

Ilona Iwańska

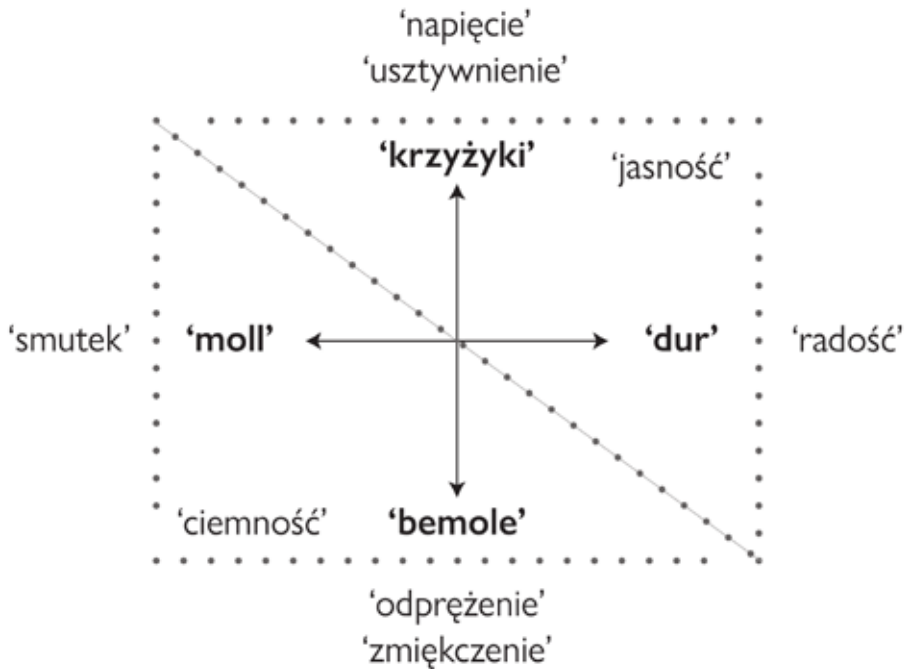
Akademia Muzyczna w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-9787-721X>

Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemołowe¹

System dur-moll jest ze swej natury binarno-dialektyczny, co wynika z zawartych w nim immanentnie opozycji. Jedną z nich jest opozycja kierunków czy *m e l o s ó w t o n a l n y c h* (w górę *versus* w dół koła kwintowego – w stronę krzyżyków *versus* w stronę bemoli), często łączona z opozycją trybów (dur *versus* moll). Zależności między obiema antynomicznymi parami ilustruje „ucieleśniony kompas” zaproponowany przez Candace Brower (rys. 1, s. 106), twórczynię „kognitywnej teorii znaczenia muzycznego”. Ów przestrzenny układ odniesień ukazuje utrwaloną historycznie tendencję do odczuwania modulacji w stronę krzyżyków i do trybu durowego oraz – analogicznie – w stronę bemoli i do trybu mołowego jako w jakimś sensie podobnych². Ale z „ucieleśnionego kompasu” można wywnioskować jeszcze jedno: że wymienione opozycje nie ograniczają się do poziomu strukturalnego, ale wyraźnie promieniają na poziom ekspresji i semantyki. Skutkiem tego są

- 1 Niniejszy artykuł jest w znacznej mierze oparty na jednym z rozdziałów książki autorki pt. *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, która ukaże się w roku 2019 nakładem Wydawnictwa Akademii Muzycznej w Krakowie.
- 2 Candace Brower, *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, „Journal of Music Theory”, 2000, Vol. 44, no. 2, s. 348.



Rysunek 1. „Ucieleśniony kompas” według Candace Brower

archetypicznie nacechowane k o r e l a c j e³: między antytezą dur/moll a radością i smutkiem oraz między antytezą krzyżyki/bemole a jasnością i ciemnością⁴.

Krzyżyki – bemole jako opozycja jasność – ciemność to temat wywoływany przede wszystkim w kontekście praktyki przypisywania tonacjom określonych charakterów, czyli – słowami Jarosława Mianowskiego – „fiksacji semantycznej” ich „sensu etycznego i ekspresyjnego”⁵. Kompendialne ujęcie wskazanej problematyki przynosi historycznie zorientowana książka Rity Steblin⁶, zawierająca przegląd

3 Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994, s. 289.

4 Obie te korelacje, uzupełnione o trzecią: między antytezą modus kadencyjny/modus alternacyjny a koniecznością i możliwością, stanowią przedmiot obszernych rozważań w przywołanej w pierwszym przypisie książce.

5 Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 21.

6 Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* [1983], University of Rochester Press, Rochester 2002.

najistotniejszych katalogów tonacji pochodzących z XVIII i początków XIX wieku; na gruncie polskim znalazła ona oddźwięk w publikacjach cytowanego powyżej autora⁷.

Zupełnie odmienną, psychologiczno-antropozoficzną perspektywę przyjęli Hermann Stephani⁸ oraz Hermann Beckh⁹, którzy wysunęli propozycje własnych, autorskich systemów charakteryzowania tonacji opartych o jasno-ciemną, krzyżkowo-bemolową antynomię. Dla prezentowanego tutaj podejścia kluczowe znaczenie miały jednak koncepcje wykazujące związek (mniej lub bardziej uświadomiony) z myśleniem o tonalności w kategoriach *prze-strze-n-y-c-h* oraz kładące nacisk na relacje między tonacjami – nie zaś na *ethos* tonacji traktowanych na sposób absolutny. Tego rodzaju optyka uobecnia się przede wszystkim w tekstach Josepha Schalka (tj. rękopisach opracowanych przez Roberta W. Wasona¹⁰), Ernsta Kurtha¹¹ i Heinera Rulanda¹² oraz w artykule Matthew Bribitzera-Stulla¹³; pewnych jej przeblysków można się także dopatrzyć w książce Leszka Polonego *Przestrzeń i muzyka*¹⁴.

Przestrzenne konotacje melosu tonalnego

Pojęcie przestrzeni – skądinąd frapujące filozofów od czasów starożytnych – w wieku XX stało się przedmiotem maksymalnego wręcz zainteresowania w kręgach humanistycznych. Badacze problemu są zgodni, że archetypiczne relacje przestrzenne mają fundamentalny

- 7 J. Mianowski, *Semantyka tonacji...* oraz J. Mianowski, *Tonalny ethos w pieśniach i symfoniach Gustawa Mahlera*, „Muzyka”, 1993, nr 1, s. 3-38.
- 8 Hermann Stephani, *Der Charakter der Tonarten*, Gustav Bosse, Regensburg 1923.
- 9 Hermann Beckh, *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner: Vom geistigen Wesen der Tonarten*, Urachhaus, Stuttgart 1937.
- 10 Robert W. Wason, *Joseph Schalk and the theory of harmony at the end of the nineteenth century* [w:] *Bruckner Studies*, red. T.L. Jackson, P. Hawshaw, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 122-139.
- 11 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Max Hesses Verlag, Berlin 1920.
- 12 Heiner Ruland, *Expanding Tonal Awareness: A Musical Exploration of the Evolution of Consciousness Guided by the Monochord* [1981], przeł. na j. angielski J.F. Logan, Rudolf Steiner Press, London 1992.
- 13 Matthew Bribitzer-Stull, *The Ab-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music*, „Music Theory Spectrum”, 2006, Vol. 28, no. 2, s. 167-190.
- 14 Leszek Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007, zwłaszcza s. 30.

wpływ na to, jak postrzegamy świat. W ocenie Ernsta Cassirera „Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość”¹⁵. W Heideggerowskiej „topologii bycia” – zgodnie z wykładnią Leszka Polonego: „Tak zwana «duchowość» czy podmiotowość – nie daje się pomyśleć bez przestrzenności, a więc miejsca i otoczenia, dialektyki bliskości i oddalenia przedmiotów, wreszcie – stron i kierunków”¹⁶. W świetle tych ustaleń wydaje się oczywiste, że doświadczenie przestrzeni odgrywa doniosłą rolę także w postrzeganiu i opisywaniu rzeczywistości tonalnej.

