

Danuta Wójcik

NAUKA O MUZYCE

**WIADOMOŚCI WSTĘPNE,
INSTRUMENTY, FORMY
I POLSKA MUZYKA LUDOWA**

Danuta Wójcik

NAUKA O MUZYCE

WIADOMOŚCI WSTĘPNE,
INSTRUMENTY, FORMY
I POLSKA MUZYKA LUDOWA

MUSICA IAGELLONICA
KRAKÓW 2004

Projekt okładki i kart tytułowych:

Alina Mokrzycka-Juruś

**© Copyright by Musica Iagellonica & Danuta Wójcik
Kraków, Poland 2001**

Wydanie III

ISBN 83-7099-104-1

**Musica Iagellonica Sp. z o.o.
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków**

Sklep internetowy
Musica Iagellonica
www.mi.pl

Druk: Zakład Poligraficzny UJ, Kraków, ul. Czapskich 4

*Moim dzieciom
Alicji i Mirosławowi*

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	9
WIADOMOŚCI WSTĘPNE O MUZYCE	11
Rodzaje muzyki.	11
Elementy muzyczne.	12
Rytmika i metrum.	13
Melodyka	15
Harmonika	20
Dynamika	20
Agogika	21
Kolorystyka	22
Artikulacja.	23
MUZYCZNE ŚRODKI WYKONAWCZE	25
Instrumenty muzyczne.	25
Instrumenty strunowe.	27
Instrumenty smyczkowe.	27
Instrumenty szarpane.	29
Instrumenty z mechanizmem klawiszowym.	31
Instrumenty dęte.	34
Instrumenty dęte drewniane.	34
Instrumenty dęte blaszane.	38
Organy.	38
Instrumenty perkusyjne.	41
Membranofony.	41
Idiofony metalowe.	44
Idiofony drewniane.	48
Instrumentalne zespoły kameralne i orkiestrowe.	50
Głos ludzki	53
Zespoły chórálne.	54
WPROWADZENIE DO FORM MUZYCZNYCH.	56
Pojęcie formy muzycznej.	56
Faktura.	57

SPIS TREŚCI

Zasady kształtowania	62
Budowa okresowa	62
Formy oparte na budowie okresowej	65
Ewolucyjna zasada kształtowania	67
Małe formy instrumentalne	68
Rondo	68
Tańce	68
Tańce polskie	69
Tańce obce	71
Fuga	74
Wariacje	77
Forma sonatowa	78
Rondo sonatowe	79
Instrumentalne formy cykliczne	79
Suita	80
Sonata	81
Jednoczęściowe formy orkiestrowe	84
Uwertura	84
Poemat symfoniczny	85
Formy muzyki wokalne	85
Pieśń solowa	85
Pieśń chóralna	86
Msza	86
Opera i dramat muzyczny	87
Oratorium	89
Pasja	89
Kantata	90
Balet	90
POLSKA MUZYKA LUDOWA	92
Zróźnicowanie regionalne w Polsce	93
Cechy polskiej muzyki ludowej	94
Pieśni	94
Tańce	99
Instrumenty ludowe	100
Instrumenty strunowe	100
Instrumenty dęte	102
Instrumenty perkusyjne	103
Kapele ludowe	104

PRZEDMOWA

Przedstawione tu materiały obejmują wiadomości, które jeszcze niedawno temu realizowane były w ramach przedmiotu „nauka o muzyce” w ostatnich dwóch latach działu młodzieżowego szkoły muzycznej I stopnia oraz w klasach pierwszej i drugiej szkoły muzycznej II stopnia. Przedmiot ten był wynikiem integracji kilku innych, tj. instrumentoznawstwa, literatury muzycznej, form muzycznych i polskiego folkloru muzycznego.

Aktualnie w szkole I stopnia (w ramach czteroletniego cyklu nauczania) zniesiono przedmiot „nauka o muzyce”, pozostawiając „audycje muzyczne” (od klasy II do IV), a w szkole II stopnia wprowadzono w to miejsce literaturę muzyczną, nie wyodrębniając przy tym jako oddzielnych pozostałych przedmiotów. Stąd nauczyciele przerabiają w zasadzie - w obrębie „literatury muzycznej” (czy „audycji muzycznych”) - program z dawnej „nauki o muzyce”, który ma przygotować uczniów do podjęcia nauki historii muzyki i form muzycznych jako takich.

Prowadząc zajęcia łączące informacje z różnych dziedzin muzyki dotkliwie odczuwa się brak podręcznika zawierającego - w sposób zintegrowany - interesujące nas zagadnienia.

W roku 1978 Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego wydał materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych pt. „Nauka o muzyce” autorstwa Izabelli Gorzyckiej-Pajdak. Dostępność do tej pracy jest jednak ograniczona, zwłaszcza dla uczniów. Dlatego kierując się ogólnym zakresem wiadomości tam zawartych, podjęłam się napisania podobnych materiałów, ale o innym uporządkowaniu i układzie oraz odmiennym podejściu do wielu tematów. Największa zbieżność widoczna jest w rozdziale o elementach muzycznych.

Książka dzieli się na cztery główne rozdziały: wiadomości wstępne o muzyce, muzyczne środki wykonawcze, wprowadzenie do form muzycznych oraz polska muzyka ludowa (potraktowana jako dodatek; na ogół przedstawia się ją przed omówieniem tańców).

Ilustrujące dany temat obiegowe przykłady muzyczne (oczywiście można je zastąpić zupełnie innymi) przewidziane są do omówienia na lekcji prawie wyłącznie w oparciu o analizę słuchową (stąd niewielka ilość przykładów nutowych w niniejszym podręczniku), z której wskazane jest sporządzenie notatek.

Mam nadzieję, że Materiały te będą przydatne nie tylko dla uczniów szkół muzycznych, ale także dla tych wszystkich, którzy samodzielnie zechcą zdobywać wiedzę o muzyce.

D.W.
Nowy Sącz

WIADOMOŚCI WSTĘPNE O MUZYCE

Muzyka jest jedną ze sztuk pięknych. Istnieje odkąd człowiek pojawił się na ziemi. Powstała i rozwijała się w związku z pracą, zabawą, wierzeniami itp. Łączyła się też z tańcem i słowem. Z czasem usamodzielniała się i stała odrębną sztuką. Muzyka silnie oddziałuje na psychikę człowieka i należy do najbardziej podstawowych jego potrzeb duchowych. Stąd nie ma właściwie kultur bez muzyki.

Materiałem, z którego tworzy się dzieła muzyczne są dźwięki porządkowane wg określonych zasad charakterystycznych dla poszczególnych okresów historycznych.

Rodzaje muzyki

Można wyodrębnić różne rodzaje muzyki, z uwagi na:

I. formę przekazu:

- 1) muzykę ludową - przekazywaną drogą tradycji ustnej,
- 2) muzykę profesjonalną - przekazywaną za pomocą notacji muzycznej.

II. środki wykonawcze:

- 1) muzykę wokálną (bez lub z towarzyszeniem instrumentalnym),
- 2) muzykę instrumentalną.

III. ilość wykonawców:

- 1) muzykę solową,
- 2) muzykę zespołową:
 - a) kameralną (2-9 wykonawców):
 - duo (dwóch instrumentalistów), duet (dwóch śpiewaków),
 - trio (trzech instrumentalistów), tercet (trzech śpiewaków),
 - kwartet, kwintet, sekstet, septet, oktet, nonet (odpowiednio czterech, pięciu, sześciu, siedmiu, ośmiu, dziewięciu wykonawców).

- b) muzykę chóralną (większa liczba śpiewaków),
- c) muzykę orkiestrową (większa liczba instrumentalistów).

IV. treść:

- 1) muzykę religijną,
- 2) muzykę świecką.

V. obecność lub brak elementu harmonicznego:

- 1) muzykę jednogłosową - monofoniczną,
- 2) muzykę wielogłosową:
 - a) homofoniczną
 - b) polifoniczną. - element harmoniczny różnie traktowany,

VI. odrębność narodową: np. muzykę polską, francuską, włoską, angielską, niemiecką, rosyjską itp.

VII. rozwój historyczny: muzykę starożytną, średniowieczną, renesansową, barokową, klasyczną, romantyczną i neoromantyczną, impresjonistyczną, współczesną. Te rodzaje muzyki odpowiadają kolejnym epokom historycznym.

Poszczególne rodzaje muzyki krzyżują się ze sobą.

Muzyka jednogłosowa panowała do IX w., od tego stulecia zaczyna się rozwój muzyki wielogłosowej.

Do renesansu przeważała muzyka wokalna i religijna. W baroku istnieje pewna równowaga muzyki wokalnej i instrumentalnej oraz religijnej i świeckiej. Od klasycyzmu zaczyna się dominacja muzyki instrumentalnej i świeckiej.

Elementy muzyczne

Muzyka wykazuje ogromną różnorodność. Decydują o tym tzw. elementy muzyczne, które porządkują materiał dźwiękowy będący tworzywem dzieła muzycznego. W wyniku współdziałania elementów muzycznych dzieło otrzymuje określony kształt.

Elementy muzyczne to:

- 1. rytmika i metrum,
- 2. melodia,
- 3. harmonika,

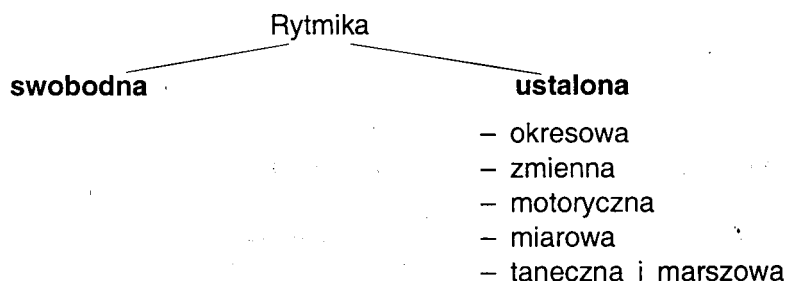
4. dynamika,
5. agogika (tempo),
6. kolorystyka,
7. artykulacja.

Rytmika i metrum

Rytmika to element muzyczny, który porządkuje materiał dźwiękowy w czasie ustalając czas trwania dźwięków i wzajemne relacje między nimi.

Z rytmiką wiąże się metrum - wyznacza ono miary czasu, porządkuje przebiegi rytmiczne za pomocą regularnie powtarzających się akcentów. Wynikiem tego jest podział utworu na takty.

Rodzaje rytmiki



Rytmika swobodna nie jest związana z określonym metrum.

Przykład: *Bogurodzica*



Przykład do słuchania: chorał gregoriański (zespół śpiewów kościoła rzymskiego)

Rytmika ustalona wiąże się z określonym metrum.

Przykład do słuchania: J. F. Handel *Muzyka sztucznych ogni - Radość - Allegro*

W obrębie tej rytmiki spotykamy rytmikę okresową, zmienną, motoryczną, miarową, taneczną i marszową:

- *Rytmika okresowa* polega na powtarzaniu stałego schematu rytmicznego co jakiś okres czasowy, w tym przykładzie co dwa takty:

Przykład: M. Karłowicz - *Na spokojnym, ciemnym morzu*

Andante sostenuto ♩ = 69 op. 3 nr 3

Na spo - koj - nym, cie - mnym mo - rzu chciał - bym te - raz le - żeć
w ło - dzi, gdzie już za - gli nie ma bia - łych ni szum sta - tków nie do -
cho - dzi; ca - ły cię - żar ten z mych ra - mion, co mię zgi - na i o -

Przykład do słuchania: F. Chopin - *Preludium A-dur op. 28 nr 7*

- *Rytmika zmienna* polega na stosowaniu w utworze muzycznym urozmaiconego przebiegu rytmicznego, układ wartości rytmicznych często się zmienia.

Przykład: L. van Beethoven - *Sonata fortepianowa f-moll op. 2 nr 1, cz. II, początek*

Przykład do słuchania: J. S. Bach - *Aria z /// Suity orkiestrowej D-dur*

- przykłady do słuchania: M. Rimski-Korsakow - „*Lot trzmiela*”
H. Purcell - *Dydona i Eneasz: Uwertura II cz.*
J. F. Handel - *Salomon: Sinfonia*

- Przykład do słuchania: L. van Beethoven - *Sonata Księżycowa cis-moll* op. 27 nr 2, początek, cz. I

- mazur: 

polonez:

krakowiak:

- Przykłady do słuchania: S. Moniuszko - pieśń *Krakowiak*
F. Chopin - młodzieńcze polonezy B-dur, g-moll
E. Młynarski - *Mazur* op. 7

- Przykłady do słuchania: F. Mendelssohn - *Marsz weselny* z muzyki do *Snu nocy letniej*
F. Chopin - *Marsz żałobny* z *Sonaty fortepianowej b-moll op. 35*

Melodyka to element muzyczny wyznaczający następstwo dźwięków o różnej wysokości i różnym czasie trwania.

Dwa podstawowe rodzaje melodyki - wokalna i instrumentalna - wiążą się z głównymi środkami wykonawczymi. Pozostałe wywodzą się z nich bezpośrednio i wzajemnie się przenikają.

```

graph TD
    A[Melodyka] --> B[wokalna]
    A --> C[instrumentalna]
    B --> D[kantylenowa]
    B --> E[ornamentalna]
    C --> F[figuracyjna]

```

Melodyka kantylenowa - śpiewna; spokojna, o legatowym połączeniu dźwięków, najbardziej odpowiada możliwościom głosu ludzkiego.

Przykład do słuchania: C. Saint-Saens - *Łabędź* z suity *Karnawał zwierząt*

Melodyka ornamentalna - nasycona jest różnymi ozdobnikami, czyli ornamentami (np. przednutkami, mordentami, obiegnikami, trylami).

Przykład do słuchania: F. Chopin - *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21, cz. II: *Larghetto*

Melodyka figuracyjna - wiąże się z rozwijaniem sprawności technicznej w grze na instrumentach; cechuje się drobnymi wartościami rytmicznymi, pochodami gamowymi, pasażami, często dużymi skokami interwałowymi i zmianami rejestrów.

Przykład do słuchania: J. S. Bach - *Preludium g-moli* z I tomu DWK

Przykład: F. Chopin - *Nokturn F-dur* op. 15 nr 1, melodyka kantylenowa

Andante cantabile (J = 69)

semplice e tranquillo

(p)

sempre legato

5

poco cresc. e rit.

p

delicatiss.

(a tempo)

9

Przykład: W. A. Mozart - Sonata fortepianowa c-moll KV 459, cz. II: Adagio,
fragment zakończenia, melodyka ornamentalna

Przykład: F. Chopin - Etiuda cis-moll op. 10 nr 4, melodyka figuracyjna

W muzyce wokalne, oczywiście poza melodyką kantylenową, spotyka się figuracyjną i ornamentálną, ale jej wykonanie wymaga od śpiewaka wielu ćwiczeń.

W muzyce instrumentalnej natomiast, obok typowej dla niej melodyki figuracyjnej, bardzo często ma zastosowanie melodyka kantylenowa i ornamentálna.

Biorąc pod uwagę kierunek interwałów wyróżniamy melodykę:

- wznoszącą,
- opadającą,
- łukową,
- falującą,
- opartą na repetycji dźwięków.

Oprócz tego mamy melodykę:

- diatoniczną - poruszającą się po dźwiękach danej skali
- chromatyczną - z zastosowaniem znaków chromatycznych, w rezultacie pojawiają się dźwięki obce dla danej skali.

W muzyce wokalne wyróżniamy nadto melodykę:

- sylabiczną - na jedną sylabę przypada jeden dźwięk,
- melizmatyczną - na jedną sylabę przypada dwa lub więcej dźwięków,

Przykład: J. F. Handel - *Mesjasz* - aria sopranowa (melodyka melizmatyczna)

Er-wach, er-wach, er-wach, froh-lo-cke, froh-lo-cke,
 Re-joice, re-joice, re-joice, grea-tly, re-joice,

-cke, o Toch-ter von Zi-on, o Toch-ter von zi-on, er-wach,
 o daugh-ter of Zi-on, o daugh-ter of Zi-on, re-joice,

froh-lo-re-joice, -cke, froh-lo-re-joice,
 -cke,

- deklamacyjną - jest zbliżona do mowy, często o swobodnym rytmie; inaczej to jakby muzyczna recytacja.

Przykład: J. S. Bach - *Pasja wg św. Jana*, fragment recytatywu nr 2,
melodyka deklamacyjną

Evangelist
(Tenor)

Je - sus ging mit sei - nen Jün - gern ü - ber den Bach Ki - dron, da war ein

Gar - ten, da - rein ging Je - sus und sei - ne Jün - ger; Ju - das a - ber, der ihn ver -

riet, wuss - te den Ort auch, denn Je - sus ver - sam - mel - te sich oft da - selbst mit sei - nen Jün - gern;

- Przykłady do słuchania:
- S. Moniuszko - *Morel* - melodyka sylabiczna (patrz też przykład nutowy na str. 14)
 - J. F. Handel - *Mesjasz* - chór *For unto us a child is born* - melodyka melizmatyczną i sylabiczną
 - G. Rossini - *Cyrulik sewilski* - recytatyw *Ah, disgraziati noi* - melodyka deklamacyjną
 - J. S. Bach - *Pasja wg św. Jana* - Recitativ nr 10 (i inne)

Harmonika

To element muzyczny, który porządkuje współbrzmienia dźwięków w utworze. Ze względu na rozwój historyczny muzyki wyróżniamy harmonikę:

1. **modalną** - od IX do XVI w. Opiera się ona na 8 skalach kościelnych (inaczej zwanych modalnymi, lub średniowiecznymi, lub gregoriańskimi). Odgrywała wówczas mniejszą rolę, gdyż była wypadkową współbrzmiających linii melodycznych. Harmonikę modalną cechują specyficzne brzmienia, odmienne od harmoniki późniejszych okresów.

Przykłady do słuchania: *Cracovia civitas*

Omnia beneficia

J. de Machault *Agnus Dei* z mszy *Notre Dame*

2. **funkcyjną** - od XVII do początku XX w. Opiera się na dwóch skalach: durowej i molowej. Na wszystkich stopniach tych skal budowane są akordy. Akordy główne to: tonika (I st.), subdominanta (IV st.) i dominanta (V st.). Akordy na pozostałych stopniach zwane są pobocznymi. Między akordami istnieją ściśle określone stosunki, spełniające też funkcje polegające na kumulowaniu napięć np. na dominancie i ich rozładowaniu np. na tonice, która jest akordem centralnym.

Przykłady do słuchania: J.F. Handel - *Mesjasz* (fragment)

J. Wieniawski - *Polonez D-dur*

J. Brahms - *Ballada g-moll* op. 118

3. **sonorystyczną** - XX w. Wszystkie współbrzmienia i akordy wykorzystywane są na równych prawach i traktowane są dowolnie jako plamy dźwiękowe (barwowe). Wzajemne stosunki funkcyjne między nimi ulegają pełnemu rozluźnieniu. Dominują dysonanse, współbrzmienia o najbardziej skupionym układzie dźwięków to tzw. klastery.

Przykłady do słuchania: K. Penderecki - *Wymiary czasu i ciszy*

A. Schönberg - *Pięć utworów na orkiestrę* op. 13 (nr 1)

Dynamika

Dynamika to element muzyczny regulujący natężenie dźwięku, które mierzymy w decybelach (decybel - to jednostka natężenia dźwięku).

Na oznaczenie dynamiki stosujemy słowne określenia w języku włoskim, wyznaczają one tzw. dynamikę względną odczuwaną indywidualnie.

Najważniejsze stopnie dynamiczne to:

piano (p) - cicho,
mezzoforte (mf) - średnio,
forte (f) - głośno.

Stopniowe zmiany dynamiczne oznacza się słownie lub graficznie:

crescendo (cresc.) – pogłaśniając 

decrescendo lub diminuendo (dim.) – ścisząc 

Działanie dynamiki w utworze muzycznym wpływa na oddanie kontrastu i podkreślenie nastroju.

Przykłady do słuchania: F. Chopin - *Preludium f-moll* - formotwórcze znaczenie dynamiki

O. di Lasso - *Echo* - kontrast dynamiczny

M. Ravel - *Bolero* - crescendo orkiestrowe

B. Smetana - *Wełtawa* (początek) - crescendo orkiestrowe

Agogika

Jest to element muzyczny określający szybkość, z jaką ma być wykonany utwór. Tempo można wyznaczać na trzy sposoby:

1. Za pomocą metronomu (taktomierza) wynalezione go przez J.N. Malzla (w **1 8 1 6** r.) - stąd skrót M.M. - metronom Malzla. Na przykład **J = 60** oznacza że utwór muzyczny ma być wykonany w takim tempie by na jedną sekundę przypadała jedna ćwierćnuta. Dzisiaj tradycyjny metronom jest znacznie unowocześniony.

2. Za pomocą słownych określeń włoskich np.:

largo - bardzo wolno

adagio - powoli

andante - wolno

moderato - umiarkowanie

allegretto - szybciej niż moderato

allegro - szybko

presto - bardzo szybko

prestissimo - jak najszybciej

rallentando lub ritardando - zwalniając

accelerando - przyspieszając

tempa stałe

tempa zmienne

3. Przez określenie jak długo ma trwać cały utwór np.: ca = **10** (cały utwór ma trwać **10** minut).

Pierwszy i trzeci sposób wyznaczają tempo bezwzględne, drugi sposób - tempo względne, odczuwane indywidualnie.

Do okresu baroku utworów nie opatrywano oznaczeniami temp, pozostawiając wybór tempa wykonawcy. Działanie agogiki szczególnie silnie zaznacza się w utworach cyklicznych (wieloczęściowych), gdzie poszczególne części zestawione są m.in. na zasadzie kontrastów tempa (np. symfonia). Również w obrębie utworów jednoczęściowych spotykamy się z kontrastami agogicznymi.

Bardzo ważną rolę spełnia agogika w tańcach (np. krakowiak, walc, polonez itp.).

Przykłady do słuchania: W. A. Mozart - Uwertura do opery *Urowadzenie z Seraju*
(części: I szybka, II wolna, III szybka)
F. Chopin - *Nokturn Fis-dur* op. 15 nr 2
G. Rossini - Uwertura do opery *Wilhelm Tell* (I cz. wolna, II cz. szybka)
A. Vivaldi - *Pory roku: Wiosna*

Kolorystyka

Jest to element muzyczny związany z barwą dźwięku. Ta sama melodia wykonana np. na fortepianie, lub zaśpiewana, lub zagrana przez orkiestrę symfoniczną, za każdym razem będzie miała inne brzmienie (barwę, kolorystykę).

A zatem kolorystyka jest nierozzerwalnie związana ze środkami wykonawczymi. Do baroku obsada wykonawcza nie była ściśle ustalona przez kompozytora. Dopiero od klasycyzmu kompozytorzy precyzują obsadę wykonawczą. Im większa i bardziej urozmaicona jest obsada, tym większe możliwości kształtowania kolorystyki.

O zmianie barwy decydować może np. zmiana rejestru na danym instrumencie, różne rodzaje artykulacji (sposoby gry), różne zestawienia instrumentów i ich grup itp.

