

Edward T. Cone

TEORIA MUZYKI JAKO DYSCYPLINA HUMANISTYCZNA*

Przez teorię muzyki nie rozumiem niczego bardzo głębokiego ani nowego: odnoszę się do znanych dziedzin harmonii, kontrapunktu, analizy i orkiestracji, które składają się na naukę kompozycji swobodnej i ścisłej zarówno w dawnym, jak i we współczesnym idiomie. Innymi słowy, moje rozważania nad teorią muzyki jako dyscypliną humanistyczną dotyczą całokształtu teorii i nie pragnę przyjąć jakiegoś jednego systemu — np. Schenker'a czy Hindemitha — jako jedyne go zasługującego na to miano. Jeżeli będę używał terminu „teoria muzyki” raz w znaczeniu przedmiotu nauczania, a innym razem w znaczeniu dziedziny spekulatywnej refleksji, mam nadzieję, że zamierzone znaczenie zostanie odczytane i stosunek tych dwu rzeczy do siebie pozostanie jasny.

Termin „humanistyczny” należy natomiast rozumieć w sposób zawężony: odnoszę się do gałęzi humanistyki, a nie do humanizmu. Dalej idących implikacji terminu „humanistyka” wołę w tej chwili nie poruszać; na razie niech wystarczy wstępna definicja oparta na spostrzeżeniach praktycznych. Wszystkie uniwersytety, jak sądzę, włączyłyby do tej kategorii sztukę i literaturę, większość dodałaby filozofię; wiele zaś z nich uznałoby za gałąź humanistyki także historię, przynajmniej wtedy, kiedy nie jest ona zorientowana wyłącznie na nauki społeczne.

Porównanie tej listy ze średniowiecznym trivium i quadrivium pokazuje, że muzyka jako jedyna spośród dyscyplin quadrivium jest dziś zaliczana do gałęzi humanistyki. Z trzech pozostałych astronomia od dawna jest uważana za naukę przyrodniczą, natomiast arytmetyka i geometria są oczywiście działami matematyki — dyscypliny, której przynajmniej na jednym uniwersytecie przyznano wyjątkowe miejsce gdzieś pomiędzy filozofią a naukami fizycznymi. Jasne jest,

* Tekst artykułu Edwarda T. Cone'a pt. *Musical Theory as a Humanistic Discipline* został opublikowany po raz pierwszy w „Juilliard Review” V 1957/58 nr 2 s. 3–12. Niniejszy przekład został oparty na wydaniu esejów Edwarda T. Cone'a *Music: A View from Delft*. Red. Robert P. Morgan. Chicago, London 1989 The University of Chicago Press ss. 29–37.

że muzyka zajmowała początkowo miejsce pomiędzy tymi dziedzinami, ponieważ badana była przede wszystkim w swoim aspekcie teoretycznym; w istocie wykonawca nie zasługiwał wówczas na miano muzyka. Podobnie jak jej siostrzane dyscypliny, muzyka opierała się na badaniu miar i proporcji, i — odpowiednio — średniowieczni akademicy szukali w matematyce i astronomii tych samych relacji, jakie znajdowali w muzyce. Jeżeli dzisiaj muzykę zalicza się raczej do dyscyplin humanistycznych niż do nauk ścisłych, czyż nie obejmuje to wyłącznie badań nad historią muzyki i literatury muzycznej? Czy badacze nie mieli racji umieszczając teorię, z jej skupieniem na liczbie, pośród nauk matematycznych? I czy dzisiaj, biorąc pod uwagę, w jak wielkim stopniu teoria kładzie nacisk na techniczną rutynę, nie usunęliby jej całkowicie z rodziny nauk wyzwolonych?

To prawda, że nauka teorii ma swoje obszary rutynowych działań, ale zdyscyplinowanie jest wszakże warunkiem biegu w każdej dziedzinie działalności. Jest także prawdą, że nauce teorii wyznacza się niekiedy wąskie cele, np. nabycie sprawności wykonawczej albo umiejętności aranżacji popularnych melodii. Na wyższym poziomie jest teoria niewątpliwie niezbędnym składnikiem wykształcenia kompozytorów, i wiele osób w tym upatruje właściwej wartości tej dyscypliny. Jednakże z innego punktu widzenia żadne z tych zadań nie pozwala na włączenie teorii muzyki w obręb dyscyplin humanistycznych: stanowi ona niezbędny etap edukacji studentów historii muzyki i narzędzie poznania dla muzycznych badaczy. Teoria dostarcza sztywnej, technicznej, quasi-naukowej podstawy do dalszych badań nad muzyką.

