

Sebastian Żurowski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

W POSZUKIWANIU DEFINICJI MUZYKI

Artykuł ten ma przedstawiać pewną ogólną propozycję rozwiązań, które mogą być przydatne do rozwikłania problemu przez semantykę właściwie jeszcze nieporozumowanego. Tym problemem jest definiowanie nazw dziedzin sztuki jako wyrażen języka naturalnego. Tak jak nie ulega wątpliwości, że *literatura*, *muzyka*, *malarstwo* czy *film* są terminami należącymi do języka dyscyplin naukowych, których przedmiotem zainteresowania są tak nazwane poszczególne dziedziny sztuki (te dyscypliny to oczywiście odpowiednio: literaturoznawstwo, muzykologia, historia sztuki i filmoznawstwo), tak równie jasne jest, że te ciągi znaków funkcjonują w zdaniach języka naturalnego w znaczeniach, których nie można uznać za terminologiczne. Nie są zatem moim celem w żadnym razie rozważania dotyczące takiego zaprojektowania definicji terminu, aby była ona zgodna z muzykologiczną wiedzą naukową o muzyce. To nie jest zadanie, którego mógłby się podjąć językoznawca. Moim celem jest zaproponowanie takiego kierunku budowania reprezentacji semantycznych leksykalnych jednostek języka naturalnego¹ o postaci *literatura*, *muzyka*, *film* (a nawet np. *reklama*), które zdawałyby sprawę z tego, jak te jednostki funkcjonują w niespecjalistycznych tekstach współczesnego języka polskiego².

1. Za dobrą praktykę we wszelkich dociekaniach semantycznych uważam poprzedzenie ich następującymi działaniami: (1) zapoznanie się z definicjami znajdującymi się w słownikach (ogólnych i/lub specjalnych) współczesnego języka polskiego; (2) zapoznanie się z analizami zawartymi w pracach językoznawczych (o ile takie

¹ Były językowe, które staram się możliwie konsekwentnie wyodrębnić i opisywać w swoich badaniach semantycznych, to tzw. (leksykalne) jednostki języka (zob. na ten temat np. Bogusławski, Danielewiczowa 2005: 8–12).

² To, że jednostką, którą analizuję, jest *muzyka*, a nie np. *literatura*, wynika z tego, że problem poprawnego zdefiniowania *muzyki* pojawił się na marginesie systematycznej analizy czasowników percepcji słuchowej we współczesnym języku polskim (Żurowski 2006b, 2007a, 2007b, 2007c). O problemie definiowania *reklamy* w ramach siatki pojęć przyjętych przez teorię literatury zob. Żurowski 2006a.

prace powstały); (3) stworzenie odpowiedniego korpusu zdań poświadczających użycia danej jednostki (danych jednostek) w tekstach (przy czym równie uprawnionym przedmiotem badań mogą być zdania preparowane przez badacza na podstawie własnej kompetencji językowej). Rzecz jasna, jako punkt odniesienia można brać pod uwagę również inne dane (np. diachroniczne zmiany znaczenia poszczególnych jednostek czy tezy zawarte w literaturze niejęzykoznawczej poświęconej pojęciom, do których odnoszą analizowane jednostki³). Na potrzeby tych konkretnych rozważań stworzyłem zbiór ponad 100 zdań wybranych z Korpusu Języka Polskiego PAN-u oraz słowników języka polskiego. Zdania te posłużą mi do weryfikacji teoretycznie skonstruowanych definicji.

2.1. Nawet pobieżny przegląd interesujących mnie artykułów hasłowych w słownikach oraz zgromadzonego materiału pozwala wstępnie wyróżnić kilka jednosegmentowych jednostek fundowanych na ciągu znaków *muzyka*⁴. Najważniejsza z nich to jednostka *muzyka 1*, która definiowana jest np. jako:

‘sztuka układania dźwięków w kompozycje (utwory) i wykonywania tych kompozycji na instrumentach muzycznych lub głosem ludzkim; utwory muzyczne; melodia’ (SJPD);

‘sztuka piękna, której materiałem są dźwięki i inne odgłosy wydobywane przez głos ludzki i różnego rodzaju instrumenty muzyczne; układanie dźwięków w kompozycje; utwory muzyczne; melodia’ (NSJP);

czy też

‘następstwo odpowiednio dobranych dźwięków o różnej wysokości i czasie trwania, tworzących pewną całość, śpiewanych lub granych na instrumentach; także sztuka komponowania dźwięków’ (ISJP)⁵.

