

## Rozdział drugi

### MUZYCZNA DOKTRYNA AFEKTÓW

Od zarania dziejów muzykę postrzegano jako potencjalną przyczynę „poruszenia duszy”<sup>100</sup>. Przekonaniu temu towarzyszył pogląd, że wszechświat, człowiek i muzyka, tj. porządek kosmosu, ład ludzkiej duszy i ład dźwięków regulowane są prawami liczbowymi, które upodabniają harmonię muzyczną do harmonii duszy: motus harmonicus i motus animae<sup>101</sup>. Antycznych wyobrażeń o regulacji tego związku za pomocą praw liczbowych nie porzucano do XVIII wieku<sup>102</sup>. W większym jednak stopniu niż matematyczne spekulacje, kompozytorów epoki baroku inspirowały doniesienia o sile oddziaływania muzyki starożytnej i jej etycznych właściwościach, które wyczytać można było z zachowanych teoretycznych źródeł antyku. Nieliczne zabytki muzyki starożytnej, które przetrwały, pozostawały jednak nieodczytane i tym samym niedostępne w swej warstwie dźwiękowej. Zatem wiedzę na jej temat kształtowała wyłącznie tradycja interpretacji dzieł greckich filozofów i teoretyków muzyki, zapoczątkowana jeszcze w średniowieczu, a w duchu renesansowym kontynuowana m.in. przez Ficina we Florencji. Podkreślić trzeba, że dzieła te interpretowano często niezgodnie z duchem oryginałów.

#### 1. Etos muzyki starożytnej.

Według filozofów i teoretyków muzyki antyku modus muzyczny, rodzaj zastosowanego tetrachordu, rytm i tempo w naturalny sposób determinować miały emocjonalne oddziaływanie muzyki. Już w pierwszej połowie V wieku p.n.e. tacy poeci jak Pratinas i Pindar twierdzili, że poszczególne modusy posiadają określone właściwości etyczne<sup>103</sup>. Pitagorejczycy klasyfikowali muzykę według wytwarzanych przez nią efektów pobudzających lub uspokajających. Damon w nie zachowanym

<sup>100</sup> Por. przyp. 31 i 32.

<sup>101</sup> Por. R. Dammann, op. cit., s. 223.

<sup>102</sup> Píše o tym Andreas Hartmann w artykule *Affektdarstellung und Naturbeherrschung in der Musik des Barock*, IRASM XI, 1980 nr 1, s. 25-44. Hartmann koncentruje się na aspekcie matematycznym barokowej nauki o afektach opierając się na traktatach Johanna Keplera *Harmonices mundi* (Linz 1619) i Andreasa Werckmeistra *Musicae mathematicae Hogedus curiosus* (Frankfurt n.M. 1686, faksymile Hildesheim 1972), *Musicalische Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg 1707, faksymile Hildesheim 1970), *Hypomnemata musica oder Musicalisches Memorial* (Quedlinburg 1697, faksymile Hildesheim 1970). Dzieła Werckmeistra nie mieszczą się w czasowych ramach wyznaczonych tematem niniejszej pracy, są jednak licznie wzmiankowane w cytowanym artykule, były także przedmiotem pracy R. Dammanna *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*, AfMw XI, 1954 nr 4, s. 206-237.

<sup>103</sup> Por. Martin Litchfield West *Ancient Greek Music*, Oxford 1994, s. 246.

liście do areopagu — ateńskiej izby wyższej, sprawującej m.in. pieczę nad sprawami moralności publicznej dowodził, że modusy muzyczne i rytmy są ściśle powiązane z jakościami etycznymi. Dlatego sprawą wagi państwowej winna być właściwa edukacja muzyczna, przestrzeganie zasad muzyki i jej tradycji<sup>104</sup>. Młodzież należy uczyć śpiewu i grania melodii skłaniających do odwagi, męskości, samokontroli i sprawiedliwości<sup>105</sup>. Damon opisywał greckie skale modalne, wyliczając ich poszczególne dźwięki, interwały i komentując tychże skal właściwości<sup>106</sup>; podobnie rytmy i tempa, chwalać jedne, inne potępiając, jako ekspresję niegodnej agresji, szału, występku lub rozputy<sup>107</sup>.

Koncepcje Damona wywarły znaczący wpływ na młodsze pokolenia filozofów, w tym przede wszystkim na Platona.

„Czyż [...] nie będzie służba Muzom najwłaściwszym środkiem wychowawczym? Bo najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy przynosząc piękny wygląd; potem się człowiek pięknie trzyma, jeżeli go dobrze wychowano”<sup>108</sup>.

Modusy i rytmy (zarówno w pieśniach, jak i w tańcach) są według Platona nośnikami etosu, ponieważ same z siebie imitują głosy i ruchy ludzkie charakterystyczne dla poszczególnych jakości i stanów emocjonalnych. Dlatego m.in. muzyka „jest sztuką otwórczą i naśladowczą”<sup>109</sup>. Zakodowuje ona w sobie ludzkie emocje, a te odżywają na nowo w duszach wykonawców i publiczności. Jest więc ważne — szczególnie w nauczaniu — by wybierać muzykę prowokującą afekty pozytywne. Istotne jest również, by prawidłowo zestawiać słowa z modusami i rytмами, po to, by efekty etyczne były właściwe i zrozumiałe. Platon dopuszcza w swoim *Państwie* tylko modus dorycki i frygijski.

<sup>104</sup> Por. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff *Einleitung in die attische Tragödie*, Berlin 1921, s. 21.

<sup>105</sup> Poglądy Damona zrelacjonował Filodem z Gadary — sam epikurejczyk — odnosząc się do nich z lekceważeniem. Por. *Philodemi de musica librorum quae exstant* (dalej jako Filodema *De musica*); fragmenty *De musica* w tłum. niem. J. Kemke, Lipsk 1884, s. 54; o tekście *De musica* Filodema piszą też: Otto Luschkat *Zum Text von Philodemus Schrift „De Musica”*, Berlin 1953 i Annemarie J. Neubecker *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift „De musica”*, Berlin 1956; por. też Tadeusz Sinko *Literatura hellenistyczna*, cz. II, Kraków 1948, s. 59-60.

<sup>106</sup> Według świadectwa Arystydesa Kwintyliana z *De musica libri tres* „w harmoniai przekazanych przez niego [Damon] jeden znajdzie to, że z nut ruchomych niektóre są kobiece inne męskie.” Por. Aristides Quintilianus *On Music. In Three Books*, tłum. ang. Th.J. Mathiesen, Yale 1983, s. 145. „Kobiecość”, bądź „męskość” wiązać tu należy odpowiednio ze skalami niższymi i wyższymi. Sprawą trudną do rozstrzygnięcia pozostaje, czy Platon w swoim *Państwie* (s. 149 [398e-399c]) opisuje modusy w nawiązaniu do Damona.

<sup>107</sup> „Z Damonem rozważymy, które właściwe stopy wierszowe odpowiadają pospolitym, gminnym rysom charakteru, które znamionują butę i szal, i inne wady, a które rytmy zostawić dla cech przeciwnych.” Por. Platon *Państwo*, s. 150 [400a-c].

<sup>108</sup> Tamże, s. 153 [401d].

<sup>109</sup> Platon *Prawa*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 78 [668b]; tamże: 654e-655d, 660a, 668a-670c, 798d, 812c oraz *Państwo*, s. 147-150 [398e-400a].

