

Levon Akopian (Hakobian)

Państwowy Instytut Nauk o Sztuce, Moskwa

Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki

Rdzeniem historii nauki o muzyce są pewne doktryny, pomyślane jako uniwersalne, logicznie uporządkowane idee. Mają one za zadanie wyjaśniać wielość empirycznie obserwowanych fenomenów muzycznych przy użyciu terminów stanowiących podstawowe kategorie i apriorycznie sformułowane uniwersalia. Do takich teorii zalicza się teoria trzech funkcji Hugona Riemanna, analiza Heinricha Schenkera z jej późniejszymi odgałęzieniami oraz inne, jeszcze bardziej wymyślne dedukcyjno-aksjomatyczne systemy powstałe w ostatnich czasach (na przykład „teoria wszelkiej muzyki” Jaya Rahna)¹. Mniej lub bardziej „uniwersalne” koncepcje powstawały też na gruncie rosyjskim. Wymieńmy niektóre z nich:

– „metrotektonizm” Georgija Koniusa (1862-1933), który postulował „zasady” dobrej architektoniki muzycznej; u podstaw tejeż leży prawo „równowagi odcinków czasowych”, słuszne zarówno w odniesieniu do muzyki „komponowanej” dowolnego stylu, jak i do muzyki ludowej;

1 J. Rahn, *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto i in. 1983.

2 G. Konius, *Metrotektoničeskoje issledowanije muzykalnoj formy*, Muzgiz, Moskwa 1933. Por. także: Leo Mazel, *Obszczij obzor teoreticzeskogo muzykoznanija posle Riemanna* [w:] L. Mazel, I. Ryzkin, *Oczerki po istorii teoreticzeskogo muzykoznanija*, Muzgiz, Moskwa-Leningrad 1939, s. 12-18.

- teoria „rytmu modalnego” (*ładowyj ritm*) Bolesława Jaworskiego (1877-1942), traktująca każdą muzyczną całość w kategoriach rytmicznie zorganizowanego „naturalnego” lub „sztucznego” modusu³;
- teoria intonowania/intonacji Borisa Asafjewa (1884-1949), zgodnie z którą wartość muzycznego utworu wyjaśnia się przede wszystkim całokształtem intonowań. Terminu „intonowanie/intonacja” Asafjew nie wyjaśnia w sposób jasny i wyraźny; intonowanie, ogólnie mówiąc, rozumie się jako zbiór melodycznych i harmoniczných zwrotów, głęboko zakorzenionych w systemie relacji społecznych, a więc i „społecznie znaczących”⁴;
- koncepcja ogólnych logicznie uporządkowanych zasad harmonii, którą opracował Jurij Chołopow (1932-2003)⁵. Zgodnie z ideą Chołopowa każde harmoniczne myślenie, niezależnie od różnic między muzycznymi stylami, opiera się na hierarchii „elementów konstrukcyjnych”, dzięki czemu analiza najróżnorodniejszych muzycznych fenomenów możliwa jest za pomocą jedynej uniwersalnej metodologii.

Wymienione doktryny, przy wszystkich metodologicznych różnicach, bazują na przekonaniach ich autorów o tym, że wszystko, co złożone i zróżnicowane w końcowym rozrachunku da się sprowadzić do niewielkiej liczby bardzo prostych zasad⁶. Dlatego też muzyka, która nie poddaje się przekonującej redukcji do owych zasad, jest przez autorów doktryn ignorowana lub potępiana jako „błędna” czy wręcz „anomalna”. Na przykład Riemann i Schenker odrzucali wszelkie najmniejsze przejawy modernizmu, zaś Jaworski odmawiał racji bytu muzyce rozwijającej się poza skalami i tonalnością; w konsekwencji klasycyzm wiedeński zaliczał on do niedostatecznie zorganizowanej „mechanistycznej” odmiany sztuki muzycznej, preferując twórczość Chopina, Liszta, a zwłaszcza

- 3 Systematyczne przedstawienie owej teorii znajduje się [w:] Iosif Ryżkin, *Teorija ładowogo ritma* (B. Jaworskij) [w:] L. Mazel, I. Ryżkin, *Oczerki...*, s. 105-205.
- 4 Podstawowe prace z teorii muzyki tego autora zebrane są w książce: B. Asafjew, *Muzykalnaja forma kak process. Kniga pierwaja i wtoraja*, Muzyka, Leningrad 1971 (pierwsze wydanie w 1930 r.).
- 5 Por. m.in.: J. Chołopow, *Ob obszczich łogiczeskich principach sowriemiennoj garmonii*, „Muzyka i Sowriemiennost”, 1974, z. 8, s. 229-277.
- 6 W swojej fundamentalnej pracy *Der freie Satz* (1935) Schenker wyraził to przekonanie w następujących słowach: „Moja nauka dowodzi, że sztuka muzyczna jest znacznie prostsza, niż może wydawać się na podstawie dzisiejszego nauczania. Ten zaś fakt, iż prostota nie leży na samej powierzchni, nie czyni muzyki mniej prostą. Każda powierzchnia przedstawiona w sposób izolowany z całą pewnością wprowadzi w błąd i jest zawsze skomplikowana”. H. Schenker, *Der freie Satz*, Tom I, tłum. na język rosyjski B. Płotnikow, Krasnojarsk 2003, s. 11.

Skriabina jako sztukę bardziej rozwiniętą i organicznie ucieleśniającą głoszoną przez siebie teorię. Teoria intonowania/intonacji Asafjewa była wykorzystywana przez ideologiczne służby radzieckiego reżimu w charakterze teoretycznej podstawy do walki ze wszystkim, co nowe i niezwykle w muzyce współczesnej (trudno wyobrazić sobie bardziej złośliwy sposób praktycznego zastosowania koncepcji teoretyczno-muzycznej). Chołopow, którego autorytet w dziedzinie muzyki XX wieku jest niekwestionowany, ignorował te zjawiska nowej muzyki, które nie wpisywały się w jego teoretyczny system harmonicznym hierarchii (na przykład twórczość Edgarda Varèse'a i Mortona Feldmana). We wszystkich wyliczonych przypadkach ambicje naukowej obiektywności łączyły się z głęboko subiektywnym, w istocie swej nienaukowym, jawnym lub ukrytym dzieleniem muzyki na „poprawną” – to jest odpowiadającą postulatowi teorii, oraz „niepoprawną” – czyli wszelką pozostałą. Każda z teorii w konsekwencji staje twarzą w twarz z fenomenem tego, co w muzyce jest niedostatecznie „strukturalne”, niezupełnie „systemowe”, nie w pełni odpowiada regułom (inaczej mówiąc, korzysta z innych, intuicyjnie dobranych reguł niepoddających się formalizacji za pomocą obecnych metod i terminów). Owe teorie są w stanie wskazać różne „odstępstwa” – podobnie jak gramatyka języka werbalnego rejestruje odstępstwa od norm językowych – lecz chyba nie potrafią uzasadnić ich estetycznie. Pobocznym rezultatem wpływu owych teorii jest mnożenie przesądów wokół tego, co nowe, niezwykle, co nie wpisuje się w ustalone z góry ramy. Taki poboczny rezultat jest w stanie znacząco przeszkodzić w rozumieniu wielu warstw mało znanej muzyki współczesnej lub dawnej, zniechęcić studentów i melomanów do muzyki niepodlegającej teoretycznym uogólnieniom wysuniętym przez uznane autorytety. Ściśle mówiąc, redukcja zjawisk złożonych (unikatowych, akcydentalnych) do założeń prostych (uniwersalnych, substancjalnych) należy do metod każdej pozytywistycznej nauki. W tym sensie nauka o muzyce nie przedstawia sobą niczego nadzwyczajnego. Jednak wytwory twórczości artystycznej, poza najbardziej elementarnymi, uporczywie przeciwstawiają się redukcji i nie chcą bez reszty sprowadzać się do uniwersaliów, co jest zupełnie zrozumiałe: przecież człowiek – istota w wysokim stopniu irracjonalna – niechętnie kieruje się wyraźnymi, nieznanymi wyjątków zasadami. Zadanie polegające na poszukiwaniu uniwersaliów ukazało swój brak perspektyw nie tylko w muzykologii. Przypatrzmy traktat znanego współczesnego filozofa i lingwisty.

