

Małgorzata Lisecka
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku

Na wstępie analizy, której przedmiot stanowi kilkanaście haseł słownikowych, opracowanych we Francji w latach 1787-1855, chciałabym sformułować pewne zagadnienia badawcze. W dalszym ciągu tego tekstu postaram się sukcesywnie udzielić na nie odpowiedzi, oczywiście w zakresie, na jaki pozwala rekonesansowy charakter niniejszego artykułu.

Pojęcie afektu jest, jak wiadomo, kluczowe dla interpretowania i rozumienia muzyki europejskiego baroku. Wiadomo także, że przez cały okres funkcjonowania w wyrazowym języku muzyki przedbarokowej i barokowej (odwołajmy się w tym miejscu do użytecznego pojęcia „muzyki dawnej”), zachowuje ono żywotny związek ze swoim źródłowym, retorycznym znaczeniem, choć – jak zauważył Szymon Paczkowski – „w XVII wieku na gruncie tradycyjnej nauki o afektach [...] dotychczasowe funkcje retora prawie całkowicie przejmuje artysta”¹ zaś sztuka wkracza w obszar funkcji, zwyczajowo przypisywanych właśnie retoryce². Natomiast pojęcie patosu, jakkolwiek jego kariera w dawnej filozofii muzyki nie była może aż tak spektakularna, jest przecież z pojęciem afektu silnie związane, i to właśnie u fundamentów retorycznych obydwu słów. Łacińskie *affectus* jest dokładnym tłumaczeniem greckiego *pathos*, z którego semantyką dobrze koresponduje podstawowy dla *affectus* czasownik *afficere*³. W pewnym sensie zatem afekt i patos (*affectus* i *pathos*) są pojęciami o identycznym zakresie, choć w retoryce muzycznej nie używa się ich dokładnie w tym samym sensie, a przynajmniej nie zdarza się to często. Identyfikacja ta dostrzegalna jest jednak chociażby w genezie nazwy „patopoją” (*pathopoeia*), która dosłownie oznacza ekspresję, czy też prezentację afektu (to jest patosu) o gwałtownym charakterze⁴.

¹ S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 10-11.

² Tamże, s. 11.

³ Zob. np. D. Bartel, *Música Poética: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 31; C. Dahlhaus, *The Dramaturgy of Italian Opera*, przeł. M. Whittall, [w:] *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, pod red. L. Bianconiego i G. Pestelliego, Chicago 2003, s. 124-125; B. Haynes, *What Makes the Baroque Music „Baroque”?*, [w:] tegoż, *The End of Early Music*, Oxford 2007, s. 170; C. Hornsby, „Musical Metaphors in Art Treatises”, [w:] *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, pod red. T. Shepharda i A. Leonard, N.Y. 2013, s. 219-220. Przez pojęcie *pathos* Grecy pojmowali jakąś niedyspozycję lub słabość, ewentualnie szerzej rozumiane negatywne doświadczenie, skutkujące biernością i bezwolnością doświadczającego ich człowieka. Klaus Held, analizując pojęcie patosu, akcentuje przede wszystkim nieodłączną wobec niego bierność – patos jako coś, co się przytrafia; „cierpienie” lub „doznanie” (por. K. Held, *Fenomenologia świata politycznego*, przeł. A. Gniazdowski, Warszawa 2003, s. 130-132). Podobnie Bernhard Waldenfels: „Wszystko [...] poprzez co zostajemy ugodzeni, pobudzeni, podnieceni, zaskoczeni i w pewien sposób zranieni [...] nazywam *patosem*, przydarzaniem się, *af-fektem*; to ostatnie słowo piszę z łącznikiem, by podkreślić, że *nam* coś jest czynione, czego *my* nie inicjujemy” (cyt. za: tenże, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 70). *Afficere* w swym najogólniejszym sensie oznacza oddziaływanie na kogoś, jednak przede wszystkim w negatywnym sensie: wyrządzanie krzywdy, zadawanie ran, nabawianie choroby, przyprawianie o strach, ból, rozdrażnienie, słabość etc., a w skrajnym wypadku nawet zadawanie śmierci (por. K. Kumaniecki, *afficio*, [hasło w:] *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1974, s. 22-23).

⁴ Por. D. Bartel, dz. cyt., s. 359.

Kulminacja znaczenia omawianych pojęć dla estetyki muzycznej następuje w XVIII wieku. Potwierdzają to autorzy obszernych haseł: *Affect*, *Affections*, *Affekt* i *Affektenlehre* w *The Grove's Dictionary of Music and Musicians*, *Harvard Dictionary of Music* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁵. Co jednak dzieje się z tymi pojęciami po epoce baroku, w jakim zakresie ich semantyka podlega przemianom i w jakim kierunku rozwijają się te przemiany? Wreszcie – od kiedy możemy mówić o pierwszych „postbarokowych” definicjach pojęć afektu i patosu (od których to pojęć estetyka muzyczna w sposób ostateczny chyba nigdy się nie uwolniła)?

Niezmiernie trudno jest w takich wypadkach uchwycić jakieś momenty radykalnego przełomu. Jednak w drugiej połowie XVIII wieku, a więc mniej więcej w okresie, w którym z całą pewnością zachodzą już interesujące nas przemiany, pojawia się w literaturze estetyczno-muzycznej użyteczna formuła słownika. Słownik jest typowo oświeceniowym, nowym systemem porządkowania i uogólniania wiedzy, wypierającym i udoskonalającym stary system Baconowski; formę takiego właśnie słownika przybiera, podług słów d’Alemberta, Wielka Encyklopedia Francuska⁶. W niniejszym tekście interesować mnie będą słowniki muzyczne, które pojawiły się po *Dictionnaire de Musique* Jeana-Jacques’a Rousseau – dzieła powstałego jako efekt wieloletniej pracy nad zamówionymi przez Encyklopedystów hasłami związanymi z muzyką⁷. Tematyka afektu i patosu powraca w tych słownikach na różne sposoby, czasem w nawiązaniu do koncepcji Rousseau, czasem zaś niezależnie od niej. Zamierzam prześledzić, w jaki sposób ewoluuje sposób definiowania interesujących nas pojęć między ostatnią dekadą XVIII a połową XIX wieku.

Moje zainteresowanie ograniczę przede wszystkim do słowników francuskich (wyjątkiem jest tu włoski słownik Petera Lichtenthala, przełożony na francuski przez Dominique Mondo), z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ sądzę, że w ówczesnej francuskiej literaturze teoretycznomuzycznej forma słownika jest zdecydowanie bardziej popularna niż gdziekolwiek indziej. Dysponujemy oczywiście słownikami niemieckimi i angielskimi pochodzącymi mniej więcej z tego samego okresu⁸, ale jest ich relatywnie mniej: znacznie łatwiej, badając literaturę w tych językach, natrafić na leksykony, podręczniki gramatyki muzycznej i terminologii muzycznej, ewentualnie (zwłaszcza od XIX wieku) słowniki biograficzne.

Po drugie, teoretycznomuzyczna literatura francuska po Encyklopedii zdaje się najbardziej naturalnym punktem wyjścia dla moich rozważań, u których początku stoi koncepcja muzyki Rousseau. To właśnie ta koncepcja dla wielu późniejszych autorów stanowi ważki przedmiot odniesienia przy konstruowaniu ich własnych haseł słownikowych, nawet jeśli w pewnych kwestiach zasadniczo się z jej fundamentalnymi tezami nie zgadzają.

Co ciekawe, w *Dictionnaire de Musique* ani hasło *Affect*, ani *Passion* wcale się nie pojawiają. To przemilczenie wydaje się znaczące, tym bardziej, że w późniejszych słownikach obydwie hasła powrócą – o czym za chwilę. Tymczasem u Rousseau brak nawet

⁵ Zob. zestawienie sporządzone przez S. Paczkowskiego, dz. cyt., s. 12-13.

⁶ Por. D. R. Kelley, *History and the Encyclopedia*, [w:] *The Shapes of Knowledge: From the Renaissance to Enlightenment*, pod red. D. R. Kelleya i R. H. Popkina, Dordrecht 1991, s. 16; J. le Rond d’Alembert, *Wstęp do encyklopedii*, przeł. J. Hartwig, oprac. T. Kotarbiński, Warszawa 1954.

⁷ Więcej na ten temat zob.: Z Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques’a Rousseau*, Warszawa 2010, s. 213-303.

