

ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, SPÓR O ROLĘ *MODUS*
I *TONALITÉ* W SZTUCE KOMPOZYCJI XVI I POCZĄTKU XVII WIEKUKraków 2013 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 24) Musica Iagellonica
ss. 376. ISBN 987-83-7099-187-6

W dorobku naukowym Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej prace poświęcone problemom modalności i tonalności dawnej muzyki wielogłosowej – głównie polifonii XVI–XVII w. – tworzą obszerny i wyraźnie wyodrębniony nurt tematyczny¹; na tyle rozległy, badaw-

czo sprecyzowany i ważki pod względem treści, by uznać autorkę za największą wśród polskich muzykologów z pewnością wskazanej problematyki. Po opublikowa-

1 Zofia Dobrzańska-Fabiańska [Zofia Dobrzańska, Zofia Fabiańska], „Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie”, *Muzyka* 28 (1983) nr 3, s. 109–122; „Rola norm modalnych w twórczości Marcina Mielczewskiego”, *Muzyka* 31 (1986) nr 3, s. 3–45; „Modalność hymnów Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego”, w: *Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1990, s. 101–114; „Tonalność polifonii późnego renesansu. W poszukiwaniu narzędzi badawczych techniki dźwiękowej muzyki włoskiej przełomu XVI i XVII wieku”, *Muzyka* 35 (1990) nr 2, s. 3–39; „Właściwości modalne dzieł Claudia Monteverdiego”, w: *Mistrzowie muzyki późnego renesansu. Dokonania i tradycje*, red. [Alicja Matracka-Kościelny], Toruń 1994, s. 51–75; *Modalność dzieł Claudia Monteverdiego. Związki z tradycją polifonii renesansu*, Kraków 1997, ss. 483; „Tonalność dzieł Claudia Monteverdiego w historiografii muzykologicznej. I”, *Muzyka* 42 (1997) nr 3, s. 27–52; „Tonalność dzieł Claudia Monteverdiego w historiografii muzykologicznej. II”, *Muzyka* 43 (1998) nr 1, s. 25–39; „Etos tonacji modalnych w twórczości Claudia Monteverdiego”, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 153–161; „Cechy porządku dźwiękowego religijnych koncertów wokalnoinstrumentalnych, przypisywanych Marcinowi Mielczewskiemu”, w: *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt

M. Szwejkowski, Kraków 1999, s. 67–92; „Chromatyka w procesie przemian techniki dźwiękowej przełomów XVI i XVII oraz XIX i XX w.”, *Muzyka* 45 (2000) nr 1, s. 3–21; „Przełom w technice dźwiękowej ok. 1600 roku. Historyczna i ahistoryczna perspektywa”, *Muzyka* 47 (2002) nr 3–4, s. 31–42; „Struktura tonalna «Delli madrigali a cinque voci del Principe di Venosa libro sesto» (1611). Wybrane aspekty”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L. Artes* 1 (2003), s. 85–107; „Tonalne i modalne aspekty «Delli madrigali a cinque voci del Principe di Venosa libro sesto» (1611)”, *Res facta Nova* 6 (2003), s. 103–126; „«Mia benigna fortuna – Crudele, acerba» Cipriana de Rore i «Strana armonia d’amore – In cio sol differenti» Sigismonda d’Indii. Problem «conflicting signatures» w madrygale XVI i początku XVII w.”, w: *Complexus effectuum musicologiae studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 361–372; „Kategorie wyrazowe *durum* i *mollis* w madrygalach Luki Marenzina”, *Muzyka* 48 (2003) nr 4, s. 21–45; „The role of the «durus» and «mollis» expressive categories in the madrigals of Luca Marenzio”, w: *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology. Kraków 18–21 IX 2003*, red. Karol Berger et al., Kraków 2003, s. 65–72; „Modalność w polifonii i przemiany techniki dźwiękowej w muzyce średniowiecza i renesansu w świetle «Historii harmonii i kontrapunktu» Józefa M. Chomińskiego”, *Muzyka* 51 (2006) nr 1–2, s. 7–31; „Koncepcja tonalna «L’Orfeo» i jej funkcje wyrazowe”, w: Anna i Zygmunt Szwejkowscy: *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. V, *Dramma per musica*, cz. 1, Kraków 2008, s. 247–283.