Charakterystyczne jest [...], w jakim stopniu bezpłodnym okazało się poszukiwanie językowych uniwersaliów, którymi intensywnie zajmuje się pozytywizm lingwistyczny i lingwistyka strukturalna ostatnich dziesięcioleci. Próby sformułowania chociażby najprostszych uniwersaliów grzęzną w sporach na temat, czy na przykład połączenie podmiotu i orzeczenia należy do uniwersaliów we wszystkich językach, czy też z uwagi na wchłanianie orzeczenia przez podmiot w jednych językach i podmiotu przez orzeczenie – w innych, pozostawia schematowi „podmiot–orzeczenie” rolę abstrakcyjnej konstrukcji myślowej, która oczywiście może pełnić funkcję uniwersaliów tylko pod warunkiem preparowania odpowiednich lingwistycznych realiów⁷.

Narzuca się paralela do tego, co dobrze znamy z doświadczeń nauki o muzyce. Środkowa kategoria wspomnianej wyżej doktryny Schenкера, tak zwana praosnowa (*Ursatz*) składająca się z toniki i dominanty – ekwiwalentów podmiotu i orzeczenia – wysunięta przez znakomitego austriackiego teoretyka na pozycję absolutnego uniwersalium, okazała się zaledwie historycznie przemijającym przypadkiem bardziej ogólnej idei, którą Chołopow określił terminem „centralny element systemu” (CES). Z kolei w odniesieniu do ogromnej różnorodności muzycznych realiów przeszłości i terażniejszości syntetyzująca kategoria CES staje się niczym więcej niż „abstrakcyjną konstrukcją myślową”, posiadającą – właśnie z uwagi na swą prawie wszechogarniającą syntetyczność – niewielki potencjał wyjaśniający. Kontynuujemy cytat.

Niebezpieczeństwo stania się produktem naszego wyobrażenia ciąży nad wszelkimi uniwersaliami. Uniwersalia i tak są zadziwiająco ubogie. Wygląda na to, że język można stworzyć z byle czego, nie zawiera on żadnych momentów przymusowych. Nie posiada nawet fizjologicznie obowiązkowych konstant. Może się wydawać, powiedzmy, że wszystkie języki (uniwersalia) tworzą dźwięki na wydechu. Okazuje się jednak, że dźwięki tworzone są też na wdechu; tak współcześnie Paryżanie wymawiają słowo *oui* [...]. [Ostatecznie] jedynym językowym uniwersalium okazuje się sam język⁸.

Tu nasuwa się jeszcze jedna paralela z muzyką. Zaledwie kilka dziesięcioleci wstecz nikt na poważnie nie spierałby się z tym, że główną

7 Władimir Bibichin, *Język filozofii*, Progress, Moskwa 1993, s. 43.

8 Ibidem. W ostatnim zdaniu cytowana jest praca polemicznie skierowana przeciwko jednej z najbardziej wpływowych „redukjonistycznych” doktryn w nauce o języku – generatywnej gramatyce Noama Chomskiego. Ian Robinson, *The New Grammarians' Funeral: a Critique of Noam Chomsky's Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge i in. 1975, s. 86.

substancją każdej muzyki (uniwersalium) jest dźwięk. Lecz po ukazaniu się 4'33" Johna Cage'a (1952), *visible music I* oraz *MO-NO* Dietera Schnebla (1962, 1969), *Pas de cinq* Mauricio Kagela (1965) i *Balletto* Wiktora Jekimowskiego (1974) stało się jasne, że dźwięk może być dla muzyki zaledwie cechą akcydentalną. Oczywiście przywołane dzieła można kwalifikować jako nie-muzykę, lecz z perspektywy dnia dzisiejszego taki stosunek do nich wydaje się raczej niestosowny: zajęły one poczesne miejsce w podręcznikach historii muzyki, a ich twórcy są szeroko znani jako profesjonalni kompozytorzy, którzy udowodnili swoją zdolność do utrwalania muzycznych idei także za pomocą konwencjonalnych znaków pisma muzycznego. Doświadczenie nowszych prądów pozbawia statusu uniwersaliów również taką właściwość muzyki, jaką jest rozwijanie jej w czasie od początku przez środek do końca – por. formułę *initium–movere–terminus* (w skrócie *i:m:t*) Asafjewa⁹, rozwiniętą później przez Wiktora Bobrowskiego w fundamentalną naukę o funkcjonalnych podstawach formy muzycznej¹⁰. Nie pozostaje nic innego, jak tylko przyłączyć się do przytoczonego powyżej wniosku, wnosząc do niego niezbędną minimalną zmianę: jedynym muzycznym uniwersalium okazuje się sama muzyka. „Wiatr wieje, tam gdzie chce” (J 3, 8)¹¹ – oto jest chyba jedyne uogólnienie, które pasuje do każdej muzyki i szerzej, do każdej twórczości.

Aby przezwyciężyć opór, jaki stawia istniejący materiał próbom jego redukcji, adeptci solidnych teoretyczno-muzycznych koncepcji muszą używać wszelkich środków do jego „poskramiania”, osiągając przy tym rezultaty, do których jak ulał pasuje jeden ze wpisów w *Dzienniku* Witolda Gombrowicza, odnotowany po przeczytaniu książki z pewnej dziedziny humanistycznej:

Tekst sprawia dziwne wrażenie. Absolutnej powagi i absolutnego dzieciństwa. [...] Absolutnej wiedzy [...] i absolutnej niewiedzy. [...] Znajdziecie tu tę samą wyższą szkołę jazdy, polegającą na zachowaniu pozorów swobody gdy, naprawdę, dokładamy kurczowych wysiłków, aby nie spaść z siodła. [...] Gdy czytam [takie teksty] mniej interesuje myśl sama, którą już znam skądinąd, więcej – rozpaczliwa walka myśliciela z myślą. Ileż

9 B. Asafjew, *Muzykalnaja forma kak process...*, s. 83-84.

10 W. Bobrowskij, *Funkcionalnyje osnovy muzykalnoj formy*, Muzyka, Moskwa 1977.

11 Autor artykułu podaje ten cytat w wersji cerkiewno-słowiańskiej: „Duch oddycha, tam gdzie chce”. W języku greckim ten sam wyraz „pneuma” oznacza wiatr, ducha i Ducha Świętego [przyp. tłum.].

wysiłku! Ale pomnóżcie te wysiłki autora przez wysiłki jego czytelników, uprzytomnijcie sobie jak te góry sylogizmów najeżdżają inne, słabsze umysły, które czytają piąte przez dziesiąte po to aby rozumieć dziesiąte przez dwudzieste, jak w każdej z tych głów myśli [autora] zakwita innym nieporozumieniem. Więc gdzie jesteśmy? W krainie siły, światła, precyzji, czy też w brudnym królestwie niedostateczności?"¹².

Ostatnie pytanie jest niewątpliwie retoryczne. Nauka o muzyce – w tej mierze, w jakiej jest rzeczywiście nauką, jest działalnością systematycznego algorytmizowania w celu wykrycia wewnętrznej budowy obiektów poprzez „redukcję” zewnętrznych przejawów – przy całej solidności swoich intelektualnych narzędzi staje się „królestwem niedostateczności”, ponieważ ma do czynienia z ludzką twórczością wymykającą się konceptualizacji.

