


KATARZYNA SZYMAŃSKA-STUŁKA

*Katedra Teorii Muzyki
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ul. Okólnik 2, 00–368 Warszawa, +48 22 827 72 41
katarzyna.szymanska-stulka@chopin.edu.pl
ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-1862-6218>*

Muzyka a środowisko na przykładzie wybranych kompozycji Aleksandra Kościowa

Wprowadzenie

Muzyka XX i XXI wieku wciąż zaprasza do poszukiwania nowych perspektyw badawczych, które pozwoliłyby odsłonić jej interesujące aspekty. W jaki sposób kompozytorzy dziś konstruują swe dzieła, co skrywają w nich, a co czynią kluczowym? Jak organizują przestrzeń dźwiękową swoich kompozycji i do jakich odkryć w rozumieniu świata docierają przez dźwięki? Na te pytania próbuję odpowiedzieć w niniejszym artykule. Jako przedmiot analizy wybrałam utwory *Lithaniae*, *Thereisa street* i *Chudioculos* Aleksandra Kościowa¹, kierując się ich związkami z otaczającą przestrzenią, wskazanymi przez kompozytora. Inspiracją badań uczyniłam przestrzeń środowiska otaczającego twórcę, sięga-

¹ Aleksander Kościów — ur. 1974, kompozytor, altowiolista, pedagog i pisarz, absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, autor utworów kameralnych, instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych, nagradzany za osiągnięcia kompozytorskie i literackie, twórca poszukujący oryginalnych rozwiązań kwestii formy i brzmienia. Zob. I. Lindstedt, *Aleksander Kościów*, w: *Kompozytorzy*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej [online], https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=399&litera=12&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 9.05.2018).

jąc do psychologii środowiskowej (*environmental psychology*) jako perspektywy badawczej, dynamicznie rozwijającej się w ostatnich latach, głównie ze względu na zmiany środowiskowe oraz rosnącą świadomość oddziaływania środowiska na życie i działanie człowieka. Zwróciłam uwagę na wzajemne relacje artystów i przestrzeni, co pozwoliło bardziej naświetlić miejsce środowiska w procesie twórczym.

I. Psychologia środowiskowa — założenia

Psychologia środowiskowa należy do obszaru nauk o charakterze interdyscyplinarnym, która koncentruje się na współzależności (*interplay*) i wymianach oddziaływania (*transactions*) pomiędzy jednostkami a ich otoczeniem. Wymiana ta powoduje zmiany zarówno w jednostce, jak i w środowisku, wynikające z wpływu jednostki na środowisko i środowiska na jednostkę. Zmiany te dotyczyć mogą zachowania osób pod wpływem doświadczania środowiska. Zakres działań psychologii środowiskowej prowadzić ma do tworzenia środowiska bardziej przyjaznego ludzkim potrzebom oraz poprawiać ludzkie relacje ze środowiskiem².

Otoczenie jednostki jest tu rozumiane w szerokim i złożonym kontekście. Uwzględnia przede wszystkim jej usytuowanie w określonym miejscu (*setting*), które obejmuje tak środowisko naturalne, dane człowiekowi na elementarnym poziomie, jak i wszystkie zmiany, wprowadzone doń przez działalność człowieka (m.in. w sferze infrastruktury i innych przemian środowiska). Do usytuowania dodać należy także wpływ warunków atmosferycznych (pogodowych) oraz moment czasowy (pora dnia, pora roku). Psychologia środowiskowa bada zarówno relacje jednostki z otoczeniem kształtowanym przez materię nieożywioną, jak też środowisko tworzone przez obecność innych osób. W tym miejscu pojawiają się różne poziomy oddziaływania otoczenia na jednostkę — nie tylko poprzez stałe elementy infrastruktury czy przyrody, ale także poprzez czynniki będące wynikiem aktywności innych osób, np. hałas, tłok, pustka, nagromadzenie (przedmiotów, osób), przestrzeń wspólna i osobista. W psychologii środowiskowej

² „Environmental psychology is the study of transactions between individuals and their physical settings. In these transactions, individuals change their environments, and their behavior and experiences are changed by their environments. It includes theory, research, and practice aimed at making the built environment more humane and improving human relations with the natural environment”, R. Gifford, L. Steg, J.P. Reser, *Environmental Psychology* [online], <https://www.rug.nl/staff/e.m.steg/giffordstegreser2011.pdf> (dostęp: 14.02.2019).

badane jest usytuowanie środowiskowe człowieka, jego rola w środowisku oraz oczekiwania wobec przestrzeni zewnętrznej. Do istotnego nurtu badań należy ocena ludzkiego potencjału, który może wzrastać lub maleć w związku z oddziaływaniem środowiska na grupy osób lub jednostki, a także doświadczenie człowieka związane z otaczającą go przestrzenią. Przestrzeń stworzona w wyniku ingerencji w świat przyrody poprzez architekturę badana jest pod kątem jej oddziaływania na nasze funkcjonowanie, np. jak wpływa na nas rozplanowanie architektoniczne budynku, otoczenie przedmiotów codziennego użytku, układ okien, a co za tym idzie dostarczanie dziennego światła wpadającego do pomieszczenia, w którym się przebywa i pracuje, temperatura, mikroklimat, rodzaj materiałów wypełniających wnętrze, akustyka pomieszczenia. Istotne względem przestrzeni architektonicznej pozostaje także dalsze otoczenie, np. bliskość parku, lasu, zieleni. Na najwyższym poziomie badań psychologii środowiskowej przestrzeń natury i infrastruktury łączą się, tworząc oddziałujące na nas środowisko, obejmujące nie tylko czynniki fizyczne, ale również obszar wiedzy (nauki), kultury i informacji.

Założenia psychologii środowiskowej określane były przez angielskich i amerykańskich psychologów, m.in.: Paula A. Bella³, Roberta Gifforda⁴, Herberta L. Leffa⁵, Rachel i Stephena Kaplana⁶. Od pewnego czasu kwestie te interesują także polskich badaczy, m.in. Andrzeja Eliasza⁷, Jacka Formańskiego⁸, Augustyna Bańkę⁹. I choć w obszarze zainteresowań tej dyscypliny pozostają sprawy środowiska w szerszym kontekście, m.in. zanieczyszczenie, hałas, zagęszczenie, skutki zurbanizowania, wpływ przestrzeni otaczającej na wydajność pracy (np. rodzaje przestrzeni biurowej i efektywność pracy), destrukcyjne działanie zmian środowiskowych, to dla badań teoretyczno-muzycznych najbardziej interesujący wydaje się przede wszystkim podobszar skoncentrowany na przestrzeni osobistej, terytorium własnym osoby, identyfikacją miejsca i przywiązaniem do miejsca, świadomością przestrzeni, otoczenia, środowiska, uwarunkowaniami

³ P.A. Bell et al., *Environmental Psychology*, 2001; polskie wydanie: *Psychologia środowiskowa*, tłum. A. Jurkiewicz et al., Gdańsk 2004.

⁴ R. Gifford, *Environmental Psychology: Principles and Practice*, New York 2014; idem, *Research Methods for Environmental Psychology*, New York 2016.

