

IAN D. BENT

## Analiza

Polski przekład hasła z "The New Grove Dictionary of Music and Musicians",  
ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London 1979,  
tom 1, s. 340 - 380.

ANALIZA - rozłożenie struktury muzycznej na względnie proste elementy składowe i badanie ich funkcji w ramach tej struktury. W procesie takim "struktura" może być częścią dzieła, jego całością, grupą, a nawet całym zbiorem dzieł w tradycji pisanej lub ustnej. Często czynione rozróżnienie na analizę formalną i stylistyczną posiada charakter czysto pragmatyczny, lecz zbędny z punktu widzenia teorii. Powyższa definicja obejmuje obie te kategorie, gdyż z jednej strony każda większa lub mniejsza całość muzyczna przynależy do jakiegoś stylu, z drugiej zaś - wszelkie procesy porównawcze charakteryzujące analizę stylistyczną zawierają się w podstawowej czynności analitycznej, tj. w rozkładaniu struktury na elementy.

Termin ten ogólniej można zdefiniować, odnosząc się do jego znaczenia potocznego, jako tę część nauki o muzyce, która wychodzi od muzyki samej w sobie, a nie od jej czynników zewnętrznych.

### I. WIADOMOŚCI OGÓLNE

1. Pozycja analizy w nauce o muzyce; 2. Natura analizy muzycznej.

#### 1. Pozycja analizy w nauce o muzyce

Termin "analiza muzyczna" obejmuje w znaczeniu ogólnym wiele różnych czynności. Niektóre z nich wykluczają się wzajemnie, przedstawiają całkowicie różne poglądy na naturę muzyki, jej rolę w życiu człowieka i rolę umysłu ludzkiego wobec muzyki. Te różnice utrudniają zdefiniowanie i określenie granic pojęcia analizy. W pewnym sensie jeszcze trudniej zdefiniować dokładnie miejsce analizy wśród nauk o muzyce. Podstawowym problemem wszelkiej działalności analitycznej jest moment zetknięcia się umysłu z dźwiękiem muzycznym, czyli percepcja muzyki.

Zagadnienia analizy muzycznej mają wiele wspólnego z estetyką muzyki z jednej strony, a z teorią kompozycji z drugiej. Te trzy obszary badań

można wyobrazić sobie na osi biegnącej od muzyki rozumianej w ramach schematów filozoficznych do czysto technicznych instrukcji w ramach sztuki kompozycji.

Analitik podobnie jak estetyk zajmuje się między innymi naturą dzieła muzycznego - tym, czym ono jest, co reprezentuje, co oznacza, w jaki sposób powstało, jakie są jego skutki i implikacje, w jaki sposób wpływa na odbiorców i co dla nich przedstawia. Różne natomiast są punkty ciężkości tych dwóch rodzajów badań: podczas gdy analiza skupia się na strukturze muzyki /na akordach, frazach, utworach, twórczości kompozytora, czy grup kompozytorskich, itp./ i stara się zdefiniować jej składniki oraz wytłumaczyć ich działanie, estetyka koncentruje się na naturze muzyki *p e r s e* i jej pozycji wśród innych sztuk, w życiu i rzeczywistości. Obie dziedziny niewątpliwie korespondują między sobą: analiza dostarcza materiału, który estetyka może użyć jako dowodu dla swych wniosków, pochodząca z analizy definicja szczegółowa stale sprawdza wypracowaną przez estetykę definicję ogólną. I odwrotnie, spostrzeżenia estetyki stawiają przed analizą kolejne problemy do rozwiązania, wpływają na jej założenia i metody /dostarczają sposoby ujawnienia jej ostatecznych, lecz ukrytych wniosków/. Ponieważ ich działania mogą pokrywać się, często zdarza się tak, że obie zajmują się podobnymi zagadnieniami. Istnieją jednak dwie zasadnicze różnice: po pierwsze, analiza stara się osiągnąć status nauki przyrodniczej, podczas gdy estetyka stanowi dziedzinę filozofii /.../, a więc analiza dostarcza dowodów w odpowiedzi na empiryczne pytania stawiane przez estetykę /zakres, w jakim się jej to udaje, jest miarą naukowych postępów analizy/; po drugie, ostatecznym celem analizy jest określenie pozycji danej struktury muzycznej wśród całości muzycznych struktur, gdy estetyka zajmuje się raczej pozycją struktur muzyki w ramach systemu rzeczywistości<sup>1</sup>.

