



ELIZA
KRUPIŃSKA

MUZYKA

JAKO

FORMA
SYMBOLICZNA

STRUKTURALNA
SEMIOTYKA
DZIEŁA
MUZYCZNEGO

MUZYKA

**JAKO FORMA
SYMBOLICZNA**

**ELIZA
KRUPIŃSKA**

MUZYKA

**JAKO FORMA
SYMBOLICZNA**

**STRUKTURALNA
SEMIOTYKA
DZIEŁA
MUZYCZNEGO**

wydawnictwo unum
Kraków 2021

Recenzja wydawnicza

dr hab. Małgorzata A. Szyszkowska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

Korekta

Zofia Sajdek



Ten utwór jest dostępny na licencji **Creative Commons**

Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

Copyright © 2021 by Eliza Krupińska

ISBN 978-83-7643-215-1 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7643-216-8 (wersja online)

DOI: <https://doi.org/10.21906/9788376432168>

Wydawnictwo UNUM

31-002 Kraków · ul. Kanonicza 3

+48 12 422 56 90 · unum@ptt.net.pl

<http://unum.ptt.net.pl>

Wstęp

Początków refleksji semiotycznej upatrywać można już w starożytności, gdy w kręgu zainteresowań pierwszych medyków leżały objawy chorobowe i ich rozpoznanie. Kolejnym krokiem było sformułowanie przez stoików triadycznej koncepcji znaku, która obok nośnika i przedmiotu znaku wyróżniała jego znaczenie (*lekton*)¹. Stoicki model znaku przechodził większe lub mniejsze modyfikacje, ale dotrwał do Kartezjusza, który radykalnie zerwał z modelem triadycznym na rzecz modelu binarnego². Wśród filozofów, którzy znacząco przyczynili się do rozwoju semiotyki, należy wskazać Johna Locke'a. To właśnie on na stałe wprowadził pojęcie semiotyki do nauki. Johann Lambert w dziele *Organon* rozwinął własną koncepcję semiotyki nadbudowanej nad fenomenologią, a przy tym niejako zagarniającej całą problematykę metafizyczną. Można powiedzieć, że wraz z wystąpieniem Lamberta po raz pierwszy pojawiła się myśl, iż semiotyka może stanowić *mathesis universalis*. Warto też nadmienić Alexandra G. Baumgartena, który wprawdzie nie zdążył opublikować traktatu o semiotyce, ale uczynił ją przedmiotem swych zainteresowań w takim stopniu, jak estetykę – jego rozprawa z zakresu estetyki ukazała się w roku 1750. Od Immanuela Kanta aż do połowy XIX wieku semiotyka zeszła na dalszy plan, by powrócić wraz z przełomem XIX i XX wieku jako nowoczesna nauka ufundowana na założeniach sformułowanych przede wszystkim przez Charlesa S. Peirce'a i Ferdynanda de Saussure'a. Mniej więcej od lat 50. i do połowy 70. narasta fala zainteresowania semiotyką, co związane jest bezpośrednio z traktowaniem jej jako *mathesis universalis*. Z koń-

1 Por. I. Dąmbska, *Wprowadzenie do starożytnej semiotyki greckiej. Studia i teksty*, Ossolineum, Wrocław 1984.

2 Por. J. Krakowski, *Mathesis i matematyka. Studium metodologiczne przełomu kartezjańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.

cem lat 70. nadzieje związane z badaniami semiotycznymi stopniowo rozwiewają się i projekt zaczyna upadać.

Semiotyka muzyki jako semiotyka stosowana rozwija się z charakterystycznym, zarazem naturalnym opóźnieniem w stosunku do ogólnej semiotyki teoretycznej. I chociaż już w pierwszej połowie XX wieku pojawiają się prace traktujące o muzyce z perspektywy semiotycznej (Susanne Langer)³, to wyraźny rozwój badań z zakresu semiotyki dzieła muzycznego przypada na jego drugą połowę.

Rozbudowując swoje narzędzia, muzyczna semiotyka strukturalna jednak dość szybko je porzuciła. Trudno powiedzieć, czy odczarowanie metafory muzyki-języka i związane z tym przejście do precyzyjnego oraz bardziej technicznego rozumienia tej idei okazało się jedynie modernistyczną utopią czy może odwrotnie – projektem otwierającym przed muzykologią nieograniczone możliwości aplikacji metod spoza jej własnej dziedziny. A może po prostu wspomniany gest poniechania był nieuniknioną konsekwencją kryzysu, który w tym czasie dotknął ogólną semiotykę teoretyczną? Chociaż domysłów snuć można tu wiele, wśród nich i ten zakładający klęskę semiotyki muzycznej, *resp.* muzykologii semiotycznie zorientowanej, to pewne problemy pozostają wciąż aktualne – wśród nich pojęcie znaku i znaczenia, struktury i interpretacji. Obecność tego semiotycznego *cantus firmus* nie pozwala przejść do spraw innej wagi tak długo, jak sprawy kluczowe nie znajdują satysfakcjonującego rozwiązania. W perspektywie badań z zakresu semiotyki praca autorki nie jest zatem niczym innym jak etapem doskonalenia metody semiotycznej na gruncie muzykologii.

Jest i inny powód, dla którego niniejsza praca podejmuje taką, a nie inną problematykę. Orientacja w jakiegokolwiek teorii sformułowanej na gruncie założeń interdyscyplinarnych wymaga zawsze znajomości jej genetycznego kontekstu. Właściwe rozumienie i zastosowanie teorii semiotyczno-strukturalnych (czy to Nicolasa Ruweta, czy to Jeana-Jacques'a Nattieza) wymaga bezwzględnie rekonstrukcji ich podwalin w postaci strukturalizmu pojmowanego zarówno jako prąd lingwistyczny, jak i jako sposób myślenia o świecie. Tymczasem o rzetelnej rekonstrukcji genetycznego kontekstu w przypadku teorii semiotycznych w muzykologii rzadko można mówić. Poglądy językoznawców (Ferdynand de Saussure, Roman

3 S. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942; polskie wydanie: *Nowy sens filozofii*, przekł. A. H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Jakobson, Louis Hjelmslev, Noam Chomsky) czy filozofów (Charles Morris, Peirce) często wyjmowane są z kontekstu i przedstawiane w sposób pobieżny. Sytuacja taka prowadzi do błędów rzeczowych. Nieporozumieniem jest, gdy pisząc o analitycznym i syntetycznym modelu badań w językoznawstwie, Ruwet zestawia definicje z totalnie różnych koncepcji Hjelmslewa i Chomsky'ego. Nieporozumieniem jest, gdy pisząc o *representamenie* Peirce'a, Nattiez używa terminologii Saussure'a. Podkreślając jeszcze raz rzecz w sumie całkiem oczywistą: rekonstrukcja genetycznego kontekstu wyjściowej teorii w semiotyce jest fundamentalna, gdy idzie zarówno o stworzenie całkiem nowej metody, jak i o metodę, która ma naprawić błędy starej.

Co innego, gdy mowa o technicznych i szczegółowych już rozwiązaniach. Przedkładana uwadze czytelnika monografia traktuje zasadniczo o muzycznej semiotyce strukturalnej – jej lingwistycznych fundamentach i wypracowanych stanowiskach. Jest więc pracą monograficzną z zakresu wspomnianej dziedziny, a ponadto zawiera autorską propozycję teoretyczną. Ta ostatnia, w postaci analizy substancjalno-formalnej (dalej: SF) dzieła muzycznego, jest koncepcją łączącą elementy semiotyk dwóch typów: strukturalnego i referencyjnego. Ich połączenie nie zdarza się w obszarze muzykologii zbyt często, czego powodem jest chociażby odmiennosc warunków brzegowych obydwu semiotyk, stanowiąca przeszkodę w stworzeniu koncepcji spójnej i dobrze pracującej w przypadku dzieła sztuki. Przeszkody tej nie pokonała teoria Nattieza, mieszająca strukturalizm z elementami referencyjnej semiotyki Peirce'a. Czyniąc koncepcję Peirce'a narzędziem odgórnie sterującym interpretacją dzieła podług tak zwanego trójpodziału Jeana Molino, Nattiez zakładał jednocześnie udział narzędzia taksonomicznego (a zatem strukturalnego w swej genezie) na poziomie neutralnym. Konflikt paradygmatów, przekładający się bezpośrednio na opozycję dynamicznej semiozy i statycznej synchronii, nie pozostawia w tym przypadku najmniejszych wątpliwości, że model taki nie może być sprawny. Proponowana przez autorkę analiza SF jest zatem propozycją teoretyczną, która na nowo podejmuje Nattiezowską ideę syntezy semiotyk dwóch odmiennych typów celem stworzenia spójnego narzędzia interpretacji dzieła muzycznego.

Monografia składa się z trzech części. W pierwszej, zatytułowanej *W kręgu językoznawstwa strukturalnego*, zreferowano założenia strukturalizmu lingwistycznego, opierając się na poglądach Saussure'a, Jeana Piageta, Koła Praskiego i amerykańskiego dystrybucjonizmu. W części drugiej, *Od Ruweta do Nattieza: od strukturalnej do referencyjnej semiotyki dzieła muzycznego*, omówione zostały dwie koncepcje z zakresu semiotyki

strukturalnej dzieła muzycznego: Ruweta i Nattieza. Ich zestawienie obrazuje nie tylko ewolucję myśli semiotyczno-strukturalnej w muzykologii, ale też kluczowe dla podejmowanej problematyki przeniesienie punktu ciężkości z paradygmatu strukturalnego (Ruwet) na referencyjny (Nattiez). W trzeciej, ostatniej części pracy, pod tytułem *Analiza substancjalno-formalna dzieła muzycznego*, przedstawiono założenia analizy SF dzieła muzycznego. Teoretyczną i metodologiczną bazę analizy SF stanowią przede wszystkim założenia klasycznego strukturalizmu: model znaku obecny w glossematyce Hjelmsleva oraz aksjomat homologii i koncepcja dzieła sztuki sformułowane przez Koło Praskie. Oprócz strukturalnego fundamentu analiza SF zawiera również komponent referencyjny (koncepcja interpretanta Peirce'a), który uprawomocnia wszelkie dokonywane w jej ramach zabiegi interpretacyjne.

W tytule książki użyto określenia „forma symboliczna”. Szczególnie w kręgach filozofów w sposób naturalny i niemal nieunikniony kojarzy się ono z koncepcją Ernsta Cassirera. W związku z tym należy podkreślić, że autorka nie do niego tutaj nawiązuje, lecz do teoretycznych pomysłów Nattieza. Z Cassirerem nie mają one w zasadzie nic wspólnego.

Wprowadzając nazwiska, przyjęto następującą zasadę: przy pierwszym wystąpieniu podaje się je w pełnym brzmieniu, a zatem z imieniem lub imionami, które są konsekwentnie pomijane przy każdym kolejnym wystąpieniu.

Odsyłacze bibliograficzne redagowane są zasadniczo w standardowy sposób. Jedyne wyjątek dotyczy prac Peirce'a – tu zastosowano międzynarodową konwencję. Po przytoczeniu fragmentu wypowiedzi Peirce'a następuje zapis o postaci „C.P.:n.m”, który należy czytać: *Collected Papers*, tom n, paragraf m.

Cytując teksty obcojęzyczne, w tekście głównym przytacza się je w języku polskim, a oryginał przywołuje w przypisie. Jeżeli nie jest podany autor przekładu, to znaczy, że przekład jest dziełem autorki monografii.

1. W kręgu językoznawstwa strukturalnego

1.1. Językoznawstwo przed Saussure'ém

Zdarza się, że istniejące w nauce przekonania i oceny pokrywa z wpływającym czasem encyklopedyczna patyna, czyniąc je zgoła czymś oczywistym, a przede wszystkim niepodlegającym krytycznej refleksji. Obalenie pomników, choć niezbyt cnotliwe, staje się jednak konieczne, gdy w grę wchodzi nowe spojrzenie na problem. Saussure jest niewątpliwie pomnikowym „ojcem strukturalizmu”, ale spisane na kartach *Kursu językoznawstwa ogólnego*⁴ idee nie wyskoczyły z umysłu szwajcarskiego językoznawcy jak Minerwa z głowy Jupitera – by użyć satyrycznej ilustracji Eugenia Coseriu⁵. *De facto* koncepcja systemu została wprowadzona do językoznawstwa już wiek przed pierwszym wydaniem *Kursu* (1916), kiedy pod szyldem *vergleichende Grammatik*⁶ rozkwitała indoeuropeistyka. Wtedy to pojęcie organizmu, *resp.* systemu, eksponowane przez prężnie rozwijające się nauki przyrodnicze (zwłaszcza anatomię porównawczą i paleontologię), ukazały przed lingwistyką metodologiczną perspektywę w postaci podejścia historyczno-porównawczego. Należy pamiętać, że Saussure był wychowankiem lipskiej szkoły młodogramatycznej, więc występujące w jego lingwistyce pojęcie systemu trzeba interpretować bardziej w kategoriach bagażu naukowej tradycji niż przełomowego odkrycia⁷. Wyjąt-

4 F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, red. K. Polański, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.

5 E. Coseriu, *Georg von der Gabelentz et la linguistique synchronique*, Word, no. 23, 1967, s. 75.

6 Por. F. von Schlegel, *Über die Sprache Und Weisheit der Indier*, S. L., Heidelberg 1808.

7 Symptomatyczny w tym kontekście wydaje się fakt, że pomimo kojarzonych (od czasów działalności Koła Praskiego) z nazwiskiem Saussure'a terminów „struk-

kowy charakter propozycji Saussure'a wiąże się jednak z nowym i innym rozumieniem systemu. Ten ostatni rozumiany jest jako uporządkowany układ, zestawienie elementów pozostających w korelacji – tak zapewne rozumiał system Friedrich von Schlegel, analizując gramatykę sanskrytu; tak postrzegał system Franz Bopp, mając na uwadze ukierunkowaną semantyką ewolucję języka-organizmu; tak pojmował też August Schleicher, który tezę o systemowości doprowadził do najdalszych konsekwencji, mówiąc o języku w kategoriach zorganizowanej, fizjologicznej funkcji organizmu biologicznego. Wreszcie są i młodogramatycy, którzy pojęcia systemu będą używać już czysto deklaratywnie, mając na myśli sumę luźno połączonych elementów. W takim kontekście idei pojawia się Saussure'owska definicja systemu, na oznaczenie tym razem zhierarchizowanego układu stanowiącego zamkniętą, syntetyczną całość. Jest przy tym wszystkim rzeczą niebywałą, że systemowość rozumiana w ten sposób została przez Saussure'a wypracowana na gruncie tych aspektów języka, które były w istocie aspektami badanych w izolacji i atomistycznie faktów językowych w ramach językoznawstwa porównawczo-historycznego.

Podwaliny wypracowanej przez Saussure'a teorii języka można odnaleźć u jego poprzedników. Janowi I. N. Baudouin de Courtenay językoznawstwo zawdzięcza teoretyczne rozgraniczenie fonicznej substancji głósłki od jej formy językowej związanej z funkcją znaczenia. Badania fonologiczne zapoczątkowane przez Courtenay rozwinął jego doktorant i zarazem drugi ważny przedstawiciel kazańskiej szkoły lingwistycznej – Mikołaj Kruszewski. Zastosował on termin „fonem” w nowym znaczeniu – synchronicznym i funkcjonalnym⁸. Oprócz samego rozumienia zjawisk językowych w perspektywie opozycji substancji i formy Saussure przejął od kazańskich językoznawców fundamentalne opozycje lingwistyczne – substancja/forma, forma/funkcja, język/mówienie, synchronia/diachronia – precyzując ich znaczenie w ramach swojej własnej koncepcji języka.

Coseriu⁹ zwraca z kolei uwagę na analogie myśli Saussure'a i Georga von der Gabelentza. U tego ostatniego w rozprawie *Die Sprachwissenschaft*.

tura” i „strukturalizm” na kartach słynnego *Kursu* nie figuruje nigdzie termin „struktura”, za to przewija się termin „system”.

8 Należy wspomnieć, że termin „fonem” znany był już przed Kruszewskim, ale w znaczeniu inwariantnej jednostki dźwiękowej w diachronii. W takim sensie używał terminu Louis Havet, a także sam Saussure w swojej pracy magisterskiej na temat systemu samogłoskowego w języku praindoeuropejskim (*Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Lepipzig 1879).

9 E. Coseriu, *op. cit.*, s. 74–100.

Ihre Aufgaben, Methoden und bisheringen Ergebnisse, wydanej w Lipsku w 1901 roku, znaleźć można bliski odpowiednik słynnej Saussure'owskiej dystynkcji *parole/langue/langage*¹⁰ w postaci *Rede/Einzelsprache/Sprachvermögen*. O systemie, układzie zamkniętym i autonomicznym, Gabelentz będzie wprawdzie mówił w odniesieniu do romantycznej idei *Sprachgeist*, ale to właśnie ona skieruje Saussure'a w kierunku koncepcji języka jako systemowej rzeczywistości rządzącej się swoimi wewnętrznymi prawami.

Nie bez znaczenia dla ukształtowania się poglądów Saussure'a było również stanowisko Michela Bréala, który wyrastając z tradycji gramatyki porównawczej, ostatecznie zwrócił się ku orientacji zapowiadającej nowoczesne językoznawstwo strukturalne. To u Bréala odnaleźć można podstawowe pojęcia, które wykorzysta w swojej teorii języka Saussure. Pojęcia wartości, synchronii i diachronii, *langue* i *parole* – to tylko niektóre spośród licznych występujących u jednego i drugiego językoznawcy. Wpływ Bréala na zainteresowania językoznawcze Saussure'a jest dość oczywisty. Wystarczy wspomnieć, że ten pierwszy dążył do ugruntowania pozycji semantyki na drodze badania znaczenia językowego i praw rządzących ewolucją. I nie chodzi tu jedynie o zainteresowanie Saussure'a problemem znaczenia w ogóle, czy to w kontekście binarnego modelu znaku, czy w kontekście generowanej podsystemowo wartości. W *Essai de sémantique*¹¹ Bréal pisze bowiem o „intelektualnych prawach języka”, mając na myśli zarówno społeczno-instytucjonalny wymiar języka, jak i logiczno-psychologiczny charakter jego praw – aspekty, które zostaną podjęte przez Saussure'a w *Kursie*. Co najważniejsze, oprócz narzędzi językoznawczych Saussure przejął od Bréala filozoficzne podłoże jego stanowiska, które Émile Durkheim zwykł nazywać „racjonalnym empiryzmem Taine'a”¹².

Reasumując, fenomen strukturalizmu wzrastał stopniowo wraz z elementarnymi ideami przebijającymi się przez fundament gramatyki najpierw porównawczej, a później historyczno-porównawczej. Zdziwiał

10 Ze względu na specyficzne znaczenie terminów występujących w lingwistyce Saussure'a i ich techniczny charakter w pracy będą one pojawiać się w brzmieniu oryginalnym. Tylko w wyjątkowych przypadkach w nawiasie podawany będzie ich odpowiednik polski.

11 M. Bréal, *Essai de sémantique : science de significations*, Hachette, Paris 1897.

12 H. Aarsleff, *Bréal, la sémantique et Saussure*, Histoire épistémologie langage, vol. 3, no. 3–2, 1981, s. 126. Tezę o uniformitaryzmie (aktualizmie) procesów językowych – bo o niej mowa – wyraża przekonanie, że dawne procesy językowe nie różnią się od aktualnych, dostępnych badaniom empirycznym. Uniformitaryzm był elementem filozofii Hippolyte'a Taine'a i – jak twierdzi Aarsleff – reakcją przeciw dziewiętnastowiecznemu spirytualizmowi.

sposób, w jaki Saussure'owi udało się w jednej spójnej koncepcji zsyntetyzować różne, kolejno kiełkujące przez cały wiek XIX wymiary refleksji o języku: romantyczną ideę *Volkgeist*, ukierunkowany na badania z zakresu fizjologii mowy naturalizm oraz dążący do uściślenia i skonkretyzowania badań językoznawstwa (między innymi na drodze sformułowania fonetycznych praw) pozytywizm.

Przy tym wszystkim istotną rolę w obszarze samej nauki o języku odegrała migracja elementów socjologicznych i psychologicznych oraz wyraźna gra czy wręcz ścieranie się poziomów jednostki i zbiorowości. W odróżnieniu od swego mistrza Wilhelma von Humboldta jego uczeń Heymann Steinthal będzie mówił o języku jako przejawie nie tylko psychiki narodu, ale także psychiki jednostki. Ugruntowana w psychologii apercepcyjnej Johanna F. Herbart'a pozycja Steinthala zostanie dalej zmodyfikowana przez psychologiczną teorię języka Wilhelma Wundta, który założenie o mechanistycznym i kumulatywnym charakterze procesów psychicznych zastąpi przekonaniem o ich twórczej i dynamicznej syntezie. Droga lingwistyki i psychologii rozejdzie się wraz z pojawieniem się *Gestaltpsychologie*¹³, ale na gruncie samej teorii języka można jeszcze zaobserwować stopniowy rozdział pierwiastka psychologicznego i socjologicznego. Amerykański sanskrytolog i młodogramatyk William D. Whitney przedłoży społeczny i konwencjonalny charakter języka nad tendencje psychologizujące. Bréal z kolei, wskazując na umysł jako siedzibę języka, będzie jednocześnie rozpatrywał go z perspektywy społecznej instytucji na miarę religii czy systemu prawnego. Jego podejście do złudzenia przypominać będzie powtarzane za Saussure'em zdanie o języku jako fakcie społecznym. Paul Valéry¹⁴ z uznaniem napisze o intuicji Bréala co do badań nad systemami symbolicznymi, ale zamarkowane jedynie wątki rozwinie w pełni Saussure, mówiąc o semiologii i języku jako wzorcowym systemie znakowym.

1.2. Saussure i strukturalna koncepcja języka

Nowy kontekst epistemologiczny, w jakim u progu XX wieku odnalazły się socjologia czy psychologia, stał się impulsem dla językoznawstwa i dia-

13 Równoległe do językoznawstwa, *Gestaltpsychologie* Maksa Wertheimera wprowadzi pojęcie syntetycznego i funkcjonalnego systemu, co należy interpretować jako ostateczną reakcję wobec atomizującej tradycji w psychologii w ogóle.

14 P. Valéry, *Compte rendu de Bréal*, *Mercure de France*, vol. 25, 1898 (janvier–mars), s. 259. Podają za: H. Aarsleff, *op. cit.*, s. 125.

metralnie zmienił podejście do problemów języka w tamtym czasie. Kazimierz Polański pisze o związkach językoznawczej myśli Saussure'a z socjologiczną Durkheima¹⁵, ale wydaje się, że u progu dyskusji nad ideowymi korespondencjami między dyscyplinami kluczową postacią jest tu najpierw Marcel Mauss. Ten ostatni miał wywrzeć duży wpływ na socjologię Durkheima, co Claude Lévi-Strauss wyraził *expressis verbis*: „Analizując pojęcia *mana*, *wakan* i *orenda*, budując na ich podstawie całościową interpretację magii i ustalając tą drogą fundamentalne – jego zdaniem – kategorie umysłu ludzkiego – Mauss wyprzedza o dziesięć lat dowody i niektóre wnioski *Formes élémentaires de la vie religieuse*”¹⁶. Ale nie o wpływach Maussa na socjologię Durkheima trzeba tu powiedzieć. Przewijające się przez akapity *Szkicu o darze* Maussa dążenie do ujęcia zjawisk społecznych jako rzeczywistości scalonej w system zaowocowało pojęciem całościowego faktu społecznego. Systemowość faktu uznanego za społeczny wiązała się z założeniem o korelatywnym i jednocześnie generatywnym charakterze relacji społeczeństwa i jednostki oraz takim samym charakterze relacji fizycznych (fizjologicznych) i psychicznych aspektów danych zjawisk. Grę napięć na wspomnianych poziomach wyraża w sposób oczywisty siatka obecnych w językoznawstwie Saussure'a pojęciowych opozycji (*langue/parole*; *signifiant/signifié*), ale uwadze czytelnika przedkłada się tu w pierwszej kolejności samą systemowość języka rozumianego w kategoriach faktu społecznego. Uznanie systemowej rzeczywistości języka było przełomowym momentem dla językoznawstwa początku XX wieku. Silnie zakorzeniona tradycja „atomistyczna”, przejawiająca się w badaniach nad historycznym rozwojem wyabstrahowanych elementów języka, została definitywnie przełamana przez ideę języka jako zamkniętego systemu współzależnych elementów. Konsekwencją systemowości języka była autonomia dyscypliny badawczej w postaci tak zwanego językoznawstwa wewnętrznego. Wewnętrzne będzie wszystko to, co zmienia system – powie Saussure¹⁷ – dlatego poza dyscypliną znajdują się wszelkie problemy należące do historii języka, między innymi: związki języka z historią danej cywilizacji, historią polityczną, instytucjami, problem rozwoju języka literackiego i jego stosunek do języka potocznego, a także zasięg geograficzny języka i jego rozdrobnienie dialektalne.

15 F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 15.

16 C. Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, w: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przekł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. XLVI.

17 F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 50.

Wpisane w pojęcie społecznego faktu kategorie jednostki i zbiorowości oraz eksponowany we wstępie do Maussowskiej *Socjologii i antropologii* przez Lévi-Straussa dynamiczny i komplementarny charakter relacji psychicznego i społecznego przystają do założeń językoznawstwa ugruntowanego w idei *langue* i *parole*¹⁸. Mówiąc o *langue* jako fakcie społecznym i właściwym przedmiocie badawczym językoznawstwa, Saussure miał na myśli rodzaj więzi czy też metaforycznego „społecznego skarbu” zdeponowanego w umysłach osób należących do tej samej społeczności dzięki praktyce mówienia – *parole*. Ale nie tylko aspekt społeczny *langue* jest tutaj istotny. Systemowość języka, o której była przed chwilą mowa w kontekście językoznawstwa wewnętrznego, stanowi w lingwistyce Saussure’a podstawowe narzędzie wyjaśniające fenomen języka w ogóle. Rozumiany w sposób wysoce abstrakcyjny, system językowy funkcjonował w umyśle jednostki, lecz o pełnej i kompletnej jego postaci można było mówić jedynie w odniesieniu do poziomu zbiorowości¹⁹. To oznaczało, że w rzeczywistości język funkcjonował „poza” jednostką, która nie miała bezpośredniego wpływu na jego postać i potencjalne modyfikacje, ale której zdolności recepcyjne i koordynujące komunikację stanowiły jednocześnie o jego społecznej genezie. Sprzężenie jednostki i zbiorowości daje się jeszcze mocniej odczuć, gdy oświetlimy problem od strony *parole*. To ostatnie, jako „indywidualny akt woli i inteligencji”²⁰, gwarantowało aktualizację systemu *langue*, który był z kolei narzędziem organizującym *parole*.

System języka, o którym pisze się w *Kursie językoznawstwa ogólnego*, jest systemem specyficznym ze względu na model znaku językowego. Ten ostatni przewiduje współwystępowanie dwóch komponentów połączonych w umyśle jednostki więzią asocjacji: *signifié* (pojęcia)²¹ i *signifiant* (akustycznego obrazu, *resp.* psychicznego odbicia bądź wyobrażenia dźwięków danego wyrazu)²². Psychiczny charakter *signifiant* i *signifié* nie

18 „To, co psychiczne, jest zarazem prostym elementem znaczenia dla symbolizmu, który poza owe znaczenie wykracza, oraz jedynym sposobem weryfikacji rzeczywistości, której wielorakie aspekty nie mogą być poza nim uchwycone w postaci syntezy”. C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. XXX.

19 „System gramatyczny” – pisał Saussure – „istnieje potencjalnie w każdym mózgu lub raczej w mózgach ogółu jednostek: w żadnej z nich bowiem nie jest kompletny; w pełni istnieje tylko w zbiorowości”. F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 41.

20 *Ibid.*

21 W oryginalnej, francuskiej wersji *Kursu signifié* określone jest terminem *idée* oraz – rzadziej występującym i używanym wymiennie – *concept*.

22 Jak zauważa Kazimierz Polański, terminy *signifiant* i *signifié* były różnie tłumaczone w języku polskim: „oznaczające” i „oznaczane” (T. Milewski, *Zarys języko-*

jest podstawą dla upatrywania w koncepcji Saussure'a psychologizmu. Nie ma wątpliwości, że podobna do Saussure'owskiej asocjacyjna teoria znaczenia Locke'a ma wymiar psychologiczny ze względu na ideę jednostkowych i mentalnych skojarzeń²³. Ten jednak, kto dostrzega psychologizm w koncepcji Saussure'owskiego językoznawstwa, interpretuje na sposób psychologiczny zgoła niepsychologiczne kategorie należące do sfery *langue*. Tymczasem koncepcja języka Saussure'a wyklucza psychologizm ze względu na swoje warunki brzegowe, do których należy przede wszystkim „algebraiczne” rozumienie języka jako układu zależności logicznych, o zdecydowanie społecznym i ponadindywidualnym charakterze.

Wspomniany układ, w którym znajdują się jednostki języka, obejmuje dwa rodzaje zależności, zwane związkami syntagmatycznymi i paradygmatycznymi. Porządek syntagmatyczny bierze swą nazwę od syntagmy, czyli szeregowej kombinacji dwóch lub więcej elementów. Syntagma ma oparcie w linearnym układzie składników, dlatego wartość danego składnika wynika z jego relacji do składników sąsiadujących. Inny typ relacji przedstawia porządek paradygmatyczny, *resp.* asocjacyjny. Relacja paradygmatyczna jednostek jest relacją potencjalną, opartą na podobieństwie *signifiant* lub *signifié*, albo jednego i drugiego zarazem. W przeciwieństwie

znawstwa ogólnego, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Lublin–Kraków 1947); „element znaczący” i „element znaczony” (F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961); „strona oznaczająca” i „strona oznaczana” (A. Heinz, *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978). Podaję za: F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 89, przyp. 2. Należy nadmienić, iż pojęcia znak (*signe*) Saussure używa w swoich pismach w dwóch znaczeniach. Pierwsze z nich określa związek *signifiant* i *signifié* – i w takim znaczeniu jest stosowane w przedłożonej dysertacji. Drugie znaczenie terminu znak, używane przez Saussure'a znacznie częściej, jest traktowane jako synonim terminu *signifiant*. Tę uwagę formułuję na podstawie lektury: F. de Saussure, *Kurs...*, 2002 oraz *idem*, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, przekł. M. Danielewiczowa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.

- 23 Asocjacyjna teoria znaczenia Locke'a zakłada proces mentalnego połączenia spostrzeżenia/wyobrażenia brzmienia wyrazu lub jego zapisu, z myślą o rzeczy, zjawisku, zdarzeniu odpowiadających danemu wyrazowi. O ile można śmiało stwierdzić, że prototypy *signifiant* i *signifié* występują już u Locke'a, o tyle problem zapisanego znaku języka, który bierze pod uwagę Locke, w modelu Saussure'a zostaje pominięty. Nie oznacza to, że *Kurs* przemilcza kwestię pisma, a świadczy jedynie o tym, że pismo i język to dla Saussure'a dwa różne systemy znaków – funkcją pierwszego jest przedstawienie drugiego. Ze względu na to, że przedmiotem językoznawstwa wewnętrznego Saussure'a jest system języka będący bytem abstrakcyjnym, system pisma nie jest w ogóle rozpatrywany.

do relacji syntagmatycznych paradygmatyczne nie mają ograniczonej liczby ani określonego porządku, a raczej stanowią rodzaj „konstelacji” potencjalnych skojarzeń.

1.3. Język a myśl

Właściwe i pełne zrozumienie założeń językoznawstwa Saussure’a wymaga rozpatrzenia jego propozycji w świetle zastanej koncepcji języka. Pogląd na język, którego nie podzielał Saussure, a który nazywa się zwyczajowo nomenklaturowym, wyrażał się w przekonaniu, że nazwy to swego rodzaju językowe „etykiety” przyporządkowane istniejącym wcześniej pojęciom. Nomenklaturowa koncepcja języka miała ograniczenia, które w ujęciu Saussure’a zyskały postać poważnych zastrzeżeń. Po pierwsze nie rozstrzygała problemu natury nazwy językowej, która mogła być fizyczna/dźwiękowa lub psychiczna. Po drugie, jeżeli nie pomijała związku nazwy z rzeczą, do której ta pierwsza się odnosi, to traktowała go jako coś prostego, a takie w rozumieniu Saussure’a z pewnością nie było. Odpowiedź na pytanie, czym jest język, wymagała zupełnie innego spojrzenia na problem. Przekonanie, że człowiek „myśli językiem” oraz organizuje i pojmuje świat w pojęciach przez pryzmat języka – tak można scharakteryzować lingwistyczne stanowisko Saussure’a.

Genetyczny model języka przedstawiony na kartach *Kursu* uwzględnia występowanie dwóch prelingwistycznych komponentów, którymi są pojęcia i dźwięki. Zarówno pojęcia, jak i dźwięki tworzą rodzaj plazmy, w której dokonują się sukcesywne podziały. O uformowaniu jednostki językowej można mówić wtedy, gdy następuje szereg kolejnych podziałów wewnętrznych, przebiegających równocześnie na obydwu planach: pojęć i dźwięków. Z uwagi na to, że nie ma żadnego koniecznego związku ani też naturalnej więzi pomiędzy *signifiant* a *signifié*, mówi się o arbitralności (dowolności) znaku językowego. Arbitralna jest zatem relacja wyrazu do oznaczanego przezeń pojęcia należącego do rzeczywistości pozajęzykowej.

Trzeba zaznaczyć, że połączenie dźwięku z pojęciem nie mogłoby występować bez udziału społecznej zbiorowości, która na drodze porozumienia i powszechnego użycia niejako ustala systemową wartość znaku. Pojęcie wartości znaku językowego jest szczególnie istotne w kontekście założenia o systemowym charakterze języka. Pozwala ono z miejsca wykluczyć rozumienie systemu jako sumy gotowych jednostek powstałych w wyniku prostego połączenia pojęcia z dźwiękiem na rzecz systemu rozumianego jako syntetyczna całość generująca wartość poszczególnych jego

współczynników. Ale pojęcie wartości znaku niesie ponadto inne wartości odnotowania konsekwencje. Stanem języka, a zatem jego synchroniczną rzeczywistością, rządzi różnicujący mechanizm, który ustanawia językowe tożsamości nie w sposób pozytywny przez rozpoznanie istniejących przedsystemowo składników, a negatywny, przez wskazanie różnic pojęciowych i dźwiękowych wpływających z systemu. To, co odróżnia znak językowy, jest jednocześnie tym, co go stanowi, a mówiąc w sposób przewrotny: znak jest dokładnie tym, czym jednocześnie nie jest²⁴. Z chwilą gdy fakty językowe, same w sobie konkretne, rozpatruje się jako jednostki systemu, mowa jest o abstraktach, pojmowanych w kontekście różnic i tożsamości, *resp.* nieidentyczności lub identyczności. Takie quasi-algebraiczne pojmowanie języka wiązało się z zasadniczą zmianą myślenia o jego fenomenie. W zaproponowanym przez Saussure'a ujęciu język był bytem istniejącym, a nie stającym się jako konkret.

Wrócić należy jeszcze do pojęcia wartości, które Saussure rozpatruje w aspekcie zarówno *signifié*, jak i *signifiant*. Rozważana w aspekcie *signifié* wartość obejmuje zdolność przedstawiania danego pojęcia, stając się składnikiem jego znaczenia. Trzeba jednak pamiętać, że mowa jest tu wciąż o znaczeniach czysto różnicujących, to jest określonych nie przez ich zawartość, ale przez odmiennosć względem innych współistniejących składników systemu. Dosłowna interpretacja koncepcji znaku Saussure'a wymagałaby zatem, by w każdym konkretnym *signifié* (połączonym z *signifiant*) widzieć element jedynie „symbolizujący znaczenie”²⁵, który nie ma w sobie bynajmniej nic pierwotnego, źródłowego czy organicznego. W rzeczywistości, jeżeli twierdzi się, że dany wyraz oznacza jakąś rzecz (na mocy skojarzenia obrazu akustycznego z pojęciem), ma się do czynienia z działaniem wykonywanym wyłącznie na różnicującym znaczeniu w systemie i w jego obrębie. Działanie to w żadnym razie nie oddaje faktu językowego w całej istocie i pełni, gdyż mówiąc o znaczeniu znaku, ma się w istocie na myśli jego wygenerowaną przez system języka wartość.

Powiedziano wcześniej, że Saussure rozpatruje wartość również w aspekcie *signifiant*. Różnicujący mechanizm języka sprawia, że relewantne dla znaku jest nie samo jego brzmienie, lecz te cechy i różnice

24 Saussure wymienia trzy rodzaje opozycji systemowych czy też nieredukowalnych stosunków systemowych. Należą do nich: a) *signifiant* (znak) / *signifié* (znaczenie); b) *signifiant* (znak) / *signifiant* (inny znak); c) *signifié* (znaczenie) / *signifié* (inne znaczenie). Por. F. de Saussure, *Szkice...*, s. 18 i 54.

25 *Idem, Kurs...*, 2002, s. 141.

dźwiękowe, które pozwalają odróżnić dany znak od innych. Systemowa wartość znaku sprawia, że dźwiękowość sama w sobie nie należy organicznie do istoty języka, ale jest dla niego własnością wtórną. Językowe *signifiant* jest w swej istocie „bezcieleśne” – jak pisze Saussure – „ustanowione nie przez substancję materialną, lecz jedynie przez różnice dzielące jego obraz akustyczny od wszystkich innych”²⁶.

Reasumując, system językowy jest w językoznawstwie Saussure’a definiowany jako połączenie szeregu różnic dźwiękowych z szeregiem różnic pojęciowych. Wartości wygenerowane z równoczesnych podziałów języka na planie myśli i planie dźwięków zapewniają rzeczywistą więź i równowagę między elementami dźwiękowymi a psychicznymi w obrębie każdego znaku.

Na koniec warto raz jeszcze poczynić kilka uwag w związku z samym pojęciem systemu. Używa się tu terminu „system języka”, chociaż z Saussure’em zwykło się kojarzyć termin „struktura” i „językoznawstwo strukturalne”. Należy tej sprawie poświęcić nieco uwagi, wszak bycie strukturalnym i bycie systemowym nie jest, bądź nie musi być, tym samym.

W powszechnym użyciu terminy „struktura” i „system” używane są często zamiennie. Jednak z technicznego punktu widzenia można je odróżnić, co czyni się na dwa sposoby. Struktura może być aspektem systemu lub szczególnego rodzaju systemem.

Aby wskazane możliwości przedstawić z zadowalającą precyzją, należy najpierw odpowiedzieć na pytanie, czym w ściślejszym znaczeniu słowa ma być system. Otóż rozumie się przezeń złożoną całość, której części są tak zorganizowane, że jest ona zdolna realizować określone zadanie nadrzędne lub pełnić nadrzędną funkcję. Od systemu wymaga się także, by jego istotna charakterystyka nie była prostą sumą lub uśrednieniem cech budujących go komponentów. Znaczy to też, że funkcja wykonywana przez system nie może być zwykłym złożeniem funkcji jego składowych. Wszystko to da się zamknąć w jednym zdaniu: system to całość o charakterze jedności syntetycznej.

Mając tak przedstawioną definicję systemu, można teraz przejść do pierwszego sposobu odróżnienia systemu od struktury. Polega on na utożsamieniu struktury z budową, czyli formą systemu. Przez tę zaś rozumie się ogół relacji określających związki pomiędzy jego elementami, które budują system, ich zachowanie i jego działanie jako całości. Jest oczywiste, że tego rodzaju forma-struktura przysługuje każdemu systemowi.

26 *Ibid.*, s. 142.

Drugi sposób odróżnienia systemu od struktury sprowadza się do rozumienia tej ostatniej jako szczególnego rodzaju systemu. Można zatem powiedzieć, że choć każda struktura będzie systemem, to nie każdy system będzie strukturą. Znaczy to, że formy systemu nie identyfikuje się teraz ze strukturą (jak poprzednio), a jedynie czyni podstawą wydzielenia podklasy struktur z klasy systemów w ogóle. Rzecz w tym, że wśród samych form systemów można wydzielić te, które podlegają modyfikacji pod wpływem oddziaływania czynników zewnętrznych, i takie, której wrażliwości tego rodzaju nie wykazują. Proponuje się zatem, by strukturami nazwać te systemy, których forma pozostaje niewrażliwa na działanie czynników zewnętrznych, co jest równoznaczne z ich samosterownością.

Struktura, jaką właśnie przedstawiono, jest już dobrym przybliżeniem Piagetowskiej koncepcji. Dany układ jest według Piageta strukturą, jeżeli spełnia trzy warunki: a) stanowi syntetyczną całość, b) jest wyposażony w prawa transformacji oraz c) jest samosterowny²⁷. W przypadku całości syntetycznej, którą Piaget identyfikuje ze strukturą, pojawia się – o czym już wcześniej pisano – nowa jakość, której nie sposób wyprowadzić na drodze sumowania jakości komponentów. Zdolność struktury do transformacji jest również jej cechą wyróżniającą i stanowiącą istotne *novum* w odniesieniu do tego, co zostało już powiedziane. Struktura nie jest statyczna, ale podlega ciągłym przekształceniom, zmieniając swoją postać strukturalną. Samosterowność struktury oznacza wewnętrzną regulację zachodzących procesów transformacji oraz ich autonomię. Samosterowność utrzymuje i zabezpiecza transformacje struktury, co w rezultacie prowadzi do separacji struktury od jej wszelkich systemów odniesień. W tym sensie mówi się o charakterystycznym „zamknięciu” struktury w stosunku do tego, co wobec niej zewnętrzne.

*

Pojęcia systemu i struktury są dosyć często mylone, czego skutkiem jest widoczny brak rozróżnienia między strukturalną a dowolną systemową metodologią badań²⁸. Taki stan rzeczy wynika z niedocenienia faktu, że struktura jest w istocie systemem, który spełnia co najmniej dwa dodat-

27 T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, przekł. I. Sieradzki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 13.