Przykłady do słuchania: M. Musorgski - *Obrazki z wystawy* na fortepian
M. Musorgski / M. Ravel - ten sam utwór w opracowaniu na orkiestrę symfoniczną
M. Ravel - *Moja matka gęś* - utwór na 4 ręce oraz w opracowaniu na orkiestrę symfoniczną
J. Brahms - *Tańce węgierskie* nr 1, 3 i 10 na 2 fortepiany oraz w opracowaniu na orkiestrę symfoniczną

Artykulacja

To element muzyczny określający sposób pobudzania dźwięków. Grając na różnych instrumentach można wykonać trzy podstawowe rodzaje artykulacji:

1. legato - oznacza: „łączyć”; dźwięki są powiązane ze sobą,
2. staccato - oznacza: „odrywając”; dźwięki są krótkie, ostre grane z przerwami,
3. portato - oznacza: „przenosząc”; sposób pośredni między legato a staccato.

Inne sposoby pobudzania dźwięku są charakterystyczne dla różnych instrumentów muzycznych:

1. arco - oznacza na instrumentach smyczkowych grę smyczkiem (np. na skrzypcach),
2. pizzicato - polega na szarpaniu struny palcem na instrumentach smyczkowych,
3. col legno - jest osiągalne do wykonania tylko na instrumentach smyczkowych - to uderzanie strun drzewcem smyczka,
4. flażolety - polegają na lekkim dotknięciu struny w odpowiednim miejscu (wtedy nie drga całą swoją długością), zmienia się wówczas wysokość i barwa dźwięku; stosowane są na instrumentach smyczkowych, gitarze, harfie, instrumentach dętych drewnianych, gdzie osiąganego są przez specjalne przedęcie (flet, obój),
5. eon sordino - czyli gra przy użyciu tłumika; możliwe na instrumentach smyczkowych, klawiszowych, dętych blaszanych, jego użycie powoduje zmianę barwy dźwięku; powrót do gry bez tłumika oznacza się jako senza sordino,
6. tremolo, tremolando (drżący); jest to szybkie powtarzanie odpowiednio jednego lub kilku dźwięków; wykonalne na instrumentach smyczkowych, klawiszowych, perkusyjnych,
7. glissando - (prześlizgując się po dźwiękach); to przejście z jednej wysokości do innej w sposób płynny nieprzerwany; wykorzystywane np. w grze na skrzypcach, fortepianie, puzonie,
8. arpeggio - to niejednoczesne wykonanie akordu, jego składniki grane są szybko po kolei w górę lub w dół; charakterystyczne dla harfy, używane też na innych instrumentach np. skrzypcach, fortepianie, gitarze.

Przykłady do słuchania: E. Grieg - *Taniec Anitry* z suity *Peer Gynt* arco - pizzicato
 P. Czajkowski - *IV symfonia f-moll* op. 36, cz. III: pizzicato
 B. Britten - *Simple Symphony* op. 4 *Playful* pizzicato

WIADOMOŚCI WSTĘPNE O MUZYCE

- H. Berlioz - *Symfonia fantastyczna*, cz. V, zakończenie: col legno
- S. Moniuszko - Mazur z opery *Halka*: col legno
- N. Paganini - *Wariacje na temat Paisiella*: flażolety
- H. Wieniawski - *Kujawiak* (zakończenie): flażolety
- M. Musorgski - *Obrazki z wystawy: Dwaj Żydzi*: con sordino
- J. Zarębski - *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 34, cz. II, początek: con sordino
- F. Chopin - *Koncert fortepianowy f-moll*, cz. II: tremolo
- F. Schubert - *Król elfów*, tremolo
- G. Gershwin - *Błękitna rapsodia* (początek): glissando
- C. Saint-Saens - *Karnawał zwierząt* - nr 8: *Osobistości z długimi uszami*, glissando
- P. Czajkowski - *suita z baletu Śpiąca królewna*, początek II cz.: arpeggio
- F. Liszt - *Etiuda Un sospiro*, zakończenie: arpeggio
- F. Mendelssohn - *Sonata D-dur* op. 58 na wiolonczelę i fortepian, cz. III, początek: arpeggio

MUZYCZNE ŚRODKI WYKONAWCZE*

Muzyczne środki wykonawcze - czyli obsada wykonawcza - obejmują instrumenty muzyczne i głosy ludzkie. Powstaniem, budową, rozwojem instrumentów i problemami techniki wykonawczej zajmuje się nauka zwana instrumentoznawstwem.

Instrumenty muzyczne rozwijały się w ciągu wieków i były przejawem określonych potrzeb społeczno-artystycznych środowiska i epoki oraz stanu rozwoju techniki.

Do instrumentów muzycznych zaliczamy:

- instrumenty tradycyjne (np. skrzypce, fortepian, trąbka, kotły itd.),
- instrumenty elektroakustyczne,
- różnego rodzaju narzędzia i przyrządy wydające dźwięki o określonej i nieokreślonej wysokości brzmienia, wykorzystywane w celach ilustracyjnych, np. łańcuchy, kowadła, gwizdki, przyrządy naśladowujące szum wiatru, grzmotu, deszczu, głosy ptaków itp.

Głos ludzki jest specyficznym instrumentem muzycznym. W średniowieczu wykorzystywano głównie głosy męskie i chłopięce, żeńskie dopiero w renesansie i to w ograniczonym stopniu. Znany dziś podział głosów zaczął być stosowany dopiero w połowie XV w.

Instrumenty muzyczne

W zależności od źródła dźwięku - a jest nim drgający vibrator, czyli zasadnicza część instrumentu np. struna, słup powietrza, membrana, blaszki metalowe itp. - instrumenty dzielą się na trzy główne grupy: strunowe, dęte i perkusyjne.

Literatura do rozdziału: M. Drobner - *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1960, K. Sikorski - *Instrumentoznawstwo*, Kraków 1975.

Dalsze podziały w obrębie tych grup opierają się na różnicy w sposobie pobudzania wibratora do drgań, bądź na specyficznych właściwościach dźwięku.

Podział instrumentów

1. Strunowe - • chordofony Źródłem dźwięku jest drgająca struna	II. Dęte - aerofony Źródłem dźwięku jest drgający słup powietrza wewnątrz piszczatki	III. Perkusyjne Źródłem dźwięku jest drgająca membrana lub cały względnie część instrumentu
1. Smyczkowe: skrzypce altówka wiolonczela kontrabas 2. Szarpane: harfa gitara lutnia mandolina bałajka cytra 3. Uderzane: klawesyn fortepian pianino cymbały klawiszowe	1. Dęte drewniane: a) wargowe: flet flet piccolo b) pojedynczostroikowe klarnet klarnet basowy saksofony c) podwójnostroikowe obój rożek angielski fagot kontrafagot 2. Dęte blaszane: trąbka waltornia (róg) puzon tuba 3. Dęte z mechanizmem klawiszowym: organy akordeon	1. Membranofony: kotły bębny: - wielki - podłużny - mały (werbel) - bębenek baskijski (tamburin) 2. Idiofony: a) metalowe: dzwonki czelesta wibrafon dzwony rurowe talerze trójkąt gong tam - tam b) drewniane ksylofon marimbafon kastaniety marakasy pudełeczka terkotka klekotka

Uwaga! W klawesynie struny są szarpane, ale jest to instrument z mechanizmem klawiszowym, cymbały są instrumentem tylko uderzanym bez mechanizmu klawiszowego; akordeon posiada mechanizm klawiszowy, ale wibratorami są metalowe języczki - cecha niektórych idiofonów. To stwarza trudności w przeprowadzeniu ścisłego podziału.

Instrumenty strunowe

Instrumenty smyczkowe

W orkiestrze symfonicznej z grupy tej używane są: **skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas**. Instrumenty te mają podobną budowę, lecz różnią się rozmiarami. Im większy instrument, tym ma coraz niższą skalę. Do wzbudzenia drgań strun służy smyczek. Budowę instrumentów smyczkowych omawiamy na podstawie skrzypiec.

Części instrumentu:

- pudło rezonansowe z wcięciami bocznymi w kształcie litery „C”; w wierzchniej płycie znajdują się otwory rezonansowe w kształcie litery f
- podstawek - stoi między otworami rezonansowymi i podtrzymuje struny
- dusza, czyli drewniany słupek - znajduje się wewnątrz pudła rezonansowego i służy do przenoszenia drgań z wierzchniej płyty na spodnią
- szyjka, wychodzi z górnej części pudła rezonansowego - zakończona, jest główką zaopatrzoną w kołki.

Omawiane instrumenty smyczkowe mają 4 struny (kontrabas może mieć też 3 lub 5 strun), które biegną od strunnika nad gryfem (chwytnikiem, podstrunnicą) do prożka i kołków. Strojone są kwintami, a tylko na kontrabasie kwartami.

Smyczek składa się z:

- drzewca (ok. 74 cm),
- włosia (z końskich włosów), które umocowane jest z jednej strony w główce, a z drugiej w żabce (karafułce). Śrubka pozwala na zmianę napięcia włosia. Włosie naciera się kalafonią aby nadać mu lepkość i zwiększyć tarcie.

W wiolonczeli i kontrabasie do podparcia instrumentu służy specjalna nóżka.

Technika gry:

Na skrzypcach, podobnie jak na pozostałych instrumentach, gra się w tzw. pozycjach. Pozycja to odpowiedni układ palców na szyjce. Skrzypce są bardzo ruchliwym instrumentem. Możliwe do wykonania jest: legato, staccato, gamy, pasaże, pizzicato, col legno, flażolety, tryle, tremolo, dwudźwięki i akordy (łamane), gra z tłumikiem i wibracja dźwięku.

Altówka ma podobne możliwości. Wiolonczela jest nieco mniej ruchliwym instrumentem. Na kontrabasie w związku z wielkością instrumentu i gru-

bością strun technika gry lewej ręki jest jeszcze trudniejsza niż na wiolonczeli. Bardzo charakterystyczne dla tego instrumentu jest pizzicato. Kontrabas rzadko traktowany jest jako instrument solowy.

Tabelaryczne zestawienie niektórych danych o instrumentach smyczkowych

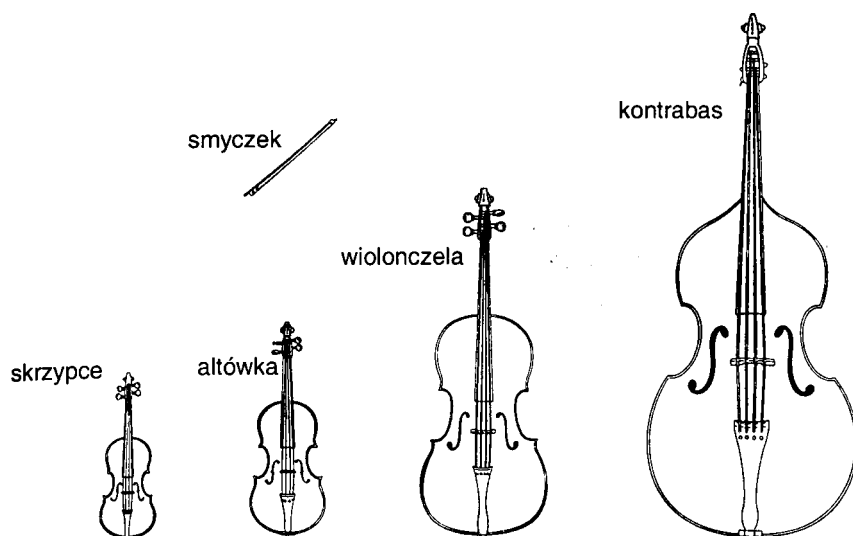
Instrument	Skrót	Struny	Zapis	Skala
Skrzypce (violino) dł. 60 cm	Vn	g d ¹ a ¹ e ²	klucz wiolinowy	9 - c<(g4)
Altówka (viola) dł. 65 cm	Via	c g d ¹ a ¹	klucz altowy	c - e ³ (a ³)
Wiolonczela (violoncello) dł. 122 cm	Vc	C G d a	klucze: basowy tenorowy wiolinowy	C - a ²
Kontrabas (contrabasso) dł. 2 m	Cb	E ₁ A ₁ D G	klucze: basowy tenorowy wiolinowy (fłażolety) zapis oktavę wyżej	E , - d

Sztuka budowy instrumentów smyczkowych to lutnictwo. Brzmienie każdego instrumentu zależy nie tylko od wiedzy zawodowej lutnika, ale i od jego talentu oraz smaku artystycznego, których nie mogą zastąpić żadne obliczenia teoretyczne i pomiary akustyczne.

Sztuka lutnictwa rozwinęła się już przed XVI w., głównie we Włoszech, jej rozkwit zaś przypadł na okres od połowy XVI do połowy XVIII wieku. Powstawały tzw. szkoły lutnicze, a nazwiska rodów lutniczych słyną aż do dziś: Amati, Guarneri. Największą sławę zdobył Antonio Stradivari (uczeń N. Amatiego). W Polsce w tym czasie lutnictwem zajmowała się m.in. rodzina Grobliczów w Krakowie.

W II połowie XVIII w. zaczął się powolny upadek lutnictwa w związku z powstaniem masowej produkcji chałupniczej, a później fabrycznej.

W Polsce instrumenty smyczkowe produkowane są w Lubinie w Fabryce Instrumentów Lutniczych. Istnieje też Związek Polskich Artystów Lutników, a w Poznaniu organizowane są Międzynarodowe Konkursy Lutnicze.



- Przykłady:
- N. Paganini - *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 6, cz. I (fragment)
 - G. Bizet - *Suita II* z opery *Carmen*: *Nokturn* - skrzypce
 - A. Andrzejowski - *Burleska* - skrzypce
 - H. Berlioz - *Harold w Italii* op. 16 (fragment) - altówka
 - C. Saint-Saens - *Karnawał zwierząt: Łabędź* - wiolonczela
 - A. Dvorak - *Koncert wiolonczelowy h-moll* op. 104 (fragment)
 - C. Saint-Saens - *Karnawał zwierząt: Stoń* - kontrabas

Instrumenty szarpane

Struna zostaje wprawiona w drganie poprzez szarpnięcie jej palcem. Do tej grupy instrumentów należą m.in. harfa, gitara.

Harfa (Arpa, Ar.)

Historia tego instrumentu sięga starożytności. Dziś w użyciu jest harfa pedałowa, wyglądem zbliżona do trójkąta.

Części instrumentu:

- podstawa,
- słup i pudło rezonansowe wychodzące z podstawy,
- rama o esowatym kształcie,
- **46** strun biegnących od pudła do ramy, gdzie są nawinięte na kołki,
- 7 pedałów wmontowanych w podstawie.

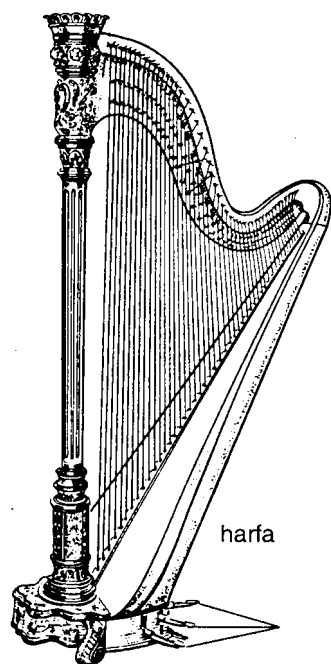
Pedały umożliwiają podwójne przestrajanie strun (o jeden lub dwa półtony), a zarazem harfy do wszystkich tonacji. Każdy pedał połączony jest ze strunami wydającymi dźwięki tej samej nazwy. Pierwsze, płytsze naciśnięcie pedału sprawia, że wszystkie struny jednocześnie zostają podwyższone o półton, a drugie, głębsze wciśnięcie, powoduje podwyższenie ich o cały ton. Ten mechanizm, zwany podwójnopedałowym, wprowadził Sebastian Erard (1810).

Skala harfy: $Ces-\backslash$ - ges^4 . Zapis: dwie pięciolinie - klucz wiolinowy i basowy (jak na fortepianie).

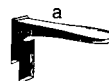
Technika gry:

W czasie gry - w pozycji siedzącej instrument jest lekko pochylony ku grającemu i oparty o prawe ramię. Ręce obejmują struny z obu stron - gra się ośmioma palcami (bez małych).

Możliwe do wykonania gamy, biegniki, akordy grane równocześnie i arpeggio (najbardziej charakterystyczne) tryle, tremolando, glissando i fłażolety.



Ces a
C b
Cis c



a - pedał,
b - I wcięcie,
c - II wcięcie.
Białe strzałki
wskazują ruchy
pedału

Przykłady: J. Krumpolz - *Koncert b-moll nr 5* na harfę i orkiestrę, cz. II (fragment)

H. Berlioz - *Symfonia fantastyczna* op. 14 II cz. (początek)

P. Czajkowski - *Suita z baletu Dziadek do orzechów - Walc kwiatów* (początek)

Gitara (Chitarra, Cht.)

Pudło rezonansowe gitary ma postać szerokiej ósemki. Okrągły otwór rezonansowy znajduje się w płycie wierzchniej. Do długiej i szerokiej szyjki przytwierdzony jest chwytник, podzielony metalowymi progami. Gitara ma sześć strun następująco nastrojonych: E A d g h e¹.

Skala gitary: E - a². Zapis: klucz wiolinowy - notacja o oktawę wyżej od brzmienia.

Technika gry:

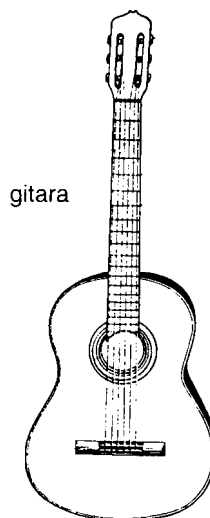
Dźwięki wydobywa się szarpiąc struny palcami prawej ręki i skracając je palcami lewej ręki. Typowe są akordy, arpeggio, tremolo. Wykonuje się także glissando i flażolety.

Gitara szczególną popularność zyskała w XVIII i XIX w., głównie we Włoszech i Hiszpanii.

Przykłady: J. Rodrigo - *Concierto de Aranjuez*

Transkrypcje gitarowe utworów

I. Albeniza i E. Granadosa.



Instrumenty z mechanizmem klawiszowym

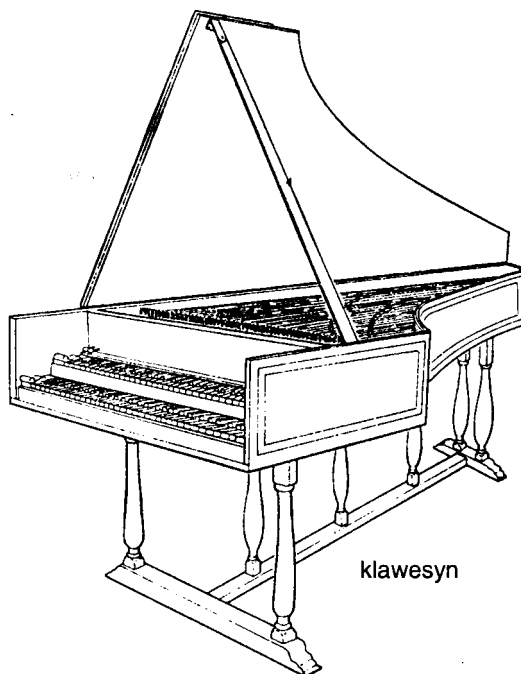
Klawesyn (Cembalo, Cmb.)

Ma duże pudło rezonansowe w kształcie zbliżonym do trójkąta, oparte na trzech nogach (czasem jest ich więcej). Instrument posiada dwie klawiatury, czyli manualy. Naciśnięcie klawisza powoduje podrzucenie skoczka, a piórko w jego końcu szarpie struny, wywołując krótkobrzmiący dźwięk. Dźwięków klawesynu nie można różnicować dynamicznie, ponieważ siła szarpnięcia struny jest stała i niezależna od siły naciśnięcia klawisza. Aby urozmaicić dynamikę i barwę, wprowadzono rejestry ręczne (dźwignie umieszczone z boku klawiatury lub nad nią), które w połowie XVIII wieku Sebastian Erard zastąpił pedałami (w liczbie sześciu lub siedmiu). Pozwalały one na zdwajanie dźwięków, dowolne włączanie i wyłączanie rejestrów oraz tłumików, a także na łączenie działania obu klawiatur. W ten sposób można zmieniać natężenie i barwę brzmienia instrumentu.

Skala klawesynu: F₂ - f⁴. Zapis: jak fortepianowy

Odmiany klawesynu to: mniejszy angielski wirginał i włoski szpinet, oraz klawicyterium (z pionowo ułożonymi strunami).

Klawesyn w XVII i XVIII w. był trzonem orkiestry operowej i symfonicznej. Realizowano na nim partie basso continuo (uzupełnienie ocyfrowanej linii basu do akordów, które pozostawiano wykonawcy). Był równocześnie instrumentem solowym i kameralnym. W XIX wieku został wyparty przez fortepian.



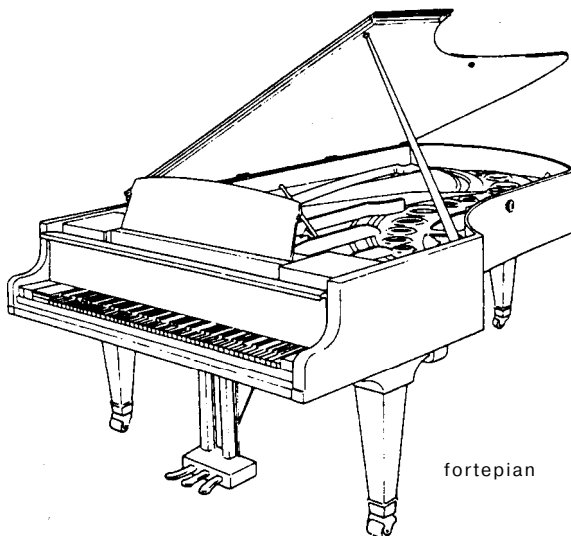
Przykłady: J. S. Bach - *Preludium i fuga f-moll* z II tomu DWK,
V Koncert brandenburski, Koncert włoski
 F. Poulenc - *Koncert klawesynowy*

Fortepian (Pianoforte, Pfte.)

Pudło rezonansowe fortepianu wspiera się na trzech nogach. Znajdują się w nim: struny odpowiednio zamontowane, mechanizm młoteczkowy, tłumiki, mechanizm pedałów oraz klawiatura. Skomplikowany system dźwigni łączy każdy klawisz z młoteczką o główce z filcu, który uderza w struny po naciśnięciu klawisza, wówczas tłumik podnosi się nad strun. Gdy klawisz zostaje zwolniony, tłumik opada i dźwięk niknie. Najniższe struny są pojedyncze i podwójne oraz obciążone drutem, wyższe struny (zwykle od oktawy małej) są potrójne i nie obciążone drutem.