Widomym znakiem takiego jej konceptualizowania jest pojęcie „przestrzeni tonalnej” (tonal space), rzadziej spotykane na gruncie polskim, a niezwykle nośne w piśmiennictwie anglojęzycznym. Pojęcie to, bardziej specyficzne niż „przestrzeń wysokości dźwięków” (pitch space), definiowane jest jako model teoretyczny ilustrujący relacje między wysokościami dźwięków, akordami i tonacjami w kategoriach odległości, stosownie do zasad i prawideł rządzących tonalnością¹⁷. Z punktu widzenia prowadzonego tu wywodu, skoncentrowanego na konkretnym aspekcie tonalności dur-moll oraz traktującego perspektywę przestrzenną jedynie jako niezbędny punkt wyjścia do dalszych rozważań, kluczowe znaczenie ma związek omawianego pojęcia z metaforami przestrzennymi.

Postawiona w tytule niniejszego artykułu teza, zgodnie z którą tonacje krzyżkowe ewokują jasność i świetlistość, zaś bemolowe – ciemność, wynika z generalnego założenia, iż źródłem pozamuzycznych asocjacji mogą być nie tylko tonacje pojęte na sposób absolutny, ale także widziane w r e l a c j i do siebie nawzajem. Jako zwolennik tego rodzaju podejścia daje się poznać Jacques Handschin, gdy zwraca uwagę, że „charaktery tonacji nabierają życia i znaczenia nie tylko w obrębie utworu, lecz także w ramach cyklu tonacyjnego, niezależnie od bezwzględnej wysokości dźwięku”¹⁸. Tożsamy pogląd wyraża Robert S. Hatten, który ponad twierdzeniami o hipotetycznych właściwościach poszczególnych tonacji stawia badanie „systematycznych i kontekstualnych” opozycji tonalnych. Jak bowiem wyjaśnia autor, korelacja polega na przeniesieniu opozycji

15 Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* [1944], przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 92.

16 L. Polony, *Przestrzeń i muzyka...*, s. 19.

17 Zob. Kevin Mooney, *Tonal space* (hasło) [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers, London 2001, Vol. 25, s. 594.

18 Cyt. za: Walter Wiora, *Tonalny logos*, przeł. J. Stęszewski, „Res Facta”, 1972, nr 6, s. 242.

ekspresywnej na opozycję tonalną, nie zaś na zgodności w rodzaju jeden do jednego: danej tonacji i jej domniemanych właściwości¹⁹.

Punkt wyjścia i centrum wszystkich odniesień stanowi tonacja C-dur. Swoją wyjątkowy status i popularność zyskała ona w epoce klasycyzmu, pełniąc rolę m.in. „tonacji neofitów i amatorów – tonacji ludu”²⁰. Echa tego myślenia obecne są jeszcze u Ernsta Kurtha, który zauważa, że

C-dur postrzegana jest jako środek i podstawa z dwóch powodów. Po pierwsze w sensie historycznym ów region tonalny stanowi pewny grunt i p u n k t w y j ś c i a r o z w o j u h a r m o n i c z n e g o²¹ w kierunku krzyżyków i bemoli [...]. Po drugie – co znacznie ważniejsze [...] – C-dur niezmiennie oznacza genezę i centralny p u n k t s t a r t o w y r o z w o j u i n d y w i d u a l n e j w r a ż l i w o ś c i m u z y c z n e j poczynszy od pierwszych muzycznych ćwiczeń. Owa pozycja utrwaliła się, determinując nie tylko charakter C-dur, ale także wszystkich innych tonacji. Oddziaływanie np. E-dur zależy od tego, w jaki sposób istotnie odróżnia się ona od C-dur. Absolutny charakter danej tonacji, rozważany w odniesieniu do C-dur, nie tkwi [bowiem] w naturze samej muzyki, lecz raczej ustala się w określonym procesie historycznym i pedagogicznym²².

W przytoczonej wypowiedzi Matthew Bribitzer-Stull dostrzega silnie utwierdzoną w zachodniej teorii muzyki tradycję łączenia znaczenia tonacji (*sense of key*) ze znaczeniem położenia (*sense of location*). Określenia takie jak „środek” czy „pewny grunt” – tłumaczy autor – wskazują na przestrzenne konotacje tonalności. A zatem oddalenie od C-dur można metaforycznie rozumieć jako dystans przemierzony od zwyczajności ku tajemniczości, jako metaforę wyobcowania²³.

19 R.S. Hatten, *Musical Meaning...*, s. 44, 289 i in. Pod pojęciem „korelacji” rozumie tutaj autor „stylistyczny związek między brzmieniem i znaczeniem w muzyce, strukturyzowany (utrzymywany w spójności) przez opozycje i pośredniczony przez nacechowanie”.

20 M. Bribitzer-Stull, *The Ab-C-E Complex...*, s. 170 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki).

21 Wszystkie ingerencje w teksty cytowane, najczęściej w postaci pisma rozstrzelonego lub wtrąceń ujętych w nawias kwadratowy, pochodzą od autorki. Jeśli wyróżnienia dokonał autor przytaczanej wypowiedzi, w przypisie zamieszczono stosowną informację.

22 E. Kurth, *Romantische Harmonik...*, s. 265, cyt. za: E. Kurth, *Selected Writings*, przeł. na j. angielski L.A. Rothfarb, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 126.

23 Zob. M. Bribitzer-Stull, *The Ab-C-E Complex...*, s. 170.

Jeśli C-dur stanowi centrum, to gdzie znajdują się peryferia przestrzeni tonalnej dur-moll? Według Bribitzera-Stulla niewidzialną, historycznie uwarunkowaną granicę wyznaczają tonacje E-dur i As-dur. Są one bowiem najbardziej oddalone od C-dur spośród wszystkich tych, które – z uwagi na kwestie intonacyjne – mogły być używane w stroju średniotonowym (zwanym też temperacją mezotoniczną). Ślad dawnych ograniczeń przetrwał we współczesnej notacji: E-dur i As-dur to najdalej wysunięte na kole kwintowym punkty, dla których nie stosuje się powszechnie ekwiwalentów enharmonicznych (tonacja Des-dur występuje zamiennie z Cis-dur; tonacja H-dur – z Ces-dur). Konkludując, Bribitzer-Stull kreśli taki oto obraz:

Niczym wody opanowane przez smoki wyznaczały linię *terra incognita* na mapach dawnych odkrywców, tak też osiemnastowieczne koło kwintowe można sobie wyobrazić jako przełamane w tym [właśnie] miejscu [tj. na linii łączącej As i E]. Twórcy doby racjonalizmu i oświecenia rzadko ośmielali się zapuszczać w owo „m u z y c z n e n i e z n a n e”, a jeśli, to musieli mieć ku temu ważny powód. Stąd też As-dur i E-dur – wyznaczające granicę znanego świata tonalnego – mogły funkcjonować jako tonacje *n a c e c h o w a n e*, miejsca przeznaczenia, choć bardzo oddalone od bezpiecznej i przejrzystej tonalnie C-dur. Jako takie często wyposażane były w bogate asocjacje i służyły kompozytorom jako tonalne tło dla ich najgłębszych wypowiedzi, co zresztą nie uległo zmianie mimo późniejszej dominacji stroju równomiernie temperowanego²⁴.

