

Opozycja dur–moll w horyzoncie topiki muzycznej

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.9

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 143–157.
© Hermann Danuser, Katarzyna Kwiecień-Długosz. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

z serdeczną dedykacją dla Pani Marii Steiner

Topika nie zalicza się do klasycznych obszarów muzykologii, dlatego też na wstępie pozwolę sobie na kilka ogólnych uwag wprowadzających do tematu. A ponieważ muzykologia może niekiedy skorzystać na przejściu zasady konstrukcyjnej struktury haseł zamieszczonych w *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, zgodnie z którą każdy artykuł podzielony jest na następujące akapity: etymologia słowa, historia pojęcia, historia faktów, historia badań, to skonstruuję moją diagnozę z grubsza w oparciu o ów wzorzec. Muzykologia, aby dowieść znaczenia własnych interesów, w ramach historii faktów może poprzez próby analizy włączać do swoich refleksji także struktury kompozycji i dzieł oraz wykorzystywać zarówno ogólne, jak i pochodzące z poszczególnych dyscyplin badania dziedzin sąsiednich nad topiką w celu zdefiniowania aktualnego dziś pojęcia topiki muzycznej.

W pierwszej kolejności przedstawię bilans *status quo* muzykologicznych badań nad toposami wraz z ich centrum, przypadającym na XVIII wiek. Potem podzielę się kilkoma przemyśleniami dotyczącymi potencjału topiki dla muzykologii, a następnie zwrócę się ku topicznym wymiarom kontrastu dur–moll: interwałom, akordom, trybom i polom tonalnym, przed i po roku 1800, by zakończyć [wywód] trzema przykładami zmiany trybu, wykorzystanej w charakterze motywu.

1. STATUS QUO: XVIII WIEK JAKO CENTRUM TOPIKI MUZYCZNEJ

Historia słów topika/topos ma swe korzenie w grece (topikē/topos), skąd słowa te przeszły do łaciny (topica/locus) – języka uczonych aż do XVIII wieku – a od nowożytności rozpowszechniły się także w językach narodowych, zarówno romańskich, francuskim czy włoskim (topique/lieu; topica/luogo), jak i w germańskich, czyli niemieckim, ale także angielskim (topic/place)¹. Etymologia topiki muzycznej ma swe początki u progu XVIII wieku w okresie, gdy zainteresowanie tą kategorią w innych naukach – wraz z jej „ostatnim” przedstawicielem Giambattistą Vico – właśnie dogasało. Niemieccy teoretycy Johann David Heinichen i Johann Mattheson wprowadzili wówczas do swych systemów poetyki muzycznej „loci communes” czy „loci topici”, przynajmniej we fragmentach dotyczących „inventio”, pierwszego działu retoryki. W swym

¹ O. Primavesi et al., artykuł *Topik; Topos*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. J. Ritter, K. Gründer, t. 10, Basel 1998, kol. 1263–1288; W. Köhlmann, W. Schmidt-Biggemann, *Topik*, oraz P. Hess, *Topos*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. J.-D. Müller, t. 3, Berlin–New York 2003, s. 646–649 i 649–652; T. Wagner, *Topik*, M. Rupp, *Topographie*, oraz M. Gessmann et al., *Topos*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. G. Ueding, współzałożyciel W. Jens, t. 9, Tübingen 2009, kol. 605–626, 626–630 i 630–724.

głównym dziele *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Mattheson przedstawia naukę o piętnastu „loci topici” w rozumieniu „źródeł inwencji” („Erfindungs-Quellen”): locus notationis, locus descriptionis, locus generis et speciei, locus totius et partium, locus efficientis, locus materialis, locus formalis itd.² Zatem także i na tym polu muzyka okazuje się być sztuką późną.

Co do historii pojęcia topiki muzycznej, które podlega ciągłej transformacji, to w tym kontekście pozwolę sobie wskazać przykłady nielicznych publikacji³.

Jeśli chodzi o historię faktów dotyczącą topiki kontrastu dur–moll w XVIII wieku, która, począwszy od pozostałości systemu skal kościelnych tudzież modalnych, prowadzi aż do tonalności dur–moll i wychodzi poza nią, mamy tu do czynienia ze skomplikowanym, wielopoziomowym procesem, w którym występują różnice uwarunkowane kulturami, etapami stylistycznymi, gatunkami oraz intencjami kompozytorów⁴. Weźmy na przykład dorobek twórczy Mozarta na przestrzeni całego jego życia (od 1766 do 1791 r.) w zakresie wariacji na fortepian: w ramach tego mocno spokrewnionego z improwizacją gatunku Mozart stworzył, według wydania Kurta von Fischera *Neue Mozart-Ausgabe*⁵, łącznie 14 dzieł opartych na obcym temacie i utrzymanych w tonalności durowej. Jednak w tym obszarze pojawia się ważna różnica, istotna dla postawionego przez nas pytania o opozycję dur–moll: otóż cztery utwory skomponowane przez Mozarta przed rokiem 1778 nie zawierają kontrastu z trybem molowym, a jedynie wariacje durowe. Natomiast w przebieg wszystkich pozostałych dziesięciu utworów, napisanych po 1778 r. (od KV 354) – jak wspominałem, także utrzymanych w tonacji durowej

– włączona jest wariacja molowa. Ów koncepcyjny krok naprzód, włączenie jednej jedynej wariacji molowej na zasadzie wyjątku, znacznie poszerzającego zakres wyrazowy dzieła, staje się środkiem, który Mozart nie bez powodu stosuje konsekwentnie aż do swojej śmierci.

W ówczesnej fazie historii muzyki opozycja dur–moll stała się rzeczywiście elementarnym rodzajem kontrastu. Nieliczne utwory czy części utrzymane w formie wariacji na temat molowy – w ramach innych gatunków niż wariacje na fortepian – oparte są na tym samym modelu, czy dokładniej, na jego odwróceniu. Zmiana trybu z dur na moll czy z moll na dur w przebiegu wariacyjnym stanowi rodzaj strategii przyczyniającej się do kierowania afektami muzycznymi⁶. Ów wymiar topiki, wprowadzony przez Cycerona w jego nauce o „amplificatio” – w mowie sądowej służy ona wywieraniu wpływu na słuchaczy poprzez zwrot od konkretnego przypadku do ogółu – został w okresie klasyków wiedeńskich przejęty i pogłębiony przez topikę muzyczną w celu wzmożenia ekspresji. Bardzo adekwatny przypadek stanowi tutaj finałowa część *Kwartetu smyczkowego d-moll* Mozarta (KV 421), którego wyraz artystyczny kształtuje zarówno wykorzystanie kontrastu, jak i zasada mieszania trybu molowego i durowego.

Już sam temat, pochodzący od Mozarta, podobnie jak we wszystkich innych wariacyjnych częściach utworów cyklicznych, napisany został na bazie trybu molowego, jednak z wykorzystaniem swego rodzaju mieszkanki obu trybów.

Dzięki temu słuchacz odbiera przebieg tonalny czwartej części jako bardzo szczególny proces: zwrot do trybu durowego w czwartej wariacji, a potem w zakończeniu utworu, ma swoje źródło nie tylko w strukturze topicznej formy wariacyjnej, obejmującej zmianę trybu, ale przede wszystkim w strukturze tej części, a nawet w specyficznej koncepcji tego utworu⁷.

Historia muzykologicznych badań nad topiką koncentruje się jak dotąd przede wszystkim na XVIII wieku, stąd szyfr „status quo”. Do niemieckojęzycznych muzykologów badających ten temat należą

² Por. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 [reprint Kassel 1954, 41987], w tym *Viertes Haupt-Stück. Von der melodischen Erfindung*, s. 121–132.

³ H. Krones, *Musik, Rhetorik und Topik*, w: *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hrsg. T. Schirren, G. Ueding („Rhetorik-Forschungen” 13), Tübingen 200, s. 257–272; H. Danuser, *Topos (Musik)*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (patrz przyp. 1), kol. 711–714; T. Plebuch, *Was sind musikalische Topoi?*, w: Ereignis und Exegese. *Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Hrsg. C. Bork et al., Schliengen 2011, s. 168–182; D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. eadem, New York 2014, s. 1–57; patrz także fragment 2 niniejszego artykułu.

