

## *Dominanta i tonika w kompozycji miasta. Przestrzenne rozważania na tle analogii muzycznych*

BARTOSZ BARAŃSKI

Wydział Geografii i Studiów Regionalnych UW · ✉ bbaranski@student.uw.edu.pl

### **Wprowadzenie**

Przedstawione w niniejszym artykule rozważania poświęcone są rodzajowi przestrzeni miejskiej, która ze względu na swą abstrakcyjność bywa pomijana w badaniach prowadzonych przez geografów i urbanistów — przestrzeni wyobrażonej, będącej wytworem umysłu rzutującego określone idee na przestrzeń obiektywną lub postrzeganą (np. artystyczne interpretacje przestrzeni obiektywnej)<sup>1</sup>. Po przyjęciu przywołanej definicji jako punktu wyjścia, celem niniejszego tekstu jest przedstawienie artystycznej interpretacji przestrzeni miejskiej poprzez przeprowadzenie transpozycji elementów *stricto* muzycznych — dominanty i toniki — na wyobrażoną kompozycję miasta. Podstawę do jego osiągnięcia stanowi w głównej mierze analiza literatury (głównie polskojęzycznej, w której dokonano już dość pełnego przeglądu długiej tradycji porównań muzyki do architektury) z zakresu muzykologii, architektury, urbanistyki oraz geografii miast, a także obserwacje przeprowadzone na terenie licznych miast w Polsce i zagranicą. Należy podkreślić, iż treść tego artykułu ma zdecydowanie charakter teoretyczny, a więc niekoniecznie aplikacyjny. Przedstawione rozważania oparte są w dużej mierze na wyobrażeniach i interpretacjach,

---

<sup>1</sup> Andrzej Lisowski, *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Warszawa 2003.

nie zaś na wyliczeniach i tzw. „twardych danych”, jak w przypadku znacznej większości opracowań geograficznych.

## Muzyczność architektury

A dyskretną dominantą — *punctus contra punctus* — „nuta przeciw nucie” — jakby samodzielny melodią towarzyszącą w innym głosie głównemu tematowi kompozycji polifonicznej, zawsze pozostawała piękna w swej nieskazitelnej prostocie bryła Szopenowskiego dworku<sup>2</sup>.

Przytoczone umuzycznione porównanie odnoszące się do dworku Chopina jako dominanty w krajobrazie Żelazowej Woli wprowadza już na wstępie tego artykułu dość wysoki poziom metaforyczności i abstrakcji. Ale właśnie abstrakcja tak mocno brata architekturę i muzykę, pomiędzy którymi pokrewieństwo jest bliższe niż między jakimikolwiek innymi gałęziami sztuki<sup>3</sup>. Już sama „architektura jest [...] abstrakcyjna. Ci, którzy rozumieją, czym jest komponowanie przestrzeni, przyrównują ją do muzyki”<sup>4</sup>, aczkolwiek „może się to wydawać nieprawdopodobnym, żeby dzieło architektury nie było bardziej pokrewne dziełu malarskiemu lub rzeźbiarskiemu, a natomiast zbliżało się najwięcej — pod pewnym względem — do dzieła muzyki, ale tak się właśnie rzeczy mają”<sup>5</sup>.

Związek muzyki i architektury jest szczególnie i niezwykle silny, czego dowodem jest choćby eksploatowana już w starożytności idea doskonałych proporcji leżących u podstaw obydwu sztuk, a przecież z pozoru te dwie dziedziny artystycznej działalności człowieka wydawać się mogą dość odległe. W końcu różni je tak fundamentalny aspekt, jak tworzywo decydujące o ich istnieniu. W przypadku architektury jest nim surowiec

2 Bolesław Szmidt, *Ead przestrzeni*, Warszawa 1981, s. 48–49.

3 Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Muzyka architektury — architektura muzyki*, „Ruch Muzyczny” 2015 nr 3, s. 30–33.

4 Czesław Bielecki, *Więcej niż architektura. Pochwała eklektyzmu*, Olszanica 2005, s. 27.

5 Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, red. Andrzej Tyszczyk, Kraków 2005, s. 132.

materialny, dzięki któremu powstaje ciało fizyczne, będące wizualnym i namacalnym atrybutem przestrzeni, natomiast muzyka to nic innego jak zjawisko nieuchwytnych, niewidzialnych i ulotnych struktur dźwiękowych unoszących się w powietrzu wprawionym w drgania przez ruchy falowe. Tworzywem architektury jest więc najczęściej kamień (lub inne ciało stałe), zaś muzyki — dźwięk.

