

# Bogumiła Mika

---

## "Interpretacja rozumiejąca" według propozycji semiotyków muzyki

---

Wartości w muzyce 5, 24-33

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## **„Interpretacja rozumiejąca” wedle propozycji semiotyków muzyki**

We współczesnym świecie zewsząd otacza nas muzyka. Definiowana jest ona jako tzw. muzyka poważna, artystyczna czy też jako rozrywkowa, popularna (ten termin obejmuje rozmaite jej odmiany). Muzyka często nie podlega już nawet ocenie wartościującej. Po prostu jest, istnieje, płynie. A miarą jej popularności jest jej obecność (najczęściej zresztą medialna).

Równocześnie o świecie współczesnym mówi się, że jest on światem komunikacji. Dlatego w takim kontekście słowo „muzyka” zastępuje się pojęciem „muzyczny przekaz”, akcentując tym samym system komunikacji, w obrębie którego muzyka zajmuje istotne miejsce. Cztery stadia: koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji utworu łączą się ściśle ze społecznymi rolami: twórcy, wykonawcy, słuchacza i krytyka<sup>1</sup>.

To kompozytor tworzy, a następnie utrwała dzieło w postaci zapisu nutowego, wykonawca dostarcza interpretacji tego dzieła, kierując muzyczny przekaz w stronę słuchacza, a odbiorca przyjmuje zjawisko słuchowe i przekształca je (dla siebie) w treść słuchowe. Swoistym, szczególnym typem odbiorcy jest oczywiście krytyk. Taki tradycyjny model komunikacji poprzez muzykę bywa obecnie poddawany różnym dookreśleniom i modyfikacjom, w zależności od preferencji interpretującego go muzykologa czy teoretyka kultury.

Muzyka rozumiana w perspektywie komunikacyjnej szczególnie interesuje semiotycznie zorientowanych muzykologów. Jeden z nich — Guerino Mazzola<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> M. Tomaszewski: *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*. „Res Facta” 1982, nr 9, s. 192.

<sup>2</sup> G. Mazzola: *Semiotic Aspects of Musicology: Semiotic of Music*, 1997, May 21, Art. 154 <http://recherche.ircam.fr/equipements/repemus/mamux/documents/musiksemiotik.pdf> [data dostępu: 22.10.2012].

stworzył, na przykład, swoistą „topografię muzyki”, wychodząc od stwierdzenia, że „muzyka jest komunikacją, zawiera znaczenia i zapośredniczenia”<sup>3</sup>. Mazzola utrzymuje, że muzyka rozgrywa się na trzech różnych poziomach rzeczywistości.

Pierwszy z nich to „**realność fizyczna**” (*Physical Reality*), w ramach której muzyka przejawia się jako fenomen akustyczny, jako dźwięki wydobywane na poszczególnych instrumentach i odbierane przez człowieka. Dźwięki te są jednak przede wszystkim sygnałami użytymi w zgodzie z założeniami systemu semiotycznego. W ten sposób zarysowuje się problem klasyfikacji dźwięków według arbitralnego związku względem semantycznego ich potencjału<sup>4</sup>.

Poziom drugi to „**realność mentalna**” (*Mental Reality*). Dzieła muzyczne są autonomicznymi jednostkami umysłowymi. Stanowiąc ślad wewnętrznej aktywności człowieka, na powierzchni fenomenologicznej są powiązane w mentalne schematy, które nazywamy partyturą. Partytury stanowią świadectwo tego, iż muzyka jest komponowana i analizowana na czysto umysłowym poziomie. Partytury mają oczywiście związek z fizyczną realizacją, są jednak jedynie projekcją warstwy mentalnej na „fizyczną rzeczywistość”<sup>5</sup>.

„**Psychiczna rzeczywistość**” (*Psychic Reality*) to trzeci poziom: muzyka rozumiana jest tu przede wszystkim jako wyrazicielka emocjonalnego stanu jej twórcy. W sposób emocjonalny zwraca się też ona do swych słuchaczy. Ta cecha muzyki znana była już w czasach Pitagorasa, a za centralną wartość została uznana przez Kartezjusza. Dla prawdziwego miłośnika muzyki „jej emocjonalna rzeczywistość” stanowi dominujący aspekt<sup>6</sup>.

