

# GRAMATYKA MUZYKI

CZYLI

WYKŁAD ROZBIOROWY i PRAKTYCZNY

## MELODYI i HARMONII

z dodatkiem w krótkości

o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie,  
fortepianie i o nauce śpiewu,

DLA UŻYTKU PIANISTÓW

NAPISANA PRZEZ

NAPOLEONA ŒRDE.

CZĘŚĆ I.

WARSZAWA.

W Drukarni Jana Jaworskiego,

przy ulicy Krakowskie-Przedmieście nr. 415.

1873.



WCK

# GRAMATYKA MUZYKI.

# GRAMATYKA MUZYKI

CZYLI

WYKŁAD ROZBIOROWY I PRAKTYCZNY

## MEŁODYI i HARMONII

z dodatkiem w krótkości

o fudze, kontrapunkcie, instrumentach orkiestrowych, o organie,  
fortepianie i o nauce śpiewu,

DLA UŻYTKU PIANISTÓW

NAPISANA PRZEZ

NAPOLEONA ŹRDE.



WARSZAWA.

W DRUKARNI JANA JAWORSKIEGO,

PRZY ULICY KRAKOWSKIE-PRZEDMIEŚCIE NR. 415.

1873.

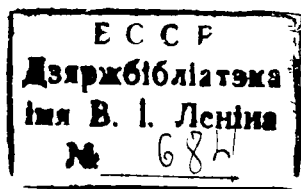
157377  
KIB. 1953 P  
Aut. z 1873

B Kocotowski

52.

WARSZAWA  
BIBLIOTEKA  
M. JAWORSKI

Дозволено Цензурою.  
Варшава, 11 Декабря 1872 года.





*Wacnemu Niomkowi i Kompozytorowi Naszemu*

# STANISŁAWOWI MONIUSZCE,

W DOWÓD CZCI I JEGO ZASŁUGOM MUZYCZNYM

pracę swoją poświęca

Napoleon Orda.

18/70. Warszawa

Czcuciędziwiony Panie,

Z romansu cyfrowy prac o harmonji której  
arytmad idaje m. w. bzi' cakowity: jawnajpompuzpuzing  
do puzgie najbawdiej upatego. To ty tak bieda  
nie puzdiowych lubowickiu muryki, w których  
puzstka dnie napisane, iat w nas bardzo mało  
a w gorna — coraz mniej. O wuzalenie iuz wydawcy  
mylei nie podobienstwo. Jedna tyko poradzato  
dababy moineci drukowania. — Iybydu mnie  
jpan dobra ci? Juzq puzisuzajqz mnie tak  
dostojna kuzgiaz, kor dobry woti zeduzena — godnie  
na ruzdony razuyt — nie ruzywa. Ale sil' do dabay  
prawy z kazduym dniem coraz mniej. W kazduym  
razie, adozycie ni do puzywanu iuz nie usuzony a  
suzgibuy biere" z wuzigumonia, zachowam  
kastuz puzuzgieria, jawn' dawod wuzania — ruzdony  
Czcuciędziwiony — tudako. —

Matejady do prawy o której wuzianowalcom  
moim puz ruzq — puzny mi wskarai druzq jawn  
mozz puzeci puzter, do jawni stuzki puzuyt  
aduztowai? —

Polecem ni druzki Cuzeliwoiri — z wuzpomi Stacuzni ar  
Puzoniarke

## PRZEDMOWA.

---

Nauka muzyki na fortepianie nie jest skończoną, jeżeli się nie umie prawideł harmonii i melodyi. Iluż bowiem z bardzo wielkiej liczby pianistów i pianistek, oprócz nabytej wprawy w rękach dla wykonania najtrudniejszych utworów potrafi one ocenić? Czyż są w stanie rozebrać melodyę, uznać jaką do niej harmonię można zastosować, lub poznać z jakich tonów akorda się składają? Amator-muzyk znajduje się jakby w labiryncie wśród ilości tonów z sobą krzyżujących się, a które właściwie do małej liczby akordów, stanowiących całą budowę muzyki odnoszą się.

Nauka amatorów i amateerek pianistów podług przyjętego zwyczaju podobna jest do nauki języków obcych, których dzieci się uczą od nianiek z Francji, Anglii i Niemiec sprowadzonych; umieją mówić rozmaitemi dyalektami nie znając prawideł grammatyki. O! ileż znajomość zasad muzyki uprzyjemni chwil osobom talent muzyczny posiadającym, a ile doda odwagi do pracy innym, mniej od natury obdarzonym.

Jedna moja uczennica prosiła mnie o wskazanie sposobu wynalezienia akompaniamentu do danego śpiewu; to stało się pobudką do napisania tego praktycznego i rozbiorowego wykładu, gdzie jednocześnie podane są sposoby zastosowania harmonii do śpiewu, jako też utworzenia śpiewu na podanej harmonii.

Poświęcam to dla użytku pianistów i pianistek, które przy chętniej pracy mogą się same z tej książki bez pomocy nauczyć.

Są tu po krótko zebrane prawidła i zastosowanie onych przy rozbiorze szczegółowym przykładów z najlepszych kompozytorów.

Sposób rozbiorowy ułatwia i utwierdza w pamięci użycie akordów i ich harmonijnego rozwiązania.

Czytelnik nie znajdzie może wielkiego porządku, są tu częste wyprzedzania prawideł, są również onych powtarzania — ale było to pisane albo z potrzeby, albo z pewnym celem; trudno bowiem było przedstawić jakiś przykład gdzieby się nie zamieształ akord. o którym jeszcze nie było mowy. Powtarzanie zaś utrwalała prawidła w pamięci. Unikałem nawet cyfrowania basów, aby łatwiejszą naukę uczynić. Na końcu tego dzieła zamieściłem tabelkę wszystkich akordów używanych w muzyce. Poświęciłem kilka kart na opisanie instrumentów i ich skali tonów. Wspomniałem o organie, o fortepianie, i sposobie jego strojenia. Nakoniec o głosach męzkich i kobiecych, oraz ogólne prawidła śpiewu.

Uznam się za szczęśliwego, jeżeli ta moja praca może zachęcić do nauki harmonii, która za zbyt trudną i mozolną jest uważaną, a to skutkiem braku dzieł elementarnych i ponętnych do téj nauki.

Dzieło to jest rozdzielone na dwadzieścia kilka lekcyi, po przejściu których uczeń z łatwością, a nawet z przyjemnością będzie czytał traktaty o harmonii, które mu pierwój nie były zrozumiałemi.

Pisałem roku 1861.

---

**Cześć pierwsza.**



# POCZĄTEK I POSTĘP MELODY I HARMONII

SPISANY PO KRÓTCE

od czasów greckich aż do naszej epoki.

---

Początkowa muzyka Greków składała się z czterech tonów, którą to skalę nazywali Tetrakord (τετρα) cztery (χορδν) struna, E, F, G, A. Skrajne tony E, A, były niezmiennie, środkowe zaś F, G, mogły się dostrajać podług potrzeby. Potém dodali tetrakord H, C, D, E, i tę skalę z ośmiu tonów złożoną, nazwali *Lira Pytagoresa*. Dopiero *Arystoxenes* rozszerzył skalę do dwóch oktaw, połączywszy cztery tetrakordy, przez użycie pół-tonu B, łączącego dwa średnie tetrakordy.

Skala więc grecka była albo  $\overbrace{H, C, D, E, F, G, A}$ , przez połączenie dwóch tetrakordów wspólnym tonem E. Albo też przez dwa tetrakordy  $\overbrace{E, F, G, A}$ , —  $\overbrace{H, C, D, E}$ , i takowa skala zwała się Oktokord.

Każdy tetrakord stanowił kwartę, w której pierwsze dwa tony były odległe między sobą o sekundę minor E, F, i H, C.

System skali powiększonej przez *Arystoxenesa*, składał się z czterech tetrakordów czyli naszych dwóch oktaw, do których Grecy później dodali ton A, najniższy. Nastrój był przeciwny naszemu, to jest, że się tony zaczynały od wyższych, a kończyły się na prawo na najniższych tonach. Tony nazywały się następnie:



Nastrojenie liry przybierało różne nazwy, i tak:

*Hypodorycki*, zaczynało się od tonu,

*Hypojasteen* czyli *hypojoński*,

*Hypofrygijski*,

*Hypoaeolski*,

*Hypolidyjski*,

*Dorycki* czyli *hypomixo lidyjski*,

*Jasteon* czyli *joński*,

*Frygijski*,

*Eoliński* czyli *lidyjski*,

*Lidyjski*,

*Hyper dorycki* albo *mixo lidyjski*,

*Hyper jasteon* albo *hyper joński*,

*Hyper frygijski*,

*Hyper eoliński*,

*Hyper lidyjski*,



Było tonów czyli nastrojów 15 za czasów Euklidesa i Arystoxenesa, lecz później przyjęto tylko tony, *Dorycki*, *Frygijski* o ton wyższy od *Doryckiego*, i ton *Lidyjski* o ton wyższy od *Frygijskiego* i inne od nich tylko pochodzące.

Pierwsi chrześcijanie używali tych tonów do swoich śpiewów kościelnych, ale wprowadzili niektóre zmiany, stosownie do powagi obrzędu.

W IV wieku Święty Ambroży Arcybiskup Medyolański, przyjął tylko do swoich ceremonii nastroj *Dorycki*, *Frygijski*, *Lidyjski* i *Mixolidyjski*.

W VI wieku Święty Grzegorz dodał do tych czterech: *Hypodorycki*, *hypofrygijski*, *hypolidyjski* i *hypomixolidyjski*, czyli tony niższe od poprzednich.

Cztery tony przyjęte do śpiewów przez Świętego Ambrożego, nazywały się w kościelnej muzyce *modus authentēs* czyli główne. A cztery tony przyjęte przez Ś-go Grzegorza, zwały się tonami plagalnymi. Śpiew ten ostatni zowie się śpiewem gregoryańskim. Ośm więc tonów stanowią muzykę kościelną.

Skala tonów *Authentes* Ś-go Ambrożego były:

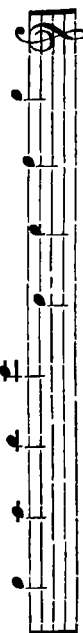
Authentes

Dorycki od tonu D,  
Frygijski od tonu E,  
Lidyjski od tonu F,  
Mixo Lidyjski od tonu G,

Skala Ś-go Grzegorza, Hypo Dorycki od tonu A,

Plagalne

Hypo Frygijski od tonu H,  
Hypo Lidyjski od tonu C,  
Hypo mixo Lidyjski od tonu D,



Tablica tonów *Authentes* i *Plagalnych*, podług których hymny kościelne się śpiewały:

Dorycki ton D.



Hypo Dorycki ton A.



Frygijski ton E.



Hypo Frygijski ton H.



## Lidyjski ton F.



## Hypo Lidyjski ton C.



## Mixo Lidyjski ton G.



## Hypo mixo Lidyjski ton D.



Śpiewy kościelne pisały się w dawnych czasach na czterech liniach, tony nie miały oznaczonej długości.

W śpiewach *Authentes* Ś-go Ambrożego, odzywa się głównie tonika i kwinta, na przykład: D, A, D, lub E, H, E. Na kwincie tonu zwanęj *Repercussione* psalm się powtarza, a na tonice zwanęj *finale*, śpiew się opiera i zakończy. Jeżeli kwinta wypada H, jak w tonie frygijskim, wtedy zamiast H kwinty, bierze się nuta sąsiednia C.

W tonach Plagalnych Ś-go Grzegorza, odzywa się tonika i kwarta zwana *Repercussione*, na tój nucie psalm się powtarza, a zakończy się na tercyci na dół zwanęj *finale*. Jeżeli taka tercya wypada na H, jak się to widzi w tonie Hypomixolidyjskim, wtedy zamiast H, bierze się ton sąsiedni C, jako *finale*.

Muzyka kościelna nie była ograniczoną ani podziałem taktów, ani wartością nut. Dopiero w XIV wieku *Jean de Muris*, we Francyi kanonik paryski, nadał nutom pewne kształty, oznaczające ich wartość.

Święty Grzegórz pierwszy nadał tonom krótsze nazwanie literami alfabetu, zaczynając od tonu Hypodoryckiego A: A, B, C, D, E, F, G. Na tony niższe użył wielkich liter, na tony średnie mniejszych, a na tony najwyższe podwójnych małych liter. Daleko później to jest, w roku 1620 *Lemaire* dodał literę H, na pół ton stykający się z B.

W XI wieku Guido z Arezzo Benedyktyn połączył czyli zlał starożytne tetrakordy, i zmienił system tonów po sobie idących, to jest, że w starożytnej muzyce pół tony znajdowały się pomiędzy 1 i 2 stopniem, a następnie pomiędzy 4 i 5 jako to oktokord H, C, D, E, F, G, A, w jego nowej skali pół tony znalazły się pomiędzy 3 i 4 stopniem i pomiędzy



7 i 8. Utworzywszy tm sposobem nową skale, nadał nazwanie tonom od początkowych zgłsek hymnu Ś-go Jana Chrzciciela: *Ut-re-mi-fa-sol-la-si* zamiast *san*.



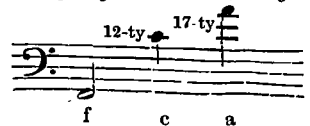
Skala Guida składała się z sześciu tonów, którą nazwał *Hexakord*. Do tonu hypodoryckiego, który się zaczynał od A - niskiego, dodał ton G, który to ton nazwał literą grecką Γ gamma, od czego skalę tonów po sobie idących nazwano *gamma*, oprócz tego dodał jeszcze cztery nuty wyższe od tonu *aa*, i tak skalę tonów rozciągnął do dwóch oktaw i tonów pięciu.



System Guida był zanadto jeszcze skomplikowany, nieznano pewnego i systematycznego pisania muzyki, ponieważ nie było jak tylko cztery linie, a zatem Guido przenosił swój hexakord na tony G, F, C, dla oznaczenia różnych pozycji tonów, i tak: ton C, średni nazywał C, *sol, ut, fa*, G średnie, G, *sol, re, ut*, i tak dalej. To dało początek różnym kluczom.

W starożytności tak ograniczona muzyka niedawała sposobności rozszerzenia się i niewolniczo musiano postępować, nieznano ani innych gamm tonów, ani modulacyi; dopiero w średnich wiekach zaczęto się zajmować wykształceniem muzyki, stwierdzając pomysły rezonowaniami i doświadczeniami fizycznymi.

Przekonano się przez doświadczenie, że rozciągnięta struna i mocno uderzona, wydaje jednocześnie różne vibracje, i tak oprócz swego tonu, wydaje tony wyższe 12-ty i 17-ty; naprzykład, struna wydająca ton F, daje słyszeć wyraźnie tony wyższe 12-ty C i 17-ty A powtarzając to samo doświadczenie na innych tonach otrzymuje się ten sam skutek. TONY F, C, G, uderzone, dają odgłos naturalnych tonów.



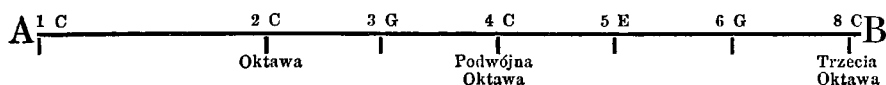
1) Śpiew ten znaleziony w manuskrypcie w St. Evroult w Sens we Francyi.



Zbliżając te tony do siebie, to jest do jednej oktawy, otrzymamy gammę C major bez żadnych znaków.

Czyniąc podobne doświadczenia na innych tonach, otrzymuje się podobny oddźwięk, ale tony już nie są naturalne, lecz należą do innych gamm, to było początkiem krzyżyków i bemolów. I tak, uderzona struna A, wyda tony E o 12 tonów odległe, i cis o 17-ie. Gamma więc C, jest wzorem dla innych gamm. Zachowując stopnie czyli odległości tonów zupełnie podobne, to jest, aby dwa półtony znalazły się pomiędzy 3 i 4, a dalej pomiędzy 7 i 8, utworzono gammy innych tonów przez dodanie krzyżyków i bemolów, dla zniżenia lub podwyższenia pierwotnych tonów gammy C.

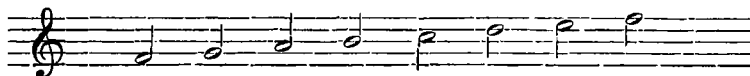
Robiono również doświadczenia na strunie naciągniętej. Filozof i uczoney *Decartes* <sup>1)</sup> zwany po polsku *Karteziusz*, dzielił strunę A, B na 6 części:



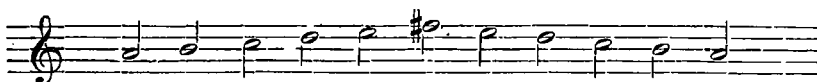
Otrzymał zgodne tony stanowiące akordy. To dało początek śledzenia akordów tworzących harmonię.

W Grecyi pół tony dzieliły się jeszcze na mniejsze części, to jest na  $\frac{1}{3}$  i  $\frac{1}{4}$  tonu. Daje się to czuć w muzyce indyjskiej i arabskiej. W Europie przyjęto za główną zasadę, aby ton dzielił się na dwa równe pół tony.

Gammy zaś jako zasada muzyki różnych krajów były rozmaite, i tak w Chinach gamma jest następną, do której muzyka się stosuje.



W Irlandyi i Górnej Szkocyi, gamma jest zupełnie różna.



Widzimy, że pół tony w tych gamach w innych pozycjach się znajdują.

<sup>1)</sup> Rursus possum dividere lineam A, B, in 4, partes vel in 5, vel in 6, nec ultrius fit divisio: quia scilicet aurium sine labore majores sonorum differentias non posset distinguerre, (*Compendium musicae* p. 12, 13, edit. Trajeti ad Rhenum, 1650, in 4-o).

## O początku harmonii.

Harmonia taka, jaką teraz znamy, nie była używaną w starożytności, gdyż nieznano ani stopni gammy, ani zgodności pomiędzy interwałami i nieumiano ich zastosować. Dopiero w IX-ym wieku *Hucbald z St. Amand*, we Flandryi, pierwszy użył do towarzyszenia śpiewowi oktawy, kwinty i kwarty.

W XI-ym wieku *Guido z Arezzo* i *Franco z Kolonii*, zaczęli poprawnie układać na głosy kontrapunkt, chociaż nie dość doskonały, trwało to do wieku XIV-go.

Kontrapunkt czyli punkt przeciw punktowi. Znaczyło użycie pod każdy ton zgodny towarzyszący interwał.

W XIV-ym wieku *Jean de Muris* kanonik paryzki, nadał pewne i stałe kształty nutom, wskazujące rozmałą ich wartość, to zastąpiło punkta kwadratowe, przyjęte przez *Guido z Arezzo* w muzyce kościelnej.

W połowie XV-go wieku już przy tém nowém udoskonaleniu, zaczęto pisać muzykę rozmaitszą i figurowaną, lecz zawsze w jednym tonie, gdyż nieznano jeszcze łączenia innych tonów czyli modulacyi.

Postęp harmonii był bardzo powolny, gdyż nieśmiano używać ani tercyi, ani sexty, do towarzyszenia śpiewowi.

W środku XVI-go wieku *Orlandus Lassus*, pierwszy nowość wprowadził, łącząc do harmonii inne nieznane dotąd interwale.

Najwięcej przyczynili się do postępu harmonii w końcu XV-go i początku XVI-go wieku Flamandczycy: *Jakób Hobrecht*, *Jan Okeghem* i *Jan Tinctoris*, kapelmajster króla Ferdynanda I-go w Neapolu, wydał dzieło *Defunctorum terminorum musicae*, r. 1460.

W téj to epoce niepospolity geniusz *Jana Piotra Ludwika Palestrina*, podniósł muzykę we Włoszech. On to przeczuwał wyższą harmonię i często w jego utworach znajdują się akorda, tworzące się przez opóźnienie lub antycypację, których użycie jeszcze nie było zawarte i określone prawidłami.

W dziełach wydanych przez *Jules San Pietro Negri* w 1613, znajdujemy akorda na 1, 4 i 5 stopniu gammy. Muzyka, chociaż piękna i wzniosła tego wieku, nie miała jeszcze zasady końcówek, bo nieznano rozwiązania akordów. Dopiero *Monteverde*, w początku XVII-go wieku, odkrył użycie septymy na dominancie czyli wynalazł ton pociągający, rozwiązujący się na akordzie spoczynek stanowiącym. To stało się podstawą nowoczesnej harmonii.

Od tego czasu muzyka we Włoszech, przybiera postać sztuki pięknej i poważnej. Zaczynają się tworzyć konserwatorya, mające na celu ułożyć prawidła, aby muzyka stała się rzeczywistą nauką. Trwało to lat prawie 75, nim z tego chaosu mogło się stworzyć coś stałego i niewzruszonego. Wielcy

kompozytorowie tego wieku, jako to: *Marcelli, Clari, de Leo, Durante, Pergolese, de Jomelli, Händel, Glück*, pisali za popędem geniuszu. Zbijali przyjęte prawidła zbudowane na niestałym fundamencie. Dopiero wiek XVIII wydał ludzi gorliwie pracujących. Pierwszy *Rameau*, organista we Francyi, wydał dzieło o harmonii 1772 r.; chociaż genialne były jego pomysły, nie mogły się ostać nowym kompozycyom. Potworzyło się więc bardzo dużo różnych systemów. Jemu jednak nauka winna, że pierwszy on poznał przewroty akordów. Zaczęły wychodzić różne dzieła o harmonii; i tak, we Włoszech pisali: *Testori, Calligari, Valotti* organista w Padwie. *Martini* i *Sabbatini*, przyjęli system Rameau i utworzyli pewne prawidła o septymie zmniejszonej.

W Niemczech *Marpurg* wydał dzieło o harmonii 1746 w Berlinie—*Euler* i *Sorge* organista w Lobenstein r. 1745 — Książd *Vogler* w Mannheim 1776 — *Knecht*, uczeń *Vogler*'a 1792 — *Schroeter*, organista w Nordhausen 1772 — *Kirnbarger* w Berlinie 1773 — *Türk* w Lipsku 1791 — *Daube*, muzyk króla wirttembergskiego r. 1772. W Niemczech wielce pracowano nad muzyką—tam zaczęto tworzyć dysonansowe akorda przez podnoszenie lub zniżanie tonów w zgodnych i doskonałych akordach. Wielkie geniusze muzykalne się zjawily, jako to: *Sebastyan Bach, Hayden, Mozart*; ci przeczuwając postęp muzyki, wyprzedzali w swoich dziełach prawidła. Twórczość *Mozarta* i *Beethowena* stworzyła nowe bogactwa, a te nowości systematyczni pedagogzy muzyki uznawali za błędy harmonii; — przez łączenie enharmoniczne akordów, utworzyli nowe pole do modulacyi i wyrażenia silnych uczuć, co widzimy w partycyach *Don Juana, Nozze de Figaro* i w symfoniach *Beethowena*.

We Francyi utworzył szkołę muzyk *Sarett* w r. 1792, a następnie konserwatorium muzyczne założone zostało w 1796 r. Traktat o harmonii napisany został r. 1802 przez *P. Catel. H. Berton* wydał w r. 1804. Następnie *Derode* r. 1828. Później *Reicha* i wielu innych. *Fetis* znaczną usługę oddał postępowi muzyki przez wydanie wielu dzieł rezonowanych o muzyce, kontrapunkcie i fudze.

Nasz kraj miał także swoich kompozytorów: *Mikołaj Gomułka*, (umarł w Chorowli 1609 roku), który żył w środku XVI wieku—wydał 150 psalmów napisanych kontrapunktem, do wierszy Jana Kochanowskiego. Ks. *Grzegorz Gorczycki* również był znakomitym kompozytorem śpiewów kościelnych. *Karol Kurpiński* napisał w naszym języku bardzo jasne dzieło o harmonii. *Fryderyk Chopin*, urodzony roku 1809 w Żelazowskiej Woli, jako genialny i uczuciowy kompozytor przejawia śmiałością swojej melodyi, a zastosowaniem do niej bogatej harmonii zadziwia, tak dobrze, że zdawał się wyprzedzać przyjęte dotychczas prawidła sztuki.

Muzyka w ogólności się wzniosła do wysokiego stopnia przez wynalezienie sposobów łączących tony—w orkiestracyi zaś przez utworzenie instrumentów bardzo silnych i rozmaitych. Lecz, na nieszczęście, kompozytorowie zajęci zadziwianiem słuchaczy przez coraz nowe niespodzianki, zapominają w ogół-



KMB. 1953 Pj 57327

A 684

ności o śpiewności, co jest prawdziwym wdziękiem muzyki. Mozart lub Beethoven przy ich geniuszu niepospolitym, głównie pamiętali o melodyi; harmonia zaś była jako dokompletowaniem i ozdobą ich utworów. W pomysłach swoich harmonijnych przechodzili oni prawidłą, tak, że znajdujemy niektóre ustępy, które pod żaden rozbiór podchodzić nie mogą, a przynajmniej są trudne do ocyfrowania i rozbioru.

Konserwatorium w Warszawie powstało przez założenie Towarzystwa Muzycznego r. 1814 przez hrabinę Zamoyską. Sprowadzony z zagranicy uczony muzyk *Józef Elsner*, (ur. 1 Czerwca 1789 roku w Grothau w Prusach), na dyrektora orkiestry; następnie został założycielem Konserwatorium w Warszawie roku 1821, gdzie był dyrektorem i profesorem kompozycji aż do końca życia.

---



# WSTĘP.

## § 1. O G a m m a c h.

Gamma, jest to zbiór ośmiu tonów po sobie następujących tak na klawiszach białych jako i czarnych.

Każda gamma przybiera nazwisko od tonu czyli klawisza na fortepianie, od którego się zaczyna, i tak: gamma C, gamma D, i t. d.

Fortepiany zwykle zaczynają swoją klawiaturę od C dolnego i siedm oktav zawierają do C najwyższego. Gammy są major i gammy minor.

W nauce harmonii będziemy używać za wzór gammę C major, która w sobie nie ma żadnego czarnego klawisza.

Gammy zowią się diatoniczne zwyczajne, które przez tony i pół-tony ją tworzące przechodzą.

Gammą chromatyczną <sup>1)</sup> nazywa się następstwo po sobie pół tonów, które oznaczają się albo krzyżykami #, bemolami b, albo kasatorami ♯.

Oktawa mieści w sobie pięć tonów chromatycznych, tyle ile jest klawiszów czarnych w gammie C major, i siedm tonów diatonicznych, tyle ile jest klawiszów białych.

The image shows a musical staff with a treble clef and a piano keyboard diagram below it. The staff contains the C major scale: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes are represented by black dots on the staff. Below the staff, a piano keyboard diagram shows the keys from C to C. The keys are labeled with their names: C, D, E, F, G, A, B, C. The keys C, D, E, F, G, A, and C are white, while the keys B and B-flat (labeled as B and B-flat) are black. The intervals between the notes are labeled as follows: Sekunda Wielka (between C and D), S. Wielka (between D and E), S. Mała (between E and F), S. Wielka (between F and G), S. Wielka (between G and A), S. Wielka (between A and B), and S. Mała (between B and C).

<sup>1)</sup> Wyraz ten pochodzi od greckiego *Chroma* kolor, zapewne Grecy oznaczali kolorami swoje nuty, lub też, że tak jak kolor służy do cienia, tak pół-tony służą do cieniowania w muzyce.

Tę samą gammę chromatyczną, można oznaczyć przez bemole.



## § 2. O gammach major z krzyżykami ♯.

Gamma major ma interwał pół-tonu między 3 i 4 stopniem, czyli klawiszem, i pomiędzy 7 i 8; to jest charakterem gammy major, i ten to porządek musi być we wszystkich gammach.

Dla zachowania tych interwałów w gammach innego tonu używają się krzyżyki. I tak pierwsza gamma po gammie C, jest na piątym stopniu G major. Interwał pomiędzy tonami 3-m i 4-m H, C, jest o pół tonu. Dla nadania interwału pomiędzy 7 i 8 tonem F, G, trzeba podnieść F, na Fis, przez co krzyżyk w gammie przybywa, który dla oznaczenia gammy pisze się w kluczu na początku. Następnie ton 5-y gammy G, jest D, który jest głównym tonem gammy D major. Przez zachowanie krzyżyka na F, mamy interwał pomiędzy 3 a 4 tonem o pół tonu, dla utworzenia pół tonu pomiędzy 7 i 8 C, D, przybywa krzyżyk na Cis. I tak się postępuje dalej zachowując przeszłych gamm krzyżyki i przybierając nowe na 7 stopniu gammy, dochodzimy do gammy Fis major, która się oznacza sześciu krzyżykami. Otrzymujemy tym sposobem charakterystyczne interwale gammy major, to jest dwie sekundy wielkie czyli major, sekundę małą minor, potem trzy sekundy wielkie major i ostatnią sekundę małą, czyli minor.

## § 3. O gammach major z bemolami ♭.

Tak samo postępuje się z gammami major utworzonymi przez bemole. W gammie C major, która nie ma żadnego znaku, bierze się nie piąty stopień gammy ale czwarty, który jest F. W gammie F, znajdujemy, że interwał pomiędzy 3 a 4 stopniem jest za wielki, dla zmniejszenia go o pół tonu zniżamy za pomocą bemola H na B, postępując dalej znajdujemy interwale właściwe gammie major. Ta więc gamma F ma w kluczu jeden bemol na H, zamieniający H na B.

Biorąc od F, czwarty ton gammy, napotykamy B, który będzie tonem głównym następnej gammy. Interwał pomiędzy 3 i 4 stopniem zmniejszamy przez zniżenie E na Es, dalej znajdujemy B, z przeszłej gammy tonu F, przez co mamy interwał właściwy pomiędzy 7 a 8 tonem.

Ta gamma oznacza się 2 bemolami i tak dalej postępując przez zachowanie z przeszłych gamm bemolów i nowe dodając pomiędzy 3 i 4 stopniem, dochodzimy do gammy Ges major, która, ma sześć bemolów.

Gamma Fis major ma sześć krzyżyków, Ges major ma sześć bemolów; jest to gamma jednostajne brzmienie mająca, co się zowie w muzyce enharmoniczna czyli tosamotonowa.

Jest takich gamm enharmonicznych trzy, których nieraz autorowie używają Fis albo Ges,—Des albo Cis,—H, i C, bemol.

#### § 4. O gammach minor z krzyżykami.

Gamma minor składa się z sekundy major czyli wielkiej, sekundy minor czyli małej, dalej dwie sekundy wielkie, sekundę minor, następnie sekundę zwiększoną i ostatnią sekundę małą.

Weźmiemy za wzór gammę A, minor.

The diagram illustrates the A minor scale on a piano keyboard. The notes are A, H, C, D, E, F, G, A. The intervals between these notes are: Sek. Wielka (A-H), S. Mała (H-C), S. Wielka (C-D), S. Wielka (D-E), S. Mała (E-F), S. Zwiększona (F-G), and S. Mała (G-A). The G key is marked with a sharp sign (Fis).

Dla otrzymania interwałów gammy minor, należy zniżyć trzeci stopień czyli tercję o pół tonu, aby mieć tercję charakterystyczną minor, inne tony zachowują swoje interwale aż do 7-go stopnia, który musi być podniesiony o pół tonu. Jest to czuły ton, który w każdej gammie major i minor musi być odległy od 8-go stopnia o pół tonu. To podniesienie formuje przedostatnią sekundę zwiększoną F, Fis. Krzyżyk na siódmym stopniu jest przypadkowy, bo się nie wyraża w kluczu i nie należy do znaków określających ton gammy.

Następstwo gamm minorowych z krzyżykami jest takie same jak gamm majorowych. Bierze się za gammę pierwszą czyli za wzór A minor. Ta gamma ma przypadkowy krzyżyk na 7 stopniu, to jest Fis. Idąc o pięć tonów natrafiamy na ton E, który to ton w swojej gammie przybiera krzyżyk na Fis, aby utworzyć interwał drugiej sekundy mały, a razem i tercję minor od E do G. Nakoniec 7 stopień czyli nutę czułą D, podnosi się przypadkowym krzyżykiem na Dis, przez co tworzy się sekunda zwiększona od C do Dis. Następnie ton H minor przybiera krzyżyk na Cis, i przypadkowy na Ais, i tak dalej.

Tym sposobem postępując zawsze przez piątą nutę gammy, dochodzimy do gammy Dis minor z sześcią krzyżykami.

NB. Krzyżyki przypadkowe na 7-m stopniu gammy nie piszą się w kluczu.

### § 5. O gammach minor z bemolami.

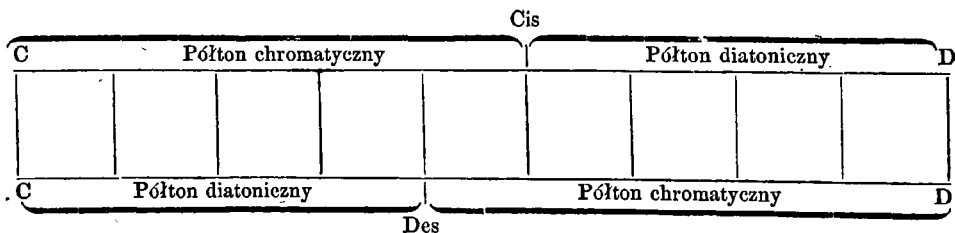
Dla utworzenia gamm bemolowych minor, bierze się czwarty stopień gammy A minor, co będzie D. Ta gamma dla swojego składu symetrycznego interwałów i sekund musi przybrać bemol, aby otrzymać małą sekundę między 5 i 6 stopniem, oraz przybiera przypadkowy krzyżyk na 7-m czyli czułym stopniu gammy, przez co otrzymuje się sekundę zwiększoną pomiędzy 6-m i 7-m stopniem B, Cis, i sekundę ostatnią małą czyli minor między Cis i D. Tak postępując co cztery tony, zachowując bemole z przeszłych gamm i nowe przybierając, dochodzimy do tonu Es minor, który się pisze z 6-ma bemolami.

Ponieważ krzyżyk przypadkowy zawsze się znajduje na 7-m czyli przedostatnim stopniu gammy, dla tego łatwo jest poznać tonikę gammy, która jest o pół tonu wyżej od podniesionego stopnia.

§ 6. Różnica pomiędzy tonem zmienionym przez bemole lub krzyżyki, dostrzeżona przez doświadczenie fizyczne, daje się czuć w głosie ludzkim, skrzypcach lub instrumentach, gdzie tony nie są stałe. Znika to na fortepianie, organie, flotrowersie, lub innych instrumentach gdzie tony są niezmiennie.

Ta różnica pomiędzy tonami bemolowym a krzyżykowym, w fizyce zowie się *Comma*.

Ton cały naprzykład C, D, dzieli się na dziewięć części — od C, do Cis jest przedział większy, bo ma pięć części czyli pięć *comma*, a od C do Des jest tylko cztery *comma*. Ta różnica jest dostrzeżona przez ilość wibracji czyli poruszenia powietrza. Pół-ton bemolowy C, Des, jest mniejszy od tonu krzyżykowego C, Cis o jedną dziewiątą część. Dla tej to małej różnicy czujemy tony krzyżykowe weselsze od tonów bemolowych i które mają w swoim charakterze coś melancholicznego.



## § 7. O złagodzeniu 6-go i 7-go stopnia gammy minor.

Tony a następnie akordy tworzące melodyę lub harmonję jedne są samoistne, niepotrzebujące rozwiązania i zaspakajają ucho; drugie są czułe czyli pociągające, na których poprzestać niemożna.

Z pierwszych tonów samoistnych tworzą się akordy z toniki, tercyi major minor i kwinty.

Z drugich tonów czułych (scusibles) czyli pociągających tworzą się akordy wyzywające tony sąsiednie dla rozwiązania akordu i dostatecznego odpoczynku.

Zobaczymy w następności, że rozwiązanie akordu na sekundę małą czyli minorową o pół tonu tylko odległą jest łatwiejsze i przyjemniejsze niżeli przejście na sekundę wielką czyli majorową, o cały ton odległą. Témbardziej rozwiązanie akordu jest przykrzejsze, jeżeli ta sekunda jest zwiększona, która się znajduje pomiędzy 6-m i 7-m stopniem gammy minorowej — i tak naprzykład F w gammie A minor nie może mieć żadnego pociągu do sekundy zwiększonej Gis, — więc jest chęć zwrócenia się tego tonu do E, o pół tonu tylko odległego. Równie téż Gis nie ma żadnego pociągu do F, ale prędej do A, bliżej od siebie leżącego.

Dla złagodzenia tego interwału podnosi się w akordzie szósty stopień gammy F na Fis, aby go przynajmniej zbliżyć do tonu Gis, o sekundę wielką czyli major. Bywa nawet potrzeba podwyższyć F podwójnym krzyżykiem, aby sekundę uczynić sekundą małą minorową.

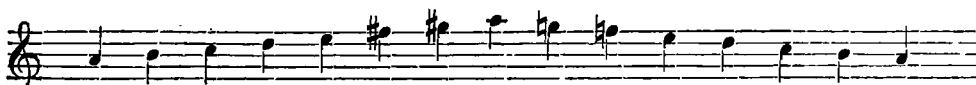
Siódmy stopień gammy Gis użyty w akordzie zniża się o pół tonu, jeżeli następny akord ma mieć 6-ty ton F, aby przy rozwiązaniu zbliżyć do siebie te dwa stopnie gammy.

Z tych uwag wynika potrzeba dwóch rodzajów gamm minor, które się używają przy nauce muzyki. Pierwsza z sekundą zwiększoną F do Gis, i ta gamma właściwie jest harmonijną. Druga z modyfikacją 6 i 7 stopnia używa się w melodji i jest melodyjną.

### Gamma harmonijna.



### Gamma melodyjna.





Uczeń z następných przykładów przekona się o potrzebie zmienienia sekundy zwiększonej. Nr. 1, 5 i 8 są złe, bo rażą ucho przez odległość F do G<sup>is</sup>; w innych numerach odległość jest o sekundę wielką lub małą.

The image shows ten musical examples, numbered 1 to 10, illustrating intervals between F and G. Each example consists of a treble clef staff with a single note and a bass clef staff with a chord. The quality of the interval is labeled as 'złe' (bad) or 'dobre' (good).

- 1: F (treble), F (bass) - złe
- 2: F (treble), G (bass) - dobre
- 3: F (treble), G<sup>is</sup> (bass) - dobre
- 4: F (treble), G<sup>is</sup> (bass) - dobre
- 5: F (treble), G (bass) - złe
- 6: F (treble), G (bass) - dobre
- 7: F (treble), G (bass) - dobre
- 8: F (treble), G<sup>is</sup> (bass) - złe
- 9: F (treble), G (bass) - dobre
- 10: F (treble), G (bass) - dobre

### § 8. O interwałach.

Interwał jest to odległość między dwoma tonami, w jakim stosunku jeden do drugiego się znajduje.

Odległość interwala oznacza się liczbą stopni przedzielających dwa dźwięki. Dźwięk niższy uważa się za znajdujący się na pierwszym stopniu gammy. Wyższy ton określa się liczbą stopni znajdujących się między tą nutą a niższym tonem.

Stopniami dyatonicznymi nazywają się dźwięki po sobie naturalnie następujące w gammie major lub minor.

The image shows a musical scale with 17 steps, numbered 1 to 17. Each step is represented by a note on a treble clef staff, with its name written below it.

- 1: Unison
- 2: Sekunda
- 3: Tercya
- 4: Kwarta
- 5: Kwinta
- 6: Siks
- 7: Sepsyma
- 8: Oktawa
- 9: Nona
- 10: Decyma
- 11: Undecyma
- 12: Dnudecyma
- 13: Tercdecyma
- 14: Kwartdecyma
- 15: Kwintdecyma
- 16: Sexdecima
- 17: Septimodecyma

Stopniami chromatycznymi są dźwięki przez pół-tony za sobą idące, przez dodanie w gammie krzyżyków  $\sharp$ , bemolów  $\flat$ , kasatorów  $\natural$ , czyli z francuzkiego bekar.

Dodanie takich znaków nie zmienia stopni, tylko zmienia ich charakter; i tak C, G, jest kwintą — C, G<sup>is</sup>, jest kwintą zwiększoną — C, E, jest tercją major — C, E $\flat$ , tercją minor.

Sekundy, tercye, sexty, septymy, nony, uważane od najniższego dźwięku gammy, bez dodania żadnego znaku, nazywają się wielkimi.

Unisony, kwarty, kwinty, oktawy, zowią się czystymi.

Jeżeli się zniża dźwięk wielkich interwałów o pół tonu, powstają małe interwale czyli zmniejszone.

Jeżeli się podwyższa górny dźwięk wielkich i czystych interwałów o pół tonu, otrzymują się zwiększone interwale.

Jeżeli podwyższa się dolny dźwięk, to się tworzą zmniejszone interwale.

Zmniejszone unisony, sekundy, sexty i nony, są niemożliwe w harmonji. W melodi używają się jako interwale po sobie następujące.



W muzyce interwale dzielą się na zgodne (Consonnances) i niezgodne (Dissonances), stosownie do przyjemnego lub nieprzyjemnego ich brzmienia. Zgodne czyli czyste zaspakajają ucho i niepotrzebują dalszego rozwoju. Niezgodne są te, które niezaspakajają i wymagają dalszego rozwiązania na tonie, na który muszą się przelać.

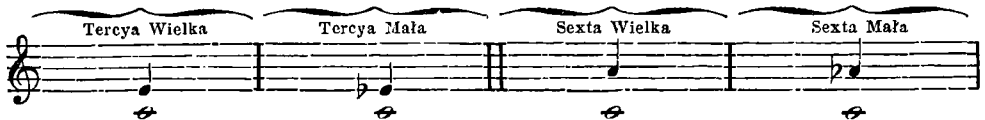
Zgodnymi czyli doskonałymi (parfait) są wszystkie interwale czyste, zgodnościami niedoskonałymi są wielkie i małe tercyje, oraz seksty. Pierwsze nazywają się *zgodnościami doskonałymi*, drugie *zgodnościami niedoskonałymi*.

Niezgodnościami są wielka i mała sekunda, wielka i mała septyma i wszystkie interwale zwiększone i zmniejszone.

### § 9. Zgodności doskonałe.



### § 10. Zgodności niedoskonałe.



### § 11. Niezgodności Dissonansy.



## § 12. O przewrocie interwałów.

Jeżeli dolną nutę położymy nad górną, interwał zamienia się, to jest dźwięki przybierają inną postać; i tak np. C dolne, które stanowiło oktawę, jeżeli położymy wyżej, otrzymamy unison;— D dolne o 7 stopni niżej od C jeżeli przeniesiemy na górę, utworzy się sekunda i tak dalej.



Wszystkie interwale czyste przez przewrócenie pozostają czystymi.

Wszystkie interwale wielkie, przez przewrócenie robią się małymi, małe wielkimi, zmniejszone zwiększonymi.

Następna tablica przedstawia wszelkie przewrócenia, którą radzimy dla dalszej nauki dobrze zachować w pamięci.

<p>U n i s o n</p> <p>Czysty      Zwiększony</p>			<p>S e k u n d a</p> <p>Wielka      Mała      Zwiększona</p>		
<p>O k t a w a</p> <p>Czysta      Zmniejszona</p>			<p>S e p t y m a</p> <p>Mała      Wielka      Zmniejszona</p>		
<p>T e r c y a</p> <p>Wielka      Mała      Zmniejszona</p>			<p>K w a r t a</p> <p>Czysta      Zwiększona      Zmniejszona</p>		
<p>S e x t a</p> <p>Mała      Wielka      Zwiększona</p>			<p>K w i n t a</p> <p>Czysta      Zmniejszona      Zwiększona</p>		
<p>K w i n t a</p> <p>Czysta      Zwiększona      Zmniejszona</p>			<p>S e x t a</p> <p>Wielka      Mała      Zwiększona</p>		
<p>K w a r t a</p> <p>Czysta      Zmniejszona      Zwiększona</p>			<p>T e r c y a</p> <p>Mała      Wielka      Zmniejszona</p>		

The image shows two musical staves with notes and labels for intervals. The top staff has notes labeled 'Wielka', 'Mała', 'Zmniejszona', and 'Oktawa Czysta'. The bottom staff has notes labeled 'Mała', 'Wielka', 'Zwiększona', and 'Unison Czysty'. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. The labels are placed above or below the notes to indicate the interval between them.

## LEKCJA I.

### § 13. O melodyi i harmonii.

Muzyka jest kombinacją tonów po sobie następujących, co się zowie melodyą,—lub kombinacją tonów jednocześnie dających się słyszeć, i to się zowie harmonją.

Muzyka tworzy się z tonów, które się otrzymują przez powolniejsze lub szybsze poruszenie powietrza, za pomocą naciągniętej struny, jak jest na instrumentach strunowych: skrzypce, gitara, fortepian, lub też przez poruszenie powietrza za pomocą instrumentów tak zwanych dętych, jak jest: klarnet, organ, oboj, etc....

Fortepian jest instrumentem najwłaściwszym i najwygodniejszym dla nauki muzyki w ogólności i harmonji, a to swoim składem klawiszów, z których 50 białych stanowią tony, a 35 czarnych pół-ony. Całość zaś 85 klawiszów może się uważać jako serya tonów, których używa tegoczesna muzyka.

### § 14. O gammie i akordach z jój tonów tworzących się.

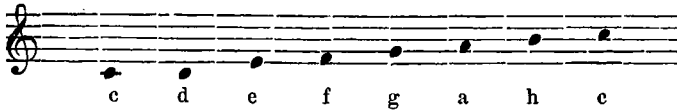
Gamma jest to zbiór 8 tonów po sobie idących, tak na klawiszach białych jako i czarnych, stosownie do tonu od którego się zaczyna.

Każda gamma przybiera nazwisko od klawisza czyli tonu od którego się zaczyna, i tak gamma C, gamma D, etc.

Gamma C major nie ma w sobie żadnego czarnego klawisza, inne gammy nie mogą się tworzyć bez czarnych klawiszów. Gammy są majorowe i minorowe.

Ponieważ praktyczna nauka melodyi i harmonii jest celem tego wykładu, nie będziemy się trzymać ścisłego porządku, a nieraz powtarzaniem rzeczy znanych i prawideł, starać się będziemy ułatwić pamięć uczniowi.

Dla poznania następstwa tonów, czyli prawa melodyi i harmonii, weźmiemy za wzór gammę C major, w czwartej oktawie na fortepianie.



Widzieliśmy we wstępie o interwałach, że są interwale zgodne doskonałe, jako to: unison, kwarta, kwinta i oktawa. Z tych interwałów formują się akorda doskonałe, np. C, E tercya i akord C, E, G z kwintą lub C, E, G, C, z oktawą od głównego niskiego tonu. Tercya może być minor lub major.



Interwale zgodne niedoskonałe są te, które podlegają zmianom, jako: tercya mała, tercya wielka, sexta wielka i sexta mała.

Interwale niezgodne (dissonansy) są: sekunda i inne, które podlegają zmianom, lub same naturalnie uderzone, są przykre dla ucha.

## § 15. O akordach.

Kilka tonów jednocześnie uderzonych, stanowią akord z trzech, czterech lub pięciu tonów złożony.

### O akordach trzytonowych, czyli trójdźwiękach.

Akord trzytonowy doskonały (parfait) tworzy się z dwóch tercyi, np.: C, E i E, G, lub D, F i F, A.



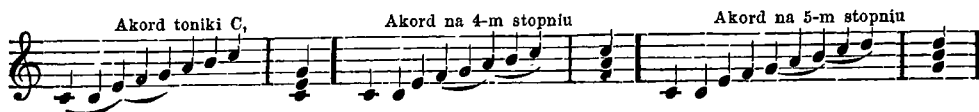
W akordzie doskonałym najniższa nuta stanowi ton główny, czyli zasadowy; następnie idzie tercya, a potem kwinta.

Akord cztero-tonowy tworzy się przez dodanie w górze nowój tercyi. Stworzywszy akord z dwóch tercyi, widzimy, że na każdym stopniu gammy mogą się tworzyć akorda cztero-tonowe. Gamma mając 7 tonów i oktawę,

może mieć tyleż trójdźwięków, złożonych z tercyi i kwinty i następnej tercyi czyli septymy; ztąd powstają akorda trzy i cztero-tonowe.

Akordem toniki nazywa się trójdźwięk, który się tworzy na pierwszym stopniu gammy, np. w tonie C: C, E, G trójdźwięk major, C, Es, G, trójdźwięk minor. Na drugim stopniu D Fis, A major, D, F, A minor. Na piątym stopniu G, H, D major, G, B, D minor.

Najważniejszymi tonami gammy są: tonika, czyli pierwszy stopień, dominanta, czyli piąty stopień gammy i poddominanta, czyli czwarty stopień gammy, bo do utworzenia akordów trójdźwiękowych major, nie potrzebują one zmieniać tercyi żadnym znakiem.



W nauce harmonii akordy oznaczają się liczbami podług ich interwałów. Ton główny bierze liczbę 1, tercja liczbę 3, kwinta liczbę 5, a septyma liczbę 7 i t. d.

Akord cztero-dźwiękowy na piątym stopniu czyli na dominancie gammy składa się z czterech tonów, to jest, z trzech tercyj. Np. w gammie C major, dominantą czyli 5-ym stopniem jest G, a zatem akord złożony z G, H, D, F, nazywa się septymowy na dominancie, bo ma interwał 7, pomiędzy skrajnymi tonami G, F.



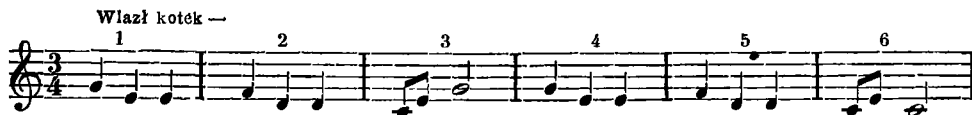
Oznacza się cyframi 1, 3, 5, 7, albo dla skrócenia jedną cyfrą 7.

Znając akord toniki i septymo dominanty, możemy tymi dwoma akordami towarzyszyć małym melodyom w jednym tonie zostającym.

## § 16. O towarzyszeniu czyli akompaniamencie.

Nazywa się towarzyszenie czyli akompaniament, dodanie harmonii do śpiewu przez użycie tonów zgodnych z melodyą, dwa tony na duet, trzy tony na tercet czyli trio, cztery tony na kwartet. W muzyce instrumentalnej lub większych rozmiarów, powtarzają się czyli podwajają się głosy; to użycie zgodnych głosów zowie się harmonią, i ta harmonia posługuje do ozdobienia, wzbogacenia i nadania odcienia śpiewowi czyli melodyi.

## § 17. Sposób praktyczny wynalezienia harmonii.



Dwa akordy towarzyszą temu śpiewowi, akord toniki i akord septymy dominanty czyli septymy na dominancie.

W taktach, gdzie widzimy w śpiewie jeden lub kilka tonów należących do akordu toniki C, E, G, jak to w taktach 1, 3, 4, 6, napiszemy w basie akord toniki; w taktach 2 i 5-ym, widzimy, że tony F, D, nie wchodzą w skład akordu toniki, lecz należą do akordu dominanty lub septymo dominanty G, H, D, lub G, H, D, F, tam napiszemy ten akord, który będzie zgodny ze śpiewem.

W drugim takcie napisaliśmy akord septymo dominanty, kładąc główną nutę czyli dominantę G, na górze, to się zowie przewróceniem akordu. A to dla tej przyczyny, że w poprzednim takcie G, znajduje się na górze, więc ten ton G służy za wspólną nutę, przez którą oba akordy dobrze się łączą. To będzie obszerniej tłumaczone w przyszłych lekcjach, że główną zasadą dobrej harmonii, jest wspólność tonów. Tu w tym akordzie H, D, F, G, najniższą nutą akordu jest tercya H, akordu G, H, D, F.

## Ć w i e z e n i e .

Uczeń podłoży pod dany śpiew A akorda towarzyszące. Gdzie będzie widział w śpiewie C, E, G, tam należy użyć akordu toniki, gdzie zaś postrzeże G, H, D, F, tam napisze w basie akord septymowo dominanty. W takcie 1, 5 przykładu jest w śpiewie ton A, nienależący do składu tych dwóch akordów, jest to nona czyli dziewiąty ton akordu dominantowego, o czym później będzie mowa. Tu akord dominanty będzie zgodny, w taktach 9 i 13-ym, tony przedstawiają akord trzytonowy na 4-ym stopniu gammy C major.

Uczeń może te akordy rozdzielić na pojedyncze nuty i użyć one do akompaniamentu w rozmaitym kształcie, jako to:





## Krakowiak.

A.

1 9 2 3 4 5 6

Sept. Domin. Tonika Sept. Domin.

7 8 9 10 11 12

Akord na 4 stop. Tonika

13 14 15 16

## „Flet zaczarowany” Mozart, Akt 1-y, Nr. 11.

B.

1 2 3 4 5

Tonika Domin. Domin. Tonika

przechód ton

6 7 8 9 10 11

na 2-im stopniu T. D. T. D. T. D.

przechód ton

12 13 14 15 16

T. T na 4-ry stop. T. D. T.

## O kluczach używanych w muzyce instrumentalnej i wokalne.

§ 18. Klucze zwykle używane w muzyce, a szczególnie na fortepianie lub organie, są: wiolinowy, od violino skrzypce, i basowy od basu; pierwszy się zowie klucz G, drugi klucz F, są jeszcze inne klucze, które się używają do śpiewu i dla niektórych instrumentów.

### Tablica kluczy i ich położenia tonów.

Violin Bas Tenor Alto Mezzo soprano Soprano

Wszystkie te nuty oznaczają to samo C.

Klucz Violinowy G.

Klucz Soprano C.

Klucz Alto C.

Klucz Tenor C.

Klucz Bas F.

Rozciągłość głosu, zwykle jest na dziesięć tonów czyli półtóry oktawy, są głosy, które dwie lub dwie i pół oktawy brać mogą.

Soprano i alto są to głosy kobiece, tenor, baryton i bas są głosy męskie.

Transponując te głosy na klucz zwyczajny violinowy prawej ręki, .

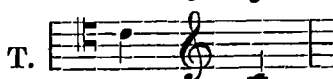
Soprano czyta się o jedną tercję niżej.



Alto czyta się o jedną nutę wyżej i o oktawę niżej.



Tenor czyta się jedną nutę niżej i o oktawę niżej.



Bas i baryton pisze się w kluczu basowym.

