

O przedmiotach analizy muzycznej w teorii Macieja Gołąba¹

Marcin Krajewski
(Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski)

1. Co do tego panuje wśród badaczy względna zgoda: w dziedzinie analizy muzycznej mieszczą się przedmioty bardzo różnorodne, a jej istota, zasięg i wewnętrzne ustrukturywanie rysują się w sposób nader mglisty. Pojęcie obiegowe przypisuje analizie twierdzenia o rzeczach tak odmiennych jak dźwięk *c*-razkreślne, metrorhythmika, *Symfonia „Niedokończona”*, pralinia kwintowa i technika sonorystyczna. Wskazać istotę dziedziny równie urozmaiconej nie jest z pewnością łatwo. Nie wiadomo nawet, czy jakakolwiek istota wchodzi tutaj w grę i czy nie ma się do czynienia z grupą eklektyczną w sensie Petrażyckiego² – zwykłą zbieraniną przedmiotów połączonych siłą zwyczaju, bez względu na jakąkolwiek teorię i na ujęcia teoretyczne wcale niepodatną. Dziedzina ta nie daje się określić również przez proste wyliczenie składników. Zwyczajowe intuicje są tu bowiem w wielu punktach rozbieżne, albo nie dość określone, co widać dobrze, gdy rozważa się poddziedzinę tzw. elementów muzycznych i porównuje ich wykazy proponowane przez różnych autorów. Czy obok m. in. rytmu i metrum należy zaliczyć do nich np. także frazowanie (jak w *Zasadach* Wesołowskiego³) i architektonikę (jak w *Zarysie* Lissy⁴)? Niejasne pozostają nadto stosunki przedmiotów między sobą, a szczególnie kwestia warunkowania jednych przez drugie i przysługiwania jednych drugim. Nie ulega przy tym wątpliwości, że opis hierarchii zadanej przez relacje warunkowania i przysługiwania mówiłby o badanej dziedzinie coś bardzo istotnego. Czy prawdą jest, że faktura przysługuje formie, melodyka jest określona przez melikę i rytm, a styl m. in. właśnie przez melodykę?

Na podobne pytania brak zadowalającej odpowiedzi. Nie wynika stąd jednak, że pytać nie trzeba, ani warto, i że wolno lekceważyć ewentualne odpowiedzi. Jedną z nich zawiera dobrze znana praca prof. Macieja Gołąba, jego *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*⁵. Dziedzinę analizy muzycznej ujmuje się tam przez podział: to, że według zadanych kryteriów dzieli się ona w określony sposób, dostarcza pewnych na jej temat informacji – daje definicję cząstkową dziedziny. Podział ten obarczają jednak usterki logiczne – dość podstawowe i łatwe do wskazania, a mimo to, jak się zdaje, dotąd nie zauważone⁶. O nich właśnie chcę rzec tutaj kilka słów. Sądzę bowiem, że w tym przypadku (jak w wielu podobnych) błędne rozwiązania problemu prowadzą ku właściwym – o

1 Niniejszy artykuł powstał w czasie pobierania przez mnie stypendium Narodowego Centrum Nauki (grant nr 2014/12/T/HS2/00441, pt. *Faktura utworu muzycznego: ogólne ujęcie teoretyczne i metoda analizy*). Jest rozwinięciem jednego z wątków mojej wypowiedzi w dyskusji *Między historią a teorią muzyki*, przeprowadzonej w Warszawie 21 XI 2014 r., a zorganizowanej staraniem prof. Michała Bristigera i Stowarzyszenia „De Musica”.

2 L. Petrażycki, *Wstęp do nauki prawa i moralności. Podstawy psychologii emocjonalnej*, J. Lande (oprac.), T. Kotarbiński (wstęp), PWN, Warszawa 1959, s. 115–207.

3 Fr. Wesołowski, *Zasady muzyki*, PWM, Kraków 1986, s. 166.

4 Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, PWM, Kraków 1966, s. 15.

5 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, wyd. I: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2003; wyd. II: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012. W artykule odwołuję się zawsze do wydania pierwszego.

