

Chociaż „empiryczna powszechność”, zgoda większości, bynajmniej nie gwarantuje prawdy (przeważająca opinia potrafi bowiem opierać się na zaślepieniu), nie należy nią pogardzać, gdyż ukazuje ona „idealną powszechność” *sensus communis* i jest przeciwwagą dla zamknięcia się podmiotu w sobie samym. Świadomość estetyczna tego podmiotu reprezentuje wprawdzie „ludzkość”, lecz tylko potencjalnie, nie zawsze aktualnie, a to jej idee usprawiedliwiają pretendowanie sądów smaku do powszechnej ważności. Sąd subiektywny nie jest jeszcze obiektywny, ale powinien takim się stać. Estetyka, nawet dla ostrożnego Kanta, jest zabarwiona utopią.

II. Muzyka jako tekst i dzieło

◆

Malarstwo działa w przestrzeni i poprzez sztuczne jej przedstawienie. Muzyka i wszystkie sztuki energetyczne (energische Künste) nie tylko działają w czasie, lecz także poprzez następstwo czasowe, sztuczną, czasową wymianę dźwięków. Czyż istoty poezji, która oddziałuje na duszę poprzez arbitralne znaki, poprzez sens słów, nie można by też sprowadzić do jakiegoś podobnego, ogólnego pojęcia? Środek, poprzez który oddziałuje, pragniemy nazwać siłą. Przeto tak, jak przestrzeń, czas i siła są trzema podstawowymi pojęciami metafizyki, i jak wszystkie nauki matematyczne można sprowadzić do jednego z tych pojęć, tak też pragniemy stwierdzić w odniesieniu do teorii nauk o sztukach pięknych: sztuki dostarczające wytworów działają w przestrzeni; sztuki działające poprzez energię czynią to w następstwie czasowym; nauki piękne lub raczej jedyna nauka piękna – poezja – działa poprzez siłę¹.

Zdania, w których Herder zdefiniował muzykę jako sztukę czasową, która „nie tylko w czasie działa, lecz także poprzez następstwo czasowe”, pochodzą z *Erstes kritisches Wäldchen* (1769), stanowiącego odpowiedź na *Laokoon* Lessinga, od którego Herder przejął program określania sztuk poprzez ich wzajemne rozgraniczanie. Obydwaj czerpali z tradycji arystotelesowskiej. Herder dzielił z Lessingiem cel, by rozwinąć nie metafizykę piękna, lecz teorię sztuk. Arystotelesowskie jest też rozróżnienie na poetykę i praktykę, tkwiące milcząco u podstaw określenia muzyki w cytowanych wyżej zdaniach. Poetyka (*poiesis*) rozumiana w duchu greckim nie oznacza niczego innego, jak wytwarzanie; praktyka (*praxis*) oznacza zaś uprawianie. Kiedy Herder nazywa muzykę sztuką „energetyczną”, ma na myśli to, iż jest ona zasadniczo działaniem (*energeia*), nie zaś wytworem (*ergon*). Stosuje się do niej następująca wypowiedź Humboldta o języku:

¹ Johann Gottfried Herder, *Erstes kritisches Wäldchen*, w: tenże, *Sämtliche Werke*, red. Bernhard Suphan, Weidmann, Berlin 1877–1913, t. 3, s. 137.

Język ujęty w jego rzeczywistej istocie jest czymś ciągłym i w każdej chwili przemijającym. Nawet jego utwalenie za pomocą pisma jest tylko niekompletnym, zasuszonym (*mumienhaft*) zachowaniem; aby je sobie uzmysłwić, wymaga ono ciągle na nowo żywego odczytania. Sam język nie jest wytworem (*ergon*), lecz działaniem (*energeia*). Dlatego też jego prawdziwa definicja może być tylko genetyczna².

Wyobrażenie, iż muzykę stanowi ogół utworów, jakkolwiek silnie zakorzenione w ciągu półtora wieku, jest zatem dalekie od oczywistości. Jego początki sięgają XVI wieku. Kantor Nicolaus Listenius, który studiował w Wittenberdze i pozostawał pod wpływem Melanchtona, w swej rozprawie *Musica* z 1537 roku zaliczył komponowanie do *poiesis*. Od zakresu *musica practica*, tj. od muzycznego działania, oddzielił zakres *musica poetica* będący wytwarzaniem: pracą, która wydaje coś, co nawet po śmierci autora będzie stanowić pełne i istniejące samo dla siebie dzieło. („Poetica [...] consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artificie mortuo opus perfectum et absolutum relinquit”). Akcent pada tutaj na tekst muzyczny, nie zaś na wykonanie. To, co zapisane, nie jest już tylko instrukcją (*Vorschrift*), jak „uskutecznić muzykę”, lecz samym dziełem.

Myśl Listeniusa, że muzyka stanowi *opus absolutum*, dzieło oderwane od swego dźwiękowego urzeczywistnienia, wniknęła dopiero około roku 1800 do świadomości „znawców i miłośników”. Słuchaczom, których muzyczne doświadczenie ogranicza się do muzyki popularnej (*Trivialmusik*), pojęcie to jest obce nawet dziś. Minimalizowanie sprzeciwów, na jakie pojęcie to natrafiło, i przejście nad nimi do porządku, byłoby ślepym uleganiem pewnemu nawykowi mówienia. Temu, iż muzyka, jak powiada Herder, jest sztuką „energetyczną”, spełniającą się w działaniu, trudno zaprzeczyć. Jej istnienie w charakterze dzieła jest problematyczne.

