

## *Lekcja harmonii — kluczem w głąb dziejów? Kilka uwag o roli harmonii w nauczaniu teorii muzyki w szkołach średnich i wyższych*

KRZYSZTOF CYRAN

Akademia Muzyczna w Krakowie · ✉ krzysztof.cyran@amuz.krakow.pl

*Pamięci Jacka Targosza*

### **Uwagi wstępne**

Okres dominacji harmonii funkcyjnej trwał w przybliżeniu od 1650 do 1900 roku (wg periodyzacji Józefa M. Chomińskiego)<sup>1</sup>, stanowiąc najdłuższy i najbardziej zwarty odcinek w dziejach harmonii i polifonii. System ów wykładany jest dziś w szkołach najczęściej po prostu jako „harmonia”, bezprzymiotnikowo. Nurty alternatywne mają z kolei zawsze dodane szczegółowe określenie: harmonia modalna, jazzowa, pop-rockowa, harmonia dwudziestowieczna, itp. W szkolnictwie średnich i wyższych stopni nauczanie harmonii zajmuje pozycję kluczową, rozwijając — wraz z historią muzyki i nauką o formach muzycznych — świadomość formotwórczego oddziaływania poszczególnych elementów dzieła muzycznego.

Nauka przedmiotów ogólnomuzycznych (również pozostałych: kształcenia słuchu, zasad muzyki z podstawami edycji nut i in.), zwanych — popularnie, acz nie do końca trafnie — „teoretycznymi”, ma znaczenie przede wszystkim praktyczne. Jej celem jest wprowadzenie młodego wykonawcy w realia życia muzycznego<sup>2</sup>. Jako że trzon repertuaru koncertowego

1 Józef M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990, s. 13.

2 Przejściowo, w niedawnych latach, funkcjonował w ramach planach nauczania zapis „harmonia praktyczna”, jednak praktyki tej zaniechano. Zob. *Podstawa programowa*

stanowi muzyka baroku (dodajmy, najczęściej późnego) oraz klasycyzmu i romantyzmu, nieprzypadkowe jest poświęcanie w procesie dydaktycznym największej uwagi tym właśnie epokom. Zapewne również nie przypadkiem nauka harmonii w szkole średniej i wyższej przypada na okres związany — ujmując rzecz nieco metaforycznie — z „egzaminem dojrzałości” (mają z tym przedmiotem do czynienia uczniowie i studenci w wieku ok. 15–21 lat). W istocie percepcja nie tyle nawet prostych stosunków funkcyjnych, ile harmonicznego podbudowy wielkich form muzycznych wymaga pewnego stopnia dojrzałości intelektualnej oraz specyficznie muzycznej inteligencji.

Praktycznie rzecz ujmując: samo li tylko intensywne przeżywanie emocji nie może wystarczyć wykonawcy chcącemu mentalnie udźwignąć wielką formę. Wynika to, między innymi, z istnienia harmonicznego logiki, która przenika całe dzieło.

## Perspektywa historyczna

Prawdą oczywistą, od której jednak należy zacząć nasze rozważania, jest stwierdzenie silnych związków harmonii funkcyjnej z kontrapunktem. W praktyce dydaktycznej często dochodzi do odwrócenia proporcji historycznych — kontrapunkt jawi się nieledwie jako relikwiny odległej przeszłości ukryty głęboko w niektórych harmonicznym zakazach. W istocie proporcje owe są całkiem odmienne: na 1000 lat panowania polifonii w muzyce europejskiej (począwszy od pierwszych stadiów rozwoju techniki *nota contra notam*, następnie *organum* i *discantus*) przypada około 500 lat świadomości akordowej (Giuseffo Zarlino), ledwie 300 — harmonii „prawdziwie” funkcyjnej (Jean-Philippe Rameau, 1722), wreszcie dopiero ok. 150 lat instrumentacji traktowanej jako oddzielna praca nad kształtowaniem barwy (Hector Berlioz, 1843–1844)<sup>3</sup>.

---

*dla szkół muzycznych II stopnia*, [http://www.mkidn.gov.pl/media/download\\_gallery/20130628Szkola\\_muzyczna\\_II\\_st-.pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20130628Szkola_muzyczna_II_st-.pdf) [dostęp: 9.04.2019].

<sup>3</sup> Zob. Giuseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia 1558; Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722; Hector Berlioz, *Grand traité*

Tu pojawia się kolejny problem — czy można nauczanie harmonii tak wyabstrahować z historii, jak nauczanie algebry z matematyki? Odpowiedź przecząca przestaje być oczywista, gdy spojrzeć na liczne podręczniki, a nie chodzi tu bynajmniej wyłącznie o te pochodzące z XX wieku. Tylko jako najbardziej obiegowe przykłady z wcześniejszych epok można przywołać wspomniane już *Le istituzioni harmoniche* (1558) Gioseffa Zarlina czy *Gradus ad Parnassum* (1725) Johanna Josepha Fuxa. Ten ostatni autor chwalony był wielokrotnie za wyłożenie „niezmiennych zasad kompozycji”<sup>4</sup>.

