

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

O pochodzeniu melodii

Wydaje mi się, że czyste dzieło natury, którym jest melodia albo śpiew, nie zawdzięcza swego pochodzenia harmonii – dziełu i wytworowi sztuki – ani pośród ludzi uczonych, ani też nieuczonych¹. Harmonia służy raczej pięknemu śpiewowi jako jego potwierdzenie, a nie źródło – zaś jej najszlachetniejszą funkcją jest właśnie uwydatnianie wartości i znaczenia śpiewu.

Zbadajmy jednak, o ile jest na to sposób, prawdziwe pochodzenie melodii, i zobaczmy, czy myśl, którą powziął w tej sprawie pan Rameau, zgodna jest z tą, której dostarcza nam dokładna obserwacja faktów. Ponieważ zaś w tym celu trzeba powrócić do źródeł, to – uprzedziwszy Czytelnika, który chciałby śledzić moje wywody, o konieczności uzbrojenia się w cierpliwość – będę tutaj bez skrępowań tak rozwlekły i gadatliwy, jak mi się spodoba.

Do tego stopnia nie znamy naturalnego stanu człowieka, że nie wiemy nawet, czy istnieje właściwy człowiekowi [zwierzęcy] głos². Znamy jednak głos zwierzęcia naśladowującego inne zwierzęta – głos, który natychmiast przyswaja sobie wszystkie umiejętności możliwe do uzyskania dzięki ich przykładowi; takie zwierzę będzie więc najpierw mogło naśladować głosy otaczających je zwierząt. Podobnie do rozmaitych zwierzęcych gatunków zamieszkujących różne okolice, również ludzie, zanim posiadli rozmaite języki, mogli mieć zróżnicowane głosy, zależnie od takiego bądź innego kraju, który zamieszkiwali. Ponadto organy [mowy] były bardziej lub mniej zręczne i giętkie zależnie od właściwej różnym klimatom temperatury; tak oto widzimy już pochodzenie narodowych akcentów, wcześniejsze nawet od kształtowania się języków³.

Nie będę – wraz z Lukrecjuszem – zajmował się kwestią, czy wynalezienie śpiewu zawdzięczamy naśladowaniu śpiewu ptaków⁴, czy też może – zgodnie z Diodorem – tchnieniu wiatru śpiewającego w trzcinach Nilu⁵, ani nawet tym, czy echo, kiedy z początku długo ludzi przerażało, mogło w końcu przyczynić się do ich zabawiania i wykształcenia⁶. Wszystkie takie niepewne przypuszczenia nie mogłyby wpłynąć na wydoskonalenie się sztuki, a podobają mi się

jedynie te starożytnicze badania, które mogą okazać się dla nas owocne. Jest też skądinąd czymś nieprzydatnym odwoływanie się do zewnętrznych przyczyn tych skutków, które można wywieść z natury samych rzeczy – a rzeczą taką jest właśnie przekształcenie głosu nazywane śpiewem, które musiało naturalnie zaistnieć i ukształtować się wraz z językiem⁷. Jest bowiem jasne, że każdy język na początku swych narodzin musiał dopełniać mniej liczne sposoby artykulacji bardziej zróżnicowanymi dźwiękami, musiał kłaść z początku modulacje i akcenty w miejscach [późniejszych] słów oraz sylab, śpiewać zaś musiał o tyle więcej, o ile mniej [potrafił] mówić. Wyjaśnijmy to jednak z większym staraniem.

Pan Rameau słusznie stwierdził, że dźwięk (*son*) tym różni się od szumu i hałasu (*bruit*), że dźwięk – w przeciwieństwie do szumu – może być doceniony i wyróżniony (*appréciable*). Nie przeszkadza to jednak temu, że szum jest właśnie przekształconym dźwiękiem, o czym zresztą możemy się przekonać dzięki odrobinie refleksji. Wystarczy mi [w tym celu] zaznaczyć tutaj, że dźwięk śpiewającego głosu jest tym samym dźwiękiem, co dźwięk głosu mówiącego, tyle że trwałym (*permanent*) i podtrzymywanym (*soutenu*), podczas gdy w słowie mówionym znajduje się on w stanie nieustannego przepływu i nigdy nie jest podtrzymywany⁸. Nie widać więc w ukształtowaniu głosu niczego, co mogłoby nasuwać pomysł [istnienia] dwóch rodzajów głosu – zatem skoro ten, kto mówi, zatrzyma się⁹ na jakiejś jednej sylabie, podtrzymując i przedłużając dźwięk swego głosu na tym samym stopniu [skali], głos mówiący przemienia się od razu w głos śpiewający, a dźwięk staje się możliwy do uchwycenia (*appréciable*). Ponadto mówiący głos, podobnie jak dźwięk muzyczny, sprawia, że ciała dźwięczące (*corps sonores*) drgają i brzmią. Wprawia on w ruch wiele strun jednocześnie, ponieważ jego modulacje powodują, że przechodzi niemalże w tym samym momencie przez znaczną liczbę następujących po sobie bezpośrednio dźwięków, których rozmaite alikwoty odzywają się jednocześnie¹⁰. W końcu, jeżeli płynnie, przesuwając się niewielkimi interwałami, pociągniemy palcem po strunach jakiegoś instrumentu, wówczas smyczek wydobędzie ze strun dźwięki niepodobne do słów jedynie przez brak [wyrazowej] artykulacji oraz barwy ludzkiego głosu. Nie uważałbym nawet za niemożliwe przedsięwzięcia polegające na obdarzeniu mową organowego głosu językowego przy pomocy pewnego rodzaju wentyli podobnych do tych, w które wyposażone są flety pozwalające dzieciom na naśladowanie ptaków, gdybym tylko potrafił przewidzieć środki niezbędne do obdarzenia organów [językową] artykulacją. Powróćmy jednak do pochodzenia melodii.

Jeżeli głos mówiący i śpiewający ma identyczną naturę, to przejście od jednego do drugiego – nawet podczas mówienia – staje się całkiem wyobrażalne, a komunikacja będzie wtedy o tyle łatwiejsza, o ile język będzie mocniej akcentowany; skoro zaś spośród wszystkich znanych języków grecki zawierał

w sobie niewątpliwie najwięcej dźwięczności oraz akcentu, jest to więc również ten język spośród wszystkich, którego wymowa powinna być jak najbardziej podobna do śpiewu.

Od tej chwili jesteśmy już poza granicami krainy domniemań i możemy podążać ku prawdzie pewniejszym krokiem.

Melodia, która rodzi się wraz z językiem, wzbogaca się, by tak rzec, dzięki jego ubóstwu. Kiedy dla oddania wielu myśli mieliśmy niewiele wyrazów, trzeba było koniecznie nadawać im różny sens, zestawiać na rozmaite sposoby, wyposażać je w rozmaite znaczenia, które rozróżniał jedynie ton, a także używać wyrażen figurowanych. Ponieważ jednak trudność we wzajemnym zrozumieniu się pozwalała mówić tylko o rzeczach interesujących, mówiono o nich z zapałem – choćby przez to, że artykułowano słowa z trudnością: rozgorączkowanie, akcent, gest – wszystko to ożywiało ów sposób mówienia, który trzeba było bardziej wyczuwać niż rozumieć. W taki sposób wymowa poprzedzała rozumowanie; właśnie w ten sposób ludzie byli mówcami i poetami o wiele wcześniej, nim stali się filozofami¹¹.