„Miksolidyjska [...] i syntonolidyjska [...] należy [je] usunąć. Bo nie przydają się nawet kobietom, które mają być jak się należy, a cóż dopiero mężczyznom. [...] A które tonacje są miękkie i pijackie? Jońska [...] i lidyjska; te się też nazywają obniżone. Więc te [...] przydadzą się na coś w zastosowaniu do ludzi wojskowych? Nigdy [...]. Więc gotowa co zostać tylko dorycka i frygijska. [...] Te dwie tonacje: głos człowieka, który ma siłę i czegoś chce, w szczęściu czy w nieszczęściu, głosy rozwagi i męstwa pozostaw, a będzie bardzo pięknie”<sup>110</sup>

W kwestii rytmów Platon bezpośrednio powołuje się na Damona i sugeruje, „żeby nie starać się o ich różnorodność i nie gonić za bogactwem stóp wierszowych, tylko zobaczyć, które to są rytmy życia porządnego a nacechowanego męstwem”<sup>111</sup>.

Arystoteles mówiąc o etosie muzyki odwołuje się do „pieśni Olymposa, które według zgodnej opinii zachwytem przepelniają dusze, zachwyt zaś jest przejawem uczuć moralnych duszy”<sup>112</sup>. W swoich rozważaniach na ten temat pozostaje pod silnym wpływem Platona. Według Stagiryty melodie i rytmy zawierają w sobie podobieństwo etycznych jakości i stanów emocjonalnych, jak gniew, złość, łagodność, dzielność, waleczność czy opanowanie. Uczucia prowokowane muzyką są efektem reakcji duszy na to podobieństwo. Podobieństwa etosu i afektu manifestują się w szczególny sposób w modusach.

„Jest wielkie podobieństwo co do istotnej natury między rytmami i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozwagą i ich wszystkimi przeciwieństwami. [...] W melodiach samych zawiera się odzwierciedlenie przeżyć moralnych. [...] Tak samo jest z różnymi rodzajami taktów”<sup>113</sup>.

O muzyce w kontekście jej jakości etycznych mówili również stoicy, m.in. Diogenes z Seleucji (ok. 240-152 p.n.e)<sup>114</sup> i Filodem z Gadary (ok. 110-39 p.n.e.)<sup>115</sup>. W przeciwieństwie do Platona i Arystotelesa, Diogenes uważał, że emocje wzbudzone muzyką nie wynikają z naśladownictwa i nie są identyczne u każdego słuchacza. Jego zdaniem niektóre pieśni i hymny mogły wywierać o wiele mniejsze wrażenie, niż same ich teksty. Z uwag Filodema szczególnie godne odnotowania są te w sprawie etycznych właściwości rodzajów tetrachordów. I tak rodzaj enharmoniczny miał być szlachetny, godny, prosty i czysty, chromatyczny natomiast zniewieściały i wulgarny. Taki punkt widzenia nie odpowiadał orędownikom rodzaju chromatycznego. Ci gardzili rodzajem enharmonicznym jako surowym i bezkompromisowym, uznając jednocześnie chromatyczny jako szlachetny i ustepliwý<sup>116</sup>. Filodem zwracał uwagę na

<sup>110</sup> Platon *Państwo*, s. 148 [399b-c], tamże 376e, 395c-e, 398b-399c; też *Prawa*, 802c-e, 812c-e.

<sup>111</sup> Platon *Państwo*, s. 150 [400a-c].

<sup>112</sup> Arystoteles *Polityka*, s. 277 [1340a].

<sup>113</sup> Tamże, s. 277-278 [1340a-b].

<sup>114</sup> Por. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, red. Hans von Arnim, Lipsk 1921.

<sup>115</sup> Filodem *De Musica*, s. 40-50; por. T. Sinko, op. cit. s. 59-60.

<sup>116</sup> Plutarch opisuje tę sytuację jako typowy problem szkoły arystoteleskiej i pyta „dlaczego to tonacja [tu: rodzaj tetrachordu — przyp. autora] chromatyczna działa rozpogadzająco, enharmoniczna zaś nastraja poważnie?” Por. Plutarch *Nauka Epikura nie umożliwiała przyjemnego życia*, w: *Moralia II* (wybór), tłum. Z. Abramowicz, Warszawa 1988, s. 228 [1096b]. Późniejsi autorzy do swoich rozważań włączają rodzaj diatoniczny, który stopniowo będzie wypierał rodzaj enharmoniczny. Właściwości pierwotnie przypisywane rodzajowi enharmonicznemu w antytezie do chromatycznego

fakt, że uczeni bardziej przywiązani do nauk fizycznych, zaprzeczali temu, iż rodzaje posiadają wewnętrzne, tkwiące w nich właściwości i doradzali, by stosować to, co sprawia przyjemność uszom; podobnie z rytmami i różnymi typami melodii. Było to wyraźne nawiązanie do Epikura<sup>117</sup>. Filodem wyznawał pogląd, że ekspresja muzyczna jest etycznie neutralna. Jego traktat *De musica* obalał argumenty wcześniejszych filozofów na rzecz etycznej siły i wartości wychowawczych muzyki. Dowodził, że muzyka sama w sobie, jako odmienna od słów, z którymi jest powiązana, niezdołna jest do wywoływania jakichkolwiek efektów moralnych w słuchaczu, a pożytek z niej jest tylko taki, iż pozostaje źródłem nieistotnego rodzaju przyjemności. Takie zaprzeczenie teorii etosu nie było wyłącznie domeną epikurejczyków. Teorię tę atakowali już sofisci z początków IV wieku p.n.e. Pod koniec II wieku n.e. sceptyk Sextus Empiricus w dziele *Przeciw matematykom (Adversus mathematicos)*<sup>118</sup> spierał się z teoretykami muzyki w sposób podobny do Filodema. Trzeba jednak podkreślić, że wypowiedzi Filodema, Epikura, czy Sextusa Empiricusa były w dobie starożytnej głosem zdecydowanej mniejszości. Generalnie dominowała wiara w etyczną siłę muzyki, a dystansujący się od niej głos sceptyków nie został dostrzeżony również w przyszłości.

W I stuleciu n.e. muzyczna teoria etosu łączy się coraz bardziej z teorią kosmologiczną. Ptolemeusz w III księdze *Harmonik* stwierdza podobieństwo modułów oraz interwałów do stanów duszy i ruchów ciał niebieskich. Porządek kosmosu i ład duszy ludzkiej charakteryzuje proporcjami właściwymi interwałom oktawy, kwinty i kwarty. Stąd dusze posiadają według Ptolemeusza siedem (liczba interwałów w oktawie), cztery (liczba interwałów w kwincie) i trzy (liczba interwałów w kwarcie) zdolności lub cnoty, których wzajemne relacje stanowią o tychże dusz nastrojeniu. Ich aktywność koresponduje z modusami wyższymi w systemie greckim, odrętwienie i zniechęcenie — z modusami niższymi, umiarkowanie zaś i stabilność — z modusami środkowymi, np. doryckim. Podobieństwa te nie oznaczają dla Ptolemeusza naśladownictwa stanów psychicznych przez muzykę (jak u Platona), lecz są one człowiekowi po prostu wrodzone<sup>119</sup>.

