

Anna Brożek, Jacek Juliusz Jadacki

Reforma terminologii muzycznej

Sztuka i Filozofia 26, 206-228

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

REFORMA TERMINOLOGII MUZYCZNEJ

1. UWAGI WSTĘPNE

1.1. Terminologia muzyczna wymaga reformy.

Takie jest nieodparte wrażenie wszystkich, którzy – jak autorzy poniższego tekstu – z jednej strony mają za sobą studia muzyczne i stosunkowo swobodnie poruszają się w problematyce muzykologicznej, a z drugiej strony są filozofami o nastawieniu analitycznym i dość sprawnie posługują się narzędziami logicznymi.

1.2. Na początek uwaga terminologiczna.

Wyrażenie „terminologia muzyczna” rozumiemy bardzo szeroko. Chcemy do niej zaliczać zarówno takie terminy, jak np. *legato*, jak i takie, jak np. „allegro sonatowe”. Termin *legato* należy, ściślej biorąc, do «języka» partytur – a więc do języka *sui generis* instrukcji wykonywania utworów muzycznych. Natomiast termin „allegro sonatowe” należy do języka opisu teoretycznego utworów muzycznych. Pierwszy język można by nazwać „językiem muzycznym” *sensu stricto*, drugi – „językiem teorii muzyki” albo „językiem muzykologicznym”.

Reformy wymaga i jeden, i drugi. Wyraźnie jednak podkreślamy, że postulujemy reformę, a nie rewolucję. Nie jesteśmy bowiem zwolennikami rewolucji w ogóle, a rewolucji teoretycznych w szczególności. Opowiadamy się świadomie i stanowczo za kumulacyjną wizją rozwoju nauki.

1.3. Reforma, którą postulujemy – i którą zamierzamy w tym artykule zapoczątkować – powinna pójść w kilku kierunkach. Najważniejsze z nich są następujące.

Po pierwsze, interesujące nas terminy są w większości niedobrze zdefiniowane: za pomocą definicji nieadekwatnych lub wadliwych pod innymi ważnymi dla logika względami. (Twierdzenie nasze oparte jest na drobiazgowej, wielomiesięcznej analizie odpowiedniego materiału.) Fakt ten nie jest tylko sprawą – jeśli tak można powiedzieć – kosmetyki

logicznej. Tak zdefiniowane – niepoprawnie! – terminy mogą być (i bywają) źródłem teoretycznych pseudoproblemów. To zaś nie jest już jedynie kwestia «kosmetyczna».

Po drugie, wiele terminów muzycznych ma charakter – mówiąc ogólnikowo – nieprecyzyjny. (Znowu jest to nasza teza empiryczna, a nie jakieś aprioryczne malkontenctwo.) Dokładniej: wiele spośród terminów muzycznych to terminy *za mało* precyzyjne, żeby spełnić oczekiwania swoich użytkowników. Jesteśmy zdania, że zwiększenie ich precyzyjności dostarczyłoby pozytywnego impulsu zarówno praktyce wykonawczej, jak i badaniom muzykologicznym. Uważamy zarazem, że jest ono możliwe: postaramy się to pokazać na reprezentatywnych przykładach.

Po trzecie, za terminologią muzyczną nie stoi – jak dotąd – klarowny system pojęciowy. Muzycy i muzykolodzy – zwłaszcza wybitni, obdarzeni dostatecznie dużą intuicją (odpowiednio: praktyczną lub teoretyczną) – wyczuwają oczywiście, że terminy, których używają, są ze sobą powiązane różnorodnymi relacjami semantycznymi. Dla pewnych zadań – praktycznych i teoretycznych – taka intuicja semantyczna wystarcza. Jesteśmy jednak głęboko przekonani, że należy usilnie dążyć do wskazania owych relacji *explicite*. Jeśli się ma choćby zarys systemu, łatwiej wykryć – i uzupełnić – jego ewentualne luki. I oczywiście łatwiej – i w sposób bardziej odpowiedzialny – można nim operować.

1.4. Z tego, co zostało już powiedziane, widać *implicit*e, że odróżniamy terminy muzyczne od ich sensów – czyli od pojęć muzycznych. Chcemy to teraz powiedzieć wyraźnie i z naciskiem, gdyż pierwotnym przedmiotem naszego zainteresowania – trochę wbrew tytułowi artykułu – są właśnie pojęcia, a nie terminy. Skądinąd i te ostatnie pozostawiają nieraz – z metodologicznego punktu widzenia – sporo do życzenia. Niekiedy po prostu zmuszeni będziemy ingerować także w samą terminologię *sensu stricto*.

2. SYSTEM TERMINOLOGII MUZYCZNEJ

2.1. Jednym z niezbędnych warunków wprowadzenia **ładu** w terminologii muzycznej jest **rygorystyczne** odróżnianie terminów odnoszących się do następujących obiektów muzycznych: (a) utworu-**kompozycji**, tj. tego, co zjawia się w umyśle kompozytora w procesie twórczym; (b) utworu-**partytury**, tj. graficznego zapisu kompozycji; (c) utworu-**rekonstrukcji-mentalnej**, tj. tego, co powstaje na podstawie partytury

w wyobraźni jej «czytelnika» (może nim być w szczególności wykonawca); (d) utworu-**realizacji-akustycznej**, tj. tego, co za pomocą odpowiedniego instrumentu wytwarza wykonawca, stosując się do «instrukcji» zawartej w partyturze; (e) utworu-**percepcji**, tj. tego, co powstaje w umyśle osoby słuchającej określonej realizacji¹. Trzeba przy tym rygorystycznie przestrzegać zasady odróżniania w każdym z tych wypadków **aktu** (odpowiednio: tworzenia, zapisywania, czytania, wykonywania i słuchania) od **rezultatu** takiego aktu. (Dla przykładu: termin „artykulacja” odnosi się do aktu wykonywania utworu, ale nie do rezultatu tego aktu.) Sądzimy, że centralną częścią terminologii muzycznej jest ta, która dotyczy utworu-realizacji-akustycznej (d)².

2.2. Niezbędnym warunkiem wprowadzenia ładu w terminologii muzycznej jest też wyraźne wyodrębnienie w niej terminów *poza*-muzycznych (nazywamy tak tutaj zarówno terminy należące do dyscyplin **ogólniejszych** niż muzykologia, jak i terminy należące do dyscyplin **innych**, ale nie ogólniejszych niż muzykologia).

Oto lista tych spośród nich, które wykorzystaliśmy poniżej – w p. 3 („Analizy i propozycje”)³.

(1) **Terminy logiczne:** (a) konektywy (spójniki międzyzdaniowe): negacja („nie”), koniunkcja („i”), alternatywa („lub”), implikacja („jeżeli..., to”) oraz ekwiwalencja („gdy”); (b) kwantyfikatory (w tym kwantyfikatory ograniczone do pewnej dziedziny): generalizator („wszystkie” *resp.* „każdy”), partykularyzator („pewne”), „tylko” oraz „wszystkie i tylko”.

(2) **Terminy teorii mnogości:** (a) „zbiór” oraz „przynależność (do zbioru)” (*resp.* w pewnych kontekstach „zawieranie” oraz „mienie”);

¹ Zob. J.J. Jadacki, „Kompozycja muzyczna. Szkic analizy semiotycznej terminu”, *Sztuka i Filozofia* 1989, t. I, s. 236–241.

