

Paradoks opisu muzyki

1.

Opis jest często rodzajem pochwały, co być może tłumaczy, dlaczego tak lubimy opisywać dzieła sztuki. Gdy tylko opis tego rodzaju staje się dostatecznie interesujący lub dostatecznie pretensjonalny – zyskuje status „krytyki sztuki”. Wtedy to zaczynamy się zastanawiać nad jego przydatnością i nad tym, na ile dobrze lub źle go dokonano.

Opis muzyki jest w pewien sposób rzeczą wyjątkową. Jeśli tylko jest zrozumiały dla muzycznego laika – współczesny muzyk z miejsca uzna go za bezsensowny. A gdy do opisanie muzyki weźmie się muzyk lub muzykolog – muzyczny laik z dużym prawdopodobieństwem uzna rzecz za tak tajemniczą jak kabała i mniej więcej tak interesującą jak traktat o odprowadzaniu ścieków.

Chciałbym zilustrować ten szczególny stan rzeczy – ten „paradoks” – przez odwołanie do czterech dobrze znanych rodzajów opisu muzyki. Wszystkie pochodzą z powszechnie znanych i podziwianych źródeł. Przykłady podam w porządku rosnącym pod względem stopnia uznania, jakim te opisy cieszyć się mogą współcześnie. Ograniczę się do tych czterech typów krytyki muzycznej, choć naturalnie nie muszę przypominać czytelnikowi, że mojej liście daleko do wyczerpującej typologii opisów muzyki.

2.

Pierwszy rodzaj opisu muzyki, który mam na myśli, nazwałem (z powodów, które natychmiast staną się oczywiste) *biograficznym*. Mój przykład pochodzi z pism Roberta Schumanna.

Spośród starszych artystów to mianowicie [Ludwig] Berger, poza Moschelesem, nie przyglądał się beczynnie nowym kierunkom w muzyce fortepianowej. O ile dawne wspomnienia czasem jeszcze biorą nad nim górę, dźwiga się ponad nie i działa, póki starcza dnia. Po długim milczeniu tego już wiekowego artysty, który wszak cieszy się tak znaczną sławą jak właściwie nikt inny, jeśli spojrzeć

na relatywnie skromną pod względem liczby dzieł twórczość, można by się spodziewać czegoś innego niż takie etiudy [*Piętnaście etiud* op. 22 – przyp. P.K.]. Można by się raczej spodziewać, że będzie znajdował wytchnienie, niesiony strumieniem harmonii, że będzie cieszył się wspomnieniem długiej i pożytecznej pracy. Zamiast tego dane jest nam spoglądać na głęboko wzburzone życie, które ze wszystkich sił stara się nadażyć za duchem czasu. Tu i ówdzie napotykamy wynurzenia pełne ponurości, tajemnicze oznaki i potem nagłe skupienie sił, uczucie jakby zbliżającego się triumfu – wszystko to wszelako emanuje z głęboko poetycznego serca i wszystko prowadzone jest przez samoświadomość artysty z wyjątkiem chwil, w których – pod naporem silniejszego wzburzenia – jakby chciało samo siebie zagłuszyć².

Wszyscy wiemy, co tu nie gra. Schumann stwarza wrażenie, że będzie opisywał pewne etiudy Ludwiga Bergera. Pośrednio zresztą, jak sądzę, to robi. Ale w większości mowa jest o Bergerze, a nie o jego muzyce. Gdy słuchamy etiud Bergera, „dane jest nam spoglądać na głęboko wzburzone życie, które ze wszystkich sił stara się nadażyć za duchem czasu”. Dowiadujemy się, że muzyka emanuje z „głęboko poetycznego serca” i „samoświadomości artysty” i że wszystko to czasem „pod naporem silniejszego wzburzenia – jakby chciało samo siebie zagłuszyć”. Zdaje się, że słyszymy bardzo wiele o Bergerze, ale niewiele o jego muzyce. Niektórzy powiedzieliby zresztą, że i o Bergerze nie usłyszeliśmy niczego i że to, co tak naprawdę do nas dotarło, to romantyczne bajdurzenie Schumanna, że etiudy Bergera nie mogą dostarczyć podstaw dla stwierdzeń, które na jego temat wysuwa Schumann. Nie zamierzam tu badać, jak wiele można dowiedzieć się o osobowościach kompozytorów na podstawie ich muzyki. Dla naszych rozważań istotna jest nie tyle trafność lub nietrafność uwag Schumanna o Bergerze, ile ich oczywisty brak związku z tematem. I oto nasz zarzut: przyszliśmy po opis muzyki, a dano nam zamiast tego opis kompozytora.