W tym punkcie znajdujemy analogię pomiędzy teorią muzyki a dziedzinami składowymi innych dyscyplin powszechnie uważanych za humanistyczne. Historia, literatura, inne sztuki — wszystkie wymagają jako podstawy opanowania pewnych dziedzin technicznych, które ze względu na naturę badań i rygorystyczne metody powinniśmy uważać za nauki. Epigrafika, paleografia, językoznawstwo i podobne im dziedziny wskazują, że nie ma ostrego podziału pomiędzy naukami historycznymi z jednej strony a gałęziami humanistyki z drugiej, i że każde rozróżnienie, jeśli ma być użyteczne, musi opierać się raczej na różnym stosunku do przedmiotu, niż na różnicy pomiędzy samymi przedmiotami badań. Kiedy już przyjmujemy taką definicję, stanie się możliwe uznanie istnienia humanistycznego podejścia do nauk przyrodniczych i matematyki — i być może nawet do teorii muzyki rozumianej teraz już nie jako narzędzie praktycznych bądź akademickich studiów, ale jako dziedziny samej w sobie.

Proponuję, aby za przedmiot humanistyki uznać wszelką ludzką działalność i jej zapisy, nie tylko te określane jako „literackie”, „intelektualne” bądź „historyczne”, oraz żeby podejście humanistyczne oznaczało badanie tej działalności i tych zapisów jako konkretnego wyrazu ludzkiej myśli i wcielenia ludzkich wartości. W tym świetle budowla, teoria geometryczna i dowód ściśle naukowy mogłyby być tak samo użyteczne jak wiersz czy esej krytyczny.

Warto przytoczyć tutaj przykład różnicy pomiędzy podejściem stricte naukowym i humanistycznym. Kiedy fizyk wykłada swą teorię i przeprowadza jej dowód opierając się na konkretnych doświadczeniach, w sposób naturalny dąży do dokładnych obserwacji i pomiarów, logicznego wynikania i obiektywnych wniosków. Uważa on taką teorię za próbę opisanego wszechświata i jego mechanizmów w dokładniejszy niż dotąd sposób, i na tej podstawie formułuje swoje sądy. Humanista natomiast, gdy styka się z takimi dowodami i tego rodzaju wnioskowaniem, pyta raczej: „co ten człowiek starał się powiedzieć i dlaczego akurat to?”. Mniej zajmuje go tak zwana obiektywna, naukowa prawda, niż prawda konkretnej ludzkiej sytuacji. Dla niego błędna teoria jest tak samo użyteczna, jak każda inna, o ile ujawnia ona postawę tego, który powołał ją do życia. Systemy Kopernika, Ptolemeusza i Einsteina są równoprawne jako wyrazy sposobu widzenia przez człowieka jego miejsca we wszechświecie.

Przedmiotowi zainteresowań matematyki warto przyjrzeć się bliżej, jako że ze wszystkich dyscyplin intelektualnych właśnie matematykę uważa się za najmniej związaną z ludzką ekspresją. Z jednej strony matematyka zwraca się w stronę fizyki, nauk inżynierskich i technologii, z drugiej zaś, za pośrednictwem logiki — ku filozofii; z tego też powodu zbyt rzadko chyba widzi się w niej środek ludzkiej ekspresji czy przekazu wartości. Jednak porównanie geometrycznych konstrukcji i metod Euklidesa, Kartezjusza, Poncela i Łobaczewskiego, aby wymienić kilka najważniejszych nazwisk, pokazuje, że wkład tych autorów do myśli matematycznej nie polega na chłodnej i precyzyjnej abstrakcji, lecz jest tak samo zróżnicowany jak osobiste cechy samych teoretyków, oraz że pojawiające się w każdej epoce nowe wartości domagają się nowych sformułowań, a te z kolei wpływają na same wartości. W odniesieniu do Kartezjusza możemy na przykład stwierdzić, że jego geometria współrzędnych umożliwiła po raz pierwszy dokładne zbadanie elipsy w tym samym czasie, gdy Kepler opisał orbity planet oraz zbudowano plac św. Piotra.