* * *

Nie chciałbym, by moja wypowiedź odbierana była jako czysty negatywizm w odniesieniu do teoretycznej muzykologii. Nauka zajmująca się ujawnianiem prawidłowości muzycznego myślenia przez analizę struktury muzycznych tekstów w swoich najlepszych, oryginalnie klasycznych wzorcach, odegrała nieocenioną rolę w zorientowaniu naszego postrzegania muzyki, w formowaniu naszego systemu ocen i priorytetów. Zaprzeczanie temu byłoby bezsensownym przejawem niewdzięczności. Lecz ogromna masa późniejszej literatury rozwijającej metodologiczne początki klasycznych wielkich koncepcji lub proponującej nowe koncepcje, także pretendujące do pozytywistycznej naukowości i uniwersalizmu, nie zdoła chyba realnie pomóc czytelnikowi, zarówno profesjonalnemu muzykowi, jak też oświeconemu melomanowi, w odbiorze muzyki nieznannej lub postrzeganiu nowych sensów w muzyce znanej. Przekształcenie nauki w „wyższą szkołę jazdy”, o której mówi Gombrowicz, dobrze widać na przykładzie postschenkerowskiego nurtu we współczesnej muzykologii teoretycznej. Znana doktryna

¹² W. Gombrowicz, *Dziennik, I. 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 117, 139.

austriackiego teoretyka Heinricha Schenkera (1868-1935)¹³ sama w sobie posiada bezsprzeczne, można powiedzieć ponadczasowe wartości. Z powodzeniem służy do rozwiązywania dydaktycznych zadań, ponieważ uczy dobrego prowadzenia głosów oraz odróżniania w muzycznej kompozycji rzeczy mniej istotnych od bardziej istotnych; oprócz tego przewycięża ona szkolne rozdrobnienie analitycznych dyscyplin i uczy dostrzegania w utworze muzycznym przede wszystkim całości, która nie sprowadza się do sumy szczegółów. Będąc muzykiem szerokich horyzontów, Schenker cieszył się solidnym autorytetem i wywierał realny wpływ na życie muzyczne. Wśród muzyków, którzy uważali go za swego mistrza, był sam Wilhelm Furtwängler (możliwe, że swoją niepowtarzalną umiejętność budowania długotrwałej linii dramaturgicznej i skłonność do podkreślenia basów znakomity dyrygent częściowo zawdzięcza bezpośrednio wpływowi twórcy idei *Ursatz* i *Urlinie*). Można śmiało powiedzieć, że teoria Schenkera, mimo wszelkich właściwych jej niedostatków¹⁴, udowodniła swoją praktyczną wartość. Czego,

- 13 Przypomnijmy jej podstawowe założenia: utwór muzyki tonalnej budowany jest jako hierarchiczna struktura składająca się z „warstw”; analiza polega na konsekwentnym abstrahowaniu od warstwy najbardziej powierzchniowej (empirycznego pisma nutowego) i prowadzeniu w głąb, do „jądra”, z którego „wyrasta” całościowy organizm muzyczny. Różnorodne elementy składające się na materiał każdej danej warstwy strukturalnej traktowane są jako pochodne („prolongacje”) elementów przynależnych do warstw jeszcze głębszych. W miarę redukcjonowania („zdejmovania”) takich elementów, początkowo odsłaniany jest „przedni” strukturalny plan kompozycji (*Vordergrund*), następnie plan „środkowy” (*Mittelgrund*) i wreszcie plan „tylny” (*Hintergrund*). Najgłębszą ze wszystkich możliwych warstw strukturalnych stanowi kontrapunkt do „pierwotnej struktury” (*Ursatz*), czyli następstwa stopni I–V–I w basie oraz podporządkowanej jej „linii pierwotnej” (*Urlinie*), którą stanowi pochodń dźwięków w górnym głosie ukierunkowanych na tonikę. Taki kontrapunkt jest uniwersalny dla całej muzyki tonalnej. Wartość utworu muzycznego zależy od tego, na ile kunsztownie i różnorodnie zorganizowane są w nim środkowe warstwy strukturalne, wypełniające wyobrażaną przestrzeń pomiędzy *Ursatz* („jądrem”, „zarodkiem”) i właściwym tekstem („organizmem”). Por. (w języku rosyjskim): H. Schenker, *Der freie Satz*, Tom I...; Boris Płotnikow, *Oczerki i etudy po metodologii muzycznego analizy*, Krasnojarsk 2002; J. Chołopow, *Muzykalno-teoretyczeskaja sistema Heinricha Schenkera*, Kompozytor, Moskwa 2006.
- 14 Między innymi, pomimo historycznych i narodowych ograniczeń (Schenker badał wyłącznie muzykę tonalną od Bacha po Brahmsa, zaś twórczość kompozytorów spoza kręgu niemiecko-austriackiego, za wyjątkiem Scarlattiego i Chopina, uważał za drugorzędną lub mało wartościową), należy wymienić eliminację sfer tematu i rytmu z grupy kategorii przydatnych do analizy, tj. mających znaczenie dla głębszych poziomów strukturalnych. Krytyczną analizę tego aspektu oraz szeregu innych aspektów teorii Schenkera przedstawiono m.in. [w:] Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1977. Zagadnienie wartości alternatywy poruszone przez Narmoura (por. jego późniejszą pracę: E. Narmour, *The Analysis and Cognition of Melodic*

obawiam się, nie da się powiedzieć o produkcji licznych (przeważnie anglojęzycznych) epigonów austriackiego teoretyka, zajętych dalszym wyostrzaniem jego analitycznych narzędzi i adaptacją jego analitycznej techniki w odniesieniu do muzyki tworzonej przed Bachem i po Brahmsie. Doświadczenia takiej adaptacji w najlepszym wypadku dodatkowo ilustrują obserwacje, których sedno, ogólnie rzecz biorąc, jest jasne i bez podpierania się schenkerowskimi wykresami¹⁵, zaś uogólniając, działalność ta żywo przypomina opisaną przez Gombrowicza „walkę myśliciela z myślą”. W tym miejscu nie ma możliwości ani konieczności referowania postschenkerowskiej literatury: po pierwsze, jest ona ilościowo ogromna¹⁶, po drugie, w swoim czasie opublikowałem krótki przegląd niektórych najważniejszych prac¹⁷.

Jednym ze szczytów tego kierunku jest szeroko znana na Zachodzie „generatywna teoria muzyki tonalnej” amerykańskich badaczy Freda Lerdahla (kompozytora, muzykologa) oraz Raya Jackendoffa (lingwisty, ucznia wpływowego Noama Chomskiego), która połączyła elementy teorii

Complexity: the Implication-Realization model, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992), pozostaje otwarte, gdyż w odróżnieniu od analizy schenkerowskiej, teoria Narmoura nie znalazła poważnej kontynuacji w nauce o muzyce.

- 15 Szereg analiz przeprowadzono w klasycznej pracy ucznia Schenker: Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover, New York 1962 (w dwóch tomach). Wśród niedawnych prac – quasi-schenkerowska analiza fragmentu muzyki Szostakowicza: David Fanning, *Lejtmotiw w „Lady Makbet Mcenskogo ujezda”* [w:] D. D. Szostakowicz. *Sbornik statiej k 90-letiju so dnia roźdzenija*, Kompozitor, Sankt-Petersburg 1996, s. 106-108. W innej pracy Fanning przeprowadził też wszechstronną analizę *VIII Kwartetu smyczkowego* Szostakowicza, w której niejednokrotnie zastosował schenkerowską redukcję jako pożyteczne, lecz wcale nie najważniejsze narzędzie analityczne: D. Fanning, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Ashgate, Aldershot 2004. Rosyjski muzykolog specjalizujący się w analizie schenkerowskiej zastosował ją do *Bajki* Medtnera, *Preludiów* Szostakowicza i *Preludiów* Debussy'ego, B. Płotnikow, *Oczerki...*, s. 176-249.
- 16 O dynamice ilościowego wzrostu prac postschenkerowskich sądzić można na podstawie następujących publikacji przekrojowych: David Beach, *A Schenker Bibliography*, „Journal of Music Theory”, 1969, Vol. 13, No. 1; D. Beach, *A Schenker Bibliography: 1969-1979*, „Journal of Music Theory”, 1979, Vol. 23, No. 2; D. Beach, *The Current State of Schenkerian Research*, „Acta Musicologica”, 1985, Vol. 57, Fasc. 2; *Schenker Studies*, ed. by H. Siegel, Cambridge University Press, Cambridge 1990; *Trends in Schenkerian Research*, ed. by A. Cadwallader, Schirmer, New York 1990; David Carson Berry, *A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices*, Pendragon, Hillsdale 2004; Борис Плотников, *Монолог о практике содержательного анализа*, Красноярск 2005, s. 15-16 (z powołaniem się na niedawno wydany indeks bibliograficzny: Benjamin Ayotte, *Heinrich Schenker: A Guide to Research*, Routledge, New York-London 2004).
- 17 W artykule: L. Akopian, *Teoria muzyki w polskich naukach. Metodologia i filozofia „strukturalnego słyszenia” w muzykowiedenii poslednich diesiatiletij*, „Музыкальная Академия”, 1997, s. 1-2.