3.

Drugi rodzaj opisu muzyki nazwę, znów z powodów oczywistych, rodzajem *autobiograficznym* i znów sięgnę do znanego źródła, tym razem do wspomnień Hectora Berlioza.

Całkiem nieprzypadkowo ten drugi typ opisu muzyki, podobnie zresztą jak typ pierwszy, jest charakterystyczny dla rozkwitu romantyzmu.

² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, Wigand, Leipzig 1854, s. 170. Przeł. z oryg. niem. J. Czarnecki.

Zamknąłem oczy i słysząc boski gawot z jego tak pieszczotliwą melodią, i łagodnie monotony szmer jego harmonii, i ten chór, *Jamais dans ces beaux lieux* (*Nigdy w tym pięknym miejscu*), którego szczęście wylewa się tak wdzięcznie, widziałem wokół siebie urocze splatające się ramiona, ślicznie krzyżujące się stopy, pachnące, rozsypujące się włosy, błyszczące diamentowe oczy i tysiące promiennych, upajających uśmiechów. Kwiat rozkoszy, miękko poruszany przez melodyjną bryzę, kwitł, a z jego oczarowującej korony wydobywał się koncert dźwięków, kolorów i zapachów³.

Schumannowi wyrzucaliśmy, że zamiast mówić o muzyce Bergera, mówi o samym Bergerze. Zarzut nasz wobec Berliozą jest podobnej natury. Znów mowa nie o tym, o czym miała być: w tym przypadku nie o kompozytorze, lecz o samym krytyku. Muzyka Christopha Willibalda von Glucka jest dla Berliozą po prostu bodźcem do snucia marzeń. Równie dobrze mógł być on zażyć dawkę laudanum zamiast dawki Glucka. O snutych przez Berliozą fantasmagoriach nie bardzo wiadomo, co powiedzieć: czy to urocze, czy raczej groteskowe. Muszę wyznać, że Berliozowa kolekcja ramion, stóp, włosów i oczu brzmi dla mnie raczej jak katalog części zamiennych niż czarodziejski ogród. Jakkolwiek by z tym zresztą było – chodzi o to, że spodziewamy się opisu *Armidy*, a zamiast tego dostajemy opis stanu ducha Berliozą. To, że Berlioz był wyjątkowo interesującym umysłem, czyni jego autobiograficzne prześmyślenia jako takie wyjątkowo ciekawymi. Ale nie czyni ich opisami muzyki. Ich przedmiotem jest Berlioz.

4.

Przejdę teraz do rodzaju opisu muzyki, który zda się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – znacznie poważniejszy niż romantyczne wynurzenia Schumanna i Berliozą. Moje przykłady tego gatunku pochodzą z dzieła, które – jeszcze nie tak dawno temu – cieszyło się opinią jednego ze szczytowych osiągnięć egzegezy muzycznej, z pracy *Essays in Musical Analysis* Donalda F. Toveya. Gatunek ten nazwę po prostu *opisem emocjonalnym*:

Pierwszy epizod [drugiej części *Eroiki*] to standardowo zbudowane trio w trybie durowym, które otwiera się pocieszeniem, by następnie dwakroć wybuchnąć triumfem. Potem światło zawodzi i powraca żałobny temat pierwszy... Ponad tym [wszystkim] w końcu pojawia się, w odległej tonacji, początek nowej wieści

³ Hector Berlioz, *Pamiętniki z lat 1803–1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 2, tłum. Katarzyna Losson, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s. 106.

niosącej pocieszenie, ale stopniowo zamiera i utwór kończy się finałowym pokazem tematu głównego, przy czym jego rytmy i akcenty łamią się pod naporem żalu.