6 Główny krytyk idei Gołąba – Maciej Jabłoński – nie pisze chyba o tym ani słowa. Por. tegoż, *Wmyślanie się w muzykologię*, „Res Facta Nova” 2002, nr 5(14), s. 57–105.

ile to pierwsze przemyśli się krytycznie. Propozycję klasyfikacyjną prof. Gołęba omówię tu wyłącznie w zakresie jej wewnętrznej struktury, pomijając inne aspekty, w tym choćby związek z epistemologią Ingardena, skądinąd również wart, by się nad nim zastanowić.

2. Dziedzinę analizy muzycznej Maciej Gołąb dzieli w pierwszym kroku na dwie poddziedziny: klasę źródeł i klasę struktur muzycznych (s. 109–110). Pierwszymi są po prostu pewne materialne przedmioty (zapisy nutowe albo nagrania), w których zakodowano jakieś przedmioty należące już do grupy drugiej.

Włączenie źródeł do rozważanej dziedziny bierze się chyba stąd, że krytyka tekstu muzycznego i badanie struktur dostarczają sobie nawzajem przesłanek, jak wtedy, gdy pisownia znaków chromatycznych pomaga określić funkcję zapisanych współbrzmień, albo na odwrót – określenie funkcji, pozwala ocenić poprawność pisowni. Ustalenia źródłownawstwa muzycznego i analizy muzycznej są oczywiście nawzajem w ten sposób związane i jest chyba tak, że bada się zawsze struktury utrwalone źródłowo (przy czym źródła wchodzą tu w grę rozmaite, np. ustne wypowiedzi), zaś warunkiem koniecznym badań jest odkodowanie źródłowego zapisu⁷. Wniosek, że przedmiotem analizy muzycznej są również źródła, z obserwacji tej wcale nie wynika, podobnie jak z faktu, że astronomowie korzystają w badaniach z fotografii nieba, nie wynika, że te właśnie fotografie – obok m. in. ciał niebieskich – należą do przedmiotu astronomii. Zdanie przeciwne bierze się z rozciągnięcia danej dziedziny badań na jej, by tak rzec, otoczenie metodologiczne – rodzinę wszystkich przedmiotów, których badanie jest dla badania tamtych w jakimś stopniu istotne. Jako przedmioty analizy muzycznej w sensie właściwym bierzemy więc pod uwagę wyłącznie struktury muzyczne w sensie Gołęba. (Klasa źródeł jest zresztą wobec tamtej wtórna w tym sensie, że definiuje się ją, jak wyżej, przez odwołanie do rodziny struktur⁸.) Sam autor *Sporu* zgodziłby się może z takim postawieniem sprawy. Mimo bowiem wyraźnych deklaracji (s. 55, 109), uznaje chyba, że źródła w dziedzinie analizy jednak się nie mieszczą, skoro w rozdziale zatytułowanym *Analiza dzieła muzycznego i jej przedmioty* opisuje wyłącznie struktury muzyczne (z jednym wyjątkiem na s. 109, kiedy przytacza ustalenia z wcześniejszego rozdziału o źródłach).

3. Całością, której podziały rozważymy, jest klasa wszystkich struktur muzycznych. W punkcie wyjścia nie domagamy się jej określenia, zakładając, że mają go dostarczyć właśnie wspomniane podziały. Trudno jednak przeprowadzić je właściwie bez jakichkolwiek założeń wstępnych co do natury badanej całości. Należałoby przynajmniej określić dla pojęcia struktury uniwersum logiczne⁹, tj. zbiór wszystkich obiektów, o których można z sensem (prawdziwie bądź fałszywie) orzekać, że są strukturami muzycznymi. Takiego zabiegu w *Sporze* się nie przeprowadza, a kwestia pozostaje w zawieszeniu. Podane tam przykłady struktur sugerują, że chodzi o uniwersum możliwych dźwięków i zakotwiczone w nim twory mnogościowe (produkty kartezyjskie, rodziny zbiorów, rodziny rodzin itd.). Mowa jest wszak m. in. o własnościach (jak barwa) i relacjach (jak bycie praosnową), które w uniwersum takim dałyby się łatwo przedstawić. Z drugiej strony jednak mówi się, że pewne struktury są empirycznie uchwytny, tego zaś o zbiorach w sensie teorii