⁴ Por. na ten temat artykuły Wolfganga Fuhrmanna i Timothy’ego McKinneya w niniejszym tomie.

⁵ Serie IX : Klaviermusik, Werkgruppe 26: *Variationen für Klavier*, Hrsg. K. von Fischer, Kassel et al. 1961, s. VIII–XII.

⁶ Por. artykuł autora, *Motion und Emotion. Strategien der Affektsteuerung in der Tonkunst*, w: H. Danuser, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. H.-J. Hinrichsen, Ch. Schaper, L. Spaltenstein, t. 2, Schliengen 2014, s. 155–172.

⁷ Więcej na temat „zmiany trybu”, ibidem, s. 159–162.

w szczególności: Hartmut Krones, który jednak pracował również nad wcześniejszymi i późniejszymi stuleciami, a także Hermann Jung, Ariane Jeßulat i Tobias Plebuch⁸. Anglojęzyczne badania są bardziej zaawansowane, ale od dawna już nie koncentrują się wyłącznie na wieku XVIII. Zostały one zapoczątkowane na Uniwersytecie Stanforda przez Leonarda Ratnera oraz jego uczniów: Wye J. Allanbrook i V. Kofi Agawu.



Przykład 1. Mozart, *Kwartet smyczkowy d-moll*, część IV, t. 1–8.

Z tego źródła anglojęzyczne badania rozpowszechniły się na cały świat, przynosząc istotne owoce⁹, choć uznanie Leonarda Ratnera, muzykologa bez dodatkowej specjalizacji w filozofii, za punkt odniesienia dla badań nad toposem *in musicis* wydaje się

⁸ A. Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* („Berliner Musik Studien” 21), Sinzig 2001; H. Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* („Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft” 9), Bern–München 1980; H. Krones, *Musik, Rhetorik und Topik*, op. cit.; T. Plebuch, *Was sind musikalische Topoi?*, op. cit.

⁹ L. G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980; W. J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: «Le nozze di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago 1983; V. K. Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991; idem, «Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects», w: *Passagen. IMS-Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge, Five Keynote Speeches*, ed. L. Lüttenken, H.-J. Hinrichsen, Kassel 2008, s. 38–69; idem, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009. Rozwój i stan tych badań we wzorcowy sposób (wraz z wieloma autorami zawartych w książce artykułów) przedstawia Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (patrz przyp. 3).

dość problematyczne. Dlatego też, zanim powrócę do kontynuacji wątku dur versus moll, przedstawię w tym miejscu kilka perspektyw, jakie mogą zaofiarować muzykologii badania nad topiką, a podejście to będzie możliwe dzięki rozróżnieniu etymologii słowa, historii pojęcia i historii faktów.

2. POTENCJAŁ TOPIKI DLA MUZYKOLOGII

Fascynujące możliwości, jakie daje zastosowanie topiki w muzykologii, wynikają z faktu, że jeśli będziemy ją owocnie rozwijać, wówczas bez fałszywego kompromisu będzie ona zdolna połączyć przeciwstawne sobie kierunki reprezentowane przez estetykę i naukę. Jest ona mianowicie w stanie ugruntować muzykologię zarówno jako naukę o sztuce, jak i jako wiedzę o kulturze, a tym samym uwolnić ją od kłopotliwej, nazbyt często odczuwanej alternatywy, jakoby dyscyplina ta była albo deficytowym pod względem wiedzy o sztuce kulturoznawstwem, albo mającą kulturoznawcze deficyty nauką o sztuce. Kwestia, dlaczego i w jakim stopniu topika miałaby być do tego zdolna, wymaga uzasadnienia w innym miejscu¹⁰. Jest to związane z właściwością, która, choć często bywa przedmiotem skarg, wykorzystana we właściwy sposób może okazać się jednak przydatna pod względem metodologicznym. W długiej historii topiki, począwszy od jej udokumentowanych początków u Arystotelesa i Cyserona – u obu zachowały się odnośne tytuły, wczesne pismo Arystotelesa *Topikē* i późne pismo Cyserona *Topica*, i obaj ukazują topiczność także w ramach retoryki (Arystoteles: *Technē rhetorikē*; Cyseron: *De inventione*, *De oratore*) – nie znajdziemy żadnej definicji tego pojęcia. Autorzy zawsze zakładają, że czytelnicy bądź słuchacze wiedzą, czym jest topika. To właśnie nadaje jej giętkości, dzięki czemu staje się ona użyteczna do zastosowań muzykologicznych¹¹.

¹⁰ Autor chciałby opracować w formie książki cykl wykładów *Musikalische Topik*, jakie w roku akademickim 2017/18 wygłosił jako profesor wizytujący w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Pekinie.

¹¹ Założenie historiograficzne polegałoby na gotowości do rezygnacji z pojęcia kultury i sztuki w liczbie pojedynczej i uwzględnienia większej różnorodności, jaką prezentują współczesne sobie kultury, które mogą być ze sobą powiązane, ale nie powinny być ze sobą identyfikowane. Por. z moją rozprawą *Kulturen der Musik – Strukturen*

Gdy przeniesiemy oczekiwaną syntezę sztuki i kultury w wymiar estetyczny, wówczas topika otworzy przed nami kolejną szansę: może pośredniczyć pomiędzy formą a materią (treścią, materiałem). Owa wywodząca się z XIX wieku, a utrzymująca aż po obecne czasy znacząca przepaść między dwoma estetycznymi biegunami nadal stanowi wyzwanie dla badań muzykologicznych. Dekady temu wywołała spór dotyczący symfoniki Antona Brucknera pomiędzy Carlem Dahlhausem, przedstawicielem estetyki autonomii czy też formy, a Constantinem Florosem, nie mniej zdeklarowanym przedstawicielem estetyki treści czy też heteronomii¹². Fakt, iż około pół wieku temu Theodor W. Adorno postulował niejednokrotnie potrzebę istnienia „materialnej nauki o formie”, wskazuje nam podobny kierunek. W każdym razie mam nadzieję, że za pomocą arsenału topicznych środków będę mógł dalej rozwijać ideę „formy materialnej”, od dłuższego czasu będącą przedmiotem refleksji¹³, którą niedługo określiłem mianem aporetycznej.

Począwszy od Arystotelesa, a jeszcze wyraźniej od Cyserona, istnieją dwie komplementarne linie: z jednej strony topika formalna, z drugiej strony topika materialna. Co należy przez to rozumieć? Z racji tego, iż Arystoteles początkowo traktował o technice filozoficznej, aby na potrzeby dialektycznej dysputy znaleźć wzorce argumentacyjne, które miałyby umożliwić każdorazowe pokonanie przeciwnika w tego

rodzaju rozmowie – czy to w dyskusji ćwiczeniowej, czy też w prawdziwej mowie – ukształtowała się „topika formalna”¹⁴. Pierwszą z gałęzi, czyli dające się w ten sposób wykorzystać toposy, będące podstawowymi wzorcami argumentacji na dowolne tematy, określa się po grecku jako „koinoi topoi”, a po łacinie „loci communes”¹⁵. „Topika materialna”, druga z gałęzi, opiera się natomiast bardziej na właściwościach poszczególnych dyscyplin – choćby poprzez rozróżnienie trzech typów mowy w odniesieniu do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości (mowa osądzająca jako oskarżenie lub obrona, mowa pochwalna lub nagana, mowa doradcza zachęcająca lub zniechęcająca) – i dzięki temu od czasów starożytnych umożliwia wyodrębnienie się specjalistycznych topik, a podstawę jej produkcji i recepcji stanowią nie tyle ogólne zasady dyskursu dialektycznego, co specyficzne cele poszczególnych dziedzin: jurysprudence, teologii, literatury, muzyki itd. czyli, podsumowując, nauki powszechnej. Zwłaszcza wspomniana już, wywodząca się od Cyserona, teoria amplifikacji¹⁶ przez długi czas stanowiła swego rodzaju dźwignię uwalniającą dynamiczne impulsy dla efektów, afektów i emocji w muzyce.