Pomimo tej jakże podstawowej różnicy pokrewieństwo muzyki z architekturą zauważane i badane jest od bardzo dawna. Witruwiusz, rzymski architekt żyjący jeszcze przed naszą erą, ze względu na podobieństwo matematycznych prawideł konstrukcyjnych rządzących muzyką i architekturą, uznawał znajomość zasad muzyki za obowiązek inżynierów. Mistrz antycznego budownictwa próbował przenosić je w świat proporcji architektonicznych (np. przy wznoszeniu teatrów), stąd też przypisuje mu się autorstwo teorii analogii muzycznych w architekturze (choć według niektórych źródeł została on wyprowadzona już wcześniej przez Platona)<sup>6</sup>.

Przekonanie o istnieniu silnych związków między architekturą i muzyką przetrwało od czasów starożytnych całe stulecia, by wspomnieć choćby o traktacie Leona Battisty Albertiego *De re ædificatoria* (1450), w którym autor rozważał zgodność między proporcjami architektonicznymi a proporcjami muzyczno-harmonicznymi. W XIX stuleciu wielką popularnością cieszył się aforyzm przypisywany — zmiennie — Johannowi Wolfgangowi Goethemu, Friedrichowi Schległowi czy Friedrichowi Schellingowi, w którym określano architekturę mianem „zakrzepłej muzyki”, a muzykę ujmowano jako „płynną” architekturę<sup>7</sup>.

Nieco później analogii muzycznych w architekturze doszukiwał się także Frank Lloyd Wright, jeden z najwybitniejszych architektów przełomu XIX i XX wieku, pisząc:

---

6 B. Szmidt, *Ead przestrzeni*, op. cit.

7 Zob. więcej na ten temat w: Thomas Grey, *Metaphorical modes in nineteenth-century music criticism: image, narrative, and idea*, w: *Music and text: critical inquiries*, red. Steven Paul Scher, Cambridge 1992, s. 95-96.

[j]estem pewien, że istnieje tu pokrewieństwo. Ale moja dziedzina jest nawet bardziej abstrakcyjna, dlatego istoty, które rozumieją sztukę budowania, choćby były z nami spokrewnione duchowo, rzadziej się zdarzają od tych, które rozumieją muzykę. Niemniej jednak na pewno istnieje podobieństwo wizji twórczych w Muzyce i w Architekturze. Tylko natura materiałów i sposoby posługiwania się nimi są różne<sup>8</sup>.

Mimo innego surowca Wright „doszukiwał się w każdym zastosowanym materiale architektonicznym jego własnej, odrębnej ekspresji. Głosił, iż «każdy materiał ma swoje posłannictwo, a dla twórczego artysty — swoją śpiewność»”<sup>9</sup>. Co więcej, twierdził, że brzmienia w jego wewnętrznym uchu muzyka jest dla niego głównym źródłem inspiracji do projektowania dzieł architektonicznych<sup>10</sup> i wzmaga w nim dążenie do osiągnięcia harmonii formy<sup>11</sup>. Wyjątkowo cenił Johanna Sebastiana Bacha, nazywając go „wielkim architektem, któremu zdarzyło się, iż wybrał muzykę jako formę swej twórczości”<sup>12</sup>. Ponadto za pewnego rodzaju szczególny bodziec działalności twórczej uważał muzykę Ludwiga van Beethovena, który podobnie jak Wright korzystał z umiejętności posługiwania się słuchem wewnętrznym (choć w wyniku postępującej głuchoty była to dla kompozytora raczej konieczność niż wybór):

[w] muzyce Beethovena przeczuwam umysł genialny, w pełni świadomy tych wartości swojej gorączkowej i lotnej wyobraźni, które są poczytywane jako objawy boskości człowieka. Walka o moc istnienia, o jedność w różnorodności, o głębię rysunku, o równowagę w ostatecznej ekspresji dzieła — wszystko to jest wspólne dla architekta i dla muzyka<sup>13</sup>.

