

jej wartości dokumentalnej, choć jej cele były przede wszystkim pragmatyczne i biznesowe. Nie sposób nie zauważyć osobistych niuansów, które stanowią podtekst wielu z tych listów. Widzimy [w nich] też rosnącą sympatię korespondentów dla Lutosławskiego – sympatię, która wykracza daleko poza kompetencje i poprawność biznesową, a która rozwinęła się w ciągu wieloletnich kontaktów” (s. 23). Nie sposób też nie przyłączyć się do Zbigniewa Skowrona w jego pełnej empatii ocenie grona przedstawicieli kompanii wydawniczych, w tym szczególnie ciepło wspomnianej przez niego Sheili MacCrindle, której listy, jak stwierdza, „[...] pozwalają śledzić powolną, stopniową zmianę tonu, który – niejako ponad

bieżącymi sprawami biznesowymi – nabiera ciepłego charakteru, pełnego specyficznego (szkockiego) humoru” (ibid.).

Zadziwiająco interesująca lektura tego zespołu źródeł pozwala stwierdzić, że dwutomowa edycja *Witold Lutoslawski. Correspondence with His Western Publishers and Managers* stała się niezbędnym do badań nad życiem i dziełem twórcy instrumentalnych *Chains*, a brakującym wcześniej ogniwem w łańcuchu dotychczasowych publikacji jemu poświęconych, co – jeszcze raz to podkreślmy – zawdzięczamy jej pomysłodawcy i realizatorowi, Zbigniewowi Skowronowi.

Małgorzata Sieradz

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

MUSICAE SCIENTIAE 22 (2018) NR 1 [WYDANIE SPECJALNE PT.] „CREATIVE CONCEPTUAL BLENDING IN MUSIC”, RED. EMILIOS CAMBOUROPOULOS, DANAE STEFANOU, COSTAS TSOUGRAS

Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, wyd. Sage Publications, Thousand Oaks, CA, ss. 144, ISSN 1029-8649, online ISSN 2045-4147  
<https://journals.sagepub.com/toc/msx/22/1>

Istniejące od 1997 r. czasopismo *Musicae Scientiae*, obecnie kwartalnik, publikuje recenzowane artykuły z zakresu muzykologii empirycznej, psychologii, socjologii, kognitywistyki, edukacji muzycznej, sztucznej inteligencji i teorii muzyki. Od pewnego czasu jeden ewentualnie dwa numery rocznie są przeznaczane na wydania specjalne, tj. zbiory artykułów połączonych tematycznie, przygotowywane przez redaktorów zewnętrznych. W niniejszym artykule chcę omówić i ustosunkować się do jednego z takich wydań specjalnych, pierwszego numeru z 2018 r., zatytułowanego *Creative Conceptual Blending in Music* (Twórcza mieszanina pojęciowa w muzyce), którego redaktorami są muzykologowie greccy: Emilios Cambouropoulos, Danae Stefanou i Costas Tsougras. Wspomniane

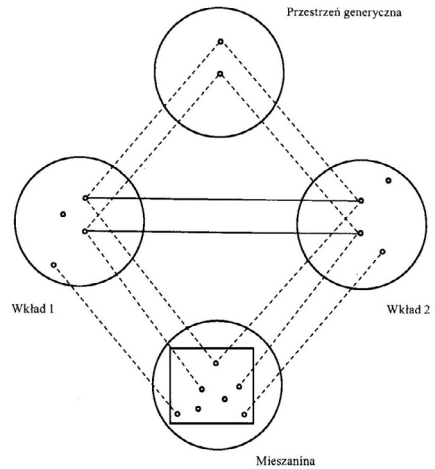
wydanie jest pierwszą pracą zbiorową na temat mieszaniny pojęciowej w muzyce i dlatego ze wszech miar zasługuje na uwagę. Zanim jednak przejdę do wybranego numeru czasopisma, podam ogólne informacje na temat samej mieszaniny pojęciowej, która jest jego tematem.

Twórcami idei mieszaniny pojęciowej są Gilles Fauconnier i Mark Turner, którzy swoje pierwsze odkrycia w tym zakresie ogłosili w artykułach z lat dziewięćdziesiątych XX w.<sup>1</sup>, a w 2002 r. opublikowali

1 Mark Turner, Gilles Fauconnier, „Conceptual Integration and Formal Expression”, *Journal of Metaphor and Symbolic Activity* 10 (1995) nr 3, [https://www.researchgate.net/publication/228300228\\_Conceptual\\_Integration\\_and\\_Forma l\\_Expression/link](https://www.researchgate.net/publication/228300228_Conceptual_Integration_and_Forma l_Expression/link), dostęp 12 VII 2021.

