

Alicja Jarzębska

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-0160-7843>

Wokół pojęcia tonalności w dziejach myśli o muzyce

Pojęcie tonalności zdominowało nowożytny dyskurs o muzyce, ale jest rozmaicie rozumiane, interpretowane oraz waloryzowane, bowiem zostało uwikłane w spory filozoficzne i ideologiczne. W piśmiennictwie muzycznym termin „tonalność” odnoszono generalnie do hierarchicznej relacji między dźwiękami (o różnej wysokości) zestawianymi w układy sukcesywne lub sukcesywno-symultaniczne, określane mianem linii melodycznych, splotów polifonicznych czy harmonii (kojarzonej z sekwencją wielodźwięków i kadencją harmoniczną). Tonalność łączono zatem z aktywnością muzyczną człowieka przejawiającą się w jego śpiewie lub w grze na instrumencie. W europejskiej tradycji muzycznej tego typu działalność artystyczna była zwykle utrwalana za pomocą notacji muzycznej¹, dlatego teoretycy muzyki pojęcie

1 Karol Berger początki europejskiej muzyki artystycznej łączy z pojawieniem się i rozpowszechnieniem muzycznej notacji umożliwiającej „utrwalanie” komponowanej muzyki w postaci partytury oraz rozdzielenie rezultatu procesu twórczego od zmysłowego doświadczenia skomponowanej muzyki, czyli rozdzielenie funkcji i działalności kompozytora od wykonawcy muzyki (Por. Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, „Biblioteka Mnemosyne”, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, rozdz. 3: *Genealogia nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej*). Podobnie Richard Taruskin, autor 5-tomowej *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford–New York 2005-2009, swój dyskurs

tonalności odnosili zarówno do audytywnego doświadczenia spójnego, koherentnego przebiegu dźwiękowego (w jakimś czasie), jak i do zanotowanych w partyturze układów dźwiękowych, zwykle traktowanych jako abstrakcyjne klasy wysokości istniejące w jakiejś pozaczasowej (matematycznej) rzeczywistości, ale hierarchicznie uporządkowane, zgodnie z proponowanym modelem teoretycznym.

Generalne różnice w rozumieniu pojęcia tonalności polegają na tym, iż termin ten odnoszono:

- 1) bądź do zmysłowego doświadczenia przebiegu dźwiękowego dającego wrażenie spójnego oraz teleologicznego następstwa dźwięków (lub eufonicznych zestrojów dźwiękowych) o zróżnicowanej wysokości;
- 2) bądź do zanotowanych w partyturze układów dźwiękowych, traktowanych jako abstrakcyjne klasy wysokości uporządkowane zgodnie z proponowanymi przez różnych teoretyków teoriami, czyli rozmaicie motywowaną logiką współzależności między klasami wysokości (lub ich zbiorami).

Ponadto podstawowe kontrowersje w interpretacji pojęcia tonalności wynikają także z faktu, iż termin ten:

- 1) albo łączono z właściwościami podmiotu, z uniwersalnymi mechanizmami poznawczymi człowieka oraz jego wrodzonymi predyspozycjami do spójnego, teleologicznego łączenia dźwięków o różnej wysokości;
- 2) albo uważano, iż w komponowanych utworach muzycznych łączenie dźwięków o różnej wysokości jest niezależne od psychologicznych mechanizmów poznawczych; propagowano myśl, że opisywane przez teoretyków związki między różnymi klasami wysokości w układach sukcesywno-symultanicznych są zdeterminowane i generowane przez jakąś jednorodną substancję kojarzoną m.in. z pojęciem „brzmiącego ciała” (*corps sonore*²) czy „praosnowy” (*Ursatz*³).

o dziejach europejskiej tradycji muzycznej zaczyna od zachowanych dokumentów zanotowanej muzyki. Pierwszy tom tej edycji zatytułował: *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*.

- 2 Por. Thomas Christensen, Jean-Philippe Rameau, *Eighteenth-Century Science and the „Corps Sonore”: The Scientific Background to Rameau’s „Principle of Harmony”*, „Journal of Music Theory”, 1987, Vol. 31, no. 1, s. 23-50.
- 3 Heinrich Schenker, *O warstwie głębokiej w muzyce*, przeł. K. Mazur, „Muzyka”, 1997, nr 3, s. 105-118; Heinrich Schenker, *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Tom III)*, Universal Edition, Wien 1935.

W dziewiętnastym stuleciu pogląd pierwszy propagował François-Joseph Fétis, zwolennik filozofii Immanuela Kanta. Podzielają go także współcześni psychologowie badający uniwersalne mechanizmy poznawcze człowieka. Natomiast pogląd drugi zaakceptowała liczna grupa dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych teoretyków muzyki, bowiem myśl humanistyczną zdominowała filozofia pozytywistyczna i logiczny pozytywizm, także filozofia Georga Wilhelma Friedricha Hegla oraz ideologia ewolucji i postępu w twórczości artystycznej. Istotny wpływ na sposób rozumienia pojęcia tonalności mieli zatem zwolennicy tego typu światopoglądu, m.in. Hugo Riemann, Arnold Schönberg, Heinrich Schenker, a także Fred Lerdahl i Ray Jackendoff. Skojarzenie pojęcia tonalności z ideologią postępu i ewolucji w sztuce miało z kolei znaczący wpływ na waloryzację tego terminu, a także na spory wokół zakresu semantycznego pojęcia „atonalność”, rozpowszechnionego w dwudziestowiecznej teorii muzyki⁴.

Pojęcie tonalności kojarzone z audytywnym doświadczeniem spójnego przebiegu dźwiękowego oraz z wrodzonymi predyspozycjami człowieka

Termin „tonalność” (*tonalité*) pojawił się na początku XIX wieku w pracy Alexandre-Étienne’a Chorona (1771-1834) *Sommaire de l’histoire de la musique*⁵ z 1810 roku. Autor odnosił go do relacji między dźwiękami określanej w pracach teoretycznych Jean-Philippe’a Rameau mianem „kadencji doskonałej” (*cadence parfait*)⁶. Szeroko rozumiane pojęcie tonalności zdefiniował i rozpropagował François-Joseph Fétis (1784-1871) belgijski teoretyk, historyk i krytyk muzyczny, profesor kompozycji i teorii muzyki w Konserwatorium w Paryżu (w latach 1821-33) i w Brukseli (od roku 1833), w swych pracach historyczno-teoretycznych: *Esquisse de l’histoire de l’harmonie considérée comme*

- 4 Friedrich Helmut Hartmann, *A Return to the Question of Atonality*, „Studien zur Musikwissenschaft”, 1962, Tom 25, s. 246-251; James A. Davis, *Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory*, „Journal of the History of Ideas”, 1995, Vol. 56, no. 3, s. 501-522.
- 5 Brian Hyer, *Tonality* (hasło) [w:] *The Cambridge History of Western Music Theory*, red. T. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2002, s. 726-752.
- 6 Termin „kadencja doskonała” (*cadence parfait*) Rameau odnosi do połączenia krokiem kwintowym tonów fundamentalnych akordu septymowego (*l’accord de septième*) i akordu doskonałego (*l’accord parfait*); por. Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, przeł. na j. angielski P. Gossett, Dover Publications, New York 1971, s. 71.

art et comme science systématique (1840) i *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844). Fétis próbował określić fenomen muzycznych arcydzieł komponowanych na przestrzeni wieków, traktując je zarówno jako przejaw mistrzostwa kompozytorów odwołujących się do ponadhistorycznej idei doskonałości i piękna, jak i jako świadectwo istnienia jakiejś uniwersalnej zasady determinującej – jako satysfakcjonujący ucho efekt powiązania i uporządkowania dźwięków o różnej wysokości. Pragnął on nazwać ową zasadę i w tym celu wykorzystał pojęcie tonalności (*tonalité*).

Będąc pod wpływem filozofii Kanta, Fétis uważał, że człowiek posiada specyficzną potrzebę i zdolność takiego porządkowania dźwięków o różnej wysokości, które daje wrażenie ich koherencji i sprawia słuchaczowi przyjemność. Twierdził zatem, że termin tonalność odnosi się do właściwości naszego umysłu. „Ta zasada jest prawdziwie metafizyczna” – pisał Fétis w *Esquisse de l'histoire de l'harmonie...* –

To my kształtujemy ów dźwiękowy porządek w melodycznych i harmonicznym zjawiskach, który jest przejawem owej zasady oraz rezultatem naszej edukacji. Zasada ta jest cechą naszego umysłu i istnieje niezależnie od świata zewnętrznego⁷.

Parafrazując słynną sentencję Kanta „niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie”⁸ można by stwierdzić, że Fétis głosił myśl „arcydzieła muzyczne wokół mnie, prawo *tonalité* we mnie”, sugerując, że człowiek posiada wrodzoną predyspozycję do takiego łączenia (sukcesywnego i symultanicznego) dźwięków o zróżnicowanej wysokości, które daje wrażenie ich koherencji i uporządkowania. Fétis przeciwstawił się zatem oświeceniowej tradycji propagowanej w teoretycznych pismach Rameau, który także odwoływał się do jakiejś generalnej zasady determinującej uporządkowaną relację między nutami w utworach muzycznych, ale skojarzył ją z „zasadą naturalną” (*principe naturel*)⁹, badaną przez matematyków oraz filozofów przyrody i odnosił ją do „brzmiącego ciała”

7 François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art e comme science systématique*, Paris 1840, s. 249; François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie: An English- Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony*, przeł. M. Arlin, Pendragon Press, Stuyvesant 1994, s. xxiv.

8 Immanuel Kant, *Krytyka praktycznego rozumu* (1788), przeł. B. Bornstein, De Agostini, Altaya, Warszawa 2004.

9 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722 (wyd. facsim. Genève 1986).

(*corps sonore*), generującego tony harmoniczne¹⁰. Natomiast Fétis uważał, że tonalność to predyspozycja naszego umysłu, określona przez niego jako zasada „czysto metafizyczna” (*purement métaphysique*¹¹), dzięki której w różnorodny sposób realizowana jest aktywność muzyczna człowieka żyjącego w różnych epokach historycznych lub w społeczności o różnej tradycji kulturowej.