Podobnie analiza i teoria kompozycji muzycznej /Satztechnik, Kompositionslehre/ wspólnie interesują się prawami konstrukcji muzycznej. Można kwestionować istnienie jakiegokolwiek podziału i uznawać analizę za jedną z dziedzin teorii muzyki, jest to jednak postawa wynikająca ze specyficznego uwarunkowania społecznego i edukacyjnego. Podczas gdy niektóre ważne osiągnięcia analizy należą do wykładowców kompozycji, innych dokonali wykonawcy, nauczyciele instrumentu, krytycy i historycy. Analiza może stać się narzędziem nauczania i w tym przypadku wykonawca oraz słuchacz korzystają z niej przynajmniej w tym samym stopniu, co kompozytor; może też być niezależną procedurą poznawczą. Analiza przynależy do pedagogiki w takim samym stopniu jak analiza chemiczna. Nie jest też w swej

<sup>1</sup> Ze względu na dydaktyczny charakter niniejszej publikacji w tłumaczeniu polskim usunięto liczne odsyłacze wewnętrzne /od redakcji/.

naturze częścią przyswajania technik kompozycji. Wręcz przeciwnie, stwierdzenia teoretyków muzyki mogą stanowić podstawowy materiał dla rozważań analitycznych, dostarczając im kryteriów, według których muzykę można badać.

Większe znaczenie ma fakt, że procedury analityczne można stosować zarówno w odniesieniu do stylów wykonawstwa i interpretacji, jak i kompozycji. Rzadko jednak można określić, gdzie kończy się kompozycja a zaczyna interpretacja. Zazwyczaj /w kulturze europejskiej/ analiza bierze za swój przedmiot zapis nutowy i automatycznie przyjmuje go jako pełną prezentację idei muzycznych. Jeżeli jednak zapis, w jakim dostępne są dzieła średniowieczne, renesansowe i barokowe, miałby okazać się niekompletny, tym bardziej dla analizy materiału etnomuzykologicznego byłby jedynie półśrodkiem, w żaden sposób nie ukazującym różnicy między "kompozytorem a wykonawcą"; taki zapis jest jedynie szkicową komunikacją dokładnego zapisu na taśmie, którego większość trzeba będzie analizować ze słuchu lub za pomocą sprzętu elektronicznego. Techniki analityczne można stosować do materiału postrzeganego słuchowo, pochodzącego z każdej tradycji /zarówno w muzyce ludowej, jak i profesjonalnej/.

Krótko mówiąc, analiza zajmuje się nie tylko kompozycją, ale i strukturą muzyczną - niezależnie od tego, w jaki sposób powstała i została zapisana. W ramach tego, czym analiza i teoria kompozycji zajmują się wspólnie, ta pierwsza z definicji dotyczy rozwiązywania i objaśnienia, rola odwrotnej do niej procedury /syntezy/ zostaje ograniczona do weryfikacji; teoria kompozycji zajmuje się bezpośrednio tworzeniem muzyki, podczas gdy metoda analityczna jest jedynie narzędziem poznania. Chociaż i tutaj dziedziny zachodzą na siebie, dzieje się to przy zachowaniu podstawowych różnic co do przedmiotu, celu i metody