## LEKCJA II.

### § 19. O przymiotach czyli własnościach akordu toniki i akordu septymowego na dominancie.

Akord opierający się na tonice gammy z natury swojej jest skończonym i zadawalniającym, tak, że po jego uderzeniu nic więcej się nie żąda, dla tego nazwano go akordem doskonałym (accord parfait).

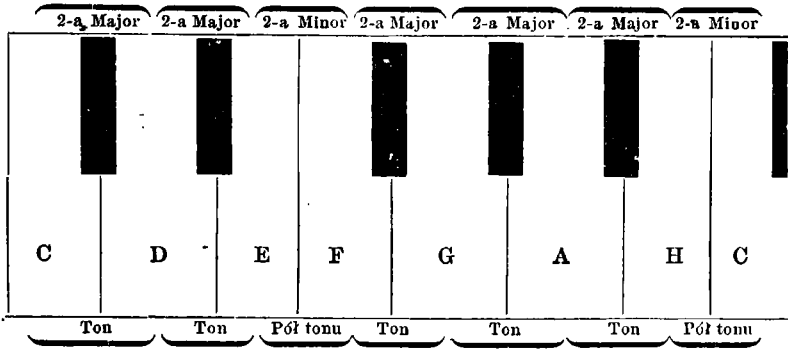
Akord opierający się na dominancie, septymo-dominantowy, jest akordem niedoskonałym i niedostatecznym dla ucha, po jego bowiem uderzeniu, wymaga się drugiego akordu dla dopełnienia tonu czyli konkluzyi, co najczęściej dzieje się przez powrót do akordu toniki.

Ponieważ akorda te składają się z tonów gammy, należy więc zwrócić się do gammy, aby poznać naturę tychże tonów przez szczegółowy ich rozbiór.

Mówiliśmy, że przedział czyli interwał między dwoma tonami obok siebie leżącymi, przybiera nazwisko sekundy.

Sekundy nie są sobie równe, jedne są wielkie drugie małe, niektóre stykają się z sobą, inne są przedzielone klawiszami czarnymi. Mniejsze czyli nieprzedzielone, nazywają się sekundy małe, czyli minor, przedzielone są wielkie czyli major.

Daje się to widzieć na następnym przykładzie.



Widzimy, że C jest przedzielone od D klawiszem czarnym, również D, E — F, G — A, H — są to interwale sekund wielkich czyli major i każdy z nich w stosunku do siebie jest całym tonem.

Interwale nieprzedzielone klawiszami czarnymi E, F—H, C, są sekundami małymi czyli minorowymi i są względem siebie pół tonami.

Gamma major przedstawia pięć sekund wielkich major i dwie sekundy małe, minor. Skład więc gammy major jest następujący: Dwie sekundy wielkie major, sekunda mała minor, trzy sekundy wielkie i jedna sekunda mała, czyli dwa tony i pół ton, potem trzy tony i pół ton.

## § 20. O tonach pociągających czyli czułych gammy major.

Akord septymy na dominancie czyli na 5-ym stopniu gammy, jest utworzony z trzech tercji G, H—H, D—D, F, w których skład wchodzi dwa tony H i F, które z natury swój będąc pół tonami względem tonów sąsiednich C i E, wymagają zwrócenia się na te tony. I tak F zniżając się o pół tonu schodzi na E; a ton H podnosząc się o pół tonu zmienia się na C. Ta styczność tych dwóch tonów wymaga nieodbitnie rozwiązania się czyli zlania się akordu septymy na dominancie na akord toniki, nuta więc H w gammie major jest pociągająca, a nuta F zowie się nutą czułą (note sensible).

Musical notation illustrating the resolution of the dominant seventh chord to the tonic:

- Left part: Rozwiązanie F na E tonu czułego czyli pociągającego
- Right part: Rozwiązanie H na C tonu czułego czyli pociągającego

Znając skład gammy, poznawszy akordy toniki i dominanty, oraz nuty czułe, możemy praktycznym sposobem wskazać znalezienie śpiewu na danym basie, również jak już wyłożyliśmy sposób znalezienia harmonii do danego

śpiewu, który na tych dwóch akordach opiera się. Prawidła rozwiązywania się akordów, w przyszłych lekcjach po szczegółowie wyjaśniemy.

Melodya czyli następstwo tonów, zależy od inspiracji czyli geniuszu, jednak mały śpiewek każdy może utworzyć. Harmonia jest rzeczą rozważliwą i służy do ubarwienia i dokompletowania utworu przez tony zgodnie tworzące.

Harmonia więc zależy od melodyi i te obie gałęzie muzyki wzajemnie się wspierają. Melodya jest śpiewem mało znaczącym, niepełnym bez harmonii, jak również harmonia bez śpiewu choćby ukrytego jest rzeczą suchą i niezadawalającą.

Aby oświecić ucznia o tém współnictwie, należy iść praktycznie. Jednocześnie więc o jednym i o drugim przedmiocie, to jest o melodyi i harmonii mówić będziemy.

### § 21. Tworzenie śpiewu na danej harmonii.

Jeżeli ręka lewa czyli bas uderza akord, ręka prawa może ten akord rozłożyć na pojedyncze tony w wielorakiem i rozmaitem następstwie tonów.

I tak na przykład: jeżeli ręka lewa uderza akord toniki C, E, G, ręka prawa może te trzy tony uderzać po sobie w rozmaitym kierunku i w różnych oktawach, na przykład:

Tak samo postępuje się z akordem septymy dominanty, który ma G, H, D, F. Melodya może jeszcze być obfitszą, bo akord złożony ze czterech tonów więcej środków przedstawia.

Widzieliśmy w poprzednim przykładzie że śpiewek: *Wlazł kotek*, lub następny arii Mozarta utworzone są z rozdzielonych akordów toniki i septymo dominanty i pośredniego trójtynu na 4-ym sopniu.

Znając skład dwóch głównych akordów gammy toniki: i septymo dominanty, i dodając niekiedy akord na czwartym stopniu, to jest trójdźwięk F, A, C, uczeń przez zręczne użycie tych akordów może utworzyć melodyę na tychże tonach. Należy tylko mieć wzgląd, żeby nawet w śpiewie nuty czułe septymowego akordu postępowały prawidłowie, to jest F zniżało się na E, a H podnosiło się na C dla przelania się naturalnego na ton toniki. Jest to w naturze muzyki rzeczą tak nieodbitą, że osoby nieznające zasad, a obdarzone od natury, z natchnienia prawie rozwiązania akordów niezaniedbują.

Z tego co się powiedziało, jest rzeczą jasną, że melodia jest rozwinięciem tonów harmonii, a harmonia jest skupieniem tonów melodyi.

Są jeszcze tony przechodnie, które służą do urozmaicenia i wzbogacenia melodyi. O tonach przechodnich i nie należących do harmonji wkrótce mówić będziemy.

## § 22. O okresie czyli peryodzie.

Muzyka, równie jak mowa ludzka, dzieli się na okresy, te okresy dzielą się jeszcze na części mniejsze zwane frazesami, z których pierwszy jest przygotowawczym czyli poprzedzającym, drugi jest kończącym okres. Jeszcze więcej muzykę można zastosować do poezji, gdyż muzyka jak poezja aby była łatwą, zrozumiałą i zajmującą, powinna mieć swoją symetryczność, to jest że frazesy czyli części okresu powinny sobie odpowiadać ilością taktów, tak jak w poezji wiersz jeden odpowiada drugiemu ilością zgłosek; — pierwsza część okresu ma swój odpoczynek czyli końcówkę połowiczną jak komma w pisowni. Zakończenie zaś musi mieć końcówkę ostateczną na tonice gammy jak punkt w wierszu. Takowe zachowanie odpoczynków tak w pisowni

jako i w wykonaniu jest rzeczą główną i to się zowie w muzyce frazesowaniem.

Okres czyli peryod zwyczajnie składa się z frazesu, trzy, cztery, pięć taktów lub więcej mającego, któremu musi odpowiadać drugi frazes równą pierwszemu ilość taktów mający. W muzyce obszerniejszych rozmiarów tak po sobie okresy postępują rozwijając myśl, jak w mowie ludzkiej, dopóki rozwiązanie ostateczne nie nastąpi.

Wanda leży—

O k r e s

Frazes poprzedni      Sep. D.      Frazes zakończający

Tonika      Sept. D.      Tonika      Końcówka połowiczna      T.      S      D.      T.      S.      D.      T. końcówka całkowita

### Przykład do ćwiczenia.

A.      O k r e s

Frazes poprzedzający      Frazes kończący

T.      S. D.      T.      Domin.      T.      S. D.      T. S. D.      T.

B.      O k r e s

Frazes poprzedzający      Frazes kończący

C.      O k r e s

Frazes poprzedzający      Frazes kończący

końc. połow.      końc. całkow.

Uczeń napisze melodyę swojego utworu na daną powyżej harmonję czyli towarzyszenie.

Dla ułatwienia pracy powtórzymy niektóre uwagi.

### § 23.

1. Frazes okresu przechodni czyli poprzedzający zwykle zatrzymuje się na którójkolwiek nucie akordu septymy dominantowój, i jest zawsze podobny lub zbliżający się do frazesu zakończającego okres, z tą tylko różnicą, że końcówka w frazesie zakończającym musi być ostateczna na tonie gammy.

2. Ile razy w basie jest akord toniki, uczeń w prawej ręce czyli w śpiewie napisze jakiegokolwiek tony tegoż akordu, stosownie do swojej wyobraźni i w porządku rozmaitym, unikając zawsze wielkich przeskoków pomiędzy tonami śpiewu.

3. W taktach gdzie się znajduje akord septymy dominantowój, podobnie uczeń może pisać którykolwiek z tych tonów, unikając również wszelkich skoków, aby tony śpiewu łagodnie z sobą łączyły się, gdyż zawsze jest piękniejsza melodia tonów po sobie idących w bliskości i łatwiejsza do wykonania w śpiewie lub na instrumencie. Ile razy przychodzi rozwiązanie akordu na trójdźwięk toniki, powinien uczeń uważać na tony pociągające F i H, gdyż te tony mają swoją drogę niezmienną F na E, a ton H na C.

4. Ponieważ są podane trzy przykłady rozmaitych taktów, uczeń będzie pisał cztery nuty w takcie pierwszego przykładu A. Trzy nuty w drugim przykładzie B, a po dwie nuty w trzecim przykładzie C. Po każdym frazesie poprzedzającym, to jest w końcu ostatniego taktu położy mały odpoczynek  $\gamma$   $\frac{1}{2}$  zastępujący jedną nutę dla oddzielenia drugiego frazesu zakończającego, który musi mieć ostatnią nutę tonikę.

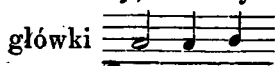
5. Ton końcowy pierwszego frazesu, który ma akord dominaty, nie powinien być ani F ani H, bo te dwa tony mające pociąg jakieśmy już mówili do półtonów sąsiednich F do E, a H do C, nie kończyłyby frazesu sposobem zadawalniającym. Można więc użyć innych tonów tegoż akordu septymo dominaty D albo G.

6. Ton kończący okres cały, musi być nieodmiennie tonika gammy, przedostatni zaś ton będzie jeden z akordu septymo dominaty, oprócz tonu F, który przechodząc na E, przeszkodziłby zakończeniu na tonikę C.


### § 24. O pisowni muzyki.

Ponieważ przystępujemy do pisania nut, nie będzie od rzeczy wskazać niektóre przyjęte zwyczaje, w kresleniu onych.

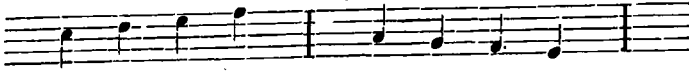
Nuty, w których ogonek idzie do góry, powinny mieć po prawej stronie





Nuty zwrócone na dół mają ogonek po lewej stronie główki 

Zwykle nuty pisane nad trzecią linią zwracają ogonek na dół — nuty zaś pod trzecią linią na dół idące mają ogonek do góry.



Nuty wiązane po sobie idące zamiast pisać osobno razem się łączą:



Jednak do śpiewu piszą się osobno, wtenczas gdy każda nuta ma swoją zgłoskę.

Powiązanie nut idących do góry zwraca się do góry, nuty zaś idące na dół mają związanie pochylone do dołu, to się robi dla ułatwienia czytania.

## LEKCJA III.

### § 25. O rytmie muzycznym.

Tony w muzyce mają rozmaitą długość brzmienia; użycie téj rozmaitej długości czyni bogactwo i odcienia melodyi. Szybkość lub powolność uderzonych dźwięków stanowi rytm muzyczny:



Można powiedzieć o rytmie, że on jest duszą muzyki. Dobry rytm czyni ją zrozumiałą i przyjemną. Na dowód ile rytm jest rzeczą ważną dla ucha, dość jest posłyszyc bęben wojskowy, na którym jeden ton rozmaicie rytmowany, takie mnóstwo sygnałów zrozumiałych dla wojska wybija.

Lecz niedość jest podług rytmu jednostajnie uderzać ton raz powolnie drugi raz prędzej, trzeba jeszcze żeby była pewna zachowana symetria i rozmaitość, aby muzyka nie była jednostajną i monotonna.

Rytm przyjęty w utworze powinien powtarzać się w niewielkich odległościach — to właśnie powtarzanie z pewnym gustem nazywa się symetrią, a ta symetria dobrze użyta stanowi piękność utworu.



W tym przykładzie widzimy pierwsze dwa takty odpowiadające dwom drugim swoim rytmem. We fraziecie zakończającym dwa pierwsze takty są powtórzeniem rytmu, dwa zaś ostatnie myśl zamykają podług prawideł o których wyżej mówiliśmy.

Nie należy myśleć, że melodye najpospolitsze nie idą za pewnymi prawami i są tylko utworem fantazyi.

Tak samo w śpiewie jako i na bębnie, rytm pomimowolnie i instynktowo się tworzy. Muzyk uczony zna prawidła, nieuczony zaś z natchnienia one znajduje. Rytm więc i symetria rytmu dobrze zrozumiana, stanowią piękność utworu.

### § 26. O taktach i jego iloczasiu.

Jak każda mowa ludzka ma swój iloczas, to jest zgłoski długie i krótkie, czyli mocniejsze i słabsze, tak samo i w muzyce takt ma swój iloczas, części mocniejsze i słabsze. Ciężka czyli mocniejsza zowie się *Thesis*, a lekka czyli słabsza *Arsis*.

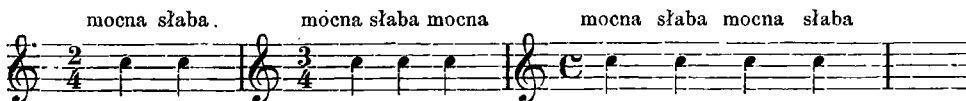
W taktach dzielących się na 2, 3 lub 4 części:

Pierwsza część jest mocna czyli ciężka.

Druga jest lekka czyli słaba.

Trzecia mocna.

Czwarta słaba.



Trzecia część w taktach na 3 części czasem jest słaba czasem mocna — np. słaba jest w walcu, mocna jest w mazurce.

Słowem iloczas muzyczny w ogólności jest ciężki czyli mocny na częściach nieparzystych taktu, a słaby na częściach parzystych.

W ruchu żywym muzyki, zawsze się spostrzega iloczas ciężki czyli mocny na początku taktu, a inne części są lekkie czyli słabe.

## § 27. O końcówce czyli kadencyi.

Frazesy, ustępy, peryody muzyczne są przedzielone odpoczynkami mniej więcej dłuższymi, które się zowią *kończówkami* czyli *kadencyami*. Kadencye odpowiadają punktowaniu w pisowni, jako to: punktowi, średnikowi, komie etc. etc.

Kadencye są czasami oznaczone przez pauzy -- przez dłuższe przestanki, lub nuty na których myśl zatrzymuje się. Zawsze one są na parzystych taktach i ich dłuższych częściach.

1. *Kończówka całkowita* odpowiada punktowi. Zakończenie peryodu lub całej sztuki ma swoją niezmienną formę to jest akord septymowy dominanty, który musi być bez przewrotu i rozwiązać się na akordzie toniki, tonika zaś musi być w kończącym akordzie podwojona i znajdować się w najwyższym głosie.



3. *Kończówka połowiczna* zakończy się dominancie lub czwartym stopniu gammy.



3. *Kończówka przerwana* odznacza się przez następstwo dwóch akordów dominanty, bez przewrotu i akordu toniki w pierwszym lub drugim przewrocie, to jest że tonika nie znajduje się w najwyższym głosie.



4. *Kończówka zawodna lub pozorna* powstaje, kiedy po akordzie septymowym dominanty następuje trójdźwięk inny, a nie ten na którym naturalnie

rozwiązuje się, najczęściej używany akord nieprzewrócony na 6-ym stopniu gammy.

C major      A minor

5. *Końcówka pozorna* jest to następstwo akordów na różnych stopniach gammy, to jest jeżeli po akordzie septymowym dominanty idzie akord trójdzwiękowy lub septymowy na innym stopniu, naprzykład jeżeli po akordzie G, H, D, F bierze się akord C, E, G, B, lub inny i frazes zatrzymuje się.

6. *Kadencya plagalna* czyli kościelna, jest to następstwo dwóch akordów trójtonowych, poddominanty czyli na 4-ym stopniu i akordu toniki, naprzykład F, A, C, i E, G, C, albo f, as, c i es, g, c.

### Różne przykłady końcówek.

major      minor

Końcówka zawodna

Kad. przzerwana T. C.

Kad. przerw.

Ton. A.

Końcówka plagalna.

Końcówka przzerwana.

## Ć w i c z e n i e.

Znając rytm, główne dwa akordy toniki i septymy dominanty, oraz końcówki, uczeń może tworzyć śpiewy na podane basy. W przyszłej lekcji będziemy mówić o przewrotach i charakterze tych dwóch głównych akordów.

### Przykłady do utworzenia śpiewu.

1. Pierwszy peryod.

Ton C. (d) (d) Ton G major

Drugi peryod

(e) (f) (d)

## D r u g i p e r y o d

Alla polacca.

## 2. P i e r w s z y p e r y o d

## P i e r w s z y p e r y o d

## D r u g i p e r y o d

## D r u g i p e r y o d

3. P i e r w s z y p e r y o d

C major 1 5 1 1 1 1 (g) 1 G major

D r u g i p e r y o d

(e) G. major 1 (f) 5 (d) 1 5 1 1 5 1

(d) nie zaczyna taktu od E, bo ta nuta jest w basie.

(e) nie pisać w śpiewie H, bo ta nuta jest w basie.

(f) nie pisać w śpiewie D, bo ta nuta jest w basie.

(g) nie pisać w śpiewie F<sup>is</sup>, bo ta nuta jest w basie.

W tych trzech przykładach jest małe przejście w ton G major—są użyte akordy toniki i dominanty.

Tworząc śpiew na daną harmonję czyli akompaniament, można użyć w pierwszym przykładzie jakikolwiek rytm cztero-częściowy, jednak zawsze należy się starać, aby rytm był symetrycznie powtarzający się i w ostatnich czterech taktach drugiego peryodu odpowiadał mniej więcej pierwszym czterem taktom pierwszego peryodu.

W drugim przykładzie *alla Polacca* przedstawia się inny rytm muzyczny w basie i zawsze jednostajny. Uczeń może użyć w śpiewie albo rytm zupełnie odpowiedni basowi, lub też użyć inny rytm, zawsze stosowny do taktu  $\frac{3}{4}$ .

Różne rytmy mogące się użyć do przykładu *alla Polacca*:

W trzecim przykładzie można utworzyć śpiew na rytmach następujących:

### § 28. O przewrotach akordu toniki.

W przeszłych lekcjach wypadało mówić pobieżnie o przewrotach akordów, teraz obszerniej one wytłomaczmy.

Pozycya głównej nuty akordu stanowi jego przewrót.

I tak jeżeli w akordzie toniki najniższy ton jest tonika, wtedy akord jest w swojej naturalnej pozycji.

Jeżeli najniższy ton jest tercja akordu—takowy akord jest w pierwszym przewrocie.

Jeżeli zaś kwinta jest najniższą nutą, akord ten jest w drugim przewrocie.

Ta reguła stosuje się do wszystkich akordów cztero i pięcio-tonowych, tylko przybywa liczba przewrotów.

#### Przykład akordu toniki.



Akord toniki w naturalnej pozycji, bo ton C tonika, jest wszędzie najniższą nutą — i chociaż w trzech ostatnich akordach pozycya tonów zmieniała się w prawej ręce, ton C został najniższym w basie.

#### Pierwszy przewrót akordu toniki.



Akord toniki w pierwszym przewrocie, bo ton E, tercja akordu wszędzie jest najniższą nutą.



Drugi przewrót akordu toniki.



Akord jest w drugim przewrocie, bo wszędzie najniższy ton akordu jest kwinta G.

Tablica wykazująca przewroty trójdźwięków.

Jak się cyfruje	5	6	$\frac{6}{4}$
Akord toniki major	Tercya major Kwinta czysta 	Tercya minor Sexta minor 	Kwarta czysta Sexta major 
Akord toniki minor	Tercya minor Kwinta czysta 	Tercya major Sexta major 	Kwarta czysta Sexta minor 
Akord kwinty zmniejszonej opiera się na siódmym stop. gammy	Tercya minor Kwinta zmniejszona 	Tercya minor Sexta major 	Kwarta zwiększona Sexta major 

Liczby oznaczają sposób znaczenia cyframi akordów, krzyżyk przed liczbą oznacza zwiększony interwał.

### § 29. O przewrotach akordu septymowego dominanty.

Przewrót akordu septymowego dominanty tak się odbywa jak i akordu toniki.



Akord septymowy dominanty C jest w naturalnej pozycji, bo ton G główny akordu znajduje się wszędzie na dole, w ostatnich akordach jest on w basie.

#### Pierwszy przewrót akordu septymy dominantowej.



Akord septymowy jest w pierwszym przewrocie, bo H tercja akordu jest najniższym tonem we wszystkich akordach.

#### Drugi przewrót akordu septymy dominantowej.



Akord ten sam w drugim przewrocie, bo kwinta akordu D jest wszędzie nutą najniższą.

#### Trzeci przewrót akordu septymy dominanty.



Akord septymowy, dominanty ten sam w trzecim przewrocie, bo 7<sup>a</sup> F znajduje się wszędzie na dole — w ostatnich akordach jest w basie.

### Tablica wykazująca przewroty akordu septymo-dominantowego.

Nazwisko akordu	Septyma dominantowa	Sexta i kwinta zmniejszona	Akord czulej sexty	Akord zwany triton <sup>1)</sup>
Skład jego	Tercya major Kwinta czysta Septyma minor	Tercya minor 5 zmniejszona Sexta minor	Tercya minor Kwarta czysta Sexta major	Sekunda major Kwarta zwiększona Sexta major
Na jakim tonie opiera się	Na dominancie	Na tonie czułym, który się podnosi na tonikę	Na 2-im stopniu gammy	Na 4-tym stopniu czyli poddominancie
Jak się cyfruje	7 + albo 7	6 5 albo 5	+ 6 albo $\frac{4}{3}$	+ 4 albo $\frac{+}{2}$
	Akord pierwotny	1-y przewrót	2-gi przewrót	3-ci przewrót
Major				
Minor				

<sup>1)</sup> Akord triton zowie się, że się składa z trzech całych tonów, np. od H do F. Przekreślenie liczby oznacza interwał zmniejszony.

### § 30. O własnościach i charakterze akordu toniki bez przewrotu.

Akord toniki jest samoistny, doskonały, i jego brzmienie jest niejako wypowiedzeniem dla ucha. Jest zakończającym myśl i nie wymaga po sobie żadnego dopełnienia.

Zobaczymy teraz, że w każdej pozycji akord ma swój różny charakter. Choć składa się z tych samych tonów, położenie onych względem siebie tę różność stanowi.

Akord toniki nieprzewrócony C, E, G, dla zakończenia frazesu, lub całej myśli, potrzebuje powtórzenia czyli podwojenia tonu głównego akordu w najwyższym głosie. Przez to akord mając główną nutę podwojoną w oktawie wyższej, jest zupełnie zakończającym.

Akord zakończający                      Akord niezakończający

### § 31. O własności i charakterze akordu toniki w pierwszym przewrocie.

Choć pierwszy przewrót E, G, C, nie jest akordem pociągającym, akord jednak nie przedstawia doskonałego zakończenia, dla tego, że ton E jest głównym głosem akordu E i ma obok siebie pół-ton F, do którego ma naturalną atrakcję.

Używając tego akordu w pierwszym przewrocie, nie należy powtarzać najniższego tonu E, na którym akord się opiera, bo ten ton przez podwojenie więcej by dawał charakteru pociągowego do swego sąsiedniego pół-tonu F.

Bas E powtórzony                      Bas E niepowtórzony

z l e                                      dobrze

### § 32. O własności i charakterze akordu toniki w drugim przewrocie.

Drugi przewrót akordu toniki nie jest zaspakajający i jest mniej harmonijny jak dwa pierwsze akorda. Uderzając poosobno każdy interwał CE, EG, GC, przekonać się można, że kwarta pomiędzy GC nie jest zadawalniająca. A ponieważ interwał najgłówniejszy akordu jest ten który jest bliższym tonu najniższego, jasno się widzi, że harmonia tego akordu nie jest jasna i myśli nie zakończy.

W tym akordzie może się podwajać każdy ton bez względu na jego pozycję, gdyż ton najniższy G jest oddalony od F i A, przez pół-tony, a zatem nie przedstawia żadnej atrakcji.

Z tych uwag wynika następane prawidło;

1. W pierwszej pozycji akord toniki użyty może mieć podwojony każdy ton. Zakończając frazes, trzeba tonikę podwoić w najwyższym głosie.
2. W pierwszym przewrocie E, G, C, bas E nie podwaja się w najwyższym głosie.
3. W drugim przewrocie G, C, E, akord używa się zwykle na końcu frazesu poprzedzającego, lub też przy modulacji czyli przejściu w inny ton. Nadto zawsze się on używa na mocnej części taktu. Każdy ton może się podwajać.

### § 33. O własnościach i charakterze akordu septymy dominantowej.

Jak w akordzie toniki widzieliśmy, że każdy przewrót ma swój oddzielny charakter, jest to również w akordzie septymy dominantowej i we wszystkich innych akordach.

Na poniższym przykładzie spostrzega się, że w akordzie septymy dominantowej we wszystkich przewrotach główna tylko nuta akordu może być podwojoną w śpiewie, inne tony akord składające podwojone przedstawiają harmonię niedostateczną.

Dobre      Złe      Dobre      Złe      Dobre      Złe      Dobre

Główny ton G powtórzony      1-szy ton H powtórzony      przeł wrot ton H niepowtórzony      2-gi ton D powtórzony      przewrot ton D niepowtórzony      3-ci ton F powtórzony      przewrot ton F niepowtórzony

Znając teraz główne dwa akordy i ich przewroty, oraz wszystkie stopnie gammy, trzeba dobrze sobie zanotować użycia tych akordów, które przez doświadczenie i naukę, pod prawidła ogólne podciągniętemi zostały.

### § 34. Prawidło ogólne o użyciu akordów zgodnych i ich połączenia.

1. 1-y i 5-ty stopień gammy, to jest tonika i dominanta powinny mieć trójdzwięk doskonały, składający się z tonu głównego, tercyi i kwinty. Akord ten w drugim przewrocie tworząc kwartę i sextę, używa się na tonice, a częściej na dominancie—jako poprzedzający trójdzwięk doskonały lub jako akord przechodni.

2. 2 stopień gammy przyjmuje zwykle akord sexty albo kwarty-sexty, jeżeli bas idzie interwałami łączącemi się, ale jeżeli 2-i stopień poprzedza akord przez interwale niełączne, wtedy ten stopień przybiera lepiej akord doskonały.

3. 3-ci stopień gammy wymaga najczęściej akordu sexty czyli akordu toniki w pierwszym przewrocie.

4. 4-ty i 6-ty stopień przyjmuje akord doskonały albo akord sexty, ale lepiej akord doskonały bez przewrotu, jeżeli bas idzie przez interwale niełączne. Jeżeli te stopnie przedstawiają niejaki spoczynek, wtedy nieodbiście trzeba użyć akordu doskonałego.

5. 7-y stopień bierze akord sexty albo akord kwinty zmniejszonej.

6. Akord kwarty sexty może być użyty jako akord przechodni.

7. Również akord tercyi sexty może być na każdym stopniu gammy, jeżeli interwale łącznie za sobą postępują.

The image contains three musical staves. The first two are bass clef staves. The first staff shows a sequence of notes with chord symbols 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5. The second staff shows a sequence of notes with chord symbols 5, 5, 3, 3, 3, 5, 5. The third staff is a grand staff (treble and bass clef) showing a sequence of chords in a dominant seventh position.

Przykłady rozwiązania akordu septymy dominantowej na akordach innych tonów w bliższej z sobą styczności będących:

z C na D      z C na B      z C na Es      z C na A —

z C na F      z C na G

Może uczeń szukać łączenia akordów w innych tónach.

**Przykład łączenia akordów trójttonowych.**

Uczeń pocyfruje basy, wynajdzie tony główne akordów i przewroty tychże akordów.

Uczeń na podanym niżej basie cyfrowanym napisze akordy, starając się zawsze, aby o ile można łączyły się przez nutę wspólną, lub przynajmniej o pół tonu nuty postępowały.





Uczeń napisze melodyę inną na podany niżej przykład, przyjmie rytm do woli—lub dopełni ten śpiew zakończającym frazesem na podanym basie.



## LEKCJA IV.

### § 35. O tonach harmonijnych i tonach przechodnich.

Jeżeli w melodyi tony po sobie szybko postępują, nie można a nawet jest niepodobienstwem towarzyszyć każdemu tonowi śpiewu.

„Cyrulik Sewilski”, Rossini.

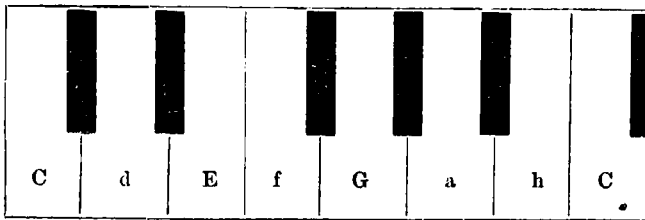


W tym przykładzie tony H i D nie wchodzą w skład akordu toniki C, E, G, jeżeliby autor chciał towarzyszyć każdy ton śpiewu akordem, musiałby zmieniać na każdą nutę raz akord toniki, drugi raz septymy dominantowej G, H, D, F, co nie byłoby podobienstwem wykonać w szybkim graniu i muzyka przedstawiałaby pewien rodzaj zamieszania.

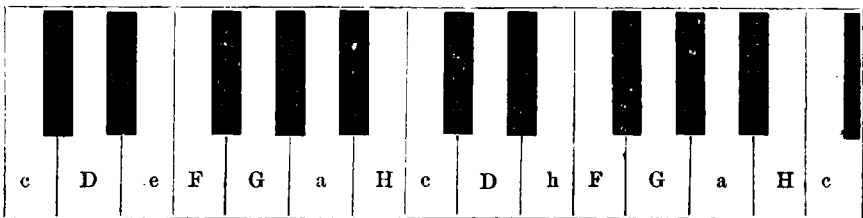


Są więc tony w melodji które nie przyjmują towarzyszenia i które zowią się tonami przechodniemi, obcemi akordom; te zaś które znajdują się w akordach towarzyszących zowią się tonami rzeczywistemi harmonijnemi. — Wskażemy na zakreślonych poniżej klawiszach jakie są tony harmonijne akordu toniki i tony przechodnie, również też tony stosujące się do akordu septymy dominantowój. TONY oznaczone na klawiszach większemi literami wskazują tony harmonijne, mniejszemi zaś tony przechodnie.

### A k o r d t o n i k i .



### Akord septymy dominantowój.



§ 36. TONY przechodnie dzielą się na tony sąsiednie wyższe i tony sąsiednie niższe.

Tony harmonijne z tonami przechodniemi stykają się lub czasem są odalone.

Tony sąsiednie nazywają się te, które w melodji łączą przedział między jednym tonem, a drugim harmonijnym. I tak naprzykład: w akordzie toniki C, E, G—D jest sąsiednim pomiędzy C i E, również F jest sąsiednim między E i G.

Jeżeli po uderzeniu tonu akordu, uderzamy ton nienależący do akordu, i nazad zwracamy się do poprzedniego tonu harmonijnego, wtedy ten ton przybiera nazwę tonu sąsiedniego.

Ton przechodni wyższy od tonu harmonijnego poprzednio uderzonego, jest tonem sąsiednim wyższym. Ton przechodni niższy od tonu harmonijnego poprzednio uderzonego, jest tonem sąsiednim niższym.

W przykładzie następnym wskażemy tony przechodnie literą *p*, nuty sąsiednie wyższe *sw*, tony sąsiednie niższe przez litery *sn*, nuty harmonijne czyli należące do akordu literą *H*.

### Akord toniki z tonami przechodniemi.

### Akord toniki z tonami przechodniemi wyższemi. Akord toniki z tonami przechodniemi niższemi.

### Akord sept. dom. z tonami sąsiedniemi wyższemi. Akord sept. dom. z tonami sąsiedniemi niższemi.

W użyciu tonów sąsiednich niższych, brzmienie jest przyjemniejsze, jeżeli one są tylko oddalone od tonu harmonijnego o pół tonu, jak to widzimy na przykładach, gdzie użyliśmy krzyżyków dla zbliżenia tonu.

Tony przechodnie jakiegobądź rodzaju, kładą się zwyczajnie na części lekkiej taktu, czasami się jednak zdarza znajdować u kompozytorów i na ciężkiej części.

Tony przechodnie czyli obce akordowi, powinny być bardzo zbliżone do tonów harmonijnych, to jest, że przed nutą harmonijną albo po nucie zaraz muszą następować.

W gammie odległość kwinty od oktawy ma interwał kwarty, tam dwie nuty przechodnie łączą tony.

Jeżeli się używa tonów przechodnich w porządku chromatycznym, wtedy więcej nut przechodnich się używa, jednak zawsze nuty harmonijne nie mogą być odległe jak o kwartę.

Takowe przejścia chromatyczne, mogą tylko być użyte w melodyi.

Można użyć dwa tony przechodnie, sąsiednie tonowi harmonijnemu. Na przykład, jeżeli C jest nutą akordu, przed uderzeniem tego tonu harmonijnego, można użyć w melodyi H, D sąsiednie tonowi C i tak dalej.

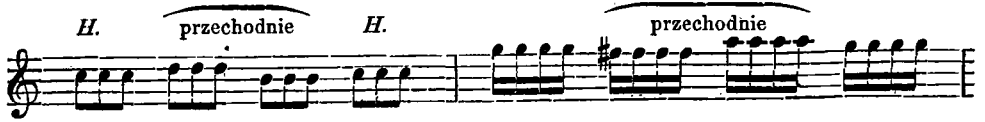
*H. p. p. H.*      *H. p. p. H.*      *H. p. p. H.*      *H.*  
 2-a mała      2-a mała      2-a mała

Tony przechodnie niższe mogą przyjmować znaki, aby je zbliżyć o sekundę minor do tonu harmonijnego.

Tony przechodnie wyższe sąsiednie tonowi harmonijnemu nie mogą być ani niższe ani podwyższone, tylko takie jak są w gammie tonu.

podwójne      potrójne      poczwórne  
*H. p. p. H. H.*      *H. p. p. H. H.*      *H. p. p. p. H. H.*      *p. p. p. p. H. H.*

Mogą być tony przechodnie kilkakrotnie uderzone.



Tony przechodnie mogą iść jedno po drugim łącznie lub przeskakiwać przez tercję.



Tony przechodnie nie mogą być nigdy dłuższe od tonów harmonijnych.

Tony przechodnie w śpiewie mogą być użyte we wszystkich głosach, nawet i w basie.



Mogą być użyte tercjami albo sextami w przeciwnym kierunku łącznie lub rozdzielone.

W kompozycjach muzyki poważnej, tony przechodnie podlegają prawidłom unikania następstwa kwint i oktaw, gdyż nieraz łącząc się z tonami przechodnimi innych głosów, formują harmonijne akorda.

### Ć w i c z e n i e.

Uczeń napisze towarzyszenie na dwie następne melodye. Prawidła o akordach i ich przewrotach znajdą tu swoje zastosowanie. Gdzie nie ma w śpiewie krzyżyka tam jest akord C major, gdzie zaś jest krzyżyk na fis tam jest ton G major.

Nigdy się nie używa akord toniki przewrócony na początku śpiewu, dla zakończenia również ostatni akord septymy dominantowej musi być w swoim pierwotnym położeniu, to jest bez przewrotu.

Andante

(a) nie trzeba pisać H w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.

(b) nie trzeba pisać F w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.

- (c) nie trzeba pisać E w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.  
 (d) nie trzeba pisać D w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.  
 (e) nie trzeba pisać Fis w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.  
 (f) nie trzeba pisać A w basie, bo ta nuta jest w śpiewie.

„Mazur” — N. Orda.

Trzeba dobrze rozważyć gdzie są końcówki, nuty przechodnie i harmonijne.

## LEKCJA V.

### § 37. O a p p o g g i a t u r a c h.

Appoggiaturą od włoskiego słowa *appoggiare* przycisnąć, nazywają ton nienależący do akordu. Pomiędzy tonem przechodnim a appoggiaturą jest ta różnica, że appoggiatura uderza się przed tonem harmonijnym na mocnej części taktu, gdy przeciwnie ton przechodni ma miejsce na słabszej części.

Appoggiatury mogą być i wyższe i niższe od tonu harmonijnego.

Appoggiatura niższa powinna mieć interwał sekundy minor. Appoggiatura wyższa jest zawsze diatoniczna, to jest, że może być o sekundę minor lub major od tonu harmonicznego.

Pisze się albo dodatniemi małemi nutami albo zwyczajnymi należącemi do taktu.

## Przykład appoggiatury małych nut.

Nuty małe.

Wielkie Nuty.

5 6 5 5 6 6 6 3

6 5 7

*ap.* *ap.* *ap.* *ap.*

W drugim przykładzie widzimy, że appoggiatura niższa jest o interwał całego tonu od tonu harmonijnego: D od E, G od A, ale może się tylko używać jeżeli druga appoggiatura tercję lub sextę tworząca, jest tylko odległa o sekundę minor, na przykład H od C i E od F.

## § 38. O appoggiaturach podwójnych.

Appoggiatury mogą być pojedyncze, podwójne, potrójne, a nawet poczwórne i podlegają tym samym prawom co nuty przechodnie, tylko, że się uderzają przed nutą harmonijną na mocnej części taktu.



podwójna  
ap. ap.

podwójna  
ap. ap.

podwójna  
ap. ap.

podwójna  
ap. ap.

potrójna  
ap. ap. ap.

ap. poczwór.

ap. podwójna

ap. podw.

ap. podw.

ap. podwójna

### § 39. O tonach przechodnich z appoggiaturami.

Można używać appoggiatury między tonem przechodnim a tonem harmonijnym przed jego uderzeniem.

W pierwszym takcie tego przykładu po tonie C jest nuta przechodnia D i appoggiatura F przed tonem harmonijnym E. W drugim takcie po tonie E idzie ton przechodni F, potem appoggiatura A, jednak możnaby to uważać za podwójne appoggiatury, appoggiatura zwykle uderza się na mocnej części taktu przed nutą harmonijną.

Przykład tonu przechodniego z appoggiaturą niższą.

Ten sam przykład tonu przechodniego bez appoggiatury.

Krzyżyki podwyższają appoggiaturę Cis i Dis dla zbliżenia onęj do tonu harmonijnego na sekundę małą.

#### § 40. O dwóch tonach przechodnich z appoggiaturą.

W akordach trzytonowych z oktawą fundamentalnego tonu, są dwa tony A, H, między kwintą G a oktawą C nienależące do akordu, które się używają jako tony przechodnie dla połączenia tonów G, C.

Te dwa tony mogą mieć po sobie appoggiaturę wyższą w melodii w górę idącej, lub niższą w melodii zniżającej się.

Przykład dwóch nut przechodnich w górę z appoggiaturą.

Ten sam przykład. Nuty przechodnie rozwiązują się bez appoggiatury.

Przykład dwóch tonów przechodnich w dół z appoggiaturą.

Ten sam przykład. Tony przechodnie rozwiązują się bez appoggiatury.

### § 60. O opóźnieniu rozwiązania się tonów przechodnich.

Każdy ton przechodni lub appoggiatura może mieć po sobie kilka innych tonów harmonijnych przed tym tonem, na którym ma się rozwiązać. TONY przechodnie jakie są, oznaczymy literą *p.* appoggiatury literą *ap.*

## Podwójne tony przechodnie.

Musical score for 'Podwójne tony przechodnie.' in 2/4 time. The piece consists of four measures. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. Dynamics are marked *p.* (piano) above each measure.

Przechodnie tony są przedzielone od rozwiązania tonem G.

Musical score in 2/4 time. The right hand features a series of ascending eighth-note patterns, while the left hand provides harmonic support with chords. Dynamics alternate between *ap.* (pianissimo) and *p.* (piano).

Rozwiązanie appoggiatury przedzielone jest tonem C górnym.

Musical score in 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Dynamics are marked *p.* (piano) above each measure.

Tu są przedzielone dwoma tonami C, G.

Musical score in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Dynamics are marked *ap.* (pianissimo) above each measure.

Musical score in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with chords. Dynamics are marked *ap.* (pianissimo) above each measure.

Przykłady następane są wzorem, że można kilka innych tonów harmonijnych umieścić, na których nuty przechodnie nierozwiązują się.

**Walc, Beethoven.**

Są tony przechodnie lub appogiatury oddalone od tonów harmonijnych więcej jak o sekundę.

*Mordendo* *Grupetto*

albo

etc.

## Rozbiór arii „Tankred” Rossiniego.

Na początku ćwierć taktu jest bez towarzyszenia.

### T a n k r e d .

Tema z 8 taktów

Końcówka przzerwana

Końcówka całkowita Końców. całkow.

## R o z b i ó r.

Takt 1: Akord toniki C major, F w czwartej części taktu jest tonem przechodnim.

Takt 2. Akord dominanty G, tonu C major, melodia ta sama w innym tonie.

Takt 3. Akord na 6 stopniu gammy C major. To następstwo akordów dominanty przy akordzie 6 stopnia tworzy końcówkę czyli kadencję przerwana. W melodii dla rytmu, autor w trzech częściach taktu powtórzył rytm taktu pierwszego, czwarta część taktu jest akordu septymo dominanty G major w pierwszym przewrocie, fis tercja jest najniższym tonem.

Takt 4. Pierwsza i druga część; akord toniki G major, tu się znajduje kadencja, ale nie może służyć dla zakończenia myśli. W końcu taktu Cis przedstawia przejście w ton D minor. W gammie D minor jest B, autor dla złagodzenia melodii użył tonu H. Te pięć nut odpowiadają początkowi melodii, może im służyć albo akord toniki D, F, A, albo septymo dominanty A, Cis, E, G, są tu tony przechodnie nienależące do akordu.

Takt 5 i 6. Akord toniki i akord septymo dominanty D minor.

Takt 7. Akord toniki C major w drugim przewrocie, kwinta na dole i akord septymo dominanty bez przewrotu.

Takt 8. Akord toniki C major. Śpiew się zakończy na C i stanowi końcówkę całkowitą. Charakteryzuje tę końcówkę akord septymo dominanty, który się rozwiązuje na akordzie toniki bez przewrotu. W czwartej części taktu trzy nuty śpiewu należą do gammy E minor, co wskazuje Dis ton czuły gammy, 6 stopień gammy podniesiony jest na Cis dla złagodzenia interwału zwiększonej sekundy. Te trzy nuty mogą przyjąć albo akord toniki E minor, albo septymo dominanty H, Dis, Fis, A, ton H znajduje się w obu tych akordach.

Takt 9, 10 i 11. Akord toniki i septymo dominanty E minor.

Takt 12. Pierwsza i druga część taktu, akord toniki E minor, trzecia i czwarta część sept. dominanty C major, wskazuje to F naturalne.

Takt 13 i następane takty są powtórzeniem ośmiu taktów melodyi z małą odmianą pozycyi basów.

Z tego przykładu nieśmiertelnego Rossiniego widzimy ile wdzięku jest w melodyi przez zachowanie symetrii rytmu, i ile bogactwa przez modulację w tonach styczność z sobą mających.

Uczeń powinien zrobić rozbiór Mazurka Chopina, wykaże końcówki, tony przechodnie i appoggiatury.

### Mazur, F. Chopin.

The image displays two systems of musical notation for a Mazurka by Frédéric Chopin. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The first system contains five measures of music, and the second system also contains five measures. The notation includes various chords, single notes, and melodic lines, illustrating the harmonic and rhythmic structure of the piece.





Na basach czyli towarzyszeniu temy Rossiniego utworzy śpiew innego rytmu. Mając wzgląd na wyłożone już prawidła.

## LEKCJA VI.

### § 42. O tonach przechodnich diatonicznych i chromatycznych <sup>1)</sup>.

Diaton wyraz użyty z greckiego znaczy ton gammy.

Chroma wyraz grecki oznacza kolor czyli odcień; służy w muzyce do wyrażenia pół tonów w gammie.

Przejście diatoniczne wyraża przechodzenie przez tony gammy.

Przejście chromatyczne jest przechodzenie przez pół tony.

W przeszłych lekcjach widzieliśmy, że w akordzie z trzech tonów, tonika jest przedzielona od tercyi jednym tonem czyli pół tonami, naprzykład od C do E ma Cis, D, Dis. Kwinta G od oktawy C, ma Gis, A, Ais, H.

Dla różnaitości śpiewu zamiast powtarzania tonów można użyć pół tonów sąsiednich i to zowie się przejściem za pomocą tonów chromatycznych.



<sup>1)</sup> Diaton wyraz wzięty z greckiego znaczy przez tony (Fetis Paris 1834). Chroma wyraz grecki znaczy kolor czyli odcień. (J. J. Rousseau dictionaire de musique 1768).

Przykład B. W pierwszym takcie przejście od G do C jest diatoniczne, w drugim takcie zamiast powtórzenia tonu F, użyliśmy ton Fis, w trzecim takcie zamiast powtórzenia tonu diatonicznego D, użyliśmy ton chromatyczny Dis.

Zawsze używa się ton chromatyczny wyższy, kiedy jest ich więcej pomiędzy tonami diatonicznymi, zamiast więc napisania C, Cis, E, napisaliśmy C, Dis, E. W melodii ogólnie bierze się chromatycznie ton wyższy.

W pisowni nut chromatycznych używają się krzyżyki lub bemole, najlepiej jest pisać stosownie do jakich gamm należą bemole lub krzyżyki.

Ponieważ każdy ton chromatyczny może być napisany przez bemol lub krzyżyk, a zatem w poprawnej pisowni należy uważać, aby niepopęłniać błędów ortografii.

Jeżeli w melodii kilka tonów chromatycznych się używa, nie można omiąć tonów diatonicznych gammy, w której śpiew zostaje, i nie trzeba zbyt wiele pisać tonów chromatycznych, aby one nie raziły swoją niezgodnością. Użyte tony chromatyczne jako przechodnie, podlegają tym samym prawom, jakie wyłożyliśmy w ogólności o tonach przechodnich i zamiennych. Może kilka tonów chromatycznych po sobie następować, zawsze rozwiązując się na tonie harmonijnym.

W interwale między kwintą a oktawą jest cztery tony, z których dwa są diatoniczne A, H i dwa chromatyczne Gis, Ais.

*C major.*

*A minor.*

Akord kwinty zmniejszonej  
albo na 4 stopniu gammy A minor

Akord toniki

Akord dominanty

Powiedzieliśmy, że tonami chromatycznymi nazywają te tony, które do gammy nie należą, w ostatnim przykładzie z tonu A minor, G jest tonem chromatycznym, a G<sup>is</sup> tonem diatonicznym, bo G<sup>is</sup> do gammy minor należy.

Równie jak pomiędzy tonami przechodnimi diatonicznymi, mogliśmy używać appoggiatury górnej, w melodyi podnoszącej się, a niższej w melodyi zniżającej się, te same prawa stosują się i do tonów chromatycznych.

A musical score for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with chromatic and diatonic intervals. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The score is divided into four measures. The first measure is marked *D.D. ap.*, the second *L.Ch. ap.*, and the third *L.Ch. ap.*. The fourth measure shows a final chord.

Prawidło o rozwiązaniu opóźnioném tonów przechodnich diatonicznych stosuje się i do tonów chromatycznych.

### Walc.

The first system of a waltz in 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with chromatic and diatonic intervals. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The score is divided into four measures. The first measure is marked *Ch.*, the second *ap.*, the third *Ch.*, and the fourth *ap.*.

The second system of the waltz. The right hand (treble clef) continues the melodic line. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The score is divided into four measures.

The third system of the waltz. The right hand (treble clef) continues the melodic line. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords. The score is divided into four measures.



Uczeń uczyni rozbiór téj części walca i dalsze części dokonponuje na podanym rytmie, modulując w tonach styczość mających F albo G, a nakoniec zwróci się do tonu C.

### § 43. O rozmaitych kształtach towarzyszenia czyli akompaniamentu.

Wybór towarzyszenia śpiewowi jest dowolny, jednak są pewne prawa towarzyszenia: 1<sup>o</sup> Trzeba, żeby rytm melodji był wyraźny. 2<sup>o</sup> Ruch towarzyszenia powinien być regularny i niejako symetryczny. 3<sup>o</sup> Zastosowany powinien być do natury instrumentu.

Towarzyszenie na organie lub dętych instrumentach, jest zupełnie różne od towarzyszenia jakie się używa na fortepianie lub na instrumentach strunowych tak zwanych rżniętych czyli smyczkowych.

Natura organu i instrumentów dętych, wymaga, aby akordy były uderzane jednocześnie; nawet jest lepiej, aby akord zamiast powtarzania był ciągły i zmieniający się powolnie.

Towarzyszenie na fortepianie musi być inne, gdyż natura fortepianu niedaje ciągłego głosu, trzeba więc rozdrabiać akord w różnych formach, to się zowie figurowaniem.

Przez towarzyszenie figurowane, rozumie się przekształcenie miarowo symetrycznie dźwięków składających akord.

Przykłady różnych sposobów towarzyszenia używanych na fortepianie.

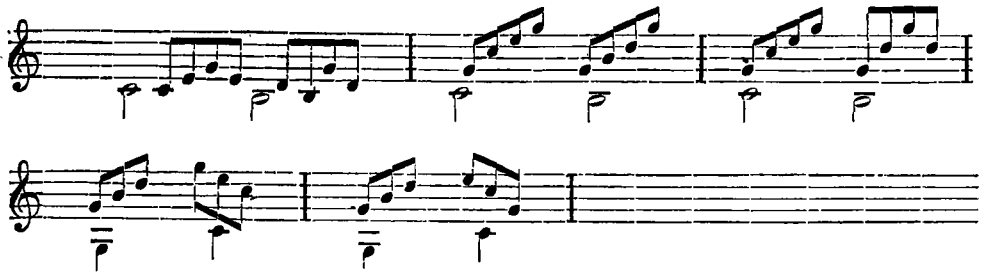


Ośm przykładów akompaniamentu przedstawiają różne formy, pierwsze dwa są właściwe organom. Inne zaś są naśladowaniem orkiestry, gdzie najcięższy ton akordu jest uderzony na niskich klawiszach fortepianu, tak samo jak ten ton wzięty był przez instrument najniższy orkiestry. Akorda zaś wyższe są grane przez wyższe instrumenta.

Uczeń widząc na tych wzorach tak rozmaite formy towarzyszenia melodyi, sam spostrzeże ile harmonia przyczynia ozdoby śpiewowi. Ileż jeszcze zasobów przybywa przez poznanie innych akordów harmonii, których korzystne użycie nowych wdzięków muzyce dodaje.

O ile należy się starać, aby melodia była śpiewną, o tyle również dbać trzeba, żeby bas czyli harmonia była dobrze zastosowaną i urozmaiconą bez przesady, to jest, żeby niepoświęcać śpiewu dla harmonii ani też harmonii dla śpiewu.

#### Różne przykłady towarzyszenia figurowanego.



Można w towarzyszeniu używać nut przechodnich.



Na dwa głosy lub dwa instrumenta.



Na trzy instrumenta.



akompaniament figurowany

This system shows the first three measures of a piano accompaniment. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff (treble clef) has a few notes. The bottom staff (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes. The text 'akompaniament figurowany' is written above the second and third measures.

akompaniament figurowany w dwóch głosach

This system shows the next three measures. The top staff (treble clef) has a few notes. The middle staff (treble clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The text 'akompaniament figurowany w dwóch głosach' is written below the first and second measures.

Andante z kwartetu Beethovena na cztery instrumenta.

Violino I.

Violino II.

Alto. *pizz*

Bas.

This system shows the first three measures of a string quartet. The top staff (Violino I, treble clef) has a melodic line. The second staff (Violino II, treble clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Alto, alto clef) has a rhythmic pattern of eighth notes, with the instruction 'pizz' written above the first measure. The bottom staff (Bas, bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes. The time signature is 3/8 and the key signature has two flats.

W tym przykładzie śpiew jest w pierwszych skrzypcach inne instrumenta mają akompaniament figurowany.

### C w i c z e n i e.

Uczeń znajdzie akompaniament na podane allegro w 16 taktach i zrobi drugą część. Trzeba mieć uwagę co do użycia akordów, i pamiętać o podwajaniu tonów z basem, o czém w przeszłych lekcjach było wyłożone.

*Menuetto allegro*



## Przykład towarzyszenia gammy.

Najwyższy głos prowadzi gammę. *K. Kurpiński.*

Słóh ce wscho - dzi i dzie w gó rę,  
znów się zni - ża i za cho dzi.

Najniższy głos prowadzi gammę.

Wszy stko i dzie tą ko le ją,  
wzra sta sła bnie i u mie ra.

## § 44. O praktycznym harmonijnym towarzyszeniu melodyi.

Znaleść dobrą harmonię dla towarzyszenia śpiewowi, napisać ją poprawnie, jest to, co każdy umiejący trochę muzyki może wiedzieć.

Dotychczas wskazaliśmy pravidła ogólne na akordy najczęściej używane, dalej będziemy mówić o innych akordach, których użycie i zręczne połączenie, wiele bardzo wdzięku dodaje.

