

J e a n - J a c q u e s R o u s s e a u

**Badanie dwóch zasad wysuniętych
przez pana Rameau w jego broszurze
*Błędy muzyczne w „Encyklopedii”***

Rzuciłem to piśmko na papier w roku 1755, po ukazaniu się broszury pana Rameau, a także po mojej publicznej deklaracji (w sprawie poważnego sporu, który musiałem ścierpieć), że nie będę już nigdy więcej odpowiadał moim adwersarzom¹. Zadowolilem się więc zanotowaniem moich spostrzeżeń dotyczących pisma pana Rameau², ale notatek tych wówczas nie opublikowałem. W niniejszym miejscu zamieszczam je wyłącznie z tego powodu, że mogą się one przyczynić do wyjaśnienia kilku haseł z mojego *Słownika*, którego forma nie pozwalała na wdawanie się w dłuższe polemiki.

Zawsze z przyjemnością przeglądam najnowsze publikacje pana Rameau. Bez względu na ich odbiór przez szerokie kręgi publiczności, są one niezwykle cenne dla miłośników sztuki, ja zaś pozwalam sobie dostąpić godności tych, którzy usiłują czerpać z nich pożytek. Kiedy prześwietny artysta odkrywa me błędy, czerpię z tego naukę. On mnie zaszczyca, ja zaś winien mu jestem wdzięczność. Powstrzymuję się od prowadzenia zakłócających mój spokój sporów, nie odmawiam sobie jednak tych, które mogą dostarczyć mi radosnej satysfakcji, poroztrząsam więc przy tej okazji kilka kwestii, które on rozstrzyga, i będę przekonany, że uczyniłem rzecz ze wszech miar pożyteczną, ponieważ może ona poskutkować nowymi z jego strony wyjaśnieniami. Będzie to nawet przyjęciem punktu widzenia tego wielkiego muzyka, który twierdzi, że podważać wysuwane przez niego twierdzenia można jedynie po to, by dostarczyć mu środków do jeszcze doskonalszego ich wyjaśnienia i naświetlenia, z czego wnoszę, że podważanie tych twierdzeń jest rzeczą dobrą.

Daleki jestem zresztą od stawiania w obronie moich haseł z *Encyklopedii*. Zaiste, nikt nie powinien być z nich zadowolony bardziej od pana Rameau, który je atakuje – lecz także nikt nie jest z nich niezadowolony bardziej niż ja sam. Jeśli jednak ktoś dowie się, w jakim czasie, którym wówczas w tym celu dysponowałem, zostały one sporządzone, a także o tym, że nie mogłem powrócić do pracy raz już zakończonej; kiedy dowie się ponadto, że podjąłem się tej pracy nie z zarządzenia ani z własnej inicjatywy, lecz że była ona, by tak rzec, przyjacielską przysługą – wówczas przeczyta też może z pewną wyrozumiałością hasła, które ledwie zdążyłem napisać w czasie danym mi na ich przemyślenie, a nie podjąłbym się tej pracy w ogóle, gdybym brał w niej pod uwagę jedynie siły i czas³.

To usprawiedliwienie przed szeroką publicznością mogłoby mieć jakieś znaczenie w innym miejscu. Tutaj zaś powróćmy do pana Rameau, którego tak bardzo chwaliłem i który poczytywał mi za występki, że nie chwaliłem go jeszcze bardziej. Jeżeli Czytelnicy zechcieliby rzucić okiem na hasła przez niego atakowane, takie jak „Cyfrowanie”, „Akord”, „Akompaniament” itd., jeżeli odróżniają prawdziwe pochwały, które sprawiedliwość wymierzają w talenty, od nieszczemnego kadzenia, rozsiewającego pochlebstwa po całym świecie, wreszcie – jeżeli Czytelnicy zdają sobie sprawę z ciężaru postępku pana Rameau wobec mnie⁴, przyczyniających się do sprawiedliwości, którą mu z przyjemnością oddaję – to mam nadzieję, że ganiąc błędy, które być może popełniłem przy prezentowaniu jego zasad, zadowolą się przynajmniej wyrazami głębokiej czci, którą otaczam tutaj tego autora.

Nie będę więc dłużej się ociążał z przyznaniem, że w broszurze zatytułowanej *Błędy muzyczne*⁵ rzeczywiście, jak mi się zdaje, roi się od błędów – i że nie widzę w niej niczego prawdziwszego od jej tytułu. Błędy te nie znajdują się jednakże w wyjaśnieniach pana Rameau; ich źródłem jest jedynie jego serce, a kiedy przestaną go zaślepiać namiętności, wówczas sam lepiej od kogokolwiek będzie mógł ocenić wspaniałe reguły swojej sztuki. Nie będę więc zajmował się w ogóle odkrywaniem mnóstwa niewielkich błędów, które znikną wraz z jego nienawiścią, a jeszcze mniej zajmie mnie obrona tych, o które on mnie oskarża, a spośród których rzeczywiście wielu nie sposób zaprzeczyć. Poczytuje mi on, na przykład, za występki, że piszę tak, aby być zrozumianym, a jest to przywara, którą przypisuje mojej ignorancji. Jej usprawiedliwienie nie jest jednakże największą z zagrażających mi pokus. Przyznaję natomiast z przyjemnością, że z braku uczoności ograniczam się do wypowiedania rzeczy zrozumiałych oraz że nikomu nie zazdrozczę głębokiej wiedzy, która płodzą jedynie niezrozumiałe rozprawy⁶.

Powtarzam raz jeszcze, że nie piszę tego bynajmniej po to, aby się usprawiedliwiać, ale raczej dla dobra sprawy. Porzućmy wszystkie osobiste roztrząsania, które nic dobrego nie przynoszą ani postępowi w sztuce, ani publicznemu

wykształceniu. Trzeba pozostawić te drobnostki i insynuacje debutantom, którzy chcieliby rozślawić swoje imię kosztem imienia innych, znanych już osób, i którzy nie obawiają się popełnić setki błędów w zamian za tylko jeden, który udało im się poprawić. Natomiast przy badaniu zasad samej sztuki staranności nigdy nie za wiele: tutaj najmniejszy błąd staje się źródłem długiego błędzenia, a artysta w niczym mylić się nie może, aby wszystkie jego usilne starania, które mają służyć doskonaleniu sztuki, nie oddały jej raczej od doskonałości.

Wśród *Błędów muzycznych* zauważyłem dwa, które dotyczą ważnych zasad. Pierwszym z nich – a kieruje się nim pan Rameau we wszystkich swoich pismach, a także, co gorsza, w całej swej muzycznej twórczości – jest [przekonanie], że harmonia stanowi jedyną podstawę sztuki, a melodia pochodzi z harmonii; jako też że wszystkie wielkie osiągnięcia sztuki muzycznej wywodzą się właśnie od samej harmonii.

Drugą zasadę wysuwa pan Rameau, gdy zarzuca mi, że w mojej definicji akompaniamentu nie dodałem, iż tenże „akompaniament przedstawia sobą ciało dźwięczące (*corps sonore*)”.

Zacniemy tutaj od [zbadania] pierwszej, ważniejszej zasady, której wykazana prawdziwość lub fałszywość posłuży w pewnym sensie za podstawę [teorii] wszelkiej sztuki muzycznej.

Wypada najpierw zaznaczyć, że pan Rameau czyni wszelki rezonans pochodną ciała dźwięczącego. A pewne jest, że każdemu dźwiękowi [podstawowemu] towarzyszą trzy inne dodatkowe dźwięki harmoniczne, które tworzą wraz z nim akord doskonały (*accord parfait*) z tercją wielką⁷. W tym znaczeniu harmonia jest czymś naturalnym i nieodłącznym od melodii i wszelkiego śpiewu, ponieważ każdy dźwięk zawiera w sobie tony akordu doskonałego⁸. Wszelako poza tymi trzema dźwiękami harmonicznymi⁹ każdy dźwięk podstawowy zawiera jeszcze wiele innych dźwięków składowych, które nie są wcale harmonicznymi i nie należą do akordu doskonałego. Takimi są bowiem wszystkie alikwoty niesprowadzalne przez ich oktawy do któregośkolwiek z owych pierwszych trzech dźwięków¹⁰. Jest ich nieskończenie wiele – i mimo że mogą wymykać się [niekiedy] naszym zmysłom, ich rezonowanie zostało wykazane przez doświadczenie. Sztuka, wyrzucając je poza granice harmonii, właśnie w tym miejscu zaczęła zastępować zasady natury swymi własnymi regułami¹¹.

