

Heinrich Schenker

O WARSTWIE GŁĘBOKIEJ W MUZYCE*

„Jest to nadzwyczaj dziwny postulat, bo chociaż często stawiany, nie zostaje spełniony nawet przez tych, którzy go wysuwają. Trzeba swoje doświadczenia bez jakichkolwiek teoretycznych uzasadnień przedstawić czytelnikowi czy uczniowi tak, aby mógł samodzielnie dojść do swoich konkluzji. Jednak to wymaganie nie może być spełnione nawet przez tych, którzy je stawiają. Powierzchny wgląd w istotę rzeczy nie może nas zadowolić. Każde spostrzeżenie zamieniamy w obserwację, każdą obserwację w rozpatrywanie [przypadku], każde rozpatrywanie wiedzie nas ku rozważaniu ogólnemu. A zatem można uznać, że teoretyzujemy wraz z każdym uważnym spojrzeniem na świat. Owo teoretyzowanie wiąże się jednak ze świadomością, samopoznaniem, z wolnością [jednostki], a także — posłużmy się mocniejszym sformułowaniem — jej gotowością do drwin. Biegłość teoretyczna jest niezbędna, by abstrakcja, której się obawiamy, stała się nieszkodliwa, a wynik doświadczenia, zgodnie z naszymi oczekiwaniami, był naprawdę żywy i pożyteczny”.

Goethe, *Farbenlehre*

1. Ogólne pojęcie warstwy głębokiej

Pochodzenie każdego narodu, społeczeństwa czy jednostki jest zarazem jego przeznaczeniem. Hegel ujmuje przeznaczenie jako „wrodzoną, pierwotną predyspozycję każdej jednostki”. Stąd wewnętrzne prawo genezy łączy się z wszelkim późniejszym rozwojem, aby wreszcie oddziaływać na terażniejszość.

Geneza, rozwój i terażniejszość, które nazywam warstwą głęboką, środkową i powierzchniową (Hintergrund, Mittelgrund, Vordergrund), wyrażają związek z integralnym, samodzielnym bytem.

* Przedstawiony tekst stanowi początkowy fragment pierwszej części („Hintergrund”) podstawowego dzieła Heinricha Schenkera *Der freie Satz* (Wien 1935). Pojęcia teorii Schenkera zostały przetłumaczone na podstawie *Leksykonu terminologii Schenkerowskiej* Macieja Gołąba („Muzyka” 1986 nr 4 s. 59—66).

W intuicyjnym przeczuciu wzajemnych wpływów zachodzących między genezą, rozwojem i terażniejszością, a także w kultywowaniu tej intuicji w obrębie określonej świadomości tak długo, aż stanie się zdefiniowaną wiedzą, zawiera się to, co nazywamy tradycją, i co tworzy trwały związek przekazu i kontynuacji w odtąd świadomej jedności istnienia.

Dla człowieka, który żywo odczuwa takie związki, idea jest też częścią realnego życia, może nią być religia, sztuka, nauka, państwo czy prawo. To właśnie jest dla nas prawem genezy, rozwoju i terażniejszości, związanym z warstwą głęboką, środkową i powierzchniową.

Dotychczas nie zdawano sobie sprawy z faktu, że także w dziele muzycznym istnieją owe trzy warstwy, stanowiące konieczny warunek organicznej powierzchniowości. Dopiero w niniejszej pracy wprowadza się ich pojęcia.

Aby za przesłoną spraw życia, idei w ogóle, a szczególnie sztuki, zdołać uchwycić swoistą tkankę istnienia, do której należy określona geneza nas samych, konieczna jest podświadoma predyspozycja duszy: jako jedyny w swoim rodzaju wzlot natury w człowieku. Należąc w większej mierze do sztuki niż do natury, taka dusza dana jest jedynie geniuszowi (tak jak prawdziwa miłość także jest niemal sztuką, w każdym razie nie jest jedynie nagą naturą).

Pospółstwu brak natomiast genialnej duszy, nie jest ono świadome własnej genezy, nie przeczuwa przyszłości. Jego życie jest tylko stałą, nieograniczoną prezentacją, wieczną, toczącą się chaotycznie niczym życie zwierząt terażniejszością bez perspektyw. Tylko jednostki są w stanie ogarnąć i przekazać istotne związki. Jak długo pospółstwu brak bohaterów, tak długo nie może ono stać się narodem. Dopiero dzięki jednostkom przenikającym istotę prawa genezy, rozwoju i terażniejszości, tzn. prawa wszystkich trzech warstw, tłum może się przekształcić w naród.

Wszelkie osiągnięcia techniczne, najczęściej zwiększające tylko komfort i przestrzeń ludzkiego bytowania, lub pomyślane jako marginalne nawiązanie do przeszłości, dotyczą jedynie naskórka [życia], jedynie jego warstwy powierzchniowej.

