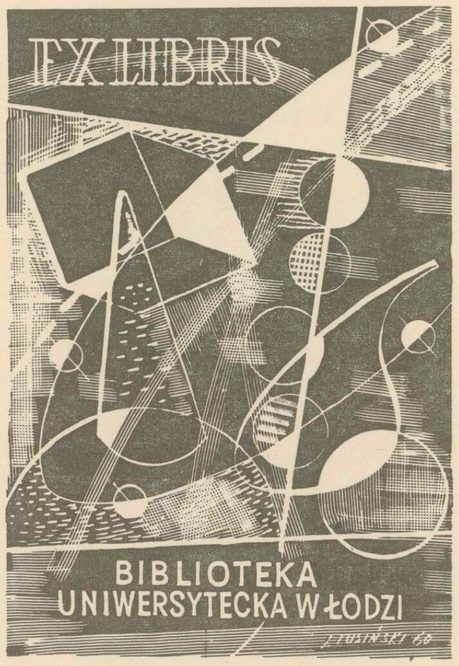


Wacław Zdrojewski. Ur. Ze.

Ouda N. (1807-1883)
344 s.

BCUł —

GRAMATYKA MUZYKI.

zz2007979335

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 ORDĘ.

WARSZAWA.

W DRUKARNI JANA JAWORSKIEGO,

PRZY ULICY KRAKOWSKIE-PRZEDMIEŚCIE NR. 415.

1873.

Дозволено Цензурою.

Варшава, 11 Декабря 1872 года.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
ŁÓDŹ
M 15112/1-2
M 15112/1-2
D475/70

18/V 70. Warszawa

Czcionajgodniejszy Panie,

Z rozkoszą czytam pracę o harmonji która
wydaje mi się być całkowitą i jasnojprzystępną
do pojęcia najbardziej opatego. To tylko biédo-
rie pomiędzy hebrowników muzyki, w których
pożyteczne dzieło napisane, jest u nas bardzo mało
a w gorsza — coraz mniéj. O wynalezieniu wydawcy
myśleć nie podobieństwo. Jedna tylko pomoc
dałaby możność drukowania. — Zapytuję mnie
Pan dobrodziej Sługa pozwalając mnie tak
dostojną Książkę Na dobrej woli zasłużenia godnie
na podobny zaszczyt — nie zbywa. Ale siła do dalszej
pracy z każdym dniem coraz mniej. W każdym
razie, odważam się do przypuszczenia że „nie wszystkie a
mężczyźni bierze" z wdzięcznością zachowam
kartkę pożegnania, jako dowód uznania zasług
Czcionajgodniejszego rodaka. —

Materjały do pracy o której wspomniałem
mam pod ręką — które mi wskażą drogę jakim
mogę sposobem pracę, do jakiéj stanąć pozycji
adresować? —

Polecam się dwojej życzliwości — z wyrazem szacunku
Oddany

Żacnemu Żiomkowi i Kompozytorowi Naszemu

STANISŁAWOWI MONIUSZCE,

W DOWÓD CZCI I JEGO ZASŁUGOM MUZYCZNYM

pracę swoją poświęca

Napoleon Orda.

PRZEDMOWA.

Nauka muzyki na fortepianie nie jest skończoną, jeżeli się nie umie prawideł harmonii i melodyi. Iluż bowiem z bardzo wielkiéj liczby pianistów i pianistek, oprócz nabytéj wprawy w rękach dla wykonania najtrudniejszych utworów potrafi one ocenić? Czyż są w stanie rozebrać melodyę, uznać jaką do niéj 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 małéj liczby akordów, stanowiących całą budowę muzyki odnoszą się.

Nauka amatorów i amatorek pianistów podług przyjętego zwyczaju podobna jest do nauki języków obcych, których dzieci się uczą od nianiek z Francyi, 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, mniéj 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 podanéj harmonii.

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

Są tu po krótce 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 zamięszał akord o którym jeszcze nie było mowy. Powtarzanie zaś utrwala prawidła w pamięci. Unikałem nawet cyfrowania basów, aby łatwiejszą naukę uczynić. Na końcu tego dzieła zamieściłem tabellę 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 pierwéj nie były zrozumiałemi.

Pisałem roku 1861.

POCZĄTEK I POSTĘP
MELODYI I HARMONII

SPISANY PO KRÓTCE

od czasów greckich aż do naszéj epoki.

Początkowa muzyka Greków składała się z czterech tonów, którą to skalę nazywali Tetrakord (τετρν) cztery (χορδν) struna, E, F, G, A. Skrajne tony E, A, były niezmienne, środkowe zaś F, G, mogły się dostrajać podług potrzeby. Potém dodali tetrakord H, C, D, E, i tę skalę z ośmiu tonów złożoną, nazwali *Lirą 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 H, C, D, E, F, G, A, przez połączenie dwóch tetrakordów wspólnym tonem E. Albo też przez dwa tetrakordy E, F, G, A, — H, C, D, E, i takowa skala zwała się Oktokord.

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

System skali powiększonéj przez Arystoxenesa, składał się z czterech tetrakordów czyli naszych dwóch oktaw, do których Grecy późniéj 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:



Nete hyperboleon, ostatnia z wysokich.

Paranete hyperboleon, przedostatnia z wysokich.

Trite hyperboleon, trzecia z wysokich.

Nete diezeugmenon, ostatnia z rozdzielonych.

Paranete diezeugmenon, przedostatnia z rozdzielonych.

Trite diezeugmenon, trzecia z rozdzielonych.

Parameze, przy średniéj.

Trite synemmenon, trzecia łącząca czyli stykających się.

Meze, średnia.

Lichanos mezon, średnia grana drugim palcem.

Parhypate mezon, przy najwyższéj ze średnich.

Hypate mezon, najwyższa ze średnich.

Lichanos hypaton, fundamentalna grana drugim palcem.

Parhypate hypaton, przy fundamentalnéj.

Hypate hypaton, fundamentalna.

Proslambanomene, ton dodany.

Widzimy na téj skali, że ton B, nie łączył dobrze tetrakordy, utworzyli więc ton pośredni H, ta nuta dała początek w XI wieku do przemiany systemu skali. Przypisują ten nowy system Benedyktynowi *Guido* z *Arezzo*, a następnie *Lemair'owi* w XVII wieku.

Nastrojenie liry przybierało różne nazwy, i tak:



Hypodorycki, zaczynało się od tonu,

Hypojasteon czyli *hypojoński,*

Hypofrygijski,

Hypoeolski,

Hypolidyjski,

Dorycki czyli *hypomixo lidyjski,*

Jasteon czyli *joński,*

Frygijski,

Eolieński czyli *lidyjski,*

Lidyjski,

Hyper dorycki albo *mixo lidyjski,*

Hyper jasteon albo *hyper joński,*

Hyper frygijski,

Hyper eoleński,

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 nastrój *Dorycki, Frygijski, Lidyjski* i *Mixolidyjski.*

W VI wieku Święty Grzegórz 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 kościelnéj muzyce *modus authentes* 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:

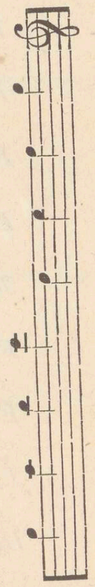
Authentes

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,

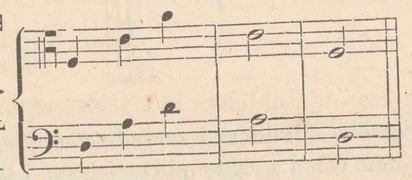
Hypo Lidyjski od tonu C,

Hypo mixo Lidyjski od tonu D,

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

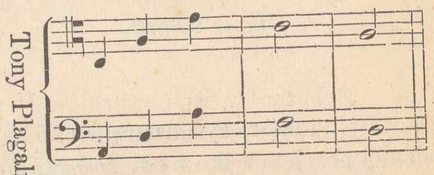
Dorycki ton D.

Tony Authentes Ś-go Ambrożego.

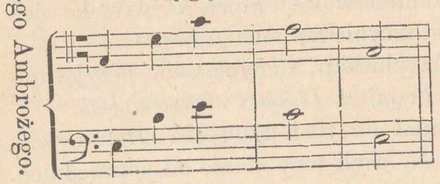


Hypo Dorycki ton A.

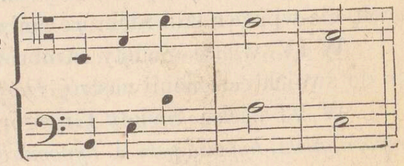
Tony Plagalne Ś-go Grzegorza.



Frygijski ton E.

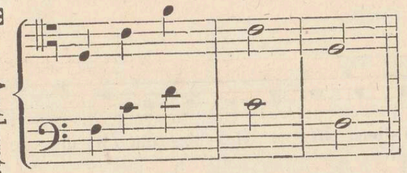


Hypo Frygijski ton H.



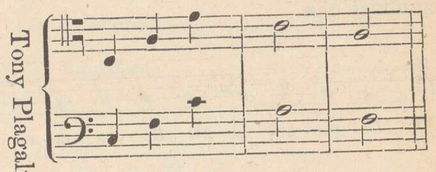
Lidyjski ton F.

Tony Authentes Ś-go Ambrożego.

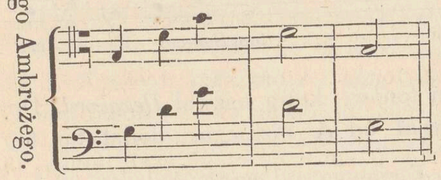


Hypo Lidyjski ton C.

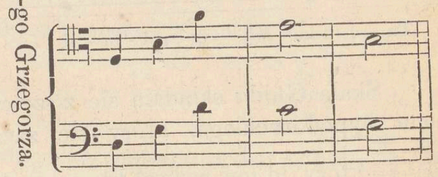
Tony Plagalne Ś-go Grzegorza.



Mixo Lidyjski ton G.



Hypo mixo Lidyjski ton D.



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

W śpiewach *Authentes* Ś-go Ambrożego, odzywa się głównie tonika i kwinta, naprzykład: D, A, D, lub E, H, E. Na kwincie tonu zwanéj *Repercusione* psalm się powtarza, a na tonice zwanéj *finale*, śpiew się opiera i zakończa. 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 *Repercusione*, na téj nucie psalm się powtarza, a zakończa się na tercyi na dół zwanéj *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.

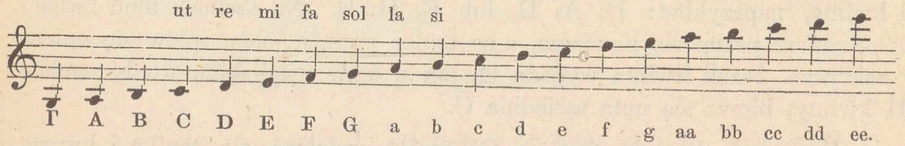
Święty Grzegórz pierwszy nadał tonom krótsze nazwanie literami alfabetu, zaczynając od tonu Hypodoryckiego A: A, B, C, D, E, F, G. Na tony niższe użył wielkich liter, na tony średnie mniejszych, a na tony najwyższe podwójnych małych liter. Daleko późniéj to jest, w roku 1620 *Lemaire* dodał literę H, 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 starożytnéj 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 nowéj skali pół tony znalazły się pomiędzy 3 i 4 stopniem i pomiędzy

7 i 8. Utworzywszy tém sposobem nową skalę, nadał nazwanie tonom od początkowych zgłosek hymnu Ś-go Jana Chrzciciela: *Ut-re-mi-fa-sol-lą-si* zamiast *san.*



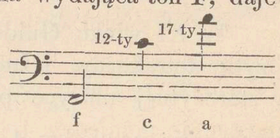
Skala Guida składała się z sześciu tonów, którą nazwał *Hexakord.* Do tonu hypodoryckiego, który się zaczynał od A nizkiego, dodał ton G, który to ton nazwał literą grecką Γ gamma, od czego skalę tonów po sobie idących nazwano *gammą*, oprócz tego dodał jeszcze cztery nuty wyższe od tonu *aa*, i tak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



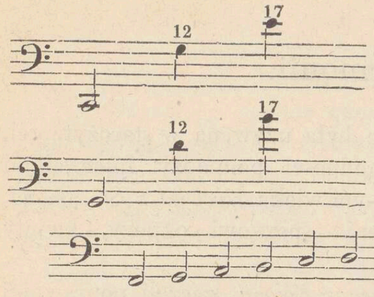
System Guida był zanadto jeszcze skomplikowany, nieznano pewnego i systematycznego pisania muzyki, ponieważ nie było jak tylko cztery linie, a zatém Guido przenosił swój hexakord na tony G, F, C, dla oznaczenia różnych pozycyj tonów, i tak: ton C, średni nazywał C, *sol, ut, fa,* G średnie, G, *sol, re, ut,* i tak daléj. 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 fizycznemi.

Przekonano się przez doświadczenie, że rozciągnięta struna i mocno uderżona, wydaje jednocześnie różne wibracye, 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.



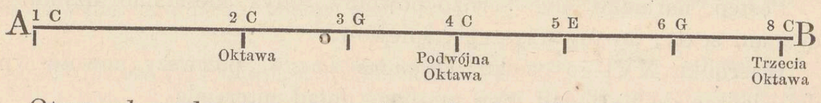
[1]) Śpiew ten znaleziony w manuskrypcie w St. Evroult w Sens we Francyi.



Zbliżając te tony do siebie, to jest do jednéj 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 daléj pomiędzy 7 i 8, utworzono gammy innych tonów przez dodanie krzyżyków i bemolów, dla zniżenia lub podwyższenia pierwotnych tonów gammy C.

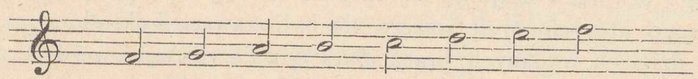
Robiono również doświadczenia na strunie naciągniętéj. Filozof i uczony *Decartes* [1]) zwany po polsku *Karteziusz*, dzielił strunę A, B na 6 części:



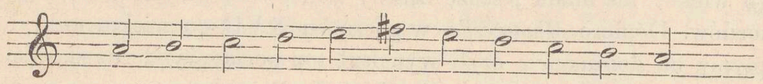
Otrzymał zgodne tony stanowiące akordy. To dało początek śledzenia akordów tworzących harmonię.

W Grecyi pół tony dzieliły się jeszcze na mniejsze części, to jest na $^1/_3$ i $^1/_4$ tonu. Daje się to czuć w muzyce indyjskiéj i arabskiéj. 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 następna, do któréj muzyka się stosuje.



W Irlandyi i Górnéj Szkocyi, gamma jest zupełnie różna.



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

[1]) 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 interwalami 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 poprawniéj 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 interwal.

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

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.

Najwięcéj 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 antycypacyę, 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 nowoczesnéj harmonii.

Od tego czasu muzyka we Włoszech, przybiera postać sztuki pięknéj i poważnéj. 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*, *Caligari*, *Valotti* organista w Padwie. *Martini* i *Sabbatini*, przyjęli system Rameau i utworzyli pewne prawidła o septymie zmniejszonéj.

W Niemczech *Marpurg* wydał dzieło o harmonii 1746 w Berlinie—*Euler* i *Sorge* organista w Lobenstein r. 1745 — Ksiądz *Vogler* w Mannheim 1776 — *Knecht*, uczeń Vogler'a 1792 — *Schroeter*, organista w Nordhausen 1772—*Kirnberger* w Berlinie 1773—*Türk* w Lipsku 1791 — *Daube*, muzyk króla wirtembergskiego 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 zjawiły, 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 pedagodzy muzycy uznawali za błędy harmonii; — przez łączenie enharmoniczne akordów, otworzyli 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 *Sarette* w r. 1792, a następnie konserwatoryum 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. Późniéj *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 Żelazowskiéj Woli, jako genialny i uczuciowy kompozytor przejmuje śmiałością swojéj melodyi, a zastosowaniem do niéj bogatéj 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 słuchaczów przez coraz nowe niespodzianki, zapominają w ogól-

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 prawidła, tak, że znajdujemy niektóre ustępy, które pod żaden rozbiór podchodzić nie mogą, a przynajmniéj są trudne do ocyfrowania i rozbioru.

Konserwatoryum 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 Konserwatoryum w Warszawie roku 1821, gdzie był dyrektorem i profesorem kompozycyi aż do końca życia.

WSTĘP.

§ 1. O Gammach.

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.

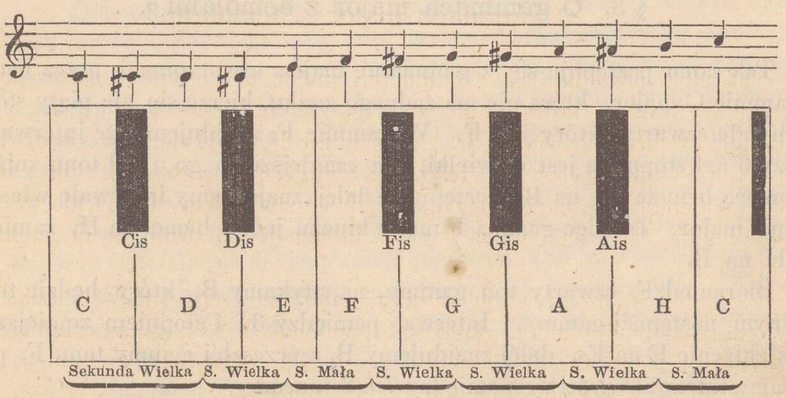
Fortepiany zwykle zaczynają swoją klawiaturę od C dolnego i siedm oktaw zawierają do C najwyższego. Gammy są major i gammy minor.

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.

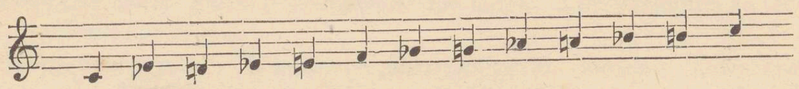
Gammą chromatyczną [1]) nazywa się następstwo po sobie pół tonów, które oznaczają się albo krzyżykami ♯, bemolami ♭, albo kasatorami ♮.

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.



[1]) Wyraz ten pochodzi od greckiego *Chroma* kolor, zapewne Grecy oznaczali kolorami swoje nuty, lub téż, że tak jak kolor służy do cieniu, 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 interwal 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 interwalów w gammach innego tonu używają się krzyżyki. I tak pierwsza gamma po gammie C, jest na piątym stopniu G major. Interwal pomiędzy tonami 3-m i 4-m H, C, jest o pół tonu. Dla nadania interwalu 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 interwal 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 daléj zachowując przeszłych gamm krzyżyki i przybierając nowe na 7 stopniu gammy, dochodziemy 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, potém trzy sekundy wielkie major i ostatnią sekundę małą, czyli minor.

§ 3. O gammach major z bemolami ♭.

Tak samo postępuje się z gammami major utworzonemi 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 interwal pomiędzy 3 a 4 stopniem jest za wielki, dla zmniejszenia go o pół tonu zniżamy za pomocą bemola H na B, postępując daléj 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 następnéj gammy. Interwal pomiędzy 3 i 4 stopniem zmniejszamy przez zniżenie E na Es, daléj znajdujemy B, z przeszłéj gammy tonu F, przez co mamy interwal właściwy pomiędzy 7 a 8 tonem.

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

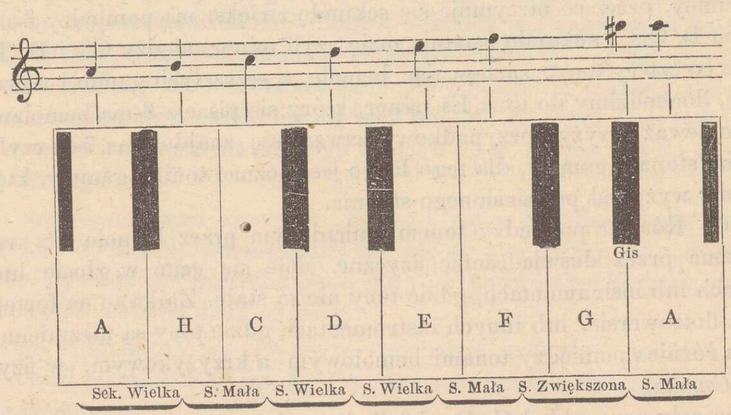
Gamma Fis major ma sześć krzyżyków, Ges major ma sześć bemolów; jest to gamma jednostajne brzmienie mająca, co się zowie w muzyce enharmoniczna czyli tosamotonowa.

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 wielkiéj, sekundy minor czyli małéj, daléj dwie sekundy wielkie, sekundę minor, następnie sekundę zwiększoną i ostatnią sekundę małą.

Weźmiemy za wzór gammę A, minor.



Dla otrzymania interwalów gammy minor, należy zniżyć trzeci stopień czyli tercyę o pół tonu, aby mieć tercyę 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 każdéj gammie major i minor musi być odległy od 8-go stopnia o pół tonu. To podniesienie formuje przedostatnią sekundę zwiększoną F, Gis. 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 Gis. Idąc o pięć tonów natrafiamy na ton E, który to ton w swojéj gammie przybiera krzyżyk na Fis, aby utworzyć interwal drugiéj sekundy mały, a razem i tercyę 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 daléj.

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.

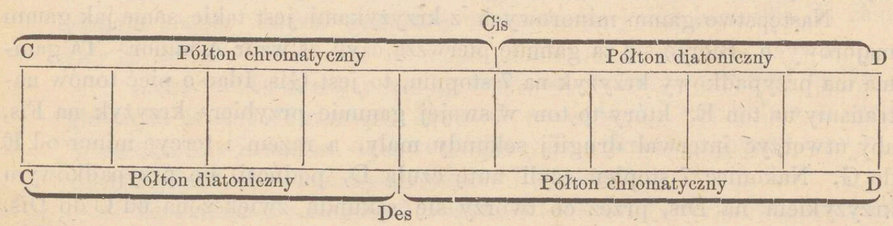
Dla utworzenia gamm bemolowych minor, bierze się czwarty stopień gammy A minor, co będzie D. Ta gamma dla swojego składu symetrycznego interwalów i sekund musi przybrać bemol, aby otrzymać małą sekundę między 5 i 6 stopniem, oraz przybiera przypadkowy krzyżyk na 7-m czyli czułym stopniu gammy, przez 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 wyżéj 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 niezmienne.

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 wibracyi czyli poruszenia powietrza. Pół-ton bemolowy C, Des, jest mniejszy od tonu krzyżykowego C, Cis o jedną dziewiątą część. Dla téj to małéj 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 sekuudę wielką czyli majorową, o cały ton odległą. Témbardziéj rozwiązanie akordu jest przykrzejsze, jeżeli ta sekunda jest zwiększona, która się znajduje pomiędzy 6-m i 7-m stopniem gammy minorowéj — i tak naprzykład F w gammie A minor nie może mieć żadnego pociągu do sekundy zwiększonéj 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 prędzéj do A, bliżéj od siebie leżącego.

Dla złagodzenia tego interwala podnosi się w akordzie szósty stopień gammy F na Fis, aby go przynajmniéj 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 modyfikacyą 6 i 7 stopnia używa się w melodji i jest melodyjną.

Gamma harmonijna.



Gamma melodyjna.



Uczeń z następnych przykładów przekona się o potrzebie zmienienia sekundy zwiększonéj. Nr. 1, 5 i 8 są złe, bo rażą ucho przez odległość F do Gis; w innych numerach odległość jest o sekundę wielką lub małą.

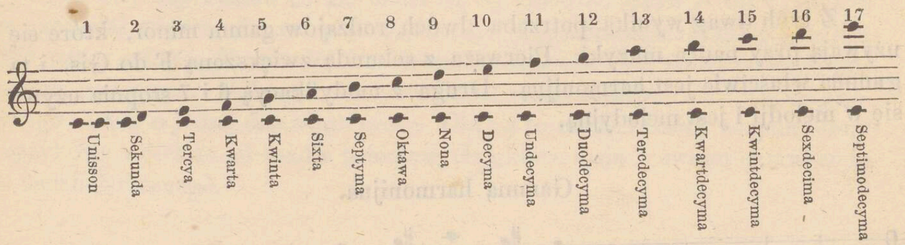


§ 8. O interwalach.

Interwal 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 dyatonicznemi nazywają się dźwięki po sobie naturalnie następujące w gammie major lub minor.



Stopniami chromatycznemi są dźwięki przez pół-tony za sobą idące, przez dodanie w gammie krzyżyków ♯, bemolów ♭, kasatorów ♮, czyli z francuzkiego bekar.

Dodanie takich znaków nie zmienia stopni, tylko zmienia ich charakter; i tak C, G, jest kwintą—C, Gis, jest kwintą zwiększoną—C, E, jest tercyą major—C, Es, tercyą minor.

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

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

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

Jeżeli się podwyższa górny dźwięk wielkich i czystych interwalów 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 melodyi używają się jako interwale po sobie następujące.



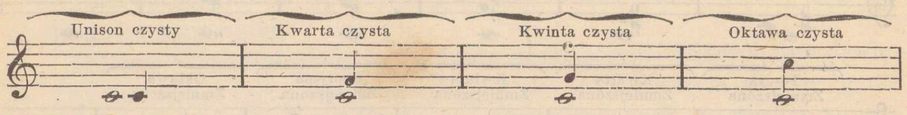


W muzyce interwale dzielą się na zgodne (Consonnances) i niezgodne (Dissonances), stosownie do przyjemnego lub nieprzyjemnego ich brzmienia. Zgodne czyli czyste zaspakajają ucho i niepotrzebują dalszego rozwoju. Niezgodne są te, które niezaspakajają i wymagają dalszego rozwiązania na tonie, na który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

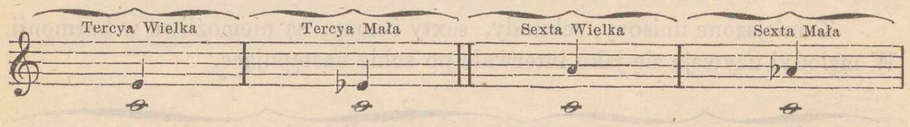
Zgodnymi czyli doskonałymi (parfait) są wszystkie interwale czyste, zgodnościami niedoskonałemi są wielkie i małe tercye, oraz sexty. Pierwsze nazywają się *zgodnościami doskonałemi*, drugie *zgodnościami niedoskonałemi*.

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

§ 9. Zgodności doskonałe.



§ 10. Zgodnoście niedoskonałe.

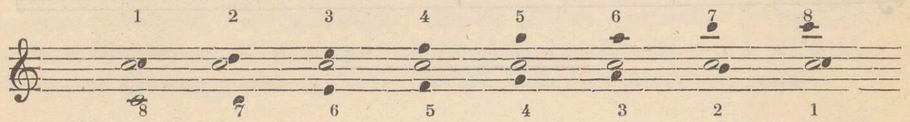


§ 11. Niezgodnoście Dissonansy.



§ 12. O przewrocie interwalów.

Jeżeli dolną nutę położemy nad górną, interwal zamienia się, to jest dźwięki przybierają inną postać; i tak np. C dolne, które stanowiło oktawę, jeżeli położemy wyżéj, otrzymamy unison;— D dolne o 7 stopni niżéj od C jeżeli przeniesiemy na górę, utworzy się sekunda i tak daléj.



Wszystkie interwale czyste przez przewrócenie pozostają czystemi.

Wszystkie interwale wielkie, przez przewrócenie robią się małemi, małe wielkiemi, zmniejszone zwiększonemi.

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





LEKCYA I.

§ 13. O melodyi i harmonii.

Muzyka jest kombinacyą tonów po sobie następujących, co się zowie melodyą,—lub kombinacyą 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 naciągniętéj struny, jak jest na instrumentach strunowych: skrzypce, gitara, fortepian, lub téż przez poruszenie powietrza za pomocą instrumentów tak zwanych dętych, jak jest: klarynet, 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-tony. Całość zaś 85 klawiszów może się uważać jako serya tonów, których używa tegoczesna muzyka.

§ 14. O gammie i akordach z jéj tonów tworzących się.

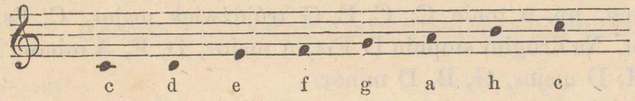
Gamma jest to zbiór 8 tonów po sobie idących, tak na klawiszach białych jako i czarnych, stosownie do tonu od którego się zaczyna.

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 czwartéj oktawie na fortepianie.



Widzieliśmy we wstępie o interwalach, 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 nizkiego 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.



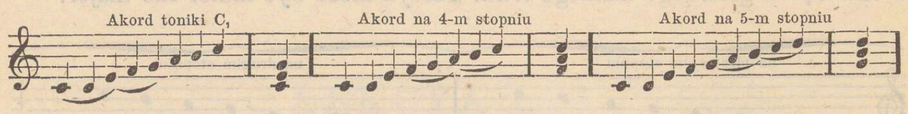
W akordzie doskonałym najniższa nuta stanowi ton główny, czyli zasadowy; następnie idzie tercya, a potém kwinta.

Akord cztero-tonowy tworzy się przez dodanie w górze nowéj 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 następnéj 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.

Najważniejszemi 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 interwalów. Ton główny bierze liczbę 1, tercya 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 zatém akord złożony z G, H, D. F, nazywa się septymowy na dominancie, bo ma interwal 7, pomiędzy skrajnemi tonami G, F.



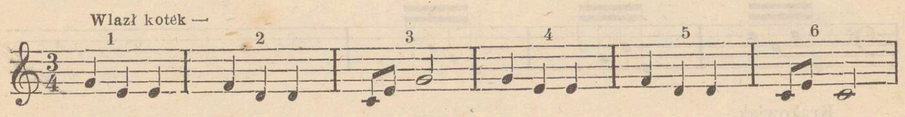
Oznacza się cyframi 1, 3, 5, 7, albo dla skrócenia jedną cyfrą 7.

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 instrumentalnéj 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 téj przyczyny, że w poprzednim takcie G, znajduje się na górze, więc ten ton G służy za wspólną nutę, przez którą oba akorda dobrze się łączą. To będzie obszerniéj tłumaczone w przyszłych lekcyach, że główną zasadą dobréj harmonii, jest wspólność tonów. Tu w tym akordzie H, D, F, G, najniższą nutą akordu jest tercya H, akordu G, H, D, F.

Ćwiczenie.

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 czém późniéj 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:

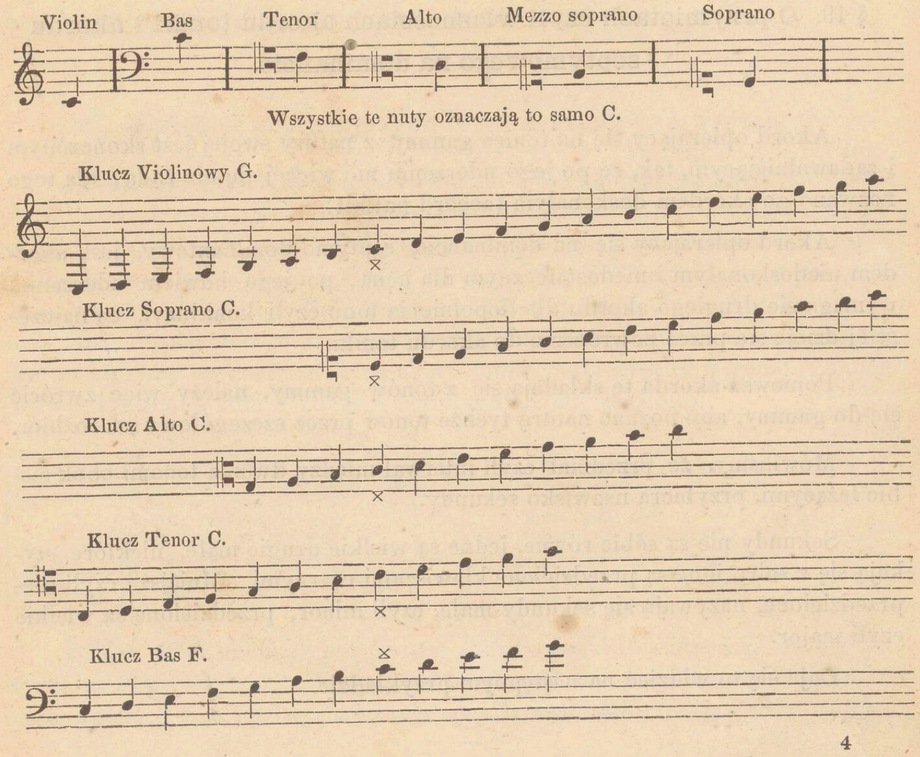




O kluczach używanych w muzyce instrumentalnéj i wokalnéj.

§ 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 kluczów i ich położenia tonów.



Rozciągłość głosu, zwykle jest na dziesięć tonów czyli półtory 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 męzkie.

Transponując te głosy na klucz zwyczajny violinowy prawéj ręki,

Soprano czyta się o jedną tercyę niżéj.

Alto czyta się o jedną nutę wyżéj i o oktawę niżéj.

Tenor czyta się jedną nutę niżéj i o oktawę niżéj.

Bas i baryton pisze się w kluczu basowym.



LEKCYA II.

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

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

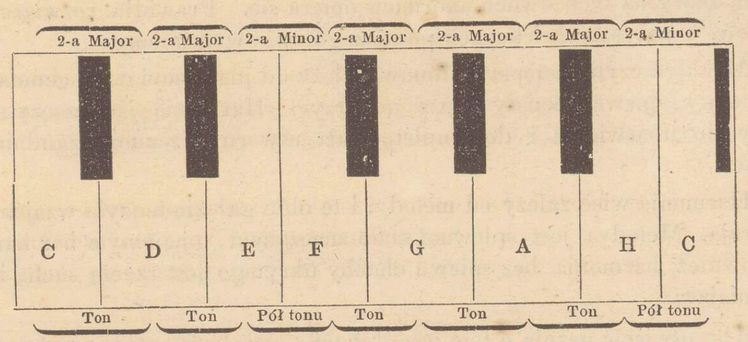
Akord opierający się na dominancie, septymo-dominantowy, jest akordem niedoskonałym i niedostatecznym dla ucha, po jego bowiem uderzeniu, wymaga się drugiego akordu dla dopełnienia tonu czyli konkluzyi, co najczęściéj dzieje się przez powrócenie do akordu toniki.

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 interwal 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 małemi czyli minorowemi i są względem siebie pół tonami.

Gamma major przedstawia pięć sekund wielkich major i dwie sekundy małe, minor. Skład więc gammy major jest następny: Dwie sekundy wielkie major, sekunda mała minor, trzy sekundy wielkie i jedna sekunda mała, czyli dwa tony i pół ton, potém 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 tercyi G, H—H, D—D, F, w których skład wchodzą dwa tony H i F, które z natury swéj 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 nieodbicie 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).



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 rozwiązania się akordów, w przyszłych lekcyach po szczegółowie wyjaśniemy.

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

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 niezadawalniającą.

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

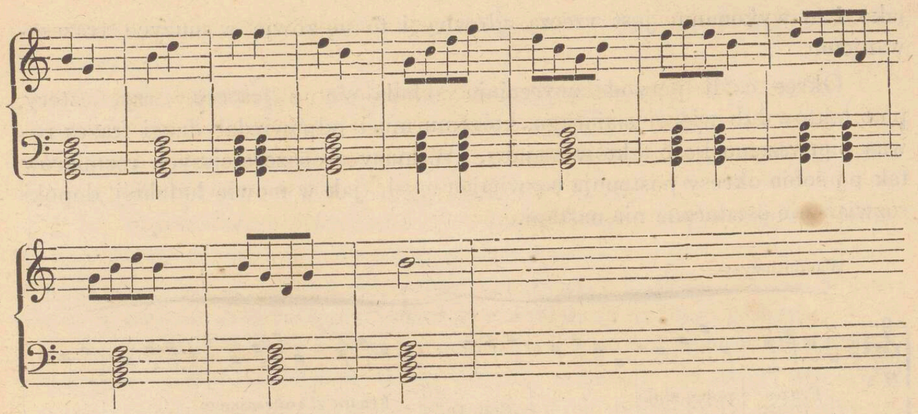
§ 21. Tworzenie śpiewu na danéj harmonii.

Jeżeli ręka lewa czyli bas uderza akord, ręka prawa może ten akord rozłożyć na pojedyncze tony w wielorakiém i rozmaitém nastepstwie tonów.

I tak naprzykład: 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, naprzykład:



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 więcéj środków przedstawia.



Widzieliśmy w poprzednim przykładzie że śpiewek: *Wlazł kotek*, lub następny aryi Mozarta utworzone są z rozdzielonych akordów toniki i septymo dominanty i pośredniego trójtonu 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 melodya 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 zakończającym okres. Jeszcze więcéj muzykę można zastosować do poezyi, gdyż muzyka jak poezya 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 poezyi 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 więcéj 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 ludzkiéj, dopóki rozwiązanie ostateczne nie nastąpi.



Przykład do ćwiczenia.



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

Dla ułatwienia pracy powtórzymy niektóre uwagi.

§ 23.

1. Frazes okresu przechodni czyli poprzedzający zwykle zatrzymuje się na któréjkolwiek nucie akordu septymy dominantowéj, 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 prawéj ręce czyli w śpiewie napisze jakiekolwiek tony tegoż akordu, stosownie do swojéj wyobraźni i w porządku rozmaitym, unikając zawsze wielkich przeskoków pomiędzy tonami śpiewu.

3. W taktach gdzie się znajduje akord septymy dominantowéj, podobnież uczeń może pisać którykolwiek z tych tonów, unikając również wszelkich skoków, aby tony spiewu łagodnie z sobą łączyły się, gdyż zawsze jest piękniejsza melodya tonów po sobie idących w blizkości 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.

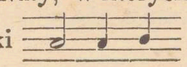
4. Ponieważ są podane trzy przykłady rozmaitych taktów, uczeń będzie pisał cztery nuty w takcie pierwszego przykładu A. Trzy nuty w drugim przykładzie B, a po dwie nuty w trzecim przykładzie C. Po każdym frazesie poprzedzającym, to jest w końcu ostatniego taktu położy mały odpoczynek 𝄾 zastępujący jedną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

5. Ton końcowy pierwszego frazesu, który ma akord dominanty, 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 dominanty D albo G.

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

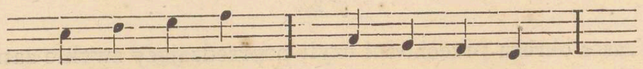
§ 24. O pisowni muzyki.

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

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

Nuty zwrócone na dół mają ogonek po lewéj stronie główki 

Zwykle nuty pisane nad trzecią linią zwracają ogonek na dół—nuty zaś pod trzecią linją 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.

LEKCYA III.

§ 25. O rytmie muzycznym.

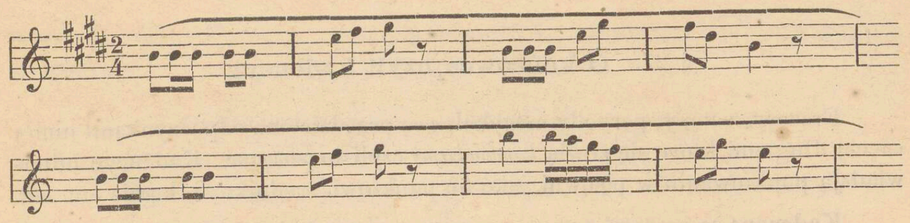
Tony w muzyce mają rozmaitą długość brzmienia; użycie téj rozmaitéj długości czyni bogactwo i odcienia melodyi. Szybkość lub powolność uderzonych dźwięków stanowi rytm muzyczny:



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 posłyszyć 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 prędzéj, trzeba jeszcze żeby była pewna zachowana symetrya i rozmaitość, aby muzyka nie była jednostajną i monotonną.

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



W tym przykładzie widziemy pierwsze dwa takty odpowiadające dwom drugim swoim rytmem. We frazesie zakończającym dwa pierwsze takty są powtórzeniem rytmu, dwa zaś ostatnie myśl zamykają podług prawideł o których wyżéj 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 symetrya rytmu dobrze zrozumiana, stanowią piękność utworu.

§ 26. O takcie i jego iloczasie.

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 takcie na 3 części czasem jest słaba czasem mocna — np. słaba jest w walcu, mocna jest w mazurze.

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

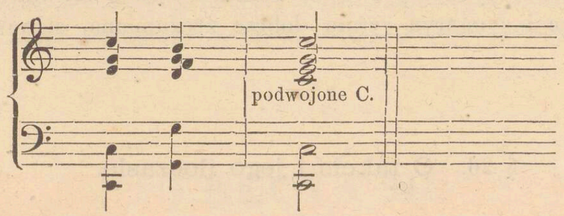
W ruchu żywym muzyki, zawsze się spostrzega iloczas ciężki czyli mocny na początku taktu, a inne części są lekkie czyli słabe.

§ 27. O końcówce czyli kadencyi.

Frazesy, ustępy, peryody muzykalne są przedzielone odpoczynkami mniéj więcéj długiemi, które się zowią *końcówkami* 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. *Końcówka całkowita* odpowiada punktowi. Zakończenie peryodu lub całéj 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 podwojoną i znajdować się w najwyższym głosie.



3. *Końcówka połowiczna* zakończa się dominancie lub czwartym stopniu gammy.



3. *Końcówka przerwana* odznaczą 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.

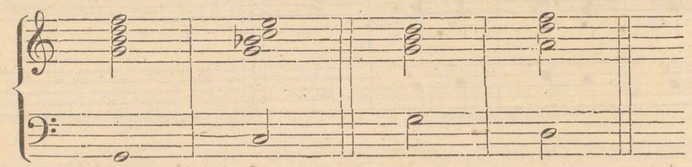


4. *Końcówka zawodna lub pozorna* powstaje, kiedy po akordzie septymowym dominanty następuje trójdźwięk inny, a nie ten na którym naturalnie

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



5. *Końcówka pozorna* jest to następstwo akordów na różnych stopniach gammy, to jest jeżeli po akordzie septymowym dominanty idzie akord trójdźwiękowy 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.



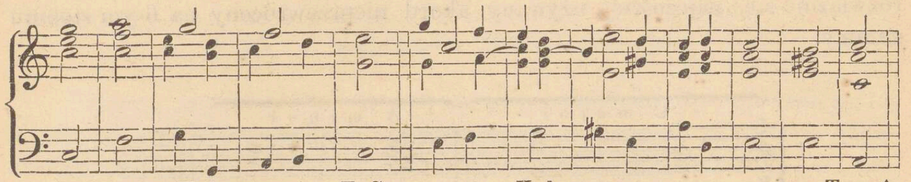
6. *Kadencya plagalna* czyli kościelna, jest to następstwo dwóch akordów trójtonowych, poddominanty czyli na 4-ym stopniu i akordu toniki, naprzykład F, A, C, i E, G, C, albo f, as, c i es, g, c.



Różne przykłady końcówek.



Końcówka zawodna



Końcówka plagalna.



Końcówka przerwana.



Ćwiczenie.

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

Przykłady do utworzenia śpiewu.





Alla polacca.











(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 Fis, 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 mniéj więcéj 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 $^3/_4$.

Rozmaite rytmy mogące się użyć do przykładu alla Polacca:



W trzecim przykładzie można utworzyć śpiew na rytmach następnych:



§ 28. O przewrotach akordu toniki.

W przeszłych lekcyach wypadało mówić pobieżnie o przewrotach akordów, teraz obszerniéj one wytłomaczymy.

Pozycya głównéj nuty akordu stanowi jego przewrot.

I tak jeżeli w akordzie toniki najniższy ton jest tonika, wtedy akord jest w swojéj naturalnéj pozycyi.

Jeżeli najniższy ton jest tercya 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 naturalnéj pozycyi, bo ton C tonika, jest wszędzie najniższą nutą — i chociaż w trzech ostatnich akordach pozycya tonów zmieniła się w prawéj ręce, ton C został najniższym w basie.

Pierwszy przewrot akordu toniki.



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

Drugi przewrot 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 zmniejszonéj 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 interwal.

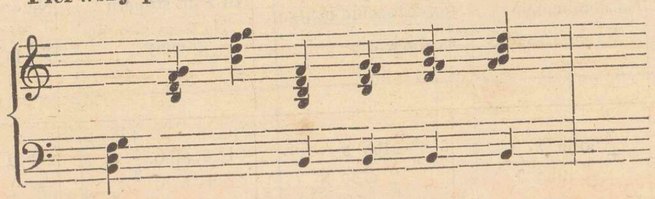
§ 29. O przewrotach akordu septymowego dominanty.

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



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

Pierwszy przewrot akordu septymy dominantowéj.



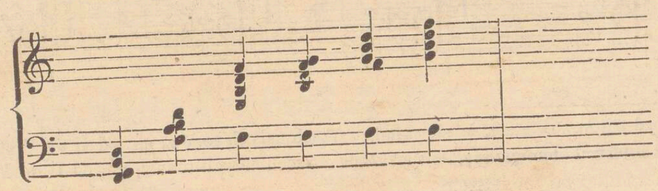
Akord septymowy jest w pierwszym przewrocie, bo H tercya akordu jest najniższym tonem we wszystkich akordach.

Drugi przewrot akordu septymy dominantowéj.



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

Trzeci przewrot akordu septymy dominanty.



Akord septymowy dominanty ten sam w trzecim przewrocie, bo 7ª 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 czułéj sexty	Akord zwany triton [1])
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	$\frac{7}{+}$ albo 7	$\frac{6}{5}$ albo 5	+ 6 albo $\frac{+}{4\ 3}$	+ 4 albo $\frac{+}{2}$
	Akord pierwotny	1-y przewrót	2-gi przewrót	3-ci przewrót
Major				
Minor				

[1]) Akord triton zowie się, że się składa z trzech całych tonów, np. od H do F. Przekreślenie liczby oznacza interwal zmniejszony.

§ 30. O własnościach i charakterze akordu toniki bez przewrótu.

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

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

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



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

Chociaż pierwszy przewrot 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 atrakcyę.

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



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

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

W tym akordzie może się podwajać każdy ton bez względu na jego pozycyę, gdyż ton najniższy G jest oddalony od F i A, przez pół-tony, a zatém nie przedstawia żadnéj atrakcyi.

Z tych uwag wynika następne prawidło;

1. W pierwszéj pozycyi 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 téż przy modulacyi czyli przejściu w inny ton. Nadto zawsze się on używa na mocnéj części taktu. Każdy ton może się podwajać.

§ 33. O własnościach i charakterze akordu septymy dominantowéj.

