

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.

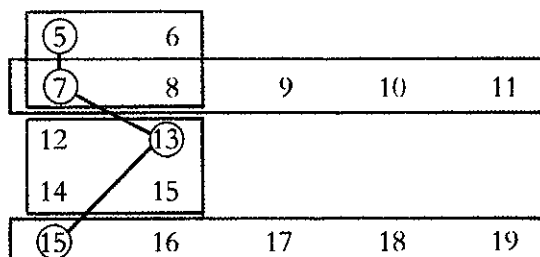
Schenker wierzył, że najbardziej fundamentalną warstwą muzycznego doświadczenia jest ruch dźwięków dążących do jakiegoś punktu końcowego i że na poziomie głębokim niemal cała muzyka wykazuje mniej więcej taką samą strukturę. Schenker nie mówi: tak funkcjonuje muzyka skomponowana w Europie w okresie 1750–1900. 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 powierzchowna „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*¹, 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

¹ 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 diminucji¹” (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*². 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

¹ 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.

² 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*¹, 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

¹ 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-

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

ści i rozwojowości, itd.¹. 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.

Przykł. 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 schenkerowską². Każda jest wykorzystującą notację muzyczną redukcją skorelowaną z oryginalnym zapisem tak, aby pokazać, które dźwięki

¹ *Explaining Music*, University of California Press, 1973, s. 27.

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

The image displays a musical score with three systems. The top system features a melodic line with a bracket labeled '4' and a long horizontal arrow above it. Below this are five staves of analysis, numbered 1 to 5. The middle system shows a piano accompaniment with measures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 boxed. The bottom system shows a harmonic analysis with notes and beams, and Roman numerals VI(V — I), V(V — I), and I below it.

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.

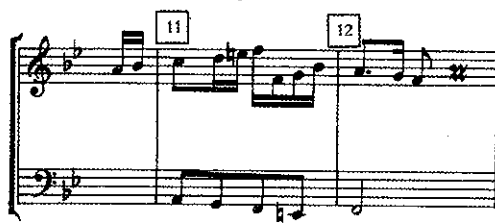


kościowymi i rytmicznymi jest dziwaczna pustka w taktie 4. I teraz, w opinii Meyera ta sprzeczność wytwarza napięcie, które domaga się rozwiązania; działa ona jak zdarzenie generujące, implikujące „uporządkowanie, w którym ruch z *Es* w dół na *B* pojawia się bez załamania czy przerwy” (s. 155); i, jak 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 rytmu¹ 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

¹ 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 zobaczmy, 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 połowie¹. 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

¹ 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.

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