Dla współczesnego rozumienia zadań, jakie stoją przed badaniami nad toposem, ogromne znaczenie ma połączenie obu tych wymiarów: formalnej i materialnej topiki muzycznej. Jak dotąd, zarówno w badaniach kontynentalnej Europy, jak i w badaniach angloamerykańskich, prym wiedzie treściowo-estetyczny wymiar semantyki topicznej kosztem strukturalnego wymiaru estetyki formalnej,

der Zeit. *Synchrone und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* [1987], w: GVA, t. 3, s. 76–87. Synchronizność poszczególnych kultur muzycznych o tyle się dziś zaostrzyła – i pozostała sobie pod tym względem wierna – o ile kwestionuje się sam termin „muzyka”. Niedawno Frank Hilberg zakończył recenzję zatytułowaną *Das Festival als Kindergeburtstag. Die Donaueschinger Musiktage* [2015] w następujący sposób: „W celu wzmocnienia istoty swej marki festiwal Donaueschinger Musiktage [dosł. Dni Muzyki w Donaueschingen – adn. tłum.] powinien rozważyć zmianę nazwy, może na «Donaueschinger Erlebnistage» [dosł. Dni Przeżyć/Atrakcji w Donaueschingen – adn. tłum.]. W każdym razie słowo «muzyka» można wykreślić bez żadnej straty.” („Musik-Texte” 147 [2015], s. 77–79, tu s. 79). Jeśli Hilberg ma rację, to i kwestia kontrastu między dur a moll wydaje się tam załatwiona.

¹² C. Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, s. 155–232; C. Dahlhaus, *Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie*, w: Anton Bruckner. *Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, Hrsg. Ch.-H. Mahling („Mainzer Studien zur Musikwissenschaft” 20), Tutzing 1988, s. 7–32; także w C. Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. H. Danuser, H.-J. Hinrichsen, T. Pleblich, t. 6 (19. Jahrhundert III), Laaber 2003, s. 717–737, przede wszystkim s. 717–724.

¹³ H. Danuser, „Materiale Formenlehre” – ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik, w: GVA, t. 1, s. 155–177.

¹⁴ Pismo Arystotelesa *Topiki* rozpoczyna się od słów: „Celem niniejszego traktatu jest odkrycie metody, za pomocą której można by wnioskować z ogólnie przyjętych sądów o każdym przedłożonym problemie, przy czym sami, wypowiadając się, nie powiedzieliśmy niczego sprzecznego z naszym twierdzeniem.” Arystoteles, *Topiki*, tłum. i komentarz K. Leśniak, Kraków 1978, s. 3.

¹⁵ W 2015 r. Adolf Nowak przedłożył cenną dla muzykologii rozprawę, w której ocenia „logikę” form brzmieniowych w rozumieniu formalnej topiki muzycznej: A. Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* („Studien zur Geschichte der Musiktheorie” 10), Hildesheim et al. 2015. Por. recenzję autora w: „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” (ZGMTH) 13 (2016), s. 355–375, oraz krytyczną odpowiedź Nowaka w: ZGMTH 14/2 (2017), oba teksty dostępne także online.

¹⁶ M. T. Cicero, *De inventione / O inwencji retorycznej*, tłum. K. Ekes, wstęp i przypisy B. Awianowicz, Warszawa 2013, s. I 27, 100–101, II 48, s. 56–61, 120–123, 156–157; idem, *O starości. O przyjaźni. Topiki. Fragmenty*, tłum. Z. Cierniakowa, W. Kornatowski, komentarz i posłowie K. Leśniak, Warszawa 1963, s. 142–143, 169–170.

a przecież mogą one zagwarantować artystyczną indywidualność dzieła tylko wspólnie. Istotne posunięcia w przeciwnym kierunku muzykologia zawdzięcza takim naukowcom, jak William E. Caplin, Elaine Sisman, Ariane Jeßulat i Tobias Pleburch¹⁷.

Pleburch jako pierwszy muzykolog wskazał na rolę habilitacyjną Lothara Bornscheuera, książkę bardzo owocną także dla dyscyplin innych niż latynistyka, dając tym samym impuls do ważnych odkryć metodologicznych. Topika, według Bornscheuera „mająca duże społeczne znaczenie wyobraźnia argumentacyjna”¹⁸, jest zarówno dla praktyki (kompozycja, interpretacja, recepcja), jak i dla teorii muzyki zjawiskiem fundamentalnym, jeżeli będzie się ją rozwijać w oparciu o cykerońską koncepcję „loci communes” ogólnie, jako „copia [pełnię] rerum et verborum”, i odnosić do poszczególnych etapów muzyki oraz jej teorii. Dla aktualnego dziś rozumienia topiki istotna wydaje mi się przede wszystkim teza głosząca, iż toposy są nie tylko źródłem zebranego po omacku, niezbyt uporządkowanego katalogu „miejsc wspólnych”, roszczonego sobie prawo do kontynuowania tradycji, ale potrafią one rozwijać przekształcającą energię prowadzącą do przemian na równi z procesami społecznymi i kulturowymi.

Lipskie sympozjum poświęcone elementarnemu kontrastowi dur versus moll pozwoliło na interesujące odkrycia także w tym względzie. Jeśli zestawimy ten temat z muzycznymi polami topicznymi (polowanie, bitwa, modlitwa, sielanka, skarga, radość, tańce, figury retoryczne i wiele innych) w podobny sposób, w jaki romanista Ernst Robert Curtius przedstawił toposy dla filologów w swym klasycznym dziele *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), czym właściwie dał impuls do literackich badań nad toposem¹⁹, wówczas kontrast dur-moll należałoby

umieścić raczej w obszarze topiki formalnej niż materialnej. A jednak, jeśli przyjrzeć się mu bliżej, także i ten problem dotyka obu kwestii – tak formy, jak i materiału – i można się nim owocnie zajmować tylko wspólnym staraniem.

3. INTERWAŁY NIEDOSKONAŁE ORAZ AKORDY DUROWE I MOŁOWE PRZED 1800 R.

Używając pojęć z zakresu tonalności w odniesieniu do muzyki sprzed XVIII wieku, należy zachować ostrożność. Przekształcenie się systemu kościelnych modi w system tonalności opartej na harmonice funkcyjnej obejmowało kilka stuleci. Od czasów antyku, a następnie chrześcijańskiego średniowiecza skale modalne dawały różne możliwości aranżacji, a ich funkcje, w połączeniu z tekstem słownym lub bez niego, związane były z określonymi tonami kościelnymi zgodnie z kryterium „aptum”.

Gloria z *Mszy Notre Dame* Guillaume’a de Machaut w dwóch miejscach zawiera jednoznaczne paradygmaty dla zastosowania toposu „noemy” w XIV wieku. Ta figura retoryczna (z greckiego myśl, pojęcie, pogląd) wyróżnia fragmenty muzyczne poprzez ich odmienną i służy wydobywaniu z kontekstu ważnych imion. Czterogłosowa, w przeważającej części ruchliwa, polifoniczna faktura Machaut, którą nauka kontrpunktu reguluje poprzez odniesienie poszczególnych głosów do tenoru, przekształca się tu w fakturę nota contra notam o bardzo odmiennym oddziaływaniu. Czy skomponowana przez Machaut w tej mszy polifonia zmienia się tu w homofonię? Czy w przypadku tactus zawierających noemę słyszymy konsonansowe brzmienie w symultanicznej jedności? Takie „akordy” można, korzystając z terminologii Petera Benary’ego²⁰, przyporządkować trzem typom brzmieniowym: „duralnemu” (tercja wielka, z kwintą lub bez), „molarnemu” (tercja mała, z kwintą lub bez) i „doskonałemu” (współbrzmienie kwinty i oktawy bez tercji). Ów

¹⁷ W. E. Caplin, *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, w: „Eighteenth-Century Music” 2005, 2/1, s. 113–124; idem, *Topics and Formal Functions. The Case of the Lament*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. D. Mirka (patrz przyp. 3), s. 415–452; E. Sisman, *Symphonies and the Public Display of Topics*, w: *The Oxford...*, op. cit., s. 90–117; A. Jeßulat, *Die Frage...*, op. cit.