28 Antoni B. Stępień w pracy *Uwagi o „strukturze” i pojęciach pokrewnych* (Znak, nr 23, 1971, s. 571–578) definiuje strukturę jako układ części pozostających w relacjach względem siebie i względem całości, którą tworzą. Ujęcie takie jest zdecydowanie niewystarczające jako definicja struktury.

kowe warunki: a) jest izolowany i b) jest samosterowny, gdy uwzględniamy pogląd Piageta²⁹.

1.4. Jean Piaget i dynamiczny strukturalizm

Piaget był przede wszystkim psychologiem, ale jego zainteresowania obejmowały również strukturalizm rozumiany – by użyć sformułowania Ludwika Flecka – jako styl myślowy. Chociaż tendencje strukturalistyczne Piaget rozciągnął na nauki społeczne (psychologia, socjologia, filozofia) i matematyczno-przyrodnicze (logika, matematyka, fizyka i biologia)³⁰, to nie spotyka się u niego tak rozpowszechnionego na gruncie strukturalizmu zabiegu aplikacji metod i pojęć językoznawstwa. Co istotne, strukturalizm Piageta zdecydowanie przeciwstawia się tej jego postaci, którą stworzył Saussure. Punktem rozbieżności w stanowiskach stała się wysuwana przez językoznawstwo antydialektyczna relacja struktury i historii oraz wykluczenie z pola refleksji aktywnego i poznawczego podmiotu.

1.4.1. Piaget i struktura

By zrozumieć myśl Piageta, należy odwołać się do jego interpretacji pojęcia „struktura”. Modelem struktury jest dla Piageta ludzki organizm. Ten ostatni podlega zewnętrznym wpływom środowiska, a jego funkcjonowanie nastawione jest na adaptację wobec zmieniających się warunków i osiągnięcie równowagi (homeostazy). Reakcje organizmu w stosunku do otoczenia polegają na działaniach porządkujących o charakterze strukturalizującym. Należy zaznaczyć, że rozpatrując owe działania, Piaget wychodzi już poza jednostkowy biologiczny podmiot, konstruując uni-

29 Określenie struktury zbliżone do Piagetowskiego zaproponował Lévi-Strauss (C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przekł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 249). Pojęcia struktury i systemu nie są u Straussa zróżnicowane definicyjnie, a sama struktura rozumiana jest ściśle socjologicznie, na miarę ustanowionego na podstawie stosunków społecznych modelu. Samosterowność i transformacja są podstawowymi własnościami struktury, do których Strauss dorzuca jeszcze dwie dodatkowe: możliwość przewidywania zachowania modelu (struktury) w przypadku zmiany jednego z jego elementów oraz specyficzną budowę i funkcjonowanie uwzględniające wszystkie wchodzące w grę fakty.

30 Piaget jest twórcą epistemologii genetycznej, która objaśnia proces rozwoju wiedzy, odwołując się do przykładów z wymienionych dyscyplin.

wersalny model poznawczy. To zaś sprawia, że można tu mówić o metodzie badawczej mającej zastosowanie w obszarze wielu nauk, zarówno społecznych, jak i matematyczno-przyrodniczych, a nie o odrębnej, autonomicznej doktrynie³¹.

Jak już powiedziano wcześniej, struktura w ujęciu Piageta musi spełniać trzy warunki: stanowić syntetyczną całość, podlegać transformacjom i być samosterowna. Piaget wyróżnia trzy typy działań warunkujących samosterowność struktury, do których należą: regulacja, operacja i rytm³².

1.4.2. Strukturalizm dynamiczny

Strukturalizm Piageta jest strukturalizmem dynamicznym, genetycznym i historycznym. Dynamizm wiąże się z postrzeganiem struktury jako systemu przekształceń, którym podlegają struktury dyscyplin ścisłych, przyrodniczych i społecznych. Co więcej, ewolucja struktury jest jej nieodłącznym stanem, który implikuje wymianę jednych parametrów przy jednoczesnym zachowaniu pozostałych³³. Fundamentalnym wyróż-

31 Problemem, który zajął Piageta, był ontologiczny status struktury. Struktura mogła przecież być modelem poznawczym, ludzkim sposobem pojmowania świata, albo równie dobrze obiektywnie istniejącą rzeczywistością. Szukając rozwiązania tej kwestii, Piaget odwołał się do pojęcia struktur operacyjnych. Udział tych ostatnich w procesie poznania wyjaśniał związek, „jaki zachodzi między rzeczywistością, w której istnieją niezależnie od nas struktury, a faktem, iż w poznawaniu tej rzeczywistości owe struktury znajdują swój wyraz, «odzwierciedlają się»”. Cyt. za: B. Szymańska, *Co to jest strukturalizm?*, Ossolineum, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1980, s. 63.

32 Regulacje dotyczą struktur, których przekształcenia dokonują się w czasie (na przykład struktury językowe, psychiczne, społeczne), a ich samosterowność polega na „złożonej grze antycypacji i sprzężeń zwrotnych (*feedbacks*), toczonej się na obszarze całego życia” (J. Piaget, *Strukturalizm*, przekł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 43). Operacje dotyczą struktur matematycznych oraz logicznych i są regulacjami zupełnymi, czyli takimi, które nie tylko naprawiają błędy, ale też je eliminują przez zabieg odwracalności i wykrycia źródła sprzeczności. Trzeci typ działania samosterującego dotyczy charakterystycznego dla struktur biologicznych rytmu, którym rządzi symetria i powtórzenie.

33 Pogląd Piageta podzielali inni strukturaliści, wśród których należy wymienić Lévi-Straussa i Louisa Althussera. Stanowisko odmienne od Piageta reprezentował strukturalista biochemik oraz laureat nagrody Nobla z 1965 roku Jacques Monod. W swojej książce *Przypadek i konieczność* (1970; polskie wydanie: przekł. J. Bukowski, Wydawnictwo Głos, Warszawa 1979) Monod uznał inwarianty (niezmienniki) za organiczne wyznaczniki struktury (w procesach biologicznych takim niezmienn-

nikiem poglądów Piageta na tle poglądów wpisujących się w tradycję Saussure'owską jest zastąpienie synchronicznego i statycznego ujęcia zjawisk ujęciem tychże z perspektywy przekształceń i zmian.

Dynamiczna struktura, o której mówił Piaget, jest rzecz jasna ustrukturuwana – gdy bierze się pod uwagę jej organizację – oraz strukturująca, jeżeli ma się na myśli kierunek przekształceń. Naturalnie, pojawia się w tym miejscu pytanie o źródło przekształceń strukturalnych, a także o moment ukształtowania się struktury. Jeżeli w strukturze wskaże się odpowiednio elementy poddawane przekształceniom oraz prawa, które nimi rządzą, to te ostatnie „łatwo mogą wówczas być pomyślane jako niezmiennie” – pisał Piaget³⁴. Raz przyjęta niezmiennosc praw rozwojowych struktury prowadzi wprost do traktowania jej jako czegoś, co istnieje na sposób odwieczny i pozaczasowy. Stanowisko takie doraźnie eliminuje problem genezy. Nie ma bowiem struktury bez genezy i nie ma genezy bez struktury – tak stawia problem Piaget. Jeżeli w pojęcie dynamicznej struktury wpisany jest proces wymiany jednej struktury na drugą, to mowa jest o genezie nowej struktury przy zastąpieniu starej. Wniosek zwięźle zreferował Czesław Nowiński: „jednostronna jest zarówno teza o prymacie struktury nad genezą, jak i odwrotna teza o prymacie genezy nad strukturą”³⁵. Ma zatem rację Beata Szymańska, gdy zauważa, że przekształcenie struktury Piageta wyklucza statyczny opis rzeczywistości znany z klasycznej wersji strukturalizmu i wprowadza do niej moment dialektyczny³⁶. Należy tu dodać, że owa dialektyczna struktura Piageta, eksponująca moment przejścia od jednego stanu do drugiego, czy – jak pisze Piaget – „od tego, co słabsze, do tego, co mocniejsze”³⁷, bezwzględnie wymaga wyjaśniania o charakterze przyczynowym. W takim porządku myśli Piaget bliski jest poglądom Koła Praskiego, które odcięło się od synchronicznego determinizmu Saussure'a, formułując koncepcję „dynamicznej synchronii”³⁸.

Warto w tym miejscu poczynić kilka uwag odnośnie do charakterystycznego dla poglądów Piageta racjonalizmu³⁹. Nowiński zwraca uwagę,

nikiem była reprodukcja DNA), a wszelkie przekształcenia za wynik przypadkowych zakłóceń.

34 J. Piaget, *op. cit.*, s. 39.

35 C. Nowiński, *Wstęp*, w: J. Piaget, *op. cit.*, s. 21.

36 B. Szymańska, *op. cit.*, s. 61.

37 *Ibid.*, s. 61–62.

38 Na temat „dynamicznej synchronii” por. 1.5. *Koło Praskie*.

39 Czesław Nowiński pisze: „Autobiografia intelektualna Piageta *Mądrość i złudzenia filozofii* (przekład polski z r. 1970) pisana z pozycji walczącego racjonalizmu, jest wedle słów autora «krzykiem alarmu» przeciwko krzewiącym się współczes-

że Piaget wykazywał dużą ostrożność względem zarówno pseudostrukturalistycznych koncepcji atomistycznych, jak i koncepcji emergencyjnych (tak zwanych wyłaniających się całości). Te pierwsze – zupełnie błędnie – sprowadzały strukturę do zwykłej sumy elementów, a zatem i sumy ich (elementów) własności; drugie wprowadzały niepotrzebny i niewłaściwy nauczycielom mistycyzm i intuicyjne traktowanie przedmiotu badawczego. Racjonalizm Piageta ustrzegł go również przed idealizmem traktującym problem istnienia struktury. O ile na terenie filozofii koncepcja idealnej struktury była możliwa do zaakceptowania, o tyle w dziedzinie psychologii była raczej oderwaną od doświadczenia i rzeczywistości utopią. Alarmującym tonem Piaget pisał: „ideałem ich [gestaltystów] [...] byłoby wykrycie takich struktur, które można by uważać za «czyste»; pragną bowiem oni oderwać je od dziejów, a tym bardziej ode genezy, od funkcji i od podmiotu”⁴⁰. Jeszcze innym rysem racjonalistycznej postawy Piageta było odrzucenie wszelkiej spekulacji i subiektywnych kryteriów prawdy w nauce. Ta ostatnia miała być w mniemaniu szwajcarskiego psychologa ugruntowana w faktach bądź w dedukcji.

Nowiński zaznacza, że Piaget w swoich poglądach nie jest w żadnym razie pozytywistą: „Zwalczanie dowolnych i bezpłodnych spekulacji myślowych, racjonalistyczny szacunek dla myśli ścisłej i odpowiedzialnej nie jest bynajmniej monopolem tzw. «logicznego pozytywizmu». Zarówno teoria poznania, jak i metodologia Piageta są nie tylko odmienne, ale wręcz przeciwstawne pozytywizmowi”⁴¹. Do antypozytywistycznych rysów myśli Piageta Nowiński zalicza między innymi rozumienie poznania o istnieniu ukrytych struktur operacji myślowych, a także uznanie wtórnej roli języka w rozwoju myślenia.

1.5. Koło Praskie

Praskie Koło Językoznawcze (*Pražský lingvistický kroužek*, *Cercle linguistique de Prague*) rozpoczęło działalność w październiku 1926 roku. Przedstawicielami formacji była grupa czeskich językoznawców: Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, Josef Vachek, Vladimír Skalička, Aleksandr V. Isačenko i Jan Mukařovský. Z czasem do grupy przystąpili

nie tendencjom irracjonalnego intuicjonizmu à la Bergson lub nadużyciom myśli fenomenologicznej”. C. Nowiński, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁰ J. Piaget, *op. cit.*, s. 82.

⁴¹ C. Nowiński, *op. cit.*, s. 16.

wybitni językoznawcy rosyjscy: Nikołaj S. Trubeckoj, Roman Jakobson i Sergej Karcevskij. W 1928 roku na międzynarodowym kongresie językoznawczym w Hadze przedstawiciele Koła Praskiego zaprezentowali swój program badawczy, opublikowany następnie w postaci tak zwanych tez praskich w pierwszym tomie *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (1929–1938)⁴². Mimo że zebrania Koła odbywały się jeszcze sporadycznie do 1951 roku, przyjmuje się, że kres jego aktywności przypadł na rok 1948, gdy wydano zbiór prac Mukařovský'ego.

Działalności Koła Praskiego przyświecały dwa zasadnicze cele: realizacja zainicjowanego przez Saussure'a programu badawczego w nurcie strukturalnym oraz walka z obecnym w językoznawstwie psychologizmem⁴³. Koło Praskie przejęło aparat pojęciowy i fundamentalne dystynkcje strukturalizmu Saussure'owskiego, ale wypracowało nowe założenia metodologiczne i teoretyczne, przyczyniając się tym samym do stworzenia strukturalizmu w dojrzałej i wypracowanej postaci.

1.5.1. Koło Praskie versus Saussure

Fundamentalna dla lingwistyki Saussure'a dystynkcja *langue/parole* – podział na systemowy, społeczny i zorganizowany język oraz jednostkowy, indywidualny, efemeryczny akt mowy – została przejęta przez prażan, chociaż jej teoretyczne założenia zostały poddane daleko idącym modyfikacjom. Zastrzeżenie budziło przede wszystkim rozumienie *langue* i *parole* jako dwóch odrębnych, niezależnie od siebie funkcjonujących obszarów języka: społecznie istniejących norm z jednej oraz indywidualnych „produkcji” językowych z drugiej strony. Doceniony przez Jakobsona społecz-

42 Sformułowane przez Koło Praskie tezy, obejmujące założenia metodologiczne w zakresie językoznawstwa ogólnego i slawistyki, były pracą zbiorową. Pierwsze trzy dotyczyły zakresu badań i bazy teoretycznej. Kolejne sześć stanowiło postulaty w zakresie badań slawistycznych; te dotyczyły między innymi transkrypcji fonetycznej i fonologicznej języków słowiańskich, problematyki związanej z językiem staro-cerkiewno-słowiańskim, geografii lingwistycznej, leksykografii, słowiańskiej lingwistyki funkcjonalnej i gramatyki normatywnej. Program Koła Praskiego uwzględniał również problem stylistyki i języka literackiego (poetyckiego), który badany w oderwaniu od czynników pozajęzykowych, takich jak socjologia czy polityka, ukazywał swoje własności przez pryzmat formalno-językowych środków wyrazu. Podaję za: A. Heinz, *op. cit.*, s. 286–287.

43 Wyjątek stanowiła psychologia postaci Maksa Wertheimera, którą członkowie Koła Praskiego uważali za obiecującą perspektywę dla badań lingwistycznych.

ny wymiar aktu mowy (gwarantujący przecież porozumiewanie się) stał się koronnym argumentem na rzecz dialektycznego rozumienia więzi *langue* i *parole*. Język normował akty mowy, a akty mowy modyfikowały normy języka⁴⁴.

Obustronna zależność *langue* i *parole* nie byłaby jednak możliwa bez negacji deklarowanej w *Kursie językoznawstwa ogólnego* stabilności norm językowych (*langue*) i efemeryczności mowy jednostkowej (*parole*). Twierdzenie o niezmienności norm oraz zmienności aktu mowy wiązało się (jak wiadomo) z podziałem badań lingwistycznych na dwie gałęzie. Pierwsza, synchroniczna, opisywała statyczny system języka. Druga, diachroniczna, zajmowała się zmieniającą się z biegiem historii indywidualną i względnie dowolną mową jednostkową. Głoszona w programie Koła Praskiego dialektyka *langue* i *parole* wymagała odrzucenia podziału na statyczną synchronię i dynamiczną diachronię. Stało się oczywiste, że w języku współwystępują normy dawne i innowacje i że z tego właśnie powodu mówić trzeba raczej o niemonolitycznym charakterze języka. Innymi słowy, mowa jednostkowa była konserwatywna, ale zawierała jednocześnie zaczątek ewolucji, co uprawomocniło twierdzenie o istnieniu zjawiska „dynamicznej synchronii”⁴⁵.

Skoro już mowa o synchronicznych i diachronicznych badaniach językoznawstwa, to specyfika tych ostatnich nie umknęła krytycznej uwadze Jakobsona. W ujęciu Saussure’a ewolucja języka rozumiana była jako przejście od jednej synchronii do drugiej, ale w rzeczywistości przebiegała ona w sposób ciągły, zakładając występowanie w układzie synchronicznym „archaicznych przeżytków, właściwych form «teraźniejszych» i form neologicznych”⁴⁶. Diachronia musiała być – jak twierdził Jakobson – badana systemowo jak synchronia, gdyż zmiany i innowacje występowały nie poza językiem, ale w nim samym, w jego systemie. Jakobson uważał, że skoro zmiany występują najpierw na poziomie *parole*, a następnie przenikają do systemu i utrwalają się, to analiza synchroniczna *langue* wymaga uprzednio przeprowadzonej analizy diachronicznej *parole*.

44 Jakobson zetknął się z myślą Saussure’a dosyć wcześnie. Egzemplarz *Kursu językoznawstwa ogólnego* darował mu w 1917 roku (zatem już rok po pierwszym wydaniu) przebywający w Moskwie i szerzący poglądy szwajcarskiego językoznawcy Sergej Karcewskij.

45 Pojęcie dynamicznej synchronii rozpowszechnił Janusz Sławiński (por. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: *idem, Dzieło, język, tradycja*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 11–38).

46 M. R. Mayenowa, *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926–1948*, przekł. W. Górny, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 29.

Inną jeszcze ideą Saussure'a, która uległa przepracowaniu w strukturalizmie Jakobsona, były syntagmatyczne i paradygmatyczne związki języka, które w nomenklaturze rosyjskiego językoznawcy odpowiadały procesom kombinacji i selekcji (wyboru) – podstawowym trybom działania języka. „Mówienie implikuje wybór pewnych jednostek językowych i ich połączenie w jednostki językowe wyższego stopnia złożoności” – pisał Jakobson⁴⁷. Co więcej, w zakresie zaburzeń mowy Jakobson powiązał z pojęciami selekcji i kombinacji dwa inne, mianowicie pojęcie podobieństwa i przyległości. Tym ostatnim przypisał z kolei figury retoryczne – metaforę i metonimię.

1.5.2. Fonologia

Szczególne znaczenie dla programu Koła Praskiego i w ogóle dla językoznawstwa strukturalnego odegrała fonologia. Największe zasługi na tym polu miał Trubeckoj, którego najważniejszym dziełem były wydane pośmiertnie *Grundzüge der Phonologie* (1939). W pracy tej autor rozróżnił fonologię i fonetykę – dziedziny badające poziom *signifiant* odpowiednio w przypadku tworu językowego (*Sprachgebilde*) oraz aktu mówienia (*Sprechakt*).

Fonem – najmniejsza jednostka *langue* na płaszczyźnie fonicznej – mógł pełnić różne funkcje. Trubeckoj wskazał trzy podstawowe funkcje fonemu: pozwalającą odróżnić jednostki znaczeniowe funkcję dystynktywną; informującą o liczbie jednostek znaczących występujących w danym ciągu funkcję kulminacyjną (funkcją taką pełnił na przykład akcent) oraz oznaczającą granicę między jednostkami w tekście funkcję delimitacyjną⁴⁸. Fonem składał się z zespołu cech (na przykład dźwięczności, bezdźwięczności, miękkości, twardości), które były jego cechami konstytutywnymi i dystynktywnymi w systemie fonologicznym języka. Trubeckoj zauważył, że cechy fonemiczne tworzą tak zwane opozycje binarne, czyli układają się w opozycyjne pary (na przykład dźwięczność / bezdźwięczność)⁴⁹. Występowanie binarnych opozycji w języku wiązało

47 R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, oprac. L. Zawadowski, Ossolineum, Wrocław 1964, s. 110.

48 A. Heinz, *op. cit.*, s. 288.

49 Analizy opozycji fonologicznych dokonał z kolei Jakobson, uznając trzy z nich za podstawowe: samogłoska/spółgłoska; spółgłoska ciemna / spółgłoska jasna; samogłoska skupiona / samogłoska rozproszona. Z tych trzech opozycyjnych par Jakob-

się bezpośrednio z jego różnicującym mechanizmem. To właśnie różnica i opozycja cech były podstawą identyfikacji danego fonemu jako takiego. Założenie to, kluczowe dla strukturalizmu w ogóle, wymaga podkreślenia, gdyż odrzuca koncepcję bezwzględnej własności cech na rzecz tej, która eksponuje moment generowanej strukturą różnicy⁵⁰.

Idea złożonego z cech dystynktywnych fonemu postawiła pod znakiem zapytania linearną koncepcję znaku Saussure'a. Podobnie jak akordy w muzyce, jednostka językowa rozpatrywana z fonologicznego punktu widzenia mogła być odbierana albo symultanicznie, jako „zestrój” cech, albo linearnie, przez pryzmat opozycji poszczególnych cech w następujących po sobie jednostkach. Koncepcja linearności języka, niedoceniająca jego fonologicznej struktury, została przez Jakobsona zastąpiona binarnością realizującą się w schemacie cech dystynktywnych, opartym na opozycji członu nacechowanego i nienacechowanego.

1.5.3. Model komunikacji i funkcje języka

Ważne miejsce w osiągnięciach Koła Praskiego miał model komunikacji językowej. W wersji zaproponowanej przez Jakobsona obejmował on: komunikat, nadawcę i odbiorcę komunikatu, istniejący między nadawcą a odbiorcą kontakt (na przykład ustny, wizualny), kod, w którym komunikat został sformułowany (na przykład mowa, cyfry, pismo, dźwięki itp.), oraz zapewniający komunikatowi sens kontekst. Model Jakobsona różnił się od standardowego schematu komunikacyjnego. Eksponując relację nadawcy i odbiorcy, osłabił znaczenie komunikatu, który wcześniej był centralnym komponentem aktu komunikacji. Różnice między standar-

son utworzył „trójkąt podstawowy”, demonstrujący zasadnicze opozycje cech. Podają za: B. Szymańska, *op. cit.*, s. 16.

50 Wyrastające z idei opozycji pojęcie nacechowania jest charakterystyczne nie tylko dla języka, ale i dla innych systemów semiotycznych w obszarze kultury. Relacja „a: nie-a” jest, zdaniem Jakobsona, podstawą wszelkich wskazań w zakresie zjawisk etnograficznych. To bowiem, co w jednym systemie jest nacechowane, w innym takie nie jest. Ideę binarnych opozycji wykorzystał w szerokim zakresie Lévi-Strauss, badając zjawiska kulturowe, między innymi sposób przyrządzania potraw, system pokrewieństw, mitologię. Należy dodać, że – analogicznie do pojęcia fonemu – Lévi-Strauss na potrzeby swoich antropologicznych analiz wprowadził takie pojęcia jak „gustem” czy „mitem”. Opozycyjność znalazła zastosowanie również u Algirdasa J. Greimasa, badającego najmniejsze jednostki znaczenia w tekście – semy.

dowym a Jakobsonowskim modelem komunikacji należały ponadto do porządku terminologicznego: zamiast odniesienia, *resp.* referenta (zjawiska zastępowanego), wprowadzony został kontekst, a medium – fizyczny nośnik przekazu – Jakobson zastąpił kontaktem.

Z modelem komunikacji związane było pojęcie funkcji językowej. Jak pisze Terence Hawkes⁵¹, każdy ze składników aktu komunikacji miał przypisaną funkcję, a przewaga funkcjonalnej roli jednego z nich decydowała o specyfice komunikatu. Funkcja, którą Jakobson za Antonem Martym nazwał emotywną, zorientowana była na nadawcy i jego postawie jako mówiącego. Z orientacją na odbiorcy wiązała się z kolei funkcja konatywna języka. Do kontekstu przypisana była funkcja poznawcza, zwana również denotatywną, referencjalną lub przedstawieniową. Funkcję odpowiedzialną za nawiązanie bądź podtrzymanie kontaktu nazwał Jakobson za Bronisławem Malinowskim fatyczną, a funkcję zogniskowaną na kodzie – za Alfredem Tarskim metajęzykową. Ostatnia z funkcji, eksponująca komunikat, zwana była poetycką lub estetyczną. Formułując teorię funkcji językowych, Jakobson nawiązał do wyróżnionych przez Karla Bühlera funkcji denotatywnej, impresywnej i ekspresywnej, poszerzając zespół funkcji o funkcję fatyczną, metajęzykową i poetycką⁵².

Wprowadzenie do lingwistyki strukturalnej pojęć funkcji i celu języka osłabiło, a przynajmniej ograniczyło głoszoną przez Saussure'a ideę immanentyzmu/autonomii badań językoznawczych. Wielość funkcji społecznych, jakie język miał do spełnienia, zadecydowała, że zamiast mówić o jednym systemie, mówiono o wielości systemów językowych, posiadających własne normy podporządkowane specyficznym celom (funkcjom). Te ostatnie decydowały o określonych właściwościach systemów. Istotne w niniejszym kontekście myślowym stały się pojęcia kultury i polityki językowej, które determinowały rozwój systemu. Ewolucja języka była w ujęciu Jakobsona sprzężona z rozwojem innych systemów kulturowych i miała charakter celowy. „Sensowność ewolucji języka wpływa bezpośrednio stąd, że język jest systemem” – pisał do Jakobsona Trubeckoj⁵³.

51 T. Hawkes, *op. cit.*, s. 107–109.

52 Funkcje wyróżnione przez Jakobsona zostały krytycznie zanalizowane przez Goerges'a Mounina, który stwierdził, że wskazane przez Jakobsona funkcje języka są w istocie różnymi jego zastosowaniami. Zastosowania te nie były, zdaniem Mounina, specyficzne dla samego języka, ale mogły występować również w innych systemach informacyjnych. Por. A. Heinz, *op. cit.*, s. 293.

53 M. R. Mayenowa, *Roman Jakobson – uczonec i człowiek*, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 17.

Postulatem Jakobsona było badanie funkcji językowych w innych systemach niż językowy, co sam językoznawca wyraził słowami:

Podstawowe funkcje języka – referencyjna, emotywna, konatywna, fatyczna, poetycka, metajęzykowa – i ich różne hierarchie w różnych typach komunikatów zostały już opisane i były wielokrotnie dyskutowane. To pragmatyczne podejście do języka musi, *mutatis mutandis*, prowadzić do analogicznych studiów nad innymi systemami semiotycznymi: w które z tych, czy tamtych funkcji są one wyposażone, a jakich kombinacjach i w jakim porządku hierarchicznym?⁵⁴

Trzeba w tym miejscu wspomnieć, że Jakobson definiował semiotykę jako naukę o systemach komunikacyjnych, spośród których podstawowym systemem był język. Ale należy również dodać, że u fundamentów semiotycznej myśli Jakobsona leżało głębokie przeświadczenie, że każde zachowanie znakowe jest językiem, a zatem korzysta z intersubiektywnego kodu użytego na sposób indywidualny.

Reasumując, fundament teoretyczny i metodologiczny praskiego strukturalizmu został wypracowany na gruncie strukturalizmu Saussure'owskiego, jednak końcowe wnioski i założenia daleko od niego odbiegły. Kontynuacją tendencji zapowiedzianych przez Saussure'a było z pewnością systemowe rozumienie języka i zawarte w nim *implicite* pojęcie relacji, innowacją zaś – dialektyczna relacja *langue* i *parole* oraz koncepcja „dynamicznej synchronii”. Przejście od abstrakcyjnie pojmowanego języka do języka jako bytu konkretnego, podlegającego przeobrażeniom o charakterze teleologicznym, jest z pewnością wyróżnikiem poglądów prażan. Nieocenioną zasługą Koła jest niewątpliwie rozwój fonologii oraz wypracowanie modelu komunikacji wraz z funkcjami języka, a pod kątem badań semiotycznych – typologia oraz badania porównawcze systemów znakowych. Te ostatnie, chociaż pozbawione systematycznego charakteru, wyznaczyły ważny kierunek dla semiotyki, kreśląc jej podstawowe zadania i cele.

1.6. Strukturalizm amerykański – faza dystrybucyjna

U progu XX wieku amerykańskie językoznawstwo podzieliły dwa nurty badawcze. Z jednej strony praktykowane było językoznawstwo wpisują-

54 R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu...*, t. 1, s. 68.

ce się w tendencje europejskie, z drugiej zaś kielkowały nowe koncepcje odpowiadające swoistym warunkom społecznym i kulturowym. Druga z wymienionych orientacji przyczyniła się do powstania strukturalnego językoznawstwa amerykańskiego ze swoim własnym, specyficznym profilem badawczym i ta zostanie omówiona w niniejszym paragrafie.

Źródłem i inspiracją strukturalizmu amerykańskiego były psychologia behawiorystyczna oraz badania nad językami i kulturami indiańskimi. Brak zabytków tekstowych spowodował, że przedmiotem badawczym były wyłącznie akty mowy, na podstawie których dokonywano rekonstrukcji systemu danego języka. Analiza formalna korpusu (skończonego zbioru zdań jednego bądź wielu użytkowników) polegała na ustaleniu elementów tekstu drogą jego segmentacji oraz określenia dystrybucji elementów, czyli wszystkich pozycji, w których mogły one występować. Procedura analityczna obejmowała najpierw obszar fonologii, a następnie morfologii i syntaktyki. Wykryte i sprawdzone dystrybucyjnie jednostki podlegały ostatecznie taksonomii.

Pojęcia dystrybucji, taksonomii i opisu są flagowymi pojęciami amerykańskiego strukturalizmu, dlatego bywa on również nazywany dystrybucjonizmem (dystrybucjonalizmem), językoznawstwem taksonomicznym lub deskryptywizmem. Na jego charakterystyczny heteronomiczny rys składa się dezyderat ścisłości i formalizmu z jednej strony oraz tendencja do „łączenia faktów językowych ze zjawiskami kulturowymi i etnograficznymi”⁵⁵ z drugiej. Niewątpliwie, rozwój etnografii i antropologii w Ameryce od końca XIX wieku sprofilował uprawiane tam językoznawstwo. Przedmiotem prowadzonych na kontynencie badań był nie tylko język, ale i pozostałe aspekty kulturowe uzupełniające obraz danej społeczności (zwyczaj, obrzędowość, muzyka). Ów kulturowy kontekst sprawił, że dostrzeżono i doceniono silną więź języka, a właściwie językowego obrazu rzeczywistości, z przesłankami o naturze psychologicznej i socjologicznej.

1.6.1. Pionierzy amerykańskiego strukturalizmu: Boas, Sapir, Bloomfield

W amerykańskim językoznawstwie strukturalnym pierwszej połowy XX wieku wyróżnia się trzy podstawowe nurty. Pierwszy, którego rozwój przypada na lata 20. i początek 30., obejmuje badania nad językami i kultura-

55 A. Heinz, *op. cit.*, s. 278.

mi indiańskimi inspirowane mentalistycznymi koncepcjami językowymi (działalność Franza Boasa, Edwarda Sapira i Benjamin Lee Whorfa). Drugi wyznacza dzieło Leonarda Bloomfielda pod tytułem *Language* (1933), które zrywa z mentalizmem na rzecz ujęcia behawiorystycznego. Aż do lat 50. obydwie nurty rozwijają się równolegle, a dodatkowo pojawia się trzecia orientacja, mieszająca ich elementy.

Zasługą Boasa, autora słynnej *Handbook of American Indian Languages* (I–II 1911; III 1938), było propagowanie sposobu myślenia o języku jako bycie systematycznym, operującym określoną liczbą elementów swego zbioru i wiążącym je w większe całości. Praktykowane przez Boasa synchroniczne badanie języka uwzględniające aspekty psychologiczne i socjologiczne rozwinął jego uczeń Sapir. Ten ostatni docenił rolę ukrytego za językową artykulacją abstrakcyjnego systemu idealnych wzorców realizacyjnych (*sound patterns*). Bliski w poglądach Saussure'owi – na co zwraca uwagę Jacek Fisiak⁵⁶ – uznawał dychotomiczną postać języka, przejawiającą się raz w skończonym fonologicznym systemie dźwięków, raz w konkretnych i jednostkowych realizacjach. Omawiając poglądy Sapira na język, nie można pominąć najważniejszego przedstawiciela jego szkoły, którym był Whorf. Wspólnie z Sapirem Whorf sformułował koncepcję semantyczną, w której główną rolę odgrywa hipoteza Sapira–Whorfa. Mówi ona o tym, że język kształtuje pojęcia i odzwierciedla sposób postrzegania świata, a będąca tego efektem wielość języków niesie ze sobą odmienność kultury i cywilizacji.

Trzeci z pionierów amerykańskiego strukturalizmu, Bloomfield, zajmował z kolei stanowisko antymentalistyczne, wykluczające w badaniach lingwistycznych udział psychologii tradycyjnej, utożsamianej z analizą świadomości. Uważając tę ostatnią za niemiarodajną, sformułował teorię języka o podłożu behawioralnym, której osią była interpretacja językowych zachowań na poziomie bodźców i reakcji. W ścisłym związku z teorią zachowania językowego pozostawała sformułowana przez Bloomfielda koncepcja znaczenia, o którym miały stanowić komponenty sytuacji językowej. Ostatecznie Bloomfield powierzył lingwistyce badanie wyłącznie form językowych, traktując problemy natury semantycznej w sposób drugorzędny i sprowadzając je do pojęcia znaczenia dystynktywnego⁵⁷.

56 J. Fisiak, *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985, s. 68.

57 Teoria znaczenia językowego Bloomfielda przypomina biologiczną teorię znaczenia Charlesa Morrisa, w której znak jest bodźcem implikującym taką reakcję jednostki, jaką wywołałby jego odpowiednik rzeczowy. Teoria Morrisa wskazuje na

Adam Heinz zauważa⁵⁸, że formalistyczne w kwestii języka stanowisko Bloomfielda pozbawione jest dwóch wyznaczników europejskiego strukturalizmu, do których należą opozycje: forma/funkcja⁵⁹ oraz forma/substancja. Bloomfielda zajmuje jedynie forma, i to forma nie systemowa, a tekstowa (dystrybucyjna), która zostaje w sposób ogólny przeciwstawiona substancji i funkcji. Zastrzeżenie budzi to, że ograniczenie analizy do formalnego aspektu jednostki językowej traktuje wyraźnie w sposób opozycyjny jej aspekt semantyczny i wyłącza go tym samym z pola analizy. Tymczasem postulowana przez strukturalistów od czasów Saussure'a znakowa natura języka nie dopuszcza rozdzielania strony znaczącej od znaczonej, *resp.* strony formalnej od semantycznej (substancjalnej), ze względu na ich współzależność. Porównując strukturalizm systemowy ze strukturalizmem tekstowym proponowanym przez Bloomfielda, Heinz zwraca uwagę, że o ile ten pierwszy zdaje relację z płaszczyzny substancjalnej przez referencję do rzeczywistości pozajęzykowej, o tyle drugi całkowicie z niej rezygnuje, pozostając przy analizie styczności jednostek w korpusie.

Semantyka stanowi dla teorii językowej Bloomfielda trudny do rozwiązania problem ze względu na przyjęte programowo założenia. Antymentalistyczne i behawioralne podłoże teorii, prowadzące do formalnej analizy tekstu metodą dystrybucji, miało zagwarantować wzięcie w nawias poza tekstowych, substancjalnych jakości języka i niejako z miejsca bezpieczne ominięcie kwestii znaczeniowych. Bloomfield musiał jednak zdawać sobie sprawę z tego, że bez teorii znaczenia obraz języka jest niepełny. Nawet gdyby kwestie semantyczne można było zaliczyć do kwestii świadomościowych, a tym samym zlecić ich badanie filozofii czy psychologii, to i tak zbudowanie jakiegokolwiek teorii języka pretendującej do miana rzetelnej i wyczerpującej byłoby niemożliwe bez pojęcia znaczenia.

dwa zasadnicze komponenty znaczenia, którymi są interpretant, inaczej: dyspozycja do pewnego typu zachowań celowych, oraz sygnifikacja, czyli zbiór warunków, pod którymi znak coś denotuje, ewentualnie zbiór cech przysługujących temu denotatowi.

58 A. Heinz, *op. cit.*, s. 342–343.

59 W ujęciu strukturalistów europejskich język jest urządzeniem funkcyjnym w tym sensie, że forma płaszczyzny fonicznej jest funkcją płaszczyzny pojęciowej i odwrotnie: forma płaszczyzny pojęciowej jest funkcją płaszczyzny fonicznej. *Ibid.*, s. 239.

1.6.2. Między Sapirem a Bloomfieldem: kontynuacje i propozycje eklektyczne

Do językoznawców kontynuujących kierunek zainicjowany przez Bloomfielda, zwanych neobloomfieldowcami lub szkołą Bloomfielda, należeli między innymi: Bernard Bloch, Eugene A. Nida, George L. Trager, Zellig S. Harris, Charles F. Hockett, Archibald A. Hill oraz Charles C. Fries. Neobloomfieldowcy, określane również jako dystrybucjoniści (dystrybucjonaliści) lub deskryptywiści, potraktowali „dogmat dystrybucjonizmu” Bloomfielda w sposób dosyć ortodoksyjny, wyłączając z pola badań wszelki moment semantyczny, a nawet wszystkie odniesienia historyczne⁶⁰. Rozwiązaniem ratunkowym dla semantyki i zarazem metodologicznym wytrychem była wprowadzenie sama definicja znaczenia – jako zespołu kontekstów występowania wyrazu albo reakcji odbiorcy – ale definicja taka była dalekim uproszczeniem kwestii semantycznych, nieuwzględniającym chociażby fenomenu znaczenia metaforycznego czy synonimicznego.

Oprócz kontynuatorów myśli lingwistycznej po linii Bloomfielda można ponadto wymienić stanowiska eklektyczne, wykorzystujące elementy koncepcji Sapira, Bloomfielda i inne propozycje teoretyczne. Zaslugą Kennetha Lee Pike’a, ucznia Sapira i twórcy powstałego na początku lat 50. w Stanach Zjednoczonych kierunku zwanego tagmemiką, było połączenie elementów teorii Sapira i Bloomfielda z ideami Johna R. Firtha gramatyki generatywno-transformacyjnej. Fundamentalne rozróżnienie *emic/etic*, które Pike zastosował początkowo na gruncie językoznawstwa, zyskało następnie zastosowanie w perspektywie antropologicznej⁶¹. Na temat opozycji *emic/etic* Pike’a pisze Raymond Monelle:

60 Przykładem ekstremalnego zastosowania metody dystrybucji może być praktykowane w analizie tekstu podejście zwane przez Charlesa F. Hocketta *item and arrangement* (podejście jednostki i dystrybucji), w którym pochodzenie na przykład słowa *waited* będzie objaśniane nie przez połączenie *wait* i *-ed*, lecz występowanie *-ed* w kontekście *wait* (J. Fisiak, *op. cit.*, s. 79). Z kolei Kenneth Lee Pike będzie używał procedury określonej jako *item and process* (podejście jednostki i procesu), w którym derywowanie i pochodzenie jest rozumiane nie jako proces historyczny, ale ujęcie synchroniczne elementu podstawowego i pochodnego.

61 W lingwistyce strukturalnej jednostki emiczne (*emic* od *phon-emics*) oznaczają odpowiednio abstrakcyjne jednostki danego systemu językowego, a etyczne (*etic* od *phon-etics*) – konkretne realizacje tych pierwszych (J. Fisiak, *op. cit.*, s. 81). W znaczeniu antropologicznym jednostki emiczne będą oznaczać językowe komponenty kultury odzwierciedlające umysłowy porządek; etyczne – pozajęzykowe komponenty kultury w postaci obserwowalnych zjawisk i procesów. W jeszcze szerszym znaczeniu emicznym nazwie się sposób badania danego systemu kultu-

Różnice dające się zaobserwować w naturze – na przykład w języku ujmowanym fonologicznie – są o wiele liczniejsze od tych, które określony język selekcjonuje jako istotne. Prawda ta dotyczy całej ludzkiej kultury i dlatego Kenneth Lee Pike ukuł terminy „emiczny” (*emic*) oraz „etyczny” (*etic*) [...] o znaczeniu „kulturowy” i „naturalny”. Dla strukturalizmu jest to rozróżnienie fundamentalne; może być też nazwane cechą dystynktywną prawdziwie strukturalnej analizy⁶².

Inny uczeń Sapira, Morris Swadesh, połączył z kolei amerykański strukturalizm z elementami strukturalizmu praskiego, tworząc swoją własną teorię fonologiczną, syntetyzującą zdobycze Trubeckoją w zakresie fonologii i pojęcie dystrybucji.

*

Strukturalizm amerykański wypracował swoje narzędzia, wychodząc od szeregu założeń. Przede wszystkim, odmiennie niż w językoznawstwie europejskim, przedmiotem badań stał się nie system języka, a tekst badany pod kątem własności formalnych i w sposób nieuwzględniający semantycznych aspektów języka. Kolejna po dystrybucjonizmie faza rozwoju językoznawstwa amerykańskiego wiodła już ku nowej refleksji w postaci paradygmatu generatywno-transformacyjnego. Ten ostatni zerwał z dystrybucjonistycznym behawioryzmem na rzecz antybehawiorystycznej psychologii. Wynikało to najprawdopodobniej stąd, iż Bloomfieldowski model zachowania językowego nie do końca wyjaśniał sposób funkcjonowania języka – czy to w perspektywie kompetencji podmiotu, czy społecznej komunikacji. Powodzenie u generatywistów zyskała za to idea uściślenia badań, która posunięta do granic, znalazła wyraz w połączeniu językoznawstwa z narzędziami logiki, algebry, informatyki i cybernetyki.

rowego z pozycji wewnątrz kulturowej, a etycznym – z pozycji zewnętrznego obserwatora (S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 167).

62 „The distinctions which can be observed in nature – for example, in language viewed phonetically – are much more numerous than those chosen to be pertinent by a particular language. This is true throughout human culture, and for this reason Kenneth Lee Pike coined the terms *emic* and *etic* [...] to mean cultural and natural. This distinction is fundamental to structuralism; it might be called the distinguishing feature of a truly structural analysis”. R. Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, London 1992, s. 38.