Jak twierdzi G. Mazzola, każda z warstw muzycznej rzeczywistości jest w swej istocie nieredukowalna. Każda też może stać się punktem wyjścia do kontekstowego odczytania muzyki. Wymieniony uprzednio model komunikacji poprzez muzykę został także zaaplikowany dla semiotyki muzycznej w propozycji wybitnego muzykologa i semiotyka fińskiego Eero Tarastiego<sup>7</sup>, jako model akcji narracyjnej. Sytuacja muzyczna powinna być w nim pojmowana jako wzajemne skrzyżowanie się procesu sygnifikacji i komunikacji, jako miejsce spotkania się fizycznego-zakładanego-implikowanego autora i fizycznego-implikowanego-zakładanego słuchacza<sup>8</sup>.

Cały świat „tekstów muzycznych” rozciąga się bowiem pomiędzy zakładanym-implikowanym twórcą i zakładanym-implikowanym słuchaczem. Co więcej, pisze E. Tarasti, samo dzieło muzyczne jest (muzycznym) narratorem, który

<sup>3</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> E. T a r a s t i: *Signs of Music*. Berlin—New York 2002, s. 73.

<sup>8</sup> Ibidem.

organizuje wydarzenia muzyczne zgodnie z pewną logiką zdarzeń; a logika ta bierze pod uwagę oczekiwania możliwej publiczności.

Model kompozycji narracyjnej — a trzeba dodać, że teoretycznie wszelki rodzaj muzyki jest swego rodzaju „narracją” — można przedstawić następująco:

### Kompozycja narracyjna

$$C \quad iC(N/iN1,2\dots n \longrightarrow iA1,2\dots n/A)iL \quad L$$

gdzie:

C = kompozytor fizycznie istniejący

iC = zakładany kompozytor

N = narrator

iN = zakładany narrator

L = fizycznie istniejący słuchacz

iL = zakładany słuchacz

A = publiczność

iA = zakładana publiczność

W konsekwencji, w muzyce, tak samo jak w tekstach werbalnych, istnieje wiele osadzonych w niej poziomów narracji, zachodzących np. pomiędzy kompozytorem-narratorem a słuchaczem-publicznością. Gdy mówimy o konkretnych sytuacjach, trzeba pamiętać — przypomina Tarasti — by poziomy te starannie oddzielić<sup>9</sup>.

W celu osiągnięcia narracji w muzyce stosowane są różnego rodzaju techniki narracji, np. dualizm tematyczny, użycie motywów przewodnich, przekształcenia tematów, progresję akordów, użycie tematu jako „aktora” prowadzącego poprzez różne sytuacje i zdarzenia muzyczne — niezmienionego, lecz w sposób bierny poddanego różnego rodzaju wariacyjnym wydarzeniom itp.<sup>10</sup>.

Zakłada się jednak, jak już zaznaczyłam za Tarastim, że wszelka muzyka odpowiada modelowi narracyjnemu, a jedynie znaki owej narracji różnicują się i są zależne od języka danej epoki muzycznej. Co ważne, muzyka pojmowana jako narracja jest swego rodzaju procesem organicznym, wymaga „czegoś więcej” niż tylko jedności motywicznej czy tematycznej; musi składać się z „czegoś więcej” niż tylko z przypadkowych wariacji. Musi rozwijać się jako proces, wykazując dążenie do osiągnięcia konkretnego celu (*goal* lub *telos*); musi być ukierunkowana. I nie chodzi tu Tarastiemu o fizycznie postrzegany koniec utworu, wynikający z prostego faktu — jej bycia sztuką czasową. Muzyka pojmowana jako proces organiczny właśnie swój muzyczny czas organizuje teleologicznie, ukierunkowuje go<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 80—81.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 95.

