ZASADY MUZYKI

PODRĘCZNIK

DLA UŻYTKU SZKÓŁ MUZYCZNYCH

OPRACOWAŁ

TADEUSZ JOTEYKO

WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE

Nie wypożycza się

Komputer

Дозволено Военною Цензурою.
Варшава, 18 Ноября 1914 года.

PRZEDMOWA.

Liczebny wzrost szkół muzycznych, jaki w ostatnich kilkunastu latach zauważyć można w naszym kraju, wywołał potrzebę szerszego stosowania nauk teoretyczno-muzycznych, a zwłaszcza *„zasad muzyki,“* przedmiotu najbardziej niezbędnego w szkolnem i prywatnem nauczaniu.

Aczkolwiek w polskiej literaturze teoretyczno-muzycznej istnieje kilka bardzo wartościowych dzieł, traktujących ten przedmiot, jednak odczuwać się daje brak *podręcznika,* w ścisłem tego słowa znaczeniu, któryby odpowiadał potrzebom naszych szkół muzycznych.

W tym właśnie celu podjąłem się niniejszej pracy, nie uszczuplając bynajmniej zakresu tego przedmiotu, przyjętego w konserwatorjach, jedynie unikałem zbytniej *rozwlekłości* i pominąłem zupełnie dział śpiewania nut głosem, jako należący do nauki *solfedżii,* która w szkołach muzycznych winna być prowadzona jako przedmiot oddzielny.

Autor.

Łódź 1914 r.

I. POJĘCIA OGÓLNE.

Określenie muzyki i jej rodzajów.

Muzyka jest sztuką piękną, wyrażającą wrażenia i nastroje duchowe oraz uczucia za pomocą dźwięków.

Odpowiednio do charakeru tych wrażeń, nastrojów i uczuć, muzyka dzieli się na *religijną* i *świecką*, a ta ostatnia, stosownie do swego przeznaczenia, na: *symfoniczną, oratoryjną, operową, kameralną, koncertową* (popisową), *salonową, taneczną* i t. p.

Muzyka tworząca się z głosów ludzkich jest — *wokalną*, zaś z instrumentów muzycznych — *instrumentalną*, Z połączenia głosów ludzkich z instrumentami powstaje muzyka — *wokalno-instrumentalna*.

Całość muzyczna tworzy się z połączenia kilku lub większej liczby partji, ogólnikowo zwanych *głosami*, bez względu czy są to głosy ludzkie lub głosy instrumentów muzycznych. Muzyka, w której jeden głos przeważa swą melodyjnością, a inne schodzą do roli akompanjamentu, zwie się — *homofoniczną*, jeżeli zaś wszystkie głosy prowadzone są jako samoistne melodje — taka muzyka zwie się — *polifoniczną*. Odpowiednio do epoki (ducha czasu) w muzyce odróżniamy style: *klasyczny, romantyczny* i *nowoczesny* (modernistyczny).

Dźwięki, ich nazwy i podział na oktawy.

Dźwięk jest to zjawisko fizyczne, polegające na wstrząśnieniu powietrza, wywołanem drganiem odpowiedniego materjału, co udziela się naszemu organowi słuchu. Nie

Wobec tego mamy tylko 7 dźwięków głównych, zasadniczo różniących się od siebie i dla nich wystarcza 7 nazw, które są podług zwykłego alfabetu muzycznego i tak zwanej *solmizacji* *) następujące:

a) zwykły alfabet: *C D E F G A H*
b) solmizacja: *Do Re Mi Fa Sol La Si*

Oktawy posiadają swoje nazwy, mianowicie: 1) *sub kontra,* 2) *kontra,* 3) *wielka,* 4) *mała,* 5) *razkreślna,* 6) *dwukreślna,* 7) *trzykreślna* i 8) *czterokreślna.*

Oktawy liczą się zawsze od tonu *C,* a poznanie ich ułatwia *klawiatura* fortepianowa, na której białe klawisze tworzą wspomniane wyżej główne tony, zaś czarne — pośrednie między nimi, dźwięki dodatkowe, stanowiące podwyższenia lub obniżenia głównych dźwięków.

Głosy ludzkie i instrumenty muzyczne.

W głosach ludzkich odróżniamy: głosy kobiece lub dziecięce: *sopran* i *alt,* oraz męskie: *tenor* i *bas.* Nadto istnieją nazwy dla głosów pośrednich: *dyszkant* (wysoki sopran), *mezzo-sopran* (niższy sopran), *kontralt* (niższy alt) i *baryton* (wyższy bas).

Instrumenty muzyczne dzielą się na trzy główne grupy: 1) *strunowe,* 2) *dęte* i 3) *perkusyjne.* W pierwszych dźwięk wytwarza drgająca struna bez względu na sposób wprowadzenia jej w drganie. Do grupy tej należą: *fortepian, arfa, mandolina, cytra, gitara,* dawna *lutnia, lira* i *cymbały* oraz wszystkie instrumenty, tak zwane *rżnięte,* czyli *smyczkowe,* jak: *skrzypce, altówka, wiolonczela* i *kontrabas.*

W drugiej grupie odróżniamy instrumenty dęte *drewniane,* jak: *flet, obój, rożek angielski, klarnet, fagot* oraz dęte *blaszane,* jak: *trąbka, kornet, waltornia, puzon* i *tuba* i używane specjalnie w dętych orkiestrach: *saksofon, bombardon* i *helikon.* Instrumenty dęte z systemem klawiaturowym są: *organy* i *fisharmonja.*

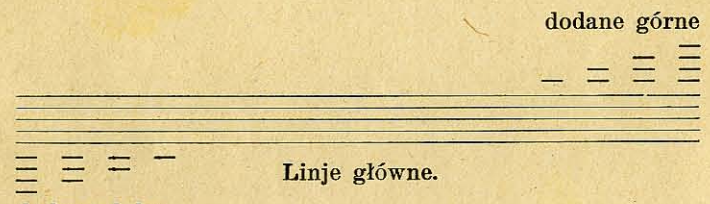
*) *Solmizacja* — jest to system śpiewania nut głosem za pomocą wyżej wymienionych zgłosek, wynaleziony przez teoretyka Guidona z Arezzo.

Trzecia grupa — to instrumenty uderzane, mające na celu głównie nadanie życia rytmicznego w orkiestrze. Są one o dźwiękach określonych, jak: *kotły, ksylofon* i *cymbałki blaszane,* i o dźwiękach nieokreślonych, niepodlegające strojeniu jak: *bęben, werbel, tryanguł, żele, tam-tam* i t. p.

II. PISOWNIA MUZYCZNA.

Pięciolinja, stopnie i pojęcie odległości.

Muzyka posiada swoją własną pisownię. Dźwięki kreślą się jako znaczki w rodzaju kółek, które zwiemy *nutami*. Znaczki te rozmieszczają się na *pięciolinji* oraz na linjach *dodanych* u góry i dołu głównej pięciolinji.

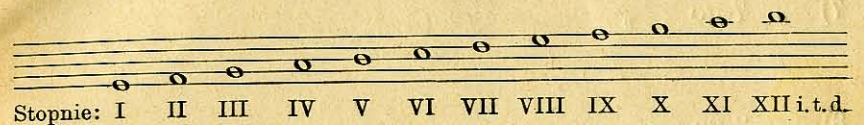


Linje liczą się od dołu do góry, najniższa jest pierwsza, najwyższa — piąta, wyżej piątej rozpoczynają się — pierwsza, druga, trzecia i t. d. dodane górne, niżej pierwszej głównej — pierwsza, druga i t. d. dodane dolne, przytem te ostatnie liczymy w kierunku dolnym.

Nuty rozmieszczają się na linjach i pomiędzy niemi. Ponieważ każdą nutę znajdującą się pomiędzy linjami można dwojako nazwać, np. nad pierwszą i pod drugą, zatem stosujemy tu jedną zasadę, mianowicie nuty będące pomiędzy linjami w kierunku górnym, począwszy od pierwszej głównej linji, nazywamy: *nad* pierwszą, *nad* drugą, *nad* trzecią i t. d., takie zaś nuty zstępujące niżej pierwszej głównej linji nazywamy: *pod* pierwszą, *pod* pierwszą dodaną dolną i t. d.

Dźwięki, postępujące kolejno na linjach i między linjami, tworzą *stopnie*. Każdą nutę możemy przyjąć jako

pierwszy stopień, wtedy kolejno idąca następna nuta tworzyć będzie względem niej stopień drugi, następna — stopień trzeci i t. d., każda jednak z tych nut musi mieć osobne miejsce na pięciolinji. Jeżeli dla przykładu weźmiemy jako pierwszy stopień nutę na 1-szej linji, wyprowadzone od niej stopnie przedstawią się jak następuje:

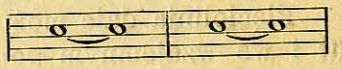


Jeżeli z danego dźwięku przejdziemy nie na stopień sąsiedni, lecz dalszy—wówczas tworzy się *odległość* (interwal), coraz większa zależnie od skoku na dalszy stopień, czyli że miarą odległości zawsze jest większa lub mniejsza ilość stopni, zawartych pomiędzy danymi dwoma dźwiękami.

Szczegółowa nauka o odległościach nastąpi później, obecnie koniecznem jest zapoznanie się z głównemi odległościami i ich nazwami, nadmieniając, że odległości tworzyć się mogą w kierunku górnym i dolnym, a nazwy ich przyjęte są z języka łacińskiego i odpowiadają ilości dzielących je stopni:

ODLEGŁOŚCI:
górne dolne

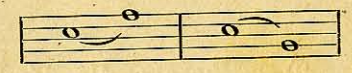
1) Od danego stopnia do tegoż (czyli od 1-go do 1-go stopnia) jest *pryma (unison* — jednodźwięk.



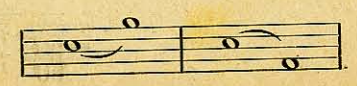
2) Od danego stopnia do 2-go jest *sekunda*.

3) Od danego stopnia do 3-go jest *tercja*.

4) Od danego stopnia do 4-go jest *kwarta*.



5) Do piątego stopnia—*kwinta*.



ODLEGŁOŚCI:
górne dolne

6) Do 6-go stopnia — *seksta.*

7) „ 7-go „ — *septyma.*

8) „ 8-go „ — *oktawa.*

9) „ 9-go „ — *nona.*

10) „ 10-go „ — *decyma.*

Zadania. Zgadywać odległości od każdego danego tonu na białych klawiszach (głównych dźwiękach).

Klucze i ich zastosowanie.

Pięciolinja daje możność orjentowania się w położeniu nut i we wzajemnym pomiędzy niemi stosunku, nie daje jednak ścisłego określenia wysokości brzmienia danej nuty, dopóki niema *klucza*—znaku, który tę zagadkę rozwiązuje i dlatego taką nosi nazwę.

Klucze umieszczają się zaraz na początku pięciolinji i są trojakiego rodzaju:

1) *Klucze G* dla dźwięków wysokich:

2) *Klucze C* dla dźwięków średniej skali:

3) *Klucze F* dla dźwięków nizkich:

Odpowiednio do tego na której linji klucz jest napisany, tam znajduje się jego nuta zasadnicza, zwana *kluczową* i od niej wyprowadzamy wszystkie następne nuty według alfabetu muzycznego.

1) *Klucz G* bywa dwojaki: umieszczony na pierwszej linji, na niej ma nutę *G* z oktawy razkreślnej — nazywa się *dyszkantowy* lub *starofrancuski,* umieszczony zaś na drugiej linji, na której ma tę samą nutę *G* — nazywa się *skrzypcowy* lub *wiolinowy.*

(Nuta kluczowa)

Klucz G na 1-szej linji — a h c d e f G a h c d e f g a h c

Klucz G na 2-giej linji

Z porównania tych kluczy wynika, że nuty w kluczu *G* na 1-szej linji (dyszkantowym) należy czytać o *tercję wyżej* niż w tymże kluczu na drugiej linji (wiolinowym), a rzecz prosta, że piszą się w nim nuty odwrotnie, to jest o tercję niżej niż w wiolinowym.

2) *Klucz C* może być umieszczony na każdej z pierwszych czterech głównych linji i odpowiednio do tego zmienia nazwę i pisownię:

a) Klucz *C* na pierwszej linji, na której ma nutę *C* z oktawy razkreślnej, nazywa się *sopranowy.*

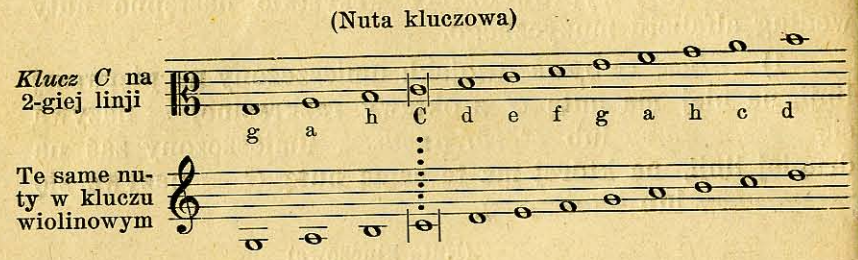
(Nuta kluczowa)

Klucz C na 1-szej linji — g a h C d e f g a h c d e f

Te same nuty w kluczu wiolinowym

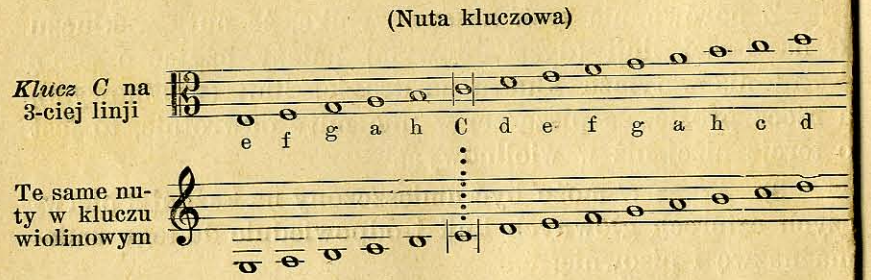
W porównaniu tych kluczy widzimy, że nuty w kluczu *C* na 1-szej linji (sopranowym) czytają się o *tercję niżej* niż w wiolinowym, piszą się zaś odwrotnie, t. j. o tercję wyżej.

b) Klucz *C* na drugiej linji, na której ma tę samą nutę *C* z oktawy razkreślnej, nazywa się *mezzo-sopranowy*.



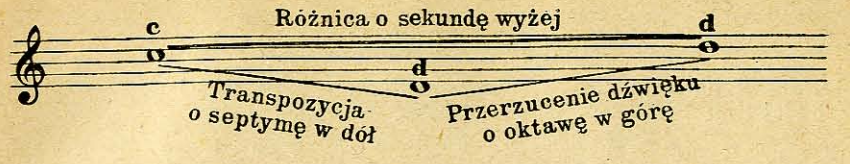
Z porównania wynika, że nuty w kluczu *C* na drugiej linji (mezzo-sopranowym) czytają się o *kwintę niżej* niż w wiolinowym, piszą się zaś odwrotnie, to jest o kwintę wyżej.

c) Klucz *C* na trzeciej linji, na której ma poprzednią nutę *C* z oktawy razkreślnej, nazywa się *altowy*.

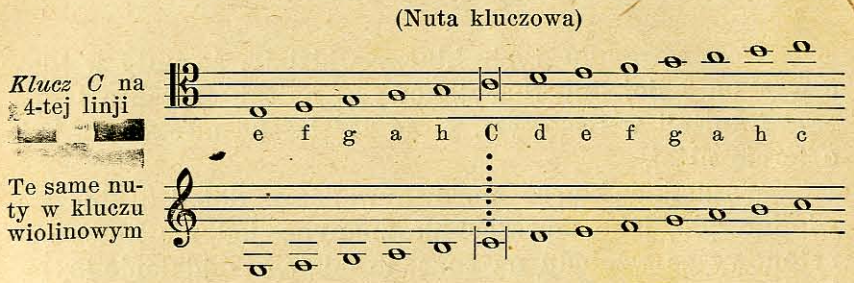


Nuty w kluczu altowym, biorąc ściśle, czytają się o septymę niżej aniżeli w wiolinowym, ponieważ jednak dźwięk znajdujący się o septymę niżej, przerzucony oktawą wyżej, znajdzie się tylko w różnicy o sekundę wyżej od dźwięku danego, nie zmieniając swojej nazwy alfabetycznej, przeto o wiele łatwiej jest czytać nuty w kluczu altowym o *sekundę wyżej* i *oktawą niżej* niż w wiolinowym. Piszą się nuty naturalnie odwrotnie, t. j. sekundą niżej i oktawą wyżej.

Przykład transpozycji o septymę w dół:

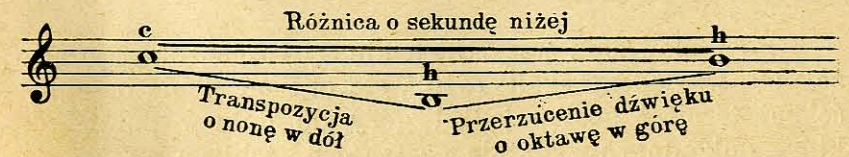


d) Klucz *C* na 4-tej linji, na której znajduje się ta sama nuta *C* z oktawy razkreślnej, nazywa się *tenorowy*.



Z porównania tych kluczy wynika, że nuty w kluczu tenorowym czytają się o nonę niżej niż w wiolinowym, na zasadzie zaś podobnego jak w kluczu altowym ułatwienia w transpozycji, dźwięk znajdujący się o nonę niżej przerzucamy o oktawę wyżej i wówczas położenie jego różni się tylko o sekundę niżej od dźwięku danego, nie zmieniając swojej nazwy alfabetycznej. Na tej zasadzie o wiele łatwiej jest czytać nuty w kluczu tenorowym o *sekundę niżej* i *oktawę niżej* aniżeli w wiolinowym, zaś pisać nuty odwrotnie, t. j. o sekundę wyżej i oktawę wyżej. Można również opierać to i na tej zasadzie, że nona składa się z sekundy i oktawy, dlatego transponujemy o sekundę i oktawę.

Przykład transpozycji o nonę w dół:

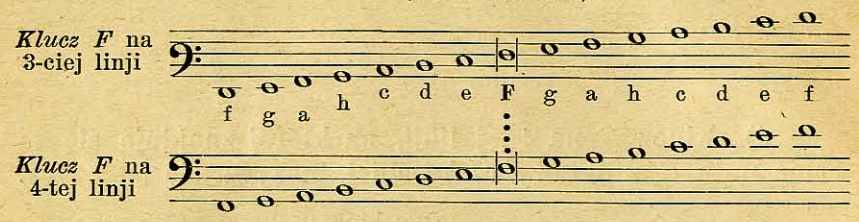


3) *Klucz F* bywa dwojaki: umieszczony na 3-ciej linji i na niej ma nutę *F* z oktawy małej — nazywa się *baryto-*,

BIBLIOTEKA Filii AMFC

nowy, umieszczony zaś na 4-tej linji, na której ma tę samą nutę *F* z oktawy małej — nazywa się *basowy.*

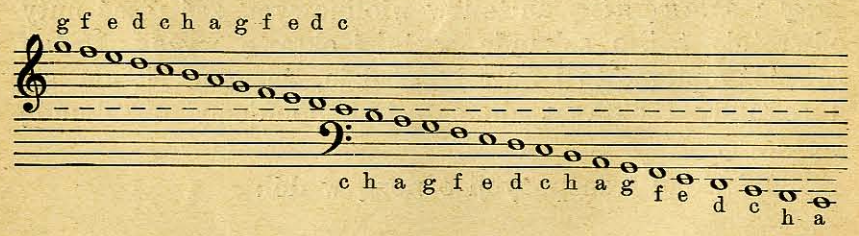
(Nuta kluczowa)



W porównaniu tych kluczy widzimy, że nuty w kluczu *F* na 3-ciej linji (barytonowym) należy czytać o *tercję wyżej* aniżeli w basowym, pisać zaś trzeba odwrotnie, t. j. o tercję niżej.

Wszystkie klucze porównywaliśmy dotąd z kluczem wiolinowym, jako powszechnie znanym, jedynie klucz barytonowy ze względu na znaczne od tego oddalenie (byłoby o undecymę niżej) musimy porównywać z basowym.

Poznanie klucza basowego jest o tyle łatwe, że jest on przedłużeniem w kierunku dolnym klucza wiolinowego. Najlepiej można zapamiętać nuty w kluczu basowym, złączywszy dwie pięciolinje z jedną linją pośrednią w całość. Wypisując wtedy nuty klucza wiolinowego w kierunku dolnym kolejno coraz niżej, otrzymujemy nuty klucza basowego:

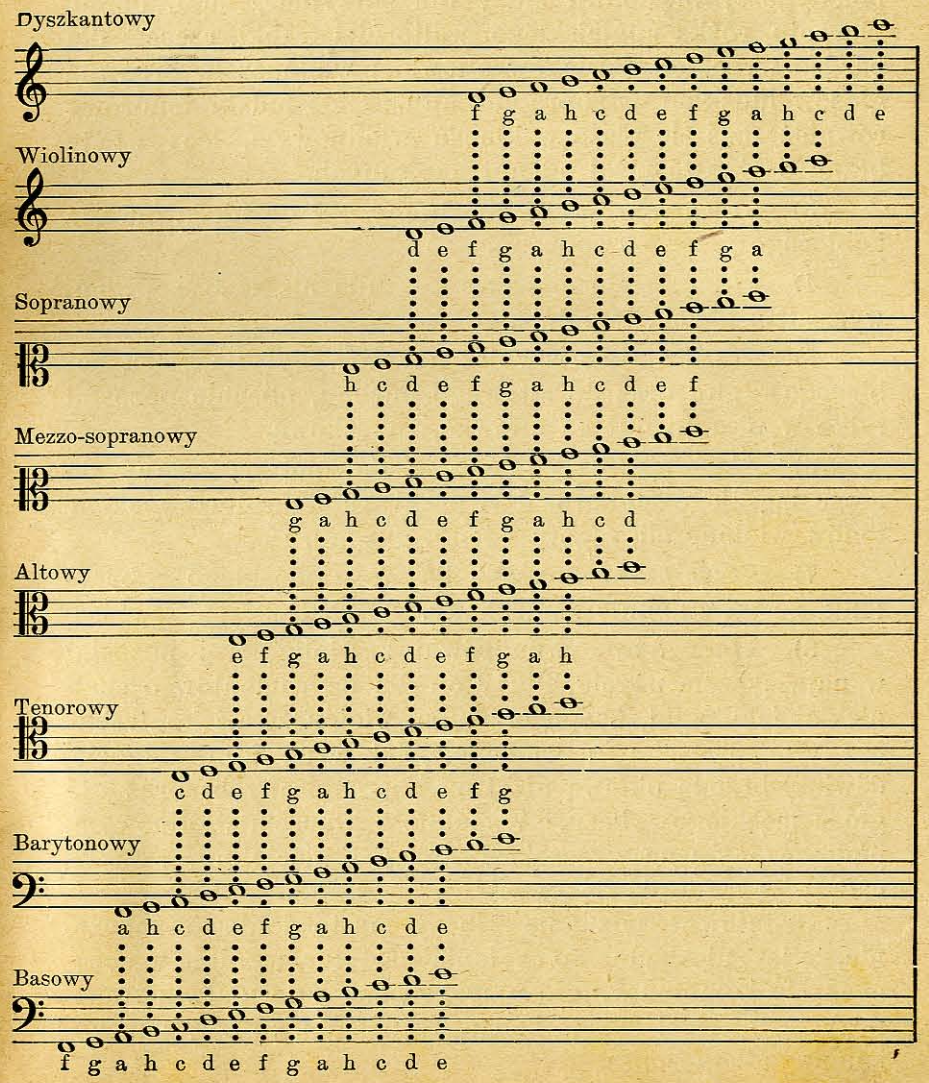


Po zestawieniu wszystkich kluczy razem, okazuje się, że pod względem skali różnią się one od siebie odległościami tercji i postępują od góry do dołu w porządku, który dokładnie uwydatnia następująca tablica:

Zastosowanie tylu kluczy w praktyce było większe w muzyce dawnej niż dzisiejszej, w której pozostały jeszcze

w użyciu klucze: wiolinowy, basowy, altowy i tenorowy. Potrzeba używania kluczy wywiązała się z powodu odmiennej skali najróżnorodniejszych gatunków głosów ludzkich i instrumentów muzycznych, i tak:

TABLICA PORÓWNAWCZA KLUCZY.



1) *Klucz dyszkantowy* używany był dawniej we Francji (stąd nazwa—starofrancuzki) dla głosu wyższego od sopranu, zwanego dyszkantem, dziś zupełnie zaniechany.

2) *Klucz wiolinowy,* stosowany oddawna do skrzypiec, okazał się najpraktyczniejszym i pozostał do dziś dnia w największem użyciu. Klucz ten używa się razem z basowym, umieszczonym na dolnej równoległej drugiej pięciolinji na fortepianie, organach, fisharmonji i arfie, na pojedyńczej pięciolinji służy dla skrzypiec, fletu, oboju, klarnetu, rożka angielskiego, waltorni i trąbki, czasem dla bardzo wysokich dźwięków altówki i wiolonczeli, oraz dla głosów ludzkich — sopranu i altu. Głos ludzki tenorowy również dziś się pisze w kluczu wiolinowym, lecz wtedy brzmi o oktawę niżej od nut napisanych.

3) *Klucz sopranowy* stosowany był do niedawna dla kobiecego głosu — sopranu.

4) *Klucz mezzo-sopranowy* — dla niższego sopranu, wyszedł z użycia zupełnie.

5) *Klucz altowy* również używany był dla głosu kobiecego — altu oraz do altowego puzonu, obecnie pozostał tylko w pisaniu nut na altówkę smyczkową.

6) *Klucz tenorowy* tak samo dawniej stosowany do głosu męskiego—tenoru, dziś praktykuje się dla wysokich tonów wiolonczeli, fagotu i tenor-puzonu.

7) *Klucz barytonowy* — dla głosu męskiego — barytonu, został zupełnie zaniechany.

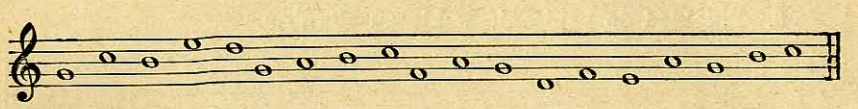
8) *Klucz basowy* na równi z wiolinowym pozostał w największem użyciu. Służy on dla instrumentów o skali nizkiej jak: fagot, baspuzon, tuba, wiolonczela i kontrabas (na tym ostatnim instrumencie, jak i na kontrafagocie, dźwięki brzmią oktawą niżej od nut napisanych) oraz dla głosu męzkiego — basu. Wspólnie z kluczem wiolinowym, umieszczonym na wyższej równoległej pięciolinji, zamyka całkowitą skalę dźwięków.

Gruntowne poznanie kluczy ma to doniosłe znaczenie, że jest niezbędne do czytania partytur, wyrabia w uczących się kombinacyjność umysłu i znacznie ułatwia transpozycję, o której mówić będziemy później, po bliższem poznaniu odległości.

