

Wstęp do *The Oxford Handbook of Topic Theory*¹

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.8

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 105–142.
© Danuta Mirka, Marcin Trzęsiok. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Pojęcie toposów wprowadził do słownika muzykologicznego Leonard Ratner. W swej pionierskiej książce *Classic Music. Expression, Form, and Style*, w której obiecuje dostarczyć czytelnikowi „pełnego wyjaśnienia stylistycznych podstaw muzyki klasycznej” (1980: xiv), Ratner definiuje toposy jako „tematy dyskursu muzycznego” (9), dzieląc je na „typy” i „style”. Pierwsza grupa obejmuje tańce i marsze. Druga – style, takie jak turecki, wojskowy czy myśliwski. Z samego istnienia inwentarza typów oraz faktu, iż „ukazują się [one] pod postacią gotowych, w pełni skomponowanych utworów”, można wnioskować, że typy są odpowiednikami gatunków. Style zaś, przeciwnie, przejawiają się we „fragmentach utworu”, przy czym, jak zaznacza Ratner, „rozdzielenie na typy i style jest nieostre; menuety i marsze to typy będące kompletnymi kompozycjami, ale bywa i tak, że są one nośnikami stylów w innych utworach” (9). Z dalszych wywodów wynika, iż tym, co sprawia, że style stają się toposami, jest właśnie wykorzystanie ich w innych utworach oraz mieszanie z innymi stylami. Niektóre toposy wywodzą się z muzyki popularnej lub użytkowej. Inne tworzą się wzajemnych odniesień w obrębie stylów i gatunków artystycznych. Dawniej, zanim Ratner zwrócił na

nie uwagę, odniesienia te przechodziły niemal niezauważone. Jego odkrycie, że arcydzieła klasycyzmu muzycznego pełne są aluzji do osiemnastowiecznego pejzażu dźwiękowego, zmieniło ich odbiór przez współczesnych słuchaczy w takim samym stopniu, jak odkrycie, iż Partenon zdołała niegdyś polichromia, zmieniło odbiór monumentalnych ruin klasycyzmu starożytnego. Wpatrzonym w jednobarwny marmur współczesnym widzom uświadomiło ono, że jednolitość koloru spowodowana jest wyłącznie upływem czasu. Oczom Ateńczyków z piątego wieku przed Chrystusem marmur ten ukazywał się w pełni barw zdobiących metopy z wizerunkami bogów, herosów i centaurów. Na podobnej zasadzie osiemnastowiecznym słuchaczom wiedeńskim ówczesny repertuar muzyczny ukazywał barwną galerię postaci muzycznych, z którymi obcowali na co dzień. Ratnerowskie toposy – repozytorium wspólnej dla kompozytorów i słuchaczy wiedzy stylistycznej – w muzyce osiemnastowiecznej stanowiły źródło znaczenia i dostarczały środków komunikacji. Obecnie zaś pozwalają odzyskać dostęp do jej znaczenia i ekspresji w sposób intersubiektywnie weryfikowalny².

¹ *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. D. Mirka, Oxford University Press, 2013.

² Na temat toposów w ich funkcji środków komunikacji między kompozytorami a słuchaczami zob. D. Mirka, Introduction, w: *Communication in Eighteenth-Century Music*, ed. D. Mirka, K. Agawu, Cambridge 2008, s. 1-10.

Zapewne z tego właśnie powodu toposy są tak atrakcyjne. Stały się już częścią ogólnie przyjętej nomenklatury muzykologicznej i znalazły zastosowanie w szerokim spektrum repertuaru muzycznego. Teorię toposów, wypracowaną na gruncie przełomowych tez Ratnera, rozwijali Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle i inni, badając jej implikacje epistemologiczne oraz dostarczając narzędzi analitycznych. Jednakże w trakcie tego procesu wyraźny profil pojęcia toposu utracił swoją ostrość³. Allanbrook w studium na temat toposów w operach Mozarta (1983) zajęła się znaczeniem tańców i marszów – Ratnerowskich „typów” – tymczasem Ratner w swym późniejszym artykule zasugerował, że toposem może być nie tylko „styl” lub „typ”, lecz także „figura, proces lub plan akcji” (1991: 615). Kolejni autorzy jeszcze bardziej rozszerzyli zakres tego pojęcia. Uniwersum Toposów nakreślone przez Agawu (1991: 30) uzupełnia toposy Ratnera o afekt (*amoroso*) oraz figury melodyczne (motyw westchnienia, rakieta mannheimska). W najnowszej wersji (2009: 43–44) rozrasta się ono do sześćdziesięciu jeden elementów i obejmuje inne jeszcze afekty (patetyczny, tragiczny), figury melodyczne (figury wojskowe, fanfary myśliwskie, wezwania rogów, *Lebewohl*) i schematy akompaniamentu (bas Albertiego, łamane oktawy [*murky bass*], *Trommelbass*). Ekspansja Uniwersum Toposów osiągnęła apogeum w wydanej pośmiertnie książce Allanbrook (2014: rozdział 3), w której pojęcie toposu obejmuje style i gatunki, afekty, schematy akompaniamentu, figury melodyczne i retoryczne, schematy harmoniczne (kadencja), a nawet metrum ($\frac{4}{4}$). W świetle tych rozbieżności zasadnicze pytanie teorii toposów brzmi: czym są muzyczne toposy? Są to, rzecz jasna, konwencje, lecz czy tworzą one „stosowny sztyld” (Allanbrook 2014: 117), pod którym zebrać można konwencje muzyczne wszelkiego rodzaju, czy też raczej same reprezentują ich szczególny rodzaj? W niniejszym tomie sugerujemy, że warto odróżnić toposy od innych konwencji, bo w ten sposób można zrozumieć, w jaki sposób kształtują się ich wzajemne relacje. Powracamy zatem do pierwotnego Ratnerowskiego pojęcia toposów, definiując je jako *style i gatunki*

muzyczne wyjęte z właściwego im kontekstu i wykorzystane w innym kontekście. Inne konwencje włączane w zakres tego pojęcia przez kolejnych autorów nie są toposami, nawet jeśli niektóre z nich na gruncie powyższej definicji z toposami się wiążą: figury melodii lub akompaniamentu są muzycznymi wyznacznikami toposów o tyle, o ile pozwalają rozpoznać pewien styl lub gatunek; afekty współkształtują znaczenie topiczne. Figury retoryczne i schematy harmoniczne jako takie nie wykazują związku z toposami, jednak mogą się z nimi łączyć w mniej lub bardziej trwałe amalgamaty będące konwencjami, które funkcjonują na swych własnych prawach.

W przyjętej w niniejszym tomie definicji zawarte są pewne sugestie dotyczące historycznych podstaw teorii toposów. Wskazanie takich podstaw było sprawą najwyższej wagi dla Ratnera, który ukuł pojęcie toposu w kontekście szerszego projektu, „aby do muzyki osiemnastego wieku i jej zasad podchodzić w podobny sposób, w jaki uczyniłby to ówczesny słuchacz” (1980: xvi). Zgodnie z tak zdefiniowanym celem, rozważania o toposach poprzedza u niego historyczny przegląd osiemnastowiecznych koncepcji ekspresji, a omówienia poszczególnych toposów pełne są odwołań do źródeł historycznych. Kolejne odniesienia przytaczali Allanbrook (1983: 1–70) i Agawu (1991: 26–30), jednak ich zasadność zakwestionował Monelle (2000), który, poddawszy krytycznej rewizji źródła Ratnera, wysunął przeciw niemu zarzuty tendencyjnego wyboru owych źródeł oraz wadliwych tłumaczeń, podsumowując: „współcześni autorzy są kiepskimi adwokatami teorii toposów” (2000: 33). Werdykt ten, sformułowany w epoce rozkwitu historycznie zorientowanej praktyki wykonawczej, podważył wiarygodność tej teorii. Fakt, że w osiemnastym stuleciu pojęcie toposów nie istniało, jak również sugestia Monelle’a, iż pojęcie to nie występuje w osiemnastowiecznych tekstach źródłowych, skompromitowały teorię toposów w oczach tych, którzy przykładali wielką wagę do historycznej genealogii pojęć teoretycznych. W rezultacie dla teorii tej zabrakło miejsca w historycznie zorientowanej teorii muzyki, mimo że poczynione przez tę ostatnią w ciągu minionych trzech dekad postępy wiele projektowi Ratnera zawdzięczają. Takie sceptyczne podejście do reprezentowanych przez toposy aluzji stylistycznych nie bierze jednak pod uwagę podstawowej przesłanki osiemnastowiecznej estetyki

³ Nie jest moim zamiarem dokonywanie w niniejszym wprowadzeniu przeglądu ewolucji teorii toposów. W tej kwestii zob. N. McKay, *On Topics Today* (2007) i K. Agawu, *Topic Theory. Achievement, Critique, Prospects* (2008).

muzycznej, zgodnie z którą wszystkie aspekty struktury muzycznej powinny pełnić rolę służebną względem afektów i charakterów, te zaś winny łączyć się ściśle ze stylami i gatunkami. A skoro topoty są stylami i gatunkami wykorzystanymi poza ich macierzystym kontekstem, to pytanie o historyczne podstawy teorii toposów rozszczepia się na dwie różne, lecz powiązane ze sobą kwestie: po pierwsze, czy niegdysiejsi autorzy wyodrębniali dany styl lub gatunek; po drugie, czy identyfikowali go w innych kontekstach w przypadku, gdy łączył się z innymi stylami i gatunkami. Kwestiami tymi zajmę się w ustępie 1 niniejszego wprowadzenia. Następnie postaram się odnaleźć dla toposów stosowne miejsce w ramach osiemnastowiecznej estetyki muzycznej (ustęp 2). Tym samym wyruszę w podróż, w trakcie której zbadam relacje między muzyką a afektami, odnosząc Ratnerowskie topoty do pojęcia charakterów Sulzera. Od związków tych, jak wykazuję w ustępie 3, zależy zakres oraz status semiotyczny znaczenia topicznego. W ustępie 4 rozpatruję ponownie i przywracam zatarte przez Monelle'a (2000) rozróżnienie między toposami a ilustracyjnością. W ustępie 5 rozważam zawiły problem związku toposów z retoryką. Końcowy ustęp tego wprowadzenia podejmuje dalsze kwestie wynikające z krytycznej recepcji teorii toposów, objaśnia strukturę niniejszej książki i oddaje głos innym autorom.

1. STYLE I GATUNKI

Pojęcie stylu pojawiło się w teorii muzyki XVII wieku, ale szczególnym zainteresowaniem cieszyło się w pierwszej połowie wieku XVIII. Najstarszy z podziałów stylistycznych odróżniał *stilo antico* od *stilo moderno*. Giovanni Doni (1635) wyprowadził ten podział z zaproponowanego przez Claudia Monteverdiego rozróżnienia między *prima* i *seconda pratica*. Christoph Bernhard przeszczerpił go na grunt niemiecki, gdzie utrzymał się aż do wieku XVIII pod nazwą stylu ścisłego i swobodnego (lub *galant*). Inny podział zainicjował Marco Scacchi (1649), który wyodrębnił styl kościelny (*stylus ecclesiasticus*), styl teatralny (*stylus theatralis*) i styl kameralny (*stylus camerae*). Johann Mattheson połączył tę klasyfikację ze zbiorem kategorii stylistycznych zaproponowanych przez Athanasiusa Kirchera (1650): *stylus ecclesiasti-*

cus, canonicus, motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, hyporchematicus, symphoniacus i recitativus. W *Das beschützte Orchestre* (1717) Mattheson podciąga *species stylo-* Kirchera pod *genera stylo-* Scacchiego. System ten zachowuje w *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) oraz *Der vollkommene Capellmeister* (1739)⁴.

Jeszcze inną klasyfikację zaproponował Johann Adolph Scheibe (1745). Wprawdzie on też zachowuje podział stylów na kościelny, teatralny i kameralny, ale podporządkowuje go podziałowi na style wysoki, średni i niski. Jak zaznacza, każdy z owych „dobrych” stylów „można i należy stosować zarówno w muzyce kościelnej, jak też w utworach teatralnych i kameralnych” (388), trzeba je jednak wówczas odpowiednio modyfikować. Tę samą uwagę robi Mattheson, jednak jego zdaniem potrzeba modyfikacji nie dowodzi bynajmniej, iż style kościelny, teatralny i kameralny są podporządkowane stylom wysokiemu, średniemu i niskiemu, lecz, przeciwnie, świadczy o tym, że to podział stylów na wysoki, średni i niski powinien być podporządkowany klasyfikacji stylów na kościelny, teatralny i kameralny, określanych przezeń mianem stylów „głównych”: „Albowiem ekspresje – wszystkie razem i każda z osobna – czy to zawierające w sobie coś wzniosłego [*erhabenes*], przeciętnego [*mäßiges*], czy niskiego [*geringes*], muszą nieuchronnie, bez wyjątków i pod każdym względem, niczym służy swym panom, podporządkować się trzem wymienionym wyżej najszlachetniejszym gatunkom [*Geschlechtern*] stylistycznym we wszystkich myślach, płodach inwencji i siłach” (Mattheson 1739: 69). O ile rozróżnienie na styl wysoki, średni i niski wyszło z użycia w drugiej połowie XVIII wieku (zob. Forkel 1788: 44; Koch 1802: kol. 1455), o tyle podział na styl kościelny, teatralny i kameralny utrzymał się aż do wieku XIX.

⁴ Mattheson przejął kategorie Kirchera drogą pośrednią, na podstawie hasła „Stilo” z *Dictionnaire de musique* (1703) Sébastiena de Brossarda, które przytacza w przekładzie niemieckim w *Das beschützte Orchestre* (1717). Brossard modyfikuje system Kirchera, rezygnując ze *stylus canonicus* i podnosząc do rangi gatunku [*species*] *stylus choraicus*. Ten drugi, obejmujący tańce towarzyskie, stanowił u Kirchera jeden z dwóch podgatunków [*subspecies*] *stylus hyporchematicus* – drugim był *stylus theatralis*, do którego należały tańce teatralne w operach i baletach. Mattheson wprowadza dalsze modyfikacje: przywraca *stylus canonicus* oraz zastępuje *stylus ecclesiasticus* jednym z jego podgatunków (*stylus ligatus*), obejmującym utwory z *cantus firmus*. Zagadnienia genezy i ewolucji Matthesonowskiej klasyfikacji stylistycznej podejmują Katz (1926) i Palisca (1983).

Jak zauważył Heinrich Christoph Koch (1802: kol. 1455), pokrywa się on z podziałem na styl ścisły i styl swobodny, bo ten pierwszy zajmuje uprzywilejowaną pozycję w muzyce kościelnej. A ponieważ na podstawie kryteriów technicznych trudno wytyczyć granicę między stylem teatralnym a kameralnym (kol. 1455), toteż oba te style zbiegają się w jeden. W konsekwencji „styl muzyczny można podzielić na religijny i profaniczny, czy też, jak niegdyś powiadano, na sakralny i świecki” (Schubart 1806: 343). Z drugiej strony, owe trzy style główne można pogrupować na styl publiczny (kościelny, teatralny) i prywatny (kameralny) (Sulzer 1792–1794, 1: 441). Klasyfikację stylów na kościelny, teatralny i kameralny niektórzy autorzy uzupełniają o kolejne odgałęzienia lub podkategorie. Mattheson rozważa możliwość wyodrębnienia stylu wojskowego:

Dotychczas sądziłem, że liczba kategorii stylistycznych kiedyś wzrośnie: ktokolwiek bowiem miałby na to ochotę, mógłby nie tylko znacznie rozszerzyć ich odgałęzienia wtórne; pojawiłyby się też nowe gałęzie, pośród których niemalże znaczenie uzyskałby zwłaszcza styl polowy lub wojskowy. Wprawdzie marsze i podobne im, pełne męstwa melodie przynależą do stylu hyporchematycznego; wszelako muzyka wojskowa pod wieloma względami odznacza się czymś szczególnym, czemu warto się przyjrzeć bliżej. (Mattheson 1739: 93)

Christian Friedrich Daniel Schubart (1806) proponuje *pantomimischer Styl*, obejmujący melodie tańeczne, a ponadto uzupełnia klasyfikację o *populärer Styl*, do którego należy muzyka popularna i pieśni ludowe. W XVIII wieku podział stylów na kościelny, teatralny i kameralny współlistnieje z innymi klasyfikacjami. Style muzyki wokalne i instrumentalnej opisał Mattheson (1739: 203–210). Pojęcie stylów narodowych sięga wstecz do Kirchera (1650: 543–545). Najważniejszymi z nich były style włoski i francuski, aczkolwiek często wspomniano również o innych stylach narodowych: Mattheson (1713: 200–231) wyróżnia angielski i niemiecki, Scheibe (1745: 145–150) – niemiecki i polski. U schyłku XVIII wieku styl niemiecki zyskał status międzynarodowy na równi ze stylami muzyki francuskiej i włoskiej.

Każda z tych klasyfikacji podkreślała różnice między stylami, a rozpatrzenie tych różnic ma na celu pouczenie kompozytorów, jak należy posługiwać się konkretnymi stylami we właściwych im kontekstach.

O przypadkach posługiwania się danymi stylami w innych kontekstach lub łączenia ich z innymi stylami wspomina się rzadko. A jeśli już pojawiają się jakieś komentarze na ten temat, to oceny takich „mieszanek” są zawsze negatywne. Mattheson kontynuuje swe rozważania:

Tego zdania byłem dotychczas; teraz jednak, gdy wszystko dobrze rozważyłem, nachodzą mnie obawy, iż wraz z upływem czasu ze stylów owych (i odpowiadających im kategorii) ostanie się zaledwie kilka lub nie pozostanie zgoła żaden, który przetrwałby nieskażony i zachował swoje charakterystyczne cechy. Już teraz bowiem w stylu wielu kompozytorów-samouków natrafia się na taki miszmasz [*Mischmasch*], jak gdyby wszystko miało się zgrużlić w bezkształtną bryłę. Sądzę poza tym, że znalazłoby się wielu takich, którzy zapytani, w jakim stylu skomponowali to czy tamto, zakłopotani zwlekaliby z odpowiedzią. (Mattheson 1739: 93)

Scheibe w swym systemie stylistycznym rezerwuje dla mieszanek stylów osobne miejsce, przeciwstawiając stylom „dobrym” – wysokiemu, średniemu i niskiemu – ich „złe” odpowiedniki: styl pompacyjny (*die schwülstige Schreibart*), styl nieuporządkowany i nierówny (*die unordentliche oder ungleiche Schreibart*) oraz styl płytki i pospolity (*die platte oder niederträchtige Schreibart*). Styl nieuporządkowany opisuje w następujący sposób:

Ktoś komponuje jeden wers w stylu wysokim, drugi w średnim, trzeci w niskim. Tu epizody francuskie, ówdzie włoskie. Fraza raz teatralna, to znów inna, odpowiednia raczej do kościoła. Wszystko zmieszane i zagmatwane w takim nieładzie, iż nie sposób odnaleźć dominującego stylu czy odpowiedniego wyrazu.

Co więcej, dochodzi też do pomieszania cech charakterystycznych poszczególnych kompozycji, kiedy to uwerturę pisze się w sposób odpowiedni dla symfonii lub koncertu, lub gdy do symfonii lub koncertu wprowadza się ustępy właściwe dla uwertury. Melodię arii układa się jak w recytatywie, a recytatyw obraca w arię. Krótko mówiąc, wrzuca się do jednego worka przeróżne rodzaje utworów i nazywa pierwszym lepszym określeniem, które zaprawionemu w tym procederze kompozytorowi przyjdzie akurat do głowy. [...] Owa nierówność powstaje też wówczas, gdy bez ładu i składu łączy się charaktery utworów francuskich, włoskich, niemieckich i innych, nie zważając na to, że każda kompozycja domaga

się właściwego sobie opracowania. Styl staje się nierówny także wtedy, gdy miesza się ekspresję rozmaitych charakterów moralnych lub zamienia ekspresję jednego charakteru na ekspresję innego [...] Czyż nie mam racji, nazywając ten wyboisty, garbusowaty i nieuporządkowany styl najgorszym ze wszystkich?

Otóż to on właśnie okrywa muzykę najsroźszą hańbą, gdyż w najwyższym stopniu hamuje i tłumi to, co piękne i naturalne; a jednak występuje w większości utworów muzycznych. (Scheibe 1745: 134–136)

Dzieła, które Scheibe potępiał za ich styl nieuporządkowany, reprezentowały nowy styl włoskiej muzyki instrumentalnej, zyskujący na znaczeniu w pierwszej połowie XVIII wieku. W miarę jak jego popularność wzrastała w drugiej połowie stulecia, kolejne pokolenia niemieckich krytyków nie ustawały w formułowaniu zarzutów przeciw młodszym generacjom kompozytorów włoskich oraz twórców innych narodowości, kultywujących styl włoski, wytykając im „mieszmasz” (*Mischmasch*) i „bałagan” (*Unordnung*)⁵.

Uzasadnienie tej krytyki wiązało się z tym, iż różne style kojarzono z różnymi afektami. Podział na styl wysoki, średni i niski przeprowadzano wedle rangi i godności afektu. Dla Scheibego miarą godności była intensywność afektów. Przykładowo „wielkoduszność, dostojność, żądzę władzy, okazałość, arogancję, zdziwienie, gniew, przestrach, szal, zemstę, wściekłość, rozpacz [...] można wyrazić jedynie w stylu wysokim” (1745: 127). Natomiast zdaniem Matthesona ranga i godność afektu nie zależy od jego intensywności, lecz od wartości moralnej. Podnosi on tę kwestię, polemizując z Scheibem⁶:

Wśród wzruszeń, które kojarzy się zazwyczaj ze stylem wysokim, znajduje się wiele takich, które, na zdrowy rozum, wcale na miano takie nie zasługują. Cóż bowiem może być bardziej pospolitego niż gniew, strach, zemsta, rozpacz, itd. Thuc się, przechwalać i chrapać to żadna prawdziwa szlachetność. Arogancja, sama w sobie, jest li tylko rozdęciem duszy i dla swego wyrazu wymaga raczej pompatozności niż szlachetności: przecie ludzie najbardziej arogancy są niezawodnie największymi gwałtownikami, a w duszach ich wszelakie słabości, jedna po drugiej, przejmują stery. (Mattheson 1739: 71)

⁵ Niemiecką krytykę włoskiego stylu instrumentalnego omawia zwięźle Hosler (1981: 1–30).

⁶ Debatę tę streszcza Schmidt (1981: 28–38), ilustrując ją tymi samymi cytatami.

