

WALDEMAR CIEŚŁOK
SZCZECIN
ORCID 0000-0003-3894-515X

Jan Jarmusiewicz i pewna zagadkowa progresja zwana *diabelskim młynem*. Przyczynek do badań nad związkami teorii muzyki i praktyki kompozytorskiej w pierwszej połowie XIX wieku

ABSTRAKT W I poł. XIX w. nastąpiły zmiany w europejskiej kulturze muzycznej, których centrum stanowił Wiedeń – miasto śmierci Beethovena i Schuberta. Polska wniosła znaczący wkład w to środowisko dzięki pracy *Nowy system muzyczny* Jana Jarmusiewicza (Wiedeń, 1843). Opierając się na osiągnięciach Rameau i wyprzedzając Riemanna, Jarmusiewicz sformułował wczesną koncepcję funkcji harmonicznej. Jego „łańcuch kwadratów i tangentakordów” przypomina język harmoniczny Schuberta, zapowiadając romantyczną chromaticzność wykraczającą poza klasyczną tonalność.

SŁOWA KLUCZOWE Jan Jarmusiewicz, teoria harmonii, modulacja, *Teufelsmühle*

ABSTRACT Jan Jarmusiewicz and the Mysterious *Teufelsmühle* Progression. A Contribution to Research into Relations between Music Theory and Composition Practice in the First Half of the Nineteenth Century. The first half of the 19th century saw changes in European musical culture, centered in Vienna – the city where Beethoven and Schubert died. Poland made a significant contribution to this milieu with Jan Jarmusiewicz's work *Nowy system muzyczny* (A New Musical System, Vienna, 1843). Drawing on the achievements of Rameau and anticipating Riemann, Jarmusiewicz formulated an early concept of harmonic function. His 'chain of squares and tangent chords' resembles Schubert's harmonic language, heralding a Romantic chromaticism that goes beyond Classical tonality.

KEYWORDS Jan Jarmusiewicz, theory of harmony, modulation, *Teufelsmühle*

W pierwszych dekadach XIX w. porządek tonalny europejskiego języka muzycznego, oparty na systemie dur-moll, ulegał stopniowym przemianom. W ich obrębie coraz odważniej do głosu dochodziły faktury chromatyczne¹, destabilizujące klasyczną logikę przebiegu harmonicznego. Jedną z ich ciekawszych egzemplifikacji jest progresja określona mianem *Teufelsmühle* (dosłownie: diabelskiego młyna; zob. przykł. 1), którą należy postrzegać nie jako odosobnione rozwiązanie konstrukcyjne, lecz jako symptom głębszych procesów transformacji języka harmonicznego. Przemiany te ujawniały się z różnym natężeniem w różnych ośrodkach. Szczególnym miejscem ich krystalizowania się oraz artykulacji był Wiedeń – ówczesne centrum europejskiego życia muzycznego, a zarazem przestrzeń intensywnego formowania się nowych idei estetycznych i teoretycznych. To właśnie tam, w 1827 r., zmarł Ludwig van Beethoven, którego późna twórczość w wielu aspektach przekraczała ramy stylu klasycznego. Zaledwie rok później, w tym samym mieście, odszedł Franz Schubert – kompozytor łączący klasyczną dyscyplinę formalną z ekspresją na wskroś romantyczną. Jego pieśń *Gretchen am Spinnrade* z 1814 r. bywa uznawana za symboliczny początek muzycznego romantyzmu. Na tym tle szczególnego znaczenia nabiera fakt, iż w 1843 r. w stolicy Cesarstwa Austriackiego ukazał się drukiem *Nowy system muzyki* Jana Jarmusiewicza – polskiego teoretyka muzyki.

Jan Jarmusiewicz (1781–1844) urodził się w Woli Zarczyckiej niedaleko Leżajska – miejscowości, która po pierwszym rozbiórze Polski znalazła się w granicach Królestwa Galicji i Lodomerii, prowincji Monarchii Habsburskiej. Uczył się w Gimnazjum w Rzeszowie (dzisiejszym I LO im. księdza Stanisława Konarskiego), następnie studiował filozofię i teologię we Lwowie. Święcenia kapłańskie przyjął w 1807 r. w Przemyślu. Ostatnie lata życia spędził w Zaczerniu koło Rzeszowa, gdzie pełnił urząd proboszcza. Był człowiekiem o wielu zainteresowaniach. Prócz śpiewu, gry na skrzypcach i teorii muzyki, zajmował się również malarstwem oraz konstruowaniem maszyn – także rolniczych. Wśród jego konstrukcji szczególne miejsce zajął instrument muzyczny zwany klawiolinem (czy też inaczej fortepianem smyczkowym), w Niemczech znany pod nazwą *Bogenklavier*².

