

Mieczysław Tomaszewski

Akademia Muzyczna w Krakowie

Droga ku pełni. Dzieje muzyki wobec prawa tetraktysu. Rekonesans

1. Pitagorejska postać świata. Według znanej koncepcji związanej z nazwiskiem Pitagorasa „wszystko, co istnieje sprowadza się do liczb”¹. Mniej znane twierdzenie powstałe w pitagorejskim kręgu, już bardziej szczegółowe, dowodzi, iż postacią z liczb najdoskonalszą jest arcy czwórka, czyli: tetraktys. Pamięć pozwala nam uprzytomnić sobie bez trudu powszechność liczby „cztery” w naturze i kulturze: żyjemy przecież w świecie czterech żywiołów (wody, powietrza, ognia i ziemi), czterech pór dnia (poranka, południa, wieczoru, nocy) i pór roku (wiosny, lata, jesieni i zimy), w świecie czterostronnym (posiadającym wschód i zachód, południe i północ), obdarzeni jednym z czterech temperamentów (sangwinika, choleryka, flegmatyka, melancholika). W tej świadomości trwamy od czasów antycznych. Współczesność zdaje się potwierdzać odwieczne intuicje, w punkcie najczulszym, dzięki odkryciu budowy DNA, czyli kwasu deoksyrybonukleinowego pełniącego funkcję nośnika podstawowych informacji genetycznych organizmów żywych; operuje on, jak wiadomo, i ogranicza się do czterech kategorii związków: zasad AGCT. Dla ścisłości: „czwórca” i „arcy czwórca” nazywany jest cały układ ukazujący rolę szczególną liczby cztery. Jego strukturę odwzorowuje specyficzny

¹ *Pitagoras i pitagorejczycy* [w:] Bolesław Andrzejewski (red.), *Słownik filozofów: filozofia powszechna*, autorzy haseł B. Andrzejewski [et al.], Rebis, Poznań 1995, s. 177.

trójkąt równoboczny utworzony z czterech pierwszych cyfr (1 + 2 + 3 + 4), których sumę stanowi liczba 10, obejmująca naturę wszystkich liczb². Stąd też, jak to określa Carl G. Jung, „czwórca jest symbolem całości”³. Całości, czyli „pełni”.



Teorię muzyki interesuje w tym układzie – bardziej niż suma – relacja między poszczególnymi liczbami: 1:2, 2:3 i 3:4. Jak wiadomo pierwsza z relacji tworzy odległość oktawy, druga – kwinty, trzecia – kwarty, czyli tych trzech relacji zwanych interwałami, które stanęły u podstaw myślenia harmonicznego. Zarazem u podstaw koncepcji „uniwersalnej harmonii świata, jako przestrzeni uporządkowanej, czyli kosmosu”⁴.

2. „Droga ku pełni” w aspekcie symultanicznym. Historię muzyki potraktowaną nie jako dzieje twórczości szeregu mniej lub więcej genialnych twórców, lecz jako dzieje muzyki samej w sobie, sprowadzić można do dwu środków konstytutywnych, poprzez które na przestrzeni wieków się wypowiadała. Do tzw. faktury i tzw. formy. Jest to równoznaczne z rozpatrywaniem struktury utworu muzycznego w jego dwu komplementarnych aspektach: symultanicznym i sukcesywnym.

Aspekt symultaniczny utworu muzycznego dotyczy jego **faktury**, czyli ilości i rodzaju głosów kształtujących jego nadrzędną strukturę. W grę wchodzi więc równoczesna obecność odmiennej, historycznie zdeterminowanej ilości głosów, nawarstwionych nad sobą. Aspekt sukcesywny utworu dotyczy jego **formy**, czyli następstwa części współtworzących dany utwór.

Bliższe przyjrzenie się dziejom muzyki w wymienionych aspektach prowadzi do stwierdzenia pewnych prawidłowości skłaniających do

2 Por. *Pitagoras i pitagorejczycy...*, s. 177.

3 C.G. Jung, *Archetypy i symbole: pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził Jerzy Prokopiuk, „Czytelnik”, Warszawa 1976, s. 435.