Właśnie definicji tej jednostki będę poszukiwał, gdyż uznaję, że wszystkie przywołane ze słowników języka polskiego definicje można nazwać tylko dlatego słownikowymi, że znajdują się w słownikach ogólnych języka polskiego. W istocie mają one charakter definicji encyklopedycznych, a ich obecność w słownikach uzasadniona byłaby tylko wtedy, gdyby nie było możliwości zbudowania definicji w inny sposób. Taka możliwość jednak – co postaram się wykazać – istnieje.

³ Szereg swoich prac polskiej terminologii muzycznej poświęcił G. Dąbkowski. Wymienię w tym miejscu tylko cztery jego książki (Dąbkowski 1991, 1994, 1997, 2004).

⁴ Nie biorę tu pod uwagę takich serii terminów, które nazywają poszczególne rodzaje muzyki. W SJPD można znaleźć takie terminy, jak: *muzyka absolutna*, *muzyka atonalna*, *muzyka instrumentalna*, *muzyka kameralna*, *muzyka konkretna*, *muzyka symfoniczna*, *muzyka wokalna*. Terminów tych jest znacznie więcej, bo wymienić można także np. *muzykę wokально-instrumentalną*, *muzykę świecką*, *muzykę jedno- i wielogłosową*, *muzykę homo- i polifoniczną*, *muzykę ludową*, *muzykę elektroniczną* itp. (np. Dąbkowski 1991: 21–22). W języku polskim funkcjonują również wielosegmentowe jednostki z ciągiem *muzyka*, które nie są terminami, np. *kocia muzyka*, *coś jest muzyką dla czyichś uszu*.

⁵ W ISJP znajduje się również następująca definicja jednostki *muzyka 2* ‘konkretny utwór lub cykl utworów tworzących artystyczną całość’. Jak sądzę, to znaczenie nie jest przypisane odrębnej homonimicznej jednostce o postaci *muzyka*, ale jest wynikiem występowania w tekstach polisemii systemowej. Podobnie proponuję interpretować tekstowe wystąpienia jednostki *muzyka* w znaczeniu obecnym w SJPD: ‘nauka gry, śpiewu itp. jako przedmiot w szkole; też: lekcja tego przedmiotu’.

2.2. Realność i encyklopedyczność definicji *muzyki* znajdujących się w słownikach potwierdza zestawienie tych definicji z definicjami przyjętymi na gruncie muzykologii:

muzyka ‘sztuka, której tworzywem są dźwięki i której utwory w konkretyzacji (wykonaniu) przebiegają w czasie’ (Dąbkowski 1991: 21);

‘sztuka, której tworzywem są percypowane przez ludzi dźwięki, wytwarzane przez nich głosem i/lub za pomocą instrumentów muzycznych; źródłami dźwięku są: głos ludzki, instrumenty muzyczne i przyrządy elektroakustyczne’ (IE-PWN).

Wśród użytych terminu *muzyka* są też takie, które zaliczyć można do słownictwa profesjonalnego innych grup społecznych niż muzycy (czyli mamy *de facto* do czynienia z więcej niż jednym terminem o tej postaci). SJPD rejestruje jednostkę o znaczeniu ‘głos ogarów na łowach w pościgu za zwierzyną’ i kwalifikatorze *łow.* Natomiast znaczenia ‘zabawa taneczna’, ‘orkiestra’, które w tym słowniku umieszczono z kwalifikatorem *pot.*, nie funkcjonują już w ogólnym języku polskim⁶.