2. Warstwa głęboka w muzyce

Kto zna historię muzyki ten wie, że jej geneza i rozwój zawsze zależały od kręgów kościelnych, dworskich czy szlacheckich. Potwierdza to choćby rozkwit wielogłosowości, która dla pospółstwa zawsze musi być czymś obcym. Dla nich, dla mas, muzyka zawsze była i pozostanie towarzyszeniem do tańca, marsza czy śpiewu, a więc w najlepszym razie pewnego rodzaju sztuką użytkową (o ile tego rodzaju sprzeczność pojęć można włączyć do systemu kategorii [muzycznych]). Taka bowiem muzyka, chociaż wypełnia głowy i serca pospółstwa, nie może wystarczyć do ogarnięcia wielkości i prawdziwości sztuki Bacha, Händla, Haydna, Mozarta czy Beethovena, a wręcz przeciwnie, oddała nas od pojęć

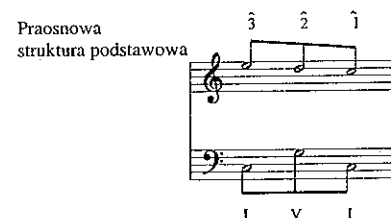
i przeżyć, dzięki którym muzyka jest uznawana za sztukę. Chociaż Johann Sebastian Bach osiąga w swoich pasjach wiele wyrazu, większa część jego twórczości użytkowej trafia w próżnię. Podczas gdy Haydn oferuje pospółstwu oratoria, to jego muzyka kameralna i symfoniczna nigdy nie spełni istotnej funkcji w ich życiu. Mozart pozwala oglądać mu opery, lecz nie pokona ono przepaści oddzielającej wielkość jego sztuki od operowej muzyki innych kompozytorów.

Kto jednak mógłby uświadomić pospółstwu, że wcale nie jest ani ludem, ani narodem, i że nigdy nie będzie w stanie samodzielnie zaspokoić swych ludzkich potrzeb, że do tego będzie mu jeszcze niezbędna pomoc jednostki, która zdoła ocenić owoce jego mizernej egzystencji, a ponadto będzie wiedziała o tym wszystkim, co nie łączy się wprost z powszedniością, jak na przykład sztuka czy nauka? Kto nauczy pojmwować motłoch, że wbrew jego mniemaniu, wielka sztuka każdego geniuszu uczestniczy także w tym, co czysto ludzkie, że wspiera życie i zdrowie tak samo, jak mleko i chleb, że podobnie jak sakrament, wiedzie ku zbawieniu? Trud uprawiania sztuki przez pospółstwo jest zatem zupełnie daremny, chociaż dziś wszędzie próbuje się go podejmować. Trzeba raczej przeszkadzać takim zamiarom po to, aby nasza terażniejszość nie stała się jedynie tłem dla sztuki przyszłości, jak to już miało miejsce przed tysiącem lat, gdy jeszcze wierzono w bogów czy herosów i wytrwale dążono do stworzenia wielogłosowości.

Właśnie przeznaczenie sztuki muzycznej wiąże się na trwałe z jej genezą; muzyka bowiem nie mogła się już obejść bez zaistniałej wielogłosowości i od owych czasów jest nieodwołalnie dostępna tylko dla warstw społecznych przygotowanych do jej odbioru. Tego nas uczy historia muzyki.

3. Praosnowa jako treść muzycznej warstwy głębokiej

Warstwa głęboka muzyki reprezentowana jest przez konstrukcję kontrapunktyczną, która została przeze mnie nazwana praosnową (Ursatz):



Górny głos praosnowy, zapewniający horyzontalny rozwój dźwięków, nazywam praliną (Urlinie), przy czym kontrapunktujący ją głos dolny prezentuje rozłożony akord (Brechung) przez górną kwintę.

Jako następstwo melodyczne interwałów sekundy, pralinia poprzez ruch i napięcie dąży do celu i w końcu osiąga go. Nasz instynkt życia sprawia, że w swoisty sposób odnosimy je do ruchu pralini, co w pełni harmonizuje także z naszym życiem duchowym. Złamanie głosu dolnego również oznacza ruch ku określonej celowi i spełnienie tego dążenia — drogę do kwinty górnej i powrót do dźwięku podstawowego.

Istnienie pralini i złamanie w basie wyraża się jednak nie tylko w pierwszym następstwie horyzontalnym i pierwszym złamaniu [linii basowej], lecz uzewnętrznia się także w warstwie środkowej, którym to terminem określam poziomy prowadzenia głosu i transformacji (Stimmführungs- u. Verwandlungsschichten), prolongacje (Prolongationen), rozwinięcia i podobnie określane sytuacje wiodące aż do warstwy powierzchniowej.

