

JAN PRZYBYLSKI

WSP w Bydgoszczy

### WYBRANE ELEMENTY STRUKTURALNE DZIEŁA MUZYCZNEGO A ICH PERCEPCJA

Celem tego artykułu jest ukazanie złożoności procesu świadomego słuchania dzieł muzycznych. Każde dzieło muzyczne jest tak zbudowane, że stanowi ono zamkniętą w sobie całość i dlatego można je pojmować spostrzegawczo tylko w ogólnym zarysie. Słuchacz nie przeżywa wtedy estetycznie jego szczegółowych wartości, lecz jego ogólne piękno.

Można też przeżywać utwór muzyczny percepując jego fragmenty lub wyodrębniając świadomie tylko pewne współczynniki formotwórcze, jak: melodię, harmonię, rytm, dynamikę lub tempo, ale będzie to wtedy odbiór niepełny, niedokładny, lecz często dający słuchaczowi estetyczną satysfakcję.

W pełni zrozumieć i przeżyć dzieło muzyczne może słuchacz dopiero wówczas, gdy słyszy wszystko, co się na nie składa, a więc: każdą nutkę, każdy akord, każdy motyw i frazę, a w tej wielości elementów potrafi uchwycić jego formę, która jest wykładnikiem jego wyrazu artystycznego.

Przyjrzyjmy się zatem niektórym podstawowym współczynnikom struktury dzieła muzycznego po to, aby określić ich właściwości oraz typowy sposób ich percypowania przez słuchaczy muzyki.

#### 1. Fizyczna różnorodność i abstrakcyjna jedność dźwięku

Dźwięki stanowią punkt wyjścia poszczególnych współczynników kształtujących dzieło muzyczne. Materiał dźwiękowy, z którego zbudowane są utwory muzyczne, ma szereg obiektywnych cech, jak: częstotliwość, amplituda i widmo. W subiektywnym odbiorze tych podnieć akustycznych są odpowiednie wrażeniowe cechy dźwięku - wysokość, głośność i bar-

wa. Dźwięki są też dla odbiorcy nosicielami pewnych cech subiektywnych /dokojarzonych przez niego samego/, jak: jasność, ostrość, ciężkość, itp.

Jedną z podstawowych cech dźwięku jest jego wysokość, która ma decydujący wpływ w wykonawstwie muzycznym na intonację, czyli czystość brzmienia słuchanego dzieła. Badania naukowe wykazały, że wysokość dźwięków wydobywanych na instrumentach muzycznych, jak również głosem ludzkim, może być tylko określana w przybliżeniu. Każdy bowiem dźwięk śpiewany lub wykonany na instrumencie jest periodyczną modulacją częstotliwości wymagowanej linii zwanej vibrato wysokości dźwięku /pitch vibrato/. Jak podaje Francis R., H.E. Seahore ustalił, że przeciętna rozpiętość informacyjna dla dźwięków śpiewanych wynosi pół tonu temperowanego<sup>1</sup>. Z kolei A.M. Small stwierdził, że dźwięki wydobywane na instrumentach smyczkowych mają rozpiętość intonacyjną rzędu  $\frac{1}{2}$  tonu<sup>2</sup>.

W badaniach laboratoryjnych stwierdzono, że około 25 % dźwięków używanych w odtwórczości muzycznej nie odpowiada wysokościami wymaganym przez kryteria fizyczne, 55 % dźwięków posiada właściwą wysokość przez pewien czas trwania, a tylko 20 % dźwięków odpowiada wymaganym kryteriom od pierwszego do ostatniego momentu brzmienia. Większości tych odchyłeń w normalnym odbiorze dzieła muzycznego słuchacz nie dostrzega, mimo to mają one znaczący wpływ na jakość percepcji estetycznej słuchanej muzyki.

Dźwięki używane w muzyce wykazują brak stabilności już w momencie ich rozpoczynania, a także podczas przechodzenia na inną wysokość. Stwierdzono, że w 58 % wysokość dźwięków w momencie ich rozpoczynania jest niższa od wymaganego kryterium, przechodzi stopniowo w glissando, które czasem przekracza właściwą wysokość dźwięku, a potem dopiero opada do żądanego poziomu. Zaobserwowano też, że amplituda glissando w momencie rozpoczynania dźwięku jest większa u artystów zawodowych /0,9 tonu/ niż u amatorów /0,6 tonu/<sup>3</sup>.