7 Wyjątkiem byłaby analiza wyobrażeń muzycznych danych w introspekcji i zapisanych jedynie w pamięci analizującego.

8 Definicji takiej Maciej Gołąb nie formułuje wprost, lecz zdaje się ku niej właśnie zmierzać w swoich określeniach; inna droga byłaby zresztą błędna. Autor pisze m. in. (s. 57): „(...) źródło analizy dzieła muzycznego (...) musi to być utrwalony tekst specyficznie muzyczny (nutowy, akustyczny lub informatyczny), prezentujący chronologicznie określone stadia lub synchroniczne momenty konkretyzacji muzycznego dzieła (...)” [podkr. – M. K.]

9 B. Wolniewicz, *O pojęciach „fanatyzmu” i „tolerancji”*, [w:] *Filozofia i wartości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 153–154.

mnożności powiedzieć na pewno nie można.

Dodajmy, że określanie uniwersów wiąże się ściśle z wyrażnością pojęć. Wyraźne bowiem jest takie i tylko pojęcie, które ma w swoim uniwersum obiekt zarówno podpadający pod nie, jak i niepodpadający. W przeciwnym razie pozostaje wadliwe. Gdy bowiem pojęciu brak jest egzemplifikacji i kontrastu, trudno uzmysłwić sobie jego treść. Uniwersum winno być przy tym na tyle pojemne, aby pojawił się ów kontrast i na tyle wąskie, by nie rozciągał się na kontrprzykłady trywialne – te, o których i tak z góry wiadomo, że nie podpadają pod badane pojęcie.

4. Dziedzinę struktur dzieli Maciej Gołąb według pięciu kryteriów: samodzielności istnienia, uchwytności empirycznej, prostoty, formalnej konstytutywności i sensowności muzycznej (s. 112–114). Cztery pierwsze autor formułuje *explicite* i ujmuje (s. 113) tablicy, którą zamieszczam poniżej. Ostatnie pojawia się mimochodem i jedynie pomocniczo w roli objaśnienia dla kryterium konstytutywności.

Klasy przedmiotów	Definicja	Przedmioty muzyczne
Substancje proste (w pełni uchwytne empirycznie)	Jednorodne jakości, postaciowo nierozkładalne składniki struktury muzycznej	Dźwięki, interwały, takty, absolutne wartości rytmiczne, <i>durata</i> , barwa dźwięku, efektywna siła brzmienia (dB)
Substancje złożone (częściowo uchwytne empirycznie)	Jakości dwu- lub kilkuelementowe, integralne postaciowo i pojęciowo całości wyższego rzędu	Prekompozycyjne twory harmoniczne, rytmiczno-metryczne, tematyczno-motywiczne i fakturalno-brzmieniowe
Latencje formalnie konstytutywne (nieuchwytne empirycznie, istotne wyznaczniki struktury i formy muzycznej)	Relevantne jakości, mające istotny wpływ na konstytucję struktury i formy muzycznej	Struktury melodyczno- i harmoniczno-tonalne, rozległe pokrewieństwa fakturalne i formalne (części, człony)
Latencje formalnie niekonstytutywne (nieuchwytne empirycznie akcydensy struktury i formy muzycznej)	Nierelevantne jakości, niemające istotnego wpływu na konstytucję struktury i formy muzycznej	Izolowane z kontekstu formy detale harmoniczno-tonalne, metroritmiczne i fakturalno-brzmieniowe

Podział pierwszy (dalej: P1) rozcina klasę struktur ze względu na samodzielność ich istnienia. Wywody na ten temat (s. 112) rozumiemy jak następuje. Struktury samodzielne nie są własnościami (atrybutami, aspektami) innych struktur oraz istnieją niezależnie od tego, czy są poznawane. Autor nazywa je „substancjami”. Oznaczmy ich zbiór symbolem S , w odróżnieniu od komplementarnej klasy niesamodzielnych struktur muzycznych (latencji), wskazywanej odtąd przez S' . Latencje przysługują substancjom jako ich własności (aspekty, atrybuty), istnieją zaś tylko wtedy, gdy są poznawane. W istocie mamy tu nie jeden podział, lecz dwa – stosownie do dwóch obecnych tu pojęć samodzielności: jako nieprzysługiwania i jako istnienia w sposób niezależny od aktów poznawczych. Trudno uznać, że cięcia te pokrywają się, a co samodzielne w jednym, to i w drugim sensie. C-razkreślność jest wprawdzie atrybutem pewnych dźwięków, lecz nie powiemy, że

jest nim, o ile istnieje wtedy, gdy się ją poznaje, ani że istnieje, gdy się ją poznaje, o ile jest cechą! Aby jednak nie mnożyć komplikacji, przyjmuję *contra factum* tożsamość obu wspomnianych podziałów.