Zaproponowana przez Fétisa definicja tonalności jako rezultatu działania owej zasady „czysto metafizycznej” była ogólnikowa. Autor definiował ją bowiem jako „zbiór koniecznych – sukcesywnych lub symultanicznych – relacji między dźwiękami gamy (*collection des rapport nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme*)”¹². Definicja ta w pewnym sensie nawiązuje do sformułowania św. Augustyna, który twórczość muzyczną nazwał sztuką dobrego kształtowania (*musica est scientia bene modulandi*)¹³, czyli umiejętnością harmonijnego zestawiania różnych dźwięków. W *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844) Fétis pisał:

Czyż nie doświadczyliśmy tego, iż owa tonalność przejawia się rozmaicie w różnych miejscach świata i w różnym czasie? Czyż nie jest wiadome, iż nawet dzisiaj uzewnętrzniana jest ona w rozmaitych społecznościach w różny sposób, a także w Europie, inaczej w muzyce komponowanej dla Kościoła i tej pisanej dla sceny operowej? Wprawdzie dźwięki oferowane nam przez naturę mogą być analogiczne, tj. zestawione w tej samej gamie, ale nie one determinują ich łączenie w kształty i brzmienia, od których zależy charakter muzyki. Musimy zatem przyjąć, iż owa tajemnicza zasada, która rządzi łączeniem dźwięków, ma odmienne pochodzenie. Teraz mogę jedynie stwierdzić, iż jej korzenie są w ludzkim umyśle¹⁴.

- 10 T. Christensen, J.-Ph. Rameau, *Eighteenth-Century Science...* Informację, że „brzmiące ciało” (*corps sonore*) może generować wiele tonów harmonicznych (*sons harmonique*) zamieścił matematyk Joseph Sauver (1653-1716) w artykule *Principes d'acoustique et de musique*, opublikowanym w *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* (1700-01).
- 11 Por. Rosalie Schellhous, *Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, „Music Theory Spectrum”, 1991, Vol. 13, No. 2, s. 219-240; Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis, Musicologue et Compositeur*, Palais des Académies, Bruxelles 1951.
- 12 François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, s. 8. Por. Mary I. Arlin, *Fétis' Contribution to Practical and Historical Music Theory*, „Revue belge de Musicologie”, 1972-1973, Tom 26-27, s. 106-115.
- 13 Św. Augustyn, *Św. Augustyna Traktat „O muzyce”*, przeł. L. Witkowski, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1999 (oryg. *De musica libri VI*, 386-387).
- 14 F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie...*, s. xii. Por. Thomas Christensen, *Fétis and emerging tonal consciousness* [w:] *Music theory in the age of Romanticism*, red. I. Bent, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 44 (o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki).

W ujęciu Fétisa pojęcie tonalności ma znaczenie zarówno teoretyczne (ponadhistoryczne), jak i historyczne. Jako teoretyk muzyki pojęcie to łączył on z ogólnym wrażeniem uporządkowania sekwencji dźwięków w skomponowanej muzyce, głównie z efektem grupowania dźwięków wokół jakiegoś tonu czy współbrzmienia, także z teleologicznym i dynamicznym przebiegiem dźwiękowym, uwydatniającym efekt napięcia i odprężenia oraz zmierzania do jakiegoś celu, mającego charakter „miejsca spoczynku”¹⁵. Fétis uważał bowiem, że umysł ludzki odbiera interwał trytonu jako efekt napięcia, które może być rozładowane – przez krok półtonowy – na dźwięku dającym wskutek tego wrażenie spoczynku, punktu docelowego, zwanego toniką (*tonique*). W pojęciu tonalności uwydatniał on zatem zarówno wrażenie hierarchicznej relacji między dźwiękami gamy, jak i dominujące znaczenie interwału trytonu w określaniu – w danym przebiegu dźwiękowym – miejsca docelowego, czyli toniki.

Biorąc pod uwagę fakt stabilności lub zmienności owych „miejsz spoczynku” (zwanych *tonique*) w danym utworze muzycznym oraz generalne zróżnicowanie charakteru wyrazowego muzyki, Fétis wyróżnił cztery typy porządku tonalnego, którego rezultatem jest:

- 1) muzyka o stabilnym dźwięku tonicznym (*ordre unitonique*);
- 2) muzyka o przejściowo zmieniającej się tonice (*ordre transtonique*);
- 3) muzyka uwydatniająca wiele różnych dźwięków skali diatonicznej jako toniczne (*ordre pluritonique*);
- 4) muzyka wykorzystująca niemal wszystkie dźwięki skali jako toniczne (*ordre omnitonique*).

Owe cztery typy porządku tonalnego Fétis skojarzył z kolejnymi fazami w historii muzyki, tj. zmianami w sztuce muzycznej kompozycji w zakresie eksponowania wyrazu emocjonalnego. Porządek tonalny określany jako *ordre unitonique* i kojarzony ze spokojnym, kontemplacyjnym śpiewem chóralu gregoriańskiego jest, zdaniem Fétisa, wynikiem unikania interwału trytonu (oraz jego rozwiązania) i sugeruje stabilną tonikę (*unitonique*). W *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* Fétis pisał:

konsonansowe interwały wykorzystywane przez [typ] tonalności, której rezultatem był śpiew chóralowy, nie sprzyjały wprowadzaniu zmian (modulacji), tj. uwydatnianiu powiązań między melodiami kształtowanymi w oparciu o różne skale, bowiem – właśnie zgodnie z zasadą tonalności, która kierowała wyborem owych

15 F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie...*, s. 23. Por. M.I. Arlin, *Fétis' Contribution to Practical...*; T. Christensen, *Fétis and emerging tonal consciousness...*

konsonansowych interwałów, muzyka miała mieć charakter spokojnego przebiegu dźwiękowego, bez napięć, i w konsekwencji była *unitonique*¹⁶.

W ujęciu Fétisa terminy *unitonique*, *transtonique*, *pluritonique*, *omnitonique* mają zatem:

1) znaczenie teoretyczne, gdy odnoszone są do możliwości zróżnicowanego sposobu kształtowania charakteru wyrazowego muzyki przez unikanie efektu trytonu i jego rozwiązania (kojarzonego z uczuciem napięcia i odprężenia), bądź przez eksponowanie go coraz częściej i rozwiązywanie na różnych stopniach skali diatonicznej;

2) znaczenie historyczne, gdy odnoszone są do wyróżnionych czterech kolejnych faz w historii muzyki europejskiej, w których kompozytorzy preferowali coraz bardziej wzmożony typ ekspresji muzycznej.

Jako historyk muzyki Fétis zróżnicował pojęcie tonalności na tonalność dawną (*tonalité ancienne*) i tonalność nową (*tonalité moderne*), akcentując rolę Claudia Monteverdiego w „oswajaniu” brzmienia trytonu w komponowanych utworach. Uznał bowiem, że wykorzystywanie w madrygałach Monteverdiego ekspresyjnego akordu durowego z septymą małą (a więc współbrzmienia zawierającego tryton), symbolizuje cezurę między *tonalité ancienne* i *tonalité moderne*. Pisał on, że

Monteverdi, wraz z „odkryciem” naturalnego dysonansowego współbrzmienia [...], przeciwstawił skale diatoniczne skali chromatycznej i znalazł środki umożliwiające przejście z jednej skali do innej. W jego muzyce jest ów efekt *modulation*; odchodząc od uporządkowania określanego mianem *ordre unitonique* komponował według innego porządku, nazwanego *ordre transtonique*¹⁷.

Według Fétisa *tonalité ancienne*, związana z *ordre unitonique* i specyficznym, kontemplacyjnym wyrazem emocjonalnym, dominowała w twórczości muzycznej niemal do końca XVI wieku. Natomiast w kolejnych stuleciach kompozytorzy preferowali coraz bardziej wzmożoną ekspresję, dlatego stosowali inne sposoby łączenia dźwięków

16 F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie...*, s. xliii. Por. M.I. Arlin, *Intruduction* [w:] F.-J. Fétis, *Esquisse de l'histoire de harmonie...*, s. xxiii.

17 F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique...*, s. xliii. Por. M.I. Arlin, *Intruduction...*, s. xxiv.

i ich porządkowania, określone przez niego jako *ordre transtonique*, *pluritonique* oraz *omnitonique*. W ujęciu Fétisa – historyka muzyki – Mozart był kompozytorem, który rozpoznał, uwydatnił i rozpowszechnił *ordre pluritonique*, czyli sposób łączenia dźwięków uwydatniający ekspresję przez eksponowanie tzw. akordów zmniejszonych, które dają możliwość rozmaitego rozwiązywania zawartych w nich trytonów (czyli eksponowania wielu różnych tonik). Fétis łączył zatem pojęcie tonalności z predyspozycją człowieka do takiego wyboru sposobów łączenia dźwięków o różnej wysokości w układy sukcesywno-symultaniczne, które – zgodnie z oczekiwanym typem muzycznej ekspresji – satysfakcjonują zmysł słuchu. Teoretyk ten uważał, iż pojęcie tonalności, rozumiane jako specyficzne dla naszego umysłu poczucie porządku i estetycznego smaku, dzięki zaproponowanym dystynkcjom jest przydatne zarówno do teoretycznego opisu arcydzieł muzycznych, jak i historycznego spojrzenia na dzieje muzyki europejskiej. Ale wbrew propagowanej w jego czasach ideologii postępu w sztuce twierdził, że sztuka nie postępuje naprzód, ulega jedynie przemianom¹⁸, m.in. pod wpływem dominujących w danym okresie idei estetycznych.

* * *

Pojęcie tonalności, zaadaptowane u schyłku dziewiętnastego wieku przez pozytywistyczną myśl teoretyczną, zmieniło sugerowane przez Fétisa znaczenie związane z aktywną rolą podmiotu w kształtowaniu uporządkowanych przebiegów dźwiękowych. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Richard Norton w swej książce *Tonality in Western Music* pisał:

Tonalność jest decyzją podjętą po to, aby uniknąć chaosu dźwiękowego. Ta, zdawałoby się, bezsensowna definicja natychmiast uwydatnia kreatywne znaczenie podmiotu, bez którego muzyczny przedmiot nie ma znaczenia, bowiem tonalność jest produktem ludzkiego umysłu i ucha we współdziałaniu z bodźcami natury. Ta dialektyka była ignorowana od Pitagorasa do Rameau i Schenker. W rzeczywistości podstawowy problem wszystkich bieżących poglądów na tonalność [...] polega na

18 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (Préface)*, Paris 1868 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k697171/f7.image>, dostęp: 17.01.2019].

tym, że w owych rozważaniach podmiotowe *ego* zostało w ogóle pominięte. Tonalność stała się przedmiotem, który istnieje jedynie w muzycznej partyturze¹⁹.

