

WIADOMOŚCI Z MUZYKI



for

STANISŁAW NIEWIADOMSKI

WIADOMOŚCI Z MUZYKI

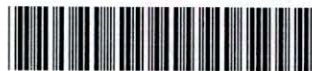
ZASADNICZE I OGÓLNE



105168

NAKŁADEM K. S. JAKUBOWSKIEGO
WE LWOWIE 1909

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0161678

2405



246308



0/154/04

PRZEDMOWA.

Mimo istnienia dość znacznej ilości prac w polskim języku, zajmujących się teorią muzyki czyli t. zw. zasadami (znajdują się między nimi dwie bardzo poważne, a mianowicie Wł. Żeleńskiego „Nauka pierwszych zasad muzyki“ i Michała Biernackiego „Zasady muzyki“), przy udzielaniu nauki daje się przecież uczuć brak podręcznika, któryby z jednej strony był dość zwięzły i przystępny, a z drugiej obejmował wszystko, co uczeń w przeciętnym wieku i o przeciętnym stopniu wykształcenia technicznego wiedzieć powinien.

Brakowi temu staram się zapobiedz książką, która mieści w sobie obok szczegółowo traktowanych rzeczy elementarnych, także i wykład ogólnych wiadomości z dziedziny instrumentów, form, etc.

A ponieważ nauka teorii, udzielana w szkole muzycznej, ma na celu nie tylko objaśnić podstawowe zasady muzyki, lecz i naprowadzić ucznia na drogę, którą może dojść do zupełnego ich opanowania, przeto po objaśnieniu starałem się zawsze wskazywać stosowne ćwiczenia. Bez nich nie nabierze wprawy należytej. W myśli też, iż zrozumiawszy dokładnie jakieś określone zjawisko lub prawidło, ma następnie sam własnymi słowami jasno sobie zdać sprawę z tego, co się nauczył, dodałem przy końcu pytania, na które nie znajdzie w książce odpowiedzi gotowej, lecz dać ją potrafi dopiero po pewnej — bardzo zresztą lekkiej pracy. Pytania te są również rodzajem ćwiczeń

zarówno w celu utrwalenia w pamięci rzeczy nauczonych jak i w celu wyrobienia u ucznia należytej formy słowa w zakresie muzyki.

W wykładzie zasad, zawartych głównie w dwu pierwszych rozdziałach, za punkt wyjścia obrałem z jednej strony wrodzone poczucie muzykalne ucznia, z drugiej — klawiaturę fortepianu, która układ tonów jak najjaśniej przedstawia. Z góry więc liczę na pewną muzykalność, chociażby w zarodku tylko, i wymagam zaznajomienia się z klawiaturą od wszystkich uczni bez wyjątku. A że wpajanie zasad muzyki w umysł i pamięć nie może się żadną miarą ograniczać na wyuczeniu pewnych tylko prawideł, przeto liczę i na to jeszcze, iż uczniowie ćwiczyć się będą równocześnie w śpiewie chórowym (t. zw. solfeże), w dyktacie rytmowym i tonalnym, jako też w taktowaniu, dzięki czemu nauka o rytmie, o odległościach (interwałach) i o gamach znajdzie bezpośrednie swoje zastosowanie praktyczne.

Począwszy od rozdziału „Harmonja“, książka wkracza poważnie w zakres ogólnych wiadomości. Są one dla ucznia niezbędne z tego powodu, że w nauce praktycznej spotyka się on dość wcześnie z wieloma rzeczami, na których objaśnienie musiałby czekać w innym razie dość długo. Jeżeli w ćwiczeniach technicznych grywa rozłożone trójgłosy lub akordy septymowe, to należy mu koniecznie istotę ich wytłumaczyć, a więc wyłożyć chociażby częściowo pewne zasady harmonji, z którą później zapozna się dokładnie. Jeżeli grywa utwory rozmaite, jak n. p. preludja, etudy, rondo, sonaty etc., to niepodobna ociągać się długo z wyjaśnieniem mu formy. Teorja i praktyka muszą z konieczności doganiać się wzajemnie: raz jedna, raz druga uczyni krok naprzód, ostatecznie jednak powinny się uzupełniać i o ile możliwości iść równo. Wykład ogólnych wiadomości poparty być winien podobnie jak wykład zasad — ćwiczeniami, a więc graniem kadencyj, analizą łatwych połączeń akordowych, rozbiorem lżejszych utworów, rozpoznawaniem instrumentów i t. d. Głównie też w myśli zwiększenia ilości ćwiczeń na II roku teorji (ogólne wiadomości) klucze dawne przenieśliem do tego działu; co zresztą

uzasadnione jest w zupełności zarówno tem, że znajomość ich nie jest w początkach w tym stopniu niezbędna, co kluczy dzisiejszych, jak i tem, że istotnie z rozmaitymi rodzajami głosu ludzkiego są one ściśle związane.

Nauka zasad i ogólnych wiadomości powinna dać uczniowi głębsze zrozumienie muzyki, powinna mu praktyczny jej wykon ułatwić, wogóle zaś umuzykalniać go i przygotować jak najlepiej do wyższych zadań, jakie go czekają w dalszym ciągu nauki.

Pł. Niewiadomski.

We Lwowie, w maju r. 1909.

PISOWNIA WŁOSKA.

Ażeby zapobiedz błędnemu odczytywaniu i wymawianiu wyrazów włoskich w muzyce używanych, podajemy wskazówki następujące:

C wymawiać należy przed samogłoskami *a, o, u* jak **k**, przed *e*, jako też przed *i*, jak **cz**. Przed spółgłoskami wymawia się jak **k**. Jeżeli zatem *h* wejdzie po *c*, to chociażby następowało dalej *e* lub *i*, wymawiać się zawsze będzie jak **k**, n. p. *chitarra* = kitarra, *chiaro* = kiario i t. p.

G wymawiać należy jak nasze **g** przed samogłoskami *a, o, u* — przed *e* lub *i* jak **dż**. Przed spółgłoskami wymawia się jak **g**, a więc i *gh* brzmi jak **g**. *Larghetto* wymawiać też należy nie lardżetto (błąd nieraz popełniany), lecz *largetto*. — *Gli* = li, *gn* = ni.

H nie wymawia się wcale, n. p. *hanno* = anno.

Q równa się naszemu **ku**, n. p. *quasi* = kuazi.

S wymawiać należy jak nasze, z wyjątkiem wypadków, w których pojawia się między dwiema samogłoskami, lub na początku słowa przed spółgłoskami *b, d, g, l, m, n, r, v*. Brzmi wówczas jak nasze **z**, n. p. *deciso* = deczizo, *smansioso* = zmaniozo. **Sce** równa się naszemu **sze**, *crescendo* wymawiać zatem należy: krescendo, a nie kreszczendo! **Sch** brzmi jak **sk**, nigdy jak **sz**, mówi się zatem skerco a nie szerco, gdy chodzi o często używane określenie włoskie *scherzo* (żart).

Z wymawiać należy jak nasze **c**. Wyjątek stanowią słowa *zero* lub *zeloso*, w których **z** brzmi zupełnie jak nasze.

TREŚĆ.

	Str.
Przedmowa	V
Pisownia włoska	VIII
Wiadomości wstępne:	
Muzyka — rytm, melodia i harmonja — trwałość, siła i barwa dźwięku — sztuka muzyczna — artyzm — słowo „muzyka“	3
I. Rozdział. Rytm.	
Takt, rytm właściwy i tempo	5
A) Takt.	
1. Określenie taktu i różnych jego rodzajów:	
Równomierność ruchu — podział czasu — parzystość i nieparzystość taktu — akcent — takt prosty — takt złożony — akcent główny i poboczny — rodzaje taktów — takt nieregularny	5
2. Wartość części taktu i jej znaki:	
Ćwierci — półnuty — cała nuta — mniejsze wartości — akcenty przy drobnych nutach	7
3. Rozmaite formy taktu:	
Forma taktu wyrażona przez ułamek — tabelka wszystkich rodzajów i form taktu	9
B) Rytm właściwy.	
1. Stosunek ruchu do całego podziału:	
Wypełnienie taktu	10
2. Jedno uderzenie na takt:	
Kropka — łuk — „brevis“ — pauzy	11
3. Większa ilość uderzeń w takcie:	
Ugrupowanie nut — $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$ — dwuznaczność pisowni	13

4. Podział nienormalny i nuty nadliczbowe:
 - Triola — duola i inne figury nieregularne — rytm normalny z nienormalnym równocześnie — rytmiczne znaczenie ozdobnika 15
5. Odbitka:
 - Nuty odbite 17
6. Akcent nienormalny i synkopa:
 - Akcent na słabszej części taktu — właściwa synkopa — dwuznaczność 17
7. Łączenie i odrywanie, uproszczenia pisowni i skrócenia:
 - Legato — staccato — różne stopnie odrywania — frazowanie — powtórzenie figury melodycznej, taktu lub nuty — tremolo 18
8. Swobody rytmu:
 - Korona czyli fermata — ritenuto — ritardando — stringendo — rubato 20
9. Charakterystyczne formy rytmu:
 - Znamienne cechy rytmiczne utworów — dowolność wrytmie 21

C) Tempo.

1. Pojęcie ogólne:
 - Powolność lub szybkość — bezwzględna długość nuty — metronom 22
2. Różne stopnie tempa:
 - Określenie powolności lub szybkości — zmiany tempa — agogika 22
3. Liczenie, taktowanie i dyrygowanie:
 - Równość w liczeniu — sposób liczenia — taktowanie — dyrygowanie 23
4. Stosunek między formą taktu a tempem:
 - Ten sam motyw rozmaicie napisany 26
 - Notatka historyczna o takcie i nutach 26

II. Rozdział. Melodja.

A) Dźwięk.

- Różnica między odgłosem a dźwiękiem. — Ton:
- Odgłos i dźwięk — właściwości dźwięku i warunki powstawania — ilość drgnień — kamerton — dźwięk materialnym muzyki — dźwięk a ton 28

B) Układ tonów.

1. Tonika, melodja i gama:
 - Ton kończący — z melodji powstaje gama — tonalność — tonacja 30
2. Porządek diatoniczny:
 - Klawiatura fortepianu — skala — stopień — nazwy stopni — oddalenie tonów — półton i cały ton — diatonika — oktawa — nazwy grup oktaowych 30
3. Porządek chromatyczny:
 - Szereg półtonów — podwyższenie — obniżenie — enharmonja — półton diatoniczny i chromatyczny 33
4. Dwojaka diatonika: twarda i miękka:
 - Dur i moll — gama miękka — półtony w gamie miękkiej — gama miękka harmoniczna i melodyczna — gamy równoległe 34
5. Gamy o diatonice specjalnej:
 - Diatonika kościelna — gamy kościelne i ich tonalność — diatonika muzyki ludowej — gamy egzotyczne 36

C) Pismo nutowe.

1. Pisemne przedstawienie tonów:
 - Pięciolinja — klucze — linje dodane — całkowity szereg tonów 37
2. Znaki podwyższenia i obniżenia:
 - Krzyżyk, bemol i kasownik — znaki stałe i przygodne — pisownia gamy chromatycznej 41
3. Transpozycja gam diatonicznych. — Tonacje:
 - Transpozycja melodji — tonacje — transponowanie gamy — tetrakord — gamy w porządku kwintowym do góry — i na dół — krzyżyk i bemol podwójny — koło enharmoniczne — tonacje o nieużywanej ilości znaków — trojaka nazwa klawisza — transpozycja gamy diatonicznej miękkiej — oznaczenie tonacji miękkich — rozpoznawanie tonacji równoległych — gamy równoimienne — stosunek gamy melodycznej do twardej równoległej i równoimiennej — warjanty gamy miękkiej — tonacje pokrewne 41
4. Tonacja a gama chromatyczna:
 - Znamiona tonalne gamy chromatycznej — jej pisownia — wyjątek dotyczący V stopnia 50

D) Odległości czyli interwały.

Str.

1. Miara diatoniczna:

Stosunek dwu tonów — nazwy liczbowe 51

2. Miara chromatyczna:

Rodzajowe określenia odległości — tabelka — odległości
w gamie *C-dur* i *a-moll* 52

3. Przewroty:

Zmiana w stosunku dwu tonów — formułka liczbowa prze-
wrotów — jak się zmienia rodzaj odległości 54

E) Ogólne uwagi o melodji.

Zrozumiałość i piękność melodji:

Tonika w melodji — zmiany chromatyczne — różnorodność
rytmu — melodja a gama — swoboda — dwojaki charakter
melodji — melodyka 55

F) Ozdobniki.

Określenie i wykon ozdobników:

Przednutka krótka i długa — większa ich ilość — mordent
dwojaki — tryl krótki i jego odmiany — tryl długi — tryl
łańcuchowy — obiegnik w kilku odmianach — akord ar-
fowany 57Notatka historyczna o podstawach melodji i o piśmie
nutowym 60

III. Rozdział. Harmonja.

Dwojaki rodzaj zespołu 63

A) Zespół akordowy.

1. Dwudźwięki i wielodźwięki:

Zgodność i niezgodność — alikwoty — trójdźwięk i cztero-
dźwięk 64

2. Akordy zgodne:

Tworzenie trójdźwięku i jego rodzaje — określenie trójdźwięków
na głównych stopniach gamy — różnorodność 64

3. Akordy niezgodne:

Akord septymowy: dominantowy, poboczny, zmniejszony
— akord nonowy wielki i mały — akord undecymowy
i tercdecymowy — nuta pedałowa 67

Str.

4. Łączenie akordów i układ na głosy:

Ilość głosów — podwojenie i wypuszczenie — harmonja
ścieśniona i rozległa — pozycja — przewroty akordu —
ruch głosów. — Bas cyfrowany — realizacja — harmoni-
zacja. — Kadencja. — Alteracja — opóźnienie — antycy-
pacja — nuty zamienne i przejściowe. — Modulacja 69

B) Zespół kontrapunktyczny.

Ogólne określenie:

Nuta przeciw nucie — kontrapunkt dwu i więcej głoso-
wy — gatunki — *Cantus firmus* — kontrapunkt podwójny —
imitacja 72

Notatka historyczna o harmonji 73

IV. Rozdział. Barwa dźwięku.

Określenie ogólne 75

A) Głos ludzki.

1. Powstawanie dźwięku 75

2. Różne rodzaje głosu:

Sopran, alt, tenor, bas. 76

3. Pisownia głosów, klucze dawne:

Klucz *c* — praktyczna strona dawnych kluczy — klucz *f*
barytonowy — *c* we wszystkich kluczach — dawne klucze
francuskie — zastosowanie kluczy dzisiejsze 76

B) Instrumenty.

Trzy grupy 79

1. Instrumenty smyczkowe:

Budowa — skrzypce — wiola (altówka) — wiolonczela —
kontrabas — flażolety — pizzicato — tłumik 79

2. Instrumenty strunowe:

Arfa pedałowa 83

3. Instrumenty strunowo-klawiszowe:

Fortepian i jego części składowe — zalety fortepianu
i niedostatki 84

4. Instrumenty dęte:

Materiał dźwięku. — Instrumenty drewniane: flet — pikolo
— oboj — róg angielski — klarnet i jego stroje — klarnet
basowy — fagot i kontrafagot. — Instrumenty blaszane:
waltornia — trąbka — puzon — inne instrumenty blaszane 86

5. Organy:

Obszar tonów — części składowe — piszczałki — rejestry
— manual — pedał. — Harmonjum 92

6. Instrumenty perkusyjne:

Kotły (Tympani) — bęben wielki i mały — trzangel, talerze,
tam-tam i inne — wielkie dzwony 94

C) Zespół wokalny i instrumentalny.

Muzyka solowa — muzyka zbiorowa:

Jeden głos — chór wielogłosowy i jednogłosowy — chór
mieszany — grupy instrumentów — orkiestra — partytura
— kwartet smyczkowy — trio — instrumentacja 97

Notatka historyczna o śpiewie i instrumentach 99

V. Rozdział. Siła dźwięku.

Określenie siły i jej stopniowania:

Stopień siły — znaki dynamiczne 101

VI. Rozdział. O formie.

A) Treść i forma.

Wyraz — Treść muzyki — temat. — Forma — styl — szkoła
— klasycyzm i romantyzm 103

B) Podział muzyki.

Różne rodzaje muzyki:

Wokalna i instrumentalna — podział według budowy 104

C) Budowa utworu muzycznego.

1. Formy homofoniczne i polifoniczne:

Motyw, fraza, zdanie i okres — symetria budowy. — Forma
pieśni — taniec. Formy ściśle kontrapunkcyjne — progresja
— odwrócenie — zwiększenie i zmniejszenie — figuracja
— kanon — fuga i jej części składowe (*dux* i *comes*) — głos
kontrapunktujący — wstawka — powrót tematu — zwięźenie
(*stretto*) — nuta pedałowa 105

Fuga podwójna i inne odmiany fugi. — Chorał figurowany.
— Ostinato. — Rytmika utworów kontrapunkcyjnych 109

2. Formy mieszane:

Wielka forma — budowa allegra — robota tematyczna —
rondo — fantazja — kaprys — warjacje — scherzo — toc-
cata — impromptu — preludjum 109

D) Zastosowanie form.

Materiał muzyki i przeznaczenie 112

1. Muzyka kościelna:

Liturgiczna i figuralna — chorał gregoriański — msza —
śpiew a. capella — hymny, psalmy i motety. — Muzyka
w kościele protestanckim 112

2. Muzyka dramatyczna:

Opera. — Uwertura — antrakty — arja — recytatyw — duet
i chór, „ansambl“ — finał. Ustępki orkiestralne. — Różne
rodzaje opery — dramat muzyczny. — Operetka — melo-
dramat — pantomina — balet 113

3. Muzyka koncertowa i komnatowa:

Różność celu — formy cykliczne. — Symfonia — suita —
sonata — kwartet — trio — odmiany tych form — koncert
— uwertura koncertowa — poemat symfoniczny. — Formy
wokalne — oratorjum — muzyka pasyjna — kantata kon-
certowa i ballada. — Charakter produkcji koncertowych.
— Mniejsze formy: pieśń — utwory instrumentalne — me-
nuet, gawot i inne tańce staroświeckie 115

4. Muzyka salonowa i taneczna:

Styl lekki — tańce nowoczesne w praktycznym użyciu i
w muzyce artystycznej — marsze 121

E) Wykon.

1. Kwalifikacja wykonawcy:

Wiadomości i wprawa — kształcenie się techniczne —
strona duchowa 123

2. Wskazówki zawarte w określeniach pisemnych:

Określenie formy — tytuły utworów — określenie tempa 124

3. Określenia włoskie:

Wyrazy włoskie 125

Notatka historyczna o formach 127

Zakończenie.

Samoistność, talent, nauka muzyki i jej cel 129

Pytania do rozwiązania ustnego i pisemnego 130

CZĘŚĆ I. ZASADY MUZYKI.

WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

Dźwięki ułożone prawidłowo w pewną całość nazywamy muzyką. A ponieważ całość taką utworzyć można jedynie przy nieustannej ich zmianie, przeto rytm czyli ruch, i melodia czyli następstwo rozmaitych dźwięków są głównymi żywiołami muzyki. Trzecim, jest równoczesne brzmienie kilku różnych dźwięków czyli harmonja. Obok rytmu, melodji i harmonji, mają jeszcze bardzo ważne znaczenie: trwałość, siła i barwa dźwięku. Stopniowanie siły, i różnorodność jako też rozmaite wytrzymywanie dźwięku, wzbogacają w wysokim stopniu muzykę, i stają się źródłem wrażeń, jakie przy jej słuchaniu odnosimy.

Muzyka.

Rytm, melodia i harmonja.

Trwałość, siła i barwa dźwięku.

W czasach odległych, równoczesne brzmienie różnych dźwięków nie miało zastosowania, a do tańca i śpiewania pieśni wystarczyły rytm i melodia. Znacznie później weszła w życie harmonja. Że jednak udział jej dla nowoczesnego ucha stał się niezbędnym, przeto muzyki dzisiejszej nie możemy za co innego uważać, jak tylko za ścisły zespół trzech wymienionych żywiołów, mimo nawet, że nierzadko pojawiają się one oddzielnie.

Muzykę w formach doskonałych nazywamy sztuką, stawiając ją obok poezji, malarstwa, rzeźby i architektury. Nie ma ona wzoru w przyrodzie, nie opowiada i nie opisuje, nie odmalowuje niczego, ani żadnych dotykalnych kształtów nie odtwarza, lecz właśnie dlatego jest najbardziej odrębna i zdaje się z najtajniejszej głębi ducha ludzkiego pochodzić. W przeciwieństwie do malarstwa i sztuk plastycznych, istniejących w przestrzeni, muzyka istnieje w czasie. Pięknem jej zajmuje się estetyka

Sztuka muzyczna.

(nauka o pięknie); nie daje się ono jednakże podciągnąć pod prawidła innych sztuk.

Artyzm.

Łacińskie *ars* (sztuka) dało początek słowom artyzm, artysta i artystyczny. Wyrażamy niemi doskonałość dzieła, wykonawcy, czy wykonania, będącą wytworem talentu, zmysłu piękna, nauki i pracy. Jeżeli chodzi o kompozycję muzyczną (utwór), to przeciwstawieniem dzieła sztuki może być muzyka ludowa, tworzona tylko instynktownie. Słowo „muzyka“ pochodzi z greckiego, od mitologicznych muz, t. j. dziewięciu dziewcząt, które pod wodzą boga Apollina opiekowały się całym zakresem umysłowym starożytnego świata. „Melodja“ wzięła początek z greckiego słowa *melos*, t. j. pieśń. „Rytm“ i „harmonja“ pochodzą również z greckiego.

Słowo „muzyka“.

I. ROZDZIAŁ.

R Y T M.

Słowo rytm mieści w sobie pojęcia: taktu, właściwego rytmu i tempa. Ażeby znaczenie ich poznać jak najdokładniej, możemy oddzielić rytm od dźwięku, co skutecznie łatwo, jeżeli melodję jakąś zamiast grać lub śpiewać, wypukamy z zupełną ścisłością. Z uderzeń tych, dźwięku pozbawionych, będziemy mogli utworzyć sobie z najzupełniejszą jasnością pojęcie rytmu i jego poszczególnych właściwości.

Takt, rytm
właściwy
i tempo.

A) TAKT.

1. Określenie taktu i różnych jego rodzajów.

Poczucie równomierności ruchu posiadamy — w mniejszym lub większym stopniu — wszyscy, gdyż leży ona zarówno w uderzeniach pulsu, serca, w oddechu, w stawianiu kroków, jak i w rozmaitych czynnościach mechanicznych, n. p. w uderzaniu młotem, wiosłowaniu i t. p. To też i słuchając muzyki, szukamy w niej uchem owej równomierności, a zwłaszcza wówczas, gdy ruchy nasze mamy do niej stosować, co — jak wiadomo — dzieje się przy tańcu i przy marszu. Zdarza się też bardzo często, iż poruszamy mimowolnie ręką, czyli taktujemy, porządkując sobie w ten sposób miarowo ułożone cząstki słuchanej muzyki; nieraz zaś, dla lepszego utrzymania się w tej równomierności, liczymy głośno: *raz—dwa, raz—dwa* lub *raz—dwa—trzy, raz—dwa—trzy*.

Równo-
mierność
ruchu.

Podział czasu. Ten równomierny podział czasu w muzyce, nazywamy taktem (*metrum*, nauka o takcie: metryka).

Parzystość i nieparzystość. Przy liczeniu, każde *raz* oznacza początek nowej grupy uderzeń, tworzących stosownie do swej ilości takt dwuczęściowy lub trzyczęściowy, czyli parzysty lub nieparzysty. Grupy takie oddzielamy w piśmie nutowym linijkami taktowymi, każda zaś z tych grup nazywa się również taktem.

Akcent. Przysłuchując się utworom muzycznym, rozróżniamy bez trudności rodzaj ich taktu, każde bowiem pierwsze uderzenie poszczególnej grupy jest w stosunku do innych cięższe. Wagę tę uderzenia nazywamy akcentem taktowym. Akcent może zresztą w mniejszym stopniu i na innych uderzeniach występować, o czym później będzie jeszcze mowa.

Takt prosty. Takt dwu- i trzyczęściowy o jednym akcencie na *raz*, nazywamy prostym.

Takt złożony. Nie wszystkie utwory posiadają podział taktowy prosty, istnieją bowiem w równej ilości i takie, które zmuszają nas do silniejszego (^) i słabszego (>) akcentowania pierwszego uderzenia każdej naprzemian grupy n. p.

^ — dwa, > — dwa, ^ — dwa, > — dwa;

albo:

^ — dwa — trzy, > — dwa — trzy, ^ — dwa — trzy, > — dwa — trzy.

Prostsza wówczas rzeczą będzie liczyć w pierwszym wypadku na cztery, a w drugim na sześć, gdyż widocznie po dwa takty złączyły się tu w całość, tworząc t. zw. takt złożony. Akcent słabszy, padający w takcie czteroczęściowym na *trzy*, będzie pobocznym, *raz* zaś otrzyma w obu wypadkach akcent główny.

Akcent główny i poboczny.

Podobnie jak takty cztero- i sześcioczęściowe, powstaną takty dziewięcio- i dwunastoczęściowe, z czego widzimy, iż wogóle za podstawę taktu uważać należy dwójkę i trójkę, które przez łączenie się w grupy stosownie akcentowane, dadzą nam wszystkie rodzaje taktów złożonych.

Rodzaje taktów. Cyframi przedstawimy wszystkie rodzaje taktów w sposób następujący:

$2 \times 1 = 2$ — takt prosty dwuczęściowy,
 $3 \times 1 = 3$ — „ „ trzyczęściowy,
 $2 \times 2 = 4$ — „ złożony czteroczęściowy,
 $2 \times 3 = 6$ — „ „ sześcioczęściowy,
 $3 \times 3 = 9$ — „ „ dziewięcioczęściowy,
 $2 \times 3 + 2 \times 3 = 12$ — takt złożony dwunastoczęściowy.

Ponadto zdarzają się i takty utworzone przez połączenie dwójki z trójką, jako też dwu dwójek (czwórkę) z trójką:

$2 + 3 = 5$, — takt złożony pięcioczęściowy,
 $2 + 2 + 3 = 7$ — takt złożony siedmioczęściowy.

Nazywamy je taktami nieregularnymi. W nowszej muzyce występują one częściej, niż w dawniejszej.

Takt nieregularny.

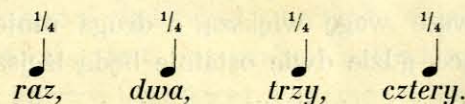
Ćwiczenie. Uczeń powinien nabierać wprawy w rozróżnianiu taktów prostych i złożonych, wybijając je albo na fortepianie albo też twardym jakimś przedmiotem na stole, z wszelką ścisłością tak co do ilości uderzeń, jak i co do akcentów. Przy pisemnych ćwiczeniach posługiwać się można czarnymi znaczkami nutowymi z prostopadłą laseczką (♯), znacząc akcent główny (^) i akcent poboczny (>).

2. Wartość części taktu i jej znaki.

Aby takt bliżej jeszcze określić, zastanowić się teraz wypada nad tem, jak długo trwać ma każda jego cząstka, czyli jaka ilość czasu upływa między jednym a drugim uderzeniem.

W tym celu bierzemy za podstawę czteroczęściowy takt w całości, a zauważywszy, iż wszystkie uderzenia, jako cząstki tej całości, są sobie równe, nazwiemy je ćwierciami i oznaczymy pisemnie w sposób następujący:

Ćwierci.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

raz, *dwa,* *trzy,* *cztery.*

Licząc równo do czterech, ale uderzając tylko na *raz* i na *trzy*, otrzymamy dwa uderzenia, dwa razy dłuższe, niż ćwierć. Półnuty.

Nazwiemy je półnutami, gdyż każde zajmuje połowę całości, znaczyć zaś będziemy próżnym owalem z laseczką.

Cała nuta.

Można jednak i raz tylko uderzyć, a wytrzymać to uderzenie przez cały takt, wówczas nowopowstała nuta przybierze długość dwa razy większą, niż półnuta, a cztery razy większą, niż ćwierć. Będzie to cała nuta: w piśmie nutowym owal bez laseczki. Razem przedstawiają się nam one tak:

Cała nuta: $\circ \frac{1}{1}$ Półnuty: $\text{♩} \frac{1}{2}$ $\text{♩} \frac{1}{2}$ Ćwierci: $\text{♩} \frac{1}{4}$ $\text{♩} \frac{1}{4}$ $\text{♩} \frac{1}{4}$ $\text{♩} \frac{1}{4}$

Ilość czasu, jaką zajmuje uderzenie wyrażone pewnym znakiem, nazywamy wartością nuty.

Mniejsze wartości.

Oprócz całych nut, półnut i ćwierci, istnieją jeszcze i mniejsze wartości, uderzając bowiem dwukrotnie na każdy wymówiony liczebnik, czyli na każdą ćwierć, otrzymamy nut ośm. Będą to ósemki ($\frac{1}{8}$), które znaczymy w podobny sposób, jak ćwierci, tylko z dodaniem chorągiewki przy laseczce, lub linijki wiążącej nuty w jedną grupę, skąd pochodzi nazwa raz wiązanych, n. p.



Przez dalsze przepołowianie powstają szesnastki ($\frac{1}{16}$) czyli nuty dwa razy wiązane: $\text{♩} (\text{♩} = \text{♩})$, trzydziestodwójki ($\frac{1}{32}$), czyli trzy razy wiązane: $\text{♩} (\text{♩} = \text{♩})$, wreszcie sześćdziesięcioczwórki ($\frac{1}{64}$), czyli cztery razy wiązane: $\text{♩} (\text{♩} = \text{♩})$

Akcenty przy drobnych nutach.

Co do akcentów, zauważyć należy, iż nawet przy nutach najmniejszej wartości, układających się parami, pierwsza posiadać będzie zawsze wagę większą, a druga mniejszą. Podobnie i w każdej trójce, gdzie dwie ostatnie będą lżejsze.

Ćwiczenie. Według wskazówek powyższych, uczeń powinien układać tabelki z cyfer i nut, wychodząc to od całej nuty, to od półnuty lub ćwierci. Wiazać może najwięcej po cztery

nuty w jedną grupę, dochodzić zaś aż do nut sześć razy wiązanych. Dla wielkiej ilości uczących się trudność zrozumienia podziału leży w tem, że biorą nazwy czwórka, ósemka, szesnastka za wartości coraz większe; gdy tymczasem rzecz ma się przeciwnie, gdyż jako ułamki przedstawiają one części coraz mniejsze. Tego nieporozumienia należy się ustrzedz. Akcenty powinien uczeń dokładnie oznaczać nawet przy najdrobniejszych nutach.

3. Rozmaite formy taktu.

Tworząc jakikolwiek takt prosty, czy złożony: dwu- lub trzyczęściowy, czy też cztero- lub sześcioczęściowy etc., możemy do tego używać nut wszelakiej wartości, a zatem nie tylko ćwierci, lecz również półnut, całych nut, ósemek, szesnastek lub trzydziestodwójek, czyli wyrażając się inaczej, przy liczeniu możemy wyobrażać sobie każde *raz, dwa, trzy, cztery* jako ćwierci, w innym wypadku jako półnuty, lub też i w mniejszej wartości, n. p. jako ósemki.

Wychodząc z założenia powyższego, otrzymamy znaczną ilość form na wyrażenie taktów różnego rodzaju.

Oznaczamy te wszystkie rodzaje i formy taktów ułamkiem. Licznik tego ułamka wskazuje, czy takt jest prosty czy złożony, a więc dwu- lub trzyczęściowy, albo też cztero-, sześć-, dziewięcio- lub dwunastoczęściowy. Mianownik zaś wskazuje, jaką wartość posiada każda z części. W liczniku możemy mieć zatem cyfry: 2, 3, 4, 6, 9, 12, 5, 7; w mianowniku tylko: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, bo tylko te przedstawiają wartość rytmiczną nuty.

Forma taktu wyrażona przez ułamek.

W praktyce najczęściej spotykamy takty z cyfrą 4 lub 8 w mianowniku, rzadziej z cyfrą 2 lub 16, a najrzadziej z cyfrą 1 lub 32. W liczniku, oprócz cyfer wymienionych poprzednio, spotkać można jeszcze wyjątkowo 1 jako też 8; wogóle zaś w używaniu cyfer widoczne jest trzymanie się środka, t. j. niezbyt wielkiej różnicy między licznikiem a mianownikiem. Wszystkie formy taktów prostych, złożonych i nieregularnych wykazuje tabelka następująca:

Tabela
wszystkich
rodzajów
i formy
taktu.

Takty proste:

$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{16}$	$\frac{2}{32}$
$\frac{3}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{16}$	$\frac{3}{32}$

Takty złożone:

$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{4}{32}$
$\frac{6}{1}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{6}{32}$
$\frac{9}{1}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{32}$
$\frac{12}{1}$	$\frac{12}{2}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{16}$	$\frac{12}{32}$
$\frac{5}{1}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{16}$	$\frac{5}{32}$
$\frac{7}{1}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{7}{16}$	$\frac{7}{32}$

Takty nieregularne:

Wymienić tu także należy dodatkowo i takt $\frac{1}{1}$, równający się taktowi $\frac{2}{2}$ i $\frac{4}{4}$, w którejto ostatniej formie najczęściej bywa używany. Ułamek $\frac{4}{4}$ zwyczajnie zastępujemy znakiem C, ułamki zaś $\frac{1}{1}$ i $\frac{2}{2}$ znakiem C czyli t. zw. *alla breve* (takt krótki).

Ćwiczenie. Uczeń powinien według powyższej tabelki tworzyć rozmaite formy taktów, wypisując je właściwymi nutami, n. p. $\frac{2}{2}$  lub $\frac{6}{8}$  i t. p., przy czym ściśle trzeba przestrzegać, ażeby grupy taktów złożonych były należycie uwidocznione, akcenty zaś główne i poboczne oznaczone dokładnie.

B) RYTM WŁAŚCIWY.

1. Stosunek ruchu do stałego podziału.

Gdyby cały utwór muzyczny miał polegać na regularnym wypełnieniu każdego taktu ilością nut, wskazaną przez ułamek umieszczony na wstępie, to musiałyby stąd powstać monotonia czyli jednostajność ruchu, w wysokim stopniu nużąca. Ale utwór muzyczny ma pod tym względem wielką swobodę i posługuje się nutami o rozmaitej wartości, z tem tylko ograniczeniem, że

takt daje ruchowi temu główną podstawę, stanowiąc niby szkielet, na którym układają się nuty rozmaitej wartości i tworzą niejako ciało o liniach symetrycznych, lecz swobodnych i giętkich.

Ruch ten, rozwijający się na podstawie stałego podziału, nazywamy rytmem właściwym. Rozumie się, że przy całej swobodzie, wartość nut pomiędzy dwiema linijkami taktowymi musi po zliczeniu dać to, co ułamek taktowy, umieszczony na wstępie, z góry określił.

2. Jedno uderzenie na takt.

Przestrzeń taktu można naprzód jednym uderzeniem wypełnić: takt cały nutą całą, takt dwucwerciovym — półnutą. Że jednak dla taktu n. p. trzy-półnutowego ($\frac{3}{2}$) jednej odpowiedniej nie posiadamy, przeto zmuszeni jesteśmy użyć jakiegoś osobnego znaku. Znakiem tym jest kropka położona obok nuty. Powiększa ona nutę o połowę jej wartości, dwie kropki powiększają ją o połowę i ćwierć i t. d. w odpowiednim stosunku:

$$\begin{aligned} \text{♩} &= \text{♩} + \text{♩} \\ \text{♩}.. &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} \\ \text{♩}... &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} \\ \text{♩}.... &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} \end{aligned}$$

A zatem całość taktu $\frac{3}{2}$ będziemy mogli wyrazić nutą: $\text{♩}..$, podobnie jak całość taktu $\frac{3}{4}$ nutą: $\text{♩}.$ a trzyósemkowego: $\text{♩}.$

Przy takcie dziewięcioczęściowym okaże się, iż nawet z pomocą kropki nie zdołamy całej przestrzeni taktowej jedną nutą wypełnić, zmuszeni więc będziemy nowy znak wprowadzić, t. j. łuk. Łączy on dwie nuty i wskazuje, że stanowią jedną całość, czyli że drugiej nie należy uderzać. Takt więc dziewięćósemkowy będzie można w ten sposób wypełnić:

$$\frac{9}{8} \text{ } \text{♩} \text{---} \text{♩}$$

przyczem zauważyć należy, iż owe nuty, które się w jedną spłynęły całość, występują tu jako przedstawicielki poszczególnych grup tego taktu złożonego: $\text{♩} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, $\text{♩} = \frac{3}{8}$, razem $\frac{9}{8}$, co nam

doskonale pochodzenie taktu uwidocznia. Byłoby błędem, a co najmniej dziwactwem, to samo napisać w ten sposób: $\frac{9}{8}$  jakkolwiek wartość połączonych nut całkowicie odpowiada ilości wskazanej przez ułamek.

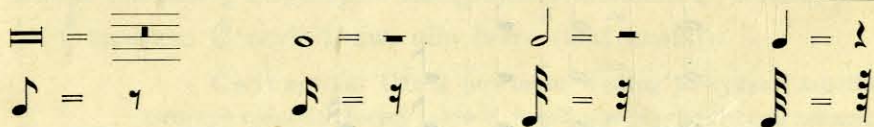
„Brevis“.

Chcąc wypełnić takt $\frac{2}{1}$ jednym uderzeniem, musimy się uciec do nuty używanej już dziś rzadko, zwanej *brevis* (krótka):  zawierającej wartość dwu całych nut. Takt $\frac{3}{1}$ wypełnimy zatem takąż samą nutą z dodaniem kropki .

Pauzy.

We wszystkich wypadkach powyższych, nuta wypełniająca takt w całości wskazuje, iż dźwięk raz uderzony, trwa aż do taktu następnego. Gdyby jednakże szło o jedno dłuższe lub krótsze uderzenie, po którym przestanek miałby nastąpić, to wówczas musielibyśmy tenże przestanek uwidocznić stosownym znakiem t. j. pauzą.

Ponieważ zaś długość przestanku może być rozmaita, przeto i pauzom nadawać musimy wartość rozmaitą, w czem stosujemy się do wartości nut już nam znanych:  +  = 



W wypadkach, gdy zachodzi potrzeba oznaczenia większego przestanku, wypisujemy nad dłuższą kreską cyfrę, wskazującą ilość taktów milczenia, n. p. .

