PAMIĘTNIK

do nauki

Harmonii

wykładu

Stanisława Moniuszki.

Cena Rs. 1. 20.

WARSZAWA
NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK
Przy ulicy Senatorskiej N° 496.

1871

Księgarnia
H. CHOLEWIŃSKI
LUBLIN

PAMIĘTNIK

do nauki Harmonii

wykładu

S. MONIUSZKI.

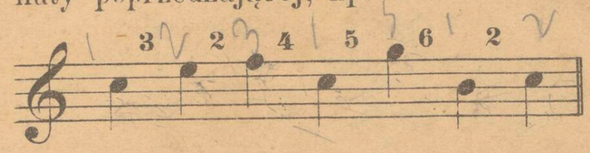
1.) Pytanie - Jaki jest główny podział Muzyki?
— Odpowiedź: Na Melodję i Harmonję.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI
Podr. Muz.
040838
040838
Podr. Muz.
KM 349/26
27.8.
II. 187
7
80 —
8/II 55

I.

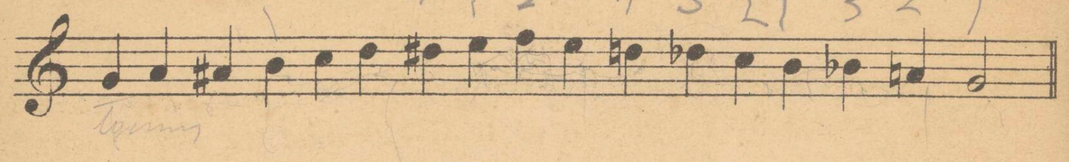
o Melodyi.

2.) Co jest Melodja?
— Szereg dźwięków następujących po sobie.
3.) Jak sie nazywają przedziały odległośći dźwięków w melodyjnym szeregu?
— Interwalle.
4.) Jak się mierzą interwalle w melodyi?
— Zawsze od nuty poprzedzającej, np:

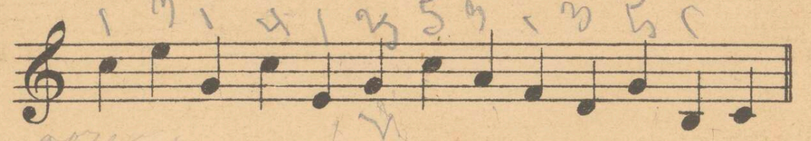


5.) Jakie są ruchy melodyi?
— Łączny i rozerwany.

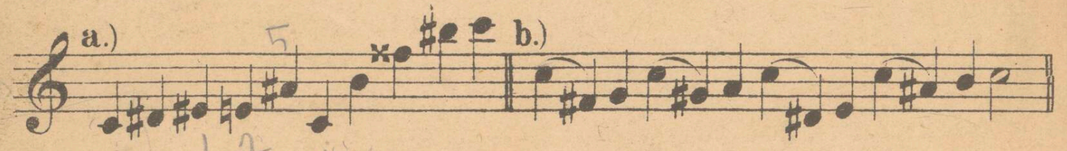
6.) Co jest ruch łączny?
— Jeżeli dźwięki postępują interwallami najprzyleglejszémi, to jest sekundami albo półtonami, i w takim razie interwalle idące wgórę podwyższają się przez djezy, idące zaś w dół zniżają się przez bemole.



7.) Co jest ruch rozerwany?
— Jeżeli dźwięki postępują interwallami różnej odległości.



8.) Jakie są główne cechy melodyi?
— Djatoniczna i Chromatyczna.
9.) Czy każdy szereg dźwięków jest melodją?
— Nie, a ten tylko który słuch zadowalnia, ku czemu służą pewne zasady melodyi.
10.) Jakie są te zasady?
— 1. Interwalle nadmiarowe ani też septymy niestanowią melodyi. prz: a.) Te same interwalle w dół idące są przeciwnie, wszystkie dobre, chociaż trudniéjsze do trafiania głosem od interwallów czystych, prz: b.)



2re Następstwo kwart i kwint, też niestanowią melodyi, prz: c.)



3cie Nuta charakterystyczna, jak z nauki zasad wiadomo, iść zawsze

powinna o pół tonu w górę, prz. d.) nawet chociażby na pewien czas od tego kierunku odstąpiła; prz: e.)



4te Septyma zniżona musi o półtonu lub o cały ton zstępować wdół, prz: f.) chociaż by na chwilę od tego kierunku też się oddaliła; prz: g.)



5te Szereg kwarty nieczystéj, jak np. w gammie C major, f, g, a, h, a nazywającej się Tritonem, postępując w górę, powinien być poprzedzony jedną sekundą u dołu, i zakończony jedną sekundą wgórę, prz. h.) choć i tu, jeżeli by się znalazła potrzeba, na chwilę można odstąpić od téj konieczności; prz: i.) i k).



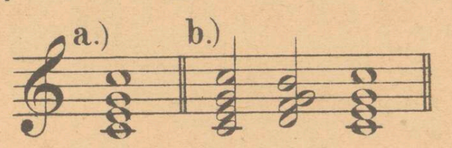
Tę konieczność wywołuje niezłomna potrzeba posunięcia wgórę o pół tonu nuty charakterystycznéj, a kwarty o pół tonu w dół, chociaż ta ostatnia potrzeba nie tyle jest stanowczą, jak przy nucie charakterystycznéj, i dla tego ją półcharakterystyczną nazywać będziemy. Ta sama uwaga, tylko w przeciwnym kierunku, posłuży wrazie, jeżeli Triton w dół postępowac będzie; prz: l.) m.) n).



II.

o Harmonii.

11.) Co jest Harmonja?
— Połączenie we wspólny dźwięk kilku melodyj różnych, lecz harmonizujących z sobą według prawideł które stanowią treść nauki Harmonii.
12.) Jak się te melodje w tém zdarzeniu nazywają?
— Czynnikami harmonii.
13.) Ile ich być może?
— Nieokreślona liczba, np. **2. 3. 4. 5. 6. 7.** mniej lub więcej.
14.) Ile ich się używa w nauce harmonii?
— Cztéry.
15.) Jak się one nazywają?
— Piérwszy-sopran, drugi-alt, trzeci-tenor i czwarty-bas.
16.) Co jest akord?
— Wyraz harmonii, gdyż ją tylko wyraża. Tak np. akord pojedyńczy, prz. a.) jest tylko stałym harmonijnym dźwiękiem z tonacyi C, ale żadnego pomysłu harmonijnego sam przez się jeszcze nieprzedstawia, ani też nawet samej toniki C nieokréśla,*) aż dopiero wtedy gdy się z drugim akordem połączy; prz: b.)



jeżeli zaś prowadzić będzie do innych akordów to w przykładzie c.) oznaczy przejście z toniki C major do G major; w przy: d.) z toniki C do F; w przy: e.) z toniki C major do A minor, i w prz: f.) z toniki C do As major.



Ale skutki tych wszystkich przejść, wynikają nie z szeregów akordów, lecz z poruszeń pojedyńczych czynników które w zetknięciu się z sobą,

*) Pytanie 42.

gruppują się w akordy poniżej przedstawione. Jeżeli naprzykład weźmiemy jeden z powyższych przykładów, prz: c.), i rozdzielimy go na dźwięki pojedyncze, czyli na sopranowe, altowe, tenorowe i basowe, otrzymamy cztéry małe szeregi dźwięków, które przeświadczą o prawdzie twierdzenia, że Harmonja jest połączeniém kilku melodyi, prz: g).



Do tych mięsza się niekiedy tak nazwana nuta stała: jest ona nieruchomością ciągłą lub czasową któregokolwiek z czynników. I tak: przykład h.) przedstawia nieruchomość ciągłą w Alcie; przy: i), nieruchomość czasową w sopranie, w alcie i w basie.



17.) Z czego się składa akord?
— Z Interwallów.
18.) Jak się mierzą interwalle w akordach?
— Zawsze i w każdym od jego nuty najniższéj.

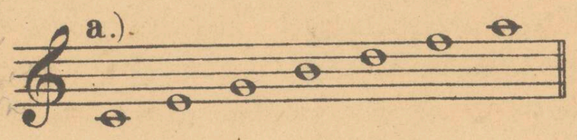
III.

o Interwallach.

19.) Jakie są interwalle w harmonii?

— **W harmonii interwalle piętrzą się następstwem tercyi jednych po nad drugiemi.**

a.)



Uporządkowane w ten sposób dźwięki, przedstawiają dokładnie całość harmonijną, gdyż zawierają w sobie i w należytym stosunku jednych do drugich, wszystkie interwalle, z których się składają akordy wnauce harmonii uznane za stałe(+) W niej niektóre interwalle i septym rodzaje, odmienne od melodyjnych mają znaczenie. Tak naprzykład: w tonice C, tylko c-h jest septymą wielką; każda zaś inna, jak d-cis, e-dis, do innych już tonik należą. Podobnież tylko g-f, jest septymą małą.

b.)



W tejże tonice C septymę h-a, niegodziło by się nazywać septymą małą, bo ona jest tylko pierwiastkiém, z której się tworzy septyma zmniejszona h-as, źródło zamożności harmonijnej (++)



Ponieważ jest zbudowana na nucie prowadzącej, septymą prowadzącą nazywać ją będziemy. Sekunda w harmonii jest tylko przewróceniém septymy: g-f; siedlisko jej wiec jest miedzy f i g). Gdy

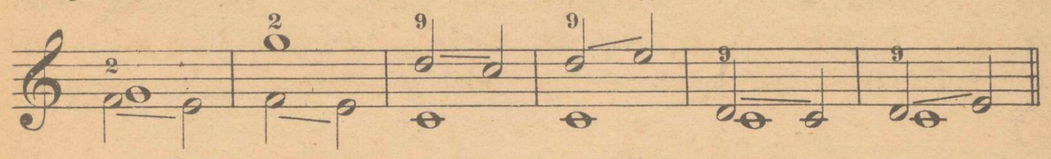
(+) Przypisek do pyt. 30go

(++) Ta sama septyma h, a, dopiero w tonice E major będzie septymą małą.

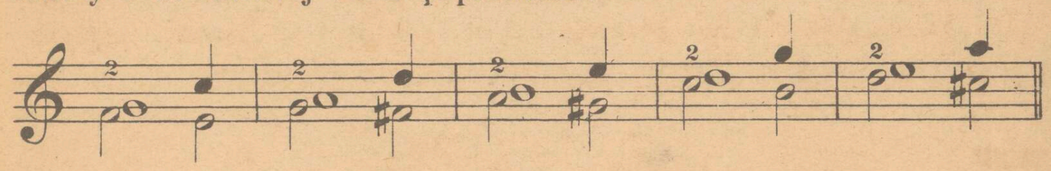
septyma mała zawsze o jeden dźwięk górny zstępuje, przeto i w sekundzie, jako w przewróceniu septymy małej, dźwięk dolny od górnego się oddali.



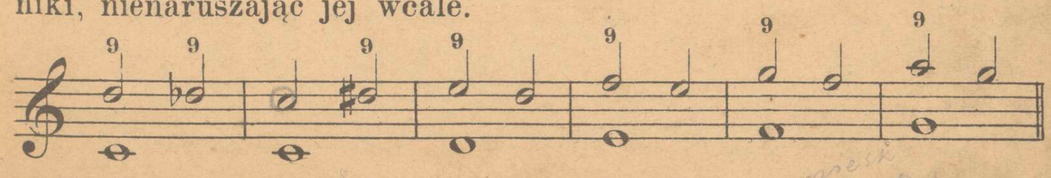
Na tej zasadzie charakteru sekundy, polega widoczna jej rożnica, od interwallu nony, która w tonice C. znajduje się dopiero aż w drugiej oktawie, i będzie poruszać się dowolnie w doł albo w górę, zostawując dźwięk dolny nienaruszonym. Taż sama nona przeniesiona w dół o jedną oktawę, zbliży się wprawdzie do C. i przedstawi interwall niczem nieróżniący się od sekundy, ale nią istotnie nie będzie, a będzie to tylko zbliżenie nony do swej podstawy. Tak więc sekunda widocznie różni się od nony tém, że w sekundzie dolny dźwięk w dół zstępuje, w nonie zaś górny się porusza,



Powyższe dwa interwalle różnią się jeszcze tem, że sekunda w tonice jest stałą i jedyną: stałą dla tego że nie może być ani podwyższoną ani zniżoną, jedyną zaś, gdyż każda inna do innéj toniki należy i do takowej wraz poprowadzi.



W tonice więc C, jak powiedzieliśmy, tylko f-g, jest sekundą; sekunda g-a; już należy do toniki D; a-h, do toniki E; c-d, do toniki G; d-e, do toniki A. Nona zaś może być podwyższoną lub zniżona nietracąc swego charakteru; może się przenosić na każdy dźwięk obranej toniki, nienaruszając jej wcale.



(+) Pytanie 115.

Interwalle w Harmonii są: Naturalne, Podwyższone, i Zniżone.

20.) Co są interwalle naturalne?

— Te które się składają z dźwięków należących do gammy toniki obranej, bez względu czy będą małe lub wielkie, nie tak więc jak je nauka Zasad określa; a to z przyczyny, że tam traktują się interwalle bez względu na tonikę. W nauce zas harmonii ma się zawsze do czynienia z pewną toniką obraną. I tak: w tonice C major c-e, będzie tercyą naturalną; w tonice C minor tercja c-es, będzie także naturalną, chociaż piérwsza z nich jest wielką a druga małą. W tonice A major a-fis, jest sextą naturalną; w tonice A minor seksta a-f, także jest naturalna, chociaż piérwsza z nich jest wielką a druga małą i. t. p.

21.) Co są interwalle podwyższone i zniżone?

— Te które przez znaki przygodne (djezy, bemole i kasowniki) odstępują od gammy toniki. Naprzykład w tonice D major, tercja d-f, będzie zniżona; kwarta d-gis, będzie podwyższoną, sexta d-b, będzie zniżoną; sekunda d-es, zniżoną, d-cis, podwyższoną.(*)

(*) Wszystkie inne interwalle podawane za stałe przez dotychczasowe teorje, pozwalamy sobie uważać za takowe tylko jako melodyjne; w harmonii zaliczymy je do przygodnych, i tak też je nazywać będziemy. Powstają one głównie w skutek swobodnych, chromatycznych, (pyt 6.) niezależnie jedne od drugich poruszających się czynników harmonii.



Tak nazwana zmniejszona tercja cis-es, powstać może jedynie z pochodu chromatycznego w górę jednego czynnika w dół od e-przez es-także do d. Jednocześnie więc spotykające się ze sobą cis-es, przedstawiają tylko dla oka kształt tercyi, gdy zaś dla słuchu brzmią jak sekunda.



22.) Jaki jest główny podział interwallow?

— Na doskonałe (konsonanse) i na niedoskonałe (dissonanse).

23.) Jakie są doskonałe?

— Tercja, kwinta i oktawa.

24.) Jak się te doskonałe jeszcze dzielą?

— Na stałe i ruchome.

25.) Jakie interwalle są stałe?

