

W muzyce instrumentalnej okresu klasycznego chromatyka jest stosowana z dużym skutkiem, na ogół jednak nie w budowie tematów czy melodii. Te bywają raczej diatoniczne, oczywiście z pewnymi godnymi uwagi wyjątkami. Chromatyka występuje częściej w łącznikach i w odcinkach przetworzeniowych, gdzie kontrastując z bardziej regularnymi i normalnymi następstwami dźwiękowymi w grupach tematycznych łączy się z innymi rodzajami odchylen w celu wytworzenia stanu niepewności i zawieszenia. W muzyce tej chromatyka staje się jednym z podstawowych współczynników organizacji całościowej formy. Odtąd poziom chromatyki nie jest już mniej więcej stały na przestrzeni całego utworu. Zamiast tego ogólny normatywny, diatoniczny ruch w obrębie grupy tematycznej jest skontrastowany z intensywnością zawieszenia, w którym duży udział ma chromatyka.

Ponieważ nie piszemy tu historii chromatyki, nie wydaje się konieczne prześledzenie jej rozwoju aż po dzień dzisiejszy. Wystarczy zaznaczyć, że w wieku XIX należy chromatyka do nieodzownego arsenału środków kompozytorskich i można jej obecność stwierdzić we wszystkich planach organizacji muzycznej — w melodiach, w ich harmonizacji, w budowie okresów muzycznych, większych odcinków oraz całościowych struktur. Wreszcie można by było wykazać, że jej ekstrawaganckie i rozrzutne stosowanie przyczyniło się koniec końców do osłabienia i całkowitego zniszczenia jej skuteczności, kiedy zaczęła pełnić rolę normatywu w granicach stylu.

TRYB MINOROWY W MUZYCE ZACHODNIEJ

Teoretyczne i psychologiczne podstawy afektywnej mocy trybu minorowego w muzyce zachodniej intrygowały i wprawiały w zakłopotanie tylu znakomitych muzykologów i psychologów, że byłoby na pozór nieroztropnie proponować tutaj jeszcze jedną odpowiedź. Są jednak po temu dwa ważne powody. Po pierwsze, żadna teoria, która chce wyjaśnić zasady afektywnej reakcji na muzykę, nie może pominąć sprawy try-

bu minorowego czy zaniechać próby uchylenia jego tajemnicy. Po drugie, fakt, że hipoteza tu rozważana prowadzi do zadowalającego rozwiązania zagadki trybu minorowego, bez uciekania się do pomocy pitagorejskich rebusów, stanowi sam w sobie silny dowód na poparcie wygłoszonej w tej książce teorii.

Zakusy teoretyczne mające na celu rozwikłanie tego enigmatu sięgają od teorii Riemanna, według której trójdźwięk minorowy jest oparty na odwróconym szeregu alikwotów trójdźwięku durowego, aż po wersję podaną przez jednego z psychologów, która głosi, że ponieważ trójdźwięk minorowy jest „obniżeniem” majorowego, wobec tego wyraźnie reprezentuje on kompleks kastracyjny, a zatem wywołuje uczucie lęku⁷⁰. Teoretycy o skłonnościach akustycznych próbowali natomiast wykazać, że trójdźwięk molowy jest bardziej dysonujący niż durowy.

Każda z tych wersji (nie mówiąc już o tym, że są one naciągane) jest uwikłana w znaczne trudności. Na przykład teoria Riemanna nie tylko nie przynosi wyjaśnienia psychicznego mechanizmu, na mocy którego trójdźwięk minorowy jest odbierany jako inwersja majorowego, lecz również wcale nie odnosi tego odwrócenia do ogólnych procesów afektywnych. Nade wszystko niewiarygodne są takie teorie dlatego, że ignorują dane historii muzyki i muzykologii porównawczej.

Argumentacja akustyków zawiodła, bo choć możliwe jest wiązanie dysonansów z doznaniem afektywnym (por. s. 278), to przecież trójdźwięk molowy nie jest akustycznie bardziej dysonujący niż durowy, w każdym razie w układzie skupionym (przykł. 86).



Te wszystkie teorie stają ostatecznie przed faktem prostym i niepodważalnym, że trójdźwięk minorowy nie posiada za-

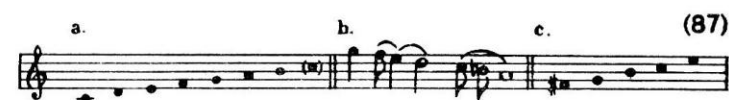
dnego szczególnego znaczenia afektywnego, wolny jest od konotacji smutku w muzyce niezachodniej, ludowej czy prymitywnej⁷¹. Dowodziłoby to, jak wykazał Heinlein⁷², że podobnie jak większość reakcji na muzykę, charakterystyczna reakcja na tryb minorowy nie jest ani naturalna, ani uniwersalna, lecz wyuczona⁷³.