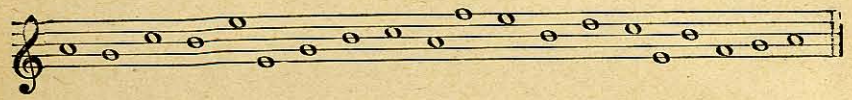
Klucze należy znać nie tylko teoretycznie, lecz i praktycznie. W tym celu podajemy szereg zadań do opracowania.

ZADANIA NA KLUCZE.

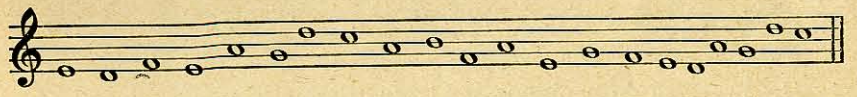
1. Niniejszy przykład napisać w kluczu dyszkantowym.



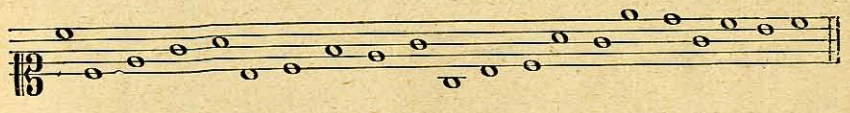
2. Przykład do napisania w kluczu wiolinowym.



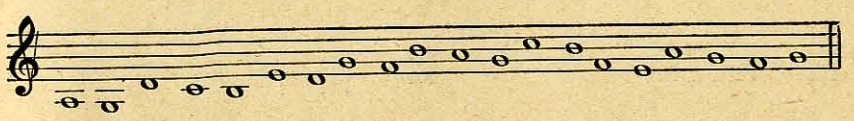
3. Przykład do napisania w kluczu sopranowym.



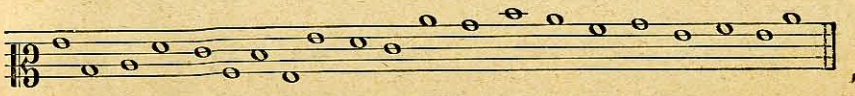
4. Przykład do napisania w kluczu wiolinowym.



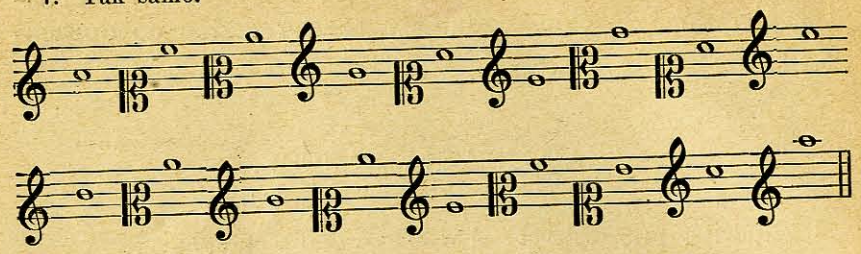
5. Przykład do napisania w kluczu mezzo-sopranowym.



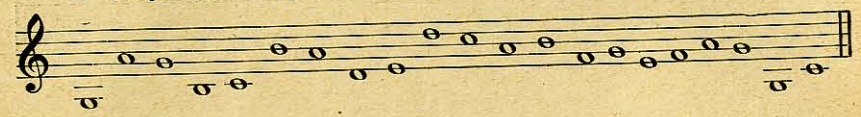
6. Przykład do napisania w kluczu wiolinowym.



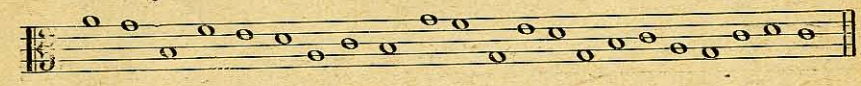
7. Tak samo.



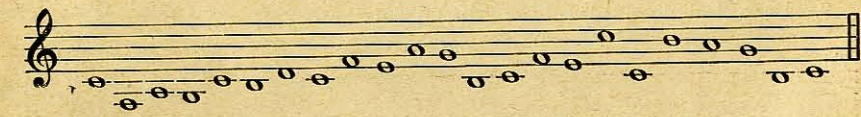
8. Przykład do napisania w kluczu altowym.



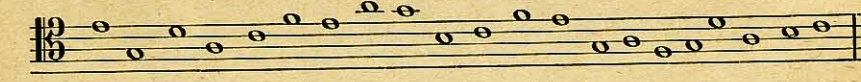
9. Przykład do napisania w kluczu wiolinowym.



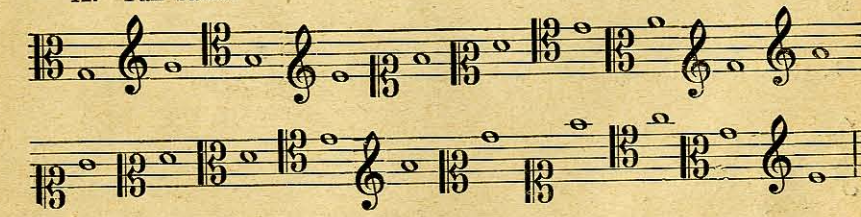
10. Przykład do napisania w kluczu tenorowym.



11. Przykład do napisania w kluczu wiolinowym.

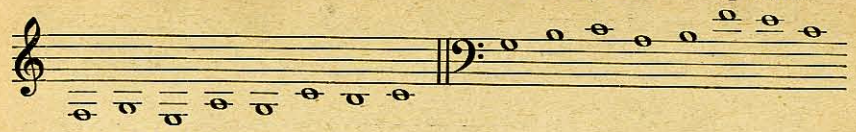


12. Tak samo.

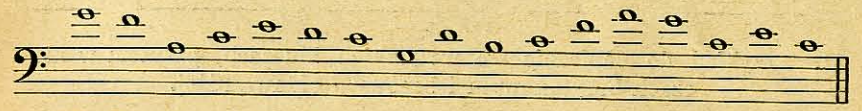


13. Przykład do napisania w kluczu basowym.

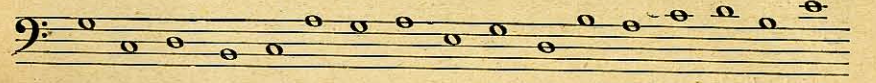
14. Przykład do napisania



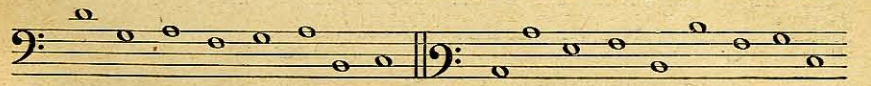
w kluczu wiolinowym.



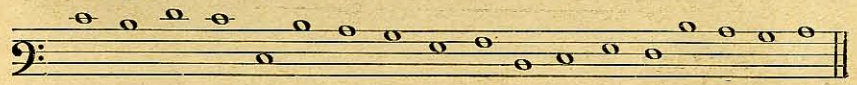
15. Przykład do napisania w kluczu barytonowym.



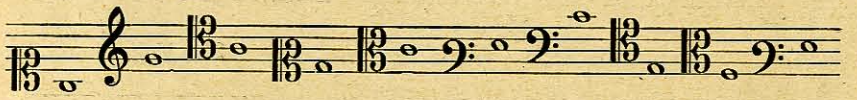
16. Przykład do napisania w kluczu



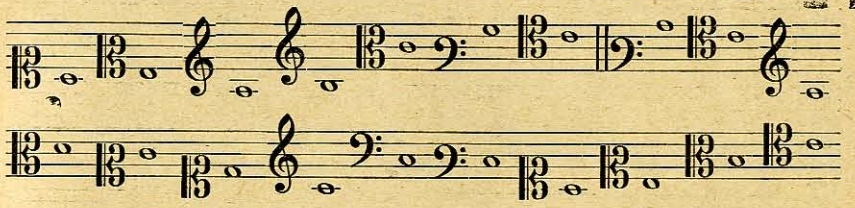
basowym.



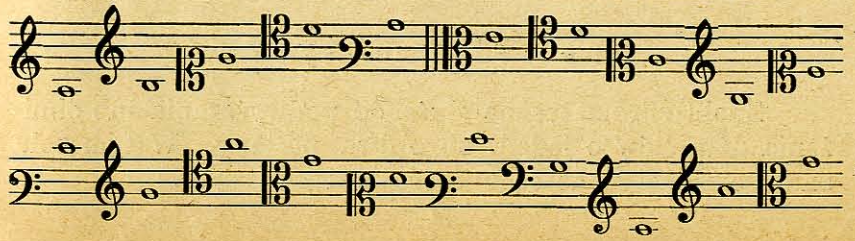
17. Tak samo.



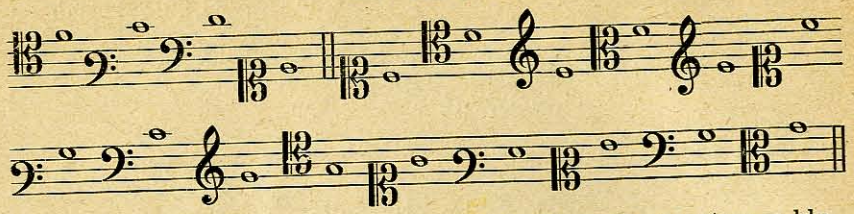
18. Tak samo.



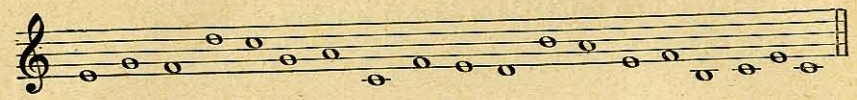
19. Przykład do napisania
w kluczu wiolinowym.



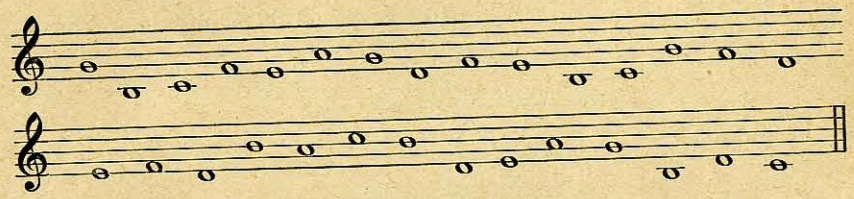
20. Tak samo.



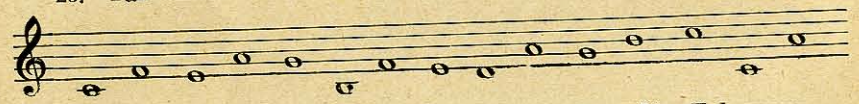
21. Przykład do napisania we wszystkich kluczach, przytem w kluczach barytonowym i basowym oktawą niżej.



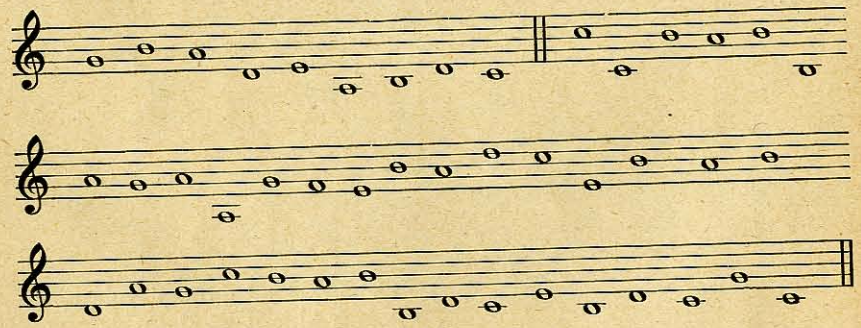
22. Tak samo.



23. Tak samo.



24. Tak samo.



Znaki chromatyczne.

Znaki chromatyczne służą do podwyższania lub obniżania dźwięków o jeden lub o dwa półtony. W tym celu znaki chromatyczne są *pojedyńcze* i *podwójne*.

Pod wyrazem *półton* rozumiemy najmniejszą odległość pomiędzy dwoma dźwiękami, przyjętą w praktyce muzycznej. Dwa półtony tworzą odległość *całego tonu*.

Znaki chromatyczne są następujące:

1) *Krzyżyk* ♯ podwyższa dźwięk o pół tonu, przytem nazwa dźwięku zmienia się, dodając do alfabetycznej jego litery końcówkę *is*, tak, że *c* z krzyżykiem nazywamy — *cis*, *d* — *dis*, *e* — *eis*, *f* — *fis*, *g* — *gis*, *a* — *ais* i *h* — *his*.

2) *Podwójny krzyżyk* × podwyższa dźwięk o dwa półtony, czyli o cały ton, przytem w nazwie dźwięku do alfabetycznej jego litery dodaje się końcówka *isis*, tak że *c* zmienia nazwę na *cisis*, *d* — *disis*, *e* — *eisis*, *f* — *fisis*, *g* — *gisis*, *a* — *aisis*, *h* — *hisis*.

3) *Bemol* ♭ obniża dźwięk o pół tonu i zmienia nazwę, dodając do alfabetycznej jego litery końcówkę *es*, z wyjątkiem dźwięku *a*, który zmienia się na *as* i *h*, który zmienia się na *b*, tak więc *c* z bemolem przybiera nazwę *ces*, *d* — *des*, *e* — *es*, *f* — *fes*, *g* — *ges*, *a* — *as* i *h* — *b*.

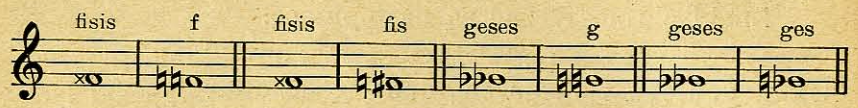
4) *Podwójny bemol* ♭♭ obniża dźwięk o dwa półtony, czyli o cały ton, przytem nazwa dźwięku zmienia się, dodając do alfabetycznej jego litery końcówkę *eses* również z wyjątkiem dźwięków *a* i *h*, które zmieniają się na *asas*, drugi na *bb*, a zatem *c* zmienia się na *ceses*, *d* — *deses*, *e* — *eses*, *f* — *feses*, *g* — *geses*, *a* — *asas* i *h* — *bb*.

5) *Kasownik* ♮ kasuje czyli unieważnia znaczenie pojedyńczego krzyżyka lub bemola, przywracając dźwiękowi jego pierwotne brzmienie. Wobec tego kasownik po nucie poprzednio podwyższonej za pomocą krzyżyka obniża ją o półtonu, a po nucie poprzednio obniżonej za pomocą bemola podwyższa ją o pół tonu.

6) *Kasownik podwójny* ♮♮ stosuje się do dźwięków podwyższonych za pomocą podwójnych krzyżyków, lub obniżonych za pomocą podwójnych bemoli.

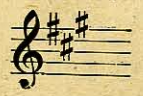
Podwójny kasownik może być *całkowity* ♮♮, wtedy kasuje w zupełności podwyższenie lub obniżenie nuty o dwa półtony i *połowiczny* (czyli niecałkowity) ♮♯, wtedy obniża nutę poprzednio podwyższoną za pomocą podwójnego krzyżyka tylko o jeden półton, lub ♮♭, wówczas podwyższa nu-

tę poprzednio obniżoną za pomocą podwójnego bemola tylko o jeden półton. Np.



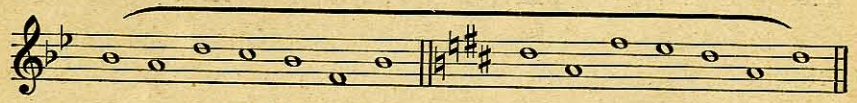
Znaki chromatyczne pojedyńcze mogą być ***przykluczowe*** czyli stałe i ***przygodne.*** Pierwsze umieszczają się zaraz po kluczu na linjach głównych lub między niemi, stosownie do nut, które mają stale podwyższać lub obniżać. Przykluczowe znaki chromatyczne obowiązują dane nuty we wszystkich oktawach i przez cały ciąg utworu muzycznego, ewentualnie do zmiany znaków przykluczowych na inne.

Przykłady:



znaczy się, że w całym utworze muzycznym winniśmy brać we wszystkich oktawach zamiast *f—fis*, zamiast *c—cis* i zamiast *g—gis.*

znaczy się: zamiast *h — b*, zamiast *e — es*, zamiast *a — as* i zamiast *d — des.*

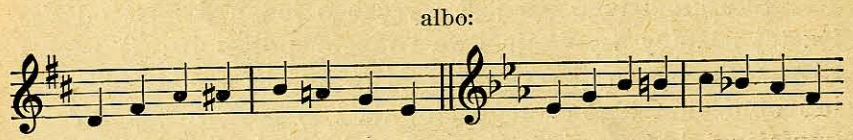


W powyższym przykładzie bemole postawione przy kluczu obowiązują tylko do miejsca zmiany znaków przykluczowych z dwóch bemoli, które kasujemy, na dwa krzyżyki. Od tego miejsca obowiązują dwa krzyżyki.

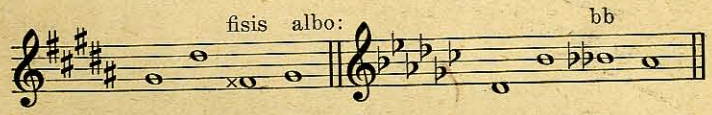
Nadmienić też trzeba, że znaków przykluczowych nie używa się więcej nad siedm, przyczem mają one swoją określoną kolej w pisaniu, o czem będzie później mowa przy teorji gam.

Przygodne znaki chromatyczne mogą być pojedyńcze i podwójne, trafiają się w środku utworu muzycznego, stawiają się przed daną nutą i ją tylko obowiązują w obrębie jednego taktu.

Niezależnie od tego, gdy nuta przygodnie zmieniona znakiem chromatycznym powraca zaraz w następnym takcie — należy dla ostrzeżenia napisać znak, przywracający jej pierwotne brzmienie. Np.

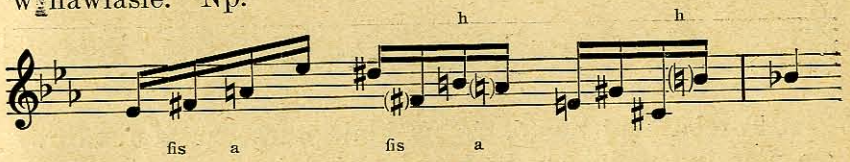


Podwójne znaki chromatyczne mogą być tylko przygodne, przyczem jeżeli chcemy daną nutę podwyższyć lub obniżyć o dwa półtony, to nie zwracamy uwagi na istniejące już i stosujące się do danych nut znaki chromatyczne przykluczowe. Np.



W pierwszym wypadku, chcąc otrzymać *fisis*, stawiamy podwójny krzyżyk bez względu, że przy kluczu już istnieje *fis*, tak samo w drugim wypadku dla otrzymania *bb* używamy podwójnego bemola choć przy kluczu już jest bemol *b*.

W najnowszej muzyce w razie wielkiej ilości przygodnych znaków chromatycznych przy nutach, powtarzających się w tym samym takcie w pewnem oddaleniu od siebie, dla zapamiętania powtarzają się ich znaki chromatyczne — w nawiasie. Np.

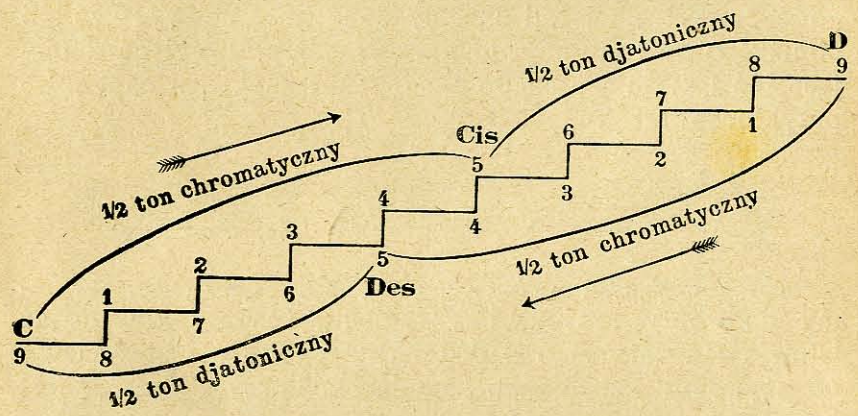


Półtony i enharmonja.

Półton, jak już wspomnieliśmy, jest to najmniejsza odległość, czyli najmniejsza miara pomiędzy dwoma dźwiękami. Półtony jednak nie są sobie równe z powodu pewnych praw akustycznych, na zasadzie których różnicą

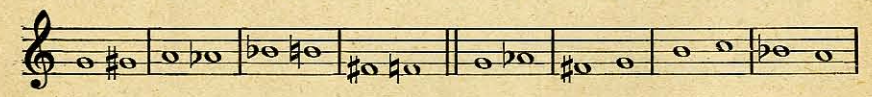
ilości drgań dwóch dźwięków oddalonych od siebie o cały ton, jak np. *c* i *d*, nie da się podzielić na dwie równe części. W odległości tej oddziela się dziewięć cząstek czyli węzłów drganiowych, zwanych — ***komatami.***

Skutkiem tego *cis* jest wyższe o jeden komat od *des* i z tej różnicy wynikają dwa rodzaje półtonów: 1) ***półton chromatyczny*** (większy), który tworzy się z podwyższenia lub obniżenia tego samego stopnia i 2) ***półton djatoniczny*** (mniejszy), który opiera się na dwóch przyległych stopniach.



Pierwszy tworzy odległość prymy i przyjmuje nazwę od litery danego stopnia, drugi tworzy odległość sekundy i przyjmuje nazwę od liter dwóch sąsiednich stopni. Np.

a) Półtony chromatyczne. b) Półtony djatoniczne.



Trzeba nadmienić, że na klawiaturze półton tworzy się nietylko pomiędzy białym i sąsiednim czarnym klawiszem, lecz i pomiędzy dwoma białymi bezpośrednio w dwóch miejscach: pomiędzy *e* i *f*, oraz *h* — *c*. To są dwa półtony ***naturalne***, wytworzone pomiędzy głównymi dźwiękami skali muzycznej, powtarzające się we wszystkich oktawach.

Tym sposobem oktawa zawiera 5 całych tonów i 2 półtony, razem 12 półtonów, które w instrumentach o stałej klawiaturze i w praktyce muzycznej jako półtony chromatyczne i djatoniczne muszą być zrównane (tak zwana ***temperacja stroju)***, lecz w teorji i pisowni muzycznej różnica pomiędzy nimi pozostać musi. Ta różnica w pisowni półtonów, a przez to w ich nazwach alfabetycznych wytwarza — ***enharmonję dźwięków.***

Pod tym więc wyrazem rozumiemy możność różnego napisania i nazwania jednego i tego samego brzmienia.

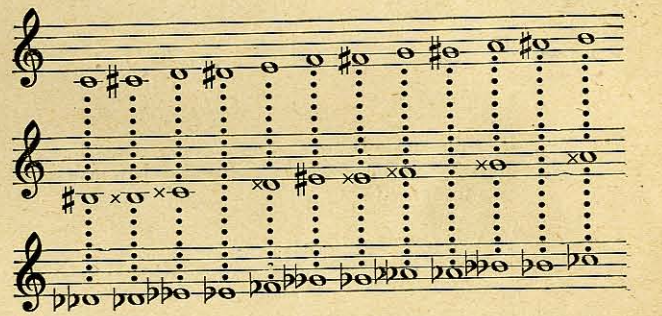
Każdy dźwięk zmieniamy enharmonicznie przez odpowiednie podwyższenie stopnia sąsiedniego niższego lub przez obniżenie stopnia sąsiedniego wyższego, wyłączając takie wypadki, gdy okaże się potrzeba użycia potrójnego znaku chromatycznego, gdyż znaki takie nie istnieją.

Przykład enharmonji:

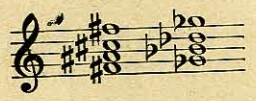
a) Dźwięki dane:

b) Te same brzmienia otrzymane z podwyższenia stopni niższych:

c) Te same brzmienia otrzymane z obniżenia stopni wyższych:



Enharmonja stosuje się tak samo do pojedyńczych dźwięków, jak i do podwójnych, oraz całych akordów, np.



są to jednobrzmiące akordy, różnie napisane i nazwane.

Nuty i pauzy.

Dźwięk muzyczny, jak już wspomnieliśmy, musi mieć swe natężenie, czyli ściśle określoną ilość drgań, lecz samo tylko łączenie dźwięków różnego natężenia nie wytwarza jeszcze myśli muzycznej, czyli melodji. Dla osią-

gnięcia tego należy zestawiać z sobą dźwięki o różnej długości trwania w czasie (czyli różnej *wartości rytmicznej)* w połączeniu z przerwami i w tym celu posiłkujemy się znakami, zwanemi ***nutami*** i ***pauzami***, które dokładnie określają czas trwania dźwięków i przerw między nimi.

Kwestja nadania miarowego ruchu dźwiękom należy do nauki o rytmie, obecnie rozpatrzymy tylko matematyczne rozdzielenie nut i pauz na dłuższe i stopniowo krótsze wartości, aby zapoznać się z różnorodnemi znakami, przeznaczonemi do tego celu.

Jako punkt wyjścia bierzemy nutę na cztery równe uderzenia w ruchu umiarkowanym i następnie dzielimy ją na dwie, cztery, ośm, szesnaście i więcej nut, zawsze w tym samym stosunku:

Nuta na 4 uderzenia — *cała nuta*

„ „ 2 „ — *półnuta* *)

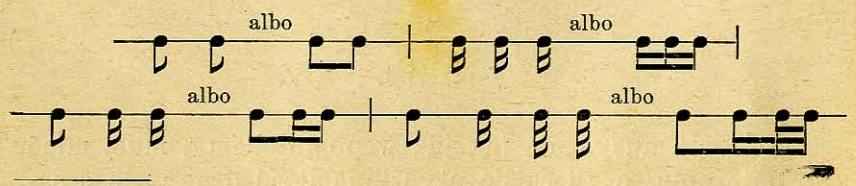
„ „ 1 uderzenie — *ćwiartka*

„ „ $^1/_2$ uderzenia, albo 2 nuty na jedno uderzenie — *ósemka* lub raz wiązana

„ „ $^1/_4$ uderzenia, albo 4 nuty na jedno uderzenie — *szesnastka* lub dwa razy wiązana

$^1/_8$ uderzenia, albo 8 nut na jedno uderzenie — *trzydziesta druga* lub trzy razy wiązana

Ósemka, inaczej ***raz wiązana***, szesnastka czyli ***dwa razy wiązana***, trzydziesta druga czyli ***trzy razy wiązana*** i wszystkie następne drobniejsze podziały całej nuty mogą być łączone wspólnemi kreskami razem w jednakowych i niejednakowych wartościach rytmicznych. Np.



*) Półnutę należy odróżniać od półtonu, choć pojęcia nuty i tonu są zbliżone, lecz półnuta wyobraża trwanie dźwięku w czasie, zaś półton stanowi kwestję odległości pomiędzy dźwiękami.