Były takie czasy, a potwierdzają to wszystkie pomniki starożytności, kiedy [ludzkie] dusze, rozgrzane podziwem dla pierwszych odkryć oraz dla tych, którzy je upowszechnili, fermentowały, by tak rzec, zacznym prawdy. Pierwsze chwile, w których rodzaj ludzki otworzył oczy na siebie, były chwilami uniesienia i entuzjazmu, a wszystkie odkrycia filozofii nie spowodowały później niczego innego prócz ich wykorzystania, a potem uśmiercenia. Skoro zaś w tych barbarzyńskich wiekach¹² ludzie wybitni zaczęli wstępować na drogę, na której prawdziwy geniusz zawsze przewyższa pospółstwo, nauki ich, przechodząc z ust do ust, naturalnie podążyły w najkorzystniejszym kierunku dla zapału, który je inspirował, [a także] dla pamięci, która je przechowywała; posiadały więc niedługo potem [porządkującą] liczbę¹³ oraz kadencję. Naturalne odczucie, które podpowiadało liczbę, nie zwlekało z przekształceniem jej w rytm przez równomierne powroty taktów wraz z ich częściami. Smak dźwiękonaśladownictwa i imitacji, wraz ze zróżnicowaną siłą, którą bardziej lub mniej głucho samogłoski oraz rozmaite artykulacje nadawały brzmieniu wyrazów, poddały gramatyczny akcent stałym zasadom. Wszystko ożywiało akcent patetyczny, kiedy bowiem mówiono jedynie o rzeczach ważnych i niezbędnych, mówiono zawsze z zaangażowaniem i zapałem, tak że w końcu z tego wysiłku, służącego zatrzymaniu wierszami tonu wypowiedzi, powstało pierwsze nasienie prawdziwej muzyki, będącej nie tyle prostym akcentem słowa, ile tegoż akcentu naśladowaniem¹⁴.

Skoro tylko pierwsze iskry tego niebiańskiego geniuszu rozpały serca, zgromadzone ludy zaczęły zaraz opiewać bogów stworzonych przez ich rozpaloną wyobraźnię, herosów, których stratę opłakiwali, oraz cnoty, które okazywały się [tym bardziej] niezbędne wobec rodzących się przywar. Wszystkie

odczucia były uniesieniami, a dźwięki wieśniaczej fujarki z trzema otworkami wystarczały do ich uzewnętrznienia. Płomienny zapał, udzielający się każdemu, ożywiał pierwsze kroki; gest chórzystów odpowiadał przemowie koryfeusza i wyrażał powszechne uznanie. Przenigdy próżny hałas harmonii nie zaburzył tych boskich koncertów. Wszystko w tych starożytnych uroczystościach było wzniosłe i heroiczne¹⁵. W owych szczęśliwych czasach pieśni nosiły te same imiona, co prawa¹⁶, rozbrzmiewając unisono wszystkimi głosami i docierając tak samo przyjemnie do wszystkich serc. Wszystko uwielbiało pierwsze obrazy cnoty, a niewinność nadawała jeszcze łagodniejszy akcent głosowi przyjemności. Wybacz mi, Czytelniku, tę dygresję – któż jednak mógłby z zimną krwią wspominać czasy niewinności i ludzkiego szczęścia?

W ten sposób wszystko to, co w sztuce przekazywania myśli jest najbardziej patetyczne i poruszające, rozwijało się począwszy od samych narodzin tej wielkiej sztuki, ożywiało jej pierwsze akcenty i obdarzało wymowę siłą oraz wdziękiem – zanim nawet pojawiła się w niej dokładność wraz z przejrzystością.

Tak oto w tym samym czasie język stał się melodyjny i śpiewny, a muzyka – zamiast być odrębną dziedziną sztuki – stanowiła jedną z dziedzin gramatyki; każdy zaś, kto nie znał jej reguł, wydawał się nie znać samego języka. To prawda, że Pitagoras i Filolaos obliczyli stosunki konsonansów i w ogóle wszystkich interwałów, a wiedza przez nich zdobyta była niezbędna do budowania i używania instrumentów, które dawało się czysto nastroić tylko dzięki konsonansom. Budowa greckich systemów [muzycznych] jest jednak jasnym dowodem na to, że ich autorów nie wiodło żadne prawdziwe odczucie harmonii; ktokolwiek próbowałby podtrzymać twierdzenie przeciwne, zostałby od razu przytłoczony dowodami i skazany na zapomnienie jako niewiarygodny¹⁷. O nauce harmonii u Greków rozprawiano tak długo, ponieważ rozważania te toczyły się wśród literatów mało biegłych w tej sztuce, a którzy wyobrażali sobie, że powierzchowne pojęcia dotyczące naszej muzyki powinny wystarczyć, by sądzić o muzyce Greków, podczas gdy dzięki odrobinie biegłości zrozumieliby oni, iż te dwie sztuki nie mają i nie mogą mieć żadnych wspólnych elementów (*parties*), które pozwalałyby na ich dokładne porównanie¹⁸.

{Grecy uznawali za konsonanse tylko te interwały, które my nazywamy czystymi (*consonances parfaites*)¹⁹. Nie uznawali natomiast za nie tercji ani sekst. Dlaczego? Otóż Grecy nie znali interwału sekundy małej bądź przynajmniej wykluczyli go z praktyki muzycznej²⁰, a ponieważ ich konsonanse nie były w ogóle poddane temperacji, wszystkie wielkie tercje były zbyt duże (*trop fortes*)²¹ 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 obniżone²². Wyobraźmy sobie teraz, jakie można mieć pojęcie harmonii i jakie można otrzymać tonacje, wyłączając z zakresu konsonan-

sów tercje oraz seksty²³. 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*²⁴, musieliby również nadać nazwę konsonansu interwałowi *do-re*²⁵.^I

Proszę czytelników, by nie tracili w tym miejscu cierpliwości. Idę drogą okrężną nie dlatego, że utraciłem z oczu jej cel; nie widzę jednak krótszej drogi wiodącej do jego osiągnięcia.

Melodia wynikała z postępu, o którym opowiadałem wyżej²⁶; składała się z miar i z tonów, czyli z akcentu w sensie ścisłym²⁷, oraz z rytmu, przy czym akcent stanowił w niej zasadę [odpowiedniego] wznoszenia i obniżania głosu, natomiast rytm – zasadę miar i stóp. Zasadą całości była natomiast łatwość intonacji, właściwość (*propriété*)²⁸ języka oraz przyjemność dla ucha, przede wszystkim jednak jeszcze inna przyjemność, żywsza – która dociera do samego serca, a dla której przyjemność ucha służy jedynie za wehikuł. Podobnie jak stopy i wersy przyjęły w sposób naturalny pewną miarę, tak też przyjęły ją dźwięki razem z interwałami, a określiły ją ostatecznie wyliczenia Pitagorasa. Z najpowszechniejszego porządku interwałów powstał rodzaj, który nazywamy diatonicznym. Podzielił się on na wiele podgatunków, z których żaden nie mógł mieć podstawy harmoniczej, jeśli zaś właściwe dla jakiegoś gatunku dźwięki układały się w relacje podobne do relacji dźwięków używanych przez nas, wynikało to z natury greckiej prozodii oraz z łatwości, z jaką intonowano właśnie te dźwięki, a nie inne. {Było tak dlatego, że głośnia wybrała sobie pośrednie wyjście – pomiędzy zbyt dużą zmianą [dźwięku], konieczną do ciągłego intonowania interwałów konsonansowych, a trudnością dostrzeżenia²⁹ intonacji przy bardzo złożonych relacjach [interwałowych] – i naturalnie natrafiła właśnie na diatoniczny pochód [dźwięków, taki], który jest dla niej łatwiejszy od intonacji konsonansów, a zarazem łatwiej dostrzegalny od [pochodu] interwałów [jeszcze] mniejszych (co zresztą nie przeszkodziło temu, by najmniejsze interwały znalazły miejsce w innych, bardziej patetycznych rodzajach).^{II}

^I Fragmenty tekstu ujęte w nawiasy klamrowe zostały z niewielkimi zmianami redakcyjnymi wykorzystane przez Rousseau w pracach późniejszych: w przełożonym niżej *Badaniu dwóch zasad wysuniętych przez pana Rameau* oraz w rozprawie *O pochodzeniu języków*. Fragment niniejszy znalazł się w tekście *Badania*. Więcej na ten temat – patrz niżej komentarz tłumacza: *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*.

^{II} Fragment wykorzystany w rozdz. XVIII eseju *O pochodzeniu języków*.

To zaś, że rytm, czyli miara, był jedną ze składowych melodii, wynika z samego pojęcia melodii: była ona bowiem silną, intensywną i wyrazistą ekspresją akcentu gramatycznego i retorycznego³⁰; akcent ten wyznaczała bowiem, na równi ze względną wysokością dźwięku, jego względna długość, liczba zaś była dlań nie mniej istotna od intonacji³¹. Jeżeli natomiast starożytni autorzy odróżniają czasami w swych pismach melodię od rytmu, co robią zresztą rzadko, czynią tak tylko w rozróżnieniach czysto metafizycznych³² – [rozdzielając je jako] dwie własności tego samego przedmiotu, a nie jako dwie rzeczywiście różne części³³. Nawet Arystoteles wyraźnie twierdzi, że przez „melodię” rozumie zarazem *melos* oraz harmonię, czyli intonację oraz liczbę³⁴.