Szczególnym przywilejem obdarza się trzy dźwięki stanowiące akord doskonały, ponieważ łączy je rodzaj proporcji, który spodobało się starożytnym nazwać proporcją harmoniczną, mimo że jest ona tylko pewną własnością obliczeniową. Ja zaś mówię, że własność tę odnajdujemy również w relacjach dźwięków, które wcale nie są dźwiękami harmonicznymi. Mimo że trzy dźwięki, które można oddać liczbami 1, 1/3 oraz 1/5, i które pozostają względem siebie w proporcji harmoniczej, tworzą akord konsonansowy, to inne dźwięki, które można przedstawić innymi liczbami 1/5, 1/6 oraz 1/7, również pozosta-

jące względem siebie w proporcji harmoniczej, tworzą akord dysonansowy. Można podzielić harmonicznie tercję wielką, tercję małą, sekundę małą i wielką, i tak dalej – lecz dźwięki otrzymane przy takim podziale nigdy nie utworzą akordów konsonansowych. Zatem ani nie dlatego, że dźwięki, które tworzą akord doskonały, rezonują wraz z tonem podstawowym, ani też nie dlatego, że odpowiadają one alikwotom całej struny, ani nie dlatego, że tworzą harmoniczną proporcję¹², zostały one wybrane, aby powstał z nich akord doskonały – lecz tylko dlatego, że w kolejności wszystkich interwałów ich wzajemne relacje są najprostsze. Owa prostota relacji jest wspólną zasadą, dotyczącą zarówno harmonii, jak i melodii, od której jednak melodia w niektórych sytuacjach odstępuje tak daleko, że cała harmonia okazuje się bezużyteczna – co oczywiście dowodzi, że melodia nie przyjęła praw nadanych przez harmonię i nie jest jej w naturalny sposób podporządkowana.

Mówiłem jedynie o majorowym¹³ akordzie doskonałym. Co się wszakże stanie wówczas, gdy będziemy musieli wykazać pochodzenie trybu minorowego, dysonansu, a także zasad modulacji? W jednej chwili tracimy wówczas wzgląd na naturę, a zewsząd przebija się arbitralność. Sama przyjemność słuchowa staje się dziełem przyzwyczajenia. Jakim więc prawem harmonia, która nie może znaleźć dla siebie naturalnego fundamentu, miałaby być podstawą dla melodii, która czyniła cuda dwa tysiące lat wcześniej, nim w ogóle pojawiła się jakakolwiek harmonia wraz z jej akordami?

Można nawet przyznać i wyobrazić sobie, że konsonansowy, regularny pochod basu fundamentalnego¹⁴ rodzi składowe harmoniczne¹⁵, które, następując w diatonicznym porządku, tworzą pomiędzy sobą rodzaj śpiewu. Można by nawet odwrócić to przyczynowe następstwo i skoro – według pana Rameau – każdy dźwięk ma moc poruszania nie tylko górnych alikwotów, lecz także swoich wielokrotności w niższych rejestrach, to prosty śpiew będzie mógł wtedy generować pewien rodzaj basu, tak jak bas generuje pewien rodzaj śpiewu – a generowanie to będzie tak naturalne, jak [pochodzenie] trybu minorowego¹⁶. Chciałbym jednak zapytać tutaj pana Rameau o dwie rzeczy: po pierwsze – czy dźwięki w ten sposób zrodzone są tym, co nazywamy melodią, a po drugie – czy właśnie w ten sposób on sam odnajduje swą melodię lub też myśli może, że kiedykolwiek ktoś znalazł melodię tą drogą? Obyśmy trzymali nasze uszy z dala od wszelkiej muzyki, której autor zacznie od postawienia pięknego basu fundamentalnego, a następnie, by prowadzić nas umiejętnie od dysonansu do dysonansu, na każdej nucie będzie nieustannie zmieniał ton albo tryb, nakładając akordy jeden na drugi, nie myśląc przy tym o prostej, naturalnej i pełnej pasji melodii, która nie czerpie swego wyrazu z basowych progresji, ale z odchyień i giętkich modulacji, których głosowi użycza uczucie.

Nie, na pewno nie tego jednak chciałby przecież pan Rameau, a i on sam tak bynajmniej nie postępuje! Uważa jedynie, że harmonia prowadzi artystę

w tworzeniu melodii bez jego wiedzy i że zawsze, kiedy stworzy jakiś piękny śpiew, idzie ślad w ślad za regularną harmonią – co powinno być zresztą prawdziwe na mocy związku, który sztuka wytworzyła w tych wszystkich krajach¹⁷, gdzie harmonia zawładnęła pochodami dźwięków, regułami śpiewu oraz muzycznym akcentem. To bowiem, co nazywamy śpiewem, przyoblecło się tam w konwencjonalne piękno, które nie jest bynajmniej absolutne, lecz relatywne względem systemu harmonicznego, a także względem tego, co w owym systemie uważa się za więcej niż śpiew.

Jeśli jednak rutyna naszych harmonicznym następstw prowadzi człowieka wyćwiczonego oraz zawodowego muzyka, to cóż prowadziłyby owych nieuków, którzy nigdy w życiu żadnej harmonii nie słyszeli, w śpiewie, który natura podyktowała im na długo przed wynalezieniem sztuki? Czyżby mieli oni jakies poczucie harmonii uprzedzające doświadczenie, a kiedy ktoś dałby im posłuchać fundamentalnego basu ułożonej przez nich wcześniej pieśni, to wydawałoby się, że każdy z nich rozpoznałby wówczas właśnie w tym basie swego przewodnika i odnalazłby każdy najmniejszy związek pomiędzy jego pieśnią a tymże basem?

Powiem więcej, myśląc tu o greckiej muzyce na podstawie tych trzech albo czterech pieśni, które zachowały się z niej do naszych czasów. Ponieważ niemożliwe jest dostosowanie do tych pieśni dobrego basu fundamentalnego, to również nie jest możliwe, aby poczucie tego basu, o tyle regularniejsze, o ile bas ten jest bardziej naturalny, zasugerowało Grekom ich pieśni. Tymczasem melodia, która wprawiała ich w uniesienie, była doskonała dla ich uszu, zaś nasza muzyka wydawałaby się im niewątpliwie nieznośnym barbarzyństwem. Sądził więc o niej na podstawie innej zasady niż my.

{Grecy uznawali za konsonanse tylko te interwały, które my nazywamy czystymi (*consonances parfaites*)¹⁸. Nie uważali natomiast za nie ani tercji, ani sekst. Dlaczego? Otóż Grecy nie znali interwału sekundy małej bądź przynajmniej wykluczyli go z praktyki muzycznej¹⁹, a ponieważ ich konsonanse nie były w ogóle poddane temperacji, wszystkie wielkie tercje były zbyt duże (*trop fortes*)²⁰ ze względu na komat, a ich tercje małe – zbyt małe (*trop foibles*); stąd też – analogicznie – ich seksty wielkie i seksty małe były, na odwrót – podwyższone albo obniżone²¹. Wyobraźmy sobie teraz, jakie można mieć pojęcie harmonii i jakie można otrzymać tonacje, wyłączając z zakresu konsonansów tercje oraz seksty²². Jeśli te konsonanse, które znali, miały być im znane przez prawdziwe odczucie harmonii, musieliby je odczuwać w inny sposób niż melodię, to jest – by tak rzec – jako domyślne pod [powierzchnią] ich śpiewów – czyli milczące konsonansowe współbrzmienie podstawowych pochodów melodycznych sprawiłoby, że nadaliby tę nazwę [konsonansu] pochodom diatonicznym przez te [harmoniczne domyślne konsonanse] wywoływany. Zatem zamiast mieć mniej od nas konsonansów, musieliby ich posiadać więcej,

i zajmując się na przykład basem *do-sol*²³, musieliby również nadać nazwę konsonansu melodycznemu²⁴ interwałowi *do-re*²⁵.¹

„Mimo że autor jakiegoś śpiewu – mówi nam pan Rameau – nie zna fundamentalnych dźwięków, od których śpiew ten pochodzi, nawet wówczas czerpie nie mniej z tego jedyne źródła całej naszej twórczości muzycznej”. Oto z pewnością wielce uczona doktryna, ponieważ nie potrafię jej zrozumieć. Postaram się jednak tutaj z tego [niezrozumienia], o ile to będzie możliwe, wytłumaczyć.

Większość ludzi, którzy nie znają się na muzyce i nie nauczyli się, jak piękne jest czynienie wielkiego hałasu, zabiera się do śpiewania w średnicy swego głosu, a ich skala nie jest zazwyczaj tak szeroka, aby mogli intonować bas fundamentalny, nawet jeżeli mieliby o nim jakieś pojęcie. W ten sposób ów dyletant, który układa pieśń, nie tylko nie ma żadnego pojęcia o basie fundamentalnym tej pieśni, lecz także nie potrafi sam tego basu ani wykonać, ani też rozpoznać, kiedy wykonuje go ktoś inny. Gdzież więc jest ów bas fundamentalny, który zasugerował mu jego śpiew, a którego nie ma ani w jego pojmowaniu, ani w jego narządach głosowych?

