Z. Stubieda

BIBLIOTEKA TEORETYCZNA
WARSZAWSKIEGO KONSERWATORYUM MUZYCZNEGO

TOMASZ WIESEWETTER
Nr 6

ZYGMUNT NOSKOWSKI

KONTRAPUNKT

KANONY, WARYACYE
I FUGA

WYKŁAD PRAKTYCZNY

DZIEŁO PRZYJĘTE PRZEZ
INSTYTUT MUZYCZNY W WARSZAWIE

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1907

Podr. Muzyk

TOMASZ MIESKOWSKI

№ 6.

KONTRAPUNKT

KANONY, WARYACYE I FUGA

TOMASZ KIESEWETTER

BIBLIOTEKA TEORETYCZNA
WARSZAWSKIEGO KONSERWATORYUM MUZYCZNEGO

ZYGMUNT NOSKOWSKI

KONTRAPUNKT

KANONY, WARYACYE
I FUGA
WYKŁAD PRAKTYCZNY

DZIEŁO PRZYJĘTE PRZEZ
INSTYTUT MUZYCZNY W WARSZAWIE

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1907

40 000 t

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI
037226

037226
Podr Muz

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

Dr 69/94
11.02

Ignacemu Paderewskiemu

wielkiemu artyście, dobremu obywatelowi kraju i zacnemu koledze

pracę niniejszą poświęca

Autor.

A. Stubieda.

PRZEDMOWA.

Zadaniem książki niniejszej jest: wypełnić istotny brak w języku polskim dzieła o kontrapunkcie, gdyż nawet w tłumaczeniu nie znajduje się u nas nic takiego, coby chociaż w przybliżeniu służyć mogło za wskazówkę dla chcących się kształcić w tym trudnym dziale wiedzy muzycznej.

Wydając na użytek publiczny pracę tego rodzaju, czuję się w obowiązku dania kilku wyjaśnień, niezbędnych w tym wypadku.

Przedewszystkiem zwracam uwagę na umieszczone w nagłówku wyrazy: «W y k ł a d p r a k t y c z n y». Znaczy to, iż zadaniem książki jest wskazanie sposobu, w jaki można się nauczyć pisać, albo lepiej: tworzyć wedle zasad kontrapunktu. Z tego więc względu unikałem dotykania wielu szczegółów, mających wartość i znaczenie dla tych, którzy już przeszli szkołę i chcą tylko, dla rozszerzenia zakresu swej wiedzy, zgłębić naukę i poznać wszystkie jej tajniki. W wykładzie moim, opartym na doświadczeniu wieloletniem, umieściłem tylko to, co jest potrzebnem dla ucznia, rozumie się dostatecznie przygotowanego.

System wykładu, w jego najgłówniejszych podstawach, opierać się musi na przyjętych ogólnie prawidłach. Pochlebiam sobie jednak, że tak całokształt dzieła, jak i wiele szczegółów uzupełniających wolno mi uważać za pracę całkiem samoistną i w wielu razach różniącą się w układze

od dotychczas istniejących. Dość przytoczyć: rozdział I (O melodyi), roz. IV, w którym jest inny, niż dotychczas podział gatunków, oraz w tymże rozdziale § 7, gdzie jest mowa o zasadach rytmiki, o czem w żadnem dziele kontrapunktycznem niema nawet wzmianki, dalej rozdział VI, mający za przedmiot: wykład szczegółowy Waryacyi, po raz pierwszy wprowadzony do nauki kontrapunktu i wcielony doń jako część jego integralna. W innych rozdziałach znajduje się sporo uwag, będących wynikiem mojej pracy nauczycielskiej. I tak między innemi: § 6 rozdziału IX jest prawie w całości moim pomysłem, tak jak rozdział ostatni, w którym podaję nowe sposoby tworzenia fugi.

Oprócz tego, wszystkie przykłady objaśniające są moją wyłączną własnością. Opracowania gatunków mają jako «*Cantus firmus*» melodye kościelne polskie, których pewną ilość umieściłem na użytek uczących się, przy robieniu zadań. Przypuszczam, iż, przy coraz większem wyodrębnianiu się narodowem w muzyce, to uwzględnienie drogich nam pieśni znajdzie przychylny oddźwięk w sercach muzyków polskich.

Wobec przytoczonych powyżej wyjaśnień nie przyniesie mi ujmy, jeżeli dodam, iż w wielu razach w wykładzie moim opierałem się na systemie tak świetnego teoretyka, jak S. W. Dehn. Pochodzę, chociaż pośrednio, z jego szkoły, z niej bowiem wyszedł znakomity twórca i wielki po wszystkie czasy nauczyciel Fryderyk Kiel, mój mistrz niezapomniany.

Dzieło Dehna cenię wysoko za jasność i uproszczenie wykładu, oraz za kierunek postępowy, dzięki któremu uczeń nie ma potrzeby obciążać swej pamięci wieloma zbytecznemi formułkami. Uznając praktyczność takiego systemu, trzymałem się go do pewnego stopnia, szczególniej co do porządku w układzie kursu. Dość jednak porównać moją pracę z książką Dehna, aby dojrzeć znaczną różnicę, zachodzącą między jedną a drugą, i ocenić samodzielność mego wykładu. Zresztą w dziedzinie pracy umysłowej

istnieć musi łączność między tem, co było, a działalnością dalszą. W tem spoczywa ustawiczny postęp tak w sztuce, jak i w nauce.

Przeświadczenie o tem daje mi otuchę, że książka niniejsza, będąca drobnym objawem owego postępu, znajdzie równie sprawiedliwą ocenę, jak dobre przyjęcie i przyniesie istotny pożytek społeczeństwu.

Zygmunt Noskowski.

Pisałem w lecie r. 1906.

WAŻNIEJSZE OMYŁKI.

Str. 5 wiersz 7 od góry ma być: nie krępują **się.**
» 17 » 5 od dołu ma być: największej **ilości.**
» 49 w przykładzie 28 takt 1-szy brak w basie nuty **C,** a w tenorze (takt ostatni) nuty **D.**
» 57 w przykładzie e) brak na końcu nuty po krzyżyku.

ROZDZIAŁ I.

Melodya i jej rodzaje.

W sztuce muzycznej pojęcie o melodyi jest dwojakie:

1º. Melodya samoistna, jak najswobodniejsza pod względem rytmiki i stosunku interwałów, zamknięta w zdaniu lub w okresie pojedyńczym, podwójnym i t. d. jednem słowem: *pieśń,* wpadająca z łatwością w ucho mało nawet wykształcone muzykalnie.

2º. Melodya wchodząca w całokształt utworu muzycznego jako czynnik, ożywiający pochód zbiorowy głosów.

Różnica, zachodząca w obu tych pojęciach, jest łatwą do rozpoznania i niezmiernie charakterystyczną. I tak: melodya, jako pieśń, obejść się może bez towarzyszenia, jak to ma miejsce w tysiącach piosenek ludowych; jest również w stanie zadowolić się towarzyszeniem prostych akordów, grających w tym wypadku rolę sługi. Ileż to pieśni, sławnych nawet, nucono przy chudym dźwięku gitary, albo szpinetu! Iluż to lepszych, lub gorszych dyletantów, czujących w sobie porywy śpiewacze, zawodzi rozmaite popularne melodye, towarzysząc sobie na fortepianie i dobierając nieudolnemi palcami akordów rozpaczliwie fałszywych!... Towarzyszenie takie, choćby najgorsze, nie psuje wcale pieśni, której melodyjność pozostaje zawsze równie dobrą z dopełniającymi ją akordami, jak i bez nich.

Inaczej się ma z melodyą drugiego rodzaju: jej znaczenie i wartość ujawniają się dopiero w towarzystwie

współrzędnie działających czynników. Wyrwijmy jeden z nich i zanućmy, lub zagrajmy go osobno, a ucho nasze pozna bez trudu, iż w melodyi takiej jest coś nieskończonego, niewyraźnego, coś, co wymaga dopełnienia. Najpiękniejszy np. temat kanonu lub fugi nie zrobi na nas wrażenia, jeżeli ograniczymy się na zagraniu go jednogłosowo. Kolejne dopiero odzywanie się innych czynników nadaje pierwszemu tematowi znaczenie, którego doniosłość oceniamy, wsłuchując się z uwagą w dalszy rozwój wielogłosowego utworu.

W tem tedy odróżnieniu dwojakiego rodzaju melodyi wyjaśnić sobie możemy pojęcie, co to jest *homofonia* i *polifonia*.

W pierwszej jeden tylko głos ma coś do powiedzenia i dlatego znajduje się on zawsze na wierzchu, w górze, aby dominować, błyszczeć niepodzielnie. Inne czynniki służą tylko do uświetnienia głosu naczelnego. Owo pojęcie: »w górze«, jest względnem, gdyż np. głosy męskie znajdują się w niższej oktawie, niż towarzyszenie, ale ze względu na swój koloryt, charakteru wyższości nie tracą i dla ucha brzmią »w górze«.

Styl homofoniczny pospolity w pieśniach, aryach, tańcach i t. d. przystępnym jest wprawdzie dla mniej muzykalnego słuchacza, ale też prędko powszechnieje i nuży swą jednostajnością.

Inne znaczenie, inną wartość ma polifonia. Tam słyszymy melodyę wszędzie, a w miarę, jak się wtajemniczamy w styl wielogłosowy, tem się on wydaje nam piękniejszy i doznajemy istotnej rozkoszy estetycznej, śledząc np. za motywem, który raz się odzywa w górze, raz w głosach środkowych, potem znowu w basie, a zawsze w towarzystwie *samoistnie* choć *współrzędnie* prowadzonych innych głosów.

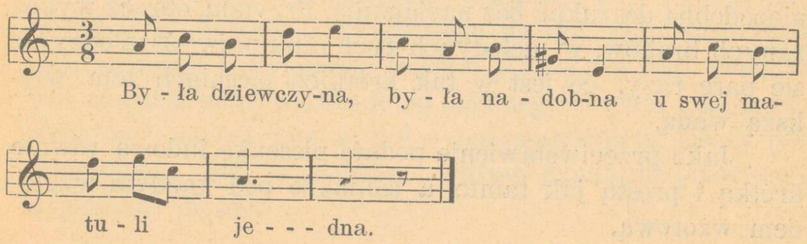
Na ukształtowanie melodyi — odnośnie do jej rysunku, nie formy — jako pieśni lub aryi nie ma właściwie żadnych praw, zwłaszcza w dzisiejszym postępie muzyki. Melodya

tego rodzaju jest, a raczej powinna być owocem natchnienia i jako taka jest zależną jedynie od chwilowego usposobienia artysty-twórcy. Może się zaczynać od jakiegokolwiekbądź stopnia gamy, może również kończyć się tak dobrze na tonice, jak na kwincie lub tercyi, może wreszcie w pochodzie swoim robić skoki i łamańce, mniej lub więcej zgrabne. Wszystko to, jeżeli wsparte jest urozmaiconą rytmiką, wywrze na słuchaczu dodatnie wrażenie. Należy tylko baczyć, aby w takiej melodyi nie powtarzały się zbyt często pewne dźwięki t. z. stanowcze, za które uważam przedewszystkiem tonikę i dominantę, po nich zaś stopień szósty. Powtarzania tych dźwięków unikać należy mianowicie w skali górnej, albowiem wrażenie mogą one wywrzeć tylko wtedy, gdy występują jako punkt kulminacyjny melodyi. Skoro damy takich punktów kilka, samo z siebie wynika, iż osłabia się zamierzone wrażenie.

Również i pominięcie jednego stopnia gamy może zepsuć melodyę. Istnieją wprawdzie genialne nawet tematy, rozwijające się na pięciu zaledwie stopniach (np. Finał z ostatniej symfonii Beethovena), ale nie mogą one służyć za prawidło i pozostaną w sztuce zawsze szczytnemi wyjątkami.

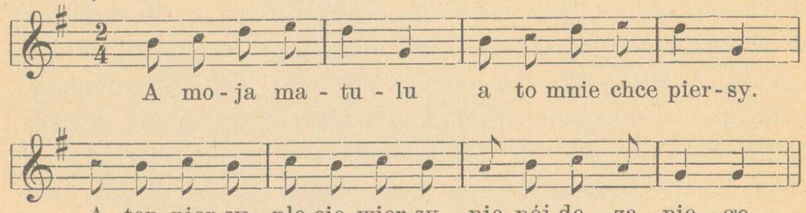
Mimo całe uwielbienie, jakie mam dla naszych pieśni ludowych, dość często zdarzało mi się odczuwać w nich braki i ujemnego doznawać wrażenia, właśnie z powodu pominięcia jednego, a czasem dwóch dźwięków gamy. Na poparcie mego twierdzenia przytaczam kilka piosenek ludowych, wybranych na chybił, trafił.

a)



Brak szóstego stopnia wpływa rażąco na monotonność powyższej melodyi, prócz tego dwa razy nutą najwyższą jest dominanta.

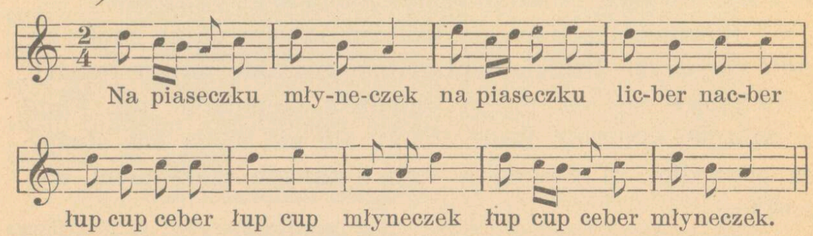
b)



Tu znowu napróżno szukamy tak ważnego stopnia, jak siódmy!

Uboższą jeszcze jest następująca piosenka:

c)

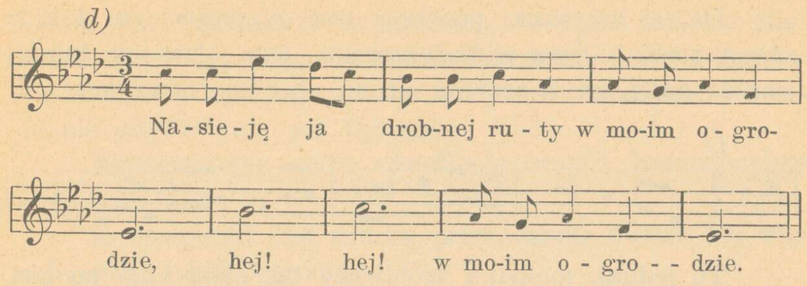


Melodya, rozwijająca się na pięciu stopniach, nie może zostawić po sobie zadowolenia estetycznego, zwłaszcza, gdy jeden ze stopni brakujących jest tonem prowadzącym.

Gdybyż jeszcze przytoczone piosenki zdradzały w swym chodzie melodyjnym choćby najsłabszy oddźwięk gam starożytnych. Tego jednak, przy najlepszych chęciach, niepodobna doszukać bez naciągania. Przytem, oprócz wykazanych braków, w melodyach tych nuta najwyższa odzywa się parę razy, co jest w tak krótkich pieśniach tem większą wadą.

Jako przeciwstawienie podaję piosenkę ludową równie krótką i prostą jak tamte, a jednakże pod każdym względem wzorową.

d)

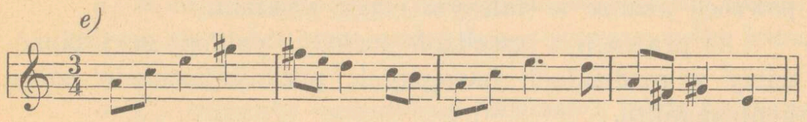


Mimo fantastycznego, lecz nader wdzięcznego zakończenia na kwincie — co robi wrażenie tonacyi mixolidyjskiej, melodya tej uroczej pieśni jest bez zarzutu i zadowala ucho zupełnie, posiada bowiem wszystkie stopnie gamy, nuta najwyższa odzywa się raz tylko jeden, a obok tego jakaż tam przyjemna rozmaitość w rytmice!

Przy używaniu skoków nie krępują ani kompozytorowie, ani też pieśniarze ludowi żadnemi ograniczeniami. Mozart i Schubert, ci dwaj najbogatsi melodyści, dawali w swych pomysłach wszystko, począwszy od gamy, aż do najśmielszych skoków i odległości nadmiarowych.

W pieśniach ludowych trafiają się pochody na pozór niemożliwe, a jednak nie pozbawione wdzięku, jak np. w »Kołysance« kujawskiej:
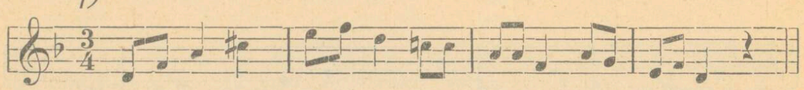
e)



Przy rozbiorze szczegółowym spostrzegamy nieprawidłowy pochód na akordzie septymowym 1-go stopnia w minorze, następnie opuszczenie na dół tonu prowadzącego, zamiast rozwiązania tegoż o pół tonu wyżej. Ciekawe jest również poprowadzenie od siódmego stopnia całej gamy minorowej melodyjnej w dół z pozostawieniem seksty podwyższonej. Jest to zrobione wbrew uznanym prawidłom, a jednak... piękne.

Do tej kołysanki podobną jest w pierwszym takcie znana pieśń ludowa skandynawska, lecz idzie od tamtej jeszcze dalej, gdyż rozwija się na akordzie nonowym:

f)



Tu jednak melodya zrobiwszy tak niezwykły pochód, zadowala ucho w zupełności w drugim takcie, dając rozwiązanie tonu prowadzącego na tonikę, następnie obniża tenże dźwięk o pół tonu, co już wygląda bardzo cywilizowanie. Z tych więc powodów pieśń niniejsza, aczkolwiek piękna, nie posiada tej zajmującej oryginalności, co przytoczona powyżej kołysanka.

Przykłady powyższe dostatecznie objaśniają o swobodzie, z jaką można prowadzić melodyę pieśniową, czyli homofoniczną. Co prawda, z tej swobody wyrodziło się w czasach obecnych — nadużycie, szczególniej w tworzeniu melodyi na głos ludzki, od którego wielu muzyków wymaga rzeczy wprost niemożliwych. Winą tu jest brak znajomości zasad śpiewu, a więc i techniki głosowej; dlatego radzę każdemu, kto ma zamiar poświęcić się tworzeniu *poważnemu,* aby uczył się śpiewać. Do tego przedmiotu powrócę jeszcze w dalszym ciągu wykładu.

O prawach i zasadach melodyi polifonicznej pomówimy w rozdziałach następnych, przy objaśnieniu istoty kontrapunktu.

ROZDZIAŁ II.

Kontrapunkt i jego rodzaje.

Cały wielki dział naukowy, noszący miano »Kontrapunktu«, zajmuje się stroną melodyjną sztuki muzycznej. Idzie tu o zachowanie melodyjności, według ścisłych

zasad, we wszystkich czynnikach, w czem właśnie znamienna zachodzi różnica z nauką Harmonii, która zajmując się akordami, mniejszy kładzie nacisk na melodyjne prowadzenie głosów przy ich łączeniu.

Najtreściwsze tedy określenie nauki kontrapunktu musi być takie:

Kontrapunkt jest sztuką prowadzenia dwóch lub więcej melodyi jednocześnie.

Nazwa sama pochodzi z czasów, gdy pisownia nut zasadzała się na stawianiu punktów na linjach, a zatem w końcu XIV-go i w początkach XV-go wieku. Stawiano punkt przeciw punktowi t. j. *punctum contra punctum,* które to wyrażenie skrócono do jednego wyrazu: »kontrapunkt«. Z owych też czasów pochodzi zasada dorabiania melodyi nowych do t. z. »*cantus firmus*« (po włosku »*canto fermo*«). Znaczy to: śpiew stały, czyli niezmienny, nazwa pochodząca od Grzegorza Wielkiego, który zreformował śpiew kościelny, a zebrawszy i uporządkowawszy melodye w jedną książkę *(Antiphonarium),* przytwierdzić ją kazał do ołtarza w kościele św. Piotra jako wzór, nie dający się zmienić.

W dalszym rozwoju kontrapunkt rozdzielił się na trzy rodzaje:

a) Kontrapunkt *równy (contrapunto semplice* lub *eguale),* w którym na każdą nutę *cantus firmus* dawano tylko jedną nutę w opracowaniu.

b) Kontrapunkt *rozdrobniony (diminuto),* gdzie na jedną nutę śpiewu stałego przypadało dwie lub więcej nut w melodyi dodanej.

c) Kontrapunkt *złożony (composto),* w którym właściwie nie ma śpiewu stałego, a wszystkie czynniki poruszają się melodyjnie w zupełnej względem siebie swobodzie rytmicznej.

Nazwy te już nie są dzisiaj w użyciu, natomiast z dwóch pierwszych rodzajów wyłoniły się t. z. Gatunki, jako podstawa niezbędna nauki kontrapunktu. Po przejściu

gatunków mamy do czynienia wyłącznie z kontrapunktem złożonym, ten zaś rozpada się na *pojedyńczy, podwójny, potrójny* i t. d. wreszcie *wielokrotny.*

W kontrapunkcie pojedyńczym czynniki głosowe pozostają względem siebie w stosunku niezmiennym, zaś w podwójnym i następnych można głosy górne przenieść na dół i odwrotnie: dolne do góry, przy jednakowo dobrze brzmiącej całości.

W ostatnich czasach nauka kontrapunktu podwójnego pozostała nieco w zaniedbaniu, co jest stanowczo rzeczą szkodliwą dla postępu sztuki. Wymagania dzisiejsze pod względem polifonii, w dziełach orkiestrowych, lub też instrumentalno-wokalnych stają się coraz większe, bez dobrej tedy znajomości kontrapunktu tak pojedyńczego, jak podwójnego nie będzie się miało dostatecznej techniki w prowadzeniu samoistnem czynników, a tem samem nie wywoła się zamierzonego wrażenia. Wszystkim tym, którzy bez dokładnego zdobycia wiedzy kontrapunktycznej zapisują się do obozu postępowego, którzy sądzą, iż przejście pobieżne kursu da im środki do kroczenia nowemi drogami i upoważni do lekceważenia przeszłości, stawić mogę za przykład takiego ultra-postępowca, jakim jest Ryszard Strauss. Wszakże on w dziełach swych wprawia nieraz w zdumienie polifonią we wszystkich czynnikach, składając co chwila dowody wielkiej znajomości *nauki* kontrapunktu.

Wiadomą jest zresztą rzeczą, dlaczego dzieła takich mistrzów jak: Bach, Haendel, Mozart lub Beethoven są po dziś dzień rozkoszą prawdziwie muzykalnej publiczności. Każdy z nich był znakomitym kontrapunkcistą i u każdego polifoniczne prowadzenie głosów nosi cechę wybitnej samodzielności. Dzięki temu, wszyscy oni byli do końca życia istotnymi postępowcami.

W tem leży tajemnica mistrzostwa!

ROZDZIAŁ III.

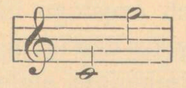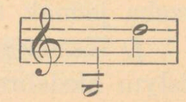
Prawa melodyi w kontrapunkcie.

Aby głosy pojedyńcze były istotnie melodyjne, muszą podlegać pewnym prawom, które są niezbędne, zwłaszcza przy nauce gatunków. Tutaj bowiem trzymać się musimy stylu *ścisłego* czyli *surowego,* aby potem, po ich przejściu i rozpoczęciu kontrapunktu złożonego (Kanon, Waryacye, Fuga) łatwiej obracać się w stylu swobodnym.
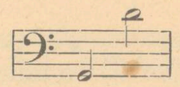
Dawniej zbytecznie męczono ucznia stylem surowym, w którym kazano pisać wszystko. W obecnym jednak rozwoju muzyki jest rzeczą bezowocną, zajmować się zbyt długo tym stylem, którego sztywność nie wpływa korzystnie na rozwinięcie fantazyi. Natomiast w gatunkach styl ścisły jest bezwarunkowo konieczny, tak jak w ogóle nauka gatunków jest nieuniknioną dla każdego, kto chce zostać prawdziwie tęgim muzykiem.

Należy tedy poznać prawa melodyi w stylu ścisłym, mianowicie zaś zrozumieć prowadzenie jej pod względem śpiewności, która jest wypływem tego, że kontrapunkt wyrabiał się na głosie ludzkim, musiał więc jego wymaganiom i warunkom przyrodzonym podlegać. Dzisiejszy uczeń powinien zatem przy pisaniu kontrapunktu myśleć o głosie, nie zaś o jakimkolwiek instrumencie, osobliwie o fortepianie.

Z tego powodu podaję poniżej rozmiary czterech zasadniczych głosów ludzkich i radzę ich nie przekraczać przy studyach.

Sopran:  Alt: 

Tenor: 
(czyta się o oktawę niżej)

Bas: 

U w a g a. Podczas całej nauki kontrapunktu trzymać się będę tylko kluczy: skrzypcowego i basowego, jako najbardziej rozpowszechnionych, gdyż tu idzie nie o wprawę w pisaniu różnemi kluczami, lecz o wyrobienie w sobie szybkiego myślenia dźwiękami. Wszelkie możliwe uproszczenia w nauce przyczyniają się do prędszego postępu.

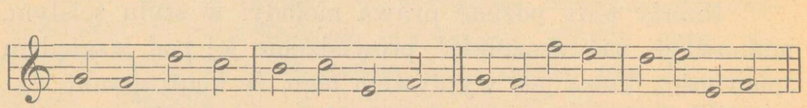
Prawa prowadzenia melodyi są podwójne: 1) Rozwijanie się melodyi jako takiej, czyli jej *rysunek*. 2) Prowadzenie melodyi w zastosowaniu do innych głosów.

Prawa pierwsze są następujące:

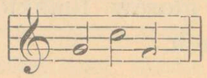
a) Melodyę należy prowadzić zwięźle, w postępie, o ile można, łącznym czyli djatonicznym.

b) Skoki o tercję (małą i wielką), kwartę czystą i kwintę czystą mogą mieć miejsce byle niezbyt często, przyczem starać się trzeba o pochody przez sekundę między skokami.

c) Przy skokach o sekstę (małą i wielką), i oktawę czystą trzeba przed skokiem i po tymże postępować o sekundę, ale w kierunku odwrotnym względem skoku, co objaśni wykaz poniższy:

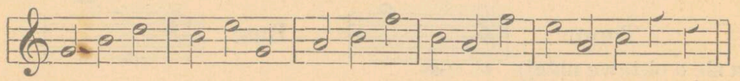


d) Wszelkie skoki w interwalach nadmiarowych są niemożliwe, jak również skoki o septymy, nony i dalsze.
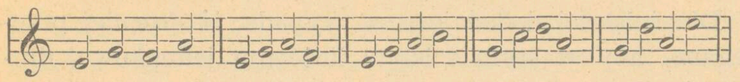
e) Nie można robić dwóch skoków w jednym kierunku. Dwa skoki w kierunku przeciwnym nie są błędem, lecz tylko w tym rodzaju jak np. .

Trzeba jednak unikać ich częstego użycia.

f) Wszelkie pochody na dźwiękach akordów są w stylu ścisłym niedobre, gdyż zmieniają melodyę na figuracyę np.

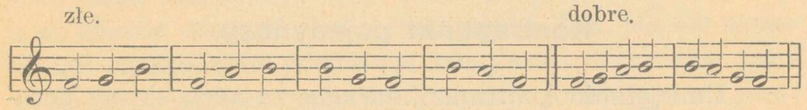
 i t. p.

g) Interwale jednakowe, powtarzające się nawet raz jeden, są również niemelodyjne, więc niedobre np.

 i t. p.

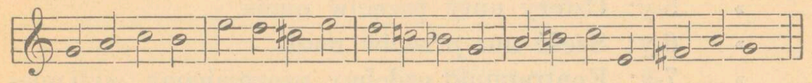
h) Unikać należy stanowczo pochodów *chromatycznych*.

i) Ważnem prawem jest unikanie pochodu trzech dźwięków w rozmiarze kwarty zwiększonej, gdyż wtedy melodya rozwija się na trytonie. Postęp wszystkich czterech dźwięków tej kwarty — ale tylko stopniowy — nie jest błędem, a zatem:

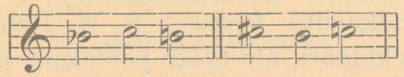


k) Nie można powtarzać tych samych dźwięków po sobie. Wyjątek jedyny spotkamy w kontrapunkcie trzy- i czterogłosowym.

l) Melodyę prowadzi się w tonacyi oznaczonej, wszakże można zbaczać do innych tonacyi, lecz dodawanie w tym wypadku znaków chromatycznych może nastąpić tylko djatonicznie, np.



Natomiast bardzo źle brzmi i wadliwe jest następujące użycie znaków chromatycznych:



m) Melodya w stylu ścisłym powinna się zaczynać od toniki lub dominanty, a kończyć bezwarunkowo na tonice.

Prawa melodyi w zastosowaniu do innych głosów, jak również rzecz o rytmice w melodyi znajdą swe objaśnienie w rozdziałach następnych.

Dla ścisłości dodać jeszcze wypada, iż dawniej przestrzegano, aby w stylu ścisłym ilość nut jednakowej długości, składająca się na melodyę daną, była nieparzystą. Dziś jednak mniej się zwraca uwagę na takie ograniczenie.

ROZDZIAŁ IV.

Kontrapunkt pojedyńczy.

Umiejętność kontrapunktowania zasadza się na dorabianiu melodyi do śpiewu danego, czyli do »*cantus firmus*«. Ze względu na podział u dawnych mistrzów, na kontrapunkt równy i rozdrobniony, dzisiejsza nauka kontrapunktu rozpada się na *siedm* gatunków, a mianowicie:

Gatunek 1-y: Nuta przeciw nucie.
» 2-gi: Dwie nuty przeciw nucie.
» 3-ci: Trzy nuty przeciw nucie.
» 4-y: Synkopy, czyli kontrapunkt wiązany.
» 5-y: Cztery nuty przeciw nucie.
» 6-y: Sześć nut przeciw nucie.
» 7-y: Kontrapunkt ozdobny, urozmaicony czyli mieszany.

Dawniej (za Cherubiniego i po nim jeszcze) było gatunków pięć, gdyż nie zajmowano się wcale trójkami i szóstkami. Znakomity teoretyk S. W. Dehn wprowadził je do swych wykładów, ale tylko pobieżnie, przyłączywszy trójki i szóstki do gatunku czterech nut na nutę. Tymczasem wieloletnie doświadczenie przekonało mnie, iż należy każdy rodzaj nut opracować oddzielnie i dlatego oznaczywszy w swych wykładach *siedm* gatunków, pozostaję przy tym podziale, widząc w skutkach jego praktyczność.

Dorabianie melodyi w gatunkach odbywać się ma w stylu ścisłym, ale nie takim, jakim posługiwali się Palestrina lub Orlandus Lassus, opierający się w swych dziełach na tonacyach kościelnych. Te ostatnie bowiem powoli ustępowały miejsca dzisiejszym tonacyom majorowym i minorowym, na czem wyrazistość muzyki znakomicie skorzystała. Zastosowano tedy z biegiem czasu wymagania stylu ścisłego do tonacyi nowszych i na tej podstawie prowadzi się obecnie nauka gatunków.

Niektórzy muzycy i nauczyciele w czasach ostatnich zaczynają lekceważyć cały dział gatunków, a nawet go z wykładów usuwać. Jest to błąd wielki. Tak, jak nie można zostać skończonym wirtuozem bez gam i etiud, tak samo niepodobna zdobyć technikę pisania, pomijając te gamy i etiudy *umysłowe*, za jakie uważam gatunki. Doświadczyłem tego na sobie samym i na całym szeregu uczniów. Ci tylko z nich wyszli na dzielnych muzyków, którzy mieli cierpliwość pisania *znacznej* ilości zadań gatunkowych. Zdrowy rozsądek zresztą nasuwa na myśl pytanie: jak można *dobrze* pisać kanony i fugi, lub opracowywać *polifonicznie* utwory chórowe lub orkiestrowe, bez znajomości *zasad* kontrapunktowania?

A. Kontrapunkt dwugłosowy.

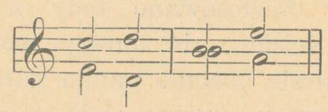
§ 1.

GATUNEK PIERWSZY.

Nuta przeciw nucie.
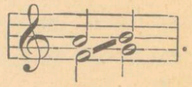
Na każdą nutę *(cantus firmus)* śpiewu stałego daje się jedną nutę tejże długości w kontrapunkcie, przyczem zachować należy następujące prawidła:

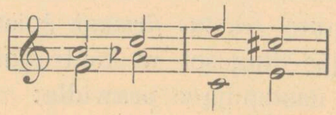
a) Powinno się dawać wyłącznie interwale konsonansowe, za które uważają się w kontrapunkcie: unison, oktawa, kwinta czysta, oraz tercye i seksty (małe i wielkie). Trzy pierwsze są doskonałe (mocne), tercye i seksty zaś niedoskonałe (słabe). Unison występuje właściwie tylko na początku i przy końcu zadania, w środku zaś wyjątkowo. Kwarta czysta uważa się w kontrapunkcie za dysonans.

b) Nie można dawać po sobie dwóch konsonancyi doskonałych np.  a to z powodu zbyt pustego ich brzmienia. Również unikać należy stawiania ich na najmocniejszych (pierwszych) częściach taktu, za wyjątkiem taktu pierwszego w każdym nowym okresie (po fermacie), lub ostatniego, w którym jest jedna tylko nuta. Wreszcie: oktawy, kwinty i unisony *ukryte* są w stylu dwugłosowym wielkim błędem.

c) Unikać należy trzech z rzędu tercyi lub sekst, wtedy bowiem kontrapunkt zamienia się na proste zdwajanie melodyi.

d) Dozwala się stawiać po sobie tylko cztery odmienne konsonancye niedoskonałe np. dwie tercye i dwie seksty, lub też: tercya, dwie seksty i znów tercya i t. p. poczem należy dać kwintę lub oktawę. Przez takie przegradzanie unika się w kontrapunktowaniu zbytniej miękkości i monotonii, jakieby nastąpiły z powodu ciągłego powtarzania się konsonancyi niedoskonałych.

e) Dla uniknięcia trytonu, nie daje się nigdy dwóch wielkich tercyi w pochodzie o cały ton np. . Tak samo wszystkie t. z. brzmienia ukośne są błędne np.

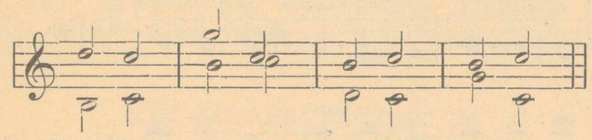


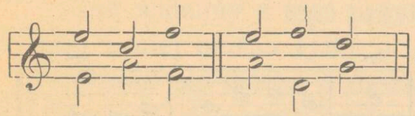
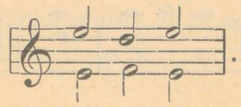
f) We wszystkich gatunkach unikać należy krzyżowania głosów, gdyż to przeszkadza dobremu kontrapunktowaniu.

g) Dla zachowania pełności brzmienia, starać się trzeba, aby oddalenie między głosami nie przekraczało decymy.

h) Jeżeli *cantus firmus* jest głosem górnym i zaczyna się od *prymy*, to pierwsza nuta kontrapunktu może być tylko unisonem lub oktawą. Zaczynając w dole od kwinty, dawalibyśmy podkład harmoniczny *poddominanty*, co w stylu ścisłym nie może mieć miejsca. Lecz gdy *c. f.* zaczyna się od kwinty, wtedy w dole można dać unison, oktawę lub też kwintę, gdy pokład jest wówczas toniczny, lub dominantowy. Tak samo, kiedy *c. f.* jest w głosie dolnym, to w górze możemy postawić zarówno unison, oktawę, jak i kwintę.

i) Dwie ostatnie nuty śpiewu stałego bywają zejściem stopnia drugiego na pierwszy, albo wzniesieniem się siódmego na ósmy. W pierwszym wypadku przedostatnia nuta kontrapunktu musi być stopniem 7-ym t. j. tonem prowadzącym, bez którego niema kadencyi w stylu dwugłosowym, w drugim zaś możemy dać stopień drugi lub piąty i to zarówno kontrapunktując w dole jak w górze np.



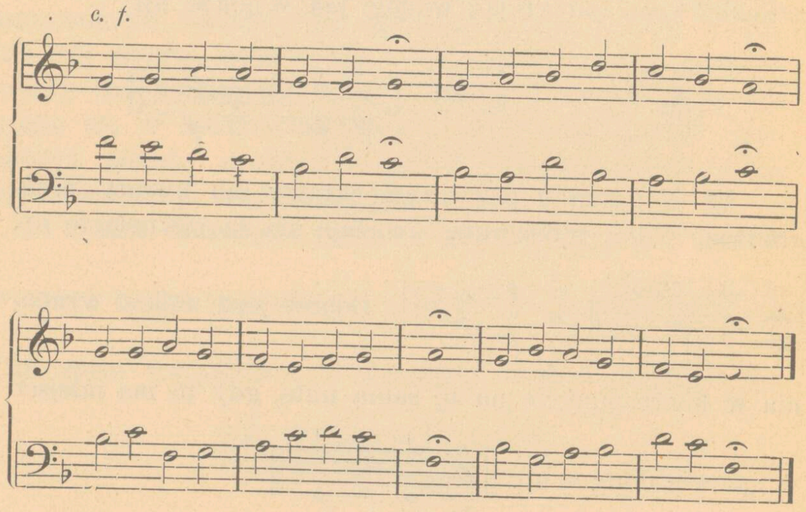
k) W gatunku pierwszym oktawy lub kwinty przegrodzone jedną tylko nutą, uważają się za równoległe np. . Dobrze jest, unikać wracania w kontrapunkcie na tę samą nutę, gdy to ma miejsce w śpiewie danym np. .

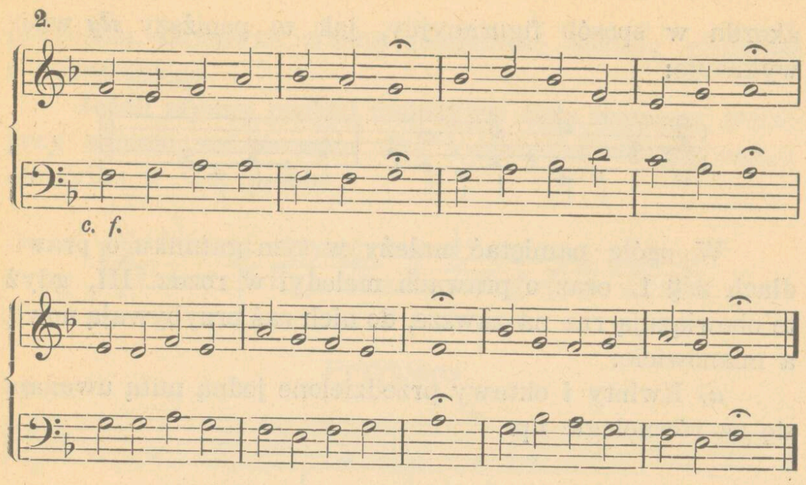
Przystępując teraz do dania wzoru, według którego uczeń ma pisać zadania, objaśnić muszę pewien szczegół:

Dawniej dawano do opracowania *cantus firmus* pozbawiony wdzięku, bo składający się z kilku nut postawionych bez żadnej myśli przewodniej. Z tego powodu późniejsi nauczyciele posługiwać się zaczęli chorałami, w których rysunek melodyjny daje możność wynalezienia kontrapunktu nietylko poprawnego, lecz i zajmującego. Idąc tym śladem, podaję przy końcu szereg melodyi kościelnych jako »*canti fermi*« do opracowania, sam zaś użyłem w przykładach pieśni: »U drzwi Twoich« i »W żłobie leży«, zastosowawszy je do wymagań nauki kontrapunktu.

Uwaga. Nie od rzeczy będzie w tem miejscu udzielenie rady, aby wszystkie zadania odrabiać *bez pomocy fortepianu.* Taką bowiem tylko drogą dojść można do *myślenia dźwiękami,* co stanowi najwyższą zaletę twórczości. Komu jednak trudno będzie z początku wdrożyć się do takiej pracy, ten niech sobie przy pisaniu z lekka nuci, albo nawet pogwizduje, gdyż to ułatwi gładkie i śpiewne prowadzenie melodyi.

Przykłady.
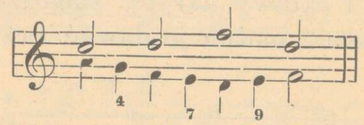




§ 2.

GATUNEK DRUGI.

Dwie nuty przeciw nucie.
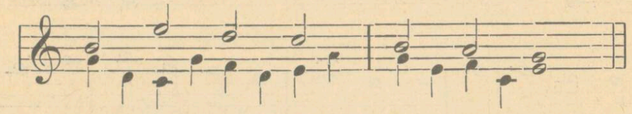
W tym gatunku każda pierwsza nuta — jako wypadająca na mocnej części — musi być, na wzór poprzedniego gatunku, konsonancyą. Za to nuta druga może być konsonancyą albo dysonancyą, ta ostatnia jednakże wystąpić może jedynie w ruchu łącznym t. j. o sekundę np.



Jak widzimy z tego przykładu i wejść na dysonancyę i zejść z niej można tylko o sekundę.
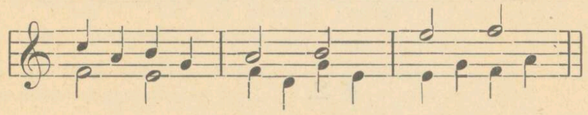
Starać się trzeba o dawanie jak największej takich dysonancyi, daje to bowiem kontrapunktowi zwięzłość i płynność, a więc to, co w melodyi stanowi najwyższą zaletę t. j. *śpiewność.* Przeciwnie, skakanie ustawiczne na konsonancye, zamienia kontrapunkt na czcze wypełnienie

akordu w sposób figuracyjny, jak to poniższy *zły* wzór wykazuje:
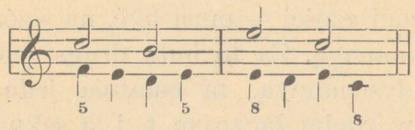


W ogóle pamiętać należy w tym gatunku o prawidłach z § 1, oraz o prawach melodyi w rozdz. III, gdyż te obowiązują raz na zawsze, do nich zaś przybywają nowe, a mianowicie:

a) Kwinty i oktawy przedzielone jedną nutą uważają się za równoległe np.

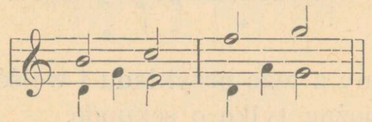


i t. d.

b) Dla zachowania czystości stylu lepiej jest nie dawać kwint i oktaw, nawet gdy je przedzielają dwie nuty, aczkolwiek wielu nauczycieli na to pozwala np.



c) Kwinty i oktawy ukryte, złagodzone nutą pośrednią, nie są błędem i można je dawać zawsze np.
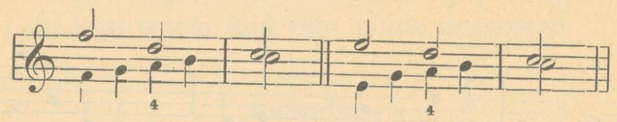


Dodać wypada, iż na początku zdania i po każdej fermacie nutę pierwszą zastąpić można przez pauzę, nuta wszakże, idąca po pauzie, musi być konsonancyą.

Baczyć też trzeba, aby każda *pierwsza* nuta kontrapunktu tworzyła z nutami śpiewu stałego konsonancyę,

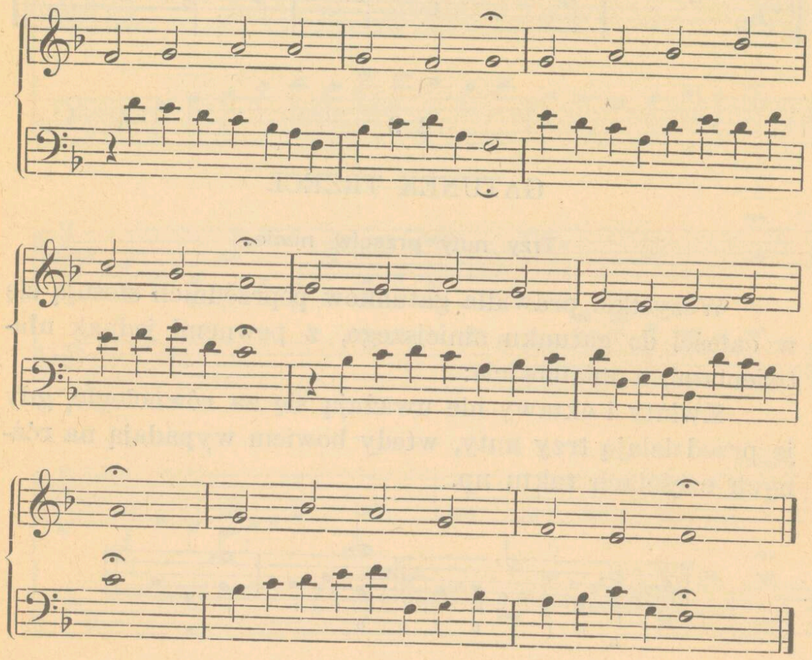
przyczem zachować trzeba rozmaitość według prawideł § poprzedniego.

