

## Apologia partytury

N i c o l a s M e e ù s

(tłumaczenie: Eliza Krupińska)

### Notacja muzyczna i metajęzyk

Partytura bywa często określana jako zakodowana reprezentacja dzieła muzycznego, reprezentacja pośrednia oraz bardziej lub mniej skrócona, „makieta” zjawiska dźwiękowego, której muzyczna interpretacja realizuje rozszerzenie „ku prawdziwej wielkości [tłum. E.K.]”<sup>1</sup>, „chiński cień, płaski i bezbarwny kontur istoty żywej [tłum. E.K.]”<sup>2</sup>. Ale zjawisko dźwiękowe jest samo w sobie zjawiskiem symbolicznym, którego akustyczna strona odsyła do złożonej treści muzycznej. Wydawałoby się więc, że partytura dokładnie odpowiada definicji, którą Roland Barthes nadał metajęzykowi: „system, którego plan treści jest konstytuowany przez system znaczeniowy”<sup>3</sup>.

Związek metasemiotyczny tego samego rodzaju wydaje się łączyć pismo z językiem: „Język i pismo to dwa odrębne systemy znaków – pisze Ferdinand de Saussure – jedyną racją bytu pisma jest to, że przedstawia język”<sup>4</sup>. *Signorum signa*, mawiał św. Augustyn, znaki znaków, znaki pisemne znaków wokalnych. Koncepcja ta czerpie z zasadniczo fonetycznej natury zachodniego pisma alfabetycznego, które wydaje się odsyłać do signifié tylko przez swój obraz akustyczny. Pismo ideograficzne, przeciwnie, dostarcza obrazy wizualne bardziej lub mniej bezpośrednie względem językowego signifié. Tworzy ono prosty system semiotyczny, denotatywny, równoległy do systemu języka mówionego: obraz ideograficzny odsyła bezpośrednio do pojęcia, które stanowi więc jedyny łącznik między słowem mówionym i słowem pisanym<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> M. Mesnage, *Sur la modélisation des partitions musicales*, „Analyse Musicale” 22 (1991), s. 31-32.

<sup>2</sup> Podaję za: Z. Estreicher, w: S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique centrale : Structure et méthodologie*, „Ethnomusicologie” 1, SELAF, Paris 1985, s. 275.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Elements de sémiologie*, „Communications” 4 (1964); tekst powtórnie opublikowany w *L’aventure sémiologique*, Seuil, Paris 1985, s. 77.

<sup>4</sup> F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 51.

<sup>5</sup> „Dla Chińczyka ideogram i wyraz mówiony są znakami pojęcia na jednakowej zasadzie; pismo jest dla niego drugim językiem”, F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe

Problem pisma alfabetycznego jest bardziej złożony. Jak podkreśla J. Rey-Debove, „nawet jeśli przyjmie się genetyczny priorytet języka mówionego (co nie jest udowodnione), i jeśli rozpatruje się słowo graficzne jako transkrypcję słowa fonicznego, z którego jest ono derywowane, to jest oczywistym, że słowo graficzne nie ma za signifié słowa fonicznego [...]. Lingwiści zwykli rozpatrywać obydwie systemy – graficzny i foniczny, jako dwa sposoby wyrażania znaku, przy czym znak graficzny i odpowiadający mu znak foniczny mają tę samą moc przywoływania jednakowej treści. Niezależnie od tego jak jest rozpatrywane, słowo graficzne nie jest metajęzykowe w stosunku do słowa fonicznego”<sup>6</sup>.

Nie trzeba odmawiać pismu jego pierwotnego fonetycznego funkcjonowania, aby uznać, że związek między słowem pisanym a jego signifié nie opiera się koniecznie na jego obrazie fonicznym. Subwokalizacja (to znaczy niedostrzegalne wibrowanie strun głosowych) u niedoświadczonych czytelników, w żadnym razie nie odnosi się do słuchu. Szybkie czytanie kompetentnych czytelników, kiedy oko „omiata” zapisaną stronę wzdłuż krzywizn, które nie uwzględniają sukcesywnego porządku słów, jest wizualna i znacznie mniej linearna niż w przypadku języka mówionego. Siłą rzeczy, słowa pisane stały się „zwyrodniałymi ideogramami”<sup>7</sup>, których oko nie rozkłada na konstytuujące je fonemy. Język pisemny występuje ponadto z zespołem znaków parajęzykowych, ortograficznych lub interpunkcyjnych, które nie mają żadnych bezpośrednich odpowiedników w języku mówionym.

