

## **Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o przestrzenności w muzyce**

### **Between sound, word and image: on spatiality in music**

*Katarzyna Placzek*

INSTYTUT FILOLOGII ROMAŃSKIEJ, UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA  
AL. NIEPODLEGŁOŚCI 4, 61-874 POZNAŃ

ka.placzek@gmail.com

#### **Abstract**

The aim of this paper is to analyse the role of space in the imagination of music listeners. It includes general observations on the place and the importance of the problem of space in musical studies and it explores the peculiarity of some aspects of the music reception. Furthermore, it focuses on the relationship between literature and 19<sup>th</sup> century programme music in order to point different techniques used by composers to produce spatial associations in listeners' imagination.

#### **1. Problem przestrzeni w muzyce. Przegląd stanowisk i uwagi ogólne**

Muzyka i literatura to dziedziny działalności twórczej, którym od okresu starożytności przypisywano przede wszystkim wymiar czasowy, w przeciwieństwie do malarstwa, rzeźby i architektury, uznawanych za sztuki przestrzenne. W epoce średniowiecza muzyka stanowiła jedną z siedmiu *artes liberales*, będących podstawą ówczesnego wykształcenia uniwersyteckiego. Wraz z arytmetyką, geometrią i astronomią wchodziła w skład *quadrivium*, gdyż, tak jak i one, traktowana była jako nauka o liczbach – a dokładniej, o liczbach w czasie. Postrzeganie muzyki jako sztuki na wskroś czasowej utrwaliło się w tradycji na wiele stuleci – w 1838 roku Heinrich Heine wypowiedział się o niej w takich słowach:

[Muzyka] [s]toi między myślami a zjawiskiem jako poetycka pośredniczka między duchem a materią; jest z obu spokrewniona, a wszakże różna od obu: jest duchem, lecz duchem, który wymaga miary czasu; jest materią, lecz materią, która może obejść się bez przestrzeni (cyt. przez Szymańska-Stułka 2015: 25).

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o  
przestrzenności w muzyce*

Z kolei niecałe sto lat później, w wydanej w 1929 roku powieści *Aleksis, czyli traktat o daremnych zmaganiach*, Marguerite Yourcenar pisała: „[d]źwięki [...] rozpościerają się w czasie, tak jak kształty mają swoje miejsce w przestrzeni i muzyka, dopóki nie zamilknie, zanurza się częściowo w przyszłość” (Yourcenar 1998: 90). Pokazywała tym samym, że i ona pojmuje muzykę jako sztukę, dla której podstawową kategorią jest czas.

Również wielu kompozytorów i teoretyków estetyki zwykło sytuować muzykę w opozycji do sztuk plastycznych. Igor Strawiński (1980: 22) określił ją mianem „sztuki chronomatycznej”, która, w odróżnieniu od malarstwa („sztuki spacialnej”), jest materią, która „konstytuuje się w następstwie czasu”. W tym miejscu warto również przywołać jedną z koncepcji Susanne Langer (1953: 84), zgodnie z którą każda dziedzina sztuki ma swoją „pierwotną iluzję” („primary illusion”): jest nią podstawowe tworzywo, w którym istnieją jej elementy. Dla muzyki jest to czas, a dla sztuk wizualnych – przestrzeń<sup>1</sup>.

Nie powinno zatem dziwić, że uwagę badaczy podejmujących się analizy muzyki zajmowała przede wszystkim różnorodnie pojmowana czasowość utworu, podczas gdy uwikłania przestrzenne dzieła muzycznego rzadziej traktowano jako autonomiczny przedmiot badań. Zwykle rozpatrywano je w powiązaniu z innymi elementami, nie zaś jako odrębne zagadnienie.

W ostatnich dziesięcioleciach nastąpiła jednak wyraźna zmiana – temat roli i znaczenia przestrzeni w muzyce uległ pewnemu „usamodzielnieniu” względem kategorii czasu, o czym świadczą monografie i artykuły poświęcone temu problemowi. Wielość i zróżnicowanie ujęć i metod wykorzystywanych w badaniach nad przestrzenią w muzyce nie pozwala wyszczególnić jednego, głównego nurtu studiów nad tym zagadnieniem. Badacze odwołują się bowiem do rozmaitych pojęć i teorii zaczerpniętych z filozofii (m.in. z filozofii przyrody, z filozofii egzystencjalno-hermeneutycznej Heideggera, fenomenologii Husserla i Merleau-Ponty’ego [por. Losiak 2005 i 2012, Polony 2007, Szymańska-Stułka 2015]), literaturoznawstwa (por. Okoński 2013), semiotyki (por. Agawu 1991, Tarasti 2008 i 2009, Tagg 2013: 155-194), kognitywistyki, a także fizyki i, w szczególności, akustyki. Owo zróżnicowanie perspektyw nie powinno zresztą dziwić – muzykologia i teoria muzyki to dziedziny nauki o wysoce interdyscyplinarnym charakterze, na co zwraca uwagę Lissa (1974: 7). Zdaniem badaczki, „[m]uzykolog pragnący oddać się pracy naukowej może być historykiem

---

<sup>1</sup> Nieco inne spojrzenie na zagadnienie czasowości w sztuce proponuje Eggebrecht (1992: 160). Zdaniem badacza, każda dziedzina sztuki ma charakter czasowy, gdyż „[w]szystko istnieje w czasie mierzonym przez zegary. Potrzebują go także inne sztuki. Gdy czytam, potrzebuję czasu. Podobnie gdy oglądam obraz; może on nawet sam z siebie wyznaczać czas, jaki poświęcam poszczególnym jego częściom. Nie inaczej jest w wypadku budowli, pomieszczenia, rzeźby”.

lub teoretykiem muzyki, socjologiem lub psychologiem muzyki, akustykiem, etnografem lub estetykiem itd., w każdej z tych dziedzin dokonując ponadto dalszego wyboru [...]”.

Problematyka poruszana w niniejszym artykule również sytuuje się na pograniczu kilku dziedzin, w szczególności muzykologii, literaturoznawstwa i studiów nad specyfiką języka muzycznego. Moim celem jest analiza środków, jakimi kompozytorzy starają się uzyskać pewien „efekt przestrzenności”, zarówno na poziomie samego tekstu muzycznego, jak i w zakresie elementów pozamuzycznych, dzięki którym muzyka zyskuje bardziej sugestywny charakter.

