

Zasady muzyki

Franciszek Wesołowski

Zasady muzyki

PWM

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

1986

*Podręcznik zatwierdzony do użytku szkół muzycznych II stopnia pismem Ministerstwa
Kultury i Sztuki z dnia 17 II 1960 r. (ZSA-1-9/7.9/60).*

Copyright by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland, 1986

ISBN 83-224-0250-3

Spis treści

Od autora	7	5. Inne zjawiska rytmiczno-metryczne	
1. Dźwięk i jego cechy		18. Synkopa	.59
1. Powstawanie dźwięku	9	<i>Zadania</i>	.64
2. Szereg alikwotów dźwięku	u	19. Zmiana metrum i takty nieregularne	.66
3. Cechy dźwięku	12	20. Polirytmia i polimetria	70
<i>Zadania</i>	.14	21. Przedtakt. Muzyka ataktowa	73
2. Podstawowe elementy notacji muzycznej		<i>Zadania</i>	.74
4. Oktawa, nazwy dźwięków, pięciolinia, klamry	je	6. Agogika i dynamika	
5. Klucze	10	22. Tempo	.75
6. Nazwy oktav i przenośnik oktavowy	i	23. Taktowanie	.78
<i>Zadania</i>	22	24. Dynamika	.79
3. Rytm muzyczny		7. System temperowany. Skala, gama, tonacja. Interwały	
7. Definicja rytmu muzycznego	23	25. System temperowany	83
8. Wartości rytmiczne nut i pauz	23	26. Półton, cały ton	83
9. Przedłużanie wartości nut i pauz	26	27. Gama C major. Tonacja	84
10. Nieregularny podział wartości rytmicznych	29	28. Interwał	.85
<i>Zadania</i>	.33	<i>Zadania</i>	.86
4. Metrum muzyczne		29. Rozmiary interwałów	87
11. Definicja metrum muzycznego. Takt	.35	30. Przewroty interwałów	89
12. Grupowanie wartości rytmicznych w taktach prostych	37	31. Interwał melodyczny i harmoniczny	.90
13. Notacja muzyki wokalne	42	<i>Zadania</i>	.91
14. Pisownia plastyczna	.44	8. Diatonika, chromatyka, enharmonia	
<i>Zadania</i>	.46	32. Diatonika i chromatyka	92
15. Takty złożone regularne	48	33. Enharmonia	.96
16. Grupowanie wartości rytmicznych w taktach złożonych regularnych	50	34. Półton i cały ton diatoniczny i chromatyczny	.98
17. Przekształcanie taktów	52	<i>Zadania</i>	99
<i>Zadania</i>	.55		

9. Gama C major i c minor w odmianach	46. Transpozycja	136
35. Gama C naturalna, harmoniczna i chromatyczna	<i>Zadania.</i>	137
36. Konsonanse i dysonanse oraz ich rozwiązania.	11. Inne skale poza systemem dur-moll	
37. Akordy.	47. Wprowadzenie.	139
<i>Zadania.</i>	48. Pentatonika.	139
38. Gama c minor i jej odmiany	49. Skale starogreckie.	141
<i>Zadania.</i>	50. Skale średniowieczne	141
10. Budowa gam krzyżykowych i bemolowych. Pokrewieństwo tonacji. Transpozycja	51. Skala cygańska i góralska . .	144
39. Zasady ogólne dotyczące budowy gam.	52. Skala całotonowa, skala dwunastodźwiękowa.	145
<i>Zadania.</i>	<i>Zadania.</i>	147
40. Gamy krzyżykowe. Pisownia krzyżyków.	12. Artykułacja, frazowanie, skrótóy pisowni muzycznej	
<i>Zadania.</i>	53. Rodzaje artykułacji	148
41. Gamy bemolowe.	54. Frazowanie.	152
42. Enharmonia gam, koło kwintowe.	55. Ozdobniki i ich oznaczenia skrótowe.	153
43. Gama chromatyczna minorowa	56. Inne skrótóy pisowni	162
<i>Zadania.</i>	<i>Zadania.</i>	164
44. Tonalność. Pokrewieństwo tonacji.	13. Ogólne wiadomości o elementach dzieła muzycznego. Podział muzyki	
45. Rozpoznawanie tonacji.	57. Elementy dzieła muzycznego .	166
	58. Podział muzyki	169
	Indeks	170

Przedmiot pod nazwą „zasady muzyki” jest pierwszym z przedmiotów teorii muzyki wykładanych w szkołach muzycznych II stopnia. Celem nauczania powyższego przedmiotu jest przygotowanie ucznia do dalszych studiów muzycznych. Uczeń rozpoczynający naukę zasad muzyki zdobył już dość pokaźną sumę elementarnych wiadomości z teorii muzyki w latach poprzednich studiów w szkole muzycznej I stopnia. Winien on teraz rozszerzyć ich zakres, usystematyzować je oraz zdobyć sprawność w posługiwaniu się nimi.

Zasady muzyki winny być w pierwszym rzędzie przygotowaniem do nauki harmonii. W tym celu uczeń winien opanować dokładnie gamy majorowe i minorowe we wszystkich odmianach, interwały, rozwiązywanie dysonansów, trójdźwięki na wszystkich stopniach, a zwłaszcza na trzech głównych, akord septymowy i nonowy na V stopniu. Do nauki figuracji melodycznej konieczne jest dokładne opanowanie rytmiki.

W celu przygotowania ucznia do nauki instrumentoznawstwa należy opracować choćby bardzo pobieżnie podstawowe wiadomości z akustyki (powstawanie dźwięku, szereg tonów naturalnych, cechy dźwięku) oraz dużo czytać — oprócz czytania w kluczu skrzypcowym i basowym — w kluczach altowym i tenorowym.

Lecz prócz powyższych wiadomości nie wolno zbywać lub wręcz pomijać innych działań potrzebnych uczniowi do codziennej nauki (dynamika, artykulacja, zdobnictwo muzyczne itp.).

Program zasad muzyki obejmuje materiał wyjątkowo szeroki. W wielu wypadkach nauczyciele, opracowując go poszczególnymi działami, nie są w stanie wyczerpać całego programu. Najczęściej gamy, interwały oraz notację wykładowca przerabia z uczniem w zbyt wolnym tempie, tak że na rytmikę pozostaje zaledwie kilka lekcji. Oczywiście, że uczniowie nie mogą opanować na kilku lekcjach materiału, któremu trzeba poświęcić około dwudziestu godzin.

Uważam, że właściwe wyniki w nauce zasad muzyki można tylko osiągnąć przy równoczesnym stosowaniu ćwiczeń z wszystkich działów. Ze względu jednak na to, że w podręczniku nie byłoby celowe rozbijanie wykładu poszczególnych działów na drobne odcinki rozmieszczone w różnych jego częściach, postawione zadanie mają spełnić liczne ćwiczenia i zadania zamieszczone na końcu ustępów.

Rozwiązywanie jak największej ilości zadań na tablicy w klasie, w zeszycie podczas lekcji i w domu na fortepianie oraz możliwie wielka ilość ćwiczeń rozwiązywanych w pamięci winny ułatwić uczniowi osiągnięcie wymaganego zasobu techniki w posługiwaniu się gamami, interwałami, grupowaniem różnych rytmów itd. Uczeń ma nie tylko „rozumieć” przedmiot, lecz przede wszystkim posiadać technikę w posługiwaniu się przyswojonymi wiadomościami.

Większość zadań jest tak pomyślana, by uczeń, przerabiając je, mógł opanować: 1. kaligrafię i ortografię notacji muzycznej, 2. oznaczenia dynamiczne, agogiczne i znaki artykulacyjne, 3. sposoby grupowania wartości rytmicznych, 4. gamy i interwały oraz 5. różne skróty pisowni muzycznej (wliczając w nie ozdobniki).

Zadania zamieszczone w niniejszym podręczniku dopuszczają w przybliżeniu następujący roczny rozkład materiału:

1. Dźwięk i jego cechy (rozdział I)	lekcje — 4
2. Podstawowe elementy notacji muzycznej (rozdział II)	—3
3. System temperowany, skala, gama, tonacja, interwały w C major (rozdz. VII)	„ — 1
4. Diatonika, chromatyka, enharmonia (rozdział VIII)	„ — 3
5. Gama C major i c minor w odmianach (rozdział IX)	„ — 4
6. Dynamika (rozdział VI), artykulacja i frazowanie (rozdział XII)	„ — 1
7. Rytm muzyczny (rozdział III)	„ —2
8. Metrum muzyczne, grupowanie wartości rytmicznych w taktach prostych (rozdział IV, ustęp 12—14)	„ — 6
9. Gamy krzyżkowe (rozdział X)	„ — 7
10. Takty złożone regularne, grupowanie wartości rytmicznych w taktach złożonych; przekształcanie taktów (rozdział IV, ustęp 15—17)	„ —5
11. Gamy bemolowe, pokrewieństwo tonacji, transpozycja (rozdział X)	„ —7
12. Inne zjawiska rytmiczno-metryczne (rozdział V), agogika (rozdział VI)	„ — 6
13. Ozdobniki i inne skróty pisowni (rozdział XII)	„ — 3
14. Inne skale poza systemem dur i moll (rozdział XI)	„ — 4
15. Ogólne wiadomości o elementach dzieła muzycznego, podział muzyki (rozdział XIII).	„ —2

Rorząc pod uwagę, że zasady muzyki mają być w pierwszym rzędzie przygotowaniem do nauki harmonii, wprowadziłem znakowanie rozmiaru interwałów za pomocą cyfr arabskich; ze sposobem tym — choć użytym nie w identycznym znaczeniu — spotka się uczeń w *Harmonii* K. Sikorskiego. Przyjąłem również zasadę równoczesnego opracowywania gamy majorowej z jednoimienną minorową, stosowaną już przez wielu wykładowców u nas i za granicą w nauce kształcenia słuchu i harmonii.

W dziale rytmiki przyjąłem — ze względu na zapis nutowy — jedynie tradycyjny podział taktów na proste i złożone, zaliczając do tych ostatnich wszystkie takty ósemkowe i szesnastkowe, sześćcio-, dziewięćcio- i dwunastczęściowe, które w dzisiejszej praktyce muzycznej spotyka się prawie wyłącznie jako takty proste (dotyczy to również większości taktów czteroczęściowych). Opuściłem natomiast cały szereg rozróżnień synkopy, przedtaktu od odbitki itp., jako nieistotne i moim zdaniem zbędne.

Wiele natomiast miejsca poświęciłem ortografii muzycznej, umieszczając różne uwagi i wskazania w całym podręczniku. Nie rozszerzałem w stosunku do innych podręczników zakresu materiału, a raczej w wielu wypadkach zawężyłem go do wiadomości najbardziej koniecznych (np. opuszczono wiadomości dotyczące historii notacji muzycznej itp.).

Terminologię muzyczną — jakkolwiek posiadającą liczne braki — przyjąłem z małymi zmianami za M. Biernackim, czasem za Z. Lissą i W. Rudzińskim, dopełniając ją kilku własnymi pomysłami.

Pisząc niniejszą pracę korzystałem ze znakomitego, choć już przestarzałego pod wielu względami podręcznika M. Biernackiego pt. *Zasady muzyki*, 1929, oraz z następujących podręczników: Lissa Z.: *Zarys nauki o muzyce*. PWM 1952; Rudziński W.: *Muzyka dla wszystkich*. PWM 1948; Sikorski K.: *Harmonia*, cz. I, II i III. PWM 1949; *Kontrapunkt*, cz. I i II. PWM 1953—57; Wiechowicz S.: *Ćwiczenia w starych kluczach*, cz. I. PWM 1948; Habela J.: *Słowniczek muzyczny*. PWM 1956.

Z wielu dostępnych mi prac polskich nie korzystałem z tego względu, że w stosunku do wyżej wymienionych autorów nie wnoszą one nic istotnie nowego. Natomiast z mało dostępnej literatury zagranicznej wykorzystałem następujące pozycje: Chwostienko W.: *Sbornik zadacz i upražnienij po elementarnoj teorii muzyki*. Muzgiz 1951; Johnner P. Dominicus: *Grosse Chorschule*, 1937; Mocquereau D. André: *Le nombre musical grégorien*, cz. I - 1908, cz. II - 1927; Nürnberg M.: *Notnaja grafika*. Muzgiz 1953; Sposobin J. W.: *Elementarnaja teorija muzyki*. Moskwa 1954.

1. *Powstawanie dźwięku*

Gdy zaśpiewamy, uderzymy w klawisz fortepianu, dmuchniemy w piszczałkę, pociągniemy smyczkiem po strunie skrzypiec itp., usłyszymy dźwięk. Muzyka składa się właśnie z dźwięków. Lecz odpowiedź na pytanie, co to jest dźwięk i jak on powstaje — nie jest łatwa.

Jak powstaje dźwięk? Do powstania dźwięku potrzebne jest źródło dźwięku. Źródłem dźwięku może być ciało sprężyste, to znaczy takie, które może podlegać drganiom. Tego rodzaju ciałem jest pręt metalowy, płytka metalowa lub drewniana, napięta struna metalowa, z jelit zwierzęcych, z jedwabiu, włosia, nylonu, przędzy, trawy, słup powietrza zawarty w rurze itp.

Dźwięk na instrumentach strunowych może powstać przez uderzenie struny młoteczką, wprowadzonym w ruch przez grającego (fortepian), przez szarpnięcie struny palcem (harfa) lub przez specjalny mechanizm (klawesyn) albo też przez pocieranie struny smyczkiem (instrumenty smyczkowe).

Na instrumentach perkusyjnych dźwięk powstaje przez uderzenie, np. przez uderzenie pałką płytki drewnianej (ksylofon) itp.

Przez zadęcie w drewnianą lub metalową rurę powstaje dźwięk w instrumentach dętych (trąbka, flet).

Dokładniej sprawą wydobywania dźwięku na poszczególnych instrumentach muzycznych zajmuje się instrumentoznawstwo, czyli nauka o instrumentach muzycznych.

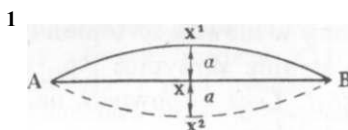
Żebyśmy jednak mogli usłyszeć dźwięk, potrzebne są pewne warunki. Pierwszy warunek to istnienie przewodnika dźwięku. Przewodnikami dźwięku mogą być ciała lotne (gazy), płynne (ciecze) lub stałe (metale, drzewo, szkło itp.)¹, które na zasadzie ruchu falowego przenoszą dźwięk od jego źródła do ucha słuchającego. Jeśli nie ma przewodnika dźwięku, dźwięku nie usłyszymy. Łatwo się o tym przekonać wkładając nastawiony na dzwonienie budzik pod szklany klosz, z którego wypompujemy powietrze. Z chwilą gdy dzwonek będzie dzwonił, zobaczymy uderzenia młoteczka w dzwonek, lecz dźwięku nie

¹ Z ciał stałych najlepiej przewodzą dźwięk te ciała, które są zarazem twarde, sprężyste, np. metale; tłumią głos ciała miękkie, sypkie, plastyczne, np. tkaniny, wata, piasek, guma.

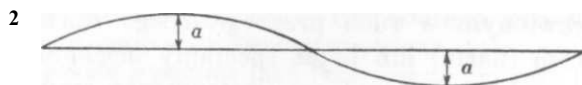
usłyszymy. Gdy przy tym samym doświadczeniu pozostawimy powietrze pod kloszem, dźwięk dzwonka usłyszymy bez trudności.

Ciało wprowadzone w ruch drga w następujący sposób: stan spoczynku drgającego ciała, którym może być np. struna monochordu, fortepianu, oznaczmy linią prostą A — B (rys. 1). A i B będą to punkty zaczepienia struny.

Gdy ciało wprowadzimy w ruch drgający, nastąpi jego wychylenie; np. punkt x wychyli się w kierunku x^1 , po czym nastąpi jego powrót do stanu równowagi, a następnie wychyli się w kierunku x^2 i znowu powróci do stanu pierwotnego, po czym wychylenia powtarzają się od początku. W ten sposób każdy punkt drgającego ciała wychyla się w jednakowych odstępach czasu kolejno w przeciwnych kierunkach



Jeżeli ruch drgający jednego z punktów ciała, np. punkt x (rys. 1), przedstawimy w postaci wykresu w ten sposób, że na prostej poziomej oznaczmy czas potrzebny do wychylenia się punktu w obie strony i do powrotu do punktu wyjściowego, otrzymamy linię krzywą, tzw. sinusoidę. Każdy punkt tej sinusoidy określa chwilowe położenie drgającego punktu.



Największe wychylenie drgającego punktu, oznaczone na rys. 1 i 2 jako a , nazywamy amplitudą drgania; wychylenie ciała w jednym kierunku jest połową pełnego drgania, dopiero zaś wychylenia w obu kierunkach tworzy jedno pełne drganie. Czas potrzebny do wykonania przez drgający punkt pełnego drgania nazywamy okresem.

Drgania ciała przedstawione na rys. 1 udzielają się powietrzu i wytwarzają w nim fale, polegające na rytmicznym zagęszczaniu i rozrzedzaniu cząstek powietrza. Fale te dochodzą do błony bębenkowej ucha, która pobudzona do takich samych drgań, jakie miało źródło dźwięku, przekazuje je za pomocą systemu kosteczek i innych urządzeń aparatu słuchowego ucha do ośrodka słuchowego w mózgu.

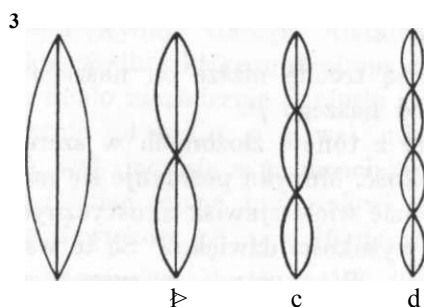
Szybkość rozchodzenia się dźwięku w powietrzu w temperaturze 0°C wynosi około 330 metrów na sekundę. W sali koncertowej, gdzie temperatura jest wyższa (18°C), szybkość ta wzrasta do ok. 340 m/sek.

Fale głosowe w spokojnym powietrzu i w wolnej przestrzeni rozchodzą się jednakowo we wszystkich kierunkach jednostajnie: tworzą więc warstwy kuliste.

2. Szereg alikwotów dźwięku

Na rys. 2 zapoznaliśmy się z najprostszym przykładem drgań, które w praktyce występują bardzo rzadko. Drgania takie charakteryzuje najprostsze zjawisko dźwiękowe, zwane tonem; możemy go usłyszeć jedynie w wyjątkowych wypadkach: przez sztuczne wyprodukowanie z generatora elektrycznego. W praktyce prawie czystym tonem jest również dźwięk widełek strojowych w końcowym okresie wybrzmiewania. Najczęściej mamy do czynienia w przyrodzie z drganiami złożonymi, które powstają, gdy ciało wykonuje równocześnie kilka ruchów drgających. Bardzo typowym przykładem jest rozpatrzenie drgania struny.

Struna jest przymocowana w dwóch punktach; najprostszym sposobem drgania jest dla niej drganie pełną długością (rys. 3a).



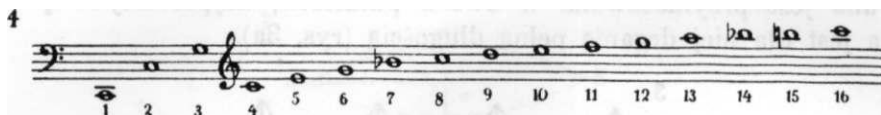
Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by struna wytrącona z równowagi nie drgała jednocześnie i w inny sposób. Mianowicie może ona drgać dzieląc się na dwie części (rys. 3b), trzy części (rys. 3c), cztery części (rys. 3d) itd. (przykł. 3a, 3b, 3c, 3d). Każde z tych drgań wykonywane jest przez strunę jednocześnie i niezależnie, ale każde posiada inną częstotliwość. Ponieważ częstotliwość drgań struny jest odwrotnie proporcjonalna do długości fali, jaka się na niej tworzy, łatwo się przekonać, że opisane drgania będą wykonywane z częstotliwościami coraz to większymi, w stosunku 1:2:3:4 itd. Taki szereg częstotliwości nosi nazwę szeregu harmonicznego. Na przykład jeśli jest to struna wydająca dźwięk a' , to jej najniższa częstotliwość drgań (odpowiadająca rys. 3a) wynosi 440 drgań na sekundę. Następna z kolei częstotliwość będzie wynosić $440 \cdot 2 = 880$, trzecia — $440 \cdot 3 = 1320$, czwarta — $440 \cdot 4 = 1760$ itd.

Te drgania składowe określają częstotliwości tonów, z których składa się dźwięk struny.

Tony składowe o częstotliwościach tak uporządkowanych noszą nazwę alikwotów, z wyjątkiem pierwszego, który zwany jest tonem podstawowym, a jego częstotliwość określa wysokość dźwięku. Między kolejnymi alikwotami istnieją różne interwały, wynikające ze stosunku częstotliwości ich drgań, jak oktawa 2:1, kwinta 3:2, kwarta 4:3 itd.

Ten fakt możemy stwierdzić za pomocą prostego doświadczenia. W doświadczeniu tym użyjemy strun fortepianowych do wykrycia, jakie tony składowe zawarte są w niskim dźwięku fortepianu. Uderzamy np. dźwięk *C*, podnosząc uprzednio tłumik przez bezgłośnie naciśnięcie klawisza dźwięku *c*. Okazuje się, że po zamknięciu dźwięku *C* struna *G* dźwięczy; została ona pobudzona do drgań na zasadzie rezonansu. Mogło to nastąpić jedynie, gdy w dźwięku *C* zawarty był ton *c*. Podobne doświadczenie z naciśnięciem *d* nie da wyniku, gdyż w dźwięku *C* nie ma takiego tonu składowego. W ten sposób przeprowadzamy doświadczenie, dalej wykrywając w dźwięku *C* tony o częstotliwościach odpowiadających *g*, *c'*, *e'*, *g'*, *b'*, *c'*

W przykładzie 4 mamy szereg alikwotów dźwięku *C*.



Alikwoty 7, 13 i 14 są trochę niższe od naszego *b'*, *a'* i *b'*, alikwot 11 zaś jest trochę wyższy od naszego *f*.

Dźwięk składający się z tonów złożonych w szereg harmoniczny posiada łatwą do określenia wysokość. Muzyka posługuje się na ogół takimi dźwiękami. Istnieje jednak w przyrodzie wiele zjawisk akustycznych, przy których trudno nam mówić o określonej wysokości dźwięku.¹ Są to wszelkiego rodzaju szumy, stuki, trzaski, zgrzyty itp. W akustyce muzycznej przyjęto zjawiska takie określać nazwą szmerów. Szmerzy również składają się z tonów prostych, które jednak nie są uporządkowane w szereg harmoniczny.

3. Cechy dźwięku

a) W y s o k o ś ć dźwięku. Ciała drgające wykonują więcej lub mniej drgań na sekundę, zależnie od rodzaju materiału i od wymiarów fizycznych. Struna lub płytka krótka i cienka (struny w skrzypcach, górne struny fortepianu, dzwonki itp.) wykonuje tysiące drgań na sekundę i wydaje dźwięk wysoki; natomiast struna lub płyta gruba i długa (struny kontrabas, basowe struny fortepianu itp.) wykazuje kilkadziesiąt drgań na sekundę, wydając dźwięk niski. A więc wysokość dźwięku zależna jest od ilości drgań na sekundę: im większa częstotliwość drgań, tym wyższy dźwięk, i przeciwnie — im mniejsza częstotliwość drgań, tym dźwięk jest niższy. Dla przykładu podajemy ilość drgań na sekundę wszystkich dźwięków *a* na fortepianie, strojonych według obowiązującego obecnie stroju ($a^1 = 440$ drgań na sekundę):

<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a?</i>	<i>a'</i>	<i>a*</i>
$2^{\wedge}5$	55	110	220	440	880	1760	3520

¹ Fizycy na ogół nazwą „dźwięk” określają wszelkie zjawiska akustyczne, włączając w to i szmerzy.

Na przykładzie powyższym widzimy, iż sąsiadujące ze sobą dźwięki posiadają częstotliwość pozostającą w stosunku 1:2. Taki stosunek częstotliwości drgań odpowiada różnicy wysokości, którą nazywamy oktawą. Różnicę wysokości dwóch dźwięków określamy ogólnie nazwą interwału. Określony interwał odpowiada zawsze określonemu stosunkowi częstotliwości, np.

2:1 oktawa
3:2 kwinta itd.

Do niedawna obowiązywał tzw. strój paryski, w którym dźwięk a' posiadał nieco niższą częstotliwość drgań, a mianowicie $a' = 435$ drgań na sekundę. Na mocy międzynarodowego porozumienia w roku 1939 przyjęto powszechnie jako ogólnie obowiązujący strój $a' = 440$ drgań na sekundę.

Kamertonem, czyli widełkami strojowymi¹, nazywamy stalowy pręt dwuramienny (rys. 5), osadzony na trzonku.

Po uderzeniu kamerton wydaje dźwięk. Ustalenie wysokości 5 kamertonu, a więc dźwięku, według którego strojono dawniej instrumenty do gry zespołowej, miało niezmiernie doniosłe znaczenie, gdyż przedtem dźwięk a' zależnie od kraju, a nawet miasta, posiadał różną częstotliwość drgań, wahającą się w granicach 390 do 490 drgań na sekundę, co tworzyło różnicę równą interwałowi tercji wielkiej.

W muzyce używa się dźwięków od $C = 16$ drgań na sekundę (osiągalne tylko w wielkich organach) do $c^5 = 4186$ drgań na sekundę, chociaż ucho ludzkie zdolne jest odróżniać dźwięki o częstotliwości ok. 20 000 drgań na sekundę.

b) Głośność dźwięku zależy od amplitudy drgania. Na głośność dźwięku wpływa również w znacznym stopniu wielkość powierzchni drgającego ciała, np. drgania struny skrzypiec słyszalne byłyby o wiele słabiej, gdyby do jej drgań nie dołączały się drgania pudła rezonansowego.

c) Czas trwania dźwięku zależy od czasu, w jakim drga ciało; z chwilą gdy ciało przestaje drgać, gdy drgania zanikają, zanika również i dźwięk. Czas trwania dźwięku przedłuża się pozornie, gdy dźwięk zostanie zagrany w dużym pomieszczeniu o ścianach odbijających falę dźwiękową, np. w kościele. Fala dźwiękowa odbija się wówczas wielokrotnie od ścian, tworząc zjawisko tzw. pogłosu.

d) Porównując dwa dźwięki wydobyte z różnych instrumentów, np. ze skrzypiec i klarnetu, stwierdzamy, że nawet jeśli mają tę samą wysokość i głośność, różnią się między sobą wyraźnie. Cecha, która je różni, to właśnie barwa dźwięku. Barwa dźwięku zależy od ilości i natężenia zawartych w niej tonów składowych.



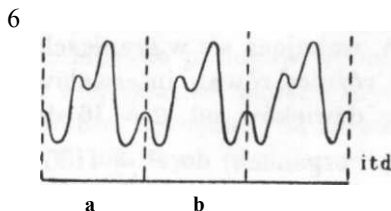
¹ Ogólnie przyjęła się nielogiczna nazwa „stroikowe”, jako wynik błędnego tłumaczenia terminu niemieckiego *Kammerton*.

Poznaliśmy więc następujące cechy dźwięku: a) wysokość, b) głośność, c) czas trwania, d) barwę.

Naukę zajmującą się fizycznymi prawami dźwięku nazywamy akustyką.

Z a d a n i a :

1. Co to jest ton?
2. Objaśnić sposób drgania struny.
3. Objaśnić praktyczny sposób wykrywania szeregu alikwotów w dźwięku fortepianu.
4. Co nazywamy szmerem.
5. Wymienić cechy dźwięku i wytłumaczyć, od czego zależą.
6. Postarać się znaleźć związek między cechami dźwięku a budową znanych instrumentów muzycznych (piccolo, flet, obój, klarnet, fagot, trąbka, róg, puzon, tuba, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, bębenek, bęben, kotły).
7. Wymienić z pamięci szereg tonów harmoniczných (od 1 do 16) od dźwięku C. Zagrać je z pamięci na fortepianie.
8. Objaśnić rys. 6, przedstawiający drgania złożone.

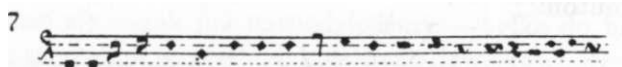


4. Oktawa, nazwy dźwięków, pięciolinia, klamry

Podobnie jak myśli nasze przekazujemy za pomocą słów, układających się z kolei w zdania, a te następnie w większe całości, tak myśli muzyczne wyrażamy za pomocą dźwięków, które łączą się w pewne grupy, w coraz to większe elementy, tworząc w końcu całe utwory muzyczne.

Podczas gdy wynalezienie alfabetu i znaków pisarskich służących do utrwalania myśli sięga bardzo odległych czasów, to wynalezienie zapisu dźwiękowego datuje się znacznie później.

W starożytnej Grecji notowano wysokość dźwięku za pomocą odpowiednio ułożonych liter alfabetu. We wczesnym średniowieczu umieszczano nad tekstem bez linii znaki zwane neumami, stąd pismo to nazywamy pismem neumatycznym. Neumy nie określały początkowo dokładnie ani wysokości dźwięku, ani wartości rytmicznej. Z czasem (VII—IX w.) wprowadzono jedną linię (żółtego koloru), określającą zapisywany na niej dźwięk *c'*, a potem drugą (czerwoną), określającą dźwięk *f* (małe), aż wreszcie ustaliły się cztery linie (XI w.), na których pisano neumy. Czterech linii z udoskonalonym pismem neumatycznym używa się jeszcze dziś w śpiewie liturgicznym (gregoriańskim) kościoła katolickiego:



Stąd już prosta, choć długa jeszcze droga do naszego pisma nutowego. Dzisiejsza jego forma ustaliła się po długiej ewolucji dopiero w XVIII wieku. Pismo to doskonalili się nadal w związku z wzrastającymi stale możliwościami technicznymi instrumentów muzycznych i nowymi środkami wyrazu artystycznego. Dzieje notacji muzycznej poznamy dokładniej na lekcjach historii muzyki.

Zbiór dźwięków, jakimi posługujemy się w praktyce muzycznej, nazywamy materiałem dźwiękowym.

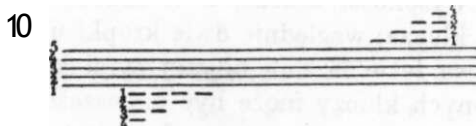
Jeżeli przyjrzymy się klawiaturze fortepianu (która obejmuje znaczną część tego materiału dźwiękowego), to zobaczymy, że składa się ona z pewnych stale powtarzających się ugrupowań klawiszy. Takim ugrupowaniem jest sie-

Sylabę *si*, odpowiadającą dźwiękowi *h*, której utwór powyższy nie zawiera, wzięto w XVI wieku (Anzelm z Flandrii) z pierwszych liter wyrazów *Sancle Joannes*, będących zakończeniem strofki hymnu. W wieku XVII teoretyk wioski G. B. Doni zmienił niewygodne do śpiewania *ul* na *do*.

Oprócz powyższych sposobów—literowego i sylabowego—zapisu dźwięków istnieje zapis nutowy. Jest to najwyraźniejszy i najdokładniejszy sposób notacji muzycznej.

Nuta jest to umowny znak graficzny wyrażający wysokość dźwięku oraz jego wartość czasową (o wartościach czasowych nut będzie dokładnie mowa w rozdz. III pt. *Rytm muzyczny*).

Zapisu nutowego dokonujemy na tzw. systemie pięcioliniowym, zwanym krótko pięciolinia. Linie liczymy od dołu ku górze. Nuty piszemy na liniach, między liniami, nad liniami oraz pod liniami. W razie potrzeby dopisuje się linie dodane górne lub dolne. Linie dodane górne liczymy od dołu ku górze, linie dodane dolne—w kierunku odwrotnym:



O położeniu nuty mówimy: nuta na pierwszej linii, na drugiej linii, nuta nad pierwszą linią, nuta nad piątą linią, nuta na pierwszej dodanej górnej, nuta na drugiej dodanej dolnej, nuta nad pierwszą, nad drugą dodaną górną, nuta pod pierwszą, pod drugą dodaną dolną itd.

Dla instrumentów takich, jak skrzypce, klarnet, trąbka itd., zapisu dokonujemy na jednej pięciolinii. W miarę potrzeby, gdy do zapisu potrzeba więcej niż jednej pięciolinii (np. dla fortepianu—2, harfy—2, organów—3, chóru — 2, 3 lub 4, kwartetu smyczkowego — 4, dla orkiestry — zależnie od ilości instrumentów — kilkanaście i więcej) łączy się pięciolinie wspólną klamrą (akoladą), która może mieć różne kształty (patrz przykł. 21, 22, 36, 147 itd.).

Wymieniony poprzednio szereg dźwięków, oznaczony literami alfabetu czy też sylabami, odnosi się — jak już powiedzieliśmy — tylko do białych klawiszy (a więc nie jest on szeregiem wszystkich kolejnych dźwięków). Szereg ten nazywa się szeregiem podstawowym, czyli diatonicznym.

Jeżeli przyjrzymy się tabeli w przykładzie 8, to przekonamy się, że nuty umieszczone w kolejnych miejscach pięciolinii (na liniach i między liniami) reprezentują szereg diatoniczny.