Muzyka jest przejściowa: przemija, zamiast zatrzymać się dla oglądu. Z powodu swej przemijającej, ulotnej istoty została określona w roku 1490 przez Adama z Fuldy mianem *meditatio mortis*. Jeśli cechami dzieła sztuki są – wedle sformułowania Bonawentury

² Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (§ 12), Berlin 1836.

– piękno, użyteczność i trwałość, to muzyka może wprawdzie być, ze względu na swą formę i działanie uczuciowe, *opus pulchrum et utile*, jednak nie *opus stabile*. Jeszcze pół wieku później, w *Estetyce* Hegla powraca ta sama myśl – wyobrażenie, że struktura czasowa muzyki stanowi jej niedostatek. Hegel przyznaje wprawdzie, że w utworze muzycznym „dochodzi [...] do pewnego początkowego odróżnienia słuchającego podmiotu od przedmiotowego dzieła”, jednak przeciwieństwo to „nie osiąga [...], tak jak w sztuce plastycznej, ani trwałego, zewnętrznego trwania w przestrzeni, ani oglądowności jakiejś dla siebie istniejącej przedmiotowości, lecz przeciwnie, zamienia swą realną egzystencję w bezpośrednio przemijanie w czasie”³. Fakt, iż muzyka jest przebiegiem, nie zaś trwającą rzeczą, wystarcza Heglowi, by przyznać jej tylko ograniczony, znikomy stopień przedmiotowości. To, co słyszalne, nie jest doświadczone jako zewnętrzny obiekt, lecz jako coś dziejącego się, co nas otacza i przenika, zamiast zachowywać wobec nas dystans. Kant wypomniał muzyce jako brak oglądy to, iż się ona narzuca⁴.

Z drugiej jednak strony byłoby błędem zdecydowanie odmawiać muzyce „istniejącej dla siebie obiektywności”. Również muzyka – analogicznie do dzieła sztuki plastycznej – jest przedmiotem estetycznym, obiektem estetycznej kontemplacji. Jej przedmiotowość jawi się nie tyle bezpośrednio, co pośrednio – nie w chwili, kiedy brzmi, lecz dopiero, gdy słuchacz – na końcu utworu lub jego części – zwraca się do tego, co minęło, i obiektywizuje to jako zamkniętą całość. Muzyka przyjmuje wówczas kształt quasi przestrzenny; to, co słyszane, utrwała się jako zewnętrzny obiekt, jako „istniejąca dla siebie obiektywność”. Nic nie byłoby bardziej fałszywe, gdyby w tym dążeniu do uprzestrzennienia muzyki widzieć wypaczenie

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, red. F. Bassenge, Frankfurt 1842, t. 2, s. 275. Przekład wg tenże, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3, s. 182.

⁴ „Muzyka grzeszy ponadto pewnym brakiem oglądy, gdyż – głównie z uwagi na właściwość swych instrumentów – rozprzestrzenia się swym wpływem dalej, niż się tego pragnie (na sąsiadów), w ten sposób niejako się narzuca innym i tym samym ogranicza wolność innych ludzi nie należących do muzykalnego grona”. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gąlecki, PWN, Warszawa 1986, s. 266.

jej istoty. O ile muzyka jest formą, osiąga właściwe sobie istnienie – paradoksalnie – właśnie w tym momencie, w którym przemija. Zatrzymana wciąż w pamięci przechodzi w stan, w którym nie znajdowała się w swej bezpośredniej teraźniejszości, widziana z dystansu staje się uchwytną, plastyczną formą. Przestrzenność i forma, wyłanianie się i przedmiotowość, są współzależne; jeden z tych czynników jest wsparciem lub warunkiem drugiego.

Ponieważ muzyka, jak mówi Herder, jest zasadniczo działaniem (*energeia*), jej notacja, jak twierdził Thrasybulos G. Georgiades⁵, pełni inną funkcję niż zapis języka. Utrwalenie kompozycji w postaci tekstu jest zjawiskiem historycznie późnym. Wprawdzie w literaturze także mówienie od pisania czy opowiadanie od jego pisemnego utrwalenia dzieli pewien przeskok, jednak język zapisany reprezentuje w wyższym stopniu język niż zapisana muzyka – muzykę. Aby ująć sens utworu literackiego, nie trzeba użycia sobie fonetycznej postaci słów ani też nie trzeba jej znać. Znaczenie przekazują znaki pisma – jeśli już nie całkowicie, to przecież w głównych zarysach – nawet jeśli czytelnik rezygnuje z uzupełnienia w wyobraźni dźwiękowego kolorytu i gestów językowych lub też, gdy w przypadku języków martwych zmuszony jest do takiej rezygnacji. Natomiast ciche czytanie muzyki, o ile nie miałoby popaść w czystą abstrakcję, stanowi zawsze wewnętrzne słuchanie przekładające znaki na dźwięk. Muzyczny sens, w odróżnieniu od sensu językowego, nie daje się oddzielić (albo oddzielić się w niewielkim stopniu) od zdarzeń dźwiękowych. Aby stać się prawdziwą muzyką, kompozycja wymaga dźwiękowej interpretacji.