Spójniejszy od Ptolemejskiego system kosmicznej harmonii przedstawia koncepcja Arystydesa Kwintyliana. W jego teorii wszystko opiera się na liczbie i proporcjach, a muzyka ziemską jedynie w sposób niedoskonały naśladuje harmonię

---

przeniesione zostaną na diatoniczny. Sextus Empiricus w traktacie *Adversus musicos* rodzaj diatoniczny opisuje jako szorstki, trochę bez elegancji; chromatyczny jako jasnotonowy (*ligyron*) i lamentacyjny; enharmoniczny jako surowy i godny. Por. tegoż *Adversus musicos (Against the Musicians)*, tłum. ang. D.D. Greaves, Londyn 1986, s. 167. Dla Arystydesa Kwintyliana (*On Music*, ks. I, s. 83-84) rodzaj diatoniczny jest męski i raczej surowy, chromatyczny płaczący i żalobny, enharmoniczny zaś pobudzający i szlachetny.

<sup>117</sup> Plutarch przytacza pogląd Epikura, że każdy powinien radować się muzyką, a nie marnować czasu na nudne, szkolne debaty na jej temat. Por. Plutarch, op. cit., s. 225 [1095c].

<sup>118</sup> Rozprawa *Adversus musicos* stanowi jego szóstą księgę.

<sup>119</sup> Claudius Ptolemaeus (dalej jako Ptolemeusz) *Harmonicorum libri tres*, tłum. łac. Johannes Wallis, Oxford 1682, faksymile Nowy Jork 1977, ks. III, rozdz. III-VII, s. 231-248. Por. też: Ingemar Düring (red. i tłum. niem.) *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg 1934, s. 103-136. Również: Tadeusz Sinko *Literatura grecka*, Kraków 1951, t. III, s. 155.

sfer<sup>120</sup>. Dusza sama w sobie jest harmonią o proporcjach właściwych interwałom muzycznym. Dlatego muzyka tak łatwo oddziałuje na duszę przez swe analogiczne proporcje. „Poruszenie duszy” wynika również z faktu wplątania jej w strukturę mięśni i proces oddychania. Gdy z instrumentów strunowych lub dętych wydobywane są dźwięki, dusza wibruje w „sympatii” do nich<sup>121</sup>. W zależności od ciała, z którym jest związana, wykazuje ona emocje męskie albo kobiece. Modusy muzyczne są również mniej lub bardziej męskie (kobiece) w charakterze i będą oddziaływać na słuchacza zgodnie z jego własną (uwarunkowaną płcią) mieszaniną jakości. Modusy niższe w systemie greckim są męskie, wyższe kobiece. Wynika to z usytuowania dźwięków męskich bądź kobiecych w tetrachordach charakterystycznych dla poszczególnych modusów<sup>122</sup>. Podobnie instrumenty muzyczne będą ze względu na rejestr i barwę bardziej męskie lub kobiece, co czyni je odpowiednimi dla określonych modusów i rytmów<sup>123</sup>.

Arystydes, jak większość myślicieli starożytnych, jest przekonany o stosowności muzyki dla celów edukacyjnych i terapeutycznych. W wychowaniu zaleca melodie uporządkowane i waleczne. Uznaje, że muzyka wzbudza emocje, ale zdaje też sobie sprawę z faktu, że nie każdy słuchacz reaguje w tym samym czasie, albo w ten sam sposób na określony rodzaj muzyki. Płeć, wiek, narodowość oraz inne czynniki mają dla tego zróżnicowania wielkie znaczenie<sup>124</sup>.

<sup>120</sup> Aristides Quintilianus, op. cit., ks. III, s. 171-175.

<sup>121</sup> Tamże, s. 151-155.

<sup>122</sup> Tamże, s. 129-131 i 143-146. Niższy ruchomy dźwięk każdego tetrachordu traktowany jest jako najbardziej kobiecy i emocjonalny, dźwięk górny natomiast jako najbardziej męski i energiczny, dźwięki stałe są mniej lub bardziej męskie (kobiece) z wyjątkiem *mese*, który jest bardziej kobiecy, tak jak *proslambanomenos*. Ta charakterystyka ze względu na płeć powiązana jest z estetyczną klasyfikacją samogłosek w systemie sol-fa. Por. M.L. West, op. cit., s. 265.

<sup>123</sup> Tamże, s. 148-151. Z lektury dzieła Arystydesa — rozdziału eksponującego teorię zależności od płci — można wysnuć wniosek, że ilość różnych możliwych emocji i ich kombinacji, potencjalnie wyrażalnych w muzyce, jest bardzo duża (op. cit., s. 129-131). Ale w innych miejscach swojego traktatu Arystydes zakłada też prostą triadność charakterów muzycznych: uspokajający lub hamujący, pobudzający i opanowany (ks. I, s. 93 i 102). Kleonides w tej sprawie pisał: „pobudzający rodzaj kompozycji jest taki, że daje wyobrażenie wspaniałej i walecznej egzaltacji, bohaterskiego czynu i pokrewnych emocji, [...] użytecznych szczególnie w tragedii. [...] Uspokajający lub hamujący rodzaj kompozycji jest taki, który ogranicza duszę do nędzy, stanu bezsiły, będzie on stosowny do nieszczęśliwej miłości, śmierci, katastrofy itp. Typ opanowany jest związany ze spokojem oraz sytuacją przyjaźni i pokoju. Stosowny jest dla hymnów, peanów, panegiryków, nauk itp.” Por. Oliver Strunk *Source Readings in Music History*, t. I *Antiquity and the Middle Ages*, Nowy Jork 1950, s. 34-46.

<sup>124</sup> Aristides Quintilianus, op. cit., ks. II, s. 117-128. Arystydes, jak się wydaje, jako pierwszy z teoretyków muzyki zwraca uwagę na zróżnicowanie odbioru dzieła muzycznego ze względu na cechy narodowościowe, co mogło być inspiracją barokowej koncepcji *stylus impressus*, czyli stylu narodowego.

## 2. Podstawy chrześcijańskiego etosu muzyki. Św. Augustyn i św. Tomasz z Akwinu.

Do Platonskiego jeszcze poglądu o strukturalnym pokrewieństwie duszy i harmonii dźwięków nawiązał św. Augustyn<sup>125</sup>. Dla niego ruch, rytm i melodia odzwierciedlają poruszenia duszy ludzkiej stworzonej według tych samych matematycznych wzorów, które determinują również modusy melodyczne i rytmiczne<sup>126</sup>.

„Każdemu wzruszeniu mojej duszy odpowiada wśród różnorodności tonów jakiś ton szczególny, który tajemniczym pokrewieństwem jest z owym wzruszeniem związany”<sup>127</sup>.

Wynika z tego ogromna siła oddziaływania muzyki na psychikę i postępowanie człowieka<sup>128</sup>. Dlatego w *Wyznaniach* Augustyn przestrzega przed możliwym złym wpływem muzyki na duszę ludzką, jeżeli przyjemności płynące z jej słuchania nie byłyby podporządkowane rozumowi. Św. Augustyn łączy myślenie antyczne i chrześcijańskie, gdy mówi, że piękno substancji brzmienia polega na stworzonym przez proporcje liczbowe porządku zjawisk dźwiękowych i gdy mówi, że skoro dusza ludzka rozpozna ten liczbowy ład, który powoduje, iż świat jest uporządkowanym dziełem Boga (muzyka jest zatem odbiciem porządku świata), to człowiek kieruje się ku Bogu. Najbardziej przekonującym dowodem emocjonalnej siły muzyki są dla św. Augustyna doświadczenia związane z jego własnym chrztem:

„Ileż razy płakałem słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy Twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania. Z oczu płynęły łzy i dobrze mi było z nimi”<sup>129</sup>.

