

Anna Brożek, Jacek Jadacki

W sprawie uwag Pana Profesora Marka Podhajskiego do naszego artykułu "Reforma terminologii muzycznej"

Sztuka i Filozofia 28, 170-176

2006

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Brożek i Jacek Jadacki

**W SPRAWIE UWAG
PANA PROFESORA MARKA PODHAJSKIEGO
DO NASZEGO ARTYKUŁU
„REFORMA TERMINOLOGII MUZYCZNEJ”**

Chcemy wyrazić wielką wdzięczność Panu Profesorowi Markowi Podhajskiemu, że zechciał zapoznać się z naszym artykułem „Reforma terminologii muzycznej”, a zarazem wielką radość z powodu tego, że podziela naszą ogólną diagnozę dotyczącą terminologii muzycznej, a także zasadniczo aprobuje naszą metodę usuwania mankamentów tej terminologii. Przede wszystkim jednak pragniemy bardzo podziękować Panu Profesorowi Podhajskiemu za wszystkie krytyczne uwagi o treści artykułu: bez nich nie dostrzeglibyśmy wielu mankamentów naszej propozycji i nie uświadomilibyśmy sobie poważnych luk w argumentacji.

Postaramy się poniżej sprecyzować, a w pewnych wypadkach skorygować nasze stanowisko w najważniejszych punktach, które stały się przedmiotem krytyki ze strony Pana Profesora Podhajskiego.

1. Rozpocznemy od uwagi metodologicznej.

Pan Profesor Podhajski uważa, że niektóre spośród proponowanych przez nas dystynkcji pojęciowych są niedokładne lub z muzykologicznego punktu widzenia bezwartościowe, a w konsekwencji zbędne.

W obronie naszego sposobu prezentacji systemu terminologii muzycznej, możemy powiedzieć co następuje.

Przed przystąpieniem do analizy poszczególnych obiektów muzycznych, uzbiliśmy się w pewien aparat metodologiczny i – dodajmy – ontologiczny. Kierunek naszej analizy wyznaczany był następnie przez dwa czynniki: z jednej strony przez odkrywaną na podstawie badań empirycznych rzeczywistą strukturę terminologii muzycznej, a z drugiej strony – przez ustalenia ontologiczno-metodologiczne.

W preliminarzach metodologicznych ustaliliśmy m.in., że analiza każdego badanego terminu muzycznego może odnosić się do jego konotacji, typowych desygnatów, denotacji lub samej szaty słownej. Analizy wymienionych wyżej przedmiotów można dokonywać na wiele sposobów – na

tyle, ile jest rodzajów analizy odpowiadających danemu typowi przedmiotów¹.

1.1. I tak konotacja danego terminu (czyli odpowiadające mu pojęcie) – jako zbiór własności połączonych pewnymi relacjami² – podlega następującym typom analizy:

(a) analizie dyfrakcyjnej, w tym: deseparacji, polegającej na wskazaniu definicji konotacyjnej terminu odpowiadającego danemu pojęciu, i dezabstrakcji, polegającej na wskazaniu własności elementów konotacji;

(b) analizie implantacyjnej, tj. np. wskazaniu pojęć ogólniejszych oraz szczegółowszych niż pojęcie analizowane.

1.2. Poszczególne desygnaty danego terminu podlegają różnym typom analizy, w zależności od tego, do jakiej kategorii ontycznej te desygnaty należą, czyli, czy są rzeczami, własnościami, procesami etc. Ogólnie można rozróżnić:

(a) analizę dyfrakcyjną desygnatu, w tym: deseparację, polegającą w tym wypadku na wskazaniu składników desygnatu (za pomocą terminów, których desygnatami są części analizowanego desygnatu), i dezabstrakcję, polegającą w tym wypadku na wskazaniu własności desygnatu (nie tylko istotnych, „danych” w konotacji) i jego relacji „wewnętrznych” (tj. relacji między składnikami analizowanego desygnatu);

(b) analizę implantacyjną desygnatu, w tym: insercję, aglutynację lub kwalifikację; insercja polega na wskazaniu przedmiotów, których desygnat jest/bywa częścią (za pomocą terminów, których desygnatami są przedmioty, których analizowany desygnat jest częścią); aglutynacja polega na wskazaniu relacji, której desygnat jest członem, lub – jeśli desygnat jest własnością – przedmiotu/przedmiotów, którym przysługuje; wreszcie kwalifikacja polega na wskazaniu zbiorów (innych niż denotacja rozpatrywanego terminu), do których desygnat należy (za pomocą terminów, których analizowany desygnat jest także desygnatem).