W miarę ostatecznego rozwoju prowadzącego ku warstwie powierzchniowej, praosnowa warstwy głębokiej i poziomy transformacji warstwy środkowej zapewniają całości naturalne, organiczne istnienie.

W praosnowie spełnia się całość, a na tym, co widnieje już u początku utworu, co jako jedyny możliwy punkt widzenia chroni całość przed fałszywym; ułomnym pojmowaniem, spoczywa rozwiązanie problemu wszelkich formalnych podziałów, dążące do całościowej percepcji.

Nawet mały bukiet kwiatów wymaga jakiegoś uporządkowania wzdłuż organizujących osi, które pozwalają oczom w najprostszy sposób ogarnąć całość. Tego samego, i to chyba nawet jeszcze bardziej niż oko, potrzebuje ucho, bo jest poniekąd młodszym organem.

Jeśli przebieg pralini i przeciwstawionego jej kontrapunktu nazwę diatonią (Diatonie), będącą pierwszym melodycznym następstwem dźwięków, pierwszym zarysem melodycznej treści w ogóle, to warstwa powierzchniowa ukaże tonalność jako sumę wszelkich, zespalających tonacje i formy realizacji dźwiękowych, od lokalnych aż po globalne.

W perspektywie od pralini do warstwy powierzchniowej, od diatonii do tonalności, wyraża się przestrzenna głębia dzieła muzycznego; począwszy od elementarnych zjawisk z zamierchłej przeszłości, poprzez ich późniejsze przemiany, aż do bogactwa zawartego w warstwie powierzchniowej.

W wyniesieniu ducha do praosnowy zawiera się niemal religijne podniesienie do Boga i do geniuszu, przez którego On przemawia, podniesienie do tego rodzaju jedni, jaka jest tylko im dostępna.

Tak jak obcowanie Boga ze stworzeniem, a stworzenia z Bogiem jest zawsze wzajemne, zawsze terazniejsze, tak samo łączność między praosnową a warstwą powierzchniową jest zachowana niejako w obie strony.

Prymary jest cel, droga, która ku niemu wiedzie, treść znajduje się dopiero na dalszym planie: nie ma bowiem treści bez celu.

Na drodze do celu — zarówno w muzyce, jak i w życiu — zdarzają się porażki i rozczarowania, drogi i bezdroża, mają miejsce momenty dygresji

i refleksji, czyli wszelkiego rodzaju zatrzymania. W tym właśnie tkwi załazek wszelkich artystycznych meandrów, przez co jakiś szczęśliwy odkrywca zawsze może wytworzyć nową treść. W tym sensie słyszymy, iż warstwa środkowa i powierzchniowa mają niemal dramatyczny przebieg.

* *
* *
* *

Sam fakt, że pralinia wyraża jakiś ciąg (Zug), na przykład tercjowy, kwintowy czy oktawowy, ma istotne znaczenie dla form ruchu horyzontalnego w ogóle. Największym ambitusem charakteryzuje się ciąg tercjowy. Dlatego — przykładowo — nie wchodzi on w rachubę w warstwie powierzchniowej, ani jako składnik tzw. melodii, ani jako sprzężenie dwóch rejestrów (Koppelung), ani jako górne (Höherlegung) czy dolne (Tieferlegung) przeniesienie oktavowe lub diminucja (Diminution).

Człowiek wyciąga rękę, wskazuje palcem jakiś kierunek, który inny człowiek natychmiast rozumie jako znak. Podobna mowa ruchów obowiązuje dzięki ciągom w muzyce: każdy ciąg, gdy tylko zostanie przedstawiony, można traktować jak wskazanie palcem — jego kierunek i cel będą oczywiste dla każdego ucha!

W ciągach dźwiękowych urzeczywistnia kompozytor nie tylko swoje własne istnienie, lecz także istnienie ich samych, a zatem — odwrotnie rzecz ujmując — istnienie tego rodzaju następstw sankcjonuje istnienie kompozytora. W taki właśnie sposób powinniśmy traktować ten związek.

* *
* *
* *

Zasady prowadzenia głosu, organicznie ugruntowane, zawsze pozostają w warstwie głębokiej, środkowej i powierzchniowej takie same nawet wówczas, gdy warstwy podlegają transformacjom. Przejawia się poprzez nie — semper idem sed non eodem modo — jakiś nie będący niczym nowym rodzaj poznania, który nie powinien nas zaskoczyć gdy widzimy, iż nie ukazuje on niczego naprawdę nowego, stanowiąc tylko rozszerzenie wspomnianych transformacji.

Tak jak istnienie stanowi nieprzerwaną przemianę energii, tak samo prowadzenie głosu przedstawia wywodzącą się z praosnowy transformację jej własnej energii.