Natomiast zjawisko glissanda zaobserwowane w momencie przechodzenia z jednego dźwięku na drugi jest już wyczuwalne dla odbiorcy muzyki, gdy czas jego trwania mieści się w granicach od 0,17 - 0,18 sek. Nabiera ono wówczas cech ekspresyjnych i wyrazowych, a tym samym może mieć duży wpływ na jakość przeżyć estetycznych<sup>4</sup>.

Należy dla ścisłości dodać, że omówione wyżej zjawiska akustyczne dźwięku nie występują w instrumentach o dźwiękach stałych, jak organy czy fortepian, których mimo to nie można uważać za instrumenty bardziej doskonałe niż instrumenty dęte lub smyczkowe.

Z powyższych rozważań wynika, że dźwięk muzyczny jest abstrakcyjną jednostką złożoną z zespołu różnych przybliżonych wysokości, które mogą być rozróżniane jedynie w warunkach słuchania analitycznego. Natomiast w potocznym odbiorze muzyki, zdaniem R. Frances'a, u słuchacza powstaje proces psychologiczny, w następstwie którego podstawowe częstotliwości dźwięku są wytwarzane w mózgu człowieka i stanowią pewien abstrakcyjny obraz dźwiękowy, czyli punkt odniesienia albo rodzaj idealnego dźwięku, z którym słuchacz porównuje to, co słyszy. Procesy takie zachodzą zarówno u słuchaczy jak i odtwórców muzyki, zwłaszcza podczas percepcji dźwięków, których źródłem jest głos ludzki lub instrumenty o temperowanym stroju.

Znaczący wpływ na jakość obrazu słyszanego dźwięku ma również jego barwa brzmieniowa, np. inne wrażenia estetyczne wywołuje w naszej świadomości dźwięk a<sup>1</sup> zagrany na skrzypcach, a inne ten sam dźwięk wykonany na trąbce. Mimo wielu zmiennych towarzyszących procesowi powstawania dźwięku i jego percepcji należy stwierdzić, że nie przeszkadzają one człowiekowi w ich odbiorze jako całości i jedności. Należy jednak pamiętać, że to, co słyszymy, ma charakter relatywny, gdyż proces percepcji słuchowej jest zależny między innymi od naszych zmysłów i procesów psychofizycznych, które determinują subiektywny obraz dźwięku.

## 2. Percepcja dźwięków w stosunku interwałowym

W naszym kręgu kulturowym ucho ludzkie jest przyzwyczajone do percepcji interwałów występujących w systemie durowo-molowym. Wynika to z bogatych doświadczeń słuchowych, jakie posiadamy od dzieciństwa. Mimo to percepcja interwałów w obrębie oktawy sprawia przeciętnemu odbiorcy pewną trudność, ponieważ jest ona bardziej złożona niż dostrzeganie pojedynczych dźwięków. Dostrzeganie dźwięków w stosunku interwałowym brzmiącym jednocześnie lub linearnie wymaga określonych umiejętności, które można nabyć na drodze określonych ćwiczeń słuchowych. Wyjątek stanowią tylko te osoby, które posiadają tak zwany słuch absolutny.

Interwały, podobnie jak pojedynczy dźwięk, mają znaczące odchylenia intonacyjne. Odchylenia te są zależne:

- a/ od źródła dźwięków /duży wpływ na czystość intonacyjną interwałów ma materiał rezonujący/,
- b/ od stroju temperowanego, który obowiązuje w systemie dźwiękowym muzyki europejskiej /oktawa dzieli się na 12 równych półtonów/.

Interwały zagrane na instrumencie o stroju temperowanym /np. na fortepianie/ są zawsze takie same, a interwały odtwarzane na instrumentach o niestałym stroju /np. skrzypce, róg/ wykazują znaczne odchylenia. Wynika to z tego, że słuch każdego dobrego muzyka jest bardzo wrażliwy na odchylenia od interwałów stroju temperowanego. Każdy muzyk grający na instrumencie o niestałym stroju nie przestrzega ściśle zasad temperowanego systemu dźwiękowego, lecz kieruje się własną wrażliwością słuchową, łamie tym samym zasady obowiązującego systemu, gdy domaga się tego jego subiektywne wyczucie interwałów<sup>6</sup>.

