

# Problemy muzyczne

Wszelkie prawa zastrzeżone. — Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

## III.

### Sposoby opracowania melodji.

Powiedzieliśmy, że melodia jest to następstwo tonów o rozmaitej wysokości i rozmaitym rytmie. Sądzę, że nie potrzeba zaznaczyć, iż ten podział na wysokość i rytm nie ma nic wspólnego z twórczym postępowaniem przy powstawaniu melodji, bo ta rodzi się w umyśle jej twórcy jako całość jednolita i nierozdzielna co do wysokości i rytmu. Pozatem zjawia się prawie zawsze wraz z melodją pewna jej najlepiej odpowiadająca, a więc właściwa harmonja, która wprawdzie nie jest rozstrzygająca dla istoty danej melodji, jednak jako jej zabarwienie wybitnie ważna. Ciekawem jest, że ucho coś niecoś muzycznie wychowane słyszy w każdej melodji ukrytą harmonję, często nawet wbrew swej woli.

Harmonja oznacza równoczesne brzmienie kilku tonów, które powstaje bądźto przez przypadkowe lub umyślne zetknięcie się rozmaitych samodzielnie i niezależnie poruszających się głosów, bądźto przez wolne uderzanie odpowiednich tonów nie mających związku ani ciągłości melodyjnej. Harmonja jest to najobszerniejsza i najbardziej skomplikowana dziedzina w nauce rzemiosła muzycznego, i wskutek tego nie możemy sobie pozwolić tutaj na jej dokładniejsze rozpatrzenie. Ażeby jednakowoż efekt harmonji przynajmniej na przykładzie okazać, przytoczę jedną i tę samą melodję w dwóch opracowaniach harmonicznych. Weźmy pod uwagę następującą melodję ludowej piosenki:

Nr. 18.

Koło mego ogródeczka.

Melodja ta mogłaby być, oczywiście gdybyśmy nie wiedzieli o jej pochodzeniu, zarówno wyjątkiem z jakiejś symfonji lub opery lub innego poważnego utworu; lecz pochodzenie jej jest dla nas obecnie całkiem obojętne.

Proszę sobie przedstawić, że n. p. śpiewak jakiś, chociażby to był najwybitniejszy, śpiewałby przez cały wieczór, tylko podobne melodie bez towarzyszenia fortepjanu lub jakichkolwiek innych instrumentów, to ten sposób opisu muzycznego przez dłuższy czas byłby stanowczo monotony

i nużący. Próbujmy więc dodać pieśni tej uroku przez zabarwienie jej akordami t. zn. harmonją. Możemy to uczynić w rozmaity sposób. Podaję piosenkę powyższą w podwójnej harmonizacji, ażeby wykazać jaki wpływ wywiera harmonja na charakter i nastrój utworu.

Nr. 19 a.

Nr. 19 b. \*)

\*) Ze zbioru: Józef Koffler „40 Polskich Pieśni Ludowych“ z łaskawem zezwoleniem wydawnictwa Anton J. Benjamina, Leipzig-Milano.

Każdy przyzna natychmiast, że nastrój w obydwu opracowaniach tej samej melodji jest z powodu różnorodnego sposobu harmonizowania całkowicie odmienny. To coś tu na jednym przykładzie zbadali i skonstatowali, da się bez wyjątku dokonać na każdej innej melodji.

W fachowo technicznym użyciu spotyka się słowo melodja nader rzadko. Zwyczajnie nazywa się melodyjnie stworzony szereg tonów, pozostających w pewnym związku ze sobą głosem; a wyraz ten w następnych wywodach zatrzymamy, ponieważ przy roztrząsaniu niektórych kwestji dokładniej i ściślej wypowiada i określa, to co chcemy opisać, niżeli pochodzące z języka staro-greckiego słowo — melodja.

Widzieliśmy zatem, że głos przez dodanie pewnych harmonji (t. j. akordów) nietylko, że przybiera pewien ściśle określony charakter i nastrój, ale temsamem wznosi się na artystycznie wyższy poziom. Zwyczajne harmonizowanie t. j. podkładanie akordów, jest najzwyczajnym i najwygodniejszym środkiem, by jakiejś melodyjnej linii nadać odpowiednie światło lub cień. Do tego samego celu prowadzą natomiast również inne środki, które wprawdzie nie zawsze i nie wszędzie dadzą się użyć, ale stoją one w swoim rodzaju artystycznie o wiele wyżej, niżeli zwykłe cieniowanie harmoniczne. Mam tu na myśli opracowanie wielogłosowe, t. zn. że do głosu głównego, nazwijmy go tematem, dodaje się celem artystycznego zabarwienia jeden, dwa lub nawet więcej głosów nowych, niezależnie się rozwijających. Opracowanie takie nazywamy ogólnie polifonicznem, w przeciwieństwie do czysto harmonicznego, które określa się wyrazem homofonia.