¹⁸ L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt am Main 1976; idem, artykuł *Topik*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Hrsg. K. Kanzog, A. Masser, t. 4, Berlin–New York 1984, s. 454–475, tu s. 455. Por. T. Pleburch, *Was sind musikalische Topoi?*, op. cit.

¹⁹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern–München 1978; por. także m. in. *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Hrsg. P. Jehn („Respublica Literaria” 10), Frankfurt am Main 1972.

²⁰ Benary w swoim opublikowanym w MGG artykule *Dur und Moll* mówi o brzmieniach „duralnych” i „molarnych” wtedy, gdy współbrzmienia odpowiadają akordom durowym i molowym, nie tworząc jednak jeszcze systemu tonalnego, który usprawiedliwiałby ich określenie sensu stricto. P. Benary, *Dur und Moll*, w: MGG 2, część rzeczowa, t. 2, Kassel 1995, kol. 1591–1599.

topos występuje w dwóch miejscach części Gloria, wydobywając z kontekstu imię, będące wezwaniem w wołaczcu: „Domine fili unigenite, *Je-su Chri-ste*” (t. 43–46) oraz »Tu solus altissimus, *Je-su Chri-ste*« (t. 93–97), z użyciem następstwa współbrzmień:

- t. 43 (duralne), t. 44 (molarne), t. 45 (duralne), t. 46 (doskonałe)
- t. 93 (duralne), t. 94 (molarne), t. 95 (molarne), t. 96 (molarne), t. 97 (doskonałe)

Owe wczesne formy brzmieniowości duralnej czy molarnej nie mają absolutnie nic wspólnego z prowadzeniem głosów w utworze skomponowanym w systemie dur–moll. Mimo to dominuje tutaj w fakturze nota contra notam charakter brzmieniowy, który dzięki obecności konsonansów bądź też nieobecności dysonansów przybiera osobiłą fizjonomię. Chciałoby się przypisać mu „harmonijność”, gdyby nie fakt, iż końcowe współbrzmienia obu noem świadczą o tym, że XIV-wieczny słuchacz odbierał poprzedzające je brzmienia zawierające tercje jako mniej czyste niż śpiewane w zakończeniach beztercjowo (określone jako „doskonałe” w celu odróżnienia ich od konsonansów niedoskonałych) interwały kwinty i oktawy. Figura retoryczna noema rozbrzmiewa w części Gloria w sposób, który odpowiada zastosowaniu ozdobnika w mowie w muzycznym *elocutio*. W ten sposób zasady topiki nadają imieniu Syna Bożego, Jezusa Chrystusa, uzasadnioną teologicznie, odpowiednio podkreśloną wagę.

Oczywiście następstwo brzmieniowe zrealizowane w ramach noem nie może być w żadnym stopniu traktowane jako elementarny kontrast, gdyż zmiany brzmień duralnych i molarnych w obu miejscach nie wykazują żadnej regularności. Nawet tam, gdzie jeszcze w XIII wieku powinna obowiązywać zasada kontrapunktu, zgodnie z którą interwał tercji małej powinien się rozwiązać na unison, a interwał tercji wielkiej na kwintę czystą, tutaj w fakturze czterogłosowej reguła ta została zignorowana, gdyż beztercjowe doskonałe współbrzmienia końcowe w obu noemach osiągane są z różnych interwałów: za pierwszym razem (t. 46) z brzmienia duralnego, a za drugim (t. 97) z molarnego. Podczas gdy noema użyta nota contra notam, punkt kontra punkt, stroni od wszelkich dysonansów, istotną rolę odgrywa tu zapewne kontrast między konsonansowością a dysonansowością, a nie pomiędzy różnymi stopniami konsonansowości (czyli potencjalna zmiana między dur a moll).

Przykład 2. Machaut, Gloria, a) t. 40–47 i b) 93–100.

Wśród oficjów retoryki, w których występuje topika, w pierwszej kolejności należy wymienić inventio, fazę początkową tworzenia mowy, a następnie dispositio i elocutio, fazę drugą i trzecią. Obszary te w przypadku liryki muzycznej uruchamiane są dwukrotnie w kierunku przeciwnym, gdyż liryka, wychodząc od poezji i dążąc do muzyki, z jednej strony przyjmuje postać „udźwiękowionej poezji”, z drugiej zaś strony, mając za punkt wyjścia muzykę i dążąc do poezji, manifestuje się w formie „utekstowanej muzyki”. Historia „pieśni” w najszerszym tego słowa znaczeniu – z podwójnej, muzyczno-literackiej perspektywy – ukazała się w 2004 r. w zredagowanym przez Siegfrieda Mausera *Handbuch der musikalischen Gattungen*²¹. Oba kierunki znajdują się w topicznym horyzoncie. W przypadku „udźwiękowionej poezji”, wychodząc od badań nad topiką leżącą u podstaw „poezji dla muzyki” z punktu widzenia literaturoznawstwa, próbujemy odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób sztuka docelowa procesu twórczego, czyli kompozycja muzyczna, realizuje swe możliwości kształtowania dzieła (układ, typ faktury, tworzenie poszczególnych odcinków przebiegu, charakter wyrazowy itd.). Zaś w przypadku „utekstowanej muzyki”, za punkt

²¹ *Musikalische Lyrik*, Hrsg. H. Danuser („Handbuch der musikalischen Gattungen” 8), 2 t., Laaber 2004.

wyjścia mając muzykologiczne badania nad topiką stanowiącą podstawę muzyki, zwracamy się ku pytaniu, za pomocą jakich toposów literackich poeci zbliżają się do zastanej struktury dźwiękowej, by uformować dzieło muzyczno-liryczne. W tym wypadku, jak pokazują rozdziały podwójnego tomu z 2004 r., ważną rolę odgrywa także pytanie o tryb durowy i molowy.

Jako że w tym kontekście – pierwotnie muzykologicznym, wtórnie zaś literaturoznawczym – w każdym okresie omawiana jest najpierw poezja w rozumieniu „poezji dla muzyki” jako przedmiot otwartego na interdyscyplinarność literaturoznawstwa, a dopiero następnie omawia się kompozycję i interpretację przynależne liryce muzycznej i będące przedmiotem otwartej interdyscyplinarnie muzykologii, to na tej podstawie „utekstowanej muzyce” niejako automatycznie przypisuje się mniejsze znaczenie niż „udźwiękowanej poezji”. W każdym razie opisy form liryki okresu średniowiecza, renesansu, nowożytności, XVIII, XIX i XX wieku zarówno pod względem topiki materialnej, jak i formalnej (treści tematyczne versus schematy wersyfikacyjne i układy stroficzne), oferują możliwości obficie wykorzystywane w muzykologii, aczkolwiek zawierają jeszcze spory, możliwy do wykorzystania potencjał analityczny w zakresie tematyki dur-moll. Pojęcie „poezja dla muzyki” implikuje także horyzont topiczny, którego rdzeń jest transdyscyplinarny, gdyż taka poezja sama w sobie musi zaistnieć jako dzieło literackie, jednak jako poezja przeznaczona do innych celów kieruje się ku muzyce. W swej praktycznej realizacji liryka muzyczna nawiązuje pod względem brzmieniowym, strukturalnym i ekspresywnym do wszystkich wymiarów wywodzącej się z antyku tradycji topiki i retoryki, wykorzystując do celów oddziaływania estetycznego poszczególne etapy sztuki przemawiania, „analogicznej” pod względem użycia formy ustnej.

W odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób muzyka może podejmować topiczne aspekty udźwiękowionej przez nią poezji, można wykorzystać dwie strategie: z jednej strony wychodząc od zakomponowanej struktury muzycznej – z jej interwałami, współbrzmieniami i cezurami – z drugiej zaś strony, przyjmując za punkt wyjścia uzasadnienie teoretyczne. W tym kierunku zmierzają włączone do niniejszego tomu artykuły Wolfganga Fuhrmanna i Timothy’ego

McKinneya²², wykazujące związki między topicznymi strukturami tekstowymi a muzyką (radość w powiązaniu z tercją wielką, smutek w powiązaniu z tercją małą). Kierunek ów poparty jest tekstami źródłowymi z zakresu teorii muzyki, choćby *Le istituzioni harmoniche* (1558) Włocha Gioseffa Zarlina, który postulował istnienie korelacji pomiędzy określonymi interwałami i odpowiadającymi im wartościami wyrazowymi: i tak tercji wielkiej odpowiadać miał wyraz radosny, pada w tym miejscu pojęcie „allegra”, zaś tercji malej – smutny; tu pada pojęcie „mesta”²³. Jako że w niektórych językach do rozróżnienia interwałów stanowiących konsonanse niedoskonałe używa się tych samych pojęć co do rozróżnienia trybu durowego i molowego, istnieje ryzyko pomyłek. Dlatego McKinney słusznie uważa, że u Zarlina w połowie XVI w. „maggiore” czy „minore” nie oznaczają koncepcji tonalności funkcyjnej, lecz odnoszą się do interwałów, względnie do opartych na nich akordów²⁴. Ich biegunowe przeciwstawienie, choć tak ważne w obszarze teorii, wymaga starannej kontekstualizacji, gdyż praktyka kompozytorska częściowo przestrzega tej zasady, ale częściowo ją też ignoruje.

Jeszcze w połowie XVIII wieku wcale nie było oczywiste, że do skomponowania muzyki do smutnego tekstu należy wybrać tryb molowy. Z jakiegoż innego powodu wolno było Gluckowi wybrać tryb durowy dla ram tonalnych pierwszej części jego słynnej arii „Que faro senza Euridice?” (z *Orfeusza i Eurydyki*, Wiedeń 1762 r.), w której Orfeusz oplakuje stratę swej małżonki? Choć XVIII wiek był okresem, w którym kościelne modi coraz bardziej traciły resztki znaczenia w muzyce artystycznej, a ich miejsce coraz częściej zajmował funkcyjny system tonalny dur-moll, to jeśli chodzi o systemowy charakter tonalności, porównanie skal kościelnych (od doryckiej po miksolidyjską,

²² Autor nawiązuje do następujących artykułów: W. Fuhrmann, „Dur“ und „Moll“ in der Musik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verfestigung einer Semantik, w: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Hrsg. H.-J. Hinrichsen, S. Keym, Wien-Köln-Weimar 2020, s. 63-100, oraz T. McKinney, *Major and Minor Thirds and Chords as Means of Expression in the Italian Madrigal*, w: *Dur versus Moll...*, op. cit., s. 101-118. [przyp. red.]

²³ G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, część III, s. 181: „[...] quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fa allegra, & quando si pone nella parte acuta, si fa mesta.”

²⁴ Por. T. McKinney, op. cit., wraz z ilustracjami i przykładami nutowymi.

z dalszymi odmianami) z 24 tonacjami systemu dur-moll (w teorii i praktyce od XVIII wieku) wyraźnie pokazuje, iż takie przeciwstawienie należy rozumieć nie jako proces diachroniczny, lecz raczej jako jednoczesność tego, co niejednoczesne. Pierwotny dźwięk centralny w chorale gregoriańskim kościoła katolickiego do dziś pozostał dźwiękiem *d*, zaś system dur-moll – po raz pierwszy wprowadzony teoretycznie w rozumieniu dalszych stopni modalnych (skala jońska i eolska) przez Glareana w połowie XVI wieku – opiera się na dźwiękach centralnych *C* i *a*. Prima i seconda pratica po 1600 r., styl kościelny, teatralny i kameralny wraz ze swymi gatunkami miały raczej tendencje do powielania różnicy pomiędzy modi a tonacjami, jednak rzeczywistość, zarówno w praktyce, jak i w teorii, była o wiele barwniejsza, niż pozwalałoby to przypuszczać ostentacyjne przeciwstawianie ich sobie. Jak wykazał Bernhard Meier²⁵, modi różnią się różnorodnymi konstelacjami takich elementów, jak finalis, repercussa, ambitus i kadencje – z uwzględnieniem różnic znaczeniowych w tradycji antycznej teorii modi – zaś dur-moll pod względem strukturalnym rozumiany był jako system dający się transponować do różnych tonacji (oczywiście także z różnicami znaczeniowymi).

4. MOLL I DUR PO ROKU 1800

W ciągu XVIII wieku rozwinięto kontrast pomiędzy dur a moll, aby konstruować wielkie formy muzyczne: czy to w przypadku kilkuczęściowych dzieł cyklicznych, w których durowe części skrajne otaczały molową część środkową lub molowe części skrajne durową część środkową, czy też w formie sonatowej w tonacji molowej, gdzie ekspozycja z tonacji tematu głównego utrzymanego w trybie moll moduluje do tematu pobocznego w równoległej tonacji durowej²⁶. Egzemplifikację tego, co niespodziewane, stanowi współbrzmienie durowe jako symbol światła i porządku

w oratorium *Stworzenie świata* Josepha Haydna (1798/99): po powolnym wstępie orkiestrowym w c-moll, zatytułowanym „Die Vorstellung des Chaos” („Wyobrażenie chaosu”), i recytatywie (Rafał i chór), na słowa Pisma Świętego „Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht” („I Bóg powiedział: Niech stanie się światłość. I stała się światłość”) po trzech dźwiękach *g* powtórzonych monotonicznie, sotto voce („und es ward”), ostatnie słowo („Licht”) rozbrzmiewa nagłym akordem durowym w fortissimo całego chóru i orkiestry. Ów potężnie rozbrzmiewający akord C-dur to legendarny manewr, skrupulatnie przez Haydna zaplanowany i zrealizowany także wizualnie podczas prawykonania – nieśmiertelny symbol światła oświecenia. Uderzenie tutti zbiega się ze zmianą na tryb majorowy. Symbolikę światła ugruntowują brzmieniom tryb durowy jako taki oraz zmiana trybu z moll na dur, a ponadto także obsada, ambitus i dynamika. Mamy więc tutaj przeciwstawienie światła i porządku chaosowi i ciemności, w którym epickie arcydzieło starego Haydna w sposób jasny, choć statyczny, posługuje się czynnikami kontrastowymi.

Zasadniczo sensowne wydaje się rozróżnienie dwóch typów zmiany z trybu moll na dur: dramatycznego i lirycznego. Beethoven, spadkobierca francuskiej uwertury koncertowej i operowej z okresu około 1800 r., ukształtował dramatyczny typ przejścia z moll na dur²⁷. W *V Symfonii* naznaczył topicznie zmianę trybu jako symbol przełomu, przejścia ze starej epoki feudalnej do nowych rewolucyjnych czasów, których idee rozpowszechniały się w Europie i Ameryce. Na początku czwartej i ostatniej części z falującą introdukcją w c-moll niemal eksploduje „éclat triomphal” do jednoimiennej tonacji durowej. Ów docelowy punkt hasła „per aspera ad astra” ucieleśnia topos fanfary poprzez wykorzystanie alikwotowego spektrum trąbek. Ze względów akustycznych dźwięki osiąmane za pomocą tego instrumentu każą się tu spodziewać raczej tonacji durowej niż molowej. I choć ten dobitny przykład topiki fanfary u Beethovena tak znakomicie symbolizuje dramaturgię zwycięstwa²⁸, to przez ciągłe powtarzanie i upływ czasu sprawia on dziś wrażenie zużytego historycznie, czy wręcz naznaczonego ideologicznie.

²⁵ B. Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* („Bärenreiter Studienbücher Musik” 3), Kassel et al. 1992.

²⁶ Tak twierdzi Stefan Keym, *Wien-Paris-Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer «histoire croisée»*, w: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, Hrsg. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, t. 4, Kraków 2009, s. 407–419, tu s. 407 nast.

²⁷ Por. ibidem.

²⁸ Por. P. Gülke, *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven. Werk und Edition*, Leipzig 1978, s. 49–71.

