

Robert S. Hatten

University of Texas, Austin

Analiza i abdukcja

Pierwotna wersja niniejszego artykułu została zaprezentowana w trakcie *Symposium o analizie muzycznej*, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Absolwentów Teorii Muzyki Uniwersytetu Indiana w ramach dyskusji panelowej 19 lutego 2011 r. Założenia tejże dyskusji sformułowano następująco: „Potrzeba organizacji niniejszego Symposium wypłynęła z przekonania, że dociekania o charakterze czysto analitycznym nie znajdują w naszej dziedzinie właściwego ujścia. Czy analiza może funkcjonować samodzielnie i stanowić cel sam w sobie, czy trzeba ją traktować wyłącznie jako narzędzie służące do udzielania odpowiedzi na pytania umiejscowione w szerszym, teoretycznym lub historycznym kontekście? Jeśli nie może funkcjonować samodzielnie, jaka jest zatem jej wartość w dzisiejszej teorii muzyki? W jakim stopniu analiza pełni odrębną rolę w Państwa pracy i co o tym decyduje?”

W mojej pracy naukowej analiza odgrywa zasadniczą rolę, nie zawsze jednak stanowi punkt wyjścia ani też ostateczny cel prowadzonych badań. W uproszczeniu rozumieć ją można jako rozkładanie przedmiotów na czynniki pierwsze, a następnie – jeśli postępujemy konsekwentnie – składanie ich na nowo razem.¹ Obraz ten przychodzi mi na myśl dziecko, które rozbiera samochodzik na części, a później dopasowuje je do siebie

1 Według definicji zaproponowanej początkowo przez Iana Benta analiza to „rozłożenie struktury muzycznej na relatywnie prostsze elementy składowe, a następnie badanie funkcji tychże elementów.” Odróżnia on analizę (służącą „odkrywaniu”) od syntezy czy generalizacji (służących „weryfikowaniu”). I. Bent, W. Drabkin, *Analysis*, Norton, New York 1987. s. 1, 3.

z powrotem, chcąc zobaczyć, jak są ze sobą połączone i w jaki sposób współdziałają, dając określony efekt. Zwykła segmentacja partytury na jednostki podstawowe – bez zrozumienia, jak są do siebie dopasowane, jak wpływają na siebie nawzajem oraz w jaki sposób funkcjonują, by osiągnąć pewien cel – byłaby w istocie jej zubożeniem. Pojęcie wzajemnych zależności oraz celowości rządzącej działaniem tychże jednostek jest możliwe tylko poprzez odwołanie się do jakiejś teorii: istniejącej wcześniej lub znajdującej się *in statu nascendi*. W pierwszym przypadku to teoria wskazuje nam, jak określić funkcje poszczególnych elementów; w drugim – teoria formuje się *ex post* w oparciu o nasze odkrycia i intuicje.

Odkrycie (*discovery*) i intuicja (*intuition*) są tym, co znakomity amerykański filozof Charles Sanders Peirce rozumie pod pojęciem **abdukcji** (**abduction**), znanym naukowcom jako tworzenie hipotezy.² Abdukcja jest aktem twórczym, którego efekty nie mogą być zagwarantowane przez ścisłe trzymanie się zasad czy „procedur odkrywania.”³ To raczej intuicyjne poruszenie wyobraźni, które u teoretyka przybiera postać pewnego uogólnienia, generalnego wyjaśnienia, wywiedzionego z określonych – zwykle nie wszystkich – cech bardziej szczegółowych danych. Analitycy muzyki wykazują tendencję do wyróżniania tych właściwości czy cech, które wspierają ukierunkowane na cel, współzależne funkcjonowanie poszczególnych muzycznych całości. Podobnie jak każdy proces twórczy, tak i generalizacje oparte na abdukcji są podatne na krytykę, rewizję czy nawet odrzucenie. Późniejsze działania analityczne niechybnie wskazują, czy dana generalizacja jest przydatna, czy też istnieje potrzeba dalszej abdukcji. Dzięki temu nawet student, który ledwie posługuje się aparatem analitycznym może wypróbować i ocenić jego potencjał w zakresie objaśniania i udzielania odpowiedzi na pytania dotyczące dzieła muzycznego. Abdukcje mogą się pojawić na wszystkich poziomach analizy; cechą wszystkich istniejących systemów analitycznych jest zaś pojmowanie wybranych właściwości muzycznych jako ważniejszych od pozostałych.

2 Ch.S. Peirce charakteryzuje abdukcję „jako jedyną operację logiczną, która pozwala na wyprowadzenie nowych idei; indukcja nie czyni bowiem niczego poza determinowaniem wartości, dedukcja zaś jedynie rozwija konieczne konsekwencje prawdziwej hipotezy” (Ch.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 5, Ch. Hartshorne i P. Weiss (red.), Harvard University Press, Cambridge 1931, s.171; cytat także [w:] R.S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 287).

3 Por. paradygmatyczne/syntagmatyczne „procedury odkrywania” (*discovery procedures*) Jeana-Jacquesa Nattieza w jego wczesnej pracy *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'Éditions, Paris 1975.

