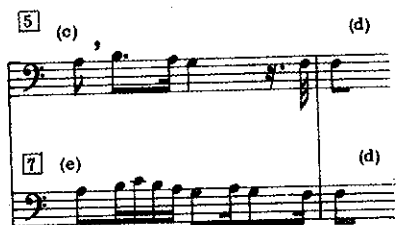


Przykł. 99.



Przykł. 102. Skriabin, *V Sonata*, początek.

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

sfp *sotto voce*

f *p*

8va

una corda

Przykł. 103. Skriabin, *V Sonata*, pierwszy temat.

Presto con allegrezza

47

50

sie — albo kompozytor zrobił to, co analityk mówi, że zrobił, albo nie. Bardziej złożonym przykładem tego samego rodzaju jest *V Sonata* Skriabina. Sądzę, że tę jednoczęściową sonatę powinno się traktować jak utrzymaną w tonacji dis-moll. Na pierwszy rzut oka może się to wydawać przewrotne. Początek nie przebiega w ogóle w żadnej określonej tonacji, lecz wyłania się z tonalnej niejasności (Przykł. 102), a pierwszy temat brzmi wyraźnie jak w H-dur (Przykł. 103). Powody mojego stwierdzenia, że sonata jest w dis-moll, nie mają wiele wspólnego z brzmieniem muzyki, ale związane są z tym, co sądzą, było intencją Skriabina. Rozważmy następujące fakty: utwór kończy się w wyraźnym Es-dur (pedały toniczne występują takt za taktem od taktu 388 do końca). Drugi temat, w takcie 120, jest w równie ewidentnym B-dur (Przykł. 104). Jeśli

Przykł. 104. Skriabin, *V Sonata*, drugi temat.

Meno vivo

molto rall.

a tempo

120

123

126

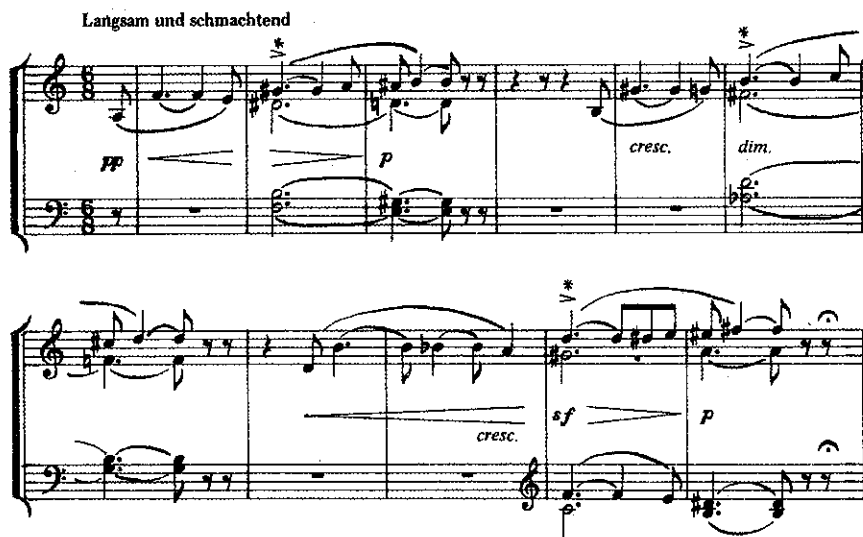
pp *accarezzevole*

sopra

(h)

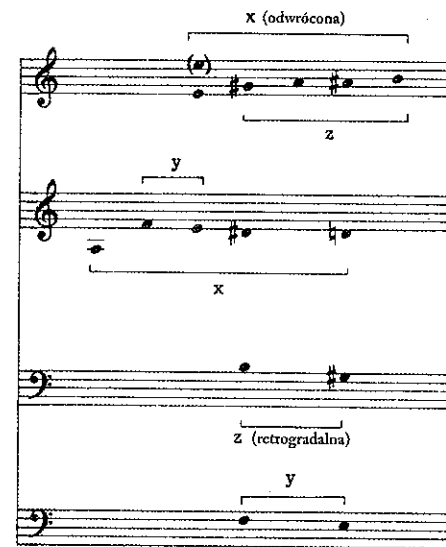
potraktujemy początek jako utrzymany w dis-moll — a trzeba zwrócić uwagę na niskie dźwięki *dis*, którymi utwór się zaczyna — wówczas otrzymujemy całkiem konwencjonalny romantyczny plan tonalny molowej toniki, dominanty, durowej toniki. Z pewnością plan tematyczny i plan tonalny nie pasują do siebie w kategoriach konwencjonalnych (to znaczy, temat pierwszy jest zrekapitulowany w nietonicznej tonacji), ale to jest także prawdą w odniesieniu do pierwszej części *Sonaty b-moll* Chopina, którą Skriabin prawdopodobnie dobrze znał. Zatem postrzeganie sonaty jako utrzymanej w dis-moll nadaje sens jej planowi tonalnemu i — co jest rozstrzygającym argumentem — nadaje sens sześciokrzyżkowemu oznaczeniu przykładowemu, które w innej interpretacji jest niezrozumiałe. Wszystko to jednak mogłoby, w zasadzie, zostać zakwestionowane przez odkrycie autografu partytury opatrzonego nagłówkiem „Sonata H-dur”: to by pokazało, że intencją Skriabina nie było utrzymanie sonaty w dis-moll i wówczas interpretacja analityczna okazałaby się po prostu błędna.

Wszystkie te przypadki, w których analizę można niedwuznacznie określić jako prawdziwą lub fałszywą, są jednak raczej wyjątkowe. Zazwyczaj w analizie muzycznej mamy do czynienia z inną sytuacją. Weźmy za przykład jedną z wielkich zagadek analitycznych dziewiętnastego stulecia, początek *Preludium z Tristana* Wagnera (Przykł. 105). Wiele tomów poświęcono interpretacji „akordu tristanowskiego” (umieściłem go w cudzysłowie). Niektórzy utrzymy-

Przykł. 105. Wagner, początek *Preludium z Tristana*.