{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, podczas gdy wszystkie te składniki są właśnie samą melodią, a jeżeli oddzielimy je od niej, nic już z niej przecież nie pozostanie? 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 swoje namiętności bez łagodnego ściszenia i bez wzmacniania siły głosu?

Wydaje się, że tak jak wypowiedziane słowo (*parole*) stanowi sztukę przekazywania myśli (*idées*), tak też melodia jest sztuką przekazywania uczuć (*sentiments*) – a jednak pan Rameau chciałby ogołocić ją ze wszystkiego, co służy jej za język, a czego nie może przypisać harmonii.

Powróćmy jednak na chwilę do miary. 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 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 całkiem zmienia wzajemne relacje poszczególnych dźwięków oraz sens [muzycznych] zdań.} ^{III} Powróćmy jednakże do historii.

^{III} Fragment wykorzystany w *Badaniu dwóch zasad wysuniętych przez pana Rameau*.

{Język się doskonalił. Melodia, narzucając jemu i sobie nowe reguły, niepostrzeżenie wytracała swą starożytną siłę i w końcu obliczanie interwałów zastąpiło subtelności intonacji. Tak właśnie, na przykład, powoli i systematycznie zanikało praktykowanie rodzaju enharmonicznego³⁵. Kiedy teatry przyjęły regularne kształty, śpiewano w nich już tylko w skalach określonych regułami, o ile zaś doskonalono reguły naśladowania, o tyle właśnie osłabiał się naśladowający język.}IV

Postęp ten był z początku powolny, ale wiele przyspieszających go przyczyn zniszczyło w końcu cały urok melodii; nic bowiem nie ma w sobie tyle akcentu, ile ma go naturalny język, który nie jest niczym innym niż głosem zwierzęcym (*cri animal*). Rozwój rozumu doprowadził do języka sztucznego, chłodniejszego i mniej wyakcentowanego; logika stopniowo przejmowała schedę po elokwencji, wyważone rozumowanie po entuzjastycznym ogniu, a usilna nauka myślenia nauczyła braku odczuwania.

{Studiowanie filozofii i postęp rozumu, które nadały językowi doskonałość i inny kierunek rozwoju, odebrały mu jednocześnie żywy, pełen pasji ton, który czynił go z początku tak bardzo śpiewnym. Właśnie tym sposobem melodia, porzucając stopniowo ścisły związek deklamacji z językiem³⁶, niepostrzeżenie rozpoczyna własną, oddzielną egzystencję i staje się bardziej niezależna od słów. W ten sposób zaczęły też powoli zanikać owe cuda, które muzyka tworzyła, będąc jeszcze pełnym pasji, żywym akcentem poezji, i dając jej taką władzę nad namiętnościami, jaką ludzkie wypowiedzi zyskają potem jedynie nad rozumem. Tak właśnie, odkąd Grecja napelniła się rozmaitymi sektami³⁷ i filozofami, zabrakło w niej wówczas sławnych poetów i muzyków. Uprawiając sztukę przekonywania, utracono sztukę wzruszania. Nawet sam Platon w głębi swej mądrości, zazdrosny o Homera i Eurypidesa, pierwszego otoczył niesławą, a drugiego nie zdołał naśladować³⁸.

Niewola dodała wkrótce swoje wpływy do wpływów filozofii. Grecja w kajdanach utraciła niebiański ogień, który rozgrzewał tylko dusze wolne, i do wysławiania tyranów nie miała już subtelnego tonu, którym niegdyś opiewała herosów. Zmieszanie z Rzymianami osłabiło jeszcze to, co w języku pozostało z harmonii i z akcentu. Łacina, język bardziej głuchy i mniej muzyczny, wyrządził muzyce szkodę, przystosowując ją do siebie. Uprawiany w stolicy sposób śpiewania popsuł z wolna i niepostrzeżenie śpiew na prowincji; rzymskie teatry szkodziły teatrom ateńskim, a kiedy Neron otrzymywał nagrody, Grecja przestała już na nie zasługiwać; ta sama zaś melodia podzielona między dwa języki nie pasowała już ani do jednego, ani do drugiego.

Wreszcie nadeszła fatalna katastrofa, która miała zniweczyć wszelki postęp ludzkiego ducha. Europa, zalana przez barbarzyńców i zniewolona przez igno-

IV Fragment wykorzystany w rozprawie *O pochodzeniu języków*.

rantów, utraciła jednocześnie swoje nauki, sztuki, a wraz z nimi – uniwersalne narzędzie tych nauk i sztuk, jakim był wydoskonalony i harmonijny język. Grubiańscy ludzie zrodzeni przez Północ niepostrzeżenie przyzwyczaili wszystkie uszy do chropowatości ich własnego słuchu. Według relacji [cesarza] Juliana, wydawali oni z siebie, by tak rzec, krakanie zamiast mówienia, a ich ciężki i pozbawiony akcentu głos był hałaśliwy i donośny, lecz nie – harmonijny³⁹. Artykulacja była szorstka i głucha, samogłoski mało dźwięczne, a swemu śpiewowi mogli nadawać pewien rodzaj łagodności tylko przez wzmacnianie brzmienia samogłosek, ukrywające obfitość i twardość spółgłosek.

Ten hałaśliwy śpiew, wraz z topornością aparatu mowy, zmusił nowo przybyłych, a także naśladowujących ich poddanych, do spowolnienia dźwięków, by nadać im lepsze brzmienie. Naganna artykulacja i przerysowane dźwięki prześcigały się natomiast w odbieraniu melodii wszelkiego poczucia miary oraz rytmu. Skoro zaś jego najbardziej ociążalnym elementem pozostawało przechodzenie z jednego tonu na inny, nie można było uczynić nic lepszego, niż zatrzymywać się na każdym dźwięku tak długo, jak to możliwe. Śpiew nie różnił się więc niczym od nudnego i powolnego szeregu przeciągniętych i wykrzyczanych wniebogłosy tonów, pozbawionych delikatności, miary i wdzięku. Nawet jeżeli kilku uczonych od czasu do czasu zauważało, że należałoby w łacińskim śpiewie rozróżniać nuty długie od krótkich, to pewne jest przynajmniej tyle, że nie było już prawie w ogóle mowy o stopach ani o rytmie, ani o żadnym rodzaju śpiewu menzuralnego⁴⁰.

Ogołocony w ten sposób z wszelkiej melodii śpiew, opierając się jedynie na sile i trwaniu dźwięków, musiał w końcu zasugerować środki, które uczyniłyby go dźwięczniejszym przy pomocy konsonansów. Wielu bowiem głosom, ciągnącym w nieprzerwanym unisonie dźwięki o nieokreślonej długości, sam przypadek umożliwił znalezienie kilku akordów, których zróżnicowane drgania zwiększały hałas, a te same drgania, ale ujednocicone, czyniły hałas ten przyjemnym. W ten właśnie sposób zaczęto uprawiać *discantus* oraz kontrapunkt.

Nikt nie potrafi oszacować, przez ile długich wieków muzycy zajmowali się niepotrzebnymi błahostkami ani też jak długo poruszał ich znany rezultat nieznanego przyczyny. Najbardziej niestrudzony czytelnik nie jest w stanie znieść u Johanna de Muris⁴¹ gadaniny, roztrzęsającej przez osiem czy dziesięć rozdziałów zagadnienie, czy przy podziale oktawy na dwa konsonanse dolnym z nich powinna być kwinta, a górnym kwarta, czy też na odwrót. Czteryście lat później można znaleźć u Bontempiego nie mniej nużące wyliczanie wszystkich basów, które powinny zamiast kwinty zawierać sekstę⁴². Harmonia obierała jednak niepostrzeżenie drogi przewidziane dla niej przez naturę⁴³, aż do wynalezienia trybu minorowego i dysonansów, słowem – tego wszystkiego, co arbitralne, czego jest ona [dzisiaj] pełna, a czego nie pozwalają nam dostrzec jedynie przesady⁴⁴.