pełną teorię – *Conceptual Blending Theory* – w postaci książki<sup>2</sup>. Twórcy teorii głoszą, że myślenie polega m.in. na procesie integracji pojęciowej, w którym uaktywniają się przestrzenie mentalne (*mental spaces*), czyli małe, pojęciowe pakunki. Proces ten, w większości nieuświadomiany, może być wyrażony schematem nazywanym siecią integracji pojęciowej (*Conceptual Integration Network*), zawierającym co najmniej cztery takie mentalne przestrzenie: dwie przestrzenie wkładowe (*input spaces*), przestrzeń ogólną (*generic space*) i przestrzeń zmieszaną (*blended space*) (zob. rys. 1). Relacje między tymi przestrzeniami opierają się na zasadach konstytutywnych i kierujących. Pierwsza zasada konstytutywna głosi, że pojęcia jednej przestrzeni wkładowej mają swoje odpowiedniki w pojęciach drugiej przestrzeni wkładowej. Według drugiej zasady mieszanina, charakteryzująca się nową strukturą pojęciową, tj. nowym znaczeniem, jest zbudowana z wyselekcjonowanych pojęć obu przestrzeni wkładowych. Wreszcie trzecia zasada mówi, że obie przestrzenie wkładowe wynikają z wszechogarniającej przestrzeni ogólnej. Zasady kierujące dotyczą istotnych relacji między przestrzeniami wkładowymi. Fauconnier i Turner wyliczają tu następujące typy takich relacji: Czas, Przestrzeń, Przyczyna–Efekt, Analogia, Różnica i wiele innych<sup>3</sup>. Dotychczas odkryto cztery typy sieci integracji pojęciowej: dwuzakresowe, jednozakresowe, lustrzane i proste.

Rys. 1. Schemat sieci integracji pojęciowej<sup>4</sup>



Według Fauconniera i Turnera, mieszaniny pojęciowe zdarzają nam się stale i niezależnie od dyscypliny, tj. w religii, kulturze, nauce, sztuce, codziennym używanym języku, nie mówiąc już o percepcji<sup>5</sup>. Wyrazistymi przykładami są następujące powiedzenia: „Ten lekarz to prawdziwy rzeźnik”, „Gdybym był tobą, nie robiłbym tego”. Z dziedziny sztuk plastycznych można by tu przytoczyć rysunki naskalne byków w jaskini Lescaux i obraz Picassa *Les Demoiselles d'Avignon*, z literatury – scenę między Fedrą a Hipolitem w *Phèdre* Racine'a, całą historię małego Harolda w *Harold and the Purple Crayon* Crocketa Johnsona, a z przedmiotów codziennego użytku – zegary i pieniądze. Muzyka nie jest tu żadnym wyjątkiem, a najbardziej oczywiste mieszaniny to ilustracje muzyczne niektórych słów i muzyka programowa.

Omawiana teoria nie pozostała bez odzewu ze strony innych badaczy zaintereso-

2 Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002. Polskie wydanie: *Jak myślimy: Mieszanie pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, przekł. Izabela Michalska, Warszawa 2019.

3 Rozpoczynanie nazw istotnych relacji wielką literą jest pomysłem Fauconniera i Turnera, zob.: G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy*, s. 486–488.

4 Ibid., s. 72.

5 Mark Turner, „Double-scope Stories”, w: *Narrative, Theory and the Cognitive Sciences*, red. David Herman, Stanford 2003, s. 1–26; Mark Turner, *The Origin of Ideas: Blending, Creativity and the Human Spark*, New York 2014.

wanych tą tematyką<sup>6</sup>. Niektórzy byli wobec niej w jakimś stopniu krytyczni. Charles Forceville zarzucił jej autorom zbyt słabe wyjaśnienie zasad konstytutywnych i kierujących oraz niezadawalający stopień usytuowania jej w kontekście innych podobnych teorii<sup>7</sup>. Carl Bache generalnie zaakceptował omawianą teorię, ale zaproponował jej dalsze rozwinięcie w kierunku poziomów mieszania i dezintegracji<sup>8</sup>. Inny przedstawiciel szkoły skandynawskiej – Per Aage Brandt – również widzi w tej teorii potencjał, ale nie znajduje uzasadnienia dla dużej liczby wkładów i proponuje pozostać przy dwóch przestrzeniach wkładowych<sup>9</sup>. Te w niektórych przypadkach słuszne uwagi krytyków nie zniechęciły innych badaczy różnych dyscyplin do testowania teorii. Najwcześniej zaczęła ona być wykorzystywana w lingwistyce, naukach społecznych<sup>10</sup>, nauce o sztuce, w tym o poezji i malarstwie. Muzykolodzy swoje pierwsze prace w duchu teorii mieszania pojęciowej napisali już prawie dwie dekady temu. Podczas gdy Nicholas Cook wyraźnie stwierdził, że taka mieszania jest możliwa, gdyż media (tekst, obraz, film, muzyka) mają wiele wspólnych cech<sup>11</sup>, Laurence Zbikowski skoncentrował się na wyjaśnieniu pojęcia muzycznego, a następ-

nie na udokumentowaniu tego, że operacje myślowe z muzyką opierają się głównie na zasadzie analogii<sup>12</sup>. Oprócz tego zaczęły pojawiać się artykuły dotyczące mieszania pojęciowej w badaniach empirycznych<sup>13</sup>, nad muzyką filmową<sup>14</sup> oraz porównujące ją z teorią metafor pojęciowych<sup>15</sup>.

Jak już wspomniano, numer specjalny czasopisma *Musicae Scientiae* zatytułowany *Creative Conceptual Blending in Music* jest pierwszą pracą zbiorową na ten temat, pewnego rodzaju podsumowaniem wiedzy muzykologów w tym zakresie. Numer zawiera osiem artykułów, z których – jak dowiadujemy się ze wstępu – dwa zostały zamówione u wybitnych specjalistów tego tematu, a sześć pozostałych jest luźno związanych z europejskim projektem *Concept Invention Theory*.