Pedały naciska się nogami. Przy naciśnięciu prawego pedału podnoszą się wszystkie tłumiki, struny wydają silniejszy i pełniejszy dźwięk, który trwa nawet po podniesieniu ręki (bo wraz z dźwiękiem wydobytym ze struny uderzonej młoteczką współbrzmiały inne struny wydające jego

tony harmoniczne). Przy naciśnięciu lewego pedału klawiatura wraz ze wszystkimi młoteczkami przesuwa się nieco w prawo i główka młoteczka uderza odpowiednio zamiast w trzy struny strojone unisono - w dwie, zamiast w dwie - w jedną, a pojedyncze struny uderzane są bokiem młoteczka. Dźwięk staje się słabszy i zmienia swą barwę. W niektórych fortepianach jest jeszcze trzeci - środkowy pedał, który „zatrzymuje” dźwięk, umożliwia dłuższe przetrzymanie brzmienia jednych strun, podczas gdy inne mogą być stłumione.



Skala instrumentu: $A_2 - c^5$. Zapis: dwie pięciolinie złączone klamrą (akoladą) tj. górna - klucz wiolinowy dla prawej ręki, dolna - klucz basowy dla lewej ręki.

Fortepian to jeden z najbardziej rozpowszechnionych i wszechstronnych instrumentów. Szczególną popularność zdobył w XIX w. jako instrument koncertowy i w domowym muzykowaniu.

Za wynalazcę fortepianu uważany jest Bartolommeo Cristofori (1711 r.). Wynaleziony przez niego mechanizm klawiszowo-młoteczkowy był później wielokrotnie udoskonalany, m.in. przez S. Erarda (1822 r.). Jego typ mechaniki w zasadzie przetrwał do dziś i nosi nazwę angielskiej mechaniki repetycyjnej. Ta z kolei była udoskonalana przez czołowe fabryki fortepianów, m.in. Stainwaya w Nowym Jorku.

Przykłady: W. A. Mozart - *Koncert fortepianowy C-dur KV 467* (fragment)
G. Gershwin - *Preludium B-dur i es-moll*

Instrumenty dęte

Instrumenty dęte drewniane

Instrumenty dęte drewniane zbudowane są na ogół z drewna (stąd ich nazwa). Spotykamy się także z innymi materiałami np. szkło kryształowe, kość słoniowa, czasami metal. W instrumentach tych słup powietrza zawarty w rurze fonicznej (piszczałce) skracany jest za pomocą systemu klap, które zamykają i otwierają otwory boczne przewiercone w ścianie instrumentu. Każdy instrument można rozłożyć na kilka części o różnych nazwach.

- W instrumentach pojedynczostroikowych znajduje się stroik pojedynczy - jest to prostokątna cienka płytką trzciniowa przytwierdzona do dzioba - stosowany w klawirze i saksofonach. Przez szczelinę między ścianą dzioba, a stroikiem wdmuchiwane jest powietrze; powoduje to drganie stroika i równocześnie powietrza wewnątrz instrumentu.
- W instrumentach podwójnostroikowych jak: obój, róg angielski, fagot i kontrafagot stosowany jest podwójny stroik. Składa się on z dwóch płytek z trzciny. Między tymi płytkami tworzy się szczelina, przez którą grający wdmuchuje powietrze powodując drgania stroika, a tym samym drga słup powietrza wewnątrz piszczałki.
- We flegie grający skierowuje strumień powietrza na wargę, czyli krawędź otworu w piszczałce i tą drogą wprowadza w drgania słup powietrza w instrumentcie.

Niektóre spośród instrumentów dętych (zarówno drewnianych jak i blaszanych) są instrumentami transponującymi, tzn. brzmią o pewien interwał wyżej lubi niżej w stosunku do zapisu nutowego. Zastosowanie transpozycji ma na celu uproszczenie zapisu, np. uniknięcie zbyt dużej liczby linii dodanych, zbyt wielu znaków przykluczowych, oraz ułatwienie palcowania i gry w różnych tonacjach. Dlatego buduje się instrumenty w różnych tzw. strojach. I tak:

- strój B oznacza, że instrument transponuje o sekundę wielką w dół; tzn. że melodia zapisana np. w tonacji C-dur brzmi w tonacji B-dur. W stroju B spośród instrumentów dętych drewnianych budowane są klawiry.
- strój F oznacza, że instrument brzmi o kwintę czystą niżej od zapisu. Do instrumentów dętych drewnianych budowanych w stroju F należą róg angielski.

strój C oznacza, że instrument nie transponuje tzn. brzmienie instrumentu jest zgodne z zapisem.

- są też instrumenty transponujące o oktawę w górę, np. flet piccolo (zatem zapis jest o oktawę niższy) jak i o oktawę w dół, np. kontrafagot (zatem jego zapis jest o oktawę wyżej od brzmienia).

Inne spotykane stroje to:

strój A - oznacza transpozycję o 3m w dół

strój D - oznacza transpozycję o 2w w górę

strój Es - oznacza transpozycję o 3m w górę

Strój instrumentu ma wpływ na jego barwę. Im wyższy strój, tym twardszy i ostrzejszy dźwięk.

Przykłady: C. Debussy - *Syrinx* - flet

P. Czajkowski - *Taniec chiński*

z baletu *Dziadek do orzechów* - flet

J. Ph. Sousa - *Pod gwiazdzistym*

sztandarem - flet piccolo

J. F. Handel - *Koncert g-moll* na

obój i orkiestrę (fragment)

A. Dvorak - *Symfonia e-moll*

J. Nowego Świata", cz. II,

początek - róg angielski

flet

flet
piccolo

obój

róg
angielski

fagot

kontrafagot

klarnet
basowy

klarnet

Przykłady: C. M. Weber - *Koncert f-moll*

op. 73 na klarnet i orkiestrę

E. Grieg - *W grocie króla*

gór z / Suity Peer Gynt -

fagot

G. Bizet - *Suita Carmen*:

Dragon z Alkali - instrumenty

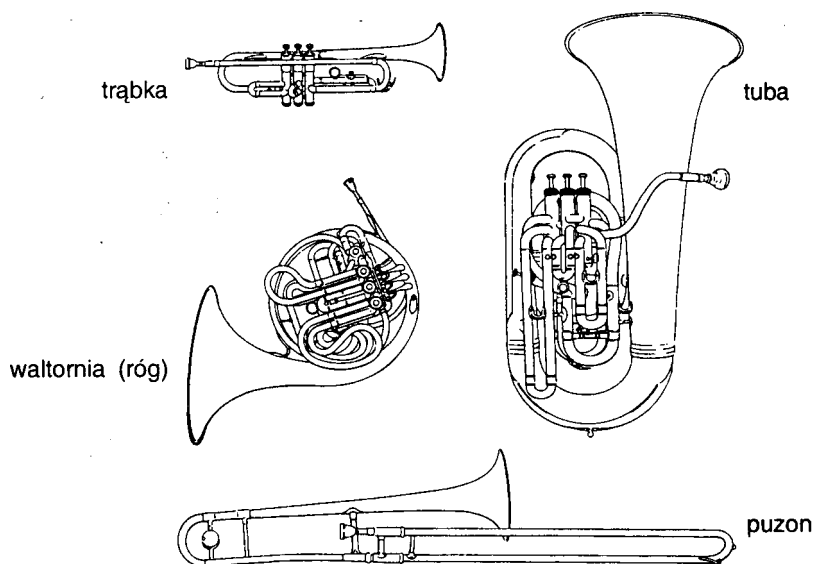
dęte drewniane

Nazwa instrumentu	Skrót	Budowa (części instrumentu)	Strój	Zapis	Skala	Technika gry
Flet Flauto	Fl.	– głowa wraz z wargą i otworem wlotowym – część środkowa – system klapowy – stopa Piszczalka dł. ok. 72 cm wykonana z drewna grenadilowego lub palisadrowego, czasem ze srebra lub innego metalu, a nawet z kości słoniowej	C	klucz wiolinowy	(h)c ¹ – c ⁴ (e ⁴)	Instrument wszechstronny; można wykonać zarówno śpiewne melodie jak i ruchliwe figuracje. Możliwe legato, staccato, ozdobniki, fazolety; charakterystyczna jest wibracja dźwięku
Flet piccolo Flauto piccolo	Fl.p.	o połowę mniejszy od fletu, ok. 35 cm	C	klucz wiolinowy o oktawę niżej od brzmienia	d ² – b ⁴	Technika gry podobna jak na flecie
Obój Oboe	Ob.	Piszczalka drewniana (heban) dł. ok. 65 cm – usznik z podwójnym stroikiem – część górna – kłapy – część dolna – czara dźwiękowa (lejkowata)	C	klucz wiolinowy	b(h) – a ³	Ustępuje ruchliwością fletowi, ale ma duże walory kolorystyczne. Wykonalne biegunki, ozdobniki, legato, staccato, fazolety
Różek angielski Corno inglese	Cor. ing.	Piszczalka dł. ok. 75 cm z gruszkowatą (jajowatą) czarą dźwiękową oraz lekko wygiętym usznikiem z podwójnym stroikiem	F	klucz wiolinowy	h – c ³ (f ³) (w pisowni)	Technika gry podobna jak na oboju

Klarnet Clarinetto	Cl.	Drewniana piszczałka dł. ok. 60–70 cm – usznik, zakończony dziobem z pojedynczym stroikiem – beczułka (baryłka) – część górna klapy – część dolna – czara dźwiękowa	B (najczęściej) Inne: A, D, Es, C	klucz wiolinowy	e – a ³ (c ⁴) (w pisowni)	W grupie instrumentów dętych drewnianych klarnet jest najruchliwszy po flecie; jest wszechstronny
Klarnet basowy Clarinetto basso	Cl.b.	Większy od klarnetu, różni się od niego kształtem czary dźwiękowej, która jest wygięta ku górze; stroik osadzony jest w esowatej rurce metalowej	B	klucz basowy (o 2w w dół) klucz wiolinowy (o 9w w dół)	D – b ¹ (w brzmieniu)	Technika gry podobna jak na klawecie
Fagot Fagotto	Fg.	Łączna dł. ok. 140 cm – stopa klapy – skrzydło – bas – głowa czyli czara dźwiękowa – rurka S z podwójnym stroikiem Skrzydło i bas wychodzą ze stopy	C	klucz basowy, tenorowy, wiolinowy, powyżej c ¹	B ₁ – fis ²	Wykonalne legato, staccato (najlepiej odpowiada naturze instrumentu), biegniki i pasaże w wolniejszym tempie niż na oboju
Kontrafagot Contrafagotto	Cfg.	Dwukrotnie dłuższa piszczałka niż w fagocie, złożona z szeregu rur połączonych metalowymi kolankami		klucz basowy, oktawę wyżej niż brzmie	A ₁ – a ¹ (w pisowni)	Instrument mało ruchliwy, najczęściej zdwaja partie basowe w orkiestrze

Instrumenty dęte blaszane

Zbudowane są z metalu (mosiądzu). Cechą wielu instrumentów tej grupy jest zastosowanie wentyli, które włączają do obwodu instrumentu dodatkowe rurki. Za pomocą wentyli wydłużany jest słup powietrza drgający w rurze fonicznej. Natomiast w puzonie temu celowi służy suwak.



- Przykłady:
- W. A. Mozart - *Koncert Es-dur* na róg i orkiestrę (fragment)
 - P. Czajkowski - *V Symfonia*: II cz.: *Andante cantabile* (fragment) - róg
 - F. Poulenc - *Elegia* - róg
 - A. Arutunian - *Koncert na trąbkę i orkiestrę*
 - J. Haydn - *Koncert trąbkowy Es-dur*
 - R. Wagner - *Lohengrin*: Preludium do II aktu - puzon
 - M. Musorgski - *Obrazki z wystawy: Katakumby* - puzon
 - M. Musorgski - *Obrazki z wystawy: Bydło* - tuba
 - L. Janaček - *Sinfonietta* (fragm.) - tuba

Organy (Organo, Org.)

Historia tego instrumentu sięga odległych czasów (aż starożytności). W III w. p.n.e. - Ktesibios z Aleksandrii skonstruował organy wodne. Organy są instrumentem o skomplikowanej budowie.

Składają się z:

Nazwa instrumentu	Skrót	Budowa (części instrumentu)	Strój	Zapis	Skala	Technika gry
Róg czyli waltornia Corno	Cor. (Cr.)	Rura zwinięta w kształt kolisty, zakończona silnie rozszerzającą się czarą głosową. Do zadęcia służy sfożkowaty ustnik. Wewnątrz okręgu są trzy dodatkowe rurki włączane przy pomocy 3 (4) wentyli. Łączna dł. ok. 365 cm	F	– klucz wiolinowy (transpozycja o kwintę w dół) – klucz basowy (transpozycja o kwartę w górę)	$H_1 - f^2$ (brznienie)	Dźwięk waltorni jest bardziej miękki niż trąbek i puzonów. Instrument posiada rozległą skalę dynamiczną, jest dosyć ruchliwy. Stosuje się dźwięki: – zakryte – palce i dłoń prawej ręki wprowadzone do wlotu instrumentu – zatykane – garść tej ręki wcisnięta w otwór czary dźwiękowej. Dźwięki te zmieniają barwę i siłę instrumentu, podobną rolę spełnia tłumik.
Trąbka Tromba	Tr.	Rura zwinięta w kształt zaokrąglonego prostokąta, zakończona u wlotu kielichowatym ustnikiem, u wylotu wydłużoną i rozszerzającą się czarą głosową. Wewnątrz pętli są trzy rurki włączane przy pomocy trzech wentyli. Łączna dł. ok. 145 cm	B Inne: D, Es, F, C	klucz wiolinowy	$e - b^3$ (brznienie)	Instrument ruchliwy, możliwe wszystkie sposoby gry. Stosuje się różnego kształtu tłumiki. [Odmiany trąbki: fantary, kornej]
Puzon (tenorowy) Trombone	Trbn.	Piszczalika zgięta w postać zygzakowesową, z jednej strony zakończona kielichowatym ustnikiem, z drugiej mocno rozszerzającą się czarą głosową. Ma dwie części: nieruchomą i ruchomą, czyli suwak służący do zmiany wysokości dźwięku	C	klucz basowy i tenorowy	$E_1 - d^2(f^2)$	Podstawową techniką jest gra non legato, charakterystyczne jest glissando. W biegnikach ustępuje instrumentom wentylowym. Stosuje się też tłumiki. [Odmiany instrumentu: puzon wentylowy i puzon tenorowo-basowy z dodatkowym kanałem kwartowym i wentylem obrotowym (oprócz suwaka)]
Tuba Tuba	Tb.	Długa rura zwinięta wielokrotnie w owalną pętlę, rozszerzająca się na całej długości i zakończona czarą głosową. Ustnik lejkowaty. Ma 3, 4 wentyle.	B	klucz basowy	$E_1 - b$	Mało ruchliwy instrument, bardzo rzadko wykonuje partie solowe. Lepiej brzmi w wolniejszych tempach i dłuższych wartościach rytmicznych.

1. Mechanizmu napędu i rozdziału powietrza,
2. Piszczatek,
3. Mechanizmu gry, czyli klawiszowo-rejestrowego.

Ad. 1

Mechanizm ten obejmuje wiele elementów, a droga powietrza od miechów (poruszanych motorem elektrycznym) do piszczatek jest następująca:

miechy - kanały wiatrowe - kanały boczne - zbiorniki wiatrowe - wiatrownice - piszczatki

Ad. 2

Piszczałki są różnej długości; mniejsze mają kilka centymetrów; największe dochodzą nawet do 10 metrów. Wysokość dźwięku zależy od długości i rodzaju piszczatki (otwarta, zamknięta), barwa od materiału, z jakiego jest wykonana piszczątka, od jej kształtu i przekroju.

Piszczałki uszeregowane są w tzw. głosy, czyli komplety piszczatek o różnej wysokości, lecz o pokrewnej barwie (w dużych organach jest około 60 głosów). Ze względu na budowę piszczatki dzielą się na wargowe i jęczyczkowe.

Najważniejsze głosy to:

- podstawowy głos organowy - pryncypał,
- głosy smyczkowe,
- głosy fletowe i burdonowe.

Urządzenie przy pomocy którego włącza się i wyłącza dany głos nazywa się rejestrem.

Ad. 3

Mechanizm gry obejmuje:

- klawiatury ręczne tzw. manualy (jeden do pięciu) ułożone schodkowo,
- pedał czyli klawiaturę nożną,
- przyrządy rejestrowe i łączniki,
- trakturę - czyli mechanizm przekazujący system połączeń między klawiszem, a rejestrem.

Do cieniowań dynamicznych służy mechanizm sekwencyjny włączający głosy i tzw. pudło ekspresyjne.

Skala instrumentu: C_2 - c^7

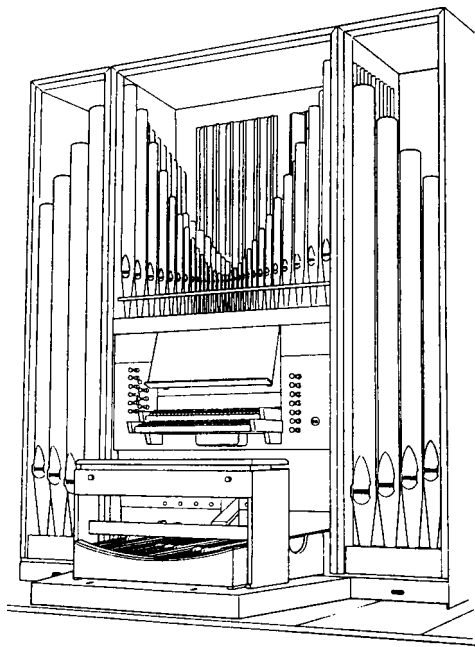
Widoczna część instrumentu, często ozdobnie obudowana, to tzw. prospekt.

Słynne organy znajdują się w kościołach takich miast jak: Gdańsk-Oliwa, Kamień Pomorski, Leżajsk.

Kiedyś w użyciu były także małe organy, dzisiaj służące do odtwarzania muzyki dawnej. Były to:

- Pozytyw - stosowany w małych kościołach, w niektórych przetrwał do czasów współczesnych
- Portatyw - to przenośny pozytyw
- Regał - budowany w kształcie kasetki

Przykład: J. S. Bach - Przygrywka chorałowa *Wachet auf*



organy

Instrumenty perkusyjne

Membranofony

Kotły (Timpani, Tmp.)

To jedyny instrument membranowy o **określonej wysokości brzmienia**. Najczęściej używane są pary. Na duże miedziane naczynie przypominające kocioł naciągnięta jest membrana ze skóry oślej lub cielęcej. Od stopnia jej napięcia, które zmienia się za pomocą systemu pedałowego, zależy wysokość dźwięku. Dźwięki wydobywa się przez uderzanie^w membranę dwiema drewnianymi pałkami z główkami pokrytymi filcem, gumą, lub gąbką.

Są dwie techniki uderzania: staccato i tremolo. Kotły tłumi się dłonią zaraz po uderzeniu.

Skala: F - c (większy kocioł), B - f (mniejszy kocioł). Zapis: klucz basowy

Przykłady: L. van Beethcwen - *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 (początek)
E. Grieg - *Koncert fortepianowy a-moll* op. 16 (początek)

Bębny

To instrumenty **o nieokreślonej wysokości brzmienia**.

Bęben wielki - tołumbas (Gran cassa, Gr. c.)

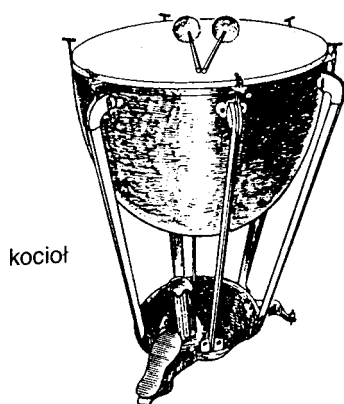
To drewniany walec (wys. ok. 35 cm, średnica ok. 90 cm), po obu stronach ma naciągniętą membranę ze skóry cielęcej, napinaną śrubami. Grający uderza drewnianą pałką obciągniętą filcem lub skórą w prawą membranę, a lewa drga na zasadzie rezonansu. W muzyce jazzowej i rozrywkowej perkusista gra przy pomocy pedału, który naciska nogą; pedał uderza w instrument dzięki specjalnemu mechnizmowi.

Sposoby gry: staccato, tremolo.

Przykład: W. A. Mozart - Uwertura do opery *Urowadzenie z seraju*

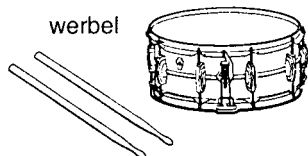
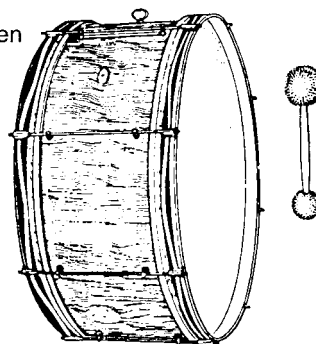
Werbel - mały bęben (Tamburo, Tmb.)

To drewniany lub metalowy walec (wys. ok. 18 cm, średnica ok. 35 cm) po obu stronach obciągnięty membraną, zaopatrzony także w struny lub sprężynki. Ich napięcie zmieniane jest za pomocą specjalnego mechnizmu. Gdy struny przylegają do membrany dolnej, powstaje charakterystyczny szmerzący, warczący dźwięk. Gdy nie leżą na niej, dźwięk bez współgrania strun jest krótki i głuchy. Dwoma drewnianymi pałeczkami można wykonać skomplikowane figury rytmiczne, oraz staccato, tremolo, rytmy punktowane. W muzyce jazzowej stosuje się też drucianą miotełkę.

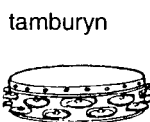


kocioł

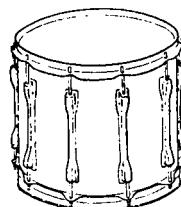
wielki bęben



werbel



tamburyn



beben podłużny

Przykłady: M. Rimski-Korsakow - *Szecherezada*, cz. III

M. Ravel - *Bolero* (początek)

Tamburyn - bębenek baskijski (Tamburino, Tmbno.)

To obręcz drewniana z jednej strony obciągnięta skórą i wyposażona w ruchome, luźno przylegające do siebie blaszki-talerzyki lub dzwonki. Przy poruszaniu wydają one metaliczny brzęk. Sposoby gry: uderzanie prawą ręką w membranę, uderzanie o rękę, łokieć, kolano; tremolo talerzyków. Ulubiony instrument w Hiszpanii.

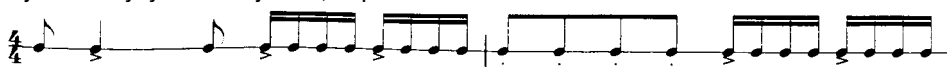
Przykłady: M. Rimski-Korsakow - *Szecherezada*, cz. III

G. Bizet - / *Suita Carmen* - *Aragonaise*

Bęben podłużny - taraban (Cassa rulante, C. rui.)

Jest rzadziej używany. To wysoki walec o małej średnicy membrany. Jego dźwięk jest głuchy i niski. Technika gry: staccato, tremolo.

Uwaga! Wszystkie instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia (zarówno membranofony jak i idiofony) zapisuje się na specjalnie wyrysowanej linii, np.



Idiofony metalowe

Instrumantami tego typu **o określonej wysokości brzmienia** są dzwonki sztabkowe i klawiszowe, czelesta, wibrafon i dzwony rurowe (orkiestrowe).