1.3. Denotacja danego terminu jako pewien zbiór podlega następującym rodzajom analizy:

(a) klasyfikacji, polegającej na wskazaniu podzbiorów denotacji (za pomocą terminów podrzędnych);

(b) insercji, polegającej na wskazaniu klasyfikacji, których denotacja jest członem (za pomocą terminów nadrzędnych).

¹ Naszą rekonstrukcję pojęcia analizy oraz jej rodzajów przedstawiamy w tekście „Analiza analizy”, *Studia Philosophiae Christianae* (w druku).

² W konotacjach spotykamy zasadniczo dwa rodzaje takich relacji, które nazwijmy tu „quasi-koniunkcją” i „quasi-alternatywą”.

1.4. Analizie podlega także, jak wspomnieliśmy, samo wyrażenie jako lingwistyczny składnik terminu. Wchodzą tu w grę:

(a) analiza dyfrakcyjna, w tym: deseparacja, polegająca na wyróżnieniu członów wyrażenia, np. rdzenia i końcówki fleksyjnej itp., i dezabstrakcja, polegająca na wyróżnieniu własności wyrażenia;

(b) analiza implantacyjna, polegająca m.in. na wskazaniu genezy słowotwórczej wyrażenia lub historii funkcji semiotycznych terminu itp.

1.5. Nie wszystkie wymienione wyżej rodzaje analizy przeprowadziliśmy w odniesieniu do każdego omawianego terminu – skupiliśmy się na analizach najistotniejszych, a także na tych, które prowadzą do eksplikacji elementów zastanego systemu terminologii muzycznej. Zazwyczaj jednak dla podstawowego terminu poszukiwaliśmy jego definicji (czyli dokonywaliśmy analizy dyfrakcyjnej odpowiedniego pojęcia), wyróżnialiśmy składniki i własności jego korelatu ontycznego (czyli dokonywaliśmy dyfrakcyjnej analizy typowego desygnatu) oraz wyróżnialiśmy rodzaje elementów denotacji (czyli dokonywaliśmy jej klasyfikacji bądź typologizacji).

Przedstawiona przez nas w tekście „Reformy” analiza rodzajów badanych obiektów – to analiza dyfrakcyjna denotacji tych obiektów, różniąca się zasadniczo od wyróżnienia własności obiektów danego rodzaju, czyli ich dezabstrakcji.

2. Pan Profesor Podhajski zwraca uwagę, że w naszych propozycjach brak konsekwentnego rozróżnienia pojęć dźwięku w sensie psychologicznym i w sensie akustycznym.

Otóż naszym zdaniem – z terminem „dźwięk” związane są co najmniej cztery pojęcia. Oprócz pojęcia akustycznego i psychologicznego (o których wspomina Pan Profesor Podhajski i na których systematykę, przeprowadzoną przez prof. A. Rakowskiego, się powołuje), należy wyróżnić pojęcie pierwotne – potoczne oraz (odrębne w naszym przekonaniu od wszystkich trzech wymienionych) – pojęcie muzyczne.

2.1. W języku potocznym z terminem „dźwięk” wiąże się co najmniej trzy konotacje.

Oprócz konotacji *quasi*-akustycznej i *quasi*-psychologicznej (które z odpowiednich nauk „przenikają” do tzw. wiedzy potocznej³) jest jeszcze konotacja trzecia, prawdopodobnie „najpierwotniejsza”. Dźwięk – w tym „najpierwotniejszym” ujęciu jest pewną własnością przedmiotu, który go wydaje. Zauważmy, że w języku potocznym używamy terminu „dźwięk”

³ O owym „przenikaniu” świadczy choćby to, że w słownikach ogólnych spotykamy właśnie psychologiczne i akustyczne definicje terminu „dźwięk”.

w takich kontekstach, jak „dźwięk dzwonu”, „dźwięk samochodu” czy „głos (czyli rodzaj dźwięku) Kiepury”. Dźwięk czegoś/kogoś jest więc jedną z własności obiektu, który go „wydaje”. Tak jak za pomocą zmysłu wzroku identyfikujemy przedmioty po tym, jak wyglądają, tak za pomocą słuchu identyfikujemy je po tym, jakie wydają dźwięki.