Siła woli i wyobraźni istniejąca w wewnętrznych transformacjach jakiegoś arcydzieła wnika także w nas jako kreatywna moc ducha bez względu na to, czy dokładnie znamy praosnowę i jej transformacje czy nie. Byt transformacji przenosi się z arcydzieła na nas samych. Nie jest to zatem jedynie przeżycie czy rozkosz obcowania z arcydziełem, lecz ponadto stanowi korzyść służącą wzmocnieniu naszego istnienia, kształtowania życia duchowego, podniesienia naszej moralnej wartości.

Jako odbicie naszego życia muzyka jest w stanie zbliżyć się do stanu obiektywności, oczywiście nigdy do takiego stopnia, by porzucić właściwą sobie naturę dzieła sztuki. W tym sensie muzyka może niemal wywoływać obrazy lub też obdarzać nas mową podążając ścieżką skojarzeń, odniesień i powiązań; może wykorzystywać powtórzenia tego samego następstwa dźwięków, by wyrazić różne znaczenia, może też wzbudzać oczekiwanie, przygotowanie, zdziwienie, rozczarowanie, cierpliwość, niepokój i humor. Ponieważ te analogie są natury biologicznej i są wytworzone organicznie, stąd też muzyki nigdy nie można porównać z matematyką czy architekturą, lecz jedynie z językiem, zwłaszcza z językiem dźwięków.

4. Znaczenie praosnowy dla kompozycji, nauczania i praktyki wykonawczej

Ograniczenie perspektyw duchowych nie pozwala ani komponować, ani mówić; obie czynności są zresztą zdarzeniami lub ciągiem zdarzeń.

Potrzeby egzystencji w naturalny sposób pociągają za sobą wzmożenie siły myślenia: ludzie muszą się uczyć wzajemnego porozumiewania, odnoszenia pożytków płynących z natury poprzez zjednoczone działania społeczeństwa czy państwa, które są niezbędnym egzystencji warunkiem. Do tego wzmożenia zmusza ludzi pragnienie osiągnięcia korzyści nawet z takich związków, jak np. miłość, które także wnoszą do ludzkiego istnienia swego ducha, swoją mowę.

Muzyce jako sztuce brak natomiast tego zewnętrznego przymusu wzmacniania własnych sił twórczych i środków artystycznych. Dlatego niejako sama z siebie musi ona osiągnąć owo rozszerzenie twórczej perspektywy, dzięki właściwym tylko sobie specyficznym związkom, dzięki ukrytej w niej szczególnej odmianie miłości.

Czyje poczucie sensu dźwiękowego nie jest zatem dostatecznie wykształcone, by móc powiązać dźwięki w ciąg następstw i wyciągać z tych następstw dalsze konsekwencje, temu w oczywisty sposób brak muzycznej dalekowzroczności i perspektywy uczuciowej. Tylko bowiem głęboka miłość wyzwala akt komponowania, cementuje ciągi i związki, a nie tak często dziś przywoływana metafizyka czy gloryfikowana tzw. [nowa] rzeczowość (Sachlichkeit), pozbawiona twórczego, płodnego ciepła.

Muzyczna logika jest osiągalna jedynie dzięki praosnowie w warstwie głębokiej i jej przemianom w warstwie środkowej i powierzchniowej.

* * *

Już od dawna wiadomo, że nawet najprostsze konstatacje muszą prowadzić do stwierdzenia dotyczącego tak samo organizmu muzycznego, jak i ludzkiego ciała: jego budowa prowadzi od środka na zewnątrz. Dlatego byłoby czymś nie

tylko opacznym, lecz także daremnym, na przykład rozpatrywanie czegoś naskórkowego w kontekście tego, co organiczne; nie należy bowiem rozpoczynać poznawania organizmów od zewnętrznych szczegółów.

Części ciała ludzkiego — ręce, nogi, uszy — nie przyrastają stopniowo, lecz należą do człowieka już przy jego narodzinach. Również w kompozycji muzycznej nie pojawi się nowy moment w przetworzeniu, który w jakikolwiek sposób nie istniałby już przedtem w warstwie głębokiej czy środkowej. Hugo von Hofmannsthal genialnie wyraził następującą myśl: „Trzeba ukryć głębie. Gdzie? Na powierzchni”. A także: „Nie można stworzyć jakiegoś fragmentu powierzchni posągu, trzeba go wydobyć z samego wnętrza”.

Wszelkie związki w warstwie powierzchniowej istnieją zatem niejako poza dźwiękami, tak jak w mowie istnieją poza pojedynczymi słowami. Jest zrozumiałe, że laicy z tego właśnie powodu nie mogą usłyszeć określonych związków w muzyce, a nawet — na wyższym poziomie — wśród osób obdarzonych talentem muzycznym ma miejsce takie samo negatywne zjawisko: nie potrafią one usłyszeć samej istoty muzycznych związków. Uchwycenie tych istniejących w arcydziełach związków przekracza duchowe możliwości wielu współczesnych, którzy — pozbawieni sami głębszej perspektywy duchowej — w ogóle nie są w stanie pojąć napięcia zawartego w jakiejś relacji.