TEORIA MUZYKI

Myśl o harmonii Jana Jarmusiewicza wyrosła z teorii Jeana-Philippe’a Rameau (1683–1764), zarazem jednak antycypowała idee, które kilkadziesiąt lat później wy-

1 Faktury chromatyczne – według Elmara Seidla – stanowią „chromatyczny model harmonizacji”, zob.: Maciej Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 17.

2 Por.: [Franciszek Ksawery?] Kluczycki, „Żywot księdza Jana Jarmusiewicza, proboszcza w Zaczerniu pod Rzeszowem zmarłego”, *Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich* 4 (1847), s. 427–431; Sławomir Zubrzycki, *Leonardo da Vinci. Historia pewnego instrumentu*, Kraków 2021.

raził i rozwinął Hugo Riemann (1849–1919). W *Nowym systemie muzyki*³ Jarmusiewicz, obok związków trójdźwięków w stosunku kwintowym, przedstawił również ich związki tercjowe i sekundowe (w tym małosekundowe), ujmując je wszystkie w obrębie jednej tonacji. Ponadto sformułował ideę funkcji harmoniczej (rozumianej jako walor akordu, jego znaczenie) oraz koncepcję zastępstwa akordów (akord tonikalny i jego zastępca – wyręczyciel, np.: *C-dur-a-moll*) – obecne w *Harmonielehre* Riemanna. Jak zauważył Maciej Gołąb, Jarmusiewicz, przedstawiając różne możliwości harmonizacji basu chromatycznego, wyróżniał się także na tle „oporu, z jakim [ówcześni] teoretycy muzyki włącza[li] do obiegu norm harmoniczných pojęcie skali chromatycznej, które uznać należy za pierwszy zwiastun wyodrębniania się zagadnień związanych z chromatyką w relatywnie autonomiczny obszar wewnątrz teorii harmonii tonalnej”⁴. Myśl Jarmusiewicza można więc postrzegać jako ważny krok w kierunku sformułowania teoretycznego opisu faktur chromatycznych – obecnych już w muzyce Franza Schuberta, a w pełni rozwiniętych w twórczości Fryderyka Chopina (1810–49), tworzącego w tym samym czasie co Jan Jarmusiewicz.

Jedną z bardziej intrygujących prób harmonizacji basu chromatycznego zaproponował w 1776 r. Georg Joseph Vogler (1749–1814)⁵. Dwadzieścia osiem lat później, Emmanuel Aloys Förster (1748–1823) sposób ten określił sugestywnym mianem *Teufelsmühle*⁶.

Przykł. 1. *Teufelsmühle* wg Elmara Seidla (wersja A w raku). Oznaczenia akordów: +7 – akord durowy z septymą małą, $\frac{0}{5}$ – akord molowy w drugim przewrocie, $\square$ – czterodźwięk septymowy zmniejszony (oznaczenie Jarmusiewicza); opracowanie własne⁷



- 3 Jan Jarmusiewicz, *Nowy system muzyki, czyli Gruntowne objaśnienie melodyi, harmonii i kompozycji muzycznej według zasad dotąd nieznanach oryginalnie wraz obok z tłómaczeniem niemieckiem ułożone*, Wiedeń: Nakładem autora, 1843. Na temat teorii Jarmusiewicza zob. też: Marek Podhajski, „Nowy system muzyki” X Jana Jarmusiewicza w perspektywie polskich prac z harmonii XIX wieku, Gdańsk 1992 (= Prace Specjalne 48); Czesław Zawiejski, *Teoria harmonii ks. Jana Jarmusiewicza (1781–1844) na tle ówczesnej epoki*, Gdańsk 1986 (= Prace specjalne 39).

- 4 M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność*, s. 46.

