

Muzyka — absolutna czy niosąca znaczenia?¹

KRZYSZTOF BILICA

Badacz niezależny, Warszawa

Independent scholar, Warsaw, Poland

✉ biltof3@gmail.com

DOI: [10.2478/prm-2025-0002](https://doi.org/10.2478/prm-2025-0002)

Iwone Lindstedt

„Czy muzyka może zawierać pozamuzyczną treść?” — zastanawiał się przeszło 170 lat temu Eduard Hanslick w swym studium *O pięknie w muzyce*². W konkluzji zaprzeczył temu. Ale poglądy muzyków na tę sprawę jak były, tak nadal są rozbieżne. Z jednej strony tacy kompozytorzy, jak Igor Strawiński czy Witold Lutosławski, odmawiali muzyce posiadania jakiegokolwiek treści pozamuzycznej, również muzykolog Carl Dahlhaus³ był rzecznikiem muzyki absolutnej, z drugiej zaś strony byli i są tacy muzycy, muzykolodzy, także artyści innych sztuk, pisarze, poeci, malarze i zwykli słuchacze, którzy wierzą w istnienie jakiejś treści w muzyce; wierzą i dążą do jej poznania i zrozumienia.

Czym owa treść lub zawartość jest? Według Hanslicka: „Przez zawartość (treść) w pierwotnym i właściwym sensie, rozumiemy to, co rzecz

- 1 Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- 2 Eduard Hanslick, *O pięknie w muzyce* (1854), przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.
- 3 Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, „Biblioteka Res Facta” nr 5, Kraków 1988.

Music — Absolute or Referential?

© 2025 by Krzysztof Bilica. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (cc-by-sa 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

w sobie zawiera, w muzyce zaś zawartość stanowią tony, gdyż z nich składa się utwór muzyczny”⁴.

W Hanslickowskiej definicji zauważyć można pewną ułomność, choćby w twierdzeniu, że rozbrzmiewająca muzyka składa się — w domyśle: wyłącznie — z tonów (dźwięków). Tymczasem składa się ona także z przerw między nimi, z pauz, które przez kompozytorów są zazwyczaj ściśle dozwolane, a przez słuchaczy odbierane jako brak dźwięków.

Zapytajmy więc inaczej: czy muzyka może zawierać informację lub — po prostu — być informacją? Przy założeniu, że w materialnym świecie wszystko może być informacją (a tak uważają fizycy), musimy uznać, że i muzyka może być informacją. Ale jaka muzyka może być informacją? Abstrakcyjna czy realnie istniejąca? Sięgnijmy po analogię muzyki z językiem.

Abstrakcyjny język jest niedostępny naszym zmysłom — ani go nie widzimy, ani nie słyszymy; abstrakcyjnej muzyki również ani nie widzimy, ani nie słyszymy. Abstrakcyjny język i abstrakcyjna muzyka dostępne są tylko naszemu umysłowi! Możemy o nich myśleć, możemy je sobie jakoś wyobrażać, ale nie możemy ich ani widzieć, ani słyszeć. Dopiero „żywa” **mowa** (np. słyszana „tu i teraz” mowa polska) i materialny jej zapis — nazwijmy go **pismem** (np. czytany teraz wydruk niniejszej rozprawy), a także **muzyka rozbrzmiewająca**, to znaczy taka, którą słyszymy na koncertach lub którą sami wykonujemy, i **muzyka zapisana** — w postaci rękopiśmiennych lub drukowanych nut — są dostępne naszym zmysłom, są dla nas realne.

Czy to znaczy, że myśląc o abstrakcyjnym języku lub abstrakcyjnej muzyce, nie przekazujemy żadnych informacji? Oczywiście, że przekazujemy. Ale nasze myślenie jest osobliwe, gdyż nie przekazujemy naszych myśli nikomu innemu, tylko sobie. Gdy myślimy, jesteśmy zarazem wytwórcami-nadawcami i odbiorcami naszych myśli.

Czym więc jest myślenie? Nieustanną w stanie naszego czuwania procesją następujących po sobie myśli, czyli **wyobrażeń** (sposstrzegawczych, odtwórczych i wytwórczych) i wyrobionych sobie przez nas na ich

4 Ibidem, s. 202—203.

podstawie **pojęć** (swoistych skrótów owych wyobrażeń). Nasze wyobrażenia **spostrzegawcze** — związane z **teraźniejszością** — są zmienne i ulotne, jak obrazy rzeczywistości, które, postrzegając ją, sobie tworzymy. Jeśli ich nie zapamiętamy, przeminają, zanikną. Każdy z nas składa te wyobrażenia w lepszej lub gorszej własnej „**pamięci wewnętrznej**”; z niej wydobywa je potem jako wyobrażenia **odtwórcze**, związane z **przeszłością**, a na ich kanwie wytwarza — gdy ma fantazję — wyobrażenia **wytwórcze**, nakierowane na **przyszłość**. Każde z tych wyobrażeń trwa jakiś czas. Żeby nie tracić czasu na ich detaliczne przypominanie sobie, tworzymy sobie ich skrótowe zamienniki — **pojęcia**. Na przykład cały powyższy wywód możemy streścić czterema pojęciami, ujętymi w słowach: „postrzegamy, zapamiętujemy, przypominamy sobie, fantazjujemy”.

Dzięki wyobrażeniom tworzymy sobie **przedstawienia** rzeczywistości, w której jesteśmy zanurzeni. Dzięki pojęciom tworzymy sobie o niej **przekonania**.

Kotłujące się w naszej głowie myśli nigdy nie wychodzą poza nią, nawet gdy zostaną wypowiedziane lub zapisane. Mowa i pismo są tylko ich bladym odbiciem (nie wspominając już o elektroencefalogramach), są rodzajem słownego lub pisemnego „sprawozdania z myślenia”, ale nigdy samymi myślami. Ponieważ te pozostają zawsze i wyłącznie myślami jednego tylko podmiotu, informacje, jakie niosą, nazwijmy **podmiotowymi**, w odróżnieniu od informacji **przedmiotowych**, krążących między różnymi podmiotami. Informacje przedmiotowe przekazywane są poprzez: **mowę**, **pismo** (w najszerszym tego słowa znaczeniu), **muzykę rozbrzmiewającą** i **muzykę zapisaną**.

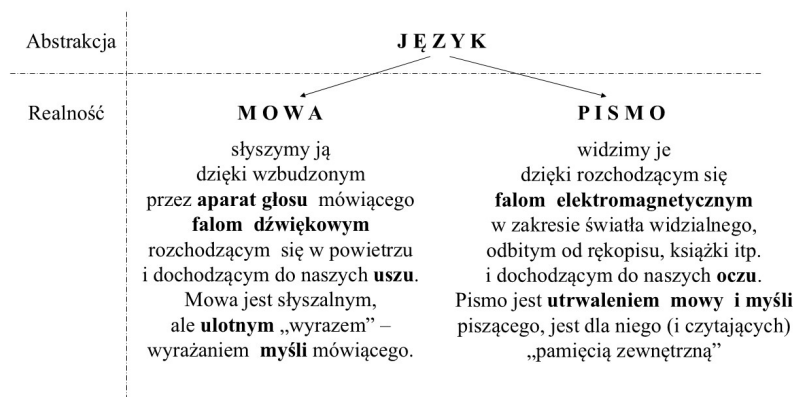
Mowę słyszymy dzięki wzbudzonemu przez aparat głosu mówiącego falam dźwiękowym rozchodzącym się w powietrzu i dochodzącym do naszych uszu. **Pismo** widzimy dzięki rozchodzącym się falam elektromagnetycznym w zakresie światła widzialnego, odbitym od rękopisu, książki, płótna, ściany skalnej z naniesionymi rysunkami, ekranu komputera itp. i dochodzącym do naszych oczu.

Mowa jest słyszalnym, choć **ulotnym wyrażaniem myśli i emocji** mówiącego (emocje wyrażane są zwłaszcza przez intonację mowy). Pismo jest **utrwaleniem mowy i wyrażonych w niej myśli i emocji**

piszącego — utrwaleniem w czymś poza nim samym: na tabliczkach glinianych, papirusie, pergaminie, papierze, ekranie komputera itp.; pismo jest jego „**pamięcią zewnętrzną**”, do której on, wpierw jako nadawca, a potem jako odbiorca, i wszyscy inni czytający jako odbiorcy, mogą w dowolnej chwili sięgać.