⁵ H.L. Leff, *Experience, Environment and Human Potentials*, Oxford 1978.

⁶ R. Kaplan, S. Kaplan, *The Experience of Nature: a Psychological Perspective*, Cambridge 1989.

⁷ A. Eliaz, *Psychologia ekologiczna*, Warszawa 1993.

⁸ J. Formański, *Psychologia środowiskowa*, Warszawa 2004.

⁹ A. Bańka, *Spoleczna psychologia środowiskowa*, Warszawa 2002.

ludzkich zachowań. Wiemy, że obecnie psychologia środowiskowa rozrasta się dynamicznie, przyciągając coraz to nowe dziedziny wiedzy do swojego pola, nie tylko związane z działaniami psychologów, ale także geografów, ekonomistów, architektów, architektów krajobrazu, antropologów¹⁰. Spróbujmy dodać do tej grupy głos badaczy muzyki, rozważających podłoże kompozycji, powody kompozytorskich decyzji i rodzaje kompozytorskich strategii, który — jak dotąd — nie wybrzmiał jeszcze w tym obszarze.

II. Psychologia środowiskowa a interpretacja dzieła muzycznego

Jak wspomniano, psychologia środowiskowa bada interakcje człowieka z otoczeniem. Wyróżnia tu sfery: oddziaływania, współdziałania, współlistnienia, wpływu, impulsu i inspiracji w codziennej aktywności. Otoczenie rozumiane jest jako: środowisko naturalne (przyroda), środowisko sztucznie stworzone (przestrzeń miejska), środowisko społeczne (przestrzeń osobista). Zdefiniowane w tym zakresie aspekty interakcji dotyczą przede wszystkim przestrzeni życia i pracy (funkcjonowania i działania). Dzielą się na:

- negatywne — zanieczyszczenie, hałas, zagęszczenie, zamknięcie, stres;
- umiarkowane lub pozytywne: otwarcie i zamknięcie przestrzeni, swoboda poruszania się, poczucie bezpieczeństwa, poczucie komfortu przestrzeni, klimat, atmosfera, akustyka, oświetlenie, zagęszczenie obiektów w przestrzeni, pełnia i pustka.

Psychologia środowiskowa jako perspektywa badawcza dla muzyki rozumianej w kontekście jej otoczenia pozwala na skierowanie uwagi na bezpośrednie oddziaływanie otoczenia na dzieło muzyczne i jego twórcę. Może wzbudzać zainteresowanie koncentracją na detalach otoczenia, a także reakcjach i motywach działania kompozytora. Może naświetlać wzajemną interakcję człowieka i otoczenia w spontanicznej aktywności (często bez planowania, przemyślenia, badania). W jej sferze może zostać ulokowane pytanie o kompozytorskie decyzje i strategię, a także poszukiwanie wpływu czynników zewnętrznych na dzieło — wniknięcie w jego konstrukcję, ideę, przesłanie.

Psychologia środowiskowa kieruje naszą uwagę na sprawy przestrzeni otaczającej kompozytora — nie tylko przestrzeni wiedzy, tradycji i kultury, co już było badane w historii, m.in. w ujęciach hermeneutycznych i biograficznych, lecz na przestrzeni często niezauważanej, przestrzeni bezpośrednio nas otaczającej, przestrzeni miasta, życia, codzienności. Istotne jest tutaj pytanie, jak np.

¹⁰ R. Gifford, *Environmental Psychology...*, op. cit.

powszechny dostęp do informacji zmienia naszą percepcję, wpływa na zdolność przetwarzania danych i kształtuje naszą wrażliwość. Dzięki zwróceniu uwagi na te elementy, a także na ciągłym rozpracowywaniu ich zakresu i siły działania, możemy bardziej wnikliwie skupić się na procesie twórczym, a także naświetlić nieznanne dotąd jego niuanse. Co więcej, możemy obserwować pewne oznaki działania elementów środowiska pozostawione w strukturze dzieła, mające wpływ na jego kształt i brzmienie. Psychologia środowiskowa może pomagać wyjaśniać, w jaki sposób kompozytor dokonuje wyboru w sferze idei utworu, a następnie jak idea ta determinuje układ elementów dzieła i jego strukturę. W przypadku, o którym piszę w niniejszym artykule, opierać się mogę na refleksji kompozytora, w której odnaleźć można wyraźne odniesienie się do przestrzeni zewnętrznej, odbieranej w kategoriach oddziałującego na wyobraźnię twórczą środowiska. Aleksander Kościów to twórca, który w tym duchu postrzega swoje kompozytorskie działanie. Wpływ przestrzeni otaczającej na jego dzieło jest tak znaczący, że nie tylko jest widoczny w sferze kompozytorskiego pomysłu, idei, inspiracji, ale także determinuje poszczególne współczynniki dzieła — sposób kształtowania utworu, a więc formę, instrumentację, fakturę, brzmienie.

III. Doświadczenie środowiska i kondycji przestrzeni

Wydaje się, że do analizy i interpretacji działań w procesie twórczym można zaproponować wybrane obszary pozostające w obszarze zainteresowań psychologii środowiskowej. Wskazał na nie już Herbert L. Leff w rozprawie *Experience, environment, and human potentials* (1978), a kontynuuje w swych badaniach Robert Gifford w *Environmental psychology* (2014).

Mam tu na myśli zespół takich czynników, jak: usytuowanie w przestrzeni oraz środowisko społeczne i kulturowe, funkcjonujące jako zbiór norm, wartości i praktyk (*cultural script*). Zdaniem psychologów środowiskowych czynniki te w sposób istotny wpływają na ludzkie cele (stawiane sobie zarówno w codziennych czynnościach, jak i te długofalowe, określające główne działania w życiu), a co za tym idzie, decyzje i intencje kierujące działaniem ludzkim na różnych jego poziomach. Cele, decyzje i intencje wpływają na konkretne zachowania, a także współdziałają z takimi obszarami jak poznanie, emocje oraz samopoczucie¹¹.

W zetknięciu się ze środowiskiem zewnętrznym doświadczamy jego oddziaływania, jego przestrzeni. Na to, w jaki sposób odbieramy scenierię środo-

¹¹ Ibidem.