⁸ Np. angielski przekład słownika Rousseau autorstwa Williama Waringa (*A Complete Dictionary of Music*, Londyn 1779); T. Busby, *A Dictionary of Music, Theoretical and Practical...*, Londyn 1817 (wydanie amerykańskie: *A Complete Dictionary of Music*, Filadelfia 1827); J. F. Danneley, *An Encyclopaedia or Dictionary of Music...*, Londyn 1825; oraz w języku niemieckim np.: J. H. Knecht, *Kleines alphabetisches Wörterbuch... aus der musikalischen Theorie*, Ulm 1795; J. D. Andersch, *Musikalisches Wörterbuch. Für Freunde und Schüler der Tonkunde*, Berlin 1829; F. von Drieberg, *Wörterbuch der griechischen Musik in ausführlichen Artikeln...*, Berlin 1835; M. Gathy, *Musikalisches Conversations Lexikon...*, Hamburg 1840; G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften...*, Stuttgart 1842.

hasła, które – jak się wydaje – potencjalnie mogłyby zastąpić tamte, późnobarokowe i stanowić ich nowocześniejszy, klasycystyczny ekwiwalent: mianowicie *Sensation*. Słowo *sensation* będzie służyło do definiowania afektu w znacznie późniejszych słownikach, jednak u Rousseau z dawnego afektu pozostanie tylko hasło *Affettuoso*:

Affettuoso – słowo to zapisane na początku arii wskazuje na tempo pomiędzy *Andante* i *Adagio*, a w odniesieniu do melodii, czuły i słodki wyraz⁹.

Jeśli przyjrzymy się znaczeniu pojęcia *affettuoso* (*affectuoso*) w późniejszych słownikach, przekonamy się łatwo, że zachowuje ono właśnie te dwa odniesienia: po pierwsze, nieomal zawsze łączone jest z tempem; po drugie, w jego polu znaczeniowym nie mniej ważna od tempa jest wyrazowość:

Affettuoso – słowo to oznacza czułą manierę¹⁰. (Meude-Monpas)

Affettuoso – słowo to w istocie nie ma żadnego bezpośredniego związku z tempem utworu. Jednak, jako że oznacza ono „czule”, „z czułością”, i że pojęcie to wyklucza wszelką impetyczność, zapisuje się je niekiedy bez wskazania tempa¹¹. (Framery)

Affetto, albo *con affetto* – jest to to samo co *Affettuosò* lub *Affettuosamente*, co oznacza, CZULE (*affectueusement*), *tkliwie*, etc. i dlatego niemal zawsze powoli (*Lentement*)¹². (de Brossard)

Affettuoso affettuoso – oznacza to *Affettuosissimò*, BARDZO CZULE, *bardzo tkliwie*¹³. (de Brossard)

Affettuoso (*affectueux*) – z ekspresją bardzo smutną i bardzo melancholijną. Tempo jest adekwatne do charakteru i utrzymuje się pomiędzy *adagio* a *andante*¹⁴. (Castil-Blaze)

Affettuoso (*affectueux*) – określenie to dodaje się zazwyczaj do słowa *andante*, i oznacza ono, że kompozycja powinna być wykonywana z pewną ekspresją tkliwą i słodką, na jaką jest podatna, i że silniejsze akcenty, których mogłaby ona wymagać, muszą być zaznaczone delikatnie. W utworach, w których w żaden inny sposób nie oznaczono tempa, wskazuje tempo pośrednie między *adagio* a *andante*¹⁵. (Lichtenthal)

⁹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paryż 1768, s. 49: „Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce”. Tłumaczenia haseł i ich fragmentów z francuskiego (jeśli nie zaznaczono inaczej) – M. L.

¹⁰ J. J. O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique...*, Paryż 1787, s. 31: „Ce mot signifie d'une manière affectueuse”.

¹¹ N. E. Framery, *Encyclopedie méthodique. Musique*, t. 1, Paryż 1791, s. 68: „Ce mot n'a en effet aucun rapport direct avec le mouvement d'un morceau. Cependant comme il signifie *affectueusement*, *avec tendresse*, & que cette expression exclut la rapidité, on l'écrit quelquesois sans autre indication de mouvement”

¹² S. de Brossard, *Dictionnaire de Musique...*, Amsterdam 1796, s. 13: „C'est le même que *Affettuosò* ou *Affettuosamente*, qui veut dire, AFFECTUEUSEMENT, *tenderement*, etc. & par consequent presque toujours *Lentement*”.

¹³ Tamże: „ou *Affettuosissimò*, veut dire, TRES-AFFECTUEUSEMENT, *fort-tendrement*”.

¹⁴ F.-H.-J. Blaze (Castil-Blaze), *Dictionnaire de Musique Moderne*, Bruksela 1828, s. 104: „Avec une expression très-douce et très-melancolique. Son mouvement est relatif à son caractère, et tient le milieu entre l'*adagio* et l'*andanté*”.

¹⁵ P. Lichtenthal, *Dictionnaire de musique*, przeł. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 37: „Cette épithète qu'on ajoute ordinairement au mot *andante*, signifie que la composition doit être exécutée avec cette expression affectueuse et douce dont elle est susceptible, et que les accents forts qu'elle peut réclamer doivent être doucement marqués. Ce mot écrit à la tête d'un morceau de musique, sans aucune autre indication de mouvement, indique un mouvement moyen entre l'*adagio* et l'*andante*”.

Affettuoso – pojęcie to jest oznaką wyrazu słodkiego i czułego, wskazuje na tempo szybsze niż *adagio*, ale bardziej stateczne niż *andante*. Jak większość terminów muzycznych, słowo to pochodzi z włoskiego i może mieć także znaczenie rzeczownikowe¹⁶. (bracia Escudierowie)

Affettuoso (*affectueux*) – określenie to, które dodaje się najczęściej do słowa *andante*, oznacza, że utwór ma być wykonany z pewnym wyrazem słodyczy (*douceur*) i stosownego wdzięku (*affabilité*)¹⁷. (Soullier)

Affettuoso jako nazwa tempa lub charakteru utworu pojawia się oczywiście w teorii muzyki XVII i XVIII wieku. Podaje to pojęcie Johann Joachim Quantz w swojej klasyfikacji temp muzycznych, podzielonych na cztery grupy ze względu na uderzenia pulsu ludzkiego; Johann Mattheson, charakteryzując tempa w muzyce włoskiej, wymienia między innymi *affettuoso* i przypisuje mu afekt miłości (*Liebe*), tak jak *adagio* oznacza smutek, *lento* – ulgę, *presto* – żądę, *allegro* – pocieszenie, a *andante* – nadzieję¹⁸.

W cytowanych powyżej znaczeniach *affettuoso* nie ma wszakże trwale przypisanego znaczenia afektywnego: jak widać, najczęściej łączy się je z kategorią czułości, tkliwości, a nawet słodyczy (zgodnie z włoskim i francuskim znaczeniem słowa), ale zarówno czułość jak i tkliwość, a także słodycz, czy wymieniany przez Charlesa Soulliera stosowny wdzięk¹⁹ nie mieszczą się w dawnych katalogach afektów – są przejawem nowego typu wyrazowości. Castil-Blaze, jako jedyny wpisuje w pojęcie *affettuoso* sens wiążący się ze smutkiem, w znaczeniu mało jednak przystającym do afektu, jeśli przyjmiemy, że afekt w swoim dawnym, retorycznym znaczeniu jest uczuciem gwałtownym i namiętym. Ten rodzaj melancholii, o której pisze Castil-Blaze, zdaje się być zresztą w większym stopniu permanentnym stanem, saturniczną dyspozycją samoświadomego charakteru, cechującą podmiot (zwłaszcza genialny) w dojrzałej fazie romantyzmu europejskiego, niż emocjonalną i spontaniczną reakcją na doznanie²⁰. Ponadto Nicolas Etienne Framery i Sebastien de Brossard podkreślają, że *affettuoso*, jakkolwiek nie określa tempa, to w istocie i tak łączy się z tempem, które wynika z określonego w ramach tego pojęcia typu wyrazowości. Można owo tempo dość precyzyjnie określić: między *adagio* i *andante* (Rousseau, Castil-Blaze, Lichtenthal, bracia Léon i Marie Pierre Yves Escudierowie), raczej powiązane z *andante* niż z *adagio* (Lichtenthal, Soullier).

W końcu XVIII i w XIX wieku mamy zatem do czynienia z pojęciem *affettuoso* – bez towarzyszącego mu afektu; pojęciem, które nie przekłada się na żaden znany z katalogów afekt (jakim była np. Matthesonowska *Liebe*), zyskuje natomiast nowoczesny, utrwalony przez Rousseau typ wyrazowości.