Zbiór otwiera artykuł (pierwszy z dwóch napisanych na zamówienie redaktorów tomu) Lawrence’a Zbikowskiego „Conceptual Blending, Creativity, and Music” (s. 6–23) złożony z dwóch wyraźnych

6 Zob. bibliografię na stronie <https://markturner.org/blending.html>, dostęp 29 VII 2021.

7 Charles Forceville, „Book Review: The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities, Gilles Fauconnier and Mark Turner, New York: Basic Books, 2002”, *Metaphor and Symbol* 9 (2004) nr 1, s. 83–89.

8 Carl Bache, „Constraining Conceptual Integration Theory: Levels of Blending and Disintegration”, *Journal of Pragmatics* 37 (2005), s. 1615–1635.

9 Per Aage Brandt, „The Communicative Mind”, *Scripta: Belo Horizonte* 18 (2014), s. 320–321.

10 Mark Turner, *Cognitive Dimensions of Social Science: The Way We Think About Politics, Economics, Law, and Society*, Oxford 2001.

11 Nicholas Cook, „Theorizing Musical Meaning”, *Music Theory Spectrum: The Journal of the Society for Music Theory* 23 (2001) nr 2, s. 170–195.

12 Lawrence Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002; tegoż, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford 2017.

13 Mihailo Antović, „Musical Metaphors in Serbian and Romani Children: An Empirical Study”, *Metaphor and Symbol* 24 (2009) nr 3, s. 184–202.

14 Elisabeth Sayrs, „Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in ‘The Hanging Tree’”, *Music Theory Online* 9 (2003) nr 1, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.sayrs.html>, dostęp 12 VII 2021; Chatah Juan, „Conceptual Integration and Film Music Analysis”, w: *Semiotics 2008: Proceedings of the 33rd Annual Meeting of the Semiotic Society of America*, red. John Deely, Leonard Sbrocchi, Ottawa 2009, s. 772–783.

15 Sebastian Schmidt, *Some Remarks Concerning The Generative Theory of Tonal Music, Conceptual Metaphors and Conceptual Blending in Music*, 2012, [https://www.researchgate.net/publication/271130855\\_Some\\_Remarks\\_Concerning\\_the\\_Generative\\_Theory\\_of\\_Tonal\\_Music\\_Conceptual\\_Metaphors\\_and\\_Conceptual\\_Blending\\_in\\_Music](https://www.researchgate.net/publication/271130855_Some_Remarks_Concerning_the_Generative_Theory_of_Tonal_Music_Conceptual_Metaphors_and_Conceptual_Blending_in_Music), dostęp 12 VII 2021.

części: teoretycznej, w której czytamy głównie o zastosowaniu tej teorii do muzyki, oraz praktycznej, w której omówiony jest lament Dydony z opery Purcella *Dido and Aeneas*. W części teoretycznej rozwinięte są m.in. uwagi na temat pojęć, projekcji wiedzy i natury muzycznych wypowiedzi. Gdy chodzi o pojęcia, Zbikowski wysuwa na ich temat trzy następujące twierdzenia: są poznawczymi konstruktami wystarczająco stabilnymi, by je magazynować w pamięci, oferują materiał, który człowiek może wykorzystać w teraźniejszych i przyszłych działaniach, pojęcia jednego rodzaju mogą być odnoszone do pojęć innego rodzaju. Poruszając problem projekcji wiedzy, autor zwraca uwagę na to, że dotychczas mówiono głównie o tym, że pojęcia z przestrzeni wkładowych są projektowane do przestrzeni mieszaniny, tymczasem dzisiaj już wiadomo, że wiedza może być również projektowana z mieszaniny do przestrzeni wkładowych. Wreszcie, gdy autor porusza sprawę natury muzycznych wypowiedzi, to akcentuje, że muzyka rozwija się w czasie, co oznacza, że większość pojęć to krótsze lub dłuższe procesy muzyczne. Interpretacja słynnego lamentu Dydony jest przeprowadzona – jak zwykle u Zbikowskiego – w sposób klarowny i uporządkowany. Po szczegółowych omówieniach samego tekstu i samej muzyki przychodzi pora na ukazanie wiedzy o utworze w postaci sieci integracji pojęciowej. Przestrzeń tekstu składa się tu z trzech pojęć przedstawionych z perspektywy Dydony: akceptacja śmierci, nadzieja, że jej nieszczęśliwy los zostanie zapomniany, oraz błaganie o zapamiętanie jej osoby. Przestrzeń muzyczna wyróżnia nieustannie powtarzaną figurę typu ground i dwa sposoby, na które melodia Dydony współgra z tą figurą: najpierw pogodzenie, a potem pewnego rodzaju konflikt. Łączenie pojęć z tych dwóch przestrzeni jest kierowane przez przestrzeń ogólną daremnego oporu względem losu. Podczas gdy tekst poetycki tylko trochę naświetla tę kwestię, to muzy-

ka pokazuje ją z całą swą mocą, zwłaszcza w drugiej części arii. Pojęcia z obu przestrzeni wkładowych spotykają się w przestrzeni mieszaniny, gdzie przyczyniają się do wyłonienia nowej struktury pojęciowej – walki przeciwko zapomnieniu. Podsumowując swój artykuł, Zbikowski podkreśla, że kreatywność jest zdolnością demonstrowaną nie tylko przez nieustraszonych innowatorów i rewolucyjnych artystów, lecz także przez interpretatorów muzyki i niemal każdego kto posługuje się frazą „Gdybym był tobą, nie robiłbym tego”.

