

MĄDROŚĆ A TREŚCI REFERENCJALNE MUZYKI BAROKOWEJ¹

DYMON MIROSLAW

Streszczenie

Podjęmowane dotychczas próby definiowania mądrości nie dały oczekiwanego rezultatu, tym bardziej, że fenomen ten uwarunkowany jest przez inne procesy poznawcze związane m. in. z twórczością i inteligencją. Przyjmuje się, że okres finalnej integracji osobowości, a tym samym mądrości, przypada na wiek senioralny. Istotnym jej wymiarem jest doświadczenie jednostki. Jednak ludzkość przez lata dochodziła do społecznej mądrości, która wyrażona jest także w twórczości artystycznej. Barokowa teoria afektów, związana z treściami referencjalnymi w muzyce stanowiła przykład symbiozy mądrości i rozumienia muzyki podczas tworzenia, wykonywania i odbioru dzieł muzycznych. W artykule dokonano analizy takiego związku.

Summary

Taken so far attempts to define the conventional wisdom didn't give the expected result, all the more so because this phenomenon is conditioned by different cognitive processes bound among others with the artistic work and the intelligence. He is entertaining one another, that the period of final integration of the personality hence conventional wisdoms, is falling for the seigneurial century. Essential for her experiencing the individual is a dimension. However the mankind for years achieved the social wisdom which is expressed also in the artistic work. Baroque theory of emotions, connected with plots referential significant in the music constituted the example of the symbiosis of the wisdom and understanding the music while creating, making and of the receipt of musical work. In the article they made analysis of such a connection.

Słowa kluczowe

Mądrość. Muzyka barokowa. Percepcja.

Key words

Wisdom. Baroque music. Perception.

UWAGI WSTĘPNE

Mądrość jest wymiarem ogromnie złożonym i trudnym do zoperacjonalizowania. Jej badanie wymaga podejścia refleksyjnego i hermeneutycznego. *Sens wypowiedzi osoby badanej można właściwie zrozumieć jedynie w powiązaniu z kontekstem, w którym powstała* (W. Błażejewski, S. Drozd, P. Król, 2009, s.37). Definicje nawiązują zarówno do zdolności intelektualnych czy też twórczych, jak również do doświadczenia jednostki. Podejmowanie decyzji w trudnych sytuacjach, posiadanie systemu wiedzy pragmatycznej i ciągłe jej doskonalenie, umiejętność prawidłowej oceny w sytuacjach społecznych, godzenie napotykanymi sprzecznościami, preferencje w zakresie wartości - stanowią czynniki niesłychanie istotne dla kształtowania się mądrości u każdego człowieka. Zdaniem A. Niemczyńskiego (1988, s.222 – 238) oraz C.T. White (za J. Strelau, 2000, s.317) okres finalnej integracji osobowości, a tym samym mądrości, przypada na wiek senioralny i dotyczy:

- stabilizacji własnej osobowości,
- nawiązania głębszych związków interpersonalnych, co związane jest z uwolnieniem się od

¹ Wisdom and the referential significance of baroque music

- samego siebie, a wyczuleniem na potrzeby innych,
- pogłębienia dziedzin aktywności: praca, nauka, zainteresowania,
 - wyraźniejszego dostrzegania problemów moralnych i etycznych,
 - troski nie tylko o najbliższych, ale o wszystkich potrzebujących i cierpiących.

W zakresie rozwoju intelektualnego dominuje myślenie postformalne, które ma charakter: relatywistyczny, dialektyczny i metasystemowy. Relatywizm odnosi się do: głębszego zrozumienia subiektywnego charakteru wiedzy i systemu wartości; ujmowania problemów w ramach różnych systemów odniesień; zdolności konstruowania wielu równoważnych rozwiązań; rozumienia różnych systemów przekonań. Myślenie dialektyczne oznacza zdolność do rozwiązywania zadań nie tylko zgodnie z logiką, ale także z intuicją i twórczą wyobraźnią. Po opanowaniu myślenia formalnego mogą się rozwinąć operacje (koordynujące systemy operacji), metasystemowe, wprowadzające porządek między systemami w ramach nadrzędnej struktury oraz paradygmatyczne, tworzące strukturę zawierającą wszystkie relacje między systemami. Według J. Strelau'a (2000, s. 319): *myślenie postformalne porządkuje całe systemy i systemy systemów oraz prowadzi do ukształtowania nowej postaci umysłowej reprezentacji*. Można stwierdzić, że układ tych systemów składa się na fenomen mądrości.

