

## PSYCHOLOGICZNE UJĘCIA ANALIZY

### I. Co należy rozumieć przez „ujęcie psychologiczne”?

Podjęcie Schenkera do analizy było „psychologiczne” w tym sensie, że bardziej niż same dźwięki interesował go sposób ich doświadczania: interpretuje on zatem jeden akord C-dur w jeden sposób, drugi — w sposób odmienny, ponieważ inny jest otaczający je kontekst i w konsekwencji akord jest inaczej odczuwany. Słowo „psychologiczny” jest tu jednak użyte raczej w swobodny sposób. Wiele Schenkerowskich przemyśleń można by w rzeczywistości trafniej określić jako „fenomenologiczne” i warto zdawać sobie sprawę z różnicy, jaka między tymi określeniami zachodzi, odnoszą się one bowiem do dwóch raczej różnych podejść do muzyki.

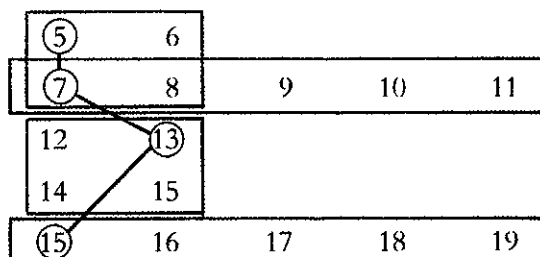
Schenker wierzył, że najbardziej fundamentalną warstwą muzycznego doświadczenia jest ruch dźwięków dążących do jakiegoś punktu końcowego i że na poziomie głębokim niemal cała muzyka wykazuje mniej więcej taką samą strukturę. Schenker nie mówi: tak funkcjonuje muzyka skomponowana w Europie w okresie 1750–1900. Mówi raczej: oto czym jest muzyka, pojmowana jako rodzaj ludzkiego doświadczenia. Termin „fenomenologia” odnosi się właśnie do badania istotnych własności ludzkiego doświadczenia. Badać doświadczenie fenomenologicznie znaczy zyskiwać jego bezpośrednią świadomość poprzez odrzucenie wszystkiego, co nie jest dla niego istotne — rzeczy takich, jak konwencjonalne skojarzenia, czysto przypadkowe okoliczności i tym podobne. Ten proces znany jest jako „redukcja fenomenologiczna” i w pewnym stopniu podobny jest do sposobu, w jaki Schenker próbował ujawnić praosnowę muzyki pomijając takie nieistotne rzeczy, jak powierzchniowa „forma”. Jednakże feno-

menolodzy muzyki, tacy jak Thomas Clifton, zaatakowali Schenkerę za wykonanie zadania w niewłaściwy sposób. Jak twierdzą, Schenkerowskie koncepcje „warstwy głębokiej” czy „prolongacji” są związane ze stylem umocowanym geograficznie i historycznie, z tonalnością. Schenker był szowinistą do granic absurdu, uważając, że jedynym prawdziwym rodzajem muzyki jest muzyka tonalna. Według krytyków, powinien on posunąć się w procesie redukcyjnym o jeden krok dalej, tak aby wypracować szersze koncepcje „warstwy głębokiej” i „prolongacji”, które byłyby możliwe do zastosowania we wszystkich typach muzyki. I rzeczywiście, gdyby pojawiła się prawdziwie fenomenologiczna koncepcja prolongacji, czyli taka, która po prostu ujmuje, co to znaczy doświadczać prolongacji, wówczas nie byłoby jakiegoś szczególnego powodu, dla którego ten termin miałby pozostać tylko specyficznym muzycznym. W swojej książce, *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*<sup>1</sup>, Clifton opisuje rozprowadzenie i prolongację harmonii w *Preludium C-dur* Bacha, a następnie dodaje: „Prolongacja’ nie musi być interpretowana wyłącznie jako technika specyficznie muzyczna. Stoi w jednym rzędzie ze stałością pojedynczego koloru lub trwaniem pojedynczej jakości czy afektu, niezależnie od konkretnego medium, w którym się realizuje” (s. 176). Podobnie przestrzeń i czas są podstawowymi wymiarami ludzkiego doświadczenia, reprezentowanymi zarówno w muzyce, malarstwie, tańcu czy jeszcze gdzie indziej. Analizując muzykę, Clifton próbuje zatem pokazać, jak dany utwór ujmuje przestrzeń lub czas. Na przykład omawia przestrzeń w *Preludium C-dur* pokazując, jak muzyka jest doświadczana w kategoriach płaskiej powierzchni i reliefu. Dowodzi, że w to *Preludium* wbudowanych jest szereg modeli, które służą powiązaniu ze sobą odległych odcinków, stwarzając poczucie wypukłych i wklęsłych punktów, które konstytuują rzeźbę. Przykł. 20 przedstawia niektóre z tych modeli.

Liczby odnoszą się do numerów taktów, a ramki wskazują, że takty w obrębie ramki są w jakiś sposób doświadczane jako jedna całość. Takty 5–8 i 12–15 składają się z dwutaktowych sekwencji (dlatego są przedstawione w układzie dwa na dwa). Takty 7–11 i 15–19 nie mają takiej wewnętrznej organizacji (dlatego pokazane są jako jednowymiarowe), ale pozostają ze sobą w relacji następstwa. Przecina ten sposób zorganizowania inny wzór wyznaczony przez połączone ze sobą liczby obwiedzione kółkami (takty 5, 7, 13 i 15): łączy te takty to, że akordy w nich są w postaci terc-sekstowej. Clifton komentuje, że

<sup>1</sup> Yale University Press, 1983.

Przykł. 20. Thomas Clifton, analiza *Preludium C-dur* Bacha.



„obecność tych wzorów przyczynia się do tego, że powierzchnia ‘oddycha’, to znaczy tworzy ponadmetryczny rytm *arsis* i *thesis*, jakość ruchu, która odpowiada za relief na poziomie innym niż poziom diminucji<sup>1</sup>” (s. 177).

Analiza tego rodzaju może wywoływać zakłopotanie i zniecierpliwienie profesjonalnych „analityków muzyki”; jej ustalenia wydają się takie oczywiste, wymęczone i pretensjonalnie wyrażone w porównaniu z precyzją i oszczędnością na przykład analizy schenkerowskiej. Nie wynika to z tego, że fenomenolodzy źle analizują muzykę (choć oczywiście niektórzy tak), lecz że analizują muzykę mając odmienny cel na myśli. Fenomenolog wykorzystuje indywidualne utwory muzyczne jako środek do odkrycia ogólnych własności muzycznego doświadczenia *per se*<sup>2</sup>. Z drugiej strony, analityk muzyczny bada muzykę, ponieważ chce wzbogacić swoją wiedzę o danej konkretnej kompozycji. I generalnie docenia teorie dotyczące natury muzycznego doświadczenia po prostu w takim stopniu, w jakim pomagają mu one zrozumieć indywidualne utwory. Jeśli mam wysoką opinię o Schenkerze, to nie z powodu jego konceptu praosnowy jako nieredukowalnej podstawy doświadczenia muzycznego — można by powiedzieć — fenomenologicznego komponentu jego myślenia. To raczej z powodu szczególnego wglądu, jaki jego podejście umożliwia

<sup>1</sup> Autor ma na myśli diminucję melodyczną, która oznacza wypełnienie dźwiękami o mniejszej wartości rytmicznej (sfigurowanie, ozdobienie) przestrzeni dźwiękowej między oddalonymi od siebie dźwiękami strukturalnymi — przypis tłum.