Termin „organiczna” oznacza więc właśnie muzykę rozwijaną wedle zasad logiki, czyli muzykę posiadającą znaczenie, tzn. taką, którą da się opisać jako proces znaczący i jako proces narracji. Pisze Tarasti: „Termin »organiczna« oznacza to samo co »muzycznie logiczna«, co z kolei znaczy »muzycznie znacząca«”<sup>12</sup>.

Pod uwagę musi być brana zatem każda poszczególna sytuacja komunikacji muzycznej, nie tylko sama wypowiedź muzyczna, ale także osoba wypowiadającego. Znaczenie muzyczne czasem przemawia do odbiorcy niejako pełnym głosem, w sposób jawny, czasami zaledwie dotyka słuchacza<sup>13</sup>. Co więcej, o tym, czy muzyka jest organiczna, decydują tylko wybory dokonane przez ludzki „umysł” (umysł odbiorcy, wykonawcy lub kompozytora). To one mogą uczynić muzykę organiczną<sup>14</sup>.

Tak rozszerzony i zmodyfikowany kontekst komunikacyjny stawia szczególne wymagania dla semiotyka. „Semiotyk — pisze E. Tarasti — powinien interesować się tak wewnętrzną organizacją dzieła, jeżeli jest ono wehikułem znaczeń, jak i możliwością tworzenia więzi ze światem niemuzycznym”<sup>15</sup>. Polski muzykolog Maciej Jabłoński opatruje takie założenia własnym komentarzem: „Współistnienie tego, co w muzyce narracyjne, logiczne z jednej strony, a z drugiej — semantyczne, zakłada istnienie pewnego układu, w którym rolę dominującą spełnia podmiot. Tarasti precyzuje tę myśl w następujący sposób: skoro dzieła muzyczne »żyją« nie tylko jako zaprojektowane struktury, lecz także dzięki temu, że wchodzi w interakcje ze światem zewnętrznym, w tym zwłaszcza podmiotem — odbiorcą, to znaczy, że badanie znaczeń winno koncentrować się pierwiej na owym układzie. Nazwijmy go, »sytuacją znakową«. Aktywny poznawczo podmiot zapośrednicza wszystkie rodzaje relacji, a analiza komponentów tworzących semantykę wewnątrz dyskursu muzycznego umacnia tezę o zasadniczo heteronomicznym statusie muzyki”<sup>16</sup>.

Heteronomiczny status muzyki zachęca w tym miejscu do zajęcia się problematyką odbioru, problematyką interakcji pomiędzy muzyką a światem dla niej zewnętrznym, problematyką rozumienia „sztuki dźwięków”.

Dlatego właśnie muzykologowie (zwłaszcza zorientowani semiotycznie) stawiają pytanie o to, co znaczy „rozumieć muzykę?” Rozumienie zdaje się bowiem warunkiem koniecznym na każdym etapie aktywności w dziedzinie muzyki: twórcy, wykonawcy, słuchacza i krytyka — tyle, że na każdym etapie w nieco inny sposób.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> E. Tarasti: *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music*. In: *The Semiotic Web 1986*. Ed. Th. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, s. 447, podaje za: M. Jabłoński: *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*. Poznań 1999, s. 94.

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Jabłoński: *Muzyka jako znak...*, s. 97.

Tarasti w swej książce *Signs of Music* formułuje kilkanaście tez odnośnie do procesu „rozumienia muzyki”. Brzmia one następująco:

1. Rozumieć oznacza pojmować całość poprzez to, co szczególne.

W takim przypadku „rozumieć” oznacza nadawać czemuś nazwę lub stosować opis. Tarasti pyta, czy znając artystę (i kontekst, w jakim tworzył), jesteśmy w stanie lepiej rozumieć jego muzykę? Czy można traktować pojedynczą kompozycję jako egzemplifikację konkretnego stylu, epoki, nurtu? Na przykład dowolną symfonię Mozarta jako egzemplifikację stylu klasycznego, muzykę Jeana Sibeliusa, Piotra Czajkowskiego, Manuela de Falli jako typy „muzyki narodowej”? Muzykolog zwraca także uwagę na ograniczenia, jakie dla właściwego rozumienia muzyki i przesłania, jakie z sobą niesie, stwarza takie właśnie podejście.