Pan Rameau twierdzi, że dyletant w naturalny sposób zaśpiewa najlepiej wyczuwalne tony fundamentalne, takie jak na przykład w tonacji *do*: dźwięk *sol* dla dźwięku *re*, oraz dźwięk *do* dla dźwięku *mi*. Skoro zaś sprawdził on to twierdzenie doświadczalnie, nie mam zamiaru podważać jego autorytetu. Jaki obrał on sobie przedmiot owego doświadczenia? Ludzi, którzy, mimo że nie znają się na muzyce, setki razy słyszeli już harmonię oraz akordy – takich więc, którzy mieli już w uchu wrażenie interwałów harmoniczných oraz pochodów odpowiadających poszczególnym głosom w najbardziej rozpowszechnionych pochodach (*passages*), przy czym wrażenie to przenosiło się na ich głos, zanim zdążyli oni o tym pomyśleć²⁶. Same nawet występy kawiarnianych rzępołów w zupełności wystarczą, aby zamieszkujący okolice Paryża lud wyćwiczyć w intonowaniu tercji oraz kwint! Te same doświadczenia przeprowadziłem więc na ludziach pochodzących ze wsi, którzy mieli dobry słuch, i przynigdy nie dały one podobnych rezultatów. Bas słyszeli oni jedynie wówczas, kiedy im go podpowiadałem, a często nawet wtedy nie potrafili go zrozumieć ani przyswoić. Nie zauważali najmniejszego związku pomiędzy dwoma zaśpiewanymi jednocześnie dźwiękami i takie złożenia nigdy im się nie podobały, bez względu na stopień czystości tworzących je interwałów, zaś ucho ich tak samo było zaszokowane słyszaną tercją, jak nasze uszy zaszokowane są dysonansami²⁷. Mogę więc z całą pewnością stwierdzić, że dla kogokolwiek z nich kadencja

¹ Fragmenty tekstu ujęte w nawiasy klamrowe zostały zaczerpnięte przez Rousseau z przełożonego wyżej eseju *O pochodzeniu melodii* i częściowo przeredagowane. Podajemy je tutaj w całości, odsyłając do przypisów w poprzednim tekście. Więcej na temat pokrewieństwa obu tekstów – zob. niżej komentarz tłumacza: *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*.

zwodnicza (*cadence rompue*) mogłaby kończyć każdą arię równie doskonale jak kadencja doskonała, gdyby tylko znajdował się w niej również unison.

Tak więc, mimo że zasada harmonii jest naturalna, ponieważ ukazuje się ona zmysłem jedynie w postaci unisonu, to rozwijające ją odczucie jest nabyte i sztuczne, podobnie zresztą jak większość odczuć przypisywanych naturze. A zatem, zwłaszcza w dziedzinie muzyki, jak słusznie stwierdza zresztą pan d'Alembert, podobnie jak sztuka wykonywania, istnieje też sztuka słuchania. Uznaję więc, że opisane wyżej poprawne obserwacje wiążą się z paryskimi, wątpliwej jakości doświadczeniami, ponieważ uszy nie chronią się przed nimi szybciej aniżeli umysły, a jest to nieodłączny mankament wielkich miast, od których w poszukiwaniu natury zawsze trzeba się oddalić.

Inny przykład, po którym pan Rameau spodziewa się wszystkiego, a który w moim przekonaniu nie dowodzi niczego, dotyczy interwału pomiędzy dźwiękami *do* oraz *fis*²⁸. Stosując do tego interwału rozmaite basy, oznaczające zróżnicowane pochody harmoniczne, pan Rameau próbuje wykazać, poprzez wynikające z nich poruszenia, że siła tych poruszeń jest uzależniona od harmonii, a nie od śpiewu. Jakże zatem pan Rameau dał się zwieść – czy to swoim oczom, czy też przesądom, tak dalece, że wszystkie te rozmaite pochody uznał za jeden śpiew, skoro pojawia się w nich identyczna odległość – nie zastanawiając się nad tym, że interwał danej wysokości nie powinien być uważany za *ten sam*, zwłaszcza w melodii, o ile nie ma on jednakowego odniesienia do tonacji, co nie zachodzi w żadnym z przytaczanych przezeń pochodów. Oczywiście *te same* klawisze na klawesynie są tym, co wprowadza w błąd pana Rameau! W rzeczywistości jednak wszystkie melodie są różne, ponieważ nie tylko w rozmaity sposób docierają one do ucha, lecz także ich odległości niemal zawsze różnią się między sobą. Jakież muzyk będzie uważał, że tryton i zmniejszona kwinta²⁹, że septyma zmniejszona i seksta zwiększona, że tercja mała i zwiększona sekunda tworzą *tę samą melodię*, ponieważ odpowiadające im odległości są na klawiaturze klawesynu jednakowe? To tak, jakby ucho nigdy nie odbierało interwałów zgodnie z ich właściwym miejscem w skali i nie poprawiało nieścisłości temperacji zależnie od konkretnej modulacji! To zaś, że bas określa niekiedy szybciej, energiczniej i dokładniej zmiany tonacji, nie oznacza wcale, że zmiany te nie dokonałyby się bez żadnego basu. Osobiście nie twierdziłem nigdy, że akompaniament jest dla melodii bezużyteczny, lecz jedynie, że powinien on być jej podporządkowany. A nawet gdyby wszystkie przejścia od *do* do *fis* były dokładnie tym samym interwałem, to użyte w rozmaitych miejscach nie przestaną przez to być częściami różnych śpiewów, powziętych albo przeznaczonych dla rozmaitych rejestrów (*cordes*) w danej skali i oddalonych od siebie o więcej lub mniej jej stopni³⁰. Ich zróżnicowanie nie pochodzi więc wcale z harmonii, lecz jedynie z modulacji, która bezsprzecznie przynależy do melodii³¹.

Mówimy tu jedynie o dwóch dźwiękach o nieokreślonej długości, jednakże dwie nieokreślone co do długości nuty nie wystarczają do utworzenia jakiegokolwiek śpiewu, ponieważ nie oznaczają ani żadnej tonacji, ani frazy, nie mając przy tym ani początku, ani końca. Któż mógłby wyobrazić sobie jakiegokolwiek śpiew pozbawiony tych wszystkich rzeczy? {Cóż ma więc na myśli pan Rameau, proponując nam jako dodatki (*accessoires*) do melodii miarę, różnicę wysokiego i niskiego [tonu] oraz różnicę cichego i głośnego, szybkiego oraz wolnego, podczas gdy wszystkie te składniki są właśnie samą melodią, a jeżeli oddzielimy je od niej, nic już z niej przecież nie pozostanie? Melodia, podobnie jak słowo, jest pewnego rodzaju językiem, a wszelki śpiew, który niczego nie mówi, sam też jest niczym – i taki właśnie śpiew może być zależny od harmonii. Dźwięki wysokie i niskie oddają podobne im akcenty wypowiedzi, a dźwięki krótkie i długie – podobne im wartości prozodii, równa i stała miara – rytm oraz stopy wierszowe, dźwięki ciche i głośne – głos mówcy, ściszony albo gwałtowny. Czyż znalazłby się na świecie człowiek pozbawiony do tego stopnia czucia, że opowiadałby albo odczytywał swe namietności bez łagodnego ściszenia i bez wzmacniania siły głosu? Pan Rameau rozpoczyna porównywanie melodii do harmonii od ogołocenia melodii ze wszystkich jej własności, które nie mogą należeć do harmonii. Nie traktuje on melodii jako śpiewu, lecz raczej jako wypełnienie, ma zatem całkowitą rację twierdząc, że wypełnienie to rodzi się z harmonii.

Czymże by było dowolne następstwo nut nieokreślonych co do długości? Są to tylko izolowane dźwięki, pozbawione wspólnego efektu, słyszane w oddzieleniu jedne od drugich, a chociaż zrodzone z harmonicznego następstwa – nie dostarczają one uszom żadnej całości, lecz oczekują, by zbudować z nich zdanie i coś [nareszcie] powiedzieć. Oczekują więc połączenia, które nada im miarę. Jeżeli pokazalibyśmy muzykowi szereg nut nieokreślonych pod względem długości, ułoży on z nich po chwili pół setki całkiem różnych melodii, choćby przez rozmaite sposoby ich wydobywania, zestawiania z nich rozmaitych ruchów i ich różnicowania. Oto niezbity dowód na to, że właśnie do miary należy określanie (*fixer*) wszelkiej melodii! Jeżeli zaś wrażenie wywoływane przez te pochody zmienia również harmoniczną różnorodność, którą można im nadawać, dzieje się tak dlatego, że czyni z nich ona tyleż samo innych jeszcze melodii, nadając tym samym interwałom rozmaite miejsce w skali dźwięków właściwej dla danej tonacji, co – jak zostało to już wyżej powiedziane – całkowicie zmienia wzajemne relacje poszczególnych dźwięków oraz sens [muzycznych] zdań.} ^{II}

^{II} Fragment ten (uzupełniony i przeredagowany) został zaczerpnięty przez Rousseau z eseju *O pochodzeniu melodii*.

Starożytni nie znali muzyki instrumentalnej dlatego, że nie wyobrażali sobie śpiewu bez miary – ani też innej miary niż miara poezji. Natomiast poezję śpiewali zawsze, a prozy nigdy, dlatego, że miała ona tylko jedną cechę śpiewu: tę, która zależy od intonacji, podczas gdy wiersze posiadały jeszcze inną, konstytutywną cechę melodii, czyli rytm³².

Nikt nigdy, a nawet sam pan Rameau, nie podzielił muzyki na melodię, harmonię oraz miarę, lecz raczej dzielono ją na harmonię i melodię, aby następnie jedną i drugą ujmować poprzez dźwięki oraz miary (*temps*).