2.2. Jeszcze inne jest muzyczne pojęcie dźwięku. Skłonni bylibyśmy mianowicie uznać dźwięki za *sui generis* indywidua muzyczne: nie są to ani własności (*scil.* własności instrumentów muzycznych), ani procesy (dokonywane się na obszarze otaczającym instrumenty bądź w ludzkich mózgach). Co więcej, konotacja, jaką muzycy wiążą z terminem „dźwięk”, wyznacza denotację różną od denotacji wyznaczanej przez konotację akustyczną, psychologiczną i potoczną.

Spróbujemy uzasadnić ten pogląd kilkoma argumentami.

2.3. Rozważmy w tym celu następujące sytuacje:

(a) Skrzypek wykonuje *arco* dźwięk a^1 przez jedną sekundę ze stałą głośnością.

(b) Skrzypek wykonuje *arco* dźwięk a^1 przez jedną sekundę z *crescendem*.

(c) Skrzypek wykonuje *arco* przez jedną sekundę *glissando* z dźwięku a^1 do c^2 .

(d) Skrzypek wykonuje *arco* przez jedną sekundę dźwięk a^1 , następnie, nie przerywając, wykonuje *glissando* z dźwięku a^1 do c^2 , a następnie znowu, nie przerywając, przez jedną sekundę dźwięk c^2 .

(e) Dwoje skrzypków wykonuje *arco* równocześnie dźwięk a^1 .

(f) Pianista wykonuje dźwięk a^1 .⁴

Na sytuacje te spojrzeć można pod różnymi aspektami: zarówno potocznym, akustycznym oraz psychologicznym, jak i muzycznym.

2.4. Gdybyśmy opisywali te sytuacje akustycznie – mielibyśmy każdorazowo do czynienia ze złożonymi procesami akustycznymi. Ponieważ dźwięki wydobywane ze skrzypiec i fortepianu pod względem akustycznym są procesami złożonymi, w żadnym z tych wypadków nie będziemy mieli do czynienia z prostym obiektem akustycznym. Co więcej, nie będzie wielkiej jakościowej różnicy między sytuacją (e) a (f), gdyż tak zasadnicza zewnętrzna różnica między tymi sytuacjami, jak to, że mamy do czynienia z różnymi instrumentami, „zredukowana” akustycznie – daje po prostu nieco inną charakterystykę fal dźwiękowych.

2.5. Gdybyśmy rozważyli te sytuacje pod względem psychologicznym, tj. rozpatrywali tylko psychiczne reakcje na bodźce dźwiękowe, doszliby-

⁴ Milcząco zakładamy tu, że skrzypek – gra na skrzypcach, a pianista – na fortepianie.

śmy do wniosku, że kryteria pojedynczości (*resp.* jedyności) wrażeń słuchowych nie pokrywają się z kryterium pojedynczości dźwięków muzycznych. W wypadku (a) i (b) żaden muzyk nie miałby raczej wątpliwości, że wykonywany jest jeden dźwięk. Zmiana głośności – i barwy – nie wpływa na poczucie indywidualności dźwięku. Z wysokością jest inaczej: często zmianę wysokości dźwięku traktuje się jako początek dźwięku nowego. Wyjątkiem jest *glissando*, czyli zmiana ciągła. Dlatego też sytuacja (c) zostanie potraktowana jako wykonanie pojedynczego dźwięku. Za to sytuacja (d) – to raczej wykonanie dwóch (lub nawet trzech!) dźwięków: dźwięku a^1 , *glissanda* i dźwięku c^2 . Sytuację (e) uznamy za wykonanie dwóch dźwięków *unisono*. Jednakże kryterium jest tu „behawioralne”: chodzi o to, że przy idealnym zestrojeniu potrafimy ocenić, że dźwięki są dwa – jedynie za pośrednictwem wzrokowego spostrzeżenia, że grają dwaj skrzypkowie, a więc, że są dwa wibratory. Widać to jeszcze wyraźniej, gdy zestawimy to z sytuacją (f), w której także zostają pobudzone do drgania dwie struny (uderzane przez jeden młoteczek), ale nie mamy raczej wątpliwości, że został wykonany jeden dźwięk⁵.