2. Od Ruweta do Nattieza: od strukturalnej do referencyjnej semiotyki dzieła muzycznego

Poprzedni rozdział traktował o najważniejszych koncepcjach strukturalnych. W kolejnych paragrafach omówione zostaną założenia dwóch semiotycznych teorii dzieła muzycznego, które wykorzystują narzędzia strukturalizmu. Najpierw omówiona zostanie semiotyka Ruweta, będącą przykładem zastosowania w teorii muzyki narzędzi strukturalizmu wyrosłego z tradycji Saussure'owskiej. Następnie w centrum uwagi znajdzie się semiotyka Nattieza – teoria, która wykorzystuje narzędzia strukturalizmu i jednocześnie buduje pomost prowadzący ku semiotyce typu referencyjnego. Omówienie wspomnianych koncepcji w przyjętej kolejności posiada proste uzasadnienie – teoria Nattieza jest rozszerzeniem propozycji Ruweta. Ponadto zestawienie semiotyki strukturalnej Ruweta ze strukturalno-referencyjną Nattieza pozwala wyraźnie dostrzec ewolucję teorii semiotycznej w muzykologii oraz uwydatnia kontrast dwóch odmiennych nurtów semiotycznych. Jest wreszcie inny powód, związany z celem i założeniami przedkładanej monografii. Przejście od muzycznej semiotyki strukturalnej do referencyjnej ma wymiar propedeutyczny ze względu na proponowany przez autorkę w ostatnim rozdziale zarys teorii semiotycznej syntetyzującej elementy semiotyki strukturalnej i referencyjnej. Ale o tym będzie jeszcze mowa.

2.1. Ruwet – strukturalna semiotyka muzyki

Zreferowanie założeń stanowiska Ruweta sprowadza się do dwóch momentów. Najpierw omówione zostaną warunki brzegowe jego semiotycznie i strukturalnie zorientowanej teorii muzyki z uwzględnieniem przejętej od Jakobsona koncepcji znaku i znaczenia. W dalszej kolejności uwaga

poświęcona będzie związkom analizy taksonomicznej – najmocniejsze go punktu semiotyki muzycznej Ruweta – z metodologią językoznawstwa strukturalnego w ujęciu Hjelmsleva i amerykańskich dystrybucjonistów.

2.1.1. Zasada ekwiwalencji i semioza introwersyjna Jakobsona–Ruweta⁶³

Binarny model znaku Saussure'a stanowił długo model wzorowy, a dla wielu strukturalistów jest nim do dzisiaj. Przeniesienie idei praskiego funkcjonalizmu i narzędzi językoznawstwa strukturalnego na grunt muzykologii zaowocowało badaniami porównawczymi struktur języka i muzyki⁶⁴. Należy zaznaczyć, że Koło Praskie w dużej mierze przejęło idee Saussure'a, lecz nadało im odmienną interpretację i sens⁶⁵. Czołowy przedstawiciel Koła Praskiego Roman Jakobson wykorzystał binarną koncepcję znaku

63 Fragmenty rozdziału opublikowano wcześniej w: E. Krupińska, *On Ruwet's Semiotically Oriented Theory of Music*, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, no. 13, 2014, s. 249–258.

64 Istotne znaczenie dla powstania i rozwoju strukturalnego nurtu semiotyki muzycznej miała adaptacja narzędzi fonologii w obszarze analizy struktur muzycznych. Należy tu wspomnieć badania Gustava Beckinga, o których wzmiankuje Jakobson w swoim artykule z 1932 roku (R. Jakobson, *Musikwissenschaft und Linguistik*, w: *Selected Writings*, vol. 1: *Phonological Studies*, Mouton, The Hague 1971, s. 551–553; tłum. fr.: *Musicologie et linguistique*, *Musique en jeu*, vol. 5, 1971, s. 57–59), następnie prace Antonina Sychry, Charles'a Boilès'a, Brunona Nettla i Williama Brighta.

65 Wśród zmodyfikowanych przez Koło Praskie idei Saussure'a odnaleźć można: dialektyczne rozumienie związku *langue* i *parole* – w miejsce opozycyjnego; koncepcję dynamicznej synchronii – w miejsce statycznej synchronii i dynamicznej diachronii; pojęcia: kombinacja/selekcja, podobieństwo/przyległość, metafora/metonimia – w miejsce związków syntagmatycznych i paradygmatycznych. Koło Praskie wzbogaciło ponadto strukturalne badania lingwistyczne i strukturalny prąd myślowy o nowe zdobycze: pojęcie opozycji fonologicznej, cechy fonemiczne, funkcje fonemu, model komunikacji językowej z typologią funkcji języka, estetykę strukturalną i wiele innych. Źródła dokonanych przez Koło Praskie zmian oraz innowacji upatruje się głównie w dziedzictwie formalizmu rosyjskiego. Tymczasem w takim zakresie, w jakim swego rodzaju dialektyka zagościła w teoretycznym projekcie Koła, co najmniej równie ważny jest fakt, że podlegający jego wpływowi czescy członkowie – z Janem Mukařovským na czele – byli uczniami uczniów Wilhelma Diltheya, a mianowicie: Otakara Hostinský'ego i Otakara Zycha. Krótko mówiąc, nie tylko rosyjskie językoznawstwo, ale i filozofia niemiecka wpłynęły na kierunek zmian, którym poddali prażanie pierwotne idee Saussure'a (por. A. J. Nowak, *Świat człowieka. Znak. Wartość. Sztuka*, rozdz. 3: *Trzy kręgi estetyki semiotycznej* § 8. *Krąg strukturalnej lingwistyki*, Collegium Columbinum, Kraków 2002).

Saussure'a, wprowadzając dodatkowo klasyfikację relacji *signifiant* i *signifié* – w terminologii Jakobsonowskiej: *signans* i *signatum*.

Z semiotycznego strukturalizmu Jakobsona⁶⁶ Ruwet wykorzystał nie tylko binarny model znaku, ale również – a może przede wszystkim – związaną z nim koncepcję semiozy introwersyjnej wraz z zasadą ekwiwalencji, które ustanowił brzegowymi warunkami swego taksonomicznego ujęcia dzieła muzycznego⁶⁷. Zanim jednak scharakteryzowana zostanie semiotycznie zorientowana teoria muzyki, którą nazwie się tutaj teorią Jakobsona–Ruweta⁶⁸, należy omówić wyróżnioną przez Jakobsona poetycką funkcję języka, gdyż to właśnie ona otworzyła drogę do semiotyczno-strukturalnej interpretacji sztuki w ogóle.

Jak już powiedziano, Jakobson wyjaśniał funkcjonowanie języka, opierając się na dwóch mechanizmach: kombinacji i selekcji (wyboru) jednostek językowych. Odpowiedzialną za postawianie szeregu językowego kombinację regulowała zasada przyległości, a selekcję warunkowała tak zwana zasada ekwiwalencji⁶⁹. By wyjaśnić, czym jest zasada ekwiwalencji, Jakobson posłużył się następującym przykładem:

66 Termin „strukturalizm semiotyczny” obejmuje poglądy szkoły genewskiej, szkoły kopenhaskiej, szkoły tartusko-moskiewskiej i Koła Praskiego. Należy jednak pamiętać, że abstrakcyjna definicja struktury nie wymusza jej znakowego charakteru i że – konsekwentnie – strukturalizm nie musi być semiotyczny. Endre Bojtár zalicza fenomenologię sztuki Romana Ingardena do strukturalizmu ontologicznego. Por. E. Bojtár, *Slavic Structuralism*, trans. H. Thomas, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1985 (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe, vol. 2).

67 Związki Ruweta z ideami Jakobsona nie powinny dziwić, zważywszy na to, że Ruwet był propagatorem idei Jakobsona i autorem francuskiego przekładu jego fundamentalnych *Essais de linguistique générale* (por. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. 1: *Les fondations du langage*, trad. N. Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris 1963). Wpływ Jakobsona na prace Ruweta z muzykologii oraz (szczególnie) z poetyki jest znaczący. Pierwsza praca Ruweta z zakresu poetyki (*L'analyse structurale de la poésie*, Linguistics, vol. 2, 1963, s. 38–59; *L'analyse structurale de la poésie*, w: *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 151–175) ukazała się rok po słynnej i uważanej za pionierską analizie wiersza Charles'a Baudelaire'a *Chats* dokonanej przez Jakobsona i Lévi-Straussa.

68 Wobec znaczącego udziału idei Jakobsona w semiotycznej teorii muzyki Ruweta określenie jej jako teorii Jakobsona–Ruweta wydaje się w pełni zasadne.

69 Rozpatrując zaburzenia mowy, Jakobson mówił o przyległości i podobieństwie – dwóch mechanizmach skojarzonych z kombinacją i selekcją. W zakresie poetyki podobieństwo zostało przez niego dookreślone w postaci zasady ekwiwalencji.

Jeżeli przedmiotem komunikatu jest „dziecko”, mówiący wybiera spośród rozliczonych, bardziej lub mniej zbliżonych do siebie rzeczowników, jak: „malec”, „synek”, „dziecko”, „chłopczyk” – wszystkie ekwiwalentne pod pewnym względem; następnie aby orzec o tym przedmiocie, może on wybrać jeden z semantycznie bliskich czasowników: „płacze”, „ryczy”, „wrzeszczy”, „szlocha”. Oba wybrane słowa zostają włączone do strumienia mowy⁷⁰.

„Ekwiwalentny” znaczy zatem u Jakobsona tyle, co „równoważny pod jakimś względem”. Na myśl przychodzą tutaj związki paradygmaticzne Saussure’a, jednak Jakobson zdecydowanie wychodzi poza przedstawioną w *Kursie* definicję⁷¹: „wybór dokonuje się na bazie ekwiwalencji, podobieństwa lub różnicy, synonimiki i antonimii”⁷². Wykraczając poza kategorię podobieństwa i analogii, ekwiwalencja Jakobsona obejmuje ogół związków skojarzeniowych, również tych opartych na opozycji sensu⁷³.

Własnością funkcji poetyckiej w ujęciu Jakobsona było przeniesienie zasady ekwiwalencji na oś kombinacji, co oznaczało, że w przypadku poezji ekwiwalencja była fundamentalną zasadą konstrukcji szeregu. Poetycką zasadę ekwiwalencji wyjaśnia w sposób przystępny Nattiez, posługując się fragmentem wiersza Paula Éluarda⁷⁴. W zdaniu: „Ziemia jest błękitna jak pomarańcza” (*La Terre est bleue comme une orange*) skojarzenia *in absentia* ziemi z pomarańczą (sfera), ziemi i błękitu (niebo) oraz błękitu i pomarańczy (opozycja kolorów) są łańcuchowo związane na osi kombinacji. W przykładzie podanym przez Nattieza sugeruje się przede wszystkim ekwiwalencję semantyczną, ale sam Jakobson, pisząc o zasadzie ekwiwalencji, ma na myśli także równość, którą nazwiemy tu morfologiczną. Jak pisze autor *Poetyki w świetle językoznawstwa*:

70 R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *idem*, *W poszukiwaniu...*, t. 2, s. 88.

71 Za wyznaczniki paradygmaticznej (asocjacyjnej) relacji jednostek Saussure przyjmuje wspólnotę *signifié* bądź *signifiant* albo wspólnotę jednego i drugiego zarazem. Por. F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 150–151.

72 R. Jakobson, *Poetyka...*, s. 88. Por. R. Jakobson, *Język...*, s. 68.

73 Należy zauważyć, że Saussure pozostawił w *Kursie* furtkę do szerszej interpretacji związków paradygmaticznych (asocjacyjnych), pisząc w jednym zdaniu, co następuje: „Jakikolwiek wyraz może zawsze przypominać to wszystko, co da się z nim skojarzyć w taki czy inny sposób”. F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 151.

74 J. J. Nattiez, *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Union Générale d’Éditions, Paris 1975, s. 242; P. Éluard, *La terre est bleu*, w: *idem*, *L’Amour la Poésie*, Gallimard, Paris 1929.

W poezji sylaba równa się sylabie tego samego szeregu, przycisk wyrazowy równa się przyciskowi wyrazowemu, podobnie jak brak przycisku równa się brakowi przycisku; długość prozodyjna zostaje zrównana z długością, krótkość z krótkością, przedział międzywyrazowy równa się przedziałowi międzywyrazowemu, brak przedziału – brakowi przedziału, pauza syntaktyczna – pauzie syntaktycznej, brak pauzy – brakowi pauzy. Sylaby stają się jednostkami miary; to samo dzieje się z morami i przyciskami⁷⁵.

Towarzysząca funkcji poetyckiej zasada ekwiwalencji jest w odniesieniu do problematyki muzykologicznej istotnym zjawiskiem. „Tylko w poezji” – stanowczo pisze Jakobson – „z jej regularną powtarzalnością ekwiwalentnych jednostek, czas strumienia mowy jest odczuwalny tak samo jak – by posłużyć się innymi przykładami semiotycznymi – czas w muzyce”⁷⁶. Stwierdzenie Jakobsona nie może dziwić, zważywszy na to, że język i muzyka stanowiły dla niego dwa podstawowe systemy słuchowo-czasowe, wykazujące strukturalne pokrewieństwo⁷⁷. Zasada ekwiwalencji jest pierwszym z dwóch momentów myślowych, jakie można wyróżnić w semiotycznie zorientowanej teorii muzyki Ruweta, będącej kanwą analizy taksonomicznej. Drugim momentem jest koncepcja semiozy introwersyjnej. Za Jakobsonem można powiedzieć, że występująca w muzyce składnia ekwiwalencji jest odpowiedzią na pytanie o rodzaj muzycznej semiozy.

Ale po kolei. Wiązana z nastawieniem (*Einstellung*) na komunikat sam w sobie funkcja poetycka wskazana przez Jakobsona⁷⁸ przygotowała grunt do „wewnątrzmuzycznej” koncepcji znaczenia u Ruweta. Zasada

75 R. Jakobson, *Poetyka...*, s. 88–89. Zasada ekwiwalencji poetyckiej w aspekcie morfologicznym staje się zrozumiała, gdy odwołamy się do dobrze znanej sytuacji językowej, w której wybieramy taki, a nie inny szyk wyrazowy. Powiemy raczej: „Ola i Hermenegilda” niż „Hermenegilda i Ola”. Zastosowanie pierwszego szyku wyjaśnienia mierzenia szeregów na drodze przedziałów międzywyrazowych. Dwa szeregi są odczuwalne jako ekwiwalenty, gdy odczuwane są jako izochroniczne (równoczesowe) bądź stopniowane. W przypadku „Oli i Hermenegildy” mamy do czynienia z szeregami stopniowanymi sylabicznie.

76 *Ibid.*, s. 89.

77 Mowa tu o wspólnym dla struktury języka i muzyki udziale elementów składowych, tak zwanych dyskretnych, i ich kombinacji.

78 Przypomnieć należy, że w schemacie komunikacji językowej Jakobsona każdy z sześciu biorących udział w komunikacji czynników (nadawca, odbiorca, kontekst, komunikat, kontakt i kod) determinuje daną funkcję języka. O funkcji poetyckiej języka Jakobson pisze: „Nastawienie (*Einstellung*) na sam komunikat, skupienie się na komunikacie dla niego samego – to poetycka funkcja językowa”. „Funkcja ta,

ekwiwalencji sprowadzona do obszaru muzyki mówiła o istnieniu swoistej równoważności czy korespondencji jednostek struktury muzycznej, na kształt omówionych wcześniej ekwiwalencji w poezji. Ruwet na ten temat pisał: „muzyczna składnia jest składnią ekwiwalencji: różne jednostki występują w relacjach ekwiwalencji różnych rodzajów, relacjach, które mogą łączyć na przykład segmenty nierównej długości – taki segment jawi się jako rozwinięcie bądź redukcja innego – jak również segmenty, które zachodzą jeden na drugi”⁷⁹. Owa muzyczna składnia ekwiwalencji wyjaśniała naturę muzycznej semiozy. Najważniejsze przy tym wszystkim jest pytanie: co stanowiło w koncepcji Jakobsona–Ruweta muzyczne *signans*, a co *signatum*? Jakobson pisał:

Różnie zbudowane i uszeregowane paralelizmy struktury umożliwiają interpretatorowi każdego bezpośrednio odbieranego *signans* muzycznego wyprowadzenie i antycypację następnego odpowiadającego mu składnika (tj. serii) oraz spójnego zespołu tych składników. To właśnie wzajemne powiązanie między częściami, jak i ich połączenie w całość kompozycyjną, działa jako właściwe *signatum* muzyczne⁸⁰.

Interpretując słowa Jakobsona, można zatem powiedzieć, że za *signans* uważa on bliżej niekreśloną jednostkę brzmieniową, a przez *signatum* rozumie relację muzyczną lub określoną sieć takich relacji, w jakie jednostka ta wchodzi zarówno z innymi jednostkami, jak i z całą strukturą. Krótko, *signans* będzie rodzajem dźwiękowej figury, a *signatum* jej muzycznym sensem. Ponieważ znak muzyczny nie odsyła do żadnego zewnętrznego przedmiotu, a wszelkie jego odniesienia zamykają się w obrębie nadrzędnej struktury, do której znak należy jako jej komponent, mamy tu do czynienia z semiozą introwersyjną⁸¹. Innymi słowy: muzyka jest własnym repozytorium znaczeń muzycznych.

przez wysunięcie wyczuwalności znaku, pogłębia podstawową dychotomię: znak–przedmiot”. R. Jakobson, *Poetyka...*, s. 86.

79 „La syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences : les diverses unités ont entre elles des rapports d'équivalence de toutes sortes, rapports qui peuvent unir, par exemple, des segments de longueur inégale – tel segment apparaîtra comme une expansion, ou comme une contraction, de tel autre – et aussi des segments empiétant les uns sur les autres”. N. Ruwet, *Méthodes d'analyse en musicologie*, w: *idem, Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 134.

80 R. Jakobson, *Język...*, s. 69.

81 Semiozę introwersyjną Jakobson przypisuje muzyce, poetyckim glosolaliom oraz nieprzedstawiającym malarstwu i rzeźbie. W przypadku przedstawiających dzieł

Odnosnie do cytowanej wypowiedzi Jakobsona na temat własności znakowych muzyki nasuwa się słowo komentarza. Po pierwsze owa antycypacja czy wprowadzenie kolejnych składników odbywa się na podstawie paralelizmów struktury. Jak można się domyśleć, paralelizmy oznaczają pewne prawidłowości konstrukcyjne, wynikające ze wspomnianych już strukturalnych ekwiwalencji. Kod ekwiwalencji pozwalający dostrzeżać związki muzyczne (*signata*) między kolejnymi *signans* jest uznawany przez Jakobsona za normę konstrukcyjną w danej epoce, kulturze czy stylu. Po drugie narzuca się nieodparte wrażenie, że mówiąc o znaku muzycznym, Jakobson wprowadza jego trzeci komponent w postaci odbiorcy, wiążącego dwa pozostałe (*signans* i *signatum*) relacją znakową. To zaś sprawia, że semioza muzyczna nie do końca jest introwersyjna⁸².

Semiotyczno-strukturalna teoria muzyki Ruweta, oprócz zasady ekwiwalencji i semiozy introwersyjnej, opiera się na jeszcze jednym istotnym pojęciu. Mowa tu o repetycji. Regularna powtarzalność ekwiwalentnych jednostek była w przypadku wiersza czynnikiem konstytutywnym, co Jakobson dosyć mocno podkreślał, opierając się na słowach Gerarda Manleya Hopkinsa o wierszu jako „typie wypowiedzi, w której całkowicie lub częściowo powtarzają się te same figury dźwiękowe”⁸³. Pojęcie repetycji, jak również zastosowane do twórczości Claude’a Debussy’ego pojęcie duplikacji⁸⁴ były kluczowe dla podejmowanych przez Ruweta taksonomicznych

sztuki wizualnej mamy do czynienia z współlistnieniem i współdziałaniem semiozy introwersyjnej i ekstrawersyjnej. Muzyka raczej stroni od wszelkiej referencji – podkreśla Jakobson – a przynajmniej ogranicza ją w znacznym stopniu, jak w przypadku muzyki programowej. *Ibid.*, s. 69–70.

82 Z poprzedniego przypisu jasno wynika, że zdaniem Jakobsona, teoretyczny model semiozy introwersyjnej nie powinien angażować kategorii semantyki referencyjnej. Konsekwentnie byłoby żądać, aby model taki nie angażował również pojęć z zakresu pragmatyki. Tymczasem pojęcie interpretatora jest ewidentnie pojęciem pragmatycznym. Trzeba też zauważyć, że samo odwołanie do interpretatora w opisie semiozy otwiera perspektywę, w której znaczenie co najmniej może być traktowane jako współokreślane przez czynniki zewnętrzne względem struktur znakowych, to jest przez zmienne, często przygodne konteksty użycia znaku – w tym przypadku muzycznego. Takiego niebezpieczeństwa można by wprawdzie uniknąć i w ślad za Peirce’em mówić o interpretancie semiozy, a nie o jej interpretatorze czy nawet interpretacji, jednak sam Jakobson tego nie uczynił.

83 G. M. Hopkins, *Journals and Papers*, Oxford University Press, London 1959.

84 N. Ruwet, *Note sur les duplications dans l’oeuvre de Claude Debussy*, w: *idem, Langage...*, s. 70–99. Ruwet wychodził z założenia, że jeżeli istotą sztuki byłyby projekcja na osi czasowej związków ekwiwalencji, to duplikacja w postaci a + a jest najprostszym sposobem jej (ekwiwalencji) realizacji. Duplikacja była ponadto cha-

procedur analitycznych. Repetycja stanowiła podstawowe kryterium segmentacji. Jak wielkie znaczenie miała w muzyce repetycja, świadczą słowa Gilberta Rouget, na które Ruwet się powoływał: „Kiedy ciąg dźwięków występuje dwu lub wielokrotnie, w wariacie lub bezwariantowo, jest on postrzegany jako jednostka. W konsekwencji ciąg dźwięków występujący jeden jedyny raz, niezależnie od jego długości i jawnej liczby jego artykulacji (zwłaszcza pauz), jest postrzegany również jako jednostka”⁸⁵. O ile dla Rougeta repetycja jednostki lub brak repetycji stanowią o segmentacji utworu, o tyle Ruwet podaje definicję repetycji raczej z pozycji apostoła strukturalizmu niż muzykologa: „Repetycja oznacza identyczność segmentów rozłożonych w różnych miejscach łańcucha syntagmatycznego”⁸⁶. Identyczność, o której mówi Ruwet, to zapewne wciąż związek ekwiwalencji wiążący paradygmat (jednostkę wzorcową) i jego warianty.

Warto nadmienić, że leżąc u podłoża Ruwetowskiej analizy taksonomicznej czy po prostu procederu segmentacji dzieła zasada ekwiwalencji wyklucza dwie rzeczy. Po pierwsze ze względu na występującą w muzyce sieć ekwiwalencji różnego rodzaju, występujących na różnych poziomach dzieła, i ich „interferencję” odrzuca się ideę struktury muzycznej jako sumatywnej całości funkcjonującej na wzór zespołu „szufladek”, w którym każdy z poziomów zbudowany byłby z sumy jednostek poziomu niższego w hierarchii. Po drugie odrzuca się jakiegokolwiek pretensje do jedyne go i słusznego schematu analitycznego reprezentującego strukturę danego dzieła. Jest bowiem rzeczą jasną, że jeden schemat analityczny nie uwzględnia wszystkich rodzajów ekwiwalencji, a wybór przez analityka jednej koncepcji taksonomicznej obliguje go w imię konsekwencji do przedstawienia jednego i spójnego obrazu dzieła.

rakterystycznym środkiem muzyki i poezji ludowej oraz odgrywała fundamentalną rolę w kulturze, o czym pisał Jakobson w kontekście badań nad początkami mowy dziecięcej (R. Jakobson, *Why 'Mama' and 'Papa'?*, w: *idem, Selected Writings*, vol. 1, La Haye, Paris 1962, s. 542. Podaję za: N. Ruwet, *Note...*, s. 70.

85 „Lorsqu’une suite de sons est énoncée à deux ou plusieurs reprises, avec ou sans variante, elle est considérée comme une unité. Corollairement, une suite de sons énoncée une seule fois, quelles que soient sa longueur et la nombre apparent de ses articulations (notamment les silences) est considérée elle aussi comme unité”. G. Rouget, *Un chromatisme africain*, l’Homme, I. 3, 1961, s. 41. Cyt. za: N. Ruwet, *Méthodes...*, 1972, s. 111. Celem sprecyzowania wypowiedzi Rougeta należy dodać, że jednorazowo występująca w ustrukturyzowanej całości jednostka będzie odrębna prawem kontrastu względem jednostek sąsiadujących.

86 „Répétition signifie identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique”. N. Ruwet, *Méthodes...*, 1972, s. 111.

A skoro mowa o analizie taksonomicznej, to należy już teraz sformułować uwagę co do stosowanej terminologii. Ponieważ zasada ekwiwalencji sterująca taksonomią nasuwa silne skojarzenia ze związkami paradygmatycznymi Saussure’a, analizę Ruweta zwykło się nazywać syntagmatyczno-paradygmatyczną. Tymczasem rozumienie terminu „paradygmatyczny” w przypadku Ruweta zasadniczo odbiega od jego oryginalnej definicji, znanej z *Kursu językoznawstwa ogólnego*. Nicolas Meeüs zwraca uwagę, że związki paradygmatyczne (asocjacyjne) Saussure’a w żadnym razie nie odpowiadają tak samo nazwanym związkom w analizie taksonomicznej Ruweta. Należy przypomnieć, że – w uproszczeniu – związki asocjacyjne Saussure definiuje jako związki elementów językowych wyznaczone bądź to podwójną wspólnotą sensu i formy, bądź wspólnotą albo formy, albo sensu wziętych osobno. Związki paradygmatyczne u Saussure’a są zewnętrzne względem dyskursu werbalnego i występują *in absentia*. U Ruweta z kolei związki paradygmatyczne są związkami *in praesentia* w dyskursie muzycznym. By odróżnić związki paradygmatyczne w jednym i drugim przypadku, Meeüs zaproponował użycie odmiennej terminologii: związki paradygmatyczne *z e w n ę t r z n e* w przypadku Saussure’a, a w u Ruweta związki paradygmatyczne *w e w n ę t r z n e*⁸⁷.

2.1.2. Semioza introwersyjna Jakobsona–Ruweta w świetle innych koncepcji muzykologicznych

Na koniec kilka uwag o charakterze ogólnym. Idea samoznaczenia muzyki czy też koncepcja samozwrotnego znaku muzycznego przyjmowały w muzykologii różną postać. Od koncepcji formalnej (Eduard Hanslick); przez pojęcia nieprzezroczystości semantycznej (Susanne Langer, Jerzy Faryno), znaczeń wewnętrznych, *resp.* wewnątrzmuzycznych (Michał Piotrowski), znaczeń własnych muzyki (Zofia Helman); koncepcję znaczeń syntagmatycznych przy przekodowaniu wewnętrznym (Jurij Łotman); po koncepcję znaczenia jako relacji strukturalnych (Claude Lévi-Strauss), znaczeń zawartych (Leonard B. Meyer) oraz ideę ikonizmu formalnego (David Osmond-Smith)⁸⁸. Koncepcja muzycznej semiozy introwersyj-

87 N. Meeüs, *Les rapports associatifs comme determinants du style*, *Analyse musicale*, vol. 32, 1993 (juillet), s. 9–13.

88 E. Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, s. 12–20. Przy całej różnorodności wskazanych tu ujęć należy przytoczyć kontrargument dla idei samoznaczenia muzyki, który wyraził Tibor Kneif. Jego zdaniem, idea samozwrotności znaku muzycznego była sprzeczna

nej, występująca u Jakobsona i przejęta wraz z zasadą ekwiwalencji przez Ruweta, spotyka się w kilku miejscach z dwoma ostatnimi ujęciami teoretycznymi (*vide supra*). Występujący w cytowanej wcześniej definicji znaczenia muzycznego Jakobsona moment antycypacji jednostek struktury muzycznej, a dalej ich strukturalnego powiązania względem siebie i całości, w jakiej funkcjonują, nasuwa skojarzenia z teorią znaczenia muzycznego Leonarda B. Meyera⁸⁹. Znaczenie hipotetyczne Meyera (*hypothetical meaning*) wykazuje bowiem zbieżność z momentem przewidywania sukcesywnie występującej jednostki Jakobsona w semiozie introwersyjnej. Z kolei znaczenia jawne i zdeterminowane (*evident meaning, determinate meaning*) nie są niczym innym jak relacjami strukturalnymi między częściami – Jakobsonowskim *signatum*. Należy nadmienić, że występujące u Meyera pojęcie „oczekiwania”, które warunkuje konstytucję relacji znakowych i znaczeń w muzyce, znajduje swój fundament w muzycznej kompetencji nabytej drogą akulturacji. Podobne stanowisko reprezentuje Jakobson, gdy pisze: „Kod rozpoznanych ekwiwalencji między częściami oraz ich relacja z całością jest w znacznym stopniu wyuczonym, przypisanym zbiorem paralelizmów, które są przyjęte jako zasady konstrukcyjne w danej epoce, kulturze lub szkole muzycznej”⁹⁰.

W perspektywie muzykologicznych korespondencji na uwagę i rozwinięcie zasługuje relacja *signans* i *signatum* w semiozie muzycznej, którą Jakobson określił mianem podobieństwa przypisywanego. Opisując znaczenia wewnątrzmuzyczne, Osmond-Smith⁹¹ posłużył się pojęciem ikonizmu formalnego, akcentując tym samym związki podobieństwa (ikonizmu) między formalnymi jednostkami dzieła muzycznego. Podobieństwo jest tu jednak rozumiane dosyć szeroko, co wiąże się z wprowadzonym przez Osmonda-Smitha dodatkowym pojęciem transformacji. Za ikonizmy uważa się zatem zarówno dwie jednostki podobne, których podobieństwo definiuje się przez wspólnotę pewnych własności (na przykład

z samą definicją znaku. W konfrontacji z introwersyjną semiozą Jakobsona zarzut Kneifa traci jednak na wartości, gdyż tak sformułowany, świadczy o przyjętym *a priori* najwyraźniej triadycznym modelu znaku, co z miejsca różni się z binarnym po-Saussure’owskim modelem znaku Jakobsona.

89 Należy przypomnieć, że Meyer wskazuje na dwa zasadnicze typy znaczeń: desygnowacyjne (*designative meanings*) i zawarte (*embodied meanings*) oraz jawne (*evident meanings*) i zdeterminowane (*determinate meanings*). Por. L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago 1956.

90 R. Jakobson, *Język...*, s. 69.

91 D. Osmond-Smith, *L’iconisme formel: pour une typologie des transformations musicales*, Semiotica, vol. 15, no. 1, 1975, s. 33–47.

wariacji i tematu), jak i jednostki kontrastujące, których kontrast wyrażony zostaje przez stopień odmienności, czyli miarę „transformacyjnego dystansu”⁹². Wiążąca ikonizmy idea transformacji przywołuje na myśl procedurę taksonomiczną Ruweta. Na podstawie kryterium repetycji wyodrębnione zostają jednostki wzorcowe i ich warianty – traktowane jako transformacje melodyczne, rytmiczne bądź transformacje polegające na redukcji, rozszerzeniu lub permutacji elementów.

*

Semiotycznie zorientowana teoria muzyki Ruweta jest w istocie teorią semiotyczno-strukturalną. Idea dzieła muzycznego jako struktury została w niej zbudowana na fundamencie osiągnięć strukturalizmu spod znaku Saussure’a i Jakobsona. Z jednej strony binarny model znaku, z drugiej zaś narzędzia poetyki w postaci zasady ekwiwalencji, pojęcia introwersyjnej semiozy i idei strukturalizującej repetycji. Rzecz jasna, postawić można kilka pytań: o miejsce odbiorcy i wykonawcy wobec dzieła, o obecność treści innego rodzaju niż wewnątrzmuzyczne czy też o prawdziwość idei „zamrożonej” znaczeniowo muzycznej struktury. Wszystkie te pytania, w pełni uzasadnione, potwierdzają jedynie znakowy charakter dzieła, które poddane interpretacji, jawić się będzie za każdym razem inaczej, pozostawiając zawsze margines tego, co niewypowiedziane.

2.2. O strukturalno-lingwistycznych założeniach analizy taksonomicznej⁹³

W *Méthodes d’analyse en musicologie*⁹⁴, do dzisiaj fundamentalnym tekście z zakresu strukturalnej semiotyki muzyki, Ruwet sformułował zasady muzycznej analizy taksonomicznej. Analiza ta, zwana również dystrybucyjną bądź syntagmatyczno-paradygmatyczną, inspirowana była lingwistycznym strukturalizmem: poetyką Jakobsona, teorią i metodologią języka Hjelmsleva oraz metodologią amerykańskich dystrybucjoni-

92 E. Kofin, *op. cit.*, s. 18.

93 Fragmenty rozdziału opublikowano wcześniej w: E. Krupińska, *Ruwet – retrospekcje. O strukturalno-lingwistycznych założeniach analizy taksonomicznej*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Poznańskie Towarzystwo Nauk, Poznań 2016 (Biblioteka Laboratorium Myśli Muzycznej, t. 5), s. 67–84.

94 N. Ruwet, *Méthodes d’analyse en musicologie*, *Revue belge de musicologie*, vol. 20, 1966, s. 65–90; *idem*, *Méthodes...*, 1972, s. 100–134.

stów (głównie Harrisa)⁹⁵. Powiązania teorii semiotycznej Ruweta – a tym samym powiązania funkcjonującej w jej ramach analizy – z poetyką Jakobsona zostały omówione już w poprzednim rozdziale. Z tego względu uwagę skieruje się najpierw na związek koncepcji taksonomicznej z analitycznym i immanentnym modelem badań Hjelmsleva oraz z założeniami teoretycznymi jego glossematyki. Następnie rozpatrzony zostanie związek analizy Ruwetowskiej z procedurami analitycznymi stosowanymi w dystrybucjonizmie Harrisa, by na koniec można było skomentować te momenty analizy taksonomicznej, które wzbudzają zastrzeżenia i są problematyczne ze względu na zastosowane narzędzia metodologiczne.

2.2.1. Ruwet versus Hjelmslev

Ruwet sformułował założenia analizy taksonomicznej, rozpatrując uprzednio analityczny i syntetyczny model badań w językoznawstwie. Kryterium wyodrębnienia obydwu modeli lingwistycznych stanowiła możliwość opisu każdego systemu semiotycznego podług przyjętego sposobu badania informacji (*message*) i kodu. Analityczny model występujący w glossematyce Hjelmsleva pozwalał przejść od informacji do kodu, a syntetyczny model gramatyki generatywno-transformacyjnej Chomsky'ego – od kodu do informacji. Chociaż skojarzenie perspektywy analitycznej i syntetycznej ze wspomnianymi nurtami językoznawstwa nie do końca było właściwe z merytorycznego punktu widzenia (o czym będzie mowa później), to analityczna teoria języka Hjelmsleva stanowiła bezpośrednią inspirację dla taksonomicznego ujęcia dzieła muzycznego, jakie zaproponował Ruwet. W pierwszej kolejności nakreślony zostanie zatem kontekst myślowy i założenia modelu analitycznego Hjelmsleva, by następnie można było wskazać te spośród idei duńskiego językoznawcy, które Ruwet przejął na potrzeby swojej koncepcji.

*

95 W polskim piśmiennictwie muzykologicznym założenia i przykładowe zastosowanie analizy Ruweta znaleźć można w publikacjach: R. Suchowiejko, *Model syntagmatyczno-paradygmatyczny w I części sonaty na skrzypce i fortepian Gabriela Pierné*, *Muzyka*, nr 3, 1995, s. 61–81; B. Mika, *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007; A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.

Wysunięta przez Hjelmsleva w *Prolegomenach do teorii języka*⁹⁶ propozycja nowej metody badawczej była reakcją na krytyczny, jego zdaniem, stan tradycji metodologicznej nauk humanistycznych. Tradycja ta, którą z perspektywy dwudziestowiecznych przemian w obrębie metodologii językoznawstwa można nazwać antystrukturalną, traktowała zjawiska takie jak język czy sztuka jako jednostkowe i niepowtarzalne, co wykluczało w badaniach ujęcia systematyzujące bądź czyniło je wysoce problematycznymi⁹⁷. Językoznawstwo historyczno-opisowe korzystało z metody indukcyjnej. Wychodząc od kolekcjonowania jednostkowych przypadków i zwykłej inwentaryzacji tokenów (indywiduów), indukcja miała prowadzić do syntezy i uogólnionego opisu typów (uniwersaliów). Jednak już w drugiej połowie XIX stulecia zdano sobie sprawę z tego, że prawomocność metody indukcyjnej zależy od założenia prawomocności wnioskowania o cechach typowych na podstawie zebranych informacji jednostkowych. Owej prawomocności wnioskowania indukcja nie była w stanie wykazać, a w konsekwencji jej prawomocność jako metody stała pod znakiem zapytania. W rzeczywistości metoda indukcyjna zakładała przejście od segmentu (elementu zbioru) do klasy, prowadząc do formułowania kategorii, które nie będąc uniwersalne, w żadnym wypadku nie dawały podstawy do formułowania jakichkolwiek praw o charakterze generalizującym⁹⁸. By oświetlić tę sprawę z jeszcze nieco innej strony, trzeba dodać, że modele indukcyjne są zawsze i co najwyżej modelami przebadanego materiału empirycznego. Technicznie mówi się, że mają zamkniętą dziedzinę ontologiczną. Tymczasem od teoretycznie wartościowych modeli wymaga się dokładnie czegoś przeciwnego – otwartej dziedziny ontologicznej. Model taki powinien modelować nie tylko to, co jest, ale i to, co w danym zakresie być może. Tylko nauki budujące takie modele są naukami nomotetycznymi – zdolnymi do formułowania ogólnych praw. Intencją stojącą za

96 L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, w: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 44–157.

97 Systematyzacja ma miejsce wtedy, gdy uogólnienie prowadzi do prawa, a nie jest tylko opisem bardzo wielu przypadków. Nie wychodząc poza opis ogółu w kierunku formułowania praw, można zatem mówić o uogólnieniu, ale jeszcze nie o systematyzacji.

98 Na temat syntetyczno-indukcyjnego postępowania w językoznawstwie Hjelmslev pisał: „W wypadkach typowych językoznawcy ci, tworząc pojęcia, przechodzili od poszczególnych głosek do fonemów (klas głosek), od poszczególnych fonemów do kategorii fonemów, od różnych znaczeń poszczególnych do ogólnych i podstawowych, a od nich do kategorii znaczeń”. L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 50.

zapropionowaną przez Hjelmsleva zmianą tradycji metodologicznej była próba ugruntowania humanistyki jako nomotetycznej nauki ścisłej przez wprowadzenie systemowego ujęcia badanych przez nią zjawisk. Hjelmslev zakładał, że u podłoża każdego procesu, czyli ciągu rozgrywających się w czasie i przestrzeni zdarzeń, leży system, który pozwala ów proces zanalizować i opisać. Analizując proces/tekst⁹⁹, dokonywało się jego sukcesywnego podziału na elementy składowe, a następnie grupowania tychże w klasy, zgodnie z możliwościami kombinacji. W terminologii Hjelmsleva tekst stanowił klasę podlegającą podziałowi na segmenty (części), te zaś znowu, traktowane jako klasy, podlegały kolejnemu podziałowi na segmenty – i tak dalej, aż do wyczerpania możliwości podziału. Podkreślając analityczny i uszczegółowiający walor swojej metody, Hjelmslev określił ją mianem dedukcyjnej. Dla ścisłości należałoby, nieco wbrew Hjelmslevowi, powiedzieć, że była to metoda założeniowo dedukcyjna. Zawsze bowiem u podstaw leży wspomniane założenie o istnieniu stałego systemu podbudowującego wariabilne przebiegi ciągów zdarzeń i procesów.

Reasumując, Hjelmslev wyróżnił dwa modele badawcze w językoznawstwie: właściwy językoznawstwu historyczno-opisowemu model syntetyczno-indukcyjny oraz właściwy językoznawstwu strukturalnemu model analityczno-dedukcyjny. Ten ostatni Hjelmslev uczynił prawomocnym modelem glossematyki, wyposażonym w narzędzia pojęciowe i konceptualne.

*

Na przygotowanym gruncie uwag ogólnych można przejść do rekonstrukcji stanowiska Ruweta. Ta jednak wciąż napotyka na trudności; raz ze względu na „mozaikowy” charakter jego argumentacji, dwa ze względu na niespójność koncepcji. Poddając rewizji swoje własne poglądy z *Méthodes*, lata później Ruwet wyznał, że na skutek ówczesnej powierzchowności wiedzy z zakresu gramatyki generatywno-transformacyjnej i metodologii aparat pojęciowy strukturalizmu (zapożyczony głównie do Hjelmsleva)

99 Mając na uwadze dziedzinę lingwistyki, w miejsce ogólnych terminów – proces i system – Hjelmslev stosuje terminy: tekst i język. „Jak widzieliśmy [...], proces i system to pojęcia o dużym stopniu ogólności, których nie można ograniczać do obiektów semiotycznych. Dogodnymi, tradycyjnymi nazwami procesu i systemu właśnie semiotycznego są nazwy syntagmatyka i paradygmatyka. Jeżeli chodzi o język (w zwykłym znaczeniu tego słowa), który w tej chwili wyłącznie nas interesuje, to możemy również używać określeń prostszych: proces możemy tu nazywać tekstem, a system – językiem”. *Ibid.*, s. 68.

został w sposób nie do końca przemyślany zestawiony z ideami gramatyki generatywnej¹⁰⁰. Mamy zatem sytuację następującą: rozumienie pojęcia lingwistycznej analizy i pomysł przeciwstawienia analitycznego modelu badań syntetycznemu pochodzi od Hjelmsleva, ale koncepcję syntezy w rozumieniu tego ostatniego Ruwet porzuca, zastępując ją paradygmatem generatywno-transformacyjnym Chomsky'ego. Odwołanie Ruweta do Chomsky'ego ma w *Metodach* znaczenie jedynie o tyle, o ile wprowadza moment opozycji w stosunku do modelu analitycznego, który wpisany jest w proponowaną procedurę taksonomiczną. Dość stwierdzić, że Ruwet podkreśla zdolność modelu syntetycznego do generowania informacji (*messages*) za pomocą sformułowanych na podstawie kodu reguł derywacji. Z logicznego punktu widzenia syntetyczny model zakłada zatem uprzednie względem niego istnienie modelu analitycznego, którego poprawność weryfikuje: „jeśli model analityczny jest dobry, jego transformacja syntetyczna będzie generować wiadomości, które nie występowały w początkowym korpusie (ograniczonym z definicji), ale które podmioty uznają również za dobrze zbudowane” – pisze Ruwet¹⁰¹.