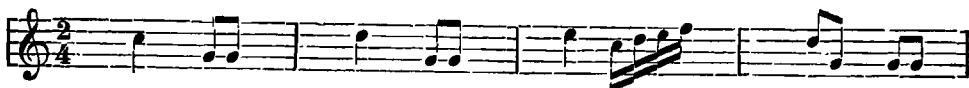
Nie dosyć jest znać prawidła, trzeba jeszcze wprawy, aby one zastosować.

Mówiliśmy w początkach, jakim sposobem na daną melodyę harmonia się wynajduje, jakie są poznaki, który akord należy użyć, jak go z innymi połączyć. Rozbiory szczegółowe dosyć nas w tym względzie objaśniały. Teraz będziemy mówić o towarzyszeniu praktyczném.

Przypuścmy, że należy wynaleść harmonię na podany śpiew Mozarta, który jest utworzony z pięciu tonów C, D, E, F, G.

### Nozze de Figaro.

*Andante*



Widzimy, że te pięć nut nienależą do żadnej innj gammy, jak tylko C major, bo nie ma żadnego znaku w kluczu, ani napotykamy znaków przypadkowych. Te więc kilka taktów mogą być w tonie C major lub też F major, bo nieznajdujemy H, co wprowadza nas w wątpliwość.

Zawsze pierwszy ton śpiewu z bardzo rzadkimi wyjątkami, rozpoczyna się na akordzie toniki albo septymo dominanty tonu. Tu więc dwa tony C, G znajdują się w akordzie toniki C major C, E, G, ale C, G znajdują się także w akordzie septymo dominanty tonu F major C, E, G, B.

Ponieważ akord septymo dominanty musi się rozwiązywać na akordzie toniki, przypuścmy F, A, C, a te tony nieznajdują się w następnym takcie, a zatem akord z F major nie może być użytym. Ztąd więc widzimy, że śpiew nie należy do tonu F major, ale do tonu C major. Akord septymo dominanty G, H, D, F, zgadza się z tonami drugiego taktu D, G.

W trzecim takcie E odosobnione wymaga akordu toniki C, E, G, następny ton C jest tonem akordu, D ton przechodni, E ton harmonijny, F ostatni ton może się uważać jako appoggiatura.

Takt 4 D, G należą do akordu dominanty albo septymo dominanty.



W takcie trzecim tego przykładu cztery tony w drugiej części C, D, E, F, mogą przyjąć inne akordy. Każdy ton gammy może mieć trzy różne nuty, za tony główne, a zatem można użyć trzy różne akordy, gdzie nuta śpiewu jest nutą główną, tercją lub kwintą.

Otóż C jest tonem głównym akordu toniki. Uważając ją jako tercję akordu C, E, G, może być tonem akordu na 6 stopniu A, C, E. Używszy tego akordu, zmienia się ton D w śpiewie, na ton przechodni, a F staje się antycypacją. Będąc zaś kwintą akordu C, E, G, może być także tonem akordu F, A, C, a wtedy D i E będą tonami przechodniami.

Akord na czwartym stopniu można użyć, kładąc za główną nutę w basie tercję, to jest A zamiast E, bo ten ton nie jest w śpiewie.

Można też użyć dwóch akordów dla towarzyszenia tych czterech nut C, D, E, F. Na pierwsze dwie nuty śpiewu C, D, akord na szóstym stopniu A, C, E, na dwie drugie nuty E, F, akord na czwartym stopniu F, A, C. Tony D, i E będą tonami przechodniami.

Akord na 4 stopniu może być korzystnie zastąpiony akordem na 2-im stopniu D, F, A, jest on lepszy, bo ma wspólną nutę D z akordem następnym. W tym akordzie za ton niski basu można przyjąć albo ton główny D albo jego tercję F.

Zawsze trzeba unikać następstwa dwóch kwint, które w harmonii głównie są zabronione.

W przykładzie poprzednim C, gdybyśmy w drugim taktie napisali zamiast dwóch nut H, D, trzy nuty G, H, D, znalazłyby się dwie kwinty po

sobie idące A, E i G, D; to samo jest w przykładzie D, a zatem przewróciliśmy akord F, A, C na akord A, C, F, dla uniknięcia kwint F, C i G, D, jak to pokazują następujące przykłady I. J.

Używając harmonii w powolnych ruchach, na przykład na organie bardzo trzeba unikać dwóch kwint po sobie idących; w prędkim graniu nie tak dalece to się daje spostrzec.

Ten sam przykład napisany z towarzyszeniem przez samego Mozarta.

Następuje po tych czterech taktach druga część frazesu z czterech taktów, których rozbiór zrobimy.

Takt 1. Na pierwsze i drugie dwie nuty G, E, można użyć dwa rodzaje akordów, w których skład wchodzi te tony, to jest, akord toniki,

akord na 3-im stopniu gammy E, G, H, ale że ten akord źle się łączy, bo paraliżuje rozwiązanie czulego tonu H, a zatem należy użyć akord toniki C, E, G.

Takt 2. Dwie nuty D, F, znajdują się w akordzie na drugim stopniu gammy D, F, A, również w akordzie septymo dominanty G, H, D, F, ale że tu ton czuły w śpiewie nie rozwiązuje się na E, a zatem trzeba użyć akordu na 2-im stop. D, F, A.

Takt 3. C jest tonem na mocnej części taktu, który wymaga harmonijnego akordu, możemy tedy wybrać z trzech akordów C, E, G, — A, C, E, — F, A, C, w których to akordach C znajduje się, ponieważ jest to takt przygotowawczy zakończenia, trzeba użyć akordu stanowiącego końcówkę całkowitą czyli doskonałą.

Użyjemy więc akordu toniki C major w 2-im przewrocie, można dla urozmaicenia harmonii umieścić akord C minor. W drugiej części taktu pierwsza nuta H wymaga akordu albo dominanty albo septymo dominanty bez przewrotu.

Takt 4. Akord toniki bez przewrotu.

Mozart tę część frazesu harmonizował następująco:

#### § 45. Od jakich tonów zaczyna się melodia.

Melodya zwykle rozpoczyna się od tonu któregośkolwiek akordu toniki.

- W tonie C major od C—E albo G.
- „ A minor od A—C albo E.
- „ E minor od E—G albo H.
- „ D minor od D—F albo A.
- „ C minor od C—Es albo G.
- „ G major od G—H albo D.
- „ F major od F—A albo C.

To się stosuje do wszystkich tonów muzyki.

## „Cyrulik Sewilski”—Rossini.

*Allegro*

## Rozbiór tego śpiewu.

Takt 1. Zaczyna się śpiew od D otoczonego swemi sąsiednimi tonami E i Cis, trudno jest zgadnąć do jakiej gammy należy, trzeba więc śledzić dalej, aby ton określić.

Takt 2. Dwa tony D, G, już oświecają, że należy przyjąć akord toniki G major.

Takt 3. Pierwszy ton taktu H może służyć do trzech różnych akordów, jakiesmy już to mówili, można użyć H, D, Fis—G, H, D, lub E, G, H, najwłaściwszy będzie akord G, H, D. Użyty akord minor dałby odcień śpiewowi smutny, co nie jest jego charakterem, a zaś akord na trzecim stopniu rzadko się używa. Tony C Ais są tony przechodnie.

Takt 4. TONY H, D, wymagają akordu toniki G, H, D.

Takt 5. W tym takcie trzeba rozważyć, który akord jest mu właściwym. Rozpoczyna się takt od G na mocnej części taktu, więc to jest główny ton wymagający akordu, który ze trzech akordów G, H, D,—E, G, H i D, E, G wybierzemy, Rossini użył akordu toniki G, H, D.

W śpiewie szybkiego ruchu zmiany akordów nie są podobne, jak na przykład w allegro, w walcu, krakowiaku i t. d. często więc się zdarza, że jeden akord powtarza się przez kilka taktów.

Takt 6. Dwa tony odległe od siebie położone E—Fis, wymagają akordu nono dominanty D, Fis, A, C, E,—E, jest noną.

Takt 7. Cis zaczyna śpiew taktu i jest appoggiaturą tonu następnego D. Akord nono dominanty wszystkie następne tony D, Fis, A, C, E, zawiera.

Takt 8. Akord toniki G major.

• •  
Harmonia napisana przez Rossiniego.



Przykład melody z opery „Norma” Belliniego.



Rozbiór melodyi.

Takt 1. B w pierwszym takcie okazuje, że śpiew jest w tonie F major. Tony C, A, należą do akordu toniki F, A, C; B, jest tonem przechodnim, a D jest tonem sąsiednim pomiędzy A i następnym C.

Takt 2. Tu są wszystkie tony należące do akordu toniki F, A, C.

Takt 3. Tony główne tego taktu F, A, C, wymagają akordu toniki. Jednak widzimy ton D na mocnej części taktu. Akord toniki niema w sobie ani B ani D. Otóż należy tu przypomnieć cośmy mówili, że pomiędzy tonem przechodnim górnym i jego rozwiązaniem można umieścić appoggiaturę. W tym takcie B rozwiązuje się jako ton przechodni na C, a ton C następuje po appoggiaturze D. G zaś jest tonem przechodnim pomiędzy F i A.

Takt 4. Ton C zaczyna takt;—B jest tonem przelotnym, D jest noną akordu. Ten takt kończy frazes poprzedzający, musi więc mieć akord septymy dominanty lub toniki. Tu właściwie jest, użyć akord septymowy z noną D.

Takt 5. Jak pierwszy.

Takt 6. C jest tonem rozdzielonym od A, A wymaga akordu, bo trwa przez pół taktu, C i A mają ten sam akord toniki F, A, C. Dwa ostatnie tony taktu mogą przyjąć akord na 6-m stopniu gammy F major D, F, A, G jest nutą przechodnią; małe nuty B, A, są mordendo, o czym mówiliśmy w § 59.

Takt 7. W tym takcie tony E, G, D, G, wymagają akordu. E, zaczyna takt i jest na mocnej części taktu, potem G druga nuta po A, D na

trzeciej mocnej części taktu, a na koniec G w czterech ostatnich dwa razy wiązanych. Ponieważ żaden akord główny gammy nie zawiera tych tonów w sobie, trzeba więc użyć dwóch akordów, pierwszy na dwie części taktu drugi akord na dwie ostatnie części. Nie możemy wziąć septymo dominy C, E, G, B, chociaż E i G zawiera, bo rozwiązanie musiałoby być na F, A, C, a następne tony D i G niezgodzą się z tym akordem. Widać więc, że druga część taktu nie należy do tonu F major i że jest przejście w inną gammę. W takim razie należy mieć uwagę na takt następny, pierwsza tam nuta C wskazuje, że frazes zakończający należy do tonu C major, należy więc wziąć na dwie pierwsze części taktu, akord toniki w drugim przewrocie G, C, E.

W dwóch drugich częściach taktu D jest nutą harmonijną, A jest apoggiaturą, Fis jest tonem sąsiednim. Oba więc tony harmonijne D, G zgadzą się z akordem septymo dominanty tonu C major G, H, D, F. Ton A można uważać jako nonę.

#### Harmonia napisana przez Belliniego.

Można byłoby trochę zmienić harmonię w szóstym takcie, używszy w drugiej połowie akordu na 6-ym stopniu gammy D, F, A, a na ostatnią część akord septymo dominanty C major jako wejście do tonu C.



## „Sonnambula” Bellini.



## Rozbiór tego śpiewu.

Łatwo się widzi, że śpiew jest w tonie G major, tercya akordu toniki rozpoczyna. Dwa pierwsze tony nie stanowiące całego taktu niepotrzebują towarzyszenia. Zowią się tony odbite.

Takt 1. Akord toniki G, H, D do połowy taktu, druga połowa ma w śpiewie C schodzące na Fis dolne. Okazuje się, że akord septymo dominanty D, Fis, A, C, będzie zgodny.

Takt 2. Trzy pierwsze tony rozdzielone G, D i H wskazują, jaki akord należy użyć. Ostatnie cztery tony dwa razy związane są zgodne z akordem septymy dominanty D, Fis, A, C.

Takt 3. Tony D, G, G, rozdzielone wywołują przez się akord im właściwy, Cis nie zmienia tonu, jest tylko appoggiaturą na D następne, zwraca się na końcu taktu na C naturalne. Głównymi tonami są G, D, H, inne tony są sąsiednie lub przechodnie.

Takt 4. W pierwszej połowie taktu przy szczegółowym rozbiórce, wiadać, że D, C, A, są tonami rzeczywistymi akordu septymo dominanty, a H i Gis są appoggiaturami. Ostatnie dwie nuty H, H, wymagają akordu toniki, ale mogą być grane bez akompaniamentu, jak na początku śpiewu.

Takt 5. Jak pierwszy.

Takt 6. Tony G, D i D, G same akord wywołują.

Takt 7. Tony odosobnione E, G mogą przyjąć albo akord minor E, G, H albo major C, E, G na czwartym stopniu, ten istotnie jest lepszy. Tony w drugiej połowie taktu przedstawiają akord rozdrobiony septymowy na dominancie.

Takt 8. Akord toniki.

## Ć w i c z e n i e.

Wiemy z doświadczenia, że powtarzanie częste prawideł i rozbiory szczegółowe śpiewów lub harmonii wiele uczą.

Zostawiamy uczniowi zrobić rozbiór szczegółowy śpiewu następnego z „Il Crociato” Meyerbeera.

Uczeń wynajdzie harmonię. Zastosuje prawidła jakie tony mogą się podwajać w basie, będzie się starać łączyć akordy przez wspólne tony i będzie unikać następstw kwint i oktav zabronionych.

Rozwiązanie prawidłowe tonów czułych w akordach septymo dominantowych nie może być zaniedbanem.

### „Il Crociato” Meyerbeer.

*Marziale*

The image shows a musical score for a piece titled "Il Crociato" by Meyerbeer, specifically the "Marziale" section. The score is written on four staves in a single system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a few longer note values. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having dots above them, possibly indicating accents or specific articulation. The score ends with a double bar line.

## LEKCJA VII.

### § 46. O częściach składających utwór muzyczny.

Melodya zawiera mniejszą lub większą ilość taktów bez koniecznego ograniczenia. Może więc być albo częścią, na której można dalszą myśl rozwijać, lub też całością ograniczoną składającą się z okresów, peryodów i frazesów określonych końcówkami. W takim razie melodya obejmuje pewną liczbę taktów rozpadających się na dwie równe części czyli peryody, zwane *peryodem poprzedzającym* i *peryodem zakończającym*.

Jeżeli jest dana melodya, trzeba zaraz wynaleść, gdzie się ona rozdziela i zrównać z sobą dwie części.

Weźmy za przykład następny śpiew, ujrzymy jak można melodyę przekształcać i urozmaicać przez rytmy i dodaną harmonię.



Ta sama melodya ułożona na cztery głosy.

W tym śpiewie znajdujemy końcówkę niezupełną w takcie szóstym i siódmym, tu się okres rozdziela. Trzeba więc melodyę przekształcić symetrycznie, to jest na równy dział taktów.

Można użyć rozmaitych rytmów i różnego podziału taktów.

Można użyć tonów przechodnich.

## Melodya ozdobiona tonami przechodniemi.

melodya pierwotna

Wynalazłszy harmonię do danego śpiewu i ozdobiwszy go tonami przechodniemi, można już całość utworzyć.

Podajemy jeszcze inny temat rozwinięty na kwartet przez Beethovena.

Półkońcówka znajduje się w siódmym taktie. Trzeba teraz ten temat zrobić prawidłowym i żeby okres dzielił się na równe części.



Głos górny ze względu na harmonię tak wypada rozwinąć.



Beethoven rozwinął na cztery głosy w następujący sposób.

Śpiew można jeszcze przyozdobić i urozmaicić przez dodanie tonów przechodnich.

Można i inne głosy ozdabiać, niezmieniając ani melodyi ani harmonii. Skupione głosy stanowią zawsze akord.

The image shows a musical score for four voices: V. I., V. II., Alto, and Bas. The music is in 3/8 time and features a melody with triplets and a final cadence marked with an ampersand (&).

Wskazówki te są dostateczne do zrozumienia, jak dalece melodia daje się rozwijać, resztę pozostawiamy własnej pracy ucznia.

Dla wprawy ucznia z głównymi przedmiotami kompozycji, zrobimy rozbiór jednego utworu Rossiniego dla pokazania, że jak w mowie ludzkiej przedmiot wzięty rozwija się przez okresy, peryody, frazesy, epizody większych rozmiarów myśl rozjaśniających, tak również w muzyce to znajdujemy, że ona przechodzi przez te same koleje nim przyjdzie do zakończenia zwanego w muzyce *finale*.

The image shows a musical score for a single voice in 2/4 time, showing a melodic line with a final cadence.

Pierwsze dwa takty są zaczęciem myśli, która się kompletuje przez dwa następne takty zupełnie podobne co do składu i rytmu, te cztery takty stanowią frazes, ten frazes autor powtarza drugi raz z czego się formują osm taktów.

Następuje epizod, który dla urozmaicenia utworu przechodzi w ton A minor i składa się z czterech taktów takiego samego rytmu.

The image shows a musical score for a single voice in 2/4 time, showing a melodic line with a final cadence.

Śpiew jest zachowany w wyższych tonach, a bas towarzyszy przez tonikę i dominantę.

Potem autor zwraca się do głównego tematu, któreśmy wyżej rozbierali w tonie C major, i który łącząc się z epizodem daje na nowo osm taktów. Następuje drugi epizod w tonie minor.



Autor położył towarzyszenie unisono czyli przez oktawę, które w orkiestrze używa się dla nadania urozmaicenia i siły. W tym epizodzie takt drugi odstępuje od przyjętego rytmu.

W drugiej części tego epizodu autor wchodzi w ton G major przez wspólność tonu G, który jest na końcu czterech taktów i jest główną nutą akordu toniki G major.



Autor nie oddala się od przyjętego rytmu, w tym ostatnim taktie znowu się zwraca i powtarza te cztery takty pełniejszą harmonią z czego formuje 8 taktów, potem przez powtórzenie przez kilka taktów dominanty zwraca się do pierwszego tematu.





Wskazany tu przykład może służyć za wzór dla ucznia. Myśl utworu przyjęta rozwinięta jest z całą doskonałością i prostotą.

Utwór muzyczny składa się zwykle ze wstępu czyli introdukcji, gdzie kompozytor myśl główną daje uczuć. Idzie potem myśl główna z całym rozwinięciem następuje potem *coda* czyli zakończenie.

#### § 47. O introdukcji czyli wstępie i o zakończeniu czyli *coda*.

Kompozytor przed zaczęciem sztuki, zaczyna zwykle od preludji lub wstępu, aby przygotować słuchaczów do tego, o czym ma traktować. Zaczyna więc od kilku taktów melodyi lub też jakiejś części, którą dowolnie może przechodzić w innych tonach. Główną rzeczą jest: 1° Żeby wstęp miał pewną symetrię, mniej więcej frazesy odpowiednie sobie. 2° Żeby koniec wstępu czyli introdukcji miał ostatni akord dominanty trzytonowy, jako wejście do tonu sztuki. 3° Żeby się dobrze łączył z główną melodyą. Zawsze jest między wstępem a sztuką mały przestanek.

Zakończenie zaś utworu przybiera różne nazwania od wyrazów włoskich zwykle w muzyce używanych.

W większych rozmiarach, jak naprzykład w operach lub symfoniach zowie się *finalem*, w mniejszych zaś *stretto* (ściśle) albo też *coda* (ogon) koniec.

W finale kompozytor stara się przypomnieć główny śpiew i przedłużając dowolnie, używa akordów w różnych formach; arpeggiowe czy rozdrobione lub też jednoczesne (*plaqué*), lecz zawsze musi zakończyć akordem septymo dominantowym i toniki.

Można używać w introdukcji i finale małych modulacji, ale nie należy zbyt oddalać się od tonu, i tak, można użyć minor tegoż tonu lub jakiego innego przejścia, mającego styczność przez jednostajność tonów łączących, aby zwrot do głównego tonu był łagodny i nierażący.

Przykłady następne introdukcji i finału najlepiej rzecz objaśnią. Czytelnik może łatwo oznajomić się z naturą przedmiotu, o którym teraz traktujemy, a resztę dopełni jego zdolność i imaginacja.

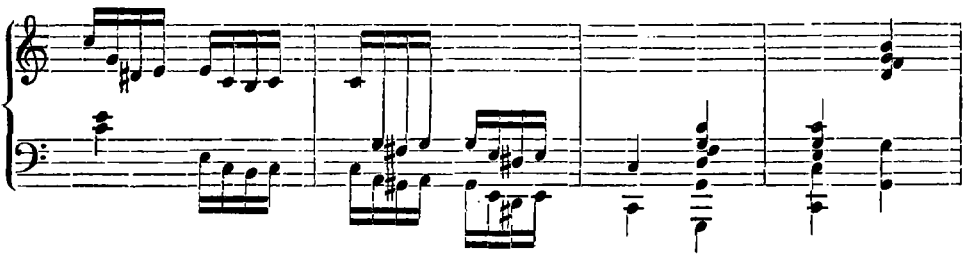


## Zakończenie przykładu Rossiniego.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in 2/4 time. Each system has a treble and bass clef. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and chords in the bass. The second system continues this pattern with more complex chordal textures. The third system concludes with a series of chords and a final cadence, marked with "etc." to indicate continuation.

Dajemy następnie małą temę bardzo prostą z jej zakończeniem.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment in 2/4 time. Each system has a treble and bass clef. The first system features a simple melodic line in the treble and chords in the bass. The second system concludes the theme with a final cadence.



Z tego przykładu daje się widzieć, że nieodstępując ani od formy ani od melodyi, tworzymy koniec przez powtórzenie niektórych części taktów poprzednich.

W pierwszym takcie końca użyliśmy akordu poddominanty czyli na czwartym stopniu, to nas wprowadziło w ton F major, z którego przeszliśmy przez akord toniki w C major.

Jest w tym przykładzie zakończenie trochę przydługie w stosunku śpiewu. Zrobiliśmy to jedynie w celu pokazania uczniowi, że przez zakończenie czyli kodę nie należy szkodzić całości i wdziękowi śpiewu.

Dajemy niżej różne przykłady wstępu i zakończenia, zastosowanych do tegoż śpiewu.

## Przykłady introdukcji czyli wstępu.

1

2

3

4

5

Każdy z tych przykładów kończy się na dominancie, to jest na końcówce niecałej. Ostatnie przykłady mają modulację na minor.

### Przykład zakończenia czyli coda.

Zakończenie mazurka Chopina. (*Gdybym ja była słoneczkiem na niebie*).



Uczeń dla wprawy napisze małą kompozycję, na temat z czterech taktów, które rozwinie obszerniej, ze wstępem i codą czyli końcem.



1<sup>o</sup> Przykład jest z tonu C major.

2<sup>o</sup> Pierwszy epizod uczeń napisze w tonie A minor 4 takty, które jeżeli zechce może powtórzyć.

3<sup>o</sup> Powróci do temy.

4<sup>o</sup> Drugi epizod w tonie C minor ze 4-ch taktów; ten epizod może być powtórzony.

5<sup>o</sup> Trzeci epizod ze 4 lub 8 taktów w tonie G major.

6<sup>o</sup> Zwróci się do drugiego epizodu z C major.

7<sup>o</sup> Zwróci się do trzeciego epizodu z C major.

8<sup>o</sup> Przejść można w ton G major przez akord sept. domin. lub czułą nutę fis.

9<sup>o</sup> Nakoniec wróciwszy do pierwszój temy z 4-ch taktów, zakończy melodyę na akordzie sept. domin. i tonice tonu C major.

10<sup>o</sup> Zacząć może od krótkiej introdukcji i zakończy finałem.

Bas może być użyty dowolnie albo jednocześnie uderzony lub figurowany lub rozdrobiony.

#### § 48. O cyfrowaniu basów.

Kiedy wynaleziono organy i klawicymbały i użyto onych do towarzyszenia głosom, zaczęto cyfrować basy. Naprzód oznaczano tylko akorda stałe złożone z interwałów zgodnych albo téż oznaczano opóźnienia głosów,

naprzykład opóźnienie septymy rozwiązującej się na sextcie, pisano cyfrą 7 albo też opóźnienie tercyi cyfrą 4. Nieznano i nieużywano akordów dissonansowych ani ich rozwiązania.

Pierwszy *Viadana Ludwik* urodzony w Lodi, zaczął cyfrować basy. Najdawniejszy zabytek cyfrowanych basów, który się znajduje w druku, jest dramat przez *Emilio del Cavaliere*, (*Rappresentazione di animae di Corpo*) 1600 roku. Wyższe interwale oznaczone były cyframi 11, 12, 13, stosownie do odległości od basu.

We Włoszech najwięcej pracowano w dawnych wiekach nad udoskonaleniem muzyki, ztąd téż przyjęte zostały cyfrowania basów i wszelkie wyrażenia muzyczne, które pozostały aż dotychczas.

Udoskonalili cyfrowanie basów *Scarlatti*, *Durante*, *Leo*, którzy byli dyrektorami konserwatorium w Neapolu.

Podwójne cyfrowanie czyli oznaczenie całego akordu zostało wprowadzone w Niemczech w XVII wieku.

Cyfrowanie pozostało teraz jako tradycja i posługuje tylko do nauki harmonii. Przedstawia bowiem widocznie cyframi różne kombinacje interwałów, i pomaga uczniowi do wprawy w łączeniu i rozwiązywaniu akordów. Cyfrowanie szczegółowe znajdzie uczeń na końcu dzieła, gdzie jest tablica wykazująca wszystkie akordy używane w harmonii.

## LEKCJA VIII.

### § 49. O przechodzeniu w tony czyli modulacye i o poznaniu gamm styczność z sobą mających.

Ponieważ cel tego wykładu jest praktyczny i rozbiorowy, musimy nie raz wyprzedzać, a czasami wracać do wyłożonych już uwag i prawideł.

Chcieliśmy oswajać ucznia z małymi utworami na podanym basie lub znalezienia harmonii do melodyi; teraz wypada mówić o przechodzeniu w tony czyli modulacyi do bliższych gamm mających z sobą styczność, aby tym sposobem rozszerzyć nieco pole do kompozycji.

Peryody muzyczne nie tworzą się tylko na jednej gammie. Kompozytor podług swojej woli i imaginacyi może w ciągu utworu użyć tonów innej gamm. Ponieważ gamma major ma wielką styczność z gammą minor bo tylko się różni co do tercyi, można więc w tych dwóch gammach łatwo przechodzić. Nietylko to się stosuje do gamm major i minor, ale i do dalszych gamm, które mają styczność przez jednostajność tonów w skład ich wchodzących.

Przechodzenie w tony czyli modulacja może się rozszerzać bez końca byleby autor umiejętnie i zręcznie umiał użyć wszelkich środków, które nauka



## § 50. O akordach gammy G major.

W każdym tonie najważniejszą grają rolę akord toniki i septymy dominantowej.



Porównyując gammę C major z gammą G major widzimy że wszystkie tony są wspólne oprócz Fis, które podniesione o pół tonu, staje się tonem czułym czyli pociągającym; akord toniki gammy G jest ten sam jaki jest na dominancie gammy C major: to daje współnictwo tych dwóch gamm. W tej gammie równie jak w gammie C własność tych dwóch akordów jest ta sama. Akord toniki jest zakończeniowy—akord septymowy dominantowy jest pociągający dla tej samej przyczyny że dwa te tony gammy, Fis pragnie podnieść się na G a C zniżyć się na H.

Akord na dominancie gammy C. Akord septymo dominanty tonu C.

Akord na tonice gammy G. Akord septymo dominanty tonu G.

Septyma zniża się o pół tonu, tercja podnosi się, kwinta zlewa się — a główna nota pozostaje wspólną. Akord toniki jest w drugim przewrocie oparty na kwincie.

## § 51. O akordach gammy F major.

Gamma F major ma tylko jeden bemol na B — reszta tonów są wspólne z gammą C major, nota znizona B jest pociągającą na A a nota czułą jest E, która musi przy rozwiązaniu schodzić na F.



W akordzie toniki tej gammy niema żadnego znaku i akord jest ten sam w gammie C major na czwartym stopniu.



Rozwiązanie akordu septymowego dominanty jest takie same jak w innych tonach.

### § 52. O akordach A minor.

Gamma A minor ma wielką wspólność z gamma C major, gdyż są jednostajne tony oprócz gis, który jest tonem pociągającym czyli czułym tonu A minor.

Gamma minor przyjmuje ton smutny, rzewny, melancholiczny przez większą ilość pół tonów i przez utworzenie interwalu sekundy zwiększonej F, gis.

Jednak ta sekunda zwiększona w wielu okolicznościach modyfikuje oba swe tony i wtedy gamma minorowa w swoim powrocie na dół podobna jest do gammy C major, bo żaden czarny klawisz niewchodzi.



Akord toniki gammy A minor jest ten sam co akord trzytonowy na szóstym stopniu gammy C major.

Dla poznania wrażenia dwóch gamm major i minor napiszemy mały śpiew zaczynający się na dominancie.



Różnica wrażeń tej melodyi zależy od interwałów, które widzimy na tym przykładzie—tam gdzie są całe tony w śpiewie major, są pół tony w śpiewie minor i to właśnie stanowi smutną i żalną melodyę.

### § 52. O tercyi minor i tercyi major.

Przy rozbiórce tercyi minor widzimy, że ta tercja składa się z sekundy wielkiej czyli major i sekundy małej czyli minor—to jest A H jest przedzielone czarnym klawiszem, a tony H C stykają się z sobą i to tworzy tercyę minor.

Ponieważ jest 7 tonów w gammie major i tyleż w gammie minor, a zatem jest 7 tercji w jednej jak i w drugiej gammie i te idą w następującym porządku.

Siedm tercji w gammie  
C major.

major minor minor major major minor minor

Siedm tercji w gammie  
A minor

minor minor major minor major major minor

Tercya zmniejszona, o której mówiliśmy na wstępie, w artykule o interwałach, tworzy się przez zmniejszenie sekundy wielkiej major na sekundę małą minor. Dla ucha jest to sekunda major, bo tony onej są przedzielone jednym pół tonem.

Znając teraz tercye major i tercye minor, możemy łatwo utworzyć akord trzy tonowy toniki major i minor.

Pierwszy akord major ma pierwszą tercję major, drugą minor.

2-a major 2-a major 2-a min. 2-a major

tercya major tercya minor

Akord trzy tonowy minor ma pierwszą tercję minor, drugą tercję major.

2-a major 2-a min. 2-a major 2-a major

tercya minor tercya major

Akord septymowy dominanty ze swego składu, podobny jest w tonach major i minor—to jest zaczyna się od dominanty gammy, ma pierwszą tercję major, drugą minor, trzecią minor.

Sekunda major 2 maj. 2 min. 2 maj. 2 min.      Sekunda min. 2 zwigk. 2 min. 2 maj. 2 min. 2 major

tercya major    tercya minor    tercya minor      tercya major    tercya minor    tercya minor

T o n C m a j o r                                      T o n A m i n o r

W rozwiązaniu akordu septymy dominantowej tonu minor uakord toniki — pierwsza tercya gis musi się podnieść o pół tonu na A. Siódmy ton akordu D powinien się zniżyć o cały ton na C z czego się utworzy akord toniki minor w drugim przewrocie E A C mający wspólny ton E.

Jeszcze kilka uwag i przykładów, gdzie się postrzeża potrzeba modyfikacji gammy minor.

W następnym przykładzie Nr. 1 jest akord na 4-tym stop. gammy A minor. Melodya Nr. 3, 5, 7 nie jest znośna, bo gis nie należące do akordu rozwiązuje się na F zbyt odległe Nr. 1, 2, 4, 6, 8, są dobre bo przejście melodi, jest na sekundę minor lub major.

dobre      dobre      złe      dobre      złe      dobre      złe      dobre

1.      1      2      3      4      5      6      7      8

Akord toniki gammy minor niema żadnej z nut stanowiących sekundę zwiększoną. Podwyższając 6 stopień o pół tonu F na fis w melodi idącej do góry a zniżając 7 stopień gis na G o pół tonu w melodi na dół schodzącej otrzymuje się łagodniejsze łączenie tonów.

2.      2 maj. 2 maj. 2 min.      2 maj. 2 maj. 2 min.

3.      z ł e      z ł e

7-y stop. zniżony      6-ty stopień podniesiony

Tylko szósty i siódmy stopień gammy minor modyfikuje się w melodyi. Harmonia zaś modyfikować się nie może, co się daje widzieć w następnym przykładzie Rossiniego, gdzie w lewej ręce akordu z modyfikowanymi tonami fis i G gammy A minor rażąco fałsze przedstawiają się.

## P r z y k ł a d.

Rossini.

z ł e

Zachowując 6 i 7 stopień taki jaki jest w przykładach gammy Nr. 3, wtedy melodia zachowuje swój charakter minorowy.

d o b r e

Z tych przykładów wynika uwaga następująca:

1. Podnosi się o pół tonu 6-ty stopień gammy minor, jeżeli nuta nie należy do akordu i jeżeli 7 stopień następuje.
2. Zniża się 7 stopień gammy jeżeli nie należy do akordu i jeżeli po nim następuje 6 stopień gammy minor.
3. Jeżeli zaś 6 i 7 stopień nie należy do akordów, wtedy podnosi się 6 stopień w melodyi idącej do góry, 7 stopień o pół tonu się zniża w melodyi schodzącej na dół.

## § 54. O akordach gammy E minor.

Gamma E minor jest podobna do gammy G major oprócz krzyżyka przypadkowego na ton czuły dis. Te więc dwie gammy są w bliskim z sobą stosunku — a zatem E minor zbliża się w swojej styczności do tonu C.

Akord toniki G major jest ten sam co na 5 stopniu gammy C major, a akord toniki E minor znajduje się również na 3 stopniu gammy C major. Wspólność więc tonów jest bardzo bliska.



### § 55. O akordach tonu D minor.

Gamma D minor ma wspólne tony z gammą F major oprócz przypadkowego krzyżyka na cis — jest więc w bliskim stosunku z gammą F, a przez nią łączy się z tonem C major.



Akord toniki F major jest ten sam co na 4 stopniu gammy C major, a akord D minor toniki znajduje się również na 2 stopniu gammy C major. Wspólność więc tonów jest bardzo bliska.



Widziemy z tego stosunku gamm że pięć tonów styka się z tonem C major, to jest trzy tony minor i dwa tony major, te pięć tonów mają swoją naturalną styczność ze swojemi tonami major i minor — a zatem skala modulacyi jest bardzo rozległa.

Podług wskazanych sposobów uczeń dla ćwiczenia wynajdzie inne grupy tonów z sobą stykających się.

Znając już wzajemny stosunek sześciu gamm A minor, G major, D minor, F major, E minor, C major i sposób rozwiązywania akordów otwiera się obszernie pole do przechodzenia czyli modulacyi w tonach znanych gamm a przez zastosowanie prawideł można rozszerzyć naszą znajomość do 24 gamm to jest 12 major i 12 minor.

*Uwaga.* Modulacya właściwie odznacza się przez kilka akordów stanowiących którąkolwiek ze znanych nam końcówek czyli kadencyi.

## Przykłady różnych modulacji.

z tonu C na A minor                      z tonu C na As major

The first system shows two musical examples. The first, 'z tonu C na A minor', shows a sequence of chords: C major (5), F major (6), E minor (4), D minor (5), and C major (5). The second, 'z tonu C na As major', shows a sequence: C major (5), F major (b3), E minor (6), and C major (b5).

z C na D minor                      z C na G major                      z C na E minor

The second system shows three musical examples. The first, 'z C na D minor', shows: C major (5), F major (6), E minor (4), D minor (5), and C major (5). The second, 'z C na G major', shows: C major (5), F major (6), E minor (4), D minor (5), and C major (5). The third, 'z C na E minor', shows: C major (5), F major (6), E minor (4), D minor (5), and C major (5).

z C na F major                      z C na D minor                      z C na A minor                      z C na F major

The third system shows four musical examples. The first, 'z C na F major', shows: C major (5), F major (6), E minor (4), D minor (5), and C major (5). The second, 'z C na D minor', shows: C major (5), F major (5), and D minor (5). The third, 'z C na A minor', shows: C major (5), F major (5), and A minor (5). The fourth, 'z C na F major', shows: C major (5), F major (5), and F major (5).

## Przykłady modulowania w odległych tonach.

z C na Es major                      z C na F minor                      z C na B major

The fourth system shows three musical examples. The first, 'z C na Es major', shows: C major (b3), F major (6), E minor (b4), and Es major (5). The second, 'z C na F minor', shows: C major (5), F major (6), E minor (b3), F minor (b4), and F minor (5). The third, 'z C na B major', shows: C major (5), F major (b3), E minor (6), B major (b6), B major (6), B major (b4), and B major (5).

z C na G minor                      z C na Es major                      z C na As major

The fifth system shows three musical examples. The first, 'z C na G minor', shows: C major (5), F major (b3), G minor (b6), G minor (4), and G minor (5). The second, 'z C na Es major', shows: C major (b5), Es major (b4), Es major (5), and Es major (b5). The third, 'z C na As major', shows: C major (b5), As major (b6), As major (b5), and As major (b5).

Można przechodzić przez pośrednie tony z minor na major.

z C minor na G major      z C minor na E minor      z C minor na F major

z C minor na D minor      z C minor na D minor      z C minor na A minor

z C major na Des major      z C major na B minor      z As na E minor

z Fis minor na F major

## LEKCYA IX.

Dalszy ciąg o modulacyi.

§ 56. Łączenie akordów odbywa się najłatwiej za pomocą akordu toniki i septymy dominantowej w różnych przewrotach tychże akordów. W dalszych lekcjach po wytłumaczeniu innych akordów dysonansowych jeszcze więcej znajdzie się środków i ułatwienia. Przykład następny przed-

stawia łatwe połączenie tonów stycznych z sobą mających za pomocą akordu toniki i septymy dominantowej.

Tony C D minor E minor F major G major A minor H minor C major

H minor A minor G major F major E minor D minor C major

Przez wspólność tonu akordu jednej gammy wchodzi się w ton innej gammy.

z C na Des z D na Es major z C minor na Des minor

Euharmoniczne

Z C major przez inne tony na B major.

Enharmon.

Dla oswojenia ucznia z kluczami głosów przytoczymy mały wzór na cztery głosy modulacji w tonach stycznych czyli stosunkowych.



C major G major E minor

5 6 - 5 - 3 6 6 4 5 5 6 4 6 6 3 3 6 4 # 6 5

G major C major D minor C major E minor

6 4 # 6 + 4 6 #6 6 6 3 5 6 4 5 6 3 6 6 4 # 3 # 3 #6

E minor C major A minor F major

6 4 # 3 6 5 #6 3 6 6 4 # 3 3 3 5 - 3 6 6 4

F major      A minor      C major      G major      C major

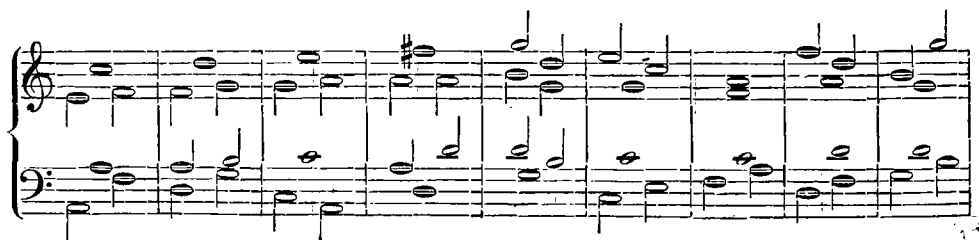
5, 5, 6, 3 5, 3 5, 5 3, 5, 5, 5

C major

3, 5, 5, 5 3, 6 4, 5, 5

Ten sam przykład przełożony na organ.

Organ.



Dla wprawy ucznia kładziemy następnie przykłady modulacji, które dobrze powinien się wyuczyć, a grając one na fortepianie lub organach w różnych tonach, może je mieszać i łączyć, zawsze starając się zachować wspólność tonów w akordach i unikać wielkich przeskoków. Grając zaś te przejścia na organach — akordy basów powinny być całkowitym akordem grane, bo organ nieznosi przerywanych tonów.

Uczeń zacznie od 1-go numeru przykładu A, przegra cztery takty, potem od 4-go będzie wracał na powrót, później przyjmie następne numera i tak łącząc i przechodząc na różnych oktavach fortepianu oswoi się ze stosunkami tonów C, G, F major i A, E, D minor.

Śpiew może być zamieniony z ręki prawej na lewą. Prawa ręka opuszczając oktawy w przykładach napisane na lewą rękę, będzie brała akorda całkowite a lewa pojedyncze nuty, znajdujące się w śpiewie. Można też przy tym ćwiczeniu używać rozmaitych rytmów dla urozmaicenia melodyi.

Modulowanie czyli przejście w tony jest tym łagodniejsze i przyjemniejsze dla ucha jeżeli w śpiewie tony łączą się sekundami major lub minor i tak z C do D z D do E z E do F z F do G i t. d.

**A.** C major      A minor      G major      E minor

**B.** C major      A minor      F major      D minor

**C.** C major      A minor      G major      E minor

**D.** C major      A minor      F major      D minor

E. C major A minor G major E minor

1 2 3 4

F. C major A minor G major D minor

1 2 3 4

C major A minor G major E minor

C major A minor F major D minor

### § 57. O marszach harmoniczych.

Nazywa się marszem harmonicznym następstwo basu symetryczne przez inwerwale wyższe lub niższe.

Basy mogą przyjmować różne formy na dół lub do góry, harmonia musi się do nich stosować i dobrze łącząc akordy, również symetrycznie postępować. Ponieważ trudno jest zachować symetryczność, a zatem rzeczy zabronione, jako następstwo kwint lub oktaw, których częstokroć niepodobna jest uniknąć w takich marszach jest tolerowane.

Harmonia na danym basie.

Uczeń przełoży to na fortepian dla wprawy w kluczach.

Musical score for piano, showing a sequence of chords and fingerings. The bass line has fingerings 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5. The treble line has accents and slurs.

Przełożyć na fortepian.

Empty musical staves for piano, showing treble and bass clefs.

Musical score for piano, showing a sequence of chords and fingerings. The bass line has fingerings 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5. The treble line has accents and slurs. The word "etc." is written at the end of the piece.

Przełożyć na fortepian.

Empty musical staves for piano, showing treble and bass clefs.

Na fortepianie używają się marsze harmonijne, które czynią piękny efekt.

Chopin.

Ed. Wolff.

Wiadomo nam jest z historii muzyki, że do czasów Klaudjusza *Monteverde* dyrektora muzyki rzeczypospolitej Weneckiej, nie znano sposobu modulowania i zawsze dawna muzyka zostawała w jednym tonie. Dopiero *Monteverde* ośmielił się użyć akordu septymowego na dominancie wbrew przyjętym zwyczajom i tym sposobem wynalazł nutę pociągającą (*sensible*) i dał początek stałym kadencyom czyli końcówkom, bo rozwiązanie naturalne akordów się odkryło; przytaczamy tu wyjątek z jego opery *Orfeusz*, przedstawionej w r. 1607, w Mantui.

Qui le na-pee vez zo-se schie re sem-pre fio ri te

6 6 5 4 3 8 6 3 7 # 3 3 7 #



7 8 9 10 11 12 13

con le can-di di di-ta fur vi-ste a coglier ro-se

3 — 6 7 #6 3 +4 3 4 3 — 6 6 — #

Ton C aż do pierwszej części 3-go taktu, ton G jest przechodni w drugiej części 4-go taktu, akord septymy na dominancie przekonywa o przejściu w ton G major. Następnie daje się slyszć ton D, zwraca się potem do tonu G, przez zbliżenie nuty pociągającej Fis w takcie ósmym do G na początku taktu 9-go. Następnie akordem triton na F naturalne w basie, powraca do tonu C. W takcie 12 przez akord dominanty na D autor rozwiązuje akord i pozostaje w tonie G.

Użycie akordów disonansowych naturalnych datuje od początku 17-go wieku. A przez wprowadzenie w stosunek tonów dominanty, poddominanty czyli na 4 stopniu i tonu siódmego stopnia gammy, odkryto nutę pociągającą, której użycie zmieniło charakter choralu na jednym tonie zwykle wtedy używanego.

Tonika, dominanta, poddominanta i septyma stały się podstawą nowej harmonii. Od tej daty stosunek pomiędzy innymi tonami się utworzył, a następnie i modulacje stały się łatwiejszemi.

### Przykłady przejścia czyli modulacji.

C major A minor C major

3 + 6 6 — 6 5 3 6 3 3 + 4 6 6 3 6 3 6 3 4 3

Es major As major E major A major

+ 4 6 + 6 3 + 4 b6 + 6 3 + 4 6 6 5 # 6 3 # + 4

D major      H major      G major      E minor

C major      D major      E major      C major

### Ć w i c z e n i e.

Uczeń na daną poniżej harmonii czyli towarzyszeniu utworzy melodyę. W pierwszym przykładzie A, jest cztery nuty raz wiązane, dwa pierwsze akorda są toniki, dwa drugie akorda septymy dominanty w drugim przewrocie. Nie należy pisać D w melodji podług prawidła wyżej wskazanego, że nie może być najniższy ton tego przewrotu powtarzanym w śpiewie.

W drugim taktie jest tylko trzy akordy, pierwsze dwa są toniki w pierwszym przewrocie, nie należy pisać w śpiewie E, aby tém nie podwajać najniższej nuty akordu stosownie do tego, co się mówiło o prawidłach co do akordu toniki.

W trzecim akordzie, który jest dominantowy, można użyć w śpiewie którykolwiek ton akordu, bo on nie jest w przewrocie.

Uczeń powinien pisać śpiew mieć w pamięci wyłożone prawidła, co do przewrotów akordów i które tony mogą się podwajać a które nie.

### Frazes modułujący na G major.

A.

1 C major    5 (a)    1 (b)    5    5 (c)    1    1 G major

(a) Nie pisać w śpiewie D najniższą w akordzie, bo ją nie należy podwajać.

(b) Nie pisać w śpiewie E, bo akord toniki jest w pierwszym przewrocie.

(c) Nie pisać w śpiewie H<sub>2</sub>, bo jest nutą najniższą septymy D w przewrocie.

Musical notation showing four measures of C major chords in the bass clef. The notes are: 1 5 (a), 1 5 (b), 5 1 (d), 5 1 (b), 5 1 (a). The label "C major" is written below the first measure.

*Andante.*

Musical notation showing five measures of C major chords in the bass clef, marked *Andante*. The notes are: 1 1 5 (a) (b), 1 5 1 (a) (c), 1 1 1 1 1 1 1 1, 1 1 1 1 1 1 1 1, 1. The label "C major" is written below the first measure.

Musical notation showing five measures of C major chords in the bass clef. The notes are: 1 1 1 1 1 1 1 1, 1 1 1 1 1 1 1 1, 1 1 1 1 1 1 1 1, 1 1 1 1 1 1 1 1, 1 1 1 1 1 1 1 1.

*Allegretto.*

Musical notation showing four measures of C major and G major chords in the bass clef, marked *Allegretto*. The notes are: 1 5 (c), 1 (a), 5 (d) G major, 1. The label "C major" is written below the first measure.

Musical notation showing four measures of C major chords in the bass clef. The notes are: 1 5 (c), 1 (a), 1 5, 1. The label "C major" is written below the first measure.

(a) Nie pisać w śpiewie E, bo jest w basie, który jest w pierwszym przewrocie.

(b) Nie pisać F w śpiewie, bo jest w akordzie septymy w przewrocie.

(c) Nie pisać D w śpiewie, najniższą nutę septymy D, bo jest w przewrocie.

(d) Nie pisać Fis w śpiewie, nutę septymy D tonu G major, bo ten akord jest w przewrocie.

### § 58. O akordach trzytonowych gammy major i gammy minor na wszystkich jej stopniach.

Dotychczas była mowa o akordach trzytonowych, które się formują z dwóch tercji na tonice i dominancie gammy, będziemy teraz rozбивać akordy na innych stopniach.

Gamma majorowa ma trzy akordy majorowe na 1, 4 i 5 stopniu, które mają pierwszą tercję major, drugą minor.


Gamma minorowa ma dwa akordy major, mające pierwszą tercję major, drugą minor i one się tworzą na 5 i 6 stopniu.

Gamma C major                      Gamma A minor

Gamma major ma trzy akordy minor, mające pierwszą tercję minor a drugą major, opierają się one na 2, 3 i 6 stopniu.

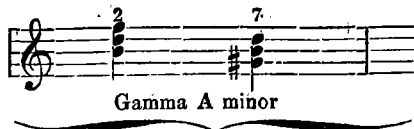
Gamma minor ma dwa akordy minor, składające się z pierwszej tercji minor, drugiej major, opierają się one na 1 i 4 stopniu.

Gamma C major                      Gamma A minor

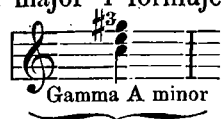
Oprócz tych akordów gamma major ma jeden akord złożony z dwóch tercji minor, opierający się na 7 stopniu  kwinta H, F jest zmniejszona.

I ten akord zowie się triton, ponieważ składa się z trzech równych tonów. Gamma minor ma dwa akordy na 2 i 7 stopniu, które do akordów

doskonałych nie należą, składają się z dwóch tercji minor i formują kwintę zmniejszoną.



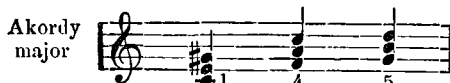
Gamma minor posiada jeszcze jeden akord, który się nie znajduje w gammie major. Jest to akord złożony z dwóch tercji major i formuje kwintę większą o pół tonu od kwinty czystej, przeto przybiera nazwisko kwinty zwiększonej, opiera się na 3 stopniu.



### § 59. O charakterze siedmiu akordów na tonach gammy major i minor.

Widziemy z powyższego wykazania, że każda gamma ma siedm akordów trzytonowych różnaitęj natury, z których dwa akordy na tonice i dominancie najglówniejszą grają rolę, inne akordy są poniekąd pomocnicze. Wiemy z przeszłych lekyi, że akordy doskonałe trzytonowe major i minor są akordami zadawalniającymi i nie potrzebują rozwiązania.

Gamma C major przedstawia 3 akordy major i 3 akordy minor.



Gamma minor przedstawia 2 akordy major i 2 akordy minor.



A minor

Każdy z tych akordów opierając na innym stopniu gammy, przedstawia jakby tonikę innego tonu, oprócz akordów z kwintą zmniejszoną lub powiększoną. W użyciu więc tych akordów trzeba tak postępować, żeby ucha nie zwodzić jeżeli tego modulacya nie wymaga.

Akord zaś kwinty zmniejszonej, w gammie major, opierający się na 7 stopniu, równie też w gammie akordy minor, opierający się na 2 i 7 stopniu, są akordami przechodniemi i uderzone wymagają nieodbitcie rozwiązania.

W gammach minor sekunda zwiększona między 6 i 7 stopniem jest bardzo rażąca, przez co gamma minor w melodyi modyfikuje się jak już to niżej widzieliśmy.

Gamma minor mając trzy akorda przechodnie, przedstawia więcej środków do modulacyi.

Poznanie akordów gammy minor i gammy major skłania nas do powtórzenia o modulacyi tej ważnej i bogatej gałęzi nauki muzyki.

### § 60. O praktycznym łączeniu tonów.

Każda gamma major ma akorda trzytonowe major na 1, 4 i 5 stopniu i trzy akorda minor na 2, 3 i 6 stopniu.

Gamma minor ma dwa akorda major na 5 i 6 stopniu i dwa akordy minor na 1 i 4 stopniu.

Ztąd wynika styczność gamm nie tylko przez wspólność tonów ale nawet przez wspólność trzytonowych akordów.

Nuty białe oznaczają wspólność tonów.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains three triads: C major (C, E, G), G major (G, B, D), and F major (F, A, C). The second staff contains two triads: F minor (F, A, C) and E minor (E, G, B). Brackets are placed under each triad. The notes C, E, and G are written with white stems, indicating they are common to the C major, F major, and F minor triads.

Akord wspólny C, E, G, łączy te 5 gamm z sobą.

Każdy ton w gammie należy do trzech różnych akordów: i tak ton A może być głównym tonem akordu minor A, C, E, tercją akordu na 4 stopniu gammy C major F, A, C, lub kwintą akordu minor na 2 stopniu tejże gammy D, F, A, są również inne akorda czterotonowe, które tę nutę w swoim składzie zawierają i mogą posługiwać do połączenia tonów czyli do modulacyi.

Zacniemy od akordu toniki C major C, E, G, będziemy przechodzić w inne tony, mając zawsze na uwadze, aby którykolwiek z tonów C, D, E, G, A, był w akordzie następnym i stanowił wspólną nutę.

z C major na G major      z C major na D major      z C major na Des major

z C major na E major      z C major na H major      z C major na Fis major

Z tonu C na fis nie może się modulować prosto, bo nie ma żadnego tonu wspólnego, trzeba więc użyć pośrednich tonów.

Użycie akordu pośredniego na 2 stopniu gammy łądodzi i ułatwia przejście. W przykładzie następnym mały motyw przechodzi na kilka tonów, zawsze przez wspólność tonów do akordu należących.

C major      G major

1 stop.      2 stop.      5 stop.      1 stop.

C major      F major

1 stop.      5 stop.      2 stop.      5 stop.      1 stop.

Two systems of musical notation. The first system shows the C major scale in the treble clef and its corresponding chords in the bass clef. The second system shows the F minor scale in the treble clef and its corresponding chords in the bass clef. Brackets above the treble clef lines label the scales as 'C major' and 'F minor'. Below the bass clef lines, the text '2 stop.' is written.

Two systems of musical notation. The first system shows the C major scale in the treble clef and its corresponding chords in the bass clef. The second system shows the E minor scale in the treble clef and its corresponding chords in the bass clef. Brackets above the treble clef lines label the scales as 'C major' and 'E minor'. Below the bass clef lines, the text '2 stop.' is written.

### § 61. O przechodzeniu czyli modulacyi z gąmmy minor na inne tony.

Gamma minor ma dwa akordy minor na 1 i 4 stopniu. Gamma major ma również trzy akordy minor. Ztąd wynika że każdy z tych akordów minor, może się znaleźć w którejkolwiek gammie major na 2 i 3 albo 6 stopniu.

Również gamma minor mając dwa akordy major na 5 i 6 stopniu, może także mieć wspólność z gammami major mającymi takie same akordy major na 1, 4 lub 5 stopniu.

