

Czy Hjelmsleva można zastosować w muzykologii?

Substancjalno-formalna analiza dzieła muzycznego
– preliminaria

1. Analiza dzieła muzycznego a językoznawstwo strukturalne

Znaczenie lingwistycznego strukturalizmu dla muzykologii wyczerpuje się w tych momentach rozwoju analitycznej myśli o muzyce, które stanowią próbę odejścia od metaforycznie traktowanej idei „muzycznego języka” w stronę jej ścisłego i technicznego rozumienia. O pierwszych śladach strukturalizmu w muzykologii można mówić w przypadku hipotez związanych z istnieniem i funkcjonowaniem odpowiedników podstawowych kategorii pojęciowych strukturalizmu Saussurowskiego na terenie praktyki muzycznej¹. Można również wskazać na ten etap „strukturalnej muzykologii”, który obejmował zbliżenie dziedzin fonologii i muzykologii przez próbę zastosowania analitycznych metod pierwszej w obszarze drugiej oraz badania porównawcze struktur muzycznych i językowych². Znaczący wpływ strukturalizmu na muzykologię wiąże się z wypracowaniem

¹ Wspomniane hipotezy wyrażają się przede wszystkim w próbie metodycznej i metodologicznie uprawomocnionej aplikacji Saussurowskiej koncepcji języka-systemu (*langue*) oraz jednostkowego aktu mowy (*parole*), a także w próbie określenia znaczenia muzycznego w odniesieniu do pojęć *signifiant* (znaczące) i *signifié* (znaczone).

² Głównym obszarem badań o takim profilu była etnomuzykologia. Należy w tym miejscu wymienić takie nazwiska, jak Gustav Becking, Milos Weingart, Antonin Sychra czy Roman Jakobson.

koncepcji dystrybucyjnej analizy muzyki, zaproponowanej przez Nicolasa Ruweta i rozwijanej następnie w pracach m.in. Jean-Jacquesa Nattieza. Chociaż stopniowo pod koniec lat siedemdziesiątych orientacja strukturalna w analizie muzycznej traci na znaczeniu na rzecz metod bazujących na teorii informacji czy teorii mnogości (matematycznej teorii zbiorów), to jeszcze w latach osiemdziesiątych można wskazać na dobitny przykład wpływu strukturalizmu w postaci generatywnej teorii muzyki tonalnej Freda Lerdhala i Raya Jackendoffa. Jest to ważny i symptomatyczny fakt, który świadczy o tym, że przy zmienności mód teoretycznych strukturalizm pozostaje doniosłą perspektywą badawczą, ponieważ trudno po doświadczeniach XX wieku kwestionować w sposób odpowiedzialny samą systemowość znaków i znaczeń – w tym także muzycznych. Trudno o to tym bardziej, że próby podważania rzeczzonej systemowości, z jakimi niekiedy występują przedstawiciele nauk kognitywnych, mają na ogół oparcie w „atomistycznie” zorientowanej psychologii. A to znaczy, że ich „antysystemowa” argumentacja obarczona jest błędem *petitionis principii*.

W artykule przedstawione zostaną założenia brzegowe analizy substancjalno-formalnej (SF) dzieła muzycznego, dla której punktem odniesienia jest teoria języka Louisa Hjelmsleva wyłożona w *Prolegomenach*³. Poglądy Hjelmsleva na język to nie tyle modyfikacja poglądów Saussure’a, co nowy punkt widzenia na problem formy i substancji języka. Tenże punkt widzenia został potraktowany jako teoretyczny pretekst dla nowego ujęcia analityczno-interpretacyjnego w muzykologii.

Strukturalizm lingwistyczny w swej klasycznej postaci wyjaśnia genezę i sposób funkcjonowania języka, odwołując się do pojęć substancji i formy⁴ o jawnie Arystotelesow-

2. Hjelmslev
– modyfikacja
teoretycznych założeń
Saussure’a

³ L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka*, Warszawa 1979. Lingwistyka Hjelmsleva była już brana pod uwagę przez muzykologów i znane są próby zastosowania jej narzędzi do analizy dzieł muzycznych. W pierwszym rzędzie należy wymienić tu prace takich autorów, jak G.A. Henrotte, *The application of Hjelmslev's glossematics to music*, w: *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, red. E. Tarasti, Berlin 1995, s. 109-121; G. Molinié, *Musique et style: Méthodes et concepts*, Paris 1995, s. 9-11 i J. Jiránek, *Strati della significazione*, w: *Il senso in musica: Antologia di semiotica musicale*, red. L. Marconi, G. Stefani, Bologna 1987, s. 61-82. Jednakże Henrotte oraz Jiránek stosują taką strategię muzykologicznych aplikacji teorii Hjelmsleva, która nie pozostaje w większym związku z przedstawianą propozycją (Henrotte koncentruje się na poszukiwaniu uniwersaliów muzycznych i odpowiedników semiotycznego rozróżnienia: typ *versus* token; Jiránek wiąże glossematykę z ideą prawdopodobieństwa i na tym związku próbuje budować zrab semantyki muzyki). Najbliższy stanowisku autorki jest zapewne Molinié. Dostrzega on wagę pojęcia „substancji” w glossematyce Hjelmsleva, ale ostatecznie uznaje je za kontrowersyjne i teoretycznie zbyt ryzykowane. Tymczasem niniejszy artykuł właśnie do tej kategorii nawiązuje w sposób istotny.