Byłoby jednak przesadą odmawiać zapisanej muzyce charakteru tekstowego w nierozmytym sensie tego słowa i widzieć w notacji tylko wstępną instrukcję dla praktyki muzycznej. Znaczenie muzyki można określić – w dużym uproszczeniu, pomijającym jej cha-

⁵ Zob. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Schrift*, w: tenże, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977. Carl Dahlhaus poświęcił tym zagadnieniom artykuł zatytułowany *Musik als Text*, w: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, red. Günter Schnitzler, Klett-Cotta Verlagsgemeinschaft Ernst Klett – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1979. Polska wersja: *Muzyka jako tekst*, w: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, PWM, Kraków 1988. Przyp. tłum.

rakter emocjonalny – jako ogół zależności między dźwiękami składającymi się na dzieło. Relacje i funkcje dźwiękowe stanowią jednak trzeci aspekt, sięgający ponad zakresy notacji i jej dźwiękowego urzeczywistnienia. Muzyczny fakt, iż akordy G-dur i C-dur funkcjonują jako dominanta i tonika oraz tworzą kadencję, tj. punkt spoczynku, nie wynika ani z zapisu nutowego, ani z dźwiękowego zjawiska. Muzyczny sens jest „intencjonalny”; istnieje on tylko wtedy, jeśli uchwyci go słuchacz.

To, czy znaczenie muzyki można raczej odczytać z zapisu czy z brzmienia, nie jest ustalone a priori. Muzyka nie wyczerpuje się w praktyce. O ile kompozycje, w których barwie dźwięku przypada ważna lub nawet konstytutywna rola, zależą w dużym stopniu od realizacji akustycznej, o tyle – z drugiej strony – nie można zaprzeczyć, że zawile relacje motywiczne często stają się łatwiejsze do uchwycenia w lekturze muzycznej dopełnionej dźwiękową wyobraźnią. Przekonanie, iż tylko to, co słyszalne, miałoby prawo do muzycznej egzystencji, jest podejrzanym przesądem. Różnica między zapisanym językiem i zanotowaną muzyką – między odwzorowaniem żywej mowy podczas lektury utworu literackiego i wyobrażaniem dźwięków przy czytaniu partytury – jest różnicą stopnia, a nie różnicą zasadniczą. Przeciwnieństwem tendencji do negowania lub pomniejszania udziału czynnika wizualnego w rozumieniu utworów muzycznych byłaby teraz apologia „muzyki papierowej”.

„Najwyższą rzeczywistością sztuki – stwierdza Walter Benjamin w pracy *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – jest odrębne (*isoliertes*), zamknięte dzieło”. Pojęcie dzieła stanowiło centrum, wokół którego krążyła klasyczna estetyka. Teoria sztuki w epoce religii sztuki, jak nazywał ją Heine, teoria sztuki, którą sformułował wzorcowo w 1788 roku Karl Philipp Moritz w szkicu *Von der bildenden Nachahmung des Schönen*, miała za przedmiot to, co doskonałe samo w sobie. Racją bytu wytworu, który pretenduje do posiadania charakteru artystycznego, nie jest wywierany efekt, lecz wewnętrzna doskonałość. Jako dzieło sztuki w sensie emfaticznym wytwór ten jest indywidualnością trwającą w sobie (*in sich ruhende*). Zostaje mu też przypisana – najpełniej w *Filozofii sztuki* Schellinga – godność metafizyczna. Tym, co decydujące, nie jest ani czynność, która prowadzi do jego powstania, ani efekt, jaki wzbudza, lecz jego

istnienie samo w sobie. Jawi się ono jako „opus perfectum et absolutum” w sensie, jakiego nie mógł przeczuwać prowincjonalny kantor z XVI wieku, od którego pochodzi to sformułowanie. Od słuchacza wymaga ono kontemplacji, bezinteresownego oglądu.

Polemiczne ostrze myśli, że dzieło sztuki poprzestaje na sobie samym, było zwrócone przeciwko tradycyjnemu, nasuwającemu się w sposób oczywisty wyobrażeniu, iż *opus pulchrum* jest zarazem *opus utile*, zatem iż spełnia cel albo praktyczny, albo moralny. Religia sztuki oznaczała emancypację sztuki od religii. Dzieło sztuki zostaje pozbawione funkcji, gdyż o ile stanowi całość samo w sobie, o tyle nie może być częścią obszerniejszej całości, której się usłużyć nie podporządkowuje.

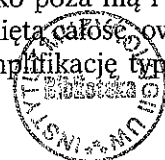
W średniowieczu, którego idee wywierały wpływ w Niemczech aż do wczesnych lat XVIII wieku, praktyka muzyczna (również kompozytorska) była traktowana jako *ars mechanica*, jako technika. Oceniano ją wedle religijnych lub świeckich celów, którym służyła. I choć proporcje liczbowe tkwiące u podstaw interwałów i rytmów muzycznych stanowiły przedmiot wiedzy spekulatywnej, określanej mianem *ars liberalis* lub jako *musica* w węższym i wyższym sensie tego słowa, praktyczne wykonywanie muzyki zaliczano do biegłości czysto mechanicznych. Technologiczny punkt widzenia nie był jednak ściśle oddzielony od tego metafizycznego: spekulacja wnikała w sposób porządkujący w praktykę i – z drugiej strony – zjawiska dźwiękowe były dla niej punktem wyjścia, gdy poprzez stopniowe wznoszenie myśli dochodziła do rozważania struktur liczbowych i ich znaczenia. Sztuka komponowania motetu była w XIII wieku rzemiosłem. Zarazem jednak liczby regulujące rytm były tłumaczone alegorycznie; trójdzielny podział jako doskonała miara czasu, *perfectio*, stanowił symbol Trójcy Świętej. Kiedy zaś Jacob z Liège (*Speculum musicae*) protestował w XIV wieku przeciwko dwumiarowym rytmom *Ars nova*, jego sprzeciw motywowany był w niemałej części przez teologię.