Stwierdzenie to wymaga pewnego zastrzeżenia. Albowiem tryb minorowy w znanej nam dzisiaj postaci nie istniał przed renesansem, a „powszechnego znaczenia nabrał dopiero z nastaniem baroku muzycznego”⁷⁴. Byłoby poważnym błędem, choć często bywa on popełniany, identyfikować tryb minorowy taki, jakim go znamy od renesansu ze skalami kościelnymi, które zawierają tercję małą. Nie byłby też w pełni poprawny wniosek, iż afektywna reakcja na tryb minorowy musi koniecznie być reakcją wyuczoną tylko z tego powodu, że reakcja ta nie występuje w muzyce ludowej czy prymitywnej, w której obecny jest trójdźwięk minorowy. Albowiem tryb minorowy w muzyce zachodniej to nie ten sam tryb, który pojawia się w konstrukcjach melodycznych muzyki niezachodniej, w muzyce ludowej czy pierwotnej, która akurat używa odległości tercji małej licząc od toniki lub głównego dźwięku skali.

Tu znów wielki szkopał, na który natrafiali wszyscy niemal teoretycy, muzykolodzy i psychologowie. Uważali oni wartościową organizację trójdźwięku molowego za konstytuującą, zasadniczą i szczególną cechę trybu minorowego. Jednak już sama nazwa „tryb minorowy” (*minor mode*) wskazuje, że nie chodzi o pojedynczą, wyizolowaną strukturę (trójdźwięk) w obrębie określonego systemu stylistycznego, lecz raczej o specjalny system odniesień dźwiękowych w obrębie stylu jako całości, a zatem że chodzi właśnie o tryb (*mode*).

Tryb minorowy tym się różni melodycznie od większości innych rodzajów skal, że jest quasi-chromatyczny i zmienny, występuje w różnych odmianach, gdy inne modi, czy to tryb majorowy w muzyce zachodniej, modi muzyki orientalnej, czy muzyki ludowej i prymitywnej są zasadniczo diatoniczne i sta-

łe. Rzecz tę ilustruje proste porównanie ilości dźwięków będących do dyspozycji w większości innych modi z tymi, które są osiągalne w trybie minorowym. Dla przykładu, tryb majorowy muzyki zachodniej (przykł. 87A) opiera się na tych samych siedmiu dźwiękach czy to w porządku wstępującym, czy zstępującym, co i prymitywna skala afrykańska (B) podana przez Hornbostla⁷⁵, podczas gdy skala japońska *Hirajoshi* (C) podana przez Sachsa⁷⁶ obejmuje tylko pięć dźwięków w porządku wstępującym bądź zstępującym.

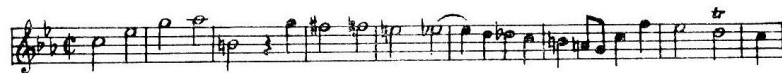


Tryb minorowy natomiast występuje w trzech podstawowych odmianach: minor melodyczny wznoszący się (przykł. 88A), minor naturalny opadający (B) i minor harmoniczny (C), obok licznych permutacji i kombinacji tych skal. Jeśli powszechnie używaną sekundę frygijską (obniżoną) zapożyczoną z innego modus dołączyć jeszcze do tej gamy dźwięków utworzonej przez warianty trybów, podanych pod A i B, wówczas niemal wszystkie dźwięki skali chromatycznej przy dwóch brakujących do pełnej liczby dwunastu są obecne i dostępne w trybie minorowym (C).



Czasami melodie utrzymane w trybie minorowym są w znacznym stopniu schromatyzowane. Temat *Musikalisches Opfer* Bacha, na przykład, wykorzystuje właściwie jedenaście dźwięków skali chromatycznej w porządku ściśle linearnym (przykł. 89). W tego rodzaju przypadkach ustalenie związku pomiędzy trybem minorowym a przyznawaną mu jako właściwość jakością afektywną nie jest rzeczą trudną. (O związku zachodzącym pomiędzy jednostajnością, wieloznacznością i chromatyką była już mowa w rozdziale V.)