⁴ Pod pojęciem „klasycznej postaci strukturalizmu” rozumie się tu przede wszystkim poglądy Ferdynanda de Saussure’a wyłożone w *Kursie językoznawstwa ogólnego*. Do pojęć substancji i formy odwołuje się również kontynuator myśli Saussure’a – Louis Hjelmslev. Strukturalizm w swej dojrzałej postaci (m.in. poglądy przedstawicieli Koła praskiego; strukturalizm Jeana Piageta) przenosi punkt ciężkości z zainteresowań problemem genezy języka na problem jego dynamicznego, ewolucyjnego charakteru oraz stosunku systemu językowego do jego indywidualnych,

skim rodowodzie. Proces powstawania jednostki językowej tłumaczy przyjęty przez Saussure'a model rzeczywistości pre-lingwistycznej, który zakłada istnienie dwóch bezkształtnych mas, „plazm” – określanych jako plan pojęć i plan dźwięków, gdzie nie musi być w sposób konieczny odróżnione. Interferencja obydwu planów doprowadza do powstania jednostek języka⁵. Biorąc pod uwagę właśnie rezultat współoddziaływania planów, Saussure zastrzega, że rolą języka nie jest stworzenie materialnego ośrodka dla wyrażania myśli, ale pośrednictwo między myślą a dźwiękiem. Co najważniejsze, teza o języku jako „czystej formie”, fundamentalna dla całego *Kursu językoznawstwa ogólnego*, wiąże się z przekonaniem Saussure'a o uprzednim (względem języka) współwystępowaniu substancji pojęciowej i dźwiękowej oraz wytworzeniu formy językowej na drodze ich wzajemnych oddziaływań⁶.

Przy bliższym wejrzeniu w koncepcję Saussure'a rodzi się wątpliwość dotycząca idei pośrednictwa języka. Można bowiem postawić następujące pytania: na czym dokładnie polegałaby funkcja pośredniczenia przypisana językowi i jak można ją wyjaśnić w sposób czysto techniczny?; jak to jest możliwe, że język – powstały w wyniku interakcji planów pojęć i dźwięków – jest jednocześnie ich pośrednikiem i warunkuje sam proces interakcji? Innymi słowy, jak to jest, że język powstały w wyniku współoddziaływania planów staje się jednocześnie elementem, który do tegoż współoddziaływania doprowadza⁷?

Chcąc wyeliminować sprzeczność z koncepcji Saussure'a, można wskazać inne dla niej rozwiązanie na drodze modyfikacji przyjętych założeń brzegowych oraz wpro-

konkretnych realizacji. Znaczenie zyskują zatem takie pojęcia, jak ewolucja, dialektyka, struktura, system itp.

⁵ Jednostkę taką Saussure zowie *articulus*. „(...) [K]ażdy składnik językowy jest to drobny człon, *articulus*, gdzie pojęcie ustala się w dźwięku i gdzie dźwięk staje się znakiem pojęcia”, F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 2002, s. 136.

⁶ Koncepcja Saussure'a odzwierciedla jego stanowisko wobec poglądu na język-nomenklaturę. Pogląd ten wyraża się w przekonaniu, iż istnieje zbiór uprzednio danych, niezależnych względem języka pojęć, zaś znaki językowe są zbiorem „etykietek” (form dźwiękowych), które są przyporządkowane pojęciom. Model rzeczywistości pre-lingwistycznej przedstawiony na kartach *Kursu* potwierdza krytyczne stanowisko Saussure'a wobec koncepcji języka jako czystej nomenklatury. Zasób pojęć jest tak samo związany z językiem, jak zbiór form dźwiękowych – twierdzi Saussure. Konsekwencją takiego przekonania jest fakt odmiennej w różnych językach organizacji i „artykulacji” świata. Ten sam, co Saussure, pogląd na naturę języka, wyrażał Humboldt. Twierdził on, że wyraz nie jest kopią przedmiotu, lecz kopią obrazu, który wywołuje, stwarza w umyśle.

⁷ Rozumienie przez Saussure'a pośrednictwa języka jako funkcji warunkującej połączenie planów pojęć i dźwięków, prowadzi do zauważalnego w jego koncepcji pęknięcia. Z logicznego punktu widzenia niemożliwa jest bowiem sytuacja, w której rezultat procesu jest jednocześnie jego substratem. Szukając alternatywnej interpretacji koncepcji Saussure'a oraz przyjmując, że problem został źle przez niego samego wyartykułowany, rozwiązaniem byłoby dystynktywne pojmowanie zjawiska zwanego językiem i zjawiska zwanego jednostką językową. W nowym ujęciu język byłby rodzajem substancji pośredniczącej między substancją pojęciową i dźwiękową; trzecim planem o charakterze łącznika występującego między planami dźwięków i pojęć. W porównaniu z oryginalną wersją poglądu Saussure'a funkcja planu/substancji języka nie sprowadzałaby się jedynie do jego pośrednictwa. Język byłby pośrednikiem, a dopiero w dalszej kolejności (przy zachowaniu temporalnego i procesualnego aspektu Saussurowskiej koncepcji) rodzajem substratu dla potencjalnych jednostek językowych wytworzonych na drodze interakcji planu pojęć i dźwięków.