Dla zanotowania dźwięków znajdujących się pomiędzy dźwiękami szeregu diatonicznego (na klawiaturze są to czarne klawisze) stosuje się dodatkowe znaki, o których będzie mowa w dalszych rozdziałach.

5. Klucze

Nula napisana na pięciolinii nie określa wysokości dźwięku, dopóki na jej początku nie zostanie umieszczony klucz. Klucz jest to znak, który wyznacza na pięciolinii położenie dźwięku, zwanego dźwiękiem kluczowym, a w stosunku do niego wszystkie pozostałe dźwięki.

W dzisiejszej praktyce muzycznej są w użyciu trzy klucze:

klucz G (wskazujący dźwięk *g* oktawy razkreślnej)

u G („ „ c „ „)

„ F („ „ / „ „ małej).

Powstały one z przestylizowanych liter G, C i F.

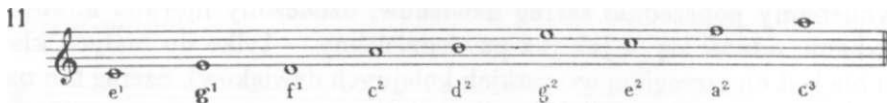
Każdy klucz posiada w swym kształcie pewien charakterystyczny element, wskazujący położenie dźwięku kluczowego na jednej z pięciolinii. I tak w kluczu G jest to środek jego zaokrąglenia w kształcie ślimaka, w kluczu C — punkt przegięcia w połowie wysokości klucza, a w kluczu F — punkt, od którego rozpoczynamy pisanie klucza, względnie dwie kropki umieszczone obok klucza. Wówczas nuta kluczowa leży na linii objętej tymi kropkami.

Każdy z wymienionych kluczy może być umieszczony na różnej wysokości pięciolinii, wyznaczając tym samym różne położenie tej samej nuty kluczowej.

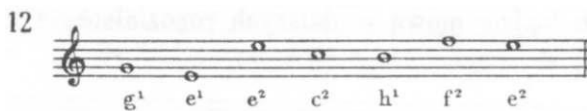
Większość kluczy powstała na gruncie dawnej praktyki wokalne i stąd też pochodzą ich nazwy, np. klucz dyszkantowy, sopranowy, tenorowy itp.

Notowanie głosów we właściwych kluczach było bardzo wygodne, gdyż cała skala danego głosu mieściła się w granicach pięciolinii, uzupełnionej minimalną ilością linii dodanych. Z drugiej jednak strony użycie zbyt dużej ilości kluczy komplikuje zapis nutowy i jego przejrzystość. Dlatego dzisiejsza praktyka muzyczna zredukowała znacznie ilość będących w użyciu kluczy.

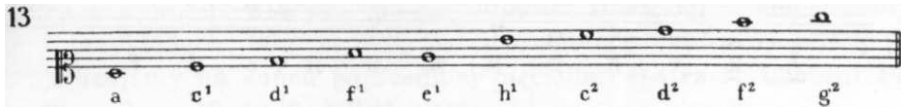
Klucz G umieszczony na pierwszej linii nazywa się kluczem dyszkantowym (dyszkantem nazywamy sopranowy głos chłopięcy) lub starofrancuskim. Dziś się go nie używa.



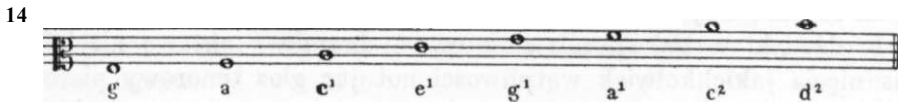
Klucz G umieszczony na drugiej linii nazywa się kluczem skrzypcowym lub wiolinowym (włos. *violino* = skrzypce), ponieważ w kluczu tym dawniej notowano zapis tylko dla skrzypiec. Jest to jedyny dzisiaj w użyciu klucz z tej grupy:



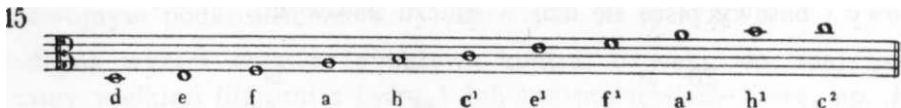
Klucz C umieszczony na pierwszej linii nazywa się kluczem sopranowym (sopran — wysoki głos żeński):



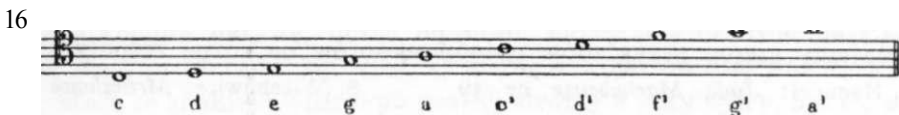
Na drugiej linii piszemy klucz C mezzosopranowy (mezzosopran — głos żeński niższy od sopranu):



Na trzeciej —klucz altowy (alt—niski głos żeński):

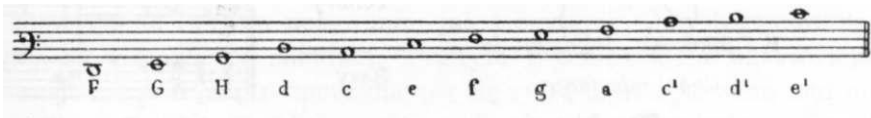


Na czwartej —klucz tenorowy (tenor—najwyższy głos męski):



Obecnie używa się klucza C altowego—dla altówki—oraz klucza C tenorowego dla wyższych pozycji puźonu, fagotu i wiolonczeli. Kluczy sopranowych i mezzosopranowych nie stosuje się już dziś w praktyce zapisu nutowego.

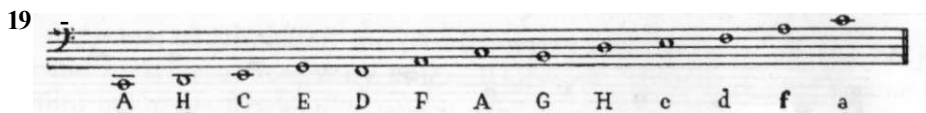
Klucz F umieszczony na trzeciej linii nazywa się kluczem barytonowym (baryton — głos męski, niższy od tenoru):



Klucz F umieszczony na czwartej linii to klucz basowy (bas — niski głos męski):



Na piątej zaś linii —klucz subbasowy (kontrabasowy):



Dziś używa się tylko klucza basowego, inne klucze F wyszły z użycia.

Do notowania głosów wokalnych używa się obecnie następujących kluczy: dla głosów żeńskich stosuje się wyłącznie klucz skrzypcowy; głos tenorowy notuje się za pomocą klucza basowego na jednym systemie pięcioliniowym z basem lub częściej w kluczu skrzypcowym o oktawę wyżej, pamiętając przy tym, że dźwięki w ten sposób zanotowane brzmią o oktawę niżej. Ostatnio dla usunięcia jakichkolwiek wątpliwości notując głos tenorowy piszemy przy kluczu skrzypcowym nad trzecią linią znak podobny do klucza C, który oznacza brzmienie dźwięków o oktawę niższe od zanotowanych (przykł. 20a). Niekiedy, ale rzadziej, znak ten pisze się na czwartej linii (przykł. 20b). Głos barytonowy i basowy pisze się dziś w kluczu basowym.

20 a) b)

pisownia: b)

brzmienie: b)

Podajemy szereg przykładów notacji utworów na różne zespoły choralne:

G. F. Haendel: *Juda Machabeusz* nr 49

S. Wiechowicz: *Mruczkowi bajki*

Chór mieszany

Chór mieszany

21

a)

Soprany
Alty
Tenory
Basy

K. Sikorski: *Pójdiesz ty*
Chór mieszany

c)

Soprany
Alty
Tenory
Basy

W

Soprany
Alty
Tenory
Basy

J. Brahms: *Rapsodia op. 53*
Chór męski

d)

Tenory
Basy

W razie potrzeby można dokonać w trakcie zapisu nutowego zmiany klucza. Nowy klucz umieszczamy bezpośrednio przed nutą, grupą nut czy dłuższym tekstem nutowym, do których ma się odnosić. Ilustrację takiej zmiany widzimy w przykładach: 86a, b, 87b, 281 itp. Zmianę klucza na nowej pięciolinii sygnalizujemy na końcu poprzedniej pięciolinii (patrz F. Chopin: *Polonez cis* op. 26 nr 1, t. 12; wyd. PWM 1949).

6. Nazwy o k l a w i p r z e n o ś n i k o k t a w o w y

W poprzednim ustępie mówiliśmy o tym, że oktawa jest podstawową jednostką materiału dźwiękowego. Cały więc materiał dźwiękowy możemy podzielić na szereg oktaw.

Najniższa oktawa, z której klawiatura fortepianu obejmuje jedynie trzy dźwięki¹, nazywa się oktawą subkontra. Dźwięki oktawy subkontra oznaczamy wielkimi literami z cyfrą 2 (u dołu po prawej stronie litery), np. *A*₂, *B*₂, *H*₂ lub podwójnym podkreśleniem litery, np. *A*, *B*, *H* (przykł. 8).

Następna wyższa oktawa to oktawa kontra; dźwięki do niej należące oznaczamy wielkimi literami z cyfrą 1 lub raz podkreśloną literą, np. *E*₁, *G*₁ lub *E*, *G*.

Dźwięki następnej wyższej oktawy, tzw. wielkiej, oznaczamy wielkimi literami, np. *E*, *A*.

Czwartą kolejną oktavę, licząc od dołu, nazywamy oktavą małą i oznaczamy ją małymi literami, np. *c*, *d*, *e*; nieraz dźwięki do niej należące znaczą się małą literą ze znakiem 0 (zero po prawej stronie u góry cyfry, np. *c*⁰, *d*⁰, *f*⁰); stąd też spotykana czasem nazwa: oktawa zerowa.

Następne oktawy nazywają się: razkreślna (*c*¹, *d*¹ itd.), dwukreślna (*c*², *d*² itd.), trzykreślna (*c*³, *d*³ itd.), czterokreślna (*c*⁴, *d*⁴ itd.), pięciokreślna (*c*⁵)², a dźwięki ich oznacza się małą literą z cyfrą określającą oktavę, umieszczoną obok litery po jej prawej stronie u góry³.

Przy zapisywaniu dźwięków bardzo wysokich lub bardzo niskich zachodzi konieczność użycia dużej ilości linii dodanych (dolnych lub górnych), co jest bardzo niewygodne tak dla notowania, jak i czytania. Aby tego uniknąć, posługujemy się umownym znakiem, zwanym przenośnikiem oktavowym, tj. przerywaną linią poziomą, rozpoczynającą się cyfrą 8, umieszczoną nad nutami. Oznacza to, że nuty znajdujące się pod nią należy wykonywać o oktavę wyżej:

¹ Dźwięki niższe, do *C*₂, można uzyskać jedynie w organach.

² Najwyższym dźwiękiem fortepianu jest *c*⁵. Często jednak klawiatura fortepianu, zwłaszcza w instrumentach starszej konstrukcji, kończy się na dźwięku *a*⁵. Dźwięki wyższe od *c*⁵ spotykamy jedynie w organach.

³ Nazwy oktaw raz-, dwukreślna itd. wzięły swą nazwę od dawniejszego sposobu oznaczania tych oktaw, np. *c*¹, *c*², *c*³ itd.

S. Moniuszko: *Halka*

Dla dźwięków niskich pisze się nuty o oktawę wyżej, z zastosowaniem takiego samego znaku pod nutami; nuty te należy wykonać o oktawę niżej:

S. Moniuszko: *Straszny dwór*

23 (Andante)

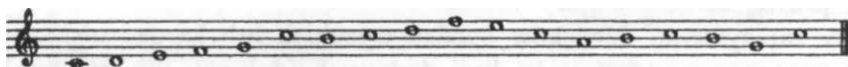


Przenośnik oktaowy działa dla danej pięciolinii na całej długości linii przerywanej i jest przeważnie zakończony krótką prostopadłą linią przerywaną. Należy zwrócić uwagę, że linia przerywana przenośnika oktaowego podwyższającego zaczyna się od górnej części ósemki, zaś obniżającego—od dolnej.

Zadania :

1. Przeczytać poniższą melodię nazwami literowymi i sylabowymi, podając przy tym nazwy oktaw:

24



2. Przepisać przykład 24, podpisując pod nutami nazwy literowe z określeniem oktawy:
 - a) w kluczu skrzypcowym o oktawę wyżej,
 - b) w kluczu basowym o oktawę niżej (zaczynając od c),
 - c) w kluczu basowym o dwie oktawy niżej (zaczynając od C).
3. Zagrać wykonane zadania na fortepianie z zachowaniem dokładnych wysokości (właściwych oktaw).
4. Wyszukać w swoim repertuarze i przepisać fragment utworu z przenośnikiem oktaowym.

7. Definicja rytmu muzycznego

Rytm (gr. *rhythmos* — miarowy przebieg) jest czynnikiem regulującym następstwo dźwięków w utworze muzycznym w czasie i organizującym je w pewne określone ugrupowania.

Melodia, której wartości czasowe dźwięków nie są zróżnicowane, jest tworem jak gdyby martwym, nie posiadającym jeszcze cech utworu muzycznego. Dopiero zróżnicowanie rytmiczne nadaje jej tętno życia i określony charakter muzyczny.

8. Wartości rytmiczne nut i p a u z

Różnice w wartościach czasowych nut wynikają z ich różnych kształtów. Ilustruje to poniższy przykład, obejmujący wartości nut używane w dzisiejszej muzyce europejskiej:

25 cała nuta

półnuty

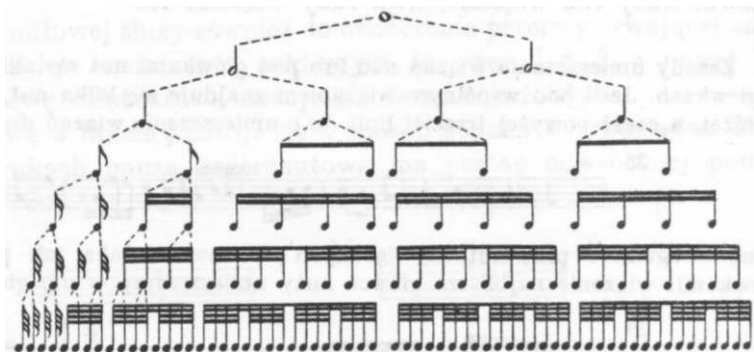
ćwierćnuty

ósemki

szesnastki

trzydziestodwójki

sześćdziesięcio-
czwórki



Wartości te są wynikiem podziału dwójkowego, który jest podstawą stosunków rytmicznych we współczesnej pisowni muzycznej. Zasada tego podziału polega na dzieleniu większej wartości czasowej na dwie mniejsze. A więc cała nuta dzieli się na dwie półnuty, półnuta — na dwie ćwierćnuty, ćwierćnuta — na dwie ósemki, ósemka — na dwie szesnastki itd.

Obok podziału dwójkowego istnieje również podział trójkowy, polegający na dzieleniu większej wartości czasowej na trzy mniejsze. Do zapisu dźwięków

trójdzielnych używamy tych samych znaków graficznych co w podziale dwójkowym, uzupełnionych jedynie dodatkowymi elementami. Będzie o tym mowa w następnym ustępie.

Podstawową a zarazem największą wartością czasową w dzisiejszej muzyce jest cała nuta¹. Składa się ona tylko z główki, natomiast wszystkie nuty o mniejszej wartości mają oprócz główki ogonek (laskę). Począwszy od ósemek do ogonka dodaje się chorągiewkę. Główki nuty całej i półnuty nie wypełnione w środku różnią się od siebie wielkością i kształtem. Główki nut pozostałych wartości, nieco mniejsze od poprzednich, są wypełnione, a ich wielkości równe. Ogonek skierowany w górę pisze się zawsze po prawej stronie, a ogonek skierowany w dół — po lewej stronie główki. Ogonyki przy nutach umieszczonych do trzeciej linii winny być skierowane w górę, a powyżej trzeciej linii — w dół. Chorągiewki pisze się zawsze z prawej strony ogonka. Długość ogonków — jeżeli pozwalają na to względy graficzne — obejmuje na pięciolinii rozpiętość oktawy. Dla nut napisanych na trzeciej dodanej dolnej linii i niżej przedłuża się ogonyki do drugiej linii, a dla nut położonych na trzeciej dodanej górnej i wyżej — do czwartej linii.

27



Analogicznie do wartości nut posiadających chorągiewki przedstawiają się wartości nut wiązanych. Tak więc ósemki posiadają jedno wiązanie, szesnastki — dwa, trzydziestodwójki — trzy itd. Stąd też wywodzi się używana niekiedy nazwa: nuty raz wiązane, dwa razy wiązane itd

Zasady umieszczania wiązań nad lub pod główkami nut są takie same jak przy chorągiewkach. Jeśli pod wspólnym wiązaniem znajduje się kilka nut, z których część leży poniżej, a część powyżej trzeciej linii, to o umieszczeniu wiązań decyduje większość nut.

28



Długość ogonków przy nutach wiązanych jest również taka jak przy nutach z chorągiewkami: wiązanie najbliższe główce nuty umieszczamy w odległości oktawy:

29

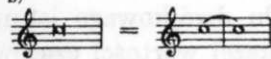


¹ Czasem spotyka się jeszcze (zwłaszcza w starszych drukach) wartość *b r e v i s*, równającą się wartości dwu całych nut. Była ona jedną z podstawowych wartości notacji średniowiecznej. Oto przykład *brevi*: a) w pisowni drukowanej, b) w pisowni odręcznej.

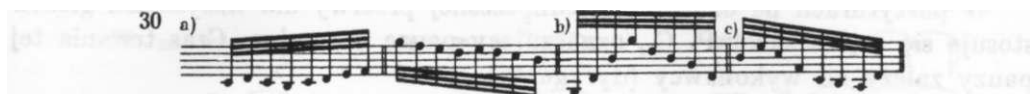
26 a)



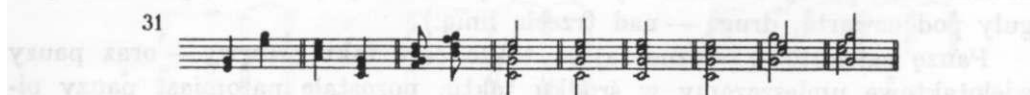
b)



Często jednak w praktyce spotyka się wiele odchyleń od powyższej reguły. Kierunek wiązań odpowiada na ogół kierunkowi melodii (przykł. 30a). Często w grupie nut posiadających ogonki w górę lub w dół wiązania umieszczamy poziomo (przykł. 30b) względnie w kierunku wyznaczonym większością nut (przykł. 30c).



Jeśli kilka nut (akord) posiada wspólny ogonek, to należy go dokładnie dociągnąć do wszystkich nut.



Wszystkim wartościom nut odpowiadają analogiczne wartości pauz.

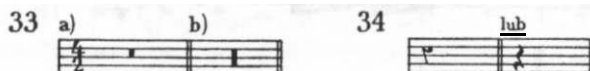
Pauzą nazywamy znak graficzny oznaczający czas trwania przerwy między dwoma dźwiękami (względnie akordami) w utworze muzycznym. W przykładzie 32 podane są wartości pauz z odpowiadającymi im wartościami nut. Odpowiednie nazwy tych pauz brzmią: pauza całonutowa, półnutowa, pauza ćwierćnutowa, pauza ósemkowa, szesnastkowa, trzydziestodwójkowa, sześćdziesięcioczwórkowa:



Znak pauzy całonutowej służy również do oznaczenia przerwy trwającej cały takt przy jakimkolwiek oznaczeniu taktowym (a więc 4, 1, 1, a nawet 1). Często jednak przerwę całotaktową notuje się w sposób ścisły.

Pauzę całotaktową w takcie * notuje się w sposób podany w przykładzie 33.¹

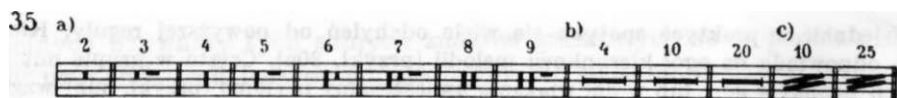
W starszych drukach pauza ćwierćnutowa ma postać odwróconej pauzy ósemkowej (przykł. 34).



Pauzy trwające kilka taktów zapisujemy tak jak w przykładzie 35. Nad oznaczeniem przerwy wpisuje się cyfrę arabską wyznaczającą ilość taktów² (przykł. 35a). Notację podaną w przykładzie 35a zastępuje się ostatnio notacją podaną w przykładzie 35b. Natomiast sposób pisania podany w przykładzie 35c używany jest raczej w pisowni odręcznej.

¹ Porównaj znaczenie tego znaku w przykładzie 35.

² W nowszych partyturach i wyciągach fortepianowych przerw wypełniających całkowitą ilość taktów nie zaznacza się, pozostawiając pustą pięciolinie.



W partyturach na oznaczenie jednoczesnej przerwy dla wszystkich głosów stosuje się często skrót P. G., oznaczający pauzę generalną. Czas trwania tej pauzy zależy od wykonawcy (dyrygenta).

Przyjrzyjmy się jeszcze raz przykładom notacji pauz, zwracając uwagę na dokładne ich umieszczenie na pięciolinii. Szczególnie zwróćmy uwagę na umieszczenie pauzy całonutowej i pauzy półnutowej. (Pierwszą pisze się z reguły pod czwartą, drugą — nad trzecią linią.)

Pauzę całonutową — oznaczającą także cały takt przerwy — oraz pauzy wielotaktowe umieszczamy w środku taktu, pozostałe natomiast pauzy piszemy w miejscu, w którym rozpoczyna się przerwa w przebiegu muzycznym:

36 (Allegro) L. v. Beethoven: *Kwartet op. 18 nr 3*

Skrzypce I
Skrzypce II
Altówka
Wiolonczela

W grupach nut wiązanych pauzy umieszczone pomiędzy nutami znajdują się mniej więcej na wysokości główek nut:

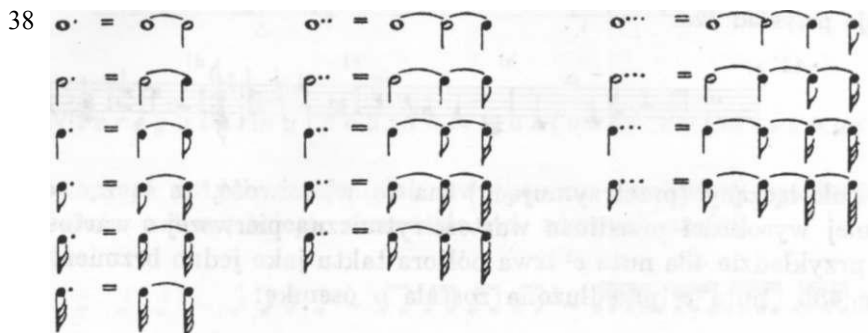


9. Przedłużanie wartości nut i p a u z

Dotychczas poznany sposób notowania wartości rytmicznych jest niewystarczający dla ujęcia wszystkich zjawisk związanych z rytmem. Na przykład celem wyrażenia wartości trójdzielných musimy wprowadzić do notacji dodatkowe elementy; są to: 1. kropka przedłużająca wartość nuty, 2. łuk, 3. fermata.

1. Kropka umieszczona z prawej strony nuty przedłuża jej wartość o połowę.

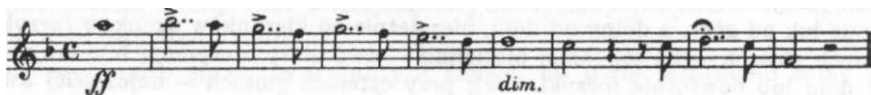
Często stosuje się również dwie lub nawet trzy kropki przy nucie.¹ Druga kropka przedłuża dodatkowo wartość nuty o czwartą część jej pierwotnej wartości, a trzecia kropka—o ósmą część:



Oto przykłady z literatury:

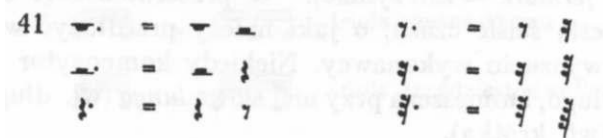
G. Verdi: *Traviata*

39 Allegro assai mosso



40 (Vivace)

F. Chopin: *Preludium G*



Analogicznie przedłuża się za pomocą kropek wartość pauz:

41 - - « -
 4 - i 7 f-

Należy zwracać uwagę na właściwe umieszczanie kropek. Gdy nuta leży między liniami, pod pierwszą lub nad piątą linią, nad dodanymi górnymi lub pod dodanymi dolnymi — kropkę piszemy obok nuty z prawej strony główki (przykl. 42a).

Gdy nuta leży na linii systemu pięcioliniowego lub na liniach dodanych — kropkę piszemy z prawej strony główki nuty i nieco wyżej, nigdy na linii (przykl. 42b).

Jeżeli na tej samej pięciolinii znajdują się dwa lub więcej głosów, wtedy z reguły dla nut leżących na liniach, a mających ogonki skierowane w górę, pisze się kropkę nad linią, a dla nut leżących na liniach, mających ogonki skierowane w dół — pod linią (przykl. 42c).

Umieszczenie kropek przy kilku nutach znajdujących się na jednej łasce (akord) wskazuje przykład 42d.



2. Łuk łączący (przetrzymujący) ma tę właściwość, że łącząc dwie nuty tej samej wysokości przedłuża wartość rytmiczną pierwszej o wartość drugiej.

W przykładzie 43a nuta c^2 trwa półtora taktu jako jedno brzmienie; w przykładzie 43b nuta c^2 przedłużona została o ósemkę:



Łuk łączący dwie nuty pisze się w zasadzie po przeciwnej stronie ogonków połączonych nut (przykl. 44a). Jeżeli notujemy na tej samej pięciolinii dwa głosy, to głos górny otrzymuje luk od góry, a dolny od dołu, niezależnie od kierunków ogonków (przykl. 44b); przy trzech głosach — na tej samej pięciolinii — dwa głosy otrzymują luki od góry, a jeden od dołu lub odwrotnie (przykl. 44c); przy czterech głosach — najczęściej dwa głosy górne otrzymują luki od góry, a dwa dolne od dołu.

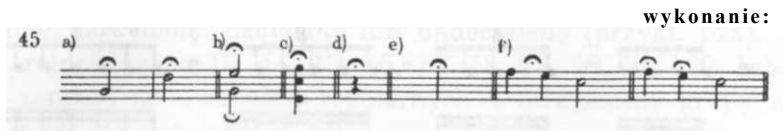


3. Innym sposobem przedłużania czasu trwania nuty (pauzy) jest użycie fermaty ^ (wł. *fermare* = zatrzymać). W przeciwieństwie do łuku i kropki fermata nie określa ściśle czasu, o jaki należy przedłużyć wartość nuty; pozostawia się to wyczuciu wykonawcy. Niekiedy kompozytor zaznacza, że fermata ma trwać długo, i umieszcza przy niej słowo *lunga* (wł. długa), lub krótko — *corta* lub *breve* (wł. krótka).

Fermatę pisze się dla pojedynczego głosu zawsze nad nutą (przykl. 45a). Przy dwu głosach — z oddzielnymi ogonkami dla każdego głosu — fermatę pisze się dla górnego głosu nad górną nutą, dla dolnego — pod dolną (przykl. 45b). Dla głosów mających wspólny ogonek pisze się jedną fermatę (przykl. 45c). Analogiczne znaczenie ma fermata umieszczona nad pauzą (przykl. 45d).

Nieraz fermata umieszczona jest nad kreską taktową; oznacza wówczas przerwę w przebiegu utworu w miejscu jej umieszczenia (pomiędzy taktami przedzielonymi kreską taktową). Czas trwania tej fermaty zależy również od woli i wyczucia wykonawcy (przykl.

45e). Natomiast fermata umieszczona pomiędzy dwiema nutami (co się rzadko stosuje) odnosi się zarówno do jednej, jak i do drugiej (przykl. 45f).



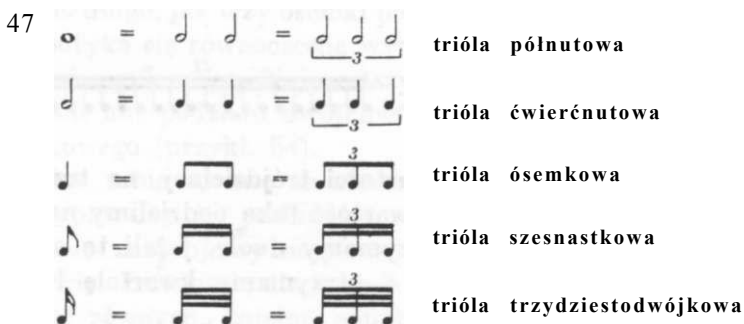
10. *Nieregularny podział wartości rytmicznych*

W omawianym dotychczas podziale dwójkowym dzieliliśmy wartości rytmiczne na dwie, cztery, osiem, szesnaście itd. równych części:



Podział taki nazywamy podziałem regularnym. Prócz podziału regularnego istnieje podział nieregularny, a grupy nut będące wynikiem takiego podziału nazywamy grupami niemiarywymi. Jeżeli np. nutę zamiast na dwie podzielimy na trzy równe części, to otrzymamy grupę trzech nut, zwaną triolą. Jest to najczęściej spotykany przykład nieregularnego podziału wartości dwudzielných.

Triolę wykonuje się w tym samym czasie, co dwie regularne nuty takiej samej wartości, a zaznacza się je ukośnię napisaną cyfrą 3, umieszczoną obok wiązania, lub w wypadku braku wiązania—klamrą obejmującą cyfrę 3, umieszczoną przy główkach nut:¹



Jeżeli całość zamiast na cztery podzielimy na pięć, sześć lub siedem równych wartości, wówczas otrzymamy kwintolę, sekstolę lub septolę (ćwierćnutowa, ósemkowa, szesnastkowa, trzydziestodwójkowa, sześćdziesięcioczwórkowa itd.):²

¹ W starszych drukach zaznaczano grupę niemiarywą łukiem, umieszczając nad nią odpowiednią cyfrę.

² Grupę niemiarywą pisze się tymi samymi wartościami, co grupę regularną, zastępującą tą grupą niemiarywą, np. dwie ćwierćnuty dają triolę ćwierćnutowa, trzy ćwierćnuty dają duolę lub kwartolę ćwierćnutowa itd.

48

Exercise 48 shows rhythmic patterns for 5, 6, and 7 notes. The patterns are presented in five staves, each representing a different note value (whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes). The patterns are grouped by the number of notes (5, 6, or 7) and are separated by 'lub' (or) and 'albo' (or) signs.

Podzielenie całości na dziewięć, dziesięć, jedenaście, dwanaście, trzynaście, czternaście i piętnaście równych wartości zamiast na osiem — daje nowemolę, decymolę, undecymolę, duodecymolę, terdecymolę, kwartdecymolę lub kwintdecymolę:

49

Exercise 49 shows rhythmic patterns for 9 and 10 notes. The patterns are presented in five staves, each representing a different note value (whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes). The patterns are grouped by the number of notes (9 or 10) and are separated by 'lub' (or) and 'itd.' (etc.) signs.

Podział regularny na szesnaście nut może dać grupę niemiarową, złożoną z 17 do 31 nut, np.:

50

Exercise 50 shows a rhythmic pattern for 21 notes. The pattern is presented in five staves, each representing a different note value (whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes). The pattern is grouped by the number of notes (21) and is separated by 'itp.' (etc.) sign.

Podział nuty z kropką, a więc wartości trójdzielnej, na trzy części jest również podziałem regularnym. Jeżeli wartość taką podzielimy na dwie równe części zamiast na regularne trzy, otrzymamy duolę, jeżeli tę samą wartość

51

Exercise 51 shows rhythmic patterns for 2, 4, and 5 notes. The patterns are presented in five staves, each representing a different note value (whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes). The patterns are grouped by the number of notes (2, 4, or 5) and are separated by 'lub' (or) and 'albo' (or) signs.

Przez podział wartości trójdzielnej na siedem, osiem, dziewięć, dziesięć lub jedenaste równych części — zamiast na sześć regularnych — otrzymamy septolę, oktolę, nowemolę, decymolę lub undecymolę (przykł. 52a). Dziąc zaś wartość trójdzielną na 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 lub 23 równe części — zamiast na dwanaście regularnych — otrzymamy grupy nieregularne złożone z 13—23 nut (przykł. 52b).

52

[illegible]

Do grupy niemiarowej mogą wchodzić również pauzy:

53 

W grupie niemiarowej spotyka się także nuty z kropką.

Musimy pamiętać, że grupa niemiaraowa musi być wykonana w tym samym czasie, co odpowiadająca jej grupa regularna. Na przykład duola ósemkowa trwa tak samo długo, jak trzy ósemki podziału regularnego (por. przykł. 46—52).

Często spotyka się równoczesne występowanie w kilku głosach podziału regularnego i nieregularnego. Najprostszym przykładem jest występowanie triol z grupą dwóch nut podziału dwójkowego oraz triol z grupą czterech nut podziału dwójkowego (przykł. 54).

Ażeby zdać sobie sprawę ze stosunków rytmicznych powstałych w tym wypadku, rozpatrzmy je, posługując się analizą matematyczną.