Verba volant, scripta manent — „słowa [wypowiedziane] ulatują, pismo pozostaje”.

Przykład 1. Abstrakcyjny język versus realna mowa i realne pismo



Słyszana mowa i widziane pismo mogą zawierać istotną dla nas informację. W wypadku mowy informacja dociera do nas kanałem słuchowym w postaci bodźców dźwiękowych, w wypadku zaś pisma — w postaci bodźców świetlnych kanałem wzrokowym, chociaż kanałem tym może docierać informacja także do osób **gestykulujących** w trakcie rozmowy albo do osób głuchoniemych posługujących się językiem migowym; z kolei osobom niewidomym, czytającym tekst napisany alfabetem Braille’a, informacji dostarcza **zmysł dotyku**.

Podobnie — dzięki rozchodzącym się w powietrzu falom dźwiękowym, wzbudzonym przez struny głosowe śpiewaka lub przez wibrator instrumentu muzycznego, **słyszemy muzykę rozbrzmiewającą**, a dzięki rozchodzącym się falom elektromagnetycznym w zakresie światła widzialnego, odbitym od kart rękopisu muzycznego czy drukowanej partytury,

widzimy muzykę zapisaną — naturalnie przy dostatecznym oświetleniu (legenda głosi, że Johann Sebastian Bach, pasjonujący się od małego muzyką, pozbawiony przez opiekującego się nim starszego brata świec i krzesiwa, potajemnie kopiował dla siebie jego nuty przy świetle księżycy; było to romantyczne, lecz niezdrowe dla oczu — pod koniec życia kompozytor stracił wzrok).

Muzyka rozbrzmiewająca jest stosunkowo **nietrwała i ulotna** — tak jak mowa; składające się na nią następujące po sobie kalejdoskopowo dźwięki niemal zaraz wybrzmiewają (fale dźwiękowe prędko tracą energię i zanikają). Owa ulotność muzyki rozbrzmiewającej pozwala za to na postrzeganie jej nieustannej zmienności dziania się w danym odcinku czasu. W postrzeganiu zmienności muzyki dużą rolę odgrywa nasza pamięć muzyczna, która umożliwia konfrontowanie tego, co przed chwilą usłyszeliśmy (co wywołaliśmy z pamięci), z tym, co nadal słyszymy. Pamięć taką nazwijmy — w odróżnieniu od pisma, czyli „pamięci zewnętrznej” — „**pamięcią wewnętrzną**”, dostępną każdemu słuchającemu podmiotowi odrębnie, choć nie każdemu w równej mierze; bywa ona zawodna i nietrwała (podobno zapamiętujemy wszystko, lecz przypominamy sobie niewiele). Pamiętanie usłyszanej muzyki wzbogaca naszą wyobraźnię muzyczną, czyli zdolność wyobrażania sobie tego, co jeszcze możemy usłyszeć, zdolność cechującą zwłaszcza kompozytorów.

W przeciwieństwie do muzyki rozbrzmiewającej muzyka zapisana cechuje się **stałością i trwałością**, podobnie jak w przeciwieństwie do mowy stałością i trwałością cechuje się pismo. Muzyka zapisana jest bowiem swoistym „stenogramem” ulotnej muzyki rozbrzmiewającej, a ściślej mówiąc, zapisem **pojęć dźwiękowych wyobrażeń odtwórczych** (takich, jakie Wolfgang Amadeus Mozart spisywał z pamięci po dwukrotnym usłyszeniu *Miserere* Gregoria Allegriego) albo **wyobrażeń wytwórczych** (takich, gdy komponował własne utwory). Tym samym muzyka zapisana staje się „**pamięcią zewnętrzną**” muzyki rozbrzmiewającej, ogólnie dostępną — sięgać do niej może kompozytor, wykonawca, muzykolog, każdy znający nuty meloman.

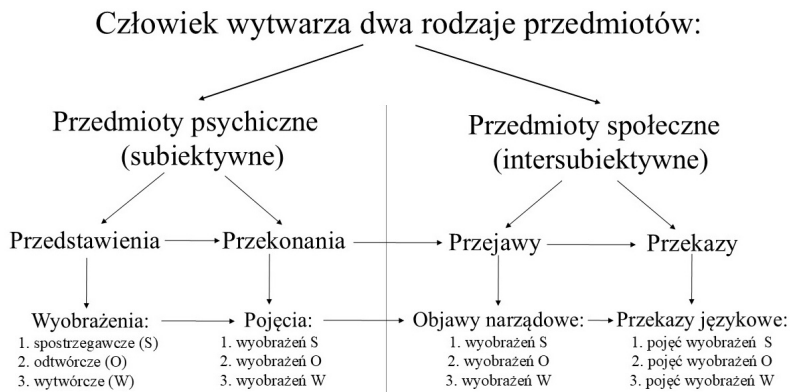
„Pamięcią zewnętrzną” muzyki rozbrzmiewającej staje się muzyka zapisana tak samo, jak **pismo *sensu stricto*** stało się taką pamięcią wobec

mowy, albowiem jest ona (muzyka zapisana) szczególnym przypadkiem **pisma *sensu largo***, pisma w szerokim znaczeniu tego słowa, podobnie jak są nimi: 1) pismo *sensu stricto* utrwalające mowę, np. na papierze, i 2) sztuki wizualne — malarstwo, rysunek, rzeźba, architektura — utrwalające wyobrażenia wzrokowe artysty, np. na płótnie, na papierze, w kamieniu czy w projekcie architektonicznym.

Jako istoty rozumne potrafimy bowiem wytwarzać dwa podstawowe rodzaje przedmiotów. W swej psychice (w myślach i wyobrażeniach) wytwarzamy **przedmioty psychiczne**, czyli subiektywne, a za pomocą swego ciała, wspomaganego ewentualnie narzędziami, i przy udziale psychiki, wytwarzamy **przedmioty społeczne**, czyli intersubiektywne.

Do przedmiotów psychicznych należą omówione już **przedstawienia** (wyobrażenia spostrzegawcze, odtwórcze i wytwórcze) oraz **przekonania** (pojęcia, myślowe abstrakty tych wyobrażeń). Do przedmiotów społecznych należą **przejawy**, to znaczy **objawy narządowe wyobrażeń**: 1) spostrzegawczych, np. kołysanie się przy słuchanej muzyce, 2) odtwórczych, np. recytowanie z pamięci wiersza, śpiewanie znanej piosenki, wykonywanie utworu muzycznego, 3) wytwórczych, np. improwizowanie na instrumencie muzycznym, rysowanie, malowanie, rzeźbienie.

Przykład 2. Przedmioty psychiczne i społeczne wytwarzane przez człowieka



Do przedmiotów społecznych należą też **przekazy**, to znaczy **przekazy językowe** pojęć: 1) myślowych abstraktów wyobrażeń spostrzegawczych, np. stenografowanie, pisanie dyktanda muzycznego, 2) wyobrażeń odtwórczych, np. spisywanie znanych melodii z pamięci, pisanie pamiętnika, sporządzanie portretu z pamięci, 3) wyobrażeń wytwórczych, np. komponowanie muzyki (sporządzanie partytury), malowanie obrazu abstrakcyjnego, pisanie opowiadania, pisanie rozprawy muzykologicznej.

Muzykę zapisaną można czytać — tak jak pismo właściwe (*sensu stricto*) — w dowolnym czasie, długo lub krótko, wielokrotnie lub na wrywki; można przez to poznać jej konstrukcję, uchwycić jej **strukturę** (w szkołach muzycznych naucza się czytania partytur). Potrzebne do tego są uwaga i spostrzegawczość, wspomagane wyobraźnią muzyczną, zdolnością korzystania z tak zwanego słuchu wewnętrznego przy czytaniu nut.