wadzenia do Saussurowskiego modelu rzeczywistości pre-lingwistycznej dodatkowego komponentu. Propozycja Hjelmsleva jest najlepszym przykładem takiego właśnie podejścia. Podstawą krytycznej analizy koncepcji Saussure'a przeprowadzonej przez Hjelmsleva był zarzut dotyczący jej czasowego aspektu. Nie było bowiem żadnego uzasadnienia ani niczego, co by przesądzało o tym, że substancja treści (myśl) i substancja wyrażenia (ciąg dźwiękowy) są uprzednie względem języka (w czasie lub hierarchii). To proste spostrzeżenie Hjelmsleva dało mu prawo twierdzić, że w pojęciu Saussure'a funkcją formy jest „porządkowanie” substancji. Dla Hjelmsleva natomiast forma powoływała substancję do istnienia, w tym sensie, że substancja istniała wyłącznie dzięki formie, a forma istniała wyłącznie dzięki substancji⁸. Filozoficznie rzecz ujmując, Hjelmslev dokonał zwrotu od naiwnego do krytycznego arystotelizmu, albowiem u Arystotelesa materia oraz forma także nie posiadają bytu własnego, a jedynie i zawsze współistnieją ze sobą. Po tym zabiegu relacja substancji do formy nie wynikała więc z porządku przyczynowo-skutkowego (jak u Saussure'a), lecz miała w propozycji Hjelmsleva charakter korelacyjny. Nowym elementem, który Hjelmslev wprowadził do zmodyfikowanej koncepcji Saussure'a, było *meritum* (*le sens*).

3. Hjelmslev i nowy model rzeczywistości językowej

Współzależność substancji i formy polegająca na wzajemnej ich konstytucji oznaczała nie tylko wykluczenie porządku czasowego czy hierarchicznego z przestrzeni językowej, ale powoływała jednocześnie do istnienia zupełnie nowy jej model. Twierdzenie o języku jako „czystej formie” zostało przez Hjelmsleva zastąpione przekonaniem, że język to w istocie relacja (funkcja) lub związek substancji i formy.

Fakt istnienia obustronnej zależności substancji i formy nie mógł być jednak wystarczający, gdyż nie wyjaśniał problemu determinacji owej zależności. Jeżeli istnieją elementy, które pozostają w funkcyjnej zależności, to musi istnieć czynnik, ze względu na który owa funkcyjna zależność zachodzi. Inaczej – powiemy, że coś jest funkcją czegoś ze względu na coś. Jeżeli forma była związana z substancją, to musiało istnieć coś, co warunkowało to połączenie na zasadzie pośrednictwa. Takim pośrednikiem w koncepcji Hjelmsleva było *meritum* (*purport*)⁹. *Meritum* warunkowało zachodzenie

⁸ Na temat koncepcji Saussure'a Hjelmslev pisze: „Ale ten zabieg dydaktyczny, choć wspólnie wykonany, w rzeczywistości nie przyniósł rezultatów, co niewątpliwie uznał sam Saussure. W nauce, która unika zbędnych postulatów, nie ma podstaw do twierdzenia, że substancja treści (myśl) i substancja wyrażenia (ciąg dźwięków) poprzedzają język w czasie lub w porządku hierarchicznym albo *vice versa*. Jeśli się posłużymy terminologią Saussure'a – i wyjdziemy z jego własnych założeń – stanie się jasne, że substancja zależy od formy do tego stopnia, iż istnieje wyłącznie dzięki niej i nie można jej w żadnym wypadku przypisywać niezależnego bytu”. L. Hjelmslev, *op. cit.*

⁹ Na temat *meritum* Hjelmslev pisze: „Jeżeli pominiemy zasadę strukturalną, obejmującą funkcję znakową wraz ze wszystkimi funkcjami od niej pochodnymi, zasadę z natury rzeczy wspólną wszystkim językom, ale realizowaną swoiście w każdym z nich, to tym wspólnym elementem będzie pewien obiekt (*entity*) określony wyłącznie przez to, że jest powiązany funkcją z ową zasadą strukturalną języka i ze wszystkimi czynnikami sprawiającymi, że języki różnią się między sobą. Ten wspólny element będziemy nazywać *meritum* (*purport*)”. *Ibidem*, s. 76. Ważne,

funkcyjnego związku substancji i formy przez samo powołanie jego funktywów. Wyjaśniając problem w sposób czysto „techniczny”, meritum stawało się substancją z chwilą, gdy tylko było rozpatrywane jako funktyw powiązany funkcją z formą¹⁰.

Modyfikacja koncepcji Saussure’a dokonana przez Hjelmsleva nie ograniczyła się jedynie do wyjaśnienia, czym w istocie jest język i w jakiej przestrzeni organizuje on swe jednostki. Hjelmslev nie odszedł na tyle od Saussure’a, by nie odnieść się do elementarnej idei dwóch podstawowych komponentów znaku językowego – *signifiant* i *signifié* – za których analogony przyjął odpowiednio wyrażenie i treść. Po tym, co zostało już wyjaśnione w sprawie relacji planu substancjalnego i formalnego w modelu rzeczywistości pre-lingwistycznej u Hjelmsleva, łatwo przejść do zaproponowanej przez niego koncepcji znaku¹¹.