W muzyce innych kręgów kulturowych niż europejska stosuje się różne systemy dźwiękowe. Oktawę dzieli się na 5, 7 a nawet 22 części. Dlatego też słuchając np. muzyki azjatyckiej nie zauważamy w niej obiektywnie istniejących różnic, a słyszane w niej interwały wydają nam się nieczyste, ponieważ oceniamy słuchaną muzykę według struktur muzyki europejskiej, które zostały utrwalone w naszej świadomości. Tymczasem muzyka ta wymaga od słuchacza znajomości innych struktur interwałowych i innej wrażliwości słuchowej<sup>7</sup>.

Innym dowodem na to, że rozumienie i dostrzeganie interwału jest efektem subiektywnego przeżycia i wewnętrznego wykoncypowania jednostki, są prowadzone badania u osób dotkniętych afazją /zaburzenia mowy, ruchu, kojarzenia/. Zaobserwowano, że osoby te mają również trudności w dostrzeganiu i w przyswajaniu wielokrotnie utrwalanych interwałów.

Ponieważ różnice wysokości dźwięków w określonym kręgu kulturowym są nie tylko zaakceptowane instytucjonalnie, ale i kulturowo, dlatego bardzo istotne jest w procesie wychowania muzycznego jednostki wczesne utrwalanie w jego świadomości określonych struktur brzmieniowych. Im są one wcześniejsze, tym efekty kształcenia muzycznego w kolejnych latach są lepsze.

Na podstawie przeprowadzonych badań D. Sergeant stwierdził, że słuch absolutny kształtuje się w pierwszych latach życia człowieka, jeżeli dzieci mają możliwość wczesnego nauczania się dźwięków i częstego słuchania muzyki żywej. W wyniku przeprowadzonej ankiety

na 1156 muzykach /dorosłych/ ustalili, że posiadanie absolutnego słuchu przez badanych pozostaje w ścisłym związku z wiekiem, w którym otrzymali oni pierwsze przygotowanie muzyczne. I tak w gronie osób, u których przygotowanie muzyczne rozpoczęło między 2 a 4 rokiem życia 92 % badanych miało słuch absolutny; jeżeli przygotowanie muzyczne miało miejsce między 4 a 6 rokiem życia, to 68 % badanych wyróżniało się absolutnym słuchem; w grupie osób, które rozpoczęły naukę muzyki między 7 a 9 rokiem życia, było tylko 41 % z takim wyróżnikiem, a wśród badanych, którzy podjęli naukę muzyki dopiero między 12 a 14 rokiem życia było zaledwie 6,5 % osób mających słuch absolutny<sup>8</sup>.

Powyższe wyniki dają się wyjaśnić faktem następującym: percepcja u małych dzieci jest skupiona na rozmiarach bodźców natychmiastowo odbieralnych. Reagują one przede wszystkim na wysokość dźwięków i ich tembr, z kolei percepcja u dzieci starszych ukierunkowana jest na organizację melodyczną, harmoniczną i rytmiczną bodźców.

Powyższą hipotezę D. Sergeant i S. Roche podbudowali następującym eksperymentem. Podczas 6 seansów w okresie 3 tygodni, 36 dzieci w wieku od 3-6 lat poddano badaniom, w których nauczono je trzech melodii. Po tygodniowej przerwie każde dziecko musiało zaśpiewać te melodie samodzielnie. Wyniki wykazały, że dzieci starsze miały większą swobodę w odtwarzaniu tej melodii niż dzieci młodsze. Natomiast dzieci młodsze wyróżniały się tym, że odtwarzały wyuczone melodie na tych wysokościach, w których zostały nauczone podczas przeprowadzonych seansów<sup>9</sup>.

Obserwacja ta potwierdza konieczność wczesnego nauczania dzieci zapamiętywania wysokości dźwięków i dostrzegania, a także utrwalania interwałów, gdyż w ten sposób można na całe życie wzbogacić świadomość dziecka w potrzebne struktury dźwiękowe, które w późnych latach życia ułatwią mu lepsze rozumienie i przyswajanie muzyki.

### 3. Percepcja melodii

Od XVI do XX wieku melodia jest uważana w muzyce za główny czynnik jej wyrazu. Jeszcze I. Strawiński, A. Berg poszukują dla swej twórczości śpiewanej, oryginalnej melodyki i traktują melodię jako oś tworzonego przez siebie dzieła. Dopiero późniejsi twórcy zastępują w swych utworach melodię innymi środkami wyrazu artystycznego, takimi

jak rytm, a przede wszystkim brzmienie, czyli sonorystyka.