4 Por. *Pitagoras i pitagorejczycy...*, s. 177.

zastanowienia się nad ich rolą w dziejów tych całości. By do prawidłowości tych dotrzeć trzeba jednak **spełnić pewne warunki**:

Trzeba w zbiorze jakości różnorodnych odróżniać to, co jedynie odmienne, od tego, co **wyróżnione**, szczególne, nacechowane, charakterystyczne dla danej fazy. W każdej przestrzeni czasu i w każdym zbiorze utworów istnieją bowiem utwory dla danego czasu i zbioru właściwe, konstytutywne, i te, które pojawiają się w nim obocznie, akcydentalnie. Z jednej więc strony (i przede wszystkim) te, które na przykład w fazie romantycznej są przez ów romantyzm nacechowane; z drugiej zaś współobecne są te, które np. jeszcze nie rozstały się z fazą minioną, stanowiąc jej **echo** czy **kontynuację**, lub te, które już **antycypują** fazę przyszłą.

Po drugie: warto wziąć również pod uwagę wielce pożyteczne rozróżnienie, zaproponowane przez Fernanda Braudela⁵, na rodzaje rzeczywistości rozgrywające się w tzw. czasie krótkim i na te, których charakter i właściwości dyktowane są i związane z tzw. czasem **długim**. Pierwszy rodzaj dotyczy tego, co jedynie zdarzeniowe, chwilowe, jednorazowe, drugi – tego co **trwające** na jakiejś dłuższej przestrzeni czasu, co **utrwalone**, charakteryzujące nie chwilę a **fazę, epokę** czy **erę**. Gdyż wprawdzie można by powiedzieć, iż w każdej fazie dzieje się równocześnie wszystko: wszystkie kierunki dochodzą do głosu, wszystkie możliwości istnienia zostają zrealizowane, tyle że w wyrażeniu i znacząco nierównym stopniu. W narracji, która zamierza uchwycić podstawowe nurty i tendencje rozwoju muzyki, w grę wchodzi jedynie owe zjawiska rozgrywające się w czasie długim. Pozostałe ją „dobarwiają”.

Dzieje muzyki europejskiej zwanej „zachodnią” przez szereg wieków (począwszy od wieku VIII) były zarazem i jedynie dziejami chorału, zwanego gregoriańskim. Zróżnicowany wielostronnie: gatunkowo poprzez funkcje liturgiczne, którym służył, stylistycznie w zależności od środowiska, w którym się rozwinął (mediolańskiego, benewentyńskiego, gallikańskiego, mozarabskiego), w jednym aspekcie był jednorodny: w aspekcie struktury symultanicznej, czyli faktury. Był śpiewem wyłącznie **jednogłosowym**. Monodią, określaną jako *cantus planus*.

5 F. Braudel, *Historia i trwanie*, tłum. Bronisław Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971.

S Anctus, ^a Sanc-tus, Sanctus Dó-mi-nus De-us
 Sá-ba-oth. Ple-ni sunt cæ-li et ter-ra gló-ri-a
 Sanctus, Sanctus, Sanctus Dó-mi-nus De-us Sá-ba-oth. Ple-ni sunt
 tu-a. Ho-sánna in ex-célsis. Bene-dictus qui
 cæ-li et terra gló-ri-a tu-a. Ho-sánna in excélsis. Be-ne-dictus
 ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni. Ho-sánna
 qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni. Ho-sánna in excélsis.

Przykł. 1. a. *Sanctus XI* z *Ordinarium Missae*, b. *Sanctus XVIII* z *Ordinarium Missae*

Nowy rodzaj faktury, **organalny**, który w traktatach teoretycznych zaistniał wprawdzie już w wieku IX, swoje apogeum przeżył w wieku XII i XIII, w twórczości Leoninusa i Perotinus, mistrzów Szkoły Notre Dame. Przejawiał się w paru odmianach (np. *organum purum*, *organum mollis*), ale wszystkie odmiany łączyła wspólna wszystkim **dwugłosowość** faktury. Główni podstawowemu (*vox principalis*), pochodzącemu z chóralu, towarzyszył tu toczący się paralelnie (i nie tylko) – *vox organalis*.

a)
b) Te hu-mi-les fa-mu-li mo-do-lis ve-ne-ran-do-pli-s.
c) Per partum virginis...