Schenkera, generatywnej gramatyki Chomskiego i psychologii kognitywnej (psychologii poznania i twórczego postrzegania)¹⁸. Na wzór generatywnej składni Chomskiego, teoria Lerdahla–Jackendoffa stanowi swojego rodzaju gramatykę – końcowy zbiór zasad wiążących głębokie, do pewnego stopnia abstrakcyjne poziomy struktury muzycznego tekstu (analogia do schenkerowskich *Hintergrund* i *Mittelgrund*) z konkretną, bezpośrednio obserwowaną „powierzchniową” warstwą (*Vordergrund*). Centralnym terminem owej teorii jest „wysokościowe zdarzenie dźwiękowe” (*pitch event*). Zasady gramatyki dotyczące wysokościowych zdarzeń dźwiękowych zgrupowane są w czterech kategoriach wyodrębnionych analogicznie do czterech wyraźnie różniących się sfer (*domains*) analizy.

Dwie z czterech sfer obejmują stosunki długości trwania w czasie. Są to:

a) Analiza ugrupowań (*grouping analysis*): podział całości na formalnie rozgraniczone odcinki czasu – ugrupowania rytmiczne – oraz zjednoczenie hierarchicznie najniższych poziomów ugrupowań w ugrupowania o wyższej hierarchii poziomów. Analiza ugrupowań powinna formalnie potwierdzić intuicję, zgodnie z którą muzyczny utwór przedstawia sobą hierarchię rytmicznie porównywalnych jednostek (motywów, zdań, okresów itp.).

b) Analiza metryczna (*metrical analysis*): określenie hierarchii zdarzeń zgodnie z tym, jakie miejsce zajmują one na skali metrycznych akcentów „mocny–słaby”. Metryczna analiza potwierdza intuicję, zgodnie z którą rozwój następujących po sobie w utworze zdarzeń związany jest z uporządkowaniem następujących po sobie mocnych i słabych części taktu.

Dwie pozostałe sfery analizy dotyczą wysokościowych relacji pomiędzy dźwiękami:

18 F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge-London 1983. Książkę tę poprzedzał szereg wstępnych publikacji, m.in.: F. Lerdahl, R. Jackendoff, *Toward a Formal Theory of Tonal Music*, „Journal of Music Theory”, 1977, Vol. 21, No. 1; F. Lerdahl, R. Jackendoff, *Generative Music Theory and Its Relation to Psychology*, „Journal of Music Theory”, 1981, Vol. 25, No. 1; F. Lerdahl, R. Jackendoff, *On the Theory of Grouping and Meter*, „The Musical Quarterly”, 1981, Vol. 67, No. 4 (odnotujemy w nawiasie, że pomiędzy ostatecznym tekstem książki oraz niektórymi publikacjami wcześniejszymi zaobserwować można wiele koncepcyjnych rozbieżności). Por. również: F. Lerdahl, *Théorie générative de la musique et composition musicale* [w:] *Quoi? Quand? Comment?*, Ch. Bourgois, Paris 1985; w tej ostatniej pracy niektóre założenia i wnioski teorii obejmują także obszar współczesnej twórczości muzycznej. Powodzenie książki skłoniło autorów do rozwijania i precyzowania jej postulatów w wielu późniejszych publikacjach.

c) Związek między stosunkami długości i wysokości wykrywa się na etapie redukcji odcinków czasowych (*time-span reduction*), czyli ujawnienia hierarchii poszczególnych zdarzeń w ramach ugrupowań rytmicznych, z możliwością uwzględnienia ich położenia na skali mocnych i słabych części taktu. Ten typ redukcji wyraża intuicję, zgodnie z którą dowolny odcinek muzycznej całości zawiera pewne główne zdarzenie; pozostałe odbywające się na danym odcinku zdarzenia nie tylko poprzedzają główne zdarzenie i następują po nim, lecz w sposób bezpośredni i pośredni są mu podporządkowane.

d) Redukcja prolongacji (*prolongational reduction*) ujawnia hierarchiczną ważność poszczególnych zdarzeń w aspekcie harmonicznym i melodycznym napięć i odprężeń, wewnętrznego powiązania i rozwoju, w zasadzie poza związkiem z podziałem utworu na ugrupowania (odcinki czasowe). Redukcja prolongacji powoduje przewyciężenie granic formalnie ujawnionych ugrupowań rytmicznych i tym samym ustala bogatsze wewnętrztekstowe związki. W istocie swjej redukcja prolongacji stanowi wyraz tej samej intuicji, co redukcja przeprowadzana według ortodoksyjnych zasad Schenker'a: chociaż całość muzyczna rozwija się w czasie, w swoich głębokich podstawach może być myślowo do ogarnięcia jako zsynchronizowana przestrzeń o pewnej wewnętrznej strukturze. Redukcja prolongacji, przeprowadzona w celu analizy całości utworu tonalnego, doprowadza do tej samej konfiguracji I–V–I, co analiza schenkerowska, lecz teraz tę konfigurację interpretuje się inaczej: końcowe I jest punktem absolutnego odprężenia, pierwsze I jest lewostronną prolongacją zapewniającą spójny charakter całości, zaś V – to inna lewostronna prolongacja, symbolizująca napięcie i rozwój.

Dla każdej z czterech sfer analizy proponowane są reguły dwóch typów: „reguły poprawności gramatycznej” (*well-formedness rules*) i „reguły preferencji” (*preference rules*). Pierwsze, od których nie ma wyjątków, służą filtracji zasadniczo niemożliwych opisów strukturalnych; drugie – odzwierciedlają „preferencje” wyidealizowanego słuchacza muzyki tonalnej. Wprowadzenie do obiegu muzycznego terminu „reguły preferencji” odzwierciedla istnienie kolejnej ważnej intuicji muzycznej: kompetentnego słuchacza muzyki tonalnej cechuje odczucie stylistycznej normy, na tle której ocenia on konkretne zdarzenia jako odpowiadające lub przeczące „preferencjom” dyktowanym przez tę normę. Przy

równorzędnych warunkach preferowane są konfiguracje cechujące się: symetrią, regularną budową, wewnętrzną równowagą.

Postulaty tak mocno sformalizowanej doktryny w praktyce poddają się weryfikacji tylko na krótkich odcinkach, głównie o symetrycznej, „kwadratowej” budowie: za podstawowe „doświadczalne” teksty służą autorom analiz takie dosyć elementarne w swej strukturze wzorce, jak chorał z *Pasji wg św. Mateusza* Bacha, chorał *Święty Antoni* i początek głównej części *Symfonii* nr 104 Haydna, temat wariacji z *Sonaty fortepianowej A-dur* Mozarta, początek pierwszej części jego *Symfonii g-moll*, początek *Pierwszej symfonii* oraz temat *Ody do radości* z *Dziewiątej symfonii* Beethovena, *Preludium A-dur* Chopina. Bardziej złożone przykłady bezwzględnie wymagają takich czy innych zastrzeżeń lub w ogóle nie poddają się analizie jako nietypowe, wychodzące poza granice uśrednionej normy gramatycznej. W podtekście powyższej teorii bez trudu można dostrzec następującą ideę: obszar ludzkiej świadomości odpowiadający za twórcze postrzeganie muzyki, nie bardzo potrzebuje bodźców zakłócających psychologiczną równowagę, zdolnych zadziwić, porwać, wywołać nowe, nadzwyczajne przeżycia lub, wyrażając się nowoczesną terminologią, kognitywny dysonans. Z punktu widzenia Lerdahla i Jackendoffa (pod tym względem, jeżeli sięgnąć głębiej, mało różnią się oni od Schenкера i jego bezpośrednich następców) poprawnie zbudowana muzyczna całość staje się odpowiednikiem bajki dziecięcej z wydarzeniami potencjalnie pełnymi napięć, dramatyzmu, a nawet strachu – kognitywnymi dysonansami, które to wydarzenia z reguły doprowadzają ostatecznie do „kognitywnie konsonansowego” rozwiązania. I schemat ten dotyczy każdej tonalnej muzyki od Bacha do Brahmsa, niezależnie od epoki, stylu i gatunku! System, przemyślany z całą możliwą starannością i skonstruowany według wszelkich przepisów dedukcyjno-aksjomatycznego myślenia, wprowadza nas w „królestwo niedostateczności”: krańcowo upraszczając różnorodną panoramę kompozytorskiej twórczości dwóch stuleci, nie odkrywa on dla nas niczego szczególnie nowego. W rezultacie otrzymujemy translację na język ładnych i wymyślnie sformalizowanych terminów takich pojęć i kategorii, którymi muzykologia innego typu – rozwijająca się w tradycyjnym nurcie, nieprzejmująca się problemem własnej poprawności, swobodnie dopuszczająca wszelkiego rodzaju metodologiczne eklektyzmy – już od dawna operuje swobodnie i lekko, nie tracąc wysiłków na objaśnienie każdemu myślącemu czytelnikowi rzeczy od początku jasnych.

