

Zofia Dobrzańska

Kraków

TONALNOŚĆ POLIFONII PÓŹNEGO RENESANSU
W POSZUKIWANIU NARZĘDZI BADAWCZYCH TECHNIKI
DŹWIĘKOWEJ MUZYKI WŁOSKIEJ Z PRZEŁOMU
XVI I XVII WIEKU *

Problemy tonalności polifonii renesansu¹, jej specyfiki oraz zachodzących w niej przemian, należą do najważniejszych, choć zarazem niezwykle skomplikowanych i wymykających się jednoznacznej interpretacji dziedzin refleksji muzykologicznej. Sytuację tę zdaje się odzwierciedlać charakter literatury przedmiotu. Pomimo istnienia studium Bernharda Meiera *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*², o przełomowym znaczeniu dla badań tonalności dzieł XVI-wiecznych, nie przyjęte w niej zostały jednolite i powszechnie akceptowane kryteria analityczne techniki dźwiękowej ówczesnej polifonii. W innych publikacjach rysują się ponadto sprzeczności, które przede wszystkim wynikają z odmienności postaw metodologicznych, a także wiążą się z rozbieżnością poglądów na rolę systemu tonacji kościelnych (modi) w polifonii oraz z różnorodnością sposobów rozumienia pojęcia „modalność” w odniesieniu do muzyki wielogłosowej.

Dwie perspektywy badawcze³

Zagadnienia tonalności renesansowej, oraz ogólniej przedfunkcyjnej, traktowane bywają „heteronomicznie”; podporządkowane są wó-

* Niniejszy artykuł jest zmienioną i rozszerzoną wersją referatu *La modalità nella polifonia del tardo Rinascimento. Alla ricerca di strumenti di studio della musica italiana a cavallo tra il XVI ed il XVII secolo*, wygłoszonego na XIX Convegno italo-polacco w Bolonii w 1987 r.

¹ Termin „tonalność” rozumiem w sensie ogólnym jako zespół zasad porządkowania materiału dźwiękowego kompozycji, zarówno w wymiarze horyzontalnym jak i wertykalnym. W takim ujęciu zakres semantyczny terminu upodabnia się do pola znaczeniowego terminu „technika dźwiękowa”.

² Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt von [...]*. Utrecht 1974.

³ Wyróżnione tu postawy metodologiczne przyjmowane przy badaniu zagadnień tonalnych wyodrębnił J. Chomiński: *Charakter rozwoju harmoniki w średniowieczu i w okresie renesansu*. „Muzyka” 1956 nr 2 s. 62 nn.

wczas kryteriom funkcyjnej tonalności harmonicznej dur-moll, przedstawiane genetycznie z perspektywy późniejszego systemu tonalnego, opisywane często przy użyciu kryteriów i terminologii systemu dur-moll. Są one uwzględniane w ramach ujęć dwojakiego rodzaju. Jedne z nich, nieliczne, dążą do opisu całokształtu zjawisk tonalnych, do znalezienia jednego klucza do interpretacji organizacji tonalnej całej muzyki zachodnioeuropejskiej; inne — służąc prezentacji procesu kształtowania tonalności dur-moll — zmierzają do poszukiwania elementów tonalności funkcyjnej w średniowiecznej i renesansowej twórczości muzycznej lub do wykrywania źródeł systemu tonalności harmonicznej w teorii XVI i XVII w.

Tendencja do interpretacji wszelkich zjawisk tonalnych z tonalno-harmonicznej perspektywy uwidacznia się najwyraźniej w pracach Raphaëla G. Kiesewettera, a zwłaszcza Hugona Riemanna. U Kiesewettera⁴ wiąże się ona z postawą racjonalistyczną, z dążeniem do wykrywania praw danych z natury. System dur-moll jest dlań jedynym logicznym i naturalnym systemem tonalnym obowiązującym w całej wielogłosowej twórczości muzycznej. Jego powstawanie, a raczej stopniowe odkrywanie, stanowi proces postępowy; jest ewolucją prowadzącą do coraz doskonalszego poznania, zrozumienia i zastosowania w praktyce praw panujących w naturze i rządzących ludzkim rozumem. Dlatego też, mody XVI w. na przykład, tworzące ostatni etap w krystalizacji tonacji dur-moll, uznać trzeba za obciążone jeszcze niedostatkami i sprzecznościami. Tonalność przedfunkcyjna w ogólności musi być rozpatrywana z perspektywy harmonicznego systemu dur-moll; ukazywać należy tylko te jej zjawiska, które pozostają w zgodzie z naturalnymi prawami harmoniki dur-moll, są świadectwem racjonalnego porządkowania materii dźwiękowej⁵. Poszukiwanie naturalnych prawidłowości pierwotnych, wspólnych muzyce wszystkich czasów, determinujących w sposób konieczny wszelkie formy twórczości artystycznej, jest również istotnym momentem myślenia Riemannowskiego⁶; jest — jego zdaniem — głównym celem badań historyka muzyki. Według Riemanna, prawidłowości pierwotne, tkwiące w naturze i mające akustyczne podłoże, są podstawą tonalności — systemu związków akordów, funkcji „harmonii”, od-

⁴ Por.: R. G. Kiesewetter: *Geschichte der europäisch-abendlandischen oder unserer heutigen Musik*. Lipsk 1834. Zob. też: B. Meier: op. cit., s. 10 nn.

⁵ B. Meier (op. cit., s. 11) widzi elementy takiej interpretacji w pracach K. Jeppesena (*Marcellus-Probleme*, „Acta Musicologica” t. XVI—XVII 1944—45 s. 11—38) i L. Finschera (*Tonale Ordnungen am Beginn der Neuzeit*. W: *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft*. W: *Musikalische Zeitfragen*. T. X. Kassel 1962 s. 91—6).

⁶ Por.: H. Riemann: *Geschichte der Musiktheorie*. Lipsk 1898, wyd. 2. Berlin 1920. Uwagi na temat Riemannowskiej teorii tonalności zob.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel 1968 s. 7, 9—13, 40—51.

noszonych do wspólnego centrum. Do tonalności, równoznacznej tu z systemem funkcyjnym, sprowadzić można wszelkie tonalne fenomeny. Stąd jest ona dla Riemanna kategorią ponadhistoryczną o uniwersalnym charakterze. Podobny odcień znaczeniowy przybiera pojęcie tonalności w analizach porządku tonalnego, przeprowadzanych przez uczonych o orientacji Schenkerowskiej⁷.

W pracach poświęconych procesowi powstawania tonalności harmonicznego natomiast, system funkcyjny dur-moll rozumiany jest jako fenomen ograniczony historycznie, jako jedna z możliwych tonalności⁸. Pytanie o jej początki — do dziś nurtujące muzykologów — stawiane w dziedzinie średniowiecznej lub renesansowej twórczości artystycznej, wpływa jednak oczywiście na szczególny sposób traktowania zjawisk ówczesnej techniki dźwiękowej. Z natury rzeczy bowiem ujęcia takie ukazują uproszczony, a nawet zniekształcony obraz tonalności przedfunkcyjnej, nie uwzględniając zwłaszcza elementów nie mających odpowiedników w funkcyjnym systemie harmonicznym. Prowadząc do rekonstrukcji prehistorii systemu dur-moll, pomijają one specyficzne elementy tonalności muzyki tamtych czasów; rozpatrują wybrane zjawiska w izolacji i — częstokroć na podstawie zewnętrznego podobieństwa do zjawisk tonalno-harmonicznych — nadają im sens, jakiego nie miały w dawnych kompozycjach. I wreszcie niektóre rozwiązania techniczne twórczości przedfunkcyjnej lub motywy przedfunkcyjnej refleksji teoretycznej bywają w nich tłumaczone wręcz opacznie⁹. Dobór odpowiednich kryteriów tonalności harmonicznego wpływa na ograniczenie badanego repertuaru, a przede wszystkim rzutuje na datowanie początków systemu dur-moll. I tak akcentowanie przez Armanda Machabeya¹⁰

⁷ Por.: F. Salzer: *Tonality in Early Medieval Polyphony. Towards a History of Tonality*. „The Music Forum” t. I 1967 s. 35—98; W. J. Mitchell: *The Prologue to Orlando di Lasso's „Prophetiae Sibyllarum”*. „The Music Forum” t. II 1970 s. 264—73; S. Novack: *Fusion of Design and Tonal Order in Mass and Motet: Josquin Desprez and Heinrich Isaac*. „The Music Forum” t. II 1970 s. 187—263.

⁸ Traktowanie tonalności jako kategorii historycznej bądź etnicznej charakterystyczne jest dla F. J. Fétisa, twórcy samego pojęcia. Według niego, „tonalność” („tonalité”) czyli zbiór koniecznych związków dźwięków gamy, sukcesywnych lub symultatywnych, jest zasadą porządkowania materii dźwiękowej, niezależną od uwarunkowań naturalnych; jest konsekwencją cech ludzkiego rozumu i poziomu wykształcenia człowieka, sposobem słyszenia uwarunkowanym kulturowo, historycznie lub etnicznie. Stąd istnieje wiele „typów tonalnych” („types de tonalités”), których nie można sprowadzić do jakiejś pojedynczej formuły, a jednym z nich jest „tonalność współczesna” („tonalité moderne”), tzn. tonalność harmoniczną dur-moll — zjawisko historycznie i etnicznie ograniczone. Por.: F. J. Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Wyd. 2. Paryż 1879 s. XI n. Zob. też: C. Dahlhaus: op. cit., s. 7, 9—18.

⁹ Gruntowną krytykę interpretacji różnych zjawisk twórczości i różnych ujęć teorii przedfunkcyjnej w kategoriach systemu tonalności harmonicznego przeprowadził C. Dahlhaus: op. cit. (Por. przyp. 10., 12., 13., 15.—17., 20., 27.).

¹⁰ Por.: A. Machabey: *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*. Paryż 1955. Por. też krytykę stanowiska Machabeya: J. Chomiński:

głównie elementów struktury horyzontalnej — skalowości durowej i molowej, a także uwzględnienie procesu kształtowania się finalis, stwierdzenie wzrostu znaczenia tercji i skal z tercją wielką i małą powyżej finalis przy równoczesnej eliminacji skali frygijskiej oraz zwiększania roli dźwięków prowadzących i powstania klauzuli basowej w muzyce średniowiecza — pozwoliło na wskazanie źródeł „tonalności klasycznej” w muzyce XVI w., natomiast uwydatnienie przez Heinricha Besselera¹¹ elementów struktury wertykalnej — konsonansów niedoskonałych o pełnym brzmieniu przybierających w fauxbourdonie postać akordów sekstowych, które były przejawem powstawania koncepcji akordu (trójdźwięku) jako niepodzielnej jednostki przebiegu harmonicznego, fundamentu basowego w kontratenorze będącym nośnikiem współbrzmień, kadencji dominantowej, napięcia dominantowo-tonicznego i logiki następstw harmoniczných, ram tonalnych kompozycji i planu harmonicznego jej formy oraz melodyki kantylenowej kształtowanej pod wpływem harmoniki — spowodowało przesunięcie daty powstania „tonalności dominantowej” i „harmoniki tonalnej” na ok. 1430 r. Dodać przy tym trzeba, że w kilku przypadkach zinterpretowanie XV-wiecznych rozwiązań technicznych jako charakterystycznych dla późniejszego systemu tonalnego stało się możliwe tylko dzięki rozpatrywaniu muzyki Guillaume’a Dufaya i jego epoki w aspekcie tonalności harmonicznej¹². Natomiast położenie przez Edwarda E. Lowinsky’ego¹³ nacisku na kadencje dominantowo-toniczne, stałe formuły basowe i wzory ostinatowe, ramy tonalne formy i plan tonalny kompozycji odznaczające się powtarzalnością odinków, symetrią budowy i prostotą homorytmicznej faktury, na skale durowe i molowe, użycie dysonansów uwypuklające centrum tonalne, a także na odpowiedź tonalną — cechy obecne zwłaszcza we frottole, villancico, baletto, ayre z towarzyszeniem lutni, w muzyce tanecznej, ricercarach XVI w. — zadecydowało o wyznaczeniu w tym stuleciu początków „tonalności” (rozumianej tu w sensie tonalności harmonicznej). Podkreślenie znaczenia polaryzacji basu i sopranu, harmoniki akordowej i akor-

Armand Machabey: *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*. „Muzyka” 1957 nr 2 s. 76—9; tenże: *Charakter rozwoju harmoniki...* jw., s. 62; C. Dahlhaus: op. cit., s. 68.

¹¹ Por.: H. Besseler: *Bourdon und Fauxbourdon*, Lipsk 1950; tenże: *Tonalharmonik und Vollklang*, „Acta Musicologica” t. XXIV 1952 nr 3—4 s. 131—46.

¹² Por. krytykę szczegółowych ujęć Besselera: C. Dahlhaus: op. cit., s. 58, 73 nn, 79 nn.

¹³ Por.: E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music*, Berkeley — Los Angeles 1961. Por. też inne prace Lowinsky’ego, w których widoczna jest tonalno-harmoniczna perspektywa ujmowania zagadnień tonalnych: *Conflicting Views on Conflicting Signatures*, „Journal of the American Musicological Society” t. VII 1954 nr 3 s. 181—204; *Awareness of Tonality in the 16th Century*, W: *Report of the Eight Congress of the International Musicological Society New York 1961*, Kassel 1961 s. 44—52. Por. również krytykę poglądów Lowinsky’ego: C. Dahlhaus: op. cit., s. 96, 99 n, 232, 245 n, 249 nn, 253.

dowego traktowania dysonansów, akordu jako wyodrębnionej i samodzielnej struktury, kierunkowości tonalnej i grawitacji ku tonalnemu centrum sprzyjało widzeniu procesu krystalizacji „tonalności funkcyjnej” w muzyce baroku¹⁴.

Pytanie o podstawy tonalności dur-moll pada jeszcze w wielu studiach. Podejmują je m.in.: Ernst Apfel¹⁵ i Ernest H. Sanders¹⁶ — w dziedzinie polifonii średniowiecza, oraz Arnold Salop¹⁷, Don M. Randel¹⁸ i John Caldwell¹⁹ — w odniesieniu do muzyki renesansowej. Historycy ci także analizują różny repertuar i uwzględniają nieidentyczne elementy techniki dźwiękowej; a ponadto różne ujęcia techniczno-kompozytorskie czy współczynniki kompozycji interpretują jako mające ten sam sens tonalno-harmoniczny²⁰. Ich stanowiska w sprawie genezy tonalności harmonicznej oraz zasadności traktowania konkretnych ukształtowań czy współczynników utworu jako zjawisk tonalności funkcyjnej są więc naturalnie znów rozbieżne. Apfel uznaje za element istotny dla rozwoju późniejszej tonalności dość elementarny współczynnik struktury współbrzmieniowej — połączenie konsonansu niedoskonałego z doskonałym związane z krokiem półtonowym w jednym z głosów; poszukuje takich połączeń, jak również przejawów kierunkowego prowadzenia linii melodycznej, funkcjonowania kontratenoru jako podstawy basowej oraz kształtowania kadencji dominantowej w polifonii XIII—XV w. Szerszy zespół nieco innych niż u Apfela elementów interesuje Sandersa, który rozważa kwestię roli angielskiej muzyki wielogłosowej XIII i XIV w. w rozwoju

¹⁴ Pogląd taki wyraził M. Bukofzer: *Muzyka w epoce baroku*. Przekł. polski E. Dzieńbowska. Warszawa 1970 (wyd. 1. oryg. Nowy Jork 1947) s. 27 nn.

¹⁵ Por.: E. Apfel: *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*. „Die Musikforschung” t. XV 1962 nr 3 s. 212—7; tenże; *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität*. „Die Musikforschung” t. XVI 1963 nr 2 s. 153—6. Por. też krytykę poglądów Apfela: C. Dahlhaus: op. cit., s. 75, 81, 196.