Przykł. 2. a. Organum z Biblioteki Watykańskiej, b. Organum *Te humiles famuli* z *Musica enchiradis*, c. *Per partum Virginis* z Bibl. Nationale, Paris

Wiek XIV, naznaczony ideami humanizmu (Petrarca, Boccaccio), antycypującymi tendencje renesansowe – twórczością nazywaną nurtem *ars nova* – repertuar dotychczasowy dopełnił o nową, jako panującą, fakturę: **trzygłosową**. Przejawiała się w podwójnym wydaniu: francuskim według formuły 2+1 i włoskim – 1+2. Wprawdzie główny przedstawiciel francuskiej *ars novae*, Guillaume de Machaut, komponował utwory we wszystkich możliwych fakturach: jedno-, dwu-, trzy-, a nawet czterogłosowej (słynna *Msza*), ale w fakturze trzygłosowej napisał kilkadziesiąt utworów szczególnie znaczących: motetów (niemal wszystkie), ballad i rond. Również u kompozytorów włoskiego *trecenta* trójgłosowość stanowiła fakturę panującą.

The image displays three musical excerpts, each consisting of three staves. Excerpt 'a' is a motet by Guillaume de Machaut, with lyrics in French. Excerpt 'b' is a ballad by G. de Machaut, featuring parts for Contraltino and Tenor. Excerpt 'c' is a madrigal by Francesco Landino, with lyrics in Italian. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Przykł. 3. a. Guillaume de Machaut, motet *Amours et biaute*, b. G. de Machaut, ballada *Honte paour*, c. Francesco Landino, madrygał *El mie dolce sospir*

Czterogłosowość – antycypowana przez Machauta i utrwalona przez szkołę burgundzką – stała się począwszy od połowy wieku XV fakturą wiodącą, a w wieku XVI niemal wszechwładną. Wokalna czterogłosowość zaczęła stanowić na długie lata wyróżnik stylu renesansowego, jego klasycznej wersji, związanej z nazwiskami Lassa i Palestriny. Wprawdzie koniec wieku XVI przyniósł modę na pięcio-, sześć- i siedmiogłosowość, związaną z manieryzmem, ale żadna z tych faktur nie osiągnęła utrwalenia, nie zyskała właściwości przynależnej zjawiskom „czasu długiego”. Pięciogłosowość, tak bardzo znacząca w twórczości późnych madrygalistów, a przede wszystkim Monteverdiego, miała ku temu

największe szanse, lecz okazała się tendencją przejściową, jak manieryzm. Utrwalenie natomiast – i to na czas nieograniczony – stało się udziałem osiągniętego w sztuce renesansowej fakturalnego czterogłosu. Jego stałą obecność w twórczości kolejnych pokoleń symbolizuje skrót CATB (lub SATB) czyli *cantus* [sopran], *altus*, *tenor*, *bassus*, oznaczający układ głosów najbardziej powszechny w praktyce kompozytorskiej.

The image displays two pages of musical notation. The left page features the madrigal 'Quando ritrova la mia pastorella' by Costanzo Festa, with lyrics in Italian. The right page features the motet 'Hic est vere martyr' by Giovanni Pierluigi da Palestrina, with Latin lyrics. Both pieces are written for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line.

Przykł. 4. a. Costanzo Festa, madrygał *Quando ritrova la mia pastorella*,
b. Giovanni Pierluigi da Palestrina, motet *Hic est vere martyr*

