

Carla Dahlhausa koncepcja przemian języka dźwiękowego
ok. 1600 r. w świetle jego *Untersuchungen über die Entstehung
der harmonischen Tonalität* (1968).

Z o f i a D o b r z a ń s k a - F a b i a ń s k a

Poglądy Carla Dahlhausa na temat przemian języka dźwiękowego ok. 1600 r., wyrażone w jego pracy habilitacyjnej *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*¹, stanowią kontynuację tradycji muzykologicznej ujmowania zagadnień techniki dźwiękowej z perspektywy tonalności harmoniczej, której geneza sięga początku XIX w., a jednocześnie pozostają do niej w wyraźnej opozycji.

Mówiąc o paralelizmie idei mam w szczególności na myśli przekonanie, które zrodziło się u samego zarania refleksji teoretyczno-historycznej na temat tonalności, że przemiany języka dźwiękowego (tonalności) w muzyce europejskiej nasiliły się w twórczości Claudia Monteverdiego, a ich kulminacja związana z krystalizacją tonalności harmoniczej nastąpiła ok. 1600 r., wyznaczając jeden z najbardziej radykalnych przełomów w dziejach techniki dźwiękowej². Źródła takiego zapatrywania tkwią już w pismach Alexandre’a Chorona (*Sommaire de l’histoire de la musique*, Paryż 1810) i François’a Josepha Fétisa (*Esquisse de l’histoire de l’harmonie*, Paryż 1840, i *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, Paryż 1844), twórców terminu *tonalité*, którzy zwrócili uwagę na pewien w gruncie rzeczy szczególnie kontrapunktyczno-współbrzmieniowy kompozycji, będący jednak zarazem kwintesencją harmoniki tonalnej. Było nim nieprzygotowane traktowanie dysonansu septymy pozwalające uznać całe współbrzmienie za dominantę septymową (i – ogólniej – jako dysonans akordowy), a połączenie dwóch sąsiednich akordów – za połączenie dominantowo-toniczne. Obaj oni przypisali wynalazek dominanty septymowej Monteverdiemu, a Fétis przywołał wyjątki z dwóch jego madrygałów: *Stracciami pur il core*

¹ Por.: Carl Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, tłum. ang. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, tłum. R.O. Gjerdingen, Princeton 1990. Por. też omówienie poglądów Dahlhausa: Zofia Dobrzańska: *Tonalność polifonii późnego renesansu. W poszukiwaniu narzędzi badawczych techniki dźwiękowej muzyki włoskiej z przełomu XVI i XVII wieku*, „Muzyka” 1990 nr 2, s. 9n oraz 28-30, 32n.

² Pogląd sformułowany ogólnie o zastąpieniu w muzyce Monteverdiego porządku modalnego tonalnym pojawił się bodaj po raz pierwszy w biografii kompozytora ilustrowanej przykładami muzycznymi, zamieszczonej w *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (t. III i IV, Londyn 1789) Charlesa Burneya. Por.: Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Turyn 1985, s. 3; Tim Carter, Geoffrey Chew: *Monteverdi, Claudio*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Red. Stanley Sadie. Londyn 2/2001, t. XVII, s. 35.

(1592) i *Cruda Amarilli* (1605), cytowane bez tekstu słownego. Dominanta septymowa w madrygałach Monteverdiego (rozpatrywana w sposób czysto techniczny, odizolowany od kontekstu całego dzieła i w abstrakcji od funkcji ekspresyjnej uwarunkowanej konwencją epoki) otrzymała rangę istotnego wyróżnika organizacji harmoniczej nowej muzyki i miała wyznaczać radykalną cezurę między starym a nowym porządkiem tonalnym³.

Wspominając o opozycji Dahlhausa wobec zapatrywań o XIX-wiecznej genezie myślę o dalszych konsekwencjach rozumowania Fétisa, silnie zakorzenionych w historiografii muzykologicznej. Przypomnijmy, że Fétisa interpretacja dominanty septymowej jako sygnału przełomu z Monteverdim jako jego sprawcą (nb. przejętego w niektórych XX-wiecznych interpretacjach twórczości kompozytora)⁴ wynika z uznania przezeń za istotny element tonalności działania sił muzycznego przyciągania, uwarunkowanych przez harmoniczne implikacje dysonansu (dominantowego napięcia i dążenia) i konsonansu (tonicznego odpoczynku i rozwiązania)⁵. Podkreślając dynamiczny charakter nowej tonalności z właściwą jej energetyczną tendencją dysonansu i półtonu, Fétis uznał wystąpienie „wzywającego dysonansu” kwinty zmniejszonej między czwartym a siódmym stopniem w dwóch modi *C* i *a* za powód redukcji sześciu modi kościelnych do dwóch tonacji, a tym samym przekształcenia modalności w tonalność⁶. Traktując wprowadzenie przez Monteverdiego septymy dominantowej jako decydujące wydarzenie w historycznym rozróżnieniu *tonalité moderne* od *tonalité ancienne*, Fétis stał się jednocześnie prekursorem m.in. przeciwstawiania „tonalności” w muzyce po r. 1600 „modalności” w twórczości muzycznej sprzed tego roku⁷ oraz ujmowania procesu przejścia między tonalnością dawną a tonalnością nową w sposób „linearny”, a także przekonania o analogiczności i porównywalności kategorii „modalności (polifonicznej)” – „tonalności (harmonicznej)”, panującego w tradycyjnej historiografii muzykologicznej⁸.