2.3. Nie jest natomiast zjawiskiem marginalnym i nie może zostać pominięty taki typ kontekstów, który wstępnie scharakteryzować można jako użycia wtórne lub metaforyczne:

(1) Słyszał tylko muzykę głosu, nie rozumiał znaczenia słów (SJPD).

(2) Posługiwał się niemiecką poprawnie, ale w akcencie słycać było łagodną muzykę dzikich stepów.

SJPD podaje również takie połączenia jak *muzyka sfer*, *muzyka przeszłości*, *muzyka wieczoru*. Słownik ten proponuje dla użycia typu (1) definicję ‘brzmienie, melodia (głosu)’. Wydaje się jednak, że zarówno połączenie *muzyka głosu*, jak i *muzyka dzikich stepów* czy *muzyka wieczoru* mogą być zinterpretowane jako użycie jednostki o postaci *muzyka czegoś*. Byłaby ona formalnie podobna np. do jednostki *filozofia czegoś*, ‘sposób na i’ (Bogusławski, Danielewiczowa 2005: 97). W tej chwili jednak rezygnuję ze szczegółowej weryfikacji tej hipotezy (a zwłaszcza z badania semantyki tej jednostki), zadowolając się intuicyjnie w pełni akceptowalnym stwierdzeniem, że konteksty typu (1) i (2) nie są użyciami, w których mamy do czynienia z ciągiem *muzyka* jako reprezentantem jednostki nazywającej pewien wycinek twórczej aktywności człowieka (tym bardziej nie jest użyciem żadnego z terminów). Jednostka *muzyka czegoś* została zarejestrowana i opatrzona definicją w ISJP:

(3) *Muzyką czegoś* nazywamy związane z tym dźwięki, zwłaszcza ładne (ISJP: 905).

⁶ Nie udało mi się natrafić na zdanie, w którym jednostce *muzyka* można by przypisać takie znaczenie. W ISJP można odnaleźć jeszcze to znaczenie (‘zespół muzyków grających jakiś utwór’), ale wątpliwości budzi przytoczone zdanie: *Muzyka wojskowa grała na balkonie*. Być może, szerszy kontekst tego poświadczenia rzeczywiście pozwala na sformułowanie takiej definicji. Nie jest oczywiście wykluczone, że znaczenie to jeszcze funkcjonuje, ale nawet gdyby tak było, byłoby to zjawisko marginalne we współczesnym języku polskim.

Ewa Biłas-Pleszak uważa, że jednostka *muzyka* zawsze jest rzeczownikiem predykatywnym, czyli takim, który otwiera miejsce walencyjne dla argumentu (argumentów) (Biłas-Pleszak 2005: 54). Odnosi to ona jednak przede wszystkim do jednostki etykietowanej przeze mnie jako *muzyka I*. Jednostki, która – w przeciwieństwie do *muzyki czegoś*_i – właśnie miejsc walencyjnych nie otwiera.

3.1. Próba opisu tej części leksyki języka polskiego, która związana jest z muzyką, jest opracowanie E. Biłas-Pleszak (2005). Autorka bada pole znaczeniowe, w którego centrum umieszcza następujące jednostki: rzeczowniki *muzyka*, *dźwięk (muzyczny)* oraz czasowniki: *odbierać*, *tworzyć* i *wykonywać (muzykę)*. Jej celem jest „określenie językowego obrazu muzyki i struktury pojęcia, do którego odnosi się ten wyraz” (Biłas-Pleszak 2005: 58). O ile można uznać, że podjęta w przywołanej monografii próba kognitywnie zorientowanego opisu całej grupy leksyki nie jest nietrafiona, o tyle brakuje w niej nie tylko definicji *muzyki*, ale także ustosunkowania się do dotychczasowych leksykograficznych propozycji definiowania tego pojęcia. Autorka monografii popełnia bowiem błąd związany z tym, o czym wspomniałem w punkcie 2.1: encyklopedyczne definicje umieszczone w słownikach *a priori* uznaje za „lingwistyczne” i przyjmuje bezkrytycznie jako punkt wyjścia do dalszych (składających bardzo interesujących) analiz⁷.

