

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

TEORIA HARMONII

JEANA PH. RAMEAU



TRAITÉ
DE
L'HARMONIE
Reduite à ses Principes naturels,
AVEC DES REGLES
de Composition & d'Accompagnement;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

Traité de l'harmonie (1722)
Nouveau système de musique theorique (1726)

*R*enovatio
ANTIQUITATIS

Recenzenci
dr hab. Antoni Zoła
ks. dr hab. Robert Bernagiewicz

Korekta
mgr Elżbieta Aleksandrowicz

Projekt okładki i stron tytułowych
Agnieszka Gawryszuk

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2014

ISBN 978-83-7702-975-6

Wydawnictwo KUL, ul. Konstantynów 1 H, 20-708 Lublin, tel. 81 740-93-40, fax 81 740-93-50,
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl, <http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Druk i oprawa: ALNUS Sp. z o.o., ul. Wróblowicka 63, 30-698 Kraków
<http://alnus.pl>

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
JANA PAWŁA II

Katedra Polifonii Religijnej

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA

*R*enovatio
ANTIQUITATIS

REDAKTOR SERII
dr Miłosz Aleksandrowicz

KOMITET REDAKCYJNY
ks. dr hab. Piotr Wiśniewski
ks. dr Dariusz Smolarek



SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE.....	9
WCZESNE TRAKTATY TEORETYCZNE RAMEAU.....	19
Notatki z Clermont.....	19
<i>Traité de l'harmonie</i> (1722).....	27
<i>Nouveau système de musique theorique</i> (1726).....	36
FUNDAMENTY TEORII HARMONII RAMEAU (1722-1726).....	41
Matematyczne podstawy systemu harmonicznego.....	42
<i>Dźwięk fundamentalny</i>	59
Konsonanse harmoniczne.....	66
Dysonanse harmoniczne.....	69
Skala majorowa i minorowa.....	76
Funkcyjność dźwięków.....	86
<i>Centrum harmoniczne</i>	90
TEORIA WSPÓLBRZMIENI A PRAKTYKA MUZYCZNA.....	93
Konstrukcja akordów.....	97
Przewroty akordów.....	101
Kadencja jako nadrzędna struktura funkcyjna.....	130
System <i>basu fundamentalnego</i>	139
<i>Modulation</i>	143
TEORIA RAMEAU W KONTEKŚCIE MYŚLI INTELEKTUALNEJ XVII I XVIII WIEKU....	151
ZAKOŃCZENIE.....	181
TEKSTY ŹRÓDŁOWE.....	195
<i>Traktat o harmonii</i> (1722) księga I & II.....	195
<i>Nowy system muzyki teoretycznej</i> (1726).....	419
BIBLIOGRAFIA.....	445

Od Autora

Niniejsza monografia jest wynikiem moich badań nad muzyką francuską XVIII wieku prowadzonych w trakcie pracy nad rozprawą doktorską poświęconą kompozycjom religijnym Jeana-Philippe'a Rameau. Dysertacja ta, nosząca tytuł *Wielkie motety J. Ph. Rameau w świetle jego Traktatu o harmonii (1722). Studium hermeneutyczno-muzyczne*, powstała w roku 2006 w Katedrze Hermeneutyki Muzycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II pod kierunkiem dr hab. Marii Piotrowskiej. Nadrzędnym założeniem badawczym pracy było wieloaspektowe spojrzenie na badane kompozycje ze szczególnym uwzględnieniem teorii harmonii wypracowanej przez kompozytora w latach 1722-26. Główny cel, jaki sobie wówczas postawiłem, było wykazanie w jakim stopniu struktura harmoniczna wielkich motetów Rameau jest realizacją założeń teoretycznych właściwych dla jego wczesnego systemu harmonicznego. Wśród bardzo życzliwych uwag, jakie usłyszałem wówczas od recenzentów dysertacji, którymi byli prof. dr hab. Marek Podhajski oraz dr hab. Antoni Zoła, znalazły się również i takie, które nie dotyczyły bezpośrednio ocenianej pracy. Pierwszy ze wspomnianych Recenzentów zauważył bowiem, że „prezentacja *Traktatu o harmonii* Rameau jest samodzielnym tematem, bardzo ciekawym i wartościowym poznawczo, zwłaszcza, gdy pamięta się o uproszczeniach, jakie na temat dokonań teoretycznych Rameau zakorzeniły się w polskiej literaturze”. Zachęcony przychylną krytyką podjąłem dalsze badania nad tym właśnie zagadnieniem, które w polskiej literaturze naukowej nie doczekało się jak dotąd szczegółowego opracowania. Owocem jest właśnie niniejsza monografia. I chociaż wyrosła ona z zagadnień zarysowanych w rozdziale drugim mojej dysertacji doktorskiej, to stanowi ujęcie rozbudowane o pewne nowe konteksty badawcze. Jej przedmiotem jest teoria harmonii, którą Rameau zawarł w dwóch pierwszych księgach swego *Traité de l'harmonie* oraz w *Nouveau système de musique theorique*. Dopelnieniem komentarza muzykologicznego jest mój autorski przekład obu wspomnianych ksiąg pierwszego z traktatów oraz obszernych fragmentów traktatu drugiego. Jest to pierwsza edycja tych dzieł w polskiej literaturze naukowej.

Wyrażam nadzieję, że niniejsza praca, poświęcona tak ważnemu momentowi historycznemu w dziejach europejskiej teorii harmonii, zostanie przez Czytelnika przyjęta życzliwie i z zainteresowaniem.

Miłosz Aleksandrowicz

WPROWADZENIE

JEAN-PHILLIPE RAMEAU (1683-1764) był za życia postrzegany przede wszystkim jako kompozytor wokalnie-instrumentalnych dzieł scenicznych (*tragédie lyrique, opéra-ballet*), chociaż przyznać trzeba, że rozgłos zyskał jako niemiłody już twórca. Nie licząc bowiem wydanych wcześniej kompozycji klawesynowych, kilku motetów, kantat czy też pisanej okazjonalnie muzyki scenicznej, jego właściwym debiutem stała się tragedia liryczna *Hippolyte et Aricie* (1733), którą skomponował mając równo pięćdziesiąt lat. Premiera tego dzieła wywołała zresztą wśród ówczesnej publiczności niemałe poruszenie zapoczątkowując polemikę nad estetycznymi walorami stylów francuskiego i włoskiego (tzw. *Querelle des Lullystes et des Ramistes*), która rozgorzała ze szczególną intensywnością w *Académie Royale de Musique* i środowiskach przywiązanych do modelu tragedii lirycznej wypracowanej przez Lully'ego. Zachęcony osiągniętym rozgłosem Rameau komponuje kolejne dzieła, które z perspektywy czasu okazały się być jednymi z najwybitniejszych francuskich kompozycji scenicznych XVIII wieku. Nie może zatem dziwić fakt, że Michel de Chabanon – autor pierwszej monografii jemu poświęconej (*Éloge de Monsieur Rameau*, 1764), będącej jednocześnie rodzajem pośmiertnego panegiriku i pierwszym przekrojowym spojrzeniem na całą spuściznę kompozytora – koncentruje się na jego utworach muzycznych i nie poświęca zbyt wiele uwagi dokonaniom na polu teorii muzyki. Zestawiając w porządku chronologicznym wszystkie traktaty teoretyczne Rameau zamieszcza nawet adnotację, że nie jest w stanie określić daty wydania *Traktatu o harmonii* – dzieła przecież pierwszego i z punktu widzenia dziejów europejskiej wielogłosowości najbardziej przelomowego¹. Samo omówienie teorii harmonii zajmuje mu zresztą ledwie kilka stron o dość ogólnej treści. W owym panegiryku znajdziemy jedynie wzmiankę o tym, że Jean-Philippe – twórca oper, utworów klawesynowych i kantat, interesował się również muzyką w szerszym, filozoficznym aspekcie.

Après tout ce que nous avons dit des talens de notre Artiste, il n'est personne, sans doute, qui ne se croie à la fin de son Eloge. Mais comme dans un haut Edifice, divers ordres d'Architecture se succèdent, & forment de nouveaux Edifices établis sur le premier, de même deux ordres de talens se découvrent dans M. Rameau; deux Hommes se montrent en lui; l'un Musicien fécond & Homme de génie; l'autre Artiste Philosophe, & Homme de génie encore: c'est sous ce nouvel aspect que nous allons l'envisager.

Po tym wszystkim, co powiedzieliśmy o talentach naszego Artysty nie ma bez wątpienia nikogo, kto by nie ronił łez czytając ten panegiryk. Podobnie bowiem jak w wielkiej budowli jeden układ architektoniczny przechodzi w drugi i tworzy nowy układ oparty na pierwszym, tak też jest z dwoma wielkimi talentami Rameau. Widzimy w nim bowiem niejako dwóch ludzi: płodnego muzyka o wielkim talencie i równie genialnego filozofa-artystę. I to właśnie tak winniśmy go odtąd postrzegać².

¹ MICHEL PAUL GUY DE CHABANON *Éloge de M. Rameau*, Paris 1764, s. 63; (*Le Traité de l'harmonie, on ne sçait à quelle date le rapporter*).

² Tamże, s. 43; źródło: Bibliothèque nationale de France (BnF), 8-Ln27-16938.

W podobnym tonie wypowiada się również Hughes Maret, autor *Éloge historique de M.[onsieur] Rameau* (1766), który widzi w nim *jednocześnie filozofa i muzyka*³ o naturze skłonnej do medytacji. Chabanon przyznaje co prawda, że Jean-Philippe Rameau był za życia postrzegany jako mistrz harmonii. Opinia ta w głównej mierze została jednak ukształtowana recepcją jego utworów, nie zaś znajomością jego nowatorskich poglądów teoretycznych. Przyczyną takiego właśnie wizerunku były bez wątpienia walory brzmieniowe jego kompozycji, które u jednych wzbudzały zachwyt, zaś u innych – brak zrozumienia. Odsunawszy na bok muzyczne upodobania ówczesnych słuchaczy nie ma jednakże najmniejszej wątpliwości, że bogata i często nawet nazbyt zawiła harmonia pozostaje jedną z najbardziej wyrazistych cech stylistycznych jego utworów. Harmonia, która na początku XVIII wieku nie była już postrzegana jako obraz kosmosu czy odbicie boskiej doskonałości, ale której istota miała charakter czysto fizyczny⁴. Dla naukowców stała się przedmiotem badań, zaś pod względem muzycznym zachwycano się nią i delectowano. Niezwykle trafne potwierdzenie powyższego stanu rzeczy znajdziemy w krótkim, wierszowanym epitafium, które po śmierci kompozytora opublikowano na łamach czasopisma *Mercure de France*. Anonimowy autor pisze w nim następująco: *wszyscy z wysiłkiem szukają epitafium godnego Rameau; tymczasem na jego grobie wystarczy umieścić jedno zdanie: tu spoczywa bóg harmonii*⁵:

ÉPITAPHE pour M. RAMEAU.

POUR l'épitaphe de Rameau

Chacun exerce son génie :

Un vers suffit : dans ce tombeau

Cy gît le Dieu de l'harmonie.

Par le même.

Przykład 1. Epitafium kompozytora (*Mercure de France*, 1765)

Rameau, którego ambicją było to, aby jego odkrycia teoretyczne zostały dostrzeżone i docenione przez ówczesny świat nauki⁶, zmarł zatem i pozostał w pamięci przede wszystkim jako bóg „słyszalnej harmonii” – harmonii, która swym bogactwem oczarowywała publiczność. Tylko nieliczni spośród oglądających jego dzieła sceniczne i rozkoszujących się nietuzinkowymi połączeniami harmonicznymi mieli świadomość głębi i przełomowości jego nowatorskiej teorii harmonii, którą przecież począwszy od roku 1722 budował i udoskonalał przez całe swoje życie. Największym kaprysem historii okazał się być jednakże fakt, że twórczość Jean-Philippe’a już kilka lat po jego śmierci została niemal całkowicie zapomniana. Jego dzieła sceniczne, które za życia

³ HUGHES MARET *Éloge historique de M.[onsieur] Rameau*, Dijon 1766, s. 9.