<sup>2</sup> Niemniej, na temat bardziej praktycznego zastosowania technik fenomenologicznych (do *Poème Electronique* Varèse’a) zob.: Lawrence Ferrara, *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*, „Musical Quarterly” LXX, 1984, s. 355–73.

w konkretnych przypadkach, i całkowicie słusznie można określać tę analizę jako „psychologiczną” w tym sensie, że próbuje ona wyizolować specyficzne czynniki determinujące ludzkie reakcje muzyczne w danych kontekstach. Jednak jest bardzo mało prawdopodobne, aby jakikolwiek psycholog bez oporów uznał analizę schenkerowską za „psychologiczną”. Powodem ponownie jest to, że zasady psychologiczne, zgodnie z którymi Schenker wyjaśnia muzyczne reakcje, są pomieszane z konkretnymi formacjami stylistycznymi, a nawet z notacją muzyki tonalnej. Analitycy, którzy oparli swoje prace na wyraźnych psychologicznych zasadach — zwykle wziętych z psychologii postaci lub z Freuda — uczynili tak w celu odróżnienia funkcji psychologicznej utworu od jego realizacji stylistycznej, w nadziei, że pozwoli im to zarówno dopracować typ analitycznej interpretacji zaproponowanej przez Schenkera, jak i rozszerzyć zakres stylów muzycznych, które mogą być interpretowane. Z dwóch psychologicznych ujęć analizy, które będą omówione w tym rozdziale, ujęcie Leonarda Meyera posiada bardziej oczywiste powinowactwa z analizą schenkerowską, dlatego przedstawienie go w pierwszej kolejności wyjaśni, co może wnieść do analizy muzycznej specyficznie psychologiczne ujęcie.

## II. Leonard Meyer

Meyer postrzega muzykę przede wszystkim jako pewien wzór. Nie chce przez to powiedzieć, że jest obojętny na jej emocje czy znaczenie — jego pierwsza książka nosiła wszak tytuł *Emocja i znaczenie w muzyce*<sup>1</sup>, i chociaż jej orientacja jest bardziej teoretyczna niż analityczna, formułuje podstawowe zasady, na których opierają się wszystkie analizy autora. Meyer sięgnął do różnych teorii psychologicznych z lat pięćdziesiątych — czyli czasu, gdy powstawała jego książka — tłumaczących emocje jako rezultat frustracji wynikającej z oczekiwania lub, jak ujmują to psychologowie — wstrzymania skłonności do reakcji. W zgodzie z tymi teoriami próbował wyjaśniać emocje wzbudzone przez muzykę analizując to, czego spodziewa się słuchacz w kolejnych momentach utworu muzycznego i porównując te oczekiwania z tym, co w utworze rzeczywiście następuje. I spostrzegł, że oczekiwania słuchaczy są zdeterminowane przez dwie rzeczy. Pierwszą jest zestaw norm, za pomocą których „kompetentny słuchacz”, jak Meyer go określa, interpretuje to, co słyszy; to mniej więcej tak, jak

<sup>1</sup> University of Chicago Press, 1956.

ze znajomością języka — słuchacz, który nie zna danego stylu muzycznego, po prostu nie zrozumie muzyki, gdyż nie będzie wiedział, czego ma się spodziewać (przynajmniej Meyer wierzy, że tak jest). Drugą rzeczą są układy dźwiękowe tworzone przez muzykę interpretowaną za pomocą powyższych norm. Na przykład, w muzyce tonalnej postęp dźwiękowy rozpoczynający się i kończący na tonice jest zamknięty; w takim znaczeniu, że słuchacz nie oczekuje kontynuacji tego układu dźwiękowego (pod warunkiem, oczywiście, że nie jest mu obcy styl tonalny). Z drugiej strony, postęp dźwiękowy, który nie kończy się na tonice, jest otwarty: implikuje jakiś rodzaj kontynuacji. W swoich późniejszych pismach Meyer raczej był skłonny mówić o tym, co jest „implikowane” przez muzykę, niż o tym, czego „spodziewa się” słuchacz, ale w obu przypadkach mowa jest o tym samym — sposobie reakcji kompetentnego słuchacza na muzykę.

Podczas gdy schenkerowskie koncepcje prolongacji, ukierunkowanego ruchu itd. związane były z tonalnością, czyli wyrażane w kategoriach określonego stylu historycznego, koncepty takie, jak otwarcie czy zamknięcie nie wiążą się z pojedynczym stylem. Przybierają różne formy w różnych stylach, ale implikacja jest ta sama: muzyka będzie w jakiś sposób kontynuowana lub nie będzie. Tak więc teoretycznie metodę analityczną opartą na ogólnych zasadach psychologicznych, angażujących jakości takie, jak otwartość i zamknięcie, da się zastosować do każdego rodzaju muzyki. Zakłada się jednak wówczas w pełni adekwatną znajomość konkretnych norm, za pomocą których te generalne zasady są wcielone w życie w danym stylu. Meyer badanie takich norm określa terminem „analiza stylu” i stale ubolewa, że nasze ich rozumienie jest nieadekwatne. Jedynie gdy będziemy o wiele lepiej znali normy stylistyczne, mówi Meyer, będziemy w stanie naprawdę objaśnić treść emocjonalną danego utworu muzycznego w kategoriach jego struktury technicznej. Dla proponowanej przez Meyera analizy niesie to dwie konsekwencje. Po pierwsze, zamiast próbować zająć się całą treścią emocjonalną muzyki, Meyer w mniejszym lub większym stopniu ogranicza się do doświadczenia jedności i koherencji w muzyce: dlaczego, pyta, różne odcinki danego utworu tworzą razem znaczącą całość? Po drugie, w mniejszym lub większym stopniu ogranicza się do analizowania muzyki tonalnej, z tego powodu, że nasze rozumienie jej norm stylistycznych jest głębsze, choć nieusystematyzowane: na przykład — jak to ujmuje — „panuje zgoda co do tego, które postępy dźwiękowe niosą wiele implikacji, a które nie, które triady są relatywnie stabilne, a które wykazują tendencje do mobilno-

Przykład 21. Dwie analizy pieśni *Das Wandern* Schuberta.

ści i rozwojowości, itd.<sup>1</sup>. Oba powyższe ograniczenia sprawiają, że w praktyce jego analizy są bliskie analizom Schenker'a, przydatne więc będzie porównanie kilku z nich z odpowiednimi analizami schenkerowskimi, by zobaczyć, jakie faktycznie zachodzą między nimi różnice.

Przykład 21 pokazuje uproszczony zapis partyturowy *Das Wandern* (z cyklu pieśni *Die schöne Müllerin* Schuberta) razem z dwiema analizami tego utworu. Istnieją pewne oczywiste podobieństwa pomiędzy analizą Meyera (pokazaną u góry) i schenkerowską<sup>2</sup>. Każda jest wykorzystującą notację muzyczną redukcją skorelowaną z oryginalnym zapisem tak, aby pokazać, które dźwięki

<sup>1</sup> *Explaining Music*, University of California Press, 1973, s. 27.

