

# Maciej Jabłoński

---

## W sprawie pojęcia "prawdy" w muzyce

---

Sztuka i Filozofia 15, 138-148

---

1998

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

*Maciej Jabłoński*

## W SPRAWIE POJĘCIA „PRAWDY” W MUZYCE

Pojęcie prawdy na pierwszy rzut oka nie jest przydatne do opisu „świata sztuki”. To bowiem, co dla niego konstytutywne, to wyjątkowość, niepowtarzalność, swoista autoteliczność każdego przedmiotu estetycznego. Logiczny, a przez to również i monosemiczny status zdań prawdziwych, np. nauki, wynika m.in. z intersubiektywnie komunikowalnych procedur weryfikacji. Ważne „prawdziwości” przypisać jesteśmy gotowi również niektórym rodzajom relacji przedmiotowych o względnie przynajmniej stabilnej semantyce, takim jak np. wzorce społeczne, systemy zachowań. Ma ona jednak charakter „prawdziwości pragmatycznej”, zrelatywizowanej do społecznie podzielanych reguł interpretacji owych relacji przedmiotowych. Niemniej jednak, dla celów właściwej i sprawnej komunikacji wewnątrz danej kultury przyjęcie takiej – najogólniej rzecz biorąc – definicji „prawdy” jest skuteczne i użyteczne.

Jak zauważa E. Borowiecka: „literatura dotycząca sztuki wypełniona jest twierdzeniami, postulatami i ocenami odnoszącymi się do prawdy w sztuce (...). Pojęcia te rzadko są dostatecznie określone i przeważnie używane są przenośnie (...)”<sup>1</sup>. Rozważania nad zjawiskami artystycznymi prowadzą mimo wszystko do konstatacji, że funkcje poznawcze sztuki oraz tzw. prawdziwość dzieła sztuki mają swoją doniosłość w rozważaniach tak ontologicznych (np. realizm estetyczny), jak i epistemologicznych. By jednak tę kwestię szerzej rozwinąć, należy za Stępnem<sup>2</sup> – spojrzeć, po pierwsze, na następujące możliwe postaci ontologiczne dzieła sztuki, po drugie zaś, na funkcje poznawcze tychże, odniesione do kategorii „prawdy” („prawdziwości” dzieł sztuki).

Przyjmijmy zatem, iż dzieło sztuki:

A. Istnieje czysto intencjonalnie (np. koncepcja Ingardena dzieła muzycznego). Jest to teoria INTENCJONALNOŚCI dzieła sztuki.

B. Jest „dwuwymiarowe”, można je bowiem rozpatrywać pod względem warstw i/lub faz. W tym przypadku – w odniesieniu do muzyki

---

<sup>1</sup> E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986, s. 135.

<sup>2</sup> A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, s. 100.

– chętniej mówimy o WARSTWOWEJ<sup>3</sup> (np. Ingarden, Hartmann, czy Jiranek), bądź to o PROCESUALNEJ<sup>4</sup> teorii dzieła muzycznego (L.B. Meyer, Karbusicky, Tarasti). Podkreślenie roli czynnika czasu w konstituowaniu się sensu muzycznego, rozumianego właśnie jako funkcja dyskursu czy narracji, stanowi w refleksji muzykologicznej bardzo ważny motyw (np. teoria czasu muzycznego Bielawskiego)<sup>5</sup>.

C. Jest dane w swej zawartości quasi-spostrzeżeniowo lub wyobrażeniowo. Dzieło jako byt PATESEMICZNY<sup>6</sup>.

D. Jeśli występują w nim zdania, to wyrażają one quasi-sądy, a nie sądy w sensie logicznym. Odrębnym przy tym – choć należącym niewątpliwie do powyżej wskazanego zakresu – zagadnieniem pozostaje fakt traktowania np. dzieła muzycznego jako „tekstu” (teoria dzieła jako TEKSTU: Dahlhaus, Monelle, Hilzinger)<sup>7</sup>.