Drugi artykuł omawianego numeru czasopisma został napisany (również na zamówienie redaktorów) przez Michaela Spitzera, specjalizującego się w tematyce muzycznych emocji<sup>16</sup>. Jak można było przypuszczać, dotyczy właśnie emocji w muzyce i jest zatytułowany „Conceptual Blending and Musical Emotion” (s. 24–37). Celem tego artykułu jest wypracowanie metodologii związanej z mieszaniną pojęciową, która służyłaby do interpretacji emocji muzycznych. Autor zaczyna od teorii emocji jako kognitywnej metafory Lakoffa i Kövecses’a i od uczucia gniewu przez nich opisanego, po czym przybliży to, co Fauconnier i Turner mają do powiedzenia na temat tego uczucia i na temat ważnej w tym przypadku kompresji czasu. Ostatecznie proponuje model sieci integracji pojęciowej, w którym przestrzeń generyczną wypełnia muzyczna persona, pierwszy wkład – uczucie gniewu z takimi elementami jak scenariusz, emocje, fizyczne wydarzenia, oraz drugi wkład – muzyka z takimi elementami jak scenariusz, motywy i gesty wykonawcze. W najbardziej nas interesującej przestrzeni mieszaniny znajduje się muzyczna emocja, w której są dwa elementy składowe: główne uczucie oraz uczu-

16 Michael Spitzer, „Emotions and Meaning in Music”, *Musica Humana* 2 (2009) nr 1, s. 153–194; tegoż, *A History of Emotion in Western Music: A Thousand Years from Chant to Pop*, Oxford 2020.

cie radości (*joy*). Nie ma tego w schemacie, ale autor dopowiada, że poszczególne etapy utworu muzycznego – dzięki kompresji czasu – mogą łączyć się z różnymi etapami rozwijającego się uczucia. Dopowiada też, że dodane w przestrzeni mieszaniny uczucie radości wynika z samej istoty muzyki, że w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z napięciem między dwoma emocjami. Wypracowywany krok po kroku model sieci integracji pojęciowej dla muzycznych emocji jest przeplatany przykładami muzycznego gniewu zaczerpniętymi z dwóch utworów: arii „*Se il cor guerriero*” z opery *Tito Manlio* Vivaldiego oraz z początku *Symfonii* nr 45 *fis-moll* „*Pożegnanej*” Haydna (*Abschieds-Sinfonie*). Omawiając ten drugi utwór, Spitzer poświęca dużo miejsca kompresji czasu i sposobowi odbioru emocji muzycznej. Pisze, że uczucie gniewu nie jest tu prezentowane dokładnie według scenariusza, czyli z uwzględnieniem wszystkich pięciu etapów (przyczyna wydarzenia, gniew, próby powstrzymania gniewu, utrata kontroli i odwet), lecz od razu w swojej najmocniejszej formie (odwet). Przechodząc do kwestii odbioru tego muzycznego uczucia, powołuje się na Pera Aagego Brandta i stwierdza, że żeby rozumieć to paradoksalne jakby (*as-if*) uczucie, musimy angażować wszystkie cztery przestrzenie mentalne. Spitzer zamyka swój artykuł konkluzją, że „synteza mieszaniny pojęciowej i kognitywnej metafory dostarcza użytecznego narzędzia do analizy muzycznej emocji” (s. 24).

Autorami następnego artykułu pt. „*Embedded Blends and Meaning Construction in Modest Musorgsky's 'Pictures at an Exhibition'*” (s. 38–56) jest dwoje spośród trojga redaktorów omawianego specjalnego wydania *Musicae Scientiae* – Costas Tsougras i Danae Stefanou. Podejmują się oni dwustopniowego zinterpretowania dwóch miniatur: *Samuel Goldenberg i Szmul* oraz *Stary zamek*, przy czym dwustopniowość oznacza tu koncentrację najpierw na strukturze muzycznej, a potem na

problemie hermeneutycznym. Oczywiście wszystko, z wyjątkiem wstępnej analizy, opisywane jest z punktu widzenia mieszaniny pojęciowej. Ponieważ na streszczenie interpretacji obu utworów nie ma tu miejsca, w związku z tym ograniczam się do zaprezentowania w skrócie wniosków na temat pierwszego z nich. Podejście typowo teoretyczno-analityczne zaczyna się od wyróżnienia dziewięciu pojęć muzycznych istotnych dla tej miniatury (m.in. monofoniczna faktura, heterofoniczna faktura, dwie formuły rytmiczne itd.) oraz stwierdzenia, że utwór ma budowę trzyodcinkową: A, B i C. Następnym krokiem jest przedstawienie struktury utworu w formie jednozakresowej sieci integracji pojęciowej. W tej sieci zderzają się z sobą z jednej strony pojęcia muzyczne reprezentatywne dla odcinka A (monofoniczna faktura, przejrzyste artykułowane rytmy itd.) z pojęciami reprezentatywnymi dla odcinka B (monofoniczno-heterofoniczna faktura, motyw z tremolo itd.), z których powstaje zbiór pojęć reprezentatywnych dla odcinka C (faktura polifoniczna, przejrzyste rytmy z wykorzystaniem tremolo itd.). Po tej czysto muzycznej interpretacji Tsougras i Stefanou przechodzą do zaprezentowania sieci dwuzakresowej, w której udział biorą obrazy Hartmanna i muzyka Musorgskiego. Ze zbudowanej przez nich sieci pojęciowej wynika, że utwór oddaje dwa różne stany psychologiczne jednej i tej samej osoby. W zakończeniu autorzy podkreślają, że w przypadku każdej z opisanych sieci ważna jest zarówno integracja, jak i dezintegracja pojęć.