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

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



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 trójdźwięk doskonały, składający się z tonu głównego, tercyi i kwinty. Akord ten w drugim przewrocie tworząc kwartę i sextę, używa się na tonice, a częściéj na dominancie—jako poprzedzający trójdźwięk doskonały lub jako akord przechodni.

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

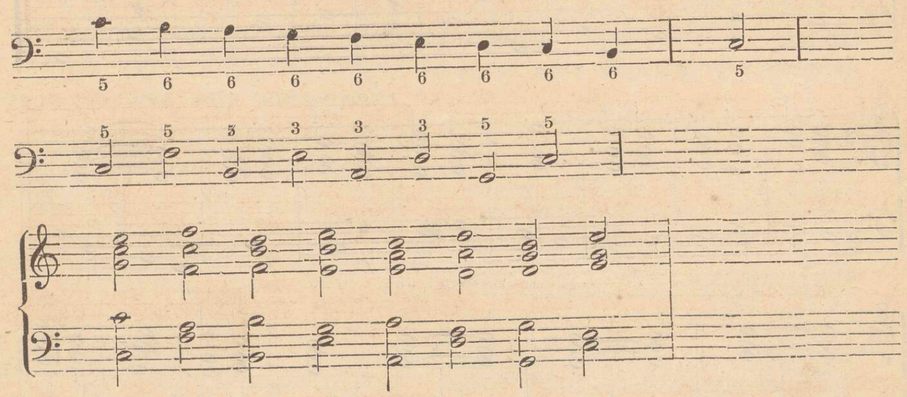
3. 3-ci stopień gammy wymaga najczęściéj akordu sexty czyli akordu toniki w pierwszym przewrocie.

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

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

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.

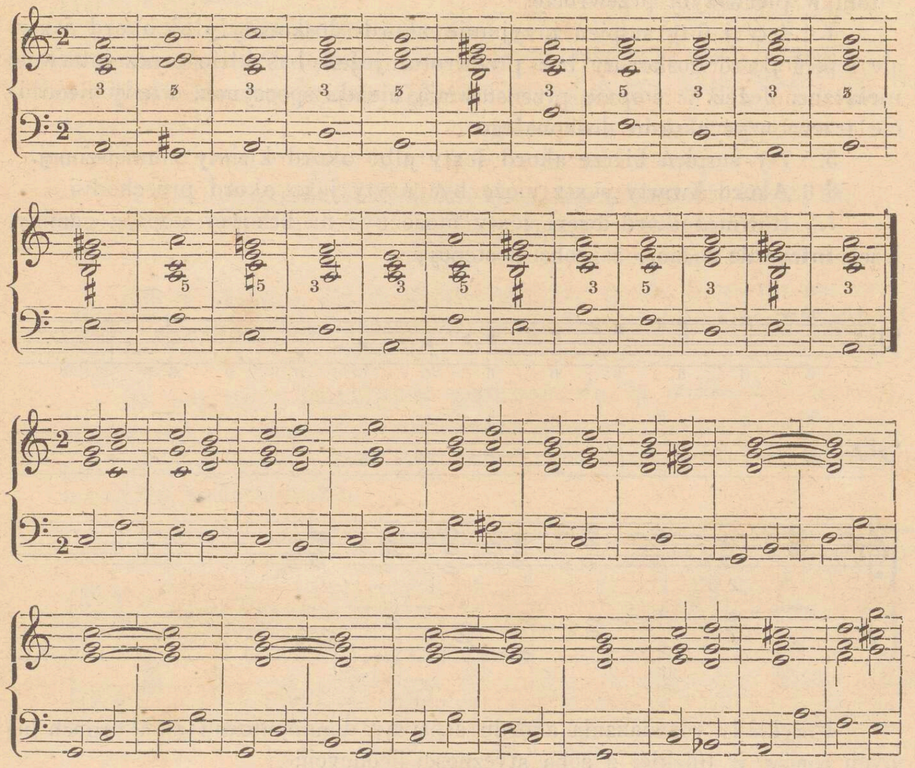


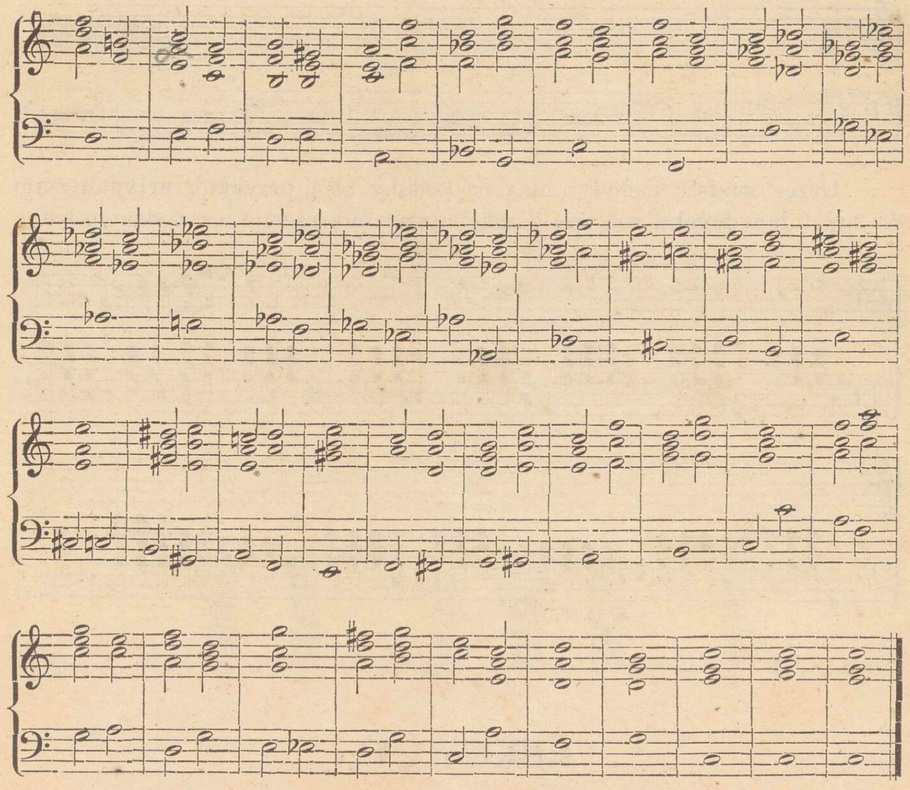
Przykłady rozwiązania akordu septymy dominantowéj na akordach innych tonów w blizkiéj z sobą styczności będących:



Może uczeń szukać łączenia akordów w innych tonach.

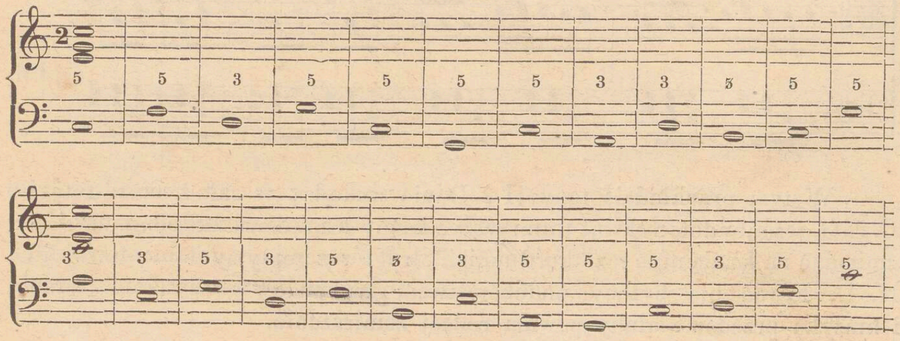
Przykład łączenia akordów trójtonowych.





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

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





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



S. D. T. G.

LEKCYA IV.

§ 35. O tonach harmonijnych i tonach przechodnich.

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

„Cyrulik Sewilski", Rossini.



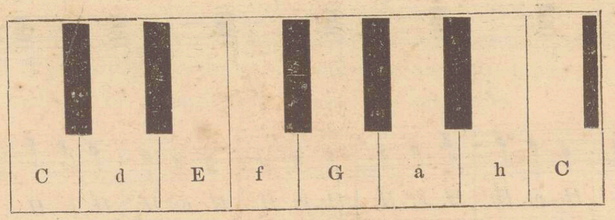
i t. d.

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 dominantowéj G, H, D, F, co nie byłoby podobieństwem wykonać w szybkiém graniu i muzyka przedstawiałaby pewien rodzaj zamieszania.

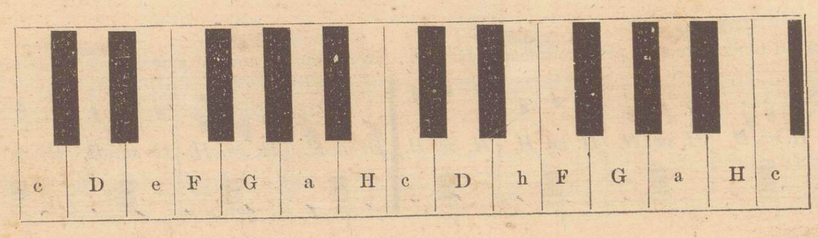


Są więc tony w melodji które nie przyjmują towarzyszenia i które zowią się tonami przechodniemi, obcemi akordom; te zaś które znajdują się w akordach towarzyszących zowią się tonami rzeczywistemi harmonijnemi. — Wskażemy na zakreślonych poniżéj klawiszach jakie są tony harmonijne akordu toniki i tony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

Akord toniki.



Akord septymy dominantowéj.



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

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

Tony sąsiednie nazywają się te, które w melodyi 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.

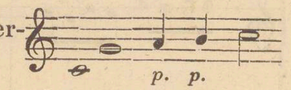


W użyciu tonów sąsiednich niższych, brzmienie jest przyjemniejsze, jeżeli one są tylko oddalone od tonu harmonijnego o pół tonu, jak to widzimy na przykładach, gdzie użyliśmy krzyżyków dla zbliżenia tonu.

Tony przechodnie jakiegobądź rodzaju, kładą się zwyczajnie na części lekkiéj taktu, czasami się jednak zdarza znajdywać u kompozytorów i na ciężkiéj części.

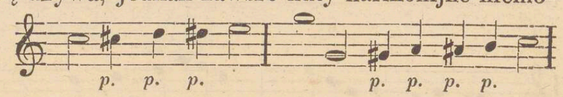
Tony przechodnie czyli obce akordowi, powinny być bardzo zbliżone do tonów harmonijnych, to jest, że przed nutą harmonijną albo po nucie zaraz muszą następować.

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



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

Takowe przejścia chromatyczne, mogą tylko być użyte w melodyi.



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

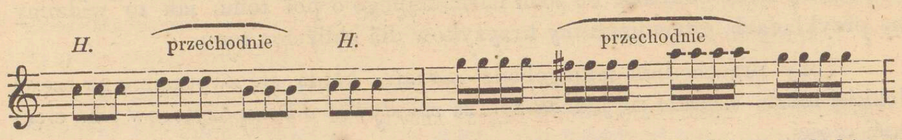


Tony przechodnie niższe mogą przyjmować znaki, aby je zbliżyć o sekundę minor do tonu harmonijnego.

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



Mogą być tony przechodnie kilkakrotnie uderzone.



Tony przechodnie mogą iść jedne po drugich łącznie lub przeskakiwać przez tercyę.

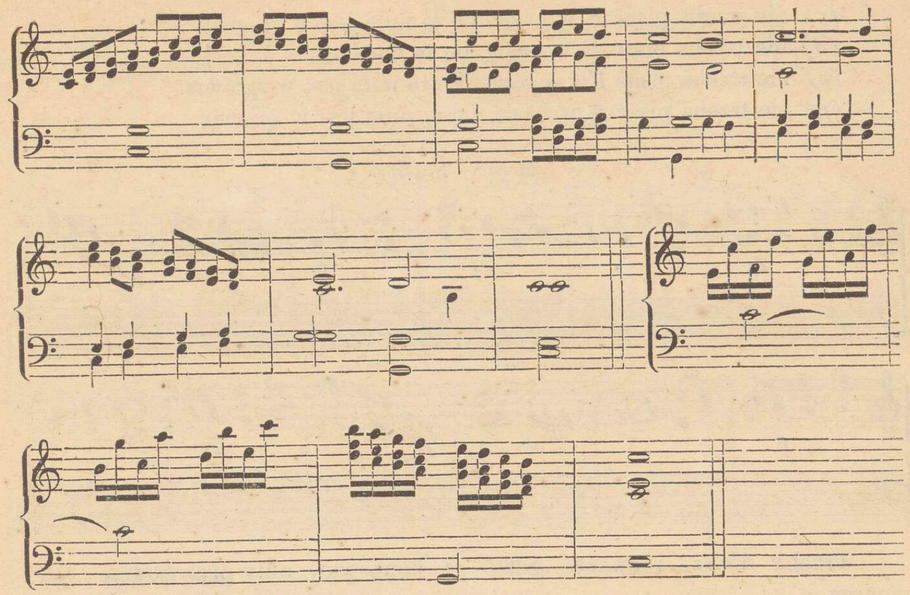


Tony przechodnie nie mogą być nigdy dłuższe od tonów harmonijnych.

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



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



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

Ćwiczenie.

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 nieużywa akord toniki przewrócony na początku śpiewu, dla zakończenia również ostatni akord septymy dominantowéj musi być w swojém pierwotnym położeniu, to jest bez przewrotu.



(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.

LEKCYA V.

§ 37. O appoggiaturach.

Appogiaturą 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 mocnéj części taktu, gdy przeciwnie ton przechodni ma miejsce na słabéj części.

Appoggiatury mogą być i wyższe i niższe od tonu harmonijnego.

Appoggiatura niższa powinna mieć interwal 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.

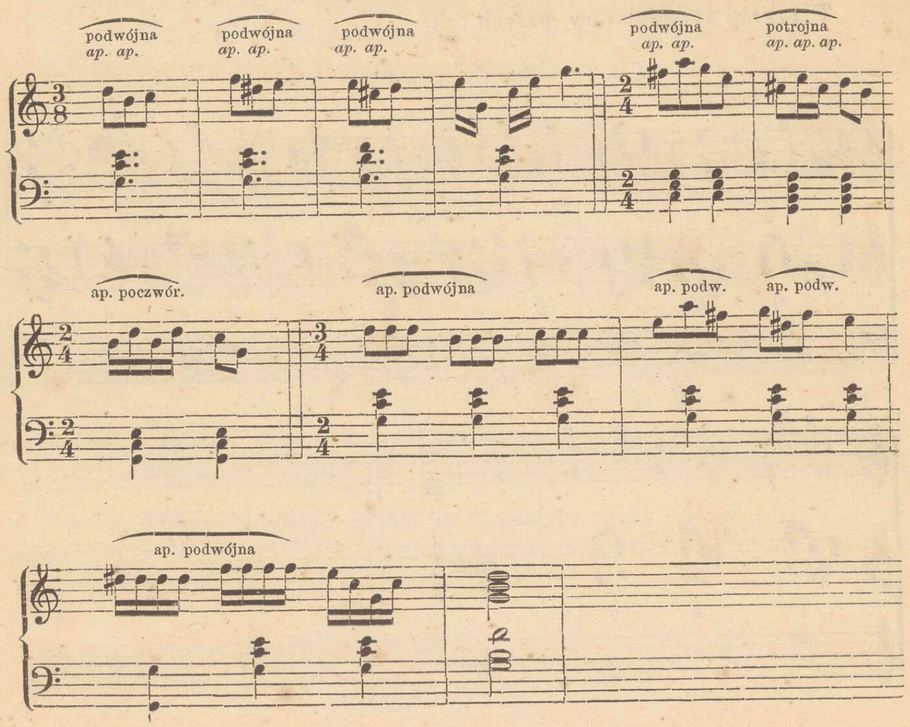
Nuty małe.



W drugim przykładzie widzimy, że appoggiatura niższa jest o interwal całego tonu od tonu harmonijnego: D od E, G od A, ale może się tylko używać jeżeli druga appoggiatura tercyę lub sextę tworząca, jest tylko odległa o sekundę minor, naprzykład 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 mocnéj części taktu.



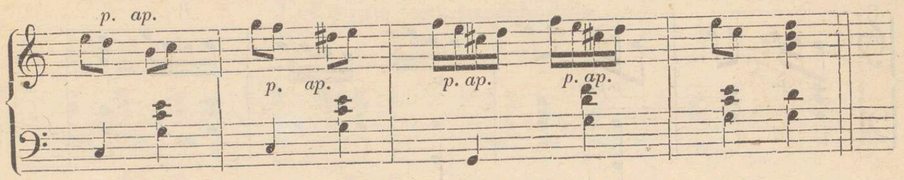
§ 39. O tonach przechodnich z appoggiaturami.

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, potém appoggiatura A, jednak możnaby to uważać za podwójne appoggiatury, appoggiatura zwykle uderza się na mocnéj 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 onéj do tonu harmonijnego na sekundę małą.

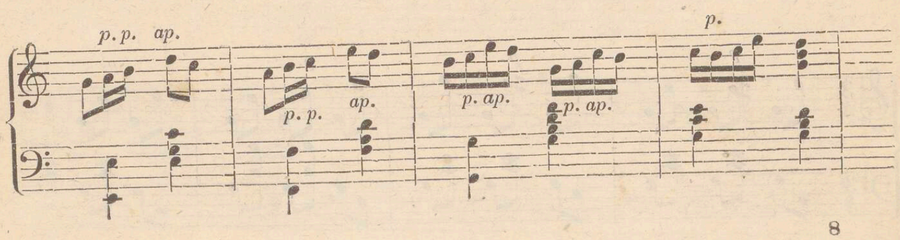
§ 40. O dwóch tonach przechodnich z appoggiaturą.

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 melodyi w górę idącéj, lub niższą w melodyi zniżającéj się.

Przykład dwóch nut przechodnich w górę z appoggiaturą.



Ten sam przykład. Nuty przechodnie rozwiązują się bez appoggiatury.



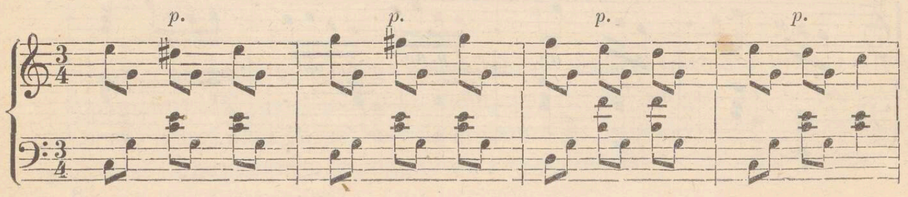
Przykład dwóch tonów przechodnich w dół z appoggiaturą.



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.



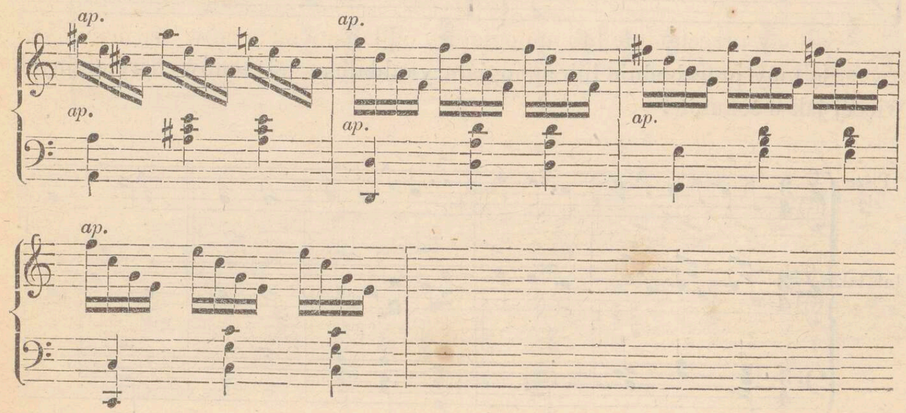
Przechodnie tony są przedzielone od rozwiązania tonem G.



Rozwiązanie appoggiatury przedzielone jest tonem C górnym.



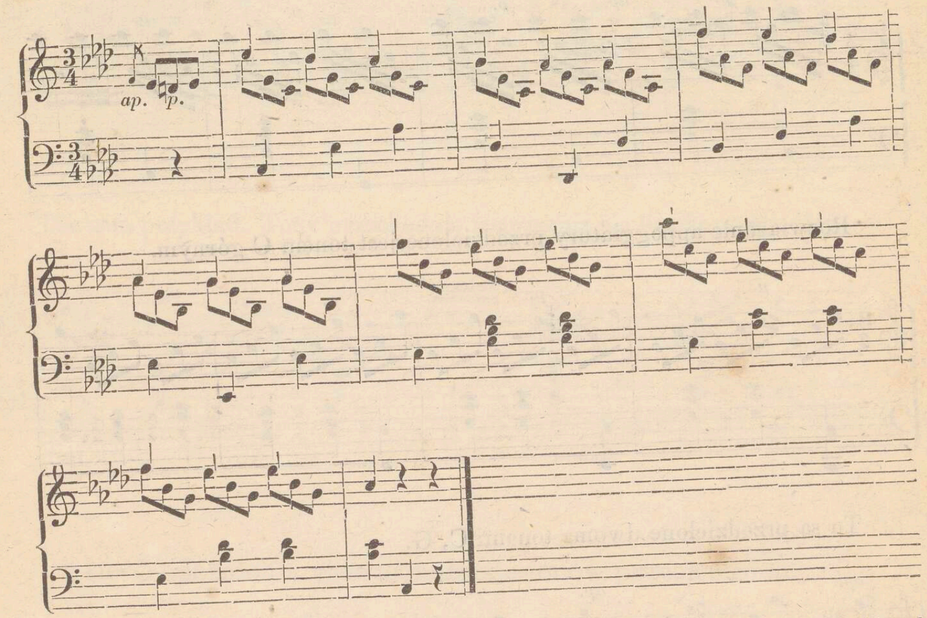
Tu są przedzielone dwoma tonami C, G.



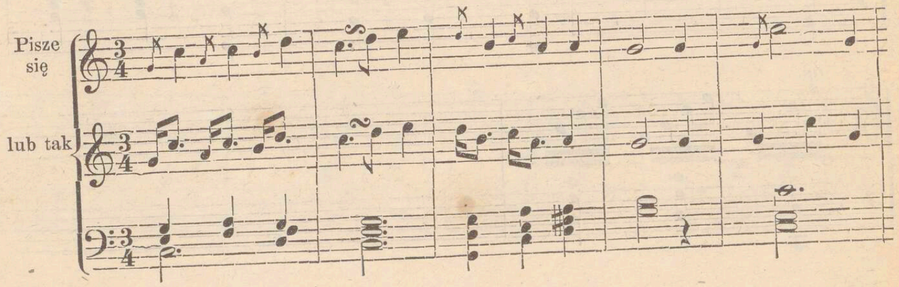
Przykłady następne są wzorem, że można kilka innych tonów harmonijnych umieścić, na których nuty przechodnie nierozwiązują się.

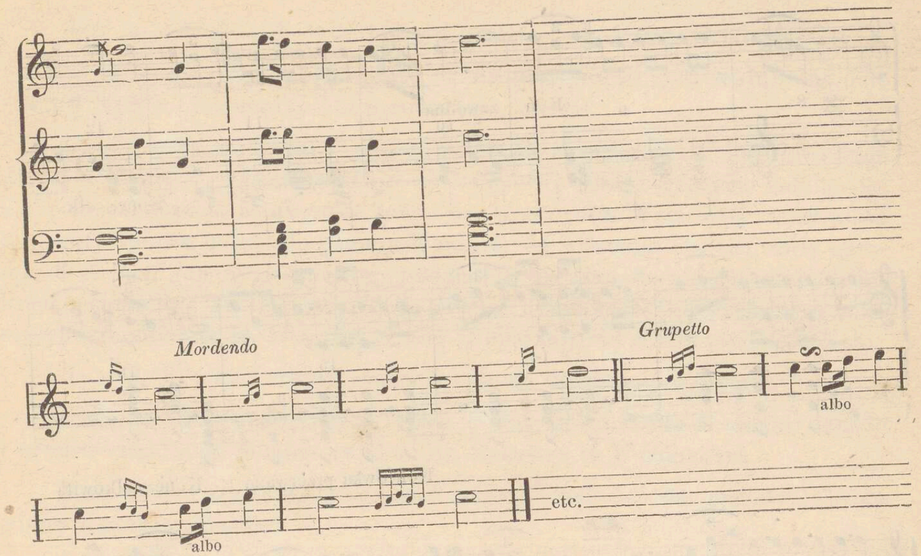


Walc, Beethoven.



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





Rozbiór aryi „Tankred" Rossiniego.

Na początku ćwierć taktu jest bez towarzyszenia.

T a n k r e d.





Rozbiór.

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

Takt 2. Akord dominanty G, tonu C major, melodya 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 kadencyę przerwaną. W melodyi dla rytmu, autor w trzech częściach taktu powtórzył rytm taktu pierwszego, czwarta część taktu jest akordu septymo dominanty G major w pierwszym przewrocie, fis tercya jest najniższym tonem.

Takt 4. Pierwsza i druga część; akord toniki G major, tu się znajduje kadencya, 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 melodyi użył tonu H. Te pięć nut odpowiadają początkowi melodyi, 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 zakończa na C i stanowi końcówkę całkowitą. Charakteryzuje tę końcówkę akord septymo dominanty, który się rozwiązuje na akordzie toniki bez przewrotu. W czwartéj 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 interwalu zwiększonéj 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.

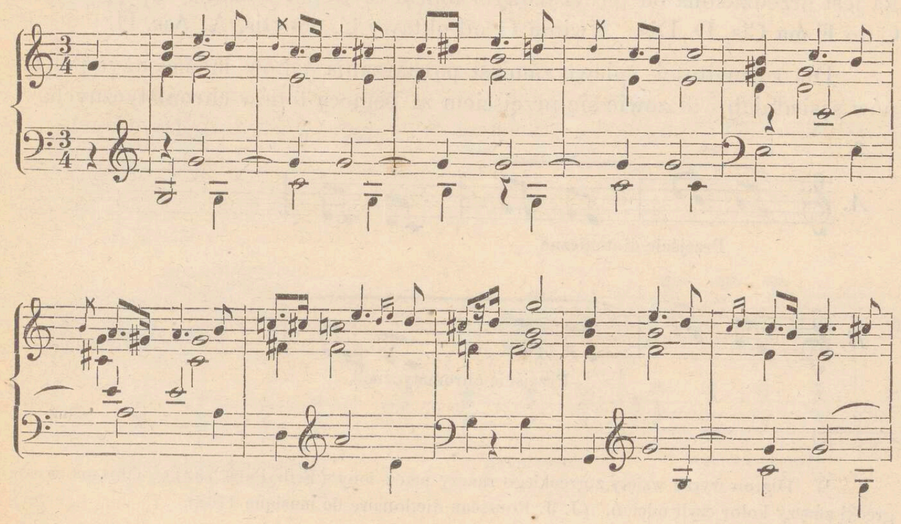
Takt 12. Pierwsza i druga część taktu, akord toniki E minor, trzecia i czwarta część sept. dominanty C major, wskazuje to F naturalne.

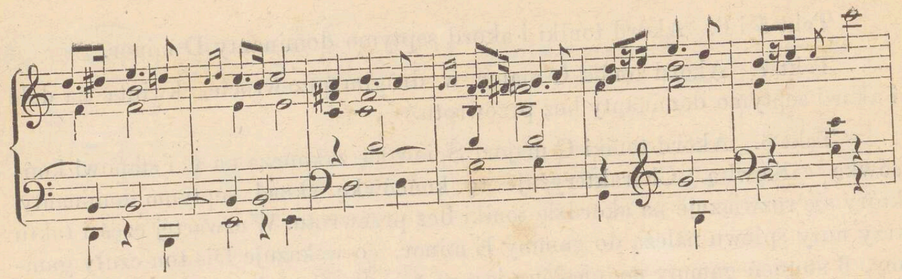
Takt 13 i następne takty są powtórzeniem ośmiu taktów melodyi z małą odmianą pozycyi basów.

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

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

Mazur, F. Chopin.





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

LEKCYA VI.

§ 42. O tonach przechodnich diatonicznych i chromatycznych [1]).

Diaton wyraz użyty z greckiego znaczy ton gammy.

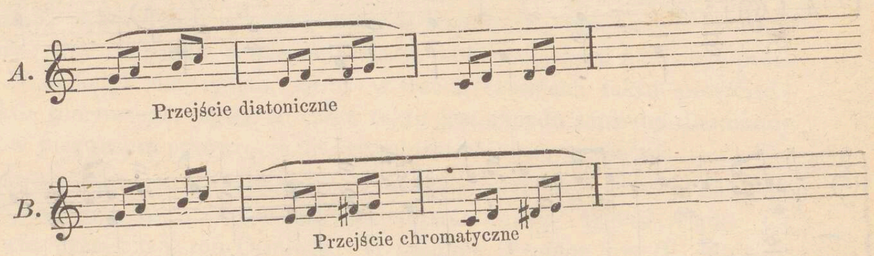
Chroma wyraz grecki oznacza kolor czyli odcień; służy w muzyce do wyrażenia pół tonów w gammie.

Przejście diatoniczne wyraża przechodzenie przez tony gammy.

Przejście chromatyczne jest przechodzenie przez pół tony.

W przeszłych lekcyach 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 rozmaitości śpiewu zamiast powtarzania tonów można użyć pół tonów sąsiednich i to zowie się przejściem za pomocą tonów chromatycznych.



[1]) 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 więcéj pomiędzy tonami diatonicznymi, zamiast więc napisania C, Cis, E, napisaliśmy C, Dis, E. W melodyi ogólnie bierze się chromatycznie ton wyższy.

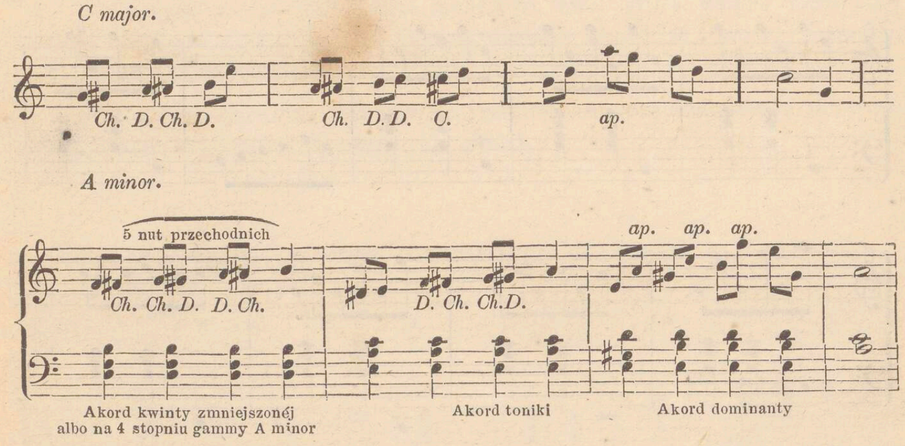
W pisowni nut chromatycznych używają się krzyżyki lub bemole, najlepiéj jest pisać stosownie do jakich gamm należą bemole lub krzyżyki.

Ponieważ każdy ton chromatyczny może być napisany przez bemol lub krzyżyk, a zatém w poprawnéj pisowni należy uważać, aby niepopełniać błędów ortografii.

Jeżeli w melodyi kilka tonów chromatycznych się używa, nie można ominąć tonów diatonicznych gammy, w któréj 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 interwalu między kwintą a oktawą jest cztery tony, z których dwa są diatoniczne A, H i dwa chromatyczne Gis, Ais.



Powiedzieliśmy, że tonami chromatycznemi nazywają te tony, które do gammy nie należą, w ostatnim przykładzie z tonu A minor, G jest tonem chromatycznym, a Gis tonem diatonicznym, bo Gis do gammy minor należy.

Równie jak pomiędzy tonami przechodniemi diatonicznymi, mogliśmy używać appoggiatury górnéj, w melodyi podnoszącéj się, a niższéj w melodyi zniżającéj się, te same prawa stosują się i do tonów chromatycznych.



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

Walc.





Uczeń uczyni rozbiór téj części walca i dalsze części dokomponuje na podanym rytmie, modulując w tonach styczność 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 prawidła towarzyszenia: 1° Trzeba, żeby rytm melodyi był wyraźny. 2° Ruch towarzyszenia powinien być regularny i niejako symetryczny. 3° 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 lepiéj, 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.



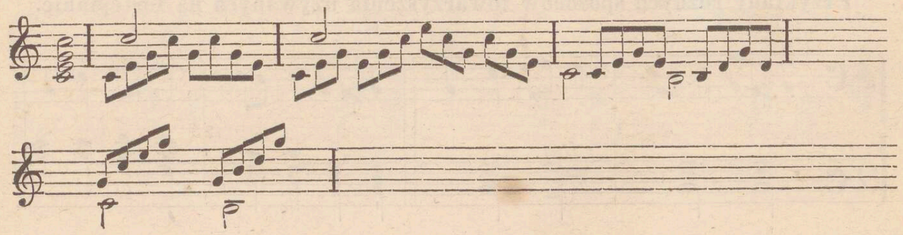


Ośm przykładów akompaniamentu przedstawiają różne formy, pierwsze dwa są właściwe organom. Inne zaś są naśladowaniem orkiestry, gdzie najcięższy ton akordu jest uderzany na nizkich klawiszach fortepianu, tak samo jak ten ton wzięty był przez instrument najniższy orkiestry. Akorda zaś wyższe są grane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

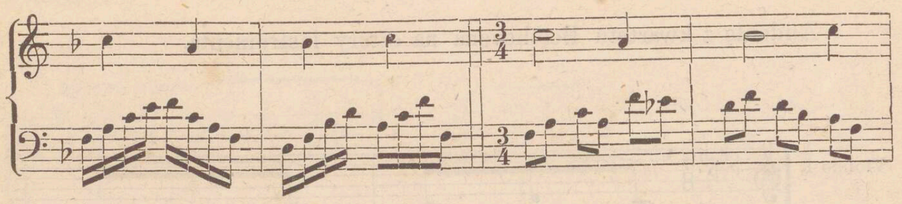




Można w towarzyszeniu używać nut przechodnich.



Na dwa głosy lub dwa instrumenta.



Na trzy instrumenta.







Andante z kwartetu Beethovena na cztery instrumenta.





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

Cwiczenie.

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



Przykład towarzyszenia gammy.

Najwyższy głos prowadzi gammę. *K. Kurpiński.*



Najniższy głos prowadzi gammę.



§ 44. O praktyczném harmonijném towarzyszeniu melodyi.

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

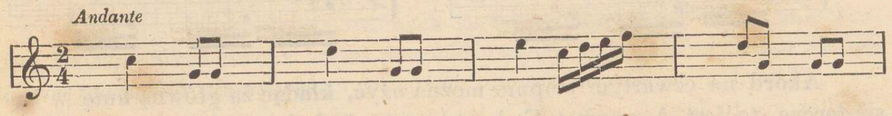
Dotychczas wskazaliśmy prawidła ogólne na akorda najwięcéj używane, daléj będziemy mówić o innych akordach, których użycie i zręczne połączenie, wiele bardzo wdzięku dodaje.

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.

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

Nozze de Figaro.



Widzimy, że te pięć nut nienależą do żadnéj innéj 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 rzadkiemi 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, przypuśćmy F, A, C, a te tony nieznajdują się w następnym takcie, a zatém 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 drugiéj części C, D, E, F, mogą przyjąć inne akordy. Każdy ton gammy może mieć trzy różne nuty, za tony główne, a zatém można użyć trzy różne akordy, gdzie nuta śpiewu jest nutą główną, tercyą lub kwintą.

Otóż C jest tonem głównym akordu toniki. Uważając ją jako tercyę 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 antycypacyą. Będąc zaś kwintą akordu C, E, G, może być także tonem akordu F, A, C, a wtedy D i E będą tonami przechodniemi.



Akord na czwartym stopniu można użyć, kładąc za główną nutę w basie tercyę, to jest A zamiast F, 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 przechodniemi.



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 nizki basu można przyjąć albo ton główny D albo jego tercyę F.



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

W przykładzie poprzednim C, gdybyśmy w drugim takcie 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 uniknienia kwint F, C i G, D, jak to pokazują następne przykłady I. J.



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



Ten sam przykład napisany z towarzyszeniem przez samego Mozarta.



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



Takt 1. Na pierwsze i drugie dwie nuty G, E, można użyć dwa rodzaje akordów, w których skład wchodzą 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 czułego tonu H, a zatém 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 zatém trzeba użyć akordu na 2-im stop. D, F, A.

Takt 3. C jest tonem na mocnéj 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 drugiéj 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 następnie:



§ 45. Od jakich tonów zaczyna się melodya.

Melodya zwykle rozpoczyna się od tonu któregokolwiek 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.



Rozbiór tego śpiewu.

Takt 1. Zaczyna się śpiew od D otoczonego swemi sąsiedniemi tonami E i Cis, trudno jest zgadnąć do jakiéj gammy należy, trzeba więc śledzić daléj, 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, jakieśmy 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 mocnéj 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 naprzykład w allegro, w walcu, krakowiaku i t. d. często więc się zdarza, że jeden akord powtarza się przez kilka taktów.

Takt 6. Dwa tony odlegle 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 melodyi 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 mocnéj 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 appogiaturę. 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 septymo 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 czém mówiliśmy w § 59.

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

trzeciéj mocnéj części taktu, a nakoniec 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 wziąść septymo dominanty C, E, G, B, chociaż E i G zawiera, bo rozwiązanie musiałoby być na F, A, C, a następne tony D i G niezgadzają 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 wziąść na dwie pierwsze części taktu, akord toniki w drugim przewrocie G, C, E.

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

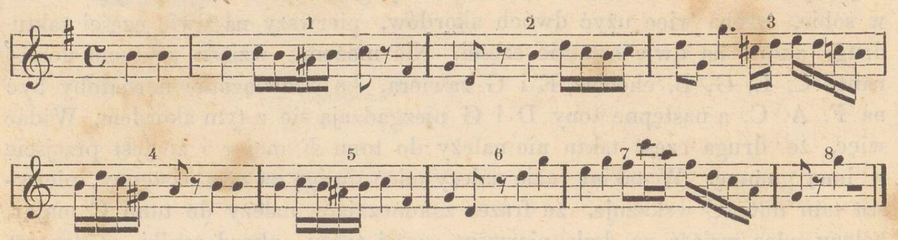
Harmonia napisana przez Belliniego.



Można byłoby trochę zmienić harmonię w szóstym takcie, używszy w drugiéj 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 wiązane 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 pierwszéj połowie taktu przy szczegółowym rozbiorze, widać, że D, C, A, są tonami rzeczywistemi 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 drugiéj połowie taktu przedstawiają akord rozdrobiony septymowy na dominancie.

Takt 8. Akord toniki.

Ćwiczenie.

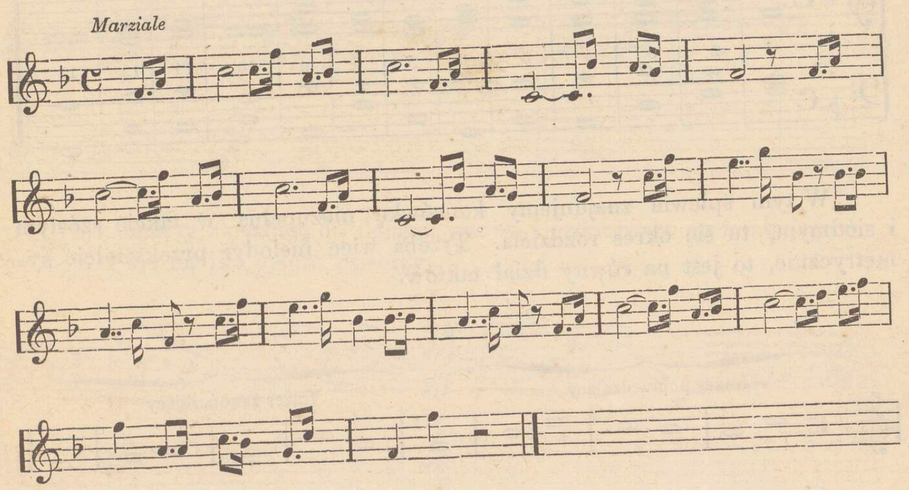
Wiemy z doświadczenia, że powtarzanie częste prawideł i rozbiory szczegółowe śpiewów lub harmonii wiele uczą.

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 oktaw zabronionych.

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

„Il Crociato" Meyerbeer.



LEKCYA VII.

§ 46. O częściach składających utwór muzyczny.

Melodya zawiera mniejszą lub większą ilość taktów bez koniecznego ograniczenia. Może więc być albo częścią, na któréj 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, ujrzemy jak można melodyę przekształcać i urozmaicać przez rytmy i dodaną harmonię.



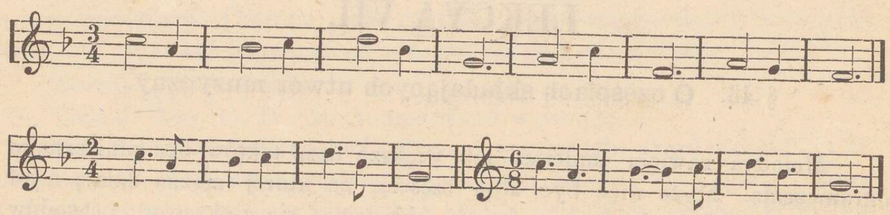
Ta sama melodya ułożona na cztery głosy.



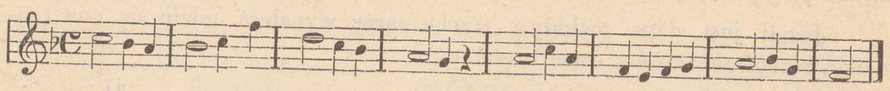
W tym śpiewie znajdujemy końcówkę niezupełną w takcie szóstym i siódmym, tu się okres rozdziela. Trzeba więc melodyę przekształcić symetrycznie, to jest na równy dział taktów.



Można użyć rozmaitych rytmów i różnego podziału taktów.



Można użyć tonów przechodnich.



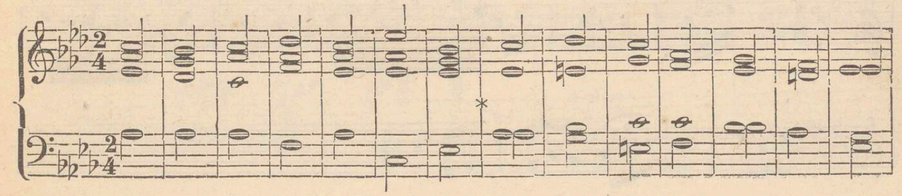
Melodya ozdobiona tonami przechodniemi.



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



Podajemy jeszcze inny temat rozwinięty na kwartet przez Beethovena.



Półkończówka znajduje się w siódmym takcie. 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 następny 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.



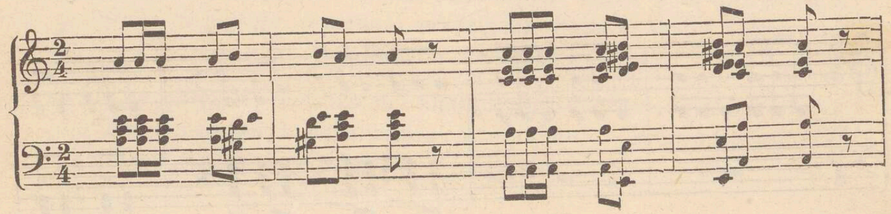
Wskazówki te są dostateczne do zrozumienia, jak dalece melodya daje się rozwijać, resztę pozostawiamy własnéj pracy ucznia.

Dla wprawy ucznia z głównymi przedmiotami kompozycyi, zrobiemy rozbiór jednego utworu Rossiniego dla pokazania, że jak w mowie ludzkiéj 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*.



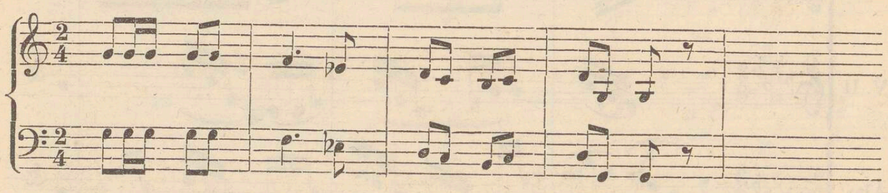
Pierwsze dwa takty są zaczęciem myśli, która się kompletuje przez dwa następne takty zupełnie podobne co do składu i rytmu, te cztery takty stanowią frazes, ten frazes autor powtarza drugi raz z czego się formują ośm taktów.

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



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

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



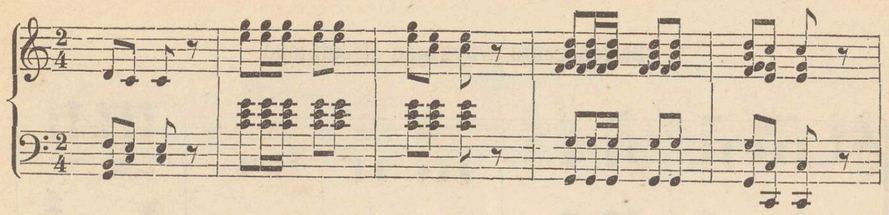
Autor położył towarzyszenie unisono czyli przez oktawę, które w orkiestrze używa się dla nadania urozmaicenia i siły. W tym epizodzie takt drugi odstępuje od przyjętego rytmu.

W drugiéj 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 takcie znowu się zwraca i powtarza te cztery takty pełniejszą harmonią z czego formuje 8 taktów, potém 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 introdukcyi, gdzie kompozytor myśl główną daje uczuć. Idzie potém myśl główna z całém jéj rozwinięciem następuje potém *coda* czyli zakończenie.

§ 47. O introdukcyi czyli wstępie i o zakończeniu czyli coda.

Kompozytor przed zaczęciem sztuki, zaczyna zwykle od preludyi lub wstępu, aby przygotować słuchaczów do tego, o czém ma traktować. Zaczyna więc od kilku taktów melodyi lub też jakiejś części, którą dowolnie może przechodzić w innych tonach. Główną rzeczą jest: 1º Żeby wstęp miał pewną symetryę, mniéj więcéj frazesy odpowiednie sobie. 2º Żeby koniec wstępu czyli introdukcyi miał ostatni akord dominanty trzytonowy, jako wejście do tonu sztuki. 3º 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.