Dopiero pod koniec dwudziestego stulecia, wraz z rozwojem psychologii kognitywnej, pojęcie tonalności ponownie skojarzono w piśmiennictwie muzycznym z podmiotem, z „umysłem muzycznym”. W 1985 roku John A. Sloboda, muzyk i psycholog muzyki, wydał fundamentalną pracę *The Musical Mind*²⁰, w której zaprezentował wyniki badań dotyczące mechanizmów poznawczych człowieka warunkujących m.in. uznanie jakiegoś przebiegu dźwiękowego za spójny „strumień dźwiękowy”, mający cechy tzw. „dobrej kontynuacji” i wyrazistej „postaci brzmieniowej”²¹. Pytanie, które nurtowało psychologów poznawczych, dotyczyło głównie tzw. uniwersaliów muzycznych m.in. wspólnej dla wszystkich ludzi zasady rządzącej wrażeniem dobrego łączenia dźwięków o różnej wysokości oraz efektem dynamizmu między nimi, kojarzonym z uczuciem napięcia i odprężenia. Stwierdzono, że podstawowe, wrodzone mechanizmy grupowania dźwięków o różnej wysokości związane są przede wszystkim z tzw. prawami percepcji *Gestalt*. Tendencję do grupowania dźwięków o różnej wysokości w spójny „strumień dźwięków” (*pitch streaming phenomenon*) psycholodzy określają mianem „iluzji gamy” (*scale illusion*)²². Sloboda stwierdza, że „wiele powszechnych sekwencji muzycznych porusza się w ramach ograniczonych zakresów wysokości właśnie dlatego, że grupowanie wysokościowe jest fundamentalnym zjawiskiem słuchowym”²³. Przejawem tej tendencji jest m.in. pojęcie melodii, łączone z metaforą linii. Zdaniem psychologów efekt dynamizmu między dźwiękami o różnej wysokości, dający wrażenie napięcia i odprężenia oraz docelowego przebiegu dźwiękowego zakończony na jakimś „miejscu spoczynku”, związany jest ze specyficzną strukturą interwałową skali diatonicznej, mianowicie z tym, że rozmiary interwałów między sąsiednimi dźwiękami nie są takie same. Dlatego szczególne znaczenie ma w niej interwał trytonu między stopniami IV i VII, bowiem żadna inna para dźwięków nie jest rozdzielona tym interwałem. Tak

19 Richard Norton, *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*, Pennsylvania State University Press, University Park 1984, s. 4-5.

20 John A. Sloboda, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Clarendon Press, Oxford 1985; polskie wydanie: *Umysł muzyczny: poznawcza psychologia muzyki*, przeł. A. Białkowski i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Warszawa 2002.

21 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 185-200.

22 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 188, 190.

23 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 194.

więc słuchający sekwencji melodycznej, takiej jak stopnie IV-VII-VIII w skali durowej, może rozpoznać ostatni dźwięk jako docelowe miejsce spoczynku – tonikę. To właśnie ta właściwość nierównego rozmieszczenia interwałów

umożliwia słuchaczowi posiadanie [...] wyraźnego poczucia tego, gdzie znajduje się muzyka w odniesieniu do tej struktury (tj. skali). Tylko w odniesieniu do niej istnieć mogą takie czynniki, jak ruch [...], napięcie lub rozwiązanie, lub – krótko mówiąc – fundamentalny dynamizm muzyki tonalnej. Natomiast pełna symetria i regularność skal chromatycznych i całotonowych oznacza, że każdy ton posiada taki sam status jak inny. Fakt, że dla takich skal nie może istnieć wyraźne poczucie miejsca, a zatem ruchu, jest [...] powodem, dla którego skale takie nigdy nie cieszyły się szeroką popularnością jako tworzące podstawę dla muzyki²⁴.

Psycholodzy zwracają także uwagę na jeszcze inną specyficzną właściwość skali diatonicznej. Otóż każda utworzona od kolejnych stopni skali chromatycznej ma wszystkie – oprócz jednego – dźwięki wspólne ze skalą, która rozpoczyna się na jej piątym stopniu. Taka sytuacja pozwoliła na wprowadzenie do teorii muzyki pojęcia pokrewieństwa skal. Dowiedziono, że istnieje bardzo ograniczona liczba sztucznych skal, które posiadają – w świetle matematycznej teorii grup – właściwości wspólne z diatoniczną skalą durową²⁵. Ponadto zdaniem psychologów odczucie uporządkowania wrażeń zmysłowych, także sekwencji dźwięków o różnej wysokości, zależy od możliwości ich odniesienia do jakiegoś stabilnego „wrażenia centralnego”, przykuwającego uwagę słuchacza. Z badań dotyczących tego zagadnienia wynika, że funkcję tę mogą pełnić dźwięki (lub zestroje dźwięków) pojawiające się częściej lub trwające dłużej niż inne. W teorii i praktyce wielu kultur zawarte jest przekonanie, że muzyka realizuje się z uwzględnieniem stałych „wysokości odniesienia” (*reference pitches*). Zasadnicza wysokość (lub wysokości) odniesienia utrzymywana jest stale w postaci (zwykle instrumentalnego) burdonu. Nawet jeśli brakuje burdonu, zwykle możemy zauważyć, że pewne wysokości są „uprzywilejowane” w tym sensie, że muzyka często powraca do nich i krąży wokół nich. Etnomuzykolodzy przedstawiają tę cechę przez wyprowadzenie dla danego utworu muzycznego skali ważonej (*weighted scales*) z wagami przypisanymi do każdego stopnia. Tak więc

24 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 312.

25 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 313.

choć tonalność taka jaką znamy nie jest uniwersalna, pojęcia skali i toniki mają formalne analogie w większości kultur²⁶. W ostatnich latach termin tonalność odnoszony jest przede wszystkim do – akcentowanego przez psychologów²⁷ – doświadczenia napięcia i odprężenia oraz wrażenia teleologicznego przebiegu dźwiękowego podczas słuchania niemal każdej melodii, niezależnie od tego czy pochodzi ona z naszego czy innego kręgu kulturowego. Tonalność rozumiana jest zatem jako wrodzona predyspozycja naszego umysłu, która może być rozmaicie stymulowana i rozwijana w różnych kulturach.

We współczesnych badaniach psychologów i w refleksji muzykologicznej pojęcie tonalności łączone bywa z pojęciem indukcji lub instynktu. Piet G. Vos w artykule *Tonality Induction: Theoretical Problems and Dilemmas*²⁸ stwierdza, że podstawowe problemy naukowej refleksji i empirycznych badań fenomenu tonalności związane są głównie z wieloznacznością tego terminu w piśmiennictwie muzycznym. Istotne jest bowiem pytanie o znaczenie notacji muzycznej i abstrakcyjne traktowanie nut w formułowaniu modeli teoretycznych. Dlatego autor postuluje badania uwzględniające wpływ czasu trwania dźwięków na fenomen kojarzony z indukcją tonalną. Z kolei Piotr Podlipniak pisze, że

Instynkt ów polega na naturalnej, specyficznej dla zdrowych ludzi skłonności do [...] rozpoznania statystycznych regularności w sekwencjach dźwięków o określonej wysokości oraz organizowania przebiegów muzycznych zgodnie z regułami opartymi na tych regularnościach²⁹.

Istnienie tak charakterystycznego dla człowieka instynktu tonalnego jest, jego zdaniem, najbardziej prawdopodobną przyczyną powszechności tzw. muzyki tonalnej (tj. z wyrazistą linią melodyczną) w kulturze muzycznej.

26 J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 310.

27 David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge – London 2006.

28 Piet G. Vos, *Tonality Induction: Theoretical Problems and Dilemmas*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 2000, Vol. 17, no. 4, s. 403-416.

29 Piotr Podlipniak, *Instynkt tonalny. Koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 189. Rozwój psychologii ewolucyjnej oraz biomuzykologii spowodował pytania o genezę tych specyficznych właściwości poznawczych człowieka i jego predyspozycji do spójnego i teleologicznego łączenia dźwięków o różnej wysokości, predyspozycji kojarzonych z pojęciem instynktu tonalnego. Próba odpowiedzi na tego typu pytanie jest książka Piotra Podlipniaka, sugerującego ewolucyjne pochodzenie tej właściwości.

Pojęcie tonalności kojarzone z modelem hierarchicznego uporządkowania w partyturze abstrakcyjnych klas wysokości

Odmianą koncepcję tonalności propagowali zwolennicy filozofii materialistycznej, poszukujący podstawowej zasady determinującej zależności między dźwiękami o różnej wysokości, poza podmiotem i jego zmysłowym doświadczeniem harmonijnego zespolenia układów dźwiękowych trwających w jakimś czasie. W historii idei wyróżnia się bowiem dwie koncepcje jedności w różnorodności³⁰. Według pierwszej, związanej z ideą piękna, jedność to podmiotowe wrażenie harmonijnego zespolenia wielu różnych zjawisk zmysłowych. Natomiast zgodnie z drugą, związaną z kartezjańską metodą dedukcyjną i zasadą aksjomatu oraz z filozoficzną ideą praszubstancji³¹, istnieje jakaś idealna jedność, która generuje zróżnicowane klasy wysokości i determinuje ich wzajemne relacje. W teorii muzyki świadectwem zaadaptowania tej drugiej idei jedności w różnorodności jest teoria muzyki Rameau, m.in. jego koncepcja abstrakcyjnego tonu fundamentalnego (*son fondamentale*) i basu fundamentalnego (*basse fondamentale*)³², do którego można zredukować rozmaicie zestawiane dźwięki w muzycznych kompozycjach.

Jakże cudowna w swej prostocie jest ta jedność w różnorodności. Ileż różnych akordów, ileż pięknych melodii [...]: wszystko to pochodzi z dwóch lub trzech interwałów ułożonych tercjami, mających jeden wspólny ton fundamentalny

– pisał Rameau w swym traktacie teoretycznym³³. Autor twierdził, iż podstawowym źródłem różnorodności muzyki i jej uporządkowania jest tzw. kadencja harmoniczna, rozumiana jako połączenie krokiem

30 Por. Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 7.

31 Ideę praszubstancji rozpowszechniał m.in. Johann Wolfgang von Goethe. W pracy *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Ettingersche Buchhandlung, Gotha 1790, zaproponował on pojęcie pra-rośliny (*Urpflanz*) i pra-zjawiska (*Urpflanomen*), na które powoływali się m.in. Heinrich Schenker i Arnold Schönberg. Por. William Pastille, *Music and Morphology: Goethes Influence on Schenkers Thought* [w:] *Schenker Studies*, red. H. Siegel, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 29-44; Severine Neff, *Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis* [w:] *Music Theory and the Exploration of the Past*, red. C. Hatch, D.W. Bernstein, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 409-433.

32 J.-Ph. Rameau, *Treatise on Harmony...*, s. 395. Por. Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; Benjamin Straehli, *La basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau et son objectivité: une approche phénoménologique* [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01257663/document>, dostęp: 10.01.2019].

33 J.-Ph. Rameau, *Treatise on Harmony...*, s. 142.

kwintowym tonów fundamentalnych dwóch – jego zdaniem – podstawowych akordów redukowanych do tonu fundamentalnego: 1) trójdźwiękowego (majorowego lub minorowego) akordu doskonałego (*l'accord parfait*) oraz 2) czterodźwiękowego akordu septymowego (*l'accord de septième*)³⁴. Rameau odwołał się wprawdzie do powszechnie akceptowanego poglądu o empirycznym wrażeniu harmonijnego zespolenia dwóch tercji we współbrzmienie zwane w dawnej teorii muzyki *trias harmonica*, ale zinterpretował go jako abstrakcyjną jedność redukowaną do tonu fundamentalnego, a nie jako – łączoną z zasadą proporcjonalności – harmonię trzech różnych dźwięków³⁵.