Cała nuta równa się dwom półnutom, czterem ćwiartkom, 8-miu ósemkom, 16-tu szesnastkom i t. p.

Półnuta, dwa razy krótsza od całej nuty, równa się dwom ćwiartkom, czterem ósemkom, 8-miu szesnastkom i t. p.

Ćwiartka, dwa razy krótsza od półnuty, cztery razy krótsza od całej nuty, równa się dwom ósemkom, czterem szesnastkom, 8-miu trzydzieścidrugim.

Ósemka, dwa razy krótsza od ćwiartki, cztery razy od półnuty, ośm razy od całej nuty, równa się dwom szesnastkom, czterem trzydzieścidrugim.

Szesnastka, dwa razy krótsza od ósemki, cztery razy od ćwiartki, ośm razy od półnuty, 16 razy od całej nuty, równa się dwom trzydzieścidrugim, czterem 64-tym i t. p.

Tak jak nuty oznaczają na piśmie dźwięki i długość ich trwania, tak samo *pauzy* są znakami milczenia również w określonym czasie.

Długość trwania 4-ech uderzeń wypełnia — cała pauza

„ „ 2-ch „ „ — pół „

„ „ 1-go uderzenia „ — *) $^1/_4$ „

„ „ $^1/_2$ „ „ — $^1/_8$ „

(albo 2 pauzy na uderzenie)

„ „ $^1/_4$ „ „ — $^1/_{16}$ „

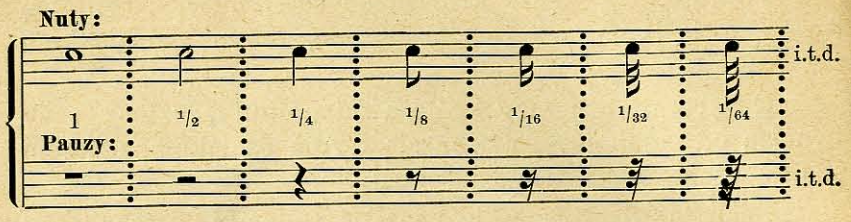
(albo 4 pauzy na uderzenie)

„ „ $^1/_8$ „ „ — $^1/_{32}$ „

(albo 8 pauz na uderzenie) i t. d.

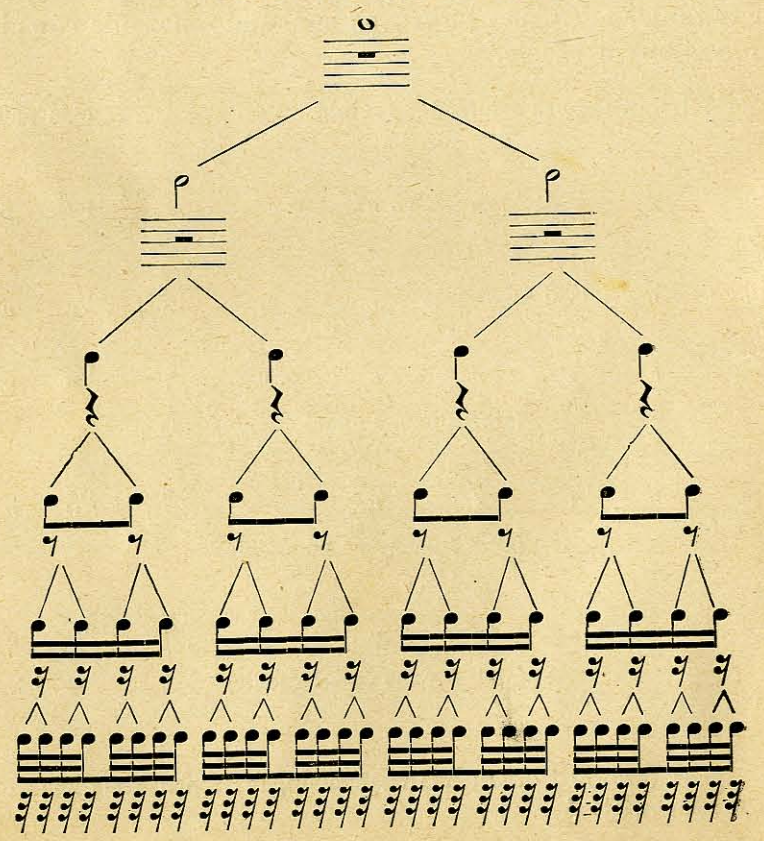
*) W pisowni i druku nut we Francji, ćwierćpauza ma znak odrębny, mianowicie .

Stąd wynika, że stosunek podziału pauz jest taki sam jak nut:



Wyjątek stanowi cała pauza, która nie tylko zastępuje długość trwania całej nuty, lecz jest również znakiem milczenia całego taktu (o czem będzie mowa później).

TABLICA NUT I PAUZ.



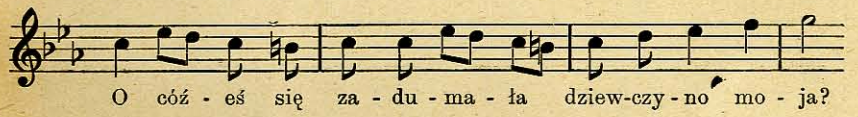
Przedstawione wyżej nuty i pauzy stanowią nowoczesną pisownię muzyczną. Dawniej istniały nuty dłuższe od całej i zabytek tego spotkać możemy zwłaszcza w muzyce kościelnej w postaci tak zwanej *brewy* ⊢⊣, równającej się dwom całym nutom.

Kreski nutowe mogą być przeciągnięte w górę, wtedy umieszczają się po prawej stronie nut i w dół, wówczas znajdują się po lewej stronie nut.

Pauzy umieszczają się zwykle na środku pięciolinji.

W nutach zastosowanych do śpiewu wspólnemi kreskami łączą się tylko dźwięki, wypadające na jedną sylabę. Np.

(Piosnka ludowa).



Przedłużanie wartości nut i pauz.

Łuk ⌒, znajdujący się nad szeregiem nut, oznacza ich łączne wykonanie i spojenie w jedną myśl muzyczną. Jeżeli łuk łączy dwie lub kilka nut, mających jednakową wysokość, wówczas nuty te należy zlać w jedno brzmienie, czyli że łuk w tym wypadku przedłuża brzmienie pierwszej nuty o wartość następnej lub następnych, z nią złączonych. Np.

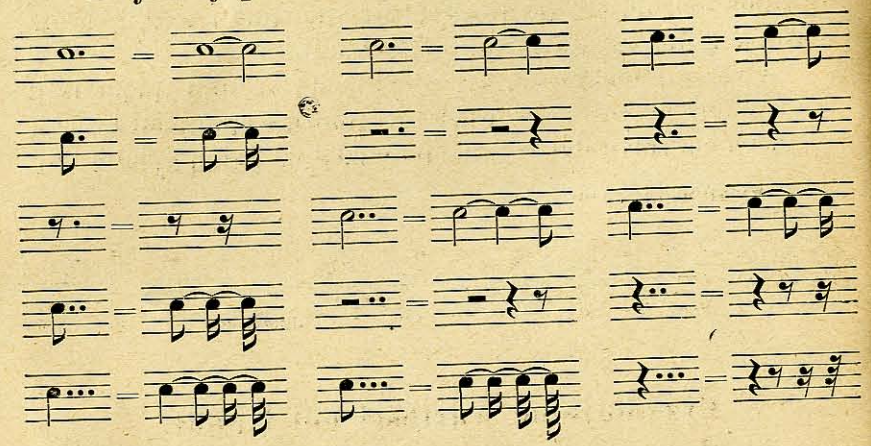
należy wykonać jako jeden dźwięk na 6 uderzeń (4+2), lub na 3 uderzenia (2 + 1), lub na jedno i połowę drugiego uderzenia (1 + 1/2), lub też na 3 uderzenia i połowę czwartego (2 + 1 + 1/2).

Przedłużanie wartości nuty otrzymuje się tak samo za pomocą *punktów*, stawianych po danej nucie. Jeden punkt oznacza przedłużenie brzmienia danej nuty o połowę jej wartości rytmicznej. Jeżeli są dwa punkty, to drugi

przedłuża brzmienie jeszcze o połowę wartości pierwszego punktu, a trzeci punkt o połowę wartości drugiego punktu i t. d.

Takie same znaczenie mają punkty, postawione po pauzach.

Przykłady przedłużeń nut i pauz za pomocą punktów:



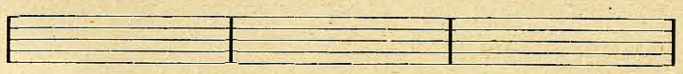
Oprócz tego dla przedłużenia nuty, lecz w czasie dowolnym, zależnym od wykonawcy, służy znak zwany *fermatą* 𝄐. Jest to punkt z półkulistym łukiem, stawianym nad daną nutą lub akordem.

III. RYTMIKA.

Takt i jego rodzaje.

Nuty i pauzy oraz znaki służące do ich przedłużeń określają ściśle stosunek wzajemny trwania dźwięków w czasie. Zachodzi teraz kwestja nadania miarowego ruchu tym różnym wartościom dźwięków i to stanowi rytm w muzyce, a nauka o tem zwie się *rytmiką*.

W celu nadania równomiernego ruchu dźwiękom, dzielimy utwór muzyczny na *takty*, czyli równe sobie jednostki miarowe, oznaczone na pięciolinji kreskami prostopadłemi:



Nadto w każdym takcie odróżniamy *główne jego części*, także równe sobie w czasie. Odpowiednio do ilości tych głównych części, zawartych w danym gatunku taktów, dzielą się one na *dwuczęściowe*, *trzyczęściowe*, *czterocześciowe* i t. p.

Gatunek taktu rozpoznajemy na zasadzie cyfrowego *ułamka*, umieszczonego w środku pięciolinji zaraz po kluczu i znakach chromatycznych.

Cała nuta (na cztery uderzenia) uważana jest jako całość, zatem mianownik (dolna cyfra ułamka) wskazuje na wiele części dzielimy całą nutę, zaś liczebnik (górna cyfra ułamka) — wiele tych części bierzemy do danego gatunku taktu. Np.

$\frac{2}{4}$ (♩ ♩) oznacza, że całą nutę dzielimy na ćwiartki i bierzemy ich dwie do taktu, lub inną ilość nut, równającą się wartości dwóch ćwiartek.

$\frac{3}{8}$ (♪ ♪ ♪) oznacza rozdzielenie całej nuty na ósemki, których bierzemy trzy do taktu, lub inną ilość nut, równająca się wartości trzech ósemek.

$\frac{3}{2}$ (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) oznacza rozdzielenie całej nuty na półnuty, których bierzemy trzy do taktu i t. p.

Takty dzielą się na *proste* i *złożone*.

Pierwsze są niepodzielne, składają się z dwóch lub trzech głównych części i mają w liczebniku cyfrę 2 lub 3, drugie składają się ze złączenia dwóch lub kilku taktów prostych w jedną całość, mają po cztery, sześć, dziewięć i dwanaście głównych części i w liczebniku cyfry 4, 6, 9 lub 12.

Nadmienić należy, że takty złożone 6-cio, 9-cio i 12-to częściowe, ze względu na swą rozwlekłość podlegają skróconemu wymiarowi i wówczas takty proste wchodzące w ich skład uważane są jako główne części, wobec tego takt 6-cio częściowy (składający się z dwóch taktów trzyczęściowych) staje się dwumiarowym, dla tych samych powodów takt 9-cio częściowy staje się — trzymiarowym, a 12-to częściowy — czteromiarowym.

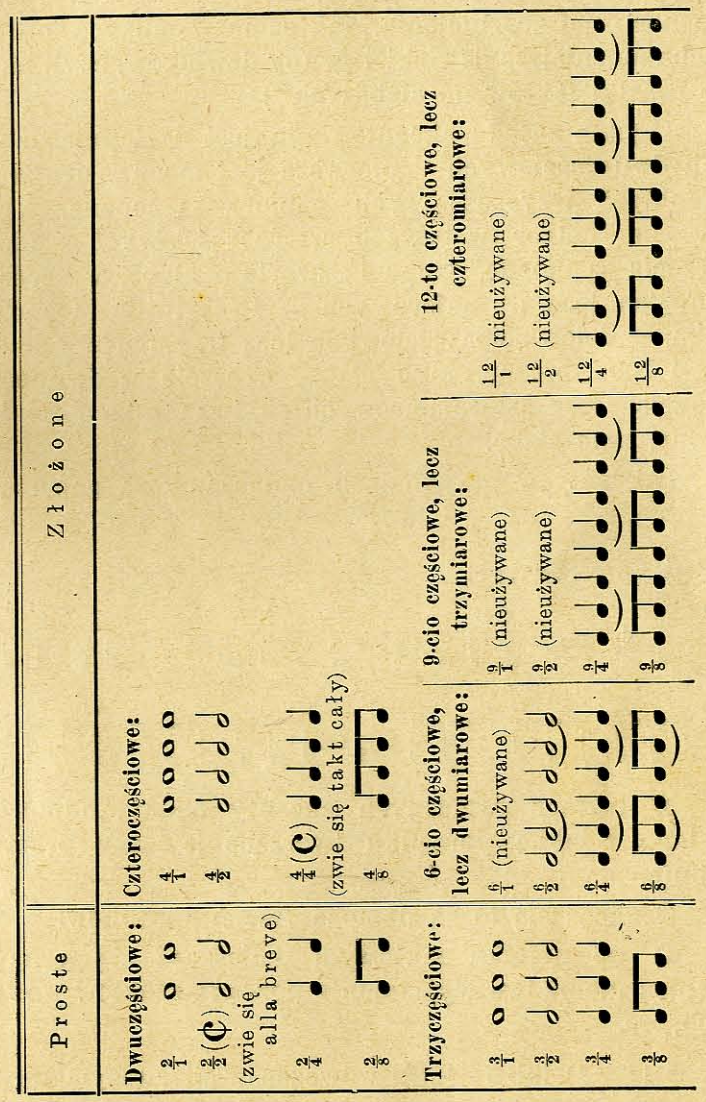
Tablica umieszczona na następnej stronie wyjaśnia, w jaki sposób takty złożone powstają z prostych.

Oprócz wymienionych na tablicy trafiają się jeszcze takty złożone z dwóch lub kilku taktów nierównych pod względem zawartych w nich głównych części. Są to takty *sztuczne*, używane dla pewnej niezwykłości rytmicznej. Np.

takt $\frac{5}{4}$ składa się z $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$

„ $\frac{7}{4}$ „ „ „ $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$.

TABLICA TAKTÓW.



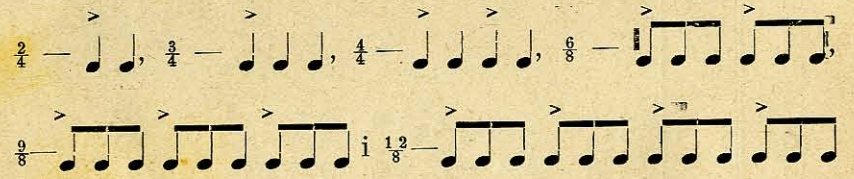
Zasady akcentowania.

Tak jak w mowie ludzkiej silniejsze odznaczanie niektórych sylab i wyrazów jest konieczne dla wyrazistości i jasnego jej zrozumienia, tak samo w muzyce odróżniać trzeba mocniejsze dźwięki i grupy dźwięków, czyli mocniejsze cząstki taktów od słabszych *).

Ogólna zasada akcentowania jest następująca: w taktach dwuczęściowych — pierwsza jest mocna, druga słaba, w taktach trzyczęściowych — pierwsza mocna, a druga i trzecia — słabe, w taktach czteroczęściowych — pierwsza i trzecia są mocne, druga i czwarta — słabe, w sześcioczęściowych lecz dwumiarowych — 1-sza i 4-ta mocne, inne słabe, w dziewięcioczęściowych lecz trzymiarowych—1-sza, 4-ta i 7-ma mocne, inne słabe, wreszcie w dwunastoczęściowych lecz czteromiarowych — 1-sza, 4-ta, 7-ma i 10-ta mocne, inne słabe.

(Akcenty w przykładach oznaczamy za pomocą znaku >).

Przykłady:



W taktach sztucznych akcenty padają odpowiednio do tego w jakim porządku tworzące je takty proste następują.

Oznacza się to za pomocą trzech sposobów:

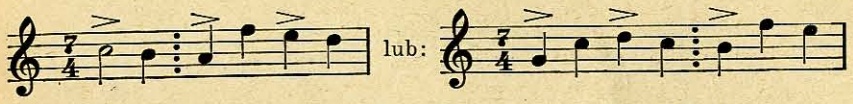
1) po ułamku taktowym umieszcza się w nawiasie również ułamkowe wyjaśnienie porządku taktów wewnętrznych, np.

$\frac{5}{4}$ ($\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$) lub ($\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$), wówczas w pierwszym wypadku

*) Niezależnie od tego w taktach sześcioczęściowych i dziewięcioczęściowych, akcenty na 1-szej, a w dwunastoczęściowych na 1-szej i 7-mej mają przewagę nad innemi akcentami.

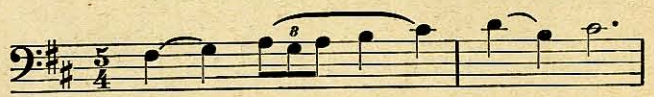
akcent pada na 1-szą i 3-cią część , w drugim akcentuje się 1-szą i 4-tą

2) takty wewnętrzne oddziela się linjami kropkowanemi, np.



3) takty wewnętrzne niekiedy odznaczają łuki, np.

(Symfonja patetyczna Czajkowskiego).



Niezależnie od głównych części taktów, w poszczególnych nawet ich najdrobniejszych podziałach odróżniamy nuty mocniejsze i słabsze.

W muzyce rozróżniamy kilka typowych gatunków rytmu, a mianowicie:

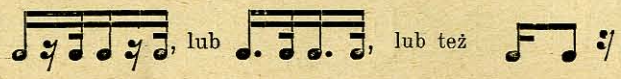
1) ***rytm równomierny*** jest wtedy, gdy nuty tworzą jednakowe równe wartości rytmiczne, np.

w rytmie tym winniśmy odróżniać grupy proste—jak dwójki i trójki oraz złożone — jak czwórki, szóstki, ósemki, dziewiątki, dwunastki i t. p. W grupach prostych mocniejszą jest zawsze pierwsza nuta, w grupach złożonych akcent zależny jest od tego, z jakich grup prostych one składają się, zatem czwórka jako składająca się z dwóch dwójek będzie mieć mocniejszą 1-szą i 3-cią, *) szóstka o ile powstaje z dwóch trójek będzie mieć akcent na 1-szej i 4-tej nucie , jeżeli zaś tworzy się z trzech dwójek, wówczas mocniejsze będą 1-sza, 3-cia i 5-ta i w ten sam sposób akcentują się nuty w in-

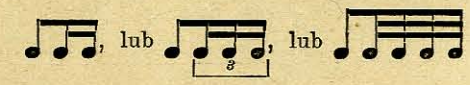
*) W grupach złożonych pierwsza nuta swoją drogą ma przewagę w sile akcentu nad następnemi mocnemi nutami.

nych grupach złożonych, stosownie do ich wewnętrznych grup prostych.

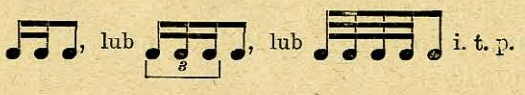
2) *rytm nierównomierny* jest wtedy, gdy nuty tworzą nierówne i niejednakowe wartości rytmiczne, odróżniamy w nim: a) *rytm zrywany*, w którym nierówność wytwarzają pauzy lub punkty, np.



b) *rytm odbiegający*, gdy po nucie dłuższej wartości następują nuty krótszej wartości, np.

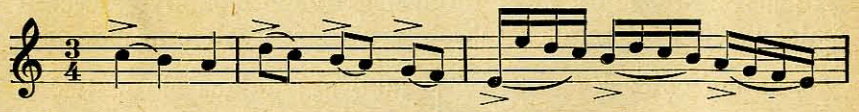


c) *rytm dobiegający*, gdy po nutach krótszych następuje nuta dłuższej wartości, np.

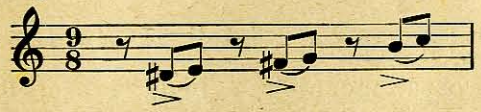


We wszystkich rytmach nierównomiernych przewagę w akcencie ma zawsze nuta dłuższej wartości rytmicznej, choćby ona (jak w rytmach dobiegających) wypadała na słabszej cząstce głównej części taktu.

Również ważną rolę w akcentowaniu gra łuk, postawiony na dwóch lub kilku nutach, który obok swego znaczenia jako łącznik, wytwarza zawsze akcent na pierwszej z zakreślonych nim nut, np.



tak samo, gdy wypadnie na słabych cząstkach głównych części taktu, np.



Należy też wspomnieć, że wyjątki od reguły akcentowania mocnych głównych części taktu mają miejsce w wielu utworach charakterystycznych o odrębnym rytmie, jak w tańcach polskich: mazurze, gdy w trzyczęściowym takcie

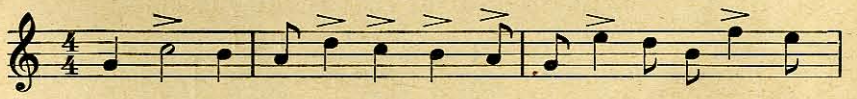
akcent pada nieraz na część drugą albo trzecią, lub w polonezie z charakterystycznym akcentem przy zakończeniu na drugiej części taktu.

Inne wyjątki należą do tak zwanych synkop.

Synkopy.

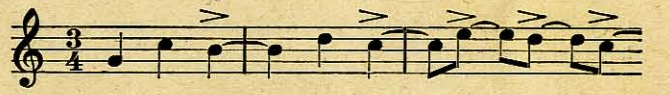
Nuta na słabej części taktu, przedłużona na mocną część, musi być akcentowana na słabej wbrew zasadom akcentowania i wówczas tworzy *synkopę*. Zależnie od sposobu przedłużania nut, synkopy bywają trojakie: 1) przez wartość nuty, 2) przez łuk i 3) przez punkt.

Synkopa przez wartość nuty tworzy się, gdy nuta, znajdująca się na słabej części taktu skutkiem swojej wartości rytmicznej przedłuża się na mocną część taktu, więc musi być akcentowana na słabej części, np.



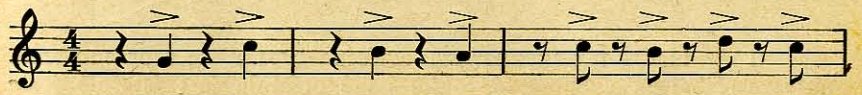
Synkopy przez łuk bywają *rzeczywiste*, gdy dwie nuty jednakowego brzmienia złączone są łukiem, przytem pierwsza jest na słabej części, druga na mocnej części taktu i *pozorne*, gdy w tem samem położeniu nuty są różnego brzmienia, np.

a) Synkopy przez łuk rzeczywiste:

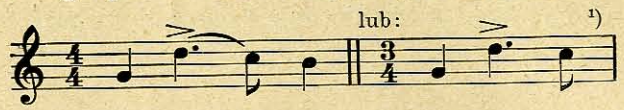


b) Synkopy przez łuk pozorne

Do synkop pozornych można też zaliczyć nuty na słabych częściach taktu, po pauzach na mocnych częściach, czyli tak zwane *kontra-tempo*, np.



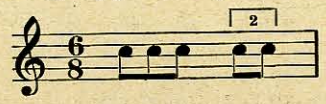
Synkopa przez punkt powstaje, gdy nuta na słabej części taktu skutkiem punktu przetrzymuje się na mocną część i z tego powodu akcentuje się na słabej, np.

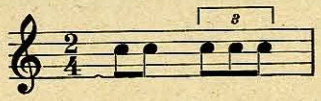


Grupy nieregularne.

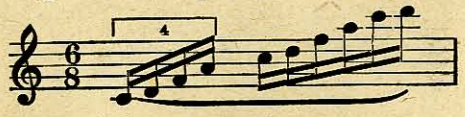
Niejednokrotnie zamiast właściwej ilości nut jednakowej wartości rytmicznej, przypadającej na daną część taktu, używa się ich mniejszą lub większą liczbę. Takie *nieregularne* czyli *niemiarowe grupy* są w pierwszym wypadku *niekompletne*, w drugim *nadkompletne*. Grupę nieregularną zakreśla się klamerką (dawniej używano łuku), pod którą umieszczona cyfra wskazuje przypadkową ilość nut, zastępującą właściwą ilość.

Najbardziej używane grupy nieregularne są:

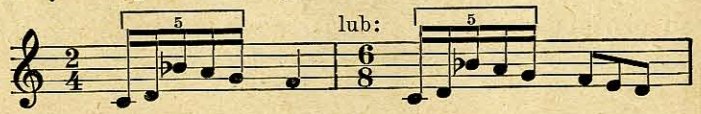
Dwójka (duola)  zastępująca w tym wypadku właściwe taktowi trzy ósemki. Dwójka wykonuje się cokolwiek wolniej niż trzy nuty.

Trójka (triola)  najczęściej używana, zastępuje tu właściwe dwie nuty i przez to wykonana musi być trochę szybciej.

Czwórka (quartola) np.

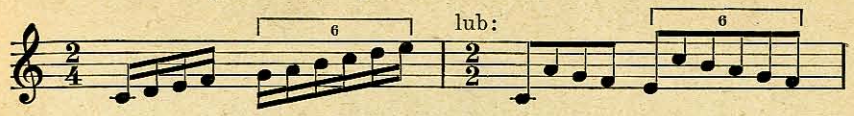


Piątka (quintola) np.



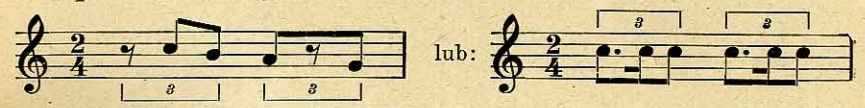
1) W takcie trzyczęściowym synkopa tworzy się z przedłużenia nuty ze słabej na słabą część taktu, gdyż ostatnia jest istotnie jeszcze słabszą.

Szóstka (sextola) np.



Tak samo może być *siódemka* (septola), *dziewiątka* (novemola), *jedenastka* (undecimola) i t. p.

Grupy nieregularne trafiają się również z pauzami i z punktami. Np.

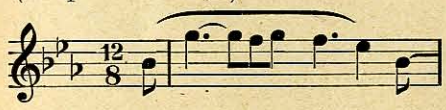


Odbitka i przedtakt.