niu rozlicznych artykułów o charakterze analitycznym i historyczno-teoretycznym oraz pracy poświęconej modalności dzieł Claudia Monteverdiego Zofia Dobrzańska-Fabiańska przedstawia nam opracowanie w dużym stopniu odmienne, jakkolwiek częściowo antycypowane wcześniejszymi tekstami. Książka jest prezentacją naukowych interpretacji tonalności muzyki wielogłosowej XVI i początku XVII w. w ujęciach Bernharda Meiera (1923–93), Carla Dahlhausa (1928–89) i Harolda S. Powersa (1928–2007)². Omówienie trzech różnych punktów widzenia wybitnych badaczy mogłoby być uznane w pierwszym odbiorze za prostą transmisję wyłożonych już poglądów, od dawna dobrze znanych, dla zainteresowanych dostępnych, ale po uważnym przestudiowaniu książki uzmysławiamy sobie, że stykamy się tu z wnikliwą egzegezą myśli muzykologicznej, przybierającą kształt twórczego dyskursu teoretyczno-badawczego. Pierwszą część pracy – „Znaczenie pojęcia modus w refleksji teoretycznej i praktyce kompozytorskiej renesansu według Bernharda Meiera” – wypełnia omówienie modelu interpretacyjnego przypisującego renesansowej modalności daleko posuniętą autonomię. W ujęciu Meiera szesnastowieczna modalność rysuje się jako system teoretyczny spójny, poddany zespołowi zestrojonych ze sobą reguł, jednocześnie

znajdujący odzwierciedlenie w praktyce kompozytorskiej, zwłaszcza w dziełach o dyspozycji *a voce piena* z okresu klasycznej polifonii wokalne (ok. 1540–1600). Konstrukcja Meiera omówiona zastała w dwóch rozdziałach: „Reguły kompozycji wielogłosowej w świetle renesansowej teorii modus i ich rola w klasycznej polifonii wokalne” (s. 18–82) oraz „Ekspresyjne funkcje modi sugerowane przez teoretyków renesansowych i ich znaczenie w twórczości muzycznej XVI wieku” (s. 83–133).

Punktem wyjścia pierwszego rozdziału są rozważania o znaczeniu modi dla polifonii XVI stulecia, zarówno w sensie teoretycznego rudymentu poetyki muzycznej, jak i regulatora praktyki kompozytorskiej. Nauka o modi, zakorzenionych w modalności monodii liturgicznej, miała w rozstrzygającym stopniu rzutować na procedurę kompozytorską, m.in. na wybór odpowiedniego modus, kształt motywów melodycznych, dobór i rozmieszczenie kadencji, zapewniając w ten sposób logikę porządku dźwiękowego. Rozwinięciem wstępnych uwag staje się wywód obejmujący współczynniki tak pojętego systemu modalnego. Są to kolejno: modi – rozpatrywane pod kątem ich nazw, liczby i specyfiki (z odniesieniem do tradycyjnych ośmiu modi, a nie dwunastu Glareana); modalny układ *a voce piena* oraz wielogłosowe modi autentyczne i plagalne – detalicznie opisane (z wyszczególnieniem finalis, ambitus głosów, kluczy, modalnego prymatu tenoru, modi transponowanych), głównie w odniesieniu do kompozycji przeimitowanych; hierarchia kadencji w modi autentycznych i plagalnych – będąca konsekwencją wpływu modus na dyspozycję rejestrowo-modalną utworu i rozplanowanie kadencji (z przywołaniem rezultatów dokonanych przez Meiera analiz dzieł mistrzów franko-flamandzkich); wreszcie – motywy inicjalne w kompozycjach imitacyjnych utrzymanych w modi autentycznych i plagalnych.