3.2. Choć wydaje się to twierdzeniem karkołomnym, uważam, że możliwe jest zbudowanie takiej definicji *muzyki*, która nie będzie się odwoływać do *dźwięku (sekwencji dźwięków)* i jednocześnie będzie składać się wyłącznie z pojęć języka naturalnego. Zgodnie z tym, co wynika z ostatniego zdania poprzedniego punktu, muzyka jest kulturowym wytworem człowieka. Tylko człowiek jest zdolny do tego, by przeprowadzić taką sekwencję czynności, która doprowadzi do tego, że powstanie coś, co można nazwać muzyką. Odgłosy lasu nie mogą być nazwane *muzyką* na takiej samej zasadzie, jak np. mazurki Fryderyka Chopina (choć można niewątpliwie mówić o połączeniu *muzyka lasu*, w którym jednostka *las* weszła na miejsce walencyjne otwierane przez wzmiankowaną jednostkę *muzyka czegoś*_i). Muzyka (i inne dziedziny sztuki) jest zatem (specyficznym, bo niematerialnym) artefaktem i należy ją definiować w sposób analogiczny do tego, w jaki definiowane są typowe (czyli materialne) artefakty. W definicjach tych znajdują się zwykle następujące komponenty⁸:

- (1) komponent zdający sprawę z tego, że definiowany obiekt został wytworzony przez człowieka;
- (2) zaznaczane jest
 - (2.1.) przeznaczenie przedmiotu oraz

⁷ Na marginesie wspomnę, że podobnie jest w wielu pracach, których autorzy opisują rzeczowniki nazywające dźwięki i czasowniki brzmienia. Nie porusza się w nich problemu zdefiniowania *dźwięku*, zadowalając się przywołaniem jego (encyklopedycznych dodajmy) definicji ze słowników języka polskiego (np. Kozarzewska 1976a, 1976b; Grzegorzewicz 1993; Bartnicka 2002: 13–29; więcej na ten temat por. Żurowski 2008).

⁸ Definicje tego rodzaju są postulowane jako najwłaściwsze dla artefaktów w ogólnych słownikach danego języka (Dunaj, Przybylska, Żmigrodzki 2005: 11).

(2.2.) cechy jego wyglądu (przy czym chodzi przede wszystkim o ustalenie, które z cech z grupy (2) są istotne dla odróżnienia dwóch przedmiotów podobnych wyglądem i/lub przeznaczeniem).

Tak konstruowane definicje artefaktów są definicjami składającymi się z pojęć złożonych. Nie jest bowiem możliwe (nie jest to również konieczne), aby w definicjach artefaktów znajdowały się wyłącznie jednostki semantycznie proste⁹. Ogólną formułę definiowania nazw artefaktów przedstawił m.in. M. Grochowski:

- (4) *X* jest to rzecz mająca cechę *f*, zrobiona w tym celu, żeby ludzie mogli za pomocą tej rzeczy robić *p* (Grochowski 1993: 62).

3.2. W pismach estetycznych powszechne są stwierdzenia, że celem każdej sztuki (a więc także muzyki) jest wywołanie u odbiorcy „emocji estetycznej”¹⁰. Próbą wyrażenia tej idei jest moja pierwsza propozycja eksplikacji „artefaktu” *muzyki*, w której „emocję estetyczną” starałem się oddać przez „odczuwanie przyjemności”:

- (5) *Muzyka* to coś zrobione przez człowieka po to, żeby inni mogli tego słuchać i żeby z tego powodu czuli przyjemność.

Jako „cel” („przeznaczenie”) umieściłem w tej formule czynność celowego odbierania bodźców głównym kanałem percepcyjnym, którym dociera do nas muzyka (czyli słuchanie). Analogicznie dla literatury tą czynnością będzie czytanie, choć istnieje i literatura, którą słuchamy (recytowana lub odczytywana), jak i muzyka, którą czytamy (zapisana w postaci nut):

- (6) *Literatura* to coś zrobione przez człowieka po to, żeby inni mogli to czytać i żeby z tego powodu czuli przyjemność.