W tym celu znajdujemy najpierw wspólną wielokrotność. W przykładzie 55a wspólną wielokrotnością dla liczb 2 i 3 jest liczba 6. Na odcinkach podzielonych na sześć równych, kolejno ponumerowanych części nuty głosu górnego przypadną na punkty 1 i 4, głosu zaś dolnego (triola) — na 1, 3 i 5. Podobnie w przykładzie 55b: wspólną wielokrotnością dla liczb 3 i 4 jest liczba 12. Nuty głosu górnego znajdować się będą w miejscach oznaczonych liczbami 1, 4, 7, 10, głosu zaś dolnego — 1, 5, 9.

54 a) b)



55 a) b)



1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Rozpatrzmy jeszcze inny przykład:

F. Chopin: *Nokturn H op. 9 nr 3*

56 (Allegretto) *dolcissimo*

p scherzando

1 4 8 12 16 20 24 28 32 36 40 44 48 52 56 60 64 68 72 76 80 84

1 21 42 63

Wspólną wielokrotnością dla liczb 4 i 21 jest 84. A więc np. na podziałce na punktach odpowiadających liczbom 1, 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80 przypadną nuty grupy niemiarowej, a na punktach odpowiadających liczbom 1, 21, 42, 63 — nuty grupy regularnej.

W praktyce bardziej skomplikowane zestawienia grup regularnych z niemiarowymi rozwiązuje wykonawca nie na podstawie matematycznego obliczenia, lecz raczej słuchowo. Natomiast matematyczne wyliczenie jest konieczne dla prawidłowego zapisu.

Należy przy sposobności zaznaczyć, że jeszcze do połowy XVIII wieku nie używano zestawień współbrzmieniowych trójek z dwójkami. Oto kilka przykładów:

a) Przy zestawieniu trójek z dwójkami pierwsza nuta dwójki przedłużona jest tak, by druga nuta była wykonana razem z trzecią nutą dwójki, np.:

.1. S. Bach: *Choral A*

57

zapis

wykonanie

3. Wzorując się na przykładzie 56, podpisać prawidłowo pod sobą z przykładu 62 (1__7) odpowiadające sobie partie wiolinowe (a) o nieregularnym podziale rytmicznym i partie basowe (b) o regularnym podziale.

62 (Larghetto)

1 a) *p espress.* *ff*
b)

2 a) *legatiss.*
b)

3. (Allegretto)
a) *scherzando* *leggerissimo*
b)

4. a) *scherzando* *leggerissimo*
b)

5. a) *con forza*
b)

6. a) *con forza*
b)

7. a) *risoluto* *con forza*
b)

4. Wyjaśnić, jakim grupom regularnym odpowiadają grupy niemiaryowe w przykładach 62 od 1a do 7a.

¹ Niniejsza grupa niemiaryowa, złożona z dwudziestu nut, winna prawidłowo posiadać dwa wiązania, gdyż odpowiada dwunastu szesnastkom podziału regularnego.

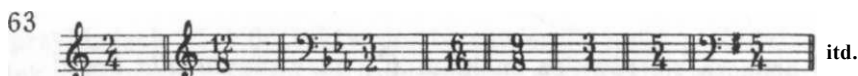
11. Definicja metrum muzycznego. Takt

Metrum (gr. *metron* = miara) jest to czynnik porządkujący ugrupowania rytmiczne za pomocą regularnie powtarzających się akcentów metrycznych. Akcenty¹ metryczne podkreślają dźwięki o pewnym określonym położeniu w stosunku do dźwięków sąsiednich i są jak gdyby punktem oparcia dla rytmu.

Wyrazem regularnych ugrupowań dźwięków akcentowanych i nieakcentowanych jest podział utworu muzycznego na takty.

Taktem nazywamy odcinek tekstu muzycznego zawierający ściśle określoną sumę wartości nut i pauz. Takty oddzielone są od siebie na pięciolinii pionowymi kreskami, które nazywamy kreskami taktowymi.

Określoną sumę wartości nut i pauz wskazuje oznaczenie taktowe, czyli liczby napisane na pięciolinii jedna nad drugą. Dolną liczbę piszemy między pierwszą a trzecią linią, górną — między trzecią a piątą. Oznaczenie taktowe umieszcza się po znaku klucza i znakach przykluczowych*:



Górna liczba oznaczenia taktowego określa, ile ma być w takcie jednostek miarowych oznaczonych przez liczbę dolną. Na przykład określenie $\frac{3}{4}$ wskazuje, że w jednym takcie mają być dwie ćwierćnuty lub wartości dające w sumie dwie ćwierćnuty (por. przykł. 21c, 22).

¹ Akcent (łac. *accentus* = przyspiew) — przycisk padający na jedną z sylab wymawianego słowa.

* Spotkać można również i inne sposoby oznaczania taktu:

a) W. Lutosławski: *Tryptyk śląski*, b) F. Couperin: *Sztuka gry*, c) B. Martinu: *Etiudy rytmiczne*

64 Allegro non troppo



która otrzymuje akcent metryczny i nazywa się częścią mocną, oraz część drugą, nie posiadającą akcentu metrycznego, zwaną słabą częścią taktu (przykł. 69a).

Takt prosty trójkowy dzieli się na trzy części: część pierwszą, mocną, oraz drugą i trzecią — słabą. Łatwo się domyślić, że tylko pierwsza część posiada akcent metryczny (przykł. 69b):



A więc pojęcie mocnej części taktu związane jest ze znajdującym się na nim akcentem metrycznym.

Graficzne oznaczenia mocnych i słabych części taktu (przykł. 69) przyjęto z metryki poetyckiej. W pisowni muzycznej akcentów metrycznych nie oznaczamy; wykonawca zaznacza je podświadomie. Akcentu tego nie należy jednak rozumieć jako zbyt mocne podkreślenie akcentowanego dźwięku; w zasadzie podkreślenie to powinno delikatnie, lecz wyraźnie wyróżniać dźwięk akcentowany od sąsiadujących z nim dźwięków nieakcentowanych. Powtarzanie pewnego schematu metrycznego drogą zaznaczania akcentów naturalnych wywołuje u słuchacza wrażenie ładu i porządku.

12. *Grupowanie wartości rytmicznych w taktach prostych*

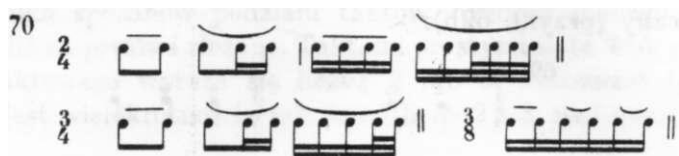
W przykładach 65 i 66 takty proste zawierają nuty posiadające wartości jednostek miarowych. Są to wartości równe, z których każda zajmuje jedną część taktu. Jak jednak widzimy z poprzednich przykładów z literatury, ugrupowania i wartości nut w taktach prostych mogą być różne. W związku z tym rozróżniamy kilka rodzajów rytmów. Jeżeli takty zawierają wartości równe jednostce miarowej, mamy rytm głównoczęściowy. Jeżeli takty zawierają wartości mniejsze od jednostki miarowej, mamy rytm rozdrobniony. Natomiast jeśli takty zawierają wartości większe od jednostki miarowej, mamy rytm rozszerzony.

Grupowanie wartości rytmicznych w taktach ma na celu nie tylko ustalanie sumy tych wartości, odpowiadającej mierze metrycznej taktu, lecz również ich uporządkowanie, zgodne z określonym układem metrycznym. Uzyskuje się przez to jaśniejszy, bardziej czytelny i łatwiejszy do wykonania obraz graficzny.

W rytmie głównoczęściowym grupowanie nut nie następuje żadnych trudności. W każdym takcie umieszcza się nuty o wartości równej jednostce miarowej w ilości wskazanej górną liczbą oznaczenia taktowego. Należy jeszcze zwrócić uwagę, że w muzyce instrumentalnej łączy się na ogół ósemki w tak-

tach ósemkowych, a szesnastki w taktach szesnastkowych jednym wiązaniem (przykł. 65 i 66).

W rytmie rozdrobnionym wartości rytmiczne są mniejsze od wartości jednostki miarowej, a więc na każdej części taktu znajduje się więcej niż jedna nuta (dwie, trzy, cztery itd.), np.:



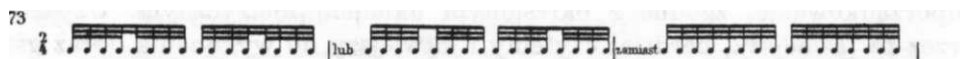
Jeżeli w części taktu—obojętne, w mocnej lub słabej —znajdują się co najmniej dwie nuty, to mówimy o tak zwanej grupie nut; pierwsza nuta takiej grupy będzie metrycznie mocna, druga słaba. W przykładzie 71 u góry zaznaczone są części taktu, a u dołu części grup i podgrup:



Rozdrobnienie wartości rytmicznych w taktach może nastąpić w ramach poszczególnych części taktu. W pisowni oznacza to, że wartości (powstałe przez rozdrobnienie wartości rytmicznych) należące do tej samej części taktu winny być wyraźnie graficznie związane:

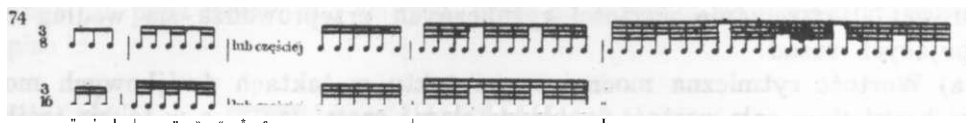


W grupach złożonych z nut trzy i więcej razy wiązanych dość często — dla większej przejrzystości — trzecie, a niekiedy i drugie wiązanie przerywamy co cztery nuty, np.:



W takcie $\frac{3}{4}$ często spotyka się sześć ósemek połączonych jednym wiązaniem, zwłaszcza w szybszych tempach. Jednak już przy grupowaniu wartości drobniejszych od ósemki następuje wyraźne wyodrębnienie grup nutowych w poszczególnych częściach taktu.

W przykładzie 74 podane są sposoby wiązania nut w taktach ósemkowych i szesnastkowych. Wszystkie nuty w każdym takcie mają co najmniej jedno wspólne wiązanie, a pozostałe wiązania są przerywane, co wyodrębnia graficznie poszczególne części taktu:



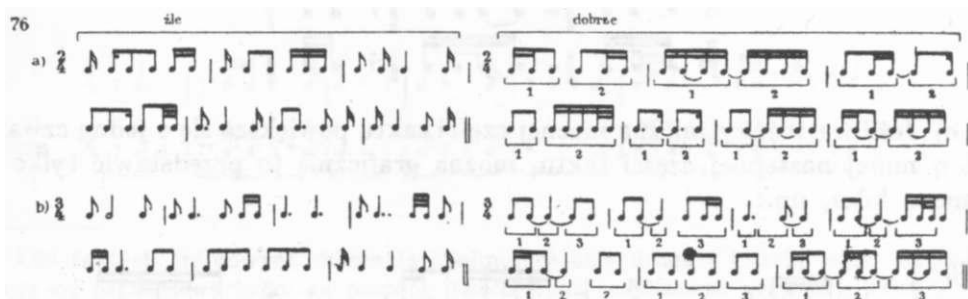
Wpisując w takt $\frac{3}{8}$ szesnastki oraz w takt $\frac{3}{16}$ trzydziestodwójki nie wyodrębniamy graficznie jego części, natomiast przy wprowadzaniu nut o mniejszych wartościach poszczególne części taktu należy wyodrębniać bardzo dokładnie za pomocą przerywania wiązań (por. przykł. 74).

Pod wspólnym wiązaniem mogą znajdować się również nuty o różnej wartości:



Przy tak urozmaiconym rytmie nie ma zasadniczo reguł dotyczących kolejności umieszczania wartości większych i mniejszych. Częściej jednak spotyka się większe wartości rytmiczne na mocnych częściach taktów i grup, a mniejsze na słabych. Wynika to stąd, że w grupie kilku dźwięków, mających różne wartości rytmiczne, dźwięki o dłuższym czasie trwania mają większą skłonność do przyjmowania akcentu metrycznego niż dźwięki o mniejszych wartościach.

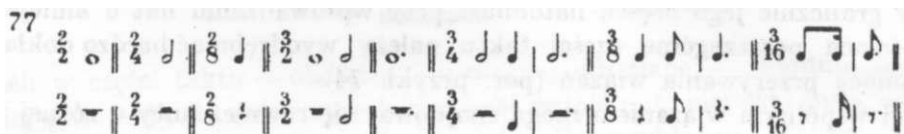
W przykładzie 76 mamy podany po stronie lewej nieprawidłowy sposób grupowania wartości rytmicznych, polegający na wadliwym łączeniu za pomocą wspólnego wiązania nut należących do różnych części taktu i na zatarciu grup rytmicznych przez użycie niewłaściwych wartości rytmicznych itp.:



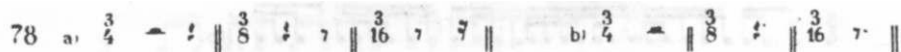
Natomiast po prawej stronie podane są wyraźnie części taktów (zaznaczono je klamrą pod nutami). Prawidłowe grupowanie wartości rytmicznych ma na celu graficzne podkreślenie metrycznych części taktu.

W rytmie rozszerzonym wartości rytmiczne są większe od wartości jednostki miarowej. Rozszerzanie wartości rytmicznych przeprowadza się według następujących zasad:

a) Wartość rytmiczna mocnej części taktu w taktach dwójkowych może powiększyć się o całą wartość następnej, słabej części taktu, a w takcie trójkowym — o wartość następnej słabej lub obu słabych części taktu, np.:



W taktach J, \, należy zwrócić uwagę na umieszczenie pauz ze względu na •ozbieżność praktyki dawniejszej z obecną. Dawniej w powyższych taktach jmieszczano dwie pauzy (przykł. 78a), obecnie notuje się prościej: cały takt wypełnia pauza z kropką (przykł. 78b):



b) Wartość rytmiczna mocnej części taktu może powiększyć się o połowę wartości następnej, tj. słabej części taktu, np.:

piszemy: powstało z: pauzy:

79

c) Jeśli wartość rytmiczna mocnej części taktu powiększa się o jedną czwartą lub o mniej następnej części taktu, można graficznie to przedstawić tylko za pomocą łuku, np.:



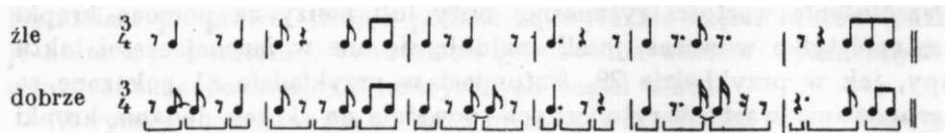
d) Przedłużenie wartości rytmicznej nuty lub pauzy za pomocą kropki może nastąpić tylko wówczas, jeżeli znajdują się one w mocnej części taktu lub grupy, jak w przykładzie 79. Natomiast w przykładzie 81 pokazane są błędne grupowania wartości rytmicznych, powstałe na skutek dodania kropki do nut lub pauz metrycznie słabych, przez co zatraciła się jasność graficznego zapisu *:

źle	dobrze

źle	dobrze

źle	
dobrze	

* W taktach trójkowych milczenie obejmujące całą drugą i trzecią część taktu zapisuje się prawidłowo tylko za pomocą dwóch pauz (analizować przykłady 81).



złe $l, J, J | J > i J^{\wedge} J | J, J 7 | J- i 7 | J r J 7- | 7 i J T 3 |$

dobrze $l, > \bullet > J | J > 77 | > J^{\#} 3 | J 7 \gg 7 | J. 7 i | J, W ? i \Pi' J J |$

Przy zapisywaniu *złe* $\frac{2}{4}$ *ia właściwie ich roz-*
 mieszczanie: mię $\frac{2}{4}$ *rsze odstępy aniżeli*
 między nutami *dobrze* $\frac{2}{4}$

Dotychczas poznaliśmy zasady grupowania wartości rytmicznych w taktach prostych dwuczęściowych i trzyczęściowych. W zasadzie — mimo pewnych różnic wynikających ze sposobu wiązania — grupowanie wartości rytmicznych w taktach o tej samej liczbie górnej jest takie samo, zmieniają się jedynie — przy zmianie jednostki miarowej — wartości nut. Zwróćmy uwagę na powyższy fakt w następujących przykładach. Dane ćwiczenie (przykł. 83) w takcie 4 przepisz w różnych taktach trójkowych tak, by nowe wartości nut były proporcjonalnie powiększone lub pomniejszone w stosunku do nowej jednostki miarowej taktu:

83 AUegTetto

13. Notacja muzyki wokalne

Przy sposobności omawiania kluczy poznaliśmy nazwy głosów i zapoznaliśmy się z przykładami notacji najczęściej spotykanych zespołów chórnych. Sposób zapisu muzyki wokalne wykazuje pewne różnice w stosunku do notacji

muzyki instrumentalnej. Istotna różnica polega na pisaniu wiązań. W muzyce wokalne łączenie nut wspólnym wiązaniem uzależnione jest od tekstu. Wązowny nuty należące do tej samej sylaby, o ile na to pozwalają reguły grupowania (por. przykł. 136e, 302b, c). Nuty nie podlegające wiązaniu ze względu na swą wartość łączymy łukiem (przykł. 136). Do niedawna pisano łuk wiążący nuty należące do tej samej sylaby nawet nad nutami wiązany (przykł. 302b, c). W nowszych wydawnictwach zaniechano zupełnie tego sposobu notacji, np.:

K. Jurdziński: *Pieśń mazowiecka*

84

Andante sostenuto

Soprany

Alty

Tenory

Basy

Z Po-do - la wia-ter wie-je, Po-do - la - nka ru-tkę sie-je -

Z Po-do - la wia-ter wie-je, Po-do - la - nka sie - je -

Z Po-do - la wia-ter wie-je, Po - do-la - nka ru-tkę sie-je -

Z Po-do - la wia-ter wie-je, Po-do-la - nka sie - je,

W niektórych wydawnictwach spotykamy instrumentalny sposób notowania muzyki wokalne, tj. z użyciem wiązań grup metrycznych. Sposób ten wymaga bardzo dokładnego umiejscowienia tekstu pod nutami, ale jest zdecydowanie jaśniejszy rytmicznie:

W. Raczkowski: *A kiedy mi przyjdzie*

85

Vivo J-152

Soprany

Alty

Tenory

Basy

A kiedy mi przyjdzie za-grać w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie

A kiedy mi przyjdzie za-grać w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie

A kiedy mi przyjdzie za-grać w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie

A kiedy mi przyjdzie za-grać w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie, da da - na, w po-lu dzie-wczy-nie

Tekst słowny przy zapisie dla danego głosu umieszcza się pod pięciolinią. Przy pisaniu nut dla głosu solowego obowiązują identyczne zasady jak przy zapisie dla głosu chórowego.

14. Pisownia plastyczna

W wielu wypadkach kompozytor stosuje pisownię odbiegającą od powszechnie przyjętego sposobu grupowania nut, zwykle celem podkreślenia logiki przebiegu muzycznego względnie dla wygodniejszej notacji, np.:

- a) G. Verdi: *Traviata*, b) W. A. Mozart: *Don Juan*,
c) F. Chopin: *5. Preludium*, d) F. Chopin: *Etiuda E*

86 **Animando poco a poco** **(Allegretto)**

a) *pp*

b)

c) **Molto allegro**

d) **(Lento ma non troppo) (♩ = 100)**

f con bravura

The image displays four musical examples labeled a, b, c, and d. Example a shows a piano introduction in E-flat major with a 'pp' dynamic marking. Example b shows a more rhythmic passage in E-flat major. Example c is a single-staff excerpt in E major, marked 'Molto allegro'. Example d is a two-staff excerpt in E major, marked '(Lento ma non troppo) (♩ = 100)' and 'f con bravura', showing a change in tempo and dynamics.

W powyższym przykładzie podane jest teoretyczne grupowanie nut (nad lub pod pięciolinią).

W przykładzie 266 mamy powiązane trzydziestodwójki po cztery zamiast po osiem. Przykładów takich istnieje wiele (patrz m. in. F. Chopin: *Impromptu Fis*—od t. 82, *Kołysanka* — od t. 19 i in.).

Istnieją jeszcze znacznie dalej idące sposoby „uplastycznienia” pisowni, zwłaszcza w kompozycjach fortepianowych. Oto kilka przykładów zaczerpniętych z dzieł Chopina:

- a) *Preludium C* b) *Etiuda op. 25 nr 3*, c) *Etiuda op. 25 nr 4*,
d) *Etiuda op. 25 nr 12*

87

a) Agitato

(Allegro)

b)

(Agitato)

c)

(Molto allegro con fuoco)

d)

*l& * \$a * la*

Preludium C op. 28 nr 1 i *Nokturn Fis* op. 15 nr 2 przedstawiają w normalnej pisowni przykład bardzo skomplikowany rytmicznie, natomiast plastyka notacji Chopinowskiej rozjaśnia i ułatwia czytelność tych kompozycji.

Pisownia plastyczna jest wprawdzie pisownią teoretycznie nieściłą, lecz jej logika w przebiegu muzycznym nie budzi żadnych wątpliwości.

Zadania:

1. Przepisać przykład 88 w taktach $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$ i $\frac{2}{1}$ oraz przykład 89 w taktach $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$ w ten sposób, by jednostka miarowa przykładu odpowiadała jednostce miarowej nowego taktu (jak w przykl. 83).

8ft Allegretto

89 Larghetto

2. Ugrupować prawidłowo wartości rytmiczne w taktach przykładu 90; podane ugrupowania są błędne:

90

a) $\frac{2}{4}$

b) $\frac{3}{4}$

c) $\frac{3}{8}$

d) $\frac{3}{16}$

e) $\frac{3}{2}$

3. W miejsce oznaczone na pięciolinii wpisać nuty o tak dobranych wartościach rytmicznych, aby uzyskać pięciotaktową melodię, przy czym w piątym takcie ma być tylko jedna nuta.

Wykonać zadanie dwukrotnie, zastosować oznaczenie taktowe: a) $\frac{2}{4}$, b) $\frac{3}{4}$.

91

4. Wypełnić takty $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$: a) jedną nutą, b) dwiema nutami, c) trzema nutami, d) czterema nutami, e) pięcioma nutami, f) sześcioma nutami, g) siedzioma nutami, h) czterema nutami i dwiema pauzami, i) czterema nutami i trzema pauzami, j) pięcioma nutami i czterema pauzami, np.:

92

5. Przepisać prawą stronę przykładu 76a pod klamrą z napisem „dobrze” w takcie $\frac{2}{2}$, stosując wartości dwukrotnie większe, oraz w takcie $\frac{2}{8}$, stosując wartości dwukrotnie mniejsze.

Z twórczości; a) S. Moniuszki, b) K. Szymanowskiego, c) J. S. Bacha,
d) S. Calvisiusa, e) F. Couperina, f) R. Schumanna, g) G. Maniera

95 a)

p *simplice*

pp *ritenuto* *a tempo* *scherzando*

poz - naj, poz - naj ra-da

leggiero *pp* *sf* *sf* *Allegretto* *tr*

Moderato *dolce* *pp*

»7 (Andante dolce e tranquillo)

serce mi tęskno-ta wy-ry-wa po - wróć od no - wa.

mi - lo - ści *pp*

c)

d)

e)

f)

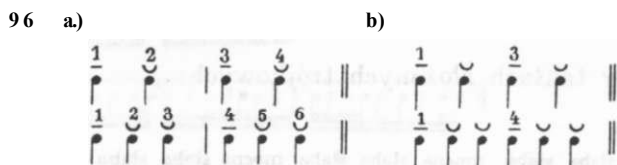
g)

15. Takty złożone regularne

Dotychczas zajmowaliśmy się taktami prostymi, które posiadają jeden akcent metryczny (jedną mocną część taktu), bez względu na to, czy są to takty dwójkowe czy trójkowe.

Zestawmy obecnie obok siebie dwa takty proste: część górna przykładu 96a przedstawia dwa takty proste dwójkowe. Mocne części tych taktów, oznaczone cyframi 1 i 3, posiadają oczywiście równoważne akcenty pod względem natężenia brzmienia. Również słabe części tych taktów, oznaczone cyframi 2 i 4, są sobie równoważne.

Podobnie w zestawionych obok siebie dwu taktach trójkowych (dolna część przykł. 96a) dźwięki oznaczone cyfrą 1 i 4, 2 i 5 oraz 3 i 6 są metrycznie równoważne:



W praktyce muzycznej jednak bardzo często charakter utworu wymaga, żeby dźwięki drugiego taktu były metrycznie słabsze od analogicznych dźwięków taktu pierwszego. A więc w taktach dwójkowych akcent metryczny taktu drugiego, oznaczony cyfrą 3, będzie nieco słabszy od akcentu metrycznego taktu pierwszego, oznaczonego cyfrą 1. Analogicznie w taktach trójkowych akcent metryczny dźwięku 4 będzie słabszy od akcentu metrycznego dźwięku 1. Opuszczając kreski pomiędzy dwoma taktami w przykładzie 96a, otrzymamy takty złożone (przykł. 96b), w których stosunki metryczne przedstawiają się w sposób wyżej przedstawiony.

Takty złożone regularne składają się z dwu lub więcej taktów prostych jednego rodzaju, a więc z samych taktów dwójkowych lub samych trójkowych.

Oto niektóre takty złożone dwójkowe: $\frac{4}{16} (\frac{2}{16} + \frac{2}{16})$, $\frac{4}{8} (\frac{2}{8} + \frac{2}{8})$, $\frac{4}{4} (\frac{2}{4} + \frac{2}{4})$, $\frac{4}{2} (\frac{2}{2} + \frac{2}{2})$ ¹

Takty złożone trójkowe: $\frac{6}{16} (\frac{3}{16} + \frac{3}{16})$, $\frac{9}{16} (\frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16})$, $\frac{12}{16} (\frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16})$,²

$\frac{6}{8} (\frac{3}{8} + \frac{3}{8})$, $\frac{9}{8} (\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8})$, $\frac{12}{8} (\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8})$, $\frac{6}{4} (\frac{3}{4} + \frac{3}{4})$,³

$\frac{9}{4} (\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4})$, $\frac{12}{4} (\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4})$.⁴

Rozłożenie akcentów metrycznych w najczęściej spotykanych taktach ilustrują przykłady 97 i 98.

¹ Wyjątkowo spotykany takt $\frac{6}{2} (\frac{2}{2} + \frac{2}{2} + \frac{2}{2})$ jest taktem złożonym dwójkowym (patrz G. Mahler: *O północy*).

² Rzadko spotykane takty:

$\frac{18}{16}$ złożony z sześciu taktów $\frac{3}{16}$

$\frac{24}{16}$ złożony z ośmiu taktów $\frac{3}{16}$

$\frac{18}{8}$ złożony z sześciu taktów $\frac{3}{8}$

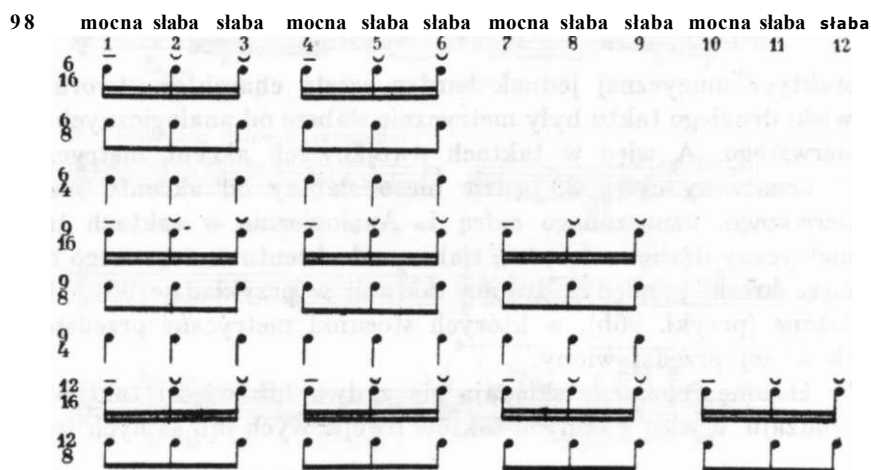
³ Takt $\frac{6}{4}$, dzielony na trzy takty dwójkowe, ma już dziś znaczenie tylko historyczne.

⁴ W *Sonacie op. III* L. v. Beethovena spotykamy w cz. II (*Ariella*) takt $\frac{12}{32}$ obok taktów $\frac{6}{16}$ i $\frac{9}{16}$.

Części taktu w taktach złożonych dwójkowych:



Części taktu w taktach złożonych trójkowych:



16. *Grupowanie* *wartości* *rytmicznych*
 w *taktach* *złożonych* *regularnych*

Przy rozdrabnianiu wartości rytmicznych w taktach złożonych regularnych obowiązują reguły poznane przy ich grupowaniu w taktach prostych, gdyż w rytmie rozdrobnionym każdy takt prosty powinien być graficznie wyraźnie wyodrębniony. Należy przypomnieć, że wszystkie nuty należące do jednego taktu prostego ósemkowego lub szesnastkowego łączy się wspólnym wiązaniem (przykł. 99). W takcie $\frac{4}{4}$ grupuje się cały takt prosty, łącząc wartości rytmiczne jednym wiązaniem. W przykładzie 99 takty proste zaznaczono klamrą¹:



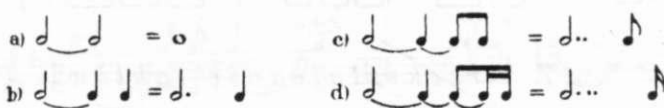
¹ Takt $\frac{4}{4}$ oznaczano dawniej znakiem C, dzisiaj używa się go rzadziej.



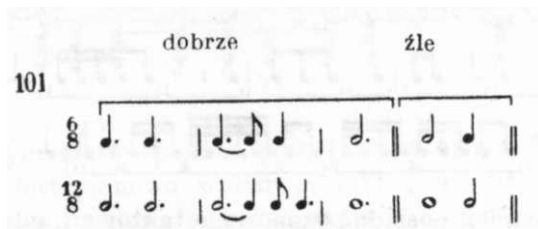
Wszystkie takty złożone regularne dają się wypełnić jedną nutą (pauzą) z kropką lub bez kropki. Wyjątek stanowią takty mające w oznaczeniu górną cyfrę 9, których nie można wypełnić jedną nutą (przykł. 102).

W taktach złożonych dwójkowych wartość rytmiczna znajdująca się na pierwszej mocnej części taktu może zostać przedłużona na cały takt (przykład 100a), na trzy czwarte taktu za pomocą kropki (przykł. 100b), na siedem ósmych taktu za pomocą dwóch kropek (przykł. 100c) lub też na piętnaście szesnastych taktu za pomocą trzech kropek (przykł. 100d).

100



W taktach złożonych trójkowych wartość rytmiczna znajdująca się na pierwszej części taktu może przedłużać czas swego trwania na całą wartość taktów prostych, składających się na takt złożony.



W przykładzie 102 podano w pierwszych taktach rytm głównoczęściowy, a w następnych — najczęstsze formy rytmu rozszerzonego:¹

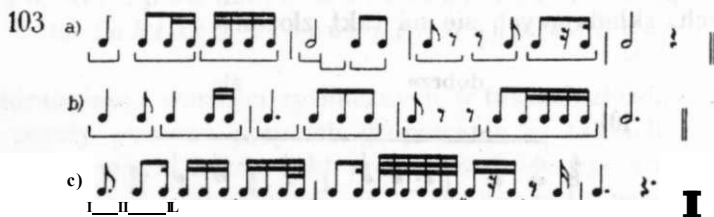
¹ Sposób grupowania podany w przykładzie 102 pod „lub” wychodzi dziś z użycia i należy go unikać.

102



17. Przekształcanie taktów

Każdy z taktów $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{16}$ ma w sumie dwanaście szesnastek; różnią się jednak między sobą ugrupowaniem swych wartości rytmicznych:



Przykład 103a winien posiadać oznaczenie taktowe **4**, gdyż notacja wskazuje trzy wyraźne grupy taktowe. Przykład 103b posiada, jak wynika z zapisu, dwie grupy po trzy ósemki, a więc jest taktem **3**. Wreszcie ostatni przykład (103c) ma cztery grupy po trzy szesnastki, a więc jest to takt **15**.

Napişmy teraz przykład 103a w takcie *jj*. W takcie **4** były wyraźne trzy grupy. W takcie *l* należy ugrupować te same wartości w dwa takty proste, zawierające po trzy ósemki. W wielu wypadkach przy takim przekształceniu

taktu trzeba będzie przedłużać wartości nut za pomocą łuku, dzielić pauzy itp. W rozważanym przykładzie otrzymamy następujący obraz graficzny (przykł. 104a).

Podobnie będziemy postępować przy przekształcaniu tego samego przykładu w takt $\frac{12}{16}$. Takt $\frac{12}{16}$ posiada cztery takty proste po trzy szesnastki (przykł. 104b).



W ten sam sposób możemy przekształcić przykład 103b w takt $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ i $\frac{12}{16}$, a przykład 103c w takt $\frac{3}{4}$ lub $\frac{6}{8}$.