E. Jeśli jest dziełem sztuki przedstawiającej, to świat przedstawiony należy do niego, stanowi jego zawartość. Pojęcie „zawartości” należy również do języka opisu muzykologicznego, np. u Eggebrechta<sup>8</sup>, precyzuje jednak taki stan rzeczy, w którym w dziele muzycznym „zawierają” się rezultaty procesu recepcji. Stanowią one zbiór heterogenicznych interpretacji, równouprawnionych i równoznaczających aktów nadawania sensu/sensów „niemuzycznej” natury. Pole sematyczne przywołanego tu pojęcia „przedstawiania” (artystycznego) stanowi zakres przedmiotowy SEMANTYKI sztuki, także muzycznej.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Utwór muzyczny a sprawa jego tożsamości*, Warszawa 1973; N. Hartmann, „Schichten der Musikwerkes” (w:) idem, *Aesthetik*, Berlin 1953, s. 197–210; J. Jiranek, *Zur Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Berlin 1985.

<sup>4</sup> L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956; V. Karbusicky, *Systematische Musikwissenschaft*, Muenchen 1974; E. Tarasti, „Music as Sing and Process” (w:) *Analytica. Studies in the Musical Analysis in Honour of I. Bengtsson*, Stockholm 1986.

<sup>5</sup> L. Bielawski, „Strefowy charakter czasu muzycznego”, *Muzyka* 1972, nr 4; 1973, nr 1–2.

<sup>6</sup> Pojęcie ukute przez A.J. Greimasa w jego pracy pt. *De l' imperfection*, Perigueux 1987 (*O niedoskonłości*, tłum. A. Grzegorzczak, Poznań 1993, s. 149).

<sup>7</sup> C. Dahlhaus, „Musik als Text” (w:) G. Schnitzler (red.), *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, s. 11–29; R. Monelle, „What Is a Musical Text?” (w:) E. Tarasti (red.), *Musical Semiotics in Growth*, Indiana University, Bloomington 1996, s. 245–262; K.H. Hilzinger, „Text und Musik” (w:) *Antike Mythen im Musiktheater des 20 Jh.*, Salzburg 1990, s. 13–26.

<sup>8</sup> H. H. Eggebrecht, „Uwagi o metodzie analizy muzycznej”, *Res Facta* 1973, nr 7, s. 40–48.

F. Jego naczelnym zadaniem jest umożliwienie konkretyzacji estetycznej, doprowadzenie do ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. Nie ulega wątpliwości, iż jest to postulat z jednej strony dotyczący istoty sztuki, z drugiej – spełnienie jego gwarantuje pojawienie się tzw. cechy osobliwości, tj. takiej, która określa indywidualność, niepowtarzalność danego przedmiotu estetycznego w stosunku do innych przedmiotów, również estetycznych. Teorię tę można nazwać teorią PENSUM ESTETYCZNEGO.

Ten przedstawiony wyżej porządek ontologiczny należałoby odnieść do pewnego układu epistemologicznego i ukazać zależności między nimi. Sytuację tę obrazuje następujący diagram<sup>9</sup>:

	M(in)	M(w)	M(d1)	M(s1)
poziom progresji ontologicznej			M(d2)	M(s2)
			M(d3)	M(s2)
poziom progresji epistemologicznej		D1	J(e1)	R1
	W	D2	J(e2)	R2
		D3	J(e3)	R3

„poznanie milczące”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Por. mój artykuł „Structure of Musicological Communication. Some Preliminary Remarks” (w:) M. Jabłoński, J. Stęszewski (red.), *Interdisciplinary Studies in Musicology*, Poznań 1993, s. 56–66

<sup>10</sup> Pojęcie to wprowadza M. Polanyi w „Tacit Knowing. Its Bearing on Some Problems of Philosophy”, *Revue of Modal Physics*, październik 1962, s. 601–616. Cytuję za J. Życiński, *Język i metoda*, Kraków 1983, s. 68. Chodzi o to, jak podkreśla cytujący Polanyia Życiński, że nie da się utrzymać tezy o „wszechobejmującym języku” także dlatego, iż występują w naszym poznaniu elementy, których nie można zwerbalizować, zaś wszelka próba językowej ekspresji powoduje ich zniekształcenie.