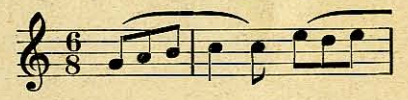
Jedna nuta wyprzedzająca rozpoczęcie pierwszego taktu utworu muzycznego nosi nazwę *odbitki* i uważana jest zawsze za słabą pod względem rytmicznym. O ile pierwszy takt danego utworu rozpoczyna kilku nut, stanowiących jedną lub więcej głównych części taktu, lecz nie zupełną jego całość, taki początek nazywa się — *przedtaktem*. Jak w pierwszym tak i w drugim wypadku ostatni takt utworu musi być skrócony o odpowiednią wartość rytmiczną odbitki lub przedtaktu, tak ażeby miara i całość utworu nic na tem nie ucierpiała.

Przykłady:

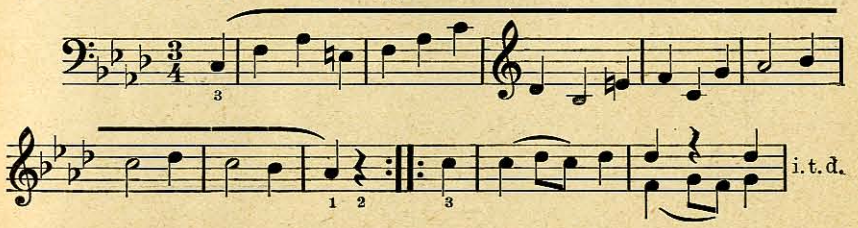
(Chopin—Nocturne)



(Moniuszko—„Halka")



(Beethoven — Allegretto z sonaty)



Odpowiednie skracanie ostatniego taktu stosuje się tu i przy zakończeniu okresu muzycznego, o ile jest powtórnik.

Sposób wyliczania taktów.

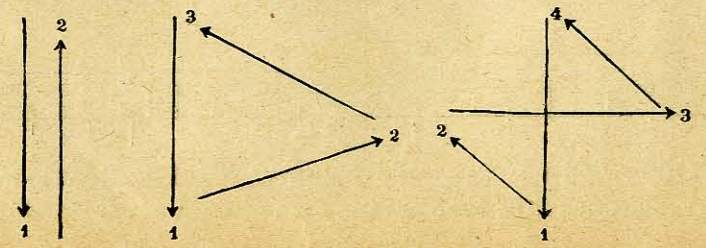
Zwykłe sposoby liczenia taktów są: głośne liczenie, poruszanie rytmiczne kończyną nogi, lub użycie specjalnego przyrządu zwanego *metronomem* (taktomierzem). Przyrząd ten wynalazku Maëlzla zwykle w kształcie trójkątnego pudełka posiada wahadło, zaopatrzone w ruchomy ciężarek, który przesuwa się wyżej lub niżej przy nastawianiu na odpowiednią liczbę, umieszczoną na bocznych przedziałkach i wskazaną w nutach. Wahadło wydaje głośny stuk, który zastępuje liczenie. Jednostką wymiarową w metronomie Maëlzla jest minuta. Wskazówki podane w nutach należy rozumieć: np. ♩= M. M. 70, czyli, że przy nastawieniu ciężarka na cyfrę 70 otrzymujemy uderzenia odpowiadające długości trwania ćwiartki w danym utworze. Takich 70 uderzeń trwa w ciągu jednej minuty.

Metronom ma właściwie ważniejsze znaczenie dla samego kompozytora, któremu zależy aby utwór jego był wykonywany we właściwem tempie, więc czyniąc na nutach odpowiednią wskazówkę metronomiczną, określa tym sposobem ścisłość i dokładność tempa.

Przy zbiorowem wykonywaniu dzieła muzycznego wspomniane wyżej sposoby nie mają zastosowania, pozostaje jeden tylko sposób, t. j. wybijanie (czyli wymachiwanie) taktu batutą, do której wszyscy wykonawcy winni się jednakowo stosować.

Ruchy batuty są ściśle określone stosownie do rodzaju taktu, i tak: na pierwsze uderzenie batuta porusza się zawsze na dół, na ostatnie uderzenie zawsze do góry, środkowe uderzenia wypadają poziomo w prawą lub lewą stronę. Zatem ruch jest następujący:

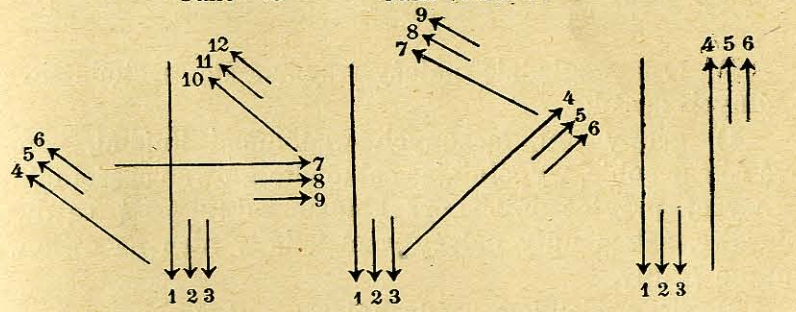
Takty dwumiarowe — Takty trzymiarowe — Takty czteromiarowe



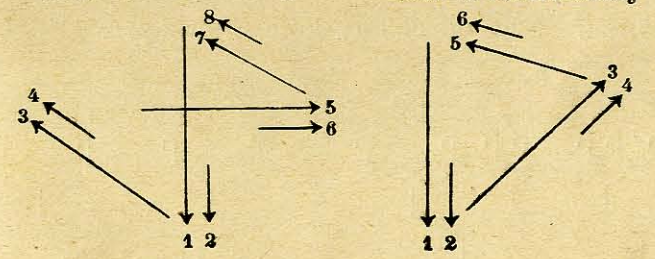
W taktach trzymiarowych ruch na drugie uderzenie wykonywany być może w lewą stronę.

W tempach powolnych główne części taktu uwydatniają się niewielkiemi odruchami dłoni. Tym systemem można każdy takt w wolnem tempie rozdrobnić na mniejsze poddziałki.

Takt 12/8 — Takt 9/8 lub 9/4 — Takt 6/8 lub 6/4



Takt 4/4 rozdrobniony — Takt 3/4 rozdrobniony

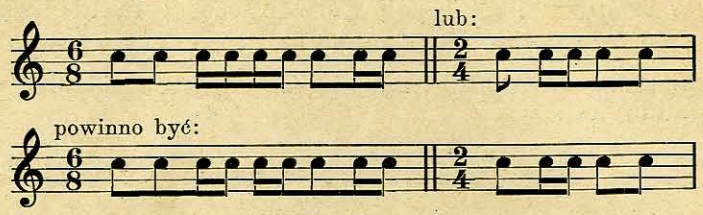


Takty sztuczne rozdzielają się batutą na dwa lub więcej, stosownie do rodzaju taktów w skład ich wchodzących.

System grupowania nut.

Grupowanie nut różnej wartości rytmicznej w każdym takcie musi podlegać pewnemu systemowi, albowiem możemy łączyć wspólnemi linjami nie tylko rytmy równomierne lecz i nierównomierne. Chodzi głównie o to, ażeby łączenie nut wspólnemi linjami było jasne dla oka i zrozumiałe dla podziału taktu.

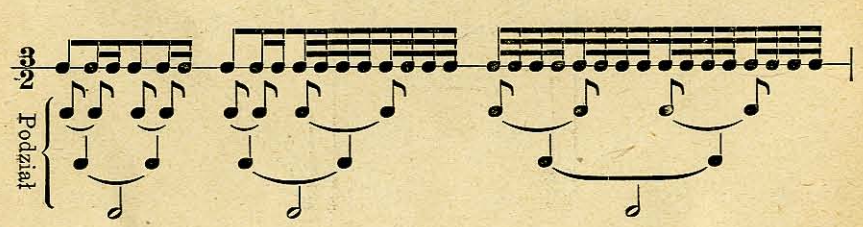
W niniejszym przykładzie podzielenie nut na grupy jest nielogiczne:



W tym względzie należy trzymać się następujących ogólnych zasad:

1) grupy nut, łączonych wspólnemi linjami, winne być równe sobie, wypełniając całkowite główne części taktu. W wyżej przytoczonym przykładzie takty $\frac{6}{8}$ i $\frac{2}{4}$ są dwumiarowe, zatem nuty należy rozdzielić w nich na dwie widoczne grupy.

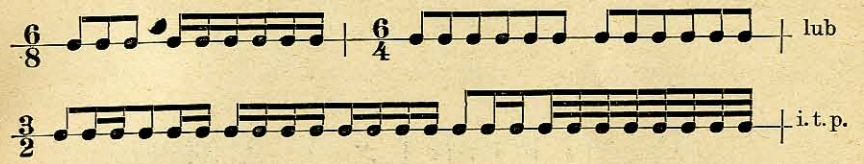
2) przy wielkiem rozdrobnieniu nut w głównych częściach taktu należy uwydatniać poszczególne poddziały tych głównych części za pomocą przerw w pierwszej linji równoległej, licząc od strony kółek nut, np.



3) w taktach prostych, w których główne części wypełnia miara ćwiartki lub ósemki, można łączyć wspólnemi linjami nawet grupy głównych części taktu z sobą, w pierwszych tylko nuty raz wiązane, w drugich dwa razy wiązane w rytmach równomiernych, np.

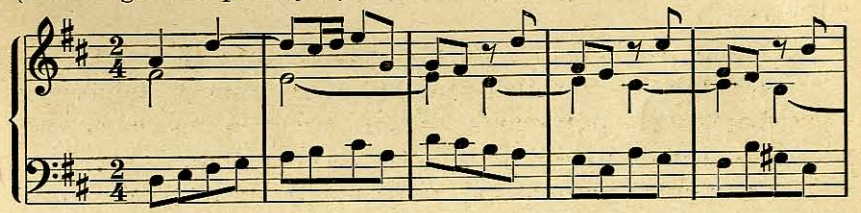
Również w takcie $\frac{4}{4}$, jako powstałym z dwóch taktów $\frac{2}{4}$ przyjęte jest łączenie nut razwiązanych po dwie główne grupy, np.

4) w taktach złożonych uwydatniać należy za pomocą wspólnych linji ich takty proste wewnętrzne, w których wówczas zacierają się ich główne części, przechodząc w poddziały głównych części taktów złożonych, np.



5) Nuty w przestrzeni taktowej należy rozmieszczać tak, ażeby nuty dłuższej wartości rytmicznej były od siebie oddalone więcej niż nuty mniejszej wartości rytmicznej. Również koniecznym warunkiem szybkiego orjentowania się przy czytaniu nut w muzyce dwu i wielogłosowej jest prostopadłe i równe grupowanie nut nad sobą, z uwydatnieniem prowadzenia głosów, np.

(Bach—3-głosowe preludjum)



Niezależnie od powyższych wskazówek, dotyczących logicznego grupowania nut na piśmie, trafiają się nieprzewidziane zestawienia rytmów i wtedy osobiste doświadczenie piszącego rozstrzyga kwestję ich ugrupowania. Między innemi można spotkać się z koniecznością przenoszenia wspólnej linji z jednego taktu do drugiego w celu jasnego odznaczenia nut łączonych. Np.

IV. TEORJA GAM.

Rodzaje gam.

Gama jest to kolejne następstwo dźwięków po stopniach według określonego porządku i w obrębie najmniej jednej oktawy.

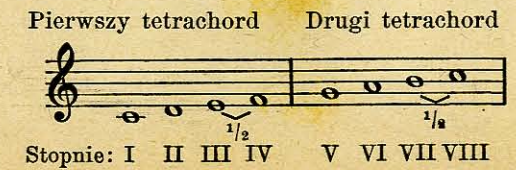
Gamy są *wstępne*, czyli idące w kierunku górnym i te same gamy mogą być *zstępne*, czyli idące w kierunku dolnym.

Gamy dzielą się na: *diatoniczne* i *chromatyczne*. Pierwsze składają się z całych tonów, w niektórych miejscach przedzielanych półtonami, drugie składają się wyłącznie z odległości półtonów (chromatycznych i diatonicznych).

W gamie diatonicznej odróżniamy dwa tryby: *majorowy*, czyli *dur* (wielki, twardy, jasny) i *minorowy*, czyli *moll* (mały, miękki, smętny). Gamy majorowe i minorowe różnią się charakterem i budową.

Gamy majorowe.

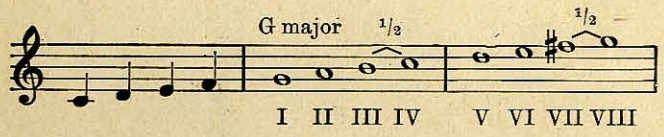
Wzorem gam majorowych jest gama C—major, postępująca podług kolejnych liter alfabetu muzycznego, nie przybierająca żadnych znaków chromatycznych. Gamę tę dzielimy na dwie równe części zwane *tetrachordami* (czterodźwiękami), które są jednakowo zbudowane:



Z budowy tetrachordów widać, że każdy z nich kończy się półtonem, tworząc pomiędzy pozostałemi stopniami całe tony.

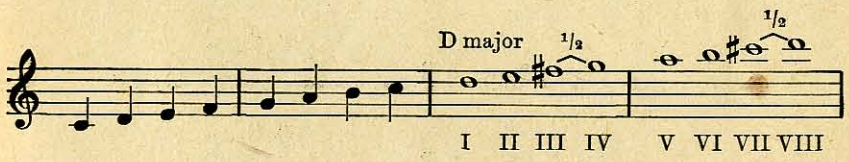
Zatem gama majorowa ma dwa półtony diatoniczne: pomiędzy III-im i IV-ym oraz VII-ym i VIII-ym stopniami i w ten sam sposób zbudowane są wszystkie inne gamy majorowe i tworzą się w następującym porządku:

a) *gamy krzyżykowe* powstają z drugiego tetrachordu gamy *C* major, który przyjmujemy jako pierwszy dla następnej gamy, dodając w kierunku górnym nowy czterodźwięk, w którym okaże się potrzeba podwyższenia przedostatniego dźwięku dla sformowania półtonu pomiędzy VII i VIII stopniem nowej gamy.



Zatem nowa gama jest G-major, ma pierwszy krzyżyk *fis* i tworzy się o kwintę wyżej od swego pierwowzoru — gamy C-major.

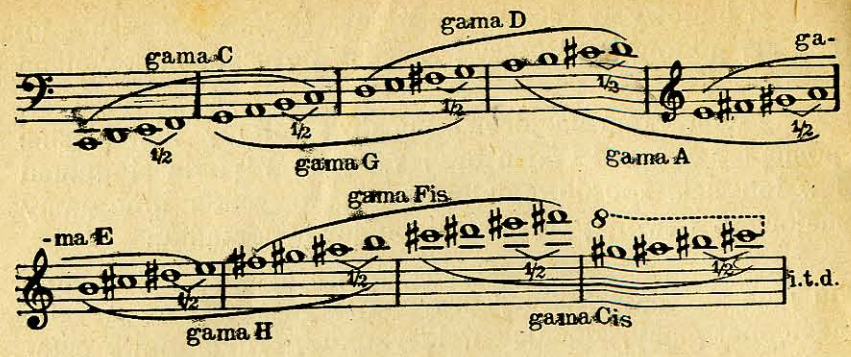
Idąc dalej, przyjmujemy drugi tetrachord gamy G-major jako pierwszy dla następnej gamy, dodając w kierunku górnym nowy tetrachord, w którym znowu okaże się potrzeba podwyższenia przedostatniego dźwięku:



Nowa gama D-major ma dwa krzyżyki: *fis* i *cis*, a tworzy się o kwintę wyżej od poprzedniej gamy G-major:

Postępując w ten sposób coraz dalej, otrzymujemy następne gamy krzyżykowe zawsze kwintami w górę, a nowe krzyżyki formują się na VII-ym stopniu każdej gamy.

Rozwój gam krzyżykowych przedstawia się zatem w następujący sposób:



Gama C major niema znaków:

Gama G „ ma 1 ♯

„ D „ „ 2 ♯

„ A „ „ 3 ♯

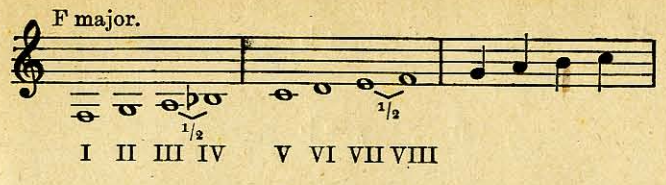
„ E „ „ 4 ♯

„ H „ „ 5 ♯

„ Fis „ „ 6 ♯

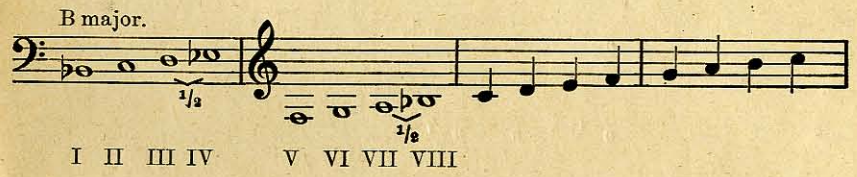
„ Cis „ „ 7 ♯

b) *gamy bemolowe* powstają z pierwszego tetrachordu gamy C-dur, który przyjmujemy jako drugi dla nowej gamy, tworząc dla niej pierwszy tetrachord w kierunku dolnym, w którym okaże się potrzeba obniżenia czwartego dźwięku dla sformowania półtonu pomiędzy III i IV stopniem nowej gamy:



Zatem nowa gama jest F-major, ma pierwszy bemol *B* i tworzy się o kwintę niżej od swego pierwowzoru gamy C-major.

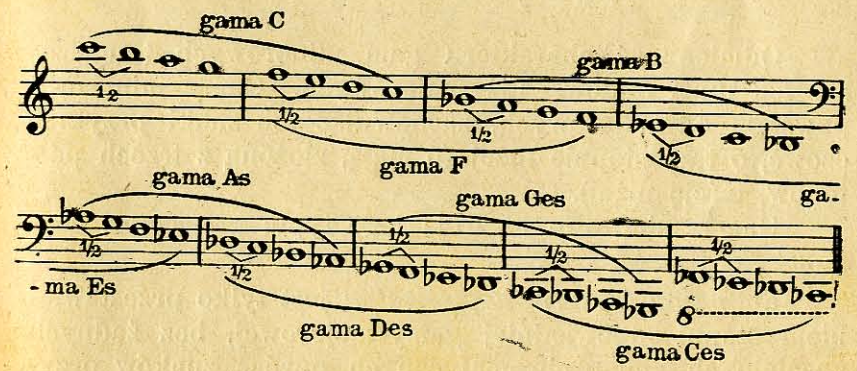
Idąc dalej, przyjmujemy pierwszy tetrachord gamy F-major jako drugi dla następnej gamy, dodając w kierunku dolnym nowy tetrachord, w którym znowu okaże się potrzeba obniżenia czwartego dźwięku:



Nowa gama B-major ma dwa bemole *B* i *Es*, a tworzy się o kwintę niżej od poprzedniej.

Postępując w ten sposób coraz dalej, otrzymujemy następne gamy bemolowe kwintami w dół, a nowe bemole formują się na IV-ym stopniu każdej gamy.

Rozwój gam bemolowych:



Gama F major ma 1 ♭

„ B „ „ 2 ♭

„ Es „ „ 3 ♭

„ As „ „ 4 ♭

„ Des „ „ 5 ♭

„ Ges „ „ 6 ♭

„ Ces „ „ 7 ♭

ZADANIA.

Zgadywać, wiele każda gama majorowa ma krzyżyków lub bemoli i wyliczać te znaki chromatyczne po kolei. Wyliczać stopnie i półtony w każdej danej gamie majorowej.

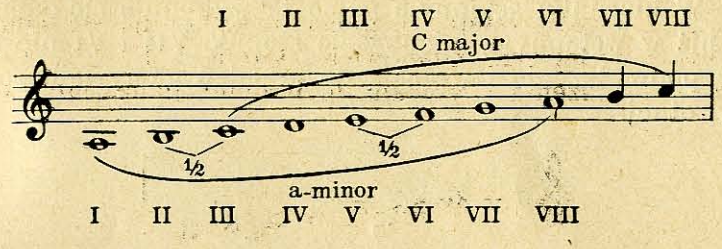
Gamy minorowe.

Odmienność charakteru gam minorowych tłumaczy się ich inną budową niż majorowych. Gamy minorowe powstają od majorowych, zachowując ich znaki przykluczowe, o trzy stopnie niżej (o małą, złożoną z trzech półtonów, tercję niżej).

Gamy minorowe są trojakiego typu: *pierwotne, harmoniczne* i *melodyjne.*

a) *gama minorowa pierwotna* jest tylko przestawieniem stopni odpowiedniej gamy majorowej, bez żadnych specjalnych zmian chromatycznych, oprócz znaków przykluczowych swej gamy majorowej.

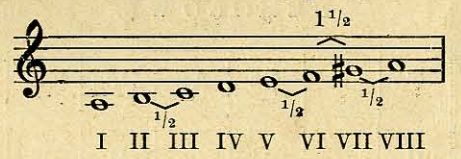
Rozmieszczenie półtonów w gamie minorowej pierwotnej jest następujące:



zatem półtony znajdują się w niej pomiędzy II i III, V i VI stopniami.

b) *gama minorowa harmoniczna* różni się od pierwotnej budową VII-go stopnia, który w niej podwyższamy o pół tonu dla otrzymania tak zwanej *nuty charakterystycznej.* Jest to nuta, tworząca w każdej gamie półton z VIII-ym stopniem i mająca własność prowadzenia gamy do zakończenia na tym VIII-ym stopniu (stąd inaczej nazywa się *nutą prowadzącą).*

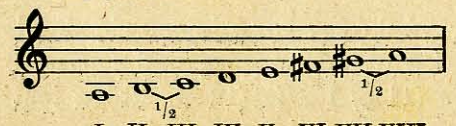
To podwyższenie VII-go stopnia w gamie minorowej jest przygodne i nie zaznacza się przy kluczu:



W gamie tej tworzą się trzy półtony: pomiędzy II i III, V i VI oraz VII i VIII stopniami, zaś pomiędzy VI i VII stopniem powstaje odległość półtora tonu czyli sekundy zwiększonej.

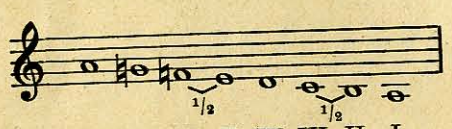
c) *gama minorowa melodyjna* różni się od harmonicznej podwyższeniem jeszcze stopnia VI-go o pół tonu, a to dla uniknięcia wspomnianej sekundy zwiększonej, która dla melodji jest nieodpowiednia.

Podwyższenia stopni VI i VII-go w gamie melodyjnej są również przygodne:



Półtony w gamie melodyjnej są pomiędzy II i III, oraz VII i VIII stopniami.

W kierunku zstępnym gama ta wykonuje się odmiennie niż w wstępnym, mianowicie stopnie VII i VI nie ulegają podwyższeniu i wracają do brzmień gamy minorowej pierwotnej:



TABELKA POWSTAWANIA GAM MINOROWYCH.

KRZYŻYKOWE.

Dur	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis
Mol	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais

BEMOLOWE.

Dur	F	B	Es	As	Des	Ges	Ces
Mol	d	g	c	f	b	es	as

ZADANIA.

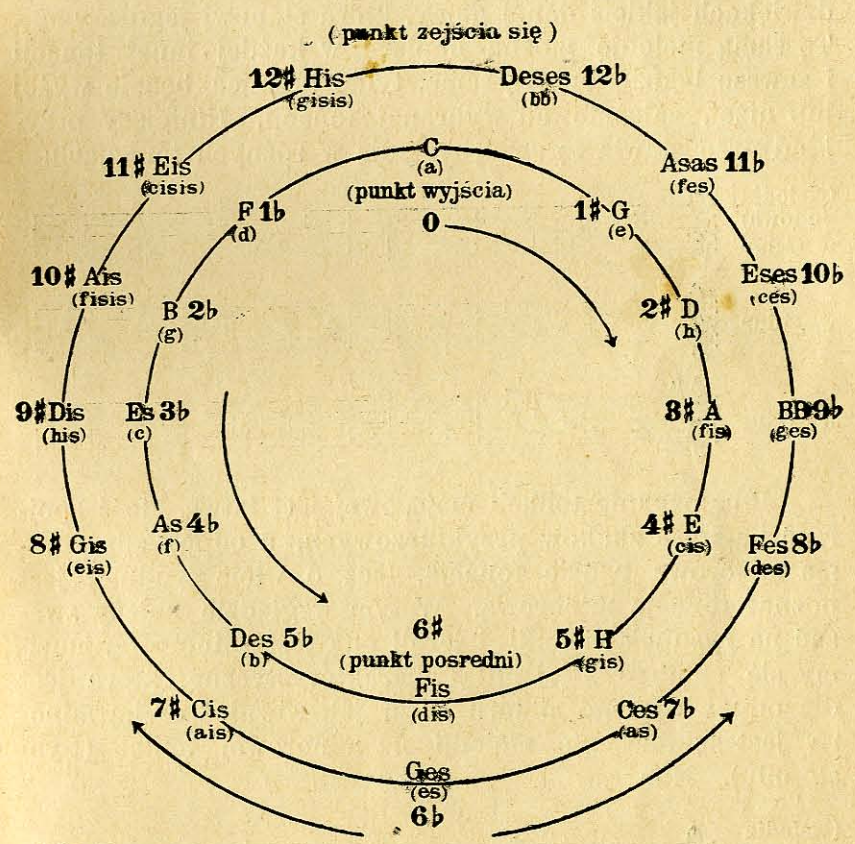
Wynaleźć od każdej gamy majorowej odpowiednią minorową. Wyliczać stopnie i półtony w gamach minorowych, a w harmonicznych nadto sekundy zwiększone.

Gamy enharmoniczne.

Gamy krzyżykowe, rozwijające się dalej od gamy *Cis* major (z 7 ♯) kwintami w górę będą: *Gis* (8 ♯), *Dis* (9 ♯), *Ais* (10 ♯), *Eis* (11 ♯) i *His* (12 ♯), która jest jednobrzmiącą z gamą *C*-major, czyli z pierwowzorem wszystkich gam.

Tak samo gamy bemolowe, tworzące się dalej od gamy *Ces*-major (z 7 ♭) kwintami w dół będą: *Fes* (8 ♭), *BB* (9 ♭), *Eses* (10 ♭), *Asas* (11 ♭) i *Deses* (12 ♭), która tak samo schodzi się z gamą *C*-major — punktem wyjścia wszystkich gam. Gamy wyżej wymienione zwiemy ***enharmonicznemi***, gdyż w praktyce zamieniają się enharmonicznie na gamy odpowiednie — ***zwykłe***. Tworzenie gam kwintami dokładnie objaśnia koło kwint:

KOŁO KWINT.