<sup>2</sup> Analiza Meyera zestawia przykłady 79 i 81 z jego *Explaining Music*, w niewielkim stopniu skorygowane i uzupełnione.

The image displays a musical score with Schenkerian analysis. It consists of three systems of staves. The first system shows a melodic line with a bracket labeled '4' and a rhythmic line below it. The second system shows a melodic line with notes numbered 9 through 16. The third system shows a melodic line with a bracket labeled '2' and a rhythmic line below it. At the bottom, there are labels: VI (V — 1), V (V — 1), and I.

odgrywają rolę strukturalną. Ponadto każda używa belek w celu pogrupowania dźwięków strukturalnych w pewne układy. Jednak belki te w obu analizach mają nieco odmienne znaczenie. Gdy w grafie schenkerowskim belka łączy dźwięki *D*, *C* i *B*, oznacza to, że konstytuują one pojedynczy postęp strukturalny. Gdy Meyer łączy ze sobą *Es–D–C–B* w taktach 1–3, ma na myśli to samo i jeszcze trochę więcej. Belka Meyera jest podzielona na dwie części, ze strzałkami wskazującymi podział. Oznacza to, że dwa pierwsze dźwięki (*Es* i *D*) funkcjonują jako jednostka, która implikuje kolejne dwa dźwięki (*C* i *B*) jako swą kontynuację. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że generalna zasada implikacji mówi, że „układy dźwiękowe wykazują skłonność do kontynuacji, dopóki nie staną się tak kompletne i stabilne, jak tylko to możliwe” (s. 130). A dlaczego i jak manifestuje się tu działanie tej zasady? Po pierwsze, ponieważ

dźwięki *Es-D* inicjują skalowe opadanie. Po drugie, i co bardziej specyficzne, ponieważ *Es* jest poprzedzone przez *A* i ten skok inicjuje coś, co Meyer nazywa *ruchem wypełnienia luki* (*gap-fill motion*). Polega on na tym, że „interwał będący skokiem może być rozumiany jako pewien rodzaj niekompletności — luka — która implikuje, że dźwięk lub dźwięki, nad którymi dokonano przeskoku, będą zaprezentowane w tym, co dalej nastąpi” (s. 144). To właśnie oznacza słowo „luka” (*‘gap’*) w redukcji Meyera, a ta konkretna luka jest szczególnie implikatywna ze względu na niestabilną naturę zmniejszonej kwinty w systemie tonalnym. W rezultacie *A-Es-D* funkcjonuje jako, jak ujmuje to Meyer, *zdarzenie generatywne* (*generative event*) mocno implikujące dźwięki *C-B* jako kontynuację. Dlaczego jednak tylko *C-B*? Dlaczego ruch nie mógłby być kontynuowany i postępować przez dźwięk *A* dalej w dół? Odpowiedź wynika z norm stylistycznych; będąc toniką, *B* jest dźwiękiem stabilnym i to czyni ten dźwięk logicznym, czy psychologicznym, punktem docelowym tego postępu.

Wzór dźwiękowy, który właśnie analizowaliśmy, oczywiście nie pojawia się dosłownie w muzyce; jest on prolongowany za pomocą powierzchniowych elaboracji w sposób, który jest nam doskonale znany z analizy schenkerowskiej. W tym konkretnym przypadku implikowany ruch następuje bezpośrednio po zdarzeniu generatywnym, jednak nie zawsze tak jest. W grupie oznaczonej „3” w grafie Meyera implikowany ruch jest opóźniony. To kolejny ruch wypełniający lukę, dźwięki *F-B-A* z taktu 1 implikują *G-F* z taktów 10–12; w rzeczywistości jest to domknięcie postępu *Es-D-C-B*, o którym była mowa uprzednio. Na przecięciu tego układu pojawia się jeszcze inny wzór, oznaczony przez Meyera jako „2”. To kolejny przypadek, gdy implikowany ruch jest opóźniony, tym razem jednak inna jest natura implikacji. To sytuacja bardziej skomplikowana niż te, o których mówiliśmy dotychczas, ponieważ nie dotyczy jedynie układu wysokości dźwięków, a raczej relacji pomiędzy układami wysokościowymi i rytmicznymi. Symbole umieszczone poniżej zapisu nutowego prezentują dokonaną przez Meyera analizę rytmu, ale nie będziemy się nią teraz szczegółowo zajmować. W chwili obecnej ważne jest to, że Meyer dostrzega sprzeczność między tym, co implikują wysokości, i tym, co implikuje rytm w taktach 1–4. Rytm implikuje coś na podobieństwo Przykł. 22; to znaczy sugeruje zamkniętą grupę kończącą się wraz z taktiem 2 i prowadzącą do swego rodzaju kontrastującego następnika. Wysokości dźwięków, z drugiej strony, opóźniają zamknięcie (to znaczy, pojawienie się spodziewanej toniki) aż do trzeciego taktu; rezultatem tej sprzeczności między implikacjami wyso-



## Przykł. 22.

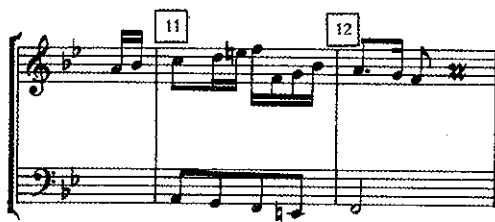


kościowymi i rytmicznymi jest dziwaczna pustka w taktie 4. I teraz, w opinii Meyera ta sprzeczność wytwarza napięcie, które domaga się rozwiązania; działa ona jak zdarzenie generujące, implikujące „uporządkowanie, w którym ruch z *Es* w dół na *B* pojawia się bez załamania czy przerwy” (s. 155); i, jak pokazują strzałki, jest to dokładnie to, co dzieje się w taktach 13–14. Zakończenie tej pieśni funkcjonuje zatem jako rozwiązanie na wyższym poziomie i jest to jeden z powodów, dlaczego tworzy satysfakcjonującą konkluzję; inne powody, o których Meyer wspomina, to sposób, w jaki fraza finalna jako całość podsumowuje ruch melodyczny pierwszych trzech taktów i powtórzenie, na podobieństwo echa, w ostatnich dwóch taktach, które działają jak „znak relaksacji i tym samym zamknięcia” (s. 155) i nawiązują do powtórzenia początku w taktach 5–8.

