

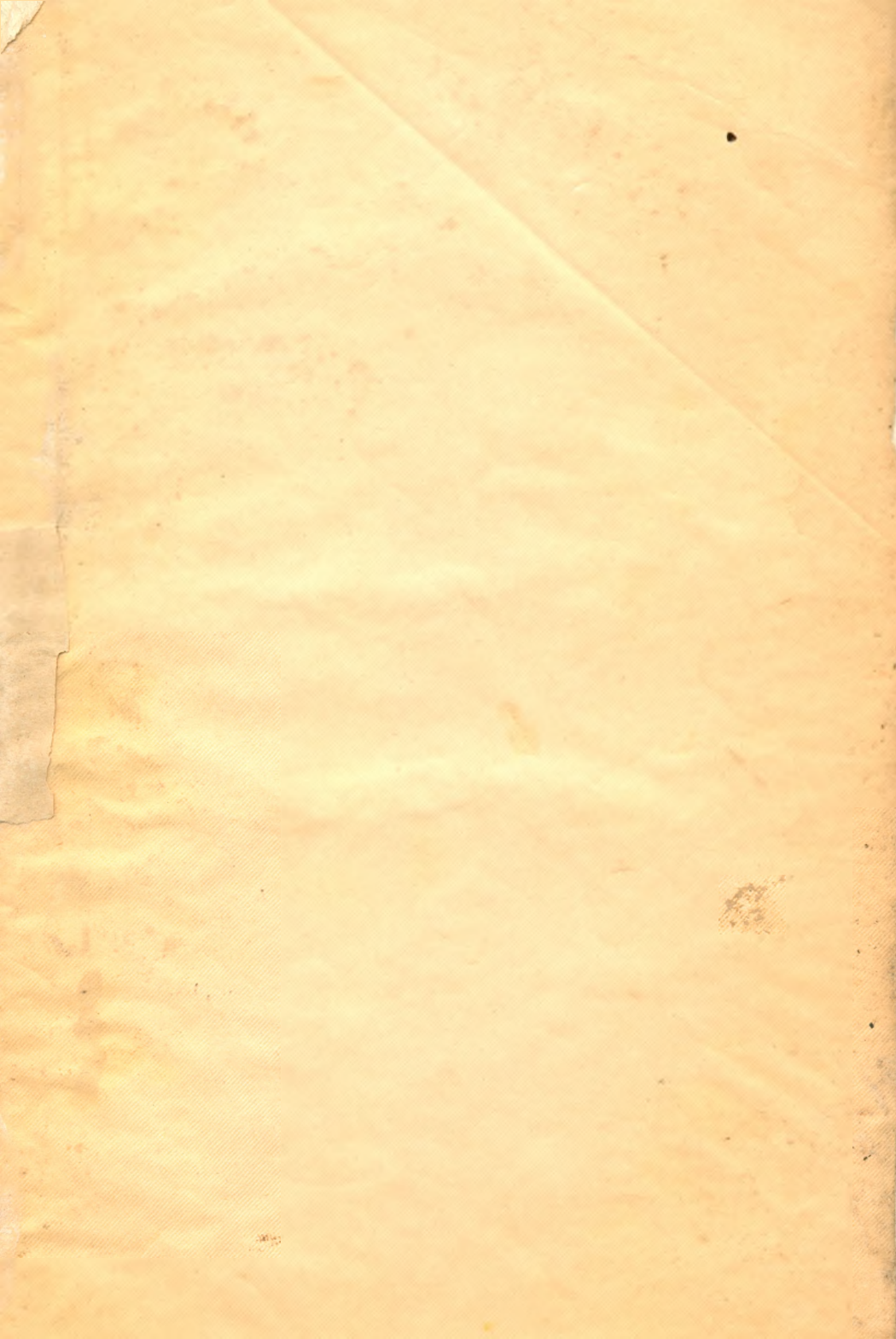


A
a
b
c
d
e
f
g
h

47	36	68	70
22	48	37	68
23	49	40	70



S. S. Leonard
111



ZASADY MUZYKI

ORAZ

NAUKA CZYTANIA NUT GŁOSEM

POJEDYNCZO LUB ZBIOROWO.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS 311

195601

ZASADY MUZYKI

ORAZ

NAUKA CZYTANIA NUT GŁOSEM

Przyjęte przez Instytut Muzyczny (Konservatoryum) Warszawski.

PRZEZ

Karola Studzińskiego,

PROFESSORA INSTYTUTU MUZYCZNEGO W WARSZAWIE.

WYDANIE DRUGIE.

NAKŁADEM AUTORA.

WARSZAWA,

w Drukarni „Wiek” (Jana Noskowskiego),

ulica Mazowiecka Nr 4.

1874.



414910 BG

Дозволено Цензурою.

Варшава, 15 (27) Июля 1874 года.

PRZEDMOWA.

Wydane przezemnie w r. 1869 dziełko p. t. „Zasady Muzyki“ zostało w zupełności wyczerpane. Ta okoliczność skłoniła mnie do powtórnego wydania, przyczém jednakże, obok uzupełnienia wielu szczegółów, wprowadziłem zmianę w samymże sposobie wykładu.

Długoletnia praktyka nauczycielska dała mi przeświadczenie, iż najwłaściwszą, ze względu na przystępność, jest nauka podawana w formie pytań i odpowiedzi. Systemat ten, mniej dziś używany, wydać się może zbyt elementarnym i drobiazgowym, lecz podług mnie, jest to najpewniejszy i najszybszy sposób do osiągnięcia celu. Niewiele znaleźć można tak wielkich talentów, tak bystrych umysłów, dla których wykład, prowadzony sposobem potocznego opowiadania, będzie wystarczającym. Dla większości potrzebném jest jak największe uznysławianie przedmiotu za pomocą kilkakrotnego powtarzania, do czego właśnie forma pytań i odpowiedzi znacznie dopomaga. Przytém, w wykładach moich, w Konserwatorium Muzyczném Warszawskiem ten systemat został przyjęty, a tém samym dziełko niniejsze ułatwi pracę uczniom Instytutu, dając im możność oszczędzenia czasu, obracanego przedtém na spisywanie kursu. Dla osób, które pragną kształcić się bez pomocy nauczyciela, dziełko w formie wyżej wzmiankowanej skreślone, okaże się również praktyczném i pożyteczném.

Wreszcie, wszędzie, gdzie tego zachodzi potrzeba, znajdują się, obok pytań, osobne uwagi, rozjaśniające przedmiot jak najbardziej szczegółowo. Słowem, starałem się nie ominąć i nie zaniedbać niczego, co może być potrzebném i przydatném do gruntownego obznajomienia się z zasadami muzyki.

Karol Studziński.

MEMORANDUM

TO : [Illegible]

FROM : [Illegible]

SUBJECT : [Illegible]

[The remainder of the page contains several paragraphs of extremely faint, illegible text, likely representing the body of a memorandum.]

SPIS RZECZY.

Zasady Muzyki.

	<i>Strona.</i>
Muzyka i znaki muzyczne	1
Klucze	3
Ułatwienie czytania nut w kluczach C	5
Podział dźwięków	6
Pisanie nut w kluczach C	—
Podział nut	—
Znaki chromatyczne	8
Znaki przypadkowe chromatyczne	10
Gamma	—
Tryby tonacyjne	11
Półton dyatoniczny i chromatyczny	—
Nuta charakterystyczna czyli prowadząca	12
Rozwój gamm	—
Gammy powyżej siedmiu bemeli lub siedmiu krzyżyków	15
Rozpoznawanie tonacyj po ilości znaków przykluczowych.	—
Gamma dyatoniczna i chromatyczna	16
Enharmoniczność	—
Odległości	17
Przewroty odległości	19
Stopniowanie odległości	20
Wzór stopniowania	22
Melodia i harmonia	23
Gamma minor	24
Przykład tonacyj odpowiednich	—
Rozbiór gammy minor	25
Sposoby rozeznania właściwego trybu tonacyj	28

O punktach	30
O taktach zwyczajnych i z nich powstałych	31
Rytm	36
Tryolka i sekstolka	—
Fermata	37
O mocnych i słabych częściach taktu	—
Znaczenie łuku	39
Małe nutki zwane ozdobnikami (appoggiatury).	41
Grupetto	42
Tryl	44
Arpeggio (Arpedzio)	45
Dalseguo, repetycja i niektóre skrócenia	46
Wyrazy włoskie. oznaczające charakter tempa	47
Wyrazy włoskie różnych odcieni muzycznych wypisane w całości i przez skrócenie	49
Metronom	50

Nauka czytania nut głosem, pojedynczo lub zbiorowo.

Rodzaje głosów i ich rozległości	55
Gamma i odległość sekundy do czytania głosem	56
Odległość tercyi	58
Odległość kwarty	61
Odległość kwinty	63
Odległość seksty	65
Odległość septymy	67
Odległość oktawy	69
Przykłady dwugłosowe w tonacjach minor i major	71
Przykłady odległości zwiększonych i zmniejszonych	76
Rozpoznawanie danych odległości.—Rozpoznawanie taktu i rytmu w danym frazie- sie.—Pisanie dyktowanych frazesów	79

ZASADY MUZYKI.

Nr. 1.

Co jest muzyka i jakie są jej rodzaje?

Muzyka jest sztuką wzbudzania wrażeń i uczuć, za pomocą dźwięków czyli tonów. Dzieli się na rozmaite rodzaje, a mianowicie: może być *Religijną, Tanczną, Wojenną, Dramatyczną*, i t. d.

Nr. 2.

Jakie są główne znaki muzyczne?

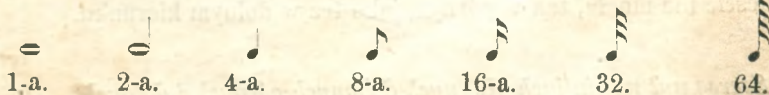
Główne znaki muzyczne są: *Pięciolinija, Nuty, Pauzy, Klucze, Znaki chromatyczne* i t. d.

Nr. 3.

a) *Ile jest rodzajów nut?*

a) Rodzajów nut jest *siedm*, jako to:

Cała nuta. Pół nuta. Ćwierciowa. Raz wiązana. Dwa razy wiąz. Trzy razy wiąz. Cztery razy wiąz.



b) *Ile jest pauz? (Znaków milczenia).*

b) Pauz jest także *siedm*, i te wartością swoją odpowiadają nutom n. p.:

Cała pauza. Pół pauza. Ćwierciowa. Raz wiązana. Dwa razy wiąz. Trzy razy wiąz. Cztery razy wiąz.

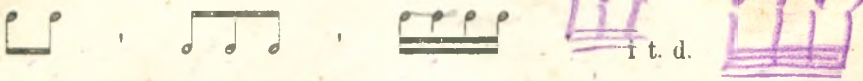


Porównanie z nutami.

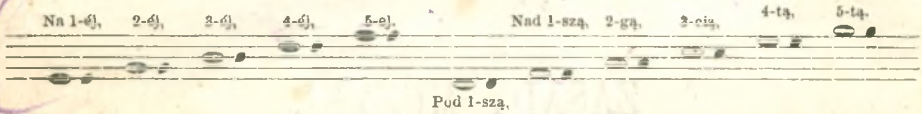


Uwaga 1-sza. Cała pauza mieści się zwykle pod czwartą linią, zaś pół-pauza nad trzecią,—pozostałe zaś piszą się mniej więcej w pośrodku pięciolinii.

Nuty wiązane mogą się łączyć w sposób następujący:

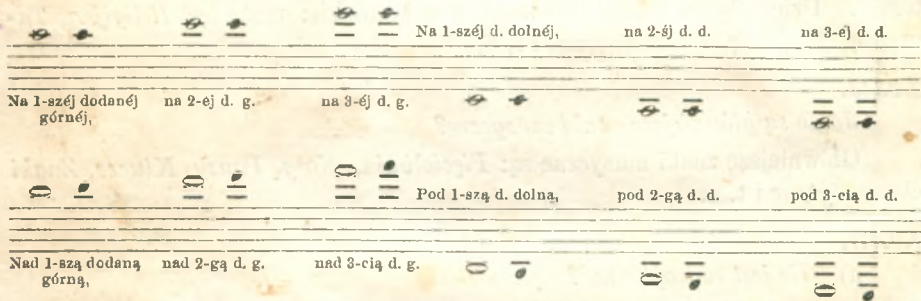


c) Jak mieszczą się nuty na pięciolinii?



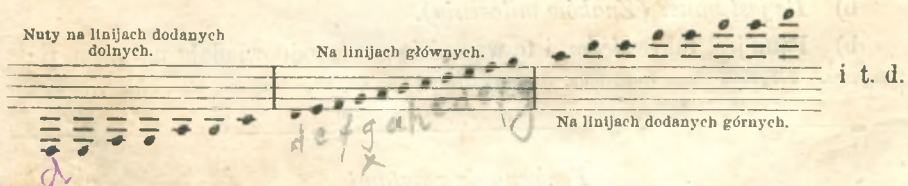
d) Czy oprócz pięciu linii głównych są jeszcze inne i jak na nich mieszczą się nuty?

d) Oprócz pięciu linii głównych, są jeszcze tak nazwane *dobane górne* (powyżej pięciolinii) i *dobane dolne* (poniżej pięciolinii) np.:



Uwaga 2-ga. Linije *dobane* służą dla pomieszczenia nut, których pięciolinia pomieścić nie mogła, tak w górnym jako też w dolnym kierunku.

Szereg nut na liniach głównych dodanych górnych i dolnych.



e) Ile jest liter muzycznych?

e) Liter muzycznych jest *siedm*, tyleż ile jest gatunków *nut i pauz*, t. j.:

C	D	E	F	G	A	H
Do,	Re,	Mi,	Fa,	Sol,	La,	Si.

Klucze.

Nr. 4.

a) *Ile jest kluczy?*a) Kluczy jest trzy, jako to: *klucz G, F i C.*b) *Jak pisze się klucz G i jak podług niego czytać nuty?*

b) *Klucz G zwany wiolinowym pisze się na linii drugiej, a nuta na téjże linii bierze od niego nazwę, rozdzielając resztę liter pomiędzy wyższe i niższe nuty, podług porządku alfabetycznego liter muzycznych, np.:*

1-szy Klucz wiolinowy G na drugiej linii.

Nuta kluczowa

f e d c b a g i t. d.

c) *Jak pisze się klucz F i jak podług niego czytać nuty?*

c) *Klucz F, zwany basowym, mieści się na linii czwartej, a nuta na téjże linii, bierze od niego nazwę, rozdzielając resztę liter, pomiędzy wyższe i niższe nuty, podług porządku alfabetycznego liter muzycznych np.:*

2-gi Klucz basowy F na linii czwartej.

Nuta kluczowa.

e d c b a g f e i t. d.

Uwaga 3-cia. Prosty i łatwy sposób nauczenia się nut jest następujący: Ażeby przedewszystkiem uczący się poznać nazwy nut, na pięciu głównych liniach np.

Klucz wiolinowy

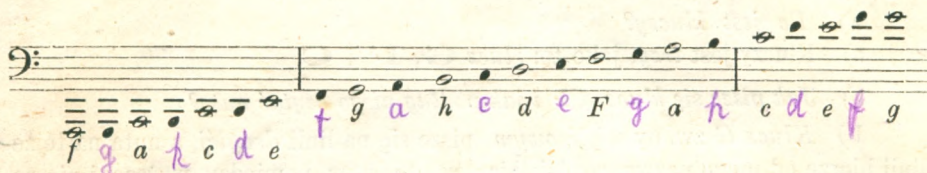
Poznawszy te 5 nut dokładnie, z łatwością dowie się z alfabetu muzycznego, jak nazywać się będą nuty pomiędzy linijami. Przypominamy tutaj jeszcze raz alfabet muzyczny, podając zarazem szereg nut należących do klucza wiolinowego.

<i>h</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>
si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do

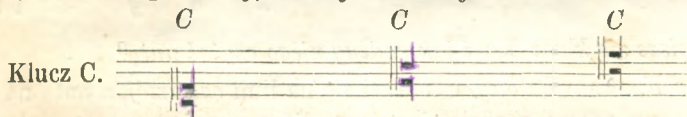
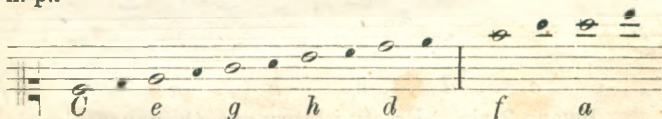
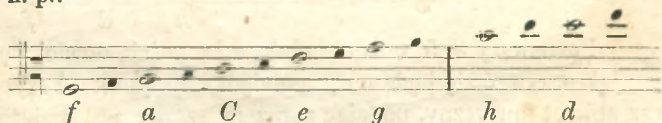
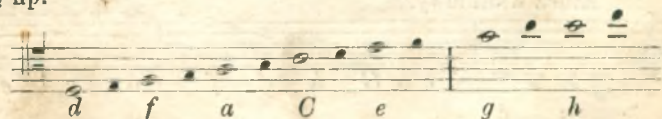
Klucz wiolinowy.

a c e g h i t. d.

Klucz basowy.

d) *Porakim może być klucz 3-ci C.*

d) Klucz C może być trojakiem, otrzymuje on nazwę stosownie do miejsca jakie zajmuje na pięciolinii.

e) Na jakich liniach zajmuje miejsce *klucz C*?e) Na linii *pierwszej*, *trzeciej* i *czwartej*.f) *Jak nazywa się klucz C umieszczony na pierwszej linii i jak podług niego czytać nuty?*f) *Klucz C na pierwszej linii nazywa się **sopranowy**, a nuta na téjże linii bierze od niego nazwę n. p.:*Klucz C sopranowy
na 1-ój linii.g) *Jak nazywa się klucz C umieszczony na trzeciej linii i jak podług niego czytać nuty?*g) *Klucz C, na trzeciej linii, nazywa się **altowy**, a nuta na téjże linii bierze od niego nazwę n. p.:*Klucz C Altowy
na 3-ój linii.h) *Jak nazywa się klucz C umieszczony na linii czwartej i jak podług niego czytać nuty?*h) *Klucz C, na czwartej linii, nazywa się **tenorowy**, a nuta na téjże linii bierze od niego nazwę np.:*Klucz C tenorowy
na 4-ój linii.