Związki architektury z muzyką podkreślał często również (otoczony muzykami w swojej rodzinie) Le Corbusier (wł. Charles-Édouard Jeanneret) — wybitny architekt żyjący w XX wieku, a wręcz ikona architektonicznego modernizmu. Głosił opinię, iż „architektura nie jest fenomenem

8 F.L. Wright, *An Autobiography*; cyt. za: B. Szmidt, *Ead przestrzeni*, op. cit., s. 392.

9 Ibidem, s. 58.

10 Zob. Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. Barbara Gadomska, Kraków 2015.

11 Zob. C. Bielecki, *Więcej niż architektura*, op. cit.

12 B. Szmidt, *Ead przestrzeni*, op. cit., s. 392.

13 F.L. Wright, *An Autobiography*; cyt. za: ibidem, s. 391–392.

synchronicznym, lecz sukcesywnym, jest stworzona z obrazów uzupełniających się nawzajem, następujących po sobie w czasie i przestrzeni, podobnie jak muzyka”<sup>14</sup>. Z tego względu Le Corbusiera uważa się za mistrza rytmu w architekturze, a całą jego twórczość z tego zakresu uznaje się wręcz za „najbardziej muzyczną”<sup>15</sup>. Wydaje się, iż starał się realizować podejście zawarte w wielokrotnie powtarzanej przez siebie metaforze nawiązującej do Schellinga i Goethego, że architektura to „zamrożona muzyka”. Uwzględniając analogie muzyczne w architekturze, nie ograniczał się jednak wyłącznie do projektowania brył i detali pojedynczych obiektów, gdyż zależało mu także na wkomponowaniu (wręcz dosłownie, jakby robił to kompozytor) budynku w otoczenie, np. podczas projektowania słynnej kaplicy w Ronchamp<sup>16</sup>.

Podobne ambicje i poglądy na architekturę miał także polski architekt Franciszek Krzywda-Polkowski (główny projektant wspomnianego dworku Chopinów w Żelazowej Woli), który

[t]ak jak Le Corbusier [...] patrzył [...] na świat przyrody jak na polifoniczną kompozycję — dopatrywał się w nim tego, co Corbusier nazywał „akustyką wizualną”, a więc rytmów, kulminacji, dominant, synkop, pauz i akordów, jak również „pogłosu”, jeżeli przez to rozumieć zjawisko, które jednoczy wzajemne oddziaływanie elementów kompozycji plastycznej, wiążąc je w ogniwa rytmów czy motywów, jakie na podobieństwo fugi muzycznej spaja między sobą kolejno biegnące frazy utworu<sup>17</sup>.

Wśród polskich twórców tym, który wyczuwał pewnego rodzaju muzyczność architektury był także dramaturg i pisarz Stanisław Wyspiański. O katedrze Notre Dame w Paryżu napisał:

[c]o za interpunkcja (stosunek wzajemny części i proporcjonowanie), wrażliwa a pełna muzyki. To nie instrument jeden, grający, harmonijny, melodyjny

14 Le Corbusier, *The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*; cyt. za: Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Rytm w architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, Szczecin 1993, s. 16-17.

15 Ibidem, s. 17.

16 Zob. B. Szmidt, *Ead przestrzeni*, op. cit., s. 49.

17 Ibidem, s. 48.

i wdzięczny [...], ale potężna instrumentacja orkiestralna, o grubych tonach trąb, takcie miarowym bębnow, chórach całych śpiewanych fletni i brzęku harf złotostrunnych<sup>18</sup>.

W literaturze poświęconej związkom między architekturą i muzyką uwaga skupiona jest zdecydowanie bardziej na architektach i ich „umuzycznionych” wizjach twórczych niż na kompozytorach i ich potencjalnym, niejako „architektonicznym” podejściu do komponowania muzyki, a takim twórcą był choćby Igor Strawiński. Jego „architektoniczny” zmysł zaobserwował radziecki skrzypek Samuel Duszkin, który pomagał kompozytorowi przygotować partię solową w *Koncertie in D* na skrzypce i orkiestrę. Wirtuoz, obserwując precyzję Strawińskiego przy tworzeniu konstrukcji dzieła, stwierdził, iż „postępował [on — B.B.] jak architekt, który zmieniając układ pokoju na trzecim piętrze, przerabia projekt aż do fundamentów dla zachowania proporcji całej budowli”<sup>19</sup>. Możliwe to było prawdopodobnie ze względu na fakt, iż dzieła muzyczne również posiadają swą specyficzną geometrię będącą wyrazem architektoniki, czyli przestrzennych rozwiązań kompozycji<sup>20</sup>.