Próba objaśnienia struktury muzycznej podjęta tutaj przez Meyera jest zupełnie podobna do analizy schenkerowskiej. W obu przypadkach analiza mówi, dlaczego muzyka powinna się skończyć tam, gdzie się kończy, i w sposób, w jaki to czyni, i w obu przypadkach podstawą do tego jest wydzielenie różnych poziomów strukturalnych, na których pojawiają się znaczące ugrupowania dźwięków. Porównajmy zatem teraz bezpośrednio analizy Meyera i Schenker z Przykł. 21. Niektóre cechy są w obu redukcjach wspólne, jak na przykład sposób, w jaki takty 13–14 podsumowują wzór wysokościowy pierwszych trzech taktów. Niektóre z cech, na które Meyer zwraca uwagę, nie pojawiają się w analizie schenkerowskiej: na przykład postęp *B–A–G–F*, oznaczony przez Meyera jako „3”, i napięcie między wysokością i rytmem w taktach 1–4. Z drugiej strony schenkerowski graf dostarcza wglądów, których brak u Meyera. Najbardziej istotny z nich dotyczy pralinii  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , która jest odzwierciedlona blisko powierzchni w taktach 2–3 i 13–14. Składniki pralinii pojawiają się też jako istotne dźwięki w grafie Meyera, chociaż zainicjowanie postępu od dźwięku *D* jest tu zaznaczone w taktie 9, a nie w 2 (Meyer nie łączy dźwięków *D* w tych dwóch taktach, a szkoda, ponieważ takie powiązanie tłumaczy statykę pierwszych ośmiu taktów, przeciwstawioną dynamice taktu dziewiątego), analiza Meyera nie wyjaśnia jednak, *dlaczego* te dźwięki są ważne — na przykład,

dłaczego ważne jest *C* z taktu 11, a nie to z taktu 14 (które Schubert opatrzył przecież akcentem). Można zgadnąć, jak Meyer by to usprawiedliwił: mógłby powiedzieć, że sekwencyjna organizacja taktów 9–12, w których zarówno *D*, jak i *C* są wsparte triadami, oznacza, że te dźwięki są porównywalnej wagi. Wówczas jednak łatwo jest zaproponować alternatywną wersję muzyki pozbawioną tej sekwencji, ale w której *C* z taktu 11 wciąż odgrywa decydującą rolę strukturalną; pokazuje to Przykł. 23. Co powiedziałby teraz Meyer? Nie wiem. Analiza schenkerowska dostarcza natomiast odpowiedzi, która jest aktualna w obu przypadkach, takiej mianowicie, że *C* w takcie 11 jest wsparte przez strukturalną harmonię V stopnia, która prowadzi bezpośrednio do finalnej toniki; z tego powodu analiza schenkerowska, która pokazywałaby strukturalne  $\hat{2}$  w takcie 14, byłaby po prostu błędna.

Przykł. 23.



Do tej pory ignorowaliśmy jeden istotny aspekt analizy Meyera, i to taki, który daje pewne szczegółowe wglądy, których pozbawiona jest analiza schenkerowska. To rytm. Meyera podejście do rytmu<sup>1</sup> jest komplementarne z jego sposobem traktowania wysokości dźwięku; to znaczy, oparte jest na dokładnie tych samych zasadach porządkowania w pewne układy (to przypadek, gdzie opłaczalne okazuje się ujmowanie analitycznego podejścia w kategoriach generalnych zasad psychologicznych). Rytmu są postrzegane jako układy, których podstawowe komórki składają się z mocnej wartości [*downbeat*, akcentowanej — tłum.] połączonej z jedną lub dwoma wartościami słabymi [*upbeat*, nieakcentowanymi — tłum.]. Różne możliwe sposoby połączenia wartości słabych z wartością mocną pozwalają wyłonić pięć różnych typów ugrupowań

<sup>1</sup> Powinienem tak naprawdę powiedzieć Meyera i Coopera, ponieważ byli oni współautorami *The Rhythmic Structure of Music* (University of Chicago Press, 1960), w której to pracy został rozwinięty ten rodzaj analizy rytmicznej. Jednak dla wygody pozwolę sobie pomijać nazwisko Coopera.

rytmicznych, które stanowią podstawę wszystkich analiz rytmicznych Meyera. Przyjmuje on dla nich nazwy wywiedzione z greckiej prozodii i używa znaku [-] na oznaczenie wartości mocnej i ∪ dla wartości słabej. Oto te typy ugrupowań rytmicznych:

jamb	∪	-
anapest	∪	∪ -
trochej	-	∪
daktyl	-	∪ ∪
amfibrach	∪	- ∪

Każdy z nich funkcjonuje analogicznie do grup, w które Meyer organizuje wysokości dźwięku. Niekompletna grupa rytmiczna implikuje kontynuację, grupa kompletna — zamknięcie na danym poziomie; w większości muzyki grupy rytmiczne są zorganizowane hierarchicznie — w grupy grup, grupy grup grup itd. Analiza pod zapisem nutowym w Przykł. 21 pokazuje, jak muzyka rozpada się na grupy rytmiczne w skali od największej do najmniejszej. W skali największej, oznaczonej „5”, cały utwór konstytuuje jedną grupę (jamb); w skali najmniejszej, oznaczonej „1”, grupy są pod względem czasu trwania zróżnicowane, od półtaktowych do nieco dłuższych niż takt. Co decyduje o tym, jak małe mają być grupy w skali mikro? Dlaczego większe grupy na tym poziomie nie są jeszcze dalej podzielone? Dlatego, że przez poziom „1” (lub *prymarny poziom rytmiczny*) Meyer rozumie najniższy poziom, na którym muzyka dzieli się na ugrupowania rytmiczne tworzące nieprzerwany ciąg; niektóre grupy na tym poziomie mogłyby zostać jeszcze podzielone, lecz inne nie, a wówczas rezultatem nie byłby ciągły szereg grup. Czasami korzystnie jest podzielić muzykę poniżej prymarnego poziomu rytmicznego i Meyer odnosząc się do tych fragmentarycznych poziomów rytmicznych używa znaków „i” „ii” itd. (przykład można znaleźć na początku Przykł. 25).

Cały system jest zatem oparty na grupie rytmicznej, a grupa rytmiczna z kolei oparta jest na rozróżnieniu między wartością mocną i słabą. By przeprowadzić analizę rytmiczną, trzeba najpierw ustalić, które wartości są mocne, a następnie zdecydować, jak wartości słabe są z nimi połączone, tworząc grupy na kolejnych poziomach. Ale co właściwie odróżnia wartość mocną od słabej? Akcent — odpowiada Meyer. A co to jest akcent? To „podstawowy, aksjomatyczny koncept, zrozumiały jako doświadczenie, lecz niedefiniowalny w kategoriach przyczynowych” (*The Rhythmic Structure of Music*, s. 7). To

brzmi jak unik, lecz w istocie nim nie jest. Meyer uważa, że w przeciwieństwie do akcentu dynamicznego (który oznacza po prostu głośniejszy dźwięk), akcent rytmiczny ma znaczenie psychologiczne. Akcentowana część taktu to taka część, która jest „w jakiś sposób wyeksponowana dla świadomości” (s. 8) i istnieje wiele sposobów wyróżnienia dla świadomości konkretnej części taktu. Akcent dynamiczny jest jednym z nich, czas trwania jest następnym (zwłaszcza na wyższych poziomach). I nie są to jedyne sposoby. Jeśli gra się *Preludium C-dur* Bacha w absolutnie stałym tempie, z wyrównaną dynamiką i nawet bez przedłużania żadnego dźwięku bardziej niż inne, wciąż okazuje się, że dźwięki różnicują się na mocniejsze i słabsze; musi to więc być zdeterminowane przez takie rzeczy, jak harmonia i powtórzenia. W rzeczywistości wszystkie parametry struktury muzycznej mogą być znaczące dla rytmicznej akcentuacji. Ważne jest, aby zdawać sobie sprawę z tego, że Meyer, analizując rytm, nie rozpatruje tylko jednego aspektu muzyki, ignorując pozostałe. Przeciwnie, traktuje rytmiczną akcentuację jako środek wyjaśniania i wyrażania na piśmie jego reakcji na muzykę pojmowaną całościowo; jak mówi, „efekty melodyczne, harmoniczne i formalne mogą być wszystkie przedmiotem sumującego działania analizy rytmicznej” (s. 153). Można przypomnieć, że spotkaliśmy się już raz z taką sytuacją, tylko jakby odwróconą: w ostatnim rozdziale była mowa o tym, że analiza schenkerowska nie ignoruje rytmu, lecz interpretuje go w kategoriach struktury wysokościowej. Analiza *Preludium C-dur* Schenkera jest, przez implikację, analizą rytmiczną, pokazuje bowiem, jak na różnych poziomach strukturalnych akcenty wyłaniają się tam, gdzie są. Meyer przeciwnie, analizuje rytm otwarcie.