Jeżeli płynny pochód melodyjny tego wymaga, wolno przy samem zakończeniu dać kwartę na mocnej części, ale tylko w ten sposób:

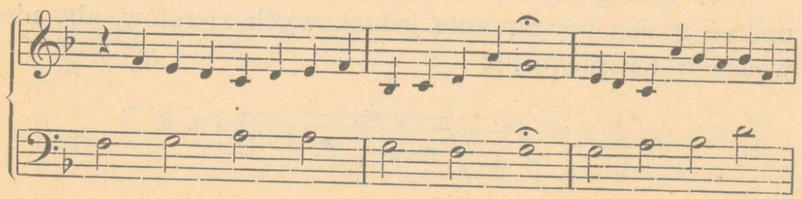


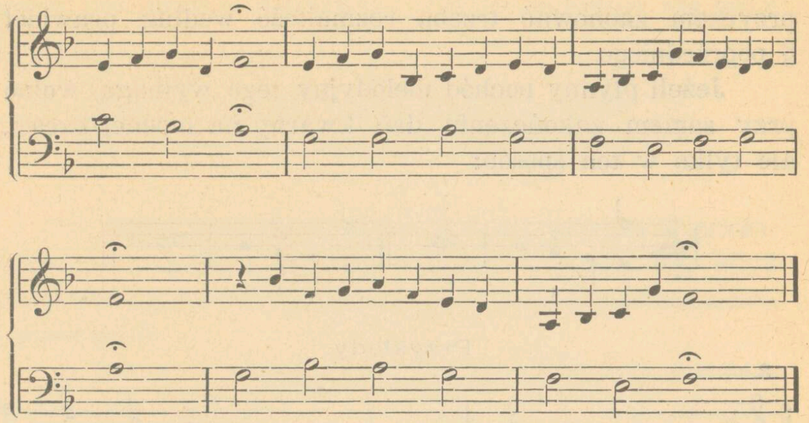
Przykłady.

3.



4.
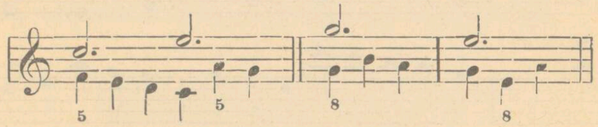




§ 3.

GATUNEK TRZECI.
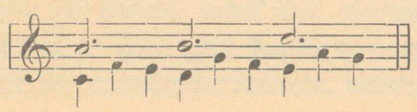
Trzy nuty przeciw nucie.

Wszystkie prawidła gatunków poprzednich stosują się w całości do gatunku niniejszego, z pewnemi jednak ułatwieniami, a mianowicie:

Kwinty i oktawy nie uważają się za równoległe, gdy je przedzielają trzy nuty, wtedy bowiem wypadają na różnych częściach taktu np.
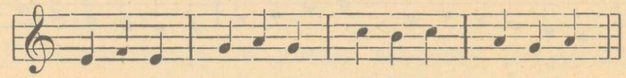


W tym gatunku, łatwiejszym zresztą od poprzednich, unikać trzeba powtarzania jednakowych zwrotów, aby nie wpaść w figuracyę np.



i t. p.

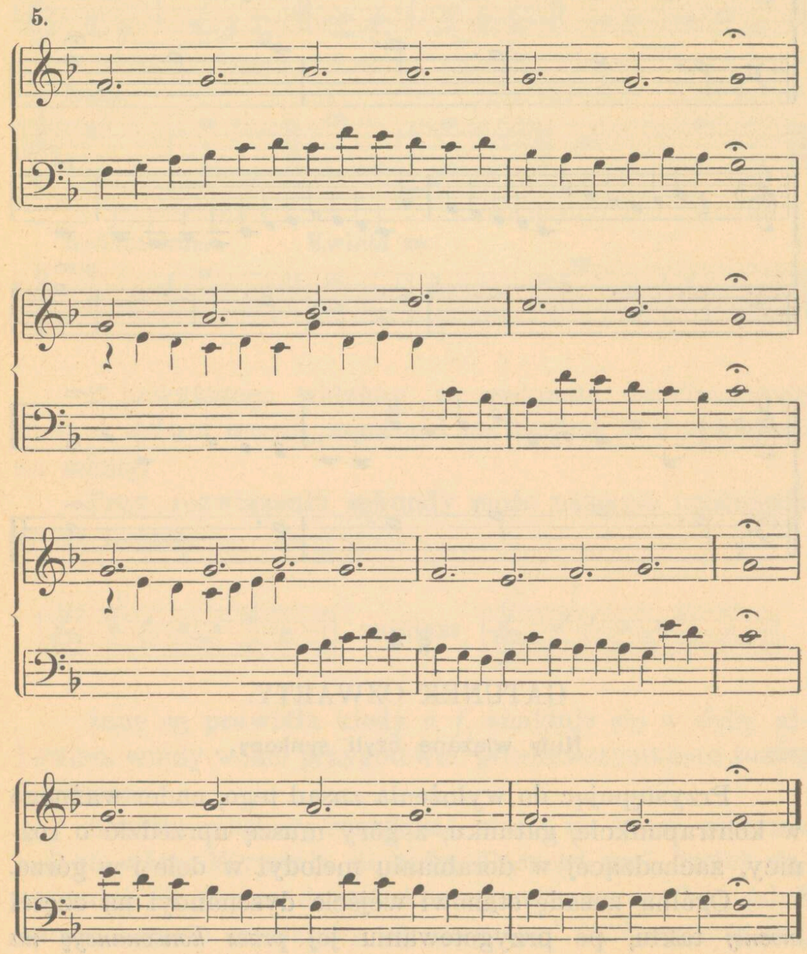
Również wadliwe są trójki o zacięciu etiudowem:



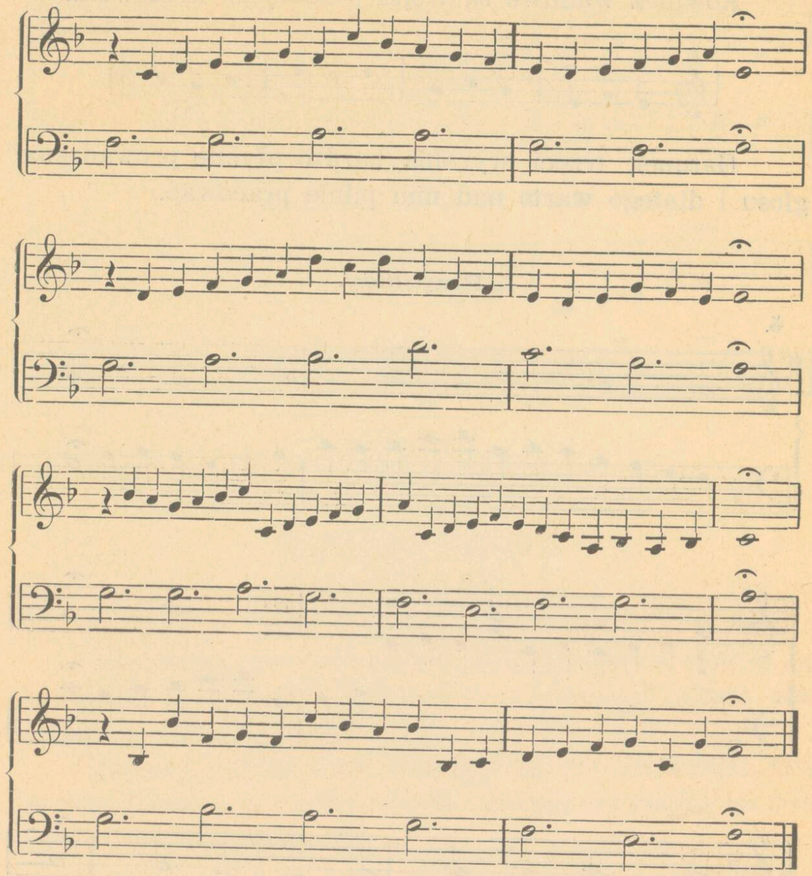
Gatunek trzeci wyrabia bardzo płynne prowadzenie głosu i dlatego warto nad nim pilnie pracować.

Przykłady.

5.



6.



§ 4.

GATUNEK CZWARTY.

Nuty wiązane czyli synkopy.

Przystępując do wyłożenia zasad tego, nader ważnego w kontrapunkcie, gatunku, z góry muszę uprzedzić o różnicy, zachodzącej w dorabianiu melodyi w dole i w górze.

Ogólną zasadę stanowi wejście dysonancyi na części *mocnej* taktu, po przygotowaniu jej *przez konsonancyę na*
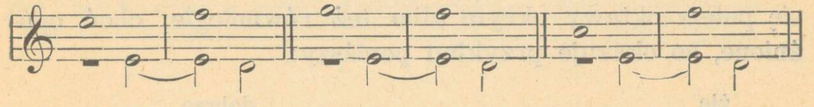
słabej. W tej formie następująca dysonancya rozwiązuje się na konsonancyę, przez zejście *w dół o sekundę* na część słabą.

Kontrapunktując w górze, możemy przygotować *sekundę* (przez unison, 3-ę lub 6-ę), *nonę* (przez 10-ę, 8-ę lub 6-ę), oraz kwinty: zmniejszoną i zwiększoną (przez 6-ę i *wyjątkowo* przez 10-ę).

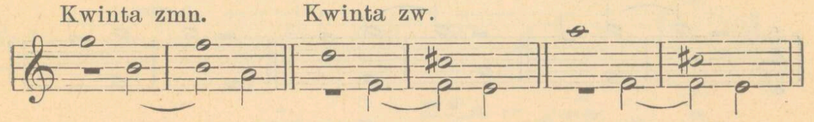
Sekunda



Nona

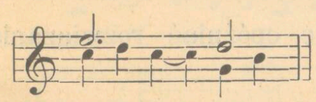
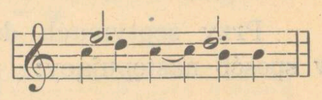


Kwinta zmn. Kwinta zw.



Z powyższego widzimy, że: sekunda rozwiązać się musi *w dół* na tercyę, nona zaś na decymę, a obie kwinty na seksty.

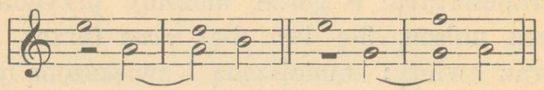
Przy rozwiązaniu sekundy może nastąpić opóźnienie w tej formie:

 zamiast 

Inne są prawidła kiedy *c. f.* znajduje się w dole, albowiem wtedy wolno przygotować przedewszystkiem: *kwartę i septymę*.

Kwarta musi się rozwiązać w dół na *tercyę*, septyma zaś na *sekstę*. Wyjaśnia się tedy, dlaczego tych dwóch dysonancyi nie można dawać, kontrapunktując w dole, gdyż wtedy kwarta musiałaby się rozwiązać na kwintę w dół,
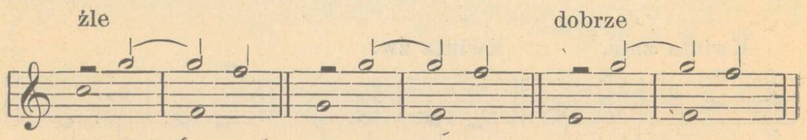
septyma zaś na oktawę, co uważa się za wielki błąd, a znowu rozwiązanie tych dysonancyi w górę sprzeciwiałoby się zasadzie, jak np.
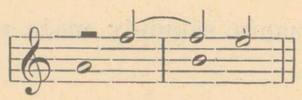


co brzmi bardzo niedobrze.

Do przygotowania kwarty i septymy służyć może każdy interwal konsonansowy.

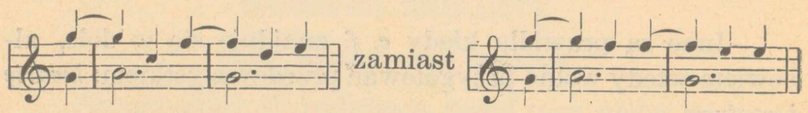
Nona może występować w kontrapunktowaniu górnem, ale musi być przygotowana wyłącznie przez decymę, gdyż przy zatrzymaniu innych konsonancyi tworzyłyby się potem oktawy ukryte albo też równoległe, choć opóźnione, co okazuje przykład poniższy:



Przygotowanie w górze kwint nadmiarowych jest niemożliwe z powodu, iż nie mogą się one rozwiązać prawidłowo na konsonancyę, lecz schodziłyby na kwartę:



Przy septymach dozwala się opóźniać rozwiązanie w sposób następujący:

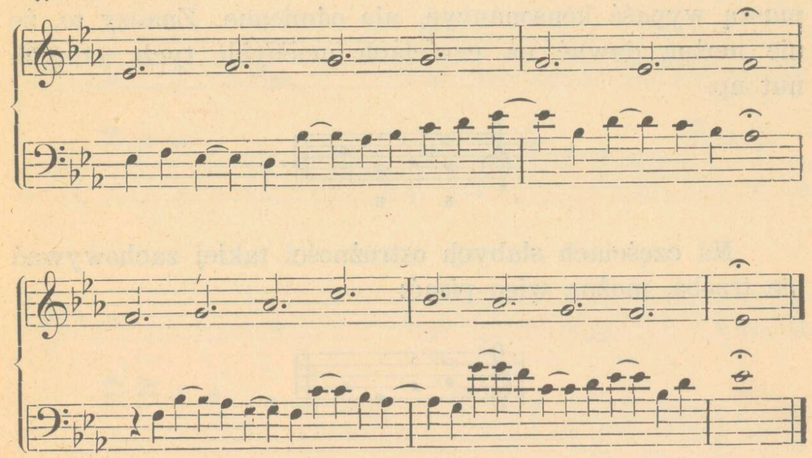


Robi się to czasami (tak, jak przy rozwiązaniu sekundy) dla swobodniejszego prowadzenia melodyi. Można także niekiedy przygotować *undecymę*, czyli oddalić dwa głosy ponad miarę przyjętą.

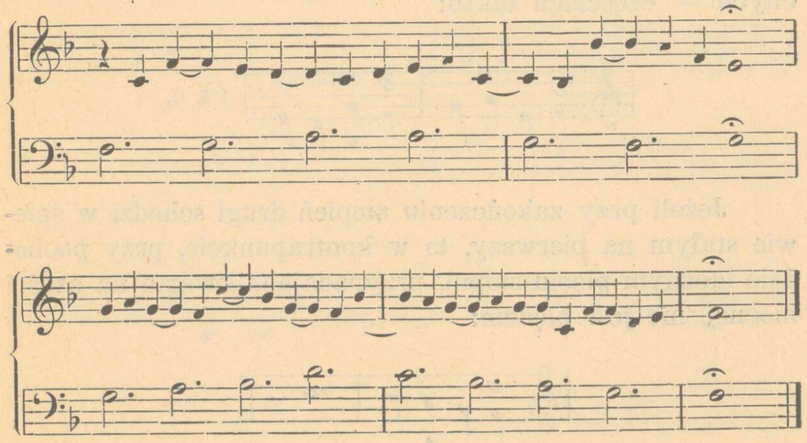
Przygotowanie w górze sekundy jest niemożliwe, gdyż rozwiązanie jej na unison w dół spowodowałoby wygaśnięcie głosu, a pójście do góry na tercyę uważa się za takiż błąd, jak rozwiązanie kwart i septym *dolnych* o sekundę wyżej.

Przykłady.

7.



8.
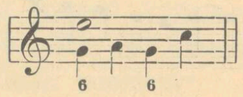


§ 5.
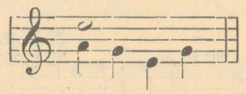
GATUNEK PIĄTY.

Cztery nuty przeciw nucie.
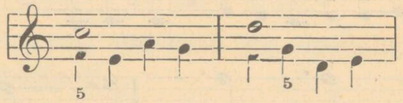
Opierając się na prawidłach poprzednich, przy pisaniu czterech nut na nutę, zwracać należy uwagę głównie na części mocne t. j. na pierwszą i trzecią, na których muszą wypaść konsonancye, ale odmienne. Znaczy to, że nie można dawać na częściach mocnych tych samych nut np.



Na częściach słabych ostrożności takiej zachowywać nie trzeba, można więc pisać:

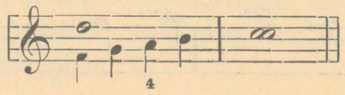


Kwinty i oktawy należy przedzielać czterema nutami, aby nie przypadały na tych samych — zwłaszcza mocnych — częściach taktu:



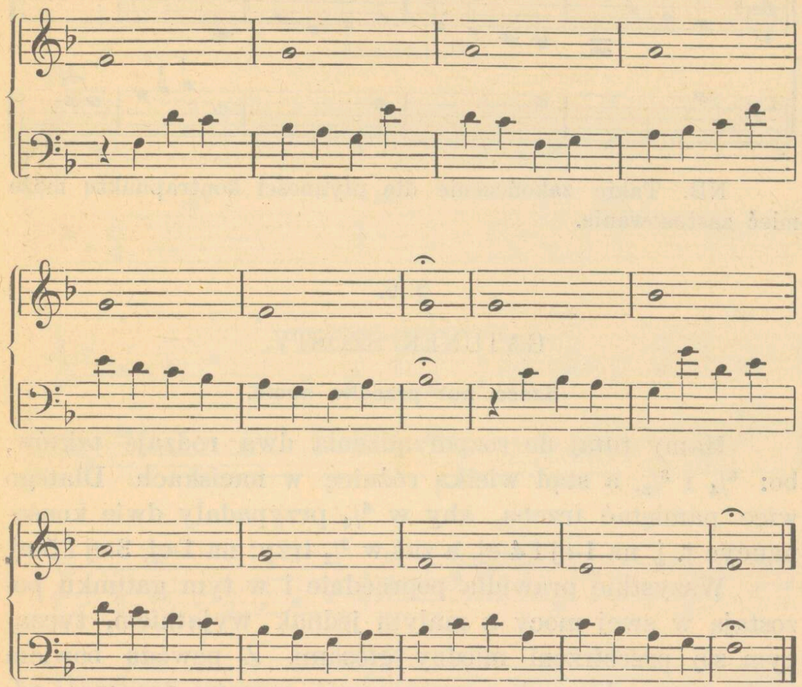
i t. d.

Jeżeli przy zakończeniu stopień drugi schodzi w śpiewie stałym na pierwszy, to w kontrapunkcie, przy pochodzie łącznym pięciu stopni, przypadająca kwarta na części mocnej, nie jest błędem:

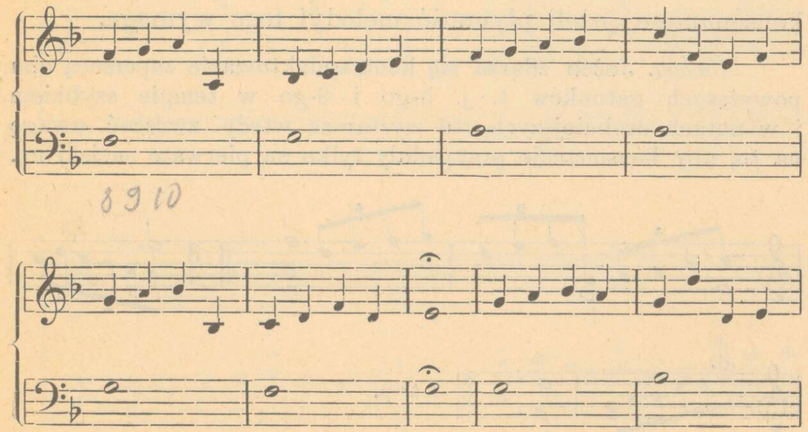


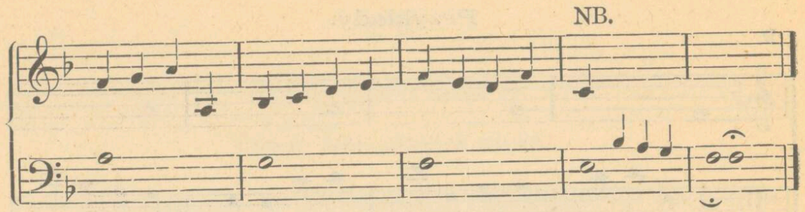
Przykłady.

9.



10.





NB. Takie zakończenie dla płynności kontrapunktu może mieć zastosowanie.

§ 6.
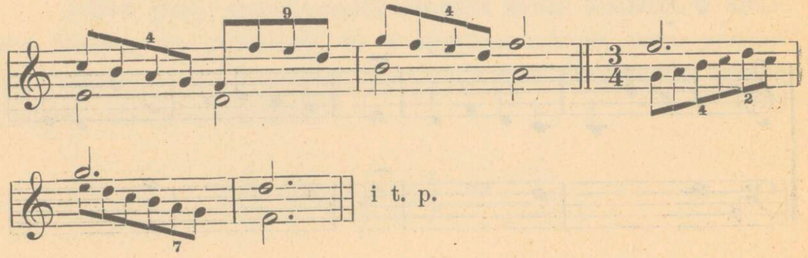
GATUNEK SZOSTY.

Sześć nut przeciw nucie.

Mamy tutaj do rozporządzenia dwa rodzaje taktów, bo: $^{6}/_{4}$ i $^{3}/_{2}$, a stąd wielką różnicę w naciskach. Dlatego więc pamiętać trzeba, aby w $^{6}/_{4}$ przypadały dwie konsonancye t. j. na 1-ej i 4-ej, a zaś w $^{3}/_{2}$ trzy: na 1-ej, 3-ej i 5-ej.

Wszystkie prawidła poprzednie i w tym gatunku pozostają w swej mocy z małym jednak wyjątkiem, tyczącym się przestrzeni między głosami. Z powodu bowiem szybszego ruchu wolno przekroczyć czasami decymę i oddalić głosy do tercdecymy. Wolno także (byle nie często) dawać w takcie $^{3}/_{2}$ na dwóch mocnych częściach też same konsonancye, jeżeli płynność melodyi tego wymaga.

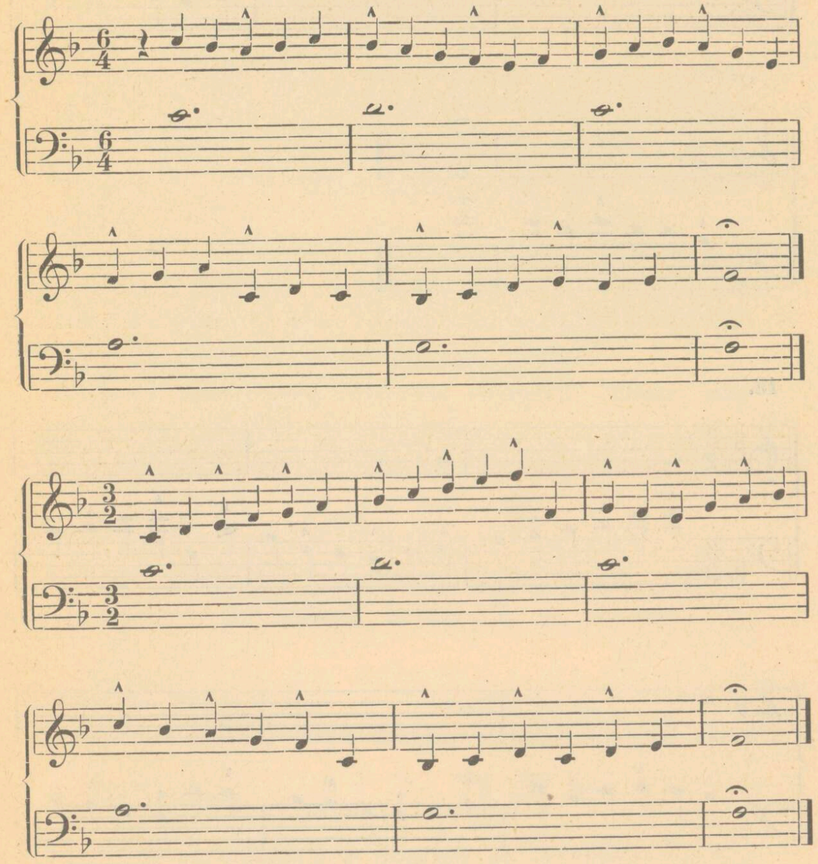
Uwaga. Jeżeli zdarza się kontrapunktowanie zapomocą obu powyższych gatunków t. j. 5-go i 6-go w tempie szybkiem i w nutach drobniejszych, to wystarcza wtedy zwracać uwagę na to, aby konsonancje przypadały tylko na pierwsze naciski np.



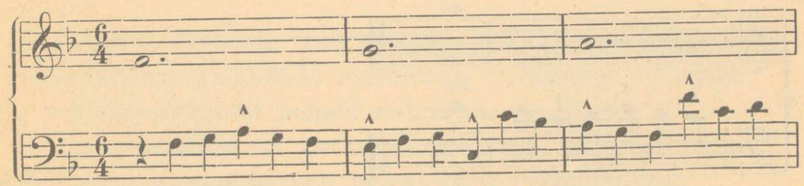
Ostrzeżenie. Nie należy nigdy mieszać z sobą gatunków, zwłaszcza dawać synkopy w czterech i sześciu nutach na nutę.

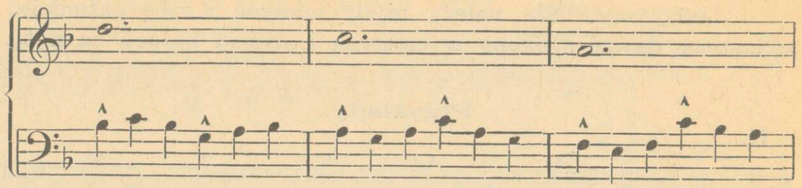
Przykłady.
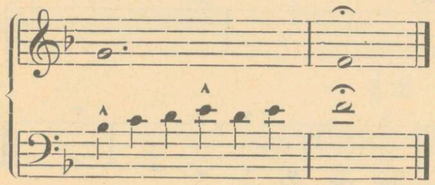
11.



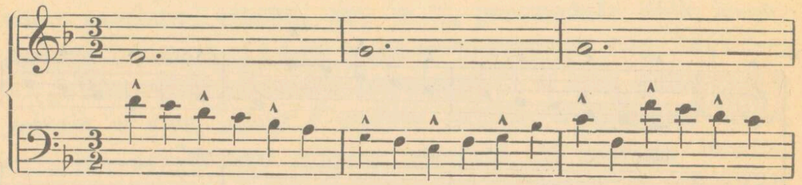
12.

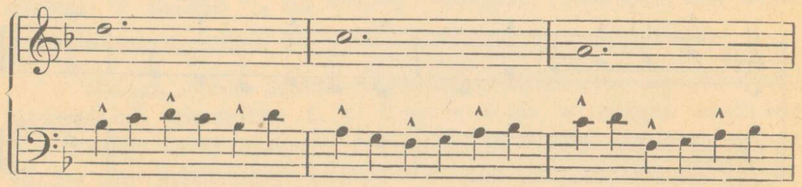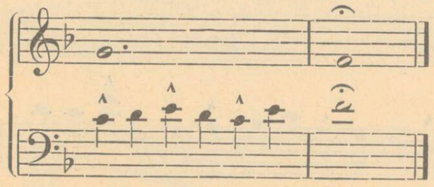






18.







§ 7.

GATUNEK SIODMY.

Kontrapunkt ozdobny.

(Contrapunctus floridus).

Głos kontrapunktujący jest swobodny pod względem rytmicznym. Można tedy zastosować w kontrapunkcie ozdobnym wszystkie gatunki poprzedzające całkiem dowolnie, byle tylko nie mieszać trójek z ósemkami, szóstek z czwórkami i t. p.

Aby jednak prowadzenie głosów w kontrapunkcie tym odznaczało się istotnemi zaletami, trzeba zaznajomić się z różnemi rodzajami rytmu, jakoteż z ich zastosowaniem.

Istnieje w muzyce cztery rodzaje rytmu:

1) *Rytm równomierny* (inaczej stojący), który idzie zawsze w nutach jednakowej długości.

2) *Rytm odbiegający,* w którym po nucie dłuższej idą krótsze, a zatem: 𝅗𝅥 ♩ ♩ lub ♩ ♫, ♬.

3) *Rytm dobiegający,* przeciwny poprzedniemu, zatrzymuje się bowiem po nutach krótszych na dłuższej, np. ♩ ♩ 𝅗𝅥, ♫ ♩.

4) *Rytm zrywany,* czyli kolejne następstwo nut krótkich po długich, jak: ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩. 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 lub 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ i t. p. albo też odwrotnie t. j. długich po krótkich 𝅘𝅥𝅯 ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩. lub ♩ 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 ♩.

Umiejętne łączenie powyższych rodzajów wytwarza ową niesłychaną rozmaitość rytmiczną w muzyce, w czem także ogromną stanowi pomoc natężenie szybkości.

W zastosowaniu do gatunku siódmego kontrapunktu pamiętajmy o następujących prawidłach rytmicznych:

a) Unikać o ile można, rytmu równomiernego, zwłaszcza w nutach dłuższych.

b) Nie dawać wcale rytmów dobiegających w podziałach drobnych np. w szesnastkach i ósemkach t. j. . Lecz i w dłuższych nutach rytm dobiegający powinien zjawiać się nie zanadto często.

c) Nie powtarzać bezpośrednio po sobie rytmów zrywanych jednakowego rozmiaru, szczególniej drobniejszych jak: .

d) Nuty wiązane (synkopy) mogą być albo jednakowo długie, albo też wiąże się długa z krótką. Unikać stanowczo należy złączenia krótszej nuty z dłuższą, a także zlania dwóch szesnastek w ósemkę, zwłaszcza w tempie szybszem.

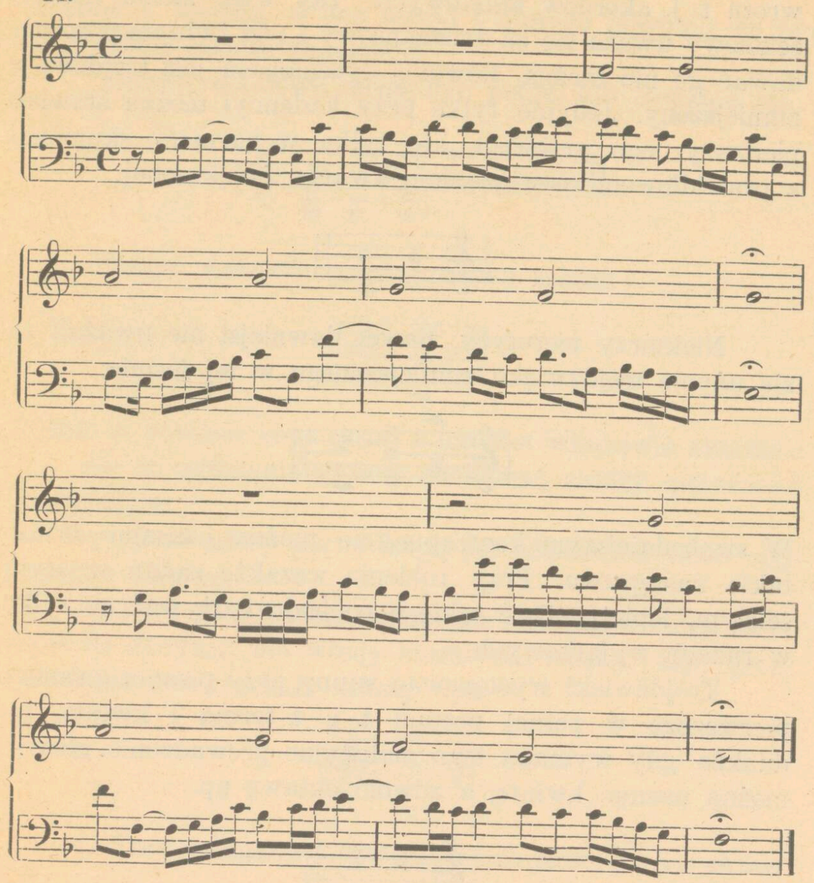
Na tych kilku prawidłach spoczywa czystość i powaga stylu w kontrapunkcie, co powinno być ideałem każdego, kto pragnie wykształcić się na istotnie dobrego muzyka.

Kontrapunkt ozdobny powinien rozwijać się spokojnie; zbytnia obfitość nut krótszych szkodzi całości, dlatego strzedz się trzeba zbytniego nagromadzenia szesnastek, zarówno, jak powtarzania bezpośrednio po sobie rytmów podobnych jak: . Za to powtarzanie dłuższego motywu, zapomocą przenoszenia go do innych stopni, jest w tym gatunku bardzo na miejscu.

Dla wprawienia się w dobrą rytmikę pożytecznem jest, przed każdym odcinkiem chorału dawać przygrywkę, której pierwsze nuty stanowić powinny zmianę rytmiczną choćby początkowych nut odcinka. Jeżeli odcinek zaczyna się od nuty odbitej, natenczas daje się półtora taktu, jeżeli zaś niema odbitej, to dwa takty przygrywki.

Wzór poniższy najlepiej to objaśni.

14.



B. Kontrapunkt trzygłosowy.

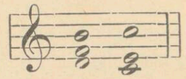
§ 8.

GATUNEK PIERWSZY.

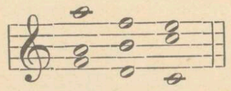
Nuta przeciw nucie.

Najważniejszą zasadę tego gatunku stanowi *wyłączne* użycie trójdźwięków doskonałych i ich pierwszego prze-

wrotu t. j. akordów sekstowych. Tak więc akord kwart-sekstowy uważa się za dysonansowy i pod żadnym pozorem dawać go nie można. Również dysonansem jest trójdźwięk zmniejszony. Jedynie tylko przy kadencyi można stawiać pierwszy jego przewrót, ale tylko w harmonii skupionej z prawidłowem rozwiązaniem kwarty zwiększonej:

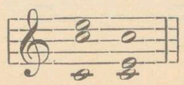


Niektórzy teoretycy, nawet dawniejsi nie uważali za złe użycie trójdźwięku zmniejszonego w tej formie:

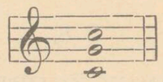


W swobodniejszym kontrapunkcie można czasami dawać takie następstwo. Przy robieniu wszakże zadań w stylu ścisłym, lepiej unikać takiego pochodu i używać go tylko w razach wyjątkowych.

Trójdźwięki występować winny przy pisaniu gatunku pierwszego w pełnej postaci t. j. z tercją i kwintą, jednakże gdy wymaga tego melodyjne prowadzenie głosów, można usunąć kwintę, a zdwoić oktawę np.



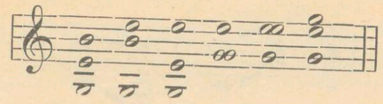
Przy usunięciu tercji, możliwą jest postać akordu jedynie tak skupiona:



Od takiego akordu zadanie można rozpocząć. Dawni mistrzowie nawet kończyli nim swe dzieła, uważali bowiem kwintę za interwal ważniejszy w trójdźwięku od tercyi. Istotnie! więcej rozbrzmiewa mocy i tęgości w owej postaci

akordu z kwintą, a bez tercyi i dlatego powinno się mu przywrócić dawne znaczenie.

Akordy sekstowe mogą być pełne, lub niepełne np.



Unikać wszakże należy postaci takiej:



brzmi to bowiem zbyt pusto i nie jest właściwie akordem.
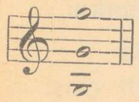
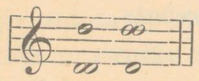
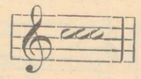
Co do oddalania głosów zachować należy ostrożności następujące:

a) Dwa głosy górne mogą się oddalić od siebie najwyżej o oktawę.

b) Dwa głosy dolne natomiast zwiększyć mogą oddalenie do decymy, ale wtedy starać się trzeba, żeby głosy górne nie przekraczały seksty np.

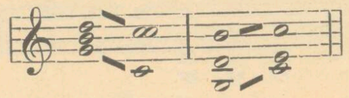


c) Trzy jednakowe dźwięki w odległości dwóch oktaw:

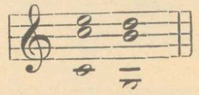
 są niemożliwe z powodu brzmienia pustego. Lecz za to postacie:  są zawsze dobre. Przy zakończeniu może się zdarzyć nawet taki unison: .

W prowadzeniu melodyi i w stosunku głosów należy pamiętać o prawidłach w rozdz. 3-im, oraz § 1 z roz. 4-go. Mamy jednakże pewne ułatwienia, a mianowicie:

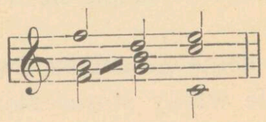
1) Kwinty i oktawy ukryte są złe tylko w głosach skrajnych, lubo przy kadencyi *ostatecznej* zjawiać się mogą oktawy ukryte, jak to widzimy poniżej:



Nawet dozwala się na taką kwintę ukrytą w kadencyi zawieszonej:



2) Pochód dwóch tercyi wielkich o cały ton może się czasem przytrafić, gdy idzie o dobre prowadzenie głosu np.



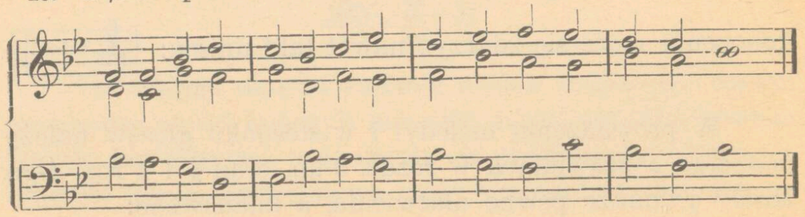
3) Jeżeli piękny rysunek tego wymaga, można niekiedy dać po sobie trzy tercje, decymy, lub seksty.

4) Rozwijanie melodyi na akordzie zdarzyć się może, ale tylko *wyjątkowo*, gdy niema innego wyjścia.

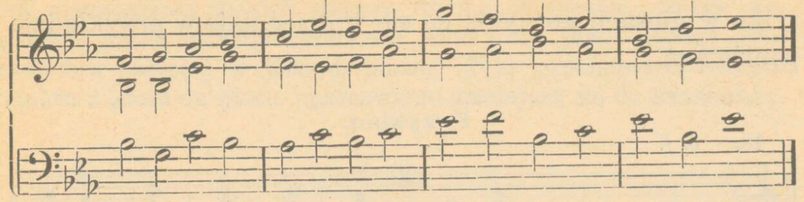
5) Kwart czystych w dwóch po sobie idących akordach sekstowych używać nie można w tym gatunku.

Przykłady.

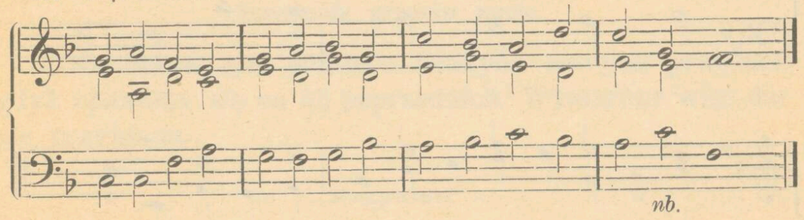
15. *c. f. w sopranie*



16. *c. f. w alcie*



17. *c. f. w basie*



Przenoszenie śpiewu stałego do innych głosów jest nieodzowne dla nabrania techniki. Gdy *cantus firmus* jest w basie, a nuta jego przedostatnia jest stopniem drugim, to można ją zamienić na stopień 5-y lub 7-y, co w przykładzie zaznaczono przez *nb.*

§ 9.

GATUNEK DRUGI.

Dwie nuty przeciw nucie.

Do śpiewu stałego jeden głos kontrapunktuje dwie nuty na nutę, drugi zaś, zwany towarzyszącym, idzie w nutach równych nutom śpiewu stałego.

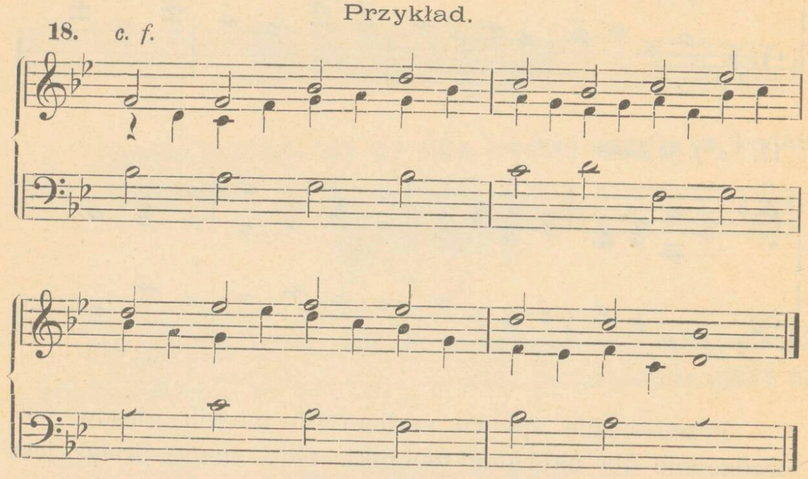
Wszystkie prawidła § 2 obowiązują i tutaj. Na mocnych częściach występują tylko akordy konsonujące, jak w § poprzednim, dysonancje zaś zjawiają się jako nuty drugie w pochodzie o jeden stopień t. j. wchodząc i schodząc o sekundę.

Na pochód dwóch kwart czystych równoległych nie zwraca się tak w tym, jak i w następnych gatunkach

uwagi. Rozumie się, kwarty takie mogą mieć zastosowanie tylko w głosach górnych, co się widzieć daje w przykładzie poniższym.

Przykład.

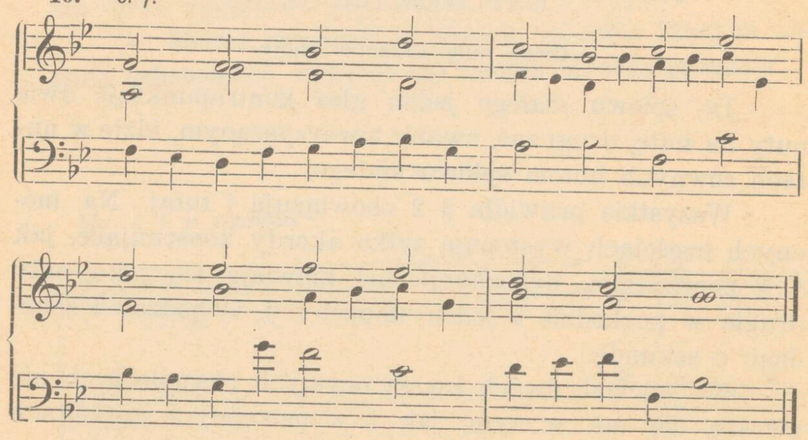
18. *c. f.*



Głos kontrapunktujący można zmieniać tak, że dwie nuty występują raz w jednym, to znów w drugim głosie, co jest znacznem ułatwieniem.

Przykład.

19. *c. f.*



U w a g a. W tym gatunku, jako też i w następnych, wskutek przenoszenia śpiewu stałego do innych głosów, należy koniecznie każde zadanie opracować *sześć razy,* jeżeli dajemy dwie nuty bez przerwy w jednym głosie. Przy przerzucaniu kontrapunktu z głosu do głosu, opracowanie zmniejsza się do trzech razy.

§ 10.

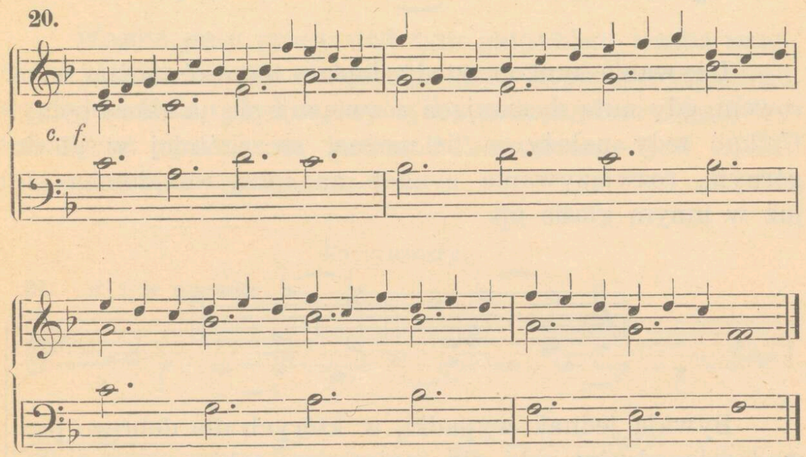
GATUNEK TRZECI.

Trzy nuty przeciw nucie.

Nie ma w tym gatunku żadnych nowych prawideł, gdyż opieramy się na §§ poprzednich. Wystarczy więc danie przykładu.

Przykład.

20.
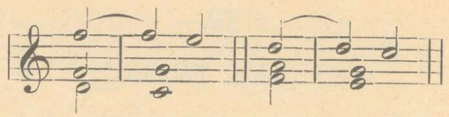


§ 11.

GATUNEK CZWARTY.
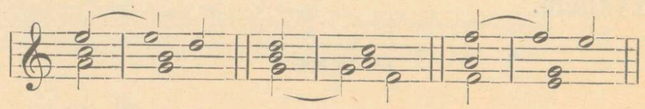
Kontrapunkt wiązany (synkopy).