SPOSOBY DEFINIOWANIA MĄDROŚCI

Do predyktorów powodzenia w różnych dziedzinach życia zalicza się m.in. inteligencję, twórczość i mądrość. Zagadnienie twórczości i inteligencji doczekało się wielu opracowań, lecz już dawno przestano sądzić, że badając istotę i przebieg tych procesów, wyjaśnione zostaną różnice w zakresie funkcjonowania poznawczego każdej jednostki. Zależność pomiędzy mądrością, inteligencją a twórczością można rozpatrywać, odwołując się do koncepcji tych wymiarów *implicite* teoretycznych i *explicite* teoretycznych. Te pierwsze powstają w oparciu o indywidualne doświadczenia ludzi i wykorzystują wiedzę potoczną, raczej opisując niż wyjaśniając rzeczywistość. Są jakby inspiracją do badań empirycznych. Drugie natomiast próbują badać konkretne umiejętności, składające się na podejmowanie mądrych decyzji przez ludzi znajdujących się w trudnej sytuacji. Niestety ilość badań dotyczących mądrości jest niewielka i ich podstawy teoretyczne pozostawiają wiele do życzenia (Cz. Nosal, 1990).

Mądrość bywa różnie definiowana. D. N. Robinson (1990, s.13-25) przytacza trzy definicje historyczne.

- według Greków, mądrość jest to intelektualne, moralne i praktyczne życie, przeżywane w zgodzie z prawdą i pięknem,
- w koncepcji chrześcijańskiej, mądrość wiąże się z życiem doznawanym jako dochodzenie do czynnika metafizycznego, boskiego i absolutnej prawdy,
- współcześnie, mądrość uwarunkowana jest nie tylko osobowościowo i środowiskowo, ale także historycznie. Jej charakterystycznym procesem jest rozumienie empirycznie weryfikowanych zjawisk.

Zdaniem M. Csikszentmihalyi i K. Rathunde (1990, s. 25-52), reprezentujących podejście ewolucyjno – hermeneutyczne, mądrość jest holistycznym procesem poznawczym, wartością lub przewodnikiem wszelkiego działania i dobrego pożądanego samopoczucia. Związana jest z rozwojem zorientowanym na pogodzeniu sprzecznych informacji, które różnią się ilościowo i jakościowo. Nie można jej rozpatrywać w oderwaniu o konkretnych procesów poznawczych i emocjonalnych, a tym bardziej od wartości.

G. Labouvie – Vief (1990, s.52-87) podkreśla w swojej koncepcji mądrości znaczenie zrównoważonego dialogu pomiędzy dwoma zespołami cech wewnętrznych: obiektywnymi formami logicznymi związanymi z procesem przetwarzania informacji oraz wewnętrznymi, subiektywnymi cechami organizmu, dotyczącymi sfery emocjonalno – wolicjonalnej. Brak tej zgodności prowadzi do braku mądrości. Rozwój mądrości odbywa się na drodze od wiedzy elementarnej do bardziej złożonej, a także jej integracji z procesami afektywnymi.

Pragmatyczny aspekt mądrości podkreślają w swojej koncepcji P. B. Baltes i J. Smith (1990, s. 87-120). Wiąże się ona z umiejętnością planowania życia, analizowania zebranych doświadczeń, dokonywania trafnego odróżniania informacji istotnych od nieistotnych i wyciągania z nich praktycznie użytecznych wniosków. Mądrość wiąże się z dużą wiedzą faktograficzną na temat życia, jego różnych form i doświadczeń z nim związanych, a także z bogatą wiedzą proceduralną dotyczącą różnych doświadczeń życiowych, kontekstów sytuacyjnych i kulturowych oraz umiejętnością określenia priorytetowych celów życiowych.