We wszystkich kręgach kulturowych podstawowym interwałem, który dzieli cały materiał dźwiękowy, jest oktawa, którą /mimo różnic wysokości/ cechuje ta sama jakość dźwiękowa. Natomiast to, co się mieści w ramach oktawy, jest diametralnie różne w poszczególnych kręgach kulturowych. Układ interwałów w obrębie oktawy tworzy określony system dźwiękowy, na którym oparte są tworzone melodie. Charakter melodii zależy więc od systemu dźwiękowego przyjętego w danej kulturze, a nawet w danej epoce tego samego kręgu kulturowego: na przykład na odmiennych systemach dźwiękowych oparte są melodie w utworach muzyki średniowiecznej, niż melodie z XVII i XVIII wieku. Z kolei w muzyce XX wieku niektórzy twórcy stosują nawet wymyślone przez siebie systemy dźwiękowe, które stanowią podstawę formotwórczą melodii i są one charakterystyczne tylko dla twórczości danego kompozytora.

Melodie budowane na systemach dźwiękowych /skalach/ są przejawem działania wyobraźni muzycznej czysto linearnej, czyli interwałowej, i tak też są one percypowane. Pod takim więc kątem należy słuchać muzyki jednogłosowej /menodii/ w przeciwieństwie do muzyki wielogłosowej, w której melodia jest dodatkowo podporządkowana zasadom kształtowania harmonicznego. Słuchamy wówczas melodii nie tylko pod kątem jej wyznaczników interwałowych, ale również harmonicznym, analizując poszczególne motywy melodyczne od strony ich przynależności do określonych funkcji harmonicznym. Znajomość tych kryteriów jest niezbędna podczas słuchania muzyki barokowej, klasycznej i romantycznej, gdyż twórczość ta jest podporządkowana przede wszystkim zasadom kształtowania struktur harmonicznym.

Trzeba jednak jednoznacznie stwierdzić, że związki harmoniczne jak i interwałowe /melodyczne/ są ze sobą ściśle powiązane i podporządkowane regułom, które określają składnię tonalną melodii.

Podczas prowadzonych badań nad percepcją melodii stwierdzono trzy aspekty składni muzycznej, które mają znaczący wpływ na przebieg tego procesu.

Pierwszy aspekt to skalowość - dźwięki muzyczne są odbierane przez słuchacza jako stopnie skali. Tonika jest wówczas punktem centralnym, a pozostałe dźwięki słuchacz przyrównuje do tego centralnego dźwięku. To zjawisko percepcyjne przebadał R. Frances, prezentując trzem grupom

badanych jednakową ilość dźwięków w układzie tonalnym i atonalnym. Pierwsza grupa badanych składała się z analfabetów muzycznych, drugą grupę stanowili amatorzy muzyki, a do trzeciej grupy należeli studenci wyższych szkół muzycznych. Każdej grupie badanych zaprezentowano 36 par melodii - jedną w układzie tonalnym, a drugą w układzie atonalnym. Poszczególne melodie były zbudowane z 6-9 dźwięków. Każdą melodię prezentowano dwukrotnie, zmieniając w drugim wykonaniu jeden dźwięk. Zadaniem badanych było zauważenie i wskazanie tej zmiany. Wyniki badań wskazały, że melodie tonalne były łatwiej przyswajalne niż melodie atonalne. Zmieniony dźwięk w prezentowanych melodiach w układzie tonalnym był częściej zauważalny niż w melodiach atonalnych. Zjawisko to potwierdziło się we wszystkich grupach porównawczych. Podobne wyniki uzyskała A. Zenatii, która badała to samo zjawisko, prezentując badanym melodie składające się z 3-4 dźwięków. Porównała ona ponadto wyniki osób zdrowych z wynikami uzyskanymi przez osoby dotknięte afazją i stwierdziła, że mają one duże trudności w uchwyceniu zmiany dźwięku w prezentowanych melodiach.