Rameau zainicjował także rozważania teoretyczne odnoszące się do fenomenu „brzmiącego ciała” (*corps sonore*) generującego tony harmoniczne, ale traktowanego jako filozoficzna jedność determinująca łączenie tonów fundamentalnych w tzw. bas fundamentalny³⁶ układów sukcesywno-symultanicznych notowanych w muzycznych partyturach. Koncepcja tonu fundamentalnego i basu fundamentalnego zainspirowała późniejszych teoretyków muzyki do formułowania spekulatywnych modeli teoretycznych na temat relacji między abstrakcyjnymi zbiorami klas wysokości, traktowanymi podobnie jak elementy w zbiorach matematycznych. Koncepcje Rameau rozwijali m.in. Hugo Riemann, Arnold Schönberg i Heinrich Schenker. W swych pracach wykorzystywali oni także rozpropagowane przez Fétisa pojęcie tonalności (*Tonalität*, *tonality*), ale nadali mu diametralnie inne znaczenie, bowiem łączyli ten termin nie z podmiotem, z cechą ludzkiego umysłu, ale z jakimś filozoficznym przedmiotem mającym cechy praszubstancji, generującej różnorodność dźwięków i ich uporządkowanie.

* * *

Działający u schyłku XIX i na początku XX wieku niemiecki muzykolog Hugo Riemann (1849-1919) był autorem wielu podstawowych prac

34 J.-Ph. Rameau, *Treatise on Harmony...* Por. T. Christensen, *Rameau and Musical Thought...*; A. Jarzębska, *Z dziejów myśli...*, s. 25-41.

35 Jairo Moreno, *Musical representations, subjects, and objects: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2004; Thomas Christensen, *Music Theory and its Histories* [w:] *Music Theory and the Exploration of the Past...*

36 T. Christensen, *Rameau and Musical Thought...*

z zakresu teorii i historii muzyki³⁷. Jego koncepcja związków między klasami wysokości dźwięków, skojarzona z zapożyczonym z matematyki pojęciem funkcji (*Funktionstheorie*)³⁸, miała dominujący wpływ na muzykologiczny dyskurs analityczny oraz dydaktykę muzyczną, zwłaszcza w pierwszej połowie XX wieku. W *Handbuch der Harmonielehre* Riemann pisał:

Nasza nauka jest [...] rozbudowaniem pojęcia Fétisa – tonalność [...], bowiem tonalność to nic innego jak tylko związek [...] całego horyzontalno-wertykalnego układu dźwiękowego z jakimś tonem centralnym (*Hauptklang als Centrum*), w stosunku do którego wszystkie pozostałe mają określone znaczenie w harmoniczej logice, której przejawem jest kadencja. [...] Bowiem odkąd współczesna harmonia „oddaliła się” od diatonicznych szeregów (*leitereigenen*) [...] tonice jest podporządkowana [...] pełna enharmoniczno-chromatyczna skala³⁹.

Zatem Riemann nie skojarzył terminu tonalność z właściwościami naszego umysłu, poszukującego wrażenia „jedności w różnorodności” przez harmonijne zespolenie różnych wysokości dźwięków i audytywne poszukiwanie takiego przebiegu dźwiękowego, który wywołuje wrażenia dążenia do celu czy miejsca spoczynku. Natomiast bliższa mu była koncepcja arbitralnie sugerowanego logicznego związku wszystkich klas wysokości skali enharmoniczno-chromatycznej z jakimś tonem centralnym (*Hauptklang als Centrum*), w abstrakcyjnej (pozazmysłowej i pozaczasowej) rzeczywistości matematyczno-logicznej. W teorii Riemanna owe klasy wysokości są zestawiane w rozmaite kilkuelementowe zbiory (od trzech do pięciu), określane mianem akordów (*Akkord, Klänge, Harmonie*) zróżnicowanych na akordy konsonansowe i dysonansowe⁴⁰, których tony fundamentalne łączone są różnymi „krokami harmonicznymi” (*Harmonieschritte*), determinującymi rodzaj ich funkcyjnej relacji⁴¹.

37 Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

38 Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Augener, London 1893.

39 Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921, s. 214.

40 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 138-140. Za akordy dysonansowe uznał on cztero- oraz pięcio-tonowe układy dźwiękowe o budowie tercjowej, a także trójdźwięki konsonansowe z dodaną sekundą – dolną lub górną – do składników akordu oraz współbrzmienia, w których podstawowe składniki akordu (tj. pryma, tercja lub kwinta) zostały alterowane.

41 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 13. Por. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli...*, s. 77-80.

Punktem wyjścia teorii Riemanna był akord durowy, traktowany jako „akord Natury” (tj. jako współbrzmienie 4.–5.–6. tonu szeregu harmonicznego) zredukowany do tonu fundamentalnego (*Hauptton*). Riemann chciał jednak logicznie uprawomocnić swą ideę akordu molowego, jako posiadającego również cechy akordu Natury. Zainspirowany filozofią Hegla, podkreślającego rolę przeciwieństw w kształtowaniu rzeczywistości, uznał trójdźwięki durowy i molowy za dialektyczne przeciwieństwo, którego syntezą jest – okreśłany przez wspólny ton fundamentalny (*Hauptton*) – akord durowo-molowy. Skojarzony on jest z filozoficzną koncepcją „ciała brzmiącego” zawierającego tony górne (*Obertones*) oraz – będące ich lustrzanym odbiciem – tony dolne (*Übertones*)⁴². Uznał on bowiem, że interwały w akordzie molowym są lustrzanym odbiciem interwałów w akordzie durowym, np.: $f-as-c / c-e-g$. Riemann oparł zatem swą teorię muzyki na abstrakcyjnej, niepotwierdzonej doświadczalnie koncepcji dwóch symetrycznych względem siebie szeregów harmonicznyc. Zgodnie z jego spekulatywną teorią, zarówno trójdźwięk durowy, jak i molowy odnoszą się do 4.–5.–6. tonu szeregu harmonicznego (durowy do *Übertones*, a molowy do *Obertones*). Relacje te miały sugerować zaproponowane terminy i ilustrować znaki graficzne. Na przykład zbiór klas wysokości: $c-e-g$ (tj. akord C-dur) nazwany *c-Oberklang*, oznaczał Riemann jako c^+ , a jego „lustrzane odbicie”, czyli zbiór dźwięków: $c-as-f$ (tj. akord f-moll) nazwany *c-Unterklang* – jako c , bowiem twierdził, że oba te akordy mają wspólny ton fundamentalny (*Hauptton*) c ⁴³. Ze względu na praktykę muzyczną, w której powszechnie kojarzono nazwę trójdźwięku durowego i molowego z jego prymą, Riemann rozróżnił pojęcie tonu fundamentalnego (*Hauptton*) i tonu podstawowego (*Grundton*), odnosząc ten ostatni termin do prymy trójdźwięku. O ile w akordzie durowym oba terminy odnoszą się do tej samej klasy wysokości (np. w akordzie C-dur do c), to w akordzie molowym terminy te określają dwie różne klasy wysokości (np. w f-moll tonem fundamentalnym jest c , a tonem podstawowym – f)⁴⁴. Teoria muzyki Riemanna, oparta na tak kontrowersyjnych założeniach, wzbudzała sprzeciw muzyków i niektórych teoretyków muzyki, ale koncepcja dwóch szeregów harmonicznyc, górnych i dolnych (*Übertones* – *Obertones*) była

42 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 2.

43 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 10.

44 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 22.

podstawą logicznej przejrzystości jego dualistycznego systemu funkcyjnego.

Riemann zaproponował wyrazisty model hierarchicznie zróżnicowanych relacji funkcyjnych między tonem fundamentalnym wybranego akordu durowego/molowego, traktowanego jako centrum, a różnymi akordami (tj. kilkuelementowymi, od trzech do pięciu, zbiorami klas wysokości) budowanymi na wszystkich stopniach skali enharmoniczno-chromatycznej. Wyróżnił on dwie podstawowe relacje między akordem centralnym, zwanym toniką (*Tonika*), a innymi akordami, mianowicie funkcję dominanty (*Dominante*) oraz funkcję subdominanty (*Subdominante*), określane przez kwintowy „krok harmoniczny” tonu fundamentalnego toniki w górę skali wysokości (funkcja dominanty) oraz w dół skali wysokości (funkcja subdominanty). Ponadto zaproponował on trzy transformacje (*Verwandtschaften*)⁴⁵ wspomnianych podstawowych funkcji (toniki, dominanty i subdominanty), mianowicie:

- 1) wariant (*Variante*) – oznacza podobieństwo akordów (durowego i molowego), mających ten sam ton podstawowy (*Grundton*), np. C-dur i c-moll;
- 2) paralela (*Paralleklänge*) – oznacza podobieństwo akordów (durowego i molowego), których tony podstawowe są odległe o interwał tercji małej, np. C-dur i a-moll;
- 3) zamiennik (*Leittonwechselklänge*) – oznacza podobieństwo akordów (durowego i molowego), których tony podstawowe są odległe o interwał tercji wielkiej, np. C-dur i e-moll.

Teoria Riemanna była propozycją logicznych relacji funkcyjnych między parami wybranych stopni skali enharmoniczno-chromatycznej, traktowanych jako tony fundamentalne wspomnianych trzech funkcji: toniki, subdominanty i dominanty (i ich odpowiedników). Według Riemanna istnieje zróżnicowany związek owych tonów skali chromatycznej z wybranym tonem, rozumianym jako centrum odniesienia, dlatego bliższe lub dalsze relacje funkcyjne determinowane są przez tzw. kroki harmoniczne⁴⁶. Najsilniejszy związek wyznacza interwał kwinty, nieco słabszy – interwały tercji wielkiej i tercji małej, a słaby i bardzo słaby – interwały sekundy wielkiej, sekundy małej i trytonu. Następstwo 12 stopni skali chromatycznej, jako „kroków harmonicznych”

⁴⁵ H. Riemann, *Handbuch...*, s. 88-137.

⁴⁶ H. Riemann, *Handbuch...*, s. 124.

(*Systematik der Harmonieschritte*)⁴⁷ uporządkowanych według sugerowanego coraz słabszego związku z wybranym tonem centralnym, np. „C”, jest następujące:

C: *g–f; e–as; es–a; d–b; cis–h; fis*

Riemann uważał, że we wszystkich współczesnych mu partyturach, w których preferowane są układy dźwiękowe oparte na skali chromatycznej, można wykazać – za pomocą proponowanej teorii – istnienie tak rozumianej tonalności.