Pan Rameau utrzymuje, że w harmonii zawiera się cały urok muzyki wraz z całą jej energią, a melodia jest tylko jedną z części harmonii, podporządkowaną i dającą uchu jedynie drobne i jałowe urozmaicenie³³. Aby wszelako pojąć jego rozumowanie, trzeba pozwolić przemówić jemu samemu, gdyż zbyt wiele utraciłoby jego dowodzenie oddane przez kogoś innego.

„Wszelki muzyczny utwór chóralny” – mówi pan Rameau – „który jest powolny i którego następstwo harmoniczne jest odpowiednie, podoba się zawsze, nawet bez celowego zamysłu ani bez pomocy melodii, która mogłaby poruszać sama przez się, a przyjemność ta jest zupełnie inna od tej, której zwykle doświadczamy pod wpływem jakiegoś miłego albo zwyczajnie żywego i wesołego śpiewu” (to porównanie powolnego chóru z żywą i wesołą arią wydaje mi się dość zabawne). „Pierwszy przemawia bezpośrednio do duszy...” (zauważcie, że chodzi tutaj o wielki, czterogłosowy chór), „...drugi natomiast nie przechodzi przez nerw słuchowy” (pan Rameau ma tutaj na myśli śpiew). „Odwołam się tutaj do chóru *L'amour triomphe*, cytowanego już niejedyn raz...” (rzeczywiście), „...porównajmy powodowaną przezeń przyjemność z przyjemnością wywoływaną przez arię, już to wokalną, już to instrumentalną” (zgadzam się)³⁴.

Obym mógł więc wybrać głos oraz arię, ale nie ograniczając się jedynie – ponieważ nie byłoby to sprawiedliwe – do pochodów żywych i wesołych. Niech też przybędzie pan Rameau wraz ze swym chórem *L'amour triomphe*, a także z całą straszliwą menażerią instrumentów i głosów! Niechże nawet wybierze sobie sędziów, których porusza jedynie hałas i do których prędeży dociera walenie w bęben aniżeli śpiew słowika – wszak i tacy przecież są ludźmi! Więcej nie potrzeba sprawić, aby poczuli, że dźwięk wielkiego chóru nie porusza duszy ludzkiej bardziej od wszystkich innych dźwięków.

Harmonia jest rzeczą czysto fizyczną i wrażenie przez nią wywoływane należy do tego samego porządku, natomiast akordy mogą jedynie pobudzić nerwy poruszeniem jałowym i przejściowym, wywołując więcej dymu aniżeli [ognia] namiętności. Przyjemność, której doznajemy słuchając powolnego, pozbawionego melodii chóru, jest czysto zmysłowa i przemieniłaby się ona po chwili – gdyby nie staranie o możliwie duże jego skrócenie – w nudę, zwłaszcza wtedy, gdy wszystkie głosy poruszają się w średnim rejestrze. Kiedy

jednak głosy schodzą nisko basami, chór może dotknąć duszy bez pomocy harmonii, ponieważ niski i powolny głos jest naturalnym wyrazem smutku, a taki sam efekt mógłby też wywołać chór śpiewany w unisonie.

Najpiękniejsze akordy, tak jak najpiękniejsze kolory, mogą dostarczać zmysłom przyjemnego wrażenia i niczego więcej³⁵. Jednakże akcenty głosowe docierają do samej duszy, ponieważ są naturalnym wyrazem namiętności, wzbudzanych przez ich odmalowanie. To dzięki nim muzyka staje się wymowna, oratorska i naśladowcza – i właśnie one czynią z niej język. To właśnie przez akcenty muzyka maluje w wyobraźni [rozmaite] rzeczy i przynosi sercu uczucia. Melodia w muzyce jest tym, czym rysunek w malarstwie, a harmonia nadaje jej jedynie efekt kolorystyczny. To poprzez śpiew, a nie poprzez akordy, dźwięki pełne są wyrazu, ognia i życia. Tylko śpiew nadaje im efekty moralne, które stanowią o całej sile muzyki. Słowem, sam fizyczny [aspekt] sztuki sprowadza się do powierzchowności, a harmonia jej nie przekracza.

Jeśli istnieją jakieś poruszenia duszy, które wydają się wywoływane samą harmonią, takie jak bojowy zapal żołnierzy wzbudzany przez wojskowe instrumenty, to dzieje się tak przez cały rozlegający się wówczas ogromny hałas, który się do tego nadaje. Chodzi tu bowiem tylko o pewne szczególne wzbudzenie, które przenosi się z ucha do mózgu, a którym wstrząśnięta wyobraźnia wieńczy dzieło. Efekt ten zależy jeszcze mniej od harmonii niż od rytmu albo miary, która jest jedną z konstytutywnych części melodii, jak to wyżej wykazałem.

Nie będę podążał za panem Rameau śladem przykładów z jego dzieł, którymi ilustruje on swą zasadę. Przyznaję, że na tej drodze wykazanie niższości melodii nie stanowi dlań większej trudności. Chodzi mi jednak o muzykę w ogóle, a nie o muzykę pana Rameau. Nie chcąc więc umniejszać pochwał, którymi on sam siebie obdarowuje, mam prawo nie dzielić jego zdania co do tego bądź innego utworu, a wszystkie poszczególne opinie za albo przeciw nie przyczyniają się wielce do postępu sztuki.

Po ostatecznym stwierdzeniu, o czym już mówiliśmy, faktu, że harmonia rodzi z siebie melodię – dla pana Rameau prawdziwego, ale w rzeczywistości całkiem fałszywego, kończy on swą rozprawę następująco.

„Tak oto, skoro cała muzyka zawiera się w harmonii, wypada nam wyciągnąć wniosek, że tylko i wyłącznie do harmonii powinniśmy porównywać wszystkie nauki” (s. 64). Muszę przyznać, że nie potrafię sformułować żadnej odpowiedzi na tak wspaniałe podsumowanie.

Druga wysunięta przez pana Rameau zasada, która pozostała mi do omówienia, głosi, że „harmonia przedstawia sobą ciało dźwięczące”. Pan Rameau zarzuca mi, że nie dołączyłem tej myśli do mojej definicji akompaniamentu. Wydaje się jednak wiarygodnym, że gdybym był ją tam dołączył, zarzucałby mi on to tym bardziej albo przynajmniej rozsądniej. Nie bez obaw przystę-

puję do badania tego postulowanego przez pana Rameau dodatku, ponieważ – mimo że dopiero co rozpatrzona zasada sama w sobie nie była prawdziwsza od następnej – trzeba ją od tej drugiej wyraźnie odróżnić. Pierwsza zasada bowiem, nawet jeśli jest błędna, jest przynajmniej błędem wielkiego muzyka, który zagubił się na manowcach uczoneści. W drugiej jednakże widzę jedynie puste, pozbawione sensu słowa, wobec których nie potrafię nawet zakładać dobrej wiary autora, usiłującego obdarzyć publiczność zasadą sztuki, będącej jego powołaniem.

„Harmonia przedstawia sobą ciało dźwięczące”! Sformułowanie „ciało dźwięczące” ma z pewnością w sobie naukowy polot i blask, skoro – w osobie jego użytkownika – anonsuje znawcę fizyki. Cóż znaczy ono jednak w dziedzinie muzyki? Muzyk nie rozważa „ciał dźwięczących” jako takich, lecz rozważa je wyłącznie w działaniu. A czymże jest takie „ciało dźwięczące” w działaniu? Jest nim dźwięk. Tak więc harmonia przedstawia sobą dźwięk. Jednakże harmonia towarzyszy dźwiękowi. Dźwięk nie musi więc być reprezentowany, skoro sam jest w niej obecny. Jeżeli zaś to pomieszanie z poplątaniem wydaje się śmiechu warte, to stanowczo zapewniam, że nie stało się tak z mojej winy³⁶.

Być może jednak to nie dźwięk melodii jest reprezentowany przez harmonię, ale raczej zbiór dźwięków harmoniczných, które mu towarzyszą. Dźwięki te są jednak właśnie samą harmonią, tak więc harmonia przedstawia sobą harmonię, natomiast akompaniament – przedstawia sobą akompaniament!

Jeżeli zaś harmonia nie przedstawia sobą ani dźwięku melodii, ani też jej składowych harmoniczných, cóż zatem przedstawia? Dźwięk fundamentalny z jego składowymi, w których zawarty jest również dźwięk melodii. Tak więc ton fundamentalny z jego składowymi – oto co pan Rameau określa sformulowaniem „ciało dźwięczące”. Jednak przekonajmy się o tym.

Jeżeli „harmonia przedstawia sobą ciało dźwięczące”, bas powinien zawsze zawierać tony podstawowe, fundamentalne, bowiem przy dowolnym przewrocie [akordu]³⁷ ciało dźwięczące nie wydaje już dźwięku akordu w przewrocie, lecz harmonię podstawy akordu, która jest w basie, a który – w ten sposób – staje się tonem podstawowym w ciele dźwięczącym. Jeżeli pan Rameau podejmie trud odpowiedzi tylko na ten zarzut i odpowie nań w sposób przejrzysty, natychmiast uznam nasz spór za rozstrzygnięty na jego korzyść.

Nigdy ton fundamentalny ani jego składowe, potraktowane jako ciało dźwięczące, nie mogą stanowić akordu minorowego ani dysonansu – oczywiście mówię tu o systemie pana Rameau³⁸. Harmonia i akompaniament są pełne tego wszystkiego, [oczywiście] zasadniczo w praktyce, tak więc ani harmonia, ani akompaniament nie mogą przedstawiać sobą ciała dźwięczącego.