Tak oto melodia stała się niczym i cała uwaga muzyka zwróciła się ku harmonii. Wszystko skierowało się ku temu nowemu przedmiotowi: rodzaje (*genres*), tonacje, skale; wszystko niepostrzeżenie przybrało nowe oblicze. Następstwa harmoniczne rządziły pochodami poszczególnych partii; pochody te przyjęły miano melodii, nie można jednak nie rozpoznać w tej rzekomej melodii rysów matki, która ją zrodziła. Skoro zaś nasz system muzyczny stał się w ten sposób systemem czysto harmonicznym, to nic dziwnego, że melodia na tym ucierpiała i że muzyka utraciła dla nas wielką część niegdysiejszej swej siły.

Oto jak śpiew stał się stopniowo sztuką całkowicie odrębną od języka, któremu zawdzięcza swój początek i pochodzenie. Oto jak odczucie dźwięku i jego składowych harmonicznymi sprawiło, że utracił poczucie wymawianego akcentu, wielkości liczbowej (*quantité numérique*), a w konsekwencji – poczucie miary oraz rytmu. Oto jak wreszcie, ograniczona do efektu czysto fizycznego, do współzawodnictwa drgań, muzyka okazała się całkowicie pozbawiona moralnych efektów, które powodowała dawniej – wtedy, kiedy była w dwojaki sposób głosem natury⁴⁵.} ^V

Skoro jednak zechciano, wprowadzając muzykę do naszych teatrów, przywrócić jej starożytne prawa i uczynić z niej język naśladowczy i pełen pasji – a trzeba było w tym celu przybliżyć ją do języka gramatycznego, od którego wzięła swój pierwszy byt, dostosowując modulacje głosu śpiewającego do rozmaitych intonacji, którymi namiętności naznaczają głos mówiący – wówczas melodia odnalazła, że tak powiem, nowe istnienie oraz nowe siły dzięki zgodności z pełnym pasji akcentem oratorskim⁴⁶. Wówczas śpiew, poddany już pochodom harmonicznym, od których nikt ani nie chciał, ani nie musiał go oddzielać, lecz także ściśle podporządkowany językowi – [czyli] pod podwójnym naciskiem systemu harmonicznego i deklamacji – w każdym kraju przyjął na siebie charakter języka, z którego pochodziła jego forma, i stał się o tyle bardziej melodyjny i zróżnicowany, o ile właściwy dlań język miał w sobie więcej akcentu i rytmu; w tych zaś językach, które, mając niewiele rytmu i akcentu, są tylko, by tak rzec, organami rozumu, ten sam śpiew pozostał chłodny i mdły, podobnie jak ton [wypowiedzi] u osób niezajmujących się niczym innym prócz rozumowania. W tych stworzonych dla mądrości krainach, gdzie osąd ma więcej władzy aniżeli żywe pasje, gdzie melodia niewysoko się uniosła, a harmonia zachowała wszystkie swe zasoby – tam właśnie, skoro fizyczna przyjemność zniosła przyjemność moralną, akordy przedkłada się nad śpiew, a hałaśliwe dźwięki silnego głosu i wielkich chórów – nad głos czuły, pełen pasji i namiętności⁴⁷.

^V Dłuższy fragment wykorzystany w rozprawie *O pochodzeniu języków*.

Jak widać, cała ta historia (*historique*) prowadzi do wniosków jawnie sprzecznych z systemem pana Rameau. Spróbujmy teraz powrócić do istoty rzeczy i, by uniknąć sofistyki dotyczącej [zewnątrznych] jakości tych rzeczy, rozważmy je, na ile to możliwe, poprzez ich naturę. Nadajmy dowolnemu dźwiękowi wraz ze zbiorem jego tonów harmonicznym jak najprzyjemniejszy wydzźwięk (*effet*), wyobraźmy sobie możliwie najprostsze i najbardziej harmonijne następstwo akordów albo też – następstwo możliwie najbardziej głucho i najmniej naturalne. Cóż z tego może wynikać prócz czysto fizycznego odczucia, prócz wrażenia przyjemnego bądź przykrego, które odbierze nasz zmysł słuchu poprzez współbrzmienia bądź dysonanse drgań dźwięczącego ciała? Jakiegoż związku mógłby dopatrywać się rozum pomiędzy tymi bardziej lub mniej zgodnymi wibracjami a poruszeniami duszy, które wpędzają ją raz po raz, wedle chęci kompozytora, w najbardziej przeciwstawne i skrajne uniesienia i namiętności? Poza tym, co nas bezpośrednio dotyka, powody czysto fizyczne nigdy nie mogą nas poruszyć. Moglibyście różnicować i kombinować kolory, ale przenigdy najbardziej uczony malarz nie ułoży ich w sposób budzący litość albo wściekłość. Jeśli pragnie rozbudzić nasze pasje, niechże posłuży się raczej tymi samymi kolorami, by działanie moralne przedstawić rysunkiem⁴⁸. Niechże odmaluje nam więc brawurowy tryumf przebiegłego Odyseusza nad dzielnym Ajaksem, niechże unieży nieszczęsnego Priama, rzucając go do stóp zabójcy jego syna, niech przedstawi nam pożegnanie Andromachy z Hektorem oraz całą czułość tego herosa wobec małego Astyanaksa, a także przerażenie dziecka widzącego nad głową Hektora straszliwie powiewającą kity, niechże wreszcie ukaże uśmiech pomieszany ze łzami, który terazniejszość zmieszana z przecuciem przyszłości wydobywa z najczystszej z kobiet i najnieszczęśliwszej z matek⁴⁹. Oto poruszające tematy, dzięki którym kolory malarza rozbudzają nasze zainteresowanie, litość, przerażenie i wszystkie poruszenia, do których zdolna jest dusza. Bez tego najuczestszy fizyk może pisać mądre rozprawy o potędze kolorów, o zmianach zachodzących w siatkówce oraz o drganiach nerwu wzrokowego. Może także pięknie przenosić, siłą kątów i świetlnych refrakcji, swe wzrokowe promienie do mózgu⁵⁰ – nigdy jednak nie zdoła dotrzeć z tymi wrażeniami do serca. Oto punkt, w którym zatrzymuje się fizyk. Reszta należy do malarza, zaś wytłumaczenie tego – do filozofa.

Podobnie mylimy się co do muzyki, przyjmując jako pierwszą jej przyczynę harmonię oraz dźwięki, które *de facto* są jedynie narzędziami melodii. Nie twierdzę, że melodia ma w sobie tę pierwszą przyczynę – wydobywa ją jednak z moralnego działania, którego sama jest obrazem. Poznajcie krzyk natury, akcent, liczbę, miarę oraz pełen pasji, patetyczny ton, którym poruszenie duszy obdarza każdy człowieczy głos⁵¹!

Porównanie to – tak proste i jasne – pokazuje wyraźnie, że cała zasada naśladowania i odczuwania tkwi bez reszty w melodii. Harmonia może ją

natomiast jedynie wspierać, upiększając odczucia, przez co stają się bardziej interesujące – już to przez większy lub mniejszy hałas, już to przez wzmocnienie ekspresji śpiewu – i na tym przede wszystkim polega użyteczność harmonii w muzyce naśladowczej. Wielkim błędem byłoby utrzymywać, że chociaż nie jest ona źródłem muzyki, została jednak słusznie umieszczona na jego miejscu. Harmonia powinna służyć melodii wsparciem, określeniem [melodycznych] modulacji z największą możliwą dokładnością, oddawaniem zawsze w melodii obecnego odczucia (*sentiment*), wzmacnianiem albo osłabianiem dźwięków bardziej lub mniej wyczuwalnymi interwałami, należytym zaznaczaniem miary oraz rytmu, a w końcu – uwydatnianiem owego *piano-forte*, które jest dla melodii duszą, jak też jest duszą naśladowanej przez melodię mowy. W taki właśnie sposób harmonia zwraca częściowo muzyce to, co zabrała z jej energii przez wykluczenie mnóstwa nieregularnych interwałów. Jeśli jednak muzyk będzie myślał tylko o swej harmonii, lekceważąc istotną część muzyki, którą jest śpiew, by gonić za [harmonicznymi] wypełnieniami i akordami, to wówczas sprawi wiele hałasu z niewielkim skutkiem, a jego ogłuszająca i odurzająca muzyka dostarczy więcej bólu głowie niż poruszeń sercu.