W nawiązaniu do niektórych wątków wskazanej tu tradycji Dahlhaus również rozpatruje proces przeobrażeń tonalności głównie z anachronicznej perspektywy tonalności harmonicznej (z racji tematu książki, poświęconej przecież jej powstawaniu); akcentuje szczególną rolę Monteverdiego, podkreśla

³ Por.: François-Joseph Fétis: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie. An English-Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony*, tłum. Mary I. Arlin. <<Harmonologia Series>> t. VII, Stuyvesant 1994, s. 30-34 oraz wstęp tłumaczki, s. XXIX-XXXVII; Robert Wangermée: *François-Joseph Fétis musicologue et compositeur*. Bruksela 1951, s. 51-64; Brian Hyer: *Tonality*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Red. Stanley Sadie. Londyn 2/2001, t. XXV, s. 583nn, 591nn; Carl Dahlhaus: *Harmony*, w: *The Grove...*, j.w., t. X, s. 862.

⁴ Por. np.: Henry Prunière: *Monteverdi*. Paryż 1924, s. 25n, 36n; tenże: *La vie et l'oeuvre de Claudio Monteverdi*. Paryż 1926, s. 44n, 49n. Warto dodać, że autor ten powołuje się na Padre Martiniego i cytuje poglądy Fétisa.

⁵ Por.: F.-J.: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, s. XXIX-XXXI; B.Hyer: *op.cit.*, s. 584n.

⁶ Por.: B. Hyer: *op.cit.*, s. 591.

⁷ Por.: B. Hyer: *op.cit.*, s. 583n. Według Fétisa, historyczne transformacje muzyki wiążą się ze zmianami myślenia tonalnego, tworzą proces celowy z punktem kulminacyjnym w muzyce mu współczesnej, przebiegający w czterech etapach od *ordre unitonique* poprzez *ordre transitionique* do *ordre pluritonique* i *ordre omnitonique*. Por.: R. Wangermée: *op.cit.*, s. 62nn; F.-J. Fétis: *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, s. XXXII-XXXVII; B. Hyer: *op.cit.*, s. 592n.

⁸ Por.: Zofia Dobrzańska: *Tonalność polifonii późnego renesansu*, *op.cit.*, s. 3-12; Z. Fabiańska: *Problemy tonalne dzieł Claudia Monteverdiego w historiografii muzycznej II*. „Muzyka” 1998 nr 1, s. 25-33.

znaczenie zmian w dziedzinie traktowania dysonansów, a zwłaszcza zjawisko wykształcenia się dysonansu akordowego, a w swoich analizach koncentruje się na samej materii dźwiękowej. Dahlhaus zasadniczo więc nie uwzględnia kontekstu kulturowego badanych zjawisk, a interpretując porządek dźwiękowy w Monteverdiańskich madrygalach, będących manifestem jego idei *seconda pratica*, nie bierze pod uwagę ich warstwy słownej. Dlatego też skupia się głównie na właściwościach struktury wertykalnej tych utworów, wskazuje m.in. przypadki wprowadzenia dysonansu akordowego w sekwencjach „dominantowo-tonicznych”. Nie uwypukla natomiast przypadków zastosowania dysonansu nieprzygotowanego w „nieharmonicznych” sekwencjach współbrzmieniowych, użytego w celach ekspresyjnych i uprawnionego tylko jako zamierzone odstępstwo od normy kontrapunkcyjnej.