Dzwonki (Campanelli, Cmpii.)

- Dzwonki sztabkowe

Mają szereg metalowych płytek różnej wielkości, ułożonych klawiaturowo na drewnianej ramie. Sztabki drgają pod wpływem uderzeń pałeczkami o główkach stalowych, drewnianych lub gumowych.

Skala: $b^1 - c^4$.

- Dzwonki klawiszowe

Składają się z szeregu metalowych płytek ułożonych w płaskim pudle, połączonych prostym mechanizmem młotkowym z klawiszami. Dają możliwość gry wielogłosowej.

Skala: $g^1 - c^4$.

Oba rodzaje dzwonek zapisuje się w kluczu wiolinowym o oktawę niżej od brzmienia.

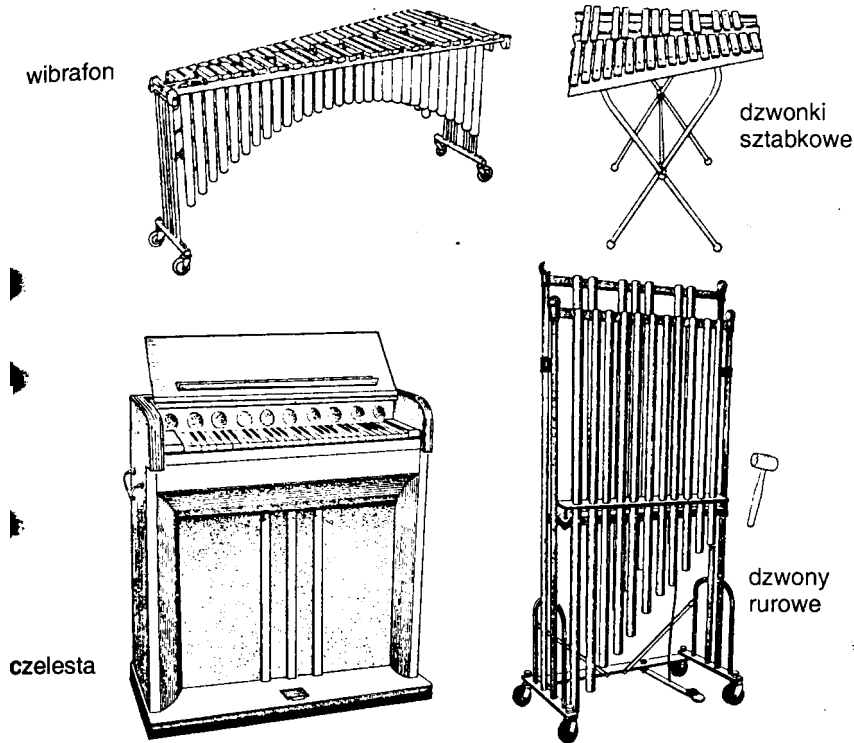
Przykład: *Czarodziejski flet* akt I *Glockenspiel*

Czelesta (Celesta, Cel.)

Jest udoskonaleniem dzwonek klawiszowych. Zbudowana w kształcie fisharmonii, posiada sztabki metalowe połączone z klawiszami mechanizmem młotkowym. Dźwięk wzmacniany jest przez drewniane rezonatory. Pedał służy do tłumienia dźwięków.

Skala: $c^1 - c^5$. Zapis: jak na fortepianie o oktawę niżej od brzmienia.

Przykłady: P. Czajkowski - *Dziadek do orzechów*. „*Taniec wróżki*”, „*Taniec chiński*”
S. Moniuszko - *Straszny dwór*. Aria z kurantem



Wibrafon (Vibrafono, Vbr.)

Jest instrumentem pokrewnym nieklawiszowym dzwonkom, używany głównie w muzyce rozrywkowej. Dźwięk sztabek metalowych wzmacniany jest przez rezonansowe rury umieszczone pod sztabkami. W każdej są wiatraczki (tremulanty) poruszane przez motorek elektryczny. Obracając się powodują wibrację dźwięku. Pedał służy do tłumienia drgań. Można też używać wibrafonu z nieczynnymi tremulantami. Do gry służą drewniane pałeczki - dwie lub cztery (np. przy wykonywaniu akordów) - obciążone filcem.

Skala: (f)c¹ – f³(c⁴). Zapis: klucz wiolinowy

Przykład: A. Berg - Surfa Lulu

Dzwony rurowe (Campane, Cmp.)

Najnowsze dzwony mają dwa rzędy rur wiszących pionowo na wspólnej ramie i ułożonych na wzór klawiatury fortepianu. W pierwszym rzędzie

wiszą rury nastrojone na dźwięki c d e f itd., w drugim nieco wyżej rury nastrojone na dźwięki cis dis fis itd. Dźwięk powstaje przez uderzenie w górnym końcu drewnianym młotkiem obciążonym skórą lub filcem. Pedał służy do tłumienia dźwięku. Są też dzwony o mniejszej ilości rur ułożonych w jednym rzędzie i bez pedału.

Skala: c - f¹ przy 18 rurach, c - c¹ przy 13 rurach. Zapis: klucz wiolinowy o oktawę wyżej.

Przykłady: P. Mascagni - *Rycerskość wieśniacza*: Prelude choir
 R. Leoncavallo - *Pajace*: Chór farmerów
 P. Czajkowski - *Rok 1812* (koda)
 H. Berlioz - *Symfonia fantastyczna* - Finał (D/es irae)

* * *

Do idiofonów metalowych **o nieokreślonej wysokości brzmienia** należą m.in. tam-tam, gong, talerze, trójkąt.

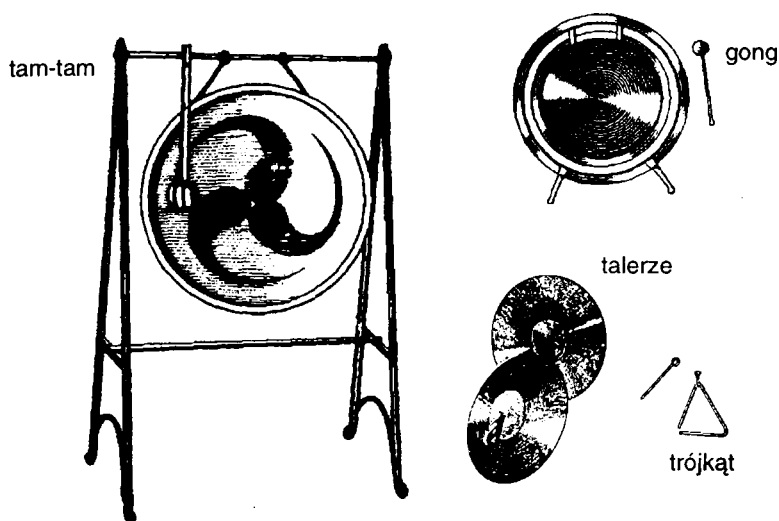
Gong i tam-tam (Gg., Tmt.)

Gong to okrągła płyta o brzegach zgiętych niemal pod kątem prostym, wykonana ze stopu zbliżonego do spiżu. Drganie płyty wywołuje uderzenie w nią pałką drewnianą o główce filcowej. Wskutek tego powstaje długi, donośny dźwięk, który tłum się przez dotknięcie gongu rękami.

Tam-tam stanowi odmianę gongu, jest nieco większy, o brzegach zaokrąglonych z wypukłością w środku tarczy, zawieszony na specjalnym statywie. Uderzany taką samą pałką daje głębszy, nieco niższy od gongu, ale także donośny i długobrzmiący dźwięk.

Najlepszej jakości gongi różnych rozmiarów budowane są w Azji (Chiny, Indie, Indonezja), gdzie używa się również instrumentów złożonych z szeregu gongów rozmaicie strojonych.

Przykłady: P. Czajkowski - *Suita „Śpiąca królewna”*
 G. Puccini - *Turandot*, akt I
 B. Britten - *Wariacje na temat Purcella*, wariacja I
 K. Stockhausen - *Kontakte*



Talerze (Piatti, Ptti)

Inaczej żele, czynele to duże okrągłe płyty wypukłe na zewnątrz, a wklęsłe wewnątrz, wykonane ze spiralnie zwiniętego drutu mosiężnego skutego na gorąco w całość. W środku znajdują się uchwyty do trzymania instrumentu. Są następujące sposoby wydobywania dźwięku:

- uderzanie talerzami o siebie
- uderzanie o talerz unieruchomiony na bębnie talerzem trzymanym w ręku
- uderzanie talerzami systemem pedałowym tzw. break-maszyną (charlestonką)
- uderzanie talerza pałką od wielkiego bębna, kotłów, werbla.

Przykłady: G. Bizet - *Suita Carmen*:: Nr 1: *Torreador*

J. Strauss - *Marsz Radeckiego*

Trójkąt (Triangolo, Trio.)

To cienki trójkątny pręt stalowy z zaokrąglonymi bokami (jeden z nich jest niedomknięty). Zawieszony na jelitowej strunie trójkąt uderza się stalową pałeczką i daje on bardzo wysoki oraz przenikliwy dźwięk. Sposoby gry: pojedyncze dźwięki i tremolo (bliżej wierzchołka - piano, dalej - forte).

Przykłady: F. Liszt - *Koncert fortepianowy Es-dur*, cz. III

E. Grieg - *Suita Peer Gynt* *Taniec Anitry*

Idiofony drewniane

Idiofony drewniane **o określonej wysokości brzmienia** to: ksylofon i marimbafon.

Ksylofon (Silofono, Xlf.)

Tradycyjny ksylofon ma szereg sztabek z twardego drewna, które ułożone są w czterech rzędach. W dwóch środkowych sztabki nastrojone są według gamy G-dur, w skrajnych na pośrednie dźwięki chromatyczne. Dźwięk powstaje przez uderzanie w sztabki pałeczkami w kształcie łyżeczek.

Nowoczesny ksylofon ma klawiaturowy układ sztabek i do gry służą drewniane pałki o kulistych główkach.

Skala: $g^1 - c^4$. Zapis: klucz wiolinowy

Na obu rodzajach można uzyskać dużą biegłość w gamach, pasażach. Gra się też arpeggio, glissando, tremolo. Charakterystyczne są pojedyncze dźwięki przypominające odgłos kropeł wody.

Przykład: C. Saint-Saens - *Karnawał zwierząt: Skamieniałości*
D. Szostakowicz - *Polka z baletu Złoty wiek*

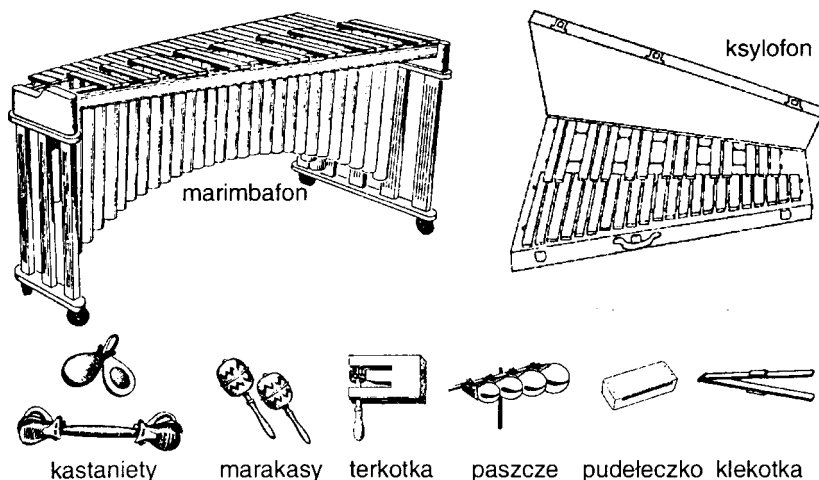
Marimbafon - ksylorimba (Marimbafono)

Jest udoskonaleniem ksylofonu i ma większe rozmiary. Jego budowa polega na połączeniu sztabek drewnianych z metalowymi rurami rezonansowymi (podobnie jak na wibrafonie).

Skala: $c^1 - c^4$, lub $c - c^4$. Notacja: klucz wiolinowy.

* * *

Do idiofonów drewnianych **o nieokreślonej wysokości brzmienia** zaliczamy m. in. kastaniety, pudełeczka, marakasy, terkotki, klekotki.



Kastaniety (Castagnetti, Cast.)

Są dwa rodzaje kastanietów orkiestrowych: 1. pojedyncze z jedną parą ruchomych muszelek na końcu rączki, 2. podwójne posiadające po parze muszelek na obu końcach rączki. Przy potrząsaniu muszle uderzają w przegradzającą je płytkę. Charakterystyczne są rytmy punktowane i tremolo, które można wykonać w różnych odcieniach dynamicznych. Jest to ulubiony instrument w Hiszpanii.

Przykład: G. Bizet - Duet 17 z opery *Carmen*
J. Massenet - *Suita „Le Cid”* (Madrilene)

Pudełeczka (Casse di legno, C. d. leg.)

Mogą mieć różne kształty (prostokątne, owalne itp.). Największe, kuliste, to tzw. paszcze, inaczej tempelbloki (niem.). Uderza się w nie drewnianą pałeczką.

Przykład: E. Varese - *Ecuatorial*

Marakasy (Maracas)

Zwane też kulami rumbowymi. W zamkniętej kuli znajdują się drobne ziarna lub kamyczki. Naśladują m.in. deszcz.

Przykład: E. Varese - *Deserts, Ionisation*

Terkotka (Raganella)

Składa się ze sprężystej deseczki i kółka zębatego szarpiącego deseczkę podczas kręcenia instrumentem dookoła rączki. Naśladuje m.in. strzały karabinu maszynowego.

Przykłady: R. Staruss - *Dyl Sowizdrzał*
O. Respighi - *Pinie rzymskie*

Klekotka - bat (Frusta)

Dwie długie deseczki połączone są jakby zawiasem cienką skórą z jednej strony. Naśladuje trzaskanie z bicia.

Przykład: M. Ravel - *Koncert fortepianowy G-dur* (początek)
P. Mascagni - *Rycerskość wieśniacza*

Instrumentalne zespoły kameralne i orkiestrowe

Do **zespołów kameralnych** zaliczamy:

- duo: np. fortepian + skrzypce; dwoje skrzypiec; flet + klarnet itp.,
- trio: np. fortepian + skrzypce + wiolonczela (taki skład nazywamy triem fortepianowym), lub inne zestawy instrumentów,
- kwartet:
 - smyczkowy - pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówka, wiolonczela,
 - dęty - flet, obój, klarnet, fagot,
 - fortepianowy - skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian,
 - i inne zestawy instrumentów,
- kwintet:
 - smyczkowy - pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas,
 - dęty - flet, obój, klarnet, róg, fagot,
 - fortepianowy - pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówka, wiolonczela, fortepian (Przykład: J. Zarębski - *Kwintet fortepianowy g-moll*),
- i inne zestawy o różnych składach instrumentów:
 - sekstet,
 - septet,
 - oktet,
 - nonet.

W skład **zespołów orkiestrowych** mogą wchodzić instrumenty jednej, dwóch, lub wszystkich grup. Wyróżniamy zatem:

- _ orkiestrę smyczkową, zwaną kwintetem smyczkowym obejmującą po kilka pierwszych skrzypiec, drugich skrzypiec, altówek, wiolonczel i kontrabasów,
- orkiestrę dętą, złożoną z instrumentów drewnianych lub z drewnianych i blaszanych, lub z drewnianych, blaszanych i perkusyjnych,
- _ orkiestrę symfoniczną - w jej skład wchodzi: kwintet smyczkowy, instrumenty dęte drewniane i blaszane oraz instrumenty perkusyjne.

Przykłady: J. Ph. Sausa - *Pod gwiazdym sztandarem* - orkiestra dęta

W. A. Mozart - *Eine kleine Nachtmusik* - orkiestra smyczkowa

G. Faure - *Pavana* op. 50 - orkiestra smyczkowa

Orkiestra symfoniczna

Skład orkiestry symfonicznej ustalony został w okresie klasycyzmu i obejmował około 40 instrumentalistów: kwintet smyczkowy oraz 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 rogi, 2 trąbki, parę kotłów. Później orkiestra zwiększa się do 60, 70, a nawet więcej instrumentalistów. Proces ten zauważamy szczególnie w twórczości symfonicznej Beethovena. Polega on na powiększeniu ilości instrumentów w kwintecie smyczkowym, a także w grupie instrumentów dętych i perkusyjnych.

W XIX w. kompozytorzy poszukując nowych brzmień jeszcze bardziej rozbudowują orkiestrę, nieraz wprowadzając takie instrumenty jak: harfy, organy, celesta, dzwonki, dzwony, kastaniety, tamburyn i inne.

Warunkami dobrego brzmienia orkiestry są:

- odpowiednie proporcje między poszczególnymi grupami instrumentów,
- odpowiednie rozmieszczenie instrumentów.

Członkowie orkiestry mają zapisaną do wykonania tylko swoją partię, tzw. **głos orkiestrowy**. Dyrygent natomiast dysponuje tzw. **partyturą**.

W partyturze zapisane są na oddzielnych pięcioliniach, bądź liniach pojedynczych partie wszystkich instrumentów i ewentualnie głosów wokalnych - solowych i chóru oraz ewentualnie instrumentu solowego w koncercie; te głosy umieszczone są wtedy nad kwintetem smyczkowym.

Sztuka łączenia instrumentów w orkiestrze to tzw. instrumentacja.

Zapis partyturowy dla małej i wielkiej orkiestry symfonicznej

a **C**

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in F

Trombe in B

Tromboni

Timpani in F.C.

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

b **C**

Flauto piccolo

Flauti I

Flauti II

Oboi I

Oboi II

Corno inglese

Clarinetto picc. in Es

Clarinetti in B I

Clarinetti in B II

Clarinetto basso in B

Saxofono alto in Es

Fagotti I

Fagotti II

Contrafagotto

Corni in F I

Corni in F II

Corni in F III

Corni in F IV

Trombe in B I

Trombe in B II

Tromboni I

Tromboni II

Trombone III

Tuba

Timpani in G.C.

Gran Cassa

Piatti

Tamburo

Arpa

Violini I

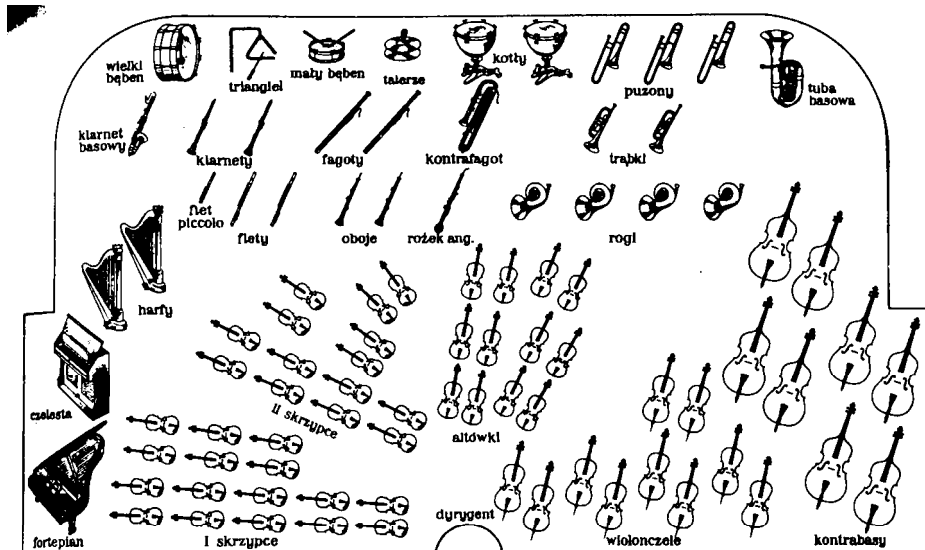
Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Wielka orkiestra symfoniczna - rozkład na estradzie



- Przykłady:
- F. Schubert - *Symfonia B-dur* - mała orkiestra symfoniczna
 - R. Wagner - Uwertura do opery *Tannhauser* - wielka orkiestra symfoniczna
 - B. Britten - *Wariacje na temat Purcella* („Przewodnik po orkiestrze dla młodych osób”)

Głos ludzki

Wydobywa się dzięki wykorzystaniu trzech elementów:

1. mechanizmu powietrznego - płuca, oskrzela, tchawica,
2. krtani z więzadłami głosowymi - właściwe miejsce powstawania dźwięku,
3. przestrzeni rezonansowych: jama gardłowa, gardłowo-nosowa, nosowa i ustna.

Wydobywanie dźwięku połączone jest z wymawianiem słów. W porównaniu do instrumentów głos ludzki dysponuje mniejszą skalą (rozpiętością) i ma ograniczone możliwości techniczne.

Rodzaje głosów

1. sopran - najwyższy głos żeński o jasnej barwie, dużej ruchliwości i skali $h - d^3$,
2. mezzosopran - średni głos żeński, o barwie ciemniejszej od sopranu i skali $g - b^2$,

3. alt - niski głos żeński, o ciemnej, głębokiej barwie i skali $e - e^2$,
4. tenor - najwyższy głos męski o jasnej barwie i wysokiej skali $c - c^2$,
5. baryton - średni głos męski o ciemniejszej barwie od tenoru i skali $A - g'$,
6. bas - najniższy głos męski, o ciemnej barwie i mniejszej ruchliwości oraz skali $E - e^1$.

Istnieje jeszcze tzw. kontralt - najniższy głos żeński, lub męski głos 0 skali altu, lub mezzosopranu; taki głos męski niekiedy też nazywa się kontratenorem.

Partie wokalne pisze się na jednej pięciolinii we właściwym kluczu dla danego głosu: sopran, mezzosopran, alt, i tenor w kluczu wiolinowym, tenor z transpozycją o oktawę w dół; baryton, bas w kluczu basowym.

Technika wokalna związana jest z umiejętnym braniem oddechu, który nigdy nie może przypaść w środku słowa. Szkolenie głosu pozwala na wszechstronne operowanie nim. Partie wokalne wykonuje się legato, staccato, możliwe są przednutki, tryle i wibracja głosu.

Zespoły chóralne

To zespoły śpiewaków liczące od dziesięciu do więcej osób. Wielkie chóry powstają od połowy XVIII wieku, a w XIX wieku są już dość częstym zjawiskiem. Chóry nie rozporządzają tak szeroką skalą jak solowo traktowane głosy wokalne. Różnią się barwą i charakterem w zależności od składu. Mogą być dwu-, trzy-, cztero-, i więcej głosowe; jednorodne (same głosy żeńskie, dziecięce, lub męskie) i różnorodne, czyli mieszane (głosy żeńskie lub chłopięce i męskie).

Skala chórów mieszanych jest szersza od skali zespołów jednorodnych i obejmuje ponad trzy oktawy. W chórze pominięte są mezzosoprany i barytony, a pozostałe głosy w zależności od potrzeb dzieli się na grupy: sopran I i II, alt I i II, tenory I i II, basy I i II.

Najbardziej popularny skład chóralny to czterogłosowy chór mieszany, który tworzą sopran, alt, tenor, bas. Pisząc na chór zestawia się głosy w tzw. partyturę chóralną.