Podobnie jest w muzyce, gdzie partytura, nawet jeśli wydaje się mieścić w sobie obraz akustyczny zjawiska muzycznego, nie może być w całości traktowana jako kodowanie fonetyczne. Notacja na pięciolinii proponuje pewną *wizualizację* zjawiska muzycznego, ale nie stanowi z tego tytułu bezpośredniej reprezentacji jego strony brzmieniowej. Obraz graficzny w świetle współrzędnych kartezyjskich, gdzie wysokość jest zapisana na rzędnej a czas trwania na odciętej, nie ma żadnego bezpośredniego odniesienia do właściwości akustycznych. Przeciwnie, wydaje się, że notacja w dużej mierze determinuje pewne aspekty konceptualne percepcji muzycznej, zwłaszcza wertykalne umiejscowienie nasilenia dźwięku. Jeśli dany interwał, dana melodia są nazywane „wstępującymi” lub „opadającymi”, to dlatego że są ostatecznie odnoszone do ich notacji<sup>8</sup>.

### Partytura jako poziom *neutre*

Znaczenie partytury jako poziom *neutre* trójpodziału semiologicznego było problematyczne a niekiedy stawało się przedmiotem skandalu. „Skandal – pisał J.-J. Nattiez w 1975 roku – wynika z następującego

PWN, Warszawa 2002, s. 54.

<sup>6</sup> J. Rey-Debove, *Le métalangage: étude linguistique du discours sur le langage*, Le Robert, Paris 1978, s. 52.

<sup>7</sup> F. Richaudeau, *La lisibilité: langage, typographie, signes. lecture*, Denoël, Paris 1969, s. 77.

<sup>8</sup> Można by było przytoczyć tutaj refleksje W. J. Dowlinga (W. J. Dowling, *Simplicité et complexité en musique et en cognition*, w: S. McAdams, I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1989, s. 351-360) na temat kodowania wysokości jako procedury, w której konceptualne dane kognitywne słuchaczy kompetentnych wydają się uprzedzać i determinować dane sensoryczne. Jest oczywistym, że sformułowane tu uwagi odnośnie opozycji między danymi, dla których punktem wyjścia jest muzyka czytana i słuchana, dotyczą na poziomie bardziej abstrakcyjnym opozycji między danymi konceptualnymi a danymi sensorycznymi. Patrz również przypis nr 17.

faktu: jeśli semiologia muzyczna jest nauką o znakach pozostawionych w wyniku procesu produkcji człowieka oraz o związkach utworzonych przez interpretantów między znakiem i jego użytkownikami, trzeba zdać sobie sprawę z tej prawdy empirycznej: to, co wynika z twórczego gestu kompozytora, to właśnie partytura; to, co czyni dzieło wykonywalnym i rozpoznawalnym jako całość, to również partytura<sup>9</sup>. Ale podkreślał on także, że „mimo wszystko opis na poziomie *neutre* powinien odnosić się i do partytury i do akustycznego śladu wykonania”<sup>10</sup>.

Dwanaście lat później, pozycja partytury w trójpodziale semiologicznym umocniła się: „To, co wynika z twórczego gestu kompozytora – pisze Nattiez – to w zachodniej tradycji partytura; to, co czyni dzieło wykonywalnym i rozpoznawalnym jako całość to partytura; to, co mu pozwala przetrwać wieki, to właśnie ona”<sup>11</sup>. Niemniej jednak, rozważając z Ch. Seegerem<sup>12</sup> tylko funkcję preskryptywną i deskryptywną notacji, Nattiez nie uwalnia się od koncepcji partytury jako drugorzędnego kodu, absolutnie uzależnionego od obrazu akustycznego: albo stanowi ona [partytura] ciąg instrukcji dla wykonawcy, którego zadaniem będzie aktualizacja dzieła i realizacja w ten sposób semiozy; bądź jest ona transkrypcją akustycznej materialności dzieła, rodzajem raportu z semiozy. W obydwu przypadkach jej rola jest jedynie pomocnicza.