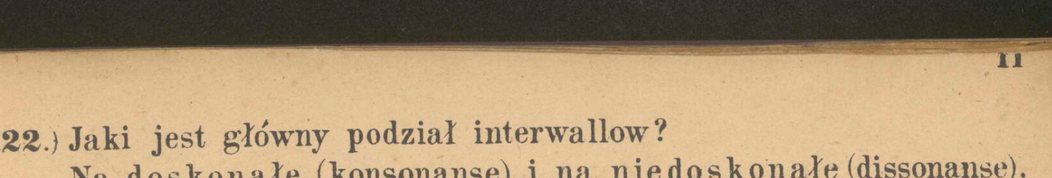
— Kwinta i oktawa, gdyż nie mogą przyjmować żadnych znaków przygodnych, bez zamienienia się na niedoskonałe.

26.) Jakie są ruchome?

— Tercja, gdyż ta może być wielką lub małą, czyli majorową i minorową, nieprzestając być doskonałą, a to stosownie jaką tonikę ma wyrażać?

27.) Jakie są interwalle niedoskonałe?

— Wszystkie inne, i tak: sekunda, kwarta samoistna, sexta samoistna, septyma i nona; a nadto wszystkie te same interwalle któreśmy teraz wymienili, jako też i wszystkie doskonałe, gdy ulegną jakowej harmonijnej przygodzie, to jest podwyższeniu lub zniżeniu. Te wszystkie dissonanse muszą być przygotowane przez wspólność nuty która przedtém była konsonansem. I tak: w przykładzie a.) sexta przygotowuje septymę; w przykładzie b.) tercja przygotowuję kwartę.



Oprócz tych interwalów może powstać jeszcze wiele dziwniejszych, i wynikajacych z tegoż niezależnego ruchu czynników. W skutek ich ruchu przeciwnego, w następującym prz. c.) muszą wypaść dziwne oktawy, a z ich przewrócenia dziwne unisony. W prz. d.) widzimy niezwykłą kwintę a w prz. uprzednim c.) spotykamy znajomszą sextę zwiększoną i tercję zmniejszoną.



Takowe przygotowanie dopełniać się może w podobny sposób, przez wspólność nuty dolnej.



28.) Co są kwarta i sexta samoistne.
— Te które się rozmierzają od nuty basowej, nie zaś te które są tylko przewroceniami tercyi i kwinty. I tak naprzykład w tonice C major, kwarta samoistna jest c-f; sextą samoistną jest c-a. Te interwalle poczytywane są za niedoskonałe, gdyż jednocześnie z doskonałémi brzmieć nie mogą, przewrócenia kwinty w postaci g-c, i przewrócenie sexty e-c, naturalnie zgadzają się z doskonałémi.



Dobrze więc wrazić w pojęcie należy, dla czego kwarta i sexta, brzmiące zresztą tak czysto, do rzędu interwallów niedoskonałych są zaliczane. Te dwa interwalle samoistne znajdujemy dopiero aż w drugiej oktawie, w podanym uprzednio porządku piętrzenia się tercyi. (*)

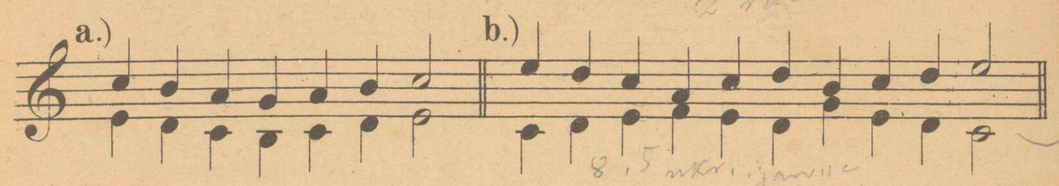
29.) Z pomiędzy dissonansów, jaki się mianowicie odznacza?
— Kwarta podwyższona lub jej przewrócenie zmniejszona kwinta; naprzykład f-h, albo w przewróceniu h-f; c-fis, albo w przewróceniu fis-c.
30.) Jak się ten dissonans nazywa?
— Triton, gdyż zawiera w sobie trzy całe tony. (**)



(*) Pytanie 19.
(**) Każda inna kwarta składa się z dwóch tonow całych i półtonu.

Najniższy dźwięk, jego jako nuta charakterystyczna dąży w górę; najniższy zaś dąży w dół, jako nuta półcharakterystyczna. (*)

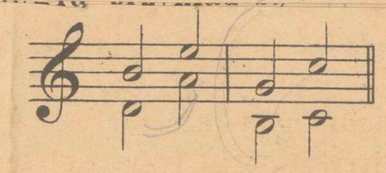
31.) Jakie są ruchy interwallów?
— Równoległy a.) i Przeciwny b.)



32.) Jakie główne błędy wynikają z nastepstwa pewnych interwallów?
— Następstwo oktaw i kwint, które bywa jawne i ukryte.
33.) Dla czego jawne następstwo jest błędne?
— Oktawy dając jednostajne melodje, przestają być harmonją, która ma być połączeniém melodyi różnych. Powód zaś wadliwości następstwa kwint, nie jest dotychczas stanowczo wyjaśniony. Cherubini wykazuje, że dwa czynniki postępując równolegle kwintami, tworzą gammy dwóch różnych tonik.



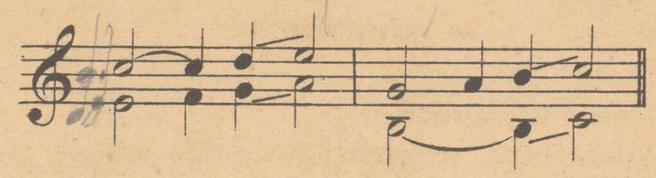
W powyższym przykładzie widzimy, że nie wszystkie kwinty są zarówno rażące; najmocniej rażą te które się znajdują między półtonami gammy: powód tego objaśnimy w pytaniu **35**[tem]
34.) Co jest następstwo ukryte?
— Gdy dwa czynniki wstępują na kwintę lub oktawę ruchem równoległym;



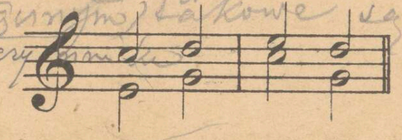
Pytanie 19.
(*)



Jeżeli bowiem ich ruch rozerwany zamienimy na łączny, odkryje sie następstwo naturalne kwint i oktaw.



Ukryte kwinty są dozwolone, gdy górny czynnik postępuje ruchem łącznym w dół lub w górę.



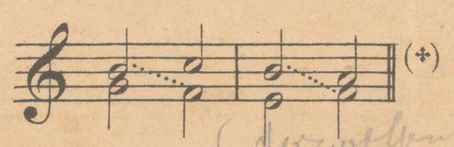
Ukryte oktawy są wyraźniejsze, jeżeli którykolwiek z czynników opiera się na nucie prowadzącej.



35.) Jakie są dalsze błędy w następstwie interwallów?
— Ukośne brzmienie półtonu i Tritonu. Piérwsze jest wtedy, jeżeli podwyższenie lub zniżenie chromatyczne znajduje się nie w jednym, jak by należało, czynniku, lecz w dwóch różnych czynnikach;



ukośne zaś brzmienie Tritonu jest w razie, gdy między dwóma następującemi po sobie interwallami, znajdują się dwa dźwięki składajace triton w dwóch różnych czynnikach.



(*) Przykład w pyt. 33.

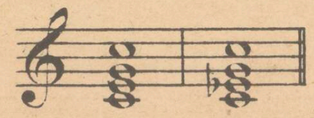
IV.

o Akordach.

36.) Jaki jest podział akordów?
— Dwa są podziały: 1szy dzieli wszystkie akordy na doskonałe i niedoskonałe, te zaś ostatnie na stałe i przygodne. 2gi na pierwotne i pochodne.

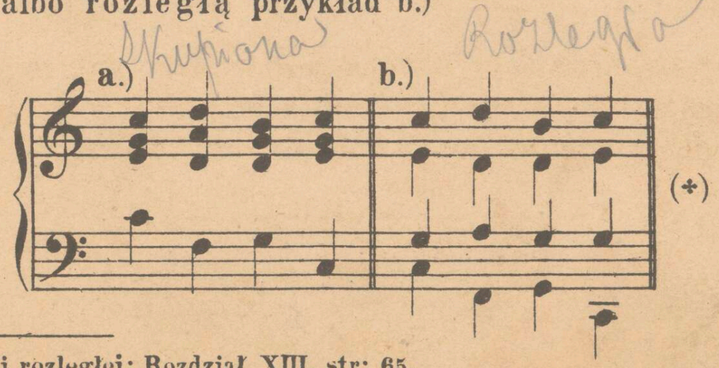
37.) Jakie akordy są doskonałe?
— Te które się składają z interwallów doskonałych to jest z tercyi, kwinty i oktawy.

38.) Ile ich jest?
— Jeden tylko, a ten może mieć dwojaki charakter: majorowy albo minorowy, stosownie do tego jak jego tereja będzie wielką lub małą.



39.) Ile akord może mieć pozycyi czyli przewróceń?
— Tyle ile dźwięków rozmaitych wchodzi w skład jego, ale to tylko w harmonii skupionej.

40.) Co jest harmonja skupiona a co rozległa?
— Jeżeli składające ją czynniki, będą przylegać do siebie jak najbliżej, wyjąwszy bas, który się od innych trzech znacznie w tem zdarzeniu oddalić może, będzie to harmonja skupiona; prz a.) Gdy zaś wszystkie czynniki mniej więcej równo od siebie oddalone będą, harmonja nazywać się będzie szeroką albo rozległą przykład b.)



(*) O harmonii rozległej: Rozdział XIII. str: 65.

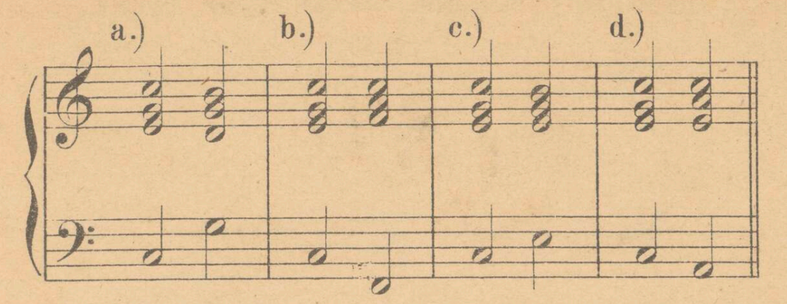
41.) Ile więc pozycyi ma akord doskonały?
— Trzy: 1^{sza} opiera się na tonice, 2^{ga} na tercyi a 3^{cia} na kwincie.



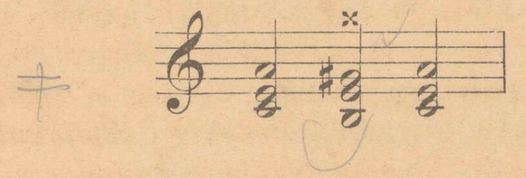
42.) Co jest tonika? (*)
— Główny ton muzyki, wielkich lub drobnych rozmiarów. Jeżeli się mowi np. że ta sonata lub to zadanie jest z tonu C major lub minor, to się rozumie, ze ton C jest ich toniką.

43.) Czy jeden akord określa tonike?
— Nie okresla jej; na to potrzebne są cztery akordy ściśle złączone z akordem wyrażajacym tonikę.

44.) Jakież są te akordy?
— Piérwszy najważniejszy, który bez pomocy innych tonikę określa, jest akord zbudowany na kwincie w górę od toniki. Bez tego akordu tonika istnieć nie może, on ją określa, on nią włada, i z tego powodu nazywa się Dominantą, prz: a.) Drugi, zbudowany na kwincie w dół od toniki, nazywa się Subdominantą, prz: b.) Trzeci, zbudowany na tercyi w górę od toniki, i jako pośredniczący między toniką a dominantą, nazywa się Medjantą, prz: c.) i czwarty, zbudowany na tercyi w dół od toniki,(**) a jako też posredniczący między toniką i subdominantą, nazywa się Submedjantą, prz. d.)



Te wszystkie akordy w tonikach majorowych czy minorowych, składają się jedynie z dźwięków w skład gammy wchodzących, do której one należą i którą określają. Dla tego to niektóre z nich są majorowe a niektóre minorowe. W jednéj tylko dominancie toniki minorowej pojawia się dźwięk obcy, a tym jest nuta charakterystyczna gammy toniki minorowéj, bez tej nuty akord dominantowy, niemógłby toniki określić. W podanym tu przykładzie, g i s właśnie jest tym obcym dźwiękiém.



(*) Chociaż tonika właściwie jeden dźwięk, (najniższy obranego tonu) oznacza, przyswajamy to wyrażenie ażeby niém ogólnie zastąpić dotąd używany ton, wyraz nadto wieloznaczny; w podobném znaczeniu następnie używać będziemy: dominanta, medianta, subdominanta, submedianta.

(**) Wyrażenie któregośmy tu użyli „kwinta w górę kwinta w dół," i formuła tu podana w przykładzie a.)



służą jedynie ku ułatwieniu zatrzymania w pamięci, gdyż względem toniki C. nietylko G. jest kwintą w górę, ale wszystkie G. gdzieby się one nieznajdowały, są do tego C dominantą. Tak samo i każde f. jest jego subdominantą, każde a, submedjantą, a każde e medjantą.



Każdy więc stopień gammy oddzielnie się nazywa; i tak:

1szy Tonika.	5ty Dominanta
2gi Dźwięk przyległy.	6ty Submedjanta.
3ci Medjanta.	7my Charakterystyczny albo Prowadzący.
4ty Subdominanta.	

45.) Na którym, stopniu gammy akord doskonały może być zbudowany?

— Na każdym, chociaż ze sobą w równym pochodzie nigdy łączyć się nie mogą z powodu następstwa kwint i oktaw. Na siódmym tylko stopniu, (:na nucie prowadzącej:) akord doskonały miejsca mieć nie może, gdyż kwinta naturalna tej nuty nie jest czystą ale zmniejszoną. Skład jego z resztą jest całkowicie do doskonałego podobny; nazwiemy go więc pozornie=doskonałym. Ta jego kwinta jest piérwszym interwallem niedoskonałym jaki w akordach napotykamy i z którego pochodzić będą wszystkie akordy niedoskonałe=stałe.

46.) Jakie są akordy niedoskonałe?

— Wszystkie inne, a dla tego tylko są niedoskonałe, ze potrzebują następstwa akordu doskonałego, który jedynie daje spoczynek harmonii.

V.

o łaczeniu akordów doskonałych.

47.) Jak się łączą z sobą akordy doskonałe?

— Dwojakim sposobem: Naprzód, gdy czynnik basowy postępuje ruchem rozerwanym, wszystkie akordy doskonałe budujące się na nim, mają między sobą nuty wspólne; otóż takowe pozostawiać należy w tym samym czynniku w którym były uprzednio.



(+)

(+) Ćwiczenia 1-12.