Wiara w owe „niezienne zasady” poddawana była licznym próbom, a jej twierdzenia negowane były przez rozmaitych badaczy historii i teorii muzyki. Przedstawiciele nurtu postępowego, tacy jak np. Józef M. Chomiński, odczytują rozwój technik kompozytorskich jako emancypację poszczególnych elementów: polifonii, harmonii i kolorystyki, by raz jeszcze przywołać emblematyczne postaci Zarlino, Rameau czy Berlioz. Emancypacja owa interpretowana jest addytywnie — z każdą epoką jesteśmy coraz bogatsi o nowe środki wyrazu, a wyznaczenie granicy owego postępu jest zapewne niemożliwe<sup>5</sup>. Zaprzecza temu pogładowi „twarda” historia estetyki muzycznej reprezentowana choćby przez praktyka — Nikołausa Harnoncourta<sup>6</sup>, który stwierdza, że każda epoka ma swoje optymalne brzmienie, optimum harmonii, barwy, także instrumentarium, a każdy postęp w danej dziedzinie okupiony jest regresem w innej. Przeciwnie takiej demokratyzacji epok występował z kolei w swoich ostatnich tekstach Mieczysław Tomaszewski<sup>7</sup>, dochodząc do wniosków częściowo zbieżnych ze stanowiskiem Chomińskiego, choć wywiedzionych ze skrajnie

*de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844.

- 4 Pogląd ów wyrażony jest wprost w przedmowie Lorenza Mizlera do niemieckiego przekładu *Gradus ad Parnassum* z 1742 roku, będącego podstawą wielu następnych wydań. Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 91.
- 5 Por. J.M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989, wstęp, s. 27; zob. także Bogusław Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, Kraków 1990, wstęp, s. 7–8 oraz 299 (sylwetka G. Scelsiego).
- 6 Zob. Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. Magdalena Czajka, Warszawa 1995, s. 14–16.
- 7 Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Droga ku pełni. Dzieje muzyki wobec prawa tetraktysu. Rekonesans*, „Teoria Muzyki” 2014 nr 5, s. 9–21.

odmiennych przesłanek. Przywołując bowiem pitagorejską koncepcję tetraktysu (czwórca)<sup>8</sup>, Tomaszewski wskazuje na jej implikacje w historycznym rozwoju faktury oraz formy i dochodzi do wyznaczenia apogeum owego procesu — mianowicie czterogłosu i czteroczęściowości — w epoce klasycznej. Być może zatem klasycyzm jest nie tylko jedną z szeregu epok, ale epoką szczególną: szczytową? I dalej: czy geniusz klasyków wiekańskich nie jest swoistym „znakiem czasu”? Czy ów rozwój jest sprawą wyłącznie kultury, czy nie dała tu znać o sobie — jak mówi Tomaszewski — sama natura człowieka i rzeczy? Abstrahując od radykalizmu owej teorii, warto zatrzymać się nad owymi pytaniami, choćby z powodu wysoce oryginalnej próby hermeneutyki historii.

## Niezmiennie i ponadczasowe?

A jednak wspomniana wiara w ponadczasową doskonałość metody nie jest pozbawiona podstaw — nauka dyscypliny warsztatowej nie jest anachronizmem. Techniki polifoniczne, wynalezione w średniowieczu, są zewnętrzne względem epok historycznych — poprzedzają system dur-moll oraz trwają po jego kryzysie. Pierre Boulez, z jednej strony tak daleki od metody opisu współbrzmień przez Zarlina, we wczesnej, darmsztadzkiej fazie swej twórczości i aktywności bliźniaczo mnożył zakazy i techniczne

---

8 Autor ten przywołuje pitagorejską koncepcję tetraktysu i komentuje ją następująco w aspekcie teorii muzyki: „Mniej znane twierdzenie powstałe w pitagorejskim kręgu [...] dowodzi, iż postacią z liczb najdoskonalszą jest arcyczwórka, czyli: tetraktys. [...] Dla ścisłości: «czwórca» i «arcyczwórca» jest nazywany jest cały układ ukazujący rolę szczególną liczby cztery. Jego strukturę odwzorowuje specyficzny trójkąt równoboczny utworzony z czterech pierwszych cyfr (1+2+3+4), których sumę stanowi liczba 10, obejmująca naturę wszystkich liczb. Stąd też, jak to określa Carl G. Jung, «czwórca jest symbolem całości». Całości, czyli «pełni». Teorię muzyki interesuje w tym układzie — bardziej niż suma — relacja między poszczególnymi liczbami: 1:2, 2:3 i 3:4. Jak wiadomo, pierwsza z relacji tworzy odległość oktawy, druga — kwinty, trzecia — kwarty, czyli [...] relacji zwanych interwałami, które stanęły u podstaw myślenia harmonicznego. Zarazem u podstaw koncepcji «uniwersalnej harmonii świata jako przestrzeni uporządkowanej, czyli kosmosu»”. Zob. *ibidem*, s. 9–10.

obostrzenia. Sam zresztą odwołał się do dawnych technik kontrapunktycznych, wspominając swoje doświadczenia z serializmem: „Serializm [...] nauczył nas żelaznej dyscypliny. Po takim doświadczeniu można robić cokolwiek. Przypuszczam, że jest to dokładnie tak, jak ze ścisłym kontrapunktem w klasycznym stylu. Narzuca wiele ograniczeń; zmusza do szukania rozwiązań tam, gdzie wydaje ci się, że ich nie ma. Ale kiedy już udało ci się je znaleźć, wtedy osiągasz taką elastyczność i bogactwo inwencji, jakich nigdy nie nauczyłybyś się w inny sposób”<sup>9</sup>.

Co więcej, zarówno on, jak i Karlheinz Stockhausen przeszli przez analogiczne etapy kształtowania własnego języka muzycznego — od ekstremalnej dyscypliny do kontrolowanego przypadku. Okazało się również, że poznanie tzw. sekretów rzemiosła kompozytorskiego jest tak samo ważne w tradycyjnej instrumentacji, jak i we władaniu nowoczesnymi środkami elektroakustycznymi. Sprawdza się to zresztą w każdym stylu — od *minimal music* po spektralizm. Hasło „instrumentacja” pojawia się w tym miejscu nieprzypadkowo. Warto przypomnieć, że Jacek Targosz, autor jednego z najpopularniejszych podręczników harmonii, przed śmiercią pracował nad — nieukończonym — podręcznikiem pt. *Harmonia dla orkiestr dętych*.