System funkcyjny Riemanna wzbudzał uznanie wyrazistą logiką proponowanych relacji funkcyjnych, ale był także ostro krytykowany za brak odniesień do realnego brzmienia, do empirycznego wrażenia podobieństwa lub kontrastu wybranych układów dźwiękowych. Na przykład Rudolf Louis i Ludwig Thuille w swej *Harmonielehre* (1907) stwierdzali, iż koncepcja tonalności funkcyjnej Riemanna jako „dogmatyczna [...] teoria, której rezultaty albo są kompletnie bezużyteczne, albo tylko w znikomym stopniu odpowiadają empirycznej rzeczywistości [...] – jest błędna”⁴⁸. Ale teoretyczne spekulacje Riemanna były inspiracją dla innych teoretyków muzyki. Sporym zainteresowaniem, także polskich muzykologów, cieszyła się zwłaszcza teoria Hermanna Erpfa (1891-1969), zaprezentowana w *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*⁴⁹.

* * *

Muzykolodzy skojarzyli teorię muzyki Riemanna z określeniem tonalności harmonicznej (*der harmonischen Tonalität, Harmonic Tonality*)⁵⁰, ograniczając odnośnienie pojęcia tonalności do muzyki komponowanej w XVII, XVIII i XIX stuleciu. Ponadto hipostazowano pojęcie „tonalności harmonicznej” i rozpatrywano proces ewolucji tego filozoficznego bytu, wskazując na pewne układy dźwiękowe (kojarzone z tzw. systemem dur-moll), pojawiające się w utworach

47 H. Riemann, *Handbuch...*, s. 124-137.

48 Rudolf Louis, Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, Grüninger, Stuttgart 1907, s. vi.

49 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969. Por. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli...*, s. 82-85.

50 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968.

komponowanych w kolejnych wiekach. W konsekwencji tonalność harmoniczna była opisywana jako cel historycznego rozwoju muzyki oraz jako byt mający swój początek, etap wzrostu i dojrzałości oraz fazę zmierzchu. Ale odpowiedź na pytanie o genezę tak rozumianej tonalności okazała się kwestią sporną, bowiem jej początków dopatrywano się na przestrzeni aż czterech stuleci: Armand Machabey⁵¹ – w XIV wieku, Heinrich Besseler⁵² – w XV wieku, Edward E. Lowinsky⁵³ – w XVI wieku, a Manfred Bukofzer⁵⁴ – w XVII stuleciu. Powodem tak ogromnych rozbieżności była m.in. niejednołitość kryteriów uznanych za definiujące zakres semantyczny pojęcia „tonalność harmoniczna”.

Carl Dahlhaus (1928-1989), autor *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*⁵⁵, uznał, że proces kształtowania się tonalności harmonicznej uległ wyraźnemu nasileniu w madrygałach Monteverdiego (z ok. 1600 roku). Rozpropagował on pogląd, że w partyturach Monteverdiego można wskazać na takie relacje między dźwiękami, które mogą być uznane za symptomy zasadniczego przełomu w rozwoju techniki kompozytorskiej, tzn. w hipotetycznym procesie historycznym prowadzącym „od modalności do tonalności dur-moll”⁵⁶. Pod wpływem tak rozumianego historycyzmu⁵⁷ w dyskursie muzykologicznym kategoria modalności (i związane z tym terminem koncepcje teoretyczne formułowane w XIV, XV i XVI wieku) oraz kategoria tonalności włączone zostały w ewolucyjną wizję przemian techniki kompozytorskiej i podporządkowane kontrowersyjnej idei ewolucji

51 Armand Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique*, Richard-Masse, Paris 1955.

52 Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1950.

53 Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1962.

54 Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha* (1947), przeł. E. Dziębowska, PWN, Warszawa 1970.

55 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, przeł. na j. angielski R.O. Gjerdingen, Princeton University Press, Princeton 1990.

56 C. Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality...*, s. 234-248. Por. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *Carla Dahlhaus'a koncepcja przemian języka dźwiękowego ok. 1600 r. w świetle jego „Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität”* [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/fabianska_muzykalia_2.pdf, dostęp: 09.05.2018]; Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *Tonalność polifonii późnego renesansu. W poszukiwaniu narzędzi badawczych techniki dźwiękowej muzyki włoskiej z przełomu XVI i XVII wieku*, „Muzyka”, 1990, nr 2.

57 Historycyzm – pojęcie wprowadzone przez Karla R. Poppera – pejoratywna nazwa poglądu filozoficznego (neutralną jest historyzm) głoszącego, że w historii istnieją nieubłagane prawa i rozwija się ona w określonym kierunku, aby osiągnąć teoretycznie konieczny cel.

i postępu w sztuce. Z kolei fazę zmięczenia tonalności harmonicznej uwytatniano m.in. w muzyce Wagnera. Ernst Kurth opublikował książkę pod znamienym tytułem *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (1920)⁵⁸. Przez „kryzys romantycznej harmonii” autor rozumiał niwelowanie wyrazistych relacji kadencyjnych przez wykorzystywanie rozbudowywanych wielodźwięków i ekspansję dysonansów, mających wpływ zarówno na wrażenie spotęgowanej ekspresji, jak i na różnicowanie kolorytu brzmienia. Kurth rozróżnił m.in. takie pojęcia jak „wrażenie toniki” i „wrażenie tonacji” (*Tonika- und Tonarts- empfinden*)⁵⁹ dla podkreślenia różnicy między efektem toniki, kojarzonym z wyrazistym zakończeniem teleologicznej sekwencji współbrzmień, a wrażeniem tonacji, odnoszonym do efektu spójnego połączenia kolejnych układów dźwiękowych, przy jednoczesnym braku „miejsca spoczynku” zwanego toniką (jak to można zauważyć np. we wstępie do *Tristana* Wagnera). Kurth, jako autor *Musikpsychologie* (1931) i zwolennik połączenia teorii muzyki z psychologią⁶⁰, zwracał uwagę na – coraz bardziej eksponowane przez współczesnych mu kompozytorów – empiryczne wrażenie preferowania dysonansowych efektów i eliminowania konsonansowych współbrzmień, dających zwykle poczucie „miejsca spoczynku”. Dlatego głosił tezę o zmięczeniu tonalności łączonej z teorią harmonii dur-moll.

* * *

Natomiast Arnold Schönberg (1874-1951) uważał, że z pojęcia tonalności nie można zrezygnować w dyskursie muzykologicznym na temat tzw. nowej muzyki, łączonej z emancypacją dysonansu⁶¹ i totalną chromatyką. Dlatego zaproponował takie pojęcia jak „jednorodna

58 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (1920), Forgotten Books, London 2018.

59 Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Drechsel, Bern 1913, przedruk: München 1973.

60 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Max Hesse, Berlin 1931.

61 Arnold Schoenberg, *Opinion or Insight?* (1926), *New Music: My Music* (1930) [w:] *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, University of California Press, Oakland 1975, s. 99-106, 258-264. Por. Stephen Hinton, *The Emancipation of Dissonance: Schoenberg's Two Practices of Composition*, „Music & Letters”, 2010, Vol. 91, no. 4, s. 568-579.

tonalność" (*monotonicity*)⁶² oraz „rozszerzona tonalność" (*extended tonality*)⁶³. Pojęcia te odnosił nie tyle do empirycznego wrażenia teleologicznego przebiegu dźwiękowego, ile do logicznych relacji między zbiorami dźwięków (traktowanych jako abstrakcyjne klasy wysokości) w danej partyturze. Schönberg, podobnie jak Riemann, odwoływał się do idei „jedności w różnorodności", łączonej z fenomenem wielu tonów harmonicznym generowanych przez jedno „brzmiące ciało". Propagował on tezę, że jakiegokolwiek układy dźwiękowe utworzone zarówno ze składników skali diatonicznej, jak i chromatycznej, są spójną całością (niezależnie od audytywnego wrażenia ich spójności), bowiem ich związek jest *a priori* zdeterminowany przez Naturę w fenomecie „brzmiącego ciała". Wszystkie zjawiska muzyczne można odnieść do szeregu tonów składowych, dzięki czemu okaże się, że wszystko wynika z bardziej prostych lub z bardziej złożonych stosunków zachodzących pomiędzy poszczególnymi tonami tego szeregu⁶⁴. Teoretyczna koncepcja „jednorodnej tonalności" (*monotonicity*), zaproponowana terminologia i znaki graficzne miały służyć do logicznego opisu owych sugerowanych związków między dźwiękami w danej partyturze. Według Schönberga

w utworze muzycznym jest zawsze tylko jedno centrum tonalne, a każdy fragment interpretowany poprzednio jako inna tonacja, jest po prostu jej regionem. [...] Propozycja regionu jest logiczną konsekwencją zasady *monotonicity*. W ten sposób można zrozumieć jedność każdego utworu muzycznego⁶⁵.

A zatem można ewentualnie zrozumieć logikę relacji między dźwiękami w analizowanej partyturze (oczywiście pod warunkiem zaakceptowania proponowanej teorii relacji), ale niekoniecznie „doświadczyć" wrażenia uporządkowania przebiegów dźwiękowych w kontakcie z daną muzyką. Schönberg pojęcie tonalności odnosił także do swej teorii dodekafonii. Uważał on bowiem, że

z pojęcia tonalności nie można zrezygnować. [...] Funkcja jej pozostała identyczna. [...] Z łatwością można sobie wyobrazić takie rozszerzenie pojęcia tonalności, że obejmuje ono wszystkie rodzaje kombinacji dźwiękowych. [...] Nie ulega bowiem wątpliwości, że

62 Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Ernest Benn, London 1969, s. 19.

63 A. Schoenberg, *Structural Functions...*, s. 76.

64 Arnold Schönberg, *Problemy harmonii*, przeł. A. Buchner [w:] Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978, s. 409.

65 A. Schoenberg, *Structural Functions...*, s. 19.

dwanaście dźwięków można połączyć ze sobą i to właśnie dzięki istniejącym już relacjom pomiędzy tymi dwunastoma dźwiękami⁶⁶.

Myśl, że wszystkie dźwięki skali chromatycznej są ze sobą „z natury” połączone, była przesłanką Schönbergowskiej idei *Grundgestalt* (jako spójnego szeregu dwunastu klas wysokości) i jego teorii dodekafonii, obejmującej reguły tożsamości kompleksów dwunastotonowych. Schönberg doszedł bowiem do wniosku, iż

tonalność jest zawsze rozumiana w aspekcie określonej skali. [...] Skalę durową (majorową) wyjaśnia wyczerpująco zsumowanie dźwięków trzech głównych trójdźwięków zbudowanych na I, IV i V stopniu skali, [...] Wzięcie pod uwagę bardziej odległych tonów składowych (aż do trzynastego) tych samych dźwięków podstawowych *f, c, g* [...] prowadzi do skali chromatycznej. [...] W skali chromatycznej stosunki dźwięków są zmienne i w zupełności zależne od tego, który z dźwięków uzna się za podstawowy. [...] I niech to będzie naszą odpowiedzią na pytanie o możliwość łączenia ze sobą dźwięków. Możliwość ta wywodzi się z faktu, że w brzmącym dźwięku i w jego najbliższym dźwięku pokrewnym objawia się [...] jedność i wspólnota dźwięków, dzięki czemu korzystanie z tych relacji nie jest niczym innym, jak naśladowaniem Natury⁶⁷.