A jednak, mimo że nie tylko u Rousseau, ale także u Meude-Monpasa, Framery’ego, de Brossarda, Castil-Blasego nie odnajdujemy pojęcia afektu ani jego francuskiego odpowiednika, utrwalonego przez Kartezjusza, to jest *passion*²¹, powróci ono w swoim

¹⁶ L. Escudier, M. P. Y. Escudier, *Dictionnaire de musique...*, t. 1, Paryż 1854, s. 71: „Ce mot est le signe d’une expression douce et tender; il indique un mouvement moins lent que l’*adagio* et plus posé que l’*andante*. Ainsi que la plupart des mots usités dans le musique, ce mot est tiré de l’italien, et se prend aussi substantivement”.

¹⁷ Ch. Soullier, *Nouveau dictionnaire de musique illustré...*, Paryż 1855, s. 25: „Cette qualification, que l’on ajoute le plus ordinairement au mot *andante*, signifie que la morceau doit être exécuté avec une certaine expression de douceur et d’affabilité convenable”.

¹⁸ Zob. M. Cyr, *Performing Baroque Music*, Farnham 2011, s. 41; I. van Elferen, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Plymouth 2009, s. 76.

¹⁹ Francuskie *affabilité* oznacza dosłownie uprzejmość, grzeczność, łaskawość; w tym znaczeniu być może także lekkość, łatwość, przystępność (wdzięk w znaczeniu „salonowym”).

²⁰ Zob. T. Pfau, „Romantic Moods” [w:] tegoż, *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790-1840*, Baltimore 2005; I. Babbitt, „Romantic Melancholy”, [w:] tegoż, *Rousseau and Romanticism*, Boston 2009.

²¹ Jedynie u de Brossarda pojawia się słowo *affetto*, ale tylko w związku z *con affetto* (co jest synonimem *affettuoso*), analogicznie *passion*, które występuje jako *passionato* („w namiętny lub ożywiony sposób”). Wprawdzie to ostatnie hasło zawiera odniesienie do hasła *anima*, ale *anima* u de Brossarda oznacza *animato*, zaś

dawnym znaczeniu do słowników muzycznych – i w ogóle do słowników z zakresu sztuki – wraz z początkiem XIX wieku.

Obszerne hasło zatytułowane *Passions* zamieszcza Aubin-Louis Millin w trzecim tomie swojego *Dictionnaire des Beaux-Arts* z 1806 roku²². Definiuje on afekty następująco:

Passions – przez to słowo określa się wszelkie namiętności duszy (*affections de l'ame*). Tak więc, słowo *afekt* jest synonimem uczucia (*sentiment*), doznania (*sensation*), a dusza, w której wygasa uczucie nie przestaje podlegać namiętności. Krytykuje się niesłusznie Le Bruna za wprowadzanie w liczbę afektów [doznania] spokojności. Dusza uspokojona jest również w stanie afektu, jeśli tylko ma świadomość spokoju, który odczuwa. Każdy afekt, któremu podlega dusza, komunikowany jest poprzez charakterystyczną fizjonomię. Kształt jej zależy od ruchu mięśni, które się rozdymają i kurczą, naprężają i odprężają, [oraz] podług właściwości przyjmowanych tchnień życiowych (*esprits animaux*). Rozmaite afekty podlegają czterem głównym kategoriom: [są] afekty umiarkowane, afekty przyjemne, afekty smutne i bolesne, afekty gwałtowne i straszliwe²³.

Jak widać, owemu zwrotowi estetyki ku pojęciu afektu towarzyszy powrót do dawnego, niejako „historycznego” rozumienia tego pojęcia: w definicji Millina uderza jej nadzwyczaj bliski związek z myślą kartezjańską o afektach, to jest z koncepcją racjonalną i mechanistyczną, typową dla późnych ujęć barokowych²⁴. Millin, jak łatwo zauważyć, odwołuje się mniej lub bardziej dosłownie do terminologii używanej przez Descartesa (*affections de l'ame, esprits animaux*), ponadto bliska jest mu podwójna, duchowo-sensualna struktura afektu, co widać szczególnie w dalszej części hasła, które właściwie stanowi systematyczny opis rozmaitych przypadków fizjonomicznych, powiązanych z określonymi afektami. Ponadto teoretyk sztuki uznaje występowanie afektów podstawowych, a w każdym razie klasyfikuje afekty w cztery grupy, wywodzące się od czterech podstawowych doznań (spokój, przyjemność, smutek lub ból, gwałtowność lub strach) co jest nawiązaniem do zwyczajowej klasyfikacji afektów właśnie według czterech typów (jakkolwiek sam Kartezjusz wyróżniał akurat nie cztery, a sześć podstawowych afektów)²⁵. Nie wiadomo natomiast, jak dalece poważnie Millin rozpatrywał możliwość usystematyzowania i sklasyfikowania wszystkich afektów. W dawnej teorii było to jednym z kluczowych problemów nauki o afektach, i każda lub niemal każda filozoficzna próba ujęcia –

animato jest dla niego w zasadzie synonimem *allegro*. Zob. S. de Brossard, dz. cyt., s. 9, 91.

²² A.-L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. 3, Paryż 1806, s. 87-92.

²³ Tamże, s. 87: „On désigne par ce mot toute les affections de l'ame. Ainsi, le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, et l'ame ne cesse être passionnée, que lorsqu'elle cesse de sentir. On a mal-à-propos critique Le Brun d'avoir mis au nombre des passions la tranquillité. L'ame tranquille est dans un état de passion, lorsqu'elle a la conscience du calme qu'elle éprouve. Tout ce qui cause à l'ame quelque passion, communiqué au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'alteration des muscles, qui se renflent et se rétrécissent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter quatre espèces principales: passions tranquilles, passions agréables, passions tristes et douloureuses, passions violentes et terribles”.

Na temat wzmiankowanego przez Millina „afektu spokoju” w *Conférences* Le Bruna zob. J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 64-65: „[...] jeśli oblicze spokoju z grafik Le Bruna przedstawia «stopień zero» retoryki, względem którego namiętności zapisują swoje odchylenia, jest ono również bezgłośną twarzą umiaru, statecznym, opanowanym obliczem, przy którym szkice malarza stają się spisem wynaturzeń i zniekształceń powstających na twarzy w wyniku namiętności. Oblicze spokoju to idealne przedstawienie psychologicznej jedności, wystarczająco stałej i opanowanej, by móc przywdziać rozmaite maski namiętności – i natychmiast je zrzucić, niczym aktor odgrywający kolejne postacie i ich uczucia”. Ów „stopień zero” u Le Bruna oznaczałby raczej stan fizjonomii uprzedni wobec afektu, niejako wyjściowy dla niego.

²⁴ Podstawowe założenia muzycznej nauki o afektach Kartezjusza zarysowuje np. Szymon Paczkowski, dz. cyt., s. 49-54.

²⁵ Afekty w czterech podstawowych odmianach wyróżniali m.in. pierwsi stoicy, Platon, Cynceron, Augustyn, Marsilio Ficino, Erazm z Rotterdamu. Zob. S Paczkowski, dz. cyt., s. 20-32.

Arystotelesa czy Kartezjusza, Hobbesa, czy Spinozy – zawierała mniej lub bardziej szczegółowy katalog afektów, jako niezbędny element teorii²⁶.

Odwrót od twardej klasyfikacji jest zauważalnym *novum* w definicji Millina, natomiast całkowicie kartezjańskie wydaje się określenie afektu poprzez zestawienie go z uczuciem (w znaczeniu *sentiment*). Zauważmy, że Millin posługuje się dwoma pojęciami, by zdefiniować afekt, to jest właśnie *sentiment* oraz *sensation*, i są to dokładnie te same dwa pojęcia, których używał Kartezjusz na określenie „doznania”²⁷. W samej definicji afektu, sformułowanej przez Kartezjusza w kluczowym paragrafie dwudziestym siódmym *Namiętności duszy* („La Definition des Passions de l’ame”), pojawiają się następujące słowa: *perceptions*, *sentimens*, a nawet *emotions*²⁸. Należy jednak wspomnieć o niezmiernie istotnej kwestii: Kartezjusz słowo *sentimen* eksplikował jako rodzaj doświadczenia, który dusza pozyskuje z zewnątrz, co pochodzi od zmysłów, i czego nie jesteśmy w stanie doznać w żaden inny sposób, jak tylko z zewnątrz²⁹. Wydaje mi się wątpliwe, by Millin nadawał słowu *sentiment* takie właśnie rozbudowane znaczenie. Zapewne łączy je po prostu z „odczuwaniem”.

