

INFORMACJA PERSWAZJA LOGIKA

pod redakcją

Ireny Trzcienieckiej-Schneider i Ewy Żarneckiej-Biały



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

DIALOGIKON Vol. XIII

Zbiór artykułów: *Informacja Perswazja Logika*

pod red. Ireny Trzcienieckiej-Schneider
oraz Ewy Żarneckiej-Biały

Słowa kluczowe:

Analiza, analogia, argument z analogii, argument z podobieństwa, argumentacja, definicje, deskrypcja, deskrypcja określona, diagnoza, egzegeza, eksplanacja, eksplikacja, etykietowana dedukcja analityczna, etykietowany system dedukcyjny, fallibilizm, historia logiki, informacja, interpretacja, język, krytycyzm, kultura logiczna, logika, logika dydaktyczna, logika naturalna, logika naukowa, logika polska, negacja, Peirce, perswazja, podobieństwo, Popper, presupozycja, rachunek Lambeka, reklama, rekonstrukcja, rozumienie, slogan reklamowy, uniwersalność logiki, utwór muzyczny

Książka zaopatrzona jest w indeks nazwisk oraz noty o autorach

Recenzent: dr hab. Eugeniusz Szumakowicz, prof. Politechniki Krakowskiej

Redaktor wydawnictwa: Lucyna Sadko

Korekta: Jadwiga Rolińska

Projekt okładki: Wojciech Grabski

Publikacja finansowana przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński
Wydanie I, Kraków 2005

ISBN 83-233-1981-2

ISSN 1505-4594

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków, Poland

tel. (012) 631-01-97, tel./fax (012) 631-01-98

tel. kom. 0506-006-674

tel./fax (012) 430-19-95

e-mail: wydaw@if.uj.edu.pl

<http://www.wuj.pl>

Konto: BPH PBK SA IV/O Kraków, nr 62 1060 0076 0000 3200 0047 8769

CZĘŚĆ I

INFORMACJE, JĘZYKI, APARATURY POJĘCIOWE

Anna Brożek, Jacek J. Jadacki

O ROZUMIENIU UTWORU MUZYCZNEGO

Wśród czynności badawczych podejmowanych przez muzykologów ważne miejsce zajmują procedury interpretacyjne, tj. czynności mające doprowadzić do rozumienia utworów muzycznych. Celem, który sobie stawiamy w niniejszym artykule, jest usunięcie niektórych nieporozumień związanych z pojęciem *rozumienia* i z pojęciem *utworu muzycznego*, a co za tym idzie – uściślenie zadań, z którymi uporać się powinna muzykologia.

1. Rozumienie

1.1. Słowo „rozumienie” jest polisemem. Kiedy mówimy, że *x* rozumie *y*, może m.in. znaczyć to, że:

- *x* bezpośrednio poznaje *y*-a, w szczególności np. cudze przeżycia (rozumienie intuicyjne);
- *x* usprawiedliwia *y*-a, w szczególności czyjeś postępowanie (rozumienie indulgencyjne);
- *x* używa *y*-a, w szczególności pewnego wyrażenia, jako nośnika jakiegoś wybranego sensu (rozumienie inskrypcyjne)¹.

Czynności prowadzące do rozumienia – to *interpretacja*.

1.2. Rozumienie intuicyjne, rozumienie indulgencyjne i rozumienie inskrypcyjne są w nauce zbędne, a nawet niepożądane. Nauka obchodzi się bez rozumienia intuicyjnego, gdyż do wszelkich przedmiotów tego rozumienia można dotrzeć za pomocą «normalnych» sposobów poznawania (np. za pomocą spostrzeżenia oraz wnioskowania). W rozumieniu indulgencyjnym obecny jest pierwiastek oceniający – z założenia nauce

¹ W odróżnieniu od rozumienia intuicyjnego i indulgencyjnego, które są relacjami dwuargumentowymi („*x* rozumie *y*-a”), rozumienie inskrypcyjne jest relacją trójargumentową („*x* rozumie przez *y*-a *z*”). Ponieważ nie jest to ważne dla dalszych wywodów, nie będziemy się przy tym specjalnie zatrzymywać.

obcy. Rozumienie inskrypcyjne (czyli rozumienie – używanie języka) jest na pewno potrzebne do *przekazywania* wiedzy, ale nie do jej *zdobywania*.