epoka chorału

1 ————— cantus planus

epoka organum

2 ————— vox organalis
- - - - - vox principalis

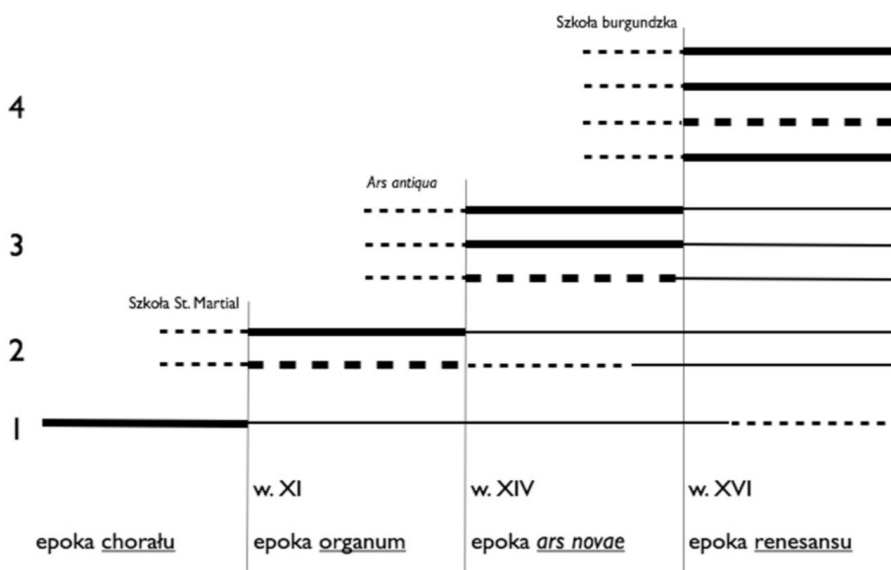
epoka ars novae

3 ————— motetus / tempus
————— triplum / prolatio
- - - - - tenor / modus

epoka renesansu

4 ————— cantus C
————— altus A
- - - - - tenor T
————— bassus B

Graf 1. Kolejne stadia kształtowania się faktury muzycznej



Graf 2. Kolejne stadia kształtowania się faktury muzycznej

3. „Droga ku pełni” w aspekcie sukcesywnym. W tym samym momencie, w którym swoistą „pełnię” strukturalną osiągnęła muzyka zachodnia w aspekcie fakturalnym (symultanicznym), czyli na przełomie renesansu i baroku (ok. 1600), dały o sobie znać dążenia analogiczne – w aspekcie sukcesywnym, czyli dotyczącym formy utworu. Zrazu mogłoby się wydawać, że panuje tu absolutna i wielostronna różnorodność tendencji. Lecz z owej różnorodności zaczęło się wyłaniać to, co nowe i mające szanse na rozwój: monodia (tym razem – „akompaniowana”), rodzaj muzyki zainicjowany przez cameratę florencką. W aspekcie sukcesywnym prezentowała utwory o charakterze ciągłego, nie kończącego się recytatywu, pozbawione określonej własnej formy. Utwory zależne od „umuzycznianego” tekstu, stanowiące całości **jednocześnie**.

Dwuczęściowość – charakterystyczną dla tworzących się struktur formalnych baroku – wniosły dwie formy ukształtowane w XVII wieku i wpisane na trwałe w dalszą historię form muzycznych. Chodzi o dwie pary złożone z części wobec siebie komplementarnych: pośród utworów słowno-muzycznych recytatyw i aria, a w zakresie muzyki instrumentalnej – preludium i fuga.

Jeszcze w wieku XVII, przy jego końcu, doszła do głosu w sposób znaczący, fundamentalny i utrwalony: **trzyzęściowość** formy muzycznej. W twórczości słowno-muzycznej, czyli operowo-kantatowo-oratoryjnej przejawiała się w postaci arii *da capo*. W muzyce instrumentalnej: w postaci trzyzęściowej uwertury nazywanej francuską, ale przede wszystkim – jako trwającej niemal do dziś – formy trzyzęściowego koncertu instrumentalnego.

Czteroczęściowość – jako podstawowy punkt odniesienia – doszła do głosu u progu wieku XVIII, zapowiedziana przez dwa wczesne rodzaje cyklu sonatowego: *sonatę da camera* w jej czterech częściach „kanonicznych” (*allemande, courante, sarabande, gigue*) i *sonatę da chiesa* w jej czteroczęściowej postaci „klasycznej” (opartej na przemienności faktury i tempa). Swoje apogeum osiągnęła u końca tegoż wieku, w szczytowym dokonaniu strukturalnym ery klasycznej: cyklu sonatowym. Jeden model owej czteroczęściowości – przy wielości jego wariantów – zaczął kształtować formę sonaty solowej i kameralnej, kwartetu smyczkowego i symfonii. A to znaczy: form podstawowych dla epoki nazywanej epoką klasyków wiedeńskich.