¹⁶ Por.: E. H. Sanders: *Tonal Aspects of 13th-century English Polyphony*. „Acta Musicologica” t. XXXVII 1965 nr 1 s. 19—34; tenże: *Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur*. „Archiv für Musikwissenschaft” t. XXIV 1967 nr 1 s. 24—53. Por. też krytykę poglądów Sandersa: C. Dahlhaus: op. cit., s. 62, 75.

¹⁷ Por.: A. Salop: *Jacob Obrecht and the Early Development of Harmonic Polyphony*. „Journal of the American Musicological Society” t. XVII 1964 nr 3 s. 288—309. Por. też krytykę poglądów Salopa: C. Dahlhaus: op. cit., s. 75 n.

¹⁸ Por.: D. M. Randel: *Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century*. „The Musical Quarterly” t. LVII 1971 nr 1 s. 73—86.

¹⁹ Por.: J. Caldwell: *Some Aspects of Tonal Language in Music of the Fifteenth and Sixteenth Century*. „Proceedings of the Royal Musical Association” t. CX 1963—64 s. 1—24.

²⁰ Szczególnie formuły zakończeniowe o różnej strukturze oraz różnorako ukształtowane głosy kontratenorowe zyskują miano odpowiednio „kadencji dominantowo-tonicznych” oraz „fundamentu basowego”. Por. krytyczne uwagi na temat tonalno-harmonicznych interpretacji formuł kadencyjnych i roli kontratenoru: C. Dahlhaus: op. cit., s. 74 nn, 81, 196 n.

tonalności harmonicznej. Bierze on pod uwagę przede wszystkim współczynniki współbrzmieniowości (pes, a nie cantus firmus, jako podłoże jednolitej tonalnie struktury brzmieniowej, budowa trójdźwiękowa i akordy sekstowe, kadencje z akordami sekstowymi jako penultima, tendencja konsonansu niedoskonałego do doskonałego, uwypuklenie akordu tonicznego i supertonicznego), uwzględnia jednak także cechy poszczególnych linii melodycznych (obecność majorowego modus) oraz właściwości formalne kompozycji (periodyczność budowy). Kwestią stawianą przez Salopa wobec twórczości Dufaya, Ockeghema i Obrechta jest generalnie zagadnienie logiki (kierunkowości) toku harmonicznego i jej przejawów (dążenie ku kadencji w głosie najniższym o funkcji podpory basowej, kierunkowe rozwiązanie trytonu, centralizacja tonalna, ogólny plan napięć harmoniczných); problemem analizowanym przez Randela — powstawanie harmoniki trójdźwiękowej i kadencji dominantowo-tonicznej w muzyce XV w. W centrum refleksji Caldwell'a na temat elementów tonalności harmonicznej w muzyce sprzed 1600 r. znajduje się problem jednolitości zasad kształtowania horyzontalnego i wertykalnego kompozycji. Stwierdza on mianowicie istnienie wspólnych cech melodyki i harmoniki dzieł Dunstable'a; te same gatunki interwałowe związane z tymi samymi dźwiękami rządzą bowiem jednocześnie oboma wymiarami struktury dźwiękowej utworu²¹.

Tonalno-harmoniczne interpretacje zjawisk przedfunkcyjnej praktyki muzycznej pojawiają się wreszcie w wielu pracach, które nie akcentują problemu genezy tonalności dur-moll, lecz są jedynie poświęcone wybranym aspektom lub charakterystyce jakiegoś zespołu kompozycji. Należą do nich na przykład studia Georga Reicherta²² o związku tonacji i formy głównie w chansons Machauta, Dufaya i Orlanda di Lasso — relacji bardzo ważnej dla utworów okresu funkcyjnego. Reichert, traktując swoje rozważania jako przyczynek do historii tonalności harmonicznej dur-moll, bada zależność: tonacje kościelne — porządek harmoniczny — forma, przy czym koncentruje się na ustalaniu rangi poszczególnych stopni tonacji w przebiegu utworu z punktu widzenia ich zdolności zakończeniowych; poszukuje prawidłowości w zakresie budowania cezur kadencyjnych na określonym stopniu modus. Stosunki między planami kaden-

²¹ Trzeba jednak zwrócić uwagę, że gatunki interwałowe, zwłaszcza kwintowe i kwartowe, odnoszone przez Caldwell'a (op. cit.) do zjawisk tonalno-harmonicznych, traktowane były przez teoretyków i kompozytorów drugiej połowy XVI w. jako istotne czynniki kształtowania melodii i planu kadencyjnego (a więc ponieważ też współbrzmieniowości) dzieła wielogłosowego, porządkowanego zgodnie z normami modalnymi. Por.: B. Meier: op. cit., s. 86—104, 153—60.

²² Por.: G. Reichert: *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. „Die Musikforschung” t. IV 1951 nr 1 s. 35—48; tenże: *Tonart und Tonalität in der älteren Musik*. W: *Die Natur der Musik...*, jw., s. 97—104.

cyjnymi definiuje on za pomocą wyznaczników funkcyjnych, dostrze- ga ponadto w analizowanych utworach elementy tonalności harmonicz- nej (skalowość durowa, porządek harmoniczny, relacje dominantowe, to- niczny charakter dźwięku końcowego). Elementy terminologii funkcyj- nej występują również w artykułach podejmujących problem wybra- nych utworów — *Missa Papae Marcelli* Giovanniego da Palestrina (ana- liza tematów przeprowadzanych imitacyjnie, relacji dźwięków początko- wych w imitacji oraz początku i zakończenia kompozycji — K. Jeppe- sen²³), utworów współdziałających ściśle z chorałem — renesansowych Magnificat, w których tytule widnieje określenie tonu kościelnego (ana- liza zależności: zakończenie Magnificat i jego poszczególnych wersetów a finalis modus — G. Reese)²⁴, oraz hiszpańskich i południowo-niemiec- kich kompozycji klawiszowych XVII w. alternujących z wersetami psal- mu lub Magnificat (analiza stosunku: tonalność kompozycji klawiszowej a tonalność formuły psalmowej chorału — K. Speer)²⁵. Tonalno-harmo- niczna perspektywa widoczna jest ponadto w pracach poświęconych ak- cydencjom w muzyce XV i XVI w., traktowanym niekiedy wręcz jako aspekt tonalności dur-moll i właściwość rozstrzygająca o jej zaistnieniu (W. Apel)²⁶, chromatyzmowi w madrygale włoskim XVI w. uznawanemu generalnie za element znamionujący lub nawet powodujący prze- kształcenie systemu modi w system tonalności dur-moll (Th. Kroyer)²⁷ lub w twórczości późnorenesansowej i wczesnobarokowej wybranych kompozytorów, Gesualda (L. Finscher)²⁸ i Frescobaldiego (R. Jackson)²⁹, a także kwestii planu kadencyjnego w mszy XVI w. (M. Boyd)³⁰.

Na tle wszystkich wskazanych tu ujęć, których chyba największym mankamentem jest wyizolowane z przedfunkcyjnego kontekstu trakto- wanie wybranych elementów późniejszej tonalności harmonicznej, szcze-

²³ Por.: K. Jeppesen: op. cit., s. 11—19.

²⁴ Por.: G. Reese: *The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centres*. „Journal of the American Musicological Society” t. XIII 1960 nr 1—3 s. 68—78.

²⁵ Por.: K. Speer: *What is Tonus in Polyphonic Music? W: Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willy Apel*. Red. H. Tischler. Bloomington 1968 s. 137—43.

²⁶ Por.: W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität in der Musikdenk- mälern des 15. und 16. Jahrhunderts*. Berlin 1936; W. Apel: *The Partial Signatures in the Sources up to 1450*. „Acta Musicologica” t. X 1938 nr 1 s. 1—13.

²⁷ Por.: Th. Kroyer: *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*. Lipsk 1902. Por. też: C. Dahlhaus: op. cit., s. 150 n.

²⁸ Por.: L. Finscher: *Gesualdos „Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*. „Archiv für Musikwissenschaft” t. XXIX 1972 nr 1 s. 1—16; tenże: *Tonale Ordnungen...*, jw.

²⁹ Por.: R. Jackson: *On Frescobaldi's Chromaticism and its Background*. „The Musical Quarterly” t. LVII 1971 nr 2 s. 255—69.

³⁰ Por.: M. Boyd: *Structural Cadences in the Sixteenth-Century Mass*. „The Music Review” t. XXXIII 1972 nr 1 s. 1—13. W artykule dochodzi do zbliżenia pojęć: finalis — tonika, confinalis — dominantą.

gólne miejsce zajmuje książka Carla Dahlhausa *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*³¹. Stanowi ona jedyne kompleksowe ujęcie procesu powstawania tonalności harmonicznej. Obejmuje bowiem wszystkie podstawowe elementy praktyki muzycznej istotne dla tonalności dur-moll, wszystkie motywy myśli teoretycznej ważne dla kształtującego się jej systemu oraz omawia wszystkie teorie tonalności harmonicznej. Poszczególne elementy tonalno-harmoniczne analizowane są przez Dahlhausa w ustawicznej opozycji do zjawisk nie mających tonalno-harmonicznego sensu, co staje się bardzo dogodną okazją do krytyki dotychczasowych interpretacji zagadnienia, zniekształcających faktyczny stan rzeczy. Przede wszystkim jednak postawa taka umożliwi wyodrębnienie elementów nie-tonalno-harmonicznych, często niezwykle charakterystycznych dla średniowiecznej i renesansowej techniki dźwiękowej. Dlatego też rozprawa Dahlhausa nie tylko daje wgląd w proces krystalizacji tonalności harmonicznej, któremu towarzyszyły przemiany refleksji teoretycznej i przeobrażenia samej teorii tej tonalności, lecz także stanowi podstawę do badań tonalności muzyki średniowiecza, renesansu i baroku oraz jej historii. Nie daje ona natomiast bezpośredniej odpowiedzi na pytanie o czas powstania tonalności harmonicznej. Moment zaistnienia tego fenomenu jest trudny do jednoznacznego określenia, ponieważ warunkiem powstania zjawiska jest koegzystencja wszystkich elementów konstytutywnych tonalności harmonicznej, a nie pojawienie się tylko niektórych jej elementów cząstkowych, funkcjonujących w odosobnieniu zupełnie inaczej niż w ścisłym powiązaniu.

Być może właśnie książka Dahlhausa stanowi punkt zwrotny w badaniach samych przemian techniki dźwiękowej, a w szczególności przeobrażeń tonalności przedfunkcyjnej w tonalność harmoniczną dur-moll. Niewiele na razie prac podejmuje to ostatnie zagadnienie. Należą do nich artykuły będące przyczynkami do dziejów przemian teoretycznych ujęć systemu tonalnego i stosujące terminologię analizowanych dzieł teoretycznych — studia Walthera T. Atchersona na temat procesu dostosowywania teorii tonalności do zjawisk praktyki muzycznej renesansu (wyrażającego się m.in. w doktrynie *confinales*) oraz przeobrażeń systemu to-

³¹ Por.: C. Dahlhaus: op. cit. Zob. także artykuły Dahlhausa, które poruszają wybrane problemy związane z zagadnieniem historii tonalności: *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, „Die Musikforschung” t. XV 1962 nr 4; *Zu Costeley's chromatischer Chanson*, „Die Musikforschung” t. XVI 1963 nr 3 s. 253—65; *Die „Modus duodecimae” des Nicolaus von Capua*, „Die Musikforschung” t. XVI 1964 nr 4 s. 363 n; *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, „Archiv für Musikwissenschaft” t. XXI 1964 nr 1 s. 45—59; *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, „Analecta Musicologica” t. IV 1967 s. 77—96; *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*, W: *Convivium musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974*, Red. H. Hüschen, D. R. Moser, Berlin 1974 s. 34—43; *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*, „Die Musikforschung” t. XXIX 1976 nr 3 s. 300—3.

nacji w traktatach XVII-wiecznych³², artykuł Lyna Tolkoffa poświęcony przemianom teorii tonacji w traktatach francuskich sprzed czasów Rameau (z uwzględnieniem problemów transpozycji, redukcji modi, ich klasyfikacji opartej głównie na rodzaju tercji lub trójdźwięku powyżej finalis, modalnych wzorców skalowych dur i moll)³³, prace Joela Lestera podejmujące analizę analogicznych jak u Tolkoffa zmian teorii tonacji w traktatach niemieckich (z uwzględnieniem podobnych jak u Tolkoffa elementów, a także kwestii powstawania teorii trójdźwięku jako fundamentalnej jednostki harmonicznego)³⁴. Problematykę przeobrażeń tonalności przedfunkcyjnej w tonalność harmoniczną dur-moll podejmuje wreszcie Theo Schmitt³⁵, który zwraca przede wszystkim uwagę na jakościowe zróżnicowanie brzmieniowości muzyki średniowiecza i renesansu oraz tonalności harmonicznego (średniowieczny i renesansowy kształt brzmieniowy obejmuje strukturę interwałową i tonalność kościelną, a tonalność harmoniczną — harmonikę i tonalność dur-moll, przy czym sto-

³² Por.: W. T. Atcherson: *Theory Accomodates Practice. Confinalis Theory in Renaissance Treatises*. „Journal of the American Musicological Society” t. XXIII 1970 nr 2 s. 326—30; tenże: *Key and Mode in Sixteenth-Century Music Theory Books*. „Journal of Music Theory” t. XVII 1973 nr 2 s. 204—32.

³³ Por.: L. Tolkoфф: *French Modal Theory Before Rameau*. „Journal of Music Theory” t. VII 1973 nr 1 s. 150—63. Problematykę francuskiej nauki o modi w pierwszej połowie XVII w. porusza także H. Schneider w swym monograficznym ujęciu zagadnienia ówczesnej teorii kompozycji we Francji: *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Tutzing 1972. Przede wszystkim problemu doryckiego prototypu skali mollowej dotyczy także artykuł Th. Rive'a: *The Dorian Origin of the Minor Scale in the Ecclesiastical Polyphony of the Sixteenth Century*. „Studies in Music” t. II 1968 s. 21—32. Rive rozpatruje jednak to zagadnienie na podstawie analizy samej muzyki XVI w., nie zaś poglądów teoretycznych epoki; analizuje zwłaszcza układy stopni kadencyjnych charakterystyczne dla kompozycji utrzymanych w poszczególnych trybach, których dobór zależy — jego zdaniem — od struktury całotonowo-półtonowej skal modalnych i przyjętych konwencji w zakresie stosowania alteracji w poszczególnych modi. Dodajmy, że rezultaty poczynań analitycznych Rive'a odnośnie do problemu planu kadencyjnego zbiegają się z zapatrywaniami teoretyków XVI w. na ten temat. Plan kadencyjny poszczególnych modi oparty na analizie kompozycji XVI w. podaje także R. O. Morris: *Contrapunctal Technique in the Sixteenth Century*. Londyn 1975 (wyd. 1. 1922) s. 7—16.

Por. także: A. C. Howell Jr.: *French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones*. „Journal of the American Musicological Society” t. XI 1958 nr 2—3 s. 106—18. Howell podejmuje rozwiązanie sprzeczności między tonacją kompozycji organowych (tonem organowym), wykonywanych w trakcie nabożeństw w sposób alternujący i zawierających w tytule określenie tonu kościelnego, a tonem kościelnym muzyki liturgicznej opierając się na francuskiej teorii modus (G. Nivers, J. Denis). Teoria ta odzwierciedla praktykę transpozycji tonów kościelnych do pozycji dogodnej dla śpiewaków, rzutującą na kształt tonalny utworów organowych, a zarazem odsłania przemiany tradycyjnej nauki o modi.

³⁴ Por.: J. Lester: *Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600*. „Journal of the American Musicological Society” t. XXVII 1974 nr 1 s. 110—9; tenże: *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592—1680*. „Journal of the American Musicological Society” t. XXX 1977 nr 2 s. 200—53; tenże: *The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680—1730*. „Journal of Music Theory” t. XXII 1978 nr 1 s. 65—103.