Dahlhaus przedstawia jednak zarazem historyczny proces przemian tonalności jako niezwykle złożony i wielowarstwowy. Jego bowiem zdaniem, warunkiem powstania tonalności harmonicznej jest koegzystencja i współdziałanie wszystkich elementów konstytutywnych tonalności harmonicznej, a nie pojawienie się tylko pojedynczych szczegółów techniczno-kompozytorskich, niektórych jej elementów cząstkowych, które funkcjonują w izolacji zupełnie inaczej niż w ścisłym powiązaniu. Stąd Dahlhaus uchyla się w gruncie rzeczy bezpośrednio od odpowiedzi na pytanie o krytyczną datę przełomu i o czas powstania tonalności harmonicznej. Lecz przede wszystkim przedstawiany przezeń obraz przemian techniki dźwiękowej jest „nieliniarny”, daleki od uproszczonej wizji bezpośredniego przeobrażenia „modalności” w „tonalność”, zjawisk trudno ze sobą porównywalnych i przystających do siebie w bardzo słabym stopniu⁹. Dahlhaus interpretuje złożony proces historyczny w sposób kompleksowy i „dialektyczny”. Jedynie bowiem kompleksowe traktowanie zjawisk tonalnych, a nie rozpatrywanie pojedynczych elementów wyrwanych z kontekstu, umożliwi odróżnienie tonalności harmonicznej od jej form wstępnych. Dlatego też omawia wszystkie elementy techniki kompozytorskiej istotne dla tonalności dur-moll, zasadnicze motywy myśli teoretycznej ważne dla kształtującego się jej systemu oraz główne teorie tonalności harmonicznej. Poszczególne elementy porządku tonalno-harmonicznego stale przeciwstawia zjawiskom nie mającym znaczenia tonalno-harmonicznego. Również w ustawicznej opozycji z uwypuklaniem sprzeczności prezentuje poglądy teoretyków średniowiecza i renesansu oraz historyków muzyki i muzykologów XVIII-XX w. I tym razem wykazuje sprzeczności interpretacji zjawisk natury tonalnej i z tonalnością związanych, określa cechy swoiste poszczególnych z nich (w tym też modalności polifonicznej, historycznie rozumianej, mającej – według niego – ograniczone znaczenie porządkujące w polifonii XVI w.¹⁰), definiowanych często dzięki ich ustawicznemu porównywaniu i przeciwstawianiu. Uwypukla ponadto niejednoznaczności terminologiczne oraz podejmuje gruntowną krytyczną dyskusję z literaturą przedmiotu. Dahlhaus, badając technikę kompozytorską (pozostającą w centrum jego zainteresowań) łączy rozmaite perspektywy: rozpatruje zjawiska praktyki muzycznej

⁹ Por.: Harold S. Powers: *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octonary System, and Polyphony*. „Bassler Jahrbuch für historische Musikpraxis” 1992, s. 9-21; Zofia Dobrzańska-Fabiańska: *Chromatyka w procesie przemian techniki dźwiękowej przełomów XVI i XVII oraz XIX i XX wieku*. „Muzyka” 2000 nr 1, s. 6-10.

¹⁰ Por.: Z. Dobrzańska: *Problemy tonalne dzieł Claudia Monteverdiego w historiografii muzycznej II*, s. 28n.

zarówno w świetle dawnej myśli teoretycznej jak refleksji muzykologicznej XIX i XX w., a także tworzy własne koncepcje teoretyczne. (W przypadku analizy dzieł Monteverdiego terminologię ówczesnych traktatów, historycznie uzasadnioną, wzbogaca koncepcją *Teiltonarten*, z nich wywiedzioną, ale zarazem stwarzająca dogodną płaszczyznę opisu wymiaru wertykalnego kompozycji.) Jego wywód odznacza się więc ogromną erudycyjnością, dygresyjnością i szczegółowością.

Generalne cechy dyskursu naukowego Dahlhausa uwidaczniają się od razu we wstępie rozprawy. Dahlhaus, rozpoczynając mianowicie swoje rozważania od zdefiniowania pojęcia „tonalność”, przeciwstawia poglądy François-Josepha Fétisa i Hugona Riemanna. Fétis (*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paryż 1844), twórca pojęcia – rozumie tonalność jako zasadę „czysto metafizyczną” („purement métaphysique”), nie ugruntowaną we właściwościach akustycznych materiału dźwiękowego; definiuje ją jako zbiór koniecznych stosunków dźwięków gamy, sukcesywnych lub symultatywnych („collection des rapport nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme”) i zakłada istnienie wielu różnych „typów tonalnych” (*types de tonalités*). Ma to – jego zdaniem – wynikać ze zróżnicowania warunków historycznych i etnicznych tworzenia muzyki. Riemann (m.in. *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920) natomiast rozumiejąc „tonalność” jako osobliwe znaczenie, które otrzymują akordy dzięki ich odnoszeniu do brzmienia głównego (toniki), żywi przekonanie, że *types de tonalités* można zredukować do jednego systemu naturalnego, uzasadnionego akustycznie, tzn. do systemu funkcji akordowych (tonicznych, dominantowych i subdominantowych); pojmuje poszczególne dźwięki skali jako reprezentantów owych funkcji, co traktuje jako wrodzoną normę słyszenia muzycznego. Dahlhaus stwierdza następnie, że późniejsi historycy i etnologowie odrzucili generalnie Riemannowskie pojmowanie tonalności, a tonalność, której teorię rozwinął Riemann, określili pojęciem „tonalność harmoniczna”, uznając ją za jeden z *types de tonalités*. W konsekwencji „tonalność harmoniczna” zaczęła być opisywana jako fenomen osadzony historycznie; muzykolodzy zajęli się badaniem procesu powstawania jej elementów. Na gruncie takich badań zrodziło się pytanie o czas powstania „tonalności harmonicznej”. Odpowiedź na nie okazała się kwestią dyskusyjną: datowanie wykształcenia się tonalności harmonicznej lub/i jej początków umieszczali historycy muzyki na przestrzeni czterech stuleci – w XIV (Armand Machabey¹¹), w XV (Heinrich Bessler¹²), w XVI (Edward E. Lowinsky¹³) i w XVII w. (Manfred Bukofzer¹⁴). Upatrując powodu tak ogromnych rozbieżności poglądów w odmienności przyjętych hipotez teoretycznych, a zwłaszcza niejednorodności kryteriów uznanych za definiujących zjawisko, Dahlhaus wskazuje tu dwa założenia główne harmoniki tonalnej. Są nimi: 1) uznanie współbrzmienia trójdźwięku za jednostkę pierwotną i bezpośrednio daną oraz 2) przyznanie postępowi dźwięków, które są podstawami akordów, rangi czynnika definiującego tonację.