Drugi rozdział poświęcony jest ekspresywnym właściwościom modi, identyfikowanym na podstawie analizy szesnastowiecznej myśli

2 Chodzi tu głównie o rezultaty badawcze zawarte w czterech pozycjach naukowych – Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968; Harold S. Powers, „Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony”, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) nr 3, s. 428–470; tegoż: „Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony”, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), s. 9–53. Książka Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej, przeznaczona w pierwszym rzędzie dla studentów muzykologii, wyrosła z uniwersyteckiej praktyki dydaktycznej i doświadczeń badawczych autorki („Wstęp”, s. 9).

teoretycznej i ówczesnej twórczości polifonicznej. Mamy tu przedstawienie dwóch sposobów dźwiękowej interpretacji tekstu słownego: za pomocą odstępstw od reguł modalnych³ oraz – przeciwnie – przez ich rygorystyczne przestrzeganie⁴. Uzupełnieniem tego wątku są uwagi na temat doboru modi jako środka interpretacji tekstu, wyrazowych dyferencji zachodzących między odmianami autentycznymi i plagalnymi, a także – między „radosnymi” modi „durowymi” i „smutnymi” modi „molowymi”.

W podsumowaniu autorka uwypukla najistotniejsze tezy Meiera, akcentując fakt, że polifoniczne modi gwarantowały dźwiękową logikę kompozycji, jej wewnętrzną spójność, często służąc równocześnie muzycznej interpretacji słowa.

Inaczej przebiega wywód w drugiej części książki – „Cechy porządku dźwiękowego w muzyce wielogłosowej do początku XVII wieku w kontekście pojęć modus i *tonalité* według Carla Dahlhausa”; na tyle odmiennie, że początkowo wydaje się, że nastąpiło tu odejście od tematu. Wynika to ze specyfiki cytowanej książki Dahlhausa (zob. przyp. 2), przynoszącej wielowarstwowy obraz przemian języka tonalnego od XII do XVII wieku. W ujęciu tym problemy modalne/tonalne polifonii XVI i początku XVII stulecia rozpatrywane są heteronomicznie, tj. z perspektywy późniejszego systemu tonalnego dur-moll. O ile więc w wypadku Meiera mieliśmy do czynienia zasadniczo ze zreferowaniem teorii, o tyle przy Dahlhausie wchodzimy na grunt analizy myśli muzykologicznej: autorka musiała wyłowić ze złożonego dyskursu uwagi dotyczące modalności polifonii renesansu,

ściśle przy tym respektując kluczowe punkty całego „tonalnego” kontekstu, ze swej istoty odznaczającego się wielką różnorodnością i mnogością poruszonych kwestii.

W rozdziale „Poglądy na temat *tonalité ancienne* i «modalności» oraz aspekty dawnej techniki dźwiękowej w świetle teorii harmoniki tonalnej i jej kategorii podstawowych” (s. 143–164) poznajemy różne teorie tonalności harmonicznego (takich autorów, jak François-Joseph Fétis, Ernst Kurth, Jean Philippe Rameau, Hugo Riemann, Simon Sechter), na czele z koncepcją *tonalité ancienne* Fétisa, według którego „dawna tonalność” była wolna od grawitacji współbrzmieniowej. Następnie autorka przybliży znaczenie terminów „modalność” (u Hermanna Erpfa, Hermanna von Helmholtza, Riemanna), „harmonia” i „kadencja” (u Kurtha i Heinricha Schenker), rozpatrując je w powiązaniu z cechami dawnej techniki dźwiękowej. Partię tę zamyka refleksja nad pozostałościami myślenia kontrapunktycznego w teoriach tonalności i zależnościach między techniką kontrapunktowo-współbrzmieniową a koncepcją akordu i dysonansu akordowego (m.in. w teoriach Rameau i Sechtera).