2. Rozumieć to przechodzić ze stanu „wiedzieć” (*wissen*) do stanu „znać” (*kennen*).

W ten sposób posiadana wiedza o kompozycji zamienia się w osobowe, subiektywne jej odczuwanie. Tarasti podkreśla, że zawsze można zdobyć więcej wiedzy na temat muzyki. Muzyka musi się „stale odradzać”, dla każdej generacji musi stawać się współczesnym doświadczeniem estetycznym. W ten sposób rozumienie muzyki staje się nieustannym wyzwaniem<sup>17</sup>. Muzykolog przypomina także, iż w historii muzyki bywały okresy, w których status „wiedzieć” i „działać” były inne niż obecnie. W średniowieczu np. praktyka muzyczna, wykonywanie muzyki zajmowały miejsce drugorzędne. Prawdziwym muzykiem był natomiast teoretyk posiadający znajomość praw matematycznych i fizycznych, traktujący muzykę w kategoriach spekulatywnych<sup>18</sup>.

3. Rozumieć muzykę oznacza postrzegać tekst lub znak jako „węzeł” w sieci innych tekstów lub znaków.

Tarasti przypomina, że „semiosfera” to *continuum* znaków, umożliwiające rozumienie indywidualnych znaków w obrębie ich domeny. Do pojęcia semiosfery dodaje on obecnie pojęcie „intertekst” wprowadzone przez Julię Kristevę (1969). Wedle takiej perspektywy muzyczny znak lub tekst łączy się z innymi znakami (nie tylko muzycznymi), tworząc swoisty „łańcuch interpretacji”. W takim wypadku klucz do rozumienia muzyki leży zarówno w znajomości i zrozumieniu tekstu, jak i w obeznaniu z innymi sztukami i ze zjawiskami otaczającej kultury. Co ważne, w sieć intertekstualną uwikłana jest także tzw. muzyka absolutna<sup>19</sup>.

4. „Rozumieć” oznacza widzieć związek między sposobem wypowiedzi a treścią samej wypowiedzi.

<sup>17</sup> Por. E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 20.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

Zgodnie z tą właśnie tezą, kontekstualizacja zjawiska muzycznego pomaga w jego rozumieniu. Tarasti zauważa, że muzykę tworzą nie tylko same nuty (samo *enunciate*), sztuka ta, by zaistnieć, musi zostać przekazana (*enunciation*) w żywym wykonaniu. Prawdziwa forma utworu odkrywa się przed odbiorcą w słuchaniu (i w oczekiwaniach mu towarzyszących), a nie jedynie w samym rozpoznaniu partytury. Tarasti zwraca ponadto uwagę, iż niektórym kompozytorom w procesie tworzenia muzyki towarzyszyła nie tylko myśl o konkretnym odbiorcy, ale i o konkretnym wykonawcy (dlatego często współpracowali z wykonawcą<sup>20</sup>).

5. Rozumieć muzykę to „sprowadzić” wykonanie do poziomu kompetencji odbiorcy.

Oznacza to skonstruować muzyczną wypowiedź w taki sposób, by tworzyła ona swoisty „łańcuch konsekwencji” złożony z wydarzeń muzycznych, które wzajemnie po sobie następują. Tarasti zauważa jednak, że aby czerpać przyjemność z muzyki, nie trzeba jej rozumieć. Rozumienie muzyki nie jest też jednoznaczne ze zdolnością werbalizacji tego doświadczenia. Dla semiotyki muzycznej słowa są jednak nieodzowne<sup>21</sup>, bo semiotyka dąży właśnie do analizy znaków muzycznych i procesów znakowych, które uzdalniają nas do doświadczenia i rozumienia „sztuki dźwięków”.