Zastępując większą ilość pauz jedną pauzą, trzymamy się zasady następującej: dwie równe pauzy, z których pierwsza pada na silną część taktu, możemy zastąpić jedną, odpowiednio większą; dwie natomiast równe pauzy, z których pierwsza pada na słabszą część, muszą być jedna obok drugiej wypisane. N. p.: $\frac{2}{4}$  lepiej napisać .

W końcu zauważyć należy, iż we francuskich wydaniach nutowych napotykamy jako pauzę ćwerciovą znak od naszego różny, będący odwróceniem pauzy ósemkowej.

Ćwiczenia. Uczeń powinien przejść wszystkie takty bez wyjątku, wypełniając je po kolei jednym uderzeniem, jako też

w rozmaity sposób z zastosowaniem pauz, według zasad pisowni podanych wyżej.

3. Większa ilość uderzeń w takcie.

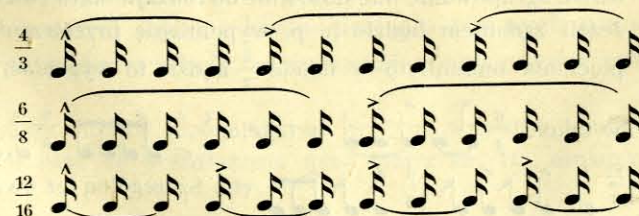
Przy wypełnianiu przestrzeni taktowej ilością nut większą niż licznik wskazuje, zwrócić naprzód uwagę należy na sumę ich wartości, która musi się ściśle z ułamkiem zgadzać. Następnie — na ugrupowanie nut.

Ugrupowanie nut powinno odpowiadać głównym częściom taktu, zwłaszcza jeżeli chodzi o większą ilość nut jednakowej wartości (raz- dwa- trzy- lub cztery razy wiązanych), które, jak to już poprzednio nadmieniliśmy, występują najczęściej w grupach po cztery nuty, mogą jednakże stosownie do rodzaju taktu wiązać się po trzy lub sześć, rzadziej po dwie lub ośm, a najrzadziej w figury o jakiejś większej nieparzystej ilości nut. Ugrupowanie nut.

Ze względu na przejrzystość pisowni, grupowanie takie ma znaczenie pierwszorzędne, zwłaszcza, gdy chodzi o te rodzaje taktów, które po sprowadzeniu do jednej nuty dają ogólną wartość jednakową, mimo zasadniczej różnicy, jaka w nich zachodzi.

Takt $\frac{3}{4}$ równie jak takt $\frac{6}{8}$ lub $\frac{12}{16}$ daje się jedną i taką samą nutą wypełnić, mianowicie . Podobnie ma się rzecz z taktami $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$ z tą tylko różnicą, że tu  obejmuje całość taktową. A jednak takt $\frac{3}{4}$, ze względu na odmiennie padające akcenty, jest zupełnie czemś innem, niż takty $\frac{6}{8}$ i $\frac{12}{16}$; tak samo, jak czemś innem jest takt $\frac{3}{2}$ w porównaniu z taktami $\frac{6}{4}$ lub $\frac{12}{8}$.

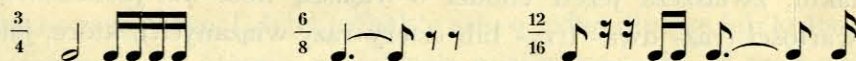
Najlepiej zdołamy to sprawdzić, wypełniając każdy z taktów szesnastkami, jako nutami odpowiadającymi mianownikowi trzeciego z nich:



Czyż z tych akcentów nie wynika, że najprościej powiązać te nuty w grupy następujące:



Z tą samą ścisłością jesteśmy obowiązani postępować, gdy nuty rozmaitej wartości rytmicznej takt wypełniają n. p.:



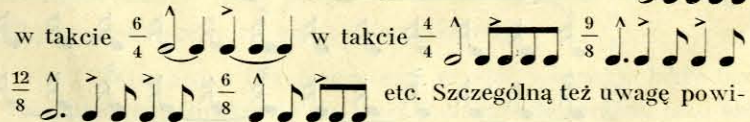
Błędnie zaś byłoby napisać to samo:



Dwuznaczność
pisowni.

Ścisłość w grupowaniu nut znajdujemy w pisowni wszystkich utworów muzycznych, jeżeli zaś kiedykolwiek zajdzie jaka dwuznaczność, niejasność lub dowolność, to autor widocznie liczy wówczas albo na to, że poprzednie takty upewniły już grającego co do podziału, albo też na głos towarzyszący (szczególnie bas), który w takim razie wątpliwości usuwa. Pozorne błędy przeciw poprawności grupowania spotykamy tam, gdzie idzie o uwydatnienie frazy melodyjnej, a jeszcze więcej w piosence, gdzie jednak usprawiedliwia je reguła nakazująca wiązanie ósemek, szesnastek i t. d., skoro tylko jedna głoska pada na dwie, trzy lub więcej nut.

Uczeń powinien ćwiczyć się w tworzeniu wszelkich rodzajów i form i taktu, przez wypełnianie przestrzeni taktowej rozmałą ilością nut. Nutom tym ma być nadana odpowiednia wartość rytmiczna, głównie jednak w ćwiczeniu tem idzie o właściwe ugrupowanie nut stosownie do rodzaju taktu i do akcentów. Jeżeli zadaniem będzie n. p. wypełnienie przestrzeni taktowej pięcioma nutami, to w takcie $\frac{3}{2}$ będzie to wyglądać



etc. Szczególną też uwagę powi-

nien uczeń zwrócić na figurę złożoną z dwu nut, z których pierwsza powiększona jest kropką lub większą tychże ilością, a druga tworzy dopełnienie pierwszej, tworzące z dwu nut razem miarową jakąś wartość n. p. $\text{♪}(\text{♪})$ lub $\text{♪}.. \text{♪}(\text{♪})$. Otóż w tych zwłaszcza wypadkach, w których druga nuta przedstawia małą wartość rytmiczną: szesnastkę lub trzydziestą dwójkę, urwać rytmu nie można i dać po niej pauzę, gdyż nuta tak krótka musi się oprzeć koniecznie na jakiejś rytmicznie silniejszej. Odnosi się to oczywiście i do większego szeregu nut małej wartości; byłoby więc niedorzecznością napisać n. p.:



4. Podział nienormalny i nuty nadliczbowe.

Zdarza się często, że nutę, która w zwyczajnych warunkach mieści w sobie dwie o połowę mniejsze wartości, dzielimy wyjątkowo na trzy równe nuty. Będzie to podział nienormalny, a figurę rytmiczną w ten sposób otrzymaną, nazwiemy triolą, dla odróżnienia od zwykłej grupy trzech nut w takcie trzysześcio- dziewięcio- lub dwunastoczęściowym. W piśmie nutowym figurę tę oznaczamy cyfrą 3 umieszczoną nad nutami, które najczęściej bywają jeszcze oprócz tego objęte łukiem*) n. p.

Triola.



W podobny sposób mogą powstawać i inne nienormalne figury rytmiczne. I tak duola będzie złożona z dwu nut, które mają zastąpić normalne trzy, n. p.: $\frac{3}{8}$ zamiast ♪♪♪ , kwartola z czterech nut n. p. $\frac{3}{4}$ zamiast ♪♪♪♪ .

Duola
i inne figury
nieregularne.

Spotykamy także i kwintole (5 nut), sekstole (6), septymole (7), a nawet figury o kilkudziesięciu równych nutach, które zmieścić potrzeba w takcie, nienaruszając jego całości rytmicznej.

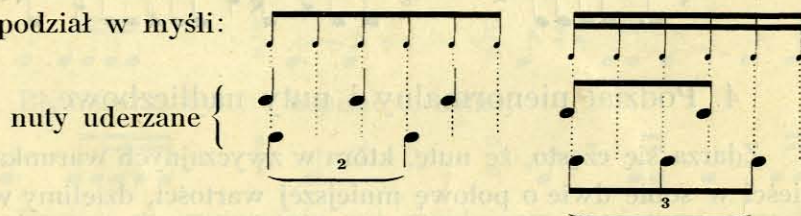
*) Byłoby istotnie lepiej używać w tym wypadku klamry [] , a łuk pozostawić do przedłużania nuty (patrz str. 11), oznaczania legata i frazy.

Literatura muzyczna dostarcza nam obficie podobnych przykładów podziału nienormalnego.

Rytm normalny z nienormalnym równocześnie.

Większe trudności z powodu tego podziału powstają wówczas, gdy rytm normalny z nienormalnym zejdą się równocześnie, n. p. triola z dwiema lub czterema nutami, duola z trzema lub sześcioma etc. Ażeby te sprzeczne ze sobą rytmy należycie podzielić i wykonać, trzeba przedewszystkiem określić dokładnie, gdzie ma paść każda z nut. Mając do czynienia z ćwierciami, najlepiej w tym celu podłożyć im w myśli podział na ósemki, przy ósemkach — podział na szesnastki:

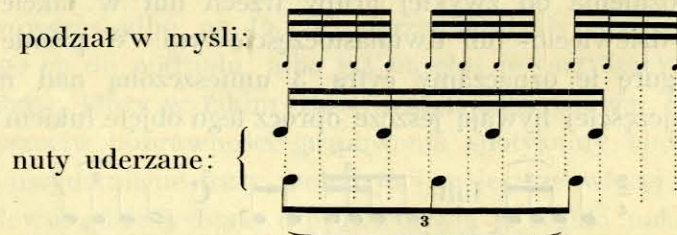
podział w myśli:



nuty uderzane {

Przy połączeniu trzech ósemek z czterema szesnastkami okażą się potrzebne trzydziestodwójki:

podział w myśli:



nuty uderzane: {

Wypadki podobne najczęściej trudności nastroczają przy utworach fortepianowych, gdy jedna z rąk ma rytm zwykły, a druga nienormalny. Często jednak, wyćwiczywszy osobno każdą i przywyklszy do przeciwnych rytmów, uzyskuje się poprawny zespół bez mozolnego obliczania. Nie uwalnia to wszakże nikogo od dokładnej znajomości powyżej podanej zasady podziału.

Rytmiczne znaczenie ozdóbki.

Do kategorii nut nienormalnych zaliczyć także wypada wszelkie ozdóbki; czy bowiem znaczone są one drobnymi nutkami, czy też osobnymi znakami, to zawsze stanowią figurkę jakąś nadliczbową, którą w takcie zmieścić można jedynie przy odpowiednim umniejszeniu wartości nut głównych.

Uczeń może w tem miejscu przystąpić do ćwiczeń z odczytywaniem ozdóbek, o ile z praktyki są mu one już znane. Dokładne pouczenie dotyczące wykonywania ozdóbek nastąpi później. Tu tylko strona rytmiczna (a nie tonalna) może być przedmiotem ćwiczeń.

5. Odbitka.

Bardzo często się zdarza, że utwór muzyczny nie rozpoczyna się na raz równo z taktem, tylko słabszą jakąś nutą, n. p. $\frac{2}{4}$ Nazywamy ją odbitką. Nut takich może być więcej, n. p. $\frac{2}{4}$ albo $\frac{3}{4}$ a nawet mogą one zajmować połowę taktu n. p. $\frac{6}{8}$ Nuty odbite.

Stosownie do takiego początku, znajdujemy przy końcu takt niepełny, któremu do całości nie dostaje tyle, ile potrzeba, ażeby odbitkę w razie powtórzenia można było zmieścić. Regułą to jednakże nie jest, bo odbitka nie potrzebuje koniecznie owego uzupełnienia w dalszym ciągu utworu.

6. Akcent nienormalny i synkopa.

Niejednokrotnie występują w utworach muzycznych akcenty, niezgadające się z zasadami rytmu wyżej podanymi; dzieje się to wówczas, gdy akcent pada przygodnie na słabą część taktu n. p. w $\frac{4}{4}$ na drugą lub czwartą, na trzecią w $\frac{3}{4}$, na drugą i piątą w $\frac{6}{8}$ i t. p., n. p. $\frac{4}{4}$ etc., $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ Akcent na słabej części taktu.

Akcenty jednak takie, wnoszące ze sobą nieraz bardzo pożądane urozmaicenie, nie usuwają wcale głównych akcentów taktowych, które pozostają nienaruszone dzięki temu, że istnieją w uchu słuchacza. Moglibyśmy też na powyższych przykładach stwierdzić, zwłaszcza gdybyśmy je w toku utworu muzycznego usłyszeli, że wyrazistości taktowej przygodne akcenty nie psują nawet w tych wypadkach, w których na silnej części taktu, zamiast uderzeń znajdują się pauzy (przykład $\frac{6}{8}$).



Często spotykane litery *m. d.* odnoszą się do użycia ręki prawej (*mano destra, main droite*), litery zaś *m. s.* (*mano sinistra*) lub *m. g.* (*main gauche*) do użycia ręki lewej.

8. Swobody rytmu.

Rytm wymaga w swym biegu równomiernym wypoczynków w pewnych odstępach czasu. Wprowadzamy też w tym celu różne zmiany. Wskazują nam je odpowiednie znaki. Zdarza się na przykład, że dźwięk jakiś (w szczególności przy zakończeniu pewnego ustępu) ma być wyjątkowo dłużej wytrzymany niż wartość nuty wskazuje i niż całość taktu na to pozwala. Wówczas umieszczamy nad nutą t. zw. koronę czyli fermatę, n. p.  lub  i t. p., w następstwie czego zostaje ona przydłużoną stosownie do woli wykonawcy lub dyrygenta. Reguły właściwie niema, jak długo ma trwać dźwięk fermatą opatrzone; rozstrzyga tu muzykalne poczucie i smak, oraz trwałość dźwięku właściwa instrumentowi. Śpiewak trzymać może fermatę dopóki mu oddechu starczy, pianista tak długo, jak na to pozwala dźwięk instrumentu, skrzypek lub organista instrumentem krępowani nie są.

Słowa włoskie *ritenuto* (wstrzymać) lub *ritardando* (opóźnić) oznaczają chwilowe zmiany rytmu, również przez przedłużenie wartości jednej czy też kilku nut, albo też przez opóźnienie wejścia którejś z nut. Przeciwnie *stringendo* (*stringere* znaczy rwać) umniejsza wartość rytmiczną zwyczajnie kilku nut, przez co figura otrzymuje charakter niespokojnie zerwanej. *Rubato* (odkradanie) ma znaczenie podobne, wogóle zaś określa pewną chwiejność, powstającą stąd, że wartość rytmiczną „odkrada” się jednym nutom na korzyść innych. W muzyce dobrego stylu bywają te zmiany z wielkiem tylko umiarkowaniem używane.

Swobody powyższe nie występują zbyt często, a używanie ich może być dozwolone tylko tym, którzy jako wykonawcy doprowadzili w rytmie do zupełnej ścisłości. Muzyka wprowadzie nie znosi absolutnej owej miarowości, właściwej przyrządom samogrającym (automatom), przeciwnie, lubi pewną swobodę, nadającą jej cechę życia; lecz uczeń w pierwszym

rzędzie dążyć powinien do zrozumienia i zupełnego opanowania rytmiki. Dopiero później, stojąc na gruncie tejże, może ze swobód korzystać. T. zw. *rubato* jest zresztą według określenia Chopina (w którego dziełach najczęściej znajduje zastosowanie) swobodą ręki prawej w stosunku do lewej, która „jak kapelmistrz” ma rytm ściśle zachowywać.

9. Charakterystyczne formy rytmu.

Utwory muzyczne, wskutek powtarzającego się układu poszczególnych części, przybierają bardzo często rozmaite charakterystyczne formy. Różnica, zachodząca między rozmaitymi rodzajami tańca, polega w pierwszym rzędzie na właściwej rytmice każdego. Ponadto jednak i w rytmach utworów nieprzeznaczonych do tańca spotykamy bardzo często cechy tak znamienne, że z łatwością można je określić. I tak, jeżeli utwór porusza się w figurach dwa razy wiązanych, to określamy rytm jako szesnastkowy, jeżeli w triolkach, to jako triolkowy; punktowanym nazwiemy rytm, w którym przeważa figura złożona z ósemki z kropką i szesnastki, synkopowanym, gdy synkopy się powtarzają i t. p.

Zdarza się wkońcu także, że rytm może być zupełnie dowolnie traktowany (*senza rigore*, t. j. bez ścisłości), zwłaszcza jeżeli takt wcale nie jest określony, z czem również spotkać się można. Należą tu przede wszystkim t. zw. recytatywa, w których przedziałek taktowych nie znajdujemy, nuty zaś o rozmaitej wartości szkicują tylko w przybliżeniu długość dźwięku. Śpiewak wykonywa takie (przez pół mówione przez pół śpiewane) ustępy według własnego upodobania (*ad libitum, a piacere*), idąc w tem głównie za wymaganiami deklamacji. Ale ustępy podobne spotykamy również w muzyce instrumentalnej.

Ćwiczenia. Uczeń może już teraz we wszystkich utworach muzycznych rozpoznawać rodzaje taktu i rozbierać je (analizować) dokładnie, oznaczając wszystkie silniejsze i słabsze części. Przykłady w utworach różnić się będą z przykładami tu podanymi tylko o tyle, o ile linii wcale dotychczas nie używaliśmy, z powodu, że różnaitość dźwięku nie miała na razie dla nas znaczenia. W utworach spotka się uczeń z pięciolinją i dźwię-

Korona
czyli
fermata.

Ritenuto,
Ritardando,
Stringendo,
Rubato.

Znamienne
cechy
rytmiczne
utworów.

Dowolność
w rytmie.

kami o rozmaitej wysokości, nie przysporzy mu to jednak żadnej nowej trudności, chyba w utworach kilkugłosowych, w których rytm każdego głosu traktowany jest osobno, mimo, że głosy (trzy, cztery i pięć) umieszczone są na dwu pięciolinjach, n. p. w inwencjach lub fugach Bacha, które do takiej analizy bardzo będą stosowne. Ścisłość głosowa, tu zachowana, nie jest w innych utworach w tym stopniu konieczna, stąd też w każdej najlepszej nawet muzyce znajdzie uczeń rozmaite i liczne swobody. Chodzi jednak o to, aby je zauważył i umiał sobie z nich zdać sprawę.

C) TEMPO.

1. Pojęcie ogólne.

Powolność
lub
szybkość.

Powolność lub szybkość, w jakiej utwór muzyczny wykonujemy, nazywa się tempem. Może ono być rozmaite, nie wpływa jednak wcale na wzajemny stosunek nut między sobą: przy najżywszem bowiem tempie cała nuta trwać musi dwa razy dłużej niż półnuta, a ósemka o połowę krócej niż ćwierć.

Bezwzględna
długość nuty.

Przyjąwszy w jakimś utworze pewną szybkość czyli tempo, nadajemy już tem samem każdej nucie określoną czyli bezwzględną długość, o czem dotychczas mowy nie było, gdyż zajmowały nas wartości względne.

Metronom.

Bezwzględną wartość nuty z całą dokładnością może nam wskazać tylko t. zw. metronom (konstrukcji Maelzla) czyli taktomierz, przyrząd zegarowy, który nakręcony i odpowiednio nastawiony, głośno wybija części taktowe w oznaczonej szybkości. Znalazłszy w nutach określenie na przykład: $\text{♩} = 88$, należy ciężytek na wahadle przesunąć na kreskę oznaczoną tąż cyfrą, a następnie każdą nutę ćwierciową stosować do uderzenia metronomu.

2. Różne stopnie tempa.

Zasadniczo przyjmujemy pięć stopni tempa, a mianowicie:

Określenie
powolności
lub
szybkości.

1. *Largo* czyli szeroko (także *Adagio* — poważnie, *Lento* — wolno, *Grave* — ciężko).
2. *Andante* czyli „idąc“, tempo przeciętnego kroku.

3. *Moderato* — umiarkowanie.

4. *Allegro* — wesoło.

5. *Presto* — prędko (także *Vivo*, *vivace* — żywo).

Do bliższego określenia tempa służą jeszcze końcówki, mianowicie „*issimo*“, gdy chodzi o najwyższy stopień szybkości, n. p. *Allegro*, *Prestissimo*, *Vivacissimo*; dalej „*etto*“ i „*ino*“, gdy chodzi o zmniejszenie pojęcia szybkości lub powolności, n. p. *Larghetto* mniej wolne niż *Largo*; *Andantino* — mniej wolne niż *Andante*, *Allegretto* — mniej szybkie niż *Allegro* i t. p.

Nadto istnieją jeszcze drobne słówka równie do tego służące celowi, n. p. *molto* — bardzo, *assai* — wystarczająco, *un poco* — trochę, *più* — więcej, *non troppo* — niezbyt, *non tanto* — nie tyle, *ancora più* — jeszcze więcej, *poco a poco* — potroszę, *sempre* — zawsze, *stretto* — wąsko (a więc szybko).

Utwory muzyczne większych rozmiarów zmieniają tempo niejednokrotnie na dłuższy okres czasu, co kompozytor stosownym napisem uwidocznia. Nowe tempo (podobnie jak nowa tonacja) pociąga za sobą podwójną linijkę taktową ||. Gdy się pierwotne tempo wraca, wówczas spotykamy napisy *tempo primo*, *come sopra* — jak wyżej, wskazują one powrót do pierwotnego lub poprzednio użytego już tempa. Podwojenie szybkości wyraża napis: *doppio movimento* (ruch podwójny), zachowanie tej samej: *l'istesso tempo*. Przez *Tempo giusto* rozumiemy szybkość, której stopień pozostawiony jest poczuciu wykonawcy, obowiązane go utrzymać je należy.

Zdarzają się i zmiany tempa chwilowe, jak *allargando*, lub *rallentando*, wskazujące zwolnienie tempa, albo przeciwne im *accelerando* — przyspieszenie. Pojawiające się po nich, jak wogóle po wszelkich zmianach rytmu, słówko *a tempo*, oznacza powrót do szybkości pierwotnej. Nauka o zastosowywaniu tych zmian tempa nazywa się agogiką.

Zmiany
tempa.

Agogika.

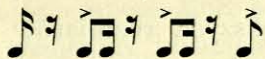
3. Liczenie, taktowanie, dyrygowanie.

Głośne liczenie głównych części taktowych służy do ścisłego zachowania taktu i niepodobna go unikać, gdy chodzi

Równość
w liczeniu.

o rozwinięcie doskonałej rytmiczności gry. Że jednak początkujący bardzo często, zamiast grać podług liczenia, postępuje odwrotnie, t. j. liczy podług grania, przydłuża lub skraca dowolnie regularne części taktu, czyli mówiąc inaczej — liczyć nie umie; przeto pierwszą rzeczą jest nauczyć się dokładnego i ściśle miarowego liczenia, aby następnie dopiero stosować je przy graniu. W dalszym ciągu nauki dążyć należy do tego, ażeby głośne liczenie uczynić zbytecznym, a nastąpi to wówczas, gdy zamiast ust, wymawiających raz, dwa, trzy etc., myśl pracować zacznie, podając podział z równą ścisłością.

Sposób
w liczeniu.

Przeciw ogólnie używanemu „raz i dwa i trzy i“ i t. p. zasadniczo nic mieć nie można, jest ono lepsze niż: „pierw-sza, dru-ga, trze-cia“, któreto sylaby przy nienormalnych akcentach muzycznych na słabsze części otrzymują zupełnie niewłaściwe naciski, n. p. $\frac{3}{4}$ 

Dobrem ćwiczeniem dla ucznia może być przy trudniejszych ustępach oddzielanie poszczególnych grup taktu i liczenie następnie każdej z osobna. W wypadkach, gdy początkującemu trudno przychodzi rozróżniać figurę  od , liczenie wyżej wskazane, może być bardzo pomocne n. p.:

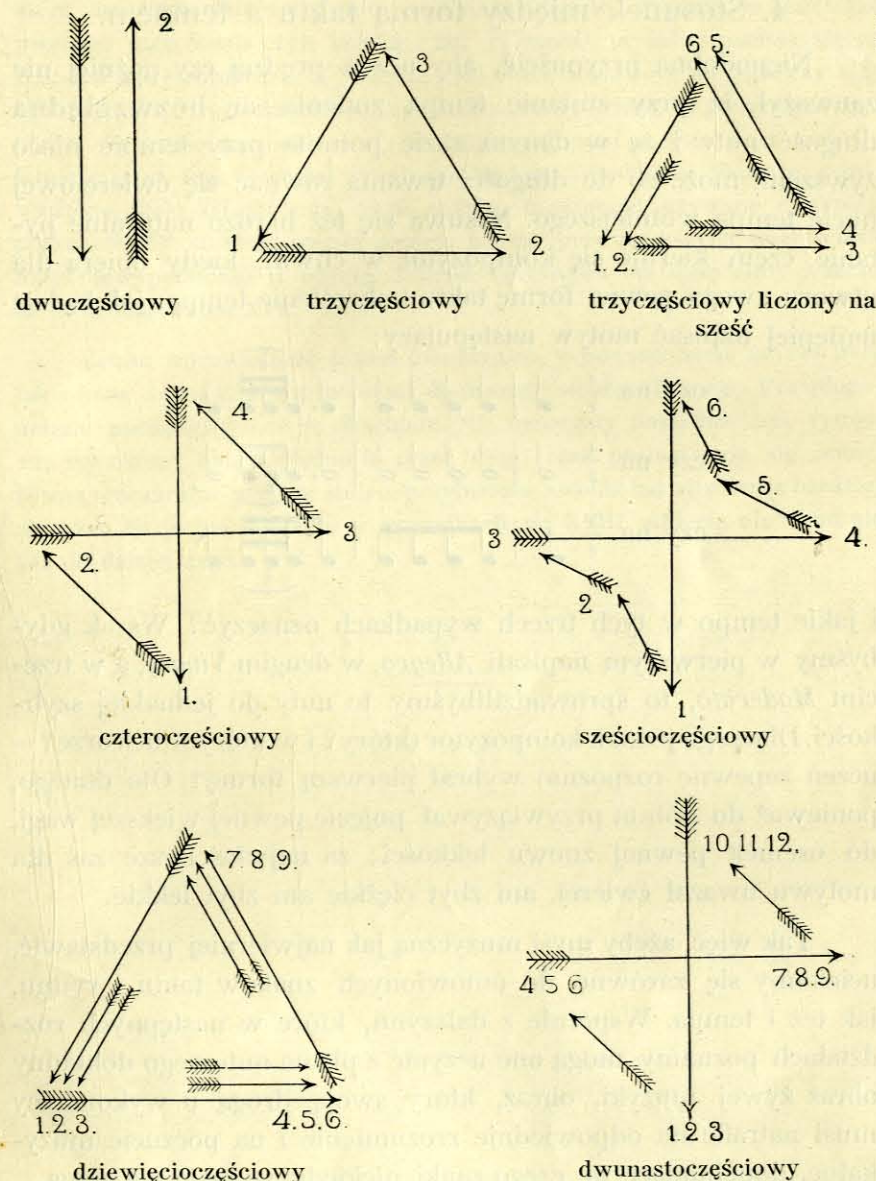


To samo staje się skutecznym środkiem przeciw zbyt szybkiemu graniu, od którego można ucznia odzwyczaić, nakazując mu n. p. przy figurach szesnastkowych liczyć trzydziestodwójki.

Taktowanie.

Przy wykonywaniu utworów zbiorowych, gdzie dla utrzymania zespołu trzeba koniecznie stosować się ściśle do jednej miary, zastępujemy liczenie taktowaniem, czyli daniem znaków ręką. W takcie $\frac{2}{4}$ prostopadły ruch ręki (trzymającej pałeczkę czyli t. zw. batutę) wskazuje zawsze *raz*, ruch powrotny do góry *dwa*, w innych taktach ruch powrotny wskazuje zawsze ostatnią część taktu. Następujące figury przedstawiają znaki dla wszystkich rodzajów taktu:

Ruchy ręką
przy taktowa-
niu.



Dawanie taktu przy kompozycjach większych, połączone z wskazówkami dotyczącymi wykonania, nazywamy dyrygowaniem, skąd też pochodzi i nazwa „dyrygent“, dawana kierującemu wykonaniem utworu.

Dyrygowanie.

4. Stosunek między formą taktu a tempem.

Niepodobna przypuścić, aby uczeń prędzej czy później nie zauważył, iż przy zmianie tempa zmienia się bezwzględna długość nuty i że w danym razie półnuta przy tempie nieco żywszem, może co do długości trwania równać się ćwierciowej nucie tempa wolniejszego. Nasuwa się też bardzo naturalne pytanie, czem kieruje się kompozytor w chwili, kiedy obiera dla utworu swego pewną formę taktu i określenie tempa; jak będzie najlepiej napisać motyw następujący:



i jakie tempo w tych trzech wypadkach oznaczyć? Wszak gdybyśmy w pierwszym napisali *Allegro*, w drugim *Vivace*, a w trzecim *Moderato*, to sprowadzilibyśmy te nuty do jednakiej szybkości. Dlaczego jednak kompozytor (który? i w którym utworze? — uczeń zapewne rozpozna) wybrał pierwszą formę? Oto dlatego, ponieważ do półnut przywiązywał pojęcie pewnej większej wagi, do ósepek pewnej znowu lekkości; za najważniejsze zaś dla motywu uważał ćwierci, ani zbyt ciężkie ani zbyt lekkie.

Tak więc, ażeby myśl muzyczną jak najwierniej przedstawić, uciekamy się zarówno do umówionych znaków taktu i rytmu, jak też i tempa. Wspólnie z dalszymi, które w następnych rozdziałach poznamy, mogą one uczynić z pisma nutowego dokładny obraz żywej muzyki, obraz, który swoją drogą u wykonawcy musi natrafić na odpowiednie zrozumienie i na poczucie muzyczne, dopełniające to, czego znaki niekiedy wyrazić nie mogą.

Notatka historyczna o takcie i o nutach.

Muzyka starożytności nie знаła taktu dzisiejszego, gdyż głównie związaną była z rytmem słowa. Później, w wiekach średnich, przez *tactus* rozumiano ruch ręki, według którego śpiewano. W t. zw. menzurze (*mensura*),

która ustosunkowała nuty pod względem długości trwania, za jednostkę uważano nutę *brevis* czyli krótką: $\equiv$ (*Tempus*), ta zaś rozpadała się na trzy lub dwie *semibrevis* $\diamond$ (nasza cała nuta), stosownie do tego, czy takt był doskonały (trzy semibrevisy), czy niedoskonały (dwie). W pierwszym wypadku oznaczano go znakiem: $\circ$, w drugim: $\subset$ (stąd powstał nasz znak C). Istniały prócz tego wartości rytmiczne większe i mniejsze. Menzurę wprowadzono około XII. stulecia; co do notacji, to naprzód używano czarnej, poczem w XV. stuleciu weszła notacja biała (przy większych wartościach nuty niewypełnione) w użycie. Linijek taktowych nie spotykamy jeszcze aż do końca wieku XVI.

Zanim wprowadzono pismo menzuralne, w powszechnem użyciu były tak zwane neumy, pismo podobne do naszego stenograficznego. Prawdopodobnie pochodziły one ze Wschodu. Nie oznaczały dokładnie ani rytmu, ani wysokości tonów, mimo to przez długi czas posługiwano się niemi. Pismo menzuralne w ciągu stuleci przybierało z wolna kształty coraz bardziej zbliżone do pisma naszego, w początkach zaś XVIII. stulecia nie różni się już od dzisiejszego.

II. ROZDZIAŁ. MELODJA.

A) DŹWIĘK.

Różnica między odgłosem a dźwiękiem. — Ton.

Odgłos
i dźwięk.

W życiu codziennem głosem lub odgłosem nazywamy wszystko, co ucho nasze rozpoznaje jako: mowę, wołanie, krzyk, hałas, stukot, trzask, szum, huk i t. p. Od tych przejawów odgłosu stanowczo i bez trudności odróżniamy dźwięk, posiadający w wyższym stopniu, niż odgłos, właściwość wywierania na nas wrażeń estetycznych, czyli inaczej mówiąc, podobania się nam.

Właściwości
dźwięku.

Dźwięk może być rozmaity, czyli jak pospolicie wyrażamy: grubszy lub cieńszy. Równocześnie może być silny lub słaby; a ponieważ wydaje go głos ludzki, struna metalowa, lub powietrze zawarte w trąbce i t. p., przeto może mieć i różnorodny charakter, który nazywamy barwą dźwięku. Nadto, może trwać rozmaicie. Z pomiędzy tych właściwości wyżej wyszczególnionych, najważniejszą jest dla nas pierwsza. Naukowo nazywamy ją niskością lub wysokością dźwięku.

Warunki
powstawania
dźwięku.

Część fizyki zwana akustyką (nauka o przyczynach wrażeń słuchowych) uczy nas, iż każde ciało uderzone wydaje odgłos albo dźwięk, co przypisać należy temu, iż wprowadzone w ruch, wykonywa pewną ilość drgnień, udzielających się powietrzu, a następnie i uchu naszemu. Jeżeli drgnienia te są regularne,

t. j. w równych odstępach czasu po sobie następują, to powstaje dźwięk, jeżeli nieregularne to — odgłos. Ażeby ciało mogło być zdolne do drgania regularnego, a więc do wydawania dźwięku, musi posiadać odpowiednią giętkość; stąd więc pochodzi, że metal w bryle wydaje tylko odgłos, gdy struna zeń zrobiona — dźwięk; podobny też stosunek zachodzi między szkłem grubym a cienkim i t. d.

Ilość drgnień jest obliczalną i stąd wiemy, że najniższy dźwięk, jaki uchem rozróżniamy, powstaje przy 16 drgnięciach na sekundę, najwyższy zaś przy 4.090. Przez skrócanie struny skrzypiec lub słupa powietrznego w instrumencie dętym otrzymujemy dźwięki coraz wyższe, o ilości drgnień (na sekundę) wzrastającej stopniowo.

Ilość
drgnień.

Dźwięk, według którego zrównyujemy czyli stroimy nasze instrumenty, tworzy się, jak nam podaje akustyka, przy 870 drgnięciach na sekundę, a nazywamy go pierwszą literą alfabetu „a“ (a_1). Przyrząd wskazujący z całą dokładnością ten dźwięk, nazywamy stroikiem (kamerton). Jest to mała sztabka metalowa zwyczajnie w kształcie widełek.

Kamerton.

Muzyka posługuje się odgłosem o tyle tylko, o ile on do silniejszego uwydatnienia rytmu bywa niekiedy potrzebny; ale właściwym jej materiałem jest dźwięk o rozmaitej wysokości, rozmaitej sile i różnorodnej barwie.

Dźwięk
materiałem
muzyki.

Nauka muzyki nie rozstrząsa najgłówniejszych momentów tworzenia dźwięku (ciało, wprowadzenie go w ruch, przewodnik, narząd słuchu), pozostawiając to akustyce i fizjologii (nauce o objawach życia cielesnego); jako też nie bada owej chwili, w której ucho podaje usłyszany dźwięk naszej świadomości, co jest rzeczą psychologii (nauki o objawach życia duchowego). Zajmuje się ona gotowym już dźwiękiem, wyznacza mu pewne określone miejsce w całym szeregu innych, ułożonych stopniowo podług wysokości, i od tej chwili uważa go już za materiał melodii i akordów, czyli za ton. A więc słowo dźwięk wyraża pojęcie ogólne pewnego wrażenia słuchowego, gdy przez ton rozumiemy już poszczególną część układu muzycznego.

Dźwięk
a ton.

B) UKŁAD TONÓW.

1. Tonika, melodia i gama.

Ton
kończący.

Słuchając jakiegokolwiek piosnki śpiewanej lub granej, zauważymy łatwo, iż zakończenie jej zależy od pewnego tonu, który musi być umieszczony na końcu, jeżeli mamy odnieść wrażenie, iż piosnka została odśpiewana w całości i tak zakończona, jak n. p. zdanie wypowiedziane jasno i całkowicie. Taki ton istnieje w każdej melodji i nazywa się toniką.

Z melodji
gama.

Dalej zauważyć możemy, iż poszczególne tony piosnki wyższe lub niższe, następujące po sobie i stanowiące jej melodię (patrz str. 3), dadzą się ułożyć stopniowo podług wysokości i z tego powstanie t. zw. gama, z tą samą toniką. Wspólną tej melodji i gamie — tonikę wywołała widocznie pewna określona wysokość tonów i stosunek ich wzajemny do siebie; to też gdybyśmy tę wysokość naruszyli, musiałyby się albo tonika zmienić odpowiednio, albo powstałby szereg dźwięków, przeciwny poczuciu naszemu tonalnemu.

Tonalność.

Jak z tego widzimy, gama i melodia są dla nas na razie pojęciami jednoznaczniemi, gdyż obie posiadają jednaką zależność od toniki. Zależność tę, polegającą na ustalonym stosunku poszczególnych tonów do toniki, nazywamy tonalnością.

Tonacja.

Co innego oznacza tonacja, gdyż przez to słowo rozumiemy całość tonalną nie w znaczeniu ogólnem, lecz określoną dokładnie imieniem toniki, do której należy reszta tonów jej właściwych.

2. Porządek diatoniczny.

Klawiatura
fortepianu.

Przypatrzwszy się klawiaturze fortepianu, widzimy w niej szereg białych klawiszy i po dwie grupy dwu i trzyklawiszowe czarnych, rozmieszczone w równych odstępach. Wystarczy uderzyć kolejno ośm klawiszy białych po sobie, ażeby zauważyć, iż one same wskażą nam właściwą sobie tonikę. Będzie nią biały klawisz leżący tuż na lewo dwuklawiszowej grupy czarnej. Nazywamy go głoską *c*, albo sylabą łacińską *ut* (także *do*), dalsze zaś ze swemi nazwami przedstawiają się następująco:

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Skala.
Stopień.

Ósmy ton gamy jest mimo różnicy w wysokości tak podobny do pierwszego, iż uważamy go za ten sam. A ponieważ będzie jako taki toniką, przeto możemy nim zakończyć szereg tonów; wszystkie zaś tony między tą jedną a drugą toniką będą niby stopniami schodów prowadzących do góry lub na dół. Pochodzi stąd nazwa skali zamiast gamy (*scala* we włoskim języku oznacza schody, gdy słowo gama równa się greckiej literze, która niegdyś oznaczała najniższą nutę, używaną w muzyce) i nazwa stopień, dla określenia stosunku poszczególnych tonów gamy do toniki. Stopnie oznaczamy zwyczajnie cyframi rzymskimi (jak wyżej), w następstwie czego wobec toniki *c*, V stopniem będzie *g*, III stopniem — *e*, i t. d.