wali, że tak naprawdę nie powinien on być w ogóle rozpatrywany jako jednostka harmoniki funkcyjnej, lecz jako rezultat działania struktur motywicznych (Przykł. 106). Inni argumentowali, że jest to w rzeczywistości chromatycznie alterowany zmniejszony akord septymowy — to znaczy, że zasadniczo nie należy do żadnej tonacji. Jeszcze inni twierdzili, że posiada on funkcję tonalną — taką, że w swym pierwszym wystąpieniu jest albo alterowanym stopniem II⁷, albo VI⁷ w a-moll (jednak ostatecznie nie ma zgody, którym). I teraz, żadna z tych interpretacji nie jest błędna w takim sensie, jak błędne jest powiedzenie, że dana postać serii to P-2, gdy w rzeczywistości jest to I-4. Nie można też za pomocą świadectw historycznych pokazać, że którakolwiek z tych interpretacji jest nieprawdziwa. Trzeba oczywiście liczyć się z tym, że jakiś wczesny szkic *Preludium z Tristana* zawsze może zostać odnaleziony, i gdyby miał on jedną z trzech następujących postaci (Przykł. 107), wówczas zwolennicy kolejno zmniejszonego akordu septymowego, stopni II⁷ i VI⁷ mogliby utrzymywać, że ich racja została potwierdzona. Oponenti jednak mogliby odpowiedzieć, że szkic mówi nam tylko o punkcie wyjścia Wagnera, a naprawdę istotna jest interpretacja takiego akordu, jaki Wagner ostatecznie z tej wstępnej formy rozwinął — to znaczy akordu tristanowskiego w postaci, jaką znamy. I taka odpowiedź jest z pewnością słuszna, ponieważ analizując akord w ten czy inny sposób nie spekulujemy, czy taka właśnie była intencja Wagnera, czy nie: za-

Przykł. 106. Motywiczne wyprowadzenie „akordu tristanowskiego”.



miast tego słuchamy uważnie akordu, być może grając go kilkanaście razy na fortepianie, i pytamy: czy w taki właśnie sposób on funkcjonuje? Czy tak go słyszę?

Zazwyczaj zatem oczekujemy, że analiza powie nam coś o naszym doświadczeniu muzyki: osądzamy, czy jest ona dobra, czy zła, na podstawie tego, czy wydaje się zgodna z doświadczeniem, czy nie, a kwestionowanie dawniejszych harmonicznym czy formalnych kwalifikacji związane jest z tym, że nie są one zgodne z doświadczeniem. Jednocześnie rozmaite ujęcia analityczne wyrosłe z tego kwestionowania nie są po prostu opisami tego, czego doświadczamy słuchając muzyki. Na przykład analitycy motywów mówią o wzorach, jakie odnajdują zarówno w szybkich dźwiękach figuracji fortepianowej, jak i — w najszerszej skali — w relacjach między częściami: czy jednak odbiorcy, słuchając muzyki w zwykły sposób, rzeczywiście słyszą jedno lub drugie jako motywy, nie mówiąc już o rozpoznawaniu podobieństwa między nimi? Z kolei analiza schenkerowska oparta jest na doświadczeniu długofalowej ciągłości tonalnej i wrażeniu finalności — czy jednak słuchacze naprawdę odbierają te szeroko rozpięte ukierunkowane postępy dźwiękowe w taki sposób, jak sugeruje to analiza schenkerowska? Jeśli przerwalibyśmy bieg sonaty w połowie przetworzenia, czy większość słuchaczy byłaby w stanie zaśpiewać docelową tonikę, do której przetworzenie zmierza? Wątpię w to, i wydaje się, że analitycy nie przejmują się jakoś szczególnie faktami w tej kwestii, ponieważ właściwie nigdy nie rozpoczynają analizy od przeprowadzenia obiektywnych testów tego rodzaju reakcji słuchaczy.

Przykł. 107. Warianty „akordu tristanowskiego”.



Analityków mówiących o rzeczach, których większość słuchaczy muzyki, w praktyce, jest nieświadoma, można usprawiedliwiać w dwojaki sposób. Myślę, że mogę wykazać, że oba sposoby są nieadekwatne, jednak wyjaśnię, na czym one polegają, częściowo dlatego, że wielu analityków naprawdę wierzy

w jedno bądź drugie usprawiedliwienie, a częściowo dlatego, że z dyskusji wyłoni się to, co ja uważam za bardziej satysfakcjonującą odpowiedź na pytanie, „co mówi nam analiza muzyczna”. Pierwsza z możliwości jest otwarcie elitarna. Jak powiedziałem w Rozdziale 2, Schenker nie uważał siebie za kogoś, kto wyjaśnia, jak przeciętny słuchacz odbiera muzykę; tak naprawdę w ogóle nie brał pod uwagę tego, że przeciętne osoby mogą mieć zdolność oceniania muzyki na jakimś wyższym poziomie. Wyjaśniał natomiast, jak muzyka w pełni kompetentnemu słuchaczowi narzuca odpowiedni sposób jej słyszenia — i podkreślał, że prawidłowe słyszenie muzyki nie jest sprawą łatwą, lecz wymaga dużego zaangażowania. Jest to w pełni koherentne stanowisko — nie jest logicznie absurdalne — ja jednak uważam, że zawęży ono zakres analizy do granic jej irrelevancji; czyż w muzyce rzeczą naprawdę fascynującą nie jest bezpośredni efekt, jaki muzyka wywiera na nawet najmniej kompetentnym słuchaczu?

Drugie możliwe usprawiedliwienie trzeba potraktować znacznie poważniej, a wykorzystuje ono specyficznie dwudziestowieczny koncept nieświadomej percepcji. Zanim pokażę, jakie jest jego zastosowanie w muzyce, wytłumaczę, co on oznacza. Analitycy muzyki w pierwszej połowie dwudziestego wieku swój koncept nieświadomej percepcji zapożyczyli od Freuda. Freud nadawał sens pozornie przypadkowym i nic nieznaczącym zachowaniom neurotyków pokazując, że są one odbiciem ich nieświadomych pragnień czy intencji. Sami neurotycy nie mieli pojęcia o tych pragnieniach czy intencjach; wyparli je ze swej świadomości i dlatego nie byli w stanie wytłumaczyć swojego zachowania. Te pragnienia i intencje wciąż jednak determinowały ich postępowanie. Tak więc Freud nadawał sens niekoherentnym działaniom neurotyków wpisując je w kontekst nieświadomego umysłu — nieświadomego umysłu, którego istnienia nie można było bezpośrednio potwierdzić, ale którego istnienie można było wydedukować z jego oddziaływania na neurotyczne zachowanie. W ten sam sposób analitycy muzyki wyznaczyli sobie zadanie nadania sensu fragmentarycznym i niekompletnym spostrzeżeniom słuchaczy muzyki poprzez umieszczenie tych spostrzeżeń w kontekście głębokich struktur, których słuchacze świadomie nie percypują, takich jak motywiczne podobieństwa między melodiami. Jak twierdzą analitycy motywów, odbiorcy oczywiście w sposób świadomy nie postrzegają tych motywicznych paralel, niemniej to one są odpowiedzialne za doświadczenie muzycznej jedności. I dlatego celem analizy nie jest *opisanie* tego, co słuchacze świadomie postrzegają — jest nim natomiast *wyjaśnienie* ich doświadczeń w kontekście pełni ich postrzegania, świadome-

go i nieświadomego. Chociaż to analitycy motywów wykorzystali koncepcje Freuda w sposób najbardziej wyraźny — a wśród nich przede wszystkim Hans Keller — wydaje mi się, że myślenie Freuda wywarło także pewien wpływ na Schenkera. Z pewnością to, co Schenker mówi o „siłach demonicznych” warstwy środkowej i praosnowie jako tajemnicy ukrytej poza warstwą powierzchniową, ma wydźwięk freudowski. A Schenkerowskie pojmowanie interpretacji analitycznej jako procesu ujawniającego znaczenie oczywistego poprzez wywiedzenie go z tego, co ukryte, bardzo przypomina psychoanalizę.