Nieco inny związek istnieje między analizą muzyczną a historią muzyki. Dla historyka analiza może być narzędziem badań historycznych. Stosuje ją, by odkryć związki między "stylami" i w ten sposób uwidocznić relacje przyczynowo-skutkowe obecne w wymiarze czasowym i związane z czasem faktami empirycznymi. Może on np. obserwować cechy wspólne w stylach dwóch kompozytorów /lub grup kompozytorów/ i badać za pomocą wewnętrznych metod analitycznych i zewnętrznych, faktycznych, czy wynikają one z wpływu jednego na drugi; lub też odwrotnie, poszukiwać wspólne cechy stylistyczne, wiedząc o związkach faktycznych. Może też odnajdować cechy odróżniające dwa dzieła łączone zwykle z tego czy innego powodu, i wyciągać z nich wnioski o poszczególnych, odrębnych tradycjach, czy kategoriach, posługując się analizą porównawczą. I znowu, może użyć analitycznej klasyfikacji cech jako sposobu ustalenia chronologii wydarzeń.

Z kolei analiza może uważać metodę historyczną za narzędzie w badaniach analitycznych. Jej przedmiotem są jakby przekroje przez historię, które

podlegając analizie stają się bezczasowe lub "synchroniczne"; zawierają wewnętrzne relacje, które analiza stara się uwidocznic. Wiadomości dotyczące faktycznych zdarzeń w czasie mogą zdecydować np., która z kilku możliwych struktur jest najbardziej prawdopodobna lub wyjaśnić przyczynę obecności jakiegoś składnika nieadekwatnego z punktu widzenia analizy. Analiza porównawcza dwóch lub więcej zjawisk /oddzielonych chronologicznie, geograficznie, społecznie, intelektualnie/ tylko wtedy uaktywnia wymiar czasu - stając się "diachroniczną" - gdy informacje historyczne o tych zjawiskach można skorelować z wynikami analizy. Zatem badania historyczne i analityczne, mając wspólny przedmiot i całkowicie odmienne metody pracy, są ściśle połączone wzajemnymi zależnościami.

Pozostaje jeszcze jedno podobieństwo pomiędzy analizą a krytyką. Krytyka jest nierozzerwalnie związana z jednej strony z estetyką, z drugiej zaś z analizą. W kręgu krytyki toczy się od dawna nieprzerwana dyskusja o zakres jej opisowej i wartościującej funkcji. Krytyk "opisujący" stara się osiągnąć przynajmniej jeden z następujących celów: oddać słowami swą własną wewnętrzną reakcję /zobrazować swe uczucia/ na utwór muzyczny czy jego wykonanie, wniknąć w umysł kompozytora czy wykonawcy i wyłożyć postrzeganą wówczas wizję. Krytyk "wartościujący" ocenia swe odczucia według pewnych standardów. Mogą one być w krańcowym przypadku dogmatycznymi kantonami piękna, prawdy, gustu - zakładanymi z góry wartościami, którymi mierzy się wszelkie dzieła; albo też przeciwnie - wartościami tworzonymi dopiero w trakcie doświadczenia, na podstawie przekonania, że kompozytor czy wykonawca ma osiągnąć swój cel - niezależnie od tego, co nim jest - w najskuteczniejszy i najbardziej przejrzysty sposób. Właśnie to ostatnie założenie ukazuje sposób działania reprezentatywny dla współczesnej krytyki muzycznej: stara się ona odtworzyć koncepcję artystyczną w tym, czego doświadcza krytyk i ocenia, na ile skutecznie owa koncepcja jest w danym utworze realizowana - nie mówiąc już o tym, do jakiego stopnia koncepcja taka spełnia swe początkowe założenia i wymagania.