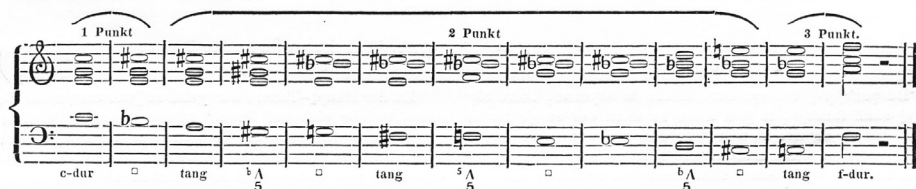
- 5 „[Wzór] *Teufelsmühle* już 1776 r. został opublikowany przez G.J. Voglera, który wyjaśniał, iż chodzi „o krąg dźwiękowy, u którego podstaw leży skala mieszana. Do niej dołączone zostają różne współbrzmienia tonacji molowej w taki sposób, że w akordzie porusza się najwyżej jeden dźwięk, pozostałe są zatrzymane”, cyt. za: M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność*, s. 45; Georg Joseph Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim: Hoffbuchdruckerei, 1776, s. 86 i nast.

- 6 Emmanuel Aloys Förster, *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf&Härtel, [1804], s. 37.

- 7 Na podstawie: Marie-Agnes Dittrich, „*Teufelsmühle und Omnibus*”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007) nr 1–2, s. 107–121; Heinz Acker, *Modulationslehre*, Kassel 2009, s. 290.

Zdaniem Heinza Ackera, w ludowej wyobraźni diabelski młyn jest miejscem przeklętym: kto raz się w nim znajdzie, kręci się w nim bez końca, nie mogąc się wydostać⁸. Podobnie rzecz ma się w muzyce. Wzór progresji jaką jest *Teufelsmühle* stanowi następstwo akordów, obejmujące: durowy akord z septymą małą⁹, akord molowy na kwincie, czterodźwięk septymowy zmniejszony oraz ponownie akord o brzmieniu dominanty septymowej. Układ ten stanowi harmonizację opadającego o interwał tercji małej, chromatycznego basu (np. *c-h-b-a*). Po czterokrotnym przeprowadzeniu tegoż wzoru progresja powraca do punktu wyjścia, tworząc swoisty, niekończący się cykl. W konstrukcji tej kluczowe znaczenie ma prowadzenie głosów: w układzie czterogłosowym, w obrębie pojedynczego przeprowadzenia wzoru jedna para głosów porusza się ruchem przeciwnym o sekundę, podczas gdy druga pozostaje zatrzymana. Wszystko to sprawia wrażenie nieustannego, obrotowego ruchu – swoistego muzycznego „młyna”, który kręci się bez końca w hipnotycznym rytmie harmonicznym.

W świetle tych rozważań dostrzec można, iż Jarmusiewicz w *Nowym systemie muzyki* – być może jak Vogler – poszukując sposobów harmonizacji chromatycznego basu, sięgnął po progresję przypominającą *Teufelsmühle*. Składa się ona z czterodźwięku septymowego zmniejszonego (kwadratu w randze kwartakordu), akordu niemieckiego (tangentakordu) oraz akordu molowego w drugim przewrocie (akordu tonikalnego z kwintą na spodzie).



Il. 1. J. Jarmusiewicz, *Nowy system muzyki*, Wiedeń 1843, s. 98: modulacja przez konkatenację kwadratów i tangentakordów

Teoretyczne ujęcie tegoż chromatycznego następstwa akordów – jak sam Jarmusiewicz podkreślił – stanowi przykład modulacji (przez konkatenację kwadratów i tangentakordów). Wsparta ideą nieprzerwanego, chromatycznego ruchu pomiędzy kolejnymi obszarami tonalnymi w swej konstrukcji przywodzi na myśl muzyczny diabelski młyn (zob. il. 1 oraz przykl. 2).

8 H. Acker, *Modulationslehre*, s. 289.

9 W prezentowanej progresji nietypowe rozwiązanie pierwszego akordu sugeruje, iż septymę małą należy postrzegać jako sekstę zwiększoną – konstytutywny element akordu niemieckiego (akordu kwintsestwowego zwiększonego na VI_(obn.) stopniu skali danej tonacji, u Jarmusiewicza – tangentakordu).