Istnieje jednak taki sens słowa „rozumienie”, tj. sens identyfikacyjny, przy którym można powiedzieć, że osiąganie coraz lepszego rozumienia – mianowicie *identyfikacyjnego rozumienia* świata – jest po prostu celem uprawiania nauki. Inaczej mówiąc: przy takim ujęciu uprawianie nauki polega na interpretacji świata.

1.3. Należy przy tym pamiętać, że sformułowanie „*x* rozumie *y*-a” w sensie identyfikacyjnym jest elipsą – i w różnych kontekstach wymaga różnych uzupełnień. Kiedy więc mówimy, że *x* rozumie – w sensie identyfikacyjnym – *y*-a, może to znaczyć, że *x* uświadamia sobie jeden z następujących przedmiotów:

- *r*₁: naturę *y*-a: to, dzięki czemu *y* jest – jak to się w uproszczeniu mówi – tym, czym jest, a nie czymś innym;
- *r*₂: strukturę *y*-a: to, z jakich części *y* się składa;
- *r*₃: horyzont *y*-a: to, co z *y*-iem współistnieje;
- *r*₄: rację *y*-a: to, co warunkuje *y*-a (w szczególności przyczynę *y*-a);
- *r*₅: typ *y*-a: to, do jakiej klasy przedmiotów *y* się zalicza;
- *r*₆: sens *y*-a: to, czego *y* jest znakiem.

1.4. Rozumienie właściwe pewnego przedmiotu należy odróżnić od «jakiegoś» jego rozumienia.

Można rozumieć np. ziewanie słuchaczy podczas koncertu jako znak znudzenia utworem lub jego wykonaniem, choć naprawdę jest to objaw tego, że w sali koncertowej jest duszno. O pierwszym rozumieniu ziewania powiemy w związku z tym, że jest tylko *jakimś* rozumieniem ziewania, skoro *właściwym* rozumieniem jest rozumienie drugie.

Gdy istnieje wiele «konkurencyjnych» teorii, opisujących pewien przedmiot pod tym samym względem, to co najwyżej jedna z nich zdaje sprawę z *właściwego* rozumienia tego przedmiotu.

2. Utwór muzyczny

Celem muzykologa jest osiągnięcie identyfikacyjnego rozumienia utworów muzycznych. Pokażemy teraz, jak złożonym przedmiotem zajmują się muzykologowie i jak wieloaspektowe jest w związku z tym ich zadanie.

2.1. Wyrażenia „utwór muzyczny” – podobnie jak słowa „rozumienie” – także używa się w kilku znaczeniach. Kiedy mówimy o utworze muzycznym, to możemy myśleć o jednym z następujących przedmiotów:

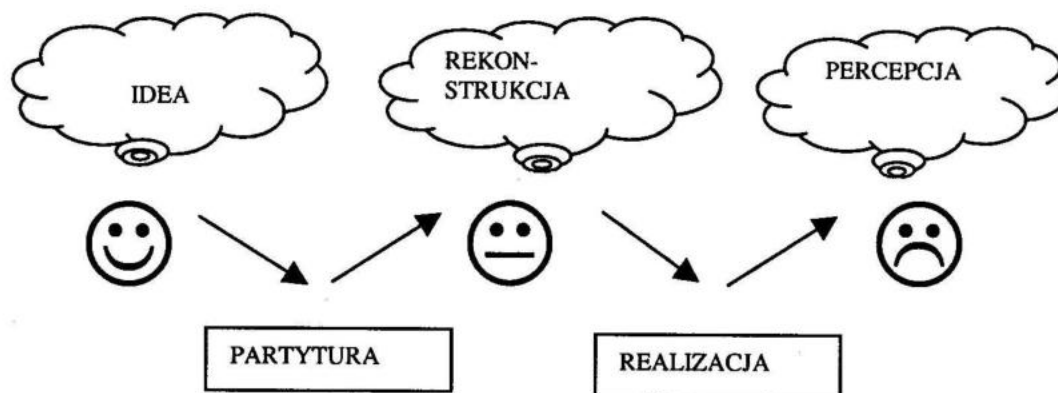
- *u*₁: idei (przedmiocie powstającym w umyśle twórcy);
- *u*₂: partyturze (przedmiocie będącym zapisem idei);
- *u*₃: rekonstrukcji (przedmiocie powstającym w umyśle osoby odczytującej partyturę);
- *u*₄: realizacji (przedmiocie w postaci ciągu dźwięków wydobywanych za pomocą odpowiedniego instrumentu przez wykonawcę);

– u_5 : percepcji (przedmiocie powstającym w umyśle osoby słuchającej czyjejś realizacji).