Znacznie bardziej skomplikowane będzie ustalenie tych czynności, które człowiek musi wykonać, aby odbierać inne dziedziny sztuki. Patrzenie jest charakterystyczne dla kilku dziedzin sztuki:

- (7) *Teatr/fotografia/film/rzeźba/malarstwo* to coś zrobione przez człowieka po to, żeby inni mogli to oglądać/na to patrzeć i żeby z tego powodu czuli przyjemność.

Te szkice definicji są oczywiście dalekie od doskonałości. Pokazują one jednak pewien ogólny kierunek interpretacji, który wydaje mi się potencjalnie bardzo atrakcyjny i godny rozważenia. Uwzględnienia wymaga chociażby to, że wytwory poszczególnych dziedzin sztuki mają albo charakter materialny i w istocie są prawdziwymi artefaktami (rzeźba, malarstwo), albo niematerialny (literatura, muzyka).

⁹ A. Bogusławski zaliczył nazwy artefaktów do pojęć złożonych semantycznie, sugerując, że „są one najpewniej zbudowane na pojęciu przeznaczenia oraz na pojęciach niezależnie istniejących stanów rzeczy (takich jak np. czyjaś jazda na czymś lub w czymś), a także ewentualnie na pojęciach kształtów” (Bogusławski 1988: 29).

¹⁰ Ze stworzeniem definicji projektującej czy sprawozdawczej terminu *emocja estetyczna* trudności miewają nawet sami estetycy (Pawłowski 1986: 20).

Aby uniknąć rozważań nad statusem ontycznym dzieł literackich czy muzycznych, proponuję skupić się na innym aspekcie. Chodzi mi mianowicie o to, co jest tworzywem, z którego powstaje dane dzieło sztuki. W przypadku literatury i muzyki przed jego powstaniem nie istnieje nic materialnego, co można by nazwać „tworzywem”. Zarówno język, jak i dźwięki (muzyczne) są abstrakcyjnymi systemami, które oczywiście mogą mieć fizyczną konkretyzację (w dziele sztuki lub nie), ale przed tą konkretyzacją nie istnieją. Natomiast to, co jest potrzebne do skonkretyzowania się rzeźby czy obrazu, fizycznie istnieje przed powstaniem dzieła. To również bardzo powierzchowna analiza, której celem jest wprowadzenie rozróżnienia na robienie dzieł sztuki (z czegoś) i tworzenie dzieł sztuki (z materialnej „nicości”)¹¹. Po uwzględnieniu tego robocza definicja muzyki przyjęłaby następującą postać:

- (8) *Muzyka* to coś stworzone przez człowieka po to, żeby inni mogli tego słuchać i żeby z tego powodu czuli przyjemność.

Słuszność tej decyzji potwierdza następujący test:

- (9) *To jest muzyka, ale nieprawda, że istniały jakieś rzeczy, z których to zrobił jakiś człowiek.

3.3. Korekty wymaga również ten fragment eksplikacji, w którym w tej chwili blokowana jest możliwość słuchania muzyki przez jej autora. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby kompozytor lub wykonawca utworu sam słuchał swoich utworów¹² (o ile oczywiście nie jest głuchy i jeszcze żyje). Dlatego kolejna wersja definicji–sformułowana po uwzględnieniu tej uwagi – brzmi następująco:

- (10) *Muzyka* to coś stworzone przez kogoś po to, żeby można było tego słuchać i żeby z tego powodu ktoś czuł przyjemność.

- (11) To jest muzyka, ale nieprawda, że ktoś, kto to stworzył, może tego słuchać.

