



KATARZYNA SZYMAŃSKA-STUŁKA

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1862-6218>

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki

Czy Szymanowski przeczuł *ambient music*? Próba działania metodą *design thinking*

DOI: 10.34861/aspmuz12-18_czy-ambien

Design thinking wobec dzieła muzycznego

W analizie muzycznej zastanawiamy się niekiedy nad tym, co jeszcze możemy odkryć. Pojawiają się te znane, niepokojące pytania: czy nie błędzimy czasem bez uzasadnienia, czy istotnie stawiamy pytania warte zgłębiania, czy analizowanie istotnie przyczynia się do „lepszego” słuchania muzyki, a może znajdowane odpowiedzi tylko nas zadowolają, dla innych pozostając czystą iluzją? Nie możemy popaść w przekonanie, że słuchanie analityczne muzyki to kwestia uboczna, jak wspomniał Lutosławski¹, ganiąc tych, którzy nie potrafią wyzwolić się od takiego odbioru sztuki, niemniej jednak wątplenie wkrada się czasem do analitycznej refleksji.

Niewątpliwie twórczość Karola Szymanowskiego pozostaje wciąż żywa i otwarta na nowe interpretacje, które potwierdzają jej nieprzemijającą wartość. Pojawia się jednak pytanie: jakimi ścieżkami mamy podążać w odniesieniu do utworów tego kompozytora i czego nowego poszukiwać w świetle dotychczas-

¹ W. Lutosławski, *Postscriptum*, Warszawa 1999.

wych analitycznych dokonań? Zastosowanie w analizie metody *design thinking* pomaga odkrywać nowe ścieżki. W przypadku *Słopiewni* ujawniło pewne cechy wspólne tej kompozycji i *ambient music*, które wyznaczyły kierunek interpretacji. Tak powstała teza artykułu, która brzmi: czy Szymanowski przeczuł *ambient music*? W pewnym sensie jest to teza wsteczna. Sugeruje bowiem istnienie pewnych cech muzyki wcześniej niż zostały one ujęte w ramy oficjalnie istniejącego stylu. Porusza intrygujące zagadnienie: czy coś, co istnieje dziś, było już sygnalizowane w przeszłości. Inspirujący przykład tego rodzaju rozważań analitycznych znajdujemy w tekście Leszka Polonego o romantyzmie przed romantyzmem w *Sonacie fortepianowej a-moll KV 310* Wolfganga Amadeusza Mozarta². Uprawnia nas to do podążania podobną drogą w przypadku utworu Szymanowskiego.

Jakkolwiek droga ta wydawałaby się ryzykowna, idźmy nią, bo kroczył nią także Szymanowski, torujący przesmyk dla nowych zagadkowych rozwiązań w gąszczu tradycji. Droga ta spycha nas z utartych ścieżek, czyli sposobów interpretacji muzyki Szymanowskiego skoncentrowanych wokół neoromantyzmu, impresjonizmu, ludowości, narodowości, ustanowionych przez badaczy starszego pokolenia (m.in. A. Chybińskiego, S. Łobaczewską, Z. Lisę, J.M. Chomińskiego). Są to tendencje wciąż silnie rezonujące w odbiorze twórczości Szymanowskiego, mimo nowych ujęć jego kompozycji publikowanych w ostatnich latach, związanych z następującymi koncepcjami i tendencjami: orientalizm, symbolizm (M. Tomaszewski), ekspresjonizm (T. Zieliński), poetyka, figuratywność (M. Janicka-Słysz), głosy epoki (T. Chylińska), śpiew ptaków w sferze sonorystycznej i symbolicznej (S. Żerańska-Kominek).

Dlaczego *design thinking*?

Jak wspomniano wcześniej, w niniejszej analizie *Słopiewni* zastosowana została metoda *design thinking*. Jest ona pomocna w porzucaniu znanych rozwiązań i pomaga otworzyć się na nowe interpretacje. Jej warunkiem jest bowiem uwalnianie się z kręgu znanych rozwiązań, utartych ścieżek interpretacji, schematów myślenia, na rzecz wychodzenia z pola „oczywistych rozwiązań” i śmiałego poszukiwania nowych dróg.

Działanie metodą *design thinking* może wydawać się nieco zbyt swobodne, jako pewnego rodzaju „błądzenie po omacku”, nieskonkretyzowane na tyle, aby

² L. Polony, *Romantyzm przed romantyzmem. Sonata fortepianowa a-moll KV 310 Mozarta*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwajgier, Kraków 2001, s. 351.

przynieść rzetelny efekt. Jednak swoboda i oderwanie się od znanych rozwiązań jest głównym założeniem tego działania. U jego podstaw leży ufność w kreatywność poszukującego i jego intuicję, które mogą zaprowadzić go na nieznane wody. W metodzie *design thinking* dużą rolę odgrywa przecucie, operowanie nie tylko umysłem, ale też zmysłami, intuicyjne rozważanie, czy „to coś pasuje do tego czegoś”.

Działanie metodą *design thinking* ma wiele wspólnego z improwizacją, która w swoim założeniu ma być twórczością, wychodzeniem poza znane ramy³. Jest w zasadzie prowadzone na kształt muzycznej improwizacji, której wiodącą zasadą jest zdanie się na nieoczekiwane, niespodziewane, w jakimś sensie nowe, ale zarazem od dawna obecne. Otwieranie się na nieprzewidziane (*improvisum*), może być niezaplanowane i niezdefiniowane, jak *freie Improvisation* umożliwiająca wybór wielu elementów kreacji, w tym formy i języka. Prowadzić nas ku temu może wiele czynników, jak chociażby atmosfera chwili doświadczana w czasie muzycznej improwizacji, zdanie się na myśl inspirującą, przychodzącą w trakcie działania (*l'idée vient en parlant*)⁴. Tworzenie w duchu improwizacji przypominać może swobodne szkicowanie⁵. Niekiedy kierunek wyznacza po prostu ruch ręki instrumentalisty, prowadzący ku nowym odkryciom, albo nagłe olśnienie, stan nabycia czegoś w wyobraźni, czego dotąd nie było, pomysł, który rozbłyska niczym Bachelardowski płomień świecy⁶, oświetlający drogę ku nowym sensom.

Co nas prowadzi ku improwizacji? Może to być:

- myśl, wiedza, przecucie, zatopienie się w atmosferze chwili, ale też szukanie jej śladów w przeszłości, zgodnie z ideą holistycznego rozumienia ludzkiego działania (przeszłość miesza się z teraźniejszością, a nurty estetyczne są jedynie „odkrywane” przez twórców, kultura zaś to obraz człowieka);
- idea, ruch, nagłe olśnienie, rozbudzenie wyobraźni, „prowokowanie wyobraźni do znajdowania się w ruchu”⁷ (W. Lutosławski).

