

# FORMY MUZYCZNE.

## I.

Systematyczne poznanie form muzycznych, ich istoty, powstawania i rozwoju — oto zadanie nauki o formach muzycznych. Najłatwiej dzieje się to przez analizę, przez rozbiór arcydzieł. Lecz jeszcze ważniejsze zadanie ma do spełnienia ta nauka: prowadzi przez poznawanie form i ich organicznych prawd do świadomego słuchania. Nie wystarczy rozumieć architektoniczny stosunek pojedynczych części w dziele sztuki lub poznawać charakterystyczne cechy wyrazu i stylu. Ponad to wszystko idzie zrozumienie wszystkich organicznych sił przejawiających się począwszy od głównej idei dzieła aż do najmniejszych jego drobnoustrojów. Gdy to sobie przyswoimy, stosunek nasz do muzyki zmieni się istotnie. To uwolni nas od niekonsekwentnego, niepohamowanego zatracania się w czysto uczuciowym ujęciu dzieła. O-

siągniemy dyscyplinę słuchania pod kontrolą mózgu, która nie będzie wcale niszczyła przeżycia, wręcz przeciwnie pogłębi i wzmocni je.

Na marginesie nauki o formach muzycznych wyjaśnią się nam liczne związki historyczne, problemy estetyczne i stylistyczne, a przede wszystkim istotne zadanie harmonji i modulacji.

## II.

### Technika układu.

Układ muzyczny to sposób dysponowania głosami tak, by powstała tkanina muzyczna o wartościach artystycznych. Historycznie, stylistycznie i technicznie rozróżniamy dwa rodzaje układów: homofoniczny i polifoniczny.

Istotną treścią w układzie homofonicznym jest jedna myśl główna zwana tematyczną, o znaczeniu nadrzędnym, ześrodkowana zwykle w jednym, prze-

ważnie najwyższym głose. Wszystkie inne głosy, w ilości teoretycznie nieograniczonej i dowolnie zmiennej, mają znaczenie podrzędne, służą jako wtór, chociażby nawet wykazywały pewne pozorne cechy samodzielności. Układ ten w istocie swej jest czysto harmoniczny, t. zn. wszystkie głosy wtórujące wyrażają ściśle jakiś akord lub jego figurację. Obecna są równoczesne kontrasty melodyczne, rytmiczne należące do rzadkości.

W układzie polifonicznym wszystkie głosy są równorzędne i samodzielne; wszystkie podają główną myśl, których ilość jest teoretycznie nieograniczona. Ilość głosów podobnie jak w układzie homofonicznym dowolna, ale niemniejsza niż dwa; przyczem raz w założeniu przyjęta ilość głosów utrzymuje się do końca (t. zw. realność głosów). Wszystkie głosy kontrastują przedewszystkiem rytmicznie i przeważnie również melodycznie.

Możliwości układu homofonicznego omawia nauka o harmonji, o ile się bogactwo tego układu da systematycznie w całości ująć i wyczerpać. Podstaw układu polifonicznego uczy nauka o kontrapunkcie, nauka o równoczesnem prowadzeniu samodzielnych głosów.

Praktyka kompozytorska naogół ściśle rozdziela obydwie techniki układu; lecz niekiedy miesza je dowolnie: wprowadza do układu homofoniczno-harmonicznego głosy samodzielne, a nawet naśladujące i naodwrot zaopatruje głosy polifonicznie ustosunkowane wtórem homofonicznym, lub głosami harmonicznymi dopełniającymi.

Układ homofoniczny jest młodszy i łączy się ściśle z rozwojem harmonji tonalnej. Układ polifoniczny w historycznym przebiegu zmieniał się ciągle i wykazuje kilka typów. Heterofonja lub polyodja t. zn. różnogłosowość nieregulowana żadnymi kryterjami estetycznymi (motetus w ars antiqua!). Linearność, o estetycznym kryterjum linii melodycznej: każda musi być kształtem zamkniętym i zadowalającym pod względem melodycznym, rytmicznym i linjowym. Stosunek wszystkich linii ma wydatnie ich samodzielny kształt i stworzyć nowy nadrzędny kształt o tych samych wartościach estetycznych. Współbrzmienia tych linii są wypadkami zderzenia się głosów, oczywiście regulowanymi przez ucho twórcy. Pod koniec szkół niderlandzkich, gdy dojrzało wycucie funkcji harmoniczych, współbrzmienie głosów zostaje z góry przesądzone przez konieczność wyrażenia funkcyjnej kadencji. Tak po-

wstaje polifonja konstruktywna. Jan S. Bach to szczyt łączący w idealny sposób linearność i konstruktywizm polifoniczny. Wielki przewrót stylistyczny za czasu synów Bacha oddaje przewagę układowi homofonicznemu. A dopiero załamanie się tonalnej harmonji w XX. wieku stwarza znów warunki dla wyłączenia układu polifonicznego.

Warunków technicznych układu polifonicznego uczy nauka o kontrapunkcie. W krótkości jednak damy ich zarys. System nauczania kontrapunktu wykształcił i ustalił się w XVIII. wieku pod nazwą kontrapunktu ścisłego. Wyrósł on z muzyki wokalnej i jest silnie ograniczony, gdyż przyjmuje granice wykonalności wokalnej za swoje techniczne zasady i prawa. Systematycznie uwzględnia ta nauka szereg możliwości, nazywając je gatunkami.

Gatunek pierwszy: nuta przeciw nucie. Na każdą nutę głosu stałego (*cantus firmus*) zjawia się w głosie kontrapunktującym również tylko jedna nuta o tej samej wartości rytmicznej i w stosunku konsonującym:

1.

Gatunek drugi: dwie nuty przeciw jednej, na słabej części taktu może być dyssonans przejściowy:

2.

Trzeci gatunek: cztery nuty przeciw jednej:

3.

Czwarty gatunek: synkopowany; głos kontrapunktujący konsonuje na słabej części taktu, po przetrzymaniu na następną mocną dysponuje i rozwiązuje się przez stopniowe opadanie:

4.

Wkońcu ostatni, piąty gatunek zwany mieszanym lub kwiecistym (*floridus*) lub też ozdobiony. Głos kontrapunktujący miesza poprzednio omówione gatunki i do pewnego stopnia swobodnie dysponuje rytmiką:

5.