Graniczny charakter tonacji E-dur i As-dur wyczuwa także Heiner Ruland. W jego opinii w tych punktach koła kwintowego stopniowe rozjaśnianie i przyciemnianie osiągają swoje apogea, po których następuje załamanie i odwrót w kierunku tendencji przeciwnej. Najpóźniej na poziomie H-dur – jak opisuje autor – „promienistość przestaje wzrastać, a zamiast tego tonacje stają się bardziej przytłumione i powściągliwe”²⁵. Już w E-dur „pełna promienność A-dur zaczyna przechodzić w coś przypominającego bardziej ciepło czy pełnię niż jasność – tak jakby jasność skierowała

24 M. Bribitzer-Stull, *The Ab-C-E Complex...*, s. 172-173. Bribitzer-Stull odnotowuje, iż „prawdziwy” strój równomiernie temperowany na instrumentach klawiszowych nie był powszechnie stosowany aż do roku 1917. Heiner Ruland podkreśla natomiast, że specyficzne cechy poszczególnych tonacji pozostały faktem mimo zmian, jakie zaszły w absolutnej wysokości dźwięków (według autora barokowe D-dur brzmiało bardziej jak dzisiejsze Des-dur): wszystkie tonacje postrzegane są bowiem w odniesieniu do pierwotnego C-dur (zob. H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 30).

25 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 31.

się do wewnątrz²⁶; podobnie po stronie bemolowej – Des-dur wydaje się jaśniejsze niż As-dur. Według Rulanda można to tłumaczyć tym, iż obie sfery, krzyżykowa i bemolowa, spotykają się na kole kwintowym – „prawdziwym *coincidentia oppositorum*” – stąd w tonacjach wieloznakowych notowanych w obu wersjach enharmonicznych można wyczuć powiew zbliżającej się strony przeciwnej²⁷.

Wypowiedź Rulanda dotyka bardzo istotnej kwestii: sprzeczności między ideą konsekwentnego jaśnienia w kierunku krzyżykowym oraz konsekwentnego ciemnienia w kierunku bemolowym a wyobrażeniem koła kwintowego, w którym obie tendencje w pewnym momencie na siebie zachodzą. Jednym z pierwszych autorów zwracających na ten fakt uwagę był André-Ernest-Modeste Grétry. Stwierdził on, iż

W muzyce, tak jak we wszystkich procesach naturalnych, skrajności ponownie się jednoczą. Najbardziej połyskliwa tonacja nagle ciemnieje, jeśli staje się przeładowana krzyżykami; podobnie przeciążenie bemolami powoduje, że tonacja traci swój ponury charakter²⁸.

Na poziomie kognitywnym jest to konflikt między schematem *w e r t y k a l n y m* – potencjalnie nieskończonym ciągiem kolejnych tonacji w górę i w dół – a schematem *c y r k u l a r n y m*, w którym ruch okrężny prowadzi w końcu do punktu wyjścia²⁹. W rezultacie przesuwając się o sześć krzyżyków w górę (z C-dur do Fis-dur) lub o sześć bemoli w dół (z C-dur do Ges-dur) ląduje się niejako w tym samym miejscu³⁰. Candace Brower widzi w opisywanym zjawisku „jeden z najbardziej uderzających paradoksów” systemu dur-moll, polegający na tym, iż tonacje identyczne w brzmieniu mogą się jednak wydawać bardzo od siebie oddalone. Mimo iż enharmonicznych równoważników nie da się audytywnie odróżnić żadną obiektywną miarą, wielu kompozytorów (w tym Beethoven) postrzega je jako „przeciwległe krańce afektywnego spektrum”³¹.

26 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 31.

27 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 31.

28 Zob. André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou essai sur la musique*, „Imprimerie de la République”, 1797, Vol. 2, s. 360, cyt. za: R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 101.

29 Szersze objaśnienie pojęcia „schematu wyobrażeniowego” znajduje się w dalszej części artykułu.

30 Zob. Candace Brower, *Paradoxes of Pitch Space*, „Music Analysis”, 2008, Vol. 27, no. 1, s. 77.

31 C. Brower, *Paradoxes of Pitch Space...*, s. 51-52. Ostatnie z cytowanych sformułowań pada jedynie w elektronicznej wersji artykułu, nieznacznie różniące się od tej opublikowanej w „Music Analysis” [http://darnall.net/candace/paradoxes_pitch_space.pdf, dostęp: 11.05.2015]. Brower odnotowuje, że podobne sprzeczności dostrzegane są w sztukach wizualnych i w matematyce (tamże). Zob. także: R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 141.

Zdaniem autorki świadczy to o tym, iż twórcy opierają swoje odczucia na pojmowaniu jednej tonacji jako osiągniętej ruchem skierowanym od C-dur w górę, a drugiej – od C-dur w dół³². Pogląd ten podziela także Charles Rosen; w jego odczuciu kontrastujące „charaktery” tonacji Cis-dur i Des-dur, związane z ich odmienną proveniencją tonalną, „oddziałują w sposób nieunikniony na wrażliwość każdego kompozytora”³³.

Przytoczone powyżej wypowiedzi – jak się wydaje – potwierdzają tezę o przestrzennych konotacjach melosu tonalnego, o znaczeniu powiązanym z położeniem, z odległością od C-dur – tonacji pełniącej rolę swoście muzycznego archetypu. Sedno przedstawionego wywodu wyraża jednak *expressis verbis* refleksja poczyniona przez Roberta Schumanna: „Prostsze uczucia mają prostsze tonacje. Te bardziej skomplikowane wolą poruszać się w [tonacjach] obcych – tych, które słyszy się rzadziej”³⁴.

Jasno-ciemne konotacje melosu tonalnego

Idea opozycji między krzyżkami a bemolami, w postaci załączkowej obecna już u Johanna Matthesona i Jean-Philippe’a Rameau, stała się z czasem – zwłaszcza w wieku XIX – głównym czynnikiem kształtującym koncepcję semantyki tonacji³⁵. Bywa ona pojmowana bardzo szeroko: jako przeciwstawianie wszelkich modulacji skierowanych w stronę krzyżkową (dominantową) – modulacjom zmierzającym w stronę bemolową (subdominantową)³⁶ lub też wąsko: jako wychylenie, względnie modulacja, do tonacji subdominanty lub dominanty. Między oboma kierunkami tonalnymi zachodzi przy tym „opozycja nacechowana” o charakterze równorzędnym (ekwipolentnym) – jak wyjaśnia Robert S. Hatten:

32 C. Brower, *A Cognitive Theory...*, s. 344.

33 Charles Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], przeł. R. Augustyn, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Kraków 2014, s. 54. Uwaga ta odnosi się, co prawda, do twórców klasycznych, ale z pewnością można ją traktować bardziej generalnie.

34 Robert Schumann, *Charakteristik der Tonleitern und Tonarten*, „Neue Zeitschrift für Musik”, 1835, nr 2, s. 44, cyt. za: R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 173.

35 Zob. R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 96-97. Na poparcie tej tezy przywołane zostają następujące źródła: Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, der Autor und Benjamin Schillers Wittwe, Hamburg 1713, s. 232-233; Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Prault fils, Paris 1754, s. 54.