W innym miejscu czytamy jeszcze:

„Wiem, że Święte wersety, kiedy są śpiewane, budzą we mnie silniejszą i gorętszą pobożność, niż mogłaby się we mnie zapalić, gdyby nie były śpiewane. [...] Ale nie należy pozwolić, by ta zmysłowa rozkosz obezwładniała umysł”<sup>130</sup>.

A więc „kto śpiewa, podwójnie się modli” („qui cantat bis orat”)! Jakże często ta funkcja muzyki — skłanianie ku modlitwie i pogłębianie w wierze — będzie się odąd pojawiała w rozważaniach nad pojmowaniem i celami muzyki.

<sup>125</sup> Na ogromne znaczenie św. Augustyna dla filozofii XVII wieku wskazał Władysław Tatariewicz: „Wielkie chrześcijańskie systemy tego czasu, systemy Kartezjusza i Malebranche’a w postawie i wynikach zbliżyły się do Augustyna.” Por. W. Tatariewicz *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1988, s. 203.

<sup>126</sup> Św. Augustyn pozostawał w zasadzie bardziej pod wpływem nowej odmiany platonizmu, reprezentowanej przez Plotyna. Zależność od szkoły neoplatonickiej widoczna jest również w jego myśli muzycznej, w szczególności w poglądach dotyczących etycznych właściwości muzyki. Por. Władysław Tatariewicz *Historia estetyki* t. II, Warszawa 1989, s. 48-64.

<sup>127</sup> Św. Augustyn *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 321.

<sup>128</sup> W. Tatariewicz *Historia estetyki*, op. cit.

<sup>129</sup> Św. Augustyn *Wyznania*, s. 256-257.

<sup>130</sup> Tamże, s. 321.

Również św. Tomasz z Akwinu zdając sobie sprawę z etycznych walorów muzyki uznaje ją za sposób okazywania chwały Boga. Odzęgkuje się przy tym od wszelkich form przyjemności związanej z użyciem instrumentów muzycznych, gdyż te przyczyniają się bardziej do rozbudzenia zmysłowej rozkoszy, niż do kształtowania poważnej postawy wewnętrznej<sup>131</sup>. W *Komentarzu do Izajasza*<sup>132</sup> Akwinata wylicza trzy właściwości dobrego śpiewu (*bene cante*): rozweselać (*hilaro*), skupiać uwagę (*attendo*), skłaniać do modlitwy (*devoto*). Tam też wyjaśnia, że śpiew stanowi „błogosławieństwo serca przepełnionego radością”<sup>133</sup>. Muzyka w kościele ma przede wszystkim podkreślać znaczenie śpiewanego tekstu, dlatego odrzucić należy wszelką ekspresję i skłonność do zmysłowej przyjemności, „gdyż ważniejsza jest chwała, którą składa umysł, niż chwała ust”<sup>134</sup>. W nawiązaniu do Arystotelesa<sup>135</sup> i Boecjusza<sup>136</sup> pisze w *Sumie teologicznej*:

„Jeśli jednak ktoś śpiewa dla nabożeństwa, uważniej rozważa to co śpiewa, gdyż dłużej nad tą treścią się zatrzymuje, a także dlatego, że według św. Augustyna <wszystkie uczucia naszej duszy — tak różnorodne — wyrażają się we właściwy sposób w głosie lub w śpiewie i rozpalają się w nas dzięki pewnej zgodności z naszą naturą>. To samo stosuje się również do słuchaczy, którzy wprawdzie niekiedy nie rozumieją tego co się śpiewa, rozumieją jednak po co się śpiewa, a mianowicie na chwałę Bożą, a to wystarczy do wzbudzenia nabożeństwa”<sup>137</sup>.

Muzyka w zależności od rodzaju i sposobu ułożenia dźwięków jest zdolna wywołać najróżniejsze poruszenia w człowieku i oddziaływać na jego wolę, gdyż „harmonijne współbrzmienia muzyczne powodują zmiany ludzkich afektów”<sup>138</sup>.

<sup>131</sup> Św. Tomasz z Akwinu *Suma teologiczna*, t. XIX *Religijność*, tłum. F.W. Bednarski, Londyn 1971, s. 165. W synagodze używano instrumentów, a nawet tańczono — stąd też wyraźne odcięcie się od tradycji judaistycznej wg kontrastu synagoga — ecclesia.

<sup>132</sup> Był to jeden z cyklu wykładów św. Tomasza w kolegium św. Jakuba przy Uniwersytecie paryskim. Por. Marie D. Chenu *Wstęp do filozofii św. Tomasza z Akwinu*, tłum. H. Rosnerowa, Warszawa 1974, s. 267.

<sup>133</sup> Św. Tomasz z Akwinu *Komentarz do Izajasza* (54, 1); cyt. wg Hermann-Josef Burbach *Thomas von Aquin und die Musik*, „Musica Sacra” XCIV, 1974, s. 81.

<sup>134</sup> Św. Tomasz z Akwinu *Suma teologiczna*, t. XIX, s. 165 (problem 5).

<sup>135</sup> Arystoteles *Polityka*, s. 276-279 [1339b-1340b].

<sup>136</sup> Anicius M.S. Boethius (Boecjusz) *De institutione musica libri quinque*, red. G. Friedlein, Lipsk 1876, s. 179-180.

„Nic nie jest tak zgodne z charakterem człowieka, jak cieszyć się miłymi melodiami i źle przyjmować przeciwne. Nie zależy to od właściwych każdemu upodobań czy wieku, lecz wszystkie te rzeczy mają wpływ; dzieci, młodzież, a także starcy, powodowani spontanicznym popędem, garną się do muzyki tak, że nie ma w ogóle wieku, w którym nie odczuwałoby się przyjemności ze słodkiej melodii”.

„Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et infantes ac juvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit”.

<sup>137</sup> Św. Tomasz z Akwinu *Suma teologiczna*, t. XIX, s. 166-167.

<sup>138</sup> „consonantiae musicae immutant hominis affectum”. Św. Tomasz z Akwinu *Komentarz do Psalmów* (z wykładów o Biblii w kolegium św. Jakuba) — tu komentarz do Psalmu 32, cyt. wg H.J. Burbach, op. cit., s. 52. Tomasz z Akwinu nie stworzył odrębnego dzieła o muzyce. O jej

Zatem z jednej strony porusza duszę (wzbudza afekty), z drugiej owe poruszenia (afekty) odzwierciedla.