Dlatego Schönberg nie akceptował pojęcia atonalności propagowanego w ówczesnej krytyce muzycznej i łączonego m.in. z jego twórczością muzyczną. Stanowczo twierdził, że przeciwieństwo tonalność *versus* atonalność nie istnieje, bowiem zakładał, że naturalny związek między różnorodnymi układami dźwiękowymi, także tymi proponowanymi przez zwolenników idei emancypacji dysonansu, jest wynikiem możliwości skojarzenia 12 stopni skali chromatycznej z szeregiem harmonicznym generowanym przez jedno „brzmiące ciało”. W swej *Harmonielehre*⁶⁸ Schönberg pisał:

to oczywiste, iż pojawił się [...] nowy kierunek; mianują się atonalistami. Mnie to jednak nie dotyczy, gdyż jestem muzykiem i z atonalnością nie mam nic wspólnego. Atonalność mogłaby jedynie oznaczać coś, co jest niezgodne z naturą dźwięku. [...] Utwór muzyczny zawsze pozostanie tonalny, choćby w tym

66 A. Schönberg, *Problemy harmonii...*, s. 415, 417.

67 A. Schönberg, *Problemy harmonii...*, s. 40.

68 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922, s. 487; A. Schönberg, *O słowie „atonalność”*, przeł. J. Paździora [w:] L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna...*, s. 395-396.

sensie, że między następującymi po sobie dźwiękami musi istnieć określony związek, dzięki któremu dźwięki ustawione obok siebie lub nad sobą tworzą pewne [...], właściwe sobie następstwo. Tonalność może wówczas nie być wyczuwalna ani nie potrafimy jej dowieść, określone związki mogą być niejasne lub nawet niezrozumiałe. Nazwanie jednak atonalnym jakiegokolwiek związku dźwięków byłoby równie niewłaściwe, jak określenie stosunku barw względem siebie mianem aspektralnego lub akompletnego. Przeciwnieństwo takie po prostu nie istnieje⁶⁹.

Ale w piśmiennictwie muzycznym konsekwentnie łączono muzykę Schönberga z pojęciem atonalności⁷⁰. Luigi Rognoni, pod wpływem rozpropagowanej przez Theodora W. Adorna w *Filozofii nowej muzyki*⁷¹ antytezy „Schönberg, czyli postęp” versus „Strawiński, czyli restauracja przeszłości”, twierdził, że

Tonalność i atonalność to inne terminy dla określenia owej antytezy, która cechowała muzykę pierwszej połowy obecnego [tj. dwudziestego – A. J.] stulecia. [...] Strawiński wierzył [...], że poczucie „tonalności” jest wrodzone naturze ludzkiej i wobec tego trzeba mu się podporządkować. Schönberg natomiast uważał, że „tonalność” jest wyłącznie wytworem sztuki⁷².

strawiński dystansował się od teoretycznych koncepcji „tonalności harmoniczej”, propagowanej w szkolnictwie muzycznym, ale podkreślał, że jako kompozytor zawsze podąża za swym „muzycznym uchem”⁷³. Dlatego w *Poetyce muzycznej* próbował na nowo zdefiniować pojęcie tonalności:

Nie mamy [...] w sobie odczucia [...] tonalności w szkolnym tego słowa znaczeniu, [...] ale staje się rzeczą [...] pożądaną ulec [...] odwiecznej konieczności [...] uświadomienia sobie faktu egzystencji pewnych biegunów przyciągania. Tonalność jest [...] środkiem kierowania muzyki ku tym biegunom. [...] Komponowanie to dla mnie nic innego jak układanie w pewnym porządku pewnej ilości

69 A. Schönberg, *O słowie „atonalność”...*, s. 395.

70 Jim Samson, *Schoenberg's „Atonal” Music*, „Tempo”, 1974, no. 109, s. 16-25; Allen Forte, *Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality*, „The Musical Quarterly”, 1978, Vol. 64, no. 2, s. 133-176; Martha MacLean Hyde, *Schoenberg's Sketches and the Teaching of Atonal Theory*, „College Music Symposium”, 1980, Vol. 20, no. 2, s. 130-137; Alfred Cramer, *Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony*, „Music Theory Spectrum”, 2002, Vol. 24, no. 1, s. 1-34.

71 Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.

72 L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna...*, s. 9.

73 Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions*, Faber & Faber, London 1972, s. 97.

dźwięków [...]. Ćwiczenie to prowadzi do poszukiwania centrum, gdzie powinien się zbiec szereg dźwięków zaangażowanych w moje przedsięwzięcie. [...] Odkrycie tego centrum przesądza o rozwiązaniu⁷⁴.

A zatem efekt docelowego „miejsca spoczynku” (nazywany przez Fétisa *tonique*) określał on mianem „bieguna przyciągania” lub „centrum”⁷⁵. Dwojaki sposób rozumienia tonalności, mianowicie łączenie tego pojęcia albo z empirycznym wrażeniem spójności i teleologicznej sekwencji układów dźwiękowych, albo z hierarchicznymi – sugerowanymi przez teoretyków – relacjami między zbiorami klas wysokości istniejącymi w jakiejś beczasowej (matematycznej) rzeczywistości, miał zatem wpływ na zakres semantyczny tego terminu.

Pojęcie atonalności, interpretowane z punktu widzenia psychologów⁷⁶ uwzględniających mechanizm działania naszej pamięci, zwłaszcza krótkotrwałej oraz możliwość uchwycenia w niej ograniczonej ilości różnych elementów (siedem plus/minus dwa)⁷⁷, odnosi się głównie do wrażenia braku – w danym przebiegu dźwiękowym – wyrazistego efektu brzmieniowego pełniącego funkcję „miejsca spoczynku” lub „centrum odniesienia” dla innych układów dźwiękowych, percypowanych w jakimś czasie, zwłaszcza w ograniczonym czasie działania naszej pamięci krótkotrwałej. Zdaniem Lee Humphriesa

Muzyczne relacje powstają z szeregu wydarzeń rozgrywających się w czasie. [...] Aby postrzegać zbiór dźwięków jako tonalny, musimy być w stanie utrzymać tę sekwencję dźwięków w naszej pamięci krótkotrwałej. Niemożność przypomnienia sobie usłyszanej sekwencji dźwięków wyklucza możliwość wykrycia w niej jakichkolwiek relacji. Kiedy nieprzetworzone dane są stale wypierane z pamięci krótkoterminowej, dostrzegamy atonalność⁷⁸.

74 Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, PWM, Kraków 1980, s. 28, 30.

75 I. Strawiński, *Poetyka muzyczna...*, s. 29-30.

76 Nicola Dibben, *The Perception of Structural Stability in Atonal Music: The Influence of Saliency, Stability, Horizontal Motion, Pitch Commonality, and Dissonance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 1999, Vol. 16, no. 3, s. 265-294; Katrin Schulze, W. Jay Dowling, Barbara Tillmann, *Working Memory for Tonal and Atonal Sequences during a Forward and a Backward Recognition Task*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 2012, Vol. 29, no. 3, s. 255-267.

77 George A. Miller, *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, „The Psychological Review”, 1956, Vol. 63, s. 81-97.

78 Lee Humphries, *Atonality, Information, and the Politics of Perception* [http://www.thinkingapplied.com/tonality_folder/tonality.htm#.XDDeWtJKgXA, dostęp: 10.01.2019].

Natomiast w piśmiennictwie muzycznym inspirowanym ideologią postępu i ewolucji w sztuce termin atonalność odnoszono głównie do muzyki komponowanej w pierwszych dekadach wieku dwudziestego – m.in. w kręgu Schönberga – i rozumiano jako nazwę kolejnego, przejściowego etapu historycznego rozwoju muzyki, między uporządkowaniem dźwięków łączonym z pojęciem „tonalności harmonicznej”, a porządkiem określanym przez teorię dodekafonii⁷⁹. Dlatego partytury notowane zgodnie z proponowanymi przez teoretyków zasadami dodekafonii łączono z pojęciem „tonalności dodekafonicznej” (*twelve-tone tonality*)⁸⁰.

* * *

Po drugiej wojnie światowej muzykologiczny dyskurs na temat tonalności zdominowała myśl teoretyczna Heinricha Schenkera (1868-1935), który twierdził, że o koherencji tzw. muzyki tonalnej, tj. układów dźwiękowych w muzycznych arcydziełach komponowanych od XVII do schyłku XIX wieku (od J.S. Bacha do Brahmsa), decyduje jakaś jednorodna, organiczna pra-substancja zwana „praosnową” (*Ursatz, fundamental structure*)⁸¹. Pojęcie tonalności ograniczał on zatem do tzw. muzyki tonalnej, a fundamentu owej zakładanej „jedności w różnorodności” poszukiwał w filozoficznym bycie nazwanym praosnową (*Ursatz*). W ujęciu Schenkera praosnowa to abstrakcyjny archetyp kadencji harmonicznej, traktowany jak biologiczna komórka mająca w sobie energię wzrostu całego zróżnicowanego organizmu⁸². Owa praosnowa ilustrowana jest graficznie jako symultaniczne połączenie harmonicznego kroku kwintowego (nuta toniczna – dominantowa – toniczna) w basie fundamentalnym (*Bassbrechtung*), z opadającymi

79 Paul Lansky, George Perle, Dave Headlam, *Atonality* (hasło) [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; George Perle, *Serial Composition and Atonality*, University of California Press, Berkeley 1977; Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973.