³⁵ Por.: Th. Schmitt: *Zur Entstehung der harmonischen Tonaltit.* „Archiv für Musikwissenschaft” t. XLI 1984 nr 1 s. 27—34.

sunek modi do struktury interwałowej jest znacznie bardziej niezależny niż stosunek tonacji dur-moll do harmoniki oraz modi związane są przeważnie z konstrukcją linearną, a tonacje dur-moll — wertykalną). Dlatego też proponuje on oddzielne rozpatrywanie przemian w dziedzinie kształtowania horyzontalnego (proces prowadzący od „tonalności kościelnej” do „tonalności dur-moll”), i oddzielne — w dziedzinie współbrzmieniowości (proces prowadzący od „konstrukcji interwałowej” do „harmoniki”). W swoim artykule zajmuje się on jednak tylko wybranymi zagadnieniami dotyczącymi głównie pierwszej dziedziny przemian (m.in. zagadnieniami transpozycji tonacji i powstawania „sfer dur i moll” w związku z redukcją skal modalnych skojarzoną z narodzinami świadomości znaczenia tercji wielkiej i małej, które sprzyja uznaniu brzmień tercjowo-kwintowych powyżej finalis za reprezentatywne dla modi i ich transpozycji).

Drugi nurt refleksji nad problematyką tonalności okresu przedfunkcyjnego tworzą ujęcia „autonomiczne”, w których kwestie techniki dźwiękowej muzyki XIV—XVI w. rozpatrywane są w świetle poglądów teoretycznych epoki średniowiecza i renesansu, konfrontowanych z zabytkami ówczesnej praktyki kompozytorskiej. Interpretacja tekstów traktatów dostarcza wtedy uzasadnionych historycznie kryteriów teoretycznych, które stanowią podstawę określenia niektórych cech swoistych tonalności przedfunkcyjnej muzyki polifonicznej, a zwłaszcza właściwości zdefiniowanych przez teorię modalną.

Początków takiego nurtu rozważań doszukiwać się można już w książce Carla von Winterfelda *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*³⁶. Winterfeld, którego sądy kształtowane były pod wpływem historycznego sposobu myślenia, próbował uchwycić związki między tonalnością chorału a tonalnością klasycznej polifonii wokalne; uważał, że dawna tonalność (modi) jest zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym, rządonym własnymi prawami, posiadającym własne znaczenie, zjawiskiem równie doskonałym jak tonalność dur-moll, aczkolwiek od niej zasadniczo odmiennym. Dlatego też przy opisie tonalności polifonii XVI w. należy przede wszystkim uwzględnić jej cechy specyficzne w muzyce renesansu. Dodać jednak trzeba, że wywody Winterfelda nie były całkowicie wolne od niekonsekwencji. Nie umiał on bowiem wyzwolić się spod wpływu nauki o muzyce swoich czasów: starał się mianowicie traktować modi jako fenomen specyficzny, ale jednocześnie widział w trójdźwięku naturalny element muzyki, w harmonii — współczynnik dzieła muzycznego ważniejszy od melodii, a świadomości brzmienia — istotną cechę doskonałe-

³⁶ Por.: C. von Winterfeld: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. T. I Berlin 1934 s. 100 nn. Zob. też: B. Meier: op. cit., s. 11 nn. Według Meiera (op. cit., s. 13), przy odnoszeniu przez Winterfelda modalności do wymiaru współbrzmieniowego niknie różnica między polifonicznymi modi autentycznymi i plagalnymi.

go kształtowania materii dźwiękowej. Stąd sprzeczność: modi tworzą wprawdzie swoisty system, ale w muzyce XVI w. istnieje także system trójdźwięków i ich następstw; logika systemu modi nie może być wprawdzie oceniana w świetle prawidłowości systemu dur-moll, ale modi odnośzone są do sfery harmoniki, a nawet dopiero poprzez związki harmoniczne ich natura przejawia się w pełni.

Bardziej intensywne badanie tonalności polifonii XIV, XV i XVI w. z teoretycznej perspektywy systemu modalnego prowadzone są jednakże dopiero od około trzydziestu lat. Przeważnie dotyczą one ograniczonych zespołów kompozycji lub wybranych aspektów techniki kompozytorskiej. Niektóre z nich — zwłaszcza względnie wcześniejsze — nie są całkowicie wolne od posługiwania się kategoriami późniejszego systemu tonalnego. Jednym z pierwszych rezultatów studiów tego typu jest artykuł Roberta W. Wienpahla, będący próbą ustalenia częstotliwości występowania poszczególnych 12 modi i jej zmian w repertuarze mszalnym XV w.³⁷ Wienpahl analizuje zagadnienie modalności tych kompozycji z dwóch punktów widzenia: przede wszystkim w korelacji z zapatrywaniami zawartymi w późnośredniowiecznej i wczesnorenasansowej nauce o modi (Marchetto da Padova, Johannes Tinctoris, Pietro Aron), ale także w konfrontacji z ustaleniami współczesnych Wienpahlowi prac muzykologicznych (Apel, Rockstro, Jeppesen, Bukofzer)³⁸. Dlatego też wykorzystuje on wprawdzie głównie kryteria teorii XIV i XV w., traktując modus jako regulator przebiegu melodycznego utworu monodycznego lub poszczególnych głosów kompozycji polifonicznej, a modus tenoru — jako definiujący tonację całego utworu wielogłosowego (Tinctoris, Aron), ale bierze też pod uwagę ukształtowanie głosu basowego oraz stosunek modi tenoru i basu, przy czym niejednokrotnie stwierdza współ-

³⁷ Por.: R. W. Wienpahl: *Modal Usage in Masses of the Fifteenth Century*, „Journal of the American Musicological Society” t. V 1952 nr 1 s. 37—52. Por. także R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. „Music and Letters” t. LII 1971 nr 4 s. 407—17, t. LIII 1972 nr 1 s. 59—73 (skrócona wersja dysertacji doktorskiej *The Emergence of Tonality*, University of California, Los Angeles 1953, maszynopis). W drugiej z tych prac, w analizie dzieł przedfunkcyjnych Wienpahl posługuje się jednak kryteriami nie mającymi historycznego uzasadnienia w teorii modalności, a ponadto bardzo niejednorodnymi, dotyczącymi na przykład cech skalowych (swobodne użycie alternacji, septyma mała powyżej finalis), cech brzmieniowości nie-tonalno-harmonicznych (chwiejność i niezdecydowanie przebiegu, brak logiki i kierunkowości toku harmonicznego, brak ściśle określonych następstw współbrzmień w sensie harmoniczno-funkcyjnym), czy zewnętrznych cech zapisu (niekompletne oznaczenia przykłuczowe); badanie elementów struktury harmonicznego dominuje tu zdecydowanie nad analizą ukształtowań melodycznych.

³⁸ Por.: W. Apel: [hasło] *Mode*. W: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1945 s. 147; W. S. Rockstro: [hasło] *Mode*. W: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. T. III Nowy Jork 1944 s. 481 nn; K. Jeppesen: *Cauterpoint*, Nowy Jork 1939 s. 71; M. Bukofzer: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Nowy Jork 1950 s. 279. Por. też: R. W. Wienpahl: *Modal Usage...*, [w:] s. 30 n.

występowanie autentycznej i plagalnej odmiany jednego trybu w tych głosach (co odpowiada opisanej przez teoretyków koegzystencji różnych modi w różnych głosach dzieła polifonicznego); określa także typy modi w głosie będącym nośnikiem melodii stałej, *cantus firmus* (modi: *perfectus*, *imperfectus*, *plusquamperfectus*, *mixtus* i *commixtus*, wyodrębniane w traktatach), co pozwala mu ocenić stopień ścisłości przestrzegania norm modi kościelnych. Z drugiej jednak strony ustala „całościowy” modus kompozycji na podstawie tonacji basu oraz nie sprecyzowanych bliżej cech struktury harmoniczej³⁹.

Tonalności dzieł XV-wiecznych dotyczą także studia Leo Treitlera⁴⁰, Patrycji Carpentier⁴¹, Leemanna L. Perkinsa⁴² i Petera Bergquista⁴³. Pierwszy z tych tekstów na temat modi w kompozycjach świeckich Dufaya prezentuje analizę pojedynczych głosów przy użyciu wszystkich podstawowych elementów definiujących tonację modalną (*finalis*, *ambitus*, charakterystyczne gatunki interwałowe, zwroty melodyczne i kadencje). Określenie tonacji poszczególnych głosów, a następnie relacji tonalnych między nimi pozwala znów stwierdzić koegzystencję modi jednej pary w ramach kompozycji polifonicznej. Warto zaznaczyć, że Treitler odnosi badane utwory do ogólnej nauki o modi oraz do współczesnej Dufayowi nauki o modi polifonicznych (*Tinctoris*), natomiast zjawisko współistnienia dwóch odmian jednego trybu w utworach Dufaya, zasadniczo nie opisywane w ówczesnej teorii polifonii, uznaje za źródło „klasycznej” struktury tonalnej polifonii XVI w., omawianej przez Zarlina. Również związkowi tonalnym w twórczości Dufaya poświęcony jest artykuł Patrycji Carpentier, prezentujący analizę motetu *Nuper rosarum flores*. I tutaj podłoże interpretacji zagadnień tonalnych stanowią kryteria teoretyczne zawarte w pismach *Tinctorisa* — modus pojmowany jest jako czynnik kształtujący melodię, stąd podstawowe znaczenie ma badanie pojedynczych linii melodycznych ze szczególnym uwypukleniem roli gatunków interwałowych w formowaniu szkieletu strukturalnego fraz. Carpentier także spostrzega niejednolitość modalną kompozycji, która polega tu jednak na współistnieniu elementów różnych, a nie spokrewnionych modi (nb. rozgraniczenie modi o wspólnym *finalis* u niej nie występuje) i jest tłumaczona jako pochodna właściwości tonalnych *cantus firmus*.

³⁹ Por. też: R. H. Wienpahl: *Zarlino, the Senario, and Tonality*. „Journal of the American Musicological Society” t. XII 1959 nr 1 s. 39.

⁴⁰ Por.: L. Treitler: *Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay*. „Journal of the American Musicological Society” t. XVIII 1965 nr 2 s. 131—69.

⁴¹ Por.: P. Carpentier: *Tonal Coherence in a Motet of Dufay*. „Journal of Music Theory” t. XVII 1973 nr 1 s. 2—65.

⁴² Por.: L. L. Perkins: *Mode and Structure in the Masses of Josquin*. „Journal of the American Musicological Society” t. XXVI 1973 nr 2 s. 189—239.

⁴³ Por.: P. Bergquist: *Mode and Polyphony around 1500. Theory and Practice*. „The Music Forum” t. I 1967 s. 99—161.

Carpentier nie ogranicza się jednakże do obserwacji struktury horyzontalnej kompozycji, lecz podejmuje też próbę przeniesienia modalnych zjawisk melodycznych na współbrzmieniowe, co nie ma szczegółowego uzasadnienia w teorii modi polifonicznych XV w. Zakłada ona bowiem, że modus dotyczy wprawdzie pierwotnie tylko interwałów sukcesywnych, gdyż wymiar symultatywny był ówczesnie domeną teorii kontrapunktu; ale jednocześnie przyjmuje, że konsonanse doskonałe ważne dla melodii ukształtowanej zgodnie z jakimś modus są podstawą relacji kontrapunktycznych. Tak też dzieje się — jej zdaniem — w motecie *Nuper rosarum flores* Dufaya, w którym gatunki interwałowe związane z konkretnymi dźwiękami w melodii występują również w strukturze współbrzmieniowej utworu.

Podobne podstawy teoretyczne tworzą perspektywę rozważań Perkinsa dotyczących modi w mszach przypisywanych Josquinowi⁴⁴. Perkins uwzględnia jednak nieco inne niż poprzednio wymienieni historycy elementy kompozycji — analizuje finales części, kadencje i dźwięki, do których kadencje zmierzają oraz wyodrębnia cechy linii melodycznej kształtowane także pod wpływem chorałowego cantus firmus. Jego obserwacje prowadzą do stwierdzenia wspólnych właściwości w kompozycjach należących do tych samych grup tonacyjnych — kadencje zmierzają w nich do tych samych dźwięków, przede wszystkim istotnych z modalnego punktu widzenia. Trzeba zaznaczyć, że Perkins rezygnuje świadomie z rozróżnienia odmian trybów. Jego bowiem zdaniem, podział modi na autentyczne i plagalne, charakterystyczny dla ujęć teoretycznych epoki, załamuje się w praktyce muzycznej, gdyż sąsiednie głosy kompozycji mogą przebiegać jednocześnie w zakresach dwóch modi jednej pary (co zachodzi także w mszach Josquina). Lecz dodajmy, że pogląd ten opiera się na interpretacji tylko jednego z dwóch sądów Tinctorisa na temat commixtio i mixtio tonorum, zawartego w *Liber de natura et proprietate tonorum*⁴⁵. Repertuarem czasów Josquina zajmuje się również Bergquist wykorzystując informacje zawarte w traktatach Arona — jednego z pierwszych teoretyków, który rozpatrywał explicite i w szczególności modalność muzyki polifonicznej i cytował współczesne sobie kompozycje jako przykłady zastosowania poszczególnych modi. Jednocześnie jed-

⁴⁴ Problematykę cech modalnych kompozycji Josquina porusza także R. Toft. (*Pitch Content and Modal Procedure in Josquin's 'Absalon, Fili mi'*. „Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” t. XXXIII 1983 nr 1/2: s. 3—27), badając rolę gatunków kwintowych i kwartowych w kształtowaniu melodycznym, kadencje oraz funkcje elementów modalnych w muzycznej interpretacji słowa. W artykule koncentruje się jednak na analizie samego materiału dźwiękowego kompozycji (systemy zapisu, kacydencje), przekazanej w czterech wersjach.

⁴⁵ Tinctoris (*Diffinitorium musices*) definiuje bowiem commixtio i mixtio tonorum także jako połączenie cech dwóch modi w ramach melodii, a więc ewentualnie pojedynczego głosu kompozycji polifonicznej. Por.: B. Meier: op. cit., s. 270.

nak Bergquist posługuje się elementami analizy Schenkerowskiej. Dla tego też wyraża opinię o niewystarczalności kryteriów modalnych dyktowanych przez naukę Arona (finalis lub confinalis, ambitus, gatunki interwałowe definiujące modus pojedynczych głosów; modus tenoru — czynnik określający tonację kompozycji polifonicznej) do charakterystyki struktury tonalnej utworu. Według niego nauka o modi dotyczy tylko poszczególnych linii melodycznych, a badanie tonalności musi obejmować także analizę współbrzmieniowości. Stąd ustalenie modus kompozycji jest tylko etapem wstępnym analizy, której koniecznym uzupełnieniem musi być analiza harmoniczna.

Powiązanie renesansowej nauki o modi z badaniem struktury współbrzmieniowej proponuje także Siegfried Hermelink⁴⁶, którego książka o tonalności dzieł Giovanniego da Palestrina i jemu współczesnych ma stanowić próbę opisu właściwości tonalności klasycznej polifonii wokalne jako odrębnej w stosunku do wcześniejszych tonacji kościelnych i późniejszej tonalności harmonicznej. Podobnie jak historycy zajmujący się techniką dźwiękową muzyki XV w., Hermelink odwołuje się do pism teoretycznych renesansu — są nimi w tym przypadku traktaty Glareana, Zarlina i Morleya. Zgodnie z sugestiami teoretyków, zajmuje się on analizą ambitus poszczególnych głosów, przy czym akcentuje relacje zakresu dźwiękowego każdego głosu do finalis; bada też zależności zakresów dźwiękowych głosów kompozycji (zapisanej w systemie naturalnym lub transponowanym), odnoszące się do układów kluczy, na które — jego zdaniem — podstawowy wpływ ma tonacja i ambitus cantus firmus; dokonuje wreszcie charakterystyki cech melodycznych i skalowych głosów (zwłaszcza sopranu), która wynika z zależności ambitus — finalis. Przede wszystkim jednak Hermelink traktuje stosunki ambitus głosów kompozycji, wyrażane w wysokich lub niskich zestawieniach kluczy, finales i system dźwiękowy (naturalny lub transponowany) jako elementy „typów tonalnych” („Tonartentypen”), pojmowanych jako ogólne kategorie możliwe do obiektywnego stwierdzenia w kompozycjach, nabierające charakteru abstrakcyjnego względem modi polifonicznych prezentowanych w traktatach renesansowych⁴⁷. Nic więc dziwnego, że Hermelink pomija problematykę bardziej szczegółowych norm modalnych, dyktowanych przez teorię XVI w.: nie podejmuje zagadnienia gatunków interwałowych i ich roli w kształtowaniu kadencji, zwrotów melodycznych i exordiów, a tym samym nie analizuje elementów definiujących modus

⁴⁶ Por.: S. Hermelink: *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*. Tutzing 1960.