Można domniemać, że ściśle związki między architekturą i muzyką wyczuwają i rozumieją najlepiej ci, którzy są kompozytorami i architektami jednocześnie. Czołowym przedstawicielem tego niewielkiego grona jest Iannis Xenakis. Swój sposób komponowania oraz projektowania budynków opierał w dużej mierze na założeniach matematycznych, a — co podkreślał choćby wzmiankowany już Witruwiusz — matematyka jest niejako fundamentem zarówno dla muzyki, jak i architektury<sup>21</sup>. Proporcje matematyczne służą głównie temu, aby całość architektoniczna, czy też muzyczna, stała się jeszcze doskonalsza, dlatego też Xenakis w swych pracach z zakresu architektury i przy komponowaniu dzieł muzycznych korzystał m.in. z rachunku prawdopodobieństwa, teorii gier, teorii zbiorów

18 Wojciech Natanson, *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1965, s. 52.

19 Alicja Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002, s. 178.

20 Zob. Katarzyna Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Warszawa 2015.

21 Zob. S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, op. cit.

oraz logiki matematycznej<sup>22</sup>. Wspomniany Le Corbusier twierdził, iż „inżynier [...] ufający matematyce zestrza nas z prawami wszechświata. Osiąga harmonię”<sup>23</sup>, więc matematyka była dla Xenakisa spoiwem łączącym muzykę i architekturę. Owocem współpracy obydwu tych twórców był Pawilon Philipsa powstały w 1958 roku z okazji Expo’58 w Brukseli. Jego zasady konstrukcyjne pozostają w analogii z naszkicowanym wcześniej przez Xenakisa w formie notacji graficznej ruchem glissand i mas dźwięku użytych w utworze *Metastaseis*<sup>24</sup>, którego prawykonanie odbyło się w 1955 roku na festiwalu nowej muzyki w Donaueschingen.

## Rozwiązanie dominanty na tonikę w kompozycji miejskiej

Istniejące podobieństwa między omawianymi w niniejszym artykule dyscyplinami sprawiają, iż można pokusić się o próbę „transpozycji” muzyki na architekturę. Nie jest to nowością w świecie architektów, gdyż stosował ją wspomniany już Xenakis<sup>25</sup>, a także promowała wśród studentów prof. Aleksandra Satkiewicz-Parczewska z Politechniki Szczecińskiej<sup>26</sup>. W muzykologii transpozycja rozumiana jest jako „przeniesienie melodii (utworu) do innej tonacji”<sup>27</sup> bądź też „opracowanie lub zagranie utworu muzycznego w innej tonacji niż ta, w której został napisany”<sup>28</sup>. W zaproponowanej przez Satkiewicz-Parczewską metodzie transpozycji muzyki na architekturę na podstawie krzywej wrażeń słuchowych (będącej

22 O technikach stosowanych przez Xenakisa wnikliwie piszą autorzy specjalnego numeru kwartalnika „Muzyka” poświęconego jego twórczości. Zob. „Muzyka” 1998 nr 3.

23 Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. Tomasz Swoboda, Warszawa 2012, s. 59.

24 Zob. na ten temat np. Sven Sterken, *Towards a space-time art: the Iannis Xenakis’s polytopes*, „Perspectives of New Music” 2001 nr 39, s. 262-273.

25 Zob. Iannis Xenakis, *Music and architecture by Iannis Xenakis*, trans. Sharon Kanach, New York 1992.

26 Zob. Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Autorska metoda transpozycji muzyki na architekturę*, „Przestrzeń i Forma” 2013 nr 20, s. 95-110.

27 Franciszek Wesołowski, *Zasady muzyki*, Kraków 2006, s. 136.

28 *Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl> [dostęp: 19.12.2017].

odzwierciedleniem dynamiki, rytmu i kierunku melodii danego utworu) możliwe jest urzeczywistnienie wizji wysłuchanej kompozycji muzycznej w postaci projektu trójwymiarowego modelu bądź też — w ostatniej fazie — kompozycji architektonicznej.