³ *Jednym tchem* — Tomasz Trzcinski o sztuce improwizacji w rozmowie z Andrzejem Rybczyńskim [online], <https://www.polskacanada.com/jednym-tchem-tomasz-trzcinski-o-sztuce-impro-wizacji/> (dostęp 19.12.2022).

⁴ Myśl przychodzi w trakcie mówienia, H. von Kleist, *On the gradual constriction of thoughts during speech* [online], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0483.1951.tb01029.x> (dostęp 18.12.2022).

⁵ Zob. np. J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tłum. J. Szczuka, Gdańsk 2010.

⁶ Zob. G. Bachelard, *Płomień świecy*, tłum. J. Rogoziński, Gdańsk 1998.

⁷ W. Lutosławski, Z. Skowron, *Spotkania z Lutosławskim*, „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11), s. 29

O ile mi wiadomo, metoda *design thinking* nie była stosowana literalnie w badaniach nad dziełem muzycznym, chociaż ten sposób podejścia funkcjonuje w pracy analitycznej i bywa dlań inspiracją. Metoda ta może nieść istotne korzyści dla naszych działań, ponieważ spycha nas z utartych ścieżek, każe otwierać się i uwalniać myśli, poszukiwać nowych, zaskakujących rozwiązań — zgodnie z jej założeniami wszystko jest możliwe, nie ma żadnych ograniczeń. Ponadto nakazuje ona testować rozwiązania — na ile są przydatne, właściwe, dopasowane do zagadnienia — i konfrontować je z oczekiwaniami i potrzebami odbiorców.

Metoda *design thinking* stosowana jest do odkrywania i projektowania rozwiązań problemów i skomplikowanych zagadnień w biznesie, a ostatnio także w sferze kwestii społecznych, gdzie sprawdza się przede wszystkim na gruncie praktycznym. W mojej ocenie w badaniach teoretyczno-muzycznych można z powodzeniem odwołać się do jej teoretycznych założeń i zainspirować niektórymi praktycznymi rozwiązaniami, jakie leżą u jej podstaw.

O metodzie *design thinking*

Design thinking opiera się na uwzględnieniu procesów poznawczych oraz powiązania z nimi działań strategicznych i praktycznych, prowadzących do powstania koncepcji projektowych (propozycje nowych produktów i usług lub procesów) nastawionych na kreatywne rozwiązywanie problemów, stworzenie niestosowanych dotąd, innowacyjnych rozwiązań, poprzez określenie prawdziwych potrzeb odbiorcy⁸.

Wśród modeli *design thinking* wyróżnia się trzy główne:

- pięcioetapowy model *design thinking*;
- *Double Diamond*, czyli naprzemienne cykle myślenia dywergencyjnego (rozbieżne — szukanie wielu możliwych dróg, wychodzenie poza znane rozwiązania lub „polityczną poprawność”) i konwergencyjnego (zbieżne — szukanie „jedynej słusznej drogi”);
- *McKinsey Design*, czyli model uwzględniający analityczne przywództwo, wielofunkcyjny talent, ciągłą iterację (wielokrotne stosowanie tego samego podejścia, tzw. pętlę) oraz doświadczenie odbiorcy.

Najczęściej stosowany w analizie problemów jest klasyczny pięcioetapowy model *design thinking*, który obejmuje:

⁸ Zob. T. Brown, *Design Thinking*, Harvard 2008.

1. fazę empatyzacji, czyli wczuwania się w sytuację i pogłębione zrozumienie problemu;
2. definiowanie problemu;
3. generowanie pomysłów na jego rozwiązanie;
4. tworzenie modeli rozwiązań (tzw. budowanie prototypów);
5. testowanie owych rozwiązań w otoczeniu społecznym i w praktyce.

Spróbujmy przełożyć ten proces na język analizy dzieła muzycznego, uwzględniając etapy i elementy procesu *design thinking*.

Po pierwsze, podobnie jak w *design thinking*, w analizie muzycznej interesuje nas obiekt/problem/zagadnienie do rozwiązania/zbadania. W tym referacie będą to *Słopiewnie* Karola Szymanowskiego.

Obiekt jako *wicked problem*

Warto zaznaczyć, że *design thinking* odnosi się do obiektów stanowiących *wicked problems*, czyli spraw, które nie mają jednego oczywistego rozwiązania, a różne podejścia do tych kwestii mogą prowadzić do ujawnienia się nieoczekiwanych korzyści lub ryzyk z nimi związanych. Utwór muzyczny, szczególnie utwór wybitny, można z powodzeniem uznać za *wicked problem*, który wydaje się intrygujący. Dzieło muzyczne o wysokiej wartości ujmowane może być jako dzieło otwarte na interpretacje w duchu koncepcji Umberto Eco, według której dzieło żyje poprzez swoje interpretacje, a na nowo odbierane, widziane z różnych perspektyw, nabiera wciąż innych znaczeń, odsłania nowe treści⁹.

Dzieło Szymanowskiego jest niewątpliwie rodzajem dzieła przyciągającego, a nawet prowokującego nowe interpretacje, niemalże na wzór „dzieła w ruchu” o nieokreślonym do końca sensie i znaczeniu, które powoduje inspirowanie u interpretatora aktów świadomej swobody, aktywuje ośrodek niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać dziełu własny kształt. Utwór Szymanowskiego poddaje się nowym spojrzeniom ze względu na swą wielowarstwowość i wielowymiarowość, a także indywidualny styl i ekspresję. Istotna jest tu także wielość konkretyzacji wykonawczych i interpretacyjnych, rozbudzających dzieło na nowo, która powoduje, że utwór jest stale obecny w polskiej kulturze muzycznej, w zasadzie w niej zakorzeniony. Warto zwrócić uwagę na to, że w koncepcji Eco słowo decydujące w interpretacji ma nie tylko dzieło i jego zamysł twórczy, ale

⁹ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 1973, s. 31.

przede wszystkim odbiorca, który w dzieło wpisuje nowe, aktualne sensy. Perspektywę odbiorcy uwzględnimy w dalszych działaniach analitycznych prezentowanych w tym artykule.