Postschenkerowskie studia nad muzyką tonalną trwają nadal, chociaż pierwszy francuskojęzyczny adept idei Schenкера – Célestin Deliège (1922–2010)¹⁹ jeszcze w 1992 roku oświadczył, że teoria muzyki tonalnej jest już faktycznie zbudowana²⁰. Brzmi to jak wyrok śmierci dla tej odmiany teoretyzowania o muzyce, tym niemniej bibliografia tego kierunku rozrasta się nadal: sprawa Schenкера, przedłużona przez Lerdahla i Jackendoffa, rozwija się jak gdyby na skutek bezwładności. W jakim stopniu obszerna masa tej literatury może stymulować głębszy odbiór muzyki tonalnej w ogólności i różnych jej stylów w szczególności? To pytanie jest raczej retoryczne.

* * *

Pryncypialne (a w każdym razie trudne do wykorzenia) lekceważenie realiów historii muzyki, które są „niewygodne” z punktu widzenia doktrynerskiej teorii – to nieuchronna zapłata za jednostronną orientację na uniwersalia ze szkodą dla cech akcydentalnych. Widocznie ta wada, w tej lub innej mierze, właściwa jest dla wszelkiego muzykologicznego teoretyzowania – nie tylko postschenkerowskiego – jeśli chce się utrzymać za wszelką cenę w pierwotnie zadanych ścisłych metodologicznych ramach. Przyczynając całą muzykę dostępną przeglądowi pod jeden i ten sam metodologiczny grzebień, scjentyistyczna muzykologia upodabnia się do linii przemysłowej, zorientowanej, używając języka ekonomii, nie tyle na konsumenta (w danym wypadku – nie tyle na immanentną potrzebę nauki o muzyce wzbogacającej ideowy bagaż w celu szerszego i bardziej wszechstronnego uświadomienia sobie fenomenów muzycznej twórczości), ile na producenta – innymi słowy – na reprodukcję teoretycznych wywodów skrojonych zgodnie z konkretnymi metodologicznymi założeniami, i zarazem na eksploatację coraz szerszego kręgu muzycznych tekstów w celu realizacji postawionego zadania. Takim

19 Jego traktat o analizie schenkerowskiej (C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne*, J.C. Lattès, Paris 1984) pozostał do dziś jedną z nielicznych znaczących prac francuskojęzycznych tego kierunku.

20 C. Deliège, *Du cognitivisme à la formalisation grammaticale: un parcours non fléché*, „Analyse Musicale”, 1992, Nr 28, s. 7-21. Na stronach 19-20 tej pracy czytamy: „Nous accédons aujourd’hui à une compréhension relativement satisfaisante de la création musicale des XVIIIe et XIXe siècles; et nous sentons combien ce savoir est précieux [...] C’est ce qui m’a amené à dire fréquemment ces derniers temps, que l’analyse des oeuvres tonales est virtuellement achevée [...]”.

skierowanym na siebie teoretyzowaniem przepełniona jest literatura muzykologiczna, przedstawiająca jeszcze jeden dosyć wpływowy na świecie (a poczynając od lat dziewięćdziesiątych XX wieku także w Rosji) paradygmat nauki o muzyce – tak zwaną semiotykę muzyki. Jak wiadomo semiotyka, czyli nauka o systemach znakowych, bazuje na dychotomii-dwoistości znaku – czyli elementu znaczącego, nośnika informacji o czymś większym, jednostki „planu wyrażania” – i tego „większego”, tj. „elementu znaczonego”. Całokształt elementów znaczonych składa się na „plan treści”. Znaki funkcjonują w zespole systemów znakowych (semiotycznych), w związku z czym nasuwa się jeszcze jedna fundamentalna dychotomia „język – mowa”; przez język rozumie się system sam w sobie (zbiór znaków i zasad ich wzajemnych relacji), przez mowę zaś realizację tego systemu w postaci wypowiedzi lub tekstów. W metodologii semiotycznej zadomowił się szereg innych dychotomii i trychotomii, strukturalizujących stosunki zarówno wewnątrz samych systemów znakowych, jak też pomiędzy znakami i pozaznakową rzeczywistością. Wśród podstawowych dychotomii i trychotomii wymienić można następujące:

- dychotomię „paradygmatyki” (stosunków pomiędzy znakami, które uwzględniają ich wzajemne pokrewieństwo lub asocjacje) oraz „syntagmatyki” (stosunków między znakami sąsiadującymi ze sobą w tekście lub wypowiedzi);
- trychotomię znaków pełniących jedną z trzech funkcji wyodrębnionych na podstawie stosunku znaku do jego strony znaczonej (wyróżnić można umowne „znaki-symbole”, których forma w żaden sposób nie jest determinowana przez wyrażane pojęcie, „znaki-metonymie” lub „indeksy”, związane z wyrażanymi pojęciami przyczynowo-skutkowymi lub innym naturalnym związkiem, oraz „znaki-metafory” lub „ikony”, zewnętrznie podobne do wyrażanych przez siebie pojęć);
- trychotomię „syntaktyki” (wewnątrz systemowych stosunków pomiędzy znakami, z paradygmatyką i syntagmatyką włącznie), „semantyki” (stosunków między znakami będącymi symbolami, indeksami lub ikonami oraz wyrażanymi przez nie pojęciami) i „pragmatyki” (stosunków pomiędzy znakami i osobami je wykorzystującymi, czyli uczestnikami semiozy – procesu powstawania znaczeń i interpretacji znaków).

Z punktu widzenia semiotyki, język werbalny jest jednym z wielu systemów znakowych. Muzyka niewątpliwie także jest systemem znakowym, ponieważ odpowiada zarówno kryterium znakowości, jak też

kryterium systemowości: każdy znak muzyczny, bez względu na to, co rozumiemy pod tym pojęciem (motyw, temat, zdanie, mniej lub bardziej skończony fragment itp.), zawsze wskazuje na coś, co „jest większe”, a jego związki z innymi znakami regulują określone zbiory zasad, właściwe danemu językowi muzycznemu. To całkiem naturalne, że w ramach nauki o muzyce poczyniono szereg prób zaadaptowania semiotycznych pojęć i kategorii. Tak więc niemało wysiłków włożono w wyjaśnienie miejsca znaków muzycznych w typologicznym schemacie „symbol – indeks – ikon”²¹, ale wnioski poszczególnych autorów przeczą sobie, również praktyczny rezultat tych wysiłków jest wątpliwy²². Doświadczenia w przewyciężaniu głównej trudności semiotyki muzyki – nieokreśloności „nieuchwytności” muzycznego oznaczanego znaku – bardzo często sprowadzają się do werbalizacji planu znaczenia muzyki (innymi słowy, do streszczenia tego, „o czym” jest ta muzyka). Oczywiście wielkie metodologiczne aspiracje semiotyki oddziałują na stylistykę przekładu muzycznej wypowiedzi („narracji”) poprzez użycie odpowiednio wypracowanych pojęć i terminów, i tym samym częściowo bronią muzyczno-semiotyczne dysputy przed niewybredną „literackością”, lecz nie usuwają takich skutków semiotycznego podejścia, jak schematyzacja semiozy muzycznej oraz rozdrabnianie narracji na fragmenty sztucznie wyrwane z żywego potoku muzycznej mowy. Jak pokazuje doświadczenie, opisywane skutki są nieuniknione przy każdej próbie systematyzacji muzycznych zwrotów, motywów, następstw dźwiękowych i innych bardziej lub mniej jasno określonych konfiguracji dźwiękowych przez pryzmat tych lub innych stałych