Oczywiście po przetworzeniu taktu otrzymujemy na ogół inny obraz graficzny, a przede wszystkim zmienia się prawie zawsze rozmieszczenie akcentów, metrycznych. W praktyce zjawisko przekształcania taktów spotyka się rzadko, np.:

H. Opieński: *Preludium nr 6* do słów K. Tetmajera

105 Poco meno mosso

W głosie solowym mamy podane przez autora oznaczenia taktowe $\frac{6}{8}$, gdy tymczasem partia fortepianowa wykazuje takt $\frac{3}{4}$. Po zanalizowaniu okazuje się, że i partia solowa mogłaby posiadać zapis w takcie $\frac{3}{4}$ (właściwy zapis podano nad partią solową).

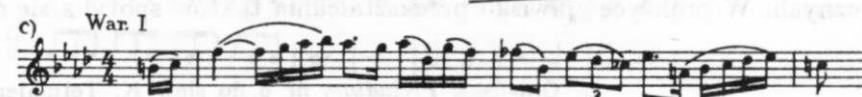
W praktyce muzycznej dość często można spotkać rytmiczne przekształcenia melodii (przykł. 106).

Zmiany rytmiczne melodii mogą iść i w innym kierunku. Dołączają się tu także większe lub mniejsze zmiany melodyczne oraz tonacyjne (tzw. zmiana trybu, przeniesienie melodii do innej tonacji itp.); por. przykł. 107.

106

ModeratoT. Paciorkiewicz: *Temat z wariacjami* na kwartet smyczkowy¹

107

a) **Andante**¹ W *Wariacji XI* melodię wskazują dźwięki oznaczone krzyżykami.

Zadania:

1. Napisać przed każdym odcinkiem podanego tekstu rytmicznego oznaczenia taktowe oraz zaznaczyć klamrą takty proste oraz mocne i słabe części taktu:



2. Dopełnić pauzą — lub w miarę potrzeby kilku pauzami — następujące takty:



3. Napisać oznaczenia taktowe w poniższych przykładach. Takty równoważne pod względem sumy ósemek ($\frac{3}{2}, \frac{6}{4}, \frac{12}{8}$) i szesnastek ($\frac{3}{4}, \frac{6}{8}, \frac{12}{16}$) przekształcić według wzorów w przykładach 103—104.



4. Napisać ośmiotakt rytmiczny w taktach $\frac{4}{3}, \frac{6}{8}$ i $\frac{12}{8}$, umieszczając:

a) w takcie pierwszym jedną nutę, w takcie drugim dwie nuty, w trzecim trzy nuty itd., aż do ośmiu w ósmym takcie;

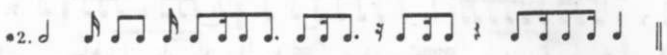
b) w pierwszym takcie — jedną pauzę, w takcie drugim — jedną pauzę i jedną nutę, w takcie trzecim — dwie nuty i dwie pauzy, w czwartym — trzy nuty i trzy pauzy, w piątym — cztery nuty i cztery pauzy, w szóstym — pięć nut i pięć pauz, w siódmym — sześć nut i sześć pauz, w ósmym — siedem nut i siedem pauz.

5. Dane w przykładzie 111 ciągi wartości rytmicznych ugrupować prawidłowo w podanych taktach:

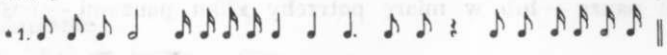
111

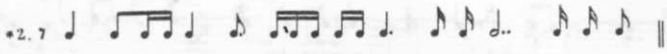
takt $\frac{4}{4}$

*1. 

*2. 

takt $\frac{6}{8}$

*1. 

*2. 

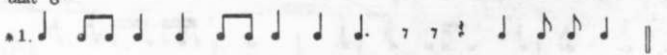
*3. 

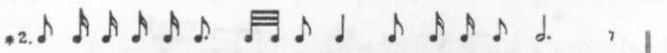
takt $\frac{6}{4}$

*1. 

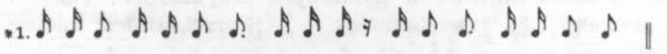
*2. 

takt $\frac{9}{8}$

*1. 

*2. 

takt $\frac{9}{16}$

*1. 

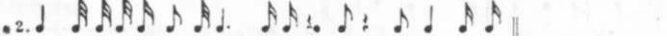
takt $\frac{12}{8}$

*1. 

*2. 

takt $\frac{12}{16}$

*1. 

*2. 

Ćwiczenia oznaczone gwiazdką zaczerpnięto z pracy W. Chwostienki *Sbornik zadacz i upraжнений*, Muzgiz 1951.

6. Melodię z oznaczeniem taktowym \ w przykładzie 88 przekształcić na melodię w takcie jj, \ i \ (patrz przykl. 106).

7. Napisać w poniższych przykładach oznaczenia taktowe; wyjaśnić, jakim grupom regularnym odpowiadają spotkane tam grupy niemiarowe.



8. Napisać w poniższych przykładach oznaczenia taktowe (przykłady te zawierają wyłącznie takty złożone):

W. Byrd



H. Purcell



J. S. Bach



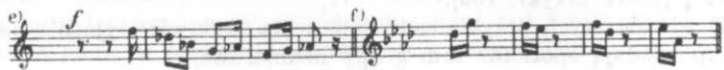
K. Szymanowski



METRUM MUZYCZNE

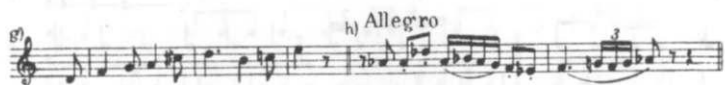
G. Bizet

J. Brahms



K. Jurdziński

A. Skriabin



K. Sikorski



18. *S y n k o p a*

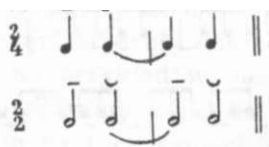
Synkopa (gr. *synkope* = obcięcie) jest to zjawisko polegające na przedłużeniu wartości rytmicznej, znajdującej się na słabej części taktu, o wartość znajdującą się już w następnej części taktu lub grupy taktowej (przykł. 114a).

W taktach dwuczęściowych, posiadających w oznaczeniu taktowym górną cyfrę 2, synkopa może powstać wtedy, jeżeli nastąpi przedłużenie wartości rytmicznej drugiej części taktu o pierwszą część następnego taktu (przykł. 114b).

114 a)



b)



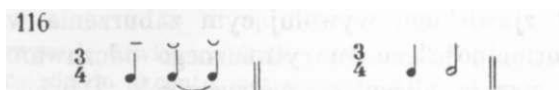
W takcie czteroczęściowym powstanie synkopa, jeżeli przedłużymy wartość rytmiczną:

1. znajdującą się na drugiej części taktu (słabej) o następną, trzecią część taktu (mocną)
2. znajdującą się na czwartej części taktu (słabej) o następną, pierwszą część taktu (mocną), np.:

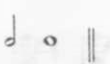
pisownia uproszczona

W taktach trzyczęściowych synkopa powstaje wtedy, gdy:

1. przedłużona zostaje wartość rytmiczna znajdującą się na słabej części taktu o wartość następnej, również słabej części taktu:

pisownia uproszczona

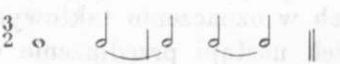
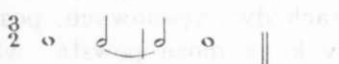
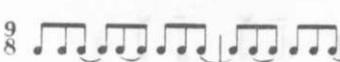
pisownia uproszczona

$\frac{3}{2}$ 	$\frac{3}{2}$ 
$\frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 
$\frac{3}{16}$ 	$\frac{3}{16}$ 

2. przedłużona zosłaje wartość rytmiczna znajdująca się na słabej części taktu o następną, mocną część taktu, np.:

pisownia uproszczona

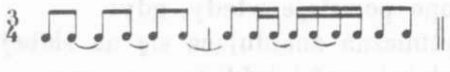
117

$\frac{3}{4}$ 	$\frac{3}{4}$ 
$\frac{3}{2}$ 	$\frac{3}{2}$ 
$\frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 
$\frac{6}{8}$ 	$\frac{6}{8}$ 
$\frac{9}{8}$ 	$\frac{9}{8}$ 
$\frac{12}{8}$ 	$\frac{12}{8}$ 

Poznane reguły dotyczące synkop w rytmie głównoczęściowym odnoszą się również do mniejszych grup rytmicznych. Jeśli więc przedłużymy wartość rytmiczną znajdującą się na słabej części grupy o wartość następnej, mocnej części grupy, to otrzymamy również synkopę, np.:

115

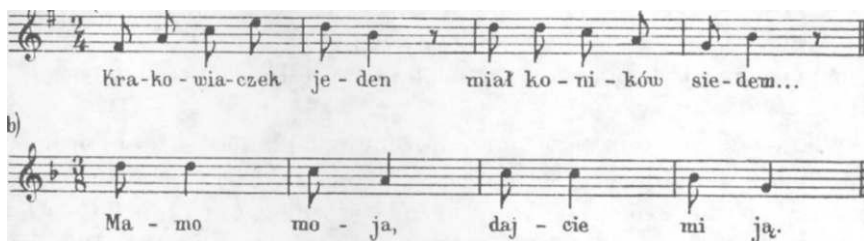
pisownia uproszczona

$\frac{2}{4}$ 	$\frac{2}{4}$ 
$\frac{4}{4}$ 	$\frac{4}{4}$ 
$\frac{3}{4}$ 	$\frac{3}{4}$ 
$\frac{6}{8}$ 	$\frac{6}{8}$ 

Synkopa jest zjawiskiem wywołującym zaburzenia w normalnym ruchu rytmicznym. „Normalność” ruchu rytmicznego odczuwamy szczególnie przez regularne występowanie akcentów metrycznych. Dźwięk znajdujący się na

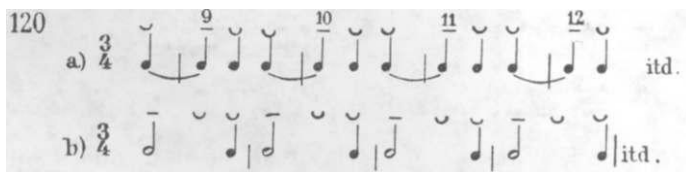
słabej części taktu, przedłużony o jego następną część, jest w swym otoczeniu najdłuższy, co powoduje jakąś naturalną konieczność zaakcentowania go¹. Tak więc pojawienie się synkopy wywołuje w niektórych wypadkach (przykł. 114—115) przesunięcie punktu oparcia rytmicznego, którym normalnie byłby akcent metryczny spoczywający na następnej części taktu (objętej teraz przedłużoną nutą). Należy zaznaczyć, że w większości wypadków akcent metryczny poprzedzający przedłużoną nutę zostaje zachowany. Ilustrują to dobitnie poniższe dwa znane przykłady melodii ludowych. Zaśpiewajmy je, zwracając uwagę na dźwięki, które akcentujemy przy śpiewie w sposób naturalny:

110 a)



A więc przez synkopę otrzymujemy dodatkowy akcent.

Zjawisko synkopy występuje w muzyce artystycznej dość często. W wielu wypadkach, słuchając samej melodii (jak na przykład w menuecie z *Sonaty cis* op. 27 nr 2 Beethovena, t. 9—17), mogliśmy dojść do wniosku, że ze względu na regularne występowanie synkop na tych samych częściach taktu nastąpiło przesunięcie akcentów metrycznych (przykł. 120a); zapis tej melodii mógłby przedstawiać się wówczas jak w przykładzie 120b.



120

9

10

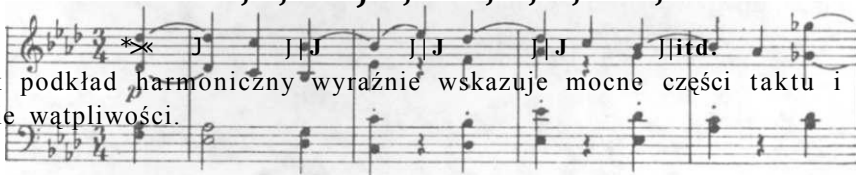
u

12

- 1 U J J U J J U J J U J

Jednak podkład harmoniczny wyraźnie wskazuje mocne części taktu i usuwa wszelkie wątpliwości.

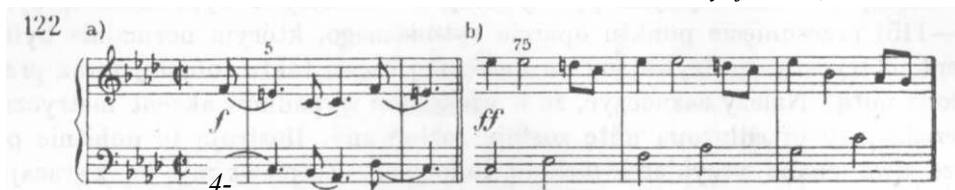
121



¹ Akcent, który otrzymuje dźwięk na słabej części taktu, nazywamy akcentem rytmicznym (w przeciwieństwie do akcentu metrycznego, który otrzymuje dźwięk znajdujący się na mocnej części taktu).

Podobne zjawisko obserwujemy w dwu niżej przytoczonych fragmentach:

J. Brahms: /// Symfonia F, cz. IV

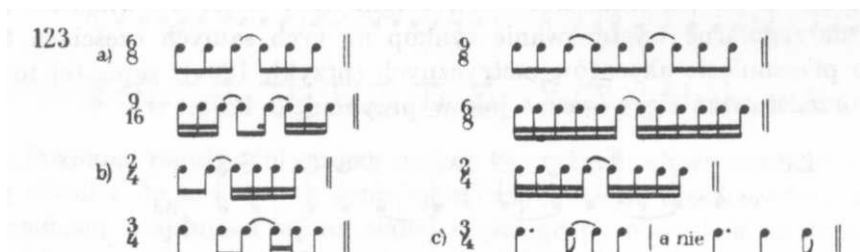


W pisowni muzycznej synkopa może być wyrażona kilkoma sposobami:

1. synkopa utworzona przez połączenie dwu nut łukiem;
2. synkopa utworzona przez umieszczenie na słabej części taktu takiej wartości rytmicznej, która zawiera następną część taktu—i wreszcie jej odmiana :

3. synkopa utworzona przez przedłużenie za pomocą kropki wartości czasowej dźwięku znajdującego się na słabej części taktu na jego następną część.

Pierwszy sposób zapisu synkopy może występować: a) między dwoma taktami lub między taktami prostymi taktu złożonego (przykl. 121, 123a); b) w ramach taktu między grupami metrycznie złożonymi z równych lub różnych wartości rytmicznych (przykl. 123b); c) dla zachowania czytelności i prawidłowej budowy taktu lub grupy (przykl. 123c).

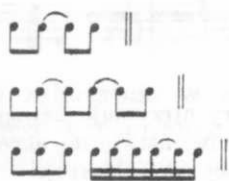


Drugi sposób zapisu synkopy jest właściwie uproszczonym sposobem zapisu pierwszego rodzaju, a występuje między trzema dźwiękami (tylko w ramach jednego taktu prostego), czwórkami, szóstkami (wtedy mogą występować dwie synkopy), ósemkami (mogą być trzy synkopy) i nawet dwunastkami nut o jednakowej wartości rytmicznej:

pisownia uproszczona:

zamiast:

124



128

**Zadania:**

1. Wypełnić w taktach $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ pierwszy takt ćwierćnutami, drugi ósemkami, trzeci — szesnastkami i wprowadzić możliwie największą ilość synkop, po czym uprościć zapis.
2. W taktach $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ wypełnić pierwszy takt ósemkami, drugi — szesnastkami, a następnie wprowadzić możliwie największą ilość synkop, po czym uprościć zapis.
3. Napisać w taktach $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$: a) cztery nuty, wśród nich jedną synkopę; b) pięć nut, wśród nich dwie synkopy; c) siedem nut — trzy synkopy; d) dwie pauzy i dziewięć nut, wśród których będą trzy synkopy; ugrupowanie nut i pauz dowolne.

a) *Contra-tempo* (*hoquelus*), tzn. pojawianie się tekstu muzycznego na słabych częściach taktu, podczas gdy na mocnych znajdują się pauzy:

129



(Nazwa *hoquelus*, wzięta z terminologii średniowiecznej, oznacza lkanie.)

b) Akcent charakterystyczny spotykany niezmiernie często, np. w polskich tańcach ludowych; oznacza się go najczęściej znakiem >, dawniej również A, np.:

S. Moniuszko: *Mazur z opery Halka*

130



c) Akcent grupowy wywołany przez podział większej grupy nut na dwójki zaczynające się od słabej części taktu lub grupy:

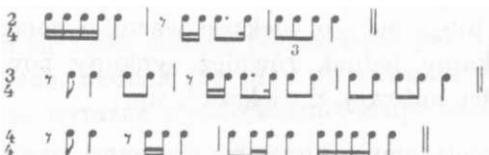
131 a)



b)

d) Ugrupowanie nut, w którym na słabej części taktu lub grupy występują większe wartości rytmiczne:

132

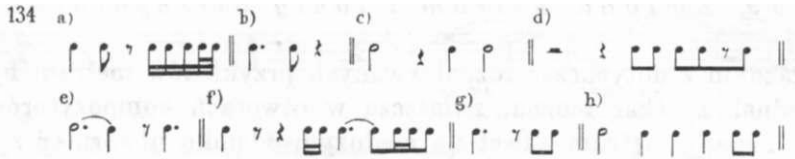


4. Podane poniżej schematy rytmiczne w takcie $\frac{3}{4}$ przekształcić na takty $\frac{6}{8}$ i $\frac{12}{16}$, a schematy w takcie $\frac{6}{4}$ na $\frac{3}{2}$ i $\frac{12}{8}$, w miarę potrzeby z zastosowaniem synkop.

133



5. Napisać przed każdym z poniższych ugrupowań rytmicznych właściwe oznaczenie taktowe:



6. W niżej przytoczonych fragmentach z literatury muzycznej napisać oznaczenie taktowe; wyjaśnić powstanie synkop:

a) J. Haydn: *Stworzenie świata*, b) W. A. Mozart: *Koncert fortepianowy Es*,
c) W. A. Mozart: *Koncert fletowy G*, d) L. v. Beethoven: *Koncert fortepianowy c op. 37*

135 a)



e) J. Brahms: /// Symfonia, f) M. Reger: Kwartet d



7. Pierwszą i ostatnią nutą w takcie są ćwierćnuty, resztę taktu wypełnić pauzami. Ćwiczenie wykonać w taktach: a) $\frac{4}{4}$, b) $\frac{3}{2}$, c) $\frac{6}{4}$.

19. Zmiana metrum i takty nieregularne

W każdym z dotychczas rozpatrywanych przykładów metrum było stałe. Często jednak spotkać można, zwłaszcza w utworach kompozytorów współczesnych, zmiany metrum nawet na niedużym odcinku utworu (przykł. 136). Przy zmianie metrum przed nowym oznaczeniem taktowym stawia się przeważnie dwie kreski pionowe. Przy zapisie współczesnych utworów, w których metrum ulega często zmianie, nie stosuje się podwójnych kresek, lecz pojedyncze.

Niekiedy nie notuje się w ogóle oznaczenia taktowego i jego zmiany (przykł. 136d), pozostawiając rozpoznanie taktów wykonawcy.¹ Wypadki takie spotykamy rzadziej:

- a) K. Szymanowski: *Stabat Mater*, b) K. Szymanowski: *Harnasie*,
d) P. Hindemith: *Życie Marii*

136 a) *pp sempre* *ppp*

Zam - knę się o - bra - zem, aż po mój o -

b) *p* *pp* *Andantino* *f sempre*

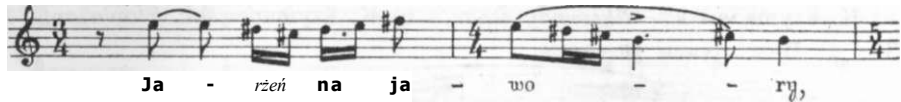
- sta - tni dech.

c)

d)

¹ Patrz na przykład pieśni B. Martinu do ludowych tekstów morawskich.

- e) K. Szymanowski: *Słowieńie*, f) K. Szymanowski: *Litania do Marii Panny*
(*Allegramente non troppo vivere*)



Jeśli zmiana taktu następuje na nowym systemie pięcioliniowym, to zmianę tę sygnalizujemy dwukrotnie: raz w zakończeniu pięciolinii, wpisując oznaczenie taktowe po jednej lub dwu kreskach, oraz drugi raz — po kluczu w następnym systemie (przykł. 136b, e, f).

Przy wykonywaniu utworów posiadających zmienne metrum kierujemy się zasadą, że zarówno przy jednakowych, jak i różnych jednostkach miarowych te same wartości rytmiczne zachowują niezmienny czas trwania, podobnie jak w przykładzie 136b, każda szesnastka w następujących po sobie taktach posiadających różne metrum ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{4}{8}$) zachowuje ten sam czas trwania. Celem uniknięcia wątpliwości w taktach 3. i 4. kompozytor podkreślił tę niezmiennność przez następujące oznaczenie: $\text{♪} = \text{♪}$ (P^o - przykł. 136b).

W wypadkach gdy zmiana taktów posiada cechy stałości, przeplatanie się różnych taktów można oznaczyć przy kluczu:

a) K. Szymanowski: *Nikczemny szpak*, b) K. Szymanowski: *Etiuda op. 33*

137 „ Poco vivace *Misterioso*



Nie znaczy to jednak, że następstwo taktów musi ściśle zachowywać kolejność wyznaczoną przez oznaczenie taktowe. W pieśni *Nikczemny szpak* kolejność górnych liczb taktowych kształtuje się następująco: 3 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 itd. W *Etiudzie op. 33* następstwo górnych liczb taktowych przedstawia się również nieregularnie: 4 + 5 + 4 + 5 + 4 + 5 + 4 + 5 + 4 + 3 + 4 + 3 + 3 + 4 + 3 + 4 + 3 + 5 itd.

Niekiedy przy oznaczeniu taktu nieregularnego podaje się w nawiasach takty proste, z których się składa, np. $\frac{5}{4}$ ($\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$), lub na początku utworu podaje się za pomocą wartości nutowych grupy taktów prostych, np.:

M. Rimski-Korsakow: *Śnieżka*

138 Grupowanie $\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$



Takty pięcioczęściowe składają się z dwu taktów prostych 3 + 2 lub 2 + 3, np.:

a) M. Ravel: *Kwartet smyczkowy*, b) B. Martinu: *Etiudy rytmiczne*

139 ' a)



¹ Piękny przykład taktu na J znajdujemy już u F. Chopina w *Sonacie c*, cz. III — *Larghetto* oraz u S. Moniuszki w operze pt. *Straszny dwór* w VIII scenie IV aktu: „Przed stoma lat, mój zacny dziad” — polonez na 4.

- c) fińska melodia ludowa, d) K. Szymanowski: *Stabat Mater*,
e) I. Strawiński: *Święto wiosny*

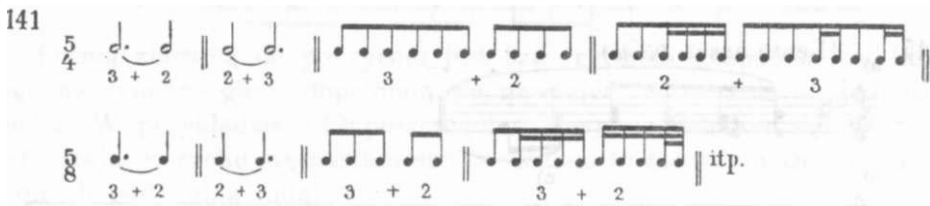


W przykładzie 139b i c takty proste wskazują sposób ugrupowania, natomiast w przykładzie 139d dopiero podkład harmoniczny mógłby wskazać podział na takty proste. Świadczy to o tym, że nie zawsze można łatwo ustalić podział taktu złożonego nieregularnego na takty proste. W pierwszych taktach przykładów 139a oraz 139e w tej postaci, jak napisano, nie jesteśmy w stanie określić podziału na takty proste.

Istnieją wypadki traktowania taktu piccioczęściowego jako taktu prostego; wtedy grupowanie powinno być następujące:



W pisowni taktów złożonych należy stosować zapis graficzny wyraźnie odzwierciedlający podział na takty proste, np.:



Takty siedmioczęściowe mogą posiadać następujące ugrupowanie taktów prostych: 2 + 2 + 3; 2 + 3 + 2; 3 + 2 + 2 (albo 3 + 4, tj. jeden takt prosty, jeden złożony):

- a) B. Martinu: *Etiudy rytmiczne*, b) K. Szymanowski: *Słopiewnie*



Takty ośmioczęściowe mogą się składać z następujących różnych taktów prostych: $3 + 3 + 2$ albo $2 + 3 + 3$ lub też $3 + 2 + 3$ czy $5 + 3$ itp.

Takty dziesięcioczęściowe podzielić można na: $3 + 2 + 3 + 2$ lub $2 + 3 + 2 + 3$ lub też $3 + 2 + 5$, albo $2 + 2 + 2 + 2 + 2$ (takt regularny), lub $3 + 4 + 3$ itp.

B. Martinu: *Etiudy rytmiczne*

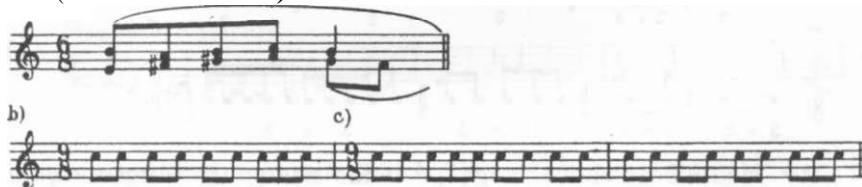


Oto przykład pieśni ludowej bułgarskiej na Jjj.



Niekiedy w literaturze można spotkać nieregularny podział taktów (pozwornie regularnych) sześćcio- i dziesięcioczęściowych (przykł. 145a, K. Szymanowski: *Słowieńie*):

145 ^ (Lento assai. *Dwoto*)



W muzyce bułgarskiej takt dziesięcioczęściowy miewa postać jak w przykładzie 145b, zaś przykład 145c znajdujemy u M. Rimskiego-Korsakowa.

W muzyce współczesnej takty nieregularne spotyka się coraz częściej.

2 0. P o l i r y t m i a i p o l i m e t r i a

W utworach o konstrukcji wielogłosowej poszczególne głosy mogą posiadać rytmikę podobną do siebie lub całkowicie inną, odrębną.

Jeżeli każdy z głosów lub niektóre z nich posiadają własną samodzielną rytmikę, mówimy wówczas o zjawisku polirytmii.

W przykładzie 146 głos najwyższy utrzymany jest w ruchu szesnastkowym, środkowy — w ósemkowym synkopowanym, a dolny — w ćwierciowym. Metrum pozostaje w tym wypadku dla wszystkich głosów jednakowe. Jest to najczęściej występująca forma polirytmii.

146 **Allegretto graaioso ($J = 80$)** J. S. Bach: *Preludium A*



W przykładzie 147 mamy zjawisko podobne, z tą różnicą, że głosy górnego systemu mają rytmikę jednakową, głos na systemie środkowym (oznaczenia taktowe C) jest prowadzony w sekstolach, a dolny (C'g) — w triolach.

J. S. Bach: *Choral a*



Formą zbliżoną do polirytmii jest tzw. rytmika uzupełniająca, która polega na tym, że głosy dopełniają się nawzajem rytmicznie do jednostajnego ruchu. W przykładzie 148 poszczególne głosy uzupełniają się nawzajem do jednostajnego ruchu szesnastkowego (wskazano to szeregiem szesnastek umieszczonych pod dolną linią):

G. Frescobaldi: *Preludium*



Jeżeli oprócz zróżnicowania rytmicznego głosów posiadają one również zróżnicowanie metryczne, mówimy wówczas o zjawisku polimetrii.

W pieśni G. Bacewicz pt. *Dzwon i dzwonki* głos solowy posiada oznaczenie $\frac{6}{8}$, a akompaniament fortepianowy oznaczenie $\frac{4}{8}$:

149 (Moderato (♩=42, ♪=126)
p dolce

Śpiew

Dzwon - ki ra - zu jed - ne - go śnie-go-

Fortepian

Zeffireoso

Również *Walc op. 42* F. Chopina (takty 1—40) może służyć za przykład polimetrii: prawa ręka gra w takcie $\frac{6}{8}$, lewa zaś w takcie $\frac{3}{4}$.

Zestawienie trzech różnych oznaczeń taktowych znajdujemy u Mozarta w operze *Don Juan*, akt I, scena XXI. Na scenie występują trzy orkiestry, z których pierwsza wykonuje menueta ($\frac{4}{3}$), druga — żywy taniec angielski ($\frac{2}{4}$), a trzecia wreszcie — szybkiego walca ($\frac{1}{1}$):

150

Allegro

Allegro

Tempo di minuetto

p

Orkiestra

¹ Głos drugi orkiestry trzeciej napisany jest w partyturze o oktawę niżej; dla oszczędności miejsca przeniesiono go o oktawę wyżej.

Ciekawą polimetrie mamy w przykładzie 64c : oba głosy utrzymane są w takcie |, lecz głos górny (skrzypcowy) wchodzi o jedną ósemkę później, przez co następuje ciągle wymijanie się akcentów metrycznych (zaznaczono proponowane takty dla głosu górnego kreską nad pięciolinia).

21. Przedtakt. Muzyka alackłowa

Przedtaktem nazywamy niepełny takt rozpoczynający utwór muzyczny (lub część utworu muzycznego). W przykładach 121, 122 przedtakt stanowi jedna nuta'. W przykładzie 152 w przedtackie są dwie nuty. Przedtakty w przykładzie 151 obejmują większą ilość nut:

a) L. v. Beethoven: *Sonata B*, b) F. Chopin: *Polonez b*, c) F. Chopin: *Sonata h*



Najczęściej myśl muzyczna rozpoczynająca się od przedtaktu kończy się taktem niepełnym. W takich wypadkach ostatni takt zostaje skrócony o wartość rytmiczną odpowiadającą wartości przedtaktu, np.:

152 Allegro



Muzyka średniowieczna nie posiadała stałego, regularnego metrum, jak również nie znała pojęcia taktu. Muzykę taką nazywamy ataktową. Do muzyki ataktowej należy między innymi chorał gregoriański. Posiada on jednak swój rytm, zwany rytmem swobodnym, tj. nie ujętym w jednostki taktowe; w naszej pisowni można to przedstawić mniej więcej w następujący sposób:



' Niektórzy teoretycy polscy przedtakt złożony z jednej nuty nazywają „odbitką”.

Z a d a n i a :

1. Ugrupować prawidłowo poniższe szeregi wartości rytmicznych (z zastosowaniem synkop): a) w takcie $\frac{5}{4}$ (jako takt prosty, jako takt złożony z $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ oraz $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$); b) na 7 (w różnych ułożeniach taktów prostych).



2. Przepisać przykład 252: a) pozostawiając akompaniament bez zmiany, partię solową pisząc w takcie $\frac{9}{8}$ (zamiast $\frac{3}{4}$);

b) partię solową pozostawiając w takcie $\frac{3}{4}$, a akompaniament grupując również w takcie $\frac{3}{4}$.

3. Wypisać dziesięć przykładów przedtaktu z repertuaru opracowywanego na lekcjach przedmiotu głównego lub dodatkowego.

2 2. *Tempo*¹

Wiemy z doświadczenia, że te same wartości rytmiczne w zależności od charakteru utworu trwają dłużej lub krócej. Tak na przykład ćwierćnuta w marszu żałobnym trwa mniej więcej jedną sekundę, a w żywym tańcu na jedną sekundę wypadnie około sześć ćwierćnut itp. Wartości rytmiczne wskazują więc jedynie na względny czas ich trwania.

Wiemy również, że przez zbyt wolne lub zbyt szybkie wykonanie utworu można zniekształcić jego charakter, wypaczając tym samym intencję kompozytora. Celem uniknięcia zbyt dużej dowolności tempa wykonywania utworu kompozytor oznacza na początku utworu (jak również w charakterystycznych miejscach) jego rodzaj. Do tego celu używa się powszechnie oznaczeń w języku włoskim (rzadziej posługują się kompozytorzy oznaczeniami w innym języku). Ten sposób oznaczania tempa nie jest jednakże bezwzględnie ścisły. Ścisłe oznaczenie czasu trwania wartości rytmicznych określa dopiero oznaczenie metro no miczne, o czym będzie mowa na następnych stronicach niniejszego rozdziału.

Rozróżniamy tempa wolne, umiarkowane oraz szybkie. Poniżej umieszczona jest tabelka włoskich określeń tempa z ich wymową i znaczeniem polskim.

1. T e m p a w o l n e

<i>largo</i>	szeroko, bardzo powoli
<i>larghetto</i> (wym. largetto)	trochę szybciej niż <i>largo</i>
<i>lento</i>	powoli, wolno
<i>adagio</i> (wym. adadżo)	wolno, powoli
<i>grave</i> (wym. gra we)	poważnie, ciężko, wolno

2. T e m p a u m i a r k o w a n e

<i>andante</i>	— z wolna, w ruchu spokojnego kroku
<i>andantino</i>	= trochę żywiej niż <i>andante</i>
<i>moderato</i>	= umiarkowanie
<i>allegretto</i>	= dość żywo (nieco wolniej niż <i>allegro</i>)

¹ Wszelkimi zjawiskami dotyczącymi tempa w utworze muzycznym zajmuje się agogika (gr. *agoge* = prowadzenie, kierowanie).