Rozpatrując problem występowania w muzykologii analitycznego i syntetycznego modelu badawczego wzorem językoznawstwa, Ruwet doszedł do mało zadowolającej oceny, stwierdzając, co następuje: „Teoretyczny problem rozróżnienia dwóch modeli nie został nigdy sformułowany; „żaden model analityczny nigdy nie został jasno wypracowany”; „analizy muzyczne nawet najlepsze [...] nie sformułowały nigdy kryteriów badawczych, na których są oparte”¹⁰². Chociaż problem jest złożony, Ruwet zdaje się ogniskować uwagę przede wszystkim na kwestii jasności reguł podejścia analitycznego w ramach modelu syntetycznego. W przypadku syntetycznych modeli muzykologicznych (za takie Ruwet uważa na przykład model zachodniej tonalności François-Auguste'a Gevaerta oraz model skal i rytmiki ludowej Constantina Brăiloiu) materiał jest zawsze

100 Por. N. Ruwet, *Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques retrospectives et préliminaires*, Musique en jeu, vol. 17, 1975, s. 13, przyp. 8. Należy nadmienić, że Ruwet był w równym stopniu popularyzatorem strukturalizmu Jakobsona i gramatyki generatywno-transformacyjnej Chomsky'ego, czego wyrazem są jego prace z zakresu językoznawstwa: *Introduction à la grammaire générative* (1967) oraz *Théorie syntaxique et syntaxe du français* (1972).

101 „si modèle analitique est bon, sa transformation synthétique engendrera des messages qui ne figuraient pas dans le corpus initial (limité par definition) mais que les sujets reconnaîtront comme également bien formés”. N. Ruwet, *Méthodes...*, 1972, s. 101.

102 *Ibid.*, s. 104.

określony przez wyjściowe elementy abstrakcyjne, z których rekonstruuje się stopniowo konkretne informacje (*messages*). W modelu te wpisane są uprzednie procedury analityczne, których poprawność – ze względu na to, że prawie nigdy nie są objaśnione *explicite* – można ocenić, jedynie biorąc pod uwagę wartość samych analiz¹⁰³. Ruwet podkreśla brak jasności kryteriów analitycznych w przypadku na przykład analizy harmonicznej Gevaerta: „Pozostaje przepaść między z jednej strony konkretnymi danymi (na przykład chorał gregoriański), a z drugiej strony systemem skal, który stanowi jedynie najbardziej abstrakcyjną część kodu. Brakuje zbioru reguł, które umożliwiłyby przejście od jednych do drugich (i *vice versa*)”¹⁰⁴. Zastana sytuacja w muzykologii stała się powodem podjętej przez Ruweta próby stworzenia analitycznego systemu muzycznego z jasno sformułowaną listą procedur podziału.

Gdy mowa o wpływach Hjelmsleva na poglądy Ruweta w dziedzinie analizy muzycznej, to oprócz koncepcji badań dedukcyjno-analitycznych w językoznawstwie można wskazać na inne momenty refleksji duńskiego lingwisty, które choć nieartykułowane *expressis verbis* – jako założenia brzegowe analizy taksonomicznej – miały dla jej postaci duże znaczenie. W tym miejscu należałoby przede wszystkim przywołać koncepcję językoznawstwa immanentnego, z jego przedmiotem badań, czyli językową strukturą i zespołem relacji wewnątrzstrukturalnych. Rola podejścia immanentnego była znacząca dla językoznawstwa, zwłaszcza w konfrontacji z dziewiętnastowiecznym językoznawstwem historyczno-porównawczym (nazywanym przez Hjelmsleva transcendentnym), które w służbie wyjaśnienia fenomenu języka sięgało do innych dziedzin, jak fizjologia czy psychologia. Rozpatrując dzieło muzyczne przez pryzmat relacji elementów składowych i jako autonomiczną całość, Ruwet realizował koncepcję badań immanentnych w muzykologii. Nie ma w ujęciu Ruweta odwołań

103 Ruwet pisze: „W zasadzie większość traktatów o harmonii, fudze *etc.* przedstawia analogiczną sytuację do tej, jaką oferują gramatyki tradycyjne: model jest syntetyczny, jedynie częściowo jasno sformułowany i dotknięty normatywizmem [D'une manière générale, la plupart des traités d'harmonie, de fugue, *etc.*, présentent une situation analogue à celle offerte par les grammaires traditionnelles: le modèle est synthétique, partiellement *explicite* seulement, et entaché de normativisme]”. *Loc. cit.*

104 „Il reste un grand trou entre, d'une part, les *messages* concrets (le corpus grégorien par exemple) et, d'autre part, le système des modes, qui ne constitue que la partie la plus abstraite du code. Il manque tout l'ensemble des règles qui feraient passer de ceux-là à celui-ci (et vice-versa)”. *Ibid.*, s. 105.

do tego, co wykracza poza dzieło samo w sobie, a zrozumieć dzieło znaczy tyle, co zrozumieć muzyczne związki strukturalne¹⁰⁵.

Wskazać należy jeszcze inny punkt, w którym idee Hjelmsleva zbiegają się z ideami Ruweta. Opracowanie przez Ruweta algorytmu analizy muzycznej uwzględniającego potencjalne sytuacje i decyzje analityka oraz będącego z założenia obiektywnym narzędziem poznania dzieła zbiega się z proklamowanymi przez Hjelmsleva celami teorii języka. Te ostatnie wyczerpują się w dwóch istotnych założeniach. Po pierwsze celem teorii jest stworzenie metody gwarantującej niesprzeczny i wyczerpujący opis danego przedmiotu oraz – co za tym idzie – jego poznanie i zrozumienie. Po drugie teoria musi umożliwiać poznanie przedmiotów podobnych do badanego bądź dających się pomyśleć jako takie¹⁰⁶. Hjelmslev podkreśla, że teoria musi być zdolna do przewidywania potencjalnych tekstów nie tylko w danym języku, ale też w języku w ogóle. Wydaje się, że analizie taksonomicznej Ruweta przyświecały obydwie cele. Z jednej strony nie ma wątpliwości, że rozumieć dzieło muzyczne znaczyło dla Ruweta tyle, co skrupulatnie dokonać jego strukturalnego rozbioru i poznać układ rządzących nim relacji; z drugiej zaś strony intencją Ruweta było stworzenie uniwersalnej metody analitycznej, której algorytmiczne formuły byłyby sformułowane na tyle ogólnie, by można je było zastosować do wielu potencjalnych tekstów muzycznych.

Koncepcja analitycznego modelu badań i immanentnie badanej struktury, a także brzegowe założenia teorii badanego przedmiotu – to najważniejsze punkty węzłowe myśli Hjelmsleva i Ruweta. Rozbieżność idei widać na poziomie szczegółu, w zbudowanej opozycji ujęcia syntetycznego i analitycznego. O ile Hjelmslev postrzega model syntetyczny językoznawstwa

105 Nicolas Meeüs wyróżnia dwa typy metod analitycznych: zewnętrzne (*méthodes à base extrinsèque*), to jest odwołujące się do koncepcji i przekonań zewnętrznych względem samego dzieła, oraz wewnętrzne (*méthodes à base intrinsèque*), opierające się możliwie najściślej na elementach zawartych w dziele. Analityczną metodę Ruweta Meeüs kwalifikuje jako wewnętrzną, a dodatkowo indukcyjną, wymagającą podejścia linearnego i monoparametrycznego (termin „parametr” występuje u Meeüsa w znaczeniu konwencjonalnym, to znaczy dotyczącym określonego wymiaru dźwięku). Por. N. Meeüs, *De la forme musicale et de sa segmentation*, Musurgia, vol. 1, no. 1 (*Radiographie de la forme : la segmentation*), 1994, s. 7–23.

106 Na temat teorii języka Hjelmslev pisze: „Przedmiotem zainteresowania teoretyka języka są teksty. Celem teorii języka jest stworzenie metody, za pomocą której można zrozumieć dany tekst przez jego wyczerpujący i niesprzeczny opis. Ale teoria języka musi także wykazać, jak tymi samymi metodami można zrozumieć wszelki inny tekst o tym samym charakterze; czyniąc to, wyposaża nas tym samym w narzędzia przydatne w takiej analizie”. L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 52–53.

historyczno-opisowego jako model już nieaktualny, bo niesprawdzający się, o tyle Ruwet traktuje ujęcie syntetyczne, kojarzone tym razem z gramatyką generatywno-transformacyjną Chomsky'ego, jako obiecującą perspektywę badawczą. Skrupulatnie przeprowadzona analiza przedmiotu badawczego, w tym wypadku dzieła muzycznego, stanowi bowiem w dalekiej perspektywie rozważań Ruweta jedynie etap propedeutyczny modelu syntetycznego, który zamyka ramę strukturalnego obrazu muzyki.

2.2.2. Ruwet versus Harris

Jak powiedziano na początku, oprócz wpływów Jakobsona i Hjelmsleva trzecim źródłem inspiracji dla analizy Ruweta była metodologia strukturalnych badań lingwistycznych Harrisa. Ortodoksyjnie przez Ruweta potraktowany wymóg sformułowanych *explicite* procedur taksonomicznych jest świadectwem wpływu metodologii amerykańskich dystrybucjonistów ze szkoły Bloomfieldowskiej. Wątpliwości Ruweta związane z tradycyjną muzyczną analizą o charakterze segmentacyjnym dotyczyły stosowanych w praktyce kryteriów podziału oraz aparatu pojęciowego, który wydawał się być używany *ad hoc* dla każdego analizowanego dzieła. Mając na celu sformułowanie jasnych wytycznych postępowania analitycznego, Ruwet sporządził rodzaj algorytmu pozwalającego dokonać strukturalnego rozbioru dzieła muzycznego, uwzględniającego relacje dwojakiego rodzaju: jednostek względem siebie oraz jednostek względem dzieła jako całości.

Identyfikacja relacji pierwszego typu była możliwa dzięki wspomnianym już wcześniej kategoriom repetycji i transformacji. Pierwsza z kategorii umożliwiała podział struktury muzycznej na jednostki i stanowiła nadrzędny czynnik sterujący analizą¹⁰⁷. Odcinki uznawano za repetycje

107 Warto nadmienić, że Ruwet zalicza repetycję do tak zwanych elementów nieparametrycznych, przy czym podział elementów na parametryczne (*paramétriques*) i nieparametryczne (*non paramétriques*) nie ma u niego charakteru absolutnego. Sama „parametryczność” jest „wymiarom” substancji muzycznej (*dimension de la substance musicale*), a parametryczny element to taki, który może występować w dziele muzycznym w dwóch postaciach: albo jest stały na całej przestrzeni dzieła i nie ma wpływu na jego rozczłonowanie (na przykład monodyczny i barwowy charakter muzyki wokalne solo), albo występuje w postaci binarnej opozycji. W drugim przypadku element taki ma wpływ na rozczłonowanie dzieła, które wynika bezpośrednio z prawa kontrastu zbudowanego na opozycji elementów (na przykład opozycja solista/chór w antyfonie, opozycja minor/major, opozycja rejestrów). Nie-

(występujące sukcesywnie bądź po interwencji innych segmentów) na podstawie kryteriów ukształtowania melodycznego i rytmicznego. Parametry w postaci wysokości dźwięku i muzycznego czasu trwania najbardziej odpowiadały wymogowi metodologicznej obiektywności, gwarantując tym samym rzeczywisty i wolny od osądów opis dzieła.

Podyktowana zjawiskiem repetycji segmentacja tekstu muzycznego, ukierunkowana na wykrywanie identycznych bądź podobnych jednostek, była zbieżna z procedurą podziału w dystrybucyjnej (deskryptywnej) metodologii Harrisa¹⁰⁸. Przypomnieć należy, że w tej ostatniej stanowiąca pierwszy etap analizy segmentacja tekstu przeprowadzana była z wykorzystaniem metody substytucji, „polegającej na wykrywaniu segmentów identycznych (względnie podobnych) w porównywalnych wzajemnie tekstach”¹⁰⁹.

Walor obiektywności, jaki wniosła repetycja do procedury podziału tekstu muzycznego, został doceniony przez Nattieza¹¹⁰, który w segmentacji wyznaczonej drogą repetycji widział zaletę w postaci nieangażowania terminów niejasnych semantycznie, takich jak fraza (*phrase*), komórka (*cellule*) czy motyw (*motif*). Zdaniem Nattieza, Ruwet wykazał, że jasna i reprodukcyjna procedura potrafi określić i zdefiniować jednostki, a to z kolei jest ważne, jeżeli analiza ma mieć solidne podstawy metodologiczne¹¹¹.

parametryczny element z kolei nigdy nie funkcjonuje w opozycji, za to występuje w wielu zróżnicowanych odmianach w obrębie jednego konkretnego wymiaru dzieła (na przykład ogół generowanych przez daną skalę interwałów).

108 Metodologia badań językoznawczych Harrisa zakłada trzy etapy postępowania. Etap pierwszy stanowi segmentacja tekstu – najpierw fonologicznego, potem morfologicznego i syntaktycznego. Segmentacji dokonuje się z wykorzystaniem tak zwanej metody substytucji. Gdy w porównywalnych tekstach klasy segmentów występują w określonych pozycjach/otoczeniach – czyli mają tę samą dystrybucję – to klasy te traktowane są jako jednostki danej płaszczyzny językowej. W etapie drugim dokonuje się klasyfikacji (identyfikacji) uzyskanych drogą segmentacji fonów i morfów. Istotą klasyfikacji jest przypisanie otrzymanych jednostek bądź do grupy jednostek językowych zwanych fonemami i morfemami, bądź do grupy ich postaci realizacyjnych, czyli alofonów i alomorfów. Decyzję o klasyfikacji wspiera znowu analiza dystrybucji jednostek, czyli ich rozmieszczenia w tekście. Trzeci etap polega na ustaleniu wzajemnych relacji jednostek i ich szyku na podstawie dystrybucji w ramach struktur tekstowych i składników bezpośrednich.

109 A. Heinz, *op. cit.*, s. 356.

110 J. J. Nattiez, N. Ruwet. *Langage, musique, poésie*, Anuario Interamericano de Investigacion Musical, vol. 9, 1973, s. 185–188.

111 Nattiez pisze: „Jedynie wtedy, gdy wiemy jak badacz otrzymał proponowane wyniki, można je badać, weryfikować, krytykować i wyjść od jego analiz, by je następnie przekroczyć i posunąć w ten sposób wiedzę naukową [C'est seulement si l'on sait comment le chercheur a obtenu les résultats proposés, qu'on peut les examiner, les

W podobnym tonie wypowiada się Meeùs¹¹². Kryterium repetycji było, jego zdaniem, jednym z najbardziej dogodnych i wiarygodnych, gdy chodzi o uniwersalia muzyczne: „Taka zasada repetycji, jakiej używa analiza paradygmaticzna” – pisze Meeùs – „nie jest obciążona żadnym ciężarem semantycznym: nigdy nie stawia się pytania o to, czy repetycja segmentów ustanawia je jako motywy, czy tematy. Byłoby zresztą niemożliwe odpowiedzieć na to pytanie bez odwoływania się do rozważań o naturze zewnętrznej”¹¹³.

Wyróżnia się dwie klasy transformacji¹¹⁴. Pierwsza obejmuje transformacje melodyczne tych samych struktur rytmicznych oraz transformacje rytmiczne tych samych struktur melodycznych. Do drugiej klasy transformacji należą permutacje elementów w ramach danego segmentu, rozszerzenia danego segmentu przez dodanie nowych elementów albo wreszcie redukcje segmentu przez usunięcie wybranych elementów. Wykrycie wzorców i ich transformacji w analizie Ruweta koresponduje *mutatis mutandis* z ideą klasyfikacji fonów i morfów u Harrisa, polegającej na przypisaniu otrzymanych jednostek albo do grupy jednostek językowych (fonemów i morfemów), albo do grupy ich postaci realizacyjnych (alofonów i alomorfów). Interpretując wzorce i transformacje Ruweta przez pryzmat metody klasyfikacyjnej Harrisa, można uznać te pierwsze za odpowiedniki jednostek pierwszej grupy, a te drugie za odpowiedniki jednostek grupy drugiej.

Występujące w analizie taksonomicznej Ruweta relacje drugiego typu, określające związek jednostki z dziełem jako całością, wiążą się z przypisaniem jednostki do określonego poziomu strukturalnego. I tutaj metodologiczny związek z analizą dystrybucyjną Harrisa jest czytelny, o ile skieruje się uwagę na najważniejsze kategorie: segmentacji i dystrybucji. Wyodrębnione klasy segmentów o tej samej dystrybucji, czyli – mówiąc

vérifier, les critiquer, et partir de ses analyses pour les dépasser et faire ainsi progresser la connaissance scientifique”. *Ibid.*, s. 186.

112 N. Meeùs, *De la forme...*, s. 7–23.

113 „Tel qu’il est utilisé par l’analyse paradigmaticque, le principe de répétition n’est affecté d’aucune charge sémantique : à aucun moment n’est soulevée la question de savoir si la répétition des segments les instaure en motifs ou en thèmes. Il serait d’ailleurs impossible de répondre à cette question sans faire appel à des considérations extrinsèques”. *Ibid.*, s. 19.

114 Nicolas Meeùs zwraca uwagę, że wprowadzenie sprzężonego z pojęciem repetycji pojęcia transformacji wydaje się wygodne, zważywszy na dwie rzeczy. Po pierwsze repetycje literalne są rzadko spotykane w muzyce. Po drugie pozorny rygor analizy paradygmaticznej jest niewygodny, gdy chodzi o definiowanie podobieństwa. To ostatnie jest bowiem trudniejsze do zdefiniowania niż tożsamość. Por. *loc. cit.*

wprost – powtarzające się w porównywalnych tekstach w określonych pozycjach, były uznawane w metodologii Harrisa za jednostki danej płaszczyzny językowej. W przypadku analizy Ruweta określenie przynależności segmentu do danego poziomu zostaje częściowo dokonane na drodze stosowanej procedury segmentacji, ale ważnym wyznacznikiem jest również „aprosymatyczne trwanie całkowite jednostki” (*durée globale approximativement la même*)¹¹⁵.

To ostatnie sformułowanie Ruweta wzbudza jednak zastrzeżenie Nattieza o tyle, o ile ekwiwalencję segmentów na płaszczyźnie ich globalnego trwania Ruwet traktuje jako wytyczną analizy. Hipotetycznie rzecz biorąc, systematyczna nierówność jednostek danego utworu mogłaby być bowiem taką samą zasadą konstruktywną, jak ich systematyczną równość¹¹⁶. Nattiez zwraca uwagę, że występującą na ostatnim poziomie analizy nierówną długość i zjawisko zązębiania się jednostek Ruwet postrzega jako ułomność koncepcji taksonomicznej, podczas gdy problem wiąże się z jego własnym rozumieniem strukturalizmu. Kryteria, na podstawie których wiąże się jednostki w paradygmat, nie są bowiem homogeniczne. W konsekwencji struktura, jaką otrzymujemy w wyniku analizy – pisze Nattiez – wynika z wielości arbitralnych decyzji, czy mówiąc inaczej: jednostki strukturalne zostają wyodrębnione na podstawie różnych kryteriów.

Do tego dochodzi inny aspekt problemu, związany z często stosowaną praktyką usilnego poszukiwania przez analityka w kompozycji takich kategorii, jak symetria i regularność, czasami wbrew temu, co faktycznie jest zapisane w partyturze. Jeżeli dodać jeszcze, że u Ruweta występuje znamienne dla strukturalnego myślenia postrzeganie organizacji dzieła zawsze jako spójnej całości, to nasuwa się pytanie, czy jest pewne, że te własności, które Ruwet zauważył w *Geisslerlied* czy *Pelleasie*, są rzeczywiście istotne i charakterystyczne dla kodu tychże dzieł. Zdaniem Nattieza,

115 Ruwet zwraca uwagę, że kryterium identyfikacji, jakim jest czas trwania jednostki, angażuje pojęcie repetycji w abstrakcyjnym wymiarze: „Zauważmy, że odwołując się do ekwiwalencji czasu trwania segmentów, nie robimy nic innego, jak stosujemy zasadę repetycji na poziomie bardziej abstrakcyjnym. [Notons que, en recourant à l'équivalence des durées des segments, nous ne faisons qu'appliquer le principe de répétition à un niveau plus abstrait]”. N. Ruwet, *Méthodes...*, 1972, s. 113.

116 Nattiez pisze: „Nie ma żadnego powodu, dla którego systematycznej nierówności jednostek w utworze nie można by było równie dobrze rozpatrywać jako jego zasady konstytutywnej. [Il n'y a aucune raison de ne pas considerer que l'inégalité systématique des unités d'une pièce pourrait en être un principe constitutive]”. J. J. Nattiez, *N. Ruwet. Langage...*, s. 187.

tekst muzyczny jest szeroko determinowany przez zbiory, a zbiorem może być całokształt twórczości autora, gatunek czy okres historyczny. W przypadku izolowanego dzieła zbiory definiują relewantne poziomy, których cechy konstytutywne widać dopiero wtedy, gdy rozpatruje się serię dzieł należących do zbioru. Krótko mówiąc, jeżeli przystępuje się od razu do analizy dzieła – izolowanej całości – to nie posiada się żadnego kryterium, które pozwalałoby stwierdzić, co w dziele należy do danego poziomu czy jego własnego kodu.

Reasumując, pozycja jednostki w strukturze muzycznej jest u Ruweta wypadkową jej relacji względem innych jednostek i przynależności do danego poziomu. Obraz strukturalnych zależności jednostek Ruwet użył, stosując specjalny quasi-partyturowy zapis analizy¹¹⁷. Ten ostatni uwzględnia zarówno syntagmatyczne (poziome, szeregowe), jak i paradygmatyczne (pionowe – związki wzorca i transformacji) związki jednostek. Uzyskany w wyniku analizy taksonomicznej obraz hierarchicznych zależności przypomina ostatni etap analizy Harrisowskiej, gdy wzajemne relacje jednostek i ich hierarchia zostają ustalone na podstawie kryterium dystrybucji, rozpatrywanej na planie struktur tekstowych i za pomocą metody składników bezpośrednich.

*

Omawiając analizę taksonomiczną Ruweta, należy przedstawić na koniec kilka uwag o charakterze ogólnym i krytycznym. Wątpliwości, jakie pojawiają się w wypadku analizy Ruweta, przypadają w udziale analizom o charakterze segmentacyjnym w ogóle. Ustalenie przynależności segmentu do danego poziomu; uzasadnienie przejścia z jednej skali obserwacji do drugiej; relewantność kryterium repetycji zarówno w aspekcie rozmiaru repetowanych segmentów, jak i odległości między nimi; granice funkcjonowania pamięci – to tylko niektóre problemy, jakie Meeüs

117 Muzyczną analizę taksonomiczną Ruwet zademonstrował na przykładach średnio-wiecznej monodii: anonimowej *Geisslerlied*, *Molt me mervoil* (Guiot de Provins), *Kalenda maya* (Raimbaut de Vaqueiras), *Be m'anperdut* (Bernard de Ventadour). Schematyczny zapis analizy taksonomicznej wzorowany był na zapisie, który zastosował Lévi-Strauss do analizy mitów (sam inspirował się notacją muzyczną i układem partyturowym). Zapisem analizy kierowała zasada, według której segmenty będące strukturalnymi ekwiwalentami umieszczane były jeden pod drugim w tej samej kolumnie, a tekst czytało się od lewej strony do prawej, od góry do dołu, pomijając puste miejsca w notacji.

wymienia w związku z analizą Ruweta¹¹⁸. Podstawowy problem sprowadza się jednak do charakteru samej segmentacji, która będąc strukturalną i dystrybucyjną z tytułu, nie do końca radzi sobie z immanentnym względem niej samej momentem semantycznym. Udział pierwiastka semantycznego w procedurze segmentacji stanowił już na gruncie lingwistycznego dystrybucjonizmu problem, który próbowano jeżeli nie ominąć, to umiejętnie ukryć pod pojęciami dystrybucji i klasyfikacji, o czym pisał Heinz¹¹⁹. „Analiza paradygmatyczna, ugruntowana w podejściu strukturalistycznym i dystrybucjonistycznym, każe postawić pytanie: czy segmentacja jest wyłącznie kwestią dystrybucji wewnętrznej, repetycji, wariacji, czy też musi brać pod uwagę poziom znaczenia, którego rolę należałoby określić?”¹²⁰ Za pytaniem Meeùsa kryje się przekonanie, że ograniczenie analizy do płaszczyzny strukturalnej dzieła i poszukiwanie relewancji na poziomie dystrybucji nie odzwierciedla w pełni rzeczywistości muzycznej dzieła. Obarczone w lingwistyce semantycznym porządkiem pojęcie relewancji (*pertinence*) siłą analogii przechyla szalę na rzecz uwzględnienia semantyki w procedurach segmentacji¹²¹. Tak czy inaczej, należałoby albo uznać elementy podlegające repetycji w ramach rozwoju dyskursu muzycznego za jednostki znaczenia, albo wybrać rozwiązanie mniej

118 N. Meeùs, *De la forme...*, s. 7–23. Wskazując na wiele problemów, jakie niesie analityczny model Ruweta, Meeùs jednocześnie zaznacza, że problemy te dotyczą nie tylko analizy Ruweta, ale i w ogóle analizy muzyki okresowej (*analyse phraséologique*).

119 „W rzeczywistości jednak cała procedura klasyfikacji byłaby nie do pomyślenia bez czynnika semantycznego. Wynika to z prostego faktu, że tak identyczność, jak i różnica są tu pojęciami względnymi; jest rzeczą oczywistą, że dana jednostka jest identyczna lub różna nie wprost i bezwzględnie, bo byłyby to punkt widzenia logiczny, fizyczny itp., lecz pod pewnym względem, w danym wypadku pod względem lingwistycznym, a to oznacza pod względem funkcji komunikacji, czyli funkcji semantycznej. Tej tak oczywistej prawdy, skoro język jest urządzeniem znakowym, semantycznym, to w jego analizie musi chodzić w pierwszym rzędzie o tę właśnie znakowość, a więc o semantykę, dystrybucjoniści w swym zaślepieniu formalistycznym i mechanistycznym nie dostrzegali”. A. Heinz, *op. cit.*, s. 357.

120 „C'est l'analyse paradigmatique, fondée dans une approche structuraliste et distributionnaliste, qui amène à se poser cette question: la segmentation est-elle exclusivement affaire de distribution interne, de répétitions, de variations, ou doit-elle aussi prendre en compte un niveau de signification – dont il faut alors déterminer en quoi il consiste?”. N. Meeùs, *De la forme...*, s. 21.

121 Rozwiązanie niniejszego problemu przedstawił Charles Seeger (*On the Moods on the Music-Logic*, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 13, no. 1/3, 1960, s. 224–261). Seeger zaproponował zastąpienie syntaktycznego dystrybucjonizmu trybami (*moods*) logiki muzycznej. Podaję za: N. Meeùs, *De la forme...*, s. 21.

„inwazyjne”, wprowadzając na przykład podział na jednostki tematyczne i nietematyczne – sugeruje Meeùs.

Uwagi, jakie Meeùs formułuje odnośnie do kwestii znaczenia w analizie taksonomicznej, skłaniają do wniosku, iż wychodzi on od innej niż Ruwet definicji znaczenia. Te same uwagi tracą jednak na wartości, gdy przypomnimy, że Ruwet wraz z zasadą ekwiwalencji przejął od Jakobsona koncepcję semiozy introwersyjnej i samozwrotnego znaku. Znaczenie Ruwetowskie jest zatem natury czysto formalnej i wyczerpuje się w dostrzeżonych między poszczególnymi komponentami strukturalnymi dzieła związkach. Z kolei mając na uwadze przyjętą przez Ruweta wewnątrzmuzyczną koncepcję znaczenia, John Blacking¹²² formułuje swoje wątpliwości związane z segmentacją, stawiając pytanie o istnienie definitywnej analizy znaczenia danego dzieła. Blacking stwierdza: „Nawet jeśli przyjmujemy, że znaczenie można odnaleźć w repetycjach, symetrii, transformacjach i innych strukturalnych własnościach, żadna z nich nie ma absolutnej wartości”¹²³. Zarówno słuchacz, jak i kompozytor czy wykonawca może dokonać odmiennej segmentacji, wskazując w innych miejscach repetycje i symetrię. Tyle zatem będzie analiz, ilu analityków – i w tym fakcie należy upatrywać istotnej roli wieloznaczności artystycznego wyrazu. Blacking porusza tutaj dwie istotne sprawy. Pierwsza dotyczy względności dokonywanej segmentacji, ale uwaga Blackinga wydaje się zbędna, zważywszy na to, co Ruwet sam deklarował w *Méthodes*. Powtórzmy zatem: zasada ekwiwalencji, jako warunek brzegowy analizy taksonomicznej, dopuszcza różne warianty segmentacji, która jest niczym innym jak metodą wykrycia występujących między elementami struktury związków ekwiwalencji¹²⁴. Jednocześnie należy zaznaczyć, że w sformułowanych warunkach analizy taksonomicznej uwzględnione są różne warianty segmentacji i w domyśle: nie-dowolne. To jednak pozostaje wyłącznie tytułem deklaracji, gdyż granica przejścia od tego, co analitycznie jest różne, do tego, co analitycznie jest dowolne, nie została jasno przez Ruweta określona. Drugi problem,

122 J. Blacking, *N. Ruwet. Langage, musique, poésie*, Ethnomusicology, vol. 20, no. 3, 1976 (September), s. 599–601.

123 „Even if we accept that meaning is to be found in répétitions, symmetry, transformations, and other structural features, none of these has absolute value”. *Ibid.*, s. 601.

124 Omawiając zasadę ekwiwalencji, Ruwet dodaje: „Wziąwszy wszystko razem, niemożliwe jest – jak mogliśmy stwierdzić – przedstawienie struktury utworu muzycznego poprzez jeden jedyny schemat [La conséquence de tout ceci est, comme on a pu constater qu’il est impossible de représenter la structure d’une pièce musicale par un schéma unique]”. N. Ruwet, *Méthodes...*, 1972, s. 134.

jaki sygnalizuje Blacking, dotyczy miarodajności analizy taksonomicznej w zakresie stylistyki lub inaczej: jej wrażliwości na problem stylu. W służbie gwarantowanego przez neutralne stylistycznie kryterium segmentacji obiektywizmu strukturalna postać dzieła, jaką otrzymuje się w wyniku analizy Ruweta, nie wykrywa stylistycznych cech, a koncentruje się na wykryciu wzorców i transformacji jednostek. Gdyby jednak przychylić się do postulatów Nattieza o badaniu nie dzieła „X” w izolacji, a badaniu zbioru dzieł wpisujących się w jakiś kontekst stylistyczny, możliwe, że analiza taksonomiczna ujawniłaby relewantne cechy twórczości danego kompozytora, epoki, gatunku itp.

Na koniec warto przedyskutować metodologiczną wartość propozycji Ruweta. Jonathan Dunsby i John Stopford¹²⁵ są zdania, że fundamentalne dla semiotyki prace Ruweta oraz kontynuatora jego idei Nattieza odwróciły uwagę od tradycyjnych i konkretnych kategorii teoretyczno-muzycznych na rzecz ujęcia, które „powierzchniowo” odpowiada ogólnej praktyce semiotycznej. Tą ostatnią miałyby wyrażać rygorystyczna metodologia, w którą wpisana jest wizja analizy muzyki jako analizy konkretnych danych i tylko nich. Czy jednak znaczenie i funkcja semiotyki w ramach badań muzykologicznych wyczerpują się jedynie w dostarczonym rygorze metodologicznym? Rygor nie ma wartości, gdy gubi się z oczu sens procesu znaczenia i potrzebę jego opisu – podkreślają Dunsby i Stopford¹²⁶. Zdaniem tych ostatnich, Ruwet, a za nim Nattiez odrzucają tradycyjny aparat spekulacji, którego wymaga jakakolwiek teoria muzyki, oraz ideę intuicyjnej, semiotycznej, „znaczącej” reakcji na muzykę. Dziedzina zaś, której metodologia odrzuca tradycyjny teoretyczny aparat i która odrzuca rolę tradycyjnej muzycznej intuicji w badaniu procesu znaczenia w muzyce, jest dziedziną bezużyteczną – twierdzą obydwaj muzykolodzy¹²⁷.

Deklarowany obiektywizm narzędzia taksonomicznego staje się zatem w oczach Dunsby’ego i Stopforda jego ułomnością. Czy jednak w przypadku

125 J. Dunsby, J. Stopford, *The Case for a Schenkerian Semiotic*, Music Theory Spectrum, vol. 3, 1981 (Spring), s. 49–53.

126 „This rigor has no value if its development implies the loss of a sense of the totality of the process of signification and a retreat in face of a need to describe it fully. It is certainly questionable in music if it leads to a total rejection, not only of traditional music theoretical categories, but also of traditional musical intuitions”. *Ibid.*, s. 49.

127 „If a methodology for describing data dispenses with traditional music theoretical apparatus, and if a concept of signification (examining the processes by which musical meaning can be identified) dispenses with the traditional role of musical intuition, the two in combination will provide a discipline that appears contradictory and unhelpful”. *Ibid.*, s. 50.

Ruweta mamy do czynienia z absolutnie bezstronnym mechanizmem analitycznym, który bezapelacyjnie wyklucza moment intuicji i „znaczącej” reakcji odbiorcy dzieła, w tym przypadku analityka? Wydaje się, że ten sam deklarowany obiektywizm jest tylko iluzją zbudowaną pośród obwarowań w postaci rygorystycznych procedur wzorem nauk ścisłych. Z iluzji *tabula rasa* w przypadku analizy zdał sobie sprawę sam Ruwet, gdy z dystansu poddał rewizji swoje poglądy: „Poważniejsza lektura Poppera przekonała mnie, że ideał *tabula rasa* jest iluzoryczny i że cokolwiek byśmy nie zrobili, rozpatrując jakikolwiek przedmiot, podchodzimy do niego zawsze z przyjętymi z góry teoriami”¹²⁸.

Należałoby wreszcie zapytać, jak rozumie analizę muzyczną Ruwet. Czy rzeczywiście intuicję badacza ma za niepotrzebny ciężar przesłaniający rzetelność i prawdziwość otrzymanych wyników? Intuicja, postrzegana jeszcze w *Méthodes* jako czynnik jedynie wspomagający procedury segmentacji, zyskała po latach w *Théorie et méthodes*¹²⁹ rolę wyznacznika wszelkich działań analitycznych. Rewidując swe poglądy, Ruwet wyraził przekonanie, że analiza dzieła muzycznych jest bardziej sztuką, w której istotna jest intuicja, niż nauką. W paragrafie *Kryteria naukowości* Yitzhak Sadaï¹³⁰ dyskutuje pogląd Ruweta, wskazując na jego kontrapunkt w postaci stanowiska Meeùsa, który z kolei pisze: „Analiza nie jest sztuką, ponieważ jej produkty nie mogą mieć charakteru skończonego i definitywnego dzieła sztuki; musi ona być nauką, ponieważ jej produkty, jak produkty każdego naukowego dzieła, mogą i muszą pozostać zawsze poddane odrzuceniu, «falsyfikacji»”¹³¹. Dodać należy, że stawiając sprawy w ten sposób, Meeùs bezwiednie opowiada się po stronie forsowanej od końca

128 „Une lecture plus sérieuse de Popper m’a convaincu que l’idéal de la table rase est illusoire et que, quoi que nous fassions, dès que nous réfléchissons sur quelque sujet que soit, nous l’abordons toujours avec des theories préconçues”. N. Ruwet, *Théorie...*, s. 13.

129 *Ibid.*, s. 11–36.

130 Y. Sadaï, *De l’analyse pour l’analyse et du sens de l’intuition (quelques réflexions sur le paradigme d’une science de la musique)*, Musurgia, vol. 2, no. 4 (*Épreuves d’Analyse Musicale – CAPES, Agrégation : L’analyse musicale peut-elle être scientifique?*), 1995, s. 63–73.

131 „L’analyse n’est pas un art parce que ses productions ne peuvent avoir le caractère achevé et définitive de l’oeuvre d’art; elle doit être une science parce que ses productions, comme toute oeuvre scientifique, peuvent et doivent rester à tout moment offertes à la réfutation, à la « falsification »”. N. Meeùs, *Réponse à Yizhak Sadaï*, *Analyse musicale*, vol. 18, 1990 (janvier), s. 85. Podaję za: Y. Sadaï, *op. cit.*, s. 67.

XIX wieku Peirce'owskiej metodologii abdukcji¹³². Zakłada ona, że wszelkie badanie – zatem i analiza muzykologiczna – jest już w punkcie wyjścia obciążone presupozycjami, a do punktu docelowego zmierza poprzez kolejne hipotezy. Te – rzecz jasna – bywają lepsze lub gorsze, zawsze zaś są zawodne i rewidowalne.

2.3. Nattiez – referencyjnie zorientowana semiotyka muzyki oparta na tradycji strukturalnej

Semiotyka muzyki Nattieza ma charakter hybrydyczny i syntetyzuje dwie różne orientacje myślowe. Te przekładają się na dwa zasadnicze komponenty koncepcji, które stanowią: analityczna teoria trójpodziału Molino wraz z metodą taksonomiczną Ruweta oraz koncepcja interpretanta Peirce'a. Dodatkowym elementem, który można wyróżnić w semiotyczno-muzycznej teorii Nattieza, jest koncepcja „intrygi” (*construction d'intrigues*) Paula Veyne'a. Przedkładana poniżej analiza krytyczna poglądów Nattieza została tak przeprowadzona, aby uwydatnić przejście od strukturalnego do referencyjnego paradygmatu semiotyczno-muzycznego oraz uwypuklić te momenty strukturalne, które uległy zachowaniu, przepracowaniu bądź porzuceniu na rzecz konkurencyjnych i – zwyczajnie rzecz ujmując – lepiej pracujących w semiotycznej koncepcji dzieła muzycznego.

2.3.1. Nattieza semiotyka strukturalna

Jak zauważa Umberto Eco, a za nim George Edwards, zainteresowanie muzykologii strukturalizmem i semiotyką nie nastąpiło od razu¹³³. Rzecz

132 W oczywisty sposób nawiązał do Peirce'a Karl Popper, choć wzmianki o ideach Peirce'a nigdzie w jego pismach nie ma. Dzisiaj Popper kwalifikowany jest jako przedstawiciel fallibilizmu, czyli stanowiska metodologicznego sformułowanego pierwotnie przez Peirce'a.

133 „According to Umberto Eco, musicology was late to take interest in structuralism and semiotics, perhaps because they 'are concerned with methods and thèmes that it had absorbed centuries ago' (U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 1976, przyp. 10)”. G. Edwards, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate; Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music by V. Kofi Agawu*, *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1, 1992 (Spring), s. 114.

zastanawiająca tym bardziej, gdy przywoła się słowa Julii Kristevej, która w latach 60. – wtedy jeszcze pod pseudonimem Julia Joyaux – pisała:

Okazuje się, że pośród nauk traktujących o działalności człowieka to lingwistyka jako pierwsza ukonstytuowała się jako dyscyplina ścisła. Naukom humanistycznym pozostaje jedynie zastosować tę metodę w innych obszarach działalności człowieka, poczynając od traktowania ich jako języki. Można tym samym zauważyć, że cała nauka humanistyczna jest co najmniej domyślnie związana z semiotyką¹³⁴.

Nattiez wyróżnił trzy grupy narzędzi lingwistycznych stosowanych w obszarze semiotyki. Do pierwszej zaliczył cztery fundamentalne dychotomie Saussure'owskie: *langue/parole*, *signifiant/signifié*, synchronia/diachronia oraz wewnątrzsystemowy (*interne*) versus zewnątrzsystemowy (*externe*). Drugą grupę narzędzi stanowiły definicyjne własności języka ludzkiego: funkcja komunikacji, arbitralny i dyskretny (nieciągły) charakter znaku, systematyczny i linearny charakter języka oraz kryterium podwójnej artykulacji¹³⁵. Na trzecią grupę narzędzi składały się operacyjne pojęcia z zakresu lingwistyki: komutacja¹³⁶, opozycje fonologicz-

134 „Il se trouve que c'est la linguistique qui, parmi les sciences traitant de la pratique humaine, s'est construite la première comme une science exacte... Les sciences humaines n'ont donc qu'à transposer cette méthode dans les autres domaines de l'activité humaine, en commençant par les considerer comme des langues. On voit que toute science humaine est ainsi, implicitement au moins, attaché à la sémiotique”. J. Joyaux, *Le Langage, cet inconnu*, S. S. P. P., Paris 1969, s. 285. Cyt. za: J. J. Nattiez, *Fondements...*, s. 33. Z historycznego punktu widzenia przekonanie o związku całej ludzkiej wiedzy z semiotyką ma ważny precedens. Już w XVIII wieku Johann Lambert twierdził (w dziele zatytułowanym *Organon*), że cała metafizyka sprowadza się do semiotyki. Z uwagi na ówczesne rozumienie metafizyki (obejmowało ono między innymi psychologię) można powiedzieć, że dla Lamberta wszelka wiedza sprowadzała się do semiotyki, a przynajmniej była z nią w ścisłym związku.

135 Koncepcja podwójnej artykulacji (rozcłonowania) języka została sformułowana przez André Martineta (*La double articulation linguistique*, TCLP V, 1949) i dotyczyła dwuklasowości w budowie systemu językowego. Analiza wypowiedzi językowej sprowadzała się w pierwszym etapie do jej podziału na najmniejsze jednostki znaczenia zwane monemami, a w drugim etapie do podziału monemów na najmniejsze jednostki foniczne pozbawione znaczenia – fonemy.