wiskową przy całej jej złożoności, wskazują badania Gifforda. Wyróżnia on piękno zastane/dane (*actual beauty*), które oferuje nam otoczenie samo w sobie wraz z elementami istniejącymi w środowisku (*distal cues*), takimi jak liczba drzew, barwy otoczenia (np. wody), ukształtowanie terenu (góry, morze), liczba osób przebywających w danym miejscu. Do tych wielkości dodać należy czynniki odwołujące się do fizycznej stymulacji, mierzalne w percepcji odbiorcy (*proximal cues*), takie jak zanieczyszczenie, nagromadzenie elementów w otoczeniu, zatłoczenie, odczuwanie jakiegoś miejsca jako komfortowe albo efektowne. Nałożenie się na siebie tych czynników w odbiorze względem pewnego wyobrażenia o danym miejscu prowadzi do osądzania otoczenia, wartościowania go, które wiąże się z obszarem piękna doświadczanego (*perceived beauty*)¹². Założenia te i wynikające z ich rozpowszechnienia przekonania i wartości mają istotny wpływ na rozwój współczesnej architektury, która w swej nowoczesnej wizji wyraźnie dąży do jak najlepszego zespolenia człowieka z naturą i otoczeniem, poprzez oferowanie jak najdogodniejszych form mieszkania i wszelkiego przebywania w przestrzeni, zbliżonych do naturalnych warunków środowiskowych¹³. Wspomniane wyżej czynniki tworzą otoczenie ludzkie, w którym istotną rolę odgrywa odczuwanie i kreowanie przestrzeni w różnych jej wymiarach, takich jak przestrzeń prywatna, terytorium własne, przynależność do miejsca, wpływ otoczenia na zachowanie, motywacja zmiany otoczenia, potrzeba interwencji, decyzje dotyczące działań determinowane przez otoczenie. To, w jaki sposób otoczenie warunkuje nasze zachowania i wpływa na nasze decyzje może łączyć się z pytaniem: jakie skutki może mieć wpływ czynników otoczenia na zdolności i decyzje twórcze. Otoczenie bowiem, jak powiedziano, wyzwala pewne emocje, reguluje poziom osobniczej energii i efektywność działania, w pewien sposób ją ukierunkowuje, osłabia lub stymuluje. Jakkolwiek warunki nakreślone powyżej są złożone, warto próbować je włączyć do analizy i interpretacji dzieła muzycznego.

IV. Relacje twórców ze środowiskiem

Zanim przejdziemy do obserwacji wybranych utworów muzycznych, spróbujmy znaleźć kilka przykładów relacji twórcy ze środowiskiem i zaobserwować, jak i kiedy kształtowała się świadomość roli środowiska w procesie twórczym. Prawdopodobnie jako pierwsi zwrócili uwagę na tę sprawę impresjoniści. Porzu-

¹² Ibidem.

¹³ Projekty współczesnych architektów łączące infrastrukturę z naturą, m.in. Pitsou Kedem.

cili mury pracowni i wyszli ze swoją twórczością w plener, a czynniki przyrody i środowiska zewnętrzne uczynili głównymi elementami, a nawet tematami swojej twórczości. Katedra w Rouen, widziana i malowana przez Claude'a Moneta w kilku porach dnia, tematem obrazu czyni nie tyle samą katedrę, co studium intensywności padającego na jej fasadę słonecznego światła, a przez to barwy i sposobu doświadczania efektów świetlnych obecnych w przestrzeni zewnętrznej. Świadomość oddziaływania i roli środowiska w kształtowaniu dzieła sztuki została wówczas przeniesiona do sztuki, umocowana na jej gruncie. W sztuce współczesnej tendencja ta znajduje wiele kontynuacji. Jednym z bardziej wymownych wydaje się tworzenie dzieł z natury „środowiskowych”, które są instalacjami prezentowanymi czasowo w określonym otoczeniu, jako utwory wtopione w krajobraz i współgrające z krajobrazem. Dzieła takie tworzy m.in. amerykańska artystka Lita Albuquerque (np. *Stellar Suspension*, *Stellar Axis*). Podobne podejście do sztuki prezentował Igor Mitoraj, który lokował swe rzeźby w przestrzeni miast, włączając je tym samym w swoisty dialog nie tylko z otoczeniem architektonicznym, urbanistycznym czy infrastrukturalnym, ale także kulturowym (np. *Ikar*).

Wśród elementów psychologii środowiskowej, składających się na organizowanie przestrzeni społecznej (*managing social space*), które mogą zainspirować badania nad twórczością kompozytorską, warto wymienić:

1. przestrzeń osobistą (*personal space*), rozumianą zgodnie z założeniami psychologii jako przestrzeń własną — dynamiczny dystans wokół danej osoby, komponent ukierunkowania międzyludzkich relacji;
2. terytorializację (*territoriality*) rozumianą jako wzór zachowań i doświadczeń odnoszących się do kontroli przestrzeni osobistej, jej obiektów i idei poprzez jej fizyczne zajmowanie, prawo, zwyczaje, personalizację. Wyróżnia się tu kilka form terytorium, m.in. dane przez przyrodę (naturalne), związane z obiektami, ideami, interakcjami i własnym ciałem;
3. stopień zagęszczenia (*crowding and density*) jako doświadczenie subiektywne, związane z odczuwaniem przestrzeni pełnej lub pustej. Istnieje on w kilku wymiarach: sytuacyjnym, emocjonalnym, behawioralnym. Odczucie stopnia zatłoczenia i zagęszczenia jest filtrowane przez cechy osobowościowe (charakter, oczekiwania, postawy, czasem też płeć), czynniki socjalne (rodzaj, liczba, typ relacji i interakcji z innymi, postawy wobec tych zdarzeń), czynniki fizyczne otoczenia (architektura, aranżacja przestrzeni)¹⁴.

¹⁴ R. Gifford, *Environmental Psychology...*, op. cit.

Psychologia wyróżnia także tzw. zachowania środowiskowe oraz interwencje, które mogą stymulować pozytywne kierunki tych zachowań. Podobnie i w tej sferze można rozpatrywać twórczość kompozytorską — jako pewną interwencję w środowisko dźwiękowe lub otoczenie ciszy, a także dokonywanie właściwych i odpowiedzialnych wyborów w momencie czynienia twórczych interwencji w danym otoczeniu.

V. Przestrzeń osobista i terytorium własne

Spróbujmy zatem spojrzeć na twórczość wybranych kompozytorów w kontekście powyższych czynników, które ujmowane będą raczej łącznie z ewentualnym naciskiem na jeden z nich. Poczucie przestrzeni osobistej i terytorium własnego, jako świadomość wpływu otoczenia na efektywność tworzenia, charakteryzuje działania kompozytorów. Niektórzy z nich przykładali wielką wagę do organizacji tzw. przestrzeni własnej, potrzebnej do komponowania i z dbałością podchodzili do kwestii terytorializacji. Istotne były tu nie tylko czynniki związane z fizyczną przestrzenią, np. konkretnym miejscem pracy, ale też z jej organizacją w czasie i wobec innych życiowych zobowiązań, m.in. poświęceniem czasu na inne działania. Witold Lutosławski odczuwał potrzebę izolacji od impulsów zewnętrznych podczas komponowania. Stworzył w swym domu wyciszoną pracownię, w której tworzył. Podobnie podchodził do tych kwestii Andrzej Panufnik — pracował w specjalnie do tego celu zaadaptowanej szopie w ogrodzie w Twickenham. Codziennie wyruszał na długie spacery, podczas których układał w głowie plany i zarysy kompozycji. Obaj wspomniani tu artyści wyłączyli się z innych obowiązków zawodowych, np. zajęć etatowych, aby całkowicie poświęcić się kompozycji. Od czasu do czasu prowadzili wykonania swoich utworów jako dyrygenci, ale nie byli na stałe związani z żadną instytucją. Prowadzili zatem życie twórców „wolnych”, co gwarantowało im swobodę działania. Inaczej przedstawia się sytuacja kompozytorów młodszej generacji, z których wielu pracuje zawodowo, a także angażuje się w inne rodzaje twórczości niż tylko kompozytorska. Do artystów tych należą m.in. Aleksander Kościów, Dariusz Przybylski, Zbigniew Bargielski, Paweł Łukaszewski, którzy mają znaczące osiągnięcia w działalności prozatorskiej (Kościów), poetyckiej (Bargielski) czy wykonawczej (Przybylski, Łukaszewski).