R. J. Sternberg (1990, s. 142-160) definiuje mądrość jako styl metapoznawczy oraz mądrość mędrca. Ważne jest uświadomienie sobie, że nie wie się wszystkiego, połączone z poszukiwaniem prawdy do granic poznawalności. Wiedza na temat funkcjonowania własnego intelektu, własnych możliwości poznania i ich ograniczeń pozwala dorosłemu człowiekowi lepiej planować poznanie i użytkować zasoby energii. Przeciwnie dziecko, którego wiedza o świecie zewnętrznym jest niezwykle skąpa, pomijająca najistotniejsze różnice między przedmiotami i zjawiskami (M. Uberman, 2009, s. 315). Wola poznania człowieka mądrego

skłania go do docierania do granic poznawalności. Mądrość mędrca wiąże się z doświadczeniem

i umiejętnością zachowania odpowiedniego dystansu do problemów będących przedmiotem poznania. Przywołując postacie Salomona, Einsteina i Miliona, autor podkreśla, że w przypadku Salomona nie tylko rodzaj decyzji i zadania, ale i uzyskany wynik pozwalają uznać jego rozwiązanie za mądre; w przypadku Einsteina mądrość kojarzy się z inteligencją, a w przypadku Miliona z twórczością.

Ważnym problemem badawczym wydaje się ustalenie związku pomiędzy mądrością, inteligencją a twórczością. Na podstawie dotychczasowych dociekań można stwierdzić, że mądrość ma bliższy związek z inteligencją² niż twórczością i wpływa w większym stopniu na osiągnięcia szkolne niż zdolności twórcze, aczkolwiek radzenie sobie (zmaganie się) powinno być traktowane jako proces cyrkularny, tzn. nie posiadający wyraźnego początku ani końca (U. Gruca-Miasik, 2005, s. 127).

Porównania mądrości, inteligencji i twórczości dokonał R. J. Sternberg (1990, s. 161-172). Na podstawie sześciu wymiarów, tj. wiedzy, zachodzących procesów, stylów intelektualnych, osobowości, motywacji i kontekstu środowiskowego, podkreśla jak istotnym jest rozpatrywanie łącznie tej triady jako integralnych części jednej struktury, związanej z ilościowymi i jakościowymi osiągnięciami człowieka. Integracja tych elementów prowadzi do różnego stopnia mądrości każdej jednostki.

TREŚCI REFERENCJALNE W MUZYCE

W celu właściwej komunikacji muzycznej pomiędzy kompozytorem a odbiorcą, poprzez dzieło muzyczne, konieczne wydaje się być odpowiednie, adekwatne do prezentowanych dźwięków muzycznych, rozumienie muzyki.

Muzyka, rozpatrywana według W. Weavera (za T. Natansonem, 1979), to zbiór informacji dotyczący trzech poziomów:

- pierwszy, odpowiadający za przekazywanie symboli akustycznych,
- drugi, semantyczny, dla którego bazę stanowi treść i forma, wyrażona w specyficzny i sobie właściwy sposób przez twórców (kompozytorów), zawierająca itp.: melodykę; rytm, metrum, tempo; dynamikę; tonalność, fakturę homofoniczną i polifoniczną;

² O inteligencji nie można mówić jedynie jako o stałym czynniku wiedzy i mądrości. Inteligencji rozumiana jest także jako zespół wielu części składowych, tj. inteligencja wieloraka (Multiple Intelligences) zawiera w sobie oprócz językowej i matematycznej także muzyczną, wizualno-przestrzenną, kinetyczną, naturalistyczną, interpersonalną oraz intrapersonalną (A. Uberman, 2009, s. 38).

- trzeci, polegający na poprawnym odczytaniu wartości artystycznych zawartych w dziele muzycznym, które będą stanowić podstawę do formułowania i znajdowania wartości estetycznych, a tym samym rozpoznania i zakwalifikowania konkretnego utworu do odpowiedniej epoki muzycznej. Łączy się to naturalnie z gustem muzycznym, a więc zdolnością do oceniania sztuki w oparciu o uczucia, doświadczenia związane z preferencjami artysty w doborze elementów z natury i tradycji.