Następny rozdział, „Specyfika techniki współbrzmieniowej w muzyce wielogłosowej do XVII wieku” (s. 165–206), poświęcony jest wertykalnemu wymiarowi kompozycji, ze szczególnym dowartościowaniem tych zjawisk, które prowadziły do krystalizowania się akordów i ich tonalnych powiązań. Najpierw omówione są cechy dawnej współbrzmieniowości, rozpatrywane w świetle definicji pojęć „akordu”, „basu fundamentalnego”, „kontrapunktu”, a następnie – stosunek współbrzmieniowości przedtonalnej do wykształcania się tonalności harmonicznego. Ten drugi wątek podzielony został na cztery etapy. W pierwszej kolejności poznajemy zasady konstrukcji współbrzmieniowej polifonii XII–XV w., zarówno w świetle samej praktyki muzycznej, dawnej teorii, jak i w opiniach muzykologów (tu polemika Dahlhausa

3 M.in. stosowanie *clausulae peregrinae*, *mixtio tonorum*, *commixtio tonorum* oraz nieregularnych ukształtowań początków i zakończeń utworów dla wyrażenia takich znaczeń, jak: grzech, niesprawiedliwość, zło, błąd, rana, nieuctwo, chaos, zmęczenie, pijaństwo, szaleństwo, głupota, obelga, przerażenie, wahanie, oszustwo, pokusa, smutek, płacz, cierpienie, śmierć (s. 88–107).

4 M.in. dla wyrażenia takich znaczeń, jak: rozkaz, prawo, sprawiedliwość, prawda, szczerść, jasność, czystość, niewinność, wierność, stałość, dobro, cnota, piękno (s. 108–110).

z Wernerem Korte i Heinrichem Besslerem, którzy dopatrywali się przejawów porządku tonalno-harmonicznego w polifonii XV w.). Dalej – w zgodzie z historyczną chronologią – przedmiotem dyskursu stają się zależności między rodzajami faktur kontrapunktycznych a warstwą współbrzmieniową w myśli teoretycznej XV–XVII w. (z uwypukleniem kompleksowego przeciwstawienia: kontrapunkt modalny, kompozycja interwałowa, odniesienie tenorowe, koncipowanie sukcesywne głosów – harmonia tonalna, kompozycja akordowa, odniesienie basowe, koncipowanie symultaniczne głosów), potem zaś – technika współbrzmieniowa monodii akompaniowanej i madrygału z początku XVII w., postrzegana, z jednej strony, w kontekście *contrapunto osservato*, z drugiej – w świetle konstytuowania się samodzielnego dysonansu akordowego. Na koniec uwagę autorki przyciągnęła zasada współrzędności (*Nebenordnung*) jako podstawa łączenia współbrzmień w muzyce renesansu. W myśl tej zasady współbrzmienia łączą się parami i odnoszą się tylko do siebie, a ich wzajemne relacje są dwustronne i odwracalne; dlatego tok współbrzmieniowy nie ma w sobie harmonicznego „dążenia”, co stanowi antytezę wobec prawa podporządkowania (*Subordination*) w muzyce tonalno-harmonicznej, w której akordy odnoszą się nie tylko do siebie, lecz także do centrum tonalnego.

Na treść trzeciego rozdziału – „Modi polifoniczne w perspektywie powstawania związku między tonacją a techniką współbrzmieniową” (s. 207–274) – składa się pięć zagadnień. Pierwsze z nich dotyczy relacji tonacji (modus) do skali. Istotną okazuje się tu przede wszystkim jedna obserwacja: podczas gdy modi utrzymują ścisły związek ze skalą, to tonacje durowe i molowe pozostają względem niej zasadniczo neutralne, opierają się bowiem na scentralizowanym porządku hierarchicznym dźwięków. Przedmiotem kolejnych rozważań stają się przemiany systemu dźwiękowego/tonalnego, polegające na wprowadzeniu chromatyki, przeobrażeniach diatoniki,

zmianach funkcji alteracji (na rzecz dźwięków prowadzących) i wzroście roli współbrzmień tercji i sekst. Wątek ten prowadzi do następujących zagadnień: charakterystyki wielogłosowości modalnej (rozpatrywanej pod kątem różnic wobec harmoniki tonalnej), przemian dyspozycji klauzul w polifonii modalnej w kierunku planu kadencyjnego na gruncie tonalności (z uwzględnieniem refleksji teoretycznej XVI–XVII w.) oraz procesu przejścia od modalności do tonalności harmonicznej.