I właśnie pojęcie kompozycji w sposób szczególnie świadczy o ewidentnych związkach między architekturą i muzyką. Według wspomnianej Satkiewicz-Parczewskiej kompozycja architektoniczna to „takie uformowanie dzieła architektonicznego, na które składa się współdziałanie wszystkich elementów stanowiących o tej kompozycji, takich jak: rytm, ilość elementów kształtujących, konstrukcja, materiał, konwencja kształtu (forma), funkcja, barwa, światłocień, czas penetracji”, natomiast kompozycja muzyczna to „takie uformowanie dzieła muzycznego, na które składa się współdziałanie elementów muzyki stanowiącej o tej kompozycji, takich jak: rytm, metrum, melodyka, harmonia, dynamika, agogika, kolorystyka, czas trwania”<sup>29</sup>. Wspomniana definicja dzieła architektonicznego jest niemal w pełni tożsama z pojęciami dzieła muzycznego przedstawianymi przez muzykologów, m.in. Zofię Lissę<sup>30</sup> oraz Józefa Lasockiego<sup>31</sup>. Obydwie definicje zawierają więc elementy zauważane, analizowane i opisywane przez szerokie grono architektów i urbanistów oraz muzykologów, a także uwzględniają element wspólny — rytm. Stąd też czasownik „komponować” odnosi się przede wszystkim do czynności przypisanych kompozytorom, architektom oraz urbanistom (aczkolwiek oczywiście nie tylko im).

Należy jednak podkreślić, że zajmowanie się architekturą w skali pojedynczej kompozycji architektonicznej w stopniu raczej niewystarczającym wpływa na pozytywne kształtowanie całości sprzężeń występujących w miejskiej przestrzeni. Dbalność o detale jednego budynku zamiast troski o zachowanie jego odpowiednich relacji estetycznych z otoczeniem wcale do upiększania miasta nie prowadzi. Skutek może być wręcz odwrotny, gdyż punktowe myślenie o przestrzeni miasta prowadzi do występowania w nim dysonansów i zbędnych kontrastów, nieniosących często żadnej

29 A. Satkiewicz-Parczewska, *Rytm w architekturze...*, op. cit., s. 11.

30 Zob. Zofia Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1966, s. 14.

31 Zob. Józef Karol Lasocki, *Podstawowe wiadomości o muzyce*, Kraków 1992, s. 7



treści o charakterze urozmaicająco-artystycznym. Stąd też „architektura jako sztuka twórcza przekształca się w urbanistykę, w architekturę przestrzeni”<sup>32</sup>, zresztą współcześnie architektura zazwyczaj bywa pojmowana nie tyle jako pojedynczy budynek, ile jako pewna całość — zespół architektoniczny tworzący kompozycję urbanistyczną<sup>33</sup>.

Wracając do kwestii przestrzeni wyobrażonej, można pokusić się o stwierdzenie, iż w kompozycjach urbanistycznych poszczególnych miast świata daje się zidentyfikować abstrakcyjne rozwiązanie dominanty na tonikę. Ostatnie z tych pojęć nie funkcjonowało dotychczas w naukach przestrzennych i jest terminem zapożyczonym z teorii muzyki. Dominanta natomiast występuje zarówno w architekturze/urbanistyce, jak i w muzyce.

W muzyce „[f]unkcję dominanty spełnia akord, w którym wyczuwamy dążność do bezpośredniego przejścia (rozwiązania się) na tonikę”<sup>34</sup>, natomiast „[f]unkcję toniki spełnia akord, słyszany jako ten, który może zakończyć utwór muzyczny lub jego fragment. Tonika jest więc funkcją, na której następuje rozwiązanie napięć harmonicznyc<sup>35</sup> w dowolnym momencie utworu, dając wrażenie zamknięcia kompozycyjnego. W harmonii klasycznej istotą dominanty jest konieczność rozwiązania wynikająca z napięć, jakie powstają w tym dysonującym akordzie, natomiast sedno toniki jako ośrodka tonalnego tkwi w jej centralności. Zatem „[w] związku z tym, że dominanta dąży ku tonice, którą [...] uważa się za funkcję centralną, przejście dominanty na tonikę określamy jako tzw. odniesienie dośrodkowe”<sup>36</sup>. W urbanistyce natomiast dominanty to tzw. formy mocne, czyli budynki (bądź budowle) skupiające uwagę obserwatorów i odwracające ją od pozostałych komponentów krajobrazu miejskiego w takim stopniu, że inne elementy wokół redukowane są niemal do roli tła<sup>37</sup>. Poprzez swoje gabaryty (w tym często samą wysokość) albo nieszablonową bryłę,