Aby zrozumieć dokładnie prawa tego gatunku, należy pamiętać o stosunku nuty zatrzymanej nietylko względem śpiewu stałego, lecz zarówno i względem głosu towarzy-
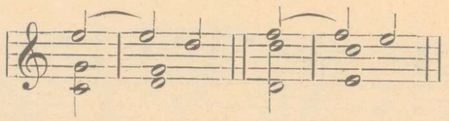
szącego. Nuta zatrzymana (przygotowanie dysonancyi) winna tworzyć z obydwoma głosami akord *doskonały* lub *sekstowy,* następnie jako dysonancya może się zjawić na mocnej części i rozwiązać o sekundę *w dół,* na akord doskonały np.
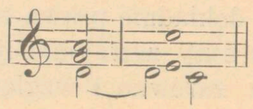


Wszelkie rozwiązywania, tworzące następstwa kwint lub oktaw, są wadliwe np.
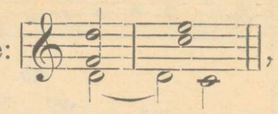


Używanie synkop wtedy dopiero nazwać można wzorowem, gdy nuta dysonująca rozwiązuje się na akord pełny. Unikać tedy należy, o ile można, szczególniej w głosie górnym, rozwiązywania synkop na nutę, znajdującą się już w innym głosie np.
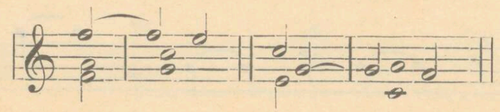


Bywają jednak wypadki, w których dla dobrego prowadzenia głosów robi się wyjątkowo takie rozwiązanie, lecz zdarza się to zwykle w głosie środkowym. Najgorszym wszakże błędem jest przygotowanie w basie septymy względem sopranu, *musi* ona bowiem zejść w dół o jeden stopień, rozwiązuje się przeto fałszywie na oktawę:



Natomiast dobrem jest rozwiązanie (aczkolwiek właściwsze w stylu swobodnym) następujące: ,

tutaj bowiem nie uważa się na septymę względem głosu średniego, lecz na nonę względem sopranu i jej rozwiązanie prawidłowe na decymę.
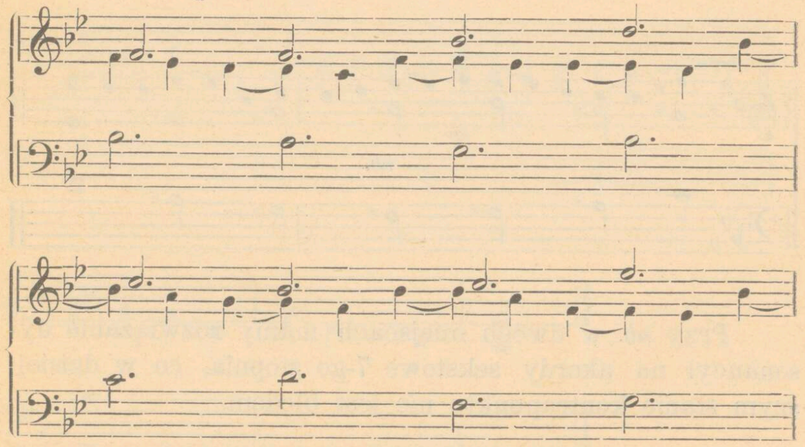
Zdarza się czasem dobrze przygotować dysonans, a skutkiem prowadzenia pozostałych głosów, rozwiązanie wypada na akord kwartsekstowy. Takich błędów należy unikać:

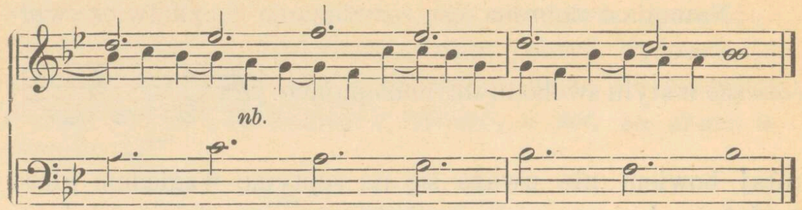


Wogóle przy pracy nad tym gatunkiem trzeba przedewszystkiem myśleć o stosunku głosu kontrapunktującego względem basu, gdyż wtedy tylko poznamy, czy jest, czy też niema oparcia na harmonii konsonansowej w chwili przygotowania dysonancyi.
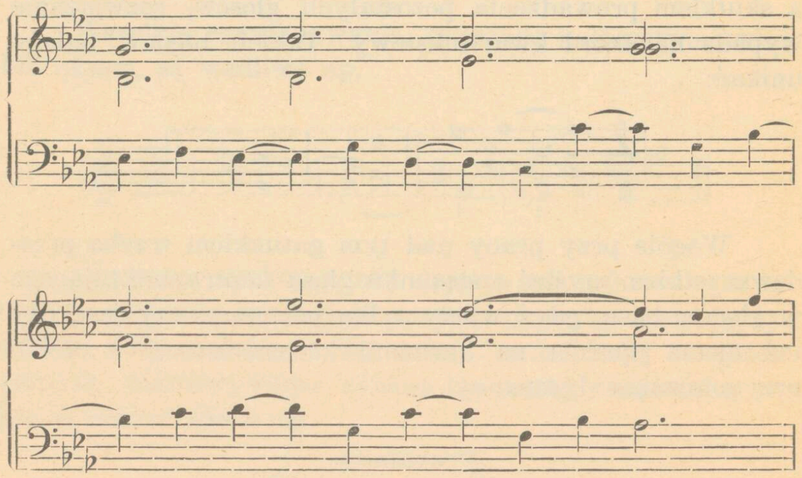
Przykłady.
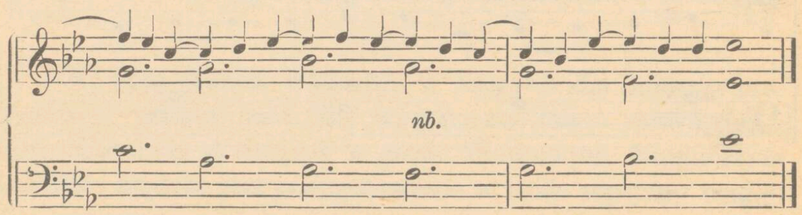
21. *c. f. w sopranie*





22. *c. f. w alcie*





Przy *nb.* w dwóch miejscach mamy rozwiązanie dysonancyi na akordy sekstowe 7-go stopnia, co w dzisiejszym stanie kontrapunktu nie jest błędem.

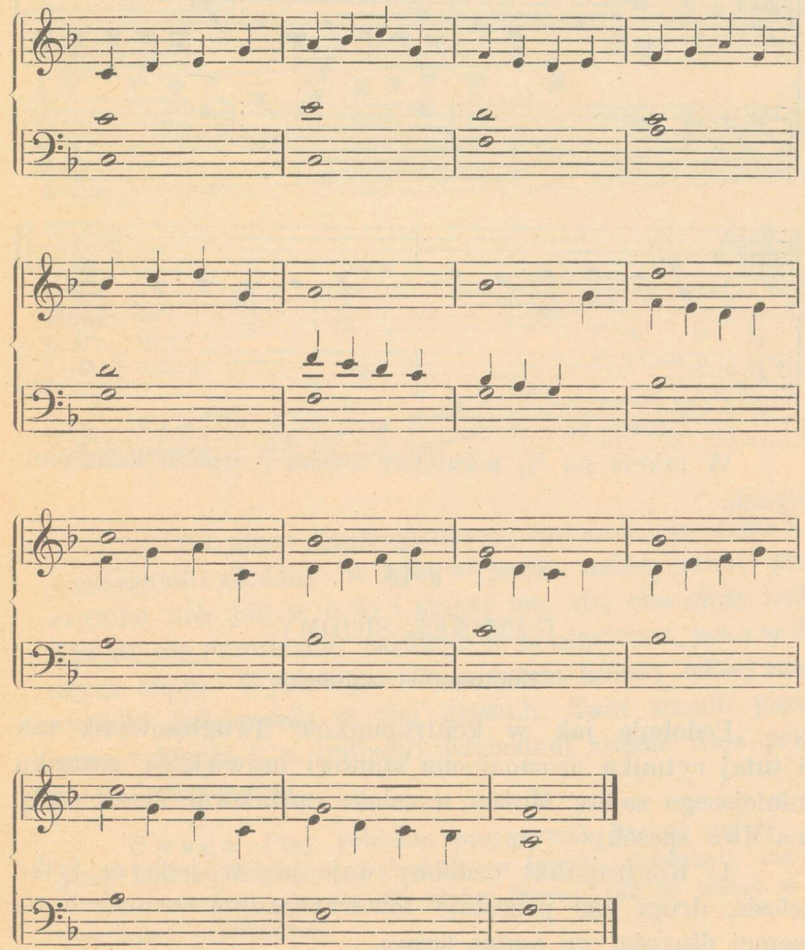
§ 12.

GATUNEK PIĄTY.

Cztery nuty przeciw nucie.

Mamy tu takie same prawidła jak w kontrapunkcie dwugłosowym (patrz § 5), dlatego wystarczy danie przykładu.

23. *c. f. w basie*



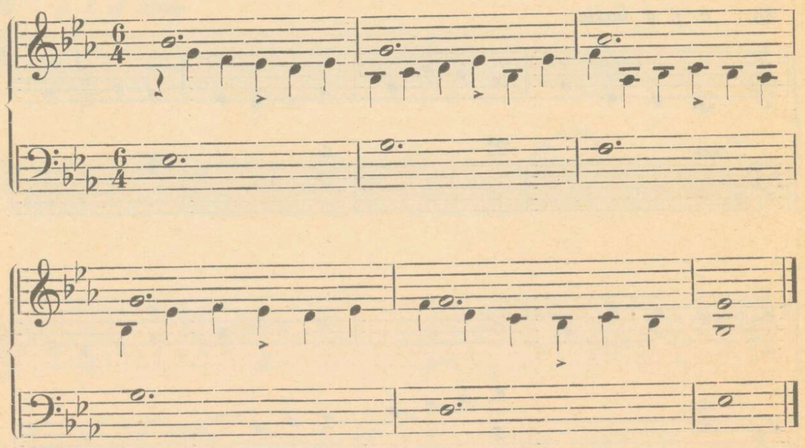
§ 13.

GATUNEK SZOSTY.

I tutaj również nic nowego nie mamy do nadmienienia, a przykład najlepiej objaśni, jak należy pisać.

Przykład.

24. *c. f.*



W takcie na $^3/_2$ pamiętać trzeba o trzech konsonancyach.

§ 14.

GATUNEK SIODMY.

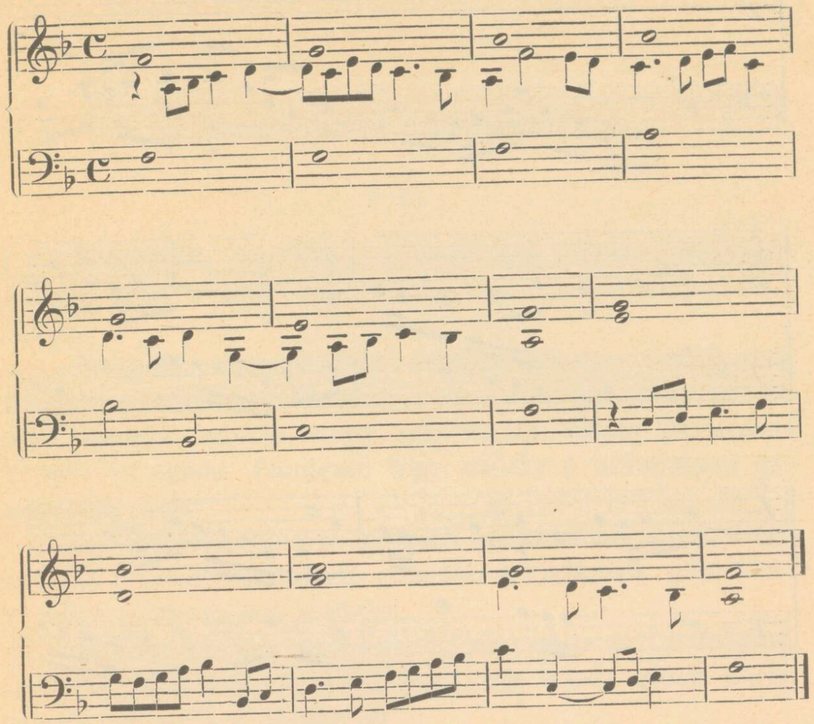
Kontrapunkt ozdobny.

Podobnie jak w kontrapunkcie dwugłosowym, tak i tutaj rytmika urozmaicona stanowi największą gatunku niniejszego zaletę. Można wszelako opracować śpiew stały na dwa sposoby:

1) Kontrapunkt ozdobny daje się w jednym tylko głosie, drugi zaś pozostaje towarzyszącym w nutach tej samej długości, co *cantus firmus*.

Przykład.

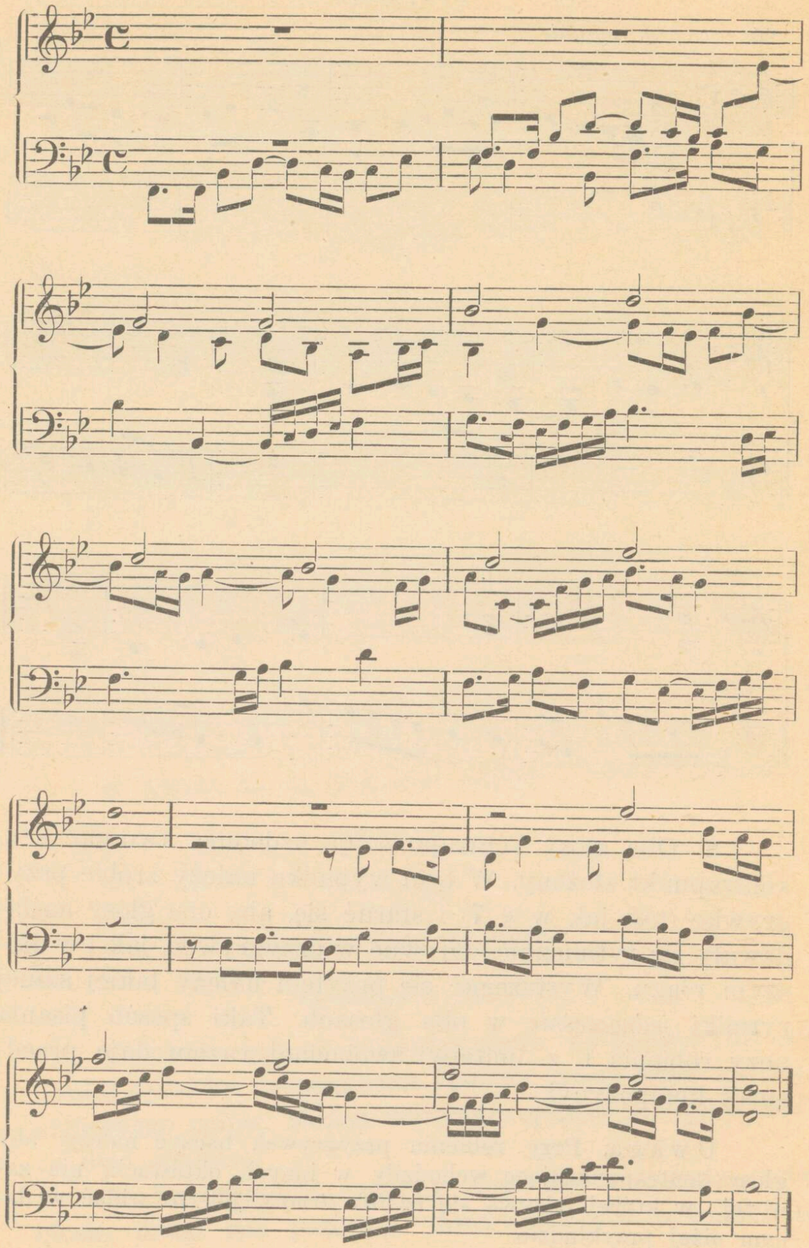
25. *c. f. w sopranie*



2) Oba głosy kontrapunktują ozdobnie, tworząc t. z. kontrapunkt złożony. W tym wypadku należy zrobić przygrywkę (tak jak w § 7) i starać się, aby oba głosy naśladowały się rytmicznie, zarówno w przygrywce, jak i w dalszym ciągu. Wystrzegać się przytem należy takiej samej rytmiki *jednocześnie* w obu głosach. Taki sposób pisania uczy robienia t. z. imitacyi swobodnej, razem daje przedsmak kompozycyi.

U w a g a. Przy robieniu przygrywek baczyć należy, aby głosy kontrapunktujące wchodziły w innych oktawach, nie zaś w tej, w której odzywa się *cantus firmus*, jak to widać w danym niżej przykładzie.

26.



W tym drugim rodzaju mistrzowskie są opracowania chorałów na organy przez nieśmiertelnego Bacha.

C. Kontrapunkt czterogłosowy.

§ 15.

Wszystkie prawidła kontrapunktu trzygłosowego pozostają tutaj w swej mocy i nie wiele już do nich można dodać.

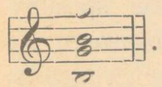
Piękność kontrapunktu czterogłosowego zasadza się przedewszystkiem na dobrem rozłożeniu akordów, co się daje osiągnąć jedynie wtedy, gdy się nie oddala zbytecznie głosów od siebie. Pamiętać więc należy o prawidłach następujących:

1) Oddalenie głosów średnich nie powinno przekraczać oktawy i może się czasem zdarzyć wyjątkowo, gdy idzie o dobre prowadzenie melodyi.

2) Głos basowy może się oddalić od tenoru o decymę, a nawet wyjątkowo o duodecymę, ale wtedy głosy górne muszą pozostać w skupieniu.

3) Nie należy nigdy oddalać sopranu od altu więcej niż o oktawę, a i tej ostatniej nie używać zbyt często.

4) Akordy brzmią lepiej, gdy się w nich zdwaja kwintę lub oktawę, mniej dobrze, gdy się daje dwie tercje. Jednakże nie zwraca się na to uwagi, kiedy idzie o dobre prowadzenie głosów, dlatego też i w akordach sekstowych zdwajanie nuty basowej w jednym z głosów górnych nie jest zbyt rażącym błędem. W żadnym jednak razie nie można dać następującej postaci akordu niby-sekstowego



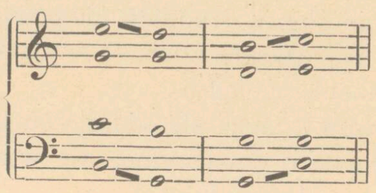
. Brak tercyi czyni ten akord pustym i brzydko brzmiącym.

W prowadzeniu głosów i wzajemnym ich stosunku zachodzą pewne ułatwienia, a mianowicie:

a) Można czasami powtarzać nuty w głosach górnych, lubo w sopranie rzadziej. W basie powtórzenie nuty zdarzyć się może tylko wtedy, gdy już niema innego sposobu wyjścia. NB. Głos, kontrapunktujący dwie lub więcej nut, nie może korzystać z tego ułatwienia.

b) Kwinty i oktawy ukryte mogą się zdarzyć w głosach średnich, lub też między głosem średnim i skrajnym, baczyć tylko należy, aby jeden z głosów postępował o sekundę. Jeżeli oba głosy skaczą, wówczas kwinty i oktawy ukryte brzmią niedobrze.
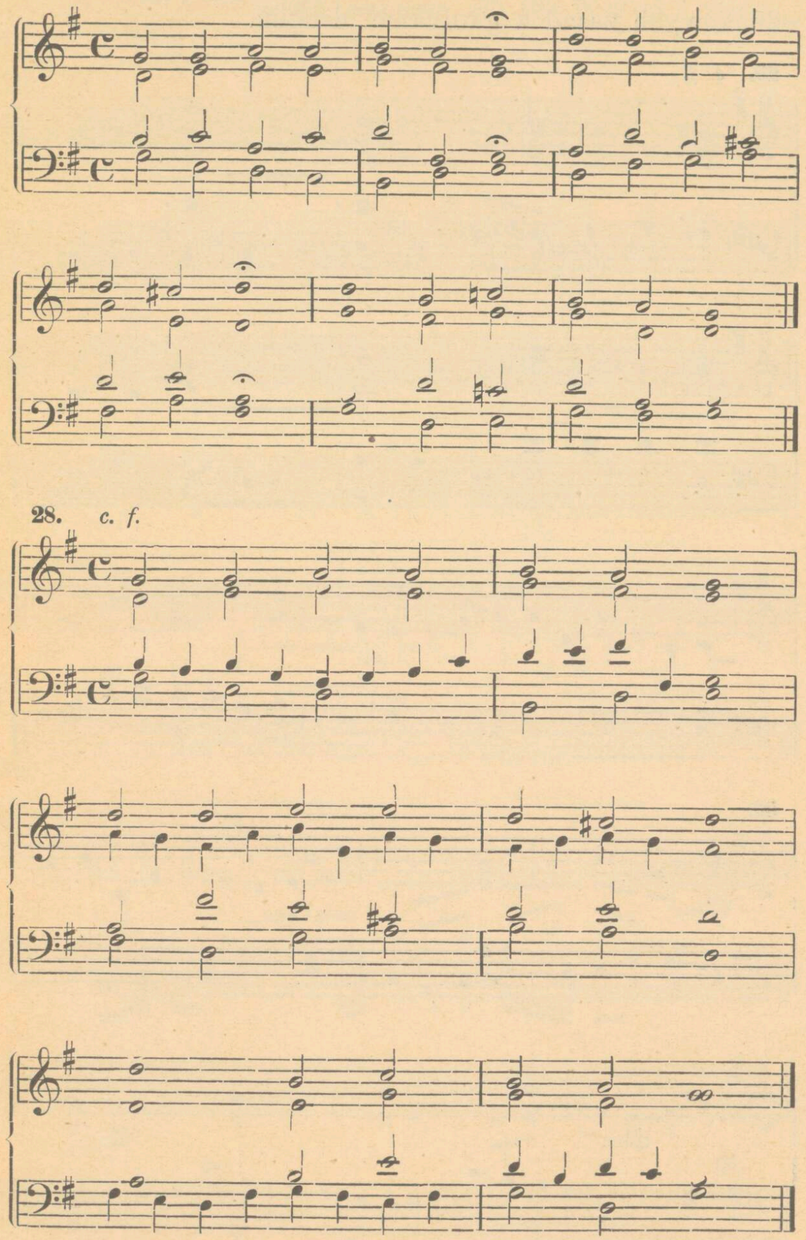
c) Między głosami skrajnymi kwinty i oktawy ukryte dozwalają się jedynie w połączeniu akordów: dominanty z toniką, lub naodwrót, ale sopran nie może postąpić inaczej, jak tylko o sekundę np.:



Znając prawidła stylu trzygłosowego, nie potrzebujemy zastanawiać się nad każdym z osobna gatunkiem kontrapunktu czterogłosowego. Nadmienić tylko wypada, że przenosząc *cantus firmus* do każdego głosu, musimy jedno zadanie w gatunku pierwszym opracować cztery razy, a w innych aż dwanaście. Można jednakże uprościć pracę, przerzucając kontrapunkt z głosu do głosu, lecz kto pragnie zdobyć technikę istotną, ten powinien zadać sobie trud i opracowywać *cantus firmus* na wrzystkie sposoby.

Kilka przykładów kontrapunktu czterogłosowego posłuży za wskazówkę dla ucznia.

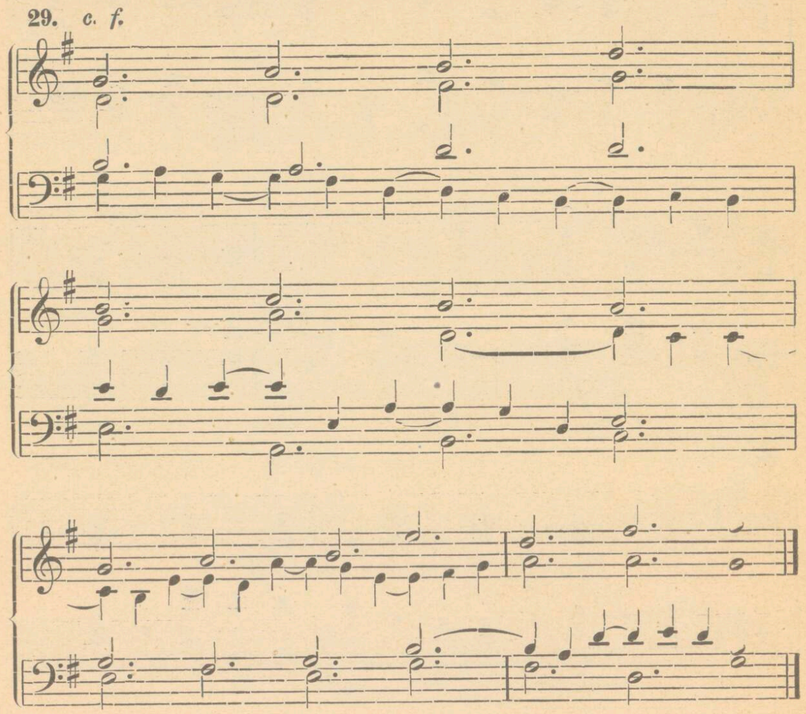
27. *c. f. w sopranie*



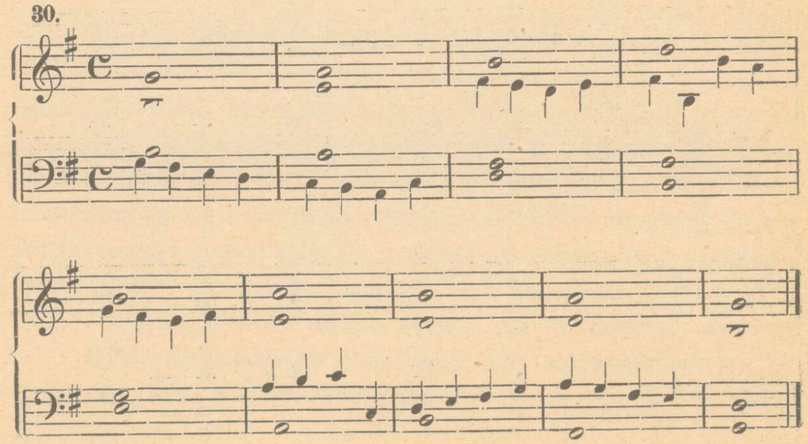
28. *c. f.*

Przykład na gatunek trzeci jest zbyteczny z powodu jednakowych zasad z gatunkiem drugim.

29. *c. f.*

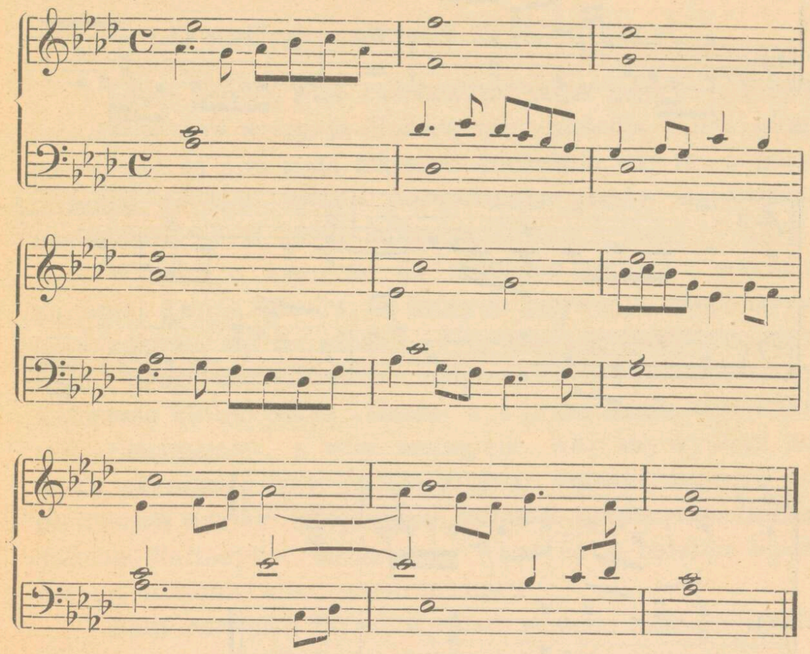


30.

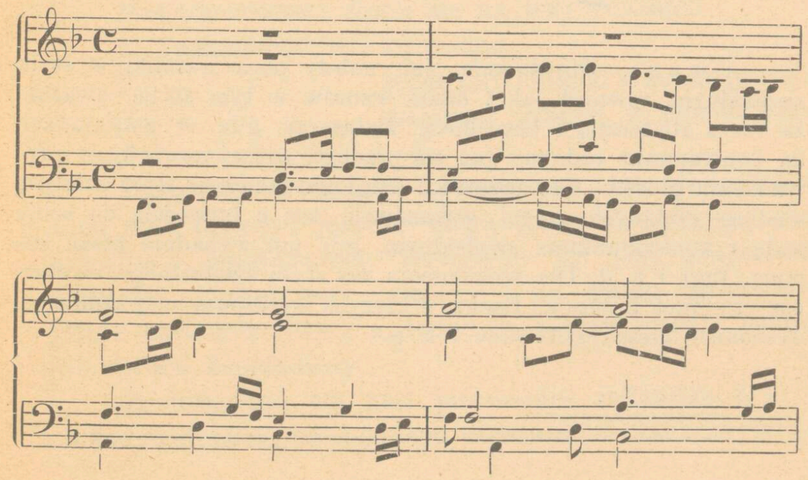


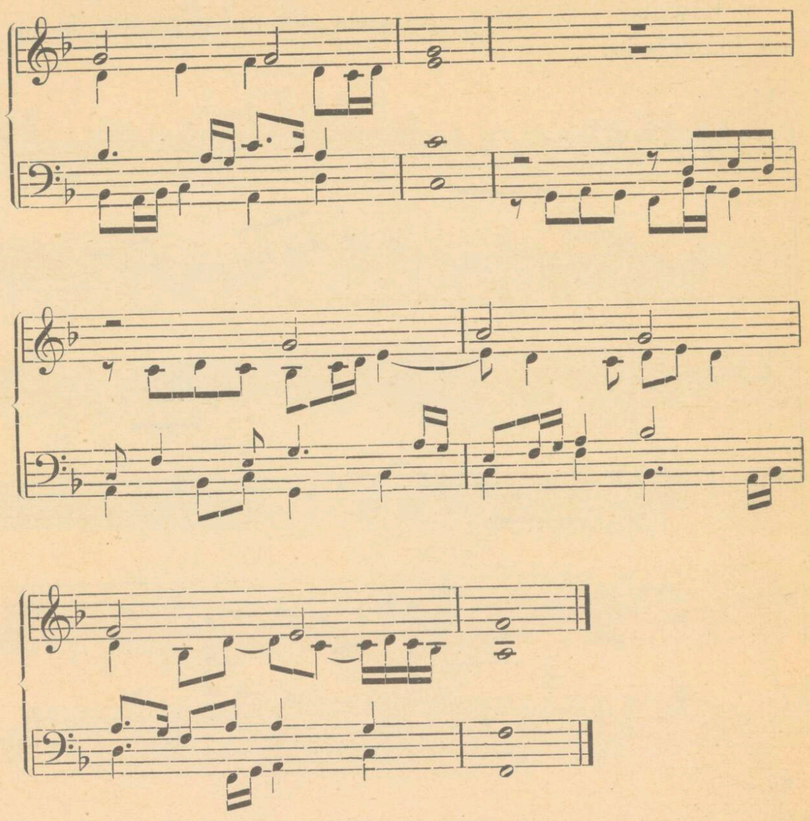
Również i na szósty gatunek nie ma potrzeby dawania przykładu.

31. *c. f.*



32.





Uwaga. Objaśnienie, jak należy pisać gatunki w stylu swobodnym, również jak i danie wzorów w tym stylu, uważam za rzecz zbyteczną i bezcelową, zwłaszcza gdy w przykładach na kontrapunkt ozdobny już się przebija więcej swobody w prowadzeniu głosów. Kto przeszedł dział gatunków w stylu ścisłym, według podanych wyżej wskazówek, ten z łatwością da sobie radę z kontrapunktem swobodnym, gdy mu wypadnie pisać kanony, fugi i t. d. Dla zrozumienia zaś stylu swobodnego wystarczy przejrzeć Inwencye Bacha, w których występują nuty zamienne, dysonanse nieprzygotowane i t. p.

ROZDZIAŁ V.

§ 1.

O naśladownictwie czyli imitacyi.

Jeżeli pewien głos rozpoczyna jakiś motyw, odcinek melodyjny, lub wreszcie dłuższą nieco melodję, a inne głosy powtarzać za nim będą toż samo dokładnie, czy też w przybliżeniu, to taki sposób prowadzenia głosów nazywamy naśladownictwem, czyli imitacyą.

Wynika z tego, że do zrobienia imitacyi potrzeba najmniej dwóch głosów, z których pierwszy, rozpoczynający nazywa się po włosku »*Proposta*« (propozycya, założenie), drugi zaś »*Risposta*« (odpowiedź lub naśladowanie). Założenie zwano także »*Guida*« t. j. przewodnik, odpowiedź zaś »*Conseguente*«, a więc następnik. Aby się wyzbyć tak wielu określeń i wprowadzić wyrazy polskie, dajemy raz na zawsze nazwy następujące: zamiast propozycya — *rzut*, zamiast imitacya — *naśladowca*. Wszakże to ostatnie lepsze niż np. imitator albo przedrzeźniacz.

Rzut powinien łatwo wpadać w ucho i nie być nadto długim, aby wraził się w pamięć.

Naśladownictwo dzieli się na trzy rodzaje:

1. Naśladownictwo swobodne.
2. » ścisłe czyli kanon w ruchu prostym.
3. » sztuczne (Kanon w powiększeniu, w ruchu przeciwnym i t. d.).

Wszystkie te rodzaje bywają dwu- lub wielogłosowe, a do nich przybyć jeszcze mogą głosy dodatkowe, które nazwijmy *dopełniaczami*. Zadaniem ich jest uzupełnienie harmonii. Można tedy powierzyć np. dwom głosom wzajemne naśladownictwo, a dodać im towarzyszenie jednego, lub dwóch dopełniaczy.

Zastanawiać się nad pierwszym rodzajem t. j. nad naśladownictwem swobodnem, uważam za rzecz zbyteczną.

Kto nauczy się pisać dobrze i wprawnie kanony ścisłe, dla tego ów pierwszy rodzaj będzie zabawką. Nadmienić tylko wypada, że w muzyce dzisiejszej, opartej na wielogłosowości (polifonii), zastosowanie naśladownictwa jest bardzo szerokie, trzeba więc pisać dużo kanonów, aby nabrać techniki odpowiedniej.

U w a g a. Z rozpoczęciem kanonów wchodzimy wyłącznie w używanie kontrapunktu złożonego i posługiwać się nadal będziemy stylem swobodnym.

§ 2.

Naśladownictwo ścisłe.

Kanon dwugłosowy w ruchu prostym.

Wprowadzenie do muzyki nazwy: »Kanon« pochodzi stąd, że wyraz ten oznacza niedające się zmienić prawo, albo zasadę.

Kanon dwugłosowy zaczynać się może w głosie dolnym lub górnym, naśladowca zaś występuje w interwalu dowolnym. Mamy tedy kanony:

W oktawie lub prymie,
w sekundzie górnej lub dolnej,
w tercyi » » »
w kwarcie » » »
w kwincie » » »
w sekscie » » »
w septymie » » »

Kanony w nonie, decymie i t. d. są tylko przeniesieniem o oktawę: sekundy, tercyi i t. d., nie ma więc dla nich prawideł osobnych. Zresztą bardzo rzadko pisze się kanony w interwalach blizkich, gdyż nie słyszy się wtedy tak wyraźnie naśladownictwa, jak w przeniesieniu do drugiej oktawy.
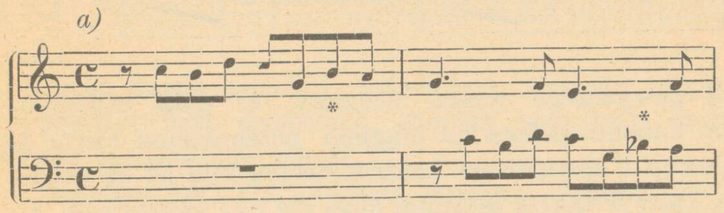
§ 3.

Kanon w oktawie lub prymie.

Dając rzut w głosie dolnym lub górnym, starać się należy o ścisłe powtórzenie tego samego w naśladowcy.

Wyjątkowo tylko można ze względu na modulacyę zmienić jakąś nutę przez dodanie znaku chromatycznego, skutkiem czego naśladownictwo zmienia się z oktawy czystej na zwiększoną lub zmniejszoną np.

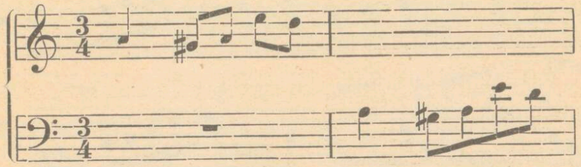
a)



i t. d.

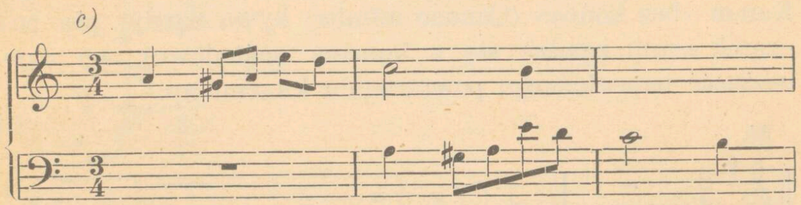
Sposób tworzenia kanonu jest bardzo prosty: po napisaniu rzutu, powtarza się tenże natychmiast w głosie drugim, pisze się tedy w taki sposób:

b)
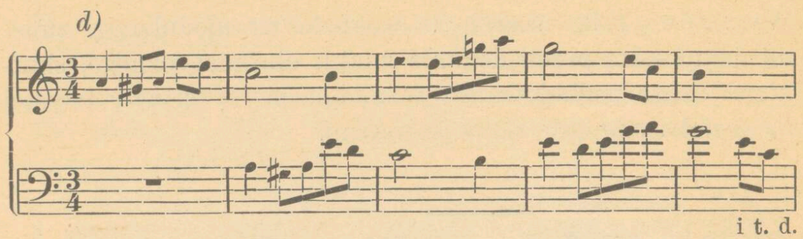


Teraz trzeba przedłużyć myśl w rzucie zapomocą kontrapunktowania, unikając wszakże jednakowej rytmiki. Naśladowca musi to zaraz powtórzyć:

c)



Tym sposobem otrzymujemy w rzucie odcinek melodyjny (dwutaktówkę), dający nam możność logicznego rozwoju rozpoczętej myśli muzycznej:

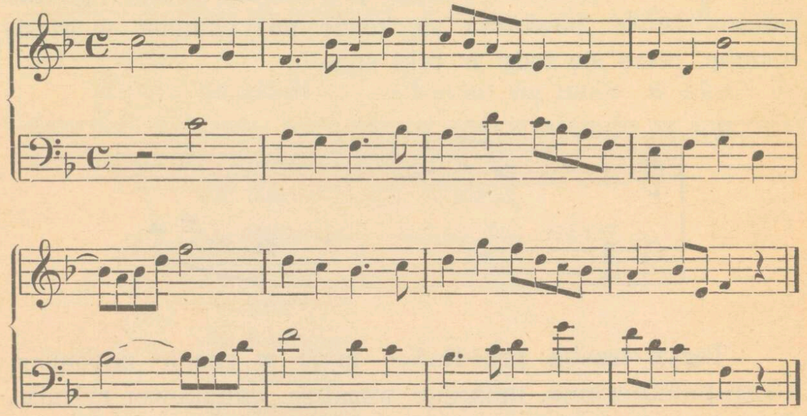
d)



i t. d.

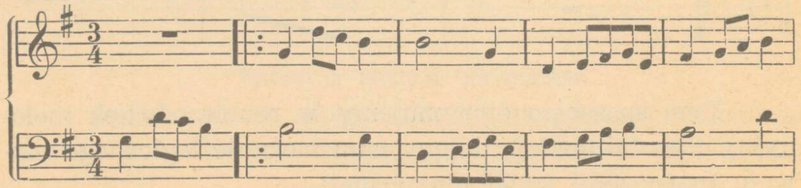
Z powyższego wzoru widzimy, że cała tajemnica pisania kanonu polega na ciągłem przenoszeniu rzutu do naśladowcy i stopniowem kontrapunktowaniu aż do zakończenia, które w takcie ostatnim musi już być swobodnem, np.
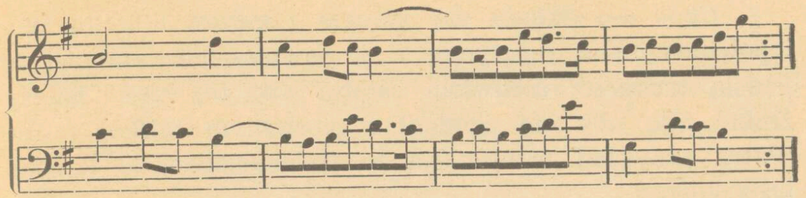
33.



Taki kanon nazywa się: »skończony« (Canone finito). Kanon »bez końca« (Canone infinito) bywa wtedy, gdy początek rzutu zgadza się z końcem naśladowcy, co daje możność ustawicznego powtarzania kanonu np.

34.
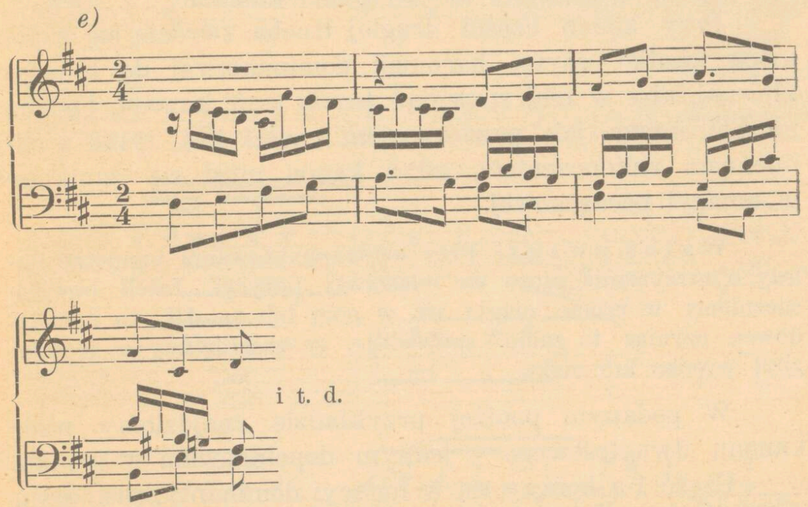




Chcąc kanon podobny zakończyć, trzebaby dopisać po repetycyi takt swobodny, chociaż powyższy można przerwać na ostatnim takcie.

Najlepiej jest, dla nabrania wprawy, napisać pewną ilość kanonów ośmiotaktowych najprzód dwugłosowo, potem zaś z dopełniaczem jednym, wreszcie z dwoma. Baczyć przytem należy, aby rytmika dopełniacza różną była od rytmiki kanonu, bowiem w przeciwnym razie nie osiągnie się wrażenia naśladownictwa, będącego celem kanonu np.

e)



i t. d.

Skoro już pisanie małych kanonów iść będzie płynnie, należy przystąpić do tworzenia naśladownictw w większych formach. Najzwyklejszą z nich jest kanon trzyczęściowy, który się buduje w sposób następujący:

Część 1-a składa się zwykle z taktów 8-u lub 12-u i powinna mieć repetycyę t. j. powtórzenie. Stanowi to pewną trudność, albowiem ostatni takt tej części należy zrobić tak, aby się zgadzał z pierwszym taktem rzutu. (Patrz przykład niżej). Ma to podobieństwo do kanonu »bez końca«.

Drugą trudność stanowi zboczenie w części pierwszej do tonacyi dominanty (jeżeli piszemy w tonacyi majorowej), lub do odpowiedniej (jeżeli piszemy w minorze) i w jednej z nich trzeba tę część zakończyć.

Część 2-ga może mieć taktów od 10-ciu do 20-tu (byle nie 8, ani 16), czasem daleko więcej, ale zawsze bez podziału przez 8. Pod względem rozwinięcia melodyjnego część ta powinna być logicznem przedłużeniem myśli początkowej. Zaczepić przytem można o tonacje pokrewne (np. stopnia IV-go, III-go lub VI-go), gdyż zręczne modulacye przyczyniają się do ożywienia kanonu.