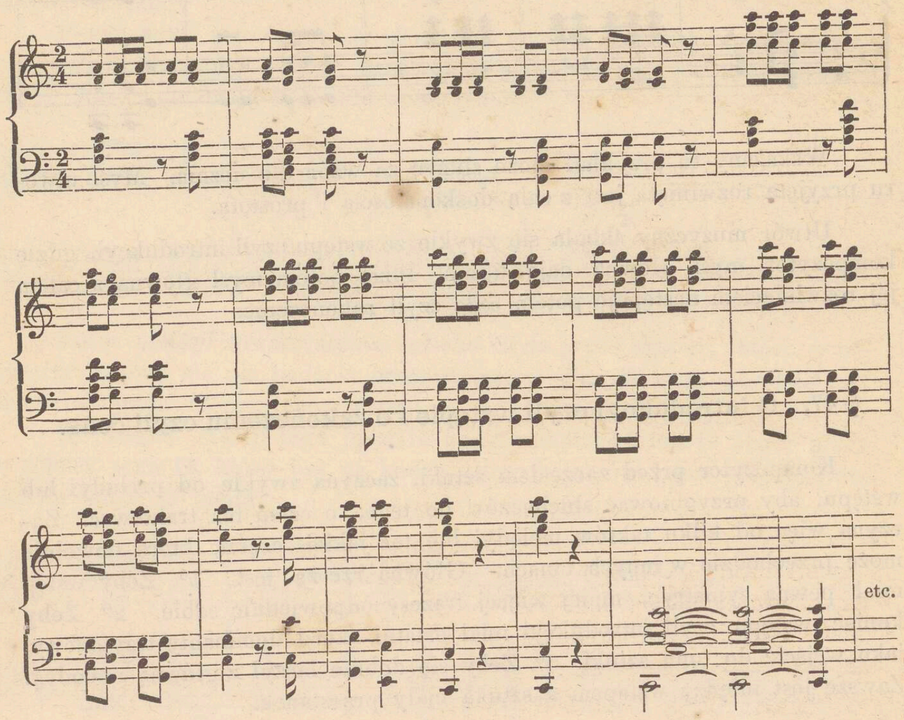
W większych rozmiarach, jak naprzykład w operach lub symfoniach zowie się *finałem*, w mniejszych zaś *stretto* (ściśle) albo też *coda* (ogon) koniec.

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

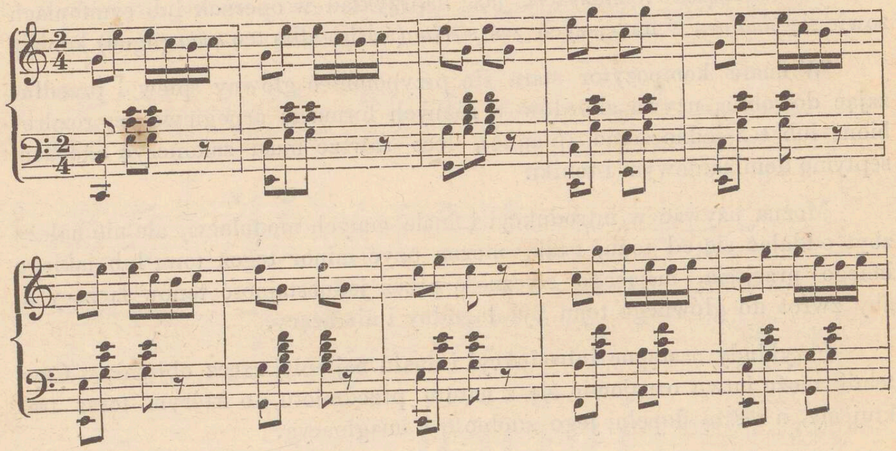
Można używać w introdukcyi i finale małych modulacyi, ale nie należy zbyt oddalać się od tonu, i tak, można użyć minor tegoż tonu lub jakiego innego przejścia, mającego styczność przez jednostajność tonów łączących, aby zwrot do głównego tonu był łagodny i nierażący.

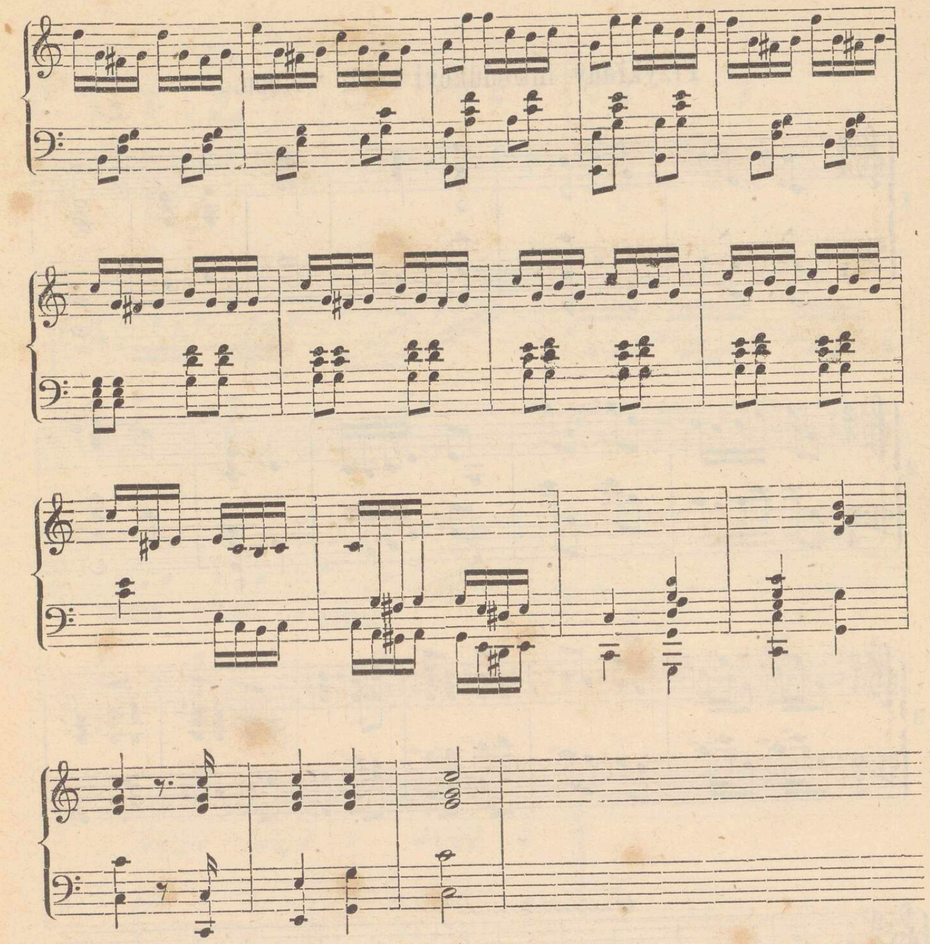
Przykłady następne introdukcyi i finału najlepiéj rzecz objaśnią. Czytelnik może łatwo oznajomić się z naturą przedmiotu, o którym teraz traktujemy, a resztę dopełni jego zdolność i imaginacya.

Zakończenie przykładu Rossiniego.



Dajemy następnie małą temę bardzo prostą z jéj zakończeniem.





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.

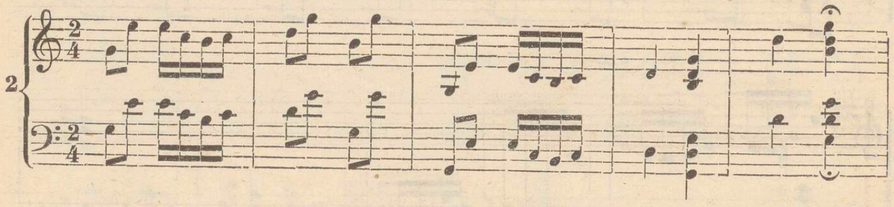
Dajemy niżéj różne przykłady wstępu i zakończenia, zastosowanych do tegoż śpiewu.

Przykłady introdukcyi czyli wstępu.

1



2



3





4





5







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

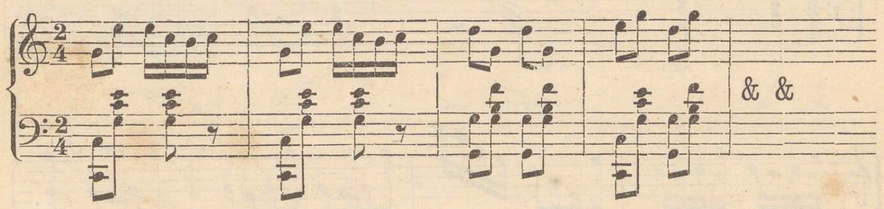
Przykład zakończenia czyli coda.



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



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



1° Przykład jest z tonu C major.

2° Pierwszy epizod uczeń napisze w tonie A minor 4 takty, które jeżeli zechce może powtórzyć.

3° Powróci do temy.

4° Drugi epizod w tonie C minor ze 4-ch taktów; ten epizod może być powtórzony.

5° Trzeci epizod ze 4 lub 8 taktów w tonie G major.

6° Zwróci się do drugiego epizodu z C major.

7° Zwróci się do trzeciego epizodu z C major.

8° Przejść można w ton G major przez akord sept. domin. lub czułą nutę fis.

9° Nakoniec wróciwszy do pierwszéj temy z 4-ch taktów, zakończy melodyę na akordzie sept. domin. i tonice tonu C major.

10° Zacząć może od krótkiéj introdukcyi 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 rozwiązującéj się na sexcie, 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 najwięcéj 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 tradycya i posługuje tylko do nauki harmonii. Przedstawia bowiem widocznie cyframi różne kombinacye 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.

LEKCYA VIII.

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

Ponieważ cel tego wykładu jest praktyczny i rozbiorowy, musiemy nieraz 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 bliższyah gamm mających z sobą styczność, aby tym sposobem rozszerzyć nieco pole do kompozycyi.

Peryody muzyczne nie tworzą się tylko na jednéj gammie. Kompozytor podług swojéj woli i imaginacyi może w ciągu utworu użyć tonów innéj gammy. 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 gammy major i minor, ale i do dalszych gamm, które mają styczność przez jednostajność tonów w skład ich wchodzących.

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

harmonii nowożytnéj podaje przez wspólność tonów i przejściem enharmoniczném.

Położymy tu za przykład piękną i śmiałą modulacyę z andante F major Bethowena.



Modulacya czyli przejście w ton, oprócz gammy minor, łatwo się uskutecznia na ton piąty czyli dominanty lub na ton czwarty czyli pod dominanty; biorąc akord trzy tonowy na jednéj z tych nut łatwo znajdujemy się w innym tonie. Te tony mają swoją styczność bliższą z innemi tonami czyli gammami. Słowem że się formuje łańcuch nieprzerwany, którego ogniwa z sobą się łączą.



Ton major ma pięć tonów bliskich: 2 major, 1 minor i dwa dalsze tony minor.

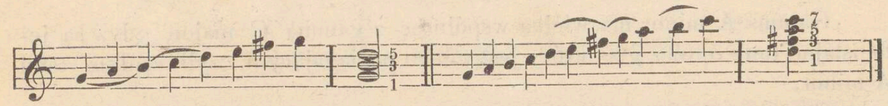
Ton C major ma przejście łatwe na F i G major. Z tonu F major na ton D minor—przez podobne znaki w kluczu. Z tonu C major na ton A minor dla téj saméj przyczyny. Z tonu G major na ton E minor bliski także przez jednostajne znaki w kluczu, a zatém ton C major ma wspólność z tymi 5 tonami F G major i D A E minor.



Ton A minor ma styczność z tonami D minor, E minor, F major, C major, G major.

§ 50. O akordach gammy G major.

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



Porównywając gammę C major z gammą G major widziemy 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 wspólnictwo tych dwóch gamm. W téj gammie równie jak w gammie C własność tych dwóch akordów jest ta sama. Akord toniki jest zakończający—akord septymowy dominantowy jest pociągający dla téj saméj przyczyny że dwa te tony gammy, Fis pragnie podnieść się na G a C zniżyć się na H.



Septyma zniża się o pół tonu, tercya podnosi się, kwinta zlewa się — a główna nóta 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, nóta zniżona B jest pociągającą na A a nótą czułą jest E, która musi przy rozwiązaniu schodzić na F.



W akordzie toniki téj 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 gammą 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 zwiększonéj 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.



Gamma A minor naturalna. Gamma A minor modyfikowana.



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 téj melodyi zależy od interwalów, które widziemy na tym przykładzie—tam gdzie są całe tony w śpiewie major, są pół tony w śpiewie minor i to właśnie stanowi smutną i żałosną melodyę.

§ 52. O tercyi minor i tercyi major.

Przy rozbiorze tercyi minor widziemy, że ta tercya składa się z sekundy wielkiéj czyli major i sekundy małéj 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 zatém jest 7 tercyi w jednéj jak i w drugiéj gammie i te idą w następującym porządku.

Siedm tercyi w gammie C major.



Siedm tercyi w gammie A minor



Tercya zmniejszona, o któréj mówiliśmy na wstępie, w artykule o interwalach, tworzy się przez zmniejszenie sekundy wielkiéj major na sekundę małą minor. Dla ucha jest to sekunda major, bo tony onéj 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 tercyę major, drugą minor.



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



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



W rozwiązaniu akordu septymy dominantowéj tonu minor ua akord 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 postrzega potrzeba modyfikacyi 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 melodyi, jest na sekundę minor lub major.



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



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 lewéj ręce akordu z modyfikowanymi tonami fis i G gammy A minor rażące fałsze przedstawiają się.

P r z y k ł a d.



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



Z tych przykładów wynika uwaga następująca:

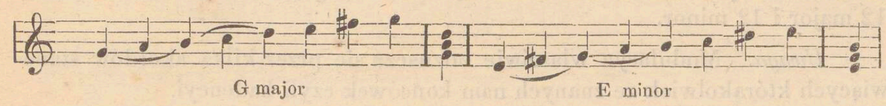
1. Podnosi się o pół tonu 6-ty stopień gammy minor, jeżeli nuta nie należy do akordu i jeżeli 7 stopień następuje.

2. Zniża się 7 stopień gammy jeżeli nie należy do akordu i jeżeli po nim następuje 6 stopień gammy minor.

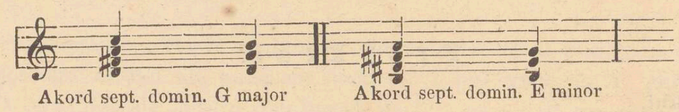
3. Jeżeli zaś 6 i 7 stopień nie należy do akordów, wtedy podnosi się 6 stopień w melodyi idącéj do góry, 7 stopień o pół tonu się zniża w melodyi schodzącéj na dół.

§ 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 zatém E minor zbliża się w swojéj 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.



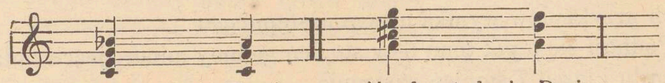
Akord sept. domin. G major Akord sept. domin. E minor

§ 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.



Akord sept. demin. F major Akord sept. domin. D minor

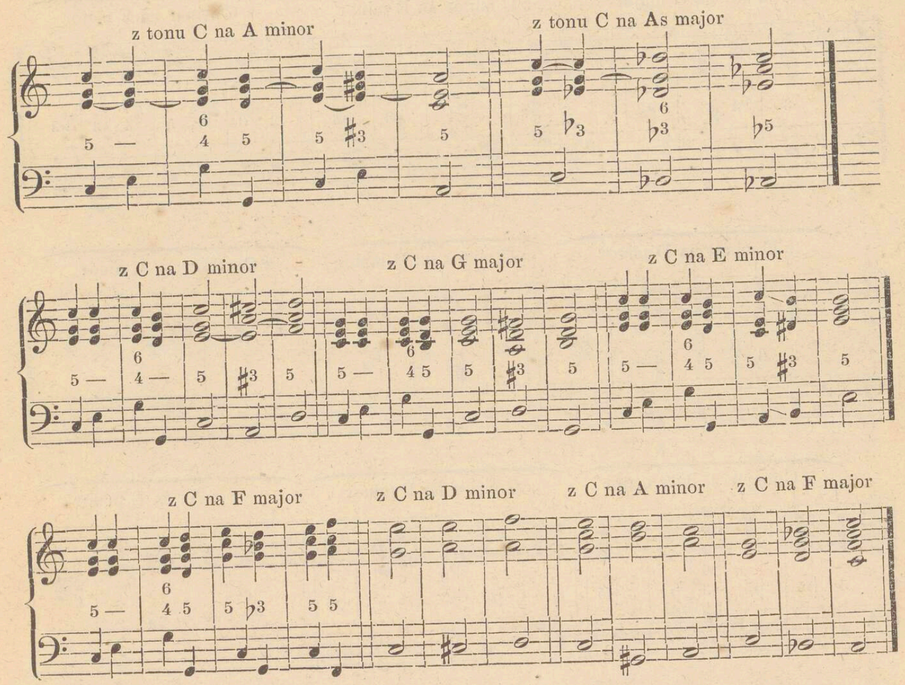
Widziemy z tego stosunku gamm że pięć tonów styka się z tonem C major, to jest trzy tony minor i dwa tony major, te pięć tonów mają swoją naturalną styczność ze swojemi tonami major i minor — a zatém skala modulacyi jest bardzo rozległa.

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

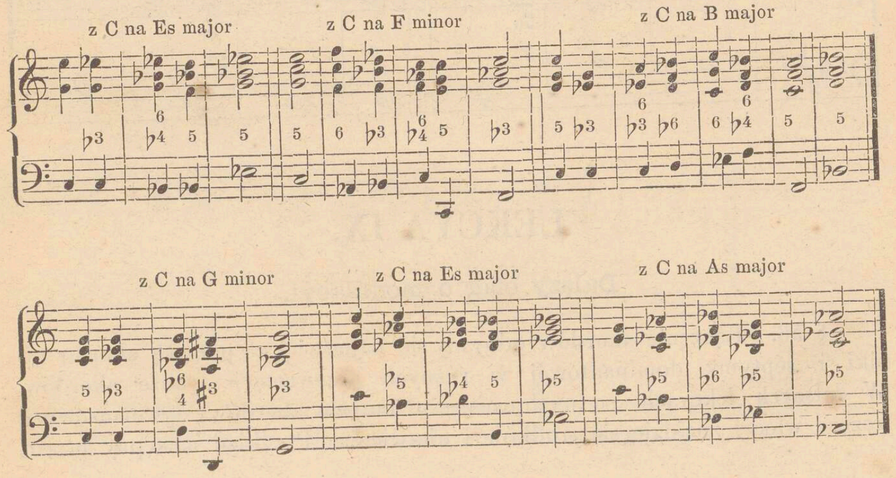
Znając już wzajemny stosunek sześciu gamm A minor, G major, D minor, F major, E minor, C major i sposób rozwiązania akordów otwiera się obszerne pole do przechodzenia czyli modulacyi w tonach znanych gamm a przez zastosowanie prawideł można rozszerzyć naszą znajomość do 24 gamm to jest 12 major i 12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

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

Przykłady różnych modulacyi.



Przykłady modulowania w odległych tonach.



Można przechodzić przez pośrednie tony z minor na major.



LEKCYA IX.

Dalszy ciąg o modulacyi.

§ 56. Łączenie akordów odbywa się najłatwiéj za pomocą akordu toniki i septymy dominantowéj w różnych przewrotach tychże akordów. W dalszych lekcyach po wytłumaczeniu innych akordów dysonansowych jeszcze więcéj znajdzie się środków i ułatwienia. Przykład następny przedstawia łatwe połączenie tonów styczność z sobą mających za pomocą akordu toniki i septymy dominantowéj.



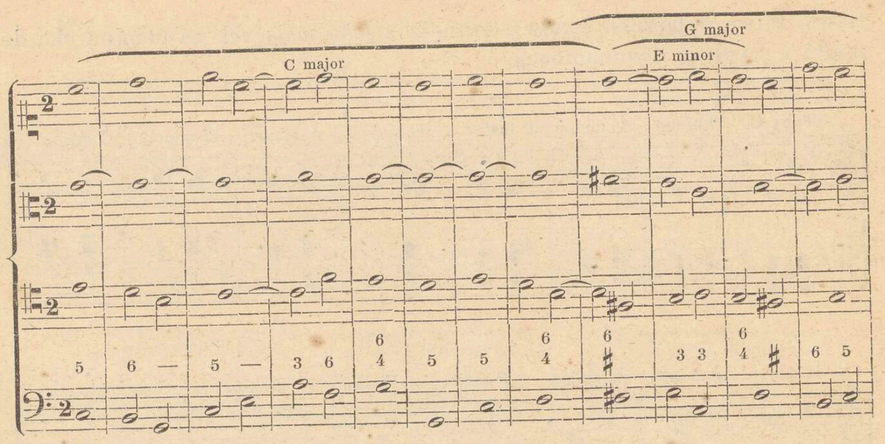
Przez wspólność tonu akordu jednéj gammy wchodzi się w ton innéj gammy.



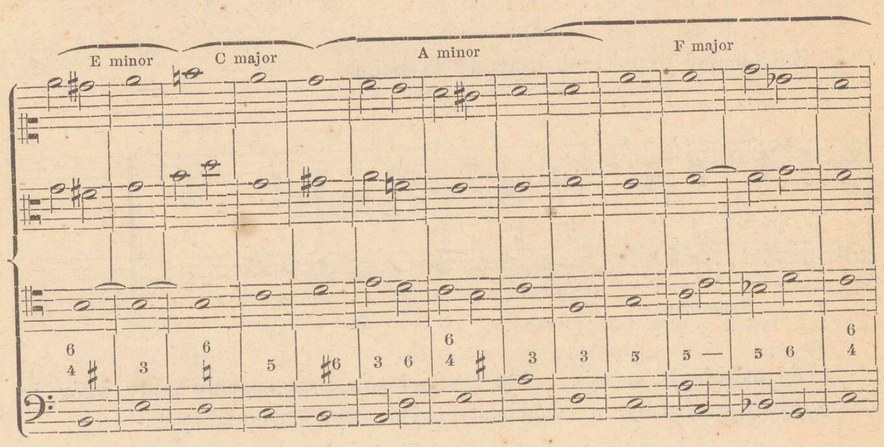
Z C major przez inne tony na B major.



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











Ten sam przykład przełożony na organ.

Organ.



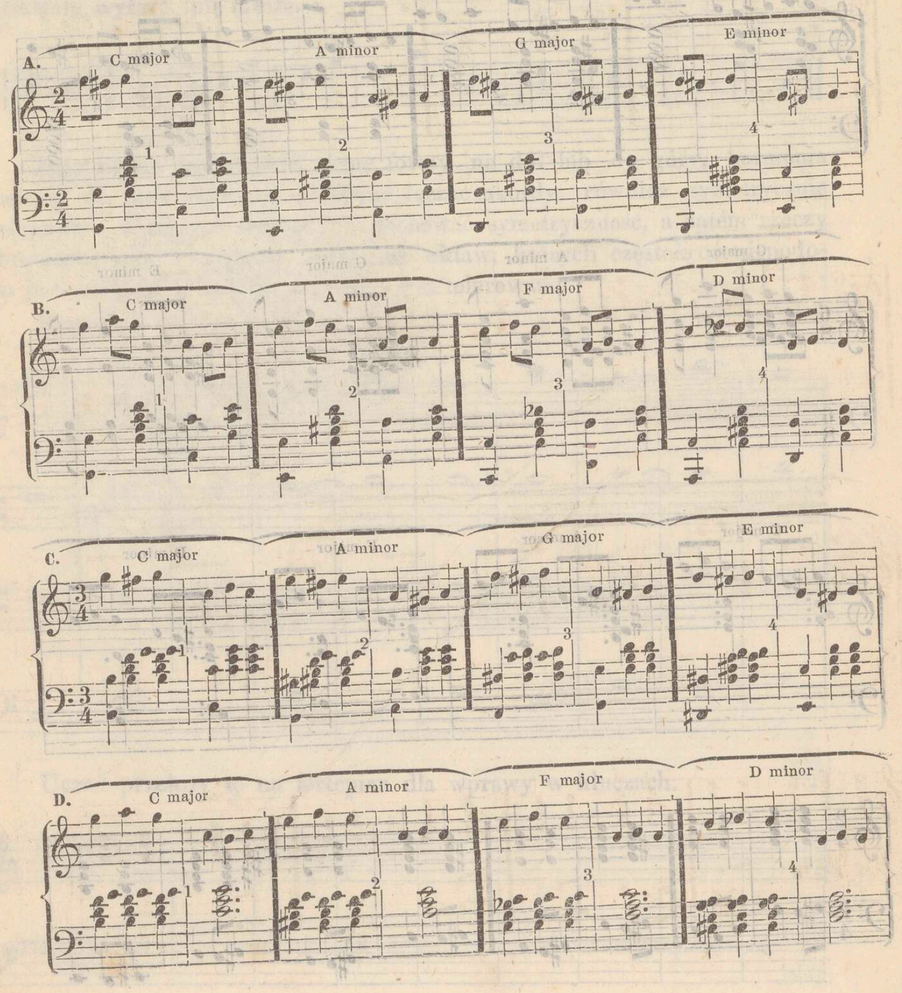


Dla wprawy ucznia kładziemy następnie przykłady modulacyi, które dobrze powinien się wyuczyć, a grając one na fortepianie lub organach w różnych tonach, może je mieszać i łączyć, zawsze starając się zachować wspólność tonów w akordach i unikać wielkich przeskoków. Grając zaś te przejścia na organach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

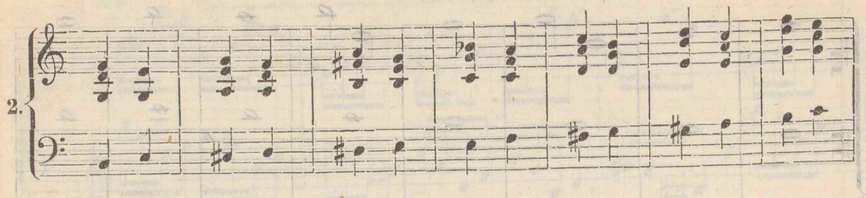
Uczeń zacznie od 1-go numeru przykładu *A*, przegra cztery takty, potém od 4-go będzie wracał na powrót, później przyjmie następne numera i tak łącząc i przechodząc na różnych oktawach fortepianu oswoi się ze stosunkami tonów C, G, F major i A, E, D minor.

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

Modulowanie czyli przejście w tony jest tém 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.







§ 57. O marszach harmonicznych.

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

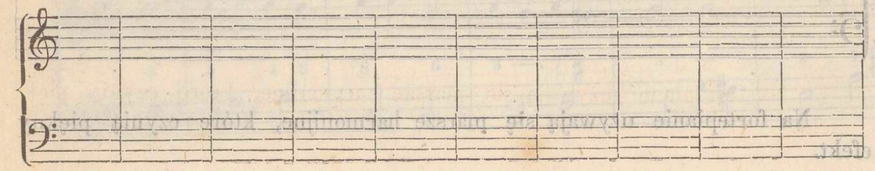


Basy mogą przyjmować różne formy na dół lub do góry, harmonia musi się do nich stosować i dobrze łącząc akordy, również symetrycznie postępować. Ponieważ trudno jest zachować symetryczność, a zatém rzeczy zabronione, jako następstwo kwint lub oktaw, których częstokroć niepodobna jest uniknąć w takich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

Harmonia na danym basie.

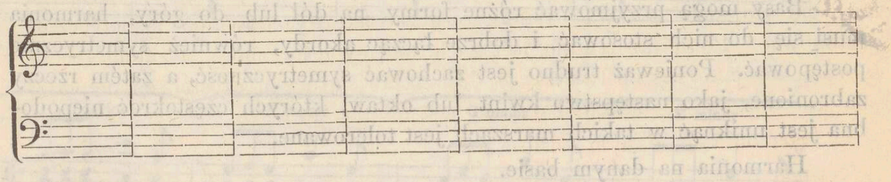


Uczeń przełoży to na fortepian dla wprawy w kluczach.



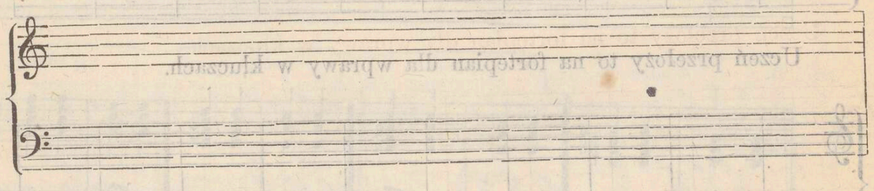


Przełożyć na fortepian.



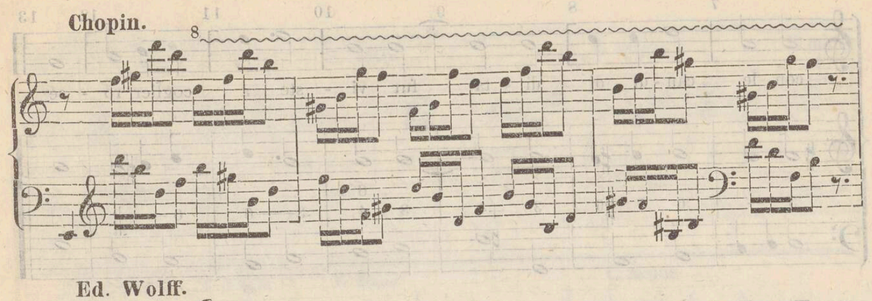


Przełożyć na fortepian.

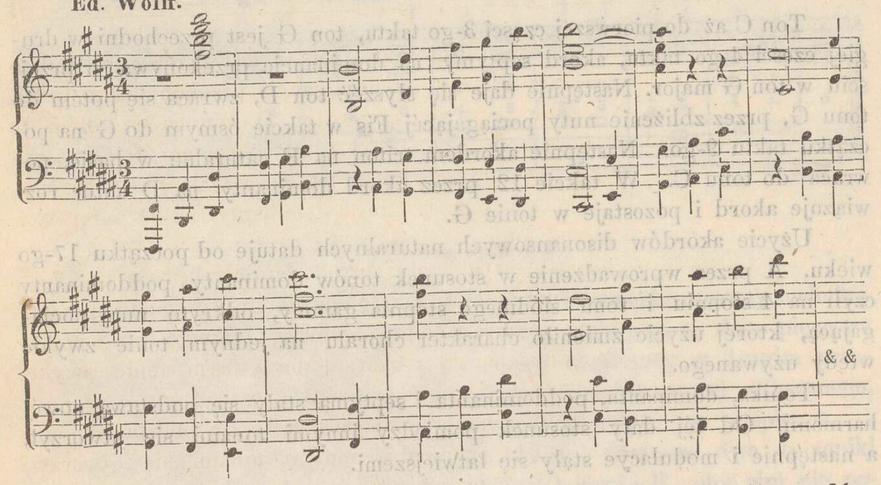


Na fortepianie używają się marsze harmonijne, które czynią piękny efekt.

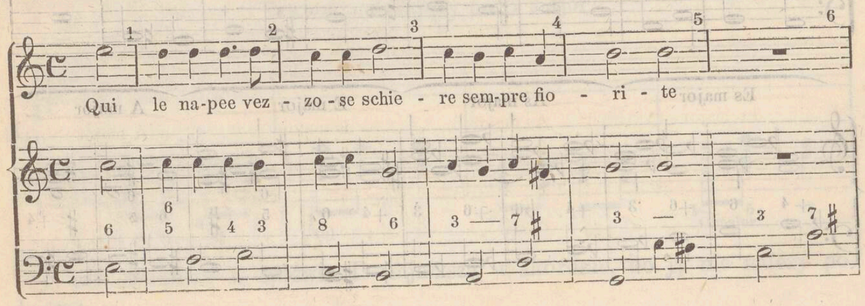
Chopin.



Ed. Wolff.



Wiadomo nam jest z historyi muzyki, że do czasów Klaudiusza *Monteverde* dyrektora muzyki rzeczypospolitéj Weneckiéj, 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, przedstawionéj w r. 1607, w Mantui.





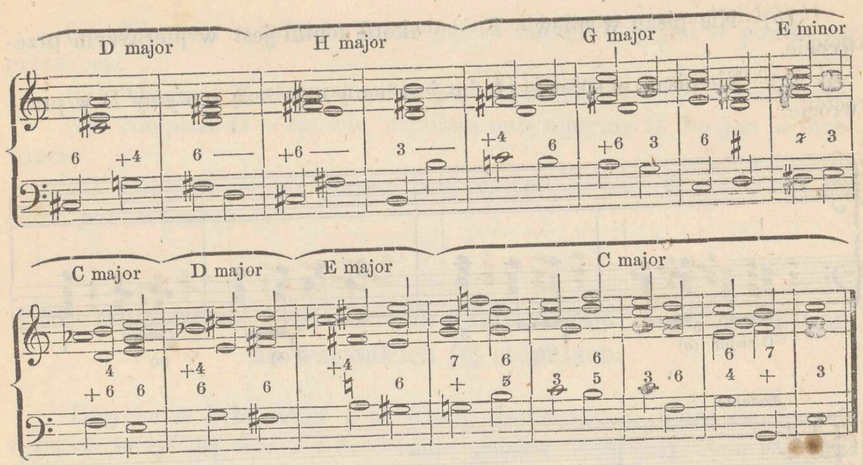
Ton C aż do pierwszéj części 3-go taktu, ton G jest przechodni w drugiéj części 4-go taktu, akord septymy na dominancie przekonywa o przejściu w ton G major. Następnie daje się słyszéć ton D, zwraca się potém do tonu G, przez zbliżenie nuty pociągającéj Fis w takcie ósmym do G na początku taktu 9-go. 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, któréj użycie zmieniło charakter choralu na jednym tonie zwykle wtedy używanego.

Tonika, dominanta, poddominanta i septyma stały się podstawą nowéj harmonii. Od téj daty stosunek pomiędzy innymi tonami się utworzył, a następnie i modulacye stały się łatwiejszemi.

Przykłady przejścia czyli modulacyi.





Ćwiczenie.

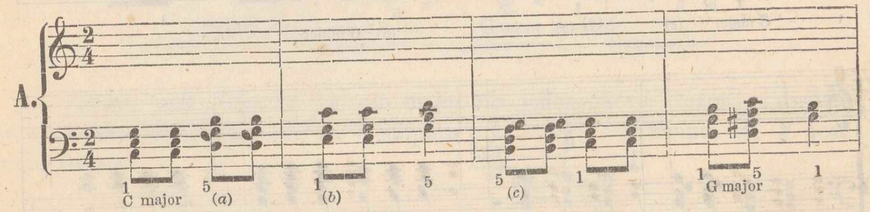
Uczeń na danéj poniżéj harmonii czyli towarzyszeniu utworzy melodyę. W pierwszym przykładzie A, jest cztery nuty raz wiązane, dwa pierwsze akorda są toniki, dwa drugie akorda septymy dominanty w drugim przewrocie. Nie należy pisać D w melodyi podług prawidła wyżéj wskazanego, że nie może być najniższy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

W drugim takcie jest tylko trzy akordy, pierwsze dwa są toniki w pierwszym przewrocie, nie należy pisać w śpiewie E, aby tém nie podwajać najniższéj 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 pisząc śpiew mieć w pamięci wyłożone prawidła, co do przewrotów akordów i które tony mogą się podwajać a które nie.

Frazes modulujący na 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, bo jest nutą najniższą septymy D w przewrocie.



(*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 jéj stopniach.

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

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

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



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

Gamma minor ma dwa akordy minor, składające się z pierwszéj tercyi minor, drugiéj major, opierają się one na 1 i 4 stopniu.



Oprócz tych akordów gamma major ma jeden akord złożony z dwóch tercyi minor, opierający się na 7 stopniu 

kwinta H, F jest zmniejszona.

I ten akord zowie się triton, ponieważ składa się z trzech równych tonów.

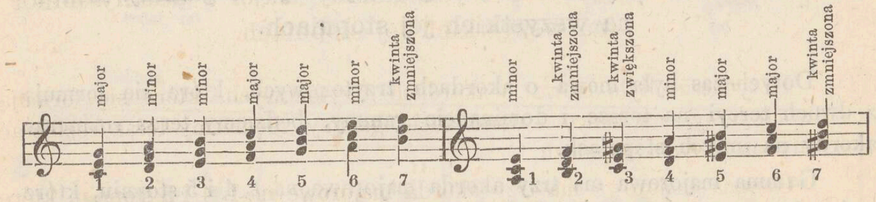
Gamma minor ma dwa akordy na 2 i 7 stopniu, które do akordów

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



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

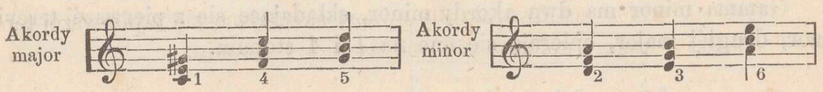




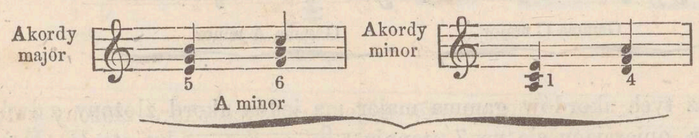
§ 59. O charakterze siedmiu akordów na tonach gammy major i minor.

Widziemy z powyższego wykazania, że każda gamma ma siedm akordów trzytonowych rozmaitéj natury, z których dwa akorda na tonice i dominancie najgłówniejszą grają rolę, inne akordy są poniekąd pomocnicze. Wiemy z przeszłych lekcyi, 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 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 zmniejszonéj, w gammie major, opierający się na 7 stopniu, równie téż w gammie akordy minor, opierający się na 2 i 7 stopniu, są akordami przechodniemi i uderzone wymagają nieodbicie rozwiązania.

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

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

Poznanie akordów gammy minor i gammy major skłania nas do powtórzenia o modulacyi téj ważnéj i bogatéj gałęzi nauki muzyki.

§ 60. O praktyczném 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.



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, tercyą 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.

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

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



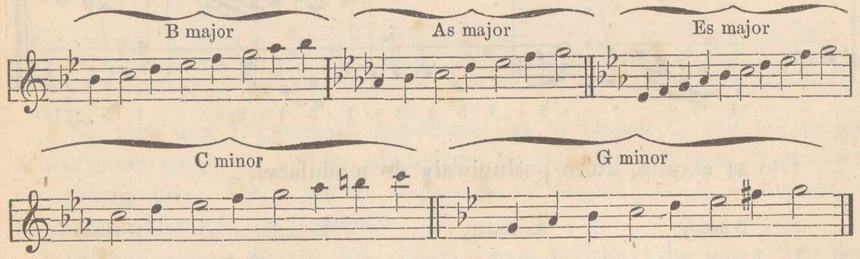


§ 61. O przechodzeniu czyli modulacyi z gammy minor na inne tony.

Gamma minor ma dwa akordy minor na 1 i 4 stopniu. Gamma major ma również trzy akorda 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.



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

Następne przykłady przekonają o tém cośmy wyłożyli.

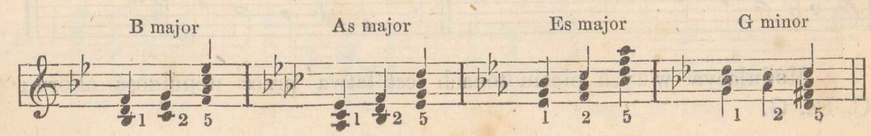








Oto są akorda, które posługiwały do modulacyi.



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 większéj kompozycyi.

Wskażemy przykładami niektóre praktyczne sposoby.

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

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

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

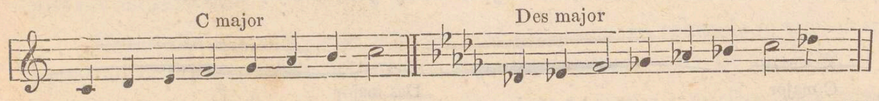
b) Na ton o sekundę major w dół i w górę, naprzykład z tonu C major na ton D lub B.

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

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

LEKCYA X.

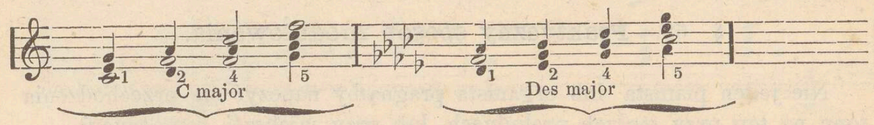
§ 63. O modulacyi na sekundę minor to jest z tonu C na ton Des.



W tych dwóch gammach wspólność jest w tonach C i F, — to jest w pierwszéj gammie, tonika odpowiada tonowi atrakcyjnemu czyli czułemu 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.

Jeżeli zechcemy modulować z tonu C major na Des major, użyjemy do tego akordu toniki i septymy dominantowéj; wiemy, że te dwa akordy zawierają 6 tonów gammy. Pozostaje jeden ton to jest na 6 stopniu gammy. Dodamy inny akord, który ten ton zawiera to jest albo akord na 2 albo na 4 stopniu.



W akordach tych widzimy, że ton C znajduje się w akordzie na 1 i 4 stopniu gammy C major. W gammie Des, C jest tylko w akordzie septymo dominanty; można dla połączenia tych dwóch tonów użyć którykolwiek z tych dwóch akordów C major i przez wspólność tonu C w akordzie septymo dominantowym tonu Des, można zlać z sobą te dwa tony tak różne, bo ton C niema nic w kluczu, gdy przeciwnie Des ma pięć bemolów.

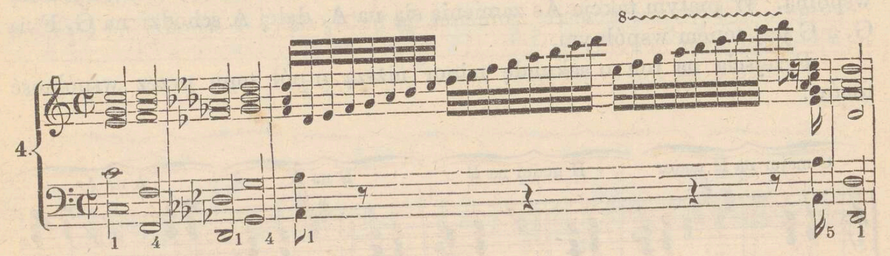
W przykładzie Nr. 1 modulacya się dopełnia przez wspólność tonu C akordu toniki i na 4 stopniu gammy C major z tonem C w akordzie septymy na dominancie tonu Des major, który jest tercyą akordu.



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.



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.



Tu się odbyła modulacya 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 dominantowéj 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 możebném.

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

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

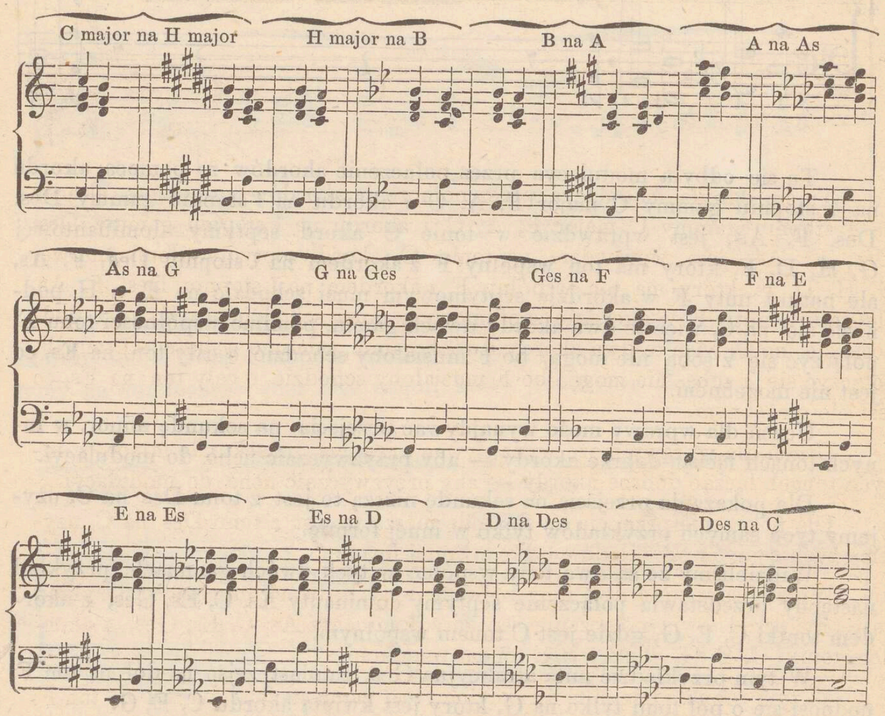
W tym przykładzie nuta atrakcyjna Ges, zamiast zejść na dół na ton F, podnosi się o pół tonu tylko na G, który jest kwintą akordu C, E, G.



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

W modulacyi przy użyciu akordów septymo-dominantowych z tonami czułémi, 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 takcie Es zamienia się na E, Ges na G, C zostaje nutą wspólną. W piątym takcie As zamienia sią na A, daléj 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.



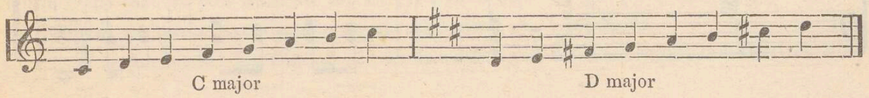
Przejścia na ton o sekundę minor wyższą o pół tonu.



Te przejścia radzimy przegrywać na fortepianie kilka razy, aby one spamiętać, mogą one służyć do improwizacyi w razie potrzeby, i ucho z niemi 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.



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

Utworzywszy z tych tonów akordy trzytonowe, postrzegamy cztery akorda, mające wspólne tony oznaczone białemi nutami.



Te przejście jest za pomocą toniki i septymo dominanty następnego tonu D. Dwa tony E, G w obu akordach są wspólne.

W tym przykładzie A łączenie tonów jest za pomocą akordu dominanty tonu C—G, H, D i akordu toniki D tonu, D Fis A. Ton D jest wspólnym.

Preludium na organ.



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 należyć. Akordy minor i major dobrze użyte, pomagają do przejścia i ozdabiają harmonię.

(b) Akord septymy zmniejszony w D minor Cis, E, G, B na pedale D [1]).

(c) Ten sam akord septymy zmniejszonéj 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 — daléj od G idą tony chromatycznie na dół.

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

W przechodzeniu tonów nie koniecznie jest używać wprost akordów roz-

---

[1]) Pedałem 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.



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 takcie używamy różnych przejść przelotnych.