136 Komutacja, inaczej substytucja, to praktykowana w lingwistyce metoda porównania pozwalająca wydzielać poszczególne jednostki i określać ich przynależność do danej klasy.

ne, charakterystyka dystrybucyjna, reguły generatywne i transformacyjne oraz paradygmat i syntagma¹³⁷.

Oceniając strukturalizm lingwistyczny w perspektywie metody badawczej muzykologii, Michel Imberty wskazywał zarówno na jego wartość, jak i na ułomność. Pierwszą stanowiła niewątpliwie nowa perspektywa i środki interpretacji; drugą – teoretycznie mocny „filtr” przesłaniający specyfikę działań muzycznych¹³⁸. Świadomość i zalet, i wad strukturalnej interpretacji dzieła muzycznego podzielał również Nattiez. Postępowanie według sformułowanych *explicite* reguł analizy owocowało syntetycznym i systematycznym obrazem formy dzieła. Ten ostatni uwydatniał aspekt hierarchiczny, którego nie brała pod uwagę w całej swojej szczegółowości praktykowana analiza formalna. Oprócz hierarchicznego porządku jednostek taksonomia uwzględniała również związki transformacyjne łączące jednostki tego samego paradygmatu i umożliwiała tym samym systematyczne badanie techniki przetworzenia. Z drugiej jednak strony transpozycja modeli lingwistycznych w teorii i analizie muzyki siłą rzeczy miała swoje ograniczenia techniczne. Linearność zjawisk językowych powodowała bowiem, że zastosowanie modeli lingwistycznych do badania dzieła muzycznego ograniczało się głównie do analizy monodii i melodycznego wymiaru dzieła.

Związek semiotyki z lingwistyką uległ z czasem naturalnemu rozluźnieniu. Cytowany przez Nattieza w *Fundamentach*¹³⁹ Dan Sperber zwracał uwagę, że na pewnym etapie semiotyka strukturalna porzuciła techniczne rozumienie pojęć znaku, *signifiant* i *signifié*, zonglując nimi w sposób literacko niezobowiązujący¹⁴⁰. Imberty z kolei pisał wprost o bezkrytycznym przenoszeniu modeli językowych, bez jakiegokolwiek uzasadnienia¹⁴¹. Eksploatując swoje narzędzia i przesuwając je w kierunku metafory, semiolingwistyka muzyczna znalazła się w impasie, który wymagał nowego spojrzenia.

137 J. J. Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, Université du Québec à Montréal, Montréal 1988, s. 38.

138 M. Imberty, *Jean-Jacques Nattiez. Fondements d'une sémiologie de la musique*, Revue de musicologie, vol. 62, no. 2, 1976, s. 337.

139 J. J. Nattiez, *Fondements...*

140 „Le signifiant symbolique, affranchi du signifié, n'est plus un significatif que par une métaphore douteuse dont la seule mérite est d'éviter le problème de la nature du symbolisme, non de le résoudre”. D. Sperber, *Le Symbolisme en general*, Hermann, Paris 1974, s. 64. Podaję za: J. J. Nattiez, *Fondements...*, s. 31.

141 M. Imberty, *op. cit.*, s. 337.

*

Pomijając techniczne ograniczenia semiotyki strukturalnej, metodologiczną nieufność Nattieza względem strukturalnego podejścia w semiotyce wzbudzały liczne wątpliwości wyrażone między innymi przez dwa zasadnicze pytania: czy aplikowana poza obszarem języka koncepcja lingwistyczna rozumiana była identycznie jak w swoim kontekście źródłowym? Oraz czy aplikacji podlegała cała koncepcja, czy raczej jej wybrane elementy? Zdaniem Nattieza, pytania te ogniskowały się wokół problemu interpretacji koncepcji, która sama w sobie była rekonstrukcją określonego sposobu myślenia. By daleko nie szukać, problem reinterpretacji koncepcji dotyczył już samej koncepcji znaku u Saussure'a i Hjelmsleva. Komponent znaczący u tego pierwszego był natury psychologicznej (obraz akustyczny w umyśle mówiącego podmiotu), a u drugiego stanowił rzeczywistość fizyczną (plan wyrażenia)¹⁴²; u pierwszego elementem znaczącym było *signifié*, u drugiego plan treści (*plan du contenu*) – „teoretyczny wytrych” rozwiązujący lub lepiej: eliminujący problem jednoznacznej definicji znaczenia. Krótko mówiąc, zastosowanie pojęcia znaku w obszarze muzykologii – czy to w ujęciu Saussure'a, czy Hjelmsleva – bezwzględnie wymagało rekonstrukcji kontekstu, w którym pojęcie funkcjonowało wraz ze wszystkimi jego niuansami¹⁴³.

Związana z „transpozycją” terminów lingwistycznych dwuznaczność czy też niejasność semiotyki muzycznej wynikała ponadto z określonego nastawienia badacza – twierdził Nattiez. Po pierwsze typowe było przeświadczenie, że wraz z zastosowaniem pojęcia „obcego” (zewnętrznego dla danej dziedziny) zakładało się wiedzę o wszystkich zmiennych (*variables*)¹⁴⁴ konstytuujących owo pojęcie w teorii źródłowej. Po drugie – co wynikało z pierwszego – pojęcia poddawało się retrospektywnej interpretacji, polegającej na zastosowaniu teoretycznego filtra ufundowanego na gruncie innej koncepcji. Rozumienie Saussure'a przez pryzmat organizacji pojęć

142 J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 39.

143 *Ibid.*

144 Pojęcie zmiennej (*variable*) Nattiez wprowadził do swojej refleksji semiotycznej za Jeanem Molino. Według Molino, konstruując uniwersalny opis danego zjawiska (na przykład w formie pojęcia i jego definicji), badacz wybierał jego charakterystyczne z danego punktu widzenia własności. Kluczowe dla pojęcia zmiennej było zastrzeżenie, że owa wskazana przez własność może, ale nie musi wystąpić w konkretnych „egzemplarzach” zjawiska. Sytuacja taka mogła się zdarzyć w dwóch przypadkach: gdy decyzją badacza dana własność celowo została wyeliminowana z obszaru badań lub gdy występowanie danej własności po prostu nie zostało stwierdzone. Por. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 39–40.

w koncepcji Hjelmsleva było najlepszym tego przykładem¹⁴⁵. Podobnie skojarzenie przez Ruweta opozycji *langue/parole* Saussure'a z występującą u Chomsky'ego kompetencją i performancją¹⁴⁶ było jasnym dowodem na to, że interpretacja retrospektywna wiązała się z ryzykiem wypaczenia sensu zapożyczonych pojęć i terminologicznym nadużyciem. Akurat w tym ostatnim przypadku terminologiczne zbliżenie prowadziło do nieporozumienia, skoro towarzyszącego kompetencji Chomsky'ego pojęcia kreatywności lingwistycznej (*créativité linguistique*) u Saussure'a nie było, a przypisane do poziomu *parole* reguły syntaktyczne języka Chomsky identyfikował z poziomem kompetencji – komentował Nattiez¹⁴⁷.

Trzeci aspekt problemu transpozycji pojęć lingwistycznych w semiotyce, na który wskazał Nattiez, wiązał się z istotą zmiennych. Zapożyczona z danej (źródłowej) koncepcji zmienna podlegała w nowym ujęciu transformacji i nie posiadała już tego samego sensu. Innymi słowy, występując w niemacierzystym kontekście zmienna gubiła swoją wartość hierarchiczną. I tak na przykład wyrażenie i treść Hjelmsleva nie odpowiadały *signifiant* i *signifié* Saussure'a, ponieważ w koncepcji tego pierwszego znak miał zupełnie inny charakter, o czym była już mowa. W hierarchii zmiennych Nattiez widział ponadto zjawisko wyjaśniające podobieństwo bądź pokrewieństwo dwóch koncepcji. Jeżeli mówiło się o lingwistykach od Saussure'a do Chomsky'ego, że są strukturalne, to w istocie chodziło o występowanie w nich określonych zmiennych (na przykład zasady immanencji, uprzywilejowania synchronii, badania organizacji systemowej), które w zależności od ujęcia tworzyły różne konstelacje.

Reasumując, semiolingwistyka przestała być w pewnym momencie wystarczającym fundamentem dla semiotyki muzycznej, co wynikało zarówno z impasu, który spotkał transpozycję metod lingwistycznych, jak i z koncentrujących się wokół niej wątpliwości natury metodologicznej. Nie dokonując jednak rewolucji w mocnym znaczeniu tego słowa, Nattiez przepracował poszczególne założenia strukturalizmu, oferując nowe spojrzenie na dzieło muzyczne i nową definicję jego semiotyki. Don Keefer pisał o rehabilitacji strukturalizmu w teorii Nattieza, której celem i ostatecznie rezultatem był systematyczny obraz działań muzycznych i samej

145 *Ibid.*, s. 40.

146 N. Ruwet, *Introduction à la grammaire generative*, Plon, Paris 1967, s. 18. Podaję za: J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 40.

147 *Ibid.*, s. 40–41.

muzykologii¹⁴⁸; Kofi Agawu z kolei – o przemyśleniu „wszystkiego” jeszcze raz, w tym samej interpretacji czy analizy muzyki¹⁴⁹.

2.3.2. Semiotyka w rozumieniu Nattieza

Rekonstrukcja semiotycznej teorii muzyki Nattieza wymaga odczytania jej poszczególnych założeń w podwójnej perspektywie: najpierw w kontekście zastanej tradycji semiotyczno-strukturalnej, a następnie zmiany semiotycznego paradygmatu ze strukturalnego na referencyjny. Nattiez w sposób oryginalny zmodyfikował elementy pozostawionego w spadku strukturalizmu, z których podstawowym było z pewnością samo rozumienie pojęcia „semiotyka”. W perspektywie dwóch warunków, jakie musiała spełniać dyscyplina badawcza, to jest posiadania własnej dziedziny badań oraz oryginalnego korpusu metod badawczych¹⁵⁰, Nattiez krytycznie ocenił status semiotyki jako nauki. Zróznicowanie i rozbiecie orientacji semiotycznych nie pozostawiało wątpliwości: semiotyka jako spójna dziedzina z własnymi metodami i przedmiotem badań nie istniała.

Nattiez zaproponował własne, filozoficzne rozumienie tego, czym jest semiotyka, wychodząc od zjawiskazwanego *processesymbolization*. Proces ów leżał, zdaniem Nattieza, u podstaw każdej naukowej konstrukcji

148 „The pull of system and structuralism remains evident, however, in Nattiez’s work, *Music and Discourse*. For within these pages is an ambitious attempt to rehabilitate structuralism, by extending it to cover its once neglected regions of intentionality and use. In fact, Nattiez endeavours not only to systematize music, but all musicological talk about music as well”. D. Keefer, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, no. 1, 1993 (Winter), s. 91.

149 W recenzji *Music and Discourse...* Nattieza Agawu pisze: „Just as structuralism, in Frederic Jameson’s words, was an attempt ‘to rethink everything through once again in terms of linguistics’ [...], so musical semiology, as preached and practiced by Nattiez, in an attempt to rethink everything (i.e., traditional approaches to musicological analysis) through once again in terms of the tripartition”. K. Agawu, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, *Music & Letters*, vol. 73, no. 2, 1992 (May), s. 317.

150 Wymienione warunki Nattiez przejął, odwołując się do dziedziny lingwistyki, która w tradycji Saussure’owskiej była dziedziną sterującą badaniami semiotycznymi. Lingwistyka spełniała obydwa warunki: zajmowała się językiem ludzkim w poszczególnych zakresach – fonetyki, fonologii, morfologii, syntaksy – oraz dysponowała takimi metodami badawczymi jak na przykład komutacja, segmentacja, dystrybucja czy zapis reguł generatywnych.

i polegał na wyborze spośród wszystkich postrzeżonych własności przedmiotu jedynie niektórych, podlegających następnie zobiektywizowaniu najczęściej za pośrednictwem symboliki graficznej czy – jakby powiedział Gottlob Frege – ideograficznej. Każda z dziedzin określona mianem semiotyki miała w ujęciu Nattieza pełną świadomość symbolizacji wspomnianej konstrukcji naukowej w tym sensie, że potrafiła wyjaśnić i uzasadnić wybór zmiennych. Poglądy Nattieza inspirowane były znacząco refleksją Jeana-Claude’a Gardina, który ową świadomość badacza co do kryteriów przejścia od badanego przedmiotu do metajęzyka uznawał za wyróżnik naukowej semiotyki¹⁵¹.

2.3.3. Molino i teoria trójpodziału działania symbolicznego

Po omówieniu warunków brzegowych semiotyczno-muzycznej teorii Nattieza można przejść do opisu poszczególnych komponentów jego teorii, z których pierwszym i fundamentalnym jest teoria trójpodziału działania symbolicznego Molino, zwana zwyczajowo teorią trójpodziału bądź trójpodziałem Molino.

Jak powiedziano wcześniej, semiotyka była dla Nattieza konstrukcją symboliczną, ale ta ostatnia mogła mieć różną postać w zależności od rodzaju dyscypliny badawczej. Nauki ścisłe korzystały z analizy przedmiotu i jej późniejszej weryfikacji empirycznej, a nauki humanistyczne, poza danymi, czyli informacją samą w sobie (*message lui-même*), uwzględniały dodatkowo udział nadawcy i odbiorcy tejże informacji (*message*). To właśnie nauki humanistyczne stały się przedmiotem uwagi Molino, który wyróżnił w nich trzy poziomy analityczne: *niveau poïétique* (poziom *poiesis*)¹⁵², czyli punkt widzenia twórcy informacji; *niveau neutre* (poziom neutralny), czyli immanentną analizę informacji; *niveau esthétique* (poziom *aisthesis*), czyli analizę recepcji informacji¹⁵³. Globalna analiza przedmiotu sprowa-

151 Nattiez pisze: „Certes, Gardin a raison de souligner que ce qui donne à une description un caractère scientifique, c’est l’explicitation des critères par lesquels on passe de l’objet au métalangage: « Aucun physicien, aucun biologiste ne s’étonne qu’il lui soit demandé d’indiquer, en même temps qu’une théorie nouvelle, les données de la nature et les opérations de l’esprit qui l’ont conduit à la formuler »”. J. C. Gardin, *Analyse sémiologique et littérature*, Nuovo 76, no. 1, 4–8, 1967, s. 6. Podaję za: J. J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie*, Langages, 8e année, no. 35, 1974, s. 5.

152 W dalszym toku wywodu w miejsce francuskich terminów *poïétique*, *neutre* i *esthétique* będą używane odpowiednio: *poiesis*, „neutralny” i *aisthesis*.

153 Teoria trójpodziału Molino inspirowana była modelem językoznawczym fonetyki, która obejmowała trzy subdyscypliny: fonetykę artykulacyjną, fonetykę akustycz-

działa się do określenia relacji między wymienionymi poziomami, które to poziomy mogły, lecz nie musiały być współzależne. Trudności, ale tym samym i specyfiki dyscyplin humanistycznych upatrywał Molino w mieszaniu faktów o porządku *aisthesis* i *poiesis* z faktami dotyczącymi samej informacji. Dlatego zasadniczym celem postulowanej analizy semiotycznej było oddzielenie trzech poziomów symbolizacji¹⁵⁴.

Chociaż strukturalna definicja semiotyki została przez Nattieza porzucona, o czym była już mowa, to trójpodział Molino był tym komponentem semiotyki Nattieza, który zdążył „zamrozić” relikwety strukturalizmu. To bowiem strukturalizm uczynił immanentne ujęcie języka – ale programowo i innych systemów znakowych – kluczem do swoich propozycji. Owo immanentne czy też „wewnętrzne” spojrzenie na system znakowy zostało przypisane w trójpodziale Molino do poziomu neutralnego. Twierdzenie, że strukturalizm przeszedł obojętnie wobec dwóch pozostałych poziomów, byłoby jednak nieporozumieniem – przekonuje Nattiez, wskazując zorientowany na *poiesis* funkcjonalizm oraz odwołujący się do *aisthesis* strukturalizm Straussa¹⁵⁵. Z drugiej jednak strony stosowana w semiotyce perspektywa strukturalna wykazywała mocne ograniczenie poznawcze. Traktując immanentne ujęcie języka na sposób emblematyczny, strukturaliści pominieli dwa istotne fakty – zauważa Nattiez. Przede wszystkim błędnie założyli, że proces percepcji jest zwierciadlanym odbiciem procesu kreacji i że treści jednego i drugiego się pokrywają. Wydaje się, że strukturaliści nie uwzględnili prostego faktu, że opis tego samego zjawiska semiotycznego na trzech poziomach (immanentnym, recepcji i produkcji) jest różny, ponieważ przystaje do specyfiki każdego z wymiarów. Strukturalizm zagwarantował narzędzia badawcze dla poziomu immanentnego, ale

na oraz fonetykę audytywną. Terminy *poïetique* i *esthésique* zostały zapożyczone odpowiednio od Etienne Gilsona (*Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris 1963) i Paula Valéry'ego (*Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France*, w: *idem, Variété V*, Gallimard, Paris 1945, s. 297–322).

154 William Drabkin (*Jean-Jacques Nattiez, Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate. Princeton, Princeton University Press, 1991 [...] [Review], *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 117, no. 2, 1992, s. 315) przypomina słusznie, że teorię trójpodziału zastosował przed Nattiezem w obszarze dzieła muzycznego sam Molino, identyfikując z poziomem *poiesis* czynniki towarzyszące twórczości, z poziomem *aisthesis* – zbiorowe odpowiedzi czy reakcje na dzieło, a z poziomem neutralnym – niezależne istnienie dzieła od wszelkich wydarzeń. Założenia teorii trójpodziału oraz jej zastosowanie w teorii muzyki przedstawił Molino w fundamentalnym dla semiotyki muzycznej artykule *Fait musical et sémiologie de la musique* (*Musique en jeu*, vol. 17, 1975, s. 37–62).

155 J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 29.

problemem było wskazanie tych narzędzi lingwistycznych, które posłużyłyby do badania pozostałych dwóch poziomów: *aisthesis* i *poiesis*.

*

W perspektywie zastosowanego przez Nattieza trójpodziału Molino muzyka była kulturową i historycznie uwarunkowaną „koncepcją”, a jej rozumienie zmieniało się w zależności od interpretacji wyznaczonej poziomami *poiesis*, *aisthesis* i neutralnego. Nattiez tak referował koncepcję muzyki według Molino, która zresztą stała się jego własną: „Dla Molino muzyka jest całkowitym faktem społecznym, którego definicja zmienia się wraz z epokami i której zmienne, czerpane z całości zjawisk połączonych z faktem muzycznym (od gestów dyrygenta po salę koncertową), rozdzielają się na trzy bieguny: *poiesis*, neutralny (materialny) i *aisthesis*”¹⁵⁶.

Trójpodział Molino stanowił dla Nattieza obiecujące narzędzie metodologiczne muzykologii, wyrażające specyfikę badań humanistycznych w interpretacji semiotycznej. Traktowane jako system symboliczny, dzieło muzyczne było w ujęciu Nattieza-Molino produktem strategii kompozytorskich (*poiesis*) z jednej, a obszarem występowania strategii percepcyjnych (*aisthesis*) z drugiej strony. Między tymi dwoma obszarami funkcjonował trzeci, zwany poziomem neutralnym, immanentnym, materialnym bądź po prostu „ślądem” (*trace*). Ten ostatni obejmował strukturalną postać dzieła, ustanowioną programowo w sposób niezależny od dwóch pozostałych poziomów. Zastosowany przez Nattieza trójpodział Molino stał się obiektem krytyki między innymi Charles’a Boilès’a oraz Roberta S. Hattena. Pierwszy zwrócił uwagę na ułomność arbitralnego przypisania zjawisk do poziomów, wskazując tym samym na utopijny charakter propozycji¹⁵⁷; drugi wyraził nieufność co do praktycznego zastosowania teorii Molino w muzykologii¹⁵⁸.

156 „Pour Molino, la musique est un fait social total dont la définition varie selon les époques et dont les variables, puisées dans l’ensemble des phénomènes associés au fait musical (depuis les gestes du chef d’orchestre jusqu’à la salle de concert), se répartissent entre les trois pôles de la poïétique, du neutre (du matériel) et de l’esthésique”. J. Molino, *op. cit.*, s. 37–62. Podaję za: J. J. Nattiez, *Fondements...*, s. 108.

157 „When working with a composer’s score, the analyst is already in possession of poietic information; but with music of unwritten tradition one must create a score, and this involves esthetic behavior on the part of the analyst”. Ch. L. Boilès, *Fondements d’une sémiologie de la musique by Jean-Jacques Nattiez*, Anuario Interamericano de Investigacion Musical, vol. 11, 1975, s. 244.

158 „Even without the neutral level, the distinction between poietic and esthetic is problematic from the standpoint of style. How can one separate the composer’s use

Krytyka teorii trójpodziału nie jest jednak tak ważna dla kontekstu muzycznej semiotyki strukturalnej, jak sama idea poziomu neutralnego, który odgrywa w propozycji Nattieza zasadniczą rolę. Otrzymany w ideowym spadku po strukturalistach immanentny ogląd zjawiska znakowego zyskał w teorii Nattieza konkretne narzędzie badawcze w postaci omówionej już analizy taksonomicznej Ruweta. Zaletą tej ostatniej był niewątpliwie ścisły charakter metody, która w idealistycznej wizji Nattieza miała wspierać egzegezę „tekstu muzycznego”¹⁵⁹. W optyce tego założenia kojarzenie poziomu neutralnego z immanentnym ujęciem w językoznawstwie wymaga jednak ostrożności. Należy bowiem pamiętać, że analogia ta miała status jedynie prowizoryczny, gdyż struktura w teorii Molino jest rozumiana jako wypadkowa dialektyki poziomów i w żadnym razie nie podlega redukcji wyłącznie do poziomu neutralnego¹⁶⁰.

Szerszego komentarza wymaga w tym miejscu samo pojęcie neutralności. Deklarowana neutralność poziomu oznaczała w istocie neutralność wyników przeprowadzonej analizy w stosunku do dwóch pozostałych poziomów, a ściślej rzecz ujmując – „wzięcie w nawias” domniemanej ich relewantności¹⁶¹. Z neutralnością poziomu, o którym mowa, wiąże

of, for example, a conventionally expressive musical syntagm and the expectation that a listener be aware of it? How can one differentiate a poetics from an aesthetics among contemporaneous writings pertaining to a work, especially if each mixes prescriptive and normative discourses? Nattiez suggests that the esthetic understanding of one composer may become part of the poietic base for another composer [...]. But that model accounts for change, not confusion of poietic and esthetic levels in the analysis of a given work”. R. S. Hatten, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic music by Kofi Agawu; Music and Discourse: Toward A Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, Music Theory Spectrum, vol. 14, no. 1, 1992 (Spring), s. 95.

159 „On devrait assister à la formation d’un nouveau type de discours, où il y aura équilibre entre la formulation exégétique, du genre « explication de textes » et les formalisations rigoureuses. [...] explicitation et formalisation devraient donner plus de sûreté à l’acte exégétique, et en revanche une confiance plus grande dans la validité des exégèses – en particulier, l’acquis des investigations historiques – devrait éviter aux analyses formelles de se perdre dans la poussière des détails”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 228.

160 „Dans un premier temps, on pourra considerer que ce niveau descriptif correspond au niveau immanent où se situe la linguistique structurale, mais comme les liens dialectiques entre les trois niveaux de la tripartition de Molino font éclater la notion de structure, comme nous le montrerons, on voudra bien n’accorder à cette analogie qu’un statut provisoire”. J. J. Nattiez, *Fondements...*, s. 50–51.

161 „Ce qui rend neutre ce niveau descriptif, c’est que les outils utilisés pour le découpage des phénomènes [...] sont exploités systématiquement jusqu’à leurs ultimes con-

się również jego propedeutyczny charakter. Uzyskana w wyniku analizy taksonomicznej segmentacja dzieła dawała fundament dla późniejszego opisu zjawisk z dwóch pozostałych poziomów, analizowanych przy udziale innych niż taksonomia metod badawczych. Należy jednocześnie zaznaczyć, że deklarowana „neutralność” poziomu nie była neutralnością w sensie absolutnym. Przeprowadzona na podstawie kryterium repetycji jednostek i ukazująca schematy ich kombinacji taksonomia pozostawała bowiem punktem zaczepienia dla późniejszych analiz, które z kolei rzutowały na owe schematy swoje własne podziały o charakterze zewnętrznym (nieimmanentnym) i względnie autonomicznym.

Programowa neutralność poziomu stała się przedmiotem ożywionej polemiki¹⁶², o czym Nattiez pisał: „Pojęcie to zszokowało tych, którzy widzieli w nim żądanie «naukowej neutralności» dla autora analiz bądźż zapewnienie dziełom muzycznym poziomu autonomii w stosunku do ich determinant kulturowych i społecznych”¹⁶³. Cała dyskusja wynikała, zdaniem Nattieza, z głębokiego nieporozumienia. Rzecz bowiem dotyczyła nie neutralnej analizy, ale analizy poziomu neutralnego. Idąc jednak nawet tropem nieporozumienia, upatrywanie wspomnianej (*loc. cit.*) „naukowej neutralności” analityka było błędem. Neutralność poziomu nie była bowiem neutralnością w sensie absolutnym, lecz neutralnością rozpatrywaną w stosunku do dwóch pozostałych poziomów w koncepcji Molino. Otto Laske dosyć trafnie określił analizę poziomu neutralnego

séquences, et ne sont remplacés que lorsque de nouvelles hypothèses ou de nouvelles difficultés conduisent à en proposer de nouveaux. « Neutre » signifie ici que l'on va jusqu'au bout de l'application d'une procédure donnée, indépendamment des résultats obtenus”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 54–55.

162 Między innymi: J. Blacking, *L'homme producteur de musique*, Musique en jeu, vol. 28, 1977, s. 62–63; F. Delalande, *Pertinence et analyse perceptive*, Cahiers Recherches/Musique, vol. 2, 1976, s. 84; J. Dunsby, *Music and Semiotics: The Nattiez Phase*, The Musical Quarterly, vol. 69, no. 1, 1983, s. 27–43; R. S. Hatten, *Nattiez's Semiology of Music: Flaws in the News Science*, Semiotica, vol. 31, no. 1–2, 1980, s. 139–155; A. Keiler, *Two Views of Musical Semiotics*, w: *The Sign in Music and Literature*, ed. W. Steiner, University of Texas Press, Austin 1981, s. 138–168; O. E. Laske, *Music, Memory and Thought: Explorations in Cognitive Musicology*, UMI Books on Demand, Ann Arbor 1977; G. Rouget, *La Musique et la Transe*, Gallimard, Paris 1980, s. 106; G. Stefani, *Introduzione alla Semiotica della Musica*, Sellerio, Palermo 1976, s. 47–49.

163 „Cette notion a choqué ceux qui y ont vu une revendication de « neutralité scientifique » pour l'auteur des analyses ou l'affirmation d'un niveau d'autonomie des oeuvres musicales par rapport à leurs déterminants culturels et sociaux”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 206.

jako artefakt metodologiczny (*artefact méthodologique*)¹⁶⁴. Z kolei druga z polemizujących interpretacji neutralności, zakładająca autonomię dzieła wobec czynników kulturowych i społecznych, była, zdaniem Nattieza, częściowo trafna. Neutralność nie oznaczała wykluczenia determinant społeczno-kulturowych, ale gwarancję pewnego stopnia autonomii tekstu muzycznego¹⁶⁵.

W założeniu Nattieza analiza poziomu neutralnego miała być stosowana całościowo, to znaczy obejmować cały korpus badawczy. Analizy poziomów *poiesis* i *aisthesis* dotyczyły natomiast wybranych momentów dzieła, tych charakterystycznych i szczególnych. Analizy wszystkich trzech poziomów Nattiez traktował jako przedsięwzięcia hermeneutyczne o charakterze nieskończonym, przy czym ich nieskończoność była różnego porządku. W przypadku analizy poziomu neutralnego nieskończoność opisu wynikała z niemożliwej do przeprowadzenia weryfikacji i postępującego za nią ograniczenia opisu parametrów wraz z ich kombinacją¹⁶⁶. W przypadku analizy *poiesis* i *aisthesis* jej nieskończoność była taką nieskończonością, jaka przynależy badaniom doświadczenia historycznego i socjokulturowego w ogóle, o czym pisał Veyne¹⁶⁷.

2.3.4. Nattiez i koncepcja „intrygi” Paula Veyne’a

Jak już powiedziano, Nattiez utożsamiał semiotykę z procesem symbolizacji, dlatego dyskurs muzykologiczny stanowił w jego ujęciu metajęzyk i jednocześnie autonomiczną formę symboliczną¹⁶⁸. Symboliczny wymiar jakiegokolwiek teorii muzyki wpływał bezpośrednio z jej postaci, będącej wypadkową kompetencji, osobistej psychologii oraz momentu włączenia

164 O. E. Laske, *op. cit.*, s. 222.

165 Nous ne croyons pas, [...] que les structures d’une pièce ou d’un style musical puissent être entièrement expliquées par la culture [...]. Ce que l’on revendique, avec le niveau neutre ou immanent, c’est précisément un degré d’autonomie du texte musical sans lequel on aurait de la difficulté à expliquer la transformations des styles musicaux au fil des âges : il existe une prégnance de la forme qui constitue une dimension essentielle des faits symboliques. Ce que la théorie de la tripartition laisse ouvert à l’investigation, c’est la nature spécifique entre les trois niveaux, selon les oeuvres, les styles, les époques ou les situations”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 206–207.

166 *Ibid.*, s. 207.

167 P. Veyne, *Comment on écrit l’histoire*, Seuil, Paris 1971.

168 J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 237.

się w historię badacza. Ponieważ teoria mogła z dużym prawdopodobieństwem modelować działania muzyczne, jej autonomia była raczej pozorna niż rzeczywista. Ze względu na obydwie własności dyskursu metamuzycznego – symboliczność i pozorną autonomię – Nattiez wolał mówić o „przekładzie” (*traduction*) opisywanych fenomenów muzycznych zamiast o ich obrazie czy odzwierciedleniu¹⁶⁹.

Rozpatrując problem samej konstrukcji teorii muzycznej, Nattiez – podobnie jak Carl Dahlhaus¹⁷⁰ – negował istnienie surowych faktów historycznych, czyli faktów niezinterpretowanych. Praca historyka była rozumiana jako wybór i interpretacja wydarzeń, a każde przedstawienie historii jako rodzaj narracyjnej osnowy. Dokładnie to miał na myśli Veyne, kiedy pisał o metaforycznej „intrydze” w historii¹⁷¹. Zdaniem Veyne’a, intryga była niezbędnym narzędziem historyka, które niejako zabezpieczało go przed nadmiernym uwikłaniem się w wir nieskończone małych (*infinitésimal*) porcji informacji. Intryga pozwalała na selekcję informacji, faktów i zdarzeń oraz zapewniała spójność ujęcia. Nattiez był przekonany, że „intryga Veyne’a” mogła z dużym powodzeniem objaśniać prace nie tylko historyka, ale i muzykologa analityka, który z nieskończonej liczby własności dzieła muzycznego i kombinacji tychże dokonywał zawsze selekcji¹⁷². Należy nadmienić, że określona intryga mogła być zawsze źródłem polemiki, a wtedy dyskusja na polu analizy dotyczyła konfrontacji intryg, w której bronią były retoryka i erudycja.

W tym miejscu warto odwołać się do opinii Williama Drabkina, który przypominał, że koncepcja intrygi została w semiotyce Nattieza zestawiona z pojęciem serializacji (*mise-en-série*) Molino. Zasada „serii” opisywała proces przypisywania zdarzeniom muzycznym znaczeń na drodze ich integracji z serią zdarzeń porównywalnych wpisujących się w doświadczenie odbiorcy¹⁷³. Zatem z jednej strony intryga Veyne’a będąca *de fac-*

169 *Ibid.*, s. 238.

170 C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Cologne 1967.

171 P. Veyne, *op. cit.*, s. 46–47. Podaję za: J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 244.

172 Przykładem, którym Nattiez zilustrował koncepcję intrygi w muzykologii, była książka Charlesa Rosena o stylu klasycznym (Ch. Rosen, *The Classical Style*, Norton, New York 1971; pol. przekł.: Ch. Rosen, *Styl klasyczny*, przekł. R. Augustyn, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2014). „Intryga” Rosena, zbudowana wokół pojęcia dramaturgii, miałyby orientować, zdaniem Nattieza, jego poszczególne analizy – zarówno analizę sekstetu z *Wesela Figara* i *Don Giovanniego*, jak i analizę *Hammerklavier*. Por. *ibid.*, s. 245.

173 „Another semiological construct with which Nattiez credits Molino is the *mise-en-série*, or principle of ‘seriation’, by which an interpreter is able to assign meaning

to wyborem tego, co relewantne w badanym zjawisku, a z drugiej strony – ograniczająca ludzkie doświadczenie i kształtująca jego jakość serializacja Molino. Obydwa komponenty dosyć dobrze opisywały specyfikę analitycznego podejścia badacza – o czym przekonywał Drabkin¹⁷⁴.

2.4. Nattiez: w stronę semiotyki referencyjnej

2.4.1. Dlaczego Peirce?

Koncepcja interpretanta Peirce'a, którą ten ostatni sformułował w ramach swojej teorii znaku, stanowi drugi obok teorii trójpodziału Molino główny komponent semiotyki Nattieza.

Zanim jednak wskazane zostaną powody, dla których Nattiez zdecydował się wprowadzić do swojej teorii koncepcję interpretanta, należy poświęcić nieco uwagi założeniom semiotyki Peirce'a.

Peirce uchodzi za twórcę nowoczesnej semiotyki¹⁷⁵. Ze względu jednak na oryginalny charakter myśli Peirce'a część analityków określa jego projekt naukowy nie mianem semiotyki, a semeiotyki. Ten ostatni termin ma znaczenie o tyle, że wyraźnie oddziela stanowisko Peirce'a od rozwiniętej później semiotyki anglosaskiej i semiologii kręgu frankofońskiego¹⁷⁶. Propozycja Peirce'a nie ogranicza się w istocie ani do teorii poznania za

to a musical observation only by integrating it into a series of comparable observations and, conversely, must reinterpret an existing series of observations whenever any new comparable observation threatens the meanings previously derived from the original series". W. Drabkin, *op. cit.*, s. 315.

174 „But Nattiez is far more than an Aaron to Molino's (or anyone else's) Moses. First, to the notion of mise-en-serie he has added that of analytical plot (in the sense that the historian Paul Veyne first used it): he shows how our analytical investigations are of necessity restricted, not only by the limitations of our human experience but also by our having to make choices – at any given pass through a musical work – about what we regard as relevant to the insights we have obtained and wish to convey". *Ibid.*

175 Semiotyka była już w starożytności przedmiotem zainteresowania stoików (por. I. Dąmbska, *op. cit.*), a jej nazwę jako dyscypliny badawczej wprowadził do nauki John Locke (por. J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 11–12).

176 Można by tu wspomnieć jeszcze o semantyce, której podstawy stworzyli Edmund Husserl i Gottlob Frege (por. A. J. Nowak, „Peirceida” – gwiazda znaku, *Studia Kulturoznawcze*, t. 1, nr 7, 2015, s. 75–86).

pomocą znaku, ani do teorii komunikacji znakowej¹⁷⁷. Jest – by użyć określenia Hanny Buczyńskiej-Garewicz¹⁷⁸ – fenomenologią reprezentacji albo też ontologią znaku, o ile przez ontologię będzie się rozumieć ejdetyczną (istotnościową) analizę czysto możliwych form reprezentacji.

Osią koncepcji semiotycznej Peirce'a jest teoria kategorii, to jest najwyższych rodzajów, które Peirce charakteryzuje w następujący sposób:

Kategoria Pierwszego to Idea tego, co jest, jakie jest bez względu na cokolwiek innego [...].

Kategoria Drugiego to Idea tego, co jest, jakie jest jako Drugie wobec jakiegoś Pierwszego, ale bez względu na cokolwiek ponadto [...].

Kategoria Trzeciego to Idea tego, co jest, jakie jest, będąc Trzecim [...] pomiędzy jakimś Drugim i jego Pierwszym¹⁷⁹.

Nie ma wśród analityków myśli Peirce'a jednomyslności co do interpretacji przedstawionej listy kategorii, ale można wskazać dwa podstawowe ujęcia problemu, zwane odpowiednio hipostatycznym i czynnikowym (aspektowym)¹⁸⁰. W interpretacji hipostatycznej zakłada się występowanie trzech klas obiektów. Pierwsze są tym, czym są bez względu na cokolwiek innego. Drugie są tym, czym są ze względu na opozycję, w której występują względem innych obiektów. Trzecie określają relacje, które występują między obiektami. Odpowiednio mówi się zatem o monadach, które są odczuwanymi jakościami; diadach, które stanowią jednostkowe fakty lub rzeczy; oraz triadach, które utożsamia się z myślą albo znakiem.

Druga z interpretacji Peirce'owskich kategorii zwana czynnikową (*factorial*) mówi zaś o istnieniu obiektów, w których można wyróżnić trzy aspekty. Tymi ostatnimi są czysto jakościowe uposażenie, moment przeciwstawienia się drugiemu obiektowi oraz moment pośrednictwa między danymi obiektami. Można zatem mówić odpowiednio o monadycznej, diadycznej i triadycznej stronie danego obiektu.

177 Semiotykę z teorią komunikacji identyfikował między innymi Vladimir Karbusicky (por. R. Monelle, *op. cit.*) oraz Umberto Eco (por. U. Eco, *op. cit.*).

178 H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka i filozofia znaku*, w: M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 5–38.

179 „Category the First is the Idea of that which is such as it is regardless of anything else [...]. Category the Second is the Idea of that which is such as it is as being Second to some First regardless of anything else [...]. Category the Third is the Idea of that which is such as it is as being a Third [...] between a Second and its First” (C. P.:5.66)

180 D. Greenlee, *Peirce's Concept of Sign*, Mouton, The Hague–Paris 1973, s. 40.

Biorąc pod uwagę cel przedkładanej monografii, dyskusja nad słusnością jednej z przedstawionych interpretacji teorii kategorii nie jest tak ważna, jak sama istota kategorii Trzeciego, którą w ujęciu Peirce'a można identyfikować ze znakiem lub lepiej z dziedziną znaku. Takie stanowisko jest zrozumiałe, gdy przywoła się związek Trzeciego z tym, co mentalne, a zatem związek z myślą i umysłem. Jak wiadomo, zdaniem Peirce'a, wszelka myśl jest znakiem, a nawet umysł scharakteryzował on jako znak rozwijający się zgodnie z prawami inferencji (C.P.:5.313). W tej sytuacji otrzymujemy następujący związek: Trzecie to dziedzina tego, co mentalne, dziedzina tego, co mentalne, to dziedzina znaku, wobec tego Trzecie to dziedzina znaku. Skoro zaś znak należy do kategorii Trzeciego, a zatem najwyższego rodzaju, niemożliwa staje się definicja znaku ze względu na oczywisty w tym przypadku brak *genus proximum*. Wszelkie zatem głosy komentatorów Peirce'a zarzucające jego koncepcji brak jednoznacznej definicji znaku tracą na znaczeniu, jeśli weźmiemy pod uwagę opisaną przeze mnie sytuację teoretyczną. Należy więc podkreślić, że ze względu na warunki brzegowe propozycji Peirce'a można mówić jedynie o omówieniach – *resp.* „przybliżeniach” – istoty znaku w jego semiotyce, a w żadnym razie o definicji czy definicjach.

Znak należący do kategorii Trzeciego stanowi w ujęciu Peirce'a nierozzerwalny/autentyczny (*genuine*) związek trzech elementów: podstawy (*ground, representamen*), przedmiotu bezpośredniego i interpretanta. Nierozzerwalność związku tych elementów oznacza tyle, że wyłączenie któregoś z elementów triady nieuchronnie zmienia charakter relacji dwóch pozostałych. Zatem elementy są tym, czym są, jedynie w relacji triadycznej i poza nią nie może być o nich jako takich mowy¹⁸¹. Wszystkie trzy komponenty znaku są znakami lub mają charakter znakowy.

Znakowy charakter podstawy dowieść można na drodze wnioskowania. Po pierwsze fundamentalne w systemie Peirce'a jest założenie, że interpretacji mogą być poddawane wyłącznie znaki. Jeżeli zaś podstawa ma interpretanta i jest interpretowana, to wynika z tego, że sama musi być znakiem. Po drugie Peirce co najmniej raz stwierdził, że podstawa znaku jest ideą (C.P.:2.228), tymczasem dobrze wiadomo, że idea to dla

181 Oprócz triadycznych relacji znakowych Peirce zakładał istnienie relacji zdegenerowanych – czyli związków dwuelementowych z udziałem dodatkowego trzeciego elementu. Należy podkreślić, że termin „zdegenerowany”, który Peirce zaczerpnął z geometrii (o zdegenerowanym stożku mówi się w odniesieniu do przekroju bryły, która zachowuje pewne jej własności) nie ma tu wydźwięku oceniającego (pejoratywnego).

niego znak. Po trzecie na gruncie jego semiotyki można znaleźć argument odpierający rozumienie podstawy znaku jako czysto fizycznego nośnika – obiektu o wyłącznie fizycznych właściwościach. Sedno sprawy w tym, że zdaniem Peirce’a, żaden obiekt nie posiada żadnych własności niezależnych od jakiejś reprezentacji, a zatem niezależnych od znaku; o tyle też musi mieć charakter znakowy¹⁸².

Mówiąc o podstawie znaku, należy jeszcze wspomnieć o innych, alternatywnie stosowanych terminach, jakimi są „środek przekazu” lub też „nośnik znaku”¹⁸³. Stosowanie jednak tych ostatnich wymaga ostrożności ze względu na sens, jaki niosą drogą skojarzenia. Jedno z podstawowych to właśnie skojarzenie z czysto fizycznym medium przekazu. W świetle przedstawionej argumentacji powinno być jasne, iż tego rodzaju asocjacje są w najlepszym przypadku bardzo ryzykowne.