Nie myślmijmy więc, że za pomocą proporcji oraz cyfr wyjaśnimy kiedykolwiek władzę muzyki nad namiętnościami. Wszystkie te wyjaśnienia są tylko bezładnym zamętem i zawsze będą mnożyć jedynie niedowiarków, jako że doświadczenie przeczy im nieustannie, a przed niedowiarkami nie sposób odsłonić żadnego rodzaju więzi z naturą człowieka. Zasada oraz reguły są jedynie materiałem dla sztuki, a do wyjaśnienia wielkości jej działania potrzeba subtelniejszej metafizyki.

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

Przypisy tłumacza

¹ Prezentowany tutaj tekst stanowi środkową część brulionu napisanego przez Rousseau w roku 1755, a obecnie przechowywanego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Neuchâtel i oznaczonego tam jako rękopis R.60. Jako odrębna treściowa całość tekst ten został opublikowany w roku 1974 przez Marie-Élisabeth Duchez w piśmie „Revue de Musicologie” (t. LX, nr 1–2, s. 33–88). Został następnie przedrukowany w wydaniu krytycznym, na którym oparty jest niniejszy przekład: J.-J. Rousseau, *L’Origine de la Mélodie*, s. 331–343, w: (*Œuvres complètes*, t. 5: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro, Xavier Bouvier, Marie-Élisabeth Duchez, Jean-Jacques Eigeldinger, Sidney Kleinman, Olivier Pot, Jean Rousset, Pierre Speziali, Jean Starobinski, Charles Wirz et André Wirz, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (dalej jako *OC 5*). Przypisy pochodzą od

tłumacza, jednak duża ich część opiera się na aparacie tegoż wydania krytycznego. Nawiasami klamrowymi oznaczone są fragmenty wykorzystane później w innych tekstach Rousseau, a nawiasami kwadratowymi – uzupełnienia przekładu słowami, których nie ma w oryginale, przydatnymi dla lepszej czytelności polskiego tekstu. Więcej szczegółów edytorskich – zob. niżej komentarz tłumacza: *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*).

² Pojawia się tutaj pojęcie *cri animal*, które rozważane jest w również w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi*, toteż tekst *O pochodzeniu melodii* można uznać również za łącznik teorii socjologicznych Rousseau z jego teorią muzyki i języka. Zob. *OC 5, Introduction* par Marie-Élisabeth-Duchez, s. CXXXVII–CXLIV.

³ Zagadnienie wpływu klimatu na kształtowanie się języków pojawia się w rozdziałach VII, IX i X *Essai sur l'origine des langues* oraz w hasłach „Śpiew” i „Opera” w *Słowniku muzycznym* Rousseau (zob. hasło „Opera” przełożone w książce Z. Skowrona, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010, s. 283–293). Zajmowali się tym tematem również inni autorzy (np. Mersenne, Charles du Bos, Monteskiusz, Condillac). Zob. *OC 5*, s. 1495, przyp. 4, tam także szczegółowo bibliograficzne.

⁴ Lukrecjusz, *De rerum natura* V, 1379–1412. Por. *OC 5*, s. 1496, przyp. 1.

⁵ Rousseau przywołuje tutaj Diodora Sycylijskiego za pośrednictwem J.A. Kirchera, *Prodromus Coptus Aegyptiacus*, Rzym 1636, s. 131 i 139. Por. *OC 5*, s. 1496, przyp. 1.

⁶ Naśladowcza koncepcja pochodzenia muzyki, wywodząca się od Arystotelesa (por. *Polityka* 1447a 20 – 1448b 23), była w XVII i XVIII wieku niezwykle popularna – obok dwóch innych teorii, mówiących o jej boskim bądź też matematyczno-racjonalno-fizycznym pochodzeniu. Ta ostatnia była uznawana m.in. przez szkołę Jeana-Philippe'a Rameau (por. *OC 5*, tamże). Oczywiście dokładne przesłedzenie tych teorii nie jest tutaj możliwe, można się jednak zastanawiać, czy te trzy teorie rzeczywiście się nawzajem wykluczają, czy też może raczej uzupełniają, a w konflikt zaczynają wchodzić dopiero wówczas, kiedy jedna z nich, w skrajnej postaci, wyklucza wszelkie przesłanki i doświadczenia przemawiające na rzecz innych. Dość wspomnieć, że Rousseau, przeciwstawiając się czysto matematycznemu ujęciu muzyki przez Rameau, sam odwoływał się nieraz do matematycznych argumentów i ścisłych obliczeń.

⁷ Teza ta została rozwinięta w *Essai sur l'origine des langues*, rozdz. XII, a także bywa wielokrotnie podnoszona w *Słowniku muzycznym* (hasła: „Śpiew”, „Muzyka”, „Opera”, „Recytatywy”, z których ostatnie dwa są przełożone w książce Z. Skowrona, dz. cyt., s. 283–293 i 295–299). Teza ta była też szeroko rozpowszechniona w wieku XVIII, a odwoływał się do niej nawet sam Rameau (*Code de musique pratique*, 1760, s. 115: „Można powiedzieć, że muzyka, rozważona po prostu jako rozmaite przemiany głosu, musiała być naszym pierwotnym językiem”). Por. *OC 5*, tamże.

⁸ Jest to definicja zapożyczona z Arystoksenosa (*Elementa harmonica*, ks. I, rozdz. 3). W rękopisie Neuchâtel R.68, w którym Rousseau notował myśli greckich teoretyków muzyki, znajduje się informacja, że Arystoksenos uznawał jeszcze trzeci rodzaj głosu – pośredni (*kinesis mese*), czyli głos „patetyczny” (*pathétique*) albo też „wyakcentowany” (*accentuée*), znajdujący się pomiędzy śpiewem a mową. Rousseau uważał taki głos za właściwy dla recytatywu. Zob. *OC 5*, s. 1497, przyp. 4, tam także szerzej na temat tego rozróżnienia rodzajów głosów oraz XX-wiecznego ujęcia tego zagadnienia z punktu widzenia akustyki.

⁹ Na innej karcie rękopisu (fol. 26r), zawierającej pierwotną wersję tego akapitu, wariant: „zatrzyma ruch swojego głosu”. Zob. *OC 5*, s. 1496, nota c.

¹⁰ Chodzi tutaj o doświadczenie Rameau, opisane w *Nouveau système de musique théorique* (1726), s. 17–18. Por. *OC 5*, s. 1498, przyp. 6.

¹¹ Myśl opisana już w *Liście o muzyce francuskiej* i rozwinięta w rozprawie *O pochodzeniu języków*, rozdz. II i III.

¹² *Siècle de barbarie* to w mityczno-filozoficznej historiozofii Rousseau wiek złoty, w przeciwieństwie do opisywanego później barbarzyństwa nowożytnego, które przyczyniło się do zniszczenia autentycznego dziedzictwa starogreckiego. Wiek ten opisany jest w rozdz. IX *O pochodzeniu języków*, a także w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi*. Por. *OC 5*, s. 1499, przyp. 3.

¹³ Słowo „liczba” (*nombre*) użyte jest tutaj w sensie muzycznym, mimo to jednak zastanawia właśnie jako pojęcie matematyczne, określające muzyczną miarę. Wydaje się, że używając go, Rousseau w jakiś sposób uznaje oczywisty fakt, że relacje miar metrycznych są relacjami liczbowymi, lecz mówiąc o nich, podkreśla jednak przede wszystkim ich związek z organicznym i spontanicznym funkcjonowaniem pamięci. W takim ujęciu jego teoria „naturalnego” pochodzenia melodii, nawet wbrew deklaracjom samego Rousseau, nie wykluczałaby matematyki (systemu proporcji), wyznaczającej relacje miar oraz dźwięków, a nawet uznawałaby ją za konieczną – pod warunkiem jednak, że myślenie i matematyka nie będą tutaj sztuczną, niejako „z zewnątrz” narzuconą teorią, oddzieloną od przeżywania konkretnego rytmu i konkretnej, naturalnej i fizycznej melodii.