5

i) Jaki jest stosunek porównawczy pomiędzy kluczami C, a tąż samą nutą C klucza wiolinowego?

i) Nuta C klucza sopranowego, altowego i tenorowego, odpowiada swym dźwiękiem nucie C, która w kluczu wiolinowym mieści się na pierwszej dodanej u dołu (C raz określne) n. p.:

Toż samo C w basie
lecz nie kluczowe.

Uwaga 4-ta. Stosunek powyższy ułatwia zapoznanie się z właściwem położeniem kluczy C, biorąc na klawiaturze fortepianu za przewodnika nutę C klucza wiolinowego, która się mieści na pierwszej dodanej u dołu. A teraz należy spojrzeć na klawiaturę, i tam zastanowić się nad właściwą pozycją czyli rozpołożeniem nut wszystkich kluczy.

Ułatwienie czytania nut w kluczach C.

Nr. 5.

a) Jak czytać nuty klucza sopranowego?

a) Nuty klucza sopranowego czytać należy *tercją niżej* (trzeci stopień) od nut klucza wiolinowego.

b) Jak czytać nuty klucza altowego?

b) Nuty klucza altowego czytać należy *sekundą wyżej* (stopień drugi) od nut klucza wiolinowego, lecz ta sekunda mieści się na klawiaturze w *oktawie niżej*.

c) Jak czytać nuty klucza tenorowego?

c) Nuty klucza tenorowego czytać należy *sekundą niżej* od nut klucza wiolinowego, lecz ta sekunda na klawiaturze mieści się w *oktawie niżej*.

Uwaga 5-ta. Oto szereg nut, z których każda ma być przeczytaną we wszystkich powyższych kluczach, i wskazaną na klawiaturze w właściwej pozycji, przez klawisz a zatem i dźwięk.

Podział dźwięków.

Nr. 6.

a) *Jak dzieli się cały szereg dźwięków muzycznych?*

a) Dźwięki dzielą się na oktawy, z których każda posiada swoją nazwę i tak: Pierwsza oktawa, poczynając od najniższego *C* zowie się *Kontra*. Druga oktawa, poczynając od następnego *C*, zowie się *Wielka*, Trzecia *Mała*, Czwarta *Raz określna*, Piąta *2 razy określna*, Szósta *3 razy określna*, Siódma *4 razy określna*. Kilka dźwięków, które poprzedzają pierwsze *C*, zowią się dźwiękami *poniżej oktawy Kontra*.

b) *W jakiej oktawie mieści się nuta kluczowa wiolinowa G, nuta kluczowa basowa F i nuta kluczowa C sopranu, altu i tenoru?*

b) Nuta kluczowa *wiolinowa G* mieści się w pośrodku oktawy czwartej, czyli *raz określnej*. Nuta kluczowa *basowa F*, mieści się w pośrodku oktawy trzeciej, *małej*. Nuta kluczowa *C, sopranu, altu i tenoru* jest zawsze toż samo *C*, które rozpoczyna oktawę czwartą czyli *raz określną*.

Pisanie nut w kluczach C.

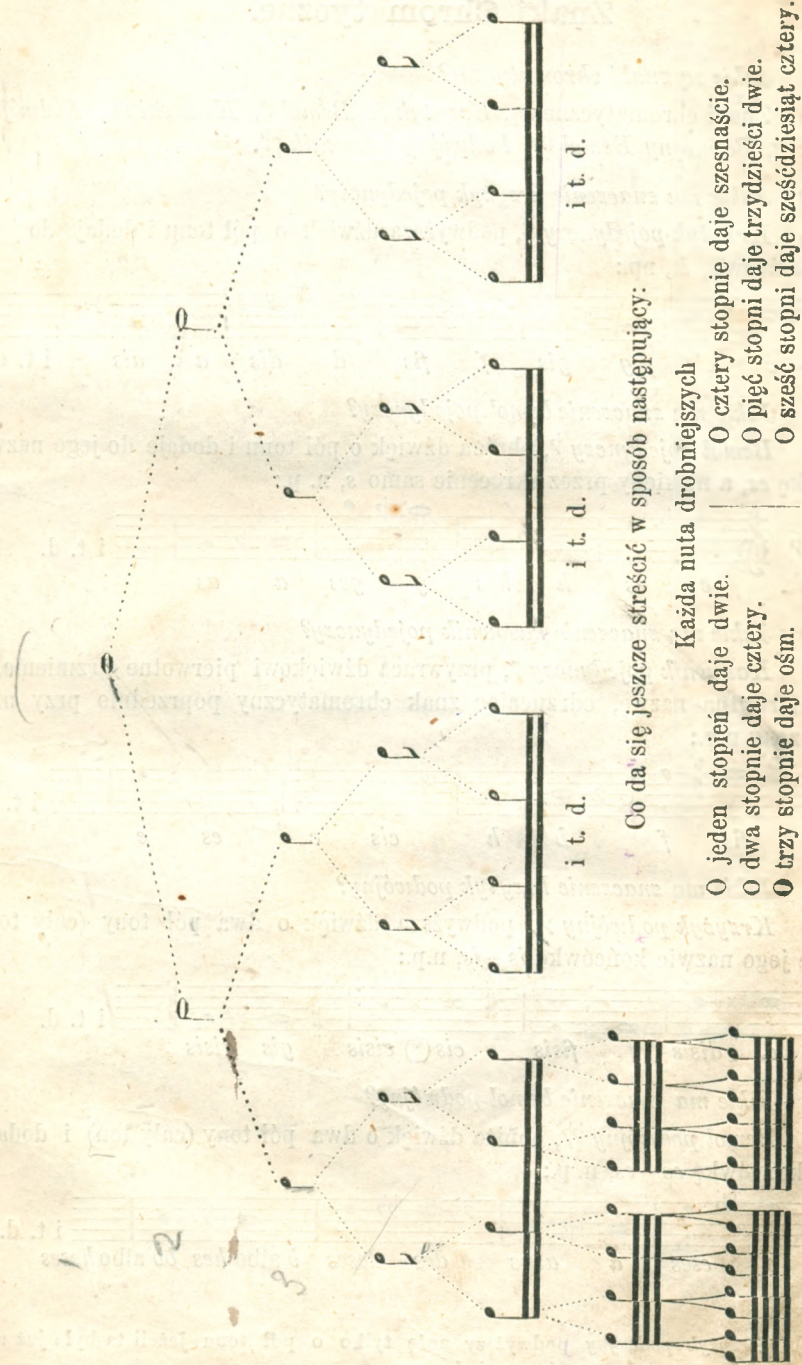
Uwaga 6-ta. Każdy dźwięk uderzony na klawiaturze powyżej raz określonego *C*, pisać się będzie wyżej linii, którą klucz *C* zajmuje, i to w odległości jaka wypadnie z kolei następujących po sobie stopni. Obecnie uczeń uderza klawisz, zadając sobie pytanie: na jakiej linii winien go napisać, w kluczach *sopranowym, altowym, tenorowym* a nawet i w kluczu *basowym*. Nadmieniamy tutaj, że przy tej czynności klucz *wiolinowy*, znanym być winien gruntownie.

Podział nut.

Nr. 7.

Jak dzielą się nuty na coraz drobniejsze wartości?

Nuty dzielą się podług następującej tablicy np.:



Co da się jeszcze streścić w sposób następujący:

Każda nuta drobniejszych

- jeden stopień daje dwie.
- dwa stopnie daje cztery.
- trzy stopnie daje ośm.
- cztery stopnie daje szesnaście.
- pięć stopni daje trzydzieści dwie.
- sześć stopni daje sześćdziesiąt cztery.

Znaki Chromatyczne.

Nr. 8.

a) *Jakie są znaki chromatyczne?*

a) Znaki chromatyczne są: *Krzyżyk* ♯, *Bemol* ♭, *Kasownik* ✕, *Podwójny krzyżyk* ×, *Podwójny Bemol* ♭♭, *Podwójny kasownik* ✕✕.

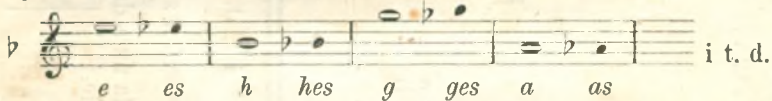
b) *Jakie ma znaczenie krzyżyk pojedynczy?*

b) *Krzyżyk pojedynczy* ♯, podwyższa dźwięk o pół tonu i dodaje do jego nazwy końcówkę *is*, np.:



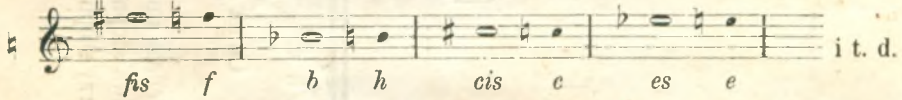
c) *Jakie ma znaczenie bemol pojedynczy?*

c) *Bemol pojedynczy* ♭, obniża dźwięk o pół tonu i dodaje do jego nazwy końcówkę *es*, a niekiedy przez skrócenie samo *s*, n. p.:



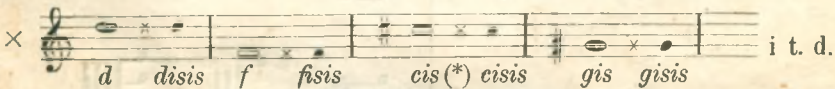
d) *Jakie ma znaczenie kasownik pojedynczy?*

d) *Kasownik pojedynczy* ✕, przywraca dźwiękowi pierwotne brzmienie, a nucie pierwotną nazwę, odrzucając znak chromatyczny poprzednio przy niej umieszczony n.p.:



e) *Jakie ma znaczenie krzyżyk podwójny?*

e) *Krzyżyk podwójny* ×, podwyższa dźwięk o dwa pół tony (cały ton) i dodaje jego nazwie końcówkę *is*—*is*, n.p.:



f) *Jakie ma znaczenie bemol podwójny?*

f) *Bemol podwójny* ♭♭, obniża dźwięk o dwa pół tony (cały ton) i dodaje nazwie końcówkę *es*—*es*, n. p.:



(*) *Krzyżyk podwójny* podwyższy nutę tylko o pół tonu jeżeli ta była już raz poprzednio podwyższona krzyżykiem pojedynczym.

g) *Jakie ma znaczenie podwójny kasownik?*

g) *Kasownik podwójny* $\sharp\sharp$, niweczy znaczenie podwójnego krzyżyka, lub podwójnego bemola, i przywraca dźwiękowi pierwotne brzmienie, a nucie pierwotną nazwę, np.

f#is f eses e cisis c asas a i t. d.

h) *Jak obniżyć o pół tonu dźwięk, przy którym zastaliśmy podwójny krzyżyk, lub jak podwyższyć o pół tonu dźwięk przy którym zastaliśmy podwójny bemol?*

h) Powyższe pytanie objaśnia przykład:

cisis cis eses es

Nr. 9.

a) *Ile jest pojedynczych krzyżyków?*

a) *Pojedynczych krzyżyków mamy tyle ile nut w alfabecie muzycznym, to jest siedm.*

b) *Ile jest pojedynczych bemoli?*

b) *Pojedynczych bemoli jest także siedm, n. p.:*

Następstwo krzyżyków i bemoli pojedynczych.

a) *Krzyżyki: Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His.*

1 2 3 4 5 6 7

b) *Bemole: B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes.*

c) *Jak następują po sobie krzyżyki podwójne?*

c) *Skończywszy szereg, siedmiu pojedynczych, wracamy do pierwszego i w tym samym następstwie zdajamy kazden z nich. I tak, ponieważ pierwszy krzyżyk pojedynczy nazywał się *fis*, to pierwszy podwójny nazywać się będzie *fisis*, drugi *cisis*, i t. d.*

d) *Jak następują po sobie bemole podwójne?*

d) *Bemole podwójne następują po sobie podług téjże samej zasady co i krzyżyki podwójne.*

Następstwo krzyżyków i bemoli podwójnych.

\times *Fisis, Cisis, Gisis, Disis, Aisis.*

1-szy 2-gi 3-ci 4-ty 5-ty i t. d.

$\flat\flat$ *Bb, Eses, Asas, Deses, Geses.*

Krzyżyki pojedyncze i podwójne, bemole pojedyncze i podwójne wypisane na właściwych miejscach pięciolinii. (*)

Four musical staves illustrating chromatic scales. The first two staves show ascending and descending scales with single sharps and flats. The last two staves show ascending and descending scales with double sharps and double flats. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#) or one flat (Bb). The notes are numbered 1 through 7, and the last two staves are labeled 'i t. d.' (inter alia).

Znaki przypadkowe chromatyczne.

c) W jakim razie znaki chromatyczne nazywają się przypadkowemi?

e) Przypadkowemi nazywają się wtedy, jeżeli nie należą do liczby znaków chromatyczno-tonacyjnych przykluczowych, a użytemi są w ciągu kompozycji. Znak chromatyczny przypadkowy, obowiązuje tylko do końca jednego taktu, jeżeli w tym samym takcie nie został wycofanym przez kasownik n. p.:

Two musical examples of chromatic accidentals. Example 1 shows a scale in G major with chromatic accidentals marked with asterisks. Example 2 shows a scale in Bb major with chromatic accidentals marked with asterisks.

Uwaga 7-ma. W miejscach oznaczonych gwiazdkami znajdują się znaki chromatyczne przypadkowe. Kasownik w drugim takcie numeru pierwszego, jest tylko prostą ostrożnością, by niepowtórzone *dis*, podwyższonego w pierwszym takcie. ✗

G a m m a.

Nr. 10.

a) Co to jest gamma?

a) Gamma jest to kolejne następstwo dźwięków, zawarte w jednej lub kilku oktawach.

b) Jaką jest składnia gammy?

b) Gamma składa się z pięciu całych i dwóch półtonów.

c) Jaka różnica pomiędzy całym a półtonem?

c) Cały ton mieści w pośrodku dźwięk, którego półton nie ma.

(Zobacz na klawiaturze gamę np. C.)

(*) Krzyżyki przybywają kwintami w górę, lub kwartami w dół, zaś bemole przybywają kwintami w dół lub kwartami w górę.

NB. Kwinta jest odległością piątego stopnia, zaś kwarta odległością czwartego.

Tryby tonacyjne.

Nr. 11.

a) Ile jest trybów tonacyjnych?

a) Tryby tonacyjne są dwa, jako to: tryb *Major* (*Dur, twardy, wesoły*) i *Minor* (*Mol, miękki, smętny*).

b) Na jakich stopniach mieszczą się półtony w gammie *Major*?

b) Półtony w gammie *Major*, mieszczą się pomiędzy 3-im a 4-ym i 7-ym a 8-ym stopniem. Podobnie z powrotem pomiędzy 8-ym a 7-ym i 4-ym a 3-cim, n. p.:



Półton Dyatoniczny i Chromatyczny.

Nr. 12.

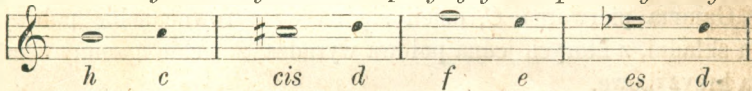
a) Ilorakim jest półton?

a) Półton jest dwojaki: *Dyatoniczny* i *Chromatyczny*.

b) *Jakim jest półton dyatoniczny?*

b) Półton dyatoniczny mieści się na dwóch przyległych stopniach gammy i od dwóch stopni bierze nazwę (znaczy on toż samo co mała sekunda w górę lub na dół), n. p.:

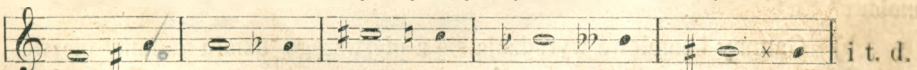
Półton dyatoniczny na dwóch przyległych stopniach gammy.



c) *Jakim jest półton chromatyczny?*

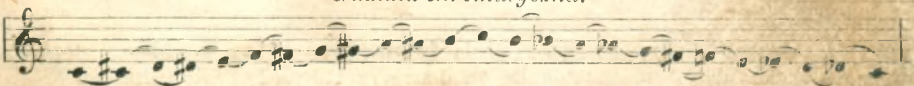
c) Półton chromatyczny mieści się na jednym stopniu gammy i od jednego stopnia bierze nazwę, czyli inaczej, są to dwie nuty jednego stopnia, z których jedna jest podwyższoną lub zniżoną przez znak chromatyczny, n. p.:

Półton chromatyczny na jednym stopniu gammy.



Uwaga 8-ma. Półtony chromatyczne nie mogą mieć miejsca w gammie zwyczajnej dyatonicznej, która postępuje tylko stopniami przyległymi. Mieszczą się one wraz z półtonami dyatonicznymi w gammie chromatycznej, która składa się z samych półtonów, n. p.:

Gamma chromatyczna.



W powyższym przykładzie, postępując kolejno od dźwięku do dźwięku, badać należy naturę każdego półtonu, by odróżnić dyatoniczny od chromatycznego. > — ~~x~~

Nuta charakterystyczna czyli prowadząca.

Nr. 13.

a) *Jakie posiada znaczenie siódmy stopień w gammie?*

a) Siódmy stopień w gammie posiada charakter prowadzący, albowiem poczucie słuchu wymaga od niego jakiegoś koniecznego następstwa czyli rozwiązania. Rozwiązuje się on na stopień ósmy czyli tonikę, z którą tworzy półton (dyatoniczny). Nuta prowadząca zowie się także charakterystyczną.

Uwaga 9-ta. Posłuchaj gammy, zastanawiając się nad dążnością dźwięku siódmego stopnia n. p.:

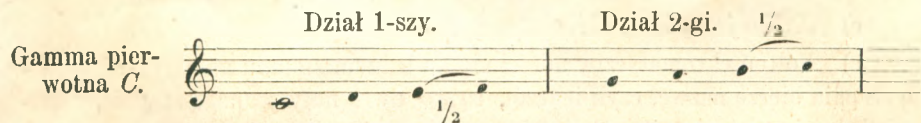


Rozwój Gamm.