Terytorializacja jako czynienie określonego miejsca swoim własnym, doświadczenie geograficznej przynależności, kontrolowanie przestrzeni z perspektywy własnych odczuć i przeżyć, a także oczekiwań, pojawia się w refleksji

kompozytorów młodszego pokolenia. Szymon Godziemba-Trytek wspomina o poczuciu atmosfery miejsca jako ważnym czynnikiem twórczości. Dla Andrzeja Karałowa przestrzeń otoczenia jest wyraźną inspiracją twórczą. Obaj kompozytorzy podkreślają rolę asymilacji, wtopienia się w otoczenie i inspirującej siły danego miejsca dla tworzenia. Nie jest to rzecz odosobniona w sztuce, a jedynie podkreślona w kompozytorskiej wypowiedzi. Wspomnienia miejsc i poczucie przynależności do nich jako ważny czynnik twórczego działania podkreślali m.in. Marcel Proust, Italo Calvino, Gaston Bachelard. Kompozytorzy niejednokrotnie dawali tym związkom twórczy wyraz, np. Bedřich Smetana (*Moja ojczyzna*), Ottorino Respighi (*Pinie rzymskie*), Jan Sibelius (*Finlandia*), Piotr Perkowski (*Szkice toruńskie*). Terytorializację można rozumieć jako pewną interakcję przestrzeni zewnętrznej z własną wyobraźnią, jako akt przetworzenia impulsów zewnętrznych w czynniki determinujące kompozytorskie decyzje dotyczące idei i struktury dzieła. Wydaje się, że inspiracje środowiskowe, rozumiane nie tylko w kontekście bodźców kulturowych, ale też związanych z naturą, przyrodą, otoczeniem, architekturą, narracją przedstawianą w określonej przestrzeni stają się istotne dla twórczości kompozytorów współcześnie. Niektórzy z twórców podkreślają związki z otoczeniem jako kluczowe dla swojej twórczości. Wrażliwość kompozytorów na inspiracje płynące z otoczenia, które formują w istotnej mierze ich twórczość, obserwować można w działaniach Aleksandra Kościowa. Tej twórczości poświęcić zamierzam większą część niniejszego tekstu.

VI. „Dzieło jako krajobraz” według Aleksandra Kościowa

W kompozycjach Aleksandra Kościowa oddziaływanie środowiska można usytuować na kilku poziomach. Przede wszystkim dotyczy ono samej inspiracji twórczej — pomysłu i impulsu dla kompozycji. Inspiracja twórcza wynika tu z inspiracji krajobrazem pojawiającej się natychmiastowo, spontanicznie. Nie jest to inspiracja obrazem czy wspomnieniem konkretnego miejsca, lecz bardziej odczuwaniem, bezpośrednim oddziaływaniem krajobrazu w chwili obecnej. Można wyróżnić kilka jej komponentów, przekładających się na formę i konstrukcję dzieła.

Idea kompozycji wobec krajobrazu

Zapytany o inspiracje twórcze, Aleksander Kościów zdradził, że zauważa nieustanną inspirację atmosferą wywoływaną np. przez konkretny widok. Tło

paraoptyczne jest w tworzeniu muzyki niezwykle ważne. Mózg generuje bowiem obrazy, a kompozytor w istotnej mierze postrzega rzeczywistość obrazami. Odczuwanie krajobrazu takiego, jaki jest nam dany w określonym momencie, buduje pejzaż emocjonalny. Jest on wywołany wyobrażonym lub doznanym optycznie widokiem, jednakże najistotniejsze jest tu odczuwanie otoczenia, poczucie szczególnego stanu, że jest nam „jakoś” w jakimś miejscu i chwili. „W podróżowaniu w krajobrazie jest zatopiony mój warsztat kompozytorski. Muzyka jest zjawiskiem krajobrazowym” — podkreśla kompozytor. Krajobraz dźwiękowy tworzy się sam, bez naszej wiedzy, ingerencji, udziału. Przechadzając się w jego wnętrzu stajemy się mimowolnymi widzami, słuchaczami, odbiorcami. Różne dźwięki do nas docierają, by po chwili odpłynąć w dal. „Chciałbym zapadać się w muzyce” — mówi twórca¹⁵.

Aleksander Kościów podkreśla działanie krajobrazu jako zjawiska wywołującego zespół wrażeń i odczuć, które stają się impulsami dla twórczości: „Czy komponuję, czy składam słowa — materia jednocześnie śpiewa, gra, mówi, wizualizuje się, pachnie, dzieje się w czasie — i jest pewnym ∞ -wymiarowym krajobrazem wyobrażeniowym”. Autor *Lithaniae* zaznacza jednocześnie, że wybór medium i narzędzia, którymi się posługuje, w tym kontekście są:

sprawą drugorzędną — nieuniknioną „robotą ze świata fizycznego”. Pochodną takiej postawy są pewne interakcje między myśleniem w muzyce mechanizmami retoryki werbalnej i odwrotnie, tworzenie między owymi nietożsamymi przecież językami pewnych „rezonansów”, choćby na poziomie formy — w rozplanowaniu kulminacji czy punktów zwrotnych „akcji”; tych elementów, które ukierunkowują percepcję odbiorcy”¹⁶.

Nierzadko możemy spotkać się z sytuacją, a w tym przypadku tak właśnie jest, gdy twórca doświadcza świata jako dzieła sztuki samego w sobie i staje się w nim wolnym odbiorcą, który może swobodnie poruszać się w przestrzeni dźwięków i zdarzeń. Idea ta stała się myślą przewodnią utworu *Lithaniae*, który zgodnie z zamierzeniem autora postrzegać należy jako krajobraz¹⁷. Kompozycja zaprojektowana została tak, aby podczas słuchania dzieła odbiorca nie był zderminowany zaprojektowanym tu czasem i miał swobodę w decydowaniu, który

¹⁵ W rozmowie z autorką tekstu, październik 2018.

¹⁶ I. Lindstedt, *Aleksander Kościów*, w: *Kompozytorzy*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej [online], https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=399&litera=12&view=c-zlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 9.05.2018).

¹⁷ A. Kościów, *Lithaniae: dzieło jako krajobraz. Autorefleksja twórcy*, Warszawa 2013.

kierunek swej obserwacyjnej wędrówki wybierze. Co więcej, słuchacz może dowolnie zmieniać trajektorię śledzenia brzmień, po której on sam lub też jego wyobraźnia się poruszają. Założenia te dotyczą idei, inspiracji, podłoża kompozycji. Warto postawić pytanie, jak idea ta zrealizowana została na poziomach dźwiękowym i formalnym utworu.