Po trzech tekstach, w których obok teorii pojawiają się interpretacje utworu muzycznego, redaktorzy umieścili dwa bardzo interesujące teksty mówiące o badaniach empirycznych. Pierwszy z nich został napisany przez serbskiego badacza Mihaila Antovicia i nosi tytuł „*Schemas, Grounds, Meaning: On the Emergence of Musical Concepts through Conceptual Blending*” (s. 57–71). Autor opisuje trzy eksperymenty

już wcześniej zrelacjonowane osobno, w tym miejscu po raz pierwszy zestawione razem. Poprzedza je krótkim porównaniem teorii mieszaniny pojęciowej z teorią metafory pojęciowej, podkreślając, że bardziej rozbudowana pierwsza teoria ma tę przewagę nad drugą, że zawiera przestrzeń ogólną, której celem jest wykluczyć „jabłka i banany”, tj. wskazać co w przestrzeniach wkładowych generalnie jest możliwe, a co nie. Z trzech opisanych eksperymentów wybieram tu do przedstawienia drugi. Brało w nim udział 201 studentów nie studiujących muzyki, którym zaprezentowano początek utworu *W grocie Króla Gór* Griega i poproszono, by w jednym zdaniu opisali to, co usłyszeli. Ponad 76% respondentów dało odpowiedź dobrze przylegającą do obrazowego schematu (*image schema*) określonego tu jako ŚCIEŻKA (PATH)<sup>17</sup>, a 64% z nich napisało o jakimś ruchu człowieka lub zwierzęcia, nazywając go: skradanie, śledzenie, spacerowanie, i dodając, że w przypadku człowieka był to ruch ospały, a w przypadku zwierzęcia – komiczny. W trakcie opracowywania wyników do czteroprzestrzennej sieci integracji pojęciowej dodano wprowadzone przez Coulsona i Oakleya pole kontekstowe (*grounding box*). W przestrzeni ogólnej znalazło się pojęcie ŚCIEŻKI, w przestrzeni muzycznej – kolejne dźwięki tematu muzycznego, w przestrzeni pozamuzycznej – ciężkie kroki, skradanie, śledzenie, natomiast w polu kontekstowym przeznaczonym dla skojarzonej z muzyką sytuacji wymieniono uczestników, miejsce i okoliczności. Wyłaniająca się z tej mieszaniny pojęć własność muzyki została nazwana ruchem z kolejnymi krokami odseparowanymi od siebie.

17 W literaturze obrazowe schematy (*image schemas*) już od dawna pisze się wielkimi literami, zob.: Candace Brower, „A Cognitive Theory of Musical Meaning”, *Journal of Music Theory* 44 (2000) nr 2, s. 323–372, online [https://www.researchgate.net/publication/238440245\\_A\\_Cognitive\\_Theory\\_of\\_Musical\\_Meaning](https://www.researchgate.net/publication/238440245_A_Cognitive_Theory_of_Musical_Meaning), dostęp 12 VII 2021.

Podsumowując wszystkie trzy eksperymenty, Antović stwierdził, że narzędzia, jakimi dysponuje omawiana teoria, całkowicie wystarczają do opisu wyłaniających się pojęć muzycznych.

Drugi artykuł oparty na badaniach empirycznych, zatytułowany „Conceptual Integration of Sound and Image: A Model of Perceptual Modalities” (s. 72–87), napisali wspólnie George Athanasopoulos i Mihailo Antović. W tym przypadku chodzi o badania angażujące uczestników z pięciu następujących grup: muzycy z Wielkiej Brytanii, muzycy japońscy z i bez znajomości zachodniej notacji, oraz piśmienni i niepiśmienni mieszkańcy Papui Nowej Gwinei. Opisywany przez autorów eksperyment polegał na tym, że uczestnikom zaprezentowano dwa przykłady dźwiękowe: falującą melodię w drobnych wartościach wykonywaną legato oraz ćwierćnotowy motyw *staccato* z kwartą opadającą na początku i dwoma dźwiękami tej samej wysokości na końcu, po czym poproszono ich o przyporządkowanie tym przykładom dwuwymiarowych kształtów, wśród których znalazły się spirale, kreski, wzory zbudowane z kropek i inne. Poddane interpretacjom wyniki doprowadziły Athanasopoulosa i Antovicia do przekonania, że relacje między muzyką a dwuwymiarowymi obrazami przyczyniają się do powstania wizualnej reprezentacji muzyki, tj. do pojęcia muzycznego kształtu. Autorzy wysunęli też hipotezę, że skojarzenia muzyki z dwuwymiarowymi kształtami nie są arbitralne, lecz opierają się na obrazowych schematach (*image schemas*), usytuowanych w przestrzeni ogólnej sieci pojęciowej (np. przy melodii legato były to abstrakcyjne pojęcia CYKL i ŚCIEŻKA). Poza tym stwierdzili, że odpowiedzi uczestników eksperymentu mieszczą się w pewnym kontinuum na linii biegnącej od kulturalnego relatywizmu do uniwersalizmu. To z kolei doprowadziło ich do opracowania modelu percepcyjnych modalności, który zawiera listę sześciu czynników wpływających na



dopasowanie odpowiedniego wizualnego kształtu do muzyki. Chodzi tu o: parametry fizjologiczne, percepcję czasu, obrazowe schematy i parametry językowe, parametry konotacyjne, parametry kulturowe i skojarzenia indywidualne.