W rozdziale „Cechy specyficzne techniki dźwiękowej w muzyce XVI i początku XVII wieku a kluczowe aspekty porządku tonalno-harmonicznego w świetle interpretacji wybranych kompozycji” (s. 275–316) przywołane zostają przeprowadzone przez Dahlhaus’a analizy motetów Josquina des Prez z *finales c i a* (modi *c i a* jako praformy tonacji dur i moll), frottol Marca Cary i Bartolomea Tromboncina (konstrukcje akordowe z fundamentem basowym) oraz madrygałów Claudia Monteverdiego (księgi V–VII), które dokumentują wykształcanie się tonalności harmonicznej. Najważniejsze tendencje tego procesu to: przeistaczanie się modi w tonację cząstkową (*Teiltonarten*), zastąpienie konstrukcji interwałowej przez konstrukcję akordową, ekspansja alteracji chromatycznych i symbioza techniki motywicznej z uporządkowaniem tonalnym.

Pogląd Dahlhaus’a na modalność XVI w. można streścić następująco: kwintesencję modi stanowi diatonika; usytuowanie współbrzmień na stopniach jest ugruntowane prymarnie w systemie dźwiękowym (wtórnie w modus), a stopnie klauzulowe zależne są od tonacji cząstkowych; wyznaczniki modus – finalis, imitacja inicjalna, ambitus głosów, dyspozycja klauzul – tworzą „kompleks” elementów niewarunkujących się wzajemnie; harmonika jest niezależna od modus (łączenie współbrzmień nie służy prezentacji modus, a modus nie wyznacza następstw współbrzmień).

Trzecią część rozprawy – „Poglądy Harolda S. Powersa na temat roli modi w polifonii renesansu. Koncepcja «typów tonalnych»” –

wypełnia model „antropologiczny”, odmieniny od koncepcji „autonomicznej” Meiera i „heteronomicznego” objaśnienia Dahlhau-
sa. W rozdziale „Krytyka poglądów Meiera i Dahlhau-
sa” (s. 318–321) poznajemy inny od poprzednich punkt widzenia. Powers wprowadzie łączy wybrane tezy obu badaczy, ale wiele fundamentalnych dla ich interpretacji stwierdzeń podważa, wysuwając własne propozycje, na czele z teorią typów tonalnych (*tonal types*). Drugi rozdział, „Interpretacja przemian teorii modi polifonicznych i języka dźwiękowego w muzyce XVI wieku” (s. 322–328), zdominowany jest przez pogląd, że diatonika i współbrzmieniowość stanowiły co prawda wspólnie podłoże modalności i tonalności harmonicznej, ale – tak utrzymuje Powers – modalność i tonalność miały na tyle od siebie odmienną naturę, iż nie można twierdzić, jakoby modalność przekształciła się w tonalność, a modi – w tonację dur i moll.

W centralnym rozdziale – „Status modi i koncepcja «typów tonalnych» w polifonii renesansu” (s. 329–341) – przybliżona zostaje koncepcja typów tonalnych. W opinii Powersa szesnastowieczna teoria modi nie przedstawiała systemu reguł, które determinowałyby procedurę tworzenia: renesansowa teoria modalności i ówczesna praktyka kompozycji polifonicznej były od siebie niezależne, co więcej – sama nawet postać modalna kompozycji nie była właściwością istotną i niezbywalną. Modus mógł być jedynie w utworze „reprezentowany” – jako taki realnie w nim jednak nie istniał. Prekompozycyjnymi normami uporządkowania dźwiękowego miałyby być natomiast trzy czynniki: system dźwiękowy – rozumiany w sensie cantus durus/cantus mollis; chiavetta – czyli kombinacja kluczy określająca pole dźwiękowe utworu, zakresy głosów i stosunki rejestrowe między nimi; finalis – ton podstawowy trójdźwięku kończącego utwór. Elementy te są podstawą wyróżnienia typów tonalnych, i to właśnie owym typom Powers przyznaje status czynnika prekompozycyjnego o uniwersalnym oddziaływaniu, przy czym między typami tonalnymi a modi mogą za-

