muzycznej nie wywołuje zgodnych interpretacji wśród muzykologów. Cumming przekonuje, że przestrzeń muzyczna nie musi być wcale traktowana jako metafora. Autorka kieruje swą polemikę pod adresem Scrutona, jej argumenty godzą jednak pośrednio także w kognitywne ujęcia przestrzeni muzycznej. Zdaniem Cumming, pojęcie przestrzeni bywa rozumiane w sposób bardziej abstrakcyjny, jak ma to miejsce np. w matematyce, gdzie przestrzeń służy do konceptualizacji abstrakcyjnych miar. Przy takiej interpretacji abstrakcyjna skala wysokości dźwięków decyduje o identyfikacji danego tonu, a ruch to synonim zmiany zachodzącej w ramach tej przestrzeni. Przenoszenie pojęć ze sfery wizualnej i ruchowej do słuchowej nie jest przy tym w ogóle konieczne, a zastosowanie metafory z pewnością by tego wymagało. Zdaniem autorki psychologia poznawcza wydaje się zresztą lepszym narzędziem do badania tego zjawiska niż analiza języka, jakiego używamy w odniesieniu do muzyki<sup>55</sup>.

Michael Spitzer zaznacza, że właściwe rozumienie wielu kategorii muzycznych wynika nie tyle z metaforycznego rzutowania kategorii wobec nich zewnętrznych, ile ze wzajemnego rzutowania jednych kategorii muzycznych na drugie<sup>56</sup>. Autor zakłada przy tym, że, podobnie jak w języku, prostsze kategorie muzyczne rzutowane są na bardziej abstrakcyjne i złożone. Badacz przytacza dwie teorie przestrzeni tonalnej i omawia zachodzące między nimi relacje. Przestrzeń wysokości (*pitch-space*) została skodyfikowana przez Freda Lerdahla, ma jednak długą tradycję w nauce harmonii, natomiast przestrzeń neo-Riemannowska opiera się na reinterpretacji teorii harmonii stworzonej przez Hugo Riemanna. Przestrzeń wysokości bliższa jest muzyce, w której przeważają zjawiska diatoniczne. Jej hierarchiczność i centralizacja, a także przewidywalny charakter wielu następstw harmoniczných, wywołują skojarzenia z właściwościami realnej, fizycznej przestrzeni<sup>57</sup>. Przestrzeń neo-Riemannowska lepiej nadaje się do opisu zjawisk harmoniczných związanych z postępującą chromatyką. Ma ona bardziej abstrakcyjną, matematyczną postać i uwydatnia przede wszystkim równorzędność akordów oraz ich wzajemne transformacje<sup>58</sup>. Uwzględnienie obu tych przestrzeni w wymiarze diachronicznym pokazuje, że w muzyce nastąpił proces abstrahowania kategorii związanych z systemem tonalnym<sup>59</sup>. Wywód Spitzera został zilustrowany analizą *Preludium E-dur* Fryderyka Chopina, w którym, jak pokazuje autor, współistnieją dwa odrębne modele przestrzeni muzycznej – wysokościowy i neo-Riemannowski<sup>60</sup>. Artykuł Spitzera potwierdza spostrzeżenie Cumming, że parametry przestrzeni muzycznej mogą być rozumiane w sposób abstrakcyjny. Jego tekst pozostaje równocześnie cennym przykładem spójnego powiązania zagadnień z zakresu teorii muzyki i analizy harmoniczných z perspektywą historyczną.

<sup>55</sup> N. Cumming, „Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music”, s. 11-12.

<sup>56</sup> M. Spitzer, „The Metaphor of Musical Space”, w: *Musicae Scientiae* VII (2003), nr 1, s. 101-120.

<sup>57</sup> Tamże, s. 107.

<sup>58</sup> Tamże, s. 108.

<sup>59</sup> Tamże, s. 103.

<sup>60</sup> Tamże, s. 111-113.

## Podsumowanie

Fakt, że problemem ruchu i przestrzeni muzycznej zajmują się zarówno filozofowie, językoznawcy, jak i muzykolodzy, stanowi ważny wkład do rozważań o interdyscyplinarności, jej możliwości i ograniczeniach przy opisie muzyki. Dla filozofów ważna jest perspektywa uogólniająca, przyznająca autonomiczny status doświadczeniu muzycznemu. W przypadku zwolenników kognitywnej teorii metafory kluczową rolę pełni aparat badawczy, stosowany pierwotnie do analizy metafor pojęciowych manifestujących się w języku. Do opisu utworów muzycznych używane są więc te same schematy, które służą do analizy języka potocznego. Dla muzykologów istotna staje się specjalistyczna wiedza, kwestionująca wiele uogólnień i skrótów myślowych. Uwzględnienie kontekstu historycznego, łącznie z muzyką dawną i najnowszą, znajomość abstrakcyjnych terminów wywodzących się z teorii muzyki, a równocześnie wiedza na temat specyfiki procesów słuchowych wpływają na odmienne – dosłowne lub czysto abstrakcyjne – rozumienie ruchu i przestrzeni muzycznej.

Jeśli przyjąć, że dyskusja wokół pojęć ruchu i przestrzeni skupia w sobie podstawowe problemy związane z odbiorem muzyki, wówczas można dojść do wniosku, że percepcja muzyczna nie ma jednej, ściśle określonej charakterystyki. Jawi się raczej jako złożone, wielowymiarowe zjawisko, kształtujące się na styku pojęć i doświadczenia cielesnego, percepcji i wyobraźni oraz tego, co konkretne i abstrakcyjne.

Konfrontowanie odmiennych, czasem przeciwstawnych perspektyw poznawczych wydaje się w tej sytuacji cenniejsze niż zaniebywanie jednej z nich na korzyść drugiej. Właśnie dlatego tak ważne okazuje się pojęcie metafory: figury, która pośredniczy między odległymi kontekstami i przywraca im utraconą jedność.

### **Ewa Schreiber: Music and the Experience of Space and Movement. Between Conceptual Metaphor and Perception**

Since the 1980s, the cognitive theory of metaphor has strongly influenced many musicologists. The followers of the interactionist approach are mainly interested in musical meaning and the relations between music and language. Those scholars, who follow the cognitive theory of metaphor concentrate on the categorization of reality and the relations between mind and body.

The concepts of space and movement rate among the most elementary metaphors used in music description. However, both their understanding and genesis is presented in different ways. Roger Scruton states that the metaphors of musical movement and space are intentional products of imagination, devoid of any empirical elements. According to the followers of cognitive linguistics (Candace Brower, Steve Larson, Janna Saslaw), metaphors of space and movement are grounded in everyday bodily experience.

The authors who question the functionality of such research stress that dealing with music requires special terminology and the knowledge about its historical

transformations (Michael Spitzer). They also state that contemporary music is described by different and more adequate metaphors (Robert Adlington). Other scholars, on the contrary, do not define these concepts as metaphors and argue that they can be understood as either abstract terms (Naomi Cumming) or the actual elements of perception (Eric Clarke).

The debate on the concepts of space and movement reveals the music perception as a complex phenomenon, formed between the concrete and the abstract, between the bodily experience and the verbal description.