Jako przykład może tu posłużyć system Schenker, w którym w sposób uprzywilejowany traktuje się linearne następstwo wysokości (rozumiane jako pochodna ukrytego schematu kontrapunktycznego), by następnie wyabstrahować z niego wyrazistą trajektorię, złożoną z wysokości pełniących funkcje strukturalne oraz ich ornamentów.⁴ Czasem jednak czujemy, że grupa dźwięków sąsiadujących ze sobą na krótkiej przestrzeni czasowej splata się w taki sposób, iż analizując je strukturalnie – stracilibyśmy z oczu aspekty funkcji i celu. W efekcie możemy zacząć postrzegać takie krótkotrwałe zdarzenie muzyczne jako bardziej syntetyczne, tj. – z tej perspektywy – jako nieredukowalny amalgamat wysokości dźwięków, rytmu, dynamiki, konturu melodii, jej artykulacji i rozłożenia w czasie. Niemożliwe wydaje się odniesienie do takiego zintegrowanego zjawiska z pominięciem wnikliwej analizy. Jedną z możliwych abdukcji jest usłyszenie go jako gestu, to jednak pociągnęłoby za sobą poważne konsekwencje dla późniejszej interpretacji: moglibyśmy na przykład dojść do wniosku, iż artykulacja pełni w danym fragmencie rolę tematyczną, ważniejszą aniżeli sama struktura wysokościowa, podczas gdy wcześniej traktowaliśmy tę pierwszą jako zewnętrzny obrys, ornament ukrytej pod powierzchnią struktury prowadzenia głosów.⁵ Wówczas możemy zacząć odbierać ekspresywną wymowę takiego zintegrowanego gestu, nawet w postaci mocno uszczegółowionej, co stanowiłoby istotne uzupełnienie informacji o jego umiejscowieniu w kontekście.

Jeśli potraktujemy gest jako istniejące niezależnie zdarzenie bądź proces, nie tylko jako analizowany segment czy jednostkę, mamy szansę uzyskać dalszy wgląd w jego znaczenie ekspresywne, być może poprzez heurystyczne porównanie go do zakodowanego w naszym ciele doświadczenia ruchu w czasie i przestrzeni. Możemy wówczas usłyszeć pewne wirtualne środowisko utworzone przez tonalność i metrum, w którym określone muzyczne siły mają za zadanie popychać nas naprzód (co opisują między innymi Steve Larson i Marion Guck).⁶ Powyższa identyfikacja doprowadzić może do serii abdukcji dotyczących wyabstrahowanego podmiotu czyn-

4 Zob. np. H. Schenker, *Free Composition* (1935), trans. i ed. E. Oster, Longman Press, New York 1979.

5 Więcej o analizie i interpretacji gestów muzycznych znaleźć można [w:] R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004.

6 S. Larson, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Indiana University Press, Bloomington 2012; M.A. Guck, *Two Types of Metaphoric Transfer* [w:] *Metaphor: A Musical Dimension*, J.C. Kassler (ed.), Currency Press, Sydney 1991, s. 1-12; R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, s. 113-17.

ności w utworze (*agency*) – głównego źródła motywacji, z którego wywodzą się gesty w ujęciu m.in. Freda Mause – i jego rozróżnienia na podmiot wewnętrzny, zewnętrzny, a nawet narracyjny (*internal/external/narrative agencies*).⁷ Jeśli natomiast dopuścimy do głosu nasze intuicje dotyczące szeroko pojętej temporalności, możemy odkryć, iż kolejność następowania owych zdarzeń posiada swoje ekspresywne uzasadnienie i służy podkreśleniu ich konstrukcji architektonicznej; innymi słowy, możemy stwierdzić, iż zdarzenia te współtworzą trajektorię dramatyczną lub narrację, a nie tylko implikatywną hierarchię struktur.⁸

Oczywiście, nawet jeśli analiza czysto strukturalna byłaby naszym celem, potrzebowałibyśmy intuicji interpretacyjnych, by wyjaśnić zdarzenia nietypowe – jak choćby następstwa harmoniczne, które wymykają się kategoryzacji w ramach opisanej teoretycznie syntaktyki danego stylu. Jednak już potraktowanie takiej anomalii jako szczególnego rodzaju implikacji, która podlega zaprzeczeniu lub odroczeniu, jest samo w sobie krokiem ku poznaniu i zrozumieniu jej wpływu na słuchacza. Krok ten wydaje się nieunikniony, jeśli chcemy przeskoczyć z kognitywnego przetwarzania danych do interpretacji ich zawartości ekspresywnej. Zgodnie ze spostrzeżeniem, które w 1956 roku poczynił Leonard B. Meyer, a pięćdziesiąt lat później David Huron rozwinął w szerszą teorię, takie zaprzeczenia i odroczenia mogą kryć w sobie znaczny potencjał ekspresywny, a nawet faktycznie wywoływać emocje.⁹ Kontynuując rozumowanie abdukcyjne, możemy postawić hipotezę o ekspresywnej motywacji nietypowych struktur muzycznych oraz włączyć ją w obręb bardziej ogólnej teorii stylu muzycznego i przemian stylistycznych.