3.4. Dalszym ważnym problemem, jest to, czy celem autora dzieła sztuki jest rzeczywiście to, aby jego odbiorca „czuł przyjemność”. Sądzić raczej trzeba, że tym celem jest wywołanie przeżycia w ogóle, a zakładany rodzaj tego przeżycia jest różny w wypadku konkretnych dzieł sztuki. Jest to niezależne od dziedziny sztuki, którą uprawia konkretny autor, bo po prostu zależy od jego intencji. Sztuka jest sposobem przekazywania swoich uczuć i emocji. W tej wersji eksplikacji niezbędne jest już wprowadzenie indeksów przy poszczególnych znajdujących się w niej zaimkach:

¹¹ Zdaję sobie sprawę, że rozważania na temat tworzywa poszczególnych dziedzin sztuki trudno uciąć za pomocą takiej pobieżnej konstatacji. Trzeba jednak pamiętać, że analizuję strukturę semantyczną wyrażen języka naturalnego, która nie oddaje całej wiedzy o danym wycinku rzeczywistości.

¹² Predykat *słuchać* nie był do tej pory, o ile mi wiadomo, obiektem systematycznych analiz semantycznych. Ogólnie podkreślana jest jedynie „celowość”, którą zawiera ten czasownik (podobnie jak inne tzw. czynnościowe czasowniki percepcyjne, czyli *patrzeć* czy *wąchać*) (Grzesiak 1983: 34), ale opis jednostek opartych na tym ciągu znaków musi dopiero być dokonany. We wcześniejszych artykułach analizowałem inne podstawowe czasowniki percepcji słuchowej – *słyszeć* (Żurowski 2006b, 2007a) i *słuchać* (Żurowski 2007b).

- (12) *Muzyka* to coś, stworzone przez kogoś, po to, żeby można było tego, słuchać i żeby z tego powodu ktoś_k czuł to samo co ktoś.
- (13) To jest muzyka, ale nieprawda, że słuchając tego, czuję to, co osoba, która to stworzyła.

Test (13) potwierdza, że sformułowanie (12) nie może być jeszcze uznane za zadowalające. Byłoby ono adekwatne tylko wtedy, gdyby każdy twórca w czasie tworzenia dzieła sztuki rzeczywiście chciał zawsze przekazać swoje uczucia i emocje. Tymczasem twórca często stara się tak swoje dzieło zaprogramować, aby odbiorca poczuł coś, co niekoniecznie musi być zgodne z odczuciami autora. Tak jest przede wszystkim w całym obszarze tzw. sztuki komercyjnej, ale nie tylko. Co więcej, nie jest możliwe to, aby „efekt emocjonalny” wywołany w każdym odbiorcy był zgodny z założeniem autora. Podobnie jak niemożliwe jest chociażby dokładne przewidzenie efektu perlokucyjnego danej wypowiedzi językowej u konkretnego odbiorcy. Stąd ostatecznie proponuję następującą definicję jednostki języka o postaci *muzyka*:

- (14) *Muzyka* to coś, stworzone przez kogoś, po to, żeby można było tego, słuchać i żeby z tego powodu ktoś_k czuł coś.

Twórca muzyki *j* może być tą samą osobą (grupą osób), co jej odbiorca (odbiorcy) *k*, choć oczywiście znacznie częściej są to dwie różne osoby (grupy osób). Byty *i*, do których literalnie można odnieść jednostkę *muzyka* *l*, są bardzo zróżnicowane, ale wydaje się, że wszystkie one są obejmowane przez eksplikację (14). Muzyką jest konkretny utwór – wykonywany na żywo, nagrany w jakiegokolwiek formie, ale także istniejący w postaci zapisu nutowego¹³:

- (15) Adekwatnym przykładem oddania ruchu w muzyce jest utwór Honeggera Pacific 875.

Muzyką są również wszystkie utwory danego kompozytora czy wykonawcy. W takich zdaniach na powierzchni pojawia się nazwisko (imię lub nazwisko wykonawcy, nazwa zespołu, orkiestry itp.)¹⁴:

¹³ Uznanie, że muzyka może być percypowana nie tylko słuchem (np. w postaci zapisu nutowego), nie neguje tego, że jest ona przeznaczona do słuchania. Słuchanie to może *subiektywne* (gdy percypujemy muzykę nagraną lub transmitowaną „na żywo”) lub *obiektywne* (gdy percypujemy ją bezpośrednio) (Reichenbach 1967: 67).