Choć kryterium podziału stylów na kościelny, teatralny i kameralny wynika z odmienności miejsc, zawiera ono również implikacje afektywne, gdyż różne miejsca wymagają różnych afektów⁷. Dlatego właśnie style wysoki, średni i niski podlegają modyfikacjom w zależności od tego, czy używa się ich w ramach stylu kościelnego, teatralnego czy kameralnego. Stylistyczne podziały krzyżują się ze sobą, ponieważ dostarczają alternatywnych sposobów grupowania afektów. Styl kościelny może zawierać afekty wysokie, średnie i niskie, lecz nie po każdy rodzaj wysokich, średnich czy niskich afektów można w owym stylu sięgać:

Boski majestat, niebiański blask, zachwyt i wspaniałość, wraz z nieodzownym tu stylem wysokim, podporządkowane są głównemu stylowi sakralnemu. Także pobożność, cierpliwość itd., wraz z odpowiadającym im stylem średnim, mają tu swoje miejsce, mianowicie w kościele, tj. w Służbie Bożej. Pod szyldem tym mieszczą się też pokuta, pokorne błagania itd., wraz z odpowiadającym im stylem niskim. Wszystkimi trzema typami cech charakterystycznych powinno się dysponować zarówno w stylu kościelnym, jak też dramatycznym czy domowym, zawsze jednak w odpowiedni sposób. (Mattheson 1739: 70)

Afekty kojarzono także z gatunkami. O ile style obejmują rozległe obszary afektów, o tyle komponowane w owych stylach gatunki łączą się z konkretnymi afektami. Dotyczy to w szczególności gatunków muzyki instrumentalnej, które Mattheson określał mianem „małych utworów [*kleine Pieçen*]”, szczytując się dokonaniem pierwszej ich charakterystyki w *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713: 189–190). Gdy powraca do nich w *Kern melodischer Wissenschaft* i *Der vollkommene Capellmeister*, każdemu gatunkowi przypisuje typowy dlań afekt. Na przykład afektem allemande jest „zadowolenie i zaspokojenie ducha”, bourrée – „zadowolenie i przyjemność”, courante – „miła nadzieja”, sarabandy – „ambicja”, rigaudona – „ucieszna figlarność”, passepied – „frywolność”, gawota – „podniosła radość”, gigue – „namiętna i kapryśna żarliwość”, canarie – „zapał i żwawość”,

⁷ Mattheson (1739: 69) podkreśla, że style kościelny, teatralny i kameralny zachowują swe funkcje nawet wtedy, kiedy muzyka jest wykonywana w innych miejscach. W ostatecznym rachunku o implikacjach afektywnych decydują ich funkcje – nie zaś miejsca jako takie.

angloise – „upór”, menueta – „umiarkowana wesołość” (Buelow 1983: 406–407). Charakter afektywny większych kompozycji nie jest tak skonkretyzowany. W symfoniach, będących wstępami do oper lub do muzyki kościelnej czy kameralnej, „ekspresja afektów... powinna być dopasowana do tych namiętności, które dominują w danym utworze” (Mattheson 1739: 234). W sonatach i *concerti grossi* afekty są „rozmaite i zmienne” (Mattheson 1739: 234).

O ile różnorodność taka cieszyła Matthesona, który tym samym nie usiłował jej ograniczać, o tyle kolejne pokolenia krytyków niemieckich nalegały, aby w przypadku większych kompozycji różne afekty połączyły się, tworząc jednorodny charakter. Pojęcie charakteru przeniknęło do dyskusji o muzyce za pośrednictwem pism Scheibego, który przejął je od swego nauczyciela Johanna Christiana Gottscheda. W *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) Gottsched wyjaśnia, iż charakter obejmuje całość usposobienia danej osoby, na które składają się jej wrodzone skłonności oraz nabyte nawyki, i które przejawia się w uczuciach, czynach oraz słowach. Na usposobieniu swój ślad pozostawia biografia i genealogia: „natura oraz jej Stwórca, kraj urodzenia, rodzice i przodkowie, płeć i wiek, majątek i ranga, wykształcenie, epoka, w której ktoś żyje, dola i niedola, ludzie, wśród których się obraca itd.” (1751: 499). Poeta winien dokładać wszelkich starań, by jego charaktery wydawały się przekonujące w świetle takich okoliczności. Przede wszystkim powinien unikać nadawania charakterom cech sprzecznych. „Wewnętrznie sprzeczny charakter to monstrum, które nie występuje w naturze. Dlatego skąpiec musi być zawsze skąpy, człowiek wyniosły – wyniosły, gwałtownik – gwałtowny, tchórz – tchórzliwy” (619).

Tak rozumiane pojęcie charakteru Scheibe stosuje w odniesieniu do postaci reprezentowanych zarówno w operach, jak i oratoriach, kantatach, muzyce kościelnej oraz pieśniach. Zaznacza, że na charakter tych postaci składa się charakter zewnętrzny (lub ogólny) i wewnętrzny (szczególny). Charakter zewnętrzny zależy od ich pozycji społecznej. Charakter wewnętrzny można nazwać charakterem właściwym. Razem wzięte, decydują one o sile afektów doświadczanych przez daną postać: „Charakter postaci łagodzi lub wzmacnia namiętności. Radość, smutek, zgroza, lęk, nienawiść, miłość itp. nie u każdego są jednakowo gwałtowne,

umiarkowane czy słabe. Istnieje pewna skala, a charaktery postaci wymagają od nas, byśmy jej stopni nie przekraczali” (1745: 94–95). Choć dana postać może doświadczać szerokiego wachlarza afektów, wszystkie one są zjednoczone za sprawą charakteru. „Należy zatem stwierdzić, że podstawowa zasada wymaga od kompozytora, by respektował charaktery postaci, gdyż dzięki temu nigdy nie sprzeniewierzy się afektom” (309). Jeśli kompozytor „miesza [...] ekspresję różnych charakterów moralnych lub zamienia ekspresję jednego charakteru na ekspresję innego”, to w rezultacie otrzymujemy styl nierówny lub nieuporządkowany.

Pojęcie charakteru rozwinął Johann Georg Sulzer. O ile Scheibe sięga po nie w odniesieniu do muzyki wokalne, Sulzer rozszerza jego zakres, obejmując nim gatunki wokalne i instrumentalne:

Każda kompozycja, czy to wokalna, czy instrumentalna, powinna posiadać określony charakter i pobudzać w umysłach słuchaczy konkretne uczucia. Kompozytor, który zasiałby do pracy nie określiwszy przedtem charakteru swego dzieła, popełniłby głupotę. Gdyż musi on wiedzieć, czy język, na który się decyduje, jest językiem człowieka wyniosłego czy skromnego, odważnego czy tchórzliwego, błagającego czy rozkazującego, czulego czy gniewnego. Nawet wtedy, gdy natknie się na swój temat przez przypadek albo też dokona arbitralnego wyboru, musi dokładnie zbadać jego charakter i trzymać się go podczas komponowania. (Sulzer 1792–1794, 1: 273)

W haśle „Charakter” w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Sulzer twierdzi, iż charaktery postaci są najważniejszym przedmiotem sztuk pięknych (1792–1794, 1: 454). A ponieważ czyny i namiętności wyrastają z charakteru danej postaci niczym owoce z drzewa, to mieszanie cech różnych charakterów jest tak samo nienaturalne, jak mieszanie cech różnych gatunków występujących w przyrodzie:

Tak jak malarz musi być posłuszny naturze i np. na każdym drzewie umieszczać tylko te kwiaty i owoce, które są dla tego drzewa naturalne, co więcej – umieszczać je wyłącznie na tych gałęziach, na których faktycznie rosną, nie zaś w dowolnie wybranych miejscach; tak samo poeta winien postępować z wyrażaniem emocji, które są naturalnymi skutkami charakteru, podobnie jak liście i owoce będące skutkami takiej, a nie innej natury drzewa. (Sulzer 1792–1794, 1: 456)

To samo dotyczy kompozytorów. Niespójne mieszaniny uczuć w większych utworach instrumentalnych, takich jak symfonie, sonaty czy koncerty, są estetycznie i moralnie podejrzane, bo przypominają „ludzi, którzy w swym postępowaniu oraz sposobie myślenia nie wykazują żadnego określonego charakteru; w pewnym sensie są oni niczym kurek na dachu, mogący przybierać dowolny obrót i zajmować dowolną pozycję, zatem dający się ustawiać w dowolnym kierunku” (455). A skoro w normalnych warunkach nie doświadczają się szybkiego następstwa przeciwstawnych afektów, toteż gwałtownym kontrastom afektów można zarzucić brak prawdopodobieństwa (*vraisemblance*), czyli sprzeniewierzenie się fundamentalnej zasadzie estetyki neoklasycyzmu.

Owszem, zdarza się czasem doświadczać afektów kontrastujących, ale w okolicznościach wyjątkowych. Okoliczności takie przedstawiane bywają często w tragediach, w których postacie, w obliczu dramatycznych wydarzeń, miotane są sprzecznymi afektami; wówczas jednak wydarzenia takie są uzasadnione tekstem. To właśnie rola, jaką tekst pełnił w objaśnieniu kontekstu afektów, zdecydowała o wyższości muzyki wokalne nad instrumentalną w osiemnastowiecznej myśli estetycznej oraz motywowała apologię gatunków instrumentalnych, której podjęli się Johann Abraham Peter Schulz i Koch. W hasłach „Sonate” i „Symphonie”, napisanych dla *Allgemeine Theorie* Sulzera, Schulz porównuje sonatę do kantaty, symfonię zaś – do chóru. Koch sięga po te porównania w *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–1793) i kwestionuje przy tej okazji negatywny osąd Sulzera na temat koncertu, porównując ów gatunek do tragedii antycznej, w której „aktor wyrażał swe uczucia nie w stronę widowni, lecz chóru” (3: 332; zob. też 1802: kol. 354)⁸. Wszelako w przypadku mieszanin stylów i afektów, charakterystycznych dla południowego stylu muzyki instrumentalnej, porównanie do tragedii nie sprawdzało się. Przypominały one raczej komedię wiedeńską – gatunek teatralny wzorowany

na włoskiej *commedia dell'arte*. Podnoszony przeciw nowemu stylowi instrumentalnemu zarzut „bałaganu” i „mieszmaszu” w ostatecznym rozrachunku dotyczył owego ducha komizmu⁹. W istocie, jak wykazują krytycy, afekty niezgodne *par excellence* to właśnie powaga i komizm. Schulz pochwalający swobodę sonat, pozwalającą im „przybrać jakikolwiek charakter i każdy rodzaj ekspresji”, gani sonaty włoskie za ich „dziwaczne, gwałtowne zmiany charakteru od radości do rozpacz, od patosu do trywialności” (Sulzer 1792–1794, 4: 425). Johann Christoph Stockman piętnuje „osobliwą mieszaninę komizmu i powagi, błahostek i wzruszeń” (Heartz 1995: 349), a Johann Adam Hiller przestrzega kompozytorów muzyki instrumentalnej przed „ową dziwną mieszaniną komizmu i powagi, radości i smutku, podniosłości i pospolitości – która razić będzie dobry smak tak długo, jak długo za coś nienaturalnego uchodzić będzie jednoczesny śmiech i płacz” (Hosler 1981: 7). Jego zdaniem kontrasty takie nie przypominają bynajmniej afektów i cierpień szlachetnych bohaterów i herosów, lecz raczej „ordynarne błazeństwa [vulgar antics]” Hansa Wursta, stereotypowego bohatera wiedeńskich komedii¹⁰.

Krytycy północnoniemieccy mieli niewątpliwie rację, gdy genezy nowego stylu instrumentalnego upatrywali w komedii oraz jej muzycznym odpowiedniku – operze buffa. Ze względu jednak na rozbieżności między ich teorią estetyczną a praktyką kompozytorską twórców włoskich i południowoniemieckich, nie byli w stanie docenić samoistnych wartości tego stylu. O ile krytycy ukształtowani przez tradycję luterańską kładli nacisk na moralną funkcję muzyki, o tyle kompozytorzy, którzy musieli liczyć się z komercyjnymi prawami rynku, czynili użytek z jej funkcji rozrywkowej. A ponieważ ich styl nie wykształcił własnej teorii estetycznej, toteż nie doczekał się w tamtej epoce adekwatnej oceny krytycznej. Teorię toposów, zajmującą się wzajemnymi odniesieniami między stylami i gatunkami, można by więc uznać za teorię tego stylu, zaś *The Oxford Handbook of Topic Theory*

⁸ Poglądy te znajdują odzwierciedlenie w analizie *Kwartetu smyczkowego d-moll KV 421* Mozarta, przedstawionej przez Jérôme’a-Josepha de Momigny’ego na kartach *Cours complet d’harmonie et de composition* (1806). Autor opatrzył pierwszą część dzieła tekstem lamentu Dydony, tym samym przekształcając ją w kantatę (Irving 1998: 75–76). Grétry proponuje podłożenie tekstów pod symfonię Haydna (1978: 183; zob. Geck 1995: 310).

⁹ Do takiego wniosku dochodzi Allanbrook (2014). W akapicie tym podążam za tokiem jej rozważań w rozdziale 1 i posiłkuję się przywoływanymi przez nią cytatami.

¹⁰ „Ileż to słyszymy dziś koncertów i symfonii, których miarowe i wspaniałe tony dają nam odczuć godność muzyki; aż tu naraz, nim się kto spostrzeże, wyskakują Hans Wurst i wzbudza w nas politowanie tym większe, im poważniejsze było wcześniejsze wzruszenie” (Sisman 1997: 22).

potraktować jako przymiarzkę do rekonstrukcji jego estetycznych podwalin – choć podejmując się tego zadania, nie rozpoczynamy zupełnie od zera. Możemy bowiem oprzeć się na przesłankach północnoniemieckiej estetyki muzycznej. Jak się przekonamy, także kompozytorzy południowoniemieccy przesłanki te uznawali, nawet jeśli w praktyce odwracali ich sens.

2. MUZYKA I AFEKTY

Podstawową przesłanką osiemnastowiecznej estetyki muzycznej był bez wątpienia związek muzyki i afektów. Przekonanie, że muzyka posiada moc wzbudzania i łagodzenia emocji, pojawiło się już w starożytności i rozpowszechnione było w średniowieczu. Po Reformacji utrzymało się zarówno w tradycji luteranckiej, jak i katolickiej. Wpływ, jaki muzyka wywiera na duszę, budził entuzjazm u Lutra, który ukazywał tę funkcję muzyki na przykładzie biblijnej historii Dawida i króla Saula¹¹. W XVII wieku jego poglądy były często przywoływane przez autorów niemieckich (Otto 1937), a „cudowne działanie muzyki” (Hosler 1981: 37) opisywano w kategoriach afektów [affects or affections]. Pojęcie to, pochodzące od łacińskiego *affectus* i równoznaczne z greckim *pathos*, było synonimem namiętności (*Leidenschaft*) i pozostawało w użyciu aż do końca XVIII wieku. O ile jednak wcześniej, aby zrozumieć związek muzyki z afektami, odwoływano się do spekulacji teologicznych, o tyle w wieku XVIII oczekiwano wyjaśnienia naukowego.

Próby wyjaśnienia afektywnej siły muzyki jako pierwszy podjął się Mattheson. Wyjaśnienie to, zawarte w pierwszej części *Der vollkommene Capellmeister* i często – choć nieprawidłowo – nazywane teorią afektów (*Affektenlehre*)¹², zakłada, iż związek muzyki z afektami zasadza się na podobieństwie między muzycznym ruchem (*Bewegung*) a poruszeniem emocjonalnym, czy też, słowami Matthesona, „poruszeniem duszy” (*Gemüthsbeugung*). Objasniając tę ostatnią kwestię, Mattheson opiera się na teorii emocji przy-

jętej przez Athanasiusa Kirchera w *Musurgia universalis* (1650). W myśl tej teorii afekty wywołane są przez tak zwane „tchnienia życiowe [animal spirits]”, przepływające w nerwach i stymulujące procesy fizjologiczne, takie jak obieg krwi. Kircher omawia osiem afektów: miłość, smutek, radość, gniew, współczucie, strach, zuchwałość i podziw – z których najistotniejsze są pierwsze trzy. Mattheson nazywa je afektami głównymi (*Haupt-Affekte*) i odróżnia od afektów pobocznych (*Nebenaffecte*), pozostałe zaś afekty są u niego kombinacją *Haupt-* i *Nebenaffecten*. Jak wyjaśnia, każdy z afektów odznacza się specyficznym poruszeniem tchnień życiowych, możliwym do przedstawienia w muzyce¹³.

Skoro na przykład radość odczuwa się jako rozszerzenie tchnień życiowych [*Lebens-Geister*], to zgodnie z naturą i zdrowym rozsądkiem wynika stąd, że najlepiej mógłbym wyrazić ten afekt za pomocą interwałów szerokich i rozszerzonych. A skoro wiadomo, że smutek jest kurczeniem się owych subtelných cząstek naszego ciała, to nietrudno dostrzec, że dla tej namiętności najbardziej odpowiednie są interwały wąskie i najwęższe. Jeśli następnie rozważymy, że miłość jest w gruncie rzeczy rozproszeniem tchnień [*Geister*], wówczas słusznie uczynimy, kierując się tym podczas komponowania i sięgając po podobne relacje dźwięków (*intervallis n. diffusis & luxuriantibus*). (Mattheson 1739: 16)

Mattheson w pierwszej kolejności skupia się na afektywnych jakościach interwałów z tej przyczyny, że omawiali je Kircher oraz Christoph Raupach *alias* Veritophilus w traktacie poświęconym afektywnej sile muzyki, który Mattheson redagował i opatrzył przedmową (1717). Jednak z dalszych rozważań, zawartych w drugiej części *Der vollkommene Capellmeister*,

¹³ Niektórzy autorzy (Hosler 1981; Schmidt 1981; Buelow 1983; Neubauer 1986) przyjmowali za pewnik, że rozważania Matthesona na temat afektów opierają się na *Les passions de l'âme* (1649) Kartezjusza. Mattheson, owszem, zaleca traktat Kartezjusza jako wartościową lekturę na temat teorii temperamentów (1739: 15), lecz nie przejmuje Kartezjańskiego wyszczególnienia sześciu namiętności pierwotnych (Podziw, Miłość, Nienawiść, Pożądanie, Radość i Smutek) i odbiega od jego rozumienia tchnień życiowych. Oprócz powodów wymienionych w tekście głównym, moją sugestią, że Matthesonowska teoria afektów wywodzi się od Kirchera, uprawdopodobnia fakt, iż na teorii Kirchera opiera się traktat *Veritophili deutliche Beweis-Gründe* (1717) Christopa Raupacha, który Mattheson przygotował do druku i wyminienia na tej samej stronie, na której umieścił wzmiankę o traktacie Kartezjusza.

¹¹ Poglądy Lutra na muzykę oraz ich wpływ na niemiecką estetykę muzyczną omawia Hosler (1981: 36–41).

¹² Mattheson stosuje termin *Affektenlehre* do afektów jako takich, a nie do ich muzycznej reprezentacji. Na temat krytyki tego terminu oraz problemów związanych z jego stosowaniem przez współczesnych autorów zob. Buelow (1983).

wynika jednoznacznie, że wszystkie elementy dzieła muzycznego mają jakości afektywne. Najważniejszym z nich jest rytm. Mattheson ukazuje to za pomocą eksperymentu, w którym przekształca afekty melodii poprzez zmiany schematów rytmicznych. W efekcie pięć chorągów zamienia w tańce – menueta (Przykład 1A), gawota (Przykład 1B), sarabandę, bourrée i dwa polonezy, zaś dwa tańce – menueta i angloise – w chorągów¹⁴. W każdym przypadku zmiana schematu rytmicznego pociąga za sobą zmianę metrum. W *Der vollkommene Capellmeister* nie znajdziemy rozważań na temat jakości afektywnych metrum, ale Mattheson odsyła czytelnika do swego pierwszego traktatu, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713: 76–89), w którym przypisuje metrom różne afekty i wiąże je z różnymi gatunkami. W dziele tym Mattheson omawia także jakości afektywne tonacji (231–53). Mimo że jego rozważania są dokładne i szczegółowe, sam przyznaje, iż charakterystyka tonacji jest przedmiotem licznych kontrowersji. Różnice zdań na ten temat wyjaśnia w kategoriach różnic między temperamentami, które sprawiają, że „osobie o temperamencie sangwinicznym dana tonacja może wydawać się żywa i radosna, podczas gdy flegmatykowi ukaże się jako pełna skarg i niepokoju itd.” (Buelow 1983: 402)¹⁵.

Zdaniem Scheibego oraz przedstawicieli następnego pokolenia krytyków północnoniemieckich, związek muzyki z emocją znajduje uzasadnienie w doktrynie *mimesis*. W myśl tej doktryny, wywiedziona z poetyki arystotelesowskiej przez francuskich neoklasyków i spopularyzowanej w Niemczech przez Gottscheda, zadaniem sztuk było naśladowanie natury; ale podczas gdy sztuki piękne naśladowują świat fizyczny, to muzyka powinna naśladować świat ludzkich namiętności wyrażających się w nieartykułowanych okrzykach i westchnieniach oraz poprzez akcenty i modulacje artykułowanej mowy. Jako jeden z pierwszych autorów

Przykład 1. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), s. 161. (A) chorąg *Wenn wir in höchsten Nöthen* zmieniony w menueta i (B) chorąg *Wie schön leuchtet* zmieniony w gawota.

takie pojmowanie imitacji zaproponował Abbé Jean-Baptiste DuBos w *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719): „Podobnie jak malarz naśladuje formy i barwy natury, tak też muzyk naśladuje tony głosu – jego akcenty, westchnienia i modulacje. Słowem, naśladuje on wszystkie te dźwięki, którymi sama natura posługuje się dla wyrażania uczuć i namiętności” (Le Huray i Day 1981: 18). Pojęcie to rozwinął Charles Batteux w *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746). Ale podczas gdy DuBos wprowadził je w odniesieniu do muzyki wokalne, to Batteux zastosował zasadę naśladownictwa tak do muzyki wokalne, jak i instrumentalnej, dopuszczając możliwość naśladowania przez tę ostatnią dźwięków afektywnie obojętnych. Nawiązując do analogii z malarstwem, wyróżnił dwa rodzaje muzyki ufundowane na „tej samej” (*un même*) zasadzie:

Pierwsza, naśladowując afektywnie obojętne dźwięki oraz hałasy, odpowiada malarstwu pejzażowemu. Druga wyraża dźwięki ożywione i wiąże się z uczuciami. Odpowiada to malarstwu portretowemu. Muzyk nie ma wcale większej swobody niż malarz: ciągle i w każdym względzie porównuje się go z naturą. Gdy odmalowuje burzę, strumyk czy delikatny

¹⁴ Mattheson utrzymuje, iż „jest to nowy eksperyment” (1739: 161), lecz w istocie opiera się on na eksperymencie Friedricha Erharda Niedta z drugiego tomu *Musikalische Handleitung*, zredagowanego i wydanego przez Matthesona w roku 1721. Niedt dokonuje tam zmian rytmu tej samej linii basowej z tą samą harmonizacją, zamieniając ją w szereg tańców: allemandy, couranty, sarabandy, menuety i gigues.

¹⁵ Zestawienie jakości afektywnych przypisywanych przez Matthesona elementom dzieła muzycznego sporządził Schmidt (1981: 28–38). Neubauer (1986: 51–59) poddaje rozważania Matthesona krytycznej rewizji.

wietrzyk, dźwięki te pochodzą z natury i wyłącznie z natury powinien je czerpać. (Le Huray i Day 1981: 49)

Traktat Batteux – przełożony przez Gottscheda w roku 1751 – jeszcze bardziej umocnił wpływy francuskiej estetyki neoklasycznej w Niemczech. Estetyka ta spotkała się jednak z oporem ze strony zwolenników nowego smaku w niemieckiej literaturze, a pozycją Gottscheda zachwiały kontrowersje wywołane przez szwajcarskich krytyków, Johanna Jacoba Bodmera i Johanna Jacoba Breitingera, których idee wywarły z kolei silny wpływ na Sulzera. Istotnie, mimo że Sulzer posługuje się słowem „naśladowanie” (*Nachahmung*) i uznaje koncepcję DuBosa, zgodnie z którą muzyka naśladuje akcenty nasyconej emocjami mowy, to jednak odrzuca zasadę naśladownictwa sformułowaną przez Batteux. Jak podkreśla w artykule „Nachahmung”: „Wydaje się, że tylko sztuki piękne powstały z naśladowania natury. Natomiast krasomówstwo, poezja, muzyka i taniec wzięły się najwyraźniej z pełni ożywionych uczuć oraz pragnienia ich uzewnętrznienia i podtrzymywania w sobie i innych. Nie ulega wątpliwości, że pierwsi poeci, śpiewacy i tancerze wyrażali prawdziwe, obecne w nich samych – nie zaś tylko naśladowane – uczucia” (Sulzer 1792–1794, 3: 487–488). Stanowisko Sulzera, będąc reakcją przeciwko Batteux, zdradza zarazem wpływy Jeana-Jacques’a Rousseau. Ambiwalentny stosunek Rousseau do pojęcia naśladownictwa znajduje odzwierciedlenie w *Essai sur l’origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale*. Jak wskazuje podtytuł, Rousseau nie odrzuca pojęcia naśladownictwa, lecz rozpatruje je z innej perspektywy niż Batteux. O ile dla Batteux muzyka stanowi „sztuczny portret ludzkich namiętności” (Le Huray i Day 1981: 46) – w których „nie ma niczego prawdziwego, wszystko jest sztuczne” (48) – o tyle w ujęciu Rousseau naśladownictwo muzyczne przekracza tę sztuczność, sięgając na powrót do samych jego źródeł, czyli do prawdziwych namiętności.

