

# Problemy muzyczne

Wszelkie prawa zastrzeżone. — Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

## IV.

### Przegląd form muzycznych.

Poznaliśmy więc trzy rodzaje środków muzycznego układu, a mianowicie: melodyjne, harmoniczne i rytmiczne. Ten napozór czysto szematyczny podział ma swe usprawiedliwienie głęboko uzasadnione w głównych punktach psychiczno-fizycznych organizmu ludzkiego. Środki melodyjne działają na organy zmysłowo-nerwowe i tymże odpowiadają; harmoniczne środki stoją w związku z przejawami uczuciowymi i wrażeniowymi; a w końcu środki rytmiczne są odbiciem, ale zarazem i bodźcem dla mechaniki ruchów i przemiany materji. Analogja ta jest bardzo ścisła, gdyż jak konstrukcja zdrowego człowieka nie rozwija tylko jednego z powyższych systemów organicznych, tak samo nie powstanie zdrowe, to jest wartościowe i jednolite dzieło sztuki, jedynie przy pomocy jednego z powyższych twórczych środków. W każdym prawdziwym dziele sztuki znajdziemy syntezę to znaczy zespolenie i zlanie się wszystkich trzech środków.

Rzecz inna, iż często jeden z nich jest dominującym, mniej lub więcej podkreślonym, nawet ni rzadko kosztem drugiego środka. Przez to powstaje już pierwsze formalne różniczkowanie utworów muzycznych. Tak np. kompozycje, w których rytm odgrywa najważniejszą rolę, służą do wywoływania i ułatwiania reakcji we formie ruchów, jak marsze i tańce. Olbrzymia ich ilość dowodzi, że są to utwory najłatwiej do ogółu przemawiające, co znów jest wynikiem szczególnej przewagi ruchowego systemu organicznego u przeciętnego człowieka. Utwory zaś muzyczne, w których szczególnie rozwinięte są środki melodyjne, są przeważnie pieśniami najrozmaitszego charakteru, ale niekoniecznie o nadzwyczajnem pogłębieniu uczuciowej i wrażeniowej strony, gdyż to umożliwiają dopiero środki harmoniczne. Pojęciem: środki harmoniczne obejmujemy tu wszelkie pionowe współbrzmienia bez względu jakim sposobem one powstały, czy to naumyślnie przez harmoniczny, czy też przypadkowo przez polifoniczny układ. Natomiast jest takie rozróżnianie ważnem dla określenia stylu jakiegoś utworu; można z pewnem zastrzeżeniem powiedzieć, iż homofonja jest cechą stylu lekkiego, polifonja zaś poważnego. —

Pomyślmy sobie jednakowoż taką formę kompozycji, któraby zawierała w sobie wszelkie środki kontrapunktu i imitacji aż do najbardziej skomplikowanego i zaszłego kanonu i najrozmaitszych jego odmian, to otrzymamy utwór, który do dnia dzisiejszego uchodzi za świadectwo mistrzostwa dla kompozytora, mianowicie tak zwaną fugę. Jest to jedna z najstarszych form muzycznych, która swej żywotności po dzień dzisiejszy nie straciła, chociaż należy zaznaczyć, że zewnętrzna jej szata uległa poważnej i znamiennej przemianie. W miejscu tem jest nam uciążliwem jedynie wspomnieć i oświadczyć, że fuga nie jest bynajmniej, jak wiele sądzi, najbardziej związaną i ścisłą formą w dziale

kompozycji muzycznej i tylko że w jej przebiegu są dane wszelkie możliwości celem umieszczenia wszystkich środków układu i techniki, a więc i najbardziej ścisłych i wiązanych. Fuga jest więc właściwie tylko przejściem z formy związanej do wolnej, mimo że podlega pewnym prawom, których obejść nie można i bez zatrzymania których nie powstaje fuga. Najkunsztowniejsze i najwspanialsze fugi zostawił nam J. S. Bach. Przepiękne i niezrównane, tak co do melodyjno-linowego rozwoju poszczególnych głosów, jak co do współbrzmienia harmonicznego przez i wbrew najkunsztowniejszemu kontrapunktycznemu układowi, jakoteż co do plastyczno-rytmicznego uwypuklenia motywów i tematów — jednym słowem utwory te są istnymi cudami pod każdym względem.