¹⁴ Na marginesie chciałbym tu zasygnalizować pewną kwestię związaną z interpretacją faktów językowych dotyczących nazywania twórców i wykonawców muzyki. E. Biłas-Pleszak wyróżnia cztery poziomy leksemów należących do kategorii semantycznej WYKONAWCA (muzyki): (1) *wykonawca muzyki, muzyk* etc.; (2) *instrumentalista, wokalista* itd.; (3) *pianista, skrzypek, waltornista, śpiewak* itp.; (4) np. *Maria Callas, Artur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Placido Domingo* (Biłas-Pleszak 2005: 66). Autorka zauważa, że leksemy tych poziomów znajdują się w relacji inkluzji, czyli np. jednostki należące do poziomu (2) są hiperonimami jednostek należących do poziomów (3) i (4). Nie sądzę jednak, by można mówić o tym, że np. między wyrażeniami „pianista” i „Artur Rubinstein” zachodzi jakakolwiek systemowa relacja semantyczna. Nie trzeba chyba mówić, że „Artur Rubinstein” jest synonimem wyrażenia „pianista” tylko w tych tekstach, w których jest mowa o niezującym już wybitnym pianiście, który nosił to imię i nazwisko. Zdanie *To jest Artur Rubinstein, ale nieprawda, że jest on pianistą* może być jak najbardziej prawdziwe. Na mocy konwencji językowych imiona i nazwiska nie mają żadnych cech semantycznych, a już na pewno nie takich jak hipotetyczne komponenty „wykonawca muzyki” czy „twórca muzyki”. To nasza wiedza pozajęzykowa pozwala w konkretnym użyciu ustalać relacje między nazwami ogólnymi ludzi a imionami i nazwiskami, ale same imiona i nazwiska nie mają w systemie przypisanego żadnego znaczenia (oprócz znaczenia etymologicznego, które w perspektywie synchronicznej nie jest istotne) – mimo że mają określoną referencję.

- (16) Prawdziwa muzyka kończyła się dla niego gdzieś na Mahlerze i Brahmsie.
- (17) Leslie Hatfield i Rebeka Hirsch oceniają, co w muzyce Arvo Pärta jest wieczne.
- (18) Muzyka Beatlesów była radosnym opisywaniem świata, który czasami był szary.
- (19) Genesis to muzyka dla koneserów, a nie dla ludzi słuchających czego popadnie.

Muzyka to także cała dziedzina sztuki, którą można rozumieć albo jako zbiór wszystkich jej wytworów, albo jako ogólne reguły tworzenia pewnej klasy dzieł sztuki.

- (20) Cóż to za rzeczywistość, od której sztuka uwalnia, a muzyka najskuteczniej?
- (21) Dostosowujemy się do mód w muzyce i plastyce.
- (22) Muzyka i teatr przyćmiewają literaturę.
- (23) Naruszanie przyjętych reguł składni języka literackiego, sztuk plastycznych, muzyki i innych rodzajów twórczości kryje w sobie nowy sens.
- (24) Sopot bez „Sfinksa” byłby tym, czym muzyka bez swingu.

Brak bezpośredniego odwołania się w proponowanej definicji do dźwięku, ma również tę zaletę, że muzyką pozwala nazwać takie zjawiska, jak „utwór” muzyczny Johna Cage’a „4’33’”, który zbudowany jest nie na dźwiękach, ale na ciszy.

Poddana w tym artykule pod dyskusję propozycja tworzenia definicji jednostki *muzyka* (i w perspektywie także innych nazw dziedzin sztuki) jest jedynie wstępną hipotezą, która wymaga weryfikacji. Jej słuszność potwierdzić lub obalić może systematycznie przebadanie większej grupy nazw dziedzin sztuki w ich funkcjonowaniu w znaczeniach nieterminologicznych.