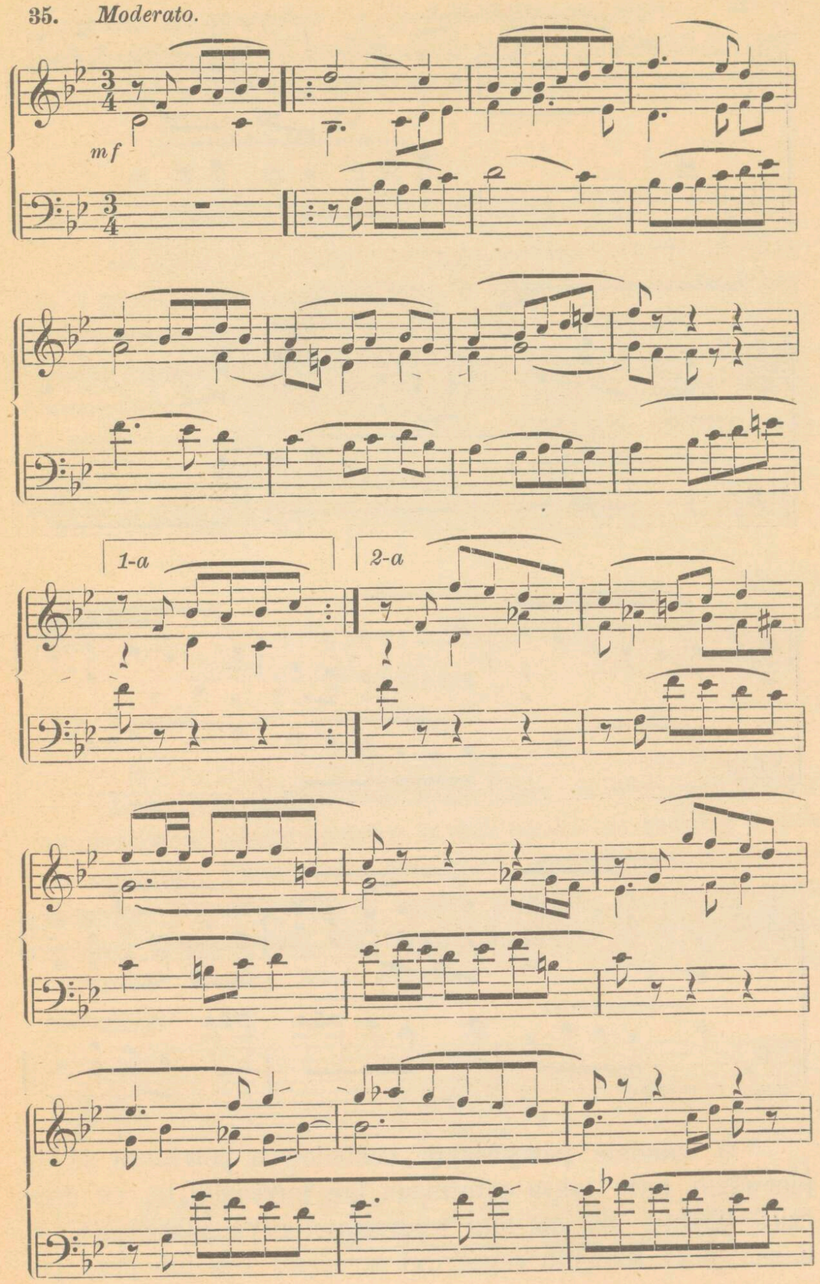
Przy końcu części drugiej trzeba zwrócić się zapomocą gładko użytej harmonii dominantowej do tonacyi głównej, aby w niej rozwinąć *trzecią część* kanonu, będącą niczem innem jak powtórzeniem części 1-ej, tylko z odmiennem zakończeniem, gdyż kanon musi się zamknąć w tonacyi początkowej.

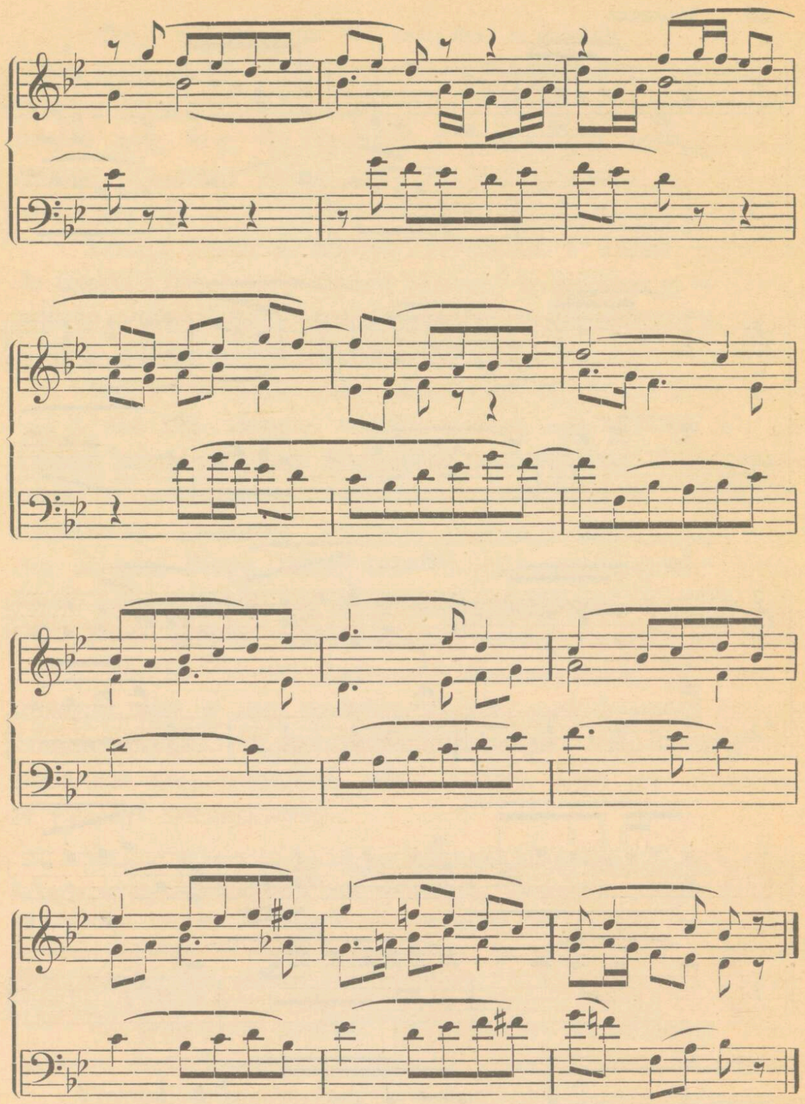
Ważna uwaga! Przy kontrapunktowaniu pamiętać należy o utrzymanie głosu we właściwej pozycyi. Jeżeli bowiem zaczniemy w rzucie ciągle iść w górę lub na dół, to i naśladowca czyniąc to samo, spowoduje, że zaszlibyśmy z głosami zbyt wysoko lub nizko.

W podanym poniżej przykładzie znajdziemy wzór kanonu dwugłosowego z jednym dopełniaczem w środku.

Część 1-a kończy się w tonacyi dominanty, przyczem w takcie 9-ym powtarza się ściśle początek. Motyw części drugiej zbacza do C moll i Es dur, po czem następuje zwrot do tonacyi głównej i powtórzenie części 1-ej z odmiennem zakończeniem.

35. *Moderato.*





W kanonie powyższym naśladowca powtarza aż do pierwszej nuty taktu ostatniego jak najściślej to, co daje rzut. Trzeba się na tem wzorować, gdyż zdarza się, że uczeń przy robieniu repetycyi w części 1-ej lub przy po-
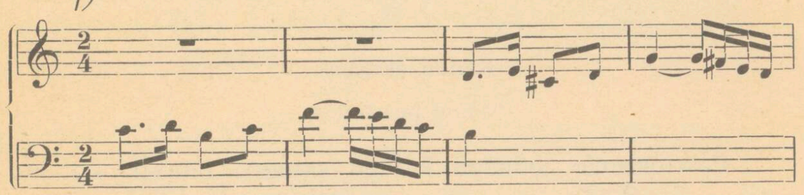
wrocie t. j. na początku części 3-ej daje naśladowcy rzeczy całkiem odmienne od rzutu, czyli przerywa kanon, co jest złamaniem zasady dla ułatwienia roboty.

§ 4.

Kanon dwugłosowy w interwalach różnych.
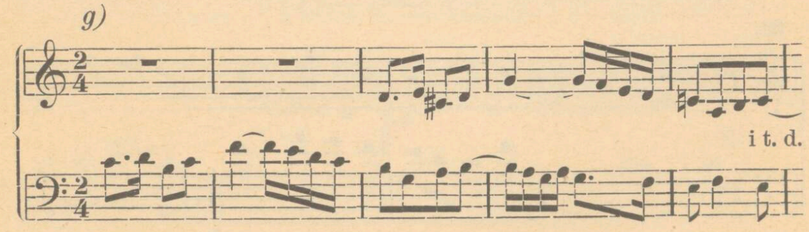
Jak widzimy z § poprzedniego, naśladownictwo w oktawie i prymie jest najściślejsze. W innych interwalach niepodobna już takiej ścisłości zachować, ze względów bowiem harmonicznych trzeba w naśladowcy czynić pewne zmiany chromatyczne. Prowadząc melodyę ściśle według rzutu, znaleźlibyśmy się nagle w dwóch tonacyach. Weźmy np. rzut w C major i umieśćmy go w naśladowcy ściśle o sekundę wielką wyżej:

f)



Dość jest spojrzeć na tych kilka taktów, aby ocenić niemożliwość odpowiedzenia w taki sposób na podany w rzucie odcinek. Prowadząc zaś dalej naśladowcę w tonacyi D major, wpadlibyśmy w szereg brzmień ukośnych i ostatecznie doszlibyśmy do zupełnej sprzeczności z zasadami harmonii. Należy więc pozostać w C major, pisząc, jak następuje:

g)



W podobny sposób postępuje się przy pisaniu kanonów w innych interwalach. Znaki chromatyczne, które się dodaje lub usuwa, nie zmieniają samego interwalu, a tylko jego rozmiar, co ułatwia znakomicie zadanie.

Aby nabrać wprawy i zdobyć dobrą technikę, należy pisać kanony we wszystkich interwalach, nie dość jest bowiem wiedzieć teoretycznie, jak się pisze, trzeba *umieć* to zrobić.

Wielce korzystnem jest również pisać kanony nietylko na fortepian, lecz i do śpiewu, jako pieśni dwugłosowe, wreszcie duety na dwa instrumenty smyczkowe i t. p. Towarzyszenie fortepianowe w tym razie przyjmuje obowiązek dopełniacza, co można zużytkować w sposób wielce artystyczny.

§ 5.

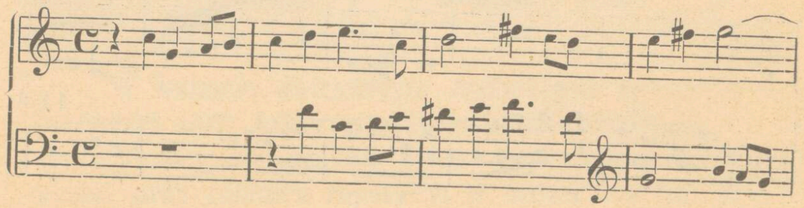
Kanon okrężny.

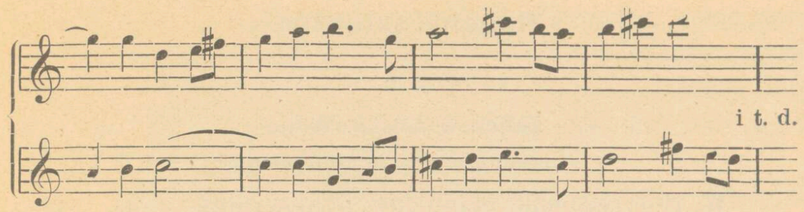
(Canon per tonos).

Powtórzenie jednego i tego samego tematu kolejno przez wszystkie tonacye z powrotem do pierwszej, tworzy kanon okrężny. Nie posiada on zbyt wielkiej wartości artystycznej i dlatego wspominamy tylko pobieżnie o dwóch jego rodzajach:

1. Rzut przechodzi przez wszystkie 12 tonacyi, a naśladowca postępuje za nim w interwalu dowolnym. W tym wypadku oba głosy muszą przejść przez cały okrąg tonacyjny.

36.



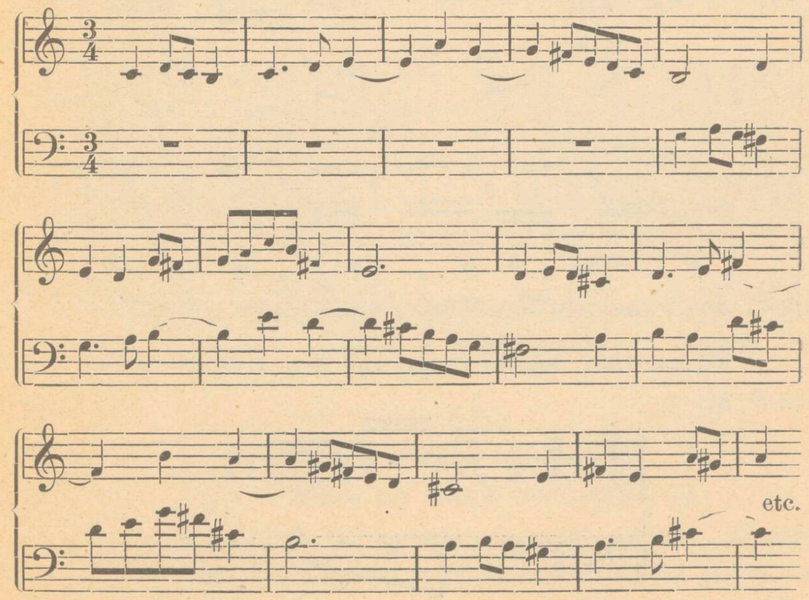


Takie powtarzanie tego samego tematu jest raczej zabawką, a nie dziełem sztuki.

2. Rzut zaczyna temat w pewnej tonacyi, naśladowca zaś powtarza *ściśle* w kwincie lub kwarcie (czyli w drugiej tonacyi okręgu, wstępującej lub zstępującej). W dalszym ciągu rzut kontrapunktuje tak, aby przejść do tonacyi trzeciej, wówczas naśladowca bez trudności odpowiada w tonacyi czwartej i tak do końca. W tym więc wypadku każdy głos odzywa się tylko w sześciu tonacyach.

Do pisania jednak tego kanonu potrzebna jest znajomość kontrapunktu podwójnego, o którym będzie mowa w dalszych rozdziałach.

37.



Kanony sztuczne.

§ 6.
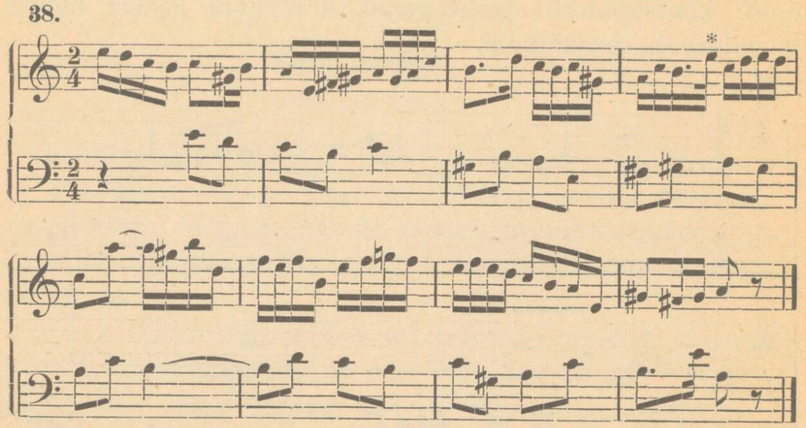
Kanon w powiększeniu.

(Canon per augmentationem).
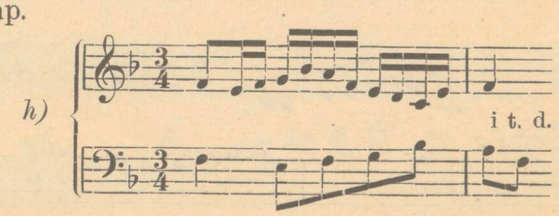
W tym kanonie naśladowca powtarza temat rzutu w nutach dwa razy dłuższych (czasem nawet trzy i cztery razy dłuższych). Z tego więc powodu rzut musi się składać z nut jak najkrótszych, aby powiększenie w naśladowcy nie stało się nużącem.

Kanon w powiększeniu jest bardzo łatwy, gdyż doprowadza naśladowcę do powtórzenia pewnej tylko części rzutu, zakończenie zaś jest swobodne. Cała sztuka polega na zręcznem kontrapunktowaniu tego, co powtarza naśladowca. W poniższym przykładzie gwiazdka nad nutą oznacza miejsce, do którego dochodzi naśladowca w powiększeniu.

38.



Kanon taki można rozpocząć jednocześnie w obu głosach np.



Trudniejszy jest kanon w powiększeniu nieskończony czyli otwarty, albowiem wtedy rzut powtarza się dwa razy, zanim naśladowca dojdzie do powtórzenia całego rzutu, trzeba więc kontrapunktować tak, aby rzut zgadzał się z dwiema połowami kanonu.

Wspominam jednak o tem mimochodem, gdyż uważam ślęczenie nad takiemi rzeczami za bezcelowe.
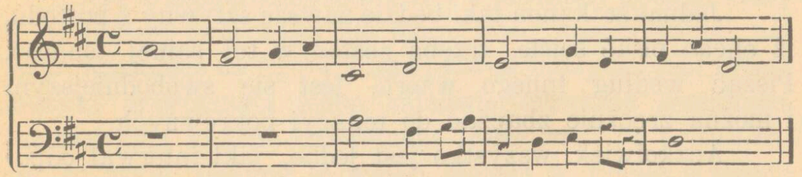
§ 7.

Kanon w zmniejszeniu.

(Canon per diminutionem).

Działanie tutaj jest wprost przeciwne poprzedniemu. Daje się rzut w nutach dłuższych, naśladowca zaś powtarza go w nutach krótszych, następnie kontrapunktuje się częściowo w miarę postępu, jak w poprzednich kanonach. Samo z siebie wynika, że wskutek zmniejszania się wartości nut, a więc z powodu przyspieszania rytmiki, kanon taki może być bardzo krótki i jako forma odrębna nie istnieje wcale, a tylko występuje miejscami epizodycznie w utworach większych.

39.



Piękne wzory naśladownictw zwiększonych i zmniejszonych znaleść można w nieśmiertelnych fugach Bacha.

§ 8.

Kanon w ruchu przeciwnym.

(Canon per motum contrarium).

Naśladowca odpowiada rzutowi wprost przeciwnie t. j. gdy rzut postępuje o jakiś interwal do góry, naśla-

dowca idzie o taki sam interwal na dół, lub też odwrotnie. Z tego więc powodu trzymać się należy w rzucie ciągłego falowania głosem na dół i do góry, idąc bowiem w jednym kierunku doszlibyśmy: albo do niemożliwego oddalenia głosów lub też do ich skrzyżowania, co zepsułoby całą robotę.

Chcąc napisać kanon taki całkiem ściśle t. j. aby rozmiar interwałów był jednakowy w rzucie i naśladowcy, trzeba posługiwać się następującym wzorem:

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Liczby te odpowiadają stopniom gamy. Napisawszy na ich miejsce litery otrzymamy np. w C major wzór taki:

E. D. C. H. A. G. F. E. D. C.
C. D. E. $^{1/2}$ F. G. A. H. $^{1/2}$ C. D. E.

Półtony odpowiadają sobie tak, jak i rozmiar interwałów np. E—G seksta wielka w dół odpowiada takiejże C—A w górę i t. p.

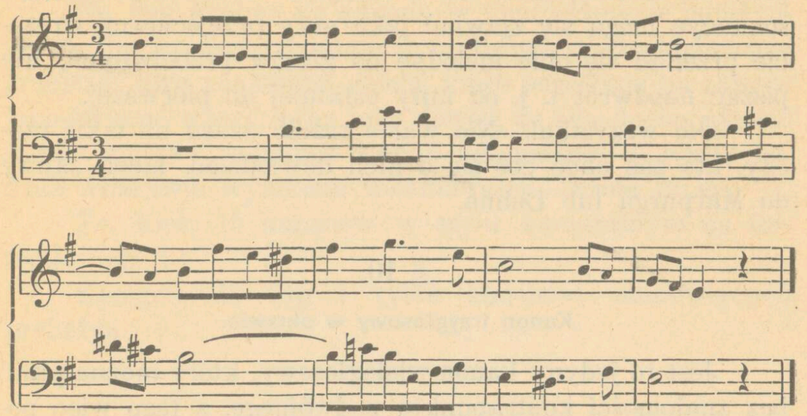
Jednakże kanon taki będzie zawsze sztywny z powodu, iż chcąc pisać ściśle, trzeba zostać w tej samej tonacyi. Pisząc według innego wzoru, jest się swobodniejszym i można zręcznie zbaczać do tonacyi pokrewnych.

Aczkolwiek wszystko jest jedno, jaki interwal odpowie w naśladowcy na pierwszą nutę rzutu, wszelako najwygodniej jest trzymać się wzoru, w którym kwinta odpowiada kwincie.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Ta kwinta stanowi punkt środkowy, niby granicę między dwoma głosami, a przytem w naśladownictwie nie oddalamy się zbytecznie od tonacyi głównej np.

40.



Kanony w ruchu przeciwnym pisać trzeba w formie dłuższej i najlepiej z jednym dopełniaczem w środkiem, aby wzbogacić harmonię.

§ 9.

Kanon odwrotny.

(Canon cancrizans).

Jest to najbardziej sztuczny i wyszukany rodzaj, który w dzisiejszej twórczości nie może mieć zastosowania, należąc właściwie do figlów i łamigłówek muzycznych. Dzieje muzyki przytaczają jeden zaledwie przykład genialnego zastosowania kanonu odwrotnego (*cancrizans*, po polsku *raczy*, od raka). Uczynił to wielki Mozart w Finale symfonii C dur (Jupiter). Coś podobnego, choć w innej formie, znajduje się w jednej z sonat skrzypcowych Haydna.

Słuchacz przeciętny nie jest nawet w stanie doszukać w czasie grania tej sztuczki, a i muzycy zawodowi muszą najprzód wyczytać ją w nutach, zanim usłyszą i ocenią uchem wartość roboty, która pono sprawia przyjemność jedynie samemu twórcy.

Cała sztuka polega na tem, że się pisze melodyę do połowy, zaczynając zwykle od nuty odbitej. Przeciw temu

pisze się kontrapunkt, ale w samych konsonancyach, (dysonancye mogą się zjawiać jako nuty przejściowe), wreszcie przenosi się obie melodye do głosów przeciwnych, ale pisząc naodwrót t. j. od nuty ostatniej do pierwszej.

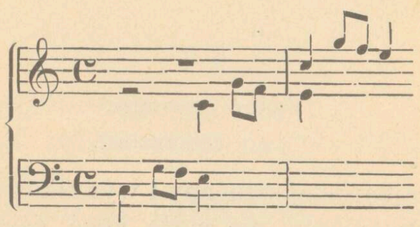
Oto wszystko!... Nie warto tracić czasu na takie rzeczy, kto zaś chce coś się o nich dowiedzieć, niech zajrzy do Marpurga lub Dehna.

§ 10.

Kanon trzygłosowy w oktawie.
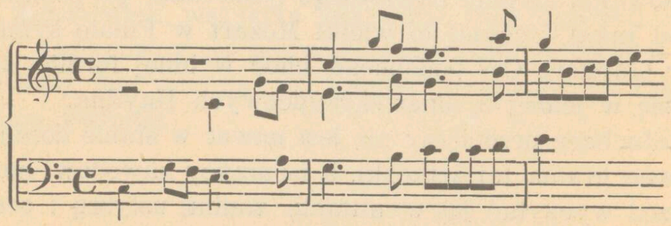
Jest to jedyny kanon wielogłosowy, który można pisać bez znajomości kontrapunktu podwójnego, z tego więc powodu tutaj o nim wspomnimy. Pisze się w ten sposób, że dawszy rzut (zwykle bardzo krótki) w jednym głosie, natychmiast przenosi się tenże do głosu drugiego i do trzeciego.

i)



Mając to, trzeba w głosie pierwszym kontrapunktować i znowu bezzwłocznie przenieść to samo do głosów drugich:

k)



i t. d.

Pisząc w ten sposób należy sprobować formy większej np. kanonu, złożonego z trzech części ośmiotaktowych.

Na tem kończą się kanony w kontrapunkcie pojedyńczym. Dla lepszego zrozumienia tej formy, trzeba koniecznie przejrzeć dwa znakomite dzieła, które pozostaną na zawsze jako świetne wzory, oraz jako dowód, że siłą ducha ożywić można martwy rachunek i wlać natchnienie w formy będące właściwie wynikiem rozumowania. Dzieła te są:

Fr. Kiel: 15 kanonów w stylu kameralnym na fortepian (op. 1.)

Klengel: 48 fug i tyleż kanonów, stanowiących preludya.

ROZDZIAŁ VI.

Waryacye.

§ 1.

Pogląd ogólny.

Do tej pory w żadnym dziele, mającem za przedmiot zasady kontrapunktu, nie uwzględniano wykładu »Waryacyi«, które opierają się przedewszystkiem i głównie na umiejętności kontrapunktowania. A wszakże forma ta ma olbrzymie zastosowanie w muzyce, gdyż wszyscy wielcy mistrzowie w dziełach swych pozostawili wspaniałe w tym kierunku wzory.

Odróżnić tu przedewszystkiem trzeba waryacye artystyczne od owych okropnych wyrobów popisowych, zalewających świat muzyczny przez kilka pierwszych dziesiątków lat zeszłego wieku. Robiono wówczas waryacye na tematy z ulubionych oper, aby z ich pomocą zdobyć sobie tanią popularność u publiczności, która bezkrytycznie przyjmowała szych za złoto. Z powodu owej tandety, forma waryacyi znalazła w wielu wykształconych głębiej muzykach, namiętnie przeciw niej walczących przeciwników. Podzielono się na dwa obozy: jedni potępiali, drudzy bronili.

Lecz prawda, jak zwykle, leżała w środku, a z biegiem czasu, przy wzrastającem rozwijaniu się dobrego smaku, gdy dzieła mistrzów zdobywać zaczęły coraz szerszą popularność, zniknęły bezpowrotnie czcze i jałowe waryacye wirtuozowskie, a natomiast z tym większym zapałem wzięto się do tych arcydzieł, w których spotykano się z pełnemi treści pomysłami i kombinacyami, wysnutemi z najskromniejszego nieraz tematu.

Forma waryacyi zjawia się z chwilą samoistnego rozwijania się muzyki instrumentalnej. Uprawiali ją z powodzeniem: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, lecz góruje nad wszystkiemi Beethoven, mistrz ten bowiem zarówno ilością dzieł tego rodzaju, jak i śmiałemi pomysłami wywołuje podziw i uwielbienie. Zaznaczyć przytem należy, że rozwijając i rozszerzając formę waryacyi, Beethoven wywarł olbrzymi wpływ na twórczość całego, do tej pory trwającego okresu. Zdobywszy bowiem nadzwyczajną w robieniu odmian technikę, zastosował w największych swych dziełach ów cudowny sposób przedstawiania jednej i tej samej myśli w coraz innem opracowaniu, dzięki czemu, utwory jego, stając się tem bardziej zajmującemi, nie nużą nigdy jednostajnością, lecz przeciwnie — sprawiają co chwila jak najprzyjemniejsze niespodzianki.

Szlakiem tego olbrzyma kroczyć zaczęli wszyscy wybitni jego następcy, a w dziełach ich widzimy ciągłe staranie się o to, aby przy powtarzaniu pewnej myśli urozmaicić ją zapomocą odmiennego opracowania. Smiało tedy utrzymuję, iż cała muzyka współczesna opiera się na waryacyach t. j. na ustawicznem odmienianiu, inaczej: na coraz innem *oświetleniu* danego tematu, czy motywu. Najwspanialszym wzorem i przykładem jest w tym względzie Ryszard Wagner. Wprawdzie we wszystkich jego dziełach spostrzegamy dążność do coraz odmienniejszego kombinowania motywami, ale szczytem takiej pracy artystycznej pozostanie zawsze cała trylogia: Pierścień Nibelunga, wraz z jej wstępem »Złoto Renu«. Utwór ten jest ogromnem zbiorowiskiem waryacyi na dane motywy, nieraz bardzo nikłe i krótkie, a nabierające stopniowo większego znaczenia przez coraz inne ich opracowanie, czy to kontrapunktyczne, harmoniczne, czy też orkiestrowe.

Wobec takiego kierunku, nauka metodyczna waryacyi musi stanowić w wykładzie kontrapunktu dział osobny, a obowiązkiem jest sumiennego nauczyciela wpajać w ucznia zamiłowanie do troskliwych w tym zakresie studyów, dobrodziejstwo których okaże się w całej pełni przy nauce wielkich form muzycznych.

§ 2.

Budowa tematu do waryacyi.

Przeglądając szereg tematów do waryacyi w dziełach różnych twórców, łatwo spostrzeżemy wielką w ich ukształtowaniu rozmaitość. Zarówno podział na zdania i okresy, jako też i liczba taktów, czyli jednem słowem — długość tematu, są rzeczami zależnemi od woli piszącego. Jedno tylko można zauważyć: oto — obok prostoty melodyi — są pewne zwroty w powtarzaniu się rytmiki, w powrocie odcinków dwutaktowych, które melodyę tematu utrwalają w pamięci i łatwiejszem czynią zrozumienie samychże waryacyi.

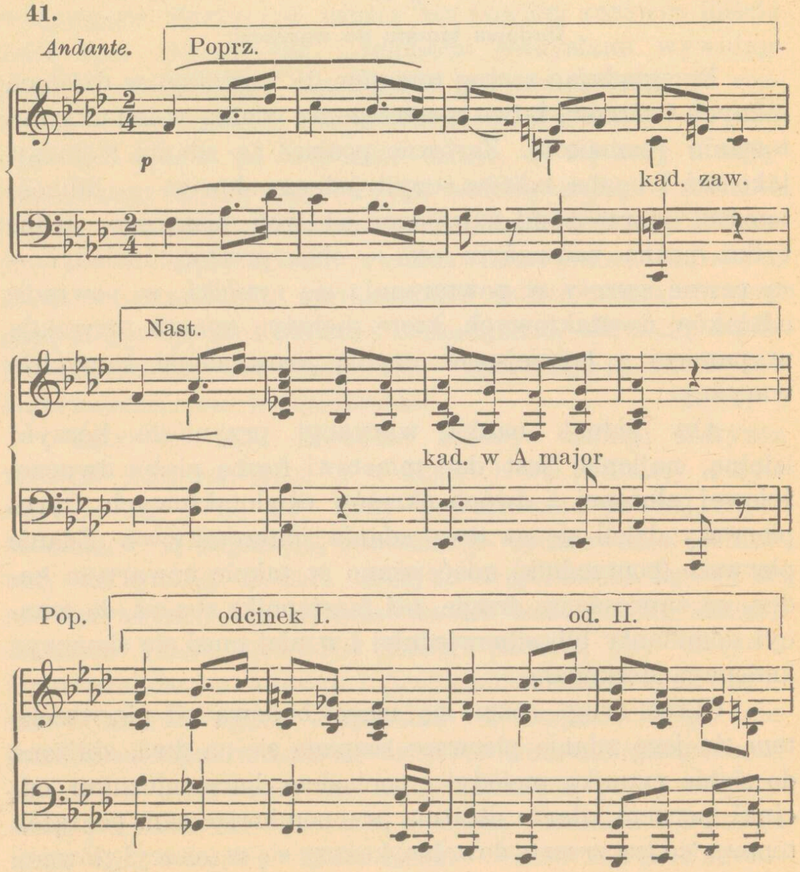
Aby jednak nauka waryacyi przyniosła korzyść istotną, najlepiej jest dać tematowi formę pieśni dwuczęściowej, złożonej z dwóch okresów ośmiotaktowych. Okres pierwszy dzieli się na dwa zdania czterotaktowe. Zdanie pierwsze (poprzednik) mieć winno w takcie czwartym kadencyę zawieszoną, drugie zaś (następnik) zbacza do tonacyi dominanty lub odpowiedniej i w niej musi się skończyć kadencyą doskonałą.

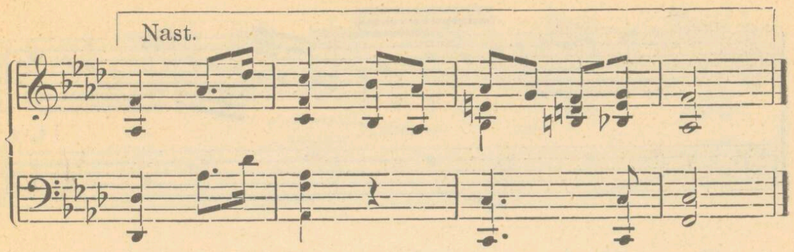
Okres drugi różni się nieco budową od pierwszego tem, że jego zdanie pierwsze rozpada się na dwa, zbliżone do siebie rytmiką melodyi i pochodem harmonicznym odcinki, poczem zdanie ostatnie przypominając sam początek tematu (co jest zresztą dowolne) kończy się w tonacyi głównej.

W owych dwóch odcinkach można zaczepić o tonacye pokrewne, ale strzedz się trzeba zbytnich modulacyi i nadto wyszukanych harmonii, gdyż zwrot niespodziany robi wrażenie tylko wtedy, gdy się zjawia raz jeden, powtórzony zaś w kilkunastu waryacyach znuży i w końcu zniecierpliwi.

Tak, jak w samej melodyi, tak i w podkładzie harmonicznym trzeba się starać o prostotę. Pisząc temat na fortepian, starajmy się o dobre brzmienie akordów, z pominięciem czterogłosowości, przyjętej w nauce harmonii. Podajemy dla przykładu temat do waryacyi na fortepian.

41.
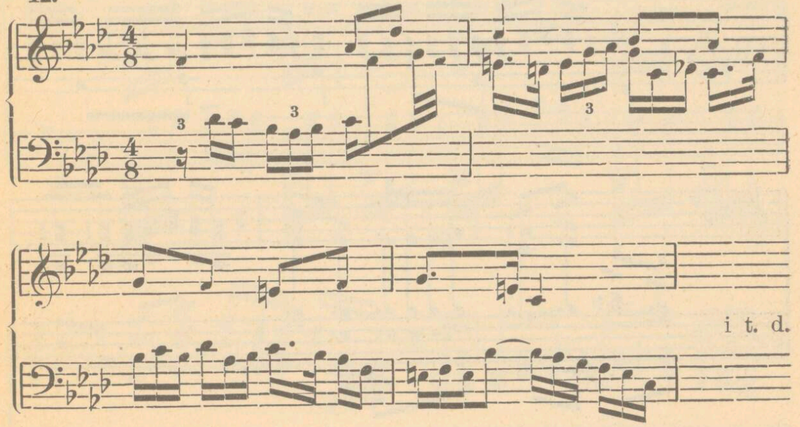




§ 3.
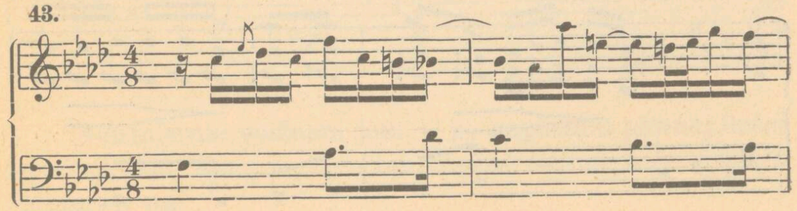
Waryacye z tematem.
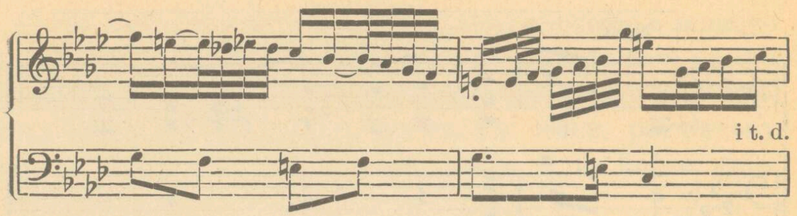
Chcąc umiejętnie wyzyskać myśl, zawartą w temacie, trzeba przedewszystkiem opracowywać tenże dwugłosowo na różne sposoby. Należy więc umieszczać melodyę raz w górze, to znowu w dole i do niej dorabiać melodyę drugą, lub też zręczną figuracyę np.

42.



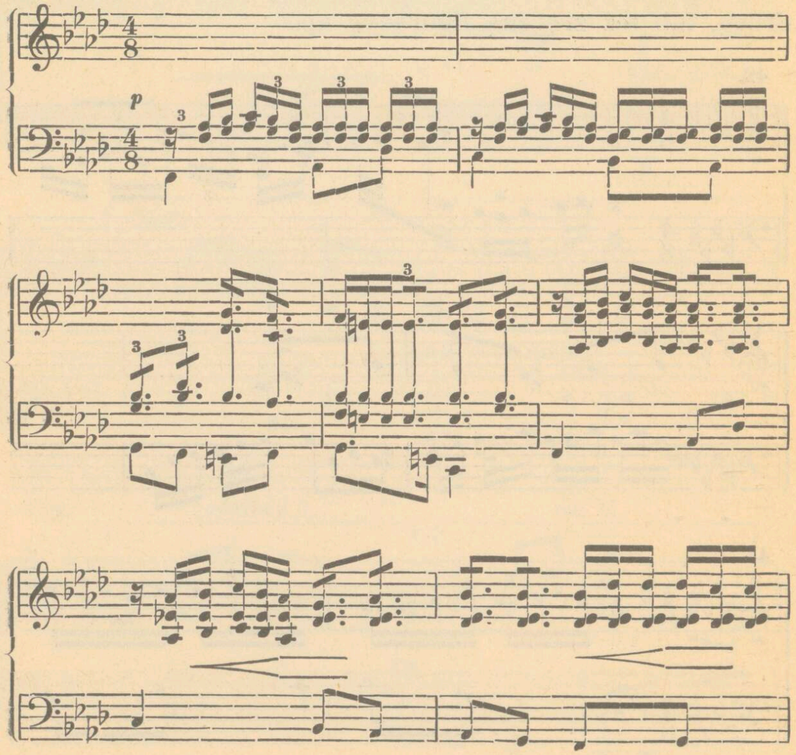
43.

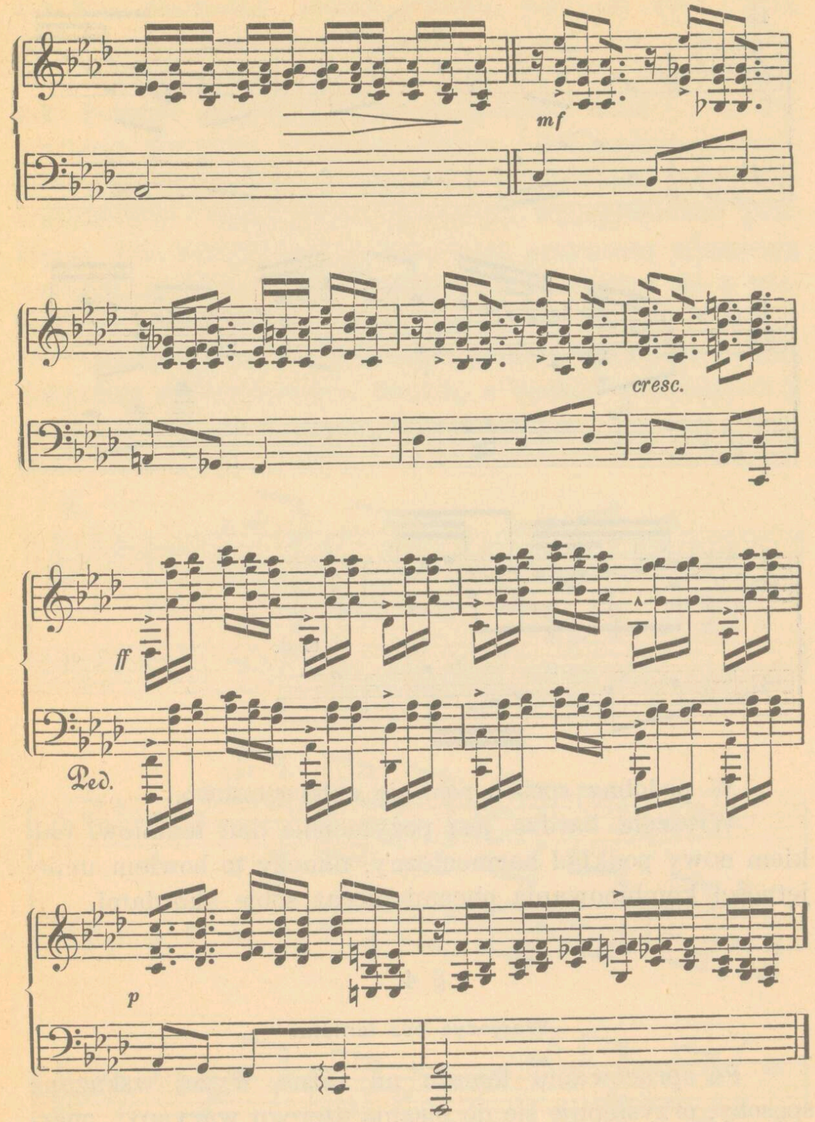




Tego rodzaju waryacyi trzeba pisać ile się da, aby nabrać wprawy w coraz lepszem opracowaniu tematu. Pamiętać przytem należy o dobrem zastosowaniu właściwości instrumentu. Figuracye powinny brzmieć fortepianowo. W dalszym zaś ciągu można sprobować nieco swobodniejszego opracowania tematu np.

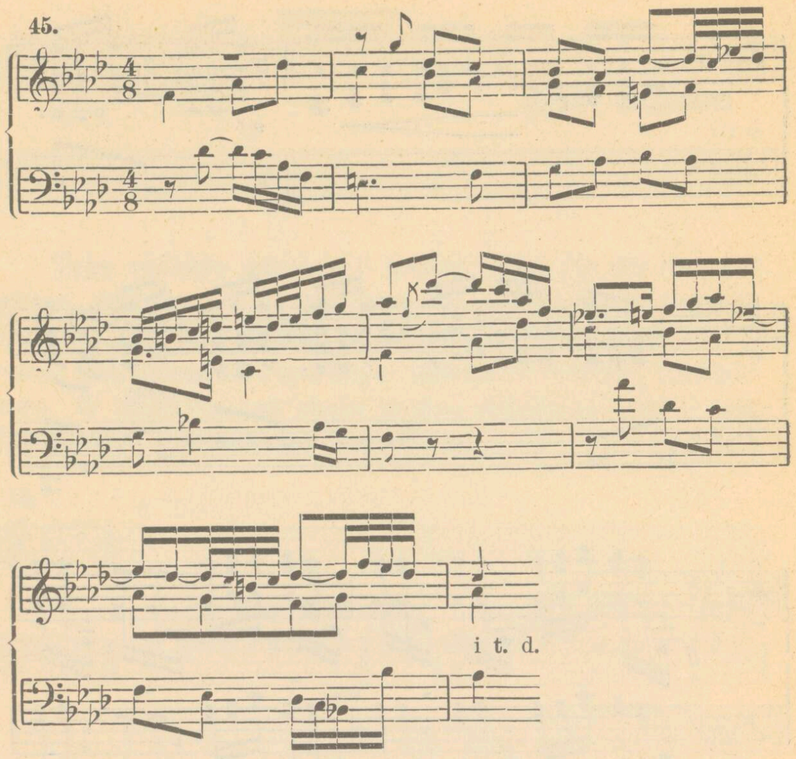
44.





Niezmiernie ważnem jest — po napisaniu pewnej ilości tego rodzaju waryacyi — opracować temat trzy- i czterogłosowo np.

45.



W podobny sposób robi się czterogłosowo.

Wreszcie bardzo jest pożytecznie dać tematowi całkiem nowy podkład harmoniczny, nauczy to bowiem umiejętności kombinowania obcemi nieraz sobie akordami.

§ 4.

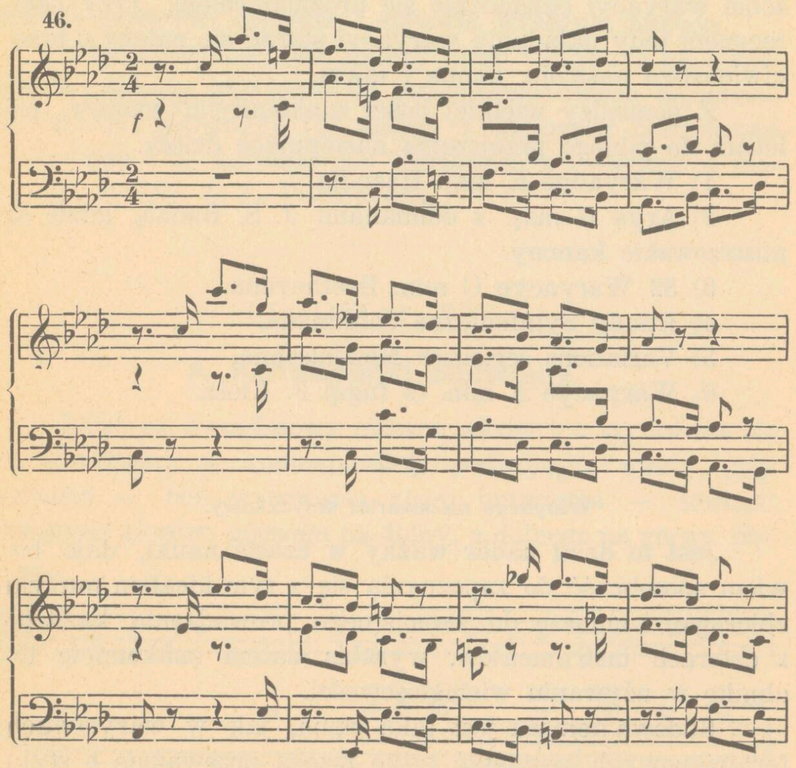
Waryacye bez tematu.
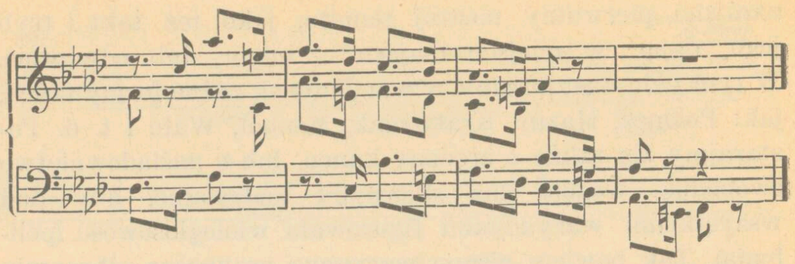
Po opracowaniu tematu na różne, wyżej wskazane sposoby, przystępuje się do pisania szeregu waryacyi, opartych jedynie na basie, czyli na podkładzie harmonicznym. Tu już wkraczamy w dziedzinę twórczości swobodnej i puszczając wodze fantazyi, możemy na tle danem tworzyć coraz nowe pomysły i kombinacye, możemy zmieniać

zarówno pierwotny nastrój tematu, jako też takt i tryb jego, dając w miejsce majoru — minor, lub odwrotnie. W tym celu zastosujemy w waryacyach różne formy tańca, jak: Polonez, Mazur, Krakowiak, Menuet, Walc i t. d. Postarajmy się także o zręczny kanon, lub o naśladownictwo swobodne, wogóle zaś skierujmy usiłowanie, aby nad wszystkiemi waryacyami figurowała wielogłosowość (polifonia). Tak bowiem pisane waryacye przynoszą olbrzymią korzyść, o czem miałem sposobność przekonać się z wieloletniej praktyki.