² Aby przeprowadzić nasz projekt konsekwentnie, trzeba by w niektórych wypadkach zastosować definicje *ostenzywne* o postaci „To jest *N*”, gdzie „*N*” byłoby definiowanym terminem, a „to” – wraz z odpowiednim gestem lub jego ekwiwalentem werbalnym – wskazywałoby na jeden z desygnatów terminu „*N*”. Desygnat taki byłby załączony do definicji – w postaci odpowiedniego nagrania. Bez takich definicji system musi zawierać pewne odstępstwa od *zasady słuchacza*, a więc odwoływać się do opisu w języku akustyki lub języku odnoszącym się do sposobu wytwarzania utworu-realizacji.

³ Eksplikację większości tych terminów można znaleźć m.in. w: J.J. Jadacki, *Spór o granice języka*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2002, i – odpowiednio – w: idem, *Człowiek i jego świat*, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2003. W przyszłości zamierzamy wyodrębnić klasę terminów fizykalnych i psychologicznych – a także (ogólno)estetycznych, które na razie umieszczamy w obrębie terminologii muzycznej.

(b) „porządek”, „ciąg”, „para”, „następstwo”, „sąsiedowanie”, „przedzianie” (*resp.* „bycie między”) oraz „początek”.

(3) **Terminy matematyczne:** (a) „liczba”; (b) „długość”; (c) „równoliczność”, „większość” oraz „proporcjonalność”; (d) „suma” oraz „wielokrotność”.

(4) **Terminy semiotyczne:** „pozycja”, „zajmowanie (pozycji)” oraz „zastępowanie” (*resp.* „bycie zamiast”).

(5) **Terminy metodologiczne:** (a) „wyróżnianie”; (b) „jednostka miary”; (c) „określanie”.

(6) **Terminy ontologiczne:** (a) „wzgląd”; (b) „całość”, „część”, „złożenie” (*resp.* „składanie się”) oraz „wyodrębnienie”; (c) „podobieństwo”, „takożsamość”, „tożsamość” oraz „różnica”; (d) „okres”, „jednoczesność” oraz „późniejszość”; (e) „trwanie” (*resp.* „występowanie”); (e) „odwrócenie”.

Zauważmy, że lista terminów, wymienionych w poszczególnych działach, mogłaby zostać zredukowana (np. do różnych kombinacji negacji i koniunkcji można zredukować wszystkie pozostałe konektywy, a przy użyciu negacji wszystkie wymienione na tej liście kwantyfikatory są redukowalne np. do generalizatora). Nie robimy tego, gdyż formuły zawierające tylko takie *minimalne* «redukty» terminologiczne byłyby często w praktyce bardzo nieprzejrzyste.

2.3. Przy opisie (*scil.* charakterystyce) obiektów muzycznych x należy w miarę możliwości precyzyjnie wyodrębnić opis:

- (a) własności – w tym swoistości – x -ów;
- (b) części x -ów;
- (c) stosunków między x -ami;
- (d) rodzajów x -ów.

Trzeba przy tym dodatkowo pamiętać o czterech sprawach.

Po pierwsze: jeśli się szeroko rozumie termin „własność x -a”, to można do tego terminu zredukować terminy „część x -a” i „stosunek między x -em a y -iem. Zamiast bowiem mówić, że y jest częścią x -a, można wtedy powiedzieć, że x ma własność posiadania części y . Natomiast zamiast mówić, że x pozostaje w stosunku R do y , można powiedzieć, że x ma własność pozostawania w stosunku R do y . (Możliwe są także inne redukcje w obrębie rozważanych terminów.) Przyznając, że taka redukcja jest zasadniczo możliwa, w trosce o przejrzystość naszych rekonstrukcji nie będziemy z niej korzystali.

Po drugie: to, że x pozostaje w stosunku R do y , może być opisywane na różne sposoby. Równoważnymi opisami tego, że x pozostaje w stosunku

R do y , są opisy o postaci: (a) Między x a y zachodzi stosunek R ; (b) y jest przedmiotem, do którego x pozostaje w stosunku R . Szczególnie ważna przy rekonstrukcji systemu terminologicznego jest świadomość istnienia opisu (b) – «od strony» następnika danego stosunku, gdyż wiele terminów – to właśnie nazwy owych następników. Nieostrożne używanie takich nazw prowadzi niekiedy do przeoczenia ich relacyjnego charakteru – a w konsekwencji do błędów kategoryalnych.

Po trzecie: wyodrębnianie rodzajów x -ów (czyli – inaczej mówiąc – klasyfikacja x -ów) może opierać się na różnicach właśnie między własnościami x -ów, częściami x -ów lub nawet stosunkami między x -ami.

Po czwarte: wyodrębnione części x -ów (i niekiedy także własności x -ów, a nawet stosunki między x -ami) same mogą mieć «własne» własności, części i rodzaje oraz pozostawać do innych części w pewnych stosunkach.

Zauważmy na koniec, że np. do tzw. *elementów muzycznych* należą zarówno pewne własności, jak i części obiektów muzycznych, a nawet stosunki między owymi obiektami.

Poniżej przedstawimy fragment systemu terminologii muzycznej w ten sposób uporządkowany. (Definiowane następnie – w p. 3 – terminy muzyczne zaznaczamy przy pierwszym wystąpieniu kursywą.)

2.4. Dźwięki

Na początku – dla uniknięcia nieporozumień – podkreślamy, że chodzi o tzw. dźwięki pojedyncze. Zaznaczamy też, że zdefiniowanie „dźwięku pojedynczego” pozostawiamy sprawą otwartą. Niewykluczone, że do stworzenia jego definicji potrzebna będzie współpraca akustyków i psychologów.

2.4.1. Własności dźwięków

Dźwięki mają cztery własności:

- (a) barwę,
- (b) długość,
- (c) głośność,
- (d) wysokość.

Zauważmy, że ponieważ dźwięk jest przedmiotem czasowym, jego barwa i głośność w ciągu jego trwania mogą się **zmieniać**. (Długość danego dźwięku nie może się oczywiście zmieniać, gdyż jest dana po zakończeniu jego wybrzmiewania.) W szczególności zmiana głośności może polegać na: ściszeniu lub «zgłośnieniu» (termin mój, A.B.). Wydaje nam się natomiast, że zmiana wysokości danego dźwięku (co w związku

z tym jest sformułowaniem mylącym!) jest «początkiem» nowego dźwięku.

Przykładem granicznym są tu na przykład glissanda, szczególnie na instrumentach smyczkowych, na których możliwa jest ciągła (nie-dyskretna) zmiana wysokości dźwięków – i w konsekwencji momentu zmiany wysokości nie możemy precyzyjnie określić.

Dodajmy jeszcze, że w skład niektórych utworów muzycznych wchodzi także dźwięki o nieokreślonej wysokości (*scil.* szumy); tu o początku nowego dźwięku decydować będzie znaczna zmiana barwy lub głośności dźwięku «starego».

2.4.2. Części dźwięków

Częściami dźwięków są ich tony składowe: ton podstawowy i alikwoty. Tu warto od razu zwrócić uwagę na to, że nie dają się one wyodrębnić z dźwięków za pomocą samego ludzkiego aparatu słuchowego. Słuchowym świadectwem tego, że dźwięk jednak ma takie części – jest jego barwa.