Nazwy
stopni.

Powszechnie używane są też i nazwy poszczególnych stopni, określające tonalny ich charakter. I tak V stopień, zajmujący po tonice (I) najważniejsze miejsce, nazywamy dominantą (panującą), IV — poddominantą (subdominantą), III — medianą górną, gdyż leży we środku (*medium*) między toniką a dominantą, VI — medianą dolną, a VII nutą charakterystyczną, gdyż niejako wywołuje po sobie następstwo toniki.

Oddalenie
tonów.

Przysłuchawszy się uważnie powyższemu szeregowi tonów czyli gamie, spostrzeżemy, iż oddalenia tonów *e* — *f* i tonów *h* — *c* (III i IV stopień gamy i VII i VIII) są mniejsze, niż między innymi stopniami, czyli że śpiewając, zdołamy między temi większemi oddaleniami jeszcze jeden ton zmieścić, gdy między mniejszemi byłoby to niemożliwe.

Półton
i cały ton.

Mniejsze te oddalenia sąsiednich dźwięków gamy są wogóle najmniejszymi, jakie mogą znaleźć zastosowanie praktyczne w muzyce. Nazywamy je półtonami. Większe oddalenia, podwójne w porównaniu z półtonem, nazywamy całymi tonami.

Klawiatura fortepianu przedstawia nam to bardzo dokładnie, widzimy bowiem, że białe klawisze *e* — *f*, *h* — *c*, określone powyżej jako półtony, nie mają między sobą żadnego innego, gdy

między klawiszami, tworzącymi całe tony, znajdujemy wszędzie jeden czarny klawisz.

Stosunek ośmiu tonów gamy do długości struny jest następujący:

1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
c	d	e	f	g	a	h	c

Diatonika.

Porządek zaś, w jakim postępują te tony, nazwany diatonicznym, uważamy za pierwowzór, według którego układać można szeregi od innych tonów (tonik!) wychodzące. Wogólności diatoniką (dosłownie znaczy: przez tony) nazywamy układ tonów, których wzajemny stosunek (polegający na stosownym rozmieszczeniu całych i półtonów) wywołuje na zakończenie pewną określoną tonikę.

Oktawa.

Tworząc dalszy szereg dźwięków zauważymy, iż jeżeli VIII jest powtórzeniem I, to tak samo IX będzie powtórzeniem II, X powtórzeniem III i t. d. czyli, że każdy ósmy dźwięk da nam jednakową odległość oktawy (*octo* — ośm), wskutek czego i nazwy się powtarzają. Za każdym razem oktawa zajmie stopni ośm, a całych tonów zawierać będzie sześć czyli półtonów dwanaście.

Powstanie stąd również i naturalny podział całego obszaru tonów (a więc i całej klawiatury fortepianu), na grupy oktawowowe, którym dla łatwiejszego przeglądu poszczególne dajemy nazwy.

Nazwy grup oktawowych.

Całkowity szereg tonów, używanych w muzyce, rozpoczyna się od najniższego „c” (*Sub contra*): C_2 , po którym następują: niskie (*Contra*): C_1 , wielkie: C , małe: c , środkowe: c_1 c_2 , wysokie: c_3 i najwyższe: c_4 c_5 . Do każdego z tych „c” należy po sześć tonów dalszych, tworzących grupę oktawową. Grupy te noszą tak samo nazwy najniższych, niskich, wielkich, małych i t. d. Zauważyć tu jednak należy, iż klawiatura fortepianu zaczyna się zawsze od najniższego „a” (A_2 *sub contra*), a kończy się zazwyczaj na a_4 , rzadziej zaś dochodzi do c_5 , posiada więc w całości oktaw siedm, czyli 50 białych klawiszy (ile wypada na ten obszar klawiszy czarnych?). Z innych instrumentów, tylko organy mogą posiadać całkowity ośmiooktawowo szereg dźwięków.

Wielkiem nazwano *C* stąd, iż właśnie ono odgrywa przy doświadczeniach fizykalnych rolę ważniejszą niż inne. Nazwy też najbliższych „c”, określają stosunek, w jakim znajdują się one do wielkiego *C*; a więc jedno leży niżej (*contra* — przeciw), drugie wyższe, dla odróżnienia zostało nazwane małym. *Sub contra* znaczy: pod oktawą *contra*. Nazwy dalsze: oktaw środkowych, wysokiej i najwyższej oktawy, wprowadzone tu zostały po raz pierwszy, aby usunąć wzięte z niemieckiego a w naszym języku niejasne nazwy: „raz kreślona, dwa razy kreślona” etc.

3. Porządek chromatyczny.

Jeżeli cały ton jest oddaleniem dwa razy większym od półtonu, to wniosek stąd prosty, że każdy czarny klawisz z bezpośrednio przyległym sobie białym tworzyć będzie półton; z czego dalej wypływa, że wszystkie klawisze białe i czarne, grane po kolei (do góry i z powrotem), dadzą nam zawsze szereg samych półtonów czyli t. zw. porządek chromatyczny (słowo z greckiego, znaczy: barwny).

Szereg półtonów.

Osobnych nazw nie posiadają te nowe dla nas tony (czarne klawisze). Urabiamy je z nazw szeregu diatonicznego, a dzieje się to w sposób następujący: idąc do góry, tworzymy półtony przez t. zw. podwyższanie, na znak którego do nazw białych klawiszy dodajemy końcówkę *is*, przez co powstaną: *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais*; idąc zaś na dół, obniżać będziemy i zmieniać nazwy końcówkami *es*, przez co powstaną *hes* (pospolicie zwane *b*), *as*, *ges*, *es*, *des*.

Zmiany chromat.

Okazuje się z tego, iż każdy z czarnych klawiszy otrzyma nazwę dwojaką, jedną, powstałą z podwyższenia swego sąsiada na lewo, drugą, z obniżenia swego sąsiada na prawo. Stosunek taki dwóch tonów nie różniących się wysokością (zwłaszcza na fortepianie) a noszących nazwy odmienne*) nazywamy *enharmonją* (słowo z greckiego, znaczy: podobne w dźwięku).

Enharmonja.

*) *Cis* i *des* tylko w instrumentach strojonych, jak fortepian lub organy, posiadają jednakową wysokość tonu, w innych, n. p. w skrzypcach lub śpiewie, *cis* jest nieco wyższe od *des*, stąd uważano je już w starożytności tylko za podobne.

Zauważyć tu nadto należy, iż półtony utworzone przez sąsiednie stopnie, a więc przede wszystkim $e-f$ i $h-c$, a następnie: $c-des$, $d-es$, $f-ges$, $g-as$, $a-b$, tudzież $cis-d$, $dis-e$, $fis-g$, $gis-a$, $ais-h$ są diatonicznymi; półtony zaś utworzone przez podwyższenie lub obniżenie jednego i tego samego stopnia chromatycznymi. W pierwszym wypadku zupełna odmienność nazw, w drugim — nazwy te same, końcówkami się tylko różniące, wskazują najlepiej, czem odróżniamy dwa te rodzaje półtonów.

Poznawszy nazwy czarnych klawiszy, możemy już wszelkie bez wyjątku całe tony oznaczać z łatwością, kierując się tem, iż dwa klawisze, pomiędzy którymi jeden tylko leży (n. p. między cis a dis leży d), tworzą oddalenie całego tonu.

Ćwiczenie. Uczeń powinien nauczyć się na pamięć dwójki nazw czarnych klawiszy, biegle tworzyć półtony diatoniczne i chromatyczne, jako też całe tony pomiędzy białymi a czarnymi klawiszami, oraz między samymi czarnymi, używając jednak wyłącznie stopni sąsiednich dla zachowania należytego porządku, a więc n. p. $cis-dis$, a nie $cis-es$, albo na dół $as-ges$, a nie $as-fis$.

4. Dwojaka diatonika — twarda i miękka.

Oprócz głównego porządku diatonicznego, o którym była już mowa poprzednio, istnieje jeszcze drugi: odmienny, jakkolwiek również diatoniczny. Pierwszy rozpoznajemy w muzyce o charakterze wesołym i stanowczym, stąd nazywamy go twardym czyli dur; drugi zaś — w muzyce o charakterze smętnym, nieco chwiejnym, i nazywamy miękkim czyli moll.

Chcąc dla melodji miękkiej (molowej) wynaleźć na klawiaturze fortepianu odpowiedni porządek, w podobny sposób, jakto już na wstępie rozdziału z melodją twardą uczyniliśmy; nie będziemy mogli trzymać się jedynie białych klawiszy, zmiana jakaś bowiem okaże się konieczna. A że na zatrzymanie obu półtonów pozwoli jedynie tonika a , przyczem też tylko podwyższenia g na gis wymagać będzie; przeto porządek ten, jako najbardziej zbliżony do głównego, za wzór obierzemy. Będzie on następujący:

a ,	h ,	c ,	d ,	e ,	f ,	gis ,	a ,
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Odległości wszystkich prawie tonów tej gamy znane są nam już z porządku diatonicznego twardego, idzie więc tylko o obliczenie odległości trzech stopni z końca. Otóż między VI—VII znajdujemy półtora tonu ($f-g$ = cały ton, $g-gis$ = $\frac{1}{2}$ tonu, razem $1\frac{1}{2}$), a między $gis-a$ półton.

Okazuje się z tego, że jeżeli gama, twarda liczyła dwa półtony a pięć całych, to gama miękka liczy: trzy całe, trzy półtony i jeden półtonaton; nadto zaś zauważyć należy, iż w stosunku do toniki, półtony gamy miękkiej rozmieszczone są inaczej, znajdujemy je bowiem między II—III, V—VI i VII—VIII. (Porównać z gamą twardą!). Odmienne mu rozmieszczeniu półtonów, jako też większej ich ilości przypisujemy odmienny charakter obu gam.

Gama miękka, w powyższy sposób utworzona, służyć nam będzie później za podstawę do tworzenia akordów (harmonij), i stąd nazywamy ją harmoniczną. Że jednak mieści w sobie odległość $1\frac{1}{2}$ tonu, niedość gładką dla ucha ani dla śpiewu, przeto zmieniamy nieco jej układ, a otrzymaną w ten sposób gamę, nazywamy melodyczną. Zmiana polega na tem, że prócz stopnia VII (gis) podwyższamy jeszcze VI (f na fis), wskutek czego gama traci wprowadzić odległość $\frac{1}{2}$ tonu między V—VI, lecz równocześnie pozbywa się odległości $1\frac{1}{2}$ tonu między VI—VII. Chcąc z powrotem wprowadzić usunięty z konieczności półton między V a VI, kasujemy obydwie podwyższenia (fis i gis zmieniają się na f i g), przez co znowu unikamy odległości półtora-tonu: do góry $a, h, c, d, e, fis, gis, a$; z powrotem a, g, f, e, d, c, h, a .

Możnaby tu łatwo postawić pytanie, dlaczego stopnie VI i VII nie są ustalone dla obu kierunków gamy, dlaczego muszą koniecznie zmieniać się? — Oto dlatego, ponieważ gama idąca do góry koniecznie wymaga oddalenia półtonu między VII—VIII, gis jest zatem niezbędne w gamie a mol. Z powrotem, półton między VII—VIII stopniem traci swoją wagę, a natomiast V stopień wymaga, aby poprzedzający go VI leżał w odległości półtonu. Stąd wypływa konieczność zmian, a w następstwie tychże

Półtony w gamie miękkiej.

Gama miękka harmoniczna i melodyczna.

Dur i moll.

Gama miękka.

i pewna chwiejność, którą już wyżej wskazaliśmy, jako rys charakterystyczny diatoniki molowej.

Przypatrzywszy się gamie miękkiej melodycznej, zauważymy, iż idąc z powrotem nie różni się ona w niczym od porządku gamy diatonicznej twardej, tylko tem jedynie, że ucho nie w nucie *c*, lecz w nucie *a* odczuwa tonikę, co pochodzi zresztą stąd, że przed chwilą słyszało *gis*.

Łączność ta między porządkiem twardym jako głównym, a porządkiem miękkim jako pobocznym, pokrewnym mu i zależnym od niego, posiada swoje wielkie znaczenie (okaże się to później jeszcze), dajemy więc temu odpowiedni wyraz, określając gamę *C-dur* i gamę *a-mol* jako równoległe.

5. Gamy o diatonice specjalnej.

Dawna muzyka posiadała inną diatonikę niż nasza. Istnieje ona jeszcze po dziś dzień w kościelnej muzyce liturgicznej (obrzędowej) i znana jest pod nazwą gam kościelnych. Znajdują one zastosowanie i w sztuce naszej dzisiejszej, znajomość ich zatem jest niezbędna.

Gamy kościelne różnią się między sobą położeniem półtonów, są więc w gruncie rzeczy szeregami tonów podobnymi do naszych gam twardych i miękkich, jakkolwiek charakter ich nie jest tak wyraźnie określonym. Do twardych zbliżone są więcej gamy, które między I a III stopniem mają oddalenie dwu całych tonów, do miękkich — gamy, które między temiż stopniami mają oddalenie $1\frac{1}{2}$ tonu. Wyjątek stanowi ostatnia z poniżej podanych gam, będąca naszą gamą *C-dur*.

Główne gamy kościelne (często spotykamy się z nazwą: tony kościelne — tonacje) są następujące:

Stopnie:	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Gama dorycka	$d \ e \ \frac{1}{2}f \ g \ a \ h \ \frac{1}{2}c \ d$
— frygijska	$e \ \frac{1}{2}f \ g \ a \ h \ \frac{1}{2}c \ d \ e$
— lidyjska	$f \ g \ a \ h \ \frac{1}{2}c \ d \ e \ \frac{1}{2}f$
— miksolidyjska	$g \ a \ h \ \frac{1}{2}c \ d \ e \ \frac{1}{2}f \ g$
— eolska	$a \ h \ \frac{1}{2}c \ d \ e \ \frac{1}{2}f \ g \ a$
— jońska	$c \ d \ e \ \frac{1}{2}f \ g \ a \ h \ \frac{1}{2}c$

Toniką każdej z gam powyższych jest pierwszy ton, mimo, że wszystkie przedstawiają się nam jak gama *C-dur* rozpoczynana od każdego ze swych stopni po kolei. Nic więc dziwnego, że ucho nasze nie czuje się zadowolone z takiego układu tonów i przyjęłoby raczej ton *c* dla każdej z nich za tonikę, albo wprowadziłoby odpowiednie zmiany, aby każdą z tych gam przekształcić w zwyczajną gamę twardą lub miękką.

Oprócz powyższych, istnieją jeszcze inne gamy kościelne, mianowicie, hypodorycka (*a, h, c, d, e, f, g, a*, z toniką *d*), hypofrygijska (*h, c, d, e, f, g, a, h*, z toniką *e*) i t. p.

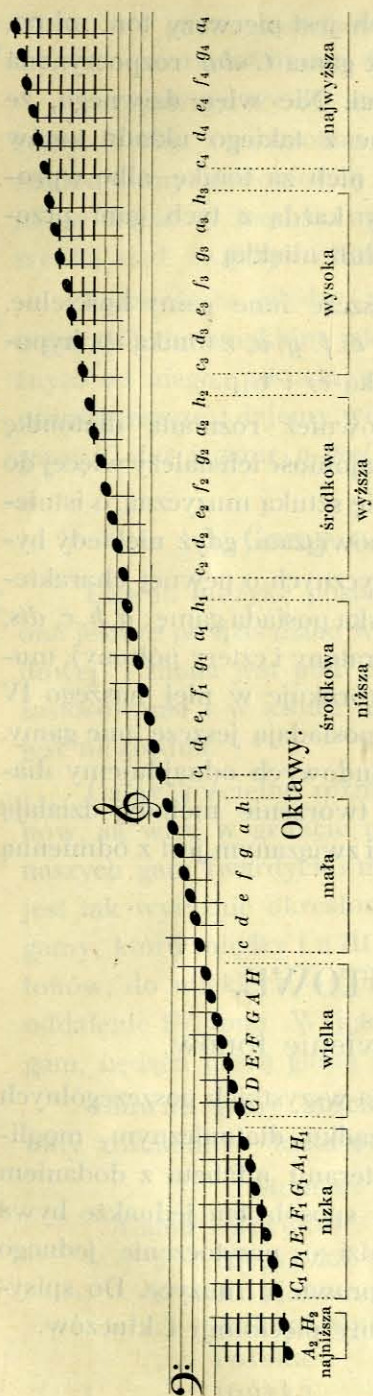
Muzyka ludowa może mieć również rozmaitą diatonikę a więc i gamy rozmaite. Wprawdzie znajomość ich należy więcej do etnografji *) niż do nauki zajmującej się sztuką muzyczną, o istnieniu ich wiedzieć jednakże jesteśmy obowiązani, gdyż niekiedy bywają wprowadzone do utworów muzycznych o pewnej charakterystycznej barwie. I tak muzyka cygańska posiada gamę: *a, h, c, dis, e, f, gis, a* (jeden cały ton, dwa półtony i cztery półtony), muzyka szkocka gamę *c, d, e, g, a, c* (brakuje w niej naszego IV i VIII stopnia), a melodje wschodnie posiadają jeszcze inne gamy. Zdarza się również, iż w pieśniach ludowych odnajdujemy diatonikę kościelną. Dowodzi to, że na tworzenie melodyj działają wpływy rozmaite, i że rozwój diatoniki związanym jest z odmienną kulturą rozmaitych narodów.

C) PISMO NUTOWE.

1. Pisemne przedstawienie tonów.

W celu pisemnego przedstawienia wszystkich poszczególnych tonów, zawartych w głównym porządku diatonicznym, moglibyśmy się wprawdzie posługiwać literami alfabetu z dodaniem odpowiednich cyfer (patrz str. 32), sposób ten jednakże bywa używany tylko wówczas, gdy chodzi o przytoczenie jednego lub kilku tonów w drukowanej rozprawie o muzyce. Do spisывania utworów muzycznych używamy pięciolinji i kluczy.

*) Etnografja — nauka o ludach.



Na pięciolinji umieszczamy znaki nutowe, znane nam już z poprzedniego rozdziału o rytmie, kiedy to służyły one jedynie do oznaczenia rozmaitej wartości rytmicznej. Obecnie te same znaki nutowe, umieszczone kolejno na liniach i między linjami, wskazują równocześnie rozmałą wysokość; a że na wszystkich miejscach pięciolinji nie możemy więcej umieścić tonów, jak jedynastie (dlaczego?), przeto pomocą dwu kluczów nadajemy jej znaczenie dwójakie, dzięki czemu pomieścić możemy już dwadzieścia dwa tonów.

Klucz przeznaczony dla tonów wyższych nazywamy wiolinowym (wiolinowy znaczy skrzypcowy) a także kluczem *g*, ponieważ znak jego powstał z litery *G*; klucz dla tonów niższych nazywamy basowym (*basso* znaczy nizko) albo kluczem *F*, ponieważ z tejże litery powstał. Jakkolwiek żaden z nich kształtem swym dzisiejszym liter tych nie przypomina, to przecież powinniśmy zwracać uwagę na to, że pierwszy swym rysunkiem wskazuje ton *g*₁ na linii drugiej (linje liczymy zawsze z dołu do góry), klucz zaś basowy wskazuje *f* (małe) na czwartej.

Lecz i to nie wystarcza jeszcze do wypisania całego zasobu tonów;

dla najniższych zatem i najwyższych wprowadzamy linje dodane — dolne i górne. Nuty wysokie umieszczamy na liniach dodanych górnych i nad nimi, nuty zaś nizkie na liniach dodanych dolnych i pod nimi.

Całkowity więc szereg tonów diatoniczny przedstawi się nam na dwu pięciolinjach wraz z dodanymi nutami dolnymi i górnymi, przy zastosowaniu obu kluczów, w sposób przedstawiony na str. 38.

Możemy też jeszcze używać linii dodanych górnych w kluczu basowym, i dodanych dolnych w kluczu wiolinowym, stosownie do potrzeby. Nuty wypisane poniżej w dwu kluczach różnią się tylko sposobem napisania, dźwięk ich będzie bowiem jednaki:

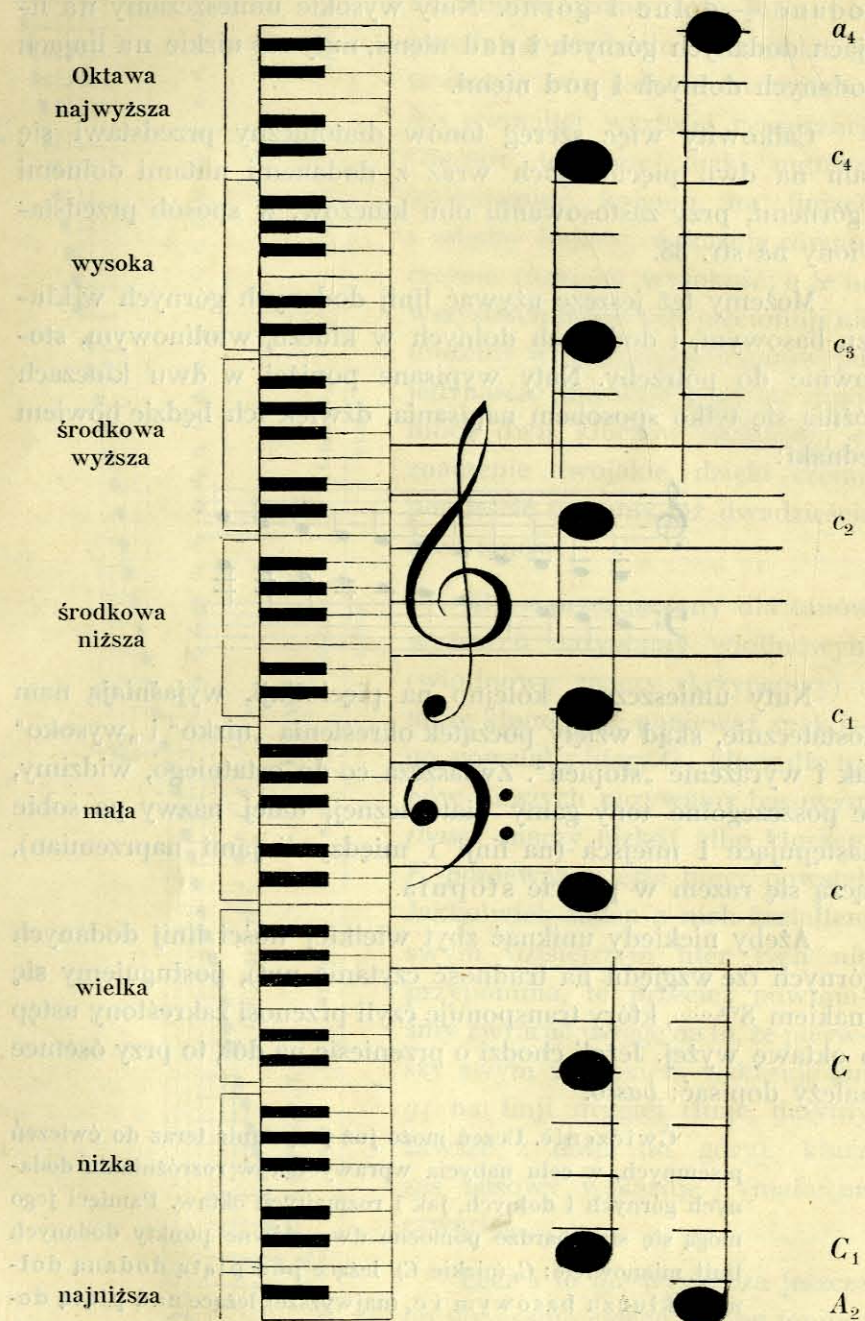


Nuty umieszczone kolejno na pięciolinji, wyjaśniają nam dostatecznie, skąd wzięły początek określenia „nizko” i „wysoko” jak i wyrażenie „stopień”. Zwłaszcza co do ostatniego, widzimy, że poszczególne tony gamy diatonicznej, dalej nazwy po sobie następujące i miejsca (na linii i między linjami naprzemian), łączą się razem w pojęcie stopnia.

Ażeby niekiedy uniknąć zbyt wielkiej ilości linii dodanych górnych (ze względu na trudność czytania nut), posługujemy się znakiem 8^{va}....., który transponuje czyli przenosi zakreślony ustęp o oktawę wyżej. Jeżeli chodzi o przeniesie na dół, to przy ósemce należy dopisać: *basso*.

Ćwiczenie. Uczeń może już przystąpić teraz do ćwiczeń pisemnych, w celu nabycia wprawy tak w rozróżnianiu dodanych górnych i dolnych, jak i rozmaitych oktaf. Pamięci jego mogą się stać bardzo pomocne dwa główne punkty dodanych linii, mianowicie: *C*₁ (nizkie *C*), leżące pod piątą dodaną dolną w kluczu basowym i *c*₄ (najwyższe), leżące nad piątą dodaną górną w kluczu wiolinowym, jak to widzimy na str. 40.

Klawiatura fortepianu i podział na oktawy.



2. Znaki podwyższenia i obniżenia.

Z poprzednich rozdziałów już wiemy, że zarówno porządek chromatyczny jak i gama miękka wymagały podwyższeń i obniżen, które przesuwają dźwięk o półtonu w górę lub na dół, powodując równocześnie w nazwach stosowną zmianę przez dodanie końcówek (*is* i *es*). W piśmie zmiany te uwidoczniamy dwoma znakami: krzyżykiem $\sharp$ (*diesis*, *dièze*), który podwyższa, i bemolem $\flat$ (*bemolle*, *bémol*), który zniża o półtonu. Kasownik $\natural$ (*quadrato* — *bécarre*) znosi znaczenie poprzednio umieszczonego znaku, po bemolu zatem podwyższa, a po krzyżyku zniża.

Krzyżyk,
bemol
i kasownik.

Krzyżyki i bemole umieszczają się stale na początku pięciolinji tuż przy kluczach (a zarazem obok klamry czyli t. zw. akolady), w ilości stosownej do tonacji. Zdarza się jednak często, iż zmiany zachodzące w ciągu utworu wymagają chwilowych podwyższeń lub obniżen, a więc i stosownych znaków. Znaki te przygodne — w przeciwstawieniu do stałych — nie zatrzymują znaczenia swego dłużej jak do końca taktu, rozumie się, jeżeli nie zajdzie potrzeba usunięcia ich wcześniej.

Znaki stałe
i przygodne.

Pisownię tonów w porządku chromatycznym stosujemy do konstrukcji tegoż (kolejne podwyższanie tonów idących do góry i obniżanie w drodze powrotnej), a więc używamy krzyżyków i bemoli w sposób, jaki nam umieszczona poniżej gama chromatyczna wskazuje:

Pisownia
gamy chro-
matycznej.



Ćwiczenie. Do ćwiczeń poprzednich dodać może uczeń obecnie jeszcze znaki chromatyczne, zwracając szczególną uwagę na enharmonje.

3. Transpozycja gam diatonicznych — tonacje.

Każdą melodię wolno nam przenosić o półtonu wyżej lub niżej, o cały ton i o więcej, przyczem zawsze zmienić się musi i tonika. Takie przenoszenie melodji, z zachowaniem, rozumie

Transpozy-
cja melodji.

się, stosunku poszczególnych tonów jak najściślej, nazywamy transpozycją. Ponieważ zaś na fortepianie mamy w obrębie oktawy tonów dwanaście (siedm białych i pięć czarnych klawiszy), przeto każda melodia twarda czy miękka, może wraz z toniką dwanaście razy zmienić swą wysokość, czyli jak się wyrażamy — tonację (patrz str. 30). Uwzględniwszy enharmonję, otrzymamy tonacyj jeszcze więcej, wówczas bowiem za odrębne toniki uważać będziemy zmuszeni n. p. *cis* i *des* lub *as* i *gis* i t. p. mimo, że na fortepianie brzmią one jednakowo.

Znany sposób określania utworów muzycznych: *C-dur*, *D-dur*, *e-mol* i t. p. wskazuje nam ich tonację, t. j. tonikę wraz z właściwym jej szeregiem tonów w porządku diatonicznym: twardym lub miękkim.

Podobnie jak melodję, możemy również przenosić i znane nam już gamy *C-dur* i *a-mol*, podane na początku jako wzór. Okaże się teraz dopiero dokładnie, iż właściwie nie posiadamy ich więcej jak dwie, gdyż wszystkie inne, a można naliczyć ich dwadzieścia cztery i więcej, są tylko powtórzeniem tego samego szeregu w porządku diatonicznym czyli jego transpozycją. Zaznaczyć tu jednak należy, iż utwór, zwłaszcza dłuższy, zmienia tonację nieraz, w którymto wypadku stosunek odmiennych tonik wpływa na ogólny efekt tonalny i pozwala uchu we właściwy sposób ocenić i znaczenie tonacji.

Ażeby gamę poprawnie przetransponować, wystarczy, obrawszy pewną tonikę, dopisać do niej resztę stopni (żaden nie śmie tu być ani opuszczony, ani też powtórzony), a następnie zapomocą znaków dokładnie zregulować odległości, znane nam już z poprzedniego rozdziału. Weźmy na przykład ton *e* jako tonikę, a okaże się, że już sąsiedni ton *f* będzie musiał być podwyższony na *fis*, bo *e—f* jest półtonem, między zaś pierwszym a drugim ma zachodzić odległość całego tonu. W następstwie tego trzeba i *g* podwyższyć na *gis*, ażeby między II a III otrzymać cały ton, pod koniec zaś dla tych samych powodów zajdą zmiany z tonami *c* (na *cis*) i *d* (na *dis*), co najlepiej następujący wyjaśni nam przykład:

	III	—	IV	—	V	—	VI	—	VII	—	I	—	II	—	III
odległ. na białych klawisz.	<i>e</i>	^(1/2)	<i>f</i>	⁽¹⁾	<i>g</i>	⁽¹⁾	<i>a</i>	⁽¹⁾	<i>h</i>	^(1/2)	<i>c</i>	⁽¹⁾	<i>d</i>	⁽¹⁾	<i>e</i>
zmienić na:	I	—	II	—	III	—	IV	—	V	—	VI	—	VII	—	VIII
	⁽¹⁾		⁽¹⁾		^(1/2)		⁽¹⁾		⁽¹⁾		⁽¹⁾		^(1/2)		
	<i>e</i>	—	<i>fis</i>	—	<i>gis</i>	—	<i>a</i>	—	<i>h</i>	—	<i>cis</i>	—	<i>dis</i>	—	<i>e</i>

W powyższy sposób możnaby gamę twardą czy miękką z każdego wyprowadzić tonu, chcąc je jednak systematycznie wyczerpać, obieramy sobie porządek, polegający na stopniowym wzrastaniu podwyższeń i obniżen.

Punktem wyjścia będzie dla nas gama *C-dur*.

Podzieliwszy ją na dwie połowy (dwa tetrakordy czyli czterodźwięki), spostrzeżemy, iż każda z nich zawiera odległości jednakowe:

$$\underbrace{c - d - e - f}_{1 \quad 1 \quad 1/2} \quad \underbrace{g - a - h - c}_{1 \quad 1 \quad 1/2}$$

Jeżeli zaś oba tetrakordy są sobie równe, to każdy z nich ma jednakie prawo rozpoczynania gamy. Tetrakord *g—a—h—c* rozpocznie zatem nową gamę, którą uzupełnić musimy nowym tetrakordem: *d—e—f—g*. Tę jednak nie posiadają odległości wymaganych, jesteśmy więc zmuszeni zmienić je odpowiednio. Podwyższamy więc *f* na *fis* (dlaczego nie zniżamy tu *g* na *ges*? — powinien uczeń wyjaśnić), a wówczas otrzymamy pożądane następstwo odległości $1 + 1 + 1/2$.

Nauczyliśmy się z tego dwu rzeczy: że nowa gama rozpoczyna się od V stopnia poprzedniej, i że VII stopień nowej gamy musi uleść podwyższeniu. Skoro więc wyszedłszy z *C-dur*, otrzymaliśmy *G-dur* z jednym podwyższeniem, to dalej bez trudności w ten sam sposób otrzymamy *D-dur* z dwoma, *A-dur* z trzema, *E-dur* z czterema, *H-dur* z pięcioma, *Fis-dur* z sześcioma podwyższeniami.

Przy gamie *Fis-dur* okaże się, iż podwyższeniu musiał uleść i ton *e*, dla nieuniknionej konsekwencji zmieniony na *eis*, ponieważ w tej gamie ton *f* (enharmoniczny z tonem *eis*) nie mógłby być VII stopniem (dlaczego?).

Tonacje.

Transponowanie gamy.

Gamy w porządku kwintowym do góry.

Podwyższe-
nie tonów
e i h.

A jeżeli można było podwyższyć *e* na *eis*, to tak samo będzie można postąpić z tonem *h*, który podwyższony da nam *his* padające na enharmoniczne *c*. Jakoż istotnie, tworząc nową gamę *Cis-dur*, będziemy musieli użyć tonu *his*, w roli stopnia VII, przyczem ilość podwyższeń czyli krzyżyków dojdzie do najwyższej w praktyce używanej liczby — siedmiu. Wszystkie zatem stopnie pierwotnej gamy *C-dur* uległy podwyższeniu.

Mimo to nie mamy powodu ustawać w dalszem tworzeniu gam według raz wytkniętego kierunku, a ponieważ V stopniem gamy *Cis-dur* jest ton *gis* (tak samo jak V w *C-dur* był *g*), przeto następną będzie gama *Gis-dur* z ośmioma krzyżykami.

Krzyżyk
podwójny.

Tu po raz pierwszy wystąpi podwójne podwyższenie, oznaczone krzyżykiem $\times$, powodujące zmianę w nazwie przez dodanie podwójnej końcówki: *isis*. W tym też samym porządku, w jakim podwyższaliśmy pojedynczo, będziemy teraz podwyższać podwójnie: w gamie *Gis-dur* ukaże się *fisis* (a więc razem ośm krzyżyków), w gamie *Dis-dur* — *cisis* (dziewięć), w gamie *Ais-dur* — *gisis* (dziesięć), w gamie *Eis-dur* — *disis* (jedynaście), a w gamie *His-dur* — *asis* (dwanaście). Ale ponieważ *his* i *c* są tonami enharmonicznymi i dają gamy jednakowo brzmiące, przeto niema powodu iść dalej, zwłaszcza, że z wyjątkiem tonu *f*, zastąpionego przez *eis*, wszystkie tony porządku chromatycznego spełniały po kolei funkcję toniki.

Gamy
w porządku
kwintowym
na dół.

Oparłszy się na zasadzie powyższej, możemy i w kierunku odwrotnym tworzyć gamy (z góry na dół) według wzoru $\frac{1}{2} + 1 + 1$ czyli *c — h — a — g*, t. j. odwróconego tetrakordu. Teraz jednakże każda nowa gama rozpoczynać się będzie od IV stopnia poprzedzającej, każdy zaś IV stopień nowej gamy (zapomnieć nie wolno, że idąc na dół nie liczymy stopni z góry na dół, lecz zatrzymujemy ich określenia liczbowe pierwotne) będziemy zmuszeni obniżyć, gdyż inaczej nie otrzymalibyśmy prawidłowego tetrakordu.

Obniżenie
tonów f i c.

W kierunku odwrotnym, pierwszą gamą po *C-dur* będzie gama *F-dur* z jednym obniżeniem (*hes* czyli *b*), dalej nastąpi *B-dur* z dwoma (jakiemi?), *Es-dur* z trzema, *As-dur* z czterema, *Des-dur* z pięcioma, *Ges-dur* z sześcioma, a wreszcie *Ces-dur*

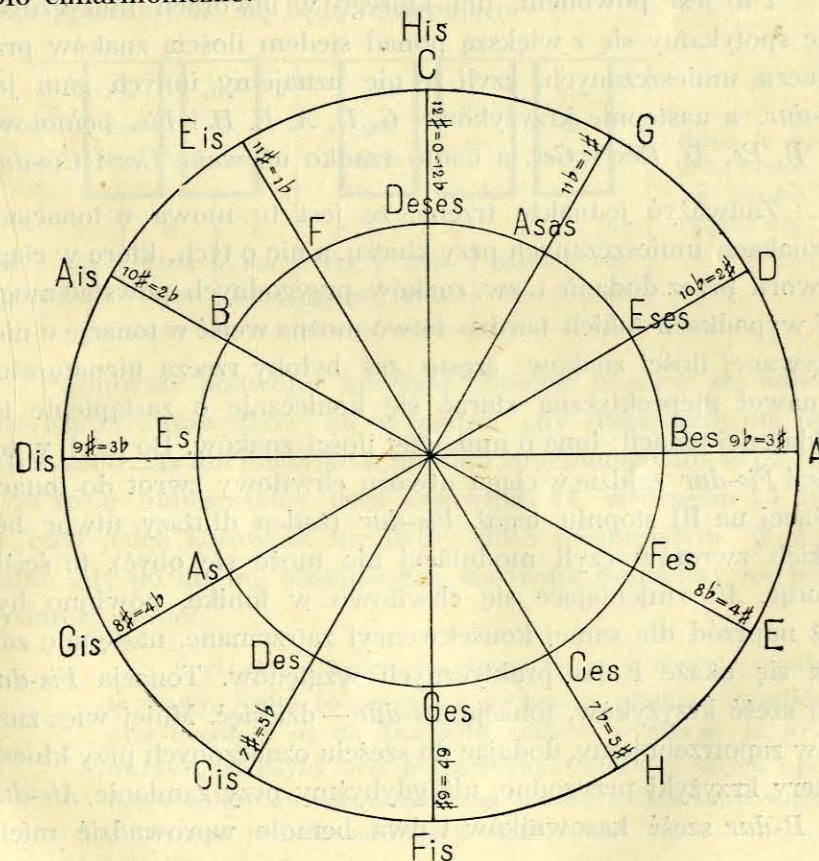
z siedmioma. Przy dwu ostatnich gamach zaszła konieczność obniżenia *c* na *ces* (enharmonicznie: *h*) i *f* na *fes* (enharmonicznie: *e*), przez co otrzymaliśmy, podobnie jak przy krzyżykowych gamach *Fis-dur* i *Cis-dur*, dwie nowe nazwy dla białych klawiszy.

Od następnej gamy *Fes-dur*, z ośmioma bemolami, rozpoczynają występować podwójne bemole (*bb*), rozumie się w tym samym porządku, w jakim występowały po sobie pojedyncze, a więc w gamie *Fes-dur* otrzymamy *b* obniżone (*heses* czyli *bes*), w gamie *Bes-dur* — *eses*, w *Eses-dur* — *asas*, w *Asas-dur* — *deses* i wreszcie *geses* w gamie *Deses-dur* (dwanaście bemoli), która jako enharmoniczna z gamą *C-dur* kończy cały szereg gam bemolowych.