Musi istnieć jakaś niepojęta różnica pomiędzy sposobem rozumowania tego autora a moim – są to bowiem pierwsze domniemane konsekwencje jego zasady, które nasuwa mi ona na myśl.

Jeżeli akompaniament przedstawia sobą ciało dźwięczące, powinien on wydawać wyłącznie dźwięki wydawane przez to ciało, tymczasem zaś dźwięki tworzą jedynie doskonałe akordy majorowe. Po cóż więc stosować akompaniament najeżony dysonansami?

Pan Rameau ogranicza liczbę dźwięków towarzyszących wydawanych przez ciało dźwięczące do dwóch, a mianowicie do tercji wielkiej oraz do kwinty. Jeżeli więc akompaniament przedstawia sobą ciało dźwięczące, trzeba go będzie uprościć!

Instrument akompaniujący sam również stanowi ciało dźwięczące, którego każdemu dźwiękowi towarzyszą jego naturalne składowe. Jeśli więc akompaniament przedstawia sobą ciało dźwięczące, należy grać go tylko i wyłącznie w unisonie, ponieważ akompaniament nie znajduje się w ogóle w ciele dźwięczącym. Rzeczywiście – gdybym był pomyślał o tej zasadzie pana Rameau, którą właśnie zwalczam, i uznałbym ją za solidnie ugruntowaną, mógłbym posłużyć się nią przeciwko jego systemowi i mógłbym nawet wówczas wierzyć, że system ten udało mi się obalić!

O ile jest to możliwe, uściślijmy jednak pojęcia, abyśmy lepiej mogli odczuć prawdziwość bądź też fałszywość badanych tutaj myśli.

Aby uzmysłwić sobie zasadę pana Rameau, należy rozumieć, że ciało dźwięczące przedstawiane jest przez bas oraz jego akompaniament w taki sposób, że bas fundamentalny przedstawia sobą dźwięk generujący, a akompaniament jest wytworem składowych tegoż dźwięku. Skoro zaś dźwięki harmoniczne są wytwarzane przez bas fundamentalny, to on z kolei jest wytwarzany przez współdziałanie składowych. Nie jest to jednak zasada systemu, lecz wynikający z doświadczenia fakt, od dawna znany zresztą we Włoszech³⁹.

Chodzi już więc tylko o to, aby rozpatrzeć, jakie warunki są wymagane, aby akompaniament dokładnie przedstawiał sobą składowe wytwarzane przez ciało dźwięczące i aby przez to uzupełnić odpowiadający im bas fundamentalny.

Rzecz jasna, że pierwszym i najistotniejszym warunkiem jest wytworzenie dla każdego akordu jednego dźwięku podstawowego, ponieważ jeśli wytworzymy dwa dźwięki podstawowe, przedstawiające dwa ciała dźwięczące zamiast jednego, to otrzymamy wówczas zdublowaną harmonię, co zauważył już zresztą pan Serre⁴⁰.

Doskonały akord majorowy jest jedynym akordem, dającym jeden dźwięk podstawowy, podczas gdy każdy inny akord dźwięk ten zwielokrotnia. Nie ma potrzeby udowadniania tego faktu dla żadnego ze [znających się na muzyce] teoretyków, toteż zadowolę się tutaj przykładem tak prostym, że bez figur i nut może być on zrozumiany nawet przez najmniej obeznanym z muzyką Czytelników, przy założeniu, że znają oni podstawowe pojęcia⁴¹.

W doświadczeniu tym zakłada się, że wielka tercja tworzy swój dźwięk fundamentalny jako dolną oktawę od swej podstawy, a tercja mała – jako decymę⁴² od podstawy. Wynika stąd, że tercja wielka *do-mi* utworzy jako swój dźwięk podstawowy *do* o oktawę niższy od *do* będącego podstawą tej tercji, natomiast tercja *mi-sol* utworzy jako dźwięk podstawowy znów to samo *do*⁴³. W ten sposób cały akord *do-mi-sol* tworzy tylko jeden dźwięk podstawowy, ponieważ kwinta *do-sol*, tworząca dźwięk podstawowy jako unison swej podstawy, może zostać również uznana za dającą jego dolną oktawę (można także przenieść dźwięk *sol* oktawę niżej i wówczas akord jest jednorodny pod każdym względem, ponieważ seksta wielka *sol-mi* tworzy dźwięk podstawowy o kwintę niżej od swej podstawy, czyli znowu na tym samym dźwięku *do*). W ten sposób harmonia jest dobrze uszeregowana i dokładnie przedstawia sobą ciało dźwięczące. Jeżeli jednak – zamiast podziału kwinty na tercję wielką na dole i małą na górze – odwrócimy ten porządek i podzielimy ją arytmetycznie tak, aby mała tercja była na dole, a wielka na górze, uzyskamy akord doskonały minorowy *do-mi bemol*⁴⁴-*sol* albo też, podając dla wygody przykład innych nut, taki sam akord *la-do-mi*.

Wówczas odnajdujemy jako ton podstawowy dla tercji *la-do* odległy o decymę od jej podstawy dźwięk *fa*, a także oktawę *do* jako dźwięk podstawowy niższy o oktawę od podstawy wielkiej tercji *do-mi*. Nie sposób więc zagrać tego kompletnego akordu bez wydobywania dwóch tonów podstawowych jednocześnie. Co gorsza, ponieważ żaden z tych dwóch dźwięków fundamentalnych nie jest rzeczywistą podstawą ani akordu, ani skali, akord ten wytwarza jeszcze trzeci bas *la*, który jest właśnie taką podstawą. Jest więc jasne, że akompaniament może przedstawiać sobą ciało dźwięczące jedynie wtedy, kiedy poszczególne dźwięki akordu wybieramy parami – a wtedy będziemy mieli dźwięk *la* dla basu tworzonego przez kwintę *la-mi*, dźwięk *fa* dla tercji małej *la-do* oraz dźwięk *do* dla tercji wielkiej *do-mi*. Skoro jednak dodalibyśmy trzeci dźwięk, to albo utworzymy znowu akord doskonały majorowy, albo też otrzymamy dwa [basowe] dźwięki fundamentalne, a wówczas zniknie przedstawienie [jednego] ciała dźwięczącego [przez jeden bas].

To, co piszę tutaj o minorowym akordzie doskonałym, musi dotyczyć również każdego pełnego akordu dysonansowego, w którym tony podstawowe mnożą się choćby jedynie przez to, że cała ta teoria [akordów] wysnuta jest właśnie z – przyjętej tu jako domyślnej – zasady pana Rameau. Zatem jeśli akompaniament powinien przedstawiać sobą ciało dźwięczące, jakże musimy być ostrożni i podejrzliwi w dobieraniu dźwięków, w tym dysonansów, nawet regularnych i dobrze uzasadnionych! Oto pierwszy wniosek, który powinniśmy wyciągnąć z tej zasady, o ile tylko założymy, że jest prawdziwa. Rozum, ucho, doświadczenie oraz praktyka wszystkich ludów, które mają najwięcej dokładności i wrażliwości w swoich narządach – wszystko sugerowałoby ten

właśnie wniosek panu Rameau, który jednak wyprowadza z tej zasady wniosek wprost przeciwny, odwołując się dla jego uzasadnienia do praw natury – a słowa tego, jako [zajmujący się sztuką] artysta, nigdy nie powinien był on nawet wypowiedzieć⁴⁵.

Poczytuje mi on za występki utrzymywanie, że niekiedy trzeba w akompaniamentie niektóre dźwięki pomijać, a za zbrodnię twierdzenie, że do tych dźwięków, które w pewnych sytuacjach należy usuwać, zaliczam kwintę. „Kwintę, która jest filarem harmonii – powiada pan Rameau – powinno się preferować przede wszystkim tam, gdzie trzeba ją zastosować”⁴⁶. W samą porę preferujemy ją więc właśnie tam, gdzie powinniśmy jej użyć! Jednakże nie dowodzi to bynajmniej, że musi być ona zawsze wybierana, a wręcz przeciwnie – właśnie dlatego, że jest niekiedy zbyt harmonijna i zbyt dźwięczna, należy ją często pomijać, zwłaszcza w akordach zbyt oddalonych od tonów podstawowych (*cordes principales*) – z obawy, że niepewne ucho podzieli uwagę pomiędzy dwa tworzące kwintę dźwięki albo odwróci ją właśnie przez ten dźwięk, który jest obcy melodii i któremu należy dlatego poświęcić mniej uwagi, mniej go słuchając. Elipsa nie powinna być w harmonii używana rzadziej niż w gramatyce: nie zawsze trzeba powiedzieć wszystko, lecz chodzi tylko o to, by sprawić, aby nas wystarczająco dobrze zrozumiano. Ten, kto w napisanym akompaniamentie chciałby, aby kwinta brzmiała w każdym akordzie, w którego skład wchodzi, stworzyłby harmonię nie do zniesienia – i nawet sam pan Rameau daleki jest od takiej praktyki.