To samo można stwierdzić w odniesieniu do dyscyplin pomocniczych w humanistyce. Językoznawstwo może więc być precyzyjnym narzędziem badań, ale przy innym podejściu — jak dowodzi tego niedawny esej Edmunda Wilsona na temat języka hebrajskiego¹ — może posłużyć do ukazania ściśle normatywnej funkcji struktury języka.

Błędne jest zatem założenie, że jakiś przedmiot badania nie może rodzić humanistycznych owoców. Zanim jednak przejdę dalej, chciałbym wskazać na niebezpieczeństwo zbytniego entuzjazmu dla tego, co nazywam technicznymi narzędziami, posuwającego się do upatrywania w nich źródeł wartości artystycznych. Podkreślony wcześniej stosunek geometrii do architektury jest na to

¹ Edmund Wilson: *On First Reading Genesis*. W: *Red, Black, Blond, Olive*. New York 1956.

dobrym przykładem: symetria kartezjańskiego wzoru elipsy, jakkolwiek piękna sama w sobie, nie może być użyta do wyjaśnienia piękna placu Berniniego. Jak wszyscy wiemy, Bach i Reger byli tak samo biegli w kompozycji kanonów. To także powód, dla którego niektórzy z nas są nieco zaniepokojeni analizami rękopisu *Requiem* Mozarta, wskazującymi na podstawie różnic w charakterze pisma, atramencie i znakach wodnych, które fragmenty napisał mistrz, a które uczeń. Grafologia nie może uzurpować sobie władzy, jaką ma analiza krytyczna.

Mamy tu do czynienia z mieszaniami dwóch sposobów patrzenia na dzieło sztuki, z których każdy jest uprawniony dopóty, dopóki jest oddzielony od drugiego. Dzieje się tak dlatego, że dzieło sztuki jest zarówno przedmiotem estetycznym, jak i źródłem historycznym. Nie może ono istnieć tylko na jeden z tych sposobów; ale tak długo, jak rozpatrywane jest w kontekście estetycznym, badania historyczne mogą być użyte wyłącznie jako narzędzie — albo odwrotnie; sąd estetyczny może być tylko narzędziem wtedy, kiedy cel badań jest ściśle historyczny. Oba podejścia do dzieła są zatem humanistyczne, ale podczas gdy jedno posługuje się historią aby wyjaśnić znaczenie pojedynczego dzieła, drugie używa dzieła do poszerzenia naszego widzenia historii.

Jest więc jasne, że każda dyscyplina humanistyczna może być zastosowana jako narzędzie, ale żadna nie jest wyłącznym narzędziem. Wracając zaś do teorii muzyki — w jaki dokładnie sposób teoria powinna służyć jako pomoc dla ściśle humanistycznych dziedzin literatury muzycznej i historii muzyki, i do jakiego stopnia może być ona włączona w obręb humanistyki jako przedmiot studiów sam w sobie? Ostatnie pytanie jest najtrudniejsze i najbardziej ważne, ale pierwszego także nie należy lekceważyć. Jest rzeczą oczywistą, że znajomość systematycznych zasad rządzących muzyczną kompozycją w jakimś okresie historycznym jest niezbędna do całkowitego zrozumienia muzyki tego okresu — czy przynajmniej tego, co kompozytorzy tamtych czasów myśleli o swojej muzyce. Jednakże wiedza tego rodzaju nigdy nie doprowadzi do zrozumienia czegokolwiek jeśli nie ma także miejsca poznania audytywne. Zbyt powszechne jest dziś nieszczęsne przekonanie o tym, że nawet słuchacz czy student całkowicie pozbawiony słuchu może w pełni docenić kompozycję muzyczną, a nawet zrozumieć ją w stopniu, który umożliwia pisanie i publikowanie o niej opinii krytycznych. Nie należę do tych, którzy uważają za konieczne nazwanie każdego akordu albo analizowanie każdego motywu dla uchwycenia właściwego przebiegu dzieła muzycznego, jednak nie pojmuję, w jaki sposób ktoś na tyle pozbawiony wycucia podstaw języka harmonicznego, że nie odróżnia toniki od dominanty, może odczuć sens tonalności kompozycji. Nie trzeba znać tych nazw, ale ucho musi wyczuwać różnicę, i przypadkowe okłaski niezmiennie towarzyszące generalnej pauzie, która następuje po półkadencji w *V Symfonii* Czajkowskiego wskazują na to, że na naszych koncertach nie brak osób

czy naukowiec, czy to profesjonalista, czy amator, nie może pozwolić sobie na braki w tym wykształceniu. Od osób zawodowo zajmujących się muzyką oczekujemy oczywiście więcej. Powinny być przygotowane do słuchania w naszym imieniu tak, aby mogły pokierować nami kiedy i my przystąpimy do słuchania.