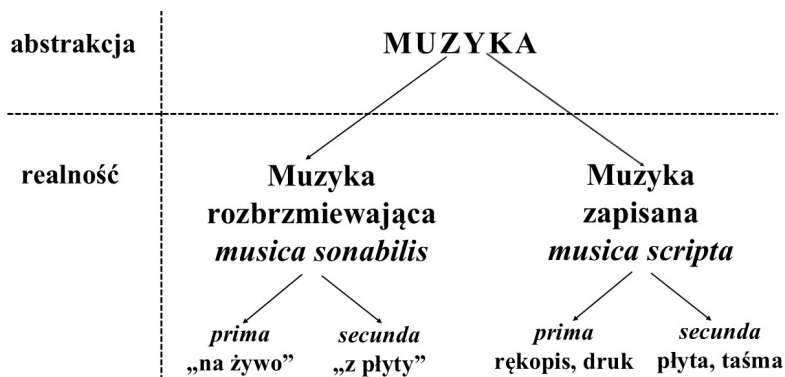
Przedmiotem zainteresowania krytyków i publicystów muzycznych bywa najczęściej muzyka rozbrzmiewająca, ulotna i nietrwała, w konkretnych jej wykonaniach. Czerpiąc ze swej pamięci muzycznej (zawodnej „pamięci wewnętrznej”), wypowiadają oni — językiem na ogół pełnym metafor i porównań — sądy o niej, w dużej mierze subiektywne i niesprawdzalne. Kompozytorzy, wykonawcy i muzykolodzy obracają się zazwyczaj w sferze obu muzyk: rozbrzmiewającej i zapisanej. Kompozytorzy, o ile nie improwizują tej pierwszej, tworzą najpierw drugą w postaci partytury (trwałej, ogólnodostępnej „pamięci zewnętrznej”), na podstawie której wykonawcy tworzą/wykonują znowu pierwszą — muzykę rozbrzmiewającą. Jeśli wykonują ją „z nut”, czerpią z ogólnodostępnej „pamięci zewnętrznej”, jeśli wykonują ją „z pamięci”, czerpią z własnej „pamięci wewnętrznej”. Powinnością muzykologów jest korygowanie swych subiektywnych sądów o wysłuchanej muzyce możliwie obiektywnymi opisami struktury dostrzeżonej w zanalizowanej muzyce zapisanej. Ich język powinien unikać metafor (lub przynajmniej je kontrolować) i podlegać rygorom logiki.

Nazwijmy muzykę rozbrzmiewającą *musica sonabilis*, a muzykę zapisaną — *musica scripta*.

Muzyka rozbrzmiewająca dzieli się na *musica sonabilis prima*, to znaczy taką, która rozbrzmiewa „na żywo”, i na *secunda*, to znaczy taką, która jest odtwarzana „z płyty” (ta druga zwana jest też akuzmatyczną,

ponieważ jej wykonawcy nie są widziani przez słuchaczy). Muzyka zapisana zaś dzieli się na *musica scripta prima*, której nośnikiem jest rękopis muzyczny lub drukowana partytura, i na *secunda*, której nośnikiem jest płyta, taśma lub inny nośnik dźwięku. I dopiero one — słyszana *musica sonabilis: prima*, rozbrzmiewająca „na żywo” i *secunda*, odtwarzana „z płyty”, oraz widziana (i dotykana) *musica scripta: prima*, zapisana w partyturze i *secunda*, zapisana na płycie lub innym nośniku dźwięku — mogą nieść istotne dla nas informacje.

Przykład 3. Abstrakcyjna muzyka versus realna muzyka rozbrzmiewająca i realna muzyka zapisana



Podstawowymi **nośnikami informacji** są **znaki i oznaki**.

Mała encyklopedia logiki podaje następującą definicję **znaku**: „ x jest znakiem dla członków grupy G , gdy x jest przedmiotem spostrzeganym zmysłowo, przy czym między członkami grupy G istnieje umowa, wyraźna lub domyślna, ustanawiająca między x i jakimś przedmiotem y stosunek szeroko pojętego oznaczania”⁵.

Z kolei **oznakę** („symptom, objaw, wskaźnik”) ta sama *Encyklopedia* definiuje następująco: „Rzecz (zjawisko) x jest oznaką rzeczy (zjawiska) y ,

5 „Znak” [hasło], w: *Mała encyklopedia logiki*, red. Witold Marciszewski, wyd. 2 zmienione, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1988, s. 235.

gdy z obecności x można wnosić o obecności y , przy czym związek zachodzący między x i y jest więzią naturalną [to znaczy przyczynowo-skutkową — K.B.], a nie konwencjonalną”⁶.

Znaki są więc tworam **sztucznymi**, tworzonymi świadomie przez człowieka, opartymi na umowie, wyraźnej lub domyślnej, między członkami danej grupy; **oznaki** zaś są tworam **naturalnymi**, powstającymi samorzutnie w przyrodzie nieożywionej, ożywionej i w środowisku człowieka, zauważalnymi przez dowolnego obserwatora w łańcuchach powiązających się przyczyn i skutków. Domeną znaków jest przeto **kultura**, domeną oznak — **natura**.

Znakami (Z) są **symbole** (sb) i **sygnały** (sg), zakładające obecność związanąch umową ich nadawców i odbiorców.

$$Z = sb + sg$$

Oznakami (O) są **symptomy** (sp), zakładające obecność swych odbiorców — obserwatorów i interpretatorów.

$$O = sp$$

Znaki i oznaki ($Z+O$) stanowią **uniwersum komunikacyjne człowieka** (UKC), na które składają się wszystkie informacje, jakie mogą być odbierane przez człowieka wzrokiem, słuchem, dotykiem i wszelkimi innymi jego zmysłami, pod postacią **symboli** (sb), **sygnałów** (sg) i **symptomów** (sp).

$$UKC = Z + O = sb + sg + sp$$

Dychotomii „znaki-oznaki” ($Z+O$) odpowiada równa jej — pod względem zakresu — **trychotomia** „symbole-sygnały-symptomy” ($sb+sg+sp$). Przytoczona encyklopedyczna definicja oznaki wymienia jako jej oboczności: symptomy, objawy i wskaźniki. Uznajmy je — dla uproszczenia

⁶ „Oznaka” [hasło], w: *Mała encyklopedia logiki*, op. cit., s. 138.

(i z niechęcią do niepotrzebnego mnożenia bytów) — za tożsame z symptomami, a symptomy za tożsame z oznakami.

$$\text{objawy} = \text{wskaźniki} = \text{sp} = \text{O}$$

Należące do znaków symbole i sygnały mają jedną wspólną cechę — **oznajmniają** odbiorcom, znajdującym ich znaczenie, jakiś stan rzeczy. Druga cecha, przynależna tylko sygnałom, odróżnia je (jako *differentia specifica* — „różnica gatunkowa”) od symboli; sygnały mianowicie — prócz oznajmiania — **nakazują** swym odbiorcom jakieś działanie lub zaniechanie.

Zbiór symboli zawiera się zatem w zbiorze sygnałów, przy czym żaden symbol nie jest sygnałem (niczego bowiem nie nakazuje ani nie zakazuje), z czego wynika, że zbiór symboli jest tak zwanym podzbiorem właściwym sygnałów.

$$sb \subset sg \text{ i } sb \neq sg$$

Symbole i sygnały mogą być proste i złożone (to znaczy złożone z prostych raz lub wielokrotnie); mogą być odbierane wzrokiem, słuchem, dotykem i innymi zmysłami, to znaczy, że mogą być dźwiękowe, ikoniczne, zapachowe itp.; ich nadawcami i odbiorcami mogą być ludzie i — w ograniczonym zakresie — odpowiednio wytresowane zwierzęta komunikujące się z ludźmi i *vice versa*. Przykładami komunikowania się człowieka z psem mogą być wydawane psu komendy-sygnały: „waruj”, „aportuj” itp., których znaczenie oparte zostało na umowie „zawartej” w drodze odpowiedniej tresury; odpowiednio wytresowany pies może z kolei człowiekowi przekazywać jakieś informacje, np. kładąc się w komorze celnej przy jakimś bagażu, powiadamia tym samym, że wywęszył w nim przemycane nielegalne substancje.