⁴ JEAN DURON *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Centre de musique baroque de Versailles, Editions Mardaga 2007, s. 92.

⁵ *Mercure de France*, Avril 1765, s. 27. (źródło: <http://google.pl/books?id=kIT1KQaSfa8C&hl=pl>)

⁶ CHARLES B. PAUL *Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosopher*, w: „Proceedings of the American Philosophical Society”, T. 114, nr 2 (1970), s. 140.

ROZDZIAŁ I
WCZESNE TRAKTATY TEORETYCZNE RAMEAU

Autorzy podejmujący badania nad teorią harmonii Rameau dzielą się na dwie dość wyraźne grupy. Jedni twierdzą, że poglądy Jean-Philippe'a podlegały stałej ewolucji, przez co jego wczesny system harmoniczny różni się znacząco od koncepcji prezentowanych w jego późniejszych traktatach³⁷, natomiast inni utrzymują, że istota treściowa przedstawiona w *Traktacie o harmonii* stanowi rodzaj niezmiennego fundamentu, który jest obecny we wszystkich jego pracach³⁸. Obie grupy badaczy są jednakże zgodne co do tego, że w poglądach teoretycznych Rameau można wyodrębnić dwa wyraźne etapy. W pierwszym budował on swój system wyłącznie w oparciu o prawidłowości wyrażane językiem matematyki, zaś w drugim uwzględnił również aspekt fizyczno-akustyczny zjawisk dźwiękowych – nurtu zainicjowanego pracami Josepha Sauveura (†1706). Do pierwszej grupy zaliczane są *Traité de l'harmonie* oraz te fragmenty *Nouveau système*, w których obecny jest jeszcze kartezjański paradygmat naukowy. Grupę drugą stanowią te rozdziały *Nouveau système*, w których obecne jest już odwołanie do praw akustyki oraz wszystkie późniejsze traktaty, poczynając od *Génération harmonique* (1737). Owe dwa nurty w teorii harmonii Rameau zdają się jednakże wyrastać z jednej i tej samej, pojedynczej idei, która zrodziła się w czasie pobytu kompozytora w Clermont. Jej świadectwem są „notatki z Clermont”, czyli notatki dotyczące prawidłowości harmoniczných sporządzone przez Rameau przed rokiem 1718, czyli jeszcze zanim przystąpił do kodyfikowania swego przełomowego systemu harmonicznego.

NOTATKI Z CLERMONT

Pomimo tego, że teoria Rameau doczekała się już wielu szczegółowych opracowań naukowych³⁹, to w dalszym ciągu istnieje jeden, w gruncie rzeczy bardzo mało poznany okres jego myśli teoretycznej. Chodzi o jego pierwszy system harmoniczny, który w literaturze przedmiotu zwykle się określać jako tzw. „system z Clermont” (fr. *système clermontois*). Bodaj jedyną pozycją poświęconą temu zagadnieniu jest praca autorstwa René Suaudeau⁴⁰, do której odwołują się niemal wszyscy późniejsi badacze twórczości kompozytora. *Introduction à l'harmonie de Rameau* to pozycja niezwykle cenna, chociaż przy-

³⁷ zob. JOAN FERRIS *The evolution of Rameau's harmonic theories*, w: „Journal of Music Theory”, T. 3, nr 2 (1959), s. 231-256.

³⁸ zob. JAMES DOOLITTLE *A would-be philosophe: Jean Philippe Rameau*, w: „Modern Language Association” (PMLA), T. 74, nr 3 (1959), s. 233.

³⁹ Spośród wydanych w ostatnich latach prac w pierwszej kolejności należy wymienić tę autorstwa Thomasa Christensena: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993; teoria Rameau jest ponadto omawiana w: CARL DAHLHAUS *La Tonalité harmonique*, Mardaga 1995, RAPHAËLLE LE GRAND *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Cité de la musique 2007 oraz JEAN-PAUL DOUS *Rameau: un musicien philosophe au siècle des Lumières*, Paris 2011.

⁴⁰ RENE SUAUDEAU *Le premier système harmonique, dit clermontois, de Jean-Philippe Rameau*, Clermont-Ferrand 1958, wydana następnie z pewnymi modyfikacjami jako *Introduction à l'harmonie de Rameau*, Clermont-Ferrand, 1960.

znać trzeba, że pokaźne jej fragmenty (zwłaszcza w początkowej, wprowadzającej części) są niemal dosłownym przepisaniem artykułu zamieszczonego w wydanej na przełomie XIX i XX wieku *La Grande Encyclopédie*⁴¹. Trud autora zasługuje jednakże na uznanie, bowiem podjął się on zadania niełatwego, jakim było przebadanie odręcznych notatek i zapisków Rameau, które swego czasu przechowywano w archiwach miejskich Clermont, a które później trafiły do prywatnych zbiorów rodziny Onslow⁴². Notatki te są świadectwem pedagogicznej działalności Rameau, który, będąc w latach 1716-1721 katedralnym organistą w tym mieście, udzielał nie tylko lekcji realizacji *basse continue*, ale jednocześnie – jako pierwszy w dziejach⁴³ – uczył harmonii w dzisiejszym tego słowa znaczeniu.

Na podstawie analizy treściowej zapisków kompozytora René Suaudeau postawił tezę, że korzenie całej późniejszej koncepcji harmonicznego, którą rozwijał Rameau w swych kolejnych traktatach, nosiły znamiona wyraźnie praktyczne i były dalekie od jakichkolwiek rozważań teoretycznych. Na kilka lat przed opublikowaniem *Traktatu o harmonii* nie mówi bowiem Rameau właściwie nic o ścisłej teorii muzyki, ale raczej o *m e t o d z i e*, która – w jego rozumieniu – jest pomocna do osiągnięcia biegłości w grze na instrumentach klawiszowych, zwłaszcza w realizacji *basse continue*. Kluczem owej metody było wyodrębnienie spośród wszystkich stosowanych w praktyce jego czasów akordów trzech podstawowych typów: trójdźwięku majorowego, czterodźwięku septymowego i trójdźwięku z dodaną sekstą wielką. Pierwsze miejsce w hierarchii zajmował oczywiście trójdźwięk majorowy, który określił Rameau jako *akord doskonały* (fr. *l'accord parfait*). O roli, jaką wówczas odgrywało u niego tego typu współbrzmienie świadczą odręczne zapiski, jakie znajdują się na należącym do niego egzemplarzu *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*⁴⁴, którego autorem był Etienne Denis Delair. Zdanie, które na kartach wspomnianego traktatu miało brzmienie: *Najważniejszym akordem jest akord naturalny zbudowany z tercji, kwinty i oktawy*⁴⁵, zostało jego ręką uzupełnione dopiskiem: *Najważniejszym akordem jest akord naturalny [doskonały majorowy] zbudowany z tercji, kwinty i oktawy*⁴⁶. Dwa pozostałe akordy, czyli czterodźwięk septymowy oraz akord z dodaną sekstą wielką, były w jego ówczesnej koncepcji pochodnymi akordu doskonałego.

W zapiskach z Clermont – jak podaje Suaudeau – obecny jest również pierwszy znaczący krok Rameau w kierunku koncepcji przewrotów akordów (fr. *renversement des accords*), co kilka lat później stanie się jednym z głównych fundamentów jego systemu harmonicznego. Okazuje się bowiem, że

⁴¹ ANDRÉ BERTHELOT (red.) *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris 1885-1902, hasło: *Rameau*. Suaudeau na stronie 10 swej pracy niemal dosłownie i bez stosowanego wskazania źródła przepisał fragmenty sstony 115 tomu XXVIII *La grande encyclopédie*.

⁴² JACQUES CHAILLEY *Rameau et la théorie musicale*, w: „Revue musicale”, nr 260, 1965, s. 77. W chwili, gdy badania nad owymi zapiskami prowadził Suaudeau, zbiór ten nie był jeszcze rozproszony, co nastąpiło po śmierci właściciela, który mu udostępnił materiały do badań; zob. THOMAS CHRISTENSEN *Rameau and musical thought...*, s. 24. Obecnie nie wiadomo, kto jest w posiadaniu owych notatek.

⁴³ RENÉ SUAUDEAU *Introduction...*, s. 13.

⁴⁴ ETIENNE DENIS DELAIRE *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, Paris 1690.

⁴⁵ *Le premier accord est l'accord naturel lequel consiste en la tierce, la quinte et l'octave*. Podaję za René Suaudeau, op. cit., s. 13.

⁴⁶ Tamże, *Le premier accord est l'accord naturel [parfait majeur] lequel consiste en la tierce, la quinte et l'octave*.

ROZDZIAŁ II
FUNDAMENTY TEORII HARMONII RAMEAU
(1722-1726)

Przytoczony wyżej fragment recenzji z *Journal de Trévoux* otwiera nowy i niezwykle interesujący obszar badawczy. Prawidłowości, o których z takim entuzjazmem wypowiada się Castel, skłaniają bowiem do szukania odpowiedzi na pytanie o pozamuzyczne fundamenty teorii harmonii Jean-Philippe'a Rameau. Skoro „nie liczby są tu istotne”, ale „natura”, czyli ukazujące się zmysłom prawidłowości, to świadczyć to musi o istnieniu określonego punktu odniesienia, który rządzić musi zarówno liczbowymi prawidłowościami, jak i przypisanymi im dźwiękami. Skoro „nie są ważne” liczby i „nie są ważne” dźwięki, to ważne musi być to, co rządzi jednocześnie obiema dziedzinami. Wychodząc z tego niezwykle ważnego stwierdzenia, które – podkreślmy to – jest niezwykle cennym głosem z epoki, bowiem wypływa z pierwszej recenzji *Traktatu*, jesteśmy zobligowani do szukania bardzo silnego i obiektywnego punktu odniesienia, w którym zeszyłyby się zarówno muzyka, jak i matematyka, a który – jak mówi sam Rameau – jest uzasadnieniem wszystkich zagadnień dotyczących harmonii. Podążając więc za wskazówką recenzenta z *Journal de Trévoux* należy podjąć próbę uchwycenia tego właśnie aspektu wczesnego systemu harmonicznego Rameau.

Na wstępie należy wyraźnie zaakcentować pewną niezwykle istotną kwestię. Autorzy komentujący zawartość *Traité de l'harmonie* zgodnie podkreślają, że jego najbardziej przełomową częścią jest księga II. Stwierdzenie takie jest bez wątplenia prawdziwe – zwłaszcza, gdy uwzględnimy cały późniejszy rozwój harmonii i gdy rozpatrujemy wyłącznie „muzyczną” stronę teorii Rameau, jednak dogłębna analiza treściowa dwóch pierwszych ksiąg zmusza do znaczących dopowiedzeń w tej kwestii. Nie sposób bowiem właściwie zrozumieć istoty matematycznych odwołań obecnych w treści księgi II bez dogłębnego objęcia tego, co zawarte jest w księdze I, w której Rameau zamieścił liczbowe podwaliny swej teorii współbrzmień. Ponadto, zgodnie z zasygnalizowanymi we wstępie metodologicznymi założeniami badawczymi o wiele ważniejszą kwestią zdaje się być **d z i e d z i c t w o p r z e s z ł o - ś c i**, czyli to, z czego teoria harmonii Rameau wyrosła i do czego jej autor musiał się odnieść, nie zaś to, jak będzie ona postrzegana z perspektywy „etapu rozwojowego w dziejach harmonii”. Podkreślmy – dla pełnego zrozumienia bardziej istotne jest to, z czym musiał się Jean-Philippe zmierzyć w **c h w i l i** pisania swego traktatu. W roku 1722 nie mógł on przecież wiedzieć, jakie miejsce przypadnie jego osobie w historii teorii muzyki XVIII wieku i jak późniejsze pokolenia badaczy będą go oceniały. Nie chcąc zatem wpaść w pułapkę traktowania historii jako „stałego procesu doskonalenia się i rozwoju”, (w takim ujęciu *Traktat o harmonii* byłby jedynie kolejnym elementem na drodze nieskończonego „przewycięzania, kształtowania się i krzepnięcia” nowych idei) należy wyjść z założenia, że dla zrozumienia za-

wartości treściowej badanego dzieła o wiele ważniejsze jest to, co działo się przed jego wydaniem, niż to, co stało się później.