Melodia, naśladując modulacje głosu, wyraża skargi, okrzyki bólu lub radości, groźby, jęki; w jej zakresie mieszczą się wszystkie wokalne znaki namiętności. Naśladuje ona akcenty języka i uczuciowe wyrażenia w każdym idiomie w pewnych poruszeniach duszy; nie tylko naśladuje, także mówi, a jej nieartykułowany, ale żywy, gorący, uczuciowy język

ma po stokroć więcej energii niż sama mowa. Oto skąd rodzi się siła naśladownictwa muzycznego; oto skąd rodzi się wpływ śpiewu na wrażliwe serca. (Rousseau 1986: 282; wyd. pol. 2001: 75)¹⁶

Pisany w latach 1755–1761 *Essai sur l’origine des langues* ukazał się drukiem w roku 1781, po pierwszym wydaniu *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Sulzera (1771–1774), ale przejście od naśladownictwa ku ekspresji dokonało się u Rousseau już w *Dictionnaire de musique* (1768) oraz w jego wczesnych powieściach¹⁷. W wielokrotnie wznawianej *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761) – która szczyt popularności osiągnęła na fali sentymentalizmu – Saint-Preux zdaje Julii sprawę ze swoich przeżyć w trakcie słuchania opery:

Wobec olśniewających fraz, pełnych silnej ekspresji, które jednocześnie obrazują zamęt gwałtownych namiętności, a zarazem wzbudzają go, zupełnie zatraciłem wszelkie pojęcie o muzyce, śpiewie i naśladownictwie. Zdawało mi się, że słyszę głos samego bólu, szału i samej rozpacz; myślałem, że słyszę lamentujące matki, zdradzonych kochanków i szalejących tyranów, i z trudem pozostawałem na swym miejscu z powodu wielkiego wstrząsu, którego doznałem. (Sulzer 1792–1794, 3: 432–433)

Sulzer cytuje ten fragment w haśle „Musik” na dowód zdolności muzyki do wzbudzania namiętności. Istotnie, relacja Saint-Preux z jego słuchowych przeżyć świadczy jednoznacznie o tym, że Rousseau wykracza poza doktrynę *mimesis* nie tylko w odniesieniu do genezy muzycznego naśladownictwa, lecz także do jego celu. Zdaniem Rousseau proces naśladownictwa nie kończy się na rozpoznaniu namiętności przez słuchacza. Rozpoznanie to prowadzi bowiem do pobudzenia owych namiętności na drodze współodczuwania lub litości (*la pitié*). Sulzer przejmuje pojęcie współodczuwania od Rousseau. W haśle „Theilnehmung [Partycypacja]” wyjaśnia,

¹⁶ Ten i inne fragmenty *Essai sur l’origine des langues* w przekładzie Victora Gourevitcha pojawiają się u Thomasa (1995).

¹⁷ W każdym razie pojęcia „naśladownictwa” i „ekspresji” tworzą w przypadku muzyki fałszywą dychotomię. Jak wskazuje Hosler (1981: xiv–xviii), pojęcia „ekspresja”, „naśladownictwo”, „obrazowanie”, „malarstwo” i „przedstawianie” stosowane były przez autorów osiemnastowiecznych wymiennie, zob. przyp. 34.

że: „dobre wrażenie, jakie sprawiają najwspanialsze z dzieł sztuki pięknej, zachodzi w oparciu o tę własność ludzkiej duszy, dzięki której dobra lub zła dola innych osób porusza nas niczym nasza własna dola, i w ten sposób prawdziwie i serdecznie ją z nimi dzielimy” (4: 531). Przy czym, podobnie jak Rousseau wykracza poza naśladownictwo w rozumieniu Batteux, tak też Sulzer przekracza ideę współodczuwania Rousseau, stwierdzając, iż namiętności słuchacza pobudzać może nie tylko współodczuwanie [sympathy] z innymi osobami, lecz także drgania sympatyczne [sympathetic vibration].

Akustyczne zjawisko drgań sympatycznych znane było od XVII stulecia. Opisane zostało przez Matthesona (1739: 12–13), mimo że nie odgrywa ono żadnej roli w jego rozważaniach na temat afektów. Pomysł objaśnienia emocji w kategoriach drgań pojawił się w kolejnych dekadach XVIII wieku, wraz z dojściem do głosu nowej teorii emocji, odwołującej się do nerwów i układu nerwowego. Wprawdzie nerwy odgrywały istotną rolę także w dawnej teorii emocji, przejętej przez Matthesona od Kirchera, jednak uważano je wówczas za puste przewody umożliwiające przepływ tchnień życiowych. W nowej teorii nerwy cechowały się miąższością i były podatne na drgania¹⁸. Tezę tę, wysuniętą przez Isaaca Newtona, przyjął John Locke w *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), aczkolwiek Locke nie podaje żadnych szczegółów dotyczących funkcjonowania nerwów, co tłumaczy, dlaczego Mattheson nie odniósł się do tego zagadnienia, mimo że jako pierwszy z niemieckich teoretyków muzyki przejął sensualizm Locke’a. Dopiero powstanie fizjologii eksperymentalnej w latach czterdziestych XVIII wieku sprawiło, że wiedza na temat zjawiska drgań nerwów upowszechniła się. Uważano zatem, że drgania powietrza, przenoszone przez dźwięk (*Schall*) do ucha, wzbudzają drgania współczulne włókien nerwowych. Powszechną znajomość tego zjawiska zakłada Sulzer, komentując wypowiedź Saint-Preux:

Wiadomo, że przyczyną ożywienia uczuć jest gra nerwów oraz szybkie krążenie krwi; nie można zaprzeczyć, że muzyka realnie oddziałuje na jedno i drugie. Ponieważ związana jest z ruchem powietrza, które podrażnia najczulsze

nerwy słuchowe, wpływa też na ciało; a jakże miałyby tego nie czynić, skoro wprawia w drgania nawet materię nieożywioną – nie tylko cienkie okna, lecz także masywne mury? (Sulzer 1792–1794, 3: 433)

Sensualistyczna epistemologia i estetyka sentymentalizmu skłoniły Sulzera do zrewidowania jego terminologii związanej z emocjami. Mimo że posługuje się on słowem *Affekt*, a na określenie namiętności zachowuje niemiecki synonim (*Leidenschaft*), to jego pierwszym wyborem terminologicznym jest określenie *Empfindung*, które oznaczać może zarówno uczucie [sentiment], jak i odczucie bądź doznanie [sensation]. Zakłada ono zatem, że zdolność muzyki do wzbudzania namiętności jest efektem zmysłowego oddziaływania dźwięku (*Schall*) na układ nerwowy. Jak zauważa Sulzer: „W dźwięku może tkwić czułość, życzliwość, nienawiść, gniew, rozpacz lub jeszcze inne namiętne wyrazy poruszonej duszy. Dlatego za pośrednictwem dźwięku jedna dusza może uwrażliwić się na odczucia drugiej duszy” (1792–1794, 3: 91).

Dwojaki sposób wzbudzania uczuć – pośrednio, na drodze współodczuwania, i bezpośrednio, na zasadzie drgań sympatycznych – naprowadził Sulzera na dwie metody, którymi posłużyć się mogą kompozytorzy doskonalący się w sztuce muzycznej ekspresji. Z jednej strony powinni oni bacznie przyglądać się innym ludziom, aby zaznajomić się z *zewnątrznymi* wyrazami namiętności, w szczególności z ich ekspresją wokalną:

Każdą namiętność winno się rozpatrywać nie tylko w prostej relacji do odpowiadającej jej idei, lecz także w stosunku do jej szczególnego charakteru: tonu głosu, rejestru, tempa i akcentu mowy... Radość przemawia pełnym głosem, w nieśpiesznym tempie i z umiarkowanym stopniowaniem dynamiki oraz wysokości dźwięku. Smutek wyraża się w powolnych mowach; wzbiera on z głębi klatki piersiowej i [przejawia się] w stłumionych tonach. Każda namiętność ma jakąś cechę szczególną, która odróżnia ją w mowie. (Sulzer 1792–1794, 1: 272)

Z drugiej strony kompozytorzy powinni odczuwać namiętności w sobie samych, aby przyglądać się ich *wewnętrznemu* oddziaływaniu na duszę. Wskazówki Sulzera dla kompozytorów są w tym względzie podobne do tych sformułowanych przez Matthesona (1739:

¹⁸ W rozważaniach tych opieram się na pracy Grahama J. Barkera-Benfielda (1992: 3–9).

16-17). Różnica polega na tym, że poruszenia duszy wedle Sulzera nie są ruchami tchnień życiowych, lecz

ciągami wrażeń [*Vorstellungen*] w ruchu. Wskazuje na to już sam związek frazeologiczny, którego używamy dla wyrażenia namiętności: poruszenie duszy [*Gemüthsbewegung*]. Są namiętności, w których wrażenia przepływają jednostajnie niczym łagodny potok; w innych płyną szybciej, tworząc więcej wirów; w niektórych namiętnościach następujące po sobie wrażenia podobne są do rwącego strumienia, z brzegami nabrzmałymi od ulewy, zagarniającego wszystko, co tylko stanie mu na drodze. Czasami uczucia wywołane przez te wrażenia są niczym wzburzone morze, którego fale roztrzaskują się o brzeg i cofają jedynie po to, by uderzyć znów, spiętrzone, z nową siłą. (Sulzer 1792–1794, 1: 272)

W dalszej części hasła „Ausdruck”, z którego pochodzi powyższy fragment, Sulzer stwierdza jednoznacznie, że poruszenie to można zobrazować przy pomocy każdego z elementów dzieła muzycznego. Wszystkie elementy dzieła są zatem środkami ekspresji.

Środkami tymi są: 1) Podstawowe następstwa harmoniczne rozpatrywane niezależnie od metrum...; 2) Metrum, dzięki któremu możliwa staje się imitacja ogólnego charakteru każdego rodzaju poruszenia; 3) Melodia i rytm, które same przez się zdolne są oddać język wszystkich emocji; 4) Zmiany dynamiczne dźwięków, które mogą wnieść znaczący wkład w ekspresję; 5) Akompaniament, a w szczególności dobór i połączenie realizujących go instrumentów; i wreszcie 6) Modulacje i wychylenia do innych tonacji. (Sulzer 1792–1794, 1: 272–273)

W innych hasłach Sulzer poszerza tę listę. W hasle „Musik” uzupełnia ją o kategorię tonacji, a w hasle „Singen” – o ornamentację. W hasle „Melodie” dodaje tempo, artykulację, rejestr oraz rytm frazowy. Następnie uzupełnia te rozważania eksperymentem, w którym demonstruje, „w jaki sposób ten sam ciąg wysokości dźwięków może przybrać całkiem odmienny charakter poprzez zmianę metrum, rytmu oraz rytmu frazowego” (3: 378–379). Eksperyment ten zainspirowany został niewątpliwie przez Matthesona, bo – tak jak u niego – jakoś afektywna melodii ulega przekształceniu poprzez jej rozplanowanie w czasie (Przykład 2).

The image displays four groups of musical notation, each representing a different tempo. Each group consists of two staves of music. The first group is labeled 'Adagio.' and shows a slow, flowing melody. The second group is labeled 'Etwas geschwinder.' (somewhat faster) and shows a more active melody. The third group is labeled 'Allegretto.' and shows a lively, rhythmic melody. The fourth group is labeled 'Andante.' and shows a moderate, steady melody. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with accents or slurs.

Przykład 2. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1792–1794), t. 3, s. 379.

Przykład 3. Sześć ostatnich harmonizacji chorału *Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein begangne Sünden!*, Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–1779), t. 2, część 1, s. 28–29.

Pod koniec hasła „Musik” Sulzer zdradza, iż treść tego oraz innych haseł o muzyce wiele zawdzięcza Johannowi Philippowi Kirnbergerowi, a następnie zapowiada rychłą publikację drugiego tomu jego *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, który „stanie się niewątpliwie najważniejszą pracą na temat teorii” (3: 439) tejsze sztuki. Istotnie, w pierwszej części tego wydanego w roku 1776 traktatu Kirnberger podejmuje się opisanie wszystkich elementów dzieła muzycznego pod kątem ich wkładu w ekspresję. W rozdziale pierwszym rozwija rozważania Sulzera na temat harmonii – która otwiera przytoczoną wyżej listę elementów w haśle „Ausdruck” – i omawia cztery sposoby harmonizowania melodii ze względu na intensywność ekspresyjną. Zauważa, że ta sama melodia może uzyskać odmienny wyraz w zależności od sposobu harmonizacji, po czym demonstruje to na przykładzie dwudziestu sześciu różnych harmonizacji chorału *Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein begangne Sünden!* (Przykład 3). Także ten przykład jest uderzająco podobny do eksperymentów przeprowadzanych przez Matthesona i Sulzera; jednak koncentracja na elemencie harmonii, a nie rytmu, wyraźnie kontrastuje z marginalizacją harmonii przez wcześniejszych autorów. Takie przesunięcie środka ciężkości świadczy oczywiście o wpływach Jeana Philippe’a Rameau, którego teorię harmonii Kirnberger uwzględnił w pierwszym tomie *Die Kunst*

des reinen Satzes (1771)¹⁹. W kolejnych rozdziałach drugiego tomu Kirnberger omawia charakterystykę tonacji (rozdział 2), zwroty melodyczne (rozdział 3), tempo, metrum oraz rytm frazowy (rozdział 4). Najbardziej interesującym – i nowoczesnym – aspektem rozważań Kirnbergera jest podkreślanie współzależności elementów dzieła muzycznego oraz wzajemnych modyfikacji ich wyrazu. Przykładowo, jego pionierska próba określenia ekspresji wszystkich – wznoszących i opadających – interwałów melodycznych opatrzona jest zastrzeżeniem, iż ekspresję tę mogą modyfikować inne elementy:

Wiele zależy tu od tego, co pojawia się przedtem, a co potem, a przede wszystkim od całej postaci frazy melodycznej, w ramach której występują dane zwroty; a także, i to w nie mniejszym stopniu, od rozmieszczenia pomiędzy nimi sekund małych i wielkich, należących do danej skali lub tonacji; głównie zaś od miary taktu, na którą przypadają oraz od podłożonej pod nie harmonii. Każdemu zwrotowi melodycznemu harmonia może nadać różne odcienie ekspresji. (Kirnberger 1776: 104)

¹⁹ Wykazując, że harmonia zmienia wyraz melodii, Kirnberger *de facto* jawnie kwestionuje tezę o wyższości melodii nad harmonią – tezę, którą wysuwał (wbrew Rameau) Mattheson i którą pochwalał (pod wpływem Rousseau) Sulzer. Na obecne w haśle „Harmonie” „nierozwiązane napięcie między podkreślaniem (przez Sulzera) ekspresyjności melodii a obroną harmonii (której podjął się Kirnberger)” zwraca uwagę Christensen (Baker i Christensen 1995: 14).

Kirnberger czyni podobne spostrzeżenia na temat tempa, metrum, rytmu i tonacji, tłumacząc – w nowy sposób – kontrowersje dotyczące charakterystyki tonacji, o których wspominał Mattheson.

Pomimo że Sulzerowskie pojęcie uczucia ma inne podstawy fizjologiczne oraz inne implikacje filozoficzne niż Matthesonowskie afekty, z niniejszych rozważań wynika, że charakterystyka parametrów dzieła muzycznego przeprowadzona przez Sulzera i Kirnbergera w odniesieniu do ekspresji stanowi kontynuację Matthesonowskiej doktryny afektów. Podobnie jak Mattheson, uważają oni, że wszystkie parametry dzieła muzycznego mają jakości afektywne. Wszelkie stany i konfiguracje tych parametrów mogą wyrażać afekty. W rezultacie muzykę można porównać do „niezłębionego morza” (*unergründlichen Meer*) afektów, o którym pisze Mattheson w *Der vollkommene Capellmeister* (1739: 19): jest ona niewyczerpanym źródłem ekspresji, nieograniczonym zasobem przedstawień stanów emocjonalnych o nieskończonej liczbie odcieni. Różnica między afektami Matthesona a uczuciami [sentiments] Sulzera polega na tym, że afekty są statyczne i odrębne, uczucia zaś dynamiczne i płynne. Ich przyływy i odpływy sprawiają, że każde z uczuć narażone jest na ciągle niebezpieczeństwo przekształcenia się w inne²⁰. Taka fluktuacja uczuć znajduje odzwierciedlenie w płynności wyrażających je parametrów, pojawiających się w coraz to nowych rekonfiguracjach oraz wzajemnych modyfikacjach omawianych przez Sulzera i Kirnbergera. Jednocześnie niektóre stany i konfiguracje parametrów muzycznych są stabilniejsze od innych. Pod tym względem można by je porównywać nie tyle z uczuciami, ile raczej z charakterami. Tym samym powraca tu omówione w poprzednim ustępie pojęcie charakteru. Zdaniem Sulzera różnica między charakterem a uczuciem odpowiada różnicy między *ethos* a *pathos* (Sulzer 1792–1794, 3: 237). Podczas gdy *pathos* jest ulotną namiętnością, *ethos* stanowi trwałe usposobienie danej osoby. Przy czym charaktery ściśle się z uczuciami wiążą. Z jednej strony decydują one o intensywności,

z jaką dana osoba może odczuwać uczucia w relacji do innych osób i przedmiotów (ta właśnie funkcja, opisana w ustępie 1, zapewnia afektywną jedność utworów muzycznych). Z drugiej – utrwalone poprzez powtarzanie uczucia mają wpływ na charakter. „Uczucie, które, przez ciągle powtarzanie i wzmacnianie, staje się przyczyną [Quelle] pewnych wewnętrznych lub zewnętrznych działań”, Sulzer nazywa uczuciem „w sensie moralnym” i odróżnia je od uczuć „w sensie psychologicznym”. Uczucia moralne to „uczucia, które w zróżnicowanych konfiguracjach i zmiennej sile składają się na charakter moralny człowieka” (2: 54)²¹. W rezultacie uczucia te mogą być uważane za charakter jako taki. Gdy Sulzer pisze o charakterach ludzi, „wyniosłych czy skromnych, odważnych czy tchórzliwych, błagających czy rozkazujących, czułych czy wybuchowych”, opisuje je za pomocą przymiotników wyprowadzonych z ich uczuć moralnych. Dzięki tak ścisłej relacji między charakterami a uczuciami możliwe staje się przedstawianie charakterów w muzyce. Choć charaktery stanowią najważniejszy przedmiot sztuk, Sulzer przyznaje, że muzyka zdolna jest przedstawić je wyłącznie w tym zakresie, w jakim wyrażają się one w uczuciach.

Ponieważ zróżnicowany stopień ożywienia poszczególnych ludzi oraz sposób, w jaki wyrażają oni swoje uczucia, ma największy wpływ na ich charakter moralny, to można posłużyć się muzyką, by wyrazić moralność [Sitte] poszczególnych ludzi oraz całych narodów – o tyle, o ile da się ją odczuć. W rzeczy samej, właśnie pieśni i tańce narodowe są prawdziwym odzwierciedleniem moralności [Schilderung der Sitten]. Mogą być tak żwawe lub poważne, czułe lub porywcze, wyrafinowane lub nieokrzesane, jak same charaktery moralne [Sitte] narodów. (Sulzer 1792–1794, 3: 425)

Ten właśnie związek z charakterami moralnymi wyjaśnia, dlaczego Sulzer poświęca uwagę pieśniom i tańcom narodowym. Omówienia tańców w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* bazują na omówieniach małych utworów w *Der vollkommene Capellmeister* Matthesona. To jednak, co Mattheson nazywa „afektem”, teraz staje się „charakterem”. Tego ostatniego terminu używa Sulzer w sensie „charakteru

²⁰ Dlatego właśnie celem muzyki jest nie tylko pobudzenie, lecz także podtrzymywanie uczuć. Zdaniem Sulzera muzyka jest następnym tonów, „które posiadają moc podtrzymywania i wzmacniania uczucia” (1792–1794, 3: 424). Gdyby muzyka nie miała innego celu oprócz ekspresji i pobudzania uczuć, nie różniłaby się od okrzyków trwogi czy radości (423).

²¹ Przydatnego omówienia Sulzerowskiej koncepcji charakteru dokonał Schmidt (1981: 46–50), autor ten nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że ma ona swoje źródła w estetyce Gottscheda i Scheibego.

moralnego”, jak to jednoznacznie wynika z jego hasła o sarabandzie, musette i rigaudonie – tańcach, które łączy z charakterami różnych baletowych postaci. Po sarabandę można sięgnąć „dla [oddania] charakterów poważnych, których aparycja jest pełna godności i majestatu” (4: 128); musette odpowiada „zarówno szlachetnym charakterom pastoralnym, jak i pospolitym charakterom chłopskim” (3: 421); rigaudon nadaje się „zarówno do charakterów poważnych, jak i żartobliwych czy pospolitych” (4: 106). Oprócz tańców, Sulzer przypisuje charaktery także dwóm innym gatunkom: uroczystym *entrées* (*Aufzüge*) oraz marszom wojskowym.

W odróżnieniu od małych utworów, większe kompozycje nie mają określonych charakterów. Nie oznacza to, że nie mają ich w ogóle – każda kompozycja musi cechować się jakimś charakterem zapewniającym jej afektywną jedność – lecz że charaktery tych utworów określane są przez kompozytorów, a nie przez przynależność gatunkową. Do tej kategorii należą uwertury, symfonie, sonaty i koncerty. Gatunki te nie dają jednak kompozytorom równej swobody w wyborze charakterów, lecz narzucają im większe czy mniejsze ograniczenia wynikające z pełnionej przez nie funkcji. Najbardziej określony jest charakter uwertur, podobnych w swej roli do *entrées* (3: 643). Charakter symfonii kościelnych i teatralnych, które służą przygotowaniu słuchacza na następujące po nich dzieło, określa to właśnie dzieło (4: 479–480). Charakter symfonii kameralnej jest wolny od tych ograniczeń, winien on jednak harmonizować z wyrazami „wielkości, odświętności i wzniosłości” (4: 478). Sonaty mogą przybierać „dowolny charakter i każdy wyraz” (4: 425), natomiast koncerty spotykają się z krytyką Sulzera z uwagi na fakt, iż ich twórcom – będącym w większości przypadków także wykonawcami – nie zależy na przedstawianiu charakterów, lecz na zabłyśnięciu własnymi umiejętnościami technicznymi²².