R. Ingarden, na którego Nattiez się powołuje, przypisuje partyturze również znaczenie jedynie drugorzędne. Widzi on w niej przede wszystkim: „system symboli imperatywnych” „determinujących [...] pośrednio sposób, w jaki dane dzieło ma być budowane”; „układ jakby stenograficznie zapisanych przepisów wskazujących jak należy postępować, by uzyskać wierne wykonanie dzieła”, „sposobem ujawnienia woli artysty-twórcy, jakie ma być dzieło przezeń tworzone”<sup>13</sup>. Do tych funkcji, głównie preskryptywnych, dodaje funkcję mającą zapewnić dziełu wieczność „ponieważ dopóki istnieje zapis muzyczny i jak długo ludzie są zdolni rozszyfrować notację, dopóty otwiera ona zamierzony dostęp do dzieła stworzonego niegdyś przez artystę ludziom którzy je wykonują, lub przynajmniej je czytają i wyobrażają je sobie”<sup>14</sup>.

Aby wykazać niewystarczalność tych opisów, wystarczy przeciwstawić im funkcje nagrania. Czy płyta lub taśma magnetyczna, nie zapewniają dziełu bardziej trwałej egzystencji? Czy nie maskują one znanych ułomności partytury jako systemu preskryptywnego, zwłaszcza jeśli są nagrane przez samego kompozytora? Czy nie dostarczają one o wiele bardziej wiernego i skutecznego opisu strony akustycznej zjawiska muzycznego? Czy należy z tego wnioskować, że pojawienie się nagrania łączy się w końcu z zanikiem partytury? Z pewnością nie, i jest oczywistym, iż jej funkcje są wyraźnie odrębne od funkcji

<sup>9</sup> J. J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, UGE, Paris 1975, s. 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 110.

<sup>11</sup> J. J. Nattiez, *Muscologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris 1987, s. 98-99.

<sup>12</sup> Ch. Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, „The Musical Quarterly” XLIV (1985), s. 184-195. Tłumaczenie francuskie: N. Hussein, „Analyse Musicale” 24, 1991.

<sup>13</sup> R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s.47

<sup>14</sup> R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale*, prezentacja i tłumaczenie z j. niemieckiego D. Smoje, Bourgois, Paris 1989, s. 68. Przekład tłumacza

nagrania. Tym samym, można krótko zasygnalizować, że istnieją notacje prawdziwie preskryptywne, tabulatury, których funkcjonowanie jest zasadniczo różne od funkcjonowania zwykłej notacji.

W przypadku muzyki pisemnej w ścisłym tego słowa znaczeniu, tzn. muzyki skomponowanej na piśmie, istnienie partytury głęboko modyfikuje nie tylko naturę poziomu *neutre* ale także funkcjonowanie poziomów *poiesis* i *aisthesis*. Jawi się to w sposób szczególnie oczywisty przez porównanie z przypadkiem transkrypcji muzyki z tradycji oralnej: tutaj notacja nie jest w stanie zamaskować stylu istotnie oralnego i nawet najbardziej kompetentny czytelnik, nie może odtworzyć poprzez lekturę zjawiska „wspólnoty” muzycznej, jaka powstała w momencie kreacji *ex tempore* transkrybowanego dzieła. Jedną z podstawowych właściwości funkcjonowania semiotycznego muzyki pisanej, jak i każdej semiotyki opartej na tekście pisanym, jest rozwiązanie w postaci dobrowolnej ciągłości, świadomej i zorganizowanej między biegunami trójpodziału.