Nawiązując do modelu teorii Karola Bergera, który w elemencie „narracyjnym” i „lirycznym” rozpoznał dwie główne zasady rządzące kompozycją artystyczną – rozumianą ogólnie, nie tylko jako kompozycja muzyczna²⁹ – przeciwstawiam w tym miejscu typ liryczny wspomnianemu dramatycznemu typowi kontrastu dur-moll. Podczas gdy typ dramatyczny polega na kompozycji narracyjnej, która musi obejmować uzasadnione następstwo części pewnego przebiegu, to w przypadku kompozycji lirycznej jej elementy, według Bergera dające się wirtualnie wymieniać, znajdują się we wzajemnej relacji innego rodzaju. W miejsce dramatycznego kontrastu moll-dur, który wektorowo przyspiesza upływ czasu, pojawia się liryczna zmiana z moll na dur, mająca na celu barwowe cieniowanie krajobrazu brzmieniowego. Beethoven wyczerpał możliwości tego rodzaju konstelacji w dwuczęściowej *Sonacie fortepianowej* op. 90, dziele często postrzeganym jako bliskie estetyce Franciszka Schuberta: jej pierwsza część utrzymana w e-moll poprzedza drugą w tonacji E-dur, która – przyjmując postać pośrednią pomiędzy częścią wolną a rondem – radośnie krąży w tym drugim trybie³⁰. Liryczny kontrast wariantów sfer generycznych dochodzi do głosu także w parze *Nokturnów* op. 27 Chopina (cis-moll – Des-dur), a na sztukę jego tonalnej dwuznaczności wskazuje paradoks „szczęścia melancholii”³¹. Przed Chopinem to jednak przede wszystkim Franciszek Schubert posługiwał się tego rodzaju sztuczkami lirycznego kontrastowania. Można by wymienić wiele przykładów; warto w tym miejscu wspomnieć choćby pieśń „Frühlingstraum” („Sen o wiosnie”) z cyklu *Winterreise* (*Podróż zimowa*, oryginał w A), która dwukrotnie buduje przeciwstawienie tytułowego snu w dur („Etwas bewegt”) – w ramach topiki pór roku wiosna symbolizuje miłość – gwałtownemu przebudzeniu w moll („Schnell”) – w ramach wspomnianej topiki zima symbolizuje śmierć, także śmierć miłości – a następnie w trzeciej części w refleksyjny sposób potęguje owo przeciwstawienie dur→moll („Langsam”);

czy trzecią część *Sonaty fortepianowej G-dur* op. 78 (D 894) – intensywny *Menuet* w h-moll, oplatający niezwykle subtelne brzmieniowo trio w H-dur, zawieszone w czystym *maggiore*.

Potencjał formotwórczy owych dwóch typów kompozycji – dramatyczno-narracyjnego i lirycznego – pozwala uzasadnić obecność kontrastu dur-moll w wielu dziełach i przebiegach muzycznych poczynawszy od XVIII wieku aż po wiek XX³². Mimo to wcale nie tak nieliczne wyjątki powstrzymują mnie przed uznaniem rozróżnienia trybów dur i moll za fundamentalny kontrast elementarny. Uwzględnienie wyjątków konstytutywnie przynależących do reguły jest istotne przede wszystkim w przypadku klasyków wiedeńskich, u których najprędzej można zakwestionować dobitne znaczenie kontrastu. Na przykład trzecia część *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 132 Beethovena, „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart”, różni się od trybu durowego tym, iż kwarta nie jest tutaj czysta, doskonała czy naturalna, lecz zwiększona, jest interwałem składającym się z trzech całych tonów. W utworze Beethovena „święta pieśń dziękczynna” reprezentuje modlitwę śpiewaną przez uzdrowionego człowieka po przebytej chorobie. Fakt, iż Beethoven zamiast dychotomii dur-moll wykorzystuje obecną w tradycji muzyki kościelnej skalę lidyjską, tworzy pod względem stylistycznym topos sfery religijnej. Gdyby istniały tylko skale kościelne, a nie było tonalności dur-moll, wykorzystanie skali lidyjskiej do zaakcentowania religijnego tonu w muzyce instrumentalnej nie miałoby sensu. Ale właśnie dlatego, że kontrast dur-moll odgrywał tak ważną, podstawową rolę w twórczości klasyków wiedeńskich, status wyjątku umożliwia wykorzystanie skali lidyjskiej w celu podkreślenia odmiennej sfery religijnej.

Kontrast trybów dur i moll z pewnością nie daje się utrzymać w procesie historycznym od 1800 r. aż po dziś dzień jako ów powszechnie obowiązujący system tonalności funkcyjnej, jak przedstawiał go teoretyk Hugo Riemann – jako synonim możliwości muzyki w ogóle. Na poziomie harmoniki funkcyjnej rzeczywiste

²⁹ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, w tym rozdział V: *Poetyka II. Narracja i liryka. Formy literackie i przedmiot przedstawienia artystycznego*, Gdańsk 2008, s. 377–422.

³⁰ H. Danuser, *Ästhetische Ambiguität als kompositorisches Problem. Bemerkungen zu Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90* (1977), w: GVA, t. 4, s. 62–71; H.-J. Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel et al. 2013, s. 312–319.

³¹ H. Danuser, *Glück der Melancholie. Zu Chopins cis-Moll-Nokturne op. 27 Nr. 1*, w: GVA, t. 4, s. 83–93.

³² Por. S. Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* („Studien und Materialien zur Musikwissenschaft” 56), Hildesheim 2010, s. 327–374.

zastosowania obu trybów nie pozwalały na ich łatwe usystematyzowanie, gdyż przypisywane Johannesowi Brahmsowi bogactwo zaawansowanej harmoniki zadziałało w ramach systemu tonalnego jako czynnik, który rozsadził prostą opozycję obu trybów i przywrócił aktualnej estetyce wyparte skale (kościelne). Opozycja dur–moll funkcjonuje co prawda u Brahmsa w przykładach pochodzących z ważnych utworów jako elementarny kontrast według typu dramatycznego (*Symfonia* nr 1 c-moll op. 68: wstęp i przejście do durowego finału z „tematem rogu alpejskiego in F”), czy według typu lirycznego (*Intermezzo Es-dur* na fortepian op. 117 nr 1). Jednak ten, kto zechce zgłębić tajemnice jego sztuki, w odniesieniu do wielu innych utworów będzie mówić raczej o „dur plus moll” tudzież „moll plus dur” niż o „dur versus moll”. Na poziomie chromatyki dzieje się podobnie, jeśli pomyślimy o dramacie muzycznym Wagnera *Tristan i Izolda*, ale także o *Zmierzchu bogów* czy o *Parsifalu*. Akord tristanowski o tyle mieni się tu znaczeniami, że jako kluczowy dąży do a-moll, jak dzieje się to na początku dzieła, przekształcony enharmonicznie i przetransponowany prowadzi jednak także w sfery durowe, jak na przykład w miłosnym duecie środkowego aktu „O sink’ hernieder, Nacht der Liebe”. Zarówno w diatonice, jak i w chromatyce widzimy więc działające przez dłuższy czas czynniki, które doprowadziły do rozkładu systemu dur–moll.

Nawet jeśli w czasie rozwoju modernizmu atonalne fenomeny historii muzyki XX i XXI wieku nie mają już nic wspólnego z kontrastem trybu dur i moll, to w muzyce artystycznej, w neoklasycyzmie, muzyce ludowej, a szczególnie w muzyce popularnej nadal występują zjawiska, dla których istnienie opozycji dur–moll w dalszym ciągu odgrywa znaczącą rolę. Badania nad topiką muszą tutaj kłaść nacisk na zróżnicowanie, zamiast na poszukiwanie ogólnych zasad, które mijają się z rzeczywistością historyczną i teoretyczną.