Zacznijmy od kilku ogólnych obserwacji na temat problemu przestrzeni w badaniach nad muzyką. Nie sposób ustalić jednej, wyczerpującej definicji pojęcia przestrzeni w muzyce<sup>2</sup>. W najogólniejszym ujęciu, przestrzeń jest, obok czasu, jedną z dwóch podstawowych kategorii niezbędnych do istnienia dzieła muzycznego – zarówno do jego tworzenia, jak i do jego wykonywania i odbioru. Badacze, świadomi trudności wynikających ze złożoności pojęcia przestrzeni w muzyce, unikają formułowania ogólnej definicji; zamiast tego proponują klasyfikacje rodzajów przestrzeni stanowiących przedmiot analizy muzykologów i teoretyków muzyki. Przyjrzyjmy się niektórym z proponowanych typologii.

Polony (2007: 9-10) wprowadza rozróżnienie na cztery rodzaje przestrzeni dźwiękowo-muzycznej: są to przestrzeń akustyczna („fizyczna przestrzeń dźwiękowa”, do pomiaru której wykorzystuje się specjalistyczne urządzenia), słuchowa (przeźrenie percepcji dzieła muzycznego, czyli „doznania przestrzeni ujawniające się w akcie słuchania”), muzyczna (wewnętrzna struktura dzieła muzycznego) oraz symboliczna lub mityczna, którą badacz opisuje jako

sferę przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym – takich, jak np. źródło, rzeka, morze, góry, wędrówka, wschód i zachód słońca, i wiele innych (Polony 2007: 10).

Bardziej rozbudowaną klasyfikację rodzajów przestrzeni przedstawia Szymańska-Stułka (2015: 49). Badaczka wychodzi od podstawowego rozróżnienia dwóch pojęć, którymi są: przestrzeń przyrody, będąca przedmiotem dociekań kosmologii, filozofii przyrody i nauk ścisłych, oraz przestrzeń człowieka, czyli obszar zjawisk związanych z doświadczaniem przez niego otaczającego świata. W kolejnym etapie wyróżnia trzy pary przeciwstawnych kategorii; są nimi: przestrzeń dana i tworzona (sfera, w której sztuka istnieje, oraz ta, którą stwarza), przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna utworu (przeźrenie „otaczająca” dzieło muzyczne i jego

---

<sup>2</sup> Niektórzy badacze (por. Scruton [2009], Tarasti [2009], Wasilewska-Chmura [2011]) traktują pojęcie „przeźrenie muzyczna” jako synonim „przeźrenie w muzyce” („musical space” i „space in music” w pracach anglojęzycznych), podczas gdy Polony (2007) i Szymańska-Stułka (2015) stosują je jedy nie na określenie jednej z kategorii przeźrenie w proponowanych przez siebie klasyfikacjach.

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o  
przestrzenności w muzyce*

struktura wewnętrzna) oraz przestrzeń realna i wyobrażona (przestrzeń będąca zauważalnym, uchwytnym przez odbiorcę „medium formy” oraz obszar przestrzennych zjawisk, które zachodzą w wyobraźni zarówno twórcy, jak i odbiorcy). Zatrzymajmy się na chwilę przy tej ostatniej.

Badaczka charakteryzuje przestrzeń wyobrażoną jako „przestrzeń wizji, *espaces imaginaires*<sup>3</sup>, obszar odczucia, odkrywania nowych światów, artystycznej kreacji” (Szymańska-Stułka 2015: 49). Jest to zatem kategoria, która zawiera w sobie elementy przestrzeni symbolicznej lub mitycznej wyróżnionej przez Polonego, lecz nie jest z tym pojęciem tożsama – jej zakres wykracza bowiem poza sferę przestrzennych wyobrażeń wywoływanych przez muzykę w trakcie aktu odbioru. Dotyczy ona ogółu zjawisk, w które zaangażowana jest ludzka wyobraźnia, przez co odnosi się zarówno do odbioru muzyki, jak i do jej tworzenia.

Muzyka jest, bez wątpienia, sztuką, której odbiór uaktywnia zarówno zmysły, jak i wyobraźnię. Sposób, w jaki się jej doświadcza, zależy od wielu czynników, w szczególności od wrażliwości słuchacza, rozumianej jako ogólna zdolność do odczuwania emocji, od otwartości na intensywność przeżycia estetycznego, jakim jest odbiór dzieła muzycznego, oraz od okoliczności, które temu aktowi towarzyszą – doświadczenie kompozycji wykonywanej na żywo ma wszak zupełnie inny charakter niż odbiór tego samego dzieła utrwalonego na płycie lub innym nośniku. Percepcja dzieła muzycznego uwarunkowana jest również zdolnością słuchacza do odczytania treści „ukrytych” pod warstwą dźwięków i współbrzmień. Ta zaś jest tym większa, im bogatsze są doświadczenia odbiorcy w obcowaniu z muzyką i jego wiedza na temat specyfiki języka muzycznego, gdyż jest on formą komunikacji wykorzystującą określone schematy i kody.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tej kwestii. Struktura języka muzycznego jest przedmiotem rozważań licznych prac naukowych. Choć użycie pojęcia „język muzyczny” w odniesieniu do ogółu środków muzycznych, którymi kompozytorzy posługują się w swoich dziełach, na stałe zakorzeniło się w tradycji tekstów krytycznomuzycznych, większość badaczy jest zgodna co do tego, że „mowa dźwięków” (Harnoncourt 1995) nie jest językiem *sensu stricto*. Niemniej, muzyka, podobnie jak język, stwarza możliwość konstruowania logicznego dyskursu, również za sprawą środków wyrazu, takich jak figury retoryczne, tropy (np. metafora) i toposy, którymi się posługuje. To te właśnie wytworzone przez kulturę i tradycję i utrwalone w nich sposoby przedstawiania rzeczywistości kształtują, przynajmniej częściowo, wyobrażenia przestrzenne wywoływane przez muzykę. Ich obecność w języku muzycznym potwierdza

---

<sup>3</sup> Kursywa autorki cytowanych słów.

słuszność idei pojmowania całej kultury jako tekstu stworzonego z różnorodnych produktów twórczej aktywności ludzkiej<sup>4</sup>.

Mając na uwadze tę właśnie wspólnotę środków wyrazu, Tarasti (2008: 22) wprowadza w swojej pracy pojęcie toposu muzycznego, który, jak wyjaśnia, służy do wyrażenia w warstwie dźwiękowej pewnych pozamuzycznych treści. Podobną definicję proponuje Arnold (2002: 241), zdaniem którego

[t]oposy [...] to muzyczne „miejsca” albo „punkty” stylu: zestawy melodycznych, harmoniczných, rytmicznych, teksturalnych, instrumentalnych i właściwych akompaniametowi gestów, które wywołują skojarzenia z określoną klasą czy grupą ludzi, z fizycznym umiejscowieniem, stanami umysłu i działaniami społecznymi<sup>5</sup>.