chodzić różne relacje: jeden modus może być uzewnętrzniony przez więcej niż jeden typ tonalny, z kolei jeden typ tonalny może mieścić w sobie kilka kategorii modalnych. Tak pojęte typy tonalne miały odzwierciedlać indywidualny charakter wyboru rozwiązań kompozytorskich.

„Zakończenie” (s. 343–355) przynosi podsumowującą konfrontację omówionych ujęć, którą zamyka znamienna konkluzja: „Wszystkie trzy koncepcje interpretacyjne [...] wzajemnie się dopełniają; w sprzężeniu stanowią [...] dogodną podstawę refleksji nad twórczością muzyczną XVI i początku XVII w. [...]. Główne znaczenie teoretycznego ujęcia Bernharda Meiera polega na zdefiniowaniu jasnych, historycznie uzasadnionych kryteriów analizy muzycznej [...]. Meierowskie kryteria stanowią dogodne punkty oparcia dla badania dzieł renesansowych i wczesnobarokowych, a obserwacja stopni odchylenia od «abstrakcyjnych» norm modalnych umożliwia uwypuklenie różnorodności rozwiązań stosowanych przez kompozytorów tamtych czasów. Natomiast dzięki historycznemu i dialektycznemu tłumaczeniu przez Carla Dahlhau-
sa zjawisk tonalnych stajemy się wrażliwi na złożoność i wielowątkowość przemian języka muzycznego, a także dostrzegamy swoistość modalności polifonicznej w jej niezależności w stosunku do porządku kontrapunktyczno-współbrzmieniowego kompozycji. Podanie w wątpliwość przez Harolda S. Powersa realnego istnienia modi w renesansowej praktyce polifonicznej [...] pozwala odróżnić w utworze wielogłosowym XVI w. prekompozycyjne, stałe i ogólne elementy porządku dźwiękowego (określające «typ tonalny») od elementów szczegółowych, które mogły służyć «reprezentowaniu» modus dzięki specyficznemu doborowi środków technicznych w akcie intencjonalnym. [...]” (s. 355). Spostrzegamy tedy, że tytułowy „spór” przechodzi jednak na końcu w swobodną sumę komplementarnych opinii, otwierającą drogę do wszechstronnego i kompetentnego wglądu w problematykę.

Wielką wartość książki Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej stanowi obfitość treści – skoncentrowanych naturalnie na teoriach Meiera, Dahlhaus'a i Powersa, równocześnie jednak często wybiegających poza nie, ujmujących wiele innych punktów widzenia, interpretacji, polemik naukowych etc. Pojawiają się tu poglądy teoretyków XVI w., także autorów wcześniejszych i późniejszych⁵, głosy badaczy zajmujących się zagadnieniami modalności bądź podejmujących je w ramach inaczej ukierunkowanych refleksji nad polifonią renesansu⁶. Dzięki temu – obok trzech głównych koncepcji – mamy tutaj także naświetlenie historii badań nad tonalnością dawnej wielogłosowości, naznaczone krytycyzmem naukowym, sytuujące przedmiot w rozległym horyzoncie epistemologicznym. Co niezwykle istotne, jest to wywód inspirowany w znacznie szerszym wymiarze: kieruje naszą myśl nie tylko w stronę tonalności muzyki renesansu i wczesnego baroku, lecz i znacznie ogólniej – w stronę rozwoju języka muzycznego na przestrzeni epok. Szczegółowe rozważania nad rozmaitymi fenomenami struktury dźwiękowej (naturą akordu, dysonansem, alteracji, kadencji etc.) – dopełniane