2.4.3. Stosunki między dźwiękami

Ogólnie rzecz biorąc, dwa dźwięki mogą być **takie same** (pod względem wszystkich wymienionych wyżej własności) lub mogą **różnić się** między sobą (pod względem co najmniej jednej z tych własności). Zauważmy, że tego rodzaju diagnoza jest usprawiedliwiona, jeśli owe dźwięki różnią się lokalizacją czasoprzestrzenną: brzmią co najmniej w różnych miejscach (np. *c* wykonywane przez dwa rogi w orkiestrze) lub w różnych okresach (np. dwa *c* wykonane przez ten sam róg, ale pierwsze wcześniej niż drugie). W tym drugim wypadku – jeśli pod względem wszystkich własności są takie same – mówimy o nich, że się *powtarzają*. Dodajmy też, że jeżeli rozważamy dźwięki x i y , pozostające do siebie w stosunku R , to dźwięk y można opisywać jako skutek odpowiedniej zmiany (*scil.* przekształcenia) dokonanej na dźwięku x .

Rozważmy teraz kolejno możliwe względy, pod którymi mogą się różnić dwa dźwięki – czyli, inaczej mówiąc, różne rodzaje przekształceń, którym może być poddany dany dźwięk.

(a) Różnica pod względem barwy.

Zauważmy, że chociaż potrafimy porównywać dźwięki pod względem barwy (stwierdzać takozsamość lub różnicę barw dwóch dźwięków), nie istnieje relacja porządkująca zbiór dźwięków pod tym względem, która pozwalałaby dowolne trzy dźwięki o różnych barwach ustawić w szereg.

Na słabe uporządkowanie zbioru dźwięków pozwala natomiast porównanie ich pod względem pozostałych własności.

(b) Różnica pod względem długości.

Dźwięk x może być dłuższy od dźwięku y , krótszy od dźwięku y lub oba dźwięki x i y mogą być takiej samej długości. Zwróćmy uwagę, że równa długość dźwięków to nie to samo, co ich jednoczesność. Dwa dźwięki mogą być równej długości, ale trwać przez różne okresy, lub mogą być równoczesne, ale być różnej długości (wtedy mianowicie, gdy istnieje okres taki, w którym brzmią oba te dźwięki, oraz «sąsiedni» okres, w którym brzmi tylko jeden z nich).

(c) Różnica pod względem głośności.

Jeśli dźwięki x i y nie są takżsame pod względem głośności, dźwięk x może być od dźwięku y głośniejszy lub cichszy.

(d) Różnica pod względem wysokości.

Różnicę wysokości mierzymy *interwałami*. Jeżeli dźwięk x różni się pod względem wysokości od dźwięku y , to może zachodzić jedno z dwojga: albo dźwięk x jest wyższy od dźwięku y , albo na odwrót. Interwały (melodyczne) miewają więc różny *kierunek*⁴. Mają one także różną *wielkość*: cały *ton*, jego części (w szczególności *półton*) lub wielokrotności. Na interwałach można przeprowadzać działania: dodawania lub odejmowania; wyniki tych działań – to *suma* lub różnica odpowiednich interwałów.

2.4.4. Rodzaje dźwięków

Wśród dźwięków można wyodrębnić różne rodzaje m.in. ze względu na *tonację*, tj. pewien ustalony z góry zbiór dźwięków. Tonacja bywa z kolei wyznaczona indukcyjnie za pomocą odpowiedniego *modusu*, tj. ciągu interwałów pomiędzy kolejnymi dźwiękami od jednego z nich – wybranego jako punkt wyjścia – poczynając.

Ze względu na stosunek do określonej w ten sposób tonacji można wyodrębnić np.: *alteracje*, *dominanty*, *subdominanty*, *toniki* itd.

2.5. Wielodźwięki

Wielodźwięk jest «wertikalnym» ciągiem co najmniej dwóch (jednocześnie) dźwięków.

⁴ Jest dla nas jeszcze kwestią dyskusyjną, czy kierunek przysługuje rzeczywiście interwałom, czy może raczej melodiom.

2.5.1. Własności wielodźwięków

Zauważmy najpierw, że wielodźwięki mają – w pewnym sensie – wszystkie własności dźwięków (pojedynczych): barwę, długość, głośność i wysokość. Rzecz w tym jednak, że poszczególne dźwięki wielodźwięku mogą mieć różne barwy, długości, głośności i wysokości. Mają jednak i pewne własności, które nie przysługują dźwiękom (pojedynczym). Do takich własności należy m.in. ambitus (wielodźwięku).

2.5.2. Części wielodźwięków

«Naturalnymi» częściami wielodźwięku są należące doń (pojedyncze) dźwięki składowe.

2.5.3. Stosunki między wielodźwiękami

Zatrzymajmy się tutaj przy (niektórych) stosunkach różności.

(1) Różnica pod względem układu dźwięków składowych. Tu należą różnice, które opisujemy mówiąc, że:

(a) wielodźwięk x jest *przewrotem* wielodźwięku y ;

(b) wielodźwięk x jest *przekształceniem akordowym* wielodźwięku y .

Zauważmy, że w obu wypadkach zmiany układu są «sprzężone» ze zmianami pod innym względem. I tak, przewrót wielodźwięku to nie tylko zmiana układu dźwięków składowych tego wielodźwięku, lecz także wysokości co najmniej jednego z nich, a w szczególności «przeniesienie» go o jedną lub więcej oktaw wyżej lub niżej (por. np. przewrót trójdźwięku $c-e-g$ o postaci $e-g-c'$)⁵. Z kolei przekształcenie akordowe wielodźwięku może polegać nie tylko na przewrocie tego wielodźwięku, lecz także na zwiększeniu liczby jego dźwięków składowych, a w szczególności na dodaniu do wielodźwięku «wyjściowego» dźwięków o jedną lub więcej oktaw wyżej lub niżej od jednego z dźwięków składowych tego ostatniego.

(2) Różnica pod względem wysokości dźwięków składowych. Tu należy m.in. różnica, którą opisujemy mówiąc, że wielodźwięk (a w szczególności *akord*) x jest *mediantą* wielodźwięku (*resp.* akordu) y .

2.5.4. Rodzaje wielodźwięków

Wielodźwięki można podzielić pod względem:

⁵ Tradycyjne terminy oznaczające poszczególne rodzaje przewrotów – np. „pierwszy przewrót”, „drugi przewrót” itd. – urabiane są jednak wyłącznie od terminów oznaczających efekty operacji przenoszenia składnika wielodźwięku «w górę».

(1) liczby dźwięków składowych – na: *dwudźwięki, trójdźwięki, czterodźwięki* itd.;

(2) wielkości interwału między sąsiednimi dźwiękami składowymi – na m.in.: wielodźwięki tercjowe, wielodźwięki kwartowe itd., a następnie *dysonanse* i *konsonanse*.

Zauważmy, po pierwsze, że wielkości interwału, o których mowa *sub* (2), mogą być w zasadzie dowolne. Zauważmy też, po drugie, że w wypadku wielodźwięków «liczniejszych» niż dwudźwięki może być bądź tak, że wszystkie interwały wchodzące w grę mają taką samą wielkość, bądź tak, że interwały te są różne co do wielkości. Tutaj należą w szczególności akordy, tj. trójdźwięki tercjowe lub ich „obrazy”, powstałe w wyniku przekształcenia akordowego. Pewne szczególne układy różnych interwałów nazywamy „trybami” odpowiednich wielodźwięków (w szczególności trójdźwięków).

2.6. Melodie

Melodia – dodajmy wyraźnie: pojedyncza – jest «horyzontalnym» ciągiem co najmniej dwóch (niejednoczesnych) dźwięków.