Z powyższych wywodów trudno kategorycznie odróżnić krytykę od analizy; w analizie wciąż aktualna jest dyskusja na temat jej opisowej czy wartościującej funkcji. Istnieje pewna różnica w rozkładzie obydwu funkcji w analizie, ogólnie jednak analiza zajmuje się bardziej opisywaniem, niż wartościowaniem. Większość analiz dociera ostatecznie do punktu osiągniętego przez krytyka wartościującego, gdy ten spostrzegł już w sposób zadowalający "koncepcję" artystyczną i ma właśnie wyrazić swój osąd. W tym sensie analiza nie posuwa się tak daleko jak krytyka, ponieważ stara się zachować obiektywizm /wartościowanie uważa za czynność subiektywną/. To z kolei sugeruje drugą różnicę pomiędzy analizą i krytyką, tę mianowicie, że krytyka kładzie nacisk na intuicyjną reakcję krytyka, opiera się na jego doświadczeniu, używa jego zdolności wiązania terazniej-

szej reakcji z uprzednim doświadczeniem i stosuje je jako swe dane i metodę, podczas gdy analiza uznaje raczej za swe dane czynniki podlegające poznaniu, takie jak: następstwo fraz, harmonikę, dynamikę, metrorrytmikę, artykulację oraz inne zjawiska techniczne. Różnica również dotyczy tego, że reakcja krytyka często opiera się na solidnych podstawach i czyniona jest w świetle wiedzy technicznej, zaś dające się zdefiniować czynniki analizy /fraz, motyw/ często wyrażane są przez okoliczności subiektywne. Zbytнім uproszczeniem byłoby więc twierdzenie, że na analizę składają się operacje techniczne, zaś na krytykę ludzkie reakcje, choć na pewno takie sformułowanie pozwala lepiej uwidocznic istniejącą pomiędzy nimi różnicę. Podczas gdy krytyka działa zawsze za pośrednictwem słów /może jeszcze przy pomocy przykładów i ilustracji muzycznych/, analizę można przekazywać poprzez graficzne schematy, skomentowane zapisy nutowe, czy wykonanie muzyczne.

## 2. Natura analizy muzycznej

Pierwotnym impulsem analizy jest doświadczenie, chęć zajęcia się odbiciem samym w sobie. Punktem wyjścia jest tu więc samo zjawisko a nie jego czynniki zewnętrzne /fakty biograficzne, wydarzenia polityczne, stosunki społeczne, metody kształcenia i wszelkie inne czynniki składające się na środowisko tego zjawiska/. Muzyka jednak, jak wszystkie środki wyrazu artystycznego, przedstawia sobą problem wynikający z samej natury materiału. Muzyka nie jest czymś tak namacalnym jak ciecz lub ciało stałe w analizie chemicznej. Trzeba przede wszystkim określić przedmiot analizy muzycznej: czy jest nim sam zapis nutowy, może generowany przez zapis obraz dźwięku, obraz w umyśle kompozytora podczas tworzenia, interpretacja wykonawcy, czy wreszcie doświadczone przez słuchacza wykonanie. Wszystkie te kategorie mogą stanowić przedmiot analizy. Nie ma też zgody co do tego, która z nich jest bardziej "poprawna" od innych - a jedynie, że zapis /jeżeli istnieje/ dostarcza punktu odniesienia, z którego wychodzić można w stronę takiego czy innego obrazu dźwięku.

Analiza to próba bezpośredniej odpowiedzi na pytanie: "Jak to działa?". Jej najważniejszą czynnością jest porównanie. Przez porównanie określa się elementy struktury i odkrywa funkcje tych elementów. Porównanie jest częścią wspólną wszelkich odmian analizy muzycznej: analizy cech charakterystycznych, analizy formalnej, funkcjonalnej, schenkerowskiej, semiotycznej, stylistycznej, analizy wynikającej z teorii informacji, itd. - porównania jednej całości z drugą, czy to w ramach jednego dzieła, czy pomiędzy dwoma dziełami, czy wreszcie między dziełem a jakimś abstrakcyjnym "modelem", takim jak forma sonatowa czy łukowa. Centralnym działaniem analizy jest więc identyfikacja i wynikające z niej oceny różnic i podobieństw. Te dwie operacje przenikają się wzajemnie, by naświetlić trzy podstawowe