Powróćmy teraz do *Das Wandern* i zobaczymy, jakimi kryteriami kieruje się Meyer decydując o tym, gdzie przypadają akcenty i w jaki sposób są one pogrupowane. Na poziomie „1” pierwszy akcent znajduje się na początku taktu 1. Dlaczego? Ze względu na metrum; zauważmy, że na poziomie „1” wszystkie pierwsze części taktu i niektóre trzecie są akcentowane, lecz nigdy drugie i czwarte. Ale jak metrum może być ustanowione na samym początku utworu? Odpowiedź brzmi — to nie jest początek utworu; w rzeczywistości istnieją jeszcze cztery takty wstępu fortepianu, które Meyer pomija. Te cztery takty to więcej niż potrzeba do ustanowienia wzoru metrycznego, a tam, gdzie takie parametry, jak melodia, harmonia i repetycje nie odgrywają roli, akcentuacja rytmiczna będzie wykazywała tendencję do zgodności z metrum. Jeśli zatem to metrum decyduje o tym, że *F*, *A* i *D* z taktów 1–2 są akcentowane na

pierwszym poziomie rytmicznym, co jest wobec tego czynnikiem determinującym grupowanie? Odpowiedź brzmi — to struktura melodyczna. Dźwięki *B* i *A* łączy razem bliskość wysokościowa i ona też oddziela je od tego, co było wcześniej, i tego, co następuje potem. Takie jest również wytłumaczenie powiązania *E*s i *D*. Dlaczego jednak te dwa dźwięki są pokazane jako część amfibrachy trwającego cztery miary taktowe, a nie dwumiarowego jambu, jak w przypadku *B* i *A*? Ponieważ *D* jest prolongowane za pomocą tonicznego arpeggia zakończonych na *F*; wszystkie cztery miary są zespolone w jeden impuls rytmiczny. Wyobraźmy sobie, jak niemuzyczne byłoby wzięcie oddechu przed *F* lub opatrzenie go akcentem dynamicznym! Tutaj zatem wzór melodyczny ma pierwszeństwo przed metrum.

Spójrzmy teraz na drugi poziom rytmiczny. Z analizy poziomu pierwszego wynika dla poziomu drugiego kilka nieuchronnych konsekwencji. Każdej grupie poziomu pierwszego odpowiadać będzie jakaś miara na poziomie drugim, a to oznacza, że każda grupa na poziomie drugim musi się zaczynać i kończyć raczej w korelacji z jakimś ugrupowaniem poziomu pierwszego, a nie w jego połowie<sup>1</sup>. Poza tą jedną, nie ma innych ustalonych reguł wyprowadzania jednego poziomu z drugiego. Te same kryteria, które decydowały o umiejscowieniu akcentów i pogrupowaniu ich na poziomie pierwszym, są stosowane na poziomie drugim i poziomach następnych. Jednakże gdy tylko spojrzymy na pierwszą miarę drugiego poziomu rytmicznego, natykamy się na coś nowego: symbol  $\bar{\cup}$ . W intencji Meyera oznacza on miarę, która najpierw sprawia wrażenie akcentowanej, jednak później okazuje się nieakcentowana (symbol dla odwrotnej sytuacji, rzadziej występującej, to  $\cup^2$ ). Chcąc lepiej zrozumieć, do czego Meyer zmierza, załóżmy, że pieśń zaczęła się jak w Przykł. 24. Prezentowany tam wzór rytmiczny jest prostszy niż ten, który napisał Schubert, a dwie pierwsze miary tego wzoru tworzą jamb na drugim poziomie rytmicznym. W psychologii postaci (czyli tej, skąd pochodzi większość psychologicznych reguł Meyera) istnieje zasada mówiąca, że umysł będzie interpretował rzeczy w sposób najprostszy z możliwych, i Meyer mówi, że prosty układ jambiczny

<sup>1</sup> Jedynym wyjątkiem jest sytuacja, gdy, jak to czasami bywa, na jednym poziomie rytmicznym nakładają się na siebie niejednakowe grupy (zob. Przykł. 25). Gdy to się zdarza, wówczas albo jedna z grup jest grupą niestrukturalną — nie odgrywa żadnej roli w organizacji poziomu wyższego, albo muzyka jest niejednoznaczna.

<sup>2</sup> Pełna lista symboli stosowanych w analizach rytmicznych Meyera znajduje się w *The Rhythmic Structure of Music*, s. 204.

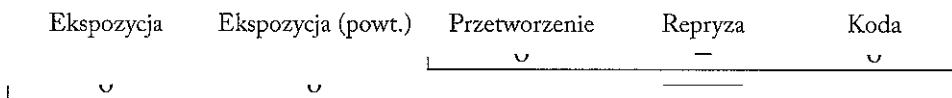


a następnie V stopnia (takty 11–12). Pozostając wciąż na drugim poziomie rytmicznym, można jeszcze zapytać, dlaczego w taktach 13–16 mamy ponownie trocheje, nie jamby? Czy ciężar każdej frazy nie spoczywa raczej na tonice niż na dominancie?

Jeśli w pierwszej chwili nie zgadzamy się z analizą schenkerowską, możemy zazwyczaj ustalić, dlaczego analityk mówi to, co mówi, spoglądając na jego interpretację poziomów sąsiednich; i bardzo często w trakcie tej czynności dochodzimy do wniosku, że ostatecznie analityk miał rację. W przypadku analiz rytmicznych Meyera niejednokrotnie nie jest to jednak możliwe. Korelacja między poziomami rytmicznymi nie jest tu po prostu tak znacząca. Zarówno pierwszy, jak i trzeci poziom rytmiczny Meyera w taktach 9–16 byłyby kompatybilne z drugim poziomem rytmicznym składającym się z jambów zamiast trochejów. Oznacza to, że metoda analizy rytmu Meyera nie jest zbyt skuteczna jako narzędzie *objaśniania* muzyki, jednak jest całkiem skuteczna jako narzędzie jej *postrzegania* i utrwalania obserwacji na piśmie. Próbuując zanotować własne reakcje na muzykę za pomocą symboli Meyera, trzeba stale zadawać sobie pytanie, „gdzie wedle mojego odczucia występują miary mocne i w relacji do czego pozostają?”, i jest to znakomity sposób uczynienia jakiegoś problematycznego odcinka bardziej klarownym; skoro jednak zdecydowaliśmy się już, co chcemy analizować, może okazać się, że to jakaś inna technika — taka jak analiza schenkerowska — pozwoli nam to objasnić.