Dla usunięcia możliwych nieporozumień zaznaczamy od razu, że mamy świadomość wieloznaczności słowa „melodia”. Wśród różnych jego znaczeń wyróżnić trzeba to, przy którym mówimy, że dwa ciągi następujących po sobie dźwięków mają taką samą melodię, gdy mają taki sam układ interwałów, czyli *melikę*, i takie same stosunki między długościami dźwięków składowych, czyli *rytm*. Odróżnijmy te dwa terminy za pomocą indeksów: *melodia*₁ i *melodia*₂. *Melodia*₂ byłaby więc złożoną własnością (melika + rytm) melodii₁. Otóż wolno nam za tę samą melodię₂ (powiedzmy: *Wlazł kotek na płotek*) uznać zarówno melodię₁ zagrąną *forte* i *presto* na flecie w tonacji *G*, jak i melodię₁ zagrąną *piano* i *lento* w tonacji *Des*, jeśli tylko w obu wypadkach interwały między dźwiękami będą takie same, a długości dźwięków – proporcjonalne.

2.6.1. Własności melodii

Zauważmy najpierw, że melodie – podobnie jak wielodźwięki – mają (w pewnym sensie) wszystkie własności dźwięków (pojedynczych): barwę, długość, głośność i wysokość. Podobnie też jak w wypadku wielodźwięków – poszczególne dźwięki melodii mogą mieć różne barwy, długości, głośności i wysokości. Mają jednak oczywiście także pewne własności, które nie przysługują (pojedynczym) dźwiękom.

Do takich własności należą m.in.

- (a) *ambitus* (melodii);
- (b) melika, a w szczególności melika « *płaska*», *opadająca*, *wznosząca się* lub *falująca*;
- (c) dynamika;
- (d) rytm, a w szczególności rytm *ruchliwy* lub *stojący*;
- (e) *metrum*;
- (f) kolorystyka.

Kwestią do osobnego rozważenia, czy na tej liście mogą i powinny znaleźć się np.: tempo i agogika.

2.6.2. Części melodii

«Naturalnymi» częściami melodii są *takty*. Poza tym wyróżnia się szczególne części, takie jak: figury (*motywy*), frazy oraz ornamenty (np. mordenty, obiegniki, przednutki i tryle).

W wypadku gamy (zob. niżej) – częściami są *stopnie*.

2.6.3. Stosunki między melodiami

Stosunki między melodiami x i y są m.in. wynikiem przekształcania melodii y . Przekształcenie «zerowe» ma miejsce, kiedy melodia x jest *powtórzeniem* melodii y . Przekształcenie «niezerowe» może dotyczyć:

- (1) długości melodii: melodia x może być *augmentacją* lub *diminucją* melodii y ;
- (2) głośności: melodia x może być *ściszeniem* lub **zgłośnieniem* melodii y ⁶;
- (3) wysokości (*resp.* barwy): melodia x jest *imitacją ścisłą* lub *progresją realną* melodii y ;
- (4) meliki: melodia x może być np. *imitacją swobodną*, *inwersją*, *progresją tonalną* lub *rakiem* melodii y .

W związku ze wskazanymi rodzajami przekształceń danej melodii trzeba zrobić trzy – na razie ogólnikowe, ale wymagające dalszej analizy – uwagi.

Po pierwsze, długość melodii może być rozumiana «czasowo» lub «składnikowo». W pierwszym wypadku chodzi o okres trwania melodii, w drugim – chyba powszechniejszym w praktyce muzycznej – o licznosc składników (w szczególności dźwięków składowych). Augmentacja danej

⁶ Por. uwaga na początku p. 3. Po spełnieniu pewnych dodatkowych warunków mamy do czynienia z relacją: melodia główna – akompaniament.

melodii jest więc «czasowo» dłuższa od melodii «wyjściowej», ale nie jest od niej dłuższa «składnikowo»; odwrotnie: wariacja danej melodii (np. jej ornamentacja) ma zazwyczaj tę samą długość «czasową», ale jest oczywiście dłuższa «składnikowo» od melodii «wyjściowej».

Po drugie, poza wymienionymi «czystymi» odmianami przekształceń istnieją jeszcze przekształcenia «mieszane»; przykładem takiego przekształcenia jest wariacja i jej szczególnie przypadek: ornamentacja.

Po trzecie, dokładnego rozważenia wymaga ewentualne umieszczenie na liście przekształceń melodii - transkrypcji i *transpozycji*, które na razie znalazły się dopiero wśród możliwych przekształceń utworu (muzycznego)⁷.

2.6.4. Rodzaje melodii

Wśród melodii można wyróżnić ze względu na:

- (1) wykorzystywaną skalę – melodię z dźwiękiem obcym;
- (2) melikę – gamę, melodię figuracyjną, kantylenową (śpiewną) i ornamentálną, melodię z pauzą, tetrachord;
- (3) dynamikę – melodia z akcentem;
- (4) rytmikę – melodię z synkopą.

2.7. Utwory (muzyczne)

Zacznijmy od uwagi, że «minimalnym» utworem muzycznym może być już pojedyncza melodia (a być może także dostatecznie długi wielodźwięk).

2.7.1. Własności utworów

Mówimy, że własności danego utworu określają jego charakter. Do własności utworów, które nie przysługują pojedynczym dźwiękom, należą:

- (a) agogika;
- (b) harmonika (tylko w wypadku utworów *wielogłosowych*);
- (c) kolorystyka (przede wszystkim w wypadku utworów wielogłosowych); mówimy, że kolorystyka danego utworu rozstrzyga o jego gatunku;
- (d) melodyka;
- (e) rytmika.

Utwór może być także charakteryzowany za pomocą:

- (f) skali;
- (g) tonacji; jeśli tonacja w utworze się zmienia – mówimy o modulacji.

⁷ Osobnego rozważenia wymaga to, czy w ogóle takie terminy, jak „transkrypcja” i „transpozycja” – odnoszą się do utworu-realizacji-akustycznej.

2.7.2. Części utworów (i stosunki między tymi częściami)

Powinny się prawdopodobnie tu znaleźć takie terminy, jak:

- okres, zdanie etc. – jak w wypadku melodii;
- kadencja, triada etc. – oraz *funkcja harmoniczna* (dominanta etc.) etc.;
- kuplet, refren etc.;
- wariacja („*x* jest wariacją tematu *y*”) – ale może już przy „melodii” lub tylko w „rodzajach utworów”;
- łącznik, odpowiedź, pokaz, *przeprowadzenie* etc.

2.7.3. Stosunki między utworami

Z wchodzących tu w grę stosunków wymienimy: transkrypcję i *transpozycję*.

2.7.4. Rodzaje utworów

(1) Ze względu na liczbę melodii (i stosunki między nimi) – czyli *fakturę* – odróżniamy utwory *jednogłosowe* od wielogłosowych, a wśród tych ostatnich wyróżniamy ponadto utwory *homofoniczne* i *polifoniczne*. Do utworów polifonicznych zaliczają się: fuga, *kanon* itd.

(2) Ze względu na liczbę części «niezależnych» – czyli architektonikę – odróżniamy utwory jednoustępowe od wieloustępowych (czyli cykli), takich jak np. koncert, sonata czy suita. Podrodzaje wyodrębnione byłyby tutaj według zasad dla utworów jednoustępowych zastosowanych do poszczególnych ustępów.