Użyte symbole oznaczają:

M(in) – *Muzyka jako byt intuitywny*.

M(w) – *Muzyka „wyobrażona”*. Notujemy dwa przypadki: 1) odbiorca wie o istnieniu określonego dzieła, lecz go nie zna; 2) odbiorca wie o istnieniu określonego dzieła, które nie zachowało się w żadnej formie. Dedukuje więc o jego postaci na podstawie znajomości innych dzieł kompozytora.

W – *Wyobraźnia* – rodzaj potencji poznawczej, która – jeśli dzieło istnieje – stanowi „modus transmisyjny” warunkujący kolejny etap poznania, czyli...

D – *Doświadczenie* – pojęcie szersze niż percepcja odwołująca się głównie do aspektu psychologicznego (odpowiednio: doświadczenie pierwsze, drugie itd.).

M(d) – *Muzyka jako efekt doświadczenia* (odpowiednio: odbiorcy pierwszego, drugiego itd.). Określony kształt dzieła rozumianego jako porządek dźwięków w czasie, będący przedmiotem refleksji w postaci...

J(e) – *Form językowej ekspresji*: wypowiedź, ocena, sąd, krytyka artystyczna; teoria muzykologiczna.

M(s) – *Muzyka jako byt zsemantyzowany*, muzyka rozpatrywana w relacji do różnych domen rzeczywistości pozamuzycznej (idee, przedmioty, zjawiska, indywidualne przeżycia i emocje, kolektywne cele i przekonania, fakty społeczne, wzory kulturowe).

R – *Muzyka jako efekt recepcji*. Rezultat refleksji historycznej, teoretycznej, socjologicznej, etnosemantycznej, antropologicznej, stanowiącej punkt wyjścia do postrzegania dzieła muzycznego jako „tekstu” (kulturowego).

Rozpatrywanie zatem kwestii istnienia relacji „prawdziwości” poprzez odniesienie do wyżej wskazanego układu progresji zależności poznania i istnienia musi dotyczyć płaszczyzn:

1. Dzieło muzyczne intencyjne (patrz A);
2. Dzieło muzyczne wyobrażone (patrz C);
3. Dzieło muzyczne doświadczane (patrz B),
4. Dzieło muzyczne inkarnowane w artykulacji językowej (nadawania sensu w planie *muzycznej parole*; patrz D);
5. Dzieło muzyczne inkarnowane w procesie tekstualizacji, nadawania sensu w planie *muzycznego langue*, sensu kulturowego, w tym także semantycznego; patrz E).

Punkty 2–5 obejmują również kwalifikację estetyczną, różnicowaną postacią ontologiczną dzieła i stopniem udziału „świadomej refleksji”.

Estetyczność – spełnienie pensum estetycznego (patrz F) – wzrasta, a zwłaszcza umacnia się wraz ze wzrostem obecności czynnika logicznego: od czystej wyobraźni, przez doświadczenie porządku, artykulację językową owego porządku, aż do „ostatecznej” stabilizacji i konwencjonalizacji tekstu (semantyki).

Na istotnie ważną rolę owego „quantum logicznego” w procesie poznania, zmierzającego do nadania pewnym zdaniom czy stanom waloru „prawdziwości”, zwraca uwagę M. Foucault, przywołując kategorię „epistemów”. Są to elementarne jednostki, atomy „poznawcze”, które generują przebieg zmian, procesów, rozwoju w obszarze zjawisk kultury. E. Tarasti, idąc tym tropem i analizując wypowiedzi A. Schoenberga, dotyczące roli kategorii „prawdy” w odniesieniu do muzyki, słusznie zauważa istotny związek pomiędzy tą ostatnią kategorią a pojęciami estetycznymi, zwłaszcza „pięknem”<sup>11</sup>. Nie ulega zatem wątpliwości, iż „prawda” czy „prawdziwość” dzieła artystycznego stanowi jego wartość poznawczą, sprzężoną z realizacją pensum estetycznego (konstytucją wartości estetycznej). Skoro tak, to najskuteczniejszym dla opisu owej dynamicznej sytuacji epistemologicznej pojęciem jest „interpretacja”.