Oderwijmy się zatem na chwilę od „muzycznego” postrzegania dźwięków i, idąc śladem samego Rameau, podejmiemy próbę zastąpienia języka muzyki językiem matematyki. Kluczem dla zrozumienia głębi zamysłu nowej teorii harmonii oraz tak często akcentowanej „przełomowości” księgi II omawianego traktatu jest bowiem zrozumienie istoty treściowej księgi I, bez której nie można należycie zrozumieć esencji mechanizmu, który w latach 1722-1726 rządził systemem harmonicznym Rameau.

MATEMATYCZNE PODSTAWY SYSTEMU HARMONICZNEGO

Odwołanie się do wyrażalnych językiem matematyki prawidłowości jest jednym z tych elementów w teorii Rameau, które mimo dokonującej się przez lata ewolucji jego poglądów, pozostały zasadniczo niezienne i obecne są w każdym z jego pism. Odwoływanie się do prawidłowości obecnych w naturze jest bowiem fundamentem wszystkich jego dzieł, od *Traité de l'harmonie* rozpoczynając, a na *Démonstration du Principe de L'harmonie* (1764) kończąc. Rameau nie widzi bowiem bardziej obiektywnego i niepodważalnego oparcia dla wszelkich aspektów swoich rozważań niż język matematyki. Ewolucja jego poglądów dotyczy zatem nie tyle podstaw, ile wniosków, jakie na ich podstawie wyciągnął on w swoich kolejnych traktatach.

W roku 1722, w przeciwieństwie do późniejszych jego traktatów, „natura” (pojęcie tak ważne w XVII i XVIII-wiecznym przyrodoznawstwie) jest jeszcze dla Rameau tożsama wyłącznie ze światem liczb i zachodzącymi między nimi zależnościami. Jego rozumowanie wynika bowiem bezpośrednio z teorii Kartezjusza¹¹², zwłaszcza tych fragmentów jego *Compendium musicae* (1618), w których jest mowa o podziałach struny opisanych przy pomocy liczb i oznaczonych w sposób geometryczny jako „mieralne” odległości¹¹³. Autor *Traktatu o harmonii* buduje zatem swój system harmoniczny na obserwacjach tego samego zjawiska dźwiękowego, jakie, poczynając od antyku, było nierozzerwalnym elementem wszelkich teoretycznych rozważań dotyczących zjawisk dźwiękowych. Z treści księgi I wynika, że jego podstawową obserwacją było skojarzenie porządku liczb z naturalnymi podziałami drgającej struny oraz wyciągnięcie z tego zjawiska wniosków skierowanych na muzyczną praktykę. Rameau idzie zatem w swoich rozważaniach nie tyle „dalej” niż Kartezjusz (jak twierdzą niektórzy autorzy), ale raczej interpretuje opisane przez niego obserwacje bardziej w kontekście muzycznym niż matematycznym. Dla autora *Rozprawy o metodzie*, w którego oczach cały wszechświat był swoistym układem wyrażalnych matematycznie praw¹¹⁴, o wiele bardziej interesujący był bowiem ogół matematycznych prawidłowości obserwowalnych w naturalnych zjawiskach przyrody, której częścią były oczywiście zjawiska

¹¹² zob. BRIGITTE VAN WYMEERSCH *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Mardaga 1999 (zwłaszcza rozdział: *La théorie cartésienne de Rameau*, s. 147 i nstp).

¹¹³ zob. MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ *Geometria a teoria konsonansów. Compendium musicae (1618) René Descartesa*. w: „Additamenta Musicologica Lublinensia” 3 (2007), s. 75-87.

¹¹⁴ LILLI ALANEN *Descartes's Concept of Mind*, Harvard University Press, 2003, s. 95; zob. też PETER A. SCHOOLS *Descartes and the Enlightenment*, McGill-Queen's University Press, 1989, s. 182.

ROZDZIAŁ III
TEORIA WSPÓŁBRZMIEN
A PRAKTYKA MUZYCZNA

Historykom muzyki bardzo trudno jest jednoznacznie wskazać moment, w którym rozpoczął się proces odchodzenia od ściśle linearnego i kontrapunktycznego sposobu budowania współbrzmień w praktyce muzycznej. Bez wątplenia nastąpiło to jednak na długo przed rokiem 1722, w którym Jean-Philippe Rameau zakończył prace nad swoją nową teorią harmonii. Już przecież w XVII wieku gra na instrumentach klawiszowych wymagała operowania strukturami akordowymi, które realizowano w oparciu o zapis cyfrowy umieszczony ponad linią basu (tzw. *basse continuë*²⁵⁰). Świadectwem złożoności tego zagadnienia są liczne traktaty poświęcone wielu aspektom realizacji tak pojmowanego akompaniamentu²⁵¹. Uwagę zwraca jednakże fakt, że traktaty poświęcone bezpośrednio sztuce kompozycji, nie zaś zagadnieniom realizacji *basse continuë*, pozostają aż do roku 1722 w swej treści i charakterze niezwykle zachowawcze. Francuska teoria muzyki zdaje się nie dostrzegać tego, co klawesyniści (i po części również organiści) stosowali z coraz większym powodzeniem i biegłością w praktyce. Najwięksi kompozytorzy drugiej połowy XVII wieku, mimo że sami tworzyli już w zupełnie innym stylu, w dalszym ciągu opisywali sięgającą renesansowej polifonii sztukę linearnego kontrapunktu²⁵². I właśnie w takim kontekście Rameau jawi się jako postać wyjątkowa. To właśnie on okazał się być pierwszym kompozytorem, który zainspirowany fenomenem drgającej struny podjął się trudu odniesienia zaobserwowanych prawidłowości do praktycznych zagadnień muzyki sobie współczesnej. Teoria Rameau zdaje się wręcz nadrabiać ową zaległość, która w tej kwestii gromadziła się co najmniej od czasów Marina Mersenne'a. Fenomen zamysłu Jean-Philippe'a okazał się być zgodny nie tylko z kształtującą się przez dziesięciolecia praktyką wykonawczą, ale również doskonale wpisał się w wielowiekowy gmach teorii muzyki, którego budowa rozpoczęła się na

²⁵⁰ We Francji *basso continuo* (fr. *basse continuë*) pojawia się po raz pierwszy w gatunku *ballet de cour*. Pierwszym drukowanym zbiorem, w którym występuje charakterystyczny dla partii zapis, jest wydany w roku 1617 *Ballet de la reyne* Pierre'a Guédron (†1620), zaś pierwszą drukowaną realizacją tego typu partii jest zbiór *Musical banquet* (1617) Gabriela Bataille (†1630). Najstarszy opis sposobów realizacji tej partii to *Basse continuë pour les instruments* – przedmowa do VII księgi *Airs de cours* Antoine'a de Boësset (†1643); Pierwszym utworem francuskiego kompozytora z pełną partią *basse continuë* jest zbiór *Meslanges de sujets chritiens* (1658) Étienne'a Moulinié (†1676); zob. ROBERT ZAPPULLA *Figured bass accompaniment in France*, Brepols 2000, s. 239.

²⁵¹ GUILLAUME GABRIEL NIVERS *Observations sur le toucher et jeu de l'orgue*, in *Livre d'Orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'église*, Paris 1665 (przykłady palcowania akordów, akapit: *De la position des doigts*); JEAN-HENRI D'ANGLEBERT *Principes de l'accompagnement*, w: *Pièces de clavecin*, Paris 1689 (zestawienia akordów na s. 125-128); GUILLAUME GABRIEL NIVERS *L'Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin*, w: *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses*, Paris 1689 (zestawienia akordów na s. 156-162); MICHEL DE SAINT LAMBERT *Nouveau Traité de l'accompagnement de clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris 1707 (Zwłaszcza rozdziały III: *O praktyce akompaniamentu*, VI: *O doborze akordów* oraz VII: *Zasady doboru akordów w przypadku, gdy partia basse continuë nie zawiera cyfr*).

²⁵² GUILLAUME GABRIEL NIVERS *Traité de la composition de musique*, Paris 1667; MARC-ANTOINE CHARPENTIER *Règles de composition*, c.a. 1691, ÉTIENNE LOULIÉ *Éléments ou principes de musique*, Paris 1698.

wiele lat przed narodzinami europejskiej wielogłosowości. Jego *Traktat o harmonii* jest w gruncie rzeczy pierwszym francuskojęzycznym traktatem epoki baroku, w którym teoria i praktyka nie tylko się spotykają, ale również w tak wielkim stopniu wzajemnie się uzupełniają.

Jedną z najbardziej przełomowych kwestii, które w roku 1722 poruszył Rameau, było bez wątpienia nowe rozumienie pojęcia *akord* (fr. *l'accord* lub *l'acord*). Przyznać trzeba, że zanurzona w prawidłach kontrapunktu francuska teoria muzyki przełomu wieków miała dość spory problem z jednoznacznym określeniem tego, czym jest właściwie akord. Można wręcz odnieść wrażenie, że termin ten był inaczej rozumiany przez realizujących partię *basse continuë* klawesynistów czy organistów, a inaczej przez kompozytorów muzyki wielogłosowej. Wydane na przełomie XVII i XVIII wieku słowniki i leksykony definiują bowiem słowo „akord” jako *konsonans, czyli połączenie dwóch lub więcej różnych dźwięków w sposób dla ucha przyjemny*²⁵³ lub też jako *termin muzyczny dotyczący gry na instrumentach muzycznych oznaczający prawidłową i przyjemną zgodność dźwięków lub głosów [wokalnych]*²⁵⁴. Nieco obszerniejsze wyjaśnienie zamieszcza Antoine Furetière w swoim *Dictionnaire universel* (1690), w którym czytamy, że *akord to konsonans, czyli zgodność dwóch dźwięków przyjemnych dla ucha; dobrymi akordami są oktawa i kwinta; ten muzyk nie gra utworu muzycznego a jedynie akordy; organista gra jednym palcem plain-chant, zaś pozostałymi – akordy; mówi się też niekiedy, że w tej oto lutni, czy też innym instrumencie, akordy nie stroją wówczas, gdy nie wydaje ona oczekiwanych konsonansów*²⁵⁵. Wszystkie te definicje, mówiąc o bliżej nieokreślonym współbrzmieniu, mówią właściwie o tym, co obecnie jest określane terminem „interwał”. Przed rokiem 1722 akord nie był zatem w teorii muzyki pojmowany jako struktura spójna. Zarlino doskonale wyjaśnił budowę akordu w oparciu o liczby tzw. *senariususa*, jednak nie szukał żadnego wspólnego punktu, w którym zbiegłyby się wszystkie tworzące go elementy²⁵⁶. O myśleniu linearnym teorii muzyki w II poł. XVII wieku, czyli w pojmowaniu konsonansowości jedynie w aspekcie melodycznym, bez szukania wspólnego punktu odniesienia pomiędzy wszystkimi interwałami, świadczyć mogą chociażby słowa Christiana Huygensa (†1695), który w roku 1661 pisał następująco:

Jeśli śpiewamy: *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, to wobec pierwszego w dźwięku *ut* konsonansami są jedynie *ut, mi, fa, sol, la, ut*. Pomiedzy

²⁵³ Definicja o takim samym brzmieniu (*Accord en musique sign. consonance, union de deux ou de plusieurs sons differents et agreables à l'oreille*) znajduje się pod hasłem „Accord” w aż trzech różnych źródłach leksykograficznych: *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris 1694, T. I, s. 7; *Le grand Dictionnaire de l'Académie françoise*, T. I, Paris 1696, s. 5 oraz *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise*, T. I, Paris 1718, s.14.