Od połowy dwudziestego wieku na analityków muzyki oddziaływała jednak także inna koncepcja nieświadomej percepcji, tym razem wywodząca się z psycholingwistyki. Lingwistom udało się rozbić strukturę mowy na fonemy, czyli znaczące jednostki strukturalne, które mogą być świadomie słyszane i artykułowane (a, f, th i ng są przykładami fonemów w języku angielskim). Czy można jednak te fonemy rozbić na jeszcze mniejsze jednostki strukturalne? Odkryto, głównie za sprawą Romana Jakobsona, że można; wszystkie różnorodne fonemy są zbudowane z różnych kombinacji kilku „cech dystynktywnych” (jak nazywał je Jakobson), których ludzie, słuchając czyjejś wypowiedzi, nie mogą postrzec świadomie, choćby nie wiem jak chcieli. Ich świadome spostrzeżenia — rozumienie tego, co dana osoba mówi — zależą od ich nieświadomych spostrzeżeń. Te lingwistyczne modele wyjaśniające wywarły w ostatnim trzynastolecu znaczący wpływ na analizę muzyczną; szczególnie neoschenkerzyści lubią swoje hierarchiczne wyjaśnianie struktur muzycznych przyrównywać do hierarchicznych schematów lingwistycznych. A kwestionowanie teorii neoschenkerowskich z tego powodu, że odbiorcy nie postrzegają w sposób świadomy wszystkich klas interwałowych i relacji strukturalnych, o których mowa, wydaje się neoschenkerystom nie lepiej uzasadnione niż kwestionowanie teorii lingwistów na podstawie tego, że ludzie nie postrzegają świadomie „cech dystynktywnych”. Innymi słowy, tak jak w modelu Freudowskim, istotą analizy jest wyjaśnienie tego, co oczywiste — na przykład wrażenia muzycznej jedności — w kategoriach struktur, które nie są oczywiste i które mogą zostać jedynie wydedukowane w badaniu analitycznym. W istocie nie ma większego znaczenia, za którym modelem nieświadomej percepcji opowiada się dany analityk: w obu przypadkach odnosi wrażenie, że robi coś prawdziwie naukowego — wyjaśnia, w jaki sposób odbiorcy doświadczają tego, czego doświadczają — nawet gdy większość czasu mówi on o rzeczach, których słuchacze nie są bezpośrednio świadomi.

Wszystko to stanie się jaśniejsze, jeśli wrócimy raz jeszcze do przykładu akordu tristanowskiego. Jak powiedziałem, analitycy wyjaśniają ten akord wywodząc go z takiego czy innego prototypu — formuły motywicznej, akordu II⁷ czy czegośkolwiek. Co teraz oznacza takie „wywodzenie”? Mogłoby ono po prostu oznaczać, że „wygodnie jest myśleć o akordzie tristanowskim jako o elaboracji x”, i prawdę mówiąc, ja uważam to za właściwy sposób pojmowania takiego „wywodzenia”. Najwyraźniej nie jest to jednak to, co mieli na myśli analitycy, ponieważ gdyby tak było, to kontrowersje na temat tego akordu nie mogłyby być podsycane przez te wszystkie lata — nie byłoby się o co spierać. Analitycy jednak z furją odrzucali interpretacje innych, ponieważ spierali się o to, czy ten akord był „naprawdę” zmniejszonym akordem septymowym czy czymkolwiek. Usiłowali wytłumaczyć rzecz oczywistą — to, że słuchacze odbierają ten akord w sposób, w jaki go odbierają — w kategoriach czegoś, co nie było tak oczywiste, mianowicie struktury, która zrodziła to doświadczenie. Innymi słowy, proces wywodzenia akordu z takiego czy innego prototypu postrzegali nie jako po prostu coś, co jest dziełem analityka — jako akt klasyfikacji, ale jako w pewnym sensie odzwierciedlenie także tego, czego dokonuje słuchacz — choć tylko podświadomie, oczywiście. Jest to wyraźnie widoczne w klasycznym studium na temat harmoniki *Tristana* autorstwa Ernsta Kurtha, które zostało opublikowane w 1920 roku. Kurth analizował harmonikę Wagnera jako grę sił, jak je nazywał, „konstruktywnych” i „destruktywnych” (kojarzył je odpowiednio z diatoniką i chromatyką), i uważał te siły za w istocie psychologiczne. Jak ujął to Curt von Westernhagen, Kurth postrzegał muzykę jako wywodzącą się z „impulsów psychicznych głębin podświadomości, poniżej poziomu percypowanego dźwięku, które, po dotarciu do świadomości, domagają się wyładowania w dźwięku”. I tak, w słowach samego Kurtha, „istotną funkcją całej teorii muzyki jest obserwacja transformacji poszczególnych impulsów w dźwięki”¹. Wszystko to dzisiaj brzmi staromodnie. Nawet jednak współczesna analiza harmoniki *Tristana*, taka jak Benjamin Boretza, jest w swych implikacjach psychologiczna. Sama analiza, z pewnością, jest czysto formalna (według Boretza akord tristanowski jest wygenerowany przez rozszerzony krąg inwariantnych interwałów), ale jej autor z uporem zakłada, że ma ona znaczenie dla naszych reakcji na muzykę. Argumentuje, że musi istnieć jakiś sposób satysfakcjonującego wytłumaczenia tego akordu, ponieważ jeśli

¹ *The Forging of the Ring*, Cambridge University Press, 1976, s. 7.

muzyka nie byłaby ucieleśnieniem jakiejś racjonalnie koherentnej struktury, jaki wówczas mielibyśmy powód, aby się nią zajmować?