6. Rozumieć muzykę to „zerwać” z jej nieadekwatnym rozumieniem.

Właśnie z powodu niewłaściwego zrozumienia dane dzieło muzyczne, styl lub kompozytor mogą przez lata pozostać niezauważone, a potem nagle, przypadkowo zostać odkryte (typowym przykładem było „odkrycie” dzieła Johanna Sebastiana Bacha dopiero przez Feliksa Mendelssohna na początku XIX wieku). Akceptacja pewnego stereotypu (*cliché*) na temat danego kompozytora, może sprawić, że niektóre ważne dzieła muzyczne przez lata pozostaną niedocenione, a potem nagle „zrozumiane”<sup>22</sup>.

7. Rozumieć to więcej niż tylko rozróżniać *langue* od *parole*.

W tym miejscu Tarasti przywołuje de Saussure’owskie rozróżnienie na *langue* i *parole*. To pierwsze odnosi się do języka jako systemu, np. do gramatyki lub zasad języka, podczas gdy *parole* stanowi faktyczną manifestację „aktu mowy” (*speech acts*). Takie samo rozróżnienie na *langue* i *parole* istnieje również w muzyce. Na przykład gramatyka dwunastotonowej techniki serialnej (czyli *langue*) narzuca pewien porządek użycia konkretnych nut. Niewielu słuchaczy potrafi jednak rozpoznać te prawa i ich gramatyczną poprawność — zauważa Tarasti<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>23</sup> Ibidem.

8. Rozumieć oznacza przesuwac się ze struktur powierzchniowych muzyki do jej struktur głębokich.

Ta teza odwołuje się do poglądu strukturalistów, iż aspekty uchwytnie zmysłowe w sposób natychmiastowy odsyłają do kontrolowanych struktur głębokich. Pewną konsekwencją takiego rozumienia hierarchii struktur powierzchniowo-głębokich jest uznanie za bardziej istotne tego, co fundamentalne, niż tego, co powierzchowne. Rozumienie w takim wypadku polega na odkrywaniu istoty poprzez to, co się przejawia w strukturze powierzchniowej. Tarasti, używając pojęć *signifier* („strona oznaczająca”) i *signified* („strona oznaczana”) przypomina, że nawet najmniejsza zmiana w znaku muzycznym (*signifier*) zmienia również samą zawartość muzyki (*signified*). Gdyby muzyka była jedynie stymulatorem zmysłów, wtedy zawierałaby się w warstwie powierzchniowej, w tym co zewnętrzne, w *appearance*. Ponieważ jednak muzyka jest ekspresją, jej właściwym ruchem jest ruch z wewnętrznej, głębokiej warstwy (tego, co Kristeva nazywa *genotext*) ku temu, co manifestuje się w sposób słyszalny (*phenotext*)<sup>24</sup>. Terminy zaproponowane przez Kristevę wykorzystał Roland Barthes, zwracając uwagę, iż niektórzy śpiewacy wykonują jedynie *phenotext*, rozumiany jako tekst kulturowy, estetyczny, stylistyczny; podczas gdy inni kładą nacisk na *genotext*, tzn. wewnętrzny wymiar muzyki<sup>25</sup>.

9. Rozumieć to reorganizować elementy w obrębie pewnego pola.

W tym miejscu Tarasti przypomina inny strukturalistyczny pogląd, według którego „rozumienie” jest swoistą grą lub układanką z puzzli (przypomina m.in. powieść Hermanna Hessego *Gra szklanych paciorków*, w której muzyka jest właśnie przedstawiona jako taka gra). Ta teza Tarastiego przywołuje paradygmatyczną metodę analizy melodii Jeana-Jacques’a Nattieza wykorzystującą podobną procedurę układania, strukturywania<sup>26</sup>.

10. Rozumienie wykorzystuje czasowość muzyki, dlatego rozumieć to wiedzieć, jak rozwijają się wydarzenia muzyczne, jak wpływają one z siebie wzajemnie.