### Sytuacja produkcji, sytuacja odbioru

W przypadku muzyki niepisemnej tak jak w przypadku języka mówionego, produkcja przez muzyka lub lokutora oraz odbiór ze strony słuchacza są symultaniczne: sytuacja produkcji i sytuacja odbioru są połączone<sup>15</sup>. Jak podkreśla M. Nystrand, nie można jednak rozpatrywać dyskursu zapisanego jako dyskursu „zdekontekstualizowanego”. „Fakt, że pisarze nie rozmawiają twarzą w twarz ze swoimi czytelnikami, lub że ich teksty przemawiają niezależnie od ich obecności fizycznej, nie oznacza, że teksty funkcjonują niezależnie od wszelakiego kontekstu, ale raczej, że w przeciwieństwie do mowy, teksty pisane są tworzone dla kontekstu możliwego użycia. Podobnie fakt, że pisarze nie mogą wyrażać się poprzez intonację lub gest, nie oznacza, że język pisany pozbawiony jest pozajęzykowych zasobów ekspresywnych. Oznacza to raczej, że pisarze wyrażają emfazę i wytyczają granice, sugerują ton i postawę stosując podział na paragrafy, interpunkcję, konwencje gatunków oraz inne procedery, które funkcjonują w połączeniu ze słowami tekstu, by komunikacja stała się spójna”<sup>16</sup>.

Spostrzeżenia te przekładają się łatwo na dziedzinę muzyki: niezależnie od środków paramuzycznych, którymi dysponuje wykonawca, kompozytor dzieła pisemnego komunikuje się za pomocą sposobów właściwych pismu (konstrukcja, interpunkcja), jak i formalnych konwencji, które nie istnieją w muzyce niepisemnej. Kilku autorów podkreśliło już, że notacja pozwoliła podnieść kompozycję do poziomu złożoności, którego nie osiąga muzyka niezanotowana<sup>17</sup>. Nie jest to jedyny aspekt zagadnienia.

<sup>15</sup> Owa tożsamość sytuacji pociąga ponadto tożsamość stopnia natężenia przekazu: natężenie przekazu na poziomie *poiesis* i *aisthesis* są konieczne takie same, co nie zachodzi bez ograniczeń zarówno dla nadawcy, jak i odbiorcy; problem ten zasługiwałby na bardziej dokładne zbadanie.

<sup>16</sup> M. Nystrand, *The Structure of Written Communication : Studies in Reciprocity between Writers and Reader*, Orlando, Academic Press 1968, s. 46.

<sup>17</sup> Notacja, pisze I. Bent, „pozwała kompozytorowi nadać formę swojemu *more* na poziomie udoskonalenia, które byłoby niemożliwe w tradycji czysto audytywnej: jest wątpliwe na przykład czy Wagner lub Mahler mogliby bez niego stworzyć ich olbrzymie architektoniczne konstrukcje [tłum. E. K.]”; I. Bent i in., *Notation*, w: *The New Grove*, S. Sadie, Londyn, Macmillan, 1980, vol. 13, s. 334a. Według Nattieza „nie można zaprzeczyć, że to istnienie pisma, pozwoliło polifonii i kontrapunktowi osiągnąć taki stopień złożoności jaki znamy u

Muzyka zachodnia, bo o niej mowa, rozwinęła formy i struktury charakterystyczne dla muzyki pisemnej, ponieważ notacja uczyniła je nie tylko możliwymi, ale i koniecznymi. To do tworzenia takich form i takich struktur odnoszą się terminy „kompozycja” i „kompozytor”.

Jeśli muzyka niepisemna nie zna form i struktur o podobnej złożoności, to nie tyle wynika to z faktu, że ich nie dopuszcza (co zresztą pozostaje do udowodnienia), ale z faktu, że tożsamość kontekstów produkcji i użycia, oraz intensywność interakcji (wy)twórcy/użytkownika, która z niej wynika, czynią je bezużytecznymi. W przypadku muzyki pisemnej, tekst jest jedynym funkcjonalnym węzłem między sytuacjami produkcji i użycia; to z tego tytułu stanowi on w znaczeniu dosłownym, poziom *neutre* trójpodziału.

### Podwójny język muzyki

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że wymiana semiotyczna odbywa się całkowicie tylko wtedy, gdy wykonanie stwarza sytuację audytywnego odbioru. Jest to jednak w pewnej mierze punkt widzenia muzycznego analfabety. Kompetentny odbiorca muzyczny wie, że wymiana muzyczna może obejść się bez realizacji dźwiękowej i że stadium akustyczne niekoniecznie ustanawia wyższy poziom semiozy: sama lektura może stworzyć sytuację satysfakcjonującego odbioru. Nie podejmując tutaj dyskusji co do natury „słuchania mentalnego”, należy zauważyć że jego związek ze słuchaniem realnym jest co najmniej złożony i że nie można całkowicie wykluczyć możliwości bezpośredniego związku muzyki czytanej z muzycznym signifié, porównywalnym do związku który łączy pismo ideograficzne z signifié językowym. Lektura muzyki jest zresztą często odczuwana jako konieczne uzupełnienie słuchania; dzieło wydaje się wywierać całą swoją moc tylko po zapoznaniu się z jego partyturą.