(89)



Jednakże nie wszystkie melodie, a nawet i nie większość melodii napisanych w trybie minorowym stosuje wszystkie dostępne dźwięki. Nie zawsze też użyte dźwięki ułożone są w następstwo linearne (skalowe). Mimo że utrzymana w trybie molowym melodia otwierająca *Sonatę d-moll* Brahmsa na skrzypce i fortepian (przykł. 90) praktycznie biorąc nie stosuje żadnych kroków chromatycznych, to przecież jakoś afektywna trybu minorowego jest dobrze wyczuwalna również w tego rodzaju diatonicznych melodiach minorowych.

Allegro

(90)



Wynika to z kilku powodów. Po pierwsze, tryb minorowy zawsze jest potencjalnie chromatyczny, i słuchacz wdrony w percypowanie tej muzyki i reagowanie nań z pewnością będzie sobie zdawał sprawę ze stale bliskiej możliwości chromatyki. Po wtóre, tendencje dźwięków w miarę ich zbliżania się do dźwięków zasadniczych są silniejsze w minorze niż w majorze. Albowiem spośród dwu najważniejszych dźwięków strukturalnych w minorze ma każdy z nich swój dodatkowy „dźwięk prowadzący”: kwinta może zostać osiągnięta krokiem półtonowym w dół, a tonika poprzez sekundę frygijską. Dalej, tendencja tercji wobec toniki jest w minorze większa niż w majorze ze względu na bliskość stopnia drugiego, a co za tym idzie, i toniki. Owo zbliżenie dźwięków ciążących ku dźwiękom zasadniczym w trybie minorowym sprawia, że opóźnienie osiągnięcia tych ostatnich jest odczuwane szczególnie mocno. Po trzecie, o ile prawdopodobieństwo określonego następstwa dźwiękowego jest w minorze przy dochodzeniu do dźwięków

zasadniczych większe, o tyle jest ono mniejsze przy odchodzeniu od nich. Już choćby to, że tryb minorowy legitymuje się szerszą gamą dźwięków, oznacza, że prawdopodobieństwo wystąpienia jednego z nich jest mniejsze, i to tym bardziej że dźwięki tej „gamy” mają skłonność do alternatywnego zastępowania się — a zatem *h* lub *b*, *a* lub *as*, itd. może być użyte na przykład w tonacji c-moll po jednym z dźwięków zasadniczych. Innymi słowy, tryb minorowy jest z natury rzeczy bardziej wieloznaczny od innych trybów o ograniczonym repertuarze dźwięków.

Z harmonicznego punktu widzenia tryb minorowy jest i bardziej wieloznaczny, i mniej stały od majorowego. Bardziej wieloznaczny, ponieważ skala możliwości kombinacji wertykalnych jest tu znacznie szersza w majorze, a w konsekwencji prawdopodobieństwo wystąpienia określonego postępu harmonicznego jest mniejsze. Podczas gdy w trybie majorowym akord toniczny może z różnym stopniem prawdopodobieństwa przejść na którykolwiek z sześciu pozostałych trójdźwięków (przykł. 91A), to akord toniczny w minorze ma do wyboru co najmniej 13 różnych trójdźwięków (B), nie licząc akordów chromatycznie alterowanych tak częstych w tym trybie. Ponadto w majorze tylko jeden trójdźwięk, oparty na siódmym stopniu skali (oznaczony krzyżykiem w przykł. 91), jest sam w sobie wieloznaczny, podczas gdy w minorze takich trójdźwięków jest cztery.



Akordy zmniejszone i zwiększone (oznaczone krzyżykami) są bowiem wieloznaczne z powodu swej jednostajnej budowy, która daje im możliwość wielu równie prawdopodobnych rozwiązań (por. s. 204 i nn.). Krócej mówiąc, ponieważ jednostajność budowy pozostawia je bez podstawy akordowej lub punktu ogniskowego, mogą one łatwo przejść do nowych, czasem odległych sfer tonalnych. Niestalość jednostki trójdźwiękowej uzupełnia jeszcze i to, że w jego postaci naturalnej,

tzn. bez podwyższenia dźwięku prowadzącego, trybowi minorowemu jako pewnemu całościowemu systemowi brak stałości również i z tego powodu, że grawituje on ku równoległej tonacji majorowej. Tendencja ta może wskazywać na fakt, iż to tryb majorowy jest z zasady harmonicznie naturalny.