¹⁴ Teoria naśladowania akcentu wyrazowego jako źródła muzyki została wyłożona przez Rousseau m.in. w *Liście o muzyce francuskiej*, w rozprawie *O pochodzeniu języków*, a także w haśle *Słownika muzycznego* „Akcent”. Opis znaczenia tego terminu w tych oraz w innych pismach Rousseau – zob. *OC 5*, s. 1499–1500, przyp. 1.

¹⁵ Rousseau był zapalonym czytelnikiem *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha, a także poezji heroicznej i greckich tragedii, co opisuje m.in. w *Wyznaniach*, a także w tekście *Rousseau juge de Jean Jacques. Deuxième dialogue*. Więcej na ten temat – zob. *OC 5*, s. 1500–1501, przyp. 2.

¹⁶ Chodzi tutaj o termin *nomos*, który w języku greckim ma znaczenie zarówno prawne, jak i muzyczne. Zajmowali się nim również inni oświeceniowi myśliciele, np. Monteskiusz, Wolter, Condillac. Więcej na ten temat – zob. *OC 5*, s. 1501, przyp. 5.

¹⁷ Rousseau ma na tutaj na myśli harmonię rozumianą jako „tonalno-funkcyjną”, skodyfikowaną przez Jeana-Philippe’a Rameau w *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (Paryż 1722), a kształtującą się w europejskiej muzyce wielogłosowej mniej więcej od późnego średniowiecza – aż do dzisiaj. Harmonia tonalno-funkcyjna – jak zresztą Rousseau za chwilę wyjaśnia – nie była oczywiście tym samym, co Grecy określali starożytnym słowem *harmonia*.

¹⁸ Jest to aluzja do teorii muzycznej Rameau, który próbował przypisać pochodzenie greckiego systemu tetrachordów niezauważonemu przez Greków wpływowi postulowanej przezeń zasady harmonii tonalno-funkcyjnej (szerzej na ten temat w przełożonym niżej tekście *Badanie*

dwóch zasad wysuniętych przez pana Rameau) Kwestia istnienia w starożytnej Grecji muzyki innej niż jednogłosowa od XVI wieku aż po dzień dzisiejszy dzieli teoretyków muzyki (choć obecnie uważa się przeważnie, że polifonia wówczas w Grecji nie istniała), a w epoce Rousseau dzieliła ona oczywiście również zwolenników i przeciwników zachodniej muzyki wielogłosowej. Zob. *OC 5*, s. 1502, przyp. 2.

¹⁹ Dla zrozumienia specjalistycznych części tekstu niezbędne wydaje się w tym miejscu wyjaśnienie kilku podstawowych pojęć dotyczących interwałów i skal muzycznych. Konsonans to taki interwał (czyli odległość między dźwiękami, a więc również współbrzmienie tych dwóch dźwięków), który jest odczuwany i rozumiany jako zgodny, harmonijny – przeciwieństwo dysonansu. Oktawy, kwarty oraz kwinty (interwały czyste) są uznawane w zasadzie za konsonanse przez wszystkie szkoły i tradycje, nawet wówczas, gdy poddawane są niewielkim korektom stroju (czyli temperacji). Natomiast w starożytności tercje (inaczej strojone) uważane były za dysonanse, mimo że – od baroku rozumiane i odczuwane już przeważnie jako konsonanse – stanowią do dzisiaj podstawę harmonii tonalno-funkcyjnej, której teorię opracował właśnie Rameau. Zmiana ta wynika z faktu (dotyczącego również innych interwałów), że istnieje wiele możliwości nastrojenia (temperowania) tercji, np. tercja wielka może być: 1) naturalna (wąska, strojona zgodnie z piątą składową tonu podstawowego), 2) tzw. pitagorejska (szeroka, uzyskana na zasadzie koła kwintowego przez cztery kwinty czyste, np. $c-g-d^1-a^1-e^2-e$ – nie wiadomo jednak na pewno, czy sam Pitagoras i jego bezpośredni uczniowie tak tercje stroili), a także 3) „równomiernie temperowana” (pomiędzy naturalną a pitagorejską). Można ponadto uzyskać tercję wielką np. przez odjęcie półtonu od górnej kwarty (pochód $c-f-e$ daje interwał $c-e$) – wówczas rozpiętość półtonu $f-e$ decyduje o szerokości tercji $c-e$: im szerszy półton, tym węższa tercja i odwrotnie, skoro w takim wypadku obydwie mniejsze interwały zawsze muszą zmieścić się w jednej kwarcie czystej. Tak więc sama nazwa interwału (pryma, sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septyma, oktawa) określa w sposób ścisły jedynie odległość danego dźwięku od dźwięku podstawowego, liczoną w stopniach skali – czyli wskazuje, który to z kolei stopień, „schodek” danej skali (stopień ten może mieć bardzo różną wysokość, podobnie jak stopień schodów układanych z kamieni o różnej wysokości), a zależnie od miejsca, jakie zajmuje w melodii, może on być czasem podwyższany lub obniżany. Obecnie dominujący strój równomiernie temperowany w zasadzie używa tylko dwóch, czasem trzech wysokości („schodków”) oraz ich podwyższania – sekundy małej, sekundy wielkiej oraz sekundy zwiększonej. Nie jest to jednak bynajmniej jedyny sposób strojenia (utrwalił się on dopiero w ciągu ostatnich dwustu lat w muzyce europejskiej), a w całej historii muzyki istniało wiele różnych innych systemów. Warto wspomnieć np., że w stroju równomiernie temperowanym interwał oktawy dzieli się na dwanaście półtonów, natomiast starożytni muzycy dzielili oktawę orientacyjnie na 72 części, umożliwiających alteracje (drobne zmiany wysokości poszczególnych stopni skali), których zakres mógł być o wiele węższy od półtonu temperowanego, czyli najmniejszej jednostki zmiany wysokości, obowiązującej w dzisiaj stosowanym systemie harmonii tonalno-funkcyjnej, opartej na systemie Rameau oraz właśnie na równomiernej temperacji.

²⁰ Wydaje się, że Rousseau popełnia tutaj błąd wynikający z utożsamienia nowożytnych europejskich znaków chromatycznych z interwałem sekundy małej, chyba że chodzi mu w tym miejscu wyłącznie o interwał sekundy małej temperowanej. Sam zresztą, również niżej w tekście, wielokrotnie pisze o rodzaju enharmonicznym, operującym interwałami mniejszymi od sekundy. Dzisiejsza wiedza muzykologiczna nie wyklucza istnienia półtonów w skalach starogreckich. Błąd ten zresztą (jak się wydaje, czysto terminologiczny) nie wpływa jednak na dalszy ciąg wywodu Rousseau dotyczącego dysonansowości greckich tercji, mimo że – paradoksalnie – w bliskim starogreckim systemie bizantyjskiego oktoichosu wielkie tercje „chromatyczne”

(w innym niż tonalno-funkcyjne tego słowa znaczeniu) występują właśnie obok bardzo małych półtonów, zamykając się z nimi w czystych kwartach.

²¹ Rousseau zakłada tutaj zapewne, że starożytni Grecy używali tylko wielkich tercji tzw. pitagorejskich, szerokich i dzisiaj prawie nigdy nieużywanych, co niekoniecznie jest założeniem słusznym (zob. poprzednie dwa przypisy). Najprawdopodobniej jednak używali ich dość często – a są one rzeczywiście, również dla dzisiaj wykształconego muzycznie ucha, odczuwane raczej jako dysonanse.