Badacze zależności „interpretacji” i „prawdy”, m.in. von Wright, Jadacki, czy Agazzi<sup>12</sup>, formułują następujące dwa generalne stwierdzenia: po pierwsze, pojęcie „prawdy” w sensie, który nadała mu tradycja filozoficzna, nie przystaje do rozważań nad sztuką; po drugie, w celu opisanía relacji „interpretacji” do „prawdy” należy sformułować konkretną charakterystykę pojęcia „interpretacji”, czy (jak chce Jadacki) „interpretowalności”<sup>13</sup>.

Nadanie sensu – kwalifikowanego jako sens prawdziwy = prawda dzieła artystycznego – to odpowiedź na pytanie, w jaki sposób konstytuuje się owa prawdziwość dzieła sztuki właśnie w procesie interpretacji.

W refleksji muzykologicznej w odniesieniu do pierwszej kwestii możliwe są trzy sytuacje: po pierwsze – podejmuje się sformułowania

<sup>11</sup> E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University, Bloomington 1994, s. 44.

<sup>12</sup> G.H. von Wright, „O pojęciu prawdy” (w:) *Znaczenie i prawda. Rozprawy semiotyczne*, Warszawa 1994, s. 379–389; E. Agazzi, „O różnych rodzajach prawdy” (w:) *ibidem*, s. 285–307; J.J. Jadacki, „Filozoficzne podstawy semiotyki” (w:) *ibidem*, s. 322–330.

<sup>13</sup> J.J. Jadacki, *op. cit.*, s. 322.

adekwatnej definicji „prawdy” (Levinson, Tarasti, Asafiew, Hermeren)<sup>14</sup>; po drugie – formułuje się projektujące definicje „prawdy” (Agazzi, Tomaszewski)<sup>15</sup>; po trzecie – zastępuje się pojęcie „prawdy” innymi kategoriami, np. sensu lub wartości, rozumiejąc je specyficznie i obciążając walorem afirmacji.

Definicja jest tu każdorazowo zależna od założonego statusu ontologicznego dzieła muzycznego. Jeśli tak, to przyjąć możemy, iż dzieło jest „prawdziwe”, jest emanacją „prawdy”, o ile:

I. Istnieje związek zgody pomiędzy intencją (inspiracją, koncepcją etc.) kompozytorską a jej materialną konkretyzacją. Sytuacja ta ma dwa warianty:

I. 1. Immanentny, gdzie związek zachodzi pomiędzy intencją kompozytora a jego przekonaniem o zgodności intencji z konkretyzacją (twórca znajduje i stosuje takie środki zapisu, by jak najpełniej odzwierciedlały zamysł artystyczny). Tak racjonalnie np. do problemu podchodzili Webern czy Lutosławski.

I. 2. Transcendentny, gdzie związek ów zachodzi między intencją twórcy i jego przekonaniem z jednej strony a przekonaniem odbiorcy z drugiej.

Oczywiście może być i tak, że odbiorca odczuwa relację zgodności intencji artystycznej z jej konkretyzacją nawet wówczas, gdy nie podziela jej twórcy. Ta sytuacja występuje jednak zdecydowanie rzadziej. Kompozytor nie emituje bowiem utworu, który pozostaje w „nie-zgodzie” (przeto jest „nie-prawdziwy”) z jego poczuciem więzi intencji i konkretyzacji.