Dla przykładu umieszczam poniżej waryacyę opartą dokładnie na harmoniach tematu, a będącą najściślejszym do samego końca kanonem trzygłosowym.

46.





Dodać jeszcze muszę, iż wszystkie waryacye powinny mieć ilość taktów taką samą (lub czasem podwójną) jak temat. Dopiero w ostatniej, czyli w Finale, gwoli dobrego zakończenia, można się rozszerzyć wedle upodobania, aby przedłużeniem odpowiedniem zaokrąglić całość.

Nie od rzeczy będzie pamiętać, aby następstwo po sobie waryacyi odznaczało się urozmaiceniem. Przy ostatecznem tedy układaniu waryacyi starać się należy o przeciwieństwo nastroju, tempa i taktu.

Z pomiędzy wielkiej ilości znakomitych wzorów, polecam do pilnego przejrzenia następujące dzieła:

1) Waryacye E maj. Haendla.

2) Arya G maj. z odmianami J. S. Bacha, gdzie są mistrzowskie kanony.

3) 32 Waryacye C min. Beethovena.

4) Etiudy Symfoniczne Schumana.

5) Variations serieuses Mendelsohna.

6) Waryacye F min. (z fugą) F. Kiela.

§ 5.

Waryacye na kwartet smyczkowy.

Jest to dział nader ważny w czasie nauki, daje bowiem sposobność do zapoznania się z tym ideałem muzyki zbiorowej i zmusza do samoistnego prowadzenia każdego z czterech instrumentów, wyrabia zatem znakomicie technikę w używaniu wielogłosowości.

Budowa tematu jest taka sama, jak w waryacyach fortepianowych, pamiętać tylko trzeba przeważnie o stylu

czterogłosowym, lubo nie nadto surowym. Owszem — wzbogacenie harmonii przez dźwięki dodatkowe (podwójne) jest na miejscu i sprawia dobre wrażenie.

Po odezwaniu się tematu w pierwszych skrzypcach, przenosi się tenże w waryacyach do innych instrumentów całkowicie lub też częściowo. I tak np.: pół tematu mogą grać drugie skrzypce, a drugą połowę altówka albo wiolonczella. Robi się to całkiem dowolnie. Kładę wszakże silny nacisk na to, aby w każdej waryacyi — czy to z tematem, czy bez niego — zmieniać kolejno czterogłosowość na styl dwu- i trzygłosowy. W kwartecie smyczkowym ogromne ma znaczenie *pauza*. Cały wdzięk stanowi w nim milknięcie i ponowne odzywanie się instrumentów; przeciwnie zaś — ciągłe niemi wojowanie czterogłosowe, nadaje utworowi ciężkość i sprawia wrażenie nużące.

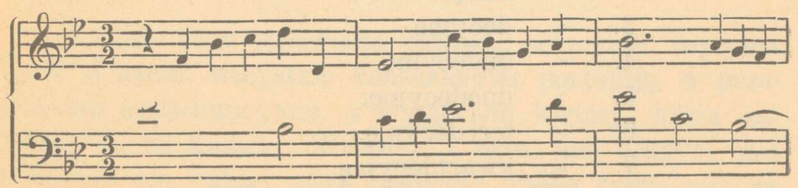
Aby zrozumieć, jak należy pisać waryacye na kwartet, wystarczy przyjrzeć się partyturom dwóch arcydzieł. Są to: 1) Waryacye (G major) z kwartetu cesarskiego J. Haydna i 2) Andante cou Variazioni z kwartetu A major op. 18 (Nr. 6) L. Beethovena.

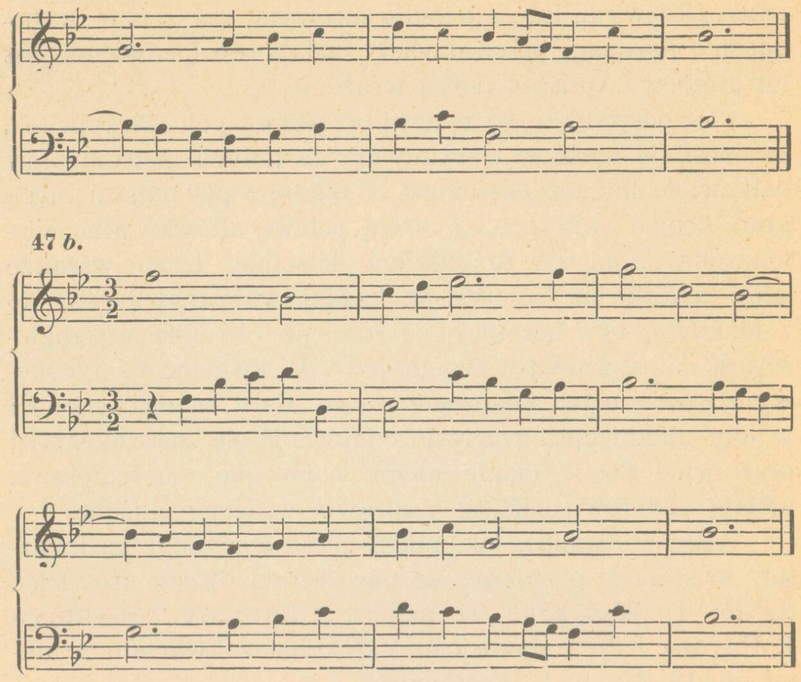
ROZDZIAŁ VII.

A. Kontrapunkt podwójny.

Urywek dwugłosowy (zdanie, okres i t. p.) uważa się za utworzony w kontrapunkcie podwójnym wtedy, gdy możemy — bez wywołania złego brzmienia — zmienić położenie głosów: górnego na dolny, a dolnego na górny. Np.

47 *a.*





47 *b.*

Taka zamiana głosów nazywa się: *przeniesienie*, po łacinie *evolutio*, po włosku *rivoglimento* lub *rovesciamento*.

W przykładzie powyższym przenieśliśmy oba głosy do innych oktaw, chociaż często zdarza się, że jeden głos pozostaje w miejscu, gdy drugi przenosi się o oktawę lub dwie i więcej, albo też o inny jakiś interwal. Powstają stąd różne rodzaje kontrapunktu podwójnego, a te są następujące:

1. Przez oktawę lub kwintdecymę.
2. » nonę.
3. » decymę.
4. » undecymę.
5. » duodecymę.
6. » tercdecymę.
7. » kwartdecymę.

Z tych jednakże siedmiu rodzajów, w praktyce możliwymi są tylko trzy t. j. przez oktawę, decymę i duodecymę. Pozostałe istnieją jedynie w teoryi, gdyż okazały się całkiem nieużytecznymi, nie ma więc potrzeby mówić o nich lub ślęczeć nad możliwością zrobienia choćby czterech taktów np. w tercdecymie, skoro muzyka, jako sztuka, nic na tem nie zyskuje. Co do mnie, wyznaję otwarcie, że istotną korzyść przynosi kontrapunkt podwójny przez oktawę, gdyż po zdobyciu wprawy, może on u zdolnego muzyka stać się owocem natchnienia, czego dowody znaleźć można w wielkiej ilości dzieł mistrzów. Nad tym więc rodzajem powinien uczeń pilnie pracować, nie pomijając wszakże kontrapunktu przez decymę i duodecymę, gdyż lepiej jest poznać je praktycznie.

Szczegółowe zrozumienie kontrapunktu podwójnego zasadza się na postawieniu dwóch szeregów liczb, ale jeden nad drugim, a w kierunku odwrotnym t. j. aby szereg górny zaczynał się od 1, dolny zaś kończył się na 1. Daje to nam ułatwienie w poglądzie na stosunek wzajemny interwalów.

Przyjąć należy, jako *zasadę ogólną*, aby obadwa głosy nie oddalały się od siebie poza interwal w którym ma nastąpić przeniesienie.

§ 1.

Kontrapunkt podwójny przez oktawę.

Szereg liczb, odpowiadający interwalom, jest taki:
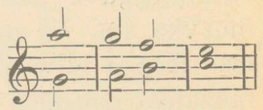
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Prymie więc odpowiada oktawa, sekundzie septyma i t. d. a zatem wszystkie konsonancye pozostają w przeniesieniu konsonancyami, z wyjątkiem kwinty, która zamienia się na kwartę. Widzimy z tego, jak dobrym jest w użyciu ten rodzaj, gdyż pamiętać trzeba tylko, aby na

mocnych częściach taktu nie dawać bez przygotowania kwinty, oraz dysonancyi. Można zaś je przygotować wedle łatwych do spamiętania zasad.

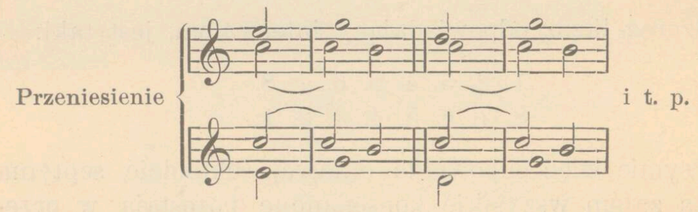
Dzięki rozwojowi muzyki współczesnej, nie ma potrzeby zbyt gorliwie trzymać się stylu surowego w kontrapunkcie w ogóle, a w podwójnym jeszcze bardziej. Już u Bacha znajdujemy dowolności, łamiące zasady ścisłe, z biegiem zaś czasu rozwijała się swoboda coraz większa.

Dziś np. nikogo już nie razi pochód taki:

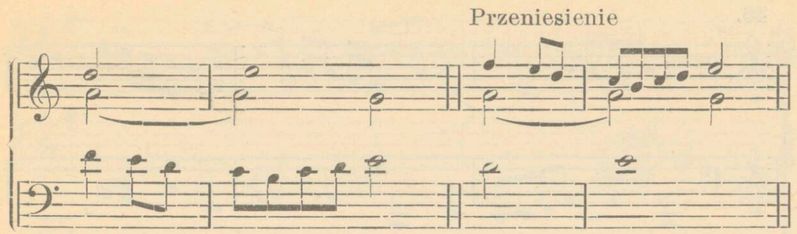


lub coś podobnego. Jeżeli zdarzy się nam przy pisaniu dwóch melodyi dać dysonancyę choćby na najmocniejszej części taktu, bez obrażenia słuchu, to jej nie usuwajmy, aby nie tracić płynnego pochodu melodyjnego. Wreszcie pewnikiem jest, że kto przeszedł sumiennie w stylu ścisłym gatunki kontrapunktu pojedyńczego, ten da sobie z łatwością radę z zawiłościami kontrapunktu podwójnego i zastosuje właściwie swobodny sposób pisania.
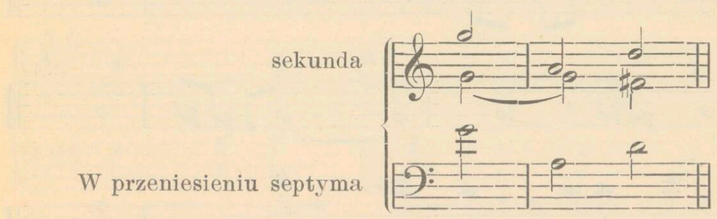
Dla ułatwienia pracy podajemy w krótkości zasady przygotowania dysonancyi. I tak: kwintę — która w przeniesieniu staje się kwartą — można przygotować (zawsze na części słabej) przez 1-ę, 3-ę, 6-ę, 8-ę, nawet przez 2-ę, wreszcie przez pauzę. Przykład najlepiej to objaśni:



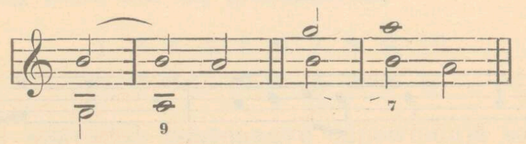
Wyjątkowo nawet można to uczynić przez 4-ę, zwłaszcza jeżeli dodamy głos dopełniający np.



O przygotowaniu sekundy i septymy była mowa przy objaśnianiu gatunków (patrz Rozdz. IV § 4), tu więc możemy tylko dodać, że wolno jest przygotować i rozwiązać te dysonancye nawet w taki sposób:

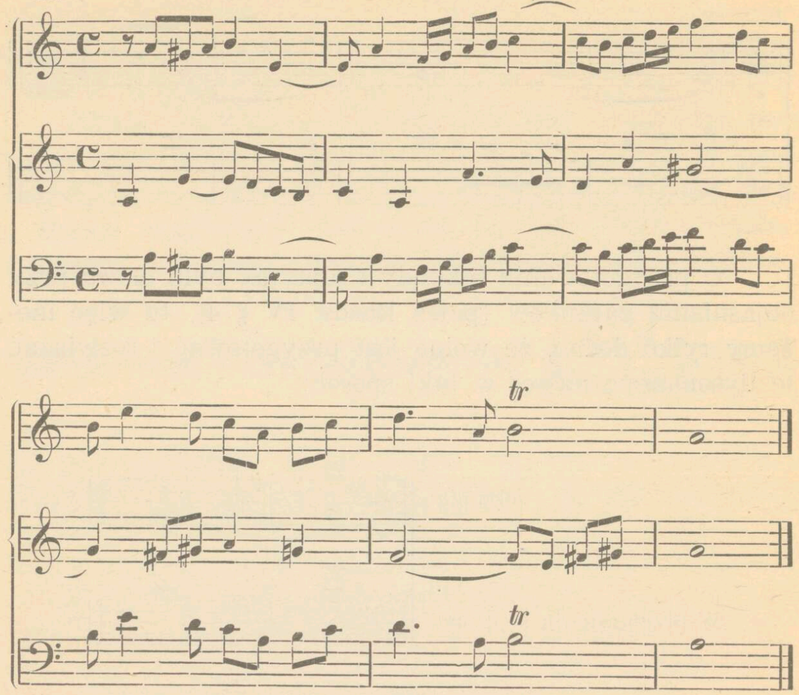


Nona jest w kontrapunkcie podwójnym przez oktawę niemożliwa, albowiem: 1) jeżeli nie oddalamy głosów poza oktawę, to nie możemy przenieść nony, gdyż ona pozostanie sekundą, 2) jeżeli piszemy kontrapunkt przez dwie oktawy, to nona w przeniesieniu zamienia się na septymę, rozwiązującą się w *dole* na oktawę, czego dobry muzyk zawsze unikać powinien.



Podajemy najprzód przykład, pisany ściśle w oktawie, przez co jeden głos pozostaje w miejscu.

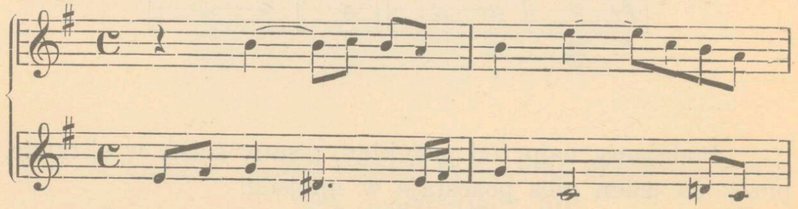
48.
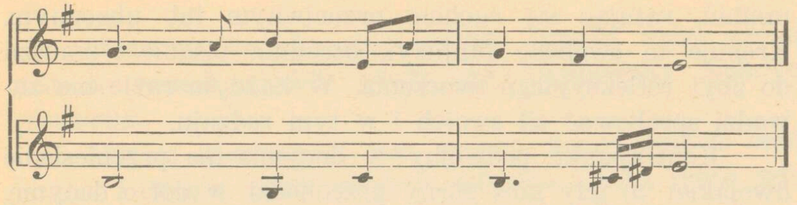


Okres powyższy rozwija się w stylu swobodnym, gdyż występuje w nim (takt 3-ci) septyma nieprzygotowana, przy końcu zaś zjawia się tryton, który jednak brzmi dobrze.
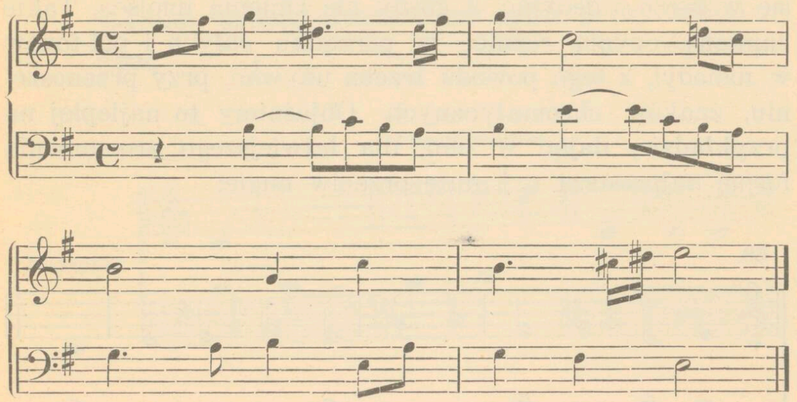
W przykładzie następnym trzeba przenieść oba głosy, gdyż przekroczyliśmy oktawę. Jest to więc kontrapunkt podwójny przez kwint-decymę.

49 *a*.





49 *b*.



Ten sposób pisania jest korzystniejszy, zwłaszcza w muzyce instrumentalnej, gdyż możemy daleko szerzej rozwinąć melodyę w obu głosach i wywołać przez to silniejsze wrażenie.

§ 2.

Kontrapunkt podwójny przez decymę.

Szereg liczb tak się przedstawia:

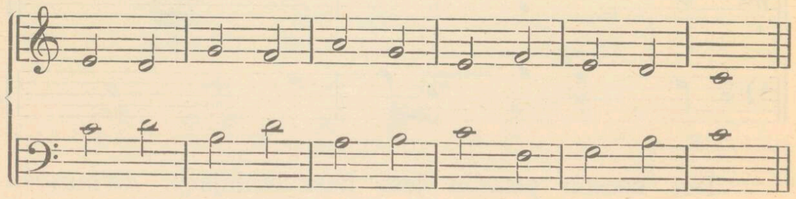
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Lubo wszystkie konsonacye odpowiadają sobie, wszelako nie można w tym kontrapunkcie dawać dwóch tercyi, decym, ani też sekst, gdyż w przeniesieniu otrzymamy oktawy, unisony i kwinty równoległe. Trzeba ich tedy

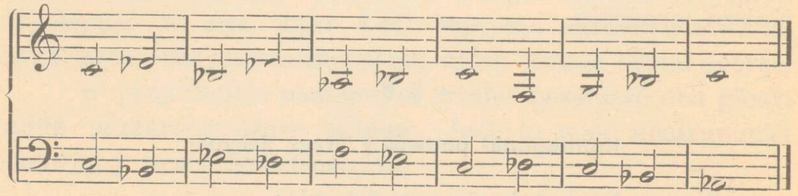
unikać, ratując się ruchem przeciwnym lub ubocznym. Krępuje to swobodę fantazyi, utrudnia pisanie i zmusza do zbyt refleksyjnego tworzenia. W każdym razie nie zawadzi spróbować sił swoich i w tym rodzaju.

Kontrapunkt podwójny w decymie ma przeniesienie dwojakie: a) gdy głos górny przechodzi w dół o decymę, dolny zaś pozostaje w miejscu, b) gdy głos dolny odzywa się w górze o decymę, a górny nie zmienia miejsca. Takie zamiany czynią różnicę w porządku całych i pół-tonów w melodyi, z tego powodu trzeba używać, przy przenoszeniu, znaków chromatycznych. Objaśnimy to najlepiej na przykładzie, dając w nim, dla łatwiejszego zrozumienia formę najprostszą t. j. nutę przeciw nucie:

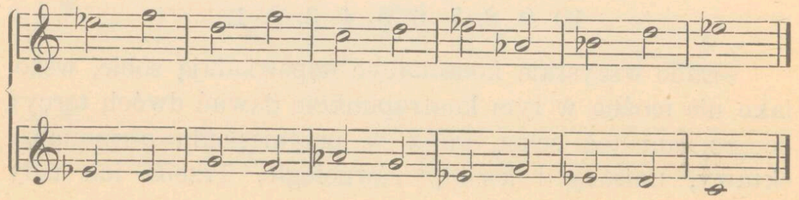
50.



Przeniesienie I.



Przeniesienie II.



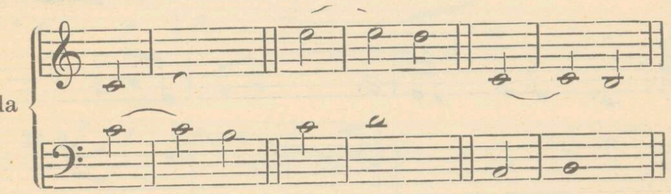
Widzimy, że oba przeniesienia brzmią lepiej przez dodanie bemoli, aniżeli wtedy, gdy zostawimy tonacyę pierwotną.

Użycie dysonancyi jest w tym kontrapunkcie dość trudne i ubogie, gdyż zaledwie sekunda i nona mogą wystąpić, lecz tylko w sposób następujący:

Sekundę można przygotować tylko przez unison.
Nonę » » » » decymę.

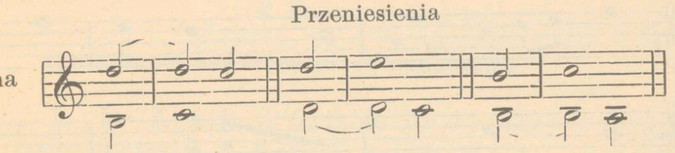
Przeniesienia

Sekunda



Przeniesienia

Nona



Inne przygotowania są wadliwe.

Kwart i septym nie można wcale przygotowywać, gdyż dają w przeniesieniu błędne rozwiązania. Wystąpić mogą wyjątkowo, gdy się dodaje parę głosów dopełniających.

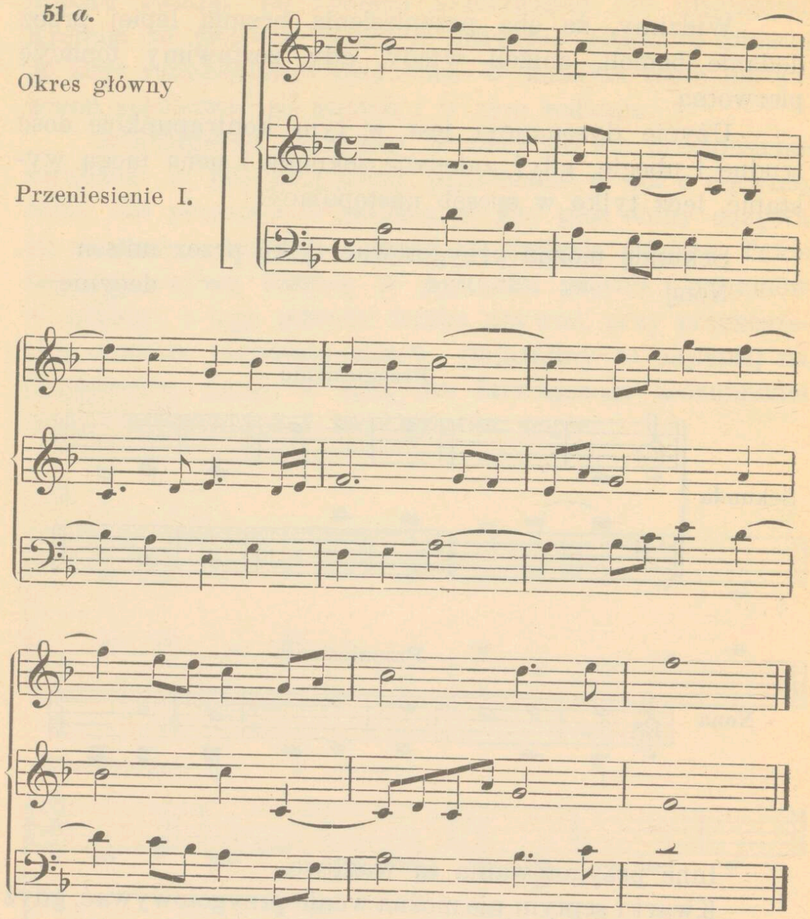
Najłatwiejszy, a raczej najpraktyczniejszy sposób pisania kontrapunktu podwójnego w ogóle, a więc i niniejszego jest taki:

Tworzy się najprzód głos górny i jednocześnie podpisuje się go w dole, przenosząc o zamierzony interwal, poczem dorabia się w środku głos drugi. Tym sposobem odrazu widzi się co jest możliwe, a co błędne. Podajemy tak napisany przykład.

51 *a*.

Okres główny

Przeniesienie I.



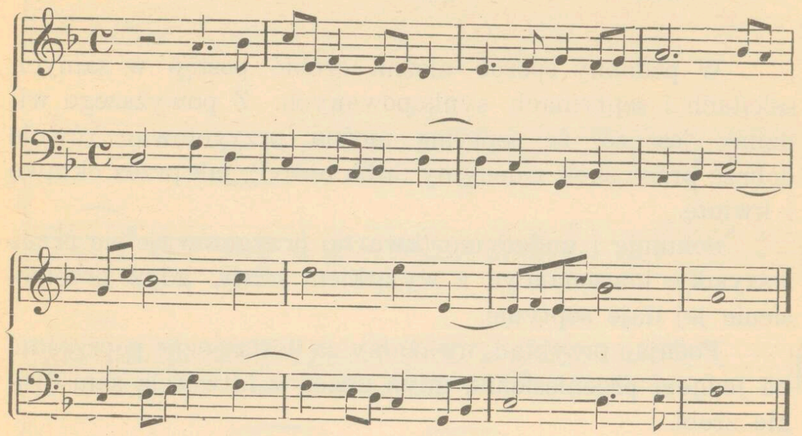
Zadanie powyższe wykonać można trzygłosowo, tak jak jest napisane, gdyż oba głosy skrajne, idąc w decymach, tworzą z głosem środkowym pełną harmonię trzygłosową.

Biorąc przeniesienie I dwugłosowo, umieścić trzeba przy kluczach dwa ♯ lub pięć ♭, gdyż wtedy brzmieć ono będzie lepiej.

Przeniesienie drugie, które podajemy niżej, może pozostać w tonacyi F major. Zwracamy uwagę, iż umieszcze-

nie głosów w innych oktawach, nie wpływa na znaczenie kontrapunktu i w niczem go nie zmienia.

51 *b*.



§ 3.
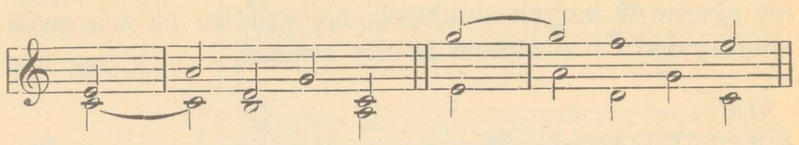
Kontrapunkt podwójny przez duodecymę.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Szereg powyższy wykazuje nam jasno zalety tego kontrapunktu. Jedynie seksta daje w przeniesieniu septymę, pamiętać więc trzeba: o jej przygotowaniu na wzór dysonancyi, albo o użyciu jako nuty przejściowej.

Wszystkie inne konsonancye można dawać bez zastrzeżeń, gdyż nawet tercya pozostaje w przeniesieniu tercyą (decymą), niema więc obawy — jak to było w poprzednim kontrapunkcie — zrobienia błędu, gdy się pisze tercye równoległe. Z wielu tedy względów kontrapunkt podwójny przez duodecymę łatwiejszym i dogodniejszym się okazuje, od takiegoż przez decymę.

Użycie szeregu sekst w postępie (progresyi), daje w przewrocie ładne brzmienie septym np.

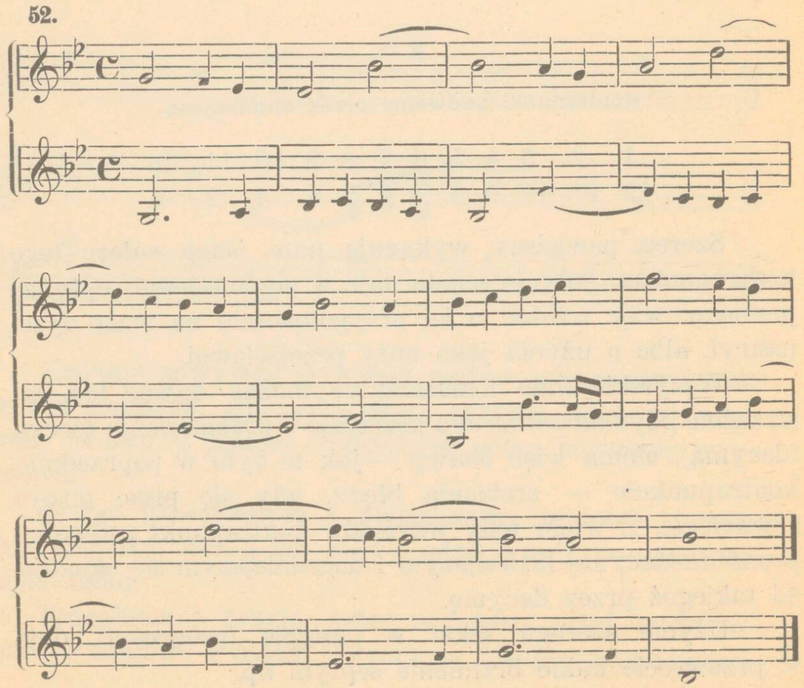


W podobny sposób można zrobić postęp w samych sekstach i septymach synkopowanych. Z powyższego widzimy jeszcze, że septymę można przygotować równie dobrze przez skok z decymy (albo tercyi), jak przez oktawę i kwintę.

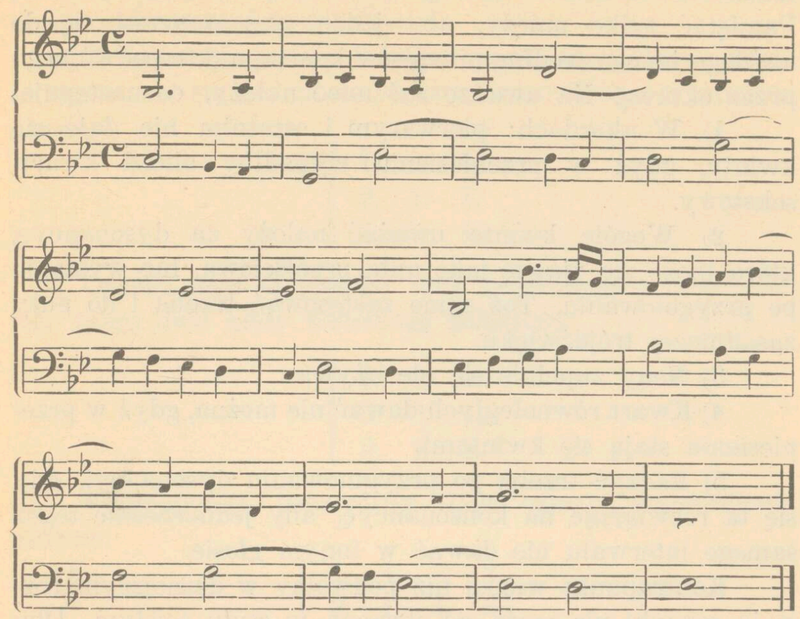
Sekundę i undecymę (kwartę) przygotowuje się przez wszystkie konsonancye z wyjątkiem *seksty*, gdyż przeniesienie jej daje septymę.

Podając przykład, uważamy za dostateczne poprzestać na jednem przeniesieniu, gdyż uczeń z łatwością sam drugie zrobi.

52.



Przeniesienie I.



Użycie w przeniesieniu bemola przy A, poczynając od taktu siódmego, wpłynie dodatnio na zakończenie.

Na tem zamykamy objaśnienie najważniejszych rodzajów kontrapunktu podwójnego, dodając, że t. zw. kontrapunkt podwójny *mieszany* jest niczem innem, jak tylko przenoszeniem wzajemnem głosów do innych tonacyi i dlatego bliżej się nad nim zastanawiać niema potrzeby.

B. Kontrapunkt potrójny i poczwórny.

§ 4.

Przez oktawę.

Kto nabierze wprawy w kontrapunkcie podwójnym, temu potrójny i poczwórny nie przedstawią zbyt wielkich

trudności. Kombinowanie przychodzi już samo z siebie. Pamiętać tylko należy, aby jeden głos stosował się do każdego innego według przepisów kontrapunktu podwójnego przez oktawę. Na uwadze zaś mieć należy, co następuje:

1) W akordach: pierwszym i ostatnim nie daje się kwinty, gdyż w przeniesieniu wypadłby akord kwartsekstowy.
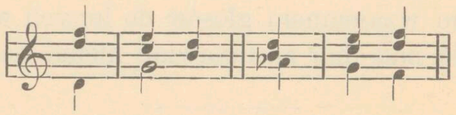
2) Wogóle kwintę uważać należy za dysonancyę, która może się zjawić jako nuta przejściowa, lub wystąpić po przygotowaniu. Toż samo zastosować trzeba i do nuty zasadniczej trójdźwięku.

3) Nony zupełnie się nie używa.

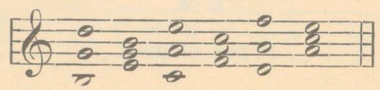
4) Kwart równoległych dawać nie można, gdyż w przeniesieniu stają się kwintami.

5) Baczyć trzeba po przygotowaniu dysonancyi, gdy się ta rozwiązuje na konsonancyę, aby jednocześnie tegoż samego interwalu nie dawać w innym głosie.

Kontrapunkt więcej niż podwójny w dzisiejszym rozwoju muzyki nie może się obracać w stylu ścisłym. Dlatego też można go używać swobodnie, wprowadzając doń i akordy dysonansowe, najlepszym zaś w tym względzie przewodnikiem jest dobry smak, wykształcony na tem, co się dobrego zrobiło w studyach poprzednich. Można więc pisać bez obawy tak:



Zwroty podobne w przeniesieniu brzmią jeszcze lepiej. Jedynie wystrzegać się trzeba następstwa akordów, mających nuty wspólne, jak:



Przeniósłszy głos górny do basu, otrzymamy w so-

pranie nuty stojące, dzięki którym ginie melodyjne prowadzenie tak ważnego czynnika.

W kontrapunkcie potrójnym mamy trzy główne przeniesienia, co się da oznaczyć, stawiając liczby w miejsce głosów:

1. 3. 2.
2. 1. 3.
3. 2. 1.

Oprócz tego są jeszcze trzy przeniesienia poboczne, gdy tylko dwa głosy zmieniają położenie.

1. 3. 2.
3. 2. 1.
2. 1. 3.

Kontrapunkt poczwórny daje cztery przeniesienia główne:

1. 4. 3. 2.
2. 1. 4. 3.
3. 2. 1. 4.
4. 3. 2. 1.

Oprócz tego można zrobić jeszcze *dwadzieścia* przeniesień pobocznych t. j. po pięć na każdy głos, pozostający na miejscu jako bas.

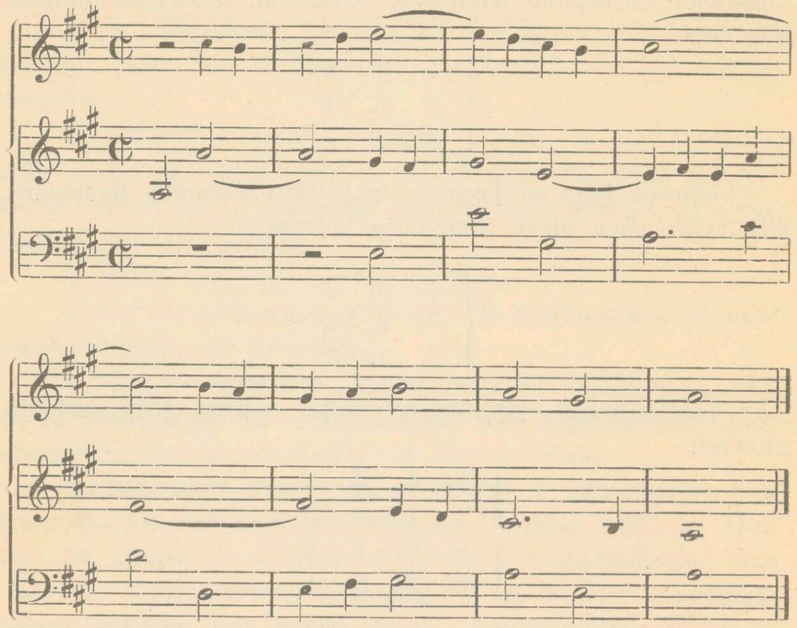
Wszystkie te przemiany, jako też i inne możliwe jeszcze do zrobienia, pozostawiamy, bez szczegółowego ich wypisania, domyślności ucznia, który mając pewną wprawę, może je sobie sam wynaleźć.

Wogóle kontrapunkt wielokrotny robi wrażenie w niektórych tylko, wyjątkowych razach. Musi on mieć pewne — że się tak wyrazimy — psychologiczne usprawiedliwienie, musi być wynikiem potrzeby wewnętrznej. Jako owoc suchego jedynie wyrachowania będzie zawsze tylko *robotą*, bez której sztuka muzyczna najzupełniej się obejść może.

Aby dać pojęcie o tym rodzaju kontrapunktu, umieszczamy niżej urywek trzygłosowy, odpowiadający wyma-

ganiom kontrapunktu potrójnego, pozostawiając uczniowi dowolne przenoszenie głosów.

53.



Przykłady na kontrapunkt poczwórny znaleźć można w umieszczonym na końcu hymnie »*Veni Creator*« przy lit. M, O, R.

ROZDZIAŁ VIII.

Dalszy ciąg nauki o kanonach.

Objaśniliśmy w rozdz. V zasady kanonu dwugłosowego, oraz trzygłosowego w oktawie, do pisania których wystarcza znajomość kontrapunktu pojedyńczego. Przy

tworzeniu jednak kanonu w różnych interwalach, jako też kanonów czterogłosowych (o jednym lub dwóch tematach) nieodzownem jest władanie kontrapunktem podwójnym.

Oświadczam jednak z góry, że przedmiotu tego dotknę tylko pobieżnie, nie widzę bowiem potrzeby, książkę, mającą na celu wykład *praktyczny*, obciążać zbytecznie tem, co z bardzo małym wyjątkiem pozostawało i pozostanie na przyszłość w dziedzinie teoryi. Długoletnie doświadczenie nauczycielskie przekonało mnie o ujemnem oddziaływaniu na twórczość, gdy umysł zajmuje się ponad potrzebę zawiłościami kontrapunktu wielokrotnego. Zadaniem wykładów moich było i jest: wpływać na rozwój fantazyi w uczniu, nie zaś zaprzątać pamięć jego rzeczami, o których dość będzie czasu, dowiedzieć się z dzieł specyalnie naukowych, po skończeniu studyów. Wzoruję się w tym względzie na moim niezapomnianym, a genialnym przewodniku Fr. Kielu, któremu zawdzięczam cały mój kierunek artystyczny, a który pomijał przy wykładach to wszystko, co opóźniało *praktyczne* wykształcenie ucznia.

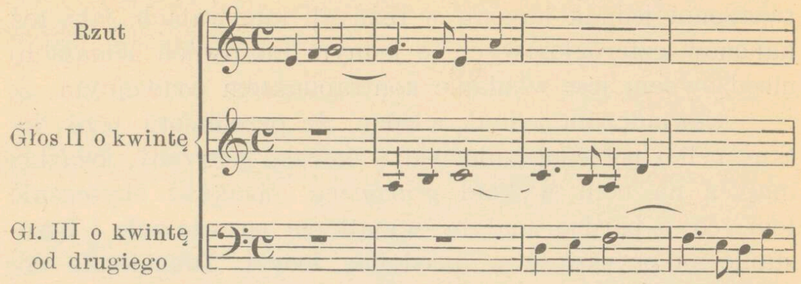
§ 1.

Kanon trzygłosowy w różnych interwalach.

W tym kanonie są trzy sposoby pisania: 1) Głosy wchodzą kolejno w odległości jednakowej np. o kwartę, kwintę i t. d. 2) Każdy głos wchodzi w interwalu innym. 3) Głos drugi wchodzi w interwalu dowolnym, trzeci zaś w oktawie względem pierwszego.

Ten ostatni pod względem artystycznym ma najwięcej wartości, o czem można przekonać się z kanonu, znajdującego się we wspomnianem już dziele (op. 1) F. Kiela.

Dla objaśnienia podaję sposób pisania. Po nakreśleniu rzutu, daje się go w drugim głosie, według znanej już zasady i zaraz potem powtarza się toż samo w głosie trzecim w odległości takiej, jakąśmy dać zamierzyli np.



Po zrobieniu takiego początku, kontrapunktuje się następnie, czyli dorabia dalszy ciąg melodyi, pamiętając ciągle, aby rzut zgadzał się z obydwoma głosami naśladującymi. W podobny sposób postępuje się przy tworzeniu kanonu w interwalach dowolnych. Pisząc zaś na trzeci sposób, można opóźnić o kilka nawet taktów wejście głosu trzeciego w oktawie.

§ 2.
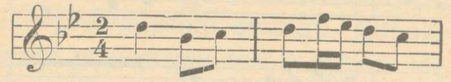
Kanon czterogłosowy.

Najlepszy względnie w tym rodzaju jest kanon w unisonie lub oktawie. Można tedy pisać, trzymając wszystkie cztery głosy w jednej i tej samej oktawie, albo też dając dwa głosy w unisonie, a dwa inne także w unisonie ale o oktawę wyżej, lub niżej. Jedyny wspaniały wzór takiego kanonu istnieje w operze Beethovena p. t. »Fidelio«. W akcie 1-ym spotykamy się z kanonem na dwa głosy żeńskie i dwa męskie, przeprowadzonym po mistrzowsku, a brzmiącym przecudownie. Tajemnica jego piękności leży w tem, że rzut nie jest krótki, lecz stanowi okres melodyjny ośmiotaktowy, będący owocem natchnienia, nie dziw tedy, że i dalsze opracowanie z tegoż samego wypłynęło źródła. Tak to potęga geniuszu ożywia suchy rachunek i zmienia chropowatą rudę w najszlachetniejszy metal!

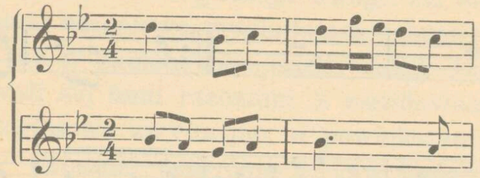
W podobny sposób (z rzutem ośmiotaktowym) utworzył Cherubini kilka pięknych kanonów trzygłosowych. Na niższym nieco stopniu — choć nie bez wartości — stoją kanony trzygłosowe Curschmana (np. *Ti prego o madre pia!)*

Sposób pisania kanonu czterogłosowego w oktawie lub unisonie jest następujący:

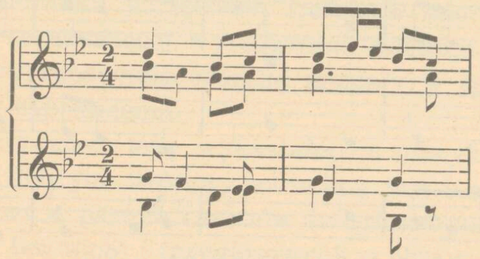
Daje się rzut i zaraz pod nim w drugim wierszu pisze się ciąg dalszy, jako kontrapunkt. Mając tedy np. rzut:



trzeba go przedłużyć pod spodem:
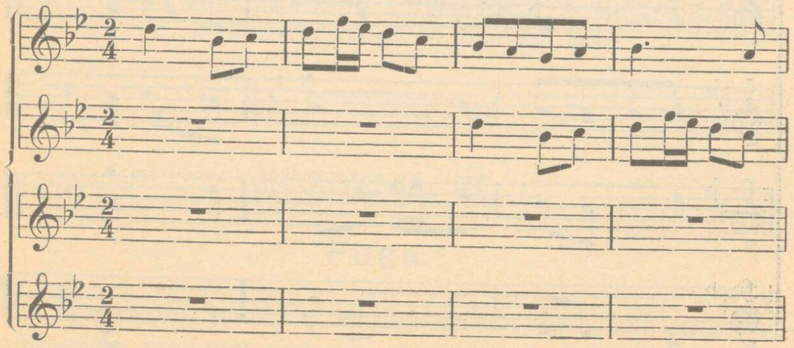


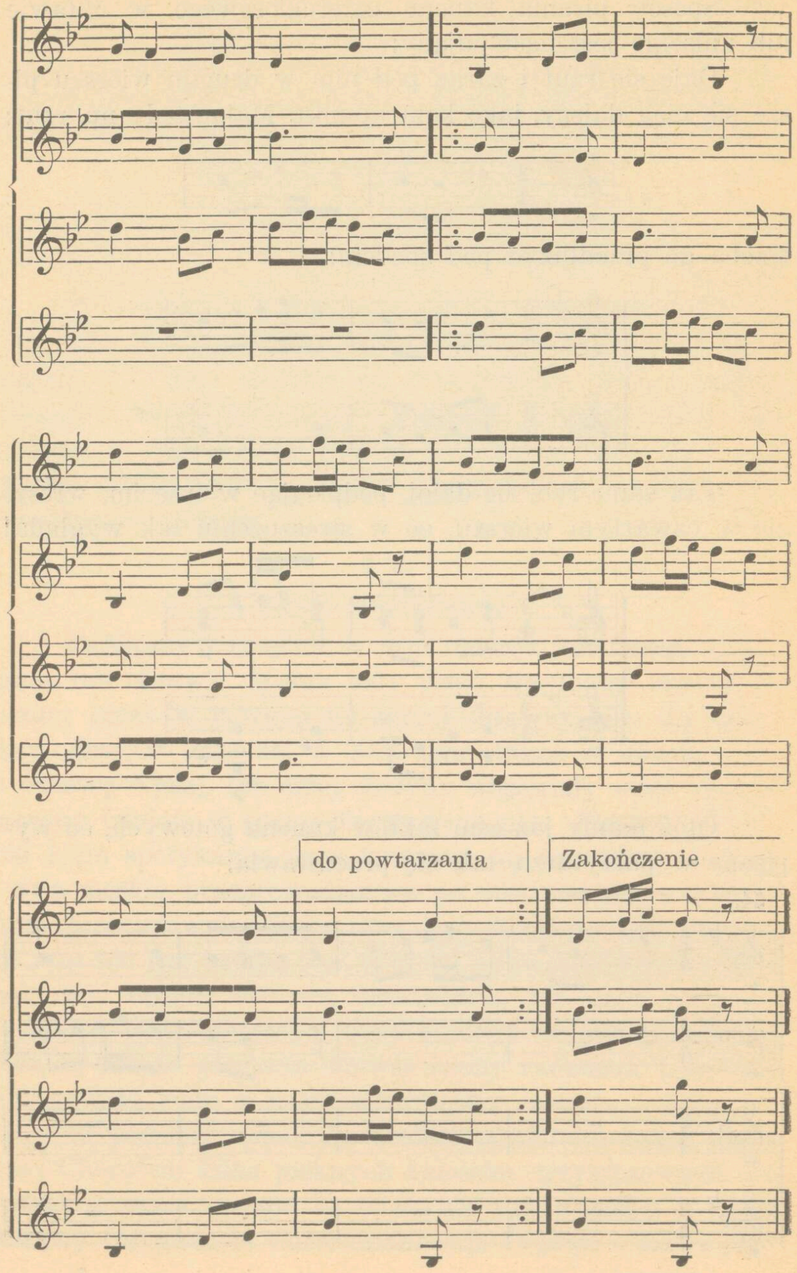
Tak samo robi się dalej, podpisując w trzecim, wreszcie w czwartym wierszu, co w streszczeniu tak wygląda:



Otóż mamy już ośm taktów kanonu gotowych, co wypisane w partyturze, tak się przedstawia:

54.