32 Kazimierz Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984, s. 15.

33 Zob. Janusz A. Włodarczyk, *Architektura i muzyka, razem*, Katowice 2015.

34 Jacek Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków 2011, s. 29.

35 Ibidem, s. 28.

36 Ibidem, s. 29.

37 Zob. Jacek Gyurkovich, *Znaczenie form charakterystycznych dla kształtowania i percepcji przestrzeni. Wybrane zagadnienia*, Kraków 1999.

formy takie potrafią zdominować pejzaż miasta i górować nad sąsiadującą zabudową. Co więcej — dominanta może zaakcentować bądź w pełni wyznaczać lokalizację miejskiego centrum. O dominancie w formie katedry we włoskim mieście Orvieto Jacek Gyurkovich pisał:

[b]o to, co najważniejsze w [...] mieście, ukryte jest w samym środku i ukazuje się nagle. [...] [S]toi (jeśli ten nieruchomy czasownik jest odpowiedni dla czegoś, co rozdziera przestrzeń i przyprawia o zawrót głowy) na obszernym placu, a otaczające kilkupiętrowe budynki po chwili gasną i przestaje się je dostrzegać<sup>38</sup>.

Wracając do wątku analogii muzycznych w architekturze (a właściwie architekturze przestrzeni, czyli urbanistyce), dla potrzeb niniejszego artykułu zakłada się, iż w transpozycji kompozycji muzycznej na miejską audialna dominanta byłaby odpowiednikiem dominanty architektoniczno-urbanistycznej, czyli dominującego w krajobrazie atrybutu przestrzennego miasta. Toniką w mieście może być zaś po prostu ścisłe centrum, czyli ważna centralna przestrzeń publiczna. Przy tym centralność należy do najstarszych archetypów ludzkiej cywilizacji i jednych z najważniejszych kategorii przestrzennych, a jej brak w jakiegokolwiek kompozycji urbanistycznej staje się powodem poczucia zagubienia<sup>39</sup>.

W przestrzeni miejskiej centrum niewątpliwie odgrywa rolę pierwszoplanową. To tam znajduje się niejako punkt ciężkości miasta, wyznaczający intensywnie zabudowane i najbardziej znane wśród mieszkańców miejsce wymiany wszelkich ludzkich aktywności (np. kulturalnych i gospodarczych). Skupia w ciągu doby dużą liczbę użytkowników, gdyż najczęściej znajduje się na zbiegu głównych szlaków komunikacyjnych.

Jak pisze Gyurkovich:

[p]ojawienie się dominanty [w dziejach urbanistyki — B.B.] oznaczało w tradycji, która ukształtowała się przez tysiąclecia historii rozwoju miast, istnienie związanej z nimi ważnej przestrzeni publicznej. To sprzężenie znaku z jego symboliką

38 Ibidem, s. 5.

39 Zob. Bohdan Jałowiecki, *Spoleczne funkcje i znaczenie centrum miasta*, w: *Centrum miasta — centrum Wrocławia, materiały konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 5-7 grudnia 1984 r. we Wrocławiu*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 171-176.

tkwiące gdzieś głęboko w podświadomości sprawia, że istnienie dominanty, której nie towarzyszy przestrzeń publiczna odbierana jest jako dezinformacja<sup>40</sup>.

Właściwie od zawsze „[d]ominanty sytuowane były w miejscach szczególnych w przestrzennej strukturze miasta. Będąc nośnikami istotnych informacji, wyznaczały położenie [...] miejskich placów o zróżnicowanym charakterze i funkcji”<sup>41</sup>. W dziejach miast od starożytności po czasy współczesne wyznaczone przez dominanty miejskie toniki przyjmowały więc postać głównie placu przed świątynią, pałacem, zamkiem, ratuszem, charakterystyczną konstrukcją, centrum handlowym, dworcem czy nawet drapaczem chmur. Tonika miasta nie powinna być traktowana jako matematycznie ustalony punkt centralny, lecz coś znacznie więcej — jako wielofunkcyjne reprezentacyjne centrum o znaczeniu społecznym i wzorcowa przestrzeń publiczna przyciągająca wielu użytkowników.