Substancja pojęciowa i substancja dźwiękowa, wyizolowane substraty formy językowej u Saussure’a, zostały w koncepcji Hjelmsleva przywrócone jako równoprawne i współzależne względem formy składniki znaku. Hjelmslev wychodził z założenia, że dzięki funkcji znakowej wiążącej wyrażenie z treścią (i tylko dzięki niej) istnieją jej dwa funktywy: forma treści i forma wyrażenia. Dzięki zaś formie treści oraz formie wyrażenia (i tylko dzięki nim) istnieje substancja treści i substancja wyrażenia, które ujawniają się jako „odbicie formy na meritum”¹². Ponieważ pojmowane funkcyjnie meritum jest tożsame z substancją, dla uproszczenia Hjelmslev pozostaje przy tym terminie i wyodrębnia cztery poziomy językowe: meritum treści; meritum wyrażenia; formę treści oraz formę wyrażenia.

Meritum treści i meritum wyrażenia otrzymują w wyobrażeniu i koncepcji Hjelmsleva model „plazmy”, bezkształtnej masy. Meritum treści to myśl sama w sobie; nie dająca się zanalizować „plazma myślowa”. Samo meritum treści nie wchodzi w skład języka pojmowanego dosłownie jako zorganizowana struktura, ale jest ono dla języka interesujące o tyle, o ile jest związane funkcjami z formą treści. Podobnie meritum

aby podkreślić, że meritum jest traktowane przez Hjelmsleva jako element pozajęzykowy, co oznacza, że nie manifestuje się on bezpośrednio w języku rozumianym werbalnie czy pisemnie.

¹⁰ W terminologii Hjelmsleva funktywem jest to, co jest argumentem funkcji lub wartością funkcji – jest to termin nadrzędny w stosunku do: „argument”, „wartość”.

¹¹ Specyficzne w koncepcji Hjelmsleva jest rozumienie tego, czym jest znak w języku. Koncepcja glossematyki Hjelmsleva postrzegana metaforycznie jako „algebra języka” rozpatruje nie „pojęcie znaku”, a „funkcję znakową”. Ta ostatnia wiąże wyrażenie i treść, które w przyjętej przez Hjelmsleva nomenklaturze zyskują miano funktywów. Jedną z podstawowych własności funkcji znakowej jest rodzaj obustronnej zależności zwanej solidarnością. Solidarność zachodzi między funkcją znakową a jej dwoma funktywami: wyrażeniem i treścią. Zatem funkcja znakowa nie wystąpi nigdy bez obydwu tych funktywów, tak samo jak wyrażenie i jego treść ani też treść i jego wyrażenie nigdy nie wystąpią razem bez łączącej je funkcji znakowej. Solidarność dotyczy ponadto samych funktywów. Wyrażenie i treść są solidarne w tym sensie, że wzajemnie się zakładają w sposób konieczny. Wyrażenie jest wyrażeniem tylko dzięki temu, że jest wyrażeniem określonej treści; treść jest treścią tylko dzięki temu, że jest treścią określonego wyrażenia. Poza wypadkami sztucznego wyodrębnienia, nie ma treści bez wyrażenia ani też wyrażenia bez treści, tj. wyrażenia beztreściowego. Hjelmslev sygnalizuje tu jednak, że braku treści nie należy mieszać z brakiem sensu. Wyrażenie może mieć treść, ale może nie posiadać sensu (z logicznego czy fizykalistycznego punktu widzenia). Warto dodać w tym miejscu, że funkcyjne pojmowanie znaku językowego wyraźnie odcina Hjelmsleva od Saussure’a, który w mniemaniu tego pierwszego rozpatrywał wyrażenie i treść zupełnie niezależnie od siebie.

¹² L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 82.

wyrażenia, które jest identyfikowane z czysto fizyczną (w tekście mówionym – czysto akustyczną lub artykulacyjną) stroną wypowiedzi, w wyobrażeniu przyjmującą postać „plazmy fonetyczno-fizycznej”. Fonetyczna strefa meritum jest ukształtowana/podzielona różnie w różnych językach (w zależności od funkcji występujących w tych językach) i odpowiada formie wyrażenia jako substancja wyrażenia.

Forma treści i forma wyrażenia to rezultat „uformowania” odpowiedniego meritum. Treść rozpatrywana jako forma jest tekstem: składa się ze znaków uporządkowanych linearnie. Zarówno dobór znaków, jak i ich kolejność są w każdym języku inne. W formie treści znaki nie są określone, co do swego fizycznego kształtu (to należy do formy wyrażenia), ale reprezentują już określone części mowy. Tym, co determinuje formę treści, są wyłącznie funkcje języka: funkcja znakowa i funkcje od niej pochodne. Uformowane meritum wyrażenia daje formę wyrażenia. To samo meritum wyrażenia może być różnie uformowane w językach częściowo na skutek niezgodności granic w systemie, a częściowo również ze względu na możliwości relacji między fonemami w ciągu. Forma wyrażenia obejmuje wyłącznie te cechy fizycznej strony, które są istotne w danym języku (cechy fonologiczne/relevantne).

Tak przedstawia się w zarysie stanowisko samego Hjelmsleva, które w tej postaci okazuje się jedynie połowicznym rozwiązaniem problemu niezborności dostrzeżonej przez niego w systemie Saussure’a. Krótko mówiąc, Hjelmslev odrzucił preegzystencję substancji pojęciowej i substancji dźwiękowej, ale pozostał przy przekonaniu o istnieniu plazmatycznej, bezkształtnej w sensie absolutnym osnowy, podbudowy języka, tj. meritum. Pogląd ten jest jednak nie do utrzymania na gruncie też jego własnego systemu.