2.2. Wszystkie te przedmioty są wytworami czynności twórcy, wykonawcy lub słuchacza. Do powstania utworu muzycznego – w każdym z sensów u_1 – u_5 tego terminu – prowadzą mianowicie następujące czynności:

- c_1 : tworzenie (komponowanie);
- c_2 : zapisywanie kompozycji (kodowanie);
- c_3 : czytanie partytury (dekodowanie);
- c_4 : wykonywanie partytury (realizowanie);
- c_5 : słuchanie realizacji (rekonstruowanie).

Warto tu dodać, że czynności te bywają silnie ze sobą «sprzęgnięte» – na przykład czynność komponowania z czynnością zapisywania. Jest niemożliwe – jeśli nie «psychologicznie», to na pewno «praktycznie» – by długi utwór (np. wielka symfonia) powstał w umyśle kompozytora «cały» (i we wszystkich szczegółach) przed rozpoczęciem zapisywania. Z kolei odczytywanie, szczególnie u wykonawcy, sprzęgnięte jest z wykonywaniem. Muzyk na ogół odczytuje partyturę przy instrumencie – realizując jej kolejne fragmenty. Zdarza się też, że gra utwór z nut w całości *a vista*. Zauważmy też, że wykonawca jest zarazem niemal zawsze podmiotem trzeciej czynności – słuchania.



2.3. Z pięciu różnych przedmiotów-wytworów, które nazywane bywają „utworem”, dwa – partytura i realizacja – są obiektami fizycznymi: partytura – to ciało («graficzne»), a realizacja – to proces (akustyczny). Z kolei idea, rekonstrukcja i percepcja są obiektami mentalnymi, a w związku z tym – niezupełnymi.

Zauważmy, że bezpośredni dostęp – poprzez zmysłową ekstraspekcję – mamy jedynie do konkretów u_2 i u_4 . Pozostałe przedmioty (u_1 , u_3 i u_5) poznajemy wyłącznie za pośrednictwem partytury i jej realizacji dźwiękowej. Wyjątek stanowi oczywiście sytuacja, w której badacz-muzykolog jest zarazem kompozytorem, wykonawcą lub słuchaczem, gdyż do własnych przeżyć także ma bezpośredni – tyle że introspekcyjny – dostęp.

2.4. Zakłada się przy tym, że między wszystkimi pięcioma przedmiotami u_1 – u_5 zachodzi odpowiednie przyporządkowanie. Zapis nutowy jest adekwatnym kodem utworu-idei kompozytora, odtworzenie – adekwatnym wyobrażeniem «treściowej zawarto-

ści» partytury, wykonanie – jej adekwatną egzemplifikacją, a percepcja – adekwatnym umysłowym obrazem wykonania. Dookreślenie, na czym polega ta adekwatność między ideą a partyturą, realizacją, rekonstrukcją i percepcją, jest niezwykle trudne m.in. dlatego, że są to przedmioty różnych kategorii ontycznych.

3. Rozumienie utworu muzycznego

Rozumieć identyfikacyjnie utwór muzyczny – to znać co najmniej jeden z przedmiotów u_1 – u_5 (dodajmy: w wersji «czynnościowej» lub «wytworowej») pod co najmniej jednym względem r_1 – r_6 . Powiemy teraz, na czym polega rozumienie identyfikacyjne przedmiotu muzykologii w wyszczególnionych wcześniej sensach, czyli co to znaczy uświadomić sobie *istotę* utworu muzycznego, jego *strukturę*, *horyzont*, *racje*, *typ* i *funkcje semiotyczne*. Odwoływać się będziemy do interpretacji krótkiego utworu fortepianowego: „Marzenia” z cyklu *Sceny dziecięce* op. 15 Roberta Schumanna.

3.1. Eksplikacja – czyli rozjaśnienie natury (istoty)

3.1.1. Zajmijmy się najpierw istotą utworu-realizacji.

Do istoty danego wykonania należy bez wątpienia to, że stanowi ono wykonanie pewnego utworu-idei: w wypadku „Marzenia” – idei Roberta Schumanna, uwiecznionej przez niego w odpowiedniej partyturze w 1838 roku. Każde z setek wykonań tego utworu-idei jest egzemplifikacją tej właśnie idei.

Jest jednak coś, co odróżnia każde wykonanie „Marzenia”-idei od wszystkich innych wykonań: a mianowicie jego lokalizacja czasoprzestrzenna, czyli to, gdzie i kiedy miało ono miejsce. Poszczególne wykonania będą się z tego względu *istotnie* różniły między sobą. Czym innym jest więc «pełna» istota „Marzenia” w wykonaniu Vladimira Horowitza z dnia 2 stycznia 1968 roku w nowojorskim Carnegie Hall, a czym innym – w wykonaniu Anny Brożek z dnia 25 marca 2004 roku w krakowskiej Floriannie².