Począwszy natomiast od XVIII wieku, muzyka jako sztuka odziedziła się od rzemiosła przepaścią, co można uważać za nieszczęście, lecz czemu nie da się zaprzeczyć. Kompozytor podkreślający elementy warsztatowe poprzez archaizację, pewność, z którą „składa tony”, jak gdyby stanowiły one „cegiełki”, zyskuje za cenę popad-

nięcia w drugi rodzaj prymitywizmu. Estetyka, teoria dzieł sztuki w nowoczesnym, emfatycznym sensie, uwalnia się zarówno od technologicznego, jak też od spekulatywnego czy moralizującego ujęcia muzyki. Interpretacje alegoryczne są zdyskredytowane, postulaty moralne – jako obce sztuce wymagania z zewnątrz – spotykają się z dezaprobatą, zaś wskazówki warsztatowe i poradniki w zakresie *musica practica* stają się od czasu *Gradus ad Parnassum* Fuxa coraz bardziej jedynie ćwiczeniami w martwym języku; studiami, które wprowadzie zgodne są z regułami gramatyki muzycznej, jednak daleko im do właściwej kompozycji. Twórca, który był rzemieślnikiem, staje się „poetą tonów”.

Bezfunkcjonalność lub autonomia utworów muzycznych, emancypacja od celów zewnętrznych, nie oznacza jednak radykalnego zerwania z tradycją muzyki funkcjonalnej, jak można by się spodziewać sądząc po ostrości polemik, które próbowały ustalić nowoczesne pojęcie sztuki. Cele zostały „zniesione”, pozbawione znaczenia, a jednocześnie wchłonięte do wnętrza utworów. Cechy, które pierwotnie nakładano na muzyczny gatunek z zewnątrz, przekształciły się w immanentne jego własności. Funkcja poloneza lub mazurka, będących arystokratyczną lub wiejską muzyką taneczną, przyłgnęła do nich – również po dokonanej przez Chopina stylizacji na utwory koncertowe – jako zabarwienie uczuciowe, a także jako zachowany we wspomnieniach czy fantazji obraz zabaw z przeszłości. Kantowskie określenie piękna jako „celowości bez celu” zawiera znaczenie, bynajmniej przezeń niezamierzone w *Krytyce władzy sądzienia*, wskazujące na to, iż wprowadzie cele – jako zewnętrzne – zniknęły, jednak przetrwały jako cechy charakteru.

Przejście do autonomii, emancypacja od nałożonych celów wiązała się z odwróceniem zależności hierarchicznych między gatunkiem i dziełem indywidualnym. To odwrócenie następowało stopniowo od XVI wieku, najpierw prawie niezauważalnie, jednak około 1800 roku stało się już oczywiste. W dawniejszej, funkcjonalnej muzyce dzieło było przede wszystkim egzemplifikacją gatunku, w którego tradycję włączało się podobnie, jak indywidualna osoba włącza się w ciąg pokoleń, który sięga daleko poza nią i ją przeżywa. Dzieło stanowiło nie tyle odrębną, zamkniętą całość, ową trwającą w sobie indywidualność, ile raczej egzemplifikację typu,



który żywił się historyczną substancją własnego gatunku, rozwijaną przez dziesiątki a nawet setki lat; typu, do którego słuchacz musiał odnieść dzieło, by je zrozumieć. Jeśli zatem utwór muzyczny nosi tytuł „barkarola”, równie ważne jest – jak zauważył Ernst Bloch – to, że reprezentuje typ barkaroli, jak i to, że stanowi indywidualne dzieło o określonych, niepowtarzalnych właściwościach.

Od późnych lat XVIII wieku gatunek traci jednak szybko swą substancjalność. W *Barkaroli* Chopina – mimo iż ona też przywołuje obraz Wenecji – to, co szczególne i niepowtarzalne, jest istotniejsze od tego, co ogólne, co dzieli ona z innymi utworami o tej samej nazwie. Pojęcie gatunku nie jest już z góry przyporządkowane pojedynczym dziełom, lecz zaciera się jako abstrakcyjne, ogólne pojęcie, oderwane ponadto od indywidualnych struktur, które w końcu – w XX wieku – jedynie pod presją pozwalają się podporządkować jakiemuś gatunkowi.

III. Przemiany estetyki uczucia



Ostatecznym celem różnych zestawień i połączeń tonów osiągniętych przez sztukę jest wzbudzenie uczucia poprzez ich działanie na zmysłowe mechanizmy słuchu, doznanie różnych wzruszeń, zaangażowanie całej siły uczucia i poprzez oczyszczenie namiętności i afektów uzyskanie wewnętrznego spokoju¹.

Christoph Nichelmann – klawesynista, obok Carla Philippa Emanuela Bacha, w kapeli Fryderyka Wielkiego – w estetycznych uwagach z jego książki pt. *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* jawi się jako eklektyk, który zebrał panujące wyobrażenia wieku oświecenia, nie troszcząc się o to, czy są ze sobą zgodne, czy wewnętrznie sprzeczne. „Wzruszenie” (*Rührung*), zmysłowo-duchowe poruszenie (*sinnlich-seelische Bewegung*), stanowiło efekt, jakiego sentymentalizm XVIII wieku oczekiwał od muzyki, przede wszystkim – od gry na klawikordzie. Im mniej wstydzono się łez – zresztą krótkotrwałych – tym mniej obawiano się także – z drugiej strony – mówić o mechanice, „mechanizmach” pośredniczących w przekazywaniu przyjemności wzruszenia. Było to racjonalne podejście do czegoś irracjonalnego.