Utożsamienie miejsca centralnego w mieście z muzyczną toniką dokonane zostało po raz pierwszy przez Steena Eilera Rasmussena w jego znanym opracowaniu *Odczuwanie architektury*, poświęconym związkom między architekturą i muzyką. Stwierdził on, iż położone u podnóża prawie 260-metrowego wieżowca GE Building „Centrum Rockefellera [...] nadaje Nowemu Jorkowi tonikę, której inaczej byłoby mu brak”<sup>42</sup>. Przykład ten pokazuje, w jaki sposób w przestrzeni miejskiej dominanta układu przestrzennego wyznacza tonikę, czyli znany obszar uczęszczany przez mieszkańców i turystów.

Odniesienia dośrodkowe w kompozycjach miast rozumiane jako abstrakcyjne rozwiązanie dominanty na tonikę mają miejsce w wielu ośrodkach miejskich. Jako przykłady przytoczyć można małe miasta w Polsce (np. Kalisz czy Zamość), w których wysokie i charakterystyczne ratusze zlokalizowane są przy historycznych rynkach. Odniesienie dośrodkowe w kompozycji miejskiej zidentyfikować można także w Helsinkach, gdzie dominująca w krajobrazie katedra zlokalizowana jest przy placu Senackim — zdecydowanie najbardziej reprezentacyjnym miejscu w centrum stolicy

40 J. Gyurkovich, *Znaczenie form charakterystycznych...*, op. cit., s. 56.

41 Idem, *Architektura w przestrzeni miasta. Wybrane problemy*, Kraków 2010, s. 31.

42 S.E. Rasmussen, op. cit., s. 143.

Finlandii. Przykładami mogą być również m.in. Parlament w Budapeszcie (zob. ilustracja 1), Akropol w Atenach, zabudowa Wawelu w Krakowie, a także obiekty sakralne, np. w Barcelonie (zob. ilustracja 2), Florencji, Reykiawiku, Antwerpii, Fryburgu Bryzgowijskim, Rouen czy Kordobie. Swoiste rozwiązanie dominanty na tonikę zidentyfikować można również w wyobrażonej przestrzeni Warszawy, której tonikę (centrum) wyznacza ewidentna dominanta w kompozycji miejskiej — Pałac Kultury i Nauki (zob. ilustracja 3).

Harmoniczne odniesienie dośrodkowe, funkcjonujące głównie w świecie kompozycji muzycznych, okazuje się zatem zjawiskiem powszechnym również w kompozycjach urbanistycznych wielu miast — oczywiście tych, których przestrzeń obserwator interpretuje artystycznie. W jakim zaś celu potrzebne jest prowadzenie tego typu rozważań? Otóż bezsprzecznie warto choć trochę upodabniać kompozycje miast do dzieł sztuki. A muzyka jako byt niezwykle uporządkowany, zharmonizowany i ucieleśniający piękno może stać się trafnym źródłem inspiracji w procesie osiągania harmonii przestrzennej — jakże pożądanej w systemach planowania przestrzennego wielu krajów na świecie.



Ilustracja 1. Parlament w Budapeszcie jako przykład dominanty wskazującej tonikę miasta, autor: Bartosz Barański



Ilustracja 2. Sagrada Familia w Barcelonie jako przykład dominanty wskazującej tonikę miasta, autor: Bartosz Barański



Ilustracja 3. Pałac Kultury i Nauki w Warszawie jako przykład dominanty wskazującej tonikę miasta, autorzy: Kaja Kwaśniewska i Bartosz Barański