Rozważania te uwidaczniają opozycję między dwoma sensami terminu „istota”. W pierwszym wypadku mówimy o własności, bez której przedmiot nie należałby do określonej klasy przedmiotów (np. realizacji tego, a nie innego utworu-idei). W drugim – o własności, bez której dany przedmiot nie byłby sobą «po prostu» (np. wykonaniem „Marzenia” przez tego, a nie innego pianistę, tego, a nie innego wieczoru).

3.1.2. Jeszcze wyraźniej tę opozycję widać na przykładzie utworu-partytury.

Z jednej strony, każdy egzemplarz „Marzenia”-partytury ma – jako zadrukowana kartka papieru – swoją istotę, do której należy m.in. lokalizacja przestrzenna. Z drugiej strony, możemy mówić o takim przedmiocie fizycznym jako o partyturze Schumannowskiej kompozycji. Do istoty partytury w tym drugim znaczeniu nie będzie należało to, że ma ona np. zagięty róg lub uwagi naniesione ołówkiem przez pedagoga. Egzemplarz „Marzenia”-partytury wydany przez Petersa w roku 1900 i egzemplarz „Marzenia”-partytury wydany przez PWM w roku 2000 będą miały tę samą istotę.

² Współczesna technika dostarcza tu jeszcze innych problemów natury ontologicznej: np. czym różnią się od siebie poszczególne odtworzenia tego samego nagrania. Tej kwestii nie możemy jednak tutaj rozwinąć.

3.1.3. Ponieważ przedmioty u_1 – u_5 to przedmioty różnych kategorii ontycznych, mają one także różne cechy istotne. Istoty przedmiotów u_1 , u_3 i u_5 będą w stosunku do omówionych «uboższe» lub «bogatsze».

Najbogatszą (*scil.* najbardziej złożoną) spośród nich istotę ma u_5 , czyli percepcja. Do jej istoty będzie należało to, że jest percepcją pewnego określonego utworu-idei, zapisanego w pewnej określonej partyturze, a odtworzonego i wykonanego przez pewnego określonego artystę w pewnym określonym miejscu oraz czasie. Dodajmy, że i w wypadku istoty utworu-percepcji wyróżniamy wspomniane dwa typy istoty. Wytworem czynności umysłowych każdej z osób słuchających gry Horowitza w 1968 roku była jakaś percepcja jego wykonania. Ze względu na fakt przynależności do klasy percepcji tej właśnie realizacji Schumannowskiego „Marzenia”, wszystkie obiekty mentalne powstałe w umysłach słuchaczy z Carnegie Hall miały tę samą istotę. Jest jednak oczywiste, że te percepcje znacznie różniły się między sobą – i w tym sensie ich istoty także były różne.

3.2. Analiza – czyli rozbiór struktury (budowy)

3.2.1. Korzystając ze wspomnianego wyżej założenia o wzajemnej adekwatności przedmiotów u_1 – u_5 , teoretyk dokonuje najczęściej analizy partytury – a mówiąc ściślej: zawartej w partyturze treści. (Nie interesuje go na ogół przecież na przykład, jaką czcionką zapisane są nuty i ile linijek mieści się na stronie – a to byłby właśnie rozbiór budowy partytury *sensu stricto*. Przedmiotem zainteresowania muzykologa jest to, co za pomocą tychże znaków zostało zakodowane.)

Przyjrzyjmy się zatem partyturze naszego „Marzenia”:

The image shows a musical score for Robert Schumann's "Träumerei" (Op. 9, No. 7). The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical markings such as "p" (piano), "ritard." (ritardando), and "ritardando". The first system is marked with a "7" and "p". The second system has a "ritard." marking. The third system has a "ritard." marking. The fourth system has a "ritardando" marking. The fifth system has a "ritardando" marking. The score is in German and includes the title "Träumerei" and the opus number "Op. 9, No. 7".

3.2.2. Analiza utworu muzycznego polega na wyszczególnieniu oraz opisie jego elementów muzycznych – czyli jego własności (części niesamodzielnych) i składników (części samodzielnych).