Toposy muzyczne odegrały szczególną rolę w kompozycjach okresu romantyzmu. Wynikała ona z zacieśnienia się relacji między muzyką i innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza literaturą i malarstwem. Kompozytorzy okresu romantyzmu posługiwali się toposami zaczerpniętymi z poprzednich epok, wytworzyli też własne, które częściowo utrwaliły się w tradycji. Twórcą, który szczególnie chętnie sięgał po takie środki wyrazu, był Ferenc Liszt. W jego kompozycjach odnajdujemy m.in. pytanie faustyczne, wyrażane, jak wyjaśnia Tarasti (2008: 23), za pomocą melodii o kierunku wznoszącym, której dążenie zostaje przerwane przed dotarciem do punktu kulminacyjnego. Jak za chwilę zobaczymy, kompozytor posługiwał się także toposem wiejskiego (pastoralnego) krajobrazu, przywoływanego za pośrednictwem określonych efektów brzmieniowych i harmoniczných oraz dodatkowych odniesień typowych dla muzyki programowej.

---

<sup>4</sup> Przy pomnijmy w tym kontekście, że Baquero Goyanes (1995: 89-107) dostrzega w literaturze XX wieku pewną tendencję pisarzy do „muzykalizacji” („musicalización”) dzieł literackich, której źródła upatruje w postulowanym przez symbolistów synkretyzmie sztuk. Przytacza tytuły powieści inspirowane formami muzycznymi (*Sonaty* [1902-1905] Valle-Inclán, *Symfonia pastoralna* [1919] Gide’a czy – dodajmy ze swej strony – *Koncert barokowy* [1974] Carpentiera) oraz przykłady utworów literackich, których struktura nawiązuje do form muzycznych (cykl czterech powieści *Kwartet aleksandryjski* [1957-1960] Durrella). Muzyka stała się również ważnym punktem odniesienia dla krytyków, którzy dostrzegli podobieństwa między konstrukcją dzieł literackich i strukturą muzyki – Loveluck porównał *Grę w klasy* (1963) Cortázarą do partytury, którą każdy czytelnik musi samodzielnie zinterpretować i wykonać, a Baquero Goyanes dostrzegł podobieństwo między stale powracającymi tematami towarzyszącymi określonym bohaterom w *Falach* (1931) Woolf i motywami przewodnimi (*Leitmotive*), wykorzystywanymi w szczególności w XIX-wiecznej muzyce programowej. Jako ciekawostkę warto przywołać powieść *Sonata kreutzerowska* (1889) Tolstoja. Do jej napisania zainspirowała pisarza *Sonata skrzypcowa A-dur* op. 47 nr 9 (1803) Beethovena o tym samym tytule, dedykowana francuskiemu skrzypkowi i kompozytorowi, Rudolphowi Kreutzerowi. Powieść Tolstoja stała się z kolei źródłem inspiracji dla czeskiego kompozytora Leoša Janáčka, który w 1923 roku skomponował kwartet smyczkowy zatytułowany właśnie *Sonata kreutzerowska*.

<sup>5</sup> „Topics [...] are musical «places» or «points» of style: collections of melodic, harmonic, rhythmic, textural, instrumental, and accompanimental gestures associated with particular classes or groups of people, physical locations, states of mind, and social activities”. Jeżeli w spisie bibliografii na końcu artykułu nie wskazano inaczej, wszystkie cytowane fragmenty w przekładzie autorki artykułu.

## 2. Literackość i ilustracyjność przestrzeni w muzyce programowej XIX wieku

Do XIX wieku dominującą formą przekazu muzycznego była muzyka absolutna, wolna od wszelkich eksplicytnych odniesień do rzeczywistości pozamuzycznej i, tym samym, pozostawiająca wykonawcy i odbiorcy największą swobodę interpretacji. W opozycji do muzyki absolutnej znajduje się, z jednej strony, muzyka ilustracyjna, której celem jest zobrazowanie za pomocą muzycznych środków pewnych zjawisk (głównie tych zachodzących w przyrodzie), oraz, z drugiej strony, muzyka programowa. Odsyła ona odbiorcę do konkretnych przestrzeni – rzeczywistych lub literackich – za pomocą tytułu, niekiedy uzupełnionego komentarzem kompozytora, wyrażających różnorakie treści pozamuzyczne, czyli program. To tutaj właśnie twórcy najczęściej odwołują się do wyobrażeń przestrzennych wypracowanych i skonwencjonalizowanych przez tradycję kulturową, szczególnie literacką, co nadaje muzyce programowej charakter intertekstualny. Ową szczególną specyfikę zawdzięcza ona idei korespondencji sztuk – w jej myśl elementy innych dziedzin sztuki, w szczególności literatury i malarstwa, przeniknęły do muzyki po tym, jak stały się źródłem inspiracji dla twórców zarówno w planie treści, jak i formy. Najwięcej przykładów dostarcza w tym obszarze muzyka symfoniczna, na którą nurt programowości miał znaczący wpływ w 2. połowie XIX i 1. połowie XX wieku – wystarczy wspomnieć w tym miejscu dzieło *Co słycać w górach* (*Ce qu'on entend sur la montagne*, 1848) Ferenc Liszta, uznawane za pierwszy w historii poemat symfoniczny<sup>6</sup>, i cykl 6 poematów symfonicznych *Moja ojczyzna* (*Má vlast*) Bedřicha Smetany (1872-1879)<sup>7</sup>. Zatrzymajmy się na chwilę przy tym ostatnim dziele.

By uzyskać interesujący nas „efekt przestrzenności”, Smetana wykorzystuje różne techniki, zarówno muzyczne, jak i pozamuzyczne. Po pierwsze, nadaje wszystkim poematom tytuły, które odsyłają do określonych przestrzeni zajmujących ważne miejsce w czeskiej tradycji – wyjątkiem jest trzecia część, *Sárka*, opowiadająca historię postaci o tym właśnie imieniu, bohaterki znanej czeskiej legendy. Kompozytor sięga również po tzw. technikę motywów przewodnich, w której „dany motyw lub temat jest powiązany z określoną pozamuzyczną ideą i pojawia się zawsze jako jej nośnik” (Michels 1995: 129)<sup>8</sup>. W poematach symfonicznych

---

<sup>6</sup> Utwór Liszta powstał na podstawie poematu Victora Hugo o tym samym tytule, pochodzącego z wydanego w 1831 roku tomiku poezji *Liście jesienne* (*Les Feuilles d'automne*), i jest jednym z wielu poematów symfonicznych odsyłających do konkretnego tekstu literackiego, podobnie jak, na przykład, *Tako rzecze Zaratustra* (1896) i *Don Kichot* (1898) Richarda Straussa.