Powracam jednak do instrumentu i namawiam każdego, komu skostniałe przyzwyczajenie nie stępiło jeszcze całkiem słuchu, aby posłuchał, o ile potrafi, barbarzyńskiego i dziwaczego akompaniamentu zalecanego przez pana Rameau i porównał go z prostym i harmonijnym akompaniamentem przepisany przez Włochów. Jeżeli zaś odmawia rozumnego pomiędzy nimi rozsądzenia, niech przynajmniej rozsądzi pomiędzy nimi na podstawie tego, co czuje. Jakże człowiek smaku (*un homme de goût*) mógłby kiedykolwiek sobie wyobrazić, że trzeba wypełniać wszystkie akordy, aby było reprezentowane ciało dźwięczące, używając wszystkich dających się użyć dysonansów? Jakże mógłby zarzucić Corellemu, że nie ocyfrował on tych wszystkich dysonansów, które mogły być przecież znaleźć się w jego akompaniamentie? Jakże pióro nie wypadało mu z rąk, kiedy zarzucał temu wielkiemu znawcy harmonii wszystkie błędy, których tamten przecież nigdy w ogóle nie był popełnił? Jakże nie poczułby, że pomieszanie nigdy nie wytworzyło niczego przyjemnego, że przeładowana harmonia jest zabójstwem dla wszelkiego wyrazu, a także, że – właśnie dlatego – wszelka pochodząca z jego szkoły muzyka jest pozbawionym wszelkiego efektu hałasem? Jakże nie zarzuca sobie samemu, że najeżył francuskie basy gąszczem cyfrowań, od których samego widoku zaczynają boleć uszy? Wreszcie jakże siła tego pięknego śpiewu, który odnajdujemy nie-

kiedy w jego własnej muzyce, nie rozbroiła ojcowskiej dłoni nawet wówczas, gdy zasiadając przy klawesynie, sam unicestwiał nią własny śpiew?

Nie wydaje mi się żeby system pana Rameau był w teoretycznych założeniach lepiej ugruntowany aniżeli jego praktyczna realizacja. Cała jego harmoniczna twórczość ogranicza się do pochodów akordów doskonałych majowych. Nie ma w niej nic więcej spośród tych rzeczy, które dotyczą skal minorowych oraz dysonansów, a nawet szlachetne liczby Pitagorasa są nie mniej niejasne od fizycznych własności, którymi pan Rameau chciałby obdarzać najprostsze relacje [dźwiękowe].

Twierdzi on, że rezonans dźwięczącej struny wprawia w ruch inną strunę dźwięczącą, będącą trzykrotnie albo też pięciokrotnie dłuższą od tej pierwszej, oraz sprawia, że drga ona w całości pomimo tego, że w ogóle nie rezonuje. Oto fakt, który jest podstawą jego obliczeń dotyczących tworzenia dysonansów oraz trybu minorowego. Zbadajmy go.

Nie ma żadnej sprzeczności w oczywistym fakcie, że rozwibrowana [dźwięcząca] struna, dzieląc się na poszczególne alikwoty⁴⁷, sprawia, że drgają one i rezonują – każdy z osobna – w taki sposób, że silniejsze drgania całej struny pociągają za sobą słabsze drgania jej [coraz mniejszych] części. Jednakże twierdzenie, że jakiś alikwot może poruszać całą strunę, nadając jej wibracje wolniejsze i w konsekwencji głośniejsze^{III}, czyli że jakakolwiek siła wytwarza sama z siebie siłę trzykrotnie, a nawet pięciokrotnie od niej większą, jest wykluczone przez obserwację i odrzucane przez rozum. Jeżeli doświadczenie pana Rameau jest prawdziwe, wówczas z konieczności doświadczenie pana Sauveura⁴⁸ będzie fałszywe. Jeżeli bowiem rezonująca struna sprawia, że drga również jej trzykrotność oraz pięciokrotność, wówczas z tego wynikałoby, że węzły pana Sauveura nie istnieją, że podczas rezonansu jednej z części struny jej całość nie powinna drgać, że kartki białe i czerwone powinny spadać równomiernie, a także, że należy odrzucić świadectwo całej Akademii⁴⁹.

Niechże więc pan Rameau podejmie tylko trud wyjaśnienia, czym jest struna, która wibruje i zarazem nie brzmi – a oto jawi się już przed nami z pewnością nowa fizyka. Zatem to nie drgania ciała dźwięczącego wytwarzają dźwięk, a dla wyjaśnienia tego zjawiska będzie nam trzeba poszukać innej przyczyny.

W końcu nie chciałbym bynajmniej oskarżać pana Rameau o złą wiarę – i mam nawet przypuszczenie, w jaki sposób mógł się on pomylić. Po pierwsze, w sprawach subtelnych i delikatnych człowiek systemowy często widzi to, co sam chciałby zobaczyć. Ponadto, widząc dużą strunę, dzielącą się na równe względem siebie drgające części, obok drgającej małej struny, drga-

^{III} Tym, co spowalnia drgania, jest albo większa ilość poruszanej materii, albo też większe wychylenie od linii spoczynku [struny] [przypis J.-J. Rousseau].

nia poszczególnych części struny dużej można wziąć za drganie jej całości. Naturalne było przecież również to, że nie słyhać wtedy dźwięku całości drgającej struny. Zamiast niego bowiem słyhać było unison jej najmniejszej części, co nie zostało od siebie odróżnione. Ważnym faktem, o którym trzeba się było przekonać i od którego zależała cała reszta, było to, że nie ma już [rzekomo] w takiej sytuacji nieruchomych węzłów [akustycznych], i podczas gdy słyszalny jest dźwięk tylko jednej części struny, to widać drgania struny jako całości, co jest nieprawdą.

Jeżeli nawet doświadczenie to byłoby prawdziwe, to jego [rzekome] źródła, których doszukuje się we wnioskowaniu pan Rameau, nie stałyby się przez nie bardziej rzeczywiste, ponieważ harmonia nie polega na relacjach poszczególnych drgań, lecz raczej na współpracy wynikających z tych drgań dźwięków – a jeżeli tych dźwięków nie ma, to jakże wszystkie proporcje świata miałyby nadać im istnienie, którego nie posiadają?

W tym miejscu pora się zatrzymać. To już wszystko, co badanie *Błędów* pana Rameau może wnieść do nauki o harmonii. Reszta nie obchodzi ani Czytelników, ani też mnie samego. Wyposażony w prawo sprawiedliwej obrony własnej miałem do pokonania dwie zasady tego autora, z których jedna wytworzyła wszelką złą muzykę, zalewającą publiczność przez jego szkołę od wielu lat, druga zaś – zły akompaniament, którego uczymy się, stosując jego metodę. Miałem wykazać, że jego system harmoniczny jest niewystarczający, źle dowiedziony oraz ufundowany na błędnym doświadczeniu. Uznałem jego poszukiwania za ciekawe. Wypowiedziałem moje racje, pan Rameau wypowiedział albo też w przyszłości wypowie własne, a publiczność osądzi nas obu. Jeżeli więc teraz kończę już niniejszy artykuł, to nie dlatego, żeby brakowało mi materiału, ale dlatego, że powiedziałem już dosyć na ten temat na użytek sztuki, a dla honoru i prawdy nie sędzę, abym musiał bronić się przeciwko dziełom pana Rameau. O ile bowiem atakuje mnie on jako artysta, uważam za mój obowiązek mu odpowiedzieć, chętnie też rozważam kwestionowane przezeń zagadnienia. Skoro jednak, pokazując się jako człowiek, atakuje mnie osobiście, nie mam mu nic więcej do powiedzenia, widząc w nim jedynie muzyka.

*przełożył i opracował Filip Taranienko,
przejrzał i poprawił Zbigniew Skowron*

Przypisy tłumacza

¹ Podstawą niniejszego przekładu jest: *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée „Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie”*, ed. Olivier Pot, OC 5, s. 347–366. Jest to krytyczne wydanie francuskie, opublikowane w tym samym tomie, co oryginał tekstu *O pochodzeniu melodii*. Wydanie to opiera się przede wszystkim na rękopisach

Neuchâtel R.58 oraz Neuchâtel R.59, pochodzących z lat 1765–1766. Pierwsza wersja tekstu *Examen* zatytułowana jest *Principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique* i znajduje się w rękopisie wcześniejszym o dziesięć lat (Neuchâtel R.60), z tym że w tłumaczonej tutaj ostatniej wersji *Examen* Rousseau zachował, po przeredagowaniu, początek i koniec pierwotnego tekstu, natomiast środkowa część rękopisu, stanowiąca spójną, dłuższą dygresję historyczną, została wydana osobno w XX wieku pod tytułem wydawcy *L'Origine de la mélodie (O pochodzeniu melodii)*. Tak więc obydwie przełożone teksty w pierwotnej brulionowej wersji stanowiły jedną całość, z tym że żaden z nich nie został wydany za życia Rousseau, mimo że po śmierci Jeana-Philippe'a Rameau w roku 1764 Rousseau przepisywał i ponownie redagował tekst *Badania* z myślą o poprośzeniu nim swego największego dzieła dotyczącego teorii muzyki, czyli *Słownika muzycznego*. Przypisy pochodzą od tłumacza, jednak duża część opracowania opiera się na aparacie wydania *OC 5*. Nawiasami klamrowymi oznaczone są dwa fragmenty pochodzące ze środkowej części rękopisu R.60 i wobec tego wchodzące również w skład tekstu *O pochodzeniu melodii*, a nawiasami kwadratowymi – uzupełnienia przekładu słowami, których nie ma w oryginale, przydatnymi niekiedy dla lepszej czytelności przekładu. Więcej szczegółów edytorskich oraz ich interpretacja – zob. niżej komentarz tłumacza: *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*.