Istotnym dla niniejszych rozważań są drugi i trzeci poziom. Wyróżniając tutaj tzw. Muzykę „czystą”, wywodzącą się z badań muzykologiczno – fenomenologicznych, które zakładały, że muzyka nie przekazuje nic poza sobą – poza dźwiękami oraz muzykę, która poza swoją czysto akustyczną stroną, posiada tzw. treści referencjalne – pozamuzyczne. *Dla wielkich Greków Platona Arystotelesa, muzyka tak jawnie wyrażała nastroje, a nawet wartości moralne, że ukształtowane już wtedy skale muzyczne scharakteryzowali oni według ich znaczeń emocjonalnych i wartości wychowawczych* (M. Przychodzińska – Kaciczak, s.66). Te założenia odwołują się do semantycznego sposobu rozumienia muzyki i reprezentują tzw. Estetykę heteronomiczną, uznając związek muzyki z rzeczywistością. O desygnacyjnym (referencjalnym) znaczeniu muzyki piszą także psycholodzy muzyki. Jednym z atrybutów tak rozumianego znaczenia jest to, że może być ono badane werbalnie, tzn. może polegać na uchwyceniu związków pomiędzy utworem muzycznym a przymiotnikami. Jedną z pierwszych osób, badających to zagadnienie była Hevner (1936), która stosując akordy jako bodźce eksperymentalne stwierdziła, że oddziaływanie *trybu durowego i mollowego w muzyce jest w przybliżeniu takie właśnie, jak sugeruje nam historia i najogólniejsze przeczucia: w najszerszym znaczeniu moll niesie smutek, dur – radość* (R. Shuter – Dyson, C. Gabriel, s. 251). Autorka twierdzi, że istnieje pewien język muzyczny, który jakkolwiek prymitywny lub niekompletny, jest postawą naszego odbioru muzyki ze zrozumieniem.

Wydaje się, że najtrudniejszym do zrozumienia przez odbiorcę muzyki jest kod estetyczny, który nie jest bezpośrednio zapisany, a wynika ze znajomości estetyki, praktyki wykonawczej, preferencji, znajomości stylów muzycznych, „języka” kompozytora, ogólnej wiedzy na temat epok muzycznych i obowiązujących w nich idiomów brzmieniowych danej kompozycji³. Wiąże się to głównie z wydawaniem sądów wartościujących na temat muzyki oraz ustaleniem obiektywnych kryteriów.

³ Ten aspekt jest ważny także w rozwijaniu innych niż czysto estetyczne wartości, a mianowicie w kształceniu językowym jednostki (szerzej na ten temat A. Uberman, 2009a) oraz w rozwijaniu szeroko rozumianej kompetencji kulturowej w zakresie kultury docelowej, tj. obcojęzycznej (A. Uberman, 2009b, s. 312).

Do zrozumienia muzyki konieczna jest mądrość odbiorcy. Badania metodą indywidualnych przypadków zaliczane do metod jakościowych, uważa się za ważne z punktu widzenia teorii naukowej (U. Gruca-Miąsik, 2004, s. 168) więc można by z powodzeniem zastosować je w badaniu owego rozumienia. Dla muzyki barokowej kształtuje się ona w obrębie teorii afektów i figur retoryczno – muzycznych, opartej na retoryce (sztuce wymowy). Bez tej wiedzy, która niestety w znikomy sposób przekazywana jest w szkołach ogólnych, zrozumienie muzyki barokowej, a także nowszej (klasycznej) wydaje się znacznie utrudnione. Sztuka przyjmuje charakter interakcji pomiędzy człowiekiem a rzeczywistością odtwarzaną, społeczną i edukacyjną (M. Uberman, 2009, s. 21). Wiedza ta jest ukształtowana historycznie i stanowi mądrość teoretyków i muzyków Baroku. Zawiera wszystkie komponenty dotyczące inteligencji, twórczości i mądrości, zakreślone przez ramy epoki. To pozwala na pełniejsze i obiektywne zrozumienie intencji kompozytorów przekazywanych w swoich dziełach. Można stwierdzić, że jest to mądrość ukształtowana społecznie (środowisko i odbiorcy) oraz indywidualnie, pozwalająca na takie kształtowanie kompozycji, które zarówno będzie rozumiane przez kompozytora, wykonawcę i odbiorcę.