80 George Perle, *Twelve-Tone Tonality*, University of California Press, Berkeley 1996.

81 Heinrich Schenker, *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Phantasien)*, Tom I, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart–Berlin 1906; H. Schenker, *Der freie Satz...*; H. Schenker, *O warstwie głębokiej w muzyce...*

82 Nadine Hubbs, *Schenker's Organicism*, „Theory and Practice”, 1991, Vol. 16, s. 143-162.

diatonicznie dźwiękami tworzącymi razem tzw. pralinę (*Urlinie*)⁸³. Schenker twierdził, iż tak rozumiana idealna pra-substancja przybiera w konkretnych utworach muzycznych zróżnicowaną postać „warstwy głębokiej” (*Hintergrund, background*) danego dzieła. Zatem analiza zakładanej spójności horyzontalno-wertykalnych układów dźwiękowych zanotowanych w rozmaitych partyturach polega na stopniowej, arbitralnej redukcji „warstwy powierzchniowej” (*Vordergrund, foreground*), czyli wszystkich zanotowanych w partyturze dźwięków, najpierw do „warstwy środkowej” (*Mittelgrund, middleground*), zawierającej wybrane przez badacza nuty strukturalnie ważniejsze, a następnie do „warstwy głębokiej”⁸⁴, jakoby determinującej koherencję „warstwy powierzchniowej”, niezależnie od czasu trwania danego utworu. Według austriackiego teoretyka muzyczna logika jest wynikiem przemian praosnowy w warstwę głęboką, a następnie w warstwę środkową i powierzchniową:

W praosnowie spełnia się całość. [...] W miarę [...] rozwoju prowadzącego ku warstwie powierzchniowej, praosnowa warstwy głębokiej i poziomy transformacji warstwy środkowej zapewniają całości naturalne, organiczne istnienie. [...] Tak jak istnienie stanowi nieprzerwaną przemianę materii, tak samo prowadzenie głosu przedstawia wywodzącą się z praosnowy transformację jej własnej energii. [...] Muzyczna logika jest osiągalna jedynie dzięki praosnowie w warstwie głębokiej i jej przemianom w warstwie środkowej i powierzchniowej⁸⁵.

Schenker, choć zwracał uwagę na kwestię tzw. prolongacji (*Prolongation*)⁸⁶, przyznając wybranym nutom nadrzędną funkcję w kształtowaniu muzycznego *continuum*, to jednak nie uwzględnił ani czasu trwania analizowanych utworów, ani problemów związanych z percepcją przebiegów dźwiękowych w jakimś czasie, ani mechanizmów poznawczych związanych z procesem redukcji zjawisk zmysłowych do

83 H. Schenker, *O warstwie głębokiej w muzyce...*

84 Adele T. Katz, *Heinrich Schenker's Method of Analysis*, „The Musical Quarterly”, 1935, Vol. 21, no. 3, s. 311-329.

85 H. Schenker, *O warstwie głębokiej w muzyce...*, s. 108-110.

86 Zdaniem komentatorów teorii Schenkera koncepcja *Prolongation* i *Zug*, określana w języku angielskim jako *voice-leading*, to jedna z najcenniejszych cech teorii Schenkerowskiej, która po raz pierwszy ujawniła jedność kompozycji (*the unity of composing-out*) [...] i ważność *voice-leading*”, cyt. za: Oswald Jonas, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, przeł. J. Rothgeb, Longman, New York-London 1982, s. 54.

percepcyjnego inwariantu⁸⁷. Wywodząca się z myśli osiemnastowiecznych filozofów przyrody idea praosnowy (*Ursatz*) jako pra-substancji, zawierającej w sobie bogactwo różnorodności układów dźwiękowych i generującej cały utwór muzyczny „była (i jest) tak atrakcyjna, że przetrwała do dziś jako oczywista doktryna teoretycznej muzykologii” – pisał w latach 90. ubiegłego wieku David Montgomery. Twierdził on, że

Artyści w ciągu całego stulecia budowali swe teorie na obłąkańczym pojęciu organicznego związku między niepodobnymi fenomenami, albo nieświadomi tego, że już od samego początku była to wątpliwa koncepcja, albo traktowali ten fakt w sposób beztroski⁸⁸.

Schenker łączył swą koncepcję tonalności z ideą praosnowy (*Ursatz*) oraz z mistrzowskimi dziełami muzyki europejskiej. Natomiast jego uczeń Felix Salzer, który rozpropagował koncepcje mistrza, w pracy *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music* (1952)⁸⁹ wykorzystał anglojęzyczną wersję Schenkerowskich terminów do opisu koherencji horyzontalno-wertykalnych układów dźwiękowych w partyturach notowanych także przed J.S. Bachem i po Brahmsie. William Pastille analizując przemiany znaczenia Schenkerowskich pojęć stwierdził, iż

Zaczęliśmy traktować *Ursatz* bądź jako teoretyczną konstrukcję, bądź jako hipotetyczną strukturę lub jako aksjomat. Innymi słowy mówimy o *Ursatz* w terminach, które brzmią naukowo być może dlatego, iż atmosfera *science* zdominowała akademicką refleksję humanistyczną, lub też dlatego, iż jest nam ona bliższa niż wyobrażenia związane ze światem jakiejś organicznej, życiodajnej siły czy „twórczej woli dźwięków”⁹⁰.

Bowiem rozpowszechniona w piśmiennictwie muzycznym anglojęzyczna wersja pojęć Schenkera zaciera związek jego teorii z niemiecką filozofią idealistyczną i wyobrażeniem dynamicznej substancji generującej „muzyczny organizm”, a uwydatnia wpływ strukturalizmu i lingwistyki

87 Stewart H. Hulse, Annie H. Takeuchi, Richard F. Braaten, *Perceptual Invariances in the Comparative Psychology of Music*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 1992, Vol. 10, no. 2, s. 151-184.

88 David Montgomery, *The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art*, „The Musical Quarterly”, 1992, Vol. 76, no. 1, s. 23.

89 Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover Publications, New York 1952.

90 William Pastille, *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works* [w:] *Trends in Schenkerian Research*, red. A. Calwallader, Schirmer, New York 1990, s. 71.

generatywno-transformacyjnej Noama Chomsky'ego⁹¹. W ujęciu amerykańskiego językoznawcy istotne jest bowiem zróżnicowanie pojęcia struktury na głęboką (*deep structure*) i powierzchniową (*surface structure*) oraz idea transformacji⁹².

* * *

Na sposób rozumienia pojęcia tonalności istotny wpływ miała także – inspirowana teorią Schenkera i lingwistyką generatywną Chomsky'ego – koncepcja teoretyczna amerykańskiego kompozytora i teoretyka Freda Lerdahla oraz lingwisty Ray'a Jackendoffa, zaprezentowana w książce *A Generative Theory of Tonal Music*⁹³. Zdaniem autorów „tonalność odnosi do naturalnej organizacji struktury dźwiękowej dzieł muzycznych (*innate organization of the pitch structure of music*)”⁹⁴, łączonej przede wszystkim z szeregiem proponowanych aksjomatów, bowiem celem ich refleksji teoretycznej był „formalny opis muzycznej intuicji doświadczonego słuchacza (*experienced listener*)”⁹⁵. Propozycja idealnego słuchacza jest nawiązaniem do pojęcia „idealnego użytkownika języka” w teorii Chomsky'ego⁹⁶. W ujęciu Lerdahla i Jackendoffa kategoria idealnego „doświadczonego słuchacza” odnosi się do analityka muzycznych partytur, posiadającego wiedzę w zakresie teoretycznych spekulacji na temat koherencji zanotowanych w partyturze układów dźwiękowych. Nie uwzględnia jednak wyników badań psychologów poznawczych dotyczących „uniwersalnego słuchacza” (*universal listener*)⁹⁷, m.in. badań w zakresie mechanizmów redukcji wrażeń zmysłowych do percepcyjnych inwariantów funkcjonowania naszej pamięci i uwagi w procesie grupowania dźwięków, czy działania mechanizmów poznawczych determinujących wrażenie napięcia

91 William Rothstein, *The Americanization of Heinrich Schenker*, „Theory Only”, 1986, no. 1, s. 5-17; Robert Snarrenberg, *Competing Myth: the American Abandonment of Schenker's Organicism* [w:] *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994 (1998), s. 29-56.

92 Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague 1957.

93 Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge–London 1983. Por. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli...*, s. 169-174.

94 F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory...*, s. 290.

95 F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory...*, s. 2-3.

96 N. Chomsky, *Syntactic Structures*; Noam Chomsky, *Zagadnienia teorii składni*, przeł. I. Jakubczak, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982.

97 J.A. Sloboda, *The Musical Mind...*

i odprężenia, podobieństwa lub kontrastu wybranych układów dźwiękowych.

W generatywnej teorii tonalności wykorzystywane są m.in. takie pojęcia jak aksjomat (*axiom*), zasada fundamentalna (*fundamental principle*), poziom strukturalny (*structural level*), wydarzenia strukturalne (*structural events*), czy struktury głębokie (*deep structures*). Lerdahl i Jackendoff zaproponowali metodę opisu strukturalnego muzyki tonalnej łączonej – podobnie jak w teorii Schenkera – z muzyką komponowaną w okresie od J.S. Bacha do Brahmsa. Metoda ta polega na określaniu cech stałych, właściwych – ich zdaniem – wszystkim utworom tonalnym (m.in. Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena, Chopina, Brahmsa). W zaproponowanym modelu teoretycznym wyróżnione zostały takie pojęcia, jak:

- struktura grupowania (*grouping structure*) – określająca hierarchiczną segmentację utworu;
- struktura metryczna (*metrical structure*) – dotycząca hierarchicznego układu jednostek metrycznych;
- redukcja układów dźwiękowych (*time-span reduction*) – mająca uwydatnić hierarchiczną organizację zróżnicowanych wysokości dźwięku;
- redukcja prolongacyjna (*prolongational reduction*) – mająca podkreślić hierarchicznie zróżnicowany przebieg „napięć i odprężeń” w danej partyturze przez analizę „ruchu” dźwięków w górę lub w dół na skali wysokości (kierunek zmian kojarzony jest – odpowiednio – z napięciem lub odprężeniem)⁹⁸.

Strukturalny opis tonalności, będący, w intencji autorów, formalnym opisem muzycznej „intuicji kompetentnego słuchacza”, czyli kompetentnego analityka partytur muzyki tonalnej, nie dotyczy zatem tzw. wewnętrznej reprezentacji mentalnej⁹⁹, podstawowego pojęcia poznawczej psychologii muzyki, bowiem nie uwzględnia problemów związanych z działaniem naszej pamięci czy mechanizmami naszej percepcji.

Do sposobu rozumienia tonalności przez psychologów i do uwydatnianych przez nich zasad związanych z kształtowaniem i rozpoznawaniem spójnego i teleologicznego charakteru sekwencji

⁹⁸ F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory...*, s. 8.

⁹⁹ J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny...*, s. 3.

dźwięków odwoływali się *implicite* dwudziestowieczni twórcy muzyki. Strawiński czy Lutosławski, wbrew filozofii nowej muzyki¹⁰⁰ propagującej abstrakcyjny „porządek serialny”, akcentowali rolę doświadczenia audytywnego w poszukiwaniu nowych, koherentnych, satysfakcjonujących zmysł słuchu układów dźwiękowych. Lutosławski w jednej z rozmów wyznał: „Obca jest dla mnie u Schönberga wyższość systemu nad kontrolą słuchową. [...] Nie dzieje się tak nigdy w moim przypadku”¹⁰¹. Doktryny teoretyczne ignorujące „kontrolę słuchową” przyczyniły się jednak do tego, że muzykologiczny dyskurs na temat ładu i koherencji w utworach muzycznych zdominowała u schyłku XIX wieku – zwłaszcza w krajach anglojęzycznych – skrajnie spekulatywna, inspirowana koncepcją matematycznych zbiorów teoria Allena Forte’a¹⁰².