Związki harmonii z kolorystyką mają zasadnicze znaczenie w praktyce kompozytorskiej. Należałoby zatem zadbać o to, by powiązania te znajdowały odzwierciedlenie w dydaktyce. Nieodparcie nasuwa się bowiem pytanie, czy tzw. szkolna harmonia nie posiada skazy *ad usum delphini*, a więc czy nie przedstawia jedynie typowych zjawisk, nie dotykając najbardziej interesujących i złożonych problemów? I tak, i nie. U Józefa M. Chomińskiego znaleźć można cierpką uwagę, że choć ów „szkolny” przedmiot traktuje środki techniczne w sposób uproszczony, to w tym zakresie jest on bardziej zbliżony do praktyki kompozytorskiej niż zaawansowana naukowa teoria harmonii<sup>10</sup>. Z drugiej strony, w związku z problematyką form muzycznych — harmonia właśnie jako przedmiot szkolny może być częściowo wyabstrahowana z historycznego kontekstu. Zarówno szczytowa

9 Wywiad dla „Paris New Music Review”, 1993, za: D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, t. 3, s. 187.

10 J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, op. cit., t. 3, s. 275.

forma ewolucyjna — fuga, jak i szeregową — formą sonatową, posiadają walor ponadczasowości potwierdzony intersubiektywną recepcją w kulturze. Czym dla owych form jest system dur-moll? Popularne podręczniki w odpowiedzi na to zagadnienie przywołują koncepcję „naturalności” trójdźwięku durowego wynikającej (jakoby) z szeregu alikwotów<sup>11</sup>. Wydaje się jednak, że powszechny konsensus co do takiej interpretacji był tylko szczególnym przejawem bardziej ogólnego sposobu uczestnictwa w kulturze, który można nazwać postawą kanoniczną. Paradoksalnie, ów sposób został najsilniej zakwestionowany nie w czasach dodekafonistów czy muzyki konkretnej, lecz dopiero później — w „łagodnym”, wydawałoby się, okresie zwrotu postmodernistycznego.

### Co na to postmodernizm?

Jak pisała Maria Piotrowska, kanon kultury stanowił swego rodzaju powietrze, którym oddychał człowiek współczesny aż do czasu, gdy postmodernizm skłonił go do zakwestionowania także tej oczywistości<sup>12</sup>. Pośród refleksji tej autorki czytamy:

[w]e wszystkich zakresach kultury będącej do niedawna czymś w rodzaju powietrza, którym się oddycha — ponowoczesność zaprowadziła radykalną zmianę [...]. I oto okazało się — że od kilku stuleci ludzie żyli w pewnym homogenicznym typie kultury, z owej jednorodności nie zdając sobie sprawy [...]. Dopiero doświadczenie obcości tego wszystkiego, co jeszcze do niedawna stanowiło naturalny żywioł egzystencji sprawiło, że człowiek zapragnął zgruntować to zjawisko i zrozumieć, co się właściwie stało<sup>13</sup>.

11 Por. Kazimierz Sikorski, *Harmonia*, Kraków 1991; Jacek Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków 1993. Por. także: Franciszek Wesołowski, *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006. Koncepcja „naturalności” trójdźwięku durowego pochodzi wprost od J.-Ph. Rameau. Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, op. cit., t. 3, s. 69–70.

12 Maria Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997 nr 1, s. 15.

13 Ibidem, s. 15–16.

W myśleniu ponowoczesnym harmonia funkcyjna, rozumiana jako system, może być czytana jako sobie właściwy „tekst kultury”, tym bardziej, że stanowi wciąż żywy element owego kanonu. Jak powiedziano, supremacja systemu funkcyjnego w edukacji muzycznej bierze się z dominacji muzyki baroku, klasycyzmu i romantyzmu we współczesnym repertuarze koncertowym. Z kolei otaczająca nas dziś muzyka popularna, choć także wykorzystuje związki akordowe przynależne do systemu dur-moll, to już nie posługuje się w sensie ścisłym zasadami owej „szkolnej” harmonii. Natomiast przedstawiciele tzw. muzyki artystycznej, m.in. Arnold Schönberg i Theodor W. Adorno, ogłosili „śmierć” systemu dur-moll już ponad 120 lat temu. Wszelkie powroty do tradycyjnej tonalności określane są od tej pory przedrostkiem „neo-”, który wchodzi w skład zarówno określeń stylowych (jak np. neoklasycyzm i nowa prostota), jak i nazw technik kompozytorskich (np. neomodalityzm, neotonalność).

Zdecydowanie odświeżające wydaje się postmodernistyczne podejście do tego zagadnienia. Stanowisko to omija metodologiczne spory na temat „śmierci” i „życia” systemu dur-moll, a na kategorycznie postawione pytanie, „czy system dur-moll w końcu umarł, czy nie umarł?”, daje odpowiedź: „nieważne!”. „Śmierć” takiego systemu — jak przypomina Piotrowska za Grzegorzem Dziańskim — ma znaczenie co najwyżej takie, jak mat na szachownicy: król niby „umarł”, lecz w rzeczywistości rozpoczynamy kolejną partię, kolejną część gry<sup>14</sup>.