²⁵⁴ PIERRE RICHELET (red.) *Dictionnaire françois*, Paris 1706, T. I, hasło: „Accord”, s.12. (*Accord, terme de musicien et de jouer d'instrumens de musique. C'est une juste et agreerablé conformite des sons ou des voix*).

²⁵⁵ ANTOINE FURETIÈRE *Dictionnaire universel*, Paris 1690, T. I, s. 20; (*Accord, consonance ou union de deux sons agreables à l'oreille. L'octave, la quinte sont de bons accords. ce musicien ne jouie pas une piece, il fait seulement des accords. l'organiste joue le plain chant du petit doigt, et les autres il fait des accords. On dit aussi, qu'un lut ou un autre instrument n'est pas d'accord, quand il ne fait pas les consonnances justes qu'on desire*).

²⁵⁶ H. QUITTARD Rameau, w: „La grande encyclopédie...”, T. 28, s. 115.

ROZDZIAŁ IV
TEORIA RAMEAU W KONTEKŚCIE MYŚLI
INTELEKTUALNEJ XVII I XVIII WIEKU

Naukowe refleksje, jakie rodzić może lektura dwóch pierwszych ksiąg *Traktatu o harmonii*, mogą mieć charakter wielopoziomowy – zależny od głębi odczytania tekstu. Mówiąc o „tekście” mamy tu oczywiście na myśli hermeneutyczne znaczenie tego słowa, czyli – przywołując słowa Wilhelma Diltheya (†1911) – *pisemnie utrwalone przejawy życia*³⁸³. W takim ujęciu każdy wytwór ludzkiej aktywności posiada w sobie wielość warstw interpretacyjnych, które wymagają wyłożeń. Odnosząc takie właśnie założenie do teorii harmonii Rameau można powiedzieć, że najbardziej zewnętrzną warstwą wykładni jego teorii byłoby rozpatrywanie jej w kontekście myśli teoretyczno-muzycznej początku XVIII wieku. Literatura przedmiotu w taki też sposób najczęściej ową teorię rozpatruje. Myśl Rameau jest zestawiana z poglądami zawartymi w pismach innych autorów i interpretowana w kontekście wielowiekowego procesu rozwojowego teorii harmonii, a on sam ukazany jest zazwyczaj jako „autor przełomowej koncepcji współbrzmień”. Działanie takie wydaje się być skądinąd słuszne. Istotą przedstawionego w roku 1722 systemu harmonicznego był przecież mechanizm przewrotu akordu, którego opisanie i uzasadnienie było bez wątpienia jedynym z punktów zwrotnych w rozwoju europejskiej myśli muzycznej. To bowiem właśnie Rameau był tym teoretykiem, który ów mechanizm nie tylko jako pierwszy w sposób spójny opisał, ale który również wykorzystał go jako nadrzędny element swojego muzycznego systemu. Taki właśnie „literalny” sposób w interpretacji ma jednak swoje ograniczenia, bowiem rozpatrywanie treści *Traktatu o harmonii* w takim tylko aspekcie, nawet gdy zostanie przeprowadzone w sposób drobiazgowy, będzie zawsze dotyczyło jedynie warstw najbardziej ogólnych i zewnętrznych. Zaklasyfikowanie teorii Rameau jako „innovacyjnej”, „nowoczesnej” i „przełomowej” uznać zatem należy wyłącznie za wstęp do głębszych poziomów jej odczytania.

Konfrontując przywołane wyżej słowa Diltheya z wypracowanymi w poprzednich rozdziałach wnioskami dotyczącymi kształtu wczesnej teorii harmonii Rameau, nie sposób nie podjąć jednej z najbardziej nurtujących kwestii badawczych, jaką jest bez wątpienia pytanie o o b i e k t y w n y k o n t e k s t , który mógł znacząco wpłynąć na to, że to właśnie w roku 1722, za sprawą Rameau, znany od stuleci mechanizm przewrotu interwału został przeniesiony na sferę akordu. Czy odkrycie Jean-Philippe’a uznać należy „po prostu” za fakt sam w sobie, jakich w historii odnotowano wiele, czyli wydarzenie z niczym innym niepowiązane, od niczego niezależne i zrodzone jedynie z aktualnej potrzeby praktyki muzycznej, czy też przeciwnie – mogło

³⁸³ Wilhelm Dilthey w pracy *Die Entstehung der Hermeneutik (Powstanie hermeneutyki, 1900)* sformułował słynne zdanie: *z kamieni, marmuru, uformowanych muzycznie dźwięków, z gestów, słów i pisma, z działań, porządków gospodarczych i konstytucji przemawia do nas ten sam ludzki duch i wymaga wyłożeń*. Por. WILHELM DILTHEY *Powstanie hermeneutyki*, w teogoż: *Pisma estetyczne*, przekł. K. Krzemińska, Warszawa 1982, s. 292.

ono być wynikiem oddziaływania określonych czynników, które dla owego odkrycia były znaczącym, pozamuzycznym impulsem? Zasadność tak postawionego pytania zdaje się wypływać z samego tylko zestawienia historycznych faktów. Przeniesienie mechanizmu przewrotu ze „świata dwuwymiarowego” (interwały) do „świata trójwymiarowego” (wielodźwięki) było przecież bez wątpienia ideą przełomową, jednakże z drugiej strony zasada, na której oparł się Rameau, była zasadą niezwykle prostą i mało skomplikowaną. Skoro więc opisywane przez Rameau współbrzmienia stosowano w praktyce muzycznej już od dość dłuższego czasu, to dlaczego swoje teoretyczne uzasadnienie znalazły „dopiero” w roku 1722? Z tak postawionego pytania płynąć może kolejne: dlaczego autorem tego tak genialnego i fundamentalnego zamysłu okazał się być „zwyczajny” organista z Clermont a nie któryś z przedstawicieli ówczesnego świata nauki, która przecież w dalszym ciągu uznawała teorię muzyki za jeden ze swych działów?

To nie jedyne pytania, jakie rodzić może głębsza refleksja nad dwoma pierwszymi księgami omawianego traktatu. Jedną z najbardziej wyrazistych cech opisanego przez Rameau mechanizmu przewrotu akordu jest bowiem odniesienie wszystkich tworzących go składników do p o j e d y n c z e g o dźwięku, który jest podstawą i punktem odniesienia dla wszystkich pozostałych tworzących dany akord. Wspomnieliśmy już, że na określenie tego dźwięku użył Rameau określenia „centrum harmoniczne” (fr. *centre harmonique*). Jak jednak zinterpretować ów fakt w szerszym kontekście myśli intelektualnej jego czasów? Czy było to jedynie założenie czysto teoretyczne, które „po prostu” hierarchizowało tworzące akord dźwięki, czy też fundamenty takiego właśnie archetypu myślowego wynikają z o wiele głębszych przesłanek? Fakt, że nikt inny przed Rameau nie dostrzegł w dźwiękach tak prostego porządku, jest tym bardziej zdumiewający, że tworzący podwaliny nowej teorii harmonii Rameau sięga zasadniczo do traktatów XVI i XVII wieku, nie zaś do dzieł sobie współczesnych. Zakres jego teoretycznych rozważań nie różni się przecież zasadniczo od tego, czym dysponowali cytowani przez niego Zarlino i Kartezjusz. W roku 1722 naukowym oparciem dla Rameau były przecież wyłącznie matematyczne podziały struny monochordu – wielowiekowego narzędzia nierozzerwalnie związanego z nurtem *musica theorica*³⁸⁴. Tworząc swoją teorię nie uwzględniał on przecież najnowszych wyników badań nad zjawiskami dźwiękowymi, które na przełomie wieków XVII i XVIII prowadzone były w środowiskach związanych z paryską *Académie royale des sciences*³⁸⁵. Znaczące odwołania do współczesnej mu myśli naukowej pojawiają się dopiero w *Nouveau système* (1726), w którym przywołane zostaną wyniki badań akustycznych Josepha Sauveura (†1716). O wynikach prac tego ostatniego dowiedział się zresztą Rameau najpewniej dopiero z recenzji Castela. To właśnie ów brak odniesienia do nowych zdobyczy nauki początku XVIII wieku jest głównym argumentem, aby ową „nową” teorię rozpatrywać raczej w kontekście dziedzictwa intelektualnego wieku XVII, a nie w odniesieniu do

³⁸⁴ Por. THOMAS CHRISTENSEN *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press 2002, s. 170 oraz THOMAS CHRISTENSEN *Genres of music theory, 1650-1750*, w: PETER DEJANS (red.) *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven 2007, s. 28.

³⁸⁵ THOMAS CHRISTENSEN *Eighteenth-Century Science and the „Corps Sonore:” The Scientific Background to Rameau’s „Principle of Harmony”*, w: „Journal of Music Theory”, T. 31, nr 1, 1987, s. 25.

ZAKOŃCZENIE

Mimo że od chwili wydania *Traktatu o harmonii* upłynęły już niemal trzy stulecia, jego zawartość w dalszym ciągu zadziwia nas głębią i uniwersalnością zawartych w nim treści. Można wręcz stwierdzić, że im dłuższy dystans czasowy dzieli nas od roku 1722, z tym większą intensywnością ujawnia się ranga i znaczenie odkryć, jakie poczynił Jean-Philippe. Upływ kolejnych stuleci udowodnił, że jego idea okazała się być jedną z najbardziej udanych i uniwersalnych XVIII-wiecznych koncepcji porządkujących wzajemne zależności między dźwiękami. To bowiem Rameau nadał teorii współbrzmień spójny kształt, który – co warte podkreślenia – stanowił nie tylko naturalną kontynuację myśli teoretyczno-muzycznej wypracowanej w wieku XVII, ale również wyznaczył dalsze perspektywy rozwoju tej dziedziny na kolejne stulecia. Podstawą jego sukcesu była bez wątpienia prostota i naturalność przyjętych przez niego założeń. Do czasów Rameau przecież niejeden filozof, matematyk czy nawet teolog próbował zebrać i ująć w sposób spójny mnogość zasad, reguł i utartych prawidłowości stosowanych w praktyce muzyki wielogłosowej. Żadnemu z nich nie udało się jednak w stopniu tak całościowym uprościć i sprowadzić wielu różnych zagadnień do kilku ledwie nadrzędnych reguł. Już w roku 1771 Jean Bernard Restout zauważył, że przed Rameau *muzyka nie miała ani jednej pewnej reguły, przez co kompozytorzy musieli często kierować się jedynie swoim własnym wyczuciem, gustem i fantazją*⁴⁶⁰. Nie udało się to również piszącym traktaty kompozytorom, których teksty – zwłaszcza w wieku XVII – noszą jeszcze znamiona nastawione na określone problemy praktyczne i nie dotyczą kwestii naturalnych podstaw harmonii. Do sukcesu Rameau przyczynił się bez wątpienia fakt, że udało mu się odnaleźć drogę jednocześnie muzyczną (wyrosłą z praktyki), jak i empiryczną (odwołującą się do wielowiekowej myśli teoretycznej). Jego teoria, która chociaż rozpoczęła się od języka matematyki, w końcowym efekcie nie zawierała już zasadniczo żadnych innych elementów jak tylko pojęcia czysto muzyczne. Przedstawiona w *Traktacie o harmonii* koncepcja współbrzmień była też wolna od symboliki liczb i daleka od pitagorejskich spekulacji liczbowych⁴⁶¹, które – przyznać trzeba – nie były obce francuskojęzycznej teorii muzyki XVII wieku. Warto jednakże zaznaczyć, że z tej racjonalnej drogi zoczył nieco Rameau pod koniec swego życia, bowiem w swych ostatnich pismach⁴⁶² skieruje swe myśli również w kierunku mistyki i symboliki liczb⁴⁶³. W roku 1722 jest on jednakże zdecydowanym racjonalistą. Jedyną, i to dość wątpliwą, którą łączyć może jego teorię z wielowiekowym nurtem *musica mundana*, może być jedynie matematyzacja i racjonalizacja świata muzycznego, co w jego przypadku odbywa się poprzez analogię do matematyzacji i racjonalizacji

⁴⁶⁰ JEAN B. RESTOUT *Galerie françoise ou portraits des hommes et des femmes célèbres*, Paris 1771, s. 5.