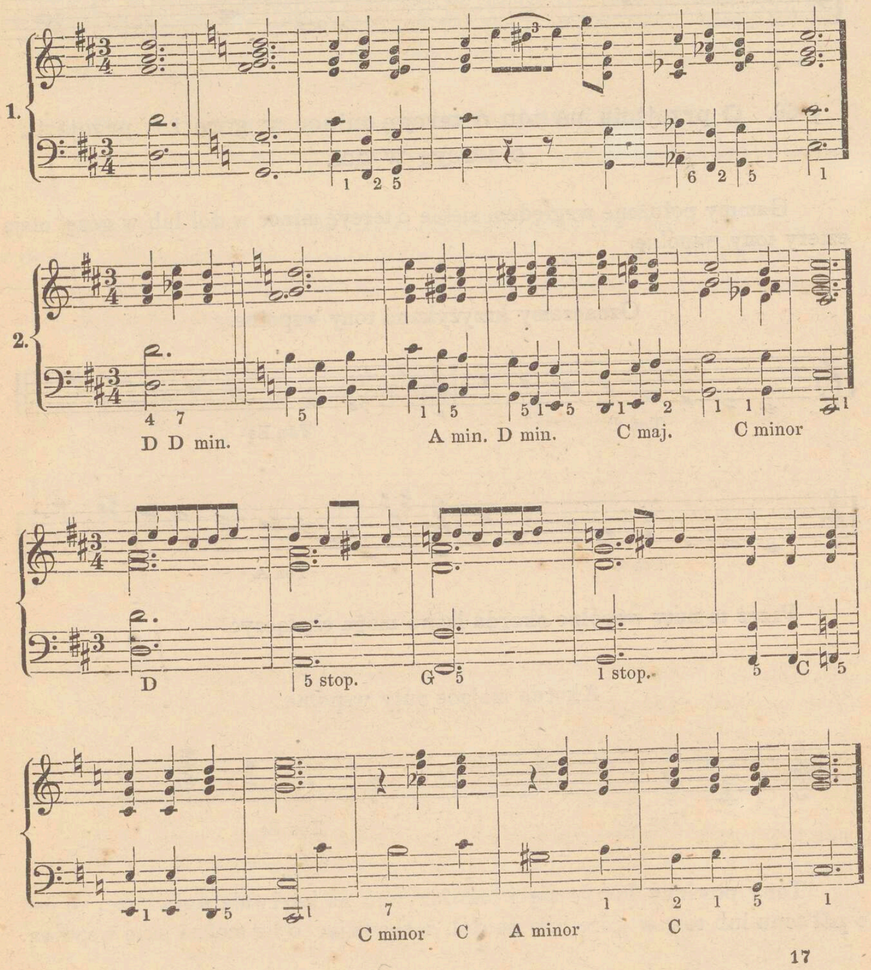


W tym przykładzie *B* zamiast przejścia prostego z C major na ton D major, modulacya idzie na ton G major, potém uderza się akord toniki H, Dis, Fis, i jéj dominanta Fis, Ais, Cis, można uważać te akordy jako należące do tonu Fis major, gdzie akord H, Dis, Fis jest na 4 stopniu.

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

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

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

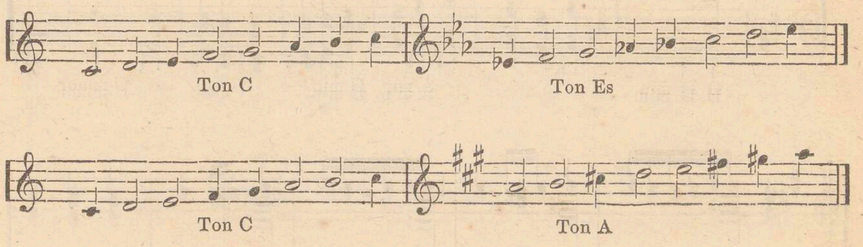




§ 66. O przejściu na ton o tercyę minor w górę i o przejściu o tercyę w dół.

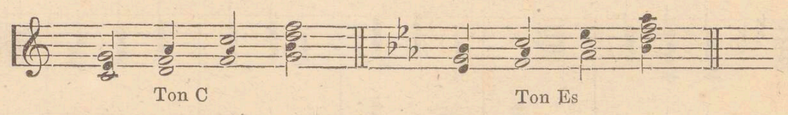
Gammy położone względem siebie o tercyę minor w dół lub w górę, mają cztery tony wspólne.

Oznaczemy krzyżykami tony wspólne.



Przez te nuty wspólne akorda łatwo mogą się łączyć.

Akorda mające nuty wspólne.



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 takcie 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 takcie jest dobrze, bo głosy poruszające się, idą przez tercyę.

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 takcie 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 jednéj i téj saméj 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 téj saméj gammie. Następuje akord septymy dominantowéj tonu Es major, który dobrze się łączy z akordem toniki przez wspólność basu.

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



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 potém 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 tercyę 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.

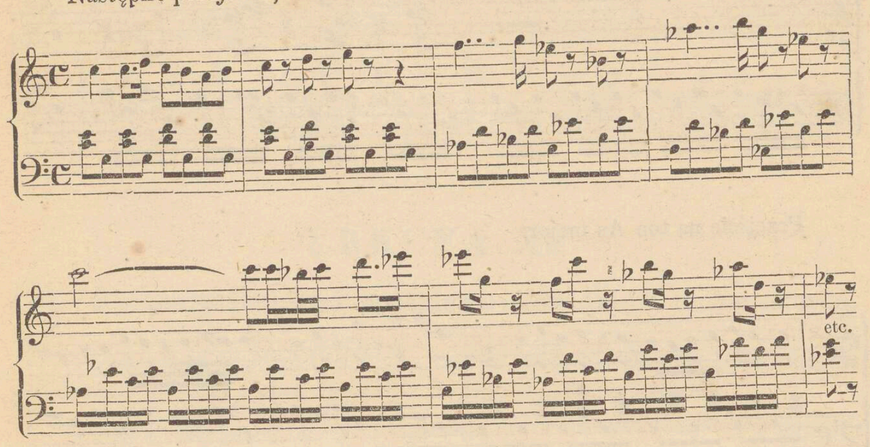
W przykładzie następnym Nr. 2. Chociaż dwa pierwsze akordy nie mają głosu wspólnego, jednak łączenie się i przejście jest bardzo dobre, gdyż tony przechodzą w drugi akord przez pół tony. Dalsze rozwiązanie jest naturalne i nam już znajome.

Przejście czyli modulacya 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.



Przejście na ton A major.



Przejście na ton H major.



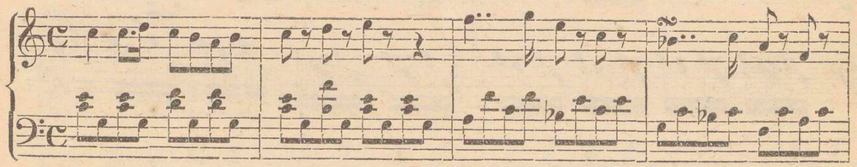


Przejście na ton As major.



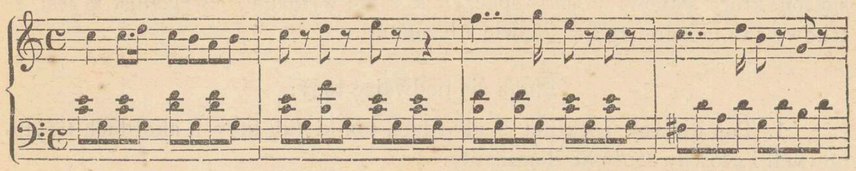


Przejście na ton F major.





Przejście na ton G major.



LEKCYA 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.



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 słabéj części taktu. Samo przedłużenie jest na części mocnéj a rozwiązanie na słabéj części, jakto widzimy w tym przykładzie.

Dla dobrego użycia téj 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 dominantowéj i w ich przewrotach podwaja się ton, który stanowi niejakiś 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. Tercya 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 dominantowéj, nie można więc podwajać tercyi i septymy a nawet kwinty. Szczególniéj 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. Tercya 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, tercya w śpiewie nie jest podwojoną w basie. W drugiéj części taktu, C jest w śpiewie, położyliśmy tercyę 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 téj saméj oktawie co czyni ścisłą harmoniję.

Takt 2. Akord septymy dominantowéj 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 drugiéj części taktu.

Takt 4. Akord septymowy dominanty 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.

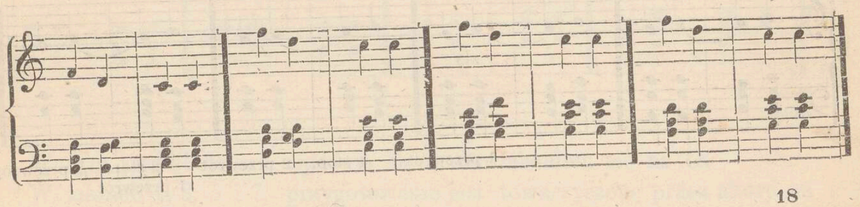
Takt 6. Akord septymy dominantowej w drugim przewrocie D jest najniższym tonem basu. Ta harmonia jest dobra, gdyż H opóźnione w śpiewie przez C, nie znajduje się w basie.

Takt 7. Tu śpiew jest o oktawę wyżej.

Takt 8. Akord septymy dominanty 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.



Ten sam przykład bez przedłużenia.



Drugi stopień gammy ton D opóźnia swoje rozwiązanie.

Takt 1. Akord towarzyszący przygotowaniu w drugiej części taktu, jest septymowy dominanty w pierwszym przewrocie, bo tercya 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.



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



W tym przykładzie ton F się opóźnia.

Przygotowanie jest w 1 i 3 takcie przez akord sep. domin. w drugim przewrocie, rozwiązuje się w 2 takcie na E akord toniki. W piątym takcie akord na 4 stopniu, a w siódmym takcie akord na 2 stopniu w 1 przewrocie. W czwartym takcie akord jest zły bo tercya 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 takcie 2 jest on w pierwszym przewrocie, w takcie 4 zamiast podwojoną nutę główną tercya została podwojoną dla uczynienia harmonij basowéj dobitniejszéj.

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.



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 dominantowéj F major i w rozwiązaniu uważa się za drugi stopień, należący do tonu F major.



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 dominantowéj.

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

We wszystkich tych przykładach objaśniających opóźnienie, użyliśmy nut ćwierć taktowych. Można użyć jakiejbądź 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 $^3/_4$ lub $^3/_6$, gdzie trzecia część taktu jest słaba, przygotowanie opóźnienia może być na trzeciéj części a samo opóźnienie czyli

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

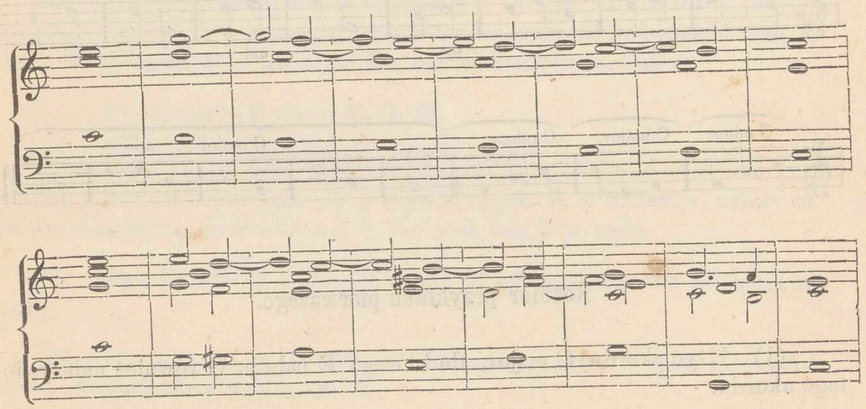
Ten rodzaj opóźnienia tonów o którym tu jest mowa daje nieskończone bogactwo w muzyce, tworzy harmoniję bogatą, wspaniałą szczególnie w poważnej muzyce, na organie lub instrumentach gdzie ton może być utrzymywanym. Na fortepianie wdzięk ten znika, gdyż tony nie mogą się przedłużać dowolnie, a dla nadania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

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



Pierwsze cztery takty tego przykładu są powtórzeniem pierwszego wzoru o opóźnieniach, gdzie tony były łączone; można więc tworzyć appoggiatury kasując łączniki.

Przykłady opóźnienia.



Przez opóźnienie tonów tworzą się akorda disonansowe.

Ćwiczenie.

Uczeń napisze towarzyszenie do podanego śpiewu, gdzie zastosuje prawidła 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 transpozycyą 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 takcie. Można użyć innych przewrotów akordu. W pierwszej części trzeba uniknąć 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.

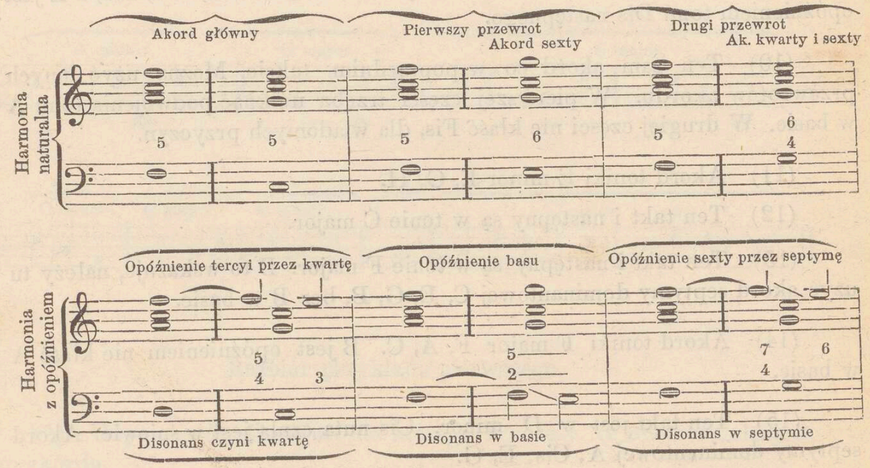
Opóźnienie tonów w akordach zgodnych.

Opóźnienie nuty głównej w trójdźwięku doskonałym.



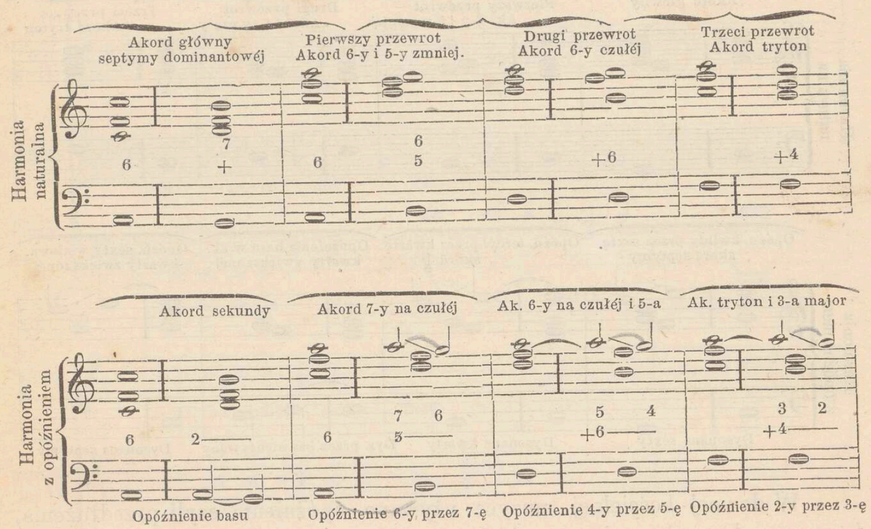
Opóźnienie najczęściej się używa z pierwszym przewrotem. W tych tabelach wzięty jest akord doskonały major, to samo się powtarza z akordem minor i akordem kwinty zmniejszonej.

Opóźnienie tercyi w akordzie doskonałym.

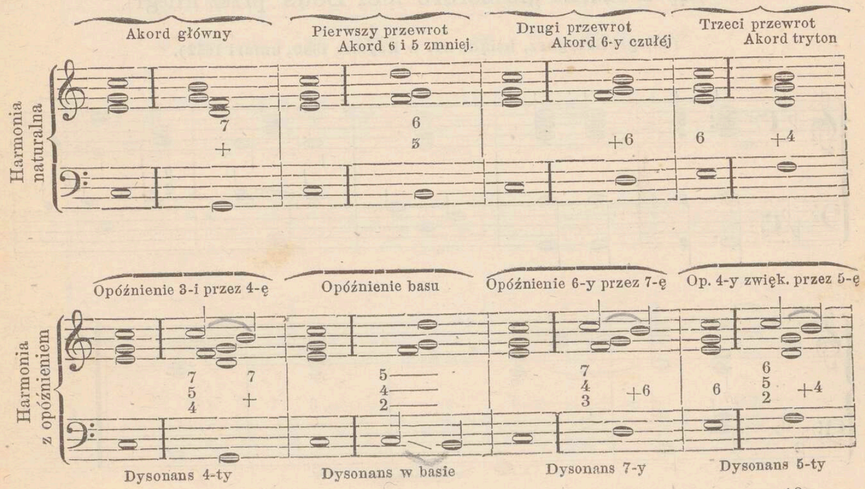


Opóźnienie najwięcej się używa z akordem bez przewrotu.

Opóźnienie tonu głównego akordu septymy dominantowej.



Opóźnienie tercyi w akordzie septymy dominantowej.



Opóźnienie kwinty w akordzie septymy dominantowej.



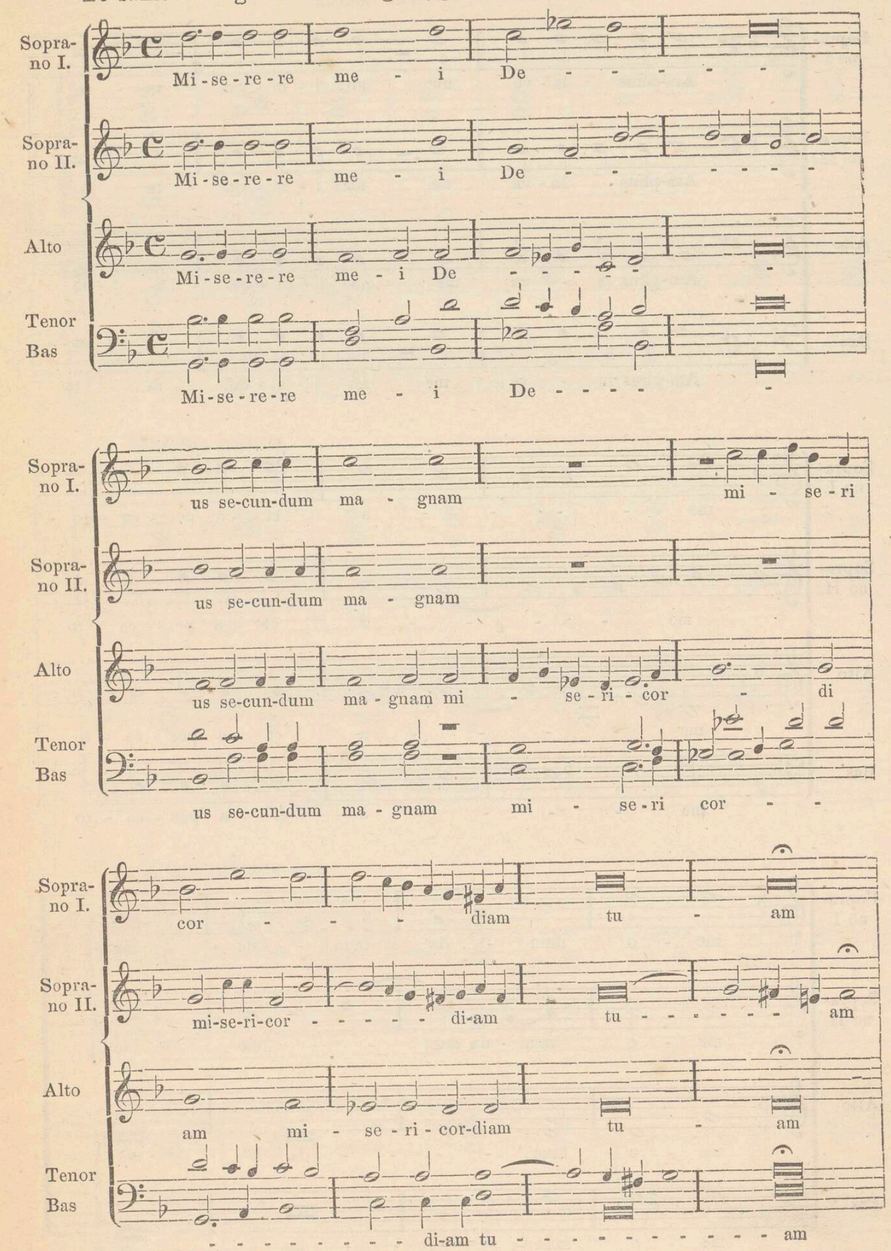
W dawnej kościelnej muzyce używano opóźnienia czyli przedłużenia, i tym sposobem nie znając prawideł nowoczesnej modulacyi najpiękniejsze efekta otrzymywano przez opóźnienia, tworzące disonansowe akorda.

Ustęp z Psalmu „Miserere mei Deus" przez Allegri.

(Allegri Grzegorz, ksiądz ur. w Rzymie 1580, umarł 1652).



To samo na 5 głosów według oryginału.



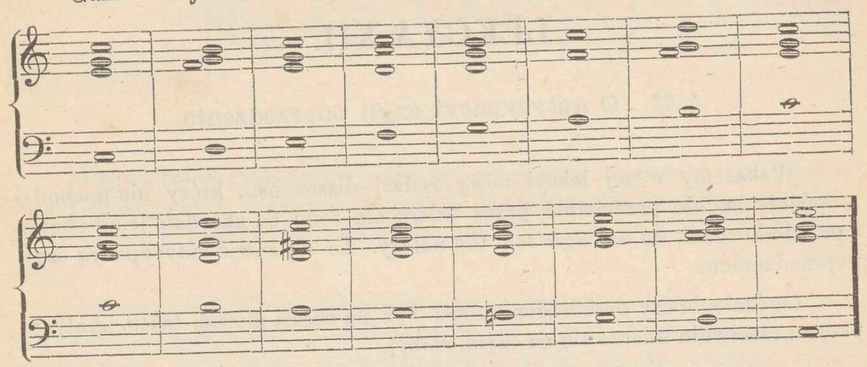
Drugi chór odpowiada.



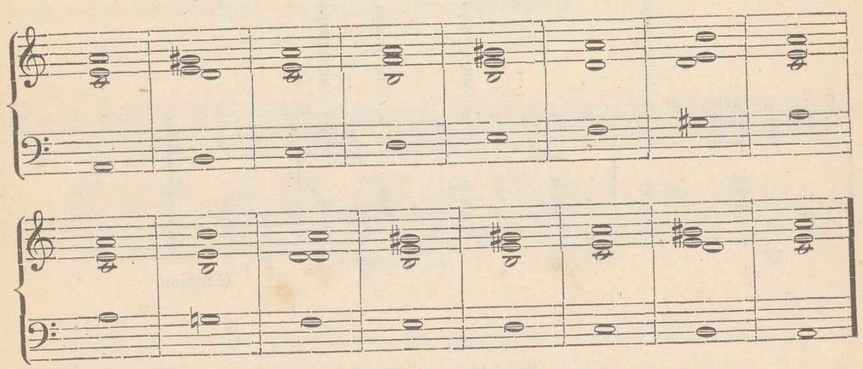


Różne towarzyszenie gammy.

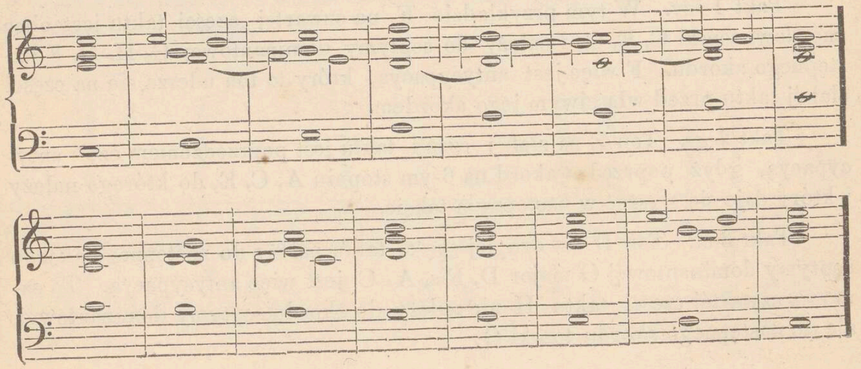
Gamma major.



Gamma minor.



Z przedłużeniem.



LEKCYA XII.

§ 68. O antycypacyi czyli poprzedzeniu.

Wskażemy w tej lekcyi 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 antycypacyą czyli poprzedzeniem.

Opóźnienie czy przedłużenie musi być na części mocnéj taktu. Antycypacya przeciwnie uderza się na części słabéj.



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 antycypacyą, który to ton uderza się na części słabéj taktu przed właściwym jego akordem.

Takt 2-gi. Ton E na słabéj części taktu jest poprzedzeniem czyli antycypacyą, 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 drugiéj części taktu należy do następnego akordu septymy dominantowéj G major D, Fis, A, C, jest więc antycypacyą. To samo na czwartéj części taktu H nie należy do akordu septymy dominantowéj, ale do następnego akordu toniki G.



Wyprzedzanie czyli antycypacya pod względem miarowym jest podobna do nut synkopowych, znanych w ogólnéj nauce muzyki. Synkopy tworzą się nie tylko przez wyprzedzanie akordów, ale i przez przetrzymanie czyli opóźnienie.

Jakeśmy widzieli w tym przykładzie można poprzedzić całym akordem czyli kilką głosami, zawsze jednak trzeba mieć na uwadze, aby ta antycypacya była na słabéj części taktu, inaczéj harmonija czyni przykre wrażenie, co się postrzega 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 słabéj nie odznacza dobrze taktu, odstąpienie od téj zasady czyni muzykę niezrozumiałą. Antycypacya nie może więc być na części mocnéj, 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 drugiéj części taktu ostatni ton E jest antycypacyą następnego akordu.

Takt 2-gi. Akord toniki C, w drugim przewrocie, C w basie nie jest podwojone, bo jest w śpiewie. D jest antycypacyą; w drugiéj 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 antycypacyą, bo należy do akordu. Druga część taktu ma akord toniki A minor A, C, E,—D w śpiewie jest antycypacyą, rozwiązującą się na akordzie następnym.

Takt 4-ty. W pierwszej części akord septymy dominantowej E, Gis, H, D. H jest w śpiewie—C jest antycypacyą, 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 antycypacyą, należy do następnego akordu. Druga część akordu septymy dominantowej G major, H jest antycypacyą 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.





Tu widzimy użytą antycypacyę 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.



Przy użyciu antycypacyi nie trzeba zaniedbywać ogólnych reguł co do rozwiązania tonów czułych akordu septymy dominantowej. Tercya, chociaż przedzielona antycypacyą musi przechodzić na pół tonu w górę, a septyma zniżać się o pół tonu.

Złe rozwiązanie.



Ten przykład już zły, bo tony czułe nie rozwiązują się naturalnie. Tony antycypacyi czyli poprzedzenia można powtarzać, jak to się daje widzieć na następnym przykładzie, lub one powiązać łącznikami, z czego się sformują synkopy.



Antycypacya może przyjąć appoggiaturę i wyższą i niższą.

Bellini opera Puritanie.



W tym przykładzie E w trzecim takcie jest appoggiaturą wyższą, gdyż leży przed D tonem, należącym do akordu—również E w czwartej części tegoż taktu jest antycypacyą. Ton zaś D następny jest appoggiaturą, rozwiązującą się na C następnie. Ten sam przykład można przedstawić z appoggiaturą niższą.



W tym przykładzie ten sam śpiew przedstawia się z antycypacyą F w takcie drugim, i appoggiaturą niższą Cis w takcie trzecim, rozwiązującą się na D. W tymże takcie antycypacya E ma po sobie appoggiaturą H, rozwiązującą się na C w takcie czwartym.

§ 69. O synkopach.

Jeżeli nuta poprzedzająca akord do niéj należący, uderzona na części słabéj taktu nie powtarza się na części mocnéj w tymże lub następnym takcie, wtedy przybiera nazwisko synkopy, jest to prawie to samo co antycypacya związana łącznikiem.



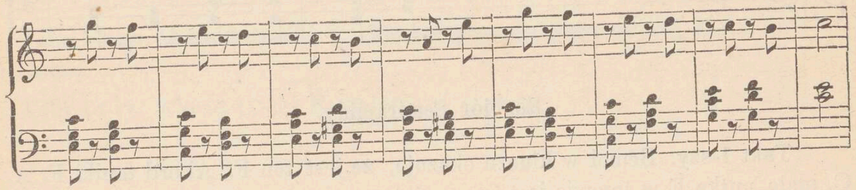
Dla oznaczenia synkopy pisownia się zmienia, to jest, że zamiast powiązania tonów, pisze się jakby się dwie nuty w jedną wartość zlewały, to jest zamiast dwóch raz-wiązanych pisze się nuta ćwierciowa. Nuty powiązane łącznikami nie powtarzają się.



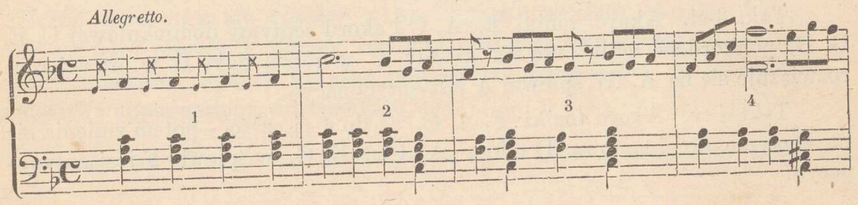
Nie można jednocześnie używać synkop w śpiewie i harmonii, bo tym sposobem uczucie taktu zniknęłoby.

§ 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 mocnemi częściami taktu, lecz się dają słyszeć na części słabéj w równych przerwach, jeżeli ich wartość wyrównywa przerwaniom.



Semiramis Rossiniego.





Rozbiór Semiramidy.

Takt 1-szy. Bemol w kluczu okazuje, że jest ton F. Akord toniki F, A, C, mała nutka E w śpiewie jest appoggiaturą.

Takt 2-gi. Ten sam akord w 4-éj części zmienia się na septymę dominantową F major C, E, G, B, w prawéj ręce w trzech ostatnich nutach A jest antycypacyą.

Takt 3-ci. Akord toniki F, A, C i akord septymy dominantowéj C, E, G, B, w akordzie toniki nie ma kwinty C w górze, gdyż B w prawéj ręce rozwiązuje się na A. W śpiewie A jest antycypacyą.

Takt 4-ty. Akord toniki F, A, C, aż do 4-éj części—potem zmienia się na septymę dominantową D minor A, Cis, E, G, w śpiewie F jest antycypacyą.

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 antycypacyą.

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, Gis, 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 melodyi E, G, są appoggiatury podwójne.

Takt 8-my. Akord toniki i akord septymy dominantowéj C major w ostatniéj części opuszcza się w basie D, bo jest w melodyi.

Takt 9-ty. Akord toniki C major. Druga część wejście do melodyi 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 antycypacyą.

Takt 10, 11, 12, 13 i 14 jest powtórzeniem 1, 2, 3, 4, 5 w wyższéj oktawie.

Takt 16-ty. Pierwsza część taktu akord toniki F major. W śpiewie tony G, B i E, G są podwójnemi appoggiaturami. Trzecia część taktu akord na 4-m stopniu gammy F major B, D, F, w śpiewie Cis, E są podwójnemi 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 dominantowéj, są tu tony przechodne.

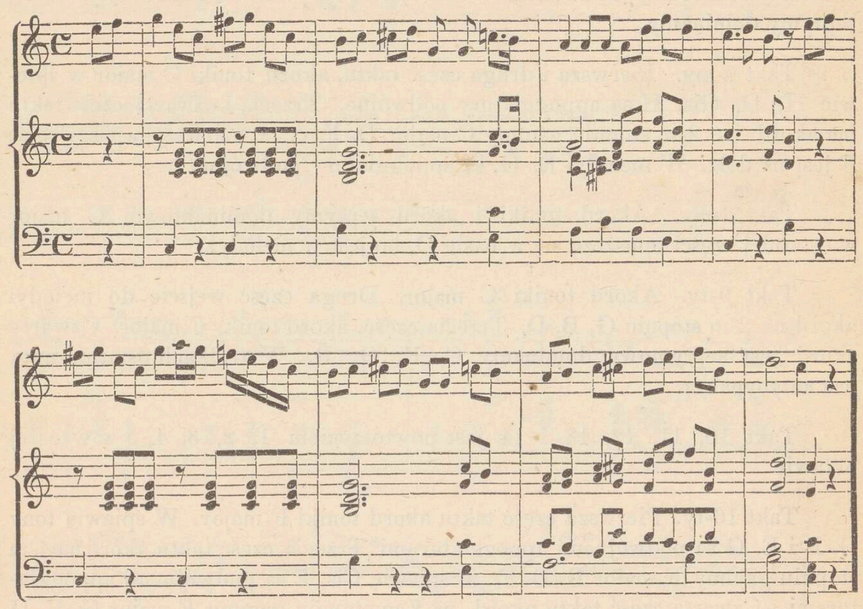
Takt 18-ty. Akord toniki F major.

Ćwiczenie.

Uczeń może uczynić rozbiór z następnego przykładu Mozarta, który posłuży za wzór prostéj i pięknéj melodyi, również jako towarzyszenie na fortepianie śpiewowi. Należy wskazać akorda, tony harmonijne, przechodnie, antycypacye i appoggiatury, oraz końcówki.

Radzimy też dla wprawy przełożyć ten śpiew z towarzyszeniem na ton G major.

„Flet Zaczarowany'' Mozarta.



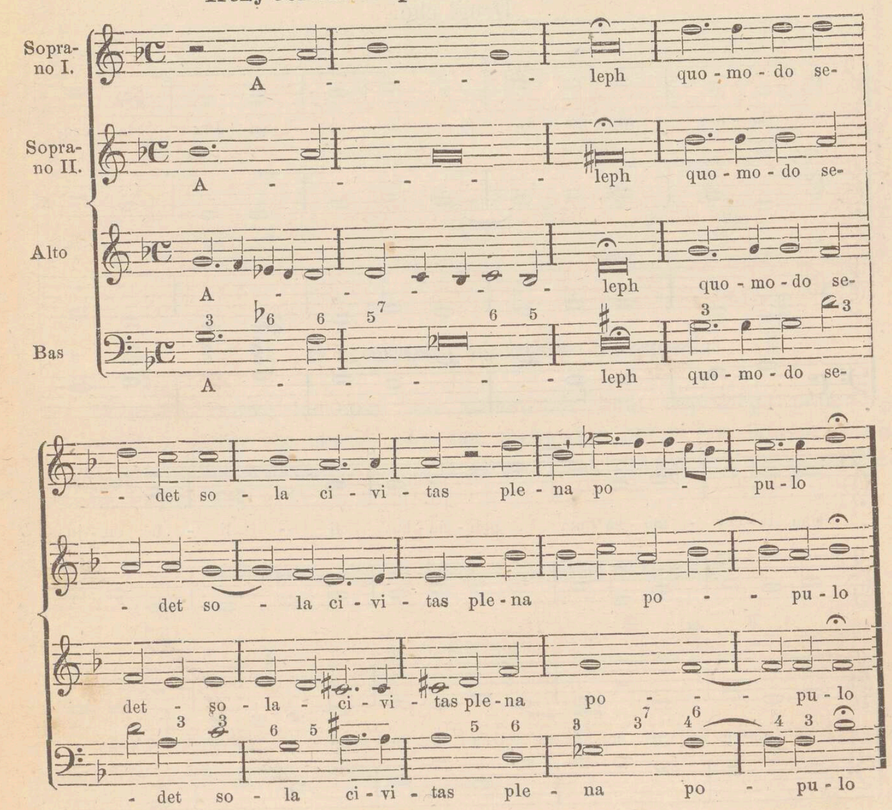
Na dowód ile geniusz może zgadywać i wyprzedzać przyjęte prawa, zamieszczamy tu niektóre wyjątki z utworów XVI wieku. Widzieliśmy z historyi postępu harmonji, że użycie interwalu septymy na dominancie zostało wprowadzone przez Monteverde, w początku XVII wieku z rozwiązaniem na akordzie toniki, co utworzyło końcówkę a razem pewną symetryą w muzyce, przerwanie myśli lub jéj 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 antycypacyi czyli poprzedzenia, bardzo często używanego w kościelnéj 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 sexty 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 sexty.

Treny Jeremiasza przez Palestrina.



To samo na cztery głosy.

Treny Jeremiasza przez Pierluigi Palestrina.

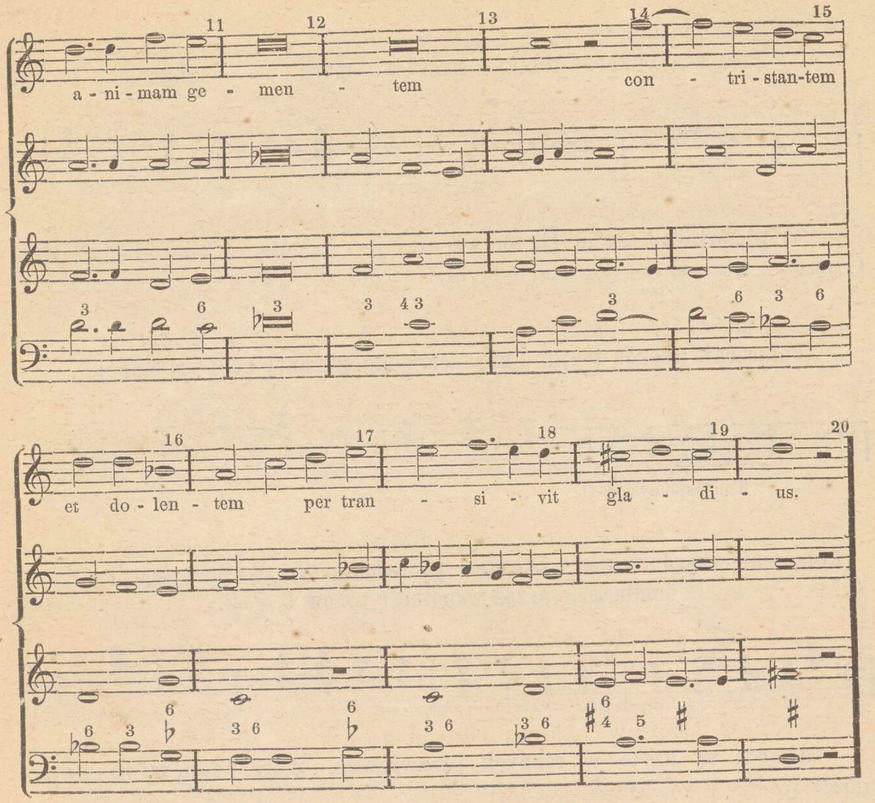


Drugi przykład przedstawia się we wzniosłéj muzyce Palestriny introdukcyi do *Stabat Mater*, gdzie pomimo akordów przechodnich nigdzie nie widać prawdziwéj modulacyi, jaką teraz pojmujemy. Palestrina chciał wyrazić boleść Matki. Jako geniusz odstąpił od prawideł w tym czasie używanych i aby silniéj odmalować 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.





§ 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 takcie 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-ym takcie G. jest na dole.

Połączenie akordu toniki z akordem poddominanty na 4-ym stopniu.



Połączenie akordu toniki z akordem poddominanty i akordem septymy na dominancie przez wspólność tonów C, F, G.

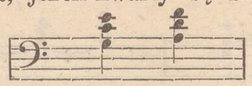


Akorda są użyte w różnych przewrotach, które uczeń łatwo poznać może.

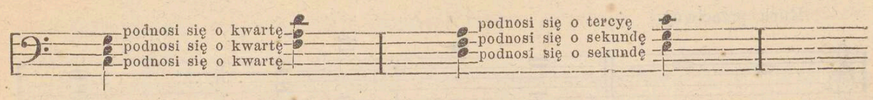
Połączenie przez kwintę jest niemożliwe, bo niema nut wspólnych. Dwie kwinty naprzykład C, G i D, A iść po sobie nie mogą; łatwo się przekonać, jak ich uderzenie razi ucho. Znośne jest to następstwo, kiedy te akordy weźmiemy w ich przewrotach, gdyż kwinty C, G i D, A zamieniają się na kwarty G, C i A, D i będąc w wyższych głosach są znośne dla ucha:



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 klasycznéj, jednak jest tolerowane na fortepianie lub organie.



W tym przykładzie, chociaż głos górny robi przeskok o kwintę, w 1-szym takcie następstwo jest dobre, bo drugi akord jest w 1-ym przewrocie, w drugim przewrocie użyty akord nie byłby przyjemnym, gdyż kwarta znalazłaby się na dole i skok tonów nie byłby łatwy do wykonania. Jednak można tego użyć, jeżeliby akord toniki następował.



W tym przykładzie następstwo akordów jest dobre, bo akord D, F, A, użyliśmy w pierwszym przewrocie i następnie wchodzimy w akord toniki, w drugim przewrocie, w końcu akord sept. dominantowéj, i akord toniki.

§ 72. O ukrytéj kwincie i ukrytéj oktawie.

Mówiliśmy, że łącząc dwa akordy trzytonowe, złożone z tercyi i kwinty, które nie mają wspólnego tonu, trzeba użyć drugi akord w przewrocie dla uniknienia następstwa kwinty. Teraz się daje postrzegać, że używając pierwszy akord w przewrocie, a drugi w naturalnéj pozycyi trafiamy na nową rzecz zabronioną w ścisłéj harmonii i którą unikać należy, to jest kwint i oktaw ukrytych, które się tworzą, gdy dwa głosy postępują w kierunku równoległym, z interwalów zgodnych na interwale zgodne kwinty lub oktawy.





Kwinty i oktawy na tych przykładach stają się widocznemi przez diatoniczne wypełnienie nutkami przejścia głosów. W instrumentalnéj muzyce kwinty i oktawy ukryte dozwolone są w dwóch głosach:

1° Kiedy jeden głos wyższy posuwa się stopniowo o pół tonu, a drugi idzie przez odleglejsze interwale.

2° Kiedy obadwa głosy przeskakują interwale stopniowo i akorda rozwiązują się na dominantę lub tonikę.



Dla uniknienia kwint i oktaw ukrytych trzeba się starać, aby głosy szły w przeciwnym kierunku—jak to daje się na przykładzie.

§ 73. O fałszywém rozwiązaniu tonów czyli krzyżowaniu (fausse relation).

Kilkakrotnie już mówiliśmy o łączeniu akordów, że najwięcéj starać się potrzeba, aby tony wspólne się znajdywały albo też żeby głosy, podnosiły się albo zniżały o najbliższy interwal 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 któréj 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 tercyę na Cis, również daléj jest niedobrze, bo przeskoki są trudne do wykonania w śpiewie, dla tego, że w głosach wspólna nuta nie była właściwie zachowana.

Wypada więc pisząc 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 niżéj z pierwszego przewrotu

akordu, przechodzimy na akord naturalny toniki w drugim tonie,— w którym mamy pozostać.



Ten sam przykład ze śpiewem.



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.

Część pierwsza.

xx00354073527

Część druga.

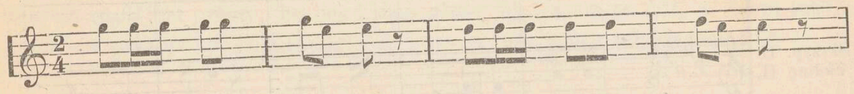
LEKCYA XIII.

§ 74. O partyi czyli harmonii na duet, trio, kwartet i t. d.

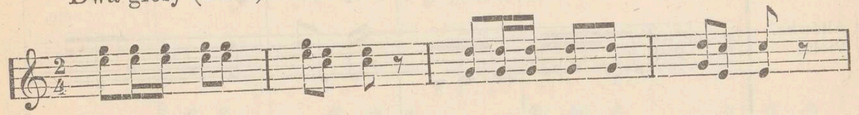
Muzyka może być jednogłosowa, co stanowi melodyą, może być z kilku głosów wzajemnie sobie towarzyszących i to jest harmonią: Z dwóch głosów duet, z trzech głosów, trio; czterech, kwartet; pięciu, kwintet; sześciu, sextet i t. d., a nakoniec chór śpiewu, gdzie pierwotne głosy akordów są podwojone, potrojone i t. d. lub grane przez instrumenta orkiestry.

Użyjemy za przykład kilka taktów Rossiniego:

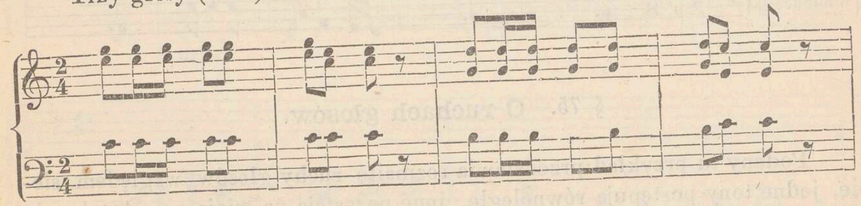
Jeden głos (Solo).



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 męzkie.

Jeszcze te cztery głosy dzielą się na pośrednie, jako to: soprano, mezzo-soprano; 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 równolegle, 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° Ruch *równoległy*, zowie się ten, kiedy tony harmonii, zachowują równoległą z sobą pozycyę.

2° Ruch *prosty* czyli jednostajny, kiedy głosy poruszają się w jednym kierunku.

3° Ruch *uboczny* czyli ukośny, kiedy jeden lub dwa głosy pozostają na miejscu, a inne idą w górę lub na dół.

4° Ruch *przeciwny*, kiedy głosy jednocześnie idą w przeciwnym kierunku.



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.

Ćwiczenie.





Wskazaliśmy w przykładzie pod basami tony akordów i przejścia dla ułatwienia wynalezienia 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, potém zwróci się do podanego tematu i zakończy finałem, może nawet poprzedzić małą introdukcyą, gdzieby dany przykład przebijał 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 jednéj oktawy na nogi zwana pedałami, że się gra na niéj nogami; przytrzymany klawisz nogą wydaje dźwięk ciągły 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 jéj dominancie.



Takt 1. Akord toniki C major. Druga część taktu akord septymy dominantowéj G, H, D, F, C w basie jest obce akordowi i jest pedałem.

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 dominantowéj 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 prawéj ręce, a akordy są w lewéj. Pedał C jest niezmienny i jest najniższym tonem.