Postawa postmodernistyczna paradoksalnie dotyka ważnej prawdy o współczesnej praktyce kompozytorskiej. System dur-moll nie musi już swoim brzmieniem nikogo zachwycać (jak w *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza), nie musi też (choć może) realizować wszelkich technicznych wymagań tradycyjnego rzemiosła. Przemawia dzisiaj zarówno do słuchacza „naiwnego”, czerpiącego satysfakcję ze spełniania oczekiwań przez muzykę znaną, łatwo zrozumiałą, przewidywalną, jak i do profesjonalnego — zdającego sobie sprawę z wielu poziomów znaczeń i sensów, funkcyjnych

14 Por. Grzegorz Dziański, *Gra sztuki a porządek dyskursu*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s.122, cyt. za: M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, op. cit., s. 19.

i pozafunkcyjnych, a także muzycznych oraz pozamuzycznych, generowanych przez użycie w danej sytuacji współbrzmień durowych i molowych, zarówno w muzyce dawnej, jak i współczesnej.

### „Ćwiczenia” — próba interpretacji

Postmodernizm bardzo skutecznie potrafi leczyć z nadmiaru postawy serio. Zdarzają się jeszcze w szkolnych zeszytach zapisane przez nauczycieli alarmujące ostrzeżenia: „Uwaga! Grozi niebezpieczeństwo kwint równoległych!”. Jednak z drugiej strony, w nauczaniu harmonii warto zachować wymiar głębi problematyki, nie sprowadzając jej do zbioru zakazów i sumy kazusów, ale — dbając o szczegółowe realizacje przykładów wszystkich podawanych reguł — pokazywać uczniom i studentom przejawy indywidualnego stylu harmonicznego wielkich kompozytorów. Namysł nad środkami harmonicznymi stanowiącymi budulec formy muzycznej pozwala dostrzec, że ich dobór zależy zarówno od epoki, jak też od indywidualności twórcy, o czym mogą świadczyć różnice w harmonice Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Ludwiga van Beethovena<sup>15</sup>.

W dawnych czasach — a mowa o czasach na tyle odległych, że sztukę rozumiano jeszcze przede wszystkim jako *techné* (rzemiosło, wytwarzanie według reguł) — złamanie zasad nie stanowiło aktu odwagi czy przejawu indywidualizmu. Było raczej kompromitującym błędem, powodem do wstydu. Oczywiście najwięksi artyści świadomie łamali różne reguły, w zamian jednak — zazwyczaj na wyższym poziomie złożoności — ustanawiając własne. W związku z tym, warto przyjrzeć się podstawowym ćwiczeniom, wprawdzie realizowanym w różnym wymiarze, ale jednak wspólnym dla wielu szkół nauczania harmonii. Zaproponowany poniżej układ materiału pochodzi z niewielkimi modyfikacjami z podręcznika Jacka Targosza *Podstawy harmonii funkcyjnej*<sup>16</sup>.

15 Zgodnie z podstawą programową, podczas lekcji harmonii należy analizować dzieła wskazując np. na podobieństwa u wspomnianych wielkich klasyków.

16 Zob. przypis 10.



## 1. Połączenia akordów i prowadzenie głosów

Prawdopodobnie mało kto, ćwicząc na pierwszych lekcjach harmonii — i to zazwyczaj pisemnie — połączenie np. toniki z dominantą sposobem „najbliższą drogą”, ma w świadomości gigantyczne, blisko tysiącletnie brzemie tradycji związane z tą metodą. Poczawszy od wokalnej nomenklatury „głosów”, które należy „prowadzić”, co wpływa na rejestr i na kształt melodyki, poprzez choćby kwestię ruchu przeciwnego (Johannes Cotton, XI w.<sup>17</sup>), stosowanie sekund i skoków w odpowiednim kierunku (teoretycy Szkoły St. Martial<sup>18</sup>), dalej — unikanie równoległości (*Ars nova*, szkoła Johanneses de Muris<sup>19</sup>), aż — zgodnie z prawem tetraktysu — do faktury nie innej, lecz właśnie czterogłosowej (głos basowy, jak przypomina Chomiński, wchodzi na scenę historii dopiero w czasach Johanneses Ockeghema<sup>20</sup>), każdy ze wspomnianych środków technicznych ma imponującą metrykę. Zauważmy, że jeszcze nie powiedziano ani słowa o dysonansach — w prostym połączeniu trójdźwięków tonicznego z dominantowym są one po prostu nieobecne.

## 2. Kadencje

Poczucie tonalności funkcyjnej, tłumaczone na wiele sposobów — zarówno matematyczno-filozoficznych, jak i psychoakustycznych — bazuje zasadniczo na kwintowym pokrewieństwie akordów. Można historycznie wyznaczyć moment teoretycznego ujęcia tego — wydawałoby się — subiektywnego poczucia. Chodzi zarówno o większą „spoistość” pomiędzy akordami pozostającymi wobec siebie w stosunku kwinty/kwarty niż tymi,

17 Zob. Gerbert Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, t. 2, St. Blasien 1784, s. 230-265.

18 Reguły te zostały sformułowane w traktacie z rkp. Egerton 2888 Biblioteki Muzeum Brytyjskiego.

19 Jak wyjaśnia Chomiński, traktat *Ars contrapuncti*, sygnowany nazwiskiem Johanneses de Muris, w rzeczywistości był najprawdopodobniej wytworem szkoły teoretycznej przez niego stworzonej. Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, op. cit., t. 1, s. 206-207.

20 Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2., Kraków 1962, s. 21-23.

które dzieli odległość sekundy (Johann Philipp Kirnberger<sup>21</sup>), jak i podstawową hierarchię: tonika, otoczona przez dwie funkcje odległe o kwintę — dominantę górną i dolną, a więc subdominantę (Jean-Philippe Rameau<sup>22</sup>).