Następny artykuł, „B(l)ending Time, (de)Compressing Identity: Creative Thought and Meaning Construction in ‘Copy Shop’ (2001)” Petrosa Vouvarisa i Dimitrisa Tasoudisa (s. 88–107), poświęcony jest wyjątkowemu filmowi, który po nakręceniu został klatka po klatce skopiowany, a następnie przekształcony w wersję czarno-białą; w filmie nie pada ani jedno słowo, za to słychać dźwięki pracującej kopiarki i muzykę w stylu minimalistycznym. Autorzy tłumaczą, że u podstaw wybranego przez nich obrazu leży idea twórcza polegająca na zderzeniu dwóch domen: kserografii i kinematografii, które łączy istotna relacja Analogii. Problem teoretyczny, który tu w szczególności omawiają, to kompresja i dekompresja istotnych relacji między przestrzeniami mentalnymi, w tym głównie relacji Czasu i Tożsamości. Muzyka minimalistyczna bierze udział zarówno w jednych, jak i drugich (de)kompresjach. Początkowo przyczynia się do wyłonienia wrażenia, że główny bohater ma zintegrowaną i spójną osobowość. W dalszej grupie scen, pod wpływem porównania z tym, co już się zakończyło oraz z powodu przekształcania się istotnych relacji Analogii i Różnicy w relacje typu Niepowtarzalność i Zmiana, muzyka bierze udział w budowaniu w widzu wrażenia „naginania” czasu. Od momentu pojawienia się pierwszych kopii bohatera (powstałych z udziałem kopiarki) i reagowania tegoż bohatera na kolejne kopie samego siebie muzyka zaczyna się deformować, przez co zyskuje siłę do wyrażania dezintegracji tożsamości bohatera. Jak podają Vouvaris i Tasoudis, wszystkie te nowe jakości są projektowane na bohatera filmu, ale siłą rzeczy wpływają też na oglądającego go widza.

Przechodzę do artykułu przedostatniego, napisanego przez Danae Stefanou, zatytułowanego „The Way We Blend: Rethinking Conceptual Integration through Intermedia and Open-form Stores” (s. 108–118). Autorka zaczyna od podkreślenia, że dotychczasowe prace muzykologiczne z perspektywy integracji pojęciowej dotyczyły utworów w pełni skomponowanych, metaforycznie określanych jako MUZYKA TO TEKST / MUZYKA TO PRODUKT (MUSIC IS TEXT / MUSIC IS PRODUCT)<sup>18</sup>, a nikt jeszcze nie zajął się formami pośrednimi pomiędzy kompozycją, wykonaniem i słuchaniem, które można metaforycznie ująć jako MUZYKA TO PROCES (MUSIC IS PROCESS). Ten argument staje się powodem sięgnięcia przez nią właśnie po formy pośrednie wymyślone przez takich kompozytorów, jak Earle Brown, Pauline Oliveros i Jennifer Walshe. Dla przykładu przytoczę, jak Stefanou interpretuje utwór *Native* (1974) Pauline Oliveros. Jest to utwór niezwykle oryginalny, gdyż przeznaczony do wykonania i słuchania przez jedną osobę, która może też uchodzić za kompozytora. Ta osoba jest zachęcana do wyjścia na nocny spacer i do chodzenia w taki sposób, aby jej stopy stały się uszami („your feet become ears”). Podana tu instrukcja promuje całkowitą integrację ciała przez spacerowanie i słuchanie (przestrzenie wkładowe) oraz reorganizację zmysłów: stopy stają się uszami, chodzenie staje się słuchaniem, a wrażenie chodzenia po ziemi stapia się ze sferą aktywnego słuchania w ciszy (odpowiedniki między przestrzeniami wkładowymi). Budując sieć zintegrowanych pojęć dla tego utworu-procesu, Stefanou określa przestrzeń ogólną jako przestrzenno-czasową trajektorię w jakimś medium, natomiast przestrzeń

18 Propozycja pisania metafor pojęciowych wielkimi literami pochodzi od autorów pracy o tego typu metaforach, zob.: George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa 2020.

zmieszana jako dźwiękowy spacer (*sound-walk*). Kończąc artykuł, autorka stwierdza m.in., że w przeciwieństwie do tradycyjnej partytury, która jest bezproblemiczną mieszaniną, nietypowe partytury intermedialnych kompozycji i form otwartych stawiają wykonawców w roli porównywalnej do teoretyków kognitywistyki, ponieważ oni zupełnie świadomie zajmują się eksponowaniem i rozpakowywaniem pojęciowych integracji i czynią procesy wcześniej nieświadome uświadomionymi.