Jednakże „rozumieć budowę utworu” – to także uświadamiać sobie jego «syntaksę», a dokładniej: reguły, według których utwór ten został (*resp.* powinien zostać) napisany. Muzykolog może przy tym bądź sam «odkrywać» odpowiednie reguły zawarte *implicite* w analizowanym utworze, bądź zestawiać utwór z założonym zbiorem reguł – o którym domniemywa, że był *intuicyjnie* uznawany przez kompozytora – i orzekać jego zgodność lub niezgodność z tymi regułami.

Doświadczony muzykolog na podstawie partytury łatwo zidentyfikuje syntaktyczne reguły «obowiązujące» w „Marzeniu”. Powie na przykład, że utwór skomponowany jest w systemie dur-moll i ma budowę okresową. Następnie opisze go, charakteryzując np. jego melikę (jako kantylenową), tonację (jako F-dur), kolorystykę (jako «jasną»), metrum (jako parzyste), tempo (jako wolne) czy fakturę (jako homofoniczną-polifonizującą).

3.2.3. Adekwatne kryterium partycji utworu – czyli wydzielenia w nim składników – muzykolog uzyskuje także dzięki identyfikacji jego reguł syntaktycznych. W wypadku „Marzenia” kryterium tym jest przede wszystkim melodia (a dokładniej: powtórzenia oraz kontrasty w melice i rytmie) oraz harmonia (a dokładniej: zmiany tonacji). Ze względu na te kryteria w naszym utworze możemy wyróżnić trzy główne części.

Pierwsza część obejmuje osiem pierwszych taktów³:



³ Zwróćmy tu jednak uwagę, że w wykonaniu „Marzenia” część pierwsza ma nie 8 – a 16 taktów, gdyż po ósmym takcie umieszczony jest znak repetycji. Skądinąd w partyturach zdarza się bardzo często, że kolejne części wykonania nie odpowiadają częściom zapisu nutowego. Na przykład utwór o formie ABA (czyli taki, w którym pierwsza część zostaje na końcu powtórzona) kompozytor notuje często jako AB, dołączając jedynie słowne «polecenie» powtórzenia. Jest to dodatkowy argument za tym, żeby «fizycznej» budowy partytury nie traktować zbyt pochopnie jako «odbicia» budowy idei czy realizacji.

Część druga – to takty 9–16:

Obie części rozpoczynają się podobnie (takt pierwszy i dziewiąty są niemal identyczne – tylko jednodźwiękowy przedtakt jest w części drugiej krótszy). Jednakże w dalszym fragmencie drugiego ośmiotaktu melodia ulega znacznej modyfikacji – co pociąga za sobą także duże zmiany harmoniczne. Wyróżnia tę część również zastosowanie imitacji melodii głównej przez pozostałe głosy.

Trzecia część wreszcie – to takty 16–24.

Rozpoczyna się ona znów niemal tak samo jak część pierwsza (wyjątek to ponownie przedtakt – tym razem ograniczony do przednutki) i jest do niej w całości bardzo podobna. Różnica polega na drobnych zmianach harmonicznym i rytmicznym w takcie 22 (zostaje zmieniony akord «na dwa» oraz dodana fermata). Inne jest też oczywiście – w stosunku do części pierwszej – zakończenie całego odcinka. Tam gdzie «spodziewamy się» zawieszenia na dominancie (jak to było w taktach 7–8), melodia zostaje zmieniona tak, by zakończyć się (w takcie 24) rozwiązaniem na tonikę.

Stopień podobieństwa części trzeciej do pierwszej jest na tyle duży, że muzykolog skłonny będzie nazwać strukturę „Marzenia” „formą ABA_1 ”, czyli taką, w której część trzecia jest powtórzeniem – z niewielkimi zmianami – fragmentu początkowego.

3.2.4. Każda z tych trzech zasadniczych części „Marzenia” rozpada się na dwie mniejsze – o jednakowej, czterotaktowej długości. Z kolei każdy z sześciu (a po uwzględnieniu repetycji – ośmiu) czterotaktów opiera się na takim samym schemacie melodycznym. Melodia każdego czterotaktu rozpoczyna się przedtaktem od skoku kwarty. W taktach 1–2 «wznosi się» po dźwiękach akordu (czyli poruszając się głównie skokami kwart, tercji i sekst), by w połowie taktu drugiego osiągnąć dźwięk w danym czterotakcie najwyższy. W taktach 3–4 melodia opada – tym razem ruchem głównie sekundowym⁴.

3.2.5. Rozbioru budowy „Marzenia” można oczywiście dokonywać dalej – wyróżniając na przykład i porównując ze sobą jego mniejsze części – motywy. Z pewnością jednak elementem nieanalizowalnym „Marzenia” – i wszystkich utworów muzyki europejskiej przed dwudziestym wiekiem – jest pojedynczy dźwięk.