Przykłady do słuchania

sopran:

G. Rossini - *Cyrułik sewilski*: Cavatina Rozyny „Una voce poco fa”

W. A. Mozart - *Wesele Figara*: aria Cherubina „Non so piu”

mezzosopran:

J. S. Bach - *Magnificat* Et. exultavit

S. Moniuszko - *Straszny dwór*. Dumka Jadwigi

alt:

J. S. Bach - *Magnificat*. Esurientes

J. F. Handel - *Mesjasz* aria nr 5

tenor:

G. Verdi - *Rigoletto*: *La donna e mobile*

S. Moniuszko - *Halka*: Dumka Jontka

baryton:

G. Bizet - *Carmen*: aria Escamilla „Votre toast”

R. Wagner - *Tannhauser*. pieśń Wolframa von Eschenbach „Blick ich umher”

bas:

S. Moniuszko - *Straszny dwór*. aria Skołuby

W. A. Mozart - *Don Giovanni*: aria „katalogowa” Leporella - „Madamina”

Ensamble

J. S. Bach - *Magnificat*. „Et misericordia” - alt, tenor

W. A. Mozart - *Don Giovanni*: „La ci darem la mano” - baryton, sopran

G. Verdi - *Rigoletto*: „Belle figlia deli amore” - tenor, alt, baryton, sopran

Chóry

G. Verdi - *Macbet* „Che Faceste” - chór żeński

S. Moniuszko - *Straszny dwór*. „Spod igiełek” - chór żeński

Ch. Grunod - *Faust*. „Glorie immortelle” - chór męski

C. M. Weber - *Wolny strzelec*. Chór myśliwych - chór męski

J. S. Bach - *Pasja wg św. Jana*: końcowy chór i chorał - chór mieszany

G. Verdi - *Nabucco*: „Va pensiero” - chór mieszany

R. Wagner - *Tannhauser*. pieśń pielgrzymów „Begluckt darf nun” - chór mieszany

G. Puccini - *Madame Butterfly* - chór A *Bocca Chiusa*

WPROWADZENIE DO FORM MUZYCZNYCH*

Pojęcie formy muzycznej

Termin forma oznacza inaczej budowę, konstrukcję dzieła muzycznego. Składa się na nią wiele czynników:

- współdziałanie elementów muzycznych,
- rodzaj użytych środków wykonawczych,
- faktura z nimi związana,
- środki techniki kompozytorskiej (czynności kompozytorskie),
- tzw. treść pozamuzyczna widoczna albo w tekście słownym, albo w komentarzu słownym dołączonym do utworu, albo w jego tytule, albo w ogólnym wyrazie emocjonalnym dzieła - w przypadkach kiedy brak wyraźnych sugestii kompozytora.

Formy muzyczne można podzielić na różne rodzaje:

1. ze względu na środki wykonawcze:
 - formy wokalne (np. pieśń, opera),
 - formy instrumentalne (np. sonata, poemat symfoniczny).
2. ze względu na fakturę:
 - formy polifoniczne (np. kanon, fuga),
 - formy homofoniczne (np. rondo, sonatina).
3. ze względu na ilość części (ustępów):
 - formy jednoczęściowe (np. etiuda, preludium),
 - formy wieloczęściowe, czyli cykliczne (np. suita, sonata, msza).

Rozdział ten został zredagowany w oparciu o wcześniej powstałą pracę *ABC form muzycznych* w sposób wybiórczy i przystosowany do możliwości percepcyjnych młodszych uczniów.

1. ze względu na mniejsze części formalne:
 - formy dwuczęściowe (np. tańce barokowe, aria dwuczęściowa),
 - formy trzyczęściowe (np. ABA - typowa dla tańców i liryki instrumentalnej XIX w.).
5. ze względu na szczególne znaczenie jakiegoś elementu muzycznego:
 - rytmu - tańce (np. walc, mazur, polonez),
 - melodyki figuracyjnej - formy figuracyjne (np. etiuda, preludium).
6. ze względu na ogólny wyraz emocjonalny - liryka instrumentalna (np. nokturn, impromptu).

Dany utwór muzyczny należy jednocześnie do kilku rodzajów form muzycznych np. etiuda jest formą instrumentalną, homofoniczną, jednoczęściową i figuracyjną; fuga jest formą wokálną lub instrumentalną, a zarazem formą polifoniczną i jednoustępową, może być utworem samodzielnym lub wchodzić w skład formy cyklicznej (np. sonaty).

Termin faktura rozumiemy dwojako:

1. jako sposób wykorzystania, posługiwania się poszczególnymi rodzajami środków wykonawczych - tu wyróżniamy np. fakturę fortepianową, skrzypcową, orkiestrową, chóralną itp.
2. jako sposób połączenia (skoordynowania) elementu melodycznego z harmonicznym - tu wyróżniamy fakturę monofoniczną, homofoniczną, polifoniczną.

Faktura monofoniczna (monotonia) - to inaczej jednogłosowość. Utwór muzyczny pozbawiony jest elementu harmonicznego np. muzyka ludów prymitywnych, pieśń ludowa, chorał gregoriański.

Faktura homofoniczną (homofonia) - polega na takiej konstrukcji utworu muzycznego, w której jeden głos - najczęściej najwyższy - prowadzi linię melodyczną, pozostałe zaś przyjmują rolę towarzyszenia harmonicznego, czyli akompaniamentu.

Akompaniament może przybierać różną postać np.:

- zwartych akordów (słupów akordowych),
- różnego rodzaju figuracji tj. pochodów gamowych, rozłożonych akordów, basu Albertiego, tremola, tremolanda, ostinata itp.

Przykład: F. Chopin - *Preludium c-moll* op. 28 nr 20.

Faktura homofoniczną, akordowo-oktawową. Najwyższe dźwięki tworzą melodię



Przykład: F. Chopin - *Preludium e-moll* op. 28 nr 4.

Faktura homofoniczną, melodyka kantylenowa, akompaniament w postaci słupów akordowych



Przykład: F. Chopin - *Preludium h-moll* op. 28 nr 6.

Faktura homofoniczną, melodia w basie na tle akompaniamentu w postaci akordów w planie górnym



Faktura

Przykład: F. Chopin - *Etiuda c-moll op. 10 nr 12.*

Faktura homofoniczną, akompaniament figuracyjny w planie dolnym

The image shows a musical score for F. Chopin's Etude in C minor, Op. 10, No. 12. The score is in three systems. The first system is marked 'appassionato' and 'f'. The second system is marked 'ten.' and 'sf'. The third system is marked 'sf con forza'. The score features a homophonic texture with a rhythmic accompaniment in the left hand.

Faktura polifoniczna (polifonia) - polega na takiej konstrukcji utworu muzycznego, w której wszystkie głosy są równorzędnie traktowane i prowadzą samodzielne linie melodyczne.

Wyróżniamy:

- polifonię kontrastową - jeżeli głosy prowadzą różne linie melodyczne,
- polifonię imitacyjną - jeżeli głosy z pewnym opóźnieniem powtarzają linie melodyczne czyli się imitują (imitacja - to naśladowanie).

Przykłady do słuchania: J. S. Bach - *Inwencja dwugłosowa C-dur*

Fuga c-moll z I tomu DWK

G. F. Handel - *Mesjasz, chór „Durch seine Wunden”*

WPROWADZENIE DO FORM MUZYCZNYCH

Przykład: J. S. Bach - Chorał f-moll „Ich ruf zu Dir” polifonia kontrastowa

The image displays a musical score for a piano accompaniment of J.S. Bach's Chorale "Ich ruf zu Dir" in F minor. The score is organized into five systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is F minor (three flats: Bb, Eb, Ab), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active, often moving in parallel motion with the treble line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The overall structure is a single melodic line with a contrasting bass line, characteristic of the 'polifonia kontrastowa' (contrast polyphony) mentioned in the caption.

Przykład: J. S. Bach – *Inwencja dwugłosowa a-moll*, polifonia imitacyjna

Allegro (♩ = 100 - 104)

Przykład: J. S. Bach – *Das wohltemperierte Klavier*, t. II, *Fuga E-dur*, polifonia imitacyjna

Zasady kształtowania

Są to prawa rządzące następstwem poszczególnych odcinków dzieła muzycznego. Jest wiele zasad wykształconych przez kompozytorów na przestrzeni wieków. Wśród nich wyróżnia się budowę okresową i zasadę ewolucyjnego kształtowania.

Budowa okresowa

Budowa okresowa staje się ważną zasadą kształtowania dzieła muzycznego od okresu klasycyzmu.

Okres muzyczny to struktura powstająca w wyniku współdziałania elementów muzycznych składająca się z dwóch zdań muzycznych tj. poprzednika (P) i następnika (N). W poprzedniku zwykle dochodzi do gromadzenia napięć, toteż bardzo często kończy się na dominancie (D), w następniku napięcie rozwiązuje się - kończy się na tonice (T). Oba zdania porównujemy odpowiednio do pytania i odpowiedzi muzycznej. Zdania rozpadają się z kolei na frazy, a te na motywy. Motywy, frazy i zdania muzyczne są podstawowymi częstkami - współczynnikami dzieła muzycznego, które można następująco zdefiniować:

Motyw	to struktura powstająca w wyniku współdziałania	dwóch i więcej dźwięków
Fraza	elementów muzycznych składająca się odpowiednio z	dwóch i więcej motywów
Zdanie		dwóch i więcej fraz

Są różne rodzaje okresów muzycznych:

1) W zależności od rozmiarów:

- a) małe - 8 taktów,
- b) wielkie - 16 taktów.

2) W zależności od długości zdań względem siebie:

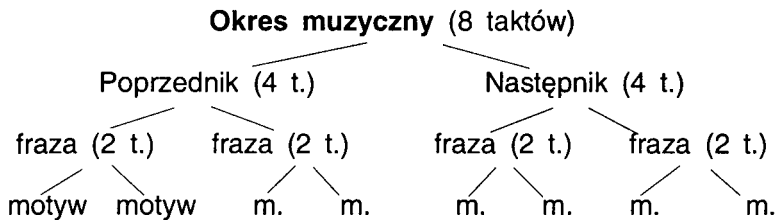
- a) symetryczne, regularne - zdania mają tę samą ilość taktów (4+4; 8+8),
- b) niesymetryczne, nieregularne (modyfikowane) - zdania mają różną ilość taktów (np. 4+3; 4+7; 5+6; 8+10 itp.).

3) Ze względu na materiał motywiczny:

- odpowiadające - N powtarza P prawie dokładnie lub z pewnymi zmianami,
- uzupełniające - N i P są różne
- okrężne - N wprowadza nowy materiał lecz w zakończeniu nawiązuje do P.

Konkretny okres muzyczny reprezentuje równocześnie trzy wyżej wymienione rodzaje w różnych wariantach np. okres może być równocześnie mały, niesymetryczny, okrężny; wielki, niesymetryczny, uzupełniający itp.*

oto schemat regularnej budowy okresowej:



Przykład: F. Kuhlau - *Wariacje G-dur* op. 42, temat.

Okres mały, symetryczny, odpowiadający



Przykład: L. Boccherini - *Menuet z Kwintetu smyczkowego* op. 13 nr 5.

Okres mały, symetryczny, uzupełniający



Przykłady do tego tematu dobierane są niemal na poczekaniu, w oparciu o literaturę pedagogiczną.



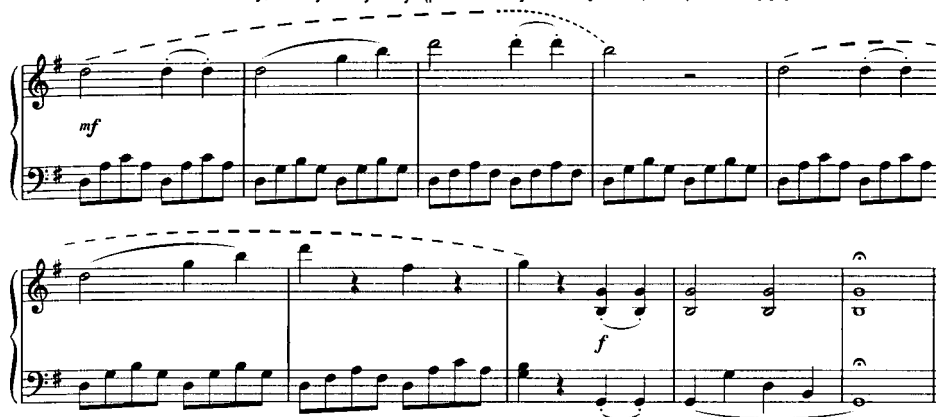
Przykład: F. Chopin - *Walc Es-dur* op. posth.
Okres wielki, symetryczny, odpowiadający



Przykład: P. Czajkowski - VI Symfonia h-moll cz. I.
Okres mały, symetryczny, okrężny



Przykład: L. van Beethoven – *Sonatina G-dur*, cz. I zakończenie.
Okres mały, niesymetryczny (poszerzony zewnętrznie), odpowiadający



Formy oparte na budowie okresowej

Do form opartych na budowie okresowej należą utwory, których konstrukcja polega na szeregowaniu struktur okresowych, (czyli okresów muzycznych) na zasadzie podobieństwa lub kontrastu.

Wśród form okresowych wyróżniamy:

I. Formy okresowe jednoczęściowe - składa się na nie tylko jeden okres muzyczny i stanowią niezbyt dużą liczbę utworów w literaturze muzycznej.

Przykłady do słuchania: F. Chopin - *Preludium A-dur* z op. 28 - P (8 t.) + N (8 t.).

Reprezentuje okres wielki, symetryczny, odpowiadający

F. Chopin - *Preludium c-moll* z op. 28 - P (4 t.) + N (4+5 t.).

Reprezentuje okres mały, modyfikowany, (bo dwa razy ukazany N, za drugim razem poszerzony o jeden takt - akord końcowy) i uzupełniający.

II. Formy okresowe wieloczęściowe - składają się z kilku lub kilkunastu okresów.

Najpowszechniejszą formą okresową wieloczęściową jest forma trzyczęściowa **typu reprzyzowego**. Są dwa jej rodzaje: mała forma trzyczęściowa oznaczona schematem a b a_i) oraz wielka forma trzyczęściowa A B A₍₁₎.

W obu rodzajach trzecia część powtarza się dosłownie lub ze zmianami nieraz daleko idącymi. Część środkowa wprowadza kontrast w stosunku do części skrajnych: melodyczno-rytmiczny, tonacyjny, fakturalny itp.

1. Mała forma trzyczęściowa a b a lub a b a₁ składa się z części, które są równocześnie okresami muzycznymi (małymi lub wielkimi). Utwory mające taką formę cechują się niewielkimi rozmiarami, często spotykamy je w dziecięcej i młodzieżowej literaturze muzycznej oraz w tematach do wariacji, w tematach formy sonatowej, w refrenie ronda (patrz dalej odpowiednie rozdziały).

2. Wielka forma trzyczęściowa A B A lub A B A₁ - odnajdujemy ją w utworach znacznie rozbudowanych, składających się z szeregu okresów połączonych w grupy. Poszczególne części wewnątrznie mają kilka okresów zestawionych często tak, że dają małą formę trzyczęściową np.:

A	B	A
a (8 t.) b (8 t.) a ₁ (8 t.)	c (8 t.) d (8 t.) c (8 t.)	a (8 t.) b (8 t.) a ₁ (8 t.)
(mała forma trzyczęściowa)	(mała forma trzyczęściowa)	(mała forma trzyczęściowa)

W powyższym przykładzie następstwo okresów w części trzeciej zostało identycznie powtórzone.

Możliwości zestawiania okresów wewnątrz części jest bardzo wiele np.:

A	B	A ₁
a (16 t.) b (8 t.) a (16 t.)	c (16 t.) d (16 t.)	a ₁ (16 t.)
mała forma trzyczęściowa	mała forma dwuczęściowa	tylko jeden okres forma jednoczęściowa

W tym wypadku część trzecia jest skróconym powtórzeniem części pierwszej, przy równoczesnym wprowadzeniu zmian w okresie „a”, stąd oznaczenie „a-i” oraz ostatniej części jako „A₁”.

Formę trzyczęściową stosują kompozytorzy często w **tańcach** (np. polonez, mazurek, walc itp.) oraz w utworach należących do tzw. **liryki instrumentalnej** (są to utwory zwykle zaopatrzone w tytuły wskazujące na ich ogólny charakter np. romans, marzenie, nokturn, kołysanka itp.; szczególnie popularne w XIX w.).

Przykłady do słuchania: L. Boccherini - *Menuet z kwintetu smyczkowego* op. 13 nr 5
A. Dvorak - *Humoreska*
F. Chopin - *Polonez A-dur* op. 40 nr 1

Ewolucyjna zasada kształtowania

To zasada budowania utworu muzycznego polegająca na wyprowadzaniu z początkowego materiału muzycznego - motywu lub frazy - dalszego przebiegu dzieła. Jeżeli rozwijane są motywy, mówimy o ewolucjonizmie motywicznym, zwanym inaczej **snuciem motywicznym**. Opiera się ono na ciągłej figuracji. Stała jest rytmika, a rozwijane są inne elementy muzyczne np.: struktura interwałowa melodii (melika), harmonika, dynamika, kolorystyka, a także faktura.

Na ewolucyjnej zasadzie kształtowania opierają się głównie formy figuracyjne - melodyka figuracyjna ma w nich pierwszoplanowe znaczenie - np.: preludium, etiuda. Utwory te trudno podzielić na wyraźne części (w przeciwieństwie do utworów wykorzystujących budowę okresową); przebieg utworu jest ciągły i należy mówić o fazach przebiegu muzycznego wyznaczonych zmianami np. planu harmonicznego (tonacyjnego), faktury itp.

Przykład: J. S. Bach - *Das wohltemperierte Klavier*, t. I, *Preludium c-moll*.

Zasada ewolucyjnego kształtowania. Ewolucjonizm motywiczny czyli snucie motywiczne.

Rozwijany jest motyw zawarty w pierwszym takcie



Przykład do słuchania: F. Chopin - *Preludium Es-dur* op. 28 nr 19

Jeżeli rozwijane są zdania czy okresy muzyczne spełniające rolę tematów, mówimy o ewolucjonizmie tematycznym, czyli **pracy tematycznej** stosowanej np. w formie sonatowej (patrz s. 78 i 79).

Małe formy instrumentalne

Rondo

Należy do najstarszych form muzycznych i ma rodowód taneczny. Jego istota polega na powtarzaniu pewnego zamkniętego odcinka muzycznego zwanego refrenem i przeplataniu go coraz nowymi myślami pobocznymi zwanymi kupletami. Rondo zatem da się ująć w następujący schemat: A B A C A, czy A B A C A D A w zależności od ilości kupletów.

A - to refren w tonacji głównej, przy kolejnych powtórzeniach ulega niekiedy drobnym zmianom.

B, C, D - to kuplety - w zmieniających się tonacjach, wprowadzają kontrast do refrenu.

Refren i kuplety są często okresami muzycznymi. Refren czasami przybiera postać a b a(i). Niekiedy jednak, zwłaszcza w kupletach, spotykamy się ze stosowaniem figuracji, która powoduje zachwiania w budowie okresowej, a nawet jej zaniknięcie na rzecz ewolucyjnego kształtowania. Rondo jest utworem samodzielnym, lub wchodzi w skład większych dzieł złożonych z kilku części (zwanymi cyklicznymi) jak np. suita, symfonia, sonata, koncert (wówczas stanowi jedną z ich części).

Przykład do słuchania: J. Haydn - *Rondo z Sonaty D-dur*

C. Saint-Saens - *Skamieniałości z suity Karnawał zwierząt*

Tańce

Taniec towarzyszy człowiekowi od czasów najdawniejszych aż do dziś. W toku rozwoju wykształciły się najrozmaitsze rodzaje tańców związane z pracą człowieka, jego wierzeniami, obrzędami (np. tańce magiczne, weselne), a także tańce związane z określonymi grupami społecznymi (np. tańce wiejskie, miejskie, dworskie) oraz różnymi regionami geograficznymi (np. tańce polskie, rosyjskie, francuskie, niemieckie itd.)

Taniec składa się z dwóch czynników:

- choreotechniki - tj. uregulowany ruch rąk, nóg, ciała,
- muzyki.

W tańcu najważniejszą rolę spełnia rytmika, związane z nią metrum oraz agogika. Każdy taniec cechuje określony rodzaj taktu, tempa i specyficzne ugrupowanie rytmiczne. Wyróżniamy dwa rodzaje tańców:

- 1) użytkowe (towarzyskie) - służące do tańczenia
- 2) stylizowane - są utworami artystycznymi, przeznaczonymi do słuchania, dla których wzorem są tańce użytkowe.

W przeważającej liczbie tańce opierają się w swej konstrukcji na budowie okresowej i najczęściej ujęte są w trzyczęściową formę typu repryzowego, gdzie część środkowa otrzymuje często nazwę tria.

Tańce polskie

1. Polonez

To taniec korowodowy o uroczystym i dostojnym charakterze, w umiarkowanym tempie i metrum $\frac{3}{4}$. Najczęściej stosowany schemat rytmiczny to:



Schemat ten ulega często przekształceniom, np.:



Polonez ma także specyficzną formułę zakończeniową:



która bywa też modyfikowana. Z nią łączy się kadencja: Dominata - Tonika. Stylizowany polonez posiada przeważnie formę typu ABA nie-raz poprzedzoną wstępem. W muzyce polskiej artystyczną formę poloneza stworzył M. K. Ogiński, do którego nawiązywali J. Elsner, K. Kurpiński. Mistrzami stylizowanego poloneza byli: F. Chopin, S. Moniuszko, J. Zarębski, H. Wieniawski.

Przykłady: S. Moniuszko - *Straszny dwór*. Aria Miecznika
H. Wieniawski - *Polonez A-dur*

2. Tańce typu mazurkowego

a) **Kujawiak**. Nazwę przyjął od regionu, z którego pochodzi. Ma wolne tempo i metrum $\frac{3}{4}$, na ogół tonację molową, liczne powtórki melodii i tekstu oraz majestatyczny charakter.

Przykład: K. Serocki - *Kujawiak*

b) **Mazur** to taniec popularny na Mazowszu. Jest pełnym temperamentu tańcem o szybkim tempie, w metrum $\frac{3}{4}$; akcenty są nieregularnie rozmieszczone w obrębie taktu.

Przykłady: S. Moniuszko - Mazur z opery *Straszny dwór* lub *Halka*

E. Młynarski - *Mazur* op. 7

c) **Oberek** wywodzi się również z Mazowsza. Nazwa pochodzi od charakterystycznych figur obrotowych. Jest tańcem wirowym, lekkim, w tempie bardzo szybkim, w takcie $\frac{3}{8}$ i z figuracyjną melodyką

Przykład: J. Bacewicz - *Oberek*

Wszystkie wyżej wymienione tańce wykorzystują tzw. rytmy mazurkowe, np.:



d) **Mazurek** jest wyłącznie tańcem stylizowanym i opiera się na opisanych wyżej tańcach ludowych typu mazurkowego. Zwykle posiada formę ABA, tak, że często skrajne części opierają się na tym samym wzorze tanecznym, środkowa na innym np.