Lithaniae zostały pomyślane jako „poligon eksperymentalny”, dzieło sferyczne, pozostające w opozycji do utworów kształtowanych wedle założeń narracji linearnej. Celem kompozytora było tu stworzenie odmiennej mechaniki percepcji¹⁸, polegającej na wyzwoleniu się z ram czasu, miejsca i z góry narzuconego rytmu muzycznej opowieści, które charakteryzują dzieła chronestetyczne, zaprojektowane przez ich twórców jako linie.

Lithaniae próbuje zbadać i egzemplifikować sytuację percepcyjną dzieła symulującego uformowanie sferyczne, przewidzianego jako środowisko. [...] Środowisko to opisany horyzontem poznania obszar otaczający obiekt (świadomego odbiorcę). Fakt, że obiekt (odbiorca) jest otaczany, ma kluczowe znaczenie dla różnicy między narracją linearną, przyczynowo skutkową, a sytuacją sferyczną, w której wszystkie elementy środowiska występują dla siebie jednocześnie, zaś dla odbiorcy (bytującego w środowisku) są swobodnie przebywanymi wycinkami¹⁹.

Wedle koncepcji Kościowa, utwór o takiej strukturze porzuca prawa narracji przyczynowo-skutkowej i wchodzi w sytuację, gdy wyraźnie nie ma tego obowiązku, staje się obiektem dźwiękowym wyzwolonym z ram znanych mechanizmów odbioru.

Zamiast tego swobodnie realizuje swój krajobraz przed odbiorcą, nie dba o jego wnioskowanie; dzieło takie gra rolę „wzroku” (detekcja zmysłowa) biegnącego niejako intuicyjnie, porzucającego staranie znalezienia logiki na korzyść wolnego lotu przez elementy środowiska²⁰.

Dzieło tak zaprojektowane to swego rodzaju symulacja, w której można zakładać, iż środowisko „na bardzo głębokim poziomie zachowuje pełną logiczność, lecz zamiast układać się przed odbiorcą w nitki z nanizanymi łańcuchowo pakietami danych — udaje zapis swobodnego przeglądania przestrzeni”²¹.

¹⁸ Ibidem, s. 36.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

Nie tylko percepcja na wzór wzrokowej wysuwa się tu na plan pierwszy, ale także istotną rolę odgrywa porównanie doświadczania utworu do podróży, która odbywa się w specyficznie objawiającym się wobec odbiorcy świecie dźwięków. Słuchacz staje się zatem w pewnym sensie podróżnikiem, zdającym się na nieznanne, nieprzewidziane, a zarazem nowe i odkrywczе doznanie. Dzieło zdaje się komunikować odbiorcy-podróżnikowi:

Otacza cię nieskończone sferyczne środowisko, możesz iść, dokąd chcesz, gdyż nie ma tu koniecznych tras. Każda trasa, jaką wybierzesz, stanie się swego rodzaju kolejną rzeczą, ale nie dlatego, że jest tą kolejną rzeczą w sensie mechaniki tego miejsca, lecz dlatego, że poszedłeś tu lub tam, bo chciałeś dotknąć, doświadczyć, przebyć to lub tamto²².

W ten sposób zaprojektowana kompozycja zachęca do tworzenia nowych znaczeń, zgodnych z wrażliwością, poziomem percepcji oraz nastrojem słuchającego. Następuje tu świadome i odważne uwolnienie muzyki z określonych kanałów odbioru, zaprojektowanych przez kompozytora, który nie zmusza słuchacza do zrozumienia zamysłu utworu, lecz zaprasza go do doświadczania dźwięku według jego, słuchacza, oczekiwań, które on sam może zaprojektować. To w zasadzie stworzenie warunków słuchaczowi dla odbioru dzieła zgodnie z własnymi oczekiwaniami i możliwościami.

VII. Konstrukcja dzieła — dźwiękowe struktury krajobrazowe

Struktury nebularne

Zjawiska przestrzenne, jakie zainspirowały struktury dźwiękowe *Lithaniae* to formy nebularne. Tworzą one elementy utworu budowane na kształt krajobrazu. Struktury nebularne w kosmosie to skupiska cząstek wielkich rozpiętości i bardzo małej gęstości, a także o bardzo niewielkim ciężarze. Są ulotne, trudno zauważalne, ale kreatywne — są to miejsca tworzenia się innych obiektów materii — gwiazd i planet. Nebule w świecie kosmosu to struktury, które posługują się stanem nieobecności. Są rozproszone, nieoczywiste, abstrakcyjne. Mogą też mieć różne funkcje — np. emisyjne, dyfuzyjne, co wpływa na ich możliwości kreacji²³.

²² Ibidem.

²³ R.N. Clark, *Visual Astronomy of the Deep Sky*, Cambridge 1990, s. 98 [online], https://books.google.pl/books?id=gCI9AAAAIAAJ&pg=PA98&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp: 12.07.2018).

W jaki sposób koncepcja ta przekłada się na strukturę kompozycji *Lithaniae*? W utworze tym dominują dźwięki formowane w taki sposób, by tworzyły grupy, skupiska, quasi-nebule, jak najbliższe w swej konstrukcji mgławicowym obiektom. Istotną rolę w tym procesie grają tzw. zestroje dźwiękowe, efekty quasi-szmerowe, układy klasterowe, a także mikropolifonia. Myśl kompozytorska koncentruje się na zjawiskach, które zasadzają się na preferowaniu chmur dźwiękowych nad wyrysowane linie meliczne przy braku ostrych krawędzi tychże chmur. Istotą kształtowania struktur nebularnych pozostają zabiegi fakturalne prowadzące do powstawania struktur wielodźwiękowych, układających się w rozrastające się chmury brzmieniowe (*Lithaniae* t. 120–130²⁴ — zob. przykład 1). Kluczową rolę gra tu technika, dzięki której zewnętrznie dość statyczne współbrzmienia wynikają z obecności układów nebularnych — szeroko rozłożonych zestrojów dźwiękowych obejmujących średni lub znaczny obszar rejestrowy. Zestroje dźwiękowe formowane jako stojące brzmienia długich dźwięków, tworzone poprzez piętrowe ich pojawianie się i nakładanie, widoczne są już od pierwszych taktów kompozycji (*Lithaniae* t. 1–7). Mimo swego pozornie statycznego charakteru są to masy dźwiękowe, w których następuje ruch wewnątrz. Dźwięki bowiem poddawane są fluktuacji, drgają w *vibrato*, zmienia się także ich dynamika (od *forte* do *pianissimo*, następnie od *mezzoforte* do *piano* — zob. przykład 2).

Sfera brzmieniowa staje się subtelna i delikatna, często jest tak przejrzysta, iż wydaje się słabo uchwytna w swych niuansach. Przy całej ulotności sprawia jednak wrażenie gęstej, nasyconej dźwiękiem, idealnie scalonej i szeroko rozpiętej w wymiarach rejestrów i wysokości. W efekcie otrzymujemy skondensowaną masę dźwięków podobnych do drobnych cząstek, które wibrują, fluktuują (oznaczenie wykonawcze *ondulato*), są poddane mikrodrGANIOM. Cząstki te, z uwagi na swą liczebność, kumulują się, tworząc skupiska i rejony o intensywnym świetle, blasku i jasnym kolorycie brzmienia. Przypominają tym samym kreatywne obszary mgławic, prowadzą bowiem do kulminacji, z których nierzadko wyłaniają się nowe struktury (*Lithaniae* t. 145–150 partia smyczków). Instrumentacja pozostaje w służbie inspiracji krajobrazowej — daje możliwość uzyskania zwielokrotnionego planu, wielowymiarowości, poprzez subtelny i drobniawy podział partii dźwiękowych na mniejsze. W *Lithaniae* użyto altówek w zwielokrotnionym podziale, co daje możliwość uzyskania szczególnego kolorytu brzmienia opartego na dominacji barw stonowanych, jednorodnych. Monochromatyczność w ten sposób uzyskana występuje tu jako zasada kompozycji.