W przeciwieństwie do podstawy charakter znakowy przedmiotu bezpośredniego nie wymaga już wnioskowania, a wynika z założeń jawnie przyjętych na gruncie systemu Peirce’a. Ten ostatni pisał wprost, że znak reprezentuje swój przedmiot o tyle tylko, o ile ten ma charakter znakowy (C.P.:1.538). Należy zaznaczyć, że należąc do triady znakowej, przedmiot bezpośredni posiada takie własności – i tylko takie – jakie „eksponuje” znak i reprezentacja. Uwaga ta ma znaczenie dlatego, że obok przedmiotu bezpośredniego Peirce uwzględnia istnienie przedmiotu dynamicznego, który funkcjonuje poza relacją znakową i posiada własności, jakich znak już nie demonstruje.

Trzeci z komponentów triady znakowej Peirce’a, interpretant, to znak budujący związek reprezentacji między podstawą a przedmiotem bezpośrednim. Ponieważ – jak napisano – interpretant znaku jest znakiem, to i on musi mieć swego interpretanta. W ten sposób generowany jest nieskończony, choć wcale nie nieograniczony ciąg interpretantów. Jasne jest

182 Warto być może odnotować niezamierzoną rzecz jasna zbieżność poglądów Peirce’a z poglądami współczesnych fizyków kwantowych. Ci drudzy na drodze własnych badań doszli do wniosku, że żaden obiekt kwantowy (cząstka elementarna) nie ma żadnych własności niezależnych od pomiaru, który z semiotycznego punktu widzenia nie jest niczym innym niż reprezentacją. Odnotowując to podobieństwo, nie sugeruje się rzecz jasna żadnych wpływów Peirce’a na Nielsa Bohra i jego kontynuatorów, a jedynie symptomatyczny i perswazyjny wymiar odnotowanej zgodności.

183 Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Zakład Semiotyki Logicznej UW „Znak – Język – Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994.

zatem, iż znak w rozumieniu Peirce'a nie posiada istnienia w izolacji i że jest zjawiskiem ściśle systemowym.

Każdy z omówionych komponentów triady – podstawa, przedmiot bezpośredni i interpretant – ma swoje odmiany, które określa tak zwana trychotomia znaku. Podstawa znaku może zatem występować w trzech rodzajach, które stanowią: *qualisignum* (elementem znaczącym jest jakość ujęta *in abstracto*); *sinsignum* (elementem znaczącym jest to, co jednostkowe) i *legisignum* (elementem znaczącym jest typ, prawo, zasada). Wśród przedmiotów bezpośrednich można z kolei wyróżnić: działające na zasadzie podobieństwa ikony; oparte zwykle na związkach przyczynowo-skutkowych indeksy; oraz symbole, które do przedmiotu odnoszą się na sposób konwencjonalny.

Najbardziej złożoną siatkę podziałów Peirce wypracował w odniesieniu do interpretanta. Klasyfikacja interpretanta ogranicza się zasadniczo do trzech trychotomii. Pierwszy i podstawowy podział zakłada występowanie: interpretanta bezpośredniego, czyli źródłowego znaczenia związanego pierwotnie ze znakiem (na przykład znaczenia przypisywanego znakowi przez jego nadawcę); interpretanta dynamicznego, czyli znaczenia odczytywanego przez odbiorcę; oraz interpretanta ostatecznego (fizykalnego), rozumianego jako pełne znaczenie znaku, dostępne wyłącznie w idealnej i niezakłóconej analizie.

Druga trychotomia interpretanta wyróżnia jego odmianę emocjonalną, energetyczną i logiczną. Interpretant emocjonalny jest uczuciem (ale już nie przeżyciem uczucia – jednostkowym i konkretnym). Interpretant energetyczny określa się jako dyspozycję do określonego działania bądź samo działanie, które pojawia się na gruncie odczucia emocjonalnego. Za interpretant logiczny zaś uważa się szeroko pojętą myśl, w szczególności regułę lub prawo organizujące i wyrażające zasadę działania.

Specyfikacja interpretanta logicznego stanowi podłoże trzeciej klasyfikacji, którą można wskazać. Interpretant logiczny może być zatem trojakiego rodzaju: ani prawdziwy, ani fałszywy (przypadek pojedynczych słów lub niepełnych zdań); mówiący o czymś, a zatem prawdziwy lub fałszywy (przypadek zdań); oraz mówiący o czymś, a dodatkowo zawierający uzasadnienie (argumentację). Pierwszy funkcjonuje w terminologii Peirce'owskiej jako interpretant rematyczny bądź remat; drugi jako interpretant dicentyczny bądź dicent; trzeci jako interpretant argumentyczny bądź po prostu argument.

Opisane elementy koncepcji Peirce'a nie wyczerpują rzecz jasna całości jego semiotycznej teorii. Przywołanie węzłowych punktów tej ostatniej – nawet w sposób szkicowy, jak tutaj – jest jednak konieczne dla właściwego

rozumienia sformułowanych przez Nattieza uwag oraz osadzenia ich we właściwym kontekście myślowym. W tym momencie pozostaje już do wyjaśnienia tylko jedna sprawa, która wydaje się szczególnie ważna, gdy semiotyka muzyczna Nattieza brana jest pod lupę. Mowa o różnicy, jaka występuje między semiotyką strukturalną a semiotyką referencyjną.

Semiotyka Peirce'a jest semiotyką referencyjną. By wyjaśnić, na czym polega różnica między strukturalną semiotyką spod znaku Saussure'a a semiotyką w typie referencyjnym, należy odnieść się do powszechnie stosowanego schematu opisującego relację znakową. Nie uwzględniając szczegółowych ujęć, relacja znakowa w prostym i ogólnym rozumieniu obejmuje znak, znaczenie i przedmiot. W przypadku takiego właśnie standardowego modelu mówi się o dwóch typach odniesienia, jakie występuje między znakiem a pozostałymi dwoma komponentami relacji. Mamy zatem z jednej strony odniesienie znaku do przedmiotu, czyli tego, co jest przedstawiane przez znak, oraz z drugiej strony odniesienie do znaczenia, czyli tego, za pomocą czego znak przedstawia przedmiot. Według przyjętej konwencji terminologicznej referencją nazywa się odniesienie znaku do przedmiotu, a sygnifikacją odniesienie znaku do znaczenia.

Rzecz jasna, nie wszystkie semiotyki wychodzą od standardowego modelu relacji znakowej, o którym była mowa. W przypadku semiotyki strukturalnej relacja znakowa obejmuje jedynie dwa z trzech komponentów, które identyfikować można ze znakiem (*signifiant*) i znaczeniem (*signifié*). Taki binarny model relacji znakowej zakłada zatem występowanie tylko jednego rodzaju odniesienia, które wyznacza oś sygnifikacji. Inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku semiotyki Peirce'a. Triada, uwzględniająca oprócz znaku (podstawy) i znaczenia (interpretanta) udział przedmiotu, wykorzystuje dwa wspomniane już typy odniesienia, czyli sygnifikację i referencję. Ze względu na występowanie owego odniesienia referencyjnego (referencji) semiotykę Peirce'a nazywa się semiotyką referencyjną.

Charakteryzując semiotykę Peirce'a przez pryzmat referencji należy jednak zachować pewną dozę ostrożności. A to dlatego, że przyswojone przez anglosaską filozofię analityczną po linii Fregego i Russela pojęcie referencji występuje tu w nieco odmiennym sensie. Ten sprowadza się do utożsamienia referencji z funkcją w ścisłym tego słowa znaczeniu¹⁸⁴,

184 Funkcja w ścisłym znaczeniu to relacja spełniająca warunek jednoznaczności, w której jednemu argumentowi przyporządkowana jest zawsze i tylko jedna wartość, a jednej wartości jeden lub wiele argumentów.

która elementom języka (jednostkowym i ogólnym nazwom) przypisuje elementy rzeczywistości przedjęzykowej. Rozumienie referencji jako funkcji, czyli relacji spełniającej warunek jednoznaczności, nieuchronnie wiąże się z takim stanowiskiem, które dąży do sformułowania warunków wykluczających wieloznaczność języka, a zatem i wieloznaczność znaku. Staje się zatem oczywiste, że filozofia Peirce'a wyraźnie różni się od stanowiska filozofii analitycznej. Wieloznaczność znaku uznaje bowiem Peirce za jego immanentną własność, a określenie sposobów, w jakich znak przedstawia swój przedmiot, czyni głównym celem swych rozważań.

Na gruncie sformułowanych już uwag ogólnych można teraz przejść do omówienia funkcji referencyjnego komponentu w teorii semiotyczno-muzycznej Nattieza.

Dlaczego Nattiez zdecydował się wprowadzić komponent referencyjny do swojej semiotyki? Wskazać tu można dwa powody. Przede wszystkim s e m i o t y c z n e ujęcie zjawiska o charakterze znakowym nie było dla Nattieza tożsame z jego ujęciem s t r u k t u r a l n y m . Strukturalizm zakładał abstrakcyjne myślenie zarówno o elementach stanowiących strukturę, jak i o relacjach wiążących owe elementy. Znaczy to, że strukturaliści mówili o elementach struktury i relacjach strukturalnych niezależnie od domniemanej zawartości elementów. Charakterystyka takich przedmiotów w strukturze miała więc charakter czysto zewnętrzny (*extrinsèque*) i nie uwzględniała wewnętrznych własności elementu samego w sobie¹⁸⁵. Cytowany przez Nattieza Paul Ricoeur podkreśla wagę pojęcia wartości i opozycji w strukturalizmie, które wypierają koncepcję znaczenia jako idei¹⁸⁶. Zasadnicza różnica między semiotyką a strukturalizmem dotyczyła zatem sposobu badania relacji znaków w systemie – twierdził Nattiez. Strukturalizm zajmował się wyłącznie abstrakcyjnymi relacjami horyzontalnymi występującymi między poszczególnymi znakami w systemie, semiotyka zaś relacjami wertykalnymi między *signifiant* a *signifié*, *resp.* relacjami między *representamenem* a interpretantami¹⁸⁷. Drugim argumentem Nattieza odpierającym kojarzenie semiotyki wyłącznie ze strukturalizmem było przekonanie, że systemy, które bada

185 G. G. Granger, *Objets, structure et signification*, Revue international de philosophie, vol. 73, no. 3, 1965, s. 254. Podaję za: J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 27.

186 „Dans tel système, il n'y a plus de signification – si l'on entend par là le contenu propre d'une idée considérée en elle-même – mais des valeurs, c'est-à-dire des grandeurs relatives, negatives et oppositives” (P. Ricoeur, *Le conflit des interpretations*, Seuil, Paris 1969, s. 246. Podaję za: J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 27).

187 *Ibid.*

strukturalizm, istnieją wyłącznie w umysłach tych, którzy je konstruuja. Proces semiotyczny, zwany przez Peirce'a semiozą, opisywał fenomen nieskończonego ciągu połączonych z *representamenem* interpretantów zmiennych w zależności od podmiotu. Jeżeli semiozę rozumiało się w ten sposób, a sam Nattiez tak właśnie ją rozumiał, to strukturalizm operujący sterowanym przez kategorie opozycji, symetrii, dyssymetrii, równowagi i opozycji wyborem zmiennych był w wysokim stopniu antysemiotyczny¹⁸⁸, albo lepiej i ściślej powiedziawszy: antysemantyczny, i to jeszcze przy założeniu, że będzie się identyfikować semantykę z semantyką referencyjną (czyli taką, która znaczenie znaku istotnie wiąże z istnieniem oznaczonego przez znak przedmiotu – referenta).

Nattiez skierował swe zainteresowania ku semiotyce referencyjnej, mając na uwadze istotę przedmiotu badawczego. Zorientowany lingwistycznie strukturalizm Saussure'a nie do końca radził sobie z systemami o szczególnym typie symbolizacji, do których z pewnością należała muzyka. Anthony Pryer słusznie zauważył, że arbitralna, ale i stała relacja *signifiant* i *signifié* zupełnie nie przystawała do rzeczywistości dzieła muzycznego, a dynamiczna semioza Peirce'a stanowiła w tym aspekcie doskonały wymiennik¹⁸⁹. W ujęciu Nattieza określony przedmiot nabierał dla jednostki postrzegającej znaczenia, gdy ta włączała dany przedmiot do własnego doświadczenia, czyli zespołu innych przedmiotów konstytuujących jej doświadczenie świata. Istotę znaczenia muzycznego doskonale oddawał Peirce'owski nieskończony ciąg interpretantów, które będąc również znakami i stanowiąc umysłową reprezentację przedmiotu, zmieniały swą wartość hierarchiczną w zależności od okoliczności i kontekstu. Ciąg interpretantów był zatem dla każdego odbiorcy dzieła tak samo odmienny,

188 „Il suffit d'examiner, dans l'optique peircienne n'importe quelle description structurale [...] pour constater que, parmi l'infinité des interprétants possible qui rendent compte du corpus étudié, le structuraliste n'a retenu que ceux qui presentent des relations privilégiées de symétrie, de dissymétrie, d'équilibre ou d'opposition". *Ibid.*, s. 28.

189 „In fact, Nattiez takes very little from Saussure's account of the sign and its operations. Saussure not only saw the relationship between the signifier and the signified as arbitrary, but also as stable. This, of course, is the very point that Nattiez feels he needs to refute in order to show that there can be an explanatory continuum that will fit the diversity and ever-changing nature of our musical world. He wants to show that signifiers (and, through them, signs) can change their connotations through time and space. To do this he draws on the writings of another founder of semiotics, Ch. S. Peirce". A. Pryer, *Nattiez's 'Music and Discourse': Situating the Philosophy Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez*, *Music Analysis*, vol. 15, no. 1, 1996 (March), s. 108.

jak odmienne były: doświadczenie każdego użytkownika znaku, sytuacja, w której znak funkcjonował, oraz rola użytkownika znaku (nadawca/odbiorca). Nattiez wyeksponował w swojej semiotyce charakterystyczny dla koncepcji Peirce'a znakowy charakter samego referenta (przedmiotu), który będąc rzeczywistością czysto konceptualną, istniał dla użytkownika *representamenu* jedynie po procesie swego rodzaju „filtracji” czy po prostu selekcji interpretantów. Stosując koncepcję znaku Peirce'a, Nattiez stworzył dla muzyki rodzaj opalizującej, symbolicznej rzeczywistości, a sam stał się wyznawcą – jak to określił Keefer – „metodologicznego idealizmu współczesnej semiologii”¹⁹⁰.

2.4.2. Interpretant Peirce'a w semiotyce muzyki

Koncepcja interpretanta Peirce'a w pełni odpowiadała wymogom badanego przedmiotu (dzieła muzycznego), ale tym, co dodatkowo przemaśniało za jej aplikacją w obszarze semiotyki muzycznej, była wartość czyisto metodologiczna. W perspektywie propozycji Nattieza Peirce'owski interpretant stanowił teoretyczną podbudowę tego, co eksponowała teoria trójpodziału Molino, a mianowicie odmiennosc interpretacji znaku w zależności od przyjętego punktu widzenia¹⁹¹. Swoją drogą, to właśnie ów moment odmiennosci interpretacji, jaki gwarantuje interpretant Peirce'a, był argumentem na rzecz odrzucenia przez Nattieza koncepcji interpretanta zaproponowanej przez Morrisa. Ta ostatnia, do pewnego stopnia inspirowana stanowiskiem Peirce'a i rozbudowana o fundament behawio-

190 Postawę Nattieza, którą Keefer nazywa metodologicznym idealizmem, wyraża przede wszystkim koncepcja rzeczywistości: „reality is a product of our interpreting the world as a collection of signs or symbolic forms. Nattiez wants to provide a theory which explains how the meanings of music and every aspect of musical activity are the products of the attention of particular individuals or groups to the symbolic forms of particular works of music and musical activity”. D. Keefer, *op. cit.*, s. 91.

191 Nattiez wspomina, że w późnym etapie refleksji Molino zasugerował sprowadzenie przedmiotu znaku do serii interpretantów. Wtedy, podobnie jak u Peirce'a, można było mówić odpowiednio o przedmiocie samym w sobie i przedmiocie reprezentowanym. Od siebie Nattiez dodaje: „owa «istota» przedmiotu jest poza zasięgiem samego procesu semiologicznego, ponieważ przedmiot-dla-kogoś nie jest niczym innym jak zespołem interpretantów, które konstytuują jego reprezentację [...] cette « essence » de l'objet est en dehors du processus sémiologique lui-même puisque l'objet-pour-quelqu'un n'est plus autre chose, que l'ensemble des interprétants qui en constitue sa représentation]”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 154.

rystyczny, spotkała się już z zainteresowaniem takich muzykologów jak Wilson Coker, Frits Noske czy Charles Boilès¹⁹². W przypadku semiotyki muzyki Nattieza zdefiniowany przez kategorię przyzwyczajenia interpretant Morrisa okazałby się zupełnie nieprzystający do całości propozycji. Biorąc bowiem pod uwagę behawiorystyczny aspekt semiotyki Morrisa, siła przyzwyczajenia warunkowałaby identyczność interpretanta po stronie zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Komentarz Nattieza nie pozostawia zresztą wątpliwości co do małej efektywności funkcjonowania takiej koncepcji w ramach jego projektu semiotyki muzycznej: „Zbudowanie semiotologii muzycznej na równowadze między *poiesis* a *aisthesis* spowodowałoby odebranie jej celu, którym jest zbliżenie się do rzeczywistej złożoności zjawisk symbolicznych związanych z faktem dźwiękowym”¹⁹³.

Inny, ale wyrażony w podobnym duchu argument przemawiający za korelatywnym połączeniem Peirce’a z Molino dotyczył odrzucenia koncepcji semiotyki jako nauki o systemie komunikacyjnym. Poziom neutralny stanowił w ujęciu Nattieza *representamen*, a *poiesis* i *aisthesis* – obszary występowania interpretantów muzycznego znaku. Hatten zauważa, że nadanie epistemologicznej autonomii poziomom interpretantów gwarantowało zerwanie z mitem komunikacji opartym na jednoznacznym kodzie wspólnym nadawcy i odbiorcy¹⁹⁴. Podobną uwagę sformułował

192 Semiotyka Morrisa była niejednokrotnie przedmiotem uwagi muzykologii. Wilson Coker (*Music and Meaning*, 1972) przejął behawiorystyczną definicję znaku i znaczenia, lecz terminy takie jak *de signatum*, *denotatum* i aspekt pragmatyczny (*dimension pragmatique*) u niego nie występują, a pojęcie semiozy i interpretanta cytowane są jedynie na pierwszej stronie – pisze Nattiez (*ibid.*, s. 160). Poświęcona problemowi znaczenia w operach Mozarta i Verdiego praca, której autorem jest Frits Noske (*The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Nijhoff, La Haye 1977), nawiązuje za to w całości do koncepcji semiotycznej Morrisa. Noske eliminuje aspekt *poiesis*, koncentrując się przede wszystkim na dystynkcji *designatum/denotatum*. Z elementów koncepcji Morrisa korzystał również Charles Boilès (*Sémiotique de l’ethnomusicologie, Musique en jeu*, 10, 1973, s. 34–41; *idem, Processes of Musical Semiosis, Yearbook for Traditional Music*, vol. 14, 1982, s. 24–44). W artykule z 1973 roku Boilès koncentruje się na behawiorystycznej koncepcji pragmatyki u Morrisa, przenosząc ją na grunt etnomuzykologii; w drugim artykule proponuje taksonomię sytuacji muzyczno-semiologicznych, opierając się na kategoriach Morrisowskich. Podaje za: J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 160–163.

193 „Fonder la sémiologie musicale sur l’équilibre entre poétique et esthétique lui ferait manqué son but qui est de s’approcher de la complexité réelle des phénomènes symboliques attachés à un fait sonore”. *Ibid.*, s. 160.

194 „In Nattiez’s interpretation of Peirce, the neutral level constitutes the representamen, and the poietic and esthetic levels the field of interpretants for the musical

Edwards, komentując zaproponowany w *Music and Discourse*¹⁹⁵ schemat trójpodziału¹⁹⁶.

Wiadomo już, że zdaniem Nattieza, interpretant Peirce'a oraz trójpodział Molino oddawały istotę faktu muzycznego, ale czy łącząc koncepcję znaku Peirce'a z teorią trójpodziału działania symbolicznego Molino udało mu się rzeczywiście stworzyć koncepcję zborną? Niepokój budzi fakt, że w ramach jednej teorii współwystępują niejako dwa opozycyjne prądy myślowe. Z jednej strony przyjęta odgórnie koncepcja interpretanta Peirce'a, a zatem i referencyjna koncepcja znaku; z drugiej strony trójpodział Molino, implikujący na poziomie neutralnym immanentne, a zatem typowo strukturalne ujęcie zjawiska znakowego. Dość powiedzieć, że w komentarzach do semiotyki Peirce'a Nattiez nie stroni od myślenia w kategoriach strukturalizmu Saussure'a. Weźmy chociażby pojęcie *representamenu*, o którym Nattiez pisze: „*Representamen* jest zatem materialnym punktem wyjścia, rzeczą, czy też rodzajem *signifiant*, pod warunkiem odebrania temu pojęciu psychologicznej aury Saussure'a, który w pojęciu tym widział rzeczywistość umysłową, «obraz akustyczny»”¹⁹⁷. Pisząc dalej o referencie (przedmiocie), Nattiez stwierdza, że odpowiada on temu, do czego odnoszą się w świecie realnym *signifiant* i *signifié* w koncepcji triadycznej Ogdena-Richardsa¹⁹⁸. W wersji optymistycznej można tu mówić o próbie pogodzenia elementów jednej i drugiej semiotyki. W wersji pesymistycznej zaś – o ideowym obciążeniu, które bynajmniej nie prowadzi do owocnego rezultatu.

sign (p. 57). By separating poietic from esthetic epistemological categories, Nattiez hopes to avoid a semiology of music conceived simplistically along the lines of the communication model that assumes an unequivocal code enabling unequivocal messages to be sent between a sender and receiver (as in Morse code). He underlines this point in the present volume: 'semiology is not the science of communication'. R. S. Hatten, *Playing...*, s. 92.

195 J. J. Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. C. Abbate, Princeton University Press, Princeton 1990.

196 G. Edwards, *op. cit.*, s. 115.

197 „Le *representamen* est donc un point de depart materiel, une chose, une sorte de signifiant si l'on veut, mais à la condition d'enlever à ce terme l'aura psychologique de Saussure qui y voit une réalité mentale, une « image acoustique »”. J. J. Nattiez, *De la sémiologie...*, s. 21.

198 „L'objet fait figure de référent, c'est-à-dire ce à quoi renvoient, dans le monde « réel », le signifiant et le signifié dans la conception triadique du signe chez Ogden et Richards [...], mais à la condition d'admettre que le référent peut être une « réalité » purement conceptuelle”. *Ibid.*

Swoją hybrydyczną semiotykę opartą na koncepcji interpretanta sam Nattiez uważa za optymalne narzędzie opisu znaczenia w muzyce. Niejako suplementem do tak przedłożonej koncepcji semiotyczno-muzycznej jest zaproponowana przez Nattieza klasyfikacja faktów muzycznych w dwojaki sposób. Ta ostatnia sprowadza się do przyporządkowania interpretantów odpowiednio do poziomu *poiesis* i *aisthesis* (przy założeniu, że mogą wśród nich być takie, które są wspólne obydwóm poziomom) oraz sporządzenia skali wartości znaczenia muzycznego (*échelle des degrés de la signification musicale*). Ekstrema tej ostatniej wyznaczałyby najbardziej denotatywne *signifiants* z jednej strony, a fakty muzyczne z odniesieniem do innego faktu muzycznego wewnątrz danego dzieła z drugiej.

Koncepcja interpretanta opisuje istotę znaczenia muzycznego, ale jest też eksplikacją innych problemów z zakresu dziedziny semiotyki, takich jak chociażby występowanie rozmaitych i niezbornych typologii znakowych. Etykietowanie zjawisk muzycznych przy pomocy kategorii semiotycznych nie stanowi tego, co nazwać można analizą semiotyczną, a wizję tej ostatniej Nattiez ma dosyć jasną – przyjęcie określonego punktu widzenia (słuchacza, muzykologa, kompozytora) i zinventaryzowanie z tej perspektywy ustalonych z muzyką skojarzeń (znaczeń)¹⁹⁹. Jeżeli twierdzi się, że badany przedmiot ma naturę semiotyczną, to znaczy to, że został on wyprodukowany przez istotę ludzką i jako kłębowisko idei, konkretnych bądź abstrakcyjnych, teoretycznych bądź zmysłowych, jest postrzegany przez inne istoty ludzkie – przypomina Nattiez²⁰⁰ i odwołuje się do koncepcji interpretanta Peirce'a. Interpretant pośredniczy między znakiem a jego przedmiotem. Postrzegając dzieło muzyczne, mamy do czynienia z mnogością interpretantów. Wśród tych ostatnich są takie, które zmieniają się z każdym użytkownikiem znaku, ale są również i takie, które są wspólne dla danego zespołu jednostek. Wreszcie interpretanty mają różną „wagę” znaczenia w zależności od okoliczności i osób. Zdaniem Nattieza, istnienie interpretantów wyjaśnia, dlaczego takie pojęcia semiotyki jak sygnał, indeks czy ikon nie oznaczają tej samej rzeczy i są przedmiotem tak dużych rozbieżności wśród samych muzykologów. Konstrukcja klasyfikacji znaków jest sama w sobie operacją semiotyczną, ponieważ konstruowane definicje zakładają uprzednią selekcję interpretantów.

199 *Ibid.*, s. 185.

200 „La sémiologie doit rendre compte du tourbillon des idées – concrètes ou abstraites, théoriques ou sensibles – qui sont associées à l'oeuvre, tant par ses émetteurs que ses récepteurs, et de leur lien avec la substance de l'oeuvre”. *Ibid.*

*

Perspektywa strukturalistyczna, która wniosła quasi-autonomiczne ujęcie organizacji zjawisk systemowych, okazała się nieprzystająca względem ich semiotycznej złożoności ze względu na swój redukcjonizm naznaczony piętnem formalizmu. Tymczasem to właśnie złożoność zjawisk, wynikająca z przypisanych dziełu procesów znaczenia, Nattiez uważał za kluczową dla semiotycznego ujęcia fenomenów sztuki²⁰¹. Tak rozumianej koncepcji semiotyki służyły narzędzia zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. Do pierwszych Nattiez zaliczał koncepcję interpretanta Peirce'a oraz koncepcję trójpodziału Molino; do drugich takie pojęcia jak paradygmat, jednostka, cechy (*traits*) i reguły. Wśród teoretycznych narzędzi, obok dwóch wspomnianych, jest jeszcze koncepcja intrygi Veyne'a, a dodatkowo – na co zwraca uwagę Keefer²⁰² – pojęcie faktu społecznego Maussa. Chociaż – jak twierdzi Keefer, a za nim Pryer²⁰³ – pojęciu temu brakuje u Nattieza definicyjnej przejrzystości, to słowa o muzyce jako totalnym społecznym fakcie (*total social fact*) bądź totalnym fakcie muzycznym (*total musical fact*)²⁰⁴ przewijają się dosyć często na kartach *Music and Discourse*²⁰⁵. Pryer trafnie zauważa, że społeczno-kulturowy aspekt muzyki wyraźnie kłóci się z semiotycznym fundamentem koncepcji Nattieza, eksponującym z jednej strony indywidualny wymiar przeżycia, a zatem względność znaczenia, a z drugiej – autonomiczny charakter struktury muzycznej²⁰⁶.

201 Symptomatyczne jest tutaj wyznaczenie samego Nattieza: „En tant que musicien, c'est la multiplicité des configurations possibles dans la pièce musicale la plus simple qui m'a toujours fasciné. Cette complexité n'est pas le fait de la fantaisie d'un intellectuel dévoyé, mais correspond aux processus sémiologiques attachés aux oeuvres”. *Ibid.*, s. 186.

202 D. Keefer, *op. cit.*

203 A. Pryer, *op. cit.*

204 Pojęcia *total social fact* oraz *total musical fact* Carolyn Abbate komentuje w sposób następujący: „Here Molino and Nattiez are evoking Marcel Mauss's notion of the 'total social fact'; for this reason *fait musical total* has always been translated as 'total musical fact'. 'Fact' should, however, be understood in its dynamic sense, encompassing the activity associated with the making and perception of music”. J. J. Nattiez, *Music...*, s. 34.

205 „The notion that music is a 'total social fact' is repeated frequently throughout Nattiez's book and so it seems obvious to assume that it must be an initiating and governing concept in his argument. But what, exactly, does this notion mean and how does it relate to the detail of Nattiez's investigations?”. A. Pryer, *op. cit.*, s. 104.

206 Pryer pisze: „Nevertheless, the word 'fact' still tends to imply a description of how the world is generally agreed to be, rather than how it might be construed or evaluated by sundry individuals”. I dalej: „After all, the bald insistence of the phrase

Zestawiając semiotykę Ruweta z semiotyką Nattieza rysuje się wyraźne przejście od strukturalizmu do semiotyki referencyjnej, a tym samym od strukturalnej tradycji kręgu frankofońskiego do semiotycznej tradycji kręgu anglosaskiego. Komponent Peirce'owski stopniowo ulegał rozbudowaniu w semiotyce Nattieza, stając się najważniejszym komponentem jego propozycji. Raportowana przez Nattieza w *Fundamentach* koncepcja interpretanta w ujęciu Gillesa-Gastona Grangera²⁰⁷ została zasadniczo rozszerzona w *Music and Discourse*. Cenne jest w tym kontekście spostrzeżenie Hattena, który zwraca uwagę, że przy zachowaniu trójpodziału Molino Nattiez stopniowo modyfikował czy profilował koncepcję interpretanta, mówiąc najpierw o łańcuchu (ciągu) interpretantów, dalej o sieci interpretantów, a wreszcie o formie symbolicznej, jaką była muzyka²⁰⁸.

that music is a 'social' fact leaves us rather unprepared for one of the major twists in Nattiez's thesis – that 'the formal substance of music evolves intrinsically, autonomously' [...]. The details of this idea, and the ways in which it might be squared with the notion of music as a cultural product, seem not to be fully expressed in this book, and this makes the sudden assertion about autonomy seem merely paradoxical alongside the constant talk of music being a 'total social fact'. *Ibid.*, s. 104–105.

²⁰⁷ G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Armand Colin, Paris 1968.

²⁰⁸ „*Music and Discourse* reflects a maturity of fifteen years' refinement of basic ideas in the *Fondements*. The tripartition is still present, and defended throughout, but the outdated linguistic model and the impoverished paradigmatic analyses are not present to confuse the issue. The Peircean component of the theory has broadened from a chain of interpretants to the image of a web, or network (p. 7). Nattiez's working definition of the sign in music reflect this perspective: 'a sign, or a collection of signs, to which an infinite complex of interpretants is linked, can be called A SYMBOLIC FORM'. R. S. Hatten, *Playing...*, s. 93.

3. Analiza substancjalno-formalna dzieła muzycznego

3.1. Glossematyka Hjelmsleva – strukturalny komponent analizy substancjalno-formalnej dzieła muzycznego²⁰⁹

Znaczenie lingwistycznego strukturalizmu dla muzykologii wyczerpuje się w tych momentach rozwoju analitycznej myśli o muzyce, które stanowią próbę odejścia od metaforycznie traktowanej idei „muzycznego języka” w stronę jej ścisłego oraz technicznego rozumienia.

3.1.1. Analiza dzieła muzycznego a językoznawstwo strukturalne

O pierwszych śladach strukturalizmu w muzykologii można mówić w przypadku hipotez związanych z istnieniem i funkcjonowaniem odpowiedników podstawowych kategorii pojęciowych strukturalizmu Saussure’owskiego na terenie praktyki muzycznej²¹⁰. Można również wskazać na ten etap „strukturalnej muzykologii”, który obejmował zbli-

209 Fragmenty rozdziału opublikowano wcześniej w: E. Krupińska, *Czy Hjelmsleva można zastosować w muzykologii? Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego – preliminaria*, Res Facta Nova, t. 13, 2012, s. 167–178.

210 Wspomniane hipotezy wyrażają się przede wszystkim w próbie metodycznej i metodologicznie uprawomocnionej aplikacji Saussure’owskiej koncepcji języka-systemu (*langue*) oraz jednostkowego aktu mowy (*parole*), a także w próbie określenia znaczenia muzycznego w odniesieniu do pojęć *signifiant* (znaczące) i *signifié* (znaczone).

żenie dziedzin fonologii i muzykologii przez próbę zastosowania analitycznych metod pierwszej w obszarze drugiej oraz badania porównawcze struktur muzycznych i językowych²¹¹. Znaczący wpływ strukturalizmu na muzykologię wiązał się z koncepcją taksonomicznej analizy muzyki, zaproponowaną przez Ruweta i rozwijaną następnie w pracach między innymi Nattieza. Chociaż stopniowo pod koniec lat 70. orientacja strukturalna w analizie muzycznej traciła na znaczeniu na rzecz metod bazujących na teorii informacji czy teorii mnogości (matematycznej teorii zbiorów), to jeszcze w latach 80. można wskazać na dobitny przykład wpływu strukturalizmu w postaci generatywnej teorii muzyki tonalnej Freda Lerdahla i Raya Jackendoffa. Jest to ważny i symptomatyczny fakt, świadczący o tym, że mimo zmienności mód teoretycznych strukturalizm pozostaje doniosłą perspektywą badawczą, ponieważ trudno po doświadczeniach XX wieku kwestionować w sposób odpowiedzialny samą systemowość znaków i znaczeń – w tym muzycznych. Trudno o to tym bardziej, że próby podważania rzeczowej systemowości, z jakimi niekiedy występują przedstawiciele nauk kognitywnych, mają na ogół oparcie w „atomistycznie” zorientowanej psychologii. A to znaczy, że ich „antysystemowa” argumentacja obarczona jest błędem *petitionis principii*.

Strukturalizm stał się jednak w pewnym momencie niewystarczający jako narzędzie badawcze dzieła sztuki, w tym dzieła muzycznego. Zwracał na to uwagę Nattiez, przekonując jednocześnie o potrzebie wprowadzenia do semiotycznej koncepcji muzyki dodatkowego komponentu, innego niż strukturalny. Tym dodatkowym komponentem okazała się w przypadku semiotyki Nattieza koncepcja interpretanta Peirce’a, która w zasadzie wyparła fundament strukturalny semiotyki, pozostawiając jedynie jej wybrane idee, między innymi trójpodział Molino z analizą taksonomiczną poziomu neutralnego. Tym samym koncepcje Ruweta i Nattieza umieścić można na dwóch biegunach semiotycznego ujęcia muzyki. Pierwsza ufundowana zostaje w całości na strukturalnej tradycji, która biegnie od Saussure’a przez Jakobsona do amerykańskiego dystrybucjonizmu; druga, umieszczająca pierwszą w nowym kontekście (trójpodział Molino), wykracza poza strukturalizm, by kierować się ostatecznie w stronę refleksji semiotycznej typu referencyjnego. W przedkładanej monografii

211 Głównym obszarem badań o takim profilu była etnomuzykologia. Znaczącą rolę odegrały tu prace między innymi Gustava Beckinga, Milosa Weingarta, Antonina Sychry czy Romana Jakobsona. Na gruncie muzykologii polskiej problemem fonologii muzycznej zajmowali się między innymi Ludwik Bielawski i Michał Piotrowski.

proponuje się metodę interpretacyjną i analityczną, która stanowić będzie syntezę semiotyki typu strukturalnego i referencyjnego. Analiza SF dzieła muzycznego, bo o niej mowa, wykorzystuje elementy glossematyki Hjelmsleva oraz semiotyki Peirce'a. W kolejnych paragrafach omówione zostaną założenia brzegowe proponowanej metody – najpierw komponent strukturalny w postaci aplikowanej w obszarze dzieła muzycznego koncepcji znaku Hjelmsleva, a następnie komponent referencyjny związany z semiotyką Peirce'a.

3.1.2. Hjelmslev – modyfikacja teoretycznych założeń Saussure'a

Zawarte w *Prolegomenach*²¹² poglądy Hjelmsleva na język to nie tyle modyfikacja poglądów Saussure'a, ile nowy sposób patrzenia na problem formy i substancji języka. Strukturalizm lingwistyczny w swej klasycznej postaci wyjaśnia genezę i sposób funkcjonowania języka, odwołując się do pojęć substancji i formy o jawnie Arystotelesowskim rodowodzie²¹³. Proces powstawania jednostki językowej tłumaczy przyjęty przez Saussure'a model rzeczywistości prelingwistycznej, który zakłada istnienie dwóch bezkształtnych mas, „plazm” określanych jako plan pojęć i plan dźwięków, gdzie nic nie musi być w sposób konieczny odróżnione. Interferencja obydwu planów doprowadza do powstania jednostek języka²¹⁴. Biorąc pod uwagę właśnie rezultat współoddziaływania planów, Saussure zastrzega, że nie jest rolą języka stworzenie materialnego ośrodka wyrażania myśli, ale pośrednictwo między myślą a dźwiękiem. Co najważniejsze, teza o języku jako „czystej formie”, fundamentalna dla całego *Kursu językoznawstwa ogólnego*, wiąże się z przekonaniem Saussure'a o uprzed-

212 L. Hjelmslev, *op. cit.*

213 Pod pojęciem „klasycznej postaci strukturalizmu” rozumie się tu przede wszystkim poglądy Saussure'a wyłożone w *Kursie językoznawstwa ogólnego*. Do pojęć substancji i formy odwołuje się również kontynuator myśli Saussure'a – Hjelmslev. Strukturalizm w swej dojrzałej postaci (między innymi poglądy przedstawicieli Koła Praskiego, Piageta) nieco inaczej definiuje punkt ciężkości zainteresowań, koncentrując uwagę na dynamicznym, ewolucyjnym charakterze języka oraz na stosunku systemu językowego do jego indywidualnych, konkretnych realizacji. Znaczenie zyskują zatem takie pojęcia jak: ewolucja, dialektyka, obok struktury, systemu itp.

214 Jednostkę taką Saussure zwie *articulus*: „każdy składnik językowy jest to drobny człon, *articulus*, gdzie pojęcie ustala się w dźwięku i gdzie dźwięk staje się znakiem pojęcia”. F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 136.

nim (względem języka) współwystępowaniu substancji pojęciowej i dźwiękowej oraz wytworzeniu formy językowej na drodze ich wzajemnych oddziaływań²¹⁵.

Przy bliższym wejrzeniu w koncepcję Saussure'a rodzi się wątpliwość dotycząca idei pośrednictwa języka. Można bowiem postawić następujące pytania: 1) Na czym dokładnie polegałaby funkcja pośredniczenia przypisana językowi i jak można ją wyjaśnić w sposób czysto techniczny? 2) Jak to jest możliwe, że język powstały w wyniku interakcji planów pojęć i dźwięków jest jednocześnie ich pośrednikiem i warunkuje sam proces interakcji? Innymi słowy, jak to jest, że język powstały w wyniku współoddziaływania planów staje się jednocześnie elementem, który do tego współoddziaływania doprowadza²¹⁶?

Chcąc wylimitować sprzeczność z koncepcji Saussure'a, można wskazać inne jej rozwiązanie na drodze modyfikacji przyjętych założeń brzegowych oraz wprowadzenia do Saussure'owskiego modelu rzeczywistości prelingwistycznej dodatkowego komponentu. Propozycja Hjelmsleva jest najlepszym przykładem takiego właśnie podejścia. Podstawą krytycznej analizy koncepcji Saussure'a przeprowadzonej przez Hjelmsleva był zarzut dotyczący jej czasowego aspektu. Nie było bowiem żadnego uzasadnienia ani niczego, co by przesądzało o tym, że substancja treści (myśl) i substancja wyrażenia (ciąg dźwiękowy) są uprzednie względem języka

215 Model rzeczywistości prelingwistycznej przedstawiony na kartach *Kursu* potwierdza krytyczne stanowisko Saussure'a wobec koncepcji języka jako czystej nomenklatury. Zasób pojęć jest tak samo związany z językiem, jak zbiór form dźwiękowych – twierdzi Saussure. Konsekwencją takiego przekonania jest fakt odmiennie w różnych językach organizacji i „artykulacji” świata.

216 Rozumienie przez Saussure'a pośrednictwa języka jako funkcji warunkującej połączenie planów pojęć i dźwięków prowadzi do zauważalnego w jego koncepcji pęknięcia. Z logicznego punktu widzenia niemożliwa jest bowiem sytuacja, w której rezultat procesu jest jednocześnie jego substratem. Szukając alternatywnej interpretacji koncepcji Saussure'a oraz przyjmując, że problem został źle przez niego samego wyartykułowany, za rozwiązanie można byłoby uznać dystynktywne pojmowanie zjawiska zwanego językiem i zjawiska zwanego jednostką językową. W nowym ujęciu język byłby rodzajem substancji pośredniczącej między substancją pojęciową a dźwiękową; trzecim planem o charakterze łącznika występującego między planami dźwięków i pojęć. W porównaniu z oryginalną wersją poglądu Saussure'a funkcja planu/substancji języka nie sprowadzałaby się jedynie do jego pośrednictwa. Język byłby pośrednikiem, a dopiero w dalszej kolejności (przy zachowaniu temporalnego i procesualnego aspektu Saussure'owskiej koncepcji) rodzajem substratu dla potencjalnych jednostek językowych wytworzonych na drodze interakcji planu pojęć i dźwięków.

(w czasie lub hierarchii). To proste spostrzeżenie Hjelmsleva dało mu prawo twierdzić, że w pojęciu Saussure’a funkcją formy jest „porządkowanie” substancji. Dla Hjelmsleva natomiast forma powoływała substancję do istnienia, w tym sensie, że substancja istniała wyłącznie dzięki formie, a forma istniała wyłącznie dzięki substancji²¹⁷. Filozoficznie rzecz ujmując, Hjelmslev dokonał zwrotu od naiwnego do krytycznego arystotelizmu, albowiem także u Arystotelesa materia i forma nie posiadają bytu własnego, a jedynie zawsze współistnieją ze sobą. Po tym zabiegu relacja substancji do formy nie należała zatem do porządku przyczynowo-skutkowego, jak u Saussure’a, lecz miała w propozycji Hjelmsleva charakter korelacyjny. Nowym elementem, który Hjelmslev wprowadził do zmodyfikowanej koncepcji Saussure’a, było *meritum* (fr. *sens*; ang. *purport*).