<sup>7</sup> W analizie dzieła Smetany wykorzystuję edycję Boosey & Hawkes (Smetana 1950).

<sup>8</sup> Zwróćmy uwagę na to, że choć pojęcie „motyw przewodni” powstało na gruncie muzyki, stanowiący jego podstawę termin „motyw” wywodzi się z dziedziny literaturoznawstwa.

Smetana odnajdujemy zatem motyw wyszehradzkiego zamku, występujący zwykle wraz z motywem Wełtawy, nad którą leży owa twierdza, oraz mroczny motyw Białej Góry, przywodzący na myśl skojarzenia z krwawą bitwą – w 1620 roku armia Habsburgów pokonała w niej wojska czeskich protestantów. Drugą, najbardziej znaną część cyklu, zatytułowaną *Wełtawa*, kompozytor charakteryzuje w następujących słowach:

Utwór ten opisuje bieg rzeki, począwszy od dwóch małych dopływów, jednego zimnego, drugiego ciepłego, aż do miejsca, w którym łączą się one w jeden wspólny nurt. Rzeka płynie przez lasy i łąki, przez urokliwe wiejskie okolice, gdzie obchodzone są radosne święta. Rusalki tańczą w blasku księżyca, a z pobliskich skał wyłaniają się ruiny zamków, dumnie wznoszące się ku niebu. Wełtawa przechodzi, kłębiąc się, w Svatojánské proudy, później zaś szerokim korytem zmierza w stronę Pragi, opływając Wyszehrad, by majestatycznie zniknąć na horyzoncie i wpłynąć do Łaby (cyt. przez Kregor 2015: 233)<sup>9</sup>.

Smetana zamieszcza w partyturze podtytuły, które ułatwiają wykonawcy przekazanie treści kompozycji, lecz nie są one potrzebne słuchaczowi – muzyka ma tak obrazowy charakter, że opis słowny wydaje się zbędny. *Wełtawę* rozpoczynają wznoszące i opadające ruchy szesnastkowe, początkowo w partiach fletów, później również klarinetów. Tuż potem rolę instrumentów dętych przejmują drugie skrzypce, altówki i wiolonczele. Ciemna barwa tych instrumentów i kontrastujące z nią subtelne brzmienie fletów obrazują dwa górskie dopływy rzeki – Zimną i Ciepłą Wełtawę, o których mówi Smetana w zacytowanym powyżej fragmencie. Następnie w partii pierwszych skrzypiec pojawia się temat – motyw Wełtawy – a pierwsze dwa motywy łączą się w jeden wspólny nurt. We fragmencie zatytułowanym *Leśne polowanie (Lesni honba)* na tle „rzecznych” motywów melodię prowadzą trąbki i waltornie, przywodzące na myśl brzmienie myśliwskich rogów. Kolejny fragment, *Wiejskie wesele (Venkovská svatba)*, to marsz utrzymany w ludowym charakterze. W części zatytułowanej *Blask księżyca. Taniec rusalek (Luna. Fej Rusalek)* partie harfy i fletów utrzymują płynny nurt rzeki, a melodia skrzypiec naśladuje śpiew rusalek w wysokim rejestrze o „mieniącej się” barwie. Motyw Wełtawy powraca, lecz zostaje przerwany przez gwałtowny strumień szybkich dźwięków – to moment, w którym rzeka wpada do nieistniejącego już rwącego strumienia Svatojánské proudy, od którego nazwy pochodzi podtytuł tego fragmentu. Główny motyw powraca w kulminacji opatrzonej tytułem *Szerokie koryto Wełtawy (Široký tok)*

---

<sup>9</sup> „The composition depicts the course of the river, from its beginning where two brooks, one cold, the other warm, join a stream, running through forests and meadows and a lovely country side where merry feasts are celebrated; water-spites dance in the moonlight; on nearby rocks can be seen the outline of ruined castles, proudly soaring into the sky. Vltava swirls through St. John Rapids and flows in a broad stream towards Prague. It passes Vyšehrad and disappears majestically into the distance, where it joins the Elbe”.

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o przestrzenności w muzyce*

*Vltavy*), a następnie wybrzmiewa majestatyczny *Motyw Wyszehradu* (*Motív Vyšehradu*); na koniec rzeka, a wraz z nią muzyka, stopniowa odpływają, znikając na horyzoncie.

Kompozytor wykorzystuje tu zatem dwie techniki. Po pierwsze, wprowadza tytuły odnoszące się do rzeczywistości pozamuzycznej. Prócz tego, stosuje różne środki w warstwie muzycznej – możemy nawet pokusić się o stwierdzenie, że niemal każdy element dzieła muzycznego<sup>10</sup> w *Wełtawie* niesie pewne przestrzenne treści, niekiedy samodzielnie, niekiedy w połączeniu z innym składnikiem formotwórczym. Ruch i kierunek linii melodycznej ilustrują bieg (przestrzeń) rzeki, a zmiana oznaczenia taktowego z 6/8 na 2/4 w części zatytułowanej *Wiejskie wesele* nadaje muzyce ludowy charakter, właściwy wiejskiej scenerii; podobną rolę spełnia rytmika, charakterystyczna dla tańców ludowych<sup>11</sup>. Zmiany agogiczne (niewskazane przez kompozytora w zapisie nutowym, lecz będące naturalną konsekwencją modyfikacji metrum) pozwalają na przejście z szybkiego pulsu płynnego nurtu „rzecznych motywów” do nieco wolniejszego tempa tanecznych części. Z kolei dynamika i harmonika nadają kształt masywnej kulminacji, która obrazuje najszerszy odcinek rzeki. Wspomniane już efekty brzmieniowe (kolorystyczne) w początkowej części utworu niezwykle sugestywnie imitują odgłosy płynącej wody, a barwa myśliwskich rogów przenosi słuchacza na *Leśne polowanie*. Nie brak również wskazówek dotyczących artykulacji – w części, w której motyw *Wełtawy* powraca po *Tańcu rusalek*, kompozytor zamieszcza adnotację *sempre ondeggiante* (Smetana 1950: 58), sugerując tym samym, że charakter przebiegu (przestrzeni) linii melodycznej winien imitować fale na powierzchni rzeki.