Drugi aspekt to funkcje stopni skali dźwiękowej - przyczyniają się one do lepszego percypowania bodźca dźwiękowego. Pierwszy, trzeci i piąty stopień skali są często dźwiękami początkowymi lub końcowymi melodii. Te stopnie pełnią funkcję stabilności w przebiegu melodycznym utworu. Stopnie II i VII pełnią funkcje przejściowe i prowadzą do innych dźwięków. Doświadczenia jak i badania prowadzone pod tym kątem wykazują, że funkcyjność dźwięków spełnia w procesie percepcji muzyki szczególnie dużą rolę u dorosłych. Powyższym zagadnieniem zajmowali się między innymi: B.M. Teplov i R. Frances. B.M. Teplov<sup>10</sup> stwierdził, że najczęściej i najdokładniej są odtwarzane te interwały melodii, które stanowią konstrukcję melodii. Natomiast dźwięki obce są odtwarzane w przybliżeniu. R. Frances badał wśród dorosłych wpływ funkcyjności na ich poprawną percepcję muzyki. Podawał on badanym fragment melodii, który musieli samodzielnie kontynuować głosem lub na instrumencie. Doświadczenie wykazało, że błędnych odpowiedzi w odniesieniu do I i III stopnia było 6 %, a w odniesieniu do V stopnia - 4 %. Z powyższych obserwacji wynika, że stopnie skali pełniące funkcję stabilności w systemie dźwiękowym są bardzo ważne również dla słuchacza muzyki. Dlatego w procesie nauczania przywiązuje się tak wielką wagę do wykształcenia w świadomości ucznia takich struktur dźwiękowych, które

w wyniku wielu ćwiczeń utrwaliłyby w jego pamięci muzycznej funkcje tych trzech stopni, tj. prymy, tercje i kwinty.

Trzeci aspekt - to związki funkcyjne, mające duże znaczenie w procesie percepcji muzycznej. Percypowanie związków funkcyjnych podczas słuchania muzyki wynika z poprzednich dwóch aspektów. Stwierdzono, że w systemie dźwiękowym obowiązującym w muzyce tradycyjnej stopnie I, III i V spełniają funkcję spoczynku, a stopnie II, IV, VI i VII funkcje przejściowe. Wynikają z tego następujące konsekwencje: dźwięki przejściowe są przyciągane przez dźwięki spoczynku i w zależności od tego jak się rozwiązują, ciążą w kierunku wznoszącym lub opadającym. Ma to duże znaczenie dla percepcji muzyki, gdyż uważny i muzyczny słuchacz, śledzący pilnie przebieg muzyczny utworu, potrafi wyobrazić sobie rozwiązania dźwięków przejściowych, zanim one nastąpią w rzeczywistości. Jeżeli rozwiązania są zgodne z oczekiwaniem, wtedy doznaje on uczucia satysfakcji estetycznej. W przypadku, gdy rozwiązania funkcyjne są inne od oczekiwanych, słuchacz może przeżywać uczucie rozczarowania, ale również zaciekawienia, jeżeli odpowiadają jego normom estetycznym. Wpływ związków funkcyjnych na percepcję muzyki badał w roku 1958 R. Frances<sup>11</sup>. Badania przeprowadził w oparciu o dwie melodie, w których te same dźwięki raz implikowały w górę, a raz w dół. O. Abraham natomiast badając czystość interwałów stwierdził, że brzmienie VII stopnia rozwiązującego się na tonikę jest w 85 % przypadków wyższe, a IV stopień schodzący do III stopnia w 80 % przypadków jest obniżony. Doświadczenie to zostało przeprowadzone w kilku grupach porównawczych /wśród wokalistów ze słuchem absolutnym, wokalistów ze słuchem relatywnym, wśród instrumentalistów z wykształceniem muzycznym i bez wykształcenia muzycznego/<sup>12</sup>. Powyższe spostrzeżenia ukazujące możliwości odtwórcze wykonawców dotyczące tylko pośrednio percepcji muzycznej i to w tym sensie, że to, co słuchacz słyszy podczas koncertu, staje się dla niego uznawanym wzorem, a więc pojęciem, które należy sobie przyswoić, i które może stać się punktem odniesienia w jego następnych doświadczeniach estetycznych.

#### 4. Percepcja rytmu

Zarówno w melodii jak i w rytmie muzycznym występują istotne różnice między zapisem wysokości dźwięków i czasem ich trwania a naszymi wyobrażeniami o tych wielkościach. Melodia nie jest tylko



serią interwałów, jak rytm nie jest też serią trwał. Rytm jest przede wszystkim subiektywnym grupowaniem jednostek czasowych. Według P. Fraisse'a, grupowanie to jest podstawową cechą każdej percepcji muzycznej<sup>13</sup>. Jego zdaniem, słuchając regularnych serii identycznych dźwięków, mamy tendencję do ich grupowania po 2 lub 3 jednostki, a rzadziej po 4. Rozpiętość czasowa między grupami wydaje się być większa niż rozpiętość wewnątrz grup. Struktura rytmów, według P. Fraisse'a, sprowadza się do alternacji, czyli przeplatania jednostek długich z krótkimi /raz długie i raz krótkie/ i to niezależnie od tego, jaka jest wartość czasowa tych elementów. Zjawisko to wydaje się potwierdzać pogląd, że poczucie rytmu posiada podłoże biologiczne i było pierwotne - istniało przed powstaniem sztuki.