3. T e m p a s z y b k i e

<i>allegro</i>	=	prędko, ruchliwie, wesoło
<i>vivo</i> (wym. wiwo)	=	żywo
<i>vivace</i> (wym. wiwacze)	=	prędko, z ożywieniem
<i>veloce</i> (wym. welocze)	=	lotnie, żywo, szybko
<i>presto</i>	=	szybko
<i>vivacissimo</i> (wym. wiwaczissimo)	=	bardzo żywo
<i>prestissimo</i>	=	bardzo szybko

Dla dokładniejszego określenia temp używa się często dodatkowych wyrażen:

<i>maestoso</i> (wym. maestozo)	majestatycznie, np. <i>allegro maestoso</i>
<i>molto</i>	bardzo, np. <i>molto allegro</i>
<i>assai</i>	bardzo, np. <i>adagio assai</i>
<i>doppio movimento</i>	podwojenie tempa (czyli jeszcze raz tak szybko, jak wskazywało poprzednie oznaczenie tempa)
<i>meno</i>	mniej, np. <i>meno vivo</i>
<i>meno mosso</i>	wolniej (niż wskazywało poprzednie oznaczenie tempa)
<i>non tanto</i>	nie zanadto, np. <i>allegro ma non tanto</i> = szybko, lecz nie zanadto żywo
<i>non troppo</i>	nie zanadto, np. <i>non troppo lento</i>
<i>più</i>	bardziej, więcej, np. <i>più vivo</i> — trochę prędzej niż iiiuo
<i>più mosso</i>	żywiej (niż wskazywało poprzednie oznaczenie tempa)
<i>quasi</i> (wym. kuazl)	jakby, prawie, np. <i>quasi allegretto</i>
<i>sempre</i>	zawsze, stale, np. <i>sempre vivace</i>
<i>sostenuto</i>	wstrzymując, np. <i>andante sostenuto</i>
<i>un poco</i> (wym. un poko)	trochę, nieco, np. <i>un poco più allegro</i>
<i>ancora</i> (wym. ankora)	jeszcze, np. <i>ancora più allegro</i> .

Tempo zasadnicze może w ciągu utworu lub jego części ulegać chwilowej zmianie, przyspieszeniu lub zwolnieniu. Do oznaczenia przyspieszenia używa się następujących określeń:

<i>accelerando</i> (wym. aczelerando)	przyspieszając
(<i>accel.</i>)	przyspieszając
<i>affrettando</i> (<i>affrel.</i>)	ożywiając
<i>animando</i>	ożywiając
<i>avvivando</i> (wym. awwiwando)	zwiększając tempo
<i>stringendo</i> (wym. strindzendo)	
<i>poco a poco string.</i> (<i>affrel., animando</i> itp.)	stopniowo przyspieszając
<i>sempre più mosso</i>	coraz żywiej
<i>stretto</i>	zacieśniając, przyspieszając oznaczone tempo.

Do oznaczenia zwolnienia tempa używa się następujących określeń:

<i>allargando</i>		= rozszerzając, zwalniając
<i>rallentando</i>	(<i>rall.</i>)	= zwalniając
<i>ritardando</i>	(<i>ritard.</i>)	= opóźniając, zwalniając
<i>ritenuto</i>	(<i>HL.</i>)	= opóźniając, zwalniając, powstrzymując
<i>stentando</i>	(wym. <i>zlentando</i>)	= zwalniając

Powrót do tempa zasadniczego (pierwotnego) oznaczamy:

<i>tempo primo, tempo I, T. I</i>	= tempo pierwsze (pierwotne)
<i>a tempo</i>	= do tempa, wrócić do poprzedniego tempa
<i>l'istesso tempo</i>	= to samo tempo
<i>come prima, come sopra</i> (wym. <i>korne prima, korne sopra</i>)	= w tempie pierwotnym, jak wyżej
<i>tempo giusto</i> ¹ (wym. <i>tempo dżusto</i>)	= właściwe tempo.

Określenie *rubato* (np. *tempo rubato*) oznacza przedłużanie przez wykonawcę niektórych wartości rytmicznych, a skracanie innych w ten sposób, że w sumie rytm taktu lub frazy jako całości zostaje zachowany (wł. *rubare* = kraść, a więc jednej nucie ukraść, innej dodać). *Rubato* w muzyce było szeroko stosowane już w XVIII wieku; w XIX wieku często stosuje je w swoich utworach Fryderyk Chopin.

Jak już zaznaczono poprzednio, wszystkie określenia podają tempo w przybliżeniu. Dokładnie tempo wskazać może nam dopiero metronom, czyli takto-
mierz. Jest to wahadłowy przyrząd zegarowy z podziałką, której liczby ozna-
czają ilość uderzeń wahadła na minutę. Metronom skonstruował na początku
XIX wieku J. N. Maelzel. Tempo wyznacza się na początku utworu przez
podanie czasu trwania jednej nuty, np.:

$$155 \quad (\text{M.M.}) \text{♩} = 60 \quad (\text{M.M.}) \text{♩} = 94 \quad (\text{M.M.}) \text{♩} = 120 \text{ itp.}$$

Rozumie się przez to, że na metronomie Maelzla należy przesunąć ciężarek wahadła na odpowiednią liczbę, np. 60, 94, 120,² a jedno wychylenie wahadła wskaże nam czas trwania danej wartości nutowej. W tym wypadku ćwierćnuta trwać będzie $\frac{1}{4} \times 94$ część minuty. Na przykład ciężarek nastawiony na liczbę 60 wskazuje, że na minutę będzie 60 uderzeń wahadła (czyli jedno na sekundę) itp.

¹ Nie mylić słowa *giusto* ze słowem *gusto* (wł. smak, np. *con gusto* = ze smakiem).

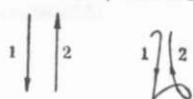
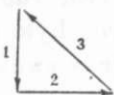
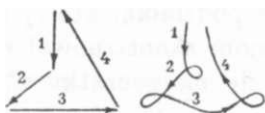
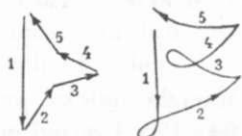
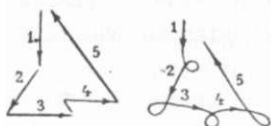
² Skrót M. M., obecnie już często opuszczany, oznacza metronom Maelzla.

2 3. Taktowanie

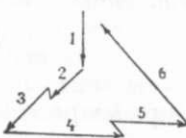
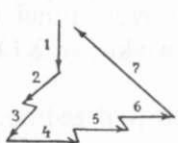
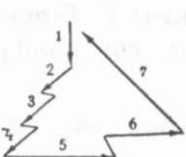
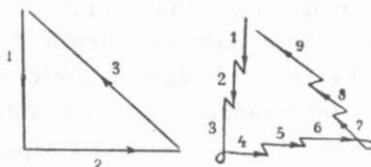
Taktowaniem nazywamy wykonywanie ręką pewnych określonych ruchów, wskazujących jednostki metryczne przy dyrygowaniu. Taktowanie jest jednym ze składników dyrygowania. Obecny sposób dyrygowania wszedł powszechnie w życie w XIX wieku i nie polega na wybijaniu taktu, ale przede wszystkim na prowadzeniu zespołu przez dyrygenta w myśl jego założeń odtwórczych. Dawniej, w XVIII wieku, rolę dyrygenta spełniał klawesynista grając równocześnie swoją partię. Jeszcze wcześniej wybijano takt nogą lub laską o podłogę albo też dawano wykonawcom znaki za pomocą ruchów palców rąk itp. Poniżej podajemy ogólnie przyjęty sposób taktowania poszczególnych rodzajów taktów.¹

schemat ruch ręki
przy dyrygowaniu
(zaokrąglony)

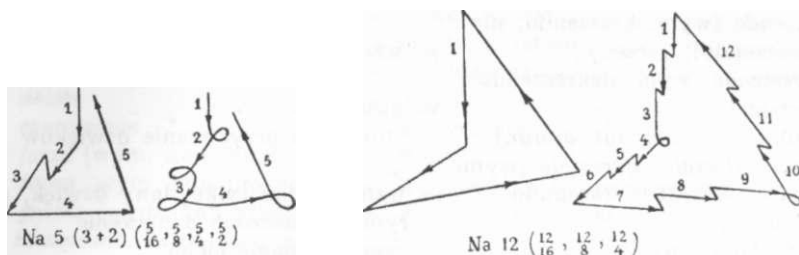
156

Na 2 ($\frac{2}{8}, \frac{2}{4}, \frac{2}{2}, \frac{2}{1}$)Na 3 ($\frac{3}{16}, \frac{3}{8}, \frac{3}{4}, \frac{3}{2}, \frac{3}{1}$)Na 4 ($\frac{4}{6}, \frac{4}{8}, \frac{4}{4}, \frac{4}{2}$)Na 5 (jako takt niezłożony)
Schemat SofonowaNa 5 (2+3) ($\frac{5}{16}, \frac{5}{8}, \frac{5}{4}, \frac{5}{2}$)

schemat ruch ręki
przy dyrygowaniu
(zaokrąglony)

Na 6 ($\frac{6}{10}, \frac{6}{5}, \frac{6}{4}, \frac{6}{2}$)Na 7 (3'4 lub 3 + 2*2)
($\frac{7}{16}, \frac{7}{8}, \frac{7}{4}$)Na 7 (4+3 lub 3+2+2)
($\frac{7}{16}, \frac{7}{8}, \frac{7}{4}$)Na 9 ($\frac{9}{16}, \frac{9}{8}, \frac{9}{4}$)

¹ Istnieje jeszcze szereg innych sposobów taktowania.



Takty dziewięcioczęściowe taktuje się podobnie jak trzyczęściowe, z tym że każdy ruch główny rozdziela się na trzy mniejsze. Takty dwunastoczęściowe taktujemy podobnie jak czteroczęściowe, rozdzielając każdy ruch główny na cztery mniejsze. Takty sześcioczęściowe taktuje się często na dwa (jeden takt prosty na jeden ruch ręki).

Analogicznie takty dziewięcioczęściowe taktujemy na trzy, takty dwunastoczęściowe — na cztery, takty osiemnastoczęściowe — na sześć itd.

W tempach szybkich cały takt dwu- i trzyczęściowy (np. $\backslash$, $\backslash$, $\backslash$, $\backslash$) taktuje się jednym ruchem ręki. Natomiast w taktach o bardzo wolnym tempie można każdą część taktu dzielić na dwie części. Na przykład takt $\backslash$ taktować wówczas można na osiem, takt $\backslash$ na sześć itp.

24. Dynamika

Dynamika (gr. *dynamis* = siła) muzyczna zajmuje się określeniem wszelkich zjawisk związanych z natężeniem siły dźwięków i jego zmianami w utworze muzycznym.

Do oznaczania siły brzmienia dźwięków służą następujące określenia:

<i>pianissimo</i>	<i>possibile</i>	<i>(ppp)</i>	możliwie najciszej
<i>pianissimo</i>	<i>(pp)</i>		bardzo cicho
<i>piano</i>	<i>(p)</i>		cicho
<i>mezzo piano</i>	(wym. medzo piano)		na wpół (średnio) cicho, prawie cicho
<i>mezzo forte</i>	(wym. medzo forte)		
<i>(mf)</i>			= prawie głośno
<i>forte</i>	<i>(f)</i>		= głośno
<i>fortissimo</i>	<i>(ff)</i>		= bardzo głośno
<i>fortissimo</i>	<i>possibile</i>	<i>(fff)</i>	= możliwie najgłośniej.

W praktyce spotyka się również cztery, i więcej *p* lub *f* (np. *pppp* lub *ffff*). W tych wypadkach kompozytor pragnie podkreślić ekstremalne możliwości danego rodzaju dynamiki.

Do powyższych oznaczeń można dodać w miarę potrzeby szereg innych, służących do bliższego określenia, np. *piii*, *meno*, *sempre* itd.

Stopniowe narastanie lub zmniejszanie natężenia siły dźwięków oznaczamy:

<i>crescendo</i> (wym. krescendo, nie kreszczendo!) (<i>cresc.</i>)	wzmacniając
<i>decrescendo</i> (wym. dekrescendo) (<i>decresc.</i>)	osłabiając
<i>diminuendo</i> (<i>dim.</i> lub <i>dimin.</i>)	stopniowe przyciszenie dźwięków
<i>forzato, sforzato, sforzando</i> (wym. forcato, sforcato, sforcando) (<i>fz, sfz, sf</i>)	wzmacniając tylko dany dźwięk, przy którym umieszczono oznaczenie
<i>forte piano</i> (<i>fp</i>)	mocno i nagle cicho
<i>piano forte</i> (<i>pf</i>)	cicho i nagle głośno.

Istnieje ponadto wiele wyrażen odnoszących się do bliższego określenia ruchu, siły, nastroju czy też charakteru utworu, sposobu wykonania itp. Podajemy tylko najczęściej spotykane (w porządku alfabetycznym):

<i>abbandono</i>	= niedbale, jakby gubiąc rytm
<i>abbandonatamente</i>	= niedbale, jakby gubiąc rytm
<i>accarezzévole</i> (wym. akkareccé-wole)	— przymilając się, pieszczotliwie
<i>accentato, accentuato</i> (wym. aczentato, aczentuato)	= zaznaczając, akcentując
<i>ad libitum; a piacere</i> (wym. a piaczere)	= od upodobania, jak się podoba
<i>a due</i> (<i>a 2</i>)	= oznacza, że daną partię wykonać mają dwa instrumenty
<i>affettuoso</i> (wym. affetuooso)	= serdecznie, z uczuciem
<i>agitato, con agitazione</i> (wym. adżitato, kon adżitacjone)	= burzliwie, niespokojnie, gwałtownie
<i>alla (alla marcia, alla polacca, alla turca itp.)</i> (wym. alla marcza, polakka, turka)	= w stylu, na sposób, w rodzaju marszu, na sposób polski, turecki itp.
<i>allegramente</i>	ochoczo, wesoło, żywo
<i>amabile</i>	- mile, przyjemnie
<i>amoroso</i> (wym. amorooso)	miłośnie, z uczuciem
<i>animato</i>	= z ożywieniem
<i>appassionato</i>	namiętnie, z pasją
<i>ardente</i>	ogniście, płomiennie
<i>brillante</i> (wym. brijant, z j. francuskiego, lub brillante, z j. włoskiego)	= błyskotliwie, efektownie
<i>buffo</i>	komicznie
<i>burlesco</i> (wym. burlesko)	komicznie, żartobliwie
<i>calando</i> (wym. kalando)	= uspokajając, zwalniając, ścisząc
<i>cantabile</i> (wym. kantabile)	śpiewnie
<i>capriccioso</i> (wym. kapriczooso)	kapryśnie, humorystycznie, żartobliwie
<i>colla parte</i> (wym. kolla parte)	z głosem solowym
<i>con amore</i> (wym. kon amore)	miłośnie, z uczuciem
<i>con anima</i>	z życiem, z ożywieniem
<i>con bravura</i>	= błyskotliwie, z brawurą, śmiało

<i>con brio</i>	żywo, wesoło
<i>con calore</i> (wym. kon kalore)	ciepło, z żarem
<i>con dolcezza</i> (wym. kondolczecca)	ze słodyczą
<i>con dolore</i>	z bólem
<i>con espressione</i>	z wyrazem
<i>con forza</i> (wym. kon forza)	z siłą
<i>con fuoco</i> (wym. kon fuoko)	z ogniem, z temperamentem
<i>con grazia</i> (wym. kon gracia)	z wdziękiem, miło
<i>con melanconia</i> (wym. kon melan- konია)	smętnie, ze smutkiem
<i>con moto</i>	ruchliwie, szybko
<i>con passione</i> (wym. kon passjone)	namiętnie
<i>con spirito</i>	z ożywieniem
<i>con tenerezza</i> (wym. kon tene- recca)	tkliwie, delikatnie
<i>con vigore</i> (wym. kon wigore)	z życiem, z energią
<i>deciso</i> (wym. deczizo)	zdecydowanie, stanowczo, z energią
<i>dolce</i> (wym. dolcze)	słodko, łagodnie
<i>dolcissimo</i> (wym. dolczissimo)	bardzo słodko, łagodnie i cicho
<i>dolente</i>	boleśnie, żałośnie
<i>elegiaco</i> (wym. eliedzako)	żałośnie, smutno
<i>enèrgico</i> (wym. enerdziko)	energicznie
<i>eròico</i> (wym. eroiko)	bohatersko
<i>espressivo</i> (wym. espressiwo)	z wyrazem, uczuciowo
<i>feroce</i> (wym. feroce)	dziko
<i>festivo</i> (wym. festiwo)	uroczyście
<i>fresco</i> (wym. fresko)	świeżo
<i>funebre</i>	pogrzebowo
<i>furioso</i> (wym. furiozo)	gwałtownie, dziko
<i>giocoso</i> (wym. dzokozo)	wesoło, żartobliwie
<i>grazioso</i> (wym. gracjozo)	wdzięcznie, miło, przyjemnie
<i>impetuoso</i> (wym. impetuozo)	burzliwie, gwałtownie
<i>lamentoso</i> (wym. lamentozo)	lamentując, oplakując
<i>leggiere</i> (wym. ledzero)	lekko •
<i>lugubre</i>	żałobnie, ponuro
<i>maestoso</i> (wym. maestozo)	poważnie, majestatycznie
<i>marcato</i> (wym. markato)	zaznaczając, akcentując wyraźnie
<i>marziale</i> (wym. marczale)	marszowo
<i>marziale</i> (wym. marcjale)	wojowniczo
<i>mesto</i>	smutnie
<i>mezza voce</i> (wym. medza wocze)	półgłosem
<i>misterioso</i> (wym. misteriozo)	tajemniczo
<i>morendo</i>	zamierając, słabnąc
<i>mormorando</i>	mrucząc (śpiew przy zamkniętych ustach)
<i>non troppo</i>	nie zanadto
<i>obbligato</i>	obowiązkowo
<i>ossia</i>	lub, albo
<i>parlando</i>	mówiąc
<i>pastorale</i>	sielsko, idyllicznie, na sposób wiejski
<i>patético</i> (wym. patetiko)	uroczyście, namiętnie, patetycznie
<i>perdendosi</i>	zanikając, coraz ciszej

pesante (wym. pezante)
piena voce (wym. pjena wocze)
pomposo (wym. pompozo)
quieto (wym. kuijeto)
recitando (wym. reczitando)
recitativo (wym. reczitatiwo)
(recit.)

religioso (wym. relidzozo)
rigoroso (wym. rigorozo)
risoluto (wym. rizoluto)
rùstico (wym. rustiko)
scherzando (wym. skercando)
secco (wym. sekko)
sémplice (wym. semplicze)
segue
sensibile
senza (wym. serica)
simile
smorzando (wym. zmorcando)
solo, soli
sonoro
sotto voce (wym. sotto wocze)
spianato (wym. spjanato)
strepitoso (wym. strepitozo)
sùbito
tace (wym. tacze)
teneramente
tenuto (*ten.*)
tranquillo (wym. trankuillo)
tutti

una corda (wym. una korda)

unisono (wym. unisono)

vibrato (wym. vibrato)
vigoroso (wym. wigorozo)
voce, voci (wym. wocze, woczy)
zeloso (wym. dzelozo)

ciężko
 pełnym głosem
 pompatycznie, okazałe
 spokojnie
 opowiadając

partia solowa śpiewana lub grana na Spo-
 sób mowy, dość swobodna pod względem
 rytmicznym

religijnie
 ściśle, dokładnie
 stanowczo, zdecydowanie
 w wiejskim nastroju, po wiejsku
 żartobliwie
 sucho, oschle
 z prostotą
 tak samo jak poprzednio, naśladowując
 czule

bez
 podobnie, w ten sam sposób
 zamierając

solista (sam), soliści
 dźwięcznie
 półgłosem

z prostotą, gładko, równo
 hałaśliwie, burzliwie
 nagle
 milcz

tkliwie, delikatnie
 wytrzymując, przetrzymując
 spokojnie

wszyscy, cały zespół, w przeciwstawieniu do
 solo

na jednej strunie, na fortepianie z naciśnię-
 ciem lewego pedału

kilka głosów wykonuje tę samą melodię w tej
 samej oktawie

wibrując
 silnie, śmiało

głos, głosy
 żarliwie, szczerze.

2 5. System temperowany

Przez system dźwiękowy rozumiemy zbiór dźwięków zawartych w obrębie każdej oktawy, stanowiący wynik jej podziału według pewnych zasad na szereg mniejszych części.¹ Muzyka europejska w używanym powszechnie od XVIII wieku systemie tzw. temperowanym dzieli oktawę na dwanaście równych części (patrz przykł. 8), tzw. półtonów. Wcześniej istniało szereg innych systemów, lecz te jako mniej doskonałe ustąpiły miejsca systemowi temperowanemu (łac. *temperare* — stroić), gdyż można było grać na nim swobodnie we wszystkich tonacjach w przeciwieństwie do poprzednio używanych systemów, w których półtony nie były równe. Do ugruntowania tego systemu przyczynił się J. S. Bach (1685—1750), pisząc dwutomowe dzieło pt. *Das wohltemperierte Klavier* („Dobrze nastrojony klawikord — klawesyn”), zawierające 48 preludii i fug, napisanych kolejno we wszystkich tonacjach.

Ze zbioru wszystkich dźwięków używanych w muzyce, ugrupowanych według wysokości tworzących tzw. skalę materiałową, można wyodrębnić pewne szeregi dźwiękowe, zwane skalami muzycznymi. Są one ułożone według pewnych stałych schematów, wyznaczających odległości między kolejnymi dźwiękami.

Podstawą europejskiej muzyki artystycznej od trzech stuleci są skale systemu tonalnego, których dwa zasadnicze typy, czyli tryby, dominują stale. Są to dwie skale muzyczne siedmiodźwiękowe, w których ósmy dźwięk jest powtórzeniem pierwszego w odległości oktawy, a mianowicie skala majorowa (durowa) i minorowa (molowa). O skalach będzie mowa w następnych ustępach.

2 6. Półton, cały ton

Poprzednio stwierdziliśmy, że w naszym systemie dźwiękowym oktawa dzieli się na dwanaście półtonów. Półton jest jednostką, którą będziemy

¹ Zamiast terminu „system dźwiękowy” używa się jeszcze często określenia „strój muzyczny”. Obecnie przez określenie „strój muzyczny” rozumiemy bezwzględną wysokość dźwięków, obliczaną np. w ilości drgań na sekundę (patrz rozdz. I).

mierzyć różnice wysokości pomiędzy dwoma dźwiękami. Często dla uproszczenia posługujemy się odległością całego tonu, który jest równy odległości dwóch półtonów. W praktyce odległość całego tonu od półtonu odróżniamy słuchem. Gdy zaśpiewamy następujący szereg dźwięków: c' , d' , e' , f , g' , a' , h' , c' , to stwierdzimy słuchem, że odległość między dźwiękami $e-f$ oraz $h-c'$ jest mniejsza aniżeli odległość między pozostałymi dźwiękami. Odległości między tymi dźwiękami to półtony, natomiast między dźwiękami pozostałymi $c-d'$, $d-e'$, $f-g'$, $g-a'$ oraz $a-h'$ znajdują się odległości całotonowe:

c ,	d ,	e ,	f ,	g ,	a ,	h ,	c
1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1

Ten porządek następstwa dźwięków jest właściwy dla skali majorowej.¹

2 7. G a m a C major. Tonacja

Skalę muzyczną rozpoczynającą się od określonego dźwięku nazywamy gamą.

Według poznanego następstwa dźwięków dla skali majorowej zbudujemy obecnie gamę C major (dur).

157

c	d	e	f	g	a	h	c
do	re	mi	fa	sol	la	si	do
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
T	S	D	S	D	V	VI	VII

W przykładzie tym prócz nazw literowych i sylabowych mamy podane oznaczenie poszczególnych stopni gamy (za pomocą cyfr rzymskich). Poszczególne stopnie gamy posiadają także swoje nazwy:

stopień I — tonika, skrót — T^2
 stopień II — dźwięk prowadzący w dół³
 stopień III — medianta
 stopień IV — subdominanta, skrót — S

¹ Skala (wh *scala* = schody, drabina) jest to układ dźwięków w obrębie oktawy według stałego określonego porządku. Terminu skala używa się również dla określenia zasięgu dźwięków, jakimi rozporządza dany głos czy instrument; np. sopran posiada skalę zamykającą się w granicach dźwięków od c' do c' itp.

² Nazwę „tonika” (fr. *note tonique*) wprowadził w XVIII w. J.-Ph. Rameau.

³ Jest to nazwa raczej nie stosowana ze względu na niezbyt ściśle określenie funkcji tego stopnia. Stopień ten bowiem ma niemal w równej mierze tendencję ciężenia w dół ku tonice, jak i w górę ku III stopniowi.

- stopień V — dominanta, skrót — D
 stopień VI — submedianta
 stopień VII — dźwięk prowadzący w górę.

Stopień I (tonika) jest w gamie dźwiękiem najważniejszym, centralnym. Od niego przeważnie zaczyna się melodia i na nim się kończy. Wszelki ruch melodyczny zmierza w końcu do toniki, osiągając w niej rozwiązanie swego napięcia.

Najważniejszy po tonice jest V stopień skali, tzw. *d o m i n a n t a* (łac. *dóminans* = panujący). Stopień ten posiada więcej samodzielności od innych. Podobne znaczenie, lecz mniejszą niezależność posiada IV stopień, tzw. *s u b d o m i n a n t a*, czyli dominanta dolna (łac. *sub* = pod). Nazwa pochodzi stąd, że stopień ten jest również piątym stopniem, licząc w dół od toniki.

O wiele mniejszą samodzielność ma stopień III, tzw. *m e d i a n t a*, dzielący odległość między toniką a dominantą (łac. *médians* = dzielący), oraz stopień VI, tzw. *s u b m e d i a n t a*, dzielący tonikę od dominanty, licząc w dół.

Stopień VII, posiadający nazwę *d ź w i ę k u p r o w a d z ą c e g o*, jest bardzo charakterystycznym stopniem gamy, o silnym ciężeniu na sąsiadującą tonikę.

Stosunki zachodzące pomiędzy poszczególnymi stopniami a toniką oraz związki melodyczne i harmoniczne wynikające z tych zależności składają się na pojęcie *t o n a c j i*. Mówimy np., iż utwór muzyczny jest utrzymany w tonacji C-dur (C major), co oznacza, że materiałem dźwiękowym danego utworu jest gama C.

Tonacje majorowe oznaczamy wielkimi literami, np. C, D, B itp., co oznacza C-dur (C major), D-dur (D major), A-dur (A major) itp.

Odległości pomiędzy poszczególnymi stopniami gamy durowej przedstawiają się następująco:

od stopnia I	do II	— cały ton
" " II	do III	— cały ton
" ! III	do IV	— półton
" ! IV	do V	— cały ton
" ! V	do VI	— cały ton
" " VI	do VII	— cały ton
" " VII	do VIII	— półton.

2 8. Interwał

Odległość między dwoma następującymi po sobie lub współbrzmiącymi dźwiękami nazywamy *i n t e r w a ł e m* (łac. *intervallum* = ograniczona przestrzeń, odległość).

Odległość między dwoma tymi samymi stopniami nazywa się *p r y m ą*

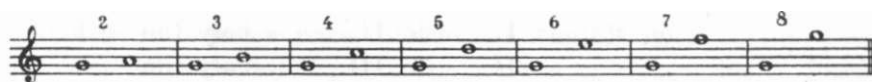
(I-I), odległość między sąsiednimi stopniami — s e k u n d ą (I—II). Dalsze odległości to tercja (I-III) między pierwszym a trzecim stopniem, kwarta (I-IV), kwinta (I-V), seksta (I-VI), septyma (I-VII), oktawa (I-VIII), nona (I-IX), decyma (I-X), undecyma (I-XI), duodecyma (I-XII), terdecyma (I-XIII), kwartdecyma (I-XIV), kwintdecyma (I-XV).¹

158 *pryma**sekunda**tercja*

Interwały większe od kwintdecymy określamy w następujący sposób: dwie (trzy, cztery) oktawy i sekunda, dwie oktawy i seksta itd.

Do określania interwałów stosujemy oznaczenia cyfrowe analogicznie jak w nauce harmonii. Interwały odpowiadające odległościom zbudowanym na V stopniu skali majorowej nie otrzymują przy cyfrze żadnego oznaczenia.

159

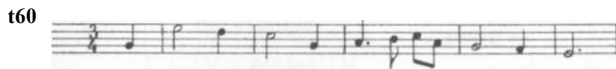


Zadania :

1. Przeczytać melodię podaną w przykładzie 160, dokładnie oznaczając wysokość poszczególnych dźwięków (*g*, *e* itd.):

- w kluczu skrzypcowym
- w kluczu basowym
- w kluczu altowym
- w kluczu tenorowym.

¹ Nazwy interwałów pochodzą od nazw łacińskich liczebników: *primus* = pierwszy, *secundus* = drugi, *tertius* = trzeci, *quartus* = czwarty, *quintus* = piąty, *sextus* = szósty, *septimus* = siódmy, *octavus* = ósmy, *nonus* = dziewiąty, *decimus* = dziesiąty, *undecimus* = jedenasty, *duodecimus* = dwunasty, *tertius decimus* = trzynasty, *quartus decimus* = czternasty, *quintus decimus* = piętnasty.

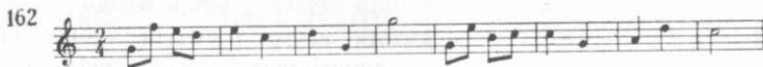


2. Przeczytać każdy z głosów przykładu 161, oznaczając za pomocą liter alfabetu wysokość poszczególnych dźwięków; po przeczytaniu przeagrać na fortepianie poszczególne głosy (a jeśli to możliwe i zagrać je razem).

Josquin de Pres: *Motet*

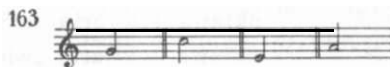


3. Oznaczyć w przykładzie 162 wszystkie interwały, wypisując ich nazwy (np. tercja, kwinta itp.).



4. Określić w przykładzie 162 poszczególne stopnie gamy C-dur (podpisując pod każdym dźwiękiem odnośną cyfrę rzymską).

5. Napisać półnutami wszystkie interwały do oktawy w górę i w dół od podanych dźwięków w przykładzie 163 (zwrócić uwagę na kierunek i długość ogonków przy nutach).



2 9. Rozmiary interwałów¹

W ustępie 28 poznaliśmy nazwy interwałów. Interwały te nie posiadały jednak dokładnie określonych rozmiarów. Wiemy bowiem, że na przykład sekunda może posiadać rozmiar dwóch półtonów (*c-d*, *d-e* itp.) lub jednego półtonu (*e-f*, *h-c*). Podobnie jest również z innymi interwałami.

Interwały większe od podanych w przykładzie 159 otrzymują przy cyfrze znaczek < , a interwały mniejsze znaczek > .

Obecnie zajmujemy się dokładnym określeniem rozmiarów interwałów. Rozmiary te określamy ilością półtonów². Poniższa tabela zawiera interwały do kwintdecymy włącznie.

¹ Wielkość interwałów określa się, licząc dźwięki od dolnego w górę; jeśli żądamy zbudowania interwału od określonego dźwięku w dół, należy to wyraźnie zaznaczyć.

² W praktyce przy większych interwałach (od kwarty) nie liczy się półtonów, lecz dodaje mniejsze interwały, np. dwie tercje, tercję i kwintę, oktawę i kwartę itd.

Nazwa interwału	oznaczenie cyfrowe	
pryma czysta	1	0 półtonów
sekunda mała	2>	1 półton
sekunda wielka	2	1 cały ton
tercja mała	3>	sekunda wielka + sekunda mała (lub odwrotnie)
tercja wielka	3	sekunda wielka + sekunda wielka
kwarta czysta	4	tercja wielka + sekunda mała lub tercja mała + + sekunda wielka
kwarta zwiększona	4<	tercja wielka -f sekunda wielka ¹
kwinta zmniejszona	5>	tercja mała + tercja mała
kwinta czysta	5	tercja wielka + tercja mała lub odwrotnie
seksta mała	6>	kwinta czysta + sekunda mała lub kwint! zmniejszona + sekunda wielka
seksta wielka	6	kwinta czysta + sekunda wielka
septyma mała	7	kwinta czysta + tercja mała lub kwinta zmniej- szona + tercja wielka
septyma wielka	7<	kwinta czysta + tercja wielka
oktawa czysta		kwinta czysta + kwarta czysta lub kwint; zmniejszona + kwarta zwiększona
nona mała	9>	oktawa (czysta) + sekunda mała
nona wielka	9	oktawa + sekunda wielka
decyma mała	10>	oktawa + tercja mała
decyma wielka	10	oktawa + tercja wielka
undecyma czysta	11	oktawa + kwarta czysta
undecyma zwiększona	11<	oktawa + kwarta zwiększona
duodecyma zmniejszona	12>	oktawa + kwinta zmniejszona
duodecyma czysta	12	oktawa + kwinta czysta
tercdecyma mała	13>	oktawa + seksta mała
tercdecyma wielka	13	oktawa + seksta wielka
kwartdecyma mała	14	oktawa + septyma mała
kwartdecyma wielka	14<	oktawa + septyma wielka
kwintdecyma czysta	15	oktawa + oktawa

Poznaliśmy dokładny rozmiar interwałów opartych o szereg zasadniczy. Dla dokładniejszego opanowania tego ważnego działu przeanalizujemy poniższą tabelkę interwałów w tonacji C.