### 3. Nowożytne rozwinięcie muzycznej doktryny afektów. Ficino, Tinctoris.

U progu epoki renesansu poglądy myślicieli starożytnych na nowo sformułował Marsilio Ficino. Dokonał on przekładów wielu dzieł Platona na łacinę i interpretował je w swoich pismach filozoficznych. W nawiązaniu do autorów antycznych, jako pierwszy w czasach nowożytnych rozwinął naukę o działaniu i fizjologii afektów. Pisma poświęcone bezpośrednio muzyce nie zajmują w dorobku Ficina wiele miejsca<sup>139</sup>. Wśród nich odnotować należy rozprawkę w formie listu do Antoniusa Canisianusa — *De Musica*, w której zaprezentowany został pomysł powiązania muzyki i medycyny, symbolizowany postacią Apolla — boga muz i wynalazcy medycyny. Ficino dostrzega tu następujące analogie: muzyka reguluje „zgodność” duszy, medycyna „zgodność” ciała<sup>140</sup>. O działaniu muzyki na duszę pisze następująco:

„Ponieważ śpiew i brzmienie wynikają z myślenia rozumu, impulsu fantazji i afektu serca, a jednocześnie za pomocą załamań uformowanego powietrza wprawiają w ruch cząstki tchnień słuchu, które są więzami duszy i ciała, poruszają one lekko fantazję, pobudzają serce i wchodzą do wnętrza rozumu, uspokajają też płyny i części ciała i poruszają je”<sup>141</sup>.

Muzyka ma więc moc kojącą i uspokajającą. Mowa tu zatem bardziej o jej właściwościach terapeutycznych, do czego nawiąże Zarlino, niż o wzbudzaniu afektów, jak to będzie około roku 1600. Problem ten rozwinięty został częściowo w traktacie *De vita* (1489), w którym Ficino na swój sposób wyjaśnia proces oddziaływania muzyki na człowieka. Na jednej płaszczyźnie stawia tam muzyka, lekarza i filozofa, każdemu z nich przypisując określony wpływ: lekarza — na ciało, filozofa — na duszę, muzyka — na „tchnienia” (*spiritus*). *De vita* tkwi jednak mocno w tradycji spekulatywnej, z jej podstawową tezą, że „harmonia” określa zarówno muzykę brzmiącą, jak i strukturę wszechświata.

---

terapeutycznym i etycznym działaniu wspomina jednak w wielu miejscach swoich pism filozoficznych. Np. w sprawie etosu tonacji znajdujemy liczne uwagi w VIII tomie komentarzy do *Polityki* Arystotelesa. Nie są to jednak oryginalne rozważania św. Tomasza, ale raczej jego ucznia Petrusa Alverni. Wiadomo, że św. Tomasz był jedynie autorem III tomu tych komentarzy. Por. M.D. Chenu, op. cit., s. 248.

<sup>139</sup> Wymienia je wszystkie i krótko streszcza Sabine Ehrmann w pracy *Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie*, AfMw XLVIII, 1991 nr 3, s. 237. Daniel P. Walker poświęcił im swoje studium *Ficino and Music*, w: *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*, Londyn 1958, s. 3-29.

<sup>140</sup> M. Ficino *Opera*, op. cit., t. I, s. 650-651.

<sup>141</sup> „Nam quum cantus sonusque ex cogitatione mentis, & impetu phantasie, cordisque affectu proficiscatur, atque una cum aere f[r]actio & temperato aereum audientis spiritum pulset, qui animae corporisque nodus est, facile phantasiam movet, atticque cor & intima mentis penetralia penetrat. Corporis quoque humores & membra sistit, & movet”. Tamże, s. 650.



Z punktu widzenia muzycznej teorii afektów szczególnie ważny jest komentarz do Platońskiego *Timajosa* (1484). Ficino podejmuje tu antyczny wątek „harmonii duszy”, rozwijając własną koncepcję emocjonalnego oddziaływania muzyki na słuchacza. W rozdziale XXIX komentarza (*Cur Anima rei compositae comparatur*) przytacza pogląd Platona, że dusza składa się z proporcji liczbowych i brzmiącej muzyki, u której podstaw leżą konsonanse. W konsekwencji współbrzmienie muzyczne (*concentus*) pozwala przenieść afekt duszy śpiewaka (lub instrumentalisty) na duszę słuchacza. Ficino wyjaśnia to dwojako: 1) nawiązując do Platona, kiedy twierdzi, że analogiczne struktury duszy i *concentus* są odpowiedzialne za oddziaływanie muzyki, 2) nawiązując do Hipokratesa i Galena, kiedy zjawisko tłumaczy fizjologicznie i psychologicznie<sup>142</sup>. W drugim przypadku wykazuje też wpływy Arystotelesa i neoplatoników, w szczególności, kiedy będzie mowa o „tchnieniach” (*spiritus*). Te definiuje jako „subtelne ciała powietrzne pochodzące z krwi serca, ciepłe i błyszczące, rozprzestrzeniające się od serca”. Pośredniczą one między ciałem i duszą. W trakcie słuchania muzyki przenoszą afekt i myśl muzyka na duszę słuchacza. Dzięki ich pośrednictwu zmysł słuchu wchodzi w związek z duszą. Rolę pośredniczącą w procesie słyszenia odgrywa też powietrze. Jest ono potracane i wprawiane w ruch. Tak powstaje *musica consonantia*, która dociera do uszu, a tam wprawiane są w ruch powietrzne tchnienia. Te przenoszą afekty do duszy, do płynów wewnętrznych oraz odpowiednich części ciała. W ten sposób muzyka (przede wszystkim śpiew) może poruszyć fantazję, serce i wzbudzić uczucia.

Jak się wydaje, Ficino mówiąc o afektach, jako pierwszy tłumaczy zarazem sposób ich wywoływania przez muzykę w słuchaczu. Jego pomysły podjęte zostaną dopiero w teorii muzyki wczesnego baroku, w przypadku Zarlina posłużą natomiast do wyjaśnienia „cudownych efektów” (*mirabili effetti*) muzyki antycznej.

Współczesny Ficinowi Johannes Tinctoris również zajmuje się kwestią emocjonalnego oddziaływania muzyki. W traktacie *Complexus effectuum musicæ* z lat 1473/74, powołując się na przykłady z autorów starożytnych i średniowiecznych oraz z mitologii i Biblii, przedstawia dwadzieścia sposobów oddziaływania muzyki na człowieka:

„Boga radować,  
 Boga chwalić,  
 Radości zbawionych zwiększać,  
 Kościół wojujący do tryumfującego zbliżać,  
 Przygotowywać do uzyskania bożego błogostawieństwa,  
 Dusze do pobożności pobudzać,  
 Smutek rozpraszać,  
 Zatwardziałość serca zmiękczać,  
 Diabła zmuszać do ucieczki,  
 Wywoływać stan ekstazy,  
 Umysły przyziemne podnosić,

<sup>142</sup> Skrócony opis oddziaływania muzyki na duszę według Ficina przytoczony został na podstawie artykułu S. Ehrmann; op. cit., s. 241-243.

Złą wolę odbierać,  
 Ludzi cieszyć,  
 Chorych leczyć,  
 W trudach ulgę dawać,  
 Dusze do walki podniecać,  
 Miłość podsycać,  
 Obcowaniu ludzi przyjemności dodawać,  
 Uczonym w muzyce sławę dawać,  
 Dusze zbawiać”<sup>143</sup>.

Opis każdego z nich stanowi treść traktatu<sup>144</sup>, samego procesu oddziaływania jednak nie wyjaśnia. Tinctoris — podobnie do Ficina — podkreśla terapeutyczne działanie muzyki. Jak stwierdza Dahlhaus, *Complexus effectuum musices* będąc dziełem dokumentującym prastare stwierdzenie Izydora z Sewilli, że „muzyka wzbudza afekty pobudzając zmysły w różny sposób” („*musica movet affectus provocat in diversum habitum sensus*”), stanowi „topos nie mniej zakorzeniony w historii niż wręcz przeciwna teza, że muzyka jest dźwiękową matematyką”<sup>145</sup>.