Tendencje do grupowania jednostek rytmicznych obserwuje się również w spontanicznym strukturuwaniu rytmów w ruchu. I tak: rytm 3-miarowy powtarzany ma tendencję sprowadzania się do rytmu 2-miarowego, z kolei odtwarzanie rytmu 2-miarowego ma tendencje do akcentowania stosunków czasowych między tymi dwoma elementami. Takie przeplatanie się wartości długich i krótkich daje się zaobserwować w utworach muzycznych.

P. Fraisse przeanalizował wybrane utwory od F. Chopina do B. Bartoka i stwierdził, że częstość dwóch podstawowych głównych jednostek rytmicznych /jedna 2 razy dłuższa od drugiej/ jest bardzo duża i waha się między 99 % - 84 %.

Wewnętrzna organizację struktur rytmicznych różnicują w znacznym stopniu akcenty metryczne, które podkreślają intensywność pierwszego członu metrum lub pierwszego i trzeciego w rytmie 4-miarowym. Te akcenty metryczne są ponadto wzmacniane przez kompozytorów w melodii i harmonii utworów. Zatem należy uwzględnić fakt, że na percepcję rytmu muzycznego mają wpływ nie tylko naturalne tendencje człowieka do grupowania jednostek czasowych, ale również czynniki kulturowe, które kształtowały się w procesie wychowania muzycznego każdej jednostki i z czasem zaczęły stanowić dla niej pewną normę estetyczną.

##### 5. Percepcja formy w muzyce

Forma w muzyce ma odmienne znaczenie niż w pozostałych dyscyplinach sztuki. Z jednej strony składa się ze stosunków zewnętrz-

nych, czyli tych, które są właściwe tematom, frazom lub częściom tego samego utworu. W tym sensie utwór ma wiele cech, które zostały zdefiniowane przez zwolenników formy jako subiektywne. Są to cechy następujące: indywidualność, chwilowość trwania i nieodwracalność. Stąd też w percepcji muzyki nie można werbalizować jednoznacznie sądów o danym dziele, ponieważ przeżycie estetyczne dzieła jest uzależnione od subiektywnych doznań odbiorcy. Jednym punktem odniesienia w procesie percepcji formy są ustalone schematy rodzajowe w twórczości muzycznej, jak: rondo, sonata, symfonia itp. Znajomość tych schematów ułatwia w znacznym stopniu percepcję muzyki.

Z drugiej strony forma muzyczna utworu jest zależna od składni zarówno w płaszczyźnie harmoniczej jak i melodycznej. Między tymi dwoma współczynnikami dzieła muzycznego zachodzi sprzężenie zwrotne. Zharmonizowana melodia podporządkowuje sobie współczynnik harmoniczny i odwrotnie - związki funkcyjne mają wpływ na rozwój tematów muzycznych. Tak więc język muzyczny jest w znacznym stopniu zdeterminowany tymi czynnikami, które nie zawsze są uchwytnie dla każdego słuchacza.

Spróbujmy z kolei ustalić, jakie trudności obiektywne musi pokonać odbiorca dzieła muzycznego, aby mógł w procesie percepcji skonkretyzować w swojej świadomości dwa sposoby rozumienia formy słuchania utworu.

#### Percepcja struktur tematycznych dzieła muzycznego

Temat jest ideą formalną każdego dzieła muzycznego. Pojawia się w pełnym brzmieniu w ekspozycji utworu lub po wstępie. Często jest natychmiast powtarzany lub w czasowych odstępach mniej lub bardziej odległych od siebie. Powtórzenie tematu może być identyczne albo zmienione. Nierzadko kompozytorzy wykorzystują tylko cząstkowe elementy tematu muzycznego. W tej samej kompozycji może pojawiać się więcej tematów.

W tej sytuacji percepcja formy muzycznej wymaga od słuchacza przede wszystkim segregacji tematu lub tematów i ich identyfikacji za każdym razem, gdy pojawiają się one w mniej lub bardziej zmodyfikowanej wersji. Taka percepcja jest zawsze wynikiem procesu asymilującego, ale i odwrotnie wymaga ona od słuchacza umiejętności wyróżnienia nowych elementów wprowadzonych do tematu przez kompozytora.