¹ Kwartę zwiększoną nazywa się również trytonem (gr. *Irilonos* = złożony z trzech tonów, dokładnie 1 + 1 + 1 cały ton). Z czasem objęto tą nazwą również kwintę zmniejszoną (2 wielkie sekundy i 2 małe sekundy), gdyż podlegała ona podobnym zasadom posługiwania się nią jak kwarta zwiększona. Postęp melodyczny o kwartę zwiększoną, był w teorii średniowiecznej zabroniony (*diabolus in musca* = diabeł w muzyce).

² Szeregiem zasadniczym nazywamy dźwięki odpowiadające białym klawiszom r fortepianu (a więc gamie C).

Interwały	zbudowane są od stopnia j . t . p . .	literowe oznaczenie dźwięków tworzących interwał, np.:
sekundy małe	III-IV i VII-VIII	$e'-f'$, $h>c'$
sekundy wielkie	I-II, II-III, IV-V, V-VI, VI-VII	$c'-d'$ $cP-e'$, Ht , $g-$
tercje wielkie ¹	I-III, IV-VI, V-VII	$c^{\wedge}-e'$,
tercje małe	II-IV, III-V, VI-VIII, VII-II	$(P-f$, $e'-g'$, $a>c'$, $-d'$
kwarty czyste	I-IV, II-V, III-VI, V-VIII, VI-II, VII-III	$d'-g'$, $e'-a'$, $g'-c'$, $a'-d'$, $h>e'$
kwarta zwiększona	IV-VII	
kwinty czyste	I-V, II-VI, III-VII, IV-VIII, V-II, VI-III	$c'-g'$ $d'-a'$, $e'-f'$, $P-c'$, $g'-d'$, $a'-e'$
kwinta zmniejszona	VII-IV	$/i'-f'$
seksy małe	III-VIII, VI-IV, VII-V	$ai-f'$, $V-g'$
seksy wielkie	I-VI, II-VII, IV-II, V-III	$d'-ft'$, $t'-d'$, $g'-e'$
septymy małe	II-VIII, III-II, V-IV, VI-V, VII-VI	$d'-c'$, $e'-d$, $9H$, $a'-g'$
septymy wielkie	I-VII, IV-III	$V-a'$

3 0. Przewroty interwałów

Jeżeli w danym interwale (przykł. 164) przeniesiemy dolny dźwięk o oktawę wyżej, pozostawiając górny dźwięk w miejscu, lub też na odwrót, gdy dolny dźwięk pozostawimy w miejscu, a górny przeniesiemy o oktawę niżej, otrzymamy tzw. przewrót interwału.

164

Interwały czyste dają w przewrocie również interwały czyste, małe dają w przewrocie interwały wielkie, wielkie dają małe, zwiększone dają zmniejszone, natomiast zmniejszone dają zwiększone. Zjawisko przewrotów obserwować możemy często w literaturze muzycznej, np. w wypadku przeniesienia górnego głosu (przykł. 165a) o oktawę niżej (przykł. 165b):

¹ Często słyszy się powiedzenie np.: „w skali majorowej tercje wielkie zbudowane są na stopniach I, IV i VI”, zamiast określenia prawidłowego: „w skali majorowej tercje wielkie zbudowane są od stopnia I do III, IV-VI i V-VII” itd.

J. S. Bach: *Preludium A*

165



Przewroty mogą być pomocą przy tworzeniu względnie rozpoznawaniu większych czy też trudniejszych interwałów. Zamiast szukać od dźwięku *f* żądanej septymy wielkiej w górę, możemy poszukać sekundy małej w dół, gdyż jest ona przewrotem septymy wielkiej (przykł. 166) itp.

166

3 1. *Interwał melodyczny i harmoniczny*

Rozróżniamy dwa rodzaje interwałów: melodyczne i harmoniczne. Interwał melodyczny tworzą dwa dźwięki następujące jeden po drugim (jak w melodii), np.:

167



natomiast interwał harmoniczny tworzą dwa dźwięki wykonane równocześnie.

Interwał harmoniczny, z wyjątkiem prymy¹ i sekundy, pisze się umieszczając jedną nutę nad drugą, np.:

168



Prymę harmoniczną piszemy zwykle w sposób następujący: 1. jeśli prymę tworzą dwie całe nuty, pisze się je obok siebie (przykł. 169a); 2. gdy prymę tworzą dwie nuty z ogonkiem i obie są równej wartości, wówczas piszemy jedną nutę dla obu głosów; ogonek po prawej stronie nuty odnosi się do głosu górnego, a ogonek w dół po lewej stronie

¹ Niektórzy nazywają błędnie interwał melodyczny prymy unisonem. Tymczasem unison (wl. *unisono* = równobrzmiący) jest współbrzmieniem dwóch lub więcej dźwięków o tej samej wysokości. Śpiew lub gra unisono lub w unisonie oznacza wykonanie tej samej melodii przez różne głosy lub instrumenty w interwale prymy lub oktawy (kwintdecymy itd).

nuty — do głosu dolnego (przykl. 169b); 3. jeśli prymę tworzą nuty różnej wartości, jako pierwszą pisze się zwykle nutę o mniejszej wartości, a następnie nutę o większej wartości (przykl. 169c); 4. dla ćwierćnuty i nuty o mniejszej wartości (bez kropki) piszemy jedną główkę i dwa ogonki z odpowiednim wiązaniem dla wartości mniejszych (przykl. 169d).

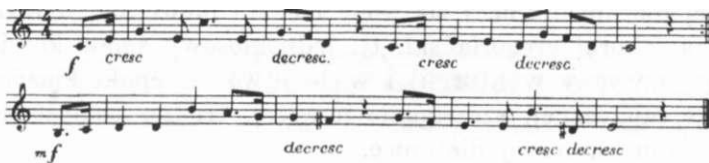


Zadania :

1. Napisać w tonacji C-dur półnutami jako interwały harmoniczne: a) sekundy male i wielkie; b) tercje male i wielkie; c) kwarty czyste i kwartę zwiększoną; d) kwinty czyste i kwintę zmniejszoną; e) seksty wielkie i male; f) septymy wielkie i male; g) napisane interwały zagrać na fortepianie.¹

2. Przepisać podaną niżej melodię (fragment z *Warszawianki*): a) oznaczyć interwały melodyczne (wg przykl. 167), b) zamiast włoskich oznaczeń tempa oraz dynamiki wpisać odnośnie (przetłumaczone) określenia w języku polskim.

170 Andante ton moto



3. Przepisać przykłady 21a, b, c, d, 22 oraz 161 i oznaczyć interwały pomiędzy sąsiednimi parami głosów (sopran — alt, alt — tenor, tenor — bas itp.), jak w przykładzie 171.

171 Sopran Alt

Tenor

Bas



¹ Interwały w gamie C major uczeń winien opanować do tego stopnia, by mógł określić poszczególny interwał natychmiast (w oka mgnieniu).

3 2. Diatonika i chromatyka

Dźwięki tworzące szereg naturalny *c, d, e, f, g, a, h* są — jak to łatwo zauważyć — materiałem dźwiękowym gamy C-dur. Szereg ten odnośnie do gamy C-dur zwany jest również szeregiem diatonicznym.

Diatonika (gr. *dia* = między, *tónos* = dźwięk) jest to zasada posługiwania się wyłącznie dźwiękami składowymi określonej gamy, czyli tzw. dźwiękami gamowłasciwymi.

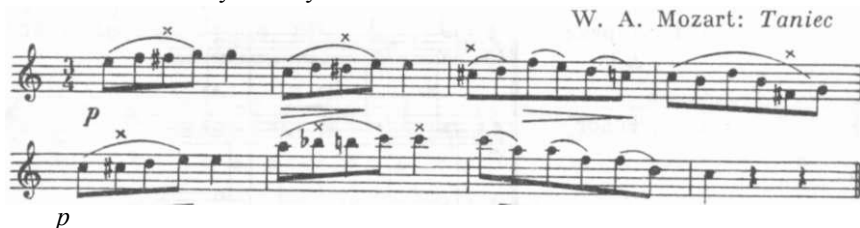
Melodię opartą wyłącznie na dźwiękach szeregu diatonicznego określamy jako diatoniczną. Jeżeli prześledzimy melodie z przykładów 160, 162, 167, to spostrzeżemy, że są to melodie diatoniczne¹.

Na ścisłej diatonice opiera się wiele melodii ludowych, muzyka wczesnego średniowiecza (chorał gregoriański, tj. jednogłosowy śpiew kościoła rzymsko-katolickiego używany w liturgii) i wiele utworów epoki klasycznej. Jednak w literaturze muzycznej, szczególnie nowszej, trudno znaleźć dłuższy utwór oparty w całości na ścisłej diatonice.

Jeżeli w szeregu diatonicznym podwyższymy lub obniżymy poszczególne stopnie (jest to tzw. alteracja), ulegnie on w ten sposób rozszerzeniu.

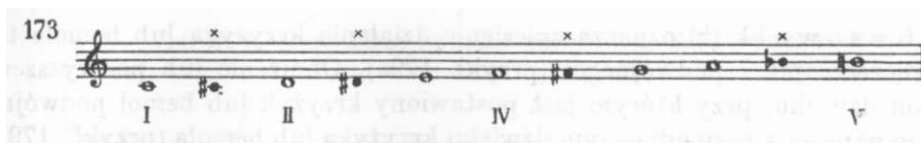
Podwyższenia względnie obniżenia dźwięków dokonuje się za pomocą tzw. znaków chromatycznych.

172



W przykładzie 172 mamy oprócz dźwięków gamowłasciwych podwyższony stopień I, II, IV i obniżony VII (w przykładzie zaznaczono je gwiazdką). W rezultacie melodia powyższa oparta jest na szeregu diatonicznym gamy C, rozszerzonym o dźwięki zmienione chromatycznie:

¹ W ramach diatoniki poza skalami dur i moll mieści się również szereg innych skal, na przykład skala pentatoniczna, skale średniowieczne i in. O skalach tych będzie mowa w dalszych rozdziałach.

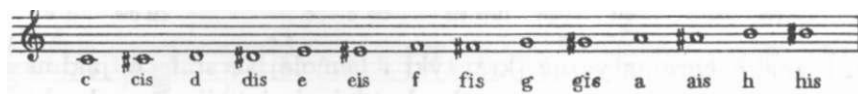


W ten sposób dochodzimy do pojęcia tzw. chromatyki. *Chromatyka* (gr. *chroma* — barwa, kolor) jest to zasada takiego doboru dźwięków, która w melodii (i harmonii) opartej na dźwiękach danej gamy majorowej lub minorowej oprócz dźwięków gamowłaściwych stosuje również ich podwyższenia lub obniżenia.

Do podwyższania i obniżania zapisanego dźwięku służą następujące znaki chromatyczne:

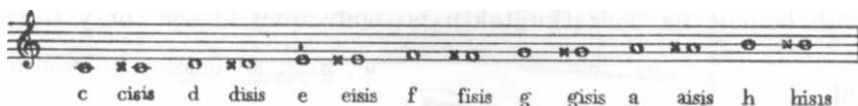
1. *Krzyżyk (#)* oznacza podwyższenie o półton dźwięku, do którego się odnosi; do nazwy literowej dźwięku dodaje się wówczas końcówkę *-is*.

174



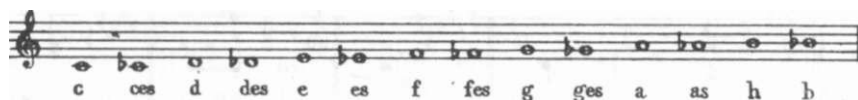
2. *Krzyżyk podwójny (X)* oznacza podwyższenie o dwa półtony dźwięku, do którego się odnosi; do nazwy literowej dodaje się wówczas końcówkę *-isis* (wym. *izis*, z przed *i* należy wymawiać twardo).

175



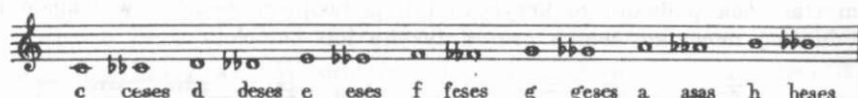
3. *Bemol (b)* oznacza obniżenie o półton dźwięku, do którego się odnosi; wówczas do nazwy literowej dźwięku dodaje się końcówkę *-es*, do samogłoski tylko *-s* (np. *es*, *as*); wyjątek stanowi nazwa obniżonego dźwięku *h*, mianowicie *b* zamiast *hes*. Nazwa ta pochodzi od średniowiecznej nazwy stopnia „B rotundum”.

176



4. *Bemol podwójny (bb)* oznacza obniżenie dźwięku o dwa półtony; do nazwy literowej dźwięku dodaje się wówczas końcówkę *-eses* lub *-ses* (wym. *ezes*), wyjątek stanowi tu nazwa *asas*.

177



5. **Kasownik** (♭) oznacza zniesienie działania krzyżyka lub bemola tak pojedynczego, jak i podwójnego (przykł. 179a). Obniżenie **lub** podwyższenie o półton dźwięku, przy którym jest postawiony krzyżyk lub bemol podwójny, wymaga napisania przy odnośnym dźwięku krzyżyka lub bemola (przykł. 179b).

179 a) b)

as a fis f disis d geses g cisis cis eses es

Znak chromatyczny podwyższa lub obniża nie tylko nutę, przed którą jest bezpośrednio umieszczony, ale również wszystkie inne nuty posiadające tę samą wysokość, a następujące po nich w tym samym takcie:

180

cis cis fisis fisis fisis ais cis c c cis dis d c

Jeśli znaki chromatyczne (krzyżyki i bemole) są stałe w jakimś utworze, wówczas umieszczamy je na początku każdej pięciolinii po znaku klucza. Nazywają się one **znakami przykluczowymi**.

Zmiana znaków przykluczowych w przebiegu utworów odbywa się w następujący sposób:

a) Jeżeli utwór nie posiadał znaków przykluczowych, wprowadza się krzyżyki lub bemole na początku taktu po podwójnej kresce (przykł. 181a).

a), b) S. Moniuszko: *Yerbum nobile*

181 a) b)

Dawniej działanie podwójnego krzyżyka i podwójnego bemola kasowano znakiem podwójnego kasownika. Podobnie obniżenie lub podwyższenie o półton dźwięku, przy którym stał znak podwójnego krzyżyka lub podwójnego bemola, wymagało napisania przy odnośnej nucie kasownika oraz krzyżyka lub bemola.

178

as a fis f cis cis eses es

c), d) S. Moniuszko: *Straszny dwór*, e), f) S. Moniuszko: *Halka*,
g) M. A. Bałakiriew: *Islamei*

Allegro

c) Ko - cha - ni tęsknot sprowa - dza cień

d) Stefan
u - ka - że zło - tą skroń że - gnaj - cie nam naj -

je - go dom kie - dy mróz do -

e) to wi - na two - ja o - po - wiedz nam

f)

g)

b) Jeżeli powiększymy ilość krzyżyków lub bemoli, wówczas po podwójnej kresce umieszczamy znaki dla nowej tonacji (przykł. 181b).

c) Jeśli ilość tych samych znaków się zmniejsza, należy zbyteczne znaki po podwójnej kresce skasować i umieścić znaki obowiązujące w dalszym ciągu (przykł. 181c).

d) Jeśli przechodzimy od krzyżyków do bemoli i na odwrót, należy po podwójnej kresce skasować znaki obowiązujące poprzednio i zastosować nowe znaki (przykł. 181d).

e) Jeśli z tonacji krzyżykowych lub bemolowych przechodzi się do tonacji bez znaków przykluczowych, kasowniki umieszczamy po podwójnej kresce (przykł. 181e).

W niektórych nowych wydawnictwach przed zmianą znaków nie stawia się podwójnej kreski, lecz pojedynczą (przykł. 181 f). W wydaniach radzieckich można spotkać zmianę znaków w środku taktu, bez żadnej kreski (przykł. 181g).

Podwójnych krzyżyków, podwójnych bemoli i kasowników nie stosuje się jako znaki przykluczowe. W odróżnieniu od znaków przykluczowych znaki umieszczane bezpośrednio przed nutami, o których była mowa poprzednio, nazywają się znakami chromatycznymi p r z y g o d n y m i .

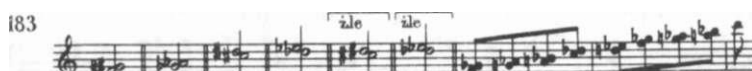
Przy pisaniu znaków chromatycznych należy kierować się następującymi zasadami: w interwałach harmonicznych septymy i większych piszemy znaki chromatyczne jeden pod drugim w linii pionowej (przykl. 182). W interwałach mniejszych od septymy znaki chromatyczne pisze się nie w pionie, lecz trochę skośnie — górny znak bliżej nuty (przykl. 182b).

Przy umieszczeniu w akordach trzech znaków chromatycznych najbliższej znajduje się znak górny, a najdalej dolny. Jeżeli na to pozwalają względy graficzne, to znak dolny umieszcza się obok główki nuty i wtedy znak środkowy jest wysunięty (182c). Oczywiście w wypadkach możliwych znaki chromatyczne pisze się jak najbliższej nuty (przykl. 182d).

L. v. Beethoven: *Sonata As op. 26*



Jeżeli przy pisaniu sekundy harmoniczej piszemy dwa znaki chromatyczne, to znak górny znajduje się w bliższej, zaś dolny w dalszej odległości od nuty:



Sposoby pisania znaków chromatycznych przy prymach harmonicznych podaje przykład 184.



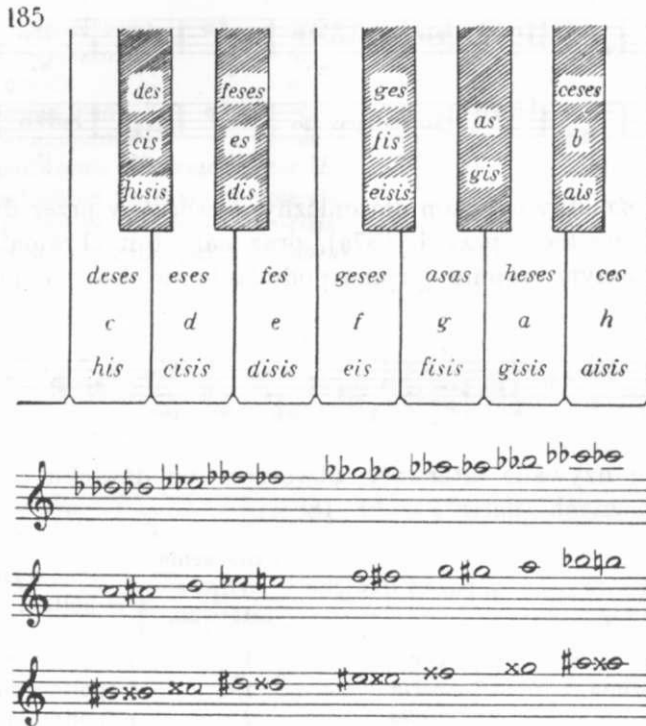
3 3. *Enharmonia*

Enharmonia (gr. *en* — wewnątrz, *harmonia* = zgodność brzmienia) jest to właściwość systemu równomiernie temperowanego, która umożliwia zmianę pisowni i nazwy dźwięków bez zmiany ich brzmienia.

Porównując przykłady 174, 175, 176, 177, stwierdzamy, że od każdego stopnia możemy utworzyć pięć różnych nazw:

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

Przenieśmy powyższe zestawienie na klawiaturę:



Widzimy, że do jednego klawisza należą trzy dźwięki o różnej nazwie; wyjątek stanowi klawisz '*gis* = *as*', na którym wykonaliśmy tylko dwa dźwięki. Każdy więc klawisz instrumentów klawiszowych, a więc fortepianu, organów, klawesynu, akordeonu itp., posiada potrójną nazwę z wyjątkiem *gis* = *as*.

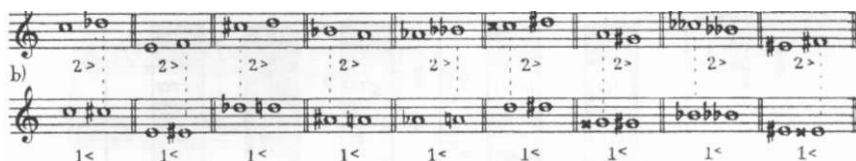
Dźwięki o różnej nazwie i pisowni, a tym samym leżące na różnych stopniach, posiadające w systemie temperowanym tę samą wysokość — nazywamy dźwiękami *enharmonicznymi* lub *enharmonicznie równoważnymi*. A więc dźwięki *his* = *c* = *deses* to dźwięki *enharmonicznie równoważne*; podobnie dźwięki: *hisis* = *cis* = *des* lub *eisis* = *d* = *eses* itp.

3 4. Półton i cały ton diatoniczny i chromatyczny

W systemie równomiernie temperowanym najmniejszą używaną odległością jest półton¹. Jeżeli półton tworzą dwa przyległe, tj. obok siebie leżące stopnie, półton taki nazywamy półtonem diatonicznym (przykł. 186a). Półton utworzony przez podwyższenie lub obniżenie tego samego stopnia nazywamy półtonem chromatycznym (przykł. 186b).

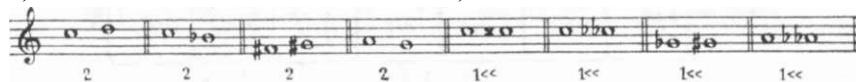
Półton diatoniczny tworzy interwał sekundy małej, zaś półton chromatyczny—interwał prymy zwiększonej.

186 a)



Podobnie rozróżniamy cały ton diatoniczny, utworzony przez dwa przyległe stopnie (sekunda wielka—przykł. 187a), oraz cały ton chromatyczny, zbudowany na tym samym stopniu (pryma podwójnie zwiększona, przykł. 187b).

187 a)



b)

Oto najczęściej używane interwały, utworzone od dźwięku C przy użyciu znaków chromatycznych (patrz przykł. 188):

Kol. nr	nazwa interwału	nazwa dźwięku	oznaczenie		wymiar: J = półton, 1 = cały ton
			cyfrowe interwału		
1	pryma czysta	c-c	1	0	
2	pryma zwiększona	c-cis	1 <	i	(półton chromatyczny)
3	sekunda mała	c-des	2 >	i	(półton diatoniczny)
4	sekunda wielka	c-d	2	1	
5	sekunda zwiększona	c-dis	2 <	H	
6	sekunda zmniejszona	c-deses	2 > >	0	(prawie nie spotykana)
7	tercja mała	c-es	3 >	U	
8	tercja wielka	c-c	3	2	
9	tercja zwiększona	c—cis	3 <	2*	
10	tercja zmniejszona	c-eses (cis-es)	3 > >	1	
11	kwarta czysta	c-f	4	21	

¹ Istniały (i istnieją) tendencje wprowadzenia do muzyki europejskiej odległości ćwierćtonowych i mniejszych (Alois Haba i in.), lecz jak na razie bez większych możliwości przyjęcia ich przez ogół twórców i słuchaczy.

Kol. nr	nazwa interwału	nazwa dźwięku	oznaczenie		wymiar: \ = półton, 1 = cały ton
			cyfrowe interwału		
12	kwarta zwiększona	<i>c-fis</i>	4 <	3	(tryton)
13	kwarta zmniejszona	<i>c-fes</i> (<i>cis-f</i>)	4 >	2	
14	kwinta czysta	<i>e-g</i>	5	3	<i>i</i>
15	kwinta zmniejszona	<i>c-ges</i>	5 >	3	(tryton)
16	kwinta zwiększona	<i>c-gis</i>	5 <	4	
17	seksta mała	<i>c-as</i>	6 >	4	
18	seksta wielka	<i>c-a</i>	6	4	<i>i</i>
19	seksta zwiększona	<i>c-ais</i>	6 <	5	
20	seksta zmniejszona	<i>c-asas</i> (<i>cis-as</i>)	6 > >	3	1
21	septyma mała	<i>c-b</i>	7	5	
22	septyma wielka	<i>c-h</i>	7 <	5	<i>i</i>
23	septyma zmniejszona	<i>c-heses</i> (<i>cis-b</i>)	7 >	4	<i>i</i>
24	septyma zwiększona	<i>c-his</i>	7 < <	6	
25	oktawa czysta	<i>c-c</i>	8	6	
26	oktawa zwiększona	<i>c-cis</i>	8 <	6	<i>i</i>
27	oktawa zmniejszona	<i>c-ces</i>	8 >	5	<i>i</i>
28	pryma podwójnie zwiększona	<i>c-cisis</i>	1 < <	1	(cały ton chromatyczny)
29	tercja podwójnie zwiększona	<i>ces-eis</i>	3 < <	3	
30	kwarta podwójnie zwiększona	<i>c-fisis</i>	4 < <	3	<i>i</i>
31	seksta podwójnie zmniejszona	<i>cisis-as</i>	6 > > >	3	<i>i</i>

188

Zadania :

1. Napisać nutami wszystkie interwały podane w przykładzie 188:

- od dźwięku *d*, w kluczu basowym, półnutami,
- od dźwięku *g'* w dół, w kluczu skrzypcowym, ćwierćnutami,
- od dźwięku *a*, w kluczu altowym, ósemkami,
- od dźwięku *e'* w dół, w kluczu tenorowym, półnutami z kropką.

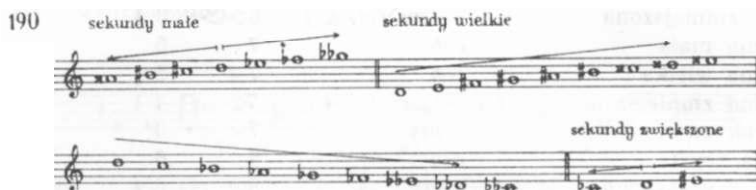
2. Przepisać przykład 189 i zaznaczyć w nim interwały:

- między sopranem i altem, sopranem a tenorem, sopranem a basem,
- między altem a tenorem, altem a basem,
- między tenorem a basem:

J. S. Bach: *Choral*

d) zagrać powyższy fragment na fortepianie.

3. Napisać: a) w kluczu basowym według przykładu 190 i 191 łańcuch sekund małych, wielkich i zwiększonych (od dźwięku / w górę i w dół).



b) w kluczu skrzypcowym łańcuch tercji małych w górę od dźwięku *e*is:is:



c) Podać w języku polskim oznaczenia dynamiczne i agogiczne w przykładzie 191 (zwrócić uwagę na pisanie pauz); zagrać powyższy przykład na fortepianie.

4. Wypisać z tekstu nutowego polonezów *es*, *A*, *fis* F. Chopina: a) zmiany kluczy oraz b) zmiany przykluczowych znaków chromatycznych.

5. Określić w przykładzie 121 odległości między poszczególnymi parami głosów.

3 5. Gama C naturalna, harmoniczna i chromatyczna

W ustępie 26 poznaliśmy porządek półtonów i całych tonów w skali majorowej (na przykładzie gamy C). Skalę majorową o takim następstwie dźwięków nazywamy skalą majorową naturalną.

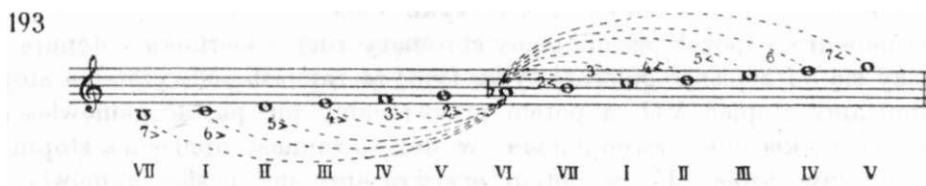
W praktyce muzycznej oprócz gam majorowych naturalnych używa się gam majorowych o obniżonym o półton VI stopniu; tę odmianę skali majorowej nazywamy skalą majorową harmoniczną, gdyż o obniżeniu tego stopnia decydują najczęściej względy harmoniczne. Nosi ona również nazwę *major harmonicznego* lub *moll-dur*.

F. Schubert: *Sonata fortepianowa op. 143*



W związku z obniżeniem VI stopnia zmienił się w skali majorowej układ półtonów i całych tonów. Również interwały tworzone od VI stopnia w górę i w dół zmniejszyły lub zwiększyły swe rozmiary:

193



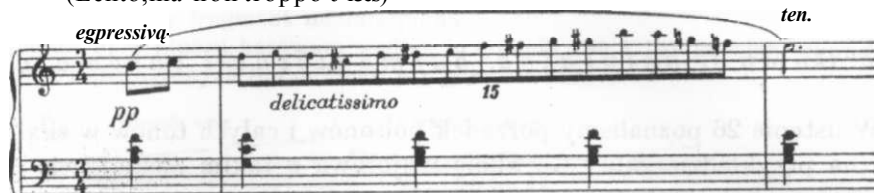
A więc od VI stopnia gamy majorowej harmonicznego zbudować można następujące interwały (wymienimy tylko interwały charakterystyczne): sekundę zwiększoną *as-h*, kwartę zwiększoną *as-d*, kwintę zwiększoną *as-e* itd., oraz przewroty tych interwałów od stopnia VII: septymę zmniejszoną *h-as*,

kwintę zmniejszoną *d-as* od stopnia II oraz kwartę zmniejszoną *e-as* od stopnia III.

Mówiliśmy w ustępie 32, że w praktyce zmiany chromatyczne na poszczególnych stopniach spotyka się dość często, np.:

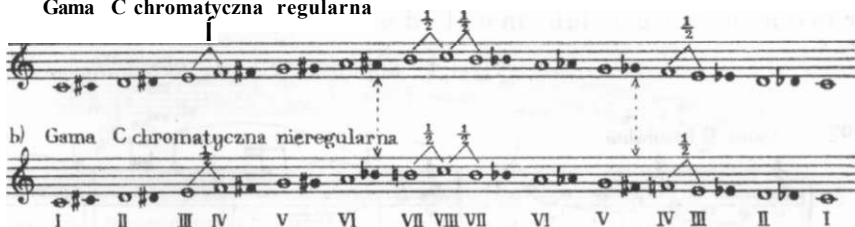
F. Chopin: *Mazurek op. 17 nr 4*

194 (Lento, *ma non troppo* i *s*)



Każdą sekundę wielką można wypełnić dwoma półtonami przez dokonanie zmiany chromatycznej jednego ze składników tworzących ową sekundę (sprawdzić na fortepianie):

195 Gama C chromatyczna regularna



W efekcie otrzymaliśmy skalę chromatyczną opartą o gamę C-dur. Jest to gama chromatyczna majorowa. Chromatyzowanie dokonuje się według reguł ustalonych przez praktykę. Chromatyzowanie w kierunku wstępującym (w górę) odbywa się w ten sposób, że po każdym dźwięku postępu diatonicznego, tworzącym z następnym odległość sekundy wielkiej, wprowadzamy jego chromatyczne podwyższenie, w kierunku zaś zstępującym—jego chromatyczne obniżenie. Gama w ten sposób chromatyzowana nazywa się gamą chromatyczną regularną (przykł. 195a).

Istnieje drugi sposób pisania gamy chromatycznej w kierunku wstępującym, różniący się od zapisu regularnej tylko tym, że zamiast podwyższenia stopnia VI obniżamy stopień VII, a potem przywracamy mu postać gamowłaściwą; natomiast w kierunku zstępującym (w dół)—zamiast obniżenia stopnia V podwyższamy stopień IV, a potem przywracamy mu postać gamowłaściwą (przykł. 195b). W ten sposób notowaną gamę chromatyczną nazywamy gamą chromatyczną nieregularną. W praktyce częściej spotyka się gamę chromatyczną nieregularną.

Wszelkie zmiany chromatyczne zachodzące w utworach muzycznych należy notować według wyżej podanych zasad pisowni gamy chromatycznej; niedopuszczalna jest notacja dowolna, przypadkowa.



W gamie chromatycznej występuje szereg interwałów nie spotykanych dotychczas ani między dźwiękami należącymi do gamy naturalnej, ani też harmoniczej; np. w gamie C chromatycznej mamy: tercje zmniejszone *ats-c*, *h-des*, *dis-f*, *e-ges*, ich przewroty, seksty zwiększone *c-ais*, *des-h*, *f-dis*, *ges-e*, kwarty podwójnie zwiększone *des-gis*, *es-ais*, kwinty podwójnie zmniejszone *gis-des*, *ais-es* itp.

3 6. Konsonanse i dysonanse oraz ich rozwiązania

Zauważamy łatwo, że nie wszystkie interwały brzmią równie „zgodnie”. Na przykład interwał sekundy małej czy septymy wielkiej brzmi „ostro”, podczas gdy interwał oktawy słyszymy niemal jednobrzmiąco, a interwały tercji czy seksty nie budzą naszych zastrzeżeń.

Od dawna już stosowano w podziale interwałów zależnie od charakteru ich brzmienia pojęcie konsonansu (łac. *consonans* = zgodnie brzmiący) i dysonansu (łac. *dissonans* — niezgodnie brzmiący). Z czasem ustalił się podział, według którego konsonanse dzielą się na doskonałe (interwały czyste: prymy, oktawy, kwarty i kwinty) i niedoskonałe (tercje wielkie i małe, seksty wielkie i małe). Do dysonansów należą sekundy wielkie i małe, septymy wielkie i małe oraz wszystkie interwały zwiększone i zmniejszone. Podział ten jest aktualny jeszcze w dzisiejszej teorii.¹

Według zasad harmoniczych, które obowiązywały aż do końca XIX wieku, dysonans harmoniczny wymagał rozwiązania na współbrzmienia konsonansowe. Przy rozwiązaniu dysonansu harmonicznego następuje tzw. ruch głosów, czyli przechodzenie dźwięków składowych jednego interwału na dźwięk składowy innego interwału. Głosy mogą się poruszać w stosunku do siebie w ruchu bocznym i w ruchu przeciwnym.