Po pierwsze, Hjelmslev kategorycznie twierdzi, że meritum „nie może istnieć inaczej niż jako substancja dla tej czy innej formy”¹³. Następnie, słusznie sprzeciwiając się Saussure’owi, utrzymuje, że różnica między substancją a formą nie jest realną, lecz logiczną *cum fundamentum in rebus*. Inaczej mówiąc, substancja i forma są zawsze sprzężonymi, niesamodzielnymi składowymi jednej całości. Hjelmslev utrzymuje też, że funkcje języka są jedynym czynnikiem, który ową formę (nazywaną też kształtem) jest w stanie określać (*loc. cit.*). Płyne stąd wniosek, że gdyby istniało meritum w pełni nieokreślone, istniałoby meritum niebędące substancją dla żadnej formy. Sprzeczność kończy dowód twierdzenia o nieistnieniu absolutnie plazmatycznego, bez reszty nieokreślonego meritum – i to na gruncie samego systemu Hjelmsleva.

Po drugie, powyższą immanentną krytykę da się wzbogacić krytyką zewnętrzną, ale odwołującą się do symptomatycznie interpretowanej metaforyki Hjelmsleva¹⁴. Powiada on, że status meritum przypomina status obłoku z minuty na minutę inaczej przedstawiającego się Hamletowi¹⁵. Obłok jest stale ten sam, a różne są jego przedstawienia

¹³ *Ibidem*, s. 78.

¹⁴ Czytelnik zwróci uwagę, że analizie poddaje się nie metaforę w jej funkcji metaforyzowania, ale metaforę jako symptom treści obecnych w tekście Hjelmsleva zupełnie niezależnie od tego, co było jego realnym zamierzeniem. Ta strategia jest w pełni uzasadniona w ogóle, a osobliwie w zastosowaniu do tekstu strukturalisty – nie strukturalista bowiem mówi, ale jego pismo. Ponadto w każdej metaforze jako *sui generis* ikonie (Peirce) występują elementy konieczne i znaczące oraz przygodnie i pozbawione doniosłości. W branym pod uwagę przypadku elementem istotnym jest idea tożsamości (bycia stale tym samym), a przygodnym jej egzemplifikacją w obłoku. Dalsza analiza metafory skupia się na jej znaczących motywach i nie można jej zarzucić, jakoby poddawała rozbirowi logicznemu i krytyce to, co takiemu rozbirowi się nie poddaje.

¹⁵ L. Hjelmslev, *op. cit.*, s. 78.

(uformowania). Jeżeli tak, to aby mówić o stałe tym samym, chociaż nie tak samo danym obłoku, trzeba z konieczności dysponować kryterium tożsamości dla obłoku jako obłoku, a nie tego lub owego ujęcia obłoku (jego przedstawienia). To zaś znaczy, że obłok nie może być zupełnie nieuformowaną masą, czymś najzupełniej bezkształtnym. Jak bowiem wykazał Peirce, nie posiada tożsamości to, co nie posiada żadnej formy.

Konkludując, symptomatycznie zinterpretowana i logicznie zanalizowana analogia meritum i obłoku raz jeszcze dowodzi, że meritum zawsze już jest jakoś uformowane. Nie można mówić o jego absolutnej amorficzności, a tylko o amorficzności względem formy wybranego języka (z wewnętrznej perspektywy takiego języka „nie widać” uformowania skorelowanego z nim meritum). Nie można tym samym mówić o bezwzględnej pozajęzykowości meritum. Jeżeli twierdzi się, że meritum jest pozajęzykowej natury, to nie absolutnie, a tylko w odniesieniu i w perspektywie wybranego już języka. Dokonana tu relatywizacja koncepcji meritum stanowi podstawę dalszych uwag. Jest też rozwiązaniem problemu, który skłonił Molinié do dystansowania się wobec tej kategorii i kwestionowania jej przydatności w zastosowaniach do badań tekstów i utworów muzycznych.

4. *Substancjalno-formalna (SF) analiza dzieła muzycznego*

Model językowego znaku Hjelmsleva, który zakłada istnienie poziomów treści i wyrażenia w dwóch rodzajach – meritum (substancji) oraz formy – stanowi przyczynek do stworzenia nowej koncepcji analitycznej dla muzyki, którą nazwać można substancjalno-formalną (SF). Analiza SF, polegająca na aplikacji Hjelmslevowskiej teorii języka, może znaleźć zastosowanie w dziedzinie muzykologii, o ile twórczość muzyczną rozpatrywać się będzie w wyjątkowo szerokiej perspektywie: od walorów psychologicznych i estetycznych muzyki, poprzez jej własności akustyczne i czysto konstrukcyjne, aż do aspektów stylistycznych i recepcyjnych. W SF meritum treści i meritum wyrażenia będą obejmować to, co wykracza poza czysto techniczne i formalne własności muzycznego dzieła: od treści pozamuzycznych wyrażających się w ekspresyjnej sile muzyki, do jej aspektu czysto fizycznego, jako ciągu zmysłowo postrzeganych kształtów. Jakości strukturalne, konstrukcyjne dzieła muzycznego, wyrażające się w zastosowanej formie i technice kompozytorskiej niewątpliwie znajdą uzasadnienie dla idei muzycznej formy treści i wyrażenia.