Pogląd, że analiza wyjaśnia doświadczenie muzyczne w prawdziwie naukowy sposób — innymi słowy, że ujawnia przyczyny wywołujące reakcję słuchaczy — znalazł wielu zwolenników w dwudziestym wieku. Uważam ten pogląd za nierozważny; zanim go jednak odrzucę, chciałbym pokazać niektóre konsekwencje wynikające z jego podzielenia. Najważniejszą jest bezpośrednie powiązanie przez Boretza analizy i wartości estetycznej muzyki. Ostatecznie, jeśli analiza potrafi wyjaśnić, jak to się dzieje, że na arcydzieło reagujemy estetycznym zadowoleniem, zatem może też zapewne zostać wykorzystana jako kryterium rozstrzygające o tym, czy muzyka jest mistrzowska, czy nie. Ten związek między analizą a ewaluacją zakładają analitycy tak od siebie pod innymi względami różni, jak Meyer, LaRue, Schenker i Keller, który pisze: „doszedłem do wielokrotnie weryfikowanej konkluzji, że w odniesieniu do całej dobrej muzyki prawdą jest, że im luźniejsza jawna integracja, tym ściślejsza ukryta, możliwa jednak do pokazania, unifikacja. Używam tego kryterium jako jednego z narzędzi obiektywnej ewaluacji”¹. Rezultatem takiego stanowiska jest nieco zawężona i pedagogiczna w charakterze estetyka przywiązująca dużą wagę do klarowności wyrażania funkcji strukturalnych w muzyce, do braku zbędnej ornamentacji i ogólnie do jedności i nieuchronności. Dla wielu analityków nie do pomyslenia jest, że w jakimś konkretnym miejscu w utworze z równym powodzeniem można zastosować szereg rozwiązań alternatywnych — lub przynajmniej będą uważali to za powód do potępienia muzyki. W ten sposób analiza została skojarzona z pewnego rodzaju estetycznym determinizmem: celem jest wydedukowanie jakości estetycznych wprost ze struktury muzycznej — lub, bardziej konkretnie, z partytury muzycznej. Można by to nazwać „wyeliminowaniem słuchacza” jako niezależnego czynnika; jest on zastąpiony teorią, która koreluje materialne własności muzyki z właściwą estetyczną reakcją (w dużym stopniu jest to podobne do zastąpienia przez psycholingwistów słuchacza teoremem korelującym pewne słuchowe właściwości dźwięku mowy z jednostkami struktury lingwistycznej). Konsekwencją tego jest powszechne mniemanie, że najważniejszym celem, do którego zmierza analiza muzyczna — i rzeczą, która odróżnia ją od jedynie opisu — jest zbiór ogólnych teorii dających się zastosować do każdego konkretnego przypadku

¹ Mitchell i Robbins Landon (red.), *The Mozart Companion*, Faber, 1956, s. 97.

muzycznego, na podobieństwo teorii gramatyki ogólnej rozwiniętych przez strukturalnych lingwistów. Być może jest to naturalny skutek tego, że analiza stała się w dużym stopniu domeną uniwersytetów — instytucji, których pierwszoplanową rolę jest, jak się uważa, raczej gromadzenie wiedzy niż rozwijanie praktycznych umiejętności jednostki.

II

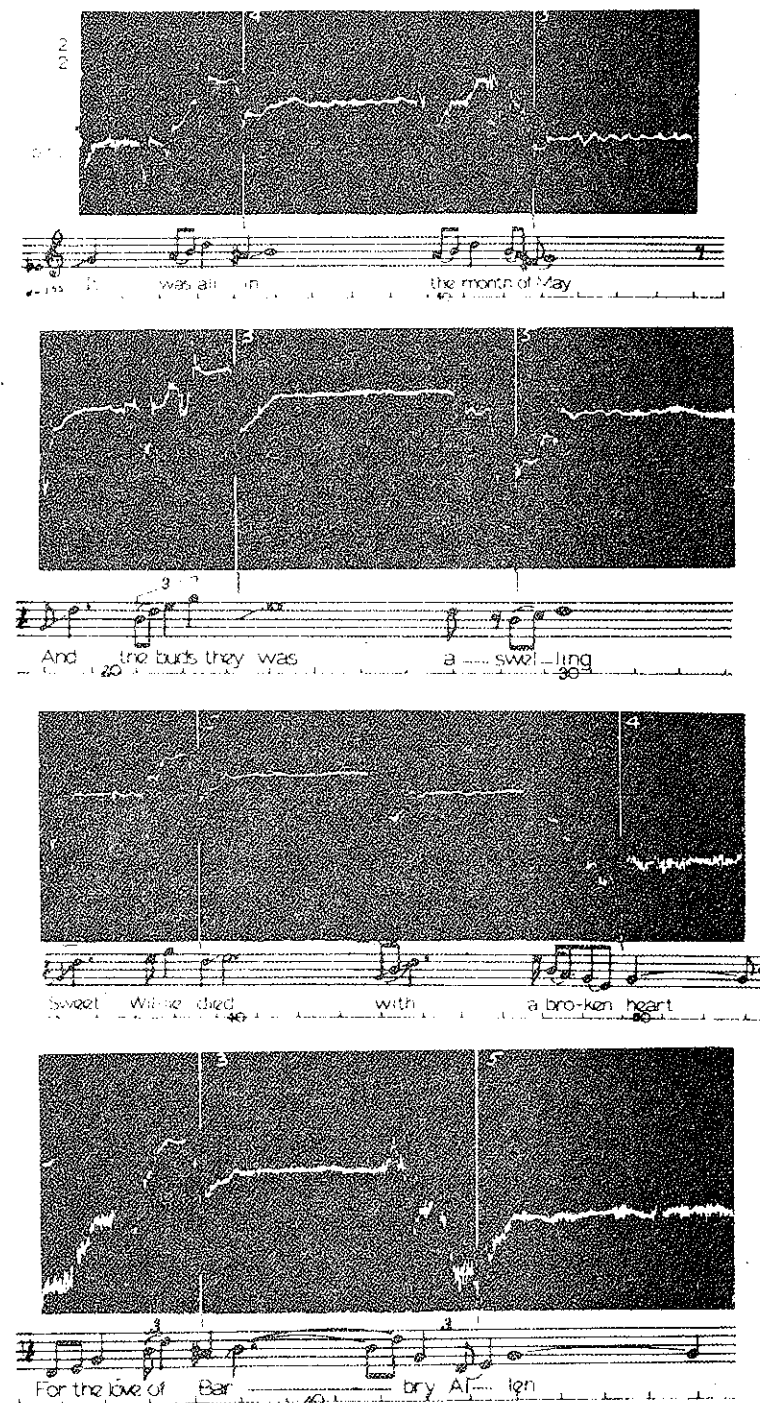
Wydaje mi się, że podstawowe rodzaje uprawianej dzisiaj analizy muzycznej nie mają żadnego rzeczywistego znaczenia naukowego i dlatego trzeba zastanowić się nad tym, co mogą nam one powiedzieć o muzyce. Zaskakująco łatwo można to zademonstrować. Wszystkie główne typy analizy muzycznej omawiane w Rozdziałach 1 do 5 posługują się przede wszystkim kategorią klas interwałowych, takich jak sekundy małe i kwinty czyste, niezależnie od tego, czy są one kodowane graficznie, słownie czy liczbowo. Czy jednak klasy te są jakąś psychologiczną realnością dla słuchacza? Okazuje się, że nie. Jest tak dlatego, że, mówiąc psychologicznie, istnieje jeszcze wiele kategorii interwałowych nie uwzględnianych przez analityków muzyki. Każdy choć trochę szanujący się skrzypek czy śpiewak zmniejsza lub zwiększa swoje sekundy małe do odpowiednich rozmiarów, zgodnie z muzycznym kontekstem, i wszystkie inne interwały także, a robi tak nie dlatego, że ma na ich temat jakąś teorię, lecz po prostu dlatego, że gdyby tak nie robił, muzyka by źle brzmiała. Kwartet smyczkowy grający Beethovena czy Bartóka ściśle w równej temperacji — o ile taki wyczyn byłby możliwy — brzmiałby nie do zniesienia nawet dla najbardziej niewprawnego ucha. To, co grają muzycy i to, na co reagują słuchacze, to zatem nie „małe sekundy”, lecz nieokreślona liczba różnych interwałów, które wszystkie zwykle umieszczane są albo w jednej szufladce (jeśli myślimy w kategoriach równej temperacji stroju), albo w jednej z dwóch szufladek (jeśli respektujemy enharmoniczne rozróżnienia powiedzmy między *E-Es* i *E-Dis*)¹.