II. 1. Istnieje związek zgody pomiędzy wyobrażeniem lub/i doświadczeniem dzieła u odbiorcy a np.:

II. 1. 1 – jego habitusem muzycznym (oczekiwanie zostaje spełnione; skoro wykonuje się V Symfonię Beethovena częściej niż inne symfonie

---

<sup>14</sup> J. Levinson, „Truth in Music”, *Journal of Aesthetic and the Art Criticism* 1981–82, vol. 40, nr 2, s. 131–144; E. Tarasti, op. cit., s. 43–57 (por. też mój artykuł: „Eero Tarastiego teoria muzycznego poznania”, *Muzyka – w druku*); G. Hermeren, „Representation, Truth and the Languages of the Arts” (w:) V. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti (red.), *Essays on the Philosophy of Music*, Helsinki 1988, s. 179–205; A. Asafiew, *Music Form as Process*, Ohio State University 1977.

<sup>15</sup> E. Agazzi, op. cit., s. 301. Agazzi mówi o „prawdzie hermeneutycznej” jako o pojęciu odnoszącym „prawdę” do kwestii związanych ze sztuką. Jest ono zrelatywizowane do kwestii interpretacji, nie opisu. Por. M. Tomaszewski, „O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944–94 między antentyzmem a panegiryzmem” (w:) M. Jabłoński, J. Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm* (w druku).

tego kompozytora, to znaczy, że istnieje jakiś powód tego stanu rzeczy, np. że ma ona szczególną wartość artystyczną. Oznacza to, że obcowanie z tym dziełem jest związane z doświadczeniem „prawdziwej” wielkości i wartości sztuki muzycznej; możliwa jest również i inna sytuacja, np. ta, która dotyczy recepcji *III Symfonii* H.M. Góreckiego: tu kryterium oceny stanowi komercyjno-medialny sukces dzieła (skoro sukces – w domyśle: dzieła muzyki poważnej i do tego współczesnej – to niewątpliwa wartość);

II. 1. 2 – jego preferencjami aksjologicznymi (wiem, że muzyka Chopina jest emancją narodowości polskiej, stąd oceniam ją z punktu widzenia funkcji, np. patriotycznej, uznając tę ostatnią za wartość dodatnią, dla której cecha „podniosłości” jest cechą konstytutywną; jeśli doświadczam uczucia podniosłości, słuchając tej muzyki, oznacza to dla mnie, że jest ona „prawdziwa”, gdyż aktualizacja artystyczna pozostała w zgodzie z wyobrażeniem dzieła, lub całej – jak w przypadku Chopina – twórczości);

II. 1. 3 – sprawnością jego kompetencji muzycznej (np. u *well-trained listener*), czy muzykologicznej. Chodzi tu o taką sytuację, w której odbiorca identyfikuje pozytywnie – negatywnie sens/nie-sens czy wartość/brak wartości utworu muzycznego z rozpoznaniem/brakiem rozpoznania jego wewnętrznej struktury (czy też: logiki przebiegu, dyskursu, precesu, systemu narracji etc.). Możliwe jest to przy założeniu, że kompetencja muzyczna polega na umiejętności dobywania, odkrywania sensu muzycznego, wskazywania jego źródeł wewnątrz- i zewnątrzmuzycznej natury (problem ten leży zresztą również w domenie semantyki muzycznej). Dzieło „prawdziwe” zatem to takie dzieło, którego sens został odkryty.

II. 2. U wykonawcy związek zgody może istnieć pomiędzy wyobrażeniem lub/i doświadczeniem dzieła a poczuciem zgodności wykonania z intencją kompozytora (szczególny przypadek sytuacji I. 2), pojmowanej jako norma wykonawcza („prawdziwość” dzieła jest pochodną realizacji normy wykonawczej), lub jako funkcja interpretacji wykonawczej (im większą rolę przypisuje się podmiotowej, artystycznej aktywności wykonawcy, tym dzieło bardziej „prawdziwe”, gdyż zgodne z indywidualnym poczuciem autokreacji).