Sulzerowskie rozróżnienie na małe utwory o określonym i większe o nieokreślonym charakterze przejmują Koch. Jak wyjaśnia w *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–93), małe utwory – do których zalicza tańce i marsze – „mają na celu pobudzenie jednego tylko uczucia”, zaś w większych kompozycjach

„uczucia różnych rodzajów następują po sobie” (Baker i Christensen 1995: 147). Koch utrzymuje to rozróżnienie i powraca do rozważań Sulzera na temat małych utworów w *Musikalisches Lexikon* (1802). Otóż to właśnie rozróżnienie tworzy w świecie osiemnastowiecznej estetyki muzycznej przestrzeń dla toposów. Z moich wywodów wynika, że małe utwory o określonym charakterze są odpowiednikami Rattnerowskich typów. Są zatem źródłem jego głównych toposów muzycznych. Natomiast większe kompozycje „o nieokreślonym charakterze” (*von unbestimmtem Charakter*) – czyli takie, które „mogą przybrać jakikolwiek charakter” (Koch 1802: kol. 314) – są gatunkami, które stwarzają możliwości mieszania się różnych toposów. Innymi słowy, są one polem topicznej gry w muzyce osiemnastowiecznej²³. Grę tę dostrzegał także Sulzer. Gdy w hasła „Vortrag [Wykonanie]” zaleca on wykonawcom, by ćwiczyli „utwory taneczne o różnorodnym charakterze i wyrazie” w celu nauczenia się, jak należy wyrażać charaktery w innych gatunkach, w uzasadnieniu tej wskazówki zauważa, iż „tańce zawierają większość tego, o ile nie wszystko, co zawarte jest w dobrych i złych kompozycjach każdego rodzaju, różnica zaś polega tylko na tym, że te ostatnie są kombinacją kilku tańców zebranych w mniej czy bardziej spójną całość” (1792–1794, 4: 711). O tym, czy całość ta jest „mniej czy bardziej spójna”, decydują charaktery poszczególnych tańców w relacji do siebie nawzajem oraz do wybranego przez kompozytora charakteru większej kompozycji. Wymóg spójności stanowi cechę rozpoznawczą estetyki północnoniemieckiej. Spostrzeżenie Sulzera wskazuje jednak, iż mieszaniny toposów – spójne czy nie – były chlebem powszednim muzyki instrumentalnej zarówno na Północy, jak i na Południu.

²³ Związki toposów z charakterami zarysował Agawu (1991: 26–27), ale zakwestionował je Matthew Pritchard (2012: 77): „Charaktery w tym okresie historycznym *nie* były toposami – ograniczonymi punktami węzłowymi skojarzeń aktywowanych i manipulowanych na sposób semiotyczny, a zatem wymienialnych na odpowiadające im znaki werbalne”. Stanowisko to tłumaczy się tym, że Pritchard odnosi się do koncepcji charakteru Christiana Gottfrieda Körnera, który rozwija Sulzerowskie rozróżnienie między charakterem a uczuciem. O ile dla Sulzera muzyczna reprezentacja charakterów jest możliwa w tym zakresie, w jakim wyrażają się one w uczuciach, o tyle dla Körnera muzyka nie jest zdolna do reprezentowania charakteru wprost. Charakter „da się odczytać wyłącznie na drodze wnikliwej i długotrwałej obserwacji nastrojów danej osoby lub pojedynczych stanów umysłu, na obrazowanie których muzyka ma już swoje sposoby” (71).

²² Charaktery tych gatunków instrumentalnych omawiają Schmidt (1981: 51–54) i Hosler (1981: 163–168).

3. AFEKTY I TOPOSY

Rozważania na temat związku muzyki i afektów pomagają lepiej zrozumieć relację afektów do toposów. To ta właśnie relacja stanowi sedno teorii toposów. Rozważania o toposach pojawiają się w pierwszej części *Classic Music* Ratnera – części poświęconej ekspresji, która, jak już na samym początku podkreśla Ratner, „była wszechobecnym zagadnieniem osiemnastowiecznej myśli i praktyki muzycznej” (1980: 1). Agawu uważa, że „pojęcie toposu jest kluczem do ekspresji” (1991: 128) i łączy je z owym terminem, gdy omawia dychotomię „ekspresji” i „struktury”. Propozycję Agawu, by toposom nadać status znaków ekspresywnych, ugruntowali Robert Hatten (1994, 2004) i Raymond Monelle (2000, 2006), którzy rozpatrywali toposy w ramach ogólnej semiotyki muzycznej. Fakt, że Ratnerowskie toposy wywodzą się z Matthesonowskich małych utworów, te zaś z kolei wiążą się z Sulzerowskimi charakterami, poświadcza bliski związek między toposami i ekspresją w muzyce XVIII wieku, lecz zarazem wskazuje na to, że znaczenie topiczne wyodrębnia się jako osobna postać znaczenia afektywnego, od którego odróżnia się pod dwoma względami: zakresem i statusu semiotycznego.

3.1. Zakres

W tej mierze, w jakiej małe utwory stanowią stabilne konfiguracje muzycznych parametrów, które – niczym uczucia moralne – utwierdzają się poprzez powtórzenie, zakres znaczenia topicznego jest węższy od zakresu znaczenia afektywnego, obejmującego wszystkie stany parametrów muzycznych i ich konfiguracji. Wynika stąd, że w niektórych fragmentach muzyki osiemnastowiecznej toposy mogą być nieobecne.

Prawo muzyki osiemnastowiecznej do zawierania fragmentów topicznie neutralnych jak dotąd nie zostało uznane przez przedstawicieli teorii toposów. Agawu kwestionuje je na podstawie prowizorycznego statusu *Uniwersum Toposów*: „Teoretycznie UT jest otwarte, ponieważ w miarę odkrywania kolejnych toposów nieustannie się rozszerza; UT może osiągnąć swój kres dopiero w ostatnim dniu badań naukowych” (Agawu 1991: 128). Co oznacza, że „odwołania do obszaru ‘neutralnej’ aktywności topicznej

wcale nie muszą oznaczać nieobecności toposu, lecz raczej nieobecność adekwatnego określenia w granicach znanego nam obszaru uniwersum toposów” (49). Jeszcze radykalniejszą opinię przedstawiła Allanbrook, która otwarcie neguje istnienie fragmentów topicznie neutralnych w muzyce klasycznej:

„Muzykę tę przenika ekspresja; nie zdarza się nigdy, by ekspresja *nie* była jej parametrem, nawet gdy dla konkretnego toposu nie da się znaleźć adekwatnej etykiety stylistycznej lub jednoznacznego skojarzenia historycznego. Stopień nacechowania przejawiany przez różne toposy jest różny: o jakimś fragmencie można powiedzieć, że jest marszem wojskowym lub sarabandą, o innym zaś tylko, że jest legato lub liryczny. Ale „legato” i „liryczny” to także toposy – z tej prostej przyczyny, że przeciwstawione są fragmentom staccato lub takim, które jednoznacznie naśladują procedury orkiestrowe, a nie wokalne. Muzyka ani na moment nie staje się „ekspresywnie neutralna”: kiedy przestaje być A, musi stać się B lub C. Toposy artykułują te wzajemne różnice w taki sam sposób, w jaki w ujęciu nowoczesnej lingwistyki fonemy nawzajem wyznaczają swoje granice: przez przeciwstawienie i opozycję, ścisł i „przepychanki”. (Allanbrook 2002: 214)²⁴

Owszem, nie ulega wątpliwości, że „stopień nacechowania przejawiany przez różne toposy jest różny”: ściślej rzecz biorąc, niektóre toposy są bardziej wyraziste [salient] od innych²⁵. Jest tak dlatego, że – po pierwsze – toposy stanowią zbiory cech wywiezionych z większej lub mniejszej liczby parametrów muzycznych. Przykładowo marsz wojskowy opisywany jest przez Sulzera (1792–1794, 3: 363–365) w kategoriach tonacji durowej (zwłaszcza B-, C-, D- lub Es-dur), metrum $\frac{4}{4}$ lub $\frac{3}{4}$ lub $\frac{2}{4}$, miarowego kroku, rytmów punktowanych, szybszego czy wolnego, zawsze jednak „patetycznego” tempa, instrumentacji uwzględniającej

²⁴ Fragment ten podzielony został na dwie części i sparafrazowany przez Allanbrook w jej pośmiertnie wydanej książce (2014: 120, 123).

²⁵ Choć Allanbrook zapożycza termin „nacechowanie [markedness]” od Hattena (1994), jej uwaga, że „stopień nacechowania przejawiany przez różne toposy jest różny” świadczy o tym, że nie używa ona tego terminu w sensie Hattenowskim. U Hattena nacechowanie odnosi się do asymetrycznej relacji między opozycyjnymi kategoriami muzycznymi, takimi jak tryb durowy i molowy. A zatem nie jest ono zależne od ich „przejawiania się” i nie ma „stopni” – kategoria opozycyjna albo zostaje „nacechowana”, albo nie. Jak wyjaśnia Hatten, „nacechowanie nie jest równoznaczne z wyrazistością [salience]” (w niniejszym tomie, przyp. 4 na s. 534).

trąbki i rogi oraz rytmu frazowego zawierającego odcinki dwutaktowe lub pary odcinków jednotaktowych, rozpoczynających się albo od mocnej części taktu, albo od ćwierćnutowego przedtaktu i składających się na frazy czterotaktowe. Topos ten jest zatem bardziej wyrazisty niż topos sarabandy, która jest utrzymana w wolnym tempie, w metrum $\frac{3}{2}$ lub $\frac{3}{4}$ i zaczyna się od mocnej części taktu (Sulzer 1792–1794, 4: 128)²⁶. Po drugie, w przypadku niektórych toposów nie wszystkie ich cechy charakterystyczne muszą się pojawić. Przykładowo marsz wojskowy może się obejść bez trąbek i rogów, jeśli gra go kwartet smyczkowy. Jednakże z faktu, że niektóre toposy są mniej wyraziste od innych, nie wynika wcale, jakoby cała muzyka osiemnastowieczna była topiczna. W kategoriach nowoczesnego językoznawstwa, na które powołuje się Allanbrook, muzyczne cechy toposów można by w rzeczy samej porównać do cech dystyngtywnych fonemów i ująć w opozycje²⁷ – jedną z nich jest opozycja „staccato” i „legato” – lecz cechy takie nie są toposami, a poza tym nie każda konfiguracja cech muzycznych jest toposem muzyki osiemnastowiecznej, podobnie jak nie każda konfiguracja cech dystyngtywnych jest fonemem języka angielskiego. Niektóre fragmenty muzyczne mogą zawierać cechy kilku toposów, inne zaś mogą nie przedstawiać żadnego konkretnego toposu. Innymi słowy, ekspresja, która przenika muzykę osiemnastowieczną, wcale nie musi być ekspresją A, B, C lub D.

Tym, co pozwala Allanbrook przejść od przesłanki, że „żaden moment nigdy nie jest wyrazowo neutralny”, do wniosku, że w takim razie każdy moment jest topiczny, jest jej przekonanie o tożsamości ekspresji i toposów, jednakże utożsamienie takie nie znajduje uzasadnienia w źródłach osiemnastowiecznych. Źródła te sugerują natomiast, że *toposy są wyspami znaczenia afektywnego wylaniającymi się z morza muzyki osiemnastowiecznej*. W rzeczy samej, opisanie toposów jako „ścisku” i „przepychanek” u Allanbrook przypomina opis „morza afektów” u Johanna

Nikolausa Forkla – stanowiący, jak można sądzić, punkt szczytowy doktryny afektów rozwijanej przed nim przez Matthesona, Sulzera i Kirnbergera. Podobnie jak tamci autorzy, Forkel rozumie emocje w kategoriach ruchu (*Bewegung*), lecz nadaje temu pojęciu nowy odcień. Nie utożsamia go ani z poruszeniami tchnień życiowych, o których pisał Mattheson, ani z serią poruszających wrażeń, przywoływanych przez Sulzera, lecz identyfikuje ów ruch z modyfikacją bądź „modulacją” uczucia, czyli z jego wzmocnieniem lub osłabieniem.

Żadne uczucie, które ma cechować się jakąś trwałością, czyli za pomocą dowolnego środka ma zostać nie tylko pobudzone, lecz także podtrzymane, nie pozostaje niezmiennie od początku aż do końca. Jego intensywność wzrasta się lub słabnie w nieskończonej i nieuchwytej gradacji. Ten wpływ i odpływ uczucia nazywamy zwyczajowo modyfikacją; można by go wszelako określić słowem równie trafnym, a może nawet stosowniejszym, które w języku naszej sztuki muzycznej zwie się modulacją; muzyczna modulacja jest bowiem nie tylko doskonałym odpowiednikiem subtelných, stopniowych metamorfoz uczucia od siły do słabości, lecz ponadto sugeruje poniekąd, że modulację namiętności najlepiej można wyrazić i naśladować poprzez modulację tonów. Ale niezależnie od tego, na jak różne sposoby namiętność może się wyrazić, łatwo zauważyć, że tylko w pojedynczym punkcie jest ona tym konkretnym uczuciem, które odróżnia ją od wszystkich innych uczuć; wszystkie inne punkty lub stopnie tejże namiętności w taki czy inny sposób graniczą z innymi uczuciami, mniej czy bardziej oddalonymi od innych uczuć głównych, i – w momencie zmiany ich proporcji lub wzajemnych relacji – służą zarazem dokładniejszemu określeniu tamtych uczuć w podobny sposób, jak wcześniej służyły określeniu uczucia pierwszego. (Forkel 1788: 8)

W ujęciu Forkla to właśnie uczucia wzajemnie się określają „poprzez przeciwstawienie i opozycję”. Modulacja uczuć i przejścia między nimi dokonują się za pomocą rekonfiguracji parametrów muzycznych. Ten sam stan danego parametru, kiedy pojawia się w kombinacji z innymi stanami pozostałych parametrów, może wyrażać różne uczucia. Aby zilustrować taki przypadek, Forkel wyciąga przed nawias harmonię i pokazuje, jak może ona zmienić ekspresję tej samej melodii. Dowód ten nawiązuje do Kirnbergerowskiego eksperymentu z różnymi harmonizacjami chorału

²⁶ Co ciekawe, Sulzer nie wspomina o akcencie na drugą miarę taktu, który Allanbrook (1983: 38) wymienia wśród cech dystyngtywnych sarabandy.

²⁷ Porównanie takie przeprowadza Stephen Rumph (2012 oraz w niniejszym tomie), dochodząc do wniosków, które pokrywają się z moimi. O ciągłości analogii lingwistycznej i różnicach między płynącymi z niej wnioskami u Allanbrook i Rumph pisała Mirka (2014).

i rozwija jego spostrzeżenie, iż „każdemu zwrotowi melodycznemu harmonia może nadać różne odcienie ekspresji”. Harmonia określa bowiem jego kontekst tonalny, a tym samym także stopnie skali reprezentowane przez dźwięki melodyczne w ramach danej tonacji (durowej lub molowej). Krótka melodia Forkla (Przykład 4a) została zharmonizowana w czterech różnych tonacjach – C-dur, G-dur, e-moll i a-moll (Przykład 4b) – „i w każdym z tych czterech kontekstów ma bezspornie inne znaczenie” (Forkel 1788: 13). Tym samym harmonia awansowała u niego do rangi parametru muzycznego, który określa najsubtelniejsze niuansy ludzkiego uczucia.

(a)



(b)



Przykład 4. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. 1 (1788), 13–14: (a) melodia i (b) jej harmonizacja w trzech różnych tonacjach.

3.2. Status semiotyczny

Powstanie teorii toposów w latach 80. XX wieku zbiegło się w czasie z szybkim rozwojem semiotyki, która z dyscypliny specjalistycznej przekształciła się we wszechobejmującą teorię znaków aspirującą do redefinicji wszystkich kategorii ludzkiej wiedzy. Będąc źródłem znaczenia i ekspresji, toposy weszły do tej teorii, a badania toposów stały się wiodącą gałęzią semiotyki muzycznej. Jak dotąd status semiotyczny toposów rozpatrywano w kategoriach semiotyki nowoczesnej, w wieku XX rozwijanej przez takich autorów, jak Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson i Umberto Eco. Wszelako

także wiek XVIII miał swoją teorię znaków, której ślad widoczny jest w estetyce muzycznej²⁸. Aby wyjaśnić różnicę między znaczeniem afektywnym i topicznym w muzyce XVIII wieku, trzeba przyrzeć się bliżej semiotyce tamtego stulecia.

Zasadniczym rozróżnieniem, jakiego dokonywali autorzy osiemnastowieczni, był podział na znaki naturalne i arbitralne. Kryterium tego podziału wyznaczane było przez pochodzenie relacji znak–przedmiot [sign–object relation]. W przypadku znaków naturalnych relacja ta dana jest w naturze, gdyż „znaki naturalne poprzedzają rzeczy, które oznaczają lub następują po nich (bądź są z nimi współ-obecne)” (Wellbery 1984: 26). W kategoriach semiotyki Peirce’a znak naturalny jest więc *indeksem*: „znakiem, który odnosi się do swego przedmiotu [object] przez współ-występowanie w konkretnym doświadczeniu” (Turino 1999: 227). Do znaków naturalnych wytwarzanych przez człowieka można zaliczyć postawy, gesty, grymasy twarzy, nieartykułowane westchnienia i okrzyki, a także akcenty głosowe i modulacje tonu w mowie artykułowanej. Znaki arbitralne natomiast powstały wskutek inwencji człowieka. Ich odpowiednikiem są zatem Peirce’owskie *symbole*: znaki odnoszące się do swych przedmiotów na mocy konwencji i zazwyczaj przybierające postać słów.

Rozróżnienie znaków na naturalne i arbitralne było probierzem muzycznej mimesis. Kiedy Abbé DuBos zauważa, że „muzyk imituje tony głosu – jego akcenty, westchnienia i modulacje”, dodaje zaraz potem:

Wszystkie te dźwięki... mają cudowną siłę poruszania nas, ponieważ są znakami namiętności, a namiętności te są z kolei dziełem samej natury, skąd czerpią całą swoją siłę. Słowa mówione natomiast są tylko arbitralnymi symbolami namiętności. Słowo mówione czerpie swe znaczenie i wartość jedynie z konwencji ustanowionych przez człowieka i ma tylko ograniczony zasięg geograficzny. (Le Huray i Day 1981: 18)

W tej mierze, w jakiej muzyka imituje znaki namiętności, jest ona *ikoną*. Kategoria ta „dotyczy znaku, który odnosi się do swego przedmiotu [object] poprzez pewien typ podobieństwa między nimi” (Turino 1999: 226). Przekładając to na kategorie semiotyki Peirce’a,

²⁸ Jako pierwszy pojęcie toposów w kontekście semiotyki Oświecenia rozpatrywał Rumph (2012). Kompleksowej oceny rozważań Rumph’a dokonuje Mirka (2014 oraz poniżej).

powiedzielibyśmy, że proponowane przez doktrynę mimesis znaczenie afektywne muzyki obejmuje dwa poziomy znaczenia: dźwięki muzyczne są *ikonami* dźwięków naturalnych, te zaś z kolei są *indeksami* stanów emocjonalnych. Jednakże w kulturze francuskiego Oświecenia kategoria znaków imitujących (*ikony*) nie była wyraźnie odróżniana od znaków ekspresywnych (*indeksy*). W konsekwencji muzykę podciągano pod znaki naturalne i ustawiano w opozycji do języka (Wellbery 1984: 29–30)²⁹.

Redukcję dwóch poziomów znaczenia muzycznego – *ikony* i *indeksu* – do jednego znaku naturalnego umożliwił Rousseau. Wyostrowając do skrajności opozycję między muzyką a językiem, sprowadza on zarazem muzykę i język do wspólnego źródła w pieśniach śpiewanych przez narody Południa przy źródłach, gdzie mężczyźni i kobiety przychodzili, aby zaczerpnąć wodę dla swych stad i domostw:

Pierwszymi rozmowami przy źródłach, o których mówiłem, były pierwsze pieśni: okresowe i miarowe powroty rytmu, melodyczne modulacje akcentów zrodziły wraz z językiem poezję i muzykę, albo raczej to wszystko było tylko językiem dla tego sprzyjającego klimatu i tych szczęśliwych czasów, gdy jedynie naglące potrzeby, które wymagały współudziału innego, były potrzebami zrodzonymi przez serce. (Rousseau: 1986: 276; wyd. pol. 2001: 70)

Ten mit początków wyjaśnia sposób, w jaki imitacja i ekspresja w estetyce Rousseau zlewają się w jedno. Mimo że pojęcie imitacji nie zostało z niej wyeliminowane, muzyka u Rousseau nie imituje mowy, lecz raczej samą siebie: osiemnastowieczne recytatywy

²⁹ Brak rozróżnienia między indeksami a ikonami w semiotyce Oświecenia odzwierciedla immanentną cechę znaków ikonicznych i indeksalnych, rozpoznaną przez semiotykę nowoczesną. Naomi Cumming wyjaśnia, że indeksy mogą zawierać się w ikonach, ilustrując to na przykładzie wokalnej ekspresji stanu emocjonalnego: „Rozważmy inny przykład Peirce’a – krzyku (CP 2), czyli dźwięku, który pobudza słuchacza do natychmiastowego poszukiwania przyczyny czyjegoś bólu lub niepokoju. «Indeksuje» on pogwałcenie czyjejs integralności cielesnej lub naruszenie przestrzeni osobistej i chwilowych oczekiwań. Jednocześnie «przedstawia» on (czyni słyszalną ikoną) niepokój... Zarówno «na żywo», jak i w nagraniu, «indeks» fizycznego stanu ciała (a pośrednio także wywołujących go okoliczności) można usłyszeć w tym dźwięku jako «ikonę» niepokoju. Nawet w mniej skrajnych przypadkach wokalizacji fakt indeksowania stanu fizycznego poprzez jakość głosu wciąż nie ulega wątpliwości, aczkolwiek przestaje być problemem centralnym, bo punkt zainteresowania przesuwają się na sam tylko stan afektywny” (Cumming 2000: 90). Zob. przyp. 34.

i arie operowe naśladują pierwsze pieśni namiętności. Przejmując estetykę Rousseau, Sulzer adaptuje też jego teorię znaków:

Pojedyncze dźwięki składające się na pieśń są wyrazem ożywionych uczuć, ponieważ człowiek wyraża zadowolenie, ból lub smutek poprzez dźwięki, zaś pobudzone uczucia domagają się wyrazu, nawet wbrew woli, poprzez dźwięki pieśni, nie zaś mowy. Elementy pieśni są zatem wynalazkiem nie tyle człowieka, ile samej natury. Nie będziemy ich więc nazywać dźwiękami wywiedzionymi z uczuć człowieka, a nazwiemy je po prostu tonami namiętnymi [*leidenschaftliche Töne*]. Dźwięki mowy są dźwiękami kreślarskimi [*zeichnende Töne*], które służyły pierwotnie ewokacji obrazów rzeczy wydających tony identyczne lub podobne. Większość takich dźwięków stanowią tony obojętne [*gleichgültige Töne*] lub arbitralne [*willkürliche Töne*], natomiast tony namiętne są naturalnymi znakami [*natürliche Zeichen*] uczuć. Następstwo tonów arbitralnych stanowi mowę, następstwo tonów namiętnych – pieśń. (Sulzer 1792–1794, 2: 369)

Zatem dla Sulzera język jest systemem znaków arbitralnych, muzyka zaś składa się ze znaków naturalnych. Jeśli słuchacz zostaje afektywnie poruszony poprzez współodczuwanie, czyli rozpoznanie naturalnych znaków afektywnych, wtedy wzbudzenie namiętności przez muzykę jest procesem semiotycznym.

Zarazem jednak wzbudzenie namiętności może być niezapośredniczone przez znaki – w przypadku, gdy spowodowane jest drganiem sympatycznymi. Koncepcję tę, zgodnie z którą emocje polegają na wibracji nerwów i można je wzbudzić za pomocą dźwięku (*Schall*), trudno było pogodzić z estetyką Rousseau. Pasowała za to idealnie do teorii *corps sonore* Rameau. A ponieważ przykładem *corps sonore* był dla Rameau monochord, toteż wibracja strun stała się modelowym wyobrażeniem wibracji nerwów, zaś ciało słuchacza uważano za *corps sonore*, na którym można wygrywać muzykę niby na klawikordzie. Zwolennik Rameau, Michel Paul Gui de Chabanon, ogłosił, że „człowiek jest tylko instrumentem”, a wzbudzenie uczuć przez muzykę jest efektem czysto zmysłowym, który zachodzi „bez pośrednictwa duszy” (Chua 1991: 101)³⁰. Takiemu zmysłowemu efektowi muzyki żywio-

³⁰ Idee Chabanona odezwały się echem u Johanna Gottfrieda Herdera: „Muzyka gra na klawikordzie wewnętrznym, którym jest nasza najgłębsza istota” (Chua 1999: 118).