4.1. *Analiza SF – poziom muzycznego meritum treści*

W koncepcji Hjelmsleva to najbardziej nieuchwytny, bo niedający się zanalizować element języka. W analizie SF muzyczna plazma myślowa będzie tu tym, co tradycyjnie postrzega się jako treść ekspresyjną dzieła. W wersji słabej meritum treści będzie obejmowało wszystko to, co kompozytor „chce wyrazić poprzez muzykę”. W wersji mocnej meritum treści będzie obejmować również wszelki aspekt intencjonalny muzyki, co ma skrajnie miejsce w przypadku muzyki programowej czy ilustracyjnej. Analogicznie jak u Hjelmsleva, meritum treści w muzyce nie będzie wchodzić w skład samej muzyki, ale będzie z nią ściśle zintegrowanym elementem.

Dopuszczenie mocnej wersji meritum treści wymaga jednak uzupełniającego komentarza. O ile intencje kompozytora mogą uchodzić za nieokreślone i nieuformowane (ten aspekt ujawnia się w przekonaniu o ich nieprzekładalności na język inny niż mowa dźwięków), o tyle intencjonalne aspekty muzyki zdają się być w oczywisty sposób aspektami wyraźnie artykułowanymi. Jest to fakt, któremu niepodobna zaprzeczyć, ale też i nie ma powodu tego czynić. Funkcyjnie zorientowana teoria Hjelmsleva zasadniczo nie operuje absolutnym rozróżnieniem nieuformowania z jednej i pełnej organizacji, ścisłej formy z drugiej strony. Opozycje te mają charakter względny i są traktowane funkcjonalnie. Intencjonalny aspekt muzyki w tym znaczeniu jest plazmatyczny, iż jeszcze nie uzyskuje on formy ściśle muzycznej lub już jest w oderwaniu od niej rozpatrywany. Tu znajduje się podstawa rozszerzenia pojęcia meritum treści i wprowadzenia jego mocnego wariantu.

4.2. Analiza SF – poziom muzycznego meritum wyrażenia

Definicja muzycznego meritum wyrażenia obejmować będzie właściwą muzyce „fonosferę” – jej stronę fizyczno-akustyczną. Zaliczyć tu można wszelki materiał dźwiękowy, który jest odbierany jako muzyka. Tak szeroka definicja pozwala włączyć tu nie tylko muzykę stworzoną w oparciu o tradycyjne i konwencjonalne środki instrumentacyjne, ale również twórczość eksperymentalną (np. muzykę konkretną, elektroniczną, elektroakustyczną, akuzmatyczną, *live electronics*) oraz najnowsze formy artystycznej aktywności muzycznej. Meritum wyrażenia będzie w przypadku muzyki oznaczać „materię muzyczną w ogóle”; „dźwięk w ogóle”; postrzegane zmysłowo efekty fizyczno-akustyczne, wszelkie *objets musicaux*.

4.3. Analiza SF – poziom muzycznej formy treści

Podobnie jak w przypadku języka, muzyczna forma treści będzie traktowana w analizie SF jako rezultat uformowania muzycznego meritum treści lub postać, w jakiej muzyczne meritum treści zostało zrealizowane. Uformowanie treści muzycznej będzie oznaczać przeniesienie treści umysłowej na tworzywo muzyczne. Forma treści może manifestować się w muzyce na kilku płaszczyznach strukturalnych, ponieważ może ją stanowić np. sposób ukształtowania dzieła (np. budowa ewolucyjna, okresowa) lub jego plan formalny (np. ABA, fuga, forma sonatowa). Poza tym na wyższym poziomie strukturalnym można muzyczną formę treści identyfikować ze szczególnym typem motywiki (np. figury retoryczno-muzyczne, motywika ilustracyjna, *leitmotiv*), sięgając aż do innych jeszcze figur dźwiękowych czy minimalnych jednostek analitycznych.

Tak jak w przypadku języka, forma treści jest determinowana przez społeczność, która językiem się posługuje, tak muzyczne „uformowanie” treści zależy od przyjętej konwencji czy tradycji muzycznej. Ponadto, odnosząc się do *Prolegomen* Hjelmsleva, należy zwrócić uwagę, że forma treści nie zawiera informacji co do stopnia swojej materialnej dystynktywności, a jest jedynie uformowaną porcją treściowego meritum, traktowaną jako znak uporządkowany linearnie. W przypadku analizy SF znaczy to tyle, że

na poziomie formy treści nie ma mowy o ścisłym czy indeksowym przypisaniu meritum treści. Możliwe jest natomiast wskazanie związku/przyporządkowania o charakterze ogólnym i bliżej nieokreślonym między meritum treści a jej formą (np. związek muzycznej figury retorycznej z jej treścią/znaczeniem jest w pewnym stopniu swobodny, co potwierdza istnienie różnych, dopuszczalnych wariantów, postaci figury w ramach jednej znaczeniowej kategorii retorycznej).

4.4. Analiza SF – poziom muzycznej formy wyrażenia

Analogicznie do formy treści, muzyczna forma wyrażenia będzie rezultatem „uformowania” muzycznego meritum wyrażenia. Manifestacja formy wyrażenia w muzyce jest najbardziej skomplikowana w tym sensie, że obejmuje rozmaite aspekty stylistyczne dzieła muzycznego. Zasadniczo muzyczna forma wyrażenia obejmowałaby system muzyczny oraz zjawisko muzycznego stylu.