36 Zob. Ch. Rosen, *Styl klasyczny...*, s. 47-55; H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 30-32.

ruch w stronę dominanty [...], zwrócony do przodu, jest dynamiczny, dysonansowy i pozbawiony domknięcia. Natomiast ruch w stronę subdominanty, skierowany wstecz – pozostaje statyczny, stabilny i domknięty³⁷.

Nieodłącznym elementem omawianej opozycji pozostaje przekonanie o istnieniu związku między sferą krzyżyków i jasnością oraz sferą bemoli i ciemnością. Rita Steblin określa to zjawisko mianem „r e g u ł y k r z y ż y k o w o - b e m o l o w e j” (*sharp-flat principle*) i opisuje jako „psychologiczne skojarzenie stale wzrastającej siły i jasności – lub odwrotnie, [postępującej] słabości i ponurości – z liczbą krzyżyków lub bemoli”³⁸. Jako hipotetyczną przyczynę tego stanu rzeczy wskazuje autorka właściwości akustyczne instrumentów smyczkowych – jak tłumaczy, tonacje krzyżykowe D-dur, A-dur i E-dur w większości implikują użycie strun pustych i przez to brzmią „jasno”, „przenikliwie” i „hałaśliwie”; tonacje bemolowe B-dur, Es-dur i As-dur wymagają natomiast skracania struny, stąd sprawiają wrażenie „stłumionych”, „przytępionych” i „smutnych”³⁹. Clive McClelland zwraca ponadto uwagę, iż użycie instrumentów o ciemnym tembrze (np. fagotu, klarnetu, waltorni) ze względów technicznych długo bywało w jakimś stopniu ograniczane do tonacji bemolowych, przez co świetnie sprawdzały się one we wczesnoklasycznym stylu *ombra*⁴⁰. Do obu tych wyjaśnień wypada wreszcie dodać jeszcze jedno, natury k o g n i t y w n e j – z fizycznego i kulturowego doświadczenia wynika, że jasność pochodzi z góry, a ciemność znajduje się u dołu⁴¹.

37 R.S. Hatten, *Musical Meaning...*, s. 43. Autor formułuje tę uwagę w odniesieniu do epoki klasycznej.

38 R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 96.

39 Dla potwierdzenia tej tezy, zwanej teorią pustej lub skróconej struny, Rita Steblin przytacza wypowiedzi jej twórców i zwolenników, m.in. Georga Josepha Voglera (*Deutsche Encyclopädie*, 1779), Friedricha Ludwiga Brühlena (*Das Charakteristische der Tonarten betreffend*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, 1825) i Hectora Berlioz (Grand traité d'instrumentation, 1843). Autorka omawia także inne możliwe przyczyny, m.in. skojarzenia płynące z samych nazw „krzyżyk” (*sharp*) i „bemol” (*flat*) oraz z ich symboli graficznych. Zob. R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 10, 131-132, 135-138.

40 Clive McClelland, *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham 2012, s. 26.

41 W zbliżony sposób myślą zresztą semiotycy, zob. Kyong Liong Kim, *Caged in Our Own Signs: A Book about Semiotics*, Ablex Publishing Corporation, Norwood 1996, s. 40. Warto nadmienić, iż Candace Brower wskazuje na kognitywistyczne podstawy kojarzenia krzyżyków i bemoli nie tylko z jasnością i ciemnością, ale także – odpowiednio – z „napięciem i usztywnieniem” oraz „odprężeniem i zmiękczeniem”. Odczucia te są analogicznie do doznań, które towarzyszą unoszeniu ciała w górę i jego opadaniu (zob. C. Brower, *Paradoxes...*, s. 75). Podobne spostrzeżenie czyni zresztą

Strategia krzyżykowo-bemolowa, utrwalona w licznych klasyfikacjach tonacji, żyje jednak własnym życiem poza tego typu ujęciami i bez odwołania do nich, ujawniając się tak w spontanicznych, jak i w bardziej sformalizowanych wypowiedziach. Autorzy dość chętnie i swobodnie opisują stopniowe przejścia czy nagle przeskoki z ciemnej, bemolowej strony czy sfery – na stronę jasną, krzyżykową. Vincent d'Indy, urzeczony pewnym fragmentem poematu symfonicznego *Rédemption* Césara Francka, napisał:

Jakże godna podziwu jest logika następstwa tonacji krzyżykowych w tym dziele! Pierwsza część oświeclana jest stopniowo, począwszy od neutralnej i bezbarwnej a-moll. Następnie niczym po drabinie wznosimy się jakby ku n a j w s p a n i a l s z e m u ś w i a t ł u za sprawą E-dur (dominanty), A-dur oraz Fis-dur⁴².

Mieczysław Tomaszewski, analizując pieśń *Über allen Gipfeln ist Ruh* Ferenc Liszta, zwrócił z kolei uwagę, że „dzieje się [ona] jakby równolegle, a na zmianę w E-dur i As-dur – w dwóch mediantowych odniesieniach do «nieobecnej» tonacji C-dur”, zaś uzyskany efekt brzmieniowy autor odczuł jako „przechodzenie ze sfery światła do sfery cienia”⁴³.

Dyskutowany tutaj problem znajduje jednak odzwierciedlenie nie tylko w interpretacjach pojedynczych dzieł, ale także w spojrzeniach syntetycznych, obejmujących swym zasięgiem całą twórczość danego kompozytora. Tego rodzaju optykę przyjmuje na przykład Ludwik Bronarski w odniesieniu do Fryderyka Chopina, argumentując:

Jeśli pewnem jest, że charakter utworu w znacznej mierze zależy od jego tonacji, to niemniej pewnem jest, że przegląd tonacji, których dany kompozytor szczególnie chętnie używa, rzucić może ciekawe światło na jego o r g a n i z a c j ę t w ó r c z ą z jednej, a p s y c h i k ę w ogóle z drugiej strony⁴⁴.

Deryck Cooke: „Zgodnie z prawem grawitacji «wyżej» oznacza dla człowieka wysiłek, a «niżej» – odprężenie”; i w innym miejscu: „[...] łatwo jest «opaść» do subdominanty, ale trzeba wysiłku, by «wzniesić się» do dominanty” (*The Language of Music*, Oxford University Press, London–New York–Toronto 1959, s. 45, 102).

42 Cyt. za: Andrew Thomson, *Vincent D'Indy and His World*, Clarendon Press, New York 1996, s. 25. Wyróżnienie: A. Thomson.

43 Mieczysław Tomaszewski, *Ponad szczytami cisza – liryk Goethego i jego muzyczne interpretacje* [w:] M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 208.

44 Ludwik Bronarski, *Harmonika Chopina*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1935, s. 2.

U Chopina zauważa autor wyraźną predylekcję do tonacji bemołowych, szczególnie zaś do As-dur (według podanych wyliczeń stanowią one podstawę w przybliżeniu 52% wszystkich badanych utworów; mniej więcej 35% przypada na krzyżyki, zaś reszta na neutralne C-dur i a-moll). „Większy pociąg do bemoli” wyraża się także w preferowaniu przez artystę bemołowych wersji zapisu enharmonicznego (Ges-dur przeważa liczebnie nad Fis-dur)⁴⁵. Co ważne, przytoczone statystyki traktowane są jako asumpt do formułowania wniosków dotyczących sfery ekspresywnej. Komentując na przykład połączenie akordowe E–Es w *Poloniezie As-dur* op. 53 Bronarski wskazuje na „silny kontrast” związany ze „zmianą barwy i natężenia świetlnego”⁴⁶.