Powtóre: gdy bas postępuje ruchem łącznym, akordy na nim budujące się, pozbawione są owych nut wspólnych. Dla uniknienia więc głównych błędów harmonii, to jest następstwa kwint i oktaw, które naturalnie wyniknąć by musiały z ruchu równoległego a); zachować należy ruch przeciwny, to jest: ile razy bas postępuje o sekundę w górę, akord jak najprzyległej w dół iść powinien, i odwrotnie. b)



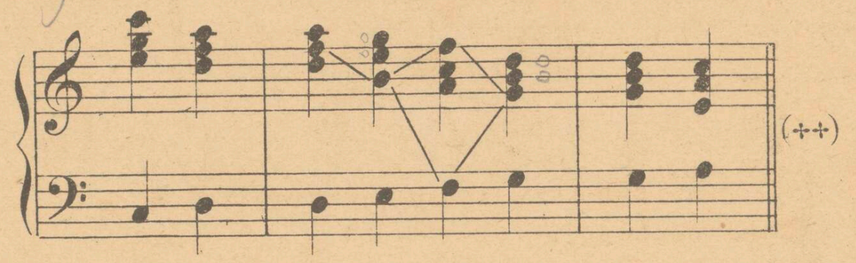
W podobnym wypadku powtórzenie nuty basowej czyli oktawy nie jest obowiazujacém, bo zarówno dobrze może się powtarzać tercya lub kwinta W następującym przykładzie, z trzeciego akordu na czwarty, czynnik sopranowy postępuje z gis na a, jako nuta prawadząca, to jest: podwaja tercję akordu, przechodząc zaś z gis do f, aby podwoić nutę basową, byłby uczynił krok sekundy podwyższonéj, przeciwny zasadom melodyi; (+) a nuta prowadząca nie byłaby poszła w górę.



(+) Pytanie 10te

48.) Czy wszystkie akordy doskonałe mogą łączyć z się z sobą gdy bas postępuje ruchem łącznym?

— Nie; dobrze łączą się akordy: tonikalny z przyległym, i dominantowy z przylegającym doń submedjantowym. Inne zaś łączą się niedokładnie (+) z powodu ukośnego brzmienia tritonu.



VI.

o Akordach pierwotnych i pochodnych.

49.) Co jest akord pierwotny?

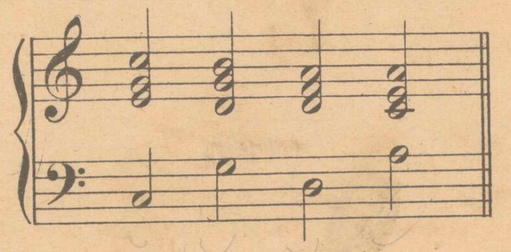
— Zbudowany na swojej tonice.

50.) Co jest akord pochodny?

— Zbudowany na każdym z interwallów w skład pierwotnego akordu wchodzących; ztąd w harmonii powstają dwa rodzaje basu: bas tonikalny (Grundbas) i bas harmonii.

51.) Co jest bas tonikalny?

— Tonika każdego akordu, bądź pierwotnego bądź pochodnego.

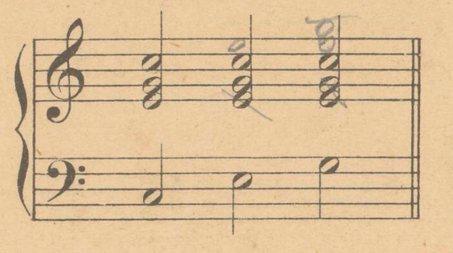


(+) Pytanie 35.

(++) Ćwiczenie № 13 - 18.

52.) Co jest bas harmonii?

— Nuta najniższa każdego akordu, czyli jego czynnik basowy.



53.) Jaki jest piérwszy akord pierwotny?

— Akord doskonały (+)

54.) Ile i jakie są jego pochodne?

— Dwa: Piérwszy, zbudowany na jego tercyi, nazywa się sextowy; drugi, zbudowany na jego kwincie, nazywa się kwartsextowy.

55.) Z jakich interwallow składa się akord sextowy?

— Z tercyi i sexty.

56.) Jak się ten akord cyfruje?

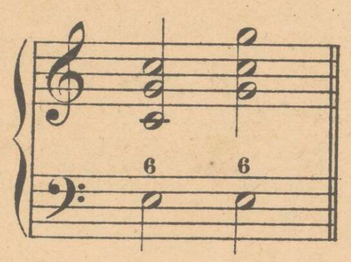
— Sześć - 6. (++)



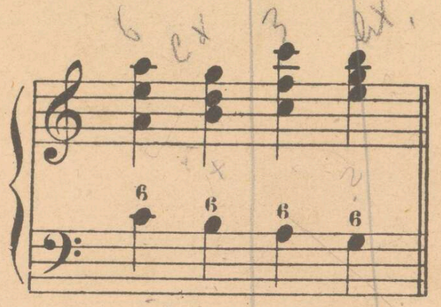
(+) Pytanie 37; 38.

(++) Nauka harmonii w wykładzie swoim posługuje się basem cyfrowanym, który jest jej stenografią. Każdy akord ma wyłączne swoje nazwanie i cyfry, każdy z nich dokładnie wyrażające a.) Znaki przygodne, to jest: djezy, bemole i kassowniki należą do interwallów przy których są umieszczone, b.) Gdy się zaś te znaki znajdują bez wskazanego interwallu, odnoszą się zawsze do tercyi, c.) Nuta bez żadnej cyfry oznacza zawsze

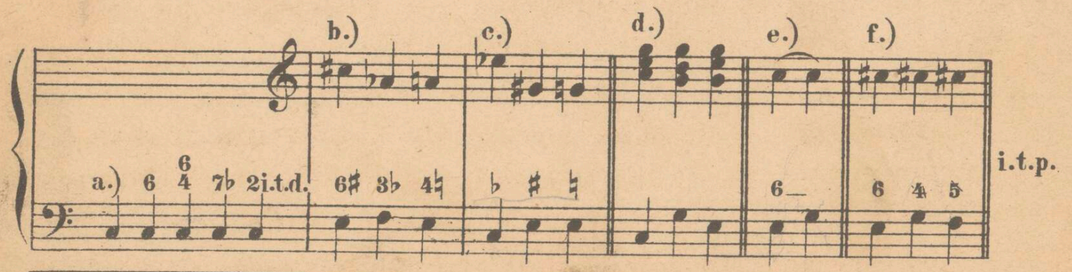
57.) Na co potrzeba zwracać uwagę w tym akordzie?
— Ażeby w nim n i e nutę basową lecz sextę lub tercyę powtórzyć.



58.) Czy to zastrzeżenie jest bezwyjątkowe?
— Nuta basowa niekiedy w nim się powtarza,+)mianowicie w następstwie kilku akordów sextowych: np.

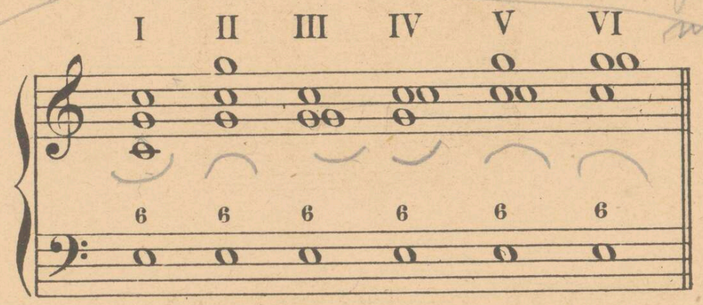


akord doskonały, d.) Linijka przeprawadzona od interwallu do następnej nuty basowej, oznacza przeciągnięcie takowego do następnego akordu, e.) Przekreślenie cyfry, oznacza podwyższenie interwallu f.)



+) Pyt: 89 e:) f:)

59.) Ile pozycyj ma ten akord?
— Sześć, a każdą z nich wywołuje potrzeba znalezienia pozycyi najbliższej do poprzedzającego akordu:

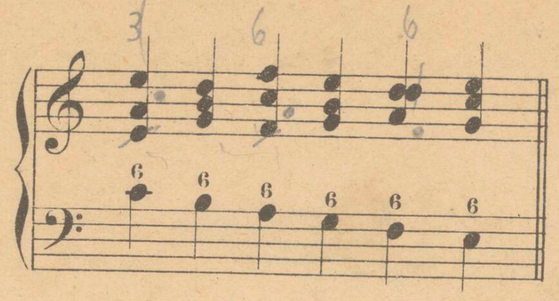




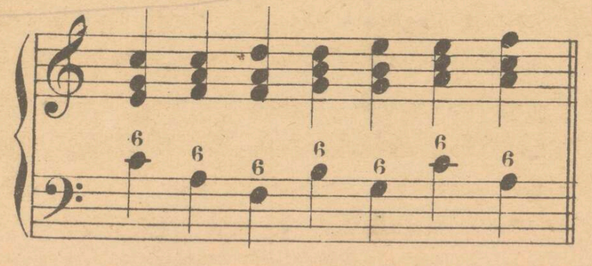
60.) Zkąd taka ich mnogość?
— Z potrzeby uniknienia powtarzania w nim nuty basowej. (pyt. 57.)

61.) Jak się łączą ze sobą akordy sextowe nastepujące po sobie?
— W pierwszym sextowym akordzie, jak wyżej powiedziano, niepowtarza się nuta basowa: w drugim koniecznie trzeba ją powtórzyć, w trzecim znowu się niepowtarza; w czwartym powtarza się, i.t.d. naprzemiany, a to dla uniknięcia następstwa kwint i oktaw. Ta oględność niedogodna wynika z jednocześnej ruchliwości wszystkich czterech czynnikow,

gdy bas postępuje ruchem łącznym.



Gdy zaś bas postępuje ruchem rozerwanym, nuta basowa może powtarzać się bez przerwy.



Akordy sextowe swobodnie bez powtarzania nuty basowej w ruchu równoległym po sobie nastepować mogą, gdy jeden z czynników albo zamilknie na chwilę, a) albo gdy spocznie na jednej nucie. Tak spoczywać może bas, prz. b); sopran, prz c), alt, prz. d); tenor, prz. e).





Podobne użycie akordów sextowych może mieć wprawdzie miejsce tylko w ruchu szybkim, gdyż w powolnym, każdy z nich przekształci swój skład całkowicie, i tak: w przykładzie następującym, który jest powtórzeniem przykładu d), tylko akord piérwszy jest sextowy, drugi już się składa z tercyi. kwarty i séxty; trzeci, składa się z tercyi, kwinty i sexty; czwarty sextowy; piąty składa się z tercyi, sexty i septymy; szósty jest sextowy z powtórzeniem nuty basowej, siódmy składa się z sekundy, kwarty i sexty, nakoniec ósmy znowu będzie sextowy.



62.) Jeżeli w akordzie sextowym, nuta wspólna do następnego jest podwojona, która z nich zatrzymaną będzie do następnego akordu ?

— Ta, która względem basu da ruch przeciwny.



63.) Gdzie jest jego bas tonikalny ?
— Tercya nizej pod jego basem harmonii.



(+)

64.) Z czego się składa akord kwartsextowy ?
— Z kwarty, sexty i oktawy.
65.) Jak się ten akord cyfruje ?
— Sześć = cztery $\frac{6}{4}$
66.) Ile ma pozycyi ?
— Trzy.



(+) Cwiczenia 19 – 24.

67.) Co się w nim zastrzega ?
— Z powodu zawierającej się w nim kwarty samoistnej (g–c), nieużywa się on nigdy inaczej, jak po należytem tej kwarty p r z y g o t o w a n i u.
68.) Co jest takowe przygotowanie ?
— Przygotowanie każdego dissonansu polega na tém, ażeby dźwięk który go stanowi, był kansonansem w akordzie paprzednim;(+)



69.) Gdzie jego bas tonikalny ?
— Dwie tercye albo kwinta w dół.



VII.

Akord septymowo = dominantowy i Kadencie.

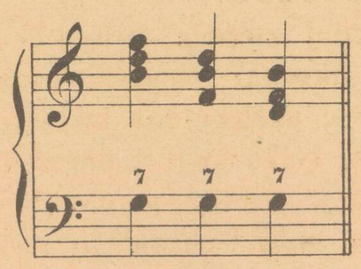
70.) Jaki jest drugi akord pierwotny ?
— Gdy w tonice C major do akordu pozornie doskonałego (h–d–f–)(++)dodamy za podstawę d o m i n a n t ę tejże toniki, to jest

(+) Pytanie 27me.
(++) Pytanie 45te.

tercyę jego w dół (G), otrzymamy akord składający się z tercyi, kwinty i septymy. Będzie to drugi akord pierwotny nazywający się septymowo-dominantowy, a piérwszy z rzędu akordów niedoskonałych. Cyfruje się siedm.



71.) Ile ten akord ma pozycyi ?
— Trzy.



72.) Na czem jego niedoskonałość zależy ?
— Na potrzebie przeprowadzenia go do akordu doskonałego Toniki, której jest dominantą.
73.) Czem się ta konieczność dopełnia ?
— Jego tercya jest nutą prowadzącą (charakterystyczną) gammy toniki, do której ten akord jest dominantowym; - a zatem musi postępować o pół tonu w górę; - jego zaś septyma, jako nuta półcharakterystyczna, o pół tonu lub o cały ton w dół postępuje. Ponieważ te dwa interwalle stanowią triton, to też ta konieczność nazywa się rozwiązaniem tritonu, który, jak przypomnimy (+) „jeżeli jest kwintą zmiejszoną -

(+) Pytanie 30.

„ścieśnia się do tercyi (prz: a.) — jeżeli zaś jest kwartą zwięk- „szoną - rozszerza się do sexty“ prz: b.) i c).

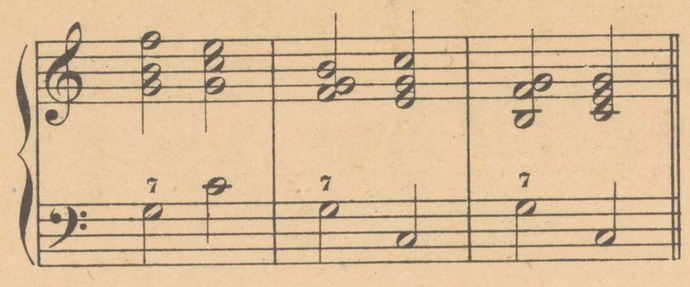


74.) Jak się nazywa połączenie septymowo-dominantowego akordu z jego tonikalnym ?
— Kadencja doskonała.
75.) Na co się przy niej zwraca uwagę ?
— Następujący po akordzie septymowodominantowym akord tonikalny, musi być pozbawiony kwinty, gdyż jeżeli byśmy chcieli ją dać słyszeć, tylko kwinta poprzedzającego akordu mogłaby przejść do niej. Takim porządkiem utworzyło by się następstwo kwint z nutą basową: prz=a:). Ta więc kwinta musi zlać się w unison oktawy basu; prz=b); lub też w powtórzenie tercyi w oktawie, prz c): lub wreszcie w powtórzenie nuty basowej w oktawie prz. d).