⁴⁷ Na obiektywny i abstrakcyjny charakter „typów tonalnych” Hermelinka zwrócił uwagę H. S. Powers w: *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*. „Journal of the American Musicological Society” t. XXXIV 1981 nr 3 s. 439 n.

021
[35,-2]

kompozycji, rozważanych dokładnie przez Zarlina; dlatego też nie czyni rozróżnienia między autentycznymi i plagalnymi odmianami trybów w dziele wielogłosowym. Opis ukształtowań poszczególnych głosów natomiast uzupełnia analizą brzmieniowości, w której obecne są pojęcia teorii stopni i teorii funkcyjnej; określa zasób wykorzystywanych trójdźwięków ze wskazaniem składników trójdźwięków w pojedynczych głosach oraz strukturę kadencji. Jego książkę wieńczy prezentacja wspólnych specyficznych cech tonalnych kompozycji należących do poszczególnych „typów tonalnych”, w której brak naturalnie odwołania do ustaleń teoretycznych czasów Giovanniego da Palestrina, pojawia się natomiast myśl o swoistych dla pojedynczych tonacji właściwościach współbrzmieniowych.

Szerszym uwzględnieniem informacji przekazanych przez XV- i XVI-wieczną naukę o modi odznacza się artykuł Imogeny Horsley, poświęcony ugrupowaniom imitacyjnym w polifonii XVI w., traktowanym — zgodnie z zapatrywaniami teoretyków i kompozytorów dojrzałego renesansu — jako ważny czynnik charakteryzujący tonację modalną utworu⁴⁸. Horsley spostrzega ścisłą korelację między teoretycznymi uogólnieniami problemu modi polifonicznych (H. Finck, Zarlino) a praktyką muzyczną (motety przeimitowane Gomberta i Willaerta); bada strukturę melodyczną głosów kompozycji, kładąc nacisk na funkcję gatunków interwałowych określających modus a zarazem istotnych w budowie motywów inicjalnych ugrupowań imitacyjnych oraz tłumaczy relacje interwałowe dźwięków początkowych takich motywów w poszczególnych głosach; nie porusza natomiast kwestii przeniesienia cech melodycznych głosów modalnie dominujących (tzn. tenoru i sopranu) w imitacji realnej do głosów modalnie podporządkowanych (basu i altu), co jest przecież bardzo charakterystycznym środkiem jednoznacznego definiowania modus exordium imitacyjnego; nie wprowadza także hierarchicznego rozróżnienia głosów kompozycji (opisywanego w tekstach przez siebie cytowanych), stąd w jej analizach ulega zatarciu różnica między polifonicznymi modi autentycznymi i plagalnymi jednej pary. W interpretacjach rodzajów imitacji (realna, tonalna) ujawnia się natomiast podejście anachroniczne, uwarunkowane późniejszymi zasadami związków tonalnych fugi barokowej⁴⁹,

⁴⁸ Por.: I. Horsley: *Fugue and Mode in 16th-century Vocal Polyphony*. W: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*. Red. Jan LaRue. Londyn 1967 s. 406—22.

⁴⁹ Cytowana powyżej praca I. Horsley wykazuje pokrewieństwo z jej monografią: *Fugue, History and Practice*. Nowy Jork 1966. Być może historyczna perspektywa stawiania problemu „fugi” (ugrupowań imitacyjnych) wpłynęła na anachroniczność ujęcia zagadnienia imitacji. Por. także inne ujęcia tej kwestii obciążone spojrzeniem genetycznym: K. Jeppesen: *Marcellus-Probleme...*, jw., s. 15—19; E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw., s. 31 n; C. Dahlhaus: *Christoph Bernhard...*, jw.

które prowadzi autorkę m.in. do sprzecznego z renesansową nauką o modi polifonicznych wniosku, że odpowiedź realna wywołuje często niejednorodność tonalną.

Kryteria teoretyków renesansu stosowane w węższym lub szerszym zakresie w studiach nad tonalnością dzieł XV i XVI w., występują wreszcie w pracy Putmanna Aldricha⁵⁰, która ma przede wszystkim charakter teoretyczny (choć nie przywołuje szczegółowych cytatów z traktatów epoki), a analizy dwóch utworów — chansons Busnoisa i Josquina — potraktowane są tu tylko jako ilustracja proponowanych metod analitycznych w zastosowaniu do muzyki, nie poddającej się normom harmoniki funkcyjnej w ujęciu Riemannowskim. Według Aldricha, badanie muzyki renesansu winno koncentrować się wokół zagadnienia relacji interwałów sukcesywnych i symultatywnych, tzn. struktury melodycznej poszczególnych głosów, której opis umożliwiają kategorie teorii modalnej (finalis, ambitus, gatunki interwałowe jako istotne w kształtowaniu fraz, imitacji i kadencji), oraz struktury współbrzmieniowej. Aldrich dostrzega problem koegzystencji w utworze wielogłosowym różnych modi i wiąże zależności modalne głosów ze stosunkami ich zakresów dźwiękowych. Zasadą pozwalającą ustalić modus panujący w kompozycji jest jednak dla niego inna reguła niż norma proponowana przez teoretyków renesansu — decydujące znaczenie ma modus głosu, w którym występuje główny dźwięk kadencyjny, a nie modus tenoru, głosu modalnie wiodącego.

W przeciwieństwie do prac prezentujących problematykę tonalną wybranych zespołów kompozycji XIV, XV i XVI w., posługujących się niejednokrotnie niejednorodnymi kryteriami analitycznymi, wspomniana na wstępie książka Bernharda Meiera⁵¹ przedstawia w sposób monograficz-

⁵⁰ Por.: P. Aldrich: *An Approach to the Analysis of Renaissance Music*. „The Music Review” t. XXX 1969 nr 1 s. 1—21. Zagadnienia tonalności dzieła polifonicznego, w szczególności epoki średniowiecza, rozpatrywane z perspektywy teorii modalnej porusza także G. G. Allaire w swojej pracy poświęconej nauce heksachordalnej, solmizacyjnej i modalnej: *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System*. W: *Musicological Studies and Documents* 27. Rzym 1972 s. 107—14.

⁵¹ Por.: B. Meier: op. cit. Por. również wcześniejsze prace Meiera, których rezultaty zostały wykorzystane w jego monografii: *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*. „Musica Disciplina” t. VII 1953 s. 175; *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its Relationship to Josquin*. „Musica Disciplina” t. X 1956 s. 67—105; *Bemerkungen zu Lechners „Motetae Sacrae” von 1575*. „Archiv für Musikwissenschaft” t. XIV 1957 nr 1 s. 83; *Cipriani de Rore Opera Omnia*. W: *Corpus Mensurabilis Musicae* 14. T. I Rzym 1959 s. I—VI, t. II Rzym 1963 s. III—VI, t. III Rzym 1961 s. I—III, VI nn., t. IV Rzym 1969 s. V—IX; *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” t. XLVII 1963 s. 75—104; *Alte und neue Tonarten. Wesen und Bedeutung*. W: *Renaissance-musik 1400—1600. Donum natalicum René Bernhard Lenaerts*. Red. J. Robijns. Louvain 1969 s. 157—68; a także późniejsze jego studia rozwijające problematykę książki: *Die Modi der Toccata Claudio Merulos (Rom 1598 und 1604)*. „Archiv für Musikwissenschaft” t. XXXIV 1977 nr 3 s. 180—98; *Zur Modalität der „ad aequales” disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie*. W: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*. Red. Th. Kohlhasse, V. Scherliess. Neuhausen-Stuttgart 1978 s. 230—9; *Zum Gebrauch der*

ny zagadnienia tonalności modalnej w klasycznej polifonii wokalne, wykorzystując konsekwentnie i wyłącznie zasady teoretyczne zgodne z renesansową nauką o modi. Dla Meiera tonacje modalne XVI w. tworzą całościowy i uporządkowany system ściśle ustalonych reguł; są fenomenem specyficznym możliwym do uchwycenia z perspektywy pism teoretycznych (aż około siedemdziesięciu tekstów pochodzących głównie z XVI w.) oraz skonfrontowanego z twierdzeniami teoretyków ogromnego zespołu zabytków praktyki muzycznej, kompozycji o najbardziej typowej dla XVI-wiecznej polifonii dyspozycji a voce piena. Odnosząc sądy teoretyczne do przykładów konkretnych dzieł, skupia Meier uwagę na dwóch sferach zagadnień: 1) istoty modi (autentycznych i plagalnych) w muzyce polifonicznej oraz decydującej roli norm modalnych w kształtowaniu toku muzycznego o swoistej logice, 2) znaczenia modi dla muzycznej interpretacji tekstu utworu wielogłosowego. Przy rozpatrywaniu warstwy techniki kompozytorskiej, Meier bada finalis i ambitus modus oraz relacje zakresów dźwiękowych modi w układzie rejestrowym a voce piena (wywołującym współistnienie ambitus autentycznego i plagalnego modus jednej pary), ustaloną hierarchię tonacji modalnych w tym układzie (określa ją jeden modus w nim panujący), gatunki interwałowe (oktawowe, kwintowe i kwartowe) i repercussiones — czynniki definiujące odpowiednio finalis kompozycji, zakresy dźwiękowe poszczególnych głosów, stosunki ambitus głosów, modus całego utworu, któremu odpowiada plan kadencyjny, rysunek melodyczny pojedynczych głosów, a zwłaszcza motywów inicjalnych ugrupowań imitacyjnych. Studium Meiera stwarza niewątpliwie znakomite podstawy teoretyczne do badań modalności renesansowej polifonii wokalne, bowiem dostarcza przede wszystkim historycznie uzasadnionych kryteriów teoretycznych umożliwiających precyzyjne określenie niektórych cech właściwych ówczesnej technice dźwiękowej. Trzeba jednakże równocześnie pamiętać, że jest ono ujęciem teoretycznym, nie prezentuje więc procesu przemian modalności XVI-wiecznej, opisuje jedynie właściwości systemu tradycyjnych ośmiu modi, traktowanych jako typowe i powszechne normy komponowania dzieła wielogłosowego w latach 1540—1600.

Propozycja metodologiczna Meiera została przyjęta w niektórych analizach muzyki renesansowej, a także barokowej (i to zarówno nurtu pri-

Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung. „Archiv für Musikwissenschaft” t. XXXVIII 1981 nr 1 s. 57—75; *Josquins Motette „Dominus regnavit”. Ein Sonderfall des Tonartwechsels.* „Tijdschrift van de Vereeniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” t. XXXII 1982 nr 1—2 s. 45—50; *Zu den „in mi” fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus.* „Die Musikforschung” t. XXVII 1984 nr 2 s. 215—20; *Zur Tonart der Concertato-Motetten in Monteverdis „Marienvesper”.* W: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag.* Laaber 1986 s. 369—67.

ma jak i *seconda pratica*). Zaprezentowane przezeń szczegółowo normy XVI-wiecznej nauki o modi polifonicznych zastosował Robert G. Luoma⁵² w odniesieniu do repertuaru XVI w. — kompozycji Magnificat o określonych w tytule tonacjach, związanych z intonacjami chorałowymi wprowadzającymi modus, wykonywanych niekiedy w sposób alternujący. Luoma uznał bowiem *repercussiones* (a nie gatunki kwintowe i kwartowe) — ważne też dla budowy utworów chorałowych (psalmów i kantyków) łączonych m.in. z polifonicznymi Magnificat — za element decydujący o układzie kadencji i kształcie melodii kompozycji Magnificat. Frits Noske natomiast posłużył się kategoriami modalnymi w analizie modalności utworów monodycznych — kompozycji wchodzących w skład zbioru *Pathodia sacra et profana* (Paris 1647) Constantijna Huygensa⁵³, stwierdzając oddziaływanie norm modi polifonicznych na postać tonalną tych dzieł. Odsłonięte przez Meiera XVI-wieczne reguły wielogłosowych tonacji modalnych okazały się także przydatne w wykrywaniu elementów modalnych w kompozycjach Marcina Mielczewskiego⁵⁴.

Poglądy Meiera znalazły również potwierdzenie w pracy Siegfrieda Gissela⁵⁵, poświęconej zagadnieniu określenia modus w niemieckich traktatach i drukach muzycznych z lat 1550—1650 (a więc rozszerzającej podstawę źródłową *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, głównie pod względem zasięgu chronologicznego). Analizowane tu przezeń zarówno zabytki teoretyczne jak i praktyczno-kompozytorskie dostarczają zwłaszcza dowodów istnienia w świadomości teoretyków i kompozytorów tamtego czasu rozróżnienia między polifonicznymi modi autentycznymi i plagalnymi jednej pary. Jedynie w dziełach na dużą obsadę — w szczególności polichorałnych przeznaczonych na zespoły zróżnicowane rejestrowo, o odmiennym ambitus głosów tenorowych (obejmujących jednocześnie zakres dźwiękowy modus autentycznego i plagalnego), w ramach których zostaje niejednokrotnie zachowany układ ambitus typowy dla dyspozycji *a voce piena* — taki podział tonacji modalnych ulega załamaniu w odniesieniu do całości konstrukcji wielogłosowej. Odzwierciedla to zresztą refleksja teoretyczna drugiej połowy XVI w. i pierwszej połowy XVII stulecia, w której koegzystencja modi jednej pary występujących w poszczególnych głosach (zwana modus mixtus, connexus, conjunc-

⁵² Por.: R. G. Luoma: *Aspects of Mode in Sixteenth-century Magnificats*. „The Musical Quarterly” t. LXII 1976 nr 3 s. 395—408.

⁵³ Por.: F. Noske: *Affectus, Figura and Modal Structure in Constantijn Huygens's „Pathodia” (1647)*. „Tijdschrift van de Vereeniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” t. XXXII 1982 nr 1—2 s. 51—75.

⁵⁴ Por.: Z. Dobrzańska: *Role norm modalnych w kształtowaniu dzieł Marcina Mielczewskiego*. „Muzyka” 1986 nr 3 s. 3—47.

⁵⁵ Por.: S. Gissel: *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550—1650*. „Die Musikforschung” t. XXXIX 1986 nr 2 s. 201—17.

TONALNOŚĆ POLIFONII PÓZNEGO RENESANSU

tus lub compositus), związana z brakiem zdefiniowania modus panującego, uznawana była właśnie za cechę typową dla dzieł na dużą obsadę, a przede wszystkim utworów polichóralnych. Do kompozycji takiego rodzaju odnosi także Gissel kryteria wyłonione przez Meiera, dotyczące pierwotnie dyspozycji a voce piena, w analizie tonalnej czterech motetów dwuchórowych (Orlanda di Lasso, Handla i H. Praetoriusa), uznanych przez teoretyków późnego renesansu za przykłady modus dorius connexus. Analiza ta prowadzi do identycznych wniosków na temat zatarcia różnicy poszczególnych odmian trybu modalnego⁵⁶.