BAROKOWA TEORIA AFEKTÓW

Teoria afektów, zasadniczo teoria naśladownictwa i afektów, wywodzi się z antycznej doktryny *mimesis*, według której sztuka to naśladowanie zjawisk realnych, prawdziwych, imitowanie natury *czyli nie tylko całego bogactwa świata dostępnego dzięki poznaniu zmysłowemu, ale również bogactwa przeżyć właściwych człowiekowi, jego stanów emocjonalnych, afektów* (D. Szlagowska, 1998, s.32).

Według Arystotelesa odczuwanie rozkoszy lub cierpienia, związane z muzyką lub inną siłą sprawczą, wywołane jest mechanicznym poruszeniem duszy – afektem. Natomiast dla Platona najważniejsze afekty to: przyjemność, ból, zuchwalstwo, strach, gniew, nadzieja.

Starożytne widzenie afektów związane jest ściśle z teorią Hipokratesa mówiąca o istnieniu czterech temperamentów, jakimi są: *flegmatyk, sangwinik, choleryk, melancholik* (A. Kisiel, 2003, s. 92). Istnienie afektów uwarunkowane było ruchami czterech płynów organicznych – śluzu, krwi oraz żółci (żółtej i czarnej). Przeważnie między tymi płynami zachowana była równowaga, jednak w przypadku przewagi któregośkolwiek następowało wzburzenie, czyli namiętność (afekt) (A. Kisiel, 2003 s. 113).

W epoce renesansu również podejmowano próby opisanie środków, które wywoływały pewne afekty. Dokonywano charakterystyki tonacji oraz interwałów,

próbowano przy pomocy muzyki oddać charakter słowa ale jego retoryczne przedstawienie polegało tylko na *imitazione Berma natura* (naśladowanie natury).

Zasady dotyczące afektów, w okresie baroku, zaczęto ujednociać wraz z rozwojem teorii muzyki. Powstały wówczas podstawy teorii afektów, które to w swoich utworach wykorzystywali kompozytorzy epoki. Barokowi teoretycy, w swoich traktatach, próbowali systematyzować afekty, szukali środków do ich wywoływania. U podstaw teorii afektów leży więc przekonanie o sile muzyki, poprzez którą możliwe jest naśladowanie stanów psychicznych, różnych przeżyć, namiętności. Najintensywniejszy rozkwit doktryna ta osiągnęła w wieku XVII i w pierwszej połowie XVIII sięgając po wzory antyczne oraz po modną, w owym czasie, kartezjańską teorię „tchnień ożywiających” (*espirits animaux*). Według niej w organizmie ludzkim wraz z krwią krążą opary zwane „tchnieniami”. Mogą one spełniać różne funkcje – naturalne powodują krążenie krwi w organizmie, ożywcze sprawiają, że krążąca krew utrzymuje organizm przy życiu, ożywiający natomiast przekazują duszy dane dotyczące zmysłów. Zależnie od bodźców zewnętrznych, tchnienia te rozprężają się lub skupiają, wywołując określone afekty (A. Kisiel ,2003 s. 93). Klasyfikacji afektów, na podstawie tej teorii, dokonał osiemnastowieczny filozof Christian Wolff w pracy pt.: „Psychologia empiria”, w której wymienia trzy kategorie afektów. Pierwsza to afekty przyjemne (*affectus iucundi*) do których zalicza takie uczucia jak miłość, nienawiść, szyderstwo, zadowolenie z siebie, chwałę, nadzieję, wiarę, odwagę, wesołość, żądza zemsty połączona z gniewem. Do drugiej kategorii przynależą afekty nieprzyjemne (*affectus molesti*) takie jak litość, zazdrość, żal, wstyd, niechęć, lęk, rozpacz, strach, trwoga, żądza, przesyt i gniew. Natomiast trzecia kategoria zawiera afekty mieszane (*affectus mixti*) (A. Kisiel ,2003 s. 93).