²⁴ A. Kościów, op. cit., s. 81.

Przykład 1. A. Kościów, *Lithaniae* (t. 120–130), © Copyright Aleksander Kościów²⁵

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 120-123) features a solo viola III (A) and a string quartet. The solo part has a melodic line with dynamic markings *ppp*, *mp*, *pp*, and *mp*, and performance instructions like *ordinario* and *sul tasto*. The string quartet parts are mostly rests, with some notes in the cellos and double basses. The second system (measures 124-127) shows the entry of the string quartet with a common chord (E) and dynamic marking *mp*. The solo viola III continues with a melodic line, with dynamic markings *p* and *n*, and performance instructions like *sul tasto*. The string quartet parts are more active, with dynamic markings *p* and *n*. The third system (measures 128-130) shows the string quartet playing a rhythmic pattern with dynamic markings *ppp* and *p*. The solo viola III continues with a melodic line, with dynamic markings *p* and *n*, and performance instructions like *sul tasto*.

²⁵ Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały z udostępnionych przez kompozytora niewydanych partytur, na prawach manuskryptu. Publikacja wszystkich przykładów za zgodą kompozytora.

Przykład 2. A. Kościów, *Lithaniae* (t. 1-7), © Copyright Aleksander Kościów

LITHANIAE

Aleksander Kosciow, 2012

A $\text{♩} = 60$

Flauti (1-3)
Clarinetti in si[♭] (1-3)
Corni in fa (1-3)
Trombe in si[♭] (1, 2)
Tromboni (1-3)
Timpani
Gran cassa
Tamburo piccolo
Tam-tam grande
Piatto sospeso
Campana tubolar
Soprano solo
Coro femminile

Viole I
Viole II
Viole III
Violoncelli
Contrabassi

Performance markings: vibr., non vibr., *n-f*, *pp*, *mf*, *p*, poco ondolato.

Cząstki, linie, płaszczyzny, zagęszczenia

Istotna w muzycznych strukturach nebularnych jest gęstość grup dźwiękowych. Rozpatrywać ją można nie tylko jako stan, ale też powodowanie zmiany stanu, wpływanie nań, co wyraża się poprzez rozrzedzenie faktury i sposób ułożenia dźwięków w przestrzeni. W chemii istnieje pojęcie nebulizacji, stosowane podczas analizy spektralnej. Dotyczy ono rozpylenia cienkiej próbki analitycznej i przeprowadzenia jej w możliwie jednorodny aerozol drobnych kropelek. W muzycznej tkance obserwować można podobne zjawisko. Dźwięki rozmieszczone są swobodnie w przestrzeni dzieła, a pojedyncze brzmiające cząstki formują długotrwałe statyczne brzmienia. Tworzą w ten sposób struktury podobne nebulom, a ich natura jest ulotna. Często bowiem, co widać już na początku utworu, dźwięki wykonywane są w dynamice *piano*, w wysokim rejestrze i stonowanej kolorystyce. Wyłaniają się one z początkowej ciszy, budują wielopiętrową strukturę, osiągają lokalną kulminację dynamiczną (*mezzoforte*), aby za chwilę ulec zanikaniu (*Lithaniae* t. 1–8, 39).

Struktura kompozycji utkana jest z wielu wątków, podobnie jak struktura widzianego i doświadczanego krajobrazu. Ta wielowątkowość przekłada się na możliwie najbardziej subtelne i zróżnicowane podziały jednorodnego w swej naturze instrumentarium — grupa instrumentów smyczkowych występuje tu w licznych rozdzieleniach, maksymalnych *divisi*, co prowadzi do powstawania zwielokrotnionych linii melodycznych nakładających się na siebie niczym gęsta i zwarta sieć (*Lithaniae*, t. 128–130, 174–184). Krajobraz to wszakże układ szczegółów. I tak w zgoła jednostajnej strukturze dźwięków smyczków pojawiają się sporadyczne i niejako spontaniczne „wejścia” partii instrumentów perkusyjnych, które zaburzają ciągłość linii brzmieniowych w partii smyczków i wprowadzają do słyszanego krajobrazu nowe elementy, zaburzające jego stabilną strukturę. *Tremolo* wszechobecne w tym utworze wzmaga efekt rozedrgania, a przy tym wrażenie gęstości struktury, jej wielowymiarowości i lekkości zarazem (*Lithaniae*, t. 188–195 — zob. przykład 3).

Przykład 3. A. Kościów, *Lithaniae* (t. 188–195), © Copyright Aleksander Kościów

VIII. Otoczenie dźwiękiem i zatopienie się w sferę muzycznego krajobrazu

Spontaniczne doświadczenie krajobrazu dźwiękowego może odbyć się np. wtedy, gdy jesteśmy otoczeni dźwiękową przestrzenią miasta podczas spokojnego kroczenia ulicą. Krajobraz dźwiękowy tworzy się wówczas niejako sam, bez naszej wiedzy, ingerencji, udziału. Przechadzając się w jego wnętrzu, stajemy się mimowolnymi widzami, słuchaczami, odbiorcami. Docierają do nas różne dźwięki. Czynią to z odmienną częstotliwością i różnym natężeniem. Niekiedy wręcz dopadają nas, by po chwili odpłynąć w dal. Niektóre z nich przemijają, bo my się poruszamy i odsuwamy od nich; inne zaś milkną samoczynnie, a jeszcze inne są zagłuszone przez nowe. W tradycji europejskiej żyjemy po coś, jesteśmy tak dogłębnie zdeterminowani celem, działaniem, dążeniem do, że bycie po prostu staje się mało zrozumiałym dla nas stanem. Robimy wszystko po coś, a krajobraz jest, bo jest. Donikąd nie zmierza i ten jego stan mogą oddawać donikąd nieidące sekwencje dźwięków. Pragnienie zapadania się w muzykę i bycia

przez nią prowadzonym, o czym wspomina kompozytor, sugeruje pewien stan poddania się, a może także wolności. Zapadać się w muzykę to znaczy pozwalać, aby nas otaczała, aby spontanicznie działa się i oferowała ścieżki odbioru, po których swobodnie poruszać się może słuchacz.

Forma krajobrazowa

To rodzi formę utworu, współdziałającą z jego ideowym założeniem. Forma staje się podporządkowana stworzeniu dzieła jako krajobrazu, jest więc aczasowa. Oferuje słuchaczowi możliwość wyboru ścieżki, którą podąża on podczas odbioru dzieła. Utwór jest postrzegany jako dzieło sferyczne — dominuje w nim idea stworzenia dźwiękowej sytuacji sferycznej, w której wszystkie elementy środowiska występują dla siebie jednocześnie, zaś dla odbiorcy (bytującego w środowisku) są swobodnie „przebywanymi” wycinkami.