Użycie pedału, nie jest to rzeczą nieodbicie 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.



Pedał czyli bas stały powinien być użyty:

1º Na początku jakiegoś okresu.

2º Rozpoczynać się musi od harmonijnego akordu.

3º 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 uniknienia ciągłych kwint rażących ucho, trzeba te akordy pisać w pierwszym przewrocie.



B) Można użyć w takim przejściu akordów pedału dominanty, ale pierwszy akord musi być zgodny z padałem 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 któréj zostawać chcemy.



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 dominantowéj 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 dominantowéj G major, pedał C jako septyma akordu.

Takt 4. Akord septymy dominantowéj 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 drugiéj części taktu D jest odjęte, bo jest w śpiewie.

Takt 3. W pierwszéj 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.

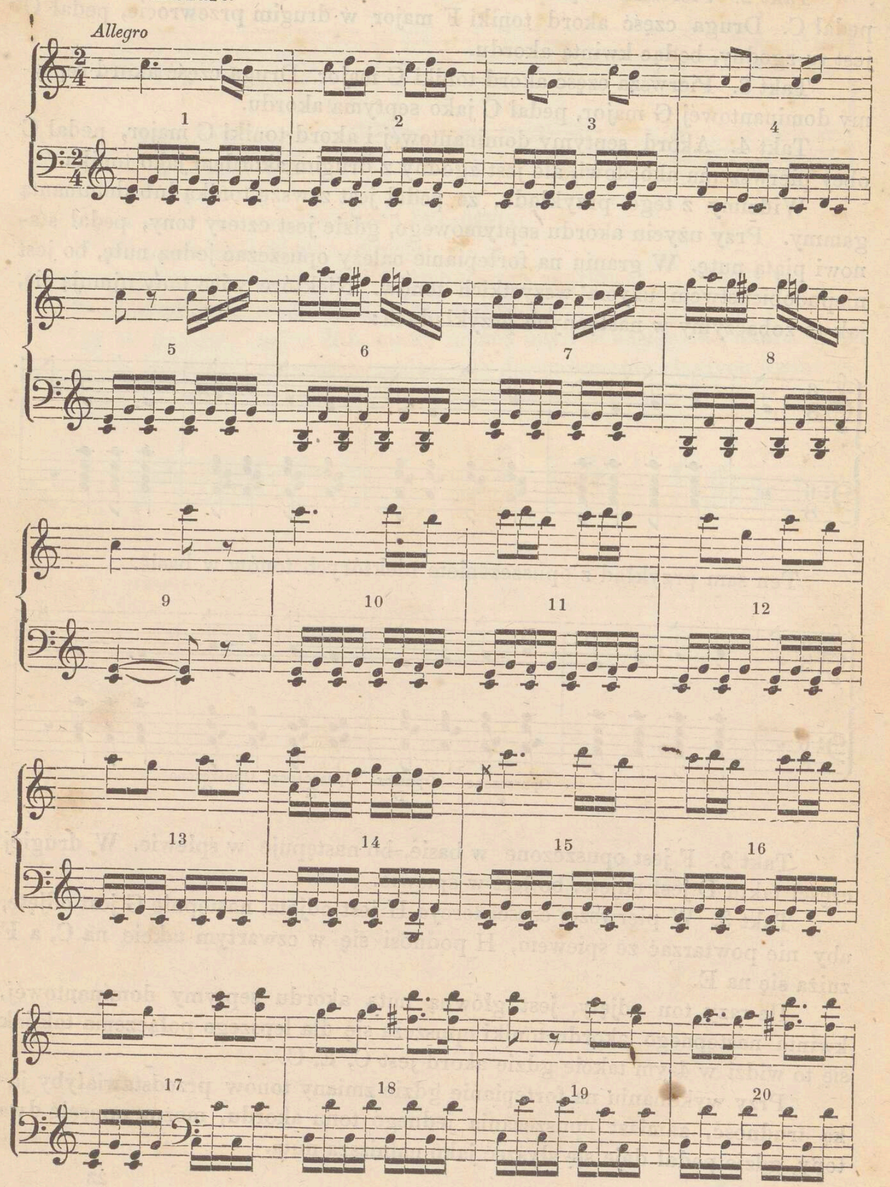
Ile razy ton odjęty, jest główną nutą akordu septymy dominantowéj, kwinta następnego akordu toniki opuszcza się dla lepszego połączenia tak jak się to widzi w 4-ym takcie gdzie akord jest C, E, C.

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 aryi z „Fletu Zaczarowanego".

Mozart.

Allegro







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, potém 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 wyższéj oktawie.

Takt 17. Pierwsza część taktu akord toniki. Druga część w basie C razem z A, C w prawéj ręce tworzą akord na 2-im stopniu gammy G major A, C, E, kwinta jest opuszczona. Ostatnie tony H, G, są podwójnemi tonami przechodniemi.

Takt 18. W takcie 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 należyć do tonu E minor, gdyż w poprzednim takcie nieznajdujemy tonu Dis czułéj nuty gammy, tylko jest D naturalne. Druga część taktu jest tak jak w 17-ym takcie.

Takt 20. Podobny do taktu 18.

Takt 21. Akord toniki G major G, H, D, w końcu taktu zmienia się akord na septymę dominantową tonu G major D, Fis, A, C.

Takt 22. Te same akordy toniki i septymy dominantowéj. W końcu taktu zmienia się akord na septymę dominantową tonu E minor H, Dis, Fis, A.

Takt 23. Pierwsza część akord toniki E minor E, G, H, potém septyma dominantowa H, Dis, Fis, A. W drugiéj części taktu akord E minor. Następnie akord na 2-im stopniu tonu G major A, C, E, bez kwinty E.

Takt 24. Akord septymy dominantowéj 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 dominantowéj téj saméj gammy.

Takt 28. Akord toniki G, H, D bez kwinty D.

Takt 29. Akord septymy dominantowéj 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 antycypacyą następnego akordu.

Takt 31. Akord toniki G major G, H, D, w śpiewie E, Fis, A, E, są tonami przechodniemi.

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 dominantowéj 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 dominantowéj C major. Podobne są do tych, które już rozbieraliśmy.

Takt 44. Akord toniki i sept. dominant. Dwa tony końcowe należą do akordu sept. domin. tonu A minor E, Gis, H, D.

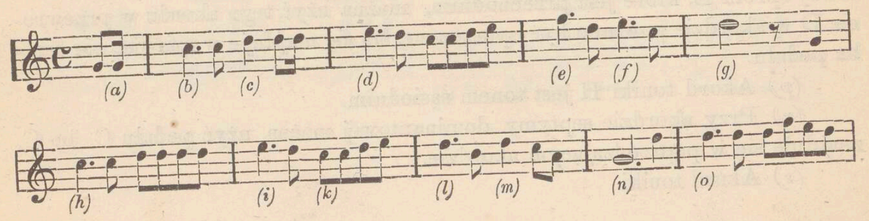
Takt 45. Pierwsza część taktu akord toniki A, C, E, akord sept. domin. E, Gis, H, D. Druga część akord toniki A minor aż do F, gdzie jest akord na 2-im stopniu gammy C major D, F, A.

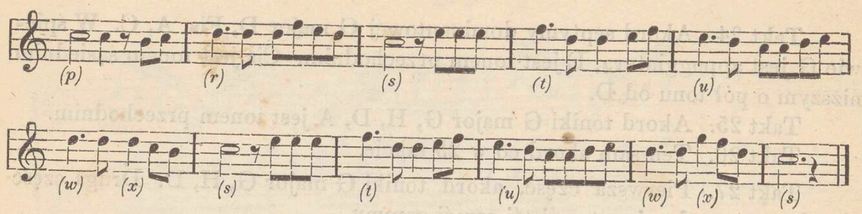
Takt 46, 47, 48 i 49, były podobne takty rozbierane.

Ćwiczenie.

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 dominantowéj 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 dominantowéj 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 spiewie jest bez towarzyszenia, jak na początku śpiewu.

(h) Akord toniki, D w śpiewie wymaga akordu septymy dominantowéj z pedałem do woli.

(i) E w śpiewie akord toniki, D jest tonem przechodnim.

(k) C może być towarzyszone przez akord toniki, ale jest lepiéj 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, lepiéj od innych.

(m) Na tony śpiewu D, C, A, użyć septymy dominantowéj 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 dominantowéj 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 dominantowéj 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 lepiéj 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 dominantowéj.

(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, Gis, H, D, a od téj nuty akord A, C, E. Nie należy brać pedału w modulacyach przechodnich.

(w) Zwraca się śpiew do tonu C, akord na drugim stopniu w pierwszym przewrocie.

(x) Akord septymy dominantowéj tonu C major.

Uczeń może użyć różnéj 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 podwajać ze śpiewem niemożna.

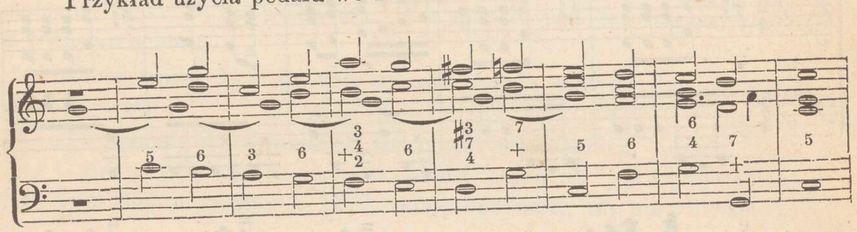
Marsz Turecki, Beethoven.





Uczeń zrobi rozbiór z wykazaniem pedałów nut przechodnich i modulacyi.

Przykład użycia pedału we środku.



Pedał wewnętrzny w akordach.

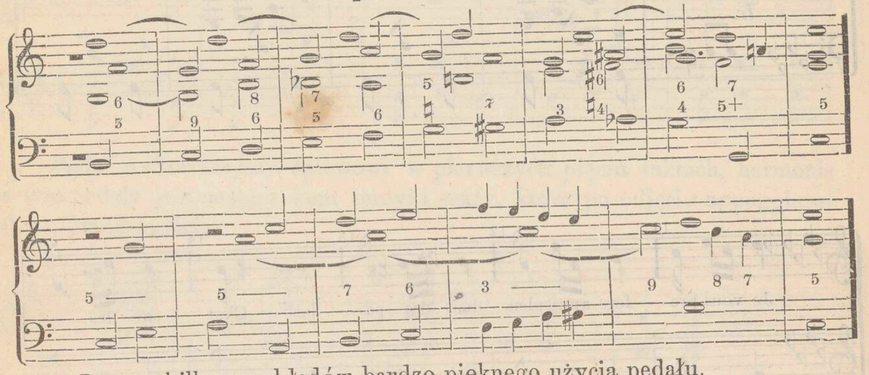
Requiem, Cherubiniego.





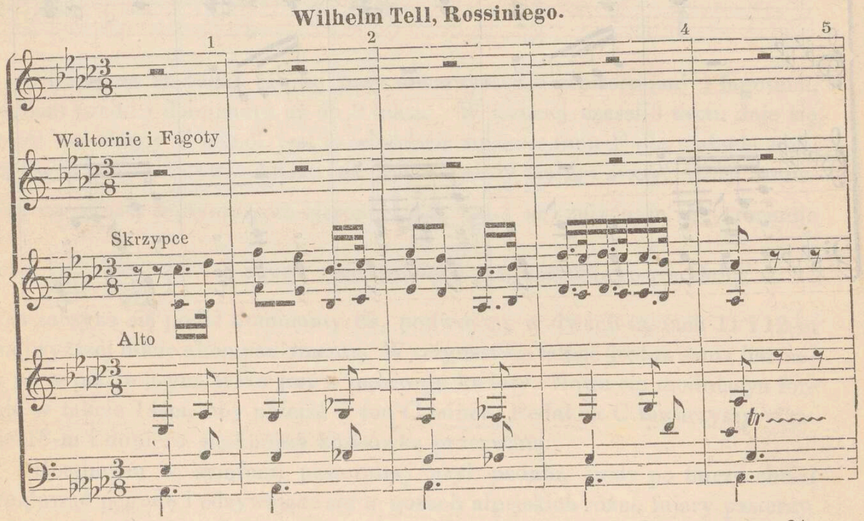
Oprócz toniki i dominanty, inne tony mogą być użyte za pedał.

Śpiew na organ.



Jeszcze kilka przykładów bardzo pięknego użycia pedału.

Wilhelm Tell, Rossiniego.

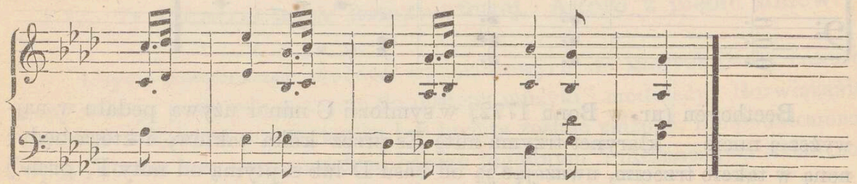


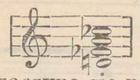






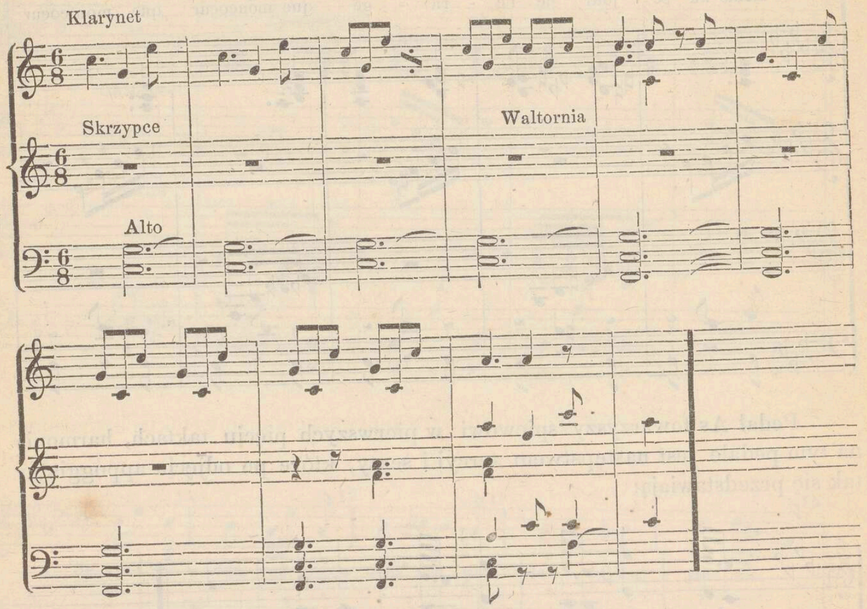
Pedał As towarzyszy śpiewowi w pierwszych pięciu taktach, harmonia na tym pedale jest następstwem tercyi i sexty, które po odjęciu appoggiatur tak się przedstawiają:



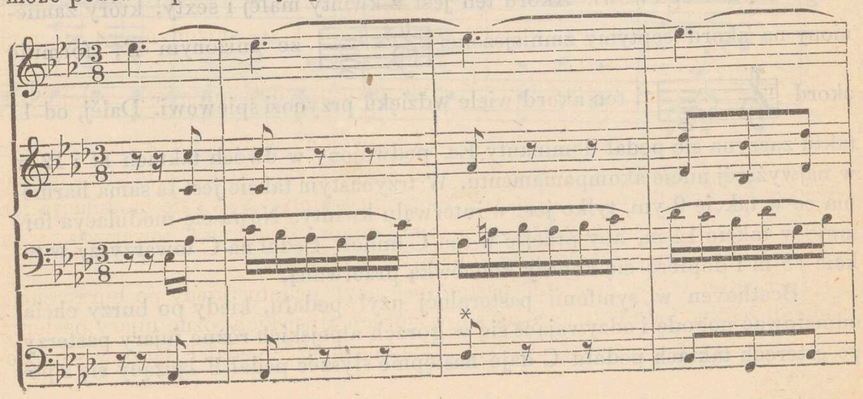
Śpiew ma za pedał tonikę przy towarzyszeniu waltorniami i fagotami, akordem toniki i dominanty aż do 9 taktu. W trzeciéj części 9 taktu daje się słyszéć ton rażący F bemol, jest to właściwie zniżenie tonu F dla nadania smutnego effektu śpiewowi. Akord ten jest z kwinty małéj i sexty, który zamieniony na akord septymy zmniejszonéj  ze zniżonym F, formuje akord  i ten akord wiele wdzięku przynosi śpiewowi. Daléj, od 11 taktu zaczyna się pedał dominanty Es, podwojony w dwóch taktach 11 i 12-m w najwyższéj nucie akompaniamentu. W trzynastym takcie jest ta sama harmonia co w takcie 9-ym, tylko jest w interwalu kwinty. Nowa się modulacya formuje w takcie 14-m, aby przejść w ton C minor. Pedał na C towarzyszy w takcie 18-m i dopiéro się kończy końcówką przerwaną.

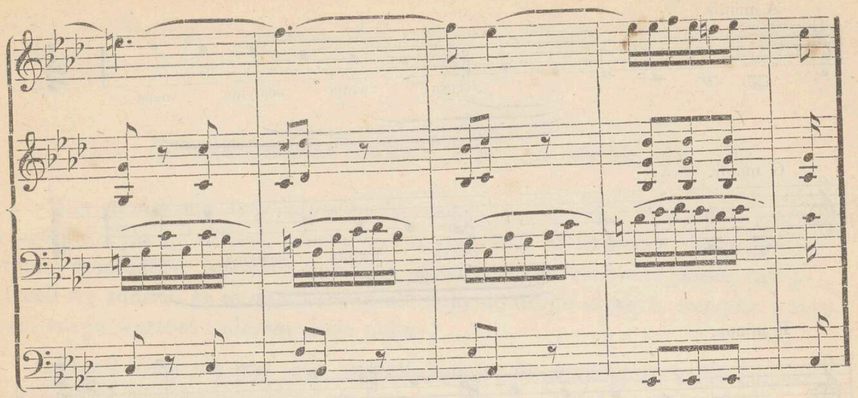
Beethoven w symfonii pastoralnéj użył pedału, kiedy po burzy chciał odmalować pogodę i odzywające się w górach alpejskich różne fujary pasterzy, po czterech taktach pedału C daje następnie słyszéć pedał F łączący się z po-

przednim akordem co sprawia rażący dyssonans, a który się następnie przecudnie zlewa.



Beethoven (ur. w Bonn 1772) w symfonii C minor używa pedału w najwyższéj 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, granéj przez basetlę—zamiast zejść na dół w dalszych taktach, podnosi się o pół tonu na E, w brew regułom przyjętym. Z tonu dysonansowego 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 dominantowéj. Akord z pięciu tonów.

Użycie równoczesne akordów dysonansowych, do których liczby i akord nony należy, posłużyło znacznie do postępu muzyki i modulacyi. Rozwiązanie akordów w których tercya, 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.

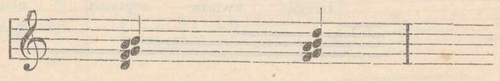
Nona dominantowa czyli dziewiąty ton, opiera się na 5-m stopniu gammy czyli na dominancie przez dodanie do akordu septymo dominanty jedną tercyę wyżéj.





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 dominantowéj. 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 wyżéj od głównego tonu.

W towarzyszeniu harmonii czyli akompanjamencie 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 melodyi w najwyższym głosie.

§ 78. O rozwiązaniu akordu nony na tonikę gammy.

Ten akord ma trzy tony czułe, 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.



§ 79. O rozwiązaniu akordu nony na akord septymo dominanty i na innych interwalach.

Najczęściéj 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 zatém łatwe jest zejście o jeden stopień. Naprzykład A nona, G ton główny.

2° Tercya akordu jest o jeden stopień wyżéj 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 zwiększonéj znajdującéj się w gammie minor, kiedy rozwiązuje się na tercyę akordu septymo dominanty.

Nona schodzi na główny ton akordu.



Nona podnosi się na tercyę akordu.



Można nonę rozwiązywać na tercyę na dół.



Nona rozwiązuje się na kwintę akordu septymo dominanty, zniżając się o kwintę w dół.

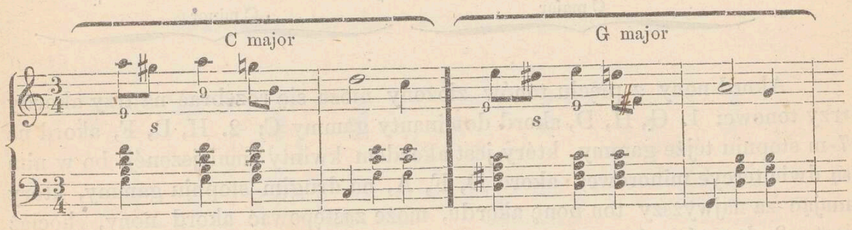


Nona rozwiązuje się na septymę akordu zniżając się o tercyę w dół.

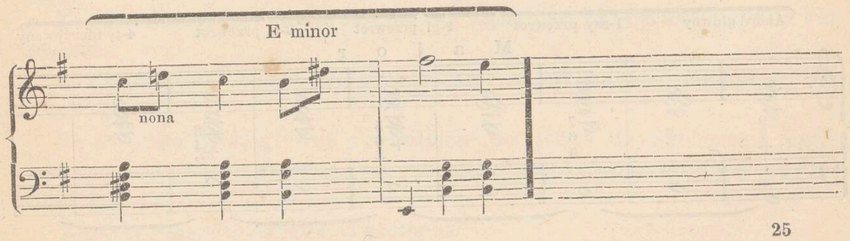


§ 80. O tonach przyległych czyli sąsiednich nonie.

1° Ton niższy przyległy nonie w gammie major musi być podniesiony krzyżykiem o pół tonu. Gdyż inaczéj 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.



2° Ton wyższy sąsiedni czyli przyległy nonie w gammie minor musi być zniżony o pół tonu, dla uniknienia interwalu sekundy zwiększonéj przykréj dla ucha.



A) Przykład tonów przechodnich chromatycznych wyższych i niższych przy nonie w gammie major i minor.



B) Przykład appoggiatur, które mogą się używać przy każdym tonie akordu nony.



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 zmniejszonéj, 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 dominantowéj z jéj przewrotami.

Rozwiązanie na akord toniki.



Rozwiązanie na akord septymy dominantowéj.



Rozwiązanie na akord toniki.



Rozwiązanie na akord septymy dominantowéj.



§ 81. Kilka uwag o kadencyi czyli końcówce.

Powtarzanie wyłożonych prawideł jest wielką pomocą do utrwalenia onych w pamięci, powtórzymy tu co się już mówiło o końcówkach czyli kadencyi.

1. Akord kończący frazes lub period, musi być zawsze akord toniki bez przewrotu.

2. Przedostatni akord jest powszechnie akord septymo dominanty bez przewrotu.

Te dwa akordy są główne i nieodbicie potrzebne dla zakończenia myśli, tworzą one kadencyę całkowitą, zawsze one są poprzedzone akordem przygotowawczym.

Akordy przygotowawcze są następne:

1. Akord toniki tonu, zwykle użyty w drugim przewrocie, gdyż 5-ty stopień gammy, który jest najwyższym tonem akordu toniki, w drugim przewrocie najlepiéj ton przygotowywa. Należy zawsze kłaść ten akord na mocnéj 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, As, ten akord pisze się w pierwszym przewrocie, mając swoją tercyę za najniższy ton akordu.

3. Akord poddominanty to jest na 4-m stopniu. W gammie C major F, A, C. W gammie minor F, As, 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 As, C, Es, te akordy używają się w pierwotnym stanie.

5. W muzyce religijnéj dawnego stylu, przedostatni akord jest zwykle na 4-m stopniu gammy. W tonie C akord F, A, C, i to się zowie kadencyą plagalną.

Praktyczna wprawa i rozbiór utworów dobrych autorów ugruntuje ucznia dla poznania i użycia tych akordów.

Ćwiczenie.

Uczeń napisze towarzyszenie do śpiewu Belliniego w tonie C major, potém to przełoży na ton G major i F major.

Somnambula, Bellini.



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 mocnéj 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 późniéj wytłomaczymy. Drugi akord toniki E jest tercyą 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 dominantowéj 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 przechodniemi.

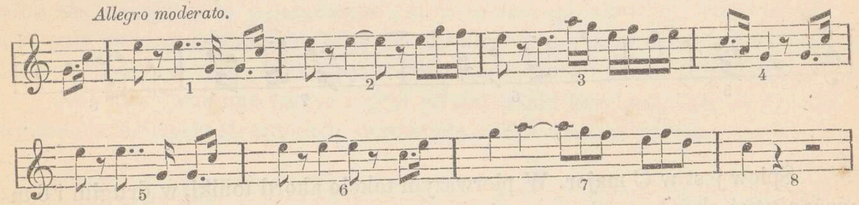
(7) Ten takt zbliża się do kadencyi całkowitéj, dwie pierwsze części taktu wymagają akordu toniki jako przygotowawczego, użyć go należy w drugim przewrocie, kwinta G najniższym tonem. Dwie drugie części taktu akord septymy dominantowéj G, H, D, F, bez przewrotu jako przedostatni akord kadencyi, E w śpiewie 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.

Somnambula, Bellini.



Śpiew jest w tonie C major. Oba frazesy przechodni i zakończający kończą się na kadencyi całkowitéj, 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 słabéj części taktu.

Cyrulik Sewilski, Rossini.



Ten śpiew cały nie daje użyć jak dwa akorda 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 spiewu 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 baczność 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 antycypacya.
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 ścisłemi 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 więcéj 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, As, kwinty zmniejszonéj 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 uniknienia dwóch kwint, drugi akord ma D nizkie 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 dominantowéj.

Takt 8. Pierwsza część taktu akord septymo dominanty G, H, D, F, w trzecim przewrocie z pedałem toniki C w basie. Druga część taktu akord toniki bez przewrotu.

Cyrulik Sewilski, Rossini.

A) *Allegro*



B)



Rozbiór przykładu z Cyrulika.

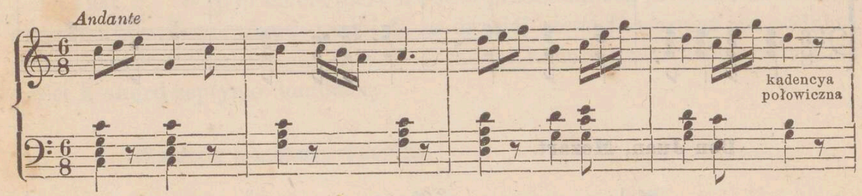
Takt 1. Akord toniki w pierwszym przewrocie.

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 niżéj na A, jest to ton przelotny, który w przykładzie B zamienia się na appoggiaturę przez podniesienie A o oktawę wyżéj, 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 tercya 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.

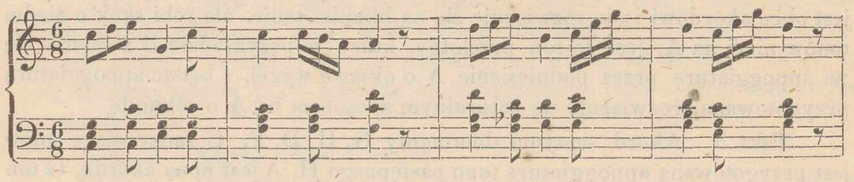
Takt 2. Ostatnie A jest tonem odległym od D następnego taktu, A więc wymaga akordu, a ponieważ C zaczyna ten takt, trzeba więc użyć akordu, który by te dwa tony zawierał F, A, C, na 4 stopniu lub na 6-m stopniu A, C, E, ten akord ostatni minorowy jest mniéj używany od poprzedniego, H jest tonem przechodnim.

Takt 3. W tym takcie można użyć rozmaitych akordów, w pierwszéj 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 więcéj 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 takcie.

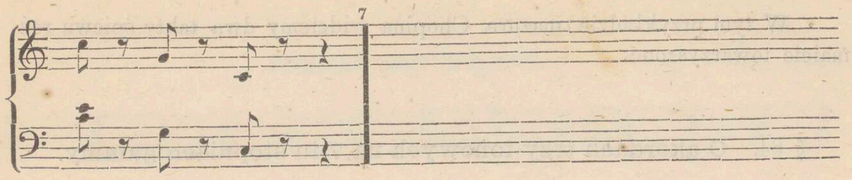


Ten sam przykład z użyciem pedału C.



Don Juan, Mozart.





Rozbiór przykładu z Don Juana.

Takt 1. W tym takcie tony po sobie następują. Tony położone na mocnéj części taktu wymagają harmonii, takiemi 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 mocnéj części taktu, wymaga więc akordu toniki, który służy i na C.

Znak (∾) położony nad nutą zowie się gruppetto, wyraz włoski znaczy mały zbiór. Oznacza że grający po nucie głównéj uderzy nutę sąsiednią wyższą, potém nutę główną, następnie nutę sąsiednią niższą i wróci do nuty głównéj, jak to wskazuje następny takt.

Takt 5. W tym takcie pierwsza nuta przeskakująca położona na mocnéj części taktu ma swój akord toniki C, w drugiéj części D również ton oddalony ma akord na 2-m stopniu, w trzeciéj części G akord toniki, nakoniec w 4-éj części F akord septymo dominanty.

Wyjątek z mazura Chopina.



W tym przykładzie mazura Chopina widziemy dwa takty śpiewu rozmaicie 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.



Z tych przykładów widziemy, że na każdym tonie gammy można mieć trzy akordy różnych tonów, zmieniając położenie tonu, to jest że ton jest użyty jako tonika, jako tercya 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.

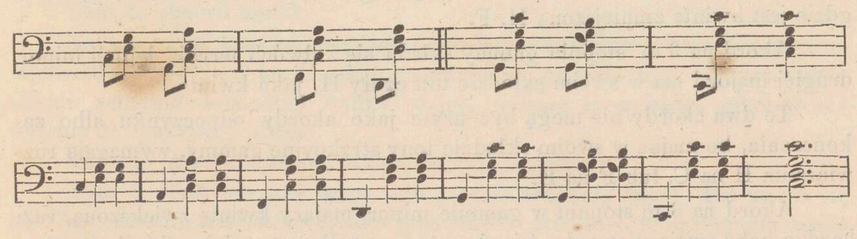
Przykład złego połączenia.



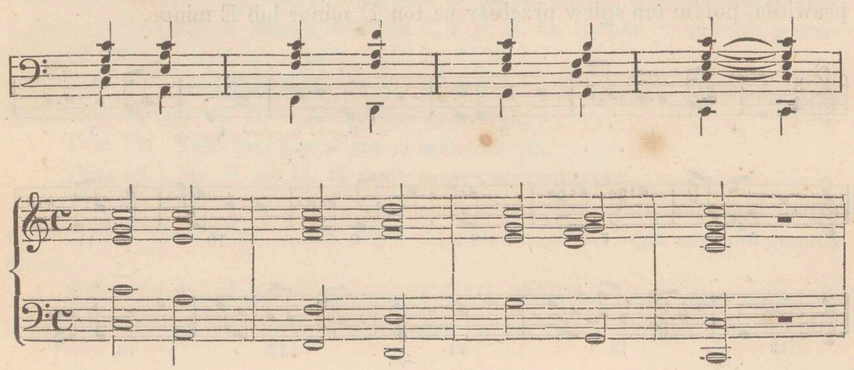
Przykład dobrego połączenia.



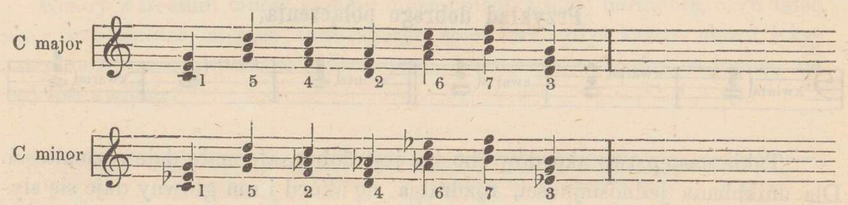
Takie następstwo akordów chociaż jest dobre, ale mało daje rozmaitości. Dla uniknienia jednostajności, rozdrabia się akord i ton główny daje się słyszéć na części mocnéj taktu w pewnej odległości od akordu, jak to daje się widzieć w następnym przykładzie.



To towarzyszenie dobre na fortepianie, nie może służyć na organie, gdyż tony za często się przerywają. Można akord uderzać obu rękami, jak to widziemy 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 nakoniec pozostaje akord na 3-m stopniu, który prawie nie jest w użyciu i służy tylko do modulacyi.



Akord na 7-m stopniu gammy wchodzi w skład akordu septymo dominanty, którego czuły ton H czyli tercya jest głównym tonem akordu H, D, F, gdzie jest kwinta zmniejszona H, F.

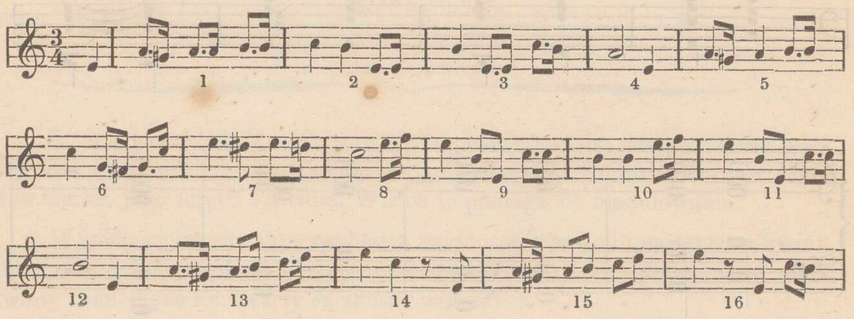
Akord na 3-m stopniu gammy składa się z dwóch tercyi, jednéj minor, drugiéj major i ma w swoim składzie ton czuły H, jako kwintę.

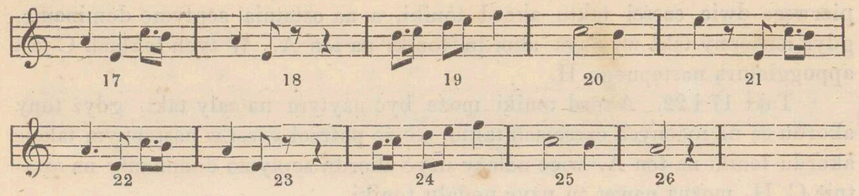
Te dwa akordy nie mogą być użyte jako akordy odpoczynku albo zakończenia, bo mając w swoim składzie tony atrakcyjne gammy, wymagają rozwiązania H na C, lub F na E.

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.

Ćwiczenie.

Uczeń napisze harmonię pod następny śpiew, zachowując ściśle wszelkie prawidła, potém ten śpiew przełoży na ton D minor lub E minor.





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 septymy dominantowéj.

Takt 2. W pierwszéj części mocnéj 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 takcie G naturalne zapowiada przejście w ton C major, a zatém 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 takcie stanowi koniec peryodu czyli kadencyą 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 pierwszą część 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 takcie 9-ym.

Takt 12 i 14. Tony H, E, mają septymo dominantę.

Takt 13 i 15. Tony A, C, na mocnéj części taktu przyjmą akord toniki, na trzeciéj 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.

LEKCYA XVI.

§ 85. O akordzie septymowym na 7-ym stopniu gammy major, i o akordzie septymy zmniejszonéj na 7-ym stopniu gammy minor.

Będziemy traktować w téj lekcyi o akordzie septymowym, który ma za główny ton 7-my stopień gammy major i minor.

Ten akord niema jednostajnéj formy w obu tych gammach, pochodzi to z tego, że gammy niejednakowe mają między sobą interwale, gdyż tony i półtony mają różny porządek.

Akord cztero-tonowy na 7-ym stopniu gammy major ma od dolnéj nuty pierwszą tercyę minor, drugą tercyę minor, trzecią tercyę major.

Akord cztero-tonowy na 7-ym stopniu gammy minor ma wszystkie trzy tercye minor i zowie się akordem septymy zmniejszonéj.

Przykład akordu septymowego na tonie czułym gammy C major.



Akord septymowy zmniejszony tonu C minor.



Akord septymy zmniejszonéj A minor.



Akord septymy na 7-m stopniu tonu G major.



Akord septymy zmniejszonéj tonu E minor.



Akord septymy czułéj na 7-m stopniu tonu F major.

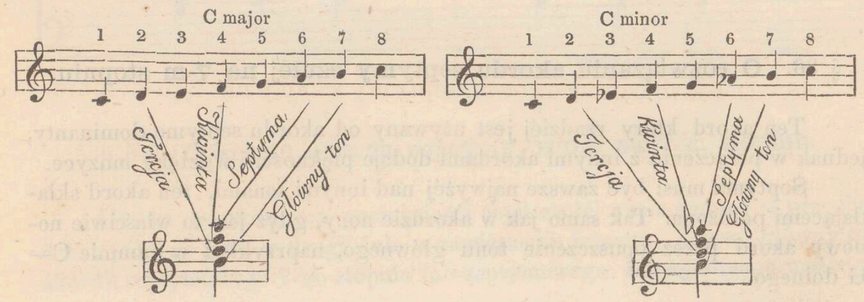


Akord septymy zmniejszonéj na 7-m stopniu tonu D minor.



W skład tego akordu wchodzi sekunda, kwarta, sexta i septyma gammy, czyli stopień 2, 4, 6 i 7.

Nie wchodzą do tego akordu tony akordu toniki 1, 3-cia i 5-ta.



Porównywając akord septymy dominantowéj 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, tercya i sexta, czyli 1, 3 i 6 stopnie, z których to tonów można utworzyć akord trzy-tonowy na 6-m stopniu gammy.

Akord septymy dominantowéj.



Połączenie tych dwóch akordów septymo dominanty z akordem septymy czułéj na 7-m stopniu, tworzy akord nono dominanty.



§ 86. O rozwiązaniu akordu septymy czułéj na 7-m stopniu.

Ten akord który rzadziéj jest używany od akordu septymo dominanty, jednak w połączeniu z innymi akordami dodaje piękności i wdzięku muzyce.

Septyma musi być zawsze najwyżéj nad innymi tonami, ten akord składającemi położona. Tak samo jak w akordzie nony, gdyż jest to właściwie nonowy akord przez opuszczenie tonu głównego, naprzykład w gammie C—G dolnego.

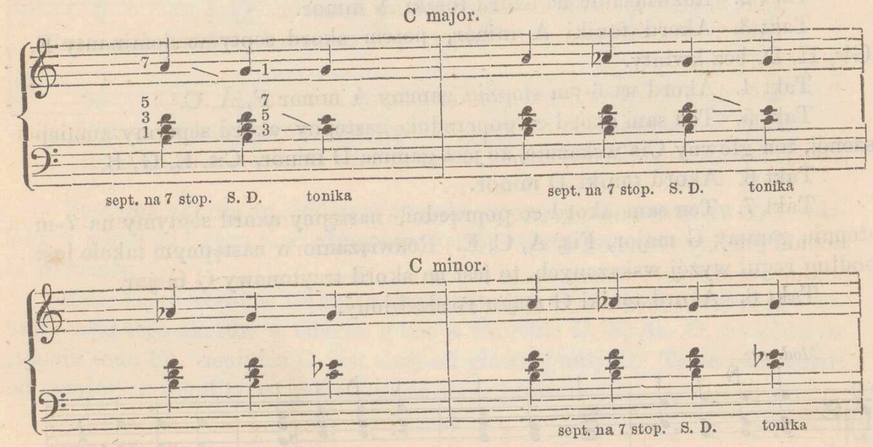
Inne tony akordu mogą być dowolnie położone.

Akord septymy czułéj 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 uniknienia należy podnieść o jeden stopień ton główny akordu i jego tercyę, a zniżyć o stopień kwintę i sekundę.



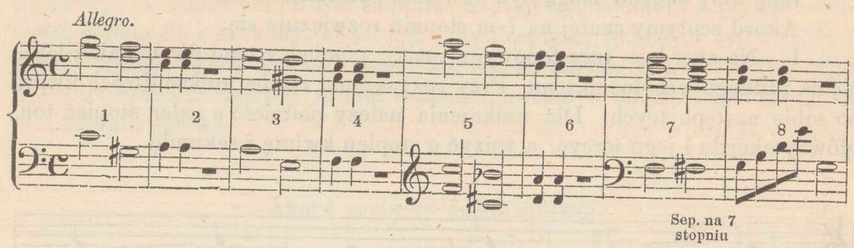
2. Rozwiązuje się na akord septymo dominanty. Te oba akordy mają trzy tony wspólne i położenie ich jest bardzo zbliżone, jeżeli akord septymo dominanty weźmiemy w pierwszym przewrocie.



§ 87. O użyciu akordu septymy czułéj na 7-m stopniu.

Używa się akord na pociągającéj czyli czułéj 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.



Rozbiór tego przykładu.

Tym akordem moduluje się czyli przechodzi się zwykle na akord wyższéj 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 Gis, D, F, jest septymy zmniejszonéj czyli minorowéj gammy A minor, opiéra się na 7-m stopniu gammy, na tonie Gis. W tym akordzie tercya 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, potém akord septymo dominanty E, Gis, 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 zmniejszonéj, ton główny Cis wskazuje, że jest gamma D minor, Cis, 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, Fis, A, C, E. Rozwiązanie w następnym takcie jest podług reguł wyżéj wskazanych, to jest na akord trzytonowy G major.

Takt 8. Akord toniki G major rozdrobiony.



W tym przykładzie widziemy, że w przejściu z tonu w ton i w powiązaniu akordów nie koniecznie septymę trzeba kłaść w najwyższéj nucie akordu,

może oną być w środku bez rażenia ucha, w przedostatnim takcie ostatni akord septymy zmniejszonéj ma swoją septymę Es w środku akordu rozwiązującego się na akord toniki G major.

Jeżeli septyma akordu jest niżéj tercyi, wtedy dla uniknienia następstwa dwóch kwint może tercya zamiast podniesienia się o stopień przejść na niższy ton, a wtedy kwinty zamienią się na kwarty, których następstwo jest dobre.

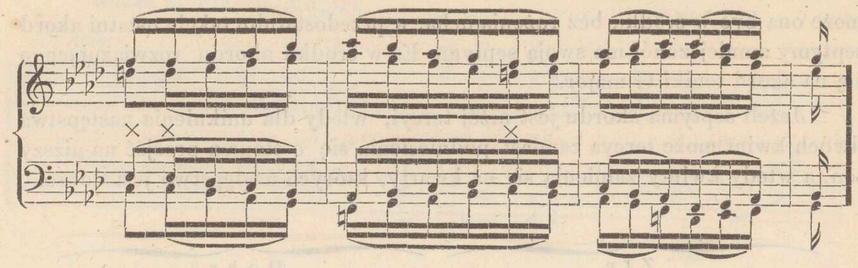




Septyma akordu na siódmym stopniu gammy powinna zawsze być oddalona w górze od swego tonu głównego o interwal septymy, inaczéj przykre robi wrażenie.

Daje się to uczuć w nieśmtertelnym utworze symfonii C mol Beethovena, który użył tego akordu w adagio, gdzie w akordzie D, F, As, C, na siódmym stopniu tonu Es, septyma C jest niżéj od głównéj nuty D. Takie odstąpienie od przyjętych reguł tylko geniusz może sobie pozwolić.





Krzyżyk oznacza akord na 7-m stopniu.

§ 88. O akordzie septymy zmniejszonéj na 7-m stopniu gammy minor i jéj rozwiązaniu.

Akord septymy zmniejszonéj 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 tercyi 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 tercyi majorowéj 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 zmniejszonéj na akord toniki, ton główny i tercya 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 żadnéj nuty wspólnéj to połączenie ułatwiającéj pomiędzy tymi akordami.

C minor.



Sept. zmniej. tonika 1 przewrot 2 przewrot 3 przewrot

(Liczby oznaczają stopień gammy.)

Jeżeli septyma znajduje się pod tercyą akordu, należy w rozwiązaniu akordu zniżyć tercyę o stopień zamiast podniesienia, dla uniknienia kwint, tym sposobem kwinty w akordzie zamienią się na kwarty.



§ 89. Praktyczne używanie na fortepianie lub organie akordu septymy zmniejszonéj.

Akord septymy zmniejszonéj będąc bardzo łagodny jest w częstym użyciu szczególnie do modulacyi czyli przechodzenia w tony, należy się z nim praktycznie obeznać. To ułatwi do preludyowania na fortepianie,

A) C minor.



Przegrywając te akorda, należy zmieniać pozycyę oktaw, można ten przykład odmieniać rytmem przestankami, zmieniając związek harmonijny, można użyć akordów arpegiowanych czyli rozdrobionych, przeplatać one tonami sąsiedniemi, appoggiaturami lub innymi nutami przechodniemi, słowem uczeń na tém tle, umiejąc już dosyć z przeszłych lekcyi, może tworzyć przyjemne preludya.

Rozbiór poprzedniego przykładu A.

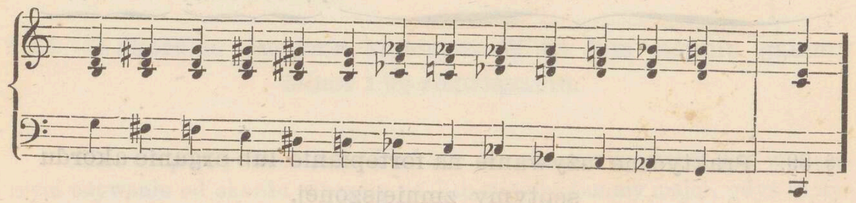
Takt 1. Akord toniki C minor, akord septymy zmniejszonéj tegoż tonu, D jest w śpiewie, w basie ta nuta jest opuszczona.

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 widziemy bardzo łagodne połączenie akordu septymy zmniejszonéj 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 modulacyi, 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 7ym stopniu septymy na tonie czułym z przewrotami.

M i n o r

	Akord nony na dominancie	Akord na 7-m stopniu	1 Przewrot	2 Przewrot	3 Przewrot
		Akord na siódmym stopniu	Akord sexty czułéj i kwinty	Akord tryton	Akord sekundy
Nazywa się		Akord sept. zmniejszonéj	Akord sexty czułéj i zmniejszonéj	Akord tryton 3-cia minor	Akord sekundy zwiększonéj
Składa się		3-cia minor 5-ta zmniejszona 7-a zmniej.	3-cia minor 5-ta zmniejszona 6-ta major	3-cia minor 4-ta zwiększona 6-ta major	2-da zwiększona 4-ta zwiększ. 6-ta major
Używa się		Ton czuły podnosi się na tonikę	2-gi stopień	Poddominanta spada o stopień	Naddominanta spada o stopień
Cyfruje się		7	6 6 albo 5 5 +5	+4 albo +4	+4
Rozwiązanie na tonikę					
Rozwiązanie na septymę dominantową					Sexta może się podnosić

Akord na 7ym stopniu septymy na tonie czułym z przewrotami.