	A	B	A
	kujawiak	mazur	kujawiak
lub	oberek	mazur	oberek

Czasami w obrębie jednej części kompozytor korzysta z dwóch wzorów tanecznych, lub cały mazurek bazuje na jednym tańcu.

Ponieważ tańce typu mazurkowego (kujawiak, mazur, oberek) mają różny charakter i tempo, w mazurku jako tańcu stylizowanym spotykamy się z dużą różnorodnością w tym względzie. Stosowane w nim rytmy mazurkowe ulegają różnym przekształceniom.

Przykłady stylizacji tańców mazurkowych - czyli mazurki - spotykamy w twórczości M. Szymanowskiej, F. Chopina, H. Wieniawskiego, Z. Noskowskiego, J. Zarębskiego, K. Szymanowskiego.

Przykłady: F. Chopin - wybrane mazurki

A. Zarzycki - *Mazurka* G-dur op. 26

3. Krakowiak

To ludowy taniec ziemi krakowskiej. Jego typowe cechy to: szybkie tempo, metrum $\frac{2}{4}$ i częste synkopy, przedstawione w następującej formule rytmicznej:



Krakowiaki najczęściej ujęte są w formę ABA, lub wykazują konstrukcję polegającą na szeregowaniu poszczególnych części.

Twórczość S. Moniuszki, J. Zarębskiego, R. Statkowskiego, I. J. Paderewskiego, K. Szymanowskiego dostarcza nam przykładów na stylizację krakowiaka.

Przykłady: R. Statkowski - *Krakowiak D-dur* op. 7
I. J. Paderewski - *Krakowiak fantastyczny*
S. Moniuszko - *Wesół i szczęśliwy*

Tańce obce

1. Walc

Wiedeński walc towarzyski wykorzystuje charakterystyczną formułę akompaniamentu ma szybkie tempo i metrum $\frac{3}{4}$. Budowany jest na zasadzie szeregowania odcinków (drobniejszych walców) o budowie okresowej. Bywa poprzedzony wolnym wstępem i zakończony kodą wykorzystującą materiał melodyczny poprzednich części.

W walcu stylizowanym zachowana jest formuła akompaniamentu, jego tempa są zróżnicowane - od *lento* do *vivace*. Zanika w nim również szeregowanie odcinków. Ujęty jest natomiast w mniej lub bardziej zmodyfikowaną formę trzyczęściową typu ABA lub układ ronda. Walce spotykamy u wielu kompozytorów romantycznych np. Chopina, P. Czajkowskiego.

Przykłady: F. Chopin - *Walc Des-dur* op. 64 nr 1, *Walc cis-moll* op. 64 nr 2
H. Wieniawski - *Capriccio-Valse E-dur*
P. Czajkowski - *Suita „Śpiąca królowna”*, walc, *Suita Jezioro Łabędzie*, walc

2. Czardasz

To taniec prawdopodobnie cygańskiego pochodzenia i bardzo popularny na terenie Węgier. W muzyce artystycznej występuje w ramach wię-

kszych cykli tanecznych pod ogólnym tytułem tańce węgierskie, np. u J. Brahmsa.

Czardasz składa się z dwóch części:

- lassu lub lassan - wolnej, będącej wstępem o charakterze improwizacyjnym
- friski - szybkiej - będącej właściwym tańcem w metrum $\frac{2}{4}$ i z rytmem:



Czardasza cechują przyspieszenia, zmiany dynamiczne, rytmy punktowane, synkopy. W twórczości F. Liszta kryje się w rapsodiach węgierskich.

Przykłady: J. Brahms - *Tańce węgierskie*: nr 3 F-dur, nr 10 F-dur
F. Liszt - // *Rapsodia węgierska*

3. Polka

To narodowy taniec czeski, od końca XVIII w. znany też w Polsce. Ma szybkie tempo, metrum $\frac{2}{4}$ charakterystyczny ruch ósemkowy z rytmem punktowanym, w zakończeniu: dwie ósemki i ćwierćnuta:



Polkę spotykamy w twórczości np. B. Smetany, A. Dvoraka i innych kompozytorów.

Przykłady: B. Smetana - *Suita „Sprzedana narzeczona”*. Polka
D. Szostakowicz - *Złoty wiele*. Polka

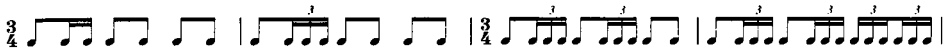
4. Tarantela

Jest pochodzenia włoskiego. Ma bardzo szybkie tempo, metrum $\frac{6}{8}$ lub $\frac{3}{8}$ i opiera się na ruchu ósemkowym. Należy do utworów figuracyjnych, które „płyną” szybko. W muzyce artystycznej tarantela pojawiła się w XIX w. w utworach fortepianowych (F. Chopin, F. Liszt) i w pieśni (G. Rossini). Później spotykamy ją u H. Wieniawskiego i K. Szymanowskiego.

Przykłady: H. Wieniawski - *Scherzo-Tarantella g-moll op. 16*
G. Rossini - *La Danza*

5. Bolero

Jest pochodzenia hiszpańskiego, utrzymane w umiarkowanym tempie i metrum $\frac{3}{4}$. Schemat rytmiczny jest podobny trochę do poloneza, często ulega rozdrobnieniu jak np. w *Bolero* M. Ravela:



Linia melodyczna wykazuje rozdrobnienia rytmiczne, zmienność akcentów, syn kopy.

6. Menuet

To dawny francuski taniec dworski, który przetrwał do końca XVIII w. Zwany był królem tańców i tańcem królów. Jest pochodzenia ludowego. Cechuje go płynność ruchów i elegancki sposób wykonania. Wcześniej wszedł do muzyki artystycznej będąc częścią suity, później symfonii, sonaty; Dojawiał się też w operze, balecie. Ma umiarkowane tempo, metrum $\frac{3}{4}$ formę ABA z triem pośrodku (część B).

Przykłady: J. S. Bach - *Menuet z Suity francuskiej E-dur*

J. Haydn - *Menuet z Symfonii D-dur nr 101 „Zegarowej”*

I. J. Paderewski - *Menuet G-dur (Humoreski koncertowe)*

7. Gawot

Znany był we Francji od końca XVI w. Największą popularność zyskał w XVIII w. - wyparł menueta, przetrwał do początku XIX w. Miał zastosowanie w operach, baletach, suicie. Tempo gawota jest umiarkowane, metrum $\frac{4}{4}$ lub $\frac{2}{4}$ z przedtakterem. Po gawocie - tańcu pełnym gracji, tańczono skoczny taniec musette (drugi gawot ze zmianą trybu i nutą pedałową). Gawoty mają budowę dwuczęściową lub rondową. Następstwo gawot, musette, gawot daje układ trzyczęściowy.

Przykłady: F. Gossec - *Gawot*

S. Prokofiew - *Gawot z Symfonii D-dur op. 25*

Tańce charakterystyczne

Są to utwory będące wyłącznie pomysłem kompozytora, a nie są wzorowane na ludowych tańcach użytkowych. Wchodzą one najczęściej w obręb większych dzieł, np. opery, baletu, suity, dlatego ich charakter wynika z treści danego utworu. Występują pod nazwą taniec albo posiadają specjalne tytuły, np. *Taniec z szablami* z baletu *Gajane* A. Chaczaturiana, *Taniec arabski* z suity *Peer Gynt* E. Griega itp.

Jako podsumowanie wiadomości o tańcach proponujemy wysłuchanie suity z baletu *Pan Twardowski* (lub całej muzyki baletowej) Ludomira Różyckiego, zawierającej stylizacje tańców polskich (krakowiak, mazur, oberek, polonez, taniec góralski), obcych (walc, czardasz, kozak, tańce wschodnie, taniec żydowski) i tańce charakterystyczne.

Fuga

Fuga należy do form polifonicznych, czyli wielogłosowych. Ilość głosów w fudze waha się od dwóch do sześciu. Powstała w XVII w. Występuje jako utwór samodzielny, albo w połączeniu z preludium, względnie z fantazją czy toccatą, albo wchodzi w obręb większych utworów będąc jedną z ich części. Fuga może być utworem zarówno instrumentalnym, jak i wokalnym. Podstawę konstrukcji fugi stanowi imitacja.

Imitacja - czyli naśladowanie - polega na powtarzaniu danego odcinka melodyczno-rytmicznego w kolejnych głosach.

W fudze imitacji podlega jednogłosowy **temat** rozpoczynający utwór przez dowolnie wybrany głos. Temat imitowany jest najczęściej w interwale kwinty lub kwarty.

Głos imitujący temat nazywa się odpowiedzią. Wyróżniamy różne rodzaje imitacji:

1. Ze względu na kierunek interwałów (melodii)
 - imitacja w ruchu prostym - kierunek melodii w odpowiedzi jest zgodny z tematem
 - imitacja w ruchu przeciwnym (odwróconym) tzw. inwersja - kierunek melodii w odpowiedzi jest przeciwny do tematu
 - imitacja w ruchu wstecznym tzw. rak - polega na imitowaniu tematu od końca
2. Ze względu na zmiany rytmiczne
 - imitacja w powiększeniu, tzw. augmentacja
 - imitacja w pomniejszeniu, tzw. dyminucja

Imitacja taka polega na operowaniu odpowiednio wielokrotnie większymi lub mniejszymi wartościami rytmicznymi niż w temacie.

3. Imitacja kanoniczna, tzw. **stretto** (ścieśnienie) - temat wchodzi w dany głos, podczas gdy nie skończył się jeszcze w innym głosie.

Temat w imitacji może występować w różnych postaciach jednocześnie, np.: w augmentacji i inwersji.

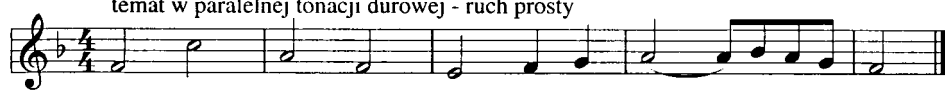
Głosy towarzyszące pokazom tematu nazywamy **kontrapunktami**.

Przykład: J. S. Bach - *Kunst der Fuge*. Temat i jego różne postacie

temat



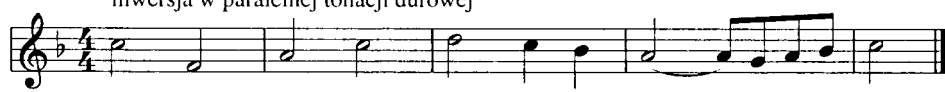
temat w paralelnej tonacji durowej - ruch prosty



inwersja, czyli ruch przeciwny



inwersja w paralelnej tonacji durowej



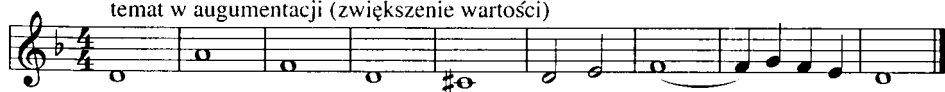
rak, czyli wsteczny ruch tematu



rak i inwersja tematu



temat w augmentacji (zwiększenie wartości)



temat w diminucji (zmniejszenie wartości)

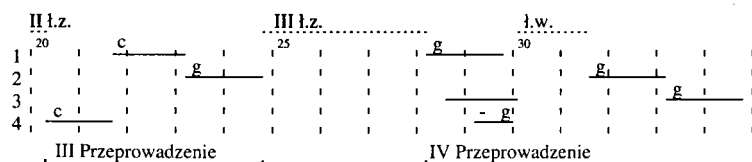
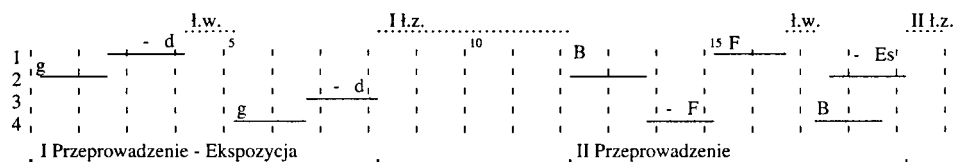


Fuga dzieli się na części zawierające temat w poszczególnych głosach, czyli tzw. **przeprowadzenia**, oraz na części bez tematu, czyli **łącniki** (w nich czasami pojawiają się motywy z tematu lub kontrapunktów). Łącniki oddzielają od siebie przeprowadzenia.

Pierwsze pojawienie się tematu we wszystkich głosach fugi, czyli pierwsze przeprowadzenie, nazywa się ekspozycją fugi - utrzymane jest w tonacji głównej. W dalszych przeprowadzeniach temat pojawia się w poszczególnych głosach w różnych tonacjach pokrewnych. Ostatnie przeprowadzenie wraca do tonacji głównej.

O podziale fugi na części decyduje plan harmoniczny (zmiany tonacji, czyli modulacje, dokonują się najczęściej w łącnikach).

Schemat *Fugi g-moll* J. S. Bacha z I tomu DWK



Legenda:

- g temat i tonacja
- l.w. łącnik wewnętrzny
- l.z. łącnik zewnętrzny

Przykłady do słuchania: G. F. Handel - *Mesjasz*: chór 26 *He trusted in God*
 J. S. Bach - *Pasja wg św. Jana*: chór *Wir haben ein Gesetz* (chór 38)
 J. S. Bach - *XVI Fuga g-moll* (I tom DWK)

Istnieją też fugi wielotematyczne operujące więcej niż jednym tematem, które są na ogół znacznie rozbudowanymi utworami. Kompozytor przeprowadza albo tematy kolejno, albo tematy pojawiają się równocześnie już w ekspozycji fugi.

Przykład do słuchania: W. A. Mozart - *Requiem*: *Kyrie* - fuga dwutematowa

Wariacje

Słowo *variatio* z języka łacińskiego oznacza zmianę, różnaitość. Wariacje to forma, w której temat wprowadzony na początku utworu w dalszym jego przebiegu jest zmieniany, różnie opracowywany.

Aby temat mógł ulegać zmianom, powinien być w swojej budowie prosty, przejrzysty. Zwykle opiera się na budowie okresowej. Spotykamy tematy jedno-, dwu-, lub trzyczęściowe (a b a).

Temat jest albo pomysłem własnym kompozytora albo zapożyczonym (np. z muzyki ludowej, operowej).

Sposoby opracowania tematu:

1. Wprowadzenie do melodii figuracji lub ornamentyki,
2. Zastosowanie figuracji w akompaniamencie (pochodów gamowych, rozłożonych pasaży, basu Albertiego, ostinata, tremolanda, tremola),
3. Zmiany rejestru (np. przeniesienia melodii z prawej do lewej ręki na fortepianie),
4. Zmiany faktury (np. wprowadzenie krótkich imitacji),
5. Zmiany metrum (wiążą się ze zmianami rytmiki),
6. Zmiany harmoniczne (np. trybu),
7. Zmiany agogiczne i dynamiczne,
8. Zmiany artykulacyjne,
9. Zmiany kolorystyczne.

W kolejnych wariacjach obserwujemy pewne narastanie komplikacji technicznych czy fakturalnych, a także stopniowe oddalanie się od tematu i powroty do niego.

Ostatnia wariacja często rozbudowana jest o kodę i zawiera elementy popisowo-wirtuozowskie. Niekiedy staje się fugą, której temat stanowi temat do wariacji (względnie jego część).

Poszczególne wariacje zestawione są na zasadzie kontrastu. Nieraz łączą się w pary lub grupy wykazujące pewne wspólne cechy w opracowaniu tematu. Kolejne wariacje są numerowane i oddzielone od siebie lub przebiegają w sposób ciągły.

Wariacje mogą być utworem samodzielnym lub wchodzić w skład utworów cyklicznych (np. suity, sonaty, symfonii), spotykamy je też w utworach o innych nazwach np.: etiuda, kołysanka, toccata, poemat symfoniczny.

Przykłady do słuchania: W. A. Mozart: *Wariacje na temat piosenki francuskiej* (na fortepian)
 F. Schubert: *Kwintet fortepianowy „Pstrąg”, cz. IV - wariacje na temat pieśni Schuberta Pstrąg*
 J. Haydn: *Symfonia G-dur „Z uderzeniem w kotły”, cz. II*

Forma sonatowa

Wykształciła się w okresie klasycyzmu. Występuje zarówno w pojedynczych utworach lub jako część utworu cyklicznego - sonaty, symfonii, koncertu (wtedy odnosi się zwykle do I części). Utrzymana jest najczęściej w szybkim tempie, stąd często określa się ją jako allegro sonatowe. Istotą formy sonatowej jest przedstawienie dwóch kontrastujących tematów, które w dalszym ciągu utworu poddawane są przekształceniom.

Forma sonatowa rozpada się na 3 ogniwa: ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę. Czasami poprzedzona bywa wolnym wstępem i zakończona kodą.

W ekspozycji kompozytor przedstawia dwa tematy; kontrastują one ze sobą pod względem melodyczno-rytmicznym, fakturalnym, a zwłaszcza tonacyjnym: temat I (główny) - tonika, temat II (przeciwstawny) - dominanta lub temat I - tonika, temat II - paralela toniki. Na ogół temat pierwszy ma energiczny charakter, drugi zaś spokojny, kantylenowy. Mogą też zachodzić inne relacje między tematami - tak harmoniczne, jak i wyrazowe. Tematy mają różną budowę, np. a b, a b a.

Tematy przedziela łącznik - zwykle jest przebiegiem figuracyjnym i przeprowadza modulację do tonacji tematu drugiego. Czasami zawiera motywy tematu głównego. Ekspozycję kończy odcinek zwany epilogiem, w którym mogą być wykorzystywane motywy obu tematów czy łącznika, a także wprowadzony nowy materiał motywiczny.

W przetworzeniu tematy ulegają różnego rodzaju przeobrażeniom. Czasami kompozytor ogranicza się tylko do jednego tematu, może też przerabiać materiał łącznika, a nawet epilogu. Nieraz pojawia się nowy materiał, którego nie było w ekspozycji. Sposoby przekształceń są nieograniczone i zależą od inwencji kompozytora.

Reprzyza jest powtórzeniem ekspozycji, ale niedosłownym. Oba tematy są teraz w tonacji głównej. Czasami zmienia się akompaniament, rozmiary poszczególnych współczynników, niekiedy też tematy ulegają przestawieniu.

Schemat formy sonatowej

Ekspozycja	Przetworzenie	Repryza
T. 1 - tonacja główna łącznik T. II - tonacja D lub Tp epilog	Przerabianie materiału ekspozycji, głównie tematycznego, czasami wprowadzenie nowego materiału; zmienna harmonika	T. 1 - tonacja główna łącznik T. II - tonacja główna epilog

Legenda do tabelki: T. I - temat pierwszy, T. II - temat drugi, D - dominanta,
T p - tonika paraleli

Nieraz w formie sonatowej występują trzy tematy.

Przykłady do słuchania: L. van Beethoven - *Sonata fortepianowa c-moll* op. 10 nr 1, cz. I
F. Schubert - *Symfonia h-moll „Niedokończona”*, cz. I
F. Liszt - *Preludia*

Rondo sonatowe

Łączy założenia dwóch różnych form: ronda, z którego zachowana została powtarzalność refrenu, i formy sonatowej z jej dualizmem tematycznym i techniką przetworzeniową. Wprowadzenie szerszej rozbudowanej części w centrum formy (epizodu w pozycji centralnej) wskazuje na specyfikę postaci rondo sonatowego.

Schematycznie rondo sonatowe ujmuje się jako A B A C A B A, gdzie A to refren spełniający rolę tematu pierwszego, B to kuplet pierwszy rozpadający się na część łącznikową, tematyczną (temat II) i epilogującą, C - to kuplet drugi - znacznie rozbudowany, przyjmujący funkcję epizodu w pozycji centralnej - tu zwykle stosowana jest technika przetworzeniową w odniesieniu do zaprezentowanego jego materiału.

Przykłady do słuchania: L. v. Beethoven - *Sonata fortepianowa A-dur* op. 2 nr 2, cz. IV
- *Sonata fortepianowa C-dur* op. 2 nr 3, cz. IV

Instrumentalne formy cykliczne

Formy cykliczne, czyli wieloczęściowe, składają się od dwóch do ośmiu i więcej części. Powstają przez zestawienie obok siebie form, które istnieją też samodzielnie (tańce, marsz, scherzo, preludium, fuga, rondo, forma sonatowa, utwory liryczne itp.).

Części cyklu zestawiane są na zasadzie kontrastu melodyczno-rytmicznego, tempa, tonacji, faktury, budowy itp., ale równocześnie uzupełniają się wyrazowo. Czasami zespolenie części jest bardziej widoczne np. przez przejście z części do części attacca (czyli bezpośrednio) lub za pomocą łącznika, przez powiązania melodyczne, tonacyjne itp. Formami cyklicznymi są: suita, sonata, symfonia, koncert, serenada, divertimento, kasacja.

Suita

Jest najstarszą formą cykliczną, a nazwa pochodzi od francuskiego słowa *suite* - czyli następstwo. Okresem najbujniejszego rozwoju suity był barok. Suita składa się przede wszystkim z tańców popularnych w tym czasie, które w cyklu poddawane były stylizacji.

W II połowie XVII w. wykształcił się pewien schemat suity i obejmował cztery tańce główne:

- allemande - pochodzenie niemieckie, tempo umiarkowane, metrum $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$,
- courante - pochodzenie francuskie, tempo szybkie, metrum $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$,
- sarabanda - pochodzenie hiszpańskie, tempo wolne, metrum $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$; ważna rola akordyki, melodia ornamentowana,
- gigue - pochodzenie angielskie, tempo bardzo szybkie, metrum $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, ruch figuracyjny, często wykorzystywana technika imitacyjna (gdy oddziałuje na nią fuga).

Najczęściej między sarabandą a gigue wprowadzano kilka części dodatkowych, tzw. intermezza. Mogły one być tańcami (np. menuet, passepied, polonez, gawot, bourree, rigaudon) lub częściami nietanecznymi o różnych nazwach (np. aria, rondo, scherzo). Czasami suitę poprzedza specjalna część wstępna (np. preludium, toccata, uwertura), a zamyka specjalna część końcowa (np. fuga, temat z wariacjami, passacaglia, chaconna). Niekiedy w suicie występują dwa tańce tego samego rodzaju, np. dwie sarabandy - wtedy druga może być wariacyjnym opracowaniem pierwszej (tzw. double). Poszczególne tańce suity barokowej zestawione są na zasadzie kontrastu tempa, metrum, ruchu, faktury (ilości głosów) itp. Łączy je natomiast tonacja, zasada ewolucyjnego kształtowania i budowa dwuczęściowa wyznaczona planem harmonicznym (I część biegnie od toniki do dominanty - na ogół w utworach w tonacjach durowych, lub od toniki do toniki paraleli - na ogół w utworach w tonacjach molowych; II część przebiega odwrotnie D-T lub Tp-T).