Niestety, Millin, który w przypadku hasel definiujących jakieś ogólniejsze kategorie estetyczne i pojęcia z zakresu estetyki na ogół stara się odwoływać do przykładów wszystkich sztuk pięknych, tym razem unika egzemplifikacji zaczerpniętej z dzieł muzycznych. Interesują go konsekwentnie sztuki wizualne. Ale przecież z łatwością wyobrazimy sobie, w jaki sposób opisy fizjonomii towarzyszące poszczególnym afektom i charakteryzowane przez Millina (zapewne jako wskazówka dla potencjalnego interpretatora dzieł malarskich i rzeźbiarskich, a może także i dla samych twórców) mogłyby być użyteczne również dla muzyków.

Pierwszą i najważniejszą przestrzenią tej użyteczności byłby niewątpliwie teatr operowy – tym bardziej, że postaci mitologiczne, historyczne oraz literackie przedstawiane w malarstwie i rzeźbie, które Millin bierze sobie za przykład do opisów fizjonomicznych, często zaludniają także operę *seria*: Achilles, Atalia, Dydona, Acis i Galatea, Wenus i Adonis, Medea, Aleksander, Kleopatra, Armida.

Chciałabym w tym miejscu przypomnieć, w jaki sposób Richard King zaadaptował do interpretacji opery czasów Händla dziewiętnastowieczne podręczniki gestykulacji teatralnej i chiromancji³⁰. W istocie bowiem podręczniki te prezentują w ikonograficzny sposób konkretne afekty: fizjonomie radości, smutku, gniewu, pogardy, strachu. Jeśli zestawimy w tym miejscu wybrane afekty – niech będą to afekty podstawowe, czyli radość i smutek – z hasła *Passions* Millina oraz z *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...* Jelegerhuisa, okaże się, że uzyskujemy niezmiernie zbliżone do siebie obrazy:

A jak na duszę oddziałują uczucia przyjemne, które wywołują emocję głębszą i uzewnętrzniającą się, jak na przykład przyjemność lub radość? Poruszenia mięśni są nieco żywsze, a zmiany w rysach twarzy o wiele bardziej znaczące. Czoło odrobinę się ściąga, gdyż mięśnie tej partii twarzy unoszą się w kierunku górnej części głowy [...]. Oko szeroko rozwarte pozwala ujrzeć źrenicę, całkowicie zwróconą na

²⁶ Por. Arystoteles, *Retoryka*, w:] tegoż, *Retoryka; Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 145-182; T. Hobbes, *Elementy filozofii*, II § 12, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 1956, s. 136-145 (typologię tę rozwija i częściowo powtarza filozof w *Lewiatanie czyli Materii, formie i władzy państwa kościelnego i świeckiego*, I: 6, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1954, s. 42-55); B. de Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, ks. III, przeł. I. Myślicki, oprac. L. Kołakowski, Warszawa 1954, s. 156.

²⁷ Kartezjusz posługuje się zamiennie pojęciami *sentimen* albo *sens* dla określenia doznania. Zob. R. Descartes, *Les passions de l’ame*, Paryż 1649, s. np. 10, 11, 20, 33 i nn..

²⁸ Tamże, s. 38.

²⁹ Tamże, s. 39-40. Analogicznie *emotion* wiąże się dla Kartezjusza z poruszeniem, zaburzeniem duszy – i tak je też pojmuje.

³⁰ R. King, ‘How to Be an Emperor’: Acting Alexander the Great in opera seria, „Early Music” 2008, nr 2. King analizował podręczniki Gilberta Austina (*Chironomia or A Treatise on Rhetorical Delivery*, Londyn 1806) oraz Johanna Jelgerhuisa (*Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...*, Amsterdam 1827).

zajmujący przedmiot, usta są na pół rozchylone, a ich kąci podciągają policzki w górę, jakby zdając sobie sprawę z zajmującej [duszę] przyjemności³¹.



J. Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...*, tab. 37.

Jeśli ból lub uczuciowość narastają aż do łez, [...] wówczas płacz miesza się ze smutkiem; brwi ściągają się pośrodku czoła, oczy [są] zmrużone a powieki opuszczone ku policzkom; nozdrza, wszystkie mięśnie i żyły twarzy obrzęknięte. Kąci ust opadają, tworząc fałdy w dolnej części policzków. Dolna warga zachodzi na górną i zaciska się na niej³².



J. Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...*, tab. 40.

Z podobną konwencją opracowania tematu mamy do czynienia w późniejszym o około trzy dekady hasle *Affection* autorstwa Lichtenthala (zob. aneks, nr 6³³).

³¹ A.-L. Millin, dz. cyt., s. 88: „L’ame est’elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure et sensible, tels que le plaisir et la joie? Les mouvements des muscles sont un peu plus vifs, et les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s’élèvent vers la partie supérieure [...]. L’oeil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l’objet qui l’occupe; la bouche ouverte à demi, élève ses coins du côté des joues, et semble rendre compte du plaisir qui l’occupe”.

³² Tamże: „Si la douleur ou la sensibilité vont jusqu’aux larmes, [...] alors les pleurs se mêlent à la tristesse, les sourcils se compriment sur le milieu du front; les yeux presque fermés et abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles et de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés, et forme des plis dans la partie inférieure des joues. La lèvre de dessous paroît renversée et presse celle de dessus”.

³³ Ze względu na obszerność niektórych haseł, ich tłumaczenia zostały dołączone do artykułu w postaci aneksu. W tekście głównym artykułu cytowane są fragmenty haseł.

Wrażenia nieprzyjemne objawiają się w całkowicie odwrotnych sygnałach. Czoło marszczy się, powieki zwięzają i kurczą, albo też rozszerzają się, jakby ze strachu, kąciki ust opadają ku dołowi; na przedmiot wrażeń spogląda się bokiem, z pogardą lub przerażeniem; niekiedy twarz, wcześniej rumiana, blednie; oczy pozostają rozplamione i ronią łzy bólu. [...] Gesty cechuje wzburzenie, następnie pragnienie ucieczki od zniechęconego obiektu, albo przystąpienia doń, by go ukarać czy też wyrzucić na nim okrutną zemstę³⁴.



G. Austin, *Chironomia or A Treatise on Rhetorical Delivery*, tab. 10: przerażenie (99), niechęć I (100), niechęć II (101), groza (102).

Lichtenthal zwraca uwagę między innymi na wielość definicji afektów i wielość koncepcji filozoficznych, które temu pojęciu towarzyszą. Jest to punkt wyjścia, który może się wydawać dość stereotypowy (już Spinoza zauważył na wstępie trzeciego rozdziału swojej *Etyki*: „O pochodzeniu i naturze afektów”, że nikomu dotąd – nawet Kartezjuszowi – nie udało się określić, czym jest afekt i jaką posiada siłę, a także, co człowiek można uczynić, aby go okiełznać). Interesujące natomiast jest rozróżnienie, którego dokonuje Lichtenthal między afektem (*affection*) a namiętnością (*passion*). Nie przeprowadza jednak tego rozróżnienia w sposób konsekwentny, i w ogóle jego wywód nie wydaje się przekonujący. Ze sformułowanej w haśle definicji można wnioskować, że afekt pojmuje teoretyk jako pragnienie, pożądanie, najogólniej rzecz ujmując, miłość (we wszystkich trzech augustiańskich odmianach semantycznych słowa, to jest jako *amor*, *cupiditas* oraz *caritas*³⁵), zarazem także jako „nienawiść zła” („la haine du mal”), a więc w pewnym sensie odwrotność pragnienia. Namiętność zaś interpretowana jest raczej jako poruszenie o negatywnym kierunku (cierpienie, silne wzruszenie). W innym miejscu jednak to namiętność nazwie Lichtenthal „silną skłonnością, którą w ogólny sposób można określić mianem pożądania” („forte inclination, comprise sous la terme générique de cupidité”). Afekt jest „poruszeniem duszy” („le mouvement de l’ame”), „nagłym uczuciem” („impression soudaine”); namiętność zaś – „gwałtownym poruszeniem duszy” („violent mouvement de l’ame”) lub też „silną skłonnością” („forte inclination”). W istocie prawdziwa różnica, jaką upatruje Lichtenthal między afektem a namiętnością, zdaje się dotyczyć przede wszystkim stopnia odczuwania: namiętność jest jakby pierwszą fazą afektu, jego najsilniejszym i nietrwałym „uderzeniem”. A jednak, z dalszej części definicji wynika, że to właśnie namiętność traktuje Lichtenthal jako

³⁴ Cyt. za: P. Lichtenthal, dz. cyt., s. 36: „Les impressions désagréables se manifestent par des signes tout opposés. Le front se ride, les paupières s’abaissent et s’enfoncent, ou bien elles s’écarrillent comme dans la frayeur; les angles de la bouche s’inclinent vers la bas; on regarde l’objet de côté avec mépris ou avec terreur; quelquefois le visage pâlit, d’autrefois s’enflamme; les yeux deviennent flamboyants et laissent tomber des larmes de douleur. [...] Les gestes marquent l’inquiétude, puis une disposition à s’éloigner de l’objet haï, ou bien à s’en rapprocher pour le punir et pour faire le but d’une cruelle vengeance”.