Jednak każdy związek, traktowany jako przebieg na kilku płaszczyznach, jako połączenie dwóch oddalonych od siebie duchowo i przestrzennie punktów, przedstawia drogę tak samo rzeczywistą jak droga, którą kroczyliśmy używając własnych nóg. Związek taki jest właśnie kwestią „kroczenia” w myśli, z pewnością wymagającego rzeczywistego czasu. Nawet genialnie improwizująca dalekowzroczność konstrukcyjna wielkich kompozytorów, którą nazwałem kiedyś „wzlotem ucha” (Ohr-fliegen), jest uwarunkowana przez czas, zawiera w sobie czas¹. Zobaczmy jednak co dziś się stało z pojęciem czasu. Technika wyzwoliła szalony pośpiech w łączeniu z sobą najodleglejszych części świata, co stało się także miarą pojmowania sztuki. Podobnie jak przelatuje się nad wsiami, miastami, pałacami, zamkami, polami, lasami, rzekami, jeziorami, tak samo „przelatuje” się dziś nad dziełem sztuki, nie tylko wbrew jego historycznym uwarunkowaniom, lecz także — i to przeważa szalę — w oczywistej sprzeczności z wewnętrznymi związkami w dziele sztuki, które naprawdę chce „kroczyć”!

* * *

Tylko od wyczuwania warstwy głębokiej, środkowej i powierzchniowej zależy umiejętność tworzenia ex tempore improwizowanej kompozycji, związanej z fantazjowaniem czy preludjowaniem; tkwi ona u podstaw wszelkiej

¹ Por. Heinrich Schenker: *Der Tonwille*. Wien—Leipzig 1921—24 2002. V 8, 55.

twórczości. Taką zdolność uważano dawniej za istotną cechę wyróżniającą kogoś naprawdę powołanego do komponowania spośród rzeszy amatorów i osób niewtajemniczonych. Dopiero napór pospółstwa zmusił do ukazania mu jego własnej niemocy. Dlatego obecnie nic nie wydaje się ważniejsze od gruntownego przyswojenia sobie — za pomocą mojej nauki o muzycznych związkach — zachowanych do dziś fantazji, preludii, sposobów ozdabiania fermat i w ogóle wszelkich ornamentów, które istnieją w dziełach wielkich twórców. Takie studium należałoby bezzwłocznie wprowadzić do każdego programu nauczania w publicznym i prywatnym szkolnictwie muzycznym!

* * *

Kto kiedykolwiek widział szkice utworów jakiegoś wielkiego kompozytora, ten musiał się zetknąć z takim sposobem kształtowania myśli muzycznej, który — mimo tymczasowego charakteru i znaczenia tych szkiców — ujawnia dalekosiężne cele i sposoby, będące skutkiem genialnej inspiracji; inspiracji, która zakorzeniona w warstwie głębokiej, środkowej i powierzchniowej, świadczy o pewnej rozpiętości związków muzycznych².

Jest zatem potrzebą chwili wnikliwe analizowanie zachowanych szkiców do dzieł wielkich kompozytorów. Przedstawiają one — jak na drodze wiodącej do celu — genialnie uchwyconą fundamentalną logikę muzyczną.

O tym, jak źle w powszechnym odbiorze oceniana jest muzyka, świadczy zwłaszcza fakt, że szkice mistrzów, chociaż od dawna stały się przedmiotem handlu, nie znalazły u muzyków ani krzty zrozumienia. Obca im jest twórcza droga geniuszu, stąd też obojętnie traktują potrzebę trudu jej pokonywania. *Beethoveniana* Nottebohoma, chociaż gorąco rekomendowane przez Brahmsa, prawie pół wieku musiały w zapomnieniu czekać na publikację: tak oto sami muzycy narażają swą sztukę na ciosy! Jakże inaczej traktuje się projekty, fragmenty czy szkice wielkich poetów i malarzy, od dawna wzbudzające znacznie żywsze i powszechniejsze zainteresowanie.

Jeśli muzycy do dziś nie zdołali odkryć zawartego w wielkich dziełach muzycznych związków, to dzieje się tak dlatego, iż rękopisy mistrzów są dla nich dostępne w ograniczonym stopniu. Ich notacja, zawsze oryginalna, pozbawiona schematyzmu i zgodna z muzyczną treścią, nastrecza szczególnie dużo trudności. Częścią nauki o muzycznych związkach jest także rękopisoznawstwo (*Handschriftenkunde*) jako jej zupełnie nowa, szczególna specjalność. O tym, jak bardzo zdystansowałem moich nielicznych poprzedników,

² W moich komentarzach krytycznych do wydań op. 101, 109, 110 i 111 Beethovena (Universal Edition nr 3974—3978) wielokrotnie zwracałem uwagę na takie właśnie cechy omawianych szkiców.

wydawców i analityków zajmujących się tą dziedziną, mogą zaświadczyć moje prace, niewątpliwie zapewniające mi zaszczytne miano właściwego twórcy rękopisoznawstwa³.