Smetana wykorzystuje również tematy zaczerpnięte z czeskiej muzyki ludowej, za sprawą których słuchacze – o ile wystarczająco dobrze znają czeski folklor – z łatwością przenoszą się myślami do ojczyzny kompozytora. Tym środkiem posługuje się również Ferenc Liszt w swojej *Fantazji romantycznej na temat dwóch melodii szwajcarskich* (*Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses*; 1835-36). Jednym z dwóch głównych tematów tej kompozycji jest parafraza *Ranz-des-Vaches*, którą Jean-Jacques Rousseau w swoim *Słowniku muzycznym* charakteryzuje tymi słowami: „popularna pieśń wśród Szwajcarów, grywana przez młodych pasterzy na cornamusie<sup>12</sup> w czasie pilnowania zwierząt w

---

<sup>10</sup> Elementy dzieła muzycznego to części składowe kompozycji muzycznej porządkujące materiał dźwiękowy w czasie i przestrzeni. Wyróżnia się osiem elementów dzieła muzycznego: rytmika, metrum, agogika, melodyka, harmonika, dynamika i kolorystyka i artykulacja (por. Wójcik 1999: 15-16).

<sup>11</sup> 2/4 to oznaczenie taktowe niektórych czeskich tańców ludowych, m.in. polki i furianta, które pojawiają się w twórczości Smetany (obie formy wykorzystał w operze *Sprzedana narzeczona* [1866]).

<sup>12</sup> Dawny instrument dęty drewniany.



górach<sup>13</sup>” (Rousseau 1768: 405). Zajmuje ona szczególne miejsce w szwajcarskiej tradycji, gdyż, jak opisuje Zwinger w traktacie *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum* z 1710 roku, szwajcarscy żołnierze przebywający poza krajem, gdy tylko słyszeli jej dźwięki, odczuwali tak silną tęsknotę za ojczyzną, że decydowali się na dezercję i powrót do Szwajcarii (por. Schmid 2010). Ta właśnie tęsknota – *mal du pays* – znalazła się w podtytule drugiego tematu, który Liszt wykorzystuje w swoim dziele. Nostalgiczny i jednocześnie dramatyczny charakter tego tematu w bardzo sugestywny sposób oddaje uczucia, o których pisze Zwinger, będące esencją szwajcarskiej tradycji romantycznej. Stosując muzyczną parafrazę, przypisując tematowi tytuły i nasycając muzykę melancholią, Liszt przenosi słuchacza (i wykonawcę) w szwajcarskie Alpy. Warto w tym miejscu przypomnieć, jak ważną rolę w literackiej tradycji oświecenia i romantyzmu pełni alpejski krajobraz – wystarczy przywołać poemat *Die Alpen* (1732) Albrechta von Hallera, dzieła Słowackiego i Byrona (por. Lafond-Kettlitz 2009 i Roger 2007).

Motywy *Ranz-des-Vaches* i *mal du pays* pojawiają się również w *Latach pielgrzymstwa* (*Années de pèlerinage*) Liszta, trzech zbiorach miniatur fortepianowych zebranych w jednym albumie, powstałych w latach 1835-1842. Ich tytuły to kolejno: *Pierwszy rok. Szwajcaria* (*Première Année. Suisse*), *Drugi rok. Włochy* (*Deuxième Année. Italie*) i *Trzeci rok* (*Troisième Année*). Omówię teraz pierwszą suitę, gdyż jest ona jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów dzieł, w których kompozytor uzyskuje „efekt przestrzenności”, łącząc dźwięk, słowo i obraz.

*Pierwszy rok. Szwajcaria* ukazał się nakładem niemieckiego wydawnictwa Schott w 1855 roku, w formie bardzo zbliżonej do tej, na której opierają się współczesne edycje. Należy jednak pamiętać, że znaczna część utworów wchodzących w skład zbioru została wydana wcześniej, w nieco innych opracowaniach: w zredagowanym przez paryskie wydawnictwo Richault w 1840 roku zeszycie również noszącym tytuł *Pierwszy rok. Szwajcaria* oraz w wydanym dwa lata później przez wiedeńskie wydawnictwo Haslinger *Albumie podróżnika* (*Album d'un voyageur*). Jak zauważa Nowik (2015: 139), tytuł tego ostatniego zbioru przywołuje szczególnie żywą w epoce romantyzmu ideę człowieka wędrowca. Dodajmy przy tym, że tytuł *Lata pielgrzymstwa* (tłumaczony również jako *Lata wędrówek*) nawiązuje, jak możemy się domyślać, do powieści *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*; 1821) Goethego i do poematu *Wędrówki Childe Harolda* (*Childe Harold's Pilgrimage*; 1809-1818) Byrona. W przedmowie do wydania *Albumu wędrowca* z 1842 roku Liszt tak pisze o swoim dziele:

Po odbyciu w ostatnim czasie wielu podróży do nowych krajów, poprzez różne krajobrazy i miejsca uświęcone przez historię i poezję, po tym, jak poczułem, że różnorodne zjawiska przyrody i procesy mające w niej miejsce nie przesunęły się przed moimi oczami jako puste

<sup>13</sup> „Air célèbre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes”.

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o  
przeźrenności w muzyce*

obrazy, lecz głęboko poruszyły moją duszę, że nawiązała się między nami niejasna, lecz natychmiastowa więź, nieokreślony, lecz prawdziwy związek, niewytłumaczalne, ale niewątpliwe porozumienie – starałem się pokazać za pomocą muzyki niektóre z moich najsilniejszych odczuć i najgłębiej przeżytych wrażeń (Solyok & Mező 1976: X)<sup>14</sup>.

Wrażenia, które opisuje, zrodziły się w czasie jego pobytu w Szwajcarii w latach 1835-36. W *Pierwszym roku* swe odczucia wyraża nie tylko za pomocą muzyki, ale również za pośrednictwem dołączonych do zapisu nutowego cytatów zaczerpniętych z różnych utworów literackich. W wydaniu Schotta z 1855 roku pojawiają się także ilustracje Roberta Kretschmera (1812-1872), niemieckiego malarza i rysownika. Uzupełnienie zapisu nutowego tekstem słownym i obrazem pozwala dookreślić przestrzenie, do jakich ma odsyłać muzyka, choć ta, nawet bez pozamuzycznych środków, ma bardzo sugestywny charakter.