Badaniem modalności kompozycji o obsadzie odmiennej niż dyspozycja a voce piena, o dyspozycji ad aequales, zajmuje się zresztą sam Meier⁵⁷. I w tym przypadku powołuje się on na źródła teoretyczne (zwłaszcza *Exercitationes musicae duae* Calvisiusa, Leipzig 1600) i konfrontuje kryteria teoretyczne z praktyką muzyczną (Kyrie z ośmiu mszy Giovanniego Mattea Asoli z 1574 i 1580 r. o określonych w tytule ośmiu kolejnych tonacjach modalnych); a ponadto porównuje układy głosowe kompozycji ad aequales z układem typowym dla konstrukcji a voce piena, co pozwala mu wskazać głosy modalnie panujące (odpowiadające pod względem zakresu rejestrowego głosom modalnie wiodącym w układzie a voce piena) i stwierdzić oddziaływanie ich modus na porządek tonalny kompozycji. Ponieważ normy modalne mają tu takie samo znaczenie kształtujące jak w dziełach o dyspozycji a voce piena, nie można w przypadku konstrukcji ad aequales mówić o sytuacji wyjątkowej. Według Meiera, wpływają one również na cechy tonalne dzieł instrumentalnych, m.in. *Toccate d'intavolatura d'organo* Claudia Merulo (Roma 1598), odpowiadające dokładnie określeniom modus widniejącym w tytule badanych kompozycji⁵⁸. XVI-wieczny system modi polifonicznych pełni też — jego zdaniem — podstawową rolę w formowaniu oblicza tonalnego małogłosowych koncertów z *Vespro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego (Venezia 1610)⁵⁹.

Nieco inaczej niż Meier potraktował normy modalne XVI w. Harold S. Powers⁶⁰. Poddając analizie madrygał *Vestiva i colli* Giovanniego da Palestrina, zwrócił on uwagę na zjawisko świadczące o odstępstwie od norm modalnego kształtowania kompozycji polifonicznej — na fenomen

⁵⁶ Por.: S. Gissel: *Tonartenbestimmung vielstimmiger Kompositionen um 1600*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” t. LXXI 1987 s. 1—11.

⁵⁷ Por.: B. Meier: *Zur Modalität der „ad aequales” disponierten Werke...*, jw.

⁵⁸ Por.: B. Meier: *Die Modi der Toccaten Claudio Merulos...*, jw.

⁵⁹ Por.: B. Meier: *Zur Tonart der Concertato-Motetten in Monteverdis „Marienvesper”...*, jw.

⁶⁰ Por.: H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i colli”*. W: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of Artur Mendel*. Red. Robert L. Marshall. Kassel 1974 s. 31—46.

niezgodności finalis z cechami melodycznymi kompozycji (określonymi przez gatunki interwałowe), typowymi dla innego modus niż tonacja, na którą wskazywałby dźwięk finałowy. Niejednoznaczność tonalną rozumie jednak Powers — inaczej niż Meier — nie jako zamierzony zabieg kompozytorski, ale jako cechę pierwotną, właściwą niektórym ujęciom tonalnym (na przykład kompozycjom doryckim). Definiowanie modus kompozycji polifonicznej jest ponadto dla Powersa aktem intencjonalnym uzależnionym od decyzji twórcy, jest charakterystyczne dla postępowania tylko niektórych kompozytorów późnego renesansu. Myślenie Powersa zdradza więc pojmowanie modi polifonicznych jako zjawiska zmiennego historycznie i zróżnicowanego indywidualnie ⁶¹.

Jeszcze wyraźniej poglądy takie dochodzą do głosu w studium Powersa, nawiązującym do koncepcji „typów tonalnych” („Tonartentypen”) Hermelinka ⁶². Dla Powersa „typ tonalny” („tonal type”) jest również właściwością obiektywną kompozycji; definiuje go kombinacja kluczy (określająca zakres dźwiękowy utworu), system dźwiękowy (cantus durus z *h* lub cantus mollis z *b*) i finalis (a właściwie dźwięk podstawowy trójdźwięku końcowego) — ogólne cechy uporządkowania dźwiękowego utworu polifonicznego, które stanowią konieczne minimum do zidentyfikowania „typu tonalnego”. „Typy tonalne” reprezentują ponadto prekompozycyjny aspekt dzieła XVI w., choć są w zasadzie abstrakcyjne względem myśli teoretycznej epoki i — ogólniej — jej kontekstu kulturowego. Jako takie mają odmienną naturę niż kategorie modalne, opisywane w XVI-wiecznych traktatach muzycznych, ukształtowanych przez tradycję średniowiecznej nauki o modi oraz humanistyczne tendencje w refleksji teoretyczno-naukowej tamtego czasu (które nb. stały się impulsem odnoszenia chorałowych modi do polifonii dzięki przypisywanemu im etosowi). Te ostatnie, wiązane z muzyką wielogłosową właściwie dopiero od czasów Pietro Arona, nie przybierają w teorii polifonii postaci doktryny uniwersalnej i jednolitej, są historycznie zmienne, a ponadto nie mają rangi koniecznego i zawsze prekompozycyjnego elementu dzieła każdego twórcy renesansowego (stąd jako nie zawsze przydatne do celów analitycznych zostają tu zastąpione ogólniejszym i niejako ahistorycznym pojęciem „typu tonalnego”). Analizując zwłaszcza kompozycje uporządkowane zgodnie z układem tonacji modalnych oraz uwzględniając problem świadomości aktu kompozytorskiego wyboru tonacji i aspekt wtórnego przypisywania utworów poszczególnym tonacjom modalnym w procesie ich klasyfikacji, Powers ustala relacje między „typami

⁶¹ Modalność polifoniczną jako zjawisko historycznie zmienne przedstawia Powers w hasle *Mode* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Wyd. S. Sadie. T. XII Londyn 1980 s. 397—412. Por. też jego studium *Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 429—36.

⁶² Por.: H. S. Powers: *Tonal Types and Modal Categories...*, jw.

tonalnymi” i modi⁶³. Przede wszystkim stwierdza, że nie istnieje między nimi stosunek wzajemnie jednoznacznego przyporządkowania, tzn. większość kategorii modalnych może być reprezentowana przez więcej niż jeden „typ tonalny”, a sporadycznie pojedynczy „typ tonalny” może wyrażać więcej niż jedną kategorię modalną, przy czym — ponieważ „typy tonalne” mogą, ale nie muszą służyć definiowaniu modus — każdy modus może być przypisywany jakiemś „typowi tonalnemu”, podczas gdy nie każdy „typ tonalny” musi być modalnie określony. Zdaniem Powersa, tonacje modalne nawet dzieł drugiej połowy XVI w., czasów najbardziej świadomego definiowania modus kompozycji, nie były dla ówczesnych jednoznaczne (co przemawia za oddzielnym względem modi badaniem „typów tonalnych” i ich doboru służącego wyrażaniu tonacji modalnych). Zestawy „typów tonalnych” w zbiorach o dyspozycji modalnej dobierane były ponadto inaczej niż w zbiorach nie wykazujących takiego rozplanowania dzieł, choć pochodzących od tego samego twórcy (co dowodzi nie pokrywania się obu kategorii), niektóre bowiem „typy tonalne” używane były tylko do wyrażania tonacji modalnych, a zwłaszcza do definiowania odmiany jednego trybu i uwypuklenia różnicy między modus autentycznym i plagalnym o wspólnym finalis, w innych sytuacjach natomiast występowały zupełnie sporadycznie lub nie były stosowane wcale.

Inne analizy Powersa potwierdzają także nie zawsze prekompozycyjne traktowanie modi i intencjonalne definiowanie tonacji dzieła wielogłosowego, historyczną i indywidualną zmienność stosunku teoretyków i kompozytorów XVI w. do problemu wyrażania modus w polifonii, brak wzajemnie jednoznacznego przyporządkowania typów tonacji i modi, odczuwaną przez ówczesnych wieloznaczność porządków tonalnych kompozycji modalnych określonych przez twórców oraz odmienność „typów tonalnych” zastosowanych w modalnych cyklach kompozycji i w zbiorach nie wykazujących tego typu dyspozycji. Odślaniają one różnorodność sposobów zamierzonej prezentacji poszczególnych modi (autentycznych i plagalnych) lub trybów (autentyczno-plagalnych) w dziełach cyklicznych ułożonych przez kompozytorów według tonacji modalnych, a zwłaszcza w *Offertoriach totius anni* Giovanniego da Palestrina (Roma 1593)⁶⁴. Tonacje tych utworów definiuje kompozytor za pomocą 1) fina-

⁶³ Związki: kombinacja kluczy — modus, a także transpozycja — modus analizuje również Anne Smith (*Über Modus und Transposition um 1600*. „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis” t. VI 1982 s. 9—43). Swoje rozważania odnosi ona jednak do informacji zawartych w pismach teoretycznych drugiej połowy XVI w. i początku XVII stulecia.

⁶⁴ Por.: H. S. Powers: *Modal Representation in Polyphonic Offertories*. W: *Early Music History II. Studies in Medieval and Early Modern Music*. Red. Iain Fenlon. Cambridge 1982 s. 43—86.

lis (trójdźwięku finałowego) i wybranej (wysokiej lub niskiej) kombinacji kluczy (niejednokrotnie przezeń nie stosowanej w kompozycjach nie należących do cykli tonacyjnych); 2) pozycji (wysokiej lub niskiej) frazy tematycznej w zakresie dźwiękowym kompleksu polifonicznego; 3) specyficznego układu kadencji, swoiście skonstruowanego exordium i specjalnego ukształtowania melodycznego fraz tematycznych — tylko w tym ostatnim przypadku elementów określających szczegółowo modus, opisywanych przez teoretyków czasów Giovanniego da Palestrina (i przez Meiera). Przedstawiając modus utworu, kompozytor wprowadza zatem często rozwiązania niekonwencjonalne.

Również Karol Berger traktuje odmiennie normy modalne, zaprezentowane w książce Meiera⁶⁵. Podejmuje on mianowicie problem koherencji kompozycji XVI w., zwłaszcza tonalnie niejednorodnych, na przykładzie Prologu do *Prophetiae Sibyllarum* Orlanda di Lasso (sprzecznie pod względem tonalnym interpretowanego⁶⁶); odwołuje się do koncepcji „muzycznej architektury” Vicentina — hierarchicznego i wielopoziomowego układu modalnych zależności kompozycji. Za Vicentinem, Berger interpretuje stopniowalne stosunki pokrewieństw modi pobocznych w utworze polifonicznym jako pochodne od stosunków pokrewieństw dźwięków w ramach modus dla kompozycji podstawowego. Pozostaje więc w opozycji do poglądów Meiera, dla którego między dwiema tonacjami modalnymi — inaczej niż między tonacjami w systemie harmonicznym — nie istnieje żadna gradacja pokrewieństw⁶⁷. Normy modalne odnosi Berger ponadto do struktury współbrzmieniowej dzieła, co było zasadniczo obce myśleniu XVI-wiecznych teoretyków i kompozytorów. Uwzględnienie warstwy współbrzmieniowej łączy natomiast m.in. analizy Bergera z metodą analizy Schenkerowskiej.

Proponowane przez muzykologów spojrzenie na tonalność muzyki późnego średniowiecza i renesansu z perspektywy teorii modalności zdaje się jednak nie dostarczać wystarczających przesłanek do charakteryzacji techniki dźwiękowej tej twórczości. Podejrzenie, że kryteria modalne pozwalają opisać tylko część zjawisk dla tonalności przedfunkcyjnej specyficznych, nasuwają zwłaszcza sprzeczne opinie na temat roli modalności w polifonii, które rysują się wyraźnie w pracach muzykologicznych.

⁶⁵ Por.: K. Berger: *Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso's „Prophetiae Sibyllarum”*. „The Musical Quarterly” t. LXVI 1980 nr 4 s. 484—504. Por. też: tenże: *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*. Xerox University Microfilms. Ann Arbor, Michigan 1976 s. 60—7.

⁶⁶ Por.: E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw., s. 39; W. J. Mitchell: *The Prologue to Orlando di Lasso's „Prophetiae Sibyllarum”...*, jw.

⁶⁷ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., s. 272. Por. też: Th. Schmitt: op. cit., s. 27 n.

TONALNOŚĆ POLIFONII PÓZNEGO RENESANSU

Poglądy muzykologów na rolę modalności w polifonii

Stanowiska opozycyjne w sprawie znaczenia modalności w polifonii zarysowują się na tle ogólnego, dość powszechnie przyjmowanego zapatrywania. Zgodnie z nim, dzieła polifonii średniowiecza, a zwłaszcza renesansu komponowane były w tzw. tonacjach (modi) kościelnych; ich liczba ulegała zmianie: najpierw wzrosła, a potem — wraz z przesunięciem punktu ciężkości konstrukcji muzycznej z „linearyzmu” na „akordowość” — została zredukowana, przy czym z Glareanowskich modi jońskich i eolskich miały powstać bezpośrednio tonacje: durowa i molowa⁶⁸. Stwierdzenie, że podstawą tonalną polifonii średniowiecznej i renesansowej jest modalność, nie wiąże się z reguły z precyzyjnym określeniem specyficznych właściwości modalności polifonicznej. Przede wszystkim jednak nasuwa ono od razu poważną wątpliwość: w jaki sposób tonalność modalna, wykształcona na gruncie monodii, chorału gregoriańskiego mogła stanowić regulator materiału dźwiękowego w polifonii? I właśnie ta oczywista sprzeczność zostaje mniej lub bardziej wyraźnie zniwelowana w dwu skrajnych interpretacjach roli modalności w muzyce wielogłosowej.

Wędług interpretacji pierwszej, proponowanej przez Knuda Jeppesena⁶⁹, szczegółowe normy modalne nie mają większego lub zgoła żadnego znaczenia dla kształtowania dzieła polifonicznego; chorałowe modi tworzą jedynie ogólną podstawę tonalną polifonii renesansu, podstawę o bliżej niesprecyzowanym charakterze, materiał dźwiękowy kompozycji polifonicznej. Zgodnie z interpretacją drugą, Meierowską⁷⁰, normy modalne mają decydujące znaczenie w formowaniu szczegółowych cech postaci dźwiękowej, zwłaszcza melodycznej, polifonicznego dzieła, rozumianego jako „cantus compositus”, tzn. twór złożony z samodzielnych linii melodycznych, możliwych do słuchowego wyodrębnienia i śledzenia pojedynczo. Zwłaszcza przy takim rozumieniu utworu wielogłosowego, utrzymanego w konkretnym modus (autentycznym lub plagalnym), zniwelowana zostaje całkowicie sprzeczność odczuwana przy odnoszeniu chorałowych modi do polifonii. Pojęcia tonalne, dotyczące pierwotnie muzyki monodycznej i melodycznie ugruntowane służą bowiem przede wszystkim charakterystyce pojedynczych linii (głosów) utworu wielogłosowego.

⁶⁸ Por. np.: W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw., R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw.; E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...* jw. Por. też: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie...* Jw., s. 9.

⁶⁹ Por.: K. Jeppesen: *Marcellus-Probleme*. Jw., s. 11—14.

⁷⁰ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw.

Poglądy zbliżone do stanowiska Jeppesena wyraża na przykład Lowinsky i Caldwell⁷¹. Dla Lowinsky'ego modi kościelne, rozpatrywane w warstwie struktur skalowych, stanowią jedynie podłoże dźwiękowe dla znacznej części repertuaru XVI-wiecznego; Caldwell uważa modalność, określającą związki horyzontalne kompozycji, za warunek wstępny organizacji tonalnej w polifonii. Modi są — jego zdaniem — nieodpowiednie do opisu muzyki polifonicznej, nie można bowiem za ich pomocą zinterpretować struktury współbrzmieniowej dzieła. Lecz pomimo to muszą one być punktem wyjścia analizy tonalności muzyki średniowiecza i renesansu. Nieprzystawalność modi do wielogłosowości odzwierciedla zresztą w jakimś sensie ówczesne piśmiennictwo teoretyczne, na przykład *Liber de natura et proprietate tonorum* Tinctorisa. Pojawienie się tam kwestii różnicowania tonalnego głosów, zwanego mixtio i commixtio tonorum, ma bowiem — według Caldwell — złagodzić problem różnorodności zakresów i form skalowych poszczególnych linii melodycznych i świadczyć o uchyleniu przez teoretyka problemu zdolności modi do regulacji przebiegu harmonicznego⁷². Należy jeszcze zaznaczyć, że dla Caldwell zjawisko określenia modus całego utworu wielogłosowego w praktyce kompozytorskiej XV i XVI w. (Magnificat XV w., msze Ockeghema i Josquina, Intonazioni Andrei i Giovanniego Gabrielich) jest wskazówką wzrastającego poczucia harmonicznego oddziaływania modus.