Symbolem prostym, odbieranym wzrokiem, jest np. pojedyncza litera będąca znakiem danej głoski; symbolami złożonymi są słowa złożone z kilku liter, potem zdania złożone z kilku słów itd. Symbolem prostym, odbieranym słuchem, byłaby jakaś wypowiedziana głoska, symbolem złożonym — wypowiedziany wyraz, wypowiedziane zdanie. Sygnały,

Znaki w *musica scripta secunda*, czyli w muzyce zapisanej na płycie lub innym nośniku dźwięku, są odmienne niż w *musica scripta prima*, ponieważ nie są przeznaczone do odczytywania przez człowieka, lecz przez maszynę — urządzenie wytwarzające dźwięki, jak pianola, szafa grająca, pozytywka, katarynka albo fonograf, gramofon, magnetofon, odtwarzacz CD, komputer, telefon itd. Sygnały do wytworzenia przez nie dźwięków są w nich zapisane na odpowiednio perforowanych kartach lub papierowych wstęgach, na walcu nabitym metalowymi sztyftami, na metalowej płycie o spiralnie wijącej się perforacji albo na płycie szelakowej lub winylowej o spiralnie i ciasno zwiniętym rowku, na taśmie magnetofonowej, na karcie dźwiękowej itp. itd.

Wspomniane sposoby zapisu *musica sonabilis secunda* skłaniają do skorygowania przytoczonej wcześniej definicji znaku — powinna ona uwzględniać fakt, iż nadawcą i odbiorcą znaku może być, prócz człowieka, **maszyna**, także **zwierzę**. Człowiek bowiem może komunikować się z maszyną i *vice versa*, jak również ze zwierzęciem i *vice versa*. Co więcej, może odbierać informacje płynące z nieożywionej przyrody tudzież z całego świata, a nawet wysyłać informacje o sobie w kosmos z nadzieją, że odbiorą je przedstawiciele obcych cywilizacji.

Na ogół jednak informacje docierające do nas ze świata przyrody są innego rodzaju. Opierają się nie na sztucznych znakach, których znaczenie konstytuuje się na podstawie umowy, lecz na naturalnych **oznakach**. Oznakami takimi są **symptomy**. Pozwalają one ich obserwatorowi domyślić się przyczyn powstałego stanu rzeczy, zinterpretować je i przewidzieć, trafnie bądź błędnie, ich skutki. Symptomy nie są zatem ani symbolami, ani sygnałami.

sp ≠ *sb*

sp ≠ *sg*

Oprócz ludzi „obserwatorami” symptomów i ich „interpretatorami” mogą być zwierzęta, rośliny, nawet maszyny. Zwierzęta, korzystając ze swych wysoko rozwiniętych zmysłów węchu, wzroku, słuchu, echolokacji, dotyku itp. i obserwując, co się wokół nich dzieje, wydoskonaliły się

w rozpoznawaniu symptomów zagrożenia — reagują na nie walką albo ucieczką. Rośliny na zmiany w środowisku reagują ruchem swych organów — liści na światło (fototropizm), zwłaszcza na światło słoneczne (heliotropizm), kwiatów na temperaturę (termotropizm), korzeni na grawitację (geotropizm) itd. Na zmiany w środowisku mogą reagować samoczynnie także maszyny, urządzenia skonstruowane przez człowieka — od prostych pułapek na zwierzęta, sieł, potrzasków, po autopiloty stosowane w lotnictwie, w żegludze, a ostatnio — w ruchu lądowym, w samochodach samosterujących, jeżdżących bez ingerencji kierowcy.

Dla człowieka jako obserwatora wszystko, co dzieje się w przyrodzie żywej, nieżywej i w środowisku jego samego, a co nie jest znakiem (symbolem lub sygnałem), może być symptomem pewnego stanu rzeczy, powstałego albo bez jego (człowieka) udziału, albo z jego udziałem, ale bez intencji lub świadomości przekazywania jakichś znaczeń. Wszystko, co odbieramy wzrokiem, słuchem, węchem, dotykiem i innymi zmysłami, może być czegoś symptomem, czegoś oznaką:

...szepc kochanek, pianie koguta, błyskawica, mlaskanie, grające gdzieś radio, zbliżające się kroki, tęcza po burzy, plama ropy na oceanie, echo w górach, stłumiony śmiech, wschód słońca, smród w autobusie, pisk opon, rozbłysk jakiejś supergwiazdy na nocnym niebie, odcisnięty na chodniku cień człowieka, który wyparował po wybuchu bomby atomowej w Hiroszimie, szczekanie psa, dźwięki dzwonek w wyciszzonej świątyni, odciski linii papilarnych, dziwny smak zupy grzybowej, huk przelatującego odrzutowca, szelest papieru, niepokój zwierząt przed spodziewanym trzęsieniem ziemi, okrągły otwór w czaszce zamordowanego w Katyniu oficera, dreszcze, wymioty, gorący czajnik, obcisła sukienka, spojrzenie rzucone mimochodem, nokturn Chopina grany w sąsiedztwie, niemowlę wrzucone przed laty na widłach do podpalonej chałupy na Kresach, czyjś płacz, szamotanina, nocny mrok, gasnący ekran komputera...

Z oznakami spotykamy się równie często jak ze znakami. Symptomy towarzyszą całemu naszemu życiu, zwłaszcza w jego początkach, zanim nauczymy się — od rodziców i innych dorosłych — rozpoznawania symboli i sygnałów. Symptomy w naszym życiu są — mówiąc metaforycznie — jego poezją, prozą i dramatem, bywają komedią, tragedią i tragikomedią.

Symptomy dają do myślenia — domyślamy się ich przyczyn i przewidujemy skutki.

Symptomy pobudzają emocjonalnie: budzą w nas strach, wstręt, przerażenie albo wesołość, wywołują gniew, wtrącają w rozpacz, w euforię, w melancholię, wprawiają w zachwyty, w stan zakochania, zaciekawiają, oczarowują, oszałamiają, pogrążają w smutku, rezygnacji, zadumie, powodują rozżalenie, sprawiają radość...

Symptomy są motorem rozwoju cywilizacji. Odkąd staliśmy się istotami myślącymi, świadomie obserwujemy napływające z otaczającej nas przyrody i od nas samych różnorakie symptomy, interpretujemy je i wykorzystujemy do swoich celów — bezustannie rozwiązujemy zagadki zadawane nam przez Naturę, odkrywamy prawa przyrody, rozwijamy nauki i sztuki wszelkich dziedzin, dokonujemy odkryć, tworzymy na ich bazie wynalazki — oczywiście posiłkując się symbolami i sygnałami, jakimi operują nasza mowa i pismo.

Człowiek odbiera około 80% bodźców, czyli informacji docierających z otaczającego świata, za pomocą wzroku, resztę za pomocą słuchu i innych zmysłów. Jesteśmy nieustannie bombardowani różnymi bodźcami. Jak obliczono, w ciągu sekundy dociera do nas 100 megabajtów **informacji**. W dużej mierze ignorujemy te bodźce, na część z nich reagujemy automatycznie, podświadomie, o części zapominamy, ale część dociera do naszej świadomości. Gdy bodźce te przyjmują postać znanych nam znaków — symboli lub sygnałów, rozszyfrowujemy je, bo znamy ich znaczenie; gdy zaś przyjmują postać nieokreślonych oznak, bezumownych symptomów rozmaitych sytuacji i stanów rzeczy, staramy się interpretować je, domyślić się ich przyczyn i przewidzieć skutki.

Werner Meyer-Eppler, niemiecki fizyk i fonetyk, pisał o rozwijającej się od połowy XX wieku teorii informacji:

Zadanie teorii informacji polega na tym, aby udostępnić (zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym) pojęcie „komunikowania się” człowieka z człowiekiem względnie „komunikowania się” człowieka ze światem, przy czym to pierwsze manifestuje się za pomocą konwencjonalnych, umownych znaków, drugie zaś — wywodzi się z obserwacji⁷.

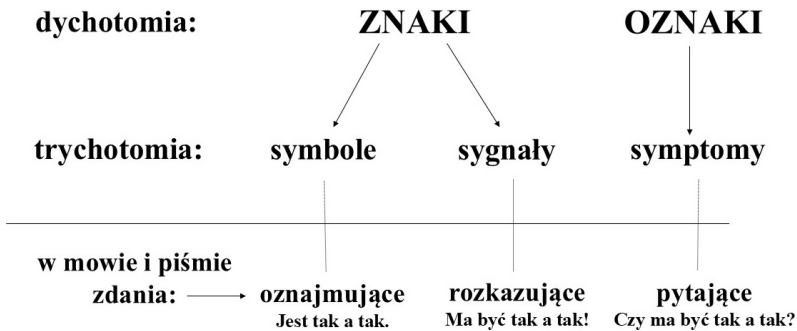
7 Werner Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin 1859. Cyt. za Herbert Brün, *Muzyka i informacja*, przeł. Kazimierz Strzałka, „Res Facta” 1969 nr 3, s. 175.