M a j o r

	Akord nony na dominancie	Akord na 7-m stopniu	1 Przewrot	2 Przewrot	3 Przewrot
		Akord na tonie czułym	Akord sexty i kwinty	Akord tryton i tercya major	Akord sekundy i sexty minor
Nazywa się		3-ia minor 5-ta zmniejsz. 7-ma minor	3-cia minor 5-ta czysta 6-ta major	3-cia major 4-ta zwiększ. 6-ta minor	2-da major 4-ta czysta 6-ta minor
Składa się		Na tonie czułym rozwiązanie na tonice	Na 2-im stopniu	Na poddominancie rozwiązanie o stopień na dół	Na 6-ym stopniu rozwiązanie o stopień na dół
Używa się		7 8	6 5 albo 5 6	+4 +4 albo 3 +2	2
Cyfruje się					
Rozwiązanie na tonikę					
Rozwiązanie na septymę dominantową					Bas powinien być przygotowany, sexta może się podnosić.

Następstwo septymy zmniejszonéj z jéj przewrotami.

Bas idzie w górę.



Bas idzie na dół.



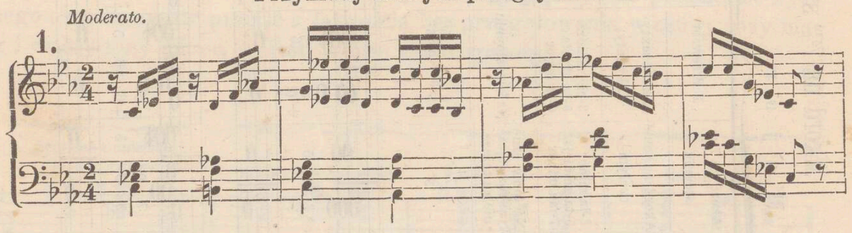
O preludyach czyli przegrywkach.

Preludyum zowie się mała przegrywka, która nie wymaga ani formy ani rytmu, jest to wprost przejście zręczne w różne tony przez połączenie akordów. Są autorowie, którzy pisali pod nazwą preludyów małe melodye, ozdobione harmonią, nadając im regularną formę. Sławne są preludya Sebastyana Bacha, Fryderyka Chopina i innych.

Przykłady łatwych przegrywek.

Moderato.

1.



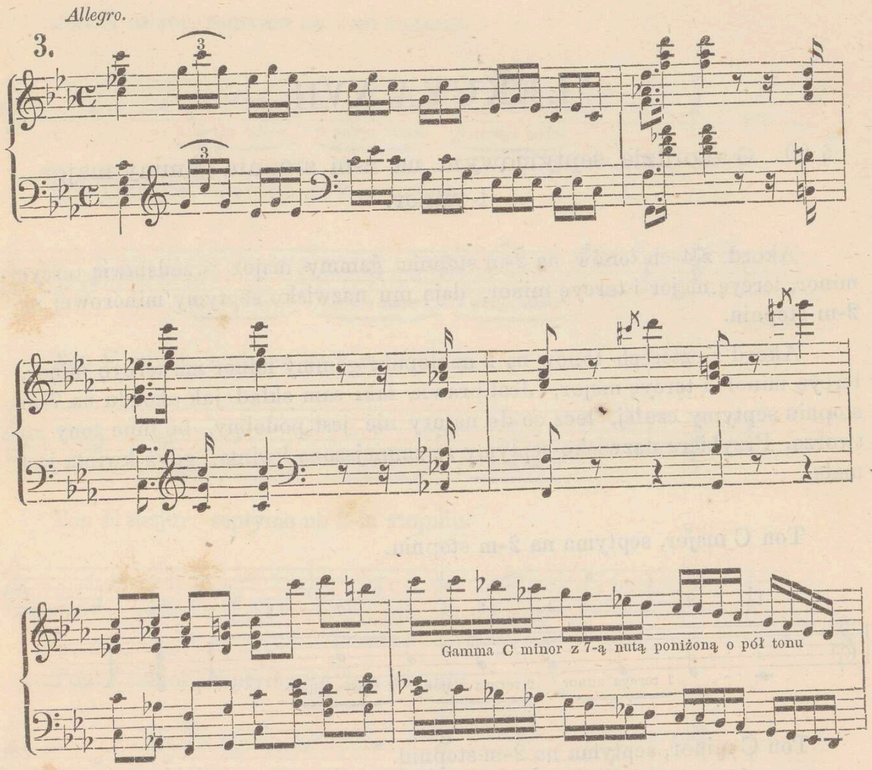
Allegretto.

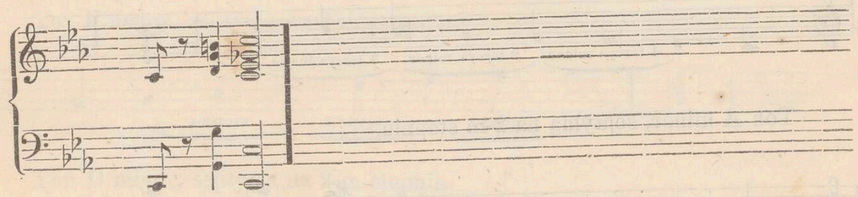
2.



Allegro.

3.





Ćwiczenie.

Uczeń utworzy kilka preludyów na fortepian, używając przejścia w tony za pomocą akordu septymy zmniejszonéj, preludya na organ wymagają akordów pełnych i powoli zmieniających się. Zrobi także rozbiór szczegółowy preludyum 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 tercyę minor, tercyę major i tercyę minor, dają mu nazwisko septymy minorowéj na 2-m stopniu.

Akord z czterech tonów na 2-m stopniu gammy minor ma tercyę minor, tercyę minor i tercyę major. Jest prawie taki sam skład jak akordu na 7-m stopniu septymy czułéj, 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.



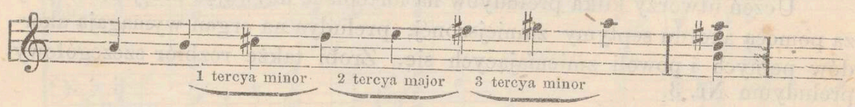
Ton C minor, septyma na 2-m stopniu.



Ton A minor, septyma na 2-m stopniu.



Ton A major, septyma na 2-m stopniu.



Ton G minor, septyma na 2-m stopniu.



Ton G major, septyma na 2-m stopniu.



Ton E minor, septyma na 2-m stopniu.



Ton E major, septyma na 2-m stopniu.



Ton F minor, septyma na 2-m stopniu.



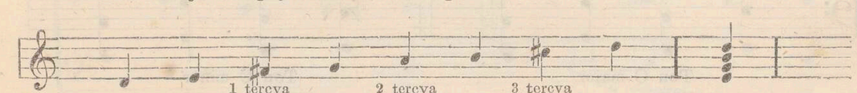
Ton F major, septyma na 2-m stopniu.



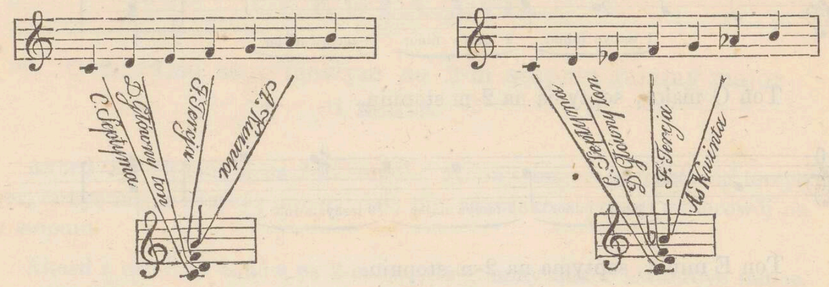
Ton D minor, septyma na 2-m stopniu.



Ton D major, septyma na 2-m stopniu.



Akordy te składają się z 1, 2, 4 i 6 stopnia, nie wchodzą 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 swojéj jest dissonansem, potrzebuje naprzód przygotowania, aby złagodzić jego dźwięk przykry. Najwięcéj 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 następnym sposobem:

1. Akord toniki gammy, który przygotowywa następną septymę, używa się w 1-m przewrocie dla uniknienia następstwa kwint.

2. Akord septymy na drugim stopniu, septyma musi być tonem wspólnym.

3. Akord septymo dominanty, który zawiera ton atrakcyjny czyli czuły gammy.

4. A na zakończenie akord toniki.

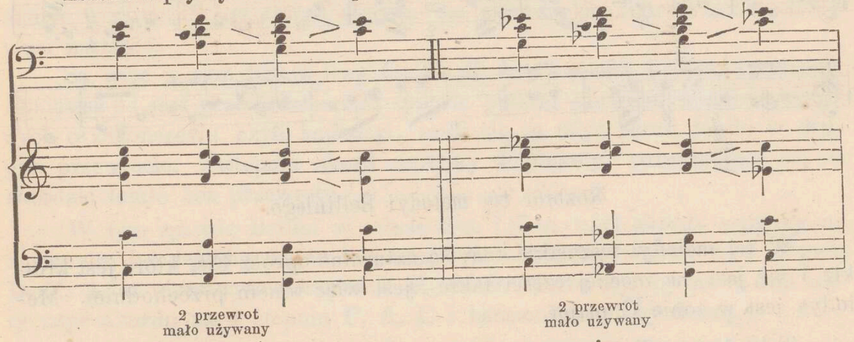




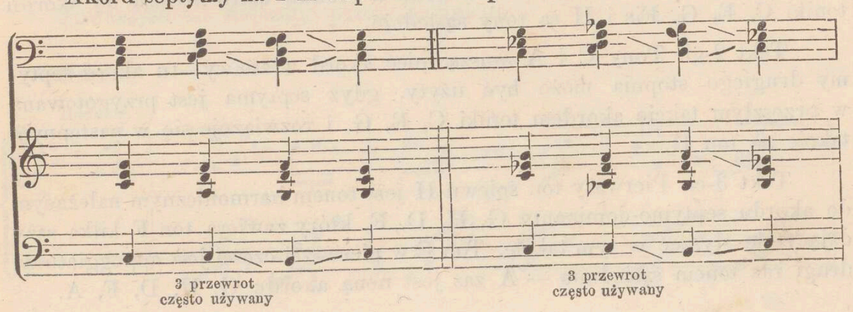
Akord septymy na 2-m stopniu w 1-m przewrocie.



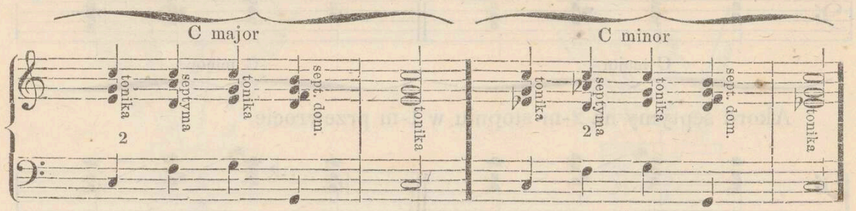
Akord septymy na 2-m stopniu w 2-m przewrocie.



Akord septymy na 2-m stopniu w 3-m przewrocie.



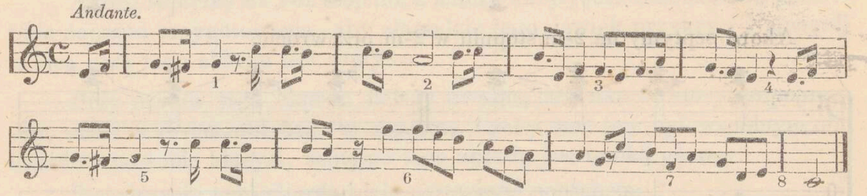
Widzieliśmy z poprzednich przykładów, że akord septymy na 2-m stopniu rozwiązuje się na akordzie septymo dominanty, można dla przedłużenia czyli opóźnienia rozwiązania, umieścić akord toniki pomiędzy tymi dwoma akordami.



Można użyć tego akordu w harmonii do śpiewu, kiedy się przedstawia w melodyi 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 przygotowanym.

Norma Bellini.

Andante.



Rozbiór téj melodyi Belliniego.

W tej melodyi wszystkie tony są naturalne oprócz Fis, które jest krótkie i nie jest na mocnéj 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 appoggiaturą, drugi raz tonem sąsieduim — 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 rozmaicie położonych, że zdają się być bez żadnego porządku harmonijnego aby dla nich akord utworzyć. Lecz że ten takt jest przedostatni musi więc nieodbicie zawierać akord septymo dominantowy lub też nono dominantowy.

Mówiliśmy w przeszłych lekcyach, że gdzie się dają widzieć tony rozdzielone, pierwszy ton wymaga towarzyszenia, jest to prawidło ogólne.

Ton A pierwszy może być obcym akordowi chociaż zaczyna takt na mocnéj części. Dwa tony następne G i C muszą mieć swój akord C, E, G w trzeciéj 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 czwartéj 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.

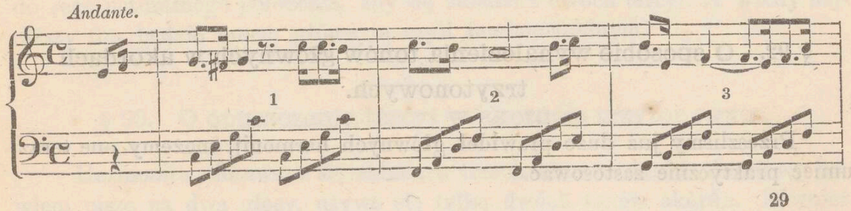
Są więc w tym takcie tony G, H, F, które muszą być towarzyszone. Ponieważ to jest przedostatni takt śpiewu; podług prawideł wyżéj objaśnionych o zakończeniu czyli kadencyi, musi się tu użyć akord toniki w drugim przewrocie, następnie akord septymy dominanty, rozwiązujący się na akordzie toniki bez przewrotu.

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.

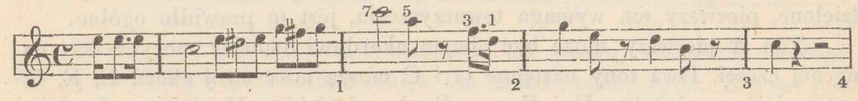
Andante.





Użycie akordu septymy na 2 stopniu staje się potrzebne, kiedy dwa pierwsze tony gammy naprzykład 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.

Cwiczenie.

Do tych dwóch ostatnich przykładów z Donna del Lago i Anna Bolena uczeń wynajdzie harmoniję i na téj melodyi utworzy obszerniejszy przykład.

Należy przy użyciu akordu septymy na drugim takcie, na 2 stopniu gammy zastosować prawidła w téj lekcyi wyłożone, aby rozwiązanie i przygotowanie septymy było harmonijne.

A znając już znaczną ilość akordów, może pozwolić swojéj wyobraźni tworzyć rzeczy obszerniejszych rozmiarów. Można napisać kilka krótkich preludiów na fortepian lub organ.

§ 92. O sposobie wynalezienia tonów głównych w akordach trzytonowych.

Przeszliśmy już dużo prawideł głównych harmonij, możemy one teraz umieć praktycznie zastosować.

Najlepszy jest sposób wziąść jakąkolwiek melodyę poważną, religijną. Przepisać ją w tonie C major lub A minor.

Na śpiew zastosować harmoniję używając opóźnienia pedału i antycypacyi.

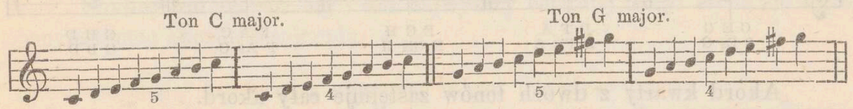
Należy mieć wzgląd na to cośmy dotychczas mówili o tonach rozdzielonych, że pierwszy ton, a szczególnie położony na mocnéj części taktu zawsze wymaga akordu.

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 tercya, następnie kwinta, która przeniesiona na dół akordu stanowi kwartę.

Jeżeli kwinta jest w basie, czyli jest najniższym tonem, piąty od niej interwal 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 skordu.



1° W akordzie z dwóch tercyi złożonym, najniższy ton jest toniką akordu.

2° W akordzie złożonym z tercyi w dole a kwarty w górze, najwyższy ton nad kwartą jest toniką akordu.

3° W akordzie gdzie jest kwarta w dole a tercya 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 tercyi. A wtedy najniższy ton będzie tonem głównym czyli fundamentalnym.

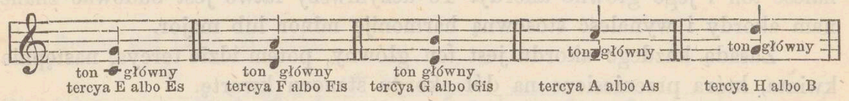
§ 93. O opuszczeniu tercyi w akordzie trzytonowym.

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 uniknienia złych następstw akordów, a szczególnie dwóch kwint lub oktaw. Zwykle odejmuje się tercya. Dwa pozostałe tony, to jest tonika czyli ton główny i kwinta stanowią całość akordu. Uderzone te dwa tony dają czuć pomimowolnie tercyę, jak żeby ona była rzeczywiście wzięta.

W interwalach kwarty ton górny jest głównym tonem.

Przykład opuszczonéj tercyi:



Akord kwinty z dwóch tonów zastępuje cały akord.

Przykład opuszczonéj tercyi 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 tercyę, czyli połowę akordu, całość bowiem akordu tworzy dwie tercye.

W harmonii same tercye niemogą zdeterminować tonu do którego należą, gdyż niewiadomo czy są one dolne lub górne akordu.

Są jednak miejsca, gdzie tercya ton przedstawia. Wiadomo jest, że utwór muzyczny zwykle zaczyna się i kończy na akordzie toniki. W takich razach tercya C, E lub E, G w tonie C major przedstawia gammę i daje domyślać się opuszczony ton akordu. Tercye przedstawiają się jako tercye lub jako sexty w przewróceniu.



W niewielu razach tercya 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 tercya ton smutny lub wesoły akordu określa.

Naprzykład w tonie C major E tercya jest naturalną—w tonie minor Es tercya 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 tercya może być opuszczoną, gdyż w obu gammach major i minor, akord ten jest ten sam, czyli z tych samych tonów złożony.

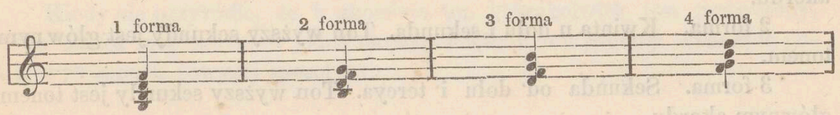
§ 95. O wynalezieniu tonu głównego w akordach ze czterech tonów.

Charakter akordu septymy dominantowej stanowią trzy tercye nad sobą położone.

Siódmy ton akordu czyli ton najwyższy ostatniej tercyi styka się z głównym tonem akordu o sekundę.



W jakiejniebądź formie znajduje się akord czterotonowy, ton wyższy sekundy, przedstawia główny ton akordu.



W tym przykładzie widzimy:

1 forma. Trzy tercye formują akord, najwyższy ton jest septymą, najniższy jest głównym tonem akordu.

2 forma. Dwie tercye od dołu i sekunda na górze. Ton wyższy sekundy G jest głównym akordu.

3 forma. Tercya, sekunda i tercya. Ton G wyższy w sekundzie F, G jest tonem głównym akordu.

4 forma. Sekunda i dwie tercye. 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 następnych formach.



1 forma. Kwinta i tercya. Ton najniższy jest tonem głównym akordu.
2 forma. Sekunda i kwinta. Ton wyższy sekundy jest głównym tonem.
3 forma. Tercya 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 opuściemy kwintę w akordzie czterotonowym, przedstawia się akord w następnych formach:



1. forma. Tercya 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 tercya. 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. Podobnież i inne sekundy tego przykładu uważać należy.

§ 98. O opuszczeniu tonu głównego albo septymy w akordzie czterotonowym.

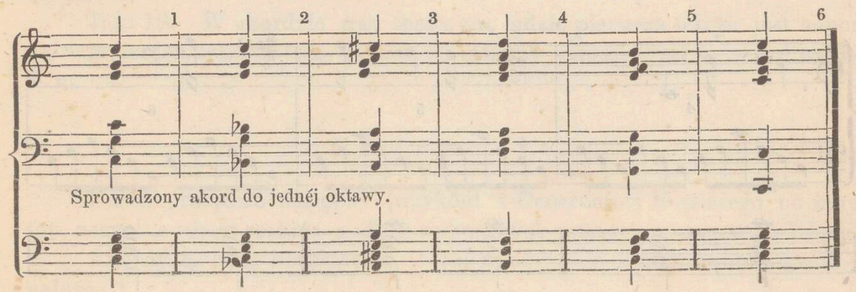
Jeżeli w akordzie septymowym opuścimy ton główny albo septymę, akord wtedy zamienia się na akord trzytonowy.



LEKCYA 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 powyżéj 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 trzytonowy, tonu C major.

Takt 2. Znajdujemy sekundę B, C podług wskazanych wyżéj 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 tercya minor przedstawia ton D minor.

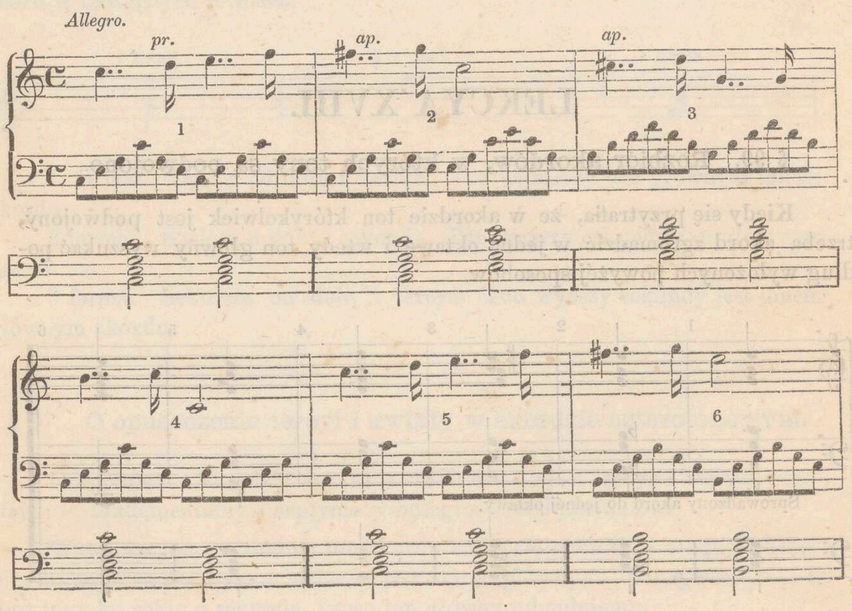
Takt 5. Wyższy ton sekundy F, G, przedstawia, że ten akord czterotonowy jest septymo dominantą oparty na tonie G.

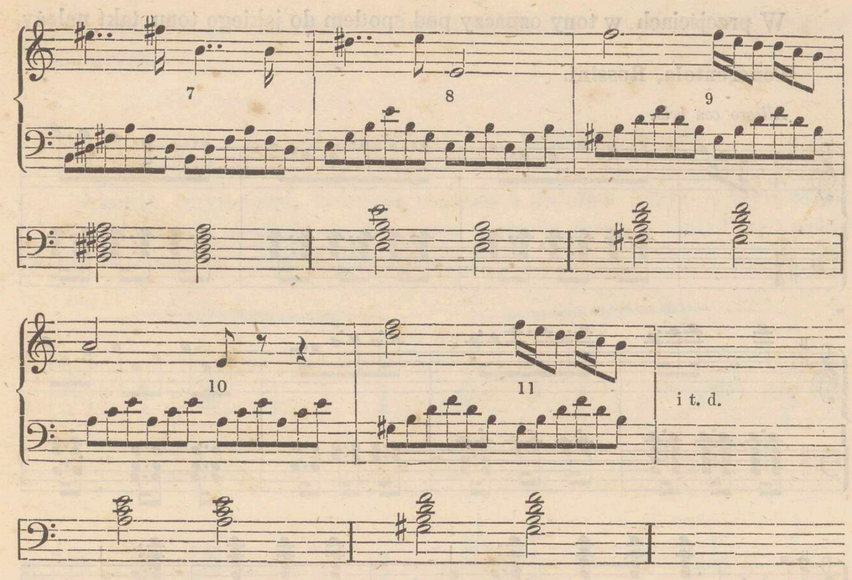
Takt 6. Akord toniki C major.

§ 100. O sposobie poznania do jakiego akordu bas arpegiowany należy.

Należy tony po osobno pisane zgromadzić w jeden akord, i wtedy podług podanych uwag wyszukać główny ton akordu.

Donna del Lago, Rossini.





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 lekcyi, że jeżeli akord czterotonowy ma pierwszą tercyę major a dwie drugie tercye 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 tercye minorowe, to wskazuje akord septymy zmniejszonéj, opierającéj się na 7-m stopniu gammy minor.

Takt 10. W akordzie trzy tonowym, gdzie pierwsza tercya jest minor a druga major, akord taki należy do gammy minor. Jest tu akord toniki A minor.

Cwiczenie.

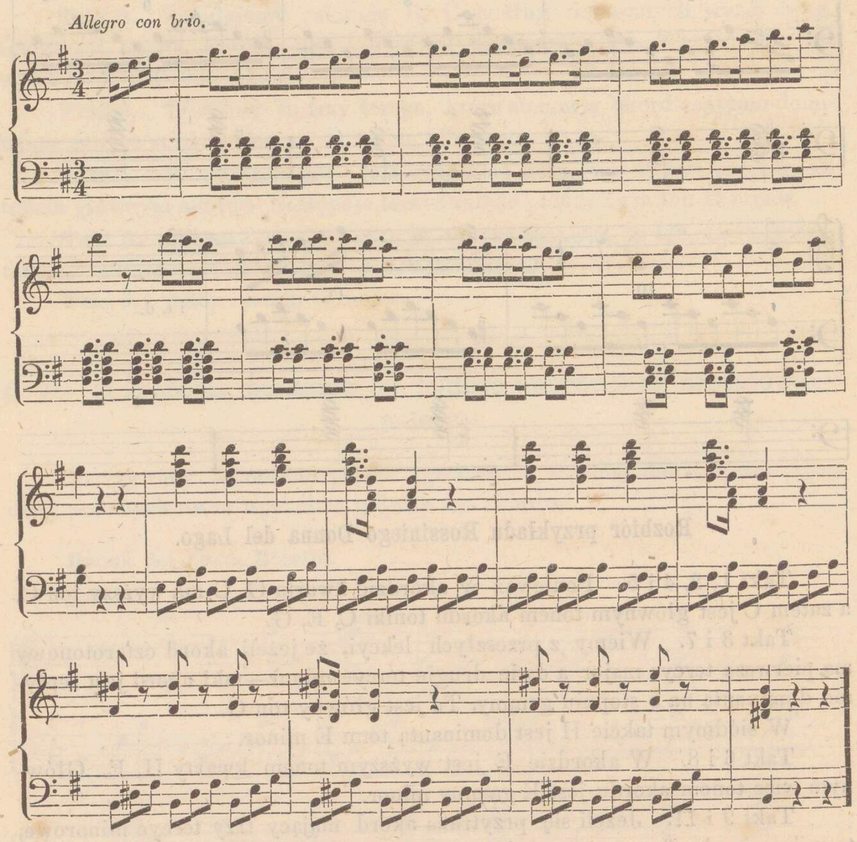
Uczeń przepisze następny przykład z Cenerentola Rossiniego na inny ton, uczyni z niego rozbiór podług wykazanych wzorów i uwag w téj lekcyi.

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 wchodzą 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 poznanym.

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.

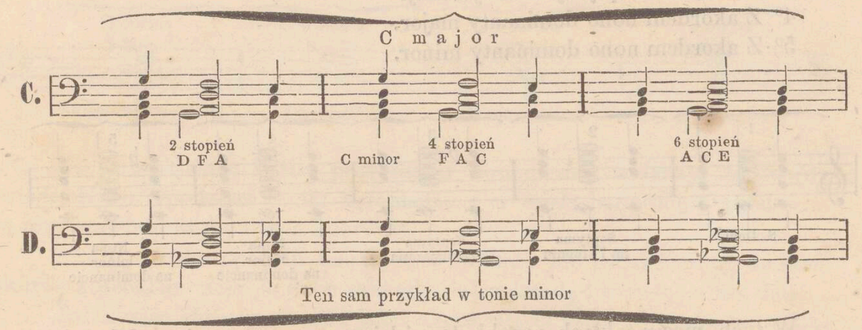
§ 102. Akord trzytonowy z pedałem toniki.

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.



§ 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.



Przykłady *A*, *B*, *C*, *D* pokazują jasno, że akordy trzytonowe z pedałem toniki lub dominanty odznaczają się swemi interwałami od wszystkich akordów, o których w przeszłych lekcyach wykładaliśmy.

1° Akord trzytonowy bez pedału w swoich przewrotach ma kwartę, a nigdy sekundy.

2° Akord czterotonowy bez pedału w swoich przewrotach ma sekundę a nigdy kwartę.

1° Akord trzytonowy z pedałem ma sekundę i kwartę.

2° 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° 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° 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° Z akordem septymo dominanty.
2° Z akordem septymy na 7-m stopniu.
3° Z akordem septymy zmniejszonéj.
4° Z akordem nono dominanty major.
5° Z akordem nono dominanty minor.



W tych pięciu taktach przykładu widziemy, że używa się pedał z akordem septymy dominanty i septymy zmniejszonéj, 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.

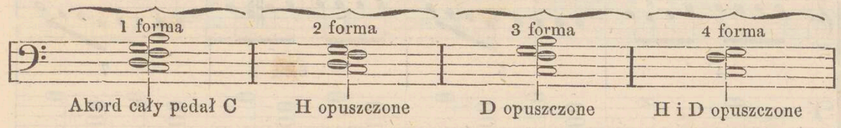
§ 105. O akordzie septymy dominanty z pedałem toniki.

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.



§ 106. O akordzie septymy zmniejszonéj z pedałem toniki.

Akord septymy zmniejszonéj 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 zmniejszonéj H, D, F, As z pedałem C.



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.





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 wyżéj. Autor do harmonii towarzyszonéj 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 przechodniemi, 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 wyżéj.

Semiramida, Rossini.

Allegro vivace.



Rozbiór przykładu Semiramidy.

W tym przykładzie napotykamy septymę zmniejszoną z pedałem toniki C.

Takt 1. Akord toniki bez kwinty w śpiewie H jest appoggiaturą.

Takt 2. Taki sam akord — Dis appoggiatura.

Takt 3. A, H, w śpiewie są tony przechodnie w rozdzielonych oktawach.

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 zmniejszonéj 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, któréj wyższy ton A jest głównym tonem akordu A, Cis, E, G. Ponieważ w tym akordzie pierwsza tercya jest major, a dwie drugie są minor, akord więc jest septymo dominanty 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, septymo dominanta D minor. Tercya Cis w basie.

Takt 25 i 26. Oba te takty sa podobne do 21 i 22. Akord D, F, A— tonika D w basie.

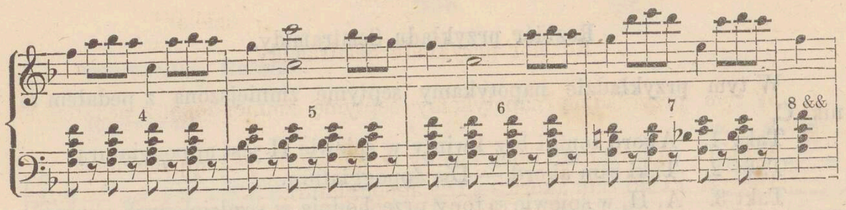
Takt 27 i 28. Kwarta w śpiewie E, A wykazuje akord A, C, E, którego główną nutą jest A wyższe w kwarcie. Jest to akord A minor.

Ćwiczenie.

Tankred, Rossini.

Allegro.

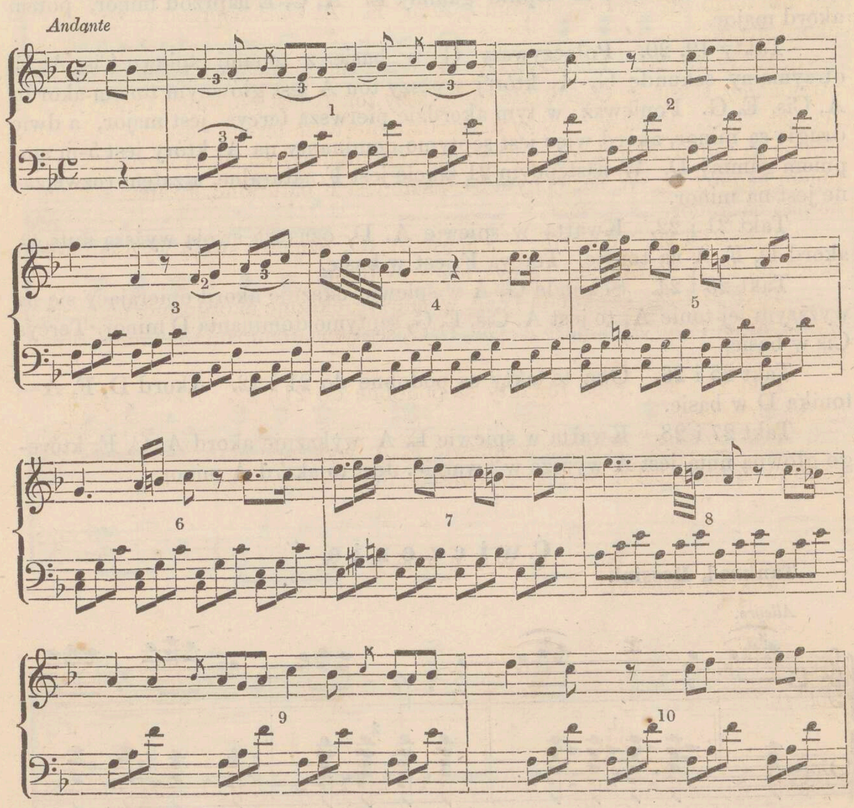




Uczeń zrobi rozbiór szczegółowy tej aryi Tankreda, w któréj znajdzie akordy z pedałami.

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.





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 Gis i H nowy ton przedstawiają.

§ 108. O tonach zgodnych doskonałych (Consonnances parfaites) i tonach zgodnych niedoskonałych (Consonnances imparfaites).

Mieliśmy nieraz zręczność 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 więcéj nie żąda, dlatego, iż tony w skład onych wchodzące niepotrzebują żadnego rozwiązania i nie mogą być ani zniżone ani podniesione — jakiemi są kwinta, kwarta, oktawa i unisson.

Są drugie tony niedoskonałe (consonnances imparfaites), które właściwie są disonansami, gdyż mogą być zmienione przez podwyższenie lub zniżenie i akordy z nich złożone nie stanowią ani odpoczynku ani zakończenia, gdyż one wymagają nieodbicie jakiegoś rozwiązania i przejścia na tony doskonałe.

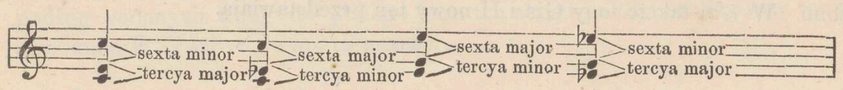
Tonami doskonałymi w skład akordu wchodzącymi są kwinta, kwarta, oktawa, unisson, czyli ton nieróżniący się z drugim ani co do dźwięku ani co do poruszenia powietrza czyli wibracyi.

Jednak należy tu zrobić uwagę, że unison wzięty przez dwa różne instrumenta, naprzykład skrzypce i flotrowers, 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 prawéj 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 tercya i w przewrocie sexta—gdyż one mogą być zniżone lub podniesione bez zmienienia charakteru akordu zakończającego. I tak naprzykład tercya akordu major zamienia się na tercyę minor, czyli zniża się o pół tonu dla nadania dźwięku smutnego akordowi bez zmienienia jego natury zadawalniającéj, 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 tercyę 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 tercyi na górze. Tercya na dole łagodzi akord.

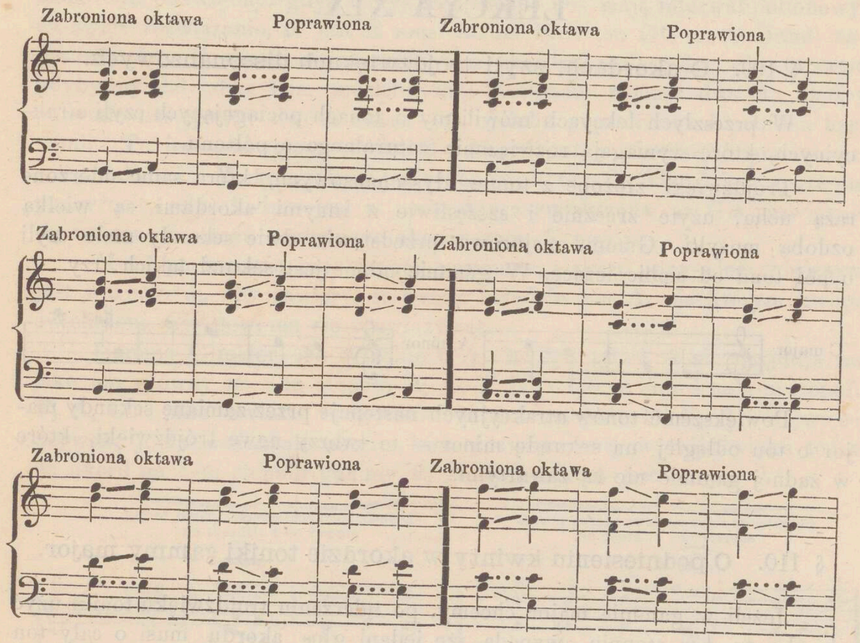




Tercye i sexty mogą po sobie następować.

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 czem już mówiliśmy. Naprzód trzeba z uwagą przejrzyć akorda w głosach równolegle 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.

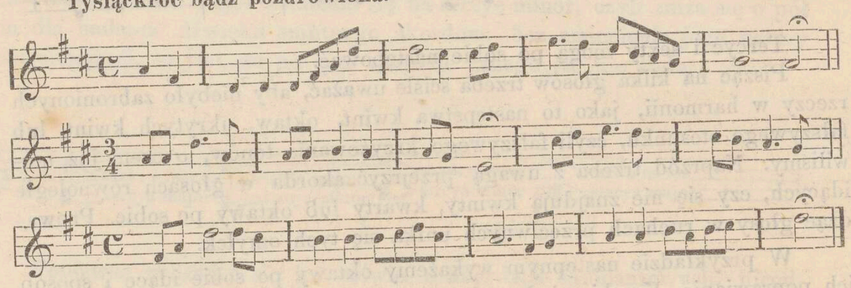


Cwiczenie.

Uczeń napisze kilka preludyów, 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 poniżéj danego Hajnału krakowskiego.

Tysiąckroć bądź pozdrowiona. Harmonizował St. Moniuszko.

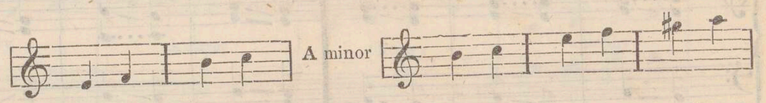


LEKCYA XIX.

§ 109. O akordach, czyli trójdźwiękach dissonansowych.

W przeszłych lekcyach mówiliśmy o tonach pociągających czyli atrakcyjnych, które wymagają rozwiązania naturalnego o półtonu.

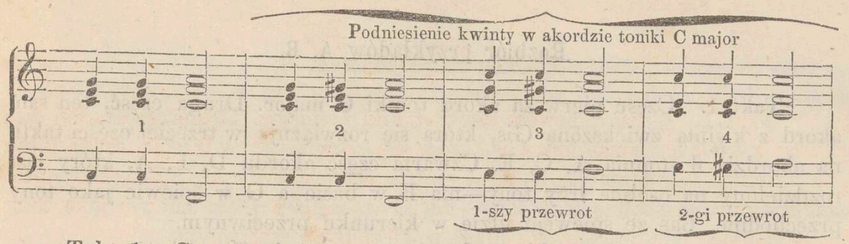
Trójdźwięki złożone z tonów dyssonansowych, które same uderzone rażą ucho, użyte zręcznie i szczęśliwie z innymi akordami są wielką ozdobą muzyki. Gamma majorowa przedstawia dwie sekundy małe czyli o pół tonu od siebie leżące. W gammie minor jest sekund takich trzy.



Powiększenie tonów atrakcyjnych następuje przez zamianę sekundy major o ton odległej na sekundę minor — to tworzy nowe trójdźwięki, które w żadnéj 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.



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 takcie poprzedniem. G jest zbliżone do A przez podniesienie na Gis, przez co tworzy się kwinta zwiększona. W tym takcie 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 modulacya nie jest tak piękną jak na ton F major.

Takt 3. W akordzie kwinty zwiększonéj ton główny tylko akordu może być podwojony, gdyż tercya E i kwinta Gis mają interwal 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 znaleść 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 takcie podwojony jest ton C. Akord jest w drugim przewrocie, gdyż kwinta jest w basie, która zwiększona na Gis rozwiązuje się na ton A tercyą następnego akordu tonu F major.

Może po kwincie zwiększonéj 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 tercya akord na 4-m stopniu F, A, C i jako kwinta w akordzie na 2-m stopniu D, F, A. Najwięcéj używane jest rozwiązanie akordu kwinty zwiększonéj w trójdźwięku toniki na akord na 4-m stopniu gammy F, A, C, gdzie A jest tercyą.



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 prawéj 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 zwiększonéj C, E, Gis, następuje rozwiązanie na akordzie 2-go stopnia D, F, A — należało ten akord napisać w pierwszym przewrocie F w basie dla uniknienia 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 innéj gammy:



Ten przykład C przedstawia rozwiązanie akordu kwinty zwiększonéj na akord dominanty innéj 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 jéj 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 interwal sekundy małéj pomiędzy kwintą D, a tercyą 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 interwalu w następnym akordzie, jak naprzykład 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 innéj gammy.





§ 112. O akordzie ze zwiększoną kwintą major, położonym na 6-ym stopniu gammy minor.

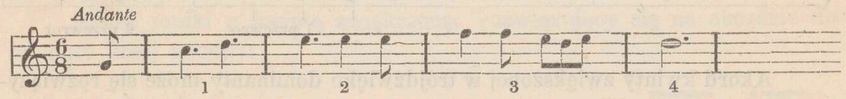
Gamma minor ma dwa akordy major na 5 i 6 stopniu.

W akordzie, opierającym się na 5 stopniu kwinta nie może być zwiększoną, gdyż naturalne jéj 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.



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. 1º Akord dominanty G, H, D, albo septymo dominanty G, H, D, F. 2º 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 czułemi czyli pociągającemi, 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 drugiéj części taktu można zwiększyć na Gis, 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, któregobyśmy nie chcieli. Można wzbogacić harmonię użyciem akordu dominanty gammy minor, i tak E znajduje się w akordzie C, E, G, również w akordzie E, Gis, H gammy A minor, lub też w gammie o sekundę major wyżéj, to jest w tonie D, dominanta tego tonu ma akord A, Cis, E.

Takt 3. Ton F jest czwartym stopniem gammy — jest on najbogatszy w znalezieniu właściwego mu akordu:

1º F znajduje się w akordzie na 4-m stopniu F, A, C, lub w C minor F, As, C, gdzie jest tonem głównym.

2º W akordzie na drugim stopniu gammy D, F, A gdzie jest tercyą.

3º F może się uważać jako tonika swojéj właściwéj 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 lekcyach, 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, As, 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, As.

Akord na 7-m stopniu major nie może tu być użytym, gdyż niemiłe robi wrażenie. Septyma bowiem A musi się znajdować, jak już o tém 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, As, C i H, D, F, As, pomiędzy tymi czterema akordami dwa G, H, D, F i H, D, F, As 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 kadencya czyli spoczynek był dobrze oznaczony.



(*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.



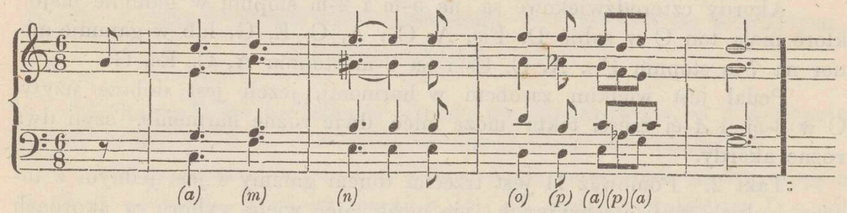
(*a*) Akord toniki.
(*e*) Akord dominanty z pedałem C.
(*c*) Akord z kwintą zwiększoną.
(*d*) Akord na 4-m stopniu w 2-m przewrocie.
(*f*) Akord dominanty.



(*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.



(*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.



(*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 zmniejszonéj C minor H, D, F, As.



(*r*) Ton His może być uważany jako ton przechodni, lub jako kwinta zwiększona akordu E, Gis, His.
(*s*) Akord dominanty z 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.

Cwiczenie.



Uczeń na te cztery takty wynajdzie harmonię czterogłosową, zmieniając ją rozmaicie podług podanego wzoru, z różnemi przemianami towarzyszenia. Zrobiemy 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 drugiéj jednak części można użyć akordu z kwintą zwiększoną G, H, Dis, — w trzeciéj i czwartéj 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-éj i 4-éj 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 pierwszéj części taktu nie może mieć innego akordu, jak trójdźwięk 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 trzeciéj 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 czwartéj 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.





Uczeń wynajdzie harmonię, używając właściwych akordów.

§ 112. O podniesieniu tonu głównego w akordzie na czwartym stopniu gammy major.

Można podnieść ton główny akordu trzydźwiękowego na 4-m stopniu gammy minor, jeżeli po nim następuje akord toniki lub dominanty.

I tak naprzykład, w tonie A minor, jeżeli po akordzie na 4-m stopniu D, F, A następuje akord dominanty E, Gis, H, można podnieść ton D o pół tonu, który to ton D podniesiony na Dis rozwiązuje się na E. Otrzymujemy tym sposobem akord kwinty zmniejszonéj Dis, F, A, lub tercyi zmniejszonéj Dis, F. Akord składa się z pierwszéj tercyi zmniejszonéj Dis, F i drugiéj tercyi major F, A.

Ten akord może być użyty na trzy głosy bez przewrotu.