Nr. 14.

a) *Jak dzieli się pierwotna gamma C?*

a) Gamma pierwotna C, dzieli się na dwie równe sobie połowy, pod względem składni, z których jedna połowa wyradza z siebie gammy bemolowe, zaś druga krzyżykowe.



b) *Z którego działu gammy pierwotnej C, wyradzają się gammy bemolowe?*

b) Gammy bemolowe wyradzają się z pierwszego działu gammy pierwotnej C. I tak n. p.: jeżeli do pierwszego działu gammy C, który się składa z nut C, d, e, f, dodamy dział cztero-dźwiękowy nowy w dół, złożony z nut F, g, a, h, to ten ostatni z działem pierwszym gammy C, utworzy gammę, która od pierwszej swojej nuty otrzyma nazwę. NB. Każdy nowy przybywający dział

(*) Czy można powyższy szereg dźwięków zakończyć na nucie siódmego stopnia? nie, — ponieważ ta dąży koniecznie do stopnia ósmego, z którym łączy się półtonem.

winien być utworzonym podług wzoru gammy pierwotnej *C*, w której półtony mieścić się powinny pomiędzy 3-cim a 4-tym i 7-ym a 8-ym stopniem, n. p.:

Dział nowy dolny. 1-szy dział gammy *C*.

Gamma *F*.

c) Czy dział nowy dolny, a obecnie pierwszy jest zbudowanym podług wzoru działu 1-go gammy *C*?

c) Dział nowy *F*, *g*, *a*, *h*, nie jest zbudowanym podług wzoru działu 1-go gammy *C*, ponieważ nie posiada półtonu pomiędzy 3 a 4 stopniem, jak tego wymaga wzór gammy pierwotnej. A zatem wypada obniżyć przez bemol dźwięk czwarty, i wtedy otrzymamy żądany półton pomiędzy 3 a 4 stopniem i gamma ta zowie się gammą *F*.

1-sza gamma bemolowa *F* i 1-szy bemol \flat .

Dział 1-szy. Dział 2 gi.

Uwaga 10-ta. W tym samym porządku co gamma *F*, wyradzają się następne gammy bemolowe, wskutek ciągłego przestawiania ich działów w kierunku dolnym. Bemole zaś nowe przybywają zawsze na czwartym stopniu każdego nowego działu, n. p.:

2-ga gamma bemolowa *B* i drugi bemol \flat es.

Dział 1-szy nowy Dział 2-gi poprzednio pierwszy.

d) Z którego działu pierwotnej gammy *C* wyradzają się gammy krzyżkowe?

d) Gammy krzyżkowe wyradzają się z drugiego działu gammy *C*, to jest *g*, *a*, *h*, *c*. Dodawszy do niego w górę dział nowy czterodźwiękowy, złożony z nut *d*, *e*, *f*, *g*, to ten połączony z drugim działem gammy *C*, utworzy nową gammę, która od pierwszej swojej nuty otrzymuje nazwę, n. p.:

Dział 2-gi gammy *C*. Dział nowy górny.

Gamma *G*.

e) Czy dział nowy powyższej gammy *G*, jest zbudowanym podług wzoru drugiego działu gammy *C*?

e) Dział nowy drugi *d*, *e*, *f*, *g*, nie jest zbudowanym podług wzoru działu

drugiego gammy pierwotnej *C*, ponieważ półton jego zamiast pomiędzy 7-ym a 8-ym, mieści się pomiędzy 6-ym a 7-ym stopniem. A zatem wypada podwyższyć przez krzyżyk dźwięk 7-my, a wtedy otrzymamy żądany półton pomiędzy 7-ym a 8-ym stopniem, podług wzoru gammy pierwotnej *C*, n. p.:

1-sza gamma krzyżkowa *G*, i 1-szy krzyżyk *fis*. Dział 1-szy, poprzedni 2-gi. Dział nowy.

Uwaga 11-ta. W tym samym porządku wyradzają się następne gammy krzyżkowe, wskutek ciągłego przestawiania działów, Krzyżyki nowe przybývają zawsze na siódmym stopniu nowo sformowanej gammy, czyli trzecim działu drugiego nowododanego.

2-ga gamma krzyżkowa *D* i drugi krzyżyk *cis*. Dział 1-szy, poprzednio 2-gi. Dział nowy.

Co przedstawia się w sposób następujący:

Pierwotna gamma *C*.

Dział 1. Dział 2.

F. 1 bem. **G.** 1 krz.

B. 2 bem. **D.** 2 krz.

i t. d.

f) *Jak następują po sobie gammy bemolowe i krzyżkowe?*

f) Gammy bemolowe następują po sobie kwintami czyli co pięć stopni w dół, lub kwartami, co cztery stopnie w górę. Gammy krzyżkowe następują po sobie kwintami czyli co pięć stopni w górę, lub kwartami co cztery stopnie w dół, n. p.:

Gammy bemolowe: F, B, Es, As, Des, Ges, Ccs.

Ilość znaków przykluczowych: 1 2 3 4 5 6 7.

Gammy krzyżkowe: G, D, A, E, H, Fis, Cis.

Gammy powyżej siedmiu bemoli lub siedmiu krzyżyków.

Nr. 15.

a) *Czy są gammy, które mają więcej jak siedm bemoli, lub siedm krzyżyków?*

a) Są, lecz żadna kompozycja nie rozpoczyna się gammą podobnej tonacji. Znaleźć je jednak można w toku niektórych utworów głębszych modulacji.

b) *Jak nazywają się gammy, które mają więcej jak siedm bemoli lub siedm krzyżyków?*

b) Gammy takie zowią się enharmonicznymi.

Gammy bemolowe: Fes, Bb, Es—es, As—as, Des—es,

Ilość znaków: 8 9 10 11 12 i t. d.

Gammy krzyżykowe: Gis, Dis, Ais, Eis, His.

Uwaga 12-ta o formowaniu się gamm enharmonicznych.

Wiadomém jest, że gamma *C* podwyższona o półtonu na wszystkich swoich dźwiękach wymaga siedmiu krzyżyków, to jest tyle ile posiada dźwięków i wtedy nazywać się będzie gammą *Cis*. Podobnie gamma *C*, obniżona o półtonu, wymaga siedmiu bemoli, to jest tyle ile ma dźwięków i nazywać się będzie gammą *Ces*. A zatem gamma *G*, która ma jeden krzyżyk, podwyższona o półtonu, mieć ich będzie o siedm więcej, czyli razem ośm, z których pierwszy, który w gammie *G* był pojedynczym, stanie się tutaj podwójnym *fisis*, zaś pozostałe sześć zostaną pojedynczemi, i gamma ta nazywać się będzie gammą *Gis*. Następnie gamma *D*, która ma dwa krzyżyki, podwyższona o półtonu, mieć ich będzie siedm więcej, czyli razem dziewięć, z których dwa pierwsze, które w gammie *D* były pojedynczemi, staną się tutaj podwójnemi *fisis* i *cisis*, zaś reszta pięć pozostaną pojedynczemi, i gamma ta nazywać się będzie *Dis*. Po tej to drodze przybawają następne gammy enharmoniczne krzyżykowe.

Gamma *F*, która ma jeden bemol, obniżona o pół tonu, mieć ich będzie siedm więcej, czyli razem ośm, z których pierwszy staje się podwójnym *Bb*, zaś reszta sześć pojedynczemi i gamma ta nazywać się będzie *Fes*. Gamma *B*, która ma dwa bemole, obniżona o półtonu, mieć ich będzie siedm więcej, czyli dziewięć, z których dwa pierwsze staną się podwójnemi *Bb* i *Eses*, zaś reszta, pięć, pozostaną pojedynczemi i gamma ta nazywać się będzie *Bb* albo *Heses*, i t. d.

Rozpoznawanie tonacji po ilości znaków przykluczowych.

Nr. 16.

a) *Jak rozpoznać tonację, spojrzawszy tylko na ilość bemoli przykluczowych?*

a) Jakąkolwiek będzie ilość bemoli przykluczowych, to nazwa przed-

ostatniego, będzie zawsze nazwą toniki. (Mowa jest o tonacyach majorowych), n. p.:



Uwaga 13-ta. Począwszy od drugiego bemola, odsłaniaj po jednym, a ile będzie odsłoniętych, to znajdziesz zawsze tonikę, którą daje nazwa przedostatniego bemola. W dwóch n. p. bemolach, przedostatni nazywa się *B*, a więc i tonacya o dwóch bemolach nazywa się *B*. W trzech bemolach przedostatni nazywa się *Es*, a więc i tonacya o trzech bemolach nazywa się *Es*, i t. d.

b) *Jak rozpoznać tonacyę, spojrzawszy tylko na ilość krzyżyków przykluczowych?*

b) Jakąkolwiek będzie ilość krzyżyków przykluczowych, to zawsze nuta, która (podług gammy) następuje po ostatnim krzyżyku, daje nazwę tonacyi, n.p.:



Uwaga 14-ta. Odsłaniaj po jednym krzyżyku, począwszy od pierwszego, a tonacyą znajdziesz zawsze na nucie, która po ostatnim wypada. Jeżeli n. p.: krzyżyk przy kluczu nazywa się *fis*, po którym (podług gammy) następuje nuta *G*, to ta daje nazwę tonacyi o jednym krzyżyku. Jeżeli przy kluczu są dwa krzyżyki, to ostatni z nich nazywa się *cis*, po którym następuje nuta *D* i ta daje nazwę tonacyi o dwóch krzyżykach i t. d. (Małe punkta w przykładzie, oznaczają nuty następujące po krzyżykach).

Obecnie uczeń wypowiada z pamięci wszystkie gammy, tak bemolowe jako i krzyżykowe zastanawiając się nad dźwiękami, które składają w nich półtony i nutę prowadzącą.

Gamma dyatoniczna i chromatyczna.

Nr. 17.

Co jest gamma dyatoniczna, a co chromatyczna?

Gamma, która się składa z pięciu całych i dwóch półtonów, zowie się *dyatoniczną*; zaś złożona z samych półtonów, zowie się *chromatyczną*. Gamma chromatyczna, jak to już wyżej powiedzieliśmy, mieści w sobie dyatoniczne i chromatyczne półtony.

Enharmoniczność.

Nr. 18.

a) *Co to jest enharmoniczność?*

a) Enharmoniczność jest to okolicznościowa przemiana nazwy pewnego

dźwięku z krzyżykowej na bemolową lub odwrotnie, n. p.: Nazwa dźwięku *fis*, zamienioną być może na nazwę *ges*, *cis* na *des*, *dis* na *es*, i t. d.

b) . *Czy każdy dźwięk może być enharmonicznie przemienionym?*

b) Każdy, bo nawet i dźwięki pierwotne, jakimi są: *C, D, E, F, G, A, H*. I tak n. p.: wypadnie niekiedy napisać *His*, lub *Deses*, w miejsce nuty *C*; *Cisis* lub *Eses* w miejsce nuty *D* i t. d. (Przyczyny tego postępowania nauka harmonii objaśnia).

Uwaga 15-ta. Dodać tu winniśmy, że jakkolwiek, pomiędzy dźwiękami tylko z nazwy przemienionemi, n. p.: *Cis* lub *Des*, *Fis* lub *Ges*, i t. p., uderzonymi na fortepianie, ucho nie uczuje najmniejszej różnicy stroju, ponieważ nuta n. p.: *Cis* posługuje się temi samemi strunami co i *Des*, przecież pewna różnica dostrzeżoną być może na instrumencie dętym, smyczkowym, lub w śpiewie. Różnica ta jest o tyle małą i subtelną, iż tutaj byłoby zbytecznym odwoływać się do doświadczeń fizycznych, które ją stwierdzają.

O d ł e g ł o ś c i .

(Interwale).

Nr. 19.

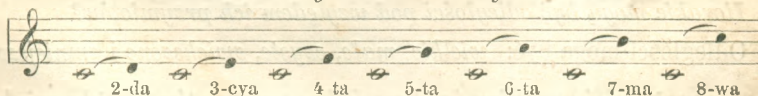
a) *Co to jest odległość w muzyce?*

a) Postąpienie z pewnego dźwięku na jakikolwiek inny, wyższy lub niższy co do brzmienia, zowiemy odległością, a ilość stopni, która je rozdziela, nadaje im nazwę.

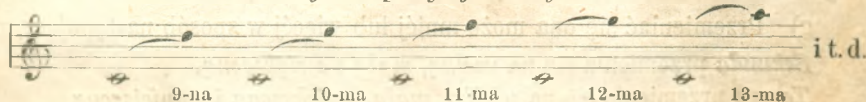
b) *Jak nazywają się odległości do stopnia ósmego (oktawy) i wyżej?*

b) Pierwszy stopień gammy zowie się *Prima*, drugi względem pierwszego zowie się *Sekunda*, trzeci *Tercya*, czwarty *Kwarta*, piąty *Kwinta*, szósty *Seksta*, siódmy *Septyma*, ósmy *Oktawa*. Stopień dziewiąty, który jest powtórzeniem drugiego (Sekunda w oktawie wyżej) zowie się *Nona*, dziesiąty, który jest powtórzeniem trzeciego stopnia (tercya) w oktawie wyżej *Decyma*, jedenasty *Undecyma*, dwunasty *Duodecyma*, i t. d.

Odległości do oktawy.



Odległości powyżej oktawy.



lub z góry ku dołowi.

e) *Co to są odległości naturalne czyli gammowe?*

c) *Odległości naturalne są te, które należą do stopni pewnej określonej gammy, licząc od pierwszego, do wszystkich innych w górę, lub w dół.*

d) *Jakimi są odległości naturalne górne, a jakimi dolne, co do ich przymiotów?*

d) *Odległości naturalne górne są wielkimi i czystymi. Wielkimi są: Sekunda, Tercya, Seksta i Septyma. Zaś czystymi, Kwarta, Kwinta, Oktawa i Jednodźwięk czyli Unissono.*

Odległości naturalne dolne są małemi i czystymi. Małemi są: Sekunda, Tercya, Seksta i Septyma. Zaś czystymi: Kwarta, Kwinta, Oktawa i Unissono.

Przykład odległości naturalnych.

Odległości dolne małe i czyste.
c. m. m. c. c. m. m.

w. w. c. c. w. w. c.
Odległości górne wielkie i czyste.

Unissono.

8-a i Unissono.
c c

e) *Dlaczego odległości górne naturalne jako to 2-a, 3-a, 6-a, 7-a zowiemy wielkimi, a też same w dół małemi. Dlaczego odległości 4-a, 5-a, 8-a i Unissono, zowiemy czystymi, tak w górę jako i w dół?*

e) *Odległości naturalne górne jako to: 2-a, 3-a, 6-a, 7-a nazywamy wielkimi, ponieważ w pośrodku mieszczą jeden dźwięk więcej od dolnych małych. Odległości czyste jako to: 4-a, 5-a, 8-a i unissono tak w górę jako i w dół, wypełnione są jednakową ilością dźwięków.*

Uwaga 16-a. *Przykład odległości naturalnych należących do gammy C zastosować należy do gammy każdej innej tonacyi.*

To co powiedziano wyżej sprawdzaj na klawiaturze fortepianu.

f) *Ilorakie mogą być odległości pod względem ich przymiotów?*

f) *Odległości mogą być: wielkie, małe, czyste, zwiększone i zmniejszone.*

g) *Ile może mieć przemian (pod względem przymiotów) każda pojedyncza odległość?*

g) *Przemieniać się ona może mniej lub więcej w sposób następujący, n.p. Sekunda przemienia się na wielką, małą i zwiększoną.*

Tercya przemienia się na wielką, małą, zwiększoną i zmniejszoną.

Kwarta przemienia się na czystą, zwiększoną i zmniejszoną.

19

Kwinta przemienia się na *czystą*, *zwiększoną* i *zmniejszoną*.
Seksta — — — *wielką*, *małą*, *zwiększoną* i *zmniejszoną*.
Septyma — — — *wielką*, *małą* i *zmniejszoną*.
Oktawa i *unisson* przemieniają się na *czyste* i *zwiększone*.

NB. *Tercya* zwiększona i *seksta* zmniejszona tylko w szczególniejszych okolicznościach bywają używanemi.

Przewroty odległości.

Nr. 20.

a) *Co to jest odległość w przewrocie?*

a) Jeżeli odległość górną przerwujemy oktawą w dół, lub odległość dolną przerwujemy oktawą do góry, to, nazywać się będzie przewrotami odległości.

b) *Jak odwracają się odległości?*

b) Odległości odwracają się w sposób następujący:

Odwracają się 2-a, 3 a, 4-a, 5-a, 6-a, 7-a, 8-a
 na 7-ę, 6-ę, 5-ę, 4-ę, 3-ą, 2-ę, Unissono,

lub odwrotnie.

(NB. Dwie cyfry nad sobą umieszczone dają cyfrę 9).

Przykład poprzedni objaśniony w nutach.

8-a 7-a 6-a 5-a 4-a 3-a 2-a unissono.

Unissono 2-a 3-a 4-a 5-a 6-a 7-a 8-a

c) *Jak zmieniają swoje przymioty odległości w przewrotach?*

c) Odległości w przewrotach zamieniają swoje przymioty w sposób następujący:

Wielkie w przewrocie stają się *małemi*.

Małe — — — *wielkiemi*.

Czyste — — — pozostają *czystemi*.

Zwiększone — — — stają się *zmniejszonymi*.

Zmniejszone — — — *zwiększonymi*, n. p.:

Odległość tercyci w przewrotach ze wszystkimi swojemi przemianami.

w. m. zm. zw.

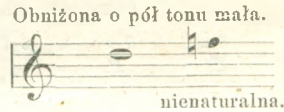
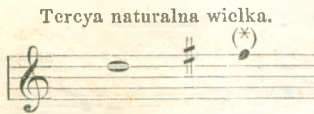
m. w. zm. zw.

Uwaga 17-ta. Nauka odległości jest nieco trudną bo zawiłą i wymaga starannego opracowania, to też podajemy tutaj wszelkie możliwe ułatwienia, by ją uczynić przystępniejszą.

Stopniowanie Odległości.

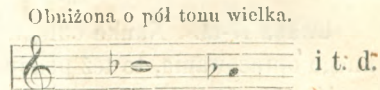
Nr. 21.