Potem [w pierwszej części *I Symfonii* Brahmsa] następuje bardzo piękny łącznik przygotowujący wejście drugiego tematu; patetyczne diminuendo, które zaczyna się ze złością... i łagodnieje (przechodząc nadzwyczaj szybko przez szereg bardzo odległych tonacji) aż do osiągnięcia tonów głębokiej czułości i współczucia...⁴

Tovey, to oczywiste, dobrze wie, o czym ma mówić: nie o Ludwigu van Beethovenie, nie o Johannesie Brahmsie i nie o Toveyu, ale o muzyce. Jeśli ktoś miałby się z nim spierać, to przedmiotem sporu byłoby nie to, o czym on mówi, lecz to, co on o tym czymś mówi. Wszak to nie Beethoven ani Tovey są pocieszeni, triumfujący, pogrążeni w żalobie czy złamani dojmującym żalem. Taka jest muzyka. Nie Brahms ani Tovey są patetyczni, wściekli, czuli czy współczujący. Taka jest muzyka.

I tu właśnie wykształcony muzyk i idący w zaparte filozof mogą zaraz zgłosić swoje obiekcje, z których dwie podnoszone są najczęściej. Po pierwsze – jakim cudem te wszystkie określenia emocji miałyby *rzeczywiście* odnosić się do *muzyki*? Muzyka złamana żalem? Cóż, jeśli tak, to czyż nie powinniśmy pocieszyć biedactwa, jak sugerował pewien żartowniś? Kompozytor może triumfować, a publiczność może się rozzłościć. Ale triumfująca i rozzłoszczona muzyka? Skoro symfonia Beethovena jest triumfująca, to czyż nie powinno się jej przyznać Krzyża Wiktorii albo skarcić za pyszałkowatość? Jeśli symfonia Brahmsa jest rozzłoszczona, to czyż nie powinno się jej uspokoić albo schodzić jej z drogi, dopóki się nie uspokoi? Bez wątpienia Tovey nie mógł chcieć przypisać tych wszystkich cech muzyce. Tylko czujące byty mogą odczuwać emocje. A zatem – pisząc, że melodia jest złamana żalem – musiał mieć na myśli, że Beethoven był złamany żalem, kiedy ją pisał, albo że on sam, Tovey, był złamany żalem, kiedy ją usłyszał. Kiedy mówi, że tematy u Brahmsa są rozzłoszczone czy tkliwe, musi to być przenośny sposób, żeby powiedzieć, że to Brahms czuł złość i czułość, kiedy je komponował, lub że on, Tovey, czuł złość lub czułość, kiedy ich słuchał. Jeśli rzeczy mają się tak w istocie, wróciliśmy do początku, mamy bowiem do czynienia z opisem *biograficznym* i *autobiograficznym*, co do których zgodziliśmy się, że są nie do

⁴ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Vol. 1, *Symphonie*, Oxford University Press, London 1935, s. 32 i 86.

przyjęcia. Innymi słowy – mówienie o emocjach w muzyce zdaje się zawsze redukować, koniec końców, do mówienia o emocjach kompozytorów lub słuchaczy; a ponieważ nie jest to już opisywaniem muzyki, emocjonalny opis *muzyki* jest niemożliwy.

Załóżmy jednak, ciągnie swój wywód przeciwnik emocjonalnego opisu muzyki, że mówienie w ten sposób o muzyce miałyby sens. Wciąż narzucałby się niebagatelny problem „obiektywności”: czy opisami emocjonalnymi można „dzielić” się w sposób intersubiektywny? Od prawdziwego opisu wymagamy nie tylko tego, żeby miał sens, lecz także tego, żeby był weryfikowalny: żeby istniały powszechnie przyjęte sposoby sprawdzenia, czy dany opis jest trafny, czy też nie. Tego właśnie, według muzycznego „purysty”, brakuje muzyce w opisie emocjonalnym. Jak pisał Edmund Gurney w traktacie *The Power of Sound*, „często okazuje się, że muzyka, która dla jednej osoby odznacza się możliwą do określenia ekspresją [emocji], dla innej osoby nie odznacza się nią wcale lub odznacza się jakimś innym jej rodzajem, choć muzyka podoba się obu słuchaczom w równej mierze”⁵. Muzyczny purysta zakłada powszechny brak zgody co do właściwych określeń emocjonalnego charakteru dowolnego tematu muzycznego czy kompozycji. Powodem tego braku zgody, wedle purysty, jest fakt, że nie istnieje żaden powszechnie akceptowany standard oceny poprawności w tej dziedzinie. W innej wersji tego stanowiska purysta przekonuje, że to całkowity brak zgody co do emocjonalnego charakteru muzyki *dowodzi* tego, że nie istnieje żaden powszechnie akceptowany standard oceny. Jest rzeczą całkowicie „subiektywną”, że Tovey uważa dany temat Beethovena za żałobny albo temat Brahmsa za patetyczny. Jeśli ktoś poszukuje „naukowej”, obiektywnej krytyki muzycznej, musi zwrócić się w inną stronę i unikać wciąż przecież kuszącego wybiegu, żeby opisywać muzykę językiem emocji. Jeśli bowiem ulegamy tej pokusie, to albo z miejsca popadamy w nonsens, albo mówimy rzeczy całkowicie nieweryfikowalne dla kogokolwiek poza nami. Oto pogląd muzycznego purysty na tę sprawę.