Ztąd ten sam wniosek wynika, że akord major znajdując się w którejkolwiek gammie z trzech gamm major na 1, 4 i 5 stopniu stanowi łączność i stosunek pomiędzy pięciu gammami. Naprzykład C, Es, G, gammy C minor znajduje się w dwóch gammach minor i trzech gammach major.

Two systems of musical notation. The first system shows the B major, As major, and Es major scales in the treble clef. The second system shows the C minor and G minor scales in the treble clef. Brackets above the treble clef lines label the scales as 'B major', 'As major', 'Es major', 'C minor', and 'G minor'.

Modulacya w tych pięciu tonach jest łatwa przez wspólność akordu C, Es, G.



Następne przykłady przekonają o tém cośmy wyłożyli.

C major      B major

C minor

C minor      A♭ major

C minor      E♭ major

C minor      G minor

Oto są akorda, które posługiwały do modulacyi.

B major      A♭ major      E♭ major      G minor

W tych przykładach użyliśmy tylko dwa akordy trzytonowe C, E, G i C, Es, G. Ale że znajdujemy we wspólnych dwóch gammach major sześć akordów major i cztery akordy minor, również w gammach minor cztery akordy major i cztery akordy minor, daje to wielką łatwość łączenia i modulacyi.

## § 62. Praktyczny sposób modulowania.

Nie jeden pianista lub organista pragnąłby nauczyć się przechodzenia z tonu na ton przy małych preludyach lub przy większej kompozycyi.

Wskazemy przykładami niektóre praktyczne sposoby.

1. Chcąc przyjść w ton, pierwszą rzeczą jest wynaleźć akord septymy dominantowej nowego tonu w który wejść chcemy, a przez ten akord połączenie z następną toniką nastąpi.

2. Starać się aby łagodne było przejście przez wspólność jakiegobądź nóty w akordach łączących się.

a) Łatwe jest przejście na ton o sekundę minor w dół i w górę, na przykład z tonu C major na ton Des lub H.

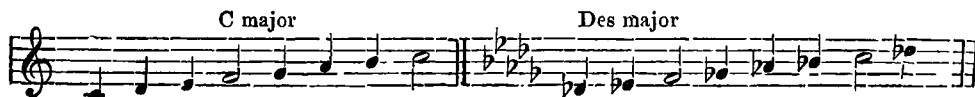
b) Na ton o sekundę major w dół i w górę, na przykład z tonu C major na ton D lub B.

c) Na ton o tercję minor w dół i w górę, na przykład z tonu C major na Es lub A.

d) Na ton o tercję major w dół i w górę, na przykład z tonu C na E i As.

## LEKCJA X.

§ 63. O modulacyi na sekundę minor to jest z tonu C na ton Des.



W tych dwóch gammach wspólność jest w tonach C i F, — to jest w pierwszej gammie, tonika odpowiada tonowi atrakcyjnemu czyli czulemu gammy Des. Drugi ton F w gammie C major jest na 4 stopniu, a w gammie Des jest na 3 stopniu.

Każda gamma major lub minor zawsze będzie miała jeden lub dwa tony wspólne z innemi gammami.



W przykładzie Nr. 2 połączyliśmy tony przez wspólność tonu F, który się znajduje w akordzie na 4 stopniu gammy C i akord septymo dominantowy tonu Des major.

3.

W tym przykładzie Nr. 3 przejście jest za pomocą wspólnego tonu F który się znajduje w akordzie na 2 stopniu gammy C major i akordem toniki tonu Des major.

4.

Tu się odbyła modulacja przez połączenie akordów za pomocą akordu na 4 stopniu gammy C major F, A, C i akordu na 1 stopniu gammy Des: Des, F, As, jest wprawdzie w tonie C akord septymy dominantowej G, H, D, F, który ma ton wspólny F z akordem na 1 stopniu Des, F, As, ale natura nuty F w akordzie septymowym musi schodzić na E, a H podnosić się na C, więc te dwa akordy dwóch gamm, pomimo wspólności tonu F, połączyć się z sobą nie mogą, bo F musiałoby schodzić o cały ton na Es, co jest nie możebnym.

Uczeń dla wprawy może wynajdywać przejścia na sekundę minor, w innych tonach łącząc dobrze akordy — aby przyzwycząić ucho do modulacji.

Dla pokazania przejścia na sekundę niższą to jest z tonu Des na C, użyjemy tych samych przykładów tylko w innej formie.

Widzieliśmy że są dwa tony wspólne w tych dwóch gammach, przykład następny przedstawia połączenie septymy dominanty As, C, Es, Ges, z akordem toniki C, E, G, gdzie jest C tonem wspólnym.

W tym przykładzie nuta atrakcyjna Ges, zamiast zejść na dół na ton F, podnosi się o pół tonu tylko na G, który jest kwintą akordu C, E, G.

Des major      C major      Des major      C major

1 5      1 5      1 2 1 5      1      1 4      1 5      1 4 1 5      1

Wspólne tony są oznaczone łącznikami. • Cyfry pod akordami wskazują stopnie gamm.

W modulacyi przy użyciu akordów septymo-dominantowych z tonami czułymi, jeżeli tony muszą odstępować od reguł podnoszenia lub zniżania, wtedy trzeba aby ich przejścia i zlewania się odbywały się przez pół tonu. I tak w pierwszym taktie Es zamienia się na E, Ges na G, C zostaje nutą wspólną. W piątym taktie As zamienia się na A, dalej A schodzi na G, F na G, a C jest tonem wspólnym.

Przejścia na ton o sekundę minor niższą o pół tonu przez wspólność tonów.

C major na H major      H major na B      B na A      A na As

As na G      G na Ges      Ges na F      F na E

E na Es      Es na D      D na Des      Des na C

## Przejścia na ton o sekundę minor wyższą o pół tonu.

C na Des      Des na D      D na Es      Es na E

L na F      F na Fis      Fis na G      G na As

As na A      A na B      B na H      H na C

Te przejścia radzimy przegrywać na fortepianie kilka razy, aby one spa-  
mniać, mogą one służyć do improwizacji w razie potrzeby, i ucho z nimi się  
oswoi.

## § 64. O przejściach na sekundę major wyższą o cały ton.

Weźmy za punkt porównania tonów, dwie gammy jedną C major, drugą  
D major.

C major      D major

Przez to porównanie postrzegamy, że pięć tonów jest wspólnych a dwa  
tylko zmienione krzyżykami Fis, Cis, są różne.



## Preludium na organ.

The musical score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains four measures with the following chords: C major, (a) D minor, D major, and (b). The second system contains four measures with the following chords: (c) D minor, D major, (d) D minor, D major, (e) D minor, D major, and (f) D major. Fingerings are indicated by numbers 1, 5, 4, 1, 5, 1, 5, 4, 4, 1, 5, 4, 4.

## Rozbiór tego preludium.

(a) Akord minor jest wspólny w pięciu tonach, trzech majorowych, dwóch minorowych, akord G, B, D w trzecim takcie jest wspólny gammom F major na 2 stopniu, gammie Es major na 3 stopniu i gammie B na 6 stopniu—G minor na 1 stopniu i D minor na 4 stopniu. Ponieważ żaden akord ani toniki ani septymo dominantowy nie poprzedza akordu G, B, D, nie można więc oznaczyć tonu. Ale że następuje D major, więc ten akord musi do tego tonu należeć. Akordy minor i major dobrze użyte, pomagają do przejścia i ozdabiają harmonię.

(b) Akord septymy zmniejszonej w D minor Cis, E, G, B na pedale D <sup>1)</sup>.

(c) Ten sam akord septymy zmniejszonej bez środkowych tonów.

(d) Akord na 4 stopniu D minor G, B, D.

(e) Akord na 1 stopniu gammy — to jest użyty akord minorowy dla ozdobienia przejścia harmonii — dalej od G idą tony chromatycznie na dół.

(f) W takcie przedostatnim akord septymo dominanty. D major A, Cis, E, G, na pedale czyli nucie dolnej D. W górnym akordzie jest przedłużenie tonu D to jest że ton akordu D, F, A, przeciąga się na połowę taktu i dopiero w drugiej połowie rozwiązuje się na akordzie A, Cis, E, G.

W przechodzeniu tonów nie koniecznie jest używać wprost akordów roz-

<sup>1)</sup> Pedalem zowie się nuta ciągle trzymana, częstokroć nie należąca do akordu.



wiązujących, można brać akordy pośrednie z innych gamm i przechodzić przez inne tony nim się wejdzie na ton żądany.

**A.**

Des 1 D 2 stop. 1 5 stop.

5 6 H<sup>7</sup> D D 8 9

1 5 4 1 5 5 1 2 2

W tym przykładzie *A* przechodzimy przez ton Des mając wspólne tony, i zaraz po uderzeniu akordu septymowego dominanty i toniki wchodzimy w ton D major i dla lepszego określenia tonu używamy różnych akordów gammy tegoż tonu, w ósmym taktie używamy różnych przejść przelotnych.

**B.**

*ap. ap. ap. ap. p. p.*

W tym przykładzie *B* zamiast przejścia prostego z C major na ton D major, modulacja idzie na ton G major, potem uderza się akord toniki H, Dis, Fis, i jej dominanta Fis, Ais, Cis, można uważać te akordy jako należące do tonu Fis major, gdzie akord H, Dis, Fis jest na 4 stopniu.

Po tym akordzie następuje w piątym taktie akord toniki D, Fis, A—za pośrednictwem tonu Fis łączność się robi między temi dwoma gammami.

§ 65. O przechodzeniu na ton o sekundę major niżej to jest o cały ton.

Przejsie na sekundę major niższą odbywa się podług tych samych prawideł. W przykładach pokazemy różne przejścia z tonu D major na C major.

1.

1 2 5 6 2 5 1

2.

D D min. A min. D min. C maj. C minor

D 5 stop. G 5 1 stop. 5 C 5

C minor C A minor C

5 6 6 5 3 4 3 3 5 6 4 5 5  $\flat 5$   $\flat 5$

6  $\flat 6$   $\flat 3$   $\flat 3$  6  $\flat 4$  5  $\flat 3$  5  $\flat 4$   $\flat 5$   $\flat 5$   $\sharp 3$   $\sharp 3$

§ 66. O przejściu na ton o tercję minor w górę i o przejściu o tercję w dół.

Gammy położone względem siebie o tercję minor w dół lub w górę, mają cztery tony wspólne.

Oznaczmy krzyżykami tony wspólne.

Ton C Ton Es

Ton C Ton A

Przez te nuty wspólne akorda łatwo mogą się łączyć.

Akorda mające nuty wspólne.

Ton C Ton Es

Tony powinny łączyć się i rozwiązywać na interwale najbliższe, to jest o pół tonu lub ton w górę lub na dół, zachowując o ile można nutę wspólną.

W taktach 1, 2 i 3, bas względem śpiewu w przejściu robi niedobre rozwiązanie, bo przypuściwszy że to jest na śpiew pisane, bas ma trudne przejście z tonu C na Es, gdyż akord C major tkwi jeszcze w pamięci. Zejście z tonu C na B w tych akordach jest zanadto odległe, bo o cały ton E zlewa się dobrze na Es—a G jest nutą wspólną.

Takt 4, jest tu omyłka następstwa dwóch oktaw C, B.

Takt 5, w tym taktach jest dobrze, bo głosy poruszające się, idą przez tercję.

Takt 6, to przejście harmonii jest najlepsze, gdyż bas i najwyższe tony są w dobrym z sobą stosunku. Bas porusza się o pół tonu z E na Es a soprano zostaje na tonie G. Alto schodzi na ton B a tenor zatrzymuje tę samą nutę G. Ton G jest podwojony w soprano i tenorze.

### Rozbiór przykładu A.

W taktach 1. Po akordzie toniki następuje akord na 2 stopniu gammy Es major, przejście to za pomocą tego akordu jest bardzo łagodne. Soprano czyli najwyższy głos podnosi się o pół tonu z G na As. Alto z E na F. Tenor pozostaje na miejscu a bas chociaż podnosi się o kwartę z C na F, ale to przejście jest łatwe, gdyż F jest wspólnym tonem w obu gammach C i Es major.

Takt 2. Akord toniki Es major łączy się dobrze z poprzednim, gdyż oba należą do jednej i tej samej gammy. Soprano spada o pół tonu z As na G. Alto z F na Es. Tenor z C na B. Chociaż w basie przeskok jest znaczny na kwintę, lecz w śpiewie łatwo się wykonywa, bo jest w tej samej gammie. Następuje akord septymy dominantowej tonu Es major, który dobrze się łączy z akordem toniki przez wspólność basu.

Takt 3. Akord toniki niema swojej kwinty B, gdyż przy połączeniu należy unikać błędu harmonii. D tercja musi się rozwiązywać na Es, a septyma As na G. Soprano z altem muszą spływać na jeden ton Es.

1

2

C Es 1 5 1 C Es 1 4 1 5 1

W przykładzie Nr. 1 przejście odbywa się za pomocą akordu na 4 stopniu tonu Es major.

Łączenie się akordu toniki C, z akordem na 4 stopniu As, C, Es, czyni przejście przyjemne, przez wspólność tonu C, a potem że tony łączą się przez pół tony. Soprano C ma ton wspólny. Alto G podnosi się o pół tonu na As. Tenor spada o pół tonu na Es. Bas przechodzi na tercję z C na As. Ten akord łączy się z następnym akordem toniki Es, w drugim przewrocie kwinta B jest w basie. Es jest tonem wspólnym a inne głosy idą w porządku przeciwnym z basem. Nakoniec przejście jest dopełnione i rozwiązane na akord toniki Es major.

W przykładzie następnym Nr. 2. Chociaż dwa pierwsze akordy nie mają głosu wspólnego, jednak łączenie się i przejście jest bardzo dobre, gdyż tony przechodzą w drugi akord przez pół tony. Dalsze rozwiązanie jest naturalne i nam już znajome.

Przejście czyli modulacja jest zawsze lepszą, jeżeli głos wspólny znajduje się w soprano czyli najwyższym głosie.

Przejdziemy w przykładach przejście w kilka tonów melodyi Mozarta z Don-Juana.

& &

Następne przejście jest na ton Es major.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The key signature has one flat (Bb). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The bass line consists of a series of chords: G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, and G2-Bb2-Eb3.

The second system of musical notation continues the exercise. The upper staff features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line continues with chords: G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, G2-Bb2-Eb3, and G2-Bb2-Eb3. The system concludes with the word "etc." in the upper right corner.

Przejście na ton A major.

The first system of musical notation for the A major exercise. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the upper staff begins with a quarter note A4, followed by quarter notes B4, C#5, and B4. The bass line consists of a series of chords: A2-C#3-E3, A2-C#3-E3, A2-C#3-E3, and A2-C#3-E3.

The second system of musical notation continues the exercise. The upper staff features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by quarter notes A4, B4, C#5, and B4. The bass line continues with chords: A2-C#3-E3, A2-C#3-E3, A2-C#3-E3, and A2-C#3-E3. The system concludes with the word "etc." in the upper right corner.

Przejście na ton H major.

The first system of musical notation for the H major exercise. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#). The melody in the upper staff begins with a quarter note H4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The bass line consists of a series of chords: H2-C#3-G#3, H2-C#3-G#3, H2-C#3-G#3, and H2-C#3-G#3.

etc.

Przejdźcie na ton As major.

etc.

etc.

Przejdźcie na ton F major.

etc.

etc.

Przejdźcie na ton G major.

A musical score in G major, 2/4 time. The top staff shows a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff shows a bass line with chords. The sequence consists of four measures: 1. G major (C4, E4, G4), 2. A major (C4, E4, G4), 3. B major (C4, E4, G4), 4. C major (C4, E4, G4).

## LEKCJA XI.

### § 67. O przedłużeniu czyli opóźnieniu rozwiązania tonów akordu.

W akordach idących po sobie, można jeden ton akordu poprzedniego przedłużyć na drugi akord, chociażby do jego składu nie należał.

To przedłużenie zowie się opóźnieniem lub zawieszeniem, bo się opóźnia ton, nim się rozwiąże w górę lub na dół na nutę harmonijną. Jest to rodzaj niezgodności, która dobrze użyta, nadaje pewien charakter i wdzięk muzyce.

A musical score in 2/4 time, illustrating the concept of prolongation. The top staff shows a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff shows a bass line with chords. The sequence consists of eight measures: 1. C major (C4, E4, G4), 2. C major (C4, E4, G4), 3. C major (C4, E4, G4), 4. C major (C4, E4, G4), 5. C major (C4, E4, G4), 6. C major (C4, E4, G4), 7. C major (C4, E4, G4), 8. C major (C4, E4, G4). Above the first four measures are labels: 'przygotowanie' above the first measure, 'przedłużenie' above the second, 'rozwiązanie' above the third, and 'przygotowanie' above the fourth. Above the last four measures is the label 'ten sam przykład bez przedłużenia'.

W pierwszym takcie tego przykładu C tonika gammy, opóźnia się, przedłużając się na drugi akord, do którego składu nie wchodzi, dopiero rozwiązuje się na H w drugim akordzie taktu drugiego. To samo widzimy w trzecim takcie: D, rozwiązuje się na C, w czwartym takcie, bez względu na pierwszy akord tego taktu, do którego nie należy.

Przygotowanie przedłużenia tonu umieszcza się na słabiej części taktu. Samo przedłużenie jest na części mocnej a rozwiązanie na słabiej części, jakto widzimy w tym przykładzie.

Dla dobrego użycia tej figury harmonii nie odrzeczy będzie przypomnieć o prawidłach, jakie tony podwajać można w harmonii, a których podwojenia trzeba unikać. Oraz uwagi, któreśmy wyłożyli o tonach nie należących do akordów.



W akordach toniki i septymy dominantowej i w ich przewrotach podwaja się ton, który stanowi niejaki spoczynek i nie wymaga rozwiązania, to jest, że takowy ton można użyć w śpiewie i harmonii.

Mogą się podwajać tony:

1. Ton główny i kwinta w akordach toniki lub innych akordach trzytonowych i główny septymo dominanty.
2. Tercja może się podwajać w akordach trzytonowych, minor jednak należy unikać kłaść ją jako najwyższy ton akordu.

Nie mogą się podwajać:

1. Wszystkie tony atrakcyjne czyli pociągowe, które wymagają rozwiązania, jakoto tony czułe, w akordzie septymy dominantowej, nie można więc podwajać tercy i septymy a nawet kwinty. Szczególniej w basie nie mogą one podwojone znajdować się na najniższym stopniu.
2. Tony nie należące do akordu, jakoto appoggiatury, tony sąsiednie i tony przechodnie.
3. Tercja akordu trzytonowego w tonie major nie może być użytą w śpiewie i towarzyszeniu, jednak może być podwojoną, jeżeli nie jest najniższym tonem harmonii.

Przykład przedłużenia tonu C.

Ten sam przykład bez przedłużenia.

Takt 1. W przykładzie pierwszym w akordzie toniki C, E, G, tercja w śpiewie nie jest podwojoną w basie. W drugiej części taktu, C jest w śpiewie, położyliśmy tercję E w basie dla nadania śpiewności basowi. Bas idzie w górę od C do E a soprano na dół od E do C. W tym akordzie żaden ton nie jest podwojony. Tony znajdują się w tej samej oktawie co czyni ścisłą harmoniję.

Takt 2. Akord septymy dominantowej G, H, D, F. Ton H nie jest w akordzie basu, bo nie może być podwojonym jako ton atrakcyjny czyli czuły. Pierwsza część taktu ma w śpiewie C obce akordowi, opóźnia przez to ton H, który daje się dopiero słyszyć w drugiej części taktu.

Takt 4. Akord septymowy dominany w pierwszym przewrocie, ponieważ H jest tonem najniższym basu—H jest podwojone w śpiewie i w basie przeciwko prawideł, bo jest tonem atrakcyjnym. Zrobiliśmy to aby przekonać ucznia przykładem o złym wrażeniu jakie sprawia to podwojenie. Nie należy go podwajać nawet przy opóźnieniu.

Takt 6. Akord septymy dominantowej w drugim przewrocie D jest najniższym tonem basu. Ta harmonia jest dobra, gdyż H opóźnione w śpiewie przez C, nie znajduje się w basie.

Takt 7. Tu śpiew jest o oktawę wyżej.

Takt 8. Akord septymy dominany G, H, D, F w trzecim przewrocie, septyma F jest najniższym tonem. Zawsze tak jak w poprzednich taktach C nie jest powtórzone w basie—opóźnia rozwiązując się na H.

The musical score consists of three measures, each divided into two parts by a vertical bar line. Above the vocal line, the following instructions are written: 'przygotowanie', 'przedłużenie', 'rozwiązanie', 'przygotowanie', 'przedłużenie', 'rozwiązanie', 'przygotowanie', 'przedłużenie', 'rozwiązanie'. The piano accompaniment in the bass clef shows chords and moving lines. Below the piano part, the measures are labeled: '1 przewr.', '2 przewr.', and '2 przewr.'. A small circle with the number '8' is located at the end of the third measure.

Ten sam przykład bez przedłużenia.

This musical score is identical to the one above, showing three measures of voice and piano accompaniment. It does not include the performance instructions or labels found in the previous score.

Drugi stopień gammy ton D opóźnia swoje rozwiązanie.

Takt 1. Akord towarzyszący przygotowaniu w drugiej części taktu, jest septymowy dominanty w pierwszym przewrocie, bo tercja H jest najniższym tonem.

Takt 3. Akord towarzyszący przygotowaniu opóźnienia tonu, jest w trzecim przewrocie. Kwinta D na dole.

Takt 7. Akord na drugim stopniu gammy.

Takt 2, 4, 6 i 8. Ton C jest podwojony, bo jest głównym tonem gammy.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the voice and a bass clef staff for the bass. The music is divided into four measures by vertical bar lines. Above the treble staff, labels indicate the function of the notes: 'przygotowanie' (preparation) above the first note of each measure, 'przedłużenie' (prolongation) above the second note, and 'rozwiązanie' (resolution) above the third note. The bass staff shows chords corresponding to these notes, with the lowest note of each chord being C.

W tym przykładzie E opóźnia się z rozwiązaniem na D, E przygotowane w taktach 1, 3, 5 i 7 jest towarzyszone przez akord toniki C, E, G. Rozwiązanie zaś w taktach 2, 4 i 6 jest na akordzie septymo dominanty i jego przewrotach.

Drugi przewrót nie mógł być użytym, gdyż D kwinta akordu którą podwoić nie można byłaby w śpiewie i w basie.

W taktie 8 D opóźnione przez E ma akord towarzyszący na 2 stopniu D, F, A w pierwszym przewrocie.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the voice and a bass clef staff for the bass. The music is divided into four measures by vertical bar lines. Above the treble staff, labels indicate the function of the notes: 'przygotowanie' (preparation) above the first note of each measure, 'przedłużenie' (prolongation) above the second note, and 'rozwiązanie' (resolution) above the third note. The bass staff shows chords corresponding to these notes. In the second measure, the word 'zły' (wrong) is written below the bass staff, indicating an incorrect resolution. Below the bass staff, there are labels for the chords: '1 przewrót' (1st inversion) under the first measure, '4 stop.' (4th degree) under the second measure, '2 przewrót' (2nd inversion) under the third measure, and '2 stop. 1 przewrót' (2nd degree 1st inversion) under the fourth measure.

W tym przykładzie ton F się opóźnia.

Przygotowanie jest w. 1 i 3 taktie przez akord sep. domin. w drugim przewrocie, rozwiązuje się w 2 taktie na E akord toniki. W piątym taktie akord na 4 stopniu, a w siódmym taktie akord na 2 stopniu w 1 przewrocie. W czwartym taktie akord jest zły bo tercja jest w śpiewie i basie.

Tu się opóźnia ton G i rozwiązuje się na F.

Takt 1, 5 i 7. Przygotowane G jest towarzyszone przez akord toniki C.

Takt 3. Akord na dominancie G, H, D w pierwszym przewrocie.

Takt 2, 4 i 6. Rozwiązanie na F towarzyszone przez akord na 4 stopniu F, A, C. Ten akord nie jest w przewrocie. W taktie 2 jest on w pierwszym przewrocie, w taktie 4 zamiast podwojoną nutę główną tercja została podwojoną dla uczynienia harmonij basowej dobitniejszej.

Takt 8. Akord na 4 stopniu F, A, C, ale zamiast rozwiązania akordu na tę samą tonikę akord się zmienia na 2 stopień gammy D, F, A. Ton F znajduje się w śpiewie i nie jest podwojony w basie.

S. D. tonu  
F w 3 prz.

W tym przykładzie A opóźnia się z rozwiązaniem się na G.

W taktach 1, 3, 5 i 7, przygotowanie jest towarzyszone przez akord na

4 stopniu czyli poddominanty F, A, C. Rozwiązanie na G w taktach 2, 4 i 6 jest towarzyszone przez akord toniki C, E, G. W ósmym takcie rozwiązanie na G jest na akordzie septymowym dominanty F major, dla pokazania uczniowi, że przez wspólność tonu G można zmienić gammę i wejść w inny ton. Trzeba mieć tylko na uwadze, aby w tym akordzie nuta śpiewu rozwiązująca opóźnienie, należała do obu akordów, G w śpiewie należy do akordu septymy dominantowej F major i w rozwiązaniu uważa się za drugi stopień, należący do tonu F major.

The musical score consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is divided into four measures, each with a label above it: 'przygotowanie' (preparation) and 'przedłużenie rozwiązania' (prolongation of resolution). The piano part shows chords for '4 stop.' (4th degree), '4 stop. C minor', and 'Tonika C minor'. The voice part shows a melodic line with a final note that is shared between the two chords in the 8th measure.

W tym przykładzie opóźnia się H z swoim rozwiązaniem na ton C, ale że jest tonem czułym czyli atrakcyjnym gammy, dla tego rozwiązanie musi iść w górę o pół tonu.

Takt 2, 4, 6 i 8. H nuta cała podnosi się na C.

Takt 1. Akord poddominanty na 4 stopniu w pierwszym przewrocie, następnie akord septymy dominantowej, H będące w śpiewie nie jest powtórzone w basie, bo jest tonem czułym gammy.

Takt 2. Kwinta G jest opuszczona, w poprzednim akordzie F nuta atrakcyjna wymaga rozwiązania na E niżej o pół tonu.

Takt 5. Akord na 4 stopniu w przewrocie gammy C minor.

Takt 7. Akord na 2 stopniu C minor D, F, A w pierwszym przewrocie, drugi akord septymy dominantowej.

Takt 8. Akord na 6 stopniu A, C, E, te dwa akordy po sobie następujące tworzą końcówkę przerwana.

We wszystkich tych przykładach objaśniających opóźnienie, użyliśmy nut ćwierć taktowych. Można użyć jakiegobądź wartości, jednak należy starać się, aby to przedłużenie czyli opóźnienie tonu nie było zbyt długie, bo swoim fałszem raziłoby ucho, oraz ton opóźniony powinien być przynajmniej tej samej wartości jak jego rozwiązanie i znajdować się na mocnej części taktu.

W takcie trzyczęściowym  $\frac{3}{4}$  lub  $\frac{3}{6}$ , gdzie trzecia część taktu jest słaba, przygotowanie opóźnienia może być na trzeciej części a samo opóźnienie czyli

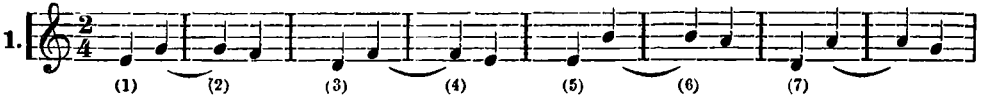
przedłużenie tonu na dwóch pierwszych częściach następnego taktu. Wtedy ton przygotowujący jest krótszy a opóźnienie dłuższe.

Ten rodzaj opóźnienia tonów o którym tu jest mowa daje nieskończone bogactwo w muzyce, tworzy harmoniję bogatą, wspaniałą szczególnie w poważnej muzyce, na organie lub instrumentach gdzie ton może być utrzymywany. Na fortepianie wdzięk ten znika, gdyż tony nie mogą się przedłużać dowolnie, a dla nadania tego efektu trzeba ton powtarzać i ta nota powtarzana przybiera nazwanie *Appoggiatura przygotowana*.

Appoggiatura może być przygotowaną przez ton nienależący do akordu, który poprzedza rozwiązanie appoggiatury, jak to się da widzieć następunie:

## Ć w i e z e n i e.

Uczeń napisze towarzyszenie do podanego śpiewu, gdzie zastosuje prawa i uwagi o opóźnieniach.



## Rozbiór przykładu pierwszego.

(1) Użyć akordu C major, do którego E należy, G również należy do tego akordu.

(2) G jest przedłużeniem tu należy użyć akordu pod dominantą F, A,

C, to jest akordu, który ma służyć na następną F, można również użyć akordu na 2-im stopniu D, F, A, bez przewrotu, gdyż F jest w śpiewie, można napisać F, As, C z przewrotem lub bez przewrotu.

(3) Akord septymy dominantowej C major, nie należy kłaść D w basie, w pierwszej części taktu. W drugiej zaś nie pisać F, bo te nuty są w śpiewie.

(4) F jest przedłużeniem, ten sam akord pozostaje. Towarzyszyć właściwie należy ton E jako rozwiązanie akordu. Umknąć należy w akordzie E, bo ten ton znajduje się w śpiewie.

(5) Cały ten takt i następny jest w innym tonie, to jest: w A minor. Ton H to przedstawia. Bo w tonie C major, nuta atrakcyjna H musiałaby przejść na C a tu się rozwiązuje na A. H jest drugim stopniem gammy A minor. Te dwa tony taktu E i H należy towarzyszyć akordem septymy dominantowej A minor. E, Gis, H, D, unikać podwojenia tonu H.

(6) Akord toniki A minor, A, C, E, dla obu części taktu; H jest opóźnieniem następnego A.

(7) Ten takt jako i następny jest transpozycją czyli przełożeniem dwóch poprzednich taktów na ton G major. Użyją się takie same akordy i ich przewroty, jakie były w tonie A minor tylko w innym tonie, to jest G major.

(8) Ten takt jako i trzy następujące w tonie E minor. Dis i Fis to wskazują. Pod G i E, użyć akord toniki gammy E minor E, G, H.

(9) Akord septymy dominantowej tonu E minor H, Dis, Fis, a E jest opóźnieniem tonu Dis następnego.

(10) Ten sam akord co w poprzednim taktcie. Można użyć innych przewrotów akordu. W pierwszej części trzeba unikać podwojenia tonu A w basie. W drugiej części nie kłaść Fis, dla wiadomych przyczyn.

(11) Akord toniki E minor E, G, H.

(12) Ten takt i następny są w tonie C major.

(13) Ten takt i następny są w tonie F major. B to wskazuje, należy tu użyć akord septymy dominantowej C, E, G, B, bez B w basie.

(14) Akord toniki F major F, A, C. B jest opóźnieniem nie kłaść A w basie.

(15). Ten takt jest w D minor. Cis nuta czuła jest w śpiewie. Akord septymy dominantowej A, Cis, E, G.

Reszta taktów do końca uczeń sam zrobi rozbiór.



## Opóźnienie tonów w akordach zgodnych.

## Opóźnienie nuty głównej w trójdźwięku doskonałym.

	Akord główny		Pierwszy przewrót Akord sexty		Drugi przewrót Ak. kwarty i sexty	
Harmonia naturalna						
			6	6	6	6 4
Harmonia z opóźnieniem						
		4 2	6	7 6	5	6 5—4

Opóźnienie najczęściej się używa z pierwszym przewrotem. W tych tabelach wzięty jest akord doskonały major, to samo się powtarza z akordem minor i akordem kwinty zmniejszonej.

## Opóźnienie tereyi w akordzie doskonałym.

	Akord główny		Pierwszy przewrót Akord sexty		Drugi przewrót Ak. kwarty i sexty	
Harmonia naturalna						
		5	5	5	6	5
Harmonia z opóźnieniem						
		5 4	3	5 2	7 4	6
	Disonans czyni kwartę		Disonans w basie		Disonans w septymie	

Opóźnienie najwięcej się używa z akordem bez przewrotu.

## Opóźnienie tonu głównego akordu septymy dominantowej.

**Harmonia naturalna**

Akord główny septymy dominantowej	Pierwszy przewrót Akord 6-y i 5-y zmniejsz.	Drugi przewrót Akord 6-y czulej	Trzeci przewrót Akord tryton
6 +	6 5	+6	+4

**Harmonia z opóźnieniem**

Akord sekundy	Akord 7-y na czulej	Ak. 6-y na czulej i 5-a	Ak. tryton i 3-a major
6 2	6 7 6 5	5 4 +6	3 2 +4
Opóźnienie basu	Opóźnienie 6-y przez 7-ę	Opóźnienie 4-y przez 5-ę	Opóźnienie 2-y przez 3-ę

## Opóźnienie tercyi w akordzie septymy dominantowej.

**Harmonia naturalna**

Akord główny	Pierwszy przewrót Akord 6 i 5 zmniejsz.	Drugi przewrót Akord 6-y czulej	Trzeci przewrót Akord tryton
+	6 5	+6	6 +4

**Harmonia z opóźnieniem**

Opóźnienie 3-i przez 4-ę	Opóźnienie basu	Opóźnienie 6-y przez 7-ę	Op. 4-y zwięk. przez 5-ę
7 5 4 +	5 4 2	7 4 3 +6	6 6 5 2 +4
Dysonans 4-ty	Dysonans w basie	Dysonans 7-y	Dysonans 19

## Opóźnienie kwinty w akordzie septymy dominantowej.

Akord główny      Pierwszy przewrot Ak. 6-y i 5-y zmniejsz.      Drugi przewrot Akord 6-ty czuły      Trzeci przewrot Akord tryton

Harmonia naturalna

Opóźn. kwinty przez sextę akord septymy      Opóźn. tercyi przez kwartę akord  $\frac{6}{2}$       Opóźnienie basu w ak. kwarty zwiększonej      Opóźn. sexty w akord. kwarty zwiększonej

Harmonia z opóźnieniem

Dysonans sexty      Dysonans kwarty      Dys. przez bas nieużywany      Dysonans septymy

W dawnej kościelnej muzyce używano opóźnienia czyli przedłużenia, i tym sposobem nie znając prawideł nowoczesnej modulacji najpiękniejsze efekta otrzymywano przez opóźnienia, tworzące disonansowe akorda.

## Ustęp z Psalmu „Miserere mei Deus” przez Allegri.

(Allegri Grzegorz, ksiądz ur. w Rzymie 1580, umarł 1652).

To samo na 5 głosów według oryginału.

Sopra-  
no I.

Mi - se - re - re me i De

Sopra-  
no II.

Mi - se - re - re me i De

Alto

Mi - se - re - re me i De

Tenor  
Bas

Mi - se - re - re me i De

Sopra-  
no I.

us se-cun-dum ma gnam mi se - ri

Sopra-  
no II.

us se-cun-dum ma gnam

Alto

us se-cun-dum ma - gnam mi se - ri cor di

Tenor  
Bas

us se-cun-dum ma gnam mi se - ri cor

Sopra-  
no I.

cor diam tu am

Sopra-  
no II.

mi-se-ri-cor di-am tu am

Alto

am mi se - ri - cor-diam tu am

Tenor  
Bas

di-am tu am

## Drugi chór odpowiada.

Sopra-  
no I.

Sopra-  
no II.

Alto

Bas

Am-plitus la - va me ab i ni qui - ta te

Am-plitus la - va me ab i ni qui - ta te

Am-plitus la va me ab i ni qui ta te

Am-plitus la va me ab i ni - qui ta te

Sopra-  
no I.

Sopra-  
no II.

Alto

Bas

me a et a pec - ca to

me a et a pec ca to

me a et a pec ca to

me a et a pec ca to

Sopra-  
no I.

Sopra-  
no II.

Alto

Bas

me o mun da mun da me

me o mun da mun da me

me o mun da me

me o mun da me

## Różne towarzyszenie gammy.

## Gamma major.

The first system of the major scale accompaniment consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

The second system of the major scale accompaniment consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

## Gamma minor.

The first system of the minor scale accompaniment consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C minor (C-Eb-G), D minor (D-F-A), E minor (E-G-B), F minor (F-A-C), G minor (G-B-D), A minor (A-C-E), B minor (B-D-F), and C minor (C-Eb-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

The second system of the minor scale accompaniment consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C minor (C-Eb-G), D minor (D-F-A), E minor (E-G-B), F minor (F-A-C), G minor (G-B-D), A minor (A-C-E), B minor (B-D-F), and C minor (C-Eb-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

## Z przedłużeniem.

The first system of the scale with prolongation consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

The second system of the scale with prolongation consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G). The left-hand staff (bass clef) contains a series of single notes: C, D, E, F, G, A, B, and C.

## LEKCJA XII.

## § 68. O antycypacji czyli poprzedzeniu.

Wskazemy w tej lekcji nowy rodzaj dissonansu, który nie pochodzi z opóźnienia, ale przeciwnie przez uderzenie tonu na akordzie jemu obcym i przed akordem, do którego ten ton należy. To się zowie antycypacją czyli poprzedzeniem.

Opóźnienie czy przedłużenie musi być na części mocnej taktu. Antycypacja przeciwnie uderza się na części słabej.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The bass line notes are 5, 6, 5, 1, with the final measure labeled '1 G major'. The treble clef staff contains notes that correspond to the bass line. Above the treble clef staff, the word 'Antycypacja' is written vertically in each of the four measures, indicating the anticipation of the next chord's notes.

## Rozbiór przykładu.

Takt 1-szy. W tym przykładzie F na czwartej części taktu jest obce akordowi toniki C, E, G i należy do septymy dominantowej G, H, D, F następnego akordu. F więc jest antycypacją, który to ton uderza się na części słabej taktu przed właściwym jego akordem.

Takt 2-gi. Ton E na słabej części taktu jest poprzedzeniem czyli antycypacją, gdyż poprzedza akord na 6-ym stopniu A, C, E, do którego należy i który daje się słyszeć w następnym takcie.

Takt 3-ci. Ton D na drugiej części taktu należy do następnego akordu septymy dominantowej G major D, Fis, A, C, jest więc antycypacją. To samo na czwartej części taktu H nie należy do akordu septymy dominantowej, ale do następnego akordu toniki G.

Wyprzedzanie czyli antycypacja pod względem miarowym jest podobna do nut synkopowych, znanych w ogólnej nauce muzyki. Synkopy tworzą się nie tylko przez wyprzedzanie akordów, ale i przez przetrzymanie czyli opóźnienie.

Jakśmy widzieli w tym przykładzie można poprzedzić całym akordem czyli kilką głosami, zawsze jednak trzeba mieć na uwadze, aby ta antycypacja była na słabej części taktu, inaczej harmonija czyni przykre wrażenie, co się postrzeżga w następnym przykładzie, gdzie takt staje się niezrozumiałym przez akompaniament uderzony na niewłaściwych częściach.

Widzimy z tego przykładu, że część mocna i część słaba taktu wielką gra rolę w muzyce i że zmiana akordów na części słabej nie odznacza dobrze taktu, odstąpienie od tej zasady czyni muzykę niezrozumiałą. Antycypacja nie może więc być na części mocnej, gdyż przeciągałaby bas i czyniłaby muzykę niełatwą do pojęcia.



## Rozbiór przykładu.

Takt 1-szy. Akord toniki C major—E jest w śpiewie. F jest tonem poprzedzającym i należy do drugiego akordu D, F, A na 2-im stopniu gammy, C i który jest w pierwszym przewrocie. W drugiej części taktu ostatni ton E jest antycypacją następnego akordu.

Takt 2-gi. Akord toniki C, w drugim przewrocie, C w basie nie jest podwojone, bo jest w śpiewie. D jest antycypacją; w drugiej części taktu akord dominanty H.

Takt 3-ci. Pierwsza część taktu akord septymy dominantowej tonu A minor E, Gis, H, D. D jest tonem atrakcyjnym, chociaż przedzielone przez ton E rozwiązuje się na ton C; akord jest w 1-ym przewrocie. E nie jest antycypacją, bo należy do akordu. Druga część taktu ma akord toniki A minor A, C, E,—D w śpiewie jest antycypacją, rozwiązującą się na akordzie następnym.

Takt 4-ty. W pierwszej części akord septymy dominantowej E, Gis, H, D. H jest w śpiewie—C jest antycypacją, druga część taktu ma akord toniki A minor w basie D nuta pociągająca schodzi o stopień na C. W śpiewie A, H, C, D, użyte jako przejście do śpiewu — H, D, są nuty przechodnie A, C należą do akordu.

Takt 5-ty. Pierwsza część taktu akord toniki C major, w drugiej części akord septymy dominantowej w trzecim przewrocie bez tonu D, który jest w śpiewie. Ton F i E w śpiewie jest nutą antycypacyjną.

Takt 6-ty. Część pierwsza, akord toniki C major w pierwszym przewrocie. Druga część taktu akord toniki C major w pierwszym przewrocie, aby zachować wspólne tony G, C. W śpiewie A jest tonem przechodnim.

Takt 7-my. Pierwsza część taktu akord toniki G major w 2-m przewrocie, C w śpiewie jest antycypacją, należy do następnego akordu. Druga część akordu septymy dominantowej G major, H jest antycypacją następnego akordu, do którego należy.

Takt 8-my. Akord toniki G major—kwinta opuszczona, gdyż poprzedni akord ma ton pociągający C, który musi się rozwiązywać na H w basie.

The musical score consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into 8 measures. Above the vocal line, the first two measures are marked 'ant.', the next two 'p.', and the last four 'ant.'. Below the piano line, the first two measures are marked 'p.', and the remaining six measures are marked 'p.'. The piano accompaniment features chords and single notes, while the vocal line features a melodic line with some rests.

*p. ant. p. ant. p. p. p. p. p. ant. p. ant.*

A musical score for piano, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and dynamic markings: *p.*, *ant.*, *p.*, *ant.*, *p. p.*, *p. p.*, *p. ant.*, and *p. ant.*. The bass clef contains a harmonic accompaniment of chords, primarily dyads and triads, corresponding to the notes in the treble.

Tu widzimy użytą antycypację w innej formie.

Nie jest koniecznością, aby tony sąsiednie niższe były odległe o pół tonu od tonu harmonijnego, bynajmniej nie razi ucha ich większa odległość.

*ant. ant.*

A musical score for piano with lyrics. The treble clef has a melodic line with accents (*ant.*) over the notes. The bass clef has a harmonic accompaniment. Below the staff, the lyrics are: "H idzie na C Gis idzie na A Fis na G F na E D na C C na H".

Przy użyciu antycypacji nie trzeba zaniedbywać ogólnych reguł co do rozwiązania tonów czułych akordu septymy dominantowej. Tercja, chociaż przedzielona antycypacją musi przechodzić na pół tonu w górę, a septyma zniżać się o pół tonu.

Złe rozwiązanie.

*ant. ant. ant.*

A musical score for piano labeled "Złe rozwiązanie." (Bad solution). The treble clef has a melodic line with accents (*ant.*) over the notes. The bass clef has a harmonic accompaniment. This example illustrates an incorrect application of anticipation.

Ten przykład już zły, bo tony czułe nie rozwiązują się naturalnie. Tony antycypacji czyli poprzedzenia można powtarzać, jak to się daje widzieć na następnym przykładzie, lub one powiązać łącznikami, z czego się sformują synkopy.

*ant. ant. ant. ant. ant. ant. ant. ant. ant. ant. ant.*

A musical score for piano with many accents (*ant.*) over the notes in the treble clef. The bass clef has a harmonic accompaniment. This example shows how repeated accents can be used to create syncopation.



Dla oznaczenia synkopy pisownia się zmienia, to jest, że zamiast powiązania tonów, pisze się jakby się dwie nuty w jedną wartość zlewały, to jest zamiast dwóch raz-wiązanych piszesięnuta ćwierciowa. Nuty powiązane łącznikami nie powtarzają się.



Nie można jednocześnie używać synkop w śpiewie i harmonii, bo tym sposobem uczucie taktu zniknęłoby.

### § 70. O uderzeniu przeciwczasowym.

Jest jeszcze jeden rodzaj w muzyce zbliżający się do synkopy—który w muzyce zowie się przeciwczas (*contretemps*). W tym rodzaju tony nie uderzają się i nie idą za mocnymi częściami taktu, lecz się dają słyszeć na części słabiej w równych przerwach, jeżeli ich wartość wyrównywa przerwaniom.



### Semiramis Rossiniego.

*Allegretto.*



The image displays a musical score for a piece titled "Rozbiór Semiramidy". The score is written in a grand staff format, consisting of a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into 18 numbered measures, grouped into four systems of three measures each. The first system contains measures 5, 6, and 7. The second system contains measures 8, 9, and 10. The third system contains measures 11, 12, and 13, with measure 14 starting at the beginning of the system. The fourth system contains measures 15, 16, 17, and 18. The right hand part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

### Rozbiór Semiramidy.

Takt 1-szy. Bemol w kluczu okazuje, że jest ton F. Akord toniki F, A, C, mała nutka E w śpiewie jest appoggiatura.

Takt 2-gi. Ten sam akord w 4-ój części zmienia się na septymę dominantową F major C, E, G, B, w prawej ręce w trzech ostatnich nutach A jest antycypacją.

Takt 3-ci. Akord toniki F, A, C i akord septymy dominantowej C, E, G, B, w akordzie toniki nie ma kwinty C w górze, gdyż B w prawej ręce rozwiązuje się na A. W śpiewie A jest antycypacją.

Takt 4-ty. Akord toniki F, A, C, aż do 4-ój części—potem zmienia się na septymę dominantową D minor A, Cis, E, G, w śpiewie F jest antycypacją.

Takt 5-ty. Ton D minor, akord toniki D, F, A, nie ma kwinty A, gdyż G jako septyma musi schodzić na F. W śpiewie F jest antycypacją.

Takt 6-ty. Pierwsza część akordu toniki D minor. W drugim, trzecim i czwartym akordzie H naturalne, okazuje, że się wchodzi na C major, akord septymy dominanty.

Takt 7-my. Pierwsza i druga część taktu, akord toniki C major w śpiewie H, D, G<sub>is</sub>, H są appoggiatury podwójne. Trzecia i czwarta część taktu ma akord na 2-m stopniu gammy C major D, F, A, w pierwszym przewrocie F jest na dole. W melodii E, G, są appoggiatury podwójne.

Takt 8-my. Akord toniki i akord septymy dominantowej C major w ostatniej części opuszcza się w basie D, bo jest w melodii.

Takt 9-ty. Akord toniki C major. Druga część wejście do melodii akord na 2-m stopniu G, B, D. Trzecia część, akord toniki F major. Czwarty akord jest septymowy dominanty C, E, G, B. W trójkach ostatnia nuta jest antycypacją.

Takt 10, 11, 12, 13 i 14 jest powtórzeniem 1, 2, 3, 4, 5 w wyższej oktawie.

Takt 16-ty. Pierwsza część taktu akord toniki F major. W śpiewie tony G, B i E, G są podwójnymi appoggiaturami. Trzecia część taktu akord na 4-m stopniu gammy F major B, D, F, w śpiewie C<sub>is</sub>, E są podwójnymi appoggiaturami. Czwarta część taktu akord na 2-m stopniu gammy F major G, B, D w 1-ym przewrocie.

Takt 17-ty. Akord toniki i akord septymy dominantowej, są tu tony przechodne.

Takt 18-ty. Akord toniki F major.

## Ć w i c z e n i e.

Uczeń może uczynić rozbiór z następnego przykładu Mozarta, który posłuży za wzór prostej i pięknej melodii, również jako towarzyszenie na fortepianie śpiewowi. Należy wskazać akorda, tony harmonijne, przechodne, antycypacje i appoggiatury, oraz końcówki.

Radzimy też dla wprawy przełożyć ten śpiew z towarzyszeniem na ton G major.

## „Flet Zaczarowany” Mozarta.

Na dowód ile geniusz może zgadywać i wyprzedzać przyjęte prawa, zamieszczamy tu niektóre wyjątki z utworów XVI wieku. Widzieliśmy z historii postępu harmonji, że użycie interwalu septymy na dominancie zostało wprowadzone przez Monteverde, w początku XVII wieku z rozwiązaniem na akordzie toniki, co utworzyło końcówkę a razem pewną symetrią w muzyce, przerwanie myśli lub jój zakończenie. Jednak znajdujemy użycie akordu septymowego w dziełach *Pierluigi Palestrina*, (urodz. 1524, umarł 1564 r.) największego kompozytora XVI wieku, lecz to użycie nie może się podciągać pod stałe prawa harmonij, jest ono tylko następstwem opóźnienia lub antycypacji czyli poprzedzenia; bardzo często używanego w kościelnej muzyce; i tak w przykładzie jego nieśmiertelnego dzieła *Treny Jeremiasza*, które się śpiewa w Wielką Środę, jest w takcie drugim akord septymowy, ale on jest skutkiem przedłużenia tonu, który się opóźnia na akord seksty również też w takcie osmym akord septymowy, który, chociaż się być zdaje na dominancie—jest właściwie tylko opóźnieniem czyli przedłużeniem tonu Es w sopranie, i który się rozwiązuje na akordzie seksty.

## Treny Jeremiasza przez Palestrina.

Two staves of music in G minor and common time. The upper staff features a melodic line with a prominent tritone interval, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

To samo na cztery głosy.

## Treny Jeremiasza przez Pierluigi Palestrina.

Four vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, and Bass. The lyrics are: A - leph quo - mo - do se -

Four vocal parts. The lyrics are: det so la ci vi tas ple na po pu - lo



Drugi przykład przedstawia się we wzniosłej muzyce Palestriny introdukcji do *Stabat Mater*, gdzie pomimo akordów przechodnich nigdzie nie widać prawdziwej modulacji, jaką teraz pojmujemy. Palestrina chciał wyrazić boleść Matki. Jako geniusz odstąpił od reguł w tym czasie używanych i aby silniej odmalować tę boleść, w pierwszych taktach użył trzech schodzących trójdźwięków doskonałych, które tem zejściem robią bolesne wrażenie przez fałszywy swój stosunek harmonijny. Dla wyrażenia *dolorosa* wraca na powrót przez przeciwne następstwo akordów, idących w górę używszy akord minor. Następnie drugi chór odpowiada przez trzy akorda doskonałe major na słowa *juxta crucem* i nakoniec zwraca się do akordu minor dla wyrażenia łez matki.

W takcie 8-ym i 9-ym idą akordy trójdźwiękowe minor aż do akordu A major. Potem od taktu 10-go do 19-go w akordzie major Palestrina naprzemian daje słyszeć ton D major i F major i rodzajem kadencji kończy na tonie D major w takcie 19-ym i 20-ym.

## Drugi chór.

1 2 3 4 5

Sta - bat Ma - ter do lo ro sa Jux ta cru -

6 7 8 9 10

cem la - cry mo - sa dum pen - de - bat fi li us cu - jus

11 12 13 14 15

a - ni - mam ge men tem con tri - stan - tem

3 6 3 3 4 3 3 6 3 6

16 17 18 19 20

et do - len tem per tran si vit gla di us.

6 3 6 3 6 6 3 6 3 6 # 4 5 # #

### § 71. O łączności akordów harmonii.

Główną rzeczą łączności jest zachowanie tonu wspólnego pomiędzy akordami i należy się starać, aby ton zachowany był w tym samym głosie. Jeżeli zaś niema wspólnego tonu, to głosy muszą przechodzić przez najbliższe interwale.

#### Połączenie akordu toniki z akordem dominanty.

Ton wspólny G, w pierwszym taktie znajduje się na górze, w drugim we środku, a w trzecim na dole.

Połączenie akordu toniki z akordem septymy na dominancie.



W pierwszym takcie G, ton wspólny jest na górze w 2-im i 3-im takcie G jest we środku, w 4-yim takcie G. jest na dole.

Połączenie akordu toniki z akordem poddominanty na 4-yim stopniu.



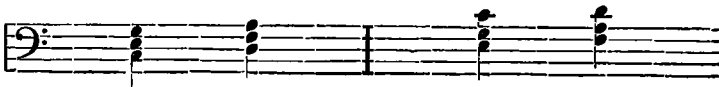
Ton wspólny jest C.

Połączenie akordu toniki z akordem poddominanty i akordem septymy na dominancie przez wspólność tonów C, F, G.



Akorda są użyte w różnych przewrotach, które uczeń łatwo poznać może.

Połączenie przez kwintę jest niemożliwe, bo niema nut wspólnych. Dwie kwinty na przykład C, G i D, A iść po sobie nie mogą; łatwo się przekonać, jak ich uderzenie razi ucho. Znośne jest to następstwo, kiedy te akordy weźmiemy w ich przewrotach, gdyż kwinty C, G i D, A zamieniają się na kwarty G, C i A, D i będąc w wyższych głosach są znośne dla ucha:



pierwszy przewrót

Przeciwnie, jeżeli kwarty są umieszczone na niższych tonach, to nie są przyjemne po sobie uderzone:



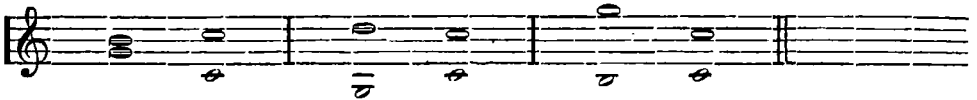
To następstwo akordów z kwartą na dole, chociaż jest złe w śpiewie i w muzyce klasycznej, jednak jest tolerowane na fortepianie lub organie.



Ruch przeciwny.



Ruch przeciwny.



Kwinty i oktawy na tych przykładach stają się widocznymi przez diatoniczne wypełnienie nutkami przejścia głosów. W instrumentalnej muzyce kwinty i oktawy ukryte dozwolone są w dwóch głosach:

1<sup>o</sup> Kiedy jeden głos wyższy posuwa się stopniowo o pół tonu, a drugi idzie przez odleglejsze interwale.

2<sup>o</sup> Kiedy obadwa głosy przeskakują interwale stopniowo i akorda rozwiązują się na dominantę lub tonikę.



Dla uniknięcia kwint i oktaw ukrytych trzeba się starać, aby głosy szły w przeciwnym kierunku—jak to daje się na przykładzie.

### § 73. O fałszywym rozwiązaniu tonów czyli krzyżowaniu (fausse relation).

Kilkakrotnie już mówiliśmy o łączeniu akordów, że najwięcej starać się potrzeba, aby tony wspólne się znajdowały albo też żeby głosy, podnosiły się albo zniżały o najbliższy interwał o ile być może na pół tonu lub cały ton odlegle w górę lub na dół, oraz żeby rozwiązanie lub przelanie się tonu było naturalne i właściwe.