- a) *Co to jest stopniowanie odległości?*
 a) Stopniowanie odległości, zasada się na wprawie przemian ich przy-
 miotów.
- b) *Jak stopniujemy odległości górne?*
 b) Odległości górne stopniujemy, poczynając od naturalnych, a zatem od
wielkich i czystych. (Przypominamy, że wielkimi są 2-a, 3-a, 6-a, 7-a, zaś czy-
 stemi 4-a, 5-a, 8-a, unissono).
- c) *Jak stopniujemy odległości dolne?*
 c) Odległości dolne stopniujemy, poczynając od naturalnych, a zatem po
małych i czystych. (Małemi są 2-a, 3-a, 6-a, 7-a, zaś czystymi 4-a, 5-a, 8-a,
 unisson).
- d) *Jak z odległości naturalnej, górnej wielkiej, utworzyć małą?*
 d) Jeżeli odległość naturalną, górną wielką, obniżymy o pół tonu, otrzy-
 mamy wtedy małą, jako uszczuploną o jeden dźwięk, n. p.



Uwaga 18-ta. Nutę pierwotną obniżamy o *pół tonu* przez bemol. Nutę krzyżykową (*) przez kasownik. Nutę bemolową obniżamy przez bemol podwójny. Nutę z podwójnym krzyżykiem obniżamy przez kasownik z pozostawieniem jednego krzyżyka pojedynczego. Nutę pierwotną podwyższamy przez krzyżyk. Nutę bemolową przez kasownik. Nutę z dwoma bemolami podwyższamy przez kasownik, pozostawiwszy jeden bemol pojedynczy. Z klawiszy fortepianu nie należy nigdy uczyć się stopniowania odległości, gdyż łatwo popełnia się liczne błędy, i tak n. p. w miejsce nuty *h*, z dwoma bemolami, która się nazywa wtedy *Bb*, uczący się widząc klawisz *A* pisze go i dopuszcza się błędowi ortograficznemu. Opierajmy więc naukę stopniowania na podstawie gam i najlepiej z pamięci.

- e) *Jak z odległości naturalnej, małej, dolnej utworzyć wielką?*
 e) Jeżeli odległość naturalną, małą dolną, obniżymy o pół tonu, otrzyma-
 my wtedy odległość wielką, jako rozszerzoną o jeden dźwięk, n. p.



f) *Jak z odległości naturalnej, górnej wielkiej, utworzyć zwiększoną?*

f) Jeżeli odległość naturalną górną wielką podwyższymy o pół tonu, to jako wielka, rozszerzona o jeden dźwięk stanie się *zwiększoną*, n. p.

Stopniowanie do seksty zwiększonej.



Uwaga 19-ta. Nuta, od której liczymy odległość będzie mieć zawsze dla nas znaczenie nowej toniki, czyli pierwszego stopnia określonej gammy.

g) *Jak z odległości naturalnej dolnej małej utworzyć zwiększoną?*

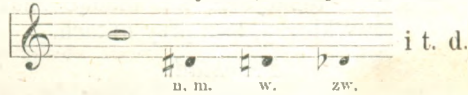
g) Jeżeli odległość naturalną dolną małą, obniżymy o dwa pół tony, to jako mała naturalna, rozszerzona o dwa dźwięki stanie się *zwiększoną* n. p.

Stopniowanie do 2-dy zwiększonej.

Stop. do 3-yi zwiększonej.



Do 6-ty zwiększonej.



h) *Jak z odległości naturalnej górnej wielkiej utworzyć zmniejszoną?*

h) Jeżeli odległość naturalną górną wielką obniżymy o dwa pół tony, to jako uszczuplona o dwa dźwięki, staje się *zmniejszoną*, n. p.

Stop. do 3y-i zmniejszonej.

Stop. do 6-ty zmniejszonej.



Stopni. do 7-my zmniejszonej.



i) *Jak z odległości naturalnej dolnej małej utworzyć zmniejszoną?*

i) Jeżeli odległość naturalną dolną małą, podwyższymy o pół tonu, to jako mała uszczuplona o jeden dźwięk, stanie się *zmniejszoną*, n. p.

Stop. do 3y-i zmniejsz.

Do 7-my zmniejsz.

Do 6-ty zmniejsz.



k) *Jak stopniują się odległości czyste?*

k) Odległości czyste, 4-a, 5-a, 8-a i *unissono*, ponieważ nie mogą być ani małymi, ani wielkimi, więc rozszerzone, lub uszczuplone o jeden dźwięk, stają się odrazu zwiększonymi lub zmniejszonymi, n. p.

Stop. do 4-ty zw. Do 4-ty zm. Do 4-ty zm. Do 4-ty zwiększ.

Kwarta

Stop. do 5-ty zwiek. Do 5-ty zm. Do 5-ty zw. Do 5-ty zm.

Kwinta:

Do 8-ty zwiększ. Do unissonu zwiększ.

Wzór Stopniowania

do wypisywania w rozmaitych tonacjach, nie kładąc znaków chromatycznych przy kluczu, lecz przy nutach.

Przykład.

	n. w. m. zw.	n. w. m. zw. zm.	n. c. zw. zm.	n. c. zw. zm.
Odległości górne				
Tonacja C.	2-a.	3-a.	4-a.	5-a.
Odległ. dolne.				
	n. m. w. zw.	n. m. w. zw. zm.	n. c. zw. zm.	n. c. zw. zm.
	n. w. m. zw. zm.	n. w. m. zm.	n. c. zw.	n. c. zw.
	6-a.	7-a.	8-a.	
	n. m. w. zw. zm.	n. m. w. zm.	n. c. zw.	

Odległości górne.

Tonacja Des. 2-a. i t. d.

Odległości dolne.

n. m. w. zw.

Uwaga 20-ta. Dobrzeby było z początku ograniczyć się jeszcze na pisaniu odległości tylko wielkich i małych w górę, zaś małych i wielkich w dół, czyste pozostawiwszy czystymi do chwili nabycia w tych dostatecznej wprawy. Należy jeszcze umieć pamięciowo odpowiadać na zapytania co do odległości tych rozmaitych przymiotów.

Melodja i Harmonia.

Nr. 22.

a) *Co to jest melodja?*

a) Melodja jest to następstwo pojedynczych dźwięków, które tworzy pewną myśl muzyczną.


b) *Co jest harmonia?*

b) Harmonia jest to następstwo kilku, lub wielu jednocześnie brzmiących dźwięków co nazywamy akordami. Dwie melodje prowadzone jednocześnie, dają harmonię dwu-głosową. Harmonia może być także trzy, cztery i pięć głosową.

c) *Z czego się składa akord doskonały tercjowy?*

c) Akord doskonały tercjowy, składa się z *pierwszego, trzeciego i piątego* stopnia gammy, czyli z *prymy, tercji, kwinty*. Albo jeszcze inaczej: z *toniki medianty i dominanty*, n. p.


Ak. C. F. D.

Akorda tercjowe  i t. d.

Uwaga 21-sza. Radzilibyśmy wypisywać powyższe akorda we wszystkich tonacjach, tak w górę, jako też ku dołowi, nie w celach harmonijnych, lecz tylko dla zapoznania się gruntownego z odległościami ważnemi, z których się akord składa. Znając odległości powyższego akordu złożonego z 1-go, 3-go i 5-go stopnia, z łatwością wyznajdziemy wszystkie pozostałe. (Wzór do wypisywania akordów).

Do góry od C, podobnie w dół od C.

(*)

 i t. d.

(*) W akordzie pisanym ku dołowi nuta najniższa jest jego toniką.

Gamma Minor.

Nr. 23.

a) *Czém głównie różni się gamma Minor od gammy Major?*

a) Gamma *minor* (a zatem i tonacya) posiada małą tercye, która jęj nadaje wyraz smętny, zaś gamma *major* posiada wielką tercye, która jęj nadaje wyraz wesoły, rzeźki.

b) *Czy gamma major jest samoistną, i czy posiada własne oznaczenie tonacyjne przykluczowe?*

b) Gamma *major* jest samoistną i posiada własne oznaczenie przykluczowe.

c) *Czy gamma minor jest samoistną i czy posiada własne oznaczenie tonacyjne przykluczowe?*

c) Gamma *minor* nie jest samoistną i nie posiada własnego oznaczenia przykluczowego. Gamma *minor* powstaje z dźwięków gammy odpowiedniej *major*, tęj, która się znajduje (rozpoczyna) na małej tercyi górnej, od której przyjmuje znaki tonacyjne przykluczowe.

d) *Czy gamma major posiada swoją odpowiednią minor i gdzie się takowa znajduje?*

d) Gamma *major* posiada swoją odpowiednią *minor* tę, która się znajduje (rozpoczyna) na małej tercyi dolnej, n. p.: Gamma *C major* posiada odpowiednią *a minor* i odwrotnie, *a minor* posiada odpowiednią *C major* i t. d.

Przykład tonacyj odpowiednich.

(Opracowanie dla uczniów).

Nr. 24.

Major Es

3 ♭. — c

Minor ze znakami przykluczowymi odpowiedniej tonacyi *major*.

C Major

a — Minor ze znakami przykluczowymi odpowiedniej ton. *major*.

F |
1 ♭ — d D
|
h — 2 ♯

G |
1 ♯ — e E
|
cis — 4 ♯

As |
4 ♭ — f F
|
d — 1 ♭

B |
2 ♭ — g G
|
e — 1 ♯

C |
— a A
|
fis — 3 ♯

D |
2 ♯ — h H
|
gis — 5 ♯

E |
4 ♯ — cis Cis
|
ais — 7 ♯

Fes |
8 ♭ — des Des
|
b — 5 ♯

Fis 6 # — <i>dis</i> Dis <i>his</i> — 9 ♯	Ges 6 ♭ — <i>es</i> Es <i>c</i> — 3 ♯	A 3 # — <i>fis</i> Fis <i>dis</i> — 6 ♯	Bb 9 ♭ — <i>ges</i> Ges <i>es</i> — 6 ♭
H 5 # — <i>gis</i> Gis <i>cis</i> — 8 ♯	Ces 7 ♭ — <i>as</i> As <i>f</i> — 4 ♯	Cis 7 # — <i>ais</i> Ais <i>fisis</i> — 10 ♯	Des 5 ♭ — <i>b</i> B <i>g</i> — 2 ♯

Uwaga 22-ga. Odpowiedni *minor* znajduje się zawsze na małej naturalnej tercyi dolnej, zaś odpowiedni *major*, na małej tercyi górnej (nienaturalnej, ale obniżonej o pół tonu).

Uwaga 23-cia. W tonacyach wyższych liczbą znaków przykluczowych poślukować się jeszcze można następującym ułatwieniem, n. p.: Tonacye minorowe krzyżykowe posiadają przy kluczu zawsze trzy krzyżyki mniej od tychże samych tonacyi majorowych, n. p. *Cis major* ma 7 krzyżyków, zaś *Cis minor* (3 mniej) 4, które bierze od *E major*. *Dis major* ma 9 krzyżyków, zaś *Dis minor* (3 mniej) 6, które bierze od *Fis major* i t. d.

Tonacye minorowe bemolowe posiadają trzy bemole więcej od tychże samych tonacyi majorowych, n. p. *Des major* ma 5 bemoli, zaś *des minor* (3 więcej) a zatem 8, które bierze od *Fes major*. *Es major* ma 3 bemole, zaś *Es minor* (3 więcej) a zatem 6, które bierze od *Ges major* i t. d.

(Wyjątek stanowi ton D i G).

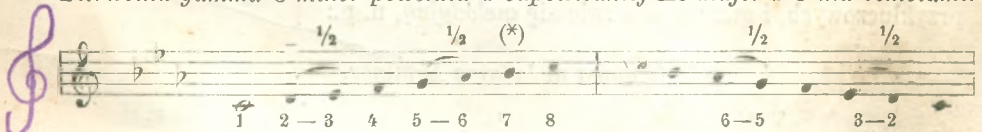
Rozbiór gammy Minor.

Nr. 25.

a) Jaką była pierwotna gamma minor?

a) Pierwotna gamma minor, złożoną była z dźwięków gammy jéj odpowiedniej major i z jéj znakami przykluczowemi. Postępowała do góry jako też z powrotem bez żadnych odmian, n. p.:

Pierwotna gamma C minor powstała z odpowiedniej Es major z 3-ma bemolami.



Uwaga 24-ta. Powyższa zasadnicza gamma minor, jako nie posiadająca nuty (*) charakterystycznej czyli prowadzącej, wymaganej przez słuch, bardzo mało jest używaną w kompozycyi w swéj pierwotnej formie z pół tonami pomiędzy 2 a 3 i 5 a 6 stopniem. Więc dla otrzymania nuty prowadzącej, podwyższono w niej septymę tak w górę jako i z powrotem, (znakiem przypadkowym,

którego niema przy kluczu) w skutek czego drugi półton zamiast pomiędzy 5 a 6, mieścić się będzie obecnie pomiędzy 7 a 8 stopniem nowej gammy. Gamma minor w ten sposób zmieniona, stała się interesującą i zadawalniającą poczucie słuchu. Gamma takowa minor bardzo często używaną jest w kompozytykach, lecz nie do wyrabiania mechanizmu, chociaż i to miało miejsce w dawniejszych szkołach francuzkich, n. p. Szkoła na fortepian Adama.

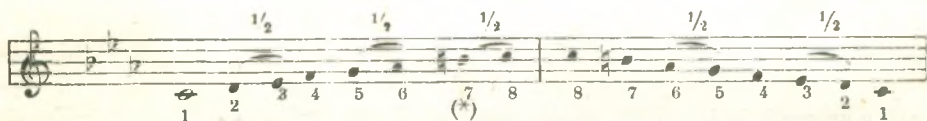
Gamma powyższa zowie się harmonijną, albo francuzką.

b) *Jak postępuje gamma minor harmonijna czyli francuzka?*

b) Gamma harmonijna minor postępuje jak gamma zasadnicza, pierwotna, w której podwyższono o półtonu *septymę* (tak w górę jako i z powrotem) dla otrzymania nuty prowadzącej, a tém samém dla otrzymania półtonu pomiędzy 7-ym a 8-ym stopniem, n. p.:

Gamma harmonijna C minor.

(Posiadająca aż 3 półtony).



c) *Dlaczego gamma harmonijna nie jest używaną do mechanizmu i jak postępuje gamma melodyjna minor?*

c) Ponieważ odległość sekundy zwiększonej, która się znajduje pomiędzy 6-ym a 7-ym stopniem gammy powyższej, stanowi przeskok dość gwałtowny, który utrudnia jój szybszy ruch mechanizmu na instrumencie, a bardziej jeszcze dla śpiewaka, to też dla złagodzenia przeskoku téj zwiększonej sekundy pomiędzy 6-ym a 7-ym stopniem, a tym sposobem ułatwienia mechanizmu, podwyższono i sekstę, znakiem przypadkowym. O ile poczucie słuchu wymaga nuty prowadzącej w jój postępie górnym, o tyle znów obojętnieje, skoro ta zstępuje ku dołowi, dla tego to *septyma* wraz z *sextą* wracają na miejsca jakie zajmowały w gammie pierwotnej minor, o pół tonu niżej, czyli wiernie podług znaków przykluczowych, i gamma ta zowie się *melodyjną*, n. p.:

Gamma melodyjna C minor.



(*) Nuta prowadząca podwyższona przez krasownik.

d) *Na jakich stopniach mieszczą się półtony w gammie minor melodyjnej?*

d) Półtony w gammie minor melodyjnej, mieszczą się pomiędzy 2-im, a 3-im i 7-ym a 8-m stopniem, zaś z powrotem pomiędzy 6-ym a 5-ym i 3-im a 2-im.

Uwaga 25-ta. Ostatnia powyższa gamma *melodyjna* jest ni foremną, ponieważ w innym porządku wstępuje, zaś w innym zstępuje. Przyczyny, które są tego powodem, winny być dobrze pojętymi, tłumaczonymi przez ucznia jasno i wyraźnie. Obecnie należy umieć z pamięci wypowiedzieć każdą gammę minor *melodyjną*, w kierunku tak górnym jako też dolnym, do czego posłużyć może jeszcze jedno następujące ułatwienie, n. p.:

Uwaga 26-ta. Gamma melodyjna *minor* w kierunku górnym, postępuje zawsze jak też sama *major*, w której jedyną różnicę stanowi mała tercja (odpowiednia górna). Jeżeli n. p. w gammie *C major*, wielką i naturalną tercją jest *E*, to w téjże samej gammie *minor* będzie mała tercja *es*. Jeżeli w gammie *D major* wielką i naturalną tercją jest *Fis*, to w téjże samej gammie *minor* będzie mała odpowiednia *f*, i t. d. Z powrotem zaś każda gamma melodyjna *minor* postępuje jak pierwotna, to jest podług znaków przykluczowych, n. p.:

Gamma A minor, powstała z dźwięków odpowiedniej C major.



Z powodu podwyższenia seksty i septymy, postępuje do góry jak *A major*, w której jedyną różnicę stanowi mała tercja *c*.

Z powrotem postępuje jak odpowiednia *C major*, czyli podług znaków przykluczowych.

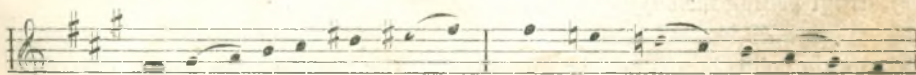
Gamma H minor powstała z dźwięków odpowiedniej D major.



Z powodu podwyższenia seksty i septymy, postępuje do góry jak *H major*, w której jedyną różnicę stanowi mała tercja *d*.

Z powrotem postępuje jak odpowiednia *D major*, czyli podług znaków przykluczowych.

Gamma Fis minor, powstała z dźwięków odpowiedniej A major.



Z powodu podwyższenia 6-ty i 7-my, postępuje do góry, jak *Fis major*, w której jedyną różnicę stanowi mała tercja *a*.

Z powrotem postępuje jak odpowiednia *A major*, czyli podług znaków przykluczowych.

i t. d.

Sposoby rozeznania właściwego trybu tonacyj.

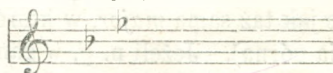
Nr. 26.

Uwaga 27-ma. Wiadomo jest, że każde oznaczenie tonacyjne przykluczowe określać może zarówno tonacją major jako też odpowiednią minor, n. p.:

D major, albo *H minor*.



B major, albo *G minor*.



a) *Ile jest sposobów rozeznania właściwego trybu tonacyj, czy ta jest major, czy też odpowiednia minor?*

a) Sposobów jest trzy, z których dwa pierwsze dadzą się określić teoretycznie, zaś trzeci wprost za pośrednictwem słuchu.

b) *Jakim jest sposób pierwszy?*

b) Po najniższej nucie w basie (harmonii), która rozpoczyna a głównie kończy kompozycją, ta daje nam w sobie poznać nutę zasadniczą, czyli tonikę. Jeżeli n. p. w kompozycji dwukrzyżkowej najniższą nutą w basie będzie *d*, to dowód, że jesteście w tonacji *D major*. Odpowiednią tonacją będzie *H minor*, jeżeli ją rozpoczyna a głównie kończy najniższa nuta w basie *h*.

Uwaga 28-ma. Zdarzają się jednak wyjątki od tej zasady i tak n. p.: Dwa bemole, które oznaczają tonacją *B major* albo też *G minor*, każą się spodziewać najniższej nuty w basie *b* albo *g*, gdy tymczasem nie widzimy tam ani jednej ani drugiej, ponieważ rozpoczęcie takie bywa niekiedy pewnym rodzajem wstępu, który niebawem rozjaśni i zdecyduje prawdziwy tryb tonacyj. Pierwszy sposób i w takim wypadku jest niemożliwym, jeżeli kompozycją napisana na pojedynczy instrument n. p. skrzypce, flet lub śpiew bez podkładu harmonijnego czyli basu.

c) *Jakim jest sposób drugi?*

c) Po nucie prowadzącej, która w tonacji minor zwykle bywa podwyższoną (jak to było powiedzianem przy budowie gammy minorowej *harmonijnej* i *melodyjnej*).

NB. Wyjawszy jeżeli nuta prowadząca rozwiązuje się w kierunku dolnym albowiem wtedy rozmaicie bywa używaną, raz podług zasady gammy *harmonijnej*, drugi podług *melodyjnej*. (Zobacz Nr. 25, strona 26).

Uwaga 29-ta. W tonacji minorowej nuta przedostatnia, czyli 7-ma toniki jest zwykle podwyższaną znakiem przypadkowym; nutę takową łatwo dostrzedz

w kilku pierwszych taktach kompozycji minorowej, i tak n. p. tonacja *D minor* z jednym bemolem, będzie miała nutę prowadzącą *c* z krzyżykiem, czyli *Cis*. Tonacja *F minor* z czterema bemolami mieć będzie nutę prowadzącą *e* z kaskonikiem. Tonacja *Fis minor* z trzema krzyżykami mieć będzie nutę prowadzącą *e* z krzyżykiem czyli *Eis*, którego byśmy nie napotkali w kilku pierwszych taktach, gdyby tonacja była odpowiednią *A major*.

d) *Jak jeszcze szukać nuty prowadzącej, która ma być świadectwem tonacji minor?*

d) Szukać jej będziemy na kwincie od toniki major, podług oznaczenia przykluczowego. Jeżeli tę kwintę znajdziemy naturalną, czystą, to takowa daje świadectwo tonacji major. Jeżeli zaś taż sama żądana kwinta jest zwiększoną, czyli podwyższoną znakiem przypadkowym, naówczas, przestaje być kwintą a raczej zamienia się na septymę i zarazem staje się nutą prowadzącą do odpowiedniej tonacji minor.

Uwaga 30-ta.

1. Kwinta czysta. (*)

Powyższa tonacja majorowa o jednym bemolu jest *F*, zaś jej kwintą czystą jest *C*, która jako naturalna daje świadectwo, że tonacja jest *majorową*, ponieważ w odpowiedniej tonacji *D minor* nuta *C* byłaby z krzyżykiem, zamieniona na septymę, a tym samym na nutę prowadzącą do odpowiedniej tonacji minor, n. p:

2. Kwinta podwyższona. (*)

Tonacja jednobemolowa *major* posiadać winna kwintę naturalną czystą *C*, jeżeli więc ta jest podwyższoną znakiem przypadkowym, zamienia się z kwinty na septymę i staje się nutą prowadzącą do odpowiedniej tonacji *D minor*, jak to ma miejsce w przykładzie powyższym Nr. 2-gi.

Do jakich tonacji należą następujące przykłady?

e) *Jakim jest sposób trzeci?*

e) Poczucie słuchu, które z łatwością rozróżnia tonacją smętną minorową, od wesołej majorowej.

NB. Powyższe dochodzenia w celu poznania właściwego trybu tonacyj, wespół należy praktyką, przeglądając rozmaite utwory muzyczne.

O Punktach.

Nr. 27.

a) *Jakie ma znaczenie punkt umieszczony po nucie?*

a) Punkt umieszczony po nucie przedłuża jej trwanie o połowę.

b) *Jakie ma znaczenie przy nucie punkt podwójny lub potrójny?*

b) Punkt pojedynczy, jak wiadomo, dodaje połowę wartości nucie co do trwania, punkt drugi dodaje połowę wartości pierwszego punktu, zaś trzeci, dodaje połowę wartości drugiego, n. p.:

Nuta z jednym punktem.

Cała nuta mieści w sobie półnut	2.	Z punktem	3.
Cała nuta mieści w sobie ćwiartkowych	4.	—	6.
— — — — —	raz wiązanych	8.	— 12.
— — — — —	dwa razy wiąz.	16.	— 24.
	i t. d.		

Nuta z dwoma punktami.

Cała nuta z punktem mieści ćwiartkowych	6.	Z dwoma punktami	7.
— — — — —	raz wiązanych	12.	— — 14.
— — — — —	dwa razy wiąz.	24.	— — 28.
	i t. d.		

Nuta z trzema punktami.

Cała nuta z dwoma punktami mieści raz wiązanych	14.	Z trzema punk.	15.
— — — — —	dwa razy wiąz.	28.	— 30.
	i t. d.		

Uwaga 31-sza. Wszystkie inne mniejsze wartości z jednym, z dwoma i trzema punktami, rozdrabniają się w tym samym porządku co i nuta cała. Nuta z trzema punktami rzadko się napotyka.

c) *Jakie ma znaczenie punkt umieszczony nad nutą?*

c) Punkt umieszczony nad nutą skracą jej wartość (mniej więcej) o połowę, co zowie się stakato (*staccato*).



d) *Jakie ma znaczenie nad nutą przecinek?*

d) Przecinek (') nad nutą, skraca podwójnie jej wartość. W grze zwłaszcza smyczkowych instrumentów, zowie się *spiccato*.

e) *Czy można przenosić punkt do taktu następującego?*

e) Punkt można przenosić do taktu następującego, ażeby tam przedłużyć nutę o połowę, lub część jej wartości.

Nuta z punktem przeniesionym do taktu następującego rzadko się dzisiaj używa.

Przykłady punktów.

Punkta przy nutach. Z dwoma. Z trzema.

Punkta nad nutami jako Staccato.

albo

Przecinki nad nutami jako Spiccato.

i t. d.

Punkt przeniesiony do taktu następującego.

O Taktach zwyczajnych i z nich powstałych.

Nr. 28.

a) *Co to jest takt?*

a) Takt jest działem muzycznym, lub w innym znaczeniu tego wyrazu, takt jest to miejsce na pięciolinii zamknięte dwiema przedziałkami, gdzie mieszczą się znaki muzyczne.

b) *Iloraki są takty?*

b) Takty są pierwotne i z nich powstałe.

c) *Jakie są takty pierwotne?*

c) Takty pierwotne są te, które dzielą się na **4**, **2** i **3** części.

d) *Jakie są takty powstałe?*

d) Takty powstałe są te, które dzielą się na **12**, **6** i **9** części.

e) *Jak rozdziela się część główna taktu pierwotnego? (W pierwszym stopniu).*

e) Część główna taktu pierwotnego rozdziela się parzysto, czyli na dwie drobniejsze wartości.

f) *Jak rozdziela się część główna taktu powstałego? (W pierwszym stopniu).*

f) Część główna taktu powstałego rozdziela się nie parzysto, czyli każda na trzy drobniejsze wartości, z powodu punktu, który się mieści przy każdej głównej części taktu.

g) *Z taktów pierwotnych dzielących się na 4, 2 i 3 części, jakie będą powstałe?*

g) Z taktów pierwotnych dzielących się na 4, 2 i 3 części, powstają takty podzielone na 12, 6 i 9 części, w nutach o jeden stopień drobniejszych, a nuty w ten sposób rozdrobnione, stają się tytułem taktów powstałych.

Nuty głównych części, jakimi były w taktach pierwotnych, pozostają głównymi i w taktach powstałych z dodaniami do nich punktami, lecz przestają być tytułowami. X

(Zobacz tablice taktów zwyczajnych, str. 34).

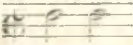
Nr. 29.

a) *Ile jest taktów pierwotnych powszechnie używanych?*

a) Taktów pierwotnych jest pięć, jako to: czteropodzielny jeden, który się znaczy przy kluczu:

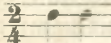
1. $\frac{4}{4}$ albo  podzielony na cztery części ćwierciowe, czyli czwarte.

Taktów dwu podzielnych jest dwa, które się znaczą przy kluczu:

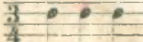
2. $\frac{2}{2}$ albo  podzielony na dwie pół nuty czyli dwie drugie.


(Zwany taktem allabreve).

I takt:

3. $\frac{2}{4}$  podzielony na dwie nuty ćwierciowe, czyli dwie czwarte.

Taktów trzy-podzielnych jest także dwa, które się znaczą:

4. $\frac{3}{4}$  podzielony na trzy nuty ćwierciowe i takt:

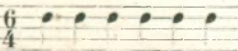
5.  podzielony na trzy nuty raz wiązane, czyli ósme.

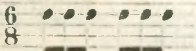
b) *Ile jest taktów powstałych, powszechnie używanych?*

b) Taktów powstałych jest również pięć, jako to: dwunasto-podzielny jeden, który się znaczy przy kluczu:


1.  podzielony na dwanaście nut raz wiązanych, czyli ósmych.

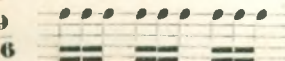
Taktów sześć podzielných jest dwa, jako to:

2.  podzielony na sześć nut ówczesnych, i takt:

3.  podzielony na sześć nut raz wiązanych, czyli ósmych.

Taktów dziewięć-podzielných także dwa, jako to:

4.  podzielony na dziewięć nut raz wiązanych, czyli ósmych, i takt:

5.  podzielony na dziewięć nut dwa razy wiązanych czyli szesnastych.

c) *Jakie takty powstają z pierwotnych?*

c) Z taktów pierwotnych, które się dzielą na:

\mathbb{C}	powstaje takt	podzielony na	$\frac{12}{8}$
$\mathbb{C} \frac{2}{2}$	—	—	$\frac{6}{4}$
$\frac{2}{4}$	—	—	$\frac{6}{8}$
$\frac{3}{4}$	—	—	$\frac{9}{8}$
$\frac{3}{8}$	—	—	$\frac{9}{16}$
$\frac{3}{8}$	—	—	$\frac{12}{16}$

lub odwrotnie, tak n. p., $\frac{12}{8}$ powstaje z taktu na \mathbb{C} , lub $\frac{4}{4}$ i t. d.

d) *Jakie wartości nut wypełniają każdy z powyższych taktów?*

d) Takt pierwotny na:

\mathbb{C} , wypełnia cała nuta.

\mathbb{C} , — cała nuta.






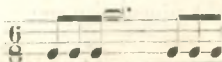
$\frac{2}{4}$	wypełnia pół nuta.
$\frac{3}{4}$	— pół nuta z punktem.
$\frac{3}{8}$	— ówieré nuta z punktem.



Takty powstałe na:


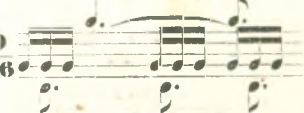
$\frac{12}{8}$	wypełnia cała nuta z punktem.
$\frac{6}{4}$	— cała nuta z punktem.
$\frac{6}{8}$	— pół nuta z punktem.
(*) $\frac{9}{8}$	— pół nuta z punktem i ówieriowa z punktem połączone w jedną całość za pomocą łuku.
$\frac{9}{16}$	— nuta ówieriowa z punktem i raz wiązana z punktem połączone w jedną całość za pomocą łuku.

(*) Uwaga 32-ga. Takt podzielony na dziewięć części, nie da się wypełnić jedną wartością, to też wypełniamy go dwiema, z których pierwsza wypełnia sześć części, zaś druga pozostałe trzy.

Tablica taktów zwyczajnych pierwotnych i z nich powstałych z wartościami, które je wypełniają.

	Całość wypełniająca.		Całość wypełniająca.
	=		=
	Części główne.		Części rozdrobnione tytułowe.
1.		Z cyfry 4 powstaje 12, o jeden stopień drobniejszych, które się stają tytułem taktu.	
			Części główne.
	=		=
2.		Z cyfry 2 powstaje 6.	
	=		=
3.		Z cyfry 2 powstaje 6.	

4.  Z cyfry 3 powstaje 9, 

5.  Z cyfry 3 powstaje 9. 


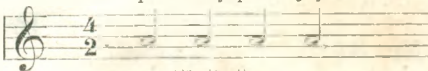
NB. Takty podzielone na $\frac{4}{8}$ i z niego powstały $\frac{12}{16}$ jakoteż na $\frac{2}{8}$ i z niego powstały $\frac{6}{16}$, bardzo rzadko się używają, wszelako liczyć je należy do taktów zwyczajnych.

Uwaga 33-cia. Istnieją jeszcze takty, tak nazwane kościelne, czyli podwójne i niektóre z nich po dziś dzień są jeszcze używane. Składnia taktów podwójnych jest też sama co i zwyczajnych, różnią się tylko tem, że na częściach głównych taktów pierwotnych, w miejsce nut ćwierciowych używano pół nut, zaś w miejsce pół nut, używano całych nut. (Takt na dwie pół nuty policzony do taktów zwyczajnych jest wyjątkiem).

Nr. 30.

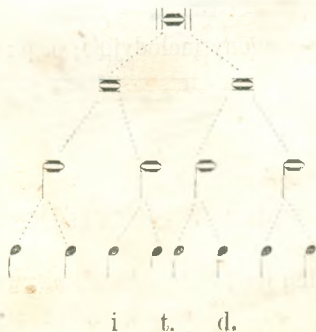
a) *Jakiemi są takty pierwotne podwójne i z nich powstałe?*

a) Takty pierwotne zwyczajne staną się podwójnemi, jeżeli główne ich części będą zdwojone pod względem wartości, n. p.:



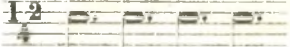
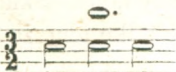
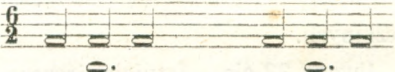



Takt pierwotny zwyczajny.  i t. d. 

Całość. (*) Całość, która wypełnia zowie się Breva.

(*) Brewa jest to wartość, która rozdrabnia się w sposób następujący:



Tablica taktów podwójnych pierwotnych i z nich powstałych z wartościami, które je wypełniają.

Całość, Brawa. 	Całość. 
Części główne. 	Części rozdrobnione tytułowe. 
	Części główne. 
	2 — 6 
	3 — 9 
	

Uwaga 34-ta. Są jeszcze takty nie regularne, bo podzielone na pięć a nawet i siedm części, lecz te nadzwyczaj rzadko są używanymi. Znaleźć o nich można wzmiankę w wykładzie kompozycji.

R y t m.

Nr. 31.

a) *Co to jest rytm?*

a) Rytmem nazywamy rozmaite symetryczne rozdrabnianie części taktowych, n. p.:



Tenże sam rytm przedstawiony melodyjnie, n. p.:



Trylka i Sekstolka.

Nr. 32.

Uwaga 35-ta. Wiadomo jest, że w taktach pierwotnych główne części taktu rozdzielają się parzysto. Jednakowoż sposobem wyjątkowym, czasowo, roz-

dzielają się i nie parzysto na trzy drobniejsze wartości, co nazywamy wtedy *tryolką*, czyli po prostu *trójką*, po nad którą umieszcza się zwykle cyfrę 3. (W taktach powstałych znaczenie tą cyfrą *triolek* byłoby zbyt cennym). Tak samo rozdzielić można pewną część taktu na sześć drobniejszych wartości, co nazywamy *seksstolką* albo po prostu *szóstką*. Niekiedy rozdrabnia się jeszcze pewną część taktu na 5, 7, 9 i więcej drobniejszych, a nieforemnych wartości, które nie dadzą się podciągnąć pod żadną regułę podziału nut, kładąc zawsze stosowną cyfrę, która oznaczy ilość nut składających podobną nieprawidłową grupę.

a) Z jakiej wartości nut złożoną będzie trójka, jeżeli ta przypada w miejsce n. p. pół nuty, w miejsce nuty ćwierciowej i t. d.?

a) Trójka będzie zawsze złożoną z nut o jeden stopień drobniejszych, n. p.: trójka w miejsce nuty ćwierciowej złożoną jest z nut raz wiązanych, w miejsce nuty raz wiązanej, z nut dwa razy wiązanych, i t. d.

b) Z jakiej wartości złożoną będzie szóstka, jeżeli ta przypada w miejsce n. p. pół nuty, nuty ćwierciowej i t. d.?

b) Szóstka składa się zawsze z nut o dwa stopnie drobniejszych, n. p.: Szóstka w miejsce pół nuty złożoną będzie z nut raz wiązanych, w miejsce nuty ćwierciowej, z nut dwa razy wiązanych czyli szesnastek i t. d.

Przykład tryolek i szóstek.



c) Czy na jedną część taktu, na jego połowę, lub cały takt, może wypaść niezwykła ilość nut, które nie dadzą się podciągnąć pod żadną regułę podziału?

c) Tak na jedną, jako też kilka części a nawet i cały takt, może wypaść niezwykła ilość nut, hyle ta oznaczoną była stosowną cyfrą umieszczoną po nad niemi.

Fermata.

d) Jakie ma znaczenie fermata \frown , umieszczona po nad nutą lub pauzą?

d) Fermata umieszczona nad nutą przetrzymuje jej trwanie. Ferma nad pauzą przetrzymuje czas milczenia.

O mocnych i słabych częściach taktu.

Uwaga 36-ta. Jak w mowie zwyczajnej tak i w mowie muzycznej, są akcenta, czyli słabe i mocne jej części. W mowie zwyczajnej [szukamy ich w sylabach, zaś w muzyce w nutach, które składają wyrazy muzyczne, n. p.:

Nr. 33.

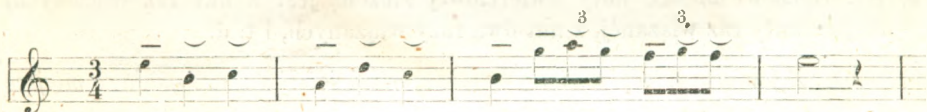
a) *Jeżeli wyraz muzyczny złożonym jest z dwóch nut jednakowej wartości, to która z nich będzie mocną, a która słabą?*

a) W wyrazie muzycznym złożonym z dwóch nut jednakowej wartości część mocna mieści się na pierwszej, zaś słaba na drugiej, n. p.:



b) *Jeżeli wyraz muzyczny złożonym jest z trzech nut jednakowej wartości to która z nich będzie mocną, a które słabe?*

b) W wyrazie muzycznym złożonym z trzech nut jednakowej wartości, pierwsza będzie mocną, zaś dwie następne słabe, n. p.:



c) *Jeżeli wyraz muzyczny złożonym jest z czterech nut jednakowej wartości, to które z nich będą mocnymi, a które słabymi?*

c) W wyrazie muzycznym złożonym z czterech nut jednakowej wartości, pierwsza i trzecia będą mocne, zaś druga i czwarta słabe, n. p.:



Uwaga 37-ma. Tu uczeń winien zwrócić się do strony 34 gdzie mieści się tablica wszystkich gatunków taktów i tam na grupach części głównych, jako też rozdrobionych, starannie wyróżnić części mocne od słabych. Następnie toż samo doświadczenie powtarzać na pewnych łatwych i prostych melodiach.

Różnica akcentów.

Uwaga 38-ma. Różnica akcentów uwydatnia się najlepiej pomiędzy taktami na $\frac{3}{4}$, gdzie części drobniejszych ósmych jest sześć a taktom na $\frac{6}{8}$, gdzie również nut ósmych jest sześć. Zdawałoby się, że pomiędzy tymi dwoma taktami nie ma różnicy, gdy tymczasem różnica jest i wielka, z powodu akcentów, n. p.:

takt na $\frac{3}{4}$ mieści trzy grupy parzyste, gdzie mocnych części znajduje się trzy. Zaś takt na $\frac{6}{8}$ mieści dwie grupy nieparzyste, gdzie mocnych części znajduje się tylko dwie, ponieważ jak wiadomo, pierwsza z trzech jest mocną częścią taktu.

Znaczenie Łuku.

Nr. 34.

a) *Ilorakie posiada znaczenie łuk* — *czyli łącznik?*

a) Łuk posiada znaczenie trojaki, n. p. łuk jako *legato*, jako proste, zwyczajne *przedłużenie* i jako *synkopa*.

b) *Kiedy znak łuku wyobraża legato?*

b) Znak łuku wyobraża *legato*, jeżeli łączy nuty rozmaitych stopni, które mają być wtedy połączone w jedną płynną i nierozzerwaną całość, n. p.:

c) *Łuk jako legato.*



c) *Jakie ma znaczenie łuk pokrywający nuty z punktami?*

c) Nuty z punktami, po nad którymi łuk zamieszczono powinny być odznaczane nieco mocniejszym dotknięciem, nie rozrywając jednakowoż ich pochod. Skrzypek w takim razie, nie odrywa smyczka od struny, lecz odznaczając te nuty naciskiem, łączy je w jedno pasmo dalszym pociągnięciem smyczka

d) *Kiedy znak łuku wyobraża proste, zwyczajne przedłużenie?*

d) Znak łuku wyobraża proste przedłużenie, jeżeli przedłuża mocną część taktu, czyli jeżeli łączy dwie nuty na jednym stopniu, z których pierwsza jest mocną, n. p.:

Łuk jako proste przedłużenie.



e) *Kiedy znak łuku wyobraża synkopę?*

e) Znak łuku wyobraża *synkopę*, jeżeli przedłuża słabą część taktu, łącząc dwie nuty na jednym stopniu, z których pierwsza jest zawsze słabą, n. p.:

Łuk jako synkopa.

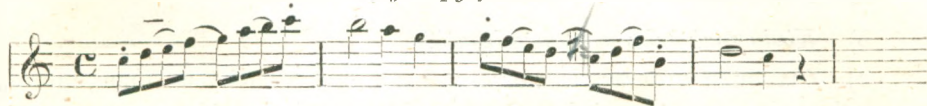


Uwaga 39-ta. W powyższym przykładzie porządek i spokój rytmiczny został zakłóconym z powodu przemiany części słabych na mocne, wskutek ich

przedłużenia za pomocą łuku. A zatem przedłużenie słabej części taktu, a tém samym przemianę jęj na mocną, nazywamy *synkopą*.

Uwaga 40-ta. Łuk może jeszcze wyobrazić *synkopę* pozorną, jeżeli łączy dwie nuty i na dwóch rozmaitych stopniach gammy, z których pierwsza jest słabą, druga zaś mocną częścią taktu, n. p.:

Synkopy pozorne.



f) *Jakie jest określenie synkopy?*

f) Synkopa jest przemianą rytmiczną słabej części na mocną, w skutek przedłużenia jęj wartości, ponieważ każde przedłużenie wzmacnia tak słabą, jako też mocną część taktu. (Jak to widzieliśmy w przykładach poprzedzających).

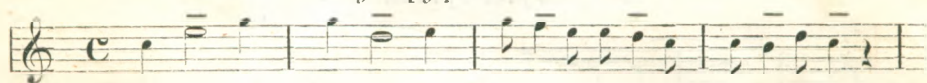
g) *Czy tylko za pośrednictwem łuku, przedłużyć można słabą część taktu, a tém samym zamienić ją na mocną?*

g) Na przedłużenie tak mocnej, jako też słabej części taktu sposobów jest trzy, jako to: przedłużenie przez *łuk*, przez *wartość* i przez *punkt*.

h) *Jak utworzyć synkopę, czyli przedłużyć słabą część taktu przez wartość?*

h) Jeżeli w wyrazie muzycznym pierwsza nuta jest krótszą (pod względem trwania) od tęg, która po nięj następuje, to ta druga, jako dłuższa (w jakimkolwiek stopniu) stanowić będzie synkopę, n. p.:

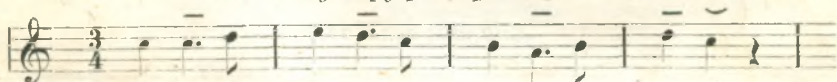
Synkopy przez wartość.



i) *Jak utworzyć synkopę przez punkt?*

i) Punkt umieszczony przy nucie słabej przedłuża jęj trwanie o połowę, a tém samym zamienia ją na mocną, tworząc z nięj *synkopę*, n. p.:

Synkopy przez punkt.



k) *Czy można jednocześnie użyć kilku powyższych sposobów dla utworzenia synkopy?*

k) Niekiedy wypadnie użyć wszystkich trzech sposobów dla przedłużenia słabej części taktu, czyli utworzenia synkopy, n. p.:



Uwaga 41-sza. Przedłużając którymkolwiek z powyższych sposobów mocną część taktu, tworzymy z niej tak nazwane proste przedłużenie, które wcale nie psuje porządku rytmicznego, zaś przedłużając słabą, tworzymy z niej koniecznie synkopę.

Małe nutki zwane ozdobnikami (Appoggiatury).

Nr. 35.

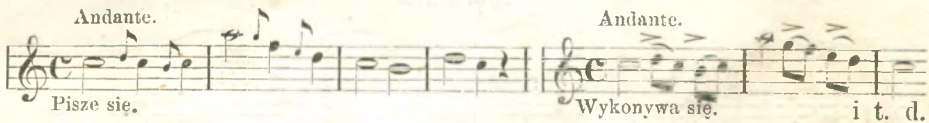
a) *Jakimi są małe nutki (appoggiatury)?*

a) Małymi nutkami są pojedyncze nieprzekreślone, pojedyncze przekreślone, podwójne, potrójne i poczwórne, które nie wchodzą w rachubę nut rzeczywistych, n. p.:



b) *Jak obok nuty rzeczywistej wykonywa się mała nutka nieprzekreślona?*

b) Mała nutka nieprzekreślona (coulée) przechodzi płynnie na nutę rzeczywistą, odejmując jej połowę wartości co do trwania, wtenczas gdy nuta rzeczywista jest o jeden stopień większą i dlatego zowie się płynną, n. p.:

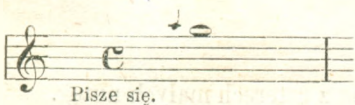


Uwaga 42-ga. Mała nutka nieprzekreślona wraz z rzeczywistą, tworzą dwie jednakowe wartości, z których pierwsza posiada nacisk jako pierwsza z grupy parzystej. (Zobacz co powiedziano o akcentach na stronie 38).

c) *Jak wykonywa się mała nutka nieprzekreślona obok nuty dłuższej?*

c) Mała nutka nieprzekreślona obok nuty rzeczywistej dłuższej, pozostaje w swjej wartości jakby nuta rzeczywista, lecz w zamian nuta rzeczywista długa traci o tyle ze swjej całości o ile posiada wartości nutka mała.

Mała nutka przy nucie dłuższej.



d) *Jak wykonywa się mała nutka przekreślona obok rzeczywistej?*

d) Mała nutka przekreślona (acciacatura), spada szybko na rzeczywistą,

acciacatura

która jak najmniej traci ze swęj wartości na korzyść małej nutki przekreślonej, n. p.:

Mała nutka przekreślona (acciaciatura).

e) Jak wykonywają się grupy małych nutek jeżeli takich dwie, trzy, lub cztery wyprzedza nutę rzeczywistą?

e) Grupy małych nutek, od dwóch do czterech (czasem i więcej), które poprzedzają nutę rzeczywistą, zowią się *mordento* i takowe przechodzą szybko na nutę rzeczywistą, stosując jednak tę szybkość do rodzaju tempa, n. p.:

Małe nutki podwójne, potrójne i poczwórne.

f) Jak wykonywa się znak " umieszczony po nad nutą?

f) Powyższy znak ozdabia nutę krótkim, bo zaledwo rozpoczętym tryblem i zowie się także *mordento*, n. p.:

Mordento.

NB. Jeżeli tempo jest szybsze, to w miejsce czterech małych nutek, wykonywa się tylko dwie, n. p.:

Allegro.

Grupetto.

Nr. 36.

a) Co to jest znak grupetta ∞ ?

a) Znak grupetta ∞ jest to ozdoba złożona z czterech małych nutek.

b) Z jakich nutek składa się grupetto?

b) Jeżeli grupetto mieści się po nucie rzeczywistej, to po téj nastąpi pier-

wsza mała nutka, stopień wyżej, druga powtórzenie rzeczywistej, trzecia stopień niżej, czwarta powtórzenie rzeczywistej. (Nut obcych dwie wyższa i niższa), n. p.:

Grupetto po nucie rzeczywistej.

The first staff shows a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note. The second staff shows a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sixteenth-note triplet, followed by an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Andante.

The first staff shows a treble clef with a common time signature. It contains a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note. The second staff shows a treble clef with a common time signature. It contains a sixteenth-note triplet, followed by an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Pisze się.

The first staff shows a treble clef with a common time signature. It contains a sixteenth-note triplet, followed by an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second staff shows a treble clef with a common time signature. It contains a sixteenth-note triplet, followed by an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Wykonanie.

c) *Jak wykonywa się grupetto, jeżeli jest umieszczoném nie po nucie, ale nad nutą rzeczywistą?*

e) Grupetto umieszczone nad nutą rzeczywistą, zwłaszcza w tempie szybszém; nie rozpoczyna się od rzeczywistej, (nad którą jest umieszczoném), lecz od pierwszej a zatém wyższej nuty grupettu, n. p.:

Grupetto umieszczone nad nutą.

The first staff shows a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note. The second staff shows a treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sixteenth-note triplet, followed by an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Allegro.

i t. d.

Pisze się.

Wykonanie.

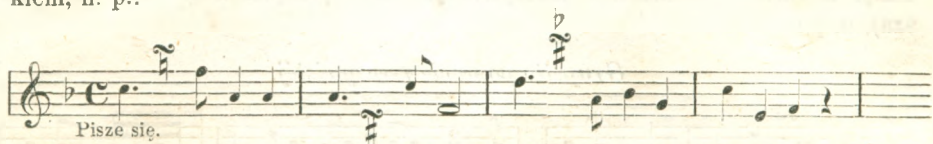
d) *Na co jeszcze zwracać należy uwagę przy wykonaniu grupetta?*

d) 1-o Na znaki przykluczowe czyli tonacją gammy, w której pozostajemy. 2-o Na rodzaj tempa, gdyż grupetto po nucie, zwłaszcza w tempie powolnym winno być szeroko i szlachetnie wykonaném, nadając tym małym nutkom więcej wartości, aniżeli ję posiadają.

e) *Jak uważać znaki chromatyczne umieszczone powyżej lub poniżej znaku grupetta?*

e) Znak chromatyczny umieszczony powyżej grupetta (jako przypadkowy) odnosi się, do jego wyższej nuty, zaś umieszczony poniżej, odnosi się do jego niższej nuty, ponieważ, jak wiadomo, w grupecie są tylko dwie obce nu-

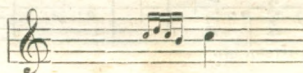
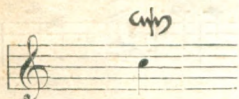
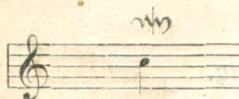
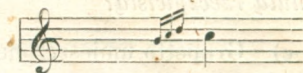
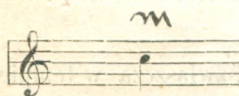
ty, które obiegają rzeczywistą, ztąd też grupetto nazywają także obiegnikiem, n. p.:



Ozdoby muzyczne zwane *mordentami* jakich używali dawniejsi kompozytorowie, a mianowicie Händel, Bach i t. d.



Wykonanie



T r y l.

Nr. 37.

a) Jak wykonywa się tryl?

a) Jeżeli po nad nutą umieszczono litery *tr.*, z dodanym łańcuszkiem lub bez tegoż, to nuta rzeczywista przybiera wtedy sąsiednią o stopień wyższą i dwóm tym nutom użytym naprzemian nadaje się ruch, którego szybkość będzie niekiedy zależeć od własnej woli wykonawcy, lub okoliczności. Tryl tak długo trwa, ile na to pozwala wartość nuty, nad którą jest umieszczonym. n. p.:

Tryl.



b) Jak można urozmaicić tryl zwłaszcza na nucie dłużej?

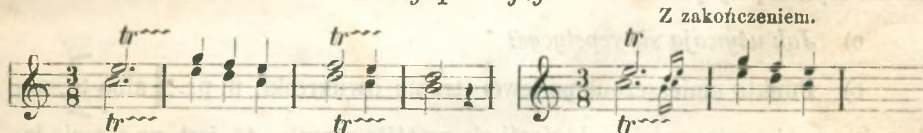
b) Tryl na nucie dłużej i w tempie powolnym, można urozmaicać w ten sposób, ażeby nuty do niego należące rozpoczynać wolno, zdwajając stopniowo jego ruch i siłę.

Uwaga 43-cia. Tryl zakończy się niekiedy kilkoma małymi nutkami, które wtedy są tam zamieszczone. Po nad trylem umieszcza się jeszcze znak chromatyczny, którego przeznaczenie będzie toż samo co i nad grupetem.

c) Co to jest tryl podwójny?

c) Tryl podwójny jest wtedy, jeżeli dwie nuty jednocześnie są trylowane, a litery tr. tak nad wyższą jak i pod niższą są umieszczone, n. p.:

Tryl podwójny.



Arpeggio (Arpedzio).

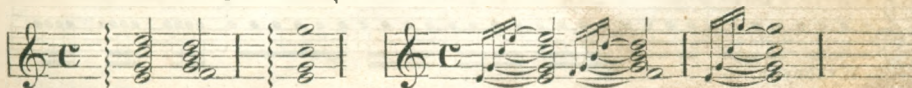
Nr. 38.

a) Co to jest arpeggio?

a) Arpeggio, które liczy się także do ozdób muzycznych, wypisuje się małymi nutkami, wziętymi z akordu, który po nich nastąpi. Małe te nutki wykonywają się kolejno, a każda z nich spocznie na takiej samej, lecz rzeczywistiej nucie akordu. Małe nutki arpeggia zastępuje często znak następujący } umieszczony pionowo przed kolumną akordu, n. p.:

Małe nutki zastąpione przez znak }

Arp. wypisane w całości.



b) Czy arpeggio spoczywa zawsze na wszystkich nutach składających akord?

b) Arpeggio kończyć się może tylko jedną nutą i wtedy wypisuje się w swosób następujący, n. p.:



Dalsegno, Repetycja i niektóre skrócenia.

Nr. 39.

a) Co znaczy *dal segno* \mathcal{S} (*senio*)?

a) Dalsegno oznacza powtórne rozpoczęcie kompozycji od miejsca, gdzie podobny znak poprzednio już był umieszczonym, a która najczęściej kończy się wtedy tam, gdzie znajduje się wyraz *fine*.

Repetycja.

b) Co jest repetycja?

b) Dwie kreski przecinające prostopadłe pięć linii z punktami w środku po lewej, albo prawej stronie, albo po obu stronach, zowią się znakami powtórzenia czyli repetycjami.

c) Jak używają się repetycje?

c) Punkta umieszczone po lewej stronie dwukreski, n. p.: $\|$ albo $\|$], nakazują powtórzenie części znajdującej się po téjże stronie, to jest po stronie lewej. Toż samo dzieje się z częścią prawą, jeżeli po jej stronie punkta są umieszczone. Znak powtórzenia lewej i prawej części jest $\|$: albo $\|$: .

Skrócenia.

d) Jakie są skrócenia w pisaniu nut?

d) (W przykładzie):

Pisze się.



Wykonywa.

tremolando

simile

8

i t. d.

Wyrazy Włoskie, oznaczające charakter tempa.

Nr. 40.

Co znaczy wyraz?

Znaczy.

Grave	Ciężko, poważnie, ruch najpowolniejszy.
Largo	Szeroko, poważnie.
Lento	Powolnie.
Larghetto	Mniej poważnie i mniej wolno aniżeli Largo (Larghetto).
Adagio	Zwolna (Adadzio).
Andante	Nieco prędziej jak adagio.
Andantino	Mniej wolno jak andante.
Moderato	Umiarkowanie.
Allegretto	Z pewną żywością.
Allegro	Wesoło, żywo.
Viwace	Szybko (Wiwacze).
Presto	Bardzo szybko.
Prestissimo	Jaknajprędziej.

Con brio	Świetnie (Kon brio).
Scherzo	Żartobliwie (Skerco).
Agitato	Burzliwie, niespokojnie (Adzitato).

Do tych wyrazów dołącza się inne, aby ruch jeszcze powiększyć lub zmniejszyć.

Un poco	Trochę (poko).
Un poco adagio	Nieco jeszcze wolniej.
Un poco allegro	Nieco jeszcze żywiej.
Molto, Assaj.	Dosyć.
Molto lento	Dosyć powoli.
Allegro assaj	Dostatecznie żywo.
Sostenuto.	Wytrzymując.
Andante sostenuto. . . .	Powolniej jak andante.
Ma non troppo.	Niezbyt.
Allegro comodo.	Wygodnie bez pośpiechu.
Allegro risoluto albo Spiritoso	Śmiało z duszą.
Allegro mosso albo Con moto	Żywiej jak samo <i>allegro</i> .

W środku kompozycji:

Più presto	} Jeszcze prędzej.
Più mosso	
Più stretto.	} Wolniej.
Meno mosso.	
Ralentando	} Opóźniając tempo.
Ritardando	
A tempo	} Przywrócić takt pierwotny.
Tempo primo	
Lis tesso tempo.	} Przyśpieszając (aczelerando).
Accelerando.	
Stringendo	„ (Strindzendo).
A piacere	} Podług upodobania (a piacere).
Ad libitum.	

Uwaga 44-ta. Wszelkie odmiany czyli odcienia, tak pojedynczych dźwięków, jako też całych frazesów, nadają życie i uwydatniają myśl utworu muzycznego. Odcienia te kompozytor wypisuje wyrazami włoskimi i najczęściej w skróceniu. Wypisać tutaj wszystkie byłoby niepodobieństwem, gdyż szczupły zakres niniejszej książeczki na to nie pozwala, lecz podamy te, które są najpotrzebniejszymi i najwięcej używanymi.

Wyrazy włoskie różnych odcieni muzycznych wypisane w całości i przez skrócenie.

- Piano** *p.* cicho, słabo.
- Pianissimo** *pp.* bardzo cicho.
- Dolce** (dolce) *dol.* łagodnie, ze słodyczą.
- Forte** *f.* mocno.
- Fortissimo** *ff.* bardzo mocno.
- Mezzo forte** (medzo) *m. f.* w połowie mocno.
- Sforzando** $\vee >$ *sf.* albo *sfz.* wzmacniając tylko jedną nutę.
- Rinforzando** *rfz.* „ „ „
- Crescendo** (krescendo) *cresc.* \leftarrow powiększając stopniowo siłę.
- Decrescendo** *decres.* \rightarrow zmniejszając stopniowo siłę.
- Kreska pozioma nad nutą $\overline{\quad}$ znaczy dokładne jej wytrzymanie z niejakim wzmocnieniem.
- Calando** (kal.) *cal.* uspokajając.
- Diminuendo** *dimin.* uciszając.
- Mezza voce** (Meza wocze) *m. v.* półgłosem.
- Morendo** *moren.* powolne nikienie dźwięków.
- Smorzando** *smorz.* „ „ „
- Perdendosi** *perd.* „ „ „
- Espressivo** *espres.* z wyrazem.
- Affettuoso** *affect.* z uczuciem.
- Maestoso** *maest.* majestatycznie.
- Cantabile** (Kantabile) *cant.* śpiewnie.
- Legato** *leg.* łącząc, zlewając nuty.
- Staccato** (Stakato) *stacc.* odrywając, skacząc.
- Leggiero** (Lodziero) *legg.* lekko.
- Rubato** oznacza pewien nieład rytmiczny, gdzie jednym częściom dodano, zaś drugim dla zrównoważenia taktu ujęto wartości. Nazwę rubato spolszczają niektórzy, używając wyrażenia *rubasznie*.
- Con anima** (Kon) } z duszą.
- Con spirito** (Kon) }
- Con gracia** (grazia) } powabnie, z wdziękiem.
- Gracioso** (Gracioso) }
- Con delicatezza** (teca) } delikatnie, wykwiennie.
- Delicato** }
- Con fuoco** (Kon fuoko) } z ogniem.
- Fuocoso** (Fuokozo) }
- Con forza** (forca) } z siłą.

Con tutta la forza . . .	z całą siłą.
Con calore	z zapalem.
Con brio, Brioso	} świetnie.
Brillante	
Agitato (Adzitato). . . .	gwałtownie.
Appassionato	} namiętnie.
Con passione	
Tranquillo (Trankillo) .	spokojnie.
Poco a poco (Pcko a poko)	co raz więcéj.

Metronom.

Nr. 41.

Co to jest Metronom?

Metronom służy do wskazania właściwego tempa, podług którego kompozycya ma być wykonaną.

Uwaga 45-ta. Metronom jest to narzędzie wynalezione przez M. Maeltzla, dla ujednostajnienia wykonywania dzieł muzycznych pod względem szybkości poruszeń części taktowych, czyli tempa. Wyrazy, które napotykamy na początku kompozycyi, n. p.: *largo, andante, allegro* i t. p., jakkolwiek określają, czy utwór ma być wykonany mniej lub więcéj szybko lub powolnie, to wszakże zastosowanie z drobiazgową ścisłością jest bardzo trudne. Temu zaradza metronom. Narzędzie to za nakręceniem sprężyny daje nam ruch wachadłowy, jednostajny, a ciężarek na wachadle, znajdujący się, reguluje szybkość tych poruszeń podług podziałki za nim umieszczonej. Jeżeli na początku jakiego utworu znajdziemy n. p.: metr. ♩ = 80, lub $\frac{6}{8}$ = 80, to nastawiwszy ciężarek na numer wskazany, otrzymamy ruch wachadła a każde takie poruszenie będzie nam wskazywać czas trwania nuty ćwierciowej w pierwszym, a półnuty w drugim razie w danéj kompozycyi z całą dokładnością, i dzieło wykonaném będzie w ściśle jednakowém tempie przez wszystkich, którzy się poradzą metronomu.—i to w takim właśnie, w jakim kompozytor żądał, aby było wykonanc.

Nr. 42.

Jak składać grupy parzyste z nieparzystymi, czyli dwójki z trójkami, jeżeli te wykonywać się mają jednocześnie?

Powyższe pytanie wyjaśnią następujące przykłady z dodaną uwagą, n. p.:

The image shows two musical staves, labeled A and B, illustrating rhythmic patterns. Both staves are in common time (C) and use a treble clef. Staff A contains a sequence of eighth notes: a triplet of three eighth notes, followed by a single eighth note, then another triplet of three eighth notes, a quarter rest, a single eighth note, a quarter note, and a half note. Staff B contains a sequence of eighth notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note with a sharp sign, an eighth note, a quarter note with a sharp sign, an eighth note, a quarter note with a sharp sign, a triplet of three eighth notes, a quarter note, a triplet of three eighth notes, a quarter note, a triplet of three eighth notes, and a quarter note.

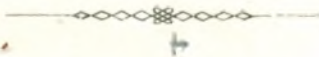
Uwaga 46-ta. W przykładzie powyższym w wierszu lit. A napotykamy po trzy nuty ćwierciowe przypadające na połowę taktu czteroćwierciowego, podczas kiedy w wierszu lit. B na téjże saméj połowie taktu, widzimy umieszczone po dwie nuty ćwierciowe. Podobne zestawienie nut sprzecznego rytmu, da się z łatwością pogodzić w wykonaniu zbiorowém, a nawet przez dwa pojedyncze głosy. (Zamieniając takt czteroćwierciowy na takt allabrewe w miejscach, gdzie następują trójki.) Lecz jeżeli w kompozycyi fortepianowej napotykamy trójki w jednym, zaś dwójki w drugim wierszu, naówczas wykonanie tychże staje się trudniejszym. Jednakowoż zapatrując się na kombinacyą poniżej umieszczoną będziemy w stanie pogodzić trójki z dwójkami, n. p.:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains three groups of three eighth notes, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The bottom staff is in bass clef and contains three groups of two eighth notes, each marked with a '3' below it, indicating a triplet. The notes are connected by slurs, and there are rests between the groups.

(Nuty i pauzy raz wiązane w przykładzie powyższym uważać należy jako pozorne, które tutaj służą tylko dla obliczenia czasu, w którym wypadnie uderzyć nuty rzeczywiste).

Ten sam przykład w wartościach drobniejszych.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains three groups of three sixteenth notes, each marked with a '3' above it. The bottom staff is in bass clef and contains three groups of two sixteenth notes, each marked with a '3' below it. The notation is more complex than the previous example, with many slurs and ties. The text 'it. d.' is written at the end of the second staff.



NAUKA CZYTANIA NUT GŁOSEM

POJEDYNCZO LUB ZBIOROWO.

Naukę czytania nut głosem radziłbym poprzedzić gruntowném zapoznaniem się z *Wprawami rytmicznemi, opartemi na gammie*, a które dostać można w księgarni Gebethnera i Wolffa lub u Hösicka.

NAUKA CZYTANIA NUT GŁOSEM

POJEDYNCZO LUB ZBIOROWO.

Rodzaje głosów i ich rozległości.

Sopran.

Two staves of musical notation in treble clef. The notes range from middle C to two ledger lines above. Handwritten annotations include: "Do" above the first note, "Mezzo sopran" written across the first two staves, and "A H" below the notes. Asterisks mark the highest notes on both staves.

Alt.

Two staves of musical notation in treble clef. The notes range from the first line to the second space. An asterisk marks the highest note on the second staff.

(Dźwięki wypisywane w kluczu wiolinowym, tenor śpiewa oktawą niżej.)

Tenor.

Two staves of musical notation in treble clef. The notes range from the first space to the second space. An asterisk marks the highest note on the second staff.

Bariton.

Two staves of musical notation in bass clef. The notes range from the first space to the second space. Asterisks mark the highest notes on both staves.

Bas.

Two staves of musical notation in bass clef. The notes range from the first space to the second space. Asterisks mark the highest notes on both staves.

Przy lekcjach zwłaszcza zbiorowych, nie należy przekraczać nut gwiazdkami oznaczonych.

W szczerpłym zakresie nauki czytania nut głosem, której nie należy tutaj uważać za specjalną naukę śpiewu, byłoby niepodobieństwem zajmować się szczegółowo każdym powyższym wymienionym rodzajem głosu; to też w następujących przykładach obierzemy taką rozległość tonów, by ta w przybliżeniu zastosowaną być mogła do sopranu, mezzo-sopranu, altu i tenoru. Co się zaś tyczy barytonu i basu, to przykłady przeznaczone dla głosów poprzednich, wypisywać będziemy w granicy właściwej i jednoczącej dwa te ostatnie głosy, baryton i bas.

Siedm nut głównych C, D, E, F, G, A, H czy to podwyższone lub niższe chromatycznie, nazywać odtąd możemy wyrazami włoskiemi, jako to:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.
C, D, E, F, G, A, H.

Gamma i odległość sekundy do czytania głosem.

Nr. 1.

1)

do re mi fa sol la si do re mi fa
C D E F G A H

2)

si do re mi fa sol la si do re

3)

4)

(Przykłady służące do nauki czytania nut głosem, możnaby wypisywać jeszcze w kluczach właściwych każdemu głosowi).

1) Wiersz w kluczu wiolinowym przeznaczony dla głosów: sopranowego, mezzo-sopranowego, altowego i tenorowego. (Tenory śpiewają oddzielnie).

2) Wiersz w kluczu basowym, dla głosów: barytonowych i basowych.

3) Doszedłszy do szczytu gammy, wracać należy w stronę lewą, cofając się aż do najniższego tonu.

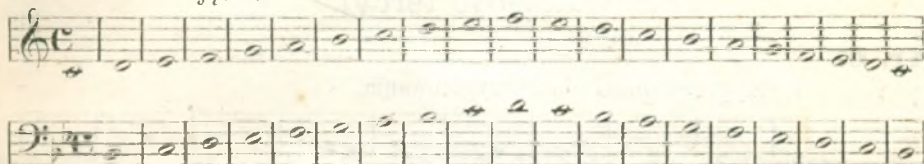
Uczący się, obowiązani dawać takt poruszeniem ręki, śpiewając wszystkie przykłady (oprócz przy numerze pierwszym).

Ażeby utrwalić czystość intonacji w gammie i wdroyć w słuch uczeni wzajemny stosunek rozmaitych odległości, należy z początku poddawać dźwięki do śpiewu na instrumencie smyczkowym lub fortepianie, wspierając te dźwięki stosownymi akordami.

Przy śpiewaniu, usta a szczególnież zęby, powinny być dostatecznie rozwartemi, gdyż tylko wtedy wydać można ton czysty i okrągły.

Nr. 2.

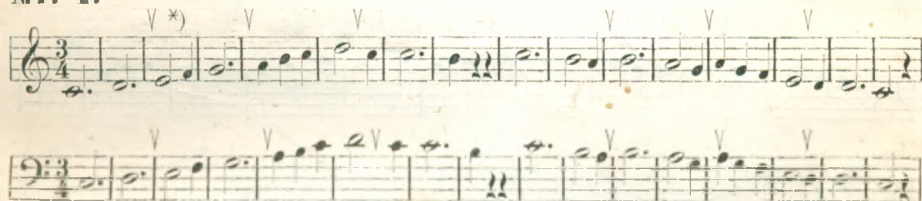
Dając takt.



Nr. 3. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1 i laseczką wskazuje nuty, przeprowadzając w rozmaity sposób odległość sekundy po całej rozległości gammy tak w prawym, jako też lewym kierunku, a wskazywane nuty chór powtarza śpiewając z odpozyнками stosownymi.

Przykład urozmaicony.

(Ponieważ przykłady urozmaicone są za wysoko pisane by je mogły śpiewać alty, zwłaszcza chłopięce, więc dla tych należy je wypisywać w tonacyach tych samych, w których śpiewają basy).

Nr. 4.

*) V Znak oddechu, albo „

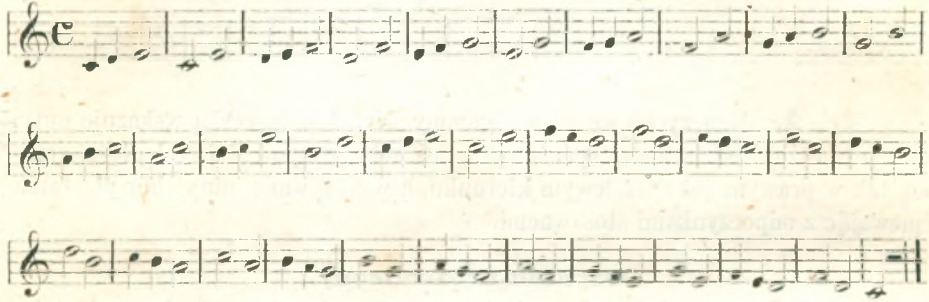
Przykład dwugłosowy. **)**Nr. 5.**

***) Przykłady oznaczone przez A, B śpiewają soprany wraz z Altami, zaś A—C śpiewają oddzielnie Tenory wraz z Basami.

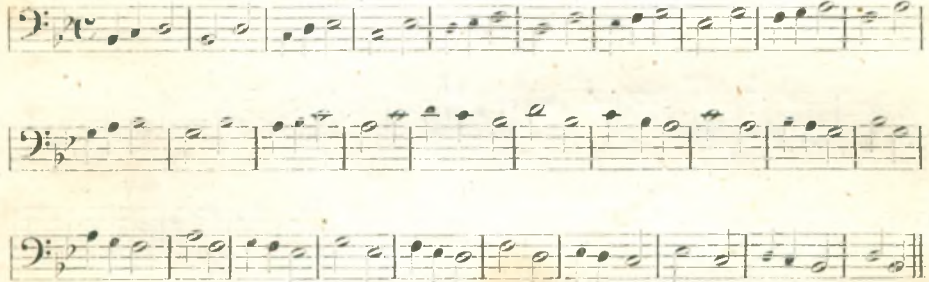
Odległość tercji.

Nr. 6.

z przygotowaniem i bez przygotowania.



z przygotowaniem.



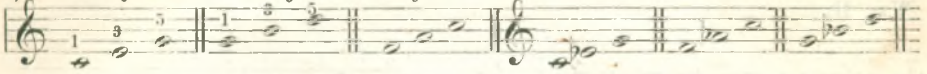
Przykład powyższy jako też następne, traktujące same odległości, śpiewać jeszcze należy wypuszczając takty, przygotowujące odległość, a więc tylko takty 2-gi, 4-ty, 6-ty, i t. d., które mieszczą same półnuty.

Nr. 7. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1-go i wskazuje nuty, przeprowadzając w rozmaity sposób odległości tercji naprzemian z sekundą, które chór powtarza śpiewając.

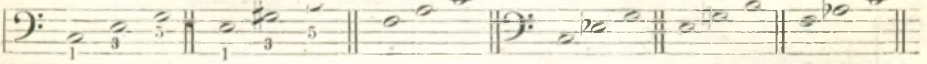
Uwaga. Każda pojedyncza melodia, a nawet każda partya w śpiewie zbiorowym rozpoczyna się zwykle (z małymi wyjątkami) od *toniki*, *medjanty*, albo *dominanty*, czyli od *toniki*, *tercji* lub *kwinty*, które razem wzięte tworzą *akord doskonały major* lub *minor*. (Zobacz strona 59). Skoro intonacja powyższego akordu wdrożoną jest w słuch i pamięć ucznia, wtedy upewnia go w odległościach tak ważnych, a tём samém podaje łatwy sposób rozpoczęcia powierzzonej mu części. Radzimy zatem obeznąć się dokładnie z dźwiękami akordu doskonałego, śpiewając go coraz to w innej tonacji.

Akord doskonały.

*) C major. G major. F major i t.d. C minor. F minor. G minor i t.d.

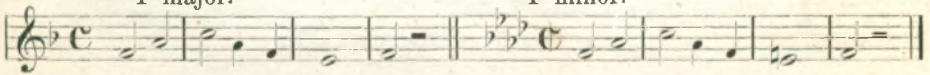


C major. E major. F major i t.d. C minor. E minor. F minor i t.d.

**Akord doskonały z nutą charakterystyczną tworzy kadencję melodyjną, n. p.**

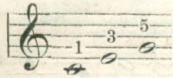
F major.

F minor.

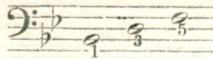
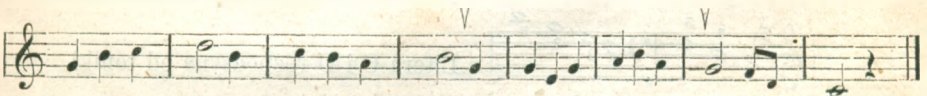


D major.

D minor.

**Przykład urozmaicony.****Nr. 8.**

Tercya rozpoczyna przykład.



Tercya rozpoczyna przykład.



*) Następujący sygnał pocztarski znany każdemu, uprzytomnia dźwięki należące do akordu doskonałego major, n. p.:



Przykład dwugłosowy.

Nr. 9.

Litera C i D rozpoczyna od toniki.

Odległość kwarty. *)

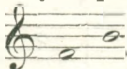
Nr. 10.

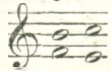
z przygotowaniem i bez przygotowania.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

Nr. 11. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1 i wskazuje w rozmaitych kierunkach odległości *kwarty* naprzemian z odległościami *tercyi* i *sekundy*, które chór powtarza.

*) Uczeń powinien obeznać słuch z odległością (dość trudną do trafiania głosem) *kwarty* *zwiększonej* znajdującej się na *czwartym* stopniu gammy. W gammie n. p. C, *kwartą*

zwiększoną niezgodnie brzmiącą jest . Odległość ta jako niezgodnie brzmią-

ca, wymaga rozwiązania, które będzie następującem:  z *kwarty* na *sekskę*, w ruchu przeciwnym czyli *od środka* z przyczyny nuty charakterystycznej *h*; która zawsze dąży do toniki.

Przykład urozmaïcony.

Nr. 12.

(A major).

Przykład urozmaïcony.

Nr. 13.

Przykład dwugłosowy.

Nr. 14. a)

b)

Odległość kwinty. *)

Nr. 15.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

*) Odległość kwinty zmniejszonej należy do tej samej kategorii co i kwarta zwię-

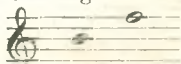
z przygotowaniem i bez przygotowania.


Nr. 16. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1 i wskazuje odległości *kwinty* naprzemian z odległościami *kwarty*, *tercyi* i *sekundy*, które chór powtarza śpiewając.

Przykład urozmaicony.

Nr. 17.

kszona, więc nawyknać trzeba do jej niezgodnego brzmienia. W gammie n. p. C, kwinta

zmniejszona znajduje się na siódmym stopniu to jest:  i rozwiązuje

się:  z kwinty na tercję, czyli do środka; przyczyną nuta charakterystyczna h. Wszystkie więc odległości zwiększone rozwiązują się od środka, zaś zmniejszone do środka.

Przykład dwugłosowy.

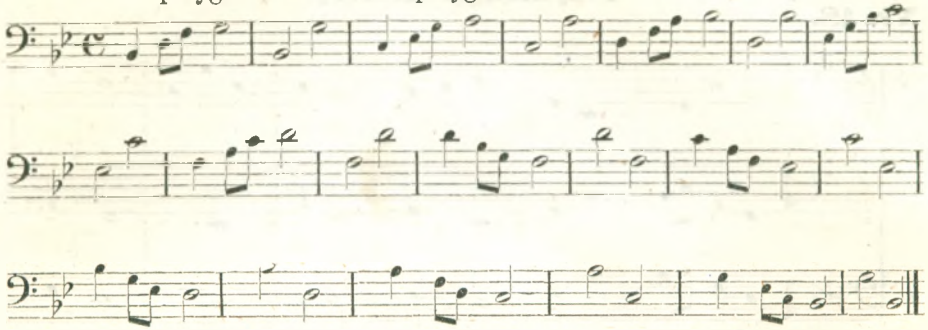
Nr. 18.

Odległość seksty.

Nr. 19.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

z przygotowaniem i bez przygotowania.



Przykład urozmaicony.

Nr. 20.

Musical score for Nr. 20, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Przykład dwugłosowy.

Nr. 21.

Musical score for Nr. 21, consisting of three staves labeled A, B, and C. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (Bb). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Odległość septymy. *)

Nr. 22.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

*) Zwrócić uwagę na odległość septymy wielkiej, znajdującej się na 1-azym i 4-tym stopniu gammy jako niezgodnie brzmiącej i trudnej do trafiania głosem.

Nr. 23. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1. i wskazuje odległości *septymy* naprzemian z odległościami poprzedniami, które chór powtarza śpiewając.

Przykład urozmaicony.

Nr. 24.

Musical score for Nr. 24, Example 24. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is written in a single line across the staves. Various intervals are marked with a 'v' above the notes, indicating the exercise's focus on intervals.

Przykład dwugłosowy.

Nr. 25. a)

Musical score for Nr. 25. a). It consists of two staves, A and B, both in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Both parts are written in a single line. Various intervals are marked with a 'v' above the notes.

Przykład dwugłosowy.

b)

Musical score for Nr. 25. b). It consists of two staves, A and C. Staff A is in treble clef and staff C is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Both parts are written in a single line. Various intervals are marked with a 'v' above the notes.

Odległość oktawy.

Nr. 26.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

The musical score for exercise Nr. 26 consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in common time (C) and features eighth and quarter notes with various rests and ties.

Nr. 27. Nauczyciel wraca do gammy Nr. 1., i wskazuje odległości *oktawy* naprzemian z odległościami poprzednimi, które chór powtarza śpiewając.


Przykład urozmaïcony.


Nr. 28.


The musical score for exercise Nr. 28 consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef. The music is in common time (C) and features eighth and quarter notes with various rests and ties. There are 'V' markings above certain notes in both staves.

Przykład dwugłosowy.

Nr. 29.

A. 

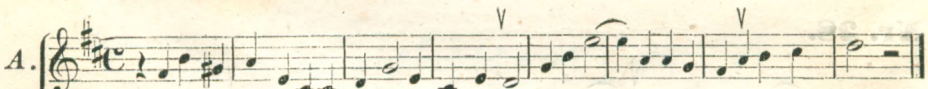
B. 


C. 

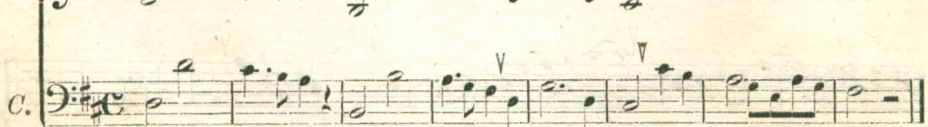
A. 

B. 

C. 

A. 

B. 

C. 

Odległość nony.

Nr. 30.

z przygotowaniem i bez przygotowania.

Musical notation for exercise Nr. 30, showing two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with a sharp sign.

Przykłady dwugłosowe w tonacjach minor
i major.

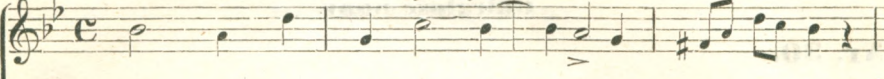
W tonacjach minor.


Nr. 31.

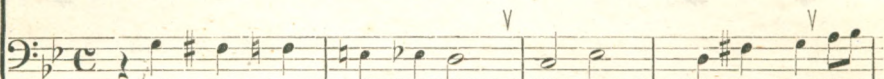
Musical notation for exercise Nr. 31, showing three staves (A, B, C) with a common time signature. The notation includes various note values and rests, with 'V' markings above certain notes.

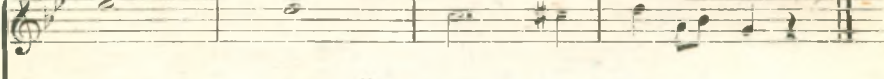
Musical notation for exercise Nr. 31, showing three staves (A, B, C) with a common time signature. The notation includes various note values and rests, with 'V' markings above certain notes.


Nr. 32.


A. 

B. 


C. 


A. 


B. 


C. 


Nr. 33.


A. 

B. 

C. 

A. 

B. 

C. 

Canon.

Nr. 34.

A. $\frac{6}{8}$ G4 A4-B4 C5

B. $\frac{6}{8}$ - G4 A4 B4

C. $\frac{6}{8}$ - G3 A3 B3

A. $\frac{6}{8}$ D5 E5-F5 G5

B. $\frac{6}{8}$ G4 A4-B4 C5

C. $\frac{6}{8}$ G3 A3-B3 C4

Nr. 35.

A. $\frac{6}{8}$ G4 A4-B4 C5

B. $\frac{6}{8}$ G4 A4-B4 C5

C. $\frac{6}{8}$ G3 A3-B3 C4

A. 

B. 

C. 


W tonacjach major.

Nr. 36.


A. 

B. ^(*) 















C. 

A. 

B. 

C. 


*) Jeżeli wypadnie pauzować przez więcej taktów niż jeden, w takim razie ilość taktów, przez które pauzować należy, oznacza się, bądź wprost cyfrą nad znakiem pauzy umieszczoną, (zwłaszcza przy większej liczbie taktów), bądź też odpowiednim znakiem, n. p.:


2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	20	25	30	40
													


2 takty
pauzy


i t. d.


Nr. 37.


A. 


B. 


C. 


A. 

B. 


C. 


A. 

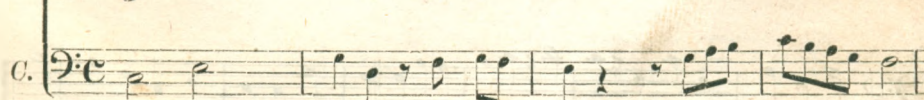
B. 

C. 

Nr. 38.

A. 

B. 

C. 

A. 

B. 

C. 

Przykłady odległości zwiększonych i zmniejszonych.

Sekunda zwiększona.

Nr. 39.



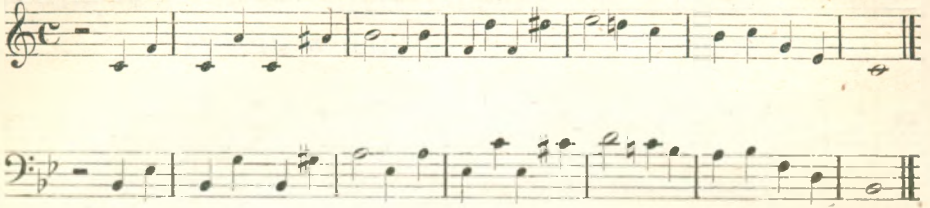
Kwinta zwiększona.

Nr. 40.



Seksta zwiększona.

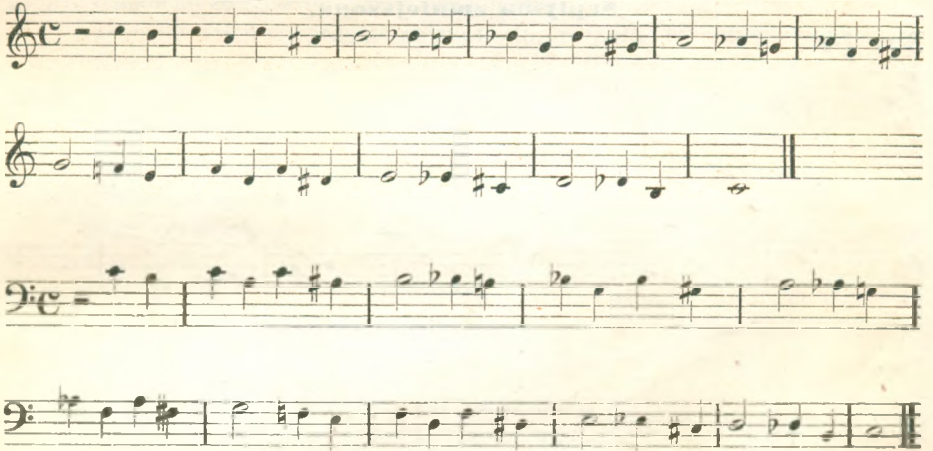
Nr. 41.



Odległości zmniejszone.

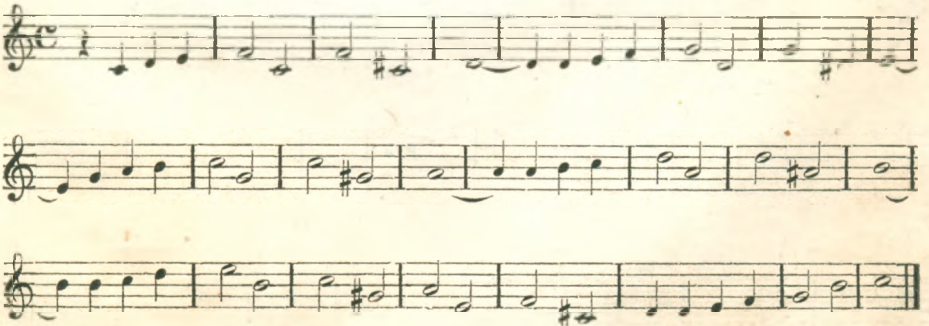
Tercya zmniejszona.

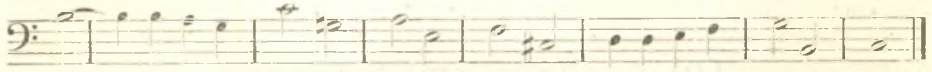
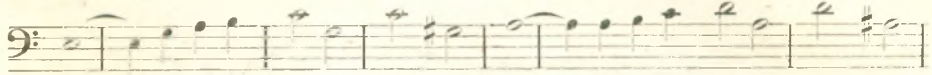
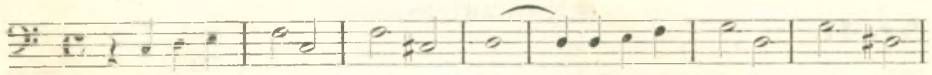
Nr. 42.



Kwarta zmniejszona.

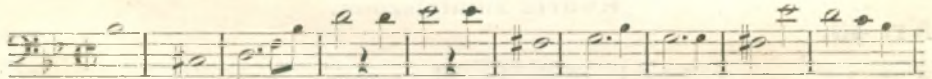
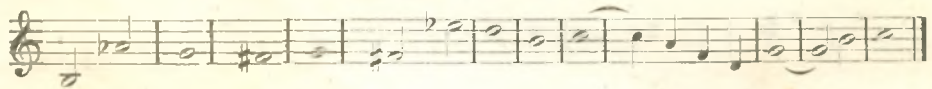
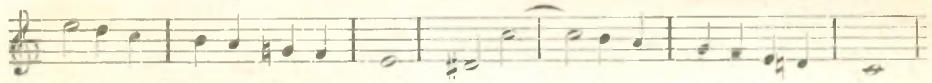
Nr. 43.





Septyma zmniejszona.

Nr. 44.



Rozpoznawanie danych odległości.— Rozpoznawanie taktu i rytmu w danym frazesie.— Pisanie dyktowanych frazesów.

Skoro uczeń czyta wprawnie nuty głosem, intonuje czysto i dzieli takt dobrze, wtedy należy doświadczyć jego pojęć w sposób następujący:

Odległości, które uczeń czytał śpiewając je z nut, rozpoznawać odtąd będzie podawane na instrumencie przez nauczyciela. Odległości podawane uczniowi do rozpoznania, należąc mają do pewnej określonej tonacyi, to jest złożone z dźwięków należących do pewnej gammy, następnie w tonacyach nieokreślonych.

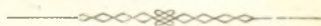
Pomiędzy odległościami określonej tonacyi, *kwarta zwiększona, kwinta zmniejszona, mała i wielka septyma* jako odległości niezgodnie brzmiące, powinny być badanemi ze szczególniejszą starannością.

Następnie uczeń rozpoznaje rodzaj taktu, rozpołożenie części rytmicznych i jeżeli można właściwą tonacją w dyktowanym frazesie melodyjnym (bardzo łatwym z początku) i tenże sam frazes wypisuje w kluczu jak najwięcej używanym, n. p. wiolinowym, następnie dopiero w innych.

Przy lekcjach zbiorowych, podczas kiedy jeden z uczniów pisze na tablicy frazes dyktowany, inni piszą go w kajeta.

Znaki chromatyczne pisać należy przy nutach a nie przy kluczu a to dla większej wprawy.

Pisanie dyktowanych frazesów jest zadaniem jednym z najtrudniejszych, to też wymaga szczególniejszej pracy i wytrwałości, chociaż dla uczniów obdarzonych bystrością słuchu muzycznego, rzecz ta staje się przystępną.



Sprostowanie.

- Strona 11. W trzecim wierszu muzyki druga nuta nie *a* lecz *fis*.
- Strona 20. W odpowiedzi c) ostatni wyraz zamiast *po* ma być *od*.
- Strona 21. W trzecim wierszu na samym jego początku brakuje *j* (jako).
- Strona 21. W pierwszym wierszu muzyki a jego drugim takcie zamiast kasownika powinien być krzyżyk.
- Strona 22. W ostatnim wierszu na dole 2-ga, 3-cia i 4-ta nuta wraz z ich znakami chromatycznymi winny się znajdować nie nad 3-cią ale nad 2-gą linią, więc nuty te nazywać się będą: 2-ga *a*, 3-cia *as*, 4-ta *as-as*.
- Strona 29. W pierwszym wierszu muzyki a takcie 3-cim krzyżyk winien być umieszczonym pomiędzy 3-cią a 4-tą linią.
- Strona 41. W ostatnim wierszu u dołu wyraz w nawiasie zamiast (*acciacatura*) czytaj: (*acciacatura*).
- Strona 43. W ostatnim wierszu muzyki nuta trzecia od końca zamiast na 5-ej winna być nad 5-tą linią umieszczona.
- Strona 45. Przy drugim numerze w trylu oznaczonym № 2 brakuje 5-ej nutki *e* przy drugiej grupie nut 3 razy wiązanych.
- Strona 45. Do odsyłacza stosuje się następująca uwaga: „Ostatnia nadkompletna 5-ta nuta trylu łączy go z nutą rzeczywistą.“
- Strona 57. W Numerze 5-ym lit. A. druga nuta nie *d* lecz *f* nad pierwszą linią generalną.
-

20-

Biblioteka UJK Kielce

UJK



0441077