5. ZMIANA DUR–MOLL JAKO MOTYW: TRZY PRZYKŁADY

Franciszek Schubert był przypuszczalnie pierwszym kompozytorem w historii muzyki, który wprowadził zmianę trybu jako możliwość strukturalną w rozumieniu toposu motywu, pozwalającego ugruntować procesy formalne w muzyce instrumentalnej. Pierwsza

część *Kwartetu smyczkowego „in G”* (D 887, 1826) – Schubert nie pisze ani „dur”, ani „moll”, jednak *fis* przy kluczu wskazuje na G-dur – oparta jest na zmianie trybu, która ma charakter zasadniczego motywu. Zmiana nie jest jednokierunkowa, lecz odbywa się w obu kierunkach, tzn. współbrzmienie durowe zmienia się w molowe, a molowe w durowe. Trzy decydujące momenty pierwszej części tego utworu, części utrzymanej w formie sonatowej, są następujące:

– początek ekspozycji (t. 1 i nast.): na początku utworu pięć taktów opartych na tonice (G: I→V) przeciwstawiono pięciu taktom opartym na dominancie (D: I→V ew. G: V→V[V]) stanowiącym przetransponowany poprzednik; każda z tych struktur realizuje zmianę trybu z dur na moll w połączeniu z narastaniem [dynamiki] od piano do fortissimo i kontynuacją staccato. Siła crescendo niejako napędza tę zmianę na tryb molowy. Łącznik (t. 33 i nast.) przynosi inną dynamikę, harmoniczną dyspozycję z toniki na dominantę – zamiast początkowym dziesięciu taktom – ustępuje tu miejsca sekwencyjnemu schematowi czterech taktów, przez co główna idea zostaje przekształcona w pokrewną, modulującą odtąd funkcję zdania i składni.

Przykład 3a. Schubert, *Kwartet smyczkowy* D 887, część I, t. 1–10.

– reprzyza (t. 278 i nast.): Moment, w którym powraca początkowy temat, po środkowej fazie tej części, przetworzeniu, skłania do niemal dialektycznej refleksji: przy zachowaniu identycznej podstawowej struktury dynamika i artykulacja tematu są jednak całkowicie różne (piano, legato i pizzicato). Zmiana trybu również nie jest taka sama, bo w miejsce zmiany z dur na moll (jak było na początku) rozbrzmiewa teraz: moll→dur. Jak należy ten fakt interpretować? Najwyraźniej Schubert postrzega tonalność dur-moll jako system „demokratyczny”, w którym może dokonać się także zmiana władzy, odwrócenie kierunku, przy zachowaniu pełnej logiki.



Przykład 3b. Schubert, *Kwartet smyczkowy* D 887, część I, t. 278–287.

– wreszcie koniec tej części (po reprzyzie i kodzie, t. 437 i nast.): Tutaj ujawnia się szczególna fizjonomia pierwszej części, gdyż w kontynuacji dialektycznego odwrócenia motywicznego kształtowania trybu następuje teraz synteza. Cztery takty 437–440 oscylują dwukrotnie wokół obu trybów, w górnych partiach (Vn. 1/2) z dur do moll, a takt później w dolnych partiach (Vla., Vc.) z moll na dur, jako przypomnienie wcześniejszych zdarzeń z ekspozycji i reprzyzy. Stanowią one podsumowanie istoty tej muzyki w niemal idealnej koncentracji.



Przykład 3c. Schubert, *Kwartet smyczkowy* D 887, część I, t. 437–444.

W drugim przykładzie tego toposu, *VI Symfonii* Gustawa Mahlera, współbrzmienie oscylujące między dur a moll rozciąga się jako swego rodzaju podstawowy szyfr przez całe dzieło, poczynawszy od pierwszej części aż po finał, nabierając w ten sposób jeszcze większej wagi niż ten sam zabieg zastosowany przez Schuberta na mniejszą skalę. W tym miejscu przyjrzyć się bliżej tylko pierwszemu i ostatniemu z tych zjawisk – w pierwszej i w czwartej części.

Między pierwszym a drugim tematem pierwszej części dzieła, gigantycznego marsza, słysząc stonowiący podstawę rytm (2 kotły i 2 werble; t. 57 nast.), następnie dochodzi do niego akordowy topos trybu w postaci zmiany z dur na moll (w mieszanej barwie 4 obojów i 3 trąbek, z wyrafinowaną naprzemienną wymianą barwowo-dynamiczną; t. 59 i nast., patrz Przykład nutowy 4a). Pod koniec czwartej części – czyli całego utworu – pojawia się ten sam topos rozciągnięty dwukrotnie, po tej partii, w której muzyka Mahlera – jak powiedział Theodor W. Adorno – odsłania swój ideowy cel (t. 765 i nast.).³³ Dokładnie

³³Dyskusja na temat cytatów z pism Adorna Mahler. *Eine musikalische Physiognomik* oraz z *Epigomena zu Mahler* por. H. Danuser, *Musikalische Physiognomik bei Adorno*, w: GVA, t. 2, s. 336–351, przede wszystkim s. 340–347, i A. Nowak, *Inwiefern ist Mahlers Musik „konkret zur Idee bestimmt“? Zu einem Wort von Theodor W. Adorno*,

w tym miejscu, pod koniec dzieła, teraz tylko bez skreślonego w takcie 783 trzeciego uderzenia młotem, rozbrzmiewa znów zmiana trybu z dur na moll (t. 783 i nast., patrz Przykład nutowy nr 4b).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for measures 57-60, featuring Oboen (p, sf), Trompeten (sf, p), and Pauken (na zweit) (f, sempre, f). The bottom staff is for measures 783-789, featuring Holz (außer Englischhorn) (p, sf, pp, ppp), Horn (f, p, sf, pp, ppp), and Pauke (f, p, pp). The key signature changes from D major to D minor at measure 783.

Przykład 4. Mahler, *VI Symfonia*, a) część I: t. 57–60; b) część I: t. 783–789 (fragment partytury).

W przeciwieństwie do fazowego występowania toposu w części pierwszej, w kodzie finału połączone są ze sobą jednocześnie trzy warstwy: po pierwsze, motto rytmiczne (kocioł i werbel), po drugie, topos zmiany trybu, teraz jednak w augmentacji i w zniuanowanym barwowo i przestrzennie, mieszanym brzmieniu instrumentów (patrz Przykład nutowy nr 4b: cztery flety; trzy klarnety; cztery fagoty; rożek angielski; sześć, a potem trzy trąbki; osiem, a potem cztery waltornie), i po trzecie, wywiedziona z tematu wstępu melodia unisono smyczków, która umieszcza elementy topiczne w obcym kontekście, przygotowując je do zakończenia utworu. W nawiązaniu do tytułu „Tragiczna”, nadanego tej symfonii w programie z prawykonania, z pewnością autoryzowanym przez kompozytora, kierunek zmiany trybu nie zostaje tutaj odwrócony jak u Schuberta. *VI Symfonia* swym molowym epilogiem, przeciwieństwem teleologii „per aspera ad astra”, osiąga swój koniec dodatkowo jeszcze w augmentacji³⁴. W faktycznym zakończeniu (t. 820 i nast.) czysty akord molowej toniki w połączeniu z rytmicznym mottem perkusji (Pesante) przypieczętowują podtytuł *VI Symfonii* – zmiana trybu, będąca dotąd oznaką życia, gaśnię.

Jako ostatni przykład toposu zmiany dur–moll w charakterze motywu posłuży dzieło z początków europejskiego postmodernizmu: *II Symfonia* Wolfganga Rihma (1975). Tutaj figura dur–moll występuje w symultanicznym nawarstwieniu. Założenie kompozytorskie – zmiana z dur na moll – zostaje przekształcone w nową konstelację, która powoduje transformację toposu. Utwór 22-letniego wówczas kompozytora rozpoczyna się – niczym poemat symfoniczny Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra* – bardzo powoli (oznaczenie metronomiczne ćwierćnuty = 20) od nuty pedałowej (*Des*) niskich smyczków z narastającym crescendo. Po pięciu taktach dźwięk urywa się i następuje pauza generalna, która trwa prawie trzy takty. Po tym bardzo, bardzo długim milczeniu niemal eksploduje orkiestrowe tutti ze zmutowanym toposem, symultanicznym współbrzmieniem durowo-molowym opartym na C.

The image shows a complex musical score for Rihm's II Symphony, measures 1-60. It features a large ensemble of instruments including Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Pauke, and various strings. The score is characterized by dense, overlapping textures and a wide range of dynamics from p to sf. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 4/4.

Przykład 5. Rihm, *II Symfonia* (pierwsza i ostatnia część) na wielką orkiestrę (© 1977 by Universal Edition A.G., Wiedeń/UE16600), t. 9–12.

w: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, Hrsg. M. Grassl et al., Wien 2017, s. 497–510.

³⁴ Por. A. Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, s. 675–683, przede wszystkim s. 677.