Jeżelibyśmy zaś chcieli otrzymać po septymowo = dominantowym, akord tonikalny = pełny, w takim razie należałoby opuścić w septymowym kwintę a podwoić w nim nutę basową która stanie

się nutą wspólną, wypełniającą akord następny:



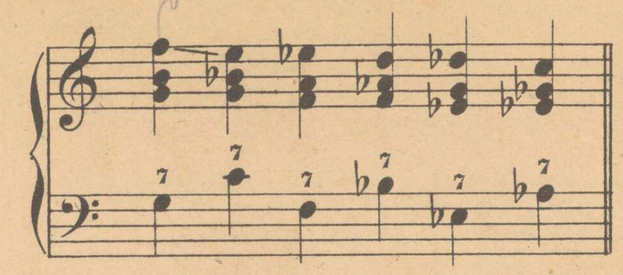
76.) Czy triton zawsze podobne ma następstwo ?

— Nie; bywają bowiem wydarzenia, że jeden z składających go dźwięków staje się nutą wspólną do akordu następnego, przez co kadencya przestaje byc doskonałą, a będzie tak nazwaną kadencyą złamaną czyli Myląca.



77.) Jaki jest zwykły sposób łączenia septymowo - dominantowych akordów następujących po sobie ?

— Sposób chociaż niezupełnie poprawny, lecz utarty częstem użyciem onego, - jest następujący: W piérwszym akordzie opuszcza się kwinta, w miejscu której podwaja się nuta basowa; następny akord biérze się pełny; trzeci znowu bez kwinty, czwarty znowu pełny i.t.d. naprzemiany.



W tem następstwie wyjątkowém jak widzimy, tritony się nierozwiązują, ale przelewają się jeden w drugi postępując chromatycznie w dół, kwarta z kwintą na przemiany.

78.) Dla czego ten sposób niepoprawny ?

— Septyma, jako dissonans, powinna być przygotowaną, to jest nutą wspolną z akordem poprzedzającym (pyt 27) W tym zaś szeregu wszystkie septymy przechodzą na inne dzwięki; trytony zaś nareszcie, ani się rozwiązują naturalnie, ani żaden z ich dźwięków nie staje się wspólnym; niéma więc w tem następstwie ani kadencyj doskonałych ani złamanych. - Jest jeszcze inny sposób łączenia nie rozwiązujących się tritonów, lecz postępujących w górę; jako zaś znacznie mniej od poprzedniego używany, za błędny poczytywanym bywa: jednakże w muzyce nowszej coraz częściej się pojawia. np.

Beethoven:



79.) Gdzie jest bas tonikalny akordu septymowodominantowego ?

— Ten akord jako pierwotny, jest zbudowany na swojej tonice: jego więc bas harmonii jest zarazem jego basem tonikalnym. (+)

(+) Ćwiczenie 31 - 36.

VIII.

O akordach pochodnych Septymowodominantowego.

80.) Ile akord septymowodominantowy daje akordów pochodnych?
— Trzy.

81.) Jaki jest piérwszy ?
— Jeżeli nutę basową akordu septymowo-dominantowego przeniesiemy do najwyższego czynnika, czyli sopranu, otrzymamy akord zbudowany na tercyi tegoż septymowodominantowego akordu, składa się on z tercyi, kwinty i sexty, nazywa się kwintsextowy, a cyfruje się sześć-pięć.



82.) Ile ten akord ma pozycyi ?
— Tyle ma ile jego pierwotny, to jest trzy.



83.) Gdzie jest w nim triton ?
— Między jego basem i kwintą.

84.) Jakie mogą być jego rozwiązania czyli kadencye ?
— Jeżeli bas jego postępuje o pół tonu w górę, a kwinta w dół

(a to według tylokrotnie uprzednio wspominanego prawa o rozwiązywaniu się tritonu)- wynika kadencya doskonała.



Ale w tym akordzie, również jak i w jego pierwotnym septymowodominantowym, którykolwiek z dźwięków składających triton, może się stać nutą wspólną do następującego akordu, i natenczas kadencja zostanie złamaną.



Następstwo kwintsextowych akordów było dotychczas bardzo mało używane; nie jest ono przecie do odrzucenia, jak tego dowiódł Gounod w piosnce Siebla, w operze Faust, dając bardzo szczęśliwie dwa kwintsextowe akordy, których następstwo wspólność jednego dźwięku wybornie tłomaczy.

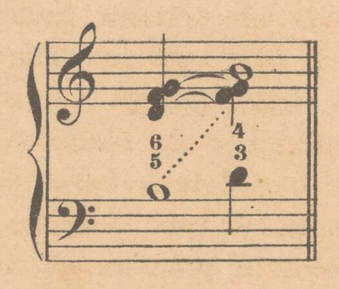




85.) Gdzie jest jego bas tonikalny ?
— Tercją niżéj od jego basu harmonii.



86.) Jaki jest drugi akord pochodny septymowo = dominantowego ?
— Jeżeli nutę najniższą akordu kwintsextowego przeniesiemy do jego najwyższego, czynnika otrzymamy akord, zbudowany na kwincie akordu septymowodominantowego. Składa się on z tercyi, kwarty i sexty; nazywa się Terckwartowy a cyfruje się cztery = trzy.



(+) Ćwiczenia 37-42.

87.) Ile ten akord ma pozycyj ?
— Tyle, ile ma jego pierwotny, to jest trzy.



88.) Gdzie jest w nim triton ?
— Między jego tercyą i sextą.



89.) Jakie są jego rozwiązania ?
— Jeżeli bas postępuje o sekundę w dół a sexta w górę, z powodu rozwiązywania się tritonu, kadencya bedzie doskonała; przykład a.) Jeżeli bas jego lub którykolwiek z dźwięków zawartego w nim tritonu staje się nutą wspólną do akordu następującego, kadencje będą złamane; prz: b) c) i d). Gdy zaś bas jego o pół tonu lub o cały ton postąpi w górę do sextowego akordu, w tym akordzie sextowym, nuta basowa powinna być koniécznie powtórzoną, także na mocy prawa o rozwiązywaniu się tritonu, i to wbrew zastrzeżeniu wypo-

wiedzianemu w pytaniu 60tem. To ostatnie rozwiązanie da kadencję doskonałą niepełną: przy: e) f).



90.) Co jest kadencja doskonała niepełna?
— Jeżeli akord toniki zamykający takową znajdzie się nie w pierwotnéj, postaci ale w pochodnéj- sextowéj (przykłady pytania poprzedniego e.) i f.)-

91.) Gdzie jest jego bas tonikalny?
— Dwie tercye w dół, czyli o kwintę od jego basu harmonii.



92.) Jaki jest trzeci i ostatni akord pochodny od septymowo-dominantowego?
— Jeżeli nutę najniższą akordu terckwartowego przeniesiemy do jego najwyższego czynnika, otrzymamy akord zbudowany na septymie akordu septymowo-dominantowego składający się z sekundy, kwarty i sexty, nazywa się Sekundowy i cyfruje się dwa.

(+) Ćwiczenia 43-48.



93.) Dla czego ten akord cyfruje się tak treściwie?
— Gdyż bezwzględnie na składające go interwalle, bardzo łatwo wyobraźnią go ująć i w pamięci zatrzymać, przedstawiając sobie akord doskonały, zbudowany na sekundzie nuty dolnéj, a oznaczonej 2.

94.) Ile ten akord ma pozycyi?
— Tyleż ile ma jego pierwotny, to jest: trzy.



95.) Gdzie jest w nim triton?
— Między jego nutą basową i kwartą.



96.) Jakie są rozwiązania tego akordu ?

— Bas jego w górę iść niemoże, chybaby reszta całego akordu nieruszała się z miejsca; prz. a). Jeżeli się więc ten bas porusza z miejsca o pół tonu lub o cały ton w dół, czyni przez to kadencję doskonałą ale niepełną; prz: b.) Jeżeli zaś jego nuta basowa, lub jego kwarta, (oba te dźwięki triton składające), staną się nutami wspólnemi do akordów po nim następujących, kadencje w takich razach będą złamane c.)



97.) Gdzie jest jego bas tonikalny ?

— O trzy tercye, czyli o septymę w dół od jego basu harmonii. Łatwiéj go zapamiętać i znaleść szukając o sekundę nad tymże basem (+)



IX.

o Akordach Septymowo = prowadzącym i prowadząco = zmniéjszonym.

98.) Jaki jest dalszy akord pierwotny ?

— Jeżeli do akordu pozornie doskonałego, _ znajdującego się na nucie prowadzącéj, _ dodamy tercję w górę, otrzymamy akord

(+) Cwiczenia 49 _ 54.

septymowy, zbudowany na nucie prowadzącéj, i z tego powodu Septymowo = prowadzącym nazwany; prz: a). Da on pochodne : (rownie jak akord septymowodominantowy) Kwintsextowy, Terckwartowy i Sekundowy, prz: b).



Gdy jego septyma, jako dźwięk dissonujący, wymaga należytego przygotowania, niewahamy się zaliczyć go do gromady akordów przygodnych, o których na właściwem miéjscu mowić będziemy. (+) Tu zaś wymieniamy go jedynie, z powodu że z niego powstaje jeden z akordów największe w harmonii mający znaczenie.

99.) Jakiż jest ten akord ?

— Prowadząco = zmniéjszony. Otrzymamy go zaś, jeżeli w poprzednim (septymowo = prowadzącym) zmniéjszymy septymę.



100.) Jakie jest jego rozwiązanie ?

— Zawarte są w nim dwa tritony. Jeżeli naprzykład weźmiemy ten akord składający się z h_d_f_as, jeden triton znajduje się między h, f, drugi między d, as. Oba więc te tritony po rozwiązaniu dadzą akord następujący z podwojoną tercyą, a to dla uniknienia następstwa kwint, to jest: d_as, i c_g; przykł a.) Ta konieczność stosuje się wyłącznie w razie,

(+) w Rozdziale XI^{ym}.

jeżeli ten akord, (podobnie jak w podanym tu powyżéj przykładzie) znajduje się w swojem pierwotném położeniu, to jest w postaci kwinty. A gdy się znajduje w przewróceniach,– to zamiast podwojenia tercyi w następnym akordzie powtarza się nuta basowa; prz: b) i c.) To rozwiązanie ma wyraźny charakter kadencyi doskonałej, gdyż jego bas jako nuta prowadząca, w naturalnym porządku postępuje w górę do akordu doskonałego. W innych zaś razach to jest, jeżeli którykolwiek z dźwięków triton składających, stanie się nutą wspólną do akordu następnego, kadencje będą złamane; prz: d.)



Ten akord najkorzystniéj przedstawia się w harmonii o trzech czynnikach,– to jest opuszczając w nim tercyę, naczém zyskuje mianowicie bezpieczeństwo jego rozwiązania; przykład e.) (porównać z prz: a.)



101.) Jakie są jego pochodne ?

—— Podobne jakie były septymowodominantowego, to jest, kwintsextowy, terckwartowy i sekundowy. Zpowodu jego giętkości enharmonicznéj, wszystkie te pochodne mogą się na równe sobie akordy septymowo zmniéjszone zamieniać,– i tak na-

przykład: Jeżeli ten akord pierwotny będzie się składał z dźwięków h-d-f-as, a.) pierwszy jego pochodny to jest kwintsextowy, będzie się składał z d-f-as-h; lecz zamieniwszy to h, na ces, otrzymamy akord septymowo=zmniejszony prowadzący już do toniki Es major albo minor; prz b.) Jego terckwartowy składa się z f-as-h-d; więc jeżeli jego h. d, zamieniemy na ces, es, otrzymamy znowu akord septymowo=zmniéjszony, prowadzący do Ges major. prz: c.)



Nareszcie jego sekundowy składać się będzie z as-h-d-f,– jeżeli więc jego as zamienimy na gis, otrzymamy jeszcze raz akord septymowo zmniéjszony, prowadzący do A. major lub minor. prz: d.)



Ztąd widzimy, że ten akord jest najbardziéj dogodny dla przechodzenia z jednej toniki do drugiéj, czyli do Modulacyi: jakoż niema tonik chociażby najbardziéj odległych od siebie, których by nie można było połączyć ze sobą za pośrednictwem tego tylko jednego akordu. co stwierdzimy przykładami traktując o Modulacyi. (+)

(+) Pytanie 144.

102. Jak się ten akord cyfruje ?

— Siedm (7.) ze znakami przygodnymi, prz: a.) Niektórzy autorowie, dla uproszczenia pisowni, używają łuku po nad cyfrą umieszczonego na wszystkie akordy septymowo-zmniéjszone, w jakiéj by się one nieznajdowały okoliczności: jest to sposób bardzo dobry, lecz wymaga wprawnego czytania.



103. Jaki jest bas tonikalny tego akordu ?

— Żaden z dźwięków w skład jego wchodzących, a jest nim wielka tercja w dół od jego basu harmonii.



W pochodnych jego, jako to, w kwintsextowym, bas tonikalny znajdzie się pod jego basem harmonii niżéj o kwintę; w terc-kwartowym niżéj o septymę a w sekundowym niżéj o nonę. (+)

104. Czem się to dzieje ?

— Tem, że ten akord jest tylko odłamkiem akordu o którym następnie mówić będziemy. (++)

(+) Tabella, jako przykład do pytania 115go.

(++) Cwiczenia 61 – 66.

X.

o Akordzie Nonowo-septymowym.

105.) Jaki jest dalszy akord pierwotny ?

— Ostatni z pierwotnych akordów jest Nonowo-septymowy, zbudowany na dominancie toniki i ztąd Nonowo-dominantowym zwany.

106.) Zkąd on powstaje ?

— Z połączenia w jeden akord dwóch septymowych akordów: dominantowego z prowadzącym, prz: a.) Jest on równie jak ten ostatni, przez teoretyków za akord stały uważany; słuszniej jednak, jak uprzednio (pyt 98.) zaliczać go do rzędu akordów przygodnych, i dopiero po zniżeniu jego nony mieć za pierwotny i stały prz: b.)



107.) Z jakich składa się interwallów ?

— Z tercyi, kwinty, septymy i nony.

108.) Więc ten akord ma pięć czynników ?

— Ma ich istotnie pięć, wszakże dla rozjaśnienia jego dźwięku, nieco przytłumionego, właśnie przez tę skupioną ilość dźwięków, opuszcza się w nim zwykle kwinta, jako interwall najmniéj przyczyniający się do charakteru tego akordu. Ta wyrzutnia zresztą używa się w tém miéjscu z potrzeby zastosowania się do ilości cztérech czynników, ktorémi wykład nauki harmonii się posługuje.

109.) Jak się cyfruje ten akord ?

— Siedm i dziewięć.

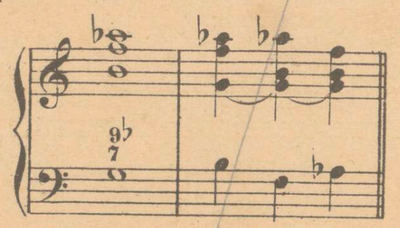


110.) Gdzie jest jego bas tonikalny ?
— Tak jak w poprzednich wszystkich akordach pierwotnych, jego bas harmonii jest zarazem jego basem tonikalnym.
111.) Ile ten akord ma pozycyi ?
— Trzy.