Jeżeli zaś wydarzy się, że ton mogący podnieść się lub zniżyć o pół tonu lub cały ton, zrobi przeskok niewłaściwy i drugi ton jego miejsce zajmie, ztąd się wyradza zabronione przejście, które zowie się fałszywym rozwiązaniem

czyli fałszywym krzyżowaniem tonów (*fausse relation*), które w śpiewie jest trudne i nieprzyjemne.

Przedstawimy w przykładzie różne głosy przez litery A, B, C, to jest, tenor A, alto B, soprano C—tem sposobem łatwo zrozumiemy rzecz, o której traktujemy, widząc jak głosy powinny postępować.

W pierwszych trzech taktach jest dobrze, bo głosy naturalnie przechodzą, w drugich trzech taktach jest źle, bo głos A mając naturalne rozwiązanie z C na Cis przechodzi na A, a głos rozwiązuje się niewłaściwie przez tercję na Cis, również dalej jest niedobrze, bo przeskoki są trudne do wykonania w śpiewie, dla tego, że w głosach wspólna nuta nie była właściwie zachowana.

Wypada więc pisać poprawnie na głosy, starać się, żeby w połączeniu akordów tony zniżające się lub podnoszące się o pół tonu lub cały ton przez ten sam głos miały przejście.

Położymy kilka dobrych i złych przykładów.

Fałszywe rozwiązanie głosów jest pozwolone, nie razi ucha i łatwym się staje do wykonania, jeżeli tak jak mówiliśmy niżej z pierwszego przewrotu

akordu, przechodzimy na akord naturalny toniki w drugim tonie, — w którym mamy pozostać.



Ten sam przykład ze śpiewem.

C major                      A minor

W takcie drugim G górne basu przechodzi w trzecim takcie na głos najniższy na Gis. Ten przeskok jest dozwolony, bo przechodzimy w ton A minor.

KONIEC CZĘŚCI PIERWSZEJ.

**C z ę ś ć   d r u g a .**





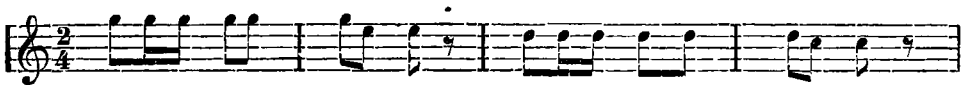
## LEKCJA XIII.

### § 74. O partyi czyli harmonii na duet, trio, kwartet i t. d.

Muzyka może być jednogłosowa, co stanowi melodyą, może być z kilku głosów wzajemnie sobie towarzyszących i to jest harmonią: Z dwóch głosów duet, z trzech głosów, trio; czterech, kwartet; pięciu, kwintet; sześciu, sextet i t. d., a nakoniec chór śpiewu, gdzie pierwotne głosy akordów są podwojone, potrójone i t. d. lub grane przez instrumenta orkiestry.

Użyjemy za przykład kilka taktów Rossiniego:

Jeden głos (Solo).



Dwa głosy (Duet).



Trzy głosy (Trio).



Cztery głosy (Kwartet).



Najgłówniejszą rolę grają w harmonii głosy najwyższy i najniższy. Najwyższy stanowi śpiew czyli melodyę, najniższy służy za fundament, na którym harmonia tworzy się i opiera.

Główną zasadą jest, aby głos każdy rozwiązywał się podług przyjętych w muzyce prawideł, a tém samém właściwą sobie śpiewność zachował.

Głosy ludzkie dzielą się na cztery rodzaje:

Soprano i alto, głosy kobiece lub dzieci.

Tenor i bas, głosy męskie.

Jeszcze te cztery głosy dzielą się na pośrednie, jako to: soprano, mezzosoprano; alto, contra-alto; tenor pierwszy i tenor drugi; bariton i bas.

W orkiestrze wszystkie te głosy zastąpione są instrumentami wyższymi lub niższymi.

### Adagio Beethovena.

### § 75. O ruchach głosów.

Podany tu przykład przedstawia rozmaite ruchy głosów względem siebie, jedne tony postępują równoległe, inne pozostają na miejscu, gdy drugie ruch wykonywają.

Wszystko to zależy od akordów i ich rozwiązania. Wiemy bowiem, że jedne tony muszą się w akordach podnosić o ton lub pół-tonu, inne się zniżają, a inne są wspólne i pozostają na miejscu.

1<sup>o</sup> Ruch *równoległy*, zowie się ten, kiedy tony harmonii, zachowują równoległą z sobą pozycyę.

2<sup>o</sup> Ruch *prosty* czyli jednostajny, kiedy głosy poruszają się w jednym kierunku.

3<sup>o</sup> Ruch *uboczny* czyli *ukośny*, kiedy jeden lub dwa głosy pozostają na miejscu, a inne idą w górę lub na dół.

4<sup>o</sup> Ruch *przeciwny*, kiedy głosy jednocześnie idą w przeciwnym kierunku.

The image shows a musical score for a Duet and a Trio. The Duet part is on a single staff in 2/4 time, with notes grouped by brackets and labeled: <Ruch równoległy>, <prosty>, <prosty>, <równoległy>, <prosty>. The Trio part consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, also with notes grouped by brackets and labeled: <Ruch równoległy>, <uboczny>, <prosty>, <równoległy>, <przeciwny>.

W tym przykładzie dają się widzieć wszelkie ruchy w stosunku do siebie i do basu. W pierwszym takcie ruch równoległy, w drugim takcie bas zostaje na miejscu, kiedy inne głosy postępują na dół, pomiędzy 2-im a 3-im taktem ruch jest prosty, bo bas i inne głosy idą razem na dół, w 4-ym takcie ruch jest przeciwny, bo bas idzie do góry, a inne głosy schodzą na dół.

### Ć w i e z e n i e .

The first exercise is a piano accompaniment in F major, 2/4 time. It consists of four measures. The first measure is labeled 'F major' and the fourth measure is labeled 'końcówka plag.'.

The second exercise is a piano accompaniment in F major, 2/4 time. It consists of four measures. The first measure is labeled '5 S. D.', the second measure is labeled '5 S. D. F major', and the fourth measure is labeled 'końcówka'.

The third exercise is a piano accompaniment in F major, 2/4 time. It consists of four measures. The first measure is labeled '1', the fourth measure is labeled '4', and the final measure is labeled 'końcówka plagalna'.

C major kad. przer.    F major kad. przer.    1    5    S. D.    1    S. D. kad. zupełna

Wskazaliśmy w przykładzie pod basami tony akordów i przejścia dla ułatwienia wynalezienia śpiewu.

motyw

Wzór śpiewu.

Uczeń na te dwa takty melodyi w tonie F major rozszerzy melodyę podług wskazanych prawideł, to jest, utworzy peryody, epizody krótkie, w tonach pokrewnych czyli stosunek harmoniczny mających, potem zwróci się do podanego tematu i zakończy finałem, może nawet poprzedzić małą introdukcją, gdzieby dany przykład przebiegał się i przygotowywał słuchacza do głównego śpiewu.

### § 76. O pedale czyli stałym basie.

Pedał w znaczeniu nauki harmonii, nazywa się ton jeden, przy którym inne akordy i harmonie przechodzą. Nazwisko jest wzięte od organu, gdzie się znajduje cała gamma jednej oktawy na nogi zwana pedałami, że się gra na niej nogami; przytrzymany klawisz nogą wydaje dźwięk ciągle wtedy, kiedy ręce mogą brać na klawiszach różne inne akordy lub też dowolną melodyą.

Ten ton dający się słyszeć, bierze się albo na tonice gammy albo na jej dominancie.

Przykład z pedalem C w basie      Ta sama harmonia bez pedalu

Takt 1. Akord toniki C major. Druga część taktu akord septymy dominantowej G, H, D, F, C w basie jest obce akordowi i jest pedalem.

Takt 2. Akord toniki. Druga część taktu akord na drugim stopniu gammy D, F, A, C w basie jest obce i jest pedałem.

Takt 3. Pierwsza część taktu akord toniki. Druga część akord septymy dominantowej G, H, D, F, C daje się ciągle słyszeć jako pedał.

Nie zawsze najniższa nuta basu może być pedałem. W tym przykładzie śpiew jest ten sam co w przykładzie poprzedzającym. Śpiew idzie w prawej ręce, a akordy są w lewej. Pedał C jest niezmienny i jest najniższym tonem.

Użycie pedału, nie jest to rzeczą nieodbycie potrzebną w harmonii, jednak wiele się przyczynia do ozdobienia muzyki.

Pedał może być użytym na tonice, na dominancie lub na obu tych tonach razem.

Bas stały na tonice.

Bas stały na dominancie.

Bas stały na dominancie i tonice.

Organ

Pedał czyli bas stały powinien być użyty:

1<sup>o</sup> Na początku jakiegoś okresu.

2<sup>o</sup> Rozpoczynać się musi od harmonijnego akordu.

3<sup>o</sup> Ostatni akord musi się zgadzać z pedałem.

A) W gammie major lub minor można używać następstwa akordów na wszystkich stopniach z pedałem toniki, ale dla uniknięcia ciągłych kwint rążących ucho, trzeba te akordy pisać w pierwszym przewrocie.

B) Można użyć w takim przejściu akordów pedału dominanty, ale pierwszy akord musi być zgodny z pedałem i kończyć się ze zgodnym akordem.

C) Można użyć pedału do akordów innych gamm, ale nie trzeba długo zostawać w obcym tonie i zwracać się należy do gammy, w której zostawać chcemy.

Harmonia z pedałem

Harmonia bez pedału

Takt 1. Pierwsza część taktu akord toniki C, E, G, w pierwszym przewrocie pedał C w basie. Druga część taktu septyma dominantowa G, H, D, F, w drugim przewrocie na pedale C.

Takt 2. Pierwsza część taktu akord septymy dominantowej F major, pedał C. Druga część akord toniki F major w drugim przewrocie, pedał C jest tu zgodny, będąc kwintą akordu.

Takt 3. Pierwsza część akord toniki C major. Druga część akord septymy dominantowej G major, pedał C jako septyma akordu.

Takt 4. Akord septymy dominantowej i akord toniki C major, pedał C obcy pierwszemu akordowi, ale jest zgodny z drugim akordem jako tonika.

Widzimy z tego przykładu, że pedał jest zawsze toniką lub dominantą gammy. Przy użyciu akordu septymowego, gdzie jest cztery tony, pedał stanowi piątą nutę. W graniu na fortepianie należy opuszczać jedną nutę, bo jest niepodobieństwem użycia wszystkich tonów. Niektóre więc tony ujmują się, jak to zobaczymy w następnych przykładach:

Ten sam przykład z opuszczeniem niektórych tonów w basie.

Takt 2. F jest opuszczone w basie, bo następuje w śpiewie. W drugiej części taktu D jest odjęte, bo jest w śpiewie.

Takt 3. W pierwszej części tercya H jest odjęta, następnie G jest odjęte, aby nie powtarzać ze śpiewem, H podnosi się w czwartym takcie na C, a F zniża się na E.

Ile razy ton odjęty, jest główną nutą akordu septymy dominantowej, kwinta następnego akordu toniki opuszcza się dla lepszego połączenia tak jak się to widzi w 4-ym takcie gdzie akord jest C, E, C.

Przy wykonaniu na fortepianie gdzie zmiany tonów przedstawiałyby jaką trudność, zamiast opuszczania jednego tonu akordu, można opuścić dwa tony, gdzie pedał daje się słyszeć jako najniższa nuta.



## Rozbiór ary z „Fletu Zaczarowanego”.

Mozart.

*Allegro*

Measures 1-4 of the arya. The piece is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the staves.

Measures 5-8 of the arya. The right hand melody continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the staves.

Measures 9-12 of the arya. The right hand melody features some rests and eighth-note patterns. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staves.

Measures 13-16 of the arya. The right hand melody continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment remains steady. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staves.

Measures 17-20 of the arya. The right hand melody concludes with eighth-note patterns. The left hand accompaniment continues. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated below the staves.

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measures 21 and 22 show a melodic line in the treble staff with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. Measures 23 and 24 continue this pattern with some chromatic movement in the treble line.

Musical notation for measures 25-29. Measures 25 and 26 feature a more active treble line with sixteenth-note patterns. Measure 27 has a prominent chord in the bass staff. Measure 28 has a whole note in the treble and a half note in the bass. Measure 29 ends with a complex, multi-measure bass line.

Musical notation for measures 30-33. Measures 30 and 31 show a treble line with sixteenth-note runs. Measure 32 has a complex bass line with multiple beamed notes. Measure 33 continues with a similar bass line.

Musical notation for measures 34-37. Measures 34 and 35 show a treble line with sixteenth-note runs. Measure 36 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 37 continues with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 38-41. Measures 38 and 39 show a treble line with sixteenth-note runs. Measure 40 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 41 continues with similar rhythmic patterns.

Musical notation for measures 42-45. Measures 42 and 43 show a treble line with sixteenth-note runs. Measure 44 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 45 continues with similar rhythmic patterns.



W tym przykładzie pedał jest użyty na różnych akordach.

### Rozbiór przykładu Mozarta.

Takt 1. Akord toniki C major aż do ostatnich dwóch tonów gdzie jest akord septymy dominanty G, H, D, F. C dolne jest pedałem.

Takt 2. Ten sam akord raz toniki drugi raz dominanty z pedałem C.

Takt 3. Akord toniki, ostatnie H w śpiewie jest tonem przechodnim.

Takt 4. Akord na 4-ym stopniu F, A, C, potem akord toniki C, E, G, następnie przy końcu taktu akord sept. domin. G, H, D, F, na pedale C.

Takt 5. Akord toniki. W śpiewie D, F, są tony przechodnie.

Takt 6. Akord septymy dominanty, tony w śpiewie A, Fis są przechodnie E ton appoggiatury.

Takt 7. Akord toniki. W śpiewie są tony sąsiednie i przechodnie.

Takt 8. Taki sam takt jak 6-ty.

Takt 9. Akord toniki bez kwinty G.

Takt 10, 11, 12, 13, 14, 15 i 16. Powtórzenie śpiewu w wyższej oktawie.

Takt 17. Pierwsza część taktu akord toniki. Druga część w basie C razem z A, C w prawej ręce tworzą akord na 2-im stopniu gammy G major A, C, E, kwinta jest opuszczona. Ostatnie tony H, G, są podwójnymi tonami przechodnimi.

Takt 18. W taktcie akord dominanty gammy G major, D, Fis, A, w śpiewie G jest przygotowaną appoggiaturą rozwiązującą się na następnym Fis.

Takt 19. Pierwsza część taktu i akord na 6-ym stopniu gammy G major E, G, H. Nie może ten akord należeć do tonu E minor, gdyż w poprzednim taktcie nieznajdujemy tonu Dis czulej nuty gammy, tylko jest D naturalne. Druga część taktu jest tak jak w 17-ym taktcie.

Takt 20. Podobny do taktu 18.

Takt 21. Akord toniki G major G, H, D, w końcu taktu zmienia się akord na septymą dominantową tonu G major D, Fis, A, C.

Takt 22. Te same akordy toniki i septymy dominantowej. W końcu taktu zmienia się akord na septymą dominantową tonu E minor H, Dis, Fis, A.

Takt 23. Pierwsza część akord toniki E minor E, G, H, potem septyma dominantowa H, Dis, Fis, A. W drugiej części taktu akord E minor. Następnie akord na 2-im stopniu tonu G major A, C, E, bez kwinty E.

Takt 24. Akord septymy dominantowej G major D, Fis, A, C. W śpiewie G jest appoggiaturą, E jest tonem przechodnim, Cis jest tonem sąsiednim niższym o pół tonu od D.

Takt 25. Akord toniki G major G, H, D, A jest tonem przechodnim.

Takt 26. Ten sam akord co w 25 takcie.

Takt 27. Pierwsza część, akord toniki G major G, H, D. Druga część akord septymy dominantowej tej samej gammy.

Takt 28. Akord toniki G, H, D bez kwinty D.

Takt 29. Akord septymy dominantowej E i Cis tony przechodnie.

Takt 30. Ten sam akord co poprzedni. W śpiewie E, jest tonem sąsiednim rozwiązującym się na D opóźnionym przez C, H jest appoggiaturą tonu C następnego, H ostatnie jest antycypacją następnego akordu.

Takt 31. Akord toniki G major G, H, D, w śpiewie E, Fis, A, E, są tonami przechodnimi.

Takt 32 i 33. takie same jak 29 i 30.

Takt 34. Akord toniki G, H, D aż do F, który to ton zwraca zwraca śpiew na C major, chcąc towarzyszyć ostatnie dwie nuty śpiewu F, D, można użyć septymy dominantowej G, H, D, F.

Takt 35 i 36 są takie same co 1 i 2.

Takt 37, 38, 39, 40, 41, 42 i 43. Akord toniki i akord septymy dominantowej C major. Podobne są do tych, które już rozbiegaliśmy.

Takt 44. Akord toniki i sept. dominant. Dwa tony końcowe należą do akordu sept. domin. tonu A minor E, Gis, H, D.

Takt 45. Pierwsza część taktu akord toniki A, C, E, akord sept. domin. E, Gis, H, D. Druga część akord toniki A minor aż do F, gdzie jest akord na 2-im stopniu gammy C major D, F, A.

Takt 46, 47, 48 i 49, były podobne takty rozbiegane.

## Ć w i c z e n i e .

Uczeń napisze bas na podany śpiew i użyje pedałów w miejscach wskazanych.

### Par les champs les plus Magnifiques.



### Uwagi nad tym przykładem.

- (a) Ćwierć taktu bez towarzyszenia.  
 (b) Akord toniki bez przewrotu, bo tu się śpiew rozpoczyna.  
 (c) Akord septymy dominantowej G, H, D, F, użyć w basie pedału toniki, który to ton jest wspólny z poprzednim akordem.  
 (d) Akord toniki bez przewrotu, ton D w śpiewie jest przechodni.  
 (e) Akord septymy dominantowej z pedałem do woli.  
 (f) Akord toniki.  
 (g) Ton D w śpiewie kończy frazes i jest końcówką niecałą, użyć akordu dominanty G, H, D, bez przewrotu, G w śpiewie jest bez towarzyszenia, jak na początku śpiewu.  
 (h) Akord toniki, D w śpiewie wymaga akordu septymy dominantowej z pedałem do woli.  
 (i) E w śpiewie akord toniki, D jest tonem przechodnim.  
 (k) C może być towarzyszone przez akord toniki, ale jest lepiej napisać akord na 6-ym stopniu gammy A, C, E, należy opuścić E, aby nie podwajać ze śpiewem.  
 (l) Ten takt jest w tonie G major, co się daje uczuć przez G w następnym takcie, gdzie gdzie jest mały odpoczynek. Tony więc D, H, należy towarzyszyć akordem G, H, D, w drugim przewrocie, gdyż D dominanta w basie, jako najniższa nuta wyjaśni ton G, lepiej od innych.  
 (m) Na tony śpiewu D, C, A, użyć septymy dominantowej tonu G major bez przewrotu.  
 (n) Akord toniki G major, D ostatnie może być bez towarzyszenia.  
 (o) W tym takcie ton F przedstawia, że się wchodzi w ton C major. W tym takcie wszystkie tony w śpiewie należą do akordu septymy dominantowej oprócz E, które jest przechodnim, można użyć tego akordu w przewrocie D w akordzie powinno być opuszczone, bo się znajduje w śpiewie, nie trzeba pedału.  
 (p) Akord toniki H jest tonem sąsiednim.  
 (r) Przy akordzie septymy dominantowej można użyć pedału C, bo C, znajduje się w poprzedzającym akordzie.  
 (s) Akord toniki.

(t) Cały ten takt można towarzyszyć przez akord septymy dominantowej G, H, D, F, ale jest lepiej użyć dwa akordy różne, na pierwszą część taktu akord D, F, A, na drugim stopniu gammy, a na drugą część akord G, H, D, F, septymy dominantowej.

(u) Cały ten takt może być towarzyszony przez akord toniki C, E, G, ale używszy dwa główne akordy gammy A minor, harmonia będzie bogatszą. I tak aż do C akord E, G, H, D, a od tej nuty akord A, C, E. Nie należy brać pedału w modulacjach przechodnich.

(w) Zwraca się śpiew do tonu C, akord na drugim stopniu w pierwszym przewrocie.

(x) Akord septymy dominantowej tonu C major.

Uczeń może użyć różnej formy towarzyszenia, starając się, aby łączyć akordy przez wspólność tonów.

1° Żeby rozwiązanie było prawidłowe pomiędzy tonami akordów.

2° Uważać, jakie tony akordów mogą być podwojone, a których podwajanie ze śpiewem niemożna.

### Marsz Turecki, Beethoven.

The image displays a musical score for 'Marsz Turecki, Beethoven' in 2/4 time. The score is presented in three systems, each with a piano (treble) staff and a bass (bass) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piano part is characterized by dense, block-like chords, often with multiple notes in the same octave, creating a rich, textured sound. The bass part provides a steady accompaniment with a mix of single notes and chords. The overall style is typical of Beethoven's early piano works, emphasizing harmonic complexity and rhythmic drive.

Uczeń zrobi rozbiór z wykazaniem pedałów nut przechodnich i modu-  
lacji.

Przykład użycia pedału we środku.

Pedał wewnętrzny w akordach.

### Requiem, Cherubiniego.

Cor con - tri - tum qua - si ci nis

Cor con tri - tum qua - si ci nis

Cor con tri - tum qua - si ci nis

Ge re cu-ram fi nis

Ge re cu-ram me-i fi nis

Ge re cu-ram me i fi - nis

Oprócz toniki i dominanty, inne tony mogą być użyte za pedał.

Śpiew na organ.

6 5 9 8 6 7 5 6 7 3 4 6 7 5 5

5 5 7 0 3 9 8 7 5

Jeszcze kilka przykładów bardzo pięknego użycia pedału.

Wilhelm Tell, Rossiniego.

1 2 4 5

Waltornie i Fagoty

Skrzypce

Alto

tr



6 7 8 9 10

Som-bre fo rit de - sert tri - ste et san va ge

Waltornie i fagoty

Skrzypce

Alto

*tr*

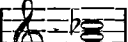
11 12 13 14 15

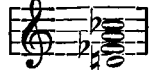
Je vous pre fers aux splen dens des pa lais C'est sur les

16 17 18 19 20

monts au se jour de l'era ge que moncoeur que mon coeur

Pedał As towarzyszy śpiewowi w pierwszych pięciu taktach, harmonia na tym pedale jest następstwem tercyci i sexty, które po odjęciu appoggiatur tak się przedstawiają:

Śpiew ma za pedał tonikę przy towarzyszeniu waltorniami i fagotami, akordem toniki i dominanty aż do 9 taktu. W trzeciej części 9 taktu daje się słyszeć ton rażący F bemol, jest to właściwie znizenie tonu F dla nadania smutnego efektu śpiewowi. Akord ten jest z kwinty małej i sexty, który zamieniony na akord septymy zmniejszonej  ze zniżonym F, formuje

akord  i ten akord wiele wdzięku przynosi śpiewowi. Dalej, od 11 taktu zaczyna się pedał dominanty Es, podwojony w dwóch taktach 11 i 12-m w najwyższej nucie akompaniamentu. W trzynastym takcie jest ta sama harmonia co w takcie 9-ym, tylko jest w interwału kwinty. Nowa się modulacja formuje w takcie 14-m, aby przejść w ton C minor. Pedał na C towarzyszy w takcie 18-m i dopiero się kończy końcówką przerwana.

Beethoven w symfonii pastoralnej użył pedalu, kiedy po burzy chciał odmalować pogodę i odzywające się w górach alpejskich różne fujary pasterzy, po czterech taktach pedalu C daje następnie słyszeć pedał F łączący się z po-

przednim akordem co sprawia rażący dyssonans, a który się następnie przecudnie zlewa.

Klarynet

Skrzypce

Waltornia

Alto

Beethoven (ur. w Bonn 1772) w symfonii C minor używa pedału w najwyższej nucie — klarynet trzyma nutę Es przez kilka taktów, i która będąc noną w takcie trzecim, uważając ją od basu D lub septymą od nuty F, granęj przez basetłę—zamiast zejść na dół w dalszych taktach, podnosi się o pół tonu na E, w brew regułom przyjętym. Z tonu dyssonansowego harmonijnego zamienia się na ton melodyjny i kończy frazes przecudnym sposobem. Geniusz tylko może podobne przekroczyć prawidła.

## LEKCYA XIV

### AKORDY DYSSONANSOWE.

#### § 77. O akordzie nony dominantowój. Akord z pięciu tonów.

Użycie równoczesne akordów dysonansowych, do których liczby i akord nony należy, posłużyło znacznie do postępu muzyki i modulacji. Rozwiązanie akordów w których tercja, tonika lub kwinta zostaje zniżona, lub podniesiona, wprowadza w inne tony sposobem bardzo łagodnym i nieznacznym i ztąd nowe bogactwa w nauce muzyki się odkrywają.

Nona dominantowa czyli dziewiąty ton, opiera się na 5-m stopniu gammy czyli na dominancie przez dodanie do akordu septymo dominanty jedną tercyę wyżej.

C major.

C minor.

A minor.

G major.

E minor.

F major.

D minor.

W gammie jest siedm tonów — akord nony zabiera pięć, pozostaje tylko dwa tony, które nie wchodzą do tego akordu, to jest 1-y i 3-ci. Naprzykład w tonie C major C, E, nie należą do tonów akordu nony dominantowej. Akord ten ma trzy tercye, jak to widzimy na przykładzie.

Ten akord majacy pięć tonów gammy nie może być użyty w skupieniu czyli w zbliżeniu tonów, gdyż poformowałyby się sekundy bardzo niezgodne.

Dla tego nona tego akordu musi być oddaloną od innych tonów i być użytą w oktawie wyżej od głównego tonu.

W towarzyszeniu harmonii czyli akompanjamentcie pisze się tylko cztery tony akordu, które właściwie składają akord septymo dominanty. Nona zaś,

która jest 6-m stopniem gammy używa się w śpiewie czyli melodii w najwyższym głosie.

### § 78. O rozwiązaniu akordu nony na tonikę gammy.

Ten akord ma trzy tony czule, czyli pociągające. Wszystkie akordy w ogólności jak mówiliśmy muszą się rozwiązywać na akordzie toniki albo septymo dominanty, na te dwa główne akordy, które stanowią zasadę muzyki, i jeżeli się zdarza, że te dwa akordy nie dają się długo słyszyć, muzyka wtedy traci swoją wartość i niezaspakaja ucha.

Akord nony ma trzy tony wywołujące czyli atrakcyjne, które zmuszają akord do rychłego rozwiązania na septymo dominantę lub tonikę.

1° Tercya musi się podnieść o stopień, w tonie C major, to jest H na C.

2° Septyma zniża się o stopień F na E.

3° Nona zniża się także o jeden stopień, A schodzi na G. Przykład akordu nony rozwiązujący się na tonikę.

The image shows four musical examples of a nona chord resolving to a tonic chord. Each example is presented in two staves (treble and bass clef). Above each staff, the key signature is indicated: C major, A minor, F major, and D minor. The nona chord is shown in the treble clef, and the tonic chord is shown in the bass clef. Arrows indicate the movement of the nona, septyma, and tercya intervals. In C major, the nona (A) moves down to G, the septyma (F) moves down to E, and the tercya (C) moves up to C. In A minor, the nona (G) moves down to F, the septyma (E) moves down to D, and the tercya (A) moves up to A. In F major, the nona (E) moves down to D, the septyma (C) moves down to B, and the tercya (F) moves up to F. In D minor, the nona (C) moves down to B, the septyma (A) moves down to G, and the tercya (D) moves up to D.

### § 79. O rozwiązaniu akordu nony na akord septymo dominanty i na innych interwałach.

Najczęściej rozwiązuje się akord nony na akord septymo dominanty. Wtedy jeden tylko ton zmienia się.

1° Ton główny na którym akord opiera się jest sąsiednim czyli o sekundę tylko odległym w górze, czyli oktawie od nony akordu, a zatem łatwe jest zejście o jeden stopień. Naprzykład A nona, G ton główny.

2° Tercya akordu jest o jeden stopień wyżej od nony, w oktawie na którą nona podnosząc się A na H, zmienia akord na septymo dominantę.

W akordzie nony minor — nona podnosi się o pół tonu dla złagodzenia sekundy zwiększonej znajdującej się w gammie minor, kiedy rozwiązuje się na tercję akordu septymo dominanty.

Nona schodzi na główny ton akordu.

Musical notation in 2/4 time, showing the resolution of the ninth of a chord to the tonic. The first system (C major) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes C4, E4, G4. The second system (A minor) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes A3, C4, E4. Labels '9' and '5' are above the first system, and 'nona ton główny' is above the second system. Brackets below the systems are labeled 'C major' and 'A minor'.

Nona podnosi się na tercję akordu.

Musical notation in 2/4 time, showing the resolution of the ninth of a chord to the third. The first system (C major) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes C4, E4, G4. The second system (A minor) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes A3, C4, E4. Labels 'nona tercya' and 'nona pod-tercya wyższona' are above the systems. Below the first system, text reads 'II jest opuszczone w basie, bo jest w śpiewie' and 'Ton C major'. Below the second system, text reads 'G jest opuszczone w basie, bo jest w śpiewie' and 'Ton A minor'. Brackets below the systems are labeled 'C major' and 'A minor'.

Można nonę rozwiązywać na tercję na dół.

Musical notation in 3/4 time, showing the resolution of the ninth of a chord to the third downwards. The first system (C major) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes C4, E4, G4. The second system (A minor) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes A3, C4, E4. Labels 'nona tercya' and 'nona' are above the systems. Brackets below the systems are labeled 'C major' and 'A minor'.

Nona rozwiązuje się na kwintę akordu septymo dominanty, zniżając się o kwintę w dół.

Musical notation in common time, showing the resolution of the ninth of a chord to the fifth of the dominant seventh chord. The first system (C major) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes C4, E4, G4. The second system (A minor) has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes A3, C4, E4. Labels 'nona kwinta' and 'nona kwinta' are above the systems. Brackets below the systems are labeled 'C major' and 'A minor'.

Nona rozwiązuje się na septymę akordu zniżając się o tercję w dół.

The image shows two musical examples. The first is in C major (6/8 time), showing a chord with a ninth (G4 and A5) resolving to a seventh (G4 and F4). The second is in A minor (6/8 time), showing a chord with a ninth (A4 and B5) resolving to a seventh (A4 and G4). Brackets below the staves indicate the key signatures: 'C major' and 'A minor'.

§ 80. O tonach przyległych czyli sąsiednich nonie.

1<sup>o</sup> Ton niższy przyległy nonie w gammie major musi być podniesiony krzyżykiem o pół tonu. Gdyż inaczej nie byłby sąsiednim ale głównym tonem akordu. Naprzykład w tonie C major ton główny akordu jest G, nie można więc użyć G ale Gis, jako tonu przyległego czyli sąsiedniego.

The image shows two musical examples in 3/4 time. The first is in C major, showing a chord with a lower adjacent nona (F3) which is raised to F#3. The second is in G major, showing a chord with a lower adjacent nona (F#3) which is raised to G3. Brackets above the staves indicate the key signatures: 'C major' and 'G major'. The letter 's' is written below the notes in both examples.

2<sup>o</sup> Ton wyższy sąsiedni czyli przyległy nonie w gammie minor musi być zniżony o pół tonu, dla uniknięcia interwału sekundy zwiększonej przykrój dla ucha.

The image shows a musical example in E minor (3/4 time). It shows a chord with an upper adjacent nona (D5) which is lowered to D#5. The word 'nona' is written below the note. A bracket above the staff indicates the key signature: 'E minor'.



A) Przykład tonów przechodnich chromatycznych wyższych i niższych przy nonie w gammie major i minor.

Exercise A shows two musical systems. The first system is for F major (6/8 time) and the second is for D minor (6/8 time). Each system has a treble clef staff with a 9th passing tone and a bass clef staff with a nona chord. The F major system shows chromatic passing tones in both directions: *pr.* (upward) and *pr.* (downward). The D minor system shows chromatic passing tones in both directions: *pr.* (upward) and *pr. prz.* (downward).

B) Przykład appoggiatur, które mogą się używać przy każdym tonie akordu nony.

Exercise B shows two musical systems. The first system is for C major (C-clef) and the second is for C minor (C-clef). Each system has a treble clef staff with a 9th appoggiatura note and a bass clef staff with a nona chord. The C major system shows appoggiaturas for the notes G, H, D, and F. The C minor system shows appoggiaturas for the notes G, H, D, and F.

Akord nony z pięciu tonów złożony może się rozebrać na trzy akordy trzy tonowe: 1. G, H, D, akord dominanty gammy C; 2. H, D, F, akord na 7-m stopniu téjże gammy, który jest akordem kwinty zmniejszonej, bo w nim są dwie tercye minorowe; akord D, F, A, na drugim stopniu gammy, który mając za najwyższy ton nonę akordu, może zastępować akord nony, chociaż jest z 3-ch tonów złożony.

Akord nony dominantowój z jój przewrotami.

### Rozwiązanie na akord toniki.

The solution shows the nona chord on the tonic (C) in major mode, broken into four positions. The first position is the main chord (Akord główny). The second position is the first inversion (1-szy przewrot). The third position is the second inversion (2-gi przewrot). The fourth position is the third inversion (3-ci przewrot). The fourth position is labeled as not used (4-ty nieużywany). The notes are G, H, D, F, A, and the bass note is C. The diagram shows the following fingerings: 7+ (G), 7 (H), 5 (D), 5 (F), 4 (A), and 2 (C).



1. Akord toniki tonu, zwykle użyty w drugim przewrocie, gdyż 5-ty stopień gammy, który jest najwyższym tonem akordu toniki, w drugim przewrocie najlepiej ton przygotowuje. Należy zawsze kłaść ten akord na mocnej części taktu.

2. Używa się akord na 2-m stopniu gammy. W gammie C major będzie akord D, F, A. W gammie minor D, F, A<sub>s</sub>, ten akord pisze się w pierwszym przewrocie, mając swoją tercję za najniższy ton akordu.

3. Akord poddominanty to jest na 4-m stopniu. W gammie C major F, A, C. W gammie minor F, A<sub>s</sub>, C, może być użyty w pierwotnym stanie lub w pierwszym przewrocie.

4. Akord naddominantowy czyli na 6-m stopniu. W tonie C major akord A, C, E, w tonie minor A<sub>s</sub>, C, E<sub>s</sub>, te akordy używają się w pierwotnym stanie.

5. W muzyce religijnej dawnego stylu, przedostatni akord jest zwykle na 4-m stopniu gammy. W tonie C akord F, A, C, i to się zowie kadencją płagalną.

Praktyczna wprawa i rozbiór utworów dobrych autorów ugruntuje ucznia dla poznania i użycia tych akordów.

## Ć w i e z e n i e .

Uczeń napisze towarzyszenie do śpiewu Belliniego w tonie C major, potem to przełoży na ton G major i F major.

### Somnambula, Bellini.

*Andantino.*

(1) (2) (3) (4)

Peryod przygotowawczy

(5) (6) (7) (8)

Peryod zakończający

Pierwsze dwa tony poczynające przedstawiają ton C major, są bez basu.

(1) Akord toniki C, E, G,— G i C są tony główne tonu — A jest tonem sąsiednim wyższym—D ton przechodni.

(2) W tym takcie E potrzebuje akordu czyli towarzyszenia, bo jest na mocnej części taktu. Trzy akordy gammy mogą być użyte gdzie E się znajduje, pierwszy jest E, G, H, na 3-m stopniu gammy, ale ten akord jest bardzo rzadko używany, co później wytłomaczymy. Drugi akord toniki E jest tercją akordu C, E, G, Bellini użył tego akordu. Nakoniec można użyć akordu gdzie E jest kwintą, to akord na 6-m stopniu A, C, E. Używa się ten ostatni akord kiedy jego tercya jest w śpiewie.

(3) W tym takcie wszystkie tony należą do akordu nony dominantowej G, H, D, F, A. W basie można użyć tonów składających septymo dominanty, nona A jest w śpiewie.

(4) Akord toniki C major—D i F są tony przechodnie.

(5) Ten takt jest małą odmianą taktu pierwszego, należy użyć ten sam akord. A i Fis są tony sąsiednie podwójne.

(6) Wszystkie tony tego taktu należą do akordu toniki C, E, G, oprócz F i Dis, które są tonami przechodniami.

(7) Ten takt zbliża się do kadencji całkowitej, dwie pierwsze części taktu wymagają akordu toniki jako przygotowawczego, użyć go należy w drugim przewrocie, kwinta G najniższym tonem. Dwie drugie części taktu akord septymy dominantowej G, H, D, F, bez przewrotu jako przedostatni akord kadencji, E w śpiewie jest tonem przechodnim, A jest noną.

(8) Akord końcowy toniki bez przewrotu.

Trzeba mieć wzgląd, aby nie powtarzać czyli nie podwajać tonów stosownie do uwag wyrażonych.

### Drugi przykład do ćwiczenia.

#### Sommambula, Bellini.

*Allegro moderato.*



Śpiew jest w tonie C major. Oba frazesy przechodni i zakończający kończą się na kadencji całkowitej, w takcie 3 i 7-m trzeba powtórzyć akord septymo dominanty G, H, D, F, — A jest noną, w 4 i 8-m takcie akord toniki bez przewrotu, w 4-m takcie A jest appoggiaturą i jest na słabej części taktu.

## Cyrulik Sewilski, Rossini.

*Allegro.*

Ten śpiew cały nie daje użyć jak dwa akordy właściwe, to jest toniki i septymy w pierwszych czterech taktach. Jeżeliby takt 4-ty kończył się na akordzie toniki, można byłoby następnie użyć w 5 i 6-m takcie akord na 2-m stopniu D, F, A, ale ten akord nie może następować po akordzie septymo dominanty. W 6 i 7-m takcie A jest noną, w 6-m takcie Gis jest appoggiaturą tonu A.

## Norma, Bellini.

Śpiew jest w C major. W pierwszym takcie akord toniki, w drugim i 6-m można użyć akordu na 2-m stopniu gammy, w pierwszym przewrocie D, F, A, zamiast akordu septymo dominanty G, H, D, F. Ton G w 2 i 6-m takcie jest appoggiaturą przygotowaną, takt 6 i 7-y będzie miał akord septymo dominanty, w 7-m takcie A jest noną akordu.

Uczeń napisze harmonje do tych przykładów i przełoży one na inny ton.

## LEKCYA XV.

## § 82. Jak się poznają w śpiewie tony harmonijne i tony przechodnie.

Wiadomo że śpiew składa się z tonów rzeczywistych czyli harmonijnych i z tonów przechodnich.

Rzeczą jest bardzo ważną aby wiedzieć którym tonom śpiewu należy towarzyszyć, a które zaś nie wymagają harmonii.

Mówiliśmy że tony przechodnie nie mogą być oddalone od tonów rzeczywistych czyli harmonijnych jak tylko o sekundę majorową lub minorową. Ztąd wypływa, że każdy ton znajdujący się o większą odległość jak sekunda major lub minor od następnego drugiego tonu, musi mieć swój akord właściwy.

Ta uwaga jest bardzo ważną szukając harmonii czyli towarzyszenia danemu śpiewowi. Są jednak wyjątki na które trzeba mieć bacność aby osądzić położenie właściwe tonu.

1. Są tony sąsiednie.
2. Appoggiatury pojedyncze lub podwójne.
3. TONY przechodnie z appoggiaturą.
4. TONY przechodnie, których rozwiązanie jest opóźnione.
5. Poprzedzenie czyli antycypacja.
6. TONY przelotne o których teraz mówić będziemy, są dwa tony odległe od siebie, pierwszy ton przybiera towarzyszenie.

## § 83. O tonach przelotnych.

Przytrafia się widzieć w utworach najlepszych autorów tony w melodyi, które nie należą ani do poprzedniego ani do następnego akordu, i które jednak postępują na tony rzeczywiste czyli harmonijne przez interwale większe, jak sekunda major lub minor—te tony przybierają nazwisko tonów przelotnych.

Jest to wzbronione ścisłymi prawidłami nauki harmonii, lecz że się one znajdują w najlepszych autorach, wzmiankę o nich uczynić należy.

### Rozbierzemy ten przykład.

Takt 1. Pierwsza część akord toniki C major. Druga część akord na 4-ym stopniu gammy F, A, C, w drugim przewrocie ton H w śpiewie nie należy do żadnego akordu i nie jest tonem przechodnim jak w 5-ym takcie, bo jest oddalony więcej jak o sekundę od harmonijnego tonu — jest więc tonem przelotnym.

Takt 2. Akord toniki C major.

Takt 3. Pierwsza część taktu akord na 2-m stopniu C major D, F, A, i następny minor D, F, A<sub>s</sub>, kwinty zmniejszonej w pierwszym przewrocie. Druga część taktu akord toniki i akord septymo-dominanty tonu C major.

Takt 4. Pierwsza część akord toniki major i minor w drugim przewrocie, ta odmiana tonu daje pewien wdzięk melodyi. Druga część taktu akord dominanty G, H, D, bez H, które jest w śpiewie.

Takt 5 i 6. Podobne dwom pierwszym taktom, H ton przechodni.

Takt 7. Pierwsza część taktu akord na drugim stopniu gammy C major D, F, A, pierwszy akord w drugim przewrocie dla uniknięcia dwóch kwint, drugi akord ma D nisko w basie dla niezdwojenia F, które jest w śpiewie. Bas idzie F, D, a śpiew w przeciwnym kierunku D, F, co robi dobry efekt muzyczny. Druga część taktu akord toniki septymy dominantowej.

Takt 8. Pierwsza część taktu akord septymo dominanty G, H, D, F, w trzecim przewrocie z pedalem toniki C w basie. Druga część taktu akord toniki bez przewrotu.

### Cyrułik Sewilski, Rossini.

A) *Allegro*

## B)

## Rozbiór przykładu z Gyruklika.

Takt 1. Akord toniki w pierwszym przewrocie.

Takt 2. Akord poddominanty na 4-m stopniu F, A, C.—G w śpiewie jest obce akordowi i nie rozwiązuje się na blizkim tonie, ale robi skok o siedm tonów niżej na A, jest to ton przelotny, który w przykładzie B zamienia się na appoggiaturę przez podniesienie A o oktawę wyżej, i będąc appoggiaturą przygotowaną, rozwiązuje się naturalnym sposobem na A o sekundę.

Takt 3. Akord septymo dominanty G, H, D, F; C zaczynające śpiew jest przygotowaną appoggiaturą tonu następnego H, A jest noną akordu, G ton główny akordu, F septyma, E ton przechodni, D kwinta akordu, C ton przechodni, H tercja akordu.

Takt 4. Akord toniki bez G w basie.

## Tankred, Rossini.

W tym przykładzie w pierwszym takcie E i G są odległe od siebie, E należy do akordu, bo jest pierwszym tonem rozłączonym, G i C następne należą do akordu.

Takt 2. Ostatnie A jest tonem odległym od D następnego taktu, A więc wymaga akordu, a ponieważ C zaczyna ten takt, trzeba więc użyć akordu, który by te dwa tony zawierał F, A, C, na 4 stopniu lub na 6-m stopniu A, C, E, ten akord ostatni minorowy jest mniej używany od poprzedniego, H jest tonem przechodnim.

Takt 3. W tym takcie można użyć rozmaitych akordów, w pierwszej części tony D, E, F, przedstawiają, że należy użyć akordu zawierającego tony D, F, bo E jest tonem przechodnim, również dla tego, że D pierwsza nuta od-



dalona od H jest tonem harmonijnym, D i F mogą należyć do 2-ch akordów, na 2-m stopniu D, F, A, i na 7-m stopniu H, D, F. Rossini użył akordu na 2-m stopniu, następnie takt zawiera tony H, C, E, G. Żaden akord gammy nie zawiera razem tych czterech tonów, należy więc użyć do towarzyszenia więcej jak jednego akordu, to jest dwa główne akordy gammy. Na ton H akord dominanty G, H, D, a akord toniki na ostatnie trzy tony taktu.

Takt 4. Pierwszy akord dominanty, drugi akord toniki, a trzeci akord dominanty, bo tu jest końcówka połowiczna czyli zawieszona.

Dla okazania, że do téj saméj melodyi można użyć innych akordów, ten sam przykład towarzyszyć będziemy inną harmonią z małemi odmianami w trzecim taktie.

Ten sam przykład z użyciem pedału C.

### Don Juan, Mozart.



### Rozbiór przykładu z Don Juana.

Takt 1. W tym takcie tony po sobie następują. Tony położone na mocnej części taktu wymagają harmonii, takimi są C trzy razy powtórzone. W trzecim razie jest appoggiaturą na H, który należy do akordu septymo dominanty, ten akord Mozart użył w środku taktu, A zaś jest noną akordu septymo dominantowego.

Takt 2. Takt jasny co do harmonii.

Takt 3. F wymaga akordu septymo dominanty, następują tony G, E, i E, C, tony rozłączone, ponieważ E znajduje się na mocnej części taktu, wymaga więc akordu toniki, który służy i na C.

Znak ( $\infty$ ) położony nad nutą zowie się gruppetto, wyraz włoski znaczy mały zbiór. Oznacza że grający po nucie głównej uderzy nutę sąsiednią wyższą, potem nutę główną, następnie nutę sąsiednią niższą i wróci do nuty głównej, jak to wskazuje następny takt.

Takt 5. W tym takcie pierwsza nuta przeskakująca położona na mocnej części taktu ma swój akord toniki C, w drugiej części D również ton oddalony ma akord na 2-m stopniu, w trzeciej części G akord toniki, na koniec w 4-jej części F akord septymo dominanty.

### Wyjątek z mazura Chopina.

W tym przykładzie mazura Chopina widzimy dwa takty śpiewu romantycznie towarzyszone.

### § 84. O akordach trzy-tonowych na 7-iu stopniach gammy.

Każdy z siedmiu tonów gammy może potrójną użyć harmonię, czyli mieć akordy trzy-tonowe mogące towarzyszyć śpiewowi, gdyż każdy akord trzy-tonowy może mieć trzy różne główne tony, bo się może opierać na tonice, na tercyi lub kwincie.

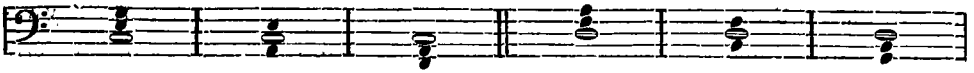
The image displays seven rows of musical notation, each representing a degree of the C major scale. Each row consists of a bass clef staff with three notes. Brackets are used to group the notes and their corresponding labels above them.

- Row 1 (C):** C major (C tonika), A minor (C tercyja), F major (C kwinta), D minor (D główny ton), diminished fifth (D tercyja), G major (D kwinta).
- Row 2 (E):** E minor (E główny ton), C major (E tercyją), A minor (E kwintą), F major (F ton główny), D minor (F tercyją), diminished fifth (F tercyją).
- Row 3 (G):** G major (G ton główny), E minor (G tercyją), C major (G kwintą), A minor (A ton główny), F major (A tercyją), D minor (A kwintą).
- Row 4 (H):** diminished fifth (H ton główny), G major (H jest tercyją), E minor (H jest kwintą).

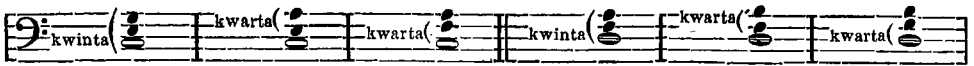
Z tych przykładów widzimy, że na każdym tonie gammy można mieć trzy akordy różnych tonów, zmieniając położenie tonu, to jest że ton jest użyty jako tonika, jako tercyja i kwinta. Wielce to pomaga do modulowania.

W połączeniu akordów zachodzą trudności z powodu następstwa kwint, które rażą ucho. Unikają się one przez użycie akordów w przewrocie, gdyż kwinty zamienione na kwarty są znośne w muzyce.

## Przykład złego połączenia.



## Przykład dobrego połączenia.



Takie następstwo akordów chociaż jest dobre, ale mało daje różnorodności. Dla uniknięcia jednostajności, rozdrabia się akord i ton główny daje się słyszeć na części mocnej taktu w pewnej odległości od akordu, jak to daje się widzieć w następnym przykładzie.



To towarzyszenie dobre na fortepianie, nie może służyć na organie, gdyż tony za często się przerywają. Można akord uderzać obu rękami, jak to widzimy na następnym przykładzie, z czego się tworzy harmonia rozleglejsza, a przez to pełniejsza i poważniejsza. Najniższe nuty na organie mogą się grać nogami na pedałach.



Następny przykład przedstawia akordy na 7-iu tonach gammy, stosownie do ich wartości i użycia. Najpierwszą i najgłówniejszą rolę grają akordy toniki i dominanty, następuje akord na 4-m stopniu często używany w muzyce, po nim idą na 2-m stopniu i na 6-m stopniu, na 7-m stopniu jest mało używany, a na koniec pozostaje akord na 3-m stopniu, który prawie nie jest w użyciu i służy tylko do modulacji.

C major

C minor

Akord na 7-m stopniu gammy wchodzi w skład akordu septymo dominanty, którego czuły ton H czyli tercja jest głównym tonem akordu H, D, F, gdzie jest kwinta zmniejszona H, F.

Akord na 3-m stopniu gammy składa się z dwóch tercji, jednej minor, drugiej major i ma w swoim składzie ton czuły H, jako kwintę.

Te dwa akordy nie mogą być użyte jako akordy odpoczynku albo zakończenia, bo mając w swoim składzie tony atrakcyjne gammy, wymagają rozwiązania H na C, lub F na E.

Akord na 3-m stopniu w gammie minor, mający kwintę zwiększoną, razi bardzo ucho swoją niezgodnością i można go tylko użyć jako akord przechodni, nie zaś jako akord odpoczynku lub zakończenia.

### C w i c z e n i e.

Uczeń napisze harmonię pod następny śpiew, zachowując ściśle wszelkie prawa, potem ten śpiew przełoży na ton D minor lub E minor.

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

### Rozbior śpiewu.

Śpiew tego przykładu rozpoczyna się w tonie A minor przez dominantę.

Takt 1. Akord toniki A, C, E; Gis jest tonem sąsiednim niższym, drugi akord na ton H jest septymo dominantowój.

Takt 2. W pierwszej części mocnej taktu akord toniki, nuty oddalone H, E, wymagają akordu septymo dominanty.

Takt 3. Pierwsze tony śpiewu H, E, akord dominanty, przedostatni ton C jest appoggiaturą tonu H.

Takt 4. Akord toniki.

Takt 5. Taki sam jak pierwszy, jednak w następnym taktie G naturalne zapowiada przejście w ton C major, a zatem na ostatnie tony H trzeba użyć akordu septymo dominanty tonu C major, uniknąć H w basie, gdyż go nie wypada ze śpiewem podwoić.

Takt 6. Akord toniki C major, Fis ton sąsiedni.

Takt 7. Cały ten takt może mieć akord toniki C major, Dis uważa się jako ton sąsiedni, a D ostatnie jako przechodni. Ale że C w następnym taktie stanowi koniec peryodu czyli kadencją całkowitą, która wymaga na przedostatni akord septymo dominanty, więc należy na ostatnie dwa tony śpiewu E, D, użyć septymo dominantę C major, a wtedy E stanie się appoggiaturą tonu D.

Takt 8. Akord toniki, tonu C major, F jest tonem sąsiednim.

Takt 9. Śpiew powraca do tonu A minor, poznaje się to przez E, H, które nie można towarzyszyć akordem C major, akord septymo dominanty A minor ma te tony w swoim składzie E, Gis, H, D, należy go użyć na pierwszej części taktu, następnie akord toniki A, C, E.

Takt 10. Dwa tony śpiewu H, E, rozdzielone, przyjmą akord septymo dominanty E, Gis, H, D, F w śpiewie jest noną.

Takt 11. Taki sam akord jak w taktach 9-ym.

Takt 12 i 14. Tony H, E, mają septymo dominantę.

Takt 13 i 15. Tony A, C, na mocnej części taktu przyjmą akord toniki, na trzeciej części taktu można użyć do woli akord na 6-ym stopniu gammy minor.

Takt 16 i 21. Tony w śpiewie od siebie oddalone mogą mieć akord septymo dominanty lub toniki, E wchodzi w ich skład. Dobrze jest użyć na

pierwsze dwie części taktu akord toniki, a na ostatnią septymo dominantę, gdyż następny takt wymaga akordu toniki na ton A. W tych taktach C jest appoggiaturą następnego H.

Takt 17 i 22. Akord toniki może być użytym na cały takt, gdyż tony akordu są na mocnych częściach taktu, ale że potrzeba jest w następnym takcie akordu toniki na ton A, więc należy użyć akordu septymo dominanty na ostatnie C, H, można nawet tu użyć pedału toniki.

Takt 18, 23 i 26. Akord toniki.

Takt 19 i 24. Akord na drugim stopniu H, D, F, w pierwszym przewrocie.

Takt 20 i 25. Akord toniki A, C, E, w drugim przewrocie; na H, akord septymo dominanty i nakoniec akord toniki bez przewrotu.

## LEKCJA XVI.

§ 85. O akordzie septymowym na 7-ym stopniu gammy major, i o akordzie septymy zmniejszonej na 7-ym stopniu gammy minor.

Będziemy traktować w tej lekcji o akordzie septymowym, który ma za główny ton 7-my stopień gammy major i minor.

Ten akord niema jednostajnej formy w obu tych gammach, pochodzi to z tego, że gammy niejednakowe mają między sobą interwale, gdyż tony i pół-tony mają różny porządek.

Akord cztero-tonowy na 7-ym stopniu gammy major ma od dolnej nuty pierwszą tercję minor, drugą tercję minor, trzecią tercję major.

Akord cztero-tonowy na 7-ym stopniu gammy minor ma wszystkie trzy tercje minor i zowie się akordem septymy zmniejszonej.

Przykład akordu septymowego na tonie czułym gammy C major.

C major

1 2 3 4 5 6 7

1 terc. min. 2 terc. min. 3 terc. major

Akord septymowy zmniejszony tonu C minor.

1 2 3 4 5 6 7

1 tercya min. 2 terc. min. 3 terc. min.

Akord septymy zmniejszonej A minor.

Akord septymy na 7-m stopniu tonu G major.

Akord septymy zmniejszonej tonu E minor.

Akord septymy czulej na 7-m stopniu tonu F major.