Wydaje mi się jednak, że analiza rytmiczna jest mniej przydatna do badania rozległych struktur niż tych na poziomie bardziej szczegółowym. Przyczyną tego jest zmiana natury akcentuacji pomiędzy warstwami powierzchniową i głęboką. By to zilustrować, zerknijmy na piąty poziom rytmiczny *Das Wandern*, gdzie cała pieśń jawi się jako pojedyncza grupa jambiczna. Dlaczego jambiczna? Dlatego, że ruch muzyczny cechuje ciężenie do końcowej kadencji utworu; w tym sensie nazwanie całej pieśni jambem wyraża dokładnie to samo, co graf schenkerowski, pokazujący jak praosnowa zmierza w stronę finalnej toniki. Innymi słowy, na tym poziomie nie ma niczego specyficznego rytmicznego w strukturze muzycznej, a przynajmniej w ujęciu tej struktury przez Meyera. Uznanie całej pieśni za jamb nie mówi niczego, czego by nie mówił graf schenkerowski; natomiast graf schenkerowski mówi wiele z tego, czego nie mówi notacja rytmiczna, ponieważ pokazuje dokładnie, w jaki sposób ten końcowy cel jest implikowany przez to, co go poprzedza. I jeszcze jedna uwaga. Na poziomie głębokim niejako z góry wiadomo, jaka mniej więcej będzie struktura

rytmiczna, przynajmniej jeśli muzyka jest utrzymana w jakiejś konwencjonalnej formie. Na przykład prawdopodobne jest, że ze względu na swoją strukturę tonalną dowolna sonata reprezentuje układ



a to oznacza, że nacisk analityczny musi być położony nie na to, *jaka* jest ta szerokokresowa struktura rytmiczna, lecz na to, *jak* w danym przypadku jest ona zrealizowana. Dokładnie tak samo jest z analizą schenkerowską; schenkerowski prototyp formy sonatowej był zaprezentowany w Przykł. 16. Oba ujęcia, w jakimś sensie, prowadzą do tego samego. Ponieważ jednak analiza schenkerowska lepiej pokazuje, *jak* ta forma jest realizowana, może ona wpłynąć na naszą początkową reakcję na muzykę w sposób, który, jak sądzę, nie jest dostępny analizie rytmicznej, ewentualnie nie może ona tego zrobić tak dobrze. Gdy nie od razu wiadomo, czy dana wartość jest słaba czy mocna, wybór między nimi może się wydawać zupełnie arbitralny — czuje się, że to analiza wymusza dokonywanie rozstrzygnięć, których sama muzyka się nie domaga. Wszystko to są powody, aby ograniczyć ten rodzaj analizy rytmicznej do relatywnie powierzchniowych poziomów, przynajmniej wówczas, gdy jako alternatywa dostępna jest analiza schenkerowska. Oczywiście nie dotyczy to muzyki, której nie da się interpretować metodami schenkerowskimi, jak na przykład muzyki atonalnej; tam może być warto podjąć próbę zastosowania szerokokresowej notacji rytmicznej<sup>1</sup>.

Omówiliśmy do tej pory podstawowe metody, za pomocą których Meyer pokazuje, w jaki sposób modele implikacji i realizacji przejawiają się w warstwie wysokościowej i rytmicznej; w podsumowaniu przyjrzyjmy się jeszcze przykładowi bardziej złożonej analizy Meyera — pierwszych dwudziestu jeden taktów sonaty Beethovena „*Les Adieux*” (op. 81a). Przykł. 25 jest połączeniem różnych grafów z *Explaining Music* Meyera, podczas gdy Przykł. 26

<sup>1</sup> Zob. analizy *Wariacji fortepianowych* Webera i *Klavierstück III* Stockhausena w Rozdziałach 9 i 10 tej książki; także dyskusję Cone'a na temat rytmicznej analizy muzyki atonalnej w *Analysis Today*: P. H. Lang (red.), *Problems of Modern Music*, Norton, 1962. Na temat dalszych udoskonaleń i krytyki technik analizy rytmicznej Meyera por. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Norton, 1968) i Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (MIT, 1983).



ponownie prezentuje analizę schenkerowską dla celów porównawczych. Grafy powinny już teraz mówić same za siebie, więc zamiast je szczegółowo komentować, przejdę do konkluzji, którą wspierają.

W ujęciu najszerszym, Meyer uznaje cały ten odcinek za „pojedyncze zdarzenie muzyczne, a dokładniej, za rozbudowaną prolongację harmonii tonicznej z tercją w głosie sopranowym” (s. 265). Nie znajduje to w rzeczywistości żadnego odzwierciedlenia w jego głównych grafach analitycznych, toteż dodaje on kolejny graf, który pokazuje ruch dźwięku sąsiedniego identyczny z tym, który widoczny jest w grafie schenkerowskim (Przykł. 27). Zatem na tym poziomie oba ujęcia analityczne są zgodne, ale schenkerowskie z większym powodzeniem pokazuje, jak ten szeroko rozpostarty, ciągły ruch dźwięku sąsiedniego powiązany jest z kolejnymi ciągłymi układami dźwięków na różnych poziomach hierarchii. Na przykład poziom „C” w Przykł. 26 pokazuje, w jaki sposób ruch dźwięku sąsiedniego jest częścią większego układu prolongacyjnego *C-B-As-G*, który rozkomponowuje harmonię VI stopnia z taktu 2. A poziom „B” pokazuje, w jaki sposób ten większy układ jest zreplikowany na mniejszą skalę w pierwszych siedmiu taktach, w dolnej oktawie. Ponieważ ten model kończy się na  $\hat{3}$ , całość konstytuuje antycypującą prolongację tonu prymarnego całej części, którym jest dźwięk *G* w takcie 21 (to jest pierwsze *G* wsparte właściwą harmonią toniczną); wszystko, co było uprzednio, jest w tym sensie nieistotne, jako po prostu wprowadzenie. Wprowadzenie to jednak samo w sobie ustrukturuwane jest jak kompletny utwór i składa się z postępu opadającego od inicjalnego  $\hat{3}$  poprzez  $\hat{2}$  (takt 12) do  $\hat{1}$  (takt 21: numery taktów odnoszą się do poziomu „C” z Przykł. 26, gdzie te schodzące dźwięki są pokazane w ich implikowanych raczej niż rzeczywistych pozycjach). Ten postęp opadający jest jednocześnie rozszerzeniem początkowego motywu i diminucją ruchu części traktowanej jako całość; jedną z interesujących rzeczy w tej części jest sposób, w jaki pod jej koniec obsesyjne repetycje motywu otwierającego doprowadzają do identyczności struktury powierzchniowej i głębokiej. Ostatecznie dźwięk przejściowy *Ges* w obrębie postępu  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  w introdukcji zarówno antycypuje alternacje *G* i *Ges* w ekspozycji, jak i tworzy linearną ciągłość z odległymi rejonami harmonicznymi introdukcji; to znaczy, te rejony są harmonicznym rozszerzeniem postępu *G-Ges-F-Es*, który pojawia się na poziomie „C”. W sumie, zatem, analiza schenkerowska pokazuje tę introdukcję jako bardzo spójną zarówno wewnątrz, jak i w kategoriach jej implikacji dla reszty części.