112.) Jakie są jego pochodne ?
— Ten akord żadnych pochodnych niedaje: składa się bowiem z dwóch akordów septymowych, z których każdy ma sobie właściwe pochodne, te więc jednoczesnych przekształceń się (dających akordy pochodne), odbywać nie mogą. (+)
113.) Jakie jest rozwiązanie nonowo septymowego akordu ?
— Zupełnie takie jakie było septymowodominantowego i prowadząco zmniéjszonego, to jest stanowjące kadencje doskonałe, z tą tylko różnicą, że nona zstępując w nim o pół tonu w dół, staje się kwintą następującego tonikalnego akordu,

(+) Catel, i inni teoretycy usiłują dowodzić istnienie pochodnych akordu Nonowoseptymowego, ale w podanych. przez nich przykładach, widzimy właśnie mylność ich twierdzenia, gdyż takowe pochodzą z nuty leżącéj w środkowym czynniku (pyt. 132.)



przez co ten ostatni otrzymuje pełność na jakiéj mu zbywało, przy zwykłem rozwiązywaniu akordu septymowo-dominantowego. prz a.) To rozwiązanie zyskuje. jeżeli nona wcześniéj od innych czynników w tym kierunku się poruszy, prz: b.) Albo jeżeli nuta basowa zostanie nutą wspólną do następnego akordu, przez co wprawdzie kadencja będzie niepełną; prz. c)



Do łamania kadencyi, ten akord bardzo jest przydatny.



114.) Jaki jest warunek nony w tym akordzie ?
— Ażeby nona jako dissonans była koniecznie przygotowaną (+)



(+) Pytanie 27me.

115.) Czem w akordach różni się nona od sekundy ? (+)
— Sekunda w akordzie na miéjscu pozostaje, a jej bas porusza się o cały ton lub o pół tonu w dół, prz: a.) nona zaś w akordzie zstępuje o pół tonu, gdy bas jej zostaje na miéjscu: prz: b.) (++) Jako nieprzygotowana zaś, używa się w chromatycznem następstwie, tak jak to miało miéjsce w akordach septymowych, przykł: c.)



Dodajemy tu przegląd poznanych dotąd akordów z wyrażeniem do każdego z nich basów tonikalnych. (+++)



(+) Pytanie 19.
(++) Cwiczenia 67 - 72.
(+++) Tu jest miejsce jeszcze raz przypomnieć podany w pytaniu 19tem obraz harmonijny interwallów, gdyż teraz możemy się przekonać że wszystkie akordy stałe najdokładniej w nim się przedstawiają.



XI.
Przygody harmonijne.

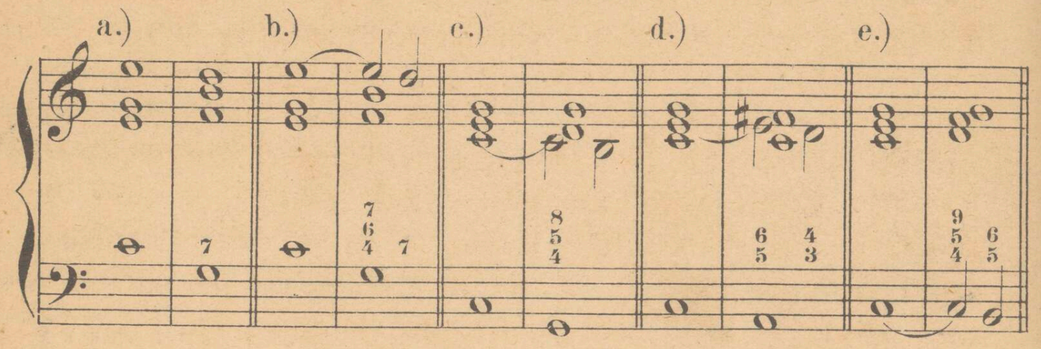
116.) Czy prócz dwóch powyższych niema innych akordów septymowych ?
— Są,- gdyż na każdym stopniu gammy, akordy septymowe mogą być budowane, lecz te, równie jak i wiele innych, do żadnego z poprzednio przedstawianych nie należą, a powstają jedynie z tak nazwanych przygód harmonijnych, i ztąd też akordami przygodnémi u nas się nazywają.



117.) Jakież są te przygody ?
— 1sza Opóźnienie, 2ga Nuty przejśćiowe 3cia Nuty leżące. Są jeszcze inne mniej znaczne, jako to: nuty wyzwolone i nuty zamienne. (++)
118.) Zkąd powstaje piérwsza przygoda ?
— Jeżeli którykolwiek z czynników przechodząc z danego akordu do następnego, zatrzyma się przez pewną część taktu na swoim dźwięku, a tém samém, zanim dojdzie do swego przeznaczenia, wprowadzi dźwięk obcy do następnego akordu; przez takowe to opóźnienie utworzy się nowy akord. I tak mamy np: przejść z akordu doskonałego C maj. do septymowodominantow: na G (prz. a) Tymczasem sopran nie porusza się jednocześnie z innymi czynnikami, ale się opóźnia o pół taktu, przez co, przetrzymując swoje e, wytwarza nowy akord, składający się z kwarty, sexty, i septymy, prz b.) Ten więc akord nieinaczej jak przygodnym nazwiemy.
W przykładzie c.) podobnież opóźnia się Tenor, i wytwarza akord złożony z kwarty, kwinty i oktawy. W prz: d.) opóźnia się Alt i tworzy akord kwintsextowy przygodny. W przy: e.)

(+) I te wszystkie akordy znajdują się na skali interwallów piętrzących się tercijami.
(++) str: 61.

Bas się opóźnia i tworzy akord złożony z kwarty kwinty i nony



119.) W jakim razie może nastąpić opóźnienie ?

— Jeżeli czynnik mający się opóźnić, zstępuje o cały ton lub o pół tonu w dół.

120.) Czy tylko jeden czynnik może sie opóźniać ?

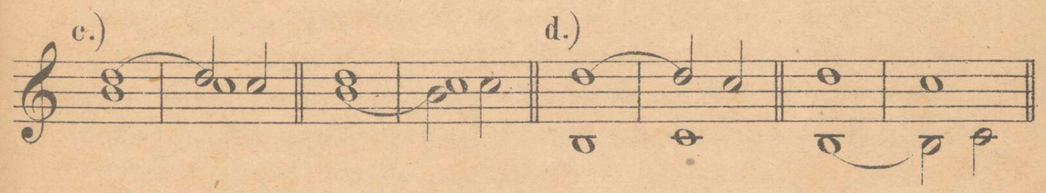
— Mogą opóźnić się razem dwa, byleby się z sobą w tercyi lub w sexcie harmonizowały; i tak: W przykładzie a.) w przejściu z akordu doskonałego na D, do jego dominanty, opóźniają się sopran z Altem i wytwarzają akord przygodny sekstowy, z wielką tercją i małą sekstą. W przy: b) w przejściu z doskonałego na G. do terckwartowego na E. opóźniają się Alt z Tenorem, i tworzą akord septymowy przygodny z małą tercją. W przy: c.) w przejściu z akordu sextowego na D do kwintsextowego na Cis, opoźniają się Sopran z basem i tworzą akord kwartsextowy z sekundą.



121.) A w górę czy niema nigdy opóźnień ?

— Każdy półton jako wyrażający nutę prowadzącą, nietylko może, ale nawet musi się opóźnić w górę a przytem może zabrać z sobą i drugi czynnik do opóźnienia się w górę lub w dół choćby już o cały ton, byleby się ten z nią harmonizował (z nutą prowadzącą) w tercyi lub w sexcie. W przykładzie a.) opóźnia się w ten sposób sopran z tenorem, obadwa do góry. W przyk: b.) nuta prowadząca zabiera z sobą do opóźnienia harmonizującą z nią w tercyi nutę sopranową, która postępuje w dół. Należy tu przestrzedz, że dwa czynniki które się mają zlać do unisonu, opóźniać się pojedyńczo nie mogą, z powodu jedności kierunku, prz. c.) To jednak niestosuje się do czynników znajdujących się w podobném położeniu ale oddzielonych o decymę; przy. d.)





Zdarzają się też opóźnienia i o cały ton, ale te są mniej używane, chociaż i to opóźnienie które tu w przykładzie podajemy, wypełnia czynnik który się uprzednio harmonizował w tercyi z nutą prowadzącą; prz. e.) Triton zaś jako podległy niezłomnemu prawu swego rozwiązania, może się opóźnić w dwóch czynnikach, ale naturalnie w ruchu przeciwnym, prz. f) Tenże sam triton opóźnia się także i w pojedyńczych czynnikach

opóźniając tem samem swoje rozwiązanie:



122.) Jakie są inne opóźnienia ?

— Opóźnić się mogą wszystkie trzy czynniki czyli pełne akordy.



123.) Jakie akordy powstają z przygody opóźnienia ?

— Powstaje z niej wielka ilość, lecz musimy tu poprzestać na wymienieniu ważniejszych, i tak:

1. W przejściu z toniki do dominanty, z powodu upóźnienia oktawy, tworzy się akord kwintkwartowy prz: a.) Ten akord tworzy się także w następstwie akordów doskonałych, z powodu opóźnienia oktawy, kwinty lub kwarty, i cyfruje się pięć = cztery (+) przy: b.)



(+) Ćwiczenia 73 - 78.



2. W przejściu do toniki z dominanty znajdującej się w akordzie kwintsextowym, z powodu opóźnienia jego tercyi, powstaje akord Nonowy, który ma wyraźny charakter akordu doskonałego, i jako takowy spóczywa na swoim basie tonikalnym. Dla odróżnienia zaś jego od akordu Nonowo = septymowego dominantowego (+), nazywamy ten akord Nonowo = tonikalnym: a cyfrujemy tylko: dziewięć.



Następstwo uporczywe akordów kwintsekstowych naprzemiany z nonowemi, tworzy wielką mnogość akordów przygodnych kwintsextowych. (++)



(+) Pytanie 105.

(++) Ćwiczenia 79 - 84.

3. W podobném przejściu z dominanty w kwintsextowym akordzie do toniki, opóźnienie tercyi i kwinty zmniejszonéj tworzy akord kwintkwartnonowy, który się cyfruje dziewięć = cztery przykł: e.) Ten akord ma szczególniejszą swą własność: dąży on wyraźnie, równie jak i poprzednie, (kwintkwartowe i nonowe) z dominanty do toniki, lecz jeszcze ze swą poprzednią toniką nierozstał się całkowicie; należy więc on jednakowo tak do toniki G. jak i do C. ztąd zatém żadnéj stałej toniki niema. Nuta prowadząca która jest podstawą akordu kwintsextowego, postępuje według porządku naturalnego do góry, czyni akord kwint = kwart = nonowy, później cofa się napowrót, gdy akord pozostaje na miejscu prz: f.)



Następstwa podobnych akordów można użyć w podobny sposób.



W śród ogromnéj ilości akordów powstałych z przygody opóźnienia, a których pochodzenie nie daje się ostatecznie i dokładnie określić, przytaczamy tu jeden z podobnych akordów,

w którym nuta prowadząca z powodu opóźnienia, traci swój charakter i swoje należyte rozwiązanie. W podanym poniżej przykładzie, w takcie drugim, c. jest nutą prowadzącą do toniki Des major, a przecie opoźniona w takcie 3im zstępuje na dół o cały ton i nie razi słuchu, przekonanego o konieczności aby jako nuta prowadząca, rozwiązywała się w górę.

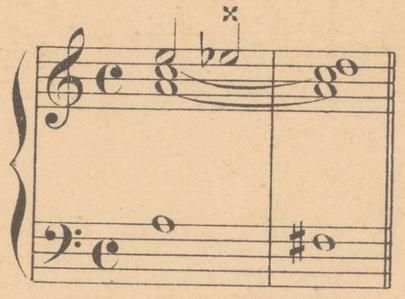


124.) Zkąd powstaje druga przygoda harmonijna czyli Nuty przejściowe ?

— Jeżeli którykolwiek z czynników już nie o sekundę (jak było w opóźnieniach) ale w ruchu rozerwanym, np. o tercję, o kwartę, w dół lub w górę postępuje; natenczas dźwięki rozerwane łączą się z sobą dźwiękami mieszczącemi się między niemi, i te to właśnie nutami przejściowemi nazywamy. W tercyi, prz. a) znajdzie się taka nuta jedna ; w kwarcie b.) będą dwie; w kwincie c.) trzy. i. t. p.



125.) Czy sekunda nie daje nuty przejściowéj ?
— Wielka tylko sekunda pół tonem w niej zawartym, może niekiedy dać dobrą chromatyczną nutę przejściową.



126.) Czy tylko w jednym czynniku może mieć miejsce ta przygoda ?
— Może być jednocześnie w dwóch czynnikach razem, byleby się one harmonizowały w tercyi lub w sexcie.



127.) W jakiém zdarzeniu nuty przejściowe nie mogą mieć miejsca ?
— Gdy dwa czynniki z których jeden postępuje ruchem łącznym wchodzą ruchem równoległym na kwintę lub oktawę. Przez ruch takowy tworzą się zakryte kwinty i zakryte oktawy (+) któreby nuty przejściowe odkrywały.

(+) Pytanie 34.



128.) Zkąd powstaje trzecia przygoda harmonijna czyli nuta leżąca ?
— Gdy którykolwiek z czynników albo dwa razem spoczywają na jednym dźwięku, gdy inne tymczasem prowadzą swoje melodje.
129.) Ile jest rodzajów nuty leżącéj ?
— Cztéry: dolna, górna, środkowa i mięszana.
130.) Co jest dolna ?
— Gdy nuta leżąca znajduje się w basie.





131.) Co jest g ó r n a ?

— Gdy nuta leżąca znajduje się w najwyższym czynniku, np. w Sopranie.



132.) Co jest ś r o d k o w a ?

— Jeżeli znajduje się w czynnikach środkowych, np. w Alcie lub w Tenorze. Ten jej rodzaj najmniej daje akordów przygodnych.



133.) Co jest m i ę s z a n a ?

— Gdy znajduje się jednocześnie w dwóch czynnikach, np: w basie i alcie, prz. a.) lub w basie i sopranie, przy. b.)

a.)



b.)



134.) Jak się nuta leżąca inaczej jeszcze nazywa?

— Nazywa się zwykle p e d a ł e m, chociaż tak ją nazywać godzi się wtenczas tylko, gdy się w basie znajduje.
Tu jest miejsce zwrócić uwagę, że trzem czynnikom działającym harmonijnie, może za pedał służyć tak dobrze dominanta, prz a.) jak i tonika, prz: b.)

a.)



b.)



Cyfrowanie pedału, przez mnogość wytwarzających się nad nim akordów, przygodnych, bywa obarczane wielką ilością szczegółów prz: c.) Dla ułatwienia więc, w miejsce cyfrowania basu, cyfruje się tenor, który staje się w tym razie basem poruszającej się harmonii; prz: d.)