5.

Tym sposobem dotarliśmy do czwartego i ostatniego typu opisu muzyki, który – z braku lepszego określenia – nazwę *opisem technicznym*. Moje przykłady, także w tym przypadku, pochodzą z dobrze znanych i muzycznie nieposzlakowanych źródeł:

⁵ Edmund Gurney, *The Power of Sound*, Smith, Elder, London 1880, s. 339.

Rytm tematu ostatniej części *Symfonii G-dur „Niespodzianka”* Josepha Haydna [...] ma kształt znacznie bardziej wyraziście jambiczny. W tym przypadku grupy czołowe, choć obie amfibrachiczne, różnią się znacząco tak pod względem melodyki, jak i tempa, są do siebie bardzo zbliżone i powiązane mocną progresją akordów (I-V-I). Te dwie jednostki skłonne są zatem tworzyć grupę trocheiczną na drugim poziomie rytmicznym i tworzą pojedynczą, ujednoliconą anakruzę na trzecim poziomie rytmicznym⁶.

Bez wątpienia konfrontacja tonacji D-dur i f-moll [w pierwszej i drugiej części *Kwartetu c-moll* Beethovena] nie ma sobie równych jako najskrajniejsza w całym dorobku Beethovena. Druga tonacja pierwszej części od początku stanowiła modyfikację dominanty (*enhanced dominant*), Des-dur (niski VI st.) w miejscu C-dur (V st.). D-dur w drugiej części stanowi modyfikację tej modyfikacji. Ponadto owo *Allegretto ma non troppo* w tonacji D-dur stale wykracza do B-dur, swojego własnego akordu VI stopnia obniżonego, co stanowi tę samą relację do dominanty niskiego VI stopnia, na której wcześniej oparto tak wiele. W rezultacie przejście pomiędzy drugą a trzecią częścią kwartetu może opierać się na progresji D-dur – B-dur – H-dur, która jest równoległa do progresji F-dur – Des-dur – D-dur pomiędzy częścią pierwszą a drugą⁷.

Tutaj wreszcie osiągnięto ideał, do którego dążył purysta, obiektywny, naukowy opis muzyki, który nie jest bezsensowny, pozbawiony śladu subiektywizmu czy romantycznej przesady. Rytm jest albo nie jest jambiczny. Akord jest akordem V stopnia albo nim nie jest. Wszyscy wykształceni odbiorcy zgadzają się, mniej lub bardziej, co do tego, jak rozstrzygać tego typu kwestie. A jeśli dochodzi do sporów i pojawiają się przykłady graniczne – no cóż, któraż dyscyplina jest od nich wolna?

Nie mam wątpliwości, że istnieją ludzie, którzy naprawdę sądzą, że to jedyny intelektualnie poważny sposób opisywania muzyki i że opisywanie muzyki w kategoriach emocji, po nastaniu „naukowej” muzykologii i współczesnej teorii muzyki, sytuuje się niemal na równi z wyjaśnianiem zjawisk przyrodniczych w kategoriach animistycznych albo schorzeń psychicznych w kategoriach opętania przez nieczyste duchy. Chociaż nie zgadzam się z tą

⁶ Grosvenor Cooper, Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago 1960, s. 65.

⁷ Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred Knopf, New York 1967, s. 175–176. Terminologia anglosaska, którą posługuje się Kerman, nie pokrywa się dokładnie z pojęciami (np. akordu pobocznego VI st. obn.) stosowanymi w polskiej tradycji analizy muzycznej. Za nadzwyczaj kompetentną konsultację przekładu tego fragmentu dziękuję dr. Aleksandrowi Mockowi, któremu zawdzięcam pojęcie „niskiego VI st.”, a także Tomaszowi Praszczalkowi (przypr. tłum.).

opinią, bez wątpienia mogę się w nią wczuć. Krytycy muzyczni może i nie mają wyłączności na nonsens; z wszelką jednak pewnością w ostatnich dwustu latach wyprodukowali go aż nadto. A współczesny muzyk, teoretyk muzyki i muzykolog czują wielką ulgę, mogąc uciec przed zalewem tych emocjonalnych bzdur w zdrową atmosferę amfibrachów i relacji pomiędzy dominantami wtrąconymi.