łowo sprzeciwiał się Rousseau. W istocie mit o pieśni, wymyślony przezeń w celu wyjaśnienia początków muzyki i języka, stanowił alternatywę dla teorii *corps sonore* Rameau, którą Rousseau odrzucał z tego powodu, że zastępowała ona uczucia wrażeniami:

Dopóki dźwięki będą rozpatrywane tylko w kategoriach drgań, jakie wywołują w naszych nerwach, dopóty nie będziemy mieć prawdziwych zasad muzyki i jej wpływu na serca. Dźwięki w melodii działają na nas nie tylko jako dźwięki, lecz także jako znaki naszych afektów, naszych uczuć; w ten właśnie sposób wywołują w nas poruszenia, jakie wyrażają, a których obraz w nich rozpoznajemy. (Rousseau 1986: 283; wyd. pol. 2001: 76 – przekład zmodyfikowany)

Fakt, że Sulzer przejmuje estetykę Rousseau a zarazem akceptuje idee pochodzące od jego głównego oponenta, może sprawiać wrażenie eklektyzmu. Jednak nazwanie Sulzera eklektykiem byłoby dlań krzywdzące – choćby z tego względu, że nie mógł znać powyższego cytatu, który pochodzi z *Essai sur l'origine des langues*. W znanym Sulzerowi *Dictionnaire de musique* Rousseau przyznaje, że muzyka wpływa „na ucho i duszę” (Thomas 1995: 126, przyp. 110)³¹. Kiedy Sulzer fragment z *La nouvelle Héloïse* opatruje uwagą o drganiu powietrza, „które stymuluje najczulszy ze zmysłów – słuch”, bynajmniej nie zaprzecza Rousseau, lecz zakłada, że muzyka wywarła jakiś wpływ na duszę i ciało Saint Preux³². Komentarze Sulzera o krążeniu krwi – a także o „grze nerwów” – wskazują na Matthesona, zaś jego dalsze uwagi na temat terapeutycznego wpływu muzyki są analogiczne do rozważań, którymi Mattheson poprzedza swą dyskusję na temat afektywnej mocy muzyki w *Der vollkommene Capellmeister* (1739: 14–15). Dokładna lektura muzycznych artykułów Sulzera z *Allgemeine Theorie der schönen Künste* istotnie skłania do wniosku, że dążył on do syntezy francuskiej doktryny mimesis, zabarwionej antropologicznie przez Rousseau, z niemiecką doktryną afektów przejętą od Matthesona i przefiltrowaną

przez epistemologię sensualistyczną³³. Wspólnym mianownikiem obu tych doktryn jest pojęcie emocji rozumianej jako poruszenie duszy. Według Matthesona poruszenie to (*Gemüthsbeugung*) powinno mieć swą analogię w ruchu muzycznym. Według DuBosa, Batteux i Rousseau muzyka powinna naśladować poruszenia duszy (*mouvements de l'âme*) wyrażające się w akcentach głosu namiętnej mowy. Akcenty takie są znakami ekspresywnymi (*indeksami*), a zarazem – na zasadzie podobieństwa skutków i przyczyn – podobne są do „ruchów przez nie wyrażanych”. Podobieństwo takie postulowali Alexander Gottlieb Baumgarten i jego uczeń Georg Friedrich Meier w kontekście pojęcia „znaków istotnych” (*wesentliche Zeichen*), których odniesienie do desygnatów zasadza się właśnie na podobieństwie (Wellbery 1984: 29–30). Znaki istotne są ekwiwalentami *ikon* Peirce’a, aczkolwiek przekonanie, że skutki są podobne do przyczyn prowadzi do wniosku, że nie zachodzi żadna istotna różnica między znakami ikonicznymi i znakami indeksalnymi, których przyczynami są ich przedmioty [objects]³⁴. Tak samo jak wytworzone przez kompozytora znaki imitujące (*ikony*) są ekspresyjne (*indeksy*), tak też wytworzone przez naturę znaki ekspresyjne emocji (*indeksy*) są imitacyjne (*ikony*)³⁵. Zgodnie z założeniami doktryny mimesis, naśladowując akcenty namiętnej mowy, kompozytor naśladowuje „ruchy przez nie wyrażane” – bądź to poruszenia tchnień życiowych,

³³ Szczerze powiedziawszy, Matthesonowska doktryna afektów nie w pełni przeszła przez sito epistemologii sensualistycznej. Poza uwagami na temat krążenia krwi, Sulzer włącza też odniesienia do tchnień życiowych – echa starej teorii emocji. Dogłębną lekturę pism Matthesona przez Sulzera motywował nacisk położony na moralną funkcję muzyki przez obydwu autorów (Baker i Christensen 1995: 12, przyp. 20).

³⁴ Nie chodzi tu bynajmniej o jakąś wsteczną cechę semiotyki Oświecenia, gdyż podobieństwo między przyczynami i skutkami dostrzeżono także w semiotyce nowoczesnej i uznano za czynnik zacierający rozróżnienie między znakami ikonicznymi a indeksalnymi. „Jest oczywiste, że fotografię można rozumieć jako podobną do swego przedmiotu lub spowodowaną przez swój przedmiot” (Lidov 1999: 93). Nagranie krzyku (zob. przyp. 29) ukazuje to samo zjawisko w relacji do znaku akustycznego. W obu przykładach tym, co umożliwia zawarcie indeksu w ramach ikony, jest fizyczna reprodukcja przedmiotu (która opiera się na relacji przyczynowo-skutkowej, więc sama jest znakiem indeksalnym).

³⁵ To właśnie dlatego teorii naśladownictwa nie sposób klarownie odróżnić od teorii ekspresji (zob. przyp. 16) i właśnie dlatego te pierwsze teorie przechodzą w drugie. W rzeczy samej doktryna mimesis nie zostaje przez teorie ekspresji unieważniona, lecz raczej wchłonięta: „historycznie rzecz biorąc, teorie ekspresji mają swe początki w teoriach mimetycznych” (Paddison 2010: 127).

³¹ O kształtowaniu się reakcji Rousseau przeciwko Rameau – od hasła dla *Encyclopédie*, przez ich zrewidowane wersje zamieszczone w *Dictionnaire de musique*, aż po *Essai sur l'origine des langues* – pisze Thomas (1995). Dochodzi do wniosku, że koncepcje rozwinięte w *Essai* „świadczą o chęci sformułowania spójnej teorii muzyki, skonstruowanej w opozycji do Rameau” (126, przyp. 110).

³² Wyjaśniając fizyczne skutki dźwięku, Sulzer w przypisie powołuje się na hasło „Musique” z *Dictionnaire* Rousseau.

bądź też drgania nerwów – ale może również reprezentować owe poruszenia za pomocą podobnych poruszeń zakodowanych w dowolnej liczbie parametrów muzycznych, zgodnie z założeniami teorii afektów. W obu tych doktrynach muzyka składa się z ikon.

O ile znaczenie afektywne muzyki zajmuje w systemie semiotyki osiemnastowiecznej istotne miejsce, o tyle znaczenie topiczne – zasadzające się na wzajemnych odniesieniach pomiędzy stylami i gatunkami – niełatwo daje się z tym systemem pogodzić. Jedyny tekst przytaczany w charakterze dowodu poświadczającego rozpoznanie znaczenia topicznego przez autorów osiemnastowiecznych wyszedł spod pióra Chabanona, który zaprzecza zdolności muzyki do imitacji czegokolwiek poza inną muzyką:

Naśladownictwo w muzyce jest wyczuwalne jedynie wówczas, gdy jego przedmiotem jest muzyka. W pieśniach można z powodzeniem naśladować wojenne fanfary, myśliwskie piosenki, wiejskie melodie itp. Wystarczy tylko danej pieśni nadać charakter innej. W takim przypadku sztuka nie doznaje gwałtu. Jeśli jednak od tego odchodzimy, naśladownictwo staje się coraz słabsze, właśnie z powodu niewystarczalności środków, którymi muzyka może się posłużyć. (Allanbrook 1983: 6)

Mimo że cytował ten odzwierciedla naczelne przekonanie Chabanona o zmysłowej podstawie muzyki i odrzucenie przezeń doktryny mimesis, Allanbrook wykorzystała go w celu ujęcia toposów w ramy tejże doktryny. Wedle Allanbrook toposy tworzą rodzaj muzycznej mimesis, na którą składa się imitacja „muzyki prostszej, towarzyszącej zwyczajowo codziennym aktywnościom i rozrywkom człowieka” (Allanbrook 1983: 6). Muzyka klasyczna jest „językiem muzycznym utworzonym na bazie pospolitego materiału życia muzycznego” (75). Innymi słowy, jest to „muzyka zrobiona z muzyki” (Allanbrook 2014: 114). W tej ostatniej uwadze Allanbrook pobrzmiewa echo opinii Sulzera, że większe kompozycje są zrobione z kompozycji mniejszych: „tańce zawierają większość tego, o ile nie wszystko, co zawarte jest w dobrych i złych kompozycjach każdego rodzaju”.

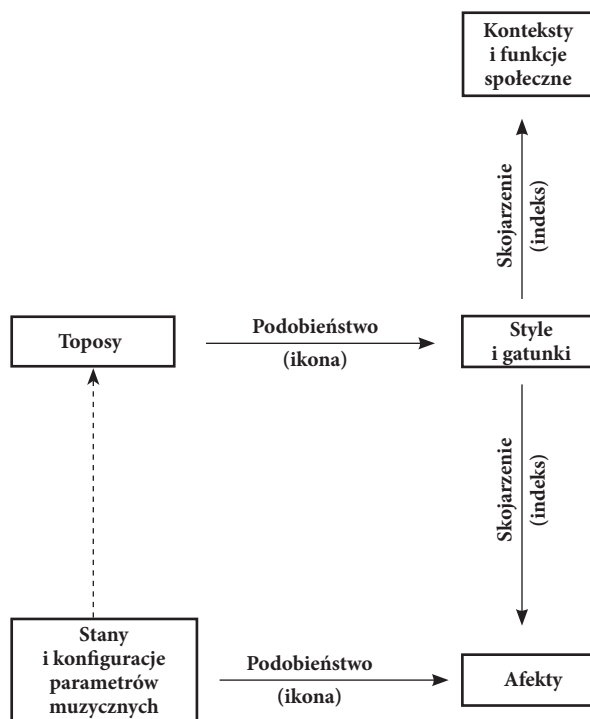
Mimo że Allanbrook nie zajmuje się semiotyką, jej odwołania do doktryny mimesis są pomocne w określeniu semiotycznego statusu toposów. Jej zdaniem

pierwszy etap semiozy topicznej polega na rozpoznaniu stylu lub gatunku naśladowanego w danym fragmencie muzyki klasycznej. „Słuchacze osiemnastowieczni znali ten muzyczny słownik jak własną kieszeń. Jego podstawowe formy spotykali na co dzień, zatem rozpoznanie musiało dokonywać się błyskawicznie i wiązać z poczuciem satysfakcji” (Allanbrook 2014: 111). Jednakże semioza topiczna na takim rozpoznaniu się nie kończy: rozciąga się dalej na skojarzenia stylów i gatunków – po pierwsze z afektami, po drugie z kontekstami społecznymi. Przykładowo: tańce budzą asocjacje z salami balowymi i pozycją społeczną tancerzy; marsze wojskowe – z paradami lub polami bitewnymi; muzyka kościelna – z religijnymi rytuałami; muzyka pastoralna – z okolicami wiejskimi; sygnały myśliwskie – z polowaniem. Według Allanbrook tłumaczy to, dlaczego muzyka klasyczna naśladowuje nie tylko inną muzykę, ale także „świat ludzi, ich obyczajów i działań” (1983: 3). Także w tym przypadku, kładąc nacisk na rolę kontekstu społecznego, mogła się była powołać na opinię Sulzera na temat małych utworów. W hasło „Instrumentalmusik” Sulzer zauważa, że aby rozpoznać przedmioty uczuć naśladowanych w kompozycjach tego rodzaju, nie potrzeba tekstu, ponieważ przedmioty te wyjaśnia kontekst i funkcja owych utworów w życiu codziennym: „W muzyce tanecznej, w uroczystych *entrées* [*Aufzügen*] i marszach wojskowych można się łatwo obejść bez słów, bowiem dla wywołania i podtrzymania odpowiednich uczuć przy takich okazjach same instrumenty wystarczą” (1792–1794, 2: 677). Uwagę tę na swój sposób powtarza Koch, którego hasło „Instrumentalmusik” z *Musikalisches Lexikon* wzorowane jest na hasle Sulzera: „Jeśli zatem muzyka instrumentalna... ma wzbudzić określone uczucia, to winna być wpleciona w takie okoliczności i działania polityczne, religijne lub domowe, które budzą w nas wyraźne zainteresowanie i wobec których serce nasze podatne jest na wyraz owych uczuć, które winny być pobudzone i podtrzymywane” (1802: kol. 792–793). Allanbrook pomija Sulzera, cytując natomiast słowa Kocha (1988: 11; 2014: 107), które jednak obraca przeciwko niemu. Jak bowiem zauważa, „nie zdawał on sobie sprawy, że skojarzenia «polityczne, religijne lub domowe», których nośnikami są toposy, uzupełniają nieokreślone uczucia wzbudzone w naturalny sposób przez pozbawioną tekstu muzykę, wprowadzając tym

samym kontekst spoza kontekstu” (2014: 107). Nic dziwnego, że podaje ona w wątpliwość dalszy tok argumentacji Kocha:

Wszelako jeżeli ma ona [muzyka] podjąć się zadania wzbudzenia w nas uczuć, dla których sytuacja, w jakiej się znajdujemy, nie podsuwa żadnych przyczyn i na które nasze serca nie są otwarte, wówczas – przyjąwszy, że miałyby się to dokonać jedynie za sprawą nieartykułowanych tonów muzyki instrumentalnej – brak jej środków po temu, by nasze serca uczuciami tymi zainteresować. W takich warunkach nie uda jej się sprawić, byśmy pojęli, dlaczego chce w nas wywołać nastroj czyły lub smutny, wzniosły lub wesoły; nie może przedstawić obrazów ani owego dobra, którym się rozkoszujemy, ani owego zła, które miałyby nas przerazić lub zmartwić. Krótko mówiąc, nie może ona zaszczyć w sercu większego zainteresowania uczuciami, jakie wyraża. (Koch 1802: kol. 792–793)

W konkluzji Koch stwierdza, że aby takie zainteresowanie wzbudzić, muzyka potrzebuje tekstu, który „przygotuje słuchacza, pomoże mu odpowiednio nakierować umysł, i sprawi, że uczucia, które mają zostać wyrażone, staną się interesujące” (kol. 793). I posługuje się tym argumentem, by ogłosić wyższość muzyki wokalne nad instrumentalną. Allanbrook odrzuca jednak tę tezę, a w jej obronie muzyki instrumentalnej topoty pełnią funkcję argumentu koronnego: „Nie ma żadnego powodu, by sądzić, iż muzyka instrumentalna – wyposażona w bezpośrednią referencję wynikającą z jej bliskich związków z rozmaitymi okolicznościami życia codziennego – nie mogła dostarczyć swej osobliwej mieszanki pouczeń i przyjemności także publiczności przebywającej w miejscach innych niż te, które pierwotnie jej to znaczenie nadały” (Allanbrook 2014: 108). Jej zdaniem nawet muzyka pozbawiona tekstu posiada swój kontekst: określają go topoty. A ponieważ „topoty są nośnikami kontekstów na podobieństwo ślimaka, który przemieszcza się wraz z nieodłączną muszlą” (107), to one właśnie przejmują rolę tekstu i wyjaśniają uczucia wyrażone w muzyce instrumentalnej. W taki oto sposób teoria toposów pisze niespisaną estetykę południowoniemieckiej muzyki instrumentalnej w terminach północnoniemieckich.



Rysunek 1. Semiotyczny model znaczenia afektywnego i topicznego.

Dotychczasowa dyskusja uwidoczniała liczne różnice między znaczeniem afektywnym a topicznym w muzyce XVIII wieku, podsumowane na Rysunku 1. Strzałki ciągłe reprezentują relację znak–przedmiot. Znaczenie afektywne muzyki reprezentuje dolna strzałka pionowa. Pokazuje ona, że wszystkie stany parametrów muzycznych oraz ich konfiguracje mają jakości afektywne i są nośnikami znaczenia afektywnego. Niektóre z tych konfiguracji mają charakter toposów: wskazuje na to przerywana strzałka pionowa. Topoty odnoszą się do stylów i gatunków, z których się wywodzą. Ten pierwszy etap semiozy topicznej reprezentuje górna strzałka pozioma. Etap drugi wynika ze skojarzenia stylów i gatunków z kontekstami i funkcjami społecznymi (strzałka pionowa skierowana w górę) oraz afektami (strzałka pionowa skierowana w dół). W ostatecznym rozrachunku znaczenie topiczne obejmuje afekty, lecz o ile znaczenie afektywne muzyki polega na bezpośredniej relacji *ikonicznej* między muzyką a afektem – bezpośredniej do tego stopnia, że ryzykuje ona wręcz utratę statusu semiotycznego na rzecz „czystej formy komunikacji

uczuciowej” (Chua 1999: 118)³⁶ – o tyle znaczenie afektywne toposów jest pośrednie, bo wynika z ich podobieństwa (*ikona*) do stylów i gatunków, te zaś z kolei budzą skojarzenia (*indeks*) z określonymi afektami lub obszarami afektywnymi. W rezultacie znaczenie to jest stabilniejsze od znaczenia afektywnego muzyki przyjmowanego przez doktrynę mimesis oraz doktrynę afektów. Podczas gdy znaczenie afektywne w myśl owych doktryn podatne jest na fluktuacje konfiguracji parametrów, a zatem wyabstrahowanie go z konkretnie brzmiącej muzyki nie jest możliwe, to znaczenie topiczne można wyodrębnić za pomocą nazw stylów i gatunków nawet wtedy, gdy żadnej muzyki nie słychać³⁷. Uzasadnia to porównanie toposów do słów (implikowane przez takie terminy, jak „tezaurus” lub „słownik”³⁸) oraz ich związek z charakterami Sulzera reprezentowanymi przez uczucia moralne. Tak jak uczucia moralne tworzą podzbiór uczuć psychologicznych skonsolidowanych przez powtarzanie, tak też toposy tworzą podzbiór wszystkich

konfiguracji parametrów muzycznych skonsolidowanych przez ich skojarzenia ze stylami i gatunkami, zaś afekty reprezentowane przez toposy tworzą podzbiór wszystkich afektów możliwych do wyrażenia w muzyce. Rozpoznanie tych afektów zależy od rozpoznania przez słuchacza stylów lub gatunków. Niemniej, fragmenty muzyczne nacechowane topicznie zawierają oba typy znaczeń. Nawet jeśli słuchacz nie rozpozna danego toposu, może wciąż odczuć afekt tego toposu dzięki charakterystycznemu dlań ruchowi muzycznemu.



Rysunek 2. Semiotyczny model toposów indeksalnych. Monelle, *The Sense of Music* (2000), 18, rys. 2.1.

Różnice między znaczeniem afektywnym a topicznym, wyabstrahowane z semiotyki osiemnastowiecznej i wywodów Allanbrook, oddziałują zwrótnie na semiotyczny status toposów w semiotyce nowoczesnej. Ścieżka znaczenia topicznego z Rysunku 1 przypomina ukazany na Rysunku 2 model semiotyczny zaproponowany przez Raymonda Monelle’a, lecz jego schemat pod jednym względem znacząco odbiega od mojego: na Rysunku 1 relacja toposów do stylów i gatunków jest ikoniczna, natomiast na Rysunku 2 relacja obiektu muzycznego do przedmiotu jest indeksalna. W rzeczy samej, zdaniem Monelle’a

wiele toposów ma postać przede wszystkim indeksalną, a nie ikoniczną; cechy metro-rytmiczne poszczególnych tańców, podane przez Ratnera i Allanbrook, motyw „fanfary”, toposy „uwertury francuskiej” i „muzyki tureckiej” nie tworzą znaczenia przez podobieństwo, lecz przez reprodukcję stylów i repertuarów zaczerpniętych skądinąd. O tyle, o ile wolna część *Symfonii „Jowiszowej”* ma metrum sarabandy, przedstawia ona cechy metro-rytmiczne tego tańca *per se*, nie zaś ich naśladowanie, tworzy zatem znaczenia na sposób indeksalny. (2000: 17–18)

Jako na ironię, aby pogląd ten uzasadnić, Monelle sięga po cytaty z Chabanona przytaczany wcześniej przez Allanbrook, nie biorąc pod uwagę, że Chabanon pisze na temat imitacji – a nie reprodukcji – stylów i repertuarów, i że imitacja taka rzadko odtwarza

³⁶ Daniel Chua (1999: 123) spekuluje, że pomysł takiej komunikacji, przedstawiony we Francji przez Chabanona i zaadaptowany w Niemczech przez Herdera, zapowiada już ogłoszony przez Rolanda Barthesa koniec semiotyki muzycznej. W eseju o *Kreislerianach* Schumann Barthes oświadcza, że „semiologia muzyki powinna przestać istnieć” (1986: 307) i przechodzi od semiotyki do „somatyki” muzycznej, w której „ciało wkracza w muzykę bez jakiegokolwiek innego pośrednika poza samym elementem znaczącym”.

³⁷ Różnicę między znaczeniem topicznym a afektywnym muzyki można ująć posługując się ukutymi przez Umberto Eco kategoriami *ratio facilis* i *ratio difficilis*: „można powiedzieć, że w przypadkach *ratio difficilis* natura wyrażenia jest *motywowana* przez naturę treści” (Eco 1976: 183; wyd. pol. 2009: 196). Taki właśnie jest przypadek znaczenia afektywnego, determinowanego przez każdy niuans każdego z parametrów muzycznych. I odwrotnie, jeśli ekspresja zależy od ogólnych cech stylistycznych, podlegających replikacji w wielu utworach, jak ma to miejsce w przypadku znaczenia topicznego, wtedy ekspresja taka może „przejąć na siebie funkcję nazw własnych” (240; wyd. pol. 255), będących egzemplifikacją *ratio facilis*. Z pojęć *ratio facilis* i *ratio difficilis* korzysta Monelle (2000: 15–16), który zauważa, że przesunięcie z grupy pierwszej do drugiej prowadzi do zjawiska toposów, aczkolwiek sam Eco odnosi się do tego zjawiska, gdy wyszczególnia „typy muzyczne” (takie jak „marsz”) jako przykłady *ratio facilis* obok innych „gatunków literackich i artystycznych” (1976: 239; wyd. pol. 2009: 255).

³⁸ Jako „tezaurus” lub „słownik” traktują toposy Ratner (1980) i Allanbrook (1983, 2014). Ich porównanie do słów przeprowadzane jest przez wielu autorów. Agawu definiuje topos jako znak muzyczny tworzący „jedność elementu znaczącego [signifier] i słownie zapośredniczonego elementu znaczonego [signified]” (1991: 128). Wedle Monelle’a topos jest „rodzajem muzycznego terminu lub słowa” (2006: 3). Powers nazywa toposy „etykietkami terminologicznymi” (1995: 29), zaś Rumph opisuje je jako „obiekty leksykalne” (2012: 95).

wszystkie ich parametry muzyczne. „W pieśniach” opisywanych przez Chabanona „wojenne fanfary” lub „piosenki myśliwskie” wykonywane są nie na rogach myśliwskich czy trąbkach wojskowych, lecz na instrumencie klawiszowym; ten sam instrument może naśladować barwę orkiestrową uwertury francuskiej i muzyki tureckiej, o czym świadczy wstęp do „*Patetycznej*” Beethovena i *Rondo alla Turca* Mozarta. Co więcej, nawet w muzyce orkiestrowej brzmienie instrumentów tureckich wykorzystywanych w kapełach janczarskich naśladowane jest przez odpowiednio dobrane instrumenty dęte drewniane i perkusję, co szczegółowo opisuje Monelle (2006: 117–119).