21 Por. m.in.: Roman Jakobson, *On Visual and Auditory Signs*, „Phonetica”, 1964, Vol. 11, No. 3-4, s. 216-220; Boris Gasparow, *Niekotoryje deskriptiwnyje problemy muzykalnoj semantiki*, „Uczonyje zapiski Gosudarstwiennogo uniwersitieta w Tartu”, 1977, Nr 411, s. 120-137; Ivanka Stoianova, *Geste-texte-musique*, Union Générale d’Éditions, Paris 1978, s. 22; Raymond Monelle, *Music and the Peircean Trichotomies*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1991, Vol. 22, No. 1, s. 99-108; Arjan van Baest, Hans van Driel, *The Semiotics of C. S. Peirce Applied to Music*, Tilburg University Press, Tilburg 1995; Walentina Chołopowa, *Ikon, Indeks, Simwół*, „Muzykalnaja Akademija”, 1997, Nr 4, s. 159-162 (przytaczam tu tylko niewielką liczbę nadzwyczaj różnorodnych pod względem skali i naukowego poziomu prac dotyczących tematu).

22 W odniesieniu do zachodniej muzyki komponowanej najprościej by było rozwiązać problem typologii semiotycznej w sposób następujący: w przypadku ogólnym znak muzyczny łączy w sobie wszystkie trzy odmiany, zaś ten lub inny aspekt wysuwa się na plan pierwszy w zależności od okoliczności semiozy; ponieważ semantyka znaku muzycznego za bardzo zależna jest od pragmatyki, więc problem typologii znaku w muzyce nie jest ontologiczny i nie stanowi samodzielnego teoretycznego zagadnienia. Por.: L. Akopian, *Analiz głubinnoj struktury muzykalnogo teksta*, Praktika, Moskwa 1995, s. 12-17.

semantycznych kategorii – dotyczy to zarówno pojęcia semiotycznej „modalności” (wprowadzonej przez Eero Tarastiego, który zaadaptował do opisu narracji muzycznej system lingwisty-narratologa Algirdasa Greimasa, włącznie z modalnością „stanowienia”, „bycia”, „czynienia”, „panowania”, „dominowania” itp.²³), jak też semantycznego „tematu” czy „toposu” (wprowadzonych przez Roberta Hattena, który systematyzował semantycznie zaznaczone „toposy” w twórczości Beethovena)²⁴.

Jean-Jacques Nattiez, kontynuując idee Jeana Molino i niektórych semiotyków-lingwistów, opracował własny model muzycznej semiotyki²⁵, zakładający dyferencjację trzech różnych punktów widzenia na analizę i rozumienie muzycznego tekstu. System trzech punktów widzenia Nattieza w przybliżeniu odpowiada trychotomii „syntaktyka–semantyka–pragmatyka”. Pierwszy z owych punktów widzenia – „neutralny” (*neutre*) – zainteresowany jest opisem wewnętrznej organizacji tekstu; drugi – „poetycki” (od „poetyka”, franc. *poïétique*) – odnalezieniem „poetyckiej” idei, leżącej u podstaw danego tekstu, dojrzewającej w miarę tworzenia tekstu, wywodzącej się z osobistych dziejów twórcy i dziejów muzyki; trzeci – „estetyczny” (*esthétique*) – poznawaniem procesu postrzegania artystycznego fenomenu. Istota każdej z osobna wziętej artystycznej całości to sumaryczna funkcja jego rodowodu, wewnętrznej organizacji i postrzegania. Stąd, żeby należycie zrozumieć dlaczego analizowany utwór jest taki a nie inny, należy w procesie analizy połączyć wszystkie trzy punkty widzenia. To pobożne życzenie przedstawia sobą niewątpliwą krok naprzód w porównaniu z jednowymiarowo-neutralnym empiryzmem niektórych innych muzyczno-analitycznych podejść, lecz w pierwszym tomie swoich szkiców analitycznych (drugi tom nie zawiera oryginalnych analiz) Nattiez ogranicza się do biegłego rozpatrzenia miniatur – *Intermezza* Brahmsa i *Syrinx* na flet solo Debussy’ego – niezbyt „problematycznych” z punktu widzenia teoretyczno-muzycznej interpretacji.

Bardziej rozwiniętym analitycznym szkicem tego autora jest artykuł o utworze Varèse’a na flet solo *Density 21.5*²⁶. Analiza tej czterominutowej

23 E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994; E. Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

24 R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

25 Model ten przedstawiony jest w dwóch uzupełniających się pracach: J.-J. Nattiez, *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Union Générale d’Éditions, Paris 1975; J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris 1987.

26 J.-J. Nattiez, *Varèse’s ‘Density 21.5’: a Study in Semiological Analysis*, „Music Analysis”, 1982, Vol. 1, No. 3, s. 243-340.

monodii, przy zastosowaniu „ciężkiej artylerii” kombinowanego neutralno-poetycko-estetycznego podejścia, zajmuje bez mała sto stron czasopisma. Uwzględniając ambicje owego projektu, rezultat raczej rozczarowuje. Neutralna analiza bazuje na dosyć samowolnej segmentacji i nie ujawnia niczego zbyt ciekawego, lecz niepotrzebnie spuszcza mgłę na formalną strukturę tej raczej prostej miniatury; w rozdziale poświęconym analizie poetyckiej autor przytacza wiadomości znane z innych źródeł o Edgardzie Varèsie i jego twórczości; analiza estetyczna ogranicza się przeważnie do porównywania nagrań utworu w wykonaniu różnych flecistów, co samo w sobie jest ciekawe i pouczające, lecz przeczy ściśle naukowym metodologicznym aspiracjom.

Niewątpliwie artykuł Nattieza był pomyślany jako jaskrawa, w swoim rodzaju heroiczna demonstracja możliwości nowej, oryginalnej metody analizy: od bardzo starannej systematyzacji syntagmatyczno-paradygmatycznych stosunków (analiza neutralna lub, w innej terminologii, syntaktyka), przez wyjawienie charakterystyk poetyckiego nastroju kompozytora, który powołał ten system do życia (analiza poetycka lub, w pewnym przybliżeniu, semantyka) – aż do opisu tego, jak autorska poetyka ujawnia się w procesie muzycznej komunikacji (analiza estetyczna lub pragmatyka) oraz syntezy wszystkich trzech punktów widzenia. Jednak w rezultacie analiza ta stała się kolejnym dowodem na to, że bohaterstwo niewiele daje, jeśli nie służy prawdziwie wielkiemu zadaniu. Zadowolona sama z siebie próba udoskonalenia teoretycznej metodologii na przykładzie niewielkiego jednogłosowego utworu instrumentalnego bynajmniej na takie zadanie nie wygląda, bo nie jest w stanie realnie pomóc tym, którzy chcieliby zorientować się w zawiłościach nowej lub mało znanej muzyki. Podobna demonstracja na materiale stosunkowo obszernej partytury wielogłosowej byłaby praktycznie niewykonalna, ponieważ zajmowałaby kilkaset stron trudnego w czytaniu tekstu. Przenosząc uwagę czytelnika z muzyki na samą siebie, metodologia ta bardziej przeszkadza, aniżeli pomaga.

Być może metodologia semiologiczna daje ciekawe rezultaty przy analizie muzyki etnicznej (w której istnieje realny problem semantycznego „deszyfrowania” elementów „planu wyrażania”), lecz jej pożytek przy analizie komponowanej muzyki zachodniej cywilizacji jest sporny. Za kardynalną wadę semiotycznego podejścia należy uznać stosunek do obiektu jedynie jako systemu znaków. W naukach o języku i filozofii języka takie podejście traci aktualność: język ojczysty (w przeciwieństwie do języka obcego) jest nie

tylko systemem znakowym (jest takim tylko przy bardzo powierzchownym spojrzeniu), lecz czymś nieskończenie większym: „formą życia” (Ludwig Wittgenstein), naturalnym środowiskiem bytu. Ponieważ dla profesjonalnego muzykologa zachodnia muzyka komponowana w założeniu jest również językiem ojczystym, traktowanie jej przez pryzmat semiotycznych kategorii nieuchronnie nakłada na nią pieczęć schematyzacji, niekompensowanej przez uzyskanie autentycznie nowej, nieleżącej na powierzchni, wiedzy. Przedstawiciele zaś kultur niezachodnich, chcąc poznać muzykę zachodnią, nie zaczną chyba korzystać z przeładowanej zawiłymi schematami i terminami literatury semiotycznej.