Teraz zatrzymamy się nieco przy tak zwanych formach wolnych. W obrębie tego rodzaju form jest odmianą najprostszą i nader często spotykaną t. zw. **temat z warjacjami**. Zwyczajnie nazywamy warjacjami. najrozmaitsze zmiany pewnego tematu, przyczem użyte być mogą wszelkie środki układu tak homofonicznego jak i polifonicznego. Największy utwór tego rodzaju, największy w myśl artystycznego ukształtowania rozmaitych odmian i przemian danego tematu stworzył J. S. Bach w „arji z 30 warjacjami”. Jest to dzieło na cembalo z dwiema klawiaturami (instrument historyczny, nieużywany dziś; do wykonania dzieła tego posługujemy się dwoma fortepjanami.) Warjacje te zwane również goldbergowskiemi wykazują bezbrzeżną pełnię inwencji i pomysłów, a dla dokładnego ich przestudjowania i zgłębienia zawarty w nich materiał starczy na lata całe.

Bardziej są znane warjacje późniejszych klasyków, którzy nam zostawili niezliczoną ich ilość. Przedewszystkiem zaś te Beethovena. Przeważnie w jego sonatach, triach, kwartetach i symfonjach znajdują się poszczególne części, głównie zaś środkowe powolne, zbudowane we formie tematu z warjacjami. Wyjątkowo tylko umieścił Beethoven jako część ostatnią formę warjacji; są to arcydzieła potężne jak olbrzymie finale trzeciej i dziesiątej symfonji. Jako dzieła samodzielne należy wymienić jego głębokie 32 warjacje lub J. Brahmsa (1833 — 1897) na temat Haydna, M. Regera (1873—1916) na temat Millera i wiele innych.

Za najważniejszego i najistotniejszego przedstawiciela wolnych form uważamy **sonatę**. Jest ona wynikiem i przetworem ciągłego postępowego rozwoju **suity**, pewnej formy muzyki instrumentalnej, dawniej bardzo popularnej i lubianej. Suita jest to zestawienie szeregu utworów we formie starych tańców i napisanych ściśle biorąc bezwzględnie w jednej tonacji. Sonata nie przyjęła prawie żadnych cech z form tanecznych. W najczystszej swym ukształtowaniu składa się sonata z trzech lub czterech części. Wprawdzie co do krańcowych części, ich budowy i rozwijania istnieją pewne przepisy; ale pozatem kompozytor co do inwencji i użycia pomysłów ma pełną swobodę. Naturalnie, że sonata z biegiem czasu zmieniała swój wygląd, jak



muzyka wogóle. Już Mozart i Beethoven tworzyli sonaty o tylko dwóch częściach, a później powstała wielka ilość dzieł takich o tylko jednej części (Liszt). Jeżeli wolno nam nazwać fugi Bacha, a szczególnie jego „Wohltemperiertes Klavier” ewangelją kompozycji fug, to na polu sonaty miano to przysługuje 32 sonatom fortepjanowym Beethovena.

Podczas gdy fuga może być zarówno śpiewaną, a więc wokalną, jakoteż graną na jednym lub na kilku instrumentach, t. zn. instrumentalną, to natomiast suita i sonata są formami wyłącznie instrumentalnemu. Również i te odmiany, które w gruncie rzeczy nie są niczem innym jak sonatami na większy zespół instrumentalny np. trio (na trzy pojedyncze instrumenty), kwartet (na cztery instrumenty), kwintet (na pięć instrumentów) i t. p.; a przede wszystkim zaś symfonia. Pod tem mianem rozumiemy nic innego jak właśnie również sonatę tj. kilkuczęściowe dzieło, ale na zespół orkiestralny. Losy rozwoju symfonii poszły temi samymi drogami co i sonaty. A przełomowe znaczenie pod każdym względem w tej dziedzinie przypada dziewięciu symfonom Beethovena.