Z wypowiedzi tej wynika, że teoria informacji bierze pod uwagę dwa różne sposoby komunikowania się ludzi — za pomocą: 1) „konwencjonalnych, umownych znaków” (a więc symboli i sygnałów) oraz 2) „wywodzących się z obserwacji” oznak, czyli bezumownych symptomów.

Symbole, sygnały i symptomy są wszechobecne, występują w mowie i piśmie, w muzyce rozbrzmiewającej i zapisanej, z tym tylko, że z przewagą niektórych w jednych, a niedoborem niektórych w drugich. Przyjrzyjmy się ich udziałowi w każdym z tych czterech naczelnych systemów komunikowania się ludzi.

Wszystkie one stanowią podstawowy budulec **mowy i pisma** każdego języka etnicznego. Co więcej, określają one ich strukturę gramatyczną — odpowiadają trzem uniwersalnym trybom gramatycznym: **oznajmującym** (symbole), **rozkazującym** (sygnały) i **przypuszczającym** (symptomy)⁸.

Przykład 5. Dychotomia „znaki-oznaki” versus trychotomia „symbole-sygnały-symptomy” i odzwierciedlenie trychotomii w gramatyce mowy i pisma.



W mowie — na poziomie prymarnym — przeważają **symbole**, to znaczy słowa odnoszące się do znanych rozmówcom pojęć. Podobnie jest

⁸ Wprawdzie w niektórych językach istnieją więcej niż trzy tryby gramatyczne, ale rola tych trybów sprowadza się — w gruncie rzeczy — do: 1. oznajmiania, 2. nakazywania (niekiedy tylko proponowania lub sugerowania) i 3. przypuszczania.

w piśmie, lecz jeśli ma ono być przeznaczone do głośnego odczytania, litery, złożone z nich słowa, a ze słów zdania, stają się **sygnałami** — poleceniami do wymówienia odpowiednich głosek, wyrazów i zdań. W złożonych wypowiedziach (pisemnych i ustnych), w zależności od ich charakteru, podjętej tematyki, obranego gatunku literackiego, stylu, formy itp., mogą pojawiać się zarówno symbole, jak sygnały, ale także — **symptomy**, ukryte zwłaszcza w zdaniach przypuszczających.

W samej mowie symptomy skrywają się w intonacji i natężeniu głosu mówiącego — jako **oznaki** np. jego zdenerwowania, znużenia, lekceważenia, współczucia. Symptomy pojawiają się też wtedy, gdy rozmowa odbywa się przy **gestykulacji** mówiących i ich **mimice**. Czasem trafiają one w próżnię, gdy osoba telefonująca gestykuje i robi miny — jej oddalony rozmówca nic wtedy z tego nie widzi, interpretuje tylko te symptomy, które słyszy, to znaczy intonację i natężenie głosu. Symptomy, które przybierają postać gestykulacji, mimiki czy intonacji głosu, należą do **niewerbalnych systemów komunikacji międzyludzkiej**.

Symbole w mowie i piśmie otrzymują niekiedy funkcję sygnałów, a **sygnały** — symbolów. Jeszcze na przełomie IV i V wieku czytano teksty święte zazwyczaj **na głos**, ponieważ podane w Piśmie Świętym słowa, będące w gruncie rzeczy symbolami, traktowano jako sygnały — nakazujące ich głośne wymawianie. Święty Augustyn dał w *Wyznaniach* świadectwo odmiennej praktyki czytania, dopiero wchodzącej wtedy w życie: „Kiedy [św. Ambroży] czytał, oczy przebiegały stronicę, a umysł kojarzył treść tekstu, język zaś był beczynny i żaden dźwięk nie dobywał się z [jego] ust [...]; nigdy nie czytał na głos”⁹.

Musica scripta prima obfituje w **sygnały**. W zasadzie cała partytura jest ciągiem sygnałów — poleceń adresowanych do wykonawcy, jest rodzajem zapisanego nutami algorytmu, który słowami można by od biedy zapisać następująco: „graj/śpiewaj to i to, tak a tak, następnie to i to, tak a tak itp. itd., aż do końca!” Ale dla muzykologa czytającego partyturę niemo, bezgłośnie, zawarte w niej znaki tracą walor sygnałów, są dla niego jedynie **symbolami** dźwięków.

9 Święty Augustyn, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa 1978, s. 89.

Z rzadka w *musica scripta prima* pojawiają się **symbole pozamuzyczne**, np. w postaci utworzonych z nut obrazów, jak w partyturze *Symfonii „1976”* Edwarda Pałlasza. Równie rzadko w muzyce zapisanej można zauważyć **symptomy**, i to raczej w rękopisach niż w drukach muzycznych, np. kleksy, plamy, skreślenia, nadpalenia, rozdarcia — jako oznaki roztrągnięcia osoby sporządzającej partyturę.

Przykład 6. Edward Pałłasz, *Symfonia „1976”*, Kraków 1977, początek I części: ułożona z nut cyfra 1; początek II części: ułożona z nut cyfra 9. Wykorzystano za uprzejmą zgodą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego

W *musica scripta secunda*, zapisanej na płycie lub innym nośniku dźwięku, występują już same **sygnały**. Nie mają one nic wspólnego z nutami — sygnałami w *musica scripta prima*. Występują pod postacią odpowiednich impulsów elektrycznych, świetlnych, magnetycznych, mechanicznych itp., przeznaczonych do automatycznego odczytywania i przetwarzania przez aparaturę odtwarzającą muzykę rozbrzmiewającą.

Zupełnie inaczej dzieje się w wypadku muzyki rozbrzmiewającej. W *musica sonabilis*, tak *prima*, jak i *secunda*, wprost roi się od **symptomów**. Gdy słuchamy muzyki, czy to „na żywo”, czy „z płyty”, uderza w nas fala niezidentyfikowanych symptomów dźwiękowych. Jakich symptomów? Czego symptomów? Co znaczących symptomów? Tego właśnie nie wiemy, albowiem symptomy **niczego nie znaczą**, coś tylko **oznaczają**, coś enigmatycznie sugerują (w języku polskim zatarła się, niestety, znaczeniowa różnica między „znaczeniem” a „oznaczaniem”). Symptomy są niczym pytania bez odpowiedzi (jakże celnie nazwał Charles Ives swą sfinksową kompozycję — *The Unanswered Question!*).

Możemy się ewentualnie umówić, że jakiś przebieg muzyczny będzie coś dla nas znaczył, np. zagrany tremolo przez smyczki akord małotercyjowy — grozę, trwogę, strach, a opadający ciąg dźwięków — schodzenie, degradację, upadek (w pierwszym wypadku zakładane znaczenie tego przebiegu, wskazujące na strach, grozę lub trwogę, będzie uwiarygodnione onomatopiecznością tremola — słyszalnego „drżenia” dźwięków; w drugim wypadku — podobieństwem do ruchu ręki instrumentalisty po strunach lub klawiaturze). Wskutek takiej umowy dany zwrot muzyczny stanie się dla nas **znaczącym coś symbolem**. W okresie baroku sztuka retoryki muzycznej nadawała pewnym słyszalnym zwrotom muzycznym status symboli o ustalonym w drodze umowy znaczeniu. Co sądzić o muzyce, której sztuka retoryki muzycznej nie objęła i nie obejmuje?

Od czasów starożytnych uważa się, że rozbrzmiewająca muzyka oddziaływała na ludzi, że wywiera na nich jakiś wpływ, nawet kształtuje ich charakter i „duszę”, jak głosiła platońska teoria ethosu, zwłaszcza że w widoczny i odczuwalny sposób wyzwała w nich rozmaite emocje, wzrusza ich, podnieca, wprawia w podniosły albo w ponury nastrój, pobudza do jakichś reakcji: do podskakiwania i tańczenia, do maszerowania, do wydawania okrzyków i śpiewania.