Arystotelesowska *katharsis*, „oczyszczenie namiętności i afektów”, zredukowana wprawdzie do środka pozwalającego utrzymać uczucia w stanie „wewnętrznego spokoju” (*Wohlstand*), krzyżuje się w estetycznej refleksji Nichelmanna z arystokratycznie wyniosłym przekonaniem Abbé Dubosa, że największym złem jest nuda, tak iż „ostatecznym celem” muzyki jest jej rozproszenie i „zaangażowanie całej siły uczucia”. Dawniejsza nauka o afektach była pod-

¹ Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, J. C. Schuster, Danzig 1755, rozdział XI.

porządkowana celom moralnym. Afekty, jak ujmuje to w XVI wieku w traktacie *De anima* (lib. III) jego hiszpański autor Juan Luis Vives, są poruszeniami skłaniającymi nas ku temu, co dobre i pożyteczne, oraz odwodzącymi od tego, co złe i szkodliwe:

Istarum facultatum quibus animi nostri praediti a natura sunt ad sequendum bonum vel vitandum malum actus dicuntur affectus sive affectiones, quibus ad bonum ferimur vel contra malum vel a malo recedimus.

Dubos, choć ksiądz, okazał się bardziej pobłażliwy. Decydująca dlań nie była orientacja uczuć, lecz siła poruszeń mających uwolnić od choroby nudy. *Réflexions critiques* z 1719 roku, w których Dubos określał poruszenia uczuć jako cel sam w sobie, ugruntowały – jeszcze przed Rousseau – estetyczny sentymentalizm jako dopełniające przeciwieństwo racjonalizmu tego stulecia. Zamiast sądu *par voye d'analyse* (drogą analizy) miał obowiązywać sąd *par voye de sentiment* (drogą uczucia).

Wyobrażenie, iż celem muzyki ma być przedstawianie i wzbudzanie afektów, stanowi topos zakorzeniony w historii nie mniej głęboko niż teza przeciwna, że muzyka jest dźwiękową matematyką. Izydor z Sewilli, opierając się na antycznych tradycjach, stwierdził w VII wieku: „Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus” („Muzyka porusza afekt, wywołuje różne nastroje uczucia”). Dwa wieki później Hrabanus Maurus powtórzył zdanie, że muzyka porusza afekty i wprawia słuchacza w zmienne stany uczuciowe. Muzyka, która nie wzbudza namiętności, jest martwym dźwiękiem.

Nauka o afektach, tak akcentująca oddziaływanie muzyki i poruszanie uczuć, zakładała zresztą implicite przede wszystkim przedmiotowe, obiektywizujące ujęcie charakteru muzycznego uczucia. Stosowanie językowej konwencji XIX wieku, mówienie o „ekspresji” lub o „nastroju” w odniesieniu do muzyki środkowych lat XVIII wieku – jest błędem lub przynajmniej nieporozumieniem. Określenie „ekspresja” każe myśleć o podmiocie, który stoi za dziełem i mówi o sobie w muzycznym „języku uczuć”. Słowo „nastrój” odsyła zaś do kompleksu uczuć, w których zatopiony jest słuchacz zajęty własnym stanem. Muzyczny charakter uczuć został jednak, jak wskazał Kurt Huber w pracy pt. *Der Ausdruck musikalischer Elementar-*

motive (1923), pierwotnie ujęty przedmiotowo. Wrażenie powagi, smutku lub znużenia przypisywane jest mimowolnie jako właściwość samym twórcom dźwiękowym. W bezstronnej percepcji motyw melodyczny wcale nie wyraża znużenia ani nie wprawia w nużący nastrój, lecz sam jawi się jako nużący. Dopiero później – jeśli w ogóle – doznane wrażenie zostaje doświadczone jako stan lub zinterpretowane jako znak. Zarówno więc wejście w nastrój, który słuchacz odczuwa jako własny, jak też wyobrażenie, iż charakter uczucia jest odzwierciedleniem uczuć osoby, pozamuzycznego podmiotu, są czymś wtórnym. Te różne aspekty (*Momente*) nie są jednak ostro rozdzielone; przenikają się nawzajem niedostrzegalnie, tak iż może chodzić tylko o przewagę, nie zaś o wyłączne panowanie tej czy innej funkcji. Owa zmiana akcentów jest jednak wystarczająco istotna, aby odróżnić od siebie poszczególne epoki w rozwoju estetyki uczucia.