Nie wszyscy jednak adepci semiotyki muzyki gotowi są pogodzić się z tym, że sfera ich działalności w praktycznym zastosowaniu jest bezpłodna. Warto przytoczyć wypowiedź Tarastiego, wywierającą – przypomnijmy raz jeszcze *Dziennik Gombrowicza* – mieszane wrażenie „absolutnej powagi i absolutnego dzieciństwa”:

...Głównym zadaniem semiotyki jest przekształcanie znaczeń implikujących w znaczenia eksplikujące w taki sposób, by objaśniać te znaczenia nawet tym, którzy nie należą do tradycji, w których tworzona jest analizowana muzyka. Na przykład narodowe style europejskiej muzyki profesjonalnej zawierają pewne specyficzne cechy, zrozumiałe tylko dla odbiorców, którzy urodzili się w tych narodowych społecznościach. Ale wszyscy pragną rozkoszować się europejską muzyką. Dlatego w badaniach i pedagogicznej praktyce powinniśmy objaśnić, na czym opierają się owe specyficzne cechy²⁷.

Naiwność tego tekstu poraża. Naiwne jest przekonanie, że „wszyscy pragną rozkoszować się europejską muzyką”. Jeszcze bardziej naiwna jest wiara w możliwość jakiegokolwiek pełnej i jasnej eksplikacji muzycznych znaczeń. Zwłaszcza dziecinnie naiwna jest myśl, że zrozumienie tego, skąd pochodzą i na czym bazują „owe specyficzne cechy” (w bardziej ścisłej terminologii – zrozumienie mechanizmów muzycznej semiozy) może wzbogacić nasze postrzeganie muzyki i pogłębić otrzymywaną za jej pośrednictwem przyjemność – tymczasem indywidualne doświadczenie każdego z nas, jak i wielowiekowe doświadczenie całej ludzkości, nie zostawia wątpliwości, że racjonalne zrozumienie nie tylko nie sprzyja odczuwaniu przyjemności, lecz raczej jej przeszkadza. Czy rzeczywiście muzykologia opierająca się na podobnych przesłankach przynosi pożytek tym, którzy

27 Cyt. za: Ildar Khannanow, *O znakach i znaczeniach. Międzynarodny kongres po muzykalnojęzykowej semiotyce w Rimie*, „Muzykalna Akademia”, 2007, Nr 2, s. 184.

pragną pojąć nową lub niezwykłą muzykę, lub znaleźć nową głębię w ogólnie uznanej klasyce? I znowu jest to pytanie raczej retoryczne.

Zrobię ważne zastrzeżenie: semiotykę muzyki należy odróżniać od praktyki interpretacji sensów pozamuzycznych, intencjonalnie zawartych w muzycznych strukturach, które są wewnątrznie właściwe danej muzyce, nieodłączne od jej odwiecznej natury. W odróżnieniu od semiotyki muzyki, taka praktyka – wypada ją nazwać raczej hermeneutyką muzyki – ma wielowiekową historię. Jedną z jej historycznie ukształtowanych postaci jest barokowa nauka o figurach retoryczno-muzycznych (należy do niej m.in. opracowana przez Alberta Schweitzera systematyka teologicznie uzasadnionych konfiguracji w muzyce Bacha). Z hermeneutycznego punktu widzenia muzyka jest „mową dźwięków” (*Musik als Klangrede* – to tytuł znanej książki Nikolausa Harnoncourta²⁸) w języku ojczystym dla „docelowego” audytorium kompozytora, a więc rozumiałym przez nią wraz ze swoimi konotacjami, które z biegiem czasu mogły zostać częściowo zapomniane i dlatego potrzebują objaśnień. Jeżeli semiotyka, uogólniając, dostarcza muzyce sensy „w swoim imieniu”, opierając się na powziętych z góry teoretycznych przesłankach, to hermeneutyka próbuje wyjaśniać sensy, które są immanentne muzyce, a więc jest mniej narażona na schematyzację istniejącego materiału muzycznego i samowolne wnioski. Ważny problem metodologicznego rozgraniczenia semiotyki muzyki i hermeneutyki muzyki wciąż jednak pozostaje nieopracowany (zaś termin „hermeneutyka” jest bardzo często wykorzystywany przez semiotyków jako coś niewątpliwie odnoszącego się do ich dyscypliny). Pozwolę sobie wysunąć następującą wstępną obserwację: różnica między semiotyką i hermeneutyką jest do pewnego stopnia analogiczna do różnicy pomiędzy tłumaczeniem z jakiegoś języka i etymologią. Semiotyka, podobnie jak tłumaczenie z jednego języka na inny, w zasadzie nie „poszerza” i nie „pogłębia” właściwego oryginałowi systemu sensów (najczęściej przedstawia go w formie zredukowanej), podczas gdy dobrze uprawiana hermeneutyka, tak jak i dobrze uprawiana etymologia, pogłębia i poszerza nasze pojęcie o tym, co wydawało się nam dobrze znane. Zresztą opozycja pomiędzy semiotyką

28 W polskim tłumaczeniu: N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.

i hermeneutyką stanowi, moim zdaniem, bardzo aktualny temat, zasługujący na specjalne omówienie²⁹.

* * *

Powtórzę raz jeszcze: redukcja i schematyzacja są nieodłącznymi narzędziami każdej teoretycznej nauki. Jednak ewolucja wielkich teoretyczno-muzycznych koncepcji potwierdza coraz bardziej namacalnie, że w naszej nauce wymienione narzędzia są zbyt często stosowane jedynie dla dodatkowego potwierdzenia lub przeformułowania prawd, zasad, prawidłowości, które i tak są dobrze znane, są mniej lub bardziej oczywiste i jasne, niezbyt dyskusyjne i nie potrzebują na ogół ani potwierdzeń, ani przemianowań. Czy nie oznacza to, że w muzykologii podejścia redukujące, konceptualizujące, systematyzujące i schematyzujące wyczerpały już swój potencjał, zaś nowa, głębsza i bardziej wielostronna wiedza o muzyce powinna być pozyskiwana na drodze nieprzwiązanej do jakichś koncepcji i systemów, lecz ma być zorientowana na oryginalną i głęboką hermeneutykę? W odniesieniu do nauki, zajmującej się muzyką od Bacha po Brahmsa, takie przypuszczenie może być całkiem prawdopodobne: przecież wszystkie jej wielkie i całościowe uogólnienia – sformułowanie praw muzycznej architektoniki, prowadzenia głosów, systemy harmoniczne, systematyka stylów i gatunków, ujawnienie prawidłowości i czynników stylistycznej ewolucji od Bacha po Brahmsa, niekiedy zaś i twórczości późniejszej – zostały odkryte nie później niż w trzech pierwszych dekadach zeszłego wieku i od tamtego czasu nie zostały merytorycznie udoskonalone.

Co się tyczy muzyki XX wieku, to tu ściśle naukowe metodologie stosunkowo efektywnie sprawdzają się najwyżej przy analizie wysokości dźwięków w strukturach muzyki serialnej; charakterystyczna jest metoda tak zwanej analizy zbiorów (*set analysis*) – *nec plus ultra* we współczesnej scjentyistycznej myśli o muzyce³⁰. Dla wysokiej teorii

29 Jako źródło koncepcji metodologicznych dla takiej dyskusji mógłby służyć model hermeneutyki filologicznej, opracowany w pionierskiej pracy: Wardan Ajrapetian, *Tołkują słowo. Opyt germenewtiki po-russki*, Institut Filozofii, Teologii i Istorii sw. Fomy, Moskwa 2011.