W innych traktatach teoretycznych opisywano najrozmaitsze afekty, przy czym ich liczba niekiedy sięgała stu. Johann Matthenson (1681 – 1764) w traktacie pt.: „Der vollkommene Capelmeister” charakteryzuje około dwudziestu różnych afektów. W swoim dziele stosuje zamienne określenia słowa „afekt”. Zastąpił je takimi wyrażeniami jak: „namiętność” (*Leidenschaft, Passion*), „sentyment” (*Neigung, Gemütsneigung*), „poruszenie” (*Bewegung*), „emocja” (*Gemütsbewegung*) i „temperament” (*Temperament*). Według Matthensona, każdy kompozytor stosując te afekty powinien je odczuć i doświadczyć aby muzyka miała odpowiedni wyraz. „Wśród najważniejszych afektów Matthenson wymienia:

1. Radość – jest rozszerzeniem naszej duchowej cnoty (*Leben – Geister*), to ekspansja naszych życiowych sił duchowych. Najbardziej naturalnie można ją wyrazić przez

interwały wielkie i rozległe. Jest dużo bardziej naturalna niż smutek i największa jej wartość, polega na możliwości wychwalania Boga;

2. Smutek – jest skurczeniem subtelnych (małych) części naszego ciała. Dla tej emocji najodpowiedniejsze będą więc interwały małe i zmniejszone. Smutek, według Matthensona, jest bardzo ważnym afektem i szczególnie znaczącą rolę odgrywa w muzyce religijnej. Łączy się itp. z pokutą, wyrzutami sumienia, skruchą, przygnębieniem i poznaniem ludzkiej tragedii;
3. Miłość – to dyfuzja ducha, należy do najważniejszych afektów, zajmuje najwięcej miejsca w utworach muzycznych. Dla jej wyrażenia (miłości spokojnej, „uspokojonej”) najlepiej używać interwałów łagodnych „uładzonych”;
4. Nadzieja – jest podniesieniem, wzmocnieniem ducha. Uważa ją Matthenson za „miłą i sympatyczną materię”. Składa się na nią radosne oczekiwanie, które napelnia duszę pewną dawką odwagi. Ten afekt wymaga użycia rozkosznej (uroczej) melodii i najśłodszych kombinacji dźwięków (*Lieblichste Führung der Berma und süsseste Klang – Mischung*);
5. Rozpacz – jest czymś przeciwnym do nadziei – opadaniem ducha (*Niedersturz*), depresją duchową. Matthenson uważa ten afekt za krańcowy, do którego może nas doprowadzić ogromny strach. Może być z łatwością wyrażana najsilniejszymi środkami w łączeniu dźwięków, itp. przez bardzo niezwykle, najdziwniejsze pasaże lub burzliwe, nieuporządkowane sekwencje dźwięków;
6. Litość – według Matthensona pozostaje do dyskusji, ponieważ składa się z dwóch głównych uczuć: miłości i smutku;
7. Pycha, duma, wyniosłość, arogancja i inne podobne – mają swoje muzyczne odcienie. Dla ich wyrażenia kompozytor korzysta z pompatycznego stylu charakteryzującego się zuchwalstwem i napauszością. Ma dzięki temu możliwość użycia wszelkiego rodzaju majestatycznie brzmiących figur muzycznych, które wymagają specjalnej powagi;
8. Pokora, cierpliwość – są przeciwnymi uczuciami do wyżej wymienionych i przedstawione powinny być za pomocą dźwięków o ruchu opadającym, pozbawionych jakichkolwiek podwyższeń .

Oprócz tych wymienia jeszcze Mathenson pożądanie, upór, zazdrość, gniew, nienawiść, mściwość, strach, przerażenie, spokój i opanowanie (A. Kisiel , 2003 s. 94 – 95).

Wraz z klasyfikacją afektów wskazywano środki muzyczne za pomocą których można było wywołać różne stany emocjonalne u słuchacza itp.: tonacja, tempo, rodzaje metrum,

rytm i inne. Środki służące do wywołania afektów, Marlene Schmidt, przedstawia w następującej tabeli: (A. Kisiel, 2003 s. 35 – 36).