Poglądy podobne do Meierowskich natomiast obecne są w pracach Luomy, Noskego i Dobrzańskiej, a także Lestera⁷³, w których rozważany jest wpływ konkretnych norm modalnych na niemal wszystkie aspekty kompozycji XVI- lub XVII-wiecznej. Również studia Reicherta, Treitlera, Horsley, Perkinsa i Carpentier⁷⁴ na temat muzyki XV i XVI w. odsłaniają zapatrywania zbliżone do opinii Meiera, aczkolwiek mniej od

⁷¹ Por.: E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw., s. 1; J. Caldwell: op. cit. Por. też: P. Bergquist: op. cit., s. 121. Podobne stanowisko zajmują właściwie wszyscy muzykolodzy, ograniczający analizę modalności w polifonii do poziomu materiału dźwiękowego i struktury skalowej modus. Por. np.: W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw.; R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw.; E. Apfel: *Die klangliche Struktur...*, jw.

⁷² Również w tym przypadku — tak jak w interpretacji Perkinsa (op. cit., s. 199) — przytaczana jest tylko jedna z definicji Tinctorisa mixtio i commixtio tonorum odnosząca to zjawisko do struktury różnych głosów kompozycji polifonicznej. Por. przyp. 45. Zob. także inne prace, których autorzy tak samo rozumieją mixtio i commixtio tonorum: E. E. Lowinsky: *Conflicting Views...*, jw., s. 181; P. Carpentier: op. cit., s. 42.

⁷³ Por.: R. G. Luoma: op. cit.; F. Noske: op. cit.; Z. Dobrzańska: op. cit. J. Lester (*Major-Minor Concept and Modal Theory in Germany...*, jw., s. 227 n) natomiast porusza zagadnienie wpływu norm modalnych na kształt kompozycji wielogłosowej konfrontując tradycyjną teorię modi polifonicznych z poglądami teoretyków niemieckich XVII w. na temat modi i tonacji.

⁷⁴ Por.: G. Reichert: *Kirchentonart als Formfaktor...*, jw.; L. Treitler: op. cit.; I. Horsley: *Fugue and Mode...*, jw.; I. Horsley: *Fugue. History...*, jw., s. 56—62, 66—76, 197—211; L. L. Perkins: op. cit.; P. Carpentier: op. cit.

Meierowskich radykalne. Muzykolodzy ci uwzględniają lub akcentują nieidentyczne i często niekompletne z Meierowskiego punktu widzenia zespoły elementów kształtowanych przez reguły tonalności modalnej: gatunki interwałowe (Horsley, Carpentier), finalis, kadencje i typowe zwroty melodyczne (Perkins), finalis, ambitus, gatunki interwałowe, charakterystyczne zwroty melodyczne i kadencje (Treitler). Nie precyzują oni ponadto jasnego poglądu w sprawie sensowności rozróżnienia autentycznych i plagalnych modi polifonicznych: niektórzy w ogóle nie dostrzegają problemu (Reichert), inni jedynie spostrzegają koegzystencję w jednym utworze modi tej samej pary (Treitler), inni mają świadomość takiego rozróżnienia tylko w teorii (Horsley, Perkins). Przede wszystkim jednak nie traktują oni modalności polifonicznej jako zwarty system odniesień tonalnych; niektórzy z nich ponadto odnoszą poszczególne modalne zasady budowania melodii do współbrzmieniowości (Carpentier) lub ukazują kształtujący wpływ modi wyodrębniając cechy wspólne struktury melodycznej i harmonicznego utworu (plan kadencyjny — Reichert). W świetle kilku wreszcie prac, Meierowskie przekonanie o fundamentalnym znaczeniu norm modalnych w formowaniu dzieła wielogłosowego zyskuje specyficzne zabarwienie. Artykuły Powersa⁷⁵ przydają mu wymiaru historycznego — siła i zakres oddziaływania reguł modalnych nabiera znaczenia zjawiska zmiennego czasowo, nie zawsze o prekompozycyjnym charakterze. Dodajmy, że na ten aspekt problemu zwraca pośrednio także uwagę Wendelin Müller-Blattau⁷⁶, obserwując nieprzydatność kryteriów modalnych do badania twórczości Giovanniego Gabriele'go, a zwłaszcza bezsensowność rozróżnienia modi o wspólnym finalis na gruncie jego dzieł; Siegfried Gissel⁷⁷, ukazując generalnie zatarcie tej różnicy w twórczości wielkoobsadowej, a szczególnie polichóralnej oraz Maria Rika Maniates⁷⁸, stwierdzając nieprzystawalność teorii modalności do muzyki manierystycznej awangardy. Berger⁷⁹ natomiast traktuje normy modalne (gatunki interwałowe odnoszone też do struktury pionowej dzieła) jako czynnik zabezpieczający spójność kompozycji i sugeruje — za

⁷⁵ Por.: H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i coll”*. Jw.; tenże: *Mode. Jw.*, s. 397 nn; tenże: *Tonal Types and Modal Categories...* jw., s. 420—30; Por. też: S. Hermelink: *Dispositiones modorum*. Jw., s. 53—60; I. Horsley: *Fugue and Mode...* jw., s. 409 n; I. Horsley: *Fugue. History...* jw., s. 56—62.

⁷⁶ Por.: W. Müller-Blattau: *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli*. Kassel 1975 s. 11. Pogląd Müllera-Blattaua pozostaje jednak w opozycji do zapatrywań S. Schmalzriedta (*Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Stuttgart 1972 s. 43—02), zbliżonych z Meierowskiemi.

⁷⁷ Por.: S. Gissel: *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren...* jw., s. 213—17; tenże: *Tonartenbestimmung vielstimmiger Kompositionen um 1600...* jw.

⁷⁸ Por.: M. R. Maniates: *Mannerism in Italian Music and Culture, 1550—1630*. Manchester 1979 s. 152, 156.

⁷⁹ Por.: K. Berger: *Tonality and Atonality...* jw.

Vicentinem — że ukształtowanie tonalne kompozycji odzwierciedla hierarchiczną siatkę pokrewieństw tonacji modalnych, wyznaczających poziomy strukturalne o zróżnicowanej ważności. Schmitt⁸⁰ na koniec snuje przypuszczenie, że kompleks zasad tonalności modalnej, odkrytych przez Meiera, nie tylko decydował o melodyce kompozycji, ale też mógł mieć znaczenie w postaciowaniu jej planu współbrzmieniowego (szczególnie dyspozycji kadencji), przy czym pochodną określonych przez modus właściwości melodycznych miała być współbrzmieniowość specyficzna dla poszczególnych tonacji modalnych.

Zdecydowanie opozycyjne w stosunku do Meierowskiego stanowisko zajmuje natomiast Dahlhaus⁸¹, według którego rola modi w polifonii jest ograniczona. Zwraca on uwagę na historyczną zmienność sposobu pojmowania modus zarówno w odniesieniu do chorału jak i polifonii, przejawiającą się w akcentowaniu w teorii różnych elementów jako charakteryzujących tonacje modalne. Spostrzega także trudności opisu modi-układów wielogłosowych, zarysowujące się nie tylko we współczesnych pracach muzykologicznych, ale też w renesansowych pismach teoretycznych, w których dawne relikty chorałowej nauki o modi krzyżują się z nowymi elementami. Trudności te tkwią niewątpliwie w naturze modus jako regulatora przebiegu melodycznego, nieprzydatnego do określania cech współbrzmieniowości — esencjalnego wymiaru dzieła wielogłosowego: dla Dahlhauza modus i wyobrażenie tonacji oraz technika brzmieniowa są kategoriami rozłącznymi w muzyce nie podlegającej prawom tonalności harmoniczej. Co więcej: w jego mniemaniu, modi poszczególnych głosów ulegają w kompozycji polifonicznej neutralizacji, „odbarwieniu”. Nie ma więc sensu podział modi na wielogłosowe tonacje autentyczne i plagalne (koegzystujące ze sobą niepodzielnie w schemacie głosów utworu polifonicznego, opisywanym m.in. przez Zarlina), gdyż dodatkowo nie działa już — według Dahlhauza — reguła modalnej dominacji tenoru, w czasach Zarlina anachroniczna. W polifonii traci też znaczenie hierarchia stopni modus; ujawnia się w niej tylko wspólna płaszczyzna różnych tonacji modalnych — diatonika. Dlatego też w muzyce XV i XVI w. system skalowy jest pierwotny w stosunku do modus. Na jego gruncie, na podłożu diatoniki jako kwintesencji modi w polifonii, kształtują się u schyłku XVI w. stopniowo „punkty przyciągania”, dźwięki *a* i *c* ważne w różnych tonacjach modalnych. Najważniejsza opozycja postawy Dahlhauza w porównaniu do stanowiska Meiera tkwi w sposobie traktowania modi polifonicznych, które — jego zdaniem — tworzą nie system, lecz jedynie kompleks. Poszczególne elementy definiujące to-

⁸⁰ Por.: Th. Schmitt: op. cit.

⁸¹ Por.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 143 n, 161, 174—92, 202, 208, 210—219.

nację utworu wielogłosowego (modus tenoru, modus imitacji inicjalnej, modus klausul) nie pozostają do siebie — według Dahlhaus — w koniecznym związku, ale mogą występować niezależnie od siebie i wybiórczo. Pojedyncze z nich stanowią zaledwie oznaki jakiegoś modus, który nie ma rangi zasady porządkowania materiału dźwiękowego kompozycji. Taką naturą modi polifonicznych, konstytuowanych przez kompleks elementów — oznak tonacji wraz z niektórymi właściwościami brzmieniowości muzyki renesansu (dwustronnością relacji między dwoma współbrzmieniami powodującą, że każde z nich może stać się współbrzmieniem docelowym) może być źródłem niejednoznaczności oblicza tonalnego kompozycji, rozumianej jako cecha immanentna renesansowego porządku dźwiękowego, oraz wrażenia „modalnego niezdecydowania”, a zarazem przyczyną różnorodnych interpretacji tonalnych tego samego utworu.

Wyraźne rozbieżności sądów na temat roli modalności w polifonii mają zapewne różne powody. Jednym z nich jest przypuszczalnie historyczna zmienność samego znaczenia norm modalnych w formowaniu materii dźwiękowej kompozycji wielogłosowej, spostrzegana zresztą przez niektórych muzykologów (Powers, Dahlhaus). Modi mogły rzeczywiście stanowić tylko ogólne podstawy dźwiękowe utworu, ale też determinować ściśle wszystkie istotne jego elementy — finalis, ambitus i zależności zakresów dźwiękowych głosów, exordia, kadencje i ich rozplanowanie. Ta ostatnia sytuacja zachodziła w szczególności w niektórych dziełach dojrzałego i późnego renesansu, odznaczających się samodzielnym prowadzeniem równouprawnionych linii melodycznych, kształtowanych przy istotnym udziale techniki przeimitowanej⁸². Trzeba zauważyć, że zmienności znaczenia reguł modalnych w praktyce muzycznej towarzyszyła również zmiana poglądów teoretycznych. Teoretycy późnego średniowiecza i wczesnego renesansu, na przykład Johannes de Grocheo i Sebald Heyden, nie przypisywali tonacjom modalnym większego znaczenia w dziedzinie kontrapunktu, nie łączyli zagadnień nauki o modi i nauki o komponowaniu dzieł wielogłosowych, stąd trudno w ich pismach znaleźć szczegółowe kryteria, które pozwalałyby na dokonanie dokładnego opisu zjawisk tonalnych w polifonii XIV, XV i początku XVI w.⁸³ W pismach teoretycznych dojrzałego i późnego renesansu natomiast, na przykład w tekstach Gioseffa Zarlina, Gallusa Dreßlera i Pietra Pontia, rozbudowana teoria modi, też polifonicznych, stała się główną częścią

⁸² Warto zwrócić uwagę na ścisły związek ujęć teoretycznych (H. Pluck, G. Zarlino), w których określone są precyzyjnie kryteria ustalania modus kompozycji polifonicznych (m.in. fugae) z konkretną twórczością muzyczną, której latolnym elementem jest właśnie technika przeimitowana (Gombert, Willaert). Por.: I. Horsley: *Fugue and Mode...*, jw., s. 411.

⁸³ Por.: H. S. Powers: *Mode. Jw.*, s. 397, 399 n; tenże: *Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 429—33.

teorii kompozycji, normy modalne miały wytyczać metody kompozytorskiego postępowania, a pojęcia modalne mogły być przydatne do opisu polifonicznych struktur dźwiękowych⁸⁴. Przyczyny rozbieżności ocen roli modi w polifonii dopatrywać się jednak należy przede wszystkim w odmienności rozumienia pojęcia „modalność” w odniesieniu do muzyki wielogłosowej.

Sposoby pojmowania terminu „modalność” w odniesieniu do polifonii

A historyczne pojmowanie modalności akcentuje „harmoniczny” aspekt kompozycji (co wynika z tradycyjnego kojarzenia problemów tonalnych ze współbrzmieniowością i wiąże się z rozpatrywaniem modalności przez pryzmat harmonicznego systemu dur-moll). Pojmowanie takie, w formie skrajnej anachroniczne, ujawnia się mniej lub bardziej wyraźnie w pracach Winterfelda, Fétisa, Riemanna, Appla, Jeppesena, Reicherta, Wienpahla, Lowinsky’ego, Apfla i Finschera⁸⁵, w których definiuje się „modalność” przeciwstawianą „tonalności” (tzn. harmonicznej tonalności funkcyjnej dur-moll), jako tonalność niefunkcyjną, harmonikę nietonalną, obcą systemowi funkcyjnemu dur-moll. Zjawiska „modalności” określa się na zasadzie negacji założeń i zjawisk „tonalnych”⁸⁶ i wyodrębnia elementy współbrzmieniowości nie dające się zinterpretować w kategoriach systemu funkcyjnego, nie odpowiadające jego normom, takie jak na przykład różnego rodzaju połączenia niebezpośrednie czy wręcz afunkcyjne z punktu widzenia tonalności dur-moll, a więc połączenia sekundowe „subdominant wtrąconych” i „dominantowo-subdominantowe”, połączenia tercjowe „mediantowe”, połączenia kwintowe „moll-dominantowe”, nikły udział zależności dominantowych, wykorzysta-

⁸⁴ Por.: H. S. Powers: *Mode. Jw.*, s. 403 n; tenże: *Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 429—34. Por. też: S. Hermelink: op. cit., s. 53—60; I. Horsley: *Fugue and Mode...*, jw., s. 409 n; I. Horsley: *Fugue. History...*, jw., s. 56—62.

⁸⁵ Por.: C. von Winterfeld: op. cit., t. I s. 100 nn; F. J. Fétis: op. cit., s. 152, 165 n (Fétis mówi tu o „dawnej tonalności”, „tonalité ancienne”, odnoszonej do tonalności muzyki Giovanniego da Palestrina); H. Riemann: *Geschichte der Musiktheorie...*, jw.; tenże: *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts*. Langensalza 1907; W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw.; tenże: *The Partial Signatures...*, jw.; K. Jeppesen: *Counterpoint. Jw.*, s. 71; tenże: *Marcellus-Probleme. Jw.*; G. Reichert: *Kirchentonart als Formfaktor...* jw.; R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw.; E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw.; tenże: *Conflicting Views...*, jw.; E. Apfel: *Die klangliche Struktur...*, jw.; L. Finscher: *Gesualdos „Atonalität”...*, jw. Por. też: H. Besseler: *Bourdon und Fauxbourdon. Jw.*; W. Malinowski: *Polifonia Mikolaja Zielińskiego*. Kraków 1981 s. 38, 42 n, 47 nn, 72 nn, 82 n.