Oczywiście Monelle doskonale wie o tym, że toposy nie „reprodukuje” wszystkich aspektów stylów lub repertuarów, z których zostały wywiedzione. Z tego właśnie powodu swoją tezę główną doprecyzowuje w drugim zdaniu, w którym stwierdza, że wolna część *Symfonii „Jowiszowej”* „przedstawia cechy metro-rytmiczne” sarabandy, nie zaś samą sarabandę. Ale „przedstawienie” wybranych jakości nie jest „reprodukcją” i – w kategoriach semiotycznych – należy je zaklasyfikować jako *indeks*, nie zaś *ikonę*. Fakt, że swą interpretację „toposów indeksalnych” Monelle opiera na pojęciu reprodukcji, wskazuje na to, że traktuje on toposy jako „próbki” gatunków i stylów, które zostały „oderwane” od właściwych im przedmiotów i wcielone w inne style i gatunki. Relacja próbki do przedmiotu zasadza się na „przyległości”, która jest częścią definicji znaków indeksalnych (Monelle 2000: 17), lecz o próbie *sensu stricto* można mówić tylko wtedy, kiedy reprodukuje ona wszystkie jakości przedmiotu z wyjątkiem jego kształtu i rozmiaru. Próbka, która reprodukuje niektóre jakości przedmiotu, inne zaś pomija, nie jest próbka, lecz imitacją – taką jak chińskie imitacje modnych kreacji zaprojektowanych przez Giorgio Armaniego³⁹. Kwestia ta przywodzi na myśl debatę o znakach ikonicznych prowadzoną w kręgach semiotycznych w latach 70. XX wieku. Zdaniem Eco (1976: 191–217; wyd. pol. Eco 2009: 204–231) Peirce zdefiniował ikonę jako znak, który reprezentuje „swój przedmiot głównie ze względu na swoje podobieństwo” (195; wyd. pol. 209), nie udało mu się jednak

wyjaśnić samego pojęcia podobieństwa. Zadania tego podjęli się jego następcy. Według Charlesa Morrisa „znak ikoniczny... jest jakimkolwiek znakiem, który jest pod pewnymi względami podobny do tego, co denotuje” (192; wyd. pol. 205). Jednakże, jak zauważa Eco: „Problem [...] leży przede wszystkim w znaczeniu, jakie nada się wyrażeniu «pod pewnymi względami». Jeśli znak ikoniczny jest podobny do rzeczy denotowanej *pod pewnymi względami*, wówczas dochodzimy do definicji, która zadowala zdrowy rozsądek, ale nie semiotykę” (193; wyd. pol. 206). Jego własne rozwiązanie polega z grubsza na tym, że „ktoś decyduje o uznaniu dwóch rzeczy za podobne, ponieważ wybiera określone elementy i uznaje je za relewantne, a inne pomija” (196; wyd. pol. 209). Eco podkreśla, że o wyborze elementów istotnych decydują reguły konwencjonalne – takie, które zostały kulturowo przyjęte i skodyfikowane⁴⁰. Jego pojęcie podobieństwa zainspirowało Naomi Cumming, która sformułowała definicję ikony muzycznej. Czerpiąc z Peirce’a i Eco, Cumming proponuje, że X jest ikoną Y, jeśli „niektóre cechy Y można usłyszeć w X” (2000: 89). To właśnie można powiedzieć o sarabandzie (Y) w wolnej części *Symfonii „Jowiszowej”* (X). Wynika stąd, że część ta jest ikoną sarabandy⁴¹.

⁴⁰ Krytyka znaków ikonicznych skłania Eco do zupełnego ich odrzucenia i komplikuje ich status w rozważaniach tych autorów, którzy znaki ikoniczne zachowują. Konwencjonalny charakter ikon i indeksów rozpoznaje Monelle, który przyznaje, że „topos jest zasadniczo symbolem, [gdyż] jego cechy ikoniczne lub indeksalne zależą od konwencji, a zatem od przyjętych reguł” (Monelle 2000: 17).

⁴¹ Rumph przejmując indeksalną interpretację toposów Monelle’a i stara się ją uzasadnić, wysuwając tezę, że znaki ikoniczne i indeksalne odnoszą się do przedmiotów różnego rodzaju: „O ile ikona reprezentuje przedmiot zaledwie możliwy, o tyle indeks jest uwarunkowany przez przedmiot rzeczywiście istniejący. Zatem *Stworzenie świata* Haydna odmalowuje Chaos wyobrażony (ikona), natomiast jego symfonie i kwartety reprodukcją cechy rzeczywistych tańców, marszów i stylów wokalnych (indeksy)” (2012: 83). Niestety, w semiotyce Peirce’a nie znajdziemy dla tego uzasadnienia żadnych podstaw. Według Peirce’a ikona jest „znakiem, który odnosi się do denotowanego Przedmiotu [Object] jedynie poprzez swoje własne cechy, *niezależnie od tego, czy jakkolwiek Przedmiot tego rodzaju rzeczywiście istnieje czy też nie*” (Cumming 2000: 87, moja emfaza). Innymi słowy, ikony mogą, ale nie muszą odnosić się do realnych przedmiotów. O różnicy między ikoną a indeksem nie decyduje to, czy ich przedmiot jest wyobrażony czy realny, lecz to, czy ich relacja do przedmiotu zasadza się na podobieństwie (*ikona*) czy na przyczynowości (*indeks*).

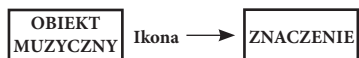
³⁹ Z rozważań Eco jasno wynika, że odpowiednikiem próbki nie jest topos, lecz cytat muzyczny „odnoszący się do całego dzieła (/zagraj mi ‘ta-ta-ta-taaa’/ może znaczyć «zagraj mi *V Symfonię* Beethovena)” (1976: 226; wyd. pol. 2009: 242).

4. TOPOSY I ILUSTRACYJNOŚĆ

Choć ścieżka topicznej semiozy na Rysunku 1 odbiega od modelu *toposów indeksalnych* Monelle'a (Rysunek 2), jest ona zgodna z jego modelem *toposów ikonicznych* (Rysunek 3). Wedle Monelle'a, ta grupa toposów zawiera takie „obiekty muzyczne”, jak *pianto* czy „szlachetny rumak”. Toposy ikoniczne cechuje *ikoniczna* relacja między znakiem i jego przedmiotem oraz *indeksalna* relacja między przedmiotem-jako-znakiem i jego znaczeniem.



Rysunek 3. Model semiotyczny toposów ikonicznych. Monelle, *The Sense of Music* (2000), 18, rys. 2.1.



Rysunek 4. Model semiotyczny ikon muzycznych. Monelle, *The Sense of Music* (2000), 18, rys. 2.2.

Pomysł wprowadzenia kategorii toposów ikonicznych mogła Monelle'owi podsunąć ambiwalencja Ratnerowskiego opisu relacji między toposami a ilustracyjnością. Na początku rozdziału o toposach Ratner dzieli je na typy i style, by na końcu włączyć w te rozważania fragment poświęcony ilustracyjności, już w pierwszym zdaniu tego passusu stwierdzając: „Biorąc pod uwagę bogactwo dostępnych toposów, kompozytorzy osiemnastowieczni mogli czasem bez trudu uczynić krok następny i nadać swej muzyce charakter otwarcie ilustracyjny” (1980: 25). Nie jest jasne, czy krok ten doprowadzi ich do innej grupy toposów, czy też wyprowadzi poza obszar toposów w jakąś inną dziedzinę. Tym niemniej, Ratner nigdy nie stosuje pojęcia toposów w odniesieniu do ilustracyjności. Także Allanbrook i Agawu efektów malarskich pod to pojęcie nie podciągają⁴². Monelle w uzasadnieniu swej decyzji o podciągnięciu ich pod kategorię toposów wskazuje na fakt, że „za wyróżnik toposów można uznać cechę, która wydaje się dla nich uniwersalna: koncentrację

⁴² Toposy od ilustracyjności odróżnia Hatten (1994: 75). Rozróżnienie to zachowuje Powers (1995: 28-29).

na *indeksalności treści*, nie zaś na treści jako takiej” (2000: 17). „Indeksalność treści” (na Rysunkach 2 i 3 reprezentowana przez prawą strzałkę) jest wspólną cechą toposów indeksalnych i ikonicznych, a zarazem wyznacza ona różnicę między toposami ikonicznymi a *ikonami muzycznymi*. W przypadku toposów ikonicznych przedmiot relacji ikonicznej wzbudza dalsze skojarzenia z konwencjami kulturowymi, natomiast ikona muzyczna żadnych tego rodzaju skojarzeń za sobą nie pociąga. Struktura ikony muzycznej sprowadza się zatem jedynie do relacji ikonicznej między obiektem muzycznym a znaczeniem (Rysunek 4). Według Monelle'a „najbardziej rozpowszechnionymi ikonami muzycznymi” są „obrazy fal, chmur, burz, koni” (17)⁴³. Za przypadek graniczny uznaje on wołanie kukułki. „Jeśli konwencje kulturowe sugerują, iż naśladowanie kukułki przez instrument orkiestrowy oznacza z konieczności zapowiedź nadejścia wiosny, wówczas ikona ta przekształca się w topos. Nie można jednak stwierdzić z całą pewnością, czy tak właśnie jest; kukułkę trzeba więc uznać za prototopos” (17).

Nawet jeśli podciągnięcie ilustracyjności pod pojęcie toposu nie stwarza problemów logicznych, jest ono problematyczne pod względem historycznym, gdyż muzyczne naśladownictwo innej muzyki nie miało w XVIII wieku żadnego związku z ilustracyjnością. Naśladownictwo tego rodzaju nie było uwzględniane w doktrynie mimesis, natomiast ilustracyjność miała w niej miejsce gwarantowane, aczkolwiek nie tak eksponowane jak muzyczna imitacja ludzkiego głosu. DuBos odróżniał naśladownictwo namiętnych wypowiedzi od naśladownictwa dźwięków naturalnych wydawanych przez przedmioty nieożywione (Le Huray i Day 1981: 19–20). Batteux przeprowadził podobne rozróżnienie między muzycznym „malarstwem portretowym” a „malarstwem krajobrazowym”, choć to ostatnie uważał za niższy rodzaj naśladownictwa muzycznego. Rousseau i Sulzer krytykowali malarstwo dźwiękowe z tego powodu, że chybia ono celu muzyki, którym jest ekspresja emocji.

Za pomocą samego tylko dźwięku i ruchu można naśladować wiatr, grzmot, ryk oceanu, tudzież szum strumienia,

⁴³ Oczywiście fale, chmury, burze i konie nie są mniej rzeczywiste od tańców. Fakt, że według Monelle'a ich obrazy tworzą „muzyczne ikony”, dodatkowo kwestionuje sensowność dyskusowanego w przyp. 41 rozróżnienia Rumpha między indeksami a ikonami.

blask błyskawicy i inne rzeczy tego typu. Przykłady można znaleźć nawet u najlepiej wykształconych i utalentowanych kompozytorów. Wszelako tego rodzaju malarstwo [dźwiękowe] zadaje gwałt duchowi muzyki, którym jest ekspresja uczuć, nie zaś dostarczanie wyobrażeń przedmiotów nieożywionych. (Sulzer 1792-94, 2: 357)

Ostatecznie malarstwo dźwiękowe weszło do gmachu estetyki muzycznej XVIII wieku przez drzwi kuchenne uchylone przez Johanna Jakoba Engla. W eseju *Über die musikalische Malerey* (1790) Engel wyróżnił trzy typy malarstwa dźwiękowego. Typ pierwszy, nazwany przezeń właściwym „malarstwem dźwiękowym”, polega na naśladowaniu wrażeń dźwiękowych. Typ drugi obejmuje analogie dźwiękowe wrażeń zmysłowych innego rodzaju. Typ trzeci dotyczy przypadku, kiedy kompozytor reprezentuje „nie część lub własność samego przedmiotu, lecz ogólne wrażenie, jakie ów przedmiot wywiera na duszę” (1998: 222)⁴⁴. Ta ostatnia kategoria powstała z inspiracji Rousseau, który z naciskiem podkreślał, że powinnością kompozytora „nie jest przedstawiać rzeczy bezpośrednio, lecz wzbudzać w duszy to samo poruszenie, które czuje ona, gdy rzeczy te ogląda” (Barry 1987: 10). Engel przejmuje tezy Rousseau, kiedy zaznacza, że

kompozytor powinien malować zawsze uczucia, nie zaś przedmioty uczuć; zawsze stan, w który dusza i połączone z nią ciało są wprawione za sprawą oglądania pewnej sytuacji lub zdarzenia, nie zaś samą tę sytuację lub zdarzenie... Tak więc w przypadku symfonicznych burz, które pojawiają się w wielu operach, z reguły lepiej jest odmalowywać wewnętrzne poruszenia duszy w czas burzy niż burzę, która owe poruszenia wywołuje. (Engel 1998: 225)

Wyszczególnione przez Engla sposoby odmalowywania tych poruszeń – tryb, tonacja, melodia, tempo, rytm, harmonia, rejestr, instrumentacja i dynamika – odpowiadają tym, które przytaczali Mattheson, Sulzer i Kirnberger. Można by więc argumentować, że trzeci typ malarstwa dźwiękowego jest zamaskowaną doktryną afektów. Ale to sama ta doktryna stwarza przestrzeń dla ilustracyjności. Skoro bowiem zakłada, że muzyka powinna reprezentować poruszenia

duszy (*Gemüthsbewegungen*), to same te poruszenia mogą być podobne do ruchów fizycznych. Jak widzieliśmy, Sulzer porównuje emocje [emotion] do ruchu [motion] łagodnego potoku, rwącego strumienia lub szalejącego morza. Jeśli ruch fizyczny i emocja mają ten sam przebieg, to różnica między nimi zanika. Co za tym idzie, fragment muzyczny może przedstawiać (1) burzę, (2) uczucie wzbudzone przez burzę lub (3) burzliwe uczucie. Taką argumentacją posługuje się Koch w haśle „Malerey” z *Musikalisches Lexikon* (1802). Na początku podąża śladem Sulzera i potępia malarstwo dźwiękowe, potem jednak wyciąga wniosek z Sulzerowskiego porównania ruchu fizycznego i emocji, by na tej podstawie uprawomocnić efekty ilustracyjne, o ile tylko odmalowują one uczucia:

Kiedy w jakimś utworze muzycznym naśladowane są jakieś poruszenia lub dźwięki zaczerpnięte z natury nieożywionej, takie jak toczenie się grzmotu, kipiela morska czy szum wiatru itp., wówczas naśladowanie takie nazywamy malarstwem lub obrazem... Wszelako zdarza się czasem, że tego rodzaju obrazy dźwiękowe odnoszą się bezpośrednio do przedstawienia stanów samej duszy lub są wyrazem poruszeń emocjonalnych. Gwoli jasności ukażmy to na przykładzie. Kiedy kompozytor – powiedzmy, że w arii z *Alcesty* Wielanda: Między lękiem a nadzieją / życie pędzę; niczym okręt, / co na fali wścieklej w trwodze / między skałami się miota – posłużyć się jakimś niespokojnym i falującym ruchem dźwięków, wówczas ten rodzaj ruchu jest jednym ze środków sztuki służących wyrażeniu takiego stanu duszy. Nie należy tedy sądzić, że zamiarem kompozytora było przedstawienie za pomocą owego niespokojnego i falującego ruchu obrazu okrętu, którym na oślep miotają wzburzone fale, lub też przedstawienie samych tych wzburzonych fal; owe falujące i niespokojne poruszenia dźwięków są bowiem najściślej spokrewnione z sercem miotającym w walce między lękiem a nadzieją, a zatem z naturą samego uczucia. (Koch 1802: kol. 924–925)

Kiedy Beethoven podkreśla, że jego *Symfonia „Pastoralna”* (1806), zawierająca obraz burzy, jest „bardziej wyrazem uczuć niż malarstwem dźwiękowym” (*mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey*), odwołuje się do argumentacji Kocha i korzysta z jego słownika.

Z punktu widzenia przyjętego w niniejszym tomie „toposy ikoniczne” Monelle’a nie są toposami, gdyż nie tworzą wzajemnych odniesień między stylami

⁴⁴ Moje streszczenie wywodów Engla opiera się na Neubauerze (1986: 74–75).

a gatunkami. Od podziału toposów muzycznych na ikoniczne i indeksalne właściwsze będzie wyróżnienie dwóch klas znaków muzycznych zasadzających się na naśladownictwie (Rysunek 5): naśladownictwa innej muzyki (toposy) oraz naśladownictwa dźwięków pozamuzycznych. Drugą z tych klas można podzielić na dwa typy: naśladownictwo namiętnych wypowiedzi i naśladownictwo dźwięków naturalnych (ilustracyjność). Doktryna mimesis preferowała pierwszy typ naśladownictwa; drugi uznawała, lecz go nie ceniła. Muzyczne naśladownictwo innej muzyki – Ratnerowskie toposy – nie wchodziły w zakres doktryny mimetycznej w wieku XVIII, lecz zostały pod nią podciągnięte w wieku XX. Zauważmy, że „toposy ikoniczne” Monelle’a nie tylko zacierają różnicę między dwiema klasami znaków zasadzających się na imitacji – w tym także różnicę między toposami a ilustracyjnością – lecz ponadto zlewają się w nich dwa historycznie różne typy muzycznego naśladownictwa wyszczególnione w ramach klasy drugiej. Podczas gdy topos *pianto* (motyw westchnienia) jest naśladowaniem namiętnej wypowiedzi (westchnienie), topos „szlachetnego rumaka” jest naśladowaniem dźwięku naturalnego (galop).



Rysunek 5. Klasyfikacja znaków muzycznych zasadzających się na naśladownictwie.

Mimo że znaki na Rysunku 5 odnoszą się do przedmiotów różnego rodzaju, posiadają one tę samą strukturę znaczenia, ukazaną na Rysunku 3, na którym różne relacje znak–przedmiot mają różną wagę. W grupie drugiej, obejmującej naśladownictwo namiętnych wypowiedzi i ilustracyjność, akcent położony został na relację *ikoniczną* między obiektem muzycznym a jego przedmiotem. Jeśli relacja między

obiektem muzycznym (motyw westchnienia) a przedmiotem (westchnienie) została rozpoznana, wówczas słuchacz może skojarzyć ideę westchnienia z całym wachlarzem kontekstów i sytuacji bez obawy o nadinterpretację znaku muzycznego. To samo dotyczy topiki „szlachetnego rumaka” w relacji do galopu. Wynika stąd, że relacja *indeksalna* między przedmiotem a znaczeniem jest mniej istotna, a różnica między toposami ikonicznymi i ikonami muzycznymi, zasadzająca się na tej relacji, nie aż tak kluczowa, jak to sugerował Monelle. (Nawiasem mówiąc, można by się spierać, czy znaczenie „kukułki” jest mniej zależne od „konwencji kulturowych” niż znaczenie „szlachetnego rumaka.”) I na odwrót, w przypadku toposów Ratnera relacja ikoniczna między obiektem muzycznym (sarabanda-jako-topos) i jego przedmiotem (sarabanda-jako-gatunek) jest trywialna, gdyż obie strony tej relacji należą do dziedziny muzycznej. Natomiast znaczenie toposów jest całkowicie uzależnione od relacji *indeksalnej* między przedmiotem (sarabanda-jako-gatunek) a jego afektem, który Monelle, cytując Ratnera, opisuje jako taniec „nieśpieszny, o charakterze poważnym, reprezentujący styl wysoki” (2000: 18). I dodaje, że „panowało przekonanie, iż pochodzi on z Hiszpanii (Koch 1802: kol. 1289); możliwe, że przywodził ludziom na myśl hiszpański dwór, czyli wzniosłe decorum. Mozartowskim znaczeniem „*Jowiszowej*” jest *powaga* i *decorum*, a nie po prostu «sarabanda»” (2000: 17–18). Wprowadzone przez Monelle’a rozróżnienie między powagą a decorum sarabandy uwarunkowane jest dystynkcją między afektami a kontekstami społecznymi stylów i gatunków, reprezentowanymi przez strzałki zwrócone w dół i w górę po prawej stronie Rysunku 1. Strzałka w dół przedstawia powagę jako skojarzenie afektywne sarabandy. Strzałka w górę przedstawia decorum, które odnosi się do dalszych skojarzeń tego tańca z jego funkcją społeczną na hiszpańskim dworze. Informację o hiszpańskim pochodzeniu sarabandy Koch przejął od Sulzera (1792–1794, 4: 128), który z kolei znalazł ją u Matthesona (1713: 187). Związane z konwencjami kulturowymi znaczenie sarabandy w „*Jowiszowej*” docierało do publiczności Mozarta poprzez linię genealogiczną opisaną w ustępie 2.

Jeśli różnica między toposami a ilustracyjnością czasem się zaciera, to bynajmniej nie dlatego, że niektóre efekty ilustracyjne są rzekomo toposami. Powód

tkwi w tym, że niektóre toposy wywodzą się z efektów ilustracyjnych, które przekształciły się w style i gatunki. Na przykład częste muzyczne imitacje burzy przeobraziły się w styl scen burzowych w operze seria. Wyjęty z pierwotnego kontekstu i użyty w innych gatunkach, styl takich scen dał początek toposowi, który Ratner nazwał *Sturm und Drang*. Topos *ombra*, wprowadzony przez Ratnera i opisany szerzej przez Clive'a McClellanda (2012), zawiera efekty tremolo i rytmy punktowane, które naśladują drżenie i nieregularne bicie serca jako indeksalne znaki lęku wywoływanego przez duchy zjawiające się w scenach *ombra*. Motywy „westchnienia” zrodziły się z imitacji westchnień jako indeks smutku w muzyce wokalne, lecz przekształciły się w atrybut osiemnastowiecznego sentymentalizmu (*Empfindsamkeit*) w muzyce wokalne i instrumentalnej. W każdym z tych przypadków znaczenie toposu wynika z jego podobieństwa do gatunków lub stylów, nie zaś z bezpośredniego naśladownictwa muzycznego dźwięków niemuzycznych. A chociaż style takie nie były w tamtej epoce wyraźnie rozpoznane, można je umieścić na liście toposów osiemnastowiecznych pomimo tego, że ich status topiczny jest inny – trzeba przyznać, że mniej pewny – niż status sarabandy, menueta lub marsza.

5. TOPOSY I RETORYKA

Jak już zauważyliśmy wcześniej, kontrast między muzyką a językiem był cechą szczególną estetyki osiemnastowiecznej. Jednakże wiek XVIII przykładał wielką wagę nie tylko do odróżnienia znaków naturalnych od arbitralnych – równie istotną rolę odgrywał wówczas paralelizm muzyki i języka. Kontrast między nimi podkreślany był przez semiotykę, zaś paralelizmem zajmowała się retoryka muzyczna.