Krzyżykiem oznaczymy akord z głównym tonem podniesionym.



Pisząc ten akord na 4 głosy niemożna uniknąć błędu dwóch kwint lub dwóch oktaw zabronionych. Można w tym przykładzie zauważyć, że wszystkie głosy mają swoje rozwiązanie o pół tonu. W akordzie rozwiązującym braknie kwinty.

§ 113. O akordzie sexty zwiększonéj.

Akord kwinty zmniejszonéj przez pierwszą tercyę nie przedstawia pięknéj harmonii jeżeli akord nie jest użyty w przewrocie, jak to widziemy w poprzednim przykładzie.

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 uniknienia tego przykrego wrażenia, bierze się ta tercya Dis, F w przewrocie i otrzymuje się tym sposobem sexta zwiększona F, Dis. Oddalenie tych dwóch półtonów złagadza ich brzmienie.

Akord tego rodzaju jest zawsze używany w pierwszym przewrocie, to jest tercya jest najniższym tonem akordu, a podniesiona główna nuta Dis jest na górze, inne tony tego akordu mogą być bezwzględnie w innych głosach użytemi.

Akord sexty zwiększonéj 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 zwiększonéj 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.

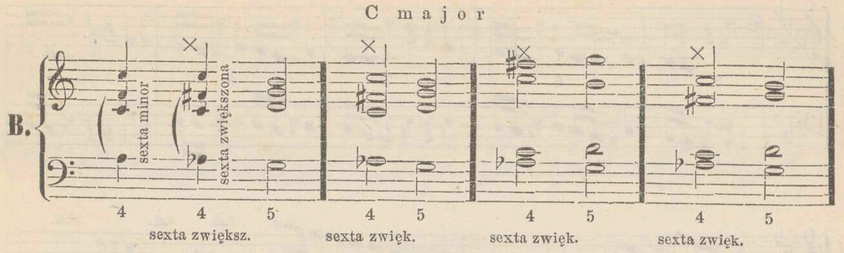
Akord sexty zwiększonéj rozwiązujący się na dominantę A minor.



§ 214. O użyciu sexty zwiększonéj w gammie major.

Chcąc otrzymać akord sexty zwiększonéj w gammie major, trzeba wziąść 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 zmniejszonéj, 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 zwiększonéj 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.



W powyższych przykładach A, B widzieliśmy, że akord sexty zwiększonéj 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 zwiększonéj 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 mniéj powabne, jak to które się czyni na akordzie dominanty.

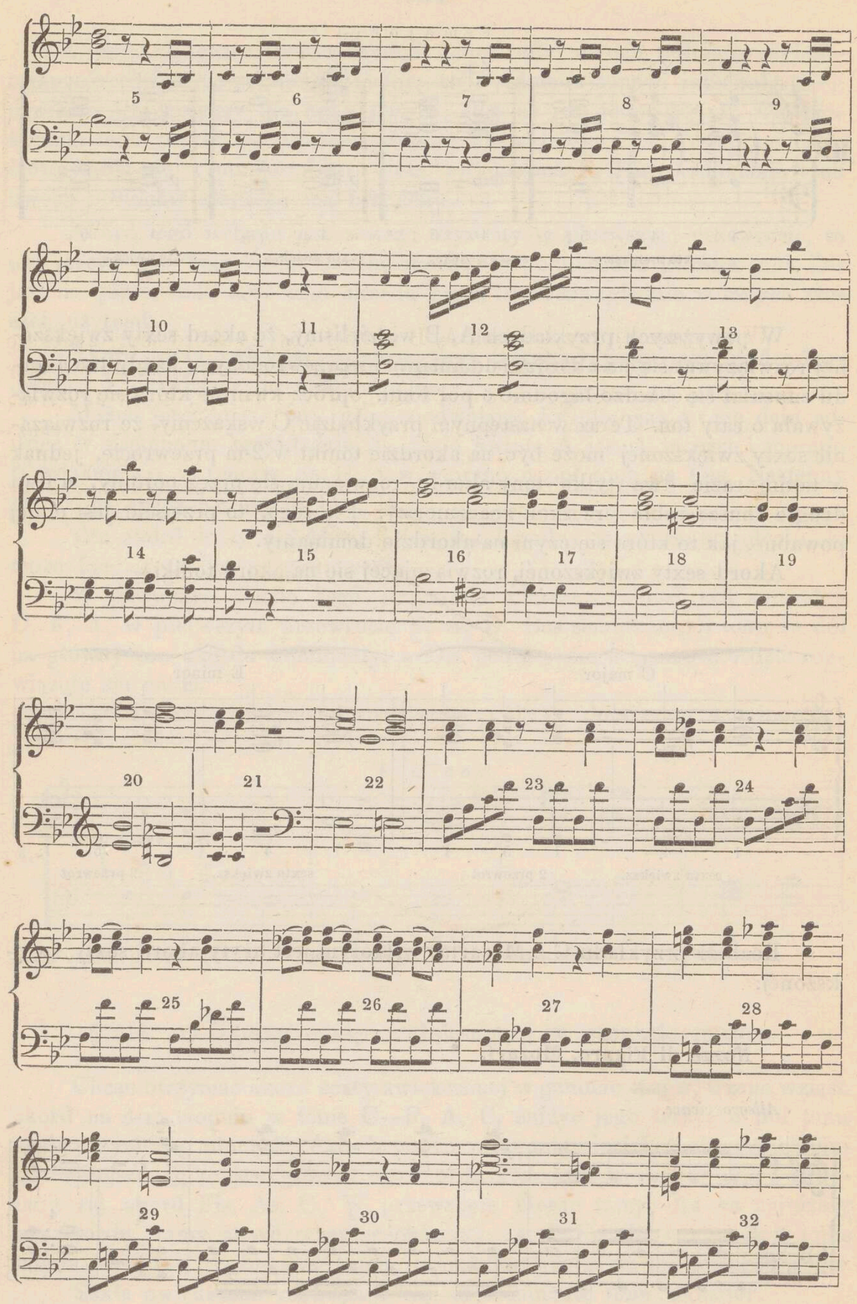
Akord sexty zwiększonéj, rozwiązującéj się na akord toniki.



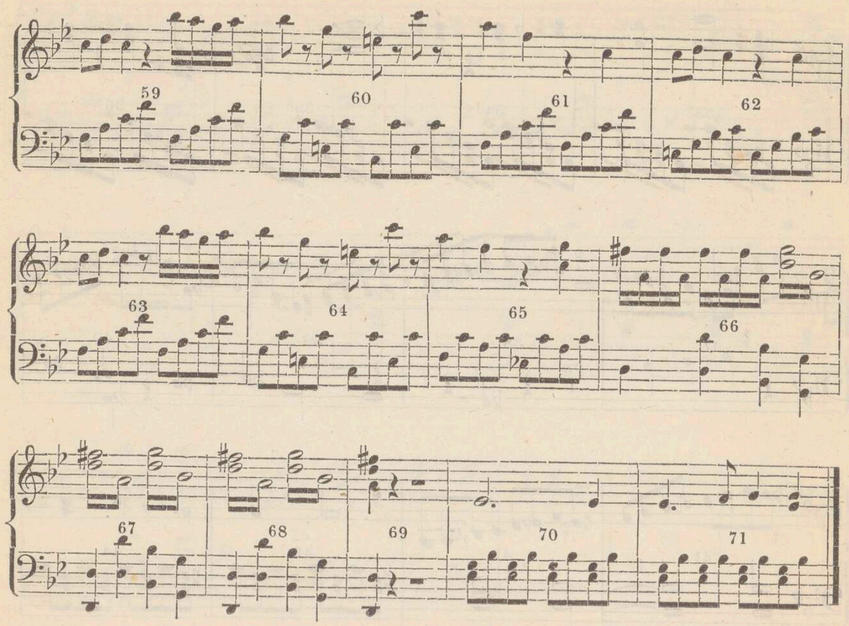
Rozbiór przykładu C z Mozarta, w którym jest użyty akord sexty zwiększonéj:

Nozze di Figaro, Mozart.




5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
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
cres.
52
53
54
55
56
57
58



Przed zaczęciem tego rozbioru należy przypomnieć sobie o sposobie praktycznym wynalezienia akordów.

Takt 1. Śpiew jest w tonie B major. Ponieważ nie widziemy 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, jakeśmy już mówili o tem w przeszłych lekcyach,—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 appoggiaturą.

Takt 6, 7, 8, 9, 10 i 11. Przejścia bez harmonii. Często autorowie używają unisonów dla wzmocnienia i nadania dalszemu postępowi więcéj 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 następnemi 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 swojéj septymy B, co też Mozart dał słyszeć w poprzednim takcie. W trzeciéj i czwartéj 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 trzeciéj i czwartéj części, zbliżywszy śpiew do basu Es, C, Fis, otrzymujemy sekundę zwiększoną Es, Fis, która jest częścią septymy zmniejszonéj tonu G minor, Fis, A, C, Es opierającéj 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 czwartéj 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 przerwana.

Takt 20. Pierwsza i druga część taktu—ten sam akord. W trzeciéj i czwartéj części, złączywszy wszystkie tony harmonii poznaje się akord septymy zmniejszonéj 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 trzeciéj i czwartéj 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, boby 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 czwartéj części, sekunda zwiększona As, H przedstawia akord septymy zmniejszonéj 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 zmniejszonéj E, G, B, Des. W drugiéj części taktu zbliżywszy E śpiewu do Des w basie sekunda zwiększona Des, E wskazuje akord septymy zmniejszonéj tonu F minor na 7-m stopniu E, G, B, Des w trzecim przewrocie. W trzeciéj części akord dominanty F major C, E, G. Czwarta część, akord septymy zmniejszonéj 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 téj 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 trzeciéj i czwartej części taktu akord septymo dominanty F minor C, E, G, B.

Takt 40. Akord na 6-m stopniu gammy F minor Des, F, As; w trzeciéj i czwartéj 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 trzeciéj i czwartéj części Cis wyższa nuta kwarty G, Cis jest tonem głównym akordu mającego pierwszą tercyę Cis, Es zmniejszoną, druga tercya Es, G jest tercya major. Jeżeli się napotyka tercya zmniejszona akordu, można być pewnym, że należy do akordu sexty zwiększonéj, gdyż tercya zmniejszona zwykle się używa w przewrocie i tworzy akord sexty zwiększonéj na 4-m stopniu gammy. Trzeba zaraz zastanowić się do jakiéj 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, azatem akord C, Es, G przez podniesienie C na Cis, tworzy akord Cis, Es, G z tercyą zmniejszoną, w przewrocie jest akordem sexty zwiększonéj 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 drugiéj 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.

Cwiczenie.

Dawaliśmy często rozbiór szczegółowy muzyki, gdyż uznaliśmy, że tym sposobem najlepiéj 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 wziąść jakikolwiek utwór Chopina lub Moniuszki, uczynić szczegółowy rozbiór, a tam uczeń wiele bogactw harmonii i nauki znaleść może.

Przejścia i użycie akordów sexty zwiększonéj należy przełożyć na inne tony major i minor.

Stabat Mater, Pergolesse.

Largo.





Przykład do rozbioru.

LEKCYA XX.

§ 116. O zniżeniu tonu głównego w akordzie trzydźwiękowym na 2-m stopniu gammy minor.

Akord na 2-m stopniu jest, jak wiadomo, akordem kwinty zmniejszonéj, złożonéj z dwóch tercyi minor.

Zniżywszy o pół tonu nutę główną, akord zamienia się na akord major.

Weźmiemy dla przykładu akord kwinty zmniejszonéj 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 uniknienia 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 interwal tercyi zmniejszonéj, co czyni charakter melodyi smutny i żałośny. 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 zniżenie 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 uniknienia przy rozwiązaniu następstwa dwóch kwint.



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 drugiéj części tercya minor Dis, Fis z tonami wyższymi A, C przedstawiają akord septymy zmniejszonéj, 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 przerwaną. W drugiéj 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 żałosnego.

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 drugiéj 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 tercya jest w śpiewie. W drugiéj 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 modyfikacyi 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 interwal do przejścia o jeden ton i o pół tonu, a czwarty jest wspólny w obu akordach.



Wszystkie tony tego akordu mogą przyjąć zmianę o pół tonu, przez co, przy rozwiązaniu przejście o pół tonu jest łagodniejsze. Można do woli zmieniać jeden, dwa lub trzy tony akordu od razu.



1º W tym przykładzie pierwszy akord jest naturalny bez zmiany tonów.
2º Drugi akord ma główny ton podniesiony o pół tonu.
3º Trzeci akord tercya F podniesiona na Fis.
4º Czwarty akord kwinta A zniżona na As.
5º Piąty akord ton główny i tercya zmieniona o pół tonu.
6º Szósty akord ton główny i kwinta zmieniona o pół tonu.
7º Siódmy akord tercya i kwinta zmieniona o pół tonu.
8º Ósmy akord ton główny tercya i kwinta zmieniona o pół tonu.

Podniosłszy ton główny akordu gammy major, otrzymują się tercye: 1º pierwsza od dołu zmniejszona, 2º druga tercya major, 3º a trzecia tercya minor.



Rozmaite akorda 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.



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 jednéj 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 uniknienia 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.



W następnym przykładzie C rozwiązuje się na akordzie toniki A major, poprzedzony akordem na 4-m stopniu C major.

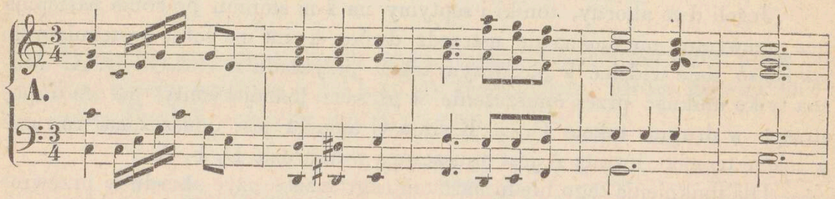


Może się rozwiązywać na akordzie dominanty tonu A minor i A major.



Użyjemy tego akordu w małych preludyach.

Preludyum.

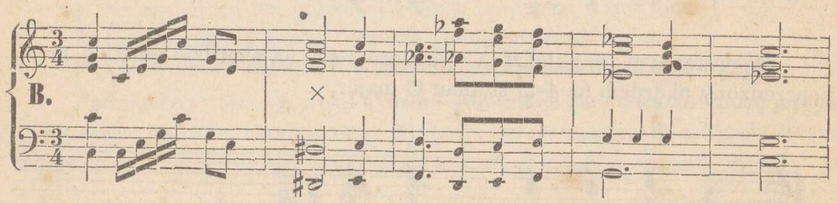


Takt 1. Tonika C major.

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 preludyum *B* akord Dis, F, A, C jest bez przygotowania, rozwiązuje się na akord toniki C major.



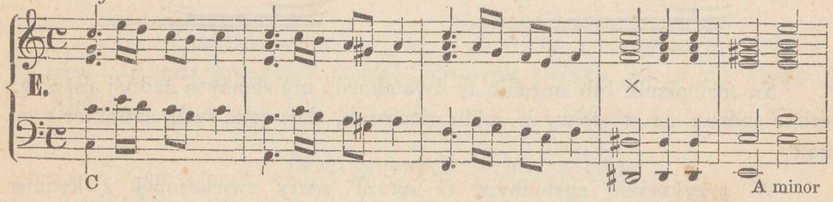
Preludyum *C* kończy się na tonie A minor.



W drugim i piątym takcie przykładu *D* jest użyta sexta zwiększona, w drugim takcie w tonie C, a w piątym w tonie A minor.

Preludyum.

Allegro.





Preludyum.

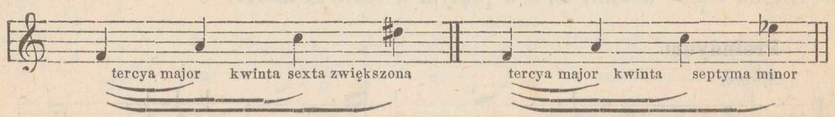
Moderato.





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 inaczéj, gdyż Dis może się pisać Es, co stanowi akord tak zwany anharmonijny. W harmonii zwany on jest akordem sexty zwiększonéj z kwintą; składa się z tercyi major, kwinty i sexty zwiększonéj. Podobny akord septymo dominanty ma tercyę major, kwintę i septymę minor.



Na fortepianie lub organie te dwa akordy nie stanowią żadnéj różnicy; wzięte jednak na właściwych sobie gammach, dają czuć swój charakter rozmaity.

W przykładzie następnym G akord sexty zwiększonéj z kwintą F, A, C, Dis jest poprzedzony akordem F, A, C, D. W następnych przykładach *I*, *K*, *L* akorda toniki go poprzedzają.

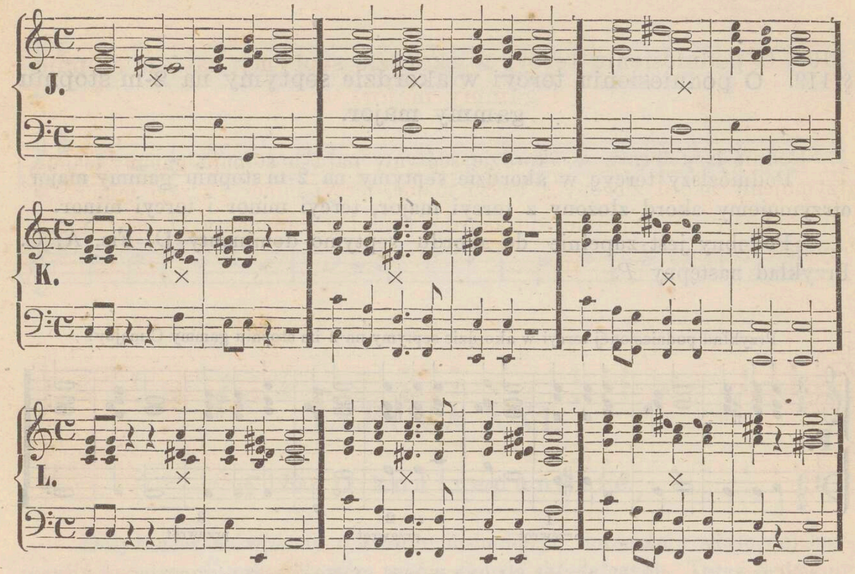
W przykładzie *G*, *I* następuje po akordzie sexty zwiększonéj akord toniki C major C, E, G, w drugim przewrocie G, C, E.

W przykładzie *K* po zwiększonéj sexcie 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 przewrot sexty zwiększonéj z kwintą.





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 tercyi w akordzie septymy na 2-m stopniu gammy major.

Podniósłszy tercyę w akordzie septymy na 2-m stopniu gammy major, otrzymujemy akord złożony z tercyi major, tercyi minor i tercyi minor.

Podobny jest zupełnie do akordu septymo dominanty D, Fis, A, C. Przykład następny *P.*

Przykład podniesionéj tercyi w akordzie septymy na 2-im stopniu gammy C major:



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.

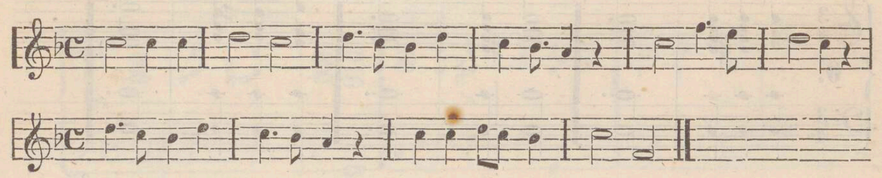
Po akordzie septymowym na 2-m stopniu gammy C major ze zmienionymi głosami nie może następować żaden akord tonu A minor, gdyż w téj gammie jest Gis, azatem Fis tercya nie może się rozwiązywać na G.

Cwiczenie.

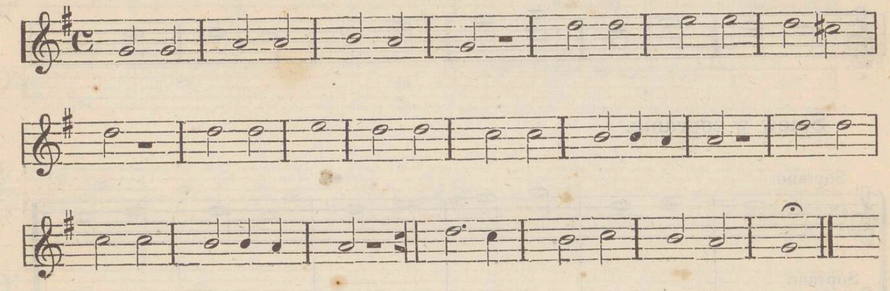
Uczeń przykłady *I, K, L, M, N, O, P* przełoży na inne tony, a dla wprawy może powtórzyć małe preludya, używając tych przejść ze zmienionymi akordami, nadając rozmaity rytm utworowi.

Na podany poniżéj śpiew hajnału krakowskiego utworzyć stosowną harmonię.

Kto się w opiekę. Harmonizował St. Moniuszko.



Anioł pasterzom mówił. Harmonizował St. Moniuszko.



LEKCYA XXI.

§ 120. O kontrapunkcie.

Dotychczas mówiliśmy o tworzeniu melodyi, dobieraniu właściwéj harmonii i rozwiązaniu prawidłowém tonów akorda składających. Teraz będziemy mówić w krótkości o rodzaju utworów, gdzie te prawidła najściśléj muszą być zastosowane.

Kontrapunkt swojém 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 był znaczony ani takt ani wartość tonów. Udoskonalony kontrapunt został w XVI i XVII wieku, kiedy wielcy tamtego czasu kompozytorowie wysilali się nad urozmaiceniem kościelnéj muzyki, nie znając jeszcze prawideł końcówek czyli kadencyi i modulacyi czyli przechodzenia w tony, co tak wielkie bogactwo nadało nowożytnéj 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.

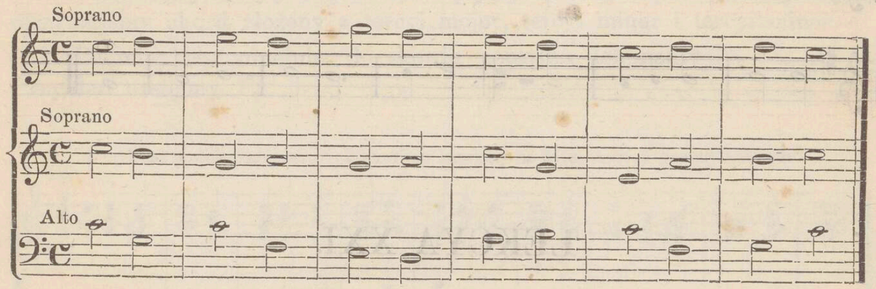
Przykład następny przedstawia temat z sześciu taktów złożony, który raz jest napisany na głos soprano gdy inne głosy mu towarzyszą, drugi raz temat napisany jest w głosie alto, trzéci raz w basie.

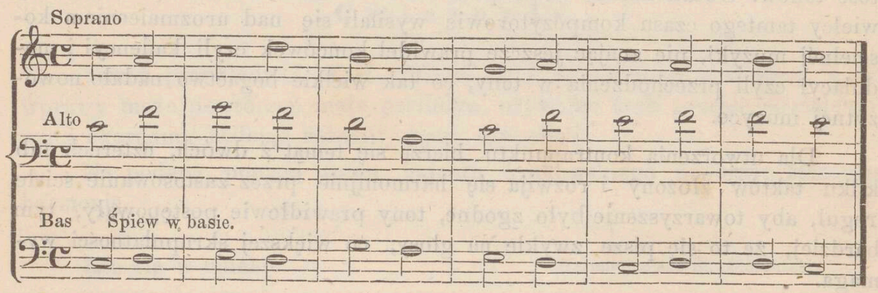
Jest to kontrapunkt prosty.

Temat.

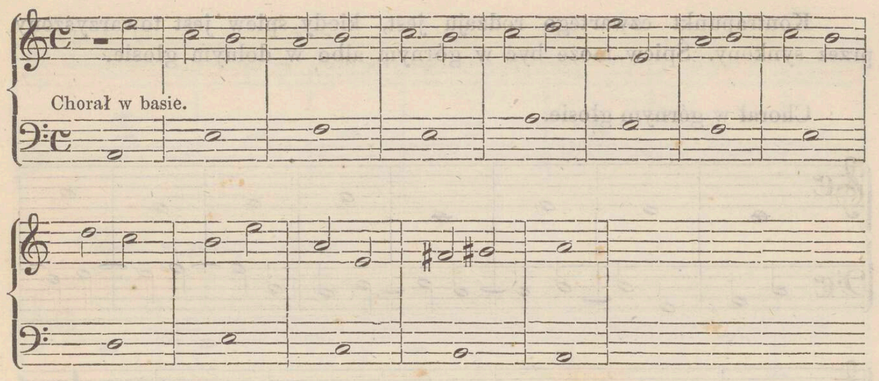


Śpiew w sopranie.





Kontrapunkt drugiego rodzaju jest ten, gdy na jedną nutę dwie się nuty piszą. Wtedy się używają tony przechodnie dla połączenia tonów harmonijnych.



Kontrapunkt trzeciego rodzaju jest: kiedy na jedną nutę piszą się cztery nuty. Śpiew może być w górnym albo w dolnym głosie.

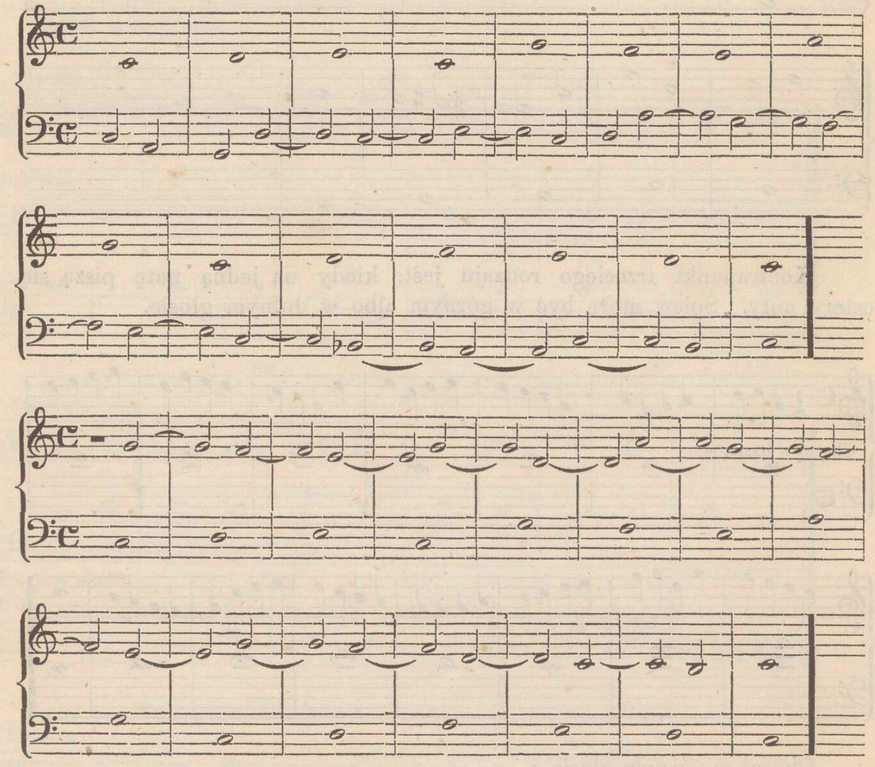


Chorał w górnym głosie.



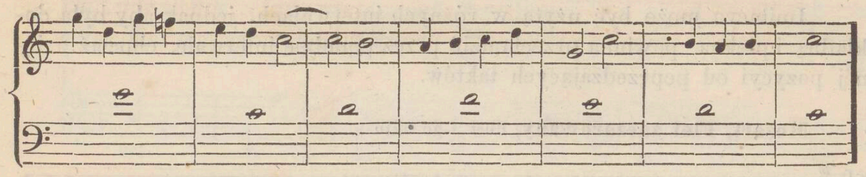
Kontrapunkt czwartego rodzaju jest, kiedy śpiew jest towarzyszony przez synkopy. Śpiew może być w górnym albo w dolnym głosie.

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 więcéj wymaga zdolności i geniuszu aby go uczynić urozmaiconym i ozdobnym. Jest to już wynalazek późniejszych czasów.





Chorał w górnym głosie.

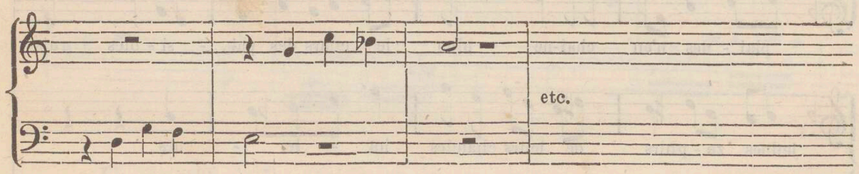


Kontrapunkta piszą się na 3, 4, 5, 6, 7, 8 głosów.

Wskazałem w tych przykładach o rodzaju téj muzyki, uczeń życzący ją więcéj 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 imitacyi czyli naśladowaniu.

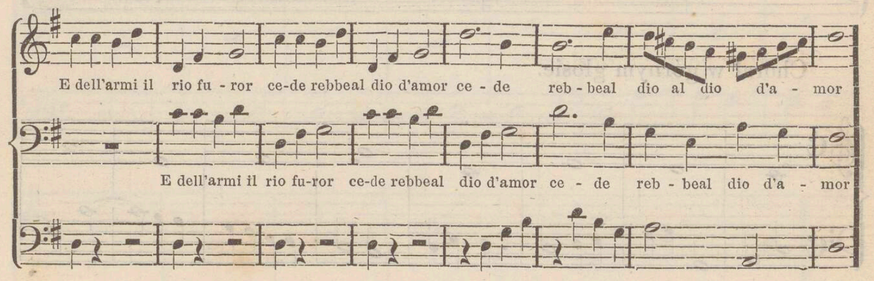
Imitacya czyli naśladowanie jest to powtórzenie tematu lub jakiego frazesu w innym głosie, kiedy drugi mu akompaniuje.



Imitacya nie może być długa; w powolnym ruchu jeden lub dwa takty, a w prędkim ruchu najwięcéj cztery takty.

Imitacya może być użytą w różnych interwalach, jednak aby była dokładną i piękną, powinna przechodzić przez podobne interwale, chociaż w innéj pozycyi od poprzedzających taktów.

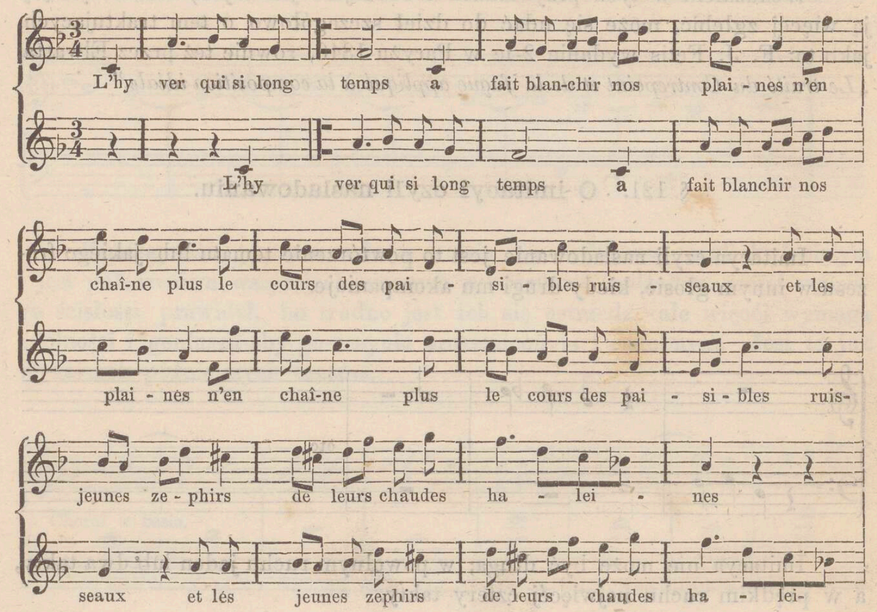
Mozart, Flet zaczarowany, duet 1-go aktu.

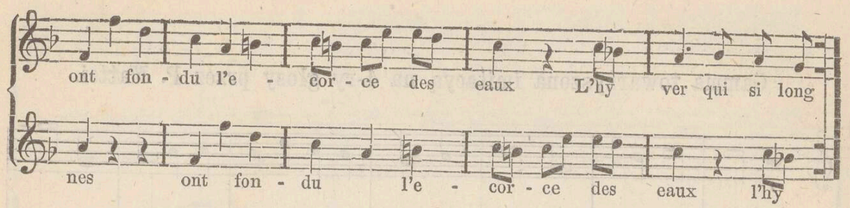


Zwykle imitacye używają się w kwincie lub oktawie, gdyż w innych interwalach napotykałoby się dużo krzyżyków lub innych znaków.

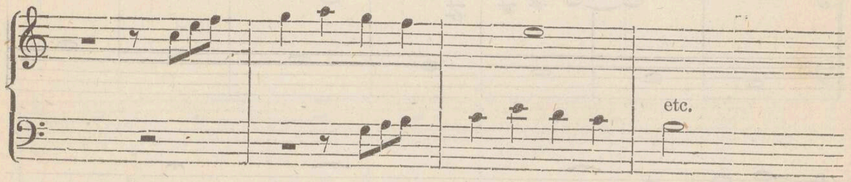
Jeżeli imitacya jest regularną i tworzy cały frazes muzyczny bez żadnéj przerwy, wtedy taka figura nazywa się kanonem (Canon znaczy reguła).

§ 122. Kanon bez końca.

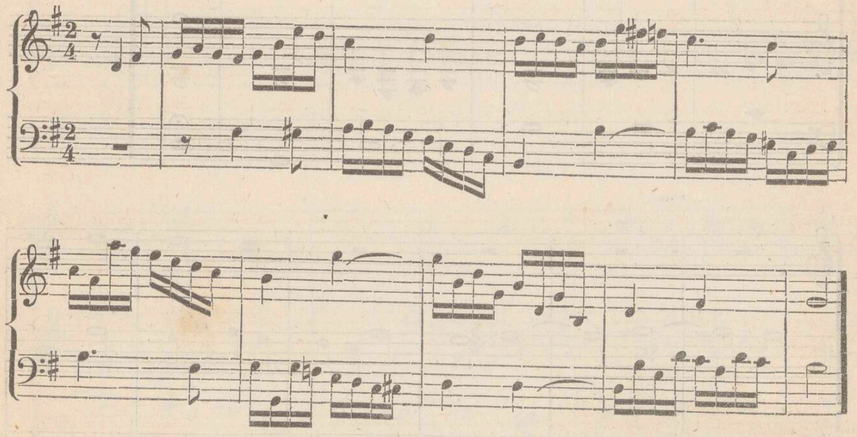




Oprócz ścisłéj imitacyi używa się imitacya mniej naśladownicza, to jest że frazes nie imituje się co do interwalów ale tylko co do formy, i tworzy niejako rozmowę muzyczną.



Równie też imitacya może być tylko co do formy rytmicznéj. Taka imitacya używa się w kompozycyach koncertowych, uwerturach lub symfoniach.

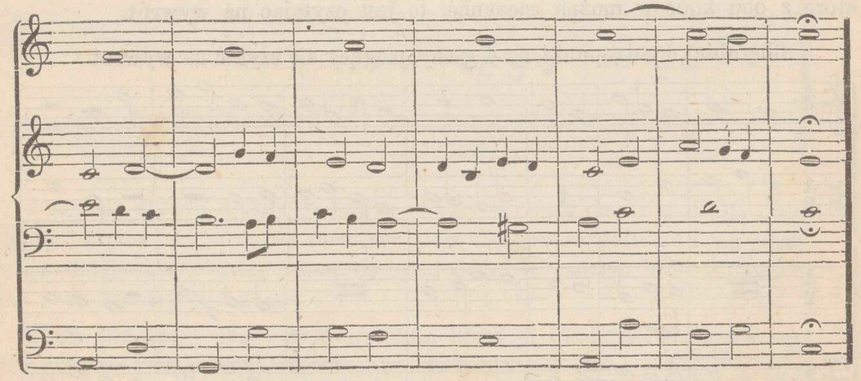


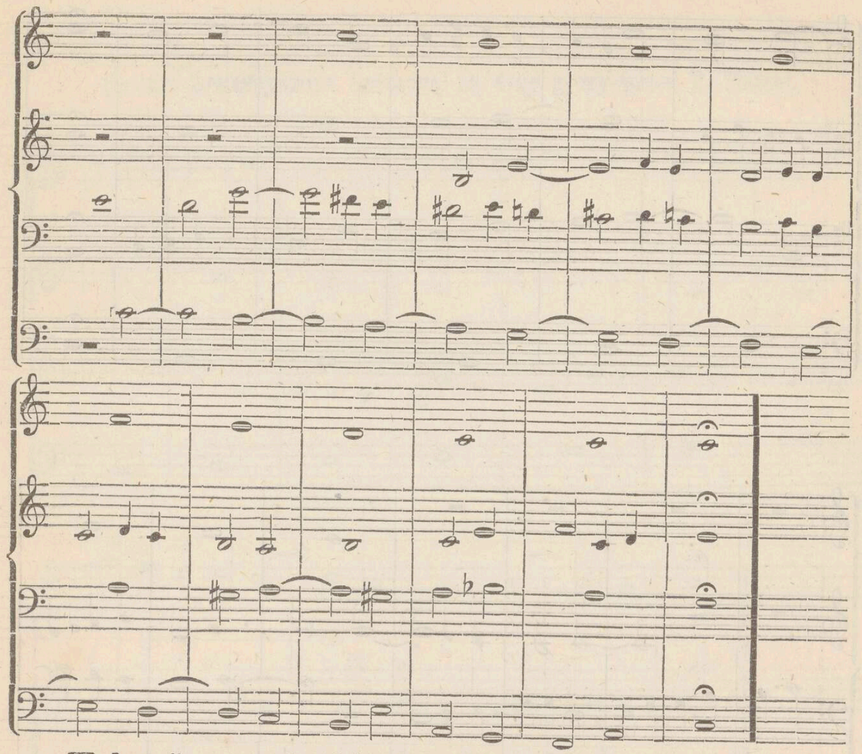
Co do stylu imitacyi mogą posługiwać wzory nieśmiertelnego *Palestryna*, również dueta przez *Stefani*, przecudne tria przez *Clari*; co zaś do muzyki instrumentalnéj piękne wzory w preludiach *Haendla* i *Jana Sebastyana Bacha*

Gamma towarzyszona imitacyą na 4-ry głosy przez P. Mattei.





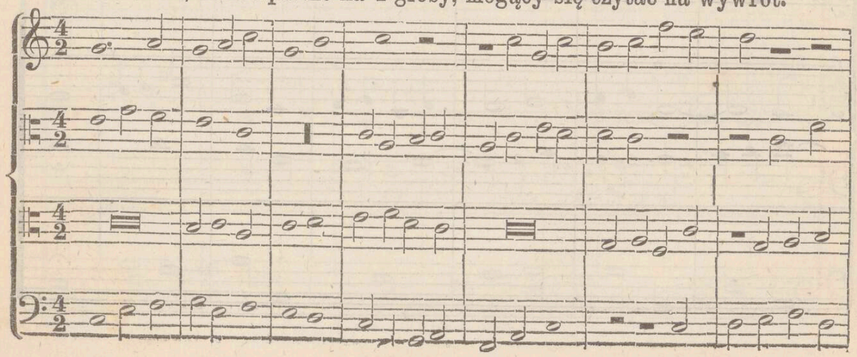


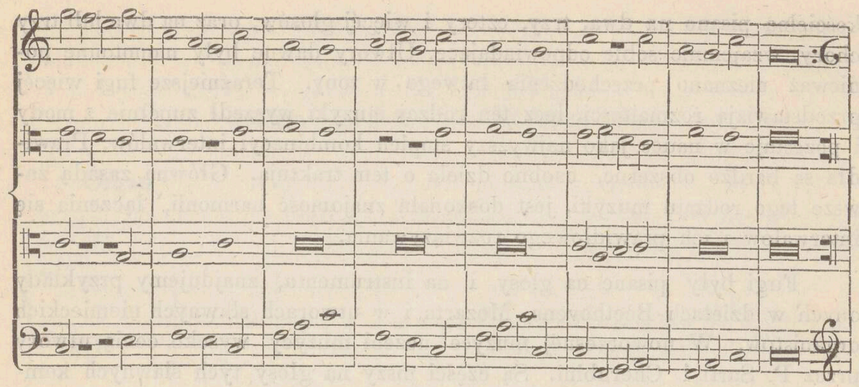


W dawnéj muzyce kościelnéj kontrapunkt był szczytem muzyki uczonéj, pisano kontrapunktem i imitacyą na dwa lub trzy chóry wzajemnie sobie odpowiadające.

Są jeszcze inne rodzaje kontrapunktu o których zanadto obszernie trzeba byłoby mówić. Jest to właściwie przełamanie rozmaitych trudności łączenia tonów. Są wzory kontrapunku 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 wywrot.

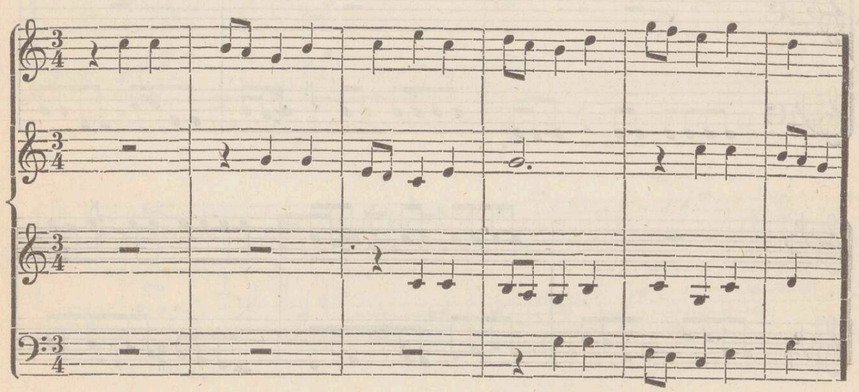




§ 123. **O fudze** (Fuga z łacińskiego ucieczka).

Jest to figura muzyczna gdzie głosy zdają się wzajemnie od siebie uciekać. Ściślej 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 styczność 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, daléj następuje odpowiedź, a temat pierwszy staje się towarzyszeniem i tak postępuje się daléj—idą później różne figury i ozdoby, zawsze jednak głosowy śpiew powinien się odznaczać.

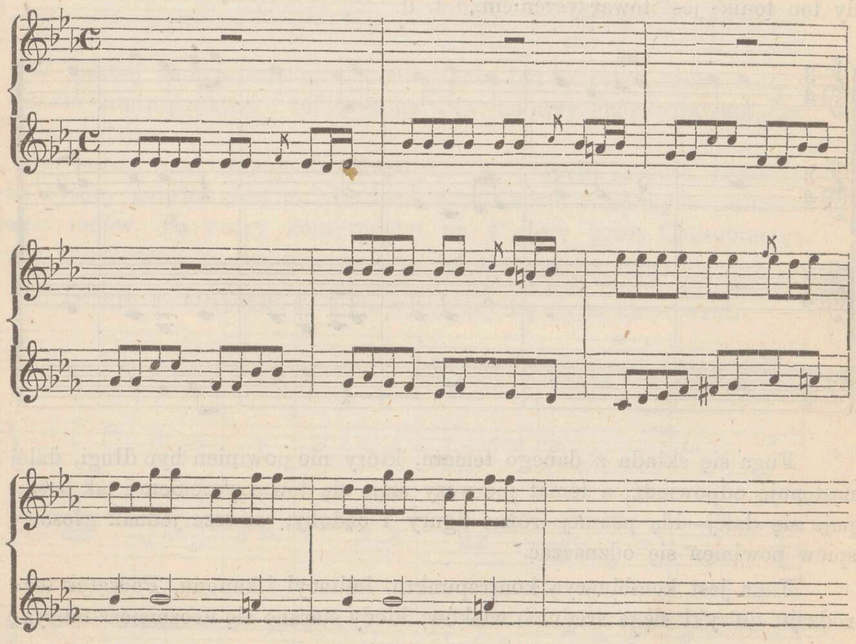
Fuga jest kombinacyą kontrapunktu, imitacyi i kanonu. Początek tego rodzaju muzyki sięga średnich wieków; kiedy starano się urozmaicać muzykę

kościelną pisano na dwa, trzy, cztery i więcéj głosów, oraz na dwa lub trzy chory, wzajemnie sobie odpowiadające. Utwory dawne były monotonne ponieważ nieznano przechodzenia łatwego w tony. Teraźniejsze fugi więcéj przedstawiają rozmaitości, lecz ten rodzaj muzyki wyszedł zupełnie z mody i pozostaje w nauce jako najwyższy stopień kombinacyi interwałów. Prawidła 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 nowoczesnéj 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.