⁴⁶¹ GIRDLESTONE CUTHBERT *Jean Philippe Rameau, sa vie, son oeuvre*, Bruges 1962, s. 489.

⁴⁶² Należy zaznaczyć, że Rameau zasadniczo pozostanie wierny swej wyjściowej racjonalnej koncepcji we wszystkich swoich dziełach. W jego ostatnich pismach można jedynie mówić o pewnym zwrocie w kierunku mistyki, zob. ENRICO FUBINI *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 200 i nstp.

⁴⁶³ Por. JOSCELYN GODWIN *Harmony of the Spheres. The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester 1993, s. 309-312.

natury, której wiernym odbiciem – jak wierzył – jest świat dźwięków. W opinii wielu badaczy historii harmonii takie właśnie przekonanie jest jednakże fundamentalną przesłanką przyświecającą wszystkim teoretykom harmonii od Zarlina do Rameau, a nawet później⁴⁶⁴.

Przedstawiony w *Traité de l'harmonie* system harmoniczny został oparty na idei *basu fundamentalnego*, który w swoich założeniach stanowi muzyczną realizację ukrytych praw obecnych w matematycznej przyrodzie. To właśnie ów fakt niezwykle dogłębnego spojrzenia na zjawiska harmoniczne stał się główną przyczyną tego, że Rameau, zwłaszcza pod koniec swego życia, stał się najbardziej znaczącym autorytetem w dziedzinie teorii harmonii. Potwierdzeniem tego mogą być chociażby słowa Mareta, który w roku 1766 stwierdził, że *wielu autorów pisało o muzyce: Mersenne, Descartes, Wallis, Kircher, Huygens, Hensling, Carré, Sauveur i inni. Jednakże nawet najbardziej wyrafinowane rozważania teoretyczne nie były w stanie udoskonalić sztuki [muzycznej]*⁴⁶⁵. To właśnie Rameau okazał się być pierwszym, który zaproponował całościowy system odnoszący się w sposób praktyczny do tego, co w jego czasach uważane było za „sztukę muzyczną”. I to właśnie on znalazł nadrzędne prawidłowości tego, co muzycy i kompozytorzy mu współcześni z takim powodzeniem w sposób „bezwiedny” stosowali w praktyce. Rameau – *czysty intelektualista, który wszystko odbierał poprzez rozum, światło i filozofię*⁴⁶⁶ – był zatem pierwszym w dziejach autorem, który, mówiąc o strukturze harmonicznego utworu wielogłosowego, mówi *sensu stricto* o analizie harmonicznego⁴⁶⁷. To on jako pierwszy podjął trud ujęcia teorii współbrzmień w sposób metodologicznie spójny⁴⁶⁸. Jego też zasługą jest to, że teoria muzyki zaczęła rozpatrywać współbrzmienia w aspekcie pionów akordowych⁴⁶⁹.

Szukając sposobów przełożenia swoich w gruncie rzeczy abstrakcyjnych odkryć harmonicznym (abstrakcyjnych, bo wyprowadzonych z prawidłowości liczbowych) na muzyczną praktykę swoich czasów, wprowadza Rameau nowe znaczenie pojęciu „kadencji” (fr. *cadence*), która w jego rozumieniu jest dwuakordową strukturą ściśle ze sobą powiązanych akordów. Wiąż między tymi dwoma akordami wypływa bezpośrednio z więzi obecnej pomiędzy liczbami przyporządkowanymi poszczególnym dźwiękom tworzącym akordy. Ściśle mówiąc, wszystkie zależności funkcyjne, na które tak często zwraca się uwagę w omawianiu jego teorii harmonii, zachodzą w ramach jednej z trzech kadencji: *doskonałej* (fr. *cadence parfaite*), *zwodniczej* (fr. *cadence rompuë*) lub *nieregularnej* (fr. *cadence irréguliere*). Owe trzy typy formuł czysto muzycznych są więc „umuzycznieniem” wyprowadzonych z naturalnych podziałów drgającej struny prawidłowości liczbowych.

Rameau z pewnością miał świadomość rangi swoich odkryć. Pod koniec swego długiego życia wypowiedział bowiem następujące słowa: *od ponad stu pięćdziesięciu lat, czyli od czasów Zarlina i innych, który nie wnieśli zasad-*

⁴⁶⁴ ENRICO FUBINI *Historia estetyki...*, s. 118.

⁴⁶⁵ HUGHES MARET *Éloge historique de M.[onsieur] Rameau...*, Paris 1766, s. 10.

⁴⁶⁶ PHILIPPE BEAUSSANT *Rameau de A à Z*, Paris 1983, s. 23.

⁴⁶⁷ DAVID W. BEACH *The Origins of Harmonic Analysis*, w: „Journal of Music Theory”, T. 18 (2), 1974, s. 277.

⁴⁶⁸ NANCY BAKER, THOMAS CHRISTENSEN *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge 1995, s. 100.

⁴⁶⁹ JULIEN TIERSOT, THEODORE BAKER *Rameau*, w: „The Musical Quarterly”, T.14, nr 1 (1928), s. 85.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

Jean Philippe Rameau

TRAKTAT O HARMONII (1722)
KSIĘGA I & II

Przekład Miłosz Aleksandrowicz

Układ treściowy *Traktatu o harmonii* (1722) został skorygowany zgodnie z uwagami zamieszczonymi w *Suplemencie* (1726). Tekst francuski uwzględnia zrewidowaną kolejność niektórych rozdziałów oraz korektę brzmienia wskazanych przez Rameau zdań, akapitów i paragrafów. Dokonano ponadto poprawek ewidentnych błędów drukarskich. Przypisy pochodzące od samego Rameau zostały oznaczone znakiem [R].

*Traktat o harmonii
sprowadzonej do jej naturalnych podstaw,
z zasadami kompozycji i akompaniamentu,
ujęty w cztery księgi*

*Traité de l'harmonie
reduite à ses principes naturels,
avec des regles de composition et d'accompagnement,
divisé en quatre livres*

KSIĘGA I *O związkach między stosunkami i proporcjami harmonicznymi*
Du rapport des raisons et proportions harmoniques

- I. *O muzyce i dźwięku*
De la musique et du son
- II. *O różnych sposobach poznawania zależności między dźwiękami*
Des différentes manieres dont le rapport des sons peut nous être connu
- III. *O pochodzeniu konsonansów i ich zależnościach*
De l'origine des Consonances et de leur rapport
 - ART. I *O podstawie harmonii czyli o dźwięku fundamentalnym*
Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental
 - ART. II *O unisonie*
De l'Unisson
 - ART. III *O oktawie*
De l'Octave
 - ART. IV *O kwincie i kwarcie*
De la Quinte et de la Quarte
 - ART. V *O tercjach i sextach*
Des Tierces et des Sixtes
 - ART. VI *Streszczenie niniejszego rozdziału, w którym właściwości wspomnianych doświadczeń okazują się być zawarte w pojedynczej strunie*
Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Proprietez de la démonstration precedente se trouvent renfermées dans une seule corde
- IV. *Uwagi o właściwościach proporcji harmonicznycy i arytmetycznych*
Remarques sur la propriété des proportions Harmoniques, et Arithmetiques
- V. *O źródle dysonansów i wyrażających je proporcjach*
De l'origine des Dissonances et de leur rapport
- VI. *O interwałach zdwojonych, a zwłaszcza o nonie i undecymie*
Des Intervalles doublez, et sur tout de la neuvième et de la onzième
- VII. *O podziale harmonicznym, czyli źródle akordów*
De la Division Harmonique ou de l'Origine des accords
- VIII. *O przewrotach akordów*
Du renversement des Accords
 - ART. I *O doskonałym akordzie majorowym oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord parfait majeur et de ses dérivez
 - ART. II *O doskonałym akordzie minorowym oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord parfait mineur, et de ses dérivez

- ART. III *O akordzie septymowym złożonym z doskonałego akordu majorowego i tercji minorowej oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord de la septième, composé d'une Tierce mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur, et de ses dérivez
- ART. IV *O akordzie septymowym złożonym z doskonałego akordu minorowego i tercji minorowej oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce mineure, à l'Accord parfait mineur et de ses dérivez
- ART. V *O akordzie septymowym złożonym z doskonałego akordu majorowego i tercji majorowej oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce majeure à l'Accord parfait majeur et de ses dérivez
- ART. VI *O akordzie septymowym złożonym z doskonałego akordu minorowego i dolnej tercji minorowej oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce mineure au dessous de l'Accord parfait mineur, et de ses dérivez
- ART. VII *O akordzie z septymą zmniejszoną powstałym z dodania tercji minorowej do harmonicznie podzielonej fałszywej kwinty oraz akordach jemu pochodnych*
De l'Accord de la Septième-diminuée, composé de l'addition d'une Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement, et de ses dérivez.
- IX. *Uwagi o wszystkich omówionych akordach*
Remarques sur tous les Accords précédens
- X. *Uwagi o różnych proporcjach mogących występować w tym samym akordzie*
Remarques sur les différentes raisons que l'on peut donner à un même Accord
- XI. *O tym, jak można odnieść powstałe w wyniku podziałów struny proporcje do drgań i wielokrotności długości [owej struny]*
La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations, et aux Multiplications des longueurs, les raisons données sur les Divisions

KSIEGA II *O naturze i właściwościach akordów oraz o wszystkim tym, czym można się posłużyć, aby nadać muzyce doskonałości*
De la nature et de la propriété des Accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite

- I. *O dźwięku fundamentalnym harmonii i jego ruchu*
Du Son fondamental de l'Harmonie, et de sa progression
- II. *O akordach właściwych dla dźwięków fundamentalnych oraz ich ruchu*
Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, et de leur progression
- III. *O naturze i właściwościach oktawy*
De la nature et de la propriété de l'Octave
- IV. *O naturze i właściwościach kwinty i kwarty*
De la nature et de la propriété de la Quinte et de la Quarte
- V. *O kadencji doskonałej, w której obecna jest natura i właściwości wszystkich interwałów*
De la Cadence parfaite, où la nature et la propriété de tous les intervalles se rencontrent
- VI. *O kadencji zwodniczej*
De la Cadence rompuë
- VII. *O kadencji nieregularnej*
De la Cadence irréguliere