Także utwory kameralne i orkiestrowe wykazują głębokie zakorzenienie poprzez związki organiczne. W arcydziełach nie miesza się dowolnie barw orkiestry i nie eksponuje się ich w przypadkowych miejscach, podlegają one pewnym generalnym zasadom (por. „Jahrbuch” III, *Eroica* i *Scherzo*) [§ 269]⁴.

* * *

Interpretacja dzieła muzycznego musi się opierać wyłącznie na jego organicznych związkach. Takiej interpretacji nie można ani wytańczyć ani wygestykulować, bowiem tylko z wiedzy o warstwie głębokiej, środkowej i powierzchniowej wynika możliwość trafnego objaśnienia takich kategorii muzycznych jak motyw, temat, fraza, kreska taktowa itd. Podobnie jak w języku mówionym interpunkcja wznosi się ponad zgłoski i słowa, tak samo w muzyce prawdziwa interpunkcja zmierza ku dalszym celom. Ale nie chodzi o to, by pralinie traktować podobnie jak np. prezentację tematu w fudze. Wystarczy jednak dysponować wiedzą o głębokich związkach, by muzyk był w stanie dobrać odpowiednie dla nich środki wykonawcze. Uchroni to go przed niebezpieczeństwem zniweczenia ciągów dźwiękowych, a dzięki temu nie obezwładni naszego

³ U podstaw wydanych przez Universal Edition pod moją redakcją sonat fortepianowych Beethovena leżą rękopisy następujących sonat: op. 27 nr 2, 28, 57, 78, 81a (cz. 1), 90 (według rękopisu należącego do arcyksięcia Rudolfa), op. 101, 109, 110 i 111 (por. także wydania z komentarzami krytycznymi).

Za moją duchową własność uznaję ponadto wydanie *Symfonii h-moll* Schuberta („Philharmonia”, nr 2).

U podstaw objaśniającego przedstawienia *V Symfonii* Beethovena (Universal Edition nr wyd. 7646), *Symfonii g-moll* Mozarta („Jahrbuch” II), *Etiudy* op. 10 nr 5 i 6 Chopina („Jahrbuch” I), *Menueta h-moll* Schuberta („Kunstwart”, marzec 1929) leżą rękopisy. W *5 Urlinie-Tafeln* (Universal Edition nr wyd. 10385) rękopisy Bacha (*Das wohltemperierte Klavier*, cz. 1, *Preludia I*), *Sonaty Es-dur* Haydna (GA 49), *Etiudy* op. 10 nr 12 Chopina, zostały znacznie zweryfikowane. Przedstawienie *Eroiki* w „Jahrbuch III” opiera się na dokonanej przez Beethovena rewizji kopii.

Wskutek zamieszczonej przeze mnie w wydaniu op. 101 (s. 21) zachęty wspartej osobistą sugestią, obdarzony najsutelniejszym zmysłem muzycznym holenderski entuzjasta muzyki, pan Anthony van Hoboken założył w 1927 r. Archiwum Arcydział i ofiarował je Bibliotece Narodowej w Wiedniu. Zbiór ten obejmuje już ponad 30000 kart. O tym, jak bezcennym skarbem został obdarzony świat, nie wie jednak niemal żaden muzyk. Oglądają oni te karty tak jak kosmyki włośów, zegary, biurka i tym podobne eksponaty, pokazywane na uroczystych wystawach, urządzanych na cześć różnych wielmożów. A przecież podkreślałem dostatecznie często, że z rękopisów i szkiców można wydobyć podstawowe informacje o prawach rządzących sztuką, tworzeniu wewnętrznych związków i sposobach notacji muzycznej.

⁴ Pochodzące od redakcji wtrącenia umieszcza się w nawiasach prostokątnych.

aktu uczestniczenia. Uchroni także wykonawcę przed przecenianiem znaczenia kresek taktowych, nie oznaczających ani logiki ciągów, ani celów, które wyznaczają. Teoria warstw wpływa więc w decydujący sposób na praktykę wykonawczą, co potwierdzają dziś najwybitniejsi dyrygenci [§§ 252—254, 265, 299]⁵.