Bibliografia

- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.
- Arlin M.I., *Fétis' Contribution to Practical and Historical Music Theory*, „Revue Belge de Musicologie”, 1972-1973, Tom 26-27.
- Św. Augustyn, *Św. Augustyna Traktat „O muzyce”*, przeł. L. Witkowski, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1999.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, „Biblioteka Mnemosyne”, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Besseler H., *Bourdon und Fauxbourdon*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1950.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku: od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, PWN, Warszawa 1970.
- Chomsky N., *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague 1957.
- Chomsky N., *Zagadnienia teorii składni*, przeł. I. Jakubczak, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982.
- Christensen T., Rameau J.-Ph., *Eighteenth-Century Science and the „Corps Sonore”: The Scientific Background to Rameau's „Principle of Harmony”*, „Journal of Music Theory”, 1987, Vol. 31, no. 1.
- Christensen T., *Fétis and emerging tonal consciousness [w:] Music theory in the age of Romanticism*, red. I. Bent, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Christensen T., *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Christensen T., *Music Theory and its Histories [w:] Music Theory and the Exploration of the Past*, red. C. Hatch, D.W. Berstein, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Cramer A., *Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony*, „Music Theory Spectrum”, 2002, Vol. 24, no. 1.

100 Por. T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*...

101 Bálint András Varga, *Lutosławski Profile*, Chester Music, London 1976, s. 17.

102 Por. Iwona Lindstedt, *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

- Dahlhaus C., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968.
- Dahlhaus C., *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, przeł. R.O. Gjerdingen, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Davis J.A., *Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory*, „Journal of the History of Ideas”, 1995, Vol. 56, no. 3.
- Dibben N., *The Perception of Structural Stability in Atonal Music: The Influence of Saliency, Stability, Horizontal Motion, Pitch Commonality, and Dissonance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 1999, Vol 16, no. 3.
- Dobrzańska-Fabiańska Z., *Carla Dahlhausa koncepcja przemian języka dźwiękowego ok. 1600 r. w świetle jego „Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität”* [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/fabianska_muzykalia_2.pdf, dostęp: 9.05.2018].
- Dobrzańska-Fabiańska Z., *Tonalność polifonii późnego renesansu. W poszukiwaniu narzędzi badawczych techniki dźwiękowej muzyki włoskiej z przełomu XVI i XVII wieku*, „Muzyka”, 1990, nr 2.
- Erpf H., *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1927.
- Fétis F.-J., *Esquisse de l'histoire de harmonie, considérée comme art e comme science systématique*, Paris 1840.
- Fétis F.-J., *Esquisse de l'histoire de harmonie: An English- Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony*, przeł. na j. angielski M.I. Arlin, Pendragon Press, Stuyvesant 1994.
- Fétis F.-J., *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844.
- Fétis F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (Préface)*, Paris 1868 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k697171/f7.image>, dostęp: 10.01.2019].
- Forte A., *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973.
- Forte A., *Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality*, „The Musical Quarterly”, 1978, Vol. 64, no. 2.
- Goethe J.W. von, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Ettingersche Buchhandlung, Gotha 1790.
- Hartmann F.H., *A Return to the Question of Atonality*, „Studien zur Musikwissenschaft”, 1962, Tom 25.
- Hinton S., *The Emancipation of Dissonance: Schoenberg's Two Practices of Composition*, „Music & Letters”, 2010, Vol. 91, no. 4.
- Hubbs N., *Schenker's Organicism*, „Theory and Practice”, 1991, Vol. 16.
- Hulse S.H., Takeuchi A.H., Braaten R.F., *Perceptual Invariances in the Comparative Psychology of Music*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 1992, Vol. 10, no. 2.
- Humphries L., *Atonality, Information, and the Politics of Perception* [http://www.thinkingapplied.com/tonality_folder/tonality.htm#.XDeeWtJKgXA, dostęp: 10.01.2019].
- Huron D., *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge–London 2006.
- Hyer B., *Tonality* (hasło) [w:] *The Cambridge History of Western Music Theory*, red. T. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2002.
- Jarzębska A., *Z dziejów myśli o muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Jonas O., *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, przeł. J. Rothgeb, Longman, New York–London 1982.

- Kant I., *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. B. Bornstein, De Agostini, Altaya, Warszawa 2004.
- Katz A.T., *Heinrich Schenker's Method of Analysis*, „The Musical Quarterly”, 1935, Vol. 21, no. 3.
- Kurth E., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* (1920), Forgotten Books, London 2018.
- Kurth E., *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (1913), Katzbichler, München 1973.
- Kurth E., *Musikpsychologie*, Max Hesse, Berlin 1931.
- Lansky P., Perle G., Headlam D., *Atonality* (hasło) [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001.
- Lerdahl F., Jackendoff R., *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge–London 1983.
- Lindstedt I., *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Louis R., Thuille L., *Harmonielehre*, Grüninger, Stuttgart 1907.
- Lowinsky E.E., *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1962.
- Machabey A., *Genèse de la tonalité musicale classique*, Richard-Masse, Paris 1955.
- MacLean Hyde M., *Schoenberg's Sketches and the Teaching of Atonal Theory*, „College Music Symposium”, 1980, Vol. 20, no. 2.
- Miller G.A., *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, „The Psychological Review”, 1956, Vol. 63.
- Montgomery D., *The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art*, „The Musical Quarterly”, 1992, Vol. 76, no. 1.
- Moreno J., *Musical representations, subjects, and objects: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2004.
- Neff S., *Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis* [w:] *Music Theory and the Exploration of the Past*, red. C. Hatch, D.W. Bernstein, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Norton R., *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*, Pennsylvania State University Press, University Park 1984.
- Pastille W., *Music and Morphology: Goethes Influence on Schenkers Thought* [w:] *Schenker Studies*, red. H. Siegel, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Pastille W., *The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works* [w:] *Trends in Schenkerian Research*, red. A. Calwallader, Schirmer, New York 1990.
- Perle G., *Serial Composition and Atonality*, University of California Press, Berkeley 1977.
- Perle G., *Twelve-Tone Tonality*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Podlipniak P., *Instynkt tonalny. Koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Rameau J.-Ph., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, wyd. facsim. Genève 1986.
- Rameau J.-Ph., *Treatise on Harmony*, przeł. P. Gossett, Dover Publications, New York 1971.
- Rehding A., *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Riemann H., *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Augener, London 1893.

- Riemann H., *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921.
- Rognoni L., *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978.
- Rothstein W., *The Americanization of Heinrich Schenker*, „Theory Only”, 1986, no. 1.
- Salzer F., *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover Publications, New York 1952.
- Samson J., *Schoenberg's „Atonal” Music*, „Tempo”, 1974, no. 109.
- Schellhous R., *Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, „Music Theory Spectrum”, 1991, Vol. 13, no. 2.
- Schenker H., *O warstwie głębokiej w muzyce*, przeł. K. Mazur, „Muzyka”, 1997, nr 3.
- Schenker H., *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Phantasien)*, Tom I, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, Berlin 1906.
- Schenker H., *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien)*, Tom III, Universal Edition, Wien 1935.
- Schoenberg A., *Opinion or Insight? (1926), New Music: My Music (1930) [w:] Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, University of California Press, Oakland 1975.
- Schoenberg A., *Structural Functions of Harmony*, Ernest Benn, London 1969.
- Schönberg A., *Harmonielehre*, przeł. J. Paździora [w:] Rognoni L., *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978.
- Schönberg A., *Problemy harmonii*, przeł. A. Buchner [w:] Rognoni L., *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978.
- Schönberg A., *O słowie „atonalność”*, przeł. J. Paździora [w:] Rognoni L., *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWM, Kraków 1978.
- Schulze K., Dowling W.J., Tillmann B., *Working Memory for Tonal and Atonal Sequences during a Forward and a Backward Recognition Task*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 2012, Vol. 29, no. 3.
- Sloboda J.A., *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Sloboda J.A., *Umysł muzyczny: poznawcza psychologia muzyki*, przeł. A. Białkowski i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Warszawa 2002.
- Snarrenberg R., *Competing Myth: the American Abandonment of Schenker's Organicism [w:] Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994 (1998).
- Straehli B., *La basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau et son objectivité: une approche phénoménologique* [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01257663/document>, dostęp: 10.01.2019].
- Stravinsky I., *Themes and Conclusions*, Faber & Faber, London 1972.
- Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarościński, PWM, Kraków 1980.
- Taruskin R., *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford–New York 2005–2009.
- Varga B.A., *Lutosławski Profile*, Chester Music, London 1976.
- Vos P.G., *Tonality Induction: Theoretical Problems and Dilemmas*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal”, 2000, Vol. 17, no. 4.
- Wangermée R., *François-Joseph Fétis, Musicologue et Compositeur*, Palais des Académie, Bruxelles 1951.

The Idea of Tonality in the Theory of Music

Summary

For centuries, musical works have been associated with the idea of order, harmony and beauty. From the nineteenth century, also on the basis of tonality (*tonalité*, *Tonalität*). The dispute over the concept of tonality is generally related to the question: is the principle of ordering in the world of sounds in the human mind, or in the phenomenon of harmonic series described by acoustics? The term *tonalité* was defined and propagated by François-Joseph Fétis (1784-1871), a Belgian theoretician, historian, and music critic who in his historical-theoretical work tried to define the principle of musical masterpieces composed over the centuries. Under the influence of Kant's philosophy, this term referred to the properties of our mind, which seeks perfection and beauty in the world of sounds (in the art of composition). But in the works of Hugo Riemann and Arnold Schoenberg, the concept of *Tonalität* or tonality is connected not with the trait of the human mind, but with the ordering inherent in *corps sonore* (a harmonic series). Musicologists associated Riemann's theory of music and his reflections on tonality with the term "harmonic tonality", limiting the concept of tonality to the music of the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, and came up with the idea of the process of evolution of "harmonic tonality". One of the basic concepts of Schoenberg's theory of music is the term "monotonicity". The theory of "monotonicity" – a new terminology and graphic characters – was to be used in order to logically describe the relationships between notes in a given score. Schoenberg assumed that each score could be interpreted as a logically coherent whole. He claimed that any sound systems created from the components of the chromatic scale are "related", because their relationship is determined by the phenomenon of *corps sonore* – a series of overtones. In contemporary studies conducted by psychologists and musicologists the concept of tonality refers to the skills of shaping and recognizing melodies. They perceive tonality as a universal and innate property of our mind, which can be variously developed in different cultures. The term tonality is combined with the concept of "induction" and "instinct".

Słowa kluczowe: tonalność, harmonia, teoria i historia muzyki, psychologia muzyki

Keywords: tonality, harmony, theory and history of music, psychology of music