Kanon powyższy może pozostać nieskończonym, daje się bowiem powtarzać dowolną ilość razy. Takt ostatni jest swobodnem zakończeniem.

W interwalach różnych kanon czterogłosowy opiera się zwykle na wprowadzeniu szeregu jednakowych interwalów np. kwart w postępie wznoszącym się lub opadającym. Robi się z tego szablon, w którym, oprócz suchego wyrachowania, nic niema godnego uwagi. Są to więc łamigłówki, zabawki bezcelowe, wyglądające dobrze na papierze, ale martwe już w samem zapoczątkowaniu. Dawni teoretycy zajmowali się temi rzeczami z zamiłowaniem, pisali kanony wielogłosowe zwyczajne, w powiększeniu, w ruchu przeciwnym, wreszcie podwójne t. j. o dwóch tematach, a nawet poczwórne na szesnaście głosów!... Nic dziś o nich nie słychać, nikt się nimi nie zajmuje, gdyż w miarę postępu w kierunku pogłębienia treści, w miarę nadawania muzyce coraz więcej wyrazistości, nastroju i uczucia, owe suche wypracowania spocząć musiały w spokoju, pokryte pyłem zapomnienia.

W praktycznem tedy wykształceniu muzyka, pragnącego zostać dobrym twórcą, potrzebną jest i nieodzowną jedynie wprawa w pisaniu kanonów dwugłosowych (z dopełniaczami lub bez nich) i trzygłosowych w oktawie. Na nich bowiem można się nauczyć logicznego prowadzenia wątku melodyjnego, nietylko w jednym, lecz w kilku naraz głosach, co daje silną podstawę i ułatwienie w dalszej nauce. Co do innych, wystarczy, znać je teoretycznie.

ROZDZIAŁ IX.

Fuga.

Wyraz ten pochodzi od *fugare* lub *fugere*, co oznacza uciekanie z tematem, jednego głosu przed drugim. Przypo-

mina to więc kanon, lecz tylko powierzchownie i z tego powodu, chociaż przed laty nazywano także i kanon fugą, dla odróżnienia wszakże dodano mu określenie bliższe. Tak więc kanon zwał się: »*fuga in conseguenza*« albo »*fuga legata*«, zaś dzisiejsza fuga nosiła miano: »*fuga periodica*«.

Fuga, tak jak ją dziś pojmujemy, jest to utwór muzyczny, oparty na jednym temacie, jeżeli fuga jest pojedyńcza, lub też na dwóch, trzech i t. d. jeżeli fuga jest podwójna, potrójna i t. d.

Treść fugi wypełnia ustawiczne powtarzanie tematu w różnych głosach, wchodzenie tematu na nowo w całości lub częściowo, odwracanie go, powiększanie i t. d. według zasad, o których mówić będziemy poniżej.

Fuga jest koroną kontrapunktu i ostatecznym wynikiem nauki o wielogłosowości. Można ją nazwać rozprawą z dziedziny logiki muzycznej, a obok tego, u takiego mistrza, jakim był Jan Sebastyan Bach, wzrasta ona do godności szczytnego poematu, pełnego najgłębszego liryzmu. Dość jest przypomnieć cudowną fugę Es minor (Clavecin bien temperé część I).

A. Fuga pojedyńcza.

Jak już wyżej powiedziano, fuga pojedyńcza ma za osnowę jeden tylko temat.

Ze względu na opracowanie tematu, fuga dzieli się na dwa rodzaje:

1) *Fuga ścisła (f. obligata, ricercata),* w której nie znajduje się nic obcego, oprócz tematu, zjawiającego się ustawicznie (w całości lub częściowo) we wszystkich rodzajach naśladownictwa. Z powodu nadzwyczajnych trudności, niezmiernie mało istnieje fug tego rodzaju. Najszczytniejszym wzorem fugi ścisłej pozostanie po wsze czasy 1-a fuga C major Bacha.

2) *Fuga swobodna (f. libera, f. sciolta),* mająca oprócz tematu krótkie ustępy, zwane łącznikami, które występują pomiędzy powrotami tematu. W tej postaci rozwinęła się forma fugi bardzo szeroko i jako taka składa się z pięciu czynników.

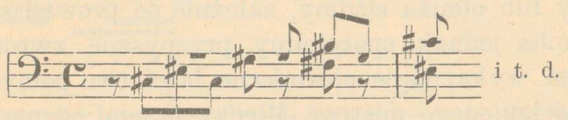
1. Temat *(Subjekt, dux,* przewodnik).
2. Odpowiedź *(risposta, comes,* towarzysz).
3. Kontrapunkt (przeciwnik albo przeciwstawienie).
4. Powrót *(repercussio).*
5. Łącznik *(divertimento,* epizod).

§ 1.

Temat.
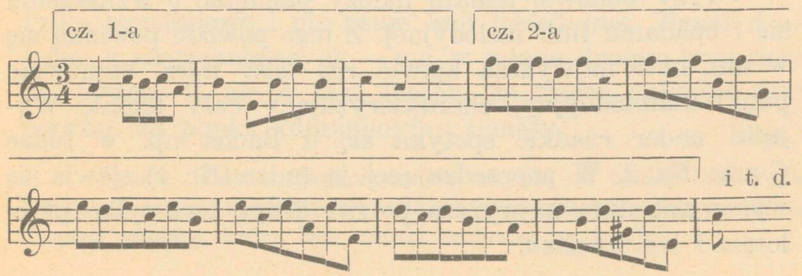
Odróżniamy trzy rodzaje tematu, mające nazwy włoskie:

1) *Attacco.* Składa się z kilku zaledwie nut, odznaczających się jakąś wydatną rytmiką, jak np. u Bacha:



Ten rodzaj wszakże jest wielką rzadkością.

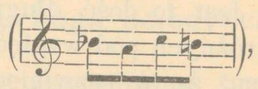
2) *Andamento.* Jest to dość długi temat, składający się z dwóch części, różnych pod względem rytmiki. Odznacza się jeszcze i tem, że w rozwinięciu swojem potrąca z lekka o blizko pokrewne tonacye. Jeden z piękniejszych wzorów znajdujemy w fudze organowej A minor Bacha:



3) *Temat właściwy, Sogetto,* znajduje się w ogromnej liczbie fug różnych mistrzów. Jest dosyć krótki (zwykle od półtora do czterech, mniej więcej, taktów) i rozwija się ściśle w danej tonacyi, przy końcu tylko zbaczając do tonacyi dominanty, co jest zresztą dowolne, albo też zależne od mającej się dać odpowiedzi.

Aby temat był dobry t. j. przydatny do przeprowadzenia go w fudze, należy starać się przedewszystkiem, aby posiadał wydatną rytmikę i charakterystykę, gdyż wtedy pozostaje żywo w pamięci. Przytem powinien być tak ukształtowany, aby mógł się nadawać do kanonu, czyli służyć sobie samemu — choćby częściowo — za kontrapunkt. W tym ostatnim razie można — rozumie się — robić przy naśladownictwie drobne zmiany w temacie.

Temat rozwija się na stopniach gamy danej tonacyi, lubo zdarzają się małe zmiany chromatyczne, gdy wymaga tego prowadzenie melodyi. Zdarza się to najczęściej w tonacyach minorowych, gdzie niekiedy podwyższa się stopień szósty lub obniża siódmy, zależnie od prowadzenia tematu. U Bacha jednak spotykamy przepyszne zwroty chromatyczne, wykazujące niezmierne bogactwo pomysłów u tego niedoścignionego mistrza. Między innemi odznaczają się takimi śmiałymi zwrotami w temacie fugi: B. A. C. H.

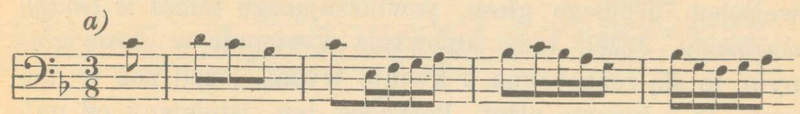


D min. (w Fantazyi chromatycznej) albo D min. (Nr. 6 w Clav. bien t.).
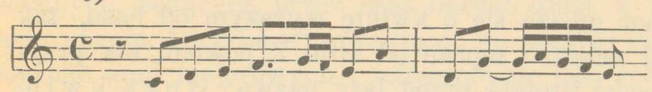
Przy budowie tematu należy pamiętać o wznoszeniu się i opadaniu linii melodyjnej. Z tego powodu powinna się w nim nuta najwyższa zjawić *raz tylko jeden,* stanowiąc punkt kulminacyjny, charakteryzujący cały temat. Wyjątki nader rzadkie spotyka się u Bacha np. w fudze C min. Nr. 2. W poprzedzającej ją fudze (Nr. 1) zjawia się wprawdzie nuta najwyższa po raz drugi, lecz tylko przelotnie i bez nacisku.

Ów punkt najwyższy mieścić się może zarówno na początku, jak w środku lub też w zakończeniu tematu, co w podanych niżej kilku tematach nieśmiertelnego Bacha łatwo da się rozpoznać.
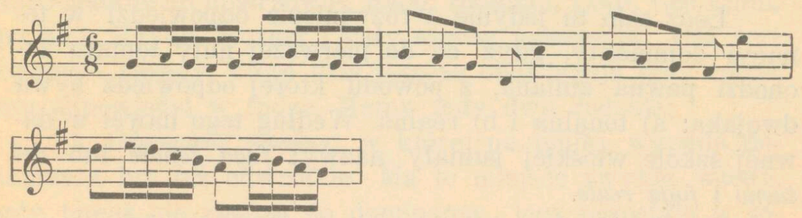
a)



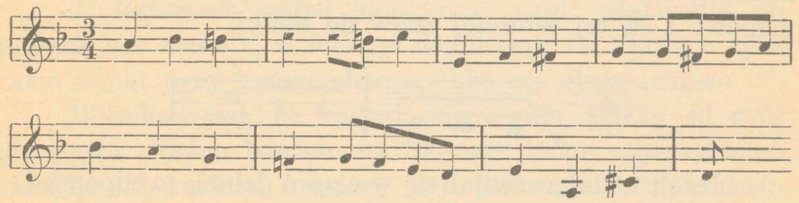
b)



c)



d)



W tematach *b* i *c* powtórzenie nuty najwyższej jest tylko przejściowe i nie psuje linii melodyjnej. Temat *d* — jeden z najpiękniejszych — ma w takcie drugim trzy razy powtórzone C, ale w taki sposób, że trzeba cały ten takt uważać za punkt kulminacyjny tematu.

Uwaga. Temat rozpoczyna się zwykle od toniki lub dominanty. W nader rzadkich wypadkach pierwszą nutą tematu bywa stopień siódmy, który bez zwłoki wchodzi na tonikę.

§ 2.

Odpowiedź.
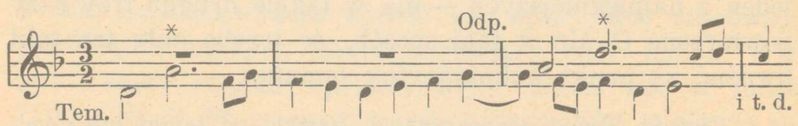
Odpowiedź nie daje nic nowego fudze, lecz jest tylko wejściem drugiego głosu, powtarzającego temat *w tonacyi dominanty*. Jeżeli tedy odpowiedź występuje w głosie górnym, to się rozpoczyna o kwintę wyżej, jeżeli zaś w dolnym, to o kwartę niżej. Porządek ten, istniejący od najdawniejszych czasów, zasadzał się zapewnie na stosunku głosów: tenor uważa się o kwintę wyższym od basu, tak samo alt od tenoru i sopran od altu. Z powodu tak przyjętej odpowiedzi istniała przed laty nazwa: »fuga kwintowa«.

Lecz szło tu jedynie o rozwinięcie odpowiedzi w tonacyi dominanty, gdyż co do pierwszej nuty tematu zachodzi pewna zmiana, z powodu której odpowiedź bywa dwojaka: a) tonalna i b) realna. Według tego nawet w dawnej szkole włoskiej istniały nazwy: *fuga tonale* lub *del tuono* i *fuga reale*.

Tonalność odpowiedzi zasadzała się pierwotnie na podziale gamy na dwie nierówne części t. j. od toniki do dominanty i od tej ostatniej znów do toniki:
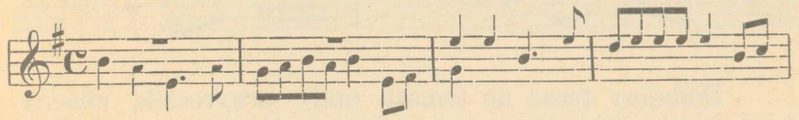


Jeżeli temat rozwijał się w części dolnej, to odpowiedź obracała się w rozmiarze części górnej, skutkiem czego na dominantę odpowiadać musiała tonika, co naturalnie wytwarzało naśladownictwo swobodne, nie zaś ścisłe, np.



Lecz takie ograniczenie krępowało niezmiernie i nie dozwalało na polot w temacie. Trzeba było np. uważać,

aby nie następowały po sobie zbyt blizko stopnie: piąty i czwarty, gdyż na oba odpowiedzieć musi taż sama nuta, a wtedy temat zmienić się może do niepoznania, jeżeli się zachowa ściśle zasadę odpowiedzi tonalnej np.

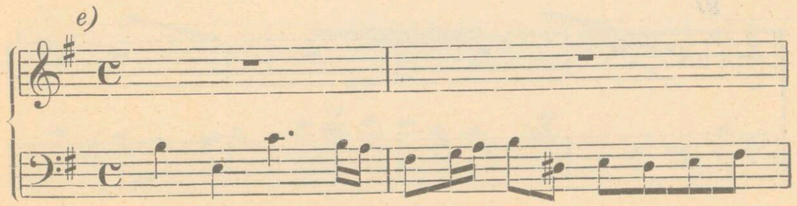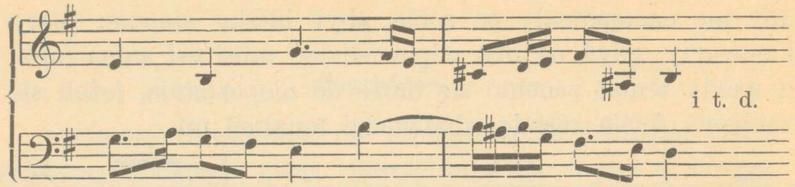


Owa tonalność odnosiła się dawniej do tonacyi kościelnych, będących przez czas bardzo długi w powszechnem użyciu. Lecz po wprowadzeniu do muzyki istniejących obecnie gam majorowych i minorowych, taki rodzaj odpowiedzi musiał uledz reformie, którą — jak zwykle — zapoczątkowali mistrzowie: Bach, Haendel, Lotti, Leo i inni, po nich Haydn, Mozart i cały szereg następców. Oni wytworzyli zasady, które dziś jeszcze obowiązują przy robieniu odpowiedzi w fudze. Mamy tedy dwa rodzaje:

1. *Odpowiedź tonalna*, w której na tonikę wypada dominanta lub też odwrotnie. Ma to miejsce zwykle wtedy, gdy temat nie zbacza do dominanty, lecz pozostaje w tonacyi głównej.
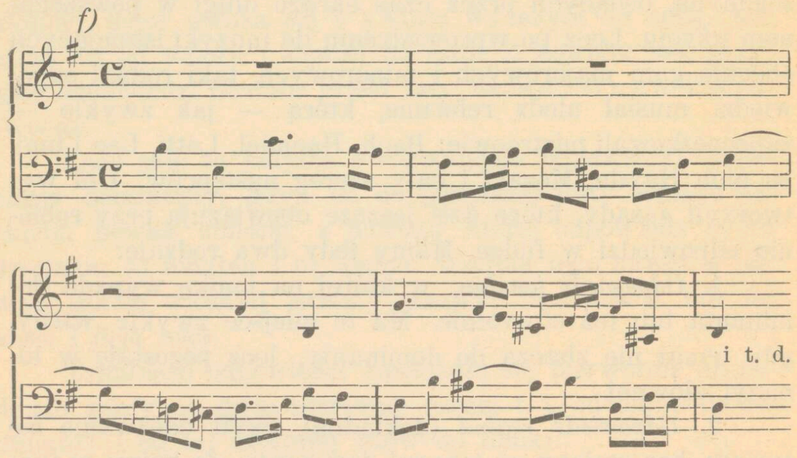
2. *Odpowiedź realna* (dokładna), czyli odezwanie się tematu, bez zmiany, w tonacyi dominanty, do której w tym razie temat przy końcu zbacza, lubo nie obowiązkowo.

Wynika stąd, że rodzaj odpowiedzi zależy od woli piszącego. Można bowiem na ten sam temat odpowiedzieć tonalnie lub realnie, w miarę tego, jak się skieruje zakończenie tematu. Do lepszego zrozumienia posłużyć może wzór poniższy, w którym ten sam temat otrzymuje najprzód odpowiedź tonalną.
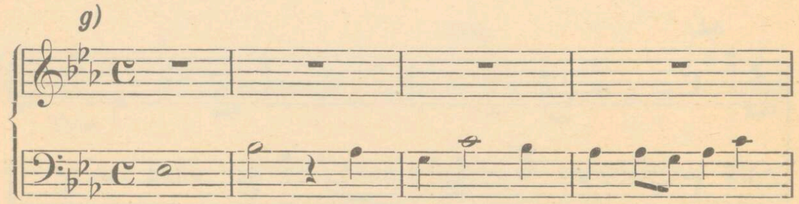


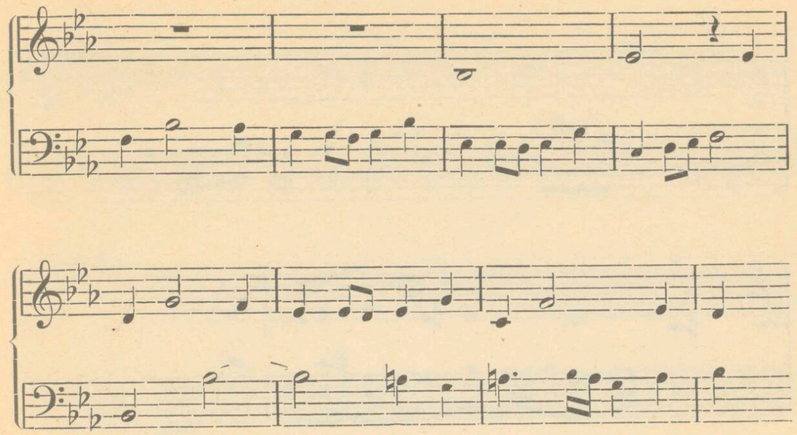


Dodajmy teraz do tematu mały przyrostek, zbaczający do H minor, a otrzymamy odpowiedź realną.



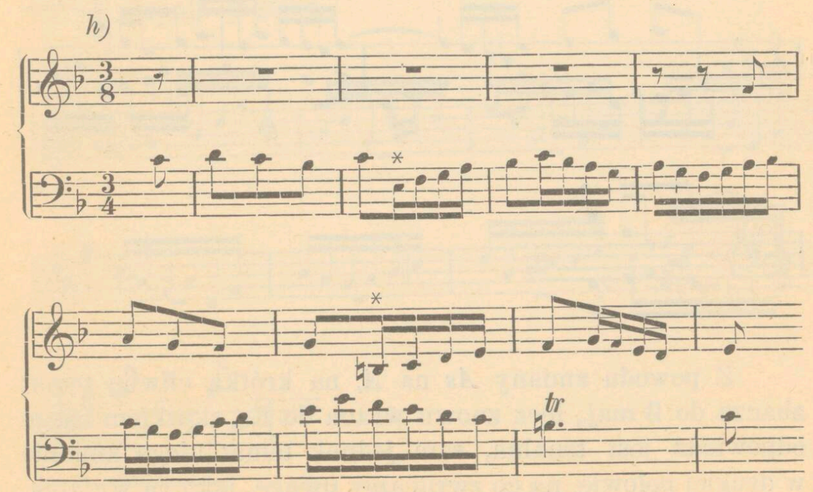
W każdym razie, po zrobieniu nawet odpowiedzi tonalnej, zwykle się potem zwraca do tonacyi dominanty, aby uniknąć zbyt długiego pozostania w jednej tonacyi, co sprowadziłoby monotonię, zwłaszcza w fudze kilkogłosowej. Ładny przykład w tym względzie znajdujemy w fudze Es maj. Bacha.
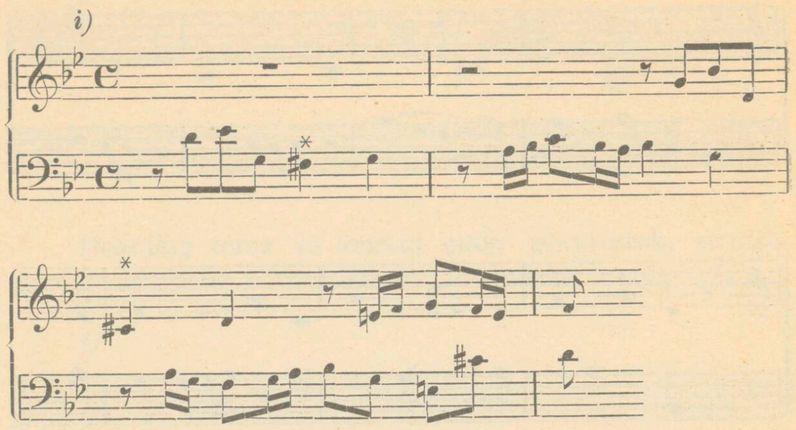




Tutaj w odpowiedzi pozostaje temat w Es maj., ale zato w kontrapunkcie widoczne jest zboczenie do B major.

Jeżeli jednak w temacie odezwie się ton prowadzący (stopień VII), to wtedy po zrobieniu odpowiedzi tonalnej, przejść trzeba zaraz do tonacyi dominanty. Widzieliśmy to w przykładzie *(e)* wyżej podanym, a parę wzorów z Bacha potwierdzi tę zasadę.

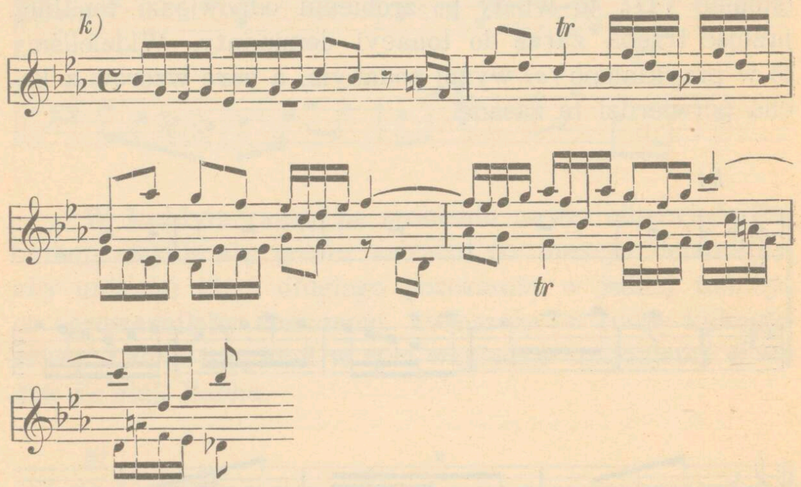


i)



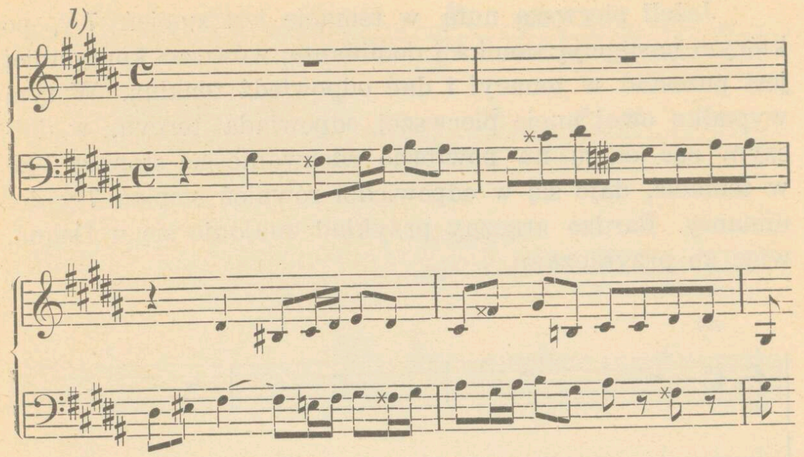
U Bacha zresztą znajduje się tyle niespodzianek w odpowiedziach, że za daleko zaszlibyśmy w szczegółach, przytaczając wszystkie. Dajemy więc jeszcze parę ważniejszych.

k)



Z powodu zmiany *As* na *A*, na krótką chwilę temat zbacza do B maj., lecz znowu wraca do Es, skutkiem czego odpowiedź jest tonalna, sam jednak temat ulega zmianie w drugiej połowie, na co zwracamy uwagę, jako na wyjątek.

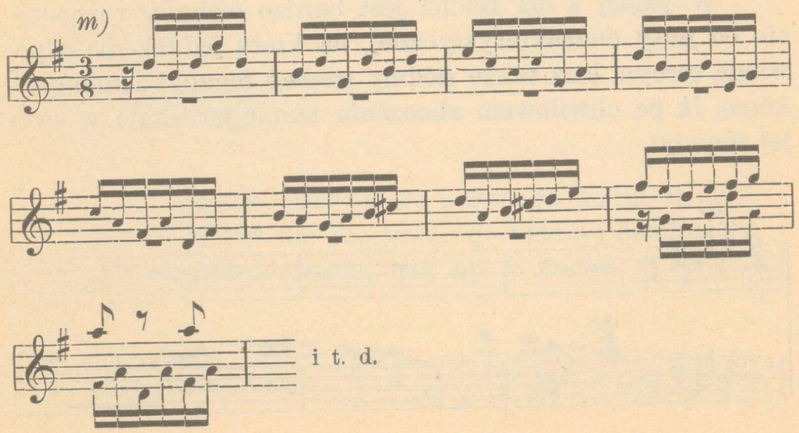
l)



Jest to może jedyny wypadek, w którym oprócz pierwszej nuty, przypadającej prawidłowo o kwintę wyżej, cała odpowiedź odzywa się w kwarcie górnej, czyli w tonacyi *poddominanty*. Szczytny ten wyjątek jest nie do naśladowania.

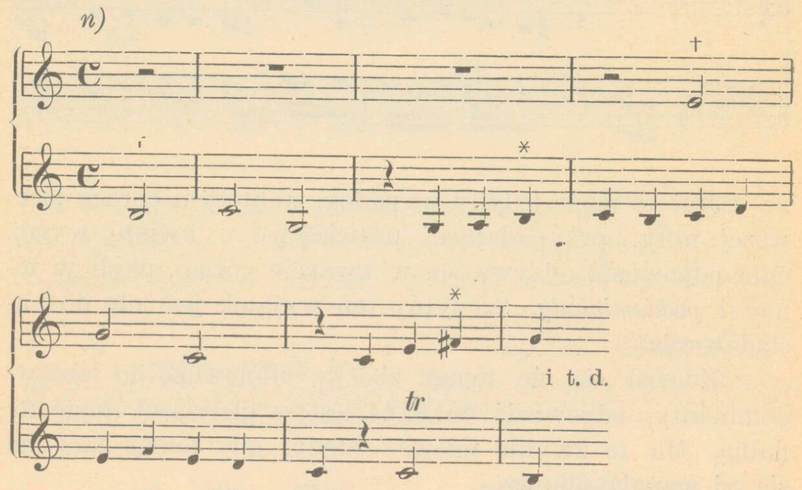
Zdarza się, że temat zboczy stanowczo do tonacyi dominanty, odpowiedź wszakże jest w pierwszej nucie tonalną. Ma to zwykle miejsce wtedy, gdy temat zaczyna się od stopnia piątego.

m)

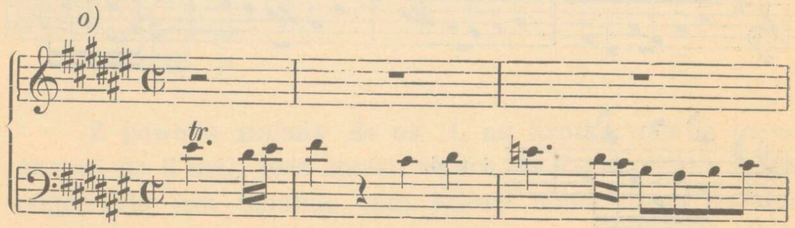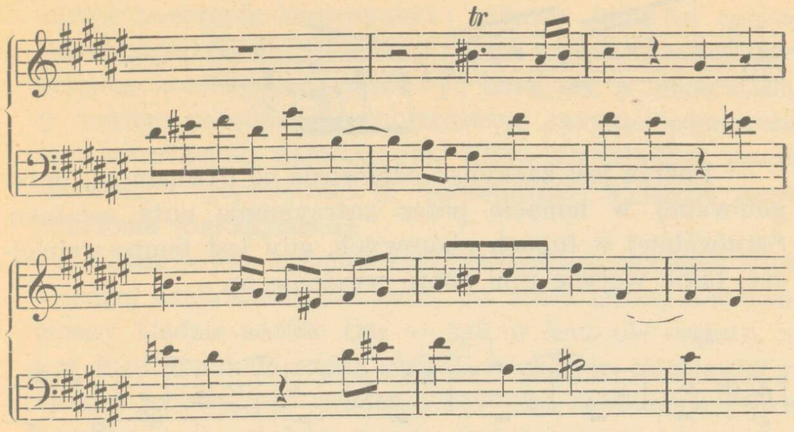


i t. d.

Jeżeli pierwszą nutą w temacie jest stopień 7-y, po którym następują: tonika i dominanta, wówczas korzystniej jest pozostać w tonacyi i dać odpowiedź tonalną. W tym wypadku owej nucie pierwszej odpowiada tercya, w dalszym zaś ciągu na powtórne odezwanie się stopnia 7-go w temacie, daje się w odpowiedzi również stopień 7-y dominanty. Bardzo zręczny przykład znajduje się u Dehna, więc go przytaczam:

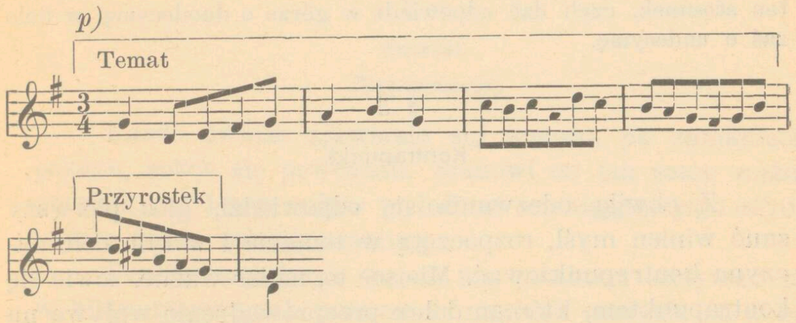


W jednej z fug Bacha jest bardzo ciekawe rozpoczęcie od nuty charakterystycznej, na którą jednak nie odpowiada tercya, lecz także siódmy stopień tonacyi dominanty, mimo, iż po chwilowem zboczeniu temat pozostaje w swojej tonacyi.
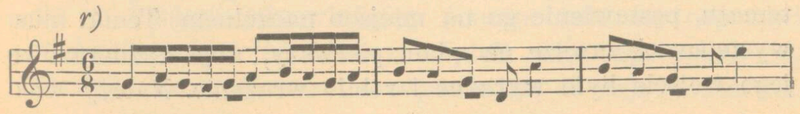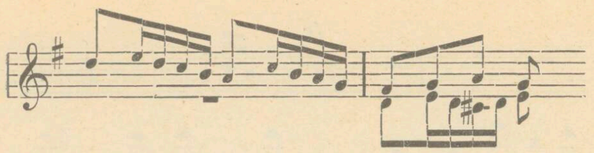




Odpowiedź realna czyli dokładna jest daleko łatwiejsza. Robi się ją ściśle w tonacyi dominanty i bez zmiany tematu. Aby zboczyć gładko do tonacyi dominanty, najczęściej przedłuża się temat o kilka nut, stanowiących przyrostek. Ma on znaczenie przejściowe, przeto nie daje się go w odpowiedzi np.



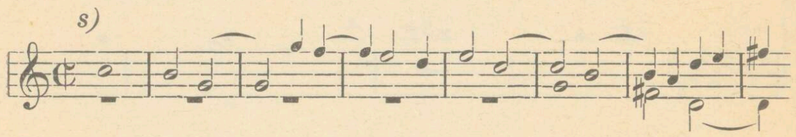
Jeżeli w temacie odzywa się zaraz po zaczęciu ton prowadzący, to nawet nie zbaczając do tonacyi dominanty musimy dać odpowiedź realną, jak np. u Bacha:





i t. d.

Dobrze jest zaczynać odpowiedź od dysonancyi, przygotowanej w temacie przez zatrzymanie nuty ostatniej. Szczególniej w fugach chórowych, gdy jest tempo wolniejsze, takie wejście robi dobre wrażenie np.



Początek fugi, w którym występuje temat z odpowiedzią nazywa się: *pokaz,* czyli ekspozycya, o czem bliżej będzie mowa przy objaśnianiu fug dwu-, trzy- i czterogłosowych, w każdej bowiem inny jest pokaz.

Uwaga. Aczkolwiek odpowiedź następuje zwykle o kwintę wyżej lub kwartę niżej, zdarza się jednak, choć rzadko, oddalić ten stosunek, czyli dać odpowiedź w górze o duodecymę, w dole zaś o undecymę.

§ 3.

Kontrapunkt.

Z chwilą odezwania się odpowiedzi, głos pierwszy snuć winien myśl, rozpoczętą w temacie i w tym celu zaczyna kontrapunktować. Miejsce to, nader ważne, zowie się kontrapunktem, którego dobre przeprowadzenie wpływa na wartość artystyczną całej fugi. Ow pierwszy kontrapunkt daje kierunek wszystkim kontrapunktom dalszym, zjawiającym się przy powrotach tematu, w łącznikach i t. d.

Jedną z najgłówniejszych zalet fugi jest uwydatnienie tematu, postawienie go na miejscu naczelnem. Temat musi występować zawsze na plan pierwszy, aby każdorazowe jego wejście było wyraźne i robiło wrażenie. Należy więc

unikać tworzenia kontrapunktu takiego, któryby zacierał jasność tematu. Przyjmujemy zatem zasadę, według której rytmika kontrapunktu musi być inna, niż w temacie, daje to bowiem pożądane przeciwieństwo, czyniąc jednocześnie sam kontrapunkt zajmującym. Kilka przykładów, przytoczonych w poprzednim §, dostatecznie wyjaśnia sposób tworzenia kontrapunktu.

Lecz w tem urozmaiceniu rytmicznem pamiętać trzeba o jednej okoliczności, na którą nie wielu teoretyków dostateczny kładzie nacisk. Oto — tak w budowie tematu, jak i w kontrapunkcie radzę unikać troskliwie mieszania gatunków rytmu, jak: ósemek z trójkami, szesnastek z szóstkami i t. p. Powstałaby z tego gmatwanina, w której temat zniknąć może całkowicie, a fuga straciłaby to, co jej najwyższą zaletę stanowi t. j. logikę, a z nią powagę i spokój.

Uwaga. Niema potrzeby w dalszem rozwinięciu fugi, dawać przeciw tematowi pierwszy kontrapunkt. Owszem — im większa rozmaitość w kontrapunkcie, tem więcej zajęcia wzbudza ponowne ukazanie się tematu.

§ 4.

Powrót.

(Repercussio).

Każde świeże zjawienie się tematu, po zamknięciu pokazu, zowie się powrotem. Stanowi on tak samo ważny czynnik, jak i poprzednio wyłożone, a umiejętne jego użycie nadaje fudze wdzięk osobliwy.

Przedewszystkiem temat nie powinien odzywać się w kilku pierwszych powrotach na tych samych, co w pokazie, stopniach, t. j. na pierwszym i piątym. Robi się to trochę dalej. Takie urozmaicenie znajdujemy już w znakomitej liczbie fug Bacha, obecnie zaś stało się ono prawem. Zwykle więc po zrobieniu pokazu, pierwszy powrót odzywa się w tonacyi odpowiedniej, poczem robi się odpowiedź w dominancie tejże tonacyi. Jeżeli więc np. pokaz fugi zaczyna się w C major z odpowiedzią G maj., to pierwszy

powrót daje się w A min. z odpowiedzią E minor. Wynika z tego całokształt tonacyjny, po którym dopiero nowe powroty występują swobodnie i *bez odpowiedzi* w bardziej oddalonych, lubo zawsze pokrewnych głównej tonacyach.

Aby uczynić powroty zajmującymi, należy opracować temat kanonicznie, co się da przeprowadzić jedynie za pomocą troskliwego poszukiwania punktów, w których nastąpić może naśladownictwo, choćby częściowe, tematu. Nazwa techniczna takiego wprowadzenia tematu jest: pochód ścieśniony (po włosku *Stretto, allo stretto,* także *stretta).* Wielkie wrażenie wywołuje takie naśladownictwo w powiększeniu.

Również i o tem trzeba pamiętać, aby od czasu do czasu powroty przypadały na różnych częściach taktu. Jeżeli np. temat zaczyna się od początku taktu, to powroty mogą się zaczynać od drugiej, trzeciej i t. d. części taktu, co sprawia niespodziankę z powodu zmiany nacisków w temacie.

Nakoniec, może najważniejszym środkiem do tego, aby powroty robiły wrażenie przez niespodziane wejście, jest: *unikanie kadencyi* przed zjawieniem się powrotu wogóle, a w szczególności w tej tonacyi, w której ma się odezwać powrót tematu. *Modo di fuggir le cadenze* był to w starej szkole włoskiej przedmiot osobnych wykładów. Trzeba to jednak wyjaśnić dokładniej:

Uniknąć całkiem kadencyi niepodobna, tak samo w każdym utworze muzycznym, jak i w fudze. Idzie tylko o to, aby w chwili, gdy kadencya zbliża się do rozwiązania, wystąpił temat przed jej końcem, przez co prowadzi się fugę w dalszym ciągu *pomimo kadencyi,* a nawet *ponad* kadencyami. Bach był w tej sztuce mistrzem nieocenionym, gdyż często u niego kadencya rozwiązuje się po wejściu znacznej części tematu. Dość przejrzeć fugi: Es major Nr. 7-y i Cis min. Nr. 9.

Jeżeli temat zaczyna się od dominanty lub od stopnia 7-go, to powrót jego może nastąpić w czasie, gdy odzywa się w kadencyi dominanta danej tonacyi. W innym razie przypada bezpośrednio po dominancie t. j. na tonice, a więc

na ostatnim akordzie kadencyi. Wynika z tego t. z. *zlanie się* dwóch taktów w jeden, będący w tym wypadku ostatnim taktem okresu poprzedniego i zarazem pierwszym nowo zaczętego przez temat. Takie *dwoiste* takty przeszły z fugi do innych utworów muzycznych i dlatego zwracam na nie uwagę, gdyż przy nauce form, zwłaszcza Sonaty, wielką one odgrywają rolę.

§ 5.

Łącznik.

Jak już wyżej mówiłem, fuga ścisła jest rzadkością dla zbyt małego materyału i piętrzących się z tego powodu trudności. Skutkiem tego w powszechne weszła użycie fuga swobodna, do której przybywa piąty czynnik składowy, zwany łącznikiem. Zadaniem jego jest pośredniczenie między powrotami tematu, a zatem ich wiązanie zręczne i płynne. Rola łącznika jest nader ważna do tego stopnia, że w wielu znakomitych fugach (np. w fantazyi chromatycznej i w fugach organowych Bacha) cała piękność spoczywa w prześlicznie wplecionych łącznikach, często bardzo rozszerzonych i z wielką fantazyą przeprowadzonych.

Główna zasada łączników spoczywa w tem, aby je tworzyć z motywów tematu i kontrapunktu. Jest to bez wątpienia czynność dobra, gdyż uczy t. z. roboty tematycznej, inaczej: umiejętności obrabiania najdrobniejszego motywu w taki sposób, żeby go rozszerzać za pomocą naśladownictw, powiększeń, odwróceń i t. d. Takie zresztą wyzyskiwanie czynników nadaje fudze jedność myśli, czyniąc ją nadzwyczaj logiczną w przeprowadzeniu i zaokrągloną w formie.

Obok tego wszakże można z korzyścią wprowadzać do łączników i nowe zwroty, o ile te rozwijać się będą na rytmice tematu i kontrapunktu. I tu więc mamy unikać owej mieszaniny rytmów, o której wspomniałem w § 3, mówiąc o rytmice tematu i kontrapunktu.

Przy tworzeniu łączników pamiętać musimy, aby długość ich była rozmaita. Gdyby bowiem wszystkie łączniki miały np. po cztery takty, wtedy nastąpiłoby zjawianie się powrotów według jednego i tego samego porządku i znikłaby niespodzianka przy ponownych odezwaniach się tematu.

Przy dzisiejszym sposobie pisania fugi t. j. przy zmianie tonacyi w powrotach, zadaniem łączników jest zręczne zbaczanie do tej tonacyi, w której ma zabrzmieć powrót. Otóż baczyć należy, aby w łączniku nie zrobić najsłabszej nawet kadencyi, którąby zdradziła mającą się zjawić tonacyę. Łączy się to ostrzeżenie jak najściślej z tem, co mówiłem w § poprzednim o unikaniu kadencyi.

§ 6.

Sposób tworzenia fugi.

Znając już dokładnie czynniki, w skład fugi wchodzące, możemy przystąpić do tworzenia fugi, rozpoczynając od napisania całego szeregu tematów, poczem wybiera się z pomiędzy nich te, które najlepiej się nadają do opracowania.

Aby dobrze ogarnąć całość i zawładnąć formą, należy zabrać się do napisania sporej ilości fug dwugłosowych, najprzód na fortepian, potem do śpiewu.

Pokaz fugi dwugłosowej składa się z tematu, odpowiedzi i powtórzenia tematu przez drugi głos, ale w innej oktawie. Jeżeli więc fugę rozpoczyna głos dolny, to w głosie górnym następuje odpowiedź o kwintę wyżej i powtórzenie tematu w tonacyi pierwszej, lecz o oktawę wyżej. To odezwanie się powtórne tematu nastąpić może bezpośrednio, albo też po krótkim łączniku, który nas do tonacyi głównej skieruje. Po zrobieniu pokazu daje się dłuższy nieco łącznik, doprowadzający do tonacyi odpowiedniej, w której odzywa się pierwszy powrót tematu. Odbywa się to w głosie pierwszym, na co następuje odpowiedź, dana

przez głos drugi w dominancie tej nowej tonacyi. Reszta fugi składa się z szeregu łączników i powrotów — ale już bez odpowiedzi — w tonacyach pokrewnych głównej, przyczem unikać należy zbytniego oddalenia tonacyjnego. Ostatni powrót tematu nastąpić musi w tonacyi pierwszej, po zrobieniu czego, trzeba się postarać o dobre zakończenie za pomocą kadencyi doskonałej i pod każdym względem bardzo stanowczej, aby zamknięcie fugi wywarło należyte wrażenie. U Bacha bardzo często fuga kończy się dwiema kadencyami, gdyż po doskonałej następuje jeszcze plagalna.