² Broszura Rameau pt. *Réponse aux erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paryż 1755) stanowiła krytykę zawartych w *Encyklopedii* haseł autorstwa Rousseau. On zaś nie był zadowolony ze swoich haseł, ponieważ pracował wówczas pod dużą presją czasu (zob. *OC 5*, s. 1511, przyp. 1). Wieloletnie przygotowywanie *Słownika muzycznego* (Paryż 1768) miało więc przynajmniej dwa ważne równoległe źródła. Pierwszym z nich była chęć poszerzenia i uściślenia haseł zawartych wcześniej w *Encyklopedii*, natomiast drugim – chęć możliwie pełnej merytorycznej odpowiedzi na wysuwane pod jego adresem zarzuty Rameau, który był wówczas największym autorytetem Francji w dziedzinie teorii muzyki, a zwłaszcza harmonii tonalno-funkcyjnej. Niniejszy tekst Rousseau jest natomiast syntetycznym opracowaniem najbardziej istotnych – jak się wydaje – wątków tego długotrwałego sporu.

³ Rousseau miał trzy miesiące na zredagowanie 390 haseł i czynił to na prośbę d'Alemberta i Diderota.

⁴ Chodzi tutaj o skandal, który wywołało przedstawienie opery Rousseau *Les muses galantes* w salonie Mme de la Poulpinière 14 września 1745 roku, kiedy to obecny tam również Rameau oskarżył Rousseau zarazem o plagiat (w partiach opery bardziej udanych, podobnych do muzyki włoskiej) oraz o muzyczną nieudolność (tam, gdzie jego twórczość nosiła znamiona debiutanckiej). Epizod ten spowodował wieloletnią osobistą animozję obydwu autorów. Rameau pisze o nim również, oczywiście z własnego punktu widzenia, w tonie raczej niegrzecznym, w piśmie *Réponse aux erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Po polsku ten osobisty wątek w sporze Rousseau z Rameau, ukazany w szerokim biograficznym i muzycznym kontekście, wyjaśnia Zbigniew Skowron w książce *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010, s. 103–104. Wydaje się też, że zrozumienie niezręczności sytuacji Rousseau wywołanej tym sporem pozwala nieco przychylniej odczytywać jego kąśliwą ironię. Zob. również *OC 5*, s. 1512, przyp. 1, gdzie podany jest odnośny cytat z *Réponse aux erreurs*...

⁵ J.-Ph. Rameau, dz. cyt. Zob. przypis 2.

⁶ Jest to oczywiście aluzja do zawilego stylu teoretyczno-muzycznych rozpraw Rameau.

⁷ W ten sposób pierwotnie określało się w teorii harmoniczej Rameau po prostu akord majorowy.

⁸ Każdy naturalny dźwięk muzyczny to – z fizycznego punktu widzenia – zbiór składowych dźwięków (aliquotów) o stałej częstotliwości drgań, których częstotliwości stanowią kolejne naturalne wielokrotności częstotliwości tonu podstawowego. Wynika to z naturalnego podziału drgań ciała wydającego dźwięk (źródła dźwięku). W ten sposób w dźwięku *c* drugą składową (aliquotem) jest jego oktawa c^1 , trzecią – kwinta oktawy g^1 , czwartą – druga oktawa c^2 , a piątą – tercja drugiej oktawy e^2 , z których to dźwięków, transponowanych do odpowiedniej oktawy, można utworzyć trójdzwięk $c^1-e^1-g^1$ oraz czterodźwięk $c^1-e^1-g^1-c^2$ (choć w systemie temperowanym wysokości dźwięków *e* oraz *g* są nieco inne niż harmonicznym e^2 oraz g^1 ze względu na konieczność dostrojenia do siebie nawzajem wszystkich akordów i tonacji). Nieco dokładniej i szerzej podstawy akustyki dźwięku podręcznikowo podaje np. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, PWM 1980 (wiele wydań), s. 9–14. Zob. także uwagi o systemie harmonicznym Rameau w: Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.

⁹ Obecnie tony składowe (aliquoty) dźwięku podstawowego nazywa się też niekiedy harmonicznymi, a ich uporządkowany ciąg ($C-c-g-c^1-e^1-g^1-b^1-c^2-d^2-e^2-f^2$ itd.) nazywa się szeregiem harmonicznym. Jednakże tutaj słowo „harmoniczny” odnosi się do pięciu najgłośniejszych i najniższych składowych dźwięku, a także do ich kolejnych dwu-, cztero- ośmio- itd. -krotności, tworzących kolejne oktawy. Tak np. drugi dźwięk jest dwukrotnością pierwszego, a czwarty – jego czterokrotnością, szósty – trzeciego, ale siódmy, wyznaczający septymę, nie należy już do tego szeregu. Również np. dziewiąty ton składowy, wyznaczający sekundę, nie należy tutaj do „harmonicznym”, ponieważ nie stanowi on kolejnej oktawy żadnego z dźwięków *c*, *e* oraz *g* (jest on trzykrotnością dźwięku trzeciego, ale oktawy są wyznaczane jedynie, *ceteris paribus*, przez każdorazowy podział wielkości źródła dźwięku na pół, przy którym częstotliwość drgań – odwrotnie doń proporcjonalna – musi podwajać się za każdym razem, a więc kolejne wielokrotności muszą być tu wyznaczane przez kolejne potęgi dwójki).

¹⁰ Nie jest to wyrażenie całkiem ściśle – nie chodzi tu bowiem o trzy pierwsze aliquoty, lecz o trzy dźwięki w sensie ich muzycznych nazw – czyli *c*, *e* oraz *g*, z których trzykrotnie powtarza się *c* jako dźwięk podstawowy: raz jako pierwsza (drugi aliquot) i raz jako druga (czwarty aliquot) oktawa dźwięku podstawowego. Natomiast z pewnością chodzi tu o oktawowo wielokrotności pierwszych pięciu składowych (bądź też pierwszej, trzeciej i piątej, jeżeli drugą i czwartą pominiemy jako wielokrotności pierwszej). Nieścisłość tę wyjaśnia jednak i doprecyzowuje następne zdanie Rousseau, tłumaczące, że chodzi właśnie o wielokrotności oktauwowe. Obliczenia te są więc równoznaczne, ujmując na różne sposoby to samo zagadnienie.

¹¹ Cały ten akapit, wraz z dalszymi rozważaniami, jest paradoksalnym dowodem na to, że Rousseau, wbrew deklaracjom, uznawał czasem matematyczne i akustyczne obliczenia za podstawę naturalnych zasad sztuki. Natomiast krytykował matematykę tam, gdzie – jego zdaniem – była ona niezgodna z rzeczywistym stanem rzeczy, tj. tam, gdzie przyjmowała ona funkcję jakby zewnętrznej i arbitralnej, nie odzwierciedlając rzeczywistych, również *matematycznych*, tyle że jeszcze bardziej złożonych, proporcji dźwięku.

¹² Tylko przy założeniu, że chodzi o dowolną proporcję harmoniczną, dowód ten można jednak podważyć, kiedy przyjmiemy, że chodzi o pierwszą i podstawową taką proporcję – czyli tę, której największym elementem i początkiem jest jedność. W takim ujęciu proporcja $1/5-1/6-1/7$ nie jest identyczna z proporcją $1-1/3-1/5$, co zresztą – w sensie matematycznym – odpowiada następnemu zdaniu Rousseau (taka harmoniczna proporcja jest najprostszą).

¹³ Rousseau używa pojęć „majorowy” oraz „minorowy” w dzisiejszym ich technicznym znaczeniu, czyli jako określeń tonacji częściej dzisiaj nazywanych – odpowiednio – „durowymi” oraz „molowymi”.

¹⁴ Bas fundamentalny albo podstawowy (*fondamental*) (w niniejszym przekładzie zamienienie) – to podstawowe pojęcie harmoniki tonalno-funkcyjnej Rameau, wywodzącej od basu akordowe konstrukcje harmoniczne. Więcej na ten temat – w dalszym tekście. Pojęcie to nie jest równoznaczne z basem cyfrowanym (*basso continuo*) chociażby dlatego, że w systemie basu cyfrowanego w basie podstawowy ton akordu znajduje się jedynie wówczas, gdy nuta nie jest oznaczona żadną cyfrą.

¹⁵ We współczesnej terminologii – alikwoty.