• Między jasnością i ciemnością – przestrzeń tonalna w ujęciu Josepha Schalka

Zręby teorii dotyczącej jasno-ciemnych konotacji tonalności odnaleźć można w ostatnich, niepublikowanych pismach Josepha Schalka (ucznia Antona Brucknera), powstałych w dziesięć lat po ukazaniu się jego *Das Gesetz der Tonalität* (1888-1890). W tekstach tych uznaje on m.in., że rozjaśniający i zaciemniający kierunek tonalny stanowią produkt następstwa pewnych tonacji i winny być rozumiane w sensie całkowicie relatywnym⁴⁷.

Tę samą jasno-ciemną metaforę stosuje autor do opisu dźwięków prowadzących. Stanowią one – jak to określa Robert Wason – „chromatyczną manifestację najbardziej fundamentalnych sił muzycznych”, ujmowanych na sposób metaforyczny: krzyżyki „prą w górę, w kierunku światła” – jak stwierdza sam Schalk – podczas gdy bemole „ciągną w głąb, w stronę ciemności”⁴⁸. Wason przypomina, iż niemal identyczne spostrzeżenie poczynił piętnaście lat później Hugo Riemann w jednym ze swoich ostatnich esejów⁴⁹;

45 L. Bronarski, *Harmonika Chopina...*, s. 8-9.

46 L. Bronarski, *Harmonika Chopina...*, s. 318.

47 Joseph Schalk, *Aufsatz über die Chromatik*, Österreichische Nationalbibliothek, s. 8, cyt. za: R.W. Wason, *Joseph Schalk...*, s. 131.

48 Joseph Schalk, *Aufsatz über die Chromatik*, Österreichische Nationalbibliothek, s. 4, cyt. za: R.W. Wason, *Joseph Schalk...*, s. 130.

49 Chodzi o następujące słowa: „Ruch w przestrzeni tonalnej przyjmuje wartość wznoszącą lub opadającą oraz, jednocześnie, wiąże się ze zmianą w natężeniu światła. Wyżej oznacza naraz jaśniej, zaś niżej – oznacza ciemniej” (Hugo Riemann, *Ideas for a Study "On the Imagination of Tone"* [1916], przeł. na j. angielski R.W. Wason,

w konkluzji z kolei autor uznaje, iż dla obu teoretyków – Schalka i Riemanna – skala diatoniczna stanowi „centrum ruchu [skierowanego] w górę lub w dół” bądź też – „wizualnego spektrum” rozpostartego między jasnością a ciemnością⁵⁰.

• Harmoniczne „cieniowanie” w teorii Ernsta Kurtha

Silny rezonans tezy o „światlistym” charakterze krzyżyków i „mrocznej” aurze bemoli, jak również liczne przykłady muzyczne potwierdzające jej zasadność, znaleźć można w pracach Kurtha. Opisując zjawiska zachodzące w chwilach znaczących spotkań obu sfer tonalnych, autor konsekwentnie operuje językiem metaforycznym. W muzyce Richarda Wagnera dostrzega m.in.: „światliste akordy krzyżykowe i mroczne akordy bemolowe”; „przemieszczenia między światłem a cieniem”; „światło i cień”, które „pobudzają się wzajemnie”; „stłumioną i zacienioną” tonację; „nagły, mocny efekt przeobrażenia w posępną atmosferę”; „efekt cienia” etc.⁵¹ Charakterystycznym rysem Kurthowskiego postrzegania omawianego problemu jest idea conceptualnego zespolenia sfery krzyżyków z kręgiem dominanty oraz sfery bemoli z kręgiem subdominanty. Badacz wprowadza określenie „zwrot subdominantowy” (*subdominantische Wendung*) w znaczeniu postępu akordowego zmierzającego w dół koła kwintowego – na obszar bemoli – oraz „zwrot dominantowy” (*dominantische Wendung*) w znaczeniu postępu akordowego zmierzającego w górę koła kwintowego – na obszar krzyżyków⁵². Przemieszczenia w obu kierunkach tonalnych mają przy tym według niego ścisły związek z relacjami Wort-Ton; jak uzasadnia:

E.W. Marvin, „Journal of Music Theory”, 1992, Vol. 36, no. 1, s. 93). Hermann Stephani, wysuwając koncepcję „psychologicznego systemu”, w którym c stanowi punkt centralny, a tonacje krzyżykowe i bemolowe przesuwają się w przeciwnych kierunkach odpowiednio jaśniejąc i ciemniejąc, jako pionierów tego typu myślenia wskazał właśnie Hugo Riemanna i Adolfa Bernharda Marxa, zob. H. Stephani, *Der Charakter der Tonarten...*; R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 4.

50 R.W. Wason, *Joseph Schalk...*, s. 130.

51 E. Kurth, *Romantische Harmonik...*, cyt. za: E. Kurth, *Selected Writings...*, s. 30, 101-103.

52 Zob. E. Kurth, *Romantische Harmonik...*, s. 100. W monografii twórczości Brucknera (E. Kurth, *Bruckner*, Hesse, Berlin 1925) Kurth używa także sformułowania „subdominantowe przyciemnienie” (zob. E. Kurth, *Selected Writings...*, s. 190 i 199).

Związki muzyki ze słowem, przede wszystkim w pieśni i dramacie muzycznym, szczególnie mocno ukazują jak bardzo romantycy – ze swymi kapryśnymi przesunięciami tonalnymi w rejon dominantowy lub subdominantowy – wiedzeni byli przez towarzyszące im doznanie l u m i n e s c e n c j i bądź z a c i e m n i e n i a w harmonii. Fluktuacje w obu kierunkach w postaci chwiejnych, opalizujących harmonicznym efektów luminescencyjnych, podobnie jak nagłe przemieszczenia w kontrastujący rejon tonalny, zdradzają [u nich] zawsze bezpośredni związek z wrażeniami poetyckimi i wizualnymi⁵³.

Autor akcentuje także tezę o istnieniu korelacji między kierunkiem melodii czy konturu akordowego (ascendentalnym lub descendentalnym) oraz kierunkiem zmian harmonicznym (w stronę krzyżyków lub w stronę bemoli)⁵⁴.

• „Triumwirat” tonalny według Heinera Rulanda

Także Ruland w swej książce dotyczącej świadomości tonalnej podąża jasno-ciemnym tropem myślenia, stawiając – podobnie jak Kurth – znak równości między kręgiem dominantowym i sferą krzyżyków oraz kręgiem subdominantowym i sferą bemoli. Według autora im dalej w stronę krzyżyków, tym tonacje

stają się stopniowo coraz bardziej rozproszone, jaśniejsze, wyższe; innymi słowy – w coraz większym stopniu przybierają charakter, który *dominanta* ujawnia w kadencji: otwierający, rozszerzający, prowadzący na zewnątrz⁵⁵.

Z kolei im dalej w stronę bemoli, tym bardziej tonacje zdają się „skierowane do wewnątrz, ciemniejsze i głębsze; innymi słowy – przejawiają coraz mocniej charakter *subdominantowy*: zamykający, okrążający, wiodący w [głęb] siebie”⁵⁶. Swą koncepcję, w której rozjaśnieniu jednoznacznie towarzyszy otwarcie, a przyciemnieniu – zamknięcie, wyprowadza Ruland – jeśli można to tak ująć – z hermeneutyki interwałów. Stawia mianowicie tezę, iż podobnie jak ruch melodii o kwintę w górę czy kwartę w dół, także i ruch tonalny oparty o te interwały „otwiera drzwi, które pozwalają nam oddalić się od siebie

53 E. Kurth, *Romantische Harmonik...*, s. 137, cyt. za: E. Kurth, *Selected Writings...*, s. 101.

54 E. Kurth, *Romantische Harmonik...*, s. 136-137, cyt. za: E. Kurth, *Selected Writings...*, s. 100.

55 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 30. Kursywa: H. Ruland.