Przykład 25. Meyer, analiza *Sonaty „Les Adieux”* Beethovena, cz. I, t. 1–21.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's *Sonata „Les Adieux”*, Op. 81a, in F major. The score is presented in a multi-staff format, with the upper staves showing the right hand and the lower staves showing the left hand. The tempo is marked *Adagio*. The score includes several measures with annotations for analysis:

- Measure 1: Labeled with 'i' and '1a.'. Above the staff, a bracket labeled 'luka' (gap) spans from the first note to the end of the measure, and another bracket labeled 'wypełnienie' (filling) spans from the second note to the end of the measure.
- Measure 2: Labeled '2.'. Similar to measure 1, with 'luka' and 'wypełnienie' brackets.
- Measure 3: Labeled '3.'. A single note is shown.
- Measure 5: Labeled '5.'. A bracket labeled 'luka' spans from the first note to the end of the measure, and a bracket labeled 'wypełnienie' spans from the second note to the end of the measure.
- Measure 6: Labeled '6.'. A single note is shown.
- Measure 5a: Labeled '5a.'. A group of notes in the left hand is circled.

The lower part of the score shows a sequence of measures with dynamic markings and performance instructions:

- Measure 2: *p espressivo*
- Measure 3: *p espressivo*
- Measure 4: *mf*
- Measure 5: *mf*
- Measure 6: *mf*
- Measure 7: *mf*

Below the main score, there are two staves labeled '1.' and '2.', which appear to be simplified or alternative versions of the musical lines, possibly representing a psychological or structural analysis of the original notation.

The image displays a musical score with several staves and detailed annotations. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The annotations include:

- A bracket labeled "4." spanning a sequence of notes, with "luka" (gap) written above it and "wypełnienie" (filling) written below it.
- A bracket labeled "3a." spanning a sequence of notes below the "4." bracket.
- Two horizontal arrows pointing to the right, one above and one below the "3a." bracket.
- Two horizontal lines with arrows pointing to the right, located below the main staff.
- A series of numbered boxes (7, 8, 9, 10, 11, 12) placed above the notes of a specific section of the score.
- Two numbered lines (1. and 2.) at the bottom, with arrows indicating spans across the notes.

7. 8. 9.

13 14 15 16

1. 2. 3.

Detailed description: This block contains a musical score for measures 7 through 16. The top staff shows a melodic line with notes 7, 8, and 9. Below it, measures 13, 14, 15, and 16 are shown in both treble and bass clefs. Three sets of brackets (labeled 1, 2, and 3) are drawn below the score, indicating specific musical phrases or intervals across the measures.

konwergencja

17 18 19 20 21

Allegro

*f* *sf* *f* *cresc.*

1. 2. 3.

Detailed description: This block contains a musical score for measures 17 through 21. The top staff features a melodic line with a bracket labeled 'konwergencja' (convergence) spanning from measure 17 to 21. The middle staff shows the accompaniment in both treble and bass clefs, with dynamic markings *f*, *sf*, *f*, and *cresc.* and the tempo marking 'Allegro'. Three sets of brackets (labeled 1, 2, and 3) are drawn below the score, indicating musical phrases or intervals.

Czy jednak udane zaprezentowanie przez tę analizę harmoniczną ciągłości tych dwudziestu jeden taktów koniecznie sprawia, że jest to dobra analiza? Czy nie jest przypadkiem tak, że dla tej muzyki bardziej charakterystyczne są nieciągłości, czyli takie rozwiązania, jak początkowa kadencja zwodnicza (która jest rodzajem conceptualnego dysonansu, ponieważ, jak mówi Meyer, zawołanie rogu implikuje, lecz jednocześnie wstrzymuje, rozwiązanie na *Es*), jeszcze bardziej harmonicznie odległe zwodnicze rozwiązanie w takcie 8, pauzy i eliptyczne zmiany trybu w taktach 14–16? Meyer podkreśla „quasi fantazyjny” charakter tej introdukcji; jest on dla niego „rezultatem braku silnych procesualnych powiązań między następującymi po sobie zdarzeniami powierzchniowymi... Chociaż istnieje hierarchiczne ustruktrowanie w obrębie ugrupowań dźwięków na niskim poziomie, niewiele znajduje się między nimi” (s. 256). Wyjaśnijmy to. Poza bardzo odległą implikacją dźwięku *D* (zob. Przykł. 25, graf 6), motto *G-F-Es* w taktach 1–2 nie stwarza jakichś szczególnych oczekiwań co do tego, co ma nastąpić; jak ujmuje to Meyer: „prolongacja następuje po

Przykł. 26. Analiza schenkerowska *Sonaty „Les Adieux”* Beethovena, cz. I, t. 1–21.

Es-dur (v) VI (α ————— v) — v  
 es-moll v ————— (s) 3  
 VI (α - v - I) v (v - I) IV (v - I) - v — V - (stopniowo wzmacniany) — I

(Schenker, FC Fig. 124:4)  
 (Forte & Gilbert, Ex. 188d)

(przeciętowy IV)

motto, ale nie jest przez nie implikowana, ani z niego nie *wynika*" (s. 257). Stąd brak dalszych powiązań wysokościowych, jak i rytmicznych w grafach Meyera. Przeciwnie, jego analiza pokazuje, że takty 2:2–4:2 są ściśle zintegrowane. Grafy wysokości dźwięku pokazują szereg układów arpeggiowych i dopełnień luk (te pierwsze pojawiają się także w grafach schenkerowskich). W konsekwencji, w analizie rytmicznej widzimy pojedynczy anapest na poziomie 1, z jego mocną miarą skorelowaną z kadencją zawieszoną na VI stopniu. Z drugiej strony Meyer sądzi, że nie ma jakiegoś silnego poczucia ciągłości między tymi taktami i ich następstwem. Powtórzenie w takcie 5 staje się „słabą miarą” tworzącą na poziomie 1 trochę nakładający się na zastany układ, podczas gdy w takcie 6 na tym poziomie nie ma niczego. Meyer mówi tutaj, że ani repetycja w takcie 5, ani postęp z *H* na *B* nie są częścią żadnego ciągłego procesu rozwojowego, tak że muzyka po prostu niejako przypadkowo natyka się w takcie 7 na powtórzenie motywu początkowego. Jak ujmuje to autor, „odnosi się wrażenie, że motto ‘Lebewohl’ powraca nie dlatego, że jest implikowane przez poprzedzającą je prolongację, lecz ponieważ uprzednia prezentacja motta zбочyła z drogi do celu... Powtórzenie w taktach 7 i 8 jest, można by powiedzieć, drugą ‘próbą’ dotarcia do kadencji na *Es*; i ona także kończy się fiaskiem” (s. 261). Meyer być może odczuwa brak harmonicznego ciągłości prowadzącej do powrotu motta, ale ja nie. Wręcz przeciwnie, *B* pod koniec taktu 5 uderza mnie jako dźwięk bardzo wiele mówiący nie tylko dlatego, że skutecznie otwiera wyższy rejestr (będzie prowadziło do *As-G* w taktach 15–21), ale także dlatego, że bezpośrednio implikuje kadencję w *Es*; takty 6 i 7 są z nim zespolone w jedną dominantową słabą miarę. A jeśli uznamy takt 7 za część wcześniejszej frazy, wówczas cały periodyczny układ tych taktów staje się zupełnie jasny. Takty 2–5 tworzą czterotaktową frazę (zbudowaną jako 3 + 1); takty 6–7 są dwutaktową kadencją. I ten układ utrzymuje się do drugiej głównej frazy (od taktu 8), z jedyną różnicą, że tym razem kadencja jest rozszerzona.