²² Ponieważ seksta jest przewrotem tercji (dwa te interwały tworzą razem oktawę, np. $c-e-c'$), oczywiście przy przyjętym wcześniej założeniu, że oktawy są zawsze dokładnie czyste), wszędzie tam, gdzie poszerzy się wielka tercja, o tyle samo trzeba będzie pomniejszyć małą sekstę – i odwrotnie, zmniejszając małą tercję, poszerza się wielką sekstę. Tak więc inne niewypowiedziane wprost przez Rousseau założenie polega na tym, że seksta nie jest strojona „samodzielnie”, np. od górnej nuty c' , ale że pozostawała ona jedynie wypadkową tercji $c-e$ oraz oktawy $c-c'$. Wydaje się, że są to założenia poprawne, jednak Rousseau czyni je chyba raczej z punktu widzenia jemu współczesnych (i także obecnie zwykle u nas obowiązujących) sposobów strojenia. Nie wiemy bowiem dokładnie, jakim systemem stroili swoje skale starożytni, ale system ten mógł być zupełnie inny od wyobrażeń opartych na systemach dzisiejszych (być może stroili np. czystymi kwintami lub kwartami dźwięki $c-f-g-c'$, a następnie do tych czterech dźwięków, wyznaczonych jako silne punkty odniesienia dla całej skali, stroili np. wewnętrzne składniki tetrachordów $c-f$ oraz $g-c'$ (czyli d do c , e do f , a do g , h do c').

²³ Mimo że Rousseau chciałby pozbyć się projektowania w przeszłość współczesnego mu wyobrażenia o muzyce, jest to znów współczesny – przynajmniej częściowo nam i jemu – punkt widzenia. Grecy bowiem, nie uznając tercji oraz sekst za konsonanse, nie musieli ich w ogóle spośród konsonansów eliminować.

²⁴ Rousseau posługuje się tutaj pierwotną wersją solmizacji Gwidona z Arezzo, w której dźwięk nazywany dzisiaj „do” oznaczano do XIX wieku sylabą „ut”. W polskim przekładzie „ut” jest jednakże oddawane współcześnie używanym w solmizacji „do” dla większej przejrzystości tekstu.

²⁵ Rękopis Neuchâtel R.72 (wcześniejszy brulion tego samego tekstu), zawiera zdanie (frgm. 67 r^o), które precyzuje i podsumowuje wyrażoną tutaj myśl: „Jeżeli sugerowaliby się w swoim systemie nawet najmniejszym odczuciem harmonicznym, z konieczności melodia w ich rozmaitych skalach musiałaby wynikać z kilku poprawnych następstw harmonicznym. Niechaj sam pan Rameau oceni, czy potrafiłby taką tezę podtrzymać”. Zob. *OC 5*, s. 1502–1503, przyp. 3.

²⁶ W ten sposób Rousseau wraca do narracji historycznej – zgodnie z „przeplataną” zasadą konstrukcji całego niniejszego tekstu.

²⁷ Chodzi oczywiście o akcent toniczny, funkcjonujący podobnie jak dzisiejszy akcent w językach Dalekiego Wschodu, gdzie wysokość tonu określa leksykalne znaczenie wyrazu. Był on właściwy starożytnej grece przynajmniej do czasów hellenistycznych. Rzeczywiście, wedle obecnego stanu wiedzy filologicznej i fonetycznej, akcent ten uległ zanikowi w wyniku upowszechnienia się greki i opanowania jej przez Rzymian oraz inne narody zamieszkujące Imperium Romanum. Warto pamiętać, że taka jest też etymologia greckiego i łacińskiego

– a w konsekwencji również polskiego – wyrazu „akcent” (łac. *ac-centus*, gr. *pros-odia* = „przyśpiew”). Obecnie tego typu akcent ma nieco inne znaczenie, związane raczej z całością wypowiedzi niż z jednym wyrazem (sygnalizuje np. pytania) i jest nazywany w fonetyce intonacją.

²⁸ Zapewne „właściwość” (odpowiedniość, wyrazistość) jest w tym francuskim słowie (w tym kontekście) utożsamiona z „własnością” języka jako „własnej” jego zasady, wyznaczającej właściwości melodii.

²⁹ W rozprawie *O pochodzeniu języków* jest tutaj słowo „ułożyć” (*régler*). Wydaje się, że pełną intencję Rousseau oddają zestawione ze sobą obydwie lekcje: głosi trudno „ułożyć się” do zbyt małych interwałów – takich, których różnice wysokości są niewielkie, przez co trudno je dokładnie odróżnić, co przeważnie łączy się ze skomplikowanymi relacjami ich proporcji.

³⁰ Zob. wyżej przyp. 27.

³¹ Zob. hasło „Akcent” w *Słowniku muzycznym* (*OC 5*, s. 1503, przyp. 3). Jest to jedno z miejsc, w których można dopatrywać się u Rousseau argumentacji matematycznej, mimo jego stanowczego sprzeciwu wobec sztucznej, nienaturalnej i właśnie matematycznej konwencji harmonicznej Rameau. Dla lepszego zrozumienia tej kwestii pożyteczne byłoby zbadanie, w jaki sposób Rousseau posługuje się w różnych pismach słowem „liczba” (*nombre*).

³² W przekreślonej lekcji tekstu Rousseau napisał *technique*, co następnie zastąpił wyrażeniem *purement métaphysique*.

³³ Zob. *OC 5*, s. 1503, przyp. 4. Rousseau pisze o takim rozróżnianiu za Arystoksenosem (*Elementa harmonica*) oraz Arystydesem Kwintylianem (*De musica*), z których kompilację sporządził w swoim rękopisie (Neuchâtel R.68 ff^{bs} I r^o–2 r^o) za ich łacińskim przekładem autorstwa Meiboma (*Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, Amsterdam 1652).

³⁴ Według przypisu Marie-Élisabeth Duchez (*OC 5*, s. 1503, przyp. 4) Rousseau cytuje tutaj ostatnią część słynnej definicji tragedii Arystotelesa. Co ciekawe, cytat ten jest właściwie parafrazą, bowiem Arystoteles pisze w tym miejscu (1449b 28) o „najprzyjemniejszym sposobie wypowiedzi (*hedysmenos logos*)”, co Rousseau tłumaczy słowem „melodia” (*mélodie*): λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος.

³⁵ Rousseau przypisuje rolę niezwykle doniosłą starożytnemu rodzajowi enharmonicznemu, zawierającemu bardzo małe interwały pomiędzy stopniami skali, nieobecne ani w rodzaju diatonicznym, ani też w systemie temperowanym – rolę służącą wyrażaniu patosu (zob. np. hasło „Enharmonika” w *Słowniku muzycznym*). Jest to też jeden z jego głównych argumentów polemicznych przeciwko systemowi harmonii Rameau, którego użycie wyklucza zastosowanie interwałów enharmonicznych (w starożytnym sensie tego słowa). Oczywiście nie chodzi tu o dzisiejsze pojęcie enharmoniki, która w systemie temperowanym utożsamia ze sobą dźwięki występujące w różnych tonacjach (np. *cis* jest enharmonicznym odpowiednikiem *des*), umożliwiając modulacje enharmoniczne. Pojęcie „enharmoniki”, podobnie jak „chromatyki”, w temperowanym systemie harmonii funkcyjnej ma zupełnie inne znaczenie niż w starożytnym systemie modalnym.

³⁶ W rkp. jest tutaj przekreślone słowo *parole*, w rozprawie *O pochodzeniu języków* – *discours*, natomiast w innym brulionie (rkp. Neuchâtel R.72 fo 25 ro) – *langue*. Por. *OC 5*, s. 1505, nota e.

³⁷ W rozprawie *O pochodzeniu języków* znajduje się w tym miejscu słowo *Sophistes*. Por. *OC 5*, s. 1505, nota h.

³⁸ Według Diogenesa Laertiosa, *Żywoty i poglądy sławnych filozofów*, ks. III: *Platon*. Por. *OC 5*, s. 1505, przyp. 2.

³⁹ Por. hasło „język” w *Słowniku filozoficznym* Woltera, który opiera się na tekście cesarza Juliana Apostaty (*Misopogon 337c*). Por. *OC 5*, s. 1506, przyp. 2.