Etyczne i terapeutyczne właściwości muzyki podkreślał też teoretyk nieco tylko od Ficina młodszy — Franchinus Gaffurius. Gaffurius nawiązując do myśli Platońskiej korzystał z tłumaczeń Ficina. W pierwszej księdze *Theorica musicae*<sup>146</sup> zatytułowanej *De musicis et effectibus* podjął problematykę proporcji liczbowych między *harmonia*, *anima* i *musica*. Wskazał na Platońskie podobieństwo duszy i harmonii. Myśl Gaffuriusa, tkwiąca w tradycji spekulatywnej, poprzedza rozwinięte sto lat później analogiczne koncepcje Zarlina i Keplera.

#### 4. Renesansowa formuła nauki o afektach. Odniesienia do antyku. Zarlino i Galilei.

W zakresie muzycznej doktryny afektów koncepcją bezpośrednio poprzedzającą zasadnicze wystąpienia autorów wczesnego baroku jest nauka Gioseffa Zarlina zaprezentowana w swoim podstawowym kształcie w *Istitutioni harmoniche*<sup>147</sup>. Poglądy Zarlina dotyczące teorii afektów inspirowane niewątpliwie tęsknota za „utraco-

<sup>143</sup> Tłum. W. Tatariewicz *Historia estetyki*, t. III *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 228.

<sup>144</sup> Por. edycję traktatu wraz komentarzem Thomasa A. Schmidta, *Der „Complexus effectuum musices” des Johannes Tinctoris*, BfHM X, 1986, s. 121-160.

<sup>145</sup> Carl Dahlhaus *Musikästhetik*, Kolonia 1967, s. 31.

<sup>146</sup> Franchinus Gaffurius *Theorica musicae*, Mediolan 1492, faksymile Nowy Jork 1967.

<sup>147</sup> Gioseffo Zarlino *Istitutioni harmoniche*, Wenecja 1558 — faksymile Nowy Jork 1966, 21573 — faksymile Ridgewood-New Jersey 1966. Wersja z roku 1573 stanowi podstawę niniejszych rozważań. Posłużono się również niem. tłumaczeniem I i II księgi *Istitutioni*, por. G. Zarlino *Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der „Istitutioni harmoniche” (1573)*, tłum. i komentarz M. Fend, Frankfurt n.M. 1989 oraz ang. tłumaczeniem IV księgi *On the Modes. Part Four of „Le Istitutioni Harmoniche”, 1558*, tłum. V. Cohen, komentarz C. Palisca, Yale 1983.

nym rajem” muzyki starożytnej, której legendarne oddziaływanie mniej lub bardziej dokładnie opisano w licznych traktatach od wczesnego średniowiecza do renesansu. Zarlino, zakładając prawdziwość podań o owych *effetti mirabili*, nie poprzestaje na ich opisie, lecz stara się dać ich racjonalne wyjaśnienie podążając za referowanymi wcześniej przemyśleniami Ficina. Zaczyna od historii Aleksandra i Tymoteusza oraz szalonego młodzieńca z Taorminy, „który przez roztropność Pitagorasa i kunszt muzyka, z szaleńca, jakim był, stał się znów przyjaznym i ujmującym”<sup>148</sup>. „Lecz by historii te nie wydawały się bajkowe, czy dziwne, chcemy przedyskutować, co mogłoby być przyczyną takiego działania”<sup>149</sup>.

By osiągnąć zamierzony cel Zarlino próbuje zrekonstruować warunki występowania owych „cudownych efektów”, niejako transponując temat z tradycyjnych opowieści na program muzyki przyszłości<sup>150</sup>. Zamiar taki wyraził zresztą już we wstępie do swojego traktatu, wyznaczając sobie zadanie „przywrócenia muzyce jej dawnej chwały i mocy”<sup>151</sup>. W nawiązaniu do Platona określa podstawowe warunki dla zaistnienia muzycznych *effetti*.

„Jeśli chcielibyśmy przebadać całość, to odkrywamy, że są cztery rzeczy, których współdziałanie daje podobne efekty. Jeśli tylko jednej z nich brakuje — nic lub prawie nic się nie wydarzy. Pierwsza to harmonia, która powstaje z dźwięków instrumentów lub głosów. Drugie — to określony rytm w wersie, co my oznaczamy jako metrum. Trzecie to opowiadanie o jakiejś sprawie, czyli oracja. Czwarte i ostatnie — to przygotowany temat, odpowiedni, by przyjąć jakieś uczucie”<sup>152</sup>.

Dominujące znaczenie wśród środków muzycznego oddziaływania przypada słowu, jako że harmonia i rytm muszą za nim podążać<sup>153</sup>. Choć w kompozytorskiej praktyce XVI wieku zasada „harmonia sługą mowy” jeszcze nie obowiązuje, to przecież Zarlino w znaczący sposób przygotowuje grunt dla przemian, które będą miały miejsce u schyłku epoki renesansu. Także postulat przysposobienia słuchacza do

<sup>148</sup> „che dallo accorgimento di Pitagora & dalla virtù del Musico, di furioso che era, divento humano & piacevuole”. G. Zarlino, *Istitutioni*, Wenecja 1573, cz. II, rozdz. VII, s. 84.

<sup>149</sup> „Ma à fine che queste cose non parino favolose & strane da udire, vederemo quello, che poteva esser la cagione de tali movimenti”. Tamże. O niezwykłych właściwościach muzyki opisywanych przez myślicieli starożytności znacznie szerzej pisze Zarlino w rozdz. II części I *Istitutioni*.

<sup>150</sup> Wspomnieć tu należy stare, ale jak się wydaje, wciąż aktualne stwierdzenie Kurta Hubera, że estetyczny i teoretyczny materiał dla założeń Cameraty Florenckiej oraz całej nauki o afektach w XVII wieku został już przygotowany i poniekąd wykształcony w kręgu Willaerta, w pełni zaś przez Zarlina. Por. Kurt Huber *Ivo de Vento*, Lindenberg 1918, s. 98.

<sup>151</sup> G. Zarlino *Istitutioni*, s. 2.

<sup>152</sup> „Però se noi vorremo esaminare il tutto, ritroveremo che quattro sono le cose, le quali sempre concorrono insieme in simili effetti: delle quali mancandone alcuna, nulla, o poco si potrebbe vedere. E adunque; la prima l’Harmonia, che nasce dalli suoni, o dalle voci: la seconda il Numero determinato contenuto nel verso; il qual nominiamo Metro; la terza la Narratione di alcuna cosa, laquale contiene alcuno costume: & questa è la Oratione, ovvero il Parlare: la quarta & ultima poi è un Soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione”. Tamże, s. 84.

<sup>153</sup> Por. Platon *Państwo*, s. 147 [398d].

właściwego afektywnego odbioru dzieła muzycznego okaże się wkrótce znaczącym elementem muzycznej doktryny afektów<sup>154</sup>.