Przy pisaniu fugi śpiewnej, trzeba mieć na uwadze użycie dwóch głosów, bliżej z sobą sąsiadujących np. sopran z tenorem, alt z tenorem albo basem. Unikniemy przez to zbytniego oddalenia głosów, co w muzyce śpiewnej nie wychodzi na dobre. Ważnym jest także wybór tonacyi, aby w powrotach mógł się temat obracać w odpowiedniej głosowi skali. Trzeba więc utworzyć temat, o ile można zwięzły w rozmiarze, a potem przenosić go kolejno do innych tonacyi dla sprawdzenia, czy będzie odpowiadał warunkom danych głosów.

Podkład słów w fudze chórowej jest zadaniem, którego nie powinno się lekceważyć. Kładę na tę stronę pisania silny nacisk, albowiem przy tak znacznej przewadze muzyki instrumentalnej w czasach obecnych, głos ludzki poszedł bardzo w zaniedbanie. Nawet znakomici muzycy zapominają dzisiaj o tej prostej i niezbitej prawdzie, że głos jest takim samym instrumentem, jak fortepian, skrzypce i t. d. Bez znajomości *techniki,* nie można tworzyć rzeczy dobrych i właściwych dla żadnego instrumentu, z głosem zaś ludzkim cięższa jest sprawa, gdyż nieumiejętność w jego użyciu naraża zdrowie śpiewaka. Tymczasem w wielu pierwszorzędnych utworach ostatniej epoki spotyka się rzeczy, pisane na głos ludzki w taki sposób, że najwytrwalszy nawet śpiewak w krótkim przeciągu czasu zniszczy swój organ, przez zbytni wysiłek strun głosowych.

Rzecz dziwna!... Każdy muzyk tworzący coś np. na skrzypce, troskliwie je bada i stara się pisać tak, aby go nie wyśmiano za zrobienie czegoś, sprzeciwiającego się warunkom przyrodzonym instrumentu. I bez wątpienia, współtowarzysze wzięliby go za cel przedrwiwań, gdyby im udało się znaleść jakieś w tym kierunku wykroczenie. A jednak wszyscy oni ani się oburzają, ani wyśmiewają wobec różnych dziwolągów, którymi przepełnione są całe stosy utworów wokalnych, wobec braku np. miejsca na wzięcie oddechu, nie mówiąc już o nadludzkich wymaganiach co do obszerności skali głosowej.

Konieczną jest rzeczą, poprawienie tego smutnego stanu i dlatego każdy młody muzyk kształcący się na twórcę, powinien uważać za obowiązek, przejść naukę śpiewu, nawet przy niewielkich zasobach głosu. Nie idzie tu bowiem o popisy, lecz o znajomość *techniki śpiewania.*

Pisanie fug na głosy ludzkie uważam za ważniejsze, aniżeli instrumentalnych i zawsze radzę uczącym się, aby tworzyli daleko więcej tamtych. Same już ograniczenia, jakie się spotyka co chwila, zmuszają do spokojniejszego i *czystszego* prowadzenia głosów, a to znakomicie wyrabia technikę pisarską.

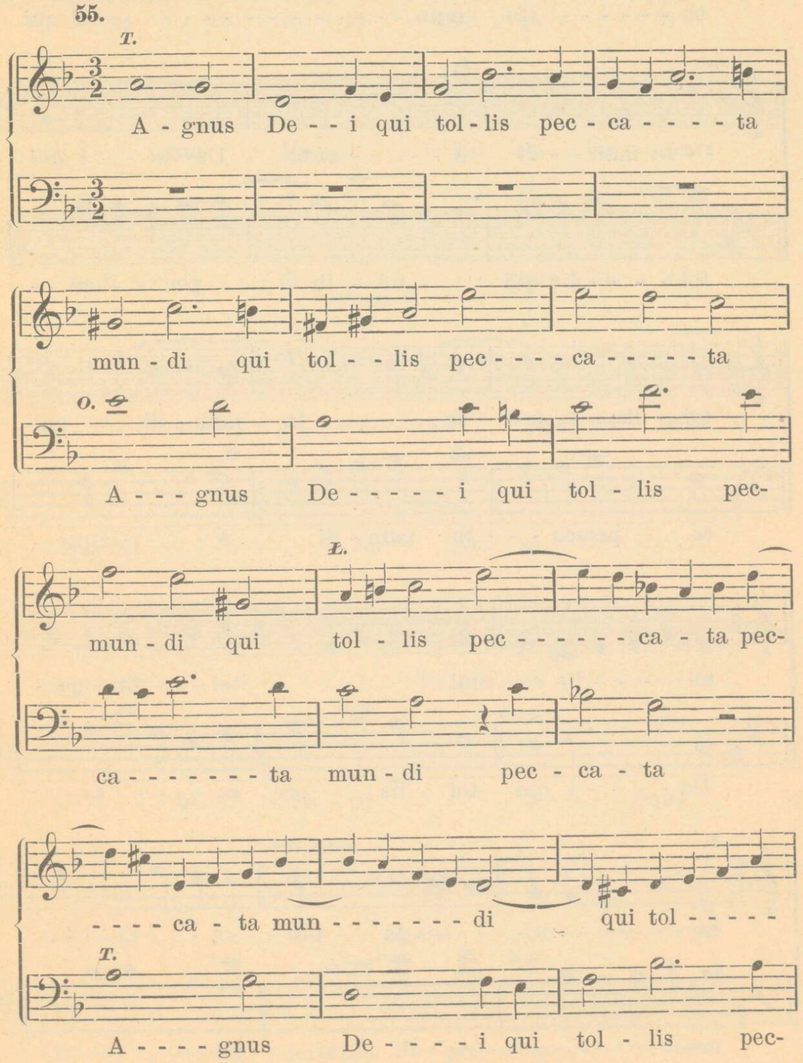
Wracając do sposobu podkładania słów, radzę używać niezbyt długich tekstów łacińskich o treści religijnej, jak np. *Gloria in excelsis Deo,* lub *Credo in unum Deum,* także *Kyrie eleison* i t. p.

Aby wejście każdorazowe tematu uczynić wyraźniejszem, należy unikać powtarzania *pierwszego* wyrazu w dalszem rozwinięciu tematu, jako też w kontrapunkcie, i łącznikach. Np. wyraz: *Gloria* zaczynający temat daje się tylko raz, potem zaś powtarza się: *in excelsis Deo* tyle razy, ile tego wymaga długość tematu, kontrapunktu i t. d. poczem dopiero *Gloria* zjawia się wraz z powrotem tematu.

W fugach śpiewnych najlepiej posługiwać się taktami o szerszym wymiarze jak: $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ i t. p. Mimowoli bowiem myśli się wówczas o poważniejszym toku melodyjnym.

Dla obznajmienia się ze sposobem pisania fug instrumentalnych, warto przejrzeć przepyszne 4 Fugi dwugłosowe (op. 10) na fortepian F. Kiela. Niżej podajemy fugę dwugłosową do śpiewu, która objaśni dostatecznie to, o czem wyżej była mowa.

55.



Koniec pokazu. Ł.

lis qui tol - - - - - - lis qui tol - - - - - - lis pec-ca - -

ca - - - - - - - - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - - di qui

P.

- - ta mun - - di A - - - - - gnus De - - - - - i qui

tol - - - - lis qui tol - lis pec - - ca - -

tol - lis pec - ca - - - - - - - ta mun - di qui

O.

ta pec-ca - - - ta mun - di A - - - - - gnus

tol - - - - lis qui tol - - - lis pec-

De - - - - - i qui tol - lis pec - ca - - - - - - ta

Ł.

ca - - - - - - - - - - - - - - - - ta pec - - ca - - - - - - - -

mun - - - - - - - - - - - - - - - - di qui tol - - - - - - - -

ta pec-ca - - - - - - - - - - - - ta mun - - - - di

- - - - lis pec - ca - ta pec - ca - - - - - ta

P.

A - - - - gnus De - - - - - i qui tol - lis pec-

mun - - - - - - - - di A - - - - - - - gnus De - - - - -

Stretta I.

Ł.

ca - ta qui tol - lis

- - i qui tol - - - - - - - - - - - - lis pec - ca - - - - - - - - -

qui tol - - - - - - - - - - - - - - - lis pec - ca - - - - - - - - ta
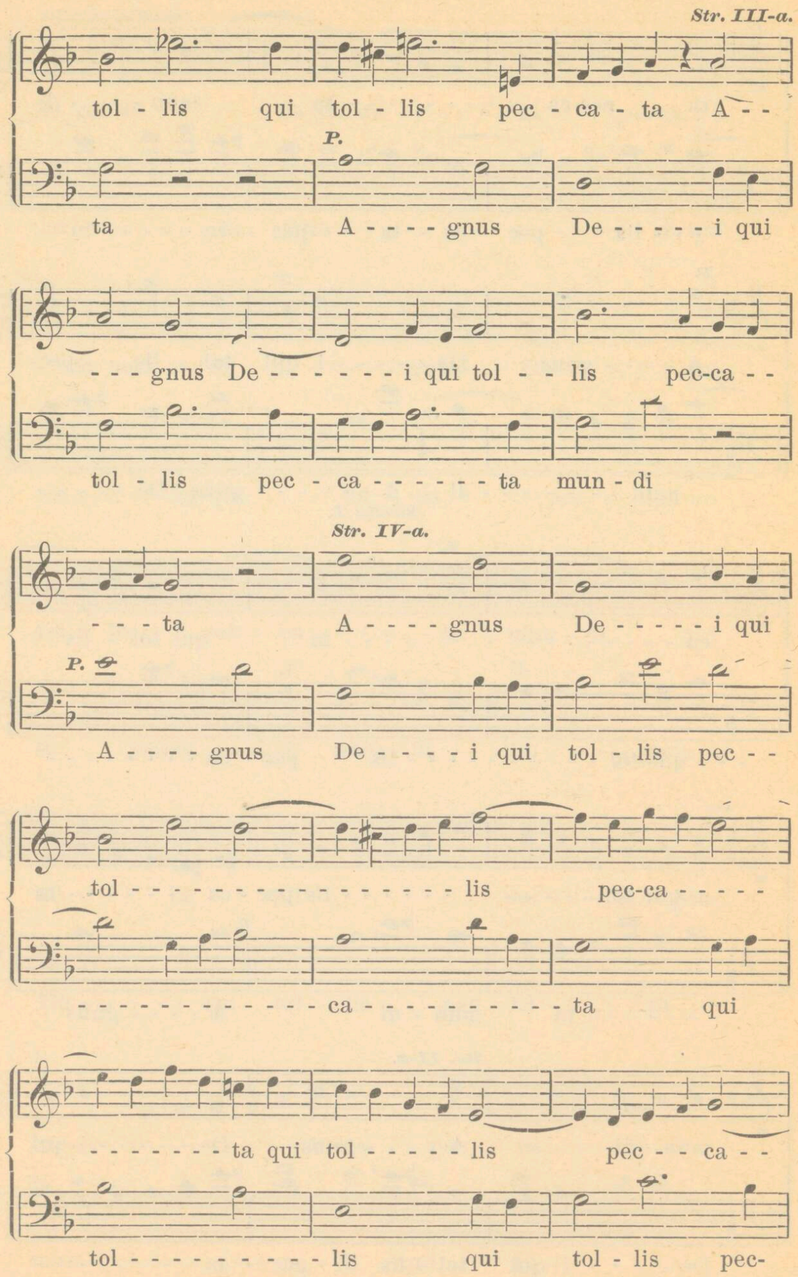
P.

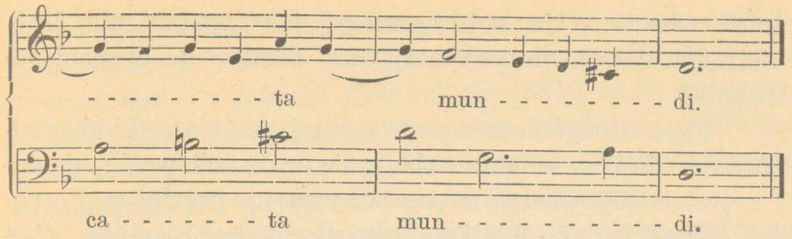
- - - - - - - - ta mun - di A - - - - gnus

Str. II-a.

mun - di A - - - - gnus De - - - - - i qui

De - - - - i qui tol - lis pec - ca - - - - - - - - -





Fuga trzygłosowa jest daleko łatwiejsza od poprzedniej, gdyż przybycie głosu wzbogaca harmonię i urozmaica snucie wątku, przez możność zmiany stylu trzygłosowego — w łącznikach i powrotach — na dwugłosowy. Przerywanie pochodu jednego z głosów jest wogóle w fugach wielogłosowych rzeczą pożądaną. Najlepiej robić to można przed ponownem wejściem tematu, co znaczy, aby głos mający dać powrót, zapauzował przedtem przez parę taktów.

Pokaz fugi trzygłosowej odbywa się w sposób następujący: głos pierwszy (górny, średni lub dolny) daje temat, w drugim odzywa się odpowiedź o kwintę wyżej lub kwartę niżej, poczem głos trzeci powtarza temat o oktawę wyżej lub niżej od głosu pierwszego. Po następującym teraz łączniku, powrót w tonacyi odpowiedniej wystąpić może w głosie pierwszym lub drugim (nigdy w ostatnim), na co odpowiedź daje również jeden z tych dwóch głosów. Dalszy ciąg fugi odbywa się na podobieństwo fugi dwugłosowej, przyczem wiele wdzięku dodaje tu możność zrobienia pochodu ścieśnionego we wszystkich trzech głosach, albo też z powiększeniem w jednym, gdy dwa drugie naśladują się zwyczajnie.

W fudze na fortepian pamiętać trzeba o bardziej skupionem prowadzeniu głosów. Liczne fugi Bacha są doskonałym do tego wzorem. W fudze śpiewnej mamy pod tym względem więcej swobody, byle tylko nie rozstrzelić za nadto głosów.

Wiele pożytku przynosi napisanie fugi na tercet smyczkowy t. j. na skrzypce, altówkę i wiolonczellę. Mo-

żność użycia szybszych figuracyi, powtarzanie nut drobniejszych i t. d. przyczyniają się bardzo do wyrobienia techniki.

Fuga czterogłosowa ma nieco odmienne warunki ukształtowania. Pokaz w niej składa się z dwóch wejść tematu i z dwóch odpowiedzi, co się odbywa na przemian. Porządek jednak wchodzenia kolejnego głosów jest rozmaity, gdyż np. temat może dać bas, a odpowiedź tenor, toż samo zaś powtarzają o oktawę wyżej: alt i sopran. Można też zrobić to naodwrót, zaczynając od sopranu. Zdarza się również porządek taki: temat w tenorze, odpowiedź w alcie, znów temat w sopranie, wreszcie druga odpowiedź w basie. Najczęściej jednak spotyka się pokaz następujący: alt zaczyna, sopran odpowiada, potem toż samo zachodzi między basem i tenorem. Wchodzenie głosów może nastąpić bezpośrednio wszystkich po sobie, lub też po krótkim łączniku przed drugiem odezwaniem się tematu. Pierwszy powrót z odpowiedzią odbyć się powinien w tych głosach, które fugę zaczęły, dalsze zaś powroty zjawiają się (bez odpowiedzi) w głosach dowolnych.

Czasem robi się *Rivolto della fuga* t. j. po przeprowadzeniu pokazu i daniu łącznika, powtarza się pokaz naodwrót. Zachodzi tu zamiana ról w głosach: te które miały temat, występują z odpowiedzią, a tamte zaś z tematem. Jest wszakże w takiem postępowaniu robota, zatrącająca trochę o pedantyzm i dlatego wspominam o tem jedynie dla ścisłości wykładu.

Bez porównania większe znaczenie przywiązuję do używania w fugach wielogłosowych — nut pedałowych — albo lepiej — stałych (t. z. Orgelpunkt), są one bowiem istotną ozdobą fugi. Najlepiej brzmią one w basie, blizko zakończenia, chociaż trafia się nuta stała w środku fugi, a także i w głosach średnich.

Mamy dwa rodzaje nuty stałej: na tonice i na dominancie. Pierwsza występuje na samym końcu fugi, już po kadencyi ostatecznej, jako dodatek (coda), w którym odzywa

się zwykle kadencya plagalna. Druga jest bardziej zajmująca, stanowi bowiem przygotowanie do ostatecznego powrotu tematu w tonacyi głównej. Na takiej nucie dominantowej można robić zajmujące pochody ścieśnione, chwilowe zboczenia od tonacyi i t. p., co wszystko przyczynia się niepomiernie do spotęgowania ogólnego wrażenia.

W fugach nowoczesnych trafiają się nuty stałe na innych stopniach np. na siódmym, czwartym, a nawet zmienione chromatycznie. Jest to wzbogacenie, godne uznania i zasługujące na to, aby o niem wspomnieć na tem miejscu.

Uczeń powinien pisać fugi czterogłosowe na fortepian, do śpiewu chórowe i na kwartet smyczkowy. W każdym z tych rodzajów są inne wymagania, inne warunki, inna technika, dlatego więc należy wprawiać się w ich władaniu.

B. Fuga podwójna i wielokrotna.

Przy pisaniu fug pojedyńczych można się obejść bez znajomości kontrapunktu podwójnego. Nowszy system nauczania wprowadził nawet taki porządek, według którego uczeń po kanonach i waryacyach przystępuje do tworzenia według § poprzedniego fug pojedyńczych, posługując się w tej pracy doskonale, dotychczas zdobytymi środkami.

Inne są wymagania, gdy idzie o naukę fugi podwójnej. Występują w niej bowiem dwa tematy, które trzeba zbudować już według zasad kontrapunktu podwójnego, jeżeli chcemy, aby się one odzywały w przeniesieniach, czegoby zrobić się nie dało, przy utworzeniu tematów w kontrapunkcie pojedyńczym.

Mając gotowe dwa tematy, można utworzyć fugę dwoma sposobami:

a) Robi się najprzód pokaz jednego tematu, według zasad fugi pojedyńczej, następnie zaś po dłuższym łączniku,

albo lepiej jeszcze, po zrobieniu paru powrotów, zbacza się do jednej z tonacyi pokrewnych np. do poddominanty i rozpoczyna się pokaz tematu drugiego, zupełnie tak, jakby się miało do czynienia z nową fugą. Dopiero potem łączą się w następnych powrotach oba tematy, które można ukazywać naprzemian: raz w górze, raz w dole. Można również przy pokazie drugiego tematu, użyć przy odpowiedzi, jako kontrapunktu, tematu pierwszego.

b) Oba tematy występują razem od samego początku. Pokaz odbywa się wspólnie, jeden temat służy drugiemu za kontrapunkt i przy odpowiedzi przenosi się je naprzemian. Przytrafia się to najczęściej w fugach na dwa głosy, w wielogłosowych bowiem rozpoczęcie dwoma tematami wygląda właściwie jak druga połowa fugi, poprzednio omawianej.

Pochody ścieśnione z jednym, potem z dwoma tematami, zwłaszcza na nutach stałych, powiększenia, odwracania tematów i t. p. należą w fugach podwójnych do rzeczy bardzo cennych i pożądanych.

W fugach potrójnych i poczwórnych niemożliwe jest wchodzenie osobne każdego tematu, gdyż toby przedłużyło fugę do niemożliwości. Pozostawia się tylko uznaniu piszącego sposób zrobienia pokazu, w którym może wystąpić z początku nawet jeden tylko temat, poczem ukazują się inne, jako kontrapunkty, dopełniacze i t. d. Do zapamiętania jest przytem zasada, żeby nie dawać w fudze więcej tematów, niż głosów, a nawet starać się, aby głosów było o jeden więcej, niż tematów.

ROZDZIAŁ X.

Styl wielogłosowy.

§ 1.

Zespół pięciogłosowy.

Są różne sposoby pisania pięciogłosowo. Można uważać wszystkie pięć głosów za jednakowo ważne, a więc ściśle z sobą spojone, na wzór stylu czterogłosowego, albo też stawia się cztery głosy zjednoczone przeciw piątemu, który występuje samodzielnie. Jeżeli piszemy jakiś utwór luźny, to możemy ów piąty, samodzielny czynnik przenosić z głosu do głosu. Nazywało się to u starych mistrzów *Quinta vox vagans* t. j. głos wędrowny. W utworach organowych jednak głos ten jest stały, bo go się daje w pedale, jako przeciwstawienie do czterech głosów w manuale.

Jednym z piękniejszych w tym stylu rodzajów, jest fuga do śpiewu t. z. chórałowa, w której cztery głosy rozwijają fugę, a głos piąty odzywa się z nutami długiemi, intonując jakąś pieśń kościelną.

Chór pięciogłosowy składa się najczęściej z dwóch sopranów, altu, tenoru i basu, lubo można zrobić także inny podział głosów.

§ 2.

Zespół sześciogłosowy.

W stylu sześciogłosowym (a także i siedmiogłosowym) trzeba uważać na dobre grupowanie głosów i umiejętne tych przestawianie, co daje sposobność wywołania różnych efektów dźwięcznych.

W takim zespole wypada uwzględniać pauzy i to w dość obszernym zakresie, gdyż brzmienie bezustanne tylu głosów naraz staje się uciążliwem, jeżeli trwa za długo.

Należy więc nader umiejętnie rozporządzać głosami częściowo: po dwa, trzy, cztery i pięć, stawiać część głosów przeciw innym, czyli prowadzić rozmowę między grupami, a ta robota nadaje całości wysoką wartość artystyczną.

Jako wzór niech posłuży *Crucifixus* Lotti'ego, dzieło bardzo rozpowszechnione.

Mistrzem nieporównanym w tym stylu był Orlandus Lassus.

§ 3.

Zespół ośmiogłosowy.

Mamy tu podział dwojaki: a) chór ośmiogłosowy, b) dwa chóry czterogłosowe, złączone w jeden. Różnica między niemi jest znaczna.

1) Chór ośmiogłosowy ma za podstawę jeden tylko bas, przy składzie dowolnym głosów górnych. Włosi nazywali to: *coro a otto voci reali.*

2) Dzieli się ośm głosów t. j. 2 soprany, 2 alty, 2 tenory i 2 basy, na dwa chóry i prowadzi się je samoistnie tak, żeby jeden chór odpowiadał drugiemu, czy to we wzajemnem, swobodnem naśladownictwie, czy w snuciu dalszem rozpoczętej myśli. Taka rozmowa dwóch zespołów bez porównania więcej budzi zajęcia i daje obszerniejsze pole do rozwinięcia pomysłowości. Pisanie ośmiogłosowe na dwa chóry nosi miano włoskie: *a otto voci in due cori reali.* Przy wykonywaniu dzieł tego rodzaju ustawia się oba chóry naprzeciw lub obok siebie.

Na końcu niniejszej książki znajduje się w podobny sposób prowadzony hymn »*Veni Creator*«. W pierwszej jego części po wejściu stopniowem ośmiu głosów, chóry zaczynają prowadzić między sobą rozmowę, czasami się tylko łącząc, dla wykazania wspólności. Część drugą stanowi fuga o czterech tematach, z których dwa występują jako pokaz pierwszy w jednym chórze, przy towarzyszeniu dopełniaczy z chóru drugiego. Przy literze I. występuje nowy

pokaz z tematami 3-m i 4-m w chórze drugim, poczem w powrotach łączą się trzy, nakoniec (lit. M. O. R) cztery tematy. Cała fuga rozwija się w kontrapunkcie poczwórnym różnorodnym, bo przez oktawę i decymę.

W czasach ostatnich, wobec nader małej ilości wyćwiczonych fachowo, a licznie obsadzonych chórów, styl wielogłosowy poszedł w zaniedbanie, czemu się trudno i dziwić. Dzieła tego rodzaju tworzy się nie dla zysku, ani dla chwilowego rozgłosu, lecz z potrzeby wewnętrznej, chciałoby się tedy w nagrodę doznać radości i usłyszeć to, co się wymarzyło w chwilach odgrodzenia swego ducha, od powszedniości życia codziennego. Najczęściej jednak twórca takiej chwili nie dożyje...

A jednak kto sztukę istotnie czci i kocha, niech probuje sił swoich i pisze te, tak niepraktyczne rzeczy, gdyż w każdym razie przyniosą one pożytek, dając mu swobodę w używaniu polifonii, bez której muzyka istnieć nie może.

ROZDZIAŁ XI.

Myśli o nowych drogach dla fugi.

Dążenie do możliwego wydoskonalenia formy, jest cechą zasadniczą działalności artystycznej. Na niem polega postęp, a wszelki spoczynek równa się pochodowi wstecznemu.

Myśl ta od czasu dawnego spokoju mi nie dawała, ile tylko razy zajmowałem się fugą, czy to jako nauczyciel, czy też jako twórca. Wszystkie formy muzyczne uległy zmianom, nieraz zdumiewającym, w przeciągu dwóch wieków, rozwinęły się nadzwyczajnie tak co do treści, jak i swej szaty zewnętrznej.

Dlaczego — pytam się teraz — gdy pieśń, opera, sonata, symfonia i t. d. tak olbrzymi krok naprzód zrobiły, jedna tylko fuga pozostała prawie bez zmiany, stężała, zdrętwiała — że tak powiem — niewzruszenie pilnując się raz przyjętego przepisu?... Jest ona, co prawda, niesłychanie rozwiniętą, skończoną jako forma, lecz tak samo skończoną formą jest sonata, a jednak jakaż różnica zachodzi zarówno w treści, jak w przeprowadzeniu między sonatami Filipa Em. Bacha lub Haydna, a takiemiż dziełami Beethovena, Schumana i innych!

Skoro tedy powiodło się tak dobrze na drodze postępu tylu rodzajom utworów, spróbować się godzi uczynić coś dla fugi i z tej wychodząc zasady, ośmielam się przedstawić tutaj pomysł, który od dość już dawna mnie zajmował i w miarę mej działalności dojrzewał w głębi ducha.

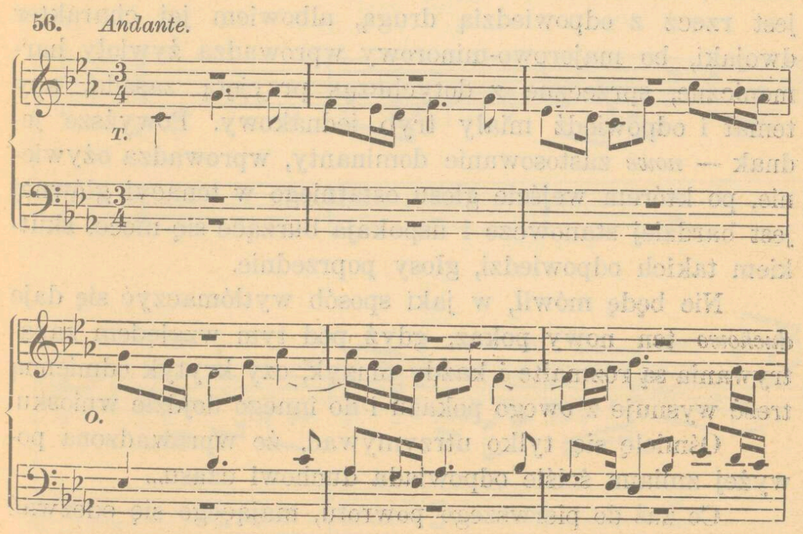
Idzie tu przedewszystkiem o nowy pokaz, inny całkiem, niż istniejący do tej pory, zwłaszcza w fudze czterogłosowej.
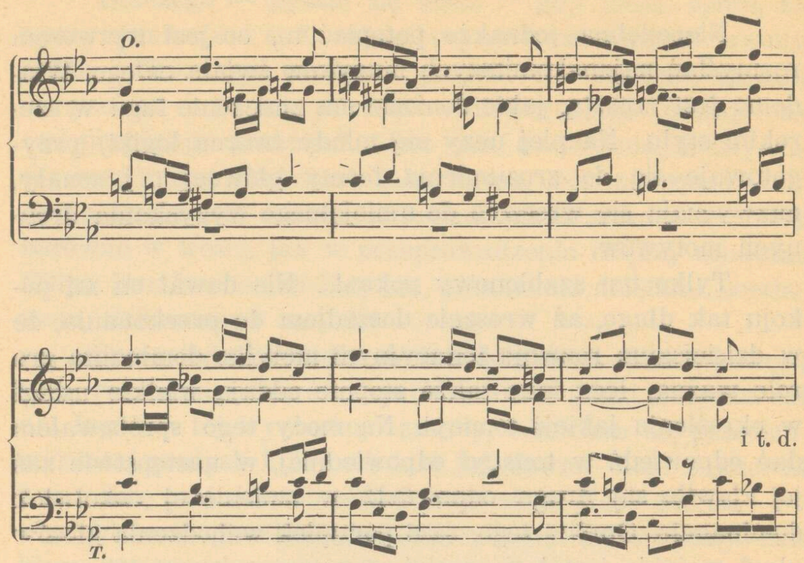
Dwukrotne odezwanie się tematu w tonice wraz z dwiema odpowiedziami w dominancie, to trochę za wiele. Dlaczego ta odpowiedź wypaść musi koniecznie na piątym stopniu?... Tak chcieli starzy mistrzowie, ale czyż ich następcy nie mogą chcieć inaczej?... Zresztą nie można uważać za drobnostkę twierdzenie, że pokaz fugi czterogłosowej, kończąc się w tonacyi dominanty, nie jest w sobie skończony. Czuć w nim brak tonacyi głównej, podstawowej, a więc i zaokrąglenia, któremu to brakowi raz tylko może jeden — o ile pamiętam — zapobiedz usiłował Bach w pierwszej fudze (C major), dając bezpośrednio po sobie dwa razy odpowiedź na dominancie, a potem znów temat na tonice. Odstępstwo to jednak częściowo tylko zaradziło niedogodności, a od czasu wielkiego reformatora budowa pokazu żadnej nie uległa zmianie i być może, dlatego fuga odstręczała od siebie wielu muzyków nowoczesnych i postępowych. Potępili oni formę, uważając ją za przestarzałą i niemającą z tego powodu żadnej przed sobą przyszłości.

Niepodobna jednakże potępiać to, co jest wytworem rozmyślań najznakomitszych muzyków świata całego. Wiadomo jest zresztą, jakie doniosłe ma znaczenie fuga w szerokim stylu. Na niej uczy się młody twórca logiki, przygotowuje się do zrozumienia formy głównej t. j. sonaty, nazwyczaja się wreszcie do umiejętnego wyzyskania drobnych motywów.

Tylko ten szablonowy pokaz!... Nie dawał on mi pokoju tak długo, aż wreszcie doszedłem do przekonania, że w dzisiejszym rozwoju tonacyjnym nietylko dominanta gra rolę ważną, lecz inne także stopnie oddają wielkie usługi w określeniu jakiejś tonacyi. Na mocy tego spróbowałem dać odpowiedź w tonacyi odpowiedniej, w następstwie zaś jej zjawiła się druga odpowiedź w zmienionej cokolwiek dominancie. Oprócz tego, sam porządek wchodzenia głosów uległ zmianie i stał się mniej symetrycznym, powiem nawet: nabrał nieco fantazyjności. Zaczyna bowiem alt, odpowiada tenor, potem sopran, aż w końcu dopiero odzywa się bas z tematem w tonacyi głównej. W ten sposób zmieniony pokaz, przedstawia się w formie następującej:

56. *Andante.*





Jest to w zasadzie nic innego, jak zmiana umówionego i do tej pory istniejącego układu fugi. Tonacya odpowiednia zjawiała się zwykle przy pierwszym powrocie tematu, obecnie dałem ją jako pierwszą odpowiedź. Inna jest rzecz z odpowiedzią drugą, albowiem jej charakter dwojaki, bo majorowo-minorowy wprowadza żywioły harmoniczne, sprzeczne z dotychczas przyjętą zasadą, aby temat i odpowiedź miały tryb jednakowy. Powyższe jednak — *nowe* zastosowanie dominanty, wprowadza ożywienie, po którem wejście głosu ostatniego w tonacyi głównej jest bardziej stanowcze i uspokaja burzące się nieco, skutkiem takich odpowiedzi, głosy poprzednie.

Nie będę mówił, w jaki sposób wytłómaczyć się daje *duchowo* ten nowy pokaz, gdyż pod tym względem zapatrywania są rozmaite i każdy muzyk, czy krytyk odmienną treść wysnuje z owego pokazu i do innego dojdzie wniosku.

Ośmielę się tylko utrzymywać, że wprowadzona powyżej zmiana ściśle odpowiada duchowi czasu...
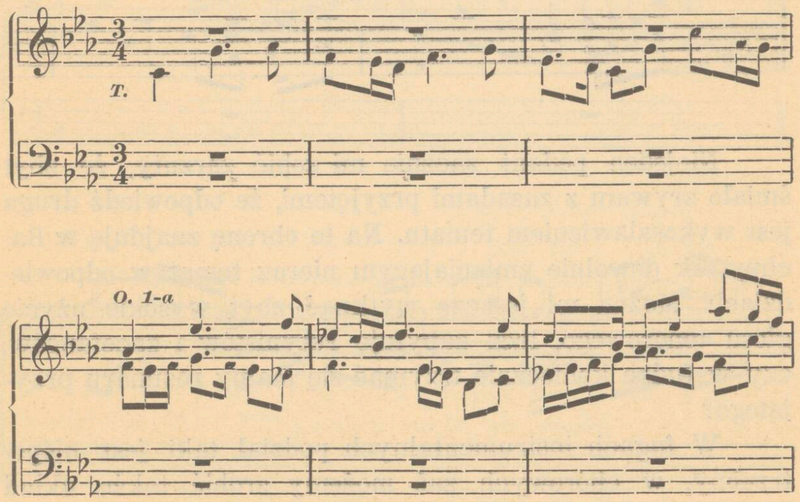
Co zaś do pierwszego powrotu, mającego się odezwać

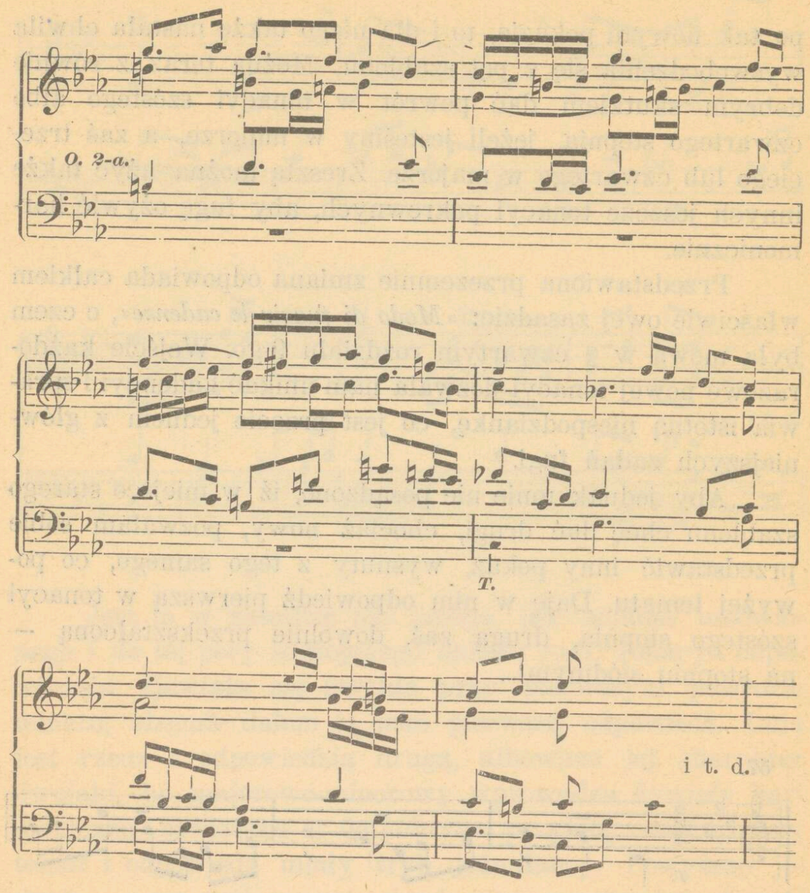
po tak nowym pokazie, to i dla niego także nastała chwila wyswobodzenia się z pęt szablonu. Można teraz z równie dobrym skutkiem dać powrót w tonacyi szóstego albo czwartego stopnia, jeżeli jesteśmy w minorze, a zaś trzeciego lub czwartego w majorze. Zresztą można użyć także innych jeszcze tonacyi pokrewnych, aby fugę ożywić harmonicznie.

Przedstawiona przezemnie zmiana odpowiada całkiem właściwie owej zasadzie: »*Modo di fuggir le cadenze*«, o czem była mowa w § czwartym rozdziału 9-go. Wejście każdorazowe nowej tonacyi dozwala nam unikać kadencyi i sprawia istotną niespodziankę, co jest przecie jednem z główniejszych zadań fugi.

Aby jednak mnie nie posądzono, iż w miejsce starego szablonu chcę dać drugi, chociaż nowy, pozwalam sobie przedstawić inny pokaz, wysnuty z tego samego, co powyżej tematu. Daję w nim odpowiedź pierwszą w tonacyi szóstego stopnia, drugą zaś, dowolnie przekształconą — na stopniu siódmym!...

57.
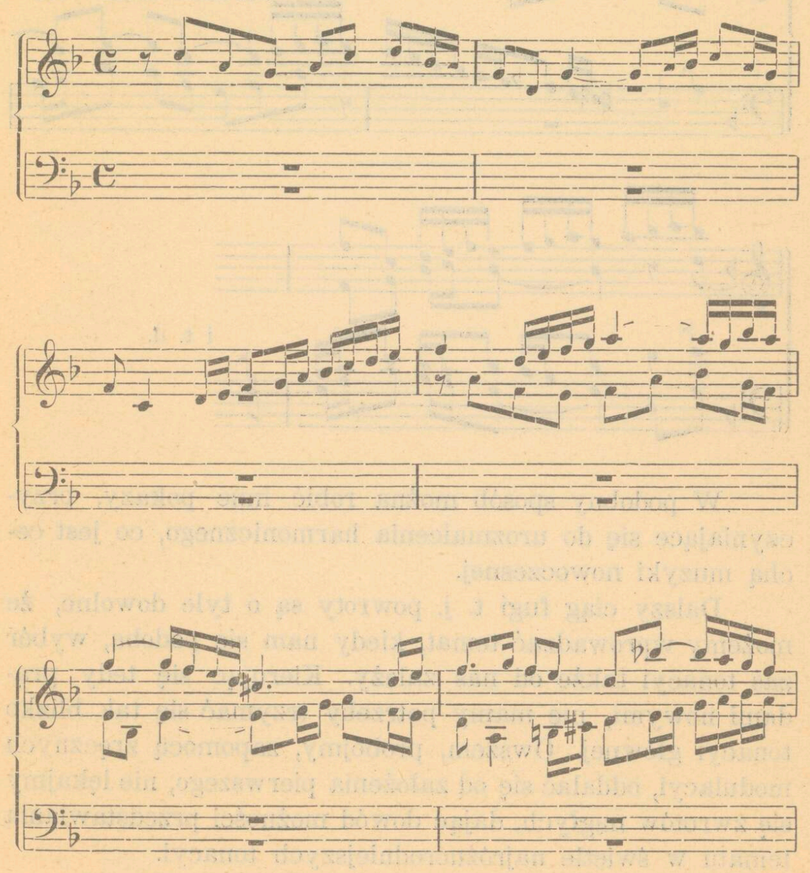




Niejeden pedant zacznie mi robić zarzuty, że zbyt śmiało zrywam z zasadami przyjętemi, że odpowiedź druga jest wykoszlawieniem tematu. Na to obronę znajduję w Bachu, tak dowolnie zmieniającym nieraz temat w odpowiedziach. Można mi jeszcze wytknąć zbyt wysokie użycie głosu tenorowego, lecz zapytuję rutynistów i zacofańców, czy w fudze koniecznie trzymać się mamy rozmiaru przyjętego?

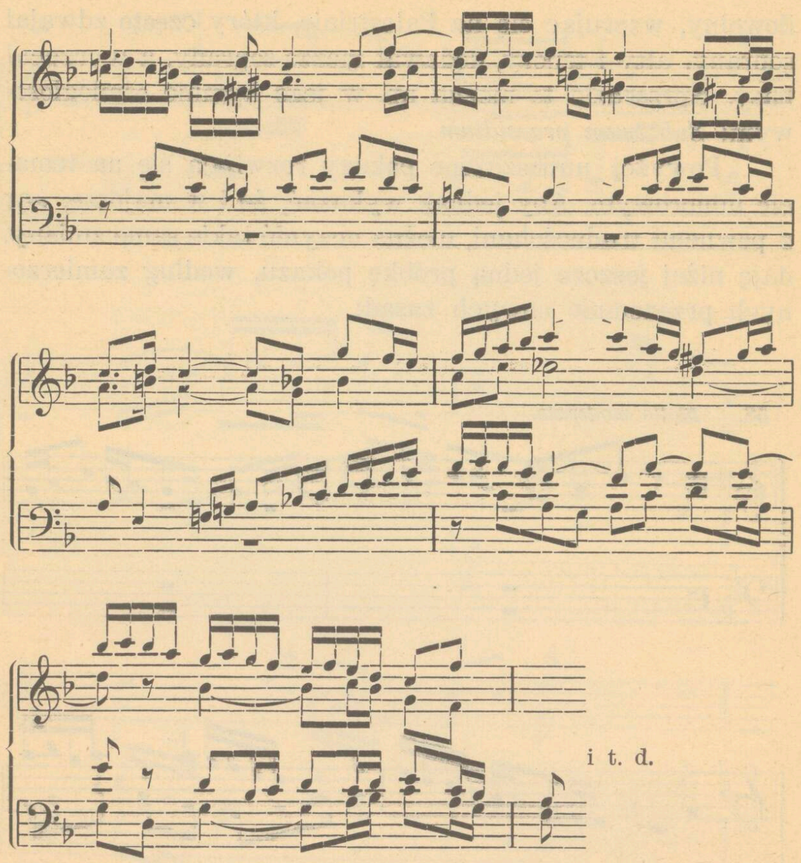
W fugach instrumentalnych podział taki jest niepotrzebny, w chórowych zaś możemy zrobić także układ

dowolny, wzorując się na Palestrinie, który często zdwajał soprany, alty i tenory, dodawał mezzo-soprany, a wyrzucał basy. Sprawdzić to można np. w jego hymnie ośmiogłosowym: *Sub tuum praesidium.*

Powyżej umieszczone pokazy rozwijają się na temacie minorowym. Aby jednak wykazać, że i w majorze, acz z pewnemi trudnościami, można uczynić takie same zmiany, daję niżej jeszcze jedną próbkę pokazu, według zamierzonych przezemnie nowych zasad:

58. *Molto moderato.*





W podobny sposób można robić inne pokazy, przyczyniające się do urozmaicenia harmonicznego, co jest cechą muzyki nowoczesnej.

Dalszy ciąg fugi t. j. powroty są o tyle dowolne, że możemy wprowadzać temat, kiedy nam się podoba, wybór zaś tonacyi także od nas zależy. Kierując się tedy prądami nowymi, nie mamy potrzeby trzymać się tak blizko tonacyi głównej. Owszem, probójmy, zapomocą zręcznych modulacyi, oddalać się od założenia pierwszego, nie lękajmy się zwrotów nagłych, dając dowód możności przedstawiania tematu w świetle najróżnorodniejszych tonacyi.

Jeżeli twórca tak postępując, nie odbiegł od myśli podstawowej, jeżeli od początku do końca pozostał *logicznym*, to z pewnością rozsądny muzyk lub krytyk na tak zreformowaną fugę sarkać nie będzie, lecz uzna, iż starą fugę nowy, postępowy duch ożywił.

Ten rozdział ostatni jednak uważam jako dodatek do dzieła niniejszego. Umieściłem go też na samym końcu, aby uczeń trzymał się przedewszystkiem zasad dawnych, po przejściu których dopiero niech sprobuje sił swoich na nowo wskazanej drodze.

SPIS RZECZY.

			Str.
ROZDZIAŁ	I.	Melodya i jej rodzaje	1
ROZDZIAŁ	II.	Kontrapunkt i jego rodzaje	6
ROZDZIAŁ	III.	Prawa melodyi w kontrapunkcie	9
ROZDZIAŁ	IV.	Kontrapunkt pojedyńczy	12
		A. Kontrapunkt dwugłosowy	13
		B. Kontrapunkt trzygłosowy	33
		C. Kontrapunkt czterogłosowy	47
ROZDZIAŁ	V.	O naśladownictwie czyli imitacyi	53
		Kanon dwugłosowy w ruchu prostym	54
		Kanony sztuczne	64
ROZDZIAŁ	VI.	Waryacye	69
ROZDZIAŁ	VII.	*A.* Kontrapunkt podwójny	79
		B. Kontrapunkt potrójny i poczwórny . . .	91
ROZDZIAŁ	VIII.	Dalszy ciąg nauki o kanonach	94
ROZDZIAŁ	IX.	Fuga	99
		A. Fuga pojedyńcza	100
		B. Fuga podwójna i wielokrotna	125
ROZDZIAŁ	X.	Styl wielogłosowy	127
ROZDZIAŁ	XI.	Myśli o nowych drogach dla fugi	129

DODATEK NUTOWY.

1.

MELODYE (CANTUS FIRMUS) DO ZADAŃ.