³⁵ Zob. T. Nisula, *Augustine and the Functions of Concupiscence*, Lejda 2012, s. 139-167.

pewną trwałą dyspozycję charakteru i umysłu, właśnie skłonność: świadczą o tym podawane przezeń przykłady ambicji, żądzы zemsty, czy też pragnienia posiadania bogactwa.

Istotniejsza w słowniku Lichtenhala jest próba podłączenia afektu pod zjawisko języka muzycznego i znalezienia dlań w muzyce odpowiednich środków wyrazu³⁶. Wprawdzie podawane przez autora rozwiązania są dość banalne (zob. aneks), ale wskazują na świadomość dawnych związków afektu z retoryką muzyczną.

Hasło *Affections* w słowniku Escudierów z połowy wieku (zob. aneks, nr 7), poza mało znaczącymi reminiscencjami (systematyczny przekład afektów na muzykę, nawiązanie do koncepcji muzyki jako języka, konieczność studiowania nauki o afektach), jest już niemal całkowicie oderwane od swojego pierwotnego kontekstu retorycznego.

Przyjrzymy się z kolei, w jakiej funkcji w analizowanych słownikach występuje pojęcie patosu. Aby odpowiedzieć na to pytanie, niezbędne będzie odwołanie się do definicji, którą w *Dictionnaire de Musique* sformułował Rousseau (zob. aneks, nr 1). Na późniejszych hasłach koncepcja Rousseau zaważyła bowiem znacznie bardziej niż jakiegokolwiek dawne retoryczne definicje patosu³⁷ (tak jest u Castil-Blazego czy braci Escudierów, którzy podają definicje patetyczności, będące wiernym powtórzeniem zasadniczej części definicji ze słownika Rousseau).

Charakterystyczne jest, że hasło „patos” nie występuje w słownikach muzycznych. Nie oznacza to, że słowo to nie pojawia się w ogóle. Przykładowo, Millin w hasle *Pathétique* odwołuje się (w dość zresztą specyficzny sposób) do greckiego źródłosłowa patosu, związanego z etyką:

Grecy przeciwstawiali sobie w zakresie moralności *pathos* i *ethos*. Przez tę opozycję zdawali się jednak rozumieć tyle, że *pathos* należy do potężnych afektów, zaś *ethos* jest afektem umiarkowanym i przyjemnym. Longin powiada wyraźnie, że *pathos* jest równie silnie połączony ze wzniosłością, jak *ethos* ze słodyczą i przyjemnością. Patos opiera się zatem na wielkości uczucia i nie występuje w przypadku przedmiotów przyjemnych albo umiarkowanych³⁸.

W słownikach patos obecny jest zazwyczaj pod hasłem *Pathétique* (a więc raczej w znaczeniu „patetyczność” lub „patetyczny”; ewentualnie „patos” – chociaż raczej nie jako *pathos*). Przyjrzyjmy się owej definicji, ustalonej przez Rousseau, za chwilę okaże się bowiem, że wszelkie późniejsze hasła nie zawierają właściwie nic ponad jej kluczowe elementy:

³⁶ Hasło *Język muzyczny* w analizowanych słownikach to kwestia odrębna i wymagająca szczegółowego opracowania. W tym miejscu zaznaczę tylko, że o ile w słownikach XVIII wieku nie występuje ono raczej w takiej postaci, to pojawia się w słownikach dziewiętnastowiecznych: *Langue musicale* oraz *Langues musicales* u de Momigny'ego (drugie hasło jest odwołaniem do refleksji Rousseau nad stopniem „muzyczności” rozmaitych języków naturalnych), *Langage de art* u Millina, *Lingua musicale (langue musicale)* u Lichtenhala, *Langue musicale* u braci Escudierów i Soulliera.

³⁷ Arystoteles na przykład w różnych miejscach definiuje patos i etos na odmienne sposoby. W *Retoryce* patos to „dyspozycja uczuciowa słuchaczy”, etos zaś „moralna postawa mówcy” (por. H. Podbielski, [wstęp do:] Arystoteles, *Retoryka*, dz. cyt., s. 20, 31, 43, 46). Patos w odniesieniu do dzieła literackiego definiowany jest w *Poetyce* Arystotelesowskiej nieco inaczej niż w *Retoryce*. Oznacza on „bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocześnie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy” (por. Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tenże, *Retoryka; Poetyka*, dz. cyt., s. 33).

³⁸ A.-L. Millin, dz. cyt., s. 100: „Les Grecs opposoient le *pathos* à l'*ethos*, c'est-à-dire au moral. Mais dans cette opposition même, ils paroissent n'avoir entendu par *pathos* que ce qui est grand dans les passions, et par *ethos*, ce qu'elles ont de doux et d'agréable. Longin dit expressément que le *pathos* est aussi étroitement lié avec sublime, que l'*ethos* l'est avec le doux et l'agréable. Le pathétique consiste donc dans le grandeur des sentimens, et n'a pas lieu lorsqu'il s'agit que l'agréable, ou en général modéré”.

Patetyczność – rodzaj (*genre*) Muzyki dramatycznej i teatralnej, który dąży do pobudzania i odmalowania silnych namiętności, a w szczególności bólu i smutku³⁹.

Definicja ta wskazuje przede wszystkim, że patos nie jest tożsamy z afektem, ale że z afektem w bardzo silny sposób się łączy. Rousseau wyraźnie akcentuje to pokrewieństwo, kiedy posługuje się słowem *passions* (w odniesieniu do afektu wyrażenie „grandes passions” to właściwie redundancja, ale Rousseau chodziło najprawdopodobniej po prostu o silne uczucia). Patetyczność w takim ujęciu bliska byłaby znaczeniu patosu z *Poetyki* Arystotelesa: jest to czynnik pobudzający powstawanie afektu i zakorzeniony głęboko w strukturze samego dzieła – w tym wypadku chodzi o dzieło muzyczne. W kontekście myśli Arystotelesa nieprzypadkowe wszakże wydaje się powiązanie przez Rousseau patetyczności z muzyką „dramatyczną i teatralną”. Rousseau określa nawet patetyczność mianem rodzaju, który w tym wypadku należy chyba rozumieć jako styl w muzyce, gdyż z dalszej części hasła wynika jasno, że filozof przeciwny był łączeniu patetyczności „sztywno” z jakimiś określonymi gatunkami muzycznymi, a za jedyny stały wyznacznik tej kategorii uważał *accent passionné*⁴⁰.

Hasło Rousseau o patetyczności było, jak już wspomniałam, przedmiotem licznych odniesień w pracach późniejszych. Chcę w tym miejscu wydobyć z nich te elementy, które pozwolą nam uzyskać ogólny wgląd w definicję patetyczności na przełomie wieków.

Meude-Monpas oraz Jérôme Joseph de Momigny polemizują z poglądami Rousseau (zob. aneks, nr. 2 i 3): pierwszy z nich sądzi, że patetyczność powiązana jest głównie z wolnym tempem (czyli właściwie potwierdza opinię Rousseau, że Francuzi wszystko, co ma związek z wolnym tempem, utożsamiają z patetycznością); drugi zaś wyprowadza przeciw tezom genewskiego filozofa szereg zarzutów, z których najpoważniejsze odnoszą się do zaiste stronniczej niechęci, z jaką Rousseau traktował cały dorobek muzyki francuskiej. De Momigny uważa ponadto, że Rousseau przecenił znaczenie *accent passionné* w konstruowaniu stylu patetycznego, odmawiając zarazem udziału w nim innym środkom muzycznym, takim jak harmonia czy faktura. Dla obydwu francuskich teoretyków patetyczność nadal pozostaje stylem (*genre*), związanym z pobudzaniem silnych namiętności. De Momigny właściwie nie unieważnia definicji Rousseau, przeciwnie – przytacza ją, opatrując tylko swoimi komentarzami wybrane zdania; zaś Meude-Monpas jako synonim *pathétique* uznaje *genre noble* („szlachetny styl”).