¹ Można zapytać, a co z fortepianem? Fakt, że fortepiany są w stroju równomiernie temperowanym nie oznacza jeszcze, że rzeczywiście słyszymy każdą sekundę małą jako mającą ten sam rozmiar w danym muzycznym kontekście. Na fortepianie interwał *C-Fis*, jeśli myśli się o nim jako o składniku dominanty septymowej od *D*, brzmi zupełnie inaczej niż te same dźwięki będące składnikami dominanty septymowej od *As*; dźwięk fizyczny jest ten sam, ale psychiczna na niego reakcja — nie.

Nie ma nic złego w szufladkach, ale trzeba pamiętać, że są one naszego własnego wyrobu. Jedna bądź dwie szufladki oznaczone nazwą „sekunda mała” nie należą do psychologii percepcji muzycznej; są one rekwizytami muzycznej notacji. I chociaż szufladki notacji muzycznej są przydatne do takich rzeczy, jak wykonanie czy uczenie się na pamięć, nie są wystarczające jako podstawa badań naukowych nad percepcją interwałów muzycznych przez słuchaczy. Są one po prostu zbyt pojemne: pomieszano w nich wiele rozmaitych reakcji w sposób zupełnie uniemożliwiający stwierdzenie, jakie czynniki mogłyby być odpowiedzialne za poszczególne reakcje. Jakiegokolwiek znaczące badania na tym polu musiałyby być przeprowadzone na podstawie o wiele bardziej szczegółowego przedstawienia dźwięku niż jest to możliwe w konwencjonalnej notacji. Co najmniej musiałyby być one oparte na czymś takim, jak wykresy sporządzane przez melograf Charlesa Seegera, czyli maszynę korelującą podstawową częstotliwość sygnału muzycznego z przepływem czasu. Przykł. 108 przedstawia melograficzną transkrypcję wykonania pieśni *Barbara Allen* w zestawieniu z transkrypcją wykonania tej pieśni sporządzoną w konwencjonalnej notacji¹. Przykład ten bardzo wyraźnie pokazuje, jak wielu rzeczy nasz zwykły sposób zapisywania dźwięków muzycznych nie uwzględnia. Zwykła notacja bezwzględnie dzieli płynny śpiew wokalisty na osobne dźwięki, przypisując im jeden zasadniczy poziom, który jest o wiele mniej ewidentny na wykresie melograficznym; pomija wibrację i portamenta, i racjonalizuje wartości rytmiczne. Jest to bardzo uproszczone odwzorowanie tego, co śpiewak w rzeczywistości śpiewa: to raczej interpretacja lub, jeśli ktoś woli, analiza tego śpiewu, a nie neutralny zapis dźwięku.

O tym, że jakakolwiek transkrypcja, a zwłaszcza transkrypcja tak drastycznie upraszczająca, jak konwencjonalna notacja, stanowi interpretację tego, co jest słyszane, wiedzą doskonale etnomuzykolodzy. Pandora Hopkins, omawiając transkrypcje norweskiej ludowej gry na skrzypcach, pokazuje, jak różne systemy notacyjne pociągają za sobą różne interpretacje muzyki: „odnoszę wrażenie, że gdybyśmy spróbowali dokonywać transkrypcji za pomocą jednej z chińskich notacji, bylibyśmy szczególnie zainteresowani oczekującą tam na nas melodią. Gdybyśmy chcieli transkrybować w starobizantyjskich neumach, drobiazgowo rozpatrywane byłyby zagadnienia brzmienia. Nasza własna notacja (...) odzwierciedla podkreślanie relacji wertykalnych — najbardziej cha-

¹ Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935-75*, s. 298-9.

Przykł. 108. Analiza melograficzna *Barbara Allen*.

rakterystycznej cechy muzyki zachodnioeuropejskiej — i brak zainteresowania złożonością rytmiczną”¹. Każdy system notacji posiada zatem swój własny model eksponowania czegoś i pomijania. Jednak pomijanie pewnych rzeczy przez notację należącą do danej kultury nie oznacza, że te rzeczy dla muzyki tej kultury nie są ważne. Oznacza jedynie, że gdy muzycy wykorzystują notację do tego, do czego została stworzona — to znaczy, gdy ją *czytają* — dodają od siebie wiele informacji, których w rzeczywistości w partyturze nie ma. Na przykład skrzypek nie gra nut z partytury w ten sam sposób, w jaki maszynista zapisuje na maszynie to, co widzi. Zamiast tego, on (czy ona) odczytuje notację jak muzykę i jego wykonanie jest interpretacją muzyki w taki sposób, w jaki ją rozumie: interpretacją, w której interwały, rytmy i oznaczenia dynamiczne otrzymują właściwe — wedle wykonawcy — wartości. Nie jest to po prostu realizacja szeregu instrukcji dotyczących równo temperowanych interwałów, arytmetycznie zrelacjonowanych czasów trwania i skali ośmiu dynamicznych poziomów od *pianissima* do *fortissima*. Dlatego też, gdy kompozytor zapisuje muzykę, w dużym stopniu polega na muzycznej wrażliwości czytającego i jego wyobraźni w dookreślaniu pomijanych przez notację precyzyjnych wartości interwałowych, rytmicznych i dynamicznych, tak jak z konieczności czytający uzupełnia też wartości brzmieniowe, dramatyczne i emocjonalne, które nie mogą być szczegółowo zapisane w partyturze.