2.

VENI CREATOR SPIRITUS!

HYMN OŚMIOGŁOSOWY NA DWA CHÓRY

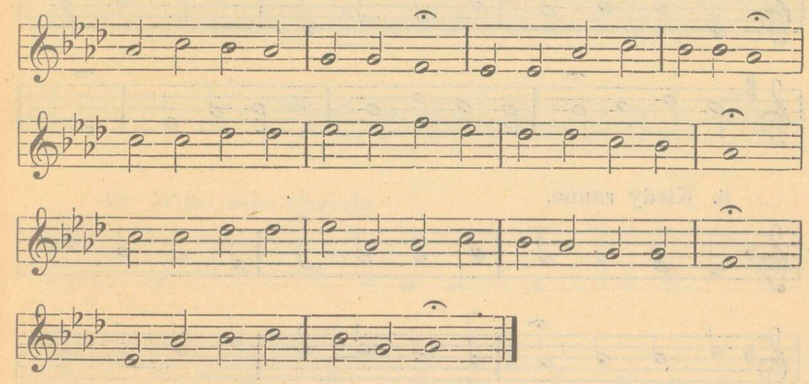
OFIAROWANY

Jego Świątobliwości Papieżowi

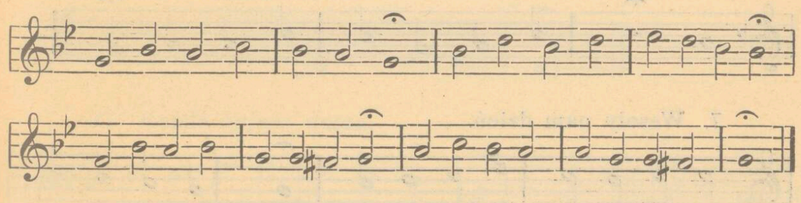
LEONOWI XIII.

Melodye stałe *(Cantus firmus)*
do zadań na gatunki kontrapunktu.
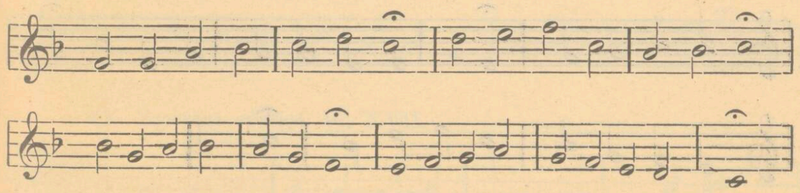
1. Pieśń na Boże narodzenie z wieku XVI.

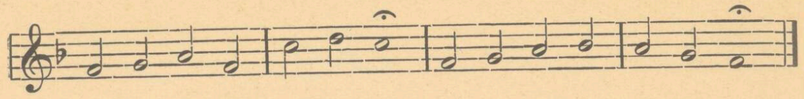


2. Pieśń wielkanocna z r. 1558.
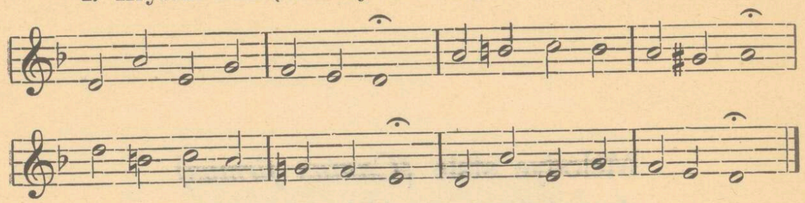


3. Zdrowaś Marya z w. XVI.

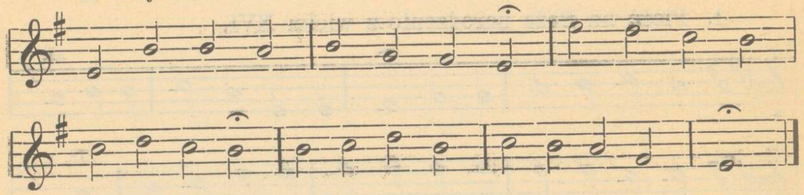




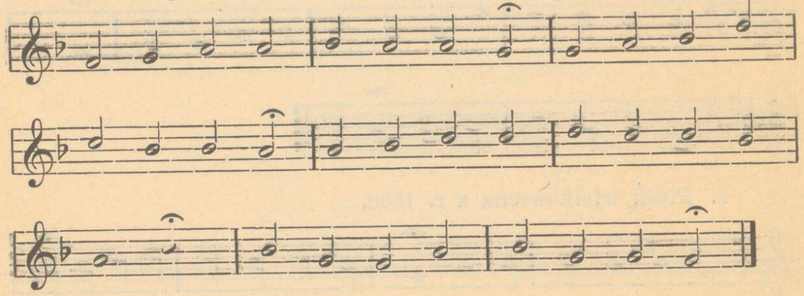
4. Krystus Pan (ze mszy Lwowczyka w. XVI).
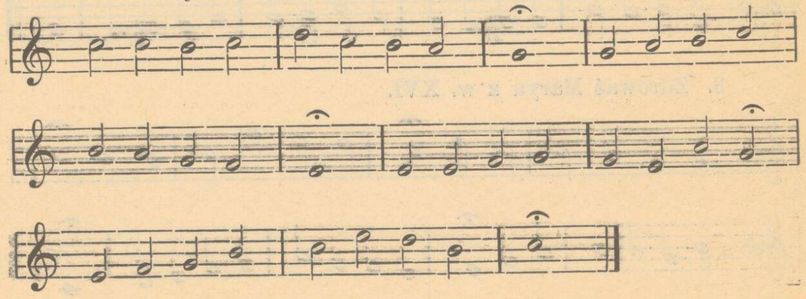


5. Hejnał z w. XVI.



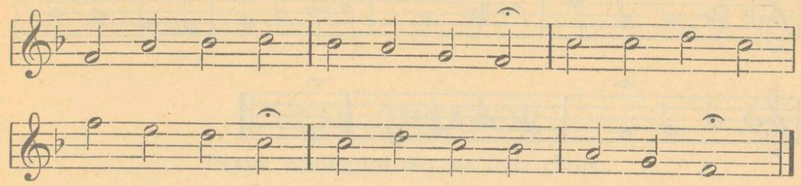
6. Kiedy ranne.



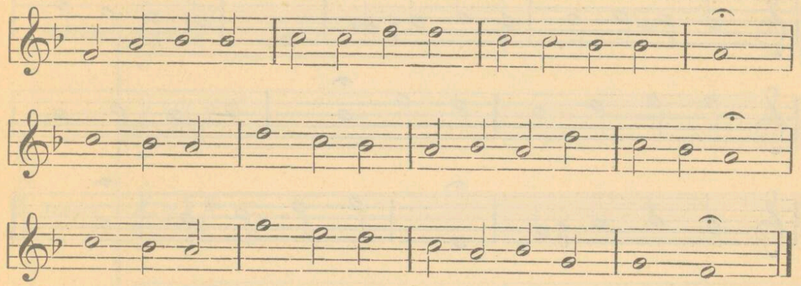
7. Wesoły nam dzień.



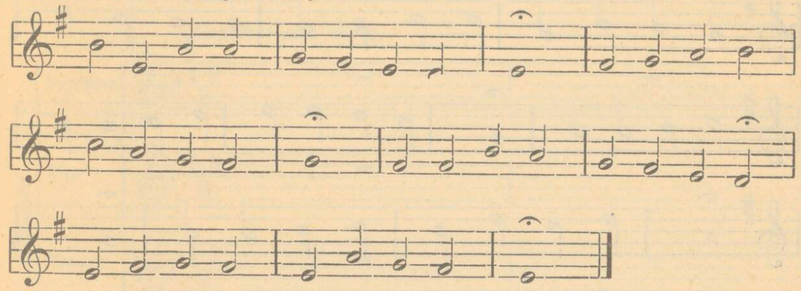
8. Alleluja!



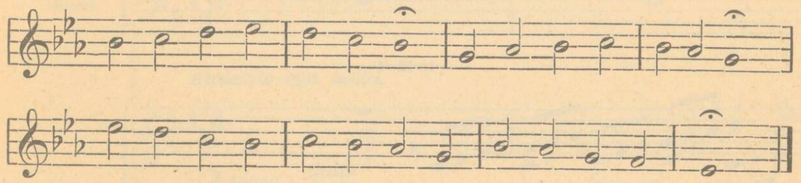
9. Narodził się Jezus.



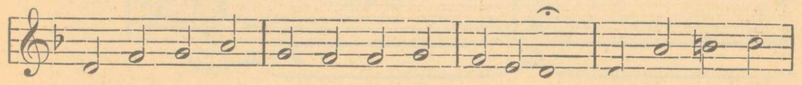
10. Witaj ręko Chrysta.

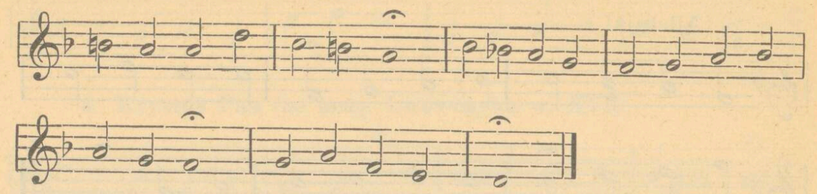


11. Każda żyjąca dusza.

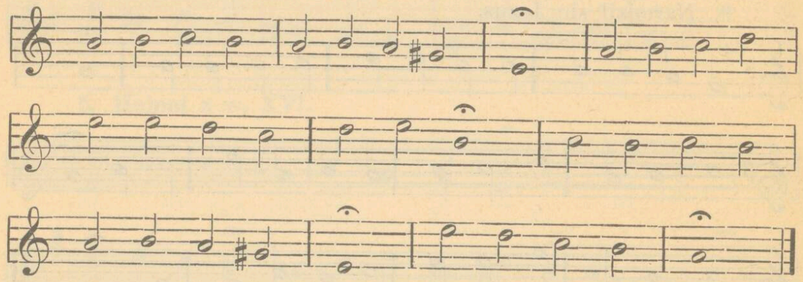


12. Zawitaj córko! W. XVII.

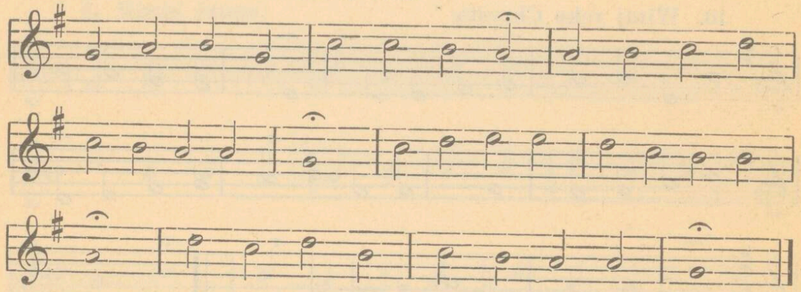




13. Przez czyścowe upalenia.



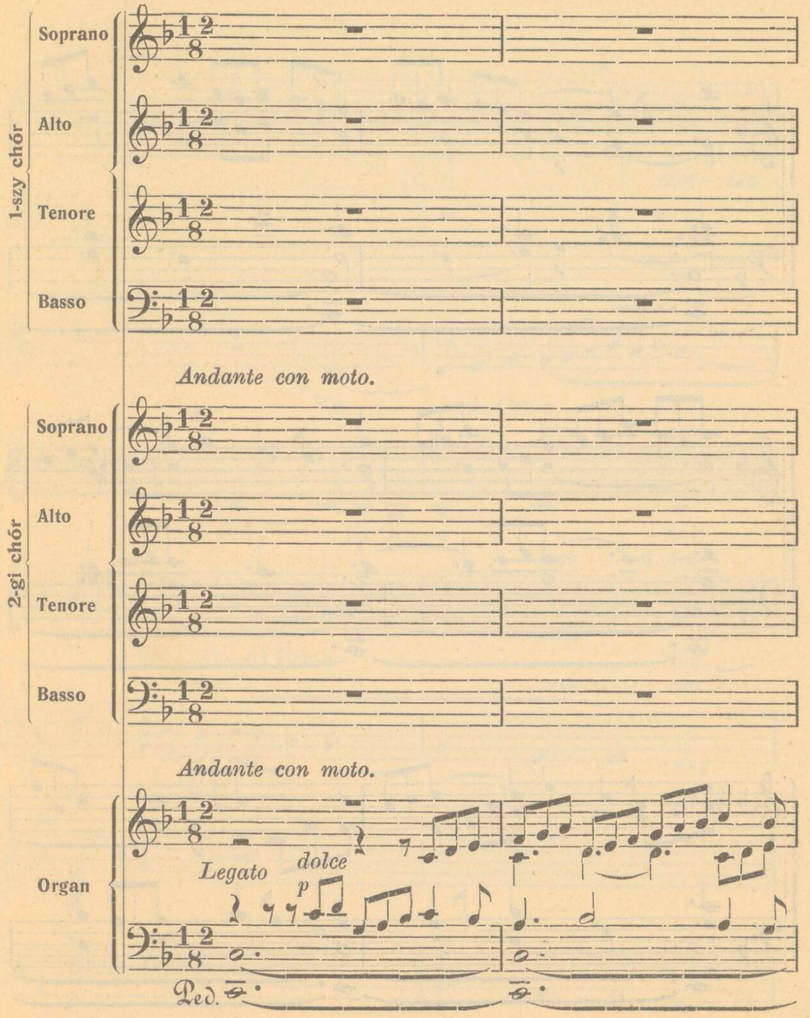
14. Gwiazdo morza z r. 1561.

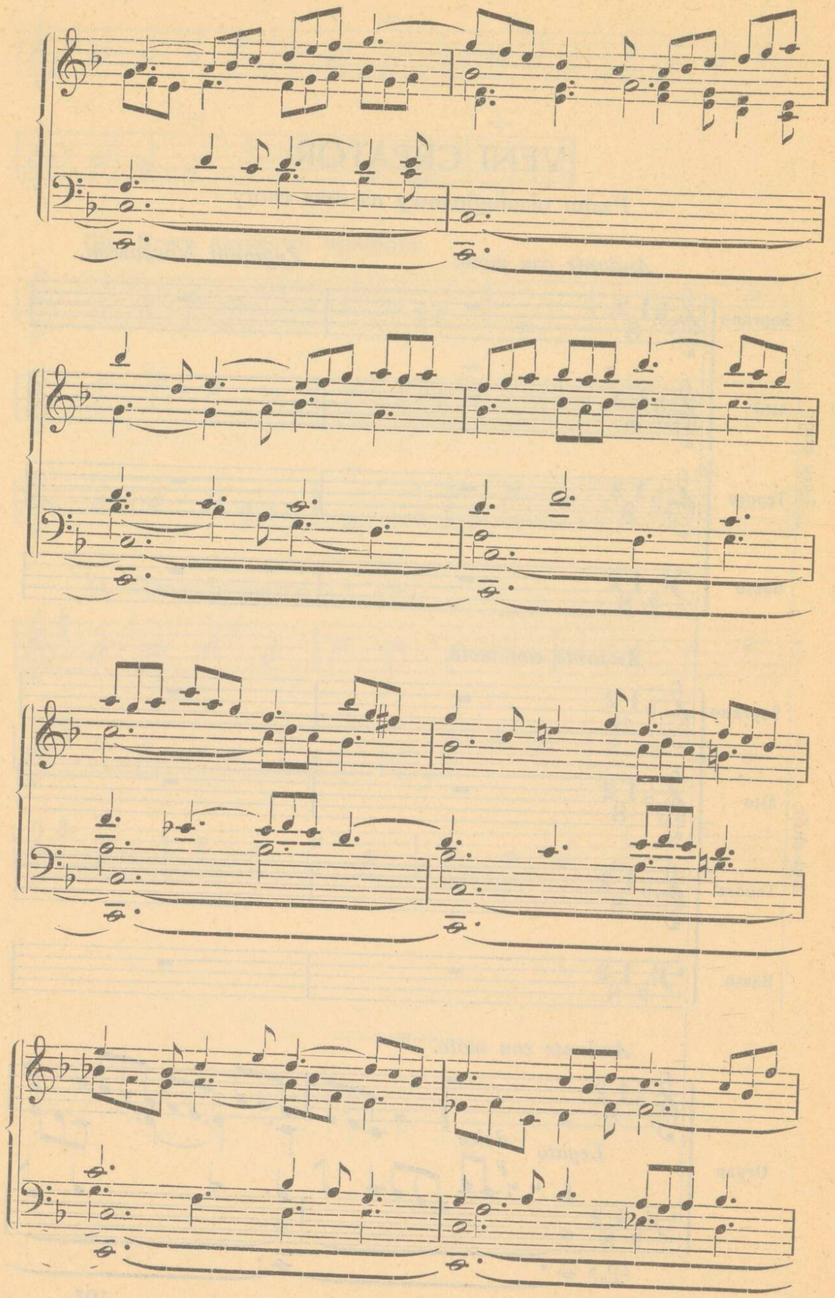


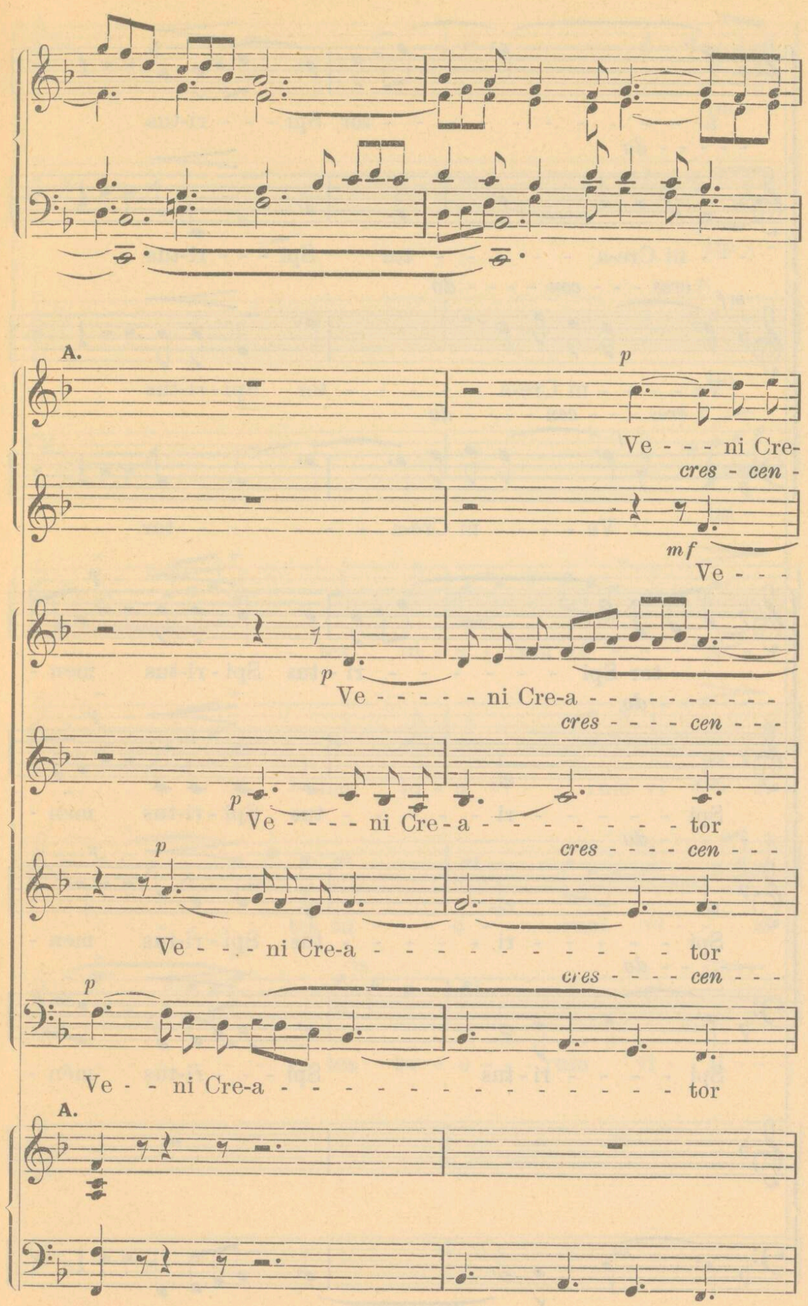
VENI CREATOR

Psalm ośmiogłosowy na dwa chóry.

Andante con moto. *Zygmunt Noskowski.*






A.
p
Ve - - - ni Cre-
cres - cen -
mf
Ve - - -
p
Ve - - - - - ni Cre-a - - - - - - - - - -
cres - - - - cen - - -
p
Ve - - - - ni Cre - a - - - - - - - - - tor
p
cres - - - - cen - - -
Ve - - - ni Cre-a - - - - - - - - - - - - - tor
p
cres - - - - cen - - -
Ve - - ni Cre-a - - - - - - - - - - - - - - - - tor
A.

a - - - - - - - - - - - - tor Spi - - - ri-tus
- - - - - *do*

- - - ni Cre-a - - - - - - tor Spi - - - ri-tus

mf *cres - - - cen - - - - do*

Ve - - - - - ni Cre-a - - - - - - tor Spi-ri-tus

cres - - - cen - - - - do

f

Ve - - - - ni Cre-a - - - - - - - tor

p

- - - - tor Spi - - - - - - - ri - tus Spi-ri-tus men -
- - - - - *do*

Spi - - - - - - ri - - - - - - tus Spi-ri-tus men -
- - - - - *do*

p

Spi - - - - - - ri - - - - - - tus Spi-ri-tus men -
- - - - - *do*

p

Spi - - - - ri-tus Spi - - - ri-tus men -

p

im - -

p

im - -

p

im - -

p

im - -

- - - - - - - - - tes tu - o - rum vi - - - si - -

- - - - - - - - - tes tu - o - - - rum vi - - si -

- - - - - - - - - tes tu - - - o - - - rum vi - - - si -

- - - - - - - - - tes tu - o - - - rum vi - - si - - -

ple su - per - na gra - - - - - ti -

ple su - - - per - na gra - - - - ti - -

ple su - per - na gra - - - - - - - ti - -

ple su - per - - - - na gra - - - - ti - - - -

mf

ta Quae

mf

ta Quae

mf

ta Quae

mf

ta Quae

p

a

a

a

a

tu cre - a - - - sti pe - - - - cto - - - -

tu cre - a - - - - - sti pe - - - - cto - -

tu cre - - a - - - sti pe - - - - - cto - -

tu cre - a - - - - - sti pe - - - - cto - -

B. *mf*

Qui di - ce - ris pa - ra - - cli - - tus al - -

mf

Qui di - ce - ris pa - ra - cli - - tus al - -

mf

Qui di - ce - - - ris pa - - ra - - cli - -

mf

Qui di - ce - ris pa - - - - ra - - cli - -

p

ra pe - cto-ra

p

ra pe - cto-ra

p

ra pe - cto-ra

p

ra pe - cto-ra

B.

tis - - si - - - mi do - - num De - - - -

tis - - si - mi do - - - - - - - - - - num

tus al - tis - - - - - si - - mi do - - num

tus al - tis - - si - mi do - - - num

i.

De - - - i.

De - - - i.

De - - - i.

p

fons vi - - vos i - - - - gnis ca - - ri - -

p

fons vi - - vos i - - - gnis ca - - - -

p

fons vi - - vos i - - - gnis ca - - - -

p

fons vi - - vos i - - - gnis ca - - - -

C. *p*

et spi - - ri - - - ta - - lis unc - ti - -

p

et spi - ri - ta - - - - - - - lis unc - - - ti-

p

et spi - - ri - - - ta - lis unc - - - - ti - -

p

et spi - - ri - - - ta - - lis unc - - ti - -

tas

- - - ri-tas

- - - ri-tas

- - - ri-tas

C.

cres - - - cen - - - do

o. Tu sep - - ti - - - for - - - mis mu - - - ne -

o. Tu sep - - ti - - - for - - - mis mu-ne-

o. Tu septi-for - - - - mis mu - - - - - ne -

o. Tu sep - ti-for - - mis mu - - - - - - - ne -

f

di - gi-tus pa-ter - ne dex -

f

pa - - - - - - - - - - -

f

pa - - ter-ne dex - - te - -

f

ser - - - - - - - - - - -

re

re

re

re

p *cres* - - - - - - - -

te - re tu ri - - te pro - mis - sum Pa -

p

ter - - - ne dex - - - te - re tu ri - te Pa - -

p

re tu ri - - - te pro-missum Pa-

p

- - - mo - - - - ne dic - tans

cen - - - - - - - - - - - - *do*

tris ser - - mo - - ne dic - - tans gut - tu - -

tris ser - - mo - - ne dic - - tans gut - tu - -

tris ser - - mo - - ne dic - - tans gut - tu - -

gut - - - - - - - - - - - tu - - - - - - - - - -

D.

f

Ac - - - cen - de lu - - men sen -

f

Ac - - - - - - cen - - - de lu - - - -

f

Ac - - cen - de lu - - - men sen si - -

f

Ac - - - - cen - - de lu - - men sen - -

f

ra. in

f

ra. in

ra.

ra.

D.

si - - bus in - - - fun - - - de a - -

- - - - - - - - - - - - - men

bus in - - - - - fun - - - de

si - - - - bus in - - - - - fun - - - de

p

fir - - - - ma no - stri cor - po - - ris vir - -

p

fir - ma - men - - - ti cor - - - po - ris vir - -

f *p*

no - - - - stri cor - - - po - ris vir - -

f *p*

no - - - stri cor - - - - - po - - ris vir - -

p

mo - rem cor - di - - bus. Hos - -

p

Hos - -

p

Hos - -

p

Hos - -

tu - - - - - - - - te fir - - mans per - pe - -

tu - - - - - - - - te fir - - mans per - - - pe -

- - - - - - - tu - - te fir - - mans per - - pe - -

tu - - - - - - - - te fir - - mans per - pe - -

E.

tem re - - pel - - las lon - gius pa - - - -

tem re - - pel - - las lon - gius pa - - - -

tem re - - pel - - - las longius pa - - - -

tem re - pel - - las lon - - - gius

cres - -

mf

- - - - - - - - - ti. pa - -

mf

ti. pa - -

mf

ti. pa - -

mf

ti. pa - -

E.

mf

- - cendo *f*

- - - cem - que do - - nes pro - ti - - nus doc-

f

cem - - - que do - - nes

f

cem - - - que do - - nes pro - ti - nus doc -

f

pa - - cem - que do - - - - - nes pro -

f

- - - cem - que do - - nes pro - - - - - -

f

cem - - - que do - - nes pro - ti - nus doc -

f

cem - - - que do - - nes pro -

f

cem - - - que do - - nes pro - ti - nus doc -

f

pp
to - re sic te prae - vio vi - te - - mus

pp
pro - ti - - nus te prae - - - - - vio

pp
to - - re sic te prae - - - vio vi - te-

pp
ti - - - - nus te prae - - - vio vi - -

ti - - - - nus

to - re sic

ti - - - - nus

to - re sic

pp

F.
om - - ne no - xi-um

vi - - - - - te - - mus

mus no - - - - xium

te - - mus no - xi-um

pp
Per te scia - mus

pp
Per te scia - mus

pp
Per te scia - mus

pp
Per te scia - mus

F.

pp
no - - - sca - - - mus at - quae

pp
no - - - sca - - - mus at - quae

pp
no - - - sca - mus at - quae

pp
no - - - sca - - - mus at - quae

da Pa - - - trem

da Pa - trem

da Pa - - - trem

da Pa - - - trem

Fi - - - li - - um

Fi - - - li - - um

Fi - - - li - - um

Fi - - - li - - um

pp
te - - que u - - - trius - - que Spi - ri - -

pp
te - - que u - - - trius - - que Spi - - - -

pp
te - - - - - que u - - tri - -

pp
te - - - - - que u - - - trius - que

tum cre - da - - - - mus om - - ni

ri - - - - - - - - - - - - tum cre - - da - - mus

us - - que Spi - ri - - - - - - - - tum cre - -

Spi - - - - ri - - tum cre - - - - - - - - - - -

tem - - - - - - - - - - po - - - - - - - - - - -

om - - - - - - - - - ni tem - - - po - - - - -

- - - da - - - mus om - ni tem - - po -

- - - - - - - - - - - - - da - - - - - - - - - - -

Allegro non troppo.

mf 1.

De - - - - - o Pa - - - - -

mf 2.

Cum San - - cto Spi - ri - - tu

re

re

re

p

mus E - - jus - que

- - - - - tri sit glo-ri-a glo - - - ri -

Pa - - ra-cli - - to Pa - - - - ra - - cli - - -

p

E - jus - que so - li Fi - - - - li -

so - - - li Fi - li - o

mf 1.

De - - -

a glo - ri - a glo - - - ri - a

mf 2.

Cum San - - cto

to Spi - - ri - - - tu Pa - - - - - - - ra - -

p

E - - jus - que Fi - - - - li - o

o

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

Pa - - - - - - - tri glo - - - - - - - - ri - -

Spi - ri - - tu Pa - - ra - cli - - to

cli - - - - to Pa - ra - cli - to

cres - - - cen - - - do

glo - ri - a glo - - - ri - a Pa - - tri

a glo - - - - - - ri - -

Pa - - ra - cli - to San - - - - - - cto

Spi - - - - ri - - tu Pa - - ra - cli - - - -

f

glo - - - ri - a sit glo - - ri - a

f 2.

a Cum San - cto Spi - ri - - tu

f

Spi - - - - ri - tu Pa - - - - - - - ra - -

f 1.

to De - - - - o Pa - - - -

mf

E - jus - que

di - mi - nu - en - do

Pa - - - - - - - tri glo - ri - - - - - - a

Pa - - ra - cli - - to Pa - - - - ra - cli - - - - to

cli - - - to Pa - - - - ra - - - -

- - - - tri sit glo - ri - a glo - - - - ri -

so - - - li Fi - li - o

mf

E - jus - que so - li Fi - - - - li -

G. *p*

Pa - - tri glo - - - - ri - a Pa - -

p

Spi - - - - - - - - ri - - tu San - - cto

p

- - - cli - - - - - to Spi - - - ri - tu

a Pa - - tri glo - - - ri -

o.

G.

tri sit glo - - ri - a

Spi - - - - ri - - - - - tu Pa - ra - cli -

p

Pa - - ra - - cli - - to Pa - - - - ra - cli - - -

p

a Pa - ra - cli - - -

mf 2.

Cum San - cto Spi - ri - - tu

to

mf 1.

to De - - - - - o Pa - - - -

to

p

E - - jus - - que

Pa - - ra - cli - - to Pa - - ra - cli - - to

- - - - - tri sit glo - ri - a glo - - - - ri -

so - - li Fi - li - o

p

E - - jus - que so - - - li

H.

Pa - - - - - - ra - - cli - to

mf 2.

Cum San - cto

a glo - ri - - a Pa - - - tri sit

mf 1.

De - - - -

Fi - - - - - - - - li - - o

H.

Spi - ri - - tu Pa - - ra - cli - - to

glo - - - - - - - - - - - - - - - - ri - - - -

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

p

E - -

p

E - - jus - - que so - - - li Fi - li - o.

Pa - - - -

Pa - - - ra - cli - - to Pa - - - - - - ra - -

a

glo - ri - a glo - - - - - ri - - a glo - - - ri -

jus - - que Fi - - - li - o.

- - - ra - - cli - - - - - - - - to Pa - - - -

p

cli - - to Pa - - ra - - cli - - to San - - cto

p

Pa - - - tri glo - - - ri - a sit glo - - - -

a

- - - ra - - cli - - - to Pa - - ra - cli - - -

Spi - ri - - - - - tu Pa - - - ra - cli - - -

- - - - ri - a Pa - - - - - -

mf

Pa - - - tri glo - - - ri - a Pa - - -

I.

to

to

tri

tri *p* E - - jus - - que

p 3.

A - - - - - - - men A - - - - - - - - - -

p 4.

Nunc et per om - -

I.

p

E - - jus - - que Fi - - - - li -

so - - - li Fi - li - o

men A - - - - - - - - - - men A - - - -

ne sae - cu - - lum sae - - - - - - - - cu - -

o

p

so - - - li Fi - - li - - - o e - - jus - que

men A - - - - - - - - men A - - - -

mf 3.

A - - - - - - - men

- - - lum per om - - - - - ne

mf 4.

Nunc et

p

E - - jus - - que so - - - - li Fi - li - o

p

E - -

Fi - - - - li - - - - - - o

men

A - - - - - - - - - - - - men A - - - - -

mf

sae - - cu - - lum per om - - - - - ne

per om - - ne sae - - cu - - lum

jus - - que Fi - - li - - o.

mf

A - - - - - - - - - - - - men A - - - - -

- - - - - men A - - - - men A - - - - - - men

sae - - - - - - - - - - cu - lum sae - - cu - - lum

sae - - - - - - - - cu - - lum per

K. *mf*

E - - jus - - que

mf

E - - jus - - que

mf

E - - jus - - que

mf

E - - jus - - que

men A - - - - - men

A - - - - - - - - - - men

sae - - - cu - - - - - lum

om - - - - ne sae - - - cu - lum

K.

so - - - - - - - li so - - - - - - - li

so - - - li so - - - li

so - - - - - li so - - - li

so - - - - - li so - - - - - li

di - mi - nu - en - do

Fi - - - - - - - li - o Fi - - - li - o

so - - li Fi - - - li - o

so - - - - - - - li Fi - - - li - o

Fi - - - - li - - - - - o

p

A - - - - men

p

A - - - - - - - -

p

per om - -

p

per om - - - -

A - - men A - - - - - men A - - -

- - - men A - - - - - - - - men A - - -

ne sae - - - - - - - cu-

- - - ne sae - - - - - - - - - - - - cu - - -

L.

mf 3.

A - - - - - - - men A - - - - - - - - - -

men

mf 1.

men De - - - - - o Pa - - - -

lum

mf 2.

lum Cum San - - cto Spi - - ri - - tu

L.

men A - - - - - - - - - men A - - - men

- - - - - tri sit glo-ri-a glo - - - ri-

Pa - - ra-cli - - to Pa - - ra - - cli - - to

f 2.

Cum San - cto Spi - ri - - tu

A - - - - men A - - - -

A -

a sit glo - - - - - - - - - - ri - a sit

f 1.

De - - - - - o Pa - - - -

A -

Pa - - - - - - - - - - - - ra - - cli - to

men A - - - - - - - - - -

f

A - - - - - - men A - - - - - - - - - -

- -

f 2.

Cum San - - - cto Spi - - ri - - tu

glo - - - - ri - - - - - - a De - - -

tri sit glo - - - - - ri - - - - a

- -

Pa - - - - - - - - - - - ra - -

men A - - - - - - - - - - men

men

men A - - - - - - - - -

Pa - - ra - cli - - to Pa - - ra - cli - - to

o

Pa - - - - - - tri Pa - - - - - - tri

men A - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - cli - - - - - - - - - - to

A - - - - - - - - - men

- -

Pa - - ra - cli - - - to Spi - - - ri - - tu

Pa - - - - - - tri Pa - - - tri sit

M. 3.

Pa - ra - - cli - - to ff A - - - - - - - men

A - - - - - - - - - - - men

- - - - - - - - - - - - - men

ff 4.

Pa - - ra - - cli - - - - - - to Nunc et

ff 1.

De - - -

glo - ri - - a

ff 2.

- - - - - - - - - - - - - men Cum San - - cto

M.

A - - - - - - - - - - - men A - - - -

per om - - ne sae - - cu - - lum

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

Spi - ri - - tu Pa - - ra - cli - - to

men A - - men

sae - - - - - - cu - - lum sae - - cu-

glo-ri - a glo - - ri - a Pa - - tri

Pa - - - ra-cli - - to Pa - - ra - - cli - - to

lum et per om - - - ne

sit glo - - - - - ri - a Pa - - - tri sit

San - - - - - - - - eto Spi - - - ri - - tu

N. *p* 1.

De - - - -

3.

p A - - - - - - - - men

p 2.

Cum San - - cto

diminuendo

sae - - - - - - - cu - - lum

diminuendo

glo - - - - - - - - ri - a

diminuendo *p*

Pa - - - ra - cli - - - - to E - - jus - - que

N.

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

A - - - - - - - - - - - - men A - - - -

Spi - - ri - - tu Pa - - ra - cli - - to

p

E - - jus - que

p

E - - jus - - que Fi - - li - o

so - - - - li Fi - li - o

cres - - cen - - do

glo - ri - a glo - - - ri - a Pa - - - - - - - -

cres - - cen - - do

- - - men A - men A - - - - - - - - men

cres - - cen - - do

Pa - - - ra - cli - - - - - to Spi - - ri - - tu

so - - li Fi - - li - o

o. *f*

tri sit glo - - - ri - a E - jus - que

A - - - - - - - - - - - - men

Pa - - - - ra - - cli - - - to

f 1.

De - - -

f 4.

Nunc et

f 2.

Cum San - cto

f 3.

A - - - - - - - men

o.

so - - - li Fi - li - o

f

E - - jus - - que so - - - li Fi - li - o

o Pa - - - - - - - - - - tri sit

per om - - ne sae - - cu - - - lum

Spi - ri - - tu Pa - - - ra - cli - - to

A - - - - - - - - - - men A - - - -

glo - ri - a glo - - - ri - a sit glo - - -

sae - - - - - - - - cu - - lum sae - - -

Pa - - - ra - cli - - - - - - to Pa - ra - -

- - - men A - - - men A - - - -

P. *f* 1.

De - - - -

f 2.

Cum San - - cto

f 3.

A - - - - - - men

- - - - - - ri - - a glo - - ri - a

cu - - - - - - - lum glo - - ri - a

cli - - - - to glo - - ri - a

- - - - - - men glo - - ri - a

P.

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

Spi - ri - - tu Pa - - ra - cli - to

A - - - - - - - - - - - - - - - - men

glo - - ri - a glo - - ri - a

glo - - ri - a glo - - ri - a

glo - - ri - a glo - - ri - a

glo - - ri - a glo - - ri - a

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

glo - ri - a glo - - - ri - a glo - - - - - -

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

Pa - - - ra - cli - - to San - - - - - - - cto

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

De - - - - - - - - - - - - o

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

per om - - - - - - - - - -

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

Spi - - - - - ri - - tu Pa - - - - - - - - - - -

pp cres - - - - - - - - - cen - - - - - - - - - do

A -

mf

- - - ri - a glo - - - - - - - - - - ri - - a

mf

Spi - - ri - tu Pa - - - - - - - ra - -

mf

Pa - - - - - - - - - - - - ra - - - - - - - cli - -

mf

- - - - - - - - - - - - - - - ne sae - - cu - -

mf

- - - - - - - ra - - - - - - cli - - - - - - - to

mf

- -

glo - - - - ri - - a glo - - - - - - - - - -

cli - - - - to Pa - - - - - - - - - -

- - - to Spi - - - - ri - - tu Pa - - ra - -

lum per om - - ne sae - - - - - - - - - -

Spi - - - - - - - ri - - tu

- - - - - - - - - - - - - - - men

R. *f* 4.

- - - - - - - - - ri - - - a Nunc et

f

ra - - - - cli - - - - - to Cum San - cto

f 1.

De - - - -

f 2.

Cum San - cto

f 3.

cli - - - - to A - - - - - - - - men

f

- - - - - - - - - cu - - lum per om - - - -

f

Pa - - ra - - cli - - to Pa - - - - - - - - - - - -

f

A - - - - - - - men A - - - - - - - - - - -

R.

per om - - ne sae - - cu - - lum

Spi - - - - - - ri - - tu Pa - - - -

o Pa - - - - - - - - - - - tri sit

Spi - ri - - tu Pa - - ra - cli - - to

A - - - - - - - - - - - men A - - - -

- - - - - - - - - - ne sae - - - - - - - - - -

ra - - - - - - - - - - - - cli - - - to Spi - -

- - - - - - - - - - - - - - - men

sae - - - - cu - lum sae - - cu - - lum

- - - - - ra - cli - - - - - - - - - - to

glo - - - - ri - a glo - - - - ri - - a

Pa - - - ra - cli - - - - - - - - - - - to

- - - - men A - - - - - men A - -

cu - - - - - - - - - - - lum per

ri - - - - - - - - - - - - tu Spi - - -

A - - - - - - - - - -

sae - - - cu - - lum om - - - - ne sae -

Pa - - - - ra - - - - - - cli - - - - - - - - -

glo - - - - ri - - a De - - - - - - - - -

Spi - - - ri - tu Pa - - ra - - cli - - to

- - - - men A - - - - - - - - - - men

om - - - - ne sae - - - - - - - - -

ri - - - - - tu Pa - - ra - - cli - - to

- - - - - - - - - - - - - - - men

S.

cu - - - - - - - lum A - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - to Pa - - - - - - - ra - -

- - - - - - o De - - - - - - - - - -

A -

A - - - - - - - men A - - - - - - - men

- - - - - - - cu - lum om - - - - ne

Pa - - - - - - - - - - - - - ra - - - - - - - - - - -

A -

S.

ff

- - - men A - - - - - - men A - - - -

ff

cli - to Pa - - - - - - - ra - - cli - - - -

ff

- - - o De - o De - o De - - - -

ff

- - - - - - - - - - - - - men A - - - -

ff

A - - - men A - - men A - - men A - -

ff

sae - - cu - lum sae - - - - - cu - - - -

ff

cli - to Pa - - - - - ra - - - - - cli - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - men A - - - -

ff

ff

ff *Adagio*

men A - - - - men A - - - - - men.

ff

to A - - - - men A - - - - - men.

ff

o A - - men A - - - - - men.

ff

men A - - men A - - - - - men.

ff

men A - - - - men A - - - - - men.

ff

lum A - - men A - - - - - men.

ff

to A - - men A - - - - - men.

ff

men A - - men A - - - - - men.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI

BIBLIOTECA CENTRALE
1 OTT. 1

WYDAWNICTWA GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE.

	Rb.	k.
Freyer Aug. Praktyczna szkoła na organy, łącznie z ćwiczeniami przygotowawczemi na fortepian i fisharmonię, ze szczegółową uwagą na grę pedałową obligato. Tekst polski i niemiecki . .	2	50.
Henning C. Krótka i praktyczna szkoła na skrzypce, podług najnowszego wydania opracował Wład. Rzepko	1	50
Hünten Fr. Szkoła na fortepian. Wydanie nowe pomnożone ćwiczeniami znakomitych autorów. Tekst polski i francuski	3	—
Kleczyński Jan. Słownik wyrazów używanych w muzyce	—	60
W oprawie	—	90
Kling H. Łatwa i praktyczna szkoła na kornet à pistons, trąbkę chromatyczną *(A* lub *B)*, Flügelhorn, Piccolo-Cornet albo Trompetinę z licznemi ćwiczeniami i przykładami w nutach	—	75
— Łatwa i praktyczna szkoła na flet z licznemi ćwiczeniami i przykładami w nutach	—	75
Lobe I. C. Katechizm muzyki. Z niemieckiego przełożył J. Kleczyński. Wydanie piąte przejrzane i poprawione	—	60
W oprawie	—	80
Maszyński Piotr. Lirnik, pierwszy zbiór utworów na głosy mieszane (Sopran — Alt — Tenor — Bas) polskich i obcych kompozytorów. I. Wyd. drugie	1	20
— Tom II-gi	2	—
— »Lutnia«, pierwszy wybór kwartetów męskich polskich i obcych kompozytorów, tom 1, 2, 3, 5, 6 po	1	—
tom IV (Pieśni ludowe)	—	60
— Chóry męskie (bez wtóru). 30 kompozycyj oryginalnych . . .	1	60
— Początki śpiewu. Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego (Bibl. teoret. warsz. Konserwatoryum muzycznego)	1	50
Nowakowski Józef. Szkoła na fortepian. Wydanie nowe, według najlepszych tegoczesnych wzorów opracowali i uzupełnili Rudolf Strobl, były profesor warsz. Instytutu Muzycznego i Ign. Krzyżanowski, artysta muzyk i kompozytor	3	—
Prout Eb. Formy muzyczne. Przełożył Marek Zawirski. (Bibl. teoret. warsz. konserwatoryum muzycznego)	2	40
— Nauka instrumentacyi. Spolszczył Gustaw Roguski. (Bibl. teoret. warsz. konserwatoryum muzycznego)	1	20
Raptularzyk »Lutni« 1887—1901. 25 pieśni na głosy męskie, wybrane specyalnie z repertuaru koncertów Tow. śpiew. »Lutnia« w Warszawie. Wydanie wytworne, format kieszonkowy. W oprawie	1	—
Richter E. F. Zasady harmonii, z niem. przełożył i dodaniem teoryi harmonicznej Weitzmana oraz chorałów polskich uzupełnił Jan Karłowicz. Dzieło przyjęte przez Instytut Muzyczny warszawski, wyd. nowe	2	—
Rzepko Wł. Szkoła na melodykon czyli fisharmonię, praktycznie opracowana	1	—
— O frazowaniu w śpiewie	—	30
— Zasady nauki śpiewu na podstawie fizyologii. Z rysunkami w tekscie	—	35
***Sikorski Józef.** Doręcznik muzyczny. Treściwe przedstawienie muzyki dzisiejszej	1	—
Żeleński Wład. Nauka pierwszych zasad muzyki	1	—
Żeleński Wład. i G. Roguski. Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycyi. Wyd. 2-gie popraw. i powiększone	3	—

TOMASZ KIESEWETTER
Nr 6

BIBLIOTEKA TEORETYCZNA
WARSZAWSKIEGO KONSERWATORYUM MUZYCZNEGO

ZYGMUNT NOSKOWSKI

KON KT

K

WYK NY

IN



WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1907