¹¹ Armand Machabey: *Genèse de la tonalité musicale classique*, Paryż 1955.

¹² Heinrich Bessler: *Bourdon und Fauxbourdon*, Lipsk 1950.

¹³ Edward E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, Los Angeles 1961.

¹⁴ Manfred Bukofzer: *Music in the Baroque Era*, Nowy Jork 1947.

Stwierdzenie rozbieżności sądów historyków muzyki na temat tonalności harmoniczej wraz z określeniem podstawowych założeń tonalności harmoniczej prowadzi Dahlhauza do sprecyzowania problematyki rozprawy oraz układu książki, jej podziału na cztery rozdziały.

Po pierwsze, w rozdziale: „Teoria tonalności harmoniczej” (*Theorie der harmonischen Tonalität*), owe rozbieżności sądów historyków muzyki zmuszają mianowicie autora do kontynuowania wątku krytyki i definiowania pojęć zarysowanego we wstępie książki, do podjęcia analizy różnych i wręcz opozycyjnych systemów nauki harmonii oraz próby rozwiązania istniejących między nimi sprzeczności. Na kanwie opozycji poglądów Riemanna i Fétisa, Dahlhaus powraca do szczegółowej analizy pojęcia „tonalność” (w paragrafie 1: *Tonalität und Harmonik*); wskazuje na różnice zapatrywań Riemanna i Fétisa, tkwiące w sposobach uzasadnienia kategorii tonalności (naturalnych – kulturowych), w określaniu istoty związków tonalnych (pokrewieństwo akordów – przejście od „odpoczynku” do „dążenia”), w pojmowaniu stosunku: system akordów – skala (dźwięki słyszane jako reprezentanci akordów durowych i molowych, stąd skale powstają wtórnie wskutek rozłożenia akordów – porządek melodyczny i harmoniczny wynikający ze struktury skali durowej lub molowej), w ustaleniu zasięgu działania teorii (uniwersalnego – ograniczonego historycznie i etnicznie). Przedstawia następnie historię rozumienia pojęcia harmonii, przeciwstawianego kategorii kontrapunktu (w paragrafie 2: *Exkurs über den Harmoniebegriff*), a także rozważa elementy uznawane za ważne dla kadencji jako paradygmatu tonalności harmoniczej (w paragrafie 4: *Deutungen der Kadenz*); tu również uwzględnia teorię „energetyczną” Ernsta Kurta (*energetische Theorie*, z właściwym jej podkreśleniem roli dźwięku prowadzącego jako czynnika decydującego o związkach tonalnych). Analizując drobiazgowo systemy nauki harmonii natomiast, Dahlhaus koncentruje się zwłaszcza na prezentacji teorii stopni (*Stufentheorie*) Jeana Ph. Rameau i Simona Sechtera (w paragrafie 3: *Tonart und Stufengang*), nb. ustawicznie porównywanych z teorią Riemanna i odnoszonych do jego poglądów, oraz na krytyce teorii funkcyjnej (*Funktionstheorie*) Riemanna (w paragrafie 5: *Die Funktionstheorie*). Dahlhaus powraca na koniec do pytania o ponadczasowość *versus* historyczność systemu harmoniki funkcyjnej (w paragrafie 6: *System und Geschichte*), zestawiając tym razem zapatrywania Riemanna i Hermanna von Helmholtza (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863) oraz formułując ponownie kryteria harmoniki tonalnej, traktowanej jako zjawisko historyczne. Wyznaczniki te przybierają teraz postać bardziej niż poprzednio szczegółową. Są nimi: (1) trójdźwięk jako jednostka dana bezpośrednio; (2) identyczność harmoniczna postaci zasadniczej i przewrotów akordu; (3) emancypacja dysonansu septymy i samodzielność akordu septymowego; (4) wyróżnienie stopni głównych i pobocznych; (5) wykluczenie dominanty molowej w dur i subdominanty durowej w moll; (6) nieodwracalność kadencji T-S-D-T (I-IV-V-I), a w szczególności następstwa S-D (IV-V, i odeń pochodnych).