Przypominam sobie dawny recital Światosława Richtera w Filharmonii Narodowej. Publiczność przybyła tak tłumnie, że część słuchaczy musiano ulokować na estradzie — wokół pianisty. Gra Richtera była „hipnotyzująca” — w najlepszym sensie tego słowa. W pewnej chwili z krzesła w pobliżu poderwała się jakaś osoba i zaczęła nerwowo przechadzać się tam

i z powrotem wzdłuż fortepianu, niczym somnambulik albo szaman wprowadzony ekstazy muzyką „w tamten świat”. Richter nie zareagował. Grał dalej, jak gdyby nigdy nic. Na szczęście pobudzona osoba w końcu się uspokoiła i wróciła na swoje miejsce lub — jak to się mówi — „do siebie”.

Incydent ten, poza wszystkim innym, świadczył o naruszeniu obyczaju nakazującego zachowanie na sali koncertowej — podczas występu artystów — ciszy i spokoju. Sprawczynią naruszenia okazała się osoba chwilo-wo niepoczytalna, która poruszona słuchaną muzyką na moment oderwała się od rzeczywistości, straciła świadomość istnienia konwenansów, lecz nie zatraciła zdolności mimowolnego reagowania na muzykę.

W środowisku młodzieżowym, wywodzącym się z pokolenia Alfa i wcześniejszego, urodzonego na przełomie tysiącleci, podobne konwenanse nie są już respektowane. Na koncertach muzyki rockowej, odbywających się na stadionach, błoniach lub w wielkich halach, rozemocjonowana rytmiczną muzyką młodzież reaguje spontanicznie, daje się porwać emocjom: krzyczy, gwizdże, tańczy, śpiewa — robi wszystko, tylko nie zastanawia się nad treścią słuchanej muzyki.

W XIX wieku domniemana pozamuzyczna treść muzyki intrygowała słuchaczy koncertów filharmonicznych. Byli oni przeświadczeni o ukrytej w muzyce jakiejś „fabule” wymagającej odkrycia i odczytania. Podejrzewana o skrywanie takiej „fabuły” była muzyka **instrumentalna** — wokalna bowiem nie wchodziła w rachubę, gdyż zawierała już treści wyrażane jawnie przez poetycki tekst, na którym była oparta. Być może m.in. z chęci docieczenia prawdy rozwinęła się wtedy tak bujnie **muzyka programowa**. Miała sugerować słuchaczom istnienie w utworze jakichś pozamuzycznych treści, wynikających z inspiracji kompozytora np. dziełem literackim, obrazem malarskim, przyrodą, wydarzeniami historycznymi lub jego osobistymi przeżyciami.

O obecności domniemanych treści pozamuzycznych podpowiadały w pierwszej kolejności tytuły utworów. Neutralne przedtem tytuły, wskazujące na formę utworu, jego funkcję czy skład wykonawczy, jak preludium, fuga, menuet, marsz, sonata, kwartet, koncert, symfonia itp., ustąpiły miejsca tytułom sugerującym treści pozamuzyczne, np. *Symfonia fantastyczna — Epizod z życia artysty*, *Harold w Italii*, *Symfonia Faustowska*,

Obrazki z wystawy, Śmierć i wyzwolenie, Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała, Po południe fauna, Morze, Step, Moja ojczyzna, Finlandia, Stanisław i Anna Oświecimowie, Źródło Aretuzy itp.

Pozamuzyczną treść utworów sugerowały — poza tytułami — nadawane im motta, a opisywały — już *expressis verbis* — dołączane do nich programy literackie, streszczenia fabuły (w baletach), czasem też — zgodnie z żywą podówczas ideą „korespondencji sztuk” — ryciny lub reprodukcje obrazów malarskich. Wszystko to jednak mieściło się w ramach *musica scripta* — to w partyturach widniał tytuł utworu i jego motto, tam zamieszczone były (ewentualnie dołączane osobno) programy literackie, ryciny, reprodukcje malarskie itd. *Musica sonabilis* natomiast jest pozbawiona tego literacko-artystycznego entourage'u (chyba że towarzyszą jej tzw. żywe obrazy, *tableaux vivants*, wyświetlane filmy, deklamacje itp.). Kto więc nie przeczytał nic o utworze, nie zapoznał się z jego programem literackim, ten w usłyszanej muzyce żadnych pozamuzycznych odniesień nie mógł się doszukać. Czy instrumentalna *musica sonabilis* bez aluzyjnego tytułu, motta, programu literackiego mogłaby być muzyką absolutną?

Jeśli przyjmiemy, że **muzyka absolutna** niczego nie znaczy (do niczego się nie odnosi), **instrumentalna *musica sonabilis*** mogłaby nią być. Jeśli jednak pojawią się w niej jakieś znaki (słyszalne w trakcie jej trwania), przestanie być muzyką absolutną. A w instrumentalnej *musica sonabilis* pojawiają się przecież czasem znaki — częściej jako **symbole**, a więc zwroty, figury czy passusy muzyczne, które coś oznajmniają, np. cytaty i autocytaty, figury muzyczno-retoryczne, ideofony, onomatopeje itp.


W Chopinowskiej *Etiudzie c-moll* opus 10 nr 12, tak zwanej „rewolucyjnej”, odkryłem kilka takich symboli, które można usłyszeć (nie tylko zobaczyć w nutach), a które — wbrew jej zwyczajowej nazwie — bynajmniej nie odsyłają do żadnej rewolucji. Są to: figury *imaginatio crucis* i *diabolus in musica*, dźwięki inicjałowe imienia i nazwiska kompozytora *fc*, cytat z *Salve Regina*, emblemat rozerwanej kadencji polskiej, a nawet tercja pikardyjska wieńcząca końcową kadencję¹⁰ — wszystkie one są umownymi **znakami**,

10 Krzysztof Bilica, *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie” z perspektywy dźwięków węzłowych i figur migotliwych*, Kraków 2022, s. 119–159.


które coś nam oznajmiają, odsyłając do sfery pozamuzycznej, o ile rozumiemy ich znaczenie.

Przykład 7. a) Fryderyk Chopin *Etiuda c-moll*, op. 10 nr 12, t. 69–73, cytat z *Salve Regina*; b) ks. Teofil Klonowski, harmonizacja *Salve Regina* (w tonacji C-dur), w: *Szczeble do nieba*, Poznań 1867.

a)



b)



1. Wi - taj, kró - lo - wa, Ma - - - tko li - to - ści,
Na - sza na - dzie - jo, ży - - - cia sto - dko - ści,

Rzadsze w muzyce rozbrzmiewającej bywają **sygnały** — pojawiają się tradycyjnie w koncertach instrumentalnych okresu klasycznego, zwykle pod koniec pierwszej i trzeciej, ostatniej części utworu: 1) gdy orkiestra zatrzymuje się na kadencji zawieszony na dominancie sześć—cztery, często pod fermatą, dając w ten sposób sygnał soliście do rozpoczęcia jego kadencji wirtuozowskiej; 2) gdy solista kończy kadencję wirtuozowską długim tryblem na dominancie septymowej, sygnalizując tym samym orkiestrze możliwość jej wejścia na tonikę.

Gdy utwór jest wykonywany na żywo przez zespół muzyków, przekazują oni sobie nawzajem sygnały gestami i mimiką, w czym prym wiedzie kierujący nimi dyrygent. Gesty dyrygenta po części są **sygnałami**, gdy ten taktuje i wskazuje instrumentalistom ich wejścia lub sposób gry, po części zaś są **symptomami**, gdy wykonuje ruchy ekspresyjne, wskazujące na jego emocje. W *musica sonabilis prima* (wyłączywszy muzykę akuzmatyczną, odtwarzaną z nagrania) możliwe są więc, prócz sygnałów i symptomów odbieranych słuchem, sygnały i symptomy **odbierane wzrokiem**.

Z czasami całe utwory stają się sygnałami muzycznymi. Taką rolę odgrywały w dawnych wiekach hejnały wykonywane przez trębaczy (jak hejnał z wieży Mariackiej w Krakowie), także odpowiednie melodie carillonów, dzwonów wieżowych (tradycja żywa jeszcze w Gdańsku, choć jej funkcja sygnalizacyjna została już ograniczona). Do początków XX wieku w armiach różnych państw służyli trębacze-sygnaliści, wykonujący w stosownym czasie krótkie sygnały dźwiękowe: „na zbiórkę”, „na apel”, „na capstrzyk”, „do ataku”, „do odwrotu” itp.)¹¹. Podczas II wojny światowej brytyjskie radio BBC nadawało w porozumieniu z dowództwem Armii Krajowej w okupowanej Polsce odpowiednie utwory muzyczne, które sygnalizowały rozpoczęcie jakichś działań, np. przygotowanie lądowiska dla samolotu.