III. Istnieje też związek zgody pomiędzy sensem muzycznym artykułowanym w procesie artykulacji językowej a semantyką na poziomie *muzycznej parole*. Zgodność ta jest funkcją istnienia i respektowania reguł interpretacji semantycznej pojęć, zdań i twierdzeń biorących udział w wyżej wymienionym procesie. Określają one i porządkują sferę werbalizacji oraz pozwalają na czytelną dla użytkowników tych reguł komu-



nikację o „muzycznych stanach rzeczy”. Dają zatem możliwość transformacji danych doświadczenia muzycznego. „Prawda” ujawnia się w tym przypadku jako jakość semantyczna, zaś jej „ulożowanie” z obszaru relacji muzycznych dryfuje do obszaru relacji językowych („prawda” w sensie kongruentnym: zakładamy, że dane zdanie o sensie muzycznym Z 1 jest prawdziwe na gruncie wyżej wymienionych reguł, gdyż przyjęliśmy, iż prawdziwe jest zdanie o sensie muzycznym Z 2, wyprzedzające zdanie Z 1).

IV. Istnieje związek zgody pomiędzy sensem muzycznym artykułowanym w procesie tekstualizacji a semantyką na poziomie *muzycznego langue*. W tym przypadku chodzi nie tyle o reguły interpretacji semantycznej na poziomie ich efektywności w obrębie aktów werbalizacji, ile o stabilność – niestabilność oraz konwencjonalność – niekonwencjonalność owych reguł w procesie historycznym. Jest on bowiem właściwą perspektywą i probierzem dla trwałości tego, co Asafiew nazywa „słownikiem intonacyjnym epoki”, a co wiąże się ściśle np. z normatywnym vs idiolektycznym pojmowaniem realizowania się pensum estetycznego (por. np. teorię Tarastiego).

Nietrudno w tym miejscu zauważyć, iż w procesie konstytuowania się różnych sposobów widzenia kategorii „prawdy” ważną rolę – zwłaszcza w obszarach II–IV – odgrywa czynnik interpretacji.

By zaznaczyć jedynie problem w odniesieniu do problematyki wyłożonej w niniejszym tekście, możemy powiedzieć, iż interpretować to tyle co „doprowadzić do zrozumienia” (oraz – w znaczeniu mocniejszym – „do właściwego zrozumienia”), lub – jak to zostało określone wyżej – „doprowadzić do zrozumienia ukonstytuowanego związku zgody” (jako fundamentu „prawdy”). Słusznie jednak zauważa Jadacki<sup>16</sup>, iż wyrażenie to jest z gruntu polisemiczne.

Wystarczy przykładowo wskazać takie ramowe sensory pojęcia, jak „wczuwać się”, „znaczyć coś”, „uświadamiać sobie coś”, „usprawiedliwiać coś” (np. istnienie czegoś), by odnieść je – odpowiednio – do naszych zakresów w kolejności: I–II–III–IV.

Eero Tarasti, odchodząc od tradycyjnego rozumienia pojęcia interpretacji<sup>17</sup>, przywołuje – wynikające z opisywanej wielokrotnie w swych pismach semiotycznych teorii modalizacji A. Greimasa – takie oto jej

<sup>16</sup> J.J. Jadacki, op. cit., s. 322.

<sup>17</sup> E. Tarasti, „De l' interpretation musicale” (w:) *Actes semiotiques*, Documents 5, tłum. M. Gołaszewska, Paris 1983.

określenie: interpretacja jest to proces „wzbogacania”, „ożywiania” struktury muzycznej sensami, które dynamizują jej istnienie.