W podejściu analitycznym według metody *design thinking* istotne są trzy założenia:

- **empatyzacja** — koncentracja na odbiorcy, ukierunkowana na dogłębne zrozumienie jego uświadomionych i nieuświadomionych potrzeb. W analizie muzycznej może tu pojawić się nie tylko odbiorca, ale także wykonawca i twórca;
- **kreatywna współpraca** — spojrzenie na problem z wielu perspektyw, szukanie nowych rozwiązań, wyjście poza utarte schematy, akcentujące przyglądanie się dziełu z różnych stron i stawianie mu zaskakujących pytań, porzucanie znanych rozwiązań, sięganie do kontrowersyjnych ujęć;
- **eksperymentowanie i testowanie hipotez** — wysuwanie eksperymentalnych interpretacji i testowanie ich w odbiorze społecznym, w grupie osób zainteresowanych tym zagadnieniem, np.: badaczy, twórców, wykonawców, słuchaczy. W tym obszarze pojawia się tworzenie rozwiązań i zbieranie informacji zwrotnej od odbiorców.

W analizie muzycznej założenia te mogą przejawiać się w poszukiwaniu interpretacji badawczej na wspomnianych wyżej trzech poziomach. Może powstać swoista mapa empatii twórcy i odbiorcy, która posłuży pełniejszemu określeniu problemu badawczego i zostanie wykorzystana podczas generowania twórczych rozwiązań oraz ich społecznego testowania.

Empatyzacja i tworzenie mapy empatii w muzycznej analizie opierać się mogą na określeniu dynamiki między potrzebą twórcy a potrzebą odbiorcy. Możliwe jest postawienie znaku równości między tymi potrzebami. Natomiast zadanie pytania, jak myśli twórca, pozwala na głębsze wejście w sferę procesu twórczego, prowadzi do odkrywania inspiracji twórczych i tego, jak działa twórca wyobraźnia, o czym piszą Władysław Stróżewski i Marzena Karwowska¹⁰. Kolejna kwestia dotyczy tego, jak na utwór reaguje odbiorca. W przypadku wspólnego odbioru dzieła Szymanowskiego włącza się niejako filtr na procesy percepcji i możliwe w tym zakresie transgresje — dziś inaczej słuchamy twórczości Szymanowskiego niż słuchano jej na początku XX wieku.

¹⁰ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 36; M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich*, Łódź 2015, s. 15.

Podsumowując, metodę *design thinking* można przełożyć na język analizy w sposób przedstawiony w tabeli 1.

Tabela 1. Założenia metody *design thinking* a zasady analizy muzycznej (oprac. K. S.-S.)

Metoda <i>design thinking</i> — założenia	Cel — biznes, środowisko społeczne	Cel — analiza muzyczna
Odkrywanie i projektowanie rozwiązań problemów	W odniesieniu do skomplikowanych zagadnień w biznesie i środowisku społecznym	W odniesieniu do interpretacji dzieła muzycznego i jego środowiska społecznego: badaczy, wykonawców, twórców, odbiorców
Uwzględnienie procesów poznawczych odbiorcy	W odniesieniu do potrzeb odbiorcy	W odniesieniu do odczuć odbiorcy/twórcy/wykonawcy
Powiązanie z odbiorcą działań strategicznych i praktycznych, testowanie rozwiązań	W odniesieniu do rozwiązań biznesowych i społecznych projektowanie i wdrażanie nowych produktów i usług	W odniesieniu do działań badawczych nowe propozycje interpretacji muzyki i ich upowszechnianie w celu pogłębienia odbioru dzieł i kreowania nowych tendencji twórczych, prowadzenia aktywnego dialogu w środowisku muzycznym

Definiowanie problemu

W działaniu metodą *design thinking* kluczowe jest tzw. definiowanie problemu, czyli uchwycenie tego, co jest kluczowym zagadnieniem. Dokonuje się tego po analizie informacji zebranych podczas fazy empatii. Etap ten wymaga przełamania ram myślowych i przyzwyczajęń, które ograniczają pole widzenia. Pomocne w tym działaniu jest zredefiniowanie problemu, które może diametralnie zmienić kierunek poszukiwanych rozwiązań. Metody, którymi możemy tu działać określane są jako: *re-framing the problem* (przebudowanie, zredefiniowanie problemu), technika *5x why* (5 razy postawione pytanie dlaczego?), mapowanie problemu na osi „jak? – po co?”.

Wybermy metodę *re-framing the problem* z dodaniem pytań. Spróbujmy odwrócić klasyczne pytanie analityczne: „co utwór ma zakodowane w sobie i jaka była myśl twórcy” i zapytać o to, co słyszy w tym utworze współczesny odbiorca i jak rozumie ten przekaz.

Dlaczego i jak słuchamy tego utworu dziś? Dlaczego zwracamy uwagę na oryginalny, awangardowy tekst, liczne zawieszenia, jakby odrealnienie, wyraźnie eksponowane brzmienie? Dlaczego możemy słyszeć tę kompozycję jako sonory-

styczną w swym charakterze? Dlaczego okazujemy tej muzyce ciągle zainteresowanie? Jaki może być jej cel, efekt wywierany na odbiorców dziś?

Wobec utworu *Słopiewnie* można postawić następujące pytania (metoda 5x why):

- Dlaczego w kompozycji został wybrany właśnie ten tekst poetycki?
- Dlaczego w narracji odczuwane jest zawieszenie, rozproszenie?
- Dlaczego głównie zwracamy uwagę na brzmienie?
- Dlaczego pojawia się tajemniczość, odrealnienie?
- Dlaczego wciąż wykazujemy zainteresowanie tą kompozycją?

Generowanie pomysłów

Przechodzimy do fazy określanej jako *brainstorming* (burza mózgu), w której dopuszczalne, a nawet pożądane są rozwiązania niekonwencjonalne, uwalnianie myśli. Zasady obowiązujące na tym etapie metody *design thinking* przedstawiają się następująco:

- proponuj nawet najbardziej szalone rozwiązania, nie oceniasz, buduj na pomysłach innych, nie przyzwyczajaj się do swojego pomysłu, pozbądź się *ego*, nie koncentruj się na ograniczeniach;
- wykreuj mapę procesu myślowego, np. za pomocą zapisywania pomysłów na samoprzylepianych karteczkach i umieszczeniu ich na planszy (rodzaj *storyboard*), traktuj ułożenia karteczek jako tymczasowe, które można swobodnie zmieniać, a karteczki przeklejać, układać w różnych konfiguracjach, przez co przypominają one, że proces wymaga elastyczności i dystansu do własnych pomysłów.