Teoria powinna więc być przewodnikiem dla ucha i być może to jest jej *raison d'être* dla historyka lub estetyka muzyki. Ale w zamian powinna być także oparta na tym, co słyszalne, ponieważ nawet najpiękniejszy system teoretyczny jest pozbawiony muzycznego sensu jeśli nie jest słuchowo postrzegalny. Muszą o tym pamiętać zarówno kompozytorzy, jak i krytycy. Kiedy zwolennicy zaawansowanych technik dwunastotonowych wskazują na izorytmiczne konstrukcje późnego czternastego wieku jako na historyczny precedens własnych poczynań, często zapominają zapytać, w jakim stopniu te dawne dzieła były udane i czy przypadkiem oba systemy — dawny i współczesny — jeśli zbyt daleko zaawansowane w swej spekulatywności, nie pomijają w niebezpieczny sposób możliwości ludzkiego słuchu. Podobnie Heinrich Schenker był wnikliwym i oświeconym krytykiem tak długo, jak opierał swoje analizy na nadzwyczajnym słuchu, lecz zbłądził w momencie, w którym zaprzagnął sformułować swój system jako sztywną, abstrakcyjną doktrynę.

Wydaje się więc uczciwe, aby teoria starała się o przyjęcie w poczet dyscyplin humanistycznych, choćby w charakterze dziedziny pomocniczej. Ale czy może istnieć wspomniane wyżej humanistyczne podejście do samego przedmiotu? Czy jest możliwe, aby student czerpał z nauki harmonii czy kontrapunktu te same wartości, które daje mu uprawianie historii, filozofii i literatury?

Najprościej można odpowiedzieć, że każda nauka teorii jest w istocie studiowaniem jakiegoś konkretnego historycznego stylu, takiego jak kontrapunkt palestrinowski czy bachowskie harmonizacje chorału. W ten sposób student poznaje dokładnie dawne sposoby kształtowania materiału, jednocześnie samemu doskonaląc własne umiejętności techniczne. Niestety, najczęściej stwierdza, że nabyta w ten sposób biegłość nie służy mu do zamierzonych celów, a znajomość przeszłości ogranicza się do kilku podstawowych reguł. Błąd, w moim mniemaniu, polega na nierozróżnianiu pomiędzy ogólnymi zasadami muzyki a jej aspektem historyczno-stylistycznym. Dla sformułowania ogólnych zasad konstruowania melodii i prowadzenia głosów muzyka Palestriny nie jest bardziej lub mniej przydatna niż twórczość dwudziestu innych kompozytorów. Jest nieużyteczna wtedy, gdy indywidualna maniera Palestriny staje się przedmiotem podziwu i zostaje w mistyczny sposób uznana za normatywną dla przyszłych pokoleń. Maniera ma swoją wartość, ale tylko wówczas, gdy służy pokazaniu w jakim stopniu szczegóły arcydzieła sztuki składają się na wspólny, ogólny efekt. Ważne jest, aby odróżnić podstawowe prawa rządzące ogólnym kształtem melodii, umiejscowieniem jej kulminacji i przygotowaniem kadencji, od zasa-

tw. reguły ciężenia melodycznego („melodic gravity”), która wymagałaby, aby większe interwały występowały przed mniejszymi w melodii wznoszącej się (odwrotnie w melodii opadającej). Zakaz użycia równoległych kwint i oktaw jest słuszny wtedy, gdy wzajemna niezależność głosów jest ogólnie przyjętym wymaganiami; niesłuszny zatem jest zakaz używania wszelkich melodycznych sekwencji oprócz seksty małej w kierunku wznoszącym z uzasadnieniem: „tak czynił Palestrina”.

Dotykamy tutaj sedna problemu: im dłużej badamy harmonizacje Bacha, tym wyraźniej widzimy, że obcujemy nie z jakimś określonym stylem, ale ze stylem jako takim — nie z zestawem łatwych do skatalogowania cech jednostkowych, ale z organiczną jednością, na którą składają się w równej mierze wszystkie szczegóły, nawet pozornie najbardziej nieznaczące. Wyczulenie na styl to nic innego jak umiejętność muzycznego myślenia, czy to we własnych kategoriach, czy przy użyciu pojęć stworzonych przez wielkiego kompozytora przeszłości. Na tym gruncie mogą się spotkać kompozytor i muzykolog, gdyż to fundamentalne poczucie stylu jest niezbędne im obu.