- VIII. *O modyfikacjach kadencji poprzez przewrót*
De l'imitation des cadences par renversement
- IX. *O sposobie omijania kadencji poprzez ich modyfikowanie*
De la maniere d'éviter les Cadences, en les imitant
- X. *O akordach supozycyjnych, dzięki którym również można omijać kadencje jednocześnie je modyfikując*
Des Accords par supposition, avec lesquels on peut encore éviter les Cadences en les imitant.
- XI. *O kwarcie i o undecymie*
De le Quarte et de la Onzième
- XII. *O akordach z dźwiękami zapożyczonym, dzięki którym poprzez modyfikację można omijać kadencje doskonałe*
Des Accords par emprunt, avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant
- XIII. *Reguła prowadzenia dysonansów, wywiedziona z zasad prowadzenia akordów fundamentalnych*
Regle pour la progression des Dissonances, tirée de celle des Accords fondamentaux
- XIV. *Uwagi o ruchu tercji i sekst*
Remarques sur la progression des Tierces et des Sixtes
- XV. *O przypadkach, w których z akordu nonowego należy usunąć septymę*
Des occasions où la Septième doit être retranchée de l'Accord de la Neuvième
- XVI. *O dysonujących konsonansach, gdzie jest mowa o kwarcie i jej niewłaściwym traktowaniu wynikającym z niepotrzebnych reguł*
Des Consonantes dissonantes, où il est parlé de la Quarte, et de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'oeuvres
- ART. I *O źródle dysonansu; który z dwóch dźwięków interwału jest dysonujący, i do którego z owych dźwięków odnosi się reguła dotycząca przygotowywania i rozwiązywania dysonansów*
Du principe de la Dissonance. Lequel des deux Sons d'un Intervale doit estre pris pour Dissonant, et pour lequel de ces deux Sons la Regle de préparer, et de sauver la Dissonance a été établie.
- ART. II *Jaki jest akord źródłowy wszystkich akordów dysonansowych; ilość dysonansów oraz tworzących je dźwięków; jakie są przy tym ograniczenia.*
Quel est l'Accord originale de tous les Accords dissonans; La quantité des Dissonances, et des Sons qu'il contient; Et quelles en sont les bornes
- ART. III *Jak niszczone jest najpiękniejsza i najbardziej ogólna reguła, gdy przy synkopowaniu basu traktujemy kwartę jako dysonans*
Que si l'on traite la Quarte de dissonance, lorsque la Basse syncope, l'on détruit la regle la plus belle, et la plus générale qu'il y ait dans la Musique
- ART. IV *O błędach Autorów ustanawiających reguły w harmonii; o różnych podstawach ich reguł oraz błędach z tego wynikających*
Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'Harmonie: Des differents principes de ces regles, et des erreurs qu'elles sément
- XVII. *O ruchu swobodnym*
De la Licence
- ART. I *O pochodzeniu ruchu swobodnego*
De l'Origine de la Licence
- ART. II *O ruchu swobodnym wywiedzionym z kadencji zwodniczej*
Des Licences tirées de la Cadence rompuë

- ART. III *W jaki sposób dysonans może być rozwiązany na inny dysonans*
Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance
- ART. IV *O tym, że septyma może być również rozwiązana na oktawę*
Que la Septième peut être encore sauvée de l'Octave
- ART. V *O tym, że septymie może towarzyszyć seksta*
Que la Septième peut être accompagnée de la Sixte
- ART. VI *O sytuacjach, w których można odnieść wrażenie, że dysonans*
został przygotowany przez inny dysonans
Des occasions où il semble que la Dissonance soit préparée d'une autre Dissonance
- XVIII. *Uwagi o ustanawianiu reguł, gdzie ukazany jest sposób komponowania basu*
fundamentalnego
Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse
fondamentale
- ART. I *O ustanawianiu reguł*
De l'établissement des Regles
- ART. II *Jak pod dowolnym utworem muzycznym dopisać bas fundamentalny*
De la maniere de composer une Basse Fondamentale au-dessous de toute sorte de
Musique
- XIX. *Rozdziału poprzedniego ciąg dalszy, w którym okazuje się, że melodia*
wywodzi się z harmonii
Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.
- XX. *O właściwościach akordów*
De la propriété des Accords
- XXI. *O skalach*
Des Modes
- XXII. *Z czego wynika swoboda, z jaką można przechodzić z jednej skali lub tonacji*
do innej
D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre
- XXIII. *O właściwościach skal i tonacji*
De la propriété des Modes et des Tons
- XXIV. *O metrum*
De la Mesure
- XXV. *O użyteczności owego nowego sposobu oznaczania różnego metrum*
De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les differentes Mesures
- XXVI. *O ilości taktów, z których powinna być złożona każda Air oraz o ich właści-*
wym pulsie
De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé, et de leur mouvement particulier
- XXVII. *O tym, w jaki sposób pisać muzykę do [określonego] tekstu*
Ce qu'il faut observer pour mettre des Paroles en chant
- XXVIII. *O frazie, imitacji i fudze oraz ich cechach*
Du Dessen, de l'Imitation, de la Fugue, et de leurs proprietes
- XXIX. *O interwałach, które dzielą się na majorowe i minorowe, czyste lub doskonałe,*
zwiększone i zmniejszone
Des Intervalles qui doivent être distinguez en majeurs et en mineurs; en justes ou parfaits;
en superflus et en diminuez

Quelque progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenuë sensible aux merveilleux effets de cet Art; de sorte qu'on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité.

Les Ecrits qui nous restent des Anciens nous font voir assez sensiblement que la seule raison leur a procuré les moyens de découvrir la plus grande partie des propriétés de la Musique: Cependant, quoique l'expérience nous fasse encore approuver la plupart des Regles qu'ils nous en ont données, on néglige aujourd'hui tous les avantages qu'on pourroit tirer de cette raison, en faveur d'une expérience de simple pratique.

Si l'expérience peut nous prévenir sur les différentes propriétés de la Musique, elle n'est pas d'ailleurs seule capable de nous faire découvrir le principe de ces propriétés avec toute la précision qui convient à la raison: Les conséquences qu'on en tire sont souvent fausses, ou du moins nous laissent dans un certain doute, qu'il n'appartient qu'à la raison de dissiper. Par exemple, comment pourrions-nous prouver que nôtre Musique est plus parfaite que celle des Anciens, pendant qu'elle ne nous paroît plus susceptible des mêmes effets qu'ils ont attribués à la leur; seroit-ce en disant, que plus les choses deviennent familières, moins elles causent de surprise; et que l'admiration où elles peuvent nous jeter dans leur origine, dégénère insensiblement à mesure que nous nous y accoutumons, et se tourne à la fin en un simple amusement? Ce seroit-là tout au plus supposer l'égalité, et non

Można odnieść wrażenie, że pomimo znacznego postępu, jaki dokonał się w muzyce do naszych czasów, udział umysłu w zgłębianiu istoty jej zasad był o wiele mniejszy niż udział ucha, które wychwytywało najsubtelniejsze aspekty owej sztuki. Można wręcz powiedzieć, że rozum stracił swe prawa na rzecz muzycznej praktyki

Pisma dawnych autorów nie pozostawiają jednakże cienia wątpliwości, że w niemal wszystkich odkryciach dotyczących muzyki posługiwali się oni wyłącznie rozumem. I chociaż dzisiejsza praktyka muzyczna zachowuje większość z podawanych przez nich reguł, to niestety zaniedbujemy dziś wszystko to, co można by wywieść z odwołania się do rozumu. Ograniczamy bowiem się jedynie do tego, co wynika z powszechnie przyjętej praktyki.

O ile więc muzyczna praktyka jest w stanie uporządkować wiele różnych aspektów muzyki, to jednak sama w sobie nie jest ona w stanie ukazać ich źródła z taką dokładnością, jaką może tego dokonać rozum. Wnioski z niej wyciągane, dopóki nie zostaną zweryfikowane rozumem, są niejednokrotnie błędne lub co najmniej wątpliwe. Jak bowiem udowodnić, że nasza muzyka jest doskonalsza od dawniejszej, skoro ta ostatnia nie wywołuje już w nas tych samych efektów, jakie niegdyś wzbudzała? Czyż mamy stwierdzić, że im coś staje się nam bliższe, tym mniejsze wywołuje w nas wrażenia, a więc podziw, jaki mogłaby owa muzyka w nas niegdyś wzbudzić, ulegałby zmniejszeniu w miarę naszego do niej przyzwyczajenia, doprowadzając w końcu do tego, że uznalibyśmy ją jedynie za przyjemną? Z rozumowania takiego mogłoby zatem wynikać jedynie to, że nasza muzyka i dawniejsza są na rów-

pas la superiorité. Mais si par l'exposition d'un principe évident, dont on tire ensuite des conséquences justes et certaines, on peut faire voir que nôtre Musique est dans son dernier degré de perfection, et qu'il s'en faut bien que les Anciens ayent atteint à cette perfection; (on peut voir sur ce sujet le Chapitre XXI du second Livre) on sçaura pour lors à quoy s'en tenir, on sentira bien mieux la force de la réflexion précédente; et sçachant par ce moyen les bornes de l'Art, on s'y livrera plus volontiers; les personnes d'un goût et d'un genie supérieur dans ce genre, ne craindront plus d'y manquer des connoissances nécessaires pour y réussir: Et en un mot, les lumieres de la raison dissipant ainsi les doutes où l'expérience peut nous plonger à tout moment, seront de sûrs garants du succès qu'on pourra se promettre dans cet Art.

Si les Musiciens Modernes (c'est-à-dire, depuis Zarlino) s'étoient appliquez, comme ont fait les Anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent, ils auroient fait cesser bien des préjugés qui ne sont pas à leur avantage, et cela les auroit même fait revenir de ceux dont ils sont encore remplis, et dont ils ont beaucoup de peine à se défaire: L'expérience leur est donc trop favorable, elle les séduit, en quelque maniere, puisqu'elle est cause du peu de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautés qu'elle leur fait découvrir chaque jour; leurs connoissances ne sont propres qu'à eux seuls, ils n'ont pas le don de les communiquer; et comme ils ne s'en aperçoivent point, ils sont souvent plus étonnez de ce qu'on ne les entend pas, que de ce qu'ils ne se font point entendre. Ce reproche est un peu vif, je l'avouë; mais je le rapporte tel que je le merite peut-être encore moi-même, malgré tout ce que j'ai pu faire pour m'en mettre à couvert. Quoiqu'il en soit, je voudrois toujours qu'il pût produire sur eux l'effet qu'il a produit sur moy:

nym poziomie, nie zaś, że nasza jest lepsza. Dopiero wówczas, gdy oprzemy się na jednoznaczny źródło, z którego następnie wyprowadzimy logiczne i pewne wnioski, okaże się, że nasza muzyka osiągnęła najwyższy stopień doskonałości, do którego dawniejsza muzyka jedynie dążyła (więcej na ten temat można przeczytać w rozdziale XXI księgi II). Dopiero wówczas jesteśmy w stanie w pełni zrozumieć znaczenie tego stwierdzenia. Znając bowiem zakres sztuki muzycznej, czujemy się w niej bardziej pewni. Osoby posiadające smak i niezbędne zdolności muzyczne nie będą się już więc obawiały braku wiedzy koniecznej do osiągnięcia biegłości. Mówiąc krótko: światło rozumu, które rozwiewa wynikające z praktyki wątpliwości, jest najpewniejszym drogowskazem w osiągnięciu w tej sztuce doskonałości.