Głosy postępują w ruchu bocznym wówczas, gdy jeden z nich pozostaje w miejscu, a drugi postępuje o sekundę lub o interwał większy od sekundy. Gdy oba głosy poruszają się w przeciwnych kierunkach, mówimy o ruchu przeciwnym (przykł. 197).

¹ Nie zgadza się on z naszym dzisiejszym poczuciem słuchowym, według którego interwały zaliczone do dysonansów zatracają w znacznym stopniu swój dysonujący charakter. Zgodność lub niezgodność brzmienia interwału zależna jest w dużej mierze od otaczających go brzmień.

Interwał harm. rozwiązuje się	w ruchu przeciwnym	w ruchu bocznym
sekunda	na kwartę	na tercję
septyma	na kwintę	na sekstę
kwarta zwiększona	na sekstę	na tercję
kwinta zmniejszona	na tercję	na sekstę
kwarta zmniejszona	na sekundę	na tercję małą
kwinta zwiększona	na septymę ¹	na sekstę wielką
tercja zmniejszona	na prymę	
seksta zwiększona	na oktavę	
tercja zwiększona	na kwintę	
seksta zmniejszona	na kwartę	

(Rozwiązania najczęściej stosowane podano rozstrzelonym drukiem.)

197

The exercise consists of four staves of musical notation. The first three staves are labeled 'a)' and the fourth is labeled 'b)'. Each staff shows a sequence of intervals with arrows indicating the direction of movement (up or down) and numbers indicating the intervals involved. For example, the first staff shows intervals like 2-3, 2-3, 2-4, 2>-3>, 2>-3>, 2>-4, 2-3, 2-3>, 2-4. The second staff shows 7-6>, 7-6>, 7-5>, 7<-6, 7<-6, 7<-5, 7-6, 7-6>, 7-5. The third staff shows 4<-3, 4<-6>, 4>-3>, 4>-3>, 5>-6>, 5>-3, 5<-6, 5<-6. The fourth staff shows 3>>-1, 3<-5, 6<-8, 6>>-4, 2-6>, 7-3.

W praktyce spotyka się również inne możliwości rozwiązania dysonansu, np. sekundy na sekstę, septymy na tercję (przykł. 197b) itp.

Dysonans harmoniczny tworzący interwał zwiększony rozwiązuje się często w ruchu przeciwnym na współbrzmienie konsonansowe o tercję większe od siebie, natomiast dysonans harmoniczny będący interwałem zmniejszonym — na współbrzmienie o tercję mniejsze od siebie (sprawdzić w przykł. 197).

3 7. Akordy

A k o r d e m (fr. *accórd* = zgoda, współbrzmienie) nazywamy współbrzmienie złożone z trzech lub więcej dźwięków o różnej wysokości i nazwie. W tonacjach majorowych i minorowych buduje się akordy na zasadzie tak zwanej

¹ Rozwiązanie z zasady nie praktykowane.

tercjowości (w harmonice tradycyjnej) przez nakładanie tercji lub dźwięków dających się sprowadzić do tercji.

W zależności od ilości dźwięków rozróżniamy następujące akordy:

akord złożony

z trzech różnych dźwięków nazywamy—trójdźwiękiem	
z czterech różnych dźwięków	—czterodźwiękiem lub akordem septymowym
z pięciu różnych dźwięków	pięciodźwiękowym lub akordem nonowym
z sześciu różnych dźwięków	sześciodźwiękowym lub akordem undecymowym
z siedmiu różnych dźwięków	siedmiodźwiękowym lub akordem tercdecymowym.

Na siedmiodźwięku kończy się możliwość dorzucania tercji gamowłaściwych, gdyż każda następna tercja będzie powtórzonym składnikiem wchodzącym już w skład akordu (przykł. 198).

Najniższy dźwięk trójdźwiękowy, tak zwany dźwięk podstawowy, nazywa się prymą, następny składnik, odległy od prymy o tercję —• tercją, a następny — kwintą itd. :



Trójdźwięk złożony z tercji wielkiej (interwały składowe zawsze* liczymy od dołu) i małej nazywamy trójdźwiękiem majorowym, czyli durowym (przykł. 199a).

Trójdźwięk o odwrotnym układzie tercji nazywa się trójdźwiękiem mino-
rowym, czyli m o l o w y m¹ (przykł. 199b).

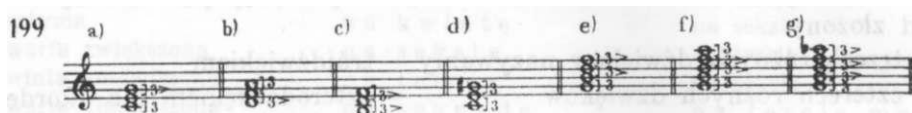
Dwie małe tercje dają trójdźwięk zmniejszony (przykł. 199c).

Trójdźwięk złożony z dwóch wielkich tercji nazywamy trójdźwiękiem zwiększonym (przykł. 199d).

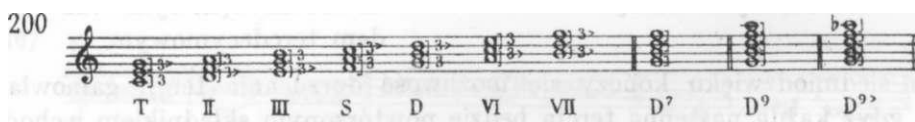
Z pozostałych akordów zajmiemy się na razie tylko dwoma: czterodźwiękowym, zbudowanym na V stopniu gamy, czyli tzw. d o m i n a n t o w y m s e p t y m o w y m (skrót D⁷) —jest to trójdźwięk majorowy z dodaną małą septymą (przykł. 199e)—oraz pięciodźwiękiem na tymże stopniu, zwanym dominantowym nonowym (D⁹) —jest to trójdźwięk majorowy z dodaną septymą małą i noną małą (przykł. 199g) lub wielką (przykł. 199f). W majorze naturalnym trójdźwięk na I stopniu gamy nazywa się akordem tonicznym

¹ Nazwa *major* (łac. większy) pochodzi od tercji wielkiej charakteryzującej trójdźwięk z pierwszą tercją wielką —w przeciwstawieniu do nazwy *minor* (łac. mniejszy), wskazującej na pierwszą tercję małą. Nazwa *dur* (łac. *durus* = twardy, mocny, zdecydowany w charakterze) i *moll* (łac. *mollis* = miękki, łagodny, elegijny w charakterze) określają charakter brzmienia akordu.

(skrót T), na IV stopniu gamy — subdominantowym (skrót S), na stopniu V — dominantowym (skrót D).



Trójdźwięki zbudowane na stopniach I, V i IV nazywamy triadą harmoniczną (T, D, S). W przykładzie 200 mamy zestawienie trójdźwięków zbudowanych na wszystkich stopniach gamy oraz akordów D^7 , D^9 , D^{9+} w tonacji G.



Zadania:

1. Wymienić dźwięki gamy C chromatycznej: a) regularnej, b) nieregularnej, wymieniając ją w tempie M. M. = 60.
2. Zagrać na fortepianie trójdźwięki T, S, D oraz D', D'', D''' w tonacji C major.
3. Określić w przykładzie 200, które z podanych trójdźwięków są majorowe, które minorowe, a które zmniejszone.
4. Napisać triadę harmoniczną w tonacji C major naturalnej na trzech systemach; głos pierwszy (sopran) w kluczu skrzypcowym, głos drugi (alt) w kluczu altowym, głos trzeci (tenor) w kluczu tenorowym; oznaczyć składniki akordu jak w przykładzie 198.
5. Posługując się rozmiarem interwałów zagrać na fortepianie przykład 201a i b od następujących dźwięków: a) od dźwięku *d*, b) od dźwięku *g*, c) od dźwięku *h*.

K. Szymanowski: *Mazurek nr 5*



6. Rozwiązać pisemnie, na fortepianie oraz w pamięci w gamie C-dur harmoniczej:
a) w ruchu przeciwnym trytony, sekundę zwiększoną, septymę zmniejszoną, b) w ruchu boczny kwartę zmniejszoną i kwintę zwiększoną.
7. Wypisać w podanym przykładzie 202 interwały zwiększone i zmniejszone oraz ich rozwiązanie.
8. a) Oznaczyć w przykładzie 202 interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów; b) uzasadnić w tymże przykładzie taki, a nie inny sposób notowania dźwięków chromatycznie zmienionych.



3 8. Gama c minor i jej odmiany

Jeżeli zagramy na fortepianie przykład 203a, bez trudu określimy, że melodia ta jest utrzymana w tonacji C-dur (naturalnej). Z kolei uczynimy to samo z melodią w przykładzie 203b.

F. Schubert: *Pochwała strumienia*

203 a) (Allegretto)

Ja - ką sze - pce mi wieść, stru -
- my - czek mój druh? Te sze - pty te szme - ry

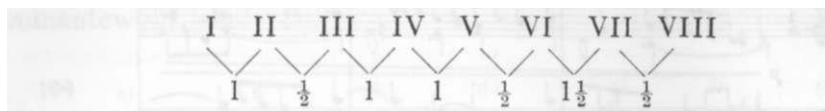
b)

Czyś po - ślem jest jej, czy z nie -
- do - li drwisz mej? Ach, sze - pnij stru - my - czku, czyś

Stwierdzamy, że w drugim wypadku mamy obniżony stopień III (dźwięk *e* na *es*) i VI (dźwięk *a* na *as*). W ten sposób zmienił się zdecydowanie charakter melodii. O zmianie tego charakteru zadecydowało przede wszystkim obniżenie III stopnia; mówimy, że w tej melodii zmieniony został tryb.

Przez określenie trybu rozumiemy specyficzny dobór dźwięków w utworze, decydujący o jego przynależności do określonego typu skali, np. do skali majorowej, minorowej itp. Mówimy wtedy o trybie majorowym lub minorowym itp.

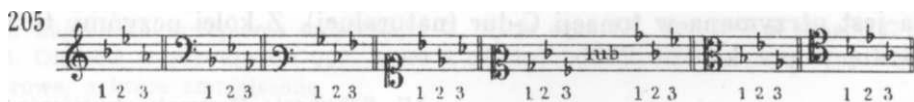
Skalę minorową charakteryzuje następujący układ dźwięków:



Układ ten — jak widzimy — różni się od układu dźwięków w skali majorowej. Skalę minorową o powyższym następstwie dźwięków nazywamy skalą minorową *h a r m o n i c z n ą* (przykł. 204). Tę odmianę skali minorowej spotyka się najczęściej w utworach klasycznych.



W melodiach opartych o gamę c minor występuje stale dźwięk *es*, prawie zaś stale dźwięk *as*, a w melodiach postępujących z góry na dół — dźwięk *b* (zamiast *h*). Dlatego w tonacji c minor piszemy przy kluczu trzy bemole w następującej kolejności: *b*, *es*, *as* (zwrócić uwagę w przykł. 205 na pisanie znaków przykluczowych w poszczególnych kluczach):



Pisząc gamę c harmoniczną ze znakami przykluczowymi, przy dźwięku prowadzącym stawiamy kasownik:



Interwały charakterystyczne, ich rozwiązanie oraz akordy w c minor harmonicznym przedstawiają się następująco:



W c minor harmonicznym trójdźwięk toniczny ($^{\circ}T$) i subdominantowy ($^{\circ}S$) są trójdźwiękami minorowymi; zaznaczamy to kółeczkiem po lewej stronie oznaczenia. Trójdźwięk dominantowy (D) i trójdźwięk na VI stopniu są trójdźwiękami majorowymi. Na II i VII stopniu znajdują się trójdźwięki zmniejszone, na stopniu zaś III—trójdźwięk zwiększony. $D^{\flat}$ jest trójdźwiękiem majorowym z dodaną septymą małą, a $D^{\flat\flat}$ jest tym samym trójdźwiękiem z dodaną septymą małą i noną małą.

Minor dorycki

W przykładzie 208 mamy podany fragment melodii w tonacji c; zauważmy, że na VII stopniu pojawia się zarówno dźwięk *h*, jak i dźwięk *b*.

J. S. Bach: Choral

208

va vi VE vi va

Podobnie na VI stopniu; w kilku wypadkach występuje dźwięk *as*, a w jednym wypadku dźwięk *a*. W literaturze muzycznej jest takich przykładów bardzo wiele.

Jeżeli w skali minorowej podwyższymy stopnie VI i VII, otrzymamy jej odmianę, zwaną minorem doryckim. Nazwa ta pochodzi od nazwy średniowiecznej skali muzycznej :

209

I II III IV V VI VII vai

Podwyższony VI stopień ma wyraźne dążenie do przejścia na stopień VII (dźwięk prowadzący); wypadki przeciwnego prowadzenia melodii w utworach minorowych nie są zbyt częste. Na przykład u J. S. Bacha temat do fugi:

210

Minor eolski

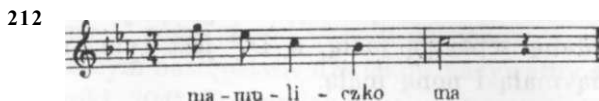
Przez obniżenie w minorze harmonicznym dźwięku na VII stopniu (*h* na *b*) otrzymamy odmianę skali zwaną minorem eolskim. Nazwa ta pochodzi od nazwy skali średniowiecznej.

211

I II III IV V VI VII VIII vai

Melodie oparte na tej odmianie minoru mają raczej kierunek opadający, lecz nie brak też przykładów, gdy VII stopień obniżony postępuje ruchem o sekundę w górę:

Śląska melodia ludowa



W utworach muzycznych najczęściej spotyka się wszystkie trzy odmiany minoru (przykł. 208).

Minor melodyczny

Teoria muzyczna na podstawie obserwacji częstego zazębiania się wszystkich trzech rodzajów minoru, a zwłaszcza minoru doryckiego z minorem eolskim, połączyła oba rodzaje i nazwała je minorem melodycznym. Skala minorowa melodyczna w kierunku wstępującym jest skalą minorową dorycką, a w kierunku zstępującym — eolską.

213 Gama c melodyczna



Zadania :

1. a) Napisać ćwierćnutami w jednej oktawie do góry i w dół gamę c harmoniczną w kluczu altowym i takcie dwucieczciowym, ostatni takt dopełnić pauzą; b) oznaczyć interwały pomiędzy dźwiękami zapisanej gamy.

2. Napisać w kluczu basowym trójdźwięki T, S i D oraz D', D', D'' w C major naturalnym i c minor harmonicznym; porównać te akordy i zaznaczyć podobieństwa i różnice.

3. Przepisać przykład 214 oraz: a) zaznaczyć interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów; b) wypisać interwały zmniejszone i zwiększone wraz z ich rozwiązaniem; c) wypisać rozwiązania innych dysonansów (oprócz zwiększanych i zmniejszonych):

J. S. Bach: Choral



4. Ćwiczyć w pamięci rozwiązywanie dysonansów charakterystycznych w c minor harmonicznym.

5. Napisać: a) łańcuch kwart czystych w górę od dźwięku C; b) w dół od dźwięku c* (w miarę potrzeby zmieniać klucz).

6. Napisać gamę c minor melodyczną w dwóch oktawach w górę i w dół; klucz basowy; takt dwucwerciowy; wartości nut: ósemka i dwie- szesnastki.

7. Przepisać przykład 215 oraz: a) określić rodzaje minoru; b) oznaczyć interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów; c) wypisać dysonanse wraz z rozwiązaniem.



8. Napisać i zagrać na fortepianie: a) łańcuch kwint czystych w górę od dźwięku 67; b) w dół od dźwięku c' (w miarę potrzeby zmieniać klucz).

9. W poniższym przykładzie określić interwały.

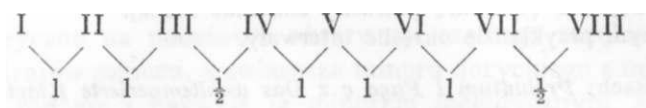
J. S. Bach: *Preludium i Fuga c z Das wohltemperierle Klavier, t. I*



Budowa gam krzyżkowych i bemolowych. Pokrewieństwo tonacji. Transpozycja

3 9. Zasady ogólne dotyczące budowy gam

Skala majorowa naturalna o układzie dźwięków



da się podzielić na dwa czterodźwiękowe odcinki o identycznym następstwie dźwięków; odcinki te nazywamy *tetrachordami* (z gr. *tetra* = cztery, *chorda* = dźwięk, struna). Tetrachord dolny obejmuje dźwięki na stopniach I, II, III, IV, a tetrachord górny — dźwięki na stopniach V, VI, VII, VIII.



Jeżeli od V stopnia gamy C, a więc rozpoczynając od I stopnia górnego tetrachordu, dobudujemy w górę nowy tetrachord o takim samym następstwie, to otrzymamy nową gamę, rozpoczynającą się od dźwięku g. Tetrachord złożony z dźwięków *g-a-h-c* stał się obecnie tetrachordem dolnym, a nowy tetrachord *d-e-fis-g* — tetrachordem górnym. Budując górny tetrachord musieliśmy podwyższyć dźwięk / na *fis*, by uzyskać między VI a VII stopniem cały ton. Po podwyższeniu VII stopnia otrzymaliśmy między VII a VIII stopniem półton diatoniczny (*fis-g*):



Po przegraniu przykładu 218 stwierdzamy słuchem, że gama zbudowana od dźwięku **g** ma identyczne następstwo całych tonów i półtonów jak gama C; jest jakby jej przeniesieniem o czystą kwintę wyżej. Przeniesienie gamy, melodii lub całego utworu o jakiś interwał nazywamy *t r a n s p o z y c j ą*. Dźwięk **g** stał się I stopniem nowej gamy, od niego też gama przyjmuje swą nazwę. Jest to więc gama G major (G-dur). W gamie tej wszystkie dźwięki / zostały podwyższone za pomocą krzyżyka na dźwięki **fis**.

W przykładzie 219 podano rozwiązanie trytonów (a), trójdźwięki (b) oraz akordy D⁷ i D⁹ (c) w gamie G naturalnej, gamę G harmoniczną (d), rozwiązania dysonansów występujących w odmianach gamy G (e) oraz gamę G chromatyczną (f):

219 a) b) c)

Gama G harmoniczna

d) e)

I II III IV V VI VII VIII

2 < - 4 7 > - 5

f) Gama G chromatyczna regularna

Gama G chromatyczna nieregularna

VI VII V IV

Gama g minor ma dwa bemole przy kluczu (**b, es**), siódmy zaś stopień (**fis**) podwyższa się za pomocą krzyżyka przygodnego:

[illegible]

Zadania:

1. Napisać gamę G harmoniczną przez jedną oktavę w górę i z powrotem; klucz altowy; takt 1, wartości nut: ósemki; tempo *andante*.

2. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy $D^{\flat}$, $D^{\flat}$, $D^{\flat\flat}$ w tonacji G na dwóch systemach; klucze skrzypcowy i basowy; takt 1, wartości nut: ćwierćnuty; po napisaniu zagrać na fortepianie.

3. Napisać przez 2 oktawy: a) gamę G chromatyczną regularną; klucz basowy; takt 1, wartości nut: szesnastki; tempo *largetto*; b) gamę G chromatyczną nieregularną; klucz skrzypcowy; takt 1, wartości nut: ósemka, dwie szesnastki, ostatni takt zakończyć ósemką, resztę taktu wypełnić pauzami.

4. Napisać i rozwiązać dysonanse harmoniczne w gamie G chromatycznej regularnej, tercje zmniejszone i seksty zwiększone oraz tercje zwiększone i seksty zmniejszone.

5. Dopisać do poniższej melodii górny głos według podanych oznaczeń cyfrowych; każda cyfra wskazuje odnośny interwał; po rozwiązaniu zadania przenieść dolny głos o oktavę wyżej, pozostawiając w miejscu głos górny; oznaczyć otrzymane z przerzucenia głosów interwały; przeagrać powyższe zadanie na fortepianie.

221

AUegretto



Uwaga: zadanie powyższe wykonujemy w następujący sposób: daną melodię (np. 222a) z oznaczeniami interwałów przepisujemy ogonkami w dół, gdyż ogonki w górę otrzyma głos dorobiony, i dopisujemy melodię według podanych cyfr (222b). Następnie przenosimy głos dolny o oktavę w górę (222c); w wyniku tego interwał oktawy czystej dał prymę czystą, seksty wielkiej — tercję małą, tercji wielkiej — sekstę małą itd. Kreska pozioma między cyframi wskazuje, że jeden z głosów pozostaje w miejscu podczas ruchu drugiego głosu. (Wykonane zadanie zaśpiewać z klasą.)



6. Poniżej podany jest schemat rytmiczny i stopnie gamy; napisać na pięciolinii melodię piosenki, kierując się oznaczeniami stopni.

223

G



8. Zagrać na fortepianie: a) charakterystyczne dysonanse wraz z rozwiązaniem w tonacji G naturalnej; b) akordy T, S, D, D' i D' w tonacji G naturalnej.

9. Napisać gamę g harmoniczną (w jednej oktawie w górę i w dół); klucz tenorowy; takt J; wartości nut: ósemka jest pierwszą i ostatnią wartością w takcie, resztę taktu wypełnić pauzami; tempo *adagio*.

10. Napisać gamę g melodyczną w dwu oktawach; klucz basowy; takt I, wartości nut: ósemki, w ostatnim takcie ćwierćnuta, resztę taktu wypełnić pauzami; tempo *allegro*; dynamika *piano*, *crescendo* do *forte* na nucie najwyższej, a w dół — *decrescendo* do *piano* na nucie ostatniej.

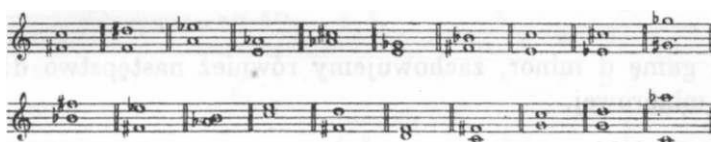
11. Zagrać ćwiczenia 9 i 10 na fortepianie z uwzględnieniem tempa i dynamiki.

12. Napisać na jednej pięciolinii trójdźwięki triady oraz akordy D' i D'' w gamie g harmoniczej; klucz altowy; wartości nut: półnuty (na wspólnym ogonku). Zagrać powyższe akordy na fortepianie.

13. Napisać i rozwiązać wszystkie dysonanse charakterystyczne w g harmonicznym; klucz basowy.

14. Określić za pomocą odnośnej liczby wielkość i dokładny rozmiar interwałów podanych w przykładzie 224; podać, do jakiej (jakich) tonacji należą (wziąć pod uwagę wszystkie poznane odmiany gam); jeśli interwał jest dysonansem, napisać jego rozwiązanie.

224



15. a) Oznaczyć interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów w niżej podanym przykładzie; b) zagrać go na fortepianie; c) określić tonację i rodzaj minoru; d) przepisać powyższy przykład zastępując znaki przygodne przykluczowym; e) wpisać proponowaną przez siebie dynamikę i tempo.

J. S. Bach: Choral

225



16. a) Do danej melodii w przykładzie 226 dopisać drugą melodię jako głos dolny według podanych interwałów (cyfry wskazują w danym wypadku interwał w dół od danej melodii); b) następnie przenieść głos górny o oktawę w dół (głos dolny pozostanie w miejscu) i oznaczyć interwały, które powstały przez przeniesienie głosów; c) zagrać powyższe ćwiczenie na fortepianie.

226



4 0. Gamy krzyżkowe. Pisownia krzyżyków

Gamę D major budujemy od dźwięku będącego V stopniem w gamie G major naturalnej, zachowując następstwa dźwięków właściwe dla skali majorowej:

227

Gama D naturalna

tetrachord dolny: I II III IV
tetrachord górny: V VI VII VIII

T II III S D VI VII T

Budując gamę d minor, zachowujemy również następstwo dźwięków właściwe skali minorowej.

228 Gama d harmoniczna

T II III S D VI VII T

T S D D' D''

W ten sam sposób tworzymy wszystkie następne gamy krzyżkowe.

Praktyka muzyczna pozwala na pisanie przy kluczu siedmiu znaków chromatycznych. Kolejność zapisywania znaków chromatycznych przy kluczu jest taka sama jak ich pojawianie się w gamach. A więc jeśli chodzi o krzyżyki, to pierwszy oznacza dźwięk *fis*, drugi — *cis*, trzeci — *gis*, czwarty — *dis*, piąty — *ais*, szósty — *eis*, siódmy — *his*. W przykładzie 229a mamy podane umiejscowienie krzyżyków w poszczególnych kluczach.

229

a)

b)

Spotyka się jednak i inne rozmieszczenie krzyżyków (przykł. 229b).

Zasadniczo używa się gam do sześciu znaków przykluczowych. Z siedmiu krzyżykami przy kluczu spotykamy już stosunkowo niewiele utworów, np. J. S. Bacha *Preludium i Fuga Cis* z *Das wohltemperierte Klavier*, t. I; J. Haydna *Trio menueta* z *Sonaty cis* nr 8; J. Brahmsa *Walc* op. 39, fragment 6; C. Debussy'ego *Jardin sous la pluie* (*Ogród w czasie deszczu*), część środkowa. Jeszcze rzadziej używa się gam powyżej siedmiu krzyżyków, np. w wymienionym już *Preludium i Fudze Cis* J. S. Bacha, t. 9—15, w fudze temat w odpowiedzi utrzymany jest w tonacji Gis major, t. 18—22 w tonacji eis minor. Podobnie w *Poloniezie cis* op. 26 nr 1 F. Chopina fragment w t. 25—33 jest w Gis major.

W gamach posiadających więcej niż siedem znaków dalsze znaki piszemy nie przy kluczu, lecz jako znaki przygodne. Gama Gis ma osiem krzyżyków (krzyżyk podwójny przy / liczy się za dwa krzyżyki pojedyncze). W przykładach 230 a — e zaznaczono kolejność przybywania krzyżyków odpowiednią cyfrą arabską.

230

a) Gama Cis b) Gama Dis c) Gama Ais i) Gama Eis j) Gama His	Gama cis Gama dis Gama ais Gama eis Gama his
---	--

Celem łatwiejszego wyuczenia się gam o wielu znakach dobrze jest traktować je jako transpozycję gam niższych o półton chromatyczny (tak więc gamy od siedmiu krzyżyków wzwyż), np. gamy Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His będą transpozycjami gam C, G, D, A, E, H, a gamy cis, gis, dis, ais, eis, his transpozycjami gam c, g, d, a, e, h.

Ten sposób ułatwia również szybkie obliczenie ilości znaków przykluczowych tych gam; gamy Gis, Dis, Ais itd. mają o siedem krzyżyków więcej od gam

G, D, A itd. Rachunek przedstawia się prosto, np. gama Eis ma jedenaście krzyżyków, bo gama E cztery krzyżyki, a $4 + 7 = 11$.

Ponieważ gamy krzyżkowe budujemy od V stopnia gamy poprzedzającej, zatem toniki sąsiednich gam oddalone są od siebie o kwintę czystą. Poniższe zestawienie przedstawia ilość krzyżyków w gamach. W trzeciej kolumnie wymieniono krzyżyk dla dźwięku prowadzącego, który jest równocześnie nowym pojawiającym się znakiem w danej gamie.

	ilość krzyżyków	krzyżyk dla dźwięku prowadzącego
$\wedge$ " " " "		
C	0	—
G	1	<i>fis</i>
D	2	<i>cis</i>
A	3	<i>gis</i>
E	4	<i>dis</i>
H	5	<i>aïs</i>
Fis	6	<i>eis</i>
Cis	7	<i>his</i>
Gis	8	<i>fisis</i>
Dis	9	<i>cisis</i>
Ais	10	<i>gisis</i>
Eis	11	<i>disis</i>
His	12	<i>aïsïs</i>

Gama His (mająca dwanaście krzyżyków) jest gamą enharmonicznie równoważną gamie C; natomiast gama his (dziewięć krzyżyków) jest enharmonicznie równoważną gamie c.

Zadania:

1. Napisać gamę D major harmoniczną w jednej oktawie (w górę i w dół); takt J; wartości: ćwierćnuta z kropką i pauza dopełniająca takt; oznaczyć w powyższej gamie stopnie i odległości między poszczególnymi dźwiękami.

2. Wypisać i rozwiązać interwały charakterystyczne w gamie d harmoniczej; porównać je z interwałami charakterystycznymi w gamie D harmoniczej; rozwiązać je na fortepianie (w obu gamach).

3. Napisać w dwóch oktawach: a) gamę D chromatyczną regularną; takt I; wartości: ćwierćnuta z kropką i trzy ósemki; dynamika *forte*; tempo *grave*; b) gamę D chromatyczną nieregularną; klucz skrzypcowy; takt j; wartości: szesnastki, ostatni takt zakończyć ósemką, a resztę tego taktu wypełnić pauzami; c) gamę d (minor) melodyczną; klucz basowy; takt \; wartości w jednym takcie: ósemka, pauza ósemkowa, ósemka; d) wykonane ćwiczenia a, b, c zagrać na fortepianie.

4. Napisać na trzech systemach w kluczach altowym, tenorowym i basowym triadę harmoniczną w D naturalnym i d harmonicznym.

5. Zagrać na fortepianie w D naturalnym i d harmonicznym następujące akordy: T, S, D, °T, °S, D, D', D', D'>.

6. Oznaczyć, którym stopniem w poznanych dotychczas gamach są dźwięki c, d, g.

7. Zrealizować z podanych stopni i schematu rytmicznego poniższą melodię w tonacji D-dur (początek a', d', fis' itd.); po zrealizowaniu określić interwały. Na podstawie podanych stopni zagrać tę melodię w tonacji C i G. Dopisać oznaczenia tempa i dynamiki.

231

3/4

V I III II I VII I VI V V III IV V

IV IV II III IV V V III II I

8. Do danego w przykładzie 232 basu: a) dopisać według podanych cyfr drugi głos i pierwszy (cyfry dolne odnoszą się do głosu drugiego, cyfry górne do głosu pierwszego; interwały liczymy od basu w górę); b) zagrać powyższe ćwiczenie na fortepianie:

232

Glos I 10 10> 10> 10 10 13 15
II 8 6 6> 8 5 12> 10
III

9. W obu melodiach przykładu 233: a) określić takt; b) dopełnić pierwszy i ostatni takt pauzami; c) zastąpić włoskie oznaczenia tempa i dynamiki określeniami w języku polskim.

G. Verdi: *Traviata*

233 *Andante mosso* ♩ = 50

a) 

Ach skróć bo - leść i iał

b) *Allegro assai vivo* ♩ = 108



Niech cię prze - ko - na ser - ca me - go drze - nie, bez cie - bie żyć już ja nie mo - gę prze - cież

10. Grupować prawidłowo w taktach $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ i $\frac{12}{16}$ następujące zestawienie rytmiczne (dwa takty):

234

11. Napisać w jednej oktawie w górę gamę A naturalną, a w dół gamę A harmoniczną; oznaczyć stopnie oraz wartości między dźwiękami; takt J; wartości w jednym takcie: dwie półnuty i dwie pauzy dopełniające takt (kolejność ugrupowania wartości dowolna).

12. Napisać gamę A chromatyczną regularną w trzech oktawach; klucz skrzypcowy (od a); wartości w takcie: pauza ósemkowa, siedem ósemek, cztery szesnastki, dwie ósemki, ostatni takt dopełnić pauzami; tempo *grave*; dynamika *mezzo forte*, takt 4.

13. Napisać gamę A chromatyczną nieregularną — treść zadania jak w zadaniu 12 — jedynie pauzę ósemkową przesunąć na koniec taktu (zwrócić uwagę na różnice grupowania).

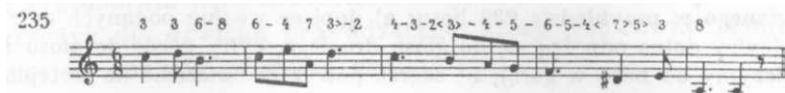
14. Napisać gamę a melodyczną w jednej oktawie i oznaczyć w niej stopnie i odległości między dźwiękami; takt J; wartości: na pierwszej części taktu ćwierćnuta, na ostatniej — nuta o wartości ósemki, resztę taktu wypełnić pauzami, ostatni takt dopełnić pauzami.

15. Rozwiązać pisemnie i na fortepianie dysonanse charakterystyczne w gamie A harmoniczej i a harmoniczej; wskazać podobieństwo i różnicę.

16. Porównać grę C z grą A; wskazać podobieństwo i różnicę.

17. Napisać w gamach A naturalnej i a harmoniczej trójdźwięki T, S, D> °T, °S, D oraz D', D', D'>.

18. Dopisać według oznaczeń cyfrowych górny głos do danej melodii (przykl. 235); następnie przenieść głos górny o oktawę niżej, pozostawiając głos dolny w miejscu; dokonać powyższego przeniesienia na fortepianie, nie pisząc; zagrać powyższe ćwiczenie w A major naturalnym, pozostawiając z przypadkowych znaków dźwięk *dis*; zwrócić uwagę na różnicę interwałów między głosami.