Po drugie, w rozdziale: „Kompozycja interwałowa i akordowa” (*Intervallsatz und Akkordsatz*), przyjęcie dwóch głównych założeń tonalności harmoniczej (a zwłaszcza pierwszego z nich, tzn. uznania trójdźwięku za jednostkę pierwotną i bezpośrednio daną) rodzi potrzebę prześledzenia procesu rozwoju

świadomości akordów i tonalnego znaczenia następstw ich dźwięków podstawowych, badanego przede wszystkim w świetle przemian w technice kompozytorskiej. Przyjęta historyczna perspektywa interpretacji wymaga zdefiniowania dwóch pojęć podstawowych harmoniki tonalnej: pojęcia akordu i basu fundamentalnego (*basse fondamentale*), zakładającego konieczność istnienia kategorii przewrotu akordu, dysonansu akordowego i dźwięku obcego harmonicznie. Konieczne okazuje się też postawienie znów kwestii sensowności przeciwstawienia: kontrapunkt – harmonia (w paragrafie 1: *Zur Terminologie*), w szczególności zaś podjęcie próby odróżnienia od harmoniki tonalnej zasady brzmienia przeciwstawnego, stosowanej w polifonii XII-XIV w., będącej zarazem elementem harmoniki tonalnej (w paragrafie 2: *Das Gegenklangprinzip*). Zabieg taki prowadzi Dahlhauza do zakwestionowania poglądu jakoby tonalna harmonika miała powstać w muzyce XV w. (i wiązać się z występowaniem skoków kwintowych w kontratenorze oraz kadencji z klauzulą kwarty wznoszącej), wyrażanego m.in. przez Besselera, *Bourdon und Fauxbourdon*, Lipsk 1950 (w paragrafie 3: *Zur Harmonik des 15. Jahrhunderts*). Badając sens struktur wertykalnych Dahlhaus bierze tu pod uwagę świadectwa teoretyczne, dotyczące pięciu faktur kontrapunktycznych: faktury z tenorowym *cantus firmus*, faktury diskantowo-tenorowej, faktury trzygłosowej z *cantus firmus* jako głosem najwyższym, kombinacji układu diskantowo-tenorowego i diskantowo-basowego, faktury z basowym odniesieniem głosów, niekiedy związanych z występowaniem sekwencji współbrzmieniowych antycypujących następstwa tonalne, obecnych w canzonettach i madrygalech XVI i początku XVII w. (w paragrafie 4: *Satztypen und – formeln im 15. und 16. Jahrhundert*). Uwzględnienie również zapamiętań teoretyków na temat sposobów pojmowania współbrzmień, daje wgląd w proces wprowadzania elementów właściwej teorii akordu (w paragrafie 5: *Die Entwicklung der Akkordtheorie*). Analiza samych kompozycji natomiast pozwala Dahlhausowi na śledzenie zasięgu działania tradycyjnych reguł kontrapunktycznych i znaczenia odstępstw od norm. Autor obserwuje tu zwłaszcza przemiany w dziedzinie traktowania dysonansów w madrygale późnorenesansowym i w monodii początku XVII w., będące swoistą „miarą” przeobrażeń techniki dźwiękowej i polegające na przejściu od dysonansu jako dźwięku obcego harmonicznie do dysonansu akordowego o funkcji samodzielnej (w paragrafach 6: *Zur Dissonanztechnik des frühen 17. Jahrhunderts*). Określa ponadto rolę licencji kontrapunktycznych, słabo zarysowanych na gruncie zasadniczo renesansowej koncepcji współbrzmieniowej wczesnych utworów z *basso continuo*, zawartych m.in. w *Le nuove musiche* Giulia Cacciniego z 1602 r. (w paragrafie 7: *Generalbaß-Harmonik*). Na koniec Dahlhaus zwraca uwagę na dwa rodzaje stosunków wiążących następstwa współbrzmieniowe / akordowe (w paragrafie 8: *Nebenordnung und Subordination*). Są nimi: współrzędność, charakterystyczna dla muzyki XVI w., w której współbrzmienia odnoszą się tylko do siebie bezpośrednio, a ich wzajemne relacje są dwustronne i odwracalne; oraz stosunek podporządkowania, właściwy kompozycjom rządzącym prawidłowościami harmoniki tonalnej, w którym akordy pozostają w związku hierarchicznym i odnoszą się do siebie za pośrednictwem centrum tonalnego (toniki), a ich jednostronny i nieodwracalny przebieg harmoniczny otrzymuje postać ukierunkowaną. Początków takich stosunków akordowych dopatruje się Dahlhaus w madrygalech Monteverdiego z VII księgi (1619).