Interpretacja ta tłumaczy również częstą w nowszej muzyce zachodniej praktykę przechodzenia z majoru do minoru na początku łączników, epizodów i części przetworzeniowych (por. przykł. 37 i 63). Wyjaśnia ona również praktykę stosowania trybu minorowego we wstępach do utworów utrzymanych w majorze (por. przykł. 73). Skoro bowiem tryb minorowy wykazuje tendencje chromatyczne i miewa charakter wieloznaczny, zatem dostarcza naturalnego i wygodnego sposobu na przejście od procesów stałych w grupach tematycznych do bardziej nieregularnych i niepewnych następstw dźwiękowych we fragmentach bardziej labilnych.

Współzależność afektywności, chromatyki melodycznej i harmonicznej oraz trybu minorowego nie jest po prostu wymyślona przez teoretyków czy też przypadkowa. Jest ona faktem historycznym. Związek ten jest nie tylko logiczny, lecz i genetyczny, co jasno zostało wyłuszczone w poniższym ustępie.

Potrzeba żywszej ekspresji doprowadziła do zwiększonego zastosowania chromatyki; jest to dążenie do odejścia od konstruktywizmu ku swobodnemu przebiegowi zależnemu od zmiennej treści tekstu i sugestii zawartych w dramatycznym recytatywie. W tym ostatnim przypadku — dzięki dominacji głosu górnego — z jego zbliżeniem do monodii, a zarazem do systemu dur-moll, mamy do czynienia z tego samego rodzaju stylem akordowym i lekko imitacyjnym kontrapunktem, które można znaleźć w pozostałej muzyce tego okresu.⁷⁷

Tryb minorowy na ogół bywa kojarzony z silnym uczuciem, w szczególności z przedstawianiem smutku, cierpienia i bólu. Skojarzenie to, wiążące się również, jak już widzieliśmy, z chromatyką w ogóle, wydaje się opierać na dwóch różnych, choć powiązanych z sobą faktach: (1) Stany spokojnego zadowolenia i łagodnej radości są uważane za naturalne stany

człowieka, i stąd kojarzą się z bardziej znormalizowanymi przebiegami muzycznymi, tzn. z majorowymi melodiami diatonicznymi oraz z regularnymi postępami harmonicznymi w majorze. Udręka, nieszczęście i inne skrajne stany uczuciowe stanowią odchylenia i bywają kojarzone z bardziej zdecydowanymi odejściami do chromatyki i jej skalowego reprezentanta — trybu minorowego. (2) Uwydatnione bądź kompleksowe połączenia chromatyczne typowe dla minoru — linie melodyczne oparte na ruchu łącznym półtonowym lub rozłącznym i niezwykle skokach bądź rzadko spotykane następstwa harmoniczne — preferują tempa wolniejsze od tych, które towarzyszą bardziej diatonicznej muzyce. Dotyczy to oczywiście w szczególności wcześniejszej chromatyki w okresie renesansu i baroku. Ową współzależność występowania chromatyki i jej skalowego reprezentanta wraz z powolniejszymi tempami można przynajmniej częściowo wytłumaczyć racjami technicznymi. Albowiem nie tylko instrumenty są budowane według norm diatonicznych, wobec czego trudniej jest na nich grać przejścia chromatyczne, lecz również nauka muzyki zarówno wokalne jak i instrumentalne opiera się na prostych normach następstwa diatonicznego. Heinlein ustalił, że po trzech wiekach panowania systemu dur-moll z przypadkowo dobranych około dwóch tysięcy pięciuset utworów dla początkujących jedynie 7% było w tonacji minorowej i to prawie zawsze z jakimiś opisowymi tytułami. „Trudno jest — pisze — znaleźć utwór w trybie molowym pisany dla dzieci, żeby nie miał nagłówek mówiącego o czymś niesamowitym, tajemniczym, smutnym czy ponurym.”⁷⁸

Skojarzenie trybu minorowego ze stanami emocjonalnymi dającymi wyraz smutkowi i bólowi jest więc skutkiem dewiatywnego, niestalego charakteru tego trybu oraz kojarzenia smutku i bólu z powolniejszymi tempami, które na ogół towarzyszą chromatyce dominującej w minorze. Istnieje oczywiście sporo wyjątków od skojarzeń tego rodzaju, o czym przekonuje nas już rzut oka na literaturę ubiegłego stulecia.