**Muzyka jest przede wszystkim sztuką czasową**, dlatego znaczenie muzyczne nie może być odkryte natychmiastowo: musi rozwijać się w czasie trwania utworu. Muzyczna narracja opiera się na kryterium czasowości. Według narracyjnego pojmowania muzyki, utwór zwykle zaczyna się jakimś brakiem „czysto muzycznej natury” (może być nim, np.: brak w skali, asymetryczność motywu, rytm synkopowany itp.). Rozwiązanie takiego „braku” następuje zwykle na końcu. Natomiast „brak rozwiązania sytuacji” rodzi zawieszenie i napięcie dominujące w całej kompozycji, prowadząc równocześnie do muzycznej konkluzji<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> J.-J. Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris 1975; Idem: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton NJ 1990; por. E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 23.

<sup>27</sup> E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 23.



11. Rozumienie jest wydarzeniem paradygmatycznym, w jego świetle widzi się inne alternatywy.

Rozumieć — podkreśla Tarasti — to mieć świadomość dostępnych źródeł, to dostrzegać wszystkie wcześniejsze możliwe alternatywy obecne przed dokonaniem konkretnego aktu wyboru. Na ten aspekt rozumienia zwraca też uwagę Leonard B. Meyer przy okazji rozważań nad stylem muzycznym<sup>28</sup>. Alternatywy musi mieć na względzie zarówno kompozytor, jak i odtwórca. Ten ostatni próbuje, na przykład, „znaleźć” właściwy sposób kształtowania frazy — możliwy do zaakceptowania w ramach konkretnego stylu<sup>29</sup>.

12. Rozumieć to znaczy postrzegać realną naturę rzeczy. To znaczy sprowadzić zjawisko muzyczne do faktów statystycznych, do potwierdzenia go przez eksperyment naukowy.

Tarasti zauważa, że ten argument jest antysemiotyczny w swej naturze. Semiotycy bowiem mierzą się głównie z tym, co ludzkie, z zachowaniem kulturowym i społecznym, a nie z prawami fizycznymi. Muzyka nie jest bowiem oparta na prawach naturalnych lub fizycznych. Tworzą ją raczej kulturowe wybory dokonywane w ramach *continuum* tonów, hałasów i dźwięków danych przez naturę<sup>30</sup>.

13. Rozumienie jest przede wszystkim wewnętrznym procesem kognicji, poprzez który podmiot (*subject*) dochodzi do samozrozumienia.

Tarasti przypomina, iż podmiot może zrozumieć siebie na wiele sposobów, przy czym na ogół w takim samozrozumieniu pomaga zdobyta informacja o tym, jak inni nas postrzegają. Przywołuje też Michaiła Michałowicza Bachtina i Georga Herberta Meada celem podkreślenia, że samorozumienie może być głębokim wewnętrznym wydarzeniem<sup>31</sup>. Fiński semiotyk zwraca uwagę na kwestię gustu muzycznego, uznając, że nie jest on jedynie sprawą indywidualną, lecz — szerzej — przejawem „stylu życia”. Tym samym gust zależy od społecznych aspektów samozrozumienia, gdyż odzwierciedla koncepcję „samego siebie”, odbija pomysł podmiotu na „samego siebie” (czego przejawem, zdaniem Adorno, są typologie słuchaczy)<sup>32</sup>.

14. Rozumienie jest przejściem z „ja” do „nie-ja”, ta zmiana kierunku tworzy podstawy wszelkiej moralności i etyki.

Pyta tutaj Tarasti, czy muzyka pomaga nam zrozumieć „Innego”? Czy muzyka wywiera na nas moralny ślad porównywalny do uczuć empatii, tj. do zdolności postawienia siebie w sytuacji innego, przyjęcia pozycji innego podmiotu?

<sup>28</sup> L. B. Meyer: *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago—London 1973.

<sup>29</sup> E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 24.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Por. G. H. Mead: *Mind, Self & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago—London 1967 (first published in 1934).