W przypadku systemu muzycznego (dur-moll; dodekafonia itd.), forma wyrażenia będzie przedstawiać relewantne dla danego systemu cechy, np. relacje harmoniczne. Dominantę w systemie dur-moll będzie się odczuwać jako nagromadzenie napięcia, a tonikę – jako jego rozładowanie; konkretna sekwencja dźwięków będzie zaś rozumiana jako seria w dodekafonii itd. W przypadku stylu muzycznego, którego wyznacznikiem będzie również muzyczna forma wyrażenia, należy brać pod uwagę kilka jego odmian: styl muzyczny epoki; styl muzyczny danego kraju/regionu; indywidualny styl kompozytora (idiom kompozytorski). Ukształtowanie fakturalne, harmoniczne, rytmiczno-melodyczne wykaże cechy relewantne dla muzyki danej epoki (baroku, klasycyzmu, romantyzmu itd.), stylu danego kraju bądź regionu (np. opera francuska i włoska okresu baroku) czy wreszcie idiomu kompozytorskiego (np. styl Chopina na tle innych romantycznych stylów kompozytorskich).

Muzyczna forma wyrażenia będzie również nośnikiem tych *traits distinctifs*, które pozwalają zidentyfikować w dziele cytaty i autocytaty w kompozycji. Jako odrębny i złożony przypadek tego, co wpisuje się w muzyczną formę wyrażenia, należy tu potraktować folklor muzyczny. Charakterystyczna harmonia i ukształtowanie melodyczno-rytmiczne na poziomie formy wyrażenia będzie wskazywać na muzykę ludową danego regionu. Na podobnej zasadzie identyfikacji podlegać będą stylizacje folklorystyczne w muzyce artystycznej (np. nurt hiszpański w twórczości Ravela) oraz folklorystyczne cytaty i parafrazy.

5. Konkluzja

Proponowany przy oglądzie SF dzieła muzycznego proceder analityczny ma na celu nie tylko określenie i zintegrowanie wszelkich „parametrów” dzieła w jednym ujęciu teoretycznym, ale również ich klasyfikację i uporządkowanie. Ekspresyjny walor poziomu nazwanego tutaj poziomem muzycznego meritum treści zostanie uwzględniony w postaci opisu treści pozamuzycznych, jakie komunikuje dzieło. Te ostatnie będą rozumiane na tyle szeroko, by ująć nie tylko emocjonalną zawartość muzyki w kategoriach abstrakcyjnych, ale również jej funkcję programową czy ilustracyjną. Opis poziomu meritum wyrażenia będzie

odnosił się do zastosowanych środków muzycznych: od obsady wykonawczej, instrumentacji do wtórnych elementów dzieła w postaci zastosowanej artykulacji, dynamiki, agogiki czy osiągniętego kolorytu brzmieniowego. Opis poziomu formalnego muzycznej treści będzie dotyczył strukturalnej jakości muzyki wyczerpującej się w określeniu podstawowych strukturalnych komponentów i relacji między nimi na płaszczyźnie mikro- i makroformy. Z kolei opis muzycznej formy wyrażenia skoncentrowałby się na tych własnościach dzieła, które są najbardziej indywidualne, tj. na jego własnościach stylistycznych.

Warto w tym miejscu wskazać problemy, które wiążą się z koncepcją SF. Wątpliwość co do jej zastosowania może budzić pytanie o analityczną perspektywę. Czy wymiar ekspresyjny i pozamuzyczny kompozycji na poziomie meritum treści jest wskazany z pozycji twórcy *resp.* wykonawcy, kompetentnego muzycznie odbiorcy czy bezstronnego i „idealnego analityka”? Czy opis „muzycznej fonosfery” dzieła z poziomu meritum wyrażenia dotyczy percepcyjnych wrażeń słuchacza, czy wynika z obiektywnej analizy tekstu muzycznego? Czy określenie formalnego modelu na poziomie formy treści następuje w wyniku skrupulatnej analizy partytury, czy może przez mechanizm psychologicznego grupowania dźwiękowych kształtów? I wreszcie: czy identyfikacja stylistycznych własności muzycznego tekstu może być dokonana tylko przez pryzmat jego kulturowego kontekstu i historycznego miejsca, czy może na drodze ahistorycznej oceny własności technicznych? Powyższą grupę problemów uzupełnia ponadto pytanie o wybór metod analitycznych odpowiednich względem wybranej perspektywy badawczej.

Sygnalizowane tu problemy z pewnością wymagają szczegółowego rozpatrzenia. Rozwijając wstępnie sformułowane idee, trzeba je będzie także powiązać z koncepcjami na ogół niekojarzonymi ze strukturalizmem, np. z koncepcją substancji muzycznej Mersmanna¹⁶ tak, aby uzyskać płynne przejście między muzycznym i muzykologicznym, a ściśle – językowym rozumieniem meritum formy i treści. Trzeba będzie także poddać rewizji niektóre założenia tradycyjnej muzykologii, które niejako bezwiednie stały się jej dogmatami. Jednym z nich jest przekonanie o ekskluzywnym uprzywilejowaniu obiektywnych badań tekstowych. Zasada ta, mająca wprawdzie zdrowe przesłanki metodologiczne, zabsolutyzowana prowadzi do niepożądanych konsekwencji. Jedną z nich jest identyfikacja dzieła muzycznego z partyturą. Aby ją zakwestionować, nie trzeba wcale odwoływać się do filozoficznych argumentów, np. tych, które podał Roman Ingarden. Wystarczy argument historyczny. Gdyby zapis dzieła i dzieło było jednym i tym samym, Guillaume de Machaut byłby twórcą relatywnie prostych melodii, a ostatnie dzieło Antona Weberna trzeba by faktycznie potraktować wbrew jego zamierzeniu jako dość surową grafikę¹⁷.