Po trzecie, w rozdziale „Modus i system” (*Modus und System*) podejmuje Dahlhaus problematykę, która stanowi konsekwencję nie tylko przyjętych na wstępie głównych założeń tonalności harmonicznej (zwłaszcza drugiego z nich, tzn. przyznania postępowi dźwięków, które są podstawami akordów, rangi czynnika definiującego tonację), ale też uznania istotnej roli tonalności harmonicznej w kształtowaniu materiału dźwiękowego kompozycji jako całości. Jego zdaniem, w muzyce XVII-XIX w., rządzonej przez tonalność harmoniczną (tonalność *sensu stricto*), technika dźwiękowa („Klangtechnik”, tonalność *sensu largo* i w pierwszym rzędzie harmonika) i wyrażanie tonacji („Ausprägung der Tonart”) są „dwoma stronami tej samej rzeczy”. Tonalność określona jest w niej bowiem harmonicznie, za pomocą stosunków akordowych, a harmonika – tonalnie. W muzyce XIV-XVI w. natomiast oba wskazane momenty są jeden od drugiego oddzielone. Procedura łączenia współbrzmień nie służy bowiem pierwotnie prezentacji modus (tonacji), a modus nie definiuje wymiaru współbrzmieniowego kompozycji. Stwierdzenie takich prawidłowości wywołuje konieczność określenia stosunku tonacji do skali w modalności i tonalności harmonicznej (w paragrafie 1: *Tonart und Skala*), a potem zrekonstruowania procesu powstawania związku: tonacja i jej ujmowanie – zasada łączenia współbrzmień. Rekonstrukcja taka wymaga – zdaniem Dahlhauasa – wzięcia pod uwagę jednocześnie procesu kształtowania się tonalności harmonicznej, zmian w zakresie systemu dźwiękowego (materiału diatoniczno-chromatycznego) i systemu odniesień dźwiękowych (z alteracjami o określonych funkcjach), sprzężonych z przemianami stroju muzycznego zapewniającego konsonansowość współbrzmień (paragraf 2: *Zur Entwicklung der Tonsystems*). Niezbędne okazuje się także uświadomienie sobie ograniczeń w odróżnieniu modi jedno- i wielogłosowych, rozmaicie definiowanych w teorii średniowiecza i renesansu, oraz zasadniczych rozbieżności sądów historyków muzyki na temat cech specyficznych modalności polifonicznej i znaczenia modi w wielogłosowości XV i XVI w. (paragraf 3: *Modale Mehrstimmigkeit*). Analiza pism teoretycznych i krytyka zapatrywań muzykologów (zwłaszcza Bernharda Meiera, m.in. *Bemerkungen zu Lechners „Motectae Sacrae” von 1575*, „Archiv für Musikwissenschaft” XIV, 1957) prowadzi Dahlhauasa do określenia różnicy między porządkiem dźwiękowym polifonii modalnej i harmoniki tonalnej, którą ujmuje jako antytez dwóch par kategorii: struktury (stałej dźwięków hierarchicznie ważnych) – funkcji (akordów niezależnej od ich postaci) i kompleksu (elementów nie warunkujących się wzajemnie) – systemu (elementów pozostających w ścisłej zależności). Dahlhaus obserwuje następnie proces rozwoju ku tonalności harmonicznej, koncentrując się na kwestii zmian dyspozycji klauzul i ich funkcji w kompozycji, zmierzających w szczególności do powiązania planu kadencyjnego i modus (tonacji) z właściwą dlań hierarchią stopni (w paragrafie 4: *Klauseldisposition und Tonartenverwandschaft*). Dokonuje wreszcie próby opisanie stadium pośredniego między modalnością polifoniczną a tonalnością harmoniczną i zjawisk prowadzących od modalności polifonicznej do tonalności harmonicznej oraz ukazuje momenty styeczne tych dwóch różnych porządków dźwiękowych (w paragrafie 5: *Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität*). Zwraca tu mianowicie m.in. uwagę na znaczenie diatoniki jako kwintesencji modi, neutralizację we współbrzmieniach konkretnych pozycji dźwięków skali, prowadzącą do wykształcania się poczucia równoważności oktawowej dźwięków, na proces stopniowego kojarzenia stopni skali z określonymi

jakościami współbrzmieniowymi, odnoszącymi się do centrum tonalnego i definiującymi tonację, oraz na przejście od zasady współrzędności odwracalnych sekwencji współbrzmieniowych do zasady podporządkowania w organizacji ukierunkowanego toku tonalno-harmonicznego.

Po czwarte, ilustrację dla wniosków na temat procesu powstawania tonalności harmoniczej i istotnych dlań zjawisk stanowią „Analizy” (*Analysen*) wybranych trzech zespołów kompozycji. Ich przedmiotem są: (1) motety Josquina des Prés, (2) frottole Marka Cary i Bartolomea Tromboncina oraz (3) madrygały Monteverdiego z V, VI i VII księgi.