To niewątpliwe, iż genialność tych trzech, Haydna, Mozarta i Beethovena, doskonałość ich utworów, przyczyniły się do utrwalenia osiągniętej struktury. Ale może nie tylko to? Rodzi się przypuszczenie, iż o tym stanie rzeczy współdecydowała w jakimś stopniu również sama „natura rzeczy”, jej „prawa”. Można powiedzieć, iż w epoce klasycyzmu spotkały się bowiem dwie „pełnie” strukturalne: symultaniczna i sukcesywna, fakturalna i formalna. A na skutek tego dzieje muzyki zachodniej, traktowane jako dzieje muzyki *per se*, dotarły do znaczącego momentu, o którym można mówić jako o momencie urzeczywistnienia pitagorejskiego tetraktysu.

4. Utrwalanie pełni – jako klasycznego kanonu. Dzieje muzyki nam mówią, iż każde kolejne osiągnięcie, nie tylko czterogłosowość czy czteroczęściowość, ale także na przykład trzygłosowość faktury czy trzyzęściowość formy podlegały utrwalaniu i znaczącej, długotrwałej kontynuacji. Jednak nigdy nie w tym stopniu, co czterogłosowość i czteroczęściowość. Będąc nadal obecne w nowym paradygmacie, z chwilą zaistnienia w roli panującej nowego rodzaju struktury – schodziły na drugi plan. Czterogłosowa struktura kwartetu smyczkowego

ustalona przez Haydna nie przestała fascynować kompozytorów nawet do dziś. Brahms, Bruckner, Czajkowski dziedziczoną po Beethovenie czteroczęściowość i czterogłosowość cyklu symfonicznego utrwalali we wszystkich swoich utworach tego gatunku.

Wyjątkowość, szczególnie nacechowanie liczby „cztery” w utworach klasycznych i tych, które te „klasyczne” tendencje kontynuowały i utrwały – są niewątpliwe. A do dwu aspektów dotąd rozpatrywanych można by dodać następne. Dotyczą ukształtowania metro-rytmicznego utworów ery klasyczno-romantycznej i ich związków ze strukturami języka, poezji i tańca. Z prawidłowości mowy przejęła muzyka strukturę nazywaną budową okresową, polegającą na przemienności ekwiwalentnego układu: poprzednik-następnik. Układu realizującego się jako składnia w zasadzie czterotaktowa, obecna w postaci idealnej czy ekspresywnie odmienionej, tak u Mozarta jak i u Chopina (niemal w całej jego twórczości). Jak dowodzi Charles Rosen w swej podstawowej syntezie stylu klasycznego⁶, to właśnie „frazę okresową” stanowiła stylu tego „siłę napędową”. Podobną funkcję przypisać można ruchom, gestom i krokom tańca, następującym po sobie w układach czterotaktowych. Wśród niewątpliwie różnorodnych struktur wersyfikacyjnych czterowersowość miała w XIX wieku przewagę absolutną. Nieporównywalnie największa ilość pieśni powstała do słów Heinego, do jego czterowersowej „Heine-Strophe”, przebiegającej w czterosylabicznych (najczęściej dytrocheicznych) odcinkach. Według wspomnianego właśnie Rosena „paradygmatem stylu klasycznego jest oczywiście fraza czterotaktowa”⁷. Co ciekawe i znaczące, przewaga obecności układów opartych na liczbie, o której tu ciągle mowa, jest tak oczywista, że Rosen uważał za niezbędne odciąć się od zbyt daleko idących wniosków. Pisał: „Ale nie ma żadnej magii w cyfrze «cztery», to zaś, co się liczy, to periodyczne przełamywanie ciągłości”. To jest wyróżnik stylu muzyki barokowej. Wyróżnikiem i osiągnięciem stylu klasycznego jest – zdaniem uczonego (z którym można się po części zgodzić) – „nie tyle osiągnięcie ideału, ile pogodzenie różnych ścierających się ideałów, utrafieniem w najlepszą r ó w n o w a g ę między nimi”⁸.

5. Nadmiar – jako romantyzująca transgresja. Trudno nie zauważyć tego faktu: ani po osiągnięciu czterogłosowości nie nastąpiło – mimo prób

6 Charles Rosen, *Styl klasyczny: Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. Rafał Augustyn, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, PWM, Warszawa-Kraków 2014, s. 76.