Cykl *Pierwszy rok. Szwajcaria* składa się z 9 części. W wydaniu z 1855 roku jedynie dwie z nich – *Krajobraz wiejski (Pastorale)*, również nawiązujący tytułem do utwierdzonych przez tradycję kulturową i literacką obrazów, oraz *Geneńskie dzwony (Les cloches de Genève)* – nie zostały opatrzone literackim komentarzem<sup>15</sup>. Dobór cytatów, które kompozytor zamieszcza przy kolejnych utworach, z pewnością jest nieprzypadkowy, tak samo jak dobór autorów cytowanych tekstów: Byron, Senancour i Schiller to postaci związane ze Szwajcarią nie tylko poprzez swoje biografie, ale przede wszystkim przez swoją twórczość. Pierwszy utwór w zbiorze to *Kaplica Wilhelma Tella (Chapelle de Guillaume Tell)*, zaopatrzony w motto: „Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego” („Einer für Alle – Alle für Einen”; Liszt, 1855: I). Majestatyczny i triumfalny charakter akordów otwierających dzieło przywodzi na myśl postać legendarnego szwajcarskiego bohatera narodowego, a wykorzystana przez Liszta do skomponowania tej chorałowej sekwencji szwajcarska melodia ludowa, grywana przez pasterzy na alpejskich rogach, maluje przed słuchaczem krajobraz podobny do tego, jaki widzimy na ilustracji Kretschmera.

Kolejna część nosi tytuł *Nad jeziorem Wallenstadt (Au lac de Wallenstadt)* i jest, zdaniem Arnolda (2002: 79), „jednym z najlepszych wodnych utworów Liszta” („one of his [...] best water pieces”).

---

<sup>14</sup> „Having in recent times travelled in many new countries, through different landscapes and places consecrated by history and poetry, having felt that the varied phenomena of nature, the processes taking place in nature, did not pass before my eyes as empty images but produced deep emotions in my soul, and that between us a vague but immediate relationship had established itself, and undefined but real rapport, an inexplicable but irrefutable communication – I have tried to present in music some of my strongest sensations and my most lively impressions”.

<sup>15</sup> Natomiast w *Albumie podróżnika* do ostatniej części, *Geneńskie dzwony*, dołączony został fragment wspomnianego już poematu *Wędrówki Childe Harolda* Byrona.

Rzeczywiście, jest to niezwykle sugestywna kompozycja: rozłożone akordy w ruchu szesnastkowym w partii lewej ręki obrazują spokojną taflę jeziora, a melodia prowadzona w partii prawej ręki, o kierunku na przemian wzrastającym i opadającym, imituje delikatne fale i podmychy wiatru muskającego powierzchnię wody. Spokojny i „czysty” charakter muzyki Liszta wybrzmiewa również we fragmencie *Wędrówek Childe Harolda*, dołączonym do tej części:

[Z] światem, w którym żyję,  
Z jego burzami sprzeczne wody twoje  
Każą tą ciszą, którą głąb ich kryje,  
Zmienić wir ziemi na czyściejsze źródło (Byron 1955:  
173)<sup>16</sup>.

W części trzeciej, zatytułowanej *Krajobraz wiejski*, Liszt wprowadza parafrazę wspomnianego już motywu *Ranz-des-Vaches*. Pojawia się on na zmianę z prostą melodią o pogodnym charakterze, która przez swój koloryt przywodzi na myśl brzmienie fletów. Towarzyszy jej akompaniament w postaci rozłożonych melodycznie interwałów, wśród których dominują kwinta czysta i oktawa, charakterystyczne dla muzyki ludowej<sup>17</sup>. Kompozytor nie opatrzył tej części żadnym literackim komentarzem, lecz jest ona nie mniej sugestywna niż pozostałe. Dzieje się tak dlatego, że Liszt posługuje się wspomnianym wcześniej muzycznym toposem krajobrazu wiejskiego, czyli pewnym skonwencjonalizowanym sposobem muzycznego przedstawiania wiejskiej przestrzeni<sup>18</sup>.

Po sielskim *Krajobrazie wiejskim* następuje czwarta część, *Nad brzegiem źródła (Au bord d'une source)*, kolejna, po *Nad jeziorem Wallenstadt*, „wodna” miniatura w cyklu. Na stronie tytułowej z ilustracją Kretschmera widnieje fragment wiersza *Der Flüchtling* Schillera:

W delikatnym chłodzie  
Natura zaczyna  
Swe poranne zabawy (Liszt 1855: IV)<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> „[T]hy contrasted lake / With the wild world I dwell in, is a thing / Which warns me, with its stillness, to forsake / Earth's troubled waters for a purer spring” (Liszt 1855: II).

<sup>17</sup> Przy pomnijmy, że interwał kwinty w partiach altówek i wiolonczel otwiera również *Symfonię pastoralną* Beethovena.

<sup>18</sup> Na uwagę zasługuje także dobór tonacji – *E-dur*. Może on zaskakiwać, gdyż, zdaniem Moore'a, autora *Complete Encyclopedia of Music* (1854), „[t]he major of E natural is bright and pellucid, adapted to the most brilliant subjects” (cyt. przez Ishiguro 2010: 44). Podobnego zdania jest Pauer (1876: 24), teoretyk muzyki współczesny Lisztowi, według którego „E major, the brightest and most powerful key, expresses joy, magnificence, splendour, and the highest brilliancy”. Bardziej zrozumiały wydawałby się zatem wybór tonacji *G-dur*, w której Liszt napisał pierwszą wersję *Krajobrazu wiejskiego* – *Allegro pastorale* z *Albumu podróżnika*. Franz Schubert, jeden z prekursorów romantyzmu w muzyce, tak pisał o tonacji *G-dur*: „Everything rustic, idyllic and lyrical, every tender gratitude for true friendship and faithful love, in a word, every gentle and peaceful emotion of the heart is correctly expressed by this key” (cyt. przez Ishiguro 2010: 33).

<sup>19</sup> „In säuselnder Kühle / Beginnen die Spiele / Der jungen Natur“.

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o  
przeźrenności w muzyce*

Wyłaniająca się z gęstej faktury melodia ma żartobliwy charakter, nieco podobny do tego, który cechuje temat z poprzedniej części, a subtelny akompaniament w partii lewej ręki naśladuje delikatne podmuchy wiatru, o których pisze Schiller. Utwór ten, jak i towarzysząca mu ilustracja, wywołują skojarzenia z *locus amoenus*, literacką przestrzenią skonwencjonalizowaną chyba w stopniu najwyższym z możliwych.