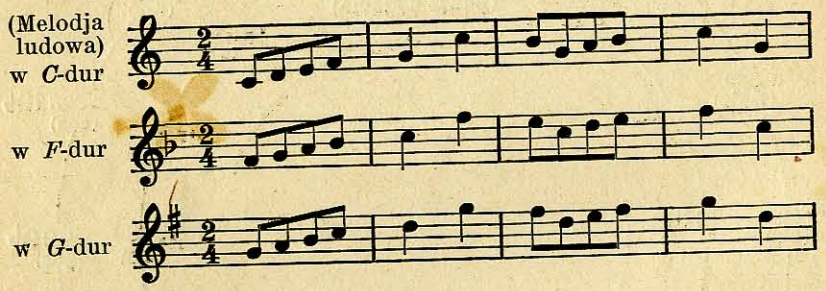
W kole wewnętrznem są gamy zwykłe, poczynające się od *C*-major, na prawo krzyżykowe, na lewo bemolowe. Kończą się one na gamach *Fis* i *Ges*, które jako tonalność używają się w tych dwóch postaciach. Następnie,

idąc systemem kwint, tworzy się koło zewnętrzne z gamami enharmonicznemi, które w gamach *His* i *Deses* schodzą się z powrotem z gamą *C*-major.

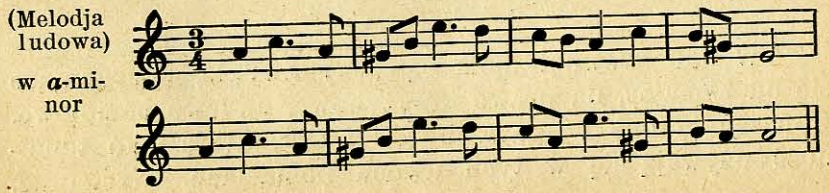
Odpowiednie gamy minorowe oznaczone są małemi literami alfabetu w nawiasach.

Rozpoznawanie tonacji.

Każda melodja lub utwór muzyczny opiera się na dźwiękach jakiejś danej gamy, która stanowi jego *tonację*. Tę samą melodję można napisać w każdej innej tonacji i zawsze będzie ona tą samą, tylko brzmieć będzie wyżej lub niżej, zależnie od wybranej tonacji. Niniejszy przykład przedstawia tę samą melodję w różnych tonacjach:



Rozpoznanie tonacji majorowej jest łatwe, dość spojrzeć na ilość znaków przykluczowych, a odpowiednia gama majorowa będzie tonacją, lecz o wiele trudniej jest poznać tonację minorową. W tym względzie należy zważać na rysunek melodji i jeżeli ona jest minorową, musimy się spotkać z jej nutą charakterystyczną, która jest dla odpowiedniego majoru obcą, jak również cechą minoru jest zakończenie melodji na minorowej tonice (I-ym stopniu). Np.:



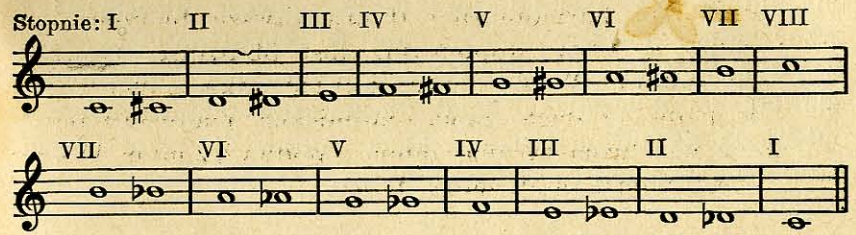
Gamy chromatyczne.

Drugi rodzaj gam, zasadniczo różniący się w budowie od gam diatonicznych — to są gamy *chromatyczne*, postępujące wyłącznie w odległościach półtonów.

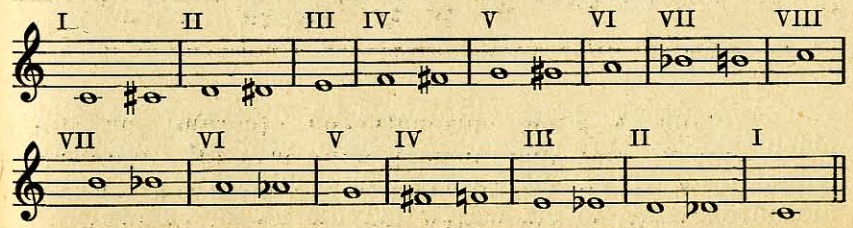
Gama chromatyczna opiera się na stopniach gamy diatonicznej, w której stopnie różniące się oddaleniem całego tonu, rozdziela się na dwa półtony w gamie wstępnej przez podwyższanie tych stopni, w gamie zstępnej przez ich obniżanie.

Budowa gamy chromatycznej jest jednolita, lecz pisownia dwojaka:

1) *pisownia prawidłowa* polega na bezwzględnem podwyższaniu stopni gamy diatonicznej, tworzących w niej całe tony, w kierunku górnym i na obniżaniu ich w kierunku dolnym dla otrzymania półtonów:



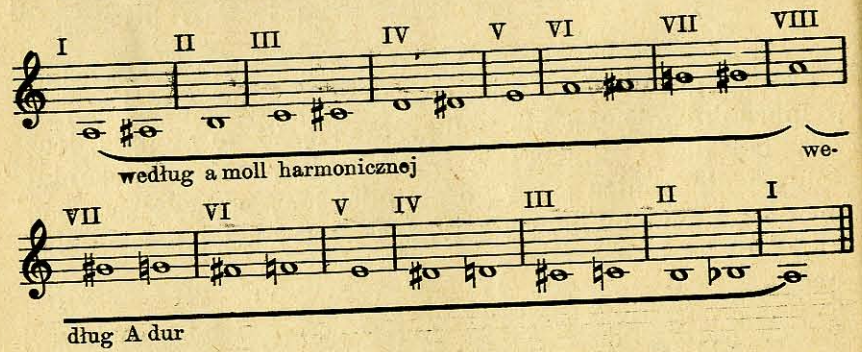
2) *pisownia nieprawidłowa*, lecz więcej praktyczna, która z tego powodu weszła w użycie, polega na tem, że w kierunku górnym nie podwyższa się VI-go stopnia, lecz wzamian za to obniża się VII stopień, zaś w kierunku dolnym nie obniża się V-go stopnia, lecz podwyższa IV-y, co nie zmienia budowy gamy, lecz ułatwia jej pisownię:



Ułatwienie polega na tem, że gama chromatyczna, przebiegając po drodze jakoby wszystkie tonacje pośrednie przy prawidłowej pisowni przechodzi (jako oparta np. na diatonicznej *C*) przez *cis* do tonacji *D*, przez *dis* do *E*, przez *fis* do *G*, przez *gis* do *A*, a przez *ais* do najdalszej tonacji *H*.

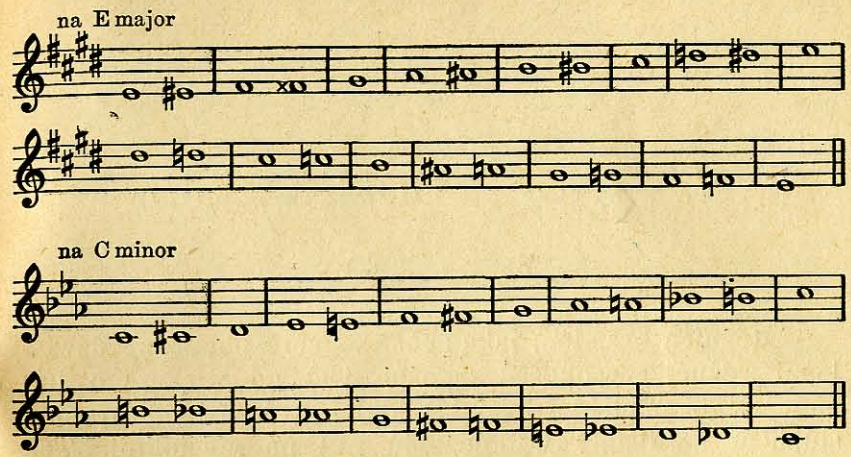
Otóż dla zbytniego nieoddalania się lepiej jest *ais* zamienić na *b*, przez co zbliżamy się do pokrewnej tonacji *F*. Na tej samej zasadzie w kierunku dolnym obniżony V stopień z *g* na *ges* prowadzi do dalekiej tonacji *Des* (jako 5-ty bemol), zatem praktyczniej jest zastąpić go podwyższonym stopniem IV-ym, nutą *fis*, która zbliża nas do pokrewnej tonacji *G*. Ten system pisowni, polegający na nieoddalaniu się zbytniem od tonacji gamy diatonicznej, na której budujemy chromatyczną, utrwalił się w praktyce.

Jeżeli gama chromatyczna trafia się w tonacji minorowej, wówczas w kierunku górnym należy podwyższyć stopień VI-ty i obniżyć VII-my, albowiem w budowie gamy minorowej harmonicznej (którą zawsze bierzemy za wzór minoru) VI-ty stopień już jest obniżony, tworząc z V-tym półton. W kierunku dolnym taka gama pisze się jak jednobrzmiąca gama diatoniczna majorowa przemieniona na chromatyczną, zatem z podwyższonym IV-ym stopniem, zamiast obniżonego V-go.



Aczkolwiek gamę chromatyczną opieramy na stopniach jakiejś gamy diatonicznej majorowej lub minorowej, jednakowoż trybu majorowego lub minorowego w niej nie odróżniamy, to ma wpływ jedynie na jej pisownię.

INNE PRZYKŁADY GAM CHROMATYCZNYCH.



ZADANIA.

Napisać i umieć wyliczyć dźwięki gam chromatycznych, opartych na stopniach wszystkich gam diatonicznych majorowych i minorowych.

V. NAUKA ODLEGŁOŚCI.

Zasady ogólne.

Różnica brzmień, jaką spostrzegamy pomiędzy dźwiękami różnej wysokości, zależna jest od większego lub mniejszego pomiędzy niemi oddalenia, które odczuwamy słuchem i widzimy w położeniu nut na pięciolinii. Ten stosunek oddalenia pomiędzy dźwiękami nazywamy *odległościami* (interwalami).

Tak jak przestrzeń mierzymy od danego punktu do drugiego ilością miarowych cząstek, również oddalenie dźwięków mierzymy od jednego do drugiego ilością zawartych między niemi stopni i półtonów.

Ilość stopni, dzielących dwa dane dźwięki, stanowi nazwę i istotę odległości, ilość zaś półtonów — rozmiar tej odległości.

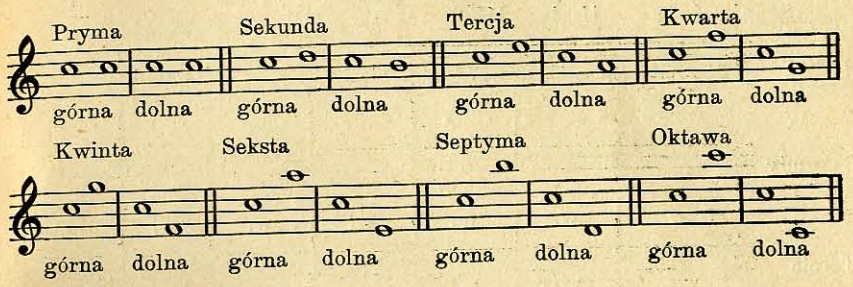
Odległości są *górne*, jeżeli drugi dźwięk mierzonej odległości znajduje się wyżej i *dolne*, jeżeli ten dźwięk jest niżej.

Odległości rozpoznawać będziemy do oktawy włącznie, albowiem odległości, przechodzące oktawę, podlegają tym samym prawom, co odległości zawarte w oktawie, czyli nona = sekundzie, decyma = tercji i t. p.

Odległości, oparte na dźwiękach gamy diatonicznej majorowej lub minorowej, są *tonalne* albo *diatoniczne*, zaś zmienione za pomocą znaków chromatycznych, nie należących do danej tonacji — są *chromatyczne*.

Obserwując odległości tonalne, zauważymy, że niektóre z nich mają rozmiar o pół tonu większy, a nieraz mniejszy, inne mają rozmiar jednakowy, zatem pierwsze mogą być *wielkie* i *małe*, tamte zaś *czyste*.

Uwydatnia się to najbardziej, gdy rozpatrzymy wszystkie odległości od pierwszego stopnia gamy do następnych w kierunku górnym i dolnym:



Prymy, kwarty, kwinty i oktawy mają w odległościach pierwszego stopnia jednakowy wymiar w kierunku górnym i dolnym, zatem są *czyste*, pozostałe odległości, t. j. sekundy, tercje, seksty i septymy, mają w kierunku górnym o jeden półton więcej niż w kierunku dolnym, więc w górę są *wielkie*, w dół *małe*.

Odległości wielkie, małe i czyste, o ile są jeszcze o pół tonu rozszerzone, przechodzą w *zwiększone*, zaś o półtonu zwężone — w *zmniejszone*.

Odległości tonalne.

Odległości tonalne na wszystkich stopniach gamy majorowej są następujące: prymy i oktawy — na wszystkich stopniach *czyste*, sekundy — na III i VII stopniu *małe*, na pozostałych stopniach *wielkie*, gdyż mają o jeden półton więcej niż pierwsze, tercje — na I, IV i V stopniach — *wielkie*, na innych *małe* (o jeden półton mniejsze), kwarty — na IV stopniu *zwiększone*, na pozostałych *czyste*, kwinty na VII stopniu *zmniejszone*, na innych *czyste*, seksty na III, VI i VII stopniach *małe*, na pozostałych *wielkie*, septymy — na I i IV stopniu *wielkie*, na innych *małe*.

Jeżeli weźmiemy dla przykładu gamę C-major, wszystkie rodzaje odległości tonalnych na każdym jej stopniu przedstawi niniejsza tablica:

TABLICA ODLEGŁOŚCI TONALNYCH

GAMY MAJOROWEJ.

Stopnie:	I-szy	II-gi	III-ci	IV-ty	V-ty	VI-ty	VII-my
Prymy	wszystkie czyste	- -	- -	- -	- -	- -	- -
Sekundy	w.	w.	m.	w.	w.	w.	m.
Tercje	w.	m.	m.	w.	w.	m.	m.
Kwarty	cz.	cz.	cz.	zw.	cz.	cz.	cz.
Kwinty	cz.	cz.	cz.	cz.	cz.	cz.	zm.
Seksty	w.	w.	m.	w.	w.	m.	m.
Septymy	w.	m.	m.	w.	m.	m.	m.
Oktawy	wszystkie czyste	- -	- -	- -	- -	- -	- -

ZADANIA.

Wypisać we wszystkich tonacjach majorowych: sekundy małe, tercje wielkie, kwarty zwiększone, kwinty zmniejszone, seksty małe i septymy wielkie. Wskazać, do jakich tonacji majorowych (i na których stopniach tych tonacji) należeć będą dwa dane dźwięki. Np.: tercja *C* i *E* jest na I stopniu w tonacji *C*, na IV stopniu w *G* i na V stopniu w *F*.

Odległości tonalne na wszystkich stopniach gamy minorowej (harmonicznej) są następujące: prymy i oktawy na wszystkich stopniach — ***czyste***, sekundy na II, V i VII stopniach ***małe***, na VI stopniu — ***zwiększone***, na pozostałych — ***wielkie***, tercje na III, V i VI stopniach — ***wielkie***, na innych stopniach — ***małe***, kwarty na IV i VI stopniu — ***zwiększone***, na VII stopniu — ***zmniejszone***, na pozostałych stopniach — ***czyste***, kwinty na II i VII stopniu — ***zmniejszone***, na III stopniu — ***zwiększo-***

TABLICA ODLEGŁOŚCI TONALNYCH

GAMY MINOROWEJ (HARMONICZNEJ).

Stopnie:	I-szy	II-gi	III-ci	IV-ty	V-ty	VI-ty	VII-my
Prymy	wszystkie czyste	- -	- -	- -	- -	- -	- -
Sekundy	w.	m.	w.	w.	m.	zw.	m.
Tercje	m.	m.	w.	m.	w.	w.	m.
Kwarty	cz.	cz.	cz.	zw.	cz.	zw.	zm.
Kwinty	cz.	zm.	zw.	cz.	cz.	cz.	zm.
Seksty	m.	w.	w.	w.	m.	w.	m.
Septymy	w.	m.	w.	m.	m.	w.	zm.
Oktawy	wszystkie czyste	- -	- -	- -	- -	- -	- -

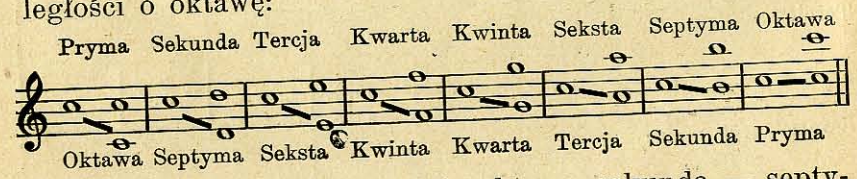
ne, na innych stopniach — *czyste*, seksty na I, V i VII stopniach — *małe*, na pozostałych — *wielkie*, septymy na I, III i VI stopniach — *wielkie*, na II, IV i V stopniach — *małe*, na VII stopniu *zmniejszone*.

ZADANIA.

Wypisać we wszystkich tonacjach minorowych-harmonicznych: sekundy małe, zwiększone i wielkie, tercje wielkie, kwarty zwiększone i zmniejszone, kwinty zmniejszone i zwiększone, seksty małe, septymy wielkie, małe i zmniejszone. Wskazać, do jakich tonacji majorowych i minorowych (i na których stopniach) należeć będą dwa dane dźwięki, np.: seksta *C* i *A* jest na I stopniu w *C* dur, na II w *B* dur i *B* moll, na III w *a*-moll, na IV w *G*-dur i *g*-moll, na V w *F*-dur, na VI w *e*-moll i t. p.

Przewroty odległości.

Każdą odległość górną można zamienić na dolną i odwrotnie przez przerzucenie drugiego dźwięku tej odległości o oktawę:



czyli pryma w przewrocie daje oktawę, sekunda — septymę, tercja — sekstę, kwarta — kwintę, kwinta — kwartę, seksta — tercję, septyma — sekundę i oktawa — prymę. Odległości wielkie w przewrotach dają małe, małe zaś dają wielkie, tylko czyste pozostają czystemi i to najlepiej tłumaczy ich nazwę. Na innych stopniach gamy, gdzie spotykamy się też z odległościami zwiększonemi i zmniejszonemi, odległości te zamieniają się również wzajemnie: zwiększone dają zmniejszone, a zmniejszone — zwiększone.

Odległości chromatyczne.

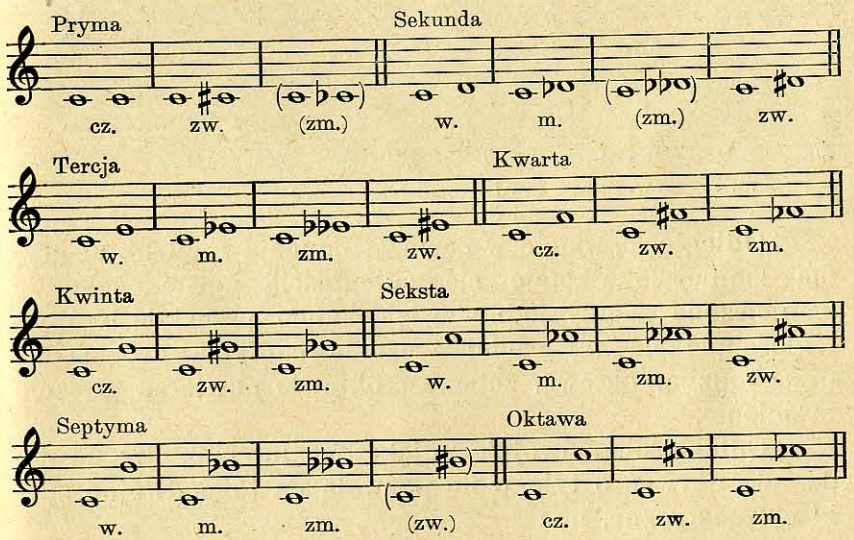
Każda odległość tonalna (diatoniczna) może być przekształconą na chromatyczną przez zmianę rozmiaru oddalenia jej dźwięków za pomocą znaków chromatycznych.

Rozmiar odległości górnych zwiększają krzyżyki i kasowniki na bemolach, zmniejszają zaś bemole i kasowniki na krzyżykach. Rozmiar odległości dolnych odwrotnie — zwiększają bemole i kasowniki na krzyżykach, zmniejszają zaś krzyżyki i kasowniki na bemolach.

Za pomocą tych środków następuje stopniowe zwiększanie i zmniejszanie wymiaru każdej odległości tonalnej, która z małej staje się wielką i zwiększoną, z małej może też być zmniejszoną, z wielkiej staje się małą i zmniejszoną, z wielkiej może też być zwiększoną, z czystej zaś staje się tylko zwiększoną lub zmniejszoną.

Odległość zwiększona przez rozszerzenie jej jeszcze o pół tonu przechodzi *w podwójnie zwiększoną*, zaś odległość zmniejszona przez zwężenie jej jeszcze o pół tonu przechodzi *w podwójnie zmniejszoną*.

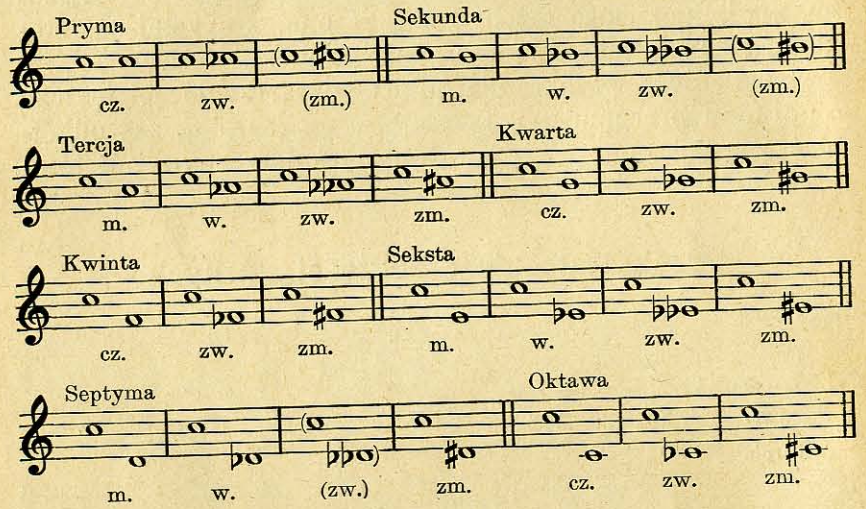
Przekształcanie odległości górnych.



Należy tu zaznaczyć, że pryma czysta nie jest odległością, gdyż tworzy dwa jedne i te same brzmienia, tak samo jak niema oddalenia w przestrzeni pomiędzy jednym i tym samym punktem. Prymę wliczamy do odległości tylko dlatego, że pryma może być zwiększona i wtedy tworzy rzeczywistą odległość.

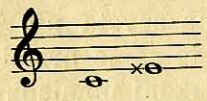
Odległości, wzięte w nawias, nie są używane: pryma zmniejszona staje się odległością dolną, sekunda zmniejszona tworzy dwa jednakowe brzmienia, zatem przestaje być odległością i na tej samej zasadzie septyma zwiększona przechodzi w oktawę, czyli w oktawie powtarza to samo brzmienie.

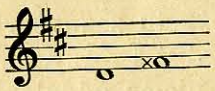
Przekształcanie odległości dolnych.



Odległości, wzięte w nawias, nie mają racji bytu: pryma zmniejszona staje się odległością górną, sekunda zmniejszona tworzy jednodźwięk, zatem przestaje być odległością i na tej samej zasadzie septyma zwiększona przechodzi w oktawę, zatem w oktawie powtarza to samo brzmienie.

Odległości podwójnie zwiększone lub zmniejszone dadzą się używać o tyle, o ile pozwolą na to podwójne znaki chromatyczne, np.:





Od C może być tercja podwójnie zwiększona C-Eisis, lecz od D może być najwyżej tercja zwiększona D-Fisis, dla podwójnie zwiększonej trzebaby użyć potrójnego znaku chromatycznego, a znaki takie nie istnieją.

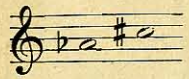
ZADANIA.

Wypisać przekształcanie odległości górnych i dolnych we wszystkich tonacjach (majorowych) krzyżykowych i bemolowych.

Zgadywanie odległości.

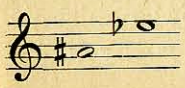
Celem nauki o odległościach jest szybkie w nich orjentowanie się, niezbędne następnie przy nauce harmonji. Aby ułatwić sobie zgadywanie odległości, zawsze należy pierwszy dźwięk przyjąć jako tonikę (I-szy stopień odpowiedniej gamy) i przypomnieć sobie prawidło odległości pierwszego stopnia, że prymy, kwarty, kwinty i oktawy są w kierunku górnym i dolnym czyste, pozostałe odległości (sekundy, tercje, seksty i septymy) są w kierunku górnym wielkie, a w dolnym małe.

Wówczas należy zastanowić się, na którym stopniu względem pierwszego będzie dźwięk drugi i czy należy on do tonacji, czy też nie, a jeżeli nie należy, czy jest podwyższeniem czy też obniżeniem tonalnego dźwięku o pół tonu, czy więcej? Np.:



Na pytanie, jaka to jest odległość? należy pierwszą nutę *As* przyjąć za tonikę, od której *Cis* będzie tercją (trzecim stopniem), lecz *Cis* nie należy do tonacji *As* i stanowi podwyższenie o pół tonu nuty wielkiej tercji *As-C*, zatem jest to ***tercja zwiększona.***

Trudniejsza jest sprawa, gdy pierwszy dźwięk danej odległości przedstawia tonikę gamy enharmonicznej, w której orjentowanie się jest więcej skomplikowane. Można więc to sobie ułatwić przez chwilową zamianę pierwszego dźwięku na nutę gamy zwykłej tegoż stopnia, a następnie rozpatrzeć różnicę, jaką ta zamiana wywołała i przejść do dźwięku właściwego. Np.:



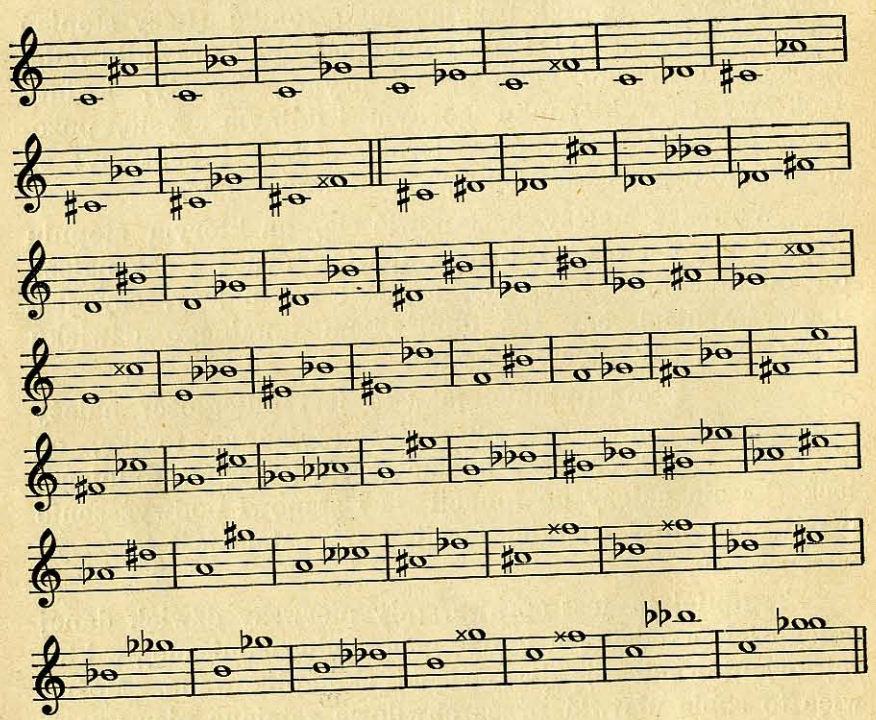
Tonacja *Ais* jest enharmoniczna, zatem zamieniamy tę nutę na zwykłą gamową tonikę tegoż stopnia *A*, wówczas od *A* do *Es*

łatwo spostrzegamy kwintę zmniejszoną, a wracając do nuty właściwej *Ais*, jeszcze zmniejszamy tę odległość o pół tonu i w rezultacie osiągamy pożądaną odpowiedź: od *Ais* do *Es* jest ***kwinta podwójnie zmniejszona.***

ZADANIA.