Akord septymy zmniejszonej na 7-m stopniu tonu D minor.

W skład tego akordu wchodzi sekunda, kwarta, sexta i septyma gammy, czyli stopień 2, 4, 6 i 7.

Nie wchodzi do tego akordu tony akordu toniki 1, 3-cia i 5-ta.



Porównyując akord septymy dominantowej na 5-m stopniu gammy z akordem septymowym na 7-m stopniu, znajdujemy, że akord septymo dominanty składa się z sekundy, kwarty, kwinty i septymy gammy, czyli 2, 4, 5, 7 stopni gammy. Tony niezajęte tym akordem są tonika, tercja i sexta, czyli 1, 3 i 6 stopnie, z których to tonów można utworzyć akord trzy-tonowy na 6-m stopniu gammy.

### Akord septymy dominantowej.

Połączenie tych dwóch akordów septymo dominanty z akordem septymy czulej na 7-m stopniu, tworzy akord nono dominanty.

### § 86. O rozwiązaniu akordu septymy czulej na 7-m stopniu.

Ten akord który rzadziej jest używany od akordu septymo dominanty, jednak w połączeniu z innymi akordami dodaje piękności i wdzięku muzyce.

Septyma musi być zawsze najwyżej nad innymi tonami, ten akord składający się położona. Tak samo jak w akordzie nony, gdyż jest to właściwie nonowy akord przez opuszczenie tonu głównego, naprzykład w gammie C—G dolnego.

Inne tony akordu mogą być dowolnie położone.

Akord septymy czulej na 7-m stopniu rozwiązuje się:

1. Na akordzie trzy-tonowym toniki, pomiędzy temi dwoma akordami niema żadnego wspólnego tonu. Przy rozwiązaniu trzeba unikać dwóch kwint po sobie następujących. Dla uniknięcia należy podnieść o jeden stopień ton główny akordu i jego tercję, a zniżyć o stopień kwintę i sekundę.

2. Rozwiązuje się na akord septymo dominanty. Te oba akordy mają trzy tony wspólne i położenie ich jest bardzo zbliżone, jeżeli akord septymo dominanty weźmiemy w pierwszym przewrocie.

C major.

C minor.

### § 87. O użyciu akordu septymy czulej na 7-m stopniu.

Używa się akord na pociągającej czyli czulej nucie gammy w przechodzie z jednego tonu w drugi, lub w zawieszeniu frazesu. Zawsze główny ton akordu septymowego 7-go stopnia lub septymowego zmniejszonego musi być najniższym tonem.

## Nozze di Figaro, Mozart.

*Allegro.*

Sep. na 7 stopniu

## Rozbiór tego przykładu.

Tym akordem moduluje się czyli przechodzi się zwykle na akord wyższej kwinty, jak to się widzi w dwóch ostatnich taktach tego przykładu, z tonu C przechodzi się akordem septymy 7-go stopnia na ton G major.

Takt 1. Akord toniki C major, drugi akord G<sub>is</sub>, D, F, jest septymy zmniejszonej czyli minorowej gammy A minor, opiera się na 7-m stopniu gammy, na tonie G<sub>is</sub>. W tym akordzie tercyja H jest opuszczoną. W czterech pierwszych taktach przykładu autor pisał na trzy głosy.

Takt 2. Rozwiązanie na akord toniki A minor.

Takt 3. Akord toniki A minor, potem akord septymo dominanty E, G<sub>is</sub>, H, D, bez kwinty.

Takt 4. Akord na 6-ym stopniu gammy A minor F, A, C.

Takt 5. Ten sam akord co poprzedni, następny akord septymy zmniejszonej, ton główny C<sub>is</sub> wskazuje, że jest gamma D minor, C<sub>is</sub>, E, G, B.

Takt 6. Akord toniki D minor.

Takt 7. Ten sam akord co poprzedni, następny akord septymy na 7-m stopniu gammy G major, F<sub>is</sub>, A, C, E. Rozwiązanie w następnym takcie jest podług reguł wyżej wskazanych, to jest na akord trzytonowy G major.

Takt 8. Akord toniki G major rozdrobiony.

*Moderato.*

pedał C      6 stop. 2 stop.      septyma na 6 stop.

W tym przykładzie widzimy, że w przejściu z tonu w ton i w powiązaniu akordów nie koniecznie septymę trzeba kłaść w najwyższej nucie akordu,



Krzyżyk oznacza akord na 7-m stopniu.

§ 88. O akordzie septymy zmniejszonej na 7-m stopniu gammy minor i jój rozwiązaniu.

Akord septymy zmniejszonej na 7-m stopniu gammy minor jest w częstszym używaniu od akordu septymy na 7-m stopniu gammy major, gdyż septyma zmniejszona, złożona z trzech tercji minorowych, ma dźwięk bardzo łagodny i łatwo łączy się z innymi akordami. Natura zaś tego akordu pozwala septymę użyć bez względu w basie lub w śpiewie.

Dźwięk tercji majorowej w akordzie septymy na 7-m stopniu gammy major jest przykry i nie pozwala tak łatwego użycia tego akordu bez przygotowania.

W rozwiązaniu akordu septymy zmniejszonej na akord toniki, ton główny i tercja podnoszą się o jeden stopień, a kwinta i septyma zniżają się o jeden stopień, w łączeniu tego akordu z akordem toniki trzeba bardzo się strzedz, aby kwinty po sobie nie następowały, bo niema żadnej nuty wspólnej to połączenie ułatwiającej pomiędzy tymi akordami.

C minor.

(Liczby oznaczają stopień gammy.)



## Rozbiór poprzedniego przykładu A.

Takt 1. Akord toniki C minor, akord septymy zmniejszonej tegoż tonu, D jest w śpiewie, w basie ta nuta jest opuszczona.

Takt 2. Akord toniki C minor, akord na 6-m stopniu gammy.

Takt 3. Akord na 2-m stopniu gammy C minor w 1-m przewrocie, akord septymo dominanty C minor.

Takt 4. Akord toniki C minor bez kwinty, gdyż z poprzedniego taktu, septymę F trzeba było zniżyć na Es.

Postęp chromatyczny basu.

W tym przykładzie widzimy bardzo łagodne połączenie akordu septymy zmniejszonej z akordem toniki i septymo dominanty różnych tonów. Bas idzie chromatycznie czyli przez pół tony w dół, a śpiew idzie chromatycznie w górę. Zaczyna się to następstwo akordów przez septymę dominanty C major, a kończy się przez tenże akord na tonikę C major.

Uczeń zrobi rozbiór szczegółowy tego przykładu. Septyma zmniejszona przedstawia wiele środków do modulacji, następny przykład pokaże, że z jednego akordu można przejść z łatwością bez przygotowania w cztery tony major i cztery tony minor, to jest w ośm zmian gammy.

Akord na 7<sup>ym</sup> stopniu septymy na tonie czułym z przewrotami.

M a j o r

M i n o r

	Akord nony na dominancie	Akord na 7-m stopniu	1 Przewrót	2 Przewrót	3 Przewrót	Akord nony na dominancie	Akord na siódmym stopniu	1 Przewrót	2 Przewrót	3 Przewrót
Nazywa się		Akord na tonie czułym	Akord seksty i kwinty	Akord tryton i tercya major	Akord sekundy i seksty minor					
Składa się		3-cia minor 5-ta czysta 7-ma minor	3-cia minor 5-ta czysta 6-ta major	3-cia major 4-ta zwiększ. 6-ta major	2-da major 4-ta czysta 6-ta minor		3-cia minor 5-ta zmniejsz. 7-a zmniejsz.	3-cia minor 5-ta zmniejsz. 6-ta major	3-cia minor 4-ta zwiększ. 6-ta major	2-da zwiększ. 4-ta zwiększ. 6-ta major
Używa się		Na tonie czułym rozwiązanie na tonie	Na 2-im stopniu	Na poddominancie rozwiązanie o stopień na dół	Na 6-ym stopniu rozwiązanie o stopień na dół		Ton czuły podnosi się na tonikę	2-gi stopień	Poddominanta spada o stopień	Naddominanta spada o stopień
Cyfruje się		7 3	6 albo + 6 6 albo + 6	+ 4 3 albo + 2	2		7	6 albo + 6 + 5	+ 4 albo + 4 4	+ 4

Rozwiązanie na tonikę

Rozwiązanie na septymę dominantową

Bas powinien być przygotowany, sexta może się podnosić.





*Allegro.*

3.

Gamma C minor z 7-ą nutą poniżoną o pół tonu

### Ć w i c z e n i e.

Uczeń utworzy kilka preludjów na fortepian, używając przejścia w tony za pomocą akordu septymy zmniejszonej, preludya na organ wymagają akordów pełnych i powoli zmieniających się. Zrobi także rozbiór szczegółowy preludjum Nr. 3.

## LEKCYA XVII.

## § 90. O akordzie septymowym na 2-m stopniu gammy major i minor.

Akord z 4-ch tonów na 2-m stopniu gammy major przedstawia tercję minor, tercję major i tercję minor, dają mu nazwisko septymy minorowej na 2-m stopniu.

Akord z czterech tonów na 2-m stopniu gammy minor ma tercję minor, tercję minor i tercję major. Jest prawie taki sam skład jak akordu na 7-m stopniu septymy czułej, lecz co do natury nie jest podobny, bo inne tony go tworzą. Przybiera nazwisko septymy ze zmniejszoną kwintą, gdyż kwinta jest małą.

Ton C major, septyma na 2-m stopniu.

1 2 3 4 5 6 7 8

1 tercya minor 2 tercya major 3 tercya minor

Ton C minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor 2 tercya minor 3 tercya major

Ton A minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor 2 tercya minor 3 tercya minor

Ton A major, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor 2 tercya major 3 tercya minor

Ton G minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor    2 tercya minor    3 tercya major

Ton G major, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor    2 tercya major    3 tercya minor

Ton E minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya minor    2 tercya minor    3 tercya major

Ton E major, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya    2 tercya    3 tercya

Ton F minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya    2 tercya    3 tercya

Ton F major, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya    2 tercya    3 tercya

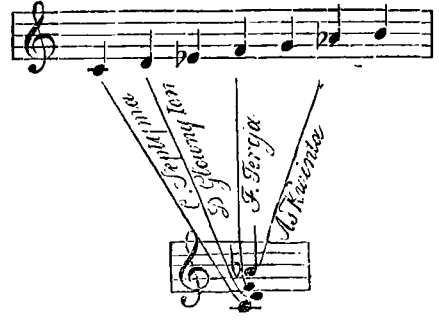
Ton D minor, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya    2 tercya    3 tercya

Ton D major, septyma na 2-m stopniu.

1 tercya    2 tercya    3 tercya

Akordy te składają się z 1, 2, 4 i 6 stopnia, nie wchodzi w skład akordu 3, 5 i 7 stopień gammy, pierwszy stopień gammy jest septymą akordu.



### § 91. O rozwiązaniu akordu septymy na 2-m stopniu w gammach major i minor.

Akord septymy na 2-m stopniu, z natury swojej jest dissonansem, potrzebuje naprzód przygotowania, aby złagodzić jego dźwięk przykry. Najwięcej rażącą nutą tego akordu jest septyma.

Przy użyciu tego akordu należy uważać, aby akord, który go poprzedza, miał w swoim składzie tę septymę i żeby ten ton był wspólnym obu akordom po sobie idącym, septyma tego akordu jest toniką gammy.

Rozwiązanie tego akordu idzie następującym sposobem:

1. Akord toniki gammy, który przygotowuje następną septymę, używa się w 1-m przewrocie dla uniknięcia następstwa kwint.
2. Akord septymy na drugim stopniu, septyma musi być tonem wspólnym.
3. Akord septymy dominanty, który zawiera ton atrakcyjny czyli czuły gammy.
4. A na zakończenie akord toniki.

przygotowanie septyma rozwiązanie tónica

C major C minor

Akord septymy na 2-m stopniu w 1-m przewrocie.

1 przewrót najczęściej używany

1 przewrót najczęściej używany

Akord septymy na 2-m stopniu w 2-m przewrocie.

2 przewrót mało używany

2 przewrót mało używany

Akord septymy na 2-m stopniu w 3-m przewrocie.

3 przewrót często używany

3 przewrót często używany

Widzieliśmy z poprzednich przykładów, że akord septymy na 2-m stopniu rozwiązuje się na akordzie septymo dominanty, można dla przedłużenia czyli opóźnienia rozwiązania, umieścić akord toniki pomiędzy tymi dwoma akordami.

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'C major' and the right 'C minor'. Each staff contains five measures of music. The notes are grouped into chords, with labels 'tonika' and 'septyma' indicating the chord type. The 'septyma' label is placed above the chord, and 'sept. dom.' is placed below the chord. The notes are: C major (C, E, G), C major (C, E, G), C major (C, E, G), C major (C, E, G, Bb), and C major (C, E, G). The C minor section follows the same pattern with lowered notes: C minor (C, Eb, Gb), C minor (C, Eb, Gb), C minor (C, Eb, Gb), C minor (C, Eb, Gb, Ab), and C minor (C, Eb, Gb).

Można użyć tego akordu w harmonii do śpiewu, kiedy się przedstawia w melodii którykolwiek z tonów ten akord składających. Zawsze jednak trzeba pamiętać, aby disonans tego akordu, to jest septyma, była poprzedzona akordem, przez który ten disonans musi być przygotowany.

### Norma Bellini.

*Andante.*

The image shows a single staff of music in treble clef, marked 'Andante'. The melody consists of 8 measures, numbered 1 through 8. The notes are: 1. C4, E4, G4, F4; 2. G4, A4, B4, A4; 3. G4, F4, E4, D4; 4. C4, B3, A3, G3; 5. F3, E3, D3, C3; 6. B2, A2, G2, F2; 7. E2, D2, C2, B1; 8. A1, G1, F1, E1.

### Rozbiór tej melodii Belliniego.

W tej melodii wszystkie tony są naturalne oprócz Fis, które jest krótkie i nie jest na mocnej części taktu—jest więc tonem przechodnim. Melodya jest w tonie C major.

Takt 1-szy. Dwa tony rozdzielone w środku taktu należą do akordu toniki C, E, G, Fis i H są tony sąsiednie.

Takt 2-gi. Tony C i A muszą mieć akord właściwy—tu akord septymy drugiego stopnia może być użyty, gdyż septyma jest przygotowaną w przeszłym takcie akordem toniki C, E, G, i rozwiązuje się w następnym takcie na ton H.

Takt 3-ci. Pierwszy ton śpiewu H jest tonem harmonicznym należącym do akordu septymo-dominanty G, H, D, F, który zawiera ton F kilka razy dający się słyszeć w tym takcie. Ton E w pierwszej części jest appoggiatura, drugi raz tonem sąsiednim — A zaś jest noną akordu G, H, D, F, A.

Takt 4. G i E wymagają akordu toniki jako rozwiązania akordu poprzedniego septymo dominanty.

Takt 5. Jak pierwszy.

Takt 6. Dwa tony przedzielone A i F potrzebują akordu—tu wszystkie tony wchodzą w skład akordu septymy na 2-im stopniu. Septyma C jest przygotowaną akordem toniki w poprzedzającym takcie. Pierwsze H jest appoggiaturą przygotowawczą, dalsze C i H są tonami przechodniemi.

Takt 7. Ten takt ma siedem tonów C, D, E, F, G, A, H tak rozmiaicie położonych, że zdają się być bez żadnego porządku harmonijnego aby dla nich akord utworzyć. Lecz że ten takt jest przedostatni musi więc nieodbitnie zawierać akord septymo dominantowy lub też nono dominantowy.

Mówiliśmy w przeszłych lekcjach, że gdzie się dają widzieć tony rozdzielone, pierwszy ton wymaga towarzyszenia, jest to prawo ogólne.

Ton A pierwszy może być obcym akordowi chociaż zaczyna takt na mocnej części. Dwa tony następne G i C muszą mieć swój akord C, E, G w trzeciej części taktu H i F są odległe od siebie. H pierwsze wymaga akordu—drugie dwa tony trioletu są także rozdzielone—pierwsze F wymaga akordu, trzeba więc szukać, który akord obejmuje te tony. A może być obcą akordowi opierającemu się na G. W czwartej części taktu tony G i D są również rozdzielone, pierwsze G musi być tonem harmonijnym—D opiera się na następnym E, ale że D znajduje się w akordzie septymo dominanty, a zatem E jest tonem obcym, ale wchodzi do akordu toniki, który musi nastąpić.

Są więc w tym takcie tony G, H, F, które muszą być towarzyszone. Ponieważ to jest przedostatni takt śpiewu; podług prawideł wyżej objaśnionych o zakończeniu czyli kadencyi, musi się tu użyć akord toniki w drugim przewrocie, następnie akord septymy dominanty, rozwiązujący się na akordzie toniki bez przewrotu.

W tym śpiewie Bellini w takcie 2-m i 6-m użył akordu septymy na 2 stopniu, bez septymy C, to jest właściwie akord trzytonowy na 2 stopniu D, F, A, w pierwszym przewrocie F, A, D. Można byłoby na te dwa takty użyć akordu na 4 stopniu F, A, C i harmonija byłaby dobrą.

Towarzyszenie napisane przez Belliniego:

Norma.

*Andante.*





Użycie akordu septymy na 2 stopniu staje się potrzebne, kiedy dwa pierwsze tony gammy na przykład C, D w tonie C major wymagają towarzyszenia.

**Donna del Lago, Rossini.**



**Anna Bolena, Donizetti.**



W tych dwóch ostatnich przykładach drugie takty wymagają septymy na 2 stopniu. Cyframi są oznaczone tony w skład akordu wchodzące.

**C w i c z e n i e.**

Do tych dwóch ostatnich przykładów z Donna del Lago i Anna Bolena uczeń wynajdzie harmoniję i na téj melodii utworzy obszerniejszy przykład.

Należy przy użyciu akordu septymy na drugim takcie, na 2 stopniu gammy zastosować reguła w téj lekcyi wyłożone, aby rozwiązanie i przygotowanie septymy było harmonijne.

A znając już znaczną ilość akordów, może pozwolić swojej wyobraźni tworzyć rzeczy obszerniejszych rozmiarów. Można napisać kilka krótkich preludjów na fortepian lub organ.

§ 92. O sposobie wynalezienia tonów głównych w akordach trytonowych.

Przeszliśmy już dużo reguł głównych harmonij, możemy one teraz umieć praktycznie zastosować.

Najlepszy jest sposób wziąć jakąkolwiek melodyę poważną, religijną. Przepisać ją w tonie C major lub A minor.

Na śpiew zastosować harmoniję używając opóźnień pedału i antycypacji.

Należy mieć wzgląd na to cośmy dotychczas mówili o tonach rozdzielonych, że pierwszy ton, a szczególnie położony na mocnej części taktu zawsze wymaga akordu.

W tym rodzaju ćwiczenia praktycznego najważniejszą jest rzeczą wynaleść ton i jego główne akordy. To uczyniwszy łatwo jest budować znane nam akordy i wynaleść stosowną harmoniję minor lub major.

Zasadą każdego akordu jest ton główny, potem idzie tercja, następnie kwinta, która przeniesiona na dół akordu stanowi kwartę.

Jeżeli kwinta jest w basie, czyli jest najniższym tonem, piąty od niej interwał na dół jest tonem głównym akordu. Idąc zaś o cztery tony w górę, natrafiamy na tę samą nutę, która jest głównym tonem akordu.

Jeżeli kwarta akordu jest w basie najniższym tonem, wtedy przeciwnie czwarty ton w dole, a piąty w górze będzie głównym tonem akordu.



1<sup>o</sup> W akordzie z dwóch tercji złożonym, najniższy ton jest toniką akordu.

2<sup>o</sup> W akordzie złożonym z tercji w dole a kwarty w górze, najwyższy ton nad kwartą jest toniką akordu.

3<sup>o</sup> W akordzie gdzie jest kwarta w dole a tercja w górze, tonem głównym będzie ton wyższy nad kwartą, to jest ton w środku akordu będący.



Chcąc znaleźć innym sposobem ton główny, trzeba doprowadzić akord do jego naturalnego położenia, aby się składał z dwóch tercji. A wtedy najniższy ton będzie tonem głównym czyli fundamentalnym.

### - § 93. O opuszczeniu tercji w akordzie trzytonowym.

Harmonija niezawsze się składa z trzech tonów akordu. Jeżeli się bowiem pisze na dwa głosy, używa się tylko dwóch tonów akordu. Również

opuszcza się jeden ton dla uniknięcia złych następstw akordów, a szczególnie dwóch kwint lub oktaw. Zwykle odejmuje się tercja. Dwa pozostałe tony, to jest tonika czyli ton główny i kwinta stanowią całość akordu. Uderzone te dwa tony dają czuć pomimowolnie tercję, jak żeby ona była rzeczywiście wzięta.

W interwałach kwarty ton górny jest głównym tonem.

Przykład opuszczonej tercji:



Akord kwinty z dwóch tonów zastępuje cały akord.

Przykład opuszczonej tercji akordu w 2-m przewrocie.



Akord kwarty z dwóch tonów zastępuje cały akord.

#### § 94. O opuszczeniu tonu głównego lub kwinty w akordzie trzytonowym.

Wyrzucając z akordu z trzech tonów ton główny lub kwintę, akord staje się niekompletny, bo tony pozostałe będą formować tercję, czyli połowę akordu, całość bowiem akordu tworzy dwie tercy.

W harmonii same tercy nie mogą zdeterminować tonu do którego należą, gdyż niewiadomo czy są one dolne lub górne akordu.

Są jednak miejsca, gdzie tercja ton przedstawia. Wiadomo jest, że utwór muzyczny zwykle zaczyna się i kończy na akordzie toniki. W takich razach tercja C, E lub E, G w tonie C major przedstawia gammę i daje domyślać się opuszczony ton akordu. Tercje przedstawiają się jako tercy lub jako sexty w przewróceniu.



W niewielu razach tercja zaspakaja, gdy przeciwnie ton główny z kwintą lub kwartą całość akordu przedstawiają.

Tercya musi być zachowaną w razach gdzie mamy ton minor lub major zadeterminować, gdyż tylko sama tercja ton smutny lub wesoły akordu określa.

Naprzykład w tonie C major E tercja jest naturalną—w tonie minor Es tercja przedstawia ton minor. Gdyż w obu akordach ton główny i kwarta jest ta sama. Uderzone więc te dwa tony bez tercyi nie określiłyby tonu gammy.

W akordzie dominanty tercja może być opuszczoną, gdyż w obu gammach major i minor, akord ten jest ten sam, czyli z tych samych tonów złożony.

### § 95. O wynalezieniu tonu głównego w akordach ze czterech tonów.

Charakter akordu septymy dominantowej stanowią trzy tercyje nad sobą położone.

Siódmy ton akordu czyli ton najwyższy ostatniej tercyi styka się z głównym tonem akordu o sekundę.



W jakiejnibądź formie znajduje się akord czterotonowy, ton wyższy sekundy, przedstawia główny ton akordu.



W tym przykładzie widzimy:

1 forma. Trzy tercyje formują akord, najwyższy ton jest septymą, najniższy jest głównym tonem akordu.

2 forma. Dwie tercyje od dołu i sekunda na górze. Ton wyższy sekundy G jest głównym akordu.

3 forma. Tercya, sekunda i tercja. Ton G wyższy w sekundzie F, G jest tonem głównym akordu.

4 forma. Sekunda i dwie tercyje. Ton G wyższy w sekundzie F, G jest tonem głównym.

### § 97. O opuszczeniu tercyi w akordzie czterotonowym.

Jeżeli opuszczamy tercyę w akordzie czterotonowym, przedstawia się akord w następujących formach.



1 forma. Kwinta i tercyja. Ton najniższy jest tonem głównym akordu.

2 forma. Sekunda i kwinta. Ton wyższy sekundy jest głównym tonem.

3 forma. Tercyja i sekunda. Ton wyższy sekundy jest głównym tonem akordu.

Akord bez tercyi jest akordem pełnym i zadawalniającym.

### § 96. O opuszczeniu kwinty w akordzie czterotonowym.

Jeżeli opuścimy kwintę w akordzie czterotonowym, przedstawia się akord w następujących formach:



1. forma. Tercyja od dołu i kwinta. Ton najniższy jest głównym tonem akordu.

2 forma. Kwinta u dołu i sekunda. Ton wyższy sekundy jest głównym tonem.

3 forma. Sekunda od dołu i tercyja. Ton wyższy sekundy jest tonem głównym akordu.

### § 97. O opuszczeniu tercyi i kwinty w akordzie czterotonowym.

Odejmując w akordzie dwa tony środkowe, to jest tercyę i kwintę, pozostaje ton fundamentalny i septyma w odległości siedmiu tonów.

Wiadomo jest, że siódmy ton akordu styka się z toniką o sekundę. Również wiemy, że ton wyższy sekundy jest tonem głównym. Zbliżywszy więc te dwa tony ku sobie o sekundę, łatwo ton główny odgadniemy.

W pierwszym akordzie dwa tony C, B przedstawiają akord C, E, G, B, albo C, Es, Ges, B, stosownie do tonu, w którym się używa, gdzie są krzyżyki lub bemole. To samo przedstawiają akordy 2, 3, 4 i 5.

Sekunda w drugim akordzie C, D przedstawia akord septymy D, Fis, A, C, albo D, F, As, C, stosownie do gammy w jakiej jest użyta z bemolami lub krzyżykami. Podobnie i inne sekundy tego przykładu uważać należy.

### § 98. O opuszczeniu tonu głównego albo septymy w akordzie czterotonowym.

Jeżeli w akordzie septymowym opuścimy ton główny albo septymę, akord wtedy zamienia się na akord trzytonowy.

## LEKCJA XVIII.

### § 99. Rozbiór akordów, w których tony są podwojone.

Kiedy się przytrafia, że w akordzie ton którykolwiek jest podwojony, trzeba akord zgromadzić w jedną oktawę i wtedy ton główny wyszukać podług wyłożonych powyżej sposobów.

Sprowadzone akordy w jedną oktawę łatwo będzie można rozebrać.

Takt 1. Ma dwie tercye C, E w akordzie E, G, jest to więc akord trytonowy, tonu C major.

Takt 2. Znajdujemy sekundę B, C podług wskazanych wyżej uwag. Głównym tonem akordu jest C septymy dominanty tonu F major, bo jest wyższym tonem sekundy.

Takt 3. Widzimy tu trzy tercye, które stanowią akord septymo dominanty na 5-m stopniu gammy D minor lub major.

Takt 4. W akordzie gdzie jest kwinta od dołu, ton wyższy kwarty jest tonem głównym akordu. Następnie tercja minor przedstawia ton D minor.

Takt 5. Wyższy ton sekundy F, G, przedstawia, że ten akord czertonowy jest septymo dominantą oparty na tonie G.

Takt 6. Akord toniki C major.

### § 100. O sposobie poznania do jakiego akordu bas arpeggiowany należy.

Należy tony po osobno pisane zgromadzić w jeden akord, i wtedy podług podanych uwag wyszukać główny ton akordu.

#### Donna del Lago, Rossini.

*Allegro.*

The image displays a musical score for six measures of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is marked *Allegro*. The first measure is marked *pr.* (piano) and the second and third measures are marked *ap.* (pianissimo). The bass line in each measure is arpeggiated. Below the bass line, there are six chord diagrams corresponding to the notes in the bass line of each measure. The diagrams are numbered 1 through 6. Diagram 1 shows a C major triad (C, E, G). Diagram 2 shows a C major triad with a sharp sign above the C note. Diagram 3 shows a C major triad with a sharp sign above the C note and a sharp sign above the G note. Diagram 4 shows a C major triad with a sharp sign above the C note. Diagram 5 shows a C major triad with a sharp sign above the C note. Diagram 6 shows a C major triad with a sharp sign above the C note.

### Rozbiór przykładu Rossiniego Donna del Lago.

Takt 1, 2, 4 i 5. Ponieważ w akordzie kwarta G, C ma wyższy ton C, a zatem C jest głównym tonem akordu toniki C, E, G.

Takt 3 i 7. Wiemy z przeszłych lekcji, że jeżeli akord czterotonowy ma pierwszą tercję major a dwie drugie tercje minor—taki akord jest septymo dominantą na 5 stopniu gammy. Tu jest główny ton G.

W siódmym takcie H jest dominantą tonu E minor.

Takt 6 i 8. W akordzie E jest wyższym tonem kwarty H, E. Głównym więc tonem akordu jest E gammy minor.

Takt 9 i 11. Jeżeli się przytrafia akord mający trzy tercje minorowe, to wskazuje akord septymy zmniejszonej, opierającej się na 7-m stopniu gammy minor.

Takt 10. W akordzie trzy tonowym, gdzie pierwsza tercja jest minor a druga major, akord taki należy do gammy minor. Jest tu akord toniki A minor.

### C w i c z e n i e.

Uczeń przepisze następny przykład z Cenerentola Rossiniego na inny ton, uczyni z niego rozbiór podług wykazanych wzorów i uwag w tej lekcji.

Akordy oznaczy liczbami co do ich składu i do jakiego stopnia gammy należą.



W przejściach w tony oznaczy pod spodem do jakiego tonu takt należy.

**Cenerentola, Rossini.**

*Allegro con brio.*

W tym przykładzie wchodzi trzy różne gammy: G major, A minor i E minor.

§ 101. Rozbiór akordów z pedałem.

Pedał jest to ton w basie przedłużony lub powtarzający się, który albo jest tonem harmonijnym akordu, albo też zupełnie obcym.

Pedał trwający przez kilka taktów lub kilka akordów łatwo jest poznany.

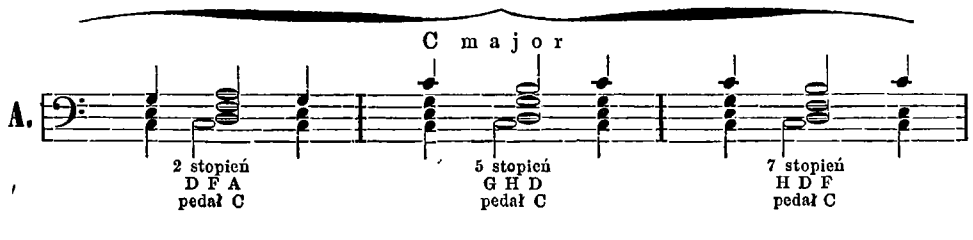
Robi się więc rozbiór akordu bez względu na pedał. Bywa, że pedał trwając przez jeden lub dwa akordy czyni ten rozbiór trudniejszym, i dla tego

nie od rzeczy jest nadmienić sposób rozróżnienia onego od tonów akord składających.

§ 102. Akord trzytonowy z pedałem toniki.

Akordy trzytonowe, które się używają z pedałem toniki w tonie major lub minor i które niekiedy nie zawierają w swoim składzie toniki, są zwykle akordy na 2-m, 5-m i 7-m stopniu gammy.


C m a j o r

A. 

2 stopień  
D F A  
pedał C

5 stopień  
G H D  
pedał C

7 stopień  
H D F  
pedał C

B. 

2

5

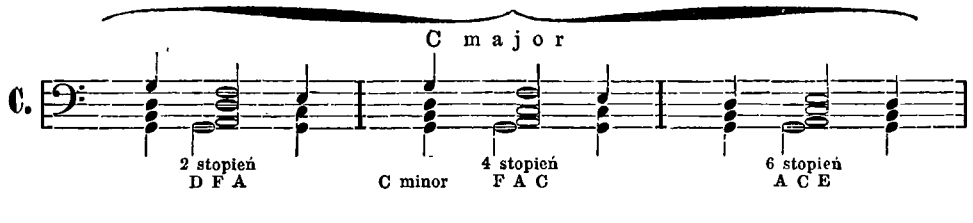
7

Ten sam przykład w tonie minor

§ 103. O akordzie trzytonowym z pedałem dominanty.

Akordy używane z pedałem dominanty w basie w tonach major lub minor są na 2, 4 i 6 stopniu gammy.

C m a j o r


C. 

2 stopień  
D F A

C minor

4 stopień  
F A C

6 stopień  
A C E

D. 

Ten sam przykład w tonie minor

Przykłady A, B, C, D pokazują jasno, że akordy trzytonowe z pedałem toniki lub dominanty odznaczają się swymi interwałami od wszystkich akordów, o których w przeszłych lekcjach wykładaliśmy.

1<sup>o</sup> Akord trzytonowy bez pedału w swoich przewrotach ma kwartę, a nigdy sekundy.

2<sup>o</sup> Akord czterotonowy bez pedału w swoich przewrotach ma sekundę a nigdy kwartę.

1<sup>o</sup> Akord trzytonowy z pedałem ma sekundę i kwartę.

2<sup>o</sup> Akord trzytonowy z pedałem toniki na 2 stopniu zupełnie jest podobny do akordu septymy na 2 stopniu w 3-m jego przewrocie. Naprzykład akord D, F, A, C w 3-m przewrocie jest C, D, F, A, zachodzi tylko różnica między temi dwoma akordami co do użycia i co do rozwiązania. W akordzie septymy na 2 stopniu C musi się rozwiązać na H, gdy przeciwnie akord trzytonowy D, F, A z pedałem C nie rozwiązuje się na C i to C w następnym takcie może być powtórzone.

3<sup>o</sup> Akord trzy tonowy na 6-m stopniu gammy z pedałem dominanty podobny jest do akordu septymowego na 6-m stopniu w jego 3-m przewrocie, różni się również przez swoje rozwiązanie.

4<sup>o</sup> Akord septymy na 6-m stopniu z pedałem rzadko się używa.

#### § 104. O akordach cztero i pięciotonowych z pedałem toniki.

Akordy cztero i pięciotonowe nie mają w swoim składzie toniki gammy, można więc zawsze tonikę uważać jako pedał.

1<sup>o</sup> Z akordem septymo dominanty.

2<sup>o</sup> Z akordem septymy na 7-m stopniu.

3<sup>o</sup> Z akordem septymy zmniejszonej.

4<sup>o</sup> Z akordem nono dominanty major.

5<sup>o</sup> Z akordem nono dominanty minor.

The image shows five musical examples on a treble clef staff, each with a tonic pedal (C) indicated by a 'p' below the staff. The examples are:

1. S. Dom. (Dominant Seventh chord: G-B-D-F)
2. Septyma na 7 stopniu (Seventh on 7th degree: G-A-B-C)
3. Septyma zmniejszona (Diminished Seventh chord: G-Bb-D-F)
4. Nona major na dominancie (Major Ninth on dominant: G-A-B-C-E)
5. Nona minor na dominancie (Minor Ninth on dominant: G-A-B-C-Eb)

W tych pięciu taktach przykładu widzimy, że używa się pedału z akordem septymy dominanty i septymy zmniejszonej, gdyż ich tony mogą się pisać bezwzględnie w każdym głosie i pozycyi—trzy inne takty tego przykładu mogą się tylko stosować z 7-m stopniem gammy.

### § 105. O akordzie septymy dominanty z pedałem toniki.

Akord septymy dominanty z pedałem toniki przedstawia się w czterech kształtach:

1° Dwie sekundy i dwie tercye.

2° Dwie sekundy i jedna tercya.

3° Sekunda, tercya i kwarta.

4° Sekunda i kwarta.

Wszędzie sekundy są majorowe.

Niektóre tony w tych akordach opuszczają się dla zbyt zbliżonych interwałów zachowując zawsze pedał.

1 forma      2 forma      3 forma      4 forma

Akord cały pedał C      H opuszczone      D opuszczone      H i D opuszczone

### § 106. O akordzie septymy zmniejszonej z pedałem toniki.

Akord septymy zmniejszonej z pedałem ma cztery formy:

1° Dwie sekundy i dwie tercye.

2° Jedna sekunda tercya i kwarta.

3° Dwie sekundy i kwinta.

4° Sekunda i sexta.

Akord septymy zmniejszonej H, D, F, As z pedałem C.

1 forma      2 forma      3 forma      4 forma

Akord cały pedał C      D opuszczone      F opuszczone      D i F opuszczone

Nie powiększając liczby przykładów dostatecznie widzimy, że akordy czterotonowe z pedałem toniki zgromadzone w ścisłą harmonię przedstawiają inną zupełnie formę i inne interwale.

Akordy te bez pedału mają jedną sekundę lub jedną kwartę, te same akordy z pedałem mają po dwie sekundy, lub sekundę i kwartę—i tak dalej.

Jeżeli więc chcemy określić jakiś akord więcej czterech tonów przedstawiający, trzeba ująć ton najniższy, który zwykle jest pedałem i rozbierać inne tony akordu co do ich położenia stosownie do uwag poprzednio opisanych.

Weźmiemy za przykład ustęp z opery Donna del Lago, Rossiniego i rozbierzemy miejsca gdzie w harmonii pedały się znajdują.

## La donna del Lago, Rossini.

*Allegro.*

1 2 3

*Dopp.* *p. p.* *E ap.* *p. p.*

4 5 6 7

*E ap.* *p.* *rozwiązane opóźnione p.* *p. p.*

8 9 10 11

*p. p.* *ap.* *s* *p. p.*

12 13 14 15

16 17 18 19

### Rozbiór przykładu Rossiniego.

Takt 1. Akord toniki C. W śpiewie A, H są tony przechodnie.

Takt 2. Ten sam akord. W śpiewie D jest appoggiaturą. C tylko ma akord toniki—H jest tonem przechodnim.

Takt 3 i 4. Jak pierwszy.

Takt 5. Śpiew jest tu przeniesiony o stopień wyżej. Autor do harmonii towarzyszonej użył akordu na drugim stopniu gammy C, D, F, A, bez tonu głównego D. Użył pedału C.

Takt 6. E jest appoggiaturą tak jak D w takcie drugim. Akord wypada na D, które razem z F i A w basie tworzy akord D, F, A na drugim stopniu z pedałem toniki C. Cis jest tonem sąsiednim.

Takt 7 i 8. Takie same jak 5-ty i 6-ty takt.

Takt 9. Akord się składa z kwarty C, F i sekundy F, G, to przedstawia akord czterotonowy z pedału C. C jest pedałem jako najniższa nuta. F, G, stanowią sekundę. Ponieważ wiemy, że wyższy ton sekundy jest głównym tonem akordu, a zatem ten akord jest septymo dominantowy G, H, D, F. C i E w śpiewie są tonami przechodnimi, z których E rozwiązuje się w drugim takcie na tonie F.

Takt 10. Ten sam akord. C w śpiewie jest tonem przechodnim.

Takt 11 i 12. Takie same jak takty 9 i 10. W śpiewie ostatnie H przechodzi na C. Od 13-go taktu aż do końca jest powtórzenie śpiewu o oktawę wyżej.

## Semiramida, Rossini.

*Allegro vivace.*

Measures 1-5 of the piano accompaniment for Semiramida. The music is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure 5 includes a key signature change to one flat.

Measures 6-10 of the piano accompaniment. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active bass line with eighth notes and chords. Measure 10 includes a key signature change to two sharps.

Measures 11-15 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 15 includes a key signature change to one flat.

Measures 16-21 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 18 includes a key signature change to two sharps, measure 19 to one sharp, and measures 20 and 21 to one flat.

Measures 22-28 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 22 includes a key signature change to one sharp, measure 23 to two sharps, measure 24 to one sharp, measure 25 to one flat, measure 26 to two sharps, and measures 27 and 28 to one flat.

## Rozbiór przykładu Semiramidy.

W tym przykładzie napotykamy septymę zmniejszoną z pedałem toniki C.

Takt 1. Akord toniki bez kwinty w śpiewie H jest appoggiatura.

Takt 2. Taki sam akord — Dis appoggiatura.

Takt 3. A, H, w śpiewie są tony przechodnic w rozdzielonych oktavach.

Takt 4. Ten sam akord toniki. D w śpiewie jest tonem przechodnim.

Takt 5, 6, 7 i 8. C, D w basie, sekunda As i H w górze wyraźnie okazują, że akord jest z pedałem. Odjąwszy pedał C, pozostanie D i sekunda zwiększona As, H. H wyższe jest głównym tonem akordu, który tworząc przez tercye otrzymamy akord septymy zmniejszonej tonu C minor H, D, F, As. W śpiewie As należy do akordu, C jest pedałem.

Takty 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 i 16 podobny do 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 i 8.

Takty 17 i 18. Kwarta E, A w śpiewie przedstawia akord opierający się na tonie A, na 6-m stopniu gammy E. A, C, E naprzód minor, potem akord major.

Takty 19, 20. Połączywszy G w basie z tonami śpiewu Cis, A, E, otrzymamy sekundę G, A, której wyższy ton A jest głównym tonem akordu A, Cis, E, G. Ponieważ w tym akordzie pierwsza tercja jest major, a dwie drugie są minor, akord więc jest septymy dominanta na A, który jest 5-m stopniem gammy D. W następnym 21 takcie jest F naturalne, a zatem rozwiązane jest na minor.

Takt 21 i 22. Kwarta w śpiewie A, D, oznacza swoją wyższą nutą D, akord D, F, A na tonice. Tercya F jest w basie.

Takt 23 i 24. Sekunda G, A w śpiewie okazuje akord opierający się na wyższym jej tonie A, to jest A, Cis, E, G, septymy dominanta D minor. Tercya Cis w basie.

Takt 25 i 26. Oba te takty są podobne do 21 i 22. Akord D, F, A — tonika D w basie.

Takt 27 i 28. Kwarta w śpiewie E, A wykazuje akord A, C, E, którego główną nutą jest A wyższe w kwarcie. Jest to akord A minor.

## Ć w i c z e n i e.

Tankred, Rossini.

*Allegro.*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The piece is marked 'Allegro.' and features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both staves. The right hand plays a melodic line with triplets of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes.



Uczeń zrobi rozbiór szczegółowy tej arii Tankreda, w której znajdzie akordy z pedałami.

Cały ten śpiew jest w tonie F major oprócz kassatora na H; uczeń dojdzie podług podanych uwag do jakiego tonu ten akord należy, zbliżywszy tony, a sekunda F, G łatwo da mu to poznać.

**Gazza Ladra, Rossini.**

*Andante*

W tym przykładzie z Gazza Ladra uczeń znajdzie akordy należące do gammy F major, C major i A minor. Kassator w 5-m takcie objawia zmianę tonu. W 7-m takcie tony G<sub>is</sub> i H nowy ton przedstawiają.

§ 108. O tonach zgodnych doskonałych (Consonnances parfaites) i tonach zgodnych niedoskonałych (Consonnances imparfaites).

Mieliśmy nieraz zreczność mówienia, że muzyka ma tony formujące akordy doskonałe (Consonnances parfaites), które służą do nadania muzyce odpoczynku lub zakończenia i po których to akordach ucho nic więcej nie żąda, dlatego, iż tony w skład onych wchodzące niepotrzebują żadnego rozwiązania i nie mogą być ani niższe ani podniesione — jakimi są kwinta, kwarta, oktawa i unisson.

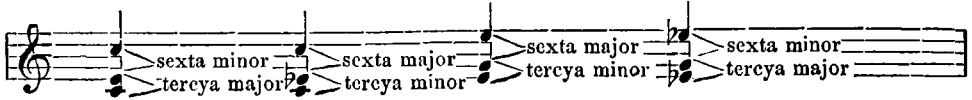
Są drugie tony niedoskonałe (consonnances imparfaites), które właściwie są disonansami, gdyż mogą być zmienione przez podwyższenie lub niżenie i akordy z nich złożone nie stanowią ani odpoczynku ani zakończenia, gdyż one wymagają nieodbicie jakiegoś rozwiązania i przejścia na tony doskonałe.

Tonami doskonałymi w skład akordu wchodzącymi są kwinta, kwarta, oktawa, unisson, czyli ton nieróżniący się z drugim ani co do dźwięku ani co do poruszenia powietrza czyli wibracji.

Jednak należy tu zrobić uwagę, że unisson wzięty przez dwa różne instrumenta, naprzykład skrzypce i fletowiers, fortepian lub głos ludzki, nie ma jednakowego odgłosu chociaż ten sam ton brzmi, to pochodzi z tego, że natura głosu poruszającego powietrze nie jest ta sama.

W takcie 3 i 4-m C w prawej ręce i C w basie wyższe są unisonem, bo uderzają ten sam ton.

Inne tony wchodzące do składu akordów doskonałych, czyli określających zakończenie lub odpoczynek są niedoskonałe (consonnances imparfaites) jako to tercja i w przewrocie sexta—gdyż one mogą być zniżone lub podniesione bez zmienienia charakteru akordu zakończającego. I tak naprzykład tercja akordu major zamienia się na tercję minor, czyli zniża się o pół tonu dla nadania dźwięku smutnego akordowi bez zmienienia jego natury zadawalniającej, to jest, że po tym akordzie innego się nie żąda.



Ponieważ zbliżamy się już mówić o akordach disonansowych, nieodrzeczy będzie powtórzyć uwagi o kwintach, kwartach i oktawach, w których skład one wchodzą.

Ucho nie przyjmuje dwóch kwint uderzonych po sobie. Niełatwo znosi, chociaż mniej są obrażające kwarty, oktawy i unisona po sobie następujące.

Kwinty nawet w przewrocie zamienione na kwarty, nadają harmonię ubogą i nieprzyjemną, również jak oktawy i unisony.



Jeżeli do kwarty lub oktawy dołączymy tercję akordu, wtedy wrażenie przykre jest złagodzone jednak i w tym razie zasługuje na uwagę to, cośmy już mówili o przewrotach akordów—to jest, że pisząc akord w przewrocie należy unikać następstwa akordów z kwartą od dołu, czyli nie mieścić tercy na górze. Tercja na dole łągodzi akord.





Tercye i sexty mogą po sobie następować.

Pisząc na kilka głosów trzeba ściśle uważać, aby niebyło zabronionych rzeczy w harmonii, jako to następstwa kwint, oktaw, ukrytych kwint, lub fałszywego stosunku, czyli fałszywego krzyżowania tonów, o czym już mówiliśmy. Naprzód trzeba z uwagą przejrzeć akorda w głosach równoległe idących, czy się nie znajdują kwinty, kwarty lub oktawy po sobie. Prowadząc głosy w ruchach przeciwnych unika się tych omyłek.

W przykładzie następnym wykażemy oktawy po sobie idące i sposób ich poprawiania. Kreski między akordami oznaczają ruch głosów, punkta—tony wspólne, a grubsze kreski—oktawy.

Zabroniona oktawa      Poprawiona      Zabroniona oktawa      Poprawiona

Zabroniona oktawa      Poprawiona      Zabroniona oktawa      Poprawiona

Zabroniona oktawa      Poprawiona      Zabroniona oktawa      Poprawiona

### C w i e z e n i e.

Uczeń napisze kilka preludjów, starając się modulować na ton o sekundę niższą i wyższą, major i minor—oraz wrócić na ton, w którym pre-

ludyum było zaczęte. Oraz zastosuje harmonię do poniżej danego Hajnału krakowskiego.

Tysiąckroć bądź pozdrowiona.

Harmonizował St. Moniuszko.

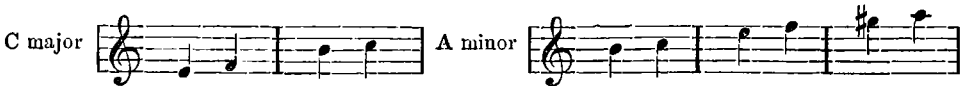


## LEKCJA XIX.

### § 109. O akordach, czyli trójdźwiękach dissonansowych.

W przeszłych lekcjach mówiliśmy o tonach pociągających czyli atrakcyjnych, które wymagają rozwiązania naturalnego o półtonu.

Trójdźwięki złożone z tonów dyssonansowych, które same uderzone rażą ucho, użyte zreżcznie i szczęśliwie z innymi akordami są wielką ozdobą muzyki. Gamma majorowa przedstawia dwie sekundy małe czyli o pół tonu od siebie leżące. W gammie minor jest sekund takich trzy.



Powiększenie tonów atrakcyjnych następuje przez zamianę sekundy major o ton odległej na sekundę minor — to tworzy nowe trójdźwięki, które w żadnej gammie nie są zawartymi.

### § 110. O podniesieniu kwinty w akordzie-toniki gammy major.

Jeżeli w gammie major chcemy, po uderzeniu trójdźwięku toniki użyć akordu na 4-m stopniu, wypada, że jeden głos akordu musi o cały ton przechodzić, który się znajduje między 5-m a 6-m stopniem gammy. Naprzykład w tonie C major. G do A ma interwał jednego tonu, ten więc ton może być podzielony na dwa półtony G i Gis—Gis i A. Ton G możemy w akordzie C, E, G o pół tonu zbliżyć do A. Zwiększamy tym sposobem kwintę C, G na C, Gis i nadajemy akordowi charakter disonansowy.

Podniesienie kwinty w akordzie toniki C major

Takt 1. G ma przejście na ton A. E przechodzi o pół tonu na F. Ton główny C w akordzie toniki jest wspólny z następnym akordem C, F, A. Bas postępuje w przeciwnym kierunku.

Takt 2. Przechodzenie głosów jest takie same jak w taktie poprzednim. G jest zbliżone do A przez podniesienie na Gis, przez co tworzy się kwinta zwiększona. W tym taktie jest przejście na ton F major. Można nawet taką kwintą zwiększoną przejść na ton A minor, gdyż taki sam akord znajduje się w gammie A minor na 6-m stopniu, jednak taka modulacja nie jest tak piękną jak na ton F major.

Takt 3. W akordzie kwinty zwiększonej ton główny tylko akordu może być podwojony, gdyż tercja E i kwinta Gis mają interwał półtonowy, na swoje rozwiązanie, to jest E musi iść na F, a ton Gis na A. Jeżeli napiszemy dwa E, muszą się w następnym akordzie znaleźć dwa F,—to samo gdybyśmy dali dwa Gis, musielibyśmy następnie napisać dwa A, ztądby powstało następstwo dwóch oktaw—co ujęłoby poprawności i pełności harmonii. Tu jest podwojona tonika C. Akord jest w pierwszym przewrocie.

Takt 47. W tym taktie podwojony jest ton C. Akord jest w drugim przewrocie, gdyż kwinta jest w basie, która zwiększona na Gis rozwiązuje się na ton A tercją następnego akordu tonu F major.

Może po kwincie zwiększonej następować akord inny—lecz głównym jest warunkiem, aby zawierał w swoim składzie ton A, na którym kwinta zwiększona Gis powinna się rozwiązywać.

Gamma C major ma w sobie trzy akordy, gdzie A się znajduje raz jako ton główny na 6-m stopniu A, C, E jako tercja akord na 4-m stopniu F, A, C i jako kwinta w akordzie na 2-m stopniu D, F, A. Najwięcej używane jest rozwiązanie akordu kwinty zwiększonej w trójdźwięku toniki na akord na 4-m stopniu gammy F, A, C, gdzie A jest tercją.

Akord kwinty zwiększonej rozwiązuje się na akordzie 6-go stopnia

Akord kwinty zwiększonej rozwiązuje się na akordzie 2-go stopnia

## Rozbiór przykładów A, B.

Takt 1. Część pierwsza akord toniki C major. Druga część, ten sam akord z kwintą zwiększoną Gis, która się rozwiązuje w trzeciej części taktu na akordzie 6 stopnia A, C, E. Czwarta część akordu D, F, A, który jest rozdzielony na osobne trzy tony—ma E w basie a G w śpiewie jako tony przechodnie. Bas ze śpiewem idzie w kierunku przeciwnym.

Takt 2. Akord toniki w drugim przewrocie G, w basie następuje akord septymo dominanty. Ostatni akord jest toniki bez kwinty—ton główny jest potrojony, co jest skutkiem rozwiązania akordów po sobie idących. W prawej ręce śpiew idzie pod tonami i ich następstwo nie może być zmienione.

Dwa dolne tony przedstawiające bas i tenor muszą mieć swój ruch prawidłowy. Tony G i C w basie pierwszego akordu nie mogą być zastąpione dla zachowania prawidła, że akord septymo dominanty musi być użyty bez przewrotu. W drugim akordzie tenor D przedstawiający kwintę akordu może zejść na C.

W przykładzie B.—Po akordzie kwinty zwiększonej C, E, Gis, następuje rozwiązanie na akordzie 2-go stopnia D, F, A — należało ten akord napisać w pierwszym przewrocie F w basie dla uniknięcia dwóch kwint C, Gis i D, A. Byłoby niepodobnym one uniknąć, gdyby w basie D było położone.

W przykładzie A rozwiązując kwintę zwiększoną na akord A, C, E, można z łatwością przyjść w ton D minor, używszy A, Cis, E zamiast A, C, E, jako akord dominanty tonu D.

Akord toniki z kwintą zwiększoną, rozwiązujący się na akordzie dominanty innej gammy:

The image contains two musical examples, A and B, written in 2/4 time. Example A shows a piano accompaniment with a treble staff and a bass staff. The bass staff starts with a D minor chord (D, F, A) and moves to a C major chord (C, E, G). The treble staff has a melody that starts on C and moves through various intervals. Example B shows a similar progression but with a different bass line. The bass staff starts with a D minor chord and moves to a C major chord. The treble staff has a melody that starts on C and moves through various intervals. The score is labeled 'C.' at the top left.

Ten przykład C przedstawia rozwiązanie akordu kwinty zwiększonej na akord dominanty innej gammy, to jest D minor, potem śpiew wchodzi w ton C major aż do końca.

### § 111. O akordzie dominanty ze zwiększoną kwintą w gammie major.

W akordzie dominanty można zwiększać kwintę o pół tonu jeżeli rozwiązanie następuje na akord toniki major.

Kwinta zwykle przechodzi przy rozwiązaniu akordu o cały ton, można więc ją zbliżyć o pół tonu, co daje pewien odcień muzyce.

Przykład następny pokazuje, że pomiędzy D, kwintą akordu, dominantą a jej rozwiązaniem E jest ton cały. Można więc tę kwintę D podnieść na Dis dla zbliżenia do tonu E. Rozwiązanie będzie łagodne. Taka zmiana akordu może się tylko stosować do tonu major, gdyż w gammie minor naturalnie znajduje się interwał sekundy małej pomiędzy kwintą D, a tercją toniki Es.

Akord dominanty z kwintą zwiększoną, rozwiązujący się na akordzie toniki.

Akord kwinty zwiększonej w trójdźwięku dominanty może się rozwiązywać na innym akordzie, trzeba tylko uważać, aby ton, na którym kwinta zwiększona ma się rozwiązywać znajdował się o pół tonu interwału w następnym akordzie, jak na przykład Dis na E.