3.1.3. Hjelmslev i nowy model rzeczywistości językowej

Współzależność substancji i formy polegająca na wzajemnej ich konstytucji nie tylko oznaczała wykluczenie porządku czasowego czy hierarchicznego z przestrzeni językowej, ale też powoływała jednocześnie do istnienia jej zupełnie nowy model. Twierdzenie o języku jako „czystej formie” zostało przez Hjelmsleva zastąpione przekonaniem, że język to w istocie relacja (funkcja) lub związek substancji i formy.

Fakt istnienia obustronnej zależności substancji i formy nie mógł być jednak wystarczający, gdyż nie wyjaśniał problemu determinacji owej zależności. Jeżeli istnieją elementy, które pozostają w funkcyjnej zależności, to musi istnieć czynnik, ze względu na który owa funkcyjna zależność zachodzi. Inaczej, powiemy, że coś jest funkcją czegoś ze względu na coś. Jeżeli forma była związana z substancją, to musiało istnieć coś, co warunkowało to połączenie na zasadzie pośrednictwa. Takim pośrednikiem

217 Na temat koncepcji Saussure’a Hjelmslev pisze: „Ale ten zabieg dydaktyczny, choć wspaniale wykonany, w rzeczywistości nie przyniósł rezultatów, co niewątpliwie uznał sam Saussure. W nauce, która unika zbędnych postulatów, nie ma podstaw do twierdzenia, że substancja treści (myśl) i substancja wyrażenia (ciąg dźwięków) poprzedzają język w czasie lub porządku hierarchicznym albo *vice versa*. Jeśli się posłużymy terminologią Saussure’a – i wyjdziemy z jego własnych założeń – stanie się jasne, że substancja zależy od formy do tego stopnia, iż istnieje wyłącznie dzięki niej i nie można jej w żadnym wypadku przypisywać niezależnego bytu”. L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 76.

w koncepcji Hjelmsleva było *meritum*²¹⁸. *Meritum* warunkowało zachodzenie funkcyjnego związku substancji i formy przez samo powołanie jego funktywów²¹⁹. Wyjaśniając problem w sposób czysto „techniczny”, *meritum* stawało się substancją z chwilą, gdy tylko było rozpatrywane jako funktyw powiązany funkcją z formą.

Modyfikacja koncepcji Saussure’a dokonana przez Hjelmsleva nie ograniczyła się jedynie do wyjaśnienia, czym w istocie jest język i w jakiej przestrzeni organizuje on swe jednostki. Hjelmslev nie odszedł na tyle od Saussure’a, by nie odnieść się do elementarnej idei dwóch podstawowych komponentów znaku językowego – *signifiant* i *signifié* – za których analogony przyjął odpowiednio wyrażenie i treść. Po tym, co zostało już wyjaśnione w sprawie relacji planu substancjalnego i formalnego w modelu rzeczywistości prelingwistycznej u Hjelmsleva, łatwo przejść do zaproponowanej przez niego koncepcji znaku²²⁰.

218 Na temat *meritum* Hjelmslev pisze: „Jeżeli pominiemy zasadę strukturalną, obejmującą funkcję znakową wraz ze wszystkimi funkcjami od niej pochodnymi, zasadę z natury rzeczy wspólną wszystkim językom, ale realizowaną swoiście w każdym z nich, to tym wspólnym elementem będzie pewien obiekt (*entity*) określony wyłącznie przez to, że jest powiązany funkcją z ową zasadą strukturalną języka i ze wszystkimi czynnikami sprawiającymi, że języki różnią się między sobą. Ten wspólny element będziemy nazywać *meritum* (*purport*)”. *Loc. cit.* Ważne, aby podkreślić, że *meritum* jest traktowane przez Hjelmsleva jako element pozajęzykowy, co znaczy, że nie manifestuje się on bezpośrednio w języku rozumianym werbalnie czy pisemnie.

219 W terminologii Hjelmsleva funktywem jest to, co jest argumentem funkcji lub jej wartością – jest to termin nadrzędny w stosunku do terminów „argument” oraz „wartość”.

220 Specyficzne w koncepcji Hjelmsleva jest rozumienie tego, czym jest znak w języku. Koncepcja glossematyki Hjelmsleva postrzegana metaforycznie jako „algebra języka” rozpatruje nie „pojęcie znaku”, a „funkcję znakową”. Ta ostatnia wiąże wyrażenie i treść, które w przyjętej przez Hjelmsleva nomenklaturze zyskują miano funktywów. Jedną z podstawowych własności funkcji znakowej jest rodzaj obustronnej zależności zwanej solidarnością. Solidarność zachodzi między funkcją znakową a jej dwoma funktywami: wyrażeniem i treścią. Zatem funkcja znakowa nie wystąpi nigdy bez obydwu tych funktywów, tak samo jak wyrażenie i jego treść ani treść i jego wyrażenie nigdy nie wystąpią razem bez łączącej je funkcji znakowej. Solidarność dotyczy ponadto samych funktywów. Wyrażenie i treść są solidarne w tym sensie, że wzajemnie się zakładają w sposób konieczny. Wyrażenie jest wyrażeniem tylko dzięki temu, że jest wyrażeniem określonej treści; treść jest treścią tylko dzięki temu, że jest treścią określonego wyrażenia. Poza wypadkami sztucznego wyodrębnienia nie ma treści bez wyrażenia ani też wyrażenia bez treści, to jest wyrażenia beztreściowego. Hjelmslev sygnalizuje tu jednak, że braku treści nie należy mieszać z brakiem sensu. Wyrażenie może mieć treść, ale nie mieć

Substancja pojęciowa i substancja dźwiękowa, wyizolowane substraty formy językowej u Saussure'a, zostały w koncepcji Hjelmsleva przywrócone jako równoprawne i współzależne względem formy składniki znaku. Hjelmslev wychodził z założenia, że dzięki funkcji znakowej wiążącej wyrażenie z treścią – i tylko dzięki niej – istnieją jej dwa funktywy: forma treści i forma wyrażenia. Dzięki zaś formie treści oraz formie wyrażenia – i tylko dzięki nim – istnieje substancja treści i substancja wyrażenia, które ujawniają się jako „odbicie formy na meritum”²²¹. Ponieważ pojmowane funkcyjnie meritum jest tożsame z substancją, dla uproszczenia Hjelmslev pozostaje przy terminie meritum i wyodrębnia cztery poziomy językowe: 1) meritum treści, 2) meritum wyrażenia, 3) formę treści oraz 4) formę wyrażenia.

Meritum treści i meritum wyrażenia otrzymują w wyobrażeniu i koncepcji Hjelmsleva model „plazmy”, bezkształtnej masy. Meritum treści to myśl sama w sobie, niedająca się zanalizować „plazma myślowa”. Samo meritum treści nie wchodzi w skład języka pojmowanego dosłownie, jako zorganizowana struktura, ale jest ono dla niego interesujące o tyle, o ile jest związane funkcjami z formą treści. Podobnie meritum wyrażenia identyfikowane jest z czysto fizyczną (w tekście mówionym: czysto akustyczną lub artykulacyjną) stroną wypowiedzi, która w wyobrażeniu przyjmuje postać „plazmy fonetyczno-fizycznej”. Fonetyczna strefa meritum jest ukształtowana/podzielona różnie w różnych językach (w zależności od funkcji w nich występujących) i związana funkcją z formą wyrażenia.

Forma treści i forma wyrażenia to rezultat „uformowania” odpowiedniego meritum. Treść rozpatrywana jako forma jest tekstem: składa się ze znaków uporządkowanych linearnie. Zarówno dobór znaków, jak i ich kolejność są w każdym języku inne. W formie treści znaki nie są określone co do swego fizycznego kształtu (to należy do formy wyrażenia), ale reprezentują już określone części mowy. Tym, co determinuje formę treści, są wyłącznie funkcje języka: funkcja znakowa i te od niej pochodne. Uformowane meritum wyrażenia daje formę wyrażenia. To samo meritum wyrażenia może być różnie uformowane w językach, częściowo na skutek niezgodności granic w systemie, a częściowo ze względu na możliwości relacji między fonemami w ciągu. Forma wyrażenia obejmuje wyłącznie te cechy

sensu (z logicznego punktu widzenia). Warto dodać w tym miejscu, że funkcyjne pojmowanie znaku językowego wyraźnie oddziela Hjelmsleva od Saussure'a, który w mniemaniu tego pierwszego rozpatrywał wyrażenie i treść zupełnie niezależnie od siebie.

221 L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 82.

fizycznej strony, które są istotne w danym języku (cechy fonologiczne/relevantne).

Tak w zarysie przedstawia się stanowisko samego Hjelmsleva, które w tej postaci okazuje się jedynie połowicznym rozwiązaniem problemu niezborności dostrzeżonej przez niego w systemie Saussure'a. Krótko mówiąc, Hjelmslev odrzucił preegzystencję substancji pojęciowej i substancji dźwiękowej, ale pozostał przy przekonaniu o istnieniu plazmatycznej, bezkształtnej w sensie absolutnym osnowy, podbudowy języka, to jest meritum. Pogląd ten jest jednak nie do utrzymania na gruncie jego własnego systemu.

Po pierwsze Hjelmslev kategorycznie twierdzi, że meritum „nie może istnieć inaczej niż jako substancja dla tej czy innej formy”²²². Następnie, słusznie sprzeciwiając się Saussure'owi, utrzymuje, że różnica między substancją a formą nie jest realna, lecz logiczna *cum fundamentum in rebus*. Inaczej mówiąc, substancja i forma są zawsze sprzężonymi, niesamodzielnymi składowymi jednej całości. Hjelmslev utrzymuje też, że funkcje języka są jedynym czynnikiem, który ową formę (nazywaną też kształtem) jest w stanie określać (*loc. cit.*). Płyne stąd wniosek, że gdyby istniało meritum w pełni nieokreślone, istniałoby meritum niebędące substancją dla żadnej formy. Sprzeczność kończy dowód twierdzenia o nieistnieniu absolutnie plazmatycznego, bez reszty nieokreślonego meritum – i to na gruncie samego systemu Hjelmsleva.

Po drugie przedstawioną immanentną krytykę da się wzbogacić krytyką zewnętrzną, ale odwołującą się do symptomatycznie interpretowanej metaforyki Hjelmsleva²²³. Powiada on, że status meritum przypomina status obłoku z minuty na minutę inaczej przedstawiającego się Hamletowi²²⁴. Obłok jest stale ten sam, a różne są jego przedstawienia (uformo-

222 *Ibid.*, s. 78.

223 Czytelnik zwróci uwagę, że analizie poddaje się nie metaforę w jej funkcji metaforyzowania, ale metaforę jako symptom treści obecnych w tekście Hjelmsleva zupełnie niezależnie od tego, co było jego realnym zamierzeniem. Ta strategia jest w pełni uzasadniona w ogóle, a osobliwie w zastosowaniu do tekstu strukturalisty – nie strukturalista bowiem mówi, ale jego pismo. Ponadto w każdej metaforze jako *sui generis* ikonie (Peirce) występują elementy konieczne i znaczące oraz przygodne i pozbawione doniosłości. W rozpatrywanym przypadku elementem istotnym jest idea tożsamości (bycia stale tym samym), a przygodnym – jej egzemplifikacja w obłoku. Dalsza analiza metafory skupia się na jej znaczących motywach i nie można jej zarzucić, jakoby poddawała rozbirowi logicznemu i krytyce to, co takiemu rozbirowi się nie poddaje.

224 L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 78.

wania). Jeżeli tak, to aby mówić o stałe tym samym, chociaż nie tak samo danym obłoku, trzeba z konieczności dysponować kryterium tożsamości obłoku jako obłoku, a nie tego lub owego ujęcia obłoku (jego przedstawienia). A to znaczy, że obłok nie może być zupełnie nieuformowaną masą, czymś najzupełniej bezkształtnym. Jak bowiem wykazał Peirce, nie posiada tożsamości to, co nie posiada żadnej formy.

Konkludując, symptomatycznie zinterpretowana i logicznie zanalizowana analogia meritum i obłoku raz jeszcze dowodzi, że meritum zawsze jest już jakoś uformowane. Nie można mówić o jego absolutnej amorficzności, a tylko o amorficzności względem formy wybranego języka (z wewnętrznej perspektywy takiego języka „nie widać” uformowania skorelowanego z nim meritum). Nie można tym samym mówić o bezwzględnej pozajęzykowości meritum. Jeżeli twierdzi się, że meritum jest pozajęzykowej natury, to nie absolutnie, a tylko w odniesieniu i w perspektywie wybranego już języka. Dokonana tu relatywizacja koncepcji meritum stanowi podstawę dalszych uwag. Jest też rozwiązaniem problemu, który skłonił Georges'a Molinié do dystansowania się wobec tej kategorii i kwestionowania jej przydatności do badań tekstów i utworów muzycznych.

3.2. Interpretant Peirce'a – referencyjny komponent analizy substancjalno-formalnej dzieła muzycznego

Proponowana tu analiza SF dzieła muzycznego, obok modelu znaku Hjelmseleva, zakłada udział dodatkowego komponentu w postaci koncepcji interpretanta Peirce'a. Połączenie paradygmatu strukturalnego z referencyjnym na pierwszy rzut oka wydaje się trudne, chociażby ze względu na całkowicie odmienne założenia brzegowe obydwu semiotyk. Dwuelementowa koncepcja znaku Saussure'a, jest w istocie kontynuacją tradycji kartezjańskiej, eksponującej mechanistyczny charakter skojarzenia elementu znaczonego ze znaczącym. Rozłączność i niezależność elementów w takiej relacji znakowej stanowią o jej binarnym charakterze, co z miejsca sygnalizuje opozycję względem wywodzącego się z tradycji stoickiej trójczłonowego modelu znaku Peirce'a. W przypadku triady Peirce'a komponenty znaku stanowią wzajemnie o swojej konstytucji, czy też – jak pisał Herman Parret – wzajemnie się artykułują²²⁵. Zestawiając obydwa modele

225 H. Parret, *Peirce and Hjelmselev: The Two Semiotics*, Languages Sciences, vol. 6, no. 2, 1984, s. 224.

znaku, Saussure'owski i Peirce'owski, należy uwydatnić także tę oczywistą różnicę, że odniesienie przedmiotowe i moment referencji, które eksponuje w swojej teorii Peirce, u Saussure'a w ogóle nie występują albo występują poza granicami jego zainteresowań jako językoznawcy.

Odmierna koncepcja znaku w przypadku semiotyki strukturalnej i referencyjnej niesie również inny pogląd na jego naturę. Saussure charakteryzuje znak w terminach psychologicznych i socjologicznych, z kolei dla Peirce'a znak jest bytem logicznym i tylko jako taki stanowi przedmiot jego refleksji. Systemowość znaku wynika zatem u Peirce'a z przesłanek czysto i ściśle logicznych. Nie można tego samego powiedzieć o systemowości Saussure'a, która żadnym sposobem nie wynika z definicji znaku, a jest niejako narzucona, *resp.* spowodowana społecznym wymiarem języka i praktyki językowej. Wreszcie, biorąc pod uwagę stanowisko jednego i drugiego semiotyka, należałoby dodać i tę istotną uwagę, że jak dla Peirce'a wszystko ma semiotyczny charakter, a cała rzeczywistość jest semiozą, tak dla Saussure'a semiotyczny jest jedynie wycinek rzeczywistości²²⁶.

W świetle naszkicowanych poglądów łączenie idei Saussure'a i Peirce'a wydaje się z miejsca wykluczać stworzenie zbornej propozycji teoretycznej czy interpretacyjnej dla dzieła muzycznego²²⁷. Co innego glossematyka Hjelmsleva, która wprawdzie przejmuje niektóre idee strukturalizmu, ale znacząco je modyfikuje. Zamiast psychologiczno-socjologicznego wymiaru języka eksponowany jest logiczny charakter relacji znakovych, a rozważania o systemie znakovym języka Hjelmsleva traktuje jako punkt wyjścia do stworzenia ogólnej metodologii nauk o znamionach pansemiotyzmu. Korespondencja poglądów Hjelmsleva i Peirce'a wydaje się zatem oczywista, ale warto przy podobieństwie stanowisk odnotować jeszcze zasadniczą rozbieżność. Referencyjna semiotyka Peirce'a jest przede wszystkim koncepcją dynamicznej semiozy. Tworzenie się jakichkolwiek znaczeń odbywa się na drodze wielokierunkowych działań w obrębie wszystkich komponentów triady. Te ostatnie, same będące znakami, odsyłają do coraz to nowych konstelacji znaczeń w ramach

226 Narzuca się tutaj sformułowana przez Saussure'a definicja semiologii jako „nauki badającej życie znaków w obrębie życia społecznego” bądź jako działu psychologii społecznej. Por. F. de Saussure, *Kurs...*, 2002, s. 44.

227 Semiotyka Nattieza, wiążąca elementy strukturalizmu (analiza taksonomiczna) i koncepcji Peirce'owskiego interpretanta, nie jest zatem pozbawiona zastrzeżeń natury metodologicznej. Co do ewentualnej zasadniczej niezgodności stanowisk Saussure'a oraz Peirce'a por. A. Kharbouch, *La sémiotique de Peirce et la sémiologie de Saussure : une antithèse?*, Actes sémiotiques, no. 117, 2014, s. 1–9.

wieczni aktywnego semiotycznego uniwersum. Znaczenie generowane jest zatem u Peirce'a zawsze w sposób dynamiczny i nieustający. Owey dynamiki znaku brakuje u Hjelmsleva. Trudno powiedzieć, czy otrzymany w spadku po Saussurze bagaż statycznie pojmowanej struktury okazał się zbyt ciężki, czy też projekt na miarę dynamicznej synchronii Koła Praskiego nie leżał w zasięgu zainteresowań duńskiego językoznawcy.

Reasumując, za połączeniem Hjelmsleva z Peirce'em przemawia zarówno podobieństwo poglądów, jak i ich komplementarny charakter. Wprowadzenie koncepcji interpretanta jest konieczne, gdy w przypadku dzieła muzycznego w grę wchodzi procedura interpretacyjna. Dzieło muzyczne nigdy nie jest zamrożoną statyczną strukturą, lecz stale opalizującą rzeczywistością symboliczną. Argument przemawiający za połączeniem glossematyki z interpretantem w ramach analizy SF dzieła muzycznego nie odbiega więc zasadniczo od argumentu Nattieza, który Peirce'owskiego interpretanta połączył z trójpodziałem Molino. Komponent referencyjny – czy u Nattieza, czy w przypadku SF – ma jedno podstawowe zadanie: przełamać statyczną strukturę, wprowadzając moment dynamicznej semiozy.

3.3. Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego

Model językowego znaku Hjelmsleva, zakładający istnienie poziomów treści i wyrażenia w dwóch rodzajach: substancji oraz formy, stanowi przyczynek do stworzenia nowej koncepcji analitycznej dla muzyki, którą nazwać można substancjalno-formalną (SF)²²⁸. Analiza SF, polegająca

228 Lingwistyka Hjelmsleva była już brana pod uwagę przez muzykologów i znane są próby zastosowania jej narzędzi do analizy dzieł muzykologicznych. W pierwszym rzędzie należy wymienić tu prace Gayle A. Henrotte, Georges'a Molinié i Jaroslava Jiráňka. Henrotte (*The Application of Hjelmslev's Glossematics to Music*, w: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. T. A. Sebeok, R. Posner, A. Rey, Mouton de Gruyter, Berlin 1995, s. 109–121) oraz Jiráňek (*Strati della significazione*, w: *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, a cura di L. Marconi, G. Stefani, Clueb, Bologna 1987, s. 61–82) stosują taką strategię muzykologicznych aplikacji teorii Hjelmsleva, która nie pozostaje w większym związku z przedstawianą propozycją (Henrotte koncentruje się na poszukiwaniu uniwersaliów muzycznych i odpowiedników semiotycznego rozróżnienia: typ *versus* token; Jiráňek wiąże glossematykę z ideą prawdopodobieństwa i na tym związku próbuje budować zrąb semantyki muzyki). Najbliższy stanowisku autorki jest zapewne Molinié (G. Molinié, *Musique et style : Méthodes et concepts*, Observatoire musical français, Paris 1995, s. 9–11). Dostrzega on wagę pojęcia substancji w glossematyce Hjelmsleva, ale ostatecznie uznaje je za kontrowersyjne i teoretycznie zbyt ryzy-

na aplikacji Hjelmslevowskiej teorii języka, może znaleźć zastosowanie w dziedzinie muzykologii, o ile twórczość muzyczna rozpatrywana będzie w wyjątkowo szerokiej perspektywie: od walorów psychologicznych i estetycznych muzyki, poprzez jej własności akustyczne i czysto konstrukcyjne, aż do aspektów stylistycznych i recepcyjnych. W analizie SF substancja treści i substancja wyrażenia będą obejmować to, co wykracza poza czysto techniczne i formalne własności muzycznego dzieła: od treści pozamuzycznych wyrażających się w ekspresyjnej sile muzyki do jej aspektu czysto fizycznego, jako ciągu zmysłowo postrzeganych kształtów. Jakości strukturalne, konstrukcyjne dzieła muzycznego wyrażające się w zastosowanej formie i technice kompozytorskiej niewątpliwie znajdą uzasadnienie dla idei muzycznej formy treści i wyrażenia.

3.3.1. Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej substancji treści

W koncepcji Hjelmsleva to najbardziej nieuchwytny, bo niedający się zanalizować element języka. W analizie SF muzyczna plazma myślowa będzie tu tym, co tradycyjnie postrzega się jako treść ekspresyjną dzieła. W wersji słabej substancja treści będzie obejmować wszystko to, co kompozytor „chce wyrazić poprzez muzykę”. W wersji mocnej substancja treści będzie obejmować również wszelki aspekt intencjonalny muzyki, co w skrajnej postaci można zaobserwować w przypadku muzyki programowej czy ilustracyjnej. Analogicznie jak u Hjelmsleva, substancja treści w muzyce nie będzie wchodzić w skład samej muzyki, ale będzie z nią ściśle zintegrowanym elementem.

Dopuszczenie mocnej wersji substancji treści wymaga jednak uzupełniającego komentarza. O ile intencje kompozytora mogą uchodzić za nieokreślone i nieuformowane (ten aspekt ujawnia się w przekonaniu o ich nieprzekładalności na język inny niż mowa dźwięków), o tyle intencjonalne aspekty muzyki zdają się w oczywisty sposób aspektami wyraźnie artykułowanymi. Jest to fakt, którego nie można podważyć, ale też nie ma powodu, żeby to czynić. Funkcyjnie zorientowana teoria Hjelmsleva zasadniczo nie operuje absolutnym rozróżnieniem nieuformowania z jednej strony, a pełnej organizacji ścisłej formy z drugiej. Opozycje te mają charakter względny i są traktowane funkcjonalnie. Intencjonalny aspekt muzyki w tym znaczeniu jest plazmatyczny, gdyż jeszcze nie uzyskuje on formy ściśle muzycznej lub już jest w oderwaniu od niej rozpatrywany. Tu

konwe. Tymczasem niniejsza monografia właśnie do tej kategorii nawiązuje w sposób istotny.

znajduje się podstawa rozszerzenia pojęcia substancji treści i wprowadzenia jego mocnego wariantu.

3.3.2. Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej substancji wyrażenia

Definicja muzycznej substancji wyrażenia obejmować będzie właściwą muzyce „fonosferę”, jej stronę fizyczno-akustyczną. Zaliczyć tu można wszelki materiał dźwiękowy, który jest odbierany jako muzyka. Tak szeroka definicja pozwala włączyć tu nie tylko muzykę stworzoną z wykorzystaniem tradycyjnych i konwencjonalnych środków instrumentacyjnych, ale również twórczość eksperymentalną (na przykład muzykę konkretną, elektroniczną, elektroakustyczną, akuzmatyczną, *live electronics*) oraz najnowsze formy artystycznej aktywności muzycznej. Substancja wyrażenia będzie w przypadku muzyki oznaczać „materię muzyczną w ogóle”; „dźwięk w ogóle”; postrzegane zmysłowo efekty muzyczno-akustyczne, wszelkie *objets musicaux*.

3.3.3. Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej formy treści

Podobnie jak w przypadku języka, muzyczna forma treści będzie traktowana w analizie SF jako rezultat uformowania muzycznej substancji treści lub postać, w jakiej muzyczna substancja treści została zrealizowana. Uformowanie treści muzycznej będzie oznaczać przeniesienie treści umysłowej na tworzywo muzyczne. Forma treści może manifestować się w muzyce na kilku płaszczyznach strukturalnych. Formę treści może stanowić sposób ukształtowania dzieła (na przykład budowa ewolucyjna, okresowa) lub jego plan formalny (na przykład ABA, forma sonatowa). Na wyższym poziomie strukturalnym muzyczną formę treści można identyfikować ze szczególnym typem motywiki (na przykład figury retoryczno-muzyczne, motywika ilustracyjna, *leitmotiv*), sięgając do jeszcze innych figur dźwiękowych czy minimalnych jednostek analitycznych.

Jak w przypadku języka forma treści jest determinowana przez społeczność, która językiem się posługuje, tak muzyczne „uformowanie” treści zależy od przyjętej konwencji czy tradycji muzycznej. Ponadto odnosząc się do *Prolegomen* Hjelmsleva, należy zwrócić uwagę, że forma treści nie zawiera informacji co do stopnia swojej materialnej dystynktywności, a jest jedynie uformowaną porcją treściowej substancji, traktowaną jako znak uporządkowany linearnie. W przypadku analizy SF znaczy to

tyle, że na poziomie formy treści nie ma mowy o ścisłym czy indeksowym przypisaniu substancji treści. Możliwe jest natomiast wskazanie związku, przyporządkowania o charakterze ogólnym i bliżej nieokreślonym między substancją treści a jej formą (na przykład związek muzycznej figury retorycznej z jej treścią/znaczeniem jest w pewnym stopniu swobodny, co potwierdza istnienie różnych dopuszczalnych wariantów, postaci figury w ramach jednej znaczeniowej kategorii retorycznej).

3.3.4. Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej formy wyrażenia

Analogicznie do formy treści, muzyczna forma wyrażenia będzie rezultatem „uformowania” muzycznej substancji wyrażenia. Manifestacja formy wyrażenia w muzyce jest najbardziej skomplikowana w tym sensie, że obejmuje rozmaite aspekty stylistyczne dzieła muzycznego. Zasadniczo muzyczna forma wyrażenia obejmowałaby system muzyczny oraz zjawisko muzycznego stylu.

W przypadku systemu muzycznego (na przykład dur-moll) forma wyrażenia będzie przedstawiać relewantne dla danego systemu cechy, na przykład relacje harmoniczne. W przypadku stylu muzycznego, którego wyznacznikiem będzie również muzyczna forma wyrażenia, należy brać pod uwagę kilka jego odmian: a) styl muzyczny epoki, b) styl muzyczny danego kraju/regionu, c) indywidualny styl kompozytora (idiom kompozytorski). Ukształtowanie fakturalne, harmoniczne, rytmiczno-melodyczne wykaże cechy relewantne dla muzyki danej epoki, stylu danego kraju bądź regionu (na przykład opera francuska i włoska okresu baroku) czy wreszcie idiomu kompozytorskiego (na przykład styl Fryderyka Chopina na tle innych stylów kompozytorskich w XIX wieku).

Muzyczna forma wyrażenia będzie również nośnikiem tych *traits distinctifs*, które pozwalają zidentyfikować w dziele cytaty i autocytaty. Jako odrębny i złożony przypadek tego, co wpisuje się w muzyczną formę wyrażenia, należy tu potraktować folklor muzyczny. Charakterystyczna harmonia i ukształtowanie melodyczno-rytmiczne na poziomie formy wyrażenia będą tu wskazywać na muzykę ludową danego regionu. Na podobnej zasadzie identyfikacji podlegać będą stylizacje folklorystyczne w muzyce artystycznej (na przykład nurt hiszpański w twórczości Maurice’a Ravela) oraz folklorystyczne cytaty i parafrazy²²⁹.

229 Demonstrację analizy SF na konkretnym przykładzie muzycznym zawiera artykuł: E. Krupińska, *Jak Hjelmseleva można zastosować w muzykologii? Analiza sub-*

3.4. O perspektywie metodologicznej

Warunkiem brzegowym analizy SF jest obecny w programie w Koła Praskiego aksjomat homologii, wyrażający zasadność przenoszenia pojęć i metod językoznawstwa na dziedziny pozajęzykowe. W aksjomacie tym brzmią echa stylu myślenia Kanta, który uważał, że rzeczywistość, z którą człowiek ma do czynienia, jest ukształtowana przez kategorie umysłu. Zastępując kategorie mentalne językowymi, strukturaliści prasy wyrazili przekonanie o uformowaniu świata przez język. Zabieg aplikacji elementów z zakresu językoznawstwa (w przypadku proponowanej analizy – elementów teorii języka Hjelmsleva) w obszarze analizy muzycznej i dzieła muzycznego jest zatem w świetle aksjomatu homologii w pełni uzasadniony.

Źródło aksjomatu homologii leży w poglądach Jakobsona, który wychodząc ze stanowiska rosyjskich formalistów, w 1929 roku zakwestionował utrwalony we współczesnej lingwistyce obraz fenomenów językowych. Ów obraz opierał się na tezie o istnieniu prostego związku kauzalnego między zjawiskami psychofizjologicznymi (przyczynami) a zjawiskami lingwistycznymi (ich skutkami). Zaproponowana przez Jakobsona alternatywa traktowała system reguł językowych nie jako skutek procesów psychoneurologicznych, ale jako obraz systemu reguł psychoneurologicznych. W ekstremalnej wersji swego poglądu na język Jakobson utrzymywał nawet, że reguły języka pozostają w stosunku obrazu do genetycznego kodu. Najistotniejsze jednak w tym wszystkim jest obecne u Jakobsona przeświadczenie o występującej między poziomem językowym a psychoneurologicznym (genetycznym) izomorficznej relacji. Mówiąc inaczej, poziomy te dzielają wspólną strukturę, *resp.* posiadają analogiczną formę. Ponieważ analogia formy zwana jest technicznie homologią, można twierdzić, że Jakobson tym samym sformułował ograniczony aksjomat homologii, choć ani termin „homologia”, ani „izomorfizm” u niego nie występują (obydwa odpowiadają u Jakobsona pojęciu korelacji). Aksjomat homologii ogranicza się u Jakobsona do uznania formalnej analogii pomiędzy strukturalnymi poziomami języka (fonemicznym, syntaktycznym, semantycznym) z jednej strony, a analogii formy między strukturami językowymi i psychogenetycznymi (czy po prostu genetycznymi)

stancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, The Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina, Res Facta Nova, t. 14, 2013, s. 45–57.

z drugiej. Pojęciowe rozszerzenie aksjomatu homologii nastąpiło w pracach Lévi-Straussa²³⁰. Odpowiedniość przedmiotów i form pojęciowych Lévi-Strauss wyjaśnia specyfiką ludzkiego umysłu, należącego do tego samego porządku, co rzeczy przezeń poznawane. Jest to stanowisko zarazem Kantowskie i od Kantowskiego oryginalne. Po pierwsze kategorie umysłu, które kształtowały rzeczywistość, z jaką człowiek ma do czynienia, wywodziły się, zdaniem Kanta, nie z doświadczenia, a były dane *a priori* jako warunek możliwości doświadczenia. Po drugie kategorie umysłowe zostały zastąpione u Lévi-Straussa kategoriami językowymi. Francuski antropolog wskazywał na ścisły izomorfizm między umysłem, językiem, percepcją z jednej strony, a światem z drugiej. Jest to mocna wersja aksjomatu homologii, którą w technicznym języku logików można by wyrazić następująco: język i świat są nieodróżnialne z dokładnością do struktury. W świetle omówionego aksjomatu przeniesienie kategorii językowych i zastosowanie narzędzi lingwistyczno-semiotycznych w przypadku sztuki było, zdaniem Lévi-Straussa, w pełni uzasadnione²³¹.

Ramą metodologiczną dla proponowanej analizy jest również estetyka Koła Praskiego i wypracowany przez nie model dzieła sztuki. W ujęciu praskich strukturalistów dzieło sztuki było wysoko zorganizowanym znakiem (to jest: posiadającym wielopoziomową strukturę znaczeniową), ukonstytuowanym przez materialny nośnik i znaczenie. Strukturę dzieła wyznaczały: a) wewnętrzne relacje między elementami, b) związki relacji elementów i dzieła jako całości z systemami norm danej tradycji, c) relacja dzieła do intencji komunikacyjnej twórcy i aktywności odbiorcy oraz d) relacja dzieła do pewnego modelu świata, rzeczywistości (na przykład przedmiotowej, psychicznej, duchowej)²³².

*

Jak już wspomniano, strukturalistyczny aksjomat homologii uprawomocnia wszelki zabieg zastosowania aparatu językoznawczego w obszarze rzeczywistości pozajęzykowej – w tym sztuki. Najprostszy sposób aplikacji pojęć z koncepcji Hjelmsleva w muzyce, polegający w gruncie rzeczy na

230 C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przekł. A. Steinsbergowa, wyd. 1: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960; wyd. 2: Opus, Łódź 1992; wyd. 3: Aletheia, Warszawa 2008 oraz *idem*, *Mythologiques*, t. 4: *L'Homme nu*, Plon, Paris 1971.

231 *Ibid.*, s. 612.

232 J. Sławiński, *Jan Mukařovský: program estetyki strukturalnej*, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, przekł. J. Baluch i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 18.

wyodrębnieniu odpowiednich warstw w dziele muzycznym, natrafia na co najmniej dwa poważne zarzuty²³³. Pierwszy z nich zasadza się na rozbieżności idei tetradycznego modelu Hjelmsleva i tegoż zastosowanego w muzyce. O ile u Hjelmsleva podział na komponenty formalne i substancjalne „etykietował” elementy ściśle językoznawcze i niejęzykoznawcze (czyli te, które są przedmiotem badań językoznawstwa, i te, którymi językoznawstwo się nie interesuje), o tyle w przypadku muzyki podział taki nie służyłby analogicznemu celowi, *ergo* jego wprowadzenie nie miałyby większego sensu. Drugi ze wspomnianych zarzutów uderza w problem samej stratyfikacji dzieła muzycznego. Wydzielenie komponentów substancjalnych i formalnych w planach treści i wyrażenia jest operacją arbitralną i stanowi wielce uproszczoną interpretację dzieła muzycznego. Strukturalistyczny paradygmat spod znaku estetyki Koła Praskiego wyklucza, by to ostatnie było rodzajem „zamrożonego” i statycznego konglomeratu warstw, którego interpretacja jest równoznaczna rozbiorowi na elementy składowe. Aplikacja koncepcji Hjelmsleva w muzyce *per analogiam* byłaby zatem wyrazem sprzeniewierzenia się przyjętej ramie metodologiczno-estetycznej, to jest paradygmatowi praskiego strukturalizmu, w którym dzieło sztuki jest dynamiczną i syntetyczną całością. Poszczególne warstwy dzieła interferują, a jego interpretacja jest funkcją systemu stylistycznych napięć wyznaczonych odniesieniem do przeszłości (zastanej tradycji) i przyszłości (wyznaczników artystycznego nowatorstwa)²³⁴.

Uchylając się od prostej aplikacji idei Hjelmsleva *per analogiam* i po dokonaniu w innym miejscu relatywizacji jego pojęcia substancji, analiza

233 Georges Molinié przenosi w pobieżny sposób model Hjelmsleva na grunt muzyki w następujący sposób: substancja treści to idea, sens dzieła; forma treści to jej kompozycja/układ; substancja wyrażenia to dźwięk; forma wyrażenia to styl i partykularne cechy dzieła. Problemem dla Molinié była substancja treści, której werbalizacja była, jego zdaniem, niewystarczającym sposobem, by opisać istotę impregnowanej w dziele treści. Ciekawa w kontekście zastosowania Hjelmsleva w teorii sztuki wydaje się uwaga Miriam Taverniers (*Hjelmslev's Semiotic Model of Language: An Exegesis*, *Semiotica*, vol. 171, 2008), która wskazuje na możliwość podwójnej interpretacji jego koncepcji. Wyrażenie i treść z jednej strony mogą być rozpatrywane jako składniki znaku (odpowiedniki *signifiant* i *signifié*), a z drugiej strony mogą stanowić dwa wymiary semiozy, co dotyczy zarówno języka, jak i w ogóle systemów semiotycznych.

234 Podobne zarzuty w stosunku do przeprowadzonej przez Hansa Sørensen'a aplikacji Hjelmsleva w literaturze sformułował Jean Domercq (por. H. Sørensen, *Studier i Baudelaires poesi*, *Festskrift udgivet af Københavns Universitet*, Copenhagen 1955; podaje za: J. Domercq, *La glossématique et l'esthétique*, *Langue française*, no. 3, 1969, s. 105).

SF wykorzystuje elementy jego koncepcji w celu określenia komponentów dzieła muzycznego i ich relacji. Bezpośrednim zabiegiem, jaki podejmuje się w tego typu analizie, jest wskazanie funkcjonujących w dziele elementów substancjalnych oraz sposobu ich „materialnej” realizacji na poszczególnych płaszczyznach dzieła.

W tym miejscu należy jeszcze raz podkreślić: w niniejszej monografii pojęcie substancji dzieła muzycznego nie ma sensu bezwzględnego, to znaczy nie denotuje amorficznej „materii pierwszej”, by przywołać pojęcie Arystotelesa, lecz ma sens relatywny i funkcjonalny. Znaczy to, że element substancjalny, sam już uformowany, jest tym, co w danym układzie substruktur pełni funkcję substancji²³⁵.

Autorka zaznacza, że wskazana tu propozycja analityczna została sformułowana z pozycji metodologicznej odrzucającej przeświadczenie o znalezieniu uniwersalnych narzędzi badawczych na rzecz wyboru takich, które działają optymalnie w danym dziele i przystają do jego specyfiki. Innymi słowy, autorka opowiada się po stronie umiarkowanego, rozsądnie interpretowanego anarchizmu metodologicznego Paula Feyerabenda. Anarchizm tak widziany nie odrzuca metod naukowych, lecz mit jednej, powszechnie ważnej Metody²³⁶.

235 *Nota bene*, tego rodzaju podejście ma swój precedens w teorii Nelsona Goodmana wyłożonej w książce *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis–Cambridge 1978.

236 P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, przekł. S. Wiertelwski, Siedmioróg, Wrocław 2001, s. 60, s. 19.

Zakończenie

W przedłożonej monografii zrekonstruowano założenia muzycznej semiotyki strukturalnej. Realizacja tego zadania wymagała – co zrozumiałe samo przez się – licznych odniesień do strukturalizmu ujmowanego *simpliciter*, w oderwaniu od jego konkretnych zastosowań. Ten fundamentalny dla semiotyki muzycznej prąd myślowy rozwinął się z zawartych w *Kursie językoznawstwa ogólnego* idei Saussure'a, które dosyć szybko zyskały zainteresowanie w obszarze nauk społecznych i humanistycznych. Koncepcja statycznej i synchronicznej struktury Saussure'a została jednak niebawem zmodyfikowana, a w końcu przełamana przez kolejne stanowiska. Nieoceniony wkład w rozwój strukturalizmu i semiotyki strukturalnej wniosło Koło Praskie. Dialektyczne rozumienie relacji między *langue* a *parole* zaowocowało obrazem języka jako konkretnego bytu ulegającego przeobrażeniom o charakterze teleologicznym. Refleksję z zakresu językoznawstwa Koło Praskie rozszerzyło następnie na inne systemy znakowe, dając podstawę do stworzenia między innymi strukturalnej estetyki zorientowanej semiotycznie, czego wyrazem były prace Jakobsona i Mukařovsky'ego z zakresu poetyki.

Zdobycze Koła Praskiego w obszarze fonologii były impulsem dla pierwszych badań porównawczych nad strukturami języka i muzyki. Wraz z pojawieniem się analizy taksonomicznej Ruweta można już mówić o pierwszej systematycznie wypracowanej metodzie badawczej z zakresu strukturalnej semiotyki muzyki. Wzorując się na dystrybucyjnej metodologii amerykańskich językoznawców, Ruwet stworzył narzędzie interpretacji dzieła muzycznego widzianego przez pryzmat struktury i relacji strukturalnych. Narzędzie to przejął w dalszej kolejności Nattiez, integrując je z teorią trójpodziału Molino; ale paradygmat strukturalny w teorii Nattiezowskiej stopniowo tracił na znaczeniu. Ostatecznie Nattiez zrewidował podstawy semiotyki muzyki, uznając proces symbolizacji za punkt

wyjścia wszelkich badań nad naturą systemów znakowych. Traktując muzykę jako formę symboliczną, Nattiez sięgnął po elementy semiotyki typu referencyjnego, częściowo odcinając się od pojęcia struktury na rzecz dynamicznej semiozy Peirce'a. Można powiedzieć, że teoria semiotyczna Nattieza przeniosła punkt ciężkości z semiotyki strukturalnej na semiotykę referencyjną, ale czy wolno tu mówić o spójnej syntezie elementów jednej i drugiej?

Wydaje się, że rozpatrywany przypadku trudno mówić o koncepcji zbornej chociażby ze względu na poważne różnice dzielące Saussure'owski model znaku od modelu Peirce'owskiego. Po-Saussure'owska binarna koncepcja znaku zintegrowana z analizą Ruweta na poziomie neutralnym wyraźnie kłóci się ze sterującą całością propozycji Nattieza znakową triadą Peirce'a. Oprócz tego podstawowego tu zarzutu sformułować można kolejny, w którym idąc za Pryerem, dostrzega się sprzeczność w traktowaniu muzyki z jednej strony jako faktu społecznego, *resp.* kulturowego, a z drugiej – w eksponowaniu indywidualnego wymiaru przeżycia muzycznego i akcentowaniu autonomii muzycznej struktury.