Ażeby pojęcie polifonii nieco dokładniej ująć i opisać, nie zaszkodzi zbadac historyczny rozwój tego środka technicznego, chociażby tylko w najogólniejszych zarysach. W początkach muzyki istniał tylko śpiew jednogłosowy; bez względu na ilość śpiewaków — wszyscy śpiewali to samo. Jeżeli znajdziemy w starych rękopisach notowane melodje na głosy śpiewające — rękopisy takie znajdują się często w starych klasztorach lub bibliotekach uniwersyteckich, przeważnie we Włoszech — otóż melodje takie przeznaczone do śpiewu, oznacza się dopiskiem „voce“, co po polsku znaczy: głos; tem samem zaś było wszystko dokładnie określone. Z czasem powstała jednak myśl, że byłoby odpowiedniem i stosownem, by prócz tego jednego śpiewał nad nim jeszcze drugi, oczywiście że odmienny. Ponieważ ten nowy głos jako górny najłatwiej dochodził i wbijał się w ucho, a więc odgrywał dla słuchającego większą rolę, nazwano go w pierw „cantus“ (po polsku: śpiew), później zaś „tenor“ w znaczeniu mniej więcej głosu dzierżącego, a więc głównego. Tem samem zaś stracił pierwotny jedyny głos swoje wyjątkowe i panujące stanowisko i zadowolnił się zwykłym podpieraniem, fundamentowaniem tenoru, a z powodu jego niskiego położenia nazwano go „bassus“ (po polsku: niski, głęboki). Rozchodziło się oczywiście przez długi czas tylko o głosy męskie, wskutek czego wystarczały całkowicie powyższe dwie grupy głosowe: bas i tenor. Dopiero gdy później do śpiewu w kościele dopuszczono chłopców i oddano im osobny niezależny głos, ten z natury rzeczy jako wyższy od męskiego, śpiewał melodje wyższe niż tenor, oznaczono go mianem „alto“, co po polsku znaczy:

wysoki. Nowy ten głos odebrał tenorowi prowadzącą pozycję i zepchnął go do skromnej roli wypełniającego i regulującego przestrzeń między altem a basem. Od używania trzech głosów do wprowadzenia czwartego był tylko jeden krok, który dokonano rozdzielając głosy chłopięce według ich naturalnego brzmienia na niższe i wyższe, które to ostatnie jako najwyższe w całym zespole nazwano „soprano“ t. zn. mniej więcej najwyższy. Przeszliśmy więc historyczne powstanie czterech grup głosowych chóru mieszanego i objaśniliśmy zarazem powstanie ich nazw.

**Jest obowiązkiem każdego muzyka  
wojskowego czytać i prenumerować**

∴ ∴ ∴ dwutygodnik ∴ ∴ ∴

**„Muzyk Wojskowy“**

**Nie zwlekać!!!**

**Dziś jeszcze wysłać czekiem P. K. O.  
na Nr 208081 prenumeratę za kwartał**

**3,— złote**

**za jeden miesiąc: 1,— zł.**

Muszę w tym związku zaznaczyć jeszcze, że źródło wszelkiej muzyki płynie ze śpiewu. W ostatecznym znaczeniu każda nuta, którą kiedykolwiek i gdziekolwiek słyszymy, powstaje ze śpiewu, bez względu czy rozchodzi się o muzykę z epok najdawniejszych czy też o utwór kierunku najnowszego. Ostatecznie można każdy głos orkiestrowy, chociażby on był jak najbardziej skomplikowany, pomyśleć śpiewanym, oczywiście w idealnym znaczeniu, bo głos taki prawie zawsze nie będzie do opanowania ani do wykonania, chociażby przez najlepszego śpiewaka jużto technicznie, jużto wokalnie.

Z powyższych rozpatrywań również można z łatwością wywnioskować, że próbowano i uczono się dopiero stopniowo w kompozycji używać dwóch, trzech, czterech a wreszcie więcej głosów, jakoteż, co już w tem miejscu zauważę, tworzyć harmonje świadomie, już to wbrew wolnemu poruszaniu się głosów, jużto właśnie przez to poruszanie się. Ponieważ w dawniejszych czasach nutę oznaczano punktem, a przy notowaniu większej ilości głosów pisano niejako jeden punkt przeciw drugiemu, nazwano to postępowanie po łacinie. punctum contra punctum (po polsku: punkt przeciw punktowi); czyli innemi słowy, powstało to co nauka rzemiosła kompozytorskiego nazywa kontrpunktem. Kontrapunkt więc nie jest niczem innem jak pewnym odmiennym rodzajem układu muzycznego, w którym porusza się pewna ilość głosów w całkowitej lub częściowej wzajemnej niezależności. Przez się zrozumiałem jest, że by umożliwić i poniekąd ułatwić osiągnięcie tego celu istnieją pewne nakazy, ale tu nie miejsce na roztrząsanie tych szczegółów kompozytorskiej techniki.

c. d. n.