Nakoniec akordy przygodne powstają jeszcze albo z przekształcenia akordu doskonałego i jego pochodnych, prz a), albo też z budowania septymowych na niezwyczajnych podstawach, prz b.)



Każdy z takowych przygodnych wzięty oddzielnie, jest mocno dissonansowy, tak że się wydaje nieprzydatnym do użycia; lecz należycie przygotowany, staje się prawdziwą ozdobą harmonii i tak np. akordy I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. mogły powstać z przejść następujących c)



Idźmy dalej: Jeżeli te akordy przygodne septymowe (IV. V. VI. VII. i VIII), ulegną jakiej odmianie, przez zniżenie lub podwyższenie któregokolwiek z interwallów w skład ich wchodzących, i jeżeli podobnym przygodom ulegną wszystkie pochodne tych że akordów (kwintsextowe, terckwartowe i sekundowe), otrzymamy wielką ilość akordów nieznanych nam z wykładu poprzedzającego, które składem swym są wprawdzie podobne do akordów stałych, a jednak różnią się znaczeniem i dźwiękiem: i tak np. Wezmijmy do szczegółowego rozbioru akord IV. W nim kwinta może być zniżoną prz: d. kwinta i septyma mogą być także zniżone, przykł e.)



Septyma tegoż akordu może być podwyższoną prz. f).



Ta trzecia odmiana jest najmocniej dissonującą, a jednak przez właściwe przygotowanie, a nadewszystko przez rozrzucenie czynników, staje się ona jedną z ważnych zasiłków harmonii.

I tak: Septymowy w prz: g.) powstał z przejscia, również kwintsextowy w prz: h) terckwartowy w prz: i.) i sekundowy w prz: k.)

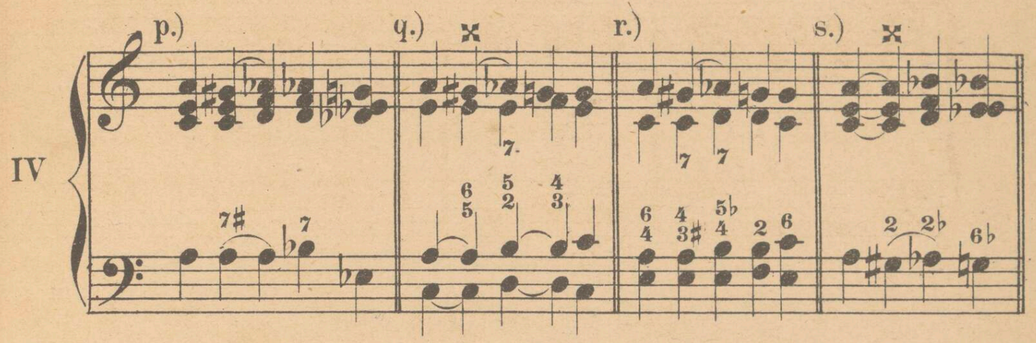


Wpodobnie szczegółowy sposób można objaśnić każdy z powyższych akordów, to jest II. III. V i dalsze, a nadto i wiele innych możebnych przygodnych, lecz to dalekoby nas zaprowadziło, z powodu nieobliczonej takowych ilości, ich przekształceń się, oraz źródeł zkąd pochodzą i dróg dokąd idą; gdyż każdy akord przygodny, niekoniecznie z jednego akordu powstaje i niekoniecznie do jedynego przechodzi. Naprzykład ten sam akord IV dopiero co wyjaśniany, mógł również powstać i pójść, jako septymowy w prz: l.); jako kwintsekstowy w prz. m.) jako terckwartowy w prz: n.); i jako sekundowy w prz: o.)



(*) Cwiczenie 85-100.

A dopieroż gdybyśmy użyli sposobów enharmonizowania, tenże sam akord IV; bylby znów poszedł jako septymowy w prz. p), kwintsextowy w prz: q); jako terckwartowy w prz: r.); i nakoniecjako sekundowy w prz: s.)



Wielką ilość akordów przygodnych mogą jeszcze tworzyć tak nazwane nuty wyzwolone i nuty zamienne. Piérwsze wynikają z melodyjnego ruchu jednego czynnika, gdy inne czynniki pozostają na dźwiękach danego akordu. Jeżeli np: w akordzie doskonałym na C przy: a.) poruszać się będzie sopran, przy: b.), lub też alt, przy: c), albo tenor, przy: d), dźwięki gwiazdkami w tych przykładach oznaczone a nienależące do harmonii danego akordu C, są owemi nutami wyzwolonemi i tworzą, choć chwilowo, akordy przygodne. Stałość ich istnienia zależy naturalnie od powolnego lub prędkiego ruchu działającego w ten sposób czynnika. Przedstawi to dokładnie prosty przykład e), f), w którym nuty wyzwolone są dłuższe od stałych





Nuty zamienne są zrealizowaniem apodżiatury, prz. g), lub też półtonem uprzedzającym ton cały prz. h)



Te dwie ostatnie przygody dopuszczone są tylko w stylu swobodniejszym. Akordy przygodne, jako niestałe, żadnej określonej toniki, a więc i basu tonikalnego nie mają. Taka to więc gromada akordów przygodnych, stanowi bogactwo harmonii; i ztąd pochodzi, że chociaż od dawnych czasów tak się wiele natworzyło muzyki, nowi kompozytorowie coraz to nowsze kombinacje harmonijne wynajdują, i nierychło je ostatecznie wyczerpią.

XII.

o Kadencjach.

135.) Co są Kadencye?

—— Spoczynki harmonijne, które mogą być pełne i zawieszające. Są one bowiem w muzyce tém, czém w mowie są punkty, przecinki, średniki i inne znaki zawieszania wyrazów.

136.) Ile jest rodzajów kadencyi?

—— Główne są trzy: 1^{sza} Doskonała; 2^{ga} Półdoskonała i 3^{cia} Złamana.

137.) Co jest kadencja doskonała?

—— Jest przejściem z dominanty do toniki; mowiliśmy o tém w pyt: **73.** Tu tylko dodamy, że kadencja będzie zupełnie doskonała, gdy akord dominantowy znajdzie się na swoim basie tonikalnym, i gdy następujący po nim akord doskonały będzie miał w sopranie powtórzoną nutę basową prz: a.) Dominantę zarówno może przedstawiać akord septymowodominantowy prz: b.) Wszystkie inne pozycje tegoż akordu i jego pochodne jako to: kwintsextowy, terckwartowy i sekundowy, dają także kadencje doskonałe, prz c.) Stanowi je przeważnie w prz: a.), konieczność rozwiązania nuty prowadzącej, w przykładach zaś b.), i c.), konieczność rozwiązania tritonu.



138.) Co jest kadencje połdoskonała?

—— Jest spoczynkiem na dominancie; prz a.) W tym przykładzie, akord dominantowy poprzedza jegoż własna dominanta prze-

kształcająca sie na akord tonikalny, i to stanowi ten rodzaj kadencyi. Winnych wydarzeniach charakter kadencyi przestaje być wyraźny; jak to widzimy w przykładzie b.) i c.)



139.) Co jest kadencja złamana?

—— Gdy triton znajdujący się w akordzie septymowodominantowym nierozwiązuje się według naturalnego prządku, o czem już mowiliśmy wielokrotnie.

140.) Jak się to stanie?

—— 1^mo Jeżeli którykolwiek z dźwięków składających triton staje się do akordu następującego nutą wspólną prz: a.) i b.) 2^do Jeżeli triton przelewa się do drugiego, w dół albo w górę prz: c.), i w wielu innych podobnych razach, będących zboczeniami od kadencyi doskonałej, prz: d.) Konieczność więc rozwiązywania tritonu według porządku naturalnego, stosuje się wyłącznie do kadencyi doskonałej, którą jak widzimy w bardzo rozmaity sposób można uczynić złamaną.





W dawnej muzyce mianowicie kościelnej, często używane kadencje Plagalne. Te używały się wraz po kadencjach doskonałych, i były przejściem z subdominanty do toniki.



XIII.

o Harmonii rozległej. (*)

141.) Jakie są prawidla harmonii rozległej?

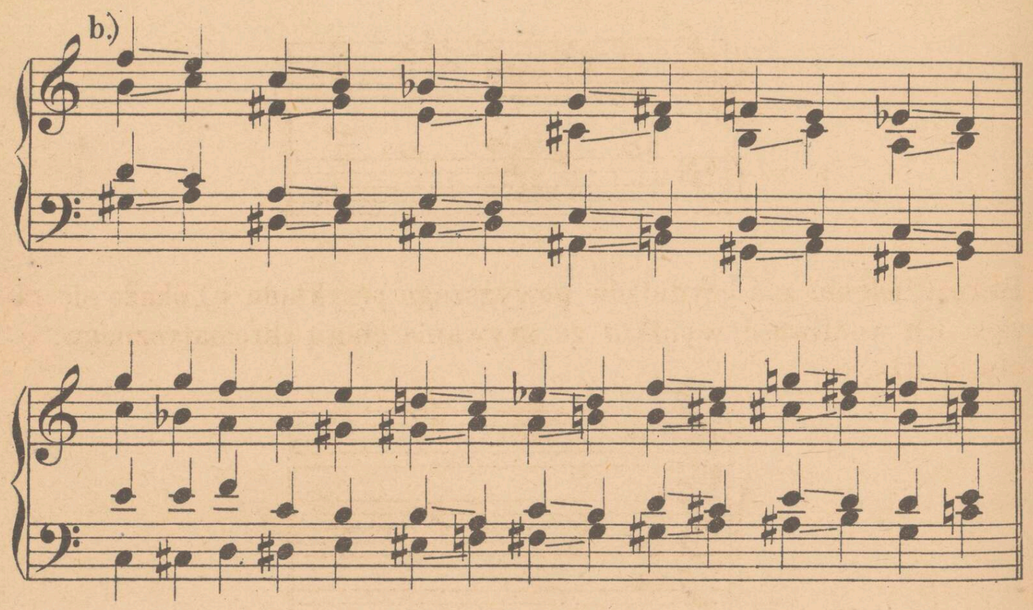
—— Takie zupełnie jakie są w harmonii skupionej. Zaleca się w niej tylko większa ostrożność w prowadzeniu pojedyńczych czynników, których ciąg i samoistność, jaśniej przedstawia się w tego radzaju harmonii. Ztąd wiec po 1^sze niektóre dźwięki nieco inaczej będą się powtarzały jak bywało w harmonii skupionej. Naprzykład: w akordzie doskonałym i w dwóch jego pochodnych, powtarza się nietylko nuta basowa, ale i każdy z innych jego interwallów, a to mianowicie dla unikniema ukosnego(++)brzmienia tritonów; prz a.) Gdybyśmy koniecznie chcieli mieć akord doskonały z powtórzeniem nuty basowej, mielibyśmy aż

(*) Pytanie 40^te. (++) Pytanie 35.

dwa ukośne brzmienia, c-cis, d-dis, jak to widzimy w podanym przykładzie. Piérwszego uniknąć można powtarzając kwintę w akordzie doskonałym a drugiego powtarzając tercye; prz: aa.)



Po 2re Wakordzie dominantowym i jego trzech pochodnych, jako też w akordach septymowo zmniejszonych i ich pochodnych, potrzeba strzedz jak najpilniej rozwiązywania tritonów. Ostatnie akordy tej ostrożności wymagać będą szczegolniej, ile razy znajdą się w postacii dwóch tritonów, których naturalne rozwiązanie wymagać będzie następstwa akordów doskonałych z podwojoną tercją prz: b.)



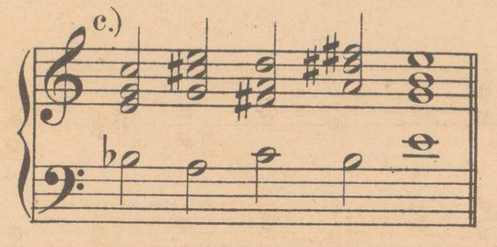
Po 3cie Nuty wspólne nie są tyle obowiązujące jak w harmonii skupionej, gdyż w skutek zbyt konsekwentnego prowadzenia czynników,

mogą one zanadto zbliżać się do siebie; wypadnie więc je rozrzucić bez względu na nuty wspólne, co najwłasciwiej nastąpi w połączeniu dwóch akordów należących do jednej toniki:

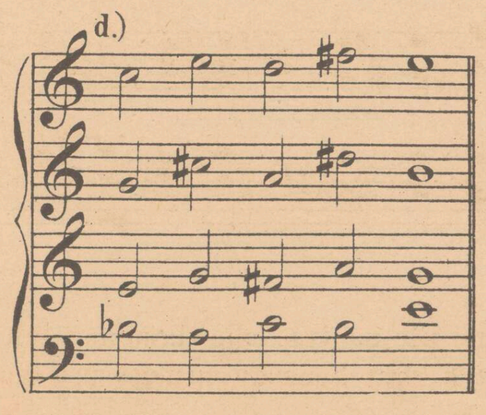


Po 4te Przygotowanie jednak dissonansów uważa się tu za bezwyjątkowe; z tąd każdy z nich, jak naprzykład nona, ma być nutą wspólną z dźwiękiem poprzedzającym, i pozostać w tym samym czynniku, w którym przedtem była.

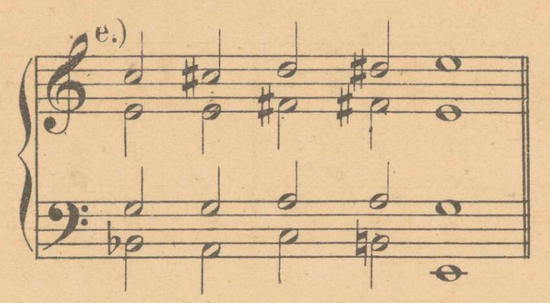
Po 5te Interwalle chromatyczne stanowczo muszą znajdować się w jednym czynniku. Następny przykład harmonii skupionej zdaje się być nie wadliwym, dopóki go na pojedyncze czynniki nierozdzielimy.



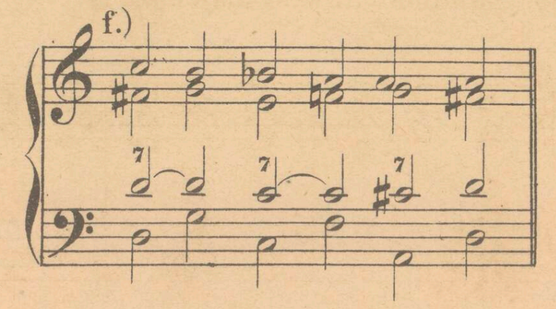
Po rozdzieleniu zaś czynników powyższego przykładu c), okaże się rażąca ich wadliwość, wynikła ze zrywania ciągu chromatycznego: c-cis, d-dis, e.