W dalszych uwagach staram się omijać podobne kłopoty, wysilając domyślność lub upraszczając ujęcia bardziej wątpliwe. Wskażę tu jeszcze tylko jedno. Zacytujmy (s. 112):

[Pojęcie substancji] przysługuje rzeczy samej w sobie bez względu na to, czy jest ona poznawana, [pojęcie latencji] jest wysoce zależne od aktu poznania, a zwłaszcza od poznającego ją podmiotu.

Rozumiem, że można ująć to tak: przynależność do klasy S -ów (substancji) jest niezależna od czyichkolwiek aktów poznawczych, a przynależność do klasy S' -ów (latencji) – od aktów takich zawsze zależna. Ponieważ jednak $P1$ wygląda na podział dychotomiczny, uznać trzeba, że chodzi o jedną tylko kwestię przynależności: o to czy jakaś struktura jest elementem zbioru S , czy zbioru S' . Kto pyta o należenie x -a do S , pyta, czy x należy do S , czy do S' ; i tak samo dla klasy komplementarnej. Stąd zaś wynika, że przynależność do S i przynależność do S' jednocześnie zależy i nie zależy od aktów poznania.

Podział ($P2$) członkuje dziedzinę struktur na trzy poddziedziny, a zasadą cięcia jest uchwytność empiryczna, uznana przez Gołęba za stopniowalną. Wyłaniają się klasy uchwytnych, nieuchwytnych i częściowo uchwytnych empirycznie struktur; w naszej symbolice odpowiednio: U_1 , U_2 i U_3 . (Zamiast „częściowo uchwytna” można by mówić równoważnie „częściowo nieuchwytna”.) Możliwe, że chodzi tu o znaną opozycję terminów obserwacyjnych i nieobserwacyjnych oraz opozycję ich desygnatów, czyli przedmiotów widzialnych i niewidzialnych, względnie słyszalnych i niesłyszalnych. Obie są jednak dwuczłonowe i nie dopuszczają stopniowania. Skojarzenie $P2$ z podziałem obserwacji na uteoretyzowane mocno, słabo i umiarkowanie dawałoby inną możliwość. Dziedzinę struktur dzieliłoby się wtedy na trzy klasy, odpowiednio do stopnia, w jakim teoria ingerować musi w akt poznawczy, by dana struktura mogła zostać poznana. Byłoby trudno pogodzić to jednak z listą przykładów (s. 114). Bo czy funkcja harmoniczna (U_2) i praosnowa (U_3) różnią się pod tym względem na tyle, by zaliczać je do różnych klas? Bez dalszych wyjaśnień trudno na to przystać.

Nie mniej kłopotliwe okazuje się kryterium prostoty i zdany przez nie podział trzeci ($P3$). Strukturom nierozkładalnym (zbiór P) przeciwstawia się w nim wszystkie pozostałe (zbiór P'), przykładowo zaliczając jednak do tych pierwszych zarazem barwę dźwięku, sam dźwięk i utworzone z dźwięków interwały. Każdy interwał można jednak rozłożyć, jak wiadomo, na tworzące go dźwięki, a w każdym dźwięku wyodrębnić jego własności: barwę, czas trwania, wysokość, głośność i umiejscowienie w czasie. Jak pogodzić to z faktem, że interwały i dźwięki zaliczono do przedmiotów prostych? Być może chodzi tu o jakieś niestandardowe pojęcie prostoty, nie wiadomo jednak – jakie. Nie jest też jasne, dlaczego $P3$ przeprowadza się jedynie w klasie substancji. Czy wszystkie latencje należy wobec tego uznać za przedmioty złożone? Zapewne tak, lecz byłoby z pewnością lepiej powiedzieć to wprost, niż zakładać milcząco. Powstaje wtedy wrażenie, że kwestia prostoty w ogóle nie dotyczy latencji i że tworzą one klasę dodatkową, nie należąc ani do przedmiotów prostych, ani do złożonych. Jak wobec tego rozumieć podział $P3$? Zdaje się wszak dychotomiczny.