Ale jakkolwiek nęcące byłoby to rozwiązanie dla uczonych w muzyce – wyrzuca ono znaczną i wartościową wspólnotę muzyczną poza nawias. Muzyka, koniec końców, jest nie tylko dla muzyków i uczonych, tak jak malarstwo jest nie tylko dla historyków sztuki, a poezja – nie tylko dla poetów. To dla mnie zarazem zdumiewające i nie do przyjęcia, że o ile można z pożytkiem czytać wielkich krytyków sztuki i literatury, nie będąc samemu profesorem filologii czy historii sztuki, o tyle w kwestii muzyki sprawy mają się zgoła inaczej. Osoby wykształcone humanistycznie, ale pozbawione technicznej wiedzy muzycznej, zdają się stać przed wyborem między opisami muzyki zbyt fachowymi do zrozumienia albo takimi, które uchodzą za nonsens w oczach autorytetów, szacunek wobec których wpoilo im toż samo wykształcenie. Opis muzyki może być więc albo poważną, „naukową” analizą za dobrze znaną cenę utraty wszelkich humanistycznych odniesień, albo wpada w znajomą retorykę emocji za cenę stania się, według uczonych w muzyce, pozbawioną znaczenia, subiektywną gadaniną.

Rozwiązaniem tego muzycznego „paradoksu” nie jest, rzecz jasna, dezawuowanie opisu fachowego. Ma on swoje zalety i – na gruncie własnego wykształcenia i skłonności – nie jestem wobec nich ślepy. Trzeba dokonać czegoś, co wznosi się ponad łatwe ataki na język specjalistyczny. Trzeba przywrócić językowi emocji w odniesieniu do muzyki należne mu poważne miejsce w oczach uczonych, by mógł znów stać ramię w ramię z językiem technicznym jako pełnoprawne narzędzie analityczne.

6.

Jedna z dobrze znanych strategii filozoficznych nadających się do zastosowania w tym miejscu polegałaby na przyznaniu, że opisy emocjonalne są zarówno pozbawione znaczenia, jak i subiektywne, oraz równoczesnym twierdzeniu, że takie „opisy” (wedle tego stanowiska „opisami” będące li tylko z nazwy) mają wszelako ważną funkcję do spełnienia w procesie krytycznym. Opis taki pozwala nam dostrzec w dziele coś *innego* niż to, co istotnie jest w nim do postrzegania. „Wydaje się rozsądne przyjąć – konkludował w swym wysoce wpływowym eseju o roli krytyki Arnold Isenberg – że krytyk myśli o pewnej

innej jakości, której pojęcia nie przekazuje nam użyty przezeń język, ale którą on *postrzega* i do postrzeżenia której przywodzi nas swoim użyciem języka”⁸. Jeśli tak jest, to czy zatem nie mogłoby być również tak, że emocjonalny opis muzyki jest zarazem nonsensowny i poważny? W tym mianowicie poważny, że byłby *użytecznym* nonsensem, nonsensem zdolnym przywieść nas do postrzegania, jak ujął to Isenberg, „pewnej innej jakości”, o której myśli opisujący, „której pojęcia nie przekazuje nam używany przezeń język”, ponieważ jego język ma charakter emocjonalny, a opis emocjonalny jest zarazem „subiektywny” i nieinteligibilny.