56 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 30. Kursywa: H. Ruland.

samego”; z kolei kwinta opadająca bądź kwarta wznosząca oznaczają w jego rozumieniu „powrót do siebie, zamknięcie drzwi”⁵⁷.

Wypada w tym miejscu nadmienić, że choć Ruland w całej swej książce nie powołuje się na *Der Charakter der Tonarten* Hermanna Stephaniego z 1923 roku, trudno nie dostrzec zbieżności między ustaleniami obu tych autorów. Stephani, odczytując znaczenia niesione przez interwały kwinty wznoszącej (wyrażonej proporcją 2:3) oraz kwinty opadającej (wyrażonej proporcją 3:2), łączy tę pierwszą z „pełnią życia”, zaś drugą – z „wycofaniem się w wewnętrzne otchłanie”⁵⁸.

W stronę ekspresji i semantyki

W przedstawionych dotychczas intuicjach dotyczących przestrzennych konotacji melosu tonalnego uobecnia się – jeśli nie wprost, to *implicite* – problem istnienia trudno uchwytnych analogii między równoległymi sferami życia: tych mianowicie, które ks. Józef Tischner dostrzega między „przestrzenią zewnętrzną barwioną aksjologicznie a przestrzenią wewnętrzną”⁵⁹, a Jacques Handschin – „między immanentną logiką istoty muzyki i strukturą świata”⁶⁰. Wydaje się, że kluczem do ich zrozumienia są przedpojęciowe schematy wyobrażeniowe, czyli powtarzające się wzorce mentalne związane z ruchami ciała ludzkiego, jego interakcjami ze światem oraz z manipulacją przedmiotami, organizujące doświadczenie i rozumienie (np. balansowanie ciała w trakcie chodu, podnoszenie się do pozycji stojącej, sięganie po przedmiot i chwytanie go etc.)⁶¹. Przywołane już w artykule obserwacje ukazują istotny wpływ owych abstrakcyjnych matryc (zwłaszcza na osiach: góra–dół; blisko–daleko; centrum–peryferie; źródło–ścieżka–cel etc.) na postrzeganie rzeczywistości tonalnej.

57 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 15.

58 R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 4. W podobnym duchu utrzymana jest także interpretacja ruchu od toniki do dominanty (i odwrotnie) zaproponowana przez Ernesta Ansermeta; zob. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Éditions La Baconnière, Neuchâtel 1961; Leszek Polony, *Fenomenologiczna koncepcja muzyki Ernesta Ansermeta i J.-Claude Piguet* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 38-39.

59 Józef Tischner, *Studia z filozofii świadomości*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2006, s. 397-398.

60 Cyt. za: W. Wiora, *Tonalny logos...*, s. 230.

61 Zob. C. Brower, *Paradoxes...*, s. 60.

Empiryczne schematy wyobrażeniowe stanowią punkt wyjścia i bazę dla metafor, które – jak przekonują pionierzy językoznawstwa kognitywnego, George Lakoff i Mark Johnson – są w naszym życiu wszechobecne. W pojmowaniu zjawisk tonalnych największą rolę zdają się odgrywać metafory orientacyjne, obejmujące przypadki, kiedy jeden system pojęć nadaje strukturę – organizację przestrzenną – innemu systemowi, np. jasno to w górę – ciemno to w dół; szczęśliwy to w górę – smutny to w dół; dobro to w górę – zło to w dół; przyszłość to do przodu – przeszłość to do tyłu etc.⁶². Ciekawą ich interpretację, choć – trzeba zastrzec – pozbawioną odwołań do kognitywnej teorii metafory, proponuje Romualda Piętkowa. Autorka podkreśla, iż metafory z tej grupy „służą nie do tego, by coś zakomunikować o przestrzeni, ale do tego, by powiedzieć w kategoriach przestrzennych o czymś innym”⁶³. Akcentuje zatem wyraźnie wątek aksjologiczny, tym dobitniej, gdy stwierdza: „doświadczenie przestrzeni jest nieodłącznie związane z oznakowaniem jej wykładników, wartościowaniem i uzyskaniem wymiaru symbolu”⁶⁴.

Na potwierdzenie swych tez Piętkowa przywołuje „modelowy schemat aksjologizacji przestrzeni”⁶⁵ Eleazara Mieleńskiego, w którym relacje przestrzenne funkcjonują na trzech poziomach, sprecyzowanych jako:

1) poziom „elementarnych opozycji semantycznych”, wynikających z „najprostszej przestrzennej i zmysłowej orientacji

62 George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu* [1980], przeł. T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 25 i 36.

63 Romualda Piętkowa, *O aksjologizacji przestrzeni w języku i poezji* [w:] *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, seria „Język a kultura”, Tom II, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 189. Warto nadmienić, że w ramach kognitywnej teorii metafory także pojawia się wątek aksjologiczny, a jego autorem jest Tomasz Paweł Krzeszowski, zob. np. T.P. Krzeszowski, *The Axiological Parameter in Preconceptual Image Schemata* [w:] *Conceptualization and Mental Processing in Language*, red. R.A. Geiger, B. Rudzka-Ostyn, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 1993, s. 307–329; *Aksjologiczne aspekty metafor*, przeł. R. Kalisz, W. Kubiński [w:] *Językoznawstwo kognitywne. Wybór tekstów*, red. R. Kalisz, W. Kubiński, E. Modrzejewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998, s. 80–103.

64 *Językoznawstwo kognitywne...*, s. 187. Problem modelowania przestrzennego, rozumianego jako „odtworzenie relacji przestrzennych przez literaturę i budowanie poprzez przestrzeń specyficznych układów znaczeniowych” podejmuje także w swoich pracach Jurij Łotman oraz inni przedstawiciele szkoły tartuskiej. Zob. A. Burzyńska, *Semiotyka* [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007, s. 246–254.

65 Jest to sformułowanie Piętkowej, nieobecne w oryginalnym tekście Mieleńskiego. Zob. R. Piętkowa, *O aksjologizacji...*, s. 188.

człowieka" (np. góra–dół, bliski–daleki, wewnętrzny–zewnętrzny, ciepły–zimny, jasny–ciemny)⁶⁶. Według stwierdzenia Piętkowej opozycje te funkcjonują „niejako w mikrokosmosie «ja»”⁶⁷;

2) poziom „współzależności [zachodzących] w obrębie kosmicznego *continuum* przestrzenno-czasowego” (np. niebo–ziemia, północ–południe, dzień–noc, Słońce–Księżyc), w ramach społeczności (np. swój–cudzy), a także „na granicy społeczności i kosmosu, natury i kultury” (np. woda–ogień, dom–las). Mieszczą się tutaj także „podstawowe antynomie”, to jest: życie–śmierć, szczęście–nieszczęście, *sacrum*–*profanum*;

3) poziom „właściwej mitologii”, na którym ustala się paralelizm między opozycjami semantycznymi a ich kosmologicznym rozumieniem. W konsekwencji ulegają tu one „aksjologizacji, czyli włączeniu do określonej skali wartości”⁶⁸.