Ów schemat kadencyjny, obecnie uznany za banalny i skonwencjonalizowany, zasługuje na chwilę dogłębnej refleksji. Trzeba cofnąć się o 300 lat, aby ujrzeć w nim pewien rys nowatorstwa. To właśnie Rameau zawdzięczamy tzw. „struktury charakterystyczne”: septymę dodaną do dominanty i sekstę dodaną do subdominanty, które zmieniają te akordy w czterodźwięki. Warto zauważyć, że tak zestawione akordy mają po dwa dźwięki wspólne. Analogiczne trójdzźwięki (subdominanta i dominanta) — ani jednego. Ma to oczywiście doniosłe konsekwencje kolorystyczne. Nadto, „rozwiązanie” dysonansów w rozumieniu kontrapunktycznym zostaje pogodzone z systemem akordowym — rozwiązanie dominanty septymowej na tonikę staje się w sensie matematycznym funkcją (a więc relacją wyłączną i jednoznaczną) rozwiązania odpowiednich dla danej tonacji interwałów dysonansowych — septymy i trytonu.

System ów, dzięki swej zwartości i spójności, mógł w istocie stanowić doskonałe narzędzie do konstrukcji wielkich, a nawet monumentalnych form muzycznych. Jednak wyabstrahowany z kontekstu konkretnego dzieła muzycznego oraz szerszego tła epoki może w pierwszym zetknięciu — na przykład w szkole — jawić się jako dziwaczny zbiór arbitralnie zebranych zasad, powodujący nieraz komiczne nieporozumienia.

Jeśli wolno pozwolić sobie na wspomnienie, autor tych słów, zafascynowany w latach młodości muzyką rockową, gdy trafił w końcu do szkoły muzycznej, nie mógł w żaden sposób zrozumieć, co „zwodniczego” jest w połączeniu akordów G-dur z a-moll, czemu po dominancie nie powinna następować subdominanta, nie wspominając już o zakazie uwielbianych przez młodego gitarzystę paralelizmów kwintowych. Po latach jednak

21 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin-Königsberg 1774-1779.

22 J.-Ph. Rameau, *Traité de la harmonie...*, op. cit., oraz idem, *Nouveau système de musique théorique*, 1726; *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, 1737; *Démonstration de principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, 1750. Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 69-70.

łatwiej mu było zrozumieć kolejne pokolenia uczniów, którzy słysząc harmonię najczęściej w sposób zmodalizowany, wykazywali brak wrażliwości na — wydawałoby się — podstawowe zależności funkcyjne.

### 3. Harmonizacja sopranu

Czy przyjmujemy, że — jak twierdził Rameau — „harmonia rodzi melodię”<sup>23</sup>, czy też odwrotnie — jak pisał Olivier Messiaen — „melodia — harmonię”<sup>24</sup>, niewątpliwym pozostaje to, iż system funkcyjny zakłada zachodzenie ścisłych relacji między czynnikiem melodycznym a harmonicznym.

W genezie owego ćwiczenia występuje pewna dwubiegunowość odzwierciedlająca różnice między fakturą polifoniczną a homofoniczną. W polifonicznej tkance sopran zrazu staje się *primus inter pares* — głosem równorzędnym wobec pozostałych, wszelako najbardziej sfigurowanym. Problematyka prowadzenia owego głosu skupia w sobie znów kilka wieków teorii i praktyki kompozytorskiej: od średniowiecznych zasad układania płynnej linii *cantus firmus*, poprzez kazusy „interwałów zakazanych” zastępowanych przez swe przewroty (np. zakazana sekunda zwiększona zamieniana na septymę zmniejszoną), aż do koncepcji tzw. dźwięków obcych, zwanych przez XVIII-wieczną teorię „nieharmonicznymi” (*harmoniefremde Töne*<sup>25</sup>). Jako punkt wyjścia na drugim, homofonicznym biegunie znajduje się, zwana również „sopranem”, prosta, symetryczna melodia, często o budowie okresowej, nierzadko o proweniencji ludowej, do której należy stworzyć poprawny, akordowy akompaniament. Jednak, jak najtrafniej chyba określa to Jacek Targosz, nie jest to proste „podkładanie akordów”, ale szukanie ściśle muzycznego sensu takiej melodii: podstawowej pulsacji metrycznej i agogicznej, głównych kadencji, wreszcie

23 „La mélodie provient de l’harmonie”. Cyt, za: J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 70.

24 „Harmonia naturalna, jedynie prawdziwa, rozkosznie piękna z natury rzeczy, upragniona przez melodię i z niej się wywodząca”. Zob. Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 1973 nr 7, s. 207.

25 Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 88.

dźwięków węzłowych i figuracyjnych<sup>26</sup>. Do zadania polegającego na harmonizacji sopranu można więc podejść z dwóch przeciwległych biegunów; zarówno homofonizując — a zatem upraszczając — polifonię, jak i polifonizując — a więc komplikując — homofonię. Za pomocą obydwu sposobów dochodzi się do zbliżonej, choć nieco hybrydycznej faktury. Targosz zaleca traktowanie melodycznie (a więc figurowanie) wszystkich głosów oprócz basu. Porównanie realizacji tego typu ćwiczeń teoretycznych z przykładami z twórczości artystycznej skłania jednak do uważnego przyjrzenia się głosowi basowemu. Rozważając to zagadnienie z perspektywy historycznej, bas rozwijał się od melodycznego kontrapunktu do przebiegu filarowego dla harmonii. Na pewnym etapie system ów spetryfikował się w postaci systemu notacji *basso continuo* — basu cyfrowanego.