Krótko podsumowując te wciąż z konieczności perswazyjne argumenty: analiza SF nie ciężąc ku sprzeniewierzeniu się obiektywności badań, zmierza do odrzucenia reliktu obiektywności neopozytywistycznej, która w naukach ścisłych została poddana krytyce już pod koniec lat pięćdziesiątych minionego stulecia. Gdy Weizsäcker, sam fizyk, mówił fizykom, że stąpają po „bagnie względności”, przestrzegał przed katastrofą tych, którzy znajdując się na bagnach, z metodologicznego punktu widzenia zachowywali się tak, jakby kroczyli po twardym bruku. Zarazem nawoływał do urealnienia i zaostżenia rygorów metodologicznych, a nie do ich rozluźnienia. Kto jest na bagnach względności i wie o tym, ten ze spotęgowaną uwagą szuka tyle twardego gruntu pod nogami, ile znaleźć w ogóle można. Pomiędzy innymi celami analiza SF stawia sobie

¹⁶ H. Mersmann, *Angewandte Musikaesthetik*, Berlin 1927.

¹⁷ L. Stawowy, *Webern*, Kraków 1992.

właśnie i ten: wypracować takie narzędzia badawcze, które nie będą ani generować iluzji twardych, ostatecznych faktów teorii lub estetyki muzyki, ani prowadzić do metodologicznego anarchizmu.

Kończąc i ograniczając się do uwagi natury ogólnej, należy przyjąć stanowisko, które uprawomocnia wszelkie próby integralnej interpretacji wielowymiarowego dzieła muzyki; które chce uzupełnić teorię muzyki zwyczajowo opartą na pojęciach aspektywno-analitycznych pojęciami analitycznymi, a zarazem synoptycznymi. Chodzi tu o rozwiązanie będące milcząco przyjętą z biegiem czasu semiotyczną deklaracją, uznającą komplementarną relację poziomów analitycznych i interpretacyjnych. Komplementarności ujęć należących do poziomu *poiesis*, *aisthesis* oraz poziomu obiektywnej i neutralnej analizy tekstu towarzyszy twarde przekonanie, iż nie sposób uzyskać pełnej i możliwie najdokładniejszej postaci dzieła sztuki, pozostając przy jednej tylko perspektywie. Komplementarność poziomów interpretacyjnych oraz wybór metod badawczych nie będzie zatem ułomnością prezentowanego tu modelu analitycznego, lecz jego wartością pozytywną, wyrażającą się w możliwości wyboru i kombinacji już wypracowanych w dziedzinie muzykologii narzędzi badawczych.

Abstrakt:

Niniejszy artykuł przedstawia założenia teoretyczne substancjalno-formalnej (SF) analizy/interpretacji dzieła muzycznego inspirowanej teorią języka Louisa Hjelmsleva. Punktem wyjścia dla stanowiska Hjelmsleva były poglądy Ferdynanda de Saussure'a zawarte w fundamentalnym dla lingwistycznego strukturalizmu *Kursie językoznawstwa ogólnego*. Saussurowski model rzeczywistości pre-lingwistycznej, którego podstawowymi komponentami były substancja i forma, został przez Hjelmsleva wzbogacony o dodatkowy element odpowiedzialny za genezę jednostki językowej. Modyfikacja koncepcji Saussure'a dokonana przez Hjelmsleva eliminowała wykrytą w niej sprzeczność, dając jednocześnie nowe spojrzenie na język wraz z ideą czterech poziomów tekstu (meritum treści, meritum wyrażenia, formy treści oraz formy wyrażenia). Zastosowanie teorii języka Hjelmsleva na gruncie muzykologii pozwala zintegrować rozmaite aspekty dzieła muzycznego w ramach jednego, spójnego ujęcia. Poziomy muzycznego meritum i formy treści/wyrażenia dają pełny obraz dzieła muzycznego, uwzględniając jego aspekty materiałowe, estetyczne i recepcyjne.

Eliza Krupińska

Summary

Can Hjelmslev be applied in musicology? Preliminaries to a substance-form analysis of the musical work

The present article sets out the theoretical premises underpinning a substance-form (SF) analysis/interpretation of the musical work inspired by Louis Hjelmslev's theory of language. The starting point for Hjelmslev comprised the views of Ferdinand de Saussure, expounded in his

Course in General Linguistics, which were of fundamental importance to linguistic structuralism. Saussure's model of pre-linguistic reality, the basic components of which were substance and form, was enhanced by Hjelmslev with an additional element responsible for the genesis of the linguistic unit. Hjelmslev's modification of Saussure's concept eliminated the contradiction discovered within it, at the same time offering a new look at language, including the idea of the four levels of the text (substance of content, substance of expression, form of content and form of expression). Applying Hjelmslev's theory of language to musicology allows us to integrate various aspects of the musical work within the framework of a single coherent approach. The levels of the musical substance and form of content and expression give a full picture of the musical work, taking account of its material and aesthetic aspects, as well as its reception.