Od każdego danego dźwięku zgadywać różne odległości tonalne i chromatyczne górne i dolne, np.: od *Fis*— sekunda zwiększona, tercja mała, kwarta zmniejszona i t. p.

Następujące odległości zgadywać tak, jak są napisane, a następnie w przewrotach, jako dolne:



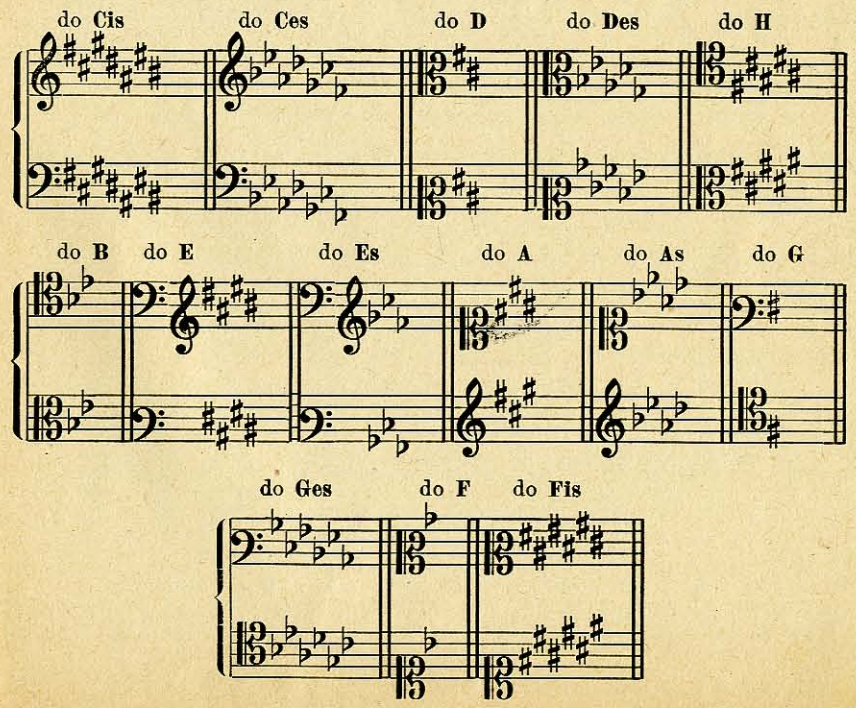
Transpozycja.

Pod tym wyrazem rozumiemy umiejętność napisania lub zagrania danego utworu muzycznego w różnych tonacjach.

Dla osiągnięcia tej umiejętności przedewszystkiem pomagają klucze. Jeżeli dla przykładu weźmiemy utwór muzyczny w tonacji *C*, to dla transpozycji do *Cis* lub *Ces* (tonacje tego samego stopnia, co *C)* klucze są zbyteczne, należy tylko w pierwszym wypadku wyobrazić sobie przy kluczu 7 krzyżyków, w drugim 7 bemoli. Gdy chodzi o transpozycję do tonacji o sekundę wyżej (do Des lub D), posługiwać się należy kluczem altowym, o sekundę niżej (do H lub B) — kluczem tenorowym, o tercję wyżej (do E lub Es) — kluczem dyszkantowym lub basowym, o tercję niżej (A lub As) — kluczem sopranowym, o kwintę wyżej (G lub Ges) — kluczem barytonowym i o kwintę niżej (F lub Fis) — mezzo-sopranowym.

W utworach, w których, jak na fortepianie, połączone są dwa klucze — wiolinowy i basowy, ten ostatni przy transpozycji wymaga klucza o tercję wyższego niż klucz użyty na miejsce wiolinowego.

Zatem utwór napisany w C-dur na dwóch pięciolinjach, z których górna ma klucz wiolinowy a dolna basowy, transponuje się w następujący sposób:



Poważne utrudnienie przy transpozycji stanowią przygodne znaki chromatyczne. W tym względzie należy zwrócić uwagę, w jakim celu znaki te są użyte, czy podwyższają one czy też obniżają dźwięki tonalne i odpowiednie zmiany należy zaprowadzić przy transpozycji.

W piśmiennej transpozycji można nie posługiwać się kluczami lecz znajomością odległości i każdy dźwięk danego utworu odpowiednio do odległości transpozycji w tym samym kluczu przenosić o wielką sekundę wyżej, małą tercję niżej, czystą kwintę wyżej i t. p.

Znajomość transpozycji jest konieczna zwłaszcza przy czytaniu partytur.

VI. RÓŻNE ZNAKI MUZYCZNE.

Ozdobniki.

Niejednokrotnie spotykają się w muzyce, a zwłaszcza w dawnej, małe nutki, pisane mniejszemi znakami, których celem jest ozdabianie melodji, przez to nazywają się *ozdobnikami.* *)

Samodzielnego rytmicznego znaczenia ozdobniki nie mają, są one ponadliczbowe i wykonują się kosztem nut zwykłych czyli głównych.

Ozdobniki piszą się jako małe nutki, a w wielu wypadkach zastępowane są specjalnemi znakami, będącemi skróceniem rodzaju ich grupy.

Ozdobniki bywają następujące:

1) *Nuty wyprzednie* — są to pojedyńcze lub mnogie małe nutki, wyprzedzające nutę główną, na którą też pada akcent.

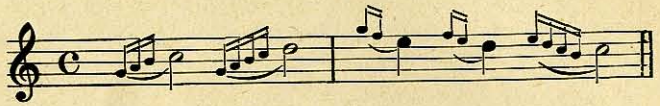
Nuty wyprzednie bywają różnego rodzaju:

a) *Acciacatura pojedyńcza* (Vorschlag) jest to mała nutka, przekreślona w formie ósemki, zwykle złączonej łukiem z nutą główną. O ile niema przy niej specjalnego znaku chromatycznego, wykonuje się zawsze zgodnie z tonacją (czyli stosując znaki przykluczowe). Np.:

*) Szczególniej wiele ozdobników spotyka się w dziełach J. S. Bacha i u innych klasyków. Tłumaczy się to krótkiem brzmieniem ówczesnych klawikordów, dlatego ozdobniki grały rolę wzmacniania dźwięków.

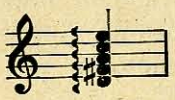
b) *Acciacatura złożona* składa się z kilku takich samych małych nutek, zwykle w formie szesnastek, których się dla pewnych trudności nie przekreśla.

Nap:

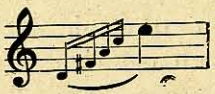


c) *Arpeggio* jest to acciacatura złożona, tworząca akord łamany i skraca się za pomocą specjalnego znaku ⁞, umieszczonego przed głównemi nutami akordu. Bierze się szybko zawsze kolejno od dołu do góry. Np.:

Pisze się:

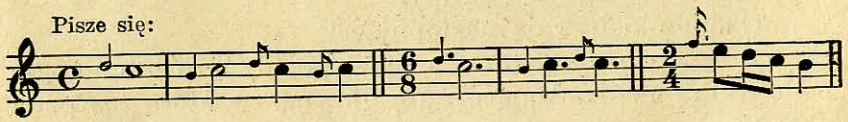


wykonanie:

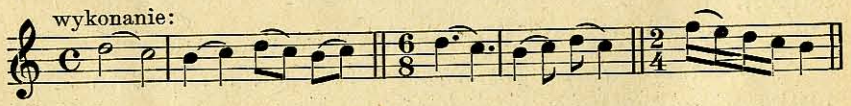


2) *Appoggiatura* czyli „nuta zamienna", gdyż zamienia nutę główną, dlatego na nią a nie na główną pada akcent, jest zawsze pojedyńcza i nie przekreślona, w wykonaniu zachowuje swą wartość (zwykle ma połowę wartości nuty głównej). Np.:

Pisze się:



wykonanie:



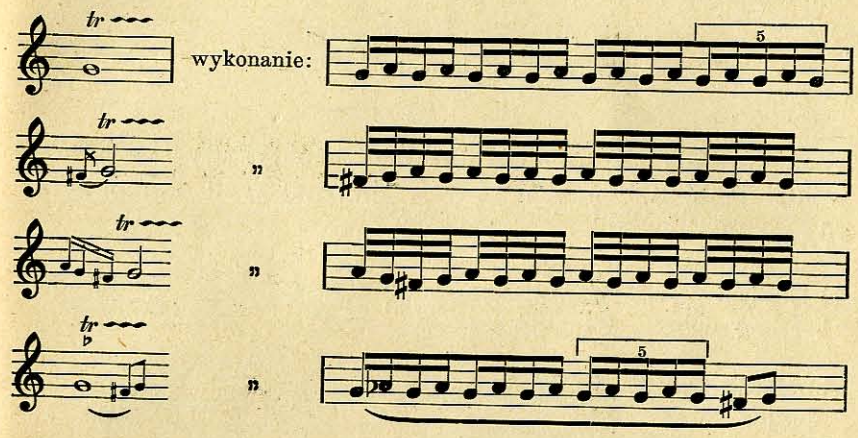
Appoggiatura dziś wyszła zupełnie z użycia, zastępuje się pisownią taką jak wykonanie.

3) *Tryl* jest to szybkie powtarzanie dźwięku głównego z następnym górnym, należącym do tonacji, a w razie zmiany, z oznaczonym odpowiednim znakiem chromatycznym. Tryl oznacza się za pomocą liter *tr* ~~ i wykonuje się przez czas wartości nuty głównej.

Szybkość trylu jest dowolna, jednak musi być równa. Tryl zaczyna się zawsze od nuty głównej i na niej kończy, z wyjątkiem wypadków, gdy tryl poprzedza acciacatura. Na dłuższych nutach tryl ma zwykle rozwiązanie

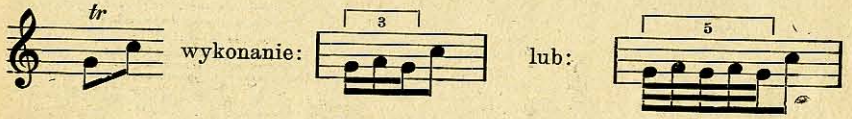
(zakończenie oznaczone małemi nutkami, które należy brać według wskazanej ich wartości rytmicznej).

Przykłady:

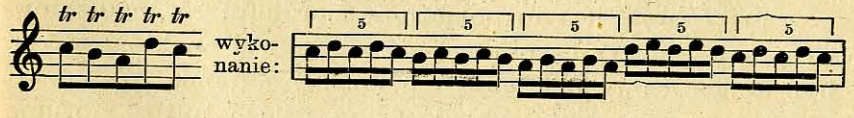


Rozwiązanie trylu składa się z kilku małych nutek, zwykle z dolnej i głównej, jednak nie daje się nigdy trylowi na nucie z punktem.

Tryl na nutach krótkiej wartości rytmicznej:

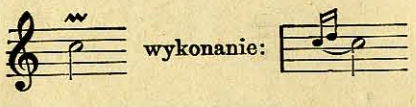


Na krótkich nutach nieraz trafia się tryl wspólny czyli łańcuchowy i używa się naturalnie bez rozwiązań. Np.:



Również tryl bywa podwójny, potrójny i t. p. na kilku nutach jednocześnie:

4) *Mordent* — czyli krótki tryl — ma swój specjalny znaczek ∼ postawiony nad nutą główną i oznacza dwie wyprzednie — właściwą i górną, wpadające na główną, nad którą znaczek jest umieszczony. Np.:



Mordent bywa różnorodny, spotykany zwłaszcza w dziełach Bacha i u innych dawniejszych kompozytorów, a mianowicie:

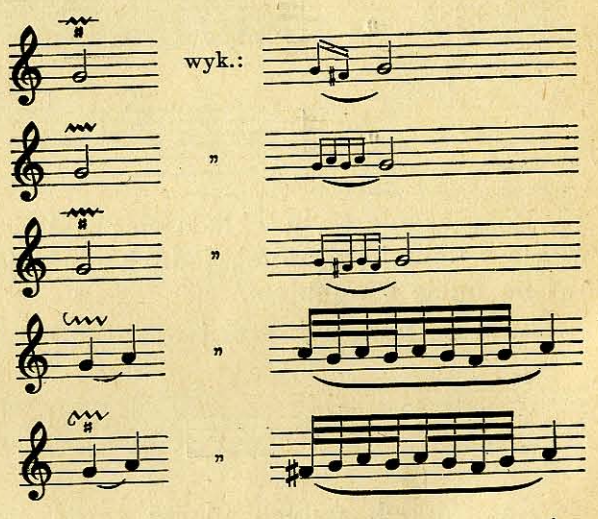
a) Mordent przekreślony dolny

b) Mordent podwójny górny

c) Mordent przekreślony podwójny dolny

d) Mordent przedłużony od nuty górnej

e) Mordent przedłużony od nuty dolnej

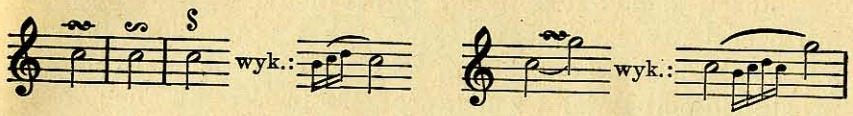


Ostatnie dwa rodzaje mordenta zbliżone są więcej do trylu.

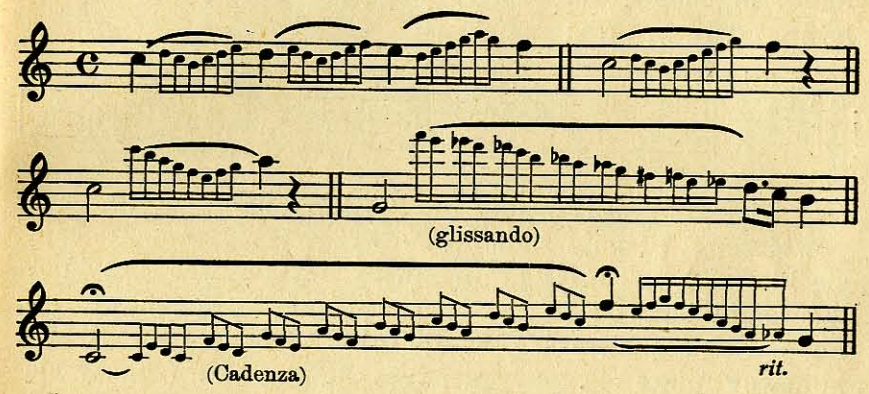
5) *Grupet* jest to połączenie mordentu górnego z dolnym w jedną grupę, określa się znaczkiem ∽, który może być umieszczony nad nutą i pomiędzy nutami. W pierwszym wypadku grupa składa się z trzech nut — górnej, właściwej i dolnej, w drugim wypadku z czterech nut — górnej, właściwej, dolnej i jeszcze raz właściwej.

Grupet pomiędzy nutami wykonuje się zawsze kosztem wartości rytmicznej pierwszej nuty.

Grupet może rozpoczynać się też od dolnej nuty, wówczas znak jego jest przekreślony lub napisany naodwrót (czasem też w położeniu pionowem).



6) *Fioritura, koloratura* albo *rulada* są to większe grupy małych nutek, ułożonych w sposób dowolny pomiędzy niektóremi nutami (głównemi) melodji. Takie małe nutki wypisują się całkowicie bez żadnych skrócających znaków; wytworzyły one pewien rodzaj stylu koloraturowego (ozdobnego). Np.:

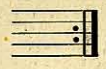


Ozdobniki takie przy tempie wolnem biorą się kosztem wartości rytmicznej głównych nut, czyli że wykonanie powinno być, jak np. w pierwszym przykładzie:

lecz w dłuższych szeregach małych nutek, jak w przykładzie ostatnim (cadenza), konieczne jest użycie fermat na nutach głównych lub napisu „ad libitum" (dowolnie) dla wstrzymania tempa, gdyż w ścisłym jego wymiarze wykonanie tak wielkiej liczby nutek byłoby niemożliwe.

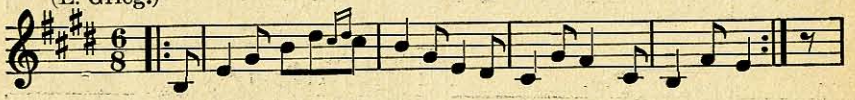
Powtórniki i odsyłacze.

Jeżeli zachodzi potrzeba powtórzenia jakiegoś okresu lub części utworu muzycznego — takty powtarzane można nie wypisywać po raz drugi, lecz zakreślić je podwójnemi prostopadłemi linjami z ustawionemi na środku pięciolinji dwiema kropkami po stronie powtarzanych taktów, mianowicie:

początek powtórzenia , zakończenie 

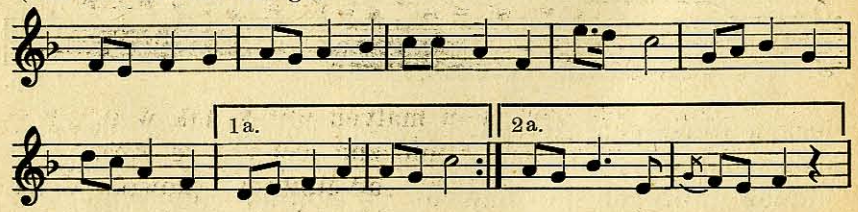
Znaki powtórzenia wypadają najczęściej razem z linjami oddzielającemi takty, mogą jednak wypaść niezależnie od nich. Np.:

(E. Grieg.)



Niejednokrotnie jeden lub kilka ostatnich taktów przy powtórzeniu ulegają zmianie, wówczas takty te zakreślają się klamrą, a drugie, które należy wykonywać przy powtórzeniu zamiast pierwszych, wypisują się po powtórniku pod drugą klamrą, przyczem dla zwrócenia uwagi wykonawcy pisze się pod pierwszą klamrą I-a (znaczy się *prima volta*, czyli za pierwszym razem) a pod drugą klamrą II-a (*seconda volta*, czyli za drugim razem) i przy powtórzeniu takty pod pierwszą klamrą opuszczają się. Np.:

(Mazurek Nowakowskiego).



Jeżeli chodzi o powtórzenie jakiegoś ustępu od początku utworu muzycznego, po innej lub innych jego częściach, wówczas używa się odsyłaczy: *D. C. al fine* (Da Capo al Fine), lub *Dal Segno*. Pierwszy oznacza — od

początku do końca i w miejscu, w którem ma być zakończenie, należy napisać *fine*. Drugi oznacza, że powtórzenie ma nastąpić od omówionego znaku ⊕ lub 𝄋 również do *fine*.

Jeżeli po odsyłaczu jest jeszcze zakończenie *(coda)*, wówczas pisze się *D. C.* albo *Dal Segno al fine e poi coda* (a potem zakończenie).

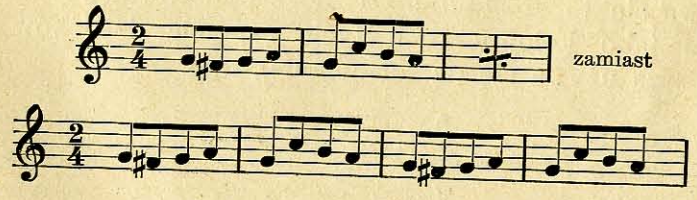
Bywa też, że za pomocą odsyłacza powtarza się część utworu muzycznego, będącego już z powtórnikiem, jeżeli zatem nie trzeba już stosować powtórnika, pisze się *D. C.* albo *Dal Segno senza repetitione al fine* (bez powtórnika do końca).

Skrócenia.

W nutach drukowanych, a zwłaszcza w pisanych trafiają się różne skrócenia, ułatwiające pracę ich pisania. Najbardziej używane skrócenia bywają następujące:

1) Powtarzanie się tych samych dźwięków w kolejno idących taktach skraca się znakiem ⁒, np.:

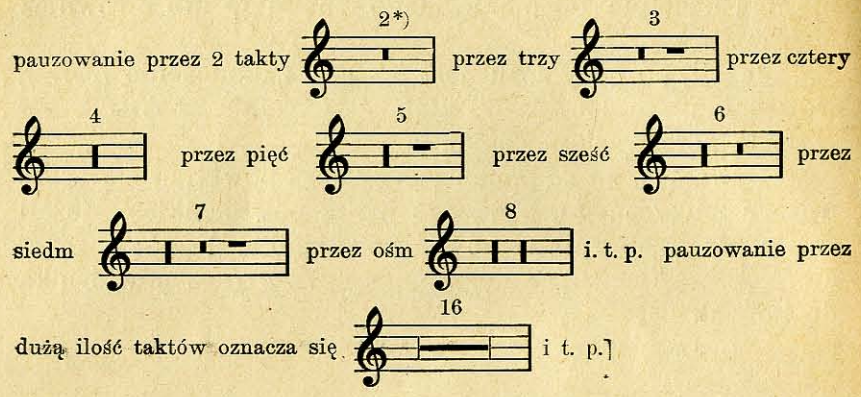
lub po dwa różne takty, np.:



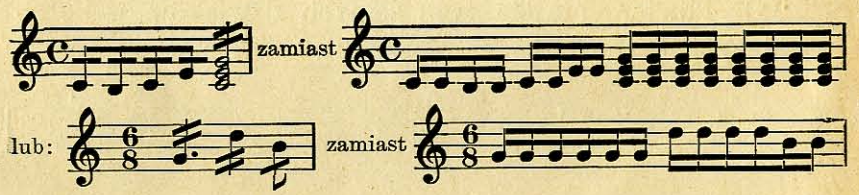
2) Podobne znaczki używają się też do skracania jednakowych figur w tym samym takcie, np.:

3) Gdy następuje pauzowanie przez dwa, trzy i więcej taktów, co spotyka się bardzo często w głosach mu-

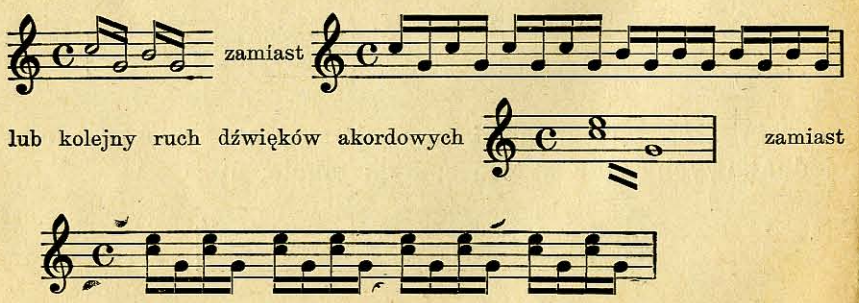
zyki zbiorowej, ilość taktów pauzujących zamyka się w jednym takcie z odpowiednią wskazówką, mianowicie:



4) Powtarzanie tego samego dźwięku w wartościach drobnych można zamienić na jedną nutę wartości większej, na której oznacza się to rozdrobnienie za pomocą krótkich przekreśleń. Np.:

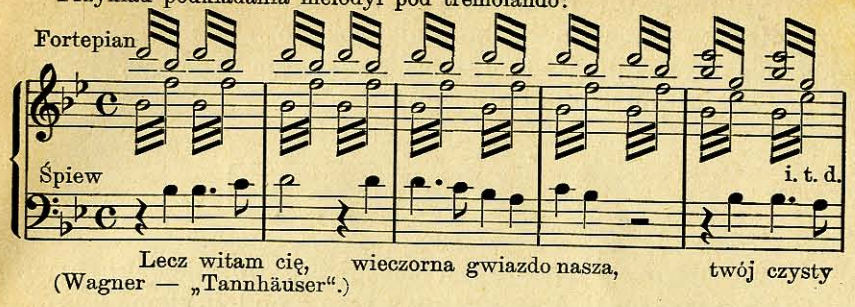


nazywa się to *tremolando* i może być również przedstawione jako kolejny ruch tych samych dźwięków (co zwłaszcza używa się na fortepianie), np.:



*) Pauza taka odpowiada nucie na ośm uderzeń, czyli „brewie".

Przykład podkładania melodyi pod tremolando:



(Wagner — „Tannhäuser".)

Wyraz w muzyce i jego oznaczenia.

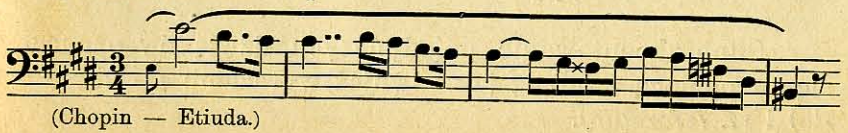
Muzyka powstaje z dźwięków, które w odpowiedniem ustosunkowaniu wytwarzają *melodję*, zaś we wspólnem połączeniu — *harmonję*, a przy pewnem rytmicznem ożywieniu każdego z głosów, w skład harmonji wchodzących, tworzą *polifonję*.

Jednak te czynniki same przez się nie wystarczają, aby muzyka istotnie oddziaływała na naszą duchową istotę, a przedewszystkiem wywierała wrażenie prawdziwego piękna, trzeba jej nadać odpowiedni *wyraz* czyli *ekspresję*.

Że wyraz w muzyce zależy w pierwszym rzędzie od osobistego poczucia wykonawcy, to rzecz pewna, lecz w każdym razie dokładne oznaczenia wyrazu w nutach za pomocą odpowiednich znaków technicznych ułatwia wykonawcy zrozumienie i przez to odczucie utworu muzycznego zgodnie z życzeniami kompozytora.

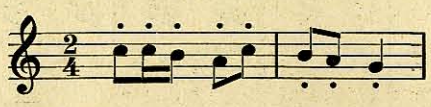
Znaki techniczne, tyczące się sposobu wykonania dzieła muzycznego bywają następujące:

1) *Legato* (łącznie) jest to łuk nad nutami różnego brzmienia — oznacza jednolite tych nut wykonanie, jak jedną frazę. Na klawiaturze wykonuje się bez podnoszenia ręki, na instrumentach smyczkowych na jedno pociągnięcie smyczka, na instrumentach dętych i w śpiewie na jeden oddech. Np.:

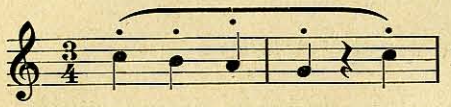


(Chopin — Etiuda.)