Przyjmując podstawowe założenia greckiej teorii etosu, Zarlino rozwija wizję muzyki jako środka harmonizacji temperamentu ludzkiego. W ósmym rozdziale drugiej księgi *Istitutioni* zatytułowanym *In qual modo l'Harmonia, la Melodia & il Numero possino muover l'animo & disporlo a varij affetti: & indur nell' Uomo variati costumi*<sup>155</sup> poświęca dużo uwagi problemom etycznego oddziaływania poszczególnych elementów muzyki. Proces ten interpretuje psychologicznie, wiążąc naukę muzyczną z nauką o temperamentach (m.in. w psychologicznej interpretacji niektórych modusów). Stan temperamentów według Zarlina wyznaczony jest szeregiem czynników zewnętrznych, które w stosunku do siebie powinny pozostawać w równowadze. Dominacja któregokolwiek z nich powoduje stan wzburzenia, a więc namiętności. Dysproporcja ta jest zjawiskiem negatywnym; tylko w proporcjach doszukiwał się Zarlino łącznika między muzyką a ludzką psychiką<sup>156</sup>.

„Nie powinno dziwić, [...] że harmonia, melodia i rytm mają siłę, by przygotować umysł na różne uczucia i wprowadzać go w nie. Chodzi tu bez wątpienia o zjawiska zewnętrzne, które wcale, albo w niewielkim stopniu należą do natury człowieka. Ale w rzeczywistości jest całkiem oczywiste, że mają w niej swój udział. Ponieważ poruszenia duszy mają swoje właściwe przyczyny w zmysłowym, cielesnym i organicznym działaniu — każde uczucie składa się w określonym stopniu z ciepła i zimna, wilgotności i suchości według ich materiałowego układu. Jeśli uczucia są pobudzane, to jedna z wymienionych własności w nich przeważa. Tak jak w gniewie przeważają gorąco i wilgotność, i w tym leży przyczyna impulsu, tak w strachu dominuje zimno i suchość, a zmysły się zacieśniają. Tak samo dzieje się w wypadku innych uczuć, które wzbudzone są nadmiarem wymienionych własności. I wszystkie te namiętności bez wątpienia szkodzą ludzkiemu morale. Gdy jednak nadmiar zostanie ograniczony i użyty z umiarkowaniem, powstanie oddziaływanie wyważone, które nie tylko można określić jako cnotliwe, ale i godne pochwały”<sup>157</sup>.

<sup>154</sup> Por. Athanasius Kircher *Musurgia universalis*, Rzym 1650, s. 578-580. Kircher stwierdzi wręcz, że odpowiednie przygotowanie słuchacza do odbioru dzieła muzycznego stanowi niezbędny warunek właściwego oddziaływania muzyki.

<sup>155</sup> „Na jakie sposoby harmonia, melodia i rytm mogą poruszyć umysł, przygotować wielorakie uczucia i wprowadzić człowieka w przeróżne stany moralne”, G. Zarlino, op. cit., s. 87.

<sup>156</sup> Tamże, s. 87-91.

<sup>157</sup> „Non sarebbe già maraviglia, [...] che l'Harmonia, la Melodia et il Numero havessero forza di dispor l'aio et indurlo i diverse passioni: essendo senza alcun dubbio cose estrinseche, le quali nulla, o poco fanno alla natura dell'Uomo: ma in vero è cosa troppo manifesta, che l'hanno: onde è da notare, che essendo le Passioni dell'Animo poste nell'apetito sensitivo corporeo & organico, come nel suo vero soggetto: ciascuna di esse consiste in una certa proportione di caldo & frigido; & di humido & secco, secondo una certa dispositione materiale; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre soprabonda una delle nominate qualità in qualunque di esse. Onde si come nell'Ira predomina il caldo humido, cagione dell'incitamento di essa: cosi predomina nel Timore il frigido secco, il quale induce il ristregimento delli spiriti. Il simile intraviene etiandio nelle altre passioni, che dalla soprabondanza delle nominate qualità si generano. Et queste passioni tutte senza dubbio sono riputate vitiose nell'Uomo morale: ma quando tali soprabondanze si riducono ad una certa

Zarlino problematykę *passioni dell'animo* interpretuje psychologicznie. Każdy afekt w słuchacza przedstawia dla niego określoną w proporcjach mieszanię czterech jakości: ciepła, zimna, wilgoci i suchości. Rozszerzoną teorię *appetitus naturalis* sformułował wcześniej Ficino postulując ograniczenie „samowoli” naturalnych pragnień. Zarlino wyraźnie do teorii tej nawiązuje, tym też różni się od swoich następców w epoce baroku, którzy w wywoływaniu afektów dostrzegać będą podstawowy cel muzyki.

Po tym jak stworzona zostaje korelacja między afektami i przewagą określonych płynów wewnętrznych, Zarlino czyni kolejne analogie z muzycznymi modusami.

„Tę samą naturę mają harmonie [skale]. Stąd mówi się, że frygijska ma właściwości pobudzania do gniewu i coś z czułości. Miksolidyjska czyni ludzi bardziej smutnymi i małomównymi; dorycka jest mocniejsza, sprzyja silnym i opanowanym moralnie stanom, ponieważ znajduje się między dwiema wcześniej wymienionymi. Że tak jest, rozpoznać można z każdorazowych zmian umysłu, które zachodzą, kiedy się te harmonie usłyszy”<sup>158</sup>.

Afektowi gniewu odpowiada więc modus frygijski, smutku — miksolidyjski, odwadze — dorycki. Zarlino w zaprezentowanym tu sposobie przyporządkowania odwołuje się do greckiej nauki etosu, a z podstawowych jej założeń wyciąga daleko idące wnioski: między poruszeniami emocjonalnymi i muzycznymi powstają jasno uchwytnie analogie w zakresie proporcji liczbowych, tak że utwór muzyczny nie tylko imituje afekt, ale ma też wpływ na jego wywołanie.

„Dlatego możemy powiedzieć, że te same proporcje leżące u źródeł gniewu, strachu albo innych uczuć można też odnaleźć w harmoniach, które są przyczyną wzbudzenia podobnych efektów”<sup>159</sup>.

Pokrewieństwo proporcji liczbowych jako podstawowej zasady pochodzi jeszcze z koncepcji pitagorejskiej.

„Pitagorejczycy pierwsi zajmąwszy się naukami matematycznymi [...] sędzili, że ich zasady [nauk matematycznych] są zasadami wszystkich rzeczy. [...] Dostrzegli też w liczbach właściwości i proporcje muzyki”<sup>160</sup>.

„Ponieważ więc uczucia, które panują w ciałach dzięki omówionym jakościami podobne są owym [...] połączeniom, które powstają w harmoniach [skalach], możemy łatwo pojąć, w jaki sposób harmonie poruszają ducha i w jaki sposób mogą przygotować na różne uczucia [...]; to podobieństwo jest (jak mówi Boecjusz) [*De Institutione Musica*, I,1 — przyp. Zarlina], przyjazne każdemu, [...] jeśli więc zdarzy się, że

---

mediocrità, nasce una operatione mezzana, che non solo si puo dire virtuosa: ma anco lodevole”. Tamże, s. 87.

<sup>158</sup> „Questa istessa natura hanno etiandio le Harmonie; onde si dice, che l'harmonia Frigia hà natura di concitar l'ira, & ha dello affettuoso: & che la Mistalidia fa star l'huomo più ramarichevuole & più raccolto in se stesso: & che la Doria è più stabile, & è molto appropriata a i costumi de forti & temperati: conciola che è mezzana tra le due nominate: & questo si comprende nella diversa mutatione dell'animo, che si fa, quando si ode coteste Harmonie”. Tamże.