W przykładzie następnym E. Dis kwarta zwiększona rozwiązuje się na akordzie dominanty A minor, E, Gis, H, który w drugim takcie jest użyty w pierwszym przewrocie, gdyż Gis jest w basie.

Akord dominanty z kwintą zwiększoną, rozwiązujący się na akordzie innej gammy.





§ 112. O akordzie ze zwiększoną kwintą major, położonym na 6-y m stopniu gammy minor.

Gamma minor ma dwa akordy major na 5 i 6 stopniu.

W akordzie, opierającym się na 5 stopniu kwinta nie może być zwiększoną, gdyż naturalne jój rozwiązanie jest o pół tonu.

W akordzie na 6 stopniu kwinta może być zwiększona naprzykład w tonie A minor akord F, A, C może mieć kwintę C zwiększoną na Cis, która rozwiązuje się na akordzie F, A, D, to jest na akordzie 4-go stopnia téjże gammy, ale to następstwo harmonijne nie daje wiele powabu.

Rozbiór czterech taktów podanego śpiewu dla wynalezienia stosownego towarzyszenia.

**Martini.**

*Andante*



Śpiew jest w tonie C major.

Część taktu na początku nie bierze żadnego towarzyszenia.

Takt 1. Użyjemy akordu toniki bez przewrotu. D w drugiej części taktu może należeć do kilku akordów, których można użyć do harmonii. 1° Akord dominanty G, H, D, albo septymo dominanty G, H, D, F. 2° Akord na drugim stopniu gammy C—D, F, A, lub minor D, F, As, można ten akord użyć z pedałem toniki C.

Takt 2. W tym takcie ton E, oprócz trójdźwięku toniki może mieć dwa akorda téj gammy, w których on się znajduje, to jest na 3 i 6 stopniu E, G, H i A, C, E, lecz oba te akordy są minor, trzeba mieć wzgląd, aby użycie onych nie zmieniło charakteru śpiewu. Oprócz tego, główną przyczyną jest, że to użycie może być niewłaściwem, gdyż kwinty tych dwóch akordów są tonami czułymi czyli pociągającymi, i tak: w akordzie E, G, H — H musi schodzić na C, a w akordzie A, C, E,—E musi się rozwiązywać na F. Dobrze

więc jest tu użyć akordu toniki, którego kwintę G w drugiej części taktu można zwiększyć na G<sub>is</sub>, gdyż następne rozwiązanie na A samo się znajdzie. Użycie akordu na 3-m stopniu zmieszałoby rozwiązanie tonu atrakcyjnego H na C i pomimowolnie musielibyśmy użyć akordu, którego byśmy nie chcieli. Można wzbogacić harmonię użyciem akordu dominanty gammy minor, i tak E znajduje się w akordzie C, E, G, również w akordzie E, G<sub>is</sub>, H gammy A minor, lub też w gammie o sekundę major wyżej, to jest w tonie D, dominanta tego tonu ma akord A, C<sub>is</sub>, E.

Takt 3. Ton F jest czwartym stopniem gammy — jest on najbogatszy w znalezieniu właściwego mu akordu:

1<sup>o</sup> F znajduje się w akordzie na 4-m stopniu F, A, C, lub w C minor F, A<sub>s</sub>, C, gdzie jest tonem głównym.

2<sup>o</sup> W akordzie na drugim stopniu gammy D, F, A gdzie jest tercją.

3<sup>o</sup> F może się uważać jako tonika swojej właściwej gammy F major lub F minor.

Można więc mieć 5 akordów do wyboru, oprócz jeszcze akordów czterotonowych, których użycie może być bardzo szczęśliwe; przewroty nawet tych akordów mogą nowy wdzięk i charakter śpiewowi nadawać. Obszerne więc uczeń może mieć pole do użycia harmonii do tego tonu.

Mówiliśmy w przeszłych lekcjach, że z siedmiu akordów czterotonowych, które się opierają na 7-u tonach gammy, trzy są tylko w używaniu, to jest na 2 na 5 i na 7-m stopniu gammy major lub minor.

W tonie C major akord czterotonowy na 2-m stopniu jest D, F, A, C lub minor D, F, A<sub>s</sub>, C. Na piątym stopniu w obu gammach major i minor jest akord septymo dominanty G, H, D, F, którego użycie jest nam znajome.

Akord czterodźwiękowy na 7-m stopniu w C major jest H, D, F, A, w C minor H, D, F, A<sub>s</sub>.

Akord na 7-m stopniu major nie może tu być użytym, gdyż niemiłe robi wrażenie. Septyma bowiem A musi się znajdować, jak już o tym mówiliśmy, w najwyższym głosie.

Mogą więc być użyte cztery akordy dla towarzyszenia tonowi F w śpiewie,—D, F, A, C, albo G, H, D, F, albo w gammie minor D, F, A<sub>s</sub>, C i H, D, F, A<sub>s</sub>, pomiędzy tymi czterema akordami dwa G, H, D, F i H, D, F, A<sub>s</sub> mogą przyjąć pedał toniki C.

Ostatnie trzy tony śpiewu E, D, E, mogą być towarzyszone właściwymi im akordami.

Takt 4. Ton D śpiewu musi mieć akord dominanty G, H, D na ostatnią nutę D, bez przewrotu aby kadencja czyli spoczynek był dobrze oznaczony.

Musical score for the first exercise, showing a sequence of chords in C major and its second inversion. The chords are labeled (a) through (e). The final measure is marked "kadencya na dominancie".

- (a) Akord toniki C major C, E, G.  
 (b) Akord septymo dominanty G, H, D, F.  
 (c) Akord toniki z kwintą zwiększoną C, E, Gis.  
 (d) Akord poddominanty na 4-m stopniu F, A, C w 2-m przewrocie.  
 (e) Akord dominanty G, H, D z pedałem C.

Musical score for the second exercise, showing a sequence of chords in C major and its second inversion. The chords are labeled (a) through (f).

- (a) Akord toniki.  
 (e) Akord dominanty z pedałem C.  
 (c) Akord z kwintą zwiększoną.  
 (d) Akord na 4-m stopniu w 2-m przewrocie.  
 (f) Akord dominanty.

Musical score for the third exercise, showing a sequence of chords in C major and its second inversion. The chords are labeled (a) through (j).

- (g) Akord na 2-m stopniu gammy C major z pedałem C.  
 (h) Akord na 7-m stopniu C major H, D, F z pedałem C.  
 (i) Dwie nuty H, D mogą być uważane jako tony sąsiednie, albo jako część akordu G, H, D na pedale C.  
 (j) Akord czterodźwiękowy na 7-m stopniu gammy G major Fis, A, C, E.

(a) (k) (a) (d) (l) (a)(e)(a)

(k) Akord na 2-m stopniu C minor D, F, As, z pedałem C.

(l) Akord na 4-m stopniu C minor F, As, C.

(a) (m) (n) (o) (p) (a)(p)(a)

(m) Akord na 2-m stopniu C major D, F, A w 1-m przewrocie.

(n) Akord dominanty A minor E, Gis, H.

(o) Ten akord może być uważany na 4-m stopniu gammy A minor lub na 2-m stopniu gammy C major D, F, A.

(p) Akord septymy zmniejszonej C minor H, D, F, As.

(a) (b) (n) (r) (s) (o) (b) (a)(m)(j)

(r) Ton His może być uważany jako ton przechodni, lub jako kwinta zwiększona akordu E, Gis, His.

(s) Akord dominanty D major A, Cis, E.

(t) Dwa tony w górze 3-go taktu C w basie i As mogą być wzięte jako tony przechodnie, albo należące do akordu septymy na 2-m stopniu C minor D, F, As, C.

### C w i e z e n i e.

1 2 3 4

Uczeń na te cztery takty wynajdzie harmonię czterogłosową, zmieniając ją rozmaicie podług podanego wzoru, z różnemi przemianami towarzyszenia. Zrobimy rozbiór właściwych akordów:

Śpiew jest w tonie G major.

Takt 1. Pierwsza i druga część taktu przyjmuje akord toniki G, H, D bez przewrotu,—w drugiej jednak części można użyć akordu z kwintą zwiększoną G, H, Dis,— w trzeciej i czwartej części ton C może mieć sobie właściwych kilka akordów na 4-m stopniu gammy G major, akord C, E, G na 2-m stopniu, A, C, E, na 7-m stopniu Fis, A, C. Ostatni akord przedstawia słabą harmonię. Można użyć minor C, Es, G i A, C, Es.

Akordy czterodźwiękowe są na 5-m i 2-m stopniu w gammie major, które mają ton C w sobie D, Fis, A, C i A, C, E, G, lub w gammie minor na 7-m stopniu Fis, A, C, Es i na 2-m stopniu A, C, Es, G.

Pedał jest wielkim zasobem w harmonii, jeżeli jest dobrze użyty, C w 3-ój i 4-ój części taktu może mieć dwie różne harmonie, czyli dwa różne akordy.

Takt 2. Ponieważ H jest trzecim tonem gammy i jest jednym z tonów czułych czyli atrakcyjnych, nie może mieć wiele wyboru w akordach towarzyszonych. Ten więc ton w śpiewie, w pierwszej części taktu nie może mieć innego akordu, jak trójdzźwięk toniki G major G, H, D.

Następny ton taktu może należyć do kilku akordów, których można użyć, i tak w gammie G major na 2-m stopniu A, C, E—na 7-m stopniu Fis, A, C—na 5-m stopniu D, Fis, A. W gammie G minor na 2-m stopniu A, C, Es.

Akordy czterodźwiękowe zawierają ton A.—1° na 5-m stopniu D, F, A, C, na 2-m stopniu major A, C, E, G, na 2-m stopniu minor A, C, Es, G i na 7-m stopniu gammy minor Fis, A, C, Es — dla ozdobienia można użyć pedału toniki. Ton A może należyć do akordu gammy E minor, co także doda nowy dźwięk harmonii.

W trzeciej części taktu G może mieć kilka akordów sobie właściwych: G, H, D,—G, B, D,—E, G, H,—E, G, B,—C, E, G,—C, Es, G.

W czwartej części na Fis można użyć akordu D, Fis, A, lub akordu czterodźwiękowego D, Fis, A, C.

Takt 3 i 4. Mają swoje właściwe zakończenie jako kadencya. Wykazaliśmy nieraz jakie akordy powinny towarzyszyć tonom G, A, H.

### Pieśń nabożna z przeszłego wieku.

*Andante.*

kadencya kadencya



Tercya złożona z dwóch sekund minor albo dwóch półtonów dyjatonicznych, równa się sekundzie major, czyli jednemu tonowi interwalu. Ten dysonans jest przykry dla ucha Dis, F, albo co jest jedno Es, F. Dla uniknięcia tego przykrego wrażenia, bierze się ta tercja Dis, F w przewrocie i otrzymuje się tym sposobem sexta zwiększona F, Dis. Oddalenie tych dwóch półtonów zładza ich brzmienie.

Akord tego rodzaju jest zawsze używany w pierwszym przewrocie, to jest tercja jest najniższym tonem akordu, a podniesiona główna nuta Dis jest na górze, inne tony tego akordu mogą być bezwzględnie w innych głosach użytymi.

Akord sexty zwiększonej bardzo jest często używany jako bardzo harmonijny i ułatwiający do modulowania.

Można pisać na cztery głosy podwajając kwintę, jak to się daje widzieć w następnym przykładzie A, gdzie kwinta A jest w tenorze i soprano rozwiązuje się w tenorze na H, a w soprano o pół tonu na Gis. Następny akord ma swoją kwintę E, Gis, H.

Ten akord sexty zwiększonej jest tak łagodny w swoim brzmieniu, że może być użyty bez przygotowania.

W pierwszym takcie tego przykładu pierwszy akord jest naturalny D, F, A, w pierwszym przewrocie F, A, D. Bas schodzi o pół tonu na dół na główny ton akordu dominanty, a Dis podniesione w tymże akordzie rozwiązuje się na E.

Akord sexty zwiększonej rozwiązujący się na dominantę A minor.

A minor.

The musical score consists of two staves, treble and bass. The first measure contains two chords: a major sixth chord (F, A, C) and an augmented sixth chord (F, A, C#). The second measure contains the augmented sixth chord (F, A, C#). The third measure contains the augmented sixth chord (F, A, C#). The fourth measure contains the A minor triad (A, C, E). Fingerings are indicated by numbers 4 and 5. Labels 'sexta major', 'sexta zwiększona', and 'sexta zwiększ.' are placed under the notes.

#### § 214. O użyciu sexty zwiększonej w gammie major.

Chcąc otrzymać akord sexty zwiększonej w gammie major, trzeba wziąć akord na 4-m stopniu w tonie C—F, A, C, zniżyć jego tercyę o pół tonu czyli uczynić ją minor F, As, C, potem postępuje się jak z akordem kwinty zmniejszonej, to jest główny ton akordu F podnosi się o pół tonu i otrzymuje się akord Fis, As, C. W przewrocie biorąc tercyę As za najniższy ton akordu mamy akord sexty zwiększonej As, C, Fis. Również jak w tonie minor sexta tak utworzona w tonie major może być użytą bez przygotowania.

Sexta zwiększona rozwiązuje się na dominantę tonu C major.

## C m a j o r

B.

sexta minor  
sexta zwiększona

4 4 5      4 5      4 5      4 5

sexta zwiększ.      sexta zwiększ.      sexta zwiększ.      sexta zwiększ.

W powyższych przykładach A, B widzieliśmy, że akord sexty zwiększonej rozwiązywał się na akordzie dominanty nieprzewróconym, każdy ton akordu zmieniał się bardzo łagodnie o pół tonu, oprócz kwinty, która się rozwiązywała o cały ton. Teraz w następnym przykładzie C wskażemy, że rozwiązanie sexty zwiększonej może być na akordzie toniki w 2-m przewrocie, jednak w takim razie dwa tylko tony akordu rozwiązują się przez półtony, a dwa drugie muszą robić przeskok znaczniejszy. Dla tego, to przejście jest mniej powabne, jak to które się czyni na akordzie dominanty.

Akord sexty zwiększonej, rozwiązującej się na akord toniki.

C major      E minor

1 4      1 5 1      1 4      1 5 1

sexta zwiększ.      2 przewrot      sexta zwiększ.      2 przewrot

Rozbiór przykładu C z Mozarta, w którym jest użyty akord sexty zwiększonej:

## Nozze di Figaro, Mozart.

*Allegro vivace.*

1      2      3      4



Musical notation for measures 5 through 9. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measures 5-9 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 10 through 13. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 10-13 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 14 through 19. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 14-19 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 20 through 24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 20-24 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 25 through 28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 25-28 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical notation for measures 29 through 32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 29-32 show a sequence of chords and melodic lines in both staves.

Musical score for measures 33-36. The piece is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The music is written for piano in a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 33 starts with a whole note chord in the right hand and a quarter note in the left. Measure 34 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 35 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 36 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Musical score for measures 37-40. The right hand continues with a melodic line, featuring a trill in measure 37. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes. Measure 37 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 38 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 39 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 40 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Musical score for measures 41-44. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Measure 41 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 42 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 43 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 44 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Musical score for measures 45-48. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Measure 45 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 46 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 47 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 48 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Musical score for measures 49-53. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Measure 49 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 50 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 51 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 52 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 53 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Musical score for measures 54-58. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes. Measure 54 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 55 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 56 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 57 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left. Measure 58 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left.

Przed zaczęciem tego rozbioru należy przypomnieć sobie o sposobie praktycznym wynalezienia akordów.

Takt 1. Śpiew jest w tonie B major. Ponieważ nie widzimy krzyżyka na Fis, któryby oznaczał ton G minor więc to jest B major. Autor zaczął śpiew od 5-go tonu gammy, czyli dominanty F, który jest głównym tonem akordu.

Takt 2. Pierwsza część taktu ma akord opierający się na tonie F., gdyż on jest w sekundzie Es, F wyższą nutą, jakśmy już mówili o tem w przeszłych lekcjach,—jest to więc akord septymo dominanty F, A, C, Es. Druga część taktu. Głównym tonem akordu jest B, gdyż jest wyższą w kwarcie F, B akordu toniki B, D, F. Trzecia część i czwarta taktu jest powtórzeniem dwóch poprzednich.

Takt 3. Sekunda Es, F wskazuje akord septymo dominanty F, A, C, Es w pierwszym przewrocie, bo A jest tonem niższym w basie.

Takt 4. Ten sam akord co poprzedni bez przewrotu. Ton główny jest najniższą nutą.

Takt 5. Akord B, D jest częścią akordu toniki B, D, F—A jest appoggiatura.

Takt 6, 7, 8, 9, 10 i 11. Przejścia bez harmonii. Często autorowie używają unisonów dla wzmocnienia i nadania dalszemu postępowi więcej energii i dobitności. Mozart te kilka taktów położył w oktawach.

Takt 12. Akord septymo dominanty F, A, C, Es. Ton A jest tonem atrakcyjnym akordu → inne tony w szybkim ruchu są tonami przechodniemi i nie należą do harmonii.

Takt 13. Pierwsza i druga część taktu B, D, są częścią akordu B, D, F. Łącząc zaś B, D z następnymi dwoma tonami w basie G, B, tworzy się akord G, B, D, który jest na 6-m stopniu gammy B major.

Takt 14. Pierwsza i druga część taktu. Tony C, B w śpiewie zbliżone do Es, G w basie tworzą akord Es, G, B, C, którego najwyższy ton C, sekundy B, C jest głównym tonem akordu. Jest to akord na 2-m stopniu gammy C, Es, G, B w pierwszym przewrocie. Ten akord wymaga przygotowania swojej septymy B, co też Mozart dał słyszeć w poprzednim taktcie. W trzeciej i czwartej części tony śpiewu połączone z basem tworzą akord septymo dominanty F, A, C, Es.

Takt 15. Akord toniki B, D, F.

Takt 16. Pierwsza i druga część taktu — akord toniki. W trzeciej i czwartej części, zbliżywszy śpiew do basu Es, C, Fis, otrzymujemy sekundę zwiększoną Es, Fis, która jest częścią septymy zmniejszonej tonu G minor, Fis, A, C, Es opierającej się na 7-m stopniu gammy.

Takt 17. Akord toniki G minor G, B, D.

Takt 18. Pierwsza i druga część taktu — ten sam akord. W trzeciej i czwartej części, zbliżywszy D w basie do C górnego otrzyma się sekunda C, D. D jest głównym tonem akordu septymo dominanty D, Fis, A, C.

Takt 19. Akord na 6-m stopniu gammy G minor Es, G, B. Tu jest końcówka przzerwana.

Takt 20. Pierwsza i druga część taktu—ten sam akord. W trzeciej i czwartej części, złączywszy wszystkie tony harmonii poznaje się akord septymy zmniejszonej przez trzy tercye minorowe które go składają H, D, F, As tonu C minor na 7-m stopniu.

Takt 21. Akord toniki C minor C, Es, G.

Takt 22. Pierwsza i druga część taktu—ten sam akord. W trzeciej i czwartej części, E naturalne w basie objawia zmianę tonu. Złączywszy tony utworzy się akord septymy na 7-m stopniu gammy F major E, G, B, D.

Takt 23. Akord toniki F major F, A, C.

Takt 24. Des zapowiada zmianę tonu. Nie może być gamma F minor, bo by się znajdowało As. Jestto więc ton B minor. F w basie jest głównym tonem akordu dominanty F, A, C; tony B, Des, są tonami sąsiedniemi.

Takt 25. Akord toniki B minor B, Des, F. C, Es są tonami sąsiedniemi.

Takt 26. Ten sam akord. C i Es w środku taktu są tonami przechodniemi. Na końcu taktu ton się zmienia na F minor F, As, C.

Takt 27. Akord toniki F minor. G jest tonem przechodnim.

Takt 28. Pierwsza i druga część taktu. Akord dominanty F minor C, E, G. Trzecia i czwarta część—akord toniki F minor F, As, C.

Takt 29. Akord dominanty i septymo dominanty F minor.

Takt 30. Akord toniki F, As, C. G, B są appoggiatury.

Takt 31. Pierwsza, druga i trzecia część—ten sam akord. W czwartej części, sekunda zwiększona As, H przedstawia akord septymy zmniejszonej tonu C minor na 7-m stopniu H, D, F, As na pedale C.

Takt 32. Akord dominanty C, E, G i akord toniki F minor F, As, C.

Takt 33, 34, 35. Ta sama harmonia co w taktach 20, 30 i 31.

Takt 36. Akord dominanty F minor C, E, G.

Takt 37. Pierwsza część taktu B, G jest część akordu septymo dominanty C, E, G, B, albo akordu septymy zmniejszonej E, G, B, Des. W drugiej części taktu zbliżywszy E śpiewu do Des w basie sekunda zwiększona Des, E wskazuje akord septymy zmniejszonej tonu F minor na 7-m stopniu E, G, B, Des w trzecim przewrocie. W trzeciej części akord dominanty F major C, E, G. Czwarta część, akord septymy zmniejszonej F minor E, G, B, Des.

Takt 38. Akord toniki F minor F, As, C. Tony są tu przechodnie, które nie należą do harmonii. W tej gammie E jest naturalne—tu ono jest zniżone na Es dla złagodzenia dźwięku.

Takt 39. G, B w basie są częścią akordu na 2-m stopniu gammy F minor G, B, Des, w pierwszym przewrocie bez kwinty Des. W śpiewie As i F są tony przechodnie. W trzeciej i czwartej części taktu akord septymą dominanty F minor C, E, G, B.

Takt 40. Akord na 6-m stopniu gammy F minor Des, F, As; w trzeciej i czwartej części taktu akord toniki F, As, C.

Takt 41. Akord na 2-m stopniu gammy F minor G, B, Des w pierwszym przewrocie B, Des, G. W śpiewie są tony przechodnie.

Takt 42. Akord septymo dominanty F minor C, E, G.

Takt 43, 44, 45, 46. Akord F major, gdyż A jest naturalne.

Takt 47, 48. Akord toniki i septymo dominanty F major.

Takt 49, 50. Toż samo.

Takt 51. Pierwsza i druga część taktu akord toniki F, A, C, w trzeciej i czwartej części Cis wyższa nuta kwarty G, Cis jest tonem głównym akordu mającego pierwszą tercję Cis, Es zmniejszoną, druga tercya Es, G jest tercya major. Jeżeli się napotyka tercya zmniejszona akordu, można być pewnym, że należy do akordu sexty zwiększonej, gdyż tercya zmniejszona zwykle się używa w przewrocie i tworzy akord sexty zwiększonej na 4-m stopniu gammy. Trzeba zaraz zastanowić się do jakiej gammy należy. Ton główny Cis nas objaśnia. Mówiliśmy, że akord na 4-m stopniu może mieć ton swój główny podniesiony. C jest czwartym tonem gammy G minor, zatem akord C, Es, G przez podniesienie C na Cis, tworzy akord Cis, Es, G z tercją zmniejszoną, w przewrocie jest akordem sexty zwiększonej Es, G, Cis.

Takt 52. Pierwsza część taktu D, Fis należy do akordu dominanty tonu G minor D, Fis, A. Druga część, akord septymo dominanty C major

lub minor G, H, D, F, trzecia część E, C należy do akordu C major, czwarta część F, C, Es, A akord dominanty tonu B major.

Takt 53. Część pierwsza taktu B, D należy do toniki B major, w części drugiej kwarta D, G w basie przedstawia akord, gdzie G jest tonem głównym G, B, D. Ten akord jest na 6-m stopniu. E naturalne objawia wejście w nową gammę. Akord G, B, D jest także akordem na 2-m stopniu gammy F major bez przewrotu. Trzecia i czwarta część akord septymo dominanty F major C, E, G, B.

Takt 54, 55, 56. Powtórzenie taktów 51, 52, 53.

Takt 57, 59, 61, 63. Akord toniki F major.

Takt 58, 60, 62, 64. Akord septymo dominanty F major.

Takt 65. Pierwsza i druga część, akord toniki F major; trzecia i czwarta część akord septymo dominanty B major w 3-m przewrocie.

Takt 66, 67, 68. Akord dominanty D, Fis, A i akord toniki G minor G, B, D.

Takt 69. Akord dominanty G minor. Kadencya na dominancie.

Takt 70, 71. Akord toniki tonu Es major Es, G, B.

## C w i c z e n i e.

Dawaliśmy często rozbiór szczegółowy muzyki, gdyż uznaliśmy, że tym sposobem najlepiej wprawia się uczeń do poznania akordów, rozwiązywania i ich użycia, oraz do poznania budowy śpiewu i jego prowadzenia. Użyliśmy na przykłady wyjątki najlepszych autorów.

Radzimy wziąć jakikolwiek utwór Chopina lub Moniuszki, uczynić szczegółowy rozbiór, a tam uczeń wiele bogactw harmonii i nauki znaleźć może.

Przejścia i użycie akordów sexty zwiększonej należy przełożyć na inne tony major i minor.

**Stabat Mater, Pergolesse.**

*Largo.*

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Stabat Mater' by Pergolesi. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols, with some notes marked with accents.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes and a quarter rest. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords and arpeggiated figures. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with quarter and eighth notes. The bass clef staff maintains the chordal accompaniment with some rhythmic variation.

Third system of the musical score. The treble clef staff shows a more active melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff continues with block chords and arpeggios.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with some rests. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of chords.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note runs. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment.

Sixth system of the musical score. The treble clef staff concludes with a melodic phrase. The bass clef staff ends with a final chord. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the first measure.

Przykład do rozbioru.

## LEKCJA XX.

## § 116. O znizeniu tonu głównego w akordzie trzydźwiękowym na 2-m stopniu gammy minor.

Akord na 2-m stopniu jest, jak wiadomo, akordem kwinty zmniejszonej, złożonej z dwóch tercji minor.

Zniżywszy o pół tonu nutę główną, akord zamienia się na akord major.

Weźmiemy dla przykładu akord kwinty zmniejszonej tonu A minor na 2-m stopniu H, D, F, zniżywszy ton główny H na B otrzymamy akord B, D, F, który się używa w pierwszym przewrocie D, F, B dla uniknięcia następstw kwint przy jego rozwiązaniu.

W tym przykładzie akord D, F, H zmieniony na D, F, B ma po sobie akord toniki A minor w 2-m przewrocie E w basie. Można użyć akordu dominanty albo septymo dominanty E, Gis, H, D.

W następstwie akordu dominanty po akordzie 2-o stopnia jeden głos ma interwał tercji zmniejszonej, co czyni charakter melodyi smutny i żałobny. Soprano schodzi z B na Gis.

## § 117. Zniżenie tonu głównego i kwinty w trójdźwięku na 2-m stopniu gammy major.

Akord trójdźwiękowy na 2-m stopniu gammy major jest akord minor. Zmienić go można na akord major przez znizenie tonu głównego i kwinty.



Naprzykład w tonie C major: akord D, F, A na 2-m stopniu przez zniżenie D na Des, a kwintę A na As, otrzyma się akord major Des, F, As, który się używa w swoim pierwszym przewrocie F, As, Des, dla uniknie, nia przy rozwiązaniu następstwa dwóch kwint.

bez zniżenia      z pojedynczym zniżeniem kwinty      podwójne zniżenie tonu głów. i kwinty

2      2      2

zniżony głów-      zniżony      zniżony  
wny ton      główny      ton i kwinta

W śpiewie Mozarta jest akord na 2-m stopniu ze zniżonym głównym tonem akordu.

### Flauto Magico, Mozarta.

*Andante.*

Takt 1. Akord toniki i akord dominanty.

Takt 2. Akord toniki.

Takt 3. Pierwsza część taktu. Kwarta F, H przedstawia, że H jest tonem głównym akordu H, D, F na 2-m stopniu gammy A minor. W drugiej części tercja minor Dis, Fis z tonami wyższymi A, C przedstawiają akord septymy zmniejszonej, którego Dis jest tonem głównym tonu E minor. Rozwiązuje się na akordzie toniki E minor, lub dominanty A major, gdyż akord jest ten sam E, Gis, H.

Takt 4. Akord dominanty A minor.

Takt 5. Pierwsza część taktu C, E należą do akordu toniki C major, druga część do akordu septymo dominanty A minor.

Takt 6. Pierwsza część akordu na 6-m stopniu tonu A minor; to następstwo akordów czyni końcówkę przerwana. W drugiej części B jest wyższym tonem kwarty F, B, jest więc tonem głównym akordu B, D, F. Jest to akord na 2-m stopniu gammy A minor, zniżonym tonem głównym H na B.

Takt 7. Akord toniki i akord septymo dominanty tonu A minor.

Takt 8. Pierwsza część taktu akord toniki A minor. Druga część taktu, akord na 2-m stopniu z tonem głównym zniżonym z H na B dla nadania śpiewowi charakteru żalosego.

Takt 9. Taki sam jak 7-my.

Takt 10. A, C należą do akordu toniki A minor.

Rozbiór przykładu z Cyrulika Sewilskiego Rossiniego, gdzie się znajduje akord na 2-m stopniu z głównym tonem zniżonym.

### Il barbiere de Siviglia, Rossini.

*Allegro.*

Takt 1. Akord dominanty i septymo dominanty C minor.

Takt 2. Pierwsza część taktu. C wyższa nuta kwarty G, C jest tonem głównym akordu C, Es, G w pierwszym przewrocie. W drugiej części taktu zbliżywszy D do basu H, G otrzymuje się akord H, D, G, którego ton wyższy kwarty D, G, jest głównym tonem akordu G, H, D, jest to akord dominanty gammy C minor.

Takt 3. Pierwsza część taktu akord toniki C minor. Es tercja jest w śpiewie. W drugiej części tonem głównym akordu jest Des wyższe w kwarcie As, Des. Jest to akord na 2-m stopniu w 2-m przewrocie gammy C minor w którym ton główny D jest zniżony na Des. Es w śpiewie jest appoggiaturą przygotowaną na Des.

Takt 4. Akord toniki i septymo dominanty C minor; w śpiewie Des a następnie C w drugiej części taktu są appoggiaturami.

Takt 5. Akord toniki C minor bez kwinty.

### § 118. O akordzie czterodźwiękowym na 2-m stopniu gammy major ze zniżonymi tonami.

Akord septymy na 2-m stopniu gammy major jest najstosowniejszy do różnych modyfikacji tonów, gdyż rozwiązuje się na akordzie toniki, lub dominanty, interwale są małe do przejścia o ton lub pół tonu.

Rozwiązuje się on na akordzie toniki; trzy głosy przechodzą o ton, a jedna nuta jest wspólną.

Rozwiązując się na akordzie dominanty, dwa tony mają interwał do przejścia o jeden ton i o pół tonu, a czwarty jest wspólny w obu akordach.

Akord na 2-im stopniu rozwiązany na tonikę

Ak. na 2 st. rozwiązuje się na dominantę

ton

ton

ton

2 septyma

2 ton septyma

Wszystkie tony tego akordu mogą przyjąć zmianę o pół tonu, przez co, przy rozwiązaniu przejście o pół tonu jest łagodniejsze. Można do woli zmienić jeden, dwa lub trzy tony akordu od razu.

zmiana jednego tonu

zmiana dwóch tonów

zmiana 3-ch tonów

1 2 3 4 5 6 7 8

1<sup>o</sup> W tym przykładzie pierwszy akord jest naturalny bez zmiany tonów.

2<sup>o</sup> Drugi akord ma główny ton podniesiony o pół tonu.

3<sup>o</sup> Trzeci akord tercja F podniesiona na Fis.

4<sup>o</sup> Czwarty akord kwinta A zniżona na As.

5<sup>o</sup> Piąty akord ton główny i tercja zmieniona o pół tonu.

6<sup>o</sup> Szósty akord ton główny i kwinta zmieniona o pół tonu.

7<sup>o</sup> Siódmy akord tercja i kwinta zmieniona o pół tonu.

8<sup>o</sup> Ósmy akord ton główny tercja i kwinta zmieniona o pół tonu.

Podniesiony ton główny akordu gammy major, otrzymują się tercyje: 1<sup>o</sup> pierwsza od dołu zmniejszona, 2<sup>o</sup> druga tercja major, 3<sup>o</sup> a trzecia tercja minor.

tercja zmniejszona

tercja major

tercja minor

tercja zmniejszona

kwinta zmniejszona

septyma zmniejszona

Różne akordy mogą poprzedzać i następować po akordzie septymy z podniesionym głównym tonem.

W następnym przykładzie A akord na 2-m stopniu z podniesionym głównym tonem D, Dis, F, A, C rozwiązuje się na akordzie toniki w pierwszym przewrocie.

Example A shows a sequence of four chords in a bass clef. The first chord is labeled "błąd dwóch kwint" (error of two fifths) and has an 'X' over the interval between the two fifths. The second chord is labeled "poprawione" (corrected) and has an 'X' over the interval between the octave and the fifth. The third chord is also labeled "poprawione" and has an 'X' over the interval between the fifth and the third. The fourth chord is labeled "poprawione" and has an 'X' over the interval between the third and the fifth. The labels "kwinta", "oktawa", and "tercja" are placed near the corresponding intervals.

Jeżeli dwa akordy, toniki i septymy na 2-m stopniu po sobie następują bez przewrotu, nie można się ustrzedz dwóch kwint po sobie następujących, jak się to daje widzieć w pierwszym takcie przykładu A—C, G i D, A. Można tylko uniknąć przez opuszczenie w głosach jednej kwinty, jak się to postrzega w drugim takcie C, E. Kwinta G akordu jest opuszczona, również w takcie trzecim, kwinta A jest opuszczona w akordzie D, F, A.

Dla uniknięcia tego błędu harmonijnego trzeba użyć akordu w przewrocie, jak to jest w czwartym takcie, gdzie akord toniki C, E, G przedstawia się w przewrocie E, G, C.

W przykładzie B akord zmieniony na Dis, F, A, C następuje po akordzie na 4-m stopniu gammy C major F, A, C—rozwiązuje się na akordzie toniki A minor A, C, E.

Example B shows a sequence of chords in a bass clef. The first chord is F, A, C. The second chord is Dis, F, A, C. The third chord is A, C, E. The fourth chord is A, C, E. The fifth chord is A, C, E. The sixth chord is A, C, E. The seventh chord is A, C, E. The eighth chord is A, C, E. The ninth chord is A, C, E. The tenth chord is A, C, E. The eleventh chord is A, C, E. The twelfth chord is A, C, E. The thirteenth chord is A, C, E. The fourteenth chord is A, C, E. The fifteenth chord is A, C, E. The sixteenth chord is A, C, E. The seventeenth chord is A, C, E. The eighteenth chord is A, C, E. The nineteenth chord is A, C, E. The twentieth chord is A, C, E. The twenty-first chord is A, C, E. The twenty-second chord is A, C, E. The twenty-third chord is A, C, E. The twenty-fourth chord is A, C, E. The twenty-fifth chord is A, C, E. The twenty-sixth chord is A, C, E. The twenty-seventh chord is A, C, E. The twenty-eighth chord is A, C, E. The twenty-ninth chord is A, C, E. The thirtieth chord is A, C, E. The thirty-first chord is A, C, E. The thirty-second chord is A, C, E. The thirty-third chord is A, C, E. The thirty-fourth chord is A, C, E. The thirty-fifth chord is A, C, E. The thirty-sixth chord is A, C, E. The thirty-seventh chord is A, C, E. The thirty-eighth chord is A, C, E. The thirty-ninth chord is A, C, E. The fortieth chord is A, C, E. The forty-first chord is A, C, E. The forty-second chord is A, C, E. The forty-third chord is A, C, E. The forty-fourth chord is A, C, E. The forty-fifth chord is A, C, E. The forty-sixth chord is A, C, E. The forty-seventh chord is A, C, E. The forty-eighth chord is A, C, E. The forty-ninth chord is A, C, E. The fiftieth chord is A, C, E. The fifty-first chord is A, C, E. The fifty-second chord is A, C, E. The fifty-third chord is A, C, E. The fifty-fourth chord is A, C, E. The fifty-fifth chord is A, C, E. The fifty-sixth chord is A, C, E. The fifty-seventh chord is A, C, E. The fifty-eighth chord is A, C, E. The fifty-ninth chord is A, C, E. The sixtieth chord is A, C, E. The sixty-first chord is A, C, E. The sixty-second chord is A, C, E. The sixty-third chord is A, C, E. The sixty-fourth chord is A, C, E. The sixty-fifth chord is A, C, E. The sixty-sixth chord is A, C, E. The sixty-seventh chord is A, C, E. The sixty-eighth chord is A, C, E. The sixty-ninth chord is A, C, E. The seventieth chord is A, C, E. The seventy-first chord is A, C, E. The seventy-second chord is A, C, E. The seventy-third chord is A, C, E. The seventy-fourth chord is A, C, E. The seventy-fifth chord is A, C, E. The seventy-sixth chord is A, C, E. The seventy-seventh chord is A, C, E. The seventy-eighth chord is A, C, E. The seventy-ninth chord is A, C, E. The eightieth chord is A, C, E. The eighty-first chord is A, C, E. The eighty-second chord is A, C, E. The eighty-third chord is A, C, E. The eighty-fourth chord is A, C, E. The eighty-fifth chord is A, C, E. The eighty-sixth chord is A, C, E. The eighty-seventh chord is A, C, E. The eighty-eighth chord is A, C, E. The eighty-ninth chord is A, C, E. The ninetieth chord is A, C, E. The hundredth chord is A, C, E.

W następnym przykładzie C rozwiązuje się na akordzie toniki A major, poprzedzony akordem na 4-m stopniu C major.

Example C shows a sequence of chords in a bass clef. The first chord is C, E, G. The second chord is C, E, G. The third chord is C, E, G. The fourth chord is C, E, G. The fifth chord is C, E, G. The sixth chord is C, E, G. The seventh chord is C, E, G. The eighth chord is C, E, G. The ninth chord is C, E, G. The tenth chord is C, E, G. The eleventh chord is C, E, G. The twelfth chord is C, E, G. The thirteenth chord is C, E, G. The fourteenth chord is C, E, G. The fifteenth chord is C, E, G. The sixteenth chord is C, E, G. The seventeenth chord is C, E, G. The eighteenth chord is C, E, G. The nineteenth chord is C, E, G. The twentieth chord is C, E, G. The twenty-first chord is C, E, G. The twenty-second chord is C, E, G. The twenty-third chord is C, E, G. The twenty-fourth chord is C, E, G. The twenty-fifth chord is C, E, G. The twenty-sixth chord is C, E, G. The twenty-seventh chord is C, E, G. The twenty-eighth chord is C, E, G. The twenty-ninth chord is C, E, G. The thirtieth chord is C, E, G. The thirty-first chord is C, E, G. The thirty-second chord is C, E, G. The thirty-third chord is C, E, G. The thirty-fourth chord is C, E, G. The thirty-fifth chord is C, E, G. The thirty-sixth chord is C, E, G. The thirty-seventh chord is C, E, G. The thirty-eighth chord is C, E, G. The thirty-ninth chord is C, E, G. The fortieth chord is C, E, G. The forty-first chord is C, E, G. The forty-second chord is C, E, G. The forty-third chord is C, E, G. The forty-fourth chord is C, E, G. The forty-fifth chord is C, E, G. The forty-sixth chord is C, E, G. The forty-seventh chord is C, E, G. The forty-eighth chord is C, E, G. The forty-ninth chord is C, E, G. The fiftieth chord is C, E, G. The fifty-first chord is C, E, G. The fifty-second chord is C, E, G. The fifty-third chord is C, E, G. The fifty-fourth chord is C, E, G. The fifty-fifth chord is C, E, G. The fifty-sixth chord is C, E, G. The fifty-seventh chord is C, E, G. The fifty-eighth chord is C, E, G. The fifty-ninth chord is C, E, G. The sixtieth chord is C, E, G. The sixty-first chord is C, E, G. The sixty-second chord is C, E, G. The sixty-third chord is C, E, G. The sixty-fourth chord is C, E, G. The sixty-fifth chord is C, E, G. The sixty-sixth chord is C, E, G. The sixty-seventh chord is C, E, G. The sixty-eighth chord is C, E, G. The sixty-ninth chord is C, E, G. The seventieth chord is C, E, G. The seventy-first chord is C, E, G. The seventy-second chord is C, E, G. The seventy-third chord is C, E, G. The seventy-fourth chord is C, E, G. The seventy-fifth chord is C, E, G. The seventy-sixth chord is C, E, G. The seventy-seventh chord is C, E, G. The seventy-eighth chord is C, E, G. The seventy-ninth chord is C, E, G. The eightieth chord is C, E, G. The eighty-first chord is C, E, G. The eighty-second chord is C, E, G. The eighty-third chord is C, E, G. The eighty-fourth chord is C, E, G. The eighty-fifth chord is C, E, G. The eighty-sixth chord is C, E, G. The eighty-seventh chord is C, E, G. The eighty-eighth chord is C, E, G. The eighty-ninth chord is C, E, G. The ninetieth chord is C, E, G. The hundredth chord is C, E, G.

Może się rozwiązywać na akordzie dominanty tonu A minor i A major.

Użyjemy tego akordu w małych preludyach.

**Preludium.**

Takt 1. Tonika C major.

Takt 2. Pierwsza część taktu akord septymy na 2-m stopniu D, F, A, C. Druga część ten sam akord, mający główny ton podniesiony Dis, F, A, C. Trzecia część akord toniki C major w pierwszym przewrocie.

Takt 3. Akord na 4-m stopniu C major. Druga połowa taktu akord na 2-m stopniu D, F, A. E, G mogą być uważane jako tony przechodnie, lub należące do akordu toniki C major.

Takt 4. Akord toniki i septymo dominanty.

W tem preludium B akord Dis, F, A, C jest bez przygotowania, rozwiązuje się na akord toniki C major.

C.

Preludium *C* kończy się na tonie *A* minor.

D.

Przejdzie w ton *A*.

W drugim i piątym takcie przykładu *D* jest użyta sexta zwiększona, w drugim takcie w tonie *C*, a w piątym w tonie *A* minor.

Preludium.

*Allegro.*

E.

C

A minor

F.

C major

A minor

sexta zwiększona.

5 1 4 2 1 5

Preludium.

*Moderato.*

G.

C major

6

4

2

5

A minor

C major kwinta zwiąk. kwin. zw. D E G A C C C

Akord zmieniony na drugim stopniu gammy Dis, F, A, C może być użyty w swoich przewrotach.

W pierwszym przewrocie F, A, C, Dis jest podobny do akordu septymo dominanty, tylko że się pisze inaczej, gdyż Dis może się pisać Es, co stanowi akord tak zwany anharmonijny. W harmonii zwany on jest akordem sexty zwiększonej z kwintą; składa się z tercyi major, kwinty i sexty zwiększonej. Podobny akord septymo dominanty ma tercyę major, kwintę i septymę minor.

tercja major kwinta sexta zwiększona tercja major kwinta septyma minor

Na fortepianie lub organie te dwa akordy nie stanowią żadnej różnicy; wzięte jednak na właściwych sobie gammach, dają czuć swój charakter rozmaity.

W przykładzie następnym G akord sexty zwiększonej z kwintą F, A, C, Dis jest poprzedzony akordem F, A, C, D. W następnych przykładach I, K, L akorda toniki go poprzedzają.

W przykładzie G, I następuje po akordzie sexty zwiększonej akord toniki C major C, E, G, w drugim przewrocie G, C, E.

W przykładzie K po zwiększonej sextce następuje akord dominanty A minor i A major E, Gis, H. Jest w tym przykładzie błąd kwint następujących po sobie ale one nie są rażące.

W przykładzie L akord toniki A minor i A major.

Pierwszy przewrót sexty zwiększonej z kwintą.

sexta major sexta zwiększ.

Akord na 2-m stopniu z tonem głównym podniesionym użyty w drugim i trzecim przewrocie nadaje harmonię słabszą jak w pierwszym przewrocie.

Drugi przewrot: kwinta w basie.

Podniesiona główna nuta w akordzie septymy na 2-m stopniu gammy C major.

Trzeci przewrot: septyma w basie.



§ 119. O podniesieniu tercji w akordzie septymy na 2-m stopniu gammy major.

Podniósłszy tercję w akordzie septymy na 2-m stopniu gammy major, otrzymujemy akord złożony z tercji major, tercji minor i tercji minor.

Podobny jest zupełnie do akordu septymo dominanty D, Fis, A, C. Przykład następnny *P*.

Przykład podniesionej tercji w akordzie septymy na 2-im stopniu gammy C major:

1                      2                      3  
przewrot                      przewrot                      przewrot

W przykładzie *P* akord rozwiązuje się na akordzie toniki C, E, G; może przejść na akord septymo dominanty lub dominanty G, H, D, który jest również akordem toniki gammy G major.

Po akordzie septymowym na 2-m stopniu gammy C major ze zmienionymi głosami nie może następować żaden akord tonu A minor, gdyż w tej gammie jest Gis, azatem Fis tercya nie może się rozwiązywać na G.

### C w i c z e n i e.

Uczeń przykłady *I*, *K*, *L*, *M*, *N*, *O*, *P* przełoży na inne tony, a dla wprawy może powtórzyć małe preludya, używając tych przejść ze zmienionymi akordami, nadając rozmaity rytm utworowi.

Na podany poniżej śpiew hajnału krakowskiego utworzyć stosowną harmonię.

Kto się w opiekę.

Harmonizował St. Moniuszko.



## LEKCJA XXI.

### § 120. O kontrapunkcie.

Dotychczas mówiliśmy o tworzeniu melodi, dobieraniu właściwej harmonii i rozwiązaniu prawidłowem tonów akorda składających. Teraz będziemy mówić w krótkości o rodzaju utworów, gdzie te prawa najściślej muszą być zastosowane.

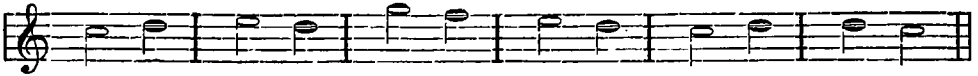
Kontrapunkt swoim nazwiskiem przedstawia harmonię ścisłą czyli dobranie zgodnego punktu przeciw punktu, czyli tonu przeciw tonowi dla wzajemnego towarzyszenia się. Kontrapunkt bierze początek od czasów, kiedy zaczęto pisać muzykę kościelną na głosy. Naprzód powstał chorał, czyli po francuzku zwany plain-chant, gdzie nie byłznaczony ani takt ani wartość tonów. Udoskonalony kontrapunkt został w XVI i XVII wieku, kiedy wielcy tamtego czasu kompozytorowie wysilali się nad urozmaiceniem kościelnej muzyki, nie znając jeszcze prawideł końcówek czyli kadencyi i modulacyi czyli przechodzenia w tony, co tak wielkie bogactwo nadało nowożytnej muzyce.

Dla utworzenia kontrapunktu bierze się temat z dwóch, czterech lub kilku taktów złożony i rozwija się harmonijnie przez zastosowanie ścisłe reguł, aby towarzyszenie było zgodne, tony prawidłowie postępowały, tym bardziej, że to się pisze zwykle na głosy, co większej skrupulatności wymaga.

Przykład następny przedstawia temat z sześciu taktów złożony, który raz jest napisany na głos soprano gdy inne głosy mu towarzyszą, drugi raz temat napisany jest w głosie alto, trzeci raz w basie.

Jest to kontrapunkt prosty.

## Temat.



## Śpiew w sopranie.

Soprano

Soprano

Alto

Soprano

Alto

Śpiew w alto.  
Bas

Soprano

Alto

Bas Śpiew w basie.

Kontrapunkt drugiego rodzaju jest ten, gdy na jedną nutę dwie się nuty piszą. Wtedy się używają tony przechodnie dla połączenia tonów harmonijnych.

Chorał w basie.

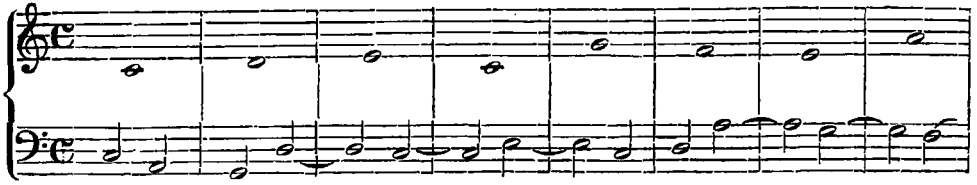
Kontrapunkt trzeciego rodzaju jest: kiedy na jedną nutę piszą się cztery nuty. Śpiew może być w górnym albo w dolnym głosie.

Chorał w basie.

Chorał w górnym głosie.

Kontrapunkt czwartego rodzaju jest, kiedy śpiew jest towarzyszony przez synkopy. Śpiew może być w górnym albo w dolnym głosie.

Chorał w górnym głosie.



Kontrapunkt piątego rodzaju zowie się ozdobnym czyli kwiecistym i jest połączeniem wszystkich czterech poprzednich rodzajów, mniej wymaga ścisłości prawideł, bo trudno jest ich się ustrzedz, ale więcej wymaga zdolności i geniuszu aby go uczynić urozmaiconym i ozdobnym. Jest to już wynalazek późniejszych czasów.





Chorał w górnym głosie.



Kontrapunkta piszą się na 3, 4, 5, 6, 7, 8 głosów.

Wskazałem w tych przykładach o rodzaju téj muzyki, uczeń zyczący ją więcej zgłębić, może się udać do dzieł szczegółowo o tem traktujących, jako to: F. J. Fetis wydanie 2-ie w Paryżu 1846, równie też przez Elwarta: „*Le traité du Contrepoint et de la fugue appliqué à la composition idéale.*”

### § 121. O imitacji czyli naśladowaniu.

Imitacja czyli naśladowanie jest to powtórzenie tematu lub jakiego frazesu w innym głosie, kiedy drugi mu akompaniuje.



Imitacja nie może być długa; w powolnym ruchu jeden lub dwa takty, a w prędkim ruchu najwięcej cztery takty.

Imitacya może być użytą w różnych interwałach, jednak aby była dokładną i piękną, powinna przechodzić przez podobne interwale, chociaż w innej pozycyi od poprzedzających taktów.

Mozart, Flet zaczarowany, duet 1-go aktu.

E dell'armi il rio fu - ror ce - de rebbeal dio d'amor ce - de reb - beal dio al dio d'a mor

E dell'armi il rio fu - ror ce - de rebbeal dio d'amor ce de reb - beal dio d'a mor

Zwykle imitacye używają się w kwincie lub oktawie, gdyż w innych interwałach napotykałoby się dużo krzyżyków lub innych znaków.

Jeżeli imitacya jest regularną i tworzy cały frazes muzyczny bez żadnej przerwy, wtedy taka figura nazywa się kanonem (Canon znaczy reguła).

### § 122. Kanon bez końca.

L'hy ver qui si long temps a fait blan-chir nos plai - nes n'en

L'hy ver qui si long temps a fait blanchir nos

chai-ne plus le cours des pai si bles ruis seaux et les

plai nes n'en chai-ne plus le cours des pai si - bles ruis-

jeunes ze - phirs de leurs chaudes ha - lei nes

seaux et les jeunes zephirs de leurs chaudes ha - lei-

ont fon - du l'e cor - ce des eaux L'hy ver qui si long  
nes ont fon du l'e cor ce des eaux l'hy

Oprócz ścisłej imitacji używa się imitacja mniej naśladownicza, to jest że frazes nie imituje się co do interwałów ale tylko co do formy, i tworzy niejako rozmowę muzyczną.

etc.

Równie też imitacja może być tylko co do formy rytmicznej. Taka imitacja używa się w kompozycjach koncertowych, uwerturach lub symfoniach.

Co do stylu imitacji mogą posługiwać wzory nieśmiertelnego *Palestryna*, również dueta przez *Stefani*, precudne tria przez *Clari*; co zaś do muzyki instrumentalnej piękne wzory w preludiach *Haendla* i *Jana Sebastyana Bacha*



## Gamma towarzyszona imitacją na 4-ry głosy przez P. Mattei.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are vocal lines in treble clef, with the second staff containing rests and the third staff containing a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a melodic line. The second and third staves are vocal lines in treble clef, with the second staff containing rests and the third staff containing a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a more active melodic line with eighth notes and chords.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a melodic line. The second and third staves are vocal lines in treble clef, with the second staff containing rests and the third staff containing a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes.



System 1: A four-staff musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are grouped together with a brace on the left. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the second measure of the middle staves.



System 2: A four-staff musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the second measure of the bottom staves.



System 3: A four-staff musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a fermata over a note in the second measure of the top staves.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating a complex contrapuntal texture. The first system concludes with a double bar line.

W dawniej muzyce kościelnej kontrapunkt był szczytem muzyki uczonej, pisano kontrapunktem i imitacją na dwa lub trzy chóry wzajemnie sobie odpowiadające.

Są jeszcze inne rodzaje kontrapunktu o których zanadto obszernie trzeba byłoby mówić. Jest to właściwie przełamanie rozmaitych trudności łączenia tonów. Są wzory kontrapunktu na 4 głosy przez Cherubiniego, które z obu końców można zaczynać, to jest czytając na wywrót.

**Cherubini, kontrapunkt na 4 głosy, mogący się czytać na wywrót.**

The image shows a musical score for a 4-voice contrapuntal exercise. It consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The time signature is 4/2. The notation is highly complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and is designed to be readable in both directions.



§ 123. O fudze (Fuga z łacińskiego ucieczka).

Jest to figura muzyczna gdzie głosy zdają się wzajemnie od siebie uciekać. Ścisłej powinna być pisana niżeli imitacya a mniej skrupulatności wymaga od kanonu. Powzięty temat naśladuje się w różnych głosach lub instrumentach zawsze z pewną systematycznością, przeprowadzając temat przez tony styeczność z sobą mające, jako to toniki i dominanty.

Zaczęty temat w tonie otrzymuje odpowiedź w tonie dominanty, a wtedy ton toniki jest towarzyszeniem, i t. d.



Fuga się składa z danego tematu, który nie powinien być długi, dalej następuje odpowiedź, a temat pierwszy staje się towarzyszeniem i tak postępuje się dalej—idą później różne figury i ozdoby, zawsze jednak głosowy śpiew powinien się odznaczać.

Fuga jest kombinacją kontrapunktu, imitacyi i kanonu. Początek tego rodzaju muzyki sięga średnich wieków; kiedy starano się urozmaicać muzykę

kościelną pisano na dwa, trzy, cztery i więcej głosów, oraz na dwa lub trzy chory, wzajemnie sobie odpowiadające. Utwory dawne były monotonne ponieważ nieznano przechodzenia łatwego w tony. Teraźniejsze fugi więcej przedstawiają różnorodności, lecz ten rodzaj muzyki wyszedł zupełnie z mody i pozostaje w nauce jako najwyższy stopień kombinacji interwałów. Prawidłami są bardzo obszerne, osobne dzieła o tem traktują. Główną zasadą zawsze tego rodzaju muzyki, jest doskonała znajomość harmonii, łączenia się interwałów i ich prawidłowego rozwiązywania.