(3) Ze względu na liczbę części «wewnętrznych» – czyli formę – odróżniamy przede wszystkim utwory jednoczęściowe i wieloczęściowe. Wśród tych ostatnich można wyróżnić w szczególności utwory dwuczęściowe, trzyczęściowe itd. Następnie różnicują się one w zależności od tego, czy – a jeśli tak, to czym – różnią się między sobą poszczególne części.

Oto kilka przykładów rodzajów utworów, wyodrębnionych na tej podstawie spośród utworów jednogłosowych lub homofonicznych:

(a) AA_1A_2 – temat z wariacjami lub krótko: wariacje; tutaj część *A* nazywana jest „tematem”, a części A_1 i A_2 – „wariacjami”;

(b) AA_1A – allegro sonatowe; tutaj pierwsza część *A* nazywa się „ekspozycją”, część A_1 – „przetworzeniem”, a trzecia część *A* – „reprzyzą”;

(c) ABA – pieśń;

(d) $ABABA$ lub $ABABAB$ – utwór zwrotkowo-refrenowy;

(e) $ABACA$ – rondo; tutaj części *A* nazywane są „refrenami”, a *B* i *C* – „kupletami”.

(4) Ze względu na charakter (rytmikę i tempo?) wśród utworów można wyróżnić m.in.: scherzo, nokturn i taniec (np. menuet).

3. ANALIZY I PROPOZYCJE

Poniżej podajemy przykładowe definicje terminów, które zrekonstruowaliśmy tak, aby w możliwie najwyższym stopniu spełniały kryteria logicznej poprawności.

Jeśli z danym terminem związane są dwa sensy, to «rozszczepiamy» ten termin na dwie jednostki, odróżniając je za pomocą dolnych indeksów. Postulujemy na przyszłość całkowite usunięcie polisemii (i wielomianowości). Terminy, których wprowadzenie postulujemy ze względów systemowych, poprzedzamy gwiazdką (*). Jeśli po definicji podajemy klasyfikację desygnatów zdefiniowanego terminu, to poprzedzamy ją znakiem „♦”.

Jeszcze trzy zastrzeżenia. Po pierwsze, ponieważ zrekonstruowaliśmy dotychczas jedynie część terminologii muzycznej – formuły poniżej mają charakter prowizoryczny. Po drugie, upraszczamy w sposób istotny ich strukturę logiczną, jeśli nie prowadzi to (naszym zdaniem) do nieporozumień. Dotyczy to np. opuszczania «oczywistych» kwantyfikatorów oraz stosowania anafor zamiast zmiennych o odpowiednich kształtach. Po trzecie, w *definiensach* poniższych definicji występują następujące niezdefiniowane terminy muzyczne: *głośność dźwięku* (*resp. głośniejszość jednego dźwięku względem drugiego*), *jednoczesność dźwięków*, *półton*, *wysokość dźwięku* (*resp. wyższość jednego dźwięku względem drugiego*).

AKORD: trójdźwięk₁⁸ lub jego *transmutacja.

AKOMPANIAMENT w utworze muzycznym: *kompleks muzyczny będący w tym utworze na drugim planie.

AMBITUS melodii₁: interwał między najniższym i najwyższym dźwiękiem melodii₁.

AUGMENTACJA melodii₁: jeżeli melodie₁ x i y mają taką samą melikę, to melodia₁ x jest augmentacją melodii₁ y , gdy rytm melodii x jest *rozszerzeniem rytmu melodii y ⁹.

⁸ Mamy świadomość, że ograniczanie zbioru akordów do trójdźwięków i ich transmutacji jest dyskusyjne, ale uzasadnienie dokonane przez nas ograniczenia przekracza ramy tego artykułu.

⁹ „Augmentacja melodii” należy do terminów, które nazwiemy tymczasowo „zrelatywizowanymi”. W wypadku augmentacji – w szczególności – chodzi o to, że jeżeli w danym utworze rytm melodii x jest *rozszerzeniem rytmu melodii y , to: (a) jeżeli melodia x jest

CAŁY TON: suma dwóch półtonów.

***CZWOROTON:** suma ośmiu półtonów.

DIMINUCJA melodii: jeżeli melodia₁ x i y mają taką samą melikę, to melodia₁ x jest DIMINUCJĄ melodii₁ y, gdy rytm melodii x jest *ścieśnieniem rytmu melodii₁ y.

DLUGOŚĆ dźwięku: długość trwania tego dźwięku.

DOMINANTA w tonacji x: trójdźwięk₁, którego najniższy dźwięk składowy ma taką samą wysokość jak piąty stopień gamy x lub jak *duplikat tego stopnia, lub *transmutacja takiego trójdźwięku₁.

***DUPLIKAT dźwięku:** dźwięk x jest *DUPLIKATEM GÓRNYM dźwięku y, gdy dźwięk x jest wyższy od dźwięku y o *sześcioton (mamy wtedy POJEDYNCZY *D.G.) lub wielokrotność tego interwału (mamy wtedy WIELOKROTNY *D.G.); dźwięk x jest *DUPLIKATEM DOLNYM dźwięku y, gdy dźwięk x jest niższy od dźwięku y o *sześcioton (mamy wtedy POJEDYNCZY *D.D.) lub wielokrotność tego interwału (mamy wtedy WIELOKROTNY *D.D.).

***DWUTON:** suma czterech półtonów.

DYSONANS: dwudźwięk, w którym pomiędzy dźwiękami składowymi jest jeden z następujących interwałów: półton, cały ton, tryton, *pięcioton lub *jedenastopółton – lub też suma poprzednich i *sześciotonu bądź jego wielokrotności¹⁰.

***DZIEWIĘCIOPÓLTON:** suma dziewięciu półtonów.

FAKTURA utworu muzycznego: utwór muzyczny ma FAKTURĘ jednogłosową, gdy nie zawiera współbrzmień; utwór muzyczny ma FAKTURĘ WIELOGŁOSOWĄ, gdy zawiera co najmniej jedno współbrzmienie.

F. HOMOFOONICZNA: faktura wielogłosowa taka, że utwór o tej fakturze ma dwa *plany: *pierwszy i *drugi. **F. POLIFONICZNA:** faktura wielogłosowa taka, że w utworze o tej fakturze nie ma zróżnicowanych *planów.

FUNKCJA HARMONICZNA tonacji: tonika, dominanta lub subdominanta tej tonacji.

GAMA: melodia₁ wstępująca 8-dźwiękowa lub 12-dźwiękowa o ambitusie *sześciotonu i modusie durowym lub mollowym (dla 8-dźwiękowej), lub chromatycznym (dla 12-dźwiękowej). • W zależności od tego,

«niepóźniejsza» od melodii y, to melodia y jest diminucją melodii x; (b) jeżeli zaś melodia y jest «niepóźniejsza» od melodii x, to melodia x jest augmentacją melodii y.

¹⁰ Słowo „dysonans” ma w tradycyjnej terminologii muzycznej jeszcze inny sens – zrelatywizowany do tonacji, póki co nie jesteśmy jednak w stanie zaproponować satysfakcjonującej definicji tak rozumianego „dysonansu”.

jaka jest wysokość pierwszego dźwięku składowego, wśród gam durowych i mollowych wyróżnia się kolejno gamy *C*-dur i *c*-moll, *Cis*-dur i *cis*-moll, *D*-dur i *d*-moll itd. **G. DUROWA:** gama o modusie durowym. **G. MOLL****OWA:** gama o modusie mollowym. **G. CHROMATYCZNA:** gama o modusie chromatycznym.