Po fazie renesansu zainteresowania retoryką wielu autorów zaczęło kwestionować jej wpływ na osiemnastowieczną teorię muzyki. Niektórzy wręcz przeciwstawili retorykę semiotyce, chociaż wszystkie główne postacie moich dotychczasowych rozważań – niezależnie od tego, czy parali się semiotyką, czy nie – zaangażowane były w projekt retoryczny⁴⁵. Najwy-

bitniejszym orędownikiem retoryki muzycznej był oczywiście Mattheson. Jego rozważania o procesie komponowania, ujętym w kategorii inwencji, dyspozycji, elaboracji, dekoracji i wykonania, opierają się na modelu pięciu etapów retoryki – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* i *pronuntiatio* – zaś jego podział kompozycji muzycznej na sześć części – *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* i *peroratio* – zasadza się na analogii do przemowy⁴⁶. Analogie między muzyką a retoryką były powszechnym zjawiskiem w estetyce neoklasycznej. *Critischer Musikus* (1745) Scheibego czerpał z *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) i *Ausführliche Redekunst* (1736) Gottscheda, a Scheibe często odwołuje się do „siostrzanych dyscyplin” muzyki, retoryki i poezji. Batteux odróżnia wprawdzie sztuki piękne od krasomówstwa, lecz porównuje poezję, muzykę i taniec do retoryki (Le Huray i Day 1981: 50) i zachęca do zjednoczenia owych sztuk, powołując się na uwagę Kwintyliana o jedności słów (*verba*), głosu (*vox*) i gestu (*gestus*) w trakcie wygłaszania mowy (53–54). Zdaniem Rousseau wspólne początki muzyki i języka uzasadniają pełnienie przez nie paralelnej funkcji społecznej, polegającej na przemawianiu, odpowiednio, do serca i rozumu. W *Essai sur l'origine des langues* wzywa on do odnowy społecznej poprzez przywrócenie „publicznej retoryki oratorskiej”, stanowiącej „język wolności”, oraz „bardziej prywatnej retoryki melodii wokalne”, stanowiącej „język uczucia” (Barry 1987: 68). Do funkcji muzyki jako języka namiętności (*Sprache der Leidenschaft*) lub uczuć (*Sprache der Empfindungen*) nawiązywali Sulzer, Koch i Forkel. Podejmowali oni także zagadnienie związków muzyki z sercem, a języka z rozumem. Sulzer i Koch powracają do idei retoryki muzycznej, gdy opisują proces kompozycji w kategoriach inwencji, dyspozycji, elaboracji i wykonania⁴⁷. Forkel odróżnia gramatykę

2001). Rumph (2012) opozycję między retoryką a semiotyką widzi w korelacji z opozycją między racjonalizmem Kartezjusza a sensualizmem Johna Locke'a. Sugeruje on, że upadek tradycji retorycznej spowodowany był powstaniem sensualizmu, jednak przeciwstawienie racjonalizmu i sensualizmu jest historycznie nieuzasadnione. Pisma Matthesona i Forkla świadczą o tym, że tradycja retoryki i filozofia sensualistyczna mogą współistnieć u jednego autora. Nawet opozycja między estetyką neoklasyczną a sensualistyczną nie była absolutna, jak wykazał Christensen (Baker i Christensen 1995: 4).

⁴⁶ Projekt retoryki muzycznej Matthesona streszcza Dreyfus (1996: 5–8).

⁴⁷ Kategorie te omawiają Baker i Christensen (1995: 17–20, 119–130).

⁴⁵ Zainteresowanie retoryką, wzbudzone przez Buelowa (1980), znajduje wyraz u Bonds (1991) i Sisman (1993). Wśród głosów sceptycznych wymienić należy m.in. Neubauera (1986) i Hoyta (1994,

od retoryki muzycznej, zaś jego podejście do historii muzyki opiera się na założeniu paralelnego rozwoju muzyki i języka „od samego początku aż po najwyższą doskonałość” (1788: 2).

Wpływ retoryki na osiemnastowieczną teorię muzyki obejmuje także idee bezpośrednio związane z toposami muzycznymi. Podział stylów muzycznych na wysoki, średni i niski odpowiada trzem stylom retorycznym (*tria modi dicendi*) – *sublimis*, *mediocris* i *humilis* – z których orator powinien dokonać wyboru stosownie do okoliczności, statusu słuchacza i wagi zagadnienia będącego przedmiotem oracji (Scheibe 1745: 139–140). Podział stylów na kościelny, teatralny i kameralny – *genera stylosum* Matthesona – odpowiada podziałowi na trzy gatunki retoryczne (*tria genera dicendi*): *deliberativum*, *iuridicale* i *demonstrativum*. W epoce nowożytnej *genera* te poddano dalszemu podziałowi na rozmaite rodzaje oracji. Klasyfikacja gatunków muzycznych zaproponowana przez Matthesona w *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) i *Der vollkommene Capellmeister* (1739) znajduje swą paralelę w klasyfikacji gatunków retorycznych i poetyckich u Gottscheda w jego *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) i *Ausführliche Redekunst* (1736)⁴⁸. Cel muzyki, czyli poruszenie słuchacza, jest równoznaczny z jedną z trzech funkcji retorycznych (*tria officia dicendi*): *docere*, *movere*, *delectare*. Pojęcie afektu (*pathos*), fundament doktryny afektów, wywodzi się z jednej z trzech metod perswazji retorycznej: *ethos*, *pathos* i *logos*. Rdzeń doktryny mimetycznej, czyli wymóg naśladowania przez muzykę namiętnych akcentów głosu ludzkiego, opierał się na autorytecie Cyserona, który stwierdził, że „każde poruszenie duszy posiada pewną naturalną mimikę, dźwięk i gest” (*omnis motus animi sum quemdam a natura habet vultum, at sonum, at gestum*)⁴⁹.

Skoro więc Ratner zdefiniował topusy jako „tematy dyskursu muzycznego”, a tym samym umieścił je pod szyldem metaforycznego rozumienia muzyki jako języka, to nie dziwi wcale, że nadał im etykietę

wyjętą z retorycznego słownika. W retoryce klasycznej topusy – greckie *topoi* lub łacińskie *loci communes* (miejsca wspólne) – były kategoriami argumentacji, a co za tym idzie, także metodami znajdowania materiału przemowy. Z tego względu w rozważaniach Arystotelesa i Cyserona zaliczono je do narzędzi inwencji. Wywody Cyserona w *Topica* zyskały w oczach późniejszych autorów status kanoniczny, a jego lista szesnastu toposów przetrwała w podręcznikach retoryki aż do wieku XVIII. Zawiera ona argumenty z całości i części, z rodzaju i gatunku, z podobieństw i przeciwieństw, z dodatków [adjuncts], itd. Pod kategorie te można oczywiście podciągnąć dowolną liczbę argumentów, zależnie od okoliczności specyficznych dla danego przypadku: są one pojemnikami, które mogą pomieścić jakiegokolwiek treści. Jak zauważył Stephen Rumph, topusy Ratnera nie są ani równoważnikami toposów retorycznych, ani nie współgrają z zastosowaniem tych ostatnich w muzyce XVIII wieku. Co więcej, Rumph wskazał, że jako narzędzia inwencji topusy spotykały się z lekceważeniem autorów osiemnastowiecznych. Wyprowadził stąd wniosek, że „typy i style Ratnera zadają gwałt zarówno literze, jak i duchowi klasycznej *ars topica*” (2012: 83)⁵⁰. Allanbrook prześledziła argumentację Rumph, sprawdziła jego źródła i przychyliła się do jego konkluzji. Przypuszcza ona, że Ratner mógł zaadaptować pojęcie toposów z *Music in the Baroque Era* opublikowanej w roku 1947 przez jego mentora, Manfreda Bukofzera. „Bukofzer nie miał, niestety, prawidłowego rozeznania co do natury owych *loci topici*, które utożsamiał ze skarbnicą *Affektenlehre*” (2014: 91). Co więcej, Allanbrook zauważa wprawdzie podobieństwo między toposami muzycznymi Ratnera i toposami literackimi, o których pisał Ernst Robert Curtius w *European Literature and the Middle Ages* (1953), lecz dowodzi, że topusy Curtiusa nie są „miejscami wspólnymi [common places]”, lecz „obiegowymi motywami [commonplaces]” – zbiorem tematów i scenariuszy dyskursu literackiego. „Miejsca wspólne [common places] i motywy obiegowe [commonplaces] nie są tym samym” (97).

Rumph i Allanbrook słusznie uważają, że topusy muzyczne Ratnera nie są równoważnikami topo-

⁴⁸ Bonds (1991: 83) sugeruje, że klasyfikacja Matthesona mogła być zainspirowana przez *Ausführliche Redekunst* (1736) Gottscheda, choć w świetle konfliktu między Matthesonem a Gottschedem wydaje się to mało prawdopodobne (Kross 1983).

⁴⁹ Zdanie to cytowane lub parafrazowane było przez DuBosa (1719, 1: 674), Bateux (Le Huray i Day 1981: 50), Rousseau (1986: 243), Sulzera (1792–1794, 3: 422), Forkla (1788: 3) i Kocha (1802: kol. 994). Niektóre z tych cytatów pojawiają się u Hoslera (1981: 45).

⁵⁰ Proponuje on w zamian tezę, że są one odzwierciedleniem idiosynkratycznego użycia tego pojęcia przez Giambattistę Vico (2012: 90–94).

sów retorycznych, lecz ich wzajemna relacja warta jest ponownego rozważenia w celu wyjaśnienia roli, jaką topoty pełnią w inwencji muzycznej. W epoce, w której od kompozytorów oczekiwano pisania nowych utworów z dnia na dzień, zagadnienie inwencji miało ogromną wagę praktyczną i dlatego często poruszano je w podręcznikach kompozycji. Choć ich autorzy podkreślają, że inwencja jest kwestią geniuszu i z tego względu nie da się jej nauczyć⁵¹, podsuwają oni radę, jak należy ją stymulować. Najważniejszymi narzędziami inwencji muzycznej są *ars combinatoria* i *loci topici*⁵². Narzędzia te wymienia Johann David Heinichen w przedmowie do *Gründliche Anweisung zur Erlernung des General-Basses* (1711). Pierwsze z tych narzędzi traktuje lekceważąco. Zmiana porządku nut nie przyda się specjalnie w wynajdywaniu materiału dla kompozycji, ponieważ „za pomocą takich drewnianych nut nikt nie odnajdzie delikatności albo duszy muzyki” (12-13). Głównym źródłem inwencji są *loci topici*, gdyż zmierzają one do „prawdziwego celu muzyki”, którym jest „poruszenie afektów słuchaczy” (10). Cel ten, zdaniem Heinichena, należy osiągnąć poprzez ekspresję afektów zawartych w tekście muzyki wokalne. Perspektywa niewyczerpalnych bogactw czekających na kompozytorów w domenie ekspresji wywołuje u niego nabożną cześć: „Jak niezgłębione wciąż rozciąga się przed nami morze ekspresji słów i afektów muzycznych!” (9).

Heinichen wykorzystuje tylko jeden z szesnastu *loci topici* – *locus adjunctorum*, który, idąc za Ciceronem, dzieli na *antecedentia*, *concomitantia* i *consequentia*. „Dodatkami [adjunct]” do muzyki jest tutaj tekst, zaś poprzednikami, współtowarzyszami i następcami są słowa tekstu, które padają przed, w trakcie i po danym fragmencie muzycznym. We wczesnym traktacie Heinichen stosuje to narzędzie inwencji w opisie arii „Bella donna e che non fá?”. W rozszerzonej i zmienionej wersji swej przedmowy do *Der General-Bass in der Composition* (1728) bierze on na warsztat cztery inne teksty i prezentuje incipity szesnastu arii. A choć

jego pojęcie topoty różni się od Ratnerowskiego, to sposób wykorzystania *loci topici* w tych ariach przez Heinichena przypomina topoty Ratnera: „heroiczną decyzję” (39) Metyldy w trzeciej arii reprezentuje trąbka (Przykład 5a), czułość Aminty dla jego pasterki w dziewiątej arii przedstawia siciliana (Przykład 5b), a ich „miłosne westchnienia” (64) ukazane są przez *Seufzer* (westchnienia), emblematy *Empfindsamkeit* (Przykład 5c). Heinichen *explicite* wymienia sicilianę, którą opisuje jako „rodzaj kompozycji cechującej się swego rodzaju rozręsknieniem” (62), a tym samym łączy jej afekt z gatunkiem.

The image displays three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a vocal line and a basso continuo line. Example (a) is a fanfare in G major, 2/4 time, marked 'Vivace'. Example (b) is a siciliano in G major, 12/8 time, marked 'Sfenturo'. Example (c) is 'Seufzer' in G major, 4/4 time, marked 'pian.'.

Przykład 5. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (1728): (a) 39, fanfara; (b) 62, siciliano; (c) 64, *Seufzer*.

⁵¹ Krótkie streszczenie poglądów Heinichena, Matthesona i Scheibego na temat inwencji podaje Bonds (1991: 81–82). Podobne opinie wypowiadali Sulzer (1792–1794, 3: 379) i Kirnberger (1776: 152).

⁵² Termin *loci topici*, pochodzący od greckich *topoi* i łacińskich *loci communes*, w źródłach niemieckich pojawia się od XVII wieku (Beulow 1966: 162). Semantyczny problem tej zbitki językowej podał krytyce Mattheson (1731: 1).

Rozważania na temat *loci topici* zawarte w części drugiej *Der vollkommene Capellmeister* Matthesona wykorzystują całą listę toposów Cycerona⁵³. „Niezgłębione morze afektów” (*Affektenmeer*) jest tylko jednym z nich, ale najszlachetniejszym ze wszystkich, gdyż według Matthesona muzyczna reprezentacja afektów jest „w rzeczy samej, moim skromnym zdaniem, najbogatszym źródłem oraz najpewniejszym i istotnym przewodnikiem inwencji” (1739: 127). A ponieważ nie ogranicza on ich do afektów tekstu, to podciąga to źródło nie pod *locus adjunctorum*, jak Heinichen, lecz pod *locus descriptionis*, podkreślając w ten sposób muzyczną funkcję przedstawiania lub „opisywania” afektów. Zauważa, że „ze względu na samą ilość i naturę tak obfitych i różnorodnych namiętności, owego *locus descriptionis* nie można opatrzyć tyloma klarownymi i specyficznymi zasadami, jak to miało miejsce w przypadku poprzednim [*locus notationis*]” (1739: 127) i odsyła czytelnika do swych rozważań o afektach w części pierwszej, gdzie po raz pierwszy porusza problem afektów w kontekście narzędzi inwencji, wykorzystuje metaforę „morza afektów” Heinichena i odwołuje się do dyskusji o *loci topici* w jego traktatach.

Skojarzenia afektów z gatunkami, o których Mattheson pisze na kolejnych stronach *Der vollkommene Capellmeister*, mogły go być doprowadzić do wniosku, że reprezentację afektów można urzeczywistnić poprzez wzorowanie się na małych utworach. Co za tym idzie, mógł być uświadomić sobie, że specyficzne zasady *locus descriptionis* można by wywieść ze studiów nad tańcami i marszami. Wniosek ten nie zaświtał jednak Matthesonowi, pojawił się za to u Sulzera i Kirnbergera. Sulzer odrzuca wprawdzie retoryczne *loci communes*, lecz w hasle „Erfindung” (Sulzer 1792–1794, 2: 90) z aprobatą odnosi się do rozważań Matthesona o inwencji muzycznej, zaś z jego uwag o inwencji w muzyce instrumentalnej, rozproszonych w innych hasłach, wynika, że w przypadku utworów obszerniejszych inwencja stanowi większe

wyzwanie niż podczas wymyślania utworów małych. Wyzwanie to jest najwyraźniej tym większe, im większa jest wolność kompozytora w określaniu charakteru kompozycji. Z faktu, że charakter uwertury i symfonii jest bardziej określony, wynika, że w gatunkach tych kompozytor może „swą inwencję na czymś oprzeć, gdyż muzyka jego wyraża główny charakter [*Hauptcharakter*] sztuki”, natomiast „inwencja koncertu, tria, utworu solowego, sonaty itp... jest niemal całkowicie przypadkowa”. Inwencję małych kompozycji ułatwiają ich charaktery, „a kompozytor dysponuje probierzem wyznaczającym ich charakter, którym może się kierować podczas komponowania” (2: 678). I choć Sulzer niczego nie doradza kompozytorom, to jego rady dla wykonawców, cytowane wcześniej, by ćwiczyli tańce w celu nauczania się prawidłowej ekspresji większych kompozycji, zasadzają się na założeniu, że większe kompozycje są zrobione z kompozycji mniejszych, z czego wynika, że kompozycji mniejszych można użyć w charakterze narzędzia inwencji muzycznej poza kontekstem ich własnych gatunków.

O roli tańców jako narzędzi inwencji muzycznej pisał wprost Kirnberger. W przedmowie do drugiego tomu *Die Kunst des reinen Satzes* (1776) obiecuje, że „jego nadrzędnym celem jest określenie prawdziwego charakteru różnych popularnych melodii tanecznych, gdyż dogłębna wiedza na ten temat znacznie ułatwia inwencję melodii cechujących się określoną ekspresją jakiegoś uczucia lub namiętności” (i-ii). Kirnberger nie zdążył spełnić tej obietnicy, bo zachorował i zmarł, lecz tę lukę swego traktatu wypełnił publikacją *Receuil d'airs de danse caractéristiques* (1777), której celem, ukonkretnionym w podtytule, było „młodym kompozytorom służyć za wzór, a grającym na instrumentach klawiszowych dostarczyć wprawek”. Niespełniona obietnica Kirnbergera rzuca istotne światło na relację między toposami muzycznymi a retorycznymi. Sugestia, że małe utwory ułatwiają inwencję, oraz fakt, że są one źródłem toposów Ratnera, wskazują razem na to, że toposy muzyczne, mimo że nie stanowią ekwiwalentu toposów retorycznych, są z nimi powiązane. Jako wyspy muzycznego znaczenia, wyłaniające się z morza muzyki osiemnastowiecznej, odnajdują swoje miejsce w *locus adjunctorum* Heinichena i *locus descriptionis* Matthesona. O ile toposy retoryczne stanowią „miejsca wspólne [common places]”, w których można znaleźć materiały dla oracji, o tyle toposy

⁵³ Mattheson swą listę toposów przejął od Erdmanna Neumeistra, który przedstawił ją na wykładzie wygłoszonym na Uniwersytecie Lipskim w roku 1695. Lista ta różni się od Cycerońskiej kilkoma detalami, a Mattheson dodaje kolejne zmiany, zastępując *locus definitionis* Neumeistra przez *locus descriptionis*. Więcej szczegółów na ten temat można znaleźć u Tatlow (1991: 117–118) i Allanbrook (2014: 92, 203–204, przyp. 39–40).

muzyczne to „obiegowe [commonplace]” materiały znalezione w jednym z takich „wspólnych miejsc”.

Trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedną osobliwość toposów. Jeśli pojęcie toposów odniesione jest do pierwszego działu retoryki (*inventio*), to definicja toposów muzycznych jako „stylów i gatunków wyjętych z pierwotnego kontekstu i wykorzystanych w innym” sugeruje ich związek z trzecim działem retoryki (*elocutio*). O relacji tej była mowa w wstępie 1. Wynika stąd, że – w odróżnieniu od toposów retorycznych – toposy muzyczne skojarzone są z dwoma różnymi działami retoryki – inwencją (*inventio*) i stylem (*elocutio*)⁵⁴. Świadczy o tym uwaga ucznia Kirnbergera, Petera Schulza, zamieszczona w haśle „Schreibart [Styl]” w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Sulzera, iż „trudno dokładnie określić, co przynależy do myśli konkretnego dzieła muzycznego, co zaś jest własnością jego stylu” (1792–1794, 4: 328). Powodem tej trudności jest to, że – inaczej niż w języku – w muzyce brakuje rozróżnienia między treścią wypowiedzi (*res*) a jej wyrazem (*verba*), na którym ufundowane jest rozróżnienie między *inventio* a *elocutio*. W języku, czyli systemie znaków arbitralnych, z łatwością da się odseparować znak od przedmiotu. W muzyce, składającej się ze znaków naturalnych, podobieństwo między znakiem a przedmiotem sprawia, że zlewają się one ze sobą. Nawet jeśli toposy można porównywać do słów, ich skojarzenia z afektami wyłaniają się z afektywnego znaczenia muzyki, opierającego się na podobieństwie muzycznego ruchu [motion] do emocji [emotion]⁵⁵. Tym sposobem powracamy z dziedziny retoryki do semiotyki. Bo w ostatecznym rozrachunku różnica między retoryką muzyczną a słowną uwarunkowana jest semiotyczną różnicą między muzyką a językiem.

⁵⁴ Wniosek ten, wyciągnięty na podstawie moich rozważań o toposach w całym tym wstępie, stanowi odpowiedź na pytanie postawione przez Sisman: „Ale w ramach jakiego aspektu retoryki należy zaklasyfikować toposy?” (1993b: 69). Sisman spekuluje, że mogą one należeć do inwencji (*inventio*), dyspozycji (*dispositio*), stylu (*elocutio*) lub wykonania (*pronuntiatio*). O ile nie ma jednak żadnego powodu, by łączyć toposy z *dispositio*, o tyle ich związek z *pronuntiatio* jest konsekwencją ich związku ze stylem (*elocutio*). Wedle Scheibego (1745: 139–140), „styl jest pewnym sposobem wykonania muzycznego i należy głównie do sfery wyrazu”.

⁵⁵ To właśnie jest owo przesunięcie z *ratio difficilis* ku *ratio facilis* wspomniane w przyp. 37.

6. TEMATY NINIEJSZEGO TOMU

Jeśli nie zostało to dotąd wyraźnie powiedziane, to czas wreszcie wyjaśnić, że książka niniejsza traktuje o toposach muzycznych XVIII wieku. Koncentracja na jednym obszarze badawczym uzasadnia włączenie jej do serii *Oxford Handbooks*, mimo że w przeciwieństwie do innych *Oxford Handbooks* kompendium to nie stanowi podsumowania stanu badań w tym obszarze, tylko ów obszar ustanawia i kładzie podwaliny pod jego dalszy rozwój. Choć badania nad toposami muzycznymi prowadzone są od ponad trzech dekad, były one naznaczone sprzecznościami, które nie pozwalały ujawnić całego ich potencjału. Celem niniejszego tomu jest usunięcie owych sprzeczności i zapewnienie teorii toposów statusu skutecznego narzędzia analizy i interpretacji.

Część I, „Źródła i rozróżnienia”, początków wzajemnych odniesień między stylami a gatunkami muzyki XVIII wieku upatruje w przemianach życia muzycznego zachodzących w owym stuleciu. Nowa funkcja muzyki, traktowanej jako rozrywka, była bodźcem stymulującym dążenie do popularności i rodziła potrzebę dysponowania rozpoznawalnymi materiałami muzycznymi. Łatwość ich rozpoznawania i kojarzenia ze znanymi stylami i gatunkami, a także płynąca stąd satysfakcja, przyczyniały się do rynkowego sukcesu kompozycji. Ta właśnie rzeczywistość produkcji i konsumpcji muzycznej pozostawiła swój ślad w gatunku opery buffa, któremu przygląda się bliżej Mary Hunter (Rozdział 1). Autorka opisuje cechującą ów gatunek praktykę mieszania materiałów popularnych – pochodzących z innych kontekstów życia muzycznego – oraz identyfikuje toposy buffa składające się z materiałów swoistych dla opery buffa, niezależnie od tego, czy materiały te bywały przenoszone (lub dawały się przenosić) do innych stylów i gatunków. Kolejne rozdziały traktują o pojawieniu się mieszanin toposów w gatunkach instrumentalnych. Elaine Sisman (Rozdział 2) pisze o transferze tego zjawiska z oper do symfonii. Bodźcem do kolejnego transferu tej praktyki – tym razem do muzyki kameralnej, będącej przedmiotem rozważań Deana Sutcliffe’a (Rozdział 3) – były transkrypcje fortepianowe oper i symfonii oraz wykonania kameralne dzieł orkiestrowych. Ponieważ symfonie pełniły funkcję wstępu do sztuk teatralnych i oper, zapożyczenia materiałowe ze świata

teatru były dla tego gatunku rzeczą całkowicie naturalną. Sisman wykazuje, że kontrasty stylistyczne stanowiły niezbywalną część osiemnastowiecznych poglądów na temat symfonii i ukazuje, jak symfonia wykształciła swój własny repertuar znaczników topicznych wywodzących się z brzmienia orkiestrowego. Sutcliffe posługuje się nowoczesnym pojęciem muzyki kameralnej, ograniczonym do gatunków domowych z pojedynczą obsadą każdej partii – sola, duety, tria, kwartety itd. – które w wieku XVIII podpadały pod definicję sonaty. Choć nie wykształciły one własnych toposów, Sutcliffe dowodzi, że gatunki te wchłoneły szerokie spektrum toposów, które wykorzystywały w bardzo różnorodnych kombinacjach i żonglowały nimi w tempie szybszym, niż miało to miejsce w innych gatunkach muzyki XVIII wieku.