(1) W motetach Josquina des Prés ok. 1500 r. znaczenia miały nabrać modi *c* i *a*, traktowane (m.in. przez Riemanna i Lowinsky’ego) jako praformy tonacji dur i moll i przeciwstawiane tonacjom modalnym¹⁵. Rewizję takiego poglądu, nb. akcentującego aspekt czysto skalowy przemian tonalności, poprzedza Dahlhaus pytaniem (a) o charakter XVI-wiecznej diatoniki, hepta- czy oktatonicznej (będącej sumą trzech heksachordów), i sens dźwięku *b* (jego bowiem wprowadzenie uwarunkowane kontrapunktycznie wydaje się przeciwdziałać jednoznaczemu określeniu tonacji); oraz (b) o znaczenie przypisywane przez samego Josquina jednoznacznej prezentacji tonacji za pomocą dyspozycji kadencji (w szczególności przedkładanej lub nie nad względy techniczno-konstrukcyjne, np. kształtowanie kanoniczne). Analizuje następnie klasy kompozycji o *finales a* i *c* / eolskich i jońskich. Jego zdaniem, właściwości porządku dźwiękowego utworów o *finales a* wskazują na przenikanie się cech modi „molowych” *d* i *e* oraz na niesamodzielność nowego modus *a* w gruncie rzeczy Josquinowi obcego, którego *finalis* jest w motetach Josquina nie tyle dźwiękiem centralnym, ile raczej dźwiękiem hierarchicznie ważnym wspólnym dla modi *d* i *e*. Struktura utworów o *finales c* natomiast odsłania zjawisko traktowania modus *c* jako transpozycji modus *f*-lidyjskiego z *b* (a więc wtórnego względem tej tonacji modalnej, będącej modyfikacją modus *f* z *h* i wyraźnie związanego z oktatoniczną diatoniką), który dodatkowo zawiera domieszki modus *g*-miksolidyjskiego. Przy okazji w motetach Josquina nie dostrzega Dahlhaus ukształtowań o charakterze dysonansu akordowego septymy, a jedynie przejściowego dysonansu w pozycji akcentowanej, stającego się stopniowo archaizmem (z punktu widzenia kontrapunktu Palestrinowskiego).

(2) Frottole Marka Cary i Bartolomea Tromboncina, opublikowane przez O.Petrucciego w 1504 r., należą do gatunku, w którym często upatruje się (Lowinsky) początków tonalności harmoniczej, a w szczególności tworzenia się konstrukcji z fundamentem basowym, w których występują wzory ostinatowe i tonalne schematy następstw harmoniczych¹⁶. Tymczasem – według Dahlhauasa – w kompozycjach tych bas pełni rolę głosu uzupełniającego w strukturze diskantowo-tenorowej, a jego skoki kwintowo-kwartowe są wymuszone względami kontrapunktycznymi. Lecz zarazem utrwalają się w nich stałe formuły basowe i bas zmienia swoją funkcję. W analizowanych frottolach, w miejsce ukształtowania diskantowo-tenorowego z głosami głównymi (*discantus* i tenorem)

¹⁵ Por.: Edward E. Lowinsky: *Tonality and Atonality*, s. 15n.

¹⁶ Por.: Edward E. Lowinsky: *iw.*, s. 6, 8n, 14.

i uzupełniającymi brzmienie (kontratenorami *bassus* i *altus*), powstaje faktura *cantus* – bas, która – dzięki płynności funkcji głosów w strukturze kontrapunktycznej (tenoru lub basu o nadrzędnym znaczeniu konstrukcyjnym) – przekształca się w układ z głosami kontrapunktycznie równouprawnionymi i koncypowanymi symultanicznie, pozbawiony jednak fundamentu basowego. W utworach tych krystalizuje się ponadto idea akordu – istotny element harmoniki tonalnej. Powstają w nich wprawdzie stałe i schematyczne formuły następstw harmonicznyc, sąsiadują one jednak ze zróżnicowanymi sekwencjami akordowymi, nie podporządkowanymi centrum tonalnemu.