Nic takiego się jednak nie dzieje, jeśli przeprowadza się ściśle „naukową” analizę partytury — analizę dystrybucji zanotowanych interwałów w kategoriach, powiedzmy, teorii grup dźwiękowych czy za pomocą porównań statystycznych. Analizuje się wówczas partyturę bez *czytania* jej w takim sensie, jaki opisałem. To muzyczny ekwiwalent próby analizowania Szekspira za pomocą liczenia liter na stronie i formułowania zasad rządzących ich dystrybucją. I podczas gdy liczenie dźwięków czy liter może mieć pewne zastosowania w dziedzinie stylistyki porównawczej (jak to wyjaśniałem w ostatnim rozdziale), z pewnością nie pozwala na zrozumienie muzycznego sensu utworów muzycznych czy literackiego sensu utworów literackich. Dlatego też, jeśli analizuje się daną kompozycję w ten sposób, nasza analiza może być naukowa w tym sensie, że posiada jasno określoną metodologię, ale nie będzie ona w żadnym stopniu naukowa w sensie posiadania jakiegokolwiek znaczącego czy dającego się przewidzieć pokrewieństwa z fizyczną czy psychologiczną rzeczywistością

¹ *The Purposes of Transcription*, „Ethnomusicology”, 10, 1966, s. 313.

muzyczną — to znaczy z wytwarzanymi dźwiękami lub wpływem wywieranym przez nie na słuchaczy. Tak naprawdę, im bardziej ścisła będzie nasza dedukcyjna analiza partytury, tym bardziej będzie bezpośrednio uwarunkowana przez konkretne kulturowe i pragmatyczne założenia wpisane w notację i tym mniejsze znaczenie będzie ona miała dla muzyki, o której chcieliśmy się aktualnie czegoś dowiedzieć.

Wszystko to wygląda jak totalne oskarżenie skierowane przeciwko takiej analizie muzycznej, jaka jest powszechnie praktykowana: czyż niemal wszystkie omawiane przeze mnie techniki analizy nie są właściwie oparte na partyturach? Są: ale z tego niekoniecznie wynika, że są one analizami *partytur*. Prawdą jest, że, powiedzmy, analiza schenkerowska wygląda tak, jak gdyby była analizą partytury. Faktycznie jednak — nie jest. Raczej używa ona partytury jako wygodnego i w granicach tolerancji adekwatnego sposobu mówienia o prawdziwym przedmiocie analizy muzycznej, jakim jest doświadczanie muzyki przez analityka (i, miejmy nadzieję, także czytelnika jego analizy). A badanie sposobu doświadczania utworu muzycznego nie jest czymś, co można zrobić za pomocą formalnej dedukcji; nikt nie może potwierdzić, że twoje wypowiedzi na temat tego, czego doświadczasz, są prawdziwe lub fałszywe, prawidłowe lub błędne. Nie oznacza to jednak, że przepytywanie siebie — a tym w mojej opinii jest zasadniczo analiza muzyczna — musi być ćwiczeniem z niekontrolowanej subiektywności, w którym wszystko uchodzi i nic nie jest nigdy poprawne lub niepoprawne, lepsze lub gorsze. Przeprowadzanie analizy schenkerowskiej jest jak odpowiadanie na szereg pytań naprowadzających; w każdym punkcie musisz powiedzieć: „czy to jest to, co słyszysz? czy to jest to, co chcę usłyszeć?”. I chociaż pytania takie mogą nie mieć naukowego znaczenia, wyrastające z nich odpowiedzi mogą z pewnością być muzycznie doniosłe lub nie. Jeśli nawet nie w innym, to w tym sensie analiza schenkerowska jest jak komponowanie: trzeba być naprawdę muzykalnym, aby zrozumieć, o co w tym wszystkim chodzi.

To jedno z nienaukowych obliczy analizy muzycznej. Jest jeszcze inne. Warunkiem wstępnym udanego eksperymentowania naukowego jest nieingerowanie w obiekt czy zjawisko poddawane badaniu; w przeciwnym razie dane eksperymentalne będą bezwartościowe. To jednak w ogóle nie dotyczy analizy muzycznej, której jedną z cech charakterystycznych jest modyfikowanie doświadczania muzyki podlegającej badaniu. Łatwo to pokazać, jeśli pomyśli się, jak zwyczajne słuchanie utworu muzycznego może przekształcić się w jego analityczne doświadczanie. Gdy „tylko słuchamy”, wyobrażenia mogą przepły-

wać przez nasz umysł, ale są one fragmentaryczne i zanikające. Jednakże, gdy zaczynamy angażować się analitycznie w muzykę, w naszej świadomości buduje się swego rodzaju stabilne wyobrażenie — wyobrażenie, które jest w jakiś sposób niezależne od naszych bezpośrednich reakcji na muzykę (to dlatego trwa) i do którego dopasowujemy to, co słyszymy. Innymi słowy, analityczne słyszenie muzyki oznacza słyszenie jej jako pewnego rodzaju wyobrażonej struktury, a to wyobrażenie jest często wizualne: to dlatego mówimy, że „widzimy” strukturalne pokrewieństwo, i dlatego ołówki i papier są tak potrzebne podczas słuchania analitycznego. Można także wykorzystać partyturę jako schematyczny model wizualny muzyki; kartkować strony partytury w przód i w tył, gdy jeden temat czy akord przypomina nam jakiś inny. W każdym przypadku doświadczanie muzyki jest analityczne dokładnie w takim stopniu, w jakim różni się ono od zwykłego słuchania: po pierwsze, zaczynamy być świadomi rzeczy (takich jak szeroko rozpostarte struktury tonalne), których zwykle nie dostrzegamy i których bez pośrednictwa jakiegoś analitycznego wyobrażenia prawdopodobnie nie moglibyśmy spostrzec; po drugie — co równie ważne — zaczynamy ignorować rzeczy, które zwykle podczas słuchania muzyki mają dla nas wielką wagę. Na przykład, gdy przeprowadza się schenkerowską interpretację utworu muzycznego, rytmika jego warstwy powierzchniowej, dynamiczne wahania i odcienie kolorystyczne stają się, można powiedzieć, przezroczyste: staramy się jakby „przez nie” usłyszeć zasadniczy postęp dźwięków praosnowy. Zatem podstawową rzeczą w analizie nie jest to, co uda jej się uwzględnić (jak sugerował to modny niegdyś chwytliwy zwrot „analiza totalna”), ale to, co zdoła pominąć. Na przykład analiza schenkerowska jest mocno krytykowana za nieuwzględnianie rytmu: ale czyż istotą tej analizy nie jest to, że poprzez takie i inne pominięcia dokładnie wyjaśnia ona strukturę wysokościową muzyki? Tak więc analiza nie powinna zmierzać do tego, by być kalką doświadczenia słuchacza: powinna je raczej upraszczać, objaśniać, rozświetlać.