Rozpoznanie struktury pojedynczego dźwięku nie jest już zadaniem muzykologa, lecz – akustyka.

3.3. Rekonstrukcja – czyli rozumienie horyzontu (tła)

Znajomość tła utworu muzycznego to znajomość relacji tego utworu do innych współistniejących z nim przedmiotów. Tłem dla „Marzenia” jest np. cały cykl *Sceny dziecięce*. Rekonstrukcja tego horyzontu polegałaby na wskazaniu elementów wspólnych tej części cyklu z pozostałymi, elementów wyróżniających „Marzenie” spośród innych ogniw oraz wskazanie roli, jaką odgrywa ono w całości cyklu.

„Marzenie” zajmuje wśród 13 utworów pozycję siódmą – czyli środkową – i wiele argumentów przemawia za tym, by uznać je za kulminacyjny punkt całego cyklu.

„Marzenie” można rozpatrywać oczywiście także w innych horyzontach – np. w horyzoncie utworów tego samego kompozytora lub tego samego rodzaju. Muzykolog może zatem mówić o „Marzeniu” jako utworze Schumanna (w horyzoncie twórczości) lub miniaturze fortepianowej (w horyzoncie pewnej formy muzycznej).

⁴ Jak widać, dla opisu budowy utworu muzycznego charakterystyczne są pewne *martwe* metafory. Do najczęściej używanych w analizie utworów muzycznych metafor należy metafora ruchu: mówimy mianowicie, że melodia „wznosi się”, „opada” czy „przechodzi” z dźwięku na dźwięk. Charakterystyczne jest także używanie przez muzykologów terminu „zmiana”. Mówią oni np., że akord zmienia się – gdy w rzeczywistości mowa o innym, «nowym» akordzie.

3.4. Eksplanacja – czyli wyjaśnienie racji (uwarunkowań)

Rola muzykologa polega też niekiedy na ustalaniu, jakie czynności prowadziły do powstania utworu (w tym wypadku uwarunkowań psychofizycznych interpretowanego przedmiotu), szczególnie zaś wyjaśnieniu uwarunkowań twórczości i wykonawstwa. W pierwszym wypadku celem jest zdobycie wiedzy, dlaczego kompozytor (czyli w naszym przykładzie – Schumann) napisał utwór tak a nie inaczej, w drugim – dlaczego utwór ten był tak a nie inaczej zagrany przez wykonawcę (czyli np. przez Horowitza). Muzykolog musi posłużyć się przy tego typu badaniach metodami «zapożyczonymi» z psychologii, socjologii i historii, a także – typową dla wszystkich nauk mających za przedmiot wytwory ludzkie – interpretacją humanistyczną.

3.5. Diagnoza – czyli rozpoznanie typu (rodzaju)

Uświadomić sobie typ utworu muzycznego – to zakwalifikować go do klasy utworów podobnych.

Po wysłuchaniu „Marzenia” każdy bez trudu zakwalifikuje je do klasy utworów fortepianowych i do klasy utworów krótkich. Na podstawie dokonanej już analizy wiemy również, iż „Marzenie” należy także m.in. do klasy utworów kantylenowych i utworów o trzyczęściowej formie *ABA*₁.

3.6. Egzegeza – czyli wyjaśnienie sensu (znaczenia)

W „Marzeniu”, podobnie jak w wielu innych utworach z tego okresu historycznego, w którym utwór ten powstał, muzykologowie wyodrębniają odcinki zwane „zdaniami muzycznymi”. Powiedzmy jednak jasno i wyraźnie: tzw. zdania muzyczne nie są zdaniami *sensu stricto*. Nie pełnią one żadnej funkcji semantycznej, a przede wszystkim – nie stwierdzają faktów. Muzykologowie nazywają czasem repertuar układów dźwiękowych wykorzystywany przez kompozytorów „językiem muzycznym”. Tak zwany język muzyczny nie jest jednak językiem, którym można porozumiewać się w sposób choćby zbliżony do tego, jaki umożliwia język etniczny.

Całe tzw. znaczenie muzyki – czyli to, że słuchając utworów muzycznych, mamy «treściowe» skojarzenia – bierze się stąd, iż utwory muzyczne są przedmiotami-znakami, pełniącymi inne funkcje semiotyczne: ekspresyjną, ewokacyjną i mimetyczną.