GŁOS w utworze muzycznym: jeżeli utwór muzyczny jest *sekwencją harmoniczną, to utwór ten ma tyle głosów, ile dźwięków składowych mają współbrzmienia należące do tej *sekwencji¹¹.

IMITACJA: melodia₁ *x* należąca do jednego głosu jest IMITACJĄ melodii₁ *y* należącej do innego głosu, gdy melodia₁ *x* jest podobna do melodii₁ *y*. **I. ŚCISŁA:** imitacja, w której melodia₁ imitująca: (a) jest taka sama jak melodia₁ imitowana lub (b) jest augmentacją, diminucją, inwersją lub rakiem melodii₁ imitowanej¹².

INTERWAŁ między dźwiękami: odległość między dźwiękami ze względu na ich wysokość. • Wśród interwałów wyróżnia się półton i jego wielokrotności¹³. **I. HARMONICZNY:** interwał między dźwiękami jednoczesnymi. **I. MELODYCZNY:** interwał między dźwiękami niejednoczesnymi.

INWERSJA melodii₁: jeżeli melodie₁ *x* i *y* rozpoczynają się od dźwięku o takiej samej wysokości, to melodia₁ *x* jest INWERSJĄ melodii₁ *y*, gdy melika melodii₁ *x* jest *odbiciem meliki melodii₁ *y*¹⁴.

***JEDENASTOPOŁTON:** suma jedenastu półtonów.

KANON: utwór polifoniczny, w którym poszczególne głosy rozpoczynają się w różnym okresie i każdy kolejny jest imitacją ścisłą głosu, który rozpoczął się jako pierwszy.

KIERUNEK interwału melodycznego: interwał melodyczny między dźwiękami *x* i *y* ma KIERUNEK W GÓRĘ, gdy dźwięk *x* jest niższy od dźwięku *y*; interwał melodyczny między dźwiękami *x* i *y* ma KIERUNEK W DÓŁ, gdy dźwięk *x* jest wyższy od dźwięku *y*.

***KOMPLEKS MUZYCZNY:** melodia₁, współbrzmienie₂ lub *sekwencja harmoniczna.

KONSONANS: dwudźwięk, w którym między dźwiękami składowymi jest jeden z następujących interwałów: *półtoraton, *dwuton, *pięcio-

¹¹ Zdajemy sobie sprawę z tego, że jest to uproszczenie, ale na razie nie jesteśmy w stanie zaproponować lepszego rozwiązania.

¹² Por. przyp. 9.

¹³ W tradycyjnej terminologii muzycznej nazwy interwałów między danymi dźwiękami urobione są od numerów stopni gamy, do której relatywizuje się te dźwięki.

¹⁴ Por. przyp. 9.

półton, *siedmiopółton, *czworoton, *dziewięciopółton lub *sześcioton, lub suma poprzednich interwałów i *sześciotonu bądź jego wielokrotności.

KONTRAPUNKT: jeżeli w jednym z głosów utworu polifonicznego występuje temat, to KONTRAPUNKTAMI są wszystkie i tylko te jednocześnie z tym tematem odcinki pozostałych głosów, w których nie występuje jego imitacja.

MELIKA: dwie melodie₁ x i y mają taką samą MELIKĘ₂, gdy melodie₁ x i y są równoliczne oraz pomiędzy każdą parą dźwięków melodii₁ x , zajmujących w niej pozycje z_1 i z_2 , i parą dźwięków melodii₁ y , zajmujących w niej również pozycje z_1 i z_2 , jest interwał o takiej samej wielkości i takim samym kierunku.

MELODIA₁: całość złożona z co najmniej dwóch niejednoczesnych dźwięków (o określonej wysokości)¹⁵. **M.₁ GŁÓWNA w utworze muzycznym:** melodia₁ będąca w tym utworze na pierwszym planie. **M.₁ STOJĄCA:** melodia₁, której dźwięki składowe mają taką samą wysokość. **M.₁ RUCHOMA:** melodia₁, której dźwięki składowe mają różną wysokość. **M.₁ WSTĘPUJĄCA:** melodia₁ ruchoma, której każdy kolejny dźwięk jest wyższy od poprzedniego. **M.₁ ZSTĘPUJĄCA:** melodia₁ ruchoma, której każdy kolejny dźwięk jest niższy od poprzedniego.

MELODIA₂: dwie melodie₁ x i y mają taką samą MELODIE₂, gdy melodie₁ x i y mają taki sam rytm i taką samą melikę.

MODUS: dwie melodie₁ wstępujące x i y mają taki sam MODUS, gdy ciąg interwałów między kolejnymi dźwiękami składowymi melodii₁ x jest taki sam jak ciąg interwałów między kolejnymi dźwiękami składowymi melodii₁ y . **M. DUROWY NATURALNY:** ciąg następujących interwałów: cały ton, cały ton, półton, cały ton, cały ton, cały ton, półton. **M.D. HARMONICZNY:** ciąg następujących interwałów: cały ton, cały ton, półton, półton, półton, półton, półton. **M.D. MIĘKKI:** ciąg następujących interwałów: cały ton, cały ton, półton, cały ton, cały ton, półton, cały ton, cały ton. **M. MOLLOWY NATURALNY:** ciąg następujących interwałów: cały ton, półton, cały ton, cały ton, cały ton, cały ton, półton. **M.M. HARMONICZNY:** ciąg następujących interwałów: cały ton, półton, cały ton, cały ton, półton, *półton, półton. **M.M. DORYCKI:** ciąg następujących interwałów: cały ton, półton, cały ton, cały ton, cały ton, cały ton, półton. **M. CHROMATYCZNY:** ciąg dwunastu półtonów.

¹⁵ Jeśli melodia₁ ma więcej niż trzy dźwięki, to można w niej wyodrębnić motywy.

MOTYW: taka część danej melodii₁, że sama ta część jest pewną melodią¹⁶.

***ODBICIE meliki:** melika x jest *ODBICIEM meliki y , gdy kolejne interwały określające melikę x mają kierunek przeciwny względem kierunku kolejnych interwałów określających melikę y .

***ODWRÓCENIE meliki:** melika x jest *ODWRÓCENIEM meliki y , gdy kolejne interwały określające melikę x mają porządek przeciwny względem porządku kolejnych interwałów określających melikę y .

***PIĘCIOPÓLTON:** suma pięciu półtonów.

***PIĘCIOTON:** suma dziesięciu półtonów.

PLAN w utworze muzycznym: wielogłosowy utwór muzyczny x ma (zróżnicowane) PLANY, gdy w utworze x *kompleks muzyczny y (będący na PIERWSZYM P. w tym utworze) jest głośniejszy niż pozostałe dźwięki składowe utworu x (które są na DRUGIM P. w tym utworze).

***PÓLTORATON:** suma trzech półtonów.

PRZEPROWADZENIE: część utworu polifonicznego taka, że występuje w niej temat i co najmniej jedna imitacja ścisła tematu¹⁷.