De Brossard w swojej definicji patetyczności (zob. aneks, nr 4) również akcentuje głównie element afektotwórczy, przy czym warto podkreślić, że chodzi mu raczej afekty „negatywne” (w znaczeniu, o którym pisał Millin, to jest niełączące się z doznawaniem przyjemności i spokoju): litość, współczucie, gniew, pasja. De Brossard uznaje istnienie stylu patetycznego w muzyce (*stilo pathetico*), ale w ogólności identyfikuje patetyczność zarówno jako pewien styl jak i jako podtyp w obszarze gatunku muzycznego. Podstawowym elementem muzycznym, decydującym o występowaniu patetyczności jest dla de Brossarda tempo, ale nie musi to być tempo wolne – przeciwnie, pożądana jest kontrastowość środków, jako ogólna zasada organizująca dzieło muzyczne o wyrazie patetycznym. Znaczącą rolę przypisuje ponadto teoretyk chromatyce, być może przez pamięć o *pathopoei*.

Szczególnie znaczącą definicję patetyczności buduje w swoim słowniku Millin (zob. aneks, nr 5). Wydaje mi się, że w tej definicji po raz pierwszy z taką siłą zaznacza się romantyczne pojmowanie patetyczności. Millin bardzo wyraźnie podkreśla, że patetyczność

³⁹ J.-J. Rousseau, dz. cyt., s. 372: „Genre de Musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & émouvoir les grandes passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesse”.

⁴⁰ Rousseau nie określa zasad *accent passionné*; przeciwnie, uważa, że kategorię tę należy rozpatrywać swobodnie, w oparciu o sąd geniuszu i serca. Aby zrozumieć związki akcentu z patetycznością w myśli muzycznej Rousseau warto jednak zapoznać się z obszernym hasłem *Accent* w *Dictionnaire de Musique* (J.-J. Rousseau, dz. cyt., s. 1-5), na którego osobną analizę w niniejszym artykule niestety nie może być miejsca.

wiąże się z afektami, i to afektami, „które napełniają duszę strachem, przerażeniem i mrokiem smutku”⁴¹. Teoretyk sztuki zwraca także uwagę na fakt, że patetyczność jest kategorią silnie powiązaną ze strukturą dzieła, i że musi uobecniać się w nim jakimiś konkretnymi środkami lub przedstawieniami („obiekty, które duszę napełniają mrocznymi afektami”⁴²). W ogólności upór, z jakim Millin wspomina o owych „mrocznych afektach”, „mroku smutku”, a w innym miejscu także o „dreszczu, w jakim jest także domieszka strachu”⁴³, nasuwa refleksję, że w definicji tej dawna koncepcja afektu styka się z wczesnoromantyczną estetyką gotycyzmu; tym bardziej, kiedy przekonamy się, że jako przykłady muzyki patetycznej Millin podaje „muzykę kościelną” (np. *Requiem* Mozarta) oraz „operę tragiczną” (np. *Alceste* Glucka)⁴⁴.

Chyba właśnie te przykłady z literatury muzycznej uświadamiają nam najdobitniej, że o ile afekt pozostał w słownikach muzycznych w pewnym sensie „spetryfikowaną” kategorią, pomijaną w tekstach końca XVIII wieku ze względu na nieadekwatność tego pojęcia wobec nowego, klasycystycznego stylu w muzyce, potem zaś powracającą na fali romantycznego upodobania do historii i triumfalnego odrodzenia idei „języka muzycznego”; o tyle pojęcie patetyczności, któremu Rousseau nadał nowy kształt w latach sześćdziesiątych XVIII stulecia, pozostanie dla romantyków adekwatne i żywe przez kolejne stulecie. Stanie się też ono jedną z najważniejszych kategorii wyrazowych w dynamicznie rozwijającej się refleksji estetycznej nad muzyką w XIX i XX wieku.

Aneks

1. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paryż 1768, s. 372-373:

Patetyczny (*Pathétique*, adj.) – rodzaj Muzyki dramatycznej i teatralnej, który dąży do pobudzania i odmalowania silnych namiętności, a w szczególności bólu i smutku. Każde wyrażenie Muzyki Francuskiej, w gatunku Patetycznym, polega na opóźnianych, wzmocnianych i skrzekliwych Dźwiękach i na takim zwolnieniu tempa, że ztraca się całkowicie poczucie Miary. To dlatego, iż Francuzi uważają, że wszystko co powolne jest zarazem i Patetyczne, a wszystko co Patetyczne – musi być wolne. Mają nawet te same arie, które określają jako wesołe i figlarne lub tkliwe i Patetyczne, w zależności od tego, czy są one realizowane w wolnym lub szybkim tempie. Jest taka aria, znana w Paryżu, do której możesz podłożyć słowa *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, etc., lub też, w innej wersji, *Quoi! Vous partez sans que rien sous arrete*, etc.. Oto zaleta Melodii Francuskiej: służy do wszystkiego, do czego tylko zechcesz. *Fiet avis, et, cum volet, arbor* [zechcesz, może być ptakiem lub drzewem].

Lecz Muzyka Włoska nie ma podobnej cnoty: każdy Śpiew, każda Melodia posiada swój własny wyraz, do tego stopnia, że niemożliwe jest, by je z niego ograbić. Patetyczny Akcent i Melodia pojawiają się w każdym rodzaju Miary, nawet w najwyższych Tempach. *Air* Francuska zmienia charakter w zależności od przyspieszenia lub spowolnienia tempa:

⁴¹ A.-L. Millin, dz. cyt., s. 100: „qui remplissent l’ame de crainte, de terreur et d’une sombre tristesse”.

⁴² Tamże: „objets qui remplissent l’ame de ces passions sombre”.

⁴³ Tamże: „sont frissonner, ce qui est toujours mêlé d’un certain degré de crainte”.

⁴⁴ Przypomnijmy, że obydwie dzieła cieszyły się niezwykłym uznaniem wśród romantyków, a odkrycie oper Glucka przez Berliozę Ellen Harris porównuje w swoim artykule do odkrycia Bacha i muzyki dawnej przez Mendelssohna. Zob. C. Eisen, *Mozart*, [hasło w:] *Encyclopedia of the Romantic Era: 1760-1850*, pod red. Ch. J. Murraya, Londyn 2003, s. 762; E. T. Harris, *Viardot Sings Handel (with Thanks to George Sand, Chopin, Meyerbeer, Gounod, and Julius Rietz)*, [w:] *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, pod red. R. M. Marvis i H. Porris, Cambridge 2009, s. 9. Dla E.T.A. Hoffmanna *Requiem* było jednym z ostatnich przykładów „dawnego” kościelnego stylu (J. Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2004, s. 38).

każda Aria Włoska ma swoje stałe Tempo, którego nie można zmienić, nie niszcząc zarazem Melodii. Aria nie zmienia zatem ani nie przekształca swego charakteru, ona go traci, i nie jest już tym samym Śpiewem, którym była wcześniej.

Jeżeli Patetyczność nie opiera się na tempie, to nie można też łączyć jej z Gatunkiem, z Trybem, z Harmonią; bowiem cechy Patetyczności można odnaleźć na równi we wszystkich trzech Rodzajach, w obydwu Trybach i we wszystkich możliwych Tonacjach. Prawdziwa Patetyczność polega na namiętym Akcencie (*accent passionné*), którego nie określają sztywne reguły, ale który geniusz wynajduje a serce odczuwa, bez udziału Kunsztu nadając mu prawa.

2. **J. J. O. de Meude-Monpas**, *Dictionnaire de Musique...*, Paryż 1787, s. 145-146:

Patetyczny (*Pathétique*, adj.) – szlachetny styl. Mimo tego, co mówi Rousseau, jest to tempo, które zmienia naturę utworu muzycznego, gdyż, jeśli się utwór bardzo szybki wykonuje w tempie wolnym, można całkowicie przekształcić jego charakter. Zatem o stylu (*genre*) patetycznym decyduje nie tylko szlachetność przedmiotu, ale również stopień tempa. I, jakkolwiek wersy, które recytuje Orestes w scenie szału, pozostają w stylu wysokim (*du grand genre*), nie powiemy o nich jednak, że są *patetyczne*, gdyż tempo szału jest popędliwe i niestosowne dla stylu szlachetnego i wzniosłego.

A zatem w muzyce, jak nigdzie indziej, słowo *patetyczność* oznacza *powolny i szlachetny styl*, w którym każda idea i każde wyrażenie jest wzniosłe.

3. **N. E. Framery, P.-L. Ginguené, J. J. de Momigny**, *Encyclopedie méthodique. Musique*, t. 2, Paryż 1818, s. 259-260:

Patetyczność (*Pathétique*)⁴⁵ – Rousseau popełnia niestosowność twierdząc, że arie włoskie nie są zdadne do wyrażania rozmaitych [typów] ekspresji w takim stopniu jak francuskie i zdaje mi się, że sam sobie zaprzecza w artykule, w którym, jak wierzył, udowadnia tę kwestię.