2.6. Dodajmy, że kłopotów nastęrcza niekiedy odróżnienie dźwięków pojedynczych od wielodźwięków, czyli całości złożonych z co najmniej dwóch dźwięków o różnych wysokościach. Dzieje się tak dlatego, że, z jednej strony, w dźwięku pojedynczym jesteśmy niekiedy w stanie dosłyszeć jego alikwoty, a z drugiej strony, wielodźwięki, między którymi są interwały czyste, niekiedy zlewają się w jedno wrażenie-całość⁶.

Dźwięki w muzyce nie są także traktowane jako własności, pozwalające na identyfikację źródła – muzyczna konotacja terminu „dźwięk” różni się więc także od konotacji potocznej. Odwrotnie – to, z jakiego instrumentu dany dźwięk jest wydobywany, jest traktowane jako jego własność, miano-

⁵ W skład niektórych utworów muzycznych wchodzi także dźwięki o nieokreślonej wysokości (*scil.* szumy); tu o początku nowego dźwięku decydować będzie znaczna zmiana barwy lub głośności dźwięku „starego”.

⁶ Ponieważ w postulowanej przez nas reformie ograniczamy się do terminologii dotyczącej muzyki XVIII i XIX w., nie uwzględniamy w swych rozważaniach utworów najnowszych. Nie ulega przy tym dla nas wątpliwości, że kompozytorzy muzyki współczesnej korzystają z osiągnięć akustyki w procesie komponowania – a nawet z tego właśnie faktu, że akustyczne procesy odpowiadające pojedynczym dźwiękom muzycznym są nieodróżnialne jakościowo od procesów akustycznych odpowiadających wielu dźwiękom muzycznym. Fakt ten jest wykorzystywany przez kompozytorów tzw. muzyki spektralnej (np. G. Griseya). Dzięki osiągnięciom akustyki, kompozytorzy ci odtwarzają fizyczną strukturę dźwięku danego instrumentu (np. puzonu) za pomocą dźwięków wydobywanych z innych instrumentów. Słuchacz utworu spektralnego nie jest w stanie niekiedy rozpoznać, czy ma do czynienia z pojedynczym dźwiękiem czy z kompleksem (Por. A. Brożek, „Rozwój fizyki a filozofia nowej muzyki”, *Semina Scientiarum* 2003, nr 1).

wicie jako taka, a nie inna barwa. Dźwięki w sensie muzycznym to pewne składniki utworów muzycznych, a owe utwory – w sensie utworów-realizacji – to obiekty percepcji także estetycznej.

3. Do szczegółowych uwag Pana Profesora Podhajskiego, dotyczących poszczególnych proponowanych przez nas eksplikacji terminów muzycznych, oraz naszych innowacji terminologicznych, ustosunkujemy się tu jedynie ogólnikowo.