PRZEWROT trójdźwięku₁: trójdźwięk₂ x jest PIERWSZYM PRZEWROTEM trójdźwięku₁ y , gdy trójdźwięki₂ x i y różnią się od siebie pod względem wysokości dźwięków składowych tylko tym, że w trójdźwięku₂ x zamiast najniższego dźwięku składowego trójdźwięku₁ y jest *duplikat górny tego dźwięku; trójdźwięk₂ x jest DRUGIM PRZEWROTEM trójdźwięku₁ y , gdy trójdźwięki₂ x i y różnią się od siebie pod względem wysokości tylko tym, że w trójdźwięku₂ x zamiast najniższego i średniego dźwięku składowego trójdźwięku₁ y są *duplikaty górne tych dźwięków.

RAK melodii₁: melodia₁ jest RAKIEM melodii₁ y , gdy melika melodii₁ x jest *odwróceniem meliki melodii₁ y ¹⁸.

***ROZSZERZENIE rytmu:** rytm x jest *ROZSZERZENIEM rytmu y , gdy kolejne długości dźwięków określające rytm x są wielokrotnością kolejnych długości dźwięków określających rytm y .

RYTM: dwie melodie₁ x i y mają taki sam RYTM, gdy (a) melodie₁ x i y są równoliczne i (b) każdy dźwięk melodii₁ x , zajmujący w niej pozycję z , ma taką samą długość co dźwięk melodii₁ y , zajmujący w niej również pozycję z .

¹⁶ Podajemy tu na razie niestety tylko warunek konieczny – ale niewystarczający – bycia motywem. Nie jest to więc – ściśle biorąc – definicja identycznościowa.

¹⁷ Por. przyp. 15.

¹⁸ Por. przyp. 9.

***SEKWENCJA HARMONICZNA:** całość złożona z co najmniej dwóch niejednoczesnych współbrzmień.

***SIEDMIOPÓŁTON:** suma siedmiu półtonów.

SKALA *kompleksu muzycznego: *kompleksy muzyczne x i y są w takiej samej SKALI, gdy zbiór wszystkich i tylko dźwięków *kompleksu muzycznego x jest tożsamy ze zbiorem wszystkich i tylko dźwięków *kompleksu muzycznego y ¹⁹. **S. CHROMATYCZNA:** *kompleks muzyczny jest w *S. CHROMATYCZNEJ, gdy każdy dźwięk składowy *kompleksu muzycznego x jest taki sam pod względem wysokości jak pewien dźwięk pewnej gamy chromatycznej lub jak jego *duplikat i na odwrót – każdy dźwięk składowy pewnej gamy chromatycznej jest taki sam jak pewien dźwięk składowy *kompleksu muzycznego x lub jak *duplikat tego dźwięku. **S. DUROWA:** *kompleks muzyczny x jest w S. DUROWEJ, gdy każdy dźwięk składowy *kompleksu muzycznego x jest taki sam pod względem wysokości jak pewien dźwięk składowy pewnej gamy durowej lub jak jego *duplikat. **S. MOLLOWA:** *kompleks muzyczny x jest w S. MOLLOWEJ, gdy każdy dźwięk składowy *kompleksu muzycznego x jest taki sam pod względem wysokości jak pewien dźwięk składowy pewnej gamy mollowej lub jak jego *duplikat.

STOPIEŃ gamy: kolejny – poczynając od najniższego – dźwięk składowy tej gamy.

SUBDOMINANTA w tonacji x : trójdźwięk₁, którego najniższy dźwięk składowy ma taką samą wysokość jak czwarty stopień gamy x lub jak *duplikat tego stopnia, lub *transmutacja takiego trójdźwięku₁.

SUMA interwałów: jeżeli dźwięk x jest nienizszy od dźwięku y , a dźwięk y jest nienizszy od dźwięku z , to SUMA interwału między dźwiękiem x i dźwiękiem y i interwału między dźwiękiem y i dźwiękiem z jest interwałem między dźwiękiem x i dźwiękiem z .

***SZEŚCIOTON:** suma dwunastu półtonów.

***ŚCIEŚNIENIE rytmu:** rytm x jest *ŚCIEŚNIENIEM rytmu y , gdy rytm y jest *rozszerzeniem rytmu x .

TEMAT w utworze polifonicznym: melodia₁ taka, że w tym utworze jest co najmniej jedna jej imitacja²⁰.

¹⁹ Zaproponowana przez nas definicja „skali” wymaga – rzecz jasna – uzupełnienia o ogólny warunek tożsamości dwóch dźwięków. Sprecyzowanie tego warunku zostawiamy na później.

²⁰ Por. przyp. 9. Definicja powyższa rodzi ponadto trudności z odróżnieniem kontrpunktu stałego od tematu. Na razie nie potrafimy uporać się z tymi trudnościami.

TONACJA *kompleksu muzycznego: *kompleks muzyczny x jest w TONACJI y , gdy każdy dźwięk składowy *kompleksu muzycznego x jest taki sam jak pewien dźwięk gamy y lub jak jego *duplikat²¹.

TONIKA w tonacji x : trójdźwięk₁, którego najniższy dźwięk składowy ma taką samą wysokość jak pierwszy stopień gamy x lub jak *duplikat tego stopnia, lub *transmutacja takiego trójdźwięku₁.

***TRANSMUTACJA trójdźwięku₁:** współbrzmienie₁ x jest *TRANSMUTACJĄ trójdźwięku₁ y , gdy współbrzmienie₁ x złożone jest tylko z dźwięków o takich samych wysokościach jak dźwięki składowe trójdźwięku₁ y lub ich *duplikatów.

TRANSPOZYCJA: kompleks muzyczny x jest TRANSPOZYCJĄ kompleksu y , gdy kompleksy x i y różnią się tylko tonacją²².

TRÓJDŹWIEK₁: wielodźwięk złożony z trzech dźwięków takich, że sąsiednie dźwięki odległe są od siebie o 3, 4 lub 5 półtonów.

TRÓJDŹWIEK₂: wielodźwięk złożony z trzech dźwięków.

UTWÓR MUZYCZNY: *kompleks muzyczny, który nie jest częścią innego kompleksu muzycznego. **U. HOMOFONICZNY:** u.m. o fakturze homofonicznej. **U. JEDNOGŁOSOWY:** u.m. o fakturze jednogłosowej. **U. POLIFONICZNY:** u.m. o fakturze polifonicznej. **U. WIELOGŁOSOWY:** u.m. o fakturze wielogłosowej.

TRYTON: suma sześciu półtonów.

WARTOŚĆ RYTMICZNA dźwięku: liczba jednostek miary zawartych w długości tego dźwięku²³.

WIELODŹWIEK: współbrzmienie₁, w którym dźwięki składowe nie są swoimi *duplikatami. • W zależności od liczby dźwięków składowych wśród wielodźwięków wyróżnia się kolejno: dwudźwięki, trójdźwięki₂, czterodźwięki itd.

WSPÓŁBRZMIENIE₁: całość złożona z co najmniej dwóch jednoczesnych dźwięków różniących się wysokością.

WSPÓŁBRZMIENIE₂: całość złożona z co najmniej dwóch jednoczesnych dźwięków różniących się co najmniej jedną z następujących własności: wysokością, głośnością, barwą lub umiejscowieniem.

²¹ Pomijamy tu – dla uproszczenia – kwestię alteracji.

²² Por. przyp. 9.

²³ Sygnalizujemy, że o ile można przyjąć, że «standardową» jednostką miary interwału jest półton, o tyle nie ma takiej – przyjętej powszechnie – jednostki miary dla długości dźwięku. Wydaje nam się jednak, że trzeba będzie taką jednostkę wprowadzić.