Nadal jednak nasuwa się pytanie: co mogą sugerować zawarte w *musica sonabilis* **symptomy**, skoro z natury rzeczy niczego one nie znaczą, ale coś oznaczają?

Musimy najpierw uświadomić sobie, czym jest *musica sonabilis*. Jak bowiem mowa jest wyrażaniem **myśli mówiącego i jego emocji**, tak muzyka rozbrzmiewająca jest wyrażaniem **wyobrażeń dźwiękowych wykonawcy i jego emocji**. Występujący na scenie aktor korzysta przede wszystkim z **werbalnego** systemu komunikowania się ludzi, natomiast występujący na estradzie muzyk korzysta z systemów **niewerbalnych**. Te drugie przejawiają się — choć nierównomiernie — zarówno w ludzkiej mowie, jak w muzyce rozbrzmiewającej. Zostały już częściowo rozpoznane przez prozodykę, poetykę, retorykę, stylistykę, teorię muzyki, interesują się nimi (lub dopiero zainteresują) semiotyka, teoria informacji, informatyka, neurobiologia, hermeneutyka. Są to: **kinezyka/gestyka** — ruchy, gestykulacja, mimika mówiących lub śpiewających/grających; **proksemika** — czas trwania mowy lub muzyki i przestrzeń, w jakiej one rozbrzmiewają; **melika** — intonacja mowy, prozodia, melodyka muzyki; **pentatonika/**

11 W Centralnej Bibliotece Wojskowej w Warszawie odnalazłem wydany w 1919 roku zbiór *Sygnały dla kawalerii*, w którym umieszczono sygnał pt. *Zebranie oficerów*, oparty na fragmencie *Koncertu f-moll* Fryderyka Chopina. Zob. Krzysztof Bilica, „Koguta pianie przed świtem” à la rondeau, „Rocznik Chopinowski” 2021 nr 29, s. 15–31.

diatonika/chromatyka (tylko w muzyce) — dobór i liczba dźwięków w obrębie oktawy (najczęściej pięć, siedem lub dwanaście); **interwalika** (tylko w muzyce) — dobór odległości między dźwiękami różnej wysokości; **harmonika** (tylko w muzyce) — współbrzmienie dźwięków, wielogłosowość, akordyka; **dynamika** — głośność mowy i muzyki, akcenty, ściszenie i pogłaśnianie; **agogika** — tempo mowy i muzyki, przyspieszanie i zwalnianie; **rytmika** — proporcje czasu trwania dźwięków, krótsze i dłuższe sylaby lub fonemy; **metryka** — miary wierszowe w poezji, metra w muzyce; **sy-labika** (tylko w mowie) — dobór i liczba sylab w wierszu recytowanym; **chromatyka** — barwa/tembr głosu, barwa brzmienia instrumentów; **motywika** — dobór elementów konstrukcyjnych, motywów w prozie, poezji i muzyce itp. itd.

Nic, tylko je studiować! *Sine ira et studio.*

Przewróciłem na nice dotychczasowy paradygmat ontologii muzyki. Wykazałem, że realnie istnieć może — obiektywnie — tylko odbierana słuchem muzyka rozbrzmiewająca (*musica sonabilis*) i odbierana wzrokiem muzyka zapisana (*musica scripta*). Uznałem, że muzyka rozbrzmiewająca i muzyka zapisana wraz z mową i pismem należą do podstawowych sposobów komunikowania się ludzi, czyli przekazywania sobie nawzajem informacji o swoich subiektywnych myślach, pojęciach i wyobrażeniach. Informacja krąży dzięki zawartym w mowie i piśmie, w muzyce rozbrzmiewającej i zapisanej, umownym znakom, czyli symbolom i sygnałom, oraz naturalnym oznakom, symptomom. **Symbole, sygnały i symptomy** stanowią uniwersum komunikacyjne człowieka. Występują w każdym z podstawowych sposobów komunikowania się ludzi, choć z różną częstotliwością, np. w muzyce zapisanej przeważają sygnały, a w muzyce rozbrzmiewającej — zdecydowanie symptomy (paradoksalnie — niebrane dotychczas przez muzykologów pod uwagę!).

Z tych względów na postawione w tytule pytanie „Muzyka — absolutna czy niosąca znaczenia?” nie można odpowiedzieć ani twierdząco, ani przecząco. Konieczne jest doprecyzowanie, o jaką muzykę chodzi:

rozbrzmiewającą czy zapisaną; instrumentalną czy wokalną; rozbrzmiewającą „na żywo” czy „z płyty”; zapisaną w partyturze czy na jakimś nośniku dźwięku? Przyjąłem, że „muzyka absolutna” niczego nie znaczy. Za taką można uznać pozbawioną jakichkolwiek znaków instrumentalną *musica sonabilis*. Zazwyczaj jednak zawiera ona jakieś znaki, poza tym zawsze i przede wszystkim roi się ona od nieznaczących niczego oznak — symptomów. Muzykologia powinna teraz skierować reflektor swych badań na zawarte w muzyce rozbrzmiewającej symptomy.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Prace cytowane w tekście:

- Augustyn św., *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa 1978.
- Krzysztof Bilica, „Koguta pianie przed świtem” *à la rondeau*, „Rocznik Chopinowski” 2021 nr 29, s. 15–31.
- Herbert Brün, *Muzyka i informacja*, przeł. Kazimierz Strzałka, „Res Facta” 1969 nr 3.
- Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, „Biblioteka Res Facta” nr 5, Kraków 1988.
- Eduard Hanslick, *O pięknie w muzyce* (1854), przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.
- Teofil Klonowski ks., *Szczeble do nieba*, Poznań 1867.
- Werner Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin 1959.
- „Oznaka” [hasło], w: *Mała encyklopedia logiki*, red. Witold Marciszewski, wyd. 2 zmienione, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- Sygnaty dla kawalerii*, Warszawa 1919.
- „Znak” [hasło], w: *Mała encyklopedia logiki*, red. Witold Marciszewski, wyd. 2 zmienione, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.

Wskazania bibliograficzne:

- Jerzy Pelc, *Wstęp do semiotyki*, wyd. II, Warszawa 1984. Książka ta celnie omawia historię i zagadnienia semiotyki oraz podaje podstawową bibliografię przedmiotową.

Prace autora¹²:

Krzysztof Bilica, *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie” z perspektywy dźwięków węzłowych i figur migotliwych*, Kraków 2022.

Krzysztof Bilica, *Na początku była kobieta. Prymarna rola kobiety w rozwoju języka i muzyki – aksjomaty, tezy i dowody*, w: *Muzyka kobiet / Kobiety w muzyce*, red. Ilona Dulisz, Joanna Schiller-Rydzewska, Olsztyn 2024, s. 15–22.

Krzysztof Bilica, *O rzeczywistości muzycznej*, „Ruch Muzyczny” 1975 nr 16, s. 3–4.

Krzysztof Bilica, *Ogolić muzykę brzytwą Ockhama! Sprawa tożsamości utworu muzycznego – da capo*, „Forum Muzykologiczne” 2011, https://polmic.pl/images/stories/pliki/Forum11_08-BILICA.pdf [dostęp: 17.04.2026].

Krzysztof Bilica, *Selfie z ekspresją muzyczną w tle. Próba heurystyki*, „Rocznik Muzykologiczny” 2023, s. 239–254, https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdfy/PRM_2023_Krzysztof_Bilica_1.pdf [dostęp: 17.04.2026].

Krzysztof Bilica, *Tractatus musico-logicus. Prolegomena*, w: *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, Księga Pamiątkowa na 60-lecie urodzin Marka Podhajskiego, red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 1998, s. 19–29.

BIOGRAM

Krzysztof Bilica, muzykolog, także aforysta i eseista, studiował 2 lata prawo na Uniwersytecie Wrocławskim i muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim (magisterium u prof. Z. Lissy), w Akademii Muzycznej w Krakowie odbył studia podyplomowe i uzyskał stopień doktora muzyki (promotor prof. M. Tomaszewski); 1974–2002 redaktor Wydawnictwa Naukowego PWN; 2008–2012 redaktor dwutygodnika „Ruch Muzyczny”; członek Związku Kompozytorów Polskich.