30 Wspomniany wyżej Deliège odmawia teorii zbiorów prawa do nazywania siebie teorią we właściwym znaczeniu tego słowa: autor uważa, że jest ona jedynie sposobem transkrypcji („przepisywaniem”) realiów muzycznych. C. Deliège, *Du cognitivisme...*, s. 20.

muzyki, rozumianej jako ściśle sformalizowana nauka z logicznie uporządkowanym dedukcyjnym aparatem, nie pozostało doprawdy wielkich, poważnych zadań; wyparła je gra (rodzaj brikolażu) abstrakcyjnymi terminami i koncepcjami, mającymi jedynie pośredni związek z muzyką jako taką. Wysoki stopień przeintelektualizowania tej gry mógłby sugerować analogię z „grą szklanych paciorków”, ale w odróżnieniu od wynalazku Hermana Hessego jest ona pozbawiona duchowego wymiaru. Poza tym nie są jej właściwe takie „przyziemne” atrybuty pasjonujących gier, jak humor i sportowy zapał. Innymi słowy jej racja bytu jest niejasna. Przeobrażając się w taką grę, teoretyczno-muzyczna nauka na pewno ugrzęźnie w „brudnym królestwie niedostateczności”.

Przekład z języka rosyjskiego Jan Kazem-Bek

Bibliografia

- Ajrapietian W., *Tołkujka słowo. Opyt germenewtyki po-russki*, Institut Filozofii, Teologii i Istorii sw. Fomy, Moskwa 2011.
- Akopian (Hakobian) L., *Analiz głubinoj struktury muzykalnogo teksta*, Praktika, Moskwa 1995.
- Akopian (Hakobian) L., *Teoria muzyki w poiskach nauczności. Metodologia i filozofija „strukturalnogo słyszaniija” w muzykowiedienii poslednich diesiatiletij*, „Muzykalnaja Akademija”, 1997.
- Asafjew B., *Muzykalnaja forma kak process. Kniga pierwaja i wtoraja*, Muzyka, Leningrad 1971.
- Ayotte B., *Heinrich Schenker: A Guide to Research*, Routledge, New York-London 2004.
- Baest A. van, Driel H. van, *The Semiotics of C. S. Peirce Applied to Music*, Tilburg University Press, Tilburg 1995.
- Beach D., *A Schenker Bibliography*, „Journal of Music Theory”, 1969, Vol. 13, No. 1.
- Beach D., *A Schenker Bibliography: 1969-1979*, „Journal of Music Theory”, 1979, Vol. 23, No. 2.
- Beach D., *The Current State of Schenkerian Research*, „Acta Musicologica”, 1985, Vol. 57, Fasc. 2.
- Berry D., *A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices*, Pendragon, Hillsdale 2004.
- Bibichin W., *Jazyk filozofii*, Progress, Moskwa 1993.
- Bobrowskij W., *Funkcionalnyje osnovy muzykalnoj formy*, Muzyka, Moskwa 1977.
- Cadwallader A. (ed.), *Trends in Schenkerian Research*, Schirmer, New York 1990.
- Chołopow J., *Muzykalno-teoreticzeskaja sistiema Heinricha Schenkera*, Kompozitor, Moskwa 2006.
- Chołopow J., *Ob obszczich logiczeskich principach sowriemiennoj garmonii*, „Muzyka i Sowriemiennost”, 1974, z. 8.
- Chołopowa W., *Ikon, Indeks, Simwoł*, „Muzykalnaja Akademija”, 1997, Nr 4.
- Deliège C., *Du cognitivisme à la formalisation grammaticale: un parcours non fléché*, „Analyse Musicale”, 1992, Nr 28.
- Deliège C., *Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne*, J.-C. Lattès, Paris 1984.

- Fanning D., *Lejtmotiw w „Lady Makbet Mcenskogo ujezda”* [w:] D. D. Szostakowicz. *Sbornik statiej k 90-letiju so dnia roždienija*, Kompozitor, Sankt-Petersburg 1996.
- Fanning D., *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Ashgate, Aldershot 2004.
- Gasparow B., *Niekotoryje deskriptiwnyje problemy muzykalnoj semantiki*, „Uczonyje zapiski Gosudarstwiennogo uniwersiteta w Tartu”, 1977, nr 411.
- Gombrowicz W., *Dziennik, I. 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków*, tłum.: M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.
- Hatten R., *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Jakobson R., *On Visual and Auditory Signs*, „Phonetica”, 1964, Vol. 11, No. 3-4.
- Khannanow I., *O znakach i znaczenijach. Mieždunarodnyj kongress po muzykalnoj semiotikie w Rimie*, „Muzykalnaja Akademija”, 2007, Nr 2.
- Konius G., *Metrotektoničeskoje issledowanije muzykalnoj formy*, Muzgiz, Moskwa 1933.
- Lerdahl F., *Théorie générative de la musique et composition musicale* [w:] *Quoi? Quand? Comment?*, Ch. Bourgeois, Paris 1985.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge-London 1983.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *Generative Music Theory and Its Relation to Psychology*, „Journal of Music Theory”, 1981, Vol. 25, No. 1.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *On the Theory of Grouping and Meter*, „The Musical Quarterly”, 1981, Vol. 67, No. 4.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *Toward a Formal Theory of Tonal Music*, „Journal of Music Theory”, 1977, Vol. 21, No. 1.
- Mazel L., *Obszczij obzor teoreticeskogo muzykoznanija posle Riemanna* [w:] Mazel L., Ryzkin I., *Oczerki po istorii teoreticeskogo muzykoznanija*, Muzgiz, Moskwa-Leningrad 1939.
- Monelle R., *Music and the Peircean Trichotomies*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1991, Vol. 22, No. 1.
- Narmour E., *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1977.
- Narmour E., *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: the Implication-Realization model*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992.
- Nattiez J.-J., *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Union Générale d’Éditions, Paris 1975.
- Nattiez J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgeois, Paris 1987.
- Nattiez J.-J., *Varèse’s ‘Density 21.5’: a Study in Semiological Analysis*, „Music Analysis”, 1982, Vol. 1, No. 3.
- Płotnikow B., *Monolog o praktikiie sodierżatielnogo analiza*, Krasnojarsk 2005.
- Płotnikow B., *Oczerki i etiudy po metodologii muzykalnogo analiza*, Krasnojarsk 2002.
- Rahn J., *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto i in. 1983.
- Robinson I., *The New Grammarians’ Funeral: a Critique of Noam Chomsky’s Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge i in. 1975.
- Ryzkin I., *Teorija ładowogo ritma (B. Jaworskij)* [w:] Mazel L., Ryzkin I., *Oczerki po istorii teoreticeskogo muzykoznanija*, Muzgiz, Moskwa-Leningrad 1939.
- Salzer F., *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover, New York 1962.
- Schenker H., *Der freie Satz*, tom I, tłum. na język rosyjski B. Płotnikow, Krasnojarsk 2003.

Siegel H. (ed.), *Schenker Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

Stoianova I., *Geste–texte–musique*, Union Générale d'Éditions, Paris 1978.

Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

Tarasti E., *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

Musical Theories as Factors Hindering the Understanding of Music

S u m m a r y

The history of music theory is based upon certain grand doctrines thought to be global and logically organized ideas. Their goal is to explain many empirical musical phenomena by way of primitive notions and *a priori* universals. They are based on the conviction that all what is complex and nuanced can eventually be reduced to a few simple rules. Therefore music which does not conform to those principles, that cannot be easily reduced, is oftentimes ignored or described as an anomaly. Every theory inadvertently stumbles upon a musical phenomenon that is not "structural enough," not wholly "systematic," upon something which does not fully "conform to the rules." The leading theories can point to certain "deviations" but may not be able to justify it by means of aesthetics. A secondary result of those theories is the creation of many prejudices towards what is new and individual.

The rich literature on the theory of music that deals with the methodology of the "grand" classical musicological concepts or creates new theories that claim to be of a scientific and universal nature often fails to be useful if one intends to learn something new or explain their own perceptions of what is generally well-known. This article illustrates such a situation with a couple of vibrant examples. One can therefore come to the conclusion that reducing, conceptualizing, systemizing and scheme-building methods in music have ceased to be productive; the new, deeper and comprehensive study of music should be achieved via other methods, without the use of any concepts and systems. Otherwise, creating a new, truly authentic musical hermeneutics that is at the same time free from the dogmas and interpretative arbitrariness would be impossible.