Mechanizmy muzyki pisemnej są różne od mechanizmów muzyki oralnej i, nawet jeśli nakładają się w przypadku wykonania z partytury, możliwe jest ich rozróżnienie. Z braku miejsca, możliwe będzie tutaj jedynie wskazanie, jaki kierunek może przybrać pogłębiona refleksja na ten temat. Funkcjonowanie muzyki w jej aspekcie akustycznym ma przede wszystkim charakter afektywny. Elementy ekspresywne i afektywne są zresztą tymi elementami, które notacja pozostawia kontroli wykonawcy. Od strony pisemnej, muzyka posiada raczej charakter asocjacyjny, gdzie logika i syntaksa odgrywają rolę pierwszoplanową. Mechanizm ów może niewątpliwie przejawiać się za pośrednictwem dobrego wykonawcy, ale jest jeszcze bardziej widoczny w akcie lektury.

We wszystkich przypadkach, trzeba przyjąć, że muzyka może posiadać dwie płaszczyzny: jedną pochodzenia oralnego, najbardziej spontaniczną i najłatwiej dostępną; drugą pochodzenia pisemnego, bardziej intelektualną, do której dostęp łączy się ze zjawiskami kognitywnymi, które są mniej intuicyjne. Ponieważ obydwie płaszczyzny odsyłają do tej samej rzeczywistości muzycznej, rozróżnianie ich może wydawać się arbitralnym lub przesadnym. Niemniej jednak owo rozróżnianie pozwala objaśnić niektóre trudne aspekty semiozy muzycznej; stawia ono w pełniejszym świetle rolę wykonawcy jako pośrednika Gesulada czy J. S. Bacha [tłum. E.K.]”, *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., s. 99.

między dziełem muzycznym pisemnym a oralnym<sup>18</sup> oraz pozwala sprecyzować rolę analityka. Jak podkreśla M. Guertin, „badanie faktu muzycznego odwołując się do partytury, nie byłoby równoznaczne badaniu tego samego faktu poprzez jego słuchanie, nawet jeśli byłoby ono powtarzane wiele razy. Z jednej i z drugiej strony, przedmiot badań objawia się w różny sposób i można uznać, iż w pewnych przypadkach nie jest już taki sam. Z jednej i z drugiej strony procesy owe są osobliwe i skutkują wynikami, które raz mogą być zbieżne a innym razem bardziej lub mniej radykalnie przeciwstawne<sup>19</sup>.”

### Partytura i analiza

Przyjmując dualizm języka muzycznego, można stwierdzić, że w większości przypadków analiza muzyczna dąży do opisu jego aspektu pisemnego. Nawet w przypadku muzyki wyłącznie przekazywanej ustnie, analiza wymaga uprzedniej transkrypcji pisemnej. „Gdyby ucho ludzkie było zdolne do postrzegania całej treści akustycznej ekspresji muzycznej – pisze Bruno Nettel – i gdyby umysł mógł zapamiętać wszystko, co zostało postrzeżone, to analiza tego, co zostało usłyszane byłaby najbardziej pożądaną [...]. Ale ponieważ pamięć ludzka jest mało zdolna do zapamiętywania z tyłoma szczegółami tego, co zostało usłyszane dziesięć sekund wcześniej i tego, co jest słyszane w danym momencie, jakkolwiek notacja stała się istotna w procesie analizy muzyki<sup>20</sup>. Należy milcząco przyznać, iż to co, analiza opisuje nie może być w całości ani postrzeżone przez ucho ani zapamiętane – może być tylko przeczytane.