Podwójny
bemol.

Wszystkie te gamy krzyżykowe i bemolowe razem zebrane, oraz wzajemny ich stosunek, przedstawia nam dokładnie t. zw. koło enharmoniczne:

Koło enhar-
moniczne.



Oba szeregi gam wychodzą tu z jednego punktu, krzyżykowy idzie w prawo, bemolowy — w lewo, a ponieważ na każdy promień koła dwie gamy wypadają: krzyżykowa i bemolowa, przeto wobec kierunku przeciwnego, jaki wzięły przy wyjściu, schodzi się gama o jednym znaku z gamą o 11 znakach przeciwnych, gama o dwóch znakach z gamą o dziesięciu, i tak dalej. Znaki przeciwne dopełniają się zawsze do liczby dwunastu.

Ponieważ jednak gamy te są enharmoniczne, t. j. brzmią na fortepianie jednakowo, przeto nie ma potrzeby używać gam z wielką ilością krzyżyków, bo je zastąpią gamy o mniejszej ilości bemoli i na odwrót: nie ma potrzeby używać gam z wielką ilością bemoli, skoro istnieją jednakowo z nimi brzmiące gamy o niewielkiej ilości krzyżyków.

I to jest powodem, dla którego w utworach muzycznych nie spotykamy się z większą ponad siedem ilością znaków przy kluczu umieszczanych, czyli że nie uznajemy innych gam jak *C-dur*, a następnie krzyżykowe *G, D, A, E, H* i *Fis*, bemolowe *F, B, Es, As, Des* i *Ges*, a nadto rzadko używane *Ces* i *Cis-dur*.

Zauważyć jednakże trzeba, że jest tu mowa o tonacjach i znakach umieszczanych przy kluczu, a nie o tych, które w ciągu utworu przez dodanie t. zw. znaków przygodnych powstać mogą. W wypadkach takich bardzo łatwo można wejść w tonację o nieużywanej ilości znaków; często zaś byłoby rzeczą nienaturalną a nawet niepraktyczną starać się koniecznie o zastąpienie tej oddalonej tonacji: inną o mniejszej ilości znaków. Bo jeżeli w tonacji *Fis-dur* zajdzie w ciągu utworu chwilowy zwrot do tonacji leżącej na III stopniu tegoż *Fis-dur* (żaden dłuższy utwór bez takich zwrotów czyli modulacyj nie może się obyć), to ściśle biorąc, *Ais* zmieniające się chwilowo w tonikę, powinno być już naprzód dla samej konsekwencji zatrzymane, następnie zaś, jak się okaże i dla praktycznych względów. Tonacja *Fis-dur* ma sześć krzyżyków, tonacja *Ais-dur* — dziesięć. Mniej więc znaków zapotrzebujemy, dodając do sześciu oznaczonych przy kluczu cztery krzyżyki przygodne, niż gdybyśmy przy zamianie *Ais-dur* na *B-dur* sześć kasowników i dwa bemole wprowadzić mieli.

Tonacje
o nieużywa-
nej ilości
znaków.

W wypadkach bardziej skomplikowanych względ na jasność pisowni rozstrzyga.

Zapoznanie się z wszystkimi podwyższeniami i obniżeniami, pojedynczemi i podwójnemi, zwraca naszą uwagę na to, iż każdy klawisz nosi właściwie nazwę trojaką (dotąd przy wyjaśnieniu t. zw. enharmonji mówiliśmy tylko o dwu nazwach dla każdego czarnego klawisza), to znaczy, że w trzech wypadkach musi być uderzony przy odmiennym znaku nutowym, n. p.

Trojaka
nazwa
klawisza.



Wyjątek stanowi czarny klawisz leżący między dwoma białymi *g* i *a*, nazywać się bowiem może tylko *gis* albo *as*, gdyż potrójnych podwyższeń lub obniżeń nie używamy. Wszystkie po kolei przedstawiać się będą następująco:

cis des hisis	dis es fes	fis ges eisis	gis as	ais b ceses		
<i>c</i> his deses	<i>d</i> cisis eses	<i>e</i> fes disis	<i>f</i> eis geses	<i>g</i> fisis asas	<i>a</i> gisis bes	<i>h</i> ces aisis

(hisis, fes, es, eisis i ceses są bardzo rzadko używane).

Poznaawszy podwójne krzyżyki i bemole, nauczyć się należy i używania kasowników, na wypadek, gdy dana nuta ma być napowrót o cały ton lub tylko o półtonu zmieniona. Otóż w pierwszym razie umieszczamy dwa kasowniki ♯♯, w drugim ♯♭ lub ♭♭, gdyż jeden kasownik nie byłby dość zrozumiałym. W wypadku, gdy po *dis* ma nastąpić *des*, kasownik potrzebny nie jest, wystarczy bemol.

Ćwiczenie. Uczeń obowiązany jest znać biegle wszystkie te nazwy. Nadto powinien się ćwiczyć w pisaniu wszystkich gam twardych aż do dwunastu znaków, wypisując je przy nutach, jak gdyby były przygodnymi. Odległości całych i półtonów należy uwidoczniać. Pisząc znaki przy kluczu, powinien umieszczać je ściśle na linjach właściwych.

Przy uczeniu się gam o większej niż sześć ilości znaków, ułatwić sobie pracę można znacznie w ten sposób, że gamę *Cis-dur* na przykład uważać będziemy za podwyższenie *C-dur*, gamę *Gis-dur* za podwyższenie *G-dur* i t. d., zachowując się podobnie przy gamach obniżonych. Samo dodawanie końcówek wystarczy do otrzymania należytych nazw stopni. N. p.: *g (gis)*, *a (ais)*, *h (his)*, *c (cis)*, *d (dis)*, *e (eis)*, *fis (fisis)*, *g (gis)*.

Transpozycja gamy diatonicznej miękkiej.

Oznaczanie tonacji miękkich.

Transponowanie gamy miękkiej odbywa się w ten sam sposób i w tym samym porządku jak przy gamie twardej; jeżeli więc rozpoczynamy od gamy *a-moll* równoległej dla *C-dur*, to nastąpi po niej *e-moll* równoległa gamy *G-dur*, i t. p. Gama miękka w pierwszym rzędzie posiada te znaki, co jej równoległa twarda, stądto przy oznaczaniu tonacji miękkich obok klucza umieszczamy tę samą ilość, jaką posiada równoległa twarda, znak zaś podwyższenia stopnia VII (a często i VI) umieszczamy jako przygodny w ciągu utworu.

Rozpoznanie tonacji równoległych.

Bo też w melodji spotykamy nieraz stopień VII niepodwyższony, już przedewszystkiem w gamie melodycznej (kiedy ?); utwór więc w tonacji *a-moll* oznacza się przy kluczu tak samo jak *C-dur*, podwyższenie zatem tonu *g* na *gis*, a w danym razie tonu *f* na *fis*, ukazują się w ciągu utworu jako przygodne. One to, a w pierwszym rzędzie tonika, rozstrzygają stanowczo przy rozpoznaniu i oznaczeniu tonacji.

Uczniowie początkujący bardzo często nie umieją odróżniać tonacji równoległych, właśnie więc dlatego należy nie tylko zwracać ich uwagę na zakończenie utworu, lecz wymagać, aby uczeń kierując się słuchem wskazywał tonikę w pierwszych taktach lub w dalszym ciągu utworu, który tonację zmienia niejednokrotnie. W ten sposób przyzwyczaić można ucho do nieustannej czujności i zapobiedz temu, ażeby rozpoznawanie tonacji miało być jedynie czynnością mechaniczną.

Gamy równoimienne.

Ponieważ obrawszy sobie jakiś ton określony za tonikę, możemy zeń wyprowadzić gamę twardą lub miękką, przeto okaże się, iż oprócz gamy równoległej miękkiej, może każda twarda mieć swoją równoimenną gamę miękką, n. p. *C-dur—c-moll*. Jeżeli zaś równoległą gamę harmoniczną tworzymy w ten sposób,

iz wyszedłszy z VI stopnia pewnej gamy twardej, postępujemy w górę podwyższając po drodze VII stopień; to równoimenną otrzymamy, obniżywszy III i VI stopień danej gamy twardej (w *C-dur* obniżamy *e* na *es* i *a* na *as*).

Gama miękka melodyczna przedstawi nam się teraz jako coś pośredniego między dwiema gamami twardymi: równoległą i równoimenną; na przykład gama *a-moll*, idąc do góry, różni się tylko tonem *c* od swej równoimiennej *A-dur*, z powrotem zaś nie różni się niczem od swej równoległej *C-dur*.

Stosunek gamy melodycznej do twardej równoległej i równoimiennej.

Zresztą mogą w utworach występować rozmaite zestawienia gam miękkich harmoniczných i melodycznych n. p. do góry harmoniczną, a na dół melodyczną albo odwrotnie; istnieć także może gama melodyczna, zatrzymująca w drodze powrotnej obydwa podwyższenia.

Warianty gamy miękkiej.

Wkońcu zwrócić należy uwagę i na stosunek tonacji między sobą. Stosunek ten najdokładniej przedstawia się nam na kole enharmonicznem (str. 45), gdzie gamy równocześnie z przybieraniem znaków oddalają się od siebie, tak, że na punktach koła przeciwległych znajdziemy najbardziej oddalone tonacje n. p. *C-dur* i *Fis-dur*. Za blizkie uważamy te gamy, które się różnią jednym tylko znakiem obniżenia lub podwyższenia n. p. dla *C-dur* będą najbliższymi czyli pokrewnymi *F-dur* i *G-dur*. Do rodziny zaliczamy i równoległe miękkie, w powyższym zatem wypadku jeszcze *a-moll*, *d-moll* i *e-moll*.

Tonacje pokrewne.

Ćwiczenie. Uczeń nie znajduje tu bliższych wskazówek do tworzenia gam miękkich ze wzrastającą ilością znaków, powinna mu bowiem wystarczyć znajomość gam twardych, do których po kolei dodawać będzie gamy miękkie równoległe harmoniczne i melodyczne. Tworzenie pewnej gamy miękkiej z innej również miękkiej nie daje się uzasadnić z tego powodu, że gama miękka nie składa się z dwu tetrakordów jednakowych i stąd naturalniej wyprowadzić ją można z gamy twardej. Jest to jeden więcej dowód jej zależności, o której poprzednio już była mowa. Z pokrewieństwem tonacji powinien uczeń zapoznać się dokładnie.

4. Tonacja a gama chromatyczna.

Zdawałoby się, że gama chromatyczna, jako szereg półtonów, do żadnej tonacji należeć nie może (dlaczego?), w zastosowaniu jej jednak praktycznem dzieje się przeciwnie; a chociaż znamion tonalnych nie posiada, to jednak okoliczności, w jakich daje się słyszeć, mogą jej nadać charakter jakiejś określonej tonacji. Wystarczy na przykład, że ucho przyzwyczai się poprzednio do pewnej tonacji; wówczas gama chromatyczna wyda mu się tylko dalszym jej ciągiem. To samo się dzieje, gdy gamę chromatyczną usłyszymy na tle akordu o pewnym określonym charakterze tonalnym.

Powstała stąd zasada, iż gamę chromatyczną uważać należy za jakąś diatoniczną, której całe tony wypełniamy półtonami. Zasadę zaś tę stosujemy w pisowni w ten sposób, że poszczególne stopnie gamy diatonicznej pozostawiamy na miejscu, dopisując jedynie podwyższenia tychże stopni w drodze do góry, a obniżenia w drodze na dół. W celu ułatwienia sobie zadania, najlepiej, pisząc gamę diatoniczną twardą, odrazu zostawiać więcej miejsca przy całych tonach, a mniej przy półtonach, następnie zaś pozostałe miejsca wypełniać stosownie podwyższaniem lub obniżaniem, n. p.:



Półtony diatoniczne gamy twardej oznaczone są tu klamrami.

Podana pisownia powyższa, jako zupełnie poprawna, powinna być zawsze używaną w praktycznem zastosowaniu. Przyjęto w niej jedną tylko zmianę, że z powrotem zamiast obniżania V stopnia, podwyższamy zwyczajnie IV, w C-dur więc zamiast *ges* wprowadzamy *fis*, w g-dur zamiast *des* — *cis* i t. d.

D) ODLEGŁOŚCI CZYLI INTERWAŁY.

1. Miara diatoniczna.

Chcąc bliżej określić wszelki stosunek tonów melodyczny czy też harmoniczny, uczynić to możemy jedynie przez oznaczenie ich odległości czyli interwału (słowo łacińskie *intervallum* znaczy tyle co przestrzeń zawarta między dwoma punktami).

Zajmowaliśmy się już tem poprzednio, gdy chodziło o określenie poszczególnych stopni gamy. Ale wówczas wystarczył nam cały ton i półton; obecnie zajmiemy się odległościami większymi.

W tym celu, zwracamy się w pierwszym rzędzie do diatoniki i na podstawie stopni gamy otrzymujemy t. zw. miarę diatoniczną.

Odległość dwu dźwięków leżących na jednym stopniu nazywamy prymą n. p. $c-c$, na stopniach sąsiednich sekundą: $c-d$, na stopniu I i III: tercją n. p. $c-e$, na I i IV: kwartą n. p. $c-f$, na I i V: kwintą n. p. $c-g$, na I i VI: sekstą n. p. $c-a$, na I i VII: septymą n. p. $c-h$, na I i VIII: oktavą n. p. $c-c_1$. Te są najgłośniejsze. Mogą jednakże istnieć i dalsze, jak nona $c-d_1$ (traktowana później bardzo często jako sekunda), decyma $c-e_1$, undecyma $c-f_1$, duodecyma $c-g_1$ i tercdecyma $c-a_1$ (wszystkie te, od decymy począwszy, uważane są zwyczajnie za tercję, kwartę, kwintę i sekstę).

Rozumie się, że diatonicznie możemy mierzyć odległość od każdego tonu, podobnie jak to uczyniliśmy dla przykładu od c . A więc $e-e$ będzie prymą, $f-g$ będzie sekundą, $h-d_1$ tercją, $g-c_1$ kwartą, $a-e_1$ kwintą, $d-c_1$ septymą, $f-f_1$ oktavą i t. d. Dodać zaś nadto należy, iż przy określaniu odległości zawsze liczy się z dołu do góry, w razie zaś jeżeliby miało być odwrotnie, to trzeba to wyraźnie zaznaczyć.

Miara diatoniczna nie ulega zmianie, jeżeli dodamy do któregośkolwiek bądź z tonów znak jaki chromatyczny podwyższający lub obniżający, tony $d-e$ pozostaną sekundą, chociażbyśmy zmienili je na $d-es$, $d-eis$, $des-e$, $dis-e$, $des-es$, $dis-eis$, $dis-es$,

Stosunek
dwu tonów.

Nazwy
liczbowe.

Znamiona
tonalne ga-
my chro-
matycznej.

Pisownia.

Wyjątek
dotyczący
V stopnia.

des—eis, disis—e, deses—e, d—eses i t. d. A dzieje się tak dlatego, ponieważ, jak powiedzieliśmy wyżej, miara diatoniczna jest zasadniczą, do określenia zaś dokładniejszego mamy inne środki, które niebawem poznamy.

Ćwiczenie. Uczeń powinien najpierw doskonale nauczyć się miary diatonicznej, przez rozpoznawanie prim, sekund, kwart i t. d., co nie może żadnych trudności nasunąć, jeżeli się zważy, iż odrzuciwszy przy nazwach tonów podwyższonych lub obniżonych końcówkę, otrzymujemy pierwotną diatonikę, której określenie jest bardzo łatwe, bo tylko policzenia stopni wymaga.

2. Miara chromatyczna.

Policzywszy stopnie między dwoma tonami, leżącymi w pewnej odległości, nie określiliśmy jej jeszcze dokładnie, gdyż, jak to z łatwością dostrzedz można, sekunda lub tercja nie każda jest jednakowa: *c—d* będzie większą sekundą niż *e—f*, tercja *g—h* większą niż *a—c* (dłaczego ?) i t. d. Ażeby więc otrzymać określenie dokładne, trzeba jeszcze półtony obliczyć, czyli użyć miary chromatycznej. Dzięki jej będziemy mogli do znanych nam już czysto liczbowych określeń jak pryma, sekunda, tercja i t. d. dodać jeszcze rodzajowe jak: wielka, mała, czysta, zwiększona, zmniejszona.

Pryma, kwarta, kwinta i oktawa mają tylko trzy odmiany, mogą być: czyste, zmniejszone i zwiększone; sekundy, tercje, seksty i septymy (jako też nona i decyma) mają cztery, mogą być: wielkie, małe, zwiększone i zmniejszone.

Najlepiej wskaże to następująca tabelka:

Pryma		czysta (unisson) odległość 0		przykład <i>c—c</i>	
"	zmniejszona	"	$\frac{1}{2}$ (na dół)	"	<i>c—ces</i>
"	zwiększona	"	$\frac{1}{2}$ (do góry)	"	<i>c—cis</i>
Sekunda	wielka	"	1	"	<i>c—d</i>
	mała	"	$\frac{1}{2}$	"	<i>c—des</i>
"	zmniejszona	"	0	"	<i>c—deses</i>
"	zwiększona	"	$1\frac{1}{2}$	"	<i>c—dis</i>
Tercja	wielka	"	2	"	<i>c—e</i>
	mała	"	$1\frac{1}{2}$	"	<i>c—es</i>

Tercja	zmniejszona	odległość 1	przykład <i>c—eses</i>
"	zwiększona	" $2\frac{1}{2}$	" <i>c—eis</i>
Kwarta	czysta	" $2\frac{1}{2}$	" <i>c—f</i>
	zmniejszona	" 2	" <i>c—fes</i>
"	zwiększona	" 3	" <i>c—fis</i>
Kwinta	czysta	" $3\frac{1}{2}$	" <i>c—g</i>
	zmniejszona	" 3	" <i>c—ges</i>
"	zwiększona	" 4	" <i>c—gis</i>
Seksta	wielka	" $4\frac{1}{2}$	" <i>c—a</i>
	mała	" 4	" <i>c—as</i>
"	zmniejszona	" $3\frac{1}{2}$	" <i>c—asas</i>
"	zwiększona	" 5	" <i>c—ais</i>
Septyma	wielka	" $5\frac{1}{2}$	" <i>c—h</i>
	mała	" 5	" <i>c—b</i>
"	zmniejszona	" $4\frac{1}{2}$	" <i>c—bes</i>
"	zwiększona	" 6	" <i>c—his</i>
Oktawa	czysta	" 6	" <i>c—c₁</i>
	zmniejszona	" $5\frac{1}{2}$	" <i>c—ces₁</i>
"	zwiększona	" $6\frac{1}{2}$	" <i>c—cis₁</i>

Przy ćwiczeniach możemy wszystkie po kolei tony porządku chromatycznego obierać sobie za punkt wyjścia do obliczania odległości. Do tegoż samego celu służyć nam jednak może i gamma diatoniczna, jeżeli poznamy dokładnie odległości wszystkich jej stopni, co uczynimy naprzód z gamą *C-dur* i *a-moll*, a następnie z wszystkimi ich transpozycjami.

Odległości zawarte w gamie *C-dur* przedstawia się nam w sposób następujący:

Wszystkie primy będą czyste (z tego prostego powodu, że ma to być porządek diatoniczny, więc żadnych chromatycznych zmian robić tu nie możemy), sekundy będą: dwie małe *e—f*, *h—c₁* i pięć wielkich: *c—d*, *d—e*, *f—g*, *g—a*, *a—h*; tercji małych mieć będziemy cztery: *d—f*, *e—g*, *a—c₁*, *h—d₁*; wielkich trzy: *c—e*, *f—a*, *g—h*; kwart czystych sześć, zwiększona jedna *f—h*; kwint czystych również sześć, zmniejszona jedna *h—f₁*; seksty trzy będą małe: *e—c*, *a—f*, *h—g*, a cztery wielkie: *c—a*,

$d-h$, $f-d$, $g-e$; septymy dwie wielkie: $c-h$ i $f-e_1$, a pięć małych: $d-c_1$, $e-d_1$, $g-f_1$, $a-g_1$, $h-a_1$, wkońcu oktawy wszystkie będą czyste (dlaczego?).

W gamie
a-moll.

W gamie *a-moll* znajdziemy wszystkie prymy czyste; trzy małe sekundy, trzy wielkie i jedną zwiększoną; tercje cztery małe i trzy wielkie; kwarty cztery czyste, dwie zwiększone i jedną zmniejszoną; kwinty cztery czyste, dwie zmniejszone i jedną zwiększoną; seksty cztery wielkie i trzy małe; septymy trzy wielkie, trzy małe i jedną zmniejszoną; wreszcie oktawy wszystkie czyste. Powtórzy się to następnie we wszystkich transpozycjach gamy *a-moll*.

Ćwiczenie. Nazwy literami i interwały wyrażone w całych i półtonach uzupełni w gamie powyższej uczeń. W celu zaś nabycia wprawy w rozpoznawaniu odległości, przejść musi wszystkie gamy twarde i miękkie, tworząc na każdym ich stopniu właściwe gamie interwały. Wszystkich nie wyczerpie, bo w gamach diatonicznych wielu zmniejszonych i zwiększonych odległości (których?) nie znajdujemy. Ażeby zaś obraz odległości był całkowity, trzeba tabelkę podaną na początku rozdziału (a zawierającą wszystkie bez wyjątku odległości tonu *c* w stosunku do innych) przerobić po kolei od *ces*, *cis*, następnie od *d*, *des*, *dis*, *e*, *es*, *eis*, i t. d. Gdy się ukaże bemol lub krzyżyk potrójny, należy przykład przekreślić jako nieużywany.

3. Przewroty.

Jeżeli stosunek dwu tonów zmienimy, przenosząc niższy w górę o oktawę, a pozostawiając wyższy na miejscu (można też niższy pozostawić, a wyższy przenieść o oktawę niżej), to otrzymamy tak zwany przewrót, mający w muzyce wielokrotne, a ważne zastosowanie.

Przewroty polegają na następującej formułce liczbowej:

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

Prymy zmieniają się tu na oktawy i odwrotnie, sekundy na septymy i t. d., nadto zaś wielkie interwały zmieniają się na małe,

a małe na wielkie, zmniejszone na zwiększone i odwrotnie, tylko czyste pozostają czystymi.

Weźmy na przykład tercję wielką $c-e$. W przewrocie musi ona nam dać sekstę małą, mając bowiem dwa całe tony odległości, w obrębie oktawy (oktawa równa się sześciu całym tonom!) znajdzie dopełnienie tylko w czterech całych tonach, t. j. odległości seksty małej.

Ćwiczenie. Uczeń powinien w podobny sposób przerabiać wszystkie odległości. Rozpoznanie większych, począwszy od kwint, jest tem bardzo ułatwione. Wziąwszy n. p. interwał *fis-es*, możemy naprzód zmienić go na *es-fis*, a następnie na podstawie tej odległości będącej sekundą zwiększoną, upewniamy się już, że dany interwał (*fis-es*) jest septymą zmniejszoną. Półtora tonu sekundy zwiększonej, z czterema i pół septymy zmniejszonej, dają razem sześć całych tonów oktawy. Uczeń powinien też przerabiać zmiany odległości i w ten sposób, że dany interwał zmieniać będzie przez obniżenie nuty wyższej, lub też przez podwyższenie niższej, n. p. $c-e$ wielka tercja, $c-es$ i $cis-e$ małe i t. p.

E) OGÓLNE UWAGI O MELODJI.

Zrozumiałość i piękność melodji.

Melodją nazwaliśmy już poprzednio (str. 3) jednogłosowy szereg rozmaitych tonów, a jeżeli równocześnie zastanawialiśmy się nad stosunkiem tychże do toniki, to dlatego, ażeby wykazać, iż jest on bardzo ważny ze względu na **zrozumiałość** melodji.

Nie należy jednak sądzić, iż zrozumiałość melodji zależną jest jedynie od tego stosunku i że diatonika nie śmie być naruszona w melodji. Tony chromatyczne nie należące do tonacji mogą pojawiać się w melodji, nawet licznie i często, lecz pod warunkiem, że nie wprowadzają zmiany tonacji, jeżeli przy układaniu melodji zamiaru takiego nie było. Szczegółowo zajmuje się tą sprawą nauka modulacji.

Rytm odgrywa również ważną rolę, jeżeli o zrozumiałość melodji chodzi. Ażeby się o tem przekonać, wystarczy znaną ja-

Tonika
w melodji.

Zmiany
chromatyczne.

Rozmaitość
rytmu.

Zmiana
w stosunku
dwu tonów.

Formułka
liczbowa
przewrotów.

Jak się zmienia
rodzaj
odległości.

kąs melodję przekształcić w szereg dźwięków o jednakowej wartości rytmicznej. Zmieni ją to nie do poznania. Rozmaitość rytmu obok pewnej symetryczności jest tedy koniecznym warunkiem dobrej melodji. W rozdziale o formach powrócimy raz jeszcze do tego przedmiotu.

Melodja
a gama.

Zmiana kierunku poszczególnych tonów jest dla melodji również bardzo pożądaną. Wogóle zauważyć tu trzeba, iż gdy chodzi o względy estetyczne, t. j. o piękność melodji, to powinno się ją trzymać jak najdalej od monotonji (jednostajności) gamy, która była wprawdzie dla nas pojęciem z melodją jednoznaczem (patrz str. 30), lecz tylko wówczas, gdy chodziło o czysto tonalny ich stosunek.

Swoboda.

Pozatem melodja ma zupełną swobodę: może postępować krokami i skokami (t. j. sąsiednimi stopniami i oddalonymi), zwracać się na dół i do góry, diatonicznie i chromatycznie, poruszać się najrozmaitszymi rytmami, przybierając charakter spokojny lub żywy, wesoły lub smutny i t. d.

Dwojaki
charakter
melodji.

Zasadniczo jednak rozróżniać przedewszystkiem należy dwojaki jej charakter: wokalny (*voce* = głos) i instrumentalny, tak bowiem głos ludzki jak każdy z instrumentów, czyni ją zależną od swojej natury. To też śpiewną (kantylena od *canto* = śpiew) nazywamy tę melodję, która odpowiada głosowi ludzkiemu, nie posiadającemu wielkiej rozległości, ani też możności poruszania się wielkimi skokami lub w tempie bardzo szybkim. Melodja instrumentalna jest swobodniejszą: zarówno więc może pozwolić sobie na skoki jak na większe trudności tonalne, zarówno na frazę szerszą (niżby oddech ludzki na to pozwolił), jak i na szybkość, której instrumenty podołać mogą z łatwością.

Melodja istnieć może sama dla siebie lub z towarzyszeniem akordowem, może też współdziałać równocześnie z innymi melodjami.

Melodyka.

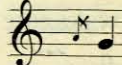
Słowo melodyka oznacza sposób prowadzenia melodji właściwy pewnemu utworowi, a często i twórcy jego; nieinaczej nazywamy też tę część nauki kompozycji, która się zajmuje specjalnie budową melodji.

F) OZDOBNIKI.

Określenie i wykon*) ozdobników.

Niejednokrotnie napotykamy jedną lub więcej, aż do kilkudziesięciu nut, które nie mają ważniejszego znaczenia, lecz służą jedynie ku ozdobie melodji i dlatego bywają albo drobnym drukiem znaczone, albo wskazywane tylko pewnymi znakami. Nuty takie nazywamy ozdobnikami. Chcąc je należycie wykonać, mamy obowiązek naprzód znak odczytać dokładnie, a następnie poszczególne nuty ozdobnika rozmieścić ściśle pod względem rytmicznym.

Rozróżniamy ozdobniki następujące:

1. **Przednutka** — może być krótka lub długa. Krótka, w piśmie nutowym przekreślona  posiada wartość rytmiczną bardzo małą, uderzać też ją należy w zupełnej łączności z nutą główną:  Długa, spotykana często w muzyce dawniejszej, otrzymuje w wykonaniu wartość swą rzeczywistą, wskutek czego nuta główna musi o tyleż się zmniejszyć.

Przednutka
krótka
i długa.

N. p.:  brzmieć będzie

w wykonaniu: 

Niekiedy przednutka otrzymuje w wykonaniu większą wartość niż znak nutowy wskazuje, n. p.:  można wykonać nie tylko:  lecz i tak:  o czym ostecnie rozstrzyga smak wykonawcy.

Przy większej ilości przednutek, wartość ich rytmiczna musi być odpowiednio oznaczona i odjęta od nuty głównej, pierwsza zaś nuta ozdobnika pada zwyczajnie na silną część taktu. N. p.

Większa
ilość
przednutek.

w piśmie:  w wykonaniu: 

*) Patrz str. 123.

w piśmie:  w wykonaniu: 

Mordent
dwojaki.

2. Mordent — jest szybką jednorazową zamianą nuty głównej z nutą obok leżącą górną lub dolną, co zależy od tego, czy znaczek jest przekreślony czy nie.

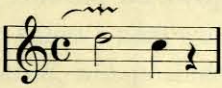
N. p. w piśmie:  brzmi w wykonaniu: 
albo  w wykonaniu 

Tryl krótki
i jego od-
miany.

3. Tryl krótki — nie jest niczem innym jak tylko podwójnym mordentem, który może być również wykonany do góry lub na dół, co wskazuje stosowny znaczek.

N. p. w piśmie:  w wykonaniu: 
albo w piśmie:  w wykonaniu: 

W dawnych utworach spotykamy jeszcze dwie odmiany tego ozdobnika, mianowicie:

 w wyk.: 
albo:
 w wyk.: 

Tryl długi.

4. Tryl długi — tak nazywamy szybką zamianę nuty głównej z sąsiednią górną. Może się rozpoczynać od nuty głównej lub od nuty sąsiedniej z góry; w każdym razie nuta główna jest w trylu zawsze niższą. W dawniejszych utworach przy rozpoczęciu trylu częściej wypada używać nuty sąsiedniej; w nowszych zwyczajnie przednutka to wskazuje, a w braku jej, rozpoczynamy tryl od nuty głównej. Zresztą w tych rzeczach rozstrzyga również smak wykonawcy. Tryl trwa tak długo, jak to wskazuje wartość nuty, nad którą umieszczone są litery *tr* z łańcuszkiem;

przy zakończeniu występuje jeszcze sąsiednia nuta z dołu przed nutą główną. Tryl bez zakończenia wskazany czasem bywa znakiem trylu krótkiego. N. p.:

 w wyk.: 
 w wyk.: 

5. Tryl łańcuchowy — obejmuje nuty różnej wysokości spływające się w jedną całość n. p.: Tryl łańcuchowy.

 w wyk.: 

Z powodu, że na zakończenie trylu na każdej nucie czasu nie starczyłoby, musiały w powyższym przykładzie powstać kwintole.

6. Obiegnik — jest to figurka składająca się z nuty głównej i dwu sąsiednich, t. j. górnej i dolnej, znak też $\sim$ wskazuje, iż nuty sąsiednie mają nutę główną obiegnać w sposób następujący: Obiegnik
w kilku
odmianach.

a)  wyk.  b)  wyk. 
c)  wyk.  lub: 
d)  wyk.  lub: 

Rozpoczynano też dawniej obiegnik i z dołu, na co istniał znak $\sim$.

7. Akord arfowany — jest to wielodźwięk rozłożony („łamany“ jak mawiamy czasem z niemiecka) w ten sposób, że poszczególne jego tony uderzamy od dołu jeden po drugim, zatrzymując je jednak na miejscu n. p.: Akord
arfowany.

 wykonanie: 

Niekiedy bardzo nawet szerokie akordy bywają w ten sposób wykonywane. Przypomina to arfę i stąd nazwa (*arpeggio*) pochodzi.

Uczeń ma teraz dostateczne pole do ćwiczeń polegających na tem, że ozdobniki wskazane znaczkami wypisywać będzie z całą dokładnością tonalną i rytmiczną nutami rzeczywistemi. Uwzględniać też musi i krzyżyki lub bemole częstokroć ponad znakiem umieszczone, a odnoszące się do jednej z nut ozdobnika.

Notatka historyczna o podstawach melodji i o piśmie nutowym.

Poczucie tonalności w czasach odległych było inne niż nasze dzisiejsze. Muzyka grecka posiadała swoje gamy, które przeszły w zmienionym porządku nazw do muzyki kościoła katolickiego. Tonacje te kościelne, panujące przez długi czas wyłącznie, zanikły w ciągu stulecia XVIII, i zmieniły się w naszą diatonikę twardą i miękką. Pieśń ludowa, niezależna od kościelnej, zwracała się ku naszym tonacjom znacznie wcześniej, niż muzyka kunsztowna. Pismo nutowe początkowo nie określało dokładnie wysokości tonów, gdyż wspomniane już poprzednio neumy miały na celu pewne tylko zwroty tonalne uzmysłwić śpiewakowi.

Nazwy tonów literami alfabetu używane były już w czasach starożytnych, a następnie wprowadzone do muzyki kościelnej (w VI stuleciu za papieża Grzegorza I). Nazwy łacińskie *ut, re, mi, fa, sol, la, si* pochodzą z XI stulecia od mnicha Gwidona z Arezzo, który je wziął z początkowych sylab hymnu do św. Jana. Słynny ten muzyk średniowieczny wprowadził nadto w miejsce neum pismo nutowe dokładniejsze, na czterech bowiem liniach i między nimi zaczął umieszczać znaki nutowe. Działo się to z pomocą klucza wskazującego nutę *c*₁ lub basowego *f*. Klucze ówczesne, związane ściśle z głosem ludzkim i wskutek tego umieszczane na wszystkich liniach stosownie do głosu, przetrwały częściowo do dnia dzisiejszego (będzie o nich mowa w rozdziale o głosach), jakkolwiek już w XVI stuleciu wprowadzono klucz wiolinowy dla wyższych tonów. Nazwy oktav jako też sposób pisemnego określania tonów literami, pochodzą od t. zw. *tabulatury*, pisma używanego prawdopodobnie już w X stuleciu, a zarzuconego w XVIII.

Diatonika panuje wyłącznie do końca XVI stulecia, następnie wchodzi zwolna chromatyka, która w stuleciu XIX rozwija się i przewagę zyskuje.

CZĘŚĆ II.

OGÓLNE WIADOMOŚCI.

III. ROZDZIAŁ.

HARMONJA.

Dwojaki rodzaj zespołu.

Harmonja, określona już poprzednio jako jeden z żywiołów muzyki, przedstawia się nam w dwojakim zespole tonów, mianowicie: akordowym i kontrapunktycznym.

Każdy z tych zespołów posiada dążenie odmienne. Akordowy powinien osiągnąć doskonałość w samym dźwięku akordu (wielodźwięku), jak również w łączeniu większej tychże ilości. Kontrapunktyczny łączy w sobie melodje, chodzi więc tu w pierwszym rzędzie o ich samoistość. Nie wyklucza to zresztą ani pewnej melodyjności głosów w zespole akordowym, ani też na odwrót piękności współdźwięku w zespole kontrapunktycznym. Następujący przykład akordowy:



rozłożony na cztery głosy:



przekonywa nas o tem. Co do przykładu kontrapunktycznego, to zaczerpnąć go łatwo z jakiegokolwiek fugi Bacha.

A) ZESPÓŁ AKORDOWY.

1. Dwudźwięki i wielodźwięki.

Zgodność
i niezgo-
dność.

Uderzając rozmaite dwudźwięki*), t. j. dwa tony brzmiące równocześnie, zauważymy niewątpliwie, iż jedne z nich zadawalają nasz słuch, gdy inne sprawiają mu pewną przykrość, dającą się złagodzić dopiero dźwiękiem następnym. Stosownie do tego, dzielimy je na zgodne (konsonanse) i niezgodne (dyssonanse). Do niezgodnych należą sekunda, septyma i kwarta, jako też wszystkie interwały zmniejszone i zwiększone; inne (a więc które?) są zgodne. Dwudźwięki te zatrzymują swój charakter i w akordach czyli wielodźwiękach, z tym tylko wyjątkiem, że dyssonans kwarty czystej może być zupełnie złagodzony dodaniem trzeciego dźwięku.

Alikwoty.

Pochodzenie akordu wywodzimy od t. zw. alikwotów (*aliquot* — kilka) czyli tonów harmoniczych, będących zjawiskiem natury. Występują one bardzo delikatnie po uderzeniu któregoś z niskich tonów, n. p. *C* na fortepianie**), i dają się słyszeć w porządku następującym:



Trójdźwięk
i cztero-
dźwięk.

Pierwsze sześć tonów sprowadzić można do trzech, są to bowiem tylko *c* (*C, c i c₁*), *g* (*g i g₁*) i *e* (*e₁*), tworzą więc trójdźwięk. Dodawszy jeszcze siódmy ton t. j. *b₁*, otrzymamy czterodźwięk. Pierwszy będzie zgodny czyli konsonujący, drugi z powodu dyssonansu *c—b* będzie niezgodny.

2. Akordy zgodne.

Tworzenie
trójdźwięku.

Trójdźwięk (trójdźwięk) jest pierwowzorem akordu, gdyż dwudźwięk, z powodu niedość wypowiedzianego charakteru, nie może

*) Odległość ich nazywamy interwałem harmonicznym, jeżeli brzmią równocześnie, a interwałem melodycznym, jeżeli dwa tony następują po sobie (patrz str. 51).

**) Alikwoty występują w waltorni jako tony naturalne, a na skrzypcach jako t. zw. flazeolety.

być uważany za zupełną całość harmoniczną. Powstaje on, podobnie jak i wszelkie inne akordy, przez dodawanie tercji, a składa się z nuty zasadniczej (najniższej), tercji i kwinty, czyli dwu tercji, ułożonych nad sobą w obrębie kwinty.

Trójdźwięki mogą być rozmaite z powodu, że tercja pojawia się w gamie diatonicznej jako wielka i mała, a kwinta jako czysta, zmniejszona lub zwiększona, co zresztą nie wpływa na to, iż wogóle harmonję trójdźwiękową uważamy za zgodną.

Na każdym stopniu gamy można utworzyć trójdźwięk, za- uważać jednak musimy, iż w kwincie czystej (odległość $3\frac{1}{2}$) żadną miarą dwie tercje równe zmieścić się nie mogą i że jedna z nich musi być wielka (2 całe tony), a druga mała ($1\frac{1}{2}$ tonu); jednakowe zaś zmieszczą się tylko albo w zwiększonej (dwie wielkie: $2 + 2 = 4$), albo w zmniejszonej (dwie małe: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 3$).