Przyjrzyjmy się poszczególnym jego hipotezom z osobna.

Każda Melodia [włoska – M.L.] ma swój własny wyraz, do tego stopnia, że niemożliwe jest, by je z niego ograbić.

Nie ma łatwiejszej rzeczy ponad tę, przeciwnie: wystarczy słaby muzyk, który weźmie złe tempo, albo zagra rytm dowolnie lub w sposób niezgodny czy też różny od tego, który narzuca typ ekspresji.

[Ale] Aria [włoska – M.L.] nie zmienia zatem ani nie przekształca swego charakteru, ona go traci, i nie jest już tym samym Śpiewem, którym była wcześniej.

Rozumowanie w ten sposób to już nie rozumowanie, ale uleganie kapryswi i zniecierpliwieniu, zastosowanym w miejsce zdrowego i wyważonego osądu: bo czyż *air* francuska w której zmieniono tempo i ekspresję pozostaje tą samą *air*, z właściwym sobie uprzednio tempem i właściwą sobie uprzednio ekspresją? To niemożliwe i sadzę, że nikt nie może zaprzeczyć tej prostej oczywistości.

Dlaczegoż to arie włoską miałyby unicestwiać zmiana tempa w większym stopniu niż francuską?

Cóż bowiem odmiennego stanowi o melodii włoskiej? Czy są to jakieś elementy pozamuzyczne? Nie.

A zatem, jeśli są pochodzenia muzycznego, dlaczego miałyby być w mniejszym stopniu dostępne Francuzom niż Włochom?

⁴⁵ Hasło autorstwa Jérôme'go Josepha de Momigny'ego. Na początku hasła przytoczono definicję Rousseau (w niniejszym przekładzie pominiętą), dalej następuje polemika autora z wybranymi tezami Rousseau.

Różnica więc nie może wynikać tylko z lepszego doboru dźwięków, ale cokolwiek to jest, co by się tyczyło melodii, musi być podporządkowane jej określonym prawom. Właściwość ta wspólna jest wszystkim rodzajom śpiewu na świecie: nie można sprawić, by melodia przestała być melodią – poprzez samo tylko zwalnianie lub przyspieszanie tempa, przez zmianę ekspresji lub rytmu – o ile tylko przez cały czas seria dźwięków pozostaje niezmienną; to właśnie w niej ukrywa się geniusz kompozytora.

To jasne, że melodia, której walory polegają raczej na akcentuacji niż na doborze interwałów i tonów, więcej straci na utracie tego akcentu niż taka, której piękno leży w szczególnie szczęśliwym doborze brzmień, jakie się na nią składają.

Oto, do czego sprowadza się to wszystko, co chce powiedzieć Rousseau. Opętało go pragnienie nadania muzyce włoskiej prymatu, który w istocie często dzierżyła ona, zwłaszcza w muzyce wokalne, lecz nie poprzez swą istotę, gdyż ta jest wspólna dla [muzyki – M. L.] wszystkich nacji, lecz z powodu smaku i geniuszu swych kompozytorów, które to predyspozycje pozwalały im na lepszy dobór składników melodii.

Rousseau dodaje:

Jeżeli Patetyczność nie opiera się na tempie, to nie można też łączyć jej z Gatunkiem, z Trybem, z Harmonią; bowiem cechy Patetyczności można odnaleźć na równi we wszystkich trzech Rodzajach, w obydwu Trybach i we wszystkich możliwych Tonacjach.

Z całą pewnością patetyczność nie polega całkowicie na powolności lub żywości tempa, na diatonice, chromatyce i enharmonice, na trybie durowym czy molowym, lub stosowaniu określonych funkcji; jednak niewątpliwie one wszystkie po trosze się na nią składają, a ów *accent passionné*, któremu Rousseau chce przypisać całą zasługę i całą siłę oddziaływania, w istocie oddziałuje tą swoją częścią, którą jest siła autentyczności.

Patetyczność nie bierze się ani z tempa, ani z gatunku, ani z trybów, ani z rytmu przypisanego muzyce, lecz z ekspresji poruszonej duszy, wrażliwej na ów akcent, przepełnionej podniosłością i elokwencją, odmalowujący owo poruszenie, niezależnie od doboru dźwięków, którymi zostało ono wyrażone, i bez względu na tempo i rytm, jakim zostało podporządkowane. Patetyczność nie jest pełna, jeśli nie towarzyszy mu ów akcent, pochodzący z duszy czy też z serca. Ale ów akcent, który zachwiał sądem Rousseau, nie jest własnością tylko i wyłącznie języka włoskiego, jak dalece nie byłby on ekspresyjny; lecz jest aspektem uczuciowości, zatem można go odnaleźć wśród wszystkich nacji, a nawet wśród wszelkich istot żywych, a nawet w sposobie gry instrumentów.

Rousseau ma prawdopodobnie po części słusność, mówiąc, że *accent passionné* nie jest determinowany żadnymi regułami. Ale przecież wszystko musi mieć jakąś swoją miarę, a przez to jakieś granice, których nie może przekraczać, a i sama patetyczność stałaby się kpina, gdyby pod tym względem odbiegała od normy. Sztuka może przekraczać granice, ale nie w teorii, która je wyznacza; może się to odnosić do tego, kto je dobrze zna i potrafi wskazać, nie zaś do tego, kto wie mało lub zgoła nic.

4. **S. de Brossard**, *Dictionnaire de Musique...*, Amsterdam 1796, s. 91:

Patetyczny (*Pathetico, Pathetique*) – oznacza to *Wzruszający, Pełen Wyrazu, Namiętny*, zdolny wzbudzić litość, współczucie, gniew, i wszelkie inne pasje, które wstrząsają ludzkim sercem. Mówi się też: *Stilo pathetico, Canto pathetico, Fuga pathetica*. Rodzaj *Chromatyczny* ze swą *Semitonią durową i molową*, zarówno wstępującą jak i zstępującą, jest dlań bardzo stosowny. Również umiarkowane stosowanie *dysonanów* i *dyminucji*, różnorodność *temp*, to *energicznych*, to *ospałych*, to *powolnych*, to *znów szybkich*, etc., wielce się doń przyczyńia.

5. **A.-L. Millin**, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. 3, Paryż 1806, s. 100:

Patetyczność (*Pathétique*) – w pewnym ogólnym sensie owo słowo, zapożyczone z greki, oznacza to, co powszechnie nazywamy namiętym charakterem (*passionné*), lecz w węższym znaczeniu, stosuje się go bowiem w szczególności do afektów, które napełniają duszę strachem, przerażeniem i mrokiem smutku. W dziele sztuki obecna jest patetyczność, jeśli występują w nim obiekty, które duszę napełniają mrocznymi afektami. Znaczenie tego słowa jest w niektórych wypadkach szersze, na ogół na wyrażenia, które poprzez ciężar swojej wielkości napełniają dusze rodzajem przerażenia; które – by tak rzec – wzbudzają dreszcz, w jakim jest także domieszka strachu. Grecy przeciwstawiali sobie w zakresie moralności *pathos* i *ethos*. Przez tę opozycję zdawali się jednak rozumieć tyle, że *pathos* należy do potężnych afektów, zaś *ethos* jest afektem umiarkowanym i przyjemnym. Longin powiada wyraźnie, że *pathos* jest równie silnie połączony ze wzniosłością, jak *ethos* ze słodyczą i przyjemnością. *Patos* opiera się zatem na wielkości uczucia i nie występuje w przypadku przedmiotów przyjemnych albo umiarkowanych. [...] W muzyce patetyczność dominuje zwłaszcza w muzyce kościelnej oraz w operach tragicznych (*opéra tragiques*). *Requiem* Mozarta, *Alcesta* Glucka, etc., zawierają elementy patetyczne. Również i taniec może być patetyczny, jakkolwiek sztuka ta jest tak zaniedbana, że to co patetyczne z względu na przedmiot, w realizacji często staje się absurdalne. [...]

6. P. Lichtenthal, *Dictionnaire de musique*, przeł. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 34-37:

Afekt (*Affecto, Affection*) – filozofowie nie są wciąż zgodni w kwestii teorii afektów i namiętności; jedni stawiają je w tym samym porządku idei, drudzy z kolei dostrzegają między nimi znaczące różnice, każdy zaś określa je i definiuje na swój sposób. Można by rzec, że taka istnieje ilość poruszeń duszy, iż w problematyce tej panuje wielkie zamieszanie i niejasność; my wszakże postaramy się rzucić w te ciemności nieco światła.