Kolejna część, *Burza (Orage)*, przełamuje wizerunek pogodnego szwajcarskiego krajobrazu. Chromatyczne pochody oktawaowe o gwałtownym charakterze i burzliwe *tremolo* przywodzą na myśl utrwalony w literaturze i wspomnieniach pierwszych alpinistów obraz nieprzyjaznego, wręcz przerażającego alpejskiego pejzażu. Liszt załącza do *Burzy* następujący cytat z poematu Byrona:

Ale powiedzcie [niebiosa, turnie, rzeki i jeziora], gdzie  
wasze granice?  
Czyście jak burza, co człeka rozpiera?  
Czy lot wasz, jak lot orłów, do gniazda dociera?<sup>20</sup> (Byron  
1955: 177)

*Dolina Obermanna (Vallée d'Obermann)*, miniatura o wiele bardziej rozbudowana niż poprzednie części pierwszego zeszytu *Lat pielgrzymstwa*, odznacza się też najbardziej epickim charakterem. Jej tytuł – również „przeźrenny” – nawiązuje do powieści *Obermann* (1804), autorstwa francuskiego pisarza Étienne'a Piverta de Senancour, której akcja rozgrywa się w Szwajcarii. Tytułowa postać tego dzieła to bohater romantyczny, który, znużony życiem, udaje się w Alpy, by tam odnaleźć sens egzystencji. Jak zauważa Arnold (2002: 80),

*Dolina Obermanna* to jedno z pierwszych obszernych jednoczęściowych dzieł fortepianowych, w których kompozytor stara się wyrazić za pomocą muzyki literacki zamysł. Kompozytor / pianista staje się Obermannem i poprzez fortepian, który pełni rolę nośnika, bohater doświadcza wszechogarniających, nieprzeniknionych sił Natury<sup>21</sup>.

W wydaniu Schotta Liszt dołącza do tej części aż trzy cytaty – dwa pierwsze pochodzą z powieści Senancoura, a ostatni z *Wędrówek Childe*

---

<sup>20</sup> „But where of ye, oh tempests, is the goal / Are you like those within the human breast? / Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?” (Liszt 1855: V)

<sup>21</sup> „*Vallée d'Obermann* is one of the earliest single-movement large scale piano works intended to express literary conceit musically. The composer/pianist becomes Obermann, and through the piano, which act as conduit, the hero experiences the overwhelming, unpenetrable [sic] forces of Nature”.

Harolda Byrona<sup>22</sup>. W pierwszym cytowanym przez kompozytora fragmencie *Obermanna*, bohater zastanawia się: „Czego pragnę? Czym jestem? Czego oczekiwać od natury?”<sup>23</sup> (Liszt 1855: VI), wpisując swe poszukiwania w ogólną przestrzeń spotkania człowieka z naturą, która, jak zobaczymy, z czasem przybierze formę górskiego krajobrazu. Echa tych pytań, coraz bardziej niecierpliwych, słyszymy w początkowym fragmencie dzieła, w którym temat, wyeksponowany w pierwszej frazie, nieustannie powraca, raz w najwyższym, raz w najniższym głosie. Kolejny fragment dzieła Liszta zdaje się łączyć z drugim cytatem z powieści Senancoura, w którym Obermann stwierdza:

Niewysłowna wrażliwość, urok i udręka daremnych lat; rozległa świadomość zawsze przytłaczającej i zawsze niezbadanej natury, wszechobecna namiętność, obojętność, głęboka mądrość [...]; wszystkie potrzeby i dojmujące frasunki, które zawrzeć się mogą w śmiertelnym sercu, wszystko to poczułem, wszystkiego tego doświadczyłem tamtej pamiętnej nocy”<sup>24</sup> (Liszt 1855: VI).

Faktura utworu coraz bardziej zagęszcza się, przez co stale powracający temat staje się bardziej dramatyczny i „przytłaczający”, i tym samym zaczyna przypominać górski krajobraz na ilustracji Kretschmera. Wzrastające napięcie prowadzi wreszcie do dramatycznej kulminacji. Nie następuje po niej jednak spodziewane rozładowanie emocji – fraza niespodziewanie urywa się, a utwór pozbawiony jest oczekiwanego epilogu.

Ostatnie części *Pierwszego roku* to *Egloga (Églogue)*, również odsyłająca do literackiej, mocno skodyfikowanej przestrzeni, oraz *Le mal du pays (Tęsknota za krajem)* i nokturn *Genewskie dzwony*, stanowiący zamknięcie całego cyklu.

Ilustracje towarzyszące zapisowi nutowemu, cytaty z dzieł literackich, komentarze Liszta, nawiązania do tradycji i historii Szwajcarii – wszystko to sprawia, że słowo i obraz odgrywają ważną rolę w *Pierwszym roku. Szwajcarii*. Dzięki zastosowaniu szeregu technik i środków muzycznego przekazu, kompozytor „przenosi” słuchacza do określonych przestrzeni i oddaje charakter wybranych miejsc w niezwykle sugestywny dla odbiorcy sposób. Rola, jaką w jego kompozycji odgrywają słowo i obraz, dowodzi istnienia pewnej wspólnej dla wszystkich odbiorców sztuki przestrzeni, którą jest przestrzeń kultury, stanowiąca sieć wzajemnie przenikających się, mniej lub bardziej skodyfikowanych obrazów rzeczywistości.

---

<sup>22</sup> Cytat ten nie pojawia się w pierwszej wersji *Doliny Obermanna*, zamieszczonej w *Albumie podróżnika*.

<sup>23</sup> „Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature?”

<sup>24</sup> „Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; v aste conscience d’une nature part tout accablante et partout impénétrable, passion universelle, in différence, sagesse avancée [...]; tout ce qu’un mortel peut contenir de besoins et d’ennuis profonds, j’ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable”.

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o  
przeźrenności w muzyce*

Niemniej, w muzyce zawsze najważniejszy jest dźwięk, gdyż, jak stwierdziła Martha Argerich, „[m]uzyki trzeba słuchać, nie da się o niej mówić. Słowa tego nie oddadzą [...]. [Muzyka] wymyka się słowom” (Argerich 2014).