Przykłady do słuchania: J. S. Bach - *VI Partita e-moll* na kalweson. Części: 1) Toccata, 2) Allemande, 3) Courante, 4) Sarabanda, 5) Air, 6) Tempo di gavotta, 7) Gigue

J. S. Bach - */// Suita orkiestrowa D-dur*. Części: 1) Uwertura, 2) Aria, 3) Gawot, 4) Bourree, 5) Gigue

W epoce klasycyzmu suita zanika. W jej miejsce pojawiają się utwory o takich nazwach, jak divertimento, serenada, kasacja. Wszystkie są rodzajem lżejszego typu muzyki, często wykonywanej na wolnym powietrzu przez zespoły kameralne lub orkiestrowe (dużą rolę odgrywały instrumenty dęte, donośniej brzmiące). Z dawnej suity pozostały menuety i części o charakterze marszowym. Poza nimi na cykl składają się części nietaneczne o różnej budowie, np. ABA, ronda, formy sonatowej (zwykle I część).

Przykłady do słuchania: W. A. Mozart - *Serenada Eine kleine Nachtmusik* na orkiestrę smyczkową. Części: 1) Allegro, 2) Romanza. Andante, 3) Menuetto. Allegretto, 4) Rondo Allegro

W. A. Mozart - *Divertimento C-dur KV 188* na 5 trąbek, 2 flety i 4 kotły. Części: 1) Andante, 2) Allegro, 3) Menuetto, 4) Andante, 5) Menuetto, 6) Gavotte

W XIX w. - romantyzmie - suita odradza się, lecz oparta jest na innych założeniach. Pojawiają się w niej nowe tańce np. galop, polka, walc oraz ustępy o charakterze lirycznym czy programowym.

Najczęściej tworzone są wtedy suity z muzyki teatralnej (np. *Peer Gynt* E. Griega), operowej (np. *Carmen* G. Bizeta) i baletowej (np. *Jezioro łabędzie* i *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego). Ich treść pozamuzyczna jest wówczas oczywista. Powstają również samodzielne suity programowe, jak np. *Szecherezada* M. Rimskiego-Korsakowa.

W XX w. także tworzone są tego typu suity, ale cechuje je nowy zasób środków muzycznych, typowy dla poszczególnych kierunków stylistycznych. Nowum jest suita z muzyki filmowej. Poza tym suity tego okresu mają najrozmaitszą budowę, niektóre nawiązują do okresu baroku.

Przykłady do słuchania: C. Debussy - *Suita bergamasque* na fortepian. Części: 1) Preludium, 2) Menuet, 3) Światło księżycy, 4) Passepied

Sonata

Powstała w XVII w. i ulegała później różnym przeobrażeniom. Może być wykonywana w różnej obsadzie. W okresie baroku wykształciły się dwa rodzaje sonat:

- sonata da camera (dworska) - tożsama z suitą,
- sonata da chiesa (kościelna) - właściwa sonata.

Oba rodzaje pisano na różną obsadę jako:

- sonatę triową (dwa instrumenty solowe + basso continuo*),
- sonatę solową (jeden instrument solowy + basso continuo).

Najbardziej popularny instrument w tym czasie to skrzypce.

Układ cyklu nie był ustalony, sonata tego okresu miała 3-8 części, zestawione na zasadzie kontrastu melodyczno-rytmicznego, tempa, faktury itp. Miały one różną budowę (np. ronda, fugi, dwuczęściową - taką jak w suicie), niektóre były stylizacją jakiegoś tańca (np. sarabandy, gigue).

Sonata klawesynowa powstała z przeniesienia na grunt tego instrumentu sonaty skrzypcowej.

Podobną budowę wykazywała sonata wykonywana przez grupę solistów i orkiestrę, zwana **concerto grosso**. Grupa instrumentów solowych, czyli *concertino* współzawodniczy z orkiestrą, czyli *concerto*. Concertino obejmowało różne instrumenty, concerto stanowiła mała orkiestra smyczkowa, do której dochodziły instrumenty dęte (obój, flet, róg).

W okresie baroku komponowano także **koncerty solowe** przeznaczone na jeden instrument solowy (głównie skrzypce, ale też flet lub klawesyn) i orkiestrę. Zwykle składały się z trzech części (np. A. Vivaldi).

Kompozytorami cykli sonatowych okresu baroku byli głównie: A. Corelli, A. Vivaldi, J. S. Bach, J. F. Handel.

Przykłady do słuchania:

- J. S. Bach - *Sonata E-dur* na flet i klawesyn. Części: 1) Allegro moderato, 2) Siciliana, 3) Allegro
- J. S. Bach - // *Koncert brandenburski*. Części: 1) Allegro, 2) Andante, 3) Allegro assai - typ concerto grosso
- J. S. Bach - *Koncert skrzypcowy a-moll*. Części: 1) Allegro, 2) Andante, 3) Allegro
- A. Vivaldi - *Koncert skrzypcowy a-moll*. Części: 1) Allegro molto, 2) Larghetto, 3) Presto

W klasycyzmie sonata jest także zróżnicowana pod względem obsady. Spotykamy sonaty:

- solowe, np. fortepianowe,

Basso continuo - to linia basu z cyfrowym zapisem przebiegu harmonicznego, realizowana przez np. klawesyn, lutnię i violę da gamba.

- w obsadzie kameralnej, jak duo np. skrzypce i fortepian, trio, kwartet (najczęściej smyczkowy),
- na orkiestrę - wtedy nazywa się symfonią,
- dla solisty i orkiestry - czyli koncert solowy.

Sonata klasyczna najczęściej obejmuje trzy lub cztery części, zestawione na zasadzie kontrastu tempa, tonacji, budowy itp.

I cz. szybka - stanowi ją forma sonatowa (czasami poprzedzona wolnym wstępem),

II cz. wolna - o różnej budowie np. ABA, wariacji,

III cz. Menuet lub Scherzo (ABA) - w tempie umiarkowanym,

IV cz. Finale - szybka - o różnej budowie, często runda sonatowego.

Układ trzyczęściowy powstaje przez opuszczenie części trzeciej.

Koncert klasyczny jest trzyczęściowy. Kompozytor kładzie w nim duży nacisk na popis solisty, dlatego zawiera wiele fragmentów wirtuozowskich. Przed kodą pojawia się kadencja, grana przez solistę bez udziału orkiestry.

Twórcami sonat fortepianowych, kwartetów smyczkowych, symfonii, koncertów byli przede wszystkim trzej klasycy wiedeńscy: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven.

Przykłady do słuchania:

W. A. Mozart - *Sonata fortepianowa c-moll* KV. 459. Części: 1) Molto allegro, 2) Adagio, 3) Allegro assai

L. van Beethoven - *Sonata na skrzypce i fortepian* D-dur „Wiosenna”. Części: 1) Allegro, 2) Adagio molto espressivo, 3) Scherzo. Allegro molto, 4) Rondo. Allegro ma non troppo

J. Haydn - *Symfonia* D-dur nr 104. Części: 1) Adagio - Allegro, 2) Andante, 3) Menuet. Allegro, 4) Finale. Allegro di molto

L. van Beethoven - *Koncert fortepianowy B-dur* op. 19 nr 2. Części: 1) Allegro con brio, 2) Adagio, 3) Rondo. Allegro molto

Ogólny układ sonaty klasycznej utrzymał się przez wiek XIX, a nawet w I połowie XX w., ulegając oczywiście modyfikacjom w zależności od panujących w danym czasie tendencji artystycznych i indywidualnego stylu kompozytora.

W XIX w. wykształciła się np. symfonia programowa (której budowa związana jest z pozamuzyczną treścią, np. H. Berlioza *Symfonia fantastyczna*) i symfonia wokalna (z udziałem głosów solowych i chóru). Oba rodzaje zapoczątkował już Beethoven (*VI Symfonia „Pastoralna”* o charakterze programowym, *IX Symfonia* - w finale wprowadzająca głosy wokalne).

Jednoczęściowe formy orkiestrowe

Uwertura

Nazwa ta oznacza:

1. Wstęp instrumentalny do opery, oratorium (czasem innych form, np. suity). Taki rodzaj uwertury powstał w XVII w. i znany jest do dziś.
2. Samodzielny utwór orkiestrowy. Ten rodzaj uwertury stworzył L. van Beethoven. Spotykamy ją przez cały XIX w., a także później.

Uwertury do oratorium są na ogół dwuczęściowe (II część - to często fuga). Uwertury do opery w XVII w. miały budowę trzyczęściową: wolna-szybka-wolna - to uwertura francuska; szybka-wolna-szybka - to uwertura włoska.

W klasycyzmie uwertura do opery zwykle utrzymana bywa w formie sonatowej, nieraz wykazuje powiązanie z operą, które jeszcze wyraźniej zaznacza się w XIX w.

Obok uwertur do oper, w tym czasie powstają także uwertury do dramatów mówionych i na różne okoliczności. Ze względu na wysoką wartość artystyczną weszły na estradę jako samodzielne utwory koncertowe o charakterze programowym. Tak było na przykład z uwerturą Egmont Beethovena, którą kompozytor napisał do tragedii J. W. Goethego pod tym samym tytułem*.

W okresie romantyzmu uwertury koncertowe są zwykle utworami programowymi, co zostaje wyrażone tytułem. Ich budowa związana jest z treścią pozamuzyczną, choć mogą korzystać ze znanych układów formalnych.

Przykłady do słuchania:

- J. F. Handel - Uwertura do oratorium *Mesjasz*
- W. A. Mozart - Uwertura do opery *Wesele Figara*
- R. Wagner - Uwertura do opery *Śpiewacy norymberscy*
- F. Mendelssohn-Bartholdy *Hebrydy* op. 26

* Beethoven zilustrował muzycznie całą tragedię, jednak tylko uwertura weszła na stałe do repertuaru koncertowego.

Poemat symfoniczny

To utwór na orkiestrę, o programowym charakterze. Inspiracją dla kompozytora może być np. dzieło literackie, obyczaje ludowe, legendy, mity, a nawet technika i sport. Poza tytułem do partytury dołączane są nieraz motta czy komentarze słowne. Poemat symfoniczny to monumentalne dzieło, szeroko rozbudowane, którego budowa zależy od treści pozamuzycznej, ale może opierać się także na znanych układach jak: forma sonatowa, wariacje, rondo, fuga. Twórcą poematu symfonicznego był Franciszek Liszt (m.in. *Preludia, Tasso, Prometeusz, Ideały*).

Przykłady do słuchania: B. Smetana - *Węttawa* z cyklu *Moja ojczyzna*

R. Strauss - *Dyl Sowizdrzał*

Formy muzyki wokalne

Przez muzykę wokalną rozumiemy utwory przeznaczone na głos(y) ludzki(e) zarówno z towarzyszeniem, jak i bez towarzyszenia instrumentalnego.

Do najważniejszych form wokalnych zaliczamy:

- pieśń solową i chóralną
 - mszę
 - kantatę
 - oratorium
 - Pasję
 - operę
 - dramat muzyczny
-]

d z i e ł a s c e n , c z n e

Utwory wokально-instrumentalne wykazują ogromną różnorodność w budowie, związana ona jest generalnie z treścią dzieła.

Pieśń solowa

Z pieśnią spotykamy się od czasów najdawniejszych aż do dziś. Okresami najbujniejszego rozkwitu pieśni były średniowiecze i romantyzm. Pieśni - jako utworowi wokalnemu - towarzyszy zwykle akompaniament. Każda epoka historyczna miała swój ulubiony instrument. W średniowieczu i renesansie była to głównie lutnia, w baroku - klawesyn, od klasycyzmu - fortepian (zwłaszcza w XIX w.).

Za twórcę artystycznej pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu uważa się Franciszka Schuberta. Napisał on ok. 600 pieśni, wśród których spotykamy różne jej typy - uprawiane także przez innych kompozytorów:

1. zwrotkową - każda zwrotka tekstu ma to samo opracowanie muzyczne, co można wyrazić schematem: a a a (...),
2. zwrotkowo-wariacyjną - jest odmianą pieśni zwrotkowej, w kolejnych zwrotkach wprowadzane są mniejsze lub większe zmiany w stosunku do pierwszej lub poprzedniej zwrotki; schemat np. a a¹ a²,
3. zwrotkowa z refrenem - refren, mający zawsze ten sam tekst i opracowanie muzyczne zwykle występuje po każdej zwrotce,
4. przekomponowaną - każda zwrotka tekstu ma inne opracowanie muzyczne,
5. formę ABA - trzyczęściową typu reprzyzowego i dwuczęściową AB,
6. balladę - cechuje ją opowiadający, narracyjny ton oraz baśniowość i fantastyka tematyki; może mieć różną budowę np. zwrotkową, przekomponowaną, ABA.

Wszystkie rodzaje pieśni wykorzystują bardzo często budowę okresową i teksty poetyckie wybitnych twórców - są to zwykle teksty liryczne.

W pieśni solowej bardzo ważnym czynnikiem wyrazu staje się akompaniament.

Przykłady do słuchania: F. Schubert - *Pstrąg, Król olch*
 S. Moniuszko - *Prząśniczka, Polna różyczka*
 R. Schumann - *Dedykacja z cyklu Mirta*

Pieśń chóralna

Znana jest od okresu renesansu. Ma bardzo różną budowę, zależną od tekstu. Spotykamy zarówno teksty religijne, jak i świeckie. W pieśni chóralnej stosuje się różne faktury - homofoniczną i polifoniczną. Pieśń ta często występuje jako utwór a cappella (tzn. bez towarzyszenia instrumentalnego).

Przykłady do słuchania: Wacław z Szamotuł - *Błogosławiony człowiek*
 S. Moniuszko - *Przylecieli sokołowie pod wiśniowy sad*

Msza

Jest utworem cyklicznym. Okresem największego jej rozkwitu był renesans - wówczas komponowano głównie w stylu a cappella. W późniejszych epokach pojawia się rzadziej w twórczości kompozytorów. Nazwa pochodzi od łacińskiego słowa *missa* - ofiara.

Msza składa się z sześciu części, których nazwy wywodzą się od początkowych słów tekstu liturgicznego w języku łacińskim. Są to:

1. Kyrie - Panie (zmiłuj się),
2. Gloria - Chwała (na wysokości Bogu),
3. Credo - Wierzę (w jednego Boga),
4. Sanctus - Święty,
5. Benedictus - Błogosławiony (który idzie w imię Pańskie),
6. Agnus Dei - Baranku Boży.

Msza, począwszy od okresu baroku, przewidziana jest do wykonania przez solistów, chór i orkiestrę. Teksty długie jak *Gloria* i *Credo* rozpadają się na poszczególne mniejsze części o różnej budowie. W chórach często kompozytorzy stosują fakturę polifoniczną (np. fugowaną). W mszy spotyka się też technikę koncertującą. Specjalnym rodzajem mszy jest requiem, czyli msza żałobna, zawierająca m.in. sekwencję *Dies irae* (Dzień gniewu). Opuszczone są natomiast *Gloria* i *Credo*. Jej nazwa wywodzi się z początkowych słów: requiem aeternam - wieczne odpoczywanie.

Przykłady do słuchania: J. S. Bach - *Msza h-moll* (fragmenty)
W. A. Mozart - *Requiem* (fragmenty)

Opera i dramat muzyczny

Słowo *opera* w języku łacińskim oznacza dzieło. Opera powstała w początkach XVII w., dramat muzyczny jest natomiast wytworem muzyki późnoromantycznej, stworzył go Ryszard Wagner w II połowie XIX wieku.

Opera i dramat muzyczny są scenicznymi dziełami wokально-instrumentalnymi, w których współdziałają różne rodzaje sztuk: literatura, muzyka, plastyka, często też taniec. Powstają (podobnie jak pozostałe formy wokalne) w wyniku współdziałania partii wokalnych i instrumentalnych, łączą się ze słowem, niosącym określoną treść. Partie wokalne mogą być solowe - w postaci recytatywów i arii, oraz zespołowe - w postaci ensambli i chórów.

Recytatyw - zwykle poprzedza arię, informuje słuchacza o przebiegu akcji; wykonywany jest przez jednego lub kilku solistów. Rozróżniamy **recytatyw secco** i **accompagnato**. W recytatywie secco śpiew upodobniony jest do deklamacji i towarzyszy mu akompaniament na ogół w dłuższych wartościach rytmicznych (np. na klawesynie) (patrz przykład

nutowy na str. 19). Recytatyw accompagnato ma rozwiniętą melodykę i towarzyszy mu orkiestra.

Aria - ma w niej miejsce wyrażanie uczuć, przeżyć bohatera (zatrzymuje akcję), posiada rozwiniętą partię głosu i nieraz staje się miejscem popisu śpiewaka (patrz przykład nutowy na str. 18). Może mieć różną budowę. Czasami do arii wprowadzane są cechy muzyki ludowej w celu nadania dziełu narodowego charakteru.

Ensamble - wykonywane są przez kilku śpiewaków. W zależności od ich liczby otrzymują nazwy: duet, tercet, kwartet, kwintet, sekstet. Soliści śpiewają na zasadzie dialogu lub równocześnie.

Chóry - reprezentują różne formy i charakter, a ich użycie zależne jest od treści dzieła.

Partie instrumentalne - towarzyszą głosom wokalnym (czasami zyskują równorzędną rolę), stanowią podkład pod tańce w operze oraz występują jako samodzielne fragmenty, np. w postaci ritorneli (tzn. wstawek między zasadniczymi częściami dzieła). Wielkie dzieła wokально-instrumentalne poprzedza instrumentalny wstęp najczęściej o nazwie uwertura (opera, oratorium).

Tekst do opery ujęty jest w tzw. **libretto**.

Ze względu na treść wyróżniamy operę:

1. seria (poważna) - jej istotą staje się konflikt w jaki uwikłani są główni bohaterowie, ma na ogół tragiczne zakończenie; typowa dla niej jest aria trzyczęściowa (da capo), recytatyw accompagnato, większa rola chóru,
2. buffa (komiczna) - jej treść wiąże się często z codziennym życiem, zawiera sytuacje parodiowane, kończy się szczęśliwie, typowa jest tu aria dwuczęściowa, recytatyw secco; chór odgrywa mniejszą rolę,
3. semiseria - typ mieszany.

Poszczególne rodzaje wykazują różną tematykę: mitologiczną, fantastyczną (baśniową), historyczną, społeczną itp.

Operę rozpoczyna instrumentalny wstęp, czyli uwertura, dzieli się ona na akty, a te z kolei na mniejsze ponumerowane części w postaci recytatywów, arii, ensambli i chórów.

Dramat muzyczny poprzedza uwertura lub vorspiel, i także dzieli się na akty, ale wewnątrz nich muzyka rozwija się ewolucyjnie bez podziałów, w obrębie tzw. scen. Postacie dramatu realizują „niekończące” się monologi, dialogi i sceny zbiorowe. W dramacie muzycznym stosowane są tzw. motywy przewodnie (tj. zwroty melodyczno-rytmiczne przypisane danej postaci, przedmiotowi itp.).

Przykłady do słuchania: S. Moniuszko - *Straszny dwór* (fragmenty)

G. Bizet - *Carmen* (fragmenty)

R. Wagner - *Tristan i Izolda* (fragmenty)

Oratorium

Wywodzi się ze średniowiecznych misterii i dramatów liturgicznych, związanych z okresem świąt Bożego Narodzenia czy Wielkanocy. Okresem największego rozwoju oratorium był barok.

Oratorium jest większym epickim utworem wokально-instrumentalnym, w którym pewne zdarzenie zostało przedstawione za pośrednictwem głosów solowych i chóru. Jedną z partii solowych to partia tzw. świadka (narratora, testa), który wprowadza postacie i objaśnia przebieg akcji.

Oratorium wykonywane bywa w kościele lub w sali koncertowej. Do wyjątków należą sceniczne przedstawienia oratorium (z uwzględnieniem dekoracji, kostiumów i charakterystyki postaci).

Oratorium poprzedza uwertura, po której następują recytatywy, arie, ensemble, chóry (w różnej kolejności) łączące się w większe części (na ogół trzy). Treść oratorium może być religijna lub świecka. Oratoria religijne czerpią zwykle teksty ze Starego i Nowego Testamentu (z przewagą tych pierwszych). Znane są też oratoria przedstawiające życie świętych.

Oratoria świeckie wykazują różną tematykę, np. baśniową, mitologiczną, historyczną itp. Są jednak rzadziej spotykane.

Przykłady do słuchania: J. F. Handel - *Mesjasz* (fragmenty)

J. Haydn - *Stworzenie świata* (fragmenty), *Pory roku*

Pasja

Słowo *passio* oznacza cierpienie. Pasja opiewa mękę i śmierć Chrystusa. Tekst pochodzi z jednej z czterech ewangelii (niekiedy wprowadzone są

dodatkowo inne teksty pozaewangeliczne). Pasja podobna jest w swej budowie do oratorium, różni ją zawężenie tematyki. Tu też wykonawcami są soliści, chór i orkiestra. Występuje także partia narratora, która może być prezentowana jako recytatyw lub tekst mówiony.

Przykłady do słuchania: J. S. Bach - *Pasja wg św. Jana* (fragmenty)

K. Penderecki - *Pasja wg św. Łukasza* (fragmenty)

Kantata

Powstała w okresie baroku, spotyka się ją także w następnych okresach. Ma mniejsze rozmiary od oratorium i opery, za to jest najbardziej zróżnicowana tematycznie oraz pod względem obsady. Spotykamy kantaty solowe, kameralne, chóralne lub na głosy solowe i chór. Kantata najczęściej opiera się na tekstach lirycznych, o tematyce tak religijnej, jak i świeckiej.

Forma kantaty zawsze wiąże się z tekstem. Składają się na nią mniejsze części solistyczne, zespołowe, chóralne i instrumentalne. Chóry mogą być np. fugami wokalnymi. Kantata na ogół rozpada się na szereg ponumerowanych części, czasami ma budowę ciągłą.

Przykłady do słuchania: J. S. Bach - *Kantata o kawie*

Kantata nr 140 *Wachet auf, ruft und die Stimme*

Balet

Określenie balet (z języka włoskiego *ballare*, czyli tańczyć) odnosi się do:

1. scenicznej formy tańca artystycznego,
2. widowiska teatralnego, w którym taniec staje się najważniejszym środkiem wyrazu i łączy się z muzyką, akcją dramatyczną i oprawą sceniczną (dekoracje, kostiumy, światło),
3. zespołu tanecznego,
4. sztuki tanecznej w danym kraju.

Skupimy naszą uwagę na balecie stanowiącym samodzielne dzieło sceniczne.

Jego formę tworzą soliści i zespoły. Poszczególne partie baletowe można przyrównać do partii operowych. I tak solowe partie baletowe odpowiadają operowym recytatywom i ariom, taneczne duety, tercety czy kwar-

tety - ensamblom, cały zaś zespół baletowy chórom lub orkiestrze. O charakterze tańca w balecie decyduje treść dzieła - ujęta w tzw. libretto - ale także można spotkać tu znane i typowe tańce dla różnych okresów historycznych.

Muzyka baletowa pochodzi z najrozmaitszych źródeł, jest albo specjalnie tworzona przez kompozytora do baletu, albo zapożyczona z innych dzieł (np. muzyki operowej).

Ogólnie balet, podobnie jak opera rozpada się na większe części - akty (z podziałem na tzw. numery) lub na obrazy (wewnątrz których są także mniejsze części formalne).