Koncepcja formy uprzestrzennionej w kontekście muzycznego krajobrazu zasada się na prowadzeniu słuchacza jednocześnie wieloma torami i na dowolności w wyborze drogi przemierzania. Dzieło pomyślane jako pewien krajobraz umożliwia odbiorcy wtopienie się w muzykę, zapadanie się w nią, bez konieczności poruszania się we wcześniej określonym kierunku. Forma skłania do przebywania w otoczeniu dźwięków, które nie są zdeterminowane żadnym celem, koniecznością i logicznie postępującą narracją, do jakiej przywykliśmy, słuchając np. muzyki klasycznej czy romantycznej. Rozchodzenie się dźwięków, ich rozpręganie się we wszystkich stronach, daje efekt brzmieniowy, który już sam w sobie może być wystarczający dla sedna samego utworu. Celem jest nie zorientowanie słuchacza na wybranym toku dążenia, lecz coś przeciwnego, zdeorientowanie go, aczkolwiek nienachalne, wyrwanie słuchacza z kręgu jego oczekiwań, przyzwyczajęń, ścieżek percepcji.

Mnożenie motywów i ich wędrowanie

Utworem, który odwołuje się do powyższych założeń i wypływa z inspiracji pejzażem dźwiękowym miasta, a dokładniej ulicy jest kompozycja *Thereisa street*. Tytuł to gra słów. Można go czytać jako *There is a street* lub *Thereisa street*. Jawi się zatem zarówno jako nazwa ulicy, jak i jej przedstawienie. Jest to także pewna sytuacja foniczna — poruszam się ulicą i ona oferuje dźwięki, jestem zatem generatorem obrazu dźwiękowego ulicy. Przechadzając się nią i wtapiając w świat dźwięków na niej powstający, odbiorca podlega nieustannemu

przyswajaniu pewnych dźwięków i rezygnowaniu z innych — w ten sposób staje się dynamicznym uczestnikiem samotworzenia się określonych sytuacji dźwiękowych. Doświadczenie to legło u podstaw zamysłu utworu. Został on napisany na możliwie największą liczbę akordeonów. Instrumenty wykonują drobne motywy dźwiękowe, które ulegają percepcyjnemu zwielokrotnieniu. Tworzy się w ten sposób wielowymiarowy obraz dźwiękowy — otoczenie w formie brzmieniowego pejzażu, który zbudowany jest z namnażających się motywów (zob. przykład 4).

Namnażające się motywy dźwiękowe dają określone efekty brzmieniowe — prowadzą do rozmazania motywicznych konturów i kształtów, uwypuklenia i zacierania niektórych dźwięków, co następuje nie tylko poprzez nakładanie się motywów na siebie, ale także poprzez dodatkowe operowanie tempem i dynamiką. Owo rozmazanie kojarzy się ze znanym wcześniej w malarstwie i muzyce efektem *sfumato*, także polegającym na swoistym rozmazaniu konturów przedmiotu, postaci, widzianego i słyszanego zjawiska. Jednym ze sposobów uzyskania takiego efektu w muzyce może być wpisanie tej zasady niejako do konstrukcji dźwiękowej utworu, stworzenie go poprzez taką a nie inną strukturę kompozycji i podkreślenie zastosowaną instrumentacją. Środki, które temu służą w pierwszej kolejności to wielość linii melodycznych nakładających się na siebie w sposób nieregularny rytmicznie, np. wtedy, gdy pewne linie wyprzedzają się lub opóźniają. Wówczas struktura brzmienia wydaje się zachwiana, zaburzona, jest budowana z nieoczywistych układów, które dzięki swej mnogości otaczać mogą słuchacza, zapraszając go niejako do podróży wewnątrz tej brzmieniowej przestrzeni. Jednorodność instrumentacji (w tym przypadku same akordeony) wzmaga poczucie jednolitości masy dźwiękowej, przy zróżnicowaniu jej wewnętrznej struktury rytmicznej, dynamicznej, wysokościowej. Mnożące się w przebiegu kompozycji motywy przynoszą także efekty fakturalne — uzyskujemy w ich wyniku zagęszczanie i rozrzedzanie tkanki dźwiękowej utworu. Fonosfera ulicy jako tło inspiracji dla tego utworu wprowadza także pewien element swobody. Motywy wędrują w przestrzeni, swobodnie się rozwijają i znikają. Mają zupełną wolność istnienia — to swobodne „bycie” motywów stało się wyznacznikiem koncepcji utworu.

Przykład 4. A. Kościów, *Thereisa street* (s. 3), © Copyright Aleksander Kościówpartytura / głos
score / part

3

F

♩ = ca 56 (min. 40, max 74)

Succession of A/B/C/D/E/F boxes is free;
 succession of their versions (1/2) is obligatory.
 After A/B/C/D/E/F box, go back to [E] material
 realized as written in the Instruction.

A

poco rubato

acc

x3(2) → 8(9)

(E)

B

[1] [2]

acc

(E)

(E)

C

[1] [2]

acc

poco sostenuto

(E)

(E)

D

acc

(E)

IX. Inklinacje czasowe — podróż, wędrowka, przebywanie

Utwór *Cludioculos* skłania do refleksji opartej na skojarzeniach z przeniesieniem się w inny świat, podróżą w nieznaną, swobodnym przemieszczaniem się i przebywaniem w wyobrażonych przestrzeniach. Zamknij oczy, a będą się wylaniały przed tobą pewne elementy — oto, co sugeruje tytuł kompozycji. Przebieg utworu nie ma aspektów formalnych. Jeśli jakieś są, to tylko w związku z przebywaniem. Brzmienia w tej kompozycji są łagodne, delikatne, jakby szyte z materiałów miękkich i otulających. U podstawy tej kompozycji leży znów wejście w kontakt z określoną przestrzenią, która wywołuje wrażenie przebywania w pewnej przyjaznej sferze, ukazuje dojmującą istotność bycia i stwierdzenia, że jest się w pełni „tu i teraz”. Swoją drogą niedawne wykonanie tego utworu (3 grudnia 2019, UMFC) ukazało subtelny grę instrumentacją, jaka pojawia się w tym utworze (3 flety, trąbka, gran cassa, talerze, tam-tam, dzwonki, akordeon, fortepian, smyczki w podwójnej obsadzie) i niewątpliwie ma istotny wpływ na stworzenie obrazu dźwiękowego o bogatym spectrum brzmieniowym dającym poczucie pełnego zanurzenia w bogaty i różnorodny dźwiękowy krajobraz. Doświadczenie to jest dwojakiego rodzaju: statyczne — skłaniające ku obserwacji, kontemplacji i marzeniu oraz dynamiczne — wywołane ruchem, przechadzaniem się, byciem pochłoniętym przez działanie muzycznego krajobrazu. Instrumenty stają się przekąźnikami tej idei — oddają tę sytuację w brzmieniu realnym. Na początku utworu dominuje statyczne brzmienie, formowane z rozległych, stojących płaszczyzn w smyczkach, których partie ulegają tu zwielokrotnionemu podziałowi (s. 1). Wejście partii fortepianu, które pojawia się w dalszym toku utworu (s. 2), nakłada na ten statyczny pejzaż pewien kształt, figurę. Poprzez ten wyrazisty byt melodyczny dokonuje się swoiste zdefiniowanie dźwiękowego miejsca w tym fragmencie utworu. Struktury brzmieniowe składające się na partię perkusji (s. 3), wzmacniane brzmieniem instrumentów dętych, wprowadzają poczucie zdarzenia. Ukształtowane formacje melodyczne znajdują kontynuację w partii instrumentów smyczkowych w dalszej części utworu (s. 6), ale kształty ulegają bardzo szybko rozmywaniu. W końcowym fragmencie (s. 11) następuje zmiana faktury — ulega ona rozbiciu na bardzo małe elementy. Klastery zamykające utwór (s. 12) otwierają przestrzeń nieskończoną, niezdefiniowaną, utworzoną z doskonale spojonych ze sobą szczegółów. W *Cludioculos* doświadczamy czasu zatrzymanego i swoistego „przelewania się” jednych krajobrazów w drugie.