Środki	Afekty			
	Radosne	Smutne	Poważne	Przyjemne
Gatunki i formy	Bermanen, gawot, menuet, allemande I in.	Tragedia	oratorium, kościelne, sarabanda, gigue	chorał, pastorałe, bourre, polonez
Rytmy	daktyl, anapest, jamb, trochej	Molossus	Spondej	---
Metrum	2, 2/4, 4/4, 3/4, 3/8	3/2, 12/8	2, 2/4, 6/4, 3	2. 2/4, 4/4
Tempa	allegro, presto, affettuoso, amoroso, dolce I in.	adagio, lamento, doloroso, mesto I in.	grave, maestoso, pesante, pomposo	andante, lento
Tonacje	F-dur, C-dur, g-moll, G-dur, c-moll	E-dur, f-moll, A-dur, Es-dur, fis-moll I in.	G-dur	g-moll, F-dur, c-moll

Najważniejsza była komunikacja między kompozytorem a słuchaczem, w tym celu używano itp. w/w wymienione środki oraz bogaty zestaw figur retorycznych.

UWAGI KOŃCOWE

Do XVII wieku sztuka oznaczała umiejętność posługiwania się regułami i działania według ściśle określonych schematów. W początkach ery nowożytnej sztuka oznaczała itp. umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu, wykonywanie jakiegoś zawodu. A skoro umiejętność polega na znajomości reguł i przepisów, nie było więc bez nich sztuki. Także w epoce Baroku dominowało takie myślenie. Umiejętności w zakresie retoryki: kompozytora, wykonawcy, odbiorcy były bardzo ważne. To właśnie według reguł zawartych w teorii afektów oraz zestawie figur retorycznych, zrozumienie muzyki było pełne i właściwe. Bez tej wiedzy, ukształtowanej historycznie i stanowiącej wyraz mądrości teoretyków i muzyków, odczytanie intencji kompozytorów, wartości artystycznych i estetycznych utworów muzycznych było wręcz niemożliwe. Owa mądrość związana była z trzema komponentami, badanymi wraz z nią – inteligencją, polegającą na radzeniu sobie z regułami oraz ich adaptacją w kolejnych kompozycjach; twórczością, w ramach której poszukiwano nowych reguł w dążeniu do osiągnięcia wartości moralnych i estetycznych. Wykładnia stworzona przez teoretyków barokowych stała się wzorem do rozumienia muzyki w każdej fazie jej tworzenia. Taki stan panował do 1747 r., kiedy to Charles Batteux wprowadził pojęcie „sztuki piękne”, do których zaliczono: malarstwo, rzeźbę, muzykę, poezję, taniec,

architekturę i wymowę (retorykę). Zaczęto poszukiwać jednej, uniwersalnej definicji sztuki, która obejmowałaby wszystkie dyscypliny. Niestety zadanie to nie powiodło się i do dzisiaj pojęcie „sztuka” należy do tzw. Definicji otwartych, które oznaczają itp. wytwarzanie piękna, naśladowanie rzeczywistości, nadawanie kształtu rzeczom, wywoływanie ekspresji, wywoływanie przeżyć estetycznych itp. (W. Tatarkiewicz, 2005, s. 41 – 46).

Ten brak „barokowej wykładni”, co do oceny wartości, zrozumienia muzyki, będący wyrazem mądrości wynikającej z logiki komponowania, doświadczenia i twórczego poszukiwania określonych wartości, nastrocza współcześnie ogromnych problemów z odbiorem sztuki. Kryteria interpretacji dzieł muzycznych przez dzisiejszych wykonawców, są dalekie od precyzyjnych ujęć i odznaczają się wysokim stopniem relatywizmu. Fakt ten wpływa na oceny, wydawane według subiektywnych ustaleń. Często mądrość decyzji w tym aspekcie, bywa mocno kontrowersyjna. Należało by zatem, wzorem barokowych mędrców, przywrócić i zdefiniować nowe wykładnie odbioru i oceny muzyki przez współczesnych. Stworzyć nowy system metapoznawczy, w którym inteligencja, twórczość i mądrość stanowiłyby podstawę dla właściwego rozumienia muzyki.