Współcześni muzycy (czyli poczynając od Zarlina⁵¹⁷), idąc w ślady dawnych mistrzów, podejmowali rzecz jasna trud racjonalnego uzasadnienia tego, co stosowano w muzycznej praktyce. Udało im się dzięki temu odrzucić część błędnych teorii, jednak nie zdołali obalić wszystkich, przez co do dziś dnia pozostają one nierozwiązane. Muzycy zbyt wielką ufność pokładają bowiem w praktyce, która ich niejako zwodzi i odwraca uwagę od szukania prawdziwego źródła piękna, z którym przecież obcują każdego dnia. Niewielu też się kwapi, aby swą wiedzę podzielić się z innymi i zachowuje ją wyłącznie dla siebie. Osoby takie bywają przy tym bardziej zdziwione tym, że nie są doceniane, niż tym, że nikt ich słów nie rozumie. Przyznaję: moje słowa mogą brzmieć dosadnie, jednak wypowiadam je świadomie licząc się z tym, że być może i ja sam, mimo wszelkich moich wysiłków, mogę być w ten właśnie sposób postrzegany. Mam jednakże nadzieję, że słowa te zostaną odebrane tak, jak ja je rozumiem, bo w gruncie rzeczy wypowiadam je w

⁵¹⁷ [R] Zarlino był znamienitym muzycznym autorytetem, który żył niemal 150 lat temu. Wydane od tamtego czasu traktaty są właściwie dość nieudolnym powtarzaniem jego poglądów.

LIVRE PREMIER
*Du rapport des raisons
et proportions harmoniques*

CHAPITRE PREMIER
De la musique et du son

La Musique est la Science des Sons; par consequent le Son est le principal objet de la Musique.

On divise ordinairement la Musique en Harmonie et en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre, et qu'il suffise de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les proprietz de la Musique, comme il sera prouvé dans la suite.

Nous laisserons à la Physique le soin de définir le Son; dans l'Harmonie on le distingue seulement en grave et en aigu, sans s'arrêter à sa force ny à sa durée; et c'est sur le rapport des Sons aigus aux graves, que toutes les connoissances de l'Harmonie doivent être fondées.

Les Sons graves sont les plus bas, comme ceux qui sont rendus par les voix mâles, et les aigus sont les plus élevez, comme ceux qui sont rendus par les voix féminines.

L'on nomme Intervale la distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu, et des differentes distances qui peuvent se trouver entre un Son et un autre, se forment differens intervalles, dont les degrez tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmetique; ainsi le premier degré ne peut être dénommé que par L'unité, d'où l'on appelle Unisson deux Sons en même degré; par consequent le second degré s'appelle Seconde, le troisième Tierce, le quatrième Quarte, le cinquième Quinte, le sixième Sixte, le septième Septième, le huitième Octave; en supposant que le premier degré est toujours le plus grave, et que les autres se forment en élevant la voix successivement selon ses degrez naturels.

KSIĘGA PIERWSZA
*O związkach między stosunkami
i porpcjami harmonicznymi*

ROZDZIAŁ PIERWSZY
O muzyce i dźwięku

Muzyka jest nauką o dźwiękach, tak więc dźwięk jest głównym przedmiotem muzyki.

W muzyce dokonuje się zazwyczaj rozróżnienia na harmonię i na melodię, chociaż ta ostatnia jest jedynie elementem tej pierwszej; Zatem ukażemy, że dla dogłębnego zrozumienia wszystkich własności muzyki wystarczy znajomość harmonii.

Zadanie zdefiniowania samego dźwięku pozostawmy fizyce, bowiem w harmonii mówimy jedynie o dźwiękach niższych lub wyższych, bez zwracania uwagi na ich siłę czy czas trwania. Cała wiedza harmoniczna winna się opierać jedynie na zależności dźwięków wyższych do niższych.

Dźwięki niskie to te, które brzmią niżej, jak te wydawane przez głosy męskie, natomiast wysokie to te, które brzmią wyżej, jak te wydawane przez głosy żeńskie.

Odległość między dźwiękiem dolnym, a górnym nazywamy interwałem. Różne odległości występujące pomiędzy dwoma dźwiękami, tworzą różne interwały, które wywodzą swoje określenia liczbowe z arytmetyki; tak więc pierwszego stopnia nie można nazwać inaczej, jak tylko jedność, przez co określamy go jako unison dwóch dźwięków brzmiących na tym samym stopniu. Podobnie drugi stopień zwieemy sekundą, trzeci – tercją, czwarty – kwartą, piąty – kwintą, szósty – sekstą, siódmy – septymą, zaś ósmy – oktawą. Zakładamy oczywiście, że pierwszy stopień jest zawsze najniższy. Pozostałe stopnie powstają poprzez odpowiednie wznoszenie głosu zgodnie z właściwymi mu naturalnymi stopniami.

CHAPITRE SECOND

Des differentes manieres dont le rapport des sons peut nous être connu

Pour connoître le rapport des Sons, on a choisi une corde tendue de façon qu'elle pût rendre un Son; l'on a divisé ensuite cette corde en plusieurs parties avec des chevalets mobiles, et l'on a trouvé que tous les Sons ou intervalles qui pouvoient s'accorder ensemble étoient contenus dans les cinq premieres divisions de cette corde, en comparant reciproquement chaque longueur qui resuitoit de cette division.

Les uns ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces divisions; les autres ayant pris à part les longueurs qui resultent de ces divisions, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces differentes longueurs; d'autres ayant encore remarqué que la communication du Son à l'oreille ne pouvoit se faire sans la participation de l'air, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent les Vibrations de ces differentes longueurs; et sans s'arrêter à plusieurs autres manieres, dont ce rapport peut nous être connu, comme dans les differentes grosseurs de la corde, dans ses differentes tensions par des poids, ou dans des instruments à vent, etc. L'on a trouvé, en un mot, que toutes les Consonances étoient contenues dans les six premiers nombres, à l'exception des grosseurs et des poids, où il faut se servir des quarez de ces nombres radicaux; ce qui a donné lieu d'attribuer toute la force de l'Harmonie à celle des nombres; ne s'agissant après cela que d'en faire une juste application à l'operation, sur laquelle on veut fonder son système.

ROZDZIAŁ DRUGI

O różnych sposobach poznawania zależności między dźwiękami

Aby poznać zależności między dźwiękami posłużyliśmy się struną napiętą w taki sposób, aby mogła ona wydać dźwięk. Podzieliliśmy ją następnie na wiele części, używając do tego ruchomych podstawków. Zestawiając ze sobą powstałe w wyniku podziałów odcinki stwierdziliśmy, że wszystkie dźwięki oraz interwały, które tworzą ze sobą zgodne brzmienie, zawarte są w pięciu pierwszych podziałach tej struny.

Niektórzy odnaleźli owe zależności w tym, co jest między liczbami oznaczającymi owe podziały; inni, badając same długości wynikające z tych podziałów, natrafili na nie w prawidłowościach liczb określających owe różne długości; jeszcze inni zauważywszy, że dźwięk nie może trafić do ucha bez udziału powietrza, ową zależność dostrzegli w liczbach oznaczających drgania różnych długości [strun]. Krótko mówiąc, pomijając wiele innych sposobów, dzięki którym również można dostrzec owe zależności, jak np. w różnicach grubości struny, w różnej sile jej naprężenia, albo w instrumentach dętych, itp., zauważono, że wszystkie konsonanse⁵¹⁸ zawierały się w sześciu pierwszych liczbach. Pomijamy tu oczywiście grubość i siłę napięcia strun, bo wówczas trzeba posłużyć się kwadratami pierwiastków owych liczb. Takie właśnie rozumowanie dało podstawę do stwierdzenia, że cała siła harmonii jest w zasadzie siłą samych liczb. Nie będziemy się jednak zbyt zagłębiać w te kwestie, bowiem dla ugruntowania podstaw naszego systemu wystarczające okaże się przywołanie tylko kilku prostych działań matematycznych.

⁵¹⁸ [R] Zobacz *Tablica terminów*. Konsonans to interwał, którego spójne połączone dźwięki są niezwykle dla ucha miłe. Wszystkie konsonanse zawierają się w interwałach tercji, kwarty, kwinty i seksty. To właśnie dlatego mówi się o „ruchu konsonansowym” dla zaznaczenia, że śpiew winien być prowadzony w takich właśnie interwałach.

LIVRE SECOND

*De la nature et de la propriété
des Accords, et de tout ce
qui peut servir à rendre
une Musique parfaite*

CHAPITRE PREMIER

*Du Son fondamental
de l'Harmonie, et de sa progression*

Comme nous avons assez fait sentir au premier Livre, Chapitre III, Article I, page 5, ce que c'est que le Son fondamental, et le lieu qu'il doit occuper dans l'Harmonie; nous nous attacherons principalement ici à en déterminer la progression.

On appelle Basse, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu'il est toujours le plus grave, et le plus bas; et voici comment Zarlino s'explique sur ce sujet; *de même que la terre sert de fondement aux autres élémens, de même aussi la Basse a la propriété de soutenir, d'établir et de fortifier les autres parties; de sorte qu'elle est prise pour la base et pour le fondement de l'Harmonie, d'où elle est appelée Basse, comme qui diroit la base et le soutien.* Et après avoir supposé que si la terre venoit à manquer, tout ce bel ordre de la nature tomberoit en ruine, il dit, *pareillement si la Basse venoit à manquer, toute la piece de Musique seroit remplie de dissonances et de confusion; quand donc l'on voudra composer une Basse, il faudra la faire proceder par des mouvemens un peu lents et un peu separez, c'est à dire plus éloignez que ceux des autres parties, afin qu'elles puissent proceder par des mouvemens conjoints, et sur tout la partie qui fait le Dessus, parce que c'est sa propriété, que l'on confronte ensuite une définition si claire et si juste de cette partie fondamentale de l'Harmonie avec les regles et les exemples de cet Auteur, l'on y trouvera par tout des contradictions qui nous tiennent toujours en doute et en suspend.*

KSIĘGA DRUGA

*O naturze i właściwościach
akordów oraz o wszystkim tym,
czym można się posłużyć,
aby nadać muzyce doskonałości*

ROZDZIAŁ PIERWSZY

*O dźwięku fundamentalnym
harmonii i jego ruchu*

Ponieważ o tym, czym jest sam dźwięk fundamentalny i jakie miejsce zajmuje on w harmonii powiedzieliśmy już dostatecznie dużo w księdze pierwszej w rozdziale III, w artykule I, s. 5⁵⁴⁸, to w tym miejscu zajmiemy się przede wszystkim opisaniem jego ruchu.

Głos, w którym znajduje się ów dźwięk fundamentalny określamy jako bas, ponieważ to on jest zawsze głosem dolnym, czyli najniższym. To właśnie dlatego Zarlino⁵⁴⁹ mówi o nim, że *podobnie jak ziemia służy za podstawę innym elementom, tak też i bas ma właściwości utrzymywania, ustanawiania i utwierdzania pozostałych głosów. Jest on tym samym podstawą i fundamentem harmonii, przez co jest określany jako bas, czyli podstawa i ostoja.* A stwierdziwszy dalej, że gdy ziemia ulega zaniedbaniu, to cały porządek natury popada w ruinę, mówi, że *w podobny sposób jeżeli coś jest uchybione w basie, to cały utwór muzyczny pełen będzie dysonansów i nieładu. Gdy więc pragniemy napisać głos basowy, to należy kształtować go przy pomocy ruchu raczej spokojnego i umiarkowanego, czyli w porównaniu z pozostałymi głosami, bardziej stonowanego.* Dzięki temu głosy wyższe mogą poruszać się *zwawiej, a zwłaszcza [głos] dessus, bo taka jest jego właściwość.* Gdy jednak zestawimy w harmonii ową jakże jasną i słuszną definicję partii fundamentalnej z przytaczanymi przez owego autora regułami i przykładami, to wszędzie natrafimy na sprzeczności, z których rodzą się niejasności.

⁵⁴⁸ W niniejszej monografii jest to s. 213 i nstp.

⁵⁴⁹ [R] GIOSEFFO ZARLINO *Istitutioni Harmoniche*, wyd. III, Venetia 1573, rozdział 58, s. 281-282.