Jeżeli pierwsza z dwu tercji w obrębie kwinty czystej jest wielka, to trójdźwięk brzmi jasno (charakterystycznie „durowo“) i nazywa się wielki. W razie odwrotnym, gdy pierwsza jest mała a druga wielka, to trójdźwięk zmienia swój charakter, brzmi smętnie (molowo) i nazywa się mały.

Rodzaje
trójdźwięków.

Dwie tercje równe w obrębie kwinty zmniejszonej dają trójdźwięk zmniejszony, w obrębie zaś kwinty zwiększonej — trójdźwięk zwiększony.

Oto ogólny obraz trójdźwięków w gamie twardej i miękkiej:



Powyższy szereg trójdźwięków powtórzy się we wszystkich gamach twardych i miękkich; a ponieważ do każdego stopnia, jak widzimy, przywiązany jest pewien trójdźwięk, przeto wymie-

Określenie
trójdźwięków
na głównych
stopniach
gamy.

niając stopień jakikolwiek, rozumiemy już przez to pewien określony trójdłos. Wystarczy zatem powiedzieć na przykład: trójdłos I stopnia w *cis-moll* lub IV w *F-dur*, gdyż tem samem oznaczamy już dokładnie *cis*, *e*, *gis* w pierwszym wypadku, a w drugim *b*, *d*, *f*. Ponieważ zaś dla najważniejszych stopni gamy mamy prócz rzymskich cyfer jeszcze i nazwy, przeto niemniej dokładnie określamy trójdłoso, nazywając je *tonicznymi*, *dominantowymi*, *subdominantowymi*.

Różnoznaczność.

Porównawszy obydwie szeregi trójdłosów, gamy *C-dur* i gamy *a-moll*, spostrzeżemy, że niektóre znajdują się w obu gamach, n. p. na I stopniu w *a-moll* znajdujemy ten sam, co leżał na VI w *C-dur*, na II ten sam, co leżał na VII i podobnie dalej: IV *a-moll* i II *C-dur*, VI *a-moll* i IV *C-dur* okażą się jednakowe.

Trójdłos może mieć zatem znaczenie podwójne, a nawet, jak się zaraz okaże, kilkakrotne.

Pochodzi to stąd, że jeżeli dla trzech stopni gamy twardej (I, IV, V) a dwóch gamy miękkiej (V, VI) potrzebujemy pięciu wielkich trójdłosów; to i na odwrót każdy wielki trójdłos musi znaleźć zastosowanie pięciokrotne, t. j. trzykrotne w gamie twardej i dwukrotne w gamie miękkiej. N. p. trójdłos *c*, *e*, *g*, leżący na I w *C-dur*, będzie leżeć na IV w *G-dur*, na V w *F-dur*, na V w *f-moll* i na VI w *e-moll*. Podobnie i trójdłos mały, n. p. *a*, *c*, *e*, będzie leżeć w gamie *G-dur* na II, w gamie *F-dur* na III i w gamie *C-dur* na VI, nadto zaś w *a-moll* na I, w *e-moll* na IV.

Trójdłos zmniejszony *h*, *d*, *f* leży w *C-dur* na VII, w *a-moll* na II i w *c-moll* na VII, każdy zaś trójdłos zwiększony ma tylko jedno miejsce, t. j. leży jedynie na III gamie miękkiej, n. p. *c*, *e*, *gis* znajdujemy w gamie *a-moll* na III stopniu. Pierwszą też rzeczą, jaką należy mieć na oku, chcąc się orjentować wśród trójdłosów, będzie wspólność trójdłosów V i VII stopnia dla równomiennych tonacji. *G*, *h*, *d* jest V w *C-dur* i w *c-moll*, podobnie jak *h*, *d*, *f* VII stopniem dla tychże tonacji.

Ćwiczenie. Uczeń powinien ćwiczyć się w tworzeniu trójdłosów, biorąc za podstawę gamę twardą i miękką, jako też i niezależnie od gamy — poszczególne tony, na których budować

będzie trójdłoso wszelkiego rodzaju. Następnie dążyć powinien do uzyskania jak największej wprawy w rozpoznawaniu wieloznaczności trójdłosów, przyczem nie wolno mu pomijać znaczenia akordów „tonicznych“, „subdominantowych“, „dominantowych“. Pokrewność tonacji, o której była już mowa poprzednio, przedstawi się mu tu jeszcze jaśniej, zwłaszcza jeżeli zwróci na to uwagę, że *tonicznym* może być tylko trójdłos wielki lub mały i że wszystkie trójdłoso, dające się utworzyć na stopniach gamy, n. p. *C-dur* (z wyjątkiem rozumie się VII stopnia jako zmniejszonego), będą reprezentować tonację pokrewne tejże tonacji *C-dur*, a więc: *d-moll*, *e-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *a-moll*. Co do gamy miękkiej, to chwiejność jej i tu się objawi, a mianowicie w tem, że oprócz tonacji reprezentowanych przez małe i wielkie trójdłoso (a więc dla *a-moll* trzy: *d-moll*, *E-dur* i *F-dur*) będzie ona mieć jeszcze inne pokrewne (trzy, mianowicie: *C-dur*, *G-dur* i *e-moll*), których trójdłoso toniczne możemy jedynie odnaleźć w gamie melodycznej powrotnej.

3. Akordy niezgodne.

Dodawszy do trójdłosu jeszcze jedną tercję, otrzymamy ^{Akord septymowy.} akord septymowy, który składa się z nuty zasadniczej, tercji, kwinty i septymy, a z powodu tej ostatniej będzie dyssonującym czyli niezgodnym.

Podobnie jak trójdłoso, można i akordy septymowe tworzyć na każdym stopniu gamy, wskutek czego powstaną rozmaite jego rodzaje. Nie wszystkie z nich znajdują jednakie zastosowanie w praktyce i nie wszystkie też są dla nas równie ważne.

Najważniejszym z nich jest akord septymowy *dominantowy*. Inne nazywamy *pobocznymi*.

Akord septymowy *dominantowy* (*g*, *h*, *d*, *f*) składa się z wielkiego trójdłosu i małej septymy. Leży jedynie na V stopniu, a jest wspólny równomiennym tonacjom, ponieważ składa się z trójdłosu V stopnia i trójdłosu VII stopnia, które, jak już wiemy z poprzedniego rozdziału, również są wspólne obu tonacjom. Akord septymowy *dominantowy* ma tę właściwość, że wymaga po sobie następstwa trójdłosu I stopnia. ^{Rozwiązanie septymy.} Septyma rozwiązuje się przeto, czyli postępuje o stopień na dół. Rozwiązanie takie obowią-

zuje każdą septymę, a pewne istniejące wyjątki znaczenia tej reguły nie zmniejszają.

Sept.
poboczne.

Najważniejszym z akordów septymowych pobocznych jest t. zw. septymowy mały, złożony z małego trójdłosu i małej septymy, leżący na II, III i VI w gamie twardej, a na IV w gamie miękkiej. Najczęściej używamy go jako akordu II stopnia, więc w *C-dur* — *d, f, a, c*. Dalej występuje z kolei akord septymowy VII stopnia, będący w tonacji twardej połączeniem zmniejszonego trójdłosu z małą septymą, a w tonacji miękkiej połączeniem zmniejszonego trójdłosu ze zmniejszoną septymą, a więc w *C-dur*: *h, d, f, a*, a w *c-moll*: *h, d, f, as*. W tej ostatniej formie jako akord septymowy zmniejszony ma bardzo szerokie zastosowanie.

Sept. VII.

Sept.
zmniejszo-
ny.

Akord no-
nowy wielki
i mały.

Z septymowego przez dodanie jeszcze jednej tereji otrzymujemy akord nonowy, z natury swojej pięciogłosowy. Występuje on jedynie na V stopniu, w gamie twardej jako nonowy wielki: *g, h, d, f, a*, a w gamie miękkiej jako nonowy mały: *g, h, d, f, as*.

Undecymowy
i teredecymowy.

Dodawszy jeszcze jedną tereję do akordu nonowego, otrzymamy sześciogłosowy akord undecymowy, a przy ostatniej, jaką jeszcze można dodać: siedmiogłosowy akord teredecymowy. Obydwa te akordy mają jednakże o tyle zastosowanie, o ile są zbudowane na tonice. Skoro zatem w *C-dur* do nuty *c* dodamy *e, g, h, d, f*, otrzymamy pierwszy z nich; dodawszy do poprzednich jeszcze *a* otrzymamy teredecymowy. Że jednak tereja *e* jako zbyt dysonująca musi być wypuszczona, przeto pierwszy akord nie będzie czem innym, jak tylko septymowym dominantowym (*g, h, d, f*), któremu podłożyliśmy tonikę; drugi zaś będzie nonowym, również na tonice opartym.

Nuta
pedałowa.

Tonika łączy się nie tylko z akordami dominantowymi (septymowym i nonowym), lecz wogóle z wszystkimi zgodnymi i niezgodnymi. Umieściwszy ją w basie możemy ułożyć cały szereg akordów brzmiący z nią równocześnie. Nazywa się wówczas nutą stałą czyli pedałową.

Podobnie jak tonika, może i dominanta być nutą pedałową; a nawet obie równocześnie.

Cwicząc się w budowaniu wyżej wskazanych akordów we wszystkich tonacjach, pisemnie i na fortepianie może uczeń również uwzględnić i akord septymowy wielki (w gamie twardej na I i na IV stopniu) jako też i septymowe akordy, poboczne gamy miękkiej.

4. Łączenie akordów i układ głosów.

Tworzenie akordów nie jest najtrudniejszym zadaniem nauki harmonji — gdyż znacznie większe trudności nasuwają się dopiero przy ich łączeniu i układaniu na głosy.

Akordy układane być mogą trzy- cztery- pięcio- i więcej głosowo. Stosownie zaś do tego, tony niektóre muszą być podwajane lub wypuszczane.

Ilość
głosów.

Najwłaściwszą do podwojenia jest w każdym akordzie nuta zasadnicza, w trójdłosie, zatem *c, e, g*, (czterogłosowym) podwoić należy ton *c*, jakkolwiek i kwinta *g* może być również podwojona.

Podwojenie.

Jeżeli zachodzi odwrotny wypadek, że któryś z tonów wypuścić wypadnie, to zwyczajnie spotyka to kwintę akordu.

Wypuszczenie.

Oprócz podwojeń i wypuszczeń, akord ulegać może rozmaitym zmianom przez układanie poszczególnych jego tonów w harmonję ścieśnioną (jeżeli leżą w najmniejszym od siebie oddaleniu) i harmonję szeroką, rozległą (jeżeli większe odległości zachodzą pomiędzy tonami); nadto niemałe znaczenie ma tu i pozycja akordu, t. j. stosunek głosu najwyższego do nuty zasadniczej. Pozycja może też być stosownie do tego różnorodną: terejową, kwintową, oktawową, septymową i t. d.

Harmonja
ścieśniona
i rozległa.

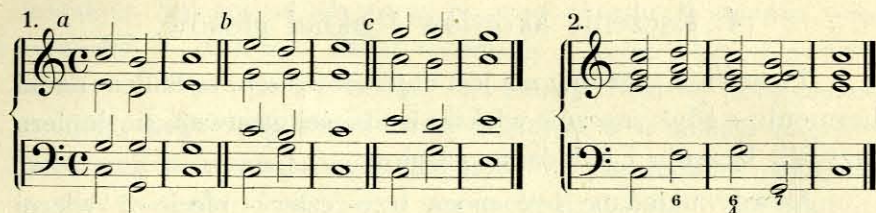
Pozycja.

Większe jeszcze zmiany zachodzą w akordzie, jeżeli nutę zasadniczą zastępujemy w głosie najniższym tereją akordu, kwintą lub septymą: tworzą się wówczas t. zw. przewroty.

Przewroty
akordu.

W pierwszym wypadku powstaje akord sekstowy⁽⁶⁾, w drugim kwartsekstowy⁽⁴⁾. W akordzie septymowym⁽⁷⁾ przy tereji w basie otrzymujemy t. zw. kwintsekstowy⁽⁵⁾, przy kwincie — terekwartowy⁽³⁾, przy septymie sekundowy⁽²⁾.

Łącząc w całość szereg akordów kilkogłosowych, uważamy w pierwszym rzędzie na odpowiedni poprawny układ akordu, a następnie na melodyjne prowadzenie każdego z poszczególnych głosów. Wyjaśnią nam to najlepiej przykłady następujące:



Ruch
głosów.

Weźmy pierwsze dwa takty przykładu 1. Naprzód rozpoznajemy tu układ akordów (z podwojoną nutą zasadniczą) rozległy, bo nuty ułożone są w takiej odległości, iż tony akordowe mogłyby jeszcze między nimi znaleźć dla siebie miejsce; następnie zwracamy uwagę na t. zw. prowadzenie głosu, w którym rozróżnić możemy trzy ruchy (kierunki): prosty, równoległy i ukośny, w tymże zaś przykładzie 1. litera *b* spostrzegamy jeszcze i ruch czwarty: przeciwny. Pozycja pierwszego akordu (przykład 1*a*) jest oktawową, drugiego tercjową, ponieważ w głosie najwyższym leżą *c* (oktawa do nuty zasadniczej *c*) i *h* (tercja do nuty zasadniczej *g*), trzeciego znowu oktawową; pod literą *b* znajdujemy pierwszy akord w pozycji tercjowej, drugi w kwintowej; pod literą *c* pierwszy akord w pozycji kwintowej, drugi w oktawową, trzeci w obu przykładach taki jak pierwszy. Każdy zawiera tylko połączenia: I—V—I.

Bas
cyfrowany.

Przykład 2. nasuwa nam inne spostrzeżenia. Układ jest tu ściśniony, mimo to prowadzeniu głosów nie zarzucić nie można: postępują stopniami sąsiednimi i melodyjnie, gdyż pewną melodię każdy głos posiada. Znajdujemy tu coś więcej ponad I i V stopień, bo i II, a nadto przewroty: drugi z rzędu akord jest sekstowy, trzeci kwartseksstowy. W czwartym rozpoznajemy septymowy z wypuszczoną kwintą i septymą rozwiązującą się prawidłowo na dół. Cyfry umieszczone poniżej głosu basowego wskazują, jaki akord ma być użyty. Głos ten opatrzony

cyframi nazywa się basem cyfrowanym, a według staroświeckiego dziś już zarzuconego terminu — generałbasem.

Wyszukiwanie reszty głosów do danego basu cyfrowanego i układanie tychże w szereg połączonych ze sobą akordów nazywamy realizacją basu. Jeżeli postępujemy odwrotnie, t. j. do danej melodji w głosie najwyższym szukamy stosownych nut basowych, wraz z resztą nut akordowych, wówczas wykonujemy tak zwaną harmonizację.

Realizacja.
Harmoni-
zacja.

Przykład 1. jest i z tego względu pouczający, że daje najprostszą formę połączenia akordów: stopień I łączy się tu z V, czyli tonika z dominantą, aby znowu wrócić na tonikę. Akordy te dwa są niezbędne na zakończenie utworu; zakończenie jednak może być i nieco szersze, a w takim razie obejmuje większą ilość akordów, jak przykład 2. (str. 70), i nazywa się kadencją. Wsłuchawszy się w kadencję, najłatwiej zrozumieć, jak ważną jest rzeczą umieszczenie każdego akordu na miejscu właściwym.

Kadencja.

Ćwiczenie. Uczeń ma obecnie obowiązek wprowadzić się w łączenie I stopnia z V, według podanego wzoru we wszystkich tonacjach twardych i miękkich, pisemnie i przy instrumencie. Kadencję wyżej podaną powinien przetransponować do wszystkich tonacji twardych, a następnie na jej wzór utworzyć kadencję w tonacji miękkiej i wszystkie jej transpozycje.

Dalsze wiadomości z harmonji ograniczone być muszą jedynie do określenia szczegółów ważniejszych, jak: alteracja, opóźnienie i wyprzedzenie, nuty zamienne i przejściowe, modulacja. Znaczenie tychże powinno być uczniowi wiadome, zanim nauka harmonji zapozna go dokładnie z ich istotą i zastosowaniem w praktyce.

Alteracja (dosłownie: zmiana) jest to chromatyczne podwyższenie lub obniżenie, tworzące dyssonans obcy porządkowi diatonicznemu.

Alteracja.

Opóźnieniem nazywamy przetrzymanie jednego z tonów akordu, bez względu na to, że inne głosy wykonują swój ruch zamierzony i przechodzą w drugi akord. Przetrzymany ton tworzy

Opóźnienie.

Antycypacja.

dyssonans, który musi być następnie na sąsiedni stopień rozwiązany. Znaczenie odwrotne ma antycypacja czyli wyprzedzenie.

Nuty zamienne i przejściowe.

Nutę zamienną, jak również przejściową bardzo łatwo rozpoznać, gdyż obie nie należą do akordu. Niech uczeń zagra w takcie całym prawą ręką gamę *C-dur* (ćwierciami) a lewą wytrzyma równocześnie trójjęgi I stopnia tejże tonacji. Gama zawierać będzie nuty akordowe i nieakordowe. Otóż nuty nieakordowe, o ile padną na silniejsze części taktu, będą zamienne, o ile na słabsze — będą przejściowe.

Modulacja.

Modulacja jest to zmiana tonacji spowodowana wprowadzeniem nut charakterystycznych (IV lub VII stopień) innej tonacji. Zmiana taka może być chwilowa tylko, lub nową tonację wprowadzać na dłużej; może łączyć tonacje pokrewne lub oddalone, z nagłą lub stopniowo. Najprostszym środkiem modulacji jest akord septymowy dominantowy.

B) ZESPÓŁ KONTRAPUNKTYCZNY.

Ogólne określenie.

Nuta przeciw nucie.

Słowo kontrapunkt oznacza „nutę przeciw nucie“, co należy w ten sposób rozumieć, że melodje, połączone w całość, stają niejako naprzeciw siebie: każda zachowuje swoją samoistność, t. j. odmienność tonów i rytmu, a jednak wszystkie razem pod wpływem praw harmonji tworzą zespół zgodny.

Jak wywnioskować stąd łatwo, układanie tonów w całość kontrapunktyczną stać się musiało przedmiotem nauki bardzo szerokiej, która w tem miejscu może być co najwyżej w najogólniejszym tylko zarysie podana.

Kontrapunkt dwu i więcej głosowy.

Odpowiednio do ilości głosów, w pierwszym rzędzie różniamy kontrapunkt dwu- trzy- cztero- pięcio- i więcej głosowy.

Gatunki.

Następnie, dzielić się daje na gatunki, stosownie do tego, czy na nutę danej melodji głównej, czyli śpiewu sta-

Cantus firmus.

tego (*cantus firmus*) wypada jedna nuta kontrapunktu, czy dwie, trzy lub więcej. Najważniejszym, najbardziej rozpowszechnionym jest jednakże kontrapunkt mieszany (ozdobny), w którym występują nuty o rozmaitych wartościach rytmicznych. Od niego począwszy, znaczenie melodji głównej i kontrapunktycznej jako też dopełniającej zaciera się coraz bardziej, a występuje równorzędność.

Kontrapunkt podwójny.

W kontrapunkcie t. zw. podwójnym (co nie jest bynajmniej jednoznaczem z dwugłosowym lub dwunutowym), potrójnym i t. d. melodje muszą tę równorzędność w całości posiadać pełni, gdyż chodzi tu o to, ażeby każda z nich miejsce swe zmienić mogła, t. j. przejść ze środkowego lub najniższego głosu, choćby do najwyższego nawet, bez popsucia zgodności zespołu.

Imitacja.

Ważną rolę odgrywa w kontrapunkcie t. zw. imitacja, t. j. naśladowanie pewnego tematu. Dopuszcza ona wielką ilość kombinacyj, gdyż zastosować się tu dadzą wszelkie odległości, wszelkie wartości nut, a nawet zmiany kierunku głosów.

O formach utworów kontrapunktycznych będzie jeszcze mowa później.

Uczeń grając utwory kontrapunktyczne, powinien zwracać uwagę na ilość głosów, na rytm, na imitację i t. p. Jeżeli zaś zwyczajną melodję jakąś, akompaniowaną akordami, umie odpowiednio uwydatnić, przyciszając na jej korzyść towarzyszenie akordowe, to w kontrapunktycznym utworze powinien się starać o zachowanie odrębności i równorzędności melodji przez nadawanie każdej stosownych akcentów, przez wydobywanie wejść tematu na pierwszy plan, bez względu na to, w którym pojawia się głosie. Formę utworu zrozumie kiedyś w zupełności, gdy zapozna się dokładnie z nauką kontrapunktu.

Notatka historyczna o harmonji.

Harmonja nie była znana w starożytności, ani też w pierwotnej muzyce kościoła katolickiego. Grecy używali tego słowa tylko w znaczeniu ogólnego ładu. Około X stulecia po Chr. zaczęto zwolna łączyć tony w równoczesne brzmienia, z czego powstała następnie sztuka kontrapunktyczna,

którą rozwinęli Niderlandczycy w XV stuleciu. Od tego dopiero czasu można właściwie nazywać muzykę sztuką, wszystko bowiem, co dotąd istniało, było jednogłosową pieśnią ludową, czy kościelną. Kontrapunkt średniowieczny, stanowiący najwyżej w XVI stuleciu, zaczął przetwarzać się następnie w szeregi akordów o pewnym określonym stosunku wzajemnym, z tych zaś wytworzyła się melodia nowoczesna w XVII stuleciu. System harmoniczny, mający do dziś dnia swoje znaczenie, został ujęty w naukowe prawidła w XVIII stuleciu. Nowoczesny kontrapunkt wychodzi od J. S. Bacha (XVIII stulecie), którego arcydzieła uważamy za najwyższy wzór tego rodzaju muzyki.

IV. ROZDZIAŁ.

BARWA DŹWIĘKU.

Określenie ogólne.

Jako już w samym początku nadmieniliśmy, obok siły posiada dźwięk jeszcze t. zw. barwę, to jest pewne właściwe cechy, niezależne wcale od wysokości, a bardzo charakterystyczne.

Pierwszorzędne znaczenie mają w tem narzędzia produkujące dźwięk. Zupełnie odmienną barwę posiada głos ludzki, a inną instrumenty; w samym zaś głosie znowu robimy różnicę pomiędzy głosem męskim a kobiecym, podobnie jak wśród instrumentów między skrzypcami a wiolonczelą, nie mówiąc już o innych jeszcze większych różnicach. Także i sposób wydobywania dźwięku ma wielkie swe znaczenie: struna szarpnięta inny wydaje dźwięk niż smyczkiem pociągnięta, lub uderzona młotkiem.

Pierwszem narzędziem muzycznym, które poznać należy, jest głos ludzki, instrument tak piękny, iż wszystkie kunsztowne starają się mu w śpiewności i dźwięku dorównać.

A) GŁOS LUDZKI.

1. Powstawanie dźwięku.

Narządami głosu ludzkiego są płuca, tchawica i krtąń, w której znajdują się dwa wiązadła głosowe. Powietrze z płuc przez szparę głosową przechodzi, wprowadza w ruch wiązadła, od ich zaś naprężenia zależy wysokość wydanego tonu.

2. Różne rodzaje głosu.

Sopran, alt,
tenor, bas.

Głos ludzki występuje w następujących głównych odmianach: Sopran o przeciętnej objętości duodecymy, t. j. od c_1 do g_2 , alt podobnie od g do d_2 , tenor od c do g_1 , bas od G do d_1 . Nadto istnieją jeszcze głosy pośrednie, n. p. między sopranem a altem — t. zw. mezzo-sopran, między tenorem a basem — baryton. Głosy różnią się nie tylko wysokością, lecz i barwą: sopran brzmi jasno, alt ciemno, podobna różnica zachodzi też między tenorem a basem, ponadto zaś każdy głos może mieć czysto indywidualne cechy tak pod względem barwy jak i siły. Objętość wyżej podana odnosi się do głosów przeciętnych, biorących udział w śpiewie zbiorowym — śpiew solowy wymaga głosów rozleglejszych; każdy też z nich, a zwłaszcza sopran i tenor, może iść wyżej ponad granicę wskazaną, bas znowu niżej jeszcze o kilka tonów. Sopran, mezzosopran i alt, są to głosy kobiece i chłopskie; tenor, baryton i bas — męskie.

3. Pisownia głosów — klucze dawne.

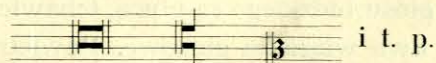
Wszystkie głosy posługują się dziś dwoma pospolitymi kluczami, t. j. wiolinowym i basowym. Zauważyć tu jednak należy, iż tenor używający klucza wiolinowego czyta nuty o oktawę niżej, to znaczy, że tony pisane w kluczu wiolinowym



głos tenorowy wykonywa w rzeczywistości tak:



Do niezbyt dawnych jeszcze czasów każdy z głosów miał osobny klucz odpowiadający swej rozległości; a ponieważ klucze te nie wyszły jeszcze z użycia, przeto poznanie ich należy do rzeczy niezbędnych w wykształceniu muzycznym. Klucz dawniejszy pisany był rozmaicie:

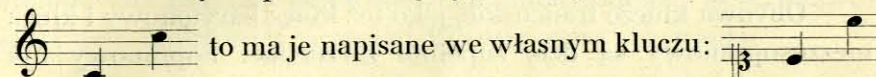


i t. p.

Klucz c zawsze jednakże wskazywał ton c_1 , a linje i miejsca między linjami zmieniały swe znaczenie stosownie do klucza. Ponieważ

służył on czterem głosom, t. j. sopranowi, mezzosopranowi, altowi i tenorowi, przeto na czterech linjach (licząc od dołu) mógł zajmować miejsce.

Klucze c miały w tem praktyczną swą stronę, że pięciolinję czyniły wystarczającą dla głosu. Zauważyć tu bowiem musimy, że tony właściwsze każdemu z głosów padają właśnie na środek pięciolinji, dzięki temu, że klucz głosu najwyższego leżał najniżej, a dla głosów coraz niższych przenosił się na linje wyższe. Jeżeli więc sopranowi najwygodniej poruszać się na tonach



co tłumaczymy jeszcze tem, że dawniej posługiwano się najczęściej głosami chłopięcymi, niższymi od kobiecych. Alt poruszający się przeważnie na tonach



kluczu napisane na drugiej linji i nad piątą



(c_1 leży tu na trzeciej linji). Tenor właściwsze sobie tony



(według dzisiejszej pisowni



kluczu na drugiej i nad piątą) (c_1 leży tu na linji czwartej).

Istniał także jeszcze klucz barytonowy, który nie różnił się kształtem od basowego i wskazywał również f ; umieszczony był jednak, stosownie do rozległości właściwej barytonowi, na trzeciej linji.

Klucz f barytonowy.

Zebrawszy wszystkie klucze razem dawne i dzisiejsze, będziemy mogli jedno i to samo c_1 w następujący przedstawić sposób:



c_1 we wszystkich kluczach.

Oprócz powyższych, w dawnej muzyce francuskiej znaleźć można dwa klucze dzisiejsze, odmiennie umieszczane, mianowicie

klucz *f* basowy na piątej:  i t. d.

i klucz *g* wiolinowy na pierwszej:  itd.

Obydwa klucze francuskie, jako też klucz barytonowy i klucz mezzosopranowy są dziś zupełnie zarzucone. Sopranowy był jeszcze używany w pierwszej połowie XIX stulecia, altowy i tenorowy do dziś dnia z użycia nie wyszły; pierwszym bowiem posługuje się stale i wyłącznie altówka (jeden z instrumentów smyczkowych), drugim wiolonczela, co jest dostatecznym powodem, aby starać się o wprawę w czytaniu nut opatrzonych tymi kluczami.

Ćwiczenie. Uczeń przystępując do zapoznania się z kluczami, powinien przedewszystkiem zapomnieć na chwilę o kluczu wiolinowym i basowym, z którymi tak się zrośł, że trudno mu wyobrazić sobie, ażeby coś innego mogło leżeć na linjach, jak nuty, do których przywykł. Natomiast musi wpoić w siebie przekonanie, że linja bez klucza nie ma żadnego znaczenia i że wszelkie klucze, a więc i klucze *c* nadają jej za każdym swoim przesunięciem znaczenie odmienne. W końcu, wzięwszy melodię w kluczu wiolinowym napisaną (najlepiej dość nisko, na dodanych dolnych), może ją przenosić do kluczków: sopranowego, mezzosopranowego, altowego, tenorowego, barytonowego i basowego po kolei, przepisując ją za każdym razem o jedną linję wyżej. Nie powinien tego jednakże robić mechanicznie i pamiętać zawsze o tem, że przy tej „transpozycji“ tylko sposób napisania się zmienia, a nie wysokość tonu, wskutek czego słowo transpozycja, zresztą zwyczajnie w tym wypadku używane, nie jest określeniem zupełnie właściwem. Inne ćwiczenie, dalsze, jeszcze skuteczniej prowadzące do celu, polega na tem, że uczeń gra lub śpiewa z nut w dawnych kluczach pisanych.

B) INSTRUMENTY.

Stosownie do odmiennych środków wywołujących dźwięk, Trzy grupy. dzielimy instrumenty muzyczne na trzy grupy, a mianowicie na strunowe (struny z wnętrzości zwierzęcych lub metalowe), dęte (powietrze) i perkusyjne (*percussio* — uderzenie).

Instrumenty strunowe wydają dźwięk w rozmaity sposób: przez pociągnięcie struny smyczkiem, przez szarpnięcie bezpośrednio palcami, lub przez uderzenie młoteczkami. Tak strunowe jak i dęte mogą mieć przyrząd klawiszowy do grania.

1. Instrumenty smyczkowe.

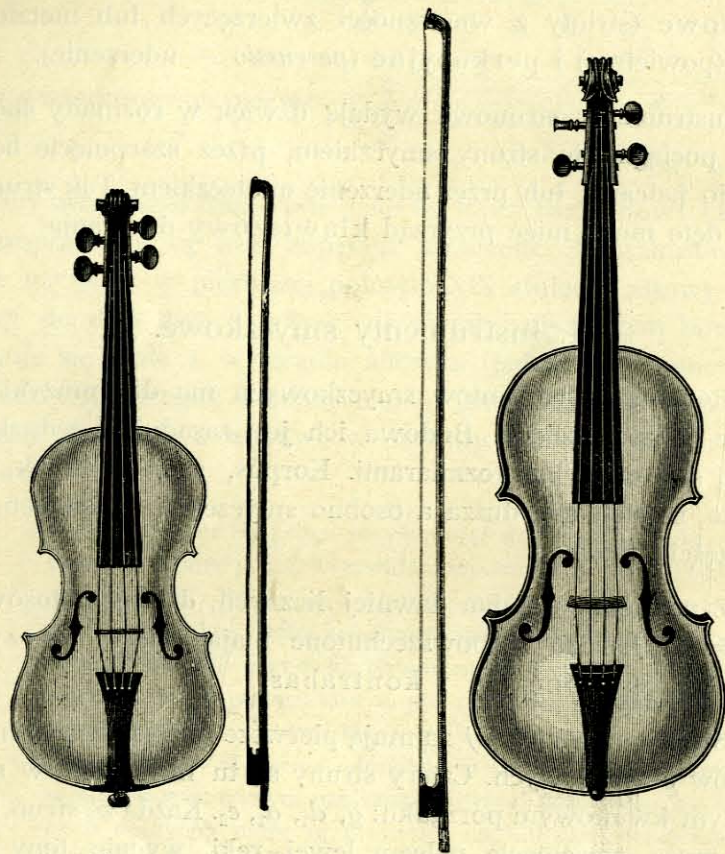
Rodzina instrumentów smyczkowych ma dla muzyki znaczenie pierwszorzędne. Budowa ich jest zasadniczo jednakowa, różnią się one tylko rozmiarami. Korpus, szyjka, ślimak, podstawka, mostek, efy, dusza a osobno smyczek z włosieniem, oto ich części składowe. Budowa.

Z pomiędzy odmian dawniej licznych, dzisiaj zastosowanie szerokie i bardzo rozpowszechnione mają cztery: skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Skrzypce (*Violino*) zajmują pierwsze miejsce wśród instrumentów smyczkowych. Cztery struny są tu nastrojone w następującym kwintowym porządku: *g*, *d*₁, *a*₁, *e*₂. Każda ze strun, skrócona przez pociśnięcie palcem lewej ręki, wydaje tony coraz wyższe, wskutek czego duży obszar tonów tego instrumentu od *g* dojść może aż do oktawy najwyższej (*c*₄ i wyżej). Ton skrzypiec jest jasny i śpiewny, posiada wielką łatwość w przybieraniu najrozmaitszych odcieni tak dynamicznych jak kolorystycznych, a nadaje się bardzo dobrze do prowadzenia kantyleny i do wykonywania jak najżywszych rytmów, jak najszybszych biegników przejściowych (pasaży). Skrzypce.

Wiola czyli altówka (*alto*) ma również cztery struny nastrojone o kwintę niżej od skrzypiec; pierwsza daje *c*, druga *g*, Wiola.

trzecia d_1 , czwarta a_1 . Sięga aż do c_3 i wyżej. Posługuje się kluczem altowym. Rola altówki w muzyce zbiorowej (jako solowy instrument używana rzadko) jest ważną głównie ze względów harmoniczych, powierzamy jej bowiem głosy



Skrzypce.

Altówka.

środkowe, tak w zespole akordowym jak i kontrapunktycznym. Dźwięk altówki jest cięższy i zarazem ciemniejszy niż dźwięk skrzypiec.

Wiolonczela.

Wiolonczela (*Violoncello, Cello*) sięga o całą oktawę niżej od altówki, pierwsza jej struna, bowiem daje C , druga G , trzecia d , czwarta a . W górę dochodzi do g_2 i wyżej. Głos wiolonczelowy bywa najczęściej pisany w kluczu basowym, dla średnich tonów w kluczu tenorowym, dla najwyższych w wio-

linowym. Ton wiolonczeli, wydatny zarazem i miękki, nadaje się wybornie do śpiewnych ustępów. Zastosowanie jej, zwłaszcza przy muzyce zbiorowej jest bardzo szerokie, bo wypełnia ona nie tylko środek zespołu instrumentalnego, ale i najniższe nuty wzmacnia, nie tylko melodię może prowadzić, ale i szybkie figury wykonywać.



Wiolonczela.

Kontrabas (*Contrabasso — Violone*) posiada również cztery Kontrabas. struny: E_1 , A_1 , D , G , a więc strojone w kwartach. Obejmuje szereg tonów, począwszy od E_1 aż do a . Tony te jednakże piszemy o oktawę wyżej, wskutek czego najniższą nutą, jaką na

kontrabas napisać można, jest . Instrument ten służy do prowadzenia basu i z tego powodu jest bardzo ważny.



Kontrabas.

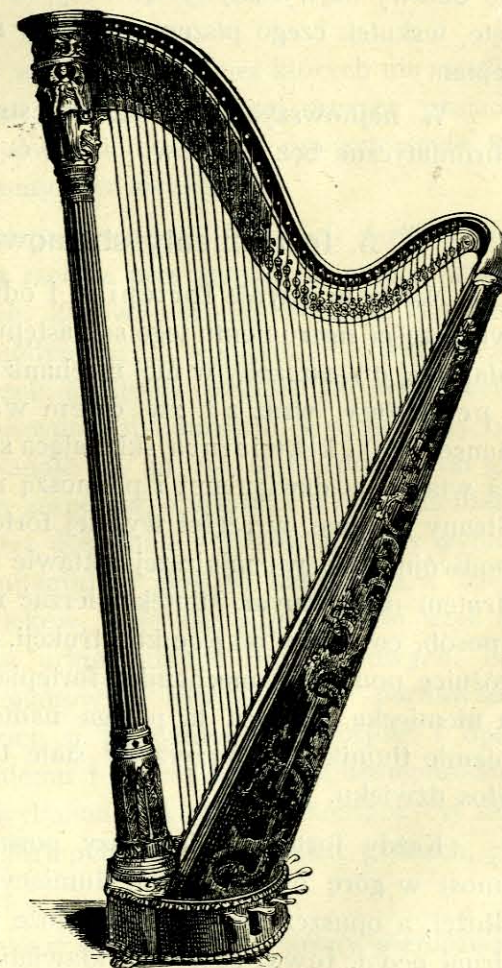
Instrumenty smyczkowe oprócz dźwięku, jaki same w sobie posiadają, mogą wydawać i inne jeszcze wywołane sztucznie. I tak przy bardzo lekkim dotykaniu struny powstają tony wysokie, łagodne, fletowe, zwane flażoletami, przy szczypaniu strun palcem tworzą się krótkie urywane tony czyli t. zw. *pizzicato*, nałożywszy zaś tłumik (*sordino*), otrzymujemy dźwięk miękki i przyciszony.

Na zewnątrz różnią się te cztery instrumenty w pierwszym rzędzie rozmiarem: najmniejsze są skrzypce, po nich następuje altówka; wiolonczela jest już tak znacznie większa, że grający opiera ją na kolanie (stąd dawna nazwa *viola da gamba* — w przeciwstawieniu do skrzypiec trzymanych na ramieniu, zwanych też dawniej *viola da braccio*), kontrabas zaś jest instrumentem tak wielkich rozmiarów, iż tylko stojąc, można grać na nim.

2. Instrumenty strunowe.

Bez pomocy smyczka, palcami wprost ze struny, wydobywamy dźwięk z arfy, gitary i cytry. Dwie ostatnie wyższego zastosowania artystycznego nie mają; pierwsza — przeciwnie: stała się niezbędną w dzisiejszej muzyce orkiestralnej.

Arfa (*arpa*) jest to instrument o kształcie wielkiego trójkąta, na którym nawiazane są struny w porządku diatonicznym. Na arfach najprostszej konstrukcji zmiana chromatyczna daje się tylko wydobyć przez przestrojenie struny zapomocą klucza. Tak zwana arfa pedałowa, dzisiaj ogólnie rozpowszechniona, przedstawia mechanizm sztuczny, dzięki któremu przesunięcie pedału powoduje



Arfa pedałowa.

Arfa
pedałowa.

podwyższenie odpowiedniego tonu we wszystkich jego oktavach równocześnie. Pedałów jest tyle, ile stopni w gamie, t. j. siedem, każdy więc ton może być podwyższony, i nawet dwukrotnie, ponieważ pedał dwa razy można przesunąć. Pierwotna zatem gama *Ces-dur* po pierwszym przesunięciu wszystkich siedmiu pedałów zmieni się w gamę *C-dur*, a po drugim w *Cis-dur*. Przyrząd ten pozwala na rozmaite efekty dźwiękowe, przeważnie w granicach rozłożonego akordu, arfie tylko właściwe.