Nauka o języku rozróżnia – wedle Karla Bühlera – trzy funkcje zdań: „wywołanie” (*Auslösung*), „przedstawienie” (*Darstellung*) i „przekaz” (*Kundgabe*). Działania zostają wywołane, stany rzeczy – przedstawione, nastroje – przekazane. Analogiczne rozdzielenie funkcji byłoby całkiem przydatne w estetyce muzycznej, gdyż teoria afektów i estetyka uczucia ryzykują wyczerpanie się w monotonnym powtarzaniu formuły, iż muzyka jest „ekspresją”. Pojęcie ekspresji stało się – w wyniku zużycia, któremu uległo jako slogan estetyki popularnej – tak wieloznaczne, niewyraźne i wszechogarniające, iż musi zostać sprecyzowane i zawężone, by nie pozostało bezużyteczne. Dosłowne znaczenie słowa „ekspresja” skłania do tego, by rozumieć je jako „przekaz”, w sensie, jaki miał na myśli Wilhelm Heinse, gdy uznał muzykę za środek pozwalający „tchnąć z siebie uczuciem”, „wylać z siebie namiętności”. Nauka o afektach w starożytności i średniowieczu nie była zatem „estetyką wyrazu”; afekty były – jak ujmował to Izydor – „poruszane” i „wywoływane”, nie zaś „przekazywane”. Również konwencjonalne w XVII i XVIII wieku sformułowanie, że celem muzyki jest „affectus exprimere”, byłoby źle zrozumiane, gdyby pojmować w tym przypadku „ekspresję” jako przekaz wzruszeń kompozytora lub wykonawcy. Afekty były przedstawiane, obrazowane, lecz nie „czerpane z duszy”, wydobywane z poruszonego wnętrza.

1. *Complexus effectuum musices* to tytuł traktatu Johannes Tinctoris z późnego XV wieku, zbierającego spekulacje i anegdoty, jakie nagromadziły się przez stulecia, a nawet przez tysiąclecia. Wychwala on zarówno zwyczajne, jak i cudowne efekty muzyki, która rozprasza smutek, wywołuje ekstazę lub nabożną kontemplację, pobudza do wesołości lub nastroja do roztropności. „Cudowne efekty” (*meravigliosi effetti*), jakie muzyka wywierała w czasach antycznych, budziły zazdrość włoskich humanistów XVI i XVII wieku, których respekt dla starożytnych powstrzymywał przed przyjęciem pocieszającej myśli, że intensywność oddziaływania musiała być nierzadko okupiona prymitywnością. Pojęcie „efektu” (*effectus*) nie jest jednoznaczne. Dźwięki – rozumiane jako bodźce w sensie fizjologiczno-psychologicznym – wyzwalają odruchy, pobudzają uczucia, których słuchacz nie obiektywizuje, lecz odczuwa bezpośrednio jako własne, jako wniknięcie (*Eingriff*) w jego nastroj. Czuje się on „wystawiony na” muzykę, zamiast postrzegać ją z estetycznego dystansu. To pierwotne, nieobiektywizujące słyszenie jest wedle norm estetyki XIX wieku „przedmuzyczne” (*vormusikalisch*), „patologiczne” w sensie porzucenia własnego „ja”, bycia-pozą-sobą (Eduard Hanslick). Z nieuświadomianej, niższej formy oddziaływania afektu, w której zdarzenie dźwiękowe odczuwane jest jedynie jako inicjujący wrażenia bodziec, wyrasta forma później rozwinięta, bardziej zróżnicowana. Łączy się z nią teza Kurta Hubera, iż podczas słuchania muzyki, zasługującego na to miano, cechy uczuciowe doświadczane są pierwotnie przedmiotowo, jako własności samej muzyki, i dopiero wtórnice – jeśli w ogóle – przechodzą we własny nastrój słuchacza. Aby rozpoznać afektywne znaczenie jakiejś muzyki, nie trzeba być nią poruszonym.

W badaniach i spekulacjach medyczno-estetycznych, które od starożytności dążyły do wyjaśnienia *meravigliosi effetti* dźwięków, istniało pojęcie „poruszenia”, które pośredniczyło w związku między muzyką i afektem lub etosem. Poruszenia tonów wyzwalają współczulne (*sympathetisch*) poruszenia duszy, przedstawiane niekiedy w postaci instrumentu strunowego, przy czym poruszenia duszy podlegają tym samym prawom, co poruszenia psychiczne. Hipotetyczne „siły żywotne”, którym przypisywano przenoszenie bodźca fizycznego na reakcje psychiczne, rozszerzają się lub kurczą,

dążą ku jakiemuś przedmiotowi lub cofają się przed nim. Poruszenia sił życiowych – wedle Nicola Vicentino (1555) i Gioseffa Zarlino (1558) – odpowiadają za to, że wielkie, „rozszerzone” interwały sekund, tercji i sekst nastroją nas radośnie, zaś małe, „skurczone” – napełniają smutkiem. „To, co w nas namiętne – pisał Herder o działaniu muzyki – wznosi się i opada, skacze lub pełza, i postępuje powoli. Raz napiera, raz cofa się, raz poruszone słabiej, raz mocniej”.

2. Estetyka naśladowania w XVIII wieku, którą najściślej i najskuteczniej ujął Charles Batteux w rozprawie pt. *Les beaux arts, réduits à un même principe* (1746), określa ekspresję muzycznego afektu jako przedstawienie, odmalowanie namiętności. Słuchaczowi przypada rola spokojnego widza, obserwatora, który ocenia podobieństwo lub niepodobieństwo obrazu. Nie czuje się on jednak wystawiony na działanie przedstawionych muzycznie afektów, ani też kompozytor nie wyraża poruszeń swego wnętrza w dźwiękowym przekazie, oczekując od słuchacza współodczuwania, „sympatii”. Kompozytor jest raczej malarzem obcych uczuć niż kimś, kto pokazuje uczucia własne. Friedrich Wilhelm Marburg pisał w roku 1757:

Starajmy się w utworach wokalnych najpierw zbadać i określić, jaki afekt kryje się w słowach; jak wysokie jest jego napięcie; z jakich uczuć jest utworzony. [...] Spróbujmy później dokładnie pojąć istotę danego afektu, ustalmy, na jakie poruszenia wystawiona jest dusza, czego doznaje przy tym ciało, jakie poruszenia w nim wywołano. [...] Tylko wtedy, gdy wszystko to zostanie dokładnie, gruntownie i starannie przemyślane, sprawdzone, wymierzone i ustalone, można zdać się na geniusz, na siłę wyobraźni i inwencji².