Jeśli analiza muzyczna jest procesem, podczas którego modyfikowany jest sposób odbierania muzyki przez analityka, to szereg grafów czy tablic, za pomocą których jest ona komunikowana, nie powinien w rzeczywistości być traktowany jak „analiza”. Chcę przez to powiedzieć, że te tablice nie są jak tabele danych naukowych; nie mają żadnego samoistnego znaczenia czy wagi. Zyskują znaczenie i wagę jedynie na mocy muzycznego doświadczenia, które wywołują. Niemal niemożliwe jest czytanie analizy schenkerowskiej z włączonym radioodbiornikiem w zasięgu słuchu grającym inną muzykę; proces analityczny

dokonywać się tylko wtedy, gdy „słyszysz” się badaną muzykę, co nie jest możliwe w takich warunkach. Innymi słowy, analiza muzyczna musi być *czytana*, nieformalnie i wyobrażeniowo, tak jak partytura; to na podstawie tego, w jakim stopniu satysfakcjonujące jest odczytanie muzyki przedstawione w analizie, decydujemy, czy jest to dobra analiza, a nie na podstawie procentu dźwięków partytury, które może ona wytłumaczyć. Zatem to nawet nie konkluzje, do jakich analiza dochodzi, z konieczności czynią ją dobrą lub złą, prawdziwą lub fałszywą; dość często zdarza się, że równie wartościowe są diametralnie przeciwstawne interpretacje analityczne. Tym, co w takich okolicznościach czyni analizę dobrą lub złą, nie są oczywiście konkluzje jako takie, ale sposób, w jaki w ich obronie przywołano muzyczne detale, i zakres, w jakim te konkluzje objaśniają lub rzucają światło na owe detale. I w żadnym wypadku nie jest prawdopodobne, by analiza, której nie udaje się zachęcić czytelnika do takiego bezpośredniego kontaktu z badaną muzyką, była dobrą analizą.

Badacze, dla których analiza muzyczna jest rodzajem naukowego przedsięwzięcia, wkładają wiele wysiłku w próby wykazania na gruncie teoretycznym generalnej przewagi jednej metody analitycznej nad innymi. Wydaje mi się, że to bardzo niefortunne, ponieważ skłania do opowiadania się za jedną metodą analityczną bez względu na okoliczności, a to może tylko przytępić wrażliwość analityka na indywidualne jakości i różnorodność fenomenów muzycznych. Ponadto może to prowadzić do swego rodzaju mentalności taśmy produkcyjnej i analizowania utworów bez jakiegos szczególnego powodu, wyjąwszy ten, że te utwory po prostu istnieją. Myślę tu zwłaszcza o skomplikowanych analizach motywicznych i formalnych, przynoszących w rezultacie imponujące tablice i grafy, których rzeczywistego znaczenia nikt w pełni pojąć nie może — zwłaszcza, gdy sama muzyka wydaje się stosunkowo łatwa i prosta. Taka sytuacja jest konsekwencją eksponowania w ostatnich mniej więcej dwudziestu latach teoretycznego aspektu analizy. Badacze tacy, jak Meyer i Alan Walker (który jest jednym z brytyjskich przedstawicieli analizy motywicznej), wielokrotnie akcentowali potrzebę istnienia teorii interpretacyjnych, jeśli analiza ma być czymś więcej niż „tylko opisem”, jak to ujmowali, który to opis dyskredytowali jako pozbawiony jakiegokolwiek wyjaśniającej treści. Na przykład Alan Walker pisze, że „nie rozwiązuje się problemów poprzez ich opisanie” (*A Study in Musical Analysis*, s. 23)¹. Codzienne doświadczenie mówi nam jednak, że to właśnie w ten

¹ London, 1962.

sposób stale rozwiązuje się problemy; w rzeczywistości bez starannego opisu zazwyczaj trudno jest mieć pewność, na czym dany problem polega, lub nawet, czy tak naprawdę w ogóle jakiś problem istnieje. Tak więc w przypadku analizowania muzyki: przeczytanie kilka razy partytury, opisanie szczegółów muzycznych zwykłym językiem, być może podzielenie bardziej złożonych akordów — te proste procedury są zazwyczaj bardziej produktywne niż rzucanie się od razu na głębokie wody jakiejś złożonej, przeteoretyzowanej analizy. W każdym razie, trudności, jakie mogą napotkać dwaj analitycy próbujący ustalić choćby tylko fakty w danej sprawie, pokazują, że nawet najprostszy opis nie jest tak naprawdę neutralny, lecz już opiera się na jakichś kryteriach interpretacyjnych.

Jakie by nie były teoretyczne mankamenty prostego słownego opisu muzycznego doświadczenia, jest on praktycznym punktem wyjścia do analizy. A jeśli istnieją niedogodności takiego opisu słownego, są one bardziej praktycznej niż teoretycznej natury: na przykład, przedstawienie w tabeli za pomocą symboli odcinków tematycznych, długości okresów, tonacji i typów akordów pozwala uchwycić strukturę jednym rzutem oka (w sposób, w jaki nie jest to możliwe w opisie prozatorskim), zmusza także do dokonania raczej ściślejszej kategoryzacji, ponieważ symbole mają z reguły bardziej precyzyjne znaczenia niż słowa — tkwi w tym jednak także pewne niebezpieczeństwo, polegające na tym, że takie symbole mogą skłaniać do przedwczesnej precyzji, której w rzeczywistości nie gwarantuje jeszcze nasze rozumienie muzyki. Sądzę, że nawet na poziomie bardziej zaawansowanym plusy i minusy różnych technik analitycznych są raczej praktyczne niż teoretyczne. Na przykład analiza schenkerowska wydaje mi się generalnie o wiele bardziej przydatną techniką niż analiza teoretyczna grup dźwiękowych, mimo iż podstawy teoretyczne tej pierwszej są jawnie fałszywe. Wynika to stąd, że jest ona lepiej przystosowana do tego typu praktycznego samoeksperymentowania, o którym mówiłem wcześniej. W analizie teoretycznej grup dźwiękowych najpierw dokonuje się podziału (jak mówiłem w Rozdziale 4, to na tym etapie podejmowane są wszystkie właściwe *decyzje* analityczne), a następnie pracowicie i w sposób mechaniczny wyciąga się wnioski; nie można konsekwencji jakiejś konkretnej decyzji dostrzec od razu, tak że dedukcje analizy teoretycznej grup dźwiękowych w rzeczywistości nie pomagają we wstępnym podziale. Natomiast w analizie schenkerowskiej istnieje stałe sprzężenie zwrotne między nieformalnymi decyzjami i formalnymi konsekwencjami; nawet symbole analityczne nie są w pełni dookreślone, tkwią gdzieś w połowie drogi między muzycznym dźwiękiem i analityczną

abstrakcją¹. Dla analityka-schenkerysty punktem wyjścia może być (i często jest) przeczucie na temat jakiegoś powiązania; gdy przedstawia je graficznie niemal natychmiast staje się jasne, czy to powiązanie ma sens, czy nie. I odwrotnie, roboczy graf może zasugerować pewien związek i analityk może niezwłocznie sięgnąć do partytury i zadać sobie pytanie: czy to właściwy sposób słyszenia tej muzyki? W ten sposób analiza schenkerowska pozwala na bardzo głęboką interakcję między doświadczeniem słuchowym z jednej strony i realizacją analityczną z drugiej, i to dlatego (gdy to działa, a oczywiście nie zawsze tak jest) wydaje się ona techniką analizy bardziej *muzyczną* niż inne. Poza tym, stosunkowo szybko przynosi rezultaty.