3.6.1. Funkcja ekspresyjna polega na świadomym lub nieświadomym wyrażaniu wprost pewnych przeżyć twórcy.

„Marzenie” jest więc znakiem (a mówiąc precyzyjniej: oznaką) przeżyć psychicznych Schumanna, które w jego kompozycji «pojawily się» zgodnie z jego wolą – bądź wbrew niej. Egzegeza polega w tym wypadku na dociekaniu, jakie przeżycia (*scil.* uczucia) «zawarł» kompozytor w swoim dziele. Dodajmy, że przy każdorazowej realizacji akustycznej „Marzenia” dochodzi zazwyczaj do wyrażania przeżyć wykonawcy. W ogólnym wypadku mogą to być przeżycia bardzo odmienne od wyrażanych świa-

domie lub mimowolnie przez kompozytora w utworze-idei. Można na przykład, grając utwór w zamierzeniu kompozytora wyrażający tragizm, wyrażać – przeciwnie – radość i beztroskę, albo odwrotnie: grać «smutno» utwór, który miał być «wesoły». Nie nazwiemy oczywiście takiej «mijającej się» z intencją twórcy interpretacji (tu: interpretacji w sensie wykonania) „adekwatną”.

Widać tu, jak ważnym elementem pracy muzyka-praktyka, który chciałby, żeby jego realizacja była *jak najwierniejsza* względem utworu-idei, jest uświadomienie sobie funkcji ekspresywnych wykonywanego utworu i nabycie umiejętności wywoływania w sobie przeżyć analogicznych do hipotetycznych przeżyć kompozytora.

Zwróćmy jeszcze uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze, powinniśmy mówić – ściśle biorąc – nie że *utwór* coś wyraża, lecz że jakaś *osoba* (a więc twórca lub wykonawca) wyraża swoje przeżycia za pośrednictwem utworu. Po drugie, powinniśmy zawsze pamiętać, że nikt nie może wyrażać *cudzych* przeżyć. W szczególności ani twórcy, ani wykonawcy nie mogą w utworze wyrażać przeżyć słuchacza.

3.6.2. Przeżyć słuchacza utwór wyrażać nie może, ale może za to w słuchaczu różne przeżycia wywoływać. I właśnie na tym polega funkcja ewokacyjna utworu muzycznego. Oczywiście, przeżycia wyrażane i przeżycia wywoływane przez dany utwór nie muszą być takimi samymi przeżyciami. Jeśli jednak tak jest, mówimy, że przeżycie twórcy czy wykonawcy «udziela się» słuchaczom.

Bardzo często tok wywołanych muzyką skojarzeń jest sugerowany odbiorcy przez tytuł utworu. Utwór Schumanna, zatytułowany „Marzenie”, o którym dodatkowo słuchacz wie, że stanowi część cyklu *Sceny dziecięce*, będzie więc z dużym prawdopodobieństwem wprowadzał owego słuchacza w stan rozmarzenia i wywoływał uczucie tęsknoty za minionym dzieciństwem. „Marzenie” nazwane innym tytułem – lub nienazwane wcale – mogłoby w słuchaczach wywoływać uczucia i nastroje inne, choć zapewne nie skrajnie odmienne⁵.

3.6.3. Funkcja mimetyczna polega na odtwarzaniu świata zewnętrznego, a mówiąc dokładniej: na wywoływaniu za pomocą dźwięków skojarzeń dotyczących innych przedmiotów. Można ją więc w pewnym stopniu uznać za rodzaj funkcji ewokacyjnej.

Typową dla muzyki funkcję mimetyczną spełniają utwory tzw. muzyki ilustracyjnej. Utwór muzyczny składa się z dźwięków, w «naturalny» sposób może więc naśladować inne zjawiska akustyczne. Przykładowo trzecia część *Lata* Antonia Vivaldiego naśladuje odgłosy burzy, *Kukułka* Louisa Daquina – ptasie kukanie, a recytatyw w ostatniej ze *Scen dziecięcych* – egzaltowaną mowę poety (tak przynajmniej sugeruje tytuł tej części: „Poeta przemawia”).

Osobnym zagadnieniem jest, czy muzyka, jak to się często mówi, może «naśladować» przedmioty nieakustyczne, takie jak zdarzenia wizualne czy zjawiska psychiczne. Czy Schumannowskie „Marzenie” «przypomina» psychiczny stan rozmarzenia? A jeśli tak – to na czym zasadza się podobieństwo? Czy marzenie «przedstawione» przez Schumanna (oraz – każdorazowo – przez wykonawcę) przypomina bardziej przeżycie dziecka, czy też wspomnienie dorosłego o dzieciństwie?