<sup>32</sup> T. Adorno: *Philosophy of Modern Music*. London 1973 (*Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wajda. Warszawa 1949, 1974), por. także E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 24.

Ten argument dotyka także zagadnień ideologicznego uwikłania muzyki i przypisania kompozytorów do konkretnej ideologii. Co ważne, niejednokrotnie ideologie postępowe i uznawane za dobre „produkują” słabe estetycznie dzieła, zaś wartościowe kompozycje i znaczące wykonania bywają odrzucane z powodu przypisania ich do „niewłaściwych” ideologii i złego polityczno-ideologicznego kontekstu<sup>33</sup>.

Jaki jest związek „rozumienia muzyki” z tytułowym hasłem tomu *Wartości w muzyce*, który stanowi „interpretacja”? Wydaje mi się, że dość ścisły. Jeśli bowiem każde wykonanie kompozycji stanowi swego rodzaju jej interpretację, to słuchaczowi zależy raczej na tych interpretacjach, które są zgodne z duchem epoki, zgodne z twórczym przesłaniem, naznaczone rysem indywidualności od twórcy, ale także posiadające walor doskonałości czy najlepiej: mistrzostwa. Za te ostatnie — autorskie interpretacje mistrzowskie — uznaje się tylko „interpretacje rozumiejące”. Czyli interpretacje, które wszystkie tezy rozumienia muzyki, sformułowane przez Tarastiego, a przytoczone powyżej, biorą pod uwagę. I starają się je urzeczywistnić, wcielić w odtwórczy akt.

<sup>33</sup> E. Tarasti: *Signs of Music...*, s. 25.

Bogumiła Mika

**„Understanding interpretation”  
according to the proposal of music semioticians**

S u m m a r y

Contemporary world is treated as communication world. Music is understood there as a kind of “message” for which the four stages like conception, realization, perception and reception of a work are extremely important. The very stages are tightly connected with social roles played by the author, performer, listener and critic.

Such a traditional model of communication through music tends to undergo various specifications and modifications, depending on preferences an interpreter, musicologist or culture theoretician has. It also constitutes a specific area of interest in the case of music semioticians.

The very text concentrates on “an understanding interpretation” within the semiotics of music. It begins from presenting a peculiar “topography of music” pictured by Guerino Mazzola, and recalling the model of a narrative composition by Eero Tarasti to pay the biggest attention to his theses of “music comprehension”. Fourteen theses were discussed in Trasti’s book *Signs of Music* and the fact that they were taken into account constitutes a starting point for any truly valuable music interpretation.

Key words: interpretation, semiotics, music comprehension, narrative composition, Guerino Mazzola, Eero Tarasti

Bogumiła Mika

**„Interprétation compréhensive”  
selon la proposition des sémioticiens de la musique**

R é s u m é

Le monde moderne est considéré comme un monde de la communication. La musique y est perçue comme une sorte de « message », dont les quatre stades : conception, réalisation, perception et réception de l'oeuvre sont extrêmement importantes. Cette étude est étroitement liée avec des rôles sociaux joués par l'auteur, le performeur, l'auditeur et le critique.

Ce modèle traditionnel de la communication à travers la musique est à présent soumis aux clarifications et aux modifications, selon les préférences du musicologue ou du théoricien de la culture, qui l'interprète. Il constitue aussi un champ d'intérêt pour les sémioticiens de la musique.

Le texte présent se concentre autour de « l'interprétation compréhensive » au sein de la sémiotique de la musique. Il commence par la présentation de la « topographie de la musique » dans l'approche de Guerino Mazzola, ensuite il rappelle le modelé de composition du musicologue finlandais Eero Tarasti, pour attirer l'attention sur ses thèses de la « compréhension de la musique ». Les quatorze thèses ont été expliquées dans le livre de Tarasti *Signs of Music*, et leur considération constitue le point de départ nécessaire pour toute interprétation de la musique de valeur.

Mots-clés : interprétation, sémiotique, compréhension de la musique, composition narrative, Guerino Mazzola, Eero Tarasti