⁴⁰ Burzliwa dyskusja, zarówno muzykologiczna, jak i praktyczna, dotycząca miary i rytmu w chorale gregoriańskim, trwa do dziś dzień – i dotąd nie widać łatwej konkluzji, co do której zgodziliby się wszyscy zainteresowani tym problemem. Natomiast związane z nią rozważania wzajemnych relacji melodii i harmonii, dotyczące początków europejskiej wielogłosowości, przeważnie koncentrują się zazwyczaj na epoce przejścia od chorału do kontrapunktu i następnie do barokowej polifonii. Przemiana muzyki modalno-melodycznej w wielogłosowo-harmoniczną jest więc dzisiaj historycznie lokowana raczej pomiędzy średniowieczem a nowożytnością, a nie w czasach przelomu greckiej starożytności i łacińskiego średniowiecza. Warto też tutaj zaznaczyć, że Rousseau – wbrew temu, co mogłoby się wydawać tylko na podstawie tekstu *O pochodzeniu melodii* – uważając chorał za stadium przejściowe w procesie kształtowania się wielogłosowości, nie miał bynajmniej o nim opinii jednoznacznie negatywnej. W swoim *Słowniku muzycznym* tak o nim pisze: „Śpiew ten, taki jakim jeszcze dzisiaj pozostaje, jest mocno zniekształconą, lecz także bardzo szlachetną pozostałością starożytnej muzyki greckiej, która po przejściu przez ręce barbarzyńców nie zdołała jednak jeszcze utracić wszystkich swoich pierwotnych piękności” (*Dictionnaire de musique*, hasło *Plain-Chant*, zob. *OC 5*, s. 983). W hasle tym Rousseau krytykuje przede wszystkim chorał wykonywany – jego zdaniem – pretensjonalnie i sztucznie przez współczesnych mu muzyków, którzy pozbawiają go rytmu i miary. Jednakże – jak pisze – „trzeba być wdzięcznym biskupom, proboszczom oraz kantorom, którzy sprzeciwiają się tej barbarzyńskiej mieszance, a także trzeba pragnąć [...], aby te szlachetne starożytne pozostałości zostały wiernie przekazane tym, którzy będą mieli dość talentu i autorytetu, by wzbogacić nimi nowoczesny system [muzyczny]. W żadnym razie nie powinniśmy naszego systemu przenosić do chorału, lecz jestem przekonany, że zyskalibyśmy przenosząc raczej chorał do naszej muzyki. Trzeba byłoby jednak mieć w tym celu dużo dobrego smaku, jeszcze więcej – wiedzy, a przede wszystkim być pozbawionym przesądów” (tamże, s. 984).

⁴¹ Chodzi tutaj o traktat *Speculum Musicae*, długo przypisywany Johannesowi de Muris, którego autorem okazał się jednakże Jakub z Liège. Rousseau studiował jego rozdział VII, poświęcony zasadom polifonii (w rękopisie BN 7207 francuskiej Bibliothèque Nationale) i wyniósł z niego wiele wiadomości, które wykorzystał do redagowania hasła dotyczących polifonii w *Słowniku muzycznym*, gdzie wielokrotnie traktat ten jest cytowany (zob. *OC 5*, s. 1506, przyp. 5). Przykład ten, podobnie zresztą jak wiele innych (zob. np. przypis następny) pokazuje, w jaki sposób w polemikach i argumentacjach Rousseau niejednokrotnie traktuje innych autorów. Wydaje się niekiedy, że im więcej im zawdzięcza, tym chętniej ironicznie ich krytykuje, wychodząc zapewne z założenia, że środek ten jest uświęcony przez cel, który przyświeca jego szlachetnej argumentacji.

⁴² Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica [...] secondo la Dottrina de' Greci [...], che contiene la Scientia del Contrapunto*, Perugia 1695. Podstawowe źródło dla Rousseau przy redagowaniu hasła *Encyklopedii* oraz *Słownika muzycznego* (zob. *Wyznania*, ks. I). Por. *OC 5*, s. 1507, przyp. 1.

⁴³ Poczawszy od tego miejsca aż do końca następnego akapitu znajduje się w tekście sporo poprawek i wariantów (w paralelnym wcześniejszym rękopisie Neuchâtel R.72). Natomiast w rozprawie *O pochodzeniu języków* Rousseau wprowadził tutaj kilka kolejnych zmian i uzupełnień. Przekład polski sporządzony jest konsekwentnie na podstawie głównego tekstu, czyli rkp. Neuchâtel R.60.

⁴⁴ W tym miejscu w rozprawie *O pochodzeniu języków* następuje dłuższy fragment, streszczający drugą część *Badania dwóch zasad wysuniętych przez pana Rameau*. W tym ostatnim tekście rozwinięty jest nieco szerzej argument nienaturalności trybu minorowego (tonacji molowych), które nie wynikają wprost ze składowych dźwięków tonu podstawowego – argument ten był zresztą jednym z najważniejszych w całej polemice Rousseau przeciwko harmonice funkcyjnej Rameau.

⁴⁵ Jest to podstawowe przeciwstawienie, tak często podnoszone, przyjemności powodowanej dźwiękiem potraktowanym czysto fizycznie wobec przyjemności moralnej, powodowanej naśladowaniem języka oraz uczucia – przeciwstawienie będące podstawą muzycznej estetyki Rousseau (por. *OC* 5, s. 1507, przyp. 4). Jednakże skoro fizykę przeciwstawia się tutaj naturze, trzeba chyba je rozumieć tak, że harmoniczny system, pozbawiony podporządkowania melodii, porzestaje na doznaniach materialnych, nie docierając do duszy, która wydaje się tym, co dla Rousseau w szeroko rozumianej naturze najważniejsze.

⁴⁶ Rousseau, kontynuując tutaj antykizujące teorie twórców florenckich, wspomina krótko o powstaniu opery oraz o problemach związanych z operowymi recytatywami (*OC* 5, s. 1507, przyp. 4). Zob. też *Słownik muzyczny*, hasło „Recytatyw” (Z. Skowron, dz. cyt., s. 295–299). Tego tematu dotyczy również np. *List o muzyce francuskiej*, a także artykuł Z. Skowrona, opublikowany w niniejszym numerze. Widać tutaj wyraźnie, że opera stanowi dla Rousseau sztukę sztuk, która miała, powracając do naturalnych starożytnych korzeni muzyki i języka, przywracać to, co ludzkość utraciła przez dwa tysiące lat odchodzenia od autentycznego wyrazu słowa oraz melodii. W tej perspektywie należy z pewnością odczytywać rozważania Rousseau o recytatywie jako o wzorcowym sposobie przekazywania ludzkich myśli i uczuć, mimo że dzisiejszy słuchacz i czytelnik inaczej przeważnie traktuje sztukę operową. Zresztą temat recytatywu, podobnie jak prezentowany tutaj tekst, jest chyba najbardziej oczywistym potwierdzeniem przypuszczenia, że refleksja Rousseau nad językiem nigdy nie powinna być traktowana odrębnie od jego myśli o muzyce.

⁴⁷ Rousseau pisze tutaj o współczesnej mu muzyce, nawiązując do sporów pomiędzy zwolennikami opery francuskiej a zwolennikami opery włoskiej.

⁴⁸ Porównanie muzyki do malarstwa i analogia pary rysunek-melodia przeciwstawionej parze kolor-harmonia wielokrotnie powraca w tekstach Rousseau (*Badanie dwóch zasad wysuniętych przez pana Rameau*, *O pochodzeniu języków*, *Lettre à M. Burney*, *Słownik muzyczny* (zob. hasło „Aria”, Z. Skowron, dz. cyt., s. 264–265), a także u innych autorów XVII- i XVIII-wiecznych (Kircher, Mersenne, Du Bos, Batteaux, Diderot, Serre, Rameau). Nie jest jednak ta paralela bezdyskusyjnie przyjmowana przez wszystkich, a odrzucają ją np. Newton i Buffon. Por. *OC* 5, s. 1508, przyp. 4, a także s. 1527, przyp. 1.

⁴⁹ *Iliada* XXIII, 740–797; XXIV, 470–676; VI, 369–502. Poruszony ostatnią sceną Rousseau wykorzysta ją w *Emilu* jako przykład dziecięcego przerażenia. Por. *OC* 5, s. 1508, przyp. 1.

⁵⁰ Rousseau opiera się tutaj na wizji Woltera zawartej w *Elementach filozofii Newtona* (1738), t. XXII, s. 480 i n. Zob. *OC* 5, s. 1508, przyp. 2.

⁵¹ „Akcent patetyczny jest jedynie wzmocnieniem naturalnego krzyku, zmodyfikowanego w każdym języku poprzez właściwe dla niego intonacyjne odchylenia” (rękopis R.72, fragm. 46 v^o). Myśl ta zostaje także rozwinięta w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi* oraz w pierwszej księdze *Emila*.