Bibliografia

- Baltes, P. B.; J. Smith, J. (1990): *Toward a psychology of wisdom and its ontogenesis*. . [w:] R. J. Sternberg (red.), *Wisdom. Its nature, origins and development*, Cambridge – New York.
- Błazejewski W., Drozd S., Król P. (2009): *Podstawy metodologii z elementami statystyki*, Rzeszów, ISBN 978-83-89721-21-1.
- Csikszentmihalyi, M.; Rathunde, K. (1990): *The psychology of wisdom: an evolutionary interpretation*. [w:] R. J. Sternberg (red.), *Wisdom. Its nature, origins and development*, Cambridge – New York, 1990.
- Gruca-Miąsik U., (2004) Zastosowanie technik projekcyjnych do badania klimatu emocjonalnego [w:] Zeszyty Naukowe Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych Polskiej Akademii Nauk, Zeszyt 8 ISBN 83-88934-53-X
- Gruca-Miąsik U., (2005) Strategie zmagania się z kryzysem, [w:] Psychologia współczesna : oczekiwania i rzeczywistość (red.) M. Ledzińska, G. Rudkowska, L. Wrona, Kraków ISBN 83-7272-332-4
- Kisiel, A. (2003): *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań, ISBN: 83-7299-137-5
- Labouvie – Vief, G. (1990): *Wisdom as integrated thought: historical and developmental perspectives*. . [w:] R. J. Sternberg (red.), *Wisdom. Its nature, origins and development*, Cambridge – New York, 1990.
- Natanson, T. (1979): *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Ossolineum, Wrocław, ISBN: 83-86534-13-3
- Niemczyński, A. (1988): *Procesy rozwojowe człowieka w pełnym cyklu życia indywidualnego* [w:] M. Tyszkowa (red.) *Rozwój psychiczny życia człowieka w ciągu życia*, PWN, Warszawa, 1988.
- Nosal, Cz. (1993): *Psychologiczne modele umysłu*, PWN, Warszawa, ISBN: 83-01-09293-9
- Przychodzińska –Kaciczak, M. (1984): *Zrozumieć muzykę*, Nasza Księgarnia, Warszawa, ISBN: 83-10-08554-0
- Robinson, D. N. (1990): *Wisdom through the age* [w:] R. J. Sternberg (red.), *Wisdom. Its nature, origins and development*, Cambridge – New York.
- Shuter – Dyson, R.; Gabriel, C. (1986) *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, WsiP, Warszawa, ISBN: 83-02-02964-5
- Sternberg, R. J. (1990): (red.), *Wisdom and its relations to intelligence and creativity.. Its nature, origins and development*, Cambridge – New York.
- Strelau, J. (2000) *Psychologia*, tom I, GWP, Gdańsk, ISBN: 83-87957-06-2
- Szlagowska, D. (1998): *Muzyka baroku*, Akademia muzyczna, Gdańsk, ISBN: 83-86770-47-3
- Tatarkiewicz, W. (2005): *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa, ISBN: 83-01143-69-X
- Uberman, M. (2009): *Fantazjowanie i zabawa w praktyce edukacyjnej wychowania plastycznego. Innowacje dydaktyczne*. [w:] ACTA HUMANICA 3/2009 – Žilinská Univerzita v Žilinie, Fakulta Prirodných Vied, ISBN: 1336-5126

Uberman, M. (2009): *Wychowanie przez sztukę w polskiej ogólnokształcącej szkole podstawowej*, Praga, 2009, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická Fakulta, ISBN: 978-80-290-382-5

Uberman, A. (2009a): *The use of music for developing foreign language competence*. [w]: *Kultúra - umenie - vzdelávanie. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Langsteinová, E., Fridman, L., Janeková, J. and Sokolová, K. (eds). Banská Bystrica: Pedagogická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, s. 37-38 ISBN: 978-80-8083-755-6 / EAN 9788080837556

Uberman, A. (2009b): *Foreign language learning – a social and cultural necessity*. [w]: ACTA HUMANICA 3/2009. Žilina: Žilinská Univerzita, s. 309-313. ISBN: 1336-5126

Address of author

dr Mirosław Dymon

35 – 055 Rzeszów

ul. Dąbrowskiego 83

E-mail: mirek.dymon@interia.pl