W dalszej konsekwencji na prawidłową percepcję formy muzycznej składa się umiejętność odróżnienia tematu od jego wariacji, wyróżnienia przetworzeń tematu, łączników itp.

Spostrzeganie wszystkich elementów kształtowania się formy dzieła muzycznego wymaga od słuchacza ogromnej pracy umysłowej. Śledzenie przebiegu muzycznego, przeżywanie i ocenianie jego walorów estetycznych nie jest procesem łatwym nawet dla słuchacza muzycznie wykształconego - szczególnie podczas pierwszego zetknięcia się z dziełem muzycznym.

W roku 1958 R. Frances przeprowadził doświadczenie mające na celu sprawdzenie efektywności asymilacji tematów muzycznych u badanych, którzy reprezentowali trzy odmienne grupy pod względem przygotowania muzycznego. Do pierwszej grupy należeli studenci bez przygotowania muzycznego, do drugiej - muzycy ze średnim wykształceniem muzycznym, a do trzeciej - studenci wyższych szkół muzycznych.

W pierwszej wersji doświadczenia badanym zaprezentowano tematy utworu, ich wariacje i łączniki. Po prezentacji poszczególnych elementów formotwórczych badani słuchali całego utworu, sygnalizując pojawienie się głównych tematów dzieła. Prowadzący badanie rejestrował odpowiedzi. Wyniki wykazały, że aktywność asymilacyjna była zawsze większa w trzeciej grupie badanych. Różnice były szczególnie widoczne w umiejętności rozpoznawania drugiego tematu. Stosunek odpowiedzi właściwych dla grup krańcowych wynosił 1,5 - 3.

W drugiej wersji doświadczenia nie prezentowano badanym poszczególnych tematów, lecz przystąpiono od razu do słuchania całości utworu. W tym przypadku badani popełnili znacznie więcej błędów niż w pierwszej wersji doświadczenia<sup>14</sup>.

Praktyczna konkluzja z tych doświadczeń jest następująca. Znajomość formy muzycznej i jej rozumienie ułatwia czytelność dzieła oraz werbalizowanie jego elementów formotwórczych. Podstawowym warunkiem zdobycia umiejętności analitycznego słuchania muzyki wydaje się być częsty i bezpośredni kontakt z dziełami muzycznymi podbudowany podstawową wiedzą teoretyczną o muzyce. Z tego wynika jednoznaczny wniosek dla szkół, a przede wszystkim dla nauczyciela wychowania muzycznego, aby w procesie kształcenia i wychowania młodzieży doceniać we właściwym stopniu korzyści, jakie przynosi częsty kontakt wychowanków z dziełami muzycznymi,

### Percepcja współczynnika harmonicznego

Jak już wyżej wspomniano, istotną funkcję w percepcji formy muzycznej spełnia współczynnik harmoniczny. Występuje on w rozwoju muzyki znacznie później niż współczynnik melodyczny. Dopóki istotą muzyki była tylko melodia, odległości interwałowe w niej występujące mogły być dowolnie dobierane. Z chwilą pojawienia się wielogłosowości struktury melodii zostały podporządkowane obowiązującym systemom dźwiękowym i skalom. Poczucie harmoniczne rozwijało się więc w muzyce najpierw na gruncie faktury polifonicznej, a od okresu Renesansu przeszło na teren faktury homofonicznej. Jednak rozwój współczynnika harmonicznego w muzyce jako systemu funkcyjnego rozpoczął się z chwilą ostatecznego ustalenia się w naszym kręgu kulturowym stroju temperowanego, a więc na przełomie XVII i XVIII wieku.

Jaki wpływ posiada współczynnik harmoniczny na percepcję formy, próbował określić R. Frances w następującym doświadczeniu. Przedstawił on badanym grupom 12 krótkich melodii z akompaniamentem opartym na 3 akordach. Każdą melodię prezentował dwukrotnie, zmieniając w powtórzeniu jeden z trzech akordów. Badani mieli wypowiedzieć się na temat tych zmian. Podczas drugiego słuchania melodii mieli te zmiany zlokalizować.

Analiza odpowiedzi badanych wykazała, że mieli oni znaczną łatwość w wykrywaniu zmian brzmieniowych, natomiast dużą trudność w ich zlokalizowaniu. Stwierdzono, że na pozytywne odpowiedzi miało duży wpływ wykształcenie muzyczne badanych. Jednakże nawet w grupie studentów z wyższych szkół muzycznych nie wszystkie odpowiedzi były poprawne.