5 Są to m.in.: Pietro Aron, Giovanni Maria Artusi, Adriano Banchieri, Angelo Berardi, Maternus Beringer, Christoph Bernhard, Valerio Bona da Brescia, Joachim Burmeister, Seth Calvisius, Adrianus Petit Coclico, Gallus Dressler, François-Joseph Féti's, Hermann Finck, Franchinus Gaffurius, Vincenzo Galilei, Heinrich Glareanus, Eucharius Hofmann, Johannes Lippius, Vicentino Lusitano, Marchettus z Padwy, Lorenzo Penna, Pietro Pontio, Jean-Philippe Rameau, Andreas Raselius, Cyriacus Schneegass, Orazio Tigrini, Johannes Tinctoris, Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino.

6 Są to m.in.: Karol Berger, Heinrich Bessler, Józef M. Chomiński, Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Hermann Erpf, Siegfried Gissel, Otto Gombosi, Siegfried Hermelink, Alicja Jarzębska, Raphael G. Kiesewetter, Werner Korte, Ernst Kurth, Joel Lester, Edward E. Lowinsky, Jessie A. Owens, Claude V. Palisca, Georg Reichert, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Simon Sechter, Joseph Smits van Waesberghe, Ryszard J. Wieczorek, Frans Wiering, Carl von Winterfeld.

nadto licznymi głosami w przypisach, które odsłaniają dalsze jeszcze aspekty omawianej w danym momencie kwestii – dotyczącej tego procesu aż nadto wyraźnie, i każdy, kto stara się głębiej zrozumieć ewolucję sztuki dźwiękowej (np. w sferze harmonii, kontrapunktu, brzmienia, napięć horyzontalno-wertykalnych, nie mówiąc już o tonalności), odnajdzie w nich cenny materiał poznawczy.

Podkreślmy, że wyłożona materia – bardzo trudna pod względem rzeczowym, nasycona specjalistyczną terminologią – została przedstawiona przez Zofię Dobrzańską-Fabiańską w sposób uporządkowany, jasny, przy zachowaniu właściwych proporcji między poruszonymi zagadnieniami. Jest to niewątpliwie wzór dyskursu naukowego.

Chciałbym wszelako teraz, bynajmniej nie rosząc sobie pretensji do równoprawnego głosu, podzielić się kilkoma uwagami natury polemicznej.

Przy omawianiu tak złożonych zagadnień – wymagających od studiującego tekst stałej koncentracji i wysiłku intelektualnego – odczuwalny staje się brak przykładów nutowych. W niektórych sytuacjach, np. przy opisach kadencji, wystarczają zestawienia literowe (s. 52–53), ale przy wielu innych kwestiach (np. referowaniu analiz kompozycji, demonstrowaniu różnic między modus autentycznym a plagalnym, łamaniu reguł modalnych, objaśnianiu specyfiki tonacji cząstkowych albo wzajemnej relacji między typami tonalnymi a kategoriami modalnymi) przykłady nutowe – choćby nieliczne, ale starannie wyselekcjonowane – byłyby pożądaną ilustracją.

W moim przekonaniu część poświęcona Dahlhausowi jest za obszerna i nadmiernie wielowątkowa. Spostrzeżenia dotyczące szesnastowiecznej modalności giną trochę w otoczeniu wywodu na temat średniowieczno-renesansowych antecedenencji i strukturalnej specyfiki tonalności harmonicznej (co oczywiście jest pochodną zawartości merytorycznej rozprawy Dahlhaus'a). Lepiej byłoby chyba skrócić tę część w partiach poświęconych problematyce tonalności, a bardziej jeszcze wydobyć

i szerzej skomentować te składniki penetrowanej teorii, które najściślej łączą się z głównym polem obserwacji. Zdaje sobie sprawę, że nie byłoby to łatwe, ponieważ chodziłoby o taką modyfikację, która korygowałaby proporcje między wątkiem „modalnym” a kontekstem „tonalnym”, jednocześnie bez naruszenia *meritum* owego kontekstu.