7 Ch. Rosen, *Styl klasyczny...*, s. 80.

8 Ch. Rosen, *Styl klasyczny...*, s. 80.

– utrwalenie się pięciogłosowości, ani po dotarciu do czteroczęściowości
 – mimo prób – nie nastąpiło utrwalenie się pięcioczęściowości. Mimo pięknych przykładów: serii 5-głosowych madrygałów Monteverdiego i mimo drogi ukazanej przez Beethovena pięcioczęściową *Symfonią „Pastoralną”*. Tak jakby historia rozwoju struktur muzycznych istotnie, osiągnąwszy sytuację tetraktysu – stanęła w miejscu.

Arystoteles – omawiając sytuację nazwaną „pełnią” – dotyka dwu kategorii odmiennych, jej towarzyszących (traktując je negatywnie): braku pełni, czyli niedomiaru lub niedostatku i kategorii „nadmiaru”. Otóż wydaje się, że ta druga – kategoria nadmiaru – zdolna jest rzucić nieco światła na przedmiot rozważań. Rozpatrując moment przejścia z klasycyzmu w romantyzm można by ową romantyzm dookreślić jako wykroczenie poza już osiągniętą pełnię. Jako swego rodzaju transgresję, której źródłem był nadmiar energii, nie mieszczącej się w owej zgodnej, zestrojonej harmonicznie, kanonicznej pełni. Beethoven nie tylko w *Szóstej Symfonii*, ale i w paru swych ostatnich kwartetach (op. 130, 131, 132) dokonał owego przełamania niewidzialnej granicy. Później odważali się, by to zrobić, sporadycznie Berlioz, Liszt i Mahler. Cofano się także do punktu wyjścia, komponując utwory monumentalne, a jedno- i dwuczęściowe.

Owocem wykroczenia poza kanoniczny czterogłos renesansowy – utwalony nie tylko przez naukę kontrapunktu, ale choćby sposobem wykonywania madrygałów (wokół jednego kwadratowego stołu i takiegoż pulpitu) – był głos dodatkowy, nazywany *quinta-voxem*. Co wydaje się znaczące: nie miał ów głos własnej „przestrzeni dźwiękowej”, rozdzielonej już na trwałe między głosy kanoniczne, CATB. Wędrował jak błędny rycerz, szukając miejsca pomiędzy głosami.

6. Nadzieje na nowy kanon? Odczytanie na nowo dziejów europejskiej muzyki zachodniej (którą nazywamy powszechną) prowadzi w stronę postawienia hipotezy: czy nie jest tak, że to, co nazywamy stylem klasycznym nie jest **jednym** ze stylów, lecz jest stylem **szczególnym**, wyróżnionym? Zawierającym **pełnię strukturalną** właściwości, które reprezentując pełną gamę rozmaitych możliwości zdolne są ową różnorodność zestroić w całość zgodną, idealną, tworzącą **kanon**, do którego się wraca? Czy zatem pitagorejski tetraktys nie stanowi teoretycznego modelu tego rodzaju rzeczywistości, jakiej konkretyzację twórczą mogli nam – w określonym momencie dziejów – dać ci trzej: Haydn, Mozart i Beethoven,

którą zapowiedzieć mogli Scarlatti, Bach i Haendel, a dopowiedzieć – Schubert, Chopin i Mahler? I która *notabene* stanowi wyłączny przedmiot schenkerowskiego podejścia do analizy i interpretacji dzieła muzycznego?

A nasuwa się zarazem pytanie komplementarne. Jakie elementy czy kategorie, składające się na twórczość muzyczną naszych czasów, staną się kategoriami konstytutywnymi dla kanonu **nowej** ery? Tęsknota za jakimś nowym systemem – opartym na jakimś trwalszym fundamencie – przejawia się od czasu do czasu w próbach twórczych i wypowiedziach niektórych kompozytorów znaczących.

Witold Lutosławski pod datą 19 października 1979 roku zanotował w swoim prywatnym Dzienniku: „Wszystko w prozku, w rozkładzie. Czeka na syntezę, na trwałość, na substancję”. Krzysztof Penderecki w wywiadzie dla „Dekady Literackiej” w roku 1992 powiedział: „Potrzeba syntezy cechuje całą nowoczesną epokę [...] Jest to odpowiedź na dojmujące odczucie rozpadu świata”.

Jak zapowiedziałem rozpoczynając ten rekonesans, nie zamierzam wchodzić na teren filozofii (ontologii), ani tym bardziej, tak bliskiej podjętemu tematowi ezoteryki (dla pitagorejczyków „czwórca” była liczbą świętą). Stawiam pytania, dające do myślenia i nie zawsze łatwe do odpowiedzi. Bo niekiedy byłoby to tak, jak pytać, dlaczego nie ma piątej pory roku, bo przecież trudno za nią uznać na przykład przedwiośnie? Lub domagać się „piątego miejsca” dla całości (pełni) możliwości, jaką stanowi struktura składająca się z postaci zasadniczej, inwersji, raka i raka inwersji, ważna nie tylko dla twórców Renesansu, ale i dla Schönberga.

Pytaniem zasadniczym, fundamentalnym, wartym zastanowienia wydaje się natomiast pytanie następujące: czy ciąg przemian w dziejach muzyki europejskiej dyktowanych tendencją nazywaną tu metaforycznie prawem (czy prawidłowością) tetraktysu podyktowany został wyłącznie prawem rozwoju **kultury**? Czy już sama **natura** – człowieka i świata – nie miała tu jednak – również i zarazem – czegoś do powiedzenia?

Szczawa, jesień 2014

Tekst wygłoszony 2 XII 2014 na Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu na IV. Międzynarodowej Konferencji *Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*.

The Road to Completeness. History of Music and the Law of the Tetractys. A Reconnaissance

Summary

The four times of the day, the four seasons, the four parts of the world and the four winds, the four elements and the four tempers... According to Pythagoreans, numbers are crucial to the understanding of the structure of the universe. Chief among them is the number four. It has become the foundation of the so-called *tetractys*: a system derived from the first four cardinals, one that represents a particular and optimal whole. Its elements manifest themselves in many laws in the history of music.

The development of the fundamental structures of the musical work in both its simultaneous and successive aspects has been surprisingly consistent in the history of European music, or world music as it came to be called. The history of musical texture (the *simultaneous* aspect) has been marked by a step-by-step transition from deeply medieval monophony of plainsong through the duophony of the organum phase and the triphony of the early Renaissance *trecento* to High Renaissance quadrophony (CATB) that has remained, to a great degree, the extant canon. All attempts to transcend the "magical" quadrophony proved to be more or less peripheral and received no historical perpetuation.

A similar logic of development can be observed in the *successive* aspect of the structure of the musical work, i.e. in the development of musical form. Its history, too, sees first a growth in the number of movements in any given period's typical genre, and then a perpetuation of a state that seems to have achieved a particular "completeness." Works characteristic for a given phase of historical development came, first, in one movement; early Baroque introduced two (recitative and aria; prelude and fugue); then came three movements (Italian overture, concerto, aria *da capo*) and finally four (sonata, quartet, symphony etc.). Systems of more than four voices have not established themselves; despite attempts by Beethoven and Berlioz, five movements have not become the norm. Thus one might say that the quantitative development in the two aspects has been arrested at a "classical," a "canonic" whole in accordance with the unwritten law of the tatractys. Assaults on the rule remained sporadic; unsupported, they only functioned as mere transgressions caused by "romantic" flamboyance and by peculiar excess of creative energy.

This poses a number of questions without answers. Does not the music of the classical era, best embodied in the work of Haydn, Mozart and Beethoven, represent a particular and exceptional category in the history of Western (world) music, one that saw the realization of the "completeness" principle? Is it possible that a new completeness might manifest itself in the future, based on objective laws, as the basis of a new aesthetical canon? Finally: is the answer to those and other questions only relevant to the realm of culture, or is it also part of the objective laws of nature?

Quite understandably, any attempt to discuss this problem must needs be treated as initial reconnaissance. It does not touch upon philosophy or, even less, any multifaceted and ever-recurring esoteric knowledge.

J.R.