Przykł. 2. *Teufelsmühle* wg E. Seidla (wersja A w raku, kolor niebieski) z zaznaczonym wzorem Jarmusiewicza (kolor czerwony). Oznaczenia harmoniczne Jarmusiewicza: □ – czterodźwięk septymowy zmniejszony, tang. – tangentakord (akord niemiecki), $b \Delta_5$ – molowy akord tonikalny z kwintą na spodzie (dominanta z podwójnym opóźnieniem); opracowanie własne

W prezentowanym modelu harmonicznym modulacja ujęta jest jako konkatenaacja, czyli połączenie w ciąg kolejnych grup akordów – kwadratów, tangentakordów i molowych akordów tonikalnych z kwintą na spodzie – w sposób zapewniający płynne przejście pomiędzy nimi. Jej źródła należy szukać zapewne w praktyce kompozytorskiej, choć analogiczną ideę można dostrzec również w innej propozycji z *Nowego systemu muzyki* – modulacji przez tangentakordy (zob. il. 2)¹⁰.

Il. 2. J. Jarmusiewicz, *Nowy system muzyki*, s. 95; modulacja przez tangentakordy

10 Szerzej na temat modulacji przez tangentakordy zob.: Waldemar Ciesłok, *Modulacja przez tangentakordy Jana Jarmusiewicza. Od genezy do rezonansu*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie 2024 (dysertacja doktorska), s. 147–149; Antoni Poszowski, *Harmonia systemu tonalnego dur-moll*, Gdańsk 2001, s. 240. Szczególną odmianą modulacji przez tangentakordy jest modulacja, w której dominanta septymowa w tonacji wyjściowej ulega enharmonicznemu przeistoczeniu w tangentakord w tonacji docelowej, przez Jarmusiewicza określona mianem modulacji gwałtownej. Od modulacji przez tangentakordy odróżnia ją między innymi brak kwadratu, co pociąga za sobą odmienny sposób modulowania. W polskich podręcznikach do nauki harmonii funkcyjnej ten rodzaj modulacji odnaleźć można we wzorze modulacji przez akord o brzmieniu dominanty septymowej (u Sikorskiego przez trójdźwięk majorowy z dodaną septymą, u Wesołowskiego przez czterodźwięk naturalny), zob.: Kazimierz Sikorski, *Harmonia*, t. 2, Kraków 1991, s. 229; Franciszek Wesołowski, *Nauka harmonii*, Łódź 2016, s. 151.

Istotą przywołanej modulacji jest zestawienie w parę, w tonacji docelowej dwóch alterowanych subdominant (kwadratu oraz tangentakordu) i połączenie tejże pary z toniką tonacji wyjściowej. Już sam kwadrat zawiera w sobie możliwość modulowania do każdej innej tonacji. Następujący po nim tangentakord ujednolici kierunek procesu modulacyjnego. W przestrzeni percepcji dochodzi tu do pewnego zaskoczenia. Tangentakord, brzmiąc jak dominanta septymowa, nie rozwiązuje się – jak można by tego oczekiwać – skokiem na akord o kwartę czystą w górę, lecz ruchem łącznym o sekundę małą w dół na swoją dominantę (czego dowiadujemy się *ex post*). W rozwiązaniu tym kryje się – jak zauważa to Jarmusiewicz – „przedziwnie piękny wyraz harmoniczny”¹¹, szczególnie gdy tangentakord wynika z brzmienia kwadratu.

W modulacji przez konkatenację kwadratów i tangentakordów dochodzi do zwielokrotnienia wzoru charakterystycznego dla modulacji przez tangentakordy. Podczas gdy ta druga otwiera drogę do dowolnej tonacji, modulacja przez konkatenację zakotwiczona jest w strukturze skali chromatycznej. Tym samym prowadzi do kolejnych tonacji oddalonych od siebie o tercję małą (również w ten sposób przypominając strukturę diabelskiego młyną).

PRAKTYKA KOMPOZYTORSKA¹²

W obliczu powyższych ustaleń szczególnie interesująco jawi się twórczość Franza Schuberta, w której – jak wskazał to Maciej Gołąb, powołując się na Elmara Seidla¹³ – obecność faktur chromatycznych jest niezaprzeczalna. Teoretyczne ujęcie problemów harmonizacji chromatycznego basu, poczynione przez Jarmusiewicza szesnaście lat po śmierci wiedeńskiego kompozytora, odsłania w muzyce tej zjawiska harmoniczne kształtujące się niejako *in statu nascendi*, a więc w samym procesie ich historycznego wyłaniania się.