Fugi były pisane na głosy i na instrumenta, znajdujemy przykłady onych w dziełach Beethovena, Mozarta i w utworach sławnych niemieckich organistów. W nowoczesnej muzyce uczeni muzycy wysoko cenią utwory przez P. Sarti i Cherubini. Są części mszy na głosy tych sławnych kompozytorów, prowadzone fugą, gdzie towarzyszenie instrumentalne nieporównanych i nieznanych dotąd ozdób dodało.

Z niemieckich organistów najwyższe miejsce trzyma Jan Sebastian Bach, który wielką ilość fug napisał. Każdy z wyższych uczonych muzyków ślad w tym rodzaju swojej nauki zostawił.

#### Początek uwertury „Flet zaczarowany” przez Mozarta.

The image displays the beginning of the Overture 'The Magic Flute' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the continuation of the piece, featuring a prominent eighth-note melody in the upper voice and a supporting bass line.

## Siódma fuga J. S. Bacha na cztery głosy.

Organ

NO.

etc.

## LEKCJA XXII.

Postępując w poznaniu wszystkich zasad muzyki przychodzi nam mówić o głosie ludzkim i sposobie śpiewania, aby oswoić ucznia z kompozycją na głosy.

Głos ludzki dzieli się na głosy kobiece i głosy męskie. Głosy kobiece dzielą się jeszcze na soprano wyższe, soprano niższe, alto, contralto, to są odcienia stosownie do siły i rozciągłości głosów. Głos męzki dzieli się na tenor wyższy, tenor niższy, baryton i bas.

Rozciągłość głosu w ogólności zajmuje dziesięć tonów aż do dwóch oktaw. Są głosy, które bardzo niskie mogą brać tony, równie też i wyższe nad dwie oktawy. I tak we *Flecie zaczarowanym* Mozarta jest arya, która ma F w górze nad trzecią linią dodatnią. Musiała więc być śpiewaczka, która tę nutę z łatwością brać mogła.

Chcąc dobrze śpiewać trzeba się wprawiać aby wykonywać gammę C major od dołu do góry na literę A, żeby wydawać ton równy bez drżenia i chwiania głosu, zaczynając cicho czyli piano i wzmacniając każdą nutę stopniami do forte i napowrót również dochodzić do piano.

Solfiowanie jest to nauka wyrabiania głosu przez zastosowanie zgłosek *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, pod każdy ton im właściwy. Tu wprawa przyzwyczają do poznania interwałów, również do wymawiania zgłosek przy śpiewaniu.

Wokalizacją nazywają wprawianie głosu na literę A.

Nie należy ani zbyt ust otwierać ani też ścieśniać i tak układać usta jakby do uśmiechu. Głos powinien wychodzić z piersi czysty, jasny i nieprzytłumiony. Wprawiać się do wykonania różnych interwałów czysto i niefałszywie przy pomocy fortepianu lub innego instrumentu.

Wzmacnianie i zmniejszanie głosu powinno być bez wysilenia i afektycyi, tony muszą być równe co do brzmienia i siły. Ponieważ głos naturalny piersiowy nie przechodzi zwykle dziesięciu tonów, łączenie więc następuje z głosem wyższym gardłowym, które się zowie *fosetem*, dawniej po polsku nazywano *fistulą* (*Voix de tête*), otóż to przejście głosu powinno być wyrabiane aby było bardzo nieznaczne i nie raziło ucha. W takim razie należy uważać aby tony dobrze się łączyły, jeżeli ostatnie nuty piersiowe są zbyt silne, a tony gardłowe zaśłabe, trzeba pierwsze zciszać a drugie wzmacniać i wzajemnie stosownie do natury tychże głosów.

Gamma się śpiewa powoli wzmacniając i zmniejszając siłę głosu, a wprawiwszy się w tonie C major i minor trzeba śpiewać podobnie w innych tonach, przechodzić głosem przez sekundy, tercyje, kwarty i tak dalej

aż do oktawy, starając się aby intonacja była zawsze czysta, jasna i niefałszywa.

Nagiąwszy głos do brania z łatwością różnych interwałów, należy następnie uprawiać się do łączenia głosem tychże interwałów przez łagodne przenoszenie tonów, co się zowie po włosku *portamento*, to jest jakby posuwanie palcem na strunie skrzypcowej z jednego interwału na drugi. Następnie należy uprawiać głos do utrzymywania tonu zaczynając cicho i stopniowo wzmacniając i nażąd zwracając się do piano, zawsze ton zgodnie zachowując to się zowie po francuzku *fler la voix*.

Wprawiwszy głos podług podanych w krótkości prawideł, trzeba zastosować go właściwie do podłożonych pod tony zgłosek, aby wymawianie było zrozumiałe. Zwykle każda zgłoska ma swoją nutę; — nieraz się zdarza, że kilka nut idzie pod jedną zgłoskę, wtedy trzeba się starać, aby łączenie było łagodne i nierazące. Trzeba odczytać kilkakrotnie wyrazy aby dobrze głos zastosować co do wyrazistości wymawiania i do oddania właściwego uczucia myśli utworu.

Ważną jest rzeczą, żeby dobrze się tony łączyły i żeby odetchnienie było we właściwem miejscu i nie było zbyt znaczne. Nie oddychać nigdy w środku wyrazu lub w środku jakiego frazesu, ale na jakimś przestanku lub końcówce frazesu. Czasami w powolnym śpiewie oddech nie może wystarczyć, wtedy należy powietrze w piersi wciągnąć po nucie synkopowej, przedłużonej, lub też gdzie się przechodzi na inny interwał. W arii gdzie nuta wytrzymuje się dla nadania uczucia, często śpiewacy dla wzmocnienia siły głosu i nabrania powietrza używają sposobu niby uczuciowego westchnienia, co nadaje pewien rodzaj wdzięku w wykonaniu.

Jeżeli są nuty szybkie, trzeba aby one czysto, równo i wyraźnie były oddane, należy naprzód uprawiać się powolnie, a następnie coraz prędzej, równie jak exercycye mechaniczne w nauce fortepianowej.

Dla wykonania *recitativa* trzeba przy oddaniu głosem nasładować deklamacyę. *Recitativo* pisze się zwykle bez taktu i jest tylko towarzyszonem akordami.

Uczeń powinien uprawiać naprzód głos na literę A, potem na O, następnie na E, co zwykle się robi przy otwarciu dobrém ust. Idą potem samogłoski I i U, które zwykle są trudniejsze i ciszej się oddają, a to przez właściwość układu ust i języka do wymawiania tych samogłosek.

W ogólności śpiew dobry zależy na pięciu głównych rzeczach: 1<sup>o</sup> Aby głos był czysty, przechodził jasno i niefałszywie wszelkie interwale zgodne i niezgodne, zaczawszy od sekundy, tercyi, kwarty aż do oktawy i dalej. 2<sup>o</sup> Aby odśpiewanie gammy było łatwe z dobitném oddaniem tonów przy dobrém ich połączeniu, co się nabywa powolną i dokładną wprawą naprzód uprawiając głos zwolna a następnie coraz szybciej dla nabycia gibkości w wykonaniu. 3<sup>o</sup> Łatwe przechodzenie przez gammę chromatyczną,



użycie tryłów, tonów przenośnych, mordendów i innych ozdób, 4<sup>o</sup> Portamento czyli łączenie tonów w odleglejszych interwałach. 5<sup>o</sup> Utrzymanie jednego tonu (*fler la voix*) zaczynając cicho i coraz wzmacniając stopniami, przy zachowaniu tonu i niezachwianiu głosu.

Oto są główne zasady nauki śpiewu. Lecz żeby dobrze aryę odśpiewać, nie tylko trzeba czysto oną wykonać, ale należy dobrze się przejąć wyrazami, aby oddać właściwe uczucie bez przesady. W miejscach czułych należy zmniejszać głos, a w porywczycych podnosić. Słowem, potrzeba aby śpiewak w momencie wykonania stawał się poetą, kompozytorem i aktorem, i przejął się myślą utworu.

Odcieniowanie w śpiewie jako też i w muzyce instrumentalnej powinno być łagodne, ozdoby właściwe wzmocnieniu i ściszeniu głosu nigdy raptowne, ale stopniowo i stosownie do charakteru muzyki.

Pierwsze Solfedzia były drukowane we Włoszech 1784 r., a w Paryżu 1799. Dobre są exercycya przez Rudolpha, Rubiniego i wielu innych śpiewaków.

#### § 124. Soprano.

Jestto głos najwyższe nuty biorący i służy do oddania śpiewu czyli melodyi w muzyce z kilku głosów złożonej, gdy inne służą mu do towarzyszenia.

Rozciągłość soprano jest od C na pierwszej spodniej dodatniej, do A na pierwszej w górze dodatniej, jednak są śpiewaczki które biorą z łatwością H, C, D, E a nawet i F nad trzecią linią dodatnią.

W śpiewie choralnym używa się dwóch sopranów, głos wyższy jest śpiewnym, drugi jest towarzyszącym.

Natura głosu kobiecego lub młodych chłopców jest o oktawę wyższa od głosu męczyzny który śpiewa tenorem.

#### Alto i contralto.

Głos pośredni pomiędzy sopranem i tenorem jest alto, czyli zwykle zwany kontralto; jest on pomiędzy głosem męzkim i kobiecym. Śpiewany więc może być przez męczyzn lub kobiety.

Rozciągłość głosu jest dziesięć tonów do dwóch oktaw, zaczawszy od tonu G pod drugą spodnią linią dodatnią,—bywają głosy które do półtrzeciej oktawy dochodzą.

Służy ten głos do towarzyszenia w choralnej muzyce, używa się również w solowych śpiewach; dźwięk jego jest ładny, gdyż nie jest tak wysoki i krzyczący jak głos soprano.

Do nauki i wprawy tego głosu te same uwagi służą, co się mówiło o śpiewie w ogólności na początku téj lekcji.

### Tenor.

Tenor jestto głos męzki. Zaczyna się od C, które właściwie się znajduje pod trzecią linią w basie, jest to głos pośredni pomiędzy kontraltem a basem, o oktawę niższy od głosu soprano. Rozciągłość głosu jest dziesięć tonów do dwóch oktaw. Tenor dzieli się w choralnej muzyce na tenor śpiewny i tenor towarzyszący. Są tenory które mają bardzo wysokie nuty i które łączą się przez głos gardłowy *falseto*. Śpiewacy mający tony niższe, mają głos nazywający się barytonem, jest to głos zbliżający się do głosu basowego.

Wprawa i nauka w tym głosie zasadza się na tych samych zasadach i uwagach, o których się mówiło na początku téj lekcji, o głosie w ogólności.

### B a s.

Bas jest to głos męzki, silny i gruby, to jest biorący z łatwością niskie tony. Zwykle jak wszystkie ludzkie głosy, zawiera rozciągłości dziesięć tonów do dwóch oktaw, zaczawszy od G dolnego, które się pisze na pierwszej linii w kluczu basowym.

W choralnej muzyce bas jest głosem fundamentalnym, bo towarzyszy śpiewowi i harmonii najniższą, czyli główną nutą, i na nim cała muzyka się opiera. Bywa bas śpiewny. Do nauki i wprawy, te same uwagi służą co się wyraziło w ogólności o śpiewie.

Pisząc na głosy ludzkie, trzeba się głównie starać, aby użyte były tony w *medium* czyli środka skali, oraz żeby dobrze się tony z sobą łączyły bez przeskakiwań; unikać nadto należy trudnych i przykrych interwałów.

### § 125. Chorał-Cantus Planus (Plain Chant).

Chorał jest to śpiew kościelny, który bierze początek od czasów, kiedy muzykę zamiast pisać literami, zaczęto pisać na liniach i których początkowie czterech tylko używano.

Chorał (Cantus Planus) pisze się w jednym tylko tonie — wszystkie nuty są sobie równe i żadnym taktom niepodzielone. Oznaczano tony małemi kwadratami na liniach i pomiędzy liniami. Kiedy w języku łacińskim prozodja wymagała krótszej nuty, wtedy kwadraciki do siebie zbliżano lub

też dłuższą nutę oznaczano podłużnym punktem, taka nuta zwała się *brevę* a nuta kwadratowa *commune*.

Widać niekiedy punkta po kwadratach, to oznacza mały przestanek. Jeżeli potrzeba przedłużyć nutę na tej samej głośności, wtedy zamiast jednego dwa kwadraty stawiono.

Z historii muzyki wiemy że ośm tonów Ś-go Ambrożego i Ś-go Grzegorza są przyjęte do śpiewów kościelnych. Na początku więc śpiewu, jest ton oznaczony literą która stanowi *finale*, i tak na przykład: jeżeli hymn lub psalm jest oznaczony literą D, ta nuta zakończy śpiew.

Używał się wtedy tylko ton B, bo tonu H nieznano.

Nowe utwory chorału zbliżają się do nowoczesnej muzyki, przyjmują więc krzyżki i bemole.

## § 126. Opisanie głównych instrumentów składających orkiestrę.

### Skrzypce (violino).

Główną zasadą orkiestry są instrumenta strunowe, pierwsze miejsce zajmują skrzypce. Dzieli się na *primo* i *secundo*, skrzypce mają cztery struny, które się stroją przez kwintę.



### Altówka (viola).

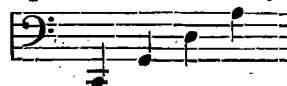
Instrument nieco większy od skrzypcy, lecz tej samej formy, ma tak samo cztery struny, lecz się stroją inaczej C, G, D, A.



Jestto instrument pośredni pomiędzy skrzypcą i basetlą (*violoncello*), czyli łączący wysokie z niższymi tonami.

### Basetla (violoncello).

Instrument formy podobnej do skrzypcy, lecz bez porównania większy, ma również cztery struny, nastrój jego jest następny.



### Kwartviola (kontrabas).

Największy instrument, podobny do skrzypcy, wydający najniższe tony. Najgłówniejszym jest w harmonii orkiestrowej. Nastrój jego jest rozmaity.

Kwartviola wydaje głos o oktawę niżej od basetli czyli violoncelli, chociaż na tych samych liniach się pisze.



### Waltornia (coro).

Instrument dęty miedziany. Rozciągłość jego głosu jest trzy oktawy, od niskiego C w basie a nawet B. Pierwsza oktawa wydaje tylko dwa tony, tonikę C i kwintę G. Druga oktawa ma tercyę, kwintę i oktawę—i ta oktawa jest najwięcej używana do towarzyszenia. W trzeciej najwyższej oktawie, waltornia wydaje tony całej gammy. Trudny jestto instrument dla solistów, gdyż wymaga wiele wprawy w zadęciu i zręczności w ręce prawej, którą grający muzyk przy ujściu głosu, musi przytykać otwór stosownie do tonu i dla tworzenia pół tonów. Wynalazek waltorni z klapami ujął wiele trudności. Waltornie, tony zmieniają przez odmianę krążków, i to się pisze na początku sztuki, ton C, ton H & & i dla tego żadnej zmiany nie ma w pisowni klucza. W orkiestrze używa się dwóch waltorni primo i secundo.

### Obój (hautbois).

Instrument drewniany z klapami, podobny nieco do klarynetu, tylko jest cieńszy i urządzenie zadęcia jest inne. Jego rozciągłość jest od C na pierwszej linii dodatniej w dole, do F na trzeciej linii dodatniej w górze, zawiera więc dwie oktawy i trzy tony. W orkiestrze używają dwóch oboi primo i secundo. Natura jego głosu jest zbliżona do skrzypcy.

### Flotrowers (flauto).

Instrument drewniany z klapami. Ma swoją rozciągłość od niskiego D na trzy pełne oktawy. W orkiestrze używa się dwa flotrowersy primo i secundo. Kompozytorowie piszą czasami na flotrowersy zwany flauto-picolino, o połowę mniejszy, który wydaje tony bardzo wysokie.

### Klarynet (clarinetto).

Instrument drewniany z klapami. Ma swoją rozciągłość na trzy oktawy i dwa tony. Najniższy i najdłuższy klarynet jest w tonie G, drugi jest

w tonie C, trzeci w tonie B, dalej idzie w tonie A i najwyższy i najkrótszy w tonie F.

W orkiestrach pospolicie używają klarynetów z tonu C, B, A.

W muzykach wojskowych ten instrument zastępuje skrzypce i dla tego gra główny śpiew.

W sztuce powinno być oznaczone jakiego się używa klarynetu C, A, B, albo F.

### Cor Anglais.

Instrument drewniany z klapami, ma niższe tony od klarynetu. Pisząc w kluczu wiolinowym, on wydaje tony o kwintę niższą.

### Fagot (basson).

Instrument drewniany z klapami—ma tony niskie, rozciągłość jest na trzy oktawy od B niskiego w basie, pisze się kluczem F, czyli basowym. Z łatwością bierze wszystkie tony chromatyczne.

### Tromba (trompetto).

Instrument mosiężny, wydający wyższe tony od waltorni, jednak medium odpowiada zupełnie waltorni i pisze się jak na waltornię. Tromby są różnych wielkości i nazwisk, i tak tromba D, F, C, B co się wyraża w kluczu; lecz po wydoskonaleniu tromb z pistonami, znacznie ułatwiono artystom wykonanie najtrudniejszych rzeczy.

### Harfa (harpe).

Instrument strunowy, który ma rozciągłość głosu równą fortepianowi. Używa się w orkiestrze w solowych ustępach.

Oprócz wymienionych instrumentów, są jeszcze inne, które często dla siły są dodane, jakoto ofikleida i trąby różnego rodzaju. Używają się także kotły, dzele i dzwonki, które się dostrajają do tonu.

Chcąc pisać na instrumenta, trzeba się dobrze oswoić z ich naturą, gdyż rzeczy najłatwiej napisane nie mogą być czasami wykonanemi. Wielu autorów o tem pisał. Berlioz w swoim dziele wypisał pasaże na instrumentach, których unikać należy. (Patrz tablicę skali rozciągłości instrumentów).

## § 127. O strojeniu instrumentów.

W orkiestrze najważniejsze miejsce zajmują instrumenta strunowe, tak zwane rżnięte, jakoto: kwartviola czyli *kontrabas*, basetla czyli *violonczela*,

altówka czyli *viola* i skrzypce *violino*. Ponieważ mają struny które można podciągać lub zniżać, a ton A i D znajduje się w każdym z tych instrumentów bez przyciśnięcia struny, więc się używa narzędzie stalowe, zwane kamerton (diapason), które przez uderzenie wydaje stały ton A. Otóż naprzód struna nastaja się do tego tonu A, a następnie wszystkie struny dostrajają się zgodnie. Instrumenta zaś dęte mają swoje stałe tony, jednak można klarnet, obój, fagot dostrajać o ćwierć tonu, przez rozciągnięcie nieco instrumentu. Flotowers ma w końcu grubszym wewnątrz korek, który się posuwa do woli. Waltornie, trąby i inne mosiężne instrumenta, zamieniają swoje krażki lub też nieco one rozsuwają. Kotły zaś nastajają się za pomocą szrub, które naciąga się lub odpuszcza skóra.

### § 128. O strojeniu fortepianu.

Przed wydoskonaleniem fortepianu były małe instrumenta zwane klawicymbalami, gdzie struna była poruszana za pomocą piórka, widziałem taki w Podhorcach u hr. Leona Rzewuskiego w Galicyi: Spineta (Epinette) również mały instrument na oktaw pięć, grany za pomocą klawiszy i młotków uderzających z góry po strunach. Dopiero około roku 1750 organista w Saxonii *Silbermann* udoskonalił mechanikę młotków uderzających w struny z dołu. Rozciągłość tego instrumentu od pięciu oktaw doszła teraz do siedmiu oktaw. Najwięcej fortepian został udoskonalony w Wiedniu przez Sebastiana Erard, który przeniósł swoją fabrykę do Paryża, potem był Walter, następnie doskonałe fabryki w Paryżu i Londynie Erarda, Pleyela, Cramera i wielu innych.

Doświadczenie pokazało, że jeżeli nastroją się skrupulatnie cztery zgodne kwinty A, E, H, Fis, Cis, to ostatnie Cis mające służyć za tercycę do A znajdzie się za wysokie, a to z téj przyczyny o której mówiliśmy w środku tego dzieła, że Cis i Des który to ton uważa się na fortepianie za ten sam, ma w swoim dźwięku różnicę o jedno *comma* czyli o  $\frac{1}{10}$  część tonu pomiędzy tonem krzyżykowym i bemolowym. Następnie jeżeli z największą dokładnością nastrojemy dwanaście kwint C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His, który to ton jest ten sam na fortepianie co C naturalne, znajdzie się różnica więcej jak o ćwierć tonu, czyli o trzy i pół *comma*. Należy więc przy strojeniu niektóre tony nieznacznie podwyższać lub zniżać dla doprowadzenia do zgodnych tercyi.

Nastroja się naprzód w *medium* ton A do kamertonu (diapason), do którego zastosowyywa się kwinta D na dół pod pierwszą główną linią. Od D bierze się oktawa w górę D na czwartej linii, potem od górnego D kwinta na dół G. Od tonu G nastroja się kwinta na dół C na pierwszej linii dodatniej pod liniami głównymi i oktawa C w górę. Wyprobowyywa się czy kwinty C, G i druga kwinta G, D są zgodne. Od dolnego D przez kwintę

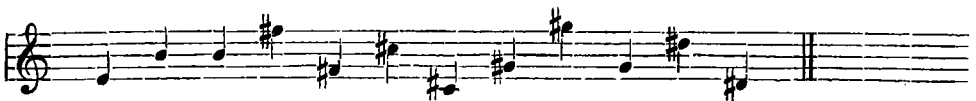
A nastraja się nowa kwinta E w górę. Następnie oktawa E w dole na pierwszej głównej linii i wtedy wyprobowuje się czy E jest zgodną tercją z tonem C. Pozostaje jeszcze ton F, który się nastraja biorąc kwintę na dół od C wyższego. Pozostaje dostroić oktawę G w górze nad liniami F. Oktawę na piątą linię i kwintę E, H. Wtedy już są następne tony na białych klawiszach w środkowej oktawie fortepianu.



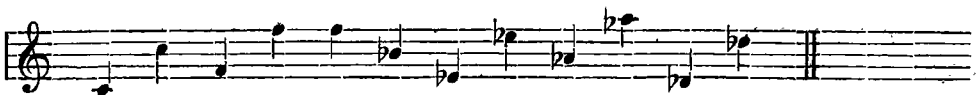
Przez doświadczenie przekonano się, że pierwsze kwinty należy trochę niedociągać aż się dojdzie do zgodzenia tercyi E, C, wtedy tercyje major będą zgodne, ale tercyje minor będą trochę za niskie. Otóż należy niektóre kwinty, a szczególnie te które są w położeniu swoim chromatycznym trochę podnosić, aby zgodność pomiędzy wszystkimi interwałami zachować. Należy to wypróbować uderzając akorda z kwinty i tercyi złożone.

Następnie bierze się kwinta E, H już nastrojona. Do tonu H nastraja się kwinta Fis, potem oktawa Fis, w dole od Fis stroi się kwinta Cis, potem Cis oktawa w dole, od Cis nastraja się kwinta Gis w górę i oktawa Gis w dole, następnie kwinta Dis w górze i oktawa Dis w dole.

Należy dostrajać w tonach krzyżykami tercyi major i minor i zapewnić się o zgodności przez akorda z tercyi i kwinty.



Trzeba powrócić do C pod czwartą linią, od C nastroić kwintę F w dole, następnie oktawę F w górze, a potem się stroi kwinta F, B, nastroić następnie kwintę B, Es, wziąć oktawę Es w górze, nastroić kwintę w dół Es, As, a zakończyć dostrojeniem kwinty As, Des w dole, dostroić oktawę Des w górę, i tem się zakończy wystrojenie tonów bemolowych w środkowej oktawie fortepianu.



Nastroiwszy te wszystkie tony, znajdujące się na liniach, trzeba dobrze wypróbować aby zgoda była doskonała, gdyż ucho łatwiej i czulej uzna różnicę pomiędzy tonami w medium, czyli środku fortepianu, jak w oktawach wyższych lub niższych.

Potem fortepian nastraja się w dół i w górę oktawami, zawsze trzeba wypróbować czy tercyje i kwinty są zgodne.

Ponieważ fortepian ma po dwie struny w dole a po trzy w górze na każdy klawisz, dla doprowadzenia do zgodności struny tonu używa się małe drzewko w kliniek zaostrome i skórka oklejone, które zakłada się pomiędzy struny, aby przytłumić one i aby młotek uderzał w strunę która się nastraja, potem się zakłada naprzemian, a nakoniec do strun skrajnych dobrze nastrojonych średnia się dostraja.

Z ostrożnością należy pokręcać kluczem aby struny nie zerwać, a również aby nie rozluzować dziurki w drzewie, w której się pokręca kołeczek na którym jest struna nawinięta.

### § 129. Organ (Orgue).

Pierwszy znany organ w Europie był przywieziony ze Wschodu. Cesarz Konstantyn Kopronyme darował r. 757 Pepinowi ojcu Karola Wielkiego—ten go oddał kościołowi St. Corneille w Compiègne.

Organ jest to instrument najwłaściwszy do nauki harmonii, gdyż jest najrozciąglejszy co do głosu i zawiera w sobie prawie wszystkie instrumenta dęte, od najniższej nuty wydanej przez dudę 32 stóp mającej, (w której zaledwie ucho ludzkie ton schwycić może) aż do najwyższego tonu.

Organy są różnej wielkości od czterech aż do sześciu oktaw dochodzą; mierniej wielkości mają od 50 do 60 tonów.

Składa się organ z klawiatury jak na fortepianie, której klawisze za pomocą drewnianych lub drucianych komunikacji odmykają dudy różnej wielkości, gdzie powietrze pędzone przez miechy głos wydaje.

Dudy są bardzo liczne, bo odpowiadają na różne głosy i tak od najniższych tonów basu w zwykłych organach dudy ośm stóp mającej długości, która przedstawia C pod liniami basu, dochodzi do najwyższych tonów imitujących głos flotowersa lub flocika.

Oprócz klawiatury na ręce są jeszcze jedna lub dwie oktawy najniższe, zwane pedałami, które się grają przez przyciskanie klawiszów nogami i te służą do wydawania głównych nut basowych harmonii wtedy, kiedy lewa ręka może grać tony średnie.

Wielkie organy mają od dwóch do pięciu klawiatur jedne nad drugimi położonych, rozciągłości każda cztery i pół oktawy. Klawiatury mogą się grać osobno, lub za pomocą mechaniki mogą być z sobą razem połączone, dla nadania mocy czyli wielkiego forte.

Z dwóch boków klawiatury jest przyrząd regestrów, które organista dowoli wyciąga dla otrzymania rozmaitych głosów, te odsuwając kłapy nadają przejście powietrzu w dudy głosowe.

W najprostszym organie jest regestr zwany *pryncypał*, który wydaje głos najgrubszy, ten się nieraz dzieli przez połowę, to jest można go użyć albo w jednej albo w drugiej połowie klawiatury. Drugi regestr otwiera



głos oktawy wyższej zwany *prestan*, który całą klawiaturę zajmuje. Następnie są głosy naśladowujące trąby, flety, oboje, głosy ludzkie i inne instrumenta i te najczęściej służą na jedną lub drugą połowę klawiatury.

Oznajomiony organista ze swoim instrumentem, obszerne ma pole do urozmaicenia gry przez użycie głosów; może tworzyć dueta, tria, kwartety, lub całą orkiestrę, naśladowując różne instrumenta. I tak, nogami utrzymuje basy, kiedy lewa ręka na klawiaturze może grać fagot lub bassetę, a prawą ręką na wyższej klawiaturze naśladować wyższy instrument lub głos ludzki i tym sposobem robić różne połączenia tonów.

Sposób grania na organie zależy na doskonałym łączeniu tonów przez właściwe przytrzymanie klawiszów. Harmonia powinna być ścisła, to jest żeby najwięcej w dwóch oktawach się mieściła. Fugi, kontrapunkta, imitacje pięknie mogą być wykonane, bo każdy ton może być dowolnie przytrzymany. W poważnej muzyce lub improwizacji, dobry efekt sprawia użycie w harmonii opóźnienia, poprzedzenia, czyli antycypacji i tym podobnych disonansowych akordów, które zreżcznie powinny się rozwiązywać na akordach zgodnych.

Dwa największe znane dawne organy są w Fryburgu w Szwajcaryi i w Harlem w Holandyi, nowoczesne fabryki znacznie ten instrument udoskonaliły. Nowo utworzony melodikordion zastąpić może organ w małych kościołach.

Zaczyna stroić się organ zwykle od tonu C dolnego.

#### Pieśń kościelna.

The image shows a musical score for a church hymn, titled "Pieśń kościelna." It consists of three systems of two staves each, representing the right and left hands of an organ. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various chords and melodic lines for both hands.





Ton A minor.

Ton B minor.

Ton H minor.

Uczeń dla wprawy może te przejścia przelożyć na inne tony i rozwiązywać na ton major lub minor.

## Przejścia z tonu C major na wszystkie tony major.

Z C major na Des major i napowrót.

## Ton Des major.

## Ton D major.

## Ton Es major.

## Ton E major.

## Ton F major.

Ton Ges major.

Musical score for Ton Ges major, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

Continuation of the musical score for Ton Ges major, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

Ton G major.

Musical score for Ton G major, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

Ton As major.

Musical score for Ton As major, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

Ton A major.

Musical score for Ton A major, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

## Ton B major.

Musical score for Ton B major, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a series of chords and melodic lines, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major).

## Ton H major.

Musical score for Ton H major, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a series of chords and melodic lines, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is two sharps (D major).

K O N I E C.

(Dodatek do „Gramatyki Muzyki”).

## Modulacje z tonu C major i C minor na wszystkie inne tony.

przez Albrechtsbergera nauczyciela Beethovena.

## Modulacje z C major na inne tony major.

1. C major na Des major

2. C major na D major

3. C major na Es major

4. C major na E major

5. C major na F major

6. C major na Fis major

7. C major na G major

8. C major na As major



9. C major na A major      10. C major na B major

Exercise 9: RH fingerings 6, 4, 4, 4; LH fingerings 3, 4, 4, 4. Exercise 10: RH fingerings 9, 2, 9, 8, 4, 3; LH fingerings 2, 5, 9, 8, 4, 3.

11. C major na H major

Exercise 11: RH fingerings 7, 6, 5, 4; LH fingerings 6, 4, 4, 4.

Modulacja z tonu C major na inne tony minor.

1. C major na Cis miuor      2. C major na D minor

Exercise 1: RH fingerings 7, 6, 5, 4; LH fingerings 7, 6, 5, 4. Exercise 2: RH fingerings 6, 8, 6, 5; LH fingerings 3, 4, 4, 4.

3. C major na Es minor      4. C major na E minor

Exercise 3: RH fingerings 2, 7, 6, 5; LH fingerings 5, 4, 3. Exercise 4: RH fingerings 6, 5; LH fingerings 5, 6, 4, 4.

5. C major na F minor      6. C major na Fis minor

Exercise 5: RH fingerings 2, 6, 5; LH fingerings 2, 7, 4, 3. Exercise 6: RH fingerings 6, 5; LH fingerings 7, 4, 5, 5.

7. C major na G minor      8. C major na Gis minor

9. C major na A minor      10. C major na B minor

11. C major na H minor      12. C major na C minor

Cyfrowanie akordów jest przez samego Albrechtsbergera.

Modulacje z tonu C minor na inne tony minor.

1. C minor na Cis minor      2. C minor na D minor

3. C minor na Es minor      4. C minor na E minor

5. C minor na F minor      6. C minor na Fis minor

7. C minor na G minor      8. C minor na As minor

9. C minor na A minor      10. C minor na B minor

11. C minor na H minor

### Modulacye z tonu C minor na inne tony major.

1. C minor na C major      2. C minor na Des major

3. C minor na D major      4. C minor na Es major

5. C minor na E major      6. C minor na F major

7. C minor na Ges major      8. C minor na G major

9. C minor na As major      10. C minor na A major

11. C minor na B major      12. C minor na H major

Uczeń dla wprawy może robić te przejścia, zaczynając od innego tonu.

## Przejścia z C major i C minor w różne tony.

przez Ch. H. Rinck.

C major na Cis major

z Cis major na C major

Musical score for the first exercise, consisting of two systems. The first system shows the transition from C major to Cis major, and the second system shows the transition from Cis major back to C major. The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

C major na Cis major

Musical score for the second exercise, showing the transition from C major to Cis major. The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, 7 below the notes.

Cis major na C major

C major na Cis minor

Musical score for the third exercise, consisting of two systems. The first system shows the transition from Cis major to C major, and the second system shows the transition from C major to Cis minor. The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 6, 7, 8, 9 below the notes.

Cis minor na C major

Musical score for the fourth exercise, showing the transition from Cis minor to C major. The score is written for piano with treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, 7, 8 below the notes.

C major na Cis minor

Cis minor na C major

Musical score for C major na Cis minor and Cis minor na C major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The first system shows the transition from C major to Cis minor. The second system shows the transition from Cis minor back to C major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-5 on the left hand. The bass line includes a sequence of chords: 3, 4, 5, #6, 4, #, #, 6, #, 5, #, #, #, #, 3, 4, 6, 4, 3, 3, 6, 5, 6, 8, 7.

C minor na Des major

Musical score for C minor na Des major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The first system shows the transition from C minor to Des major. The second system shows the transition from Des major back to C minor. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-5 on the left hand. The bass line includes a sequence of chords: 5, 3, 6, 9, 8, 5, 3, 8, 4, 7, 8, 3.

Des major na C major

C major na Des major

Musical score for Des major na C major and C major na Des major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The first system shows the transition from Des major to C major. The second system shows the transition from C major to Des major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-5 on the left hand. The bass line includes a sequence of chords: 4, 6, 4, 3, 8, 7, 6, 4, 6, 5, 8, 3, 3, 7.

Des major na C major

Musical score for Des major na C major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The first system shows the transition from Des major to C major. The second system shows the transition from C major to Des major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-5 on the left hand. The bass line includes a sequence of chords: 6, 6, 7, 5, 6, 5, 7, 8, 3.

C major na D major

z D major na C major

Musical score for C major na D major and z D major na C major. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). The first system shows the transition from C major to D major. The second system shows the transition from D major back to C major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the right hand and 1-5 on the left hand. The bass line includes a sequence of chords: 5, 3, 6, #, 3, 4, #, 7, #, 8, 3, 5, 6, 3, 4, 3, 8, 3.

C

5 6 6 # 8 7 #

D C major na D minor

# 6 3 9 8 4 3 8 5 6 7 6 4 # 3 3 # 4 8 # 7 7 6 7

D minor na C major

b7 3 # 6 3 5 3 7 6

C major na D minor D minor na C major

8 7 b 4 # 5 8 3 6 4 3 6 6 7 5 b5 5 8 7

C major na Es major

3 4 7 6 b4 3 2 b6 4 b 7

Es major na C major

C major na Es major

Musical notation for the first system, showing two measures. The first measure is labeled 'Es major na C major' and the second 'C major na Es major'. The notation includes treble and bass clefs, notes, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols below the bass line include 3, 4, 6, 4, 3, 3, b7, b7, b7, 3, b4, 3, and 6.

Es major na C major

Musical notation for the second system, showing two measures. The first measure is labeled 'Es major na C major'. The notation includes treble and bass clefs, notes, and chords. Chord symbols below the bass line include b7, b7, #6, 4, 5, and 3.

z C major na Es minor

z Es minor na C major

Musical notation for the third system, showing two measures. The first measure is labeled 'z C major na Es minor' and the second 'z Es minor na C major'. The notation includes treble and bass clefs, notes, and chords. Chord symbols below the bass line include b7, b7, b25, 6, 24, 3, 6, 6, #6, b26, #6, 4, b7, 4, 2, 5, b27, #6, 25, b26, b24, b5, #6, 5, and 4.

z C major na Es minor

Musical notation for the fourth system, showing two measures. The first measure is labeled 'z C major na Es minor'. The notation includes treble and bass clefs, notes, and chords. Chord symbols below the bass line include 5, 3, b26, 2, b27, 6, 6, 3, 8, b27, and 6.

Es minor na C major

C major na E major

Musical notation for the fifth system, showing two measures. The first measure is labeled 'Es minor na C major' and the second 'C major na E major'. The notation includes treble and bass clefs, notes, and chords. Chord symbols below the bass line include #6, b25, #6, #7, 5, #5, 6, #6, #6, b7, #, 3, 3, +4, and #.





C major na F major

F major na C major

Musical score for C major na F major and F major na C major. The score is written for piano in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass line. The first system contains 8 measures.

C major na F major

Musical score for C major na F major. The score is written for piano in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass line. The second system contains 6 measures.

F major na C major

C major na F minor

Musical score for F major na C major and C major na F minor. The score is written for piano in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass line. The third system contains 8 measures.

F minor na C major

Musical score for F minor na C major. The score is written for piano in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass line. The fourth system contains 6 measures.

C major na F minor

F minor na C major

Musical score for C major na F minor and F minor na C major. The score is written for piano in G-clef (treble clef) and F-clef (bass clef). The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Fingering numbers (1-5) are indicated below the bass line. The fifth system contains 8 measures.

C major na Fis major

Musical notation for C major na Fis major. The piece is in G major (one sharp). The bass line includes the following fingering: 5, #6, #4, #6, #.

Fis major na C major

C major na Fis major

Musical notation for Fis major na C major and C major na Fis major. The piece is in C major (no sharps or flats). The bass line includes the following fingering: #7, #9, 6, 6, 5, 6, 5, 8, #7, #, 5+4, 6, 2, #6, #5, #3, #.

Fis major na C major

Musical notation for Fis major na C major. The piece is in C major. The bass line includes the following fingering: #7, 3, #7, 6, 8, 7, 8, 5, 4, 3, 3.

C major na Ges major

Ges major na C major

Musical notation for C major na Ges major and Ges major na C major. The piece is in G minor (two flats). The bass line includes the following fingering: 3, #5, #9, 8, #, 8, #7, #, #6, #4, 3, #7, #6, #5, #6, 5, 5.

C major na Ges major

Musical notation for C major na Ges major. The piece is in G minor. The bass line includes the following fingering: 8, #7, #, #4, #, #4, 3, #6, 5, #7, #8.



G major na C major

Musical notation for G major na C major. The piece is in G major (one sharp) and C major (no sharps or flats). The bass line includes the following chord symbols: #6, b7, 3, #6, 5, 8, 7.

C major na G minor

G minor na C major

Musical notation for C major na G minor and G minor na C major. The piece is in C major (no sharps or flats) and G minor (two flats). The bass line includes the following chord symbols: 3, b3, #6, 7, 4, 6, 3, #6, 4, #, 7, b, 8, 6, #, 4, b7, 5, b7, 4, 8, 7.

C major na G minor

Musical notation for C major na G minor. The piece is in C major (no sharps or flats) and G minor (two flats). The bass line includes the following chord symbols: 5, 6, 6, 6, b6, 5, b, 3, +4, 5, 4, #, 8, b7.

G minor na C major

C major na As major

Musical notation for G minor na C major and C major na As major. The piece is in G minor (two flats) and C major (no sharps or flats) and As major (three sharps). The bass line includes the following chord symbols: b, #, 7, #, 6, 7, 8, 2, 6, b7, 24, 25, 6, 8, 27.

As major na C major

Musical notation for As major na C major. The piece is in As major (three sharps) and C major (no sharps or flats). The bass line includes the following chord symbols: 3, 4, 6, #6, 3, 4, 6, #7, 2, 7, #5, 3.

C major na As major

As major na C major

Musical notation for the first system, showing two measures. The first measure is labeled 'C major na As major' and the second 'As major na C major'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (Bb), and various chord voicings. Below the bass line, there are numerical figures: 5, 2, 6, 3, 5, 6, 8, 6, 3, 3, 3, 4, 4, 5, 6, 7, 8, 7.

C major na As minor

Musical notation for the second system, showing two measures. The first measure is labeled 'C major na As minor'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (Bb), and various chord voicings. Below the bass line, there are numerical figures: 6, 5, 6, 5, 4, 6, 3, 5.

As minor na C major

C major na As minor

Musical notation for the third system, showing two measures. The first measure is labeled 'As minor na C major' and the second 'C major na As minor'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (Bb), and various chord voicings. Below the bass line, there are numerical figures: 6, 7, 6, 4, 4, 3, 3, 6, 7, 7, 6, 3, 6, 6.

As minor na C major

Musical notation for the fourth system, showing two measures. The first measure is labeled 'As minor na C major'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (Bb), and various chord voicings. Below the bass line, there are numerical figures: 6, 5, 4, 5, 7, 7, 6, 2, 2, 4, 3.

C major na A major

A major na C major

Musical notation for the fifth system, showing two measures. The first measure is labeled 'C major na A major' and the second 'A major na C major'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various chord voicings. Below the bass line, there are numerical figures: 5, 4, 6, 6, 6, 6, 3, 8, 7, 6, 7.

C major na A major

Musical notation for C major na A major. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a trill on the final note. The left hand provides a bass line with various chords and intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

A major na C major

C major na A minor

Musical notation for A major na C major and C major na A minor. The piece is in G major. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand includes chords and intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

A minor na C major

Musical notation for A minor na C major. The piece is in G major. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand includes chords and intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

C major na A minor

A minor na C major

Musical notation for C major na A minor and A minor na C major. The piece is in G major. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand includes chords and intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

C major na B major

Musical notation for C major na B major. The piece is in G major. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand includes chords and intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5.







## Ważniejsze błędy zaszcze w druku.

---

Str. 14, wiersz 2-gi od dołu, zamiast *i* powinien być przecinek.

Str. 47, wiersz 1-szy od góry, pierwszy akord w 2-im takcie powinien być *EGC*, a nie *EAC*.

Str. 59, w 3-im wierszu nut, w takcie 3-im we wiolinie, zamiast *O* wszędzie powinno być *D*.

Str. 71, w przytoczonym menuecie Bethovena potrzeba napisać takt  $3/4$ .

Str. 72, wiersz 2-gi nut, w takcie 2-im, w drugim akordzie we wiolinie, zamiast *H* napisać *O*.

Str. 104, takt 20-ty, w głosie sopranowym, pierwsza nuta powinna być *C*.

Str. 145 i 146. nuty stanowiące opóźnienia w akordzie, należy połączyć wszędzie łącznikami z nutami akordu poprzedniego.

Str. 191, w przykładzie z tonu *G* major, w głosie wiolinowym przy *F* potrzebny jest krzyżyk.

Str. 196, wiersz 2-gi, przy ostatniej nucie, zamiast krzyżyka powinien być kasownik.

---

# SPIS PRZEDMIOTÓW.

Przedmowa.	Str.
Początek i postępowanie melodi i harmonii spisany pó krótkce od czasów greckich.....	1

## W S T Ę P.

§ 1. O gammach.....	11
§ 2. O gammach major z krzyżkami.....	12
§ 3. O gammach major z bemolami.....	—
§ 4. O gammach minor z krzyżkami.....	13
§ 5. O gammach minor z bemolami.....	14
§ 7. O złączeniu 6-go i 7-go stopnia gammy minor.....	15
§ 8. O interwałach.....	16
§ 9. Zgodności doskonałe.....	18
§ 10. Zgodności niedoskonałe.....	—
§ 11. Niezgodności dissonansy.....	—
§ 12. O przewrocie interwałów.....	19

## L E K C Y A I.

§ 13. O melodi i harmonii.....	20
§ 14. O gammie i akordach z ję tonów tworzących się.....	—
§ 15. O akordach.....	21
§ 16. O towarzyszeniu czyli akompaniamencie.....	22
§ 17. Sposób praktyczny wynalezienia harmonii.....	23
§ 18. Klucze używane w muzyce.....	25

## L E K C Y A II.

§ 19. O przymiotach czyli własnościach akordu toniki i akordu septymowego na dominancie..	26
§ 20. O tonach pociągających czyli czułych gammy major.....	27
§ 21. Tworzenie śpiewu na danęj harmonii.....	28
§ 22. O okresie czyli peryodzie.....	29
§ 23. Frazes poprzedzający i frazes zakończający.....	31
§ 24. O pisowni muzyki.....	—

## L E K C Y A III.

§ 25. O rytmie muzycznym.....	32
§ 26. O takcie i jego iloczasi.....	33
§ 27. O końcówce czyli kadencji.....	34
§ 28. O przewrotach akordu toniki.....	39
§ 29. O przewrotach akordu septymowego dominanty.....	41
§ 30. O własnościach i charakterze akordu toniki bez przewrotu.....	43
§ 31. O własnościach i charakterze akordu toniki w pierwszym przewrocie.....	—
§ 32. O własności i charakterze akordu toniki w drugim przewrocie.....	44
§ 33. O własnościach i charakterze akordu septymy dominantowej.....	—
§ 34. Prawidło ogólne o użyciu akordów zgodnych i ich połączeniu.....	45

## L E K C Y A IV.

	Str.
§ 35. O tonach harmonijnych i tonach przechodnich .....	48
§ 36. Podział tonów przechodnich na sąsiednie wyższe i niższe.....	49

## L E K C Y A V.

§ 37. O appoggiaturach.....	54
§ 38. O appoggiaturach ogólnych podwójnych.....	55
§ 39. O tonach przechodnich z appoggiaturami.....	56
§ 40. O dwóch tonach przechodnich z appoggiaturą.....	57
§ 41. O opóźnieniu rozwiązania się tonów przechodnich.....	58

## L E K C Y A VI.

§ 42. O tonach przechodnich diatonicznych i chromatycznych.....	64
§ 43. O rozmaitych kształtach towarzyszenia czyli akompaniamentu.....	67
§ 44. O praktycznym harmonijnym towarzyszeniu melodyi.....	72
§ 45. Od jakich tonów zaczyna się melodia.....	76

## L E K C Y A VII.

§ 46. O częściach składających utwór muzyczny.....	81
§ 47. O introdukcji czyli wstępie i o zakończeniu czyli coda.....	87
§ 48. O cyfrowaniu basów.....	92

## L E K C Y A VIII.

§ 49. O przechodzeniu w tony czyli modulacje i o poznaniu gamm styczność z sobą mających.	93
§ 50. O akordach gammy G major.....	95
§ 51. O akordach gammy F major.....	—
§ 52. O akordach A minor.....	96
§ 52. O tercji minor i tercji major.....	—
§ 54. O akordach gammy E minor.....	99
§ 55. O akordach tonu D minor.....	100

## L E K C Y A IX.

§ 56. Dalszy ciąg o modulacji.....	102
§ 57. O marszach harmonicznych.....	109
§ 58. O akordach trzytonowych gammy major i gammy minor na wszystkich jej stopniach....	115
§ 59. O charakterze siedmiu akordów na tonach gammy major i minor.....	116
§ 60. O praktycznym łączeniu tonów.....	117
§ 61. O przechodzeniu czyli modulacji z gammy minor na inne tony.....	119
§ 62. Praktyczny sposób modulowania.....	121

## L E K C Y A X.

§ 63. O modulacji na sekundę minor, to jest z tonu C na ton Des.....	121
§ 64. O przejściach na sekundę major wyższą o cały ton.....	125
§ 65. O przechodzeniu na ton o sekundę major niższą, to jest o cały ton.....	129
§ 66. O przejściu na ton o tercję minor w górę i o przejściu o tercję w dół.....	130

### III

#### L E K C Y A XI.

§ 67. O przedłużeniu czyli opóźnieniu rozwiązania tonów akordu.....	Str. 135
---	----------

#### L E K C Y A XII.

§ 68. O antycypacji czyli poprzedzeniu.....	150
§ 69. O synkopach.....	154
§ 70. O uderzeniu przeciwczasowym.....	155
§ 71. O łączności akordów harmonii.....	161
§ 72. O ukrytej kwincie i ukrytej oktawie.....	163
§ 73. O fałszywém rozwiązaniu tonów czyli krzyżowaniu (fausse relation).....	164

#### L E K C Y A XIII.

§ 74. O partyi czyli harmonii na duet, trio, kwartet i t. d. ....	169
§ 75. O ruchach głosów,.....	170
§ 76. O pedalc czyli stałym basie.....	172

#### L E K C Y A XIV.

##### A k o r d y d y s s o n a n s o w e.

§ 77. O akordzie nony dominantowej. Akord z pięciu tonów.....	187
§ 78. O rozwiązaniu akordu nony na tonikę gammy.....	189
§ 79. O rozwiązaniu akordu nony na akord septymo dominanty i na innych interwałach.....	—
§ 80. O tonach przyległych czyli sąsiednich nonie.....	191
§ 81. Kilka uwag o kadencji czyli końcówce.....	193

#### L E K C Y A XV.

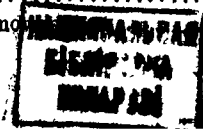
§ 82. Jak się poznają w śpiewie tony harmonijne i tony przechodnie.....	197
§ 83. O tonach przelotnych.....	—
§ 84. O akordach trzytonowych na siedmiu stopniach gammy.....	202

#### L E K C Y A XVI.

§ 85. O akordzie septymowym na 7-ym stopniu gammy major i o akordzie septymy zmniejszonej na 7-ym stopniu gammy minor.....	206
§ 86. O rozwiązaniu akordu septymy czułej na siódmym stopniu.....	208
§ 87. O używaniu akordu septymy czułej na siódmym stopniu.....	209
§ 88. O akordzie septymy zmniejszonej na siódmym stopniu gammy minor i jej rozwiązaniu... ..	212
§ 89. Praktyczne używanie na fortepianie lub organie akordu septymy zmniejszonej.....	213

#### L E K C Y A XVII.

§ 90. O akordzie septymowym na drugim stopniu gammy major i minor.....	218
§ 91. O rozwiązaniu akordu septymy na drugim stopniu w gammach major i minor.....	220
§ 92. O sposobie wynalezienia tonów głównych w akordach trzytonowych.....	224
§ 93. O opuszczeniu tercy w akordzie trzytonowym.....	225
§ 94. O opuszczeniu tonu głównego lub kwinty w akordzie trzytonowym.....	226
§ 95. O wynalezieniu tonu głównego w akordach z czterech tonów.....	227
§ 97. O opuszczeniu tercy w akordzie czterotonowym.....	228
§ 97. O opuszczeniu tercy i kwinty w akordzie czterotonowym.....	—
§ 98. O opuszczeniu tonu głównego albo septymy w akordzie czterotonowym.....	229



IV

L E K C Y A XVIII

	<i>Str.</i>
§ 99. Rozbiór akordów, w których tony są podwojone.....	229
§ 100. O sposobie poznania, do jakiego akordu bas arpeggiowany należy.....	230
§ 101. Rozbiór akordów z pedałem.....	232
§ 102. Akord trzytonowy z pedałem toniki.....	233
§ 103. O akordzie trzytonowym z pedałem dominanty.....	—
§ 104. O akordach cztero i pięciotonowych z pedałem toniki.....	234
§ 105. O akordzie septymy dominanty z pedałem toniki.....	235
§ 106. O akordzie septymy zmniejszonej z pedałem toniki.....	—
§ 108. O tonach zgodnych doskonałych (consonnances parfaites) i tonach zgodnych niedosko- nałych (consonnances imparfaites).....	241

L E K C Y A XIX.

§ 109. O akordach czyli trójdźwiękach dyssonansowych.....	244
§ 110. O podniesieniu kwinty w akordzie toniki gammy major.....	—
§ 111. O akordzie dominanty ze zwiększoną kwintą w gammie major....	247
§ 112. O akordzie ze zwiększoną kwintą major, położonym na szóstym stopniu gammy minor..	248
§ 112. O podniesieniu tonu głównego w akordzie na czwartym stopniu gammy major.....	253
§ 113. O akordzie seksty zwiększonej.....	—
§ 114. O użyciu seksty zwiększonej w gammie major.....	254

L E K C Y A XX.

§ 116. O znizeniu tonu głównego w akordzie trójdźwiękowym na 2-im stopniu gammy minor..	263
§ 117. Zniżenie tonu głównego i kwinty w trójdźwięku na 2-im stopniu gammy major.....	—
§ 118. O akordzie czterodźwiękowym na 2-im stopniu gammy major ze zniżonymi tonami....	265
§ 119. O podniesieniu tercji w akordzie septymy na 2-im stopniu gammy major.....	272

L E K C Y A XXI.

§ 120. O kontrapunkcie.....	273
§ 121. O imitacji czyli naśladowaniu.....	277
§ 122. Kanon bez końca.....	278
§ 123. O fudze.....	283
Tablica akordów używanych w harmonii muzyki z różnemi ich odmianami (do str. 285).	

L E K C Y A XXII.

§ 124. Soprano.....	288
§ 125. Chorał-Cantus Planus (Plain Chant).....	289
§ 126. Opisanie głównych instrumentów składających orkiestrę.....	290
Tablica skali rozciągłości instrumentów (do str. 292).	
§ 127. O strojeniu instrumentów.....	292
§ 128. O strojeniu fortepianu.....	293
§ 129. Organ (Orgue).....	295
Dodatek.	

# ALBUM WIDOKÓW

gubernij: Kijowskiej, Podolskiej, Wołyńskiej, Grodzieńskiej, Mińskiej,  
Wileńskiej i Kowieńskiej,

zrysowanych z natury

PRZEZ

**N A P O L E O N A O R D E .**

---

Album Pierwszej Seryi zawiera 50 rysunków wykonanych na kamieniu  
i dzieli się na 6 Zeszytów,

**Cena Seryi rubli piętnaście. Koszt przesyłki sześciu Zeszytów rs. 1 kop. 50.**

w Litografii Maksymiliana Fajansa w Warszawie.

---

## GRAMMAIRE

Analitique et pratique de la langue polonaise

a l'USAGE des FRANÇAIS

par **N a p o l é o n O r d a ,**

SECONDE EDITION

chez Gebethner et Wolff à Varsovie.

---

## M U Z Y K A N A F O R T E P I A N

przez

**Napoleona Orde.**

**Polonezy:** Ukraine, Amitié, Fiancée, Zorza północna, Posuwisty,  
Odbijany.

**Walce:** Constellation, Inquiétude, Zénith.

**Polka:** Feu follet.

**Mazury,** Tęsknota, Kołyska.

---