(3) W madrygałach Monteverdiego z V, VI i VII księgi (1605, 1614, 1619) dokonują się przeobrażenia modalności polifonicznej w tonalność harmoniczną i kształtuje się tonalność harmoniczna, powstają bowiem tonalne sekwencje akordowe i uściśleniu ulega związek między strukturą współbrzmieniową kompozycji a jej zhierarchizowanym uporządkowaniem tonalnym. Przeobrażenia te zostają ponadto sprzężone z przemianami w zakresie rytmiki i formy muzycznej. Do interpretacji owego procesu zachodzącego w technice dźwiękowej posłużyła Dahlhausowi kategoria „tonacji cząstkowych” (*Teiltonarten*), pochodna względem heksachordów i systemów dźwiękowych (*cantus durus* – *mollis* – *fictus*), przezeń rozbudowanych na zasadzie wertykalnego projektowania materiału dźwiękowego, ujmowanego w ówczesnej teorii w całotonowo-półtonowe szeregi heksachordalne i skalowe. Kategoria ta umożliwiła mu precyzyjne przedstawienie przemian na gruncie współbrzmieniowości, a zwłaszcza planu kadencyjnego kompozycji, kluczowych dla krystalizacji tonalności harmonicznej, a zarazem trudnych do ujęcia przy użyciu terminologii epoki. Stała się ona narzędziem analizy i miernikiem stopnia zaawansowania przemian współbrzmieniowości (w toku utworu właściwie niezależnej od norm modalnych i zasadniczo modalnie neutralnej), a ściślej kształtowania planu kadencyjnego, który jest właściwie jedynym istotnym punktem styczonym porządku kontrapunktyczno-modalnego i tonalno-harmonicznego. Stąd cechy planu kadencyjnego i ich zmiany stają się wyznacznikiem etapów stopniowego przejścia od 1. modalnego ukształtowania kontrapunktycznego z planem kadencyjnym regulowanym przez modalną hierarchię stopni i przebiegiem współbrzmieniowym modalnie neutralnym między kadencjami poprzez 2. ukształtowanie z planem kadencyjnym i tokiem współbrzmieniowym neutralnym względem modalnej hierarchii, a będącym projekcją struktury heksachordalnej lub skalowej, do 3. ukształtowania z planem kadencyjnym i następstwem akordowym regulowanym prawidłowościami tonalności harmonicznej, z nową hierarchią stopni i nieodwracalnymi, kierunkowymi sekwencjami współbrzmieniowymi. Pierwszymi kompozycjami o zneutralizowanej hierarchii modalnej (wymagającymi zastosowania kategorii „Teiltonarten”) są – zdaniem Dahlhaus’a – madrygały V księgi, m.in. madrygał *O Mirtillo, Mirtillo anima mia* (1605), krytykowany przez Giovanniego Artusiego; w kompozycjach cyklu *Sestina. Incenerite spoglie* z VI księgi (1614) zasada równorzędności „tonacji cząstkowych” traci stopniowo znaczenie, wyłaniają się powiązania funkcyjne, działające w obrębie poszczególnych tonacji, krystalizuje się zhierarchizowany porządek tonalno-harmoniczny, związany też z równomiernym rytmem zmian harmonicznyc, narzucającym hypotaktyczne upostaciowanie formalne utworu. Wyraźne

uwypuklenie tonacji centralnych zaobserwować wreszcie można w madrygalach z VII księgi (*Tornate, o cari baci, Ecco vicine, o bella Tigre, Perche fuggi* i in., 1619), w których dodatkowo tonacje dorycka i miksolidyjska przekształcają się w tonację molową i durową, a z hierarchicznym porządkiem formalnym łączy się tendencja do tworzenia formy zamkniętej i autonomicznej oraz kompozycji spójnej motywicznie¹⁷.

Przemiany w sferze współbrzmieniowości (harmoniki), przedstawione przez Dahlhausa jako istotny element procesu krystalizacji tonalności harmonicznej, ulegają więc wyraźnemu nasileniu w madrygalach Monteverdiego „ok. 1600 r.”, co pozwala rzeczywiście w jego muzyce wskazać na zasadniczy przełom stylistyczny, choć „dojrzewający” stopniowo. Generalnie natomiast Dahlhausowska interpretacja fenomenu powstawania tonalności harmonicznej stanowi wszechstronne, twórcze i krytyczne nawiązanie do tradycji muzykologii, zwłaszcza niemieckiej, z charakterystycznym dlań wątkiem przemian (rozwoju) samego języka dźwiękowego, badanego z perspektywy techniki kompozytorskiej w sposób dość odizolowany od kulturowego kontekstu, choć z uwzględnieniem poglądów teoretycznych epoki. Jednocześnie ujęcie Dahlhausa w swej wielopłaszczyznowości i łączeniu różnych perspektyw badawczych oddziało niezwykle inspirująco na historyczne poznanie muzyki drugiej połowy XV i pierwszej połowy XVII w.; zainicjowało pogłębioną refleksję nad przeobrażeniami techniki dźwiękowej w ówczesnej twórczości muzycznej – refleksję, w której akcentowanie złożoności zjawisk tonalnych skojarzone zostało z interpretacją ekspresyjnej (alegorycznej) roli języka dźwiękowego (przede wszystkim w dziełach nurtu *seconda practica*)¹⁸.

¹⁷ Por.: Zofia Dobrzańska-Fabiańska: *Problemy tonalne dzieł Claudia Monteverdiego w historiografii muzycznej II*, op. cit., s. 26-29.

¹⁸ Por. prace Susan Kaye McClary (*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*, dysertacja doktorska, Harvard University 1976), a zwłaszcza Erica T. Chafe (*Monteverdi's Tonal Language*, Nowy Jork 1992), poświęcone językowi dźwiękowemu dzieł Monteverdiego i jego przeobrażeniom, w których przywołana została kategoria „tonacji cząstkowych”, a w drugiej z nich podjęty został wątek alegorycznej funkcji ukształtowań tonalnych. Por. też: Murray C. Brandshaw: *Text and Tonality in Early Sacred Monody*. MD 1993.