Część II, „Konteksty, historie, źródła”, dokumentuje rzeczywistość historyczną toposów indywidualnych lub grup toposów na podstawie osiemnastowiecznych tekstów źródłowych z zakresu teorii muzyki, estetyki i krytyki. Dwa pierwsze rozdziały poświęcone zostały toposom tanecznym. O ile menuety i nowe tańce niemieckie królowały na wiedeńskich salach balowych końca XVIII wieku, o tyle francuskie tańce barokowe z nich zniknęły i tańczono je już tylko w baletach i operach. Rozróżnienie na tańce towarzyskie i historyczne ma ważne konsekwencje dla znaczenia toposów tanecznych i ich wpływu na słuchaczy. Podczas gdy odniesienia do tańców towarzyskich wzbudzały skojarzenia ze znanymi okolicznościami i zakładały znajomość kroków tanecznych, to tańce historyczne były głosami przeszłości dochodzącymi z odległych miejsc – Arkadii lub Wersalu. Różnice między tymi dwiema grupami tańców objaśniają Lawrence Zbikowski (Rozdział 4) i Eric McKee (Rozdział 5). Zbikowski, w celu zdania sprawy z różnych stopni korelacji między muzyką a tańcem, wykorzystuje swe pojęcie „analogu dźwiękowego”. McKee swe wcześniejsze rozważania o menuetach (2005, 2012) uzupełnia szczegółową dyskusją o mniej znanym, lecz bardziej popularnym repertuarze kontredansów, ländlerów i walców. Toposy myśliwskie, wojskowe i pastoralne były przedmiotem badań Monelle’a (2006). Monelle kwestionował kiedyś wiarygodność źródeł Ratnera, tutaj zaś źródła Monelle’a kwestionuje Andrew Haringer (Rozdział 6), który odkrywa wiele osiemnastowiecznych dokumentów nie wziętych przez Monelle’a pod uwagę i pokazuje,

w jaki sposób mogą one wzbogacić i wysubtelnić rozważania tego autora. Catherine Mayes (Rozdział 7) zajmuje się stylem tureckim i węgiersko-cygańskim. Choć etykiety *alla turca* i *allongherese* były używane wymiennie, a denotowane przez nie style mają podobne elementy znaczące (*signifiés*), mogą one być nośnikami różnych znaczeń (*signifiants*) i pełnić różne funkcje w repertuarze muzyki XVIII wieku. Sarah Day-O’Connell (Rozdział 8) kładzie podwaliny pod dalsze badania stylu śpiewnego: obszernej grupy toposów, nacechowanej wielorakimi elementami znaczącymi, wywiedzionymi z najrozmaitszych gatunków muzyki wokalne, oraz złożonymi znaczeniami, obejmującymi takie kategorie, jak piękno, niewinność, prostota i – przede wszystkim – zrozumiałość. Matthew Head (Rozdział 9) poddaje rewizji stylistyczne kategorie fantazji i *Empfindsamkeit*. W pierwszym przypadku problematyzuje on topos fantazji, wykazując, że fantazji nie cechował bynajmniej pojedynczy styl, lecz mieszanina stylów. W przypadku drugim argumentuje, że sentymentalizm nie był stylem, lecz szeroką kategorią estetyczną. Mimo że Head identyfikuje materiały fantazji, które mogą posłużyć jako *signifiés* toposu fantazji i wyodrębnić idiomatyczną ekspresję muzyczną sentymentalizmu, jego ujęcie obu tych toposów jest znacznie bardziej zawężone – i wyraźniej określone – niż u Ratnera. Innym problematycznym toposem jest *Sturm und Drang*. Jego nazwę, wywodzącą się z preromantycznego nurtu literatury niemieckiej, krytykowano jako anachroniczną w odniesieniu do muzyki. Clive McClelland (Rozdział 10) zastępuje ją terminem *tempesta*, który stanowi aluzję do początków tego toposu, czyli do odmalowywania burz, trzęsień ziemi i innych katastrof. Ponieważ katalizmy tego rodzaju były spowodowane gniewem bogów, *tempesta* jest blisko powiązana z *ombra*, toposem wywiedzionym ze scen, w których pojawiały się istoty nadprzyrodzone. Oba te toposy cechują analogiczne skutki psychologiczne terroru i grozy oraz analogiczne zbiory charakterystyk muzycznych. Keith Chapin (Rozdział 11) zgłębia arkana stylu uczonego. Wykazuje, że aura uczoneści roztaczała się wokół dużej liczby stylów – od *stile antico* do kontrapunktu *galant*. Chapin rozpatruje różne pojęcia rządzące tym obszarem stylistycznym oraz ich implikacje techniczne i stylistyczne, docieka początków stylów uczonego w różnych gatunkach i stylach źródłowych oraz

zastanawia się nad ich funkcją i znaczeniem. Jego refleksja obejmuje także problem estetycznej ambivalencji owych stylów: ze względu na skojarzenia z muzyką kościelną i elitarną tradycją zawodową reprezentowały one godność i podniosłość, podziwiano je za pokaz sprawności technicznej, zarazem jednak gardzono nimi z powodu scholastycznej pedanterii i atmosfery wprawek szkolnych. Roman Ivanovitch (Rozdział 12) źródeł stylu *brilliant* upatruje w wirtuozowskich epizodach koncertów instrumentalnych. Takie pokazy mogły się łatwo przeobrażać w quasi-aktorską grę wykonawcy występującego przed publicznością i stać się przedmiotem naśladowania przez personę kompozytora w innych utworach. Podobnie jak topusy buffa w operze buffa oraz topusy symfoniczne w symfonii, styl *brilliant* jest toposem koncertowym w koncercie, lecz może być też przenoszony do innych stylów i gatunków.

Część III, „Analizując topusy”, przerzuca pomost między teorią toposów a analizą muzyczną. Fakt, że Ratner podciąga topusy pod pojęcie ekspresji, zachęcił jego następców do wykorzystania ich w charakterze narzędzia interpretacji, jednakże cechy muzyczne toposów są nierozdzielnie splecione z wieloma wymiarami struktury muzycznej, zatem są również brzemienne w implikacje analityczne. W oczach krytyków północnoniemieckich wszystkie wymiary struktury muzycznej służyły ekspresji, lecz autorzy tekstów umieszczonych w tej części pokazują, że interakcja struktury i ekspresji może być dwukierunkowa. Z jednej strony wybór metrum, tonacji, figur rytmicznych, gestów melodycznych lub progresji harmonicznycy może być umotywowany toposami. Z drugiej strony o doborze i kolejności występowania toposów mogą decydować względy strukturalne. Danuta Mirka (Rozdział 13) skupia się na związkach toposów i metrum. Ze względu na ekspresyjne jakości metrum w muzyce XVIII wieku oraz ich skojarzenia z gatunkami, wybór metrum i jego zmiany w trakcie utworu często uwarunkowane są toposami. I odwrotnie: z osobliwościami osiemnastowiecznej notacji metrum wiążą się konsekwencje dotyczące identyfikacji toposów. Vasili Byros (Rozdział 14) rozpatruje problem relacji między toposami muzycznymi a schematami harmonicznymi – dwoma różnymi typami konwencji osiemnastowiecznych. Choć schematy mogą być przystrojone w szaty różnych toposów, to jednak niektóre topusy

łączą się z niektórymi schematami częściej niż z innymi. Analiza korelacji między toposem *ombra* a schematem *le-sol-fi-sol* w „*Eroice*” Beethovena, uwzględniająca też burzliwą biografię kompozytora, pozwala Byrosowi rzucić na to arcydzieło nowe światło. William Caplin (Rozdział 15) bierze na warsztat szczególny przypadek toposu nierozdzielnie zrosniętego z jednym tylko schematem: lamentem. Bada strukturę tego schematu i, opierając się na swym wcześniejszym studium (2005), dokonuje przeglądu całego wachlarza funkcji formalnych, jakie ów topos może pełnić. Joel Galand (Rozdział 16) docieka roli toposów w procesach tonalnych kształtowanych przez kompozytorów XVIII wieku. Z faktu, że niektóre topusy kojarzone są z określonymi tonacjami, wynika, iż mogą one wywierać wpływ na przebieg owych procesów. Galand określa warunki, pod którymi można stwierdzić wpływ toposów na proces tonalny; rozważa też przypadki, w których taką korelację można założyć, choć nie sposób jej dowieść. Problem związków toposów z formą podjął jako pierwszy Kofi Agawu (1991). Jego wkładem do niniejszego tomu (Rozdział 17) jest szczegółowa analiza relacji między toposami muzycznymi a formą w pierwszej części *Kwintetu smyczkowego Es-dur* KV 614 Mozarta, uprzednio omówionej przez Ratnera (1980: 237–245). Analiza ta pokazuje, w jaki sposób topusy wyostrzają, z jednej strony, słuchowe doświadczenie formy sonatowej, z drugiej zaś – kontrasty bądź pokrewieństwa tematyczne. Punktem wyjścia rozważań Stephena Rumphy (Rozdział 18) jest porównanie toposów do słów, które pozwala mu przejść do zagadnienia głównego, czyli do – jak je nazywa – figur topicznych: muzycznych cech toposów, które można by porównywać do cech dystynktywnych fonemów. Jako że figury artykułują różne topusy i ustanawiają między nimi związki strukturalne, analiza figur wyjaśnia następstwo toposów w kategoriach cech dystynktywnych ukrytych pod powierzchnią toposów. Robert Hatten (Rozdział 19) rozwija pojęcie tropowania toposów, które wprowadził w swych pracach wcześniejszych (1994, 2004). Proponuje on zbiór kryteriów służących ocenie efektu tropowania – wyznaczanych przez zgodność toposów, ich dominację bądź podporządkowanie, interakcję z otaczającymi je materiałami oraz wpływ na trajektorię ekspresyjną danego utworu. Kusząca jest perspektywa zarysowania analogii pomiędzy dwoma ostatnimi podejściami

analitycznymi a dwoma najbardziej wpływowymi nurtami osiemnastowiecznej estetyki muzycznej, o których była mowa w niniejszym wstępie. Podejście Rumphera można by uznać za współczesną wersję doktryny afektów w jej fazie finałowej reprezentowanej przez Forkla, w której przejścia między uczuciami dokonują się za sprawą rekonfiguracji cech wywiedzionych z różnych parametrów muzycznych. Źródłem podejścia Hattena można by z kolei upatrywać w doktrynie mimesis faworyzowanej w estetyce neoklasycznej: jego wskazanie na wewnętrzny agens jako podmiot stanów ekspresywnych ewokowanych przez toposy przypomina wysiłki podejmowane przez krytyków północnoniemieckich, mające na celu wyjaśnienie różnorodności afektów w kategoriach jednoczącego je charakteru.

Dwie ostatnie części niniejszej książki także podejmują problemy analizy, lecz dokonuje się w nich zmiana perspektywy analitycznej: od kompozytorów przechodzimy do wykonawców i słuchaczy muzyki osiemnastowiecznej. Część IV, „Wykonując toposy”, eksploruje potencjał analizy topicznej dla historycznie zorientowanej praktyki wykonawczej. Trzy rozdziały tej części poświęcone są muzyce na instrumenty klawiszowe, „centralnemu obszarowi gry toposami” (Ratner 1991: 616). John Irving (Rozdział 20) wyjaśnia, w jaki sposób toposy mogą pomóc wykonawcom w ożywieniu ich doświadczenia muzycznego poprzez rozpoznanie i zainscenizowanie w wykonaniu możliwości stylistycznych zawartych w repertuarze osiemnastowiecznym. Tom Beghin (Rozdział 21) nakreśla różnice i powinowactwa między toposami a figurami retorycznymi. Skupia się na topicznym odczycaniu przez Allanbrook (1992) pierwszej części *Sonaty fortepianowej F-dur* KV 332 Mozarta – w świetle analizy retorycznej Friedricha Augusta Kannego oraz doświadczenia wykonywania tego utworu na instrumencie historycznym. Sheila Guymer (Rozdział 22) przygląda się innej sonacie Mozarta, która stała się wcześniej przedmiotem rozważań Allanbrook – *Sonacie B-dur* KV 333 – i relacjonuje doświadczenia dwóch innych pianistów, Roberta Levina i Barta von Oorta, potwierdzające istnienie między toposami i charakterami związków, których naturę zgłębiało niniejsze wprowadzenie.

Część V, „Słuchając toposów”, domyka ten tom poprzez nawiązanie do Części I. Jeśli stosowanie

toposów przez osiemnastowiecznych kompozytorów motywowane było przez potrzeby osiemnastowiecznych słuchaczy, to rodzi się pytanie: jaki owi słuchacze robili z nich użytek? Melanie Lowe (Rozdział 23) dowodzi, że toposy pełniły funkcję trampoliny, z której amatorzy (*Liebhaber*) odbijali się, by wkroczyć w obszar struktury muzycznej i konstrukcji znaczenia. Proponuje zatem hipotezę, że sposób operowania toposami był istotnym czynnikiem komercyjnego sukcesu bądź porażki dzieła muzycznego. Ukazuje ten problem na przykładach kwartetów smyczkowych Haydna, Mozarta i Pleyela, które stawiały różne wymagania w zakresie kompetencji topicznej ich nabywców i różnie sprzedawały się na rynku. Elizabeth Hellmuth Margulis (Rozdział 24) sugeruje, że toposy mogą decydować o różnicach dotyczących reakcji afektywnych na efekt zaskoczenia. Przeprowadza badanie empiryczne, w którym to samo zaskakujące zdarzenie – pauza generalna – ma miejsce w różnych kontekstach topicznych, i dochodzi do wniosku, że powoduje ona chwilowe wzmoczenie różnych afektów. Wyniki te pokazują, że teoria toposów może stać się sojuszniczką teorii oczekiwania w obszarze badań nad problemem zróżnicowania afektywnego. Julian Horton (Rozdział 25) przenosi pojęcie toposu do muzyki XIX wieku. Mimo że dawniejsze toposy nabierają wówczas nowych znaczeń i pojawiają się toposy nowe, to sposób operowania nimi pozostaje kluczem do rozumienia form muzycznych zarówno przez amatorów (*Liebhaber*), jak i koneserów (*Kenner*), a śmiałe mieszaniny toposów nie przestają razić krytyków muzycznych. W porównaniu przez Maxa Kalbecka *VII Symfonii* Brucknera do „improvizowanej komedii z udziałem stereotypowych postaci” odzywają się echem narzekania Hillera, że w samym środku dzieł osiemnastowiecznych nagle na scenę wpada Hans Wurst. Aluzje stylistyczne pozostają także ważnymi czynnikami w muzyce XX wieku, lecz ich spektrum rozszerza się, zaś złożoność znaczeń socjokulturowych wzrasta wykładniczo. W ciągu ostatniej dekady studia nad toposami muzycznymi wyszły poza XVIII stulecie, obejmując wiek XIX i XX, lecz wyjaśnienie ich miejsca w zmieniających się środowiskach estetycznych oraz zbadanie ich funkcji w repertuarze postklasycznym wykracza już poza zakres problemowy niniejszego tomu. Miejmy nadzieję, że teoretycy i historycy muzyki podejmą w przyszłości rękawicę

rzuconą przez autorów zawartych w nim rozdziałów i uczynią z teorii toposów owocną tradycję badawczą muzyki XIX, XX i XXI wieku.

Tłumaczył Marcin Trzęsiok

Przekład autoryzowany

BIBLIOGRAFIA

- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1988. “Ear-Tickling Nonsense”. A New Context for Musical Expression in Mozart’s “Haydn” Quartets. *St. John Review* 38: 1–24.
- 1992. Two Threads Through the Labyrinth. Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333. W: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, ed. Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, William P. Mahrt, 125–171. Stuyvesant: Pendragon.
- 1996. Comic Issues in Mozart’s Piano Concertos. W: *Mozart’s Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, ed. Neal Zaslaw, 75–106. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- 2002. Theorizing the Comic Surface. W: *Music in the Mirror. Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*, ed. Andreas Giger, Thomas J. Mathiesen, 195–216. Lincoln: University of Nebraska Press.
- 20xx. *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Instrumental Music*. Berkeley: University of California Press.
- Baker, Nancy Kovaleff, Thomas Christensen. 1995. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker-Benfield, Graham J. 1992. *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barry, Kevin. 1987. *Language, Music and the Sign. A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1986. *The Responsibility of Forms*. Tłum. R. Howard. Oxford: Blackwell.
- Batteux, Charles. 1746. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brossard, Sébastien de. 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris: Ballard.
- Buelow, George J. 1966. The *Loci Topici* and Affect in Late Baroque Music. Heinichen’s Practical Demonstration. *Music Review* 27: 161–176.
- 1980. Rhetoric and Music. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 15, 793–803. London: Macmillan.
- 1983. Johann Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*. W: *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow, Hans Joachim Marx, 393–407. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bukofzer, Manfred. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: Norton [*Muzyka w epoce baroku*, tłum. Elżbieta Dziębowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970].
- Caplin, William. 2005. On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function. *Eighteenth-Century Music* 2/1: 113–124.
- Chua, Daniel K. L. 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Curtius, Ernst Robert. 1953. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tłum. Willard R. Trask. London: Routledge & Paul [*Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. Andrzej Borowski, Kraków: Universitas, 1997]
- Descartes, René. 1649. *Les passions de l’âme*. Paris: H. Legras.
- Doni, Giovanni Battista. 1635. *Compendio del trattato de’ generi e de’ modi della musica*. Rome: Fei.
- Dreyfus, Laurence. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DuBos, Jean-Baptiste. 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 2 vols. Paris: Jean Mariette.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press [*Teoria semiotyki*, tłum. Maciej Czerwiński, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009]
- Engel, Johann Jakob. 1780. *Über die musikalische Malerey*. Berlin: Voss.
- 1998. On Painting in Music. W: *Source Readings in Music*

- History*, rev. ed., vol. 5, ed. Wye Jamison Allanbrook, 220–231. New York: Norton.
- Forkel, Johann Nikolaus. 1788. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Vol. 1. Leipzig: Schwickert.
- Geck, Martin. 1995. Humor und Melancholie als kategoriale Bestimmungen der „absoluten“ Musik. W: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Hrsg. Annegrit Laubenthal, 309–16. Kassel: Bärenreiter.
- Gottsched, Johann Christoph. 1730. *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- 1736. *Ausführliche Redekunst*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- 1751. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, new expanded ed. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- Grétry, André-Ernest-Modeste. 1978. *Memoiren oder Essays über die Musik*, Hrsg. Peter Gülke. Tlum. Dorothea Gülke. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heartz, Daniel. *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780*. New York: Norton.
- Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Benjamin Schiller. Reprint, Kassel: Bärenreiter, 2000.
- 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: Author. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1994.
- Hosler, Bellamy. 1981. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Hoyt, Peter. 1994. Review of *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration* by Mark Evan Bonds. *Journal of Music Theory* 38/1: 123–43.
- 2001. Rhetoric and Music. §II. After 1750. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 21, 270–273. London: Macmillan.
- Irving, John. 1998. *Mozart. The ‘Haydn’ Quartets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz, Erich. 1926. *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*. Ph.D. diss., Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.
- Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis*. Rome: Francesco Corbellotti. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1970.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1771–1779. *Die Kunst des reinen Satzes*. 2 vols. Vol. 1, Berlin: Rottmann 1771. Vol. 2, sections 1–3, Berlin and Königsberg: Decker und Hartung 1776, 1777, and 1779.
- Koch, Heinrich Christoph. 1782–1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 vols. Vol. 1, Rudolstadt 1782. Vols. 2 and 3, Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787 and 1793. Reprint, Hildesheim: Georg Olms 1969.
- 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt-am-Main: August Hermann der Jüngere. Reprint, Kassel: Bärenreiter 2001.
- Kross, Siegfried. 1983. Mattheson und Gottsched. W: *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow, Hans Joachim Marx, 327–344. Cambridge: Cambridge University Press.
- Le Huray, Peter, James Day. 1981. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lidov, David. 1999. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin’s Press.
- Locke, John. 1690. *An Essay Concerning Humane Understanding*. 4 vols. London: Thomas Basset.
- Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schillers Witwe.
- 1717. *Das beschützte Orchestre*. Hamburg: Schiller. Reprint, Kassel: Bärenreiter, 1981.
- 1731. *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg: Kißner.
- 1737. *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Christian Herold. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1976.
- 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. Reprint, Kassel: Bärenreiter, 1954.
- McClelland, Clive. 2012. *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham, UK: Lexington Books.
- McKay, Nicholas. 2007. On Topics Today. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1. Available: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>. (access: 12.04.2012).
- McKee, Eric. 2005. Mozart in the Ballroom. Minuet-Trio Contrast and the Aristocracy in Self-Portrait. *Music Analysis* 24/3: 383–436.
- 2012. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz. A Study of Dance–Music Relations in 3/4 Time*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mirka, Danuta. 2008. Introduction. W: *Communication in Eighteenth-Century Music*, ed. Danuta Mirka, Kofi Agawu, 1–10. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2014. Review of *Mozart and Enlightenment Semiotics* by Stephen Rumph. *Journal of Music Theory* 58/1: 67–77.

- Momigny, Jérôme-Joseph de. 1806. *Cours complet d'harmonie et de composition*. 2 vols. Paris: Author.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- 2006. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Neubauer, John. 1986. *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press.
- Niedt, Friedrich Erhard. 1721. *Musikalische Handleitung*. Vol. 2, Hrsg. Johann Mattheson. Hamburg: Benjamin Schillers Witwe und Joh. Christoph Kißner.
- Otto, Imgard. 1937. *Deutsche Musikanschauung im siebzehnten Jahrhundert*. Berlin: Hayn.
- Paddison, Max. 2010. Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Music Analysis* 29/1–3: 126–148.
- Palisca, Claude V. 1983. The Genesis of Mattheson's Style Classification. W: *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow, Hans Joachim Marx, 409–23. Cambridge: Cambridge University Press.
- Powers, Harold. 1995. Reading Mozart's Music. Text and Topic, Syntax and Sense. *Current Musicology* 57: 5–44.
- Pritchard, Matthew. 2012. "The Moral Background of the Work of Art." "Character" in German Musical Aesthetics, 1780–1850. *Eighteenth-Century Music* 9/1: 63–80.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- 1991. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music* 19/4: 615–19.
- [Raupach, Christoph.] 1717. *Veritophili deutliche Beweis-Gründe*, Hrsg. Johann Mattheson. Hamburg: Benjamin Schillers Erben.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne.
- 1986. *The First and Second Discourses Together with the Replies to Critics and Essay on the Origin of Languages*, red. i tłum. Victor Gourevitch. New York: Harper and Row [Szkic o pochodzeniu języków, tłum. Bogdan Banaśiak, Kraków: Aureus, 2001]
- Rumph, Stephen. 2012. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press.
- Scacchi, Marco. 1649. *Breve discorso sopra la musica moderna*. Warsaw: Elert.
- Scheibe, Johann Adolph. 1745. *Critischer Musikus*, new expanded ed. Leipzig: Breitkopf.
- Schmidt, Marlene. 1981. *Zur Theorie des musikalischen Charakters*. München and Salzburg: Emil Katzwichler.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hrsg. Ludwig Schubart. Vienna: J.V. Degen. Reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Sisman, Elaine. 1993a. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 1993b. *Mozart. The 'Jupiter' Symphony No. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sulzer, Johann Georg. 1792–94. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, new expanded 2nd ed. 4 vols. Leipzig: Weidmann. Reprint, Hildesheim: Georg Olms, 1994.
- Tatlow, Ruth. 1991. *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, Downing A. 1995. *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turino, Thomas. 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience. A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology* 43/2: 221–255.
- Wellbery, David E. 1984. *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.