Powyżej omówiliśmy główne formy muzyki instrumentalnej. Pozatem zaś istnieją również pewne stałe rodzaje form dla utworów muzycznych opanowanych przez śpiew całkowicie lub w przeważnej tylko i zasadniczej swej części. Najprostszą formą tego rodzaju jest pieśń. Następnie zaś wybitnie ważne są dzieła chóralne wysoko artystycznie stojące i w licznych swych odmianach zdolne do najwyższego rozwoju formy i treści, jak oratorjum, msza, pasja i wiele innych o rozmaitych nazwach, ale podpadające wszystkie literaturze chórowej.

Mało zwraca się uwagę na nader ciekawą okoliczność, że najznacześnie arcydzieła sztuki muzycznej należą właśnie do literatury chóralnej. W całym królestwie tonów nie ma wspanialszych twórców niż Bacha pasja św. Mateusza i jego msza h-moll, jak Beethovena missa solemnis (msza uroczysta) i dziesiąta symfonia.

Nie możemy w tem miejscu bliżej i dokładniej rozpatrzyć ukształtowania wszystkich tych form kompozycji świeckich i kościelnych, jest to bowiem temat nieskończenie rozległy i bogaty w niezliczone odmiany i zmusiłoby to nas do przydługich objaśnień i roztrząsań. Jedno tylko należałoby nadmienić, mianowicie że właściwą cechą oratorjum rzadko w rzeczywistości napotkać można w dziełach chóralnych, mimo to oratorjami nazwa-

nych. Przyzwyczajono się bowiem nazywać „oratorjum” każde dzieło na głosy solowe, chór, organy i orkiestrę. Nie jest to jednak zawsze trafne, ponieważ większości tych dzieł brak właśnie zasadniczego i głównego znamienia prawdziwego oratorjum, a mianowicie brak im dramatycznego zdarzenia, które możnaby i należałoby pojąć czy-sto scenicznie i wysunąć na pierwszy plan. Takie prawdziwe oratorjum musi się nadawać do scenicznej reprodukcji bez wszelkich zmian, t. zn. musi posiadać nieprzerwany i jasny, bez uwag i objaśnień, zrozumiały rozwój akcji dramatycznej. Np. oratorja Händla nietylko że nadają się do tego celu, ale praktycznie zostały już bardzo często bez przeróbek i zmian scenicznie wystawione z wielkiem powodzeniem.

Przeciwieństwem do oratorjum jest w muzyce wokalne kantata, której główną cechą jest właśnie brak nawet najmniejszego śladu dramatycznego zdarzenia; wszystko w niej jest wyrazem nastrojów.

Z nieprzebranej ilości zjawisk i form muzycznych wybraliśmy i omówiliśmy jedynie małą, prawie że znikomą ich liczbę. Ale gdyby każdemu

**Baczność!**

**Baczność:**

# Informator Muzyczny

dla muzyków wojskowych  
wraz z Kalendarzem na rok 1927.

**Na Kład na wyczerpaniu**

Spieszne zamówienia Kierować do

**Redakcji „Muzyka Wojskowego”**

Grudziądz Tuszewska Grobla 18 I

**Cena 2 zł.**

**Cena 2 zł.**

Przesyła zwykła 40 gr. drożej, za zaliczką 80 gr.

śluchaczowi na sali koncertowej mniej więcej tylko jasnym było co to jest temat, fuga, kantata, jak wygląda symfonia, sonata, lub oratorjum, to byłoby już postęp nieoceniony; gdyż zrozumiałszy formę słuchacz bez większych trudności mógłby zagłębić się w pięknie treści dzieła muzycznego.

\* \*  
\*