Kolekcję zamyka artykuł „Musical Blending and Creativity: An Empirical Evaluation of the CHAMELEON Melodic Harmonization Assistant” (s. 119–144) czworga autorów: Asteriosa Zacharakisa, Maximosa Kaliakatsosa-Papakostasa, Costasa Tsougrasa i Emiliosa Cambourupoulosa. Celem artykułu jest zaprezentowanie programu komputerowego własnego autorstwa opartego na idei mieszaniny pojęciowej, a następnie ocena efektów programu. Autorzy nie podają tego, ale programy komputerowe do nauki stylu muzycznego i komponowania w tym stylu istnieją już od wielu lat<sup>19</sup>. W tym przypadku chodzi jednak nie o wykazanie ciągu algorytmów prowadzących do celu, lecz o proste przełożenie hipotezy o tym jak myślimy na program do harmonizowania melodii. CHAMELEON uczy się mieszania środków, które są odpowiednikami pojęć muzycznych, a następnie reprodukuje harmonie w pewnym stylu. Jest zaprojektowany, aby osiągać cel na dwa sposoby: pierwszy, prostszy, polega na łączeniu melodii w jednym stylu z harmonią w dowolnie wybranym stylu, drugi, bardziej skomplikowany, polega na procesie mieszania dwóch stylów harmonicznycch z sobą w celu wykształcenia innego stylu i następnie na łączeniu melodii w danym stylu ze zmieszaną harmonią. Taka komputerowa kreatywność została następnie poddana ludzkiej ocenie w dwóch ekspery-

mentach. Za pierwszym razem zaprezentowano uczestnikom sześć różnych melodii, przy czym każdą w kilku harmonizacjach (np. tonalnej, jazzowej, w stylu Hindemitha) włącznie z harmonizacjami mieszanymi. Za drugim razem zaprezentowano uczestnikom tylko jedną melodię, która pojawiła się w sześciu harmonizacjach: tonalnej, „złej” (w nieodpowiedniej tonacji), „szczególnej” (połączenie harmoniki Hindemitha i Beatlesów w transpozycji o trzy półtony) oraz trzech mieszaninach harmoniki Bachowskich choraków z ich transpozycjami o dwa, trzy i cztery półtony. Ocena tych wszystkich harmonizacji została dokonana pod względem skali mieszania, wartości estetycznej i nowości. Zdaniem autorów artykułu, program okazał się sukcesem, gdyż mieszaniny harmoniczne były w takim samym stopniu preferowane co harmonizacje niez mieszane (oryginalne) i, co więcej, zostały ocenione jako nieoczekiwane, tj. posiadające wysoki stopień nowości.

Jak wynika z powyższego omówienia zeszytu specjalnego *Musicae Scientiae*, mamy tu do czynienia z bardzo różnymi tekstami, które łączy próba zaadaptowania teorii *Conceptual Blending* do muzyki. Autorzy rozważają następujące problemy, które zwykle przenikają więcej niż jeden tekst: podstawowe zagadnienia teorii (Zbikowski, Antović, Stefanou), istotę muzycznej sieci zintegrowanych pojęć (Antović, Athanasopoulos i Antović), kompozytorskie idee twórcze uchwycone na „ludzka miarę”, czyli w sposób zwarty (Stefanou, Tsougras i Stefanou), model ukazywania emocji muzycznych (Spitzer), kompresje i dekompresje istotnych związków między przestrzeniami mentalnymi (Vouvaris i Tasoudis, Spitzer), znaczenia poszczególnych utworów (Zbikowski, Tsougras i Stefanou) i proces tworzenia muzyki za pośrednictwem sztucznej inteligencji (Zacharakis, Kaliakatsos-Papakostas, Tsougras i Cambourupoulos).

Z poszczególnych tekstów wynika, że autorzy świetnie znają nie tylko samą teorię Fauconniera i Turnera, ale całe piśmiennictwo

19 David Cope, *The Algorithmic Composer*, Madison 2000.



nagromadzone wokół tej teorii. Z łatwością można zauważyć, że niemal wszyscy akceptują wkład Carla Bachego do teorii, polegający na tym, że w procesie myślenia nie tylko integrujemy, lecz także dezintegrujemy pojęcia. Chodzi o te wszystkie momenty, w których piszą o dwukierunkowej aktywności naszych umysłów: od przestrzeni wkładowych do przestrzeni zmieszanej i odwrotnie. Autorzy ujawniają także wnikliwe podejście do wybranego przez siebie tematu; każdy z nich najpierw sygnalizuje wybrany problem, przedstawia jego dotychczasowe opracowania, po czym demonstruje go na wybranym utworze lub fragmencie muzycznym. Często dany problem jest jeszcze dodatkowo rozszerzony o inne. W tym zakresie na wyróżnienie zasługują teksty dotyczące filmu *Copy Shop* i jednej z miniatur Musorgskiego. W przypadku wspomnianego filmu tym, co wychodzi poza standardowe omówienie, są bardzo interesujące i zbieżne z linią interpretacyjną artykułu wypowiedzi reżysera filmu Virgila Widricha i twórcy muzyki Alexandra Zlamala. W przypadku miniatury *Stary zamek* otrzymujemy nie tylko wyniki szczegółowych analiz utworu, a potem ogólne ujęcie wewnątrzmuzycznych i międzydomenowych sieci zintegrowanych pojęć, lecz także rozszerzenie interpretacji o kontrastujące *qualia*, czyli subiektywne, ale uświadamiane własności doświadczeń zmysłowych.