Przykłady do słuchania: P. Czajkowski - *Dziadek do orzechów*
C. Debussy - *Popołudnie fauna*

POLSKA MUZYKA LUDOWA*

Muzyka ludowa wchodzi w obręb szeroko pojętej kultury ludowej, a ta odnosi się do działalności artystycznej ludu, głównie mieszkającego na wsi. Muzyka ludowa istnieje od najdawniejszych czasów i jest jednym z największych skarbów kultury duchowej każdego narodu. Na podłożu muzyki ludowej wyrosła z czasem muzyka dworska i mieszczańska.

Wiele cech muzyki ludowej (zwanej też folklorem muzycznym) wynika z jej funkcji, tj. związku z obrzędami, pracą, zabawą itp. Muzykę ludową poszczególnych narodów charakteryzują pewne typowe dla nie cechy. Stąd mamy ludową muzykę np. polską, czeską, francuską itd. Nie wyklucza to określonych zbieżności, jakie mogą zachodzić pomiędzy muzyką różnych narodów, szczególnie tych sąsiadujących ze sobą.

Muzyka ludowa dotyczy pieśni, tańców i instrumentów muzycznych wytwarzanych samodzielnie przez twórców ludowych. Melodie ludowe przekazywane są **drogą tradycji ustnej, a jej autorzy są anonimowi**, z pewnością bardzo muzycalni, lecz bez wykształcenia muzycznego, zwykle nie znający pisma muzycznego. Poza tym lud także asymiluje melodie obce, dostosowując je do własnych możliwości i potrzeb.

Nie posiadamy wiadomości o polskiej muzyce ludowej z czasów najdawniejszych. Pośrednimi źródłami informacyjnymi są znaleziska archeologiczne instrumentów muzycznych, zabytki kronikarskie i niektóre inne zabytki muzyczne (np. XVI- i XVII-wieczne tabulatury lutniowe i organowe).

Świadome gromadzenie i dokumentowanie muzyki ludowej przypada w Polsce na przełom XVIII i XIX w. Jednak pierwsze prawdziwie nauko-

Literatura do rozdziału: J. Sobieska - *Polski folklor muzyczny*, COPSA, Zeszyt 183, rok 1982; J. Staszewski - *Folklor muzyczny*, w: *Muzyka polska - informator*, red. S. Śledziński, Kraków 1967.

we dokumentację stworzył w XIX w. Oskar Kolberg (1814-1890). Owocem jego działalności jest dzieło pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* - składające się z 36 tomów. Zresztą wiek XIX odznacza się zainteresowaniami ludowością nie tylko z uwagi na panujące wtedy hasła romantyzmu, ale również ze względu na sytuację polityczną kraju (zbieranie pieśni ludowych i ich publikowanie było wyrazem uczuć patriotycznych).

Materiały zgromadzone w XX w. przed II wojną światową niestety w większości zaginęły w czasie działań wojennych. Dlatego po 1945 r. zbieracze folkloru musieli podjąć prace na nowo. Wśród nich czołowe miejsce zajmują Jadwiga i Marian Sobiescy.

Współcześnie prowadzenie dokumentacji odbywa się za pomocą nowoczesnego sprzętu technicznego i gromadzi się ją w różnych archiwach. W ten sposób folklor muzyczny, który stracił już swą pierwotną funkcję ocalony zostanie przed całkowitym zapomnieniem.

Obecnie tylko w niektórych regionach jest jeszcze ciągle żywa tradycyjna kultura ludowa (Podhale, Kurpie), gdzie indziej zachowała się w pamięci ludzi starszych lub kultywowana jest przez regionalne zespoły ludowe, w praktyce natomiast stała się przeżytkiem.

Zróżnicowanie regionalne w Polsce

W polskiej muzyce ludowej dają się zauważyć pewne wspólne cechy typowe dla prawie całego obszaru kraju. Na przykład pieśni zalotne, weselne (o chmielu), doroczne (np. wiosenne), ballady rozpowszechniły się w całej Polsce już od XVI w. Także niektóre tańce (polonez) przeszły do repertuaru ogólnonarodowego.

Przyczyny zróżnicowania są bardzo różne, np. sąsiedztwo z innymi narodami (i w związku z tym ich wpływy na siebie), podziały polityczne (w dawnej Polsce), rozwarstwienie społeczne, migracje (wędrowności), proporcje w zachowaniu dawnych tradycji i przyswajaniu nowych.

Najważniejszymi regionami są:

1. Wielkopolska,
2. Mazowsze,
3. Małopolska,

4. Śląsk,
5. Pomorze.

Wyraźnie odrębnymi cechami odznaczają się Podhale w Małopolsce, Ziemia Lubuska w Wielkopolsce, Kurpie na Mazowszu.

Cechy polskiej muzyki ludowej

Polska muzyka ludowa jest przede wszystkim muzyką wokalną i pozostaje w ścisłym związku z pieśnią wykonywaną **jednogłosowo** (solowo lub zespołowo), jedynie w Tatrach i Pieninach spotykamy się z wielogłosowością.

Melodie instrumentalne (tańce) wywodzą się przede wszystkim z pieśni. Czysto instrumentalne melodie są rzadkie. Jednak czasami gra na instrumentach popularnych w danym regionie wpływa na kształt melodii niektórych pieśni.



Polska pieśń ludowa jest zasadniczo sylabiczna (tzn. na jedną sylabę przypada jeden dźwięk). Melizmaty dwudźwiękowe i ozdobniki (przednutki, mordenty, glissando) nie są bogato reprezentowane.

Budowa tekstu decyduje o formie pieśni, która jest najczęściej okresowa. Najbardziej typowe są zwrotki dwu- lub czterowersowe, w których często występują powtórzenia części tekstu, nierzadko spotyka się wykrzykniki (interjekcje) tak jak: oj, ej, da (pieśni taneczne) oraz refreny zarówno tekstowe jak i beztekstowe.

Pod względem wersyfikacyjnym dominuje system sylabiczny, tzn. wers jest równozgłoskowy, akcentowany nieregularnie. Przeważają 12-, 8-, 14-, 10- i 11-zgłoskowiec. System wersyfikacyjny wpływa na rytmikę polskiej pieśni ludowej.

Pieśni trójmiarowe z rytмами mazurkowymi, zwykle w szybkim tempie, mieszczące najczęściej do 4 sylab w takcie, łączą się z 8-, 14-, 12- i 13-zgłoskowcem. Spotykamy je w Polsce centralnej i zachodniej, a w pieśniach nietanecznych prawie w całym kraju. Są to rytmy:



Pieśni i tańce z rytmami mazurkowymi wykonywane są w tempie rubato, polegającym na chwiejności rytmicznej.

Pokrewne pieśniom z rytmem mazurkowym są inne trójmiarowe pieśni i tańce, jak np. polonez, które łączą się z 10- i 19-zgłoskowcem; śpiewane i grane są raczej wolniej. Pieśni mają do 5 i 6 sylab w tekście.

Pieśni dwumiarowe - krakowiaki wspierają się na 12-zgłoskowcu, mają do 3 sylab w takcie, żywe tempo i rytm synkopowany:



Dwumiar dominuje w Polsce południowej. W Polsce wschodniej dwumiar i trójmiar występują w równych proporcjach.

Metrum mieszane spotykamy na Śląsku, we wschodniej i północnej części kraju (północny wschód - charakterystyczne metrum pięciomiarowe), a pieśni a-taktowe na Podhalu (pieśni wierchowce) i wschodzie Polski (np. obrzędowe). Dla Polski charakterystyczny jest brak przedtaktów.

Melodyka pieśni uwarunkowana jest **właściwościami tonalnymi**. Znaczna większość pieśni opiera się na skalach dur-moll, bez stosowania chromatyki. Niektóre dawniejsze opierają się na skali pięciodźwiękowej, tzw. pentatonice półtonowej (np. g a cis d e) lub bezpółtonowej (g a c d e). Spotykamy też pieśni oparte na skalach modalnych: doryckiej, frigijskiej, lidyjskiej, miksolidyjskiej, eolskiej. Wiele też melodii ludowych odznacza się brakiem stabilizacji trybu. Na Podhalu typowa jest skala góralska (f g a h c d es f).

Przykład: Pieśń oparta na pentatonice bezpółtonowej



Przykład: Pieśń oparta na pentatonice półtonowej

A wsia-daj - że na wóz, war - ko - cyk se za - łóż,
oj, bo już czas, bo już czas, wdzie-waj - że spó - dni - ce,
bia - łą za - paś - ni - ce i sre-brny pas sre - brny pas.

Przykład: Pieśń oparta na skali miksolidyjskiej

Z tam-tej stro-ny je - zio - ra sta-ła lip - ka zie-lo - na,
oj, na tej lip - ce, na tej zie - lo - nej trzej pta-szko-wie śpie-wa-ją.

Przykład: Pieśń oparta na skali molowej

Po - bło - go - sław ma - tko te two-je có - recz - ke,
a pra-wom rącz - kom na krzys, bo już ło - sta - tni roz,
bo już ło - sta - tni roz na jej wia - nek pa - trzys.

Przykład: Pieśń nieokreślona tonalnie

Za-graj-że mi mój gra-czy - ku, bo mam ro - se na bu - ci - ku,
a jak ty mi za-grasz ła - dzie, to mi ro - sa z bu - ta spa - dzie.

Wariantowość pieśni ludowych polega na funkcjonowaniu wielu z nich jednocześnie w kilku regionach, lecz w różnych odmianach. Jest ona skutkiem przekazu drogą tradycji ustnej i zawodnej pamięci ludzkiej oraz wynikiem ogromnej zdolności twórczej ludu przystosowującego daną pieśń do własnych potrzeb środowiska. Przykład to m.in. weselna pieśń *Chmiel* oraz pieśń balladowa *Wyjechał pan z chanami w pole*.

Przykład: Pieśń Chmiel i jej warianty:

Wielkopolska

Oj, chmie-lu, chmie-lu, ty ład-ne zie - le, nie by - ło
bez cie ża-dne we - se - le. Oj, chmie-lu, ty nie-bo - że,
niech ci Pan Bóg do-wspo-mo - że, chmie-lu nie - bo - że.

Mazowsze



Oj, chmie-lu, chmie-lu, ty buj - ne zie - le
nie bę - dzie bez - cie ła - dne we - se - le. Oj chmie-lu,
oj nie-bo - że, niech ci Pan Bóg do-po-mo-że, chmie-lu nie - bo - że.

Lubelszczyzna



Ze - byś ty chmie-lu po tycz - kach nie loz, to byś nie
ro - bił z pa-nie-ne-czek nie-wiast. Oj, chmie-lu, ty nie-bo - że,
niech ci Pan Bóg do-po-mo - że, chmie-lu ty nie - bo - że.

Przykład: Pieśń Wyjechał pan z chartami w pole i jej warianty.

okolice Łowicza



I wy-je-chał pan z char-ta-mi w po-le i zo - sta - wił ma-leń-kie pa-cho-le
a - by do - mu pil-no-wał a - by do - mu pil-no-wał.

Okolice Poznania



Okolice Dobrzynia nad Drwęcą



Tematyka pieśni związana jest z życiem ludu, zatem dotyczy jego pracy, obrzędów, zabaw; dawniejsze mówią o niedoli i ciężkich warunkach bytu. Są też pieśni o tematyce historycznej i fantastycznej oraz legendarnej. Wiele pieśni przenika humor i dowcip. Wyróżniamy więc pieśni (1) obrzędowe, np. dożynkowe, weselne, (2) przyśpiewki taneczno-towarzyskie, np. wiwat, (3) związane z trybem życia, np. zbójnickie, pasterkie, flisackie, (4) pieśni liryczne i epickie ballady.

Tańce

Są na ogół repliką pieśni. Zaczynają się w zasadzie przyśpiewką. Ich nazwy mają różne źródła (od regionu, od miejscowości, od ruchów choreotechnicznych, od nazwiska śpiewaka, od zawodów, od incypitu tekstu pieśni tanecznej itp.). Wykonywane są grupowo lub przez kilku tancerzy. Solowe nie istnieją.

Tańce wykazują duże zróżnicowanie regionalne.

- Na Mazowszu najbardziej popularne są tańce trójmiarowe: ruchliwy oberek i żywiołowy mazur; na Kujawach wolny kujawiak,
- W Wielkopolsce rodzimy taniec to wiwat, spotyka się też chodzonego,
- W Małopolsce występują różne odmiany krakowiaka oraz polka przeniesiona z Czech,
- Na Podhalu typowe tańce to zbójnicki i góralski,
- Na Śląsku najpopularniejszy jest trojak, przywędrował tu także szkocki szot i austriacki sztajerek,
- Na Pomorzu obok tańców lokalnych znane są walczerki pochodzenia niemieckiego.

W całej Polsce występuje marsz, poza własny region wyszły krakowiaki, mazury, oberki, kujawiaki i polonezy rozpowszechniając się na całym obszarze kraju, stając się własnością ogólnonarodową.

Tańce parami za przodkującym to np. krakowiak i mazur.

Tańce parami wirowe to np. oberek, polka, walc.

Tańce parami widowiskowe to np. góralski.

Tańce zespołowe widowiskowe to np. zbójnicki.

Tańce zespołowe - zabawy to np. szewc, miotlarz.

Instrumenty ludowe

Instrumenty ludowe można podzielić na strunowe, dęte i perkusyjne.

I. Instrumenty strunowe

1. Instrumenty smyczkowe

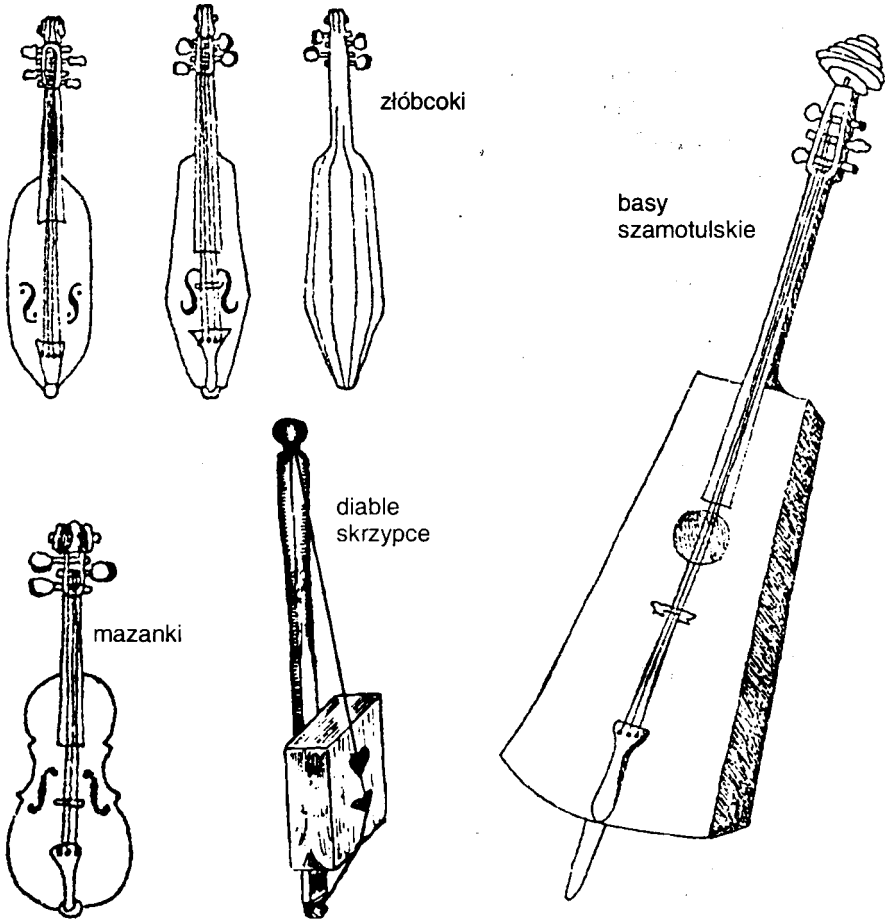
Obecnie najpopularniejszym instrumentem są skrzypce występujące jako instrument solowy lub w zespołach.

Niekiedy można spotkać jeszcze w użyciu:

- mazanki wielkopolskie - niedużych rozmiarów, trzystrunowe (a^1 e^2 h^3) towarzyszą zwykle dudom,
- złóbcoki (gęśliki podhalańskie) na Podhalu, posiadają **4** struny strojone kwartami lub kwintami,
- basy rzeszowskie - mają nieraz drzwiczki w dolnej części,
- basy szamotulskie - zaopatrzone w brzękadełka (talerzyki).

2. Instrumenty szarpane

Jedynym autentycznie ludowym instrumentem tego typu były diable skrzypce kurpiowskie o jednej strunie i kwadratowym pudle rezonansowym. Mandoliny, gitary, cytry są nie ludowego pochodzenia, aczkolwiek są nieraz używane.



II. Instrumenty dęte

Wymienić tu należy różnego rodzaju gwizdki, bekace, piszczałki, fujarki robione z liści czy łądyg oraz piszczałki drążone w wierzbie.

Trąby pasterskie mają duże rozmiary i różne nazwy: trembity (trombity na Podhalu), bazuny na Pomorzu, ligawy na Kurpiach, Mazowszu i w Lubelskiem.

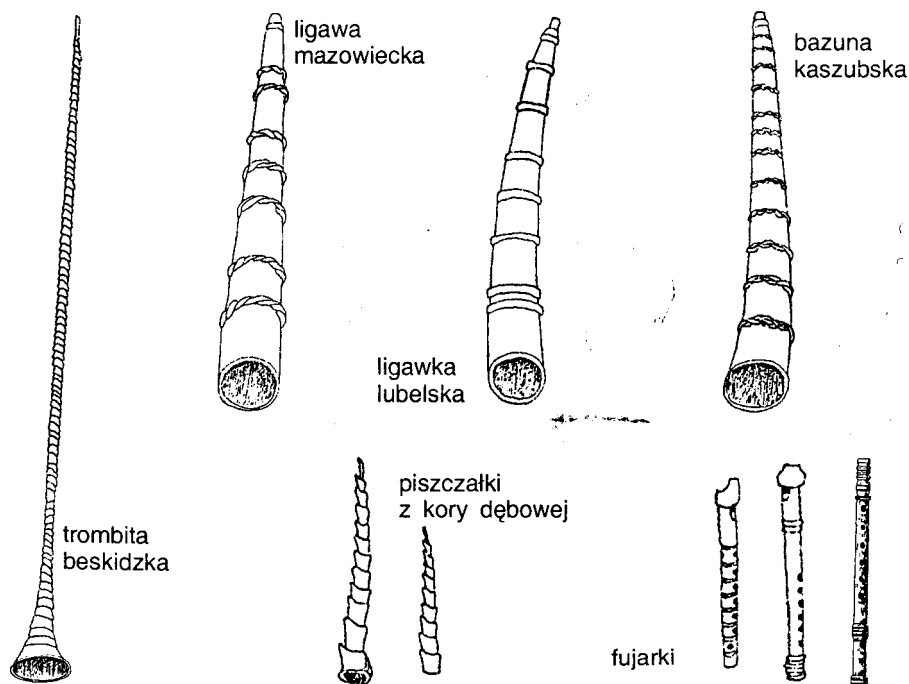
Instrumenty dudowe to: kozioł spotykany na Ziemi Lubuskiej, gajdy w Beskidzie Śląskim i dudy w Wielkopolsce oraz Beskidzie Żywieckim.

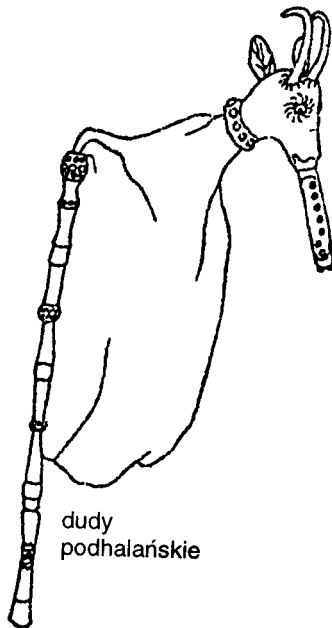
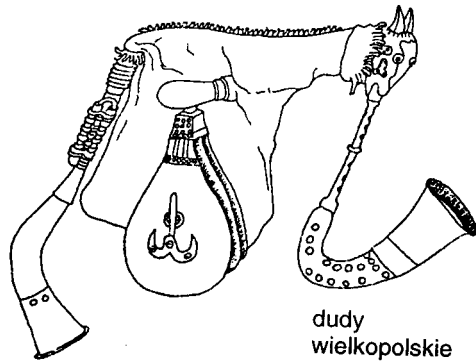
Ogólnie dudy składają się z:

- skózanego worka - zbiornika powietrza,
- piszczałki melodycznej - tzw. przebierki z siedmioma otworami bocznymi,
- piszczałki burdonowej tzw. bąka - wydającej długo brzmiący dźwięk,
- mieszka (lub drewnianej rurki, czyli duhaca) służącego do napełniania worka powietrzem.

Instrumentem ćwiczebnym tego typu są sierszeńki jedno- lub dwupęcherzowe bez bąka z duhacem i przebierką.

Inne aerofony: klarnety w stroju C i Es oraz trąbki są produkcji fabrycznej.

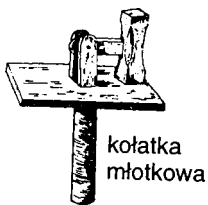
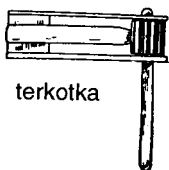


dudy
podhalańskiedudy
wielkopolskie

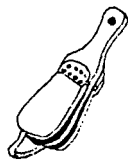
sierszeńki

III. Instrumenty perkusyjne

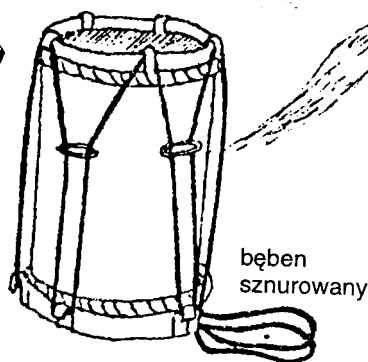
Reprezentują je terkotki, klekotki, kołatki, grzechotki, bęben wielki i mały burczybas, dzwonki pasterskie i wymienione wcześniej talerzyki przy ba-

kołatka
młotkowa

terkotka

grzechotka
drewniana

klekotka

bęben
sznurowany

burczybas

Kapele ludowe

To zespoły kilku instrumentalistów. Składy kapel były różne. Najczęściej stanowiły je skrzypce i bębenek lub basy. Potem dołączyły się drugie skrzypce oraz trąbka, klarnet, później saksofon, akordeon, cymbały (w południowo-wschodniej Polsce).

W regionach, gdzie występują instrumenty dudowe, kapelę tworzą dudy i skrzypce (lub dawniej mazanki).

Najpowszechniejszy typ kapeli to dwoje skrzypiec (prym i sekund) oraz basy. Pozostałe instrumenty wprowadza się w zależności od potrzeb. Instrumenty melodyczne i sekundujące mogą być zdwajane. Członkowie kapeli najczęściej grają tę samą melodię, która przy kolejnych powtórzeniach zostaje zmieniona za pomocą ozdobników, transpozycji. Spotyka się też przygrywki na początku i między zwrotkami oraz formuły zakończeniowe.