Podam oczywisty przykład takiego rozumienia stylu. W późnych dziełach Beethovena napotykamy ukryte pod pozorem tradycyjnego idiomu miejsca, w których prowadzenie głosów gwałci wszelkie tradycyjne zasady. W *Kwartecie* op. 131, na przykład, niewyjaśnialne są równoległe kwinty, zaś w *Sonacie* op. 106 bez przeszkód odnajdujemy równoległe oktawy. Fragmentów takich nie sposób określić jako manierystycznych czy zmanierowanych: nie zwracają na siebie uwagi, nie są też powtarzane dla samych siebie przy każdej okazji. Pojawiają się jedynie z rzadka, i jedynie w odpowiedzi na potrzeby chwili. Beethoven, świadomie czy nieświadomie spełniając wymogi swojej muzycznej logiki, osiąga swoje wyjątkowe cele wyjątkowymi środkami. Poprzez łamanie zasad szczególnego stylu — tradycyjnego stylu opartego na klasycznym prowadzeniu głosów — dociera do samej esencji stylu: jedności techniki i ekspresji.

W tym momencie staje się jasne, że z humanistycznego punktu widzenia prawdziwe znaczenie teorii polega na jej ukierunkowaniu na właściwą ocenę stylu samego w sobie raczej, niż jego węższych historycznych bądź praktycznych wcieleni. Niestety rzeczywiste nauczanie zbyt często pomija ten cel idealny. Zamiast wielu przedmiotów, harmonii, kontrapunktu itd., powinien istnieć tylko jeden — muzyka. Wzajemne relacje pomiędzy progresjami akordowymi i prowadzeniem głosów, a także ich końcowe zespolenie, powinny być jasno podkreślone. Formy nie można oddzielić od harmonii, ani orkiestracji od formy. W istocie orkiestracja mogłaby zwieńczyć cały system, ukazując, w jakim stopniu wybór opracowania instrumentalnego musi być podyktowany jednorodną koncepcją całości dzieła. Orkiestracja byłaby w takim przypadku integralną częścią [rozumienia] procesu kompozycyjnego, zostałby nam natomiast oszczędzony absurd ćwiczeń dowodzących, że instrumentacja jest w głównej mierze sprawą

Rzecz jasna, tradycyjne podziały na ścisły kontrapunkt, harmonię cztero-głosową itp. z powodów pedagogicznych nadal mają swoje zadania do spełnienia, ale trzeba zawsze pamiętać, że są to jedynie abstrakcyjne podziały. Dlatego też jest tak istotne, aby zawsze odnosić się do słuchu, ponieważ przedmiotem badania jest zawsze muzyka słyszana, a nie muzyka odczytana z pisma nutowego (oczywiście nie zamierzam deprecjonować muzyki słyszanej w wyobraźni, gdyż jednym z celów kształcenia słuchu jest właśnie wyćwiczenie słuchu wewnętrznego). Z tego samego powodu badania życia muzycznego wszelkich epok są niezbędne na każdym stopniu edukacji, ponieważ jedynie to zabezpiecza przed przemianą w sztuczne normy pojęć stworzonych dla potrzeb dydaktycznych.

Edukacja w zakresie zasad fugi jest dobrym tego przykładem. Wszyscy znamy jej losy w konserwatorium, wystarczy przeczytać słynny *traktat Gedalge'a* aby uzmysłwić sobie, jak łatwo z żywej formy uczynić bezkrwistą abstrakcję. *Fugue d'ecole* ma na pewno zastosowanie dla kogoś, kto chce zbadać źródła fascynującego braku stylu u Saint-Saënsa, ale jest bezużyteczna dla tych, którzy pragną poznać dla celów krytycznych bądź twórczych prawdziwą kompozycję fugi. Rozwiązaniem nie jest też hasło: „wracajmy do Bacha!”. Poważnie studiujący fugę oczywiście powróci do Bacha, ale dokładna kodyfikacja i naśladowanie poczynań Bacha nie zaprowadzi go bliżej celu, niż wierne posłuszeństwo Gedalge'owi czy Cherubiniemu. Łatwo przyswoić sobie mechaniczne zasady prawidłowej odpowiedzi tonalnej do danego tematu, ale okażą się one całkowicie bezpłodne, jeśli zapomnieć o ich racjonalnych przesłankach. Stwierdzenia takie jak: „Bach nigdy nie moduluje do tonacji odleglejszej niż dwie kwinty od toniki”, nawet jeśli całkiem prawdziwe, mają znaczenie wyłącznie jako narzędzie badania istoty tonalnych relacji w fudze.