W powyższych utworach otrzymujemy wizję przestrzeni świata przełożoną na świat dźwięków. Odczuwamy działanie form krajobrazowych w różnych

obszarach, dostrzegamy ich piękno, a także pozostajemy pod wrażeniem finezyjności ich wewnętrznych struktur, które nigdy nie są statyczne, pozostają w ruchu i prezentują dynamikę swej zmienności i rozwoju. Utwory te dowodzą, jak inspiracja płynąca z otaczającego świata, w dużej mierze środowiska, wnika w kompozycję, stając się jej podłożem ideowym i konstrukcyjnym. Jednocześnie zachęcają do włączenia się w odbiór muzyki podyktowany działaniem krajobrazu, zgodnie z intencją kompozytora.

Otacza cię nieskończone sferyczne środowisko, możesz iść, dokąd chcesz, gdyż nie ma tu koniecznych tras. [...] Twoja opowieść, podróż czy też włóczęga, toczona przez twoje zmysły, będzie jedynie zestawem widoków, wszystkie unosić się będą swobodnie, nie szukając i nie respektując między sobą związków innych niż relacja ze środowiskiem, które prezentują²⁶.

²⁶ Ibidem, s. 38.

STRESZCZENIE

Muzyka XX i XXI wieku wciąż zaprasza do poszukiwania nowych perspektyw badawczych. Pojawiają się tu intrygujące pytania, m.in. w jaki sposób kompozytorzy dziś organizują przestrzeń dźwiękową swoich kompozycji, a także jak przestrzeń zewnętrzna może wpływać na kompozytorskie decyzje. Na te pytania próbuje odpowiedzieć autorka artykułu. Jako przedmiot analizy wybrała utwory *Lithaniae*, *Thereisa street* i *Cludioculos* Aleksandra Kościowa (ur. w 1974 r. kompozytora, pisarza, wykonawcy), kierując się ich związkami z otaczającą przestrzenią, wskazanymi przez kompozytora. W swoich badaniach i interpretacjach przyjęła perspektywę przestrzeni środowiska otaczającego twórcę (*environmental psychology*). Przedstawia założenia psychologii środowiskowej, która może wyjaśniać, w jaki sposób kompozytor buduje ideę kompozycji, jej naczelną zasadę, a następnie jak idea ta determinuje układ elementów dzieła i jego strukturę. Rozważa, czy i jak psychologia środowiskowa może służyć analizie dzieła muzycznego, przywołując przykłady wzajemnych relacji artystów i przestrzeni, co pozwoliło bardziej naświetlić miejsce środowiska w procesie twórczym. Wykorzystuje do tego celu następujące obszary tematyczne inspirowane założeniami psychologii środowiskowej: przestrzeń społeczna (osobista), usytuowanie w przestrzeni, terytorializacja, zagęszczenie, doświadczanie przestrzeni, inspiracje płynące z bezpośredniej interakcji człowieka z otoczeniem dla twórczości kompozytorskiej.

SŁOWA KLUCZOWE: psychologia środowiskowa w muzyce, interpretacja muzyki, Aleksander Kościów

ABSTRACT

Environment in Music in Relation to Selected Works of Aleksander Kościów

The music of the 20th and 21st centuries still invites us to look for new research perspectives. Intriguing questions arise here: how today composers organize their sound space and how the external space influences composers' decisions. The author of this article has tried to answer this question. As the topic of her analysis the author has chosen chose the following works: *Lithaniae*, *Thereisa street* and *Cludioculos* by Aleksander Kościów — a composer, writer and performer born in 1974. The author has been inspired to do her research by the perspective of the environment surrounding the creator (environmental psychology) as a currently developed perspective of examining the mutual relations of the man and space and their interaction in the creative process. The author's considerations have been based on the assumptions of environmental psychology, which can explain how the composer builds the idea and the main principles of composition, and then how this very idea determines the arrangement of components of the work and its structure. The author has studied the way that environmental psychology can support musical analysis and interpretation referring to some examples of relations between artists and their environment. For this purpose, the author has used the following thematic areas inspired by environmental psychology: social and personal space, setting — location in space, territoriality, density of objects in the physical space, experience of the surrounding space, and sources of inspiration coming from a direct human interaction with the environment of the composer's work.

KEYWORDS: environmental psychology in music, musical interpretation, Aleksander Kościów

BIBLIOGRAFIA

- Bańka Augustyn, *Spoleczna psychologia środowiskowa*, Warszawa 2002.
- Bell Paul A. et al., *Environmental Psychology*, 2001; polskie wydanie: *Psychologia środowiskowa*, tłum. Anna Jurkiewicz et al., Gdańsk 2004.
- Clark Roger N., *Visual Astronomy of the Deep Sky*, Cambridge 1990 [online], https://books.google.pl/books?id=gCI9AAAAIAAJ&pg=PA98&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp: 12.07.2018).
- Eliasz Andrzej, *Psychologia ekologiczna*, Warszawa 1993.
- Formański Jacek, *Psychologia środowiskowa*, Warszawa 2004.
- Gifford Robert, *Environmental Psychology: Principles and Practice*, New York 2014.
- Gifford Robert, *Research Methods for Environmental Psychology*, New York 2016.
- Gifford Robert, Linda Steg, Joseph P. Reser, *Environmental Psychology* [online], <https://www.rug.nl/staff/e.m.steg/giffordstegreser2011.pdf> (dostęp: 14.02.2019)
- Kaplan Rachel, Stephen Kaplan, *The Experience of Nature: a Psychological Perspective*, Cambridge 1989.
- Kościów Aleksander, *Lithaniae: dzieło jako krajobraz. Autorefleksja twórcy*, Warszawa 2013.
- Leff Herbert L., *Experience, Environment and Human Potentials*, Oxford 1978.
- Lindstedt Iwona, *Aleksander Kościów*, w: *Kompozytorzy*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej [online], https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=399&litera=12&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl (dostęp: 9.05.2018).