Warto zaznaczyć, że niemal każdy z interpretowanych utworów czy fragmentów muzycznych jest uzupełniony o schemat sieci zintegrowanych pojęć. Tym, którzy zamierzają zapoznać się z takim narzędziem naukowym, polecam zwłaszcza schematy w opracowaniu Mihaila Antovicia. Być może dlatego, że autor współpracował jakiś czas z Markiem Turnerem<sup>20</sup>, być może dlatego,

że zajmuje się kognitywistyką równoległą w zakresie języka i muzyki, jego schematy odznaczają się niezwykłą precyzją i są bardzo przekonujące. Dotyczą zwykle jakiegoś fragmentu muzycznego, np. głównego tematu z kompozycji Griega *W grocie Króla Gór* lub skrzypcowych tryli z *Wiosny* Vivaldiego. Te wybrane, ale charakterystyczne fragmenty muzyczne otrzymują zawsze odpowiedniki z innej domeny wysnute na podstawie badań pewnej grupy respondentów. W przypadku pozostałych autorów, odpowiedniki z innej domeny są rezultatem przemyśleń tylko jednego odbiorcy – autora. Tym, co dodatkowo odróżnia schematy Antovicia od schematów pozostałych autorów, jest dodane z boku pole kontekstowe (*grounding box*), do którego autor wpisuje szczegółowe informacje o skojarzeniach swoich respondentów z danym fragmentem muzycznym. Sądzę, że jest to niezwykle przydatne do interpretacji utworów programowych.

Jak można sądzić z tytułu omawianego numeru, redaktorom nie chodziło wyłącznie o zastosowanie teorii mieszanin pojęciowych do muzyki, lecz także o wyeksponowanie kreatywnego charakteru tego typu mieszanin. Już po ogłoszeniu teorii, Mark Turner często zabiegał o odpowiednio mocne powiązanie teorii z pojęciem kreatywności, o czym najlepiej świadczy fakt, że wprowadził to pojęcie do tytułów swoich późniejszych książek: *The Artful Mind: Cognitive Science and the Middle of Human Creativity* i *The Origin of Ideas: Blending, Creativity and the Human Spark*<sup>21</sup>. W pierwszych tekstach muzykologicznych o mieszaninach pojęciowych kwestia kreatywności nie była obecna wcale, ale w omawianym numerze czasopisma jest już inaczej; w ten czy inny sposób pisze o tym niemal każdy z autorów. Najciekawsze są uwagi o kreatywności nie twórców, co wydaje się oczywiste, lecz od-

20 Mihailo Antović, Austin Bennett, Mark Turner, „Running in Circles or Moving Along Lines: Conceptualization of Musical Elements in Sighted and Blind Children”, *Musicae Scientiae* 17 (2013) nr 2, s. 229–245.

21 *The Artful Mind: Cognitive Science and the Middle of Human Creativity*, red. Mark Turner, New York 2006; M. Turner, *The Origin of Ideas*.

biorców. Kreatywność odbiorców jest mocną stroną artykułu o filmie *Copy Shop*. Autorzy prowadzą nas przez skomplikowaną materię filmu, pisząc o swoich odkryciach znaczenia elementu narracyjnego, muzyki i obu tych składowych naraz. Równie interesujący pod tym względem jest artykuł Danae Stefanou o utworach intermedialnych i formach otwartych. W wybranych utworach akcent jest położony nie tyle na interpretację produktu, co na wykonawstwo, które też jest przeciwieństwem interpretacją. Tu rola takiego interpretatora jest nawet zrównana z rolą twórcy. O zupełnie innym rodzaju kreatywności piszą autorzy tekstu poświęconego programowi komputerowemu do harmonizowania melodii. Tym razem chodzi o kreatywność inteligentnej maszyny (*computational creativity*) uruchomionej przez kreatywnych teoretyków. Osiągnięte

tą drogą rezultaty są przez autorów nazywane twórczością, a najmocniejszym argumentem przemawiającym za tym jest fakt, że oceniający te rezultaty eksperci przypisali im wysoki stopień nowości.

Wydanie specjalne *Musicae Scientiae* pt. *Creative Conceptual Blending in Music* nie odpowiada na wszystkie pytania dotyczące podjętego tematu, ale niewątpliwie jest istotnym krokiem w kierunku kognitywistycznego ujmowania muzyki, zwłaszcza jej aspektu pojęciowego. Należy mieć nadzieję, że to wydanie nie tylko zaspokoi ciekawość zainteresowanych mieszaniną pojęciową w muzyce, lecz także stanie się inspiracją do dalszych tego typu badań.

Violetta Kostka

Akademia Muzyczna im. Stanisława  
Moniuszki w Gdańsku

ewa MAZIERSKA, POPULAR POLISH ELECTRONIC MUSIC, 1970–2020.  
A CULTURAL HISTORY

London 2020 Routledge, pp. 226. ISBN 9780367191894

In her book *Popular Polish Electronic Music*, scholar Ewa Mazierska traces an in-depth – and, in several ways, original – history of popular electronic music produced in Poland from c.1970 to the present day.

The book, structured in four broad chapters in chronological order, aims to provide a comprehensive and interdisciplinary overview of the rise of the electronic medium in Poland. The author relates this phenomenon to multiple factors concerning history, politics, customs and society, as well as relations with contemporary music in other countries and with other art forms. The author makes it clear in the introduction that the term ‘electronic’ in the title has an extended meaning: Mazierska examines not only works that composers have de-

finied as electronic, but also works that are considered ‘electronic’ because electronic instruments are used in them. The reason for applying this term to such a vast macro-generic output lies in the fact that in recent decades the criteria for classifying a work as ‘electronic music’ have altered quite radically – in Poland and everywhere else.

The book seeks from the outset to link the history of Polish electronic popular music to the country’s political events. Over the decades examined Poland has gone from being a satellite state of the Soviet Union to being a member of the European Union. The author highlights how, during the last decades of the twentieth century, Polish musicians were disadvantaged and marginalised – both culturally and economically –