Nie mam nic przeciwko stwierdzeniu, że krytyk muzyczny przez to, iż opisuje muzykę emocjonalnie, może *czasami* prowadzić nas do dostrzeżenia jednej rzeczy, mówiąc o innej. W istocie, jeśli przyjrzymy się naraz *biograficznemu* i *autobiograficznemu* opisowi muzyki, okaże się, że w trybie biograficznym krytyk mówi o czymś innym niż muzyka, mianowicie o kompozytorze – po to, żebyśmy usłyszeli ekspresywność muzyki; w trybie autobiograficznym krytyk mówi zaś o czymś innym, mianowicie o sobie – po to, żeby osiągnąć ten sam cel. Wzdragałbym się jednak przed stawianiem tezy mocniejszej, że emocjonalny opis muzyki zawsze jest mową „nie wprost”; że opis emocjonalny jest rodzajem nieuniknionej konspiracji, w ramach której krytyk zwabia nas podstępnie, byśmy usłyszeli to, czego on sobie życzy, a co gorsza, sprawia to, wygłaszając nonsensy, tak jakbyśmy nie byli jeszcze gotowi na przyjęcie okropnej prawdy albo jakbyśmy niezdolni byli pojąć rzeczową argumentację. Takie stanowisko jest przeciwne intuicjom, mówiąc najogólniej, i przede wszystkim – nie jesteśmy zmuszeni się do niego uciekać. Emocjonalny opis muzyki nie musi być konstruowany jako rozbudowana mistyfikacja.

Nie znaczy to, że odrzucamy stwierdzenie Isenberga i wielu innych, że istotą krytyki jest *przywieść nas do widzenia* (względnie *słyszania*) pewnych rzeczy w dziełach, którymi krytyka się zajmuje. Przyjmujemy ten cel krytyki, odrzucając jedynie środki. Naturalnie, krytyk muzyczny stara się, żebyśmy usłyszeli pewne rzeczy w muzyce. Czasem wszakże robi to, opisując jej własności ekspresywne. Jednym z celów opisu tematu jako „doszczętnie złamanego żalem”, co napotkaliśmy u Toveya, jest bez wątpienia to, żebyśmy usłyszeli nic innego jak właśnie to: żałość tego tematu. Twierdzenie, że emocjonalne opisy muzyki są rzeczywistymi, „obiektywnymi” opisami, nie oznacza wcale

⁸ Arnold Isenberg, *Critical Communication*, w: idem, *Aesthetic and Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*, ed. William Callaghan, Leigh Cauman, Carl G. Hempel, Sidney Morgenbesser, Mary Mothersill, Ernest Nagel, Theodore Norman, University of Chicago Press, Chicago–London 1973, s. 162.

odrzucenia roli krytyka muzycznego jako tego, który wyostrza naszą percepcję. Przyjmuję to wręcz za truizm, że celem (jednym z celów) opisu jest spowodowanie, iż w opisywanym przedmiocie zobaczymy to, co w nim opisujemy. Tę właśnie cechę dzieli emocjonalny opis muzyki z naukowym opisem wszechświata, opisem naszych nieprawości dokonywanym przez moralistę czy opisem sytuacji finansowej klienta dokonywanym przez księgowego. Celem tych *wszystkich* opisów jest sprawić, że coś „dostrzeżemy”, *wszystkie* one są *opisami*.

Lecz znów podnosi się obiekcję: opisy emocjonalne są „opisami” li tylko z nazwy. Jak bowiem można cokolwiek właściwie nazwać „opisem”, jeśli nie mamy żadnych obiektywnych standardów, wedle których można by odróżnić opisy akuratne od nieakuratnych? A poza tym dość trudno pojąć, jak można opisywać muzykę językiem emocji w sposób dosłowny, bo przecież jedynie istoty czujące mogą w sposób dosłowny być smutne, wesołe i tak dalej.

Ten właśnie „paradoks” opisu muzycznego, mam nadzieję, pomoże rozwiązać niniejsza monografia. Stać nas na poważnie intelektualnie opisy muzyki, które nie są odległe od humanistycznego sposobu rozumienia, do którego wszak zgodnie z tradycją zwracała się muzyka. Stać nas, w szczególności, na poważnie intelektualnie opisy muzyki w znanym trybie opisu emocjonalnego, którego przykładem, może najświetniejszym w krytyce współczesnej, jest piarstwo Toveya. Stać nas na to jednak tylko pod warunkiem, że odpowiemy na dwa główne zarzuty stawiane przez muzycznego purystę: że emocjonalne opisy muzyki są niezrozumiałe i że są z definicji „subiektywne”. Niniejsza książka jest odpowiedzią na te zarzuty w formie wyjaśnienia, jak *niektóre* predykaty emocjonalne mogą w sposób zrozumiały odnosić się do muzyki i dla czego możliwe jest ich intersubiektywne zastosowanie. Jest to, innymi słowy, to, co wiek osiemnasty nazywał teorią ekspresji muzycznej.

przekład Jan Czarnecki