**Bibliografia**

- Agawu, V. K. 1991. *Playing with Signs. A semiotic interpretation of classical music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. @: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2007/VH\\_53/Agawu\\_Playing\\_with\\_Signs.pdf?lang=en;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dkosmologie%20agenda:th%26start%3D6](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2007/VH_53/Agawu_Playing_with_Signs.pdf?lang=en;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dkosmologie%20agenda:th%26start%3D6)
- Arnold, Ben. 2002. *The Liszt Companion*. Westport: Greenwood Press.
- Baquero Goyanes, M. 1995. *Estructuras de la novela actual*. Madryt: Castalia.
- Bloody daughter* [film]. 2014. Reż. Stéphanie Argerich. Francja: Intermezzo films.
- Byron, G. G. B. 1955. *Wędrówki Childe Harolda. Dramaty*. Przekł. J. Kasproicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eggebrecht, H. H. 1992. Muzyka i czas. w: Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H. *Co to jest muzyka?* Przekł. D. Lachowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 160-164.
- Harnoncourt, N. 1995. *Muzyka mową dźwięków*. Przekł. M. Czajka. Warszawa: Ruch Muzyczny.
- Harnoncourt, N. 1999. *Dialog muzyczny: rozważania o Monteverdi, Bachu i Mozarcie*. Przekł. M. Czajka. Warszawa: Ruch Muzyczny.
- Ishiguro, M. A. 2010. The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries (rozprawa doktorska). University of Massachusetts Amherst. @: <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1561&context=theses>
- Kregor, J. 2015. *Program music*. Cambridge: Cambridge University Press. @: <https://books.google.pl/books?id=rqwPBgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>
- Lafond-Kettlitz, B. 2009. Die Alpen in Literatur und Malerei. Albrecht von Haller, Caspar Wolf, Ludwig Hohl, Ferdinand Hodler. w: *Études Germaniques*, 4 (256). Klincksieck. @: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-4-page-933.htm>
- Langer, S. 1953. *Feeling and Form. A Theory of Art*. Nowy Jork: Charles Scribner's Sons. @: [https://monoskop.org/images/1/11/Langer\\_Susanne\\_K\\_Feeling\\_and\\_Form\\_A\\_Theory\\_of\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/1/11/Langer_Susanne_K_Feeling_and_Form_A_Theory_of_Art.pdf)
- Lissa, Z. 1974. *Wstęp do muzykologii*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Liszt, F. 1855. *Années de pèlerinage. Première Année. Suisse*. Mainz: Schott. @: [http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/21/IMSLP13834-Liszt\\_-\\_S160\\_Ann%C3%A9es\\_de\\_P%C3%A8lerinage\\_1%C3%A8re\\_Ann%C3%A9e\\_No1-5\\_\(Schott\).pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/21/IMSLP13834-Liszt_-_S160_Ann%C3%A9es_de_P%C3%A8lerinage_1%C3%A8re_Ann%C3%A9e_No1-5_(Schott).pdf), [http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP13835-Liszt\\_-](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP13835-Liszt_-)

- [\\_S160\\_Ann%C3%A9es\\_de\\_P%C3%A8lerinage\\_1%C3%A8re\\_Ann%C3%A9e\\_No6-9\\_\(Schott\).pdf](#)
- Losiak, R. 2005. Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego. *Muzyka*, 1. 87-115.
- Losiak, R. 2012. Muzyka bliżej ciała. Wokół problemu percepcji muzycznej. w: *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 3426. 149-162. @: [pkult.sjol.eu/download.php?id=4727d23aaa8265e6b52448f428b69289650fe154](http://pkult.sjol.eu/download.php?id=4727d23aaa8265e6b52448f428b69289650fe154)
- Michels, U. 1995. *Atlas muzyki*, t. I. Przekł. P. Maculewicz. Warszawa: Pruszyński i S-ka.
- Nowik, W. 2015. Ku uniwersalizmowi sztuk – Franciszek Liszt. «Lata pielgrzymki. Rok drugi. Włochy». *Polski Rocznik Muzykologiczny 2015*. 139-154. @: [http://www.zkp.org.pl/files/IwonkaL/Polski%20Rocznik%20Muzykologiczny/PRM\\_2015\\_Nowik.pdf](http://www.zkp.org.pl/files/IwonkaL/Polski%20Rocznik%20Muzykologiczny/PRM_2015_Nowik.pdf)
- Okoński, M. 2013. *O obszarach muzycznej czasoprzestrzeni w twórczości chóralnej a capella Andrzeja Koszewskiego*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. @: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1430/Marta%20Okoński%20O%20obszarach%20muzycznej%20czasoprzestrzeni%20w%20twórczości%20chóralnej%20a%20cappella.pdf?sequence=1>
- Pauer, E. 1876. *The Beautiful in Music*. Londyn: Novello. @: <https://ia802505.us.archive.org/34/items/elementsofthebea010421mbp/elementsofthebea010421mbp.pdf>
- Polony, L. 2007. *Przestrzeń i muzyka*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Roger, A. 2007. *Breve tratado del paisaje*. Madryt: Biblioteca Nueva.
- Rousseau, J. J. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paryż: Chez la veuve Duchesne. @: [http://imslp.nl/imgnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(1768\).pdf](http://imslp.nl/imgnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf)
- Schmid, C. 2010. *Historisches Lexikon der Schweiz*. @: <http://www.hls-dhss.ch/textes/d/D17439.php>
- Scruton, R. 2009. *Understanding music. Philosophy and interpretation*. Londyn, Nowy Jork: Continuum. @: <https://portalconservador.com/livros/Roger-Scruton-Understanding-Music1.pdf>
- Smetana, B. 1950. *Die Moldau. Symphonic poem*. Londyn: Boosey & Hawkes.
- Solyok, I., Mező, I. 1976. Preface. w: *Ferenc Liszt. New Edition of the Complete Works. Series I. Works for piano solo*. Bazylea: Bärenreiter Kassel. X-XII. @: [http://imslp.eu/files/imgnks/euimg/8/82/IMSLP176822-PMLP09968-Liszt\\_NLA\\_Serie\\_I\\_Band\\_06\\_00\\_Vorwort\\_scan.pdf](http://imslp.eu/files/imgnks/euimg/8/82/IMSLP176822-PMLP09968-Liszt_NLA_Serie_I_Band_06_00_Vorwort_scan.pdf)
- Strawiński, I. 1980. *Poetyka muzyczna*. Przekł. S. Jarociński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymańska-Stułka, K. 2015. *Idea przestrzeni w muzyce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Tarasti, E. 2008. Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. *Tópicos del seminario*, 19. 15-71. @: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n19/n19a2.pdf>
- Tarasti, E. (red.) 2009. *Space in Musical Semiosis. An Abductive Theory of the Musical Composition Process*. Helsinki: Hakapaino. @: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19374/spaceinm.pdf?sequence=2>

*Katarzyna Placzek: Między dźwiękiem, słowem i obrazem: o przestrzenności w muzyce*

- Tagg, P. 2013. *Music's Meanings*. Nowy Jork: The Mass Media Music Scholar's Press. @: <http://tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMusoAll.pdf>
- Yourcenar, M. 1998. *Alexis, czyli traktat o daremnych zmaganiach*. Przekł. K. Dolatowska. Warszawa: Sic!
- Wasilewska-Chmura, M. 2011. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i awangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójcik, D. 1999. *ABC form muzycznych*. Kraków: Musica Iagellonica.