W lutym 1815 r. Schubert skomponował dwie sonaty fortepianowe w tonacji *E-dur*, z czasem oznaczone numerami katalogowymi: D 154 (zachowana jedynie w postaci nieukończonego *Allegro*) oraz D 157. *Allegro* z *Sonaty* D 154 stało się podstawą dla *Allegro ma non troppo* otwierającego *Sonatę* D 157, którą następnie włączono do cyklu *Sämtliche Klaviersonaten*. Dzieło to uznaje się za nieukończone, gdyż brak w nim finału – po części trzeciej (menuecie) rękopis zawiera jedynie puste strony¹⁴. Jak zauważył Mieczysław Tomaszewski, *Sonata* D 157 należy do wczesnego okresu

11 J. Jarmusiewicz, *Nowy system muzyki*, s. 78.

12 Akapity dotyczące praktyki kompozytorskiej por.: W. Cieślak, *Modulacja przez tangentakordy*, s. 147–149.

13 M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność*, s. 17.

14 Martino Trimo, „Vorwort”, w: Franz Schubert, *Sämtliche Klaviersonaten*, t. 1, Wien 1997, s. xi.

twórczości Schuberta, stanowiącego rezultat fascynacji twórczością Johanna Wolfganga Goethego¹⁵.

Trzecie ogniwo *Sonaty – Menuetto. Allegro vivace* – zostało ukształtowane konwencjonalnie w potrójną formę pieśniową typu *da capo*. Każdą z jej faz („A” – t. 1–68, „B” – t. 69–132, „A” – *Menuetto da Capo*) można dodatkowo podzielić na frazy o układzie ||: „a” :||: „b” „c” :||.

Choć utwór ten stanowi stylizację menueta, jego szybkie tempo (*Allegro vivace*) nadaje mu charakter zbliżony do tańca wirowego. Takie usytuowanie – pomiędzy menuetem a tańcem wirowym – może skłaniać do wniosku, iż jego nadrzędną kategorią ekspresywną jest *genre scherzoidalny*, w odmianie „[akcentującej] żartobliwość, lekkość, skoczność, taneczność i ludyczność”¹⁶.

Odwołując się do myśli Charlesa Rosena¹⁷, należy stwierdzić, iż omawiany menuet zachowuje zasadnicze właściwości stylu sonatowego. W fazie „A”, w obrębie frazy „a” (t. 1–20), kompozytor wprowadza dysonans wielkoskalowy, wynikający z kontrastu między dwiema płaszczyznami tonalnymi: *H-dur* i *Fis-dur*. Frazę „b” (t. 21–48) postrzegać można jako odpowiednik przetworzenia, natomiast frazę „c” (t. 49–68) – jako odpowiednik repryzy, w której ów dysonans ulega rozwiązaniu w tonacji *H-dur*.

W frazie pełniącej rolę przetworzenia Schubert prowadzi złożony proces modulacyjny, rozpoczynając modulacją (określoną przez Jarmusiewicza modulacją przez tangentakordy) z tonacji *fis-moll* do *dis-moll*. Następnie wprowadza swego rodzaju *stretto*: akord niemiecki (tangentakord, $H^{6\angle}$) w tonacji *dis-moll* staje się pierwszym ogniwem wzoru diabelskiego młyna. Wzór ten dopełniają kolejno akordy $dis_5^{\sharp}$, H_7 oraz Gis_7 , który to akord jest jednocześnie dominantą septymową w tonacji *cis-moll* (zob. przykł. 3).

15 Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 45.

16 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2022, s. 658.

17 Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York 2006.

Przykł. 3. F. Schubert, *Sonata in E-dur*, D 157, cz. III *Menuetto. Allegro vivace*, t. 21–49¹⁸ i schemat analizy harmonicznej; opracowanie własne

wzór diabelskiego młyna

wzór modulacji przez tangentakordy

fis: $\flat\Lambda$ * dis: $\square$ tang. $\flat\Lambda_5$ +⁷ +⁷ +⁷ cis: 7 $\flat\Lambda_5$