Cependant l'on ne peut trop bien établir un principe, sur lequel tout est fondé, et c'est le détruire, que de le perdre un moment de vûë; c'est pourquoy sans nous écarter du principe qui vient d'être proposé, nous y joindrons encore pour l'affermir, celui de la corde entiere, qui renferme dans ses premieres divisions, des consonances qui toutes ensemble forment une Harmonie parfaite; de sorte que si nous pouvons donner une progression à la partie que nous represente cette corde entiere, ce ne peut être qu'en la faisant proceder par ces intervalles consonans que nous rendent les premieres divisions de cette corde, ainsi chaque Son s'accordera toujours avec celui qui l'aura précédé, et chacun pouvant porter à son tour un accord pareil à celui que nous avons reçû de ces premieres divisions, nous representera sans difficulté la corde entiere qui est le principe et le fondement de cet accord; et c'est ainsi que nous pouvons définir la proposition de Zarlin à l'égard des intervalles separez, par lesquels il dit, que la Basse doit proceder, puisqu'ils ne peuvent être consonans qu'ils ne soient separez; s'il dit encore qu'ils doivent être lents, ce n'est que par rapport à ceux des autres parties, qui doivent être diatoniques, puisque de cette maniere ces parties superieures peuvent faire plusieurs mouvemens, pour passer d'une consonance à l'autre, pendant que la Basse n'en fera qu'un; quoique dans l'établissement de nos regles, nous faisons proceder chaque partie par des mouvemens égaux pour rendre d'abord les choses plus simples et plus claires, il ne faut point confondre l'Octave dans la progression que nous venons de déterminer à la Basse, puisqu'il n'importe que le Son fondamental soit plus ou moins élevé de plusieurs Octaves, pourvû qu'il se trouve toujours au dessous des autres parties; mais on doit regarder d'abord la Quinte comme l'intervale qui luy convienne le mieux: En effet on n'entend jamais de cadences finales ou

W ten sposób nie można zbudować solidnej podstawy, na której wszystko ma się opierać. A owa podstawa zostałaby zniszczona nawet wówczas, gdybyśmy choćby na chwilę stracili ją z pola widzenia. Tak więc, aby nie oddalić się od opisanej wyżej podstawy, ale aby ją jeszcze bardziej utwierdzić, przywołajmy również to, co wynika z całej długości [drgającej] struny i jej pierwszych podziałów, w wyniku których powstają tworzące doskonałą harmonię konsonanse. Jeśli więc chodzi o ruch owego głosu – głosu, dla którego wzorem jest cała długość struny, to winien on być prowadzony w interwałach konsonansowych, które są tworzone przez początkowe podziały całej długości struny. W ten sposób każdy dźwięk będzie zawsze ściśle związany z tym, który go poprzedza, a przez to każdy dźwięk [basu], na którym może być zbudowany akord wynikający z pierwszych podziałów struny, będzie obrazował całą długość struny, która jest podstawą i fundamentem owego akordu. W ten właśnie sposób należy rozumieć słowa Zarlina, który mówi, że melodia basu wina być prowadzona w większych interwałach, bowiem w przeciwnym razie nie może być ona konsonująca. Gdy mówi on, że bas winien być prowadzony nieśpiesznie, to tylko ze względu na głosy wyższe; gdy twierdzi, że jego ruch winien być diatoniczny to dlatego, aby głosy wyższe mogły poruszać się z większą swobodą i aby mogły przejść z jednego konsonansu na inny; bas w tym czasie wykona natomiast tylko pojedynczy ruch. To, że ustanawiając niniejsze reguły każdy z głosów prowadzimy ruchami równomiernymi wynika jedynie z chęci ukazania najpierw rzeczy najprostszych i najbardziej oczywistych. W ruchu basu należy absolutnie unikać skoku o oktawę, ponieważ nie ma znaczenia, czy dźwięk fundamentalny jest położony w oktawie wyższej czy też niższej. Musi on być jednak położony zawsze poniżej pozostałych głosów. Pierwszeństwo w ruchu basu

NOWY SYSTEM MUZYKI TEORETYCZNEJ (1726)

(fragmenty, przekład Miłosz Aleksandrowicz)

NOUVEAU SYSTEME
DE MUSIQUE THEORIQUE
OU L'ON DECOUVRE LE PRINCIPE
DE TOUTES LES REGLES
NECESSAIRES A LA PRATIQUE

POUR SERVIR D'INTRODUCTION
AU TRAITE DE L'HARMONIE

PREFACE

Si la Basse-Fondamentale proposée dans le Traité de l'Harmonie, paroît aux Musiciens, un objet digne de leur attention; que n'en présumeront-ils pas, lorsque par leur propre expérience ils seront convaincus qu'elle leur est naturelle, qu'elle leur suggere tout ce qu'ils imaginent en Musique, et qu'en un mot, son Principe subsiste dans leur voix même?

Il y a effectivement en nous un germe d'Harmonie, dont apparemment on ne s'est point encore aperçû: Il est cependant facile de s'en apercevoir dans une Corde, dans un Tuyau, et cetera dont la resonance fait entendre trois Sons differents à la fois; puisqu'en supposant ce même effet dans tous les corps Sonores, on doit par consequent le supposer dans un Son de nôtre voix, quand même il n'y seroit pas sensible; mais pour en être plus assuré, j'en ay fait moy-même l'expérience, et je l'ay proposé à plusieurs Musiciens, qui, comme moy, ont distingué ces trois Sons differents dans un Son de leur voix; de sorte qu'après cela, je n'ay pas douté un moment que ce ne fut-là le véritable Principe d'une Basse Fondamentale, dont je ne devois encore la découverte qu'à la seule expérience.

Ce Principe ainsi trouvé, m'a engagé à de nouvelles recherches, dont j'ay cru devoir faire part au Public. Je n'ay pû me dispenser pour lors d'emprunter le secours de quelques opérations Ma-

NOWY SYSTEM
MUZYKI TEORETYCZNEJ
GDZIE UKAZANA JEST PODSTAWA
WSZYSTKICH NIEZBĘDNYCH
W PRAKTYCE REGUŁ

WPROWADZENIE
DO TRAKTATU O HARMONII

WPROWADZENIE

Opisany w *Traktacie o harmonii* bas fundamentalny wzbudził zainteresowanie muzyków. Czyż nie byli oni wręcz zaskoczeni tym, że obserwując swoje własne odczucia, dochodzili do przekonania, że ów bas jest dla nich naturalny, że zawiera w sobie wszystko co nieść w sobie może muzyka, i że – krótko mówiąc – istnieje on nawet w ich własnym głosie?

Istotnie – zarodek harmonii istnieje w nas samych, tylko nie zawsze jesteśmy w stanie to zauważyć. Harmonię można bardzo łatwo wysłyszeć w strunie, w piszczałce organowej, itd., których rezonans wzbudza jednocześnie trzy różne dźwięki. Zakładając więc, że ten sam efekt wywołują wszystkie ciała wydające dźwięki, musimy tym samym właściwość tę przypisać również i naszemu głosowi – choćby nawet nie było to słyszalne. Dla pewności wykonałem osobiście pewien eksperyment, do którego zachęcam również i innych muzyków, którzy, podobnie jak ja, słyszą owe trzy dźwięki w swoim własnym głosie. Po wykonaniu go nie miałem już żadnych wątpliwości, co jest rzeczywistą zasadą basu fundamentalnego i nie musiałem już szukać dowodów jedynie w muzycznej praktyce.

Odkryte przeze mnie zasady skłoniły mnie do podjęcia nowych poszukiwań, których wyniki, jak wierzę, muszę opublikować. Nie mogłem przy tym nie odwołać się do kilku operacji ma-

thematiques; mais je crois les avoir mises tellement à la portée de tout le monde, que les moins expérimentez dans la science des Mathematiques, n'auront pas de peine à y concevoir ce qui est necessaire pour l'intelligence de cet Ouvrage.

Toute la difficulté de mes operations Mathematiques ne consiste, en effet, qu'à sçavoir ce qu'on entend par la difference d'1 a 3, et par le rapport d'1 à 3; d'où se tirent la Proportion Arithmetique 1, 3, 5, la Proportion Geometrique 1, 3, 9, la Progression triple 1, 3, 9, 27, 81, et cetera et la Progression quintuple 1, 5, 25, 125, 625, et cetera; ce qui est tres-simple, et ce qui est expliqué, de maniere à ne pouvoir s'y tromper.

La Proportion Arithmetique 1, 3, 5, nous est renduë par l'Harmonie qui resulte de la resonance d'une Corde, selon l'explication qu'on en trouvera.

La Proportion Geometrique 1, 3, 9, dont les exposans 1, 3 sont tirez de la Proportion Arithmetique, et par consequent de l'Harmonie qui resulte de la resonance d'une Corde, indique les trois Sons fondamentaux qui constituent un Mode, prescrit les repos qui peuvent se pratiquer dans ce Mode, et indique non seulement le Son fondamental qui doit terminer ces repos, mais encore celuy dont l'Harmonie peut être alterée, par l'addition d'un Son dissonant.

On doit entendre par Son fondamental, le Son dominant d'une Corde, ou de tout autre corps Sonore, qui porte son Harmonie, telle qu'on la distingue dans cette Corde.

Le Progrès successif des Sons fondamentaux détermine celuy des Sons qui composent leur Harmonie, et qu'on peut appeller, les Sons superieurs.

On s'apperçoit pour lors d'un Progrès naturel aux Tierces, qui constituë celuy des Dissonances.

Les Progressions qui naissent des Proportions precedentes, servent à faire trouver les raisons de tous les Intervalles possibles en Musique; et

tematycznych, jednak wierzę, że użyłem ich w sposób przystępny tak, że również ci, którzy nie są zbyt mocno obeznani w matematyce, nie będą mieli większych problemów w zrozumieniu tego, co jest niezbędne dla uchwycenia treści mego traktatu.

Cała trudność moich operacji matematycznych zawiera się w gruncie rzeczy w uświadomieniu sobie zależności, jaka istnieje między liczbami 1 a 3, lub też w proporcji 1:3, z czego wynika bezpośrednio proporcja arytmetyczna 1, 3, 5, proporcja geometryczna 1, 3, 9, ciąg o ilorazie trzy 1, 3, 9, 27, 81, oraz ciąg o ilorazie pięć 1, 5, 25, 125, 625, itd. Wszystko to jest bardzo proste i zostało wyjaśnione tak, że nie sposób tego niezrozumieć.

Proporcja arytmetyczna 1, 3, 5, jest właściwa dla harmonii tworzącej się z drgania pojedynczej struny – zgodnie z zamieszczonym wyjaśnieniem.

Proporcja geometryczna 1, 3, 9, której wyrazy 1 i 3 są wzięte z proporcji arytmetycznej (przez co odpowiadają one również harmonii tworzonej przez drganie pojedynczej struny), ustanawia trzy dźwięki podstawowe określające skalę, wyznacza miejsca spoczynku właściwe dla owej skali oraz wskazuje dźwięk fundamentalny, który powinien kończyć owe miejsca spoczynku, jak również te, których harmonia może być uzupełniana przez dodanie dźwięku dysonansowego.

Dźwięk fundamentalny to ten dźwięk, który jest najbardziej słyszalny na drgającej strunie (i na każdym ciele wydającym dźwięki), w którym zawiera się właściwa dla owej struny harmonia.

Ruch dźwięków fundamentalnych określa ruch dźwięków składających się na ich harmonię. Owe dźwięki można nazwać „dźwiękami górnymi”.

Dostrzec również można, że z naturalnego ruchu tercji wynika naturalny ruch dysonansów.

Ciągi [liczbowe] wynikające ze wspomnianych proporcji są podstawą dla odnalezienia stosunków liczbowych wyrażających wszystkie możliwe