Percepcja harmonii stanowi aspekt symultanicznej organizacji formy muzycznej, ale nie jest to w mnogości dzieł muzycznych aspekt jedyny. Drugim równie ważnym aspektem w percepcji formy jest polifonia. W percepcji form polifonicznych słuchacz musi posiadać umiejętność rozróżniania i wyodrębniania słuchowego kilku tematów melodycznych, które mogą być dane jednocześnie w przebiegu muzycznym dzieła zgodnie z zasadami kontrapunktu. Badanie percepcji faktur polifonicznych jest bardzo trudne z uwagi na niemożność zdefiniowania zadań /które miałiby badani wykonać/ bez użycia w poleceniu fachowej terminologii. Pewien wyjątek w tym zakresie stanowi forma fugi, której konstrukcja polifoniczna posiada wyraźnie sprecyzowany temat na początku

utworu.

Dlatego też R. Frances badał stopień percepcji struktur polifonicznych na fugach J.S. Bacha, których tematy trwały od 7-9 sekund. Wyniki badań potwierdziły jego założenia przyjmując, że stopień przygotowania muzycznego badanych ma decydujący wpływ na prawidłowe rozwiązania wydawanych w trakcie przeprowadzonych doświadczeń poleceń. Badani nie przygotowani muzycznie na ogół błędnie asymilowali słuchane utwory.

## 6. Podsumowanie

Z powyższych rozważań wynika, że proces percepcji dzieła muzycznego jest bardzo skomplikowany, a główne trudności, na jakie natrafia słuchacz, wynikają z charakteru sztuki, jaką jest muzyka. Każde dzieło muzyczne jest strukturą wielowarstwową, tworzącą pod względem formalnym formę jednoznaczną, natomiast w treści ideowej i artystyczno-estetycznej wyróżnia się spośród innych dzieł sztuki wieloznacznością. Ta wieloznaczność muzyki zmuszająca słuchacza do subiektywnego rozumienia i przeżywania dzieł jest najpiękniejszą cechą tej sztuki. Wszystkie dzieła muzyczne posiadają obiektywne piękno, które emanuje na słuchacza, ale nie zawsze znajduje w nim chłodnego i wrażliwego odbiorcę. Dlatego też działania instytucji zajmujących się wychowaniem estetycznym człowieka winno być ukierunkowane na:

- uprzystępnianie piękna sztuki,
- kształtowanie postaw i nawyków estetycznych,
- rozwijanie wrażliwości estetycznej,
- uczenie analizowania i oceniania dzieł sztuki,
- uczenie wypowiadania swoich wrażeń i myśli przy pomocy różnych form twórczych, jak np. komponowanie, improwizowanie na instrumentach muzycznych lub głosem, interpretowanie muzyki ruchem.

PRZYPISY

- <sup>1</sup>Frances R., *La perception de la musique*, Paris 1958, s. 140
- <sup>2</sup>Small A.M., *An objective analysis of artistic violin performance*, University of Iowa, *Studies in the Psychology of Music*, 1936, nr 4, s. 172
- <sup>3</sup>Miller R.S., *The pitch of attack in singing*, University of Iowa, *Studies in the Psychology of Music*, 1936 nr 4, s. 158
- <sup>4</sup>Op.cit., poz.2, s. 175
- <sup>5</sup>Frances R., *La perception de la musique*, Paris 1958, s. 36
- <sup>6</sup>Lissa Z., *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, PWN, s. 60
- <sup>7</sup>Sachs C., *The rise of music in the ancient world, East and West*, New York, Norton 1943, s. 145
- <sup>8</sup>Sergeant D., *Experimental investigation of absolute pitch*, *Journal of Research in Music Education*, 1969, s. 135, 143
- <sup>9</sup>Roche S., *Perceptual shifts in the auditory information processing of young children*, *Psychology of Music*, 1973, s. 39-48
- <sup>10</sup>Teplov B.M., *Psychologie des aptitudes musicales*, Moscov, Académie des Sciences pédagogiques, traduction française de J. Deprun, Paris, PUF, 1966
- <sup>11</sup>Op.cit., poz.5 s. 63
- <sup>12</sup>Abraham O., *Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied*, *Psychologische Forschung*, 1923, nr 2, s. 1-22
- <sup>13</sup>Fraisse P., *Les structures rythmiques*, Louvain, Editions Universitaires, 1956, s. 12
- <sup>14</sup>Op.cit., poz. 5, s. 152-154