H: $\flat^7_6$ tang. 5... H: Λ

takt:	21-22	23-24	25	26	27	28	29-30	31-32	33-34	35-36	37	...	49
akord:	fis	D	Gis ^{9>} ₃	H ⁷ /H ^{6<}	dis ₅	H ₇	Gis ⁷	cis ₅	Fis _{9>}	G ^{6<}	Fis	...	H

tonacja

fis: $\flat\Lambda$ *

dis: $\square$ tang. $\flat\Lambda_5$ +⁷ $\flat\Lambda_5$ +⁷ +⁷

cis: 7 $\flat\Lambda_5$

H: $\flat^7_6$ tang. 5 ... Λ

18 Franz Schubert's Werke. Serie X. Sonaten für Pianoforte, wyd. Julius Epstein, Leipzig 1888. Oznaczenia Jarmusiewiczza (w kolejności): $\flat\Lambda$ – moll tonika, * – wyręczyciel, parałela moll toniki, $\square$ – czterodźwięk septymowy zmniejszony w znaczeniu subdominandy, tang. – tangentakord, akord niemiecki, $\flat\Lambda_5$ – dominanta z podwójnym opóźnieniem w tonacji molowej, 7 – dominanta septymowa, $\flat^7_6$ – dominanta z noną małą bez prymy, 5 – dominanta, Λ – tonika.

Choć w omawianym przykładzie modulacja przez konkatenację kwadratów i tangentakordów nie ujawnia się w pełnej postaci, dostrzec można jej podstawowy wzór harmoniczny oparty na następstwie kwadratu, tangentakordu i molowego akordu tonikalnego z kwintą na spodzie (jak w modulacji przez tangentakordy). Wzór ten następnie połączony zostaje ze wzorem diabelskiego młyna¹⁹ w spójny, nieprzerwany ciąg akordów (ujęty w fakturę chromatyczną), stwarzający wrażenie nieustającego, płynnego ruchu chromatycznego.

Omawiana fraza niesie ze sobą ekspresję burzliwą (szybkie tempo, tryb molowy, obecność akordów zbłąkanych²⁰ i wzoru progresji *Teufelsmühle*, gwałtowne modulacje i przesunięcia chromatyczne). Skontrastowana jest ona z całością trzeciego ogniwa *Sonaty* naznaczonego genrem scherzoidalnym (w swej pierwszej odmianie), który wraz ze stylem *brillant* (szybkie tempo, tonacja durowa, diatonika, wirtuozeria) uwydatnia brawurowy i wirtuozowski charakter całości menueta.

Reasumując, idee harmoniczne Jana Jarmusiewicza przedstawione w *Nowym systemie muzyki* ukazują niezwykle nowoczesne – jak na owe czasy – podejście do zagadnienia chromatyki, antycypując rozwiązania charakterystyczne dla II poł. XIX wieku. Jego koncepcja modulacji przez konkatenację kwadratów i tangentakordów wykazuje wyraźne podobieństwo z progresją zwaną *Teufelsmühle*. Przywołując ideę modulacji przez tangentakordy, stanowi teoretyczny opis procesów harmoniczných, które odnaleźć można w twórczości Franza Schuberta. Pozwala zauważyć, iż zarówno praktyka kompozytorska Schuberta, jak i refleksja teoretyczna Jarmusiewicza zmierzają w tym samym kierunku – ku przekroczeniu granic porządku klasycznej tonalności i otwarciu drogi dla języka harmonicznego romantyzmu.

BIBLIOGRAFIA

- Acker, Heinz. *Modulationslehre*. Bärenreiter, 2009.
- Cieślak, Waldemar. „Modulacja przez tangentakordy Jana Jarmusiewicza. Od genezy do rezonansu”. Dysertacja doktorska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, 2024.
- Dittrich, Marie-Agnes. „*Teufelsmühle und Omnibus*”. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, nr 1–2 (2007): 107–21. <https://doi.org/10.31751/247>.
- Floros, Constantin. *Człowiek, miłość, muzyka*. Przekład Marcin Trzęsiok. PWM, 2022.
- Förster, Emmanuel Aloys. *Anleitung zum General-Bass*. Leipzig [1804].
- Gołąb, Maciej. *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. PWM, 1991.

19 W wersji B według Seidla, w raku, zob.: M.-A. Dittrich, „*Teufelsmühle und Omnibus*”, s. 107–121.

20 Arnold Schönberg mianem *Vagirende Akkorde* (w przykładzie Marcina Trzęsioka: akordy zbłąkane) określił akordy „błąkające” się u granic tonacji. W grupie tej wymienił między innymi czterodźwięk septymowy zmniejszony i akord niemiecki, zob.: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, s. 310; Constantin Floros, *Człowiek, miłość, muzyka*, przekł. Marcin Trzęsiok, Kraków 2022, zob. s. 89.