Wobec opisanego stanu rzeczy zaproponowana analiza SF dzieła muzycznego wychodzi naprzeciw propozycji Nattieza. Łącząc komponent strukturalny (model znaku Hjelmsleva) z elementami semiotyki referencyjnej (koncepcja interpretanta Peirce'a), analiza SF rozwija strukturalne podejście do dzieła muzycznego. Kładzie się w niej jednak nacisk na istotę rzeczywistości dzieła muzycznego jako bytu opalizującego znaczeniowo.

Warto w tym miejscu wskazać problemy, które wiążą się z koncepcją SF. Wątpliwość co do jej zastosowania może budzić pytanie o perspektywę analityczną. Czy wymiar ekspresyjny i pozamuzyczny kompozycji na poziomie substancji treści jest wskazany z pozycji twórcy, *resp.* wykonawcy, kompetentnego muzycznie odbiorcy czy bezstronnego i „idealnego analityka”? Czy opis „muzycznej fonosfery” dzieła z poziomu substancji wyrażenia dotyczy percepcyjnych wrażeń słuchacza, czy wynika z obiektywnej analizy tekstu muzycznego? Czy określenie formalnego modelu na poziomie formy treści następuje w wyniku skrupulatnej analizy partytury, czy może przez mechanizm psychologicznego grupowania dźwiękowych kształtów? I wreszcie: czy identyfikacja stylistycznych własności muzycznego tekstu może być dokonana tylko przez pryzmat jego kulturowego kontekstu i historycznego miejsca, czy może na drodze ahistorycznej oceny własności technicznych? Zaprezentowaną grupę problemów uzupełnia ponadto pytanie o wybór metod analitycznych, odpowiednich względem wybranej perspektywy badawczej.

Sygnalizowane problemy z pewnością wymagają szczegółowego rozpatrzenia. Rozwijając wstępnie sformułowane idee, trzeba będzie także powiązać z koncepcjami na ogół niekojarzonymi ze strukturalizmem, na przykład z koncepcją substancji muzycznej Hansa Mersmanna²³⁷, tak, aby uzyskać płynne przejście między muzycznym i muzykologicznym a ściśle językowym rozumieniem substancji wyrażenia i treści. Trzeba będzie także poddać rewizji niektóre założenia tradycyjnej muzykologii, które niejako bezwiednie stały się jej dogmatami. Jednym z nich jest przekonanie o ekskluzywnym uprzywilejowaniu obiektywnych badań tekstowych. Zasada ta, mająca wprawdzie zdrowe przesłanki metodologiczne, zabsolutyzowana, prowadzi do niepożądanych konsekwencji. Jedną z nich jest identyfikacja dzieła muzycznego z partyturą. Aby ją zakwestionować, nie trzeba wcale odwoływać się do filozoficznych argumentów, na przykład tych, które podał Roman Ingarden. Wystarczy argument historyczny. Gdyby zapis dzieła i dzieło było jednym i tym samym, Guillaume de Machaut byłby twórcą relatywnie prostych melodii, a ostatnie dzieło Antona Weberna trzeba by faktycznie potraktować wbrew jego zamierzeniu jako dość surową grafikę²³⁸.

Krótko podsumowując te wciąż z konieczności perswazyjne argumenty: analiza SF, nie ciężąc ku sprzeniewierzeniu się obiektywności badań, zmierza do odrzucenia reliktu obiektywności neopozytywistycznej, która w naukach ścisłych została poddana krytyce już pod koniec lat 50. minionego stulecia. Gdy Carl F. von Weizsäcker, fizyk, mówił innym fizykom, że stąpają po „bagnie względności”, przestrzegał przed katastrofą tych, którzy znajdując się na bagnach, z metodologicznego punktu widzenia zachowywali się tak, jakby kroczyli po twardym bruku. Zarazem nawoływał do urealnienia i zaostrenia rygorów metodologicznych, a nie do ich rozluźnienia. Kto jest na bagnach względności i o tym wie, ten ze spotęgowaną uwagą szuka możliwie jak najtwardszego gruntu. Między innymi celami analiza SF stawia sobie właśnie ten: wypracować takie narzędzia badawcze, które nie będą ani generować iluzji twardych, ostatecznych faktów teorii lub estetyki muzyki, ani prowadzić do metodologicznego anarchizmu.

Kończąc i ograniczając się do uwagi natury ogólnej, należy przyjąć stanowisko, które uprawomocnia wszelkie próby integralnej interpretacji wielowymiarowego dzieła muzyki; które chce uzupełnić teorię muzyki, zwyczajowo opartą na pojęciach aspektywno-analitycznych, pojęciami

237 H. Mersmann, *Angewandte Musikaesthetik*, M. Hesse, Berlin 1926.

238 L. Stawowy, *Webern*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1992.

analitycznymi, a zarazem synoptycznymi. Chodzi tu o rozwiązanie będące milcząco przyjętą z biegiem czasu semiotyczną deklaracją, uznające komplementarną relację poziomów analitycznych i interpretacyjnych. Komplementarności ujęć należących do poziomu *poiesis*, *aisthesis* oraz obiektywnej i neutralnej analizy tekstu towarzyszy twarde przekonanie, iż nie sposób uzyskać pełnej i możliwie najdokładniejszej postaci dzieła sztuki, pozostając przy jednej tylko perspektywie. Komplementarność poziomów interpretacyjnych oraz wybór metod badawczych nie będą zatem ułomnościami prezentowanego tu modelu analitycznego, lecz jego wartością pozytywną, wyrażającą się w możliwości wyboru i kombinacji już wypracowanych w dziedzinie muzykologii narzędzi badawczych.

Postscriptum

Zamykając rozprawę, warto w ostatnich słowach powrócić do problemu, który jak dotąd był jedynie dyskretnie sygnalizowany. Oto jak on się przedstawia.

Każda semiotyka triadyczna jest o tyle semiotyką referencyjną, o ile obok odniesienia znaku do znaczenia uwzględnia jego odniesienie do przedmiotu. Semiotyka Peirce'a jest zatem semiotyką referencyjną. Trzeba jednak pamiętać o następujących ważnych w tym kontekście zastrzeżeniach.

Po pierwsze pojęcia i teorii referencji Peirce'a nie należy identyfikować z teorią referencji kręgu anglosaskiej filozofii analitycznej, o czym była już mowa.

Po drugie referencyjny wymiar semiotyki Peirce'a wiąże się ze swoistym dla niego (i chyba tylko dla niego) przekonaniem, że przedmiot determinuje znak do określonej reprezentacji tegoż przedmiotu, determinując tym samym również interpretanta owego znaku.

Po trzecie semiotyka Peirce'a jest referencyjna także wtedy, gdy bierze się pod uwagę propozycję Nattieza i Molino. Autorzy ci sprowadzają przedmiot znaku do serii lub kompleksu interpretantów. Ich propozycja wymaga jednak specjalnego i odrębnego komentarza.

Redukcja przedmiotu znaku do układu (serii) interpretantów, którą zaproponowali Molino oraz Nattiez, prowadzi do problemu, który został przeze mnie celowo i z rozmysłem pominięty. Jak wiadomo, znak Peirce'a jest nieredukowalną triadą. Gdy Molino i Nattiez sprowadzają przedmiot do interpretantów, to w rzeczywistości dokonują uproszczenia modelu triadycznego do diadycznego. Zabieg taki jest w istocie przejawem

myślenia wciąż strukturalistycznego i skutkuje pojawieniem się idei takiego odniesienia znaku, które wykazuje cechy zarówno interpretanta, jak i przedmiotu. Można mieć uzasadnione wątpliwości, czy tego rodzaju koncepcję da się bez dodatkowych studiów i wynikających z nich korekt utrzymać jako logicznie spójną propozycję teoretyczną.

Problem ten został świadomie pominięty w rozprawie ze względu na pozostałe komponenty teorii Nattiezowskiej, świadczące o zwrocie ku semiotyce referencyjnej. Postąpiono tak dlatego, że rozpatrzenie tej kwestii wymagałoby odrębnego studium teoretycznego z zakresu semiotyki ogólnej, co nie było moim zadaniem jako muzykologa. Jednak najważniejsze w tym wszystkim jest to, że koncepcja interpretanta i zogniskowanie na niej uwagi wydają się wciąż pozostawać optymalnym dla semiotyki muzyki rozwiązaniem. Uwaga ta dotyczy w takim samym stopniu propozycji Nattieza i prezentowanej w pracy substancjalno-formalnej koncepcji analitycznej „spod znaku” Hjelmsleva i Peirce’a.

Bibliografia

- Aarsleff H., *Bréal, la sémantique et Saussure*, Histoire épistémologie langage, vol. 3, no. 3–2, 1981, s. 115–133.
- Agawu K., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, Music & Letters, vol. 73, no. 2, 1992 (May), s. 317–319.
- Apresjan J., *Koncepcje i metody współczesnej lingwistyki strukturalnej*, przekł. Z. Saloni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Benveniste E., *Nature du signe linguistique*, w: *idem, Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, s. 49–55.
- Blacking J., *N. Ruwet. Langage, musique, poésie*, Ethnomusicology, vol. 20, no. 3, 1976 (September), s. 599–601.
- Boilès Ch. L., *Fondements d'une sémiologie de la musique by Jean-Jacques Nattiez*, Anuario Interamericano de Investigacion Musical, vol. 11, 1975, s. 241–244.
- Bojtár E., *Slavic Structuralism*, trans. H. Thomas, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1985 (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe, vol. 2).
- Bréal M., *Essai de sémantique : science de significations*, Hachette, Paris 1897.
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka i filozofia znaku*, w: M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 5–38.
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka Peirce'a*, Zakład Semiotyki Logicznej UW „Znak – Język – Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994.
- Cassirer E., *Structuralism in Modern Linguistics*, Word, no. 1, 1945.
- Coseriu E., *Georg von der Gabelentz et la linguistique synchronique*, Word, no. 23, 1967, s. 74–100.
- Dahlhaus C., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Cologne 1967.
- Dąmbska I., *Wprowadzenie do starożytnej semiotyki greckiej. Studia i teksty*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Domerc J., *La glossématique et l'esthétique*, Langue française, no. 3, 1969, s. 102–105.
- Drabkin W., *Jean-Jacques Nattiez, Music and Discourse: Towards a Semiology of Music, translated by Carolyn Abbate. Princeton, Princeton University Press, 1991 [...]* [Review], Journal of the Royal Musical Association, vol. 117, no. 2, 1992, s. 313–318.
- Dunsby J., Stopford J., *The Case for a Schenkerian Semiotic*, Music Theory Spectrum, vol. 3, 1981 (Spring), s. 49–53.
- Eco U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976.

- Edwards G., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate; Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music by V. Kofi Agawu*, *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1, 1992 (Spring), s. 114–121.
- Éluard P., *La terre est bleu*, w: *idem, L'Amour la Poésie*, Gallimard, Paris 1929.
- Feyerabend P., *Przeciw metodzie*, przekł. S. Wiertlewski, Siedmioróg, Wrocław 2001.
- Fisiak J., *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985.
- Gilson E., *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris 1963.
- Goodman N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis–Cambridge 1978.
- Granger G. G., *Essai d'une philosophie du style*, Armand Colin, Paris 1968.
- Greenlee D., *Peirce's Concept of Sign*, Mouton, The Hague–Paris 1973.
- Guiraud P., *Semiologia*, przekł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Hatten R. S., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music by Kofi Agawu; Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, *Music Theory Spectrum*, vol. 14, no. 1, 1992 (Spring), s. 88–98.
- Hawkes T., *Strukturalizm i semiotyka*, przekł. I. Sieradzki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Heinz A., *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Henrotte G. A., *The Application of Hjelmslev's Glossematics to Music*, w: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. T. A. Sebeok, R. Posner, A. Rey, Mouton de Gruyter, Berlin 1995, s. 109–121.
- Hjelmslev L., *Prolegomena do teorii języka*, w: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 44–157.
- Holdcroft D., *Saussure: Signs, System and Arbitrariness*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Hopkins G. M., *Journals and Papers*, Oxford University Press, London 1959.
- Imberty M., *Jean-Jacques Nattiez. Fondements d'une sémiologie de la musique*, *Revue de musicologie*, vol. 62, no. 2, 1976.
- Itkonen E., *Universal History of Linguistics. India, China, Arabia, Europe*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1991.
- Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, t. 1: *Les fondations du langage*, trad. N. Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris 1963/2003.
- Jakobson R., *Musicologie et linguistique*, *Musique en jeu*, vol. 5, 1971, s. 57–59.
- Jakobson R., *Musikwissenschaft und Linguistik*, w: *Selected Writings*, vol. 1: *Phonological Studies*, Mouton, The Hague 1971, s. 551–553.
- Jakobson R., *Why 'Mama' and 'Papa'?*, w: R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. 1, La Haye, Paris 1962, s. 538–545.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1–2, red. M. R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Jakobson R., Halle M., *Podstawy języka*, oprac. L. Zawadowski, Ossolineum, Wrocław 1964.
- Jarzębska A., *Z dziejów myśli o muzyce*, *Musica Iagellonica*, Kraków 2002.
- Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.

- Jiránek J., *Strati Della significazione*, w: *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, a cura di L. Marconi, G. Stefani, Clueb, Bologna 1987, s. 61–82.
- Keefer D., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, no. 1, 1993 (Winter), s. 91–92.
- Kharbouch A., *La sémiotique de Peirce et la sémiologie de Saussure : une antithèse?*, *Actes sémiotiques*, no. 117, 2014, s. 1–9; przedruk za: *Problèmes de la linguistique générale*, vol. 2, Gallimard, Paris 1974, s. 43–66.
- Kofin E., *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.
- Krakowski J., *Mathesis i matematyka. Studium metodologiczne przełomu kartezjańskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Krupińska E., *Czy Hjelmsewa można zastosować w muzykologii? Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego – preliminaria*, *Res Facta Nova*, t. 13, 2012, s. 167–178.
- Krupińska E., *Jak Hjelmsewa można zastosować w muzykologii? Analiza substancjalno-formalna dzieła operowego na przykładzie opery Faustus, The Last Night (2003–2004) Pascala Dusapina*, *Res Facta Nova*, t. 14, 2013, s. 45–57.
- Krupińska E., *On Ruwet's Semiotically Oriented Theory of Music*, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, no. 13, 2014, s. 249–258.
- Krupińska E., *Ruwet – retrospekcje. O strukturalno-lingwistycznych założeniach analizy taksonomicznej*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Poznańskie Towarzystwo Nauk, Poznań 2016 (Biblioteka Laboratorium Myśli Muzycznej, t. 5), s. 67–84.
- Langer S., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1942; polskie wydanie: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przekł. A. H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Laske O. E., *Music, Memory and Thought: Explorations in Cognitive Musicology*, UMI Books on Demand, Ann Arbor 1977.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przekł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Lévi-Strauss C., *Smutek tropików*, przekł. A. Steinsbergowa, wyd. 1: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960; wyd. 2: Opus, Łódź 1992; wyd. 3: Aletheia, Warszawa 2008.
- Lévi-Strauss C., *Mythologiques*, t. 4: *L'Homme nu*, Plon, Paris 1971.
- Lévi-Strauss C., *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, w: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przekł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. XI–LVIII.
- Lissa Z., *Jedność substancjalna jako podstawa integracji formy w Fantazji f-moll op. 49 F. Chopina*, w: *eadem, Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 104–165.
- Liszka J., *Peirce and Jakobson: Towards a Structuralist Reconstruction of Peirce*, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 17, no. 1, 1981 (Winter), s. 41–61.
- Martinet A., *La double articulation linguistique*, TCLP V, 1949.
- Mayenowa M. R., *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926–1948*, przekł. W. Górny, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

- Mayenowa M. R., *Roman Jakobson – uczoney i człowiek*, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, red. M. R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Meeüs N., *De la forme musicale et de sa segmentation*, *Musurgia*, vol. 1, no. 1 (*Radio-graphie de la forme : la segmentation*), 1994, s. 7–23.
- Meeüs N., *Les rapports associatifs comme determinants du style*, *Analyse musicale*, vol. 32, 1993 (juillet), s. 9–13.
- Meeüs N., *Réponse à Yizhak Sadaï*, *Analyse musicale*, vol. 18, 1990 (janvier), s. 83–85.
- Mersmann H., *Angewandte Musikaesthetik*, M. Hesse, Berlin 1926.
- Meyer L. B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago 1956.
- Mika B., *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*, Polihymnia, Lublin 2007.
- Milewski T., *Zarys językoznawstwa ogólnego*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Lublin–Kraków 1947.
- Molinié G., *Musique et style : Méthodes et concepts*, Observatoire musical français, Paris 1995.
- Molino J., *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Musique en jeu*, vol. 17, 1975, s. 37–62.
- Monelle R., *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, London 1992.
- Monod J., *Przypadek i konieczność*, przekł. J. Bukowski, Wydawnictwo Głos, Warszawa 1979.
- Mukařovský J., *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, przekł. J. Baluch i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Nattiez J. J., *Analyse musicale et sémiologie, Le structuralism de Lévi-Strauss*, *Musique en jeu*, vol. 12, 1973, s. 59–79.
- Nattiez J. J., *De la sémiologie à la musique*, Université du Québec à Montréal, Montréal 1988.
- Nattiez J. J., *De la sémiologie à la sémantique musicales*, *Musique en jeu*, vol. 17, 1975, s. 3–9.
- Nattiez J. J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975.
- Nattiez J. J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. C. Abbate, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Nattiez J. J., *N. Ruwet. Langage, musique, poésie*, *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, vol. 9, 1973, s. 185–188.
- Nattiez J. J., *Pour une définition de la sémiologie*, *Langages*, 8e année, no. 35, 1974, s. 3–14.
- Nattiez J. J., *Rencontre avec Lévi-Strauss*, *Musique en jeu*, vol. 12, 1973, s. 3–10.
- Nattiez J. J., *Situation de la sémiologie musical*, *Musique en jeu*, vol. 5, 1971, s. 3–18.
- Nattiez J. J., *Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale*, *Musique en jeu*, vol. 10, 1973, s. 3–11.
- Nerlich B., *Change in Language: Whitney, Bréal and Wegener*, Routledge, London 1990.
- Nowak A. J., „Peirceida” – gwiazda znaku, *Studia Kulturoznawcze*, t. 1, nr 7, 2015, s. 75–86.
- Nowak A. J., *Świat człowieka. Znak. Wartość. Sztuka*, Collegium Columbinum, Kraków 2002.
- Osmond-Smith D., *L'iconisme formel : pour une typologie des transformations musicales*, *Semiotica*, vol. 15, no. 1, 1975, s. 33–47.

- Parret H., *Peirce and Hjelmstev: The Two Semiotics*, Languages Sciences, vol. 6, no. 2, 1984, s. 217–227.
- Peirce Ch. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1–6, ed. Ch. Hartshorne, P. Weiss, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1931–1935.
- Peirce Ch. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 7–8, ed. W. Burks, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1958.
- Peirce Ch. S., *Writings: A Chronological Edition*, ed. M. Fisch, C. J., W. Kloesel, E., C. Moore, Indiana University Press, Bloomington 1982.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Piaget J., *Strukturalizm*, przekł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972.
- Pryer A., *Nattiez's 'Music and Discourse': Situating the Philosophy Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez*, Music Analysis, vol. 15, no. 1, 1996 (March), s. 101–116.
- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Ruwet N., *L'analyse structurale de la poésie*, Linguistics, vol. 2, 1963, s. 38–59.
- Ruwet N., *Méthodes d'analyse en musicologie*, Revue belge de musicologie, vol. 20, 1966, s. 65–90.
- Ruwet N., *Méthodes d'analyse en musicologie*, w: *idem, Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 100–134.
- Ruwet N., *Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques retrospectives et préliminaires*, Musique en jeu, vol. 17, 1975, s. 11–36.
- Sadaï Y., *De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (quelques réflexions sur le paradigme d'une science de la musique)*, Musurgia, vol. 2, no. 4 (*Épreuves d'Analyse Musicale – CAPES, Agrégation : L'analyse musicale peut-elle être scientifique?*), 1995, s. 63–73.
- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, red. K. Polański, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.
- Saussure F. de, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, przekł. M. Danielewiczowa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
- Schlegel F. von, *Über die Sprache Und Weisheit der Indier*, S. L., Heidelberg 1808.
- Semiotyka dziś i wczoraj*, red. J. Pelc, L. Koj, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1991.
- Sławiński J., *Jan Mukařovský: program estetyki strukturalnej*, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, przekł. J. Baluch i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 5–21.
- Sławiński J., *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: *idem, Dzieło, język, tradycja*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 11–38.
- Stawowy L., *Webern*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1992.
- Stępień A., *Uwagi o „strukturze” i pojęciach pokrewnych*, Znak, nr 23, 1971, s. 571–578.
- Suchowiejko R., *Model syntagmatyczno-paradygmatyczny w I części sonaty na skrzypce i fortepian Gabriela Pierné*, Muzyka, nr 3, 1995, s. 61–81.
- Szymańska B., *Co to jest strukturalizm?*, Ossolineum, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1980.
- Taverniers M., *Hjelmstev's Semiotic Model of Language: An Exegesis*, Semiotica, vol. 171, 2008, s. 367–394.

- Valéry P., *Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France*, w: *idem, Variété V*, Gallimard, Paris 1945, s. 297–332.
- Veyne P., *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris 1971.
- Wąsik Z., *Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce and Karl Bühler: In Search of a Common Denominator for Sign Conceptions*, *Studia Kulturoznawcze*, t. 1, nr 7, 2015, s. 227–246.
- Withney W. D., *The Life and Growth of Language*, D. Appleton, London 1875.
- Withney W. D., *La vie du langage*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995.

Abstrakt

Eliza Krupińska

 <https://orcid.org/0000-0002-1132-1817>

Muzyka jako forma symboliczna

Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego

Książka *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego* zawiera rekonstrukcję orientacji strukturalistycznej w muzykologii. Chociaż stopniowo pod koniec lat siedemdziesiątych strukturalizm tracił na znaczeniu wobec metod bazujących na teorii informacji czy matematycznej teorii zbiorów, to jeszcze w latach osiemdziesiątych można wskazać na jego inspirację w postaci generatywnej teorii muzyki tonalnej Freda Lerdhala i Raya Jackendoffa. Jest to ważny i symptomatyczny fakt. Jest on świadectwem, że przy zmienności módl teoretycznych strukturalizm pozostaje doniosłą perspektywą badawczą, ponieważ trudno po doświadczeniach XX wieku kwestionować w sposób odpowiedzialny samą systemowość znaków i znaczeń – w tym muzycznych.

W rozdziale pierwszym *W kręgu językoznawstwa strukturalnego* omówiono założenia strukturalizmu jako prądu myślowego, odwołując się do konkretnych stanowisk wypracowanych na gruncie lingwistyki i rozwijających myśl lingwistyczną. Eksponuje się związek propozycji Saussure'a ze stanowiskiem młodogramatyków lipskich, kazańską szkołą lingwistyczną oraz poglądami Georga von der Gabelentza i Michela Bréala. Dalej rekonstruuje się podstawowe elementy Saussure'owskiej teorii języka: rozumienie języka w kategorii faktu społecznego o charakterze systemowym; binarny model znaku językowego; syntagmatyczne i paradygmatyczne relacje jednostek językowych. Piaget rozszerza pojęcie strukturalizmu na ogólny styl myślowy w obszarze nauk społecznych i matematyczno-przyrodniczych oraz modyfikuje założenia strukturalizmu Saussurowskiego, zastępując synchroniczne i statyczne ujęcie zjawisk, ujęciem tychże z perspektywy ewolucji ukierunkowanej na doskonalenie systemu. Mówiąc o modyfikacji idei Saussure'a, podaje się dyskusji poglądy Koła Praskiego, które wypracowało fundamentalne założenia strukturalizmu w ramach koncepcji zwanej za Januszem

Sławińskim «dynamiczną synchronią». Ta ostatnia eksponuje w mocnym stopniu dialektyczne rozumienie relacji *langue* i *parole* oraz traktuje język jako konkretny byt ulegający przeobrażeniom o charakterze teleologicznym. Wkład Koła Praskiego w rozwój strukturalizmu jest też nieoceniony, biorąc pod uwagę zdobycze w zakresie fonologii oraz model komunikacji językowej wraz z wyróżnionymi funkcjami języka. Na koniec omówiony zostaje amerykański strukturalizm, obejmujący zasadniczo mentalistyczną teorię języka (Franz Boas, Edward Sapir i Benjamin L. Whorf) oraz koncepcję języka o podłożu behawioralnym (Leonard Bloomfield).

Znaczący wpływ strukturalizmu na muzykologię wiązał się z koncepcją taksonomicznej analizy muzyki zaproponowanej przez Nicolasa Ruweta i rozwijanej następnie w pracach m.in. Jean-Jacquesa Nattieza. W rozdziale drugim *Od Ruweta do Nattieza: od strukturalnej do referencyjnej semiotyki dzieła muzycznego* autorka omawia założenia dwóch koncepcji strukturalno-semiotycznych dzieła muzycznego: teorię Ruweta i teorię Nattieza. Ich zestawienie obrazuje ewolucję strukturalno-semiotycznej teorii dzieła muzycznego oraz przeniesienie punktu ciężkości z paradygmatu strukturalnego (Ruwet) na referencyjny (Nattiez). Warunki brzegowe propozycji Ruweta stanowi zasada ekwiwalencji i semioza introwersyjna Romana Jakobsona. Zasada ekwiwalencji uprawomocnia wszelkie procedury segmentacji dzieła muzycznego w ramach zaproponowanej przez Ruweta analizy taksonomicznej, zaś semioza introwersyjna wyraża pogląd na dzieło muzyczne jako wyłączne repozytorium znaczeń. Oprócz wkładu idei Jakobsona w semiotykę Ruweta dyskutuje się ponadto powiązania samej analizy taksonomicznej z teorią języka Louisa Hjelmsleva (glossematyką) i metodologią amerykańskich dystrybucjonistów (głównie Zelliga S. Harris).

Propozycja Nattieza to druga dyskutowana w pracy semiotyczna teoria dzieła muzycznego. Proces symbolizacji, który zdaniem Nattieza leży u podłoża wszelkich badań nad systemami znakowymi, niesie w konsekwencji inne składowe jego teorii w postaci idei trójpodziału działania symbolicznego Jeana Molino oraz „koncepcji intrygi Paula Veyne’a”. Wymaga podkreślenia, że teoria semiotyczna Nattieza w sposób specyficzny syntetyzuje strukturalny i referencyjny paradygmat semiotyczny. Ten pierwszy wiąże się z zastosowaniem analizy taksonomicznej Ruweta na poziomie neutralnym w trójpodziale Molino; ten drugi ze sterującą całością propozycji koncepcją interpretanta Charlesa S. Peirce’a. Autorka przedstawia skrótowo elementarne założenia semiotyki Peirce’a, by następnie omówić ich znaczenie w teorii Nattieza.

Koncepcje Ruweta i Nattieza umieścić można na dwóch biegunach semiotycznego ujęcia muzyki. Pierwsza ufundowana zostaje w całości na strukturalnej tradycji, która biegnie od Saussure’a, przez Jakobsona do amerykańskiego dystrybucjonizmu; druga, umieszczająca pierwszą w nowym kontekście (trójpodział Molino), wykracza poza strukturalizm, by kierować się ostatecznie w stronę refleksji semiotycznej typu referencyjnego. W trzecim rozdziale *Analiza substancjalno-formalna dzieła muzycznego* autorka proponuje własną metodę interpretacji muzyki, zwaną analizą substancjalno-formalną, która jest syntezą semiotyki typu strukturalnego i referencyjnego. Komponent strukturalny analizy substancjalno-formalnej stanowi zaadoptowany w obszarze dzieła muzycznego model znaku Hjelmsleva. W przeciwieństwie do Saussure’a Hjelmslev traktuje substancję i formę jako równoprawne składniki znaku językowego, wyróżniając w konsekwencji cztery jego warstwy: substancję treści, substancję wyrażenia, formę treści i formę wyrażenia. Wprowadza ponadto dodatkowy element, zwany *meritum*, który warunkuje funkcyjne połączenie substancji z formą. Komponent referencyjny


w analizie substancjalno-formalnej stanowi koncepcja Peirce'owskiego interpretanta. Biorąc pod uwagę syntezę stanowisk Hjelmsleva i Peirce'a w ramach jednego modelu, zwraca się przede wszystkim uwagę na komplementarny charakter ich poglądów. Dynamiczna semioza przełamuje statyczny obraz struktury w glossematyce i warunkuje w sposób optymalny procedury interpretacyjne w przypadku dzieła muzycznego. W dalszej części książki charakteryzuje się kolejne warstwy dzieła muzycznego według modelu znaku Hjelmsleva. Muzyczna substancja treści jest tym w analizie substancjalno-formalnej, co wiąże się z treścią ekspresyjną dzieła albo jego aspektem intencjonalnym. Substancja wyrażenia to strona fizyczno-akustyczna muzyki lub środki realizacji muzyki. Forma treści to sposób ukształtowania dzieła, jego plan formalny. Forma wyrażenia to z kolei szeroko pojęte aspekty stylistyczne muzyki.

Analiza substancjalno-formalna, nie ciążąc ku sprzeniewierzeniu się obiektywności badań, zmierza do odrzucenia reliktu obiektywności neopozytywistycznej, która w naukach ścisłych została poddana krytyce już pod koniec lat pięćdziesiątych minionego stulecia. Gdy fizyk Carl F. von Weizsäcker mówił fizykom, że stąpają po „bagnie względności”, przestrzegał przed katastrofą tych, którzy znajdując się na bagnach, z metodologicznego punktu widzenia zachowywali się tak, jakby kroczyli po twardym bruku. Zarazem nawoływał do urealnienia i zaostrzenia rygorów metodologicznych, a nie do ich rozluźnienia. Kto jest na bagnach względności i wie o tym, ten ze spotęgowaną uwagą szuka możliwie najtwardszego gruntu pod nogami. Pomiędzy innymi celami analiza substancjalno-formalna stawia sobie właśnie i ten: wypracować takie narzędzia badawcze, które nie będą ani generować iluzji twardych, ostatecznych faktów teorii lub estetyki muzyki, ani prowadzić do metodologicznego anarchizmu.

Słowa kluczowe: Nattiez, Ruwet, Saussure, Peirce, Hjelmslev, znaczenie muzyczne, semiotyka, strukturalizm, muzyka

Abstract

Eliza Krupińska

 <https://orcid.org/0000-0002-1132-1817>

Music as a Semiotic Form:

The Structural Semiotics of a Musical Work

The book *Muzyka jako forma symboliczna. Strukturalna semiotyka dzieła muzycznego* (*Music as a Symbolic Form: The Structural Semiotics of a Musical Work*) contains a reconstruction of a structuralist orientation in musicology. Although the importance of structuralism declined in favor of methods basing on the theory of information or mathematic set theory in the late 1970s, its inspiration was evident in the 1980s in the form of the generative theory of tonal music of Fred Lerdhal and Ray Jackendoff. This is an important and symptomatic fact that bears witness to the fact that structuralism remains an important research perspective amidst the volatility of theoretical trends because after the experiences of the twentieth century it is difficult to question the systematic nature of signs and symbols, including musical ones, in a responsible way.

In the first chapter, *W kręgu językoznawstwa strukturalnego* (*In the Circle of Structural Linguistics*), the assumptions of structuralism as an intellectual current are discussed, referring to specific positions that have been elaborated in linguistics and developed linguistic thought. The relationship between Saussure's proposal and the position of the Leipzig Neogrammarians, the Kazan School of linguistics, and the views of Georg von der Gabelentz and Michel Bréal was exposed. Next, the basic elements of Saussurian linguistic theory are reconstructed: the understanding of language in the category of a social fact that is systematic in nature; the binary model of the linguistic sign; and the syntagmatic and paradigmatic relationships of linguistic units. Piaget expands the concept of structuralism to a general cognitive style in the field of the social sciences, mathematics, and natural sciences and modifies the assumptions of Saussurian structuralism, replacing the synchronic and static conception of phenomena, a conception that from the perspective of evolution directed towards the perfection of the system. When discussing modifications to Saussure's ideals, the views of the Prague linguistic

circle, which has created the basic assumptions of structuralism within the concept of “dynamic synchrony” tied to Janusz Sławiński, are questioned. Sławiński emphasizes the dialectic understanding of the relationship between *langue* and *parole* to a large degree and treats language as a concrete being that is subjected to metamorphoses of a teleological nature. Taking into consideration its achievements in phonology and the model of linguistic communication along with the distinguished functions of language, the contribution of the Prague linguistic circle to the development of structuralism is invaluable. Finally, American structuralism, which encompasses an essentially mentalist theory of language (Franz Boas, Edward Sapir, and Benjamin L. Whorf) as well as a conception of language with behavioral assumptions (Leonard Bloomfield) are discussed.

The significant influence of structuralism on musicology was tied to the concept of the taxonomic analysis of music proposed by Nicolas Ruwet and later elaborated in the works of Jean-Jacques Nattiez, among others. In the second chapter, *Od Ruweta do Nattieza: od strukturalnej do referencyjnej semiotyki dzieła muzycznego* (*From Ruwet to Nattiez: From the Structural to the Referential Semiotics of the Musical Work*), the author discusses the assumptions of the two structural-semiotic concepts of the musical work: the theories of Ruwet and Nattiez. Their juxtapositions demonstrate a structural-semiotic evolution of the theory of the musical work and moves the point of gravity from the structuralist paradigm (Ruwet) to the referential one (Nattiez). The boundary conditions of Ruwet’s proposal are Roman Jakobson’s principle of equivalence and introversive semiosis. The principle of equivalence legitimizes the procedure of the segmentation of the musical work in the framework of taxonomic analysis proposed by Ruwet, while introversive semiosis expresses the image of the musical work as solely a repository of meanings. Apart from the contribution of Jakobson’s idea to Ruwet’s semiotics, the relationship of taxonomic analysis itself with Louis Hjelmslev’s theory of language (glossomatics) and the methodology of the American distributionists (primarily Zellig S. Harris) is discussed.

Nattiez’s proposal is the second theory of the musical work discussed in semiotic work. The process of symbolization, which, according to Nattiez, is the fundament of all research on systems of signs, carries all other components of his theory in the form of Jean Molino’s tripartition of symbolic activity and “Paul Veyne’s conception of intrigue.” It should be emphasized that Nattiez’s semiotics synthesizes the structural and referential semiotic paradigm in a unique way. The former is tied to the application of Ruwet’s taxonomic analysis at the neutral level in the Molino tripartition; meanwhile, the latter directs the entirety of the proposal of Charles S. Peirce’s concept of the interpretant. The author concisely presents the elementary assumptions of Peirce’s semiotics, whose meaning in Nattiez’s theory she later discusses.

The concepts of Ruwet and Nattiez can be placed on two separate poles of the semiotic conception of music. The former is completely established based on the structuralist tradition, which begins with Saussure, goes to Jakobson, and ends with American distributionism; finally, the latter, which places the former in a new context (Molino’s tripartition), transcends structuralism to ultimately move towards semiotic reflection of a referential type. In the third chapter, *Analiza substancjalno-formalna dzieła muzycznego* (*A Substantial-Formal Analysis of the Musical Work*), the author proposes her own method of the interpretation of musical, called a substantial-formal analysis, which is a synthesis of semiotics that is structural and referential in nature. The

structural component of substantial-formal analysis is the model of Hjelmslev's sign that was adopted in the sphere of the musical work. Unlike Saussure, Hjelmslev treats substance and form as the equal components of a linguistic sign, which consequently distinguishes four of its layers: the substance of its contents, the substance of expression, the form of the contents, and the form of expression. Furthermore, it introduces another element, called the *meritum*, which conditions the functional combination of substance and form. Peirce's concept of the interpretant is the referential component in substantive-formal analysis. Taking into consideration a synthesis of the positions of Hjelmslev and Peirce within one model, one above all notes the complementarity of their views. Dynamic semiosis overcomes the static image of structure in glossematics and in this way optimally conditions the interpretive procedures in the case of a musical work. Later, the book characterizes other layers of the musical work according to Hjelmslev's model. The musical substance of contents is found in the substantive-formal analysis, which is tied to the expressive contents of a work or of its intentional aspect. The substance of expression is the physical-acoustic side of music or the means of the realization of music. The form of the contents is the means of shaping a work; it is its formal plan. Meanwhile, the form of expression is the broadly understood stylistic aspect of music.

Substantive-formal analysis, which does move towards the betrayal of the objectivity of research, aims to reject the relict of neo-positive objectivity, which in the natural sciences was subjected to criticism in the late 1950s. When Carl F. von Weizsäcker told his fellow physicists that they were treading on the "marshes of relativity," he cautioned those who found themselves in these marshes against catastrophe; from a methodological point of view, they acted as if they were walking on hard pavement. At the same time, he pushed for the concretization and toughening of methodological rigors rather than their relaxation. Those who are in the marshes of relativity and are aware of this fact search for the hardest possible ground beneath their feet with great attention. Among others, this is one of the aims of a substantial-formal analysis: to create a research tool that will generate neither firm illusions nor ultimate facts of the theory or aesthetics of music, nor will it lead to methodological anarchism.

Keywords: Nattiez, Ruwet, Saussure, Peirce, Hjelmslev, musical signification, semiotics, structuralism, music

Spis treści

Wstęp	5
1. W kręgu językoznawstwa strukturalnego	9
1.1. Językoznawstwo przed Saussure’em	9
1.2. Saussure i strukturalna koncepcja języka	12
1.3. Język a myśl	16
1.4. Jean Piaget i dynamiczny strukturalizm	20
1.4.1. Piaget i struktura	20
1.4.2. Strukturalizm dynamiczny	21
1.5. Koło Praskie	23
1.5.1. Koło Praskie versus Saussure	24
1.5.2. Fonologia	26
1.5.3. Model komunikacji i funkcje języka	27
1.6. Strukturalizm amerykański – faza dystrybucyjna	29
1.6.1. Pionierzy amerykańskiego strukturalizmu: Boas, Sapir, Bloomfield	30
1.6.2. Między Sapirem a Bloomfieldem: kontynuacje i propozycje eklektyczne ..	33
2. Od Ruweta do Nattieza: od strukturalnej do referencyjnej semiotyki dzieła muzycznego	35
2.1. Ruwet – strukturalna semiotyka muzyki	35
2.1.1. Zasada ekwiwalencji i semioza introwersyjna Jakobsona–Ruweta	36
2.1.2. Semioza introwersyjna Jakobsona–Ruweta w świetle innych koncepcji muzykologicznych	43
2.2. O strukturalno-lingwistycznych założeniach analizy taksonomicznej	45
2.2.1. Ruwet versus Hjelmslev	46
2.2.2. Ruwet versus Harris	52
2.3. Nattiez – referencyjnie zorientowana semiotyka muzyki oparta na tradycji strukturalnej	61
2.3.1. Nattieza semiotyka strukturalna	61

2.3.2.	Semiotyka w rozumieniu Nattieza	66
2.3.3.	Molino i teoria trójpodziału działania symbolicznego	67
2.3.4.	Nattiez i koncepcja „intrygi” Paula Veyne’a	73
2.4.	Nattiez: w stronę semiotyki referencyjnej	74
2.4.1.	Dlaczego Peirce?	74
2.4.2.	Interpretant Peirce’a w semiotyce muzyki	82
3.	Analiza substancjalno-formalna dzieła muzycznego	89
3.1.	Glossematyka Hjelmsleva – strukturalny komponent analizy substancjalno-formalnej dzieła muzycznego	89
3.1.1.	Analiza dzieła muzycznego a językoznawstwo strukturalne	89
3.1.2.	Hjelmslev – modyfikacja teoretycznych założeń Saussure’a	91
3.1.3.	Hjelmslev i nowy model rzeczywistości językowej	93
3.2.	Interpretant Peirce’a – referencyjny komponent analizy substancjalno-formalnej dzieła muzycznego	97
3.3.	Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego	99
3.3.1.	Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej substancji treści	100
3.3.2.	Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej substancji wyrażenia	101
3.3.3.	Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej formy treści	101
3.3.4.	Analiza substancjalno-formalna – poziom muzycznej formy wyrażenia	102
3.4.	O perspektywie metodologicznej	103
	Zakończenie	107
	Postscriptum	110
	Bibliografia	113
	Abstrakt	119
	Abstract	123

Semiotyka muzyki jako semiotyka stosowana rozwija się z charakterystycznym, a zarazem naturalnym opóźnieniem w stosunku do ogólnej semiotyki teoretycznej. I chociaż już w pierwszej połowie XX wieku pojawiły się prace traktujące o muzyce z perspektywy semiotycznej (Susanne Langer), to wyraźny rozwój badań z zakresu semiotyki dzieła muzycznego przypada na jego drugą połowę.

Rozbudowując swoje narzędzia, muzyczna semiotyka strukturalna jednak dość szybko je porzuciła. Trudno powiedzieć, czy odczarowanie metafory muzyki-języka i związane z tym przejście do precyzyjnego oraz bardziej technicznego rozumienia tej idei, okazało się jedynie modernistyczną utopią, czy może odwrotnie – projektem otwierającym przed muzykologią nieograniczone możliwości aplikacji metod spoza jej własnej dziedziny? A może po prostu wspomniany gest poniechania był nieuniknioną konsekwencją kryzysu, który w tym czasie dotknął ogólną semiotykę teoretyczną? Chociaż domysłów snuć można tu wiele, wśród nich i ten zakładający klęskę semiotyki muzycznej resp. muzykologii semiotycznie zorientowanej, to pewne problemy pozostają wciąż aktualne. Wśród nich pojęcie znaku i znaczenia, struktury i interpretacji. Obecność tego semiotycznego *cantus firmus* nie pozwala przejść do spraw innej wagi tak długo, jak sprawy kluczowe nie znajdują satysfakcjonującego rozwiązania. W perspektywie badań z zakresu semiotyki praca autorki nie jest zatem niczym innym jak etapem doskonalenia metody semiotycznej na gruncie muzykologii.