Za przykład posłużyć tu może wysunięta przeze mnie hipoteza o ekspresywnej korelacji użytych w sposób specyficzny trójdźwięków: durowego w pierwszym przewrocie (jako właściwy recytatywowi sygnalizuje on

7 F.E. Maus, *Music as Drama* (1988) [w:] *Music and Meaning*, J. Robinson (ed.), Cornell University Press, Ithaca 1997, s. 105-130; R.S. Hatten, *Musical Agency as Implied by Gesture and Emotion: Its Consequences for Listeners' Experiencing of Musical Emotion* [w:] *Semiotics 2009: Proceedings of the Annual Meeting of the Semiotic Society of America*, K. Haworth i L. Sbrocchi (ed.), Legas Publishing, New York 2010, s. 162-169; zob. także: R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, s. 224-26.

8 Por.: B. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington 2008. O dramatycznych trajektoriach jako gatunkach ekspresywnych pisze R.S. Hatten [w:] *Musical Meaning...*, s. 74-90.

9 L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956; D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge 2006.

zmianę poziomu dyskursu) oraz typowo kadencyjnej D_4^6 – poza kadencją (sugeruje to pewien pozytywny przełom).¹⁰ W drugim z opisanych przypadków możemy zaobserwować, jak różny jest efekt wywołany przez akord D_4^6 jeśli nie występuje on lokalnie – w ramach kadencji, lecz inicjuje odcinek o charakterze tematycznym, wsparty na podstawowej dominancie pedałowej¹¹ (jak się to dzieje w drugim temacie pierwszej części *Sonaty fortepianowej* op. 111 Beethovena i w wielu utworach Liszta). Zdarza się, że w podobnych wypadkach D_4^6 w ogóle się nie rozwiązuje, a dominantowa nuta pedałowa uporczywie trwa. Ów retoryczny zabieg pociąga za sobą zmianę stylu: akord D_4^6 – niestabilny, także pod względem funkcji syntaktycznej – ustępuje miejsca stabilnej prezentacji tematu, który wyłania się z funkcji toniki ponad dominantową nutą pedałową.

Przedstawione powyżej szczegółowe rozważania nie miałyby szansy zaistnieć w wyniku czystej spekulacji o muzyce, pozbawionej odniesień do konkretnych przykładów muzycznych, a zatem: analiza zawsze zajmuje pozycję centralną. Jednak w mojej pracy badawczej oraz – jak sądzę – także w pracy innych, analiza stale prowokuje rozumowanie abdukcyjne, które niesie ze sobą konsekwencje w postaci bardziej wnikliwej interpretacji dzieła, udoskonalonej koncepcji dotyczącej jego stylu oraz – na najwyższym poziomie uogólnienia – zmian w rozumieniu stylistyczno-muzycznej ewolucji.

Moja hermeneutyczna orientacja na gruncie analizy jest rezultatem rozwijania abdukcji w odniesieniu do znaczenia ekspresywnego, co pociąga za sobą określone podejście do pracy analitycznej. Zamiast rozpoczynać analizę od podziału formalnego utworu na jednostki niższego rzędu, mogę skupić się na wyróżnianiu zdarzeń „problematycznych” – fragmentów, które wydają się zagadkowe w kontekście danego stylu. Następnie próbuję sobie wyobrazić – poprzez abdukcję – *genre* ekspresywny, który uczyniłby każde z tych zdarzeń prawdopodobnie brzmiącym ogniwem jednej dramatycznej trajektorii.¹² Zwróćmy jednak uwagę, że abdukcja nie może być tutaj rozumiana jako tożsama z uogólnieniem danych szczegółowych; te ostatnie bowiem, jako anomalie, mogą nasuwać generalizacje pozba-

10 Zob.: R.S. Hatten, *Musical Meaning...*, s. 175, 183 oraz odpowiednio 15, 22, 97, 128, 159, 288, 299, 302, 319.

11 Autor używa terminu „pedestal dominant pedal”, dosł. „piedestałowy pedał dominantowy”, który podobnie jak cokół pomnika pełni w utworze muzycznym rolę podstawy dla pozostałego materiału muzycznego (przyp. tł.).

12 Zob. np. moja interpretacja wolnej części *Sonaty fortepianowej B-dur op. 106 (Hammerklavier)* Beethovena [w:] *Musical Meaning...*, s. 9-28.

wione logiki (np. na podstawie jakiejś cechy wspólnej im wszystkim). Jest to natomiast akt autentycznie twórczy – poprzez fakt wysuwania nowych pomysłów i rozwiązań, dzięki którym każde nietypowe zdarzenie zyskuje wyrazistą funkcję w toczącym się dyskursie. W tym sensie, dokonując analizy, tworzymy zarazem zręby teorii, a ujawniając strukturę – odkrywamy ekspresję.

Przekład z języka angielskiego
Barbara Bogunia i Ilona Iwańska