Muzyka jest, nie inaczej niż pozostałe sztuki, które Batteux sprowadził do tej samej zasady, „naśladowaniem pięknej natury” (*imitation de la belle nature*). „Dźwięki ożywione” (*sons animés*) stanowią model muzyki wokalne, „nieożywione” – model muzyki instrumentalnej. Zgodnie z tym, to śpiew przedstawia afekty, lecz Batteux może sobie wyobrazić także zrozumiałą muzykę instrumentalną, będącą czymś więcej niż pustym dźwiękiem – to muzyka,

² Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Leipzig 1754–1762, 1778, t. 1–5.

która tylko „mówi” lub „maluje”, jest słabszą kopią formuł wokalnych lub jest muzyką programową. *L'objet de tous les arts* („przedmiotem wszystkich sztuk”) nie jest jednak rzeczywista natura, jawiąca się na co dzień. Dźwiękowe wyrazy uczuć i „nieożywione” szmery, przejawy wewnętrznych przeżyć i akustyczne przedstawienia otaczającego świata muszą być stylizowane, aby stać się przedmiotem sztuki starającej się przede wszystkim nie urazić smaku. *Goût* („smak”), który dokonuje wyboru i przekształca, był estetycznym przeciwieństwem natury, wchłanianej przez sztukę nie w postaci surowej, jaką jest, lecz w postaci *belle nature*, tj. takiej, jaką może być (*telle, qu'elle peut être*).

Niekoniecznie jednak wykształcony smak otwiera się na piękno ukryte w naturze, które winien odkryć kompozytor, malarz lub poeta, i przedstawić je w dziele sztuki. Wyniosłości wieku oświecenia Jean-Jacques Rousseau przeciwstawił rajski obraz czasów prehistorycznych, w których *belle nature* była jeszcze rzeczywistością. Pradawny język – „prajęzyk”, którego rekonstrukcja była celem *imitation de la belle nature*, pojmował Rousseau, jak później Herder i Wagner, jako poetycko-muzyczny: dźwięk był wymowny, mowa zaś dźwięczna. Z prajęzyka zachowały się jedynie rozproszone resztki; akcenty melodyczne i modulacje głosu, za pomocą których ludzie utopijnego pryncypu wyrażali swe afekty, skurczyły się i wyblakły w nowoczesnych językach, stając się jedynie aluzjami. Język włoski, jak mniemał Rousseau (później zresztą opery Glucka skłoniły go do zmiany tego poglądu), był bliższy owemu prajęzykowi niż uboższy dźwiękowo język francuski.

3. Myśl, iż dźwięki mogły być „naturalnymi znakami” uczuć – pogląd, który panował w estetyce muzycznej począwszy od Dubosa – pośredniczyła w przejściu od zasady przedstawiania do zasady ekspresji. Teoria naśladowania, przypisująca kompozytorowi rolę rozważnego obserwatora, została jako ograniczona i trywialna odrzucona przez Carla Philippa Emanuela Bacha, Daniela Schubarta, Herdera i Heinsego. Kompozytor nie miał odmalowywać uczuć, lecz – jak wyraził to Schubart w języku równie dosadnym, jak jego myśl – „wylać (*heraustreiben*) w muzyce własne «ja»”. Tylko ten, kto wnika w samego siebie i tworzy z własnego wnętrza, jest „oryginalny”.

Zasada oryginalności nie domagała się jedynie nowatorstwa, lecz także – i przede wszystkim – tego, by dzieło sztuki było „prawdziwym wylewem serca”. „Malowanie” afektów zmieniło się w ich gwałtowny przekaz. „To, iż człowiek może wyrazić siebie w muzyce” było – wedle Hansa Heinricha Eggebrechta – „podstawowym doświadczeniem” muzycznego okresu „burzy i naporu”. Dawna, „małpująca uczuciowość”, by powiedzieć za Schubartem, stała się realną uczuciowością.

Estetyka ekspresji była narażona na niezrozumienie w jeszcze wyższym stopniu niż jej przeciwieństwo – formalizm. Powiedzenie, iż muzyka jest lub powinna być „wylewem serca”, obarczone jest ryzykiem, iż zostanie uznane za usprawiedliwienie i wymówkę dla entuzjastycznego dyletantyzmu, który traktuje swe niedostatki techniczno-kompozytorskie jako zaletę, zamiast odczuwać je jako brak. Dlatego też pedanteria w wyodrębnieniu różnych aspektów zasady ekspresji nie będzie wcale zbyteczna.

Po pierwsze – wskazówki, iż pewne miejsce ma być grane ekspresyjnie (*ausdrucksvoll*), *con espressione*, nie można mieszać z marginalną uwagą, w której kompozytor stwierdza, że muzyka powstała pod presją i z nakazu realnego uczucia. Wskazówki dotyczące techniki gry nie są bynajmniej estetycznymi wyznacznikami.