III

Jeśli nie istnieje teoretyczne, naukowe kryterium, w oparciu o które można by zdecydować, czy akord tristanowski jest „naprawdę” II⁷, formacją motywiczną czy czymkolwiek innym, to całe stulecie kontrowersji na ten temat było właściwie stratą czasu; każda interpretacja podkreśla jakiś konkretny aspekt tej formacji akordowej, ale żadna nie ma monopolu na prawdę. Jeśli jednak zwodnicza wiara w naukową prawomocność ich działania stanowiła jakąś przeszkodę dla analityków muzyki, to sądzę, że było tak nie dlatego, że wiodła ich ona do błędnych działań, lecz dlatego, że pod jej wpływem wygłaszali oni błędne stwierdzenia na temat tego, co robią. Te stwierdzenia były zarówno zbyt ambitne, jak i zbyt skromne. Uważam za zbyt ambitne twierdzenie, iż

¹ To jednak nie dotyczy adaptacji analizy schenkerowskiej przez Lerdahla i Jackendoffa. Ich notacja w postaci „drzewa” jest bardziej doprecyzowana niż schenkerowskie główki nut i belki; zawsze można dokładnie zobaczyć, co analiza oznacza. Z drugiej strony ta sama precyzja może być problemem: podobnie jak w przypadku słabych i mocnych części taktu u Meyera i Coopera, zmusza ona do szeregu binarnych wyborów, podczas gdy nasza reakcja na muzykę może po prostu nie być tak jednoznaczna; notacja ta staje się też skomplikowana w stopniu uniemożliwiającym posługiwanie się nią, jeśli pod uwagę bierze się strukturę kontrapunktyczną. Co jest lepsze, schenkerowska niedoprecyzowana i sugestywna notacja, czy precyzja notacji Lerdahla i Jackendoffa? Odpowiedź zależy od tego, do czego analiza jest nam potrzebna. Sądzę, że dla celów, jakimi głównie zajmuje się ta książka, bardziej przydatna jest analiza schenkerowska. Jednak, jak mówi Burton Rosner w swej recenzji *A Generative Theory of Tonal Music*, notacja Lerdahla i Jackendoffa, wraz z teorią, na której jest ona oparta, „może pełnić ważną funkcję poprzez dostarczenie psychologom systematycznych ram dla studiów empirycznych nad percepcją rytmicznych i harmonicznymi własności realnej muzyki. W chwili obecnej Lerdahl i Jackendoff nie mają konkurencji na tym polu”. („Music Perception”, 2, 1984, s. 290).

analiza może estetycznej ewaluacji dostarczyć kryteriów, na których ta ostatnia mogłaby polegać. Proces analityczny może z pewnością rozjaśnić czyjeś idee dotyczące jakiegoś utworu; całkiem możliwe, że dostarczy również dowodów na pewien rodzaj jego mistrzostwa; jednak jest zbyt wiele udanych utworów, a nawet repertuarów, które nie mogą być zanalizowane w sposób na tyle satysfakcjonujący, by analiza stała się przekonującym kryterium jakości estetycznej. Nie jestem też przekonany, że analiza ma aż tak duże znaczenie jako środek wzbudzania estetycznego zadowolenia tam, gdzie go uprzednio nie było. To prawda, że skłania do uważnego słuchania, jednak ktoś, komu muzyka spodobałaby się dlatego, że mógł ją przeanalizować, byłby niesamowitym muzycznym nudziarzem.

Takie niewłaściwe stwierdzenia, jak przedstawione wyżej, nie tylko przyczyniają się do zawężonego odbioru muzyki; odejmują także wagi stwierdzeniom, które w sposób uzasadniony można wygłosić o analizie takiej, jaka jest praktykowana. Wydaje mi się, że we współczesnej kulturze muzycznej analiza najbardziej istotną rolę ma do odegrania na poziomie szkolnym i licencjackim, a nie jako instrument zaawansowanych badań. Ma taką rolę, ponieważ zdolność odsunięcia na bok szczegółów i „zobaczenia” rozległych powiązań właściwych dla konkretnego kontekstu muzycznego — a do tego analiza zachęca — jest zasadniczą częścią sposobu postrzegania dźwięku muzycznego przez muzyków. Dla wykonawcy oczywiste jest, że analiza ma do odegrania rolę w procesie zapamiętywania rozbudowanych partytur i do pewnego stopnia w ocenie długofalowych relacji dynamicznych i rytmicznych (choć niektóre stwierdzenia mówiące, że zwłaszcza analiza schenkerowska jest niezbędna wykonawcom i dyrygentom, są z pewnością przesadzone). Analiza ma jednak jeszcze bardziej bezpośredni związek z kompozycją. Zanalizowanie utworu muzycznego to rozważenie alternatyw, osądzenie, jak by to było, gdyby kompozytor zrobił tamto zamiast tego — w jakimś sensie to zrekomponowanie muzyki, takie, jakim nie jest jej wysłuchanie koncertowe. W ten sposób, analizując dzieła, dzisiejsi kompozytorzy terminują u mistrzów przeszłości; a oczywiście jest, że zainteresowania analityków muzycznych idą w parze z zainteresowaniami kompozytorskimi. Na przykład, centralnym punktem zarówno analizy schenkerowskiej, jak i analizy motywicznej, jest pokazanie jedności muzycznej formy i treści; a to jest właśnie to, co od czasu wynalezienia serializmu kompozytorzy starają się osiągnąć, wywodząc w ten czy inny sposób schematy formalne swych utworów ze struktury użytego w nich materiału.

I jeśli teraz zgodzimy się, że wartość analizy zależy od tego, co może ona przynieść analitykowi, wówczas jasne jest, że to, co będzie złą analizą w jednych okolicznościach, może być dokładnie tym, czego potrzebujemy w innych. Mam tu na myśli zwłaszcza kompozytorów muzyki serialnej powojennej Europy — Bouleza, Stockhausena i resztę — którzy opublikowali szereg analiz dzieł takich twórców, jak Webern, Strawiński i Debussy. Ogólnie rzecz biorąc, analizy te były spekulatywne aż do granic rozsądku i w porównaniu z jakkolwiek, nawet daleką od doskonałości, analizą schenkerowską były często na wskroś niemuzyczne. W tym jednak konkretnym czasie i miejscu konwencjonalna wrażliwość muzyczna nie była tym, na co było zapotrzebowanie. Ich analizy były dobre nie dlatego, że cechowała je jakaś ogólnie akceptowalna prawomocność, ale ponieważ przyczyniły się do erupcji kreatywnej innowacyjności w zakresie stylu muzycznego. Błyskotliwe, pełne uprzedzeń i beznadziejnie stronnicze, były wszystkim tylko nie pozbawionym emocji komentarzem na temat kultury muzycznej, który mógłby wyjść spod pióra badacza o orientacji naukowej. Były one jednak także czymś o wiele ważniejszym: żywotną częścią tej kultury.