Cała dotychczasowa teoria obarczyła niewzruszoną jedność sztuki muzycznej jedynie swym własnym chaosem. Nie jest rzeczą teorii podsuwać całkowicie nowe czy też naprawdę własne propozycje, a jednak poszukuje ona wciąż nowych rozwiązań, akcentując zwykle to, co „nowe” zamiast tego, co stanowi rozwiązanie.

Niezdolna do przedstawienia ruchu następstw dźwiękowych w ambitusie tercji, kwinty czy oktawy, teoria ta wciąż forsuje szereg tonów górnych i dolnych jako „dobroczynne” systemu dur-moll⁶. Chociaż w systemie majorowym kwinta dolna, bezsprzecznie należąca do diatonii, nie może pochodzić z szeregu alikwotów, to jednak tej sprzeczności dzisiejsza teoria nie jest w stanie usunąć z katalogu swych błędów.

Do dnia dzisiejszego teoria muzyki nie zdołała ani razu poprawnie odczytać znaczenia interwałów w warstwie powierzchniowej, gdyż można je pojąć tylko przez organiczny związek z warstwą głęboką i środkową.

Ponieważ także cyfrowanie generałbasu można zrozumieć jedynie na podstawie wiedzy o organicznych związkach, dzisiejsza teoria obwinia naukę harmonii o to, że jej cyfry są symbolami martwymi i skostniałymi. W rezultacie dzisiejsi muzycy już nie potrafią sensownie realizować basso continuo.

Jakże często teoria muzyki pomija fenomeny warstwy powierzchniowej z tego tylko powodu, że nie pojmuje ich pochodzenia z tego, co bardziej elementarne!

Najbardziej jednak zgubnym błędem obiegujowej teorii jest przyjmowanie za jej podstawę tonacji, podczas gdy nieznanomość warstwy powierzchniowej i środkowej uniemożliwia jej znalezienie jakichkolwiek innych rozwiązań. Niekiedy dezorientacja jest aż tak daleko posunięta, że w ogóle uniemożliwia ten najdogodniejszy sposób rozwiązania problemu. Nic bowiem bardziej znamiennego dla teorii czy analizy współczesnej, niż właśnie rażąco przesadne faworyzowanie tonacji. Pojęcie tonacji, jako zakorzenionej w tonalności warstwy powierzchniowej jedności wyższego rzędu, jest tej teorii całkowicie obce. Gotowa jest ona już jeden izolowany akord uznać za tonację. Także wielcy mistrzowie w swych listach i notatkach błędnie nieraz omawiali kwestie tonacji,

⁵ Wydawca spuścizny Schenkera (Universal Edition) przygotowuje do druku *Kunst des Vortrags*, na którą Schenker często zwracał uwagę w swych pracach i w należących do jego analiz wskazówkach interpretacyjnych — przyp. wyd.

⁶ Nawiązując do Sechtera Bruckner zwykł uczyć, że nawet szósty składnik diatonii jest dysonansem i należy go rozwiązywać w dół.

ale skoro komponowali tak dalece po mistrzowsku, jak tylko ich było na to stać, mogli zrezygnować z [poprawności] teoretycznej terminologii. My jednak, nie osiągając takiego mistrzostwa w sztuce kompozycji nie możemy sobie pozwolić na luksus fałszywych teorii!

Nie dziwi zatem fakt, że arcydzieło nie zostaje przez dzisiejszą teorię właściwie zinterpretowane, skoro wszelkie jej analizy stają się tak daremne, jak próby odczytania zwoju papirusu.

Któż mógłby się zatem spodziewać, że taka teoria zdoła nakłonić muzyka, by nauczył się swobodnie improwizować, i że ułatwi mu osiągnięcie tej biegłości, która odkryje przed nim tajniki naprawdę organicznie jednorodnej twórczości artystycznej?

* * *

Do dnia dzisiejszego cała teoria muzyki zmuszona jest brodzić w warstwie powierzchniowej, ponieważ wszystko tylko z niej — jako jedyne źródła inspiracji — czerpie.

Teoria ta utknęła dziś na mieliźnie tak mocno, że zwodzi nawet młodzież, zmuszając ją do przyjmowania swych sztucznych enuncjacji, zamiast przekazywać im prawdziwe, zachowane w arcydziełach doświadczenia i prawa. Co więcej, teoria ta pozwala sobie na pouczanie społeczeństwa i w czysto mechaniczny sposób ingeruje w twórczość muzyczną, która w rzeczywistości dostępna była, jest i będzie jedynie dla obdarzonych talentem jednostek. Kursy teorii w istocie stały się dziś kursami przygotowawczymi dla niemuzycznej młodzieży [§ 316].