- Jarmusiewicz, Jan. *Nowy system muzyki, czyli gruntowne objaśnienie melodyi, harmonii i kompozycji muzycznej według zasad dotąd nieznanych oryginalnie wraz obok z tłumaczeniem niemieckiem ułożone*. Wiedeń 1843.
- Kluczycki, [Franciszek Ksawery?]. „Żywot księdza Jana Jarmusiewicza, proboszcza w Zaczerniu pod Rzeszowem zmarłego”. *Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich* 4 (1847): 427–31.
- Podhajski, Marek. „Nowy system muzyki” X. Jana Jarmusiewicza w perspektywie polskich prac z harmonii XIX wieku. *Prace Specjalne* 48. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 1992.
- Poszowski, Antoni. *Harmonia systemu tonalnego dur-moll*. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2001.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. W.W. Norton, 2006.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Universal-Edition, 1922.
- Schubert, Franz. *Franz Schubert's Werke. Serie 10. Sonaten für Pianoforte*, wydał Julius Epstein. Leipzig 1888.
- Sikorski, Kazimierz. *Harmonia*. T. 2. PWM, 1991.
- Tirimo, Martino. „Vorwort”. *W Sämtliche Klaviersonaten: The Complete Piano Sonatas*, Franz Schubert. T. 1. Wiener Urtext Edition, 1997.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. PWM, 2022.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003.
- Vogler, Georg Joseph. *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*. Mannheim 1776.
- Wesołowski, Franciszek. *Nauka harmonii*. Wyd. 7 poprawione. Akademia Muzyczna w Łodzi, 2016.
- Zawiejski, Czesław. *Teoria harmonii ks. Jana Jarmusiewicza (1781–1844) na tle ówczesnej epoki*. *Prace specjalne* 39. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 1986.
- Zubrzycki, Sławomir. *Leonardo da Vinci. Historia pewnego instrumentu*. Astraia, 2021.

JAN JARMUSIEWICZ AND THE MYSTERIOUS *TEUFELSMÜHLE* PROGRESSION.
A CONTRIBUTION TO RESEARCH INTO RELATIONS BETWEEN MUSIC THEORY AND
COMPOSITION PRACTICE IN THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

The first half of the nineteenth century brought major changes in European musical culture, which was centred on Vienna, the city where Beethoven (d. 1827) and Schubert (d. 1828) both died. Particularly significant in this context is the fact that it was in Vienna that *Nowy system muzyki* [A new system of music] by Polish theorist, cleric and constructor Jan Jarmusiewicz was published, in 1843. Born in 1781 in Wola Zarczycka, Jarmusiewicz developed an innovative way of presenting harmonic relations, rooted in the thought of Jean-Philippe Rameau, but also anticipating the ideas of Hugo Riemann. Jarmusiewicz was one of the first to formulate the concept of harmonic functions, introduced the idea of chord substitutions and addressed the question of chromaticism as an autonomous problem within tonality. The central point of his treatise is a theory of modulation. Among the types of modulation he discusses, of special interest is one attained by the concatenation of ‘tangent’ (augmented sixth) and ‘square’ (diminished seventh) chords, based on chromatic bass motion through

successive tonal areas. Such a solution draws on earlier attempts at harmonising a chromatic bass, in particular Vogler's and Förster's *Teufelsmühle* ('Devil's mill' tone circle) progression.

Close analogies can be found between Jarmusiewicz's concept and Schubert's music, in particular the Minuet from the latter's Sonata in E major, D 157 (1815). Schubert's music contains similar chord sequences that create an effect of constant, fluid chromatic motion. So Schubert and Jarmusiewicz headed in the same direction: towards crossing the boundaries of Classical tonality and forming a new, Romantic harmonic language.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Waldemar Cieślak – teoretyk muzyki związany z krakowską szkołą teoretyczną. W 2024 r. ukończył Szkołę Dokorską Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (program kształcenia – teoria muzyki). W roku 2025 w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie obronił z wyróżnieniem dysertację zatytułowaną *Modulacja przez tangenty kordy Jana Jarmusiewicza. Od genezy do rezonansu*. Pracuje na stanowisku nauczyciela bibliotekarza w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Feliksa Nowowiejskiego w Szczecinie. waldemarcieslok@go2.pl