W tak skonstruowanym systemie opozycja krzyżyków i bemoli jawi się jako jedna z wielu konkretyzacji „elementarnych opozycji semantycznych” typu góra–dół, jasność–ciemność czy ciepło–zimno⁶⁹. Jak można przypuszczać, na poziomie „właściwej mitologii” łączy ją „stosunek ekwiwalencji”⁷⁰ z opozycjami takimi jak dzień–noc, niebo–ziemia, życie–śmierć etc., jak również – poddana aksjologizacji – funkcjonuje jako metafora dobra i zła, prawdy i fałszu, *sacrum* i *profanum* (Tabela 1, s. 121).

66 Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 286–287.

67 R. Piętkowa, *O aksjologizacji...*, s. 188.

68 E. Mielecinski, *Poetyka mitu...*, s. 287.

69 Interpretację opozycji krzyżykowo-bemolowej jako przeciwstawienia tego, co pozytywne, przynależne sferze światła, dnia i ciepła – temu, co negatywne, reprezentujące sferę ciemności, nocy i zimna zaproponował Adolf Bernhard Marx w pracy *Gluck und die Oper*, O. Janke, Berlin 1863, s. 347–370. Zob. także: R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 185. Opozycja krzyżykowo-bemolowa bywa jednak także łączona z takimi konotacjami, jak: napięcie–odprężenie, siła–słabość, otwarcie–zamknięcie etc.

70 Sformułowanie E. Mielecinskiego (E. Mielecinski, *Poetyka mitu...*, s. 291).

poziom „elementarnych opozycji semantycznych”	góra ↕ dół	jasny ↕ ciemny	bliski ↕ daleki	ciepły ↕ zimny
	sacrum ↕ profanum	niebo ↕ ziemia	dzień ↕ noc	życie ↕ śmierć
poziom „współzależności w obrębie kosmicznego kontinuum przestrzenno- czasowego”				
poziom „właściwej mitologii”	krzyżyki ↕ bemole	jako	prawda ↕ fałsz	dobro ↕ zło

Tabela 1. Opozycja krzyżykowo-bemolowa a modelowy schemat aksjologizacji przestrzeni Eleazara Mieleńskiego

Intuicje te znajdują potwierdzenie w recepcji. Friedrich Herzfeld uznaje Chopinowską przewagę tonacji molowych i bemolowych za „objaw chorobliwego stanu i ustroju”⁷¹. Andrew Steptoe sugeruje, że sfera bemoli w *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusza Mozarta reprezentuje fałsz, zaś sfera krzyżyków – szczerość (C-dur pozostaje neutralne)⁷². Matthew Bribitzer-Stull, tropiąc konotacje związane z tonacjami E-dur i As-dur – stanowiącymi symboliczną granicę między znajomym i nieznanym światem tonalnym po obu jego stronach – pisze o generalnej tendencji do łączenia As-dur ze sferą snu, ciemności i śmierci, zaś E-dur – ze sferą transcendencji, duchowości i rzeczy wzniosłych. Zdaniem autora tonacje te można postrzegać jako biegun dodatni i ujemny w tonalno-dramatycznej przestrzeni skoncentrowanej wokół C-dur, a nawet – jako reprezentację antytezy Eros–Tanatos⁷³.

71 Friedrich Herzfeld, *Krankheit und Musik*, „Die Musik”, XXV/6, cyt. za: L. Bronarski, *Harmonika Chopina...*, s. 9.

72 Andrew Steptoe, *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to „Le Nozze di Figaro”, „Don Giovanni”, and „Così fan tutte”*, Clarendon Press, Oxford 1988, s. 232-242, cyt. za: M. Bribitzer-Stull, *The A♭-C-E Complex...*, s. 174.

73 M. Bribitzer-Stull, *The A♭-C-E Complex...*, s. 173-174. R. Steblin w podsumowaniu swojej książki wysuwa zbliżone z przywołaną tu opinią wnioski: „[...] E-dur – pisze – opisywana jest jako [tonacja] radosna, ognista, przenikliwa, jaskrawa i niebiańska, zaś As-dur – jako [tonacja] mroczna, reprezentująca śmierć, noc, horror i królestwo Plutona”. Autorka przytacza także zbliżone ustalenia Wernera Lüthy’ego dotyczące znaczenia obu tonacji w muzyce Mozarta: E-dur odczytuje on jako tonację „wzniosłą”, pochodzącą z „innego świata” i „migoczącą”, zaś As-dur – jako tonację posępną. Zob. R. Steblin, *A History of Key Characteristics...*, s. 190-191; Werner Lüthy, *Mozart und die Tonartencharakteristik*, Verlag Heitz et Cie, Strassburg 1931.

Hermann Beckh, twórca „języka tonacji” – systemu teoretycznego o podbudowie symboliczno-mistycznej – nie poprzestaje na skojarzeniu sfery krzyżyków ze światłem, a bemoli – z ciemnością, lecz interpretuje poszczególne tonacje w odniesieniu do rytmu naturalnego: pór dnia i pór roku. Zgodnie z tą optyką tonacja C-dur, jako moment przejścia z ciemności do światła, traktowana jest jako „wschód słońca”, zaś Fis-dur, jej biegun przeciwny, punkt przejścia ze sfery światła do sfery ciemności – to „zachód słońca”. Wraz z innymi tonacjami „porannymi” C-dur przynależy do grupy tonacji „wiosennych”. Na tym jednak nie koniec – Beckh poszerza perspektywę interpretacyjną o „rytmy życia”: czuwanie i spanie, życie i umieranie, to, co materialne i to, co duchowe, w końcu zaś przypisuje tonacjom znaczenia religijne i astrologiczne. Punkt odniesienia dla jego przemyśleń stanowi koło kwintowe odwrócone o 90 stopni, z tonacjami C-dur i Fis-dur/Ges-dur tworzącymi linię horyzontalną oraz A-dur i Es-dur odpowiednio u szczytu i u dołu. W systemie tym szczególną rolę zyskuje tonacja Es-dur, porównywana do „przesilenia zimowego” – momentu, od którego dzień zaczyna się stopniowo wydłużać (a tonacje – zmierzać w górę, ku światłu). Jak wyjaśnia autor:

Kiedy światło słońca zewnętrznego jest najbardziej przyćmione, s ł o ŋ c e d u c h o w e świeci najjaśniej. To, co w dawnym doświadczeniu mistycznym nazywane było «widokiem słońca o północy», znajduje swój muzyczny wyraz w Es-dur⁷⁴.

Odrębnym zjawiskiem, rozgrywającym się na styku sfery krzyżkowej i bemolowej, jest r ó w n o w a ż n o ś ć e n h a r m o n i c z n a, którą Candace Brower określa jako paradoks w rodzaju „ten sam, lecz inny”⁷⁵. Eero Tarasti enharmoniczną relację akordową w scenie koronacyjnej *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego uznaje za symbol „wewnętrznego konfliktu bohatera”⁷⁶. Eric Chafe z badań nad twórczością Johanna Sebastiana Bacha wyprowadza wniosek ekstrapolacyjny uznając, że enharmonia „ma zawsze znaczenie szczególne, ucieleśnienia opozycje, które w pewnych wypadkach mogą zostać przewyciężone przez odczucie przemiany lub «wyższego» porządku”⁷⁷. Ten sam autor, komentując zamiany enharmoniczne w *Tristanie* Wagnera – odejścia i powroty do

74 H. Beckh, *Die Sprache der Tonart...*, s. 106-107. Wyróżnienie: H. Beckh.

75 C. Brower, *A Cognitive Theory...*, s. 344.

76 Eero Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Walter de Gruyter, Berlin 2002, s. 14.

77 Eric Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Oxford University Press, New York 2014, s. 188.

sfery bemoli – dostrzega z kolei analogię z „opozycją dnia i nocy”⁷⁸. Wreszcie Jarosław Mianowski – odnosząc się do twórczości Gustava Mahlera – określa enharmonikę jako „symbol transcendencji” czy moment „zapośredniczenia ducha”, zaś koło kwintowe odczytuje w kategoriach „magicznego okręgu, oznaczającego wieczność i mediację”⁷⁹.