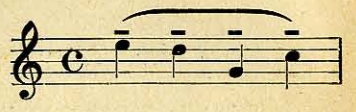
2) *Staccato* (rozłącznie) jest przeciwieństwem poprzedniego sposobu wykonania, oznacza się za pomocą kropek nad lub pod nutami, wskazuje krótkie, lekkie i odrywane ich wykonanie, np.:



3) *Portamento* — czyli więcej ciężkie staccato, oznacza się za pomocą kropek lub kresek pod łukiem, np.:

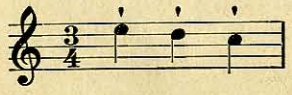


lub:

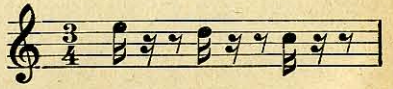


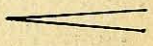
używa się zwykle na nutach większej wartości rytmicznej i częściej spotyka się na instrumentach smyczkowych.

4) *Spiccato* jest to nadzwyczaj ostre, mocne i możliwie krótkie staccato, oznacza się za pomocą przecinków nad nutami, np.:



wykonanie



5) *Znaki dynamiczne* służą do „cieniowania" utworu muzycznego, wskazują, gdzie należy wykonywać cicho, gdzie mocno, gdzie wzmacniać siłę, gdzie znów uciszać i t. p. Najcichsze wykonanie oznacza się *pp. (pianissimo* — najciszej), stopniowo idąc dalej jest *p. (piano* — cicho), *mp. (mezzo-piano* — nawpół cicho), *mf. (mezzo-forte* — średnio mocno), *f. (forte* — mocno) i *ff. (fortissimo* — najmocniej). Stopniowe wzmacnianie siły: *cresc. (crescendo* — coraz mocniej) lub znak , stopniowe zmniejszanie siły: *decresc. (decrescendo)* albo *dim. (diminuendo* — zmniejszając) lub odpowiedni znak  .

Silne akcentowanie pojedyńczych dźwięków oznacza się za pomocą > lub ∧, jak również wyrazami: *fz. (forzando)* i *sf. (sforzato)*.

6) *Oznaczenie tempa* gra ważną rolę w muzyce, albowiem nuty i pauzy określają względną długość trwania dźwięków i przerw pomiędzy niemi, oznaczają właściwie ich wzajemny stosunek i poddział w czasie, lecz ten czas jest wtedy tylko ścisły i zdecydowany, gdy za pomocą odpowiednich oznaczeń (wyrazów technicznych) określamy go na początku utworu muzycznego lub przy każdej zmianie na ruch szybszy lub wolniejszy.

Przy oznaczaniu tempa stosujemy, jak wogóle w terminologji muzycznej całego świata, język włoski. *) Stopniowanie tempa od najwolniejszego do najprędszego jest następujące:

a) tempa wolne — *Largo, Larghetto, Lento, Adagio.*
b) „ umiarkowane—*Andante, Andantino, Moderato.*
c) „ szybkie—*Allegretto, Allegro, Presto, Prestissimo.*

Do tych zasadniczych nazw, dla jeszcze dokładniejszego określenia tempa, dodają się następujące:

piu — więcej, np.: *piu allegro* — prędzej niż allegro.
molto — bardzo, np. *allegro molto* — bardzo prędko.
meno — mniej, np. *meno vivo* — nie tak żywo.
poco lub *un poco* — trochę, *un pochetto, pochettino*—troszkę, np. *poco animato* — trochę ożywiając, *un pochetto piu lento* — troszkę wolniej.
poco a poco — coraz bardziej, np. *poco a poco ritardando* — coraz bardziej zwalniając.
non troppo — nie zanadto, np. *non troppo allegro* albo *allegro non troppo* — nie zanadto prędko.
assai — dosyć, np. *allegro assai* — dosyć prędko.

Chwilowe zwolnienia lub przyśpieszenia tempa mają następujące oznaczenia:

a) dla zwolnień — *ritardando* (w skróceniu — *ritard.* lub *rit.), ritenuto, rallentando, allargando.*

---

*) W wielu wydawnictwach niemieckich spotykają się oznaczenia tempa w języku niemieckim. Jest to jednak niewłaściwe, gdyż tłumaczenie tych wyrażeń może być względne, zaś terminologja włoska, uświęcona tradycją, jest ścisłą, jak np. łacina w medycynie.

b) dla przyśpieszeń — *accellerando, affrettando, stringendo, stretto* (przyśpieszając zakończenie) *animando* (ożywiając).

c) dla powrotu do właściwego tempa — *tempo primo, a tempo.*

d) dla zachowania tego samego tempa przy zmianie rodzaju taktu — *l'istesso tempo.*

e) dla podwójnego przyśpieszenia tempa — *doppio movimento*, wówczas półnuty taktów z poprzedniego tempa równają się całym nutom taktów następnych, ćwiartki — półnutom, ósemki — ćwiartkom i t. p.

Terminologja, służąca do szczegółowego oznaczania wyrazu w muzyce, jest bardzo obfita.

Objaśnienie tych specjalnych określeń łącznie z ważniejszemi nazwami i wyrażeniami, używanemi w muzyce, przytaczamy w porządku alfabetycznym.

VII. OBJAŚNIENIE WAŻNIEJSZYCH WYRAZÓW MUZYCZNYCH.

A

A, all', alla — na, na sposób, w rodzaju.

A battuta — miarowo, ściśle w takcie.

A bene placito — dowolnie.

A capella — oznacza chór bez towarzyszenia instrumentów muzycznych.

A capriccio — według własnego upodobania.

A due — oznacza, że daną partję mają grać dwa instrumenty.

A piacere — to samo, co a bene placito.

A punto d'arco — końcem smyczka.

A tempo lub tempo primo — oznacza powrót do właściwego tempa.

Abbandono — zaniedbując ścisłość tempa.

Abbassamento, w skróceniu abb. — oznacza przy krzyżowaniu rąk na klawjaturze tą rękę, która ma grać pod drugą.

Accellerando — przyśpieszając.

Accento — akcent, accentuando — akcentując.

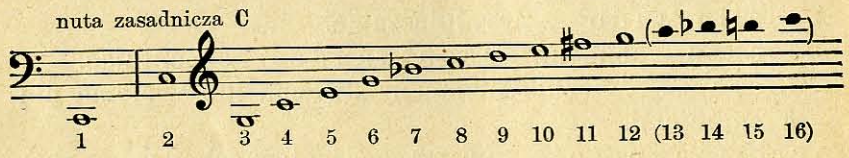
Accolade — łącznik pomiędzy dwiema lub wieloma pięciolinjami.

Accompagnato — towarzysząc, zatem schodząc na drugi plan.

Adagio — oznacza wolne tempo, pośrednie między largo i andante.

Ad libitum — dowolnie, to samo, co a bene placito lub a piacere.

Affettuoso lub con affetto — uczuciowo.
Affrettando — przyśpieszając, to samo co accellerando.
Agile — biegle, szybko.
Agitato — niespokojnie, burzliwie.
Air (po fr.) — patrz aria.
All'antico — w dawnym stylu.
Alla Cracoviana — w rodzaju Krakowiaka.
Alla marcia — w rodzaju marsza.
Alla Mazurka — w rodzaju mazura.
All' ottava alta — oktawą wyżej.
All' ottava bassa — oktawą niżej.
Alla Pollacca — w rodzaju poloneza.
Alla Russa — w stylu rosyjskiej muzyki.
Alla Turka — w stylu tureckiej muzyki.
All' Ungarese — w stylu węgierskiej muzyki.
Alla Zingara lub alla Zingarese — w rodzaju cygańskiej muzyki.
Allargando — zwalniając, rozszerzając.
Allegretto — oznacza tempo pośrednie między andante i allegro.
Allegro — oznacza tempo szybkie.
Allemande (po fr.) — jedna z części dawnej francuskiej suity w takcie $\frac{4}{4}$. W Niemczech i Szwajcarji pod tą nazwą spotyka się taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Alikwoty, inaczej przytony lub dźwięki harmoniczne, tworzą się jako naturalne oddźwięki każdego silnego basowego tonu, który jest dla nich dźwiękiem zasadniczym. Alikwoty powstają według następującego porządku:



Alzamento, w skróceniu alz. — oznacza przy krzyżowaniu rąk na klawjaturze tę rękę, która ma grać nad drugą.
Amabile — mile, z wdziękiem.

Amoroso — miłośnie.
Andante — oznacza tempo umiarkowanie wolne.
Andantino — oznacza tempo trochę żywsze niż andante.
Anglaise (po fr.) — tańce angielskie w takcie dwumiarowym.
Animato lub con anima — z duszą.
Antyfona — utwór kościelny na dwa chóry, śpiewające naprzemian.
Appassionato lub con passione — namiętnie, gwałtownie.
Arco — smyczek, col arco — grać smyczkiem.
Ardente — ogniście.
Aria — dłuższy solowy śpiew w operze lub oratorjum, wyrażający subjektywny nastrój lub uczucie bohatera; arioso — w rodzaju arji, lecz krótszy ustęp solowy; arietta — mała arja. Nazwa arji stosuje się również w muzyce instrumentalnej.
Arpeggiamente lub arpeggiato — brać dźwięki akordu nie jednocześnie, lecz po kolei, naśladując arfę.
Assai — dosyć, oznacza zwiększenie siły wyrazu, do którego się stosuje, np. allegro assai — znaczy się prędzej niż allegro, zaś largo assai — wolniej niż largo.
Attacca — oznacza, że należy grać dalej bez przerwy.
Aubade (po fr.) — serenada poranna.

B

Bacchanale (po fr.) — bachanalja, taniec i muzyka na cześć Bachusa.
Bagatelle (po fr.) — mały i lekki utwór muzyczny.
Ballata — ballada, utwór muzyczny, opisujący jakieś fantastyczne wydarzenie.
Barcarola — utwór muzyczny, ilustrujący kołysanie się łodzi i śpiew żeglarzy, zwykle w takcie $\frac{6}{8}$.
Barocco — dziwnie, niezwykle.
Ben lub bene — dobrze, bardzo, np.: ben marcato — bardzo odznaczając.

Berceuse (po fr.) — kołysanka.
Bolero — taniec hiszpański w takcie $\frac{3}{4}$.
Bourrée (po fr.) — taniec francuski w takcie $\frac{2}{4}$.
Branle (po fr.) — taniec podobny do poloneza, był w użyciu we Francji za czasów Ludwika XIV-go.
Bravura — świetność, popisowość techniczna w muzyce.
Brillante — świetnie, efektownie.
Brio lub con brio — z zapałem, np. allegro con brio — oznacza tempo więcej śmiałe i żywe, niż allegro.
Buffo — śmieszny, komiczny.
Burlesca — utwór pospolity, banalny.

C

Cachucha (kaczucza) — taniec hiszpański z kastanjetami w takcie $\frac{3}{4}$.
Cadenza — zakończenie.
Calando — uspokajając, uciszając.
Calmato lub con calma — podobnie jak calando.
Calore, caloroso lub con calore — ogniście.
Campana — dzwon, campanella — dzwonek.
Canon (po fr.), canone — kanon, utwór muzyczny, w którym głosy powtarzają, każdy po kilku taktach, jedno i to samo. Kanon bywa w tercji, kwarcie, kwincie i t. p. Jest to jedna z ważniejszych form muzyki polifonicznej.
Cantabile — śpiewnie.
Cantata — kantata, utwór na chóry, głosy solowe i orkiestrę. Kantaty bywają okolicznościowe, zastosowane do jakiejś uroczystości lub też jako muzyka do dzieła poetyckiego — ballady, poematu i t. p.
Cantilena — nadzwyczaj śpiewna melodja.
Cantique (po fr.) — pieśń na chwałę.
Canto — śpiew.
Canzona lub canzonetta — śpiewka.
Capella—zespół artystów, tworzących chór lub orkiestrę.
Capriccio — utwór muzyczny w swobodnej formie i nastroju zmiennym; capriccioso — kapryśnie.

Carezzando — pieszczotliwie.
Carillon (po fr.) — kurant.
Carmagnole (po fr.) — starofrancuski taniec.
Cavatina — mniejsza arja.
Chaconne (po fr.), ciaconna — włoski taniec w wolnem tempie i takcie $\frac{3}{4}$.
Chanson (po fr.), chansonette (po fr.) — piosnka.
Chant (po fr.)—śpiew; chant sans paroles (po fr.)—śpiew bez słów.
Chanterelle (po fr.)—najwyższa struna na skrzypcach *e*.
Chef d'orchestre (po fr.) — kapelmistrz.
Chevalet (po fr.) — podstawek.
Chica, chicha — taniec murzynów.
Choral — chorał, pieśń kościelna, śpiewana chórem.
Chordometr — strunomierz, przyrząd do mierzenia grubości strun.
Clavecin (po fr.), clavicembalo — klawicymbał, dawny fortepjan.
Coda — zakończenie.
Col, colla — z.
Col legno — drzewcem smyczka.
Col pedale — z prawym pedałem w grze fortepjanowej.
Colla destra — prawą ręką.
Colla parte — śledzić za głosem głównym.
Colla punta dell'arco — końcem smyczka.
Colla sinistra — lewą ręką.
Come — jak: come prima — jak wpierw; come sopra — jak wyżej.
Commodo — wygodnie.
Con — z.
Con affetto — z uczuciem.
Con agilita — lekko.
Con allegrezza — wesoło.
Con amore — miłośnie.
Con anima — z duszą.
Con brio — popisowo, efektownie.
Con calore — z ogniem.
Con delicatezza — delikatnie, miękko.
Con desiderio — namiętnie.
Con dolore lub con duolo — smutnie, boleśnie.

Con espressione — z wyrazem.
Con forza — z siłą.
Con fuoco — z zapałem.
Con grazia — z wdziękiem.
Con gusto — ze smakiem.
Con legerezza — lekko.
Con moto — z ruchem, oznacza przyśpieszenie tempa.
Con ottava — z oktawą.
Con passione — gwałtownie, namiętnie.
Con sentimento — uczuciowo.
Con solennita — uroczyście.
Con sordino — z tłumikiem.
Con spirito — z ożywieniem.
Con tristezza — smutno.
Con variazioni — z warjacjami.
Con vigore — silnie, pewnie.
Concert (po fr.), concerto — oznacza: 1) produkcje muzyczne wobec publiczności, 2) utwór muzyczny na solowy instrument z towarzyszeniem orkiestry w formie sonaty, służący do popisowości wirtuozowskiej.
Concertino — mały koncert (koncertstück).
Corda — struna. Una corda — na jednej strunie; w grze fortepjanowej naciska się wówczas lewy pedał, który przesuwa klawjaturę w ten sposób, że młotki uderzają tylko w pojedyńcze struny, wydając dźwięk stłumiony. Due corde — na dwuch strunach, tre corde — na trzech strunach — wówczas lewy pedał przy fortepjanie należy puścić zupełnie. W grze na instrumentach smyczkowych: 1-a corda — oznacza grę na najwyższej strunie, 2-a corda — na następnej i t. d.
Coro, choeur (po fr.) — chór.
Cotillon (po fr.) — taniec francuski w rytmie walca.
Courante (po fr.) — starodawny francuski taniec w trzymiarowem tempie.
Crescendo — wzmacniając siłę.
Czardasz — węgierski taniec, zmienny w tempie.

D

Da capo — od początku.
Dal segno — od znaku.
Deciso — stanowczo.
Decrescendo — osłabiając siłę.
Delicato — ostrożnie, delikatnie.
Delié (po fr.) — rozdzielnie, nie łączyć nut.
Dessus (po fr.) — na, nad, oznacza górny głos.
Destra — prawa strona; destra mano — prawą ręką.
Détaché (po fr.) — francuskie określenie staccato.
Detto — to samo.
Di molto — bardzo, o wiele więcej, np.: allegro di molto — o wiele prędzej niż allegro, lub largo di molto — o wiele wolniej niż largo.
Diminuendo — to samo co decrescendo.
Dito — palec.
Divertimento — utwór w rodzaju suity, składający się z różnorodnych lżejszych części.
Divisi (skrócone div.) — oznacza rozdzielenie danego głosu orkiestrowego na kilka grup wykonawców. Stosuje się głównie do głosów instrumentów smyczkowych.
Doigté (po fr.) — opalcowanie.
Dolce — słodko.
Dolente lub con dolore — żałośnie, smutnie.
Doloroso — boleśnie.
Dopo — po.
Doppio — podwójny, np.: doppio movimento — zdwojony ruch tempa.
Double corde (po fr.) lub Doppel-griff (po niem.) — podwójne tony na instrumentach smyczkowych, właściwie oznacza grę na dwóch strunach.
Doubles (po fr.) — warjacje w staroświeckich tańcach.
Dramatico — dramatycznie.
Dreher (po niem.) — niemiecki taniec, dawny walc.
Duetto, duo (po fr.) — duet.
Dumka — piosnka ukraińska w smętnym nastroju.
Duolo — żałoba; con duolo — żałobnie.
Duramente — twardo.
Dynamika — efekt muzyczny, polegający na różnorodnych odcieniach siły dźwięków.

E

E, ed — i.
Eclogue (po fr.) — pieśń pastuszków.
Ecossaise (po fr.) — szkocki taniec w takcie $\frac{2}{4}$.
Eguale — równy.
Elegia — utwór muzyczny pełen smutku, najczęściej wyrażający żal za umarłym.
Elegiaco, elegiaque (po fr.) — w rodzaju elegji.
Embouchure (po fr.) — ustnik w instrumencie dętym
En poussant (po fr.) (Spingendo)—lub znak ∧ oznacza ruch smyczka na dół (od siebie).
En tirant (po fr.) (tirando) — lub znak ∨ oznacza ruch smyczka do góry (do siebie).
Energico — energicznie.
Ensemble (po fr.) — zespół, utwór zbiorowy.
Eroico — po bohatersku.
Erotica — pieśń miłosna.
Espressivo lub con espressione — z wyrazem.
Estinguendo — stopniowo osłabiając dźwięk.
Etude (po fr.) — utwór muzyczny, zastosowany do celów pedagogicznych.
Exercice (po fr.) — ćwiczenie techniczne.

F

Facile — łatwy; facilité (po fr.) — ułatwiony.
Fandango — staroświecki hiszpański taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Fanfara — muzyka wyrażająca tryumf, radość, zwycięstwo; pisze się zwykle na miedziane instrumenty i kotły.
Fantasia, fantaisie (po fr.) — fantazja, utwór muzyczny w swobodnej formie, najczęściej osnuwa się na tematach jakiegoś wybitnego dzieła muzycznego lub na motywach ludowych.
Farandole (po fr.) — taniec prowansalski w takcie $\frac{6}{8}$.
Feroce — dziko.
Festival — uroczystość muzyczna.
Festoso — uroczyście, wesoło.

Fine — koniec; finale — część końcowa.
Flageolet (po fr.) — flażolet, wysoki dźwięk na strunie, wydobyty jako alikwot tonu pustej struny.
Flebile — żałośny.
Folie d'Espagne (po fr.) — taniec hiszpański.
Forlana — wenecki taniec, bardzo żywy w takcie $\frac{6}{8}$ (inaczej furlana).
Forte — silnie.
Forza — siła.
Francaise (po fr.) — taniec francuski w takcie $\frac{3}{8}$.
Freddo — chłodno.
Frisca — część czardasza w szybkiem tempie.
Frottola — pieśń włoska z XV i XVI wieku.
Fuga — najdoskonalsza forma stylu polifonicznego, polegająca na konsekwentnym rozwoju danego tematu we wszystkich głosach i różnych sposobach. Podwójna fuga — oparta jest na dwóch tematach, które przy końcu łączą się razem.
Fugato — naśladowanie fugi.
Fughetta — mała fuga.
Funebre — żałobnie; marcia funebre — marsz żałobny.
Fuoco, con fuoco — z zapałem.
Furiant — taniec czeski.
Furioso — gwałtownie.

G

Gagliarda — rodzaj włoskiego tańca w takcie $\frac{3}{4}$.
Gajo, gajetto, gaiment (po fr.) — wesoło.
Gavotte (po fr.) — francuski taniec w takcie $\frac{2}{4}$ lub $\frac{4}{4}$.
Generoso — szlachetnie.
Gigne (po fr.) — staroświecki taniec w takcie $\frac{6}{8}$ i $\frac{3}{8}$.
Giocoso — radośnie, wesoło.
Giusto — dokładny; giusto tempo — oznacza, że tempo należy bardzo ściśle przestrzegać.
Glissando — oznacza ślizganie palca po strunie lub klawiszach; efekt szybkiej gamy chromatycznej.
Grandioso — wspaniale, wzniośle, okazale.
Grave — poważnie, ciężko.

Grazia, con grazia, grazioso — z wdziękiem.
Grotesco — dziwacznie.
Guarache — hiszpański taniec.
Gusto — smak; con gusto — ze smakiem.

H

Hammerklavier (po niem.) — tak nazywano pierwsze fortepjany młotkowe.
Harmonja — wspólne brzmienie dźwięków. Nauka o budowie i łączeniu akordów.
Haute-contre (po fr.) — wysoki głos altowy.
Haute-dessus (po fr.) — wysoki dyszkant.
Haute-taille (po fr.) — pierwszy tenor.
Hejnał — sygnał na trąbkach, grany z wieży w dawnej Polsce.
Hongroise (po fr.) — taniec węgierski w takcie $\frac{2}{4}$.
Humoreska — utwór muzyczny wesoły i zabawny.
Hymn — pieśń pochwalna na cześć istot wyższych.

I

Idylle (po fr.) — utwór sielankowy.
Il — ten.
Impetuoso — popędliwie.
Impromptu (po fr.) — improwizacja.
Infernale — piekielny, demoniczny.
Inquieto — niespokojnie.
Instrument á archet (po fr.)—instrument smyczkowy.
Instrument á cordes (po fr.) — instrument strunowy.
Instrument á vent (po fr.) — instrument dęty.
Interludium (po łać.), intermide (po fr.) — intermezzo — przygrywka w środku większego dzieła muzycznego.
Intrada, introduction (po fr.) — wstęp.
Invention (po fr.), invenzione — pomysł, szkic. Tak nazywał Bach swoje mniejsze utwory w swobodnym stylu polifonicznym.
Invocation (po fr.), invocazione — wezwanie.
Istesso—ten sam; np. l'istesso tempo—ten sam ruch.

J

Jota Aragonese — taniec hiszpański w takcie $\frac{3}{4}$.

K

Kammermusik (po niem.) — muzyka pokojowa, zastosowana do niewielkiego pomieszczenia dla miłośników muzyki, lubiących ją urządzać u siebie. Są to zespoły instrumentalne w formie sonaty na dwa, trzy, cztery i więcej instrumentów: tria, kwartety, kwintety, sekstety, septety i oktety.
Kamerton — przyrząd do wydobywania dźwięku *A*, według którego stroją się wszystkie instrumenty muzyczne.
Klasyczna muzyka jest ta, której wzorem była symetrja i doskonałość formy, zgodnie z pojęciami piękna dawnego świata klasycznego.
Klavier (po niem.) — fortepjan.
Klavierauszug (po niem.) — wyciąg czyli układ fortepjanowy dzieła niefortepjanowego, jak opery, oratorjum, symfonji i t. p.
Kołomyjka — taniec ludowy galicyjski w takcie $\frac{2}{4}$.
Kontrapunkt — nauka niezależnego prowadzenia melodji w różnych głosach, skutkiem tego kontrapunkt bywa dwugłosowy, trzygłosowy, cztero- i więcej głosowy. Kontrapunkt jest podstawą stylu polifonicznego.
Kozak — taniec ruski w takcie $\frac{2}{4}$.
Krakowiak — polski taniec w takcie $\frac{2}{4}$.
Kujawiak — taniec kujawski w takcie $\frac{3}{4}$.
Kuhreigen — pieśń szwajcarskich pastuszków.

L

Lacrimoso — łzawy.
Lamentoso — ze skargą, płaczliwie.
Landu lub lundu — taniec portugalski w takcie $\frac{3}{4}$.
Largamente — szeroko, rozwlekle.
Larghetto — tempo cokolwiek szybsze niż largo.

Largo — szeroko, tempo najwolniejsze.
Ländler (po niem.) — niemiecki taniec w rytmie wolnego walca.
Legato — łącząc.
Legenda — utwór muzyczny, ilustrujący opowiadanie z dawnych czasów.
Leggiere lub leggieramente — lekko.
Legno — drzewo, col legno — oznacza uderzenie drzewcem smyczka w struny.
Leitmotiv (po niem.) — motyw przewodni.
Lento — wolno.
Lesto lub con lestezza — szybko.
Libretto — tekst do opery.
Lied (po niem.)—pieśń; Lied ohne Worthe (po niem.)—pieśń bez słów.
L'istesso tempo — ten sam ruch, co przedtem.
Loco — na miejscu właściwem.
Loure—dawny francuski taniec w rytmie trzymiarowym.
Lugubre — ponuro.

M

M. d. — skrócenie słów main droite (po fr.) lub mano destra — prawą ręką.
M. g.—skrócenie słów main gauche (po fr.)—lewą ręką.
M. s. — skrócenie słów mano sinistra — lewą ręką.
Ma — no.
Madrigale — średniowieczny utwór muzyczny w rodzaju serenady.
Maestoso — majestatycznie, wspaniale.
Main (po fr.), mano — ręka.
Malincolico lub con malinconia — melancholijnie.
Manual — ręczna klawjatura w organach.
Marcato — odznaczając.
Marcia, marche (po fr.) — marsz, utwór muzyczny służący do pochodu, bywa w taktach: $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ i $\frac{2}{2}$. Marciale — w rytmie marsza.
Martellando lub martellato — rąbiąc.
Marziale — w nastroju wojennym.
Matinata — pieśń poranna.

Mazurka — mazur, taniec polski w takcie $\frac{3}{4}$ lub $\frac{3}{8}$.
Melodeklamacja—deklamacja przy dźwiękach muzyki.
Melodramat — dzieło sceniczne, ilustrowane muzyką.
Meno — mniej.
Menuet (po fr.), minuetto — dawny taniec francuski w takcie $\frac{3}{4}$, wprowadzony przez klasyków do sonaty, jako jedna z jej części.
Même mouvement (po fr.), to samo, co l'istesso tempo.
Mesto lub con mestizia — smutnie.
Mezza voce — półgłosem.
Missa (po łać.) — msza, kościelny utwór muzyczny, składający się z następujących części: 1) Kyrje, 2) Glorja, 3) Credo, 4) Sanctus, 5) Benedictus i 6) Agnus Dei. Missa solemnis — msza uroczysta, Missa pro defunctis — msza za umarłych.
Misterje — średniowieczne przedstawienia o treści biblijnej.
Misterioso — tajemniczo.
Misura — takt.
Mobile — ruchliwie; perpetuum mobile — w nieustannym ruchu.
Moderato — umiarkowanie.
Molto — bardzo.
Monodia — śpiew jednogłosowy.
Morendo — zamierając.
Mormorando — szepcząc.
Mosso — żywy, ożywiony.
Motetto — motet, dawny utwór wokalny a capella treści nabożnej.
Moto — ruch; con moto — z ożywieniem.
Musette (po fr.) — część środkowa dawnych tańców, zwykle oparta na stałym basie.
Muta — zmiana.