Kolejna opozycja (cięcie $P4$) przeciwstawia strukturom formalnie konstytutywnym, struktury niekonstytutywne. Maciej Gołąb ujmuje to następująco (s. 114):

(...) różnica między latencjami formalnie konstytutywnymi, a niekonstytutywnymi polega na tym, że o ile pierwsze nie pozostają w sprzeczności z kompozytorskimi wymogami formy jako pewnej spójnej *Gestalt*, o tyle drugie pogłębiają jej fragmentaryzm i niespójność. Latencje pierwszego typu wzmacniają pregnancję formy w akcie spostrzeżenia (...), drugiego natomiast – są konstytuowane w ogóle poza jego kontekstem.

Znów nasuwają się pytania. Jak odróżnić w praktyce, które składowe kompozycji „pozostają w sprzeczności z wymogami formy” i „pogłębiają jej niespójność”, a które nie? Czy „pozostawanie w sprzeczności” i „pogłębianie niespójności” to dwie zasady podziału, czy jedna, różnie tylko nazywana? Można domniemywać, że istnieją struktury z wymogami formy niesprzeczne, a jednak niepogłębiające jej fragmentacji, bo sprawy tej autor nie przesądza. I wreszcie: dlaczego podział nie uwzględnia substancji muzycznych? Ich określenie sugeruje, że te ze klasy **P'** należą do konstytutywnych (niosą „muzyczny sens”, jak choćby funkcje harmoniczne), a pozostałe (zbiór **P**) nie konstytuują formy i nie przekazują sensu, bo są na to zwyczajnie zbyt proste (jak litery alfabetu, w kontraście do całych napisów). Linia podziału zaznacza się więc również w klasie **S**, choć tam jej nie poprowadzono.

Dodane mimochodem kryterium sensu i klasyfikacja P5 (podział struktur na muzycznie sensowne – **M**, i wszystkie pozostałe – **M'**) rozcina wyłącznie klasę substancji (**S**). Ograniczenie to również zdaje się problematyczne. Skoro „wehikułem sensu muzycznego” jest funkcja harmoniczna, to dlaczego nie miałyby nim być również praosnowa, zaliczana w *Sporze* do latencji (**S'**)?

5. Podział P2 wyodrębnia w klasie struktur trzy człony, pozostałe zaś są dwuczłonowe. Skrzyżowanie tych klasyfikacji wyznacza zatem w zbiorze struktur $2^4 \times 3 = 48$ podzbiorów, przy czym niektóre z nich są być może zbiorami pustymi, jak np. klasa latencji prostych $S' \cap P$. Tablica Gołąba i towarzyszący jej wywód uwzględnia mimo to zaledwie cztery klasy: $S \cap P$, $S \cap P'$, $S' \cap K$ i $S \cap K'$. Nie wiadomo, czy autor uznaje pozostałe przecięcia za puste, czy rezygnuje z ich wydzielenia dla przyczyn bliżej nieznanych. Przypuszczam, że zakłada niejawnie m. in. następujące twierdzenia: $P' \cap M' = \emptyset$ (nie ma struktur prostych, które nie byłyby muzycznie sensowne), $S' \cap P = \emptyset$ (nie ma latencji prostych), $S \cap K = \emptyset$ (nie ma substancji konstytutywnych), $S \cap K' = \emptyset$ (nie ma substancji niekonstytutywnych), a także $S \cap U_3 = \emptyset$ (nie ma substancji nieuchwytnych empirycznie). Przyjrzyjmy się tym założeniom.