Nie tędy droga. Tym, co wyraźnie odróżnia arcydzieło fugi od akademickich imitacji, jest związek pomiędzy tematem a jego opracowaniem: w wielkich fugach Bacha sam temat określa i dyktuje całość formy. Być może prawdą jest, że fuga jako samodzielna kompozycja jest dziś martwa, podobnie jak tonalny idiom Bacha jest archaiczny, ale żaden inny korpus dzieł muzycznych nie ukazuje tak wyraźnie ścisłego związku pomiędzy motywem a linią, pomiędzy tematem i przetworzeniem. To właśnie poprzez obserwowanie tych reguł w działaniu rozumiemy przydatność studiowania fugi w poznaniu innych form muzycznych, a tym samym w najlepszym uzasadnieniu racji bytu tej pozornie niemodnej dyscypliny.

Jak starałem się udowodnić, studia nad fugą są przykładem teorii muzyki rozpatrywanej jako opanowanie myśli muzycznej. Postrzegana w ten sposób spełnia ona pierwszy warunek uznania jej za dyscyplinę humanistyczną: podejścia do działalności ludzkiej i jej zapisów jako wyrazu myśli. Co z drugim wymaganiami — widzenia tych wyrazów myśli jako ucieleśnienia pewnych

Odpowiedź na to pytanie można ponownie odnaleźć w koncepcji stylu. Styl w każdej dziedzinie sztuki jest kategorią logicznej organizacji, spójności i ekonomii środków. To styl umożliwia jedność bez jednostajności i różnorodność bez rozproszenia. Jego zrozumienie jest źródłem mocy dla twórczego artysty, jego dostrzeżenie jest źródłem smaku i wyczucia dla krytyka. Według Whitheada „styl to najwyższa moralność umysłu”².

W sztukach figuratywnych wybór szczególniego przedmiotu bądź sposobu jego przedstawienia wskazuje na fundamentalną postawę artysty — to znaczy ucieleśnienia wartości. W muzyce ten łatwy środek komunikacji albo nie istnieje, albo jest ograniczony do relacji pomiędzy muzyką a tekstem lub ideami pozamuzycznymi. Aby otrzymać od muzyki jakąś wskazówkę, musimy oprzeć się na kategorii stylu. Cokolwiek rozumieć pod pojęciami „muzyczny wyraz” czy „muzyczna treść”, trzeba sobie zdać sprawę z tego, że mogą być one przekazywane jedynie za pośrednictwem stylu. W tym jednak punkcie teoria milknie, a rozbrzmiewa muzyka.

Przełożył z jęz. angielskiego Wojciech Bońkowski

² Alfred North Whitehead: *The Aims of Education*. New York 1929 s. 19.

Music in the German Renaissance:
and Contexts. Red. John Kmetz. Cambridge
University Press ss. 289 (ISBN 0 521 44045 0).

W powojennych badaniach nad muzyką renesansu, skupionych głównie na kwitnącej kulturze włoskich, franko-flamandzkich czy francuskich dworów i miast, zadziwiająco mało uwagi poświęcano polifonii pielęgnowanej na obszarze dzisiejszych Niemiec, Szwajcarii i Austrii w czasach Gutenberga, Dürera czy Lutra. Trudno orzec, czy wynikało to wyłącznie z zainteresowań badawczych poszczególnych autorów, czy też było naturalną reakcją na charakter i wydźwięk badań przedwojennej muzykologii niemieckiej, tak silnie naznaczonych piętnem nacjonalizmu. Choć brzmi to dość paradoksalnie, nie dysponujemy dziś żadną powojenną syntezą poświęconą muzyce rozbrzmiewającej ongiś na niemieckim obszarze językowym, zaś szereg podstawowych edycji nutowych pochodzi jeszcze z połowy ubiegłego stulecia. Właśnie idea nadania nowego impulsu tego rodzaju badaniom przyswiecała inicjatorom kolokwium zorganizowanego pod koniec 1990 r. w Nowym Jorku i Chicago, plony którego zawiera omawiana tu publikacja. Symptomatyczny dla czasu i miejsca jej powstania jest przy tym fakt, że spośród czterech autorów pomieszczonych w niej esejów aż dziesięciu reprezentuje muzykologię anglo-amerykańską, zaś większość tekstów cechuje dość staranne unikanie wszelkich określeń przynależności narodowej i posilkowanie się bardziej neutralnymi formułami „German-speaking musicians” czy „German-speaking area”, czego ogólny tytuł książki niestety nie oddaje.