Wydaje mi się, że kluczem do trafnego rozszyfrowania muzyki jest w tym przypadku struktura harmoniczna — i to dlatego odwołując się do niej analiza tego odcinka jest dużo prostsza niż bardziej abstrakcyjna interpretacja wzorów linearnych i rytmicznych dokonana przez Meyera. Spójrzmy jeszcze na dwa miejsca, gdzie mamy do czynienia z analogiczną sytuacją. Są to miejsca, gdzie faktura powierzchniowa gwałtownie ulega zmianie — w takcie 12 (gdzie rozpoczyna się wzór repetycyjny) i w takcie 17, na początku *allegra*. Meyer uważa dźwięk *D* w takcie 12 za szczególnie mocną miarę i daje tego skom-

## Przykł. 27.

The image shows a musical score for Example 27. At the top is a single staff with a melodic line. Below it are four measures of accompaniment, each with a boxed number: 1, 7, 17, and 20. Below the accompaniment staves is a line of Roman numeral analysis: I - - - - - I<sup>b</sup> - - - - - IV<sup>6</sup> - - - - - v<sup>7</sup> - - - - - I.

plikowane — choć prawdopodobnie trafne — wyjaśnienie: poprzedzające go *Es* załamuje wcześniejszy wzór sekwencyjny („powinno” wypaść na początku taktu 12) i to czyni z *Es* szczególnie emfaticzną słabą miarę. A to z kolei sprawia, że *D* staje się miarą szczególnie mocną. Nie zgadzam się z Meyerem, że *D* jest silnie implikowane przez wcześniejsze układy wysokościowe. Na przykład, pokazuje on ten dźwięk jako cel ruchów wypełnienia luki, zainicjowanych w taktach 3 i 9 (grafy 5 i 4 w Przykł. 25). Dla mnie jednak charakterystyczną rzeczą związaną z tym *D* i harmonią *V* stopnia, która je wspiera, jest przypadkowy sposób, w jaki muzyka do nich dochodzi. To wrażenie wywołane jest zwłaszcza przez antycypację zarówno *D*, jak i harmonii z taktu 10. Gdy muzyka w taktie 12 zatrzymuje się na akordzie *V* stopnia, w ogóle nie brzmi on przekonująco jako dominanta; równie dobrze mogłoby nastąpić rozwiązanie: VI (V-I)—II—V—I w *Ges.* I to jest właśnie to, co nadaje sens taktom 12–20 — ich celem jest przekształcenie tej zbyt wcześnie ukazanej harmonii w rzeczywistą dominantę. W istocie takty 12–20 zawierają pojedynczy akord *V* stopnia, wspierający kadencję warstwy środkowej, która, jak większość kadencji, wznosi się do septymy akordu na *V* stopniu i następnie opada na tonikę. I dlatego właśnie nie zgadzam się z Meyerem i jego interpretacją taktu 17 jako strukturalnej mocnej miary (zob. jego poziom rytmiczny 3) skorelowanej ze strukturalnym akordem *IV* stopnia, jak to pokazuje Przykł. 27. Oczywiście na poziomie powierzchniowym występuje akord *As*, jak i cezura formalna na początku *allegro*. Ważne jest jednak — a nie takie oczywiste — to, że oba te elementy znikają w warstwie środkowej. Jak pokazuje mój graf schenkerowski, akord *As*

jest po prostu rezultatem przejściowego ruchu w obrębie akordu strukturalnego V stopnia, który łączy koniec *adagia* i początek *allegra* w jeden postępek. To dlatego początek *allegra* brzmi w sposób tak dziwnie nieistotny, mimo jego powierzchniowo zdecydowanej, mocnomiarowej natury; prawdziwie mocna miara przypada bowiem w taktie 21, gdzie rozpoczyna się pralinia tej części. Meyer komentuje tę sprzeczność między strukturą powierzchniową i głęboką, używa jednak innych słów: mówi o „bifurkacji formy i procesu” (s. 266). Przez „formę” rozumie powierzchniowy podział utworu na wstęp *adagio* i właściwą część *allegro*; przez „proces” zaś struktury utworzone na podległych poziomach przez relacje implikacji i zamknięcia. Tak więc w rzeczywistości mówi te same rzeczy, co graf schenkerowski, lecz ponownie, ujęcie schenkerowskie dookreśla, wzmacnia i tłumaczy spostrzeżenia Meyera.

To, co chcę uwydatnić, to nie tyle wyższość technik schenkerowskich nad Meyerowskimi, ile komplementarność obu ujęć. Redukcja schenkerowska koncentruje się na wyjaśnianiu długofalowej ciągłości harmonicznego muzyki, ale spycha na dalszy plan kontrasty powierzchniowe. Z drugiej strony, techniki Meyera są przydatne do obserwacji cech powierzchniowych, a zwłaszcza kontrastów rytmicznych. Oba podejścia mają tendencję do zniekształcania doświadczanej przez nas muzyki, zatem, jak powiedziałem we Wprowadzeniu, istotne nie jest pytanie, „które ujęcie jest bardziej prawdziwe?”, lecz, „w jakich okolicznościach dane ujęcie jest bardziej przydatne?”. Jak widzieliśmy, techniki analityczne wprowadzone przez Meyera dobrze służą obserwacji, ale gorzej nadają się do generalizowania i objaśniania. Porządkują rzeczy oczywiste na temat muzyki i jest to doskonały punkt wyjścia do analizy. Celem analizy jest jednak przejście od czegoś oczywistego do nieoczywistego i tutaj analiza schenkerowska ma przewagę, ponieważ w większości przypadków — jak w „*Les Adieux*” — to dyskontynuacje są oczywiste, a nie powody, dla których muzyka mimo to jest koherentna. Załóżmy, że mielibyśmy wykonać tę sonatę: która analiza byłaby bardziej przydatna dla udoskonalenia interpretacji, Meyera czy Schenkera? Z pewnością schenkerowska: ponieważ trudność nie leży w pokazaniu fantastycznych kontrastów warstwy powierzchniowej, lecz w osiągnięciu swego rodzaju głębokiej ciągłości. To jak granie Chopina, gdzie potrzebne jest bardzo pewne uchwycenie głębokiego rytmu, aby rytm powierzchniowy uczynić tak swobodnym i improwizowanym, jak to tylko możliwe. Analiza schenkerowska może dostarczyć tak samo pewnego ujęcia szerokokresowej struktury harmonicznego. Więcej na ten temat mówi Rozdział 10.