Po drugie – słuchacz, który pyta o biograficzną rzeczywistość, przypuszczając, że wniknęła ona w utwór muzyczny, zachowuje się pozaestetycznie (*ausserästhetisch*) i trywialnie. Ekspresji muzycznej nie należy odnosić bezpośrednio do kompozytora jako osoby realnej. Również skrajni „ekspresjoniści” XVIII wieku, Daniel Schubart i Carl Philipp Emanuel Bach, kiedy „wyrażali siebie poprzez muzykę”, nie pokazywali swej empirycznej, prywatnej osoby, lecz „wyznaczone «ja»” – odpowiednik „lirycznego «ja»” w poezji. Wrażliwość (*Empfindsamkeit*), która w wieku oświecenia stała się dopełnieniem i przeciwieństwem ścisłej racjonalności, nie była tak niegustowna, jak mogłoby się to nam, współczesnym, niekiedy wydawać.

Po trzecie – dyskusja nad estetyczną słusznością lub niesłusznością „patologicznego” rozkoszowania się muzyką, jak je pogardliwie nazwał Eduard Hanslick, nie byłaby tak gwałtowna i zawiślana, gdyby spierający się wyraźniej uświadomili sobie różnicę

między kompozycją i interpretacją. Estetykę ekspresji XVIII wieku, maksymę, że muzyk „nie może poruszyć innych, jeśli nie będzie sam poruszony” (Carl Philipp Emanuel Bach) niewątpliwie należy rozumieć przede wszystkim jako teorię muzycznego wykonania. Sam Schubart czuł się zmartwychwstałym rapsodem, homeryckim śpiewakiem, rzuconym w „wiek bazgraczy”, zaś w Platońskim dialogu *Ion* mowa jest o rapsodzie, a nie o poecie, że musi się on sam wprawić w uczucia, które pragnie wywołać. Gra Bacha na klawikordzie – jak poświadczają jego współcześni – w takim stopniu decydowała o wywieranym przez jego sonaty i fantazje efekcie, że ich zapis przekazywał tylko abstrakcyjne schematy. Jako estetykę interpretacji zaakceptował zasadę ekspresji nawet Eduard Hanslick, formułując to jakby ustami Herdera lub Heinsego:

Wykonawcy wolno jest wyzwolić uczucie, które go w danej chwili opanowuje, bezpośrednio poprzez instrument, i wybuchnąć w wykonaniu dzikim wzburzeniem, zmysłowym żarem, pogodną siłą i radością swego wnętrza. Już sam cielesny impuls, który przez końce palców odciska moje wewnętrzne drżenie bezpośrednio na strunie, podrywa smyczek lub staje się samym dźwiękiem w śpiewie, umożliwia w gruncie rzeczy najbardziej osobiste oddanie nastroju w muzykowaniu. Subiektywność działa tutaj bezpośrednio w rozbrzmiewających dźwiękach, a nie formuje się w nich milcząco³.

Pojęta jako kompozycja utrwalona w zapisie raczej niż wykonywana, muzyczna sztuka ekspresji uwikłała się w paradoks, którego nie można pozbyć się jako obumarłej sprzeczności, lecz trzeba go rozumieć jako coś żywego i posuwającego naprzód historyczny rozwój. Jeżeli muzyka – podobnie jak język – dąży do tego, by przemawiać i być ekspresyjną (zasada ekspresji jest wszak od późnego XVIII wieku siłą napędową historii muzyki), musi ona, by być zrozumiałą, po pierwsze – utworzyć formuły (w operze ukształtował się słownik, który rozszerzył się także na muzykę instrumentalną), po drugie – odejść od tego, co zwyczajowe i utrwalone, ponieważ ten wymóg łączy się ściśle z ekspresywnością jako „wynurzeniem serca” i wyrazem własnego wnętrza. Dominacja zasady oryginalności wydaje na tradycjonalistów – tak niezastąpionych dla kultury muzycznej – wyrok: są jedynie naśladowcami i epigonami. Podczas

³ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Barth, Leipzig 1854.

gdy „kapelmistrza doskonałego” Johann Mattheson w roku 1739 opisywał jeszcze jako „zdolnego kompozytora”, to w wieku XIX „muzyka kapelmistrzowska” stała się już określeniem obelżywym.

Ekspresja krzyżuje się paradoksalnie z konwencją; to, co szczególne – z tym, co ogólne. O ile jako subiektywna jest ona niepowtarzalna, o tyle, by być zrozumiałą, musi podlegać pewnym ustaleniom. W momencie, w którym urzeczywistnia się w uchwytnym istnieniu, poświęca niejako swą istotę. Jednak właśnie w swej dialektyce zasada ekspresji stała się decydująca dla świadomości historycznej i działania, w którym tendencje postępowe i konserwatywne wzajemnie się warunkują. Paradoks sztuki ekspresji zmusza – z jednej strony – do stwarzania nowości poprzez coraz szybsze zmiany, z drugiej zaś jednak – do zachowania dzieł z minionych etapów rozwoju, do tego, by – inaczej niż we wcześniejszych stuleciach – nie pozbywać się ich jako przestarzałych i nie odsuwać w zapomnienie. To, iż ekspresja muzyczna raz uzyskana staje się niepowtarzalna, motywuje dążność do zmiany; to zaś, że – by nie pozostać niezrozumianą – musi być powtarzana, uzasadnia utrzymanie przeszłości. Postęp i pamięć historyczna łączą się ze sobą jak dwie strony tej samej rzeczy.