Działanie metodą burzy mózgów (*brainstorming*) w odniesieniu do *Słopiewni* można zarysować następująco:

- Narodowość? W jakim znaczeniu dziś, czy w odniesieniu do twórczości Tuwima?
- Ludowość? Co na nią wskazuje, jakiego rodzaju ludowość się tu pojawia?
- Modernizm? Konieczny do dookreślenia.
- Impresjonizm? Jeśli obecny, to raczej jako postimpresjonizm.

Brainstorming może dotyczyć nie tylko samego utworu, ale też określenia tego, co *design thinking* nazywa „potrzebami odbiorcy”. Mam tu na myśli zastanowienie się nad oczekiwaniami słuchacza, nad jego osobą i doświadczeniem,

nad jego profilem indywidualnym. Kim jest słuchacz współczesny zainteresowany *Słopiewniami* Szymanowskiego? Może to być koncepcja słuchacza rozmyślającego, marzącego, zmieniającego trajektorię myślenia o utworze, uczestniczącego w jego współtworzeniu.

Budowanie prototypów

Po generowaniu pomysłów z uwzględnieniem profilu słuchacza decydujemy się na wybór tego, który najbardziej nas przekonuje i rozpoczynamy poszukiwanie analitycznych rozwiązań. Jak zauważono wcześniej, wejście w proces *design thinking* może prowadzić na zaskakujące tereny. Tak też się stało w drodze mojego myślenia o *Słopiewniach*. W ostatnich czasach nie jestem zbyt skłonna do strukturalizowania muzyki, wolę myśleć o niej jak o całości, która niesie ze sobą pewien przekaz, komunikat, sens, i w jakiś sposób oddziałuje na odbiorcę. Tą drogą podążałam, szukając odpowiedzi na pytanie, co jeszcze nowego może się stać, jeśli zadamy pytania interpretacyjne *Słopiewniom*?

Sięgnięcie do metody „mapy myśli” ujętej w rodzaj planszy z rozwiązaniami, pomysłami, przemyśleniami, pozwoliło przyjrzeć się zagadnieniom niejako „z lotu ptaka”. Okazało się, że wrażenia z odbioru kompozycji Szymanowskiego sprowadzają się do kategorii takich jak: kreowanie atmosfery, zatrzymanie ruchu, trwanie, uwrażliwienie na tło, nieoczywistość, przenikanie się wielu płaszczyzn dźwiękowych. Współcześnie kojarzą się one z założeniami i charakterem muzyki *ambient*. Takie skojarzenie mogło wyzwolić się za sprawą metody *design thinking*, stymulującej odwołania do tego, co słyszymy, jak odbieramy dzieło, jakie procesy kojarzeniowe są wówczas aktywowane i jakie doświadczenia ten odbiór w nas wyzwała.

Dodatkowo wśród skojarzeń pojawiło się komponowanie w duchu pejzażu, krajobrazu, obecne w dzisiejszej muzyce, w którym silnie rezonują inspiracje kierunkiem *ambient*. Te skojarzenia pozwoliły mi zwrócić uwagę na następujące cechy charakterystyczne *Słopiewni* (mapa myśli, rodzaj *storyboard*):

- atmosfera
- trwanie
- tło
- permanentność/zmienność
- przenikanie wielopłaszczyznowych scenerii
- spowolniony czas, niwelacja kontrastowości
- łagodność
- efektywność brzmień

- wprowadzenie w pewien stan świadomości
- otaczanie, towarzyszenie.

W kręgu muzyki *ambient* i *Słowień* Szymanowskiego Tworzenie atmosfery, tło, towarzyszenie

Tworzenie atmosfery, delikatne wzbogacanie przestrzeni odbioru słuchacza, wędrowanie brzmieniem w sferze tła, dyskretne towarzyszenie niedźwiękowym zdarzeniom pierwszego planu — to założenia muzyki *ambient*. Tak opisywał swoje odkrycie Brian Eno, gdy w czasie pobytu w szpitalu usłyszał muzykę płynącą z głośnika w oddali, jakby w tle. Słuchając ledwo czytelnych dźwięków harfy, spostrzegł, że tworzyły one delikatne, ale zarazem plastyczne tło, przeradzające się w kojącą, pełną subtelności muzykę towarzyszącą, dopełniającą nastrój, subtelnie wplatającą się w scenerię wieczornego odpoczynku.

Cykl pieśniowy *Słowień* Karola Szymanowskiego wydaje się ewokować podobne wrażenia, nie tylko w odbiorze słuchowym, ale w koncepcji kompozytorskiej. Powolne tempo, aura tajemniczości, spokojny przepływ dźwięków przy jednoczesnym ich zastyganiu, niski poziom dynamiki, intymność, relacja bezpośrednia uchwycona w dialogu między partiami fortepian – głos wokalny, skojarzenie z ograniczoną, zamkniętą, przytulną przestrzenią.

Słowisień — pierwszą część *Słowień* — rozpoczyna partia fortepianu, a zatem instrumentu towarzyszącego głosowi wokalnemu, którego rolą jest zbudowanie tła i stworzenie dźwiękowego otoczenia. Pierwsze dźwięki fortepianu wyłaniają się z oddali, utrzymane w dynamice *pp dolce*. Metrum pieśni jest złożone z $3/8$ i $2/8$, co daje $5/8$ w nieregularnym układzie i nieregularnym podziale wartości rytmicznych. Tak skomplikowane ujęcie metrum siłą rzeczy wymusza jakby wahanie, rytmiczne niedopowiedzenie, nieoczywistość, daje wrażenie zaburzenia równomiernego porządku, a zarazem ujawniania swobody ruchu.

Tworzenie specyficznej atmosfery, szczególnie w partii fortepianu, delikatne wzbogacanie przestrzeni brzmienia przez swobodnie wędrujące motywy dźwiękowe, dyskretne towarzyszenie zdarzeniom pierwszego planu partii wokalnej to główne założenia kompozycji. Tajemnicza sceneria pejzażu, opisanego w poetyckim tekście, niesprecyzowana pod względem miejsca i czasu, raczej sugerowana niż określona, ujęta jest w ramy obrazu wyzwalanego przez błogość, łagodność. *Słowień* to rodzaj utworu dostarczającego przyjemnych wrażeń, budującego pewną atmosferę, co można łączyć z nurtem *ambient*. Skojarzenia te wyzwalane są m.in. przez tempo kompozycji — *andantino*, oznaczające spokojne kroczenie,

z długim oddechem, pozwalającym swobodnie zatopić się w dźwiękowym otoczeniu (zob. przykład 1).