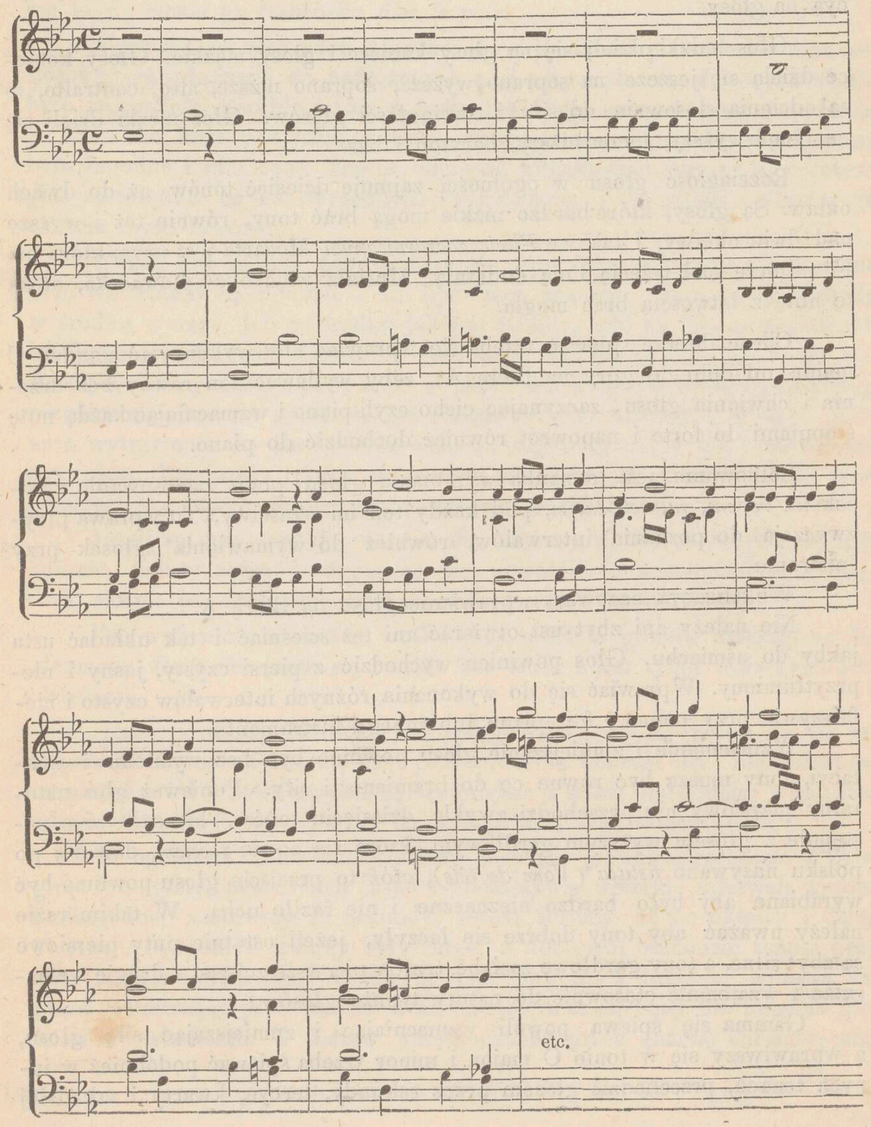
Z niemieckich organistów najwyższe miejsce trzyma Jan Sebastian Bach, który wielką ilość fug napisał. Każdy z wyższych uczonych muzyków ślad w tym rodzaju swojéj nauki zostawił.

Początek uwertury „Flet zaczarowany" przez Mozarta.



Siódma fuga J. S. Bacha na cztery głosy.

Organ



LEKCYA XXII.

Postępując w poznaniu wszystkich zasad muzyki przychodzi nam mówić o głosie ludzkim i sposobie śpiewania, aby oswoić ucznia z kompozycyą na głosy.

Głos ludzki dzieli się na głosy kobiece i głosy męzkie. 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 nizkie 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 przyzwyczaja do poznania interwalów, również do wymawiania zgłosek przy śpiewaniu.

Wokalizacyą 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 interwalów czysto i niefałszywie przy pomocy fortepianu lub innego instrumentu.

Wzmacnianie i zmniejszanie głosu powinno być bez wysilenia i afektacyi, 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*, dawniéj po polsku nazywano *fistula (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 zasłabe, 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 podobnież w innych tonach, przechodzić głosem przez sekundy, tercye, kwarty i tak daléj

aż do oktawy, starając się aby intonacya była zawsze czysta, jasna i niefałszywa.

Nagiąwszy głos do brania z łatwością różnych interwalów, należy następnie wprawiać się do łączenia głosem tychże interwalów przez łagodne przenoszenie tonów, co się zowie po włosku *portamento*, to jest jakby posuwanie palcem na strunie skrzypcowéj z jednego interwalu na drugi. Następnie należy wprawiać głos do utrzymywania tonu zaczynając cicho i stopniowo wzmacniając i nazad zwracając się do piano, zawsze ton zgodnie zachowując to się zowie po francuzku *filer 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 nierażące. 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 właściwém 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 synkopowéj, przedłużonéj, lub też gdzie się przechodzi na inny interwal. W aryi 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 wprawiać się powolnie, a następnie coraz prędzéj, równie jak exercycye mechaniczne w nauce fortepianowéj.

Dla wykonania *recitativa* trzeba przy oddaniu głosem naśladować deklamacyę. *Recitativo* pisze się zwykle bez taktu i jest tylko towarzyszoném akordami.

Uczeń powinien wprawiać 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 ciszéj się oddają, a to przez właściwość układu ust i języka do wymawiania tych samogłosek.

W ogólności śpiew dobry zależy na pięciu głównych rzeczach: 1° Aby głos był czysty, przechodził jasno i niefałszywie wszelkie interwale zgodne i niezgodne, zacząwszy od sekundy, tercyi, kwarty aż do oktawy i daléj. 2° Aby odśpiewanie gammy było łatwe z dobitném oddaniem tonów przy dobrém ich połączeniu, co się nabywa powolną i dokładną wprawą naprzód wprawiając głos zwolna a następnie coraz szybciej dla nabycia gibkości w wykonaniu. 3° Łatwe przechodzenie przez gammę chromatyczną,

użycie trylów, tonów przenośnych, mordendów i innych ozdób. 4° Portamento czyli łączenie tonów w odleglejszych interwalach. 5° Utrzymanie jednego tonu (filer 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, nietylko trzeba czysto oną wykonać, ale należy dobrze się przejąć wyrazami, aby oddać właściwe uczucie bez przesady. W miejscach czułych należy zmniejszać głos, a w porywczych 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 instrumentalnéj powinno być łagodne, ozdoby właściwe wzmocnieniu i ściszeniu głosu nigdy raptowne, ale stopniowo i stosownie do charakteru muzyki.

Pierwsze Solfedżia 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 złożonéj, gdy inne służą mu do towarzyszenia.

Rozciągłość soprano jest od C na pierwszéj spodniéj dodatniéj, do A na pierwszéj w górze dodatniéj, 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 mężczyzny 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 mężczyzn lub kobiety.

Rozciągłość głosu jest dziesięć tonów do dwóch oktaw, zacząwszy od tonu G pod drugą spodnią linią dodatnią,—bywają głosy które do półtrzeciéj oktawy dochodzą.

Służy ten głos do towarzyszenia w choralnéj 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 lekcyi.

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 choralnéj 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 prawidłach i uwagach, o których się mówiło na początku téj lekcyi, o głosie w ogólności.

B a s.

Bas jest to głos męzki, silny i gruby, to jest biorący z łatwością nizkie tony. Zwykle jak wszystkie ludzkie głosy, zawiera rozciągłości dziesięć tonów do dwóch oktaw, zacząwszy od G dolnego, które się pisze na pierwszéj linii w kluczu basowym.

W choralnéj 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 środku skali, oraz żeby dobrze się tony z sobą łączyły bez przeskakiwań; unikać nadto należy trudnych i przykrych interwalów.

§ 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 taktem niepodzielone. Oznaczano tony małemi kwadratami na liniach i pomiędzy liniami. Kiedy w języku łacińskim prozodja wymagała krótszéj 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 téj saméj zgłosce, wtedy zamiast jednego dwa kwadraty stawiono.

Z historyi muzyki wiemy że ośm tonów Ś-go Ambrożego i Ś-go Grzegorza są przyjęte do spiewów kościelnych. Na początku więc śpiewu, jest ton oznaczony literą która stanowi *finale*, i tak naprzykład: jeżeli hymn lub psalm jest oznaczony literą D, ta nuta zakończa śpiew.

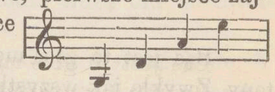
Używał się wtedy tylko ton B, bo tonu H nieznano.

Nowe utwory chorału zbliżają się do nowoczesnéj muzyki, przyjmują więc krzyżyki i bemole.

§ 126. Opisanie głównych instrumentów składających orkiestrę.

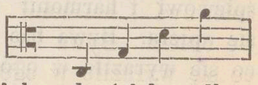
Skrzypce (violino).

Główną zasadą orkiestry są instrumenta strunowe, pierwsze miejsce zajmują skrzypce. Dzielą się na *primo* i *secundo*, skrzypce mają cztery struny, które się stroją przez kwintę.



Altówka (viola).

Instrument nieco większy od skrzypcy, lecz téj saméj formy, ma tak samo cztery struny, lecz się stroją inaczéj C, G, D, A.



Jestto instrument pośredni pomiędzy skrzypcą i basetlą (violoncello), czyli łączący wysokie z niższymi tonami.

Basetla (violoncello).

Instrument formy podobnéj 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 orkiestrowéj. Nastrój jego jest rozmaity.

Kwartviola wydaje głos o oktawę niżéj od basetli czyli violoncelli, chociaż na tych samych liniach się pisze.



Waltornia (coro).

Instrument dęty mosiężny. Rozciągłość jego głosu jest trzy oktawy, od nizkiego 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 najwięcéj używana do towarzyszenia. W trzeciéj najwyższéj oktawie, waltornia wydaje tony całéj gammy. Trudny jestto instrument dla solistów, gdyż wymaga wiele wprawy w zadęciu i zręczności w ręce prawéj, 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 żadnéj 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 pierwszéj linii dodatniéj w dole, do F na trzeciéj linii dodatniéj 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 flotrowers 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, daléj 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 nizkie, rozciągłość jest na trzy oktawy od B nizkiego 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 najłatwiéj napisane nie mogą być czasami wykonanemi. Wielu autorów o tem pisało. Berlioz w swojém 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 czyii *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 przyciśnienia struny, więc się używa narzędzie stalowe, zwane kamerton (diapason), które przez uderzenie wydaje stały ton A. Otóż naprzód struna nastraja się do tego tonu A, a następnie wszystkie struny dostrajają się zgodnie. Instrumenta zaś dęte mają swoje stałe tony, jednak można klarynet, obój, fagot dostrajać o ćwierć tonu, przez rozciągnienie nieco instrumentu. Flotrowers ma w końcu grubszym wewnętrznie korek, który się posuwa do woli. Waltornie, trąby i inne mosiężne instrumenta, zamieniają swoje krążki lub też nieco one rozsuwają. Kotły zaś nastrajają się za pomocą szrub, któremi naciąga się lub odpuszcza skóra.

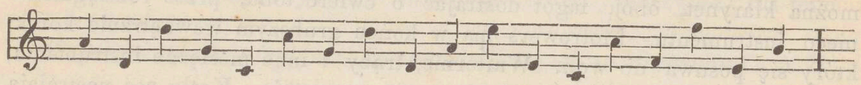
§ 128. O strojeniu fortepianu.

Przed wydoskonaleniem fortepianu były małe instrumenta zwane klawicymbałami, 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. Najwięcéj 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 tercyę do A znajdzie się za wysokie, a to z téj przyczyny o któréj 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 $^1/_9$ 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 więcéj 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.

Nastraja się naprzód w *medium* ton A do kamertonu (diapason), do którego zastosowywa się kwinta D na dół pod pierwszą główną linią. Od D bierze się oktawa w górę D na czwartéj linii, potem od górnego D kwinta na dół G. Od tonu G nastraja się kwinta na dół C na pierwszéj linii dodatniéj pod liniami głównemi i oktawa C w górę. Wyprobowywa 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 pierwszéj głównéj linii i wtedy wyprobowywa się czy E jest zgodną tercyą 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 piątéj linii i kwintę E, H. Wtedy już są następne tony na białych klawiszach w środkowéj oktawie fortepianu.



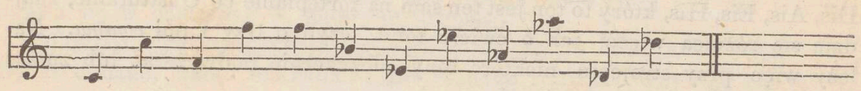
Przez doświadczenie przekonano się, że pierwsze kwinty należy trochę niedociągać aż się dojdzie do zgodzenia tercyi E, C, wtedy tercye major będą zgodne, ale tercye minor będą trochę za nizkie. Otóż należy niektóre kwinty, a szczególnie te które są w położeniu swojém chromatyczném trochę podnosić, aby zgodność pomiędzy wszystkiemi interwalami zachować. Należy to wyprobować 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 górze, a potem się stroi kwinta F, B, nastroić następnie kwintę B, Es, wziąść 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 zakończa wystrojenie tonów bemolowych w średniéj oktawie fortepianu.



Nastroiwszy te wszystkie tony, znajdujące się na liniach, trzeba dobrze wyprobować 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 wyprobować czy tercye 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 klinek zaostrzone i skórką 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 któréj 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 Compiegne.

Organ jest to instrument najwłaściwszy do nauki harmonii, gdyż jest najrozciąglejszy co do głosu i zawiera w sobie prawie wszystkie instrumenta dęte, od najniższéj nuty wydanéj przez dudę 32 stóp mającéj, (w któréj zaledwie ucho ludzkie ton schwycić może) aż do najwyższego tonu.

Organy są różnéj wielkości od czterech aż do sześciu oktaw dochodzą; miernéj wielkości mają od 50 do 60 tonów.

Składa się organ z klawiatury jak na fortepianie, któréj klawisze za pomocą drewnianych lub drucianych komunikacyi odmykają dudy różnéj 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 mającéj długości, która przedstawia C pod liniami basu, dochodzi do najwyższych tonów imitujących głos flotrowersa lub flecika.

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 drugiemi 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 klapy 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 jednéj albo w drugiéj połowie klawiatury. Drugi regestr otwiera

głos oktawy wyższéj zwany *prestan*, który całą klawiaturę zajmuje. Następnie są głosy naśladujące trąby, flety, oboje, głosy ludzkie i inne instrumenta i te najczęściéj służą na jedną lub drugą połowę klawiatury.

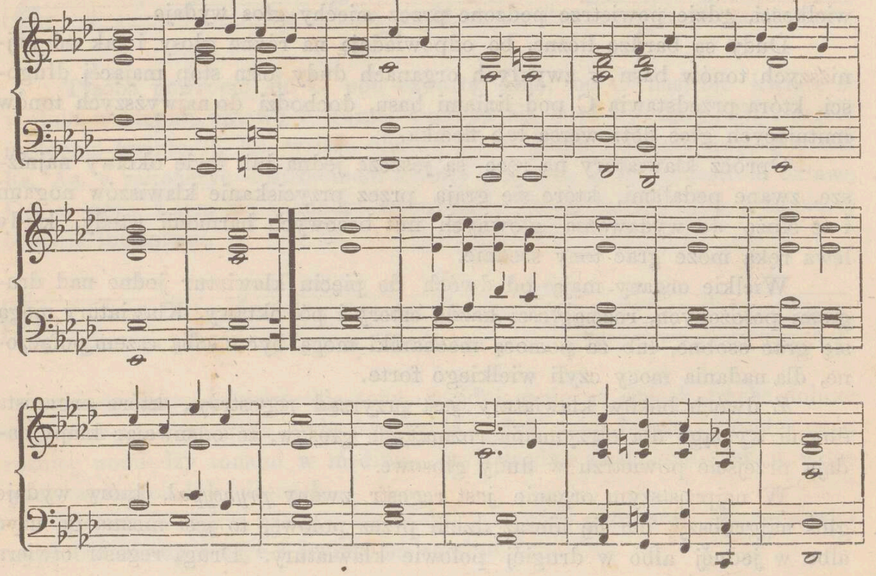
Oznajomiony organista ze swoim instrumentem, obszerne ma pole do urozmaicenia gry przez użycie głosów; może tworzyć dueta, tria, kwartety, lub całą orkiestrę, naśladując różne instrumenta. I tak, nogami utrzymuje basy, kiedy lewa ręka na klawiaturze może grać fagot lub basetlę, a prawą ręką na wyższéj klawiaturze naśladować wyższy instrument lub głos ludzki i tym sposobem robić różne połączenia tonów.

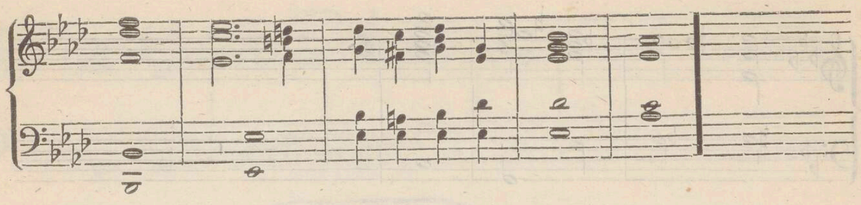
Sposób grania na organie zależy na doskonałém łączeniu tonów przez właściwe przytrzymanie klawiszów. Harmonia powinna być ścisła, to jest żeby najwięcéj w dwóch oktawach się mieściła. Fugi, kontrapunkta, imitacye pięknie mogą bydź wykonane, bo każdy ton może być dowoli przytrzymany. W poważnéj muzyce lub improwizacyi, dobry efekt sprawia użycie w harmonii opóźnienia, poprzedzenia, czyli antycypacyi i tym podobnych disonansowych akordów, które zręcznie 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.

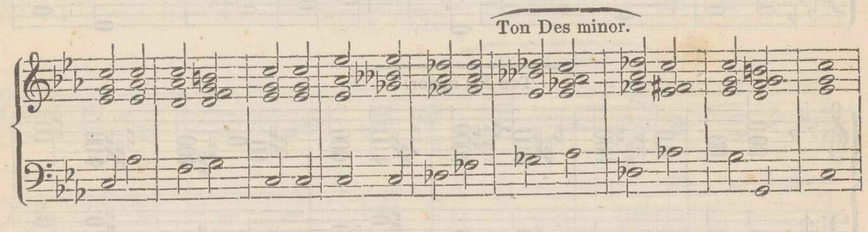
Pieśń kościelna.

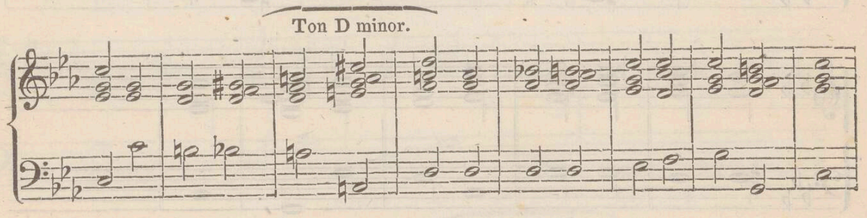




Przejścia z C minor na wszystkie tony minor i napowrót.

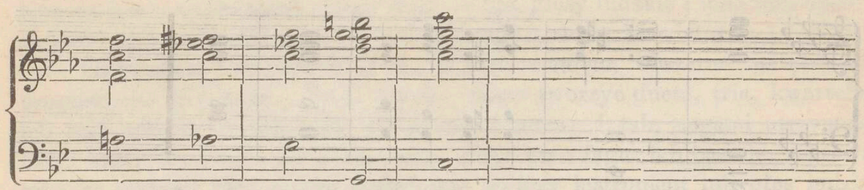
C minor na Des minor i napowrót.







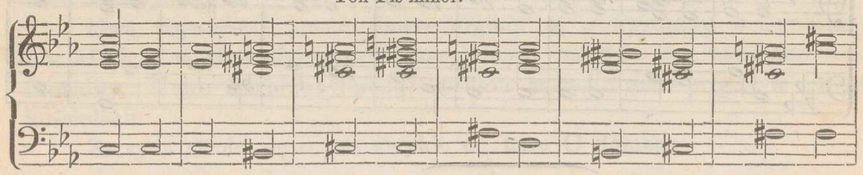




Ton F minor.



Ton Fis minor.

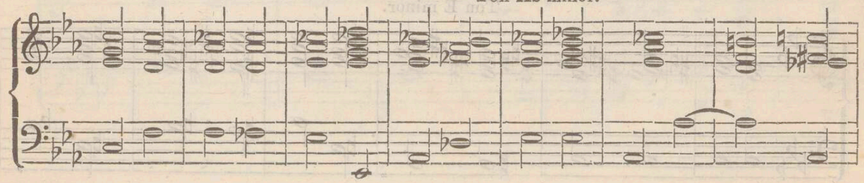


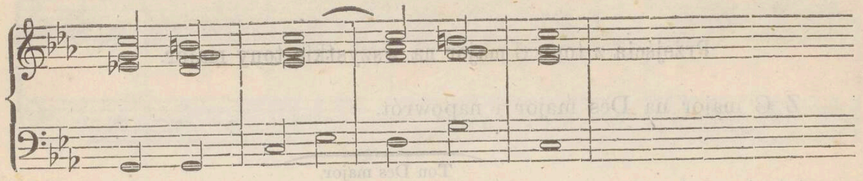


Ton G minor.

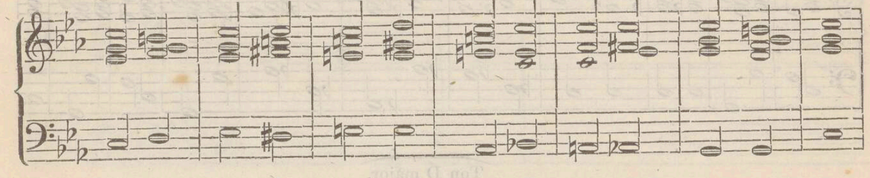


Ton As minor.

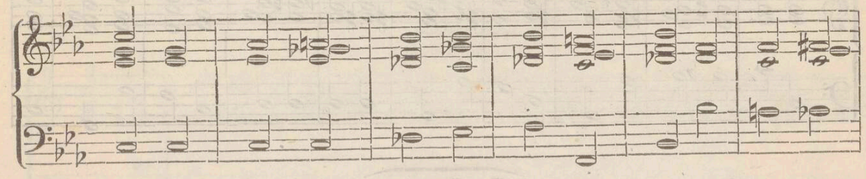


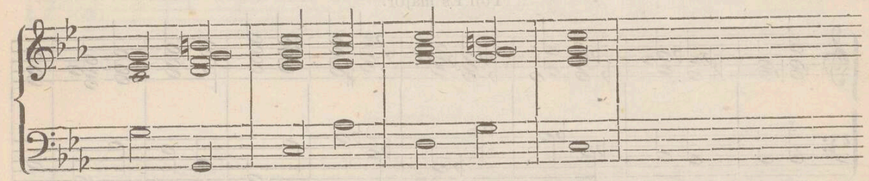


Ton A minor.

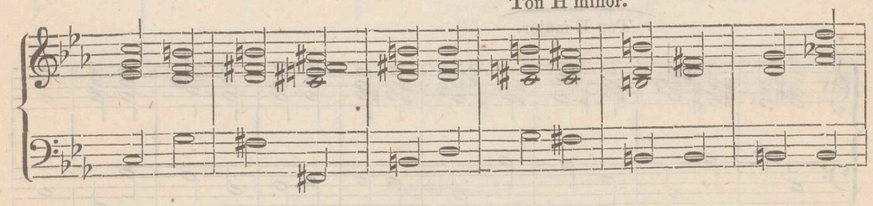


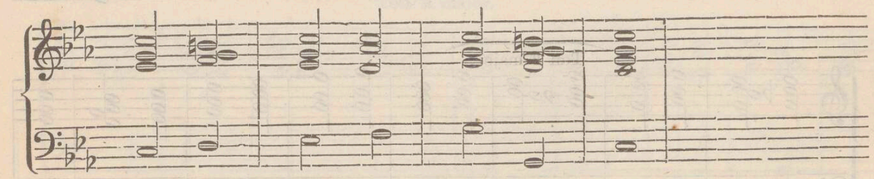
Ton B minor.





Ton H minor.



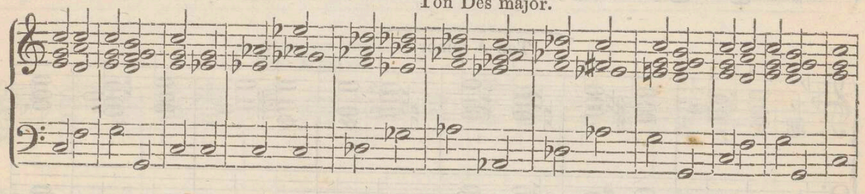


Uczeń dla wprawy może te przejścia przełożyć na inne tony i rozwiązywać na ton major lub minor.

Przejścia z tonu C major na wszystkie tony major.

Z C major na Des major i napowrót.

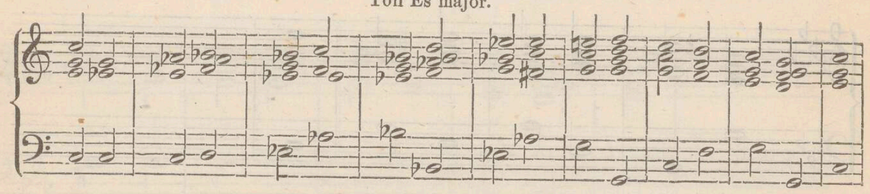
Ton Des major.



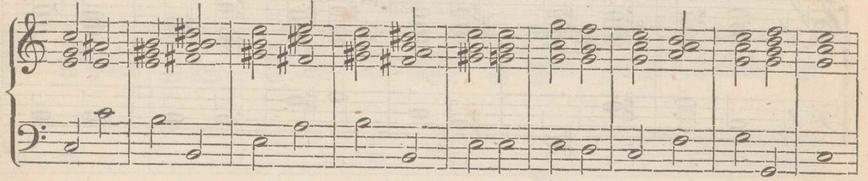
Ton D major.



Ton Es major.



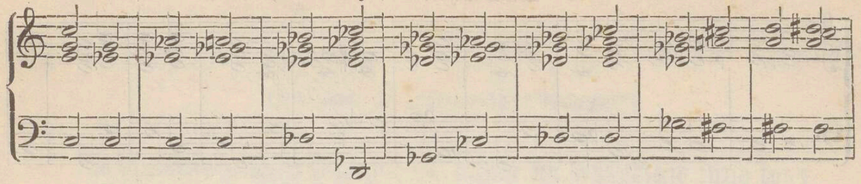
Ton E major.

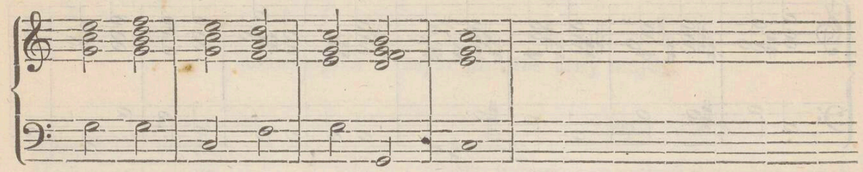


Ton F major.

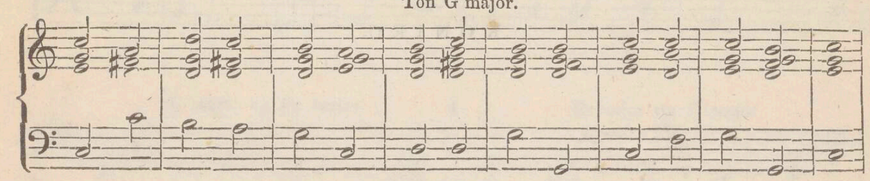


Ton Ges major.

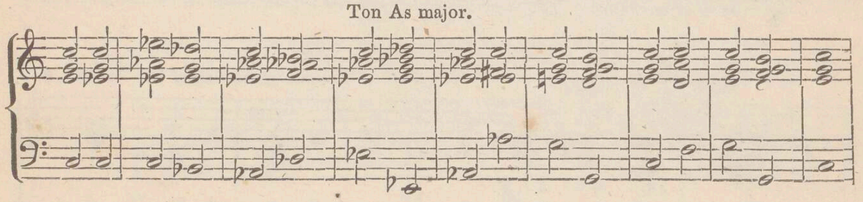




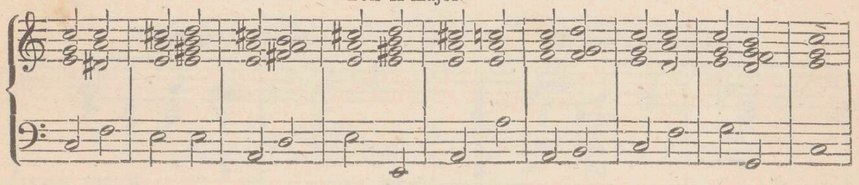
Ton G major.



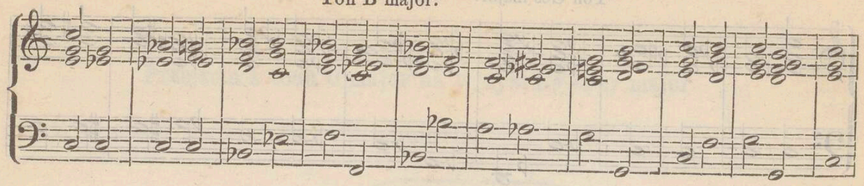
Ton As major.



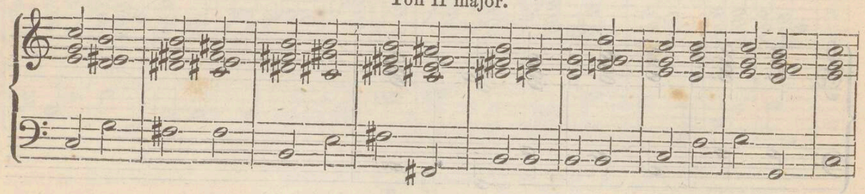
Ton A major.



Ton B major.



Ton H major.



KONIEC.

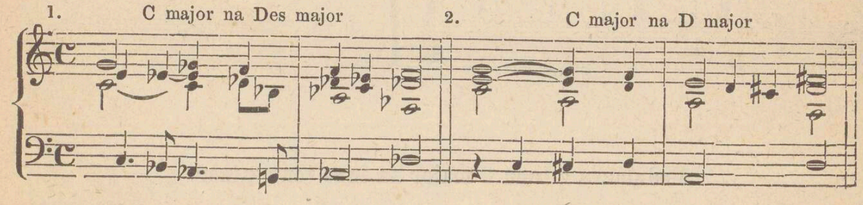
(Dodatek do „Gramatyki Muzyki").

Modulacye z tonu C major i C minor na wszystkie inne tony.

przez **Albrechtsbergera** nauczyciela **Beethovena.**

Modulacye 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



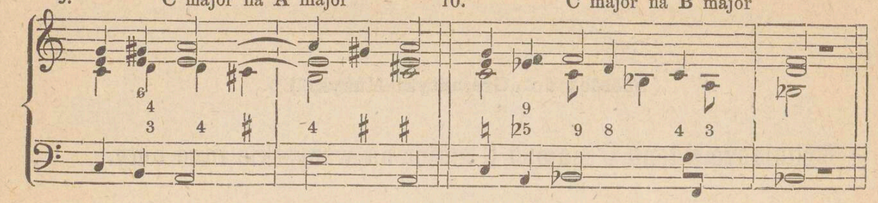
7. C major na G major



8. C major na As major



9. C major na A major



10. C major na B major

11. C major na H major



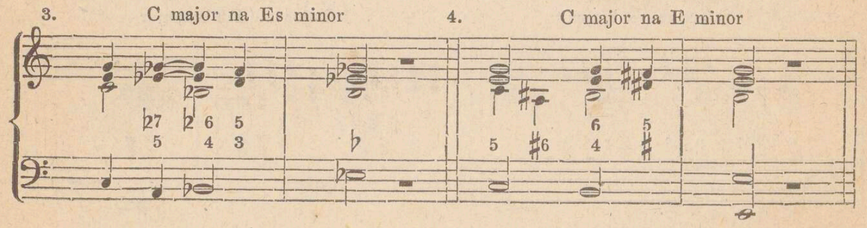
Modulacya z tonu C major na inne tony minor.

1. C major na Cis miuor



2. C major na D minor

3. C major na Es minor



4. C major na E minor

5. C major na F minor



6. C major na Fis minor

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

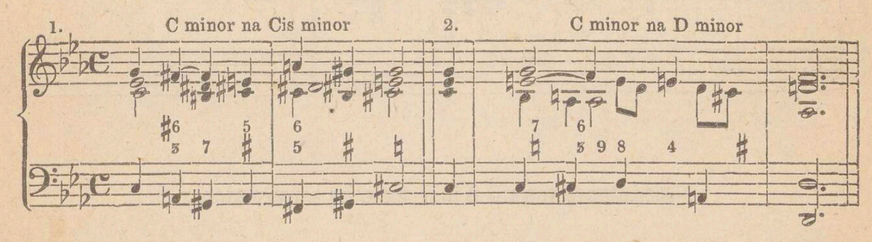


12. C major na C minor

Cyfrowanie akordów jest przez samego Albrechtsbergera.

Modulacye 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



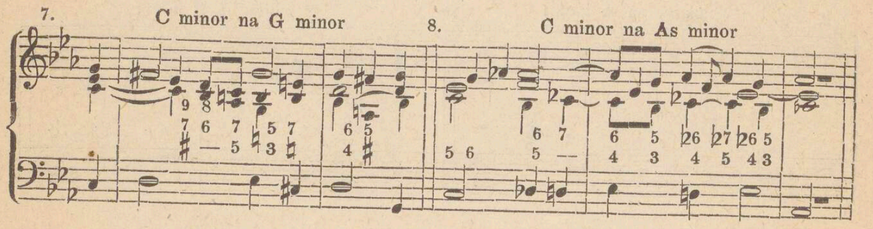
4. C minor na E minor

5. C minor na F minor



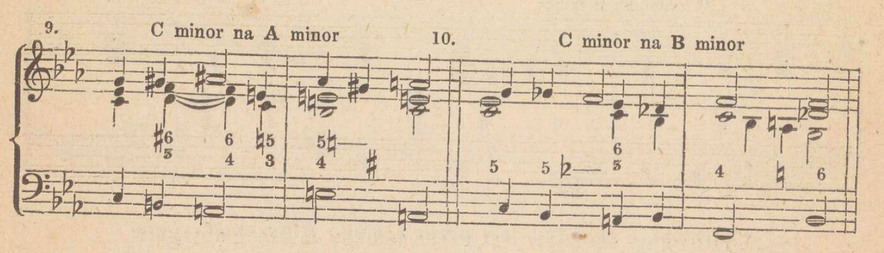
6. C minor na Fis minor

7. C minor na G minor



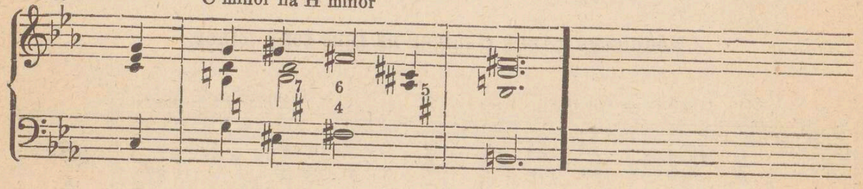
8. C minor na As minor

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



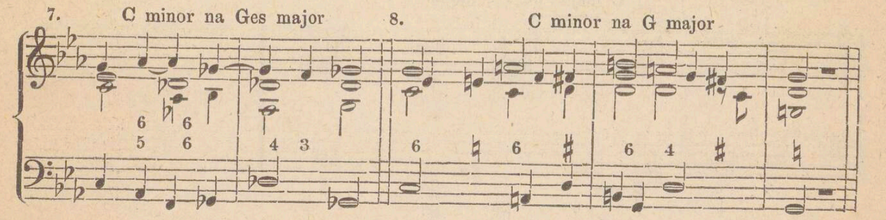
4. C minor na Es major

5. C minor na E major



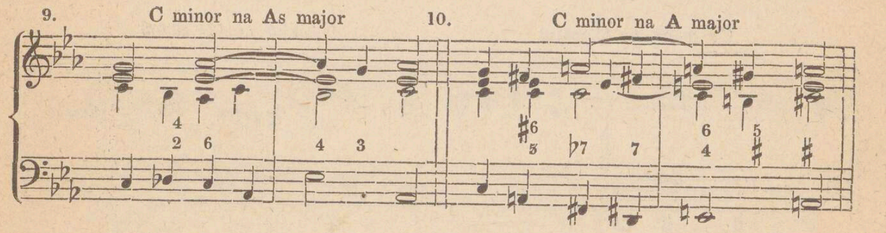
6. C minor na F major

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

C major na Cis major



Cis major na C major



C major na Cis minor

Cis minor na C major



C major na Cis minor

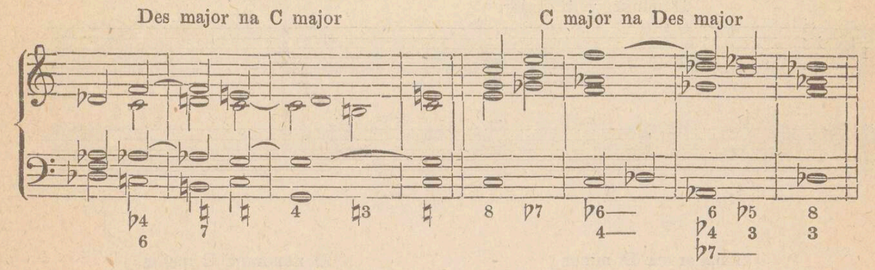


Cis minor na C major

C minor na Des major



Des major na C major



C major na Des major

Des major na C major



C major na D major



z D major na C major

C

D

C major na D minor

D minor na C major

C major na D minor

D minor na C major

C major na Es major

Es major na C major

C major na Es major

Es major na C major

z C major na Es minor

z Es minor na C major

z C major na Es minor

Es minor na C major

C major na E major

E major na C major

C major na E major

E major na C major

C major na E minor

E major na C major

C major na E minor

E minor na C major

C major na F major

F major na C major

C major na F major

F major na C major

C major na F minor

F minor na C major

C major na F minor

F minor na C major

C major na Fis major

Fis major na C major

C major na Fis major

Fis major na C major

C major na Ges major

Ges major na C major

C major na Ges major

Ges major na C major

C major na Fis minor

Fis minor na C major

C major na Fis minor

Fis minor na C major

C major na G major

G major na C major

C major na G major

G major na C major

C major na G minor

G minor na C major

C major na G minor

G minor na C major

C major na As major

As major na C major

C major na As major

As major na C major

C major na As minor

As minor na C major

C major na As minor

As minor na C major

C major na A major

A major na C major

C major na A major

A major na C major

C major na A minor

A minor na C major

C major na A minor

A minor na C major

C major na B major

B major na C major

C major na B major

B major na C major

C major na B minor

B minor na C major

C major na B minor

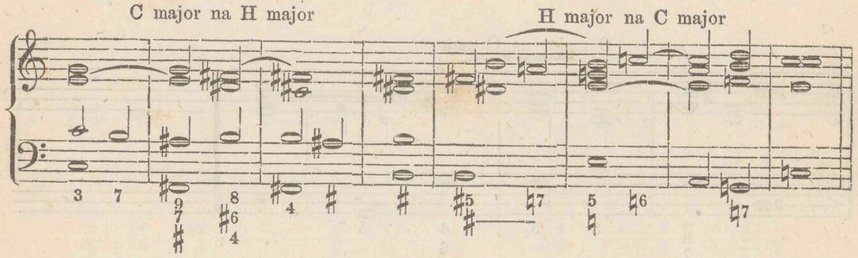
B minor na C major

C major na H major

H major na C major



C major na H major

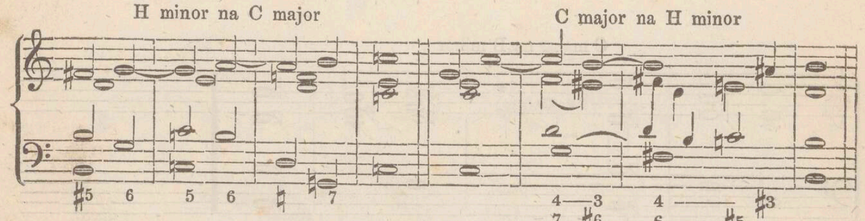


H major na C major

C major na H minor

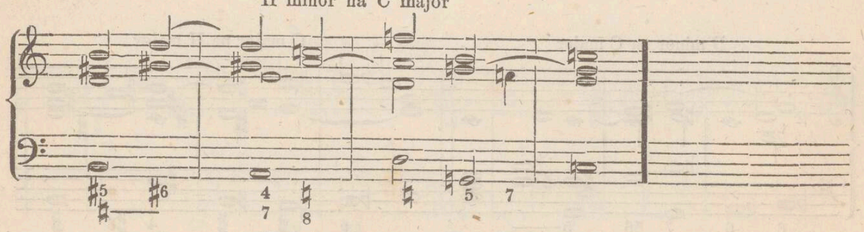


H minor na C major



C major na H minor

H minor na C major



Bogata i różnorodna harmonia.

Ważniejsze błędy zaszłe 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 *E G C*, a nie *E A C*.
Str. 59, w 3-im wierszu nut, w takcie 3-im we wiolinie, zamiast *C* 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 *C*.
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 ostatniéj nucie, zamiast krzyżyka powinien być kasownik.

SPIS PRZEDMIOTÓW.

Przedmowa.

Str.

Początek i postęp melodyi i harmonii spisany po krótce od czasów greckich. 1

WSTĘP.

§ 1. O gammach. 11
§ 2. O gammach major z krzyżykami 12
§ 3. O gammach major z bemolami ..... —
§ 4. O gammach minor z krzyżykami 13
§ 5. O gammach minor z bemolami 14
§ 7. O złagodzeniu 6-go i 7-go stopnia gammy minor 15
§ 8. O interwalach 16
§ 9. Zgodności doskonałe 18
§ 10. Zgodnoście niedoskonałe ..... —
§ 11. Niezgodnoście dissonansy ..... —
§ 12. O przewrocie interwalów 19

LEKCYA I.

§ 13. O melodyi i harmonii 20
§ 14. O gammie i akordach z jéj 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

LEKCYA 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 danéj harmonii 28
§ 22. O okrésie czyli peryodzie 29
§ 23. Frazes poprzedzający i frazes zakończający 31
§ 24. O pisowni muzyki ..... —

LEKCYA III.

§ 25. O rytmie muzycznym 32
§ 26. O takcie i jego iloczasie 33
§ 27. O końcówce czyli kadencyi 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 dominantowéj ..... —
§ 34. Prawidło ogólne o użyciu akordów zgodnych i ich połączeniu 45

LEKCYA IV.

Str.

§ 35. O tonach harmonijnych i tonach przechodnich 48
§ 36. Podział tonów przechodnich na sąsiednie wyższe i niższe 49

LEKCYA 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

LEKCYA VI.

§ 42. O tonach przechodnich diatonicznych i chromatycznych 64
§ 43. O rozmaitych kształtach towarzyszenia czyli akompaniamentu 67
§ 44. O praktycznem harmonijném towarzyszeniu melodyi 72
§ 45 Od jakich tonów zaczyna się melodya 76

LEKCYA VII.

§ 46. O częściach składających utwór muzyczny 81
§ 47. O introdukcyi czyli wstępie i o zakończeniu czyli coda 87
§ 48. O cyfrowaniu basów 92

LEKCYA VIII.

§ 49. O przechodzeniu w tony czyli modulacye 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 tercyi minor i tercyi major ..... —
§ 54. O akordach gammy E minor 99
§ 55. O akordach tonu D minor 100

LEKCYA IX.

§ 56. Dalszy ciąg o modulacyi 102
§ 57. O marszach harmonicznych 109
§ 58. O akordach trzytonowych gammy major i gammy minor na wszystkich jéj stopniach 115
§ 59. O charakterze siedmiu akordów na tonach gammy major i minor 116
§ 60. O praktycznem łączeniu tonów 117
§ 61. O przechodzeniu czyli modulacyi z gammy minor na inne tony 119
§ 62. Praktyczny sposób modulowania 121

LEKCYA X.

§ 63. O modulacyi 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 niżéj, to jest o cały ton 129
§ 66. O przejściu na ton o tercyę minor w górę i o przejściu o tercyę w dół 130

LEKCYA XI.

Str.

§ 67. O przedłużeniu czyli opóźnieniu rozwiązania tonów akordu 135

LEKCYA XII.

§ 68. O antycypacyi czyli poprzedzeniu 150
§ 69. O synkopach 154
§ 70. O uderzeniu przeciwczasowym 155
§ 71. O łączności akordów harmonii 161
§ 72. O ukrytéj kwincie i ukrytéj oktawie 163
§ 73. O fałszywém rozwiązaniu tonów czyli krzyżowaniu (fausse relation) 164

LEKCYA XIII.

§ 74. O partyi czyli harmonii na duet, trio, kwartet i t. d. 169
§ 75. O ruchach głosów, ... 170
§ 76. O pedale czyli stałym basie 172

LEKCYA XIV.

Akordy dyssonansowe.

§ 77. O akordzie nony dominantowéj. Akord z pięciu tonów 187
§ 78. O rozwiązaniu akordu nony na tonikę gammy 189
§ 79. O rozwiazaniu akordu nony na akord septymo dominanty i na innych interwałach ..... —
§ 80. O tonach przyległych czyli sąsiednich nonie 191
§ 81. Kilka uwag o kadencyi czyli końcówce 193

LEKCYA 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

LEKCYA XVI.

§ 85. O akordzie septymowym na 7-ym stopniu gammy major i o akordzie septymy zmniejszonéj na 7-ym stopniu gammy minor 206
§ 86. O rozwiązaniu akordu septymy czułéj na siódmym stopniu 208
§ 87. O używaniu akordu septymy czułéj na siódmym stopniu 209
§ 88. O akordzie septymy zmniejszonéj na siódmym stopniu gammy minor i jéj rozwiązaniu ... 212
§ 89. Praktyczne używanie na fortepianie lub organie akordu septymy zmniejszonéj 213

LEKCYA 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 tercyi 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 tercyi w akordzie czterotonowym 228
§ 97. O opuszczeniu tercyi i kwinty w akordzie czterotonowym ..... —
§ 98. O opuszczeniu tonu głównego albo septymy w akordzie czterotonowym 229

LEKCYA XVIII

Str.

§ 99. Rozbiór akordów, w których tony są podwojone ... 229
§ 100. O sposobie poznania, do jakiego akordu bas arpegiowany 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 zmniejszonéj z pedałem toniki ... —
§ 108. O tonach zgodnych doskonałych (consonnances parfaites) i tonach zgodnych niedoskonałych (consonnances imparfaites) ... 241

LEKCYA 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 sexty zwiększonéj ... —
§ 114. O użyciu sexty zwiększonéj w gammie major ... 254

LEKCYA XX.

§ 116. O zniżeniu 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 tercyi w akordzie septymy na 2-im stopniu gammy major ... 272

LEKCYA XXI.

§ 120. O kontrapunkcie ... 273
§ 121. O imitacyi 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).

LEKCYA 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.

BIBLIOTEKA PEDAGOGICZNA ŁÓDŹ

BUŁ część 1.
20000001073071

BUŁ część 2.
20000001073291

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI
M 15112/1-2
TYLKO NA MIEJSCU

zz2007979335

GRAMATYKA MUZYKI

MEL NII

o fudze, kontra h, o organie,

DI



WARSZAWA.

W DRUKARNI JANA JAWORSKIEGO,

PRZY ULICY KRAKOWSKIE-PRZEDMIEŚCIE NR. 415.

1873.