#### 4. Bas cyfrowany

Zagadnienie to wydaje się najbardziej obciążone historycznie, czy, mówiąc wprost, anachroniczne. Można łatwo wyznaczyć historyczne granice dominacji praktyki *basso continuo* i poważnie powątpiewać w sens wprowadzania jej do dzisiejszej dydaktyki. Praktyka owa stanowi jednak świadectwo pojawiającego się w czasach Cameraty florenckiej i trwającego przez cały barok rozdźwięku między *stile antico* a *stile moderno*, czyli monodią akompaniowaną. Jest to dość ważny moment współlistnienia stylu nowszego ze starszym, uznawanym za uniwersalny i ponadczasowy. Można powiedzieć, że w praktyce *basso continuo* cały dorobek renesansowej polifonii został wykorzystany w pewnym sensie użytkowo — do stworzenia warstwy towarzyszącej nowemu, transcendującemu elementowi — melodii wiodącej, już w rozumieniu homofonicznym. Oczywiście, monodia akompaniowana nie rozpoczyna się w epoce baroku — występuje we wszystkich kulturach od zarania dziejów w postaci różnego rodzaju pieśni. O ile jednak dla owych kultur, także pozaeuropejskich, uniwersalny jest prymat melodii, i to do tego stopnia, że akompaniament jest improwizowany i zazwyczaj nienotowany, o tyle praktyka *basso continuo* niejako

26 Zob. J. Targosz, op. cit., rozdział *Harmonizowanie melodii*, s. 49–60.

petryfikuje ów szczególny moment w kulturze zachodniej, kiedy to struktura będąca efektem całego kunsztu kompozytorskiego poprzedniej epoki (renesansu) staje się jedynie tłem dla tego, co będzie ważne już w epoce następnej (baroku).

Carl Philipp Emmanuel Bach zwracał uwagę, że najprostsze, skonwencjonalizowane chwytty fakturalne *basso continuo* stają się jedynie „środkami podręcznymi” (*Handsache*) i jako takie nie nadają się do twórczości artystycznej<sup>27</sup>. Jednak, owe *Handsache* mają we współczesnym nauczaniu podwójne zastosowanie: mogą stać się bazą dla rozbudowanych faktur idiomatycznych dla danego instrumentu (by wymienić bas Albertiego, motywy zakotwiczone czy tremolando). Ponadto — co niezwykle istotne — służą one nauce improwizacji. Jednoczesna kontrola logiki wertykalnej (zawartości współbrzmień), horyzontalnych następstw harmonicznnych oraz kontrapunktycznej zależności między głosami, zwłaszcza skrajnymi, dowodzi całościowego panowania nad strukturą harmoniczną, zarówno w jej postaci inwariantnej, jak i we wszystkich potencjalnych realizacjach.

## 5. Modulacje

Ów element w praktyce dydaktycznej wydaje się nieco wyalienowany. Anegdotyczny „straszak na uczniów” roztacza nimb sekretnej, nieledwie matematycznej sztuki najkrótszych przejść między tonacjami. W istocie, jak podsumowuje problemy modulacyjne klasycyzmu Józef Chomiński, powołując się na Johanna G. Albrechtsbergera — modulacja w twórczości kompozytorskiej występuje w trzech najogólniejszych typach<sup>28</sup>:

- bezpośrednie zestawienie tonacji,
- przejście z tonacji do drugiej za pomocą wspólnych lub zmodyfikowanych akordów,
- przejście drogą okrężną.

Stosowany natomiast obecnie podział na modulacje diatoniczne, chromatyczne i enharmoniczne odnosi się przede wszystkim do własności

<sup>27</sup> Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 97.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 210–211.

barwowych akordów. Linia podziału przebiega między pierwszym rodzajem modulacji a drugim oraz trzecim. Jednak pomijany jest przy tym istotny element czasu. Już Kirnberger zauważa, że tę samą sekwencję akordów można traktować jako wychylenie bądź modulację, w zależności od rozmiaru utworu<sup>29</sup>. Kompozytor może również świadomie wydłużać proces modulacji (Fryderyk Chopin, *Preludium a-moll* op. 28 nr 2) lub odwrotnie, kondensować ją w celach wyrazowych (Franz Schubert, *Symfonia Niedokończona*, cz. II, temat II, takty 44 i nast.). Wspomniany Kirnberger, powołując się na autorytet Johanna Sebastiana Bacha, dzieli modulacje na bezpośrednie i pośrednie. Warto choć jednym zdaniem przywołać kolorystykę zmian modulacyjnych w Bachowskich opracowaniach chorałów, choćby sześciu wersji *O Haupt von Blut und Wunden z Pasji Mateuszowej*. W arsenale lipskiego kantora znajdują się również półtonowe przesunięcia akordów septymowych zmniejszonych — jak zauważa Józef Chomiński — „wyczerpujące w zasadzie możliwości systemu dur-moll”<sup>30</sup>.

Pewien rozdźwięk między modulacjami występującymi w twórczości kompozytorskiej oraz w dydaktyce można podsumować kolokwialnie — uczniowie chcą zagrać modulację „jak najszybciej” i mieć ją „z głową”, podczas gdy w arcydziele najważniejsze jest właśnie to, co dzieje się w trakcie właściwego przebiegu modulacji, niejako „po drodze”. Na żywy organizm zmian harmoniczných nakładane są nieraz spekulatywne gorsety w postaci koncepcji odniesień wyższego rzędu (np. u Hermanna Erpfa<sup>31</sup>), co znacznie ułatwia analityczne dowodzenie spójności harmonicznę dzieła, jednak dla subtelności kolorystycznych może stać się sitem zbyt grubym. Prawdą jest, że pewne nowatorskie środki u późnego Beethovena, Schuberta (w *In der Ferne* z *Schwanengesang* akord B-dur następuje po h-moll w tonacji h-moll, t. 17–18) czy Chopina dochodzą do granic harmoniki funkcyjnej bądź owe granice przekraczają i domagają się nowszych,

29 Ibidem, s. 84.

30 Ibidem, s. 87.

31 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927. Koncepcja ta została rozbudowana przez Józefa M. Chomińskiego. Zob. J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3., s. 259–260.

bardziej złożonych ujęć. Jednakże nadmiar spekulatywnych prób uporządkowania systemu modulacyjnego, jak to ujmuje Chomiński: „zachęcał późniejszych XIX- i XX-wiecznych autorów podręczników harmonii do wymyślania różnych sposobów modulacyjnych, nie mających w istocie niczego wspólnego z praktyką kompozytorską”<sup>32</sup>.