¹⁶ Jest to aluzja do systemu harmonii Giuseppe Tartiniego (*Trattato di musica*, 1754), opisanego w haśle „System” *Słownika muzycznego*, gdzie pierwszeństwo w tworzeniu akordów – w negowanej przez Rameau kolejności zstępującej – mają dźwięki najwyższe. Zob. *OC* 5, s. 1531–1532, przyp. 1, a także s. 1534, nota *a*, gdzie cytowane są notatki na temat systemu Tartiniego z rkp. R.60, które nie weszły do redakcji *Examen* z rkp. R.59. Sam pomysł Tartiniego był zapewne dla Rousseau o tyle ciekawy, że pozwalałby na swego rodzaju kompromis, oczywiście na gruncie prymatu melodii, pomiędzy znajdującą się często w górnych głosach melodią a pochodzącą od niej wówczas harmonią.

¹⁷ Chodzi tutaj zapewne przede wszystkim o muzykę francuską, przeciwstawioną włoskiej, o której Rousseau nie chce pisać wprost ze względu na kłopoty natury społeczno-politycznej, które miał po ukazaniu się *Listu o muzyce francuskiej*. Na ten temat – zob. artykuł Z. Skowrona w niniejszym numerze.

¹⁸ Zob. wyżej przyp. 19 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

¹⁹ Zob. przyp. 20 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²⁰ Zob. przyp. 21 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²¹ Zob. przyp. 22 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²² Zob. przyp. 23 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²³ Zob. przyp. 24 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²⁴ To słowo znajduje się jedynie w tekście *Badania*, nie ma go natomiast w tekście *O pochodzeniu melodii* w rkp. R.60.

²⁵ Zob. przyp. 25 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

²⁶ Chodzi o obserwację nieznaną się na muzyce, ponad 70-letniego słuchacza opery, który podśpiewywał sobie bas, opisaną przez Rameau w tekście *Réflexions sur la manière de former la voix*, „*Mercure de France*”, październik 1752. Z doświadczenia tego, krytykując je jeszcze mocniej i z ironią godną samego Rousseau, naśmiewał się Hiller – cytowany w *OC* 5, s. 1520, przyp. 2.

²⁷ Wynikałoby z tego, że „naturalne ucho” nie zna ściślej różnicy pomiędzy konsonansem a dysonansem – zob. *OC 5*, s. 1521, przyp. 1, gdzie jednak nie ma mowy o ważnym akustycznym kryterium tzw. dudnień.

²⁸ Rameau w swej błędnej argumentacji opiera się na temperacji stroju, która umożliwia współczesną enharmonikę. Współczesna krytyka teorii Rameau, patrz Émile Leipp, *Critique des fondements de la théorie de Rameau*, „La Revue musicale” 1964. Por. również hasło „Temperacja” *Słownika muzycznego*, *OC 5*, s. 1522, przyp. 1.

²⁹ Tryton oznacza tutaj – zgodnie z etymologią i pierwotnym znaczeniem – trzy tony, czyli kwartę zwiększoną, która we współcześnie przeważającym, równomiernie temperowanym stroju jest enharmonicznie równoważna kwincie zmniejszonej.

³⁰ Nawet komuś, kto nie ma pojęcia o dawnych systemach strojenia, łatwo wyjaśnić, że kwarta zwiększona, pomijając enharmoniczne modulacje, zawsze pozostanie kwartą, czyli stopniem czwartym liczonym np. od podstawy danej skali, a zmniejszona kwinta – kwintą.

³¹ Obecnie modulacje uważa się przeważnie za środek harmoniczny. Wydaje się jednak, że przeważnie w harmonii służy on właśnie do zmiany tonacji *melodii*, a bez tego zostaje pozbawiony swojego pierwotnego znaczenia.

³² Kwestia prozodii języka greckiego i jej melodycznego akcentu jest również dzisiaj żywo dyskutowana. Podkreśla się często jej wpływ na ówczesną muzykę, ale także rozważa, czy w ogóle te dwa zjawiska można od siebie odróżniać tak, jak odróżnia się je w językach używanych dzisiaj w Europie.

³³ Postulowany przez Rameau prymat harmonii nad melodią był krytykowany nie tylko przez Rousseau, lecz także przez innych autorów, takich jak np.: N.A. Pluche, J. Mattheson, J.A. Scheibe, Ch. Nichelmann, a współcześnie np. przez N. Ruweta: „teoria harmoniczna może być usprawiedliwiona jedynie jako integralna część muzycznej składni” (zob. tenże, *Language, musique, poésie*, Paryż 1972). Por. *OC 5*, s. 1524, przyp. 4.

³⁴ J.-Ph. Rameau, *Pigmalion* (1748), scena 5; tenże, *Erreurs sur la musique...*, s. 33 i n.; za: *OC 5*, s. 1524, przyp. 2.

³⁵ Na temat tego porównania malarstwa i muzyki – zob. przyp. 48 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

³⁶ To rzeczywiście dość problematyczne sformułowanie, do którego Rameau przywiązywał wielką wagę, było również przedmiotem krytyki ze strony innych autorów (d’Alembert, M.D. Bernoulli) – zob. *OC 5*, s. 1529, przyp. 5.

³⁷ Czyli w sytuacji, w której pryma, najniższy i podstawowy dźwięk akordu, przez którego alikwoty miałyby zostać określane pozostałe dźwięki tego akordu, nie znajduje się już w basie, ale w jednym z wyższych głosów, w basie zaś jest np. kwinta, która – w założonej przez Rousseau absurdalnej sytuacji – w tym samym momencie musi stać się prymą innego akordu.

³⁸ Rousseau pisał, że zjawiska te można wyjaśnić na gruncie systemu harmonii G. Tartiniego – zob. przypis 16 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

³⁹ Chodzi tu o podstawowe zasady akustyki, w skrócie przedstawione w przypisach 8, 9 i 19 do eseju *O pochodzeniu melodii*. Rousseau opisuje je również w swoich notatkach na kartach 6v^o–9v^o rękopisu R.60, a notatki te *in extenso* przytacza OC 5, s. 1513–1515, nota c.

⁴⁰ J.A. Serre, *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général*, Paryż 1753. OC 5, s. 1532, przyp. 1.

⁴¹ Ponieważ obecnie znajomość tych pojęć wśród wykształconego ogółu jest przeważnie nieco słabsza niż dawniej, znaczenia tych, które nie zostały wcześniej objaśnione, wytłumaczone są w przypisach.

⁴² Interwał oznaczający odległość dziesięciu dźwięków, czyli oktawa + tercja, np. $c-e^2$.

⁴³ Ponieważ znajduje się ono o decymę niżej od *mi*.

⁴⁴ Tzn. *c-es-g*.

⁴⁵ Tak więc tercjowa zasada budowy akordów, do dzisiaj obowiązująca w harmonii tonalno-funkcyjnej, nie daje się pogodzić z koncepcją basu fundamentalnego jako harmonicznego źródła, do którego, poprzez jego alikwoty, można sprowadzić wszystkie dźwięki każdego akordu.

⁴⁶ J.-Ph. Rameau, *Erreurs...*, dz. cyt., s. 13–14.

⁴⁷ Zob. przypisy 8, 9 i 19 do eseju *O pochodzeniu melodii*.

⁴⁸ Joseph Sauveur (1653–1716) – twórca nowożytnej akustyki (m.in. autor samej jej nazwy, a także terminu „węzeł”), którego doświadczenia Rousseau opisywał w hasłach *Słownika muzycznego*: „Noeuds”, „Battement”, „Échelle”, „Harmonie”, „Sons harmoniques”, „Tempérament”, „Acoustique”. Zob. też L. Auger, *Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique*, „Revue d'histoire des sciences et de leurs applications” 1948, nr 1–4, s. 323–336; http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1948_num_1_4_2670. W hasło „Węzły” (*Noeuds*), wyjaśniając doświadczenie Sauveura, Rousseau pisze: „Węzłami nazywamy stałe punkty, w których wibrująca dźwięcząca struna dzieli się na [poszczególne] wibrujące alikwoty, które wytwarzają dźwięk różny od dźwięku całości struny. Na przykład, jeżeli spośród dwóch strun, z których jedna będzie trzy razy dłuższa od drugiej, wprowadzimy w drgania strunę krótszą, wówczas dłuższa struna odpowie nie dźwiękiem, który wydaje ona jako całość, lecz w unisonie – dźwiękiem całości struny [trzykrotnie] krótszej, ponieważ w ten sposób owa dłuższa struna, zamiast drgać jako całość, dzieli się i rezonuje jedynie każdą z jej trzech poszczególnych części. Nieruchome miejsca podziału [tych części], pełniące jak gdyby funkcje podpórek, są właśnie tym, co pan Sauveur nazywa *węzłami*. Natomiast *strzałkami* nazwał on środkowe punkty każdego alikwotu, gdzie drgania mają największą amplitudę, czyli tam, gdzie struna odchyła się najdalej od swojej linii spoczynku [...]. Pan Sauveur znalazł sposób na bardzo dokładne pokazanie Akademii owych *strzałek* oraz *węzłów* przez ułożenie na strunie papierków w dwóch kolorach – w jednym kolorze tam, gdzie wypada podział struny na *węzły*, a w innym tam, gdzie wypada środek [aliquotów], czyli *strzałki*. W ten sposób, kiedy odzywał się dźwięk [danego] alikwotu, kartki oznaczające *strzałki* spadały ze struny, natomiast te, które oznaczały *węzły*, pozostawały na strunie”.

⁴⁹ Zob. poprzedni przypis, wyjaśniający to doświadczenie.