Literatura

- BARTNICKA B., 2002, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 4: *Świat dźwięków*, Kraków.
- BILAS-PLESZAK E., 2005, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice.
- BOGUSŁAWSKI A., 1988, *Język w słowniku. Desiderata semantyczne do wielkiego słownika polszczyzny*, Wrocław.
- BOGUSŁAWSKI A., DANIELEWICZOWA M., 2005, *Verba polona abscondita. Sonda słownikowa III*, Warszawa.
- DĄBKOWSKI G., 1991, *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce.
- DĄBKOWSKI G., 1994, *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce.
- DĄBKOWSKI G., 1997, *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce.
- DĄBKOWSKI G., 2004, *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych: włosko-francusko-angielsko-niemiecko-rosyjsko-czesko-polski*, Warszawa.
- DUNAJ B., PRZYBYLSKA R., ŻMIGRODZKI P., 2006, *Zarys koncepcji wielkiego słownika języka polskiego*, „Polonica”, t. 26/27, s. 5–16.
- GROCHOWSKI M., 1993, *Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażeń językowych*, Warszawa.

- GRZEGORZEWICZ M., 1993, *Nazwy dźwięków nieartykułowanych wytwarzanych przez człowieka*, [w:] R. Grzegorzczkowska, Z. Zaron (red.), *Studia semantyczne*, Warszawa, s. 71–85.
- GRZESIAK R., 1983, *Semantyka i składnia czasowników percepcji zmysłowej*, Wrocław.
- IE-PWN: *Internetowa encyklopedia PWN*, <http://encyklopedia.pwn.pl> (dostęp: 30.09.2007).
- ISJP: M. Bańko (red.), *Inny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000.
- KOZARZEWSKA E., 1976a, *Grupy semantyczne nazw dźwięków w języku polskim*, „Poradnik Językowy”, nr 5, s. 239–247.
- KOZARZEWSKA E., 1976b, *Określenia nazw dźwięków*, „Poradnik Językowy”, nr 8, s. 350–355.
- NSJP: B. Dunaj (red.), *Nowy słownik języka polskiego*, Warszawa 2005.
- REICHENBACH H., 1967, *Elementy logiki formalnej (fragmenty)*, tłum. J. Pelc, [w:] J. Pelc (red.), *Logika i język*, Warszawa, s. 3–224.
- PAWŁOWSKI T., 1986, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, Warszawa.
- SJPD: W. Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1958–1969.
- ŻUROWSKI S., 2006a, *Czy reklama jest literaturą?*, [w:] A. Кіклевіч, С. Важнік (red.), *Паланістыка – Полоністыка – Polonistyka 2006*, Мінск, s. 393–401.
- ŻUROWSKI S., 2006b, *Wyrażenia percepcji słuchowej w analizach semantycznych Anny Wierzbickiej*, „Zeszyty Naukowe UMW. Prace Językoznawcze”, z. 8, s. 117–127.
- ŻUROWSKI S., 2007a, *Cechy semantyczne jednostki leksykalnej ktoś słyszy coś*, „Prace Filologiczne” t. 43, s. 169–180.
- ŻUROWSKI S., 2007b, *Charakterystyka gramatyczno-semantyczna ciągu słyhać*, „Polonica”, t. 28, s. 67–81.
- ŻUROWSKI S., 2008, *Wokół problemu definiowania pojęcia dźwięk*, „Linguistica Copernicana”, (w druku).

Looking for a Definition of *Music* Summary

The article deals with the problem of the possibility of defining lexical unit of contemporary Polish language *muzyka* (*music*) as a specific kind of non-material artefact. The author attempts to prove that *muzyka* can be defined as ‘something_j made by someone_j to be heard by someone_k who (because of the act of hearing) would feel something_j’. The author suggests that the meaning of natural language units such as *literatura* (*literature*), *film* (*film*), *malarstwo* (*painting*) and *reklama* (*advertisement*) can be explained in a similar way.