Słowo afekt przenosi ze sobą trzy całkowicie odrębne znaczenia, to jest: 1) poruszenie duszy, wywołane przez pragnienie dobra lub przez nienawiść zła (*affectus*); 2) pragnienie, [to jest] żarliwe pragnienie (*cupiditas*); 3) miłość, [w znaczeniu] życzliwość. Słowo namiętność pasuje zaś do cierpienia, współczucia, wzruszenia, gwałtownych poruszeń duszy.

Oto różnica pomiędzy afektem a namiętnością, ustanowiona przez filozofów, z których wielu zalicza się do współczesnej szkoły francuskiej. Rozpatrują oni pierwsze jako nagłe uczucie, powodowane przez jakieś doznania – uczucie wzbudzające duszę i nieomal uniemożliwiające refleksję; drugie zaś traktują jako silną skłonność, którą w ogólny sposób można określić mianem pożądania, a więc ambicja, żądza zemsty, pragnienie bogactwa itd. Czego afekt nie zdziała natychmiast, tego nie zdziała już w ogóle i dusza o nim zapomina; z namiętnością nienawiści nie jest zatem tak, że może ona zawiesić swe oddziaływanie na czas głębszego ukorzenia się w sercu. Silny afekt wymaga zazwyczaj nieco namiętności. Namiętność ma swój określony czas trwania, i w momencie, gdy wybucha, przekształca się w afekt. Niektórzy filozofowie twierdzą, że jest rzeczą trudną, a nawet niemożliwą, wyznaczyć granicę między afektami a namiętnościami. Instynkt samozachowawczy określa wolę dopuszczania do siebie lub odpierania przyjemnych i nieprzyjemnych wrażeń. O ile wrażenie przyjemne lub nieprzyjemne jest umiarkowane, wola reaguje nań z powściągliwością i swobodnie; lecz gdy staje się ono gwałtowne, wola nie jest już swobodna i przekształca się w namiętność.

Jakiegokolwiek nie istniałyby rozbieżności w opiniach, pewne jest, że głównym a zarazem najszlachetniejszym celem muzyki jest wyrażać afekty i namiętności, a rzeczą najistotniejszą, zarówno dla kompozytorów jak śpiewaków, jest doskonale je znać.

Afekty i namiętności dzielą się na dwie kategorie: to jest, 1) przyjemne (jak radość, nadzieja, miłość, sława, honor, ambicja, przyjaźń), 2) nieprzyjemne (jak smutek, trwoga,

niepokój, strach, gniew, nostalgia, nienawiść, zazdrość etc.). I jedne, i drugie mają swój własny język, [znany] wszystkim ludziom, a nawet wszystkim istotom żyjącym. Język ten wyraża się poprzez rysy twarzy, gesty, głos oraz w cechach charakteru.

U ludzi pozostających pod miłym wrażeniem dostrzega się spokojne czoło, oczy rozszerzone i często błyszczące, szczególnie w miłości; dalej usta, których kąciki zaczynają rozciągać się w uśmiechu. W przypadku bardziej ożywionej radości, usta są otwarte, odsłaniając zęby przednie, kąciki ust oraz policzki mocniej uniesione, powieki zmrużone, uroczy rumieniec barwi twarz, oczy lśnią, a czasem są nieco zakławione; głos wznosi się w radosnej melodii, słowa są pełne swady; ekspresja pełna wdzięku, a głos rozbrzmiewa w powietrzu radością i swadą. Gestykulacja jest łagodna, w stosunku do obiektu, oddziałującego na nasze zmysły – składają się na nią uściski, pocałunki, taniec, podskoki, klaskanie w dłonie, i wiele innych przyjemnych i wdzięcznych ruchów. Dusza w tym momencie pogrąża się w miłych doznaniach, pobudzających dobroć, wyrozumiałość, zgodę, uprzejmość, łagodność, hojność, życzliwość.

Wrażenia nieprzyjemne objawiają się w całkowicie odwrotnych sygnałach. Czoło marszczy się, powieki zwązają i kurczą, albo też rozszerzają się, jakby ze strachu, kąciki ust opadają ku dołowi; na przedmiot wrażeń spogląda się bokiem, z pogardą lub przerażeniem; niekiedy twarz, wcześniej rumiana, blednie; oczy pozostają rozplamione i ronią łzy bólu⁴⁶. Najpierw pozostaje się w milczeniu, lecz wkrótce padają ostre słowa, wymówki, groźby, przysięgi, przekleństwa, a często, zwłaszcza wśród kobiet i dzieci, jęki i żalony płacz. Gesty cechuje wzburzenie, następnie pragnienie ucieczki od znienawidzonego obiektu, albo przystąpienia doń, by go ukarać czy też wyrzucić na nim okrutną zemstę. Duszę nękają bolesne uczucia, jest poruszona i gniewna nawet w stosunku do niewinnych. Człowiek staje się odważny, a nawet zuchwały, śmiały i lekkomyślny⁴⁷; gardzi życiem, lecz czasami popada w nieśmiałość, lęk lub przerażenie.

Przenieśmy teraz naszą uwagę na sposób, w jaki łączy się ze sobą dźwięki, tak by były zdolne do wyrażania tych rozmaitych afektów i namiętności; widzimy, że różnorodność ekspresji zależy od rodzaju tempa, szybszego lub wolniejszego: w ogólności chodzi tu o wartości dłuższe i krótsze, w szczególności zaś o tempa; o częstsze lub rzadsze używanie dźwięków szybszych czy wolniejszych, w głosie ludzkim i w partiach instrumentalnych; o ligatury i staccata; przebiegi skalowe i skoki; interwały doskonałe i niedoskonałe w śpiewie; rozkład akcentów; pojedyncze dźwięki i współbrzmienia; mniej lub bardziej wyrazisty rytm; kombinacja akordów itd. Tak oto, by wyrazić smutne uczucia, używa się wolnego tempa, dźwięków raczej powolnych i łączonych niż ostrych i odrywanych, ciężkiego akompaniamentu, licznych dysonansów i wyrazistego rytmu.

Afekty radosne wymagają wyrazistego tempa, ostrych i odrywanych dźwięków (nie zaś powolnych i łączonych), żywego rytmu, łagodnej akcentuacji, prostej melodii i niewielu dysonansów. Trzeba, by kompozytor muzyki zgłębił tajemnicę tych odwiecznych praw, rządzących wewnętrznymi poruszeniami serca, studiując ich związki z niektórymi zjawiskami zewnętrznymi, które stają się prawdziwym obrazem duszy. Można go porównać nie tyle z artystą plastykiem, który na model poszukuje zewnętrznego kształtu ludzkiego, ale raczej z poetą, którego celem jest zarysować te wewnętrzne poruszenia, targające naszą duszą.

7. L. Escudier, M. P. Y. Escudier, *Dictionnaire de musique...*, t. 1, Paryż 1854, s. 31:

⁴⁶ Człowiek, który blednie w gniewie wzbudza większe przerażenie niż ten, którego twarz płonie, gdyż ten pierwszy w swym wzburzeniu sam się boi – bycia porwanym przez siły, którymi rozporządza i konsekwencji ich użycia; podczas gdy ten drugi przechodzi do gniewu od strachu, wywołanego świadomością własnej niemocy, przed którą musi się bronić.

⁴⁷ Odważnym nazywa się tego, kto się nie boi; zuchwalcem tego, kto gardzi niebezpieczeństwem, bo go nie zna; śmiałkiem – tego, kto się wystawia na niebezpieczeństwo, chociaż je zna; lekkomyślnym zaś tego, kto się naraża na oczywiste niebezpieczeństwo, nie mając możliwości go przetrwać.

Afekty (*Affections*) – muzyka żyje przede wszystkim afektami i uczuciami (*affections et sentiments*). Głównym zadaniem kompozytora jest przekładać systematycznie na nuty rozmaite pogodne, szczęśliwe, gwałtowne, żałosne i melancholijne afekty, które targają ludzkim sercem. Nie mając precyzji języka naturalnego, język muzyki oferuje jednak nieograniczone możliwości. Posłuchajcie tylko pięknych utworów Glucka, Webera, Rossiniego – ileż rozmaitych wrażeń rodzą w was dzieła tych wielkich artystów! Dzięki owej cudownej sztuce wiedzą oni, jak wyrazić wszelkie uczucia miłości, nienawiści, drwiny, gniewu. Żywa ekspresja afektów duszy jest najpiękniejszym przywilejem geniuszu muzycznego, ona jest źródłem największego jej sukcesu dramatycznego. Nigdy zatem kompozytorowi nie będzie za mało studiów nad naturą oraz [istotą] serca ludzkiego. Nauka kontrapunktu bez wątpienia ma swoje znaczenie, jednak zawsze będzie dawać mierne efekty bez wiedzy o afektach i uczuciach.