Podział rozpraw na trzy działy — źródła, style i konteksty — nie budzi większych zastrzeżeń, choć oczywiście, co naturalne, w tym miejscu niejednokrotnie do czynienia z krzy-

zowaniem się
Pierwszą częścią
poświęconych
wej. Lorenz
manuscripts,
chansons Du
obszaru język
uchodziły za
francuskiej c
równowoskut
jak i mylny
liczne błędy
zamazywały
ków. Analiza
kich (Tryden
stello del Bu
oraz rękopis
Bayerische S
i Strahov (P
nietvi, Struh
IV. 47), au
sądem. W s
chansons pr
wi, utrzymu
nagminnie p
tacyjne, my
stwa. Kieruj
aspektami k
riami stylis
atrybucję dw
prowenienc
Dufaya huc
pieśni. Cz
Burgundezy
wykaże de
zapewne w
Calkov
dium Jessic

dobrym przykładem: symetria kartezjańskiego wzoru elipsy, jakkolwiek piękna sama w sobie, nie może być użyta do wyjaśnienia piękna placu Berniniego. Jak wszyscy wiemy, Bach i Reger byli tak samo biegli w kompozycji kanonów. To także powód, dla którego niektórzy z nas są nieco zaniepokojeni analizami rękopisu *Requiem* Mozarta, wskazującymi na podstawie różnic w charakterze pisma, atramencie i znakach wodnych, które fragmenty napisał mistrz, a które uczeń. Grafologia nie może uzurpować sobie władzy, jaką ma analiza krytyczna.

Mamy tu do czynienia z mieszanym dwóm sposobów patrzenia na dzieło sztuki, z których każdy jest uprawniony dopóty, dopóki jest oddzielony od drugiego. Dzieje się tak dlatego, że dzieło sztuki jest zarówno przedmiotem estetycznym, jak i źródłem historycznym. Nie może ono istnieć tylko na jeden z tych sposobów; ale tak długo, jak rozpatrywane jest w kontekście estetycznym, badania historyczne mogą być użyte wyłącznie jako narzędzie — albo odwrotnie; sąd estetyczny może być tylko narzędziem wtedy, kiedy cel badań jest ściśle historyczny. Oba podejścia do dzieła są zatem humanistyczne, ale podczas gdy jedno posługuje się historią aby wyjaśnić znaczenie pojedynczego dzieła, drugie używa dzieła do poszerzenia naszego widzenia historii.

Jest więc jasne, że każda dyscyplina humanistyczna może być zastosowana jako narzędzie, ale żadna nie jest wyłącznym narzędziem. Wracając zaś do teorii muzyki — w jaki dokładnie sposób teoria powinna służyć jako pomoc dla ściśle humanistycznych dziedzin literatury muzycznej i historii muzyki, i do jakiego stopnia może być ona włączona w obręb humanistyki jako przedmiot studiów sam w sobie? Ostatnie pytanie jest najtrudniejsze i najbardziej ważne, ale pierwszego także nie należy lekceważyć. Jest rzeczą oczywistą, że znajomość systematycznych zasad rządzących muzyczną kompozycją w jakimś okresie historycznym jest niezbędna do całkowitego zrozumienia muzyki tego okresu — czy przynajmniej tego, co kompozytorzy tamtych czasów myśleli o swojej muzyce. Jednakże wiedza tego rodzaju nigdy nie doprowadzi do zrozumienia czegokolwiek jeśli nie ma także miejsca poznanie audytywne. Zbyt powszechne jest dziś nieszczęsne przekonanie o tym, że nawet słuchacz czy student całkowicie pozbawiony słuchu może w pełni docenić kompozycję muzyczną, a nawet zrozumieć ją w stopniu, który umożliwia pisanie i publikowanie o niej opinii krytycznych. Nie należę do tych, którzy uważają za konieczne nazwanie każdego akordu albo analizowanie każdego motywu dla uchwycenia właściwego przebiegu dzieła muzycznego, jednak nie pojmuję, w jaki sposób ktoś na tyle pozbawiony wycucia podstaw języka harmonicznego, że nie odróżnia toniki od dominanty, może odczuć sens tonalności kompozycji. Nie trzeba znać tych nazw, ale ucho musi wyczuwać różnicę, i przypadkowe oklaski niezmiennie towarzyszące generalnej pauzie, która następuje po półkadencji w *V Symfonii* Czajkowskiego wskazują na to, że na naszych koncertach nie brak osób niezdolnych do uchwycenia tej różnicy. Jednym z najważniejszych zadań teoretycznych wykształcenia jest wykształcenie ucha, i żaden potencjalny krytyk