Przeprowadzona ostatnio przez autora ankieta<sup>33</sup>, mająca jedynie charakter rekonesansu, zarysowuje jednak pewien obszar owego zjawiska — oderwania nauki o modulacji od praktyki kompozytorskiej. W ramach tego badania uczniowie średnich szkół muzycznych byli proszeni o ocenę różnych zjawisk harmonicznnych przez porównanie kilkunastu typów kadencji. Wyniki pokazują wrażliwość owej młodzieży na charakterystyczne struktury dominanty i subdominanty oraz dostrzeganie logiki kadencyjnej nawet najostrzej zalterowanych akordów. Jednak w przypadku modulacji niemal połowa badanych stwierdza, że określone sposoby modulacji chromatycznej są po prostu brzydkie, a wchodzenie do danej tonacji przez subdominantę o przeciwnym trybie (niezgodnym z odmianą naturalną tonacji, jak np. molowa subdominanta w tonacji durowej) nie daje wrażenia pełnej tonikalizacji. Nawet gdy uznamy wyniki tej ankiety za jedynie częściowo miarodajne, to można domniemywać, że w badanych odezwał się swego rodzaju muzyczny instyngt.

## 6. Analiza harmoniczna

Problemy wieloznaczności funkcyjnej pojawiały się na długo przed tzw. akordem tristanowskim (1856). Regularnie pojawia się ona już w mazurkach Fryderyka Chopina (np. *Mazurek a-moll* op.17 nr 4). Franz Liszt w *Sonacie h-moll* wprowadza pokrewieństwa trytonowe akordów „rozsadzające” niejako system dur-moll od środka, a Richard Wagner wyciąga jedynie dalsze konsekwencje z owych zdobyczy. Józef Chomiński ujmuje rzecz syntetycznie: „rozwój systemu dur-moll w ramach stroju temperowanego

32 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 84.

33 Ankiety przeprowadzono w październiku 2018 roku wśród ok. 30 uczniów klas V-vi Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie.

powoduje przenikanie funkcji i w konsekwencji system zostaje zachwiany<sup>34</sup>. Koncepcja energetyczna Hansa Mersmanna i Ernsta Kurtha, interpretująca utwór muzyczny jako układ odniesień odśrodkowych i dośrodkowych, te ostatnie — a więc dążenia scalające, intensywne — oprócz schematu D-T dostrzega także w innych zjawiskach. Są nimi:

- powrót materiału tematycznego,
- powtarzanie połączeń akordów lub samych akordów,
- nawiązywanie do tradycyjnych układów formalnych (szczególnie do budowy okresowej),
- podkreślanie punktów tonikalnych<sup>35</sup>.

Przeciwieństwem będą odniesienia ekstensywne, odśrodkowe, przejawiające się w różnych sposobach zaburzenia stabilizacji tonalnej.

Jacek Targosz — wychodząc od twórczości wspomnianych trzech epok — zestawia i hierarchizuje środki rozbudowujące schemat kadencyjny, którym nadaje dramatyczny walor „napięcia harmonicznego”. Skala owego napięcia rozciąga się od najprostszych środków (jego najniższy poziom to kadencja oparta na funkcjach harmonicznym trójdźwięków triady), przechodząc poprzez bardziej złożone, m.in. stopnie poboczne, aż do modulacji — kulminacji napięcia harmonicznego. Warto zauważyć wpływ klasycznej sonaty (jako formy dramatycznej) na tę koncepcję. Związki między układem i rodzajami kadencji a formą utworu widać bowiem najwyraźniej właśnie w formie sonatowej. Zarówno w jej klasycznej, jak i romantycznej postaci, jak podkreśla Chomiński, „nawet największe i najbardziej skomplikowane układy są po prostu rozbudowanymi kadencjami”<sup>36</sup>.

W analizie harmonicznym istnieje jeszcze jeden paradoks: otóż wieloznaczność funkcyjna może zależeć od tego, jaką postać dzieła przyjmiemy za podstawową. W sukurs przychodzi tu, wsparta teorią Romana Ingardena, koncepcja tzw. interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego<sup>37</sup>.

34 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 327.

35 Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913; Hans Mersmann, *Musiklehre*, Berlin 1929. Zob. ibidem, s. 330.

36 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, op. cit., t. 3, s. 320.

37 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.



Jeżeli wychodzimy od dzieła w postaci słuchowej, staje się ono zjawiskiem czasowym; przez to dane następstwa harmoniczne interpretujemy bardziej lokalnie, temporalnie, ujmując rzecz językiem fenomenologii — z przewagą retencji nad protencją<sup>38</sup>. Odwrotnie dzieje się, gdy analizujemy partyturę — dzieło intencjonalne<sup>39</sup>. Wymyka się ono spod temporalności, dzięki czemu można poznawać związki harmoniczne niezależnie od czasu. Wówczas otwiera się pole dla protencji, sekwencja harmoniczna staje się bardziej „pochodem do” lub „pochodem w kierunku”. Oba sposoby interpretacji wyrażają pewną prawdę o dziele muzycznym; podobnie, koncentrowanie się na jednym z pominięciem drugiego, przekłamuje obraz dzieła<sup>40</sup>. Analiza wzrokowa jest bardziej wyczulona na proporcje, symetrię, wyższe poziomy złożoności struktury dzieła. Z kolei analiza czysto słuchowa informuje bezpośrednio, w danym całościowym doświadczeniu, o dramaturgii: układzie napięć wynikającym ze współdziałania „żywych” elementów muzycznych.