Podobna więc nieoględność nie będzie miała miejsca w harmonii rozległej, gdy będziemy pamiętali że interwall chromatyczny koniecznie w jednym czynniku zawierać się musi; np:



6te W harmonii rozległej, pełność akordu septymowodominantowego poświęca się często dla pozyskania pełnosci akordu następującego doskonalego.



XIV.

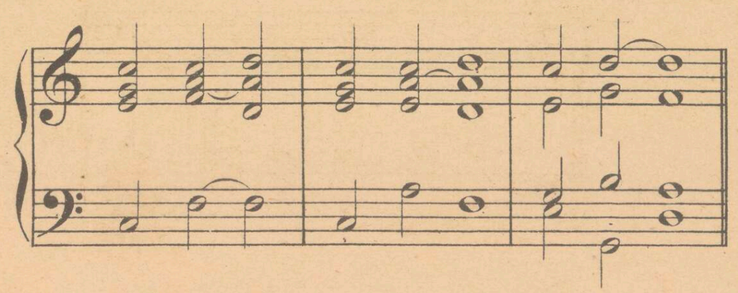
o Modulacyi.

142.) Co jest modulacja?
—— Modulacja jest przejście z jednej toniki do drugiej. Modulacja może być stała i przechodnia.
143.) Co jest modulacja stała?
—— Jeżeli harmonja spocznie na tonice do której zmierza.
144.) W jaki sposób to się dopełnia?
—— Głównem staraniem w modulacyi stałej jest nieznaczne oddalenie się od toniki danej, a ustalenie toniki do której się przechodzi. Nuty wspólne są w modulacyi ważnem ułatwieniem.

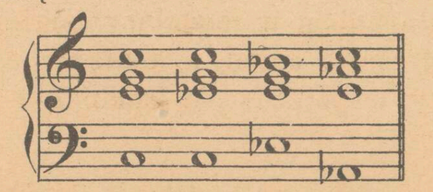
Dwie toniki w których znajdują się te nuty, nadają się najłatwiej do zbliżenia i takowe są: dominanta, subdominanta, medjanta, i submedjanta prz. a.)



W innych zaś tonikach które nuty wspólnej nie mają, starać się przedewszystkiém należy o wynalezienie akordu, który ją mieć będzie. Przechodząc np. C major do D minor, pośredniczącemi akordami mogą byc: F major, A minor, albo G major i. t. p.

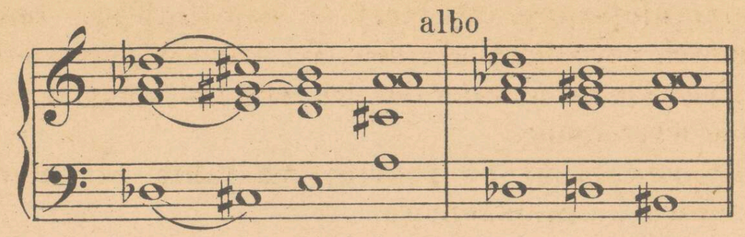


Toniki odleglejsze a rożniące się znaczną ilością znaków tonikalnych, łączą się trudniej, ale też rozmaitszémi i kunsztowniejszémi środkami. Z tego powodu, niepodobna ująć podobnych przejść w stałe prawidła; jednakże trzeba mieć na względzie, że toniki rożniące się ilością znaków tonikalnych, zbliżać się mogą przez zminorowanie toniki z której się wychodzi. Chcąc np: przejść z C major do As major spotkamy między niemi rożnicę o cztery bemole; za pomocą więc zminorowania C major, znajdziemy się do razu w tonice o trzech bemolach, równającej się Es major, która jest dominantą toniki As.

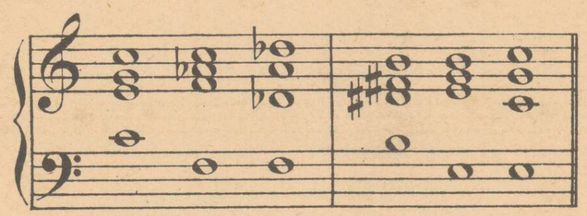


Enharmonija w podobnych razach dzielnie w pomoc przychodzi:

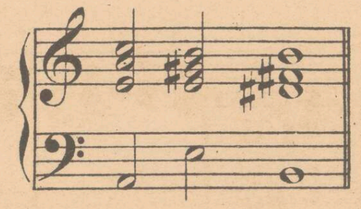
albo



Zminorowanie subdominanty służy podobnie do zyskania bemolów lub pozbycia się djezów:



Odległe toniki minorowe łączą się bardzo łatwo za pomocą swej, jak wiadomo, dominanty majorowej. Mamy np: przejsc z A minor do H major o pięciu djezach: pośrednikiem najstosowniejszym będzie E major o czterech djezach, jako dominanta A minor:

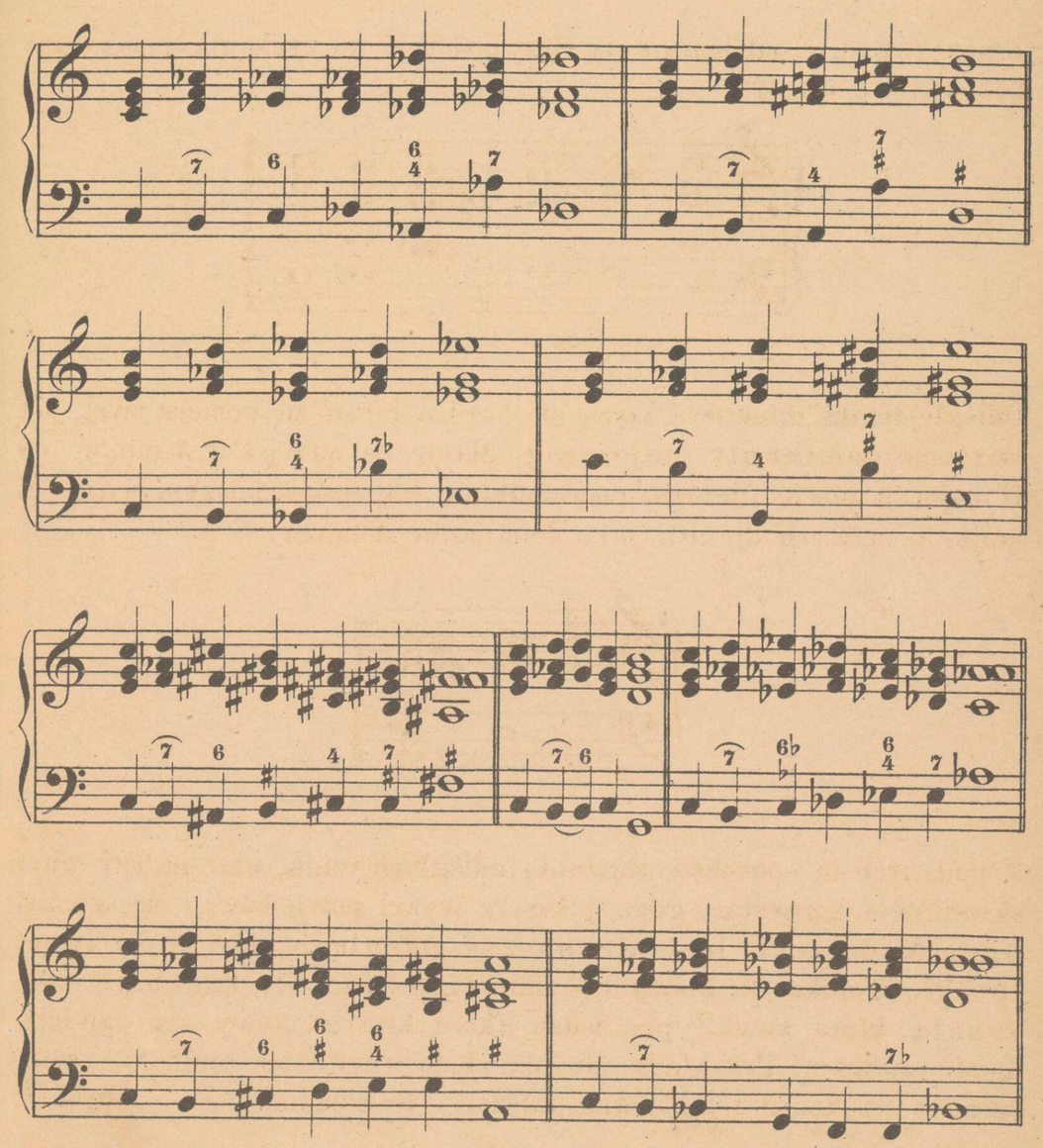


Z podanych tu sposobów zbliżania odległych tonik, nie należy zbyt skwapliwie korzystać, gdyż jakeśmy wyżej powiedzieli, że zadaniem Modulacyi, jest nieznaczne oddalenie się od danej toniki. Tonika do której się zmierza, ustala się kadencją doskonałą, którą zwykle poprzedza akord kwartsextowy na dźwięku dominantowym. Przykłady Modulacyi do wszystkich tonik (*) umieszczone na końcu tej książki, należycie to objaśnią.

(*) Stronica 74.

Za najłatwiejszy sposób modulowania służy akord septymowoprowadząco-zmniejszony; (**) łączy on najodleglejsze toniki, bez żadnych innych pośrednich akordów. Tej dziwnej jego giętkości podajemy tu przykłady, niezalecając ich wszakże, gdyż są nader łatwe i zbytecznie wyczerpane.

Przykłady modulacyi do rozmaitych tonik za pomocą akordu Septymowo zmniejszonego:



(**) Pytanie 101sze



145.) Co są modulacje przechodnie?

—— Te które nieustalając się, snują jedna za drugą; przykład a), albo pojawiając się chwilowo, wracają do toniki z której wyszły; prz b.)

a.)



b.)



Ten radzaj jest zbliżony do tak nazwanego Inganno (*) które jest przejściem conajbardziej niespodzianém, nagłém, bez najmniejszego przygotowania. Tém się głównie różnią te dwa rodzaje, że w ostatnim nagle pojawiająca się tonika pozostaje przez dłuższy czas, jak gdyby była dokładnie przez kadencje przygotowaną. I tak: przypuśćmy, że pieśń poczyna się w tonice C, i piérwsza jej część kończy się na kadencyi pół doskonałej, to jest na dominancie. Zamiast potém powrócenia do toniki, jakby należało, pomysł kompozytora rzuca się do toniki As i w niej przez jakiś czas zostaje; poczém, przez akord kwintsextowy na fis, wraca do dominanty, a przez nią do toniki C. prz. c)

(*) Cadenza d'inganno.

c.)



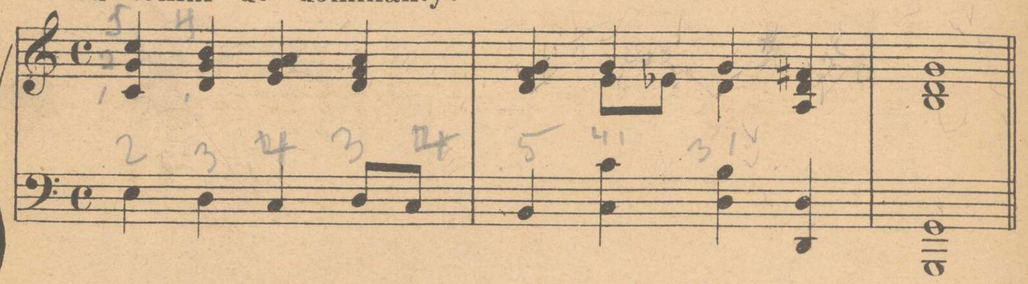
Podobna modulacja nie może być bezmyślną: wywołuje ją albo znaczenie słów, do których się muzyka tworzy, albo sam pomysł kompozytora, którym pragnie w danym, usprawiedliwionym razie, wstrząsnąć słuchacza. Dla tego ten rodzaj modulacyi dramatycznym nazywamy.

Wielkiego znaczenia modulacye nabierają w utworach szerszych rozmiarów. Tam one, umiejętnie obmyślane, stanowią główne ogniwa planu całego dzieła. Rozszerzanie się nad niemi nie może tu mieć miejsca, gdyż wykład o ich użyciu należy już do nauki kontrapunktu i kompozycyi.

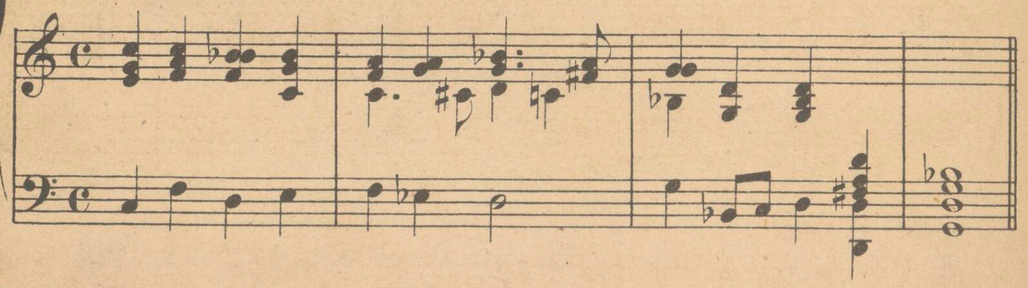
XV.

Modulacje od C major do wszystkich tonik, bez akordu Septymowozmniejszonego.

od toniki do dominanty.



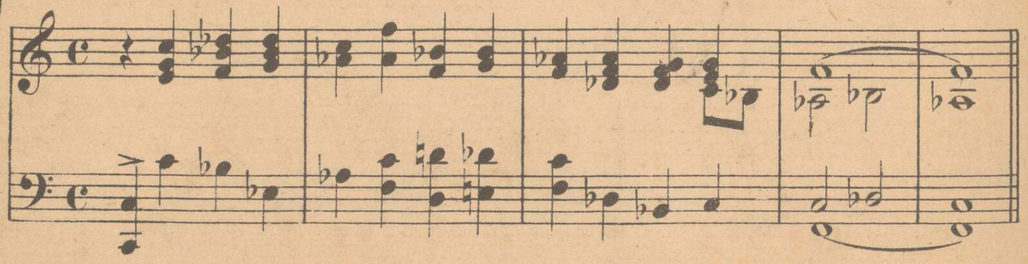
do G minor.



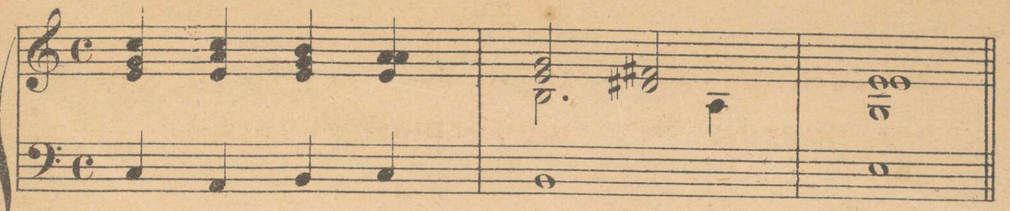
do subdominanty.



do F minor.



do Medjanty.



do E major.