Jak wynika z powyższych wypowiedzi – oraz wielu innych utrzymanych w podobnym tonie – enharmonia, jako najbardziej skondensowana i najsilniejsza postać opozycji krzyżykowo-bemolowej, uruchamia wywodzące się z tej samej sfery skojarzenia. Ale też – z uwagi na swoją oksymoroniczną naturę, w którą wpisana jest bezpośrednia konfrontacja spolaryzowanych jakości – może implikować nieobecne w dotychczasowych rozważaniach wątki konfliktu, przeistoczenia czy nawet transcendencji. W tę stronę zmierza interpretacja Rulanda, który w kole kwintowym odkrywa „sekrety wewnętrznej natury ludzkiej”: tak jak w makrokosmosie wiązki rozchodzące się w przeciwnych kierunkach spotykają się w nieskończoności, tak w mikrokosmosie istoty ludzkiej – stwierdza autor – dążenie na zewnątrz ku temu, co bezkresne i dążenie ku wewnętrznej bezkresności w końcu się spotykają i zamykają w kręgu⁸⁰.

Bibliografia

- Ansermet E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Éditions La Baconnière, Neuchâtel 1961.
- Beckh H., *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner: Vom geistigen Wesen der Tonarten* [1937], Urachhaus, Stuttgart 1977.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007.
- Bribitzer-Stull M., *The A ♭ -C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music*, „Music Theory Spectrum”, 2006, Vol. 28, no. 2.
- Bronarski L., *Harmonika Chopina*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1935.
- Brower C., *Paradoxes of Pitch Space*, „Music Analysis”, 2008, Vol. 27, no. 1.
- Brower C., *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, „Journal of Music Theory”, 2000, Vol. 44, no. 2.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* [1944], przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Chafe E., *J. S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Oxford University Press, New York 2014.

78 Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford University Press, New York 2005, s. 207.

79 J. Mianowski, *Tonalny ethos...*, s. 37.

80 H. Ruland, *Expanding Tonal Awareness...*, s. 31.

- Chafe E., *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford University Press, New York 2005.
- Cooke D., *The Language of Music*, Oxford University Press, London–New York–Toronto 1959.
- Grétry A.-E.-M., *Mémoires, ou essai sur la musique*, „Imprimerie de la République”, 1797, Vol. 2.
- Handschin J., *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Atlantis Verlag, Zürich 1948.
- Hatten R.S., *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Kim K.L., *Caged in Our Own Signs: A Book about Semiotics*, Ablex Publishing Corporation, Norwood 1996.
- Kurth E., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”*, Max Hesses Verlag, Berlin 1920.
- Kurth E., *Selected Writings*, przeł. na j. angielski L.A. Rothfarb, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu* [1980], przeł. T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- McClelland C., *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham 2012.
- Mianowski J., *Tonalny ethos w pieśniach i symfoniach Gustawa Mahlera*, „Muzyka”, 1993, nr 1.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu* [1976], przeł. J. Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Mooney K., *Tonal space* (hasło) [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers, London 2001, Vol. 25.
- Piętkowa R., *O aksjologizacji przestrzeni w języku i poezji* [w:] *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, seria „Język a kultura”, Tom II, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1989.
- Polony L., *Przestrzeń i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.
- Polony L., *Fenomenologiczna koncepcja muzyki Ernesta Ansermeta i J.-Claude Pigueta* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
- Riemann H., *Ideas for a Study „On the Imagination of Tone”* [1916], przeł. na j. angielski R.W. Wason, E.W. Marvin, „Journal of Music Theory”, 1992, Vol. 36, no. 1.
- Rosen Ch., *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], przeł. R. Augustyn, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina–Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa–Kraków 2014.
- Ruland H., *Expanding Tonal Awareness: A Musical Exploration of the Evolution of Consciousness Guided by the Monochord* [1981], przeł. na j. angielski J.F. Logan, Rudolf Steiner Press, London 1992.
- Steblin R., *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* [1983], University of Rochester Press, Rochester 2002.
- Stephani H., *Der Charakter der Tonarten*, Gustav Bosse, Regensburg 1923.
- Tarasti E., *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Walter de Gruyter, Berlin 2002.
- Thomson A., *Vincent D'Indy and His World*, Clarendon Press, New York 1996.
- Tischner J., *Studia z filozofii świadomości*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2006.
- Tomaszewski M., *Ponad szczytami cisza – liryk Goethego i jego muzyczne interpretacje* [w:] M. Tomaszewski, *Od wyznania dowołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Wason R.W., *Joseph Schalk and the theory of harmony at the end of the nineteenth century* [w:] *Bruckner Studies*, red. T.L. Jackson, P. Hawkshaw, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Wiora W., *Tonalny logos*, przeł. J. Stęszewski, „Res Facta”, 1972, nr 6.

Brightness and Darkness, or Sharp and Flat Keys

S u m m a r y

Due to the intrinsic and inherent oppositions within the major-minor system, it is naturally binary and dialectic. One of those oppositions is that of directions, or tonal melos up/down of the circle of fifths, that is towards sharp keys or toward flat keys.

The idea of the sharp/flat keys opposition, present in its nascent form already in the works of Johann Mattheson and Jean-Philippe Rameau, with time – especially in the 19th century – became the main factor in the formation of tonal semantics. It can be understood very widely, as opposing every sharp (dominant) modulations to flat-leaning (subdominant) modulations. It can be also understood in a narrow way: as a deviation or sometimes a modulation, to the subdominant or dominant key. An intrinsic element of the opposition in question is still the conviction of the existence of a relationship between the sphere of sharp keys and brightness, as well as between the flat keys and darkness. This is what Rita Steblin calls the sharp/flat principle.

Therefore flat/sharp seen as brightness/darkness is a topic used primarily in the context of attributing certain characteristics to particular keys. For the purpose of this article, the key concepts are those showing relation to the way of thinking about tonality in spacial categories and which emphasise the relationship between keys – and not the ethos of keys perceived as an absolute entity. This way of thinking can be seen in the works of Joseph Schalk, Ernst Kurth, and Heiner Ruland, as well as in an article by Matthew Bribitzer-Stull. The views of these scholars, enriched and reinforced by Yeleazar Meletinsky's findings on the axiology of space became the starting point for presenting a more detailed set of conclusions on the topic of expression and the semantics of the tonal melos. The sharp-flat antithesis, interpreted according to Meletinsky, is first of all one of the many concretizations of "elementary semantic oppositions" such as up/down, brightness/darkness or hot/cold. Secondly, on the level of "mythology proper", it remains in a relationship of equivalence with the oppositions day/night, heaven/earth, life/death, etc. Moreover, on the level of axiology, it functions as the metaphor of the good and the evil, the truth and the false, the sacred and the profane.

Słowa kluczowe: tonalność dur-moll, reguła krzyżykowo-bemolowa, aksjologizacja przestrzeni, ucieleśniona świadomość

Keywords: major-minor tonality, sharp-flat principle, axiologisation of space, embodied cognition