N

Nänie — pieśń żałobna.
Nobile — szlachetny.
Nocturne (po fr.), Notturno — utwór muzyczny o charakterze marzycielskim, ilustrujący powagę i cichość nocy.

Noël (po fr.) — kolenda, pieśń na Boże Narodzenie.
Non — nie.
Nouvellette (po fr.) — drobny utwór muzyczny, opisowy. Nazwę tę wprowadził R. Schumann.

O

O — albo.
Oberek — ludowy taniec polski w takcie $\frac{3}{8}$.
Obligato — obowiązkowy, niezbędny.
Octava — oktawa.
Oeuvre (po fr.) — dzieło, kompozycja; oeuvre posthume — dzieło wydane po śmierci autora.
Opera — dzieło dramatyczno-muzyczne, którego akcja wyraża się w śpiewie i grze artystów-śpiewaków oraz orkiestry. Opera-buffa — opera komiczna, opera romantica — opera o treści romantycznej.
Operetka — takiż utwór w lekkim stylu.
Opus, w skróceniu op. — dzieło.
Oratorjum — dzieło muzyczne na głosy solowe, chóry i orkiestrę bez akcji scenicznej, z treścią zaczerpniętą z Pisma Świętego.
Ossia — albo.
Ostinato — uporczywie, np. basso ostinato — oznacza jakąś figurę ciągle powtarzającą się w basie.
Ottava — to samo, co octava.

P

Padovano — taniec włoski w takcie $\frac{3}{4}$.
Parafraza — przerobienie danego utworu muzycznego na inny instrument.
Parlando — mówiąc.
Partita — to samo, co suita czyli dzieło, składające się z drobnych części.
Passacaglia — dawny hiszpański taniec w rytmie trzymiarowym.
Passe-pied — dawny francuski taniec w takcie $\frac{3}{4}$ lub $\frac{3}{8}$.
Passione — namiętność; con passione lub appassionato — namiętnie.

Pastorale — utwór lub taniec w charakterze sielankowym.
Patetico, patetique (po fr.) — z silnym wyrazem.
Pavana — włoski ludowy taniec.
Pedale, w skróceniu ped. — pedał, w grze fortepjanowej rozumie się pedał prawy, który należy przycisnąć do znaku w formie gwiazdki *. W grze organowej oznacza klawjaturę nożną.
Perdendo lub perdendosi — gubiąc, zanikając.
Perigourdine — francuski taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Pesante — ciężko.
Pezzo, pièce (po fr.) — utwór, sztuka.
Piangendo — jakby płacząc.
Pietosamento lub pietoso — nabożnie.
Piu — więcej.
Pizzicato — oznacza granie na instrumentach smyczkowych za pomocą szczypania strun palcem.
Placidamente lub placido — spokojnie.
Pleno — pełny.
Poco — trochę; poco a poco — coraz bardziej; pochissimo — bardzo mało.
Poi — następnie.
Poignet (po fr.) — napięstek.
Polacca, Polonaise (po fr.) — polonez, taniec polski w takcie $\frac{3}{4}$.
Polka — czeski taniec w takcie $\frac{2}{4}$; polka-mazurka — taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Pomposo — pompatycznie.
Ponticello — podstawek; sul ponticello — grać przy podstawku.
Portamento — przenosząc.
Possibile — możliwy, np. forte possibile — jak można najmocniej.
Postludium (po łać.) — przygrywka na zakończenie większego dzieła muzycznego.
Potpourri — pospolity utwór muzyczny, składający się z rozmaitych urywków.
Praeludium (po łac.), prélude (po fr.), preludio — przygrywka, wstęp do większego dzieła muzycznego.

Presto — prędko, tempo szybsze niż allegro; prestissimo — jak najprędzej.
Prière (po fr.) — modlitwa.
Primo i secundo — pierwszy i drugi głos.
Psalm — pieśń nabożna.
Punto dell'arco — grać końcem smyczka.

Q

Quasi — prawie, jakby.
Quatre mains (po fr.), quattro mani—na cztery ręce.
Quieto — spokojnie.
Quodlibet — rodzaj potpourri.

R

Rallentando, w skróceniu rall. — zwalniając.
Rapide lub rapidamente — nagle.
Rapsodja — utwór charakterystyczny, oparty na motywach narodowych.
Recitando — opowiadając.
Recitatif — rodzaj śpiewnej rozmowy, bez ścisłego taktu, w operach i oratorjach. Recitativo accompagnato — recitatiw na tle akompanjamentu orkiestrowego. Recitativo secco — recitatiw na tle jedynie suchych akordów.
Redowa — czeski taniec w takcie zmiennym $\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$.
Reductio — redukcja, przerobienie utworu muzycznego z większego kompletu instrumentów na mniejszy lub na fortepjan.
Refrain (po fr.)—powtórzenie ostatniego frazesu w śpiewce lub kuplecie zamiast przygrywki.
Religioso — nabożnie.
Requiem — msza żałobna, składająca się z następujących części: 1) Requiem, 2) Dies irae, 3) Domine Sanctus i 4) Agnus Dei.
Resoluto — stanowczo, tak samo risoluto.
Ricercari — utwory kościelne z XVI wieku.

Rigaudon — starodawny francuski taniec w rytmie czteromiarowym.
Rigore — ścisłość, akuratność.
Rinforzando — wzmocnić dźwięk.
Ripieno — dopełnienie, oznacza też głos dopełniający.
Ritardando, w skróceniu rit. — zwalniając.
Ritenuto — to samo, co ritardando.
Ritornello — to samo, co refrain.
Romance (po fr.) — rodzaj pieśni z tekstem treści romantycznej. Romance sans paroles — takiż utwór, lecz instrumentalny.
Romanesca — włoski taniec z XVI wieku.
Romantique (po fr.), romanesco — romantyczny.
Romantyzm — kierunek w literaturze i sztukach pięknych, który, zwalniając się ze zbytniej ścisłości i reguł form klasycznych, dał większą swobodę fantazji i osobistym wynurzeniom autora.
Rondo — forma kompozycji z kilkoma tematami, z których pierwszy powtarza się wielokrotnie. Rondino — małe rondo.
Rubato — swobodnie, z rozmachem.
Rustico — sielankowy.
Rutscher — niemiecki taniec w takcie $\frac{2}{4}$.

S

Saltarello — włoski taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Saltato — skaczącym smyczkiem.
Sarabande — hiszpański taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Scherzo — utwór żartobliwy w żywem tempie, wprowadzony przez Beethovena do formy sonatowej na miejsce dawnego menueta. Scherzando — lekko, żartobliwie.
Schluss (po niem.) — to samo, co cadenza.
Schottisch — szwedzki taniec (Ecossaise).
Secco — sucho.
Segno — znak.
Seguidilla — hiszpański taniec w takcie $\frac{3}{4}$.
Semplice — prosto.
Sempre — zawsze, ciągle.

Sensibile — uczuciowy.
Sentimentale — sentymentalnie.
Sentimento — uczucie; con sentimento — z uczuciem.
Sentito — zrozumiale.
Senza — bez.
Seque — śledzić za dalszym ciągiem.
Serenata, serenade (po fr.) — serenada, muzyka wykonywana wieczorem pod okienkiem damy. W muzyce poważnej jest to rodzaj suity zwykle na instrumenty smyczkowe.
Sereno — jasno.
Serioso — poważny.
Sforzando — akcentując nutę.
Siciliana — pieśń sycylijska w takcie $\frac{6}{8}$.
Simile — w podobny sposób.
Smanioso — wściekle, szalenie.
Smorzando — zamierając.
Soave — miękko.
Solenne — uroczysty.
Solfeggio — czytanie nut głosem, wymawiając ich nazwy: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* i *si*.
Solo — część utworu muzycznego, przeznaczona dla jednego wykonawcy.
Sonata — najdoskonalsza forma muzyki instrumentalnej, składa się z trzech, a najczęściej z czterech części różnego charakteru i odmiennej budowy, złączonych wspólnością tonacji. Pierwsza część jest w szybkiem tempie, druga w wolnem, trzecia — to dawny menuet a późniejsze scherzo; ostatnia — finale, w formie żywego ronda. Forma sonaty stała się uniwersalną w muzyce instrumentalnej, stosuje się do symfonji, koncertu, muzyki kameralnej i t. p. Sonatina — mniejsza sonata, przeznaczona dla młodzieży.
Sonore — dźwięcznie, donośnie.
Sopra — nad, wyżej; come sopra — jak wyżej.
Sordamente — głucho.
Sordino, sourdine (po fr.) — tłumik, używany na instrumentach smyczkowych i niektórych dętych dla stłumienia dźwięków. Con sordino — oznacza nałożenie tłumika; senza sordino — zdjęcie go.

Sostenuto — wytrzymując dźwięki.
Sotto voce — półgłosem.
Spagnuola — taniec hiszpański.
Spianato — prosto, naturalnie.
Spiccato — brać krócej i ostrzej dźwięki, niż przy staccato.
Spirito, con spirito lub spirituoso — z ogniem.
Staccato — odrywając dźwięki.
Stentato — ociężale.
Steyrisch (po niem.)—taniec styryjski w takcie $\frac{3}{4}$ lub $\frac{3}{8}$.
Stimme (po niem.) — głos.
Stoppate, gestopft (po niem.), tons bouchés (po fr.) — zakryte tony na waltorni.
Stornello — sycylijska pieśń.
Streich (po niem.) — smyczek.
Stretto — oznacza przyśpieszenie tempa przy zakończeniu utworu muzycznego.
Subito — nagle.
Suita — utwór muzyczny, składający się z kilku różnych części formy dowolnej.
Sul — na; sul ponticello — grać smyczkiem koło podstawka; sul tasto — przy gryfie.
Symfoniczny poemat — dzieło jednoczęściowe, najczęściej w formie uwertury, napisane podług jakiejś treści z programem z góry określonym.
Symfonja — wielkie dzieło orkiestrowe w formie sonaty, najgłębsze w muzyce pod względem treści.
Szumka — wesoła piosnka ukraińska.

T

Tacet — oznacza milczenie danego głosu przez całą część większego dzieła muzycznego.
Tanto — tyle; non tanto — nie tyle.
Tarantella — neapolitański taniec w takcie $\frac{6}{8}$ i żywem tempie.
Tempestoso — burzliwy.
Teneramente — czule, tkliwie.
Tenere, tenuto — wytrzymywać nuty.

Toccata — utwór techniczny w szybkim ruchu na fortepjan lub organy w stylu imitacyjnym. Toccatina — mała toccata.
Tragico — tragiczny.
Tranquillo — spokojnie.
Tremolando lub tremolo — tworzyć szybkie powtarzanie tych samych dźwięków.
Trionfale — uroczyście.
Tristemente lub con tristezza — smutnie.
Troppo — bardzo: non troppo — niezbyt.
Tutta la forza — z całej siły.
Tutti — wszyscy. Używa się, gdy gra cała orkiestra, dla odróżnienia od solo.
Tyrolienne — taniec tyrolski.

U

Ultimo — ostatni; ultima volta — ostatni raz.
Unisono — jednodźwięk.
Un pochettino — troszeczkę.
Un poco — trochę.
Uwertura — dzieło orkiestrowe, rozpoczynające operę, może też mieć znaczenie specjalnie koncertowe (uwertura koncertowa).

V

Variations (po fr.), variazioni — warjacje czyli zmienianie danego tematu w rozmaity sposób rytmiczny i techniczny, z czego tworzy się jedna całość.
Veloce — lekko, szybko.
Vide — patrz.
Vigoroso lub con vigore — śmiało, pewnie.
Vilanella — dawna pieśń sielska.
Vivace lub vivo — prędko.

Z

Zapateado — taniec hiszpański.
Zeloso, zelosamente — płomiennie.

DODATEK.

Pytania dotyczące powtórzenia kursu, na które należy sformułować sobie jasne i treściwe odpowiedzi.

DO DZIAŁU I-GO. POJĘCIA OGÓLNE.

Co to jest muzyka i jakie są jej rodzaje?

Z czego muzyka się tworzy? Co to jest dźwięk muzyczny i jakie są jego własności?

Wiele jest dźwięków głównych i jak się nazywają?

Co to jest skala dźwięków i jak się ona dzieli?

Wyliczyć nazwy wszystkich oktaw i wskazać je na klawjaturze.

Jakie są najważniejsze czynniki muzyczne, jakie są głosy ludzkie i główniejsze instrumenty muzyczne?

DO DZIAŁU II-GO. PISOWNIA MUZYCZNA.

W jaki sposób muzyka wyraża się piśmiennie?

Jak nuty umieszczają się na pięciolinji i jak linje się liczą?

Co to są stopnie, a co odległości?

Wymienić nazwy i wskazać na przykładach najważniejsze odległości.

W jakim celu istnieją klucze i wiele jest ich gatunków?

Określić dokładnie każdy klucz, jak się nazywa, jak nuty się w nim czytają i jak piszą.

Odpowiadać na podobne pytania, jak: nuta na 3-ej linji jaką będzie miała nazwę alfabetyczną w kluczu altowym, dyszkantowym, tenorowym, barytonowym i t. p., lub też np.: nuta *g* z oktawy raz kreślnej, na której linji napisana będzie w tym i owym kluczu?

Jakie jest praktyczne zastosowanie kluczy? które z nich są do dziś dnia w użyciu i do jakich służą głosów lub instrumentów muzycznych?

Do czego służą znaki chromatyczne, jakie one są i jak zmieniają dźwięki pod względem ich brzmienia i nazwy? Gdzie znaki chromatyczne mogą być umieszczone?

Co to jest półton i jakie są jego rodzaje? dać przykłady różnych półtonów.

Co to jest enharmonja? dać przykłady enharmonji.

W jaki sposób pisownia muzyczna odznacza długość trwania dźwięków i pauz?

Jakie są rodzaje nut i pauz?

W jaki sposób przedłuża się ich wartość rytmiczna?

Jakie ma znaczenie łuk na nutach jednakowego brzmienia i czem go można zastąpić?

DO DZIAŁU III-GO. RYTMIKA.

Co to jest rytmika?

Co to są takty i jakie są ich rodzaje?

Wyliczyć takty proste i odpowiednie złożone.

Które są takty sztuczne?

Które części taktów są mocne a które słabe?

To samo w grupach równomiernych i nierównomiernych.

Jakie są rodzaje synkop?

Co to są grupy nieregularne? dać przykłady.

Co to jest odbitka, a co przedtakt?

W jaki sposób takty się wyliczają?

Jakich prawideł należy się trzymać aby grupowanie nut w takcie było logiczne?

DO DZIAŁU IV-GO. TEORJA GAM.

Co to jest gama?

Jak gamy się dzielą?

Określić budowę gamy majorowej *C* i jak od niej powstają gamy krzyżykowe i bemolowe?

Jak tworzą się krzyżyki i bemole? Wiele znaków ma gama *A* lub *Es* lub *Fis* i t. p.

Wyliczać dźwięki, tworzące półtony w każdej danej gamie majorowej.

Jakie są typy gamy minorowej?

Określić budowę gamy pierwotnej, harmonicznej i melodyjnej.

Które gamy są zwykłe, a które enharmoniczne?

Wyliczać stopnie i półtony we wszystkich danych gamach zwykłych i enharmonicznych, a w gamach minorowych harmonicznych nadto wyliczać sekundy zwiększone.

W jaki sposób rozpoznaje się tonacja? jak odróżnić minor od majoru?

Co to jest gama chromatyczna? Na czem się opiera?

Ilorakie są systemy jej pisowni?

Dać przykłady pisowni różnych gam chromatycznych.

DO DZIAŁU V-GO. NAUKA ODLEGŁOŚCI.

Co to jest odległość i co stanowi jej miarę?

Jakie są rodzaje odległości?

Określić cechy odległości górnych i dolnych od pierwszego stopnia gamy majorowej.

Określić cechy odległości na różnych stopniach tejże gamy.

Określić cechy odległości gamy minorowej.

Jak otrzymuje się przewrót odległości i jak w przewrotach odległości się zamieniają?

W jaki sposób odległości przekształcają się? jak zwiększać lub zmniejszać odległości górne a jak dolne?

Dać przykłady przekształcania odległości górnych i dolnych.

W jaki najłatwiejszy sposób zgadują się odległości? Zastosować to na licznych przykładach.

Co to jest transpozycja i za pomocą jakich środków ją się wykonuje?

Daną melodję trudniejszą przetransponować do innej tonacji na piśmie, łatwiejszą — wprost na fortepjanie.

DO DZIAŁU VI-GO. RÓŻNE ZNAKI MUZYCZNE.

W jakim celu służą ozdobniki?

Jakie są nuty wyprzednie? nazwać je i określić sposób wykonania.

Co to jest appoggiatura? jak wykonują się tryle, mordenta, grupety i koloratury?

Co to są powtórniki i odsyłacze?

W jaki sposób na piśmie skracamy nuty i pauzy?

Co to jest wyraz w muzyce i jakie są znaki techniczne, służące do jego odtworzenia?

Jakie terminy włoskie służą do oznaczenia tempa i jego zmian?

DO DZIAŁU VII-GO.
OBJAŚNIENIE WAŻNIEJSZYCH WYRAZÓW MUZYCZNYCH.

Dać odpowiedź na każde pytanie, dotyczące jakiejś nazwy muzycznej, np.: Co to są alikwoty? Co to jest arja? Co to jest bourrée? Co znaczy wyraz allegro assai? i t. p.

TREŚĆ.

I. POJĘCIA OGÓLNE.

Określenie muzyki i jej rodzajów 7
Dźwięki, ich nazwy i podział na oktawy 7
Klawjatura fortepjanowa 9
Głosy ludzkie i instrumenty muzyczne 10

II. PISOWNIA MUZYCZNA.

Pięciolinja, stopnie i pojęcie odległości 12
Klucze i ich zastosowanie 14
Tablica porównawcza kluczy 19
Zadania na klucze 21
Znaki chromatyczne 24
Półtony i enharmonja 27
Nuty i pauzy 29
Tablica nut i pauz 32
Przedłużanie wartości nut i pauz 33

III. RYTMIKA.

Takt i jego rodzaje 35
Tablica taktów 37
Zasady akcentowania 38
Synkopy 41
Grupy nieregularne 42
Odbitka i przedtakt 43
Sposób wyliczania taktów 44
System grupowania nut 45

IV. TEORJA GAM.

Rodzaje gam 48
Gamy majorowe 48
Gamy minorowe 52
Gamy enharmoniczne 54

Koło kwint 55
Rozpoznawanie tonacji 56
Gamy chromatyczne 57

V. NAUKA ODLEGŁOŚCI.

Zasady ogólne 60
Odległości tonalne 61
Tablica odległości tonalnych gamy majorowej 62
Tablica odległości tonalnych gamy minorowej 63
Przewroty odległości 64
Odległości chromatyczne 64
Przekształcanie odległości górnych 65
Przekształcanie odległości dolnych 66
Zgadywanie odległości 67
Transpozycja 68

VI. RÓŻNE ZNAKI MUZYCZNE.

Ozdobniki 71
Powtórniki i odsyłacze 76
Skrócenia 77
Wyraz w muzyce i jego oznaczenia 79

VII. OBJAŚNIENIE WAŻNIEJSZYCH WYRAZÓW MUZYCZNYCH. . 83

Dodatek. Pytania 103

WYDAWNICTWA PEDAGOGICZNO - MUZYCZNE.

Księgarni M. ARCTA w Warszawie

KSIĄŻKI TEORETYCZNE - ŻYCIORYSY - SZKOŁY - PODRĘCZNIKI.

Al-Ar. Fryderyk Chopin; jego życie i dzieła. — 10
— Stanisław Moniuszko; jego życie i dzieła. — 10

Hanslick E. Dr. O pięknie w muzyce. Studjum estetyczne. Przekład St. Niewiadomskiego. — 30

Heller M. Pierwsze zasady muzyki. — 20

Joteyko T. Zasady muzyki. Podręcznik dla użytku szkół muzycz. — —

Mendes C. Ryszard Wagner i jego dramaty muzyczne. — 20

Noskowski Z. i Zawirski M. Wykład praktyczny harmonji jako kurs przygotowawczy do nauki kontrapunktu. Dla szkół muzycznych i konserwatoryów. Wyd. II. 2 —
w oprawie 2 20

Opieński H. Chopin jako twórca. Objaśnienie jego utworów. — 25

Roguski G. Słowniczek znakomitych muzyków. — 25

— Pierwsze zasady muzyki, podług Hellera. Wyd. II. — 15
— Słowniczek wyrazów i wyrażeń używanych w muzyce. Wyd. II. — 25

Różycki A. prof. Nowa szkoła na fortepian, zalecona przez Radę Pedagogiczną Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Kurs obszerny. rb. 2.50, w oprawie 2 80

Rutkowski Z. Wskazówki dla uczących początków gry fortepianowej. Wpływ nauki ogólnokształcący. — 25
— Śpiew chórowy, jako przedmiot ogólnokształcący. Podręcznik dla szkół, uzupełniony wyborem pieśni różnych kompozytorów. — 50

Słonecki K. ks. Teoretyczno-praktyczny przewodnik śpiewaka. Szkoła systematycznej nauki śpiewu. kop. 90, w opr. 1 —
— Ćwiczenia śpiewu figuralnego i chóralnego. — 50
— Zasady kształcenia głosu oraz mowy prawidłowej. Wyd. III. — 10

Zawirski M. Nauka harmonji w streszczeniu, z przykładami. — 40

WPRAWY I ĆWICZENIA

a). **Etudes et Exercices.** Wybór najlepszych i najwięcej uznanych ćwiczeń, nieodzownych w nauce gry fortepianowej, z opalcowaniem, zebrał i ułożył profesor **A. Różycki.** 105 zeszytów ćwiczeń. w cenie od kop. 30 do — 90

Stopień	I przygotowawczy	8	zeszytów ćwiczeń.
„	II bardzo łatwy	12	„ „
„	III łatwy	16	„ „
„	IV trochę trudniejszy	19	„ „
„	V średniej trudności	18	„ „
„	VI trudniejszy	18	„ „
„	VII trudny	14	„ „

b). **Repertuar szkolny** utworów klasycznych i nowoczesnych.

Berens H. op. 61. Nowa szkoła biegłości. (Nouvelle école de Vélocité). W opracowaniu prof. J. Łusakowskiego. 1 25

Czerny C. op. 740. Sprawność palcowa. (L' art de délier les doigts), w opalcowaniu prof. L. Ursteina. 2 zeszyty po 1 20

Duvernoy J. B. op. 120. Szkoła mechanizmu. (Ecole de Mécanisme). W opracowaniu prof. J. Łusakowskiego. 1 20

Bacha Jana Sebastjana Dzieła: wybrane i opalcowane przez prof. A. Michałowskiego, A. Różyckiego i M. Zawirskiego. I. Preludje. II. Inwencje dwugłosowe. III. Inwencje trzygłosowe. w cenie od kop. 90 do — 1.20

Młody Pianista. (Jeune pianiste). Zbiór 74 łatwych utworów dla początkujących na fortepian na 2 ręce, wybranych i opalcowanych przez prof. A. Różyckiego, w cenie od kop. 20 do — 30

Stopień	I bardzo łatwy	9	różnych utworów
„	II łatwy	34	„ „
„	III średniej trudności	31	„ „

Młody Muzyk. Zbiór 250 ulubionych utworów na fortepian dla początkujących, wybranych i opalcowanych przez prof. J. Łusakowskiego w cenie od kop. 20 do — 40

Stopień	I bardzo łatwy	28	różnych utworów
„	II łatwy	70	„ „
„	III cokolwiek trudniejszy	78	„ „
„	IV dla lepiej grających	76	„ „

WYDAWNICTWA PEDAGOGICZNO - MUZYCZNE.
Księgarni M. ARCTA w Warszawie

Konserwatorjum Warszawskie. Repertuar klas średnich i wyższych szkół muzycznych, wybrali i opalcowali profesorowie: A. Michałowski, A. Różycki i M. Zawirski. 75 rozmaitych utworów łatwiejszych i trudniejszych. w cenie od kop. 30 do — 70

Muzyka klasyczna i nowożytna. Zbiór utworów średniej trudności, wybranych i opalcowanych przez prof. A. Różyckiego. 55 utworów. w cenie od kop. 30 do — 50

Suite Zbiór kompozycyi klasycznych i nowych, wybranych z najlepszych autorów, ułożony podług stopniowanej trudności i opalcowany przez prof. J. Łusakowskiego.

Stopień	I bardzo łatwy	12	utworów.
„	II łatwy	16	„
„	III trochę trudniejszy	31	„
„	IV średniej trudności	35	„
„	V trudny	4	„

w cenie od kop. 20 do — 40

Pianiste élégant. Wybór najlepszych kompozycyi na fortepian, nowoczesnych i klasycznych, opalcowanych przez prof. J. Łusakowskiego. 63 utworów różnej trudności. w cenie od kop. 20 do — 40

Haydna Dzieła. 25 Sonat, wybrane i opalcowane przez prof. A. Michałowskiego i L. Ursteina. w cenie od kop. 20 do — 50

Preludya organowe ułożone przez prof. A. Roguskiego. 2 zeszyty. w cenie od kop. 75 do — 90

Muzyka salonowa. 116 kompozycji różnej trudności. w cenie od kop. 20 do — 60

NUTY NA 4 RĘCE

Przyjaciółki. Wybór łatwych utworów na 4 ręce, wybranych przez prof. A. Różyckiego, w cenie od kop. 20 do — 50

Stopień	I bardzo łatwy	9	utworów.
„	II łatwy	9	„
„	III średniej trudności	9	„

Koleżanki. Wybór 24 łatwych utworów na 4 ręce. w cenie od kop. 20 do rb. 1 —

WYDAWNICTWA PEDAGOGICZNO-MUZYCZNE.

Księgarni M. ARCTA w Warszawie

TADEUSZ JOTEYKO

KOMPOZYCJE NA FORTEPIAN

op. 16. Oeuvres pour Piano
Nr. 1 — Elégie
Nr 2 — Menuet à l'antique
Nr. 3 — A la Cracovienne
Nr. 4 — Valse As-dur
Nr. 5 — Chant sans paroles
Nr. 6 — Mazurka B-dur
op. 18. Deux Sonatines (faciles)
Nr. 1 — C dur
Nr. 2 G-dur
op. 19. Deux Sonatines (moyéne difficulté)
Nr. 1 — F-dur
Nr. 2 — H—moll
op. 20. Sonate A-dur
op. 22. Sonate C—moll
op. 23. Miniatures
(12 petits morceaux pour la jeunesse.)