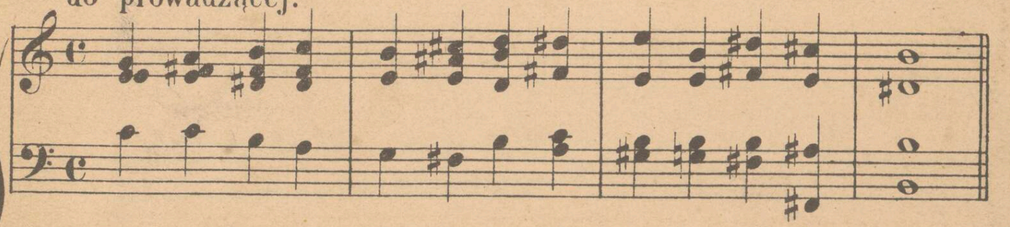
do submedjanty.



do A major.



do prowadzącej.



do H minor.



do tonu przyległego.

do D major.

do B major.

f *p*

do B minor.

do Es major.

mf *p*

do Es minor

p

do As major.

mf

do Gis minor.

do Des major.

do Cis minor.

p

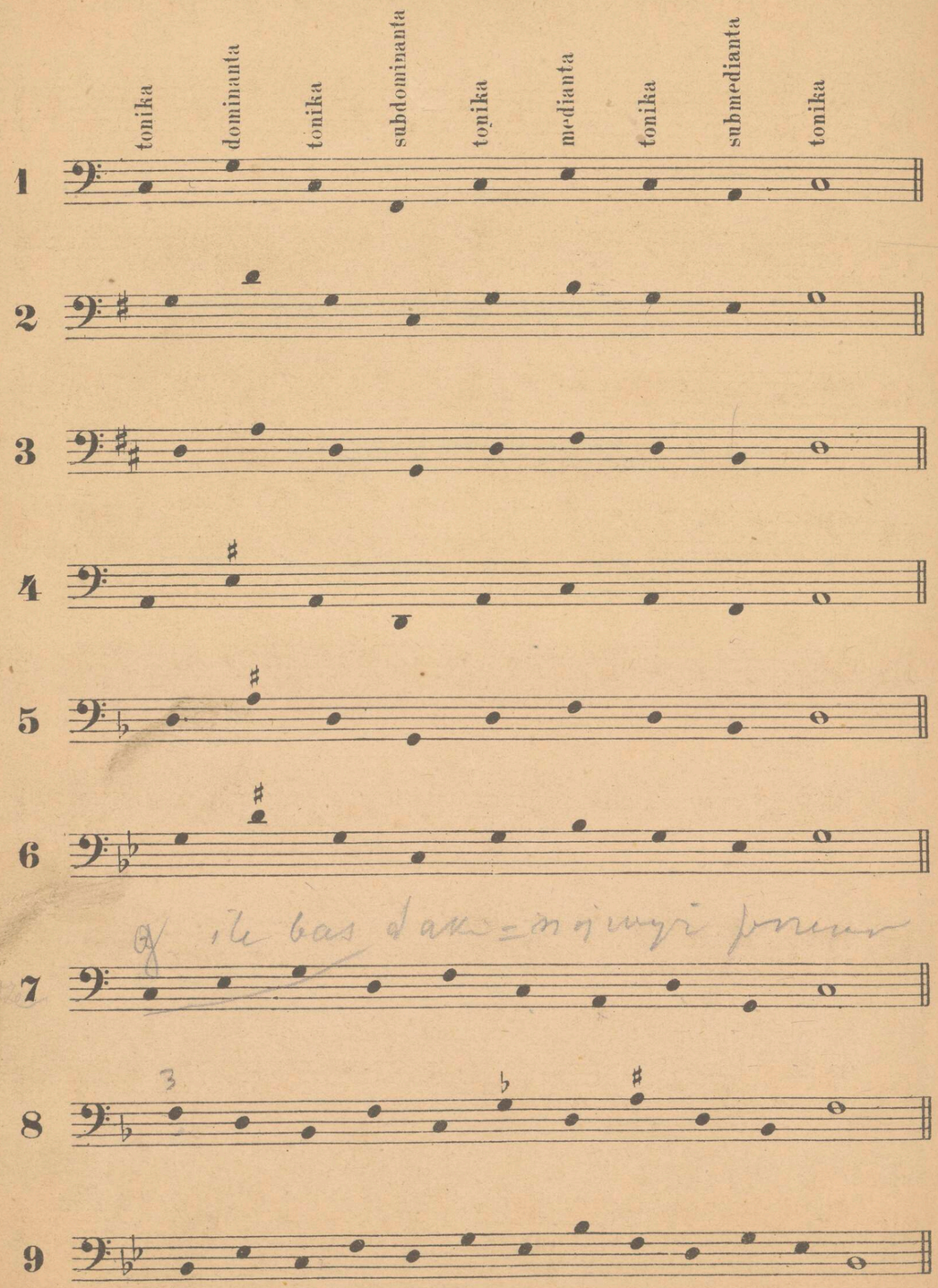
do Ges major.

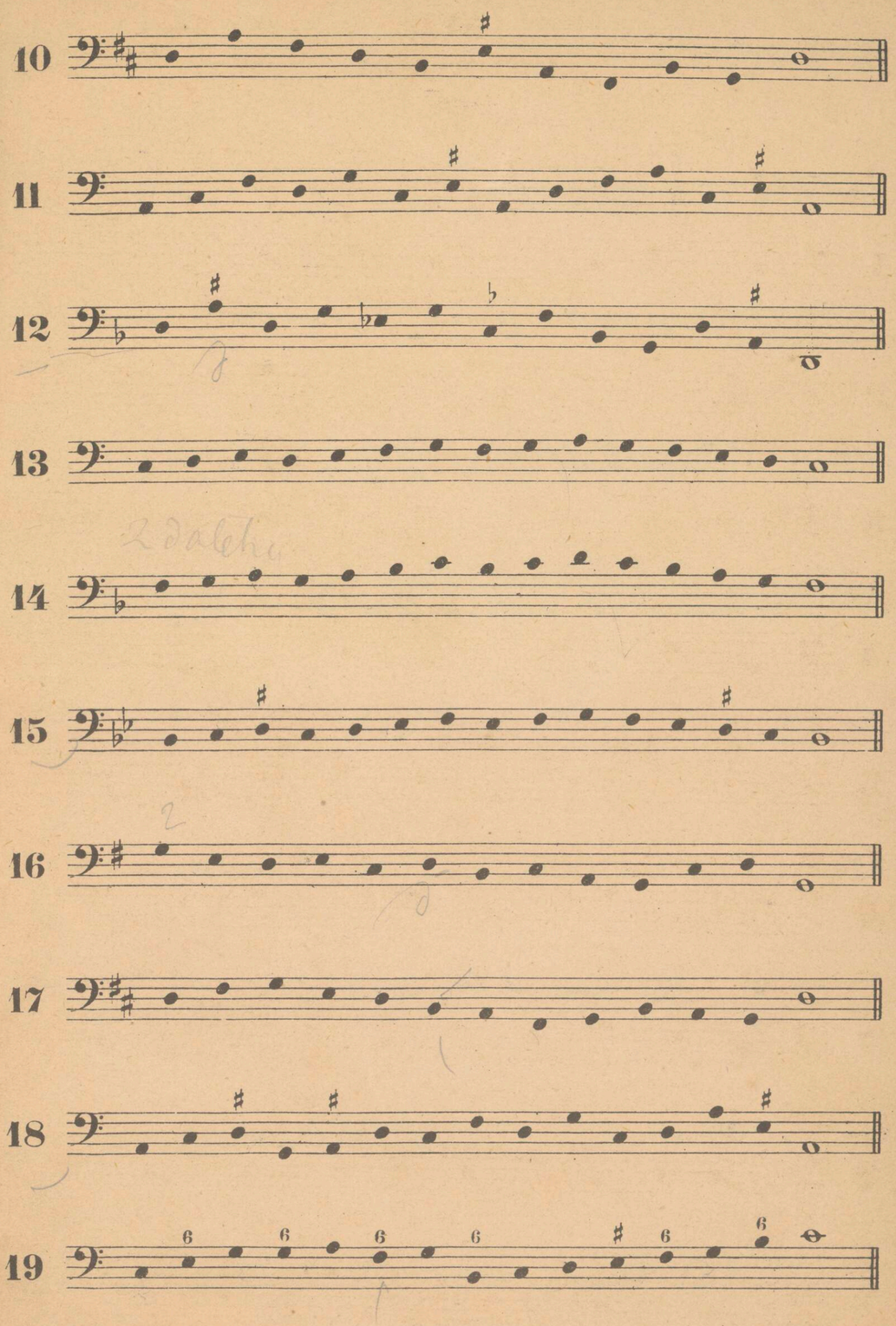
f> diminuendo *p>*

do Fis minor.

p *f* *fp*

XVI.
Ćwiczenia.





20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

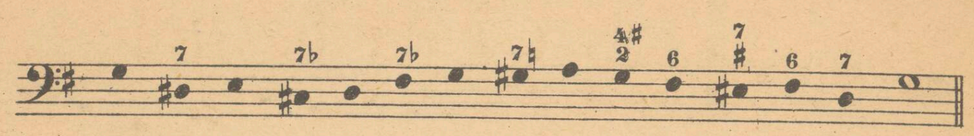
59

60

61



62



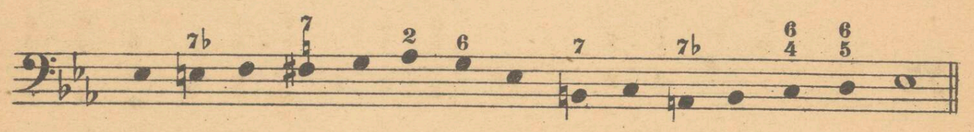
63



64



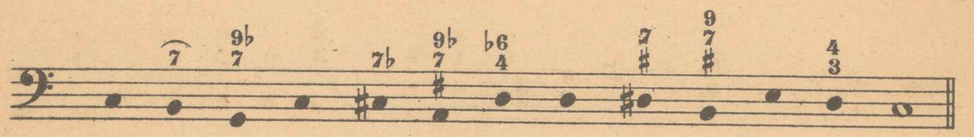
65



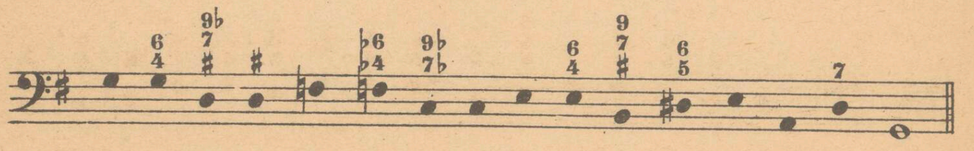
66



67



68



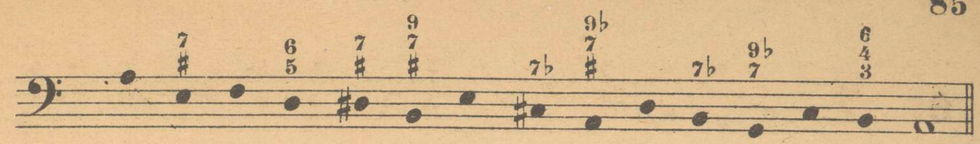
69



70



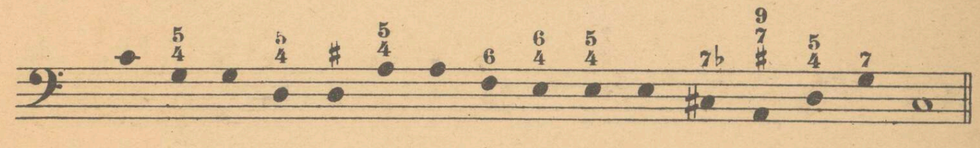
71



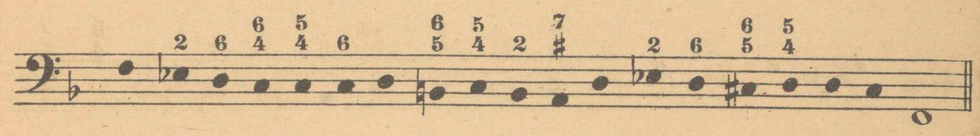
72



73



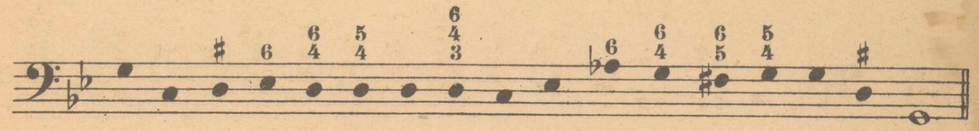
74



75



76



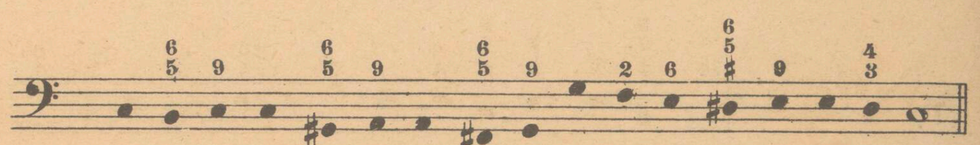
77



78



79



80



81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

30,- (749)

TREŚĆ.

I. Melodja . . . . . 3.

II. Harmonja . . . . . 6.

III. Interwalle . . . . . 8.

IV. Akordy . . . . . 15.

V. Łączenie akordów doskonalych . . . . . 18.

VI. Akordy pierwotne i pochodne . . . . . 20.

VII. Akord septymowo-dominantowy . . . . . 27.

VIII. Akordy pochodne od septymowo-dominantowego . . . 32.

IX. Akordy sept-prowadzące i sept-zmniejszone . . . . . 38.

X. Akord nonowo-septymowy. . . . . 43.

XI. Przygody harmonijne. . . . . 47.

XII. Kadencje . . . . . 63.

XIII. Harmonja rozległa . . . . . 65.

XIV. Modulacja . . . . . 68.

XV. Modulacje bez akordu septymowo-dominantowego . . . 74.

XVI. Cwiczenia . . . . . 78.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI

Дозволено печатать, Варшава 26 Іюня (4 Іюля) 1871 г.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI
B. VII. 1025

30 i

PAMIĘTNIK

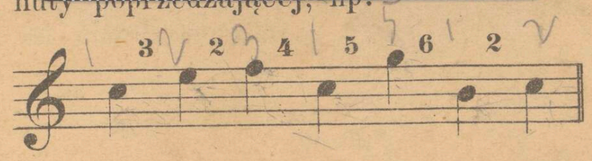
do nauki Harmonii

wykładu



1.) Pytanie - Jak
— Odpowiedź: N

2.) Co jest Mel
— Szereg dźwi
3.) Jak sie nazy w melodyjnym szeregu?
— Interwalle
4.) Jak się mier
— Zawsze od nuty poprzedzającej, np.:



5.) Jakie są ruchy melodyi?
— Łączny i rozerwany.

Podr. Muz.
040838
Kr 349/26
21 zł.
K. 187
7
80 —
8/II 55