Obszar dźwięków arfy pedałowej rozciąga się od *Ces₁* aż do oktawy najwyższej (*ges₄*). Przy strunach arfy obie ręce są zajęte, wskutek czego piszemy dla niej nuty tak samo jak na fortepian.

W najnowszych czasach skonstruowano we Francji arfę chromatyczną bez pedałów.

3. Instrumenty strunowo-klawiszowe.

Należy tu jedynie fortepian i odmiana jego — pianino. Główne części instrumentu tego są następujące: korpus czyli skrzynia, dalej umieszczony w niej mechanizm strunowy, młotkowy i pedałowy, wraz z t. zw. dnem współdźwiękowym (rezonansowym) i klawiatura składająca się z szeregu klawiszy, które są właściwie dźwigniami i podnoszą młotek filcem obciążony. Struny stalowe, w części wyższej fortepianu potrójne, w dolnej podwójne, są w najniższej oktawie pojedyncze i obciążone drutem miedzianym. Młotek uderzać może w strunę w dwojaki sposób, co zależy od jego konstrukcji, stanowiącej zresztą główną różnicę pomiędzy mechaniką fortepianów tak zwaną angielską a niemiecką. Różnica ta polega nadto na odmiennym mechanizmie tłumika, t. j. przyrządu stale tłumiącego zbyt wielki pogłos dźwięku.

Każdy fortepian dzisiejszy posiada dwa pedały: prawy unosi w górę ów przyrząd tłumiący, przez co dźwięk brzmi dłużej, a opuszczeniem pedału może być napowrót stłumiony; drugi pedał, lewy, przesuwając klawiaturę a z nią przyrząd młotkowy w ten sposób, że młotek nie uderza we wszystkie trzy

struny równocześnie, tylko w jedną z nich, co powoduje znaczne osłabienie tonu. Dnem współdźwiękowym (rezonansowym) nazywamy całą część z drzewa, która na mocy akustycznego prawa rezonansu (współdźwięku) powiększa ton instrumentu; listwą zaś kluczową — deskę drewnianą (często pokrytą metalem) z tkwiącymi w niej ruchomymi kołkami żelaznymi, u których uwiązane są struny. Strojenie fortepianu odbywa się w ten sposób, że kołki te zapomocą klucza można dowolnie obracać, przez co strunie nadaje się odpowiednie napięcie.

Pianino, odmienne kształtem i układem mechaniki, nie dorównywa fortepianowi.

Fortepian ma swoje wysokie zalety, bez których nie mógłby być zająć tego stanowiska, jakie w dzisiejszej muzyce posiada. Gdyby nie te zalety, nie powierzaliby mu kompozytorowie tak często najpiękniejszych pomysłów swoich.

Możliwość oddziaływania całego bogactwa harmonji nowoczesnej uczyniła go w pierwszym rzędzie powołanym do najpoważniejszych zadań artystycznych. Zarówno szeregi pełnych akordów, jak śpiew melodyjny z podrzędnym akompaniamentem; ściśle połączenia kontrapunkcyjne, jak lotne pasaże; zarówno odcienia rytmiczne jak i stopniowanie dynamiczne, wydostajemy bez przeszkód z fortepianu. Nadaje się on tak samo dobrze do gry solowej, jak do wszelkich zespołów, zwłaszcza z instrumentami smyczkowymi; łączy się też doskonale z orkiestrą. Służy wybornie jako instrument akompaniujący głosowi ludzkiemu, a dzięki wielkiemu zasobowi dźwięków, daje się odpowiednio użyć do reprodukcji utworów orkiestralnych lub chórowych. Tak zwanym wyciągom fortepianowym zawdzięczamy poznawanie wszystkich większych dzieł, n. p. symfonij, oratorjów i oper, których słyszenie nie każdemu i nie wszędzie jest dostępne. Studja przygotowawcze do wykonania większych kompozycji ułatwione są również przez fortepian, przy wszelkich próbach, jak wiadomo, niezbędny.

Niedostatkami fortepianu jest z drugiej strony niemożność zatrzymania tonu tak długo, jakby tego nieraz była potrzeba,

a nadto i niemożność powiększenia jego siły. Doskonała łączność tonów (*legato*) na wzór śpiewu na przykład lub skrzypiec, daje się uzyskać w pewnym tylko stopniu. Obowiązkiem tedy grającego jest tym brakom przeciwdziałać, ku czemu specjalna nauka daje odpowiednie środki. Ma nadto fortepian jeszcze pewien niedostatek, pedagogicznej natury, mianowicie: nie wyrabia muzykalności w tym stopniu co skrzypce lub inne instrumenty, daje bowiem ton gotowy, gdy przy innych ucho zmuszone jest do współdziałania w tworzeniu tonu. Aby temu zapobiedz, uczeń fortepianista powinien równocześnie pobierać naukę śpiewu chórowego, która słuch kształci i na wyrobienie muzykalności wpływa bardzo korzystnie, powinien też zajmować się żywo i wszelką inną muzyką.

4. Instrumenty dęte.

Dętymi nazywamy te instrumenty, w których dźwięk powstaje wskutek drgań powietrza zamkniętego w rurze drewnianej, metalowej lub innej. Drganie wywołuje się zadęciem i stąd nazwa; skrócenie zaś lub wydłużenie słupa powietrznego powoduje odpowiednią wysokość tonu. Odbywa się to zapomocą otworów i klap.

Dęte instrumenty dzielą się na dwie główne grupy, według materiału, z jakiego są zrobione. Pierwszą stanowią drewniane, t. j. flet, obój, klarnet i fagot; drugą — metalowe: waltornia, trąbki i puzony.

Z pomiędzy drewnianych, tylko flet pozwala na zadęcie wprost, inne mają osobny przyrząd (ustnik), do którego się usta przykładają, obój zaś i fagot zaopatrzone są w podwójne blaszki z trzciny, powodujące właściwą charakterystykę dźwięku.

Flet (*Flauto*) sięga najwyższych tonów, bo rozciąga swój obszar dźwiękowy od c_1 aż do c_4 , używa też klucza wiolinowego. Posiada barwę dźwięku łagodną, przyczem właściwy sobie brak wyrazu; został też zarzucony jako



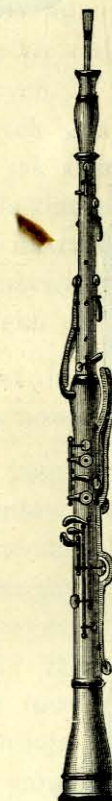
Flet wielki.

instrument czysto solowy, zato w muzyce zbiorowej już z powodu swej wysokości ważne zajmuje miejsce. Odmiana tegoż instrumentu, mały flecik, zwany pikolo, wydaje najwyższe tony, bardzo ostre, wskutek czego przebija się swym dźwiękiem ponad całe masy innych instrumentów. Dochodzi w górze do g_3 , brzmiącego o oktawę wyżej.



Flet mały (*piccolo*).

Pikolo.



Obój.



Różek angielski.

Obój zajmuje obszar dźwięków mniejszy niż flet, bo od c_1 do d_3 , a posługuje się kluczem wiolinowym. Dźwięk oboju jest ostry nieco, ale przytem świeży, sielankowy; bardzo też dobrze nadaje się do ustępów solowych w orkiestrze. Jeszcze więcej charakteru posiada z powodu posępnej swej barwy t. zw. ro-

Obój.

Różek angielski.

Materiał dźwięku.

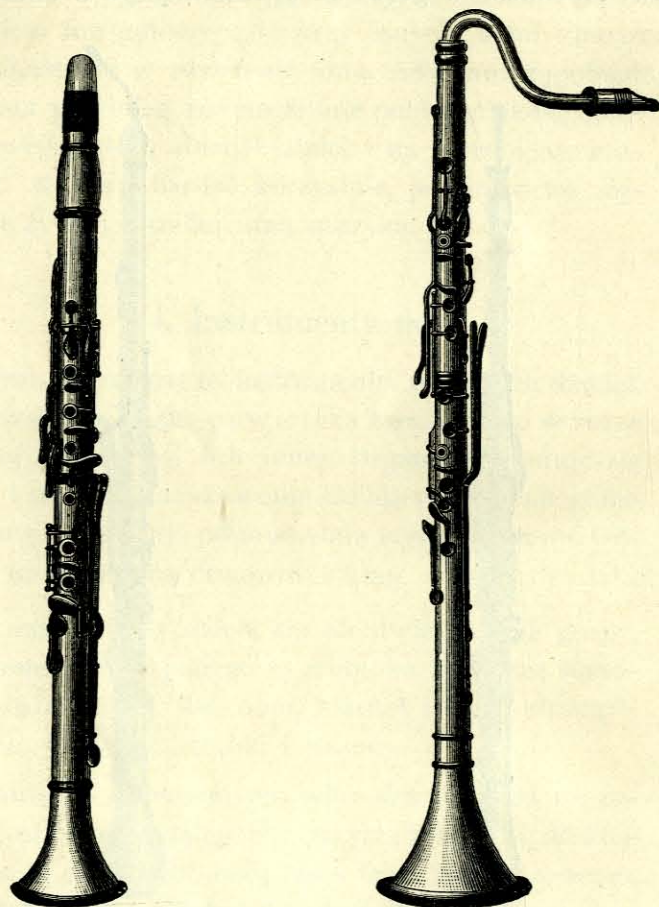
Instrumenty drewniane.

Flet.

zek angielski (*corno inglese*), będący odmianą oboju, o kwintę niższą.

Klarnet
i jego stroje.

Klarnet (*Clarinetto*), instrument prawie o oktawę niżej sięgający niż flet i obój, ma w ogóle dużą rozległość, bo dochodzi aż do f_3 , cały zaś we wszystkich swych oktavach: niskiej, średniej i wysokiej daje się dobrze i łatwo używać. Wydatność



Klarnet B.

Klarnet basowy.

tonu jest tu większa niż u poprzednio wymienionych instrumentów dętych drewnianych, barwa dźwięku cieplejsza, więcej do głosu zbliżona. Klarnet posiadać może rozmaite stroje, z których trzy najczęściej bywają używane, mianowicie C, B i A. Do tych strojów przywiązana jest też różnica w wielkości instrumentów

i w barwie dźwięku. Stroje zapobiegają potrzebie używania wielkiej ilości znaków chromatycznych, które w wykonaniu na piękność tonu niezupełnie dobrze wpływają. Otóż dzięki takiej konstrukcji instrumentu gama *Fis-dur* nie potrzebuje aż sześciu podwyższeń, gdyż wystarczą dla niej trzy, jeżeli do zagrania jej użyjemy klarnetu A. Jest on bowiem tak nastrojony, że gama jego *C-dur* brzmi jak skrzypcowe lub fortepianowe *A-dur* (mówiąc inaczej, ma już w sobie trzy krzyżyki); rzecz więc prosta, że dla gamy sześciokrzyżkowej potrzebuje tylko trzech krzyżyków do trzech swoich własnych. W podobny sposób do tonacji bemolowych służy klarnet B, którego gama *C-dur* brzmi jak skrzypcowe lub fortepianowe *B-dur*. Jedynie klarnet C nie różni się pod względem stroju z instrumentami smyczkowymi, ale jest rzadziej używany niż klarnet B, który pięknoscią dźwięku przewyższa inne.

Klarnet basowy jest odmianą klarnetu. Bywa w nowszej muzyce często używany.

Fagot, jako najniższy, stanowi bas w grupie instrumentów dętych drewnianych. Tony fagotu rozpoczynają się od B_1 , a kończą około b_1 , to też piszemy je w dwu kluczach, mianowicie basowym i tenorowym. Fagot posiada dźwięk raczej charakterystyczny niż piękny, najniższe zaś tony przy swej wydatności doskonale spełniają zadanie prowadzenia lub wzmacniania głosu basowego.



Fagot.

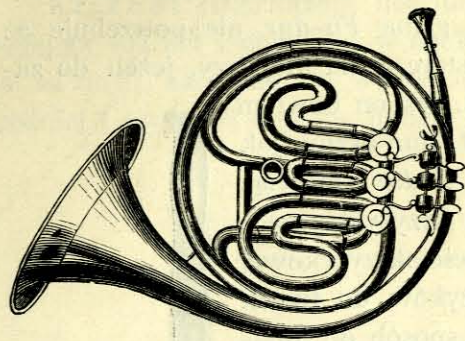
Odmianą fagotu jest t. zw. kontrafagot, posiadający dźwięki o oktawę niższe.

Instrumenty blaszane rozpadają się na trzy rodziny, reprezentowane przez waltornię, trąbkę i puzon. Istnieje dużo odmian tych instrumentów, tu zajmujemy się jednakże tymi tylko,

Klarnet
basowy,
Fagot.

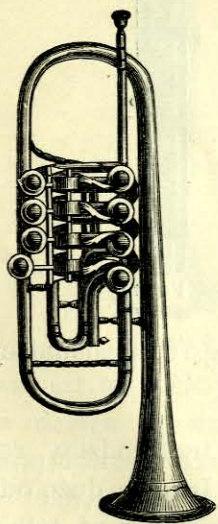
Instrumenty
blaszane.

które znajdują zastosowanie najszerze i najpoważniejsze. Dawny podział tych instrumentów na naturalne i wentylowe



Waltornia.

Waltornia zastąpiła tę manipulację, tak, że waltornia (*Corno*) wentylowa wydaje wszystkie tony chromatyczne po porządku w trzech oktawach poczynając od wielkiej, a wydaje w tej sile, jaką posiadała waltornia naturalna. Nuty dla waltorni piszemy w kluczu wiolinowym, nie umieszczając jednakże przy nim żadnych znaków, które traktujemy jako przygodne, dodając je przy nutach. Waltornia używana jest podobnie jak klarnet w rozmaitych strojach; strój jednakże *f* przyjęto dziś ogólnie, nuta więc napisana w kluczu wiolinowym między trzecią a czwartą stałą brzmi na waltorni jak *f*₁.



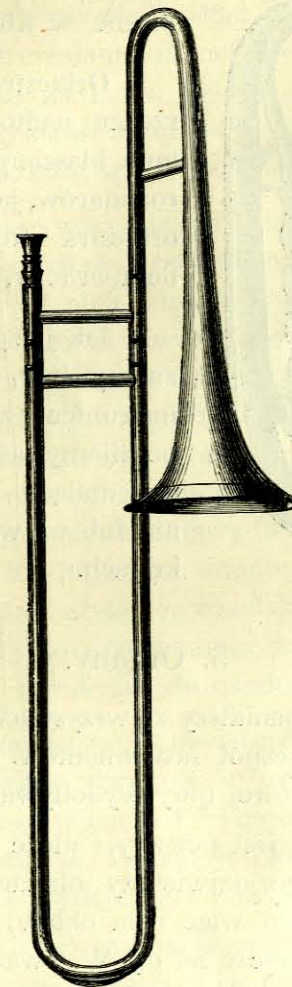
Trąbka.

Trąbka.

Waltornie stanowią w muzyce zbiorowej całość złożoną zwykle z czterech instrumentów, o odpowiedniej harmonji, dźwięku pełnym i poważnym.

Trąbka (*Clarino*) barwą dźwięku różni się znacznie od waltorni, wydaje bowiem tony donośne, jasne, łatwo się przedzierające przez masę innych instrumentów. Podobnie jak waltornia, jest instrumentem miedziowym i wentylowym (dawniej używano również trąbek naturalnych), tak samo nie używa w piśmie nutowym znaków

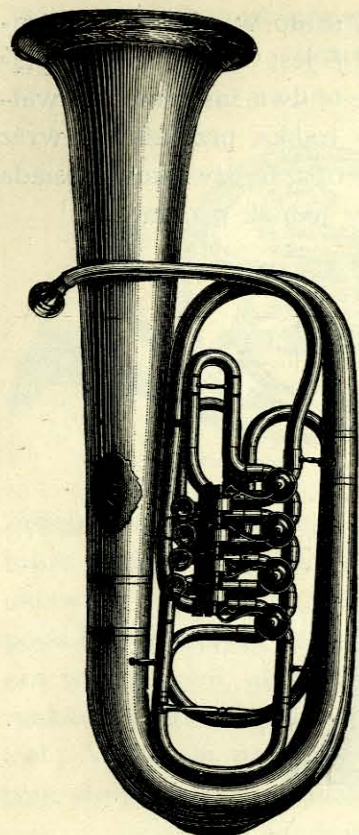
przykluczowych tylko przygodne i tak samo w rozmaitych strojach bywa używana, jakkolwiek strój *f* jest dziś prawie wyłącznym. Również i kształtem różnią się te dwa instrumenty: waltornia jest ślimakowato ułożona, gdy trąbka przedstawia wraz z zgięciami swymi kształt podłużny. Obszar dźwięków posiada trąbka taki sam jak waltornia, wyższy jednak o oktawę.



Puzon.

Puzon jest znacznie większym od obu poprzednich instrumentów. Dźwięk jego potężny wyróżnia się właściwą sobie uro-

Puzon.



Tuba.

czystą powagą. Obszarem dźwięku odpowiada głosom: basowemu, tenorowemu i altowemu, skąd też i trzy odmiany jego pochodzą. Dawniej używano dla nich trzech odpowiednich kluczy, dziś najczęściej spotykamy wszystkie puzony pisane w kluczu basowym.

Orkiestra koncertowa rozporządza nadto kilkoma instrumentami blaszanymi jeszcze większych rozmiarów, jak n. p. tuba i ofikleida; orkiestra wojskowa ma zaś swoje bombardony, helikony i t. p.

Jak już jednak poprzednio zaznaczyliśmy, tylko najważniejsze instrumenty zostały tu wymienione, pomijamy zaś wszelkie ich odmiany, mające mniejsze zastosowanie, lub używane tylko w pewnych krajach.

5. Organy.

Organy — najwspanialszy ze wszystkich instrumentów, uważamy właściwie za zespół instrumentów. dętych, poddany klawiaturze, zapomocą której tony wydobywamy.

Dźwięk organów jest potężny i może zmaleć aż do najslabszych odcieni, zajmuje największy obszar w muzyce używany (Subkontra C_2 do c_5 , a więc ośm oktav) mimo, że klawiatura zaczyna się od C a kończy na g_3 . W trwałości tonu organy granic nie znają, rozporządzają też wielkiem bogactwem charakterystycznych barw; dzięki swej konstrukcji dopuszczają najzawilsze nawet komplikacje kontrapunktyczne, niewykonalne na żadnym innym instrumencie. Posiadają przytem szeroką skalę

wyrazu: od uroczystej majestatycznej powagi poczynawszy, aż do głębokiego tklivego liryzmu.

Główne części składowe instrumentu są następujące: miechy, zbiorniki powietrza i wiatrownice, piszczałki, rejestry, manual, pedał.

Miechy służą do wprowadzenia ściśnionego powietrza w zbiorniki i wiatrownice, skąd dostaje się ono do piszczałek. Piszczałki drewniane lub metalowe, długości i kształtów rozmaitych, dzielą się na t. zw. fletowe i jęczyczkowe, jako też otwarte i zakryte. Wysokość tonu zależy od długości piszczałek, barwa dźwięku od kształtu ich i urządzenia.

Rejestrami nazywają się przyrządy (guziki do wyciągania), którymi się otwiera przystęp powietrza do pewnych szeregów piszczałek, od nich więc zależy zastosowanie rozmaitych barw dźwiękowych, a nawet rozszerzenia obszaru tonów. Nazwy umieszczone na guzikach wskazują to, znajdujemy też na nich odpowiednie napisy, jak n. p. *Flauto*, *Clarinetto*, *Cello*, *Violon*, *Vox humana* (głos ludzki) etc. Istnieją nadto rejestry obniżające wielką i małą oktawę o jedną a nawet dwie oktawy, lub rejestry podwyższające górne oktawy o jedną, dwie a nawet trzy oktawy. Nazwy 32, 16, 4, 2 i 1 stopowych rejestrów odnoszą się do oktav; klawiatura użyta bez wszelakich zmian przedstawia rejestr 8 stopowy. Tylko przy pomocy rejestrów można obszar dźwiękowy organów rozszerzyć do ośmiu oktav.

Manualem nazywamy klawiaturę organów; klawiatur takich bywa zwyczajnie dwie, a w wielkich organach trzy i cztery. Ułożone są one jedna nad drugą w ten sposób, że można ich równocześnie używać. Pedał jest również klawiaturą, gra się na nim nogami, a wydaje tony niskie od C do f_1 .

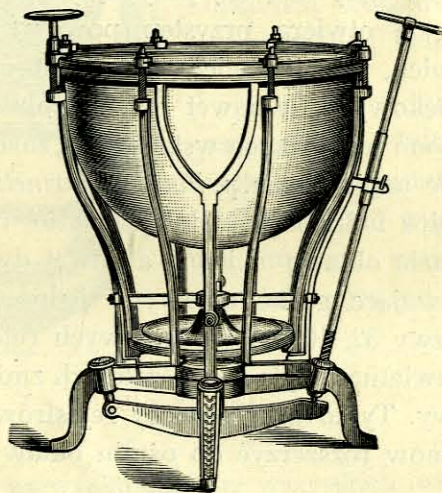
Nuty dla organów piszemy na dwu pięciolinjach w kluczach wiolinowym i basowym. Trzecią pięciolinję dodaje się zwykle dla pedału.

Instrumentem pokrewnym jest harmonjum, które zasadniczo się tem różni od organów, że nie powietrze zamknięte

w piszczałkach dźwięk tu wydaje, lecz metalowe rozmaitej wielkości języczki, naciskane powietrzem. Pedaly przy harmonjum służą do utrzymywania nieustannego przypływu powietrza do zbiornika, z którego następnie dopiero przedostaje się ono do języczków. Harmonjum posiada także rejestry. W rozmiarach jest znacznie mniejsze niż organy i zadania spełnia też znacznie mniejsze.

6. Instrumenty perkusyjne.

Do uwydatnienia rytmu, powiększenia siły, a częściowo i zabarwienia całości, służą tak zwane instrumenty perkusyjne.

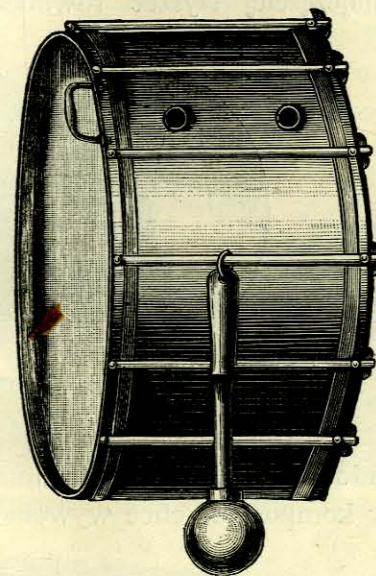


Kocioł.

Kotły.

Pierwsze miejsce zajmują tu kotły (miedziane) obciągnięte skórą, dającą się zapomocą osobnego przyrządu rozmaicie napręzać, czyli przestrajać. Skóra uderzona pałeczką wydaje jeden z dźwięków basowej oktawy $F-f$, wskutek czego instrument posługuje się w piśmie kluczem basowym. Jeden kocioł nie stanowi potrzebnej całości, bo dopiero para ich może dać najważniejsze tony gamy, t. j. tonikę i dominantę. Inny stosunek dwu tonów jest oczywiście również dopuszczalny, tak samo jak i większa ilość kotłów, przy zastosowaniu w muzyce zbiorowej.

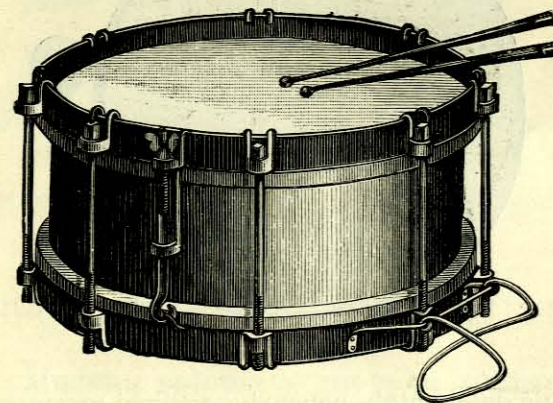
Kształt pałeczek i materiał, z jakiego są zrobione, wpływają na ton instrumentu; podobnie jak nakrycie skóry sukrem, powodujące dźwięk głuchy, ponury.



Wielki bęben.

Kotły są wśród perkusyjnych jedynym instrumentem strojonym. Inne, n. p. wielki i mały bęben, określonego tonu

Bęben
wielki
i mały.

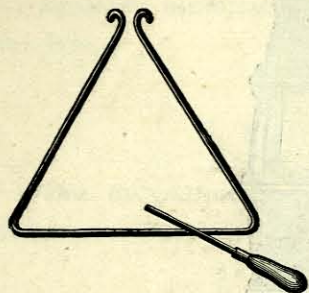


Mały bęben.

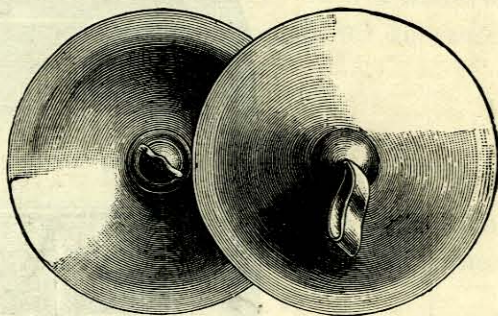
nie wydają, jakkolwiek pierwszy brzmi niżej, a drugi wyżej. Podobnie ma się rzecz z instrumentami wydającymi metaliczny

Trjangel.
Talerze.
Tam-tam.

dźwięk lub tylko chrzęst, jak n. p. trjangel, talerze (czynele) i tam-tam. Pierwszy z nich jestto mały trójkącik z grubego drutu, w który uderza się sztabką metalową. Talerze (dwa, miedziane) dają się najczęściej słyszeć równocześnie z wielkim

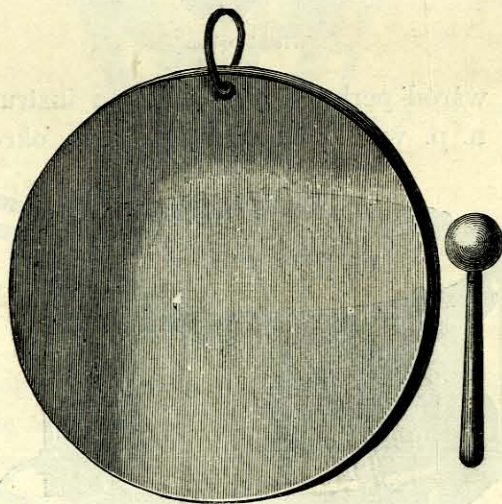


Trjangel.



Talerze.

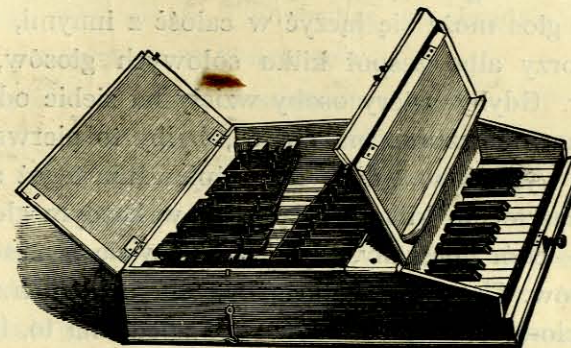
bębniem; tam-tam zaś (instrument pochodzi z Chin), wielka blacha uderzana młotkiem, występuje w muzyce rzadko i głównie wtenczas, gdy kompozytor chce wywołać efekt grozy.



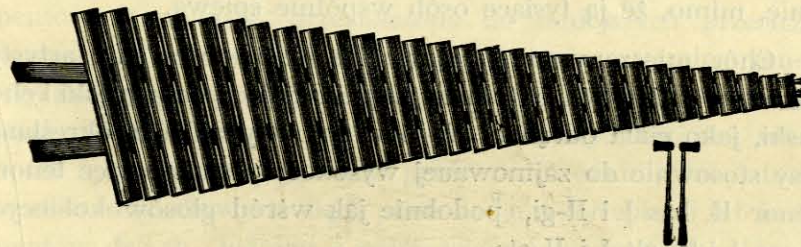
Tam-tam.

Wymienić dalej należy bębenek baskijski ręczny z blaszkami, a nadto jeszcze t. zw. kastaniety, ludowy instrumencik hiszpański, złożony z dwu drewnianych muszel, któremi tancerki wybijają rytm nieraz bardzo kunsztowny.

Wielkie dzwony (kościelne) nie posiadają wysokości tonów, którą możnaby zawsze z całą dokładnością oznaczyć. Bardzo jednak często, zwłaszcza w czasach dawnych, umieszczano na wieżach kościelnych cały przyrząd dzwonowy (*Glockenspiel — Carillon*), strojony i wygrywający melodie. Wielkie dzwony biorą w muzyce artystycznej udział niekiedy (w operze), bywają zaś wówczas specjalnie w tym celu przystosowywane.



Harmonika metalowa z klawiaturą (Dzwonki).



Harmonika drewniana (Ksylofon).

Zaliczane do tego rzędu dzwonki lub harmoniki metalowe, drewniane i szklane, posiadają wszystkie tony chromatyczne w jednej lub paru nawet oktavach.

C) ZESPÓŁ WOKALNY I INSTRUMENTALNY.

Muzyka solowa — muzyka zbiorowa.

Z pomiędzy wszystkich wyszczególnionych poprzednio instrumentów jedynie organy i fortepian (a więc podobnie harmonium i arfa), a wyjątkowo skrzypce, mogą same bez współdziałania

innych dawać nam muzykę pełną pod względem harmonicznym i w sobie samej całość stanowiącą. Wszystkie inne środki są w odosobnieniu niewystarczające i muszą się łączyć między sobą.

Jeden głos.

Głos ludzki tylko w pieśni ludowej lub w muzyce liturgicznej może zupełnie sam występować; w muzyce artystycznej zawsze wspomaga się towarzyszeniem jakiegoś instrumentu (fortepianu lub organów), albo kilku ich i więcej (orkiestry). Oprócz tego głos może się łączyć w całość z innymi, w którym to razie tworzy albo zespół kilku solowych głosów, albo też t. zw. chór. Gdyby cztery osoby wzięły na siebie odśpiewanie przykładu harmonicznego na str. 63, byłby to pierwszy z dwu powyższych wypadków, gdyby do odśpiewania tegoż stanęło po kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt osób w każdym głosie, byłby to już chór — chór mieszany, gdyż składający się z męskich i kobiecych głosów. Chóry takie mogą być zatem dwu-trzy- cztero- pięcio- sześć- i ośmiogłosowe, bez względu na to, ile je osób wykonywa; jednogłosowa zaś pieśń kościelna jednogłosową pozo- stanie, mimo, że ją tysiące osób wspólnie śpiewa.

Chór wielo-
głosowy i je-
dnogłosowy.

Chór
mieszany.

Chór mieszany ma najpoważniejsze zastosowanie artystyczne; w mniejszym natomiast stopniu mają je chór męski i chór żeński, jako ciała odrębne. W obu tych wypadkach określamy głosy stosownie do zajmowanej wysokości; istnieje więc tenor I i tenor II, bas I i II-gi, podobnie jak wśród głosów kobiecych sopran I i II, alt I i II etc.

Chór należy do najpiękniejszych środków wykonawczych, brzmi wybornie zarówno w zespole akordowym jak i kontra- punktowym, łączy się znakomicie z organami jak i z orkiestrą, często z jednym i drugim, tworząc wspaniałą całość zarówno pod względem dźwięku jak i wyrazu.

Grupy
instrumen-
tów.

Instrumenty, już wskutek natury swojej, dzielą się na grupy, o których w poprzednich rozdziałach mówiliśmy. Grupy te, smyczkowych, dętych, drewnianych, blaszanych i perkusyjnych instrumentów, obsadzone odpowiednio, tworzą całość zwaną orkiestrą.

Orkiestra.

Orkiestra może być wyłącznie smyczkowa, albo wyłącznie dęta, najszersze zastosowanie ma jednak t. zw. symfoniczna,

w której skład wchodzi wszystkie instrumenty, najpospoliej w takiej obsadzie: dwa flety i pikolo, dwa oboje (i róg angielski), dwa klarnety (i klarnet basowy), dwa fagoty (i jeden kontrafagot), cztery waltornie, dwie trąbki, trzy trombone, jedna tuba, instrumenty perkusyjne; nadewszystko jednakże podstawa każdej orkiestry — instrumenty smyczkowe: 1-sze skrzypce i 2-gie skrzypce (po kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu grających), dalej wiola, wiolonczela i kontrabas w obsadzie zastosowanej do ilości skrzypiec; a w końcu arfa.

Porządek, w jakim instrumenty zostały tu wymienione, Partytura. znajdziemy w t. zw. partyturze idąc wzrokiem z góry nadół; partyturą zaś nazywamy nuty dla wszelkiej zbiorowej muzyki. Ponieważ przy wielkiej ilości instrumentów użytych w kompozycji trzeba nieraz kilkanaście lub kilkadziesiąt pięciolinij jedną łączyć akoladą (klamrą), przeto czytanie partytury należy do trudnych zadań w muzyce i jest przedmiotem osobnego ćwiczenia.

Oprócz orkiestry istnieją jeszcze i inne zgrupowania instru- Kwartet
smyczkowy. mentów — mniejsze, przeznaczone do mniejszych przestrzeni. Najdoskonalszy zespół tego rodzaju stanowią cztery instrumenty smyczkowe: skrzypce 1-sze, skrzypce 2-gie, altówka, wiolonczela, znane w całości jako kwartet smyczkowy. Kwintet, sekstet, septet i oktett powstają bądź przez zwiększenie liczby instru- mentów smyczkowych, bądź przez dodanie fortepianu lub instru- mentów dętych. Jednym z najczęściej używanych zespołów jest Trio. trio, złożone z fortepianu, skrzypiec i wiolonczeli. Muzyka tego rodzaju nosi ogólną nazwę komnatowej; w rozdziale o formach powrócimy do niej jeszcze.

Formę, w jakiej kompozytor układa myśli muzyczne na Instrumen-
tacja. rozmaite instrumenty, nazywamy instrumentacją. Stanowi ona osobny przedmiot nauki.

Notatka historyczna o śpiewie i instrumentach.

Śpiew istniał niewątpliwie od czasów najdawniejszych; ale pierwszą szkołę dla śpiewaków założono dopiero w Rzymie w V stuleciu po Chrystusie. Tak w owym czasie, jak i później, aż do XVI stulecia, kształ-

cono ich jedynie dla celów kościoła, rozwijając więcej muzykalność słuchu, niż piękność głosu. Praca nad głosem wchodzi w nową fazę dopiero pod koniec XVI, a później postępuje równolegle z rozwojem opery (początek jej około r. 1600) i wydaje już w XVII i XVIII stuleciu świetne owoce.

Najdawniejszym instrumentem jest prawdopodobnie flet. Już w starożytności Grecji był używany jako instrument kunsztowny. Obok niego bardzo szerokie i poważne zastosowanie miała t. zw. lira czyli kitarra, instrument strunowy zbliżony do arfy. Z kitarzy prawdopodobnie utworzyła się arfa, u Izraelitów i Egipcjan bardzo rozpowszechniona. W wiekach średnich spotykamy się z instrumentami smyczkowymi, pochodzącymi również ze Wschodu. Z czasem powstają z nich skrzypce, które szczyt swego rozwoju osiągają w XVII stuleciu, dzięki słynnym mistrzom wyrabiającym znakomite instrumenty (Amati, Gaurneri, Stradivari, w Cremonie i Mantui). Ulubioną w XV i XVI w. była ogólnie lutnia, instrument strunowy (szczypany) pochodzenia bardzo dawnego. Na te same stulecia przypada również i wprowadzenie instrumentów strunowo-klawiszowych jak klawikord, lub jego odmiana *clavicembalo* (virginal). Początek ich zdaje się leżeć w t. zw. monokordzie, podłużnej skrzynce o jednej strunie, służącej od bardzo już dawnych czasów do doświadczeń naukowych. Z dawnego klawikordu utworzył w stuleciu XVIII klawikord młotkowy (*Hammerklavier*) Silbermann we Frejbergu. Była to pierwotna forma naszego dzisiejszego fortepianu, udoskonalona następnie przez Streichera, Erarda, Broadwooda, Bösendorfera, Steinwaya i innych.

Instrumenty dęte, jak fagot, trąbka i puzon, były już używane w XVI stuleciu i wcześniej, następnie skonstruowano obój i waltornię, a w XVIII stuleciu klarnet. Organy należą do najdawniejszych instrumentów i znane były już w starożytności. Budowa ich w VII stuleciu po Chr. bardzo prymitywna, dopiero w XV została wydoskonalona.

Orkiestra ma swój początek w bandach wędrujących flecistów i skrzypków, którzy już w średnich wiekach obchodzili wsie i miasta. Ilość rozmaitych instrumentów, znanych w XVI i XVII stuleciu w bardzo licznych odmianach, została później zredukowana, i już w drugiej połowie XVIII stulecia zasadniczo ustalona w składzie dzisiejszym. Na rozwój orkiestry wpłynęła muzyka świecka a głównie opera, rozpoczyna się ona zatem w XVII stuleciu. Kwartet smyczkowy ukazuje się w stuleciu XVIII.

V. ROZDZIAŁ.

SIŁA DŹWIĘKU.

Określenie siły i jej stopniowania.

Na określenie siły nie posiadamy bezwzględnej miary. Stopień siły jej u wykonawcy zależy od właściwości jego fizycznych, jako też i od osobistego poczucia, instrumenty posiadają z natury swojej siłę różną; w muzyce zaś zbiorowej zależy ona zarówno od poszczególnych instrumentów, jak i od ich połączenia. Na każdy sposób nie wyobrażamy sobie muzyki bez rozmaitych stopni siły, która w ciągu utworu zmieniać się musi koniecznie, gdyż inaczej powstałaby monotonia, zdolna popsuć najpiękniejszą nawet muzykę.