Z tego punktu widzenia interesujący jest sposób, w jaki Tarasti podejmuje problem tzw. interpretacji właściwej, czyli zagadnienie „prawdy” w muzyce<sup>18</sup>. Swoje stanowisko w tym zakresie buduje w opozycji do dwóch koncepcji: A. Schoenberga i B. Asafiewa. O ile pierwszy sytuuje tę kwestię w obszarze indywidualnej, kompozytorskiej postawy wobec świata wartości, o tyle drugi postrzega znaczenie kategorii prawdy w perspektywie szerszych, społeczno-kulturowych związków. Dla Schoenberga istotne jest zdetronizowanie kategorii „piękna” na rzecz „prawdy”, czyli – w pewnym stopniu – zastąpienie estetyki epistemologią. Piękno bowiem, w myśl rozumowania Schoenberga, jest tą miarą, którą przykładają do sztuki jej „użytkownicy”, by potwierdzić własny pogląd na wartość bądź mu zaprzeczyć. Odbiorcy potrzebują tej miary wyłącznie dla indywidualnej satysfakcji z przeprowadzonego procesu wartościowania (pozytywnego lub negatywnego). Twórcy – mówi Schoenberg – jest to zupełnie obce. Piękno bowiem nie istnieje apriorycznie, gdyż twórca go nie potrzebuje. Istnieje wyłącznie aposteriorycznie i to dlatego, że potrzebują go odbiorcy.

Temu w istocie antyindywidualistycznemu pogładowi przeciwstawić można tezę Asafiewa, zgodnie z którą „prawdziwość muzyki” wynika z interakcji między intonacjami a odbiorcami. Kolektywna świadomość muzyczna jest tu zatem punktem odniesienia, nie zaś stosunek indywidualnego kompozytora do jego dzieła.

Termin „intonacja” wprowadzony do słownika muzykologicznego przez B. Asafiewa określa – w ramach tej teorii – „sposoby istnienia dzieła muzycznego w zbiorowej świadomości danej epoki”. Innymi słowy, w historycznym procesie zjawiających się coraz to nowych „przekładów” muzyki na inne media – zwłaszcza język werbalny – istnieją określone reguły interpretacji semantycznej, podzielane przez użytkowników tych reguł w celu zapewnienia czytelności wzajemnego komunikowania. Reguły te są tym celniejsze i tym sprawniej działają, im większy jest repertuar wspólnych dla danego czasu i kręgu odbiorców intonacji.

Wewnątrzmuzyczne komunikaty o szczególnej ważności, zwane przez Asafiewa „memorandami”, czyli wyrażenie zaprojektowane przez kompozytora struktury, spełniają funkcję identyfikatora danego utworu (np. Ballada Senty w *Holendrzu Tułaczu*, pierwsze takty *V Symfonii* Beet-

---

<sup>18</sup> Temu zagadnieniu poświęca Tarasti osobny rozdział swej *A Theory of Musical Semiotics*, op. cit., s. 43–47.

hove)na). Ponieważ „memoranda” konstituują centralne punkty zbiorowej pamięci muzycznej, kompozytor winien – zdaniem Asafiewa – brać ten fakt pod uwagę w swej pracy twórczej, by zagwarantować warunki do właściwej interpretacji.

Odnosząc ten sposób rozumowania do teorii modalności i stosując „kwadrat prawdziwościowy” Greimasa:

	prawda	
bycie		ukazywanie się
tajemnica		kłamstwo
nie-ukazywanie się		nie-bycie
	fałsz	

Tarasti interpretuje poszczególne relacje w następujący sposób: *bycie* muzyki jest jej istnieniem w repertuarze intonacji,

*nie-bycie* jest powyższego zaprzeczeniem,

*ukazywanie się* ujawnionym dźwiękowo utworem, konkretyzacja,

*nie-ukazywanie się* tegoż zaprzeczeniem (istnieje tylko zapis).

W ten sposób muzyka, która „jest”, lecz nie jest odgrywana, nie należy do repertuaru intonacji, należy do kategorii *kłamstwa*.