Muzyka jest nie tylko przedmiotem rozważań teoretycznych, lecz także takim samym podmiotem, jakim my jesteśmy. Już oktawa, kwinta i tercja w szeregu alikwotów stanowią takie samo organiczne urzeczywistnienie dźwięku jako podmiotu, jak organiczny jest instynkt człowieka. Kwestia odkrywania jakiegoś nowego oblicza muzyki jest zatem kwestią poszukiwania homunkulusa. Także i w muzyce przetrwa i zwycięży natura, która objawia się w arcydziele! Na szczęście człowiek tak mało wie o wszelkich procesach zachodzących w naturze, że musi zrezygnować z ich poznania, aby bezsilnie — choć z pożytkiem dla siebie — partaczyć swe codzienne zajęcia. Równie szczęśliwy jest fakt, że człowiek tak mało wie o sztuce geniuszu ludzkiego, że bezsilnie — choć także z pożytkiem dla siebie — wszystko przeciw niej obraca, by w końcu wszystko utracić!

* * *

Moja teoria po raz pierwszy przedstawia rzeczywistą teorię języka dźwiękowego, podobną do wykładanej w szkole nauki o języku.

Niezbędne jest przedstawienie co najmniej ciągów, jako głównych wehikułów wszelkich związków w muzyce. Są one jednak zakotwiczone w swoistej strukturze kontrapunktycznej⁷, która da podstawy nauczania kontrapunktu. Mimo że na Zachodzie kontrapunkt znany jest już od dawna, nie zadomowił się on jeszcze w wyobraźni człowieka Zachodu. Wciąż jeszcze jego ucho woli odstąpić od tak rozumianego kontrapunktu i za wehikuł melodii uznać tylko zmiany wysokości dźwięków (podobnie jak dzieci, które na pierwszej lekcji muzyki grają wyłącznie prawą ręką, w najlepszym razie dochodzi do tego ułatwiony akompaniament). Jeśli jednak partia lewej ręki oprócz zwykłego podpierania dźwięku melodii podejmie jakiś ruch kontrapunktyczny, ucho natychmiast zwróci się ku głosowi górnemu.

Moja teoria ukazuje muzykę jako jedność we wszystkim, co znamionują szczególnie przejawy istnienia muzyki wśród sztuk pięknych. Nie pozwalam sobie na orzekanie, w jaki sposób łaska spływa na geniusza, bo chociaż w trakcie procesu twórczego ten czy ów utwór zdradzał niekiedy zarysy warstwy środkowej i powierzchniowej, to jednak największe tajemnice wciąż pozostają dla nas niedostępne [§§ 29, 85].

Wielkim nieszczęściem są dla muzyki tzw. szkoły kompozycji. Jak mogą one w ogóle istnieć, skoro nie istnieją szkoły poetyckie? Można pozwolić na działalność instytucjonalną szkół muzycznych, wyjaśniających budowę instrumentów i kształcących w grze na nich. Szkoły te jednak, całkiem arbitralnie, chcą swe istnienie uzasadnić nauczaniem kompozycji, a po zakończeniu nauki wystawiają nawet urzędowo sankcjonowane dyplomy. Czyż nauka właściwego słyszenia⁸ nie jest pierwszym zadaniem, przy którym można by się obejść bez [nauki] kompozycji? Trzeba bowiem podkreślić, że właściwe słyszenie jest dokładnie tak samo trudne do nauczania, jak dobre komponowanie. A jednak placówki muzyczne nie mogą zostać zwolnione z obowiązku nauki właściwego słyszenia. Należy potraktować z pobłażliwością ulubioną ripostę ucznia, jakoby nie był on nigdy zdolny do całkowitego osiągnięcia tak szczytnego celu. Czyż ludzie nie podejmują zadań, o których z góry wiedzą, że nigdy im nie pozwolą na osiągnięcie całkowitej sprawności? Jeśli uczęszczającym do szkół powszechnych uczniom przedstawia się problemy mające nie tylko praktyczne znaczenie, dlaczego nie mogliby się dowiedzieć, że za przesłoną dźwięków kryją się pewne tajemnice? [§ 316]. Jakże prawdziwe są

⁷ „Pojęcie wykraczające poza technikę imitacyjną, związane we wszystkich warstwach z zasadą prowadzenia głosu. [...] Także elementy praosnowy stanowią kontrapunktyczną całość”. Por. Maciej Gołąb: *Leksykon...*, jw., s. 62 — przyp. red.

⁸ Oparta na teorii Heinricha Schenkera — przyp. red.

słowa Goethego: „łatwo wierzyć w to, w co wierzy tłum”, lecz „trudno wiedzieć to, co wie mędrzec”. Prawdą jest zatem także i to, że w tajemnicy praosnowy zawiera się pewnego rodzaju sekret ukryty i niespodziewany, który przypadkowo stanowi naturalną ochronę muzyki przed ingerencją pospólstwa. Do powoływania się na tę tajemnicę trzeba zachęcać wszystkie szkoły, bez względu na okoliczności!

Przełożył z jęz. niemieckiego Krzysztof Mazur