⁸⁶ Por.: F. J. Fétis: op. cit., s. 152, 165 n; W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw., s. 15; R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw., s. 409 n. Por. też: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 13 n.

nie wszystkich możliwych trójdźwięków diatonicznych, unikanie stosowania dźwięków prowadzących, brak „kierunkowości” („logiki”) toku harmonicznego oraz ustalonego wyraźnego centrum odniesień tonalnych dającej wrażenie chwiejności przebiegu, opozycja (labilność) trybów trójdźwięków. „Modalność” w tym rozumieniu kojarzona jest także niekiedy z bardziej ogólnymi cechami języka dźwiękowego, z niezgodnością ukształtowania harmonicznego i melodycznego kompozycji widoczną w rozbieżności oznaczeń akcydencyjnych we współbrzmieniach i przebiegach horyzontalnych, z brakiem kierunkowego rozwiązywania dźwięków prowadzących oraz chwiejnością *b-h*, właściwą „tonalności lidyjskiej”⁸⁷. Charakteryzowana postawa łączy się ponadto zwykle z rozpatrywaniem zagadnienia modi (rzeczywistych tonacji modalnych) tylko na poziomie najbardziej elementarnym — materiału dźwiękowego i struktury skalowej⁸⁸, czemu towarzyszy niekiedy akcentowanie roli diatoniki jako ogólnej cechy „kompozycji modalnych” oraz uproszczony opis procesu redukcji modi do dwóch trybów: durowego i molowego, a także wskazywanie „modalnych” zwrotów kadencyjnych („kadencja frygijska”, „kadencja dorycka”, „kadencja miksolidyjska” czy „kadencja plagalna”, „kadencja autentyczna”)⁸⁹. Ma ona być może źródło w XIX-wiecznym pojmowaniu „modalności” w twórczości artystycznej jako chwytu stylizacyjnego uzyskiwanego dzięki świadomemu odstępstwu od „tonalnej normy”, a zwłaszcza dzięki stosowaniu „V stopnia miksolidyjskiego” („dominanty molowej”) i „IV stopnia doryckiego” („subdominanty durowej” w moll)⁹⁰. Jednocześnie jednak w niektórych studiach omawianej orientacji obecna jest myśl, że rola „modalności” nie wyczerpuje się w regulacji harmonii, lecz ujawnia się także w kształtowaniu melodycznym kompozycji, zgodnie z pierwotną naturą modus⁹¹.

„Harmonicznemu” pojmowaniu modalności przeciwstawia się rozumienie historycznie ugruntowane, zaproponowane przez Meiera, występujące również w mniejszym lub większym stopniu w pracach Treitlera, Horsley, Bergquista, Rive’a, Aldricha, Perkinsa, Atchersona, Allaire’a Carpentier, Luomy, Powersa, Bergera, Caldwell, Schmitta,

⁸⁷ Por.: W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw., s. 14 nn, 32 n, 38 nn, 61, 68 nn, 71, 75; tenże: *The Partial Signatures...*, jw., s. 3, 6, 9 n.

⁸⁸ Por.: W. Appelbaum [Apel]: *Accidentien und Tonalität...*, jw.; R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw.; E. E. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw.; E. Apfel: *Die klangliche Struktur...*, jw. Por. też: Th. Kroyer: op. cit.; R. W. Wienpahl: *Modal Usage...*, jw.; A. C. Howell, Jr.: op. cit.; Th. Rive: op. cit.; L. Tolstoff: op. cit.; W. Malinowski: op. cit.

⁸⁹ Por.: L. L. Lowinsky: *Tonality and Atonality...*, jw., s. 1, 3 n, 26, 57, 73; S. Hermelink: op. cit., s. 73; A. Salop: op. cit.

⁹⁰ Por. C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 54 nn.

⁹¹ Por.: G. Reichert: *Kirchentonart als Formfaktor...*, jw., s. 40; K. Jeppesen: *Counterpoint*. Jw., s. 71. Por. też: R. W. Wienpahl: *Modality, Monality and Tonality...*, jw., s. 410 n; tenże: *Modal Usage...*, jw., s. 38 n.

Noskego i Gissela⁹². Uwypukla ono — zgodnie z naturą chorałowych modi — „melodyczny” aspekt kompozycji; jest oparte na poglądach średniowiecznych i renesansowych teoretyków muzyki i traktuje system ośmiu (względnie Glareanowskich dwunastu) modi autentycznych i plagalnych jako zespół zasad horyzontalnego porządkowania materiału dźwiękowego utworu, wyznaczających zwłaszcza finalis melodii, jej ascensus i descensus oraz interwał charakterystyczny czyli repercussio. System ten wykształcony na terenie chorału gregoriańskiego, uogólniający rządzące nim prawa, decyduje o postaci melodycznej kompozycji chorałowych, a dopiero wtórnie dotyczy muzyki wielogłosowej. Definiując strukturę skalową, finalis i ambitus oraz plan kadencyjny i ukształtowanie motywiczne poszczególnych głosów kompozycji polifonicznej, determinuje przede wszystkim ich przebieg melodyczny i tonalność; w ograniczonym natomiast zakresie oddziałuje na relacje kontrapunktyczno-współbrzmieniowe i postać tonalną całego dzieła wielogłosowego. Trzeba jednakże podkreślić tu jeszcze raz, że studia należące do „melodycznego” nurtu analizy modalności, w różnym zakresie uwzględniają oddziaływanie szczegółowych norm modalnych na kształt kompozycji polifonicznej (najszerzy ich zespół rozpatruje Meier oraz muzykolodzy pozostający pod jego wpływem⁹³); niektórzy tylko historycy rozważają zagadnienie rzutowania reguł modalnych na współbrzmieniowość⁹⁴ (co jest zasadniczo obce koncepcjom teoretycznym średniowiecznym i renesansowym, a więc i ujęciu Meierowskiemu); niektórzy wreszcie, traktując modus jako regulator tylko związków horyzontalnych, wyznają pogląd o ograniczonym znaczeniu porządkującym modi w polifonii, jako że tonacje modalne nie dotyczą wszystkich, a zwłaszcza wertykalnych aspektów utworu (a więc dla wielogłosowości esencjalnych), opisywanych przez naukę organum, discantus i kontrapunktu⁹⁵. Myśl o rozłączności kategorii tonacji (modus, odnoszącego się prymarnie do wymiaru horyzontalnego) i techniki dźwiękowej w muzyce polifonicznej XIV—XVI w. znajduje się — jak wspomniano — także w książce Dahlhausa⁹⁶, dla którego „modalność” jest typem tonalności, w której obie wskazane kategorie

⁹² Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., oraz L. Treitler: op. cit.; I. Horsley: *Fugue and Mode...*, jw.; P. Bergquist: op. cit.; Th. Rive: op. cit.; P. Aldrich: op. cit.; L. Perkins: op. cit.; W. T. Atcherson: *Key and Mode...*, jw.; G. G. Allaire: op. cit.; P. Carpentier: op. cit.; R. G. Luoma: op. cit.; H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i colli”*. Jw.; tenże: *Mode*, Jw., s. 397—412; K. Berger: *Tonality and Atonality...*, jw.; J. Caldwell: op. cit.; Th. Schmitt: op. cit.; F. Noske: op. cit.; S. Gissel: *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren...*, jw.; tenże: *Tonartenbestimmung vielstimmiger Kompositionen...*, jw.

⁹³ Por.: R. G. Luoma: op. cit.; F. Noske: op. cit.; Z. Dobrzańska: op. cit.

⁹⁴ Por.: P. Carpentier: op. cit.; K. Berger: *Tonality and Atonality...*, jw.; Th. Schmitt: op. cit.

⁹⁵ Por.: P. Bergquist: op. cit.; J. Caldwell: op. cit.; Por. też: P. Carpentier: op. cit.

⁹⁶ Por.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 8, 178, 192, 218 n.

024
[35,-2]

są niezależne i współbrzmieniowość nie służy pierwotnie prezentacji modus, a w której modus przejawia się w kompozycji poprzez zespół oznak. Elementy określające tonację modalną przedstawioną wielogłosowo (finalis, imitacja początkowa, ambitus poszczególnych głosów i dyspozycja klauzul) ukazują się przy tym jedynie jako kompleks, z którego pojedyncze elementy mogą być pominięte bez utraty sensu elementów zachowanych. Cechy modus polifonicznego nie tworzą więc systemu⁹⁷.

Podkreślić na koniec jeszcze należy, że zróżnicowaniu poglądów na temat modalności, jej roli w polifonii XIV—XVI w. i sposobów jej definiowania towarzyszy kolejna sprzeczność: opozycja zapatrywań na kwestię zasadności generalnego podziału modi na autentyczne i plagalne w dziedzinie muzyki wielogłosowej, podstawowego w chorałowej teorii modalnej. I tak twierdzeniu Jeppesena, Dahlhausa, Perkinsa i Bergera⁹⁸, odmawiającemu większego znaczenia praktycznego podziałowi na wielogłosowe modi autentyczne i plagalne, przeciwstawia się twierdzenie Meiera, Powersa i Gissela⁹⁹ o sensowności takiego podziału, i to zarówno w teorii jak i w praktyce kompozytorskiej renesansu.

* * *

Współczesne interpretacje zagadnień tonalności polifonii średniowiecznej i renesansowej stwarzają niewątpliwie podłoże dla szczegółowych

⁹⁷ Poglądy te sformułowane są naturalnie przy stałym odnoszeniu modi i modalności do tonacji dur-moll i tonalności harmonicznego. Por. także opozycje modi-tonacje: W. T. Atcherson: *Key and Mode...*, jw., s. 208 n; F. Noske: op. cit., s. 51 n.

⁹⁸ Por.: K. Jeppesen: *Counterpoint*. Jw., s. 77 n; tenże: *Marcellus-Probleme*. Jw., s. 13; C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 184 n; tenże: *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*. Jw.; L. L. Perkins; op. cit.; K. Berger: *Theories of Chromatic and Enharmonic Music...*, jw., s. 205.

⁹⁹ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., s. 36—219; H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i colli”*. Jw., s. 39; tenże: *Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 437, 441 n; tenże: *Modal Representation...*, jw., s. 58—83; S. Gissel: *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren*. Jw. Problem rozgraniczenia modi o wspólnym finalis był dosyć szeroko dyskutowany przez Dahlhausa i Meiera i został przez nich opozycyjnie rozwiązany. Warto tu podkreślić, że podstawą sądów Dahlhausa (*Untersuchungen...*, jw., s. 185) o „całościowym modus autentyczno-plagalnym”, „autentisch-plagales Gesamtmodus”, stała się analiza kompozycji frygijskich, a więc utrzymanych w trybie, którego odmiany autentyczna i plagalna były — według Meiera (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., s. 147—52, 211—18) — najsłabiej rozróżnialne. Por. też: H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i colli”*. Jw., s. 43 n; tenże: *Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 448 nn; tenże: *Modal Representation...*, jw., s. 59—83; B. Meier: *Die Modi der Toccata Claudio Merulos*. Jw.; tenże: *Zu den „in mi” fundierten Werken...*, jw. Dodajmy, że w studiach Powersa poświęconych problematyce „typów tonalnych” (*Tonal Types and Modal Categories...*, jw., s. 437 i *Modal Representations...*, jw., s. 58 n, 64 n) rozróżnienie to przybiera szczególną postać: polifoniczne modi autentyczne łączą się z kombinacją wyższych kluczy, a plagalne — niższych, co odpowiada rozróżnieniu ambitus charakteryzującemu autentyczne i plagalne modi chorałowe w tradycyjnej teorii modalnej.

badan tonalności muzyki okresu przedfunkcyjnego. Spośród nich zwłaszcza Meierowskie ujęcie modi polifonicznych¹⁰⁰, które przypisuje tonacjom modalnym decydujące znaczenie w kształtowaniu materiału dźwiękowego polifonii i przyjmuje historycznie uzasadnioną ogólną definicję modus, wydaje się szczególnie przydatne przy określaniu cech specyficznych techniki dźwiękowej muzyki włoskiej drugiej połowy XVI w. i przełomu XVI i XVII stulecia. Uprawnione wydaje się bowiem spojrzenie na tę muzykę przez pryzmat zasad modalnych, z perspektywy wykrytych przez Meiera wyjątkowo ścisłych kryteriów XVI-wiecznej nauki o muzyce, które pozwalają zdefiniować właściwości tonalności tzw. klasycznej polifonii wokalne, a także wyłonić elementy modalnego systemu dźwiękowego (wpajanego w procesie edukacji jeszcze kompozytorom XVII w.¹⁰¹) w późnorenesansowej i wczesnobarokowej twórczości artystycznej. Jednakże uznanie systemu modi polifonicznych, opisanego przez Meiera, za dogodną podstawę badań wymaga równocześnie uświadomienia sobie: po pierwsze miejsca uogólnionej przez Meiera teorii modi polifonicznych w historii teorii modi w polifonii i po drugie charakteru przeobrażeń tej teorii, niemal niewidocznych w ujęciu Meierowskim; wreszcie, po trzecie, konieczna wydaje się refleksja na temat istoty modalności w polifonii, rodząca pytanie o zasięg i naturę oddziaływania jej norm.

Ad. 1. Polifoniczna teoria modalności drugiej połowy XVI w., przedstawiona w książce Meiera jako teoria systemu tonalnego, zajmuje wyjątkowe miejsce w historii teoretycznej myśli o modi w polifonii. Jest ono analogiczne do pozycji XI-wiecznej teorii tonów kościelnych w dziejach zagadnienia tonus-modus-tropus w teorii chorału. Bowiem tak jak u teoretyków szkoły Reichenau, a w szczególności Hermanusa Contractusa, doszło do ostatecznej krystalizacji chorałowych modi¹⁰², tak u teoretyków generacji Zarlina i Gallusa Dreflera nastąpiło wykształcenie systemu modi polifonicznych¹⁰³, a ściślej dobiegł kresu proces dostosowywania zasad chorałowych tonów kościelnych, rozpatrywanych początkowo zupełnie niezależnie od teorii kontrapunktu, do założeń komponowania dzieła wielogłosowego. Poszczególne elementy tego systemu (podobnie zresztą jak elementy systemu tonów kościelnych) wykształciły się w różnym czasie, reprezentowały różne stadia przemian polifonicznej modalności. Teoria modi polifonicznych nie miała więc uniwersalnego i jednolitego charakteru, jak sugerowałaby systematyczna prezentacja Meiera.

Ad 2. Powstały w drugiej połowie XVI w. system modi polifonicz-

¹⁰⁰ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw.

¹⁰¹ Jw., s. 19 n.