Przykład 1. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis, t. 1–5, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

Andantino dolce

Canto

Piano

pp dolce sempre

ten. dolce

Cała pieśń jest utrzymana na niskim poziomie dynamiki, w zakresie od *p* przez *pp* do *ppp*. Interesujące, że w momencie określonym jako *ppp* następuje swego rodzaju kulminacja utworu. Jest to kulminacja narracyjna, refleksyjna, brzmieniowa, zaakcentowana niezwykle delikatnie. Pieśń pojawia się niejako z oddali, jest w tle. Podczas wykonania powinniśmy ledwie ją słyszeć. Delikatne dźwięki fortepianu o nieregularnym przebiegu, dyskretnie wybrzmiewające, towarzyszące zdarzeniom pierwszego planu, tworzą tę ulotną atmosferę. Dźwięki te nie stanowią dynamicznego przebiegu. Są niejako pojedyncze, oddzielone od siebie, deklamowane. Kompozytor dodał do nich nadzwyczaj lekkie ozdobniki, przednutki, które pobrzmiewają jak ptasi trel (zob. przykład 2).

Przykład 2. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis, t. 12–16, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

sosten.

W bia - to - drze - wiu jaś - nie dźni sto - necz - -no
 Dans les ar - bres le so - leil se mi - -re
 Wei - sse Bäu - me glei - ssend Son - nen - glu - -ten

12

pp

Słopiewnie przedstawiają pejzaż natury. Pejzaż ten jest nieoczywisty, wyimaginowany, rodzący się niejako w marzeniu sennym. Tę nieoczywistość i tajemniczość nadaje mu abstrakcyjny charakter poezji Juliana Tuwima, zastosowanej w utworze. Charakter kompozycji przywołuje na myśl kwestię „ekomuzyki”, którą opisuje Grażyna Pstrokońska-Nawratil w odniesieniu do swojej twórczości. Kompozytorka określa ją jako sztukę dźwięków przyjazną człowiekowi, inspirowaną przez naturę, której celem jest przeniesienie zjawisk naturalnych ze środowiska człowieka (ziemskiego i kosmicznego) do ożywionej sztuki — muzyki¹¹. Według tej koncepcji człowiek jako część świata, cząstka natury, jest zanurzony w materii i z niej nieustannie czerpie. W tym rozumieniu „ekomuzyka” stanowić może uniwersalny rys artystycznej działalności człowieka i może zostać przeniesiona na grunt interpretacji utworów nie tylko nam współczesnych, ale i wcześniejszych.

Immersyjność, zanurzenie

W kręgu „ekomuzyki” i muzyki *ambient* pojawia się rodzaj muzyki „obejmującej”, otaczającej, immersyjnej, pozwalającej na zatopienie się w wyimaginowanym świecie dźwięków, włączającej słuchacza w pełni w jej odbiór. W utworze Szymanowskiego wskazują na to następujące elementy: figury dźwiękowe, siatka brzmień, wtapianie się linii melodycznej w tło. Wrażenie immersyjności, otaczania dźwiękiem, tworzy relacja między partią głosu solowego a fortepianu. Podkreślone artykulacyjnie (*marcato*) dźwięki partii wokalne wtapiają się niejako w siatkę dźwięków fortepianu, misternie utkaną z krótkich, figurowanych, niemal aforystycznych przebiegów melodycznych, o drobnych wartości rytmicznych, które niejako „obejmują” dźwięki partii wokalne, a te z kolei zatracają się w tej specyficznej pajęczynie brzmieniowych splotów. W budowie utworu dominują dźwiękowe figury, szczególnie w partii fortepianu, tworzące jakby mikrozdarzenia realizujące się na krótkich odcinkach czasu, ułożone właściwie w kompaktowych mikroprzestrzeniach, które wywołują intymność, lokalność, swoistą bliskość odbioru (zob. przykład 3).

Zatrącenie narracyjności zdarzeniowej, obecne w *Słopiewniach*, bazuje na rozmywaniu tempa narracji przez liczne pauzy i spowolnienia akcji (*sostenuto*), co rodzi tendencję do wyraźnego wchodzenia w stan trwania, uspokojenia, zamyślenia, ale też swego rodzaju odrealnienia.

¹¹ G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka*, w: *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzyk, Wrocław 2005, s. 145.

Przykład 3. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis, t. 29–34, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

in tempo

A gdy sier-piec na nieb-to - czu-lys - cie, wieniem ciemnie je - no nie - za-
 Et quand la lune pa - rait dans les nu - a - ges, l'om-bre bleue fri - son - ne et
 Und rund grüsst der Mond vom Him-mels - grun - de, Schat-ten träu-men dun-ke- lis - peln

Pejzażowość, wizualizacja, wtopienie się w przestrzeń

W muzyce nurtu *ambient* istotną rolę odgrywa wizualizacja, pewna pejzażowość tkanki dźwiękowej. Muzyka ta staje się plastyczna, sugerująca pewne widoki czy ich wyobrażenia kreowane w pamięci i percepcji obrazów widzianych. Krajobraz obecny w dziele sztuki nie jest odkryciem nowym. Istotne natomiast jest to, w jaki sposób się tu pojawia. Współcześnie rodzą się dzieła stanowiące niejako „żywy” portret natury, pisane w formie utrwalania zdarzenia, chwili, wrażenia np. jako wynik oglądania pejzażu czy przebywania w określonym krajobrazie¹².

Muzyka Szymanowskiego może być zwiastunem dzisiejszej muzyki krajobrazu, w której tło paraoptyczne odgrywa istotną rolę, o czym pisze Aleksander Kościów w odniesieniu do swojej twórczości¹³. U Szymanowskiego następuje przenikanie i zgłębianie quasi-wizualnych, wielopłaszczyznowych scenerii oraz integracja dźwięku pod względem jego barwy i muzycznego czasu, np. w fazach zatrzymania (*sostenuto*), wybrzmiewania. Utwór wprowadza słuchacza w krąg obserwacji jednoczesnej zmienności i permanentności krajobrazu przez specyficzną dźwiękową podróż. Tę perspektywę współcześnie wskazuje m.in. poetyczka eseistyka Josifa Brodskiego¹⁴, ujmująca utwór jako wycinek wyobraźni. Jednak już Szymanowski dążył do uplastycznienia artystycznego przekazu i nasycenia go pewną emocjonalnością wyrastającą z doświadczenia otoczenia.

Słowieńnie można określić jako rodzaj muzyki wywołującej element wizualny, współgrającej z obrazami natury wtopionymi w tkankę dźwięków. Uderzająca przy tym jest jej subtelność i wyrafinowanie kolorystyczne. Szyma-

¹² Np. styl *nature writing* m.in. u Roberta MacFarlane’a.