Rozmaite stopnie siły dają się określić zapomocą znaków t. zw. *dynamicznych* (dynamika, nauka o sile) lub też słów. Najbardziej rozpowszechnione są *f* — *forte*, silnie, i *p* — *piano*, słabo. Ilość liter wskazuje rozmaite stopnie obu określeń: *fff*, *ff*, *f* lub *ppp*, *pp*, *p*. Średni stopień wskazany bywa literami *mf* (*mezzo-forte*) lub *mp* (*mezzo-piano*). Uderzenie w pierwszej chwili silne, a potem bezpośrednio słabsze wskazują litery *fp*. Dźwięk może zresztą w ciągu trwania zwiększać lub zmniejszać swą siłę (o ile na to instrument pozwala), co w równej mierze daje się zastosować przy całym szeregu dźwięków. Słowo *crescendo* lub znak  wskazują wzmaganie siły, słowo *decrescendo*, *diminuendo* lub znak  zmniejszanie jej. *Più forte* znaczy mocniej, *più piano* — słabiej.

Znaki dynamiczne.

Dla poszczególnych tonów istnieją znaki nacisku małego > lub < (w muzyce fortepianowej niewykonalny), większego ^, cięższego —, i inne w nowszej muzyce zarzucone. Znakiem silnego nacisku są też litery: *sfz* (*sforzando* — wzmacniając).

Pedał fortepianu. Do dynamicznych zaliczamy także znaki pedałowe, w muzyce fortepianowej tak częste. Przyciśnięcie prawego pedału (przrządu nogą poruszanego), wskazane w nutach przez *Ped.*, powoduje przydłużenie dźwięku i zarazem jego wzmocnienie. Znak * nakazuje puścić pedał. Lewy pedał, którego użycie oznaczone bywa przez *una corda* (jedna struna), osłabia ton.

VI. ROZDZIAŁ.

O FORMIE.

A) TREŚĆ I FORMA.

Muzyka posiada zarówno w tonalnym swym systemie (dur i moll!) jak i w rytmicznym (ruch w najrozmaitszych przejawach swoich) dwojaki wyraz: energii i de³presji*). Zdoła zatem przeciwstawić siłę, żywość ruchu, jasność barw i nastrój wesoły — słabości, powolnemu ruchowi, barwom ponurym, nastrójowi smętnemu i tęsknemu, a tem samem i stwarzać pewne podobieństwo z rozmaitymi stanami duszy. Ponieważ jednak myśl słowami wyrażona nie da się tonami choćby tylko z przybliżoną ścisłością wypowiedzieć, przeto za treść muzyki pochwytną i podlegającą rozbiorowi (analizie) nie możemy nic innego uważać, jak tylko myśl specjalnie muzyczną, t. j. pewne połączenie tonów zrozumiałe dla ucha i posiadające sobie właściwe charakterystyczne cechy tonalne i rytmiczne.

Myśl muzyczną nazywamy inaczej tematem. Możemy z niej wyprowadzić szereg myśli dalszych, lub też ją połączyć z nowymi zupełnie odmiennymi; kształty zaś, jakie stąd powstaną, nazywamy w znaczeniu ogólnem — formą. Jeżeli zatem wyrażamy się nieraz, iż myśl muzyczna w rozmaitej pojawiać się może formie, to rozumiemy przez to pewien temat główny uka-

*) Depresja — opadanie, przygnębienie.

Wyraz.

Treść muzyki.

Temat.

Forma.

zujący się rozmaicie: w odmiennej wysokości lub barwie tonalnej czy instrumentalnej, w odmiennej harmonii lub rytmie zmienionym, w zestawieniu z innymi niż poprzednio myślami i t. d.

Styl. Pewien określony sposób układania myśli muzycznych, czyli tworzenia formy, konsekwentnie używany, staje się stylem. Może on być właściwym pewnemu okresowi czasu, pewnemu narodowi, lub nawet pewnemu kompozytorowi, zawisły zaś jest od materiału muzyki, jak niemniej od jej przeznaczenia. Określają to wyrażenia tak często używane: styl polifoniczny, monodyjny, kościelny, dramatyczny, wokalny, instrumentalny, styl XVIII stulecia, włoski, francuski, niemiecki, mozartowski, wagnerowski i t. p. Uprawiany naukowo i przekazywany uczniom przez nauczycieli, wytwarza styl tak zwaną szkołę.

Szkoła.

**Klasycyzm
romantyzm.**

Częstokroć spotykamy się też z określeniem: klasycyzm, muzyka klasyczna, klasyk i t. p. Otóż za klasyczną uważamy w ogólnym znaczeniu muzykę wyższej miary artystycznej, stojącą poza prądami nowoczesnymi; romantyczna zaś będzie muzyka, nie wiążąca się zbyt ściśle prawidłami dawniejszej szkoły. Do obu tych określeń przywiązujemy jednakże i znaczenie mniej ogólne.

B) PODZIAŁ MUZYKI.

Różne rodzaje muzyki.

**Muzyka
wokalna i
instrumentalna.**

Muzykę wraz z jej literaturą (utworami nagromadzonymi w ciągu wieków), w celu utworzenia sobie jasnego na nią pojęcia, dzielimy rozmaicie, w pierwszym rzędzie na wokálną i instrumentalną. Jest to podział nasunięty nam przez różnicę materiału, jako też i przez naturalny rozwój sztuki, która, jak wiadomo, przez długie lata znała przeważnie tylko głos ludzki, a później dopiero zwróciła się ku instrumentom. Nadto jeszcze różni się muzyka wokalna od instrumentalnej tem, że związana jest ściśle nie tylko ze słowami (tekstem), lecz i z myślami w słowach zawartymi, gdy instrumentalna podlega jedynie prawidłom czy-

sto muzycznym. Przedstawiają się nam zatem obydwie te działy jako zasadniczo odmienne, już z powodu zupełnie odmiennych warunków z góry twórczości nałożonych, a zatrzymujących swą wagę i wówczas, gdy muzyka wokalna łączy się z instrumentalną, co jak wiadomo, zjawiskiem jest codziennym.

Najlepszą podstawę do szczegółowego podziału muzyki daje nam jednakże jej budowa, wytwarzająca rozliczną ilość kształtów o mniejszych i większych rozmiarach. Kształty te, czyli jak się zwyczajnie wyrażamy formy utworów (kompozycji) muzycznych, mają zastosowanie zarówno w muzyce wokalne jak instrumentalnej, a tworzone być mogą w stylu homofonicznym czy też w polifonicznym (kontrapunktycznym), które zresztą w muzyce klasycznej dawniejszej jak i nowszej najczęściej spotykamy w połączeniu.

**Podział
według
budowy.**

C) BUDOWA UTWORU MUZYCZNEGO.

1. Formy homofoniczne i polifoniczne.

Najmniejszą myśl muzyczną nazywamy motywem. Może to być figurka złożona z kilku a choćby z dwu tylko tonów; nawet i jeden ton, jeżeli mieści w sobie coś charakterystycznego, może już być uważany za motyw, czyli za wątek myśli muzycznej.

Motyw.

Motyw przez powtórzenie, albo przez rozszerzenie zapomocą innego motywu, staje się frazą (odcinkiem). Frazy połączone ze sobą dają zdanie, zdania tworzą okres (perjod), z okresów układamy grupy, które wreszcie tworzą całość utworu. Przy frazie dostrzegamy już mały przystanek; zdanie kończy się jakąś kadencją (patrz str. 71) i staje się poprzednikiem w stosunku do najbliższego zdania, będącego następnikiem.

**Fraza, zda-
nie i okres.**

Poprzedniki i następniki tworzą okres najczęściej ośmiotaktowy, gdyż wogóle w budowie myśli muzycznej dwudzielnosc przeważa. Podobnie jak w układzie poszczególnego taktu, panują i tu najwidoczniej zasady rytmu. Na zachowaniu zaś tych

**Symetria
budowy.**

zasad polega symetria budowy, będąca pierwszym warunkiem jasności kompozycji.

Forma
pieśni.

Okres może istnieć sam dla siebie, albo połączyć się z drugim okresem i utworzyć całość dwuczęściową. Powstanie w ten sposób najprostsza forma pieśni. Jedną z najgłówniejszych jej cech jest przejrzystość budowy. Pieśń może być także trzyczęściową, daje się nadto powiększać bardzo znacznie i dopuszcza pewne rozszerzenia i zwężenia w symetrii taktów. Zastosowanie ma bardzo szerokie, występuje bowiem nie tylko jako forma wokalna, lecz również jako forma instrumentalna. Śpiewność, jakiej od niej wymagamy, czyni ją przeważnie homofoniczną, zbyt ścisłe granice jednak zakreslić się pod tym względem nie dadzą.

Taniec.

Tańce i marsze układane są również w formie pieśni, ale symetria budowy parzysta, jak najściślejsza, jest tu w jeszcze wyższym stopniu konieczną, zwłaszcza, jeżeli idzie, o praktyczne zastosowanie tej muzyki. Cechy charakterystyczne rytmu stanowią główną różnicę wśród rozlicznych tańców, o których później będzie raz jeszcze mowa. Do całości w ich budowie wchodzi bardzo często środkowa część nazwana *trio*. Muzyka taneczna jest zasadniczo homofoniczną i tu jednak, podobnie jak przy pieśni, nie można żadnych stawiać ograniczeń.

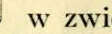
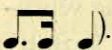
Formom pieśni i tańca, jako homofonicznym, przeciwstawiamy formy ściśle polifoniczne czyli kontrapunkcyjne.

Formy
ściśle kon-
trapunkty-
czne.

Stosunek, jaki zachodzi między myślą główną czyli tematem a dalszym jej ciągiem, jest w formach kontrapunkcyjnych znacznie ściślejszy niż w innych. W utworach tego rodzaju temat (czasem dwa lub trzy tematy), jakkolwiek zawsze niedługi, kilkotaktowy, jest jedyną myślą, którą słuchacz spotyka. Myśl ta jednakże zmienia się w sposób rozliczny, na czym też polega głównie zajęcie, jakie utwór u słuchacza może obudzić.

Progresja.
Odwrócenie.

Zmiany, którym temat kontrapunkcyjny ulega, są różnorodne. Nie mówiąc już bowiem o transpozycji lub o zmianie położenia (wysokości), mamy jeszcze cztery inne t. j.: imitację, odwrócenie tematu, zwiększenie i zmniejszenie. Naśladowanie dwu lub kilkurazowe danego motywu w pewnym określonym

oddaleniu tworzy t. zw. progresję (motyw: $c_1 d_1 e_1 g_1 h$, naśladowanie: $d_1 e_1 f_1 a_1 c$, — $e_1 f_1 g_1 h_1 d$). Odwróceniem nazywamy zmianę kierunku poszczególnych nut motywu, z zatrzymaniem oddaleń (motyw: $c_1 d_1 e_1 g_1 h$, odwrócony: $c_1 h a f d_1$); zwiększenie i zmniejszenie zmieniają wartość rytmiczną tematu (motyw  w zwiększeniu: , w zmniejszeniu: .

Zwiększenie
i zmniejsze-
nie.

Zmiany powyższe dotyczą melodji. Otrzymujemy jednak jeszcze większą różnorodność w sposobach wyzyskaniu tematu, dzięki współdziałaniu głosów (dwu, trzech, czterech i więcej), na czym istota polifonii polega. Imitacja zastosowana w głosach staje się jednym z najważniejszych środków kontrapunkcyjnych. T. zw. gatunki (nuta na nutę, dwie nuty na jedną, trzy, cztery na jedną, nuty mieszane) dają podstawę figuracji. Przenoszenie tematu z głosu do głosu, jako też wszelkie zamiany miejsca, dokonane na podstawie podwójnego kontrapunktu (patrz str. 73), są niewyczerpanem źródłem najrozmaitszych kombinacyj.

Figuracja.

Wszystkie te w krótkości wymienione środki znajdują swe zastosowanie w dwu zasadniczych formach kontrapunkcyjnych. Formami temi są: kanon i fuga.

Kanon nie jest niczem innym, jak tylko imitacją przeprowadzoną w szerokim zakresie. Głos pierwszy występuje z tematem prowadzi go bez przerwy; głos drugi ściśle go naśladuje, wstąpiwszy z imitacją tematu (w unisonie, oktawie, kwincie, kwarcie lub jakiej innej odległości) nieco później, t. j. w tym samym takcie, w następnym, lub nawet po kilku taktach głosu pierwszego. Jeżeli naśladowanie tematu jest tak ułożone, iż głos pierwszy może rozpocząć na nowo temat, gdy głos drugi dopiero z tymże tematem dobiega do końca, to wówczas powstaje t. zw. kanon nieskończony (*ad infinitum*), dający się w kółko powtarzać. Stosownie do sposobu naśladowania, istnieją rozmaite rodzaje kanonu, mianowicie: kanon w ruchu przeciwnym, w powiększeniu, zmniejszeniu, kanon na odwrót (temat odbity w zwierciadle) i t. p. Gdy zaś doliczymy do tego odmienne oddalenia i różną ilość głosów (kanon może być dwu- trzy- cztero- i wię-

Kanon.

cej głosowy), to się okaże, iż forma ta posiada bardzo wielką ilość rodzajów.

Nazwa „kanon“ wzięta dosłownie (*canon*, tyle co reguła, zasada) określa ścisłość formy, trzymającej się od początku do końca pewnej zasady.

Fuga. Szerszą formą kontrapunktyczną jest fuga. Polega ona wprawdzie równie jak kanon na imitacji, posiada jednakże kształty znacznie bogatsze i giętsze, gdyż nie związane żadnym z góry powziętym warunkiem, czy też „zasadą“. Rozumie się, że prawidłom sobie właściwym podlega. Mają one głównie na celu logiczny rozwój tematu i wyzyskanie jego w granicach przez styl kontrapunktyczny dozwolonych. Nazwa tej formy pochodzi od słowa *fugare* — uchodzić, i oznacza nieustanny ruch głosów.

Dux i comes. Fuga rozpoczyna się tak zwaną ekspozycją. Głos pierwszy występuje z kilkotaktowym tematem (*dux*), po którym odzywa się głos drugi z odpowiedzią (*comes*) rozpoczynającą naśladowanie tematu w odległości kwinty lub kwarty, co zależy od tematu. Tonice odpowiada dominanta i odwrotnie. Podczas odpowiedzi Głos kontrapunktujący. drugiego głosu pierwszy prowadzi rzecz dalej, kontrapunktując odpowiedź. Trzeci głos wprowadza temat w pierwotnej formie, a czwarty odpowiada mu podobnie jak drugi pierwszemu.

Wstawka. Dalej następuje wstawka (łącznik, epizod, *divertimento*), kilkotaktowy ustęp zużytkowujący motyw tematu na sposób progresji lub nieco swobodniejszego przejścia, następnie zaś powraca temat (powrót, *repercussio*), w innej jednak kombinacji tonalnej i głosowej, niż to miało miejsce w ekspozycji. Wstawek i powrotów może być kilka, pod warunkiem, iż za każdym razem przyniosą one coś nowego. Jednym ze środków bardzo urozmaicających fugę, a przez I. S. Bacha mistrzowsko używanych, jest

Zwężenie. t. zw. *stretto*, t. j. zwężenie (odpowiedź wpada wcześniej, zanim temat się ukończył); ponadto występuje jeszcze na zakończenie Nuta pedałowa. (*coda*) t. zw. nuta pedałowa (patrz str. 68). Wszystkie kontrapunktyczne zmiany, przy kanonie wymienione, mają i przy fudze swoje zastosowanie. Co do współudziału głosów, to przyjęta jest reguła, iż jednogłosowo występuje temat raz tylko jeden, t. j. na

początku; w dalszym ciągu głosy niekiedy wypoczywają, nigdy jednak polifonia w jednogłosowość się nie zmienia. Najczęściej bywają fugi pisane na cztery głosy, zdarzają się jednak i dwugłosowe.

Fuga o dwu tematach nazywa się podwójną. Ponadto Fuga podwójna i inne odmiany fugi. rozróżniamy kilka jej odmian. Istnieje fuga ścisła w przeciwstawieniu do swobodnej, fuga dłuższa do krótszej, zwanej fugietą. Przez określenie *fugato* rozumiemy ekspozycję fugi umieszczoną w jakimś innym utworze.

Oprócz kanonu i fugi, do kontrapunktycznych form zaliczamy chorał opatrzony kontrapunktycznym basem czyli figurowanym, a także t. zw. *basso ostinato* (bas uporczywy), Chorał figurowany. Ostinato. t. j. melodię basu powtarzającą się przez pewien czas.

We wszystkich zresztą formach kontrapunktycznych nieustanny ruch głosów, jako też ich wzajemne naśladowanie są podstawą utworu. Co do budowy rytmicznej należy też jako bardzo ważną cechę charakterystyczną tę jej właściwość wskazać, iż unika ustępów ostro się odcinających, jak również i kadencyj, wskutek czego utwor robi wrażenie całości bardzo ściśle spójnej. Rytmika utworów kontrapunktycznych.

2. Formy mieszane.

Jeżeli pieśń lub taniec zasadniczo przedstawiają formę homofoniczną, a kanon lub fuga wyłącznie polifoniczną, to z kolei wskazać należy formy, które uważamy za mieszane, gdyż łączą w sobie obydwa te style. W pierwszym rzędzie zajmie nas wielka forma zwana formą allegra. Wielka forma.

Budowa Allegra przedstawia się następująco: Temat główny (wprowadzony odrazu lub po pewnym wstępie), grupa przejściowa, temat poboczny (w tonacji dominanty), zakończenie czyli koda (również w tonacji dominanty), powtórzenie od początku, wskazane znakiem repetycji (podwójna linja :||). Jest to pierwsza część allegra, zwana ekspozycją, ponieważ słuchacz poznaje w niej główne tematy. Dalej Budowa allegra.

następuje przeróbka (*Duchführung*): ustęp krótszy lub dłuższy, w którym kompozytor przerabia tematy, wzbogacając je licznymi zmianami rytmicznymi i harmonicznymi, co też i nazywamy robotą tematyczną. Po przeróbce wraca główny temat w tonacji pierwotnej, która zasadniczo zachowuje już swą moc do końca, gdyż obejmuje i drugi temat i kodę. Jeżeli allegro jest w tonacji miękkiej, to temat poboczny zwraca się do tonacji równoległej twardej; przy wystąpieniu zaś swoim w drugiej połowie przybiera albo tonację główną miękką, albo też pojawia się w równomiennej twardej. Stosunek tonalny obu tematów w nowszych utworach ulega zmianom niejednokrotnie.

Dwa tematy, główny i poboczny, powinny pozostawać w logicznym ze sobą związku, zawsze jednak pierwszy ma charakter energiczny a drugi łagodniejszy, śpiewniejszy. W przejściach, przeróbce i przy zakończeniu pojawiać się mogą t. zw. epizody, myśli wprawdzie odrębne, lecz o charakterze mniej wybitnym niż myśl główna.

Wielka forma wzięła niezaprzeczenie początek swój z fugi, gdyż i stosunek toniki do dominanty i stosunek myśli głównych do myśli pobocznych jest w niej podobnie jak we fudze zasadniczym. Ponieważ jednak chodzi tu o rozmiary szerokie i przedstawienie tematu jak najróżnostronniejsze, przeto i układ allegro nie może się trzymać ani wyłącznie kontrapunktu od początku do końca, ani też tem mniej samej tylko homofonii. Kompozytor więc z całą swobodą posługuje się obydwojema środkami tymi; a jeżeli wielka forma podlega jakimś prawidłom, to z tego powodu, że przy utworze o szerszych rozmiarach ład i należyte proporcje są poprostu niezbędne. Zachodzi tu podobieństwo z rozprawą, wykładem lub mową publiczną, w których na pierwszym planie musi być postawiony jeden główny przedmiot, obok zaś niego mogą się dopiero grupować poboczne, pod warunkiem, że mają z nim związek logiczny.

Formą mniej ścisłą niż allegro, lecz równie symetryczną jest rondo. Myśl główna powraca tu w kółko, skąd pochodzi i nazwa. Różne rodzaje Ronda różnią się ilością myśli pobocznych. Niekiedy występuje ich więcej: trzy do czterech, czasami tylko jedna przegradza myśl główną od jej powtórzenia.

Rondo miewa zwyczajnie charakter tańca, chociażby nieokreślonego, fantastycznego. Poszczególne części utworu w tej formie odcinają się znacznie ostrzej niż w allegrze.

Fantazją nazywamy kompozycję zwyczajnie większych rozmiarów, której poszczególne myśli ułożone są z zupełną swobodą, dopuszczającą nawet silne kontrasty. W fantazji nieraz tempa zupełnie przeciwnie następują po sobie, rytmy zmieniają się i tonacje dowolnie; słowem kompozycja przedstawia się nam tu jako produkt wyobraźni twórczej, niekępowanej zbyt ścisłą logiką.

Podobną formą jest i t. zw. kaprys (*Capriccio*), tu jednak żywioł charakterystyczny, a nawet humorystyczny występuje na pierwszym planie.

Do powyższych form o większych rozmiarach należą także warjacje. Zasadniczo jednak podstawę swoją mają one w pieśni, gdyż nie są niczem innym jak tematem (rzadko kiedy dłuższym nad taktów kilkanaście), po którym następuje szereg zmian. W zmianach tych wolno kompozytorowi iść jak najdalej, traktować je homofonicznie, akordowo lub ściśle kontrapunktycznie, używać figur rytmicznych i melodycznych jak najrozmaitszych, oddalać się od tonacji i t. p., a wszystko w celu wydobywania z tematu głównego najrozmaitszych przejawów wyrazu. Ilość zmian czyli warjacji ograniczoną nie jest, utwor bowiem taki może być albo częścią większej całości, albo sam dla siebie całość stanowić. Dawnym tańcom *passacaille* i *chaconne* przydawano szereg warjacji.

Jako mniejsze typowe formy wymienić tu jeszcze należy następujące: scherzo, toccata, impromptu i preludjum.

Scherzo (żart) jest utworem o charakterze humorystycznym, żartobliwym, a niekiedy ironicznym. W budowie posiada formę tańca o takcie zawsze prawie trzyczęściowym; tria również tu nie brak. W literaturze muzycznej pojawia się czasem w szerokich rozmiarach (Chopin).

Toccatą (*toccare* — uderzać) wyróżnia się jednakowym rytmem i ruchem nieustannym.

Impromptu.

Impromptu (dosłownie: myśl niespodziewana) jest formą swobodną, polega też na silnym kontraście między pierwszą myślą a środkową, które zazwyczaj zbyt ścisłego związku ze sobą nie mają, zwłaszcza, że pierwsza zawsze prawie bywa ruchliwą a druga śpiewną.

Preludjum.

Preludjum, jak nazwa wskazuje, nie jest niczem innym jak tylko przedgrywką, wstępem do dłuższego utworu. Bardzo często preludjum związane jest z fugą (Bach) i wówczas bywa również pisane w stylu kontrapunktycznym. W nowszej muzyce pojawia się jako krótki ulotny utwór, niekiedy o myśli jasno skryształowanej; jakkolwiek główną cechą preludjów bywa najczęściej pewna nieokreśloność myśli i formy, które dopiero rozpędu niejako nabierają.

D) ZASTOSOWANIE FORM.

Materiał i przeznaczenie.

Wymienione poprzednio formy zasadnicze, a zwłaszcza najważniejsze, jak: pieśń, taniec, forma allegro, rondo, warjacje, oraz dwie ściśle kontrapunktyczne: kanon i fuga, znajdują zastosowanie swoje rozliczne tak w muzyce wokalne jak i w instrumentalnej. Tworzą się stąd również bardzo liczne formy zależne i od materiału, z którego powstały, i od przeznaczenia, które oczywiście wyciska na nich swe znamię. Stosownie do tego rozróżniamy: muzykę kościelną, dramatyczną, koncertową i komnatową, salonową a wreszcie taneczną. Obok tychże i muzyka o celach pedagogicznych ważne zajmuje miejsce.

1. Muzyka kościelna.

Liturgiczna i figuralna.

Muzyka kościelna dzieli się na liturgiczną i figuralną. Przez pierwszą rozumiemy śpiewy duchownych przy odprawianiu nabożeństwa, jako też wszelkie pieśni, hymny i psalmy należące do obrządku. Liturgiczną muzykę nazywamy inaczej chorałem gregoriańskim. Muzyka figuralna obejmuje śpiewy w formach kunsztownych, na których czele stoi msza (uroczysta — *missa solemnis*, krótka — *brevis*, za dusze

Chorał gregoriański.

zmarłych — *pro defunctis* czyli *Requiem*), złożona z sześciu głównych części: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* *). We mszy spotykamy się z różnorodnością formy już z tego powodu, że mogą tu być rozmaite środki wokalne zastosowane (głosy solowe i chór) i że występują albo same bez jakiegokolwiek towarzyszenia (*a capella*), albo też z towarzyszeniem organów a nawet orkiestry. Inne śpiewy figuralne, jak hymny (*Veni Creator*, *Tedeum*, *Magnificat*), psalmy, sekwencje (*Stabat mater*), motety i t. d. stanowią bogaty zasób dawnej zwłaszcza literatury kościelnej. W muzyce figuralnej przeważa styl kontrapunktyczny, bardzo często zupełnie ścisły, w nowszych czasach mieszany.

Msza.

Śpiew a capella. Hymny, psalmy i motety.

W kościele protestanckim miejsce mszy śpiewanej zastępuje motet i chorał. Motet jest to utwór zazwyczaj kontrapunktyczny w formie jednolitej, skomponowany do tekstu zaczerpniętego z pisma św. Chorał ma tu inne znaczenie niż w kościele katolickim, oznacza bowiem pieśń śpiewaną jednogłosowo przez gminę (t. j. przez lud), na chórze zaś wykonywaną w formie harmoniczej, bądź przez głosy, bądź przez organy. Nadto należą jeszcze do muzyki kościoła protestanckiego: pasje, kantaty, a nawet samoistne utwory na organy.

Muzyka w kościele protestanckim.

Do muzyki kościelnej zaliczyćby wkońcu należało i oratorium; z powodu jednak, że forma ta przybrała przeważnie cechy świeckie, przeto mówić o niem będziemy później przy muzyce koncertowej.

2. Muzyka dramatyczna.

Przedstawienie teatralne, w którym osoby działające, zamiast mówić — śpiewają, nazywamy operą. Wszystkie środki wokalne, t. j. głosy używane solowo czy w zespole, chóry żeńskie, męskie i mieszane, środki orkiestralne jako akompaniament, albo też działające samoistnie, wszystko to bierze udział w operze, w następstwie czego nagromadza się tu wielka obfitość form. Ale

Opera.

*) Między *Credo* a *Sanctus* śpiewane bywa jeszcze i *Offertorium*, uroczysta modlitwa ofiarna, a po *Gloria* — *Graduale*. Msza żałobna składa się z *Introitus*, *Graduale*, *Dies irae*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei*.

formy te operowe stosują się do działania osób, co też stanowi ich zasadniczą różnicę z innemi. Opera dawniejsza mniej zwracała uwagi na dramat (akcję, charakter osoby, tło i nastrój ogólny), formy też muzyczne występowały w niej samoistnie, jak gdyby nie miały innego celu ponad zgotowanie słuchaczowi przyjemności swą piękną melodią, zaokrąglonymi kształtami, dostatnym dźwiękiem całości. Główne z nich są następujące:

Uwertura.

Uwertura, utwór czysto orkiestralny napisany w formie allegro, zwyczajnie jednak zawierający w sobie motywy operowe, nieraz dość jaskrawo obok siebie poukładane, stanowi wstęp do przedstawienia.

Antrakty.

Antrakty, również orkiestralne, spełniają podobne zadanie przed każdym z aktów; forma ich jednakże już z powodu mniejszych rozmiarów więcej się zbliża do preludjum, będąc poza tem zresztą zupełnie dowolną.

Arja.

Arja jest pieśnią o formie rozszerzonej, wyraża uczucia, które powstały pod wpływem jakiegoś wypadku lub sytuacji. Ma kilka odmian, jak arjeta, kawatyna, romans, ballada i t. d.

Recytatyw.

Recytatyw, forma specjalnie dramatyczna, chwije się między śpiewem a mową, nie ma ściśle określonego rytmu, służy do opowiadania, do wyrażania myśli z bezpośrednią akcją związanych, nie krępuje się więzami taktu.

Duet.

Duet, tercet, kwartet i t. d. są to ustępy dwu lub kilkogłosowe, stosownie do scenicznej sytuacji. Forma ich jak i rozmiary zależą również od względów dramatycznych i od intencji kompozytora.

Chór i ansambl.

Chór bierze w operze udział w sposób najrozmaitszy, bądź śpiewając samoistnie dłuższe oddzielne ustępy, bądź odzywając się krótszemi frazami, albo dopełniając swym dźwiękiem zespół ogólny zwany ansamblem.

Finał.

Finałem nazywają się zakończenia aktów zwyczajnie szeroko i efektownie rozwinięte. Bierze w nich zwykle udział cały zespół solistów i chóru.

Ustępy orkiestralne.

Oprócz uwertury i antraktów, pojawiają się w operze ustępy czysto orkiestralne, nieraz nawet dość długie (*Intermezzo*). Niekiedy

sytuacje na scenie ilustrowane bywają samą orkiestrą (melodramatycznie); bardzo zaś często spotykamy się w operze z marszami, pochodami i tańcami, granymi przez orkiestrę bez udziału śpiewu. Taniec w operze nazywa się baletem.

Ze względu na treść, do której muzyka charakter swój stosuje, rozróżniamy operę poważną (*serio*), półpoważną (*semi serio*) i komiczną (*buffo*), nadto przydawano jej najrozmaitsze określenia jak: wielka, bohaterska, historyczna, romantyczna, czarodziejska, narodowa, ludowa i t. p.

W nowszych czasach w miejsce opery wchodzi dramat muzyczny, który zasadniczo tem się od niej różni, że na pierwszy plan wysuwa żywioł dramatyczny; formy zaś muzyczne podporządkowuje akcji, uczuciom, wyrazowi i nastrójowi dramatu. Śpiew wobec tego porzuca dawniejszą swą melodię i zmienia się raczej w deklamację, orkiestra zaś nabiera pierwszorzędno znaczenia, biorąc na siebie zadanie wyrażenia wszystkich przeżyć dramatu. Muzyka w dramacie muzycznym jednoczy się z innemi sztukami, ażeby utworzyć zbiorowo całokształt artystyczny.

Oprócz opery istnieją jeszcze inne formy, w których muzyka z przedstawieniem teatralnem się łączy, mianowicie: operetka (opera komiczna w bardzo lekkim stylu), melodram (połączenie muzyki z deklamacją na scenie), pantomina (gra mimiczna ruchów z towarzyszeniem muzyki), balet (przedstawienie czysto taneczne); zdarzają się i dramaty z osobno skomponowaną do nich muzyką, złożoną z uwertury i antraktów.

3. Muzyka koncertowa i komnatowa.

Ilość instrumentów i głosów rozmaita, wymaga stosownej dla siebie przestrzeni, stąd i formy muzyczne przeznaczone do wykonania publicznego dają się podzielić na koncertowe, wymagające wielkiej sali, i komnatowe, t. j. takie, dla których przestrzeń mniejszych rozmiarów (komnata) jest odpowiedniejszą. Grają w tem główną rolę względy akustyczne i techniczne, oprócz nich jednakże i sam charakter utworów przedstawia pe-

Różne rodzaje opery.

Dramat muzyczny.

Operetka, melodram, pantomina, balet.

Różność celu.

wną różnicę. Koncertowe, już wskutek większej ilości instrumentów, są w dźwięku i całej budowie swojej okazalsze, i wskutek tego zdają się wymagać szerszego audytorjum*). Komnatowe, do których wykonania zasiada tylko kilka osób, najczęściej ósm, są przeznaczone dla mniejszego grona słuchaczy, bardziej zbliżonych do siebie upodobaniem i pojmowaniem utworów artystycznych.

Formy
cykliczne.

Zarówno muzyka koncertowa jak i komnatowa, obie przeznaczone dla dłuższych produkcji, koncertów, czy audycji, posługują się najczęściej formą tak zwaną cykliczną. Nazwa ta określa większe dzieło, składające się z kilku części a właściwie utworów, które chociaż w pewnym logicznym stosunku ze sobą się wiążą, to jednak nierzadko mogą być i odrębnie wykonywane.

Formę cykliczną tworzą zwykle cztery części o charakterze odmiennym. Pierwszą jest *allegro* napisane we właściwej sobie formie, drugą *adagio* (forma szerokiej pieśni lub warjacji), trzecią *scherzo*, czwartą *finale* utworzony albo w formie *ronda*, albo też w formie *allegro*. Bardzo często w utworach o formie cyklicznej brakuje *scherza*, zdarza się też niekiedy spotkać tych części więcej: pięć lub sześć. Porządek ich może być wówczas dowolny, byle był uzasadniony kontrastem. W dawniejszej muzyce miejsce *scherza* zastępował menuet, o którym będzie jeszcze mowa we właściwym miejscu.

Forma cykliczna w nowszych czasach o tyle się zmieniła, o ile owe poszczególne części, dawniej istniejące odrębnie dla siebie, obecnie spływają się nieraz w jedną całość, z pośród której wyróżnia je ucho tylko wskutek odrębnych myśli i kontrastów, jakie i w tym wypadku pozostały zasadniczą podstawą budowy.

Najważniejszymi formami cyklicznymi są: *symfonia*, *suita* i *sonata*.

Symfonia.

Utwór czteroczęściowy, ułożony na wielką orkiestrę (patrz str. 97), nazywamy *symfonią* (dosłownie: zespół dźwięków), przywiązując do tej nazwy pojęcie nie tylko pewnej kunsztowności

*) Audytorjum — sala słuchaczy.

stylu i szerokości myśli, ale nawet i nastroju wyższego, patetycznego, pełnego godności. Symfonia może się składać z większej ilości poszczególnych części (pierwsza i ostatnia mają tonikę tę samą — środkowe pisane są zwyczajnie w odmiennych jakkolwiek najczęściej pokrewnych tonacjach), może się posługiwać współudziałem organów lub fortepianu, a nawet głosów solowych i chóru (przykład tego dał największy z symfoników Ludwik Beethoven w słynnej swej IX symfonii), zasadniczo jednak pozostaje formą czysto instrumentalną.

Suita (dosłownie: szereg), inaczej *partita*, składa się z większej ilości krótkich utworów podanych słuchaczowi jako całość. U dawniejszych kompozytorów *suita* była przeważnie szeregiem tańców (będzie o nich mowa później) układanych kunsztownie, często w stylu kontrapunktycznym, na orkiestrę całkowitą lub tylko smyczkową, a nieraz na jeden instrument. Zasadniczą różnicą między *suitą* z jednej, a *sonatą* i *symfonią* z drugiej strony, jest ogólny ton, znacznie lżejszy i weselszy, wolny od patosu cechującego *sonatę* i *symfonię*. W *suitie* dawniejszej tonacja wszystkich poszczególnych części pozostaje niezmienną, prócz rozumie się chwilowych niezbędnych modulacji. Nadaje jej to cechę pewnego spokoju i również wpływa na różnicę, o której mowa była powyżej.

Suita.

Sonata (od *sonare* — dźwięczeć), kwartet i trio pod względem formy nie różnią się od siebie, tylko środki ich są odmienne. Na kwartet smyczkowy składają się cztery instrumenty smyczkowe: skrzypce 1-sze i skrzypce 2-gie, altówka i wiolonczela. Jeżeli trzy instrumenty smyczkowe: skrzypce, altówka i wiolonczela współdziałają z fortepianem, to kwartet zowiemy fortepianowym. Podobnie istnieją kwintety, sekstety, septety i oktety. Instrumenty dęte biorą w nich także udział. Przez trio rozumiemy utwór na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, gdy *sonata* oznacza utwór na instrument solowy, n. p. fortepian lub organy, albo też na skrzypce (także wiolonczelę) i fortepian.

Sonata,
kwartet,
trio.

Wszystkie powyżej wymienione formy występują także w różnych odmianach, jak n. p. *sinfonietta* (krótka symfonia), *sere-*

Odmiany
form
powyższych.

nada (rodzaj suity o pewnym charakterystycznym zabarwieniu) i inne. Sonatiną nazywamy cykliczny utwór pod względem formy ścisły, tylko w rozmiarach od sonaty znacznie mniejszy.

Koncert.

Utwór napisany na instrument solowy (fortepian, skrzypce lub wiolonczelę) w ten sposób, że wykonawca znajduje w nim sposobność do wykazania całego artyzmu swojego zarówno pod względem technicznym jak i duchowym, nosi nazwę koncertu. Pod względem formy nie różni się od sonaty, jakkolwiek ma zwyczajnie tylko trzy części, w nowszych czasach nierzadko złączone w całość. Koncert (nazwa pochodzi od słowa *concerto* — zgodne działanie) nie obywa się nigdy bez towarzyszenia orkiestry, którą w danym razie można zastąpić fortepianem.

Uwertura koncertowa.

W dalszym ciągu należą do tego rodzaju: uwertura koncertowa, fantazja, poemat symfoniczny. Uwertura koncertowa ma formę allegro, nie różni się więc zasadniczo od teatralnej, fantazja zaś przybiera dowolne kształty zarówno pod względem środków jak i pod względem budowy. W nowszych czasach nierzadko spotykamy się z poematem symfonicznym, który jest czemś pośrednim między uverturą a symfonią. Forma zależną tu jest — jak sama nazwa wskazuje — od pewnej poetyckiej treści, którą muzyka stara się odmalować dźwiękami, czyniąc to jednak często z pomocą drukowanego programu, służącego za rodzaj objaśnienia. Nagłe zwroty, przeskok, kontrasty i wszelkie wykroczenia przeciw symetrii muzycznej program stara się usprawiedliwić.

Formy wokalne.
Oratorium.

Z pomiędzy form wokalnych w pierwszym rzędzie winno być wymienione w dziale muzyki koncertowej — oratorium. Forma ta pierwotnie kościelna, przeniosła się z czasem na estradę koncertową, zarówno z powodu środków i rozmiarów swoich jak i z powodu treści. Oratorium (dosłownie: modlitewnia) oznaczało dawniej utwór, którego muzykę na głosy z towarzyszeniem instrumentów komponowano do jakiegoś ustępu z pisma św., uduchawianego, t. j. przedstawionego częściowo jako akcja pewnych określonych osób. Wykonywano jednakże tego rodzaju utwór bez udziału sceny, kostjumów i dekoracji, jako też bez

mimiki, ruchów, jakkolwiek w skład kompozycji wchodziły wszystkie operowe formy: recytatyw, arja, duet, tercet i t. p., a nadewszystko chór. Ten ostatni spełnia tu zadanie o wiele szersze niż w operze, stosownie zaś do tego i formy kontrapunktyczne mają zastosowanie większe, niż w muzyce dramatycznej. Fuga, fugato, chorał figurowany występują tu często. Jako formy specjalnie oratorjowe uważać należy: opowiadanie (słowa ewangelisty) i chorał, przeplatający inne ustępy kompozycji. Muzyką pasyjną nazywamy oratorium, opiewające mękę i śmierć Chrystusa.