Co do pierwszego, sędzę, że zachodzi zależność $M \subset P'$ i równoważna jej $P \subset M'$. Istnieją bowiem struktury złożone nie będące przecież sensownymi muzycznie. Strukturą taką jest choćby ciąg współbrzmień uzyskanych przez uderzenie pięścią jak popadnie w klawiaturę fortepianu, albo dowolny wycinek fonosfery – dajmy na to, odgłosy na skrzyżowaniu ulic Nożowniczej i Szewskiej we Wrocławiu, w czasie, gdy piszę te słowa. Uznanie równości $P' = M$ byłoby możliwe dopiero, gdyby przyjąć jakieś nietypowe kryterium sensowności muzycznej, chciałoby się rzec: „cage'owskie”. Można jednak sądzić, że jako skrajnie szerokie byłoby też teoretycznie jałowe.

Założenie $S' \cap P = \emptyset$ wydaje się mniej sporne, a dwa kolejne zostały już omówione. Z naszej listy pozostaje zatem jeszcze jedno. Czytamy u Macieja Gołąba (s. 112):

(...) substancje muzyczne są uchwytnie empirycznie przez liczenie i pomiar, latencje muzyczne zaś (...) uchwytnie empirycznie nie są. Zakładamy bowiem, że jeśli jakaś cecha dzieła

jest empirycznie uchwytne, istnieje ona niezależnie od tego, czy dzieło jest poznawane.

Autor zakłada, że co empirycznie uchwytne, to również istniejące niezależnie od aktów poznawczych, czyli w jego pojęciu substancjalne: $U_1 \cup U_2 \subseteq S$ (i równoważnie: $S' \subset U_3$, skoro wygląda na to, że U_3 dopełnia się z $U_1 \cup U_2$). W tablicy na s. 113 i dalszym wywodzie przyjmuje się jednak zależność silniejszą $U_1 \cup U_2 \subset S$ (i równoważnie: $S' = U_3$), co prowadzi z kolei do utożsamienia opozycji S / S' (podział P1) z opozycją $U_1 \cup U_2 / U_3$ (podział P2 w formie „ściągniętej”). Równość na pewno jednak nie zachodzi, skoro można wskazać przedmioty nieuchwytne empirycznie i zarazem substancjalne. Zalicza się do tej grupy struktura [5, 4, 3] w sensie Zalewskiego¹⁰, czyli trójdzwięk mollowy lub durowy *in abstracto* – oderwany od wysokości, a nawet ich klas. Na s. 120 *Sporu* nazywa się go „substancją złożoną”, a jasne jest, że jako zbiór dystrybutywny struktura ta pozostaje nieuchwytne empirycznie. (Uchwytne zaś są dopiero jej konkretyzacje w dźwiękach realnie brzmiących.) Problem bierze się tu ze znacznej swobody w łączeniu pojęć: (a) bycia poznawanym, (b) zależności istnienia od bycia poznawanym oraz pojęcia (c) uchwytności empirycznej. Jednym z przejawów swobody jest użycie tych pojęć i słowa „bowiem” w cytowanym fragmencie.

6. Uwagi powyższe mają charakter czysto negatywny: wskazuje się tu niejasności i niekonsekwencje, nie proponując jednak żadnych poprawek. Ograniczenie to wynika z przekonania, że dziedzinę analizy należałoby ująć inaczej, niż zaproponował to Maciej Gołąb, rozwijając już samodzielnie całkiem nową koncepcję – pomyślaną z większym rygorem i wyrażoną bardziej formalnie. Nie dysponując tu miejscem, ani gotową teorią, odkładam propozycje konstruktywne do osobnej rozprawy.

Na zakończenie powiedzmy jeszcze jedno. Praca prof. Gołąba odznacza się wielką śmiałością i zdradza dążenie do ujęcia w sposób ścisły zagadnień wyjątkowo złożonych i ważnych. Idzie tym samym pod prąd dzisiejszej humanistyki, w której z rzadka już tylko twierdzi się coś stanowczo i coś uzasadnia, prowadząc w zamian „nieskończony dyskurs” i „gry językowe”. Pod tym względem czuję się z autorem *Sporu* solidarny, a jego propozycje traktuję poniekąd jako sprawę wspólną. Takie było też źródło przedkładanych tu uwag.

10 M. Zalewski, *Harmonia teoretyczna*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie, Warszawa 1972.