## Refleksje końcowe

Nie sposób — co oczywiste — odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje jakiś idealny sposób nauczania harmonii. Jako nauka praktyczna, ale z typowo spekulatywną podbudową teoretyczną, zakorzeniona w doświadczeniu psychofizycznym jako układzie napięć i odprężeń, dotycząca uniwersalnych reguł, lecz silnie związana z historią harmonia jest fascynującą gałęzią zarówno nauki, jak i sztuki.

Wydaje się, że jednak warto — nie porzucając zgłębiania określonej *techné* (metody rzemieślniczej) — otwierać jednocześnie uczącym się

38 Zob. Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 308.

39 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna...*, op. cit., rozdział *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, szczególnie s. 20–23.

40 Pisze Tomaszewski: „utwór rozpatrywany w izolacji albo w kontekście może ponadto funkcjonować albo jako przedmiot statyczny, albo jako dynamiczny; jako rzecz złożona z dyskretnych części (istniejących niejako równocześnie) lub jako proces rozwijający się niedyskretnie, fazowo, czyli: jako puszczony w ruch mechanizm lub wyrastający z embrionu organizm”. *Ibidem*, s. 27.

możliwie najrozleglejsze horyzonty. Postawę takiego właśnie nauczyciela, Franciszka Skołyszewskiego, wspomina Jacek Targosz: „Harmonia to było u niego studium logiki muzycznej, kontrapunkt to poszukiwanie najwłaściwszego kontinuum narracji muzycznej, instrumentacja [...] to praca nad barwą dźwięku”<sup>41</sup>. Właśnie jego pamięci Targosz poświęcił swoje fundamentalne dzieło *Podstawy harmonii funkcyjnej*.

#### BIBLIOGRAFIA

- Hector Berlioz, *Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844.
- Józef M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 1, Kraków 1958.
- Józef M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków 1962.
- Józef M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990.
- Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927.
- Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. Magdalena Czajka, Warszawa 1995.
- Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988.
- Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin-Königsberg 1774–1779.
- Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 70-lecia PSM II st. im. Wł. Żeleńskiego w Krakowie*, wyd. nakładem Szkoły, Kraków 2016.
- Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913.
- Gerbert Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, t. 2, St. Blasien 1784.
- Hans Mersmann, *Musiklehre*, Berlin 1929.
- Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 1973 nr 7, s. 133–242.
- Maria Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997 nr 1, s. 5–30.
- Podstawa programowa dla szkół muzycznych II stopnia*, [http://www.mkidn.gov.pl/media/download\\_gallery/20130628Szkola\\_muzyczna\\_II\\_st.pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20130628Szkola_muzyczna_II_st.pdf) [dostęp: 9.04.2019].
- Jean-Philippe Rameau, *Démonstration de principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, 1750.
- Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722.
- Jean-Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, 1726.
- Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, 1737.
- Kazimierz Sikorski, *Harmonia*, Kraków 1991.

41 Wypowiedź w księdze pamiątkowej z okazji jubileuszu 70-lecia PSM II st. im. Wł. Żeleńskiego w Krakowie, wyd. nakładem Szkoły, Kraków 2016, s. 119.

Jacek Targosz, *Podstawy harmonii funkcyjnej*, Kraków 1993.

Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

Mieczysław Tomaszewski, *Droga ku pełni. Dzieje muzyki wobec prawa tetraktysu. Rekonesans*, „Teoria Muzyki” 2014 nr 5, s. 9–21.

Franciszek Wesołowski, *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006.

Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venetia 1558.

#### STRESZCZENIE

*Lekcja harmonii — kluczem w głąb dziejów? Kilka uwag o roli harmonii w nauczaniu teorii muzyki w szkołach średnich i wyższych*

Harmonia funkcyjna wykładana jest dziś w polskich szkołach bezprzymiotnikowo, po prostu jako „harmonia”. Oczywiście supremacja owego systemu bierze się z dominacji muzyki baroku, klasycyzmu i romantyzmu we współczesnym repertuarze koncertowym. Z kolei, choć otaczająca nas dziś muzyka popularna także wykorzystuje system dur-moll, to już nie posługuje się w sensie ścisłym zasadami owej „szkolnej” harmonii. Natomiast tzw. muzyka artystyczna ogłosiła śmierć systemu dur-moll ponad 100 lat temu; wszelkie powroty do tradycyjnej tonalności określane są przedrostkiem „neo-”, od neoklasycyzmu do neomodalityzmu. Autor, korzystając z własnych doświadczeń pedagogicznych, pragnie podsumować owe nieciągłości i sprzeczności na styku teorii i praktyki muzycznej oraz zachęcić do — również teoretyczno-praktycznej — dyskusji.

**SŁOWA KLUCZOWE:** harmonia, nauka harmonii, system dur-moll, teoria muzyki

#### ABSTRACT

*Harmony Lesson—a Key to the Past? A Few Thoughts about the Role of Harmony in Teaching Music Theory at Secondary Schools and Universities*

The classic tonal (functional) harmony is taught in Polish schools today without any adjective, simply as “harmony.” The supremacy of this system comes from the fact that today’s concert repertoire is dominated by music of the Baroque, Classical or Romantic periods. On the other hand, contemporary pop music around us employs the tonal system as well, but it does so without the strict rules of “school” harmony. In turn, in the so called “classical” contemporary music the death of functional harmony was announced more than a hundred years ago, with every return to traditional tonality being labelled as “neo”: from neoclassicism to neomodality. The present author, referring to his teaching experience, discusses these discontinuities and contradictions between music theory and practice, seeking to encourage further theoretical-practical discussion.

**KEYWORDS:** harmony, teaching harmony, common-practice harmony, music theory