Autor kilkuset artykułów, esejów, recenzji, felietonów, ponad 10 tysięcy haseł muzycznych dla encyklopedii PWN,

BIOGRAPHICAL NOTE

Krzysztof Bilica, musicologist, aphorist and essayist. He studied law for two years at the University of Wrocław and musicology at the University of Warsaw (MA thesis under Prof. Z. Lissa's supervision). At the Kraków Academy of Music he completed a post-graduate programme and obtained a doctoral degree in music (supervisor: Prof. M. Tomaszewski). Editor at Wydawnictwo Naukowe PWN, 1974–2022; editor at Ruch Muzyczny 2008–2012; member of the Polish Composers' Union.

Author of several hundred articles, essays, reviews, columns, over 10,000

¹² Zdecydowałem się przywołać tytuły własnych prac, żeby wykazać, jak moja myśl ewoluowała przez ostatnie półwiecze wokół zagadnień ontologii muzyki — niezależnie od rozwiązań proponowanych przez innych filozofów muzyki — i żeby zachęcić do rozpoczęcia dyskusji na ten temat.

ośmiu książek, m.in. *Wokół Chopina i Polski* (2005), *W Warszawie i Petersburgu: Ogiński, Glinka, Moniuszko* (2017), *Etiudy Chopina w Jego „jednym sposobie”* (2022) — nagroda KNOS PAN 2023, *Mysli nad myślami* (2022), *Elsner* (2025).

musical entries for the PWN encyclopedia, and eight books, including *Around Chopin and Poland* (2005), *In Warsaw and St. Petersburg: Ogiński, Glinka, Moniuszko* (2017), *Chopin’s Etudes in His “One Way”* (2022) — KNOS PAN Award 2023, *Thoughts on Thoughts* (2022), *Elsner* (2025).

STRESZCZENIE

Muzyka — absolutna czy niosąca znaczenia?

Punktem wyjścia rozważań autora jest — nurtujące muzykologów od czasu publikacji traktatu Eduarda Hanslicka *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) — pytanie: „Czy muzyka może zawierać pozamuzyczną treść?” Przede wszystkim należy ustalić, o jaką muzykę w tym pytaniu chodzi i czym może być jej treść. Niedostępna zmysłowo muzyka abstrakcyjna nie wchodzi w rachubę, rozważać można postrzeganą słuchem muzykę rozbrzmiewającą (*musica sonabilis*) i postrzeganą wzrokiem muzykę zapisaną (*musica scripta*). Tylko te dwie (mające swe analogony w ludzkiej mowie i piśmie — Przykłady 1 i 3) mogą ujawniać nam swą ewentualną treść (zawartość, temat, ideę, fabułę?). W miejsce niejasnego terminu „treść” autor wprowadza termin „informacja”. Nośnikami informacji są znaki (symbole i sygnały) oraz oznaki (sympctomy). Znaki są tworem sztucznym człowieka (Przykład 2), znaczą coś na podstawie wyraźnej lub domyślnej umowy między ich użytkownikami. Oznaki natomiast są tworem naturalnym, powstającymi samorzutnie w przyrodzie i w środowisku człowieka, można je interpretować na podstawie obserwacji

ABSTRACT

Music — Absolute or Referential?

The author’s point of departure is a question that has preoccupied musicologists since the publication of Eduard Hanslick’s treatise *Vom Musikalisch-Schönen* (1854): “Can music contain extramusical content?” First and foremost, it is necessary to establish what kind of music this question concerns and what its content might be. Sensually inaccessible abstract music is not under consideration; rather, we must examine aurally perceived sounding music (*musica sonabilis*) and visually perceived notated music (*musica scripta*). Only these two forms (which have their analogues in human speech and writing—Examples 1 and 3) can potentially reveal their content (substance, subject matter, idea, narrative?) to us. In place of the ambiguous term “content”, the author introduces the term “information”. Information is carried by signs (symbols and signals) as well as indices (symptoms). Signs are artificial human constructs (Example 2) that signify something based on explicit or implicit agreement among their users. Indices, by contrast, are natural phenomena that arise spontaneously in nature and in the human environment; they can be interpreted through observation

łańcuchów przyczyn i skutków. Należące do znaków symbole i sygnały oznajmniają swym odbiorcom jakiś stan rzeczy, a sygnały ponadto nakazują im jakieś działanie lub zaniechanie. Symptomy niczego nie oznajmniają ani nie nakazują, wymagają interpretacji. Znaki i oznaki (lub symbole, sygnały i symptomy) stanowią uniwersum komunikacyjne człowieka. Dychotomia „znaki–oznaki” jest równoważna z trychotomią „symbole–sygnały–symptomy”, ta zaś znajduje odzwierciedlenie w trzech trybach gramatycznych większości języków etnicznych: oznajmującym, rozkazującym i przypuszczającym (Przykład 5). Autor bada częstotliwość występowania poszczególnych znaków i oznak w muzyce rozbrzmiewającej i muzyce zapisanej, porównuje częstotliwość ich występowania w mowie i w piśmie. Wykazuje, że w mowie i piśmie przeważają symbole, występują tam też często sygnały; rzadsze symptomy ujawniają się w intonacji głosu mówiących, w ich gestykulacji i mimice, w rękopisach zaś — w skreśleniach, kleksach, zabrudzeniach itp. Odmienna sytuacja panuje w *musica scripta*. Muzyka zapisywana jest znakami, które w większości są sygnałami — nakazującymi taką a taką grę lub śpiew. Symbole pojawiają się w niej wyjątkowo, gdy ze znaków nutowych tworzy się jakiś obraz, np. obraz serca, gitary lub cyfry (Przykład 6); symptomy występują zazwyczaj w rękopisach muzycznych, choć równie rzadko jak w rękopisach literackich. Zupełnie inaczej jest w *musica sonabilis*. Niemal wszystko, co w niej rozbrzmiewa, to wymagające interpretacji symptomy. W wyjątkowych wypadkach fragmenty lub całe utwory coś sygnalizują (np. hejnały czy melodie carillonów) albo

of causal chains. Among signs, symbols and signals communicate some state of affairs to their recipients, while signals additionally command them to perform or refrain from some action. Symptoms neither communicate nor command anything—they require interpretation. Signs and indices (or symbols, signals, and symptoms) constitute humanity’s communicative universe. The dichotomy “signs–indices” is equivalent to the trichotomy “symbols–signals–symptoms”, which finds reflection in the three grammatical moods of most ethnic languages: indicative, imperative, and subjunctive (Example 5). The author examines the frequency of occurrence of individual signs and indices in sounding music and notated music, comparing their frequency of occurrence in speech and writing. The analysis demonstrates that symbols predominate in speech and writing, where signals also appear frequently; rarer symptoms manifest themselves in speakers’ vocal intonation, gesticulation, and facial expressions, while in manuscripts they appear as deletions, ink blots, smudges, and similar marks. A different situation prevails in *musica scripta*. Notated music employs signs that are predominantly signals—commanding specific performance or vocal execution. Symbols appear exceptionally, when musical notation creates some visual image, such as a heart, guitar, or numeral (Example 6); symptoms typically occur in musical manuscripts, though as rarely as in literary manuscripts. The situation is entirely different in *musica sonabilis*. Nearly everything that sounds within it consists of symptoms requiring interpretation. In exceptional cases, fragments or entire compositions function as

coś symbolizują jako onomatopeje, figury muzyczno-retoryczne, cytaty (Przykład 7). Interpretację symptomów występujących w mowie i piśmie oraz w muzyce rozbrzmiewającej wspomagają badania niewerbalnych systemów komunikowania się ludzi, takich jak np. kinezyka/gestyka, proksemika, melika, dynamika, agogika, rytmika, metryka itp.

SŁOWA KLUCZOWE *musica sonabilis, musica scripta*, symbole, sygnały, symptomy

signals (such as fanfares or carillon melodies) or as symbols in the form of onomatopoeia, musical-rhetorical figures, or quotations (Example 7). The interpretation of symptoms occurring in speech and writing as well as in sounding music is supported by research into nonverbal human communication systems, such as kinesics/gestics, proxemics, melodic aspects, dynamics, agogics, rhythmics, metrics, and others.

KEYWORDS *musica sonabilis, musica scripta*, symbols, signals, symptoms