Aczkolwiek właściwości afektywne trybu minorowego zależą

głównie od jego quasi-chromatycznego charakteru skalowego, to przecież i sam trójdźwięk minorowy wydaje się odznaczać szczególną mocą. Uderza to najbardziej tam, gdzie melodia jest najpierw podana w dur, a potem w moll, jak na przykład w środkowej części *Walca a-moll op. 34 nr 2* Chopina. W rzeczywistości jednak owa siła afektywna nie przysługuje wcale trójdźwiękowi jako takiemu. Jak bowiem wykazano, charakter przypisywany akordowi to sprawa wykształcenia i kontekstu muzycznego, który może ten charakter zmienić. Jeśli już w utworze doszło do ustalenia pewnej normy skalowej, to postęp odwrotny, z minoru do majoru, równie dobrze może stać się źródłem niezwykle silnego efektu — jak na przykład w pierwszej części *Kwartetu smyczkowego a-moll* Schuberta. Jeśli trójdźwięk molowy sam dla siebie stanowi pewną siłę afektywną, to dzieje się tak dlatego, że dzięki asocjacji stał się oznaką i zwiastunem trybu jako pewnej całości i wszystkiego, co tryb ten przynosi mocą właściwej sobie chromatyki, modulacyjności i dzięki możliwościom zawiesznień.

Jest jasne wreszcie, że przeprowadzone wyżej rozważania w żaden sposób nie zakładają tego, by wszystkie utwory chromatyczne musiały być utrzymane w tonacji minorowej. Powiązanie to jest pospolite, lecz bynajmniej nie konieczne.

KONSONANS I DYSONANS

W praktyce kompozytorskiej oraz w pismach teoretyków i krytyków zupełnie wyraźnie rysuje się rola dysonansu w pobudzaniu afektu lub w obrazowaniu stanów emocjonalnych. Na przykład Vincenzo Galilei pisze:

... Układając muzykę do sonetu, canzony, romansu, madrygału bądź też innego utworu poetyckiego, w którym pojawia się taki na przykład wiersz:

Serce gorzkie i dzikie, i woło okrutna

co stanowi początek jednego z sonetów Petrarki, doprowadzali oni [kompozytorzy] do powstania wielu septym, kwart, sekund i sekst wielkich pomiędzy głosami, i w ten to sposób wkładali w uszy słuchaczy dźwięki ostre, chropowate, niemiłe.⁷⁹

Wymienione w tym cytacie stany emocjonalne zależą nie tylko od użycia dysonansów, ale i od konwencjonalnych asocjacji.

Inni piszący o dysonansach traktują je bardziej ogólnikowo. Na przykład C. Ph. E. Bach powiada: „... a w ogólności stwierdzić by można, że dysonanse grane są głośno, konsonanse zaś cicho, te pierwsze bowiem wzbudzają nasze emocje, gdy te ostatnie łagodzą je”⁸⁰. Dysonans bywa również rozpatrywany z czysto estetycznego punktu widzenia. I tak Zarlino zauważa, iż podczas gdy kompozycja składa się głównie z konsonansów, to przecież piękna i wdzięku przydają jej dysonanse, dzięki którym też następujące po nich konsonanse są słodsze i łatwiej przyjmowane. W samej rzeczy, gdyby utwory „były w całości złożone tylko z konsonansów, to choć piękne dźwięki i korzystne efekty by stąd wynikły, czegoś by im jednak nie dostawało zarówno pod względem brzmienia, jak i układu, a to ... wielkiego wdzięku, którego przyczyną są dysonanse”⁸¹.

Afektywna przyjemność estetyczna mająca swe źródło w stosunku dysonansu do konsonansu nie ogranicza się tylko do muzyki zachodniej; zwrócono na nią uwagę i w przypadku muzyki orientalnej, i prymitywnej. Na przykład jasno mówią o tym obserwacje poczynione przez kontradmirała D'Entrecasteaux o muzyce na Wyspach Tonga:

... Królowa urządziła tam popis wokalny, podczas którego Futtafaihe śpiewał i wybijał rytm, który wszyscy muzycy powtarzali z największą dokładnością. Rola niektórych polegała na akompaniowaniu różnymi modulacjami prostym melodiom śpiewanym przez pozostałych. Od czasu do czasu dobiegały nas tony niezgodne, które jednakowoż uszom tych ludzi wielkie się zdawały sprawiać ukontentowanie.⁸²

Akustycy i psychologowie od Pitagorasa po Révéza usiłowali wyjaśnić zjawisko konsonansu i dysonansu oraz podać jego przyczyny w oparciu o prawa akustyczno-psychologiczne, niemniej nie udało się jak dotąd sprecyzować żadnej możliwej do utrzymania i przekonywującej teorii⁸³. Albowiem konsonans i dysonans nie stanowią fenomenów w pierwszym rzędzie akustycznych, lecz są raczej zjawiskami zachodzącymi