Niezależnie od swych dobrych intencji, dyskurs, wedle którego w ostateczności „to, co słyszymy” uzasadnia analizę, jest tylko utopią. W większości przypadków, struktury będące przedmiotem analizy nie są słyszalne w zwykłym tego słowa znaczeniu lub dokładniej – są słyszalne tylko wtedy, gdy zostaną zidentyfikowane w wyniku analizy. Zresztą nie bez znaczenia jest fakt, że struktury te są opisywane jako „głębiny”, należące do „drugiego planu” i że mówimy o „słuchaniu strukturalnym<sup>21</sup>”. Struktury te niewątpliwie oddziałują na percepcję, choć nie jest to zwykle zjawisko świadomego słuchania. Co się tyczy „tego, co słyszymy”, tzn. tego co ucho postrzega bezpośrednio, analiza (być może bezzasadnie) najczęściej interesuje się tym jedynie pośrednio. Taki punkt widzenia może się jawić jako skandaliczny;

<sup>18</sup> Trzeba być może zbliżyć owo rozróżnienie pomiędzy tym, co w muzyce pisemne a tym, co ustne, do tego, którego dokonuje O. Marin (*Neuropsychologie, modèles cognitifs mentaux et traitement musical*, w: *La musique et les sciences cognitives*, S. McAdams i I. Deliège (red.) 1989, s. 361-374.) między procesami kognitywnymi reprezentacyjnymi i percepcyjnymi. Mówiąc ogólniej, funkcjonowanie muzyki czytanej wydaje się być bliższe funkcjonowaniu językowemu niż funkcjonowaniu muzyki usłyszanej. Liczne spostrzeżenia odnośnie związku między muzyką i językiem sformułowane przez różnych autorów w *La musique et les sciences cognitives* mogłyby być złagodzone i wyklarowane przy tej perspektywie. Na temat lektury muzycznej zob. także: T. Machover (red.), *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Bourgois, Paris 1985; w szczególności artykuł P. Greussay, *Exposition ou exploration : graphes beethoveniens*, s. 165-183, jak również J.J. Nattiez, *La relation oblique entre le musicologue et le compositeur*, s. 121-134.

<sup>19</sup> M. Guertin, *De la lecture à l'audition d'un texte musical : une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy*, Presses de l'Université, Montréal 1990, s. 15.

<sup>20</sup> Cyt. za : S. Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales*, op. cit., s. 76.

<sup>21</sup> F. Salzer, *Structural Hearing*, Charles Boni, New York 1952.

potwierdza on otwarcie jedynie to, co wielu z nas odczuwa, a czego niektórzy zdają się umyślnie nie dostrzegać. D. Osmond-Smith, który zauważa, że „nasza reakcja na dzieło rozszyfrowane na podstawie partytury i dzieło odbierane w uchu wewnętrznym, może być znacząco różna od naszego doświadczenia audytywnego”<sup>22</sup>, słusznie głosi pretensje analizy muzycznej do uwzględnienia percepcji audytywnej. Chociaż wydawać by się mogło, że analiza muzyczna tylko naśladuje analizę lingwistyczną, to w rzeczywistości rozpatruje ona pewien aspekt komunikatu muzycznego, który nie jest kierowany bezpośrednio do ucha.

Zgódźmy się: nie chodzi tutaj o oczernianie analizy muzycznej, wręcz przeciwnie. Od kiedy semioza muzyczna posiada swoją pisemną stronę, ważne jest, by zrozumieć rolę analizy lub przynajmniej rolę analizy tego typu, która jest praktykowana aktualnie w naszych kręgach. Analiza muzyczna, jak trafnie pisze J. Molino, „dotyczy muzyki kontynuowanej za pomocą innych środków”<sup>23</sup>. Lektura partytury zajmuje w niej pozycję uprzywilejowaną, a percepcja dzieła muzycznego nie może być bez niej kompletna. Innymi słowy, partytura, przynajmniej w muzyce zachodniej, stanowi istotne i niezbędne ogniwo w łańcuchu semiotycznym. Bez lektury, bez notacji, bez partytury, muzyka byłaby – jak to zauważył Guido z Arezzo – jedynie *ignotum cantus*.

---

<sup>22</sup> D. Osmond-Smith, *Entre la musique et le langage : vue depuis le pont*, w : *La musique et les sciences cognitives*, S. McAdams, I. Deliège (red.), 1989, s. 144.

<sup>23</sup> J. Molino, *Analyser*, „Analyse Musicale” 16 (1989), s. 11.