Omówienie trzech teoretycznych koncepcji muzykologicznych ma naturalnie swój profil gatunkowy i nie można domagać się, aby ujmowało coś, co wykracza poza przyjęte założenia. Niemniej – to już moje całkowicie subiektywne zdanie – mógłby się tu znaleźć autorski segment analityczny (usytuowany np. w aneksie), w którym wybrany utwór ukazany by został w potrójnej optyce – poprzez system modalny Meiera, typy tonalne Powersa i tonacje cząstkowe Dahlhausa. Tego rodzaju porównanie byłoby pouczającym „sprawdzeniem” przedstawionych teorii, skądinąd na pewno niezwykle interesującym.

Zbliżając się do ostatnich kart książki, czekałem na wyartykułowanie przez autorkę własnego stanowiska wobec dyskutowanych koncepcji. Takowego jednak brak. Oczywiście, jeśli mamy wykład, który prymarnie zasadał się na przedstawieniu trzech teorii, odautorski „czwarty punkt widzenia” nie był niezbędny, ale w publikacji dla szerszego grona odbiorców przyniosłby korzyść – wnosiłby element wartościowania, wskazywałby na kwalitatywną gradację poglądów. Wprawdzie w końcowej konkluzji Zofia Dobrzańska-Fabiańska zdaje się bardziej przychylić do opinii Meiera niż Powersa (s. 355), gdzie indziej waży racje między Meierem a Dahlhausem (s. 349–350), ale mimo wszystko warto było tu zdecydować się na głębsze i odważniejsze spostrzeżenia; przede wszystkim dlatego, że lektura *Sporu* rodzi wiele pytań. Na przykład: co dokładnie niesie ze sobą typ tonalny, jeśli jego wyznacznikami mają być tylko system dźwiękowy, *chiavetta* i *finalis* – czy to już wystarcza, aby zrozumieć i usystematyzować szesnastowieczną tonalność? Czy można zaaprobować tezę o mo-

dalnym priorytecie tenoru w odniesieniu do kompozycji *a voce piena* z II poł. XVI stulecia? Czy modalność renesansowa w istocie nie rządziła się własnymi prawami, będąc jedynie przygotowaniem tonalności harmoniczej, jak chciał Dahlhaus? Wątpliwości takich nasuwa się więcej, a bez wypowiedzi autorki trudno je rozstrzygnąć.

Na koniec chcę postawić pytanie: czy rzeczywiście – jak głosi tytuł książki – mamy przed sobą aż spór? Trzy spojrzenia na modalność/tonalność polifonii XVI w. ułożone są zasadniczo na różnych płaszczyznach, mniej lub bardziej od siebie odległych, niekiedy oczywiście stykających się. W takiej sytuacji ujawniające się odmienności interpretacyjne nie muszą oznaczać sporu (na marginesie: trudno wyobrazić sobie jednorodność w tak skomplikowanej materii). By dotknąć jednej kwestii: przeciw koncepcja „autonomiczna” (Meier) nie wyklucza logiki „heteronomicznej” (Dahlhaus). Fakt, że dopatrujemy się w szesnastowiecznej modalności spójnego systemu, nie oznacza, iż nie może on – równocześnie – nieść zaczątków nowego języka. Nie wdając się jednak w dalsze dywagacje (zajęłyby one zbyt wiele miejsca), zapytajmy: czy „spór” nie jest, przynajmniej w części, wynikiem przyjęcia przez autorkę takiego, a nie innego porządku prezentacji stanowisk? A jeśliby obrać kolejność: Dahlhaus – Powers – Meier? Czy wtedy, naturalnie bez pomijania różnic, spór nie ustąpiłby linii dedukcyjnej, stopniowo, coraz precyzyjniej przybliżającej zjawisko? By rzecz sprowadzić do generalistów: czy przedproże tonalności harmoniczej (Dahlhaus), zewnętrznie systematyzowane przez typy tonalne (Powers), nie odsłania jednak – wewnątrz – własnego systemu reguł (Meier), fundamentu szesnastowiecznej *tonalite*? Byłby to dialektyczny rewers „sporu”. Może wart rozważenia.

Tomasz Jasiński

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie