

PRZEWODNIK

TEORETYCZNO - PRAKTYCZNY

W NAUCE ŚPIEWU ZBIOROWEGO

dla szkół średnich i seminariów nauczycielskich

PRZEZ

L. J. d'ARMA DIETZA

NAUCZYCIELA MUZYKI PRZY C. K. SEMINARIUM NAUCZ. ŻEŃSK.
I DYREKTORA TOW. MUZYCZ. W PRZEMYŚLU.

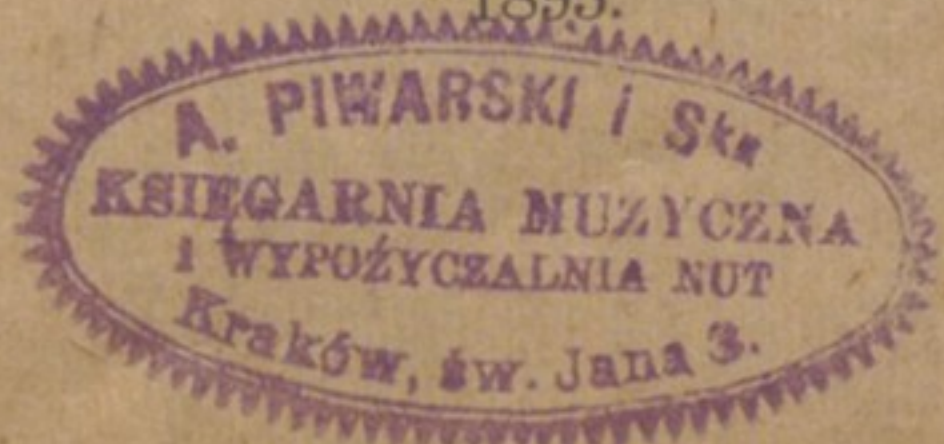
CZĘŚĆ I.

Reskr. Wys. c. k. Minist. wyznań i oświaty z dnia 13. marca 1894 l. 2462 polecone do użytku w Seminariach nauczycielskich męskich i żeńskich. — Reskr. Wys. c. k. Rady szk. kr. z dnia 10. kwietnia 1894 l. 6257 polecone do użytku w szkołach średnich.

PRZEMYŚL.

WYDAWCTWEM JELENIA I JUSZYŃSKICH

1893.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

1971

PRZEWODNIK W NAUCE ŚPIEWU ZBIOROWEGO. I.

2/III 4501

TEORYA MUZYKI

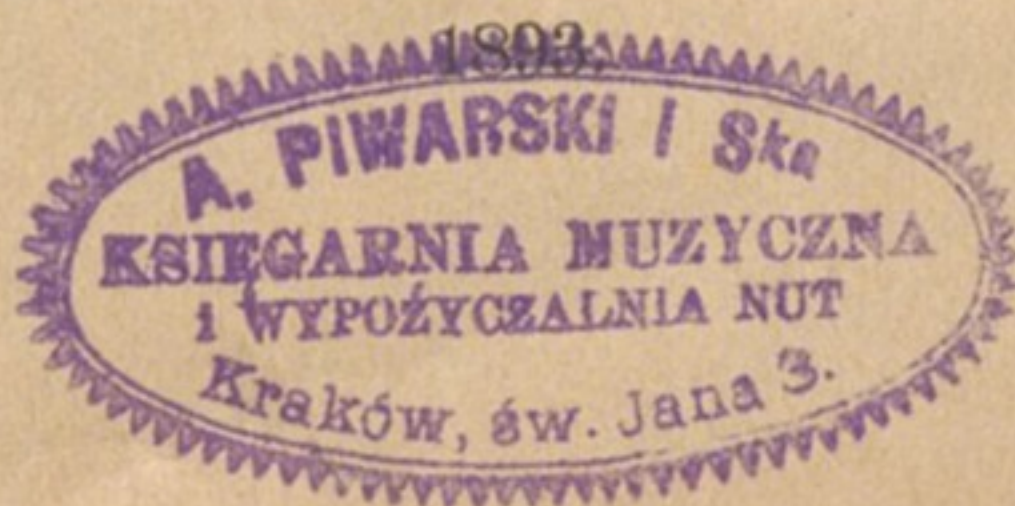
PRZEZ

L. J. d'ARMA DIETZA.



PRZEMYŚL.

1 NAKŁADEM JELENIA i JUSZYŃSKIEGO





Mus. II. 25.932/1

Kraków. — Druk Wł. L. Anczyca i Spółki, pod zarządem Jana Gadowskiego.

1986K 438/82a

SŁOWO WSTĘPNE.

Zupełny brak podręcznika dla nauki śpiewu w szkołach średnich i seminariach nauczycielskich, skłonił mnie do napisania niniejszego teoretyczno-praktycznego przewodnika w nauce śpiewu zbiorowego.

Składa się on z trzech części.

Część I-sza, **teorya muzyki**, zawiera główne zasady muzyki przepisane dla seminariów nauczycielskich, tem samem służyć winna jako podręcznik dla kandydatów i kandydatek, przygotowujących się do egzaminów kwalifikacyjnych.

W części II-giej obejmującej **150 ćwiczeń i pieśni na 1, 2 i 3 głosy**, postawiłem sobie za zadanie doprowadzić kandydatów do czytania (trafiania) nut głosem; za najgłówniejsze przeto uważałem umieścić tu systematycznie stopniowane ćwiczenia we wszystkich interwałach (odległościach) i rozmaitych rytmach, przeplatane odpowiedniami pieśniami.

Część III A, zawiera **30 pieśni na 3 i 4 głosy żeńskie**, część III B, **70 pieśni kościelnych i świeckich** z uwzględnieniem całego roku kościelnego i rozmaitych okoliczności nadarzających się w życiu młodzieży.

Śpiewanie tych pieśni z partytury (część III A i B), ułatwi czytanie swych własnych partyi, bo przy uczeniu się, będzie miał każdy całość przed oczyma.

Pieśni, używane w szkołach ludowych, a przepisane w seminariach, należy czerpać z odpowiednich śpiewników szkolnych.

Oddając pracę moją do użytku młodzieży, pragnę za po-

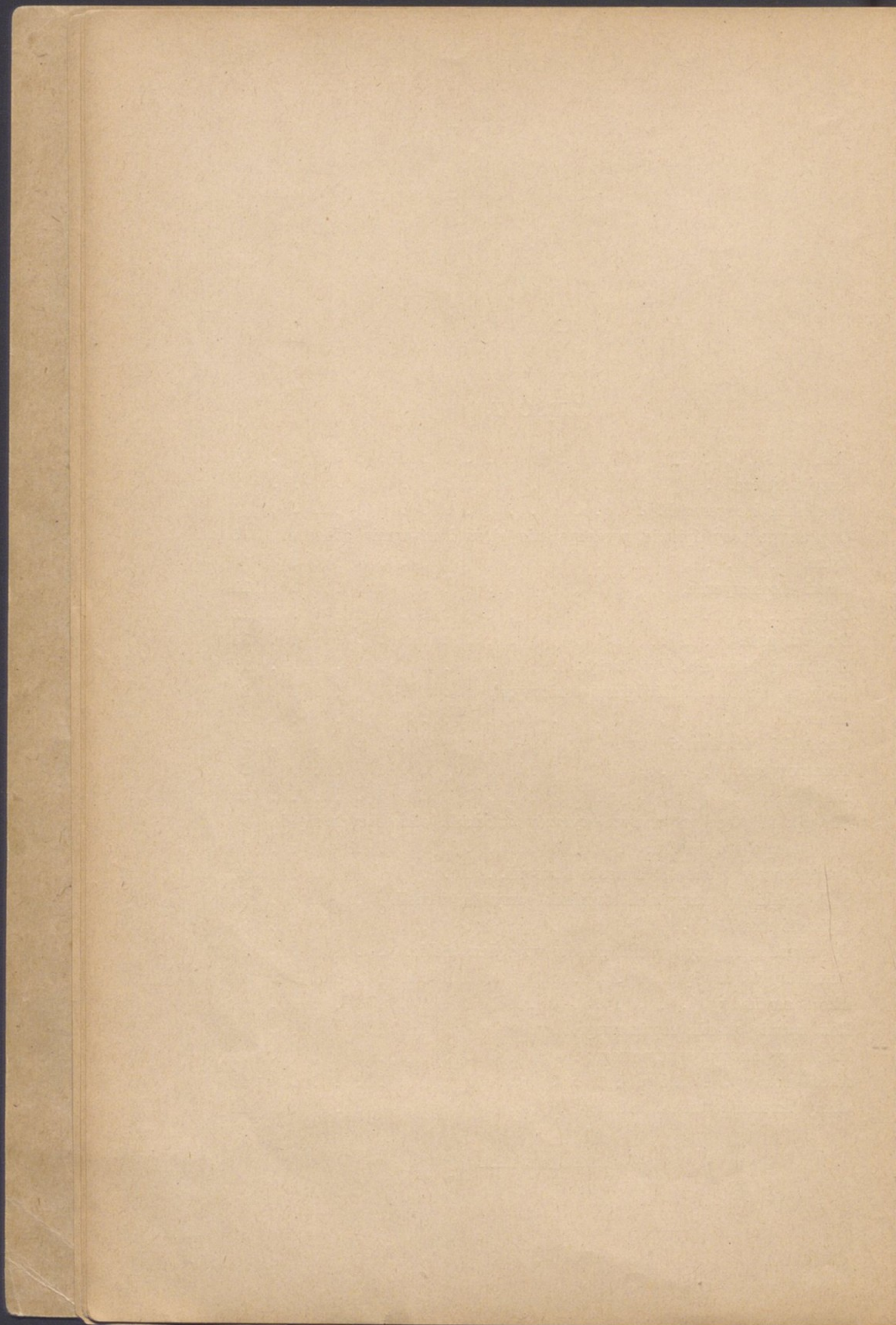
mocą tego przewodnika dać krótkie a treściwe zasady muzyki; głównie w tym celu, żeby przyszli nauczyciele szkół ludowych i wydziałowych, stanąwszy sami na pewnym gruncie wiedzy w muzyce, z łatwością i gorliwie mogli krzewić w młodem pokoleniu zamiłowanie do pieśni — **żeby cały nasz naród śpiewał** na wzór innych, pod tym względem wyżej stojących narodów!

Autor.

S P I S.

CZEŚĆ I.

Ton.	1
Nuty i klucze.	2
O głosach i regestrach.	4
O postawie przy śpiewie, wydobywaniu głosu i używaniu oddechu. .	5
Rytm.	6
Znaki chromatyczne.	11
Gama.	13
Budowa gam.	13
Melodya i harmonia. Trójdźwięk.	19
Gamy ze swoimi trójdźwiękami tonicznymi.	20
Interwale.	23
Ozdobniki (przednutki)	27
Transpozycya.	28
Niektóre znaki.	30
Słownik najczęściej używanych wyrazów włoskich, odnoszących się do tempa i dynamiki.	30
Początkowe wiadomości z nauki harmonii.	33
Trójdźwięki na wszystkich stopniach gamy dur i moll.	34
Łączenie akordów	35
O prowadzeniu, czyli ruchu głosów względem siebie.	36
Przewroty trójdźwięku.	38
Akord septimowy.	39
Rozwiązanie akordu septimowego.	40
Przewroty akordu septimowego.	41
Akord nonowy.	42
Gamy harmonizowane i kadeneye	42



CZEŚĆ I.

TEORYA MUZYKI.

T o n.

Wskutek drgania jakiegoś elastycznego ciała wytwarza się *dźwięk*; jeżeli drgania są *równe*, regularne, jak n. p. poruszenia wahadła, nazywamy taki dźwięk *tonem*.

Czem szybciej w pewnym oznaczonym czasie te drgania po sobie następują, t. j. im ich jest więcej, tem *wyższy* jest ton, im wolniejsze drgania, tem jest ton *niższy*. Ilość drgań każdego pojedynczego tonu można obliczyć.

Dźwięk więc o *pewnej oznaczonej* wysokości nazywamy tonem.

Tony, używane w muzyce, mają od 16tu do 4096 drgnień na sekundę, a obejmują obszar 8miu oktaw ¹⁾.

Niektóre z tych tonów, jako zbyt niskie, już z trudnością dają się słuchem rozróżnić.

Jako nazwy dla tonów muzycznych, których jest 7, służą nam głoski alfabetu, powtarzające się w miarę powtarzania się tonów w wyższych oktawach.

Następstwo ich jest: C D E F G A H.
 { do re mi fa sol la si.
 { ut

¹⁾ Oktawa — przestrzeń 8miu tonów.

Takie 7 tonów z dopełniającym ósmym tonem c, tworzą tak zwaną gamę; toż samo następstwo tonów w wyższych oktawach tworzy dalszą gamę.

Ton 1szy nazywamy tonem zasadniczym, toniką czyli primą, 2gi sekundą, 3ci tercyą, 4ty kwartą, 5ty kwintą, 6ty sekstą, 7my septimą, a 8my oktawa.

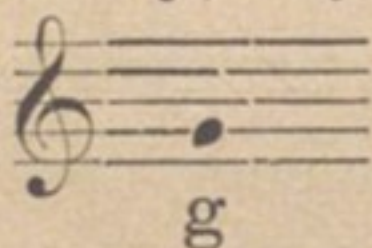
Nuty i klucze.

Pisemnie wyrażają się tony za pomocą znaków, które się pisze na 5ciu liniach, posługując się przytem t. zw. kluczem — znaki te nazywamy nutami.

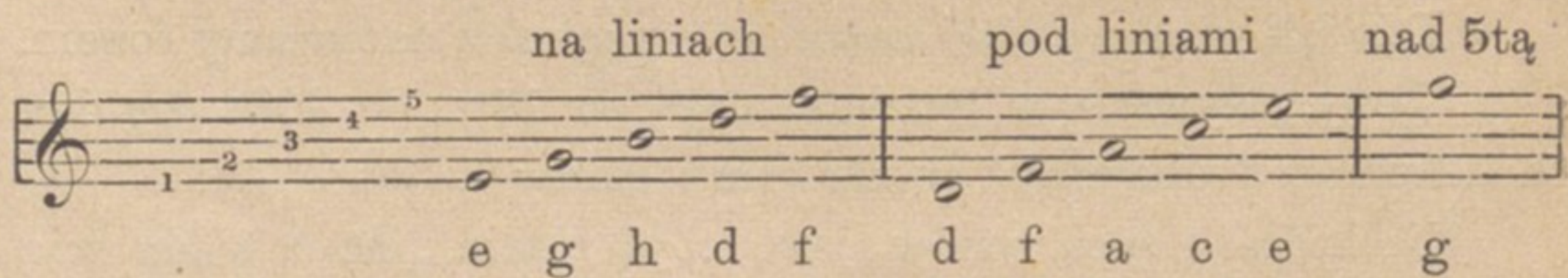
W nowszej muzyce używane są dla głosów tylko 2 klucze, t. j. klucz wiolinowy, nazwany kluczem G i klucz basowy czyli klucz F.

Klucz wiolinowy leży na 2giej linii, a nuta na tejże linii bierze od niego nazwę.

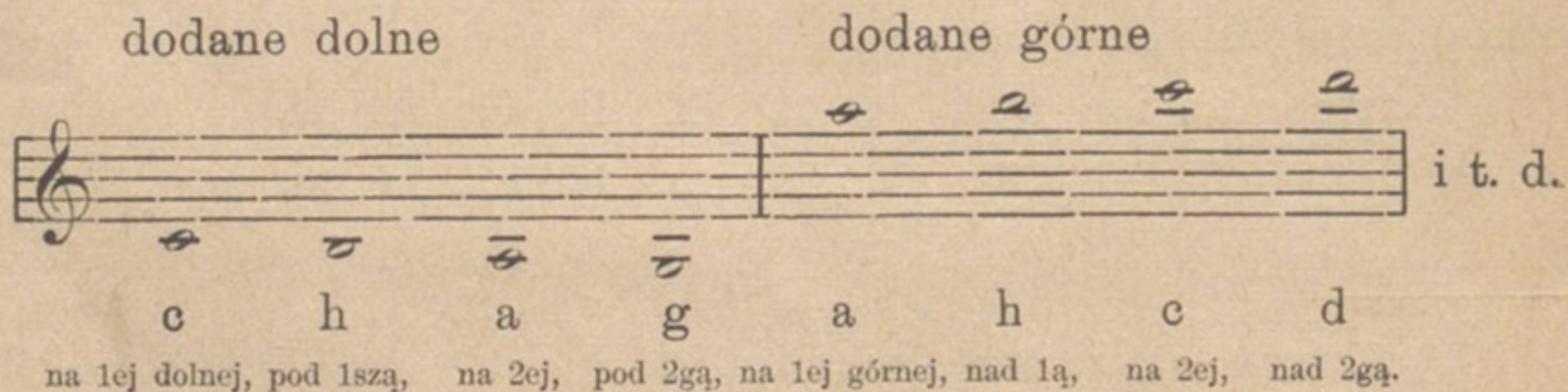
Klucz wiolinowy, czyli klucz G.



Nuty w kluczu wiolinowym.



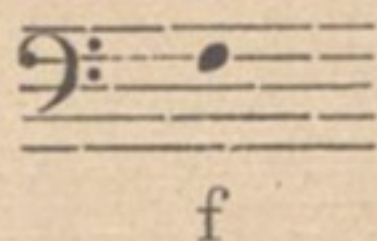
Prócz tych mamy jeszcze nuty na liniach dodanych dolnych i górnych:



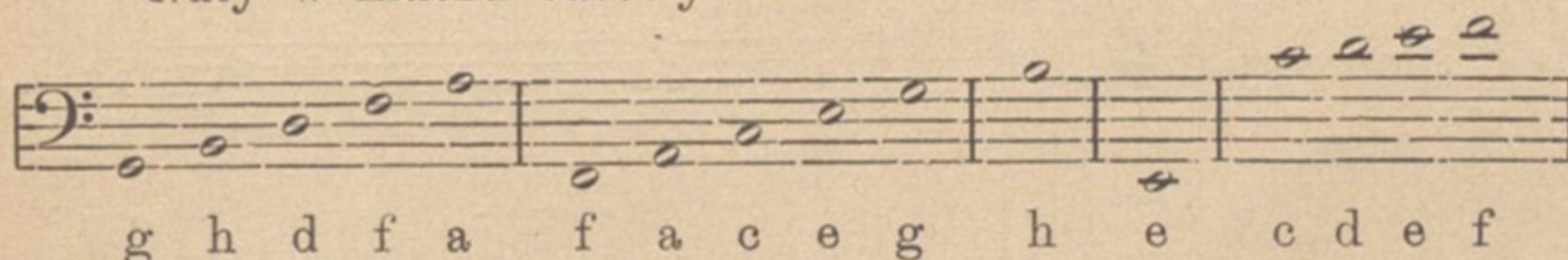
na 1ej dolnej, pod 1szą, na 2ej, pod 2gą, na 1ej górnej, nad 1ą, na 2ej, nad 2gą.

Klucz basowy dla głosu basowego leży na 4tej linii; nuta na tejże linii bierze również od niego nazwę.

Klucz basowy, czyli klucz F.

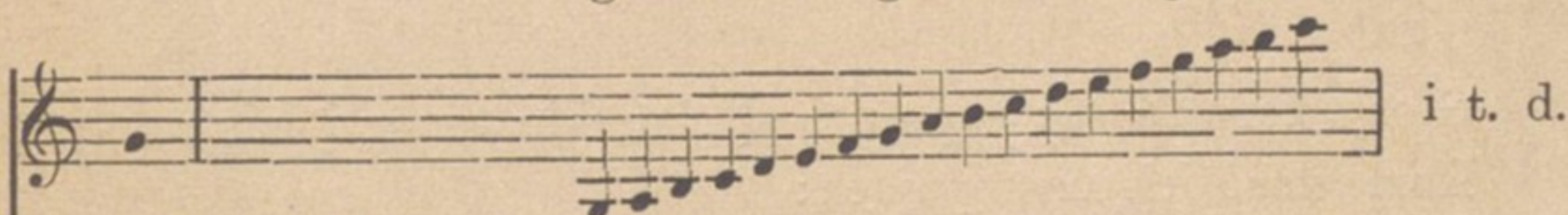


Nuty w kluczu basowym.

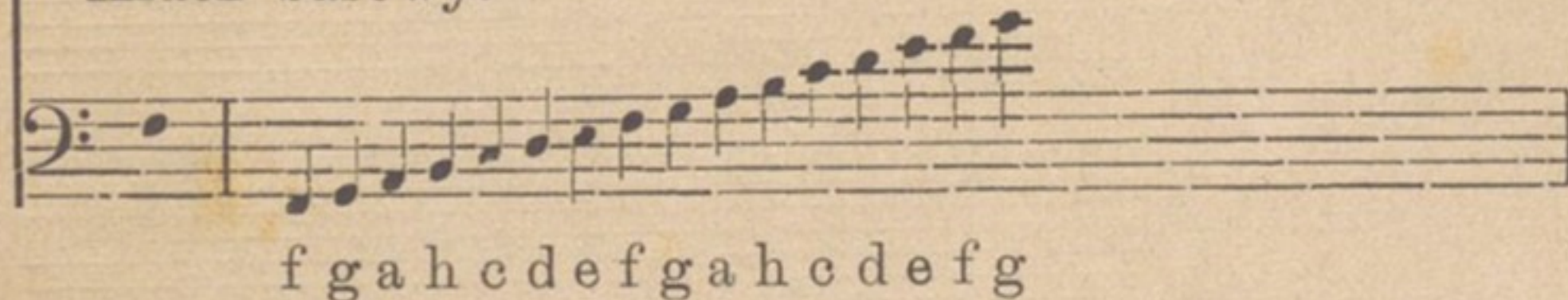


Klucz wiolinowy.

g a h c d e f g a h c d e f g a h c

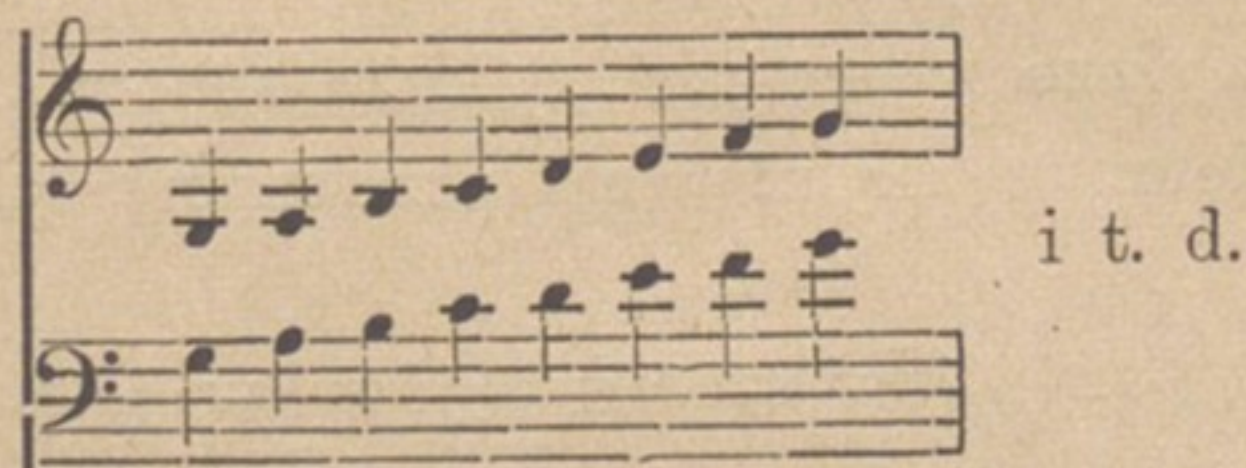


Klucz basowy.



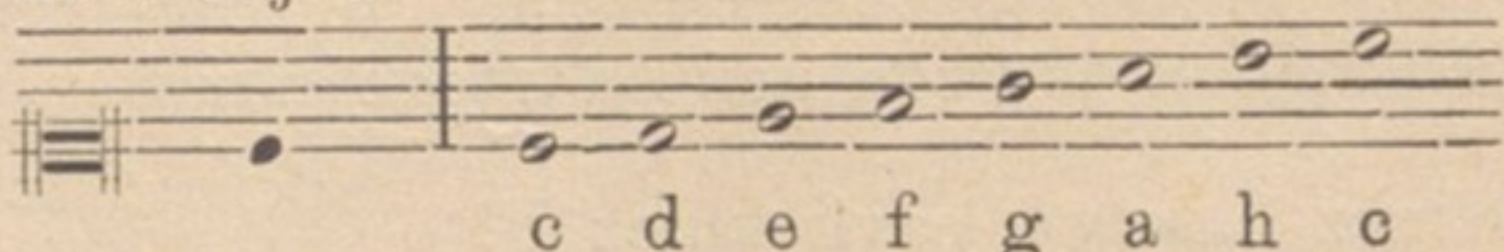
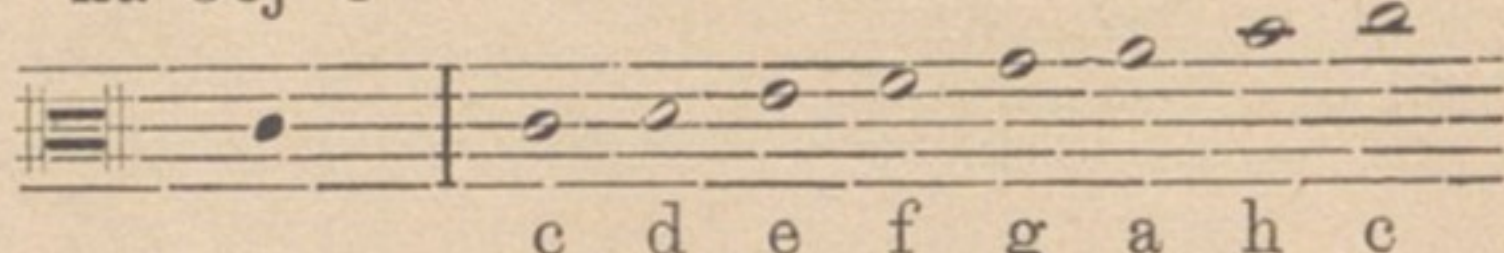
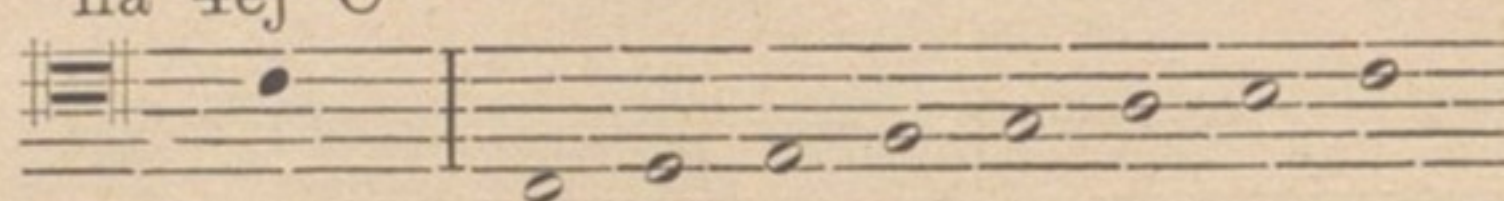
Nuty w kluczu basowym czytają się, jak z powyższego przykładu widać, o 3 tony wyżej od nut w kluczu wiolinowym, ale brzmią one o 2 oktawy niżej.

Jednobrzmiennie w obu powyższych kluczach są następujące:



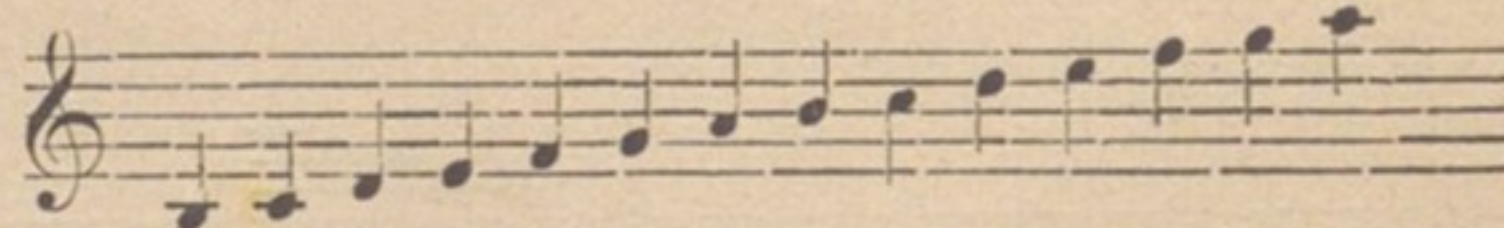
Prócz tych dwóch kluczy używano dawniej dla każdego głosu osobnego klucza t. j. sopranowego, altowego i tenorowego. Nazywają się one kluczami C.

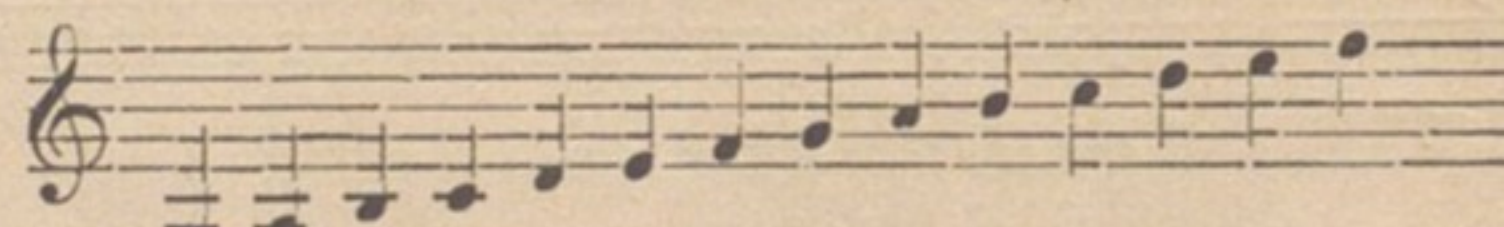
Klucze C.

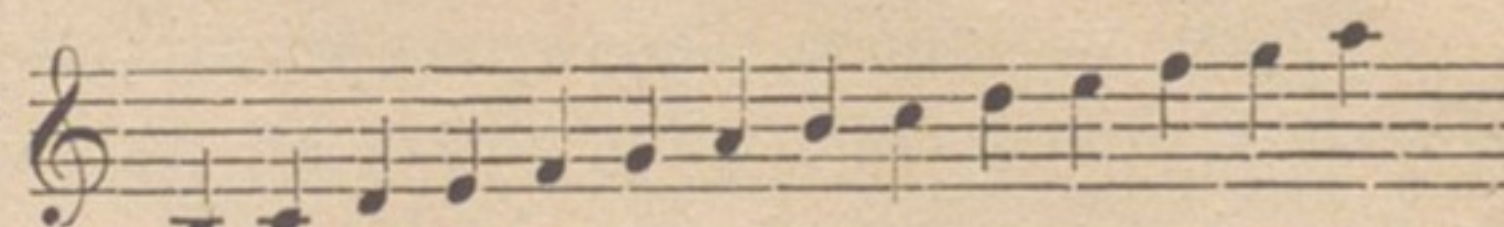
Sopranowy	na 1szej C		it. d.
		c d e f g a h c	
Altowy	na 3ej C		it. d.
		c d e f g a h c	
Tenorowy	na 4ej C		it. d.

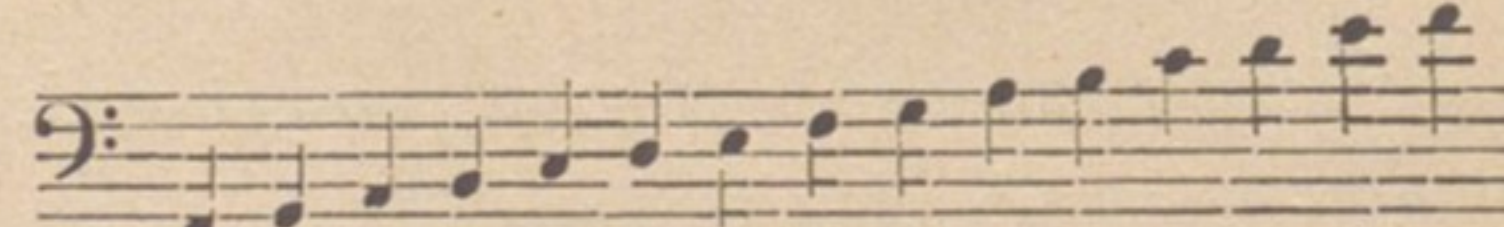
O głosach i regestrach.

Głosy żeńskie są: sopran i alt, męskie tenor i bas.
Rozległość ich następująca:

Sopran. 

Alt. 

Tenor (brzmi oktawę niżej niż napisany) 

Bas. 

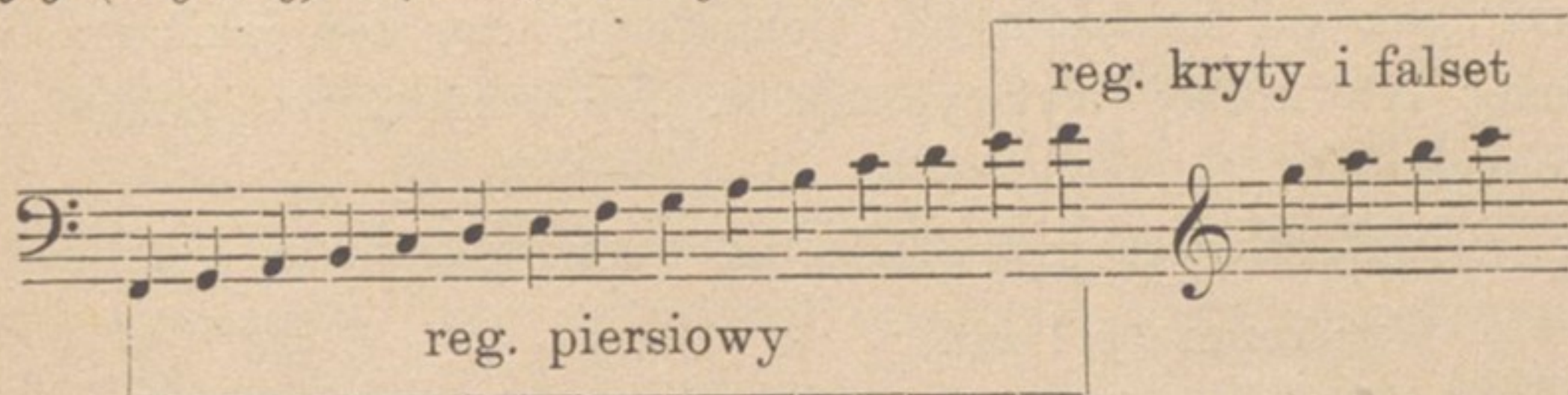
Głosy powyższe mogą mieć o kilka tonów więcej, na dole lub w górze, lecz te się używają przeważnie tylko w śpiewie solowym.

Regestrem nazywamy szereg tonów, w jednakowy sposób wydobytych.

Rozróżniamy w głosie kilka różnorodnych regestrów; w żeńskim jest ich trzy: najniższy czyli *piersiowy*, średni czyli *medium* (falset) i najwyższy *z głowy*.



W męskim głosie mamy także trzy rejestra: *piersiowy*, *kryty* (z głowy) i *falset*, zwany czasem *mikstem*.



O postawie przy śpiewie, wydobywaniu głosu i używaniu oddechu.

Przy śpiewie powinno się trzymać prosto, piersi wysunięte naprzód, ramiona opuszczone naturalnie.

Usta należy otwierać swobodnie, bez wykrzywiania i tak, aby dwa palce mogły wejść między zęby; te ostatnie, mają być cokolwiek odsłonięte.

Język ma się trzymać płasko i w ten sposób, by jaknajmniej zabierał miejsca w ustach; wtenczas powietrze wychodzące z płuc, a głos z krtani, nie napotyka na przeszkodę.

Ton wydobyty tym sposobem jest jasny i naturalny.

Oddech ma się brać głęboko, całkiem swobodnie, jednak bez szelestu i bez podnoszenia ramion, lub jakiegokolwiek innego ruchu lub wysiłku w twarzy.

Jeżeli śpiew jest w szybszem tempie, a niema przerw, wtenczas oddycha się szybko, półoddechem, aby nie przerwać ciągłości śpiewu.

W śpiewie na kilka głosów dobrze jest czasem, gdy każdy głos oddycha w innem miejscu, by tym sposobem wyżej wspomnianą ciągłość śpiewu utrzymać.

W pieśniach z tekstem śpiewa się, jeżeli możebne, całe zdania jednym oddechem, nigdy zaś nie należy oddychać w środku słowa.

Rytm *).

a) Wartość nut.

Jak położenie nut na systemie liniowym oznacza wysokość tonu, tak po kształcie ich poznajemy, czy ton jakiś ma być dłużej lub krócej wytrzymany, t. j. z kształtu nut poznajemy ich wartość.

Najdłuższa jest *cała nuta*:

następnie *pół nuta*:

ćwierć nuta:

ósemka (raz wiązana):

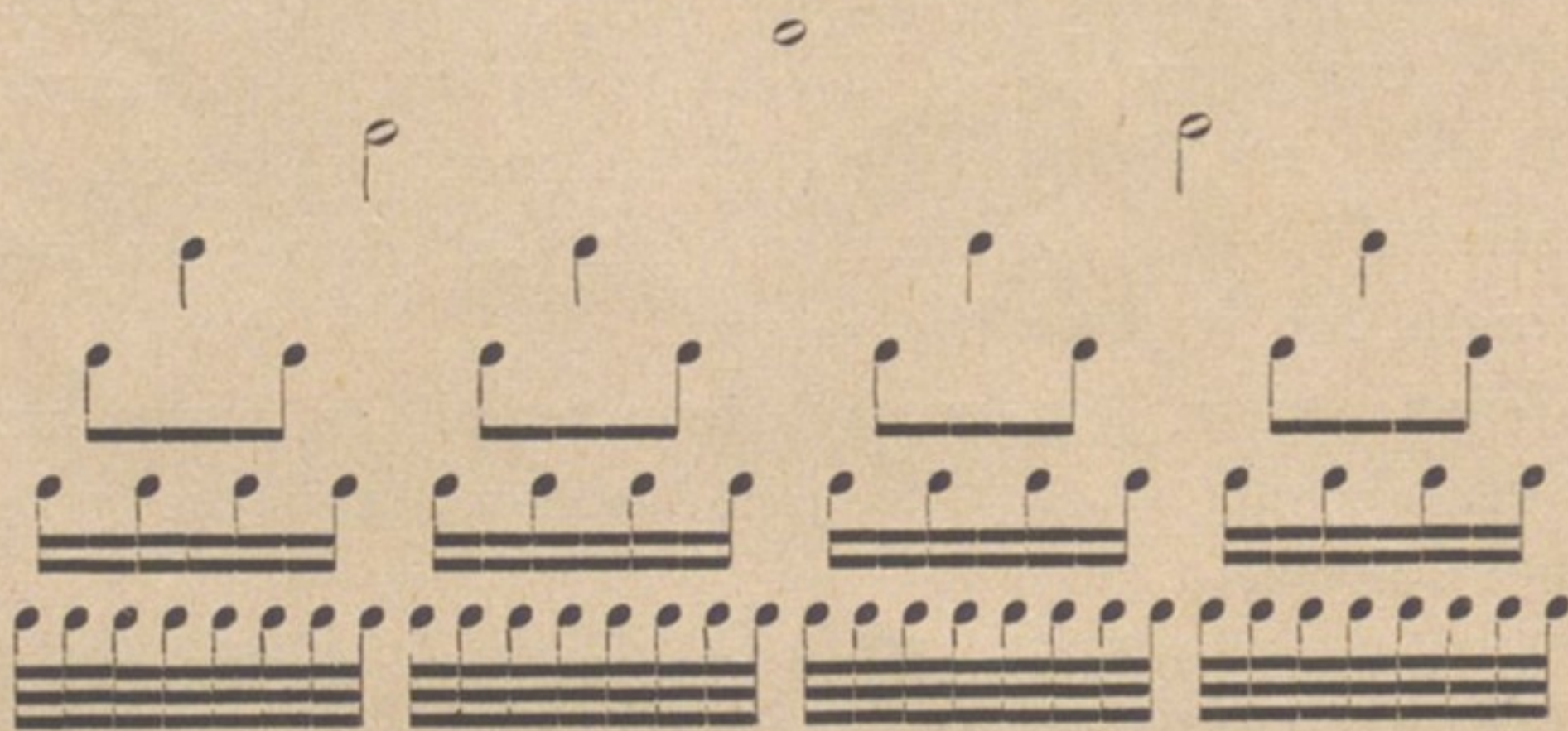
szesnastka (dwa razy wiązana):

trzydziestodwójka (trzy razy wiązana):



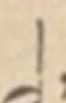
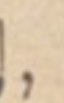
Cała nuta wytrzymuje się przez 4 ćwierci,
pół nuta przez 2 ćwierci,
ćwierć nuta przez jedną ćwierć,
ósemek 2 mieści się w jednej ćwierci,
szesnastek 4 mieści się w jednej ćwierci,
trzydziestodwójek 8 mieści się w jednej ćwierci.

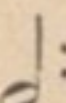
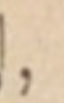
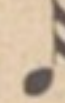
Tablica wartości nut.

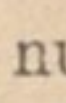
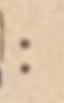


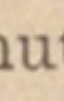
*) Miara czasu w muzyce.

Następującą ilość mniejszych części zawiera

nuta $\circ$: 2 , 4 , 8 , 16 , 32 

nuta ♩ : 2 , 4 , 8 , 16 

nuta ♪ : 2 , 4 , 8 

nuta ♫ : 2 , 4 

nuta ♬ : 2 

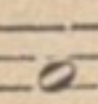
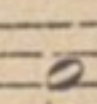
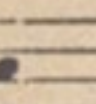
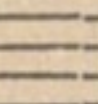
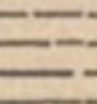
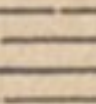
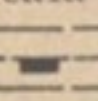
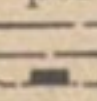
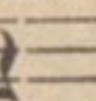
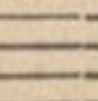
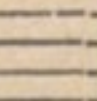
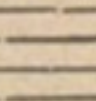
Prócz tych nut mamy jeszcze triole, sekstole i t. p.

Nazwa ich stąd pochodzi, że zamiast 2ch lub 4ch nut idzie 3 lub 6 nut równych na pewną część taktu; są także grupy po 5, 7, 9 i więcej nut, lecz te należą więcej do muzyki instrumentalnej. Każda taka grupa nut oznacza się odpowiednią liczbą, n. p.:



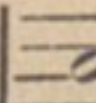
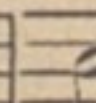
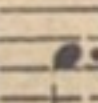
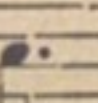
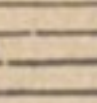
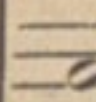
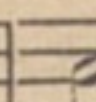
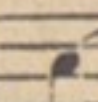
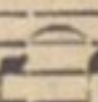
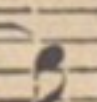
Jeżeli ma być szereg tonów przerwany, oznacza się to odpowiednimi znakami, które nazywamy *pauzami* czyli *prze-
stankami*.

Rozróżniamy pauzy tej samej wartości co i nuty, n. p.:

Nuty.						
	cała	pół	ćwierć	ósemka	szesnastka	trzydziestodwójka
Pauzy.						

b) Kropka za nutą.

Kropka za nutą przedłuża tę ostatnią o połowę jej wartości, n. p.:

Sposób pisania.					
Znaczenie.					

Takie same znaczenie ma kropka przy pauzie.

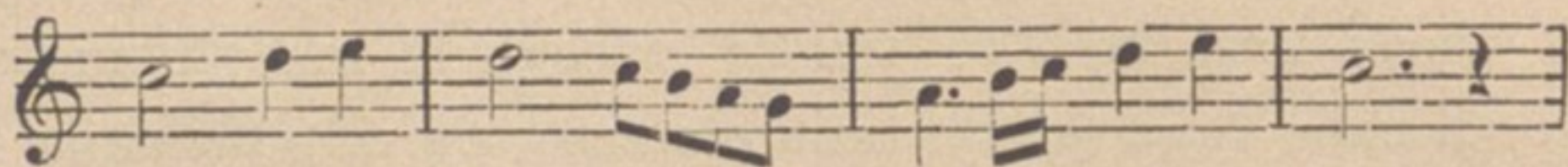
Gdy są 2 kropki, natenczas druga kropka ma wartość połowy kropki pierwszej, gdy 3 kropki, to trzecia ma wartość połowy drugiej kropki.

c) Takt czyli podział.

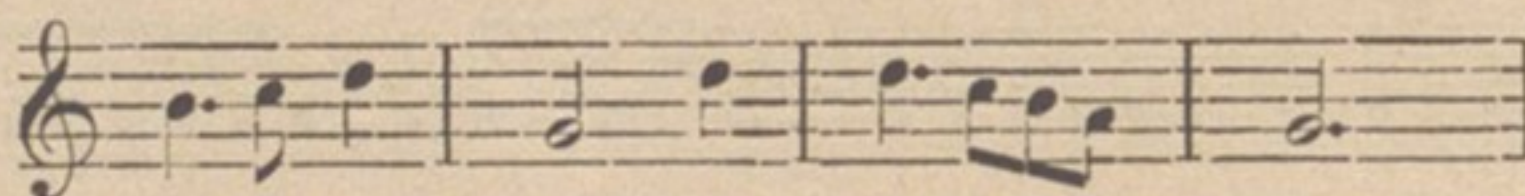
Aby mieć łatwiejszy przegląd, dzieli się szeregi nut w odpowiedni sposób na części, które nazywamy taktami.

Takt zawiera zatem pewną oznaczoną ilość nut rozmaitej wartości, odgranieczoną przedziałkami taktowymi.

Takt, zawierający 4 ćwierci:



Takt, zawierający 3 ćwierci:

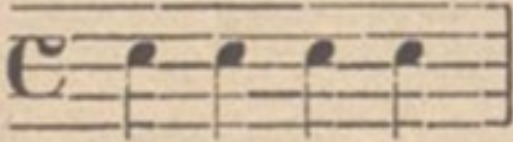
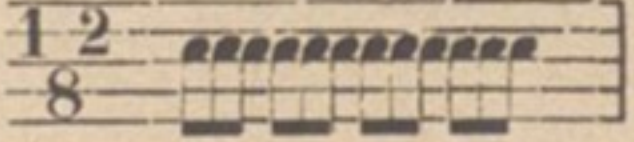
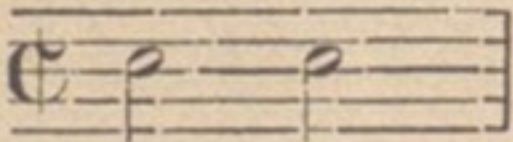
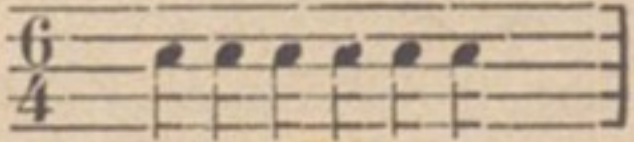
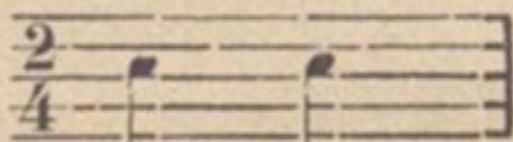
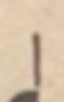
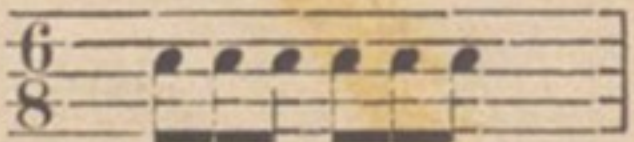
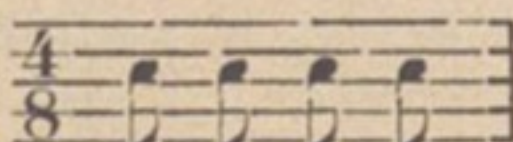
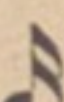
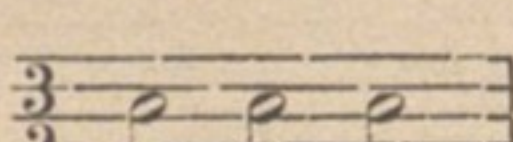
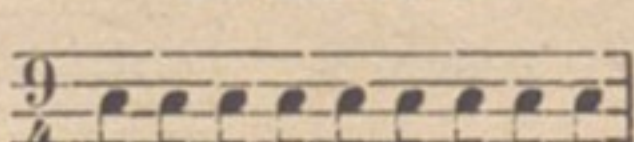
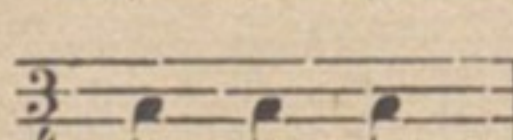
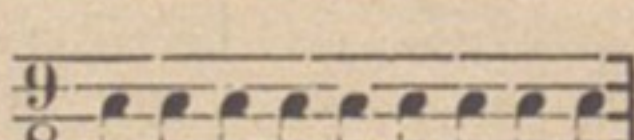
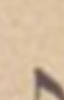


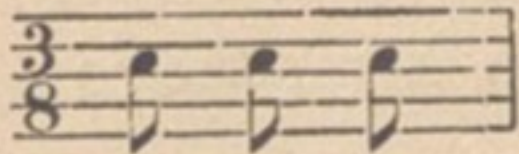
Jakość taktu oznacza się przy kluczu ułamkiem; licznik wyraża na ile części się takt rachuje, a mianownik wskazuje *jakość* tychże części, n. p.: takt $\frac{4}{4}$ rachuje się na 4 ćwierci, takt $\frac{2}{4}$ na 2 ćwierci, i t. d.

Rodzaje taktów są rozmaite: pierwotne i pochodne.

Do pierwotnych należą:

Pochodne od tych są:

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1. $\frac{4}{4}$ lub  | na 4  |  | na 12  |
| 2. $\frac{2}{2}$ lub  | na 2 
(alla breve) |  | na 6  |
| 3.  | na 2  |  | na 6  |
| 4.  | na 4  |  | na 12  |
| 5.  | na 3  |  | na 9  |
| 6.  | na 3  |  | na 9  |

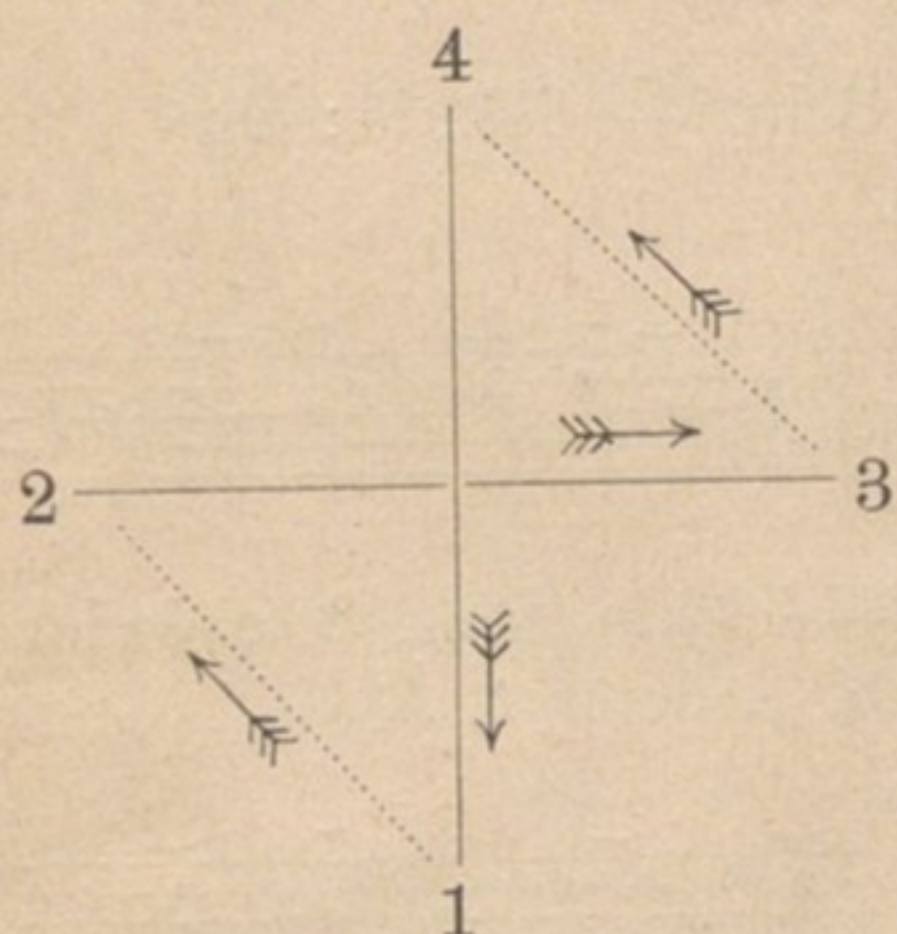
7.  na 3  na 9 

Takt $\frac{4}{4}$ **C** wypełnia  od niego pochodny $\frac{12}{8}$ wypełnia 

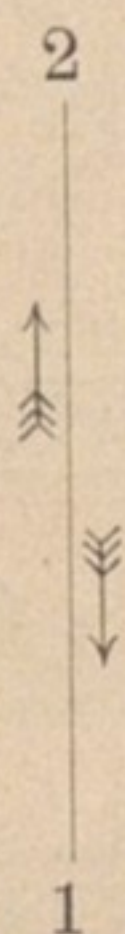
n	$\frac{2}{2}$ C	n		n	n	n	$\frac{6}{4}$	n	
n	$\frac{2}{4}$	n		n	n	n	$\frac{6}{8}$	n	
n	$\frac{4}{8}$	n		n	n	n	$\frac{12}{16}$	n	
n	$\frac{3}{2}$	n		n	n	n	$\frac{9}{4}$	n	
n	$\frac{3}{4}$	n		n	n	n	$\frac{9}{8}$	n	
n	$\frac{3}{8}$	n		n	n	n	$\frac{9}{16}$	n	

Dawanie taktu uskutecznia się w sposób następujący:

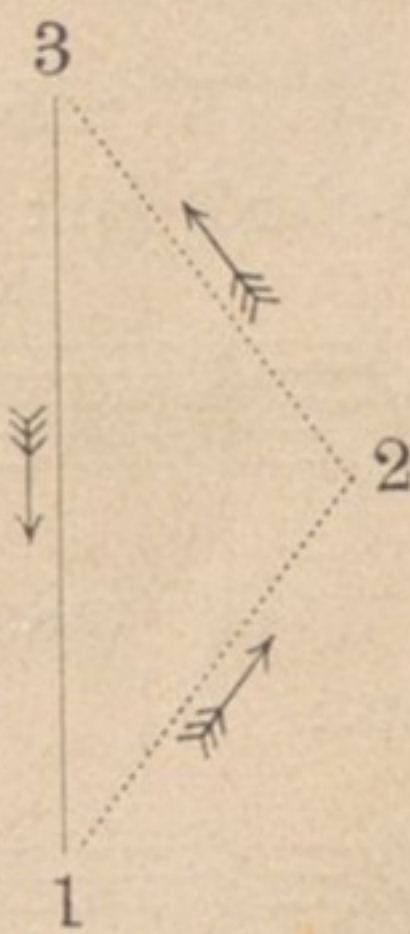
Takt na 4:



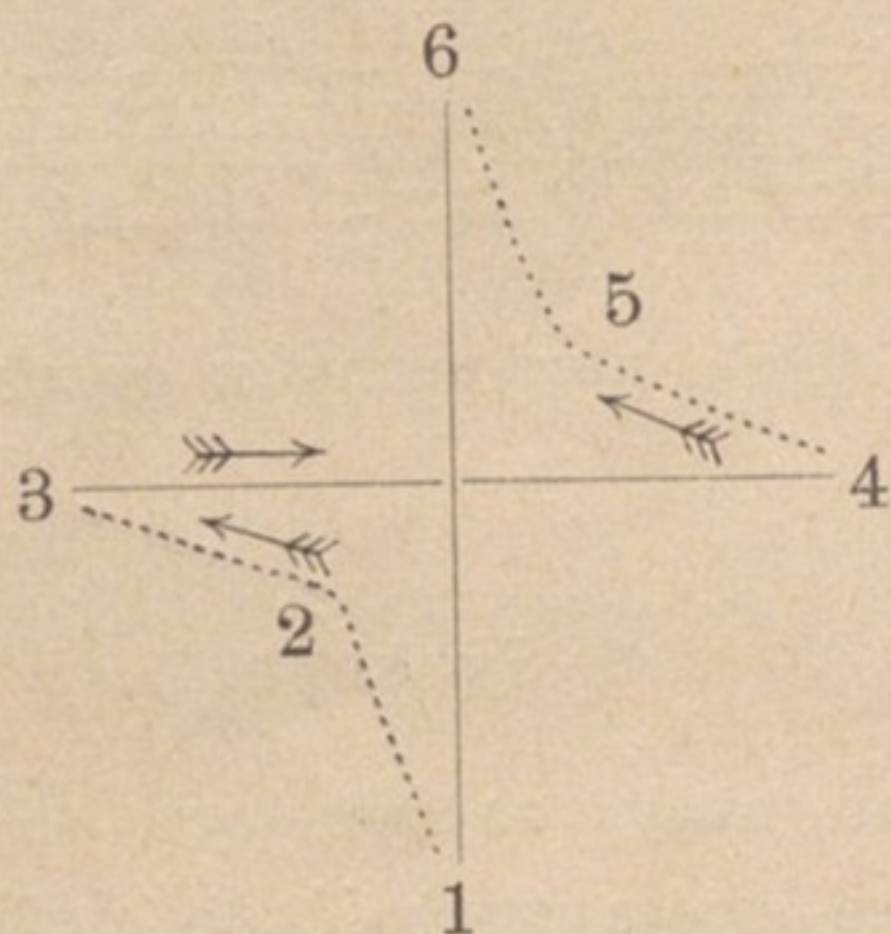
Takt na 2:

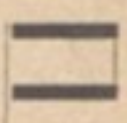


Takt na 3:



Takt na 6:



W dawnej muzyce kościelnej znajdujemy nuty, o wartości dłuższej, niż cała nuta; nazywają je z łacińskiego: *Longa*  równa wartości 4 całych nut, *Brevis*  wartości 2 całych nut i wreszcie *Semibrevis*  wartości 1 całej nuty.

d) Ciężkie (mocne) i lekkie (słabe) części taktu.

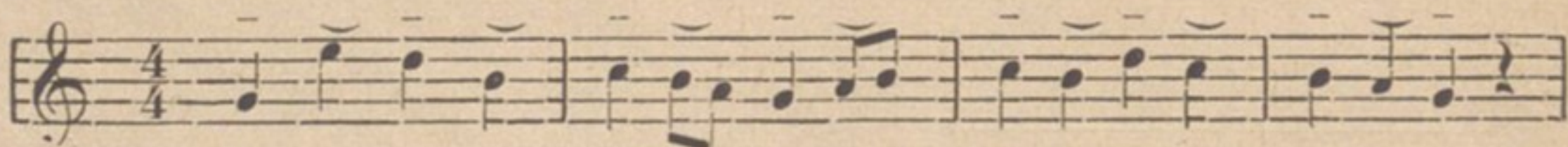
Jak w mowie są akcentowane i nieakcentowane części wyrazów, tak i w muzyce mamy ciężkie i lekkie części taktu.

W takcie $\frac{2}{4}$ jest 1sza ćwierć ciężka, 2ga lekka, np.:

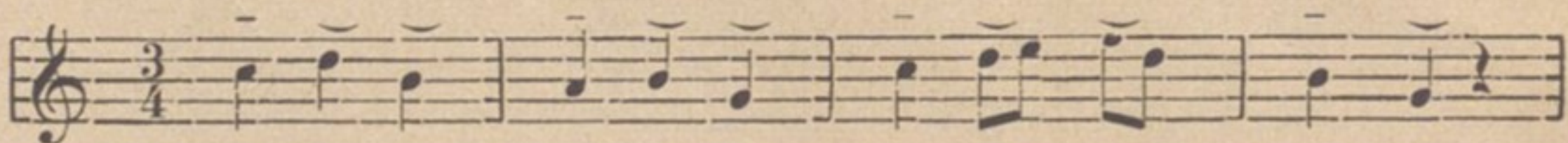
ciężka lekka



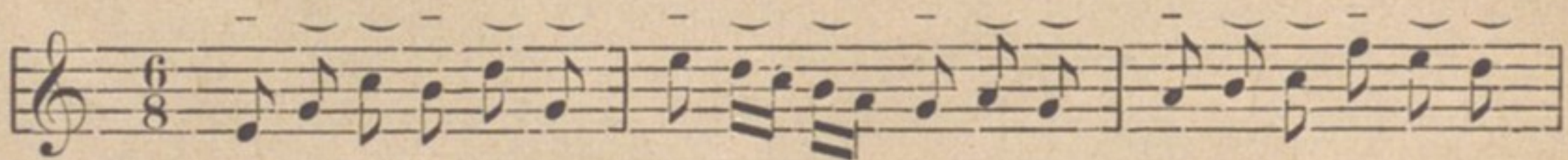
W takcie $\frac{4}{4}$ ciężkie są: 1sza i 3cia, — lekkie: 2ga i 4ta ćwierć, np.:



W takcie $\frac{3}{4}$ ciężka 1sza ćwierć — lekkie 2ga i 3cia ćwierć, np.:



W takcie $\frac{6}{8}$ ciężkie 1sza i 4ta ósemka — lekkie 2ga, 3cia, 5ta i 6ta ósemka, np.:



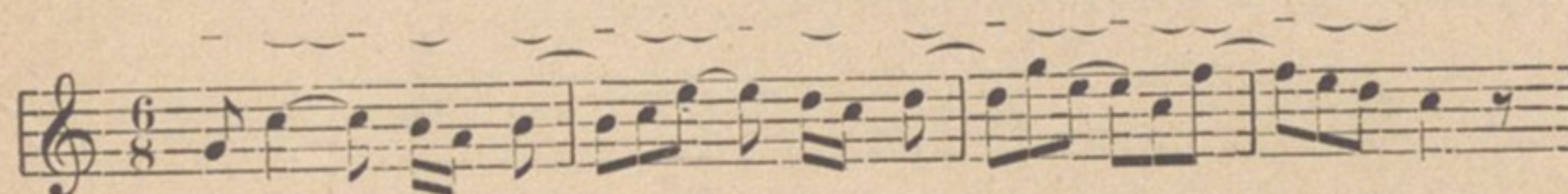
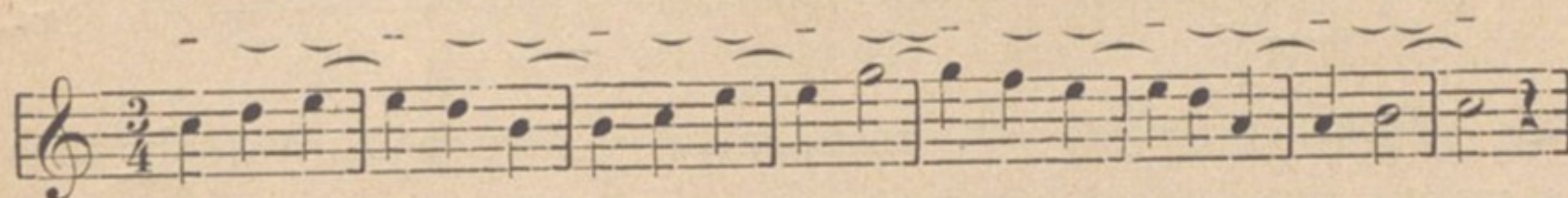
Ciężką część taktu nazywamy z greckiego: *Thesis*, lekką część *Arsis*.

e) Synkopa.

Synkopy są to nuty, zaczynające się na lekkiej części taktu i przedłużające swoją wartość do ciężkiej części, np.:



Synkopy za pomocą łącznika.

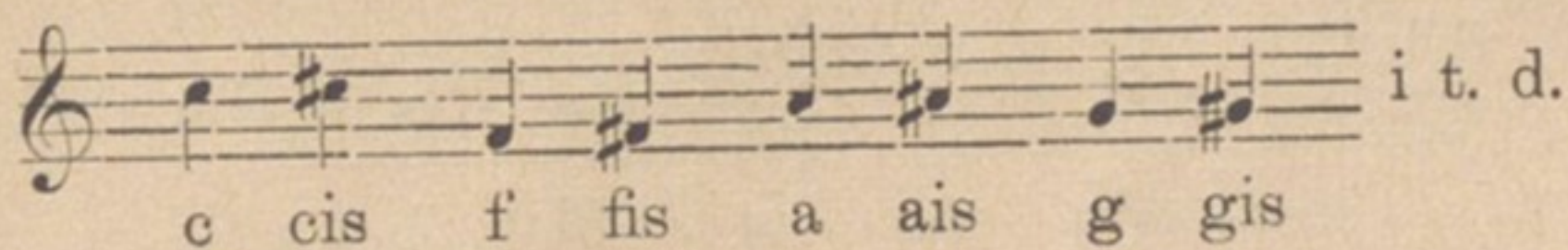


Znaki chromatyczne.

Znaki chromatyczne są: $\sharp$ (krzyżyk), $\flat$ (bemol), $\natural$ (kasownik), $\times$ (krzyżyk podwójny), $\flat\flat$ (bemol podwójny), $\sharp\sharp$ (kasownik podwójny).

Krzyżyk pojedynczy ($\sharp$) podwyższa nutę o pół tonu¹⁾.

Nuta z krzyżykiem przybiera do swojej nazwy końcówkę *is*, np.:



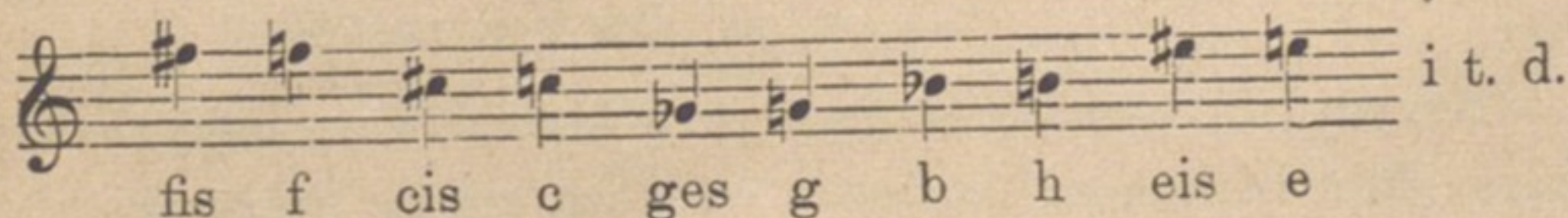
i t. d.

Bemol pojedynczy ($\flat$) zniża nutę o pół tonu a do nazwy nuty dodaje się końcówkę *es* lub samo *s*; wyjątek stanowi nuta *h*, która zniżona o pół tonu, ma nazwę *b* zamiast *hes*, np.:



i t. d.

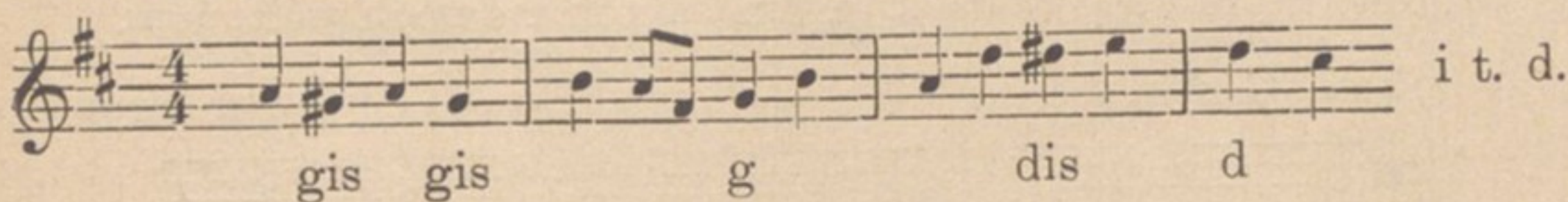
Kasownik pojedynczy ($\natural$) unieważnia czyli kasuje $\sharp$ lub $\flat$ i przywraca nucie pierwotne brzmienie i nazwę, np.:



i t. d.

¹⁾ Półton, jestto najmniejsza odległość w następstwie tonów.

nutach, nazywają się *przypadkowe* i ważne są tylko dla tego taktu, w którym się znajdują, np.:



G a m a.

Gama jestto stopniowe następstwo ośmiu tonów od jakiegoś tonu do jego oktawy, np.: c d e f g a h c.

Zawiera ona w sobie wszystkie tony pewnej tonacyi.

Pierwszy, zasadniczy ton, daje tonacyi i gamie, od niej pochodzącej, nazwę.

Gama taka składa się z całych i półtonów, nazywamy ją gamą *dyatoniczną*.

Gam dyatonicznych mamy dwa rodzaje *dur* i *moll*.

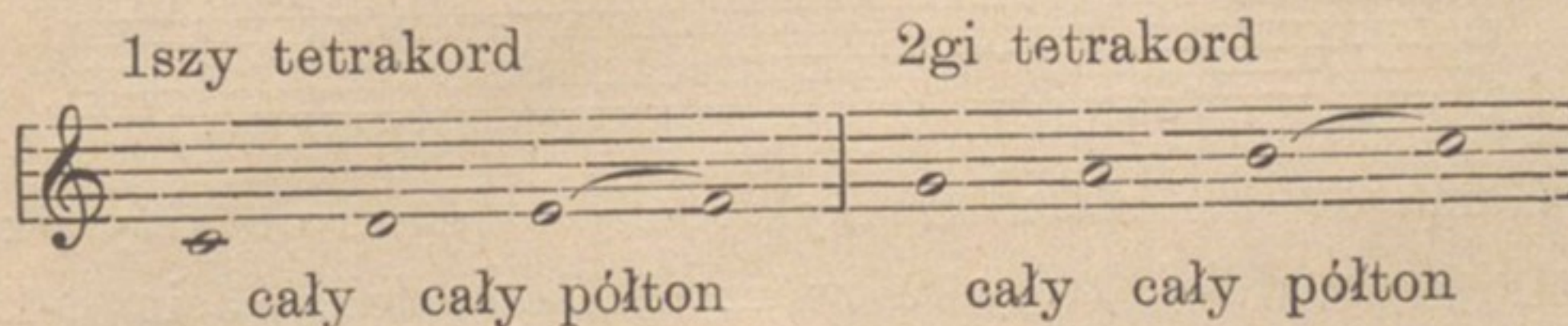
Gama dur, twarda, odpowiada tonacyi twardej, wesołej, — gama moll, miękka, tonacyi miękkiej, smętnej.

Gama, która postępuje samymi półtonami, nazywa się *chromatyczną* i składa się z trzynastu tonów.

Budowa gam.

a) Gama dur.

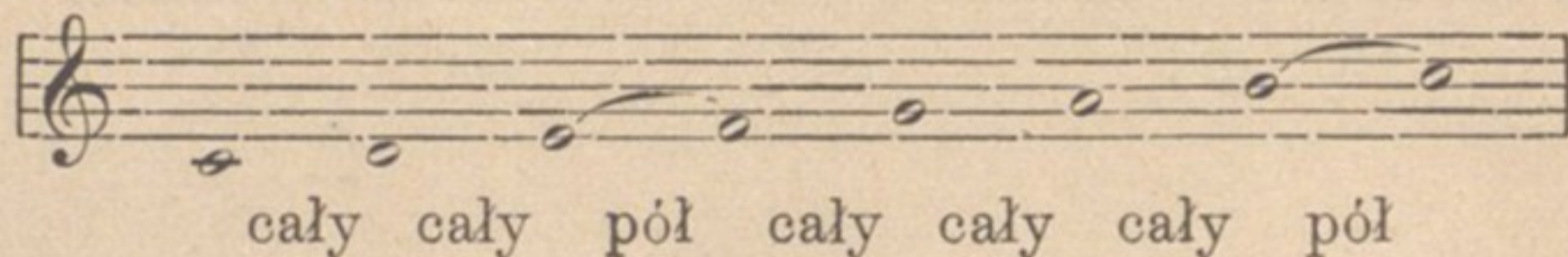
Najnaturalniejszą gamą dyatoniczną jest gama dur; składa się ona z dwóch równych części, t. j. z dwóch tak zwanych *tetrakordów*¹⁾, obejmujących po 4 tony.



¹⁾ Tetrakord u starych Greków instrument o czterech strunach.

Widzimy, że tetrakord mieści w sobie dwa całe i jeden półton; gdy więc złączymy te dwa tetrakordy otrzymujemy gamę dur, która się składa z pięciu całych i dwóch półtonów.

Gama C dur.



Półtony w gamie dur, mieszczą się więc między 3cim a 4tym i 7ym a 8ym stopniem.

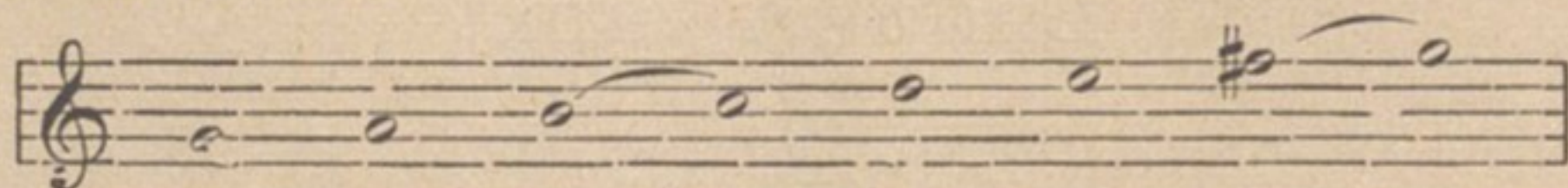
Siódmy stopień gamy, który jest oddalony od ósmego o pół tonu, nazywamy dla swego dążenia do ósmego, *nutą prowadzącą* lub charakterystyczną; Francuzi określają go jeszcze dosadniej, nazywając „nutą czułą“ (note sensible).

Łatwo się o czułości tej nuty przekonać, bo zaśpiewajmy gamę i stańmy na 7mym stopniu, a ucho nasze uczuje wielkie niezadowolenie i słuch poprowadzi do zakończenia.

Każda następna gama jest utworzona wedle wzoru powyższej gamy C dur, t. j. musi mieć na tych samych stopniach, co tamta, całe i półtony.

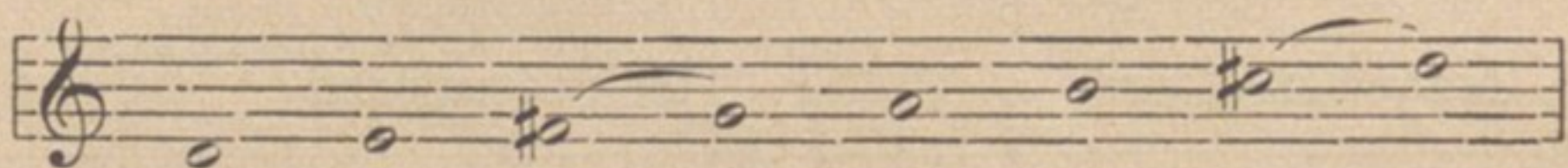
Gdy zaczniemy gamę od innego tonu, nie znajdziemy naturalnie całych i półtonów na tych samych stopniach, wtenczas używamy znaków chromatycznych, aby je sobie utworzyć, np.:

Gama G dur.



Zmuszeni byliśmy w gamie G dur użyć krzyżyka na 7mym stopniu, aby utworzyć półton między 7mym a 8ym stopniem.

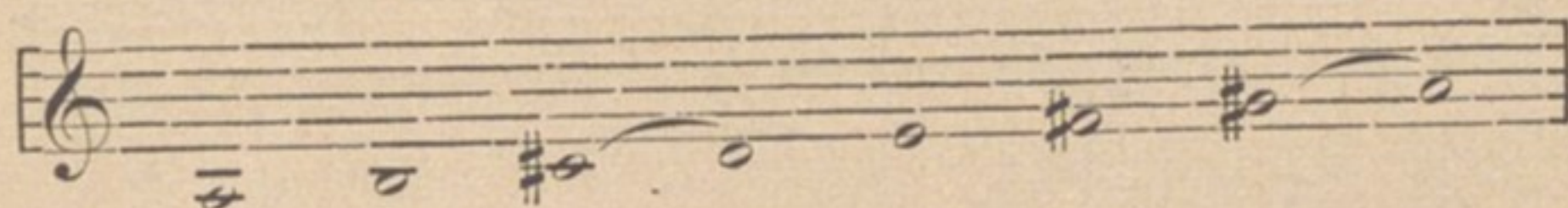
Gama D dur.



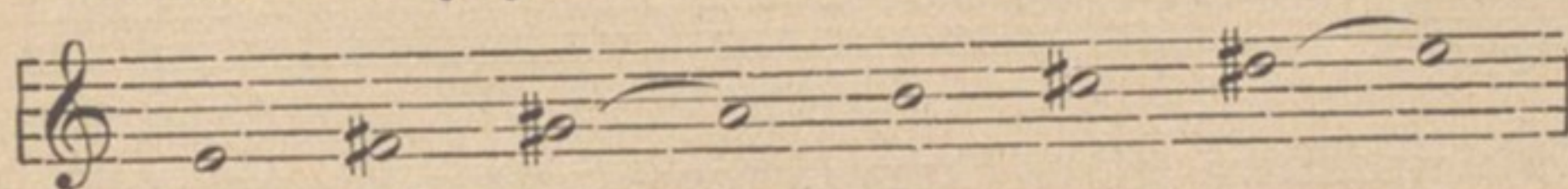
Gama D dur ma 2 krzyżyki, t. j. zatrzymuje krzyżyk fis z gamy poprzedniej, który tu tworzy półton między 3cim a 4tym stopniem i przybiera krzyżyk drugi na 7mym stopniu, aby odpowiadała warunkom powyżej wskazanej budowy gamy dur.

Dla tych to również powodów w każdej następnej gamie dur pozostają krzyżyki z gamy poprzedzającej, a przybywa jeden nowy krzyżyk, który podwyższa jej septimę t. j. siódmy stopień o pół tonu.

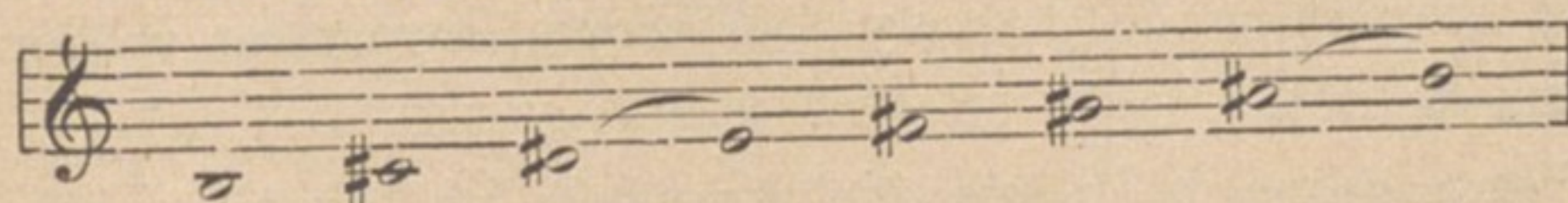
A dur 3 krzyżyki.



E dur 4 krzyżyki.



H dur 5 krzyżyków.

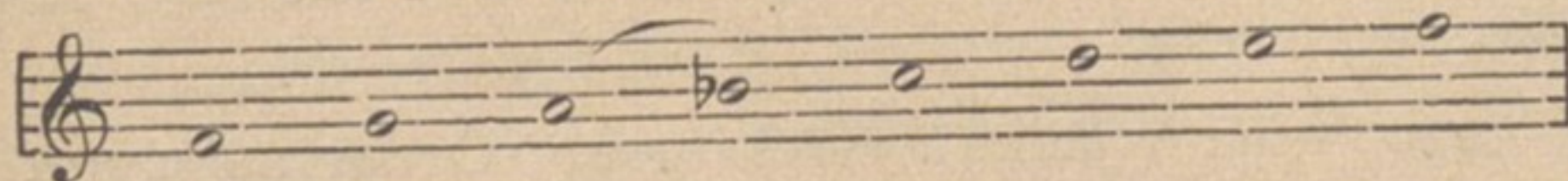


Fis dur 6 krzyżyków.

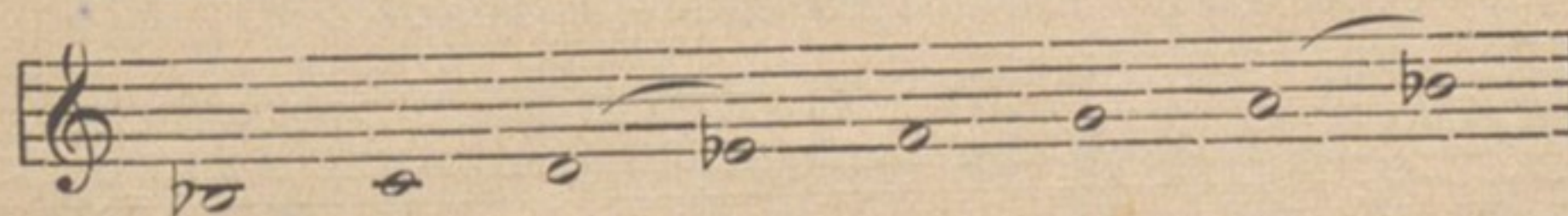


Gamy z bemolami tworzy się w podobny sposób, tylko zamiast podwyższenia 7go stopnia zniża się 4ty stopień o pół tonu i w ten sposób otrzymujemy półton w pierwszym tetrakordzie.

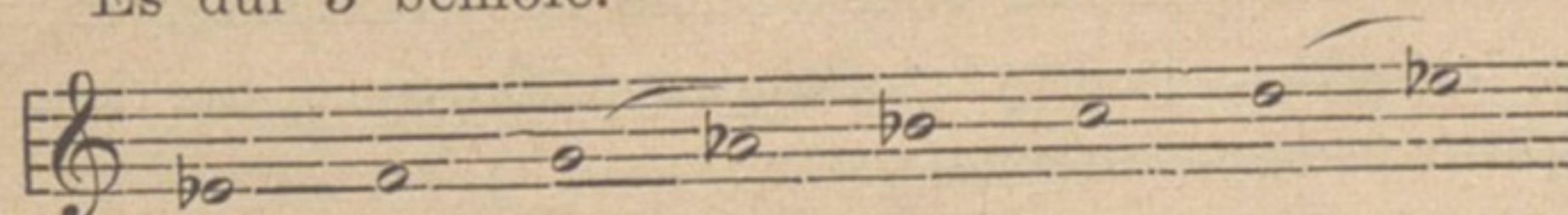
Gama F dur jeden bemol.



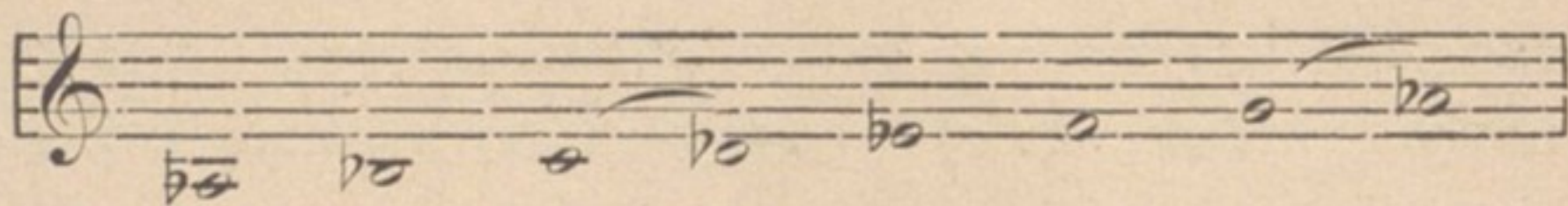
B dur 2 bemole.



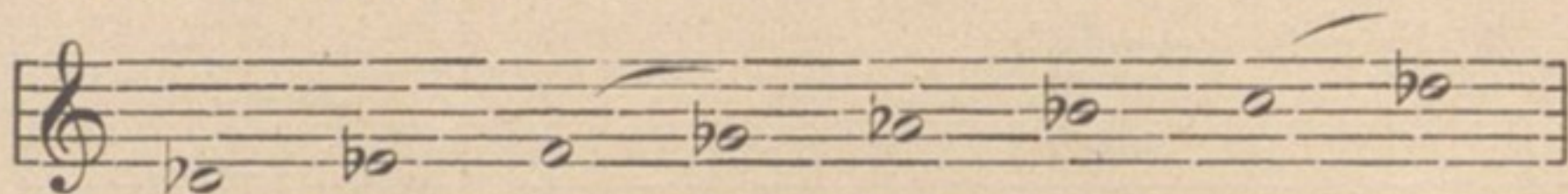
Es dur 3 bemole.



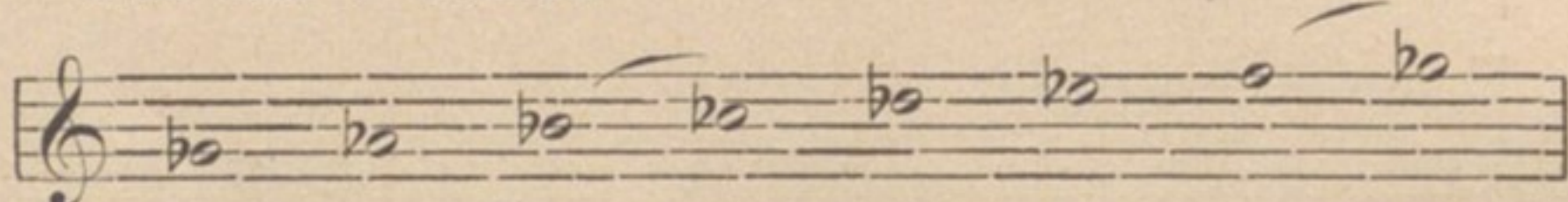
As dur 4 bemole.



Des dur 5 bemoli.



Ges dur 6 bemoli.



Jak widzimy, gamy krzyżykowe następują po sobie kwintami, czyli co piąty stopień w górę, lub kwartami, czyli co czwarty stopień w dół, gamy bemolowe kwartami w górę lub kwintami w dół.

Pisząc gamę, która ma mieć krzyżyki lub bemole, można powyższe znaki umieszczać przy kluczu w porządku już poprzednio wskazanym.

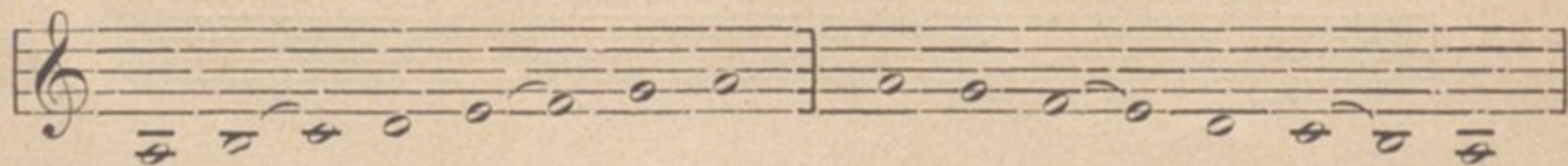
b) Gama moll.

Każda gama dur ma swoją ze sobą spowinowaconą gamę moll, która od niej leży o małą tercję niżej i ma tę samą ilość stałych znaków chromatycznych, co odpowiednia gama dur.

Mała tercya jest wtenczas, jeżeli między 1szym a 3cim stopniem jest cały i półton, jeżeli zaś są 2 całe tony, natenczas jest tercya wielka.

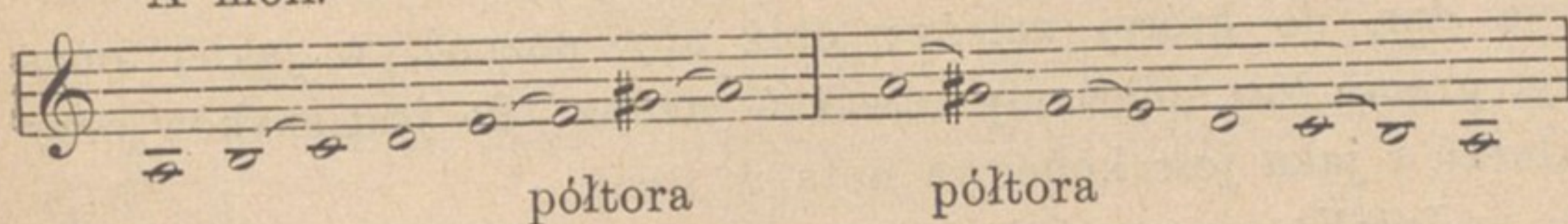
Z tego więc wynika, że do gamy C dur należy A moll, do G dur E moll, do F dur D moll i t. d.

Pierwotna gama moll była następująca:



Jak widzimy, niema w tej gamie nuty charakterystycznej; żeby ją osiągnąć, podwyższono przypadkowym znakiem 7my stopień i powstała następna gama:

A moll.



Tym sposobem uzyskano nutę charakterystyczną, lecz wskutek podwyższenia 7go stopnia oddalono go tak od 6go, że utworzyła się między 6tym a 7mym stopniem odległość *półtora tonu* i powstał trzeci półton między 5tym i 6tym stopniem.

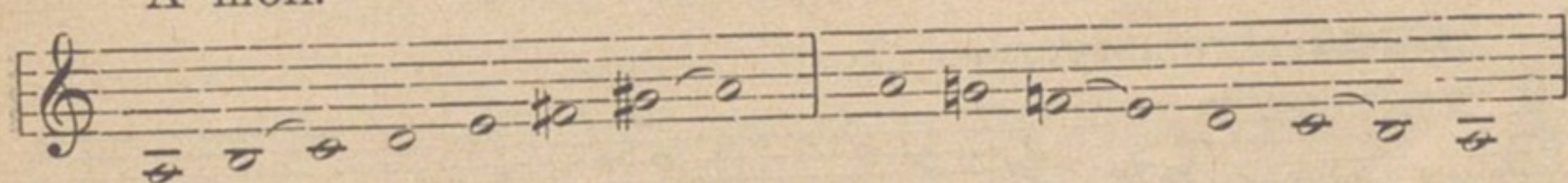
Taką gamę nazywamy gamą *moll harmonijną*.

Odległość półtora tonu w gamie harmonijnej między 6tym a 7mym stopniem jest nienaturalna.

Aby więc tego uniknąć, podwyższono i 6ty stopień o pół tonu i utworzyła się gama moll, obecnie najczęściej używana, z dwoma znakami przypadkowymi.

Podwyższenie 6go i 7go stopnia w postępie do góry z powrotem się kasuje.

A moll.



W powyższej gamie moll znajdują się więc półtony między 2gim a 3cim i 7mym a 8mym stopniem; z powrotem drugi półton zmienia miejsce wskutek skasowania przypadkowych podwyższeń i znajduje się między 5tym a 6tym stopniem.

Taka gama zowie się gamą *moll melodyjną*, ponieważ jej postęp jest melodyjniejszy, naturalniejszy.

Jak gama C dur służy za wzór budowy dla wszystkich następnych gam dur, tak podług wzoru A moll tworzy się wszystkie następne moll gamy.

Jak już wspomniano, gama dur jest twardą, gama zaś moll miękką; pochodzi to stąd, że gama dur ma 1szy półton między 3cim a 4tym tonem, t. j. ma *tercyę wielką* (od c do e), co ją charakteryzuje jako gamę twardą, moll zaś, mając 1szy półton między 2gim a 3cim tonem, ma *tercyę małą* (od a do c) i to jej nadaje charakter smętny.

Tonacya moll a więc i gama, biorąca od niej nazwę,

ma też same stałe znaki chromatyczne przy kluczu, co i tonacya dur, do której należy; otóż aby poznać, w jakiej tonacyi gramy lub śpiewamy, uważać trzeba, ile jest znaków przy kluczu i jaka jest końcowa nuta w basie.

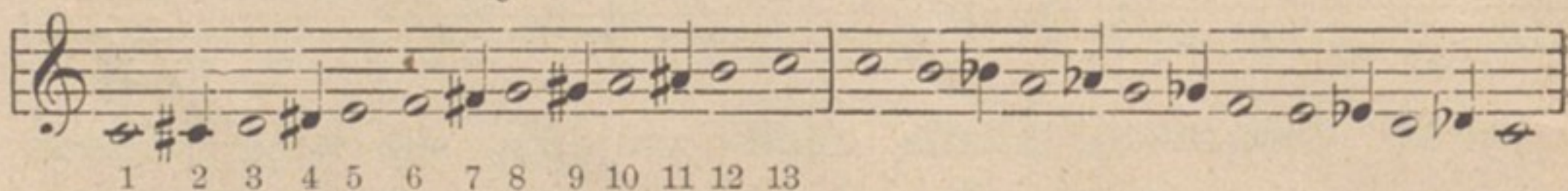
Jeżeli np. ma jakaś kompozycja 2 # i kończy się na d, będzie tonacya D dur, jeżeli na h, będzie tonacya H moll; zresztą słuch nasz z łatwością odróżni wesoły lub smutny charakter danej kompozycji i tym sposobem poznać możemy jej tonację.

c) Gama chromatyczna.

Jeżeli całe tony gamy dyatonicznej wypełnimy półtonami, t. j. między każdy cały ton wstawimy jeszcze półton, podwyższając lub zniżając tony tej gamy, natenczas utworzy się szereg samych półtonów, co nazywamy *gamą chromatyczną*.

(Półtony dodane wypisane są dla odróżnienia ćwierć nutami).

Gama chromatyczna.



Gama chromatyczna składa się, jak widać z przykładu, z 13tu tonów; może się ona zaczynać od jakiegokolwiek tonu, a zawsze będzie jednakową, ponieważ postępuje samymi półtonami.

Mamy więc właściwie jedną gamę tego rodzaju.

Z przykładu powyższego widzimy, że jedne i te same tony inaczej można pisać, gdyż gamę tę inaczej piszemy w postępie do góry, inaczej z powrotem, np. piszemy b zamiast ais, as zamiast gis i t. d.

Każdy więc ton może być wyrażony pisemnie w różny sposób, t. j. z bemolem lub krzyżykiem, stósownie do tego, jak wymaga ortografia muzyczna.

Taką różność pisania jednych i tych samych tonów zowiemy: *enharmonią*.

Podajemy tony jednobrzmiennie odmiennie pisane.

Przemiana
enharmoniczna.

Melodya i harmonia. Trójdźwięk.

Melodyą nazywamy uporządkowane następstwo pojedynczych tonów, wyrażających pewną myśl muzyczną.

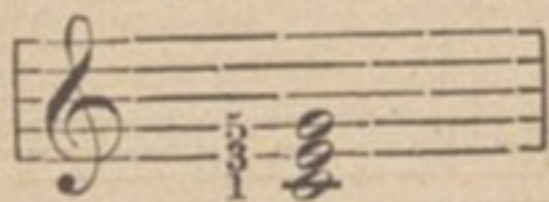
Harmonia jest to kilka różnych tonów jednocześnie brzmiących. Jeżeli tonów jest więcej niż dwa, nazywamy to akordem.

Akordy są zgodne (konsonanse) i niezgodne (dysonanse).

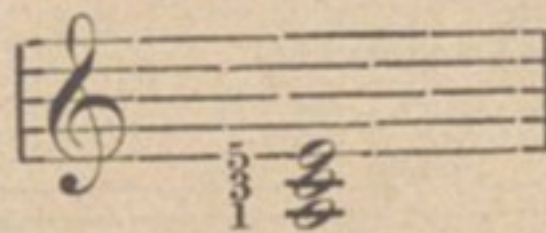
Akord zgodny najprościejszy, złożony z trzech tonów, primy, tercji i kwinty, nazywa się *trójdźwiękiem tonicznym*.

Są dwa rodzaje trójdźwięków tonicznych, trójdźwięk dur i moll.

Trójdźwięk toniczny dur.



Trójdźwięk toniczny moll.



Trójdźwięk w tonacji dur ma wielką tercję, trójdźwięk moll ma małą tercję, która mu nadaje tak, jak i gamie moll, charakter smutny.

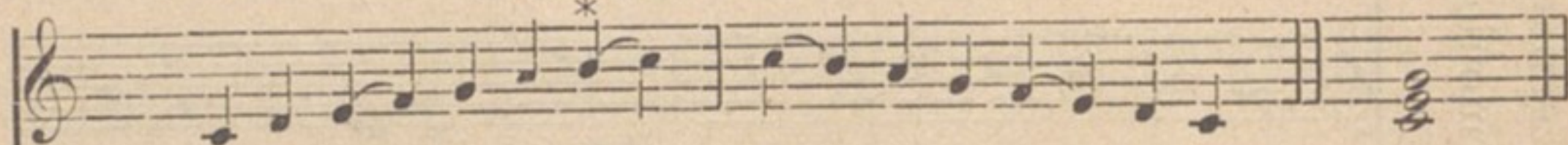
Nazwa: trójdźwięk toniczny stąd pochodzi, że trójdźwięk, kończąc zwykle utwór muzyczny, oznacza stanowczo tegoż tonację.

Gamy ze swoimi trójdźwiękami tonicznymi.

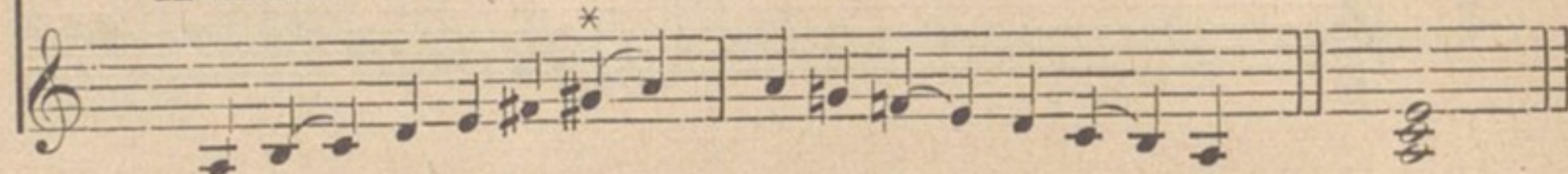
C dur.

(charakteryst.)

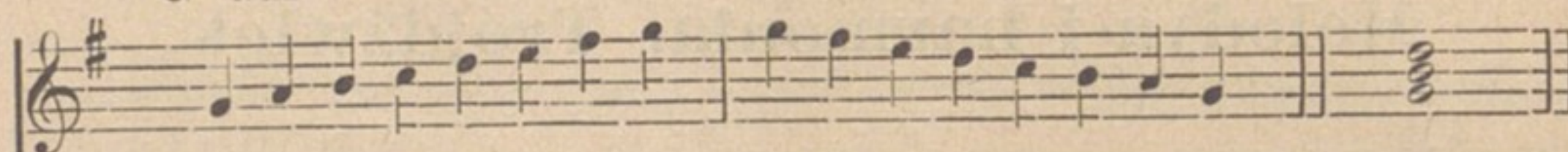
trójdź. tonicz.



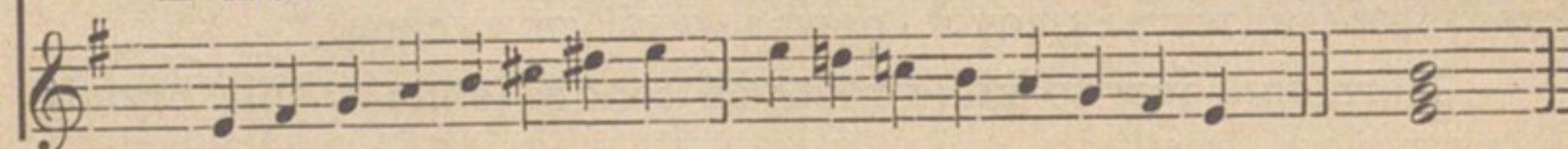
A moll.



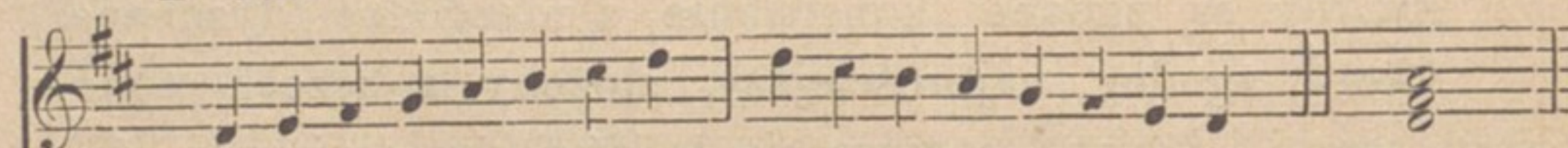
G dur.



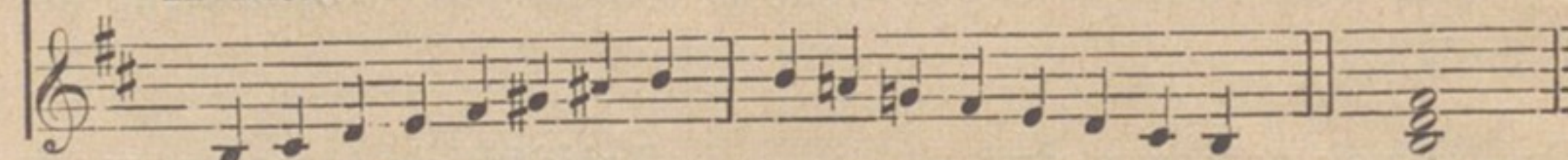
E moll.



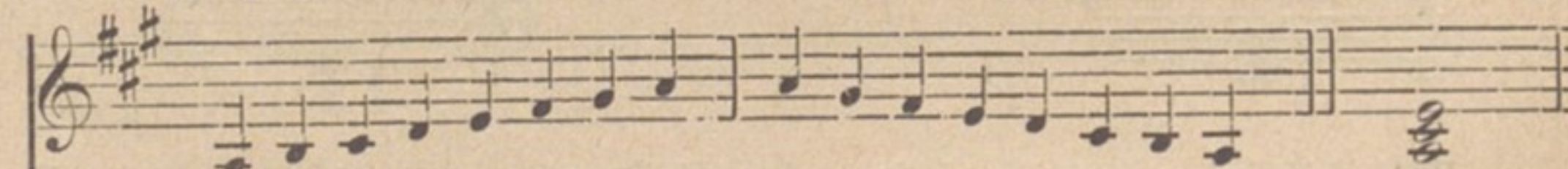
D dur.



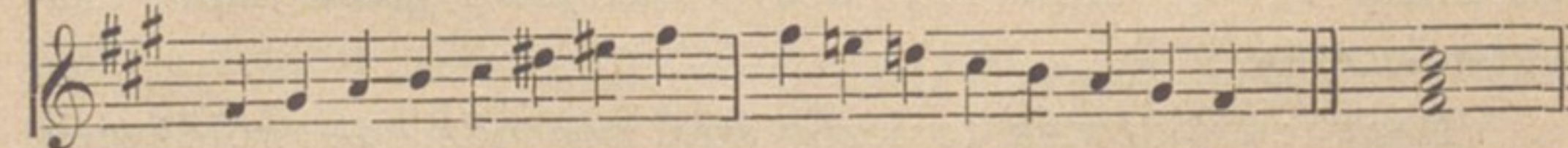
H moll.



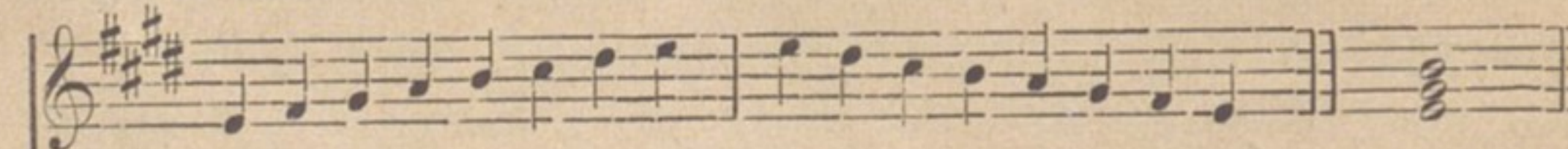
A dur.



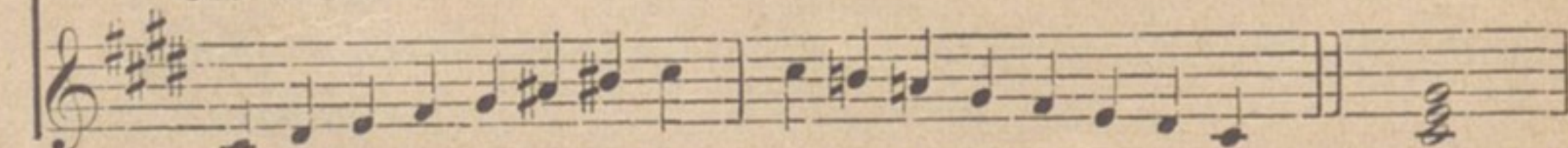
Fis moll.



E dur.

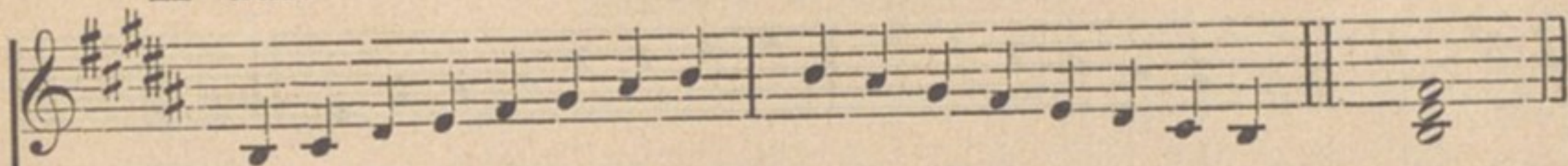


Cis moll.

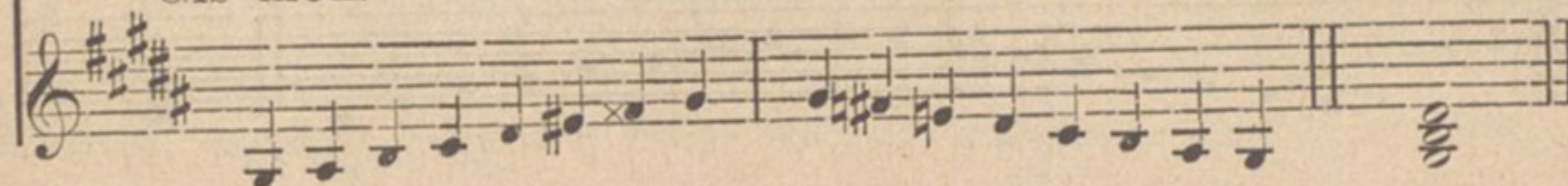


H dur.

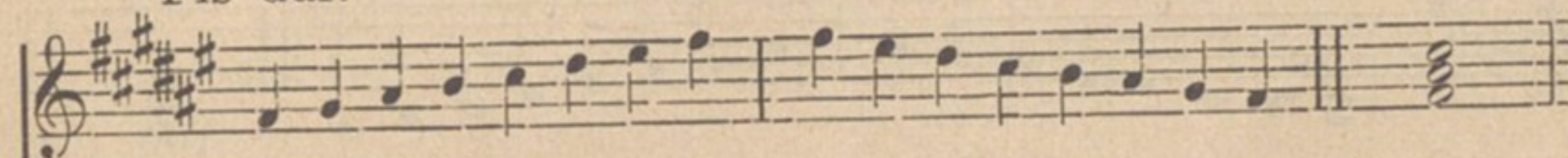
trójdz. ton.



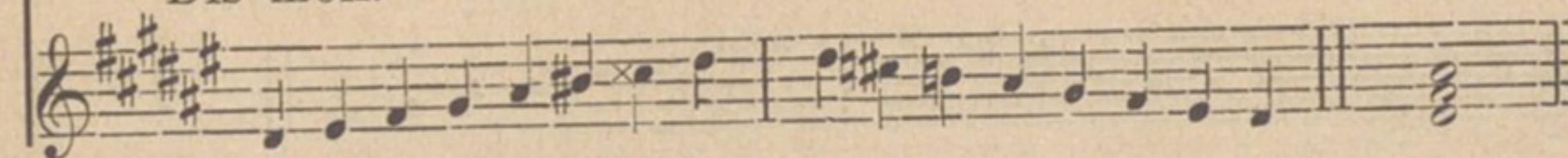
Gis moll.



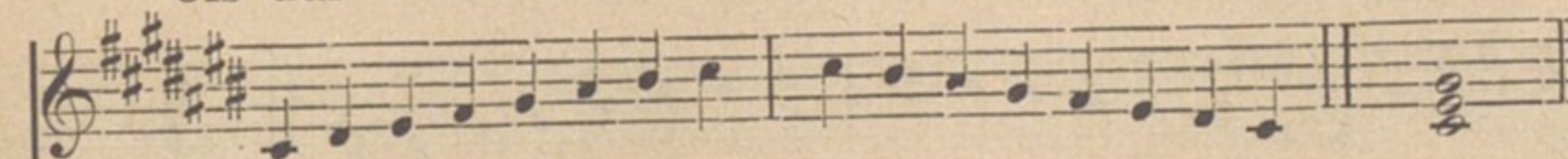
Fis dur.



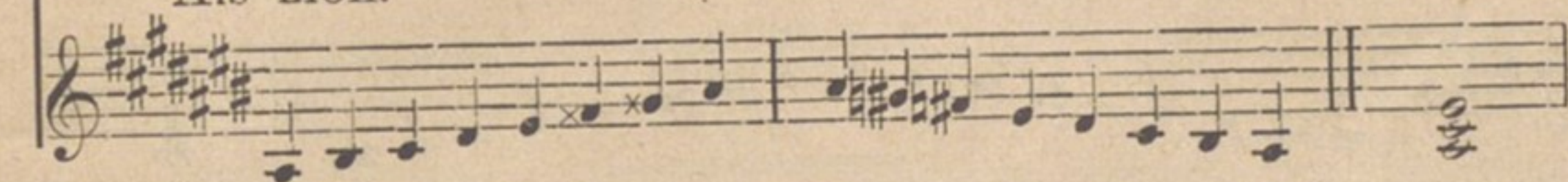
Dis moll.



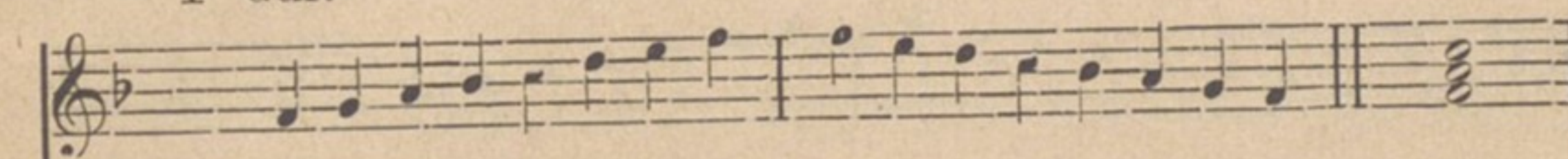
Cis dur.



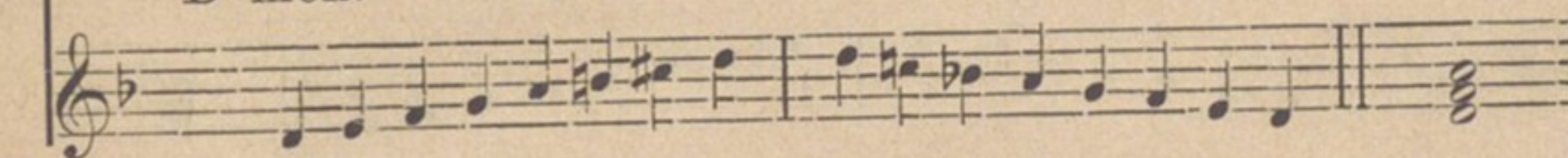
Ais moll.



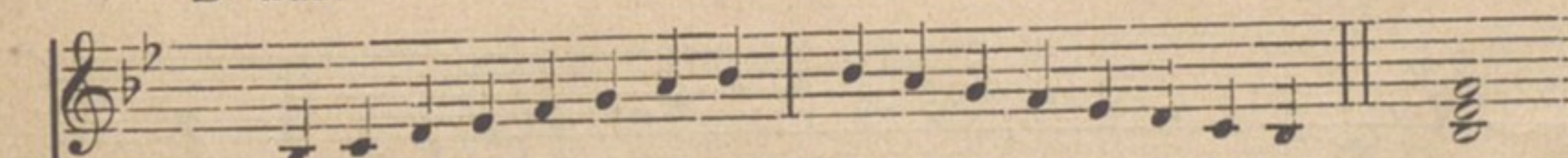
F dur.



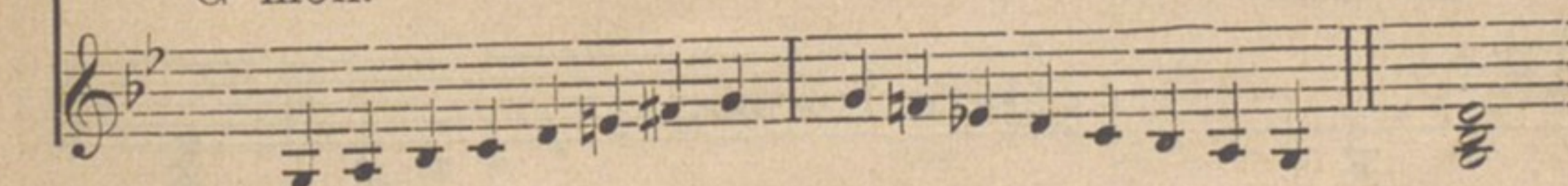
D moll.



B dur.

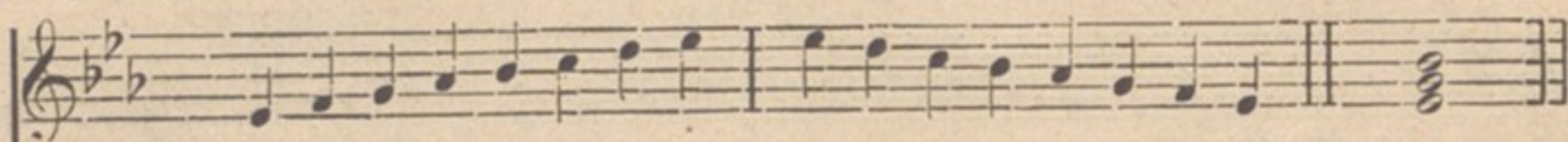


G moll.

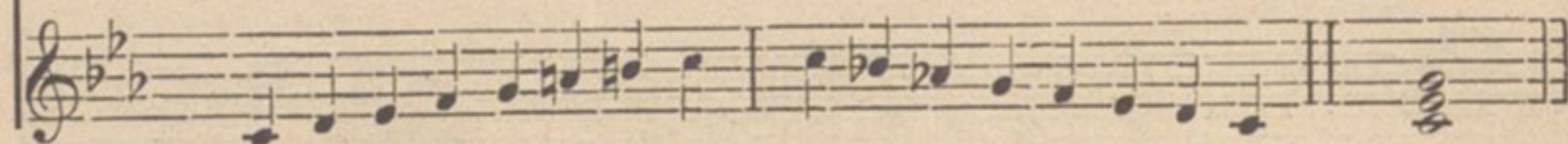


Es dur.

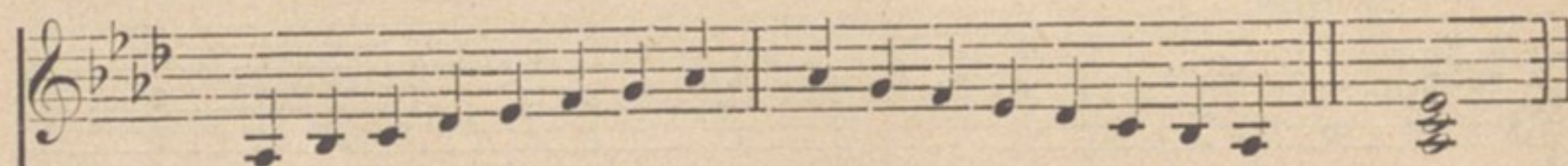
trójdz. ton.



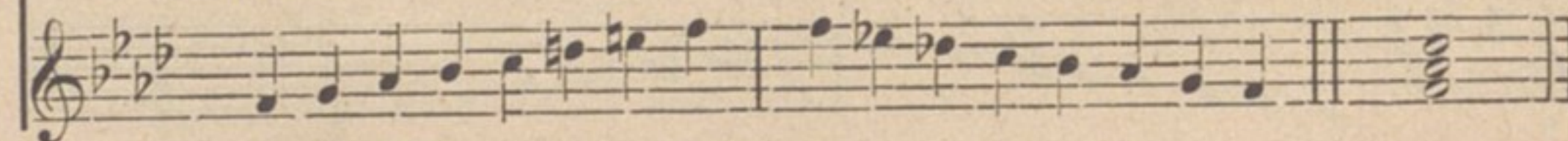
C moll.



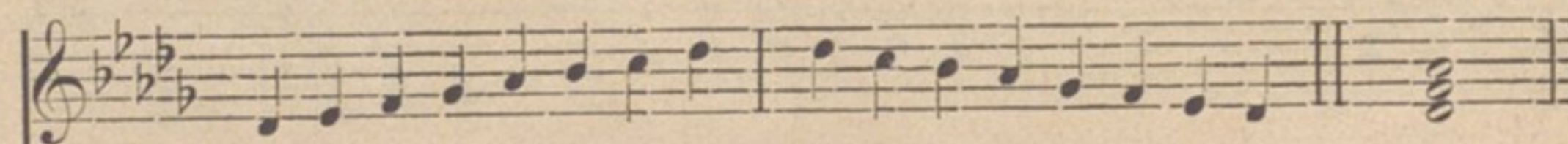
As dur.



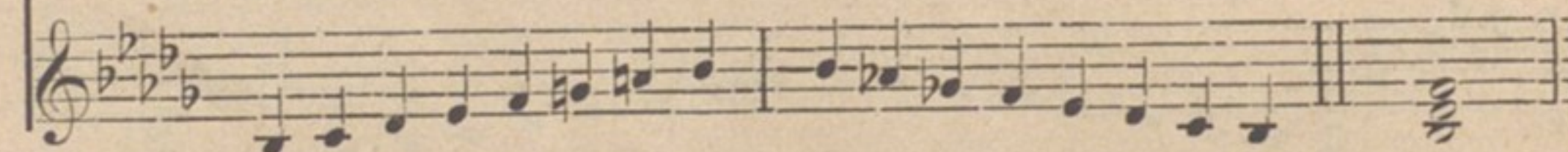
F moll.



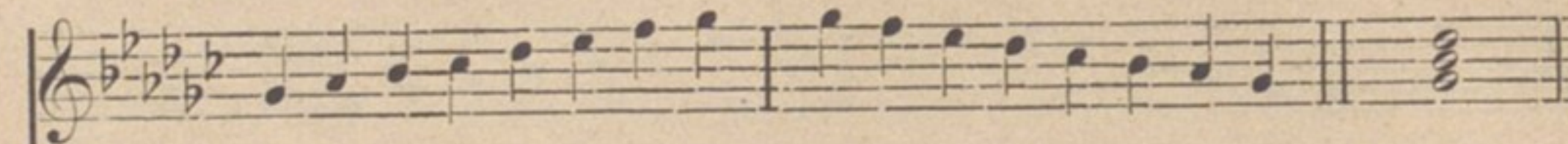
Des dur.



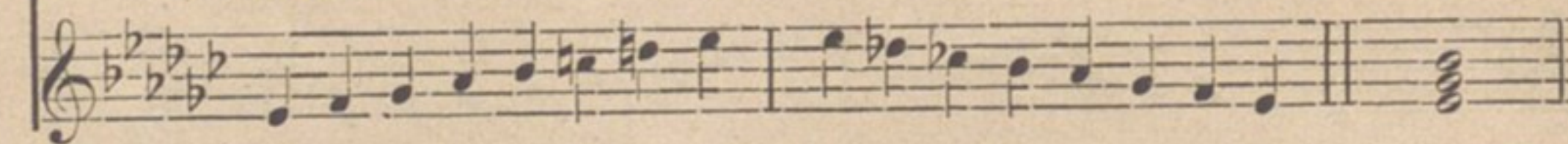
B moll.



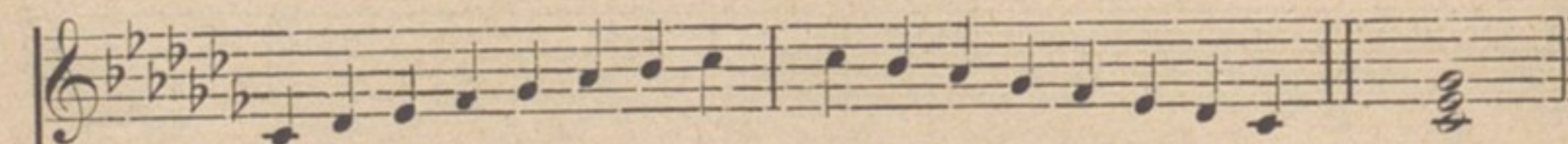
Ges dur.



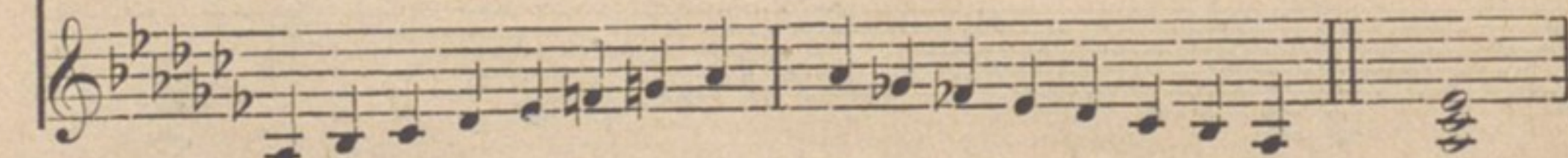
Es moll.



Ces dur.



As moll.



Interwale.

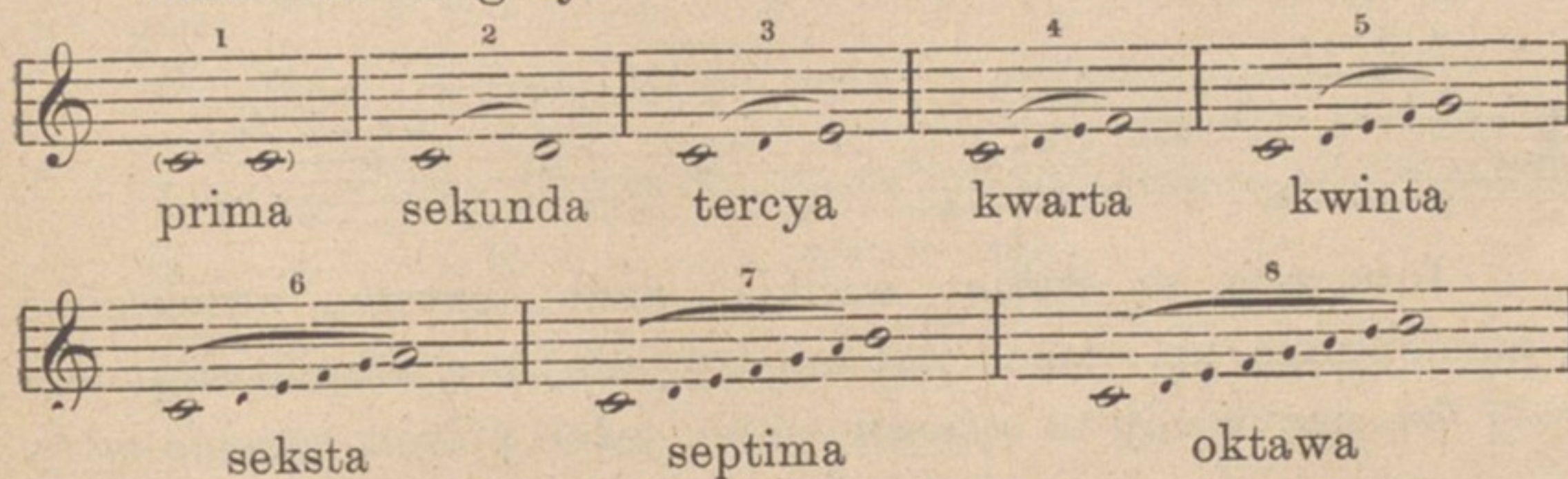
Interwalem nazywamy w muzyce przestrzeń lub odstęp, jaki rozdziela tony między sobą w postępie do góry lub na dół; ilość stopni, jaka je rozdziela, daje im nazwę.

Odległość między 1szym a 2gim stopniem gamy zowie się *sekundą*, między 1szym a 3cim *tercyą*, następnie *kwartą*, *kwintą*, *sekską*, *septimą* i *oktawą*.

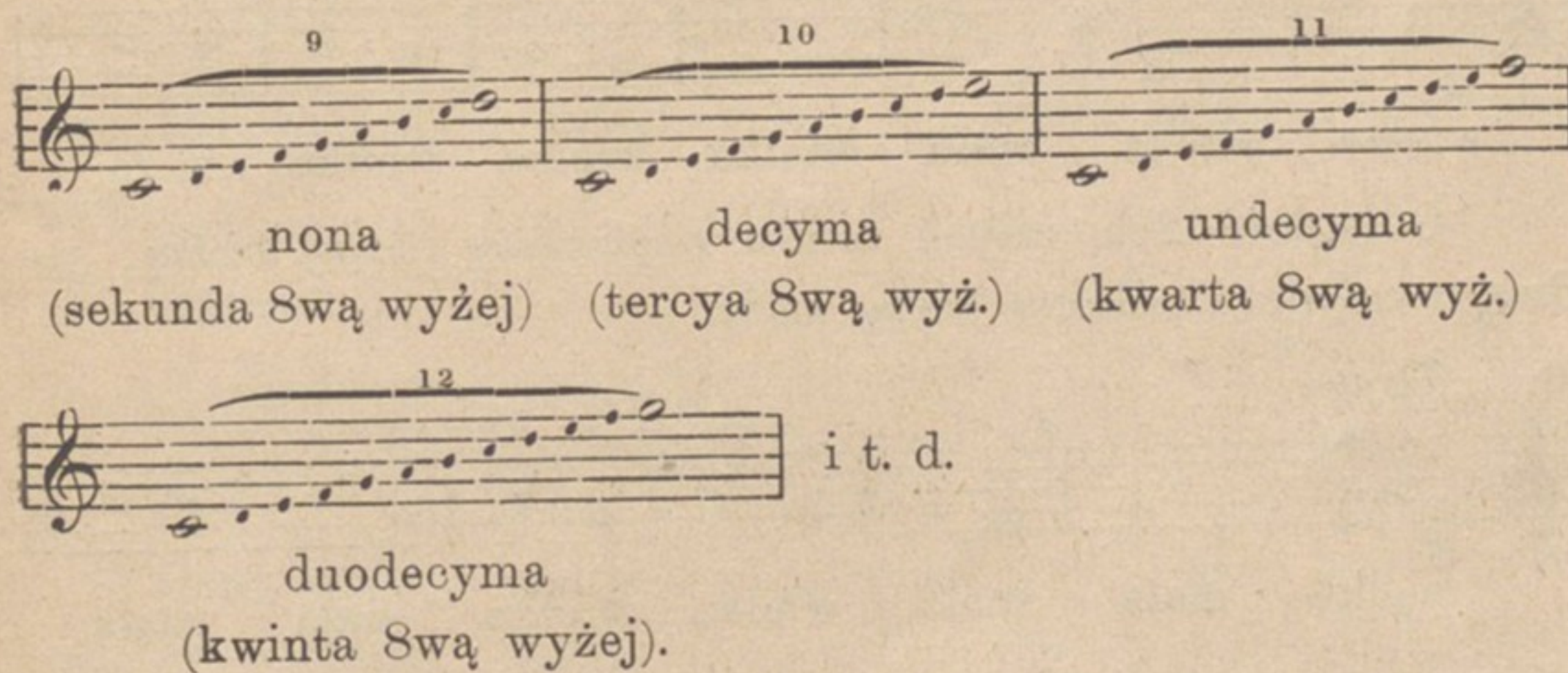
Pierwszy stopień nazywa się *prima*.

Jeden i ten sam ton powtórzony nazywamy *jednodźwiękiem*, czyli *unisono*.

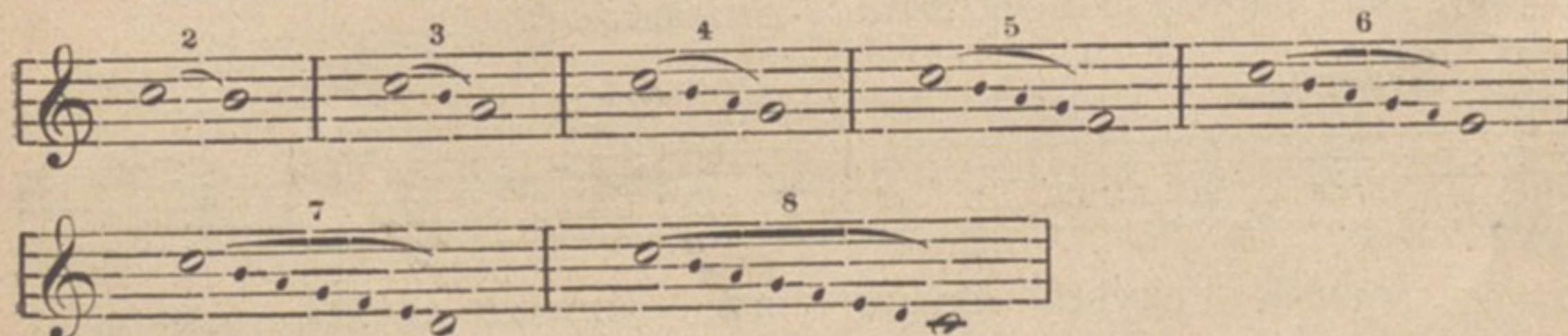
Interwale do góry:



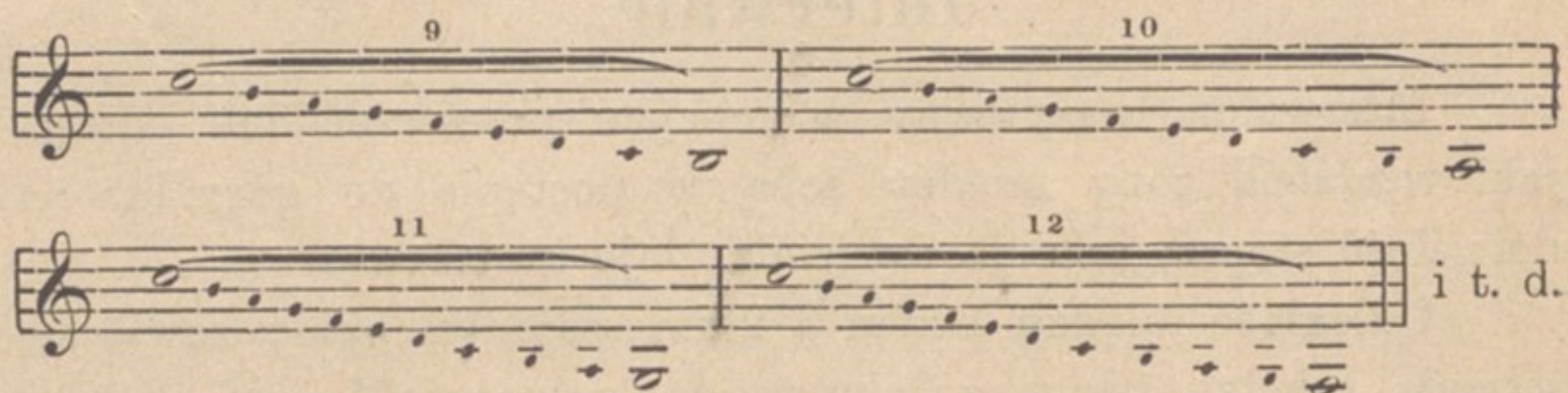
Powyżej oktawy:



Interwale w dół:

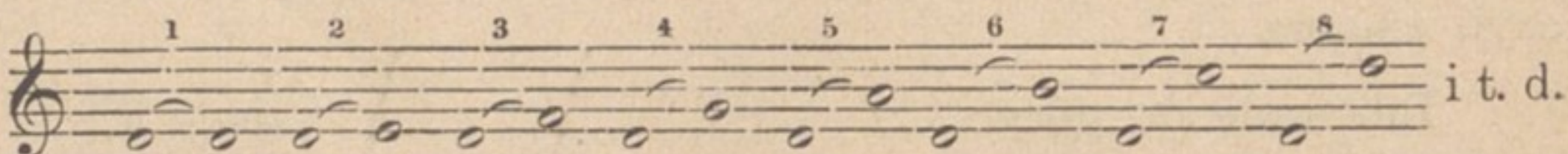


Poniżej oktawy:

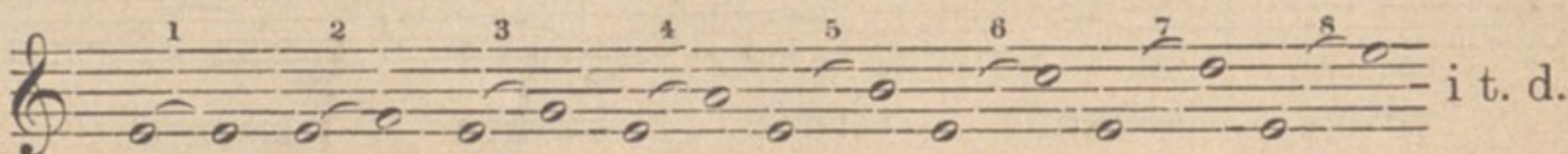


Dotąd podaliśmy interwale od tonu 1go, zasadniczego, (toniki); możemy je również wyprowadzić od innych, np.:

Od d:

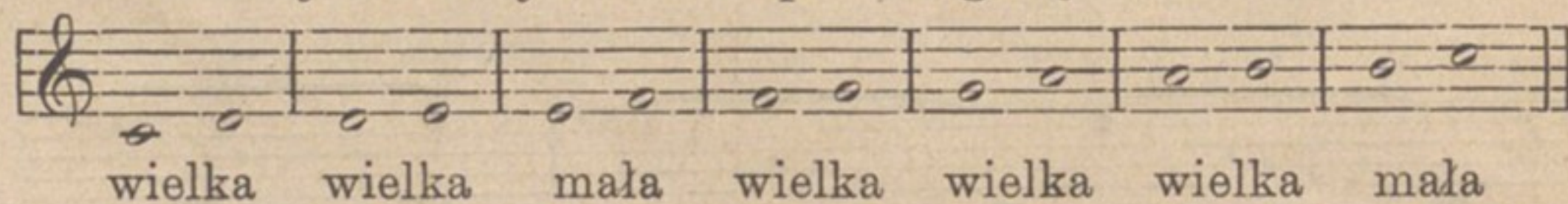


Od e:



Interwale są różne: wielkie, małe, czyste, zwiększone i zmniejszone, np.: jeżeli jest między jednym a drugim stopniem *cały ton*, nazywamy to *sekundą wielką*, jeżeli półton, *sekundą małą*.

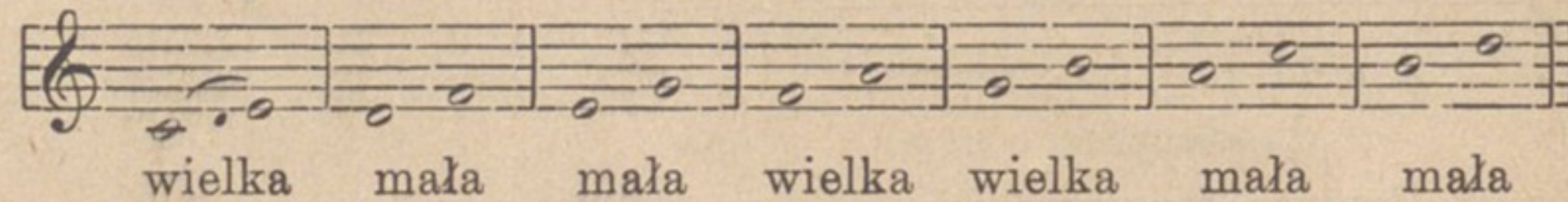
Sekundy na wszystkich stopniach gamy c dur.



wielka wielka mała wielka wielka wielka mała

Odległość 2ch całych tonów nazywamy *tercyą wielką*, jednego całego i półtonu *tercyą małą*.

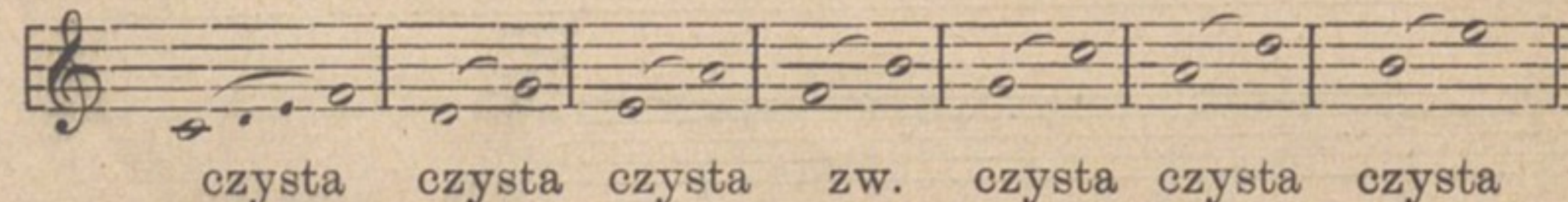
Tercye.



wielka mała mała wielka wielka mała mała

Odległość 2ch całych i jednego półtonu nazywamy *kwartą czystą*, 3ch całych tonów *kwartą zwiększoną*.

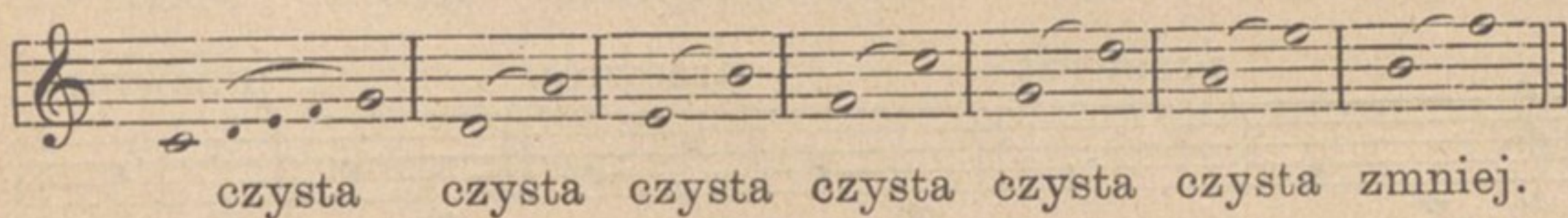
Kwarty.



czysta czysta czysta zw. czysta czysta czysta

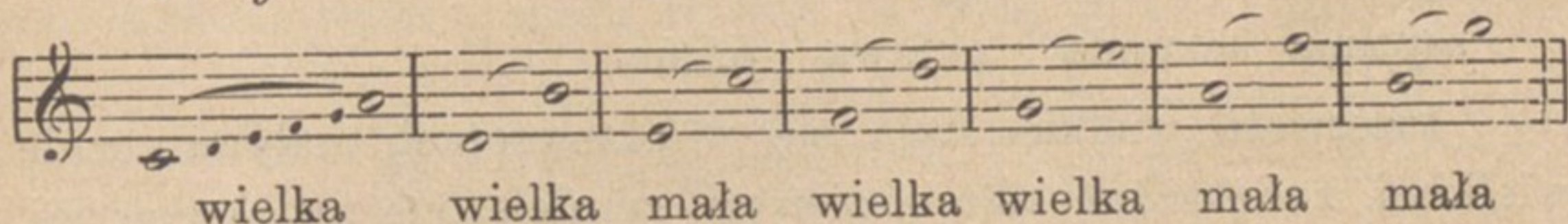
Odległość 3ch całych tonów i jednego półtonu jest *kwintą czystą*, 2ch całych i 2ch półtonów *kwintą zmniejszoną*.

Kwinty.



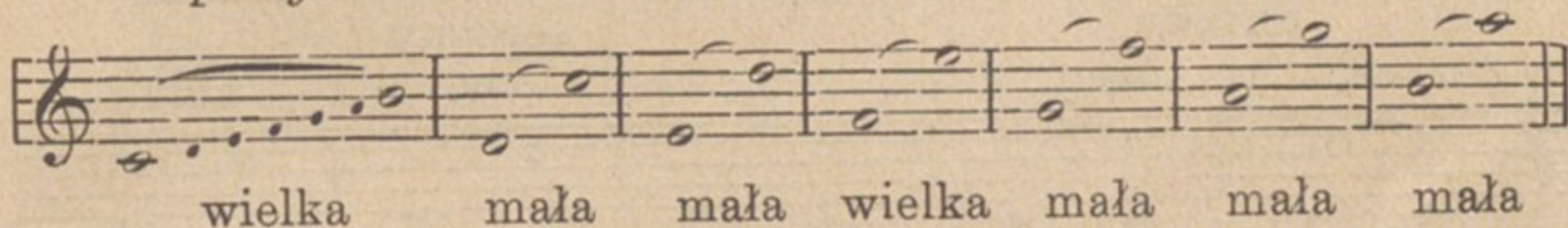
Odległość 4ch całych i jednego półtonu, jest *seksłą wielką*, zaś 3 całych i 2ch półtonów *seksłą małą*.

Seksty.



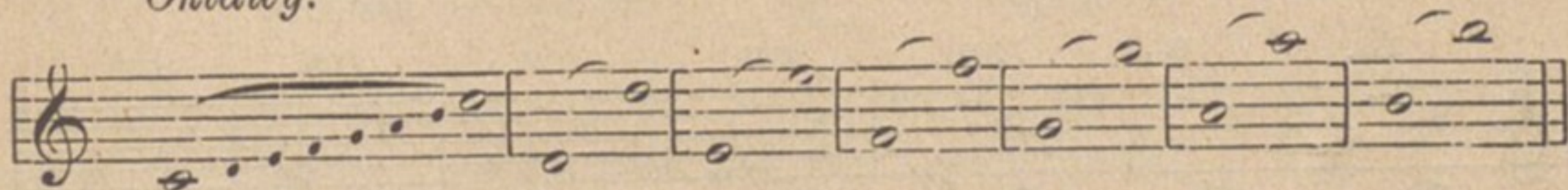
Odległość 5ciu całych i jednego półtonu jest *septymą wielką*, zaś 4ch całych i 2ch półtonów, *septymą małą*.

Septymy.



Odległość 5ciu całych i 2ch półtonów zowie się *oktawą czystą*.

Oktawy.



Przez dodanie znaków chromatycznych można podane interwale zmienić i utworzyć z małych wielkie, z wielkich małe, także interwale zmniejszone i zwiększone.

Gdy się przełoży w interwale pierwszy ton o oktawę wyżej, zachowując drugi na miejscu, otrzymujemy tak zwany *przewrót interwalu*, i tak: prima przewrócona da nam oktawę, sekunda septymę, tercja sekstę, kwarta kwintę, kwinta kwartę, seksta tercję, septyma sekundę i oktawa primę, np.

przewrót przewrót przewrót

prima oktawa sekunda septima tercja seksta

przewrót przewrót przewrót

kwarta kwinta kwinta kwarta seksta tercja

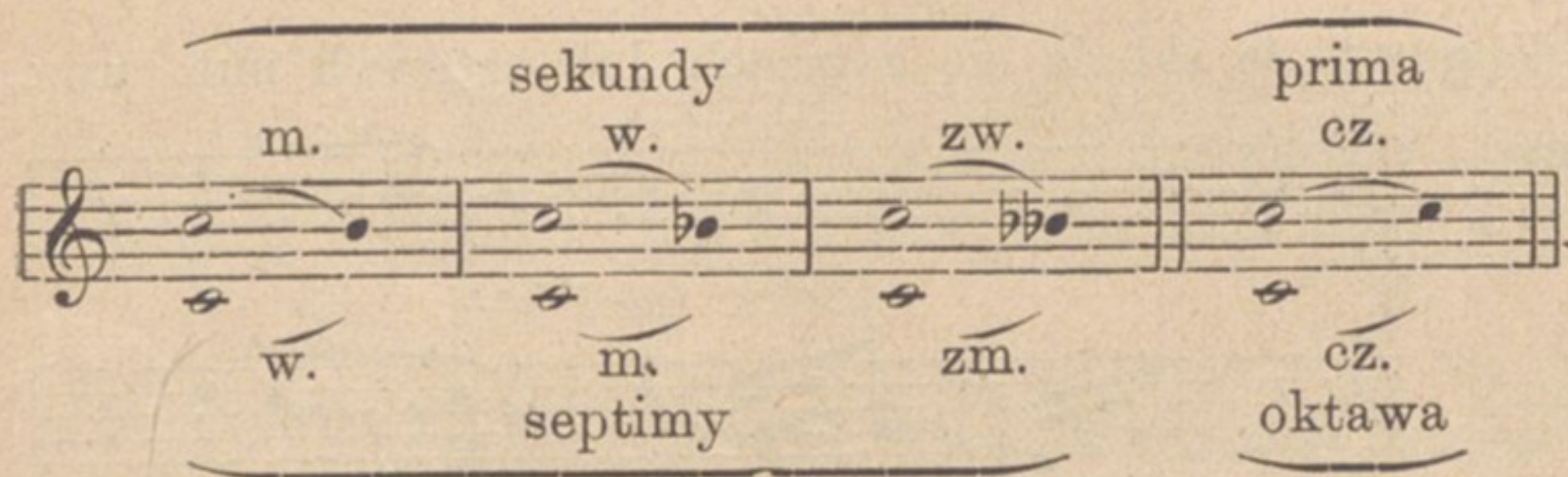
przewrót przewrót

septima sekunda oktawa prima.

Interwale wielkie stają się w przewrotach małymi, małe wielkimi, zwiększone zmniejszonymi, zmniejszone zwiększonymi, czyste jedynie pozostają niezmienionymi.

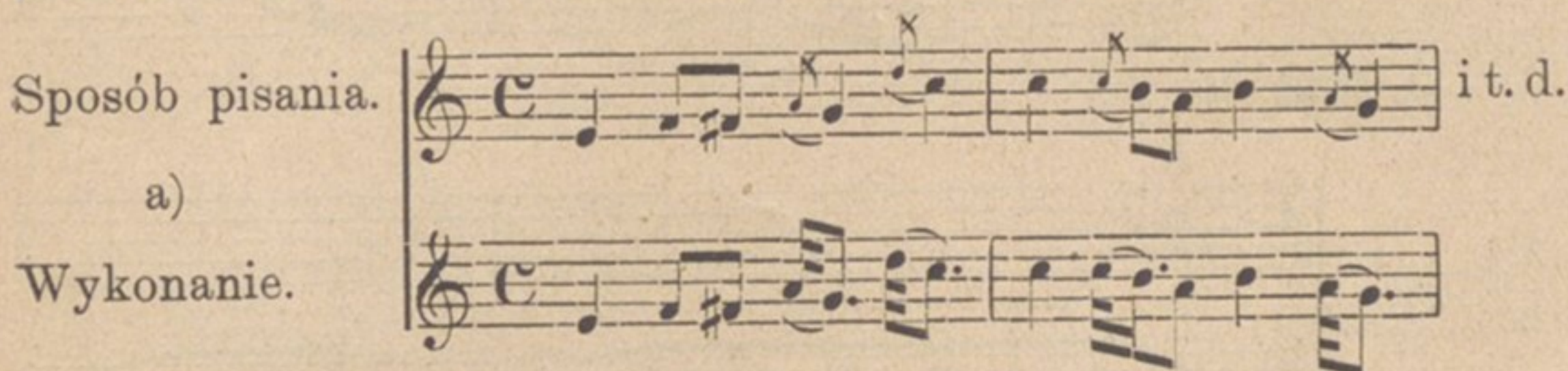
Tablica wszystkich interwałów do góry i w przewrotach.

oktawy				septimy			
cz.		zm.		m.		w.	
cz.		zw.		w.		m.	
primy				sekundy			
seksty				kwinty			
m.		w.		zm.		zw.	
w.		m.		zw.		zm.	
tercye				kwarty			
kwarty				tercye			
cz.		zm.		zw.		m.	
cz.		zw.		zm.		w.	
kwinty				seksty			
w.		m.		zw.		zm.	

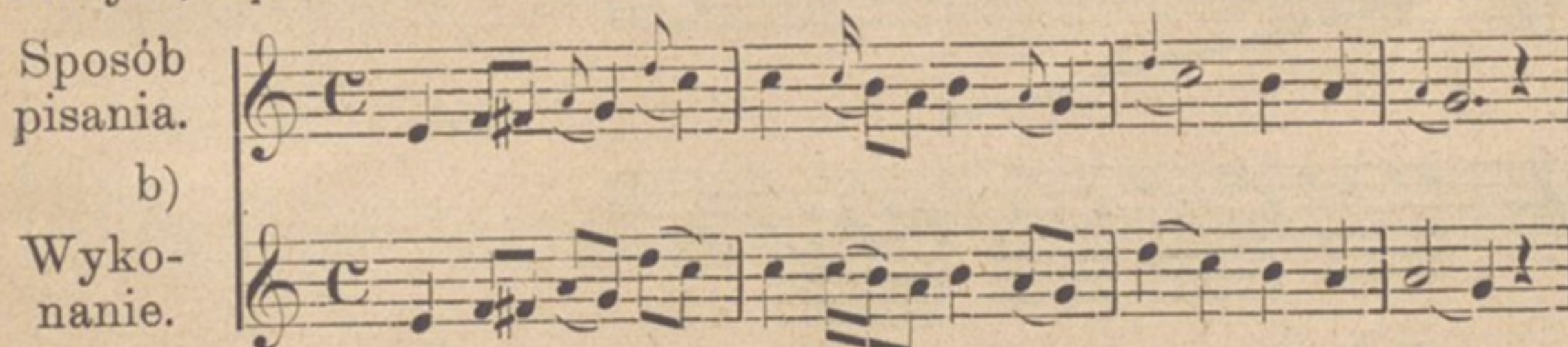


Ozdobniki (przednutki).

a) *Mała nutka krótka* X przekreślona (acciaccatura), jest prawie bez wartości, spada szybko na nutę główną, np.:

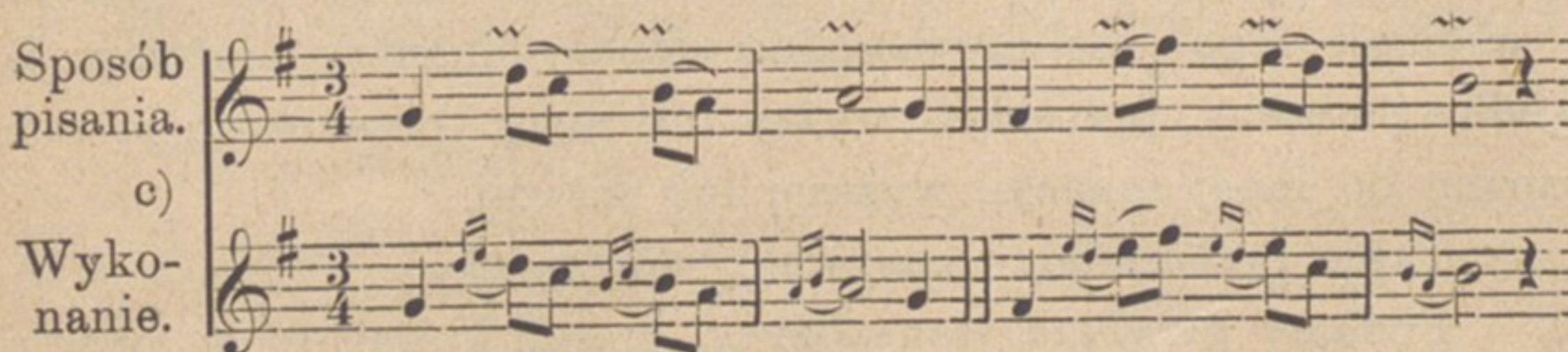


b) *Mała nutka długa* (appoggiatura), jest nieprzekreślona ♪♪♪♪ , odejmuje nucie następnej połowę wartości na swoją korzyść, np.:



Gdy się znajduje przy nucie z kropką, jak w ostatnim takcie przykładu, ma wartość dwóch trzecich nuty.

c) *Mordent* $\sim \sim$ składa się z dwóch szybkich nut, pierwszy $\sim$ do góry, drugi $\sim$ w dół, np.:



Ten ostatni używany w starej muzyce.

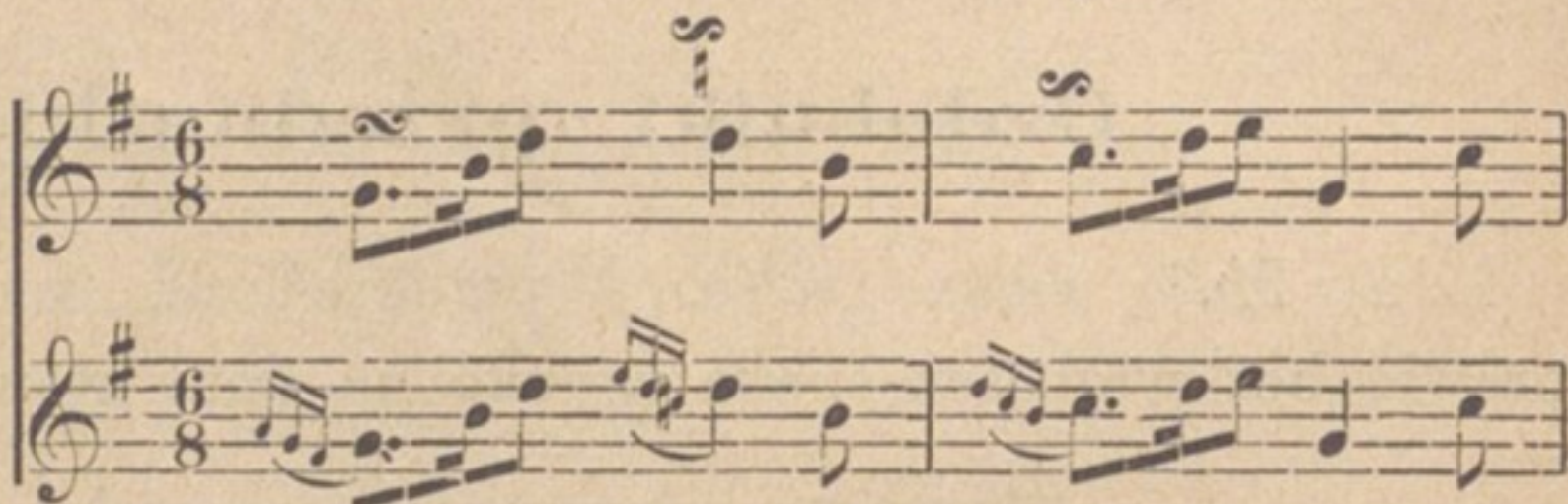
d) *Gruppetto* ∞ składa się z trzech lub czterech nut, np.:

Między
nutami.

d)



Nad nutą.



e) *Tryl* (tr.).

e)



Niektóre z tych ozdobników używają się częściej w muzyce instrumentalnej, niż wokalne.

Transpozycja.

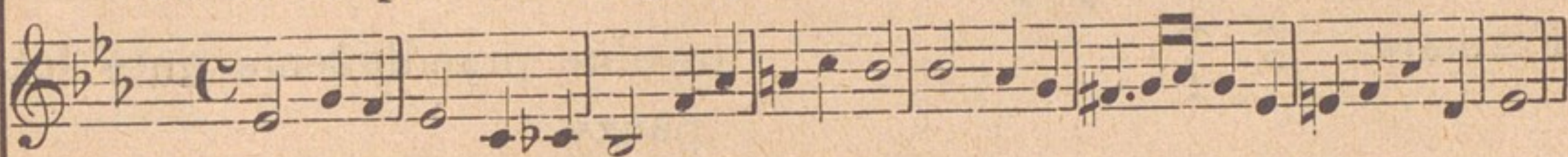
Jeżeli pieśń jakaś ma położenie za niskie lub za wysokie, i wskutek tego jest niewygodna do wykonania, możemy ją wedle potrzeby przełożyć wyżej lub niżej, przenosząc ją tem samem do innej tonacji, wyższej lub niższej.

Takie przeniesienie nazywamy *transpozycją*.

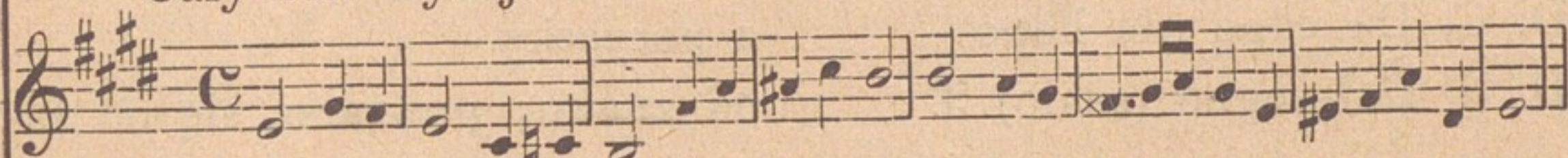
Podamy przykład transpozycji pieśni, która jest w tonacji D dur, do wyższych tonacji.



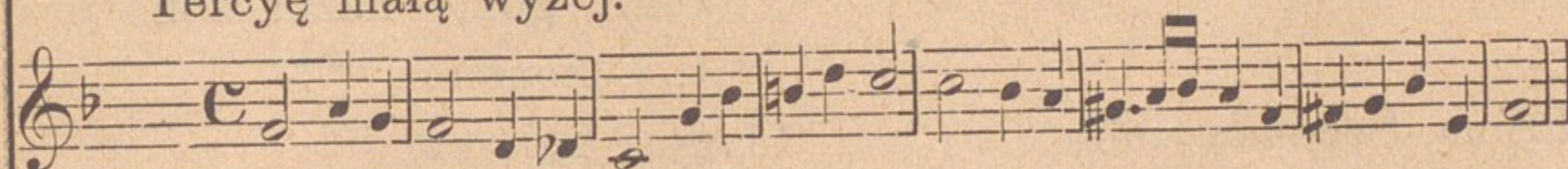
To samo pół tonu wyżej.



Cały ton wyżej.



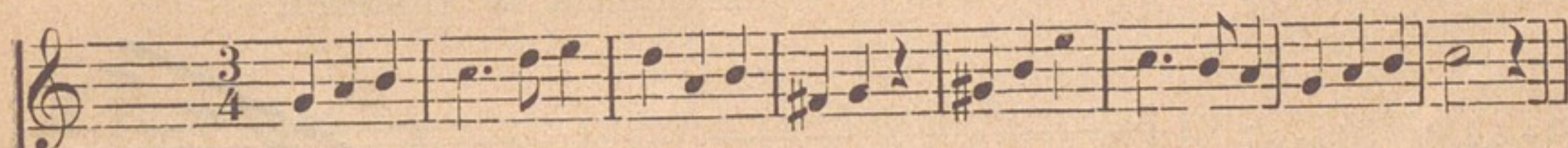
Tercję małą wyżej.



Tercję wielką wyżej.



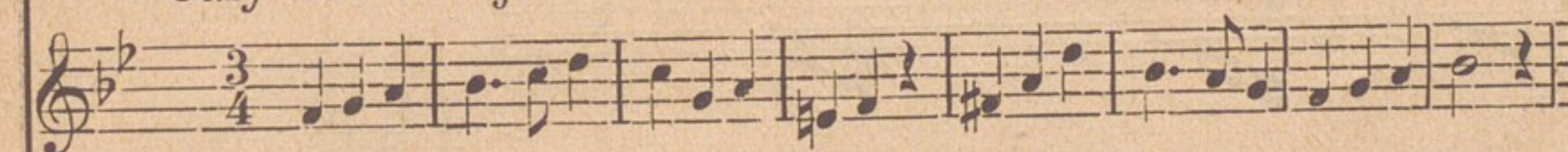
Pieśń w tonacji C dur transponowana do niższych tonacji.



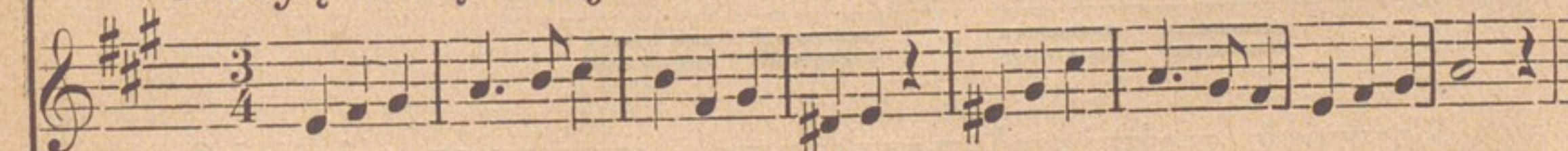
Pół tonu niżej.



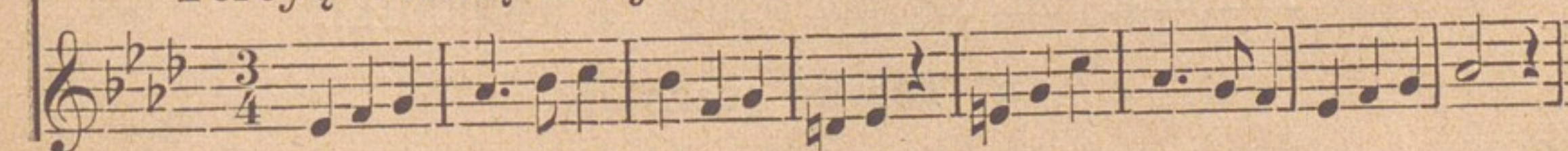
Cały ton niżej.



Tercję małą niżej.



Tercję wielką niżej.

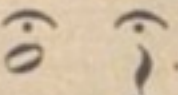


Na wzór tu podanych transpozycji można łatwo inne wykonać.

Niektóre znaki.

Legato, —

Staccato, (stakato) 

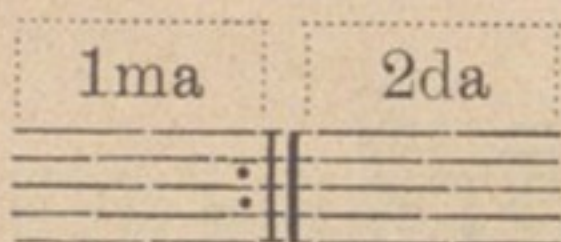
Fermata, 

Repetycya, :|

D. C. Da capo (da kapo)

D. S. Dal segno (senio) 

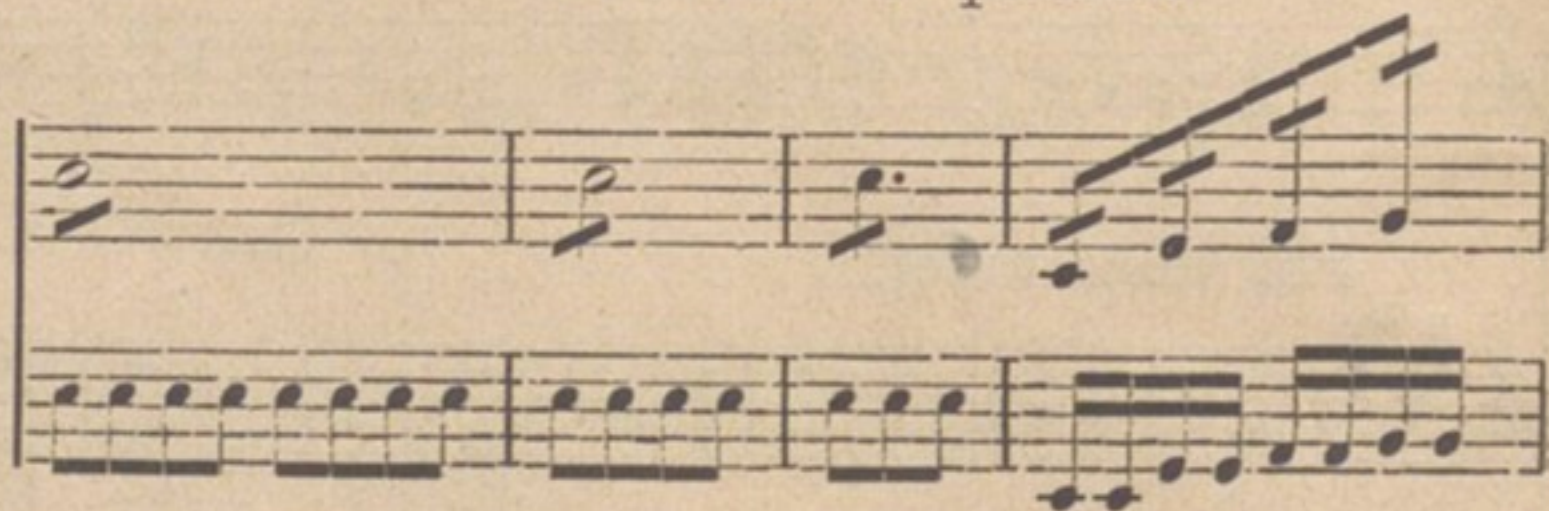
Prima, Seconda volta



Abbreviatury,

Sposób pisania.

Wykonanie.



i t. p.

Słownik najczęściej używanych wyrazów włoskich,
odnoszących się do tempa i dynamiki.

a) Tempo (czas).

Lento,

Grave,

łączyć.

odrywać.

dowolne przedłużenie nuty lub
pauzy.

znak powtórzenia.

z początku.

od znaku; powtarza się od ta-
kiego samego znaku i kończy
tam, gdzie naznaczono *fine*,
t. j. koniec.

1szy i 2gi raz.

Jeżeli część jakaś ma się po-
wtórzyć dwa razy, za pier-
wszym razem idzie 1ma, za
drugim razem 2da z opu-
szczeniem primy.

skrócenia w pisaniu.

powoli.

ciężko.

Adagio (adadzio),	zwolna.
Largo,	szeroko, rozciągając.
Larghetto (largeto),	mniej szeroko niż Largo.
Andante,	idąc, w spokojnym tempie.
Andantino,	mniej powoli niż Andante.
Maestoso,	majestatycznie, z powagą.
Commodo,	wygodnie.
Moderato,	umiarkowanie.
Con moto,	z ruchem.
Allegro,	żywo, wesoło.
Allegretto,	mniej żywo niż Allegro.
Vivace (wiwacze),	ulotnie.
Presto,	bardzo szybko.
Agitato (adżitato),	burzliwie.
Brioso,	żwawo, ognście.
Più mosso,	prędzej (od poprzedniego tempa).
Meno mosso,	wolniej „ „ „
rubato,	kradziono, nierówno w tempie, jednym nutom się ujmuje, drugim dodaje.
calmato (kalmato),	uspokojone.
rall. rallentando,	zwalniać tempo.
rit. ritardando, ritenuto,	opóźniać tempo.
accel. accellerando (aczelerando),	przyspieszać tempo.
string. stringendo (strindżendo),	przyspieszać tempo.
a tempo,	w tempie.
tempo 1 ^o (primo),	w poprzednim, 1szem tempie.
a piacere (piaczere),	według upodobania.
ad lib. ad libitum,	dowolnie.
Czasem dołącza się do powyższych temp jeszcze niektóre	
wyrazy, aby powiększyć lub zmniejszyć szybkość.	
Molto,	bardzo.
Assai,	dosyć, wiele, bardzo.
Un poco (poko),	trochę.
Non troppo,	nie zbyt.

b) Znaki dynamiczne (siła, odcienia w muzyce).

p. piano,	słabo.
pp. pianissimo,	bardzo słabo.
dol. dolce (dolce),	łagodnie, słodko.
f. forte,	silnie.
ff. fortissimo,	bardzo silnie.
mf. mezzo forte,	pół siły.
sfz. sforzando $\wedge$ (sforzando),	odznaczyć silnie jedną nutę.
rfz. rinforzando,	silniej.
cresc. crescendo (krescendo) $\leftarrow$	wzmacniać stopniowo.
decresc. decrescendo $\rightarrow$	} zciszać stopniowo.
dim. diminuendo	
cal. calando (kaland),	zciszać i zwalniać.
mor. morendo,	umierająco
smorz. smorzando (smorcando),	niknąco
perd. perdendosi,	gubiąco
espress. espressivo,	} osłabiać.
affett. affettuoso,	
	z wyrazem, z uczuciem.
	przymilająco, namiętnie, uczu- ciowo.
cantab. cantabile (kantabile),	śpiwnie.
legg. leggiero (ledźiero),	lekko.
sotto voce (wocze),	przytłumionym głosem.
mezza voce,	półgłosem.
piena voce,	pełnym głosem.
con fuoco (fuoko),	z ogniem.
con grazia (gracya),	z wdziękiem.
con anima,	z duszą.
con forza (forca),	ze siłą.
con calore (kalore),	z ciepłem, z ogniem.
brillante,	świetnie.
tranquillo,	spokojnie.
marc. marcato (markato),	odznaczać, akcentować.
sosten. sostenuto	} wytrzymale.
ten. tenuto	
risoluto,	śmiało.
scher. scherzando (skercando),	żartobliwie.

Początkowe wiadomości z nauki harmonii.

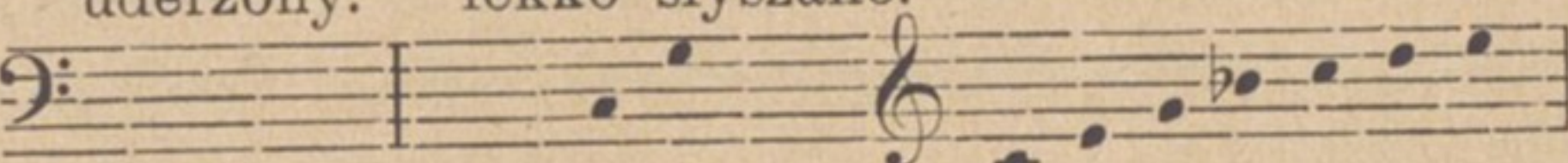
Poprzednio wspomnieliśmy już cokolwiek o harmonii, przystępujemy więc do niej bez wstępnych określeń.

W harmonii może być trzy, cztery, pięć i więcej jednocześnie brzmiących tonów, w miarę tego nazywamy akordy trójdźwiękami, czterodźwiękami, pięciodźwiękami i t. d.

Zasada łączenia dźwięków jest oparta na prawach akustyki.

Jeżeli uderzymy na fortepianie jakikolwiek klawisz (niskie są najwłaściwsze), usłyszymy w miarę słabnięcia tonu szereg innych delikatnie występujących, zwanych *dźwiękami akustycznymi* (aliquoty); są one następujące:

uderzony. lekko słyszane.

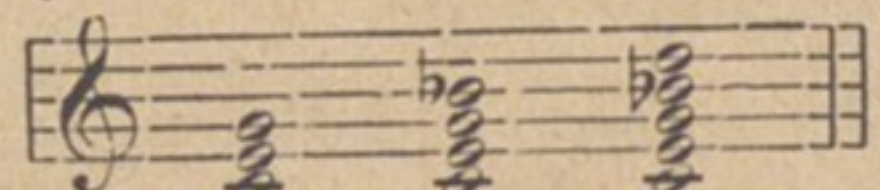
1.  etc.

dzw. zasadniczy. dzw. akustyczne.

Powyższe prawo przedstawia się nam jaśniej na instrumentach dętych blaszanych, gdzie za pomocą różnego zadęcia wydobywamy dźwięki te akustyczne, lub też na instrumentach smyczkowych, na których fłażolety idą w tym samym porządku.

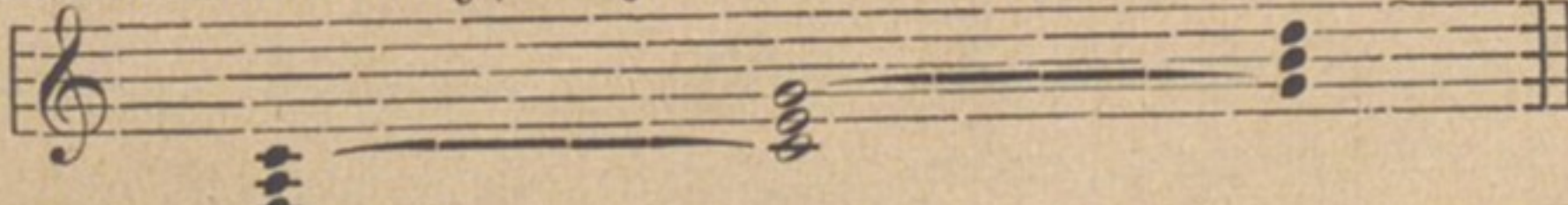
Niektóre dźwięki akustyczne, jak widzimy, powtarzają się; gdy odrzucimy te powtórzenia, pozostanie nam pięć tonów: prima, tercja, kwinta, septima i nona.

Pierwsze trzy tony dadzą nam trójdźwięk, dołączymy do nich septimę, otrzymamy czterodźwięk, a nonę pięciodźwięk; te akordy są podstawą całego systemu harmonicznego.

2.  (Tony ustawione są nad sobą tercjami).

Jeżeli utworzymy trzy trójdźwięki na tonice, na kwincie (dominanta) i na kwarcie (subdominanta), zawarte będą w nich wszystkie siedm tonów pewnej tonacyi i takową określają harmonicznie.

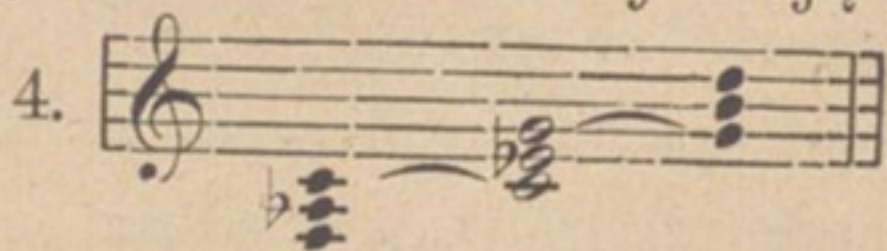
C dur. subdominantowy, trójdzw. toniczny, dominantowy.

3. 

Te trzy akordy nazywamy *tryadą muzyczną*.

Środkowy trójdźwięk na tonice nazywamy *trójdźwiękiem tonicznym*, wyższy zaś na dominancie (g, h, d), który po tonicznym jest najgłówniejszym w tonacyi, nazywamy *dominantowym*, trójdźwięk niższy na subdominancie nazywamy *subdominantowym*.

Tryada tonacyi molowej różni się tem, że trójdźwięk toniczny i subdominantowy mają małe tercyę.

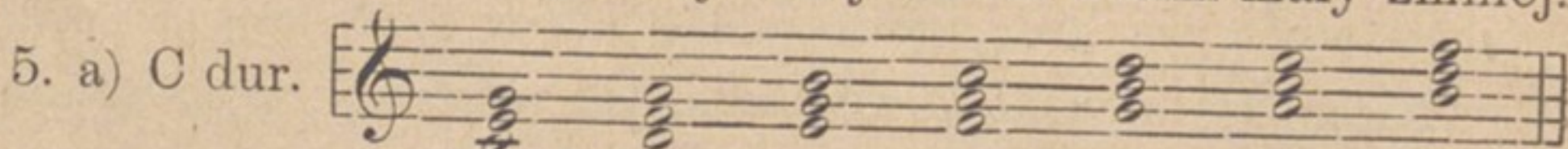


W tej tryadzie zawarte są wszystkie tony gamy moll harmonijnej.

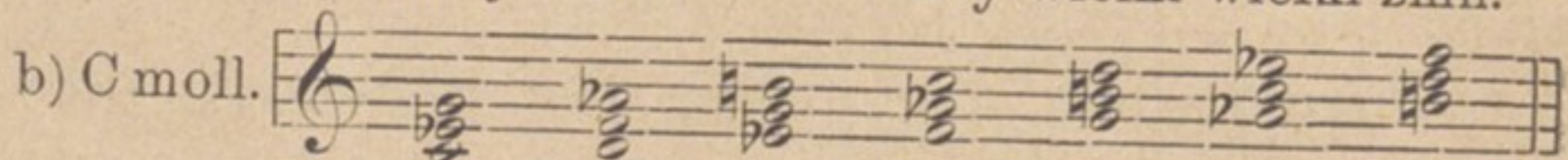
Rozróżniamy w muzyce konsonanse i dysonanse. Konsonansami doskonałymi są: unison, kwarta, kwinta i oktawa. Konsonansami niedoskonałymi są: tercyę i seksta. Dysonansami zaś sekunda i septima.

Trójdźwięki na wszystkich stopniach gamy dur i moll.

wielki mały mały wielki wielki mały zmniejsz.

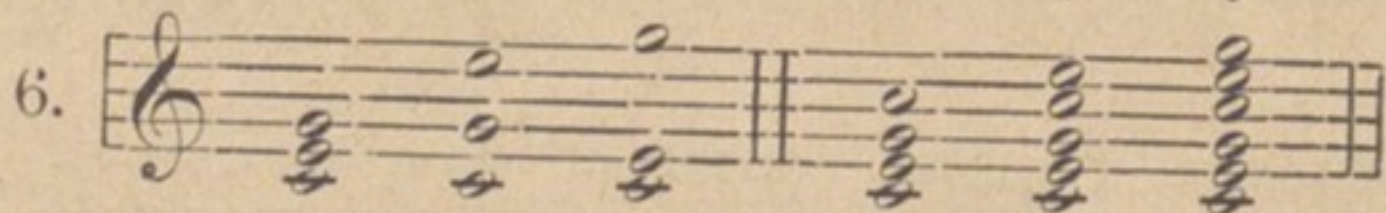


mały zmniejsz. zw. mały wielki wielki zmniejsz.



Trójdźwięki z wielką tercyą i czystą kwintą nazywamy *wielkimi*, z małą tercyą i czystą kwintą, *małymi*, z małą tercyą i zmniejszoną kwintą, *zmniejszonymi*, z wielką tercyą i zwiększoną kwintą, *zwiększonymi*.

Akord nie traci nic na swojej właściwości, jeżeli się tony inaczej przestawi, lub powtórzy w wyższej oktawie, np.:

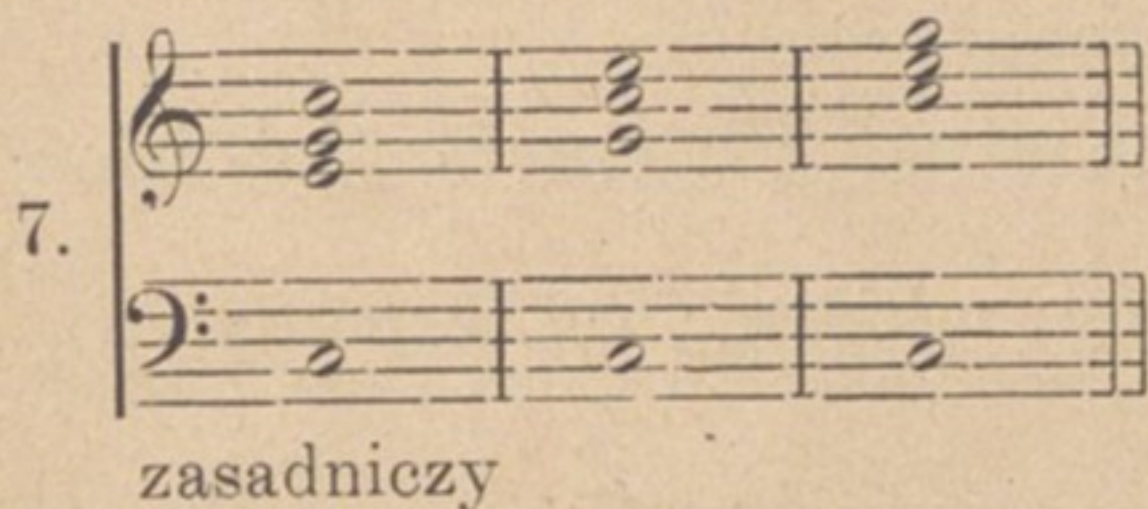


W miarę tego, z ilu dźwięków składają się akordy, nazywamy harmonią trzy, cztery, pięciogłosową i t. p.

Najniższy ton nazywa się zasadniczym.

Najwięcej używana jest harmonia cztero-głosowa.

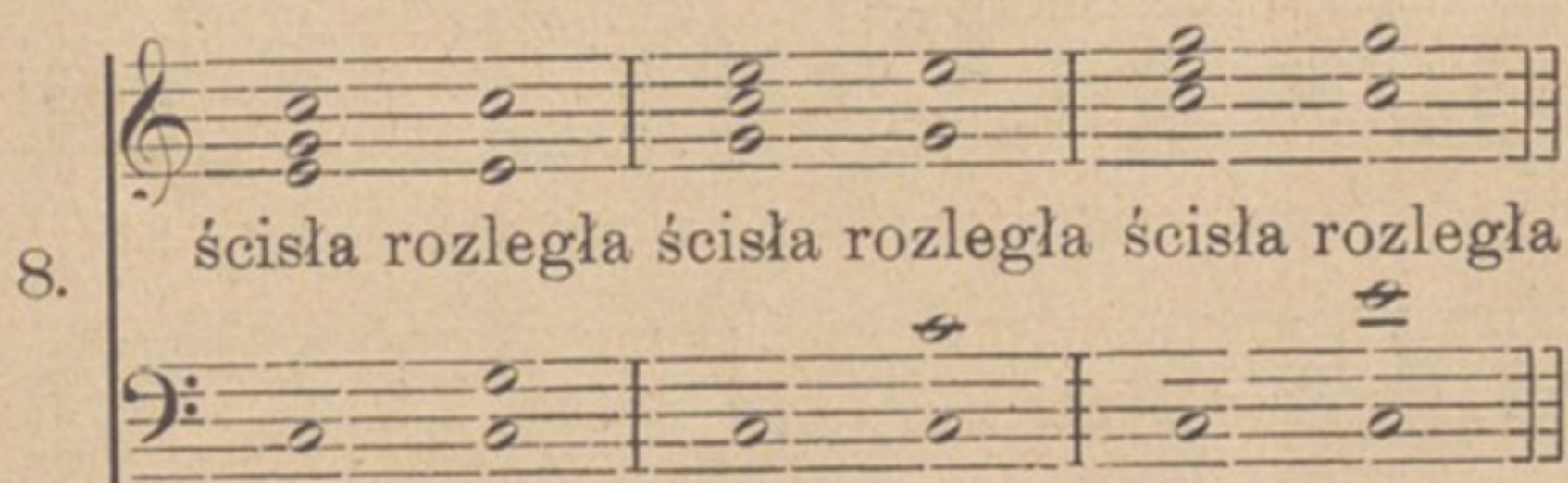
W harmonii cztero-głosowej powtarzamy zwykle ton zasadniczy.



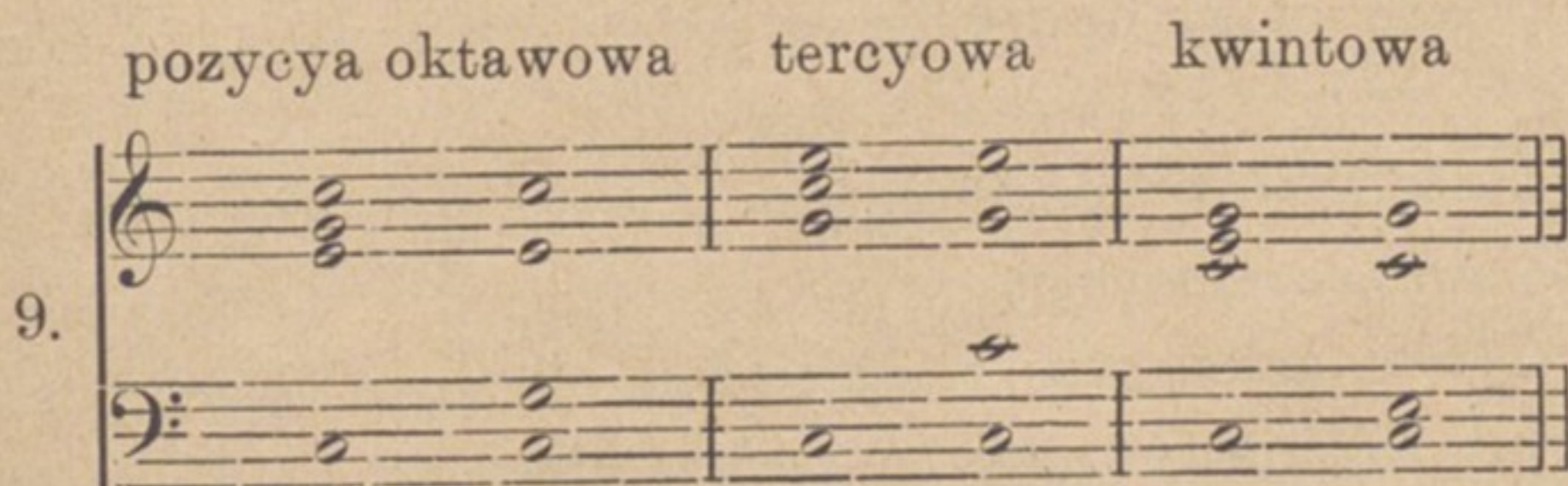
Tony harmonii cztero-głosowej odpowiadają zazwyczaj głosom ludzkim co do skali; będziemy je więc nazywać od dolnego począwszy, basem, tenorem, altem i sopranem.

Harmonia może być *ściśła i rozległa*.

Ze ściślej harmonii tworzy się zwykle rozległa, przerzucając alt oktawę niżej, np.:



Stósownie do tego, jaki interwał damy sopranowi, oktawę, tercję czy kwintę, nazywać to będziemy pozycją *oktawową*, *tercyową* lub *kwintową*.



Łączenie akordów.

Ton, powtarzający się w dwóch po sobie idących akordach w tym samym głosie, nazywamy *nutą wspólną*.

Najłatwiej więc odbywa się łączenie czyli następstwo akordów, jeżeli akordy mają między sobą nutę wspólną.

Należy przytem zachować następujące reguły:

- 1) Nuta wspólna musi pozostać w tym samym głosie, w którym się poprzednio znajdowała.
- 2) Inne głosy postępują na najbliższą wyższą lub niższą nutę.

Łączenie akordów z jedną nutą wspólną.

10. a)

Diagram illustrating the connection of chords with one common note. The notation shows two staves (treble and bass clef) with various chords and voice parts. The labels below the notes indicate the voice parts: w alcie, w ten., w sopr., w tenorze, w alcie, w sopr., w alcie, w sopr., w ten., w sopr., it. d.

Łączenie akordów z dwiema nutami wspólnymi.

b)

Diagram illustrating the connection of chords with two common notes. The notation shows two staves (treble and bass clef) with various chords and voice parts. The labels below the notes indicate the voice parts: w tenorze i alcie, w ten. i sopr., w ten. i sopr., w alcie i sopr., w ten. i alcie, i t. d.

O prowadzeniu, czyli ruchu głosów względem siebie.

Mamy trzy rodzaje prowadzenia głosów:

- 1) Jeżeli głosy postępują w jednym kierunku, do góry lub w dół, nazywamy to *ruchem prostym*.
- 2) Jeżeli głosy postępują w przeciwnym kierunku, nazywamy to *ruchem przeciwnym*.
- 3) Jeżeli jeden głos zostaje w miejscu, a inne postępują w górę lub dół, nazywamy to *ruchem ubocznym*.

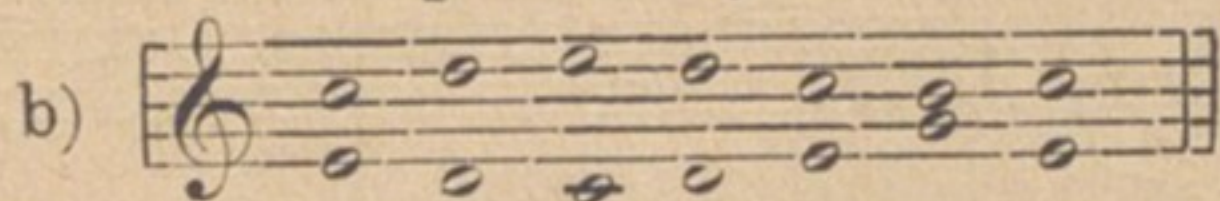
Ruch prosty równoległy jest, jeżeli dwa głosy postępują w jednakowych interwałach.

Ruch prosty.

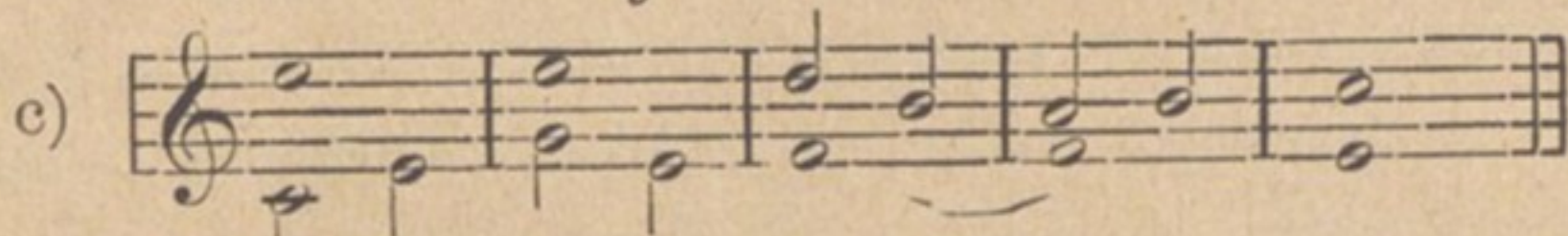
11. a)

Diagram illustrating parallel motion (Ruch prosty). The notation shows two staves (treble and bass clef) with two voices moving in parallel motion.

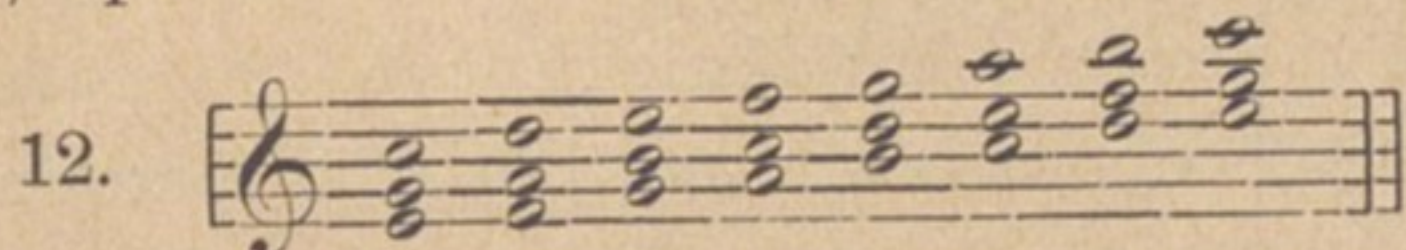
Ruch przeciwny.



Ruch uboczny.



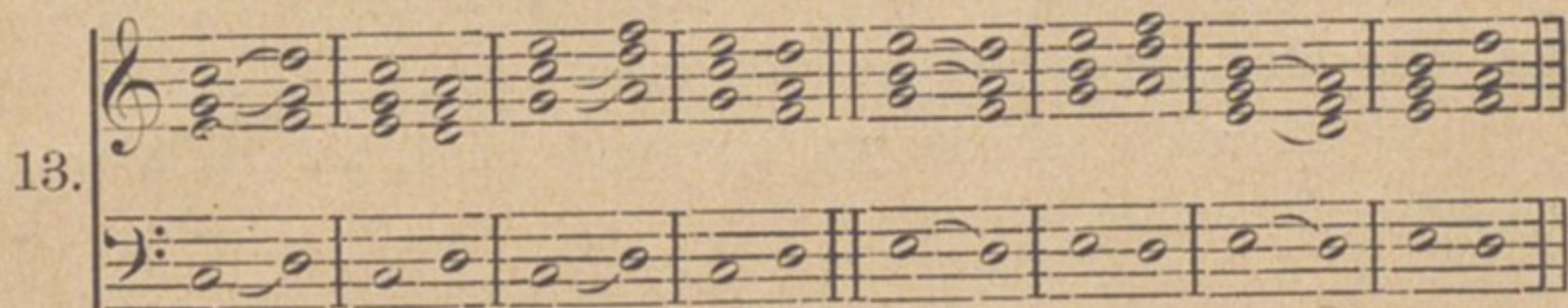
Najlepszym jest ruch przeciwny, gdyż daje najwięcej rozmaitości. W ruchu równoległym możliwe są tylko konsonanse niedoskonałe, t. j. tercyje, seksty i decymy. Z konsonansów doskonałych dają się użyć kwarty, jeżeli im towarzyszą inne głosy, np.:



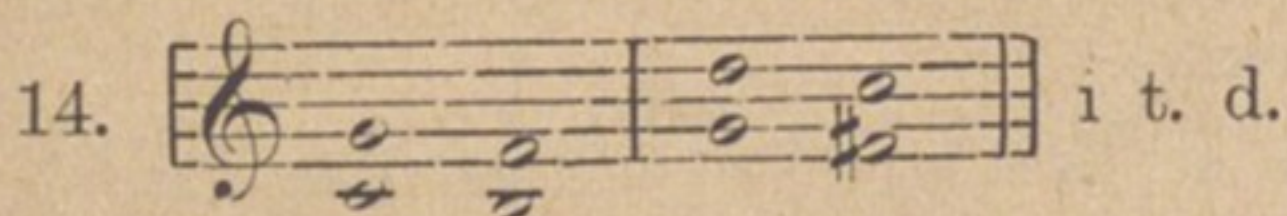
Równoległe kwinty, oktawy i unisony są zabronione.

Jeżeli więc bas postępuje o jeden stopień, trzeba inne głosy poprowadzić w ruchu przeciwnym, aby uniknąć wspomnianych równoległych kwint i oktaw, które są bardzo dla ucha przykre.

źle dobrze źle dobrze źle dobrze źle dobrze



Co do kwint równoległych, dadzą się one użyć tylko wtenczas, jeżeli zmniejszona następuje po czystej, np.:



Kwinta zaś czysta po zmniejszonej nie może nastąpić, a to dlatego, że kwinta zmniejszona należy do trójdźwięku zmniejszonego, który się znajduje na 7mym stopniu, a więc na nucie charakterystycznej. Ta to nuta, jak wiadomo, dąży do rozwiązania na oktawę, a kwarta, zwana półcharakterystyczną, na tercyę, zatem w ruchu przeciwnym, np.:

15. C dur dobrze dobrze G dur dobrze źle źle

Jeżeli odwrócimy kwintę zmniejszoną, staje się z niej kwarta zwiększona, tak zwany *tryton*, który się także w przeciwnym ruchu rozwiązuje, dążąc do tonów trójdźwięku, np.:

C dur C moll G dur G moll

Przewroty trójdźwięku.

Jeżeli zmienimy pozycję trójdźwięku tak, że podstawą w basie będzie tercja lub kwinta, nazywamy to przewrotem akordu, np.:

16. pierwotny przewroty

Pierwszy akord jest *pierwotny*, przewroty zaś jego nazywamy akordami *pochodnymi*. Pierwszy przewrót składa się z tercyi i seksty, i nazywa się *tercsektowym* lub *sektowym*, drugi zaś z kwarty i seksty *kwartsektowym*.

W akordzie sektowym mamy w basie tercję a w kwartsektowym kwintę.

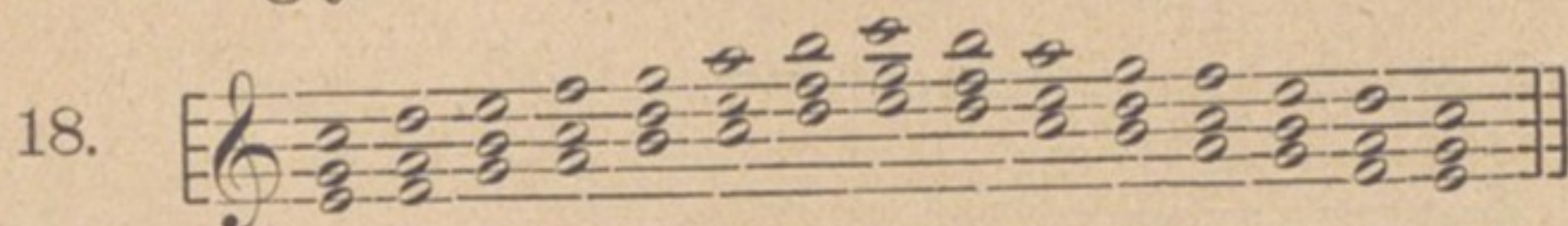
a) Akord sektowy.

Jeżeli utworzymy akord sektowy na cztery głosy, w takim razie można podwoić każdy z jego dźwięków; najlepiej jednak podwajać tercję lub sekstę.

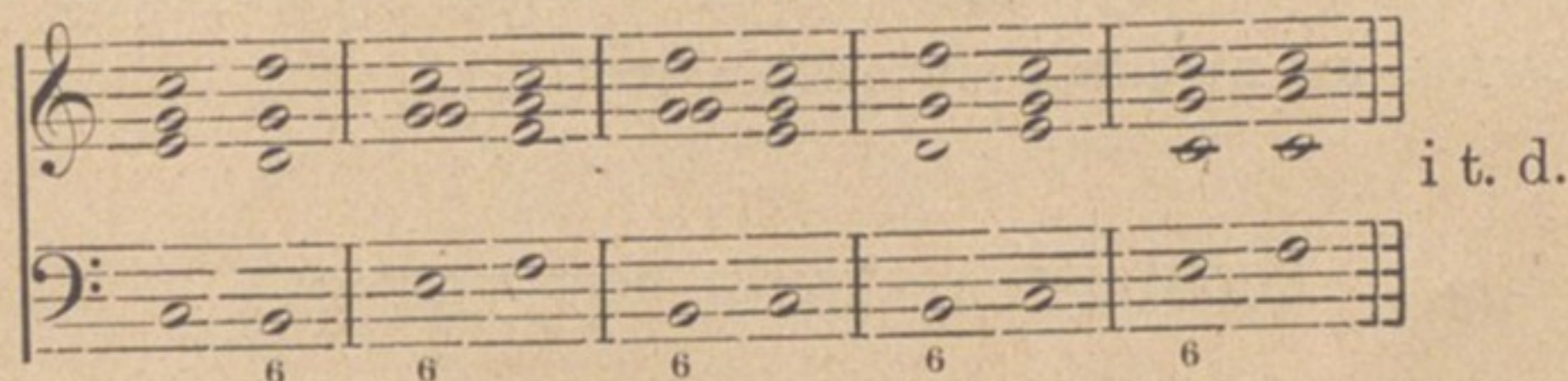
Akord ten cyfruje się liczbą 6 — tercję oznacza się 3ką, jeżeli ma jakiś znak przypadkowy.

17. i t. d.

Akord sekstowy na trzy głosy da się użyć w ruchu prostym równoległym.

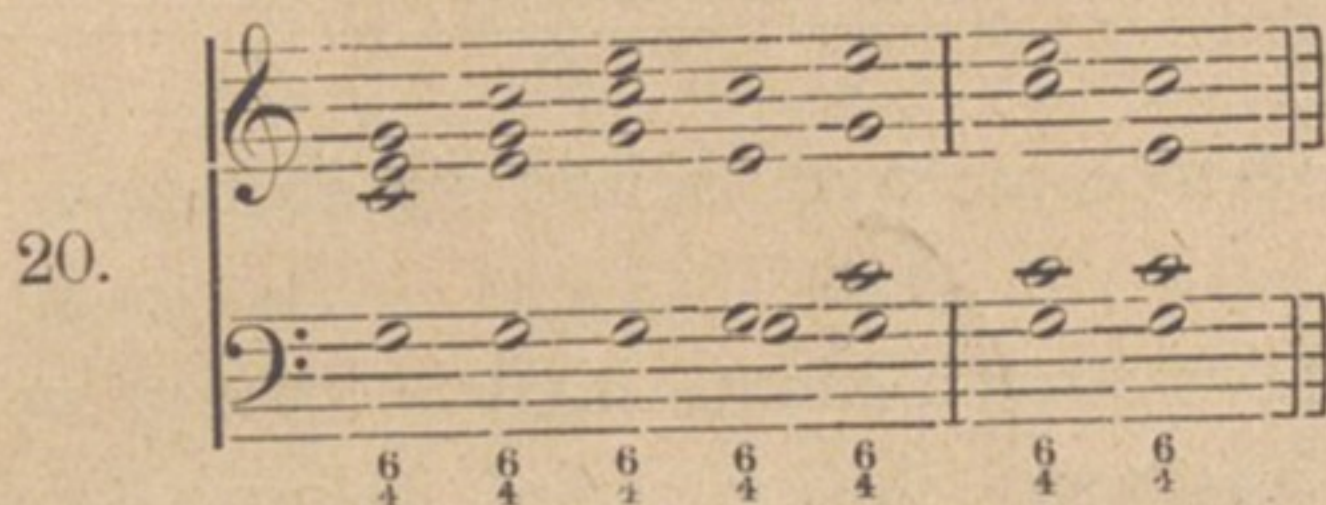


Łączyć go można z innymi w rozmaity sposób, podamy przykłady najprościejsze.



b) Akord kwartsekstowy.

W akordzie kwartsekstowym podwajamy zwykle nutę basową, rzadziej kwartę lub sekstę. Cyfruje się on liczbami $\frac{6}{4}$.



Akord kwartsekstowy nie da się z taką swobodą i korzyścią użyć, jak sekstowy; ma on najlepsze zastosowanie w kadencji.

Akord septimowy.

Jak wiadomo akordy się tworzą z samych nad sobą ustawionych tercji.

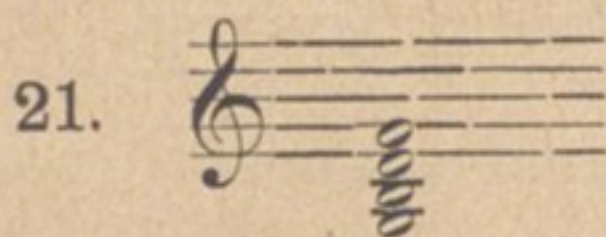
Jeżeli więc dodamy do trójdźwięku jeszcze jedną tercję w górze otrzymamy *czterodźwięk* czyli *akord septimowy*, zwany tak od dodanego tonu, który jest tu 7mą, licząc od tonu zasadniczego.

Akord septimowy cyfruje się: $\frac{7}{5}$ lub tylko 7, jeżeli przy tercji lub kwincie niema znaków przypadkowych.

Akordy septimowe mogą być na wszystkich stopniach,

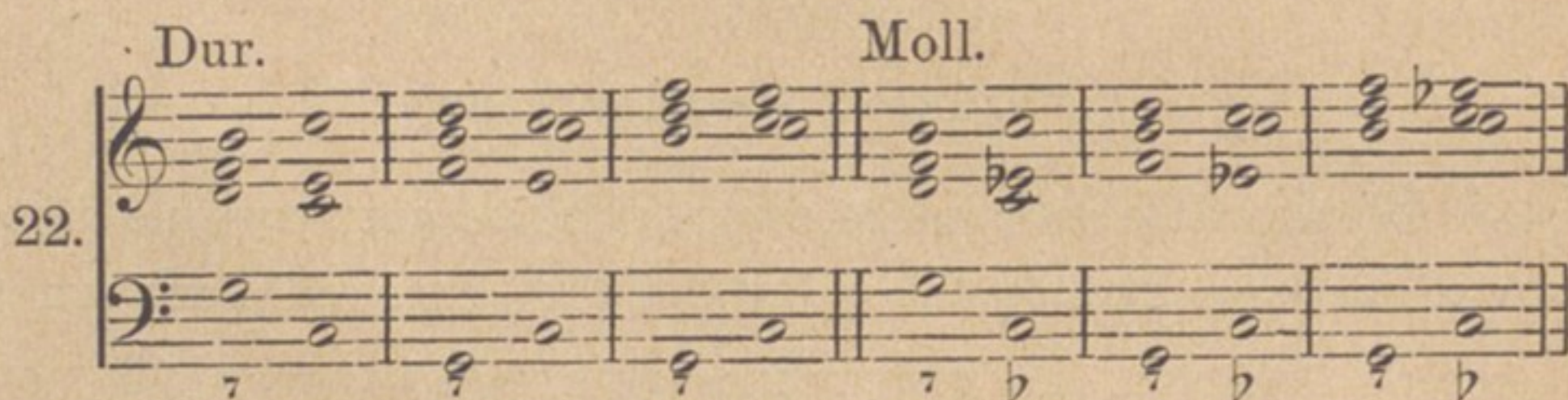
najgłówniejszym jest jednak na stopniu 5tym i taki akord nazywamy *septomowo-dominantowym*.

Akord septimowo-dominantowy.



W łączeniu czyli rozwiązaniu akordu tego, należy pamiętać głównie na zasadę rozwiązania trytonu.

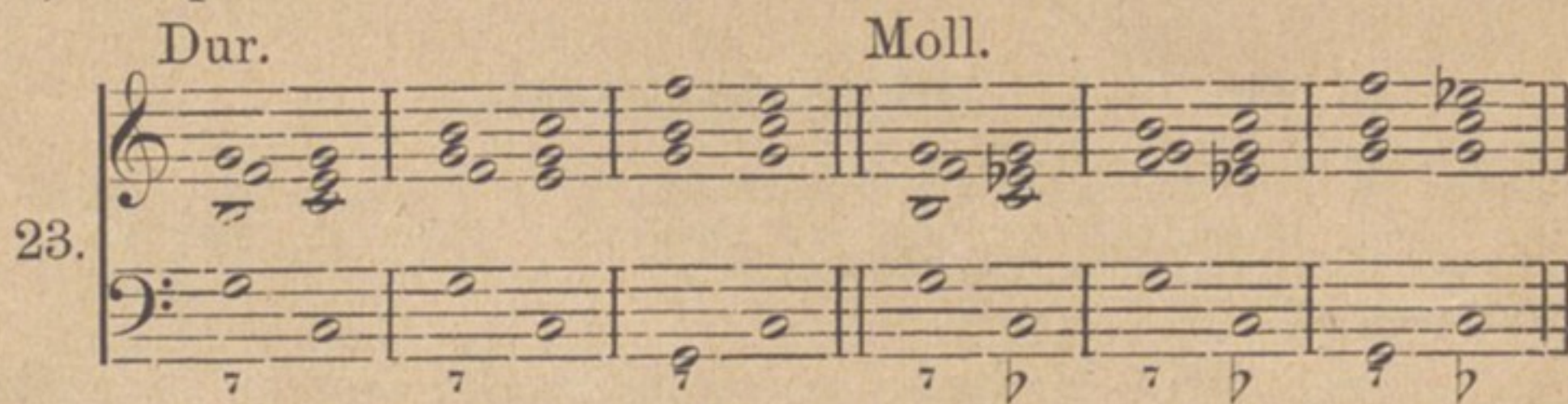
Rozwiązanie akordu septimowego.



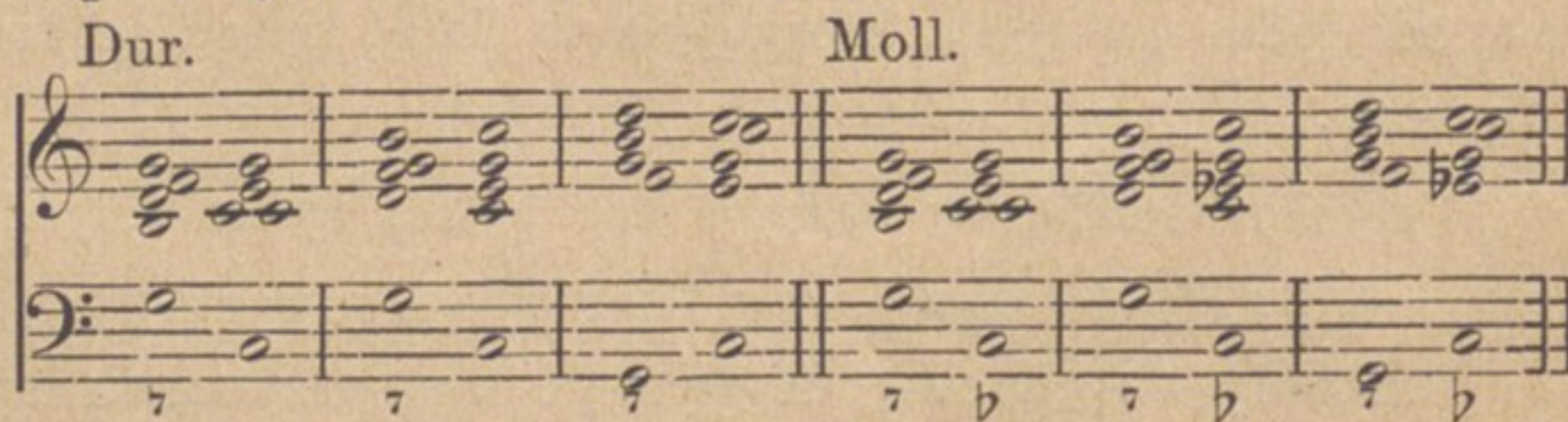
(Bemol pod akordem tonicznym odnosi się do tercyci, która jest zniżona).

W przykładach powyższych niema nigdzie kwinty w trójdźwięku tonicznym, jeżeli go chcemy mieć pełnym, musimy w akordzie septimowym wyrzucić kwintę lub podwoić bas; w ostatnim wypadku będzie harmonia pięciogłosowa.

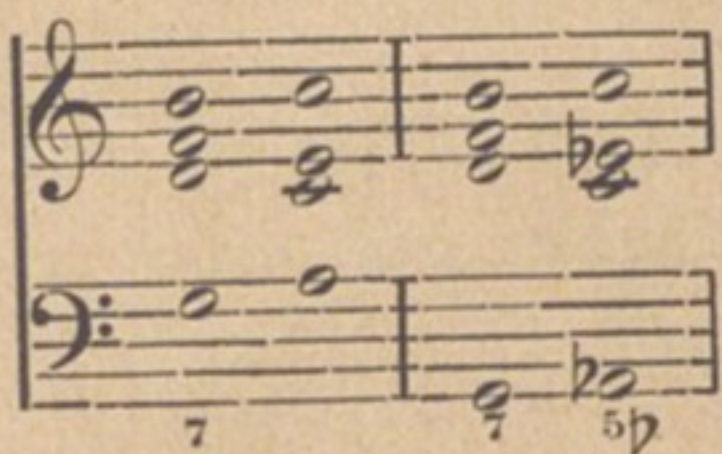
a) Z opuszczeniem kwinty.



b) Z podwojeniem basu, harmonia pięciogłosowa.



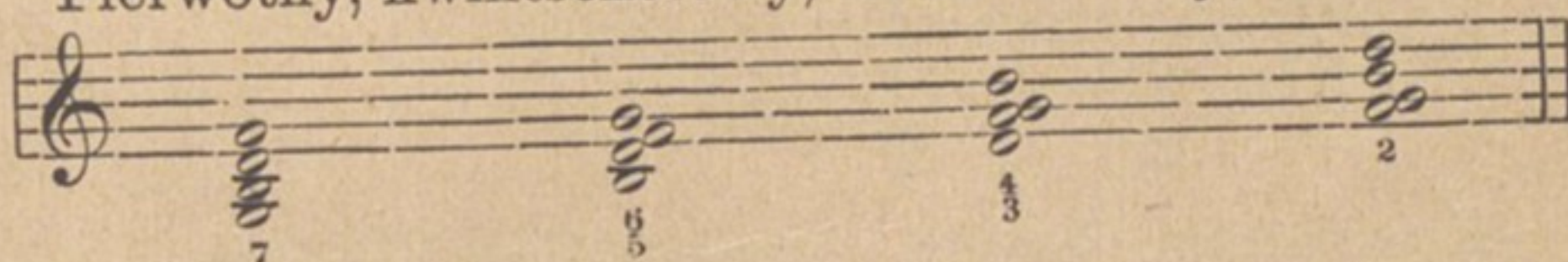
Akord septymowy można jeszcze w inny sposób rozwią-
zać, np.:

24.  i t. d.

Przewroty akordu septymowego.

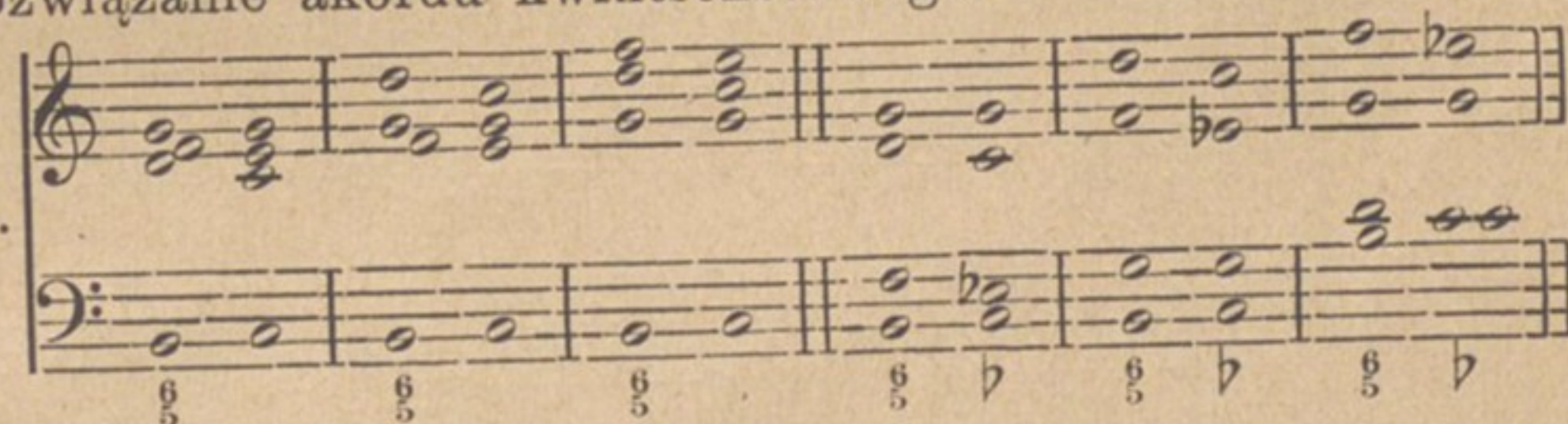
Mamy trzy przewroty akordu septymowego, 1szy nazywa się *kwintsektowy*, 2gi *terckwartowy* a 3ci *sekundowy*.

Pierwotny, kwintsektowy, terckwartowy, sekundowy.

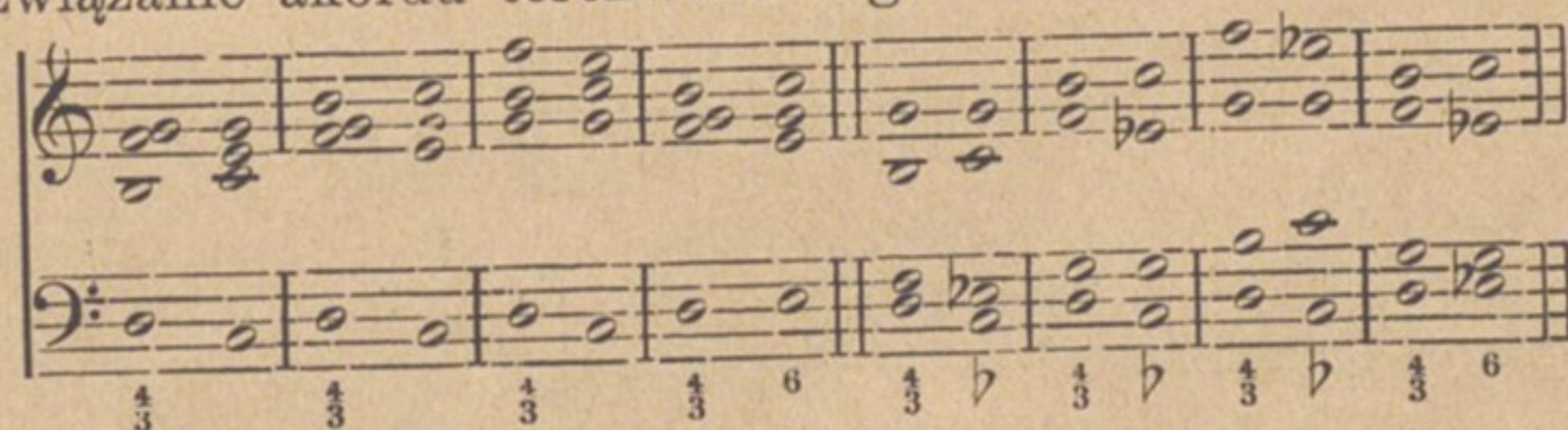
25. 

Rozwiązanie tych akordów odbywa się w taki sposób, że głosy się prowadzi jak w akordzie septymowym.

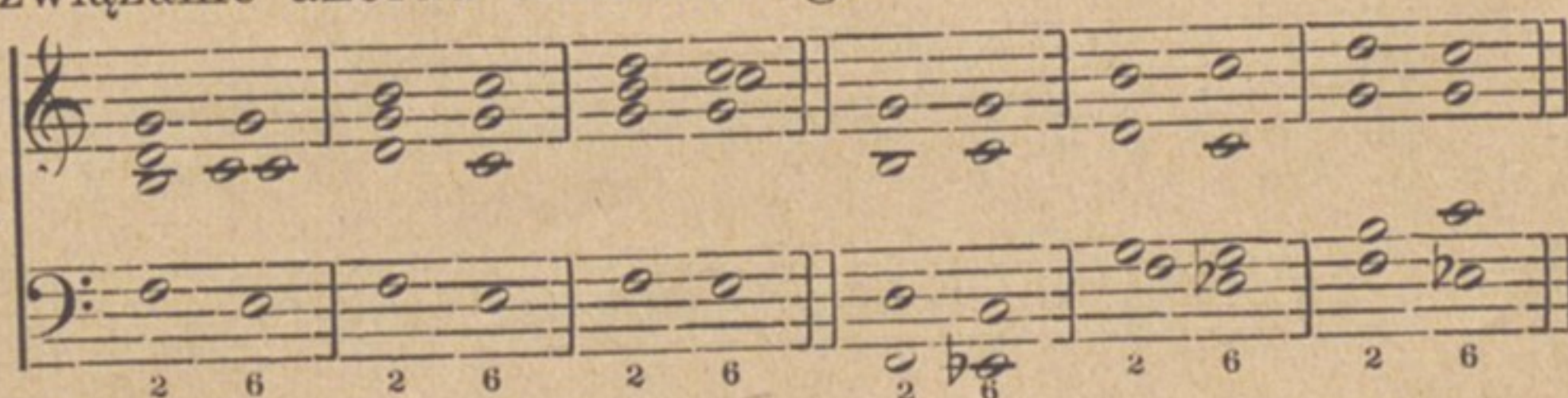
Rozwiązanie akordu kwintsektowego.

26. 

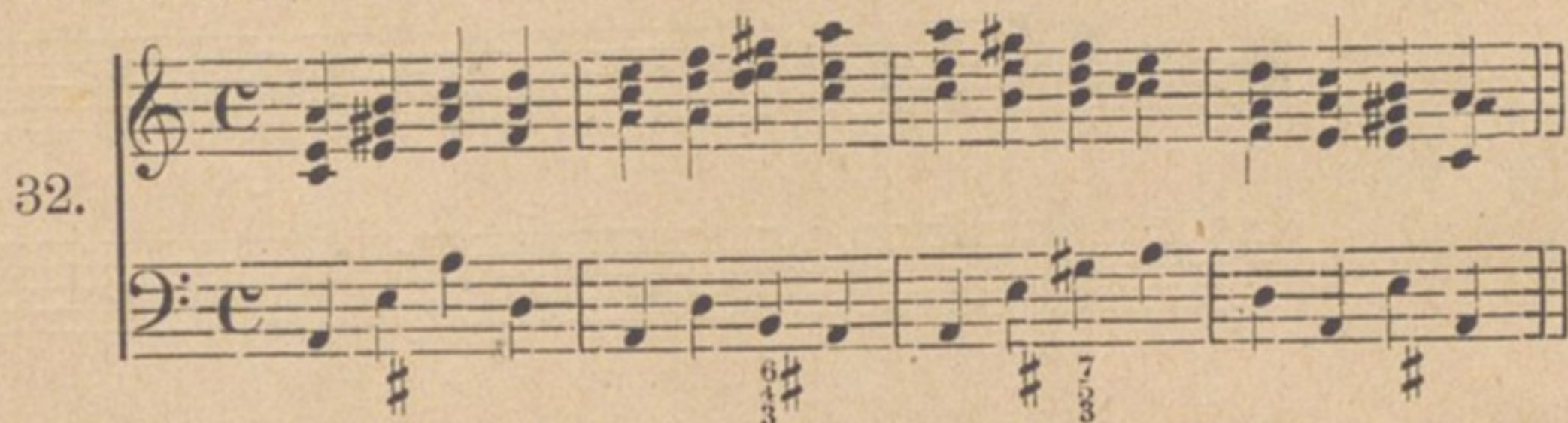
Rozwiązanie akordu terckwartowego.

27. 

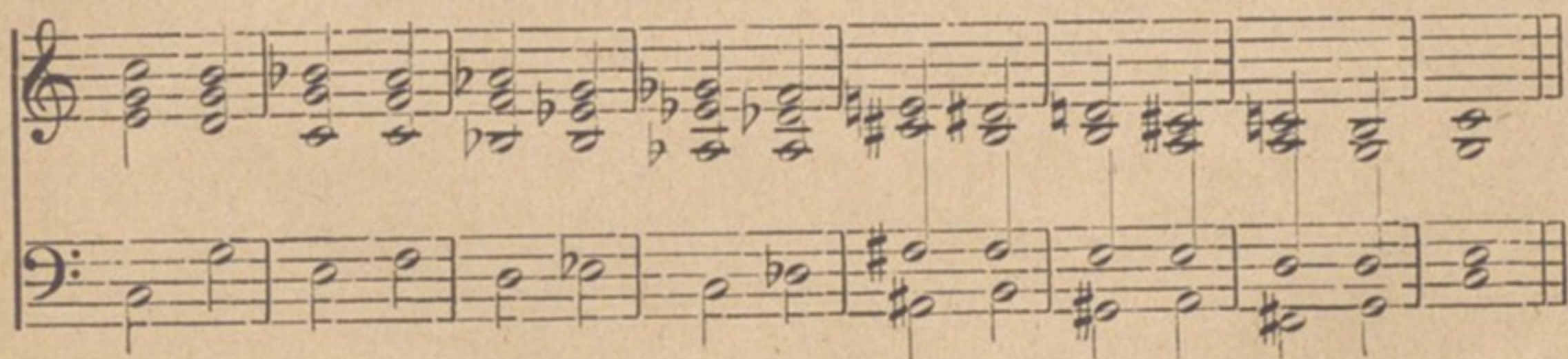
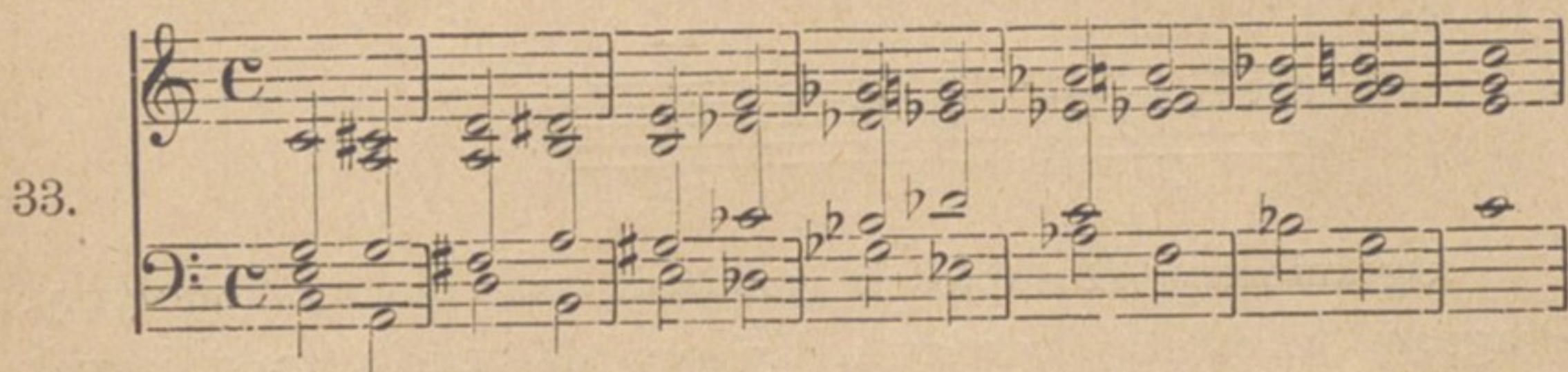
Rozwiązanie akordu sekundowego.

28. 

Gama moll.



Gama chromatyczna.

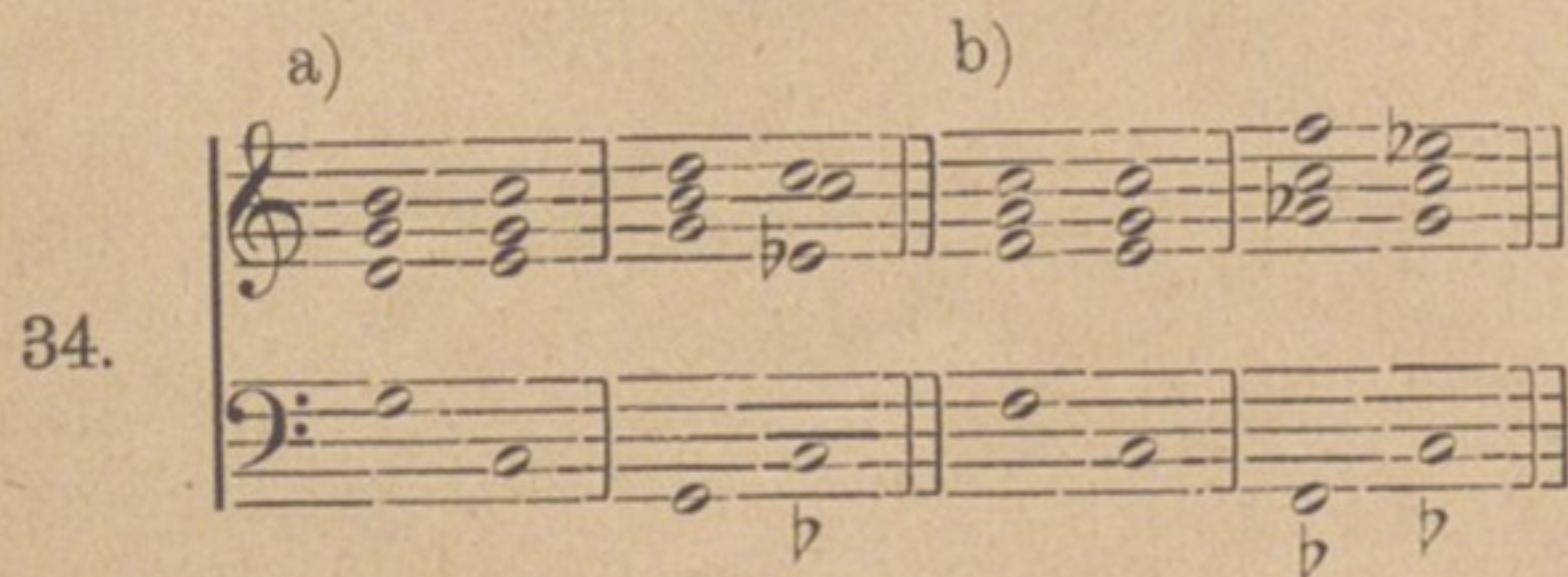


Kadencją nazywamy połączenie akordów, tworzących zakończenie lub spoczynek chwilowy w ustępie muzycznym.

Kadencye oparte są na tryadzie muzycznej a mogą być różnorodne.

Podamy tu najprostsze, t. j. kadencję *autentyczną* czyli *doskonałą* i *plagalną* (kościelną).

a) *Kadencja doskonała* powstaje z połączenia akordu dominantowego z tonicznym, b) *kadencja plagalna* z połączenia akordu subdominantowego z tonicznym.



35.

a) C dur. C moll.

b)

Ograniczeni szczupłością miejsca, na tem zakończymy. Pragnących dalszej wiedzy odsyłamy do dzieł, traktujących specjalnie naukę harmonii.



×KSIĘGARNIA×

ANTYKWARIAT



Nr 012980 G

NAKŁADEM KSIĘGARNI
JELENIA i LANGA
w Przemyślu

wyszło:

L. J. d'Arma Dietz. Teoretyczno-praktyczny przewo-
dnik w nauce śpiewu zbiorowego dla szkół średnich
i seminaryów nauczycielskich.

Część I, Teorya muzyki . . . — 50 et.

Część II, 150 ćwiczeń i pieśni
na jeden, dwa i trzy głosy — 60 „

Część III A, 30 pieśni na trzy
i cztery głosy żeńskie, dla semina-
ryów nauczycielskich i wyższych zakła-
dów naukowych żeńskich . . . — 50 „

**Część III B, 70 pieśni religij-
nych i świeckich** na 4 głosy
męskie i mieszane dla szkół średnich
i seminaryów nauczycielskich męskich 0.80 „