¹³ A. Kościów, *Lithaniae. Dzieło jako krajobraz*, Warszawa 2014.

¹⁴ Zob. J. Brodski, *Znak wodny*, tłum. Stanisław Barańczak, Kraków 1992.

nowski wprowadza tekst poetycki (*Słowisień* Juliana Tuwima), który sugeruje pejzaż, widok, ale zarazem ewokuje komfortowe odczucie — oto jesteśmy zanurzeni w pełne słońca i blasku letnie popołudnie, w którym pszczoły zbierają złocejący nektar, a ponad nimi rozpościera się sówicie obsypana soczystym i słodkim owocem gałąź drzewa. Ów eksperyment poetycki, nastawiony na sugestię pewnego krajobrazu, jego wyglądu i energetycznego oddziaływania na odbiorcę, ma ten stan podkreślić. Co więcej, awangardowy język poetycki, uformowany z neologizmów, zachęca do swobodnego odbioru sugerowanego obrazu wizualnego, jak i całej kompozycji.

Zatrzymajmy się jeszcze na chwilę w sferze poetyckiego słowa. *Słowisień* jest jednym z najbardziej oryginalnych utworów Juliana Tuwima. Ma formę eksperymentu językowego, w którym poeta nie zwraca się do intelektu czytelnika, ale do jego zmysłów. Przez tę koncepcję przemawia nowoczesność, modernistyczne traktowanie poezji i języka, zakorzenione w stylistyce odradzającej się sztuki polskiej. Zbiór jest owocem badań nad językiem, przeprowadzanych przez Tuwima, który, podobnie jak inni poeci dwudziestolecia międzywojennego, m.in. Bolesław Leśmian, Aleksander Wat czy Stanisław Młodożeniec, dążył do stworzenia języka pozarozumowego, wnoszącego swobodę odbioru. Liczne neologizmy, wykraczające poza normy językowe, leżące u podstaw konstrukcji dzieła, pozwoliły na uwolnienie się od językowych ograniczeń. Ów specyficzny nowy język pozarozumowy miał być subiektywny, indywidualnie interpretowany przez odbiorcę na podstawie jego własnych skojarzeń. To założenie koresponduje z przyjętym tu podejściem analitycznym, kładącym nacisk na rolę odbiorcy w formowaniu się kształtu dzieła i jego udziału w eksperymencie twórczym, jakim są *Słowieńce*. Tuwim dedykował poetyckie *Słowieńce* Karolowi Szymanowskiemu, a ten je umuzyczył.

Warto zwrócić uwagę na to, że tekst poetycki Tuwima jest przykładem tzw. liryki pośredniej, co oznacza, że podmiot liryczny jest jedynie obserwatorem, nie ujawnia swojej obecności. Opis letniego, pogodnego krajobrazu jest eksperymentem językowym, mającym wpływ na percepcję czytelnika. Poeta stosuje liczne neologizmy, w tym epitety i onomatopeje, służące opisowi pejzażu w sposób nieoczywisty, niekiedy enigmatyczny, np. „białodrzewiu jaśnie dźni”, „złoci białopaleń żyśnie”, „drzewia pełni pszczelą i pasieczną”, „kraśnie pęk słowisnie”, „na nabłoczcu łyście”, „niedośpiewy”, „w białodrzewiu ćwirnie i srebliscie / słodzik słowi słowisieńkie ciewy”¹⁵. Tuwim stworzył subiektywną wi-

¹⁵ Cytaty z wiersza w postaci znanej z wydania poezji Tuwima w opracowaniu Michała Głowińskiego (Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1969). Istnieją jego inne wersje, nieznacznie różniące się pod względem leksyki i interpunkcji (przyp. redakcji).

zję, własny język, mający silniej przemawiać do zmysłów czytelnika. Z tego rodzaju przekazem koresponduje nastrój muzyki — równie niejednoznaczny, niedookreślony, sugerujący widoki i uczucia płynące w odbiorze, zmieniające się wraz z nastrojem słuchacza. Zastosowanie licznych neologizmów sprawia, że forma odgrywa ważniejszą rolę niż treść. Tuwim przełamuje konwencję i udowadnia, że o naturze można pisać inaczej, wciąż przekazując odbiorcom swoją wizję, w której dominuje przekonanie o więzi człowieka z naturą, bardziej odczuwaną niż opisywaną, przemawiającą doń poprzez zmysły, tworzącą barwny obraz w jego wyobraźni nieograniczonej przez rozum.

Warto wspomnieć w tym miejscu o roli, jaką w twórczości Tuwima odegrały osiągnięcia futurystów i ich specyficzny język, dążący do wydobywania z poezji i słowa symboliki dźwiękowej, uchwycenia bliższych związków słowa i dźwięku. W ten sposób wskazywano odbiorcy drogi indywidualnej interpretacji tekstu poetyckiego jako swoistej melodii. Szymanowski podszedł do tekstu Tuwima z pełnym zrozumieniem. Władając mistrzowsko słowem, sam próbując swoich sił jako eseista, pisarz i poeta, rozumiał nowoczesny język poezji dogłębnie. Muzyczną wizję *Słopiewni* zaprojektował tak, aby wydobyć jeszcze bardziej, zaakcentować jeszcze mocniej pokłady oryginalnej, wysublimowanej dźwiękowości, wzmacniając wrażenie pejzażu i stanów emocjonalnych doświadczanych w odbiorze tekstu.

Wśród elementów muzycznych, które wspierają tekst, należy zauważyć przede wszystkim instrumentarium budujące nastrój: kameralne, intymne, utrzymane w bliskiej relacji połączenie partii fortepianu i głosu wokalnego. Utwór Szymanowskiego w całym swym zamyśle jawi się jako zmysłowo sonorystyczny, operujący stanami gęstości i rozrzedzenia brzmienia, strukturą punktową i muzyką tła. Jest to jednocześnie utwór, w którym kompozytor poszukuje brzmienia wysublimowanego, a nawet zaskakującego.

Szymanowski ujawnia swą zdolność do sublimowania brzmienia nie tylko w tej krótkiej pieśni, ale w wielu innych kompozycjach. Jednakże tu czyni to z intensywną skutecznością, wprowadzając np. skoczne, rozpięte ponad sekundę przednutki w partii wokalne i wokalizy, tworzące minimalizmaty. Działania Szymanowskiego niejako antycypują obecny we współczesnym wykonawstwie, i coraz wyraźniej się w nim rysujący, nurt poszukiwania specyfiki i jakości brzmienia oraz organizowania repertuaru koncertowego z nastawieniem na ten właśnie aspekt kompozycji¹⁶.