czy naukowiec, czy to profesjonalista, czy amator, nie może pozwolić sobie na braki w tym wykształceniu. Od osób zawodowo zajmujących się muzyką oczekujemy oczywiście więcej. Powinny być przygotowane do słuchania w naszym imieniu tak, aby mogły pokierować nami kiedy i my przystąpimy do słuchania.

Teoria powinna więc być przewodnikiem dla ucha i być może to jest jej *raison d'être* dla historyka lub estetyka muzyki. Ale w zamian powinna być także oparta na tym, co słyszalne, ponieważ nawet najpiękniejszy system teoretyczny jest pozbawiony muzycznego sensu jeśli nie jest słuchowo postrzegalny. Muszą o tym pamiętać zarówno kompozytorzy, jak i krytycy. Kiedy zwolennicy zaawansowanych technik dwunastotonowych wskazują na izotypiczne konstrukcje późnego czternastego wieku jako na historyczny precedens własnych poczynań, często zapominają zapytać, w jakim stopniu te dawne dzieła były udane i czy przypadkiem oba systemy — dawny i współczesny — jeśli zbyt daleko zaawansowane w swej spekulatywności, nie pomijają w niebezpieczny sposób możliwości ludzkiego słuchu. Podobnie Heinrich Schenker był wnikliwym i oświeconym krytykiem tak długo, jak opierał swoje analizy na nadzwyczajnym słuchu, lecz zblądził w momencie, w którym zapragnął sformułować swój system jako sztywną, abstrakcyjną doktrynę.

Wydaje się więc uczciwie, aby teoria starała się o przyjęcie w poczet dyscyplin humanistycznych, choćby w charakterze dziedziny pomocniczej. Ale czy może istnieć wspomniane wyżej humanistyczne podejście do samego przedmiotu? Czy jest możliwe, aby student czerpał z nauki harmonii czy kontrapunktu te same wartości, które daje mu uprawianie historii, filozofii i literatury?

Najprościej można odpowiedzieć, że każda nauka teorii jest w istocie studiowaniem jakiegoś konkretnego historycznego stylu, takiego jak kontrapunkt palestrinowski czy bachowskie harmonizacje chorału. W ten sposób student poznaje dokładnie dawne sposoby kształtowania materiału, jednocześnie samemu doskonaląc własne umiejętności techniczne. Niestety, najczęściej stwierdza, że nabyta w ten sposób biegłość nie służy mu do zamierzonych celów, a znajomość przeszłości ogranicza się do kilku podstawowych reguł. Błąd, w moim mniemaniu, polega na nierozróżnianiu pomiędzy ogólnymi zasadami muzyki a jej aspektem historyczno-stylistycznym. Dla sformułowania ogólnych zasad konstruowania melodii i prowadzenia głosów muzyka Palestriny nie jest bardziej lub mniej przydatna niż twórczość dwudziestu innych kompozytorów. Jest nieużyteczna wtedy, gdy indywidualna maniera Palestriny staje się przedmiotem podziwu i zostaje w mistyczny sposób uznana za normatywną dla przyszłych pokoleń. Maniera ma swoją wartość, ale tylko wówczas, gdy służy pokazaniu, w jakim stopniu szczegóły arcydzieła sztuki składają się na wspólny, ogólny efekt. Ważne jest, aby odróżniać podstawowe prawa rządzące ogólnym kształtem melodii, umiejscowieniem jej kulminacji i przygotowaniem kadencji, od zasad obowiązujących jedynie w wąskim kontekście stylu Palestriny, na przykład