<sup>159</sup> „La onde potiamo dire, che quelle istesse proportioni, che si ritrovano nella cagione dell'Ira, o del Timore, o di altra passione nelle sopradette qualità; quelle istesse si ritrovino anco nelle Harmonie, che sono cagioni di concitare simili effetti”. Tamże.

<sup>160</sup> Arystoteles *Metafizyka*, s. 17 [985b].

usłyszysz harmonię z odmiennymi proporcjami, uczucie zmniejsza się i powstaje uczucie przeciwne. Mówi się, że tego rodzaju harmonia oczyszcza słuchacza z uczucia, ponieważ niszczy jedną rzecz i pozwala powstać przeciwnej”<sup>161</sup>.

Nauka o temperamentach była jednym z filarów teorii etosu od czasów szkoły pitagorejskiej. Arystydes Kwintylian w traktacie *De Musica* reprezentuje już ten etap rozwoju greckiej nauki etosu, w którym opis domniemyanych daleko idących związków harmonii, proporcji, temperamentów i ludzkich uczuć osiągnął pierwszeństwo wobec pierwotnie pedagogicznego ukształtowania tej nauki. Wzorce te zostały w znacznej mierze przejęte w średniowieczu i w epokach następnych. Hermann Abert i Werner Friedrich Kümmel<sup>162</sup>, a za nimi Michael Fend<sup>163</sup> w swoich komentarzach do *Istitutioni harmoniche* Zarlina powołują się na arabskiego filozofa Al-Kindiego.

„Al-Kindi [...] w IX wieku cztery struny lutni wiąże z pojedynczymi afektami, z czterema płynami wewnętrznymi, z długością życia, z siłami ducha, z określonymi rytmem i typami melodii, z określonymi miesiącami, dniami, godzinami itd.”<sup>164</sup>

Nie jest więc to już tylko system analogii, ale swoistego rodzaju teoria terapeutycznej funkcji muzyki i jej fizjologicznego działania, jak przed Zarlinem na gruncie Hipokratesowej nauki o temperamentach dowodził Ficino. Większość włoskich teoretyków muzyki epoki renesansu zadowolili się w zasadzie jedynie konstatacją mniej lub bardziej przekonujących analogii. Ramos de Pareja przedstawił np. związek między czterema tonami autentycznymi i czterema planetami<sup>165</sup>; na karcie tytułowej *Practica musicae* Gaffuriusa pokazano natomiast analogie ośmiu tonów kościelnych i ośmiu planet<sup>166</sup>.

Z odmiennych wobec Zarlina pozycji w sprawie funkcji i zadań muzyki wychodzą przedstawiciele Cameraty Florenckiej i jej czołowy teoretyk — Vincenzo Galilei. Ten zgodziłby się zapewne z tą częścią stwierdzenia Zarlina, w której czytamy: „Muzyka pobudza ducha, porusza uczucia i uspokaja gniew. [...] Sprawia, że spędza się zacień czas; ma moc rodzić w nas dyspozycję dobrych obyczajów”. Odrzuciłby jednak z całą pewnością konkluzję: „Zadaniem właściwym muzyki jest

<sup>161</sup> „Essendo adunque le passioni, che predominano ne i corpi per virtù delle nominate qualità, simili [...] alle compassioni, che si ritrovano nelle Harmonie; facilmente potiamo conoscere, in qual modo le Harmonie possono muover l'animo & disporlo a varie passioni: [...] la quale (come vuole Boetio) [*De Institutione Musica*, I,1 — przyp. Zarlina] ad ogn' uno è amica, [...] ma se avviene, che ne oda una di proportionem diversa, tal passione diminuisce; et se ne genera una contraria: & si dice, che allora tale Harmonia purifica da tal passione colui che la ode, per la corruttione & per la generatione di un' altra cosa contraria”. G. Zarlino, op. cit., s. 87.

<sup>162</sup> Por. Hermann Abert *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, s. 173-174 i 181-182; Werner Friedrich Kümmel *Musik und Medizin; ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Fryburg Br. 1977, s. 221.

<sup>163</sup> Por. komentarz M. Fenda do: Gioseffo Zarlino *Theorie des Tonsystems*, op. cit., s. 225.

<sup>164</sup> Tamże, s. 225.

<sup>165</sup> Bartolomé Ramos de Pareja *Musica Practica*, Bolonia 1482, faksymile Bolonia 1969, s. 56-57.

<sup>166</sup> Por. Franchinus Gaffurius *Practica musicae*, Mediolan 1496, faksymile Nowy Jork 1979; te goż *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus*, Mediolan 1518, faksymile Nowy Jork 1979, ks. IV, s. 4-5 i 9-10.

sprawić przyjemność”<sup>167</sup>. Podstawowym postulatem Vincenza Galileiego była restauracja muzyki antycznej dla potrzeb nowoczesnej praktyki kompozytorskiej, utożsamianej z potępianą przezeń wokalną polifonią, jako niezdolną do wyrażania uczuć i zachowania właściwego etosu. Krytykę współczesnej sobie muzyki kontrapunktycznej zapoczątkował Girolamo Mei, który uważał, że była ona gorsza od muzyki antycznej odkąd nie wzbudzała napiętności, a tylko sprawiała przyjemność uszom za pomocą harmonii. Mei ganił emocjonalną bezbarwność polifonicznych kompozycji współczesnych i postulował powrót do czystej monodii antycznej. Swoją punkt widzenia wyjaśnił w liście do Vincenza Galileiego z 8 maja 1572 roku<sup>168</sup>. Galilei przyjął i upowszechnił jego argumenty. Odrzucił więc pogląd Zarlina, że zadaniem muzyki jest sprawianie przyjemności zmysłowej. Jego zdaniem muzyka miała udoskonalać człowieka zarówno odwołując się do jego emocjonalnych i intelektualnych zdolności, jak i wprost przez ekspresję afektów. Etyczny i intelektualny koncept muzyki był dla niego o wiele ważniejszy niż zmysłowa przyjemność z niej wynikająca. Dlatego należało odrzucić współczesną polifonię wokalną zacierającą ekspresywne właściwości śpiewanego tekstu, tym samym pozbawioną zdolności wywoływania afektów. Domniemanym wzorem antyku, zadanie to było możliwe do realizacji tylko w muzyce monodycznej. Wynalazek monodii okazał się najbardziej znaczącym wkładem Cameraty Florenckiej do rozwoju muzycznej doktryny afektów<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> Cyt. wg: Zygmunt M. Szweykowski *Późny renesans w poszukiwaniu ideału muzycznego*, „Muzyka” XXX, 1985 nr 1, s. 9.

<sup>168</sup> Por. Claude Palisca *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, MSD III, 1960, s. 115-117.

<sup>169</sup> Poglądy Vincenza Galileiego i innych członków florenckiej Cameraty na gruncie muzykologii polskiej zostały wyczerpująco zreferowane i udokumentowane stosownymi tekstami źródłowymi w pracy Z.M. Szweykowskiego *Między sztuką a ekspresją I. Florencja*, Kraków 1992. By nie powtarzać zawartych tam informacji a jednocześnie zachować ciągłość wywodu, w powyższym akapicie zasygnalizowano jedynie te postulaty Cameraty, które ogólnie wiążą się z barokową nauką afektów. Szczegółowe odniesienia do wybranych zagadnień poruszanych przez jej przedstawicieli okażą się natomiast konieczne w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.