¹⁶ Świadczyć o tym może m.in. idea i program koncertu *Sublimacja brzmienia/Extreme Harmonies* w wykonaniu Huelgas Ensemble, jaki odbył się podczas festiwalu *Wratislavia Cantans* w roku 2021.

Permanentność/zmienność/trwanie

W stylistyce *ambient*, podobnie jak w utworze Szymanowskiego, pojawia się tendencja do wprowadzenia słuchacza w pewien stan świadomości, inny od otaczającego go świata. Warto wspomnieć, że tę właśnie cechę muzyki *ambient* podkreślał twórca nurtu Brian Eno¹⁷. W *Słopiewniach* odzywa się koncepcja ruchu dźwięków jako „płynących” i „stojących”, budujących nie tyle narrację, co swego rodzaju przepływ, wyrażona przez Szymanowskiego już w odniesieniu do *Mitów* op. 30. Wciąż jednak elementem kluczowym w tym procesie jest ton, brzmienie, wysuwające się na pierwszy plan względem tradycyjnych dla muzyki struktur, motywów i rytmów. Te ostatnie są zdecydowanie zachwiane i kreują płynny dalszy plan kompozycji. Użycie w partii fortepianu dźwięków nie jako pojedynczych brzmień, a raczej grup, chmur, upostaciowań, wywołuje specyficzny odbiór muzyki przez słuchacza, określany jako pasywny, swobodny, uwalniający się spod kontroli lub delikatnie aktywny, włączający odbiorcę w pewne subtelne formy muzycznego „dziania się”.

Muzyka ta, podobnie jak *ambient*, skłania do uspokojenia i kontemplacji, pozwala oddalić się myślami od otaczającego świata, a z czasem także skupić się na wsłuchiwaniu się w czystą sferę dźwięków i brzmień (zob. przykład 4).

Przykład 4. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis, t. 38–45, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

The musical score for 'Słowisień' by Karol Szymanowski is presented in three systems. The first system includes a vocal line with lyrics in Polish and German, and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano part alone. The score includes various musical markings such as 'sostenuto', 'ppp', 'poco cresc.', 'allargando', 'poco meno rit.', 'Tempo I', and 'allargando'.

¹⁷ Za: V. Szabo, *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique* [online], https://web.archive.org/web/20200210140757/https://libraetd.lib.virginia.edu/public_view/td96k274j (dostęp 8.10.2021).

Free music kształtowana naturalnie

Tendencje do formowania muzyki na wzór wyrafinowanego nurtu *ambient* pozwalają odczuć ją jako wolną (*free music*), swobodnie kształtowaną, nastawioną na relaks i komfort słuchającego. Odwołuje się to do nurtu „muzyki naturalnej”, reprezentowanej przez utwory silnie związane z naturą, rozumianą jako przyroda i natura samego człowieka. Istotne cechy tego nurtu, wskazane przez Krzysztofa Sz wajgiera¹⁸, a następnie przywołane przez Katarzynę Bartos, to: „prawdziwość wypowiedzi, [...] prostota, swoboda, nawiązanie do sfery przyrody, życia codziennego oraz powrót do źródeł muzyki i prądźwięku. Kompozycje »naturalne« wyróżnia spowolniony czas, brak kontrastu, a w zakresie harmonii nowa tonalność, charakteryzująca się łagodnością, eufonicznością, umiarem i ekspresją”¹⁹.

Wspomniane wyżej cechy muzyki naturalnej, takie jak przenikanie wielopłaszczyznowych scenerii, spowolniony czas i akontrastowość, charakteryzują także *Słopiewnie*. Muzyka ta wydaje się raczej krążyć wokół pewnych centrów tonalnych i struktur, niż osiągać je bezpośrednio i wyraźnie. Przypomina to wyzwalamie muzyki raczej nie-teleologicznej, czyli nieoperującej porządkiem celowym, która wydaje się fragmentem długiego *continuum*²⁰.

Jak zauważył John Cage, muzyka realizowana w tym klimacie angażuje swobodnie dźwięki otoczenia, w którego zasięgu tkwi odbiorca. Skupia się na konotacjach czysto muzycznych — operuje zbiorem motywów, wzorów, akcesoriów, otaczających i wzmacniających centralny motyw lub *design*²¹. W *Słopiewniach* dochodzi do podobnej równowagi dekoratywności i ekspresyjności, w podobnym nasileniu pojawiają się w utworze miejsca skoncentrowane na oddaniu kunsztu muzycznej struktury i brzmienia, jak i miejsca, w których kunszt ten jest zdominowany przez ekspresję, chęć wyrażenia emocji, podniesienia temperatury artystycznego przekazu, a nawet zaskoczenia słuchacza (zob. przykład 5).

¹⁸ K. Sz wajgier, *Muzyka naturalna — marzenie i fakt*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 46.

¹⁹ K. Bartos, *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil* [online], http://scontri.pl/materialy/scontri4-art/Katarzyna_Bartos_Muzyka_naturalna.pdf, s. 75 (dostęp: 15.11.2022).

²⁰ Za: E. Tamm, *Brian Eno. His Music and the Vertical Color of Sound*, https://monoskop.org/images/f/f1/Tamm_Eric_Brian_Eno_His_Music_and_the_Vertical_Color_of_Sound.pdf, s. 129 (dostęp 8.10.2021).

²¹ Ibidem.

Przykład 5. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis, t. 23–28, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

The musical score is for 'Słowisień' by Karol Szymanowski. It is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system includes vocal lines with lyrics in Polish, French, and German, and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts, ending with a 'poco rall.' and 'rall.' marking. The piano part features a prominent bass line with a 'pp' dynamic marking.

Konkluzja

Podsumowując powyższe rozważania, spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, co nam daje spojrzenie na utwór inspirowane metodą *design thinking*. Oprócz większej śmiałości w spoglądaniu na utwór z perspektywy mniej oczywistej, bardziej zaskakującej, a przez to ujawniającej w pewnym sensie nowe treści dzieła, pojawia się wniosek, że niekiedy stawianie pytań „wstecz” może być uprawomocnione. Tendencje, które rozwijają się współcześnie, miały swoje początki już wcześniej. Nie były wówczas artykułowane tak precyzyjnie i dogłębnie jak obecnie, ale ich działanie jest wyraźne i zapewne nie pojawiło się w koncepcji kompozytorskiej przypadkowo. Nasuwa się tu także spostrzeżenie, że tendencje w sztuce nie pojawiają się liniowo, a raczej tkwią w nieoczekiwanych miejscach, dochodzą do głosu w różnym czasie i miejscu. Odczuwanie świata, zarówno przez odbiorców, jak i kompozytora oraz wykonawców, odbywa się wszystkimi zmysłami i znajduje, zgodnie z myślą Maurice’a Merleau-Ponty’ego, swą ekspresję w wielowymiarowym doświadczaniu twórczości²².