4. UWAGI KOŃCOWE

Przedstawiliśmy program reformy terminologii muzycznej oraz pewien fragment tego, co udało nam się dotąd w ramach tego programu zrealizować.

Liczymy na to, że nasze przedsięwzięcie spotka się z przychylnością polskiego środowiska muzyków, muzykologów i estetyków. Zależałoby nam bardzo, żeby przychylność ta objawiała się przede wszystkim w krytycznym wsparciu tej rekonstrukcji. Wiemy, że bez takiego wsparcia nasze przedsięwzięcie ma bardzo małe szanse powodzenia.

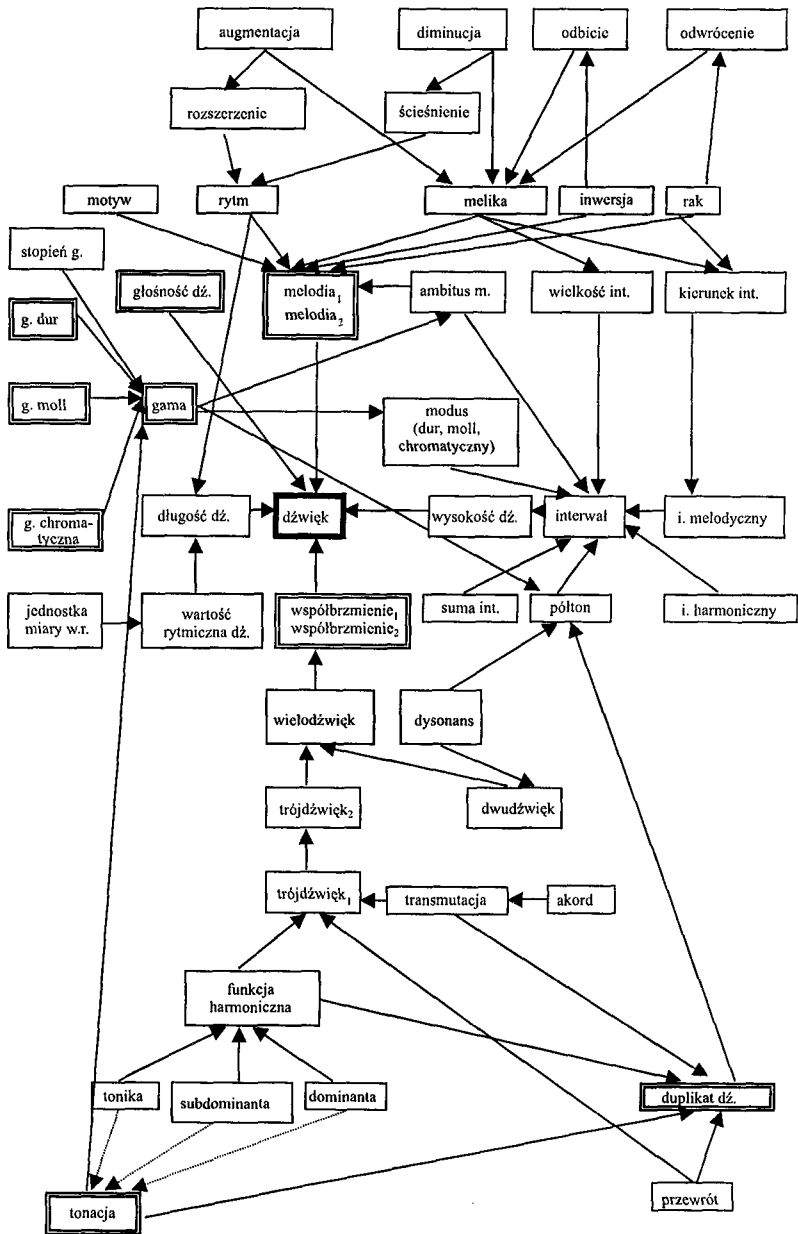


Diagram 1.
FRAGMENT GNIAZDA SEMANTYCZNEGO „DŹWIĘKU”

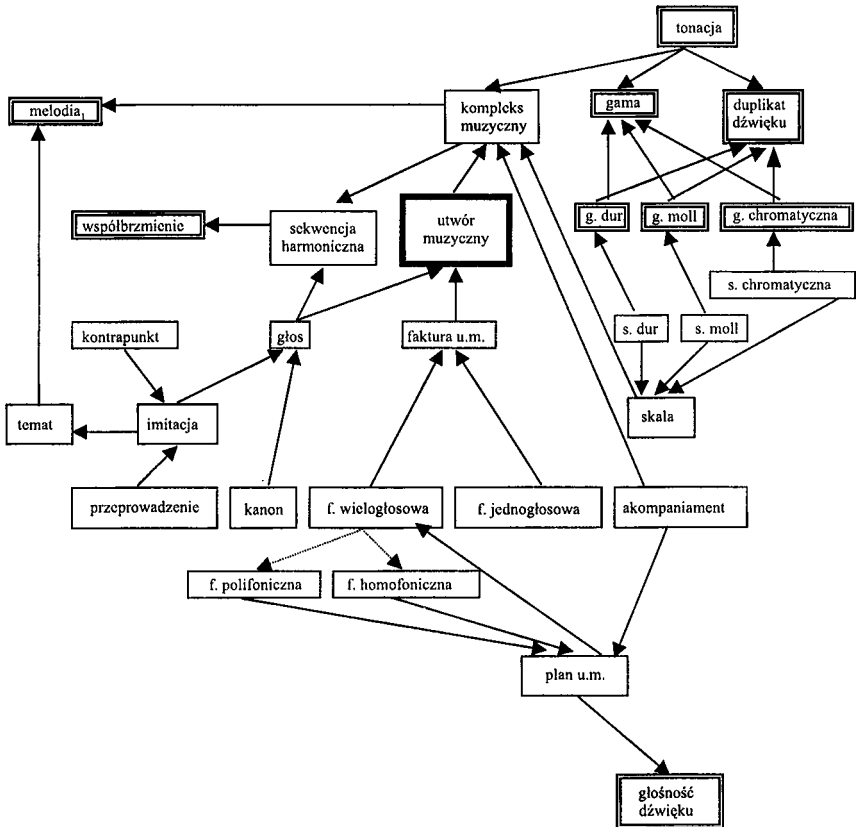


Diagram 2.
FRAGMENT GNIAZDA SEMANTYCZNEGO „UTWORU MUZYCZNEGO”

Legenda. (1) Strzałki z linią ciągłą („→”) w obu diagramach kierują do terminów, od których dany termin jest semantycznie zależny – czyli do terminów występujących w definicji danego terminu. (2) Strzałki z linią przerywaną („----->”) łączą termin zdefiniowany za pomocą definicji klasyfikacyjnej z terminami odnoszonymi się do odpowiednich podzbiorów denotacji tego pierwszego. (3) Jeżeli termin A jest połączony strzałką z terminem B, a termin B jest połączony strzałką z terminem C, to strzałkę łączącą termin A z terminem B pomijamy. (4) W podwójnych obramowaniach („▭”) znajdują się terminy wspólne obu gniazd semantycznych.

Summary

Musical terminology requires reconstruction.

This is the conclusion of our analysis of musical definitions and other musicological statements. In the article, a project of such a reconstruction is proposed and the first stage of its realization is presented.

The exposition of our logical therapy of musical terminology consists in two parts. In the first part, we give an analysis of some basic musical concepts: *sound, its properties, parts and kinds*. In the second part, we formulate logically correct definitions of a slight group of musicological terms.