¹⁰² Por.: O. Gombosi: *Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters*. „Acta Musicologica” t. X 1938 nr 4 s. 172 n.

nych, autentycznych i plagalnych, podlegał modyfikacjom, będącym m. in. rezultatem dostosowywania teorii tonalności chorału do teorii tonalności polifonii (czego zewnętrznym objawem było podjęcie zagadnień *musica ficta* i transpozycji) oraz dostosowania refleksji teoretycznej do zjawisk praktyki muzycznej¹⁰⁴. Modyfikacje te nasilały się na przełomie XVI i XVII w. i dotyczyły: a) struktury skalowej modi i systemu dźwiękowego będącego podłożem tonacji modalnych, odzwierciedlając się w kompozycjach we wprowadzaniu dźwięków obcych, alteracji chromatycznych (mających główne źródło w normach kontrapunktycznych), które prowadziły do przenikania się skal, a w konsekwencji do neutralizacji modalnych cech skalowych¹⁰⁵; b) finalis, wiążąc się ze stosowaniem *confinales* oraz z nieoczekiwanymi zmianami dźwięku finałowego, a także — może — z ograniczeniem liczby centrów, „punktów przyciągania”¹⁰⁶; c) ambitus poszczególnych głosów i wzajemnego stosunku zakresów dźwiękowych głosów kompozycji, co wyrażało się w wykorzystywaniu nietypowego ambitus, a więc w *mixtio tonorum* oraz sprzyjało zlewaniu się modi równoimiennych; d) kadencji i ich rozplanowania, uwidaczniając się we wprowadzaniu *clausulae peregrinae* (niekiedy tych samych w różnych modi¹⁰⁷) i — w rezultacie — w zachwianiu regularnego przebiegu modalnego kompozycji, a nawet w jej tonalnej niejednorodności, przybierającej postać *mixtio* lub *commixtio tonorum*; e) struktury motywu, ujawniającej się poprzez eksponowanie niewłaściwych dla wybranego modus *repercussiones* lub gatunków interwałowych, które zmierzano do *commixtio* lub *mixtio tonorum* oraz odsłaniało prawdopodobnie zjawisko osłabiania znaczenia kształtującego *repercussiones*, zwłaszcza plagalnych. Wymienione tu modyfikacje (szczególnie b-e), rozumiane przez teoretyków i kompozytorów jako świadome odstępstwa od ustalonych reguł modalnych i służące głównie jako środki muzycznej interpretacji słowa¹⁰⁸, stanowiły zapewne istotny aspekt generalnego procesu

¹⁰³ Por.: H. S. Powers: *Mode*. Jw., s. 403 n, 411 n.

¹⁰⁴ Modyfikacjom podlegał naturalnie nie tylko system modi polifonicznych dopiero w postaci ostatecznie skryzalizowanej. Procesy przekształceń modi towarzyszyły właściwie wszelkim próbom dostosowania idei modus chorałowego do chorałowej i polifonicznej praktyki muzycznej.

¹⁰⁵ Neutralizacja cech poszczególnych modi (nie tylko skalowych) obecnych w różnych głosach kompozycji jest już rezultatem samej koegzystencji różnych modi w różnych głosach i prowadzi do zredukowania tych tonacji do wspólnej diatonicznej podstawy. Por.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 143 n, 161, 202, 210.

¹⁰⁶ Por.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...*, jw., s. 202.

¹⁰⁷ Por.: Jw.

¹⁰⁸ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., s. 223—368. Problem interpretacji muzycznej słowa dzięki odstępstwu od reguł modalnych porusza także C. V. Palisca: *Ut oratoria musica. The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*. W: *The Meaning of Mannerism*. Red. F. W. Robinson. Hanover 1972 s. 42, 50 n, 55.

przemian tonalności, zmierzających stopniowo do krystalizacji nowych zasad tonalnych, odrębnych w stosunku do założeń modalnej tonalności chorału, klasycznej polifonii wokalne, twórczości polifonicznej nurtu *prima pratica*. Proces przemian łączył się także z coraz większym osłabieniem i coraz wyraźniejszą eliminacją różnicy między jednoimiennymi modi autentycznymi i plagalnymi, a ponadto ze zwiększeniem liczby transpozycji modi, wywołanym praktyczną potrzebą dopasowywania zakresu modi do rejestrów współdziałających ze sobą w wykonaniu partii wokalnych i instrumentalnych¹⁰⁹, oraz z nadawaniem tonacjom modalnym waloru afektywnego uwarunkowanego rozmiarem interwału tercji lub rodzajem trójdźwięku zbudowanego na finalis¹¹⁰. W samej teorii tonacji natomiast system ośmiu modi tradycyjnych lub dwunastu modi Glareanowskich przeobrażał się w układy nieregularnych i bardzo licznych zespołów tonacji lub w system dwóch klas tonacji modalnych¹¹¹.

Należy podkreślić, że modyfikacje systemu modi polifonicznych dokonywały się przypuszczalnie w różnym tempie w muzyce różnych ośrodków europejskiej twórczości artystycznej¹¹²; zachodziły w niektórych typach muzyki wyraźniej, a innych niemal nie dotyczyły. Jest bowiem bardzo symptomatyczne, że teoretycy włoscy (i ogólniej: kręgów katolickich) początku XVII w., na przykład Adriano Banchieri, mając zapewne świadomość przemian techniki dźwiękowej we włoskiej twórczości muzycznej drugiej połowy XVI w., a także XVII-wiecznego nurtu *seconda pratica*, zaczęli odnosić bardziej tradycyjne ujęcie systemu modalnego do chorału i „muzyki dawnej”, a ujęcie nowsze — do kompozycji tworzonej współcześnie. Powstawały ponadto pierwsze próby rozróżnień terminologicznych, które odzwierciedlały opozycję chorałowych modi i współczesnych tonacji¹¹³. W świadomości XVII-wiecznych teoretyków zanikało zatem — tak bardzo powszechnie wyrażane w piśmiennictwie XVI-wiecznym¹¹⁴ — poczucie wspólności podłoża tonalnego wszelkiej muzyki artystycznej: chorału gregoriańskiego oraz polifonii liturgicznej, religijnej i świeckiej. Dokonywane na początku XVII w. we Włoszech rozróżnienie podstaw tonalnych chorału i polifonii tradycyjnej od podstaw tonalnych muzyki aktualnie komponowanej nie istniało natomiast w ówczesnej niemieckiej (i ogólniej: protestanckiej) myśli teoretycz-

¹⁰⁹ Por.: A. C. Howell, Jr.: *op. cit.*; W. T. Atcherson: *Key and Mode...*, jw.; L. Tolstoff: *op. cit.*; J. Lester: *Major-Minor Concepts...*, jw.; H. S. Powers: *Mode. Jw.*, s. 414; Th. Schmitt: *op. cit.*

¹¹⁰ Por.: L. Tolstoff: *op. cit.*; J. Lester: *Major-Minor Concepts...*, jw.

¹¹¹ Por. przyp. 109, 110.

¹¹² Por.: J. Lester: *Major-Minor Concepts...*, jw., s. 229, 252 n.

¹¹³ Por.: W. T. Atcherson: *Key and Mode...*, jw., s. 212 n.

¹¹⁴ Por.: B. Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Jw., s. 21 nn.

nej. Jeszcze Johann Joseph Fux w swoim *Gradus ad parnassum* (Wien 1725) traktował osiem tonów kościelnych jako podłoże tonalne wszelkiej muzyki¹¹⁵.

Ad 3. Wskazany powyżej szczególnie charakter modalności polifonicznej XVI w. oraz jej historyczna zmienność nie są jedynymi właściwościami zjawiska modi w polifonii stwarzającymi metodologiczne ograniczenie przy próbach stosowania kryteriów wyłonionych przez Meiera do analizy tonalności muzyki przedfunkcyjnej. Ważne znaczenie mają ponadto te cechy zjawiska, które ujawniają się bodaj najwyraźniej przy jego porównywaniu z fenomenem tonalności harmonicznej. Porównanie takie odwołania m.in. „asystemową” i niekoniecznie prekompozycyjną naturę modalności, nie tworzącej w gruncie rzeczy zwartego systemu zależności, ale przejawiającej się poprzez zespół elementów dość luźno ze sobą powiązanych, wprowadzanych i dobieranych przez kompozytora intencjonalnie w świadomym akcie twórczym¹¹⁶. Przede wszystkim jednak modalność w polifonii — system modi chorałowych nieadekwatny do muzyki wielogłosowej i jakby sztucznie przystosowany do teorii komponowania dzieła polifonicznego — ma ograniczone znaczenie porządkowania materiału dźwiękowego, stąd nawet jej teoria w najpełniejszej, późnorenesansowej postaci nie stanowi wystarczającego zasobu kryteriów opisu tonalności kompozycji wielogłosowej¹¹⁷. Bowiem — jak kilkakrotnie podkreślano — modus jest regulatorem przebiegu melodycznego i to — trzeba dodać — nie musi wcale porządkować w sposób całościowy melodii poszczególnych głosów (nie każdy punkt toku melodycznego musi być modalnie zdefiniowany, lecz może być po prostu modalnie obojętny, nie zawierać oznak jakiegos konkretnego modus); tonacja modalna zasadniczo nie ma mocy określania szczegółowych cech współbrzmieniowości (systemy modalny i współbrzmieniowy nie są pierwotnie sobie podporządkowane), związki współbrzmieniowe uwarunkowane są przez nią w słabym tylko stopniu (najwyraźniej mogą uwidocznic się w rozplanowaniu kadencji). Dlatego też problematyka modalności nie wyczerpuje zagadnienia tonalności dzieła przedfunkcyjnego, nie obejmuje całokształtu zjawisk tonalnych. Charakterystyka współbrzmieniowości — esencjalnej warstwy porządku dźwiękowego polifonii — wymaga odwołania się do nauki kontrapunktu i w praktyce analitycznej musi sprowadzać się niekiedy do prostego opisu lub odniesienia do zjawisk tonalno-harmonicznych (elementy brzmieniowości interwałowej skojarzonej

¹¹⁵ Por.: J. Lester: *The Recognition of Major and Minor Keys...* jw., s. 92 n; tenże: *Major-Minor Concepts...* jw., s. 252 n.

¹¹⁶ Por.: C. Dahlhaus: *Untersuchungen...* jw., s. 192; H. S. Powers: *The Modality of „Vestiva i colli”*. Jw.; tenże: *The Tonal Types and Modal Categories...* jw.

¹¹⁷ Por. przyp. 1.

z modalnym budowaniem melodii definiowane przez negację, jako nie-tonalno-harmoniczne, afunkcyjne, lub elementy późniejszego systemu tonalności harmonicznego mogące koegzystować z modalnymi ukształtowaniami melodycznymi właśnie dzięki brakowi ścisłej współzależności między porządkiem horyzontalnym, modalnym, i wertykalnym, kontrapunktycznym). Podstawowymi pytaniami w dziedzinie tonalności muzyki XVI w. byłyby zatem: 1) pytanie o elementy modalne w kształtowaniu melodii, o obecność ujęć świadczących o zastosowaniu norm zaprezentowanych przez Meiera; 2) pytanie o cechy ukształtowań kontrapunktycznych, współbrzmieniowych i linearnych z uwzględnieniem problemu tworzenia współbrzmień i budowania melodii niezgodnego z regułami kontrapunktu. Frapujące ponadto wydaje się postawienie kwestii relacji modalnego konstruowania horyzontalnego i struktury współbrzmieniowej, próba wyłonienia ujęć współbrzmieniowych wynikających z kształtowania modalnego lub wyprzedzających późniejsze chwytły techniczne, przy czym można przypuszczać, że stwierdzenie zależności między modalnie budowaną melodią i współbrzmieniowością (zwłaszcza w rozwiązaniach szczegółowych) może świadczyć o kiełkowaniu nowego typu tonalności porządkującej kompleksowo materiał dźwiękowy kompozycji. To ostatnie pytanie dotyczyłoby zatem hipotetycznych konsekwencji modalnego kształtowania linii melodycznych utworu polifonicznego w sferze współbrzmieniowości, o istnienie „modalnej harmoniki”.

Teoretycznie rzecz ujmując, realizowane mniej lub bardziej konsekwentnie w muzycznej praktyce teoretyczne założenia modi polifonicznych mogłyby wpływać pośrednio na upostaciowanie współbrzmieniowe utworu. Niektóre właściwości współbrzmieniowości można by bowiem interpretować jako pochodne modalnego budowania melodii współdziałających ze sobą głosów. Chodziłoby tu przede wszystkim o: a) obserwację zjawiska współbrzmień charakterystycznych dla poszczególnych modi, pełniących odpowiednie funkcje w przebiegu kompozycji, a będących rezultatem ustalonej struktury skalowej modi; b) poszukiwanie typowych dla przyjętych tonacji modalnych tendencji do uwypuklenia współbrzmień utworzonych na określonych stopniach i kierunków wychyleń modulatorycznych, wynikających z cech skalowych modi, tzn. struktury całotonowo-półtonowej, i z cech modalnych, tzn. struktury modalnej czyli hierarchicznego uporządkowania stopni skali; c) opis ogólnych właściwości współbrzmieniowości, występujących zwłaszcza w modalnych dziełach polifonii staroklasycznej, a związanych z przestrzeganiem zasady czystej diatoniki systemu modalnego i generalnej reguły konstruowania trójdźwięków diatonicznych na wszystkich stopniach skali. Tylko w tym ostatnim przypadku omawiane byłyby zatem cechy „modalne”, definiowane przez negację „tonalnych”, harmoniczno-funkcyjnych. Istotne wy-

dawałoby się wreszcie uchwycenie tych elementów ukształtowania współbrzmieniowego, które stanowiłyby współbrzmieniowe konsekwencje zastosowania w praktyce modyfikacji systemu modi polifonicznych.

SUMMARY

The article addresses the problem of the tonality of polyphony in the pre-functional period in the light of an analysis of the literature of the subject. This literature shows a lack of uniform and universally accepted analytical criteria as well as contradictions resulting from 1) Dissimilarities in methodologies, 2) Differences in opinion as to the rôle of the 'Church Modes' in polyphony, 3) Discrepancies in the understanding of 'modality' in relation to polyphonic music. These three categories are discussed below.

1) Questions of pre-functional tonality may be treated 'heteronomically' — whereby they are subjected to the criteria of functional major-minor harmonic tonality; seen from the perspective of a subsequent tonal system; often described according to the criteria and terminology of the major-minor system and considered within the framework of comprehensive formulations. The latter tend to a description of the overall tonal phenomena in Western European music. Questions of pre-functional tonality are also considered within the framework of genetic formulations which seek the beginnings and elements of functional tonality in Medieval and Renaissance musical composition (C. Dahlhaus' research is of prime importance here). Pre-functional tonality may alternatively be treated 'autonomically' — questions of 14—16th century musical technique are examined in the light of the theoretical opinions of the Medieval and Renaissance eras confronted with examples of contemporary compositional practice (B. Meier's views hold a unique position here.)

2) Conflicting opinions as to the rôle of modality in polyphony emerge against the background of the universally held view that the polyphonic works of the Middle Ages, and particularly of the Renaissance, were written in 'Church Modes'. This view raises a serious doubt as to the way in which modal tonality — fashioned on the basis of monody — regulated the musical material in polyphony. The two extreme interpretations of modality's role in polyphonic music are that a) specific modal norms have not the slightest importance in shaping a polyphonic work; b) the system of modal norms is of decisive importance in the formation of specific features of the musical character of a polyphonic work, understood as a „cantus compositus”.

3) Musicological literature contains two definitions of the term 'modality' in relation to polyphony; the first is based on an ahistoric understanding of modality, accenting the 'harmonic' aspect of composition, defining 'modality' in opposition to 'tonality'; the second is based on an historic understanding of modality, highlighting the melodic aspect of the composition and treating the system of authentic and plagal modes as a set of rules for the horizontal ordering of a work's musical material, thus determining the melodic character of individual voices in a polyphonic composition, and — to a limited extent — the structure of the composition's vertical sonorities.

Of the contemporary interpretations of pre-functional tonality B. Meier's formulation is particularly helpful to our investigations. His approach sees the music of the 16—17th century through the prism of the strict criteria of 16th century musical science, and enables us to define the tonal properties of so-called 'classical' vocal polyphony, and to reveal the elements of the modal system in late Renaissance and early Baroque composition. One must, however, understand that the polyphonic theory of modality of the second half of the 16th century is not universal and uniform but is subject to multifarious modifications. It is of limited significance in the ordering of musical material (it does not include adequate criteria for the description of the tonality of a polyphonic composition). There emerges, therefore, in the discussion of 16th century tonality the question of modal elements in the shaping of melody. This supports the application of the norms

ZOFIA DOBRZAŃSKA

presented by Meier, and the features of contrapuntal formations, vertical and linear, and takes into account the problem of producing sonorities and constructing a melody not in accordance with the rules of counterpoint. The question of the relation between a modal horizontal formation and vertical structure is striking, moreover the assertion of a dependency between a modally constructed melody and vertical sonority (particularly in detailed solutions) is evidence of the germination of a new type of tonality that complexly orders a composition's musical material.

Translated by Katharine Tylko-Hill