Muzyka pasyjna.

W nowszych czasach oratorium zmieniło się znacznie, przestało służyć wyłącznie celom kościoła i przekształciło się z religijnego w utwór duchowny, a nawet i zupełnie świecki, z warunkiem tylko, że powaga, cechująca ten rodzaj muzyki, zostaje zawsze zachowaną.

Zbliżoną do oratorium pod względem formy jest kantata i ballada koncertowa, w których podobnie muzyka wokalna jak i instrumentalna w przeróżnych odmianach się ukazują.

Kantata koncertowa i ballada.

Po wyliczeniu najważniejszych i największych rozmiarami form należy się zastanowić i nad tem, że koncert jako produkcja, może mieć dwojaki charakter, zależny od tego, co skupia głównie uwagę słuchacza, utwór czy też wykon. W drugim wypadku mamy już do czynienia z wirtuozostwem wykonawcy lub większej ich liczby.

Charakter produkcji koncertowych.

Podzieliwszy produkcje na symfoniczne i komnatowe z jednej strony, a wirtuozowskie (koncerty pianistów, skrzypków, śpiewaków) z drugiej zauważyć będziemy mogli, że na programy pierwszych wchodzi prawie wyłącznie utwory o szerszych formach powyżej wymienionych, gdy na programach wirtuozów obok klasycznych pojawia się także wiele utworów mniejszych i lżejszych, dających się zaliczyć do muzyki salonowej, mimo to jednak artystycznie wartościowych.

W mniejszych formach linja graniczna nie da się tak ściśle poprowadzić między muzyką koncertową, komnatową, a nawet i salonową.

Formy mniejsze.

Pieśń. W zakresie muzyki wokalne pierwsze miejsce zajmuje pieśń. Jest to utwór do śpiewu, ułożony w formie poprzednio już określonej, będący subiektywnym (podmiotowym — osobistym) wyrazem uczuć poety (kompozytor układając muzykę do tekstu jednoczy się z autorem wiersza) i nastroju, w jakim się znajdował. Pieśń w tym znaczeniu pojęta posługuje się w pierwszym rzędzie głosem solowym — może jednakże być dwu i kilkogłosową, a nawet chórową.

Utwory
instrumentalne.

W muzyce instrumentalnej spotykamy znowu wielką ilość najrozmaitszych nazywanych utworów, o których z form poprzednio już wymienionych, a różniących się tylko charakterem. Najbogatszą pod tym względem jest literatura fortepianowa, której warjacje, scherza, rapsodje, ballady, romanse impromptu, nocturny, barkarole, serenady, kołysanki, pieśni bez słów, melodie, kaprysy, humoreski, preludja etc. przedstawiają dział niezmiernie zasobny.

Menuet.
Gawot.

Tańce, zarówno dawne (klasyczne) jak i nowoczesne, zajmują w tym dziale miejsce godne nie mniejszej uwagi. Z pośród dawnych na wyszczególnienie zasługują w pierwszym rzędzie menuet i gawot. Menuet był we Francji (za czasów panowania Ludwików) tańcem ogólnie używanym. Takt jego trzyćwierciowy i melodia pełna wdzięku i ozdobności właściwej wiekowi XVIII, stały się charakterystyczne. Przez długi czas menuet był trzecią częścią sonaty. Gawot, taniec również francuski, o takcie czteroczęściowym, zaczyna się zawsze w sposób sobie właściwy — w połowie taktu. Zresztą swoją galanterją (dwornością) zbliża się bardzo do menuetu.

Tańce staroświeckie.

Obok powyższych, spotykamy w muzyce klasycznej następujące, dziś już w praktyce nieużywane tańce:

Allemande (czyt.: Allmand). Pierwotnie (w. XVI) taniec ludowy niemiecki w takcie parzystym.

Bourrée (czyt.: Burē). Starofrancuski taniec w takcie $\frac{4}{4}$.

Chaconne (czyt.: Szakōn). Takt trójkowy, ruch poważny, bas dany powtarza się ze zmianami rytmicznymi.

Courante (czyt.: Kurānt). Starofrancuski taniec (w. XVI) w takcie $\frac{3}{4}$.

Gaillarde (czyt.: Gajjārd), podobny do poprzedniego.

Gigue (czyt.: Żig). Szybki taniec pochodzenia angielskiego, zawsze w takcie trójkowym.

Passamezzo (czyt.: Passamecco), taniec starowłoski, takt parzysty.

Passacaille (czyt.: Passakāil). Podobnie jak *Chaconne* polega na zmianach rytmicznych danego tematu.

Passpied (czyt.: Passpiē). Taniec bretoński wprowadzony w XVII wieku do baletów francuskich. Zbliża się nieco do walca, takt trójkowy.

Pavane (czyt.: Pawān). Starowłoski taniec o charakterze uroczystym, takt parzysty.

Rigaudon (czyt.: Rigodā). Taniec wesoły, świeży, w takcie C z odbitką.

Sarabande (czyt.: Sarabānd). Starohiszpański poważny taniec, w takcie $\frac{3}{4}$ o charakterystycznym akcencie na drugą ćwierć.

Zapełniają one suity kompozytorów przeszłości, lecz bardzo często pojawiają i u nowoczesnych, w utworach o staroświeckiej (*à l'antique*) stylizacji.

Tańce nowoczesne należą do tego działu o tyle tylko, o ile ich muzyka posiada w razie danym wyższą wartość artystyczną; cel bowiem wyższy z praktycznym bardzo trudno daje się w kompozycji połączyć.

Charakterystykę tańców nowoczesnych podajemy niżej.

4. Muzyka salonowa i taneczna.

Lekki, przystępny rodzaj muzyki, po większej części błyskotliwy, nazywamy muzyką salonową; łącząc w tem pojęcie wesołego, swobodnego i niezbyt głębokiego stylu konwersacji, z pojęciem łatwo uchwytnych melodyj, nienadto skomplikowanych harmonij, jako też efektów pasażowych i dynamicznych.

Ogólnie zatem przypisujemy muzyce salonowej znaczenie artystyczne podrzędne. Mimo to, zarówno w literaturze dawniejszej jak i nowszej, spotykamy często utwory w stylu salonowym, posiadające wyższą wartość, z czego widocznie wypływa, że i tu granice nie dadzą się ściśle określić.

Dzięki nowszym prądom i staranniejszemu kształceniu smaku, płytsza muzyka coraz częściej ustępuje miejsca poważniejszej.

Tańce
nowoczesne
w prakty-
cznym uży-
ciu.

Muzyka tańców nowoczesnych w pierwszym rzędzie dąży do uwydatnienia ich cech rytmicznych, które w praktycznym zastosowaniu mają bardzo wielką wagę. Nierzadko jednak można tu spotkać wdzięczną lub charakterystyczną melodię, jako też ładne zwroty harmoniczne. Wyróżnia się pod tym względem w szczególności walc. Do tańców najbardziej rozpowszechnionych zaliczamy:

P o l o n e z. Takt trzywiersciowy — rytm ósemkowy — charakterystyczne zakończenie — powaga i rycerskość.

M a z u r. Takt $\frac{3}{4}$ — akcenty padające na trzecią część taktu, a niekiedy na drugą — tempo niezbyt szybkie, lecz pełne życia.

K r a k o w i a k. Takt $\frac{2}{4}$ — charakterystyczna synkopa.

W a l c. Takt $\frac{3}{4}$ — różnaitość rytmu — melodia przeważnie śpiewna — tempo rozmaite.

P o l k a. Takt $\frac{2}{4}$ — rytm ósemkowy skoczny — tempo umiarkowane.

G a l o p. Takt $\frac{2}{4}$ — rytm ósemkowy — tempo szybkie.

K a d r y l. Takt $\frac{2}{4}$ a w niektórych figurach $\frac{6}{8}$. Brak wypowiedzianego charakteru.

B o l e r o. Taniec hiszpański. Takt $\frac{3}{4}$, rytm ósemkowy.

C z a r d a s z. Taniec węgierski w takcie $\frac{2}{4}$, o zwolnieniach i przyspieszeniach znamienych.

T a r a n t e l l a. Bardzo żywy i ognisty taniec włoski w takcie $\frac{6}{8}$.

Inne, tu nie wymienione, należą do tańców ludowych mniej rozpowszechnionych, jakkolwiek nieraz bardzo charakterystycznych (tańce norweskie, szkockie, czeskie, rosyjskie, ruskie i t. p.).

W muzyce artystycznej oprócz walca, prawo obywatelstwa zdobyły sobie polonez, mazur i krakowiak (wszystkie dzięki Chopinowi), dalej bolero, czardasz i tarantella, oraz różne tańce ludowe, wprowadzane niejednokrotnie przez kompozytorów bądź w baletach lub suitach instrumentalnych, bądź oddzielnie. Użyte do celów wyższych, przybierają większą swobodę w budowie i w rytmie, większe bogactwo harmonji i melodji, jako też głębszy wyraz.

To samo można powiedzieć o marszach. Przeznaczeniem ich jest podtrzymywanie rytmiczności i energii przy stawianiu kroków podczas masowego pochodu. Mimo to literatura muzyczna chlubi się niejednym pięknym marszem, zwłaszcza w dziale marszów żałobnych.

Tańce
nowoczesne
w muzyce
artysty-
cznej.

Marsze.

E) WYKON *).

1. Kwalifikacja wykonawcy.

Poznanie zasad rytmu, układu dźwięków i pisma nutowego jest do wykonywania utworów muzycznych, choćby najłatwiejszych, równie niezbędne, jak wprawa w praktycznym stosowaniu tych zasad. Wprawę tę nabiera uczeń przez ćwiczenie się w grze na pewnym instrumencie lub w śpiewie. Palce, czy struny głosowe, muszą w równej mierze nabierać biegłości, jak ucho i umysł, któremi muzykę chwytały i pojmujemy, jak wzrok, którym nuty odczytujemy, jak pamięć, dzięki której zatrzymujemy zasłyszane melodje, harmonje i całe utwory muzyczne.

Praca ta jest właściwem kształceniem się w muzyce, istnieje też w literaturze muzycznej osobny dział poświęcony wyłącznie temu celowi. Elementarny materiał nauki zawierają t. zw. Szkoły; przeszedłszy je, przystępuje uczeń do utworów trudniejszych, stopniowanych z roku na rok stosownie. Równocześnie gra ewi-

Wiadomości
i wprawa.

Kształcenie
się techni-
czne.

*) Przez wykon rozumieć należy sposób, w jaki wprowadzamy w życie utwory muzyczne; przez wykonanie zaś — samo spełnienie tej czynności. Zbliża się zatem ten wyraz do niemieckiego Vortrag.

czenia czyli etudy (lub śpiewa t. zw. solfeże i wokalizy), dochodzące w końcu do wysokich trudności.

Strona
duchowa.

Nabywszy biegłość techniczną i wyrobiwszy muzykalność (ucho, pamięć i smak), uczeń jest już w możności wykonywania i najpoważniejszych utworów muzycznych. Ale istnieje w nich jeszcze strona duchowa, której same znaki nie wyrażają dostatecznie. Wykon poprawny i bardzo nawet biegły nie wystarczy, aby wywołać wrażenie: utwór powinien być przez grającego we właściwym charakterze oddany i powinien przemówić do słuchacza, czyli inaczej — musi być zrozumiany i odczuty. Muzyka, bez jej odczuwania, robi wrażenie martwej, czego najlepszym dowodem jest obojętność, z jaką słuchamy automatycznych przyrządów grających, mimo, że w nowszych czasach wydoskoniono je (piano, fonole, etc.) tak zadziwiająco.

2. Wskazówki zawarte w określeniach.

Określenie
formy jako
wskazówka
dla wyko-
nawcy.

Ażeby wykonawcy przyjść z pomocą w zrozumieniu i odczuciu utworów muzycznych, wprowadzono znaczną ilość określeń, które nie dają wprawdzie informacji jak najściślejszych, ale naprowadzają grającego na właściwy sposób pojmowania zarówno utworu jak i wykonu. Zadanie to spełnia w pierwszym rzędzie tytuł utworu. Wykonawca odpowiednio uświadomiony już z samego określenia formy (adagio — scherzo — nokturn — mazur etc.) umie należytą wskazówkę wyciągnąć: wie, gdzie ma wprowadzić większą ilość powagi a gdzie żywość, werwę, żartobliwość etc.; wie, gdzie należy zastosować uderzenie miękkie lub lekkie, a gdzie surowsze lub pełne siły. Tytuły zaczerpnięte z życia czy z poezji, przytaczające moment jakiś, postać, zjawisko czy wypadek (n. p.: „Carnaval“, „Marcia sul la morte d'un eroe“, „Les étincelles“, „Prząśniczka“, „Der erste Verlust“ i t. d.) nie mają również innego celu, jak wywołanie pewnej gry wyobraźni u wykonawcy i u słuchacza.

Tytuły
utworów.

Określenie
tempa.

Do tegoż celu służy następnie i tempo, zwłaszcza, że do właściwego stopnia szybkości prawie zawsze dodaje się bliższe

jakieś określenie, n. p.: Allegro giocoso, Andante cantabile, Presto con fuoco etc.

3. Określenia włoskie.

Obok wyżej wymienionych, spotykamy jeszcze dużo określeń włoskich (włoski język z dawien dawna uważany jest w muzyce za międzynarodowy), z których przytaczamy tu najważniejsze, o ile poprzednio nie były już wymienione:

Wyrazy
włoskie

Accentato — z przyciskiem	Col canto, colla parte — iść za główną melodją
Affabile — przyjemnie	Commodo — dogodnie
Affanato — niespokojnie	Con abbandono — od niechce- nia
Affetuoso — czule	„ affetto — z uczuciem
Affretando — ożywiając	„ afflizione — z przygnębie- niem
Agevole — lekko, naturalnie	„ calore — ciepło
Agitato — burzliwie	„ delicatezza — delikatnie
Alla, all' — na wzór	„ devotione — nabożnie
All' espagnole — z hiszpańska	„ dolcezza — łagodnie, słod- ko
Alla marcia — na wzór marsza	„ dolore — boleśnie
All' ongarese — z węgierska	„ eleganza — z elegancją
Alla Polacca — w rodzaju po- loneza	„ espressione — z uczuciem
Alla zingarese — z cygańska	„ fervore — z zapałem
Amabile — przyjemnie	„ fierrezza — wspaniale
Amoroso — miłośnie	„ forza — ze siłą
Animato — żywo	„ fuoco — z ogniem
Appassionato — namiętnie	„ grandezza — wspaniale
Ardente — gorąco	„ gravita — poważnie
Ardito — zuchwale	„ grazia — z wdziękiem
Brillante — świetnie	„ gusto — ze smakiem
Brioso — dziarsko	„ impeto — gwałtownie
Calando — zcisząc	„ moto — ruchliwie
Caldamente — gorąco	„ rabbia — gwałtownie
Calmato — ze spokojem	
Cantabile — śpiewnie	
Carezzando — pieszczotliwie	

Con passione — namiętnie
 „ sentimento — z uczuciem
 „ spirito — z ożywieniem
 „ strepito — hałaśliwie
 „ tenerezza — tkliwie
 „ tristezza — żałośnie
 „ vigore — ze siłą
 Deciso — stanowczo
 Declamando — deklamując
 Divoto — nabożnie
 Dolce — słodko
 Dolente, doloroso — boleśnie
 Elegiaco — smętnie
 Energico — stanowczo
 Eroico — bohatersko
 Fastoso — okazale
 Feroce — dziko
 Fiero — dumnie
 Flebile — smętnie
 Funebre — pogrzebowo
 Furioso — szalenie
 Gajo — wesoło
 Garbo — układnie
 Generoso — szlachetnie
 Gentile — z wdziękiem
 Giocoso — swawolnie
 Giojoso — radośnie
 Grandioso — wspaniale
 Grosso — wielki
 Incalzando — goniąc
 Infernale — piekielne
 Innocente — z prostotą
 Inquieto — trwożliwie
 Irato — gniewnie
 Lagrimoso — łzawo
 Lamentabile — żałośnie

Languido — omdlewająco
 Largamente — szeroko
 Leggiero — lekko
 Lugubre — ponuro
 Maestoso — majestatycznie
 Martellato — dobitnie
 Marciale — wojowniczo
 Melancolico — melancholijnie
 Mesto — smutnie
 Mezza voce — półgłosem
 Misterioso — tajemniczo
 Morendo — zamierając
 Mormorando — szemrząc
 Parlando — deklamując
 Pastorale — sielankowo
 Perdendosi — zanikając
 Piacevole — z upodobaniem
 Piangendo — płacząc
 Placido — spokojnie
 Pomposo — okazale
 Portamento — przenosząc
 Preghiera — modlitwa
 Quasi — niby
 Rapidamente — z nagłą
 Ravvivando — obudzając się
 Recitando — opowiadając
 Religioso — nabożnie
 Rigoroso — ściśle
 Rinforzando — wzmacniając
 Risoluto — śmiało
 Rustico — sielankowo
 Scintillante — błyskotliwie
 Sciolto — zręcznie
 Secco — sucho
 Sensibile — z uczuciem
 Sereno — pogodnie

Serioso — poważnie
 Sfoggiando — wystawnie
 Simile — podobnie
 Semplice — z prostotą
 Smanioso — szalenie
 Smorzando — zanikając
 Soave — słodko
 Soffocando — tłumiąc
 Sonore — dźwięcznie
 Sospirando — niby westchnienie
 Sostenuto — przytrzymując
 Sotto voce — półgłosem
 Spianato — czysto, z prostotą
 Strascinando — zwlekając

Strepitoso — hałaśliwie
 Subito — zaraz
 Tempestuoso — burzliwie
 Teneramente — czule
 Tosto — skoro
 Trionfale — uroczyście
 Tristamente — smutno
 Veloce — szybko
 Vibrato — dźwięcznie
 Vigoroso — z siłą
 Villanella — sielanka
 Volante — lotnie
 Volubile — wartko
 Zeffiroso — powiewnie
 Zeloso — z zapalem

Zauważyć tu wszakże należy, iż wskazówki te umieszczone w utworach niezawsze pochodzą wprost od kompozytora, lecz bardzo często od wydawcy t. j. muzyka, który dawne kompozycje na nowo przygotowuje do druku.

Notatka historyczna o formach.

Bogatsze formy utworów muzycznych zaczynają się wytwarzać dopiero z rozwojem kontrapunktu, tak bowiem w starożytności (w Grecji: hymny, peany, dytyramby i chór w dramacie) jak i muzyka kościoła katolickiego w początkach (chorał Ambrozjański i Gregorjański) były tylko pieśnią. Tą pieśnią kościelną jak i ludową posługiwał się następnie kontrapunkt, biorąc je w średnich wiekach za *Cantus firmus* do mszy i motetów; ale polifonia usunęła z czasem prawie zupełnie muzykę homofoniczną. Sztuka kościelna stanęła na szczycie w utworach Palestriny i Orlando Lassa w XVI stuleciu, poczem zaczęła z wolna upadać.

Pieśń świecka, u ludu od wieków istniejąca, na szerszą widownię wystąpiła w XI stuleciu. Uprawiali ją włoscy i francuscy trubadurowie, oraz niemieccy minesengery aż do XVI stulecia. W tymże wieku przybrała wielogłosową kunsztowną formę madrygałów; a istniejąca od wieków muzyka taneczna również w XVI stuleciu zaczęła zajmować poważnych kompozytorów i dała początek t. zw. suicie. Rozpowszechniona w owych czasach pieśń instrumentalna, zwana *Canzona da sonar* (*sonar* — dźwięczeń), wytworzyła sonatę, jako też symfonię (*sinfonia*).

Formy te na wyżynie wysoce artystycznej stanęły w XVIII stuleciu dzięki kompozytorom jak Bach, Händel, Hajdn, Mozart i Beethoven, a w XIX stuleciu — Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schuman, Brahms, Berlioz i inni.

Muzyka dramatyczna wzięwszy początek we Florencji przy końcu XVI stulecia, rozwija się następnie we Włoszech, Niemczech i Francji; Oratorium zaś przez długi czas idzie z nią równolegle. Gdy jednak opera zdobywa sobie następnie ogromne rozpowszechnienie, postępuje naprzód i w końcu (w połowie XIX w.) przekształca się w dramat muzyczny (Ryszard Wagner), to oratorium równocześnie z wolna zanika, ustępując miejsc balladzie i kantacie koncertowej.

Inne formy wokalne i instrumentalne rozwinęły się ostatecznie w XIX wieku.

Wykon doskonalił się równocześnie z ulepszeniami w budowie instrumentów. Gra na organach stanęła na wysokości artystycznej pod koniec stulecia XVI. Później słynęli z niej liczni mistrzowie włoscy i niemieccy. O grze na fortepianie zaczynamy mówić dopiero od XVIII stulecia, gdy równocześnie ze Scarlattim i Bachem, pojawili się mistrzowie francuscy. Clementi i Mozart dali później początek szkołom, które wydały wielu wirtuozów. W XIX stuleciu na nowe drogi wprowadzili grę fortepianową Chopin i Liszt, w dalszym ciągu pierwszorzędnymi miejscami zajęli Taubert, Rubinstein, Paderewski i inni. Skrzypce już w XVIII wieku posiadały znakomitych wirtuozów, XIX wiek wydał największego z nich Paganiniego; ponadto zasłynęli Spohr, Lipiński, Wieniawski, Joachim, Sarasate i wielu innych.

Okres wirtuozostwa śpiewu przypada na stulecie XVIII; opera składała się wówczas z samych arii, aby śpiewakom dać sposobność do popisania się niezwykłą biegłością i wytrzymałością głosu. Sztuka ta jednakże miewała i w tym okresie wielu przedstawicieli pojmujących ją szlachetnie. Szła zresztą ręką w rękę z utworami operowymi i smakiem publiczności. Wiek XIX może się również wieloma wybitnymi śpiewakami pochlubić, ale zauważyć należy, iż w ostatnim okresie sztuka czysto wokalna ustąpiła miejsca deklamacyjnej, ekspresyjnej, na co wpłynął głównie dramat muzyczny.

Wogóle sztuka wykonawcza w pewnych odstępach czasu zwraca się ku zdobywaniu biegłości technicznej — taki okres przyniosła pierwsza połowa XIX stulecia — poczem pierwiastek duchowy nabiera znowu przewagi, a wykonawcy dążą wszystkimi siłami do pogłębienia swej produkcji i za główny cel stawiają sobie artystyczne oddanie utworów, jako też wniknięcie w duchową ich stronę. W ten sposób i treść, i forma sztuki, postępują nieustannie naprzód.

ZAKOŃCZENIE.

Samoistność, talent, nauka muzyki i jej cel.

Uczeń przygotowując wykonanie utworu muzycznego, powoduje się wskazówkami podanymi w nutach i uwagami nauczyciela. Jeżeli wykona kompozycję ściśle i wprawnie, a nadto czysto i pod względem stylistycznym, to ze stanowiska szkolnego zasłużył już na uznanie całkowite.

Ale jeżeli idzie o stopień jeszcze wyższy — o artystyzm, to wówczas żądamy od wykonawcy czegoś więcej: polotu, fantazji i samoistności. Przez te wyrazy rozumieć należy zarówno swobodę, jak i pewną ilość własnej pomysłowości, jaką pod względem tempa, frazowania, rytmiki i dynamiki wolno włożyć wykonawcy w utwór choćby nawet największego kompozytora. Leży ona w różnicy, dającej się zauważyć przy jednym i tym samym utworze wykonanym przez kilku artystów. Samoistność tę nazywamy także indywidualnością, polega ona bowiem na osobistym upodobaniu wykonawcy, a składają się na nią czynniki fizjologiczne i psychologiczne. Rozumie się, że główną podwaliną tej samoistności jest talent czyli zdolność wrodzona.

Uczeń ma przed sobą drogi rozmaite, kształci się na wykonawcę, instrumentalistę czy śpiewaka, lub też na kompozytora, dyrygenta, nauczyciela czy teoretyka. Bardzo często pozostaje tylko amatorem. Nie jest to jednak cel podrzędny. Muzyka zaspokaja pragnienie piękna właściwe człowiekowi; tenże zaś wznosi się duchowo o tyle wyżej, o ile doskonalszym jest przedmiot, który pragnie-

nie to jego zaspokaja. Być więc miłośnikiem muzyki, znaczy pojmować ją jako sztukę, rozumieć jej zadanie uszlachetniające i mieć przywiązanie do jej wielkich arcydzieł. Publiczność, gromadząca się na koncertach, aby te arcydzieła podziwiać, powinna być złożoną z takich właśnie miłośników. Dlatego i uczeń będący w przyszłości chociażby tylko miłośnikiem, dążyć powinien do rozszerzenia zakresu swoich upodobań. Wystrzegać się też powinien jednostronności, t. j. braku zainteresowania się wszelką muzyką poza t. zw. głównym przedmiotem, któremu się poświęca. Znajomość muzyki teoretyczna (pierwsze zasady, harmonja, kontrapunkt, nauka form), znajomość literatury muzycznej, jako też dziejów muzyki, są dlań z tego powodu niezbędne; niemniej jak praktyczne przedmioty uzupełniające: śpiew chórowy i gra na fortepianie, obok nauki śpiewu solowego, lub gry na innych instrumentach.

Co do ogólnego wykształcenia (humanistycznego), to podnosi ono w wysokim stopniu kwalifikacje zawodowego muzyka. Młodzi więc ludzie, pracujący zwłaszcza w którymś z wymienionych zawodów muzycznych, powinni wszystkimi siłami godzić ową pracę z nauką szkolną, a w danym razie uzupełniać brak tejże w innej drodze.

Pytania do rozwiązywania ustnego i pisemnego.

1. Co to jest muzyka i z czego się składa?
2. Co to jest takt?
3. Co nazywamy taktem parzystym?
4. „ „ „ nieparzystym?
5. „ „ „ prostym?
6. „ „ „ złożonym?
7. „ „ „ nieregularnym?
8. Określić znaczenie nuty *brevis*, całej, półnuty, ćwierci, 8-ki i 16-ki.
9. Co to jest akcent i na jakich częściach taktu go znajdujemy?
10. Co należy rozumieć przez rodzaj taktu, a co przez formę?

11. Jak określamy rodzaj i formę taktu?
12. Napisać tabelkę wszystkich form taktu.
13. Co nazywamy rytmem właściwym?
14. Wypełnić jednym uderzeniem każdą formę taktu.
15. Wypełniać wszystkie takty po kolei rozmaitymi ilościami nut.
16. Określić różnicę między taktami trzyczęściowymi a sześcioczęściowymi.
17. Jakie znaczenie rytmiczne mają kropka, łuk i pauzy?
18. Zastosowanie pauz w przykładach.
19. Co nazywamy podziałem nienormalnym?
20. Uzasadnić pisemnie równoczesność trioli z dwójką.
21. Uzasadnić pisemnie równoczesność trioli z czterema nutami.
22. Nutom nadliczbowym wyjętym z utworów muzycznych nadawać wartość rzeczywistą.
23. Co to jest odbitka?
24. Co nazywamy akcentem nienormalnym, a co synkopą?
25. Na przykładach wyjętych z utworów muzycznych określić znaczenie legata i staccata.
26. Podobnie postąpić z frazą, jako też z powtórzeniem lub skróceniem jakiejś figury.
27. Objąć znaczenie wyrazów: *ritenuto*, *ritardando*, *stringendo* i *rubato*.
28. Czy rytm nadaje charakterystyczną cechę utworowi i o ile?
29. Kiedy pozwalamy sobie na dowolność rytmu?
30. Określić znaczenie tempa.
31. Wymienić różne stopnie tempa.
32. Co znaczą określenia *M. M.* $\text{♩} =$ albo $\text{♩} =$?
33. Jak wyrażamy zmiany pięciu głównych stopni tempa?
34. Na co przy liczeniu należy główną zwracać uwagę?
35. Ruch ręką (prawą) przy takcie $\frac{2}{4}$ z równoczesnem wybijaniem jednej, dwu lub więcej nut lewą ręką, a następnie to samo w taktach $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ i t. d.
36. Co wpływa na wybór formy taktu w razie spisywania motywu jakiegoś?
37. Jaka różnica zachodzi między dźwiękiem a odgłosem?
38. W jakich warunkach powstaje dźwięk i jakie ma właściwości?

39. Ilość drgnień w stosunku do wysokości dźwięku.
40. Co to jest kamerton?
41. Określić różnicę między dźwiękiem a tonem?
42. Co to jest tonika i jaki zachodzi stosunek między nią a gamą?
43. Co rozumiemy przez słowo tonalność, a co przez słowo — tonacja?
44. Jak się nam przedstawia klawiatura fortepianu?
45. Co to jest stopień?
46. Jak nazywamy stopnie?
47. Określić odległość półtonu i całego tonu.
48. Wymienić nazwy grup oktaowych.
49. Co nazywamy porządkiem diatonicznym (diatonika)?
50. „ „ „ chromatycznym (chromatyka)?
51. Podwyższenia i obniżenia, oraz zmiany w nazwie.
52. Co nazywamy enharmonją?
53. Określić różnicę między półtonem diatonicznym a chromatycznym.
54. Tworzyć na danej nucie półtony diatoniczne i chromatyczne, jako też całe tony, do góry i na dół, ustnie i pisemnie.
55. Różnica między gamą twardą a miękką.
56. Wyjaśnić tworzenie się gamy miękkiej melodycznej.
57. Jakie gamy nazywamy równoległymi?
58. Wymienić po kolei gamy kościelne wraz z ich półtonami.
59. Na czym polega tonalność gam kościelnych?
60. Co nazywamy gamami egzotycznymi?
61. Określić znaczenie kluczy, pięciolinij i linii dodanych.
62. Oznaczać rozmaite nuty na wyrywki, wymieniając oktawę, w której się znajdują — n. p. co leży na trzeciej linii stałej w kluczu wiolinowym (lub w basowym)?
63. Określić znaczenie krzyżyka, bemola i kasownika.
64. Co to jest transpozycja, i w jaki sposób transponujemy melodię?
65. Transponować drobne melodje obierając sobie rozmaite toniki.
66. Na jakiej podstawie tworzymy gamy w porządku kwintowym do góry i na dół?
67. Wymienić wszystkie gamy w porządku kwintowym do góry.

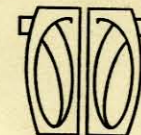
68. Wymienić wszystkie gamy w porządku kwintowym na dół.
69. Kiedy powstaje potrzeba wprowadzenia podwójnych krzyżyków i bemoli?
70. Co nam wskazuje koło enharmoniczne? wyrysować je.
71. O ile znajdują w praktyce zastosowanie tonacje ponad siedem znaków mające?
72. Wymienić trojaki nazwy klawiszy.
73. Jak się oznacza tonacje miękkie w utworach i jak się je rozpoznaje?
74. Co nazywamy gamami równoimiennymi i jaki stosunek zachodzi między pewną gamą miękką melodyczną, a jej równoległą i równoimienną?
75. Co nazywamy, tonacjami pokrewnymi?
76. Wymienić pokrewne pewnej danej tonacji.
77. Gamy twarde krzyżykowe i bemolowe, aż do 12-tu znaków.
78. Gamy miękkie krzyżykowe i bemolowe, aż do 12-tu znaków.
79. Na danej tonice tworzyć wszystkie gamy kościelne.
80. Określić stosunek gamy chromatycznej do tonacji i zasadę jej pisowni.
81. Tworzyć gamy chromatyczne w pewnych określonych tonacjach.
82. W jaki sposób określamy odległości?
83. Ile posiadamy określeń rodzajowych i do których odległości one się stosują?
84. Tworzyć interwały od wszystkich tonów.
85. Określić interwały na stopniach pewnej gamy — ile ich jest i jakie są?
86. Wskazywać stopień, na którym dany interwał w gamach twardych i miękkich możemy znaleźć.
87. Co nazywamy przewrotem i jak się zmieniają interwały w przewrocie?
88. Tworzyć na danej nucie interwały i ich przewroty.
89. Od czego zależy zrozumiałość melodji?
90. Co urozmaica melodię?
91. Określić dwojaki charakter melodji.
92. Co nazywamy ozdobnikami?

93. Opisać przednutkę krótką i długą, jako też podwójną lub potrójną.
94. Opisać mordent dwojaki, tryl krótki i jego odmiany.
95. „ tryl długi i tryl łańcuchowy.
96. „ obiegnik i jego odmiany.
97. „ akord arfowany.
98. Ozdobniki wyjęte z utworów muzycznych wypisywać w nutach rzeczywistych.
99. Określić dwojaki rodzaj zespołu.
100. Co rozumiemy przez zgodność a niezgodność?
101. Jak tworzymy trójgłos?
102. Czy akord ma w przyrodzie jakiś swój pierwowzór?
103. Jakie rodzaje trójgłosu rozróżniamy?
104. Jakie trójgłosy leżą na głównych stopniach gamy twardej i miękkiej?
105. Na danych nutach budować trójgłosy rozmaitych rodzajów i wskazywać tonacje, do których należą.
106. Określić układ septymowego akordu dominantowego (z przykładami).
107. Określić układ septymowego akordu pobocznego (z przykł.).
108. Określić układ septymowego akordu zmniejszonego (z przykładami).
109. Określić układ akordu nonowego (z przykładami).
110. „ „ „ undecymowego (z przykładami).
111. „ „ „ terdecymowego (z przykładami).
112. Co to jest nuta pedałowca?
113. Na czym polega łączenie akordów?
114. Określić ilość głosów w akordzie, jako też podwajanie i wypuszczanie nut.
115. Wy tłumaczyć układ ścieśniony i rozległy.
116. Co nazywamy pozycją akordu?
117. Co nazywamy przewrotem akordu?
118. Dać przykłady przewrotów trójgłosu.
119. „ „ „ przewrotów septymowego akordu.
120. Jak poruszają się głosy między sobą?
121. Co nazywamy basem cyfrowanym a co realizacją?

122. Co nazywamy harmonizacją?
123. Co to jest kadencja? Objasnić przykładami.
124. Co nazywamy alteracją?
125. „ „ „ opóźnieniem a co wyprzedzeniem?
126. Nuta przejściowa i nuta zamienna.
127. Co to jest modulacja?
128. Określić istotę kontrapunktu.
129. Co nazywamy w kontrapunkcie gatunkami?
130. Co to jest cantus firmus?
131. Co nazywamy kontrapunktem podwójnym?
132. Co rozumiemy przez barwę dźwięku?
133. Jak powstaje dźwięk głosu ludzkiego?
134. Jakie są rodzaje głosu? Określić rozległość każdego z nich.
135. Określić znaczenie klucza C.
136. „ „ „ F.
137. Melodję daną w kluczu wiolinowym lub basowym przenosić do innych kluczy.
138. Znaczenie jednej i tej samej linji we wszystkich kluczach.
139. Opisać skrzypce i wiolę (altówkę).
140. „ wiolonczelę i kontrabas.
141. „ arfę pedałowca.
142. „ fortepian i części jego składowe.
143. Określić zalety i niedostatki fortepianu.
144. Opisać flet i oboj.
145. Opisać klarnet i wytłumaczyć jego stroje.
146. Opisać waltornię.
147. „ trąbkę.
148. „ puzon.
149. „ organy i części ich składowe.
150. Jakie zadanie spełniają instrumenty perkusyjne?
151. Opisać kołty i inne perkusyjne instrumenty.
152. Kilka tonów danej melodji przeprowadzić przez wszystkie instrumenty z uwzględnieniem rozmaitych oktaf, kluczy i strojów.
153. Określić znaczenie pedałów w organach, fortepianie, arfie i harmonjum.

154. Co nazywamy chórem i jakie odmiany tegoż istnieją?
155. Co rozumiemy przez chór jednogłosowy a chór wielogłosowy?
156. Co to jest orkiestra i z jakich grup instrumentów się składa?
157. Od czego zależy siła w muzyce?
158. Wymienić rozmaite stopnie siły i ich znaki pisemne.
159. Co uważamy za treść muzyki, a co za jej formę?
160. Objasnić znaczenie słów: temat, forma, styl, szkoła.
161. „ „ „ „ klasycyzm, romantyzm.
162. Jak można muzykę podzielić na rozmaite rodzaje?
163. Co rozumiemy przez motyw, frazę, zdanie i okres?
164. „ „ „ symetrię budowy?
165. Określić formę pieśni.
166. „ „ „ tańca.
167. Co uważamy za formy ściśle kontrapunkcyjne?
168. Jak rozumieć można imitację?
169. Objasnić: odwrócenie, zwiększenie, zmniejszenie, figurację.
170. Opisać formę kanonu.
171. „ „ „ fugi.
172. Jakie odmiany fugi istnieją?
173. Co to jest chorał figurowany, a co *basso ostinato*?
174. Jak się przedstawia rytmika utworów kontrapunktycznych?
175. Co nazywamy formą mieszaną?
176. Opisać budowę allegro.
177. Określić formy: ronda, fantazji, warjacji.
178. „ „ „ scherza, toccaty, impromptu, preludjum.
179. Określić różnorakie zastosowanie form muzycznych.
180. Co nazywamy muzyką liturgiczną a co figuralną?
181. Wymienić i określić formy figuralnej muzyki kościelnej.
182. Co to jest opera i jakie formy wokalne w sobie zawiera?
183. Jakie formy czysto instrumentalne w operze występują?
184. Określić różne rodzaje opery, a w szczególności dramat muzyczny.
185. Jaka różnica istnieje między muzyką koncertową a komnatową?

186. Co nazywamy formą cykliczną?
187. Co to jest symfonia i z jakich części się składa?
188. Co to jest suita? Wymienić i określić tańce, które w niej występują.
189. Wymienić najważniejsze formy muzyki komnatowej.
190. Co to jest poemat symfoniczny?
191. Oratorium i muzyka pasyjna.
192. Pieśń jako forma wokalna.
193. Utwory instrumentalne w formie pieśni.
194. Kiedy muzyka taneczna przybiera cechy artystyczne?
195. Co nazywamy stylem lekkim, a co poważnym?
196. Czego żądamy od wykonawcy?
197. O ile forma utworu, tytuł lub tempo, mogą być wskazówką dla wykonawcy?
198. Co określają liczne wyrazy włoskie w ciągu utworu?
199. Co rozumiemy przez samoistność artystyczną?
200. Jakie cele ma nauka muzyki?



246308