Polemizując ze sceptycznymi uwagami Witolda Lutosławskiego w odniesieniu do analitycznego odbioru sztuki, dopowiem, że poszukiwanie nowych obszarów interpretacji, otwieranie się na nieznane i dokonywanie próby analitycznego działania, zdecydowanie pogłębiają wiedzę i świadomość na temat sztuki i muzyki. Działania takie dają szersze pole interpretacji i czynią z nas odbiorców bardziej świadomych, bardziej wrażliwych i bardziej wymagających. Wszystko to niesie energię dla rozwoju sztuki, zarówno twórczej jak i wykonawczej, a głębsza świadomość rządzących nią procesów przyczynia się do jej aktywnego kreowania i pełnego różnorodnych doznań odbioru.

²² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalewska, J. Migański, Kraków 1999.

STRESZCZENIE

Autorka proponuje spojrzenie na *Słopiewnie* Karola Szymanowskiego z perspektywy muzyki *ambient*, charakterystycznej dla czasów współczesnych. To swoiste uwstecznienie tezy jest wyrazem swobodnej interpretacji, wychodzącej poza krąg tradycyjnych analiz twórczości Szymanowskiego. Jest ono wynikiem zastosowania na gruncie analizy muzycznej metody *design thinking*, opartej na przełamywaniu znanych sposobów działania. Metoda ta jest wykorzystywana w sferze projektowania innowacyjnych rozwiązań dla biznesu i usług społecznych, w analizie muzycznej nie była dotąd stosowana. Autorka korzysta tu z 5-etapowego modelu *design thinking*, opartego na następujących fazach: empatyzacja, definiowanie problemu, generowanie pomysłów, budowanie prototypów, testowanie. Jako metody wspierające stosuje redefiniowanie problemu, burzę mózgu, mapę pomysłów i metodę pytań *5x why*. Odkrywa obszary *Słopiewni* dotąd niepodejmowane w analizie, bliskie muzyce *ambient*, jak: tworzenie specyficznej atmosfery, immersyjność, zanurzenie w dźwięku, pejzażowość, wizualizacja, permanentność, trwanie, muzyka kształtowana naturalnie. Wiąże je ze specyfiką tekstu poetyckiego Juliana Tuwima, mającego formę eksperymentu językowego, w którym poeta nie zwraca się do intelektu czytelnika, ale do jego zmysłów, stosując neologizmy.

SŁOWA KLUCZOWE: *Słopiewnie*, *ambient music*, *design thinking*, immersyjność, pejzażowość muzyki

ABSTRACT

Did Szymanowski foresee ambient music? Testing the ‘design thinking’ method

This article proposes looking at Karol Szymanowski’s *Słowieńie* from the perspective of ambient music, characteristic of modern times. The retrospective character of this thesis is expressive of free interpretation, going beyond the sphere of traditional analyses of Szymanowski’s work. It is the result of the application of the design thinking method in the field of music analysis, breaking with traditional approaches. This method is used to design innovative solutions for business and social services, but it has not previously been used in music analysis. The author uses a five-stage design thinking model based on the following phases: empathising, defining the problem, generating ideas, building prototypes, testing. She also uses re-framing the problem, brainstorming, storyboard and 5xwhy as supporting methods. She discovers areas of *Słowieńie* that have not been analysed so far, close to ambient music, such as forging a specific atmosphere, immersion in sound, landscape, visualisation, permanence, duration and naturally shaped music, relating them to specific features of Julian Tuwim’s poetic text as a linguistic experiment, in which the poet addresses not the readers’ intellect, but their senses, using neologisms.

KEYWORDS: *Słowieńie*, ambient music, design thinking, immersion in sound, landscape music

BIBLIOGRAFIA

Bachelard Gaston, *Plomień świecy*, tłum. Julian Rogoziński, Gdańsk 1998.

Bartos Katarzyna, *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil* [online], http://scontri.pl/materialy/scontri4-art/Katarzyna_Bartos_Muzyka_naturalna.pdf, s. 75–92 (dostęp 8.10.2021).

Brodski Josif, *Znak wodny*, tłum. Stanisław Barańczak, Kraków 1992.

Brown Tim, *Design Thinking*, Harvard 2008.

Eco Umberto, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Lesław Eustachiewicz i in., Warszawa 1973.

Jednym tchem — Tomasz Trzcinski o sztuce improwizacji w rozmowie z Andrzejem Rybczyńskim [online], <https://www.polskacanada.com/jednym-tchem-tomasz-trzcinski-o-sztuce-improwizacji/> (dostęp 8.10.2021).

Karwowska Marzena, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich*, Łódź 2015.

Kleist Heinrich von, *On the gradual construction of thoughts during speech* [online], <https://online-library.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0483.1951.tb01029.x> (dostęp 18.12.2022).

Kościów Aleksander, *Lithaniae. Dzieło jako krajobraz*, Warszawa 2014.

Lutosławski Witold, *Postscriptum*, Warszawa 1999.

Lutosławski Witold, Skowron Zbigniew, *Spotkania z Lutosławskim*, „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11), s. 15–30.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalewska, Jacek Migański, Kraków 1999.

Polony Leszek, *Romantyzm przed romantyzmem. Sonata fortepianowa a-moll KV 310 Mozarta*. w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Szwajgier, Kraków 2001, s. 351–360.

Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Ekomuzyka*, w: *O naturze i kulturze*, red. Jan Mozrzyński, Wrocław 2005, s. 143–151.

Ruskin John, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, tłum. Jakub Szczuka, Gdańsk 2010.

Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.

Szabo Victor, *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*, [online] https://web.archive.org/web/20200210140757/https://libraetd.lib.virginia.edu/public_view/td96k274j (dostęp 8.10.2021).

Szwajgier Krzysztof, *Muzyka naturalna — marzenie i fakt*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Kraków 1986, s. 35–48.

Tamm Eric, *Brian Eno. His Music and the Vertical Color of Sound* [online], https://monoskop.org/images/f/f1/Tamm_Eric_Brian_Eno_His_Music_and_the_Vertical_Color_of_Sound.pdf, (dostęp 8.10.2021).