## BIBLIOGRAFIA

- Czesław Bielecki, *Więcej niż architektura. Pochwała eklektyzmu*, Olszanica 2005.
- Jacek Gyurkovich, *Architektura w przestrzeni miasta. Wybrane problemy*, Kraków 2010.
- Jacek Gyurkovich, *Znaczenie form charakterystycznych dla kształtowania i percepcji przestrzeni. Wybrane zagadnienia*, Kraków 1999.
- Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, red. Andrzej Tyszczyk, Kraków 2005.
- Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl> [dostęp: 19.12.2017].
- Bohdan Jałowicki, *Społeczne funkcje i znaczenie centrum miasta*, w: *Centrum miasta — centrum Wrocławia, materiały konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 5-7 grudnia 1984 r. we Wrocławiu*, red. Stanisław Lose, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 171-176.
- Alicja Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
- Józef Karol Lasocki, *Podstawowe wiadomości o muzyce*, Kraków 1992.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. Tomasz Swoboda, Warszawa 2012.
- Thomas Grey, *Metaphorical modes in ninetieth-century music criticism: image, narrative, and idea*, w: *Music and text: critical inquiries*, red. Steven Paul Scher, Cambridge 1992, s. 93-117.
- Andrzej Lisowski, *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Warszawa 2003.
- Zofia Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1966.
- Magdalena Mulak, *Wybrane aspekty psychologicznego oddziaływania otoczenia architektonicznego*, Katowice 2006.
- Wojciech Natanson, *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1965.
- Stein Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. Barbara Gadowska, Kraków 2015.
- Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Autorska metoda transpozycji muzyki na architekturę*, „Przestrzeń i Forma” 2013 nr 20, s. 95-110.
- Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Muzyka architektury — architektura muzyki*, „Ruch Muzyczny” 2015 nr 3, s. 30-33.
- Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, *Rytm w architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, Szczecin 1993.
- Sven Sterken, *Towards a space-time art: the Iannis Xenakis's polytopes*, „Perspectives of New Music” 2001 nr 39, s. 262-273.
- Bolesław Szmidt, *Ead przestrzeni*, Warszawa 1981.
- Katarzyna Szymańska-Stułka, *Idea przestrzeni w muzyce*, Warszawa 2015.
- Jacek Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków 2011.
- Kazimierz Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984.
- Franciszek Wesołowski, *Zasady muzyki*, Kraków 2006.
- Janusz A. Włodarczyk, *Architektura i muzyka, razem*, Katowice 2015.
- Iannis Xenakis, *Music and architecture by Iannis Xenakis*, przeł. Sharon Kanach, New York 1992.

**STRESZCZENIE**

*Dominanta i tonika w kompozycji miasta. Przestrzenne rozważania na tle analogii muzycznych*

Niniejsze opracowanie poświęcone jest geograficznej przestrzeni wyobrażonej, w której fizycznie istniejące atrybuty fizjonomii miasta skonfrontowano z nienamacalnymi zjawiskami muzycznymi. Na początku zostały przedstawione poglądy czołowych przedstawicieli świata architektury, którzy wcielali w życie idee związane z analogiami muzycznymi w projektowaniu dzieł architektonicznych. Następnie prowadzone są rozważania na temat podobieństw między kompozycją muzyczną oraz kompozycją architektoniczną (i urbanistyczną), a także możliwości przeniesienia (transpozycji) elementów tej pierwszej na drugą. Jednym z muzykologicznych prawideł, które potencjalnie można zidentyfikować w wyobrażonej przestrzeni miasta, jest rozwiązanie dominanty na tonikę (tzw. odniesienie dośrodkowe), czyli zjawisko wyznaczania centralnej części miasta przez dominantę architektoniczno-urbanistyczną.

**SŁOWA KLUCZOWE:** dominanta, tonika, kompozycja miasta, analogie architektoniczno-muzyczne

**ABSTRACT**

*The dominant and the tonic in an urban composition. Spatial considerations in the context of musical analogies*

The study is devoted to the imaginary geographical space in which the material attributes of urban physiognomy are confronted with intangible musical phenomena. The author begins by presenting the opinions of leading architects who implemented ideas associated with musical analogies in architectural design. Next, the author explores the similarities between a musical composition and an architectural (urban) composition, as well as the possibility of transferring (transposing) elements of the former to the latter. One of the musicological rules that can potentially be identified in the imaginary space of the city is the resolution of the dominant to the tonic (the so-called centripetal reference), that is the phenomenon of the architectural and urban dominant determining the central part of the city.

**KEYWORDS:** dominant, tonic, urban composition, architectural-musical analogies