⁵ *Nota bene* Schumann nie od razu nadał poszczególnym częściom swego cyklu odrębne tytuły. Takie nadawanie tytułów *post factum* – i to często nie przez samego kompozytora, lecz przez słuchaczy – jest zresztą procederem dość częstym. Wystarczy wspomnieć «przydomki» dodawane do poszczególnych symfonii i sonat L. van Beethovena.

4. Uwagi końcowe

4.1. Warto na zakończenie zwrócić uwagę na to, jak poszczególne typy rozumienia utworu muzycznego wzajemnie się «przenikają». Pokażemy to na kilku przykładach.

Zanim wydzieliliśmy w utworze samodzielne części (czyli dokonaliśmy analizy), precyzując syntaktykę, określiliśmy jego *rodzaj* (czyli dokonaliśmy diagnozy). Dzięki temu otrzymaliśmy skuteczne kryterium partycji. Ale bywa i na odwrót: niekiedy diagnoza wymaga wcześniejszego dokonania rozbioru budowy. Dopiero opis struktury „Marzenia” pozwolił np. na zakwalifikowanie go do klasy utworów o formie ABA_1 . Rekonstrukcja horyzontu przedmiotu stanowi często analizę większej całości, której ten przedmiot jest częścią, i ewentualnie określenie jego miejsca wewnątrz tej całości. Zbadanie horyzontu „Marzenia” polegało właśnie na analizie całości *Scen dziecięcych*, czy też klasy utworów Schumanna. Z kolei eksplanacja uwarunkowań pewnego przedmiotu – to badanie struktury jego racji. W wypadku utworu muzycznego będzie to analiza struktury psychofizycznej kompozytora i wykonawcy oraz przebiegu ich czynności twórczych. Tłumaczenie tego, co utwór wyraża i co ma wywoływać (czyli egzegeza) – jeśli nie ma stanowić tylko czystej spekulacji – musi być poparte poznaniem jego horyzontu i racji.

Jak widać, różne sensy „rozumienia identyfikacyjnego” są komplementarne, a poszczególne procedury interpretacyjne tylko w procesie abstrakcji dają się od siebie oddzielić.

4.2. Osobnego rozważenia wymaga kwestia, czy do rozumienia identyfikacyjnego utworu muzycznego zaliczyć należy ocenę jego wartości (w szczególności wartości estetycznej). Wydaje się, że poznanie wartości – czyli ocena – wykracza poza zadania muzykologa jako naukowca⁶, gdyż ocenianie utworu muzycznego to raczej zadanie krytyka. Często się oczywiście zdarza, iż ktoś występuje w obu tych rolach: w roli osoby opisującej i oceniającej zarazem. Powiedzmy nawet więcej: muzykolog, jako ekspert, jest do oceniania muzyki w szczególny sposób uprawniony. Jednakże nieoddzielanie od siebie ról teoretyka i krytyka prowadzi często do nieuprawnionego nazywania „nauką” czegoś, co nią nie jest.

4.3. W powyższych analizach pokazaliśmy, jak skomplikowane i wieloaspektowe jest zadanie badacza opisującego utwór muzyczny. Wynika to z wyjątkowej złożoności przedmiotu muzykologii. Utwory muzyczne to przecież zarazem wytwory ludzkich umysłów, procesy fizyczne i fragmenty dziedzictwa kulturowego.

Już samo to urozmaicenie sprawia, że muzykolog posługiwać się musi metodycznymi procedurami zapożyczonymi z wielu dziedzin: wszystkich, które muzykologia presuponuje. A są to, prócz ontologii, logiki, matematyki, także semiotyka, psychologia i akustyka, historia oraz socjologia. Za tymi heurystycznymi procedurami kryją się liczne i mocne założenia, które sprawiają, że tezy muzykologii często nie są wystarczająco (lub – co gorsza – wcale) uzasadnione, a rozumowania przedstawiane w tekstach muzykologicznych – entymematyczne (lub – co gorsza – jawnie błędne).

⁶ Zadaniem muzykologa może być natomiast opis kryteriów oceny dzieł muzycznych w różnych kulturach i epokach historycznych.

Wszystko to powoduje, że osiągnięcie rozumienia utworów muzycznych – we wszystkich sensach tego słowa – to zadanie niełatwe. W takiej dziedzinie jak muzykologia bardzo łatwo o powierzchowne opinie i nadinterpretacje, niezwykle trudno zaś o dobrze ugruntowane tezy.