Ten przykład, kończący mój artykuł, nie reprezentuje końca topiki dur-moll w historii muzyki. Przedstawione problemy stanowią raczej niewielkie wycinki o wiele szerszych spektrów. Zarówno ten temat, kontrast dur-moll w historii muzyki, jak i cała topika muzyczna wymagają dalszych badań, a ich nadmiar lub niedostatek w żadnym wypadku nie może sprawić, że uznamy te zagadnienia za wyczerpane.

Tłum. Katarzyna Kwiecień-Długosz

Artykuł Hermanna Danusera *Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik* ukazał się w książce *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Stefan Keym, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2020.

BIBLIOGRAFIA

- Agawu V. Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Agawu V. Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Agawu V. Kofi, *Topic Theory. Achievement, Critique, Prospects*, w: *Passagen. IMS-Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge, Five Keynote Speeches*, Hrsg. Laurenz Lütken, Hans-Joachim Hinrichsen, Bärenreiter, Kassel 2008.
- Allanbrook Wye J., *Rhythmic Gesture in Mozart. "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Arystoteles, *Topiki*, tłum. i komentarz Kazimierz Leśniak, PWN, Kraków 1978.
- Benary Peter, *Dur und Moll*, w: *MGG2, część rzeczowa*, t. 2, Bärenreiter, Kassel 1995.
- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Bornscheuer Lothar, *Topik*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Hrsg. Klaus Kanzog, Achim Masser, t. 4, wyd. 2, De Gruyter, Berlin-New York 1984.
- Bornscheuer Lothar, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.
- Caplin William E., *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, „Eighteenth-Century Music” 2005, t. 2, nr 1.
- Caplin William E., *Topics and Formal Functions. The Case of the Lament*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014.
- Cicero M. Tullius, *De inventione/O inwencji retorycznej*, tłum. Karolina Ekes, wstęp i przypisy Bartosz Awianowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.
- Cicero M. Tullius, *O starości. O przyjaźni. Topiki. Fragmenty*, tłum. Zofia Cierniakowa, Wiktor Kornatowski, komentarz i posłowie Kazimierz Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963.
- Curtius Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern-München 1978.
- Dahlhaus Carl, *Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie*, w: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*, Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, Hrsg. Christoph-Hellmut Mahling („Mainzer Studien zur Musikwissenschaft” 20), Hans Schneider, Tutzing 1988.
- Dahlhaus Carl, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen, Tobias Plebuch, t. 6 („XIX wiek” III), Laaber-Verlag, Laaber 2003.
- Danuser Hermann, *Apollinische Fundamente. Über Adolf Nows Buch Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 20; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10, in Verbindung mit Klaus Jürgen Sachs und Albrecht Riethmüller, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch)*, Hildesheim. Olms 2015, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” 2016, t. 13, nr 2, s. 355–375. <https://doi.org/10.31751/896>
- Danuser Hermann, *Ästhetische Ambiguität als kompositorisches Problem. Bemerkungen zu Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90* (1977), w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 4, Argus, Schliengen 2014.
- Danuser Hermann, *Glück der Melancholie. Zu Chopins cis-Moll-Nocturne op. 27 Nr. 1*, w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 4, Argus, Schliengen 2014.
- Danuser Hermann, *Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchrone und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* [1987], w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 3, Argus, Schliengen 2014.
- Danuser Hermann, *«Materiale Formenlehre» – ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik*, w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 1, Argus, Schliengen 2014.

- Danuser Hermann, *Motion und Emotion. Strategien der Affektsteuerung in der Tonkunst*, w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 2, Argus, Schliengen 2014.
- Danuser Hermann, *Musikalische Physiognomik bei Adorno*, w: idem, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (GVA), Hrsg. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper, Laure Spaltenstein, t. 2, Argus, Schliengen 2014.
- Danuser Hermann, *Topos (Musik)*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, t. 10, Schwabe, Basel 1998.
- Floros Constantin, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.
- Gessmann Martin et al., *Topos*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Gert Ueding, współzałożyciel Walter Jens, t. 9, Max Niemeyer, Tübingen 2009.
- Gülke Peter, *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven. Werk und Edition*, Peters, Leipzig 1978.
- Hess Peter, *Topos*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. Jan-Dirk Müller, t. 3, De Gruyter, Berlin–New York 2003.
- Hilberg Frank, *Das Festival als Kindergeburtstag. Die Donaueschinger Musiktage [2015]*, „Musik-Texte“ 2015, t. 147.
- Hinrichsen Hans-Joachim, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Bärenreiter, Kassel et al. 2013.
- Jeßulat Ariane, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* („Berliner Musik Studien“ 21), Studio, Sinzig 2001.
- Jung Hermann, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* („Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft“ 9), Francke, Bern–München 1980.
- Keym Stefan, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* („Studien und Materialien zur Musikwissenschaft“ 56), Olms, Hildesheim 2010.
- Keym Stefan, *Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée“*, w: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, Hrsg. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, t. 4, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.
- Krones Hartmut, *Musik, Rhetorik und Topik*, w: *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*, Hrsg. Thomas Schirren, Gert Ueding („Rhetorik-Forschungen“ 13), Max Niemeyer, Tübingen 2000.
- Kühlmann Wilhelm, Schmidt-Biggemann Wilhelm, *Topik*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hrsg. Jan-Dirk Müller, t. 3, De Gruyter, Berlin–New York 2003.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 [reprint Kassel 1954].
- McKinney Timothy, *Major and Minor Thirds and Chords as Means of Expression in the Italian Madrigal*, w: *Dur vs. Moll. zum semantischen Potenzial eines musikalischen Elementarkontrasts. Kontinuitäten und Brüche in der neuzeitlichen Musik und Musiktheorie*, Hrsg. Stefan Keym, Hans-Joachim Hinrichsen, Böhlau, Wien 2020.
- Meier Bernhard, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* („Bärenreiter Studienbücher Musik“ 3), Bärenreiter, Kassel et al. 1992.
- Mirka Danuta, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topical Theory*, ed. eadem, Oxford University Press, New York 2014.
- Mozart Wolfgang A., *Neue Mozart-Ausgabe*, Seria IX: Muzyka fortepianowa, grupa dzieł 26: *Wariacje na fortepian*, Hrsg. Kurt von Fischer, Bärenreiter, Kassel et al. 1961.
- Musikalische Lyrik* („Handbuch der musikalischen Gattungen“ 8), Hrsg. Hermann Danuser, 2 t., Laaber-Verlag, Laaber 2004.
- Nowak Adolf, *Inwiefern ist Mahlers Musik „konkret zur Idee bestimmt“? Zu einem Wort von Theodor W. Adorno*, w: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, Hrsg. Markus Grassl et al., Praesens, Wien 2017.
- Nowak Adolf, *Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Hermann Danuser. „Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch Musikalische Logik“*, ZGMTH 13/2 (2016), 355–375, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie“ 2017, t. 14, nr 2, s. 361–369. <https://doi.org/10.31751/946>
- Nowak Adolf, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* („Studien zur Geschichte der Musiktheorie“ 10), Olms, Hildesheim et al. 2015.
- Plebuch Tobias, *Was sind musikalische Topoi?*, w: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Hrsg. Camilla Bork et al., Argus, Schliengen 2011.
- Primavesi Oliver et al., *Topik; Topos*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, t. 10, Schwabe, Basel 1998.
- Ratner, Leonard G., *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York 1980.
- Rihm Wolfgang, *II Symfonia na wielką orkiestrę*, Universal Edition, Wien 1977.

- Rupp Michael, *Topographie*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Gert Ueding, współzałożyciel Walter Jens, t. 9, Max Niemeyer, Tübingen 2009.
- Sisman Elaine, *Symphonies and the Public Display of Topics*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014.
- Stollberg Arne, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, edition text+kritik, München 2014.
- Toposforschung. Eine Dokumentation* („Respublica Literaria” 10), Hrsg. Peter Jehn, Athenäum, Frankfurt am Main 1972.
- Wagner Tim, *Topik*, w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hrsg. Gert Ueding, współzałożyciel Walter Jens, t. 9, Max Niemeyer, Tübingen 2009.
- Zarlino Gioseffo, *Le institutioni harmoniche*, Pietro da Fine, Venezia.