„Prawda” jest zatem tą kategorią, która odnosi się do następujących sytuacji: muzyka „jest”, „ukazuje się” i należy do repertuaru intonacji. Świadomość sensów, jakie niesie muzyka, jest określona przez stosunek, jaki zachodzi pomiędzy dwiema intonacjami różnego rodzaju: intonacją dźwiękową a intonacją zarejestrowaną w pamięci muzycznej. Trudno byłoby zaakceptować fakt, iż stosunkiem tym jest stosunek równowartości. Oznaczałoby to bowiem istnienie w odbiorcy struktur dźwiękowych jako pewnych potencjalności, zaś kompozytor – jak zauważa Tarasti – odkrywałby je i uświadamiał słuchaczowi. By uniknąć przyjęcia takiego ostrego, w istocie filozoficznego, założenia o istnieniu apriorycznej struktury umysłu (w takim wypadku nie powstałaby żadna nowa muzyka, gdyż wszystko byłoby obecne w umyśle odbiorcy, gotowe jedynie do odkrycia przez kompozytora), należałoby zatem podejść do problemu w inny sposób.

Tę drogę wyznaczają dwa kolejne Greimasowskie drogowskazy: pojęcia „chcieć” i „musieć”.

Przytoczmy cytat: „Każda nowa kompozycja, każdy nowy temat czy motyw posiada w pewnym sensie swoją własną wolę, swoją własną energię kinetyczną, która chciałaby realizować swoje własne napięcia wewnętrznego rozwoju (...), lecz żywotność ich jest ograniczona «powinnościami» normatywnymi zakładanymi przez intonacje<sup>19</sup>”.

Zgodnie z naszym, raczej powszechnie panującym estetycznym przekonaniem, istotą doświadczenia muzycznego jest zaskoczenie okazywane dziełu artystycznemu (najczęściej: jego konkretyzacji) i przez to nadające mu bądź charakter afirmatywny (podziw – afirmacja), bądź będące jego zaprzeczeniem (rozczarowanie – negacja). Przyjmując, że istnieje różnica pomiędzy muzycznym przejawianiem się (konkretyzacja dźwiękowa) a muzycznym byciem (intonacja), można rzec, że istotą interpretacji jest odkrycie tej relacji w kategoriach modalnych. I tu znów cytat: „interpretacja „prawdziwa” ma w każdym razie charakter modalny, to znaczy zanim da się zaafirmować albo zaprzeczyć dominującą immanację muzyczną w utworze odegranym, trzeba «móc», «wiedzieć» i «chcieć» (...)”<sup>20</sup>.

Określone są one w teorii Tarastiego następująco: „móc” to np. zaprzeczyć przez milczenie (przypadek Cage’a). We współczesnym społeczeństwie, gdzie istnieje nadmiar komercyjnej muzyki, istotną rolę odgrywa zaprzeczenie przez ciszę, a nie przez wytwarzanie nowej muzyki „tła”. „Wiedzieć” – kompozytor winien poznać kulturę muzyczną swego otoczenia, winien znać repertuar intonacji. „Chcieć” – musi istnieć wola będąca przejawem sił moralnych i fizycznych, koniecznych do spełnienia dzieła artystycznego. Komasacja energii i jej artystyczne ujście może spowodować kruszenie nacisku normatywnego wobec określonej kompozycji, nadając jej wymiar idiolektyczny, a więc estetycznie napiętnowany znakiem „+”.

Uznając teoriopoznawcze walory ontologii relacji Peirce’a, nowatorstwo koncepcji Greimasa (którą nota bene nazywa „trzecią” rewolucją w semiotyce), a także przyjmując założenie, że świat ma dynamiczną, logiczną – chciałoby się rzec: wolicjonalną – strukturę (także świat sztuki), buduje Tarasti coś na kształt warstwowej teorii muzyki, lecz nie w sensie nadanym temu pojęciu przez Hartmanna. Chodzi o stałą obecność czynnika projektującego muzyczną ekspresję, muzyczne sensory na wszystkich szczeblach poznania: kreacji (*Music als Willenerscheinung*), percepcji (koncepcja kompetencji muzycznej) i recepcji (teoria intonacji).

<sup>19</sup> E. Tarasti, „De l’ interpretation musicale”, op. cit., s. 113.

<sup>20</sup> Ibidem.