3.1. Przede wszystkim chcemy podkreślić, że przedmiotem szczególnej naszej „teoretycznej troski” (przynajmniej na tym etapie badań nad terminologią muzyczną) są pojęcia, a nie terminy. Ponieważ jednak nie ma innej metody mówienia o pojęciach oraz przekazywania własnych intuicji pojęciowych, jak robienie tego za pomocą słów – niekiedy z braku gotowych, funkcjonujących już wyrażań trzeba wprowadzić własne, nie zawsze może najszcześniejsze. Szata słowna naszej rekonstrukcji będzie oczywiście z czasem musiała ulec rewizji. Kierunki tej rewizji wyznaczaliśmy już, formułując – oprócz logicznych kryteriów – także lingwistyczne kryteria optymalności terminologii naukowej⁷. Wśród owych kryteriów wyróżniliśmy kryteria pragmatyczne, na które zwraca uwagę także Pan Profesor Podhajski. Zgadza się w zupełności z tym, że ingerencja w kształt słowny terminów, którymi posługują się muzykologowie, i w zakorzenione w muzykologicznym środowisku zwyczaje językowe, musi być szczególnie ostrożna, gdyż inaczej narażona jest w najlepszym razie na reakcje niechętnie, a w razie najgorszym – na bezapelacyjne odrzucenie. Podkreślamy jednak, że na tym etapie badań nad terminologią muzyczną za dobierane przez nas do zrekonstruowanych terminów „szaty słowne” nie bierzemy pełnej odpowiedzialności i chętnie przyjmujemy sugestie, jak ją uczynić bardziej „poręczną”.

3.2. O ile jednak podzielałyśmy opinię, że stopień ingerencji czysto językowej w terminologię muzyczną należy w miarę możliwości minimalizować, o tyle nie możemy przystać na minimalizację stopnia ingerencji w logiczną strukturę terminologii. Postulat pragmatyczny – dostosowanie zasięgu zmian do gotowości przyjęcia tych zmian przez adresatów – nie może być realizowany kosztem poprawności logicznej. Kresem ingerencji w terminologię muzyczną (a w tym wypadku głównie w siatkę pojęciową)

⁷ Por. A. Brożek, „Optymalizacja terminologii naukowej (na przykładzie muzykologii)”, *Studia Philosophiae Christianae* 2005, nr 1; w wersji angielskiej: „Optimization of Scientific Terminology (the Case of Musicology)” (w:) A. Brożek, J. Jadacki & W. Strawński (red.), *Logic, Methodology and Philosophy of Science at Warsaw University II*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2005.

jest dopiero stan, w którym terminologia muzyczna nie ma żadnych mankamentów logicznych.

Zdajemy sobie przy tym oczywiście sprawę, że doprowadzenie do takiego stanu wymaga wieloletnich badań i współpracy ze specjalistami nie tylko z dziedziny nauk o muzyce.

3.3. Powiedzmy więc wyraźnie: jesteśmy zdania, że w logicznej rekonstrukcji terminologii muzycznej nie obejdzie się bez wprowadzenia definicji modyfikujących zastany sens terminów. Nie sposób zadowolić w tym względzie intuicje językowe muzykologów, zwłaszcza że intuicje te bywają w ich gronie różne. Z naszego punktu widzenia, pewne modyfikacje w muzykologicznej siatce pojęciowej muszą w związku z tym nastąpić. Nie jesteśmy jednak przywiązani do dotychczas zaproponowanych przez nas rozwiązań. Zaprezentowaliśmy je między innymi po to, aby mogły stać się przedmiotem powszechniejszej dyskusji.

Na tę dyskusję bardzo liczymy, gdyż bez niej projekt naszej reformy nie ma szans powodzenia.

* * *

Na koniec dodajmy, że w artykule „Reforma terminologii muzycznej” przedstawiliśmy jedynie mały fragment wyników prac prowadzonych nad zmianą logicznego statusu terminologii muzycznej.

Obszerniejszą część tych wyników – wraz z odpowiednią „obudową” metodologiczną i ontologiczną – będzie zawierała rozprawa doktorska, przygotowywana przez ich współautorkę w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem współautora tych słów.

A REPLY TO PROFESSOR MAREK PODHAJSKI

In defense of our method of reconstructing, we would like to say what follows. Firstly, our reconstruction of musical terminology was preceded by genuine ontological considerations concerning the domain of musical objects and by long inquiries about an adequate methodological apparatus suitable to such a reconstruction. The direction of our studies was determined by two factors: the shape of contemporary musical terminology and the result of our ontological and methodological researches. We agree that some of our proposals – at this phase of our project – are difficult to accept by musicologists and musicians, especially as to their surface, linguistic form. We hope, however, that all these defects of our reconstruction will be finally eliminated thanks to co-operation between logicians and musicologists.