19. Napisać prawidłowo poniższe zestawienie rytmiczne w takcie $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$.



20. Napisać gamę E naturalną i harmoniczną, zaznaczając stopnie i odległości dźwięków.

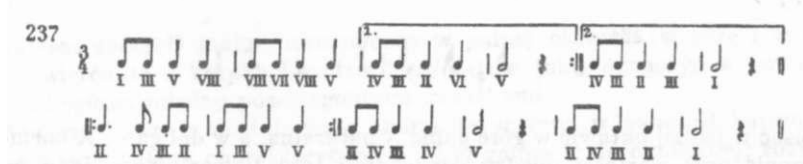
21. Napisać w dwóch oktawach gamę E chromatyczną: a) regularną; klucz altowy; takt I; wartości w takcie: ósemka, dwie szesnastki, ósemka, w ostatnim takcie ćwierć - nuta z kropką, resztę taktu wypełnić pauzami; b) nieregularną; klucz basowy; takt Ję; wartości w takcie: szesnastki, ostatni takt dopełnić pauzami; tempo *andante moderato*; dynamika *mezzo piano*; c) wypisać w gamie E chromatycznej regularnej tercje zmniejszone i zwiększone oraz seksty zmniejszone i zwiększone; rozwiązać je.

22. Zagrać na fortepianie gamę e melodyczną.

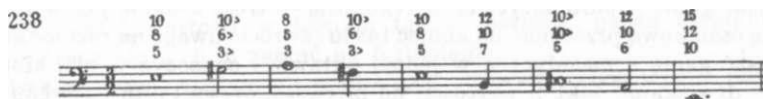
23. Rozwiązać na fortepianie interwały charakterystyczne w gamie E harmoniczej i e harmoniczej.

24. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'' w tonacjach E naturalnej i e harmoniczej.

25. Zrealizować podaną melodię w przykładzie 237 w tonacji e minor, następnie zagrać ją w tonacji c, g, d i a minor, orientując się według stopni.



26. Do danego basu (przykl. 238) dopisać trzy głosy górne (górny szereg cyfr odnosi się do sopranu, środkowy — do altu, a dolny — do tenoru); po zrealizowaniu przeagrać ćwiczenie na fortepianie i określić jego tonację.



27. Określić tonację w przykładach 152, 189, 233.

28. Napisać równymi wartościami łańcuch sekst wielkich i małych w górę i w dół od dźwięku *d* i *g* (w oktawie małej).

29. Zagrać szereg tonów naturalnych od dźwięku *G*.

30. Określić takt i tonację dwi niżej przytoczonych fragmentów; podać oznaczenia tempa i dynamiki w języku polskim.

P. Czajkowski: V Symfonia

239

a) Andante mosso


b) (Andante cantabile)


31. Napisać równymi wartościami gamy: H naturalną, harmoniczną oraz h harmoniczną; oznaczyć stopnie i odległości między dźwiękami.

32. Napisać gamę H chromatyczną nieregularną przez trzy oktawy (od H); klucz tenorowy; takt 4/4; wartości nut w takcie: ósemki, ostatni takt zakończyć półnutą, a resztę wypełnić pauzami.

Uwaga: dla dźwięków najwyższych zastosować przenośnik oktaowy.

33. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'' w gamie H naturalnej i h harmoniczej na dwóch systemach; klucz skrzypcowy i basowy.

34. Napisać gamę h melodyczną w czterech oktawach; klucz basowy, a od dźwięku h zmienić na klucz skrzypcowy; takt 4/4; wartości w takcie: ćwierćnuta, ósemki, w ostatnim takcie ćwierćnuta, resztę taktu wypełnić pauzami.

35. Określić w poniższym przykładzie tonację, takt oraz zastąpić włoskie określenia tempa i dynamiki odpowiednikami polskimi.

G. F. Haendel: 7/ Suita fortepianowa

240

a) Meno mosso


b) Allegro


36. Napisać gamę Fis i fis, oznaczyć stopnie i odległości między dźwiękami.

37. Napisać gamę Fis chromatyczną nieregularną w dwóch oktawach; klucz altowy; takt 4/4; wartości w takcie: ósemka, ćwierć, szesnastki, ósemka, pauza ósemkowa, w ostatnim takcie ósemka, resztę taktu wypełnić pauzami; tempo *moderato*; dynamika *forte*.

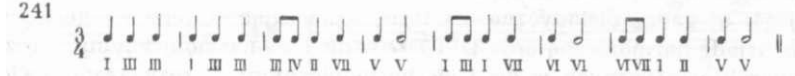
38. Wypisać i rozwiązać tercje zmniejszone i seksty zwiększone w gamie Fis chromatycznej regularnej.

39. Napisać rozwiązania interwałów charakterystycznych w gamie Fis naturalnej i fis harmoniczej; klucz mezzosopranowy.

40. Zagrać na fortepianie gamę fis melodyczną.

41. Zrealizować melodię w przykładzie 241 w tonacji Fis; przetransponować ją na fortepianie do tonacji H, A, G.

241

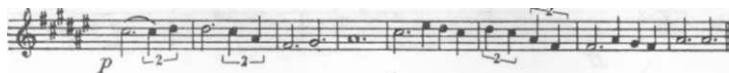


42. Napisać ósemkami na jednym systemie (pod wspólnym ogonkiem) triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'' w tonacji Fis naturalnej i fis harmoniczej; klucz altowy.

43. Określić w poniższym przykładzie tonację i takt; wyjaśnić powstanie duolu; zastąpić włoskie oznaczenia tempa określeniami polskimi.

E. H. Grieg: *Wiosna*

242 Allegro appassionato



44. Zagrać na fortepianie gamę. Cis i cis we wszystkich znanych odmianach.

45. Napisać gamę Cis chromatyczną nieregularną w dwóch oktawach; klucz altowy; takt 1; w każdym sześć nut i dwie pauzy dowolnie rozmieszczone; w ostatnim takcie ósemka, resztę taktu dopełnić pauzami.

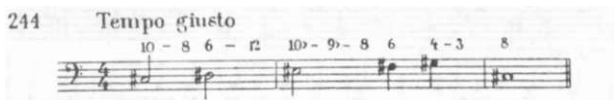
46. Napisać w gamie Cis harmoniczej i cis harmoniczej: a) interwały charakterystyczne z ich rozwiązaniem; b) triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'.

47. Zagrać przykłady 172 i 259a w gamie Cis major (dodając w myśli siedem krzyżyków), a przykłady 208, 210 i 215 w gamie cis minor (zmieniając w myśli trzy bemole na cztery krzyżyki).

48. W niżej przytoczonym fragmencie: a) określić interwały melodyczne; b) zagrać poniższy fragment na fortepianie, zwracając uwagę na artykulację.



49. Do danego basu (przykl. 244) dopisać górny głos według oznaczeń cyfrowych; po zrealizowaniu zagrać na fortepianie; to samo zagrać w C major, w cis minor i c minor (zmieniając rozmiar interwałów w minorze).



50. Daną w przykładzie 245 melodię przekształcić na melodię w taktach J, \, *.



51. Napisać gamę gis melodyczną w dwóch oktawach; klucz skrzypcowy; takt J; w każdym takcie sześć nut, w tym dwie synkopy i dwie pauzy.

52. Rozwiązać na fortepianie dysonanse charakterystyczne w tonacjach Gis, G oraz w gis, g.

53. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D' i D'> w tonacji gis minor; po wykonaniu zagrać to samo o półton niżej w tonacji g minor.

54. Napisać: a) gamy melodyczne dis i ais, oznaczając stopnie i odległości między dźwiękami; b) triadę harmoniczną oraz D' i D'> w dis i ais harmonicznym; c) rozwiązanie interwałów charakterystycznych w dis i ais harmonicznym; d) rozwiązanie, ćwiczenia a) b), c) zagrać w tonacjach o półton niższych, w a minor i d minor.

55. Zagrać (przetransponować) melodię w przykładzie 246 w tonacjach c, g, d, e, h, fis, cis (pomagać sobie schematem wskazującym odległości między poszczególnymi stopniami).

246 Non troppo lento



56. Określić w przykładach 247 tonację, takt oraz zastąpić włoskie oznaczenia tempa określeniami w języku polskim.

J. S. Bach: *Preludium i Fuga z Das wohltemperierte Klavier*

7 a) *Veloce*

b) *legato*

c) *cresc. f*

d) *Allegro moderato marc. mf*

e) *mf marc.*

57. Dopieścić w każdym z przykładów 247 ostatni takt pauzami.

41. Gamy bemolowe

Za punkt wyjścia do utworzenia nowej gamy krzyżkowej braliśmy V stopień (a więc dźwięk dominantowy) gamy poprzedzającej. Zbudujemy od IV stopnia gamy C naturalnej nową gamę.

248

W pierwszym tetrachordzie celem uzyskania półtonu diatonicznego między III i IV stopniem obniżamy dźwięk *h* na *b*, przy czym bemol piszemy analogicznie jak poprzednio krzyżyki przy kluczu. Drugi tetrachord pozostaje bez zmian.

W znany już sposób tworzymy gamę *f* minor:

249

W taki sam sposób tworzymy następne gamy bemolowe. Kolejność przybywania bemoli jest następująca: pierwszy bemol oznacza dźwięk *b*, drugi — *es*, trzeci — *as*, czwarty — *des*, piąty — *ges*, szósty — *ces*, siódmy — *fes*. Sposób pisania bemoli jako znaków przykluczowych (w poszczególnych kluczach) ilustruje przykład 250.

250

W literaturze muzycznej rzadko spotyka się utwory utrzymane w tonacji *Ces-dur*. Również niezbyt wiele znajdziemy przykładów napisanych w tonacji *as minor* (z siedmioma bemolami przy kluczu). Przykładem takim mogą być /// *Wariacja* i *Marsz żałobny* z *Sonaty op. 26* L. v. Beethovena oraz *Kołysanka* na głos z fortepianem P. Czajkowskiego. Natomiast dość często spotyka się tonację *as minor* napisaną z czterema bemolami przy kluczu (podobnie jak *As major*), ze znakiem obniżenia stopnia III i VI (*ces-fes*).¹

Przykładów takich znajdziemy wiele, por. F. Schuberta pieśni: *Śpiew na wodzie* op. 72, (t. 1—20 oraz analogiczne), *Śmiech i płacz* op. 59 (t. 20—30), R. Wagnera *Lohengrin* (scena II — początek), G. Verdiego duet z opery *Rigoletto* (przykł. 251) oraz G. Pucciniego II obraz z opery *Cyganeria* (przykład 252).

¹ Tonacją główną utworu w powyższych wypadkach jest z zasady *As major*, duże jednak fragmenty utworu są w tonacji jednoimiennnej — *as minor*. Taki sposób zestawiania dwóch tonacji jednoimiennych spotyka się często w literaturze muzycznej.

251

(Andante)

*con agitazione*Gilda
(sopran)

Ach, te go-rzkie łyży te go-rzkie łyży, bo -

Rigoletto
(baryton)

ach, ty - lko cie - bie, ty -

Fortepian

- le - ści twe po - dzie-łać z to-bą chcę. Oj - cze już dość, oj - cze już

- lko cie - bie mam, cie - bie, ach ty - lko cie - bie

252

Allegro moderato

ri-tenuto al Tempo I

Marcelli

(baryton)

Ja nie mam se - rca już! Daj wi - de - lec i nóż

Fortepian

col canto

f

Podobnie notowaną tonację des minor (z pięcioma bemolami przy kluczu i obniżonym stopniem III i VI) spotykamy dość często, np. w operze *Rigoletto* G. Verdiego, akt I, od słów: „Oh tu che la festa audace hai turbato” i w zakończeniu II aktu opery *Traviata*:

253 **Andante piuttosto mosso**



oraz w zakończeniowym fragmencie tej opery:

254 **Andante sostenuto J = 56**

Violetta

Fortepian

Ilość znaków w dalszych gamach bemolowych łatwo zapamiętać, dodając 7 bemoli do ilości, jaką posiada odnośna gama zbudowana o prymę zwiększoną wyżej, np.

Gama:	Fes	Heses	Eses	Asas	Deses itd.
ilość bemoli:	8(1 + 7)	9(2 + 7)	10(3 + 7)	11(4 + 7)	12(5 + 7)

4 2. *Enharmonia gam, kolo k w i n t o w e*

Gamy tego samego trybu, których toniki (w systemie temperowanym) są dźwiękami o tej samej wysokości, ale posiadają różne pisownie, nazywamy gamami enharmonicznymi lub enharmonicznie równoważnymi.

Poniższe zestawienie zawiera gamy enharmonicznie równoważne (majowe i minowe):

Gamy majorowe				Gamy minorowe			
nazwa gamy krzyżykowej	ilość krzyżyków	nazwa gamy bemolowej (enharmon. równoważnej)	ilość bemoli	nazwa gamy krzyżykowej	ilość krzyżyków	nazwa gamy bemolowej (enharmon. równoważnej)	ilość bemoli
C	0	Deses	12	a	0	heses	12
G	1	Asas	11	e	1	fes	11
D	2	Eses	10	h	2	ces	10
A	3	Heses	9	fis	3	ges	9
E	4	Fes	8	cis	4	des	8
H	5	Ces	7	gis	5	as	7
Fis	6	Ges	6	dis	6	es	6
Cis	7	Des	5	ais	7	b	5
Gis	8	As	4	eis	8	f	4
Dis	9	Es	3	his	9	c	3
Ais	10	B	2	fisis	10	g	2
Eis	11	F	1	cisis	11	d	1
His	12	C	0	gisis	12	a	0

Stwierdziliśmy już poprzednio, że w praktyce posługujemy się tonacjami posiadającymi nie więcej niż sześć znaków przykluczowych. Należy jednak zwrócić uwagę, że w minorze używa się częściej gamy es (6 b) niż dis (6 $\sharp$), gamy as (7 b) niż gis (5 $\sharp$); wchodzi tu w grę względy harmoniczne. Aby się o tym przekonać, porównajmy choćby tylko trójdźwięki dominantowe w minorze harmonicznym, es minor, dis minor, as minor, gis minor, i osądzmy, co jest prostsze w czytaniu:

255

es dis as gis

D D D D

Rozwój gam przyjęło się przedstawiać graficznie jako koło. Stąd nazwy: koło, krąg lub krąg kwintowy (można to samo przedstawić na spirali). Rysunek 256a przedstawia koło kwintowe gam majorowych, a 256b — minorowych (pięciolinia ze znakami przykluczowymi to gamy używane w praktyce).

256a

256b

4 3. Gama chromatyczna minorowa

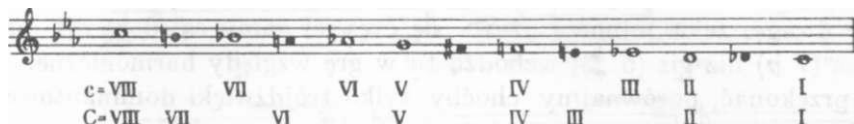
Notacja gamy chromatycznej opartej o gamę minorową w kierunku wstępującym jest identyczna z notacją gamy chromatycznej nieregularnej majorowej o tej samej ilości znaków przykluczowych, rozpoczętej od VI stopnia. A więc zapis gamy chromatycznej c minor w górę będzie identyczny z zapisem gamy Es major chromatycznej nieregularnej:

2 5 7

	-iror-							
c = I	D	ni	tv	V	VI	vn	vm	
Es = VI	i	ii	III	IV			VI	

Notacja gamy chromatycznej minorowej w kierunku zstępującym jest identyczna z zapisem gamy chromatycznej nieregularnej jednoimiennego majoru posiadającego tę samą tonikę. A więc zapis gamy chromatycznej c minor w kierunku zstępującym jest identyczny z zapisem gamy C major chromatycznej nieregularnej:

258



Zadania:

1. a) Zagrać na fortepianie: gamę F naturalną; b) rozwiązać w gamie F interwały charakterystyczne, zagrać triadę harmoniczną oraz D', D', D'; c) zagrać (celem powtórzenia) rozwiązanie interwałów charakterystycznych w gamie Fis naturalnej.
2. a) Napisać interwały charakterystyczne z ich rozwiązaniem w gamie f minor harmonicznej; b) zagrać interwały charakterystyczne w tonacji fis minor (harmonicznej).
3. Wymienić gamę F oraz Fis chromatyczną regularną i nieregularną.
4. W przykładach 259a i b określić takt i tonację oraz zastąpić oznaczenia włoskie (tempa i ekspresji) określeniami w języku polskim.

S. Moniuszko, fragmenty z opery *Halka*

259 (Andantino $\text{♩} = 40$)

a) *pp*
Ach - ! O gdzie - żeś, o mój so - ko - le,

b) *pp*
perdendosi
szu - kam na - o - kół, a ja go zna - leć nie mo - gę.
SŁu - łam na - o - kół, ja go zna - leć nie mo - gę.

5. Oznaczyć w przykładzie 260 interwały i określić, do jakiej (jakich) należą tonacji; jeśli są dysonansami — rozwiązać

260

6. Określić w przykładzie 261 tonację, takt i interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów; wyjaśnić oznaczenia włoskie dotyczące tempa, dynamiki, ekspresji; zagrać ten fragment w tonacji f minor.

C. Franek: *Wariacje symfoniczne*



7. Napisać w gamach B naturalnej i b harmoniczej interwały charakterystyczne i rozwiązać" je; zagrać interwały charakterystyczne wraz z rozwiązaniem w tonacjach B, H, b, h.

8. Napisać gamę B chromatyczną regularną i nieregularną w dwóch oktawach; wymienić (dla powtórzenia) gamę chromatyczną nieregularną H major.

9. a) Dopisać do danego w przykładzie sopranu głos dolny według oznaczeń cyfrowych;



b) przenieść głos górny o oktawę niżej, a głos dolny o oktawę wyżej, określić interwały otrzymane z przeniesienia głosów;

c) przetransponować na fortepianie powyższe ćwiczenie do tonacji H major.

10. W niżej przytoczonym przykładzie określić tonację oraz takt.

S. Moniuszko: *Bajka*



11. Napisać w gamie B naturalnej i b harmoniczej triadę harmoniczną (na trzech pięcioliniach), D' (na czterech), D', D'> (na pięciu pięcioliniach), na zespół wokalny (sopran, alt, tenor, baryton, bas) w odpowiednich kluczach.

12. W przykładzie 264: a) określić tonację, takt, a włoskie oznaczenia tempa i ekspresji zastąpić określeniami w języku polskim; b) określić interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów; c) zagrać powyższy fragment w tonacji H major; d) zagrać nuty górnego systemu w kluczu altowym, bez znaków przykluczowych; e) zagrać nuty dolnego systemu w kluczu mezzosopranowym, bez znaków przykluczowych.



13. Napisać w gamach Es harmonicznej i es harmonicznej interwały charakterystyczne wraz z ich rozwiązaniem; zagrać powyższe ćwiczenie na fortepianie; powtórzyć rozwiązywanie dysonansów w tonacjach E i e.

14. Napisać w tonacjach Es naturalnej i es harmonicznej trójdźwięki na I, IV i V oraz czterodźwięk i pięciodźwięk na V stopniu; zagrać powyższe ćwiczenia na fortepianie.

15. Napisać gamę es minor melodyczną w jednej oktawie; klucz skrzypcowy; takt $\frac{3}{4}$; wartości nut w takcie: pauza ósemkowa, trzy ćwierćnuty, ósemka (synkopy), ostatni takt dopełnić pauzami; tempo: *adagio*; dynamika: *pianissimo possibile*; po zrealizowaniu zagrać powyższe ćwiczenie na fortepianie; przetransponować powyższe ćwiczenie do tonacji e minor.

16. Przepisać podany w przykładzie 265 fragment oraz: a) określić jego tonację; b) zagrać go w tonacji o półton niższej; c) zamienić klucz na tenorowy, zamienić krzyżyk na bemol przy kluczu i zagrać wyżej wymieniony przykład w d minor.

Ch. W. Gluck: *Orfeusz*

265 Andante più lento

Eurydyks (sopran)

Orfeusz (alt)

nas więc niech śmierć za - bie - rze

Tempo I

nas; niech więc śmierć za - bie - rze nas!

17. Określić w przykładzie 266 takt i tonację; zwrócić uwagę na dowolność w grupowaniu nut dla głosu solowego; wypisać synkopy i wyjaśnić ich powstanie.

Gabriel

J. Haydn: *Stworzenie świata*

266 Andante

lek dla ra

18. Napisać na dwóch systemach pięcioliniowych w kluczu altowym i tenorowym interwały charakterystyczne z rozwiązaniem w tonacji As major harmonicznej i as minor harmonicznej; zagrać powyższe ćwiczenie na fortepianie. Powtórzyć rozwiązanie dysonansów charakterystycznych w A major i a minor.

19. Napisać triadę harmoniczną oraz czterodźwięk i pięciodźwięk na V stopniu w tonacji As naturalnej i as harmonicznej.

20. Napisać gamę As Chromatyczną: a) regularną: takt $\frac{3}{4}$; w jednym takcie: trzy pauzy, osiem nut, w tym dwie synkopy; kolejność nut i pauz dowolna; b) nieregularną:

takt "; w jednym takcie: cztery pauzy, dziesięć nut, w tym trzy synkopy w dowolnym porządku; c) powtórzyć gamę A chromatyczną.

21. Zagrać gamę as melodyczną oraz a melodyczną.

22. Zanalizować pod względem rytmicznym przykład 251; napisać go w takcie jj i osądzić, który sposób pisania jest jaśniejszy.

23. Zagrać interwały charakterystyczne z rozwiązaniem w gamie D major, Des major, d minor.

24. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'> w tonacji Des naturalnej i des harmonicznej; powtórzyć to samo w tonacjach D major i d minor.

25. Wymienić gamy Des i D chromatyczne regularne i nieregularne.

26. a) Napisać oznaczenie taktu w przytoczonych przykładach 253 i 254; b) zagrać oba powyższe przykłady o półton wyżej.

27. W przykładzie 267: a) określić tonację poszczególnych odcinków objętych klamrą; b) wypisać dysonanse harmoniczne z rozwiązaniem; c) zagrać ten przykład w tonacji Cis major; d) określić interwały pomiędzy poszczególnymi parami głosów.

G. F. Haendel: *Mała fuga*



28. Napisać gamę chromatyczną opartą o gamę c, f oraz g.

29. a) Napisać gamę Ges chromatyczną nieregularną (w dwóch oktawach; takt J, w takcie: 6 nut i trzy pauzy w dowolnym porządku); b) powtórzyć gamę G chromatyczną.

30. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D', D' w tonacji Ges naturalnej.

31. Zagrać na fortepianie interwały charakterystyczne z rozwiązaniem w tonacji G i Ges naturalnej.

32. a) Zrealizować w tonacji c minor naturalnej podaną według stopni melodię.



b) zagrać powyższą melodię (orientując się według stopni) w tonacjach: cis, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h; zagrać melodię jeszcze raz, traktując pierwszą ósemkę jako przedtakt; zbadać różnice układów rytmicznych.

33. Określić w niżej przytoczonym fragmencie (przykl. 269): a) tonację; b) odległości pomiędzy głosami; c) zrobić wyciąg fortepianowy tego fragmentu, wskazać, w którym głosie znajduje się melodia.

L. v. Beethoven: *Kwartet*

269 Allegro

Violini

Viola

Violoncello

34. Podany w przykładzie 270 wyciąg fortepianowy z *Kwartetu* W. A. Mozarta rozpisać według przykładu 269 na kwartet smyczkowy (zwrócić uwagę na sposób pisania oznaczeń ekspresyjnych w wyciągu i partyturze).

270 Alletfretto

35. Rozwiązać interwały charakterystyczne w tonacjach: C, Cis i Ces.

36. Napisać triadę harmoniczną oraz akordy D', D', D'> w C major, w Cis major oraz w Ces major.

37. Pierwszą i ostatnią nutą w taktach są ósemki, resztę taktu wypełnić pauzami. Ćwiczenia wykonać w taktach: a) $\frac{4}{4}$, b) $\frac{3}{2}$, c) $\frac{9}{8}$.

38. Zrealizować według podanych stopni poniższą melodię w tonacji C major.

271 Allegretto

Przetransponować powyższy przykład na fortepianie, orientując się według stopni, do tonacji Ces i Cis, Des i As.

39. Rozpisać niżej podany fragment z *Missa Papae Marcelli* Palestriny na sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton i bas, pisząc każdy głos na własnej pięciolinii i w kluczu odpowiadającym nazwie głosu (a więc sopran — w sopranowym, mezzosopran — w mezzosopranowym itd.).

272

40. Pierwszą i ostatnią nutą w taktach są szesnastki, resztę taktu wypełnić pauzami. Ćwiczenie wykonać w taktach: a) J, b) J, c)

4 4. Tonalność. Pokrewieństwo tonacji

Mówiliśmy w ustępie 27 o znaczeniu I stopnia (tonifti) w skali majorowej i minorowej: dźwięk toniczny jest ośrodkiem (centrum), od którego zależne są i do którego zdążają wszystkie dźwięki utworu opartego na skalach dur-moll. Tę zależność poszczególnych dźwięków i współbrzmień akordowych od pewnego określonego dźwięku centralnego nazywamy tonalnością (gr. *tónos* = napięcie, dźwięk).

Podstawą tzw. systemu tonalnego dur i moll są skale majorowe i minorowe (durowe i molowe). System ten dominuje już od trzech wieków w muzyce europejskiej.

Pomiędzy poszczególnymi gamami, które są, jak wiemy, transpozycjami skal, istnieją pewne wzajemne stosunki, które określamy mianem pokrewieństwa. Dotyczy to również pojęcia tonacji, która jest uzewnętrznieniem stosunków zachodzących pomiędzy poszczególnymi stopniami skali czy gamy.

Stopień pokrewieństwa gam (tonacji) mierzymy ilością wspólnych dźwięków.

Największą ilość dźwięków wspólnych posiadają dwie gamy należące do tego samego trybu, których toniki są oddalone od siebie o kwintę czystą; gamy takie posiadają—oprócz jednego—wszystkie dźwięki wspólne.

273

The diagram illustrates the relationship between four scales, showing their notes and Roman numerals (T, II, III, S, V, VI, VII, T) and highlighting common notes with vertical dashed lines and arrows.

Scale	Notes (Roman Numerals)
C naturalna	T, II, III, S, V, VI, VII, T
G naturalna	S, D, VI, VII, T, II, III, S
c harmoniczna	T, II, III, S, D, VI, VII, T
g harmoniczna	S, D, VI, VII, T, II, III, S

(Dźwięki wspólne zaznaczono przerywaną linią pionową, a dźwięki pozostałe — strzałką.)

Tonacjami pozostającymi na przykład z tonacją C major w stosunku kwintowym są tonacje G major i F major (F-C-G), a z tonacją c minor — g minor i f minor (f-c-g).

Takie pokrewieństwo gam tworzy tzw. stosunek kwintowy.

Inny rodzaj pokrewieństwa gam stanowi tzw. stosunek tercjowy.

Zachodzi on wówczas, gdy toniki dwóch tonacji są położone od siebie w odległości tercji wielkiej lub małej. Stosunek ten posiada kilka odmian. Gdy tonika drugiej z rozpatrywanych tonacji leży o tercję wyżej od toniki pierwszej tonacji, istnieje między nimi *stosunek mediantowy* (np. C-Es, C-es, C-E, C-e, c-es, c-E, c-e).

Natomiast gdy tonika drugiej z rozpatrywanych tonacji leży o tercję niżej od toniki pierwszej tonacji, mówimy o *stosunku submediantowym* (np. C-As, C-A, C-as, c-As, c-as, c-A).

Stosunek mediantowy lub submediantowy zachodzi również między tonacjami odległymi o kwartę zmniejszoną (enharmonicznie = tercja wielka) i o sekundę zwiększoną (enharmonicznie = tercja mała), np. As-H, Ges-A, es-H, As-E, Des-A itp.

Specyficzną odmianę pokrewieństwa tercjowego tworzy tzw. *stosunek równoległości* (paralelizmu). W stosunku równoległości pozostają dwie tonacje o jednakowej ilości znaków przykluczowych, należące do różnych trybów, których toniki są oddalone od siebie o tercję małą, np. C-a, F-d, G-e itp. Stosunek paralelizmu jest odwracalny, np. a-C, c-Es, g-B itp.

Ostatnim rodzajem pokrewieństwa tonacji jest *stosunek równoimienności*. Dwie tonacje należące do różnych trybów i rozpoczynające się od tego samego dźwięku nazywamy gamami równoimiennymi. Gamy C major i c minor są gamami równoimiennymi; gamy takie różnią się zawsze trzema znakami przykluczowymi.

Gdy toniki dwóch tonacji niezależnie od trybu są od siebie odległe o sekundę (małą lub wielką), mamy do czynienia ze *stosunkiem sekundy* małej lub wielkiej, np. G-D, C-d, C-Des, C-H, C-h, C-B, C-b, c-Des, c-b itp. Stosunek *prymy zwiększonej*¹ (np. fis-f, por. F. Chopin: *Polonez As*) oraz *tercji zmniejszonej* (np. ais-C) uważamy za stosunek sekundy (w pierwszym wypadku małej, w drugim wielkiej).

Stosunek *trytonu* istnieje wówczas, gdy dwie tonacje są od siebie odległe o kwartę zwiększoną lub kwintę zmniejszoną, np. C-Fis, C-Ges itp.

Tonacje pozostające między sobą w stosunku sekundowym oraz w stosunku trytonu uważamy za niepokrewne.

4 5. Rozpoznawanie tonacji

Najprostszym sposobem rozpoznawania tonacji w utworze muzycznym jest jej określenie za pomocą ilości znaków przykluczowych. Musimy jednak pamiętać, że tzw. tonacje równoległe, a więc np. G-dur i e-moll, F-dur i d-moll, A-dur i fis-moll itd., mają tę samą ilość znaków przykluczowych. Należy więc rozpoznać tryb tonacji (dur czy moll). Może nam to wskazać nuta względnie akord kończący tonację (utwór).

¹ Po zamianie enharmonicznej (dźwięku / na *eis* oraz dźwięku *ais* na *b*).

W większości utworów melodia kończy się na I stopniu (tonice), rzadziej na III lub V stopniu gamy.

Drugim ważnym czynnikiem przy określaniu tonacji jest podkład harmoniczny. Jeżeli utwór kończy się akordem, to najczęściej akordem tonicznym z prymą w sopranie, niekiedy z tercją lub z kwintą w sopranie. W tonacji majorowej utwór kończy się z zasady akordem tonicznym majorowym, a w tonacji minorowej akordem tonicznym minorowym. Niekiedy jednak (zwłaszcza w muzyce starych mistrzów) utwór minorowy kończy się akordem tonicznym majorowym (przez podwyższenie tercji w akordzie tonicznym minorowym), gdyż w pewnym okresie tercję wielką uważano za konsonans bardziej doskonały od tercji małej.

Określenie toniki, a więc i tonacji utworu, może się odbyć również na drodze słuchowej.

Jeżeli zagramy na fortepianie następujące przykłady: 214, 215, 225, 247, 252, 261, 263, 264, 265, 270 itd., to stwierdzimy, że rozpoznanie toniki nie sprawia większych trudności. Wiemy bowiem, że w muzyce opartej na skali majorowej lub minorowej każdy utwór posiada określony i wyczuwalny przez nas punkt ciężenia, punkt, do którego zmierza każda melodia, który jest rozładowaniem napięcia istniejącego w tej melodii. Punktem tym, jak gdyby centralnym punktem tonacji, jest właśnie tonika.

Rozpoznawanie tonacji tylko za pomocą samych znaków przykluczowych nie zawsze jest możliwe i ścisłe; przekonaliśmy się o tym na przykładach 243, 251, 259a, 267. Niewiele bowiem mamy utworów — nawet krótkich — które ograniczałyby się tylko do jednej tonacji; najczęściej w ciągu utworu spotykamy szereg odchyień od tonacji głównej, określonej znakami przykluczowymi. Zanalizujmy przykład 267. Takty objęte pierwszą klamrą jasno określają tonację C major. Druga klamra wskazuje odcinek o wyraźnie określonej tonacji G major (dźwięk prowadzący *fis* i akord toniczny *g-h-d*); w taktach objętych trzecią klamrą mamy powrót do tonacji C major (dźwięk prowadzący *h* i dźwięk / dają w sumie kwintę zmniejszoną, charakterystyczną dla tonacji C). Pod czwartą klamrą mamy ponowne wejście do tonacji G major w identyczny sposób jak pod klamrą drugą.

W przykładzie 170 (*Warszawianka*) część pierwsza pieśni jest wyraźnie w tonacji C, natomiast przynależność części drugiej do e minor jest niewątpliwa (*fi*—tonika, *dis*—dźwięk prowadzącym *g* — trzeci stopień).

Tonację, w której utrzymana jest większa część utworu i w której utwór kończy się, nazywamy tonacją główną. Przeważnie według głównej tonacji (choć w międzyczasie pojawiają się inne tonacje) bliżej określamy tonację całego utworu (np. *Polonez As*¹, *Polonez es*, *Fantazja f*, *Scherzo E*, *Ballada F*, *Etiuda c*, *Impromptu Fis*, *Sonata b*, *Symfonia g*, *Koncert e*, *Preludium i Fuga cis*).

Piszemy: *As*, *es*, *c*, *A*, *f* — mówimy: *As major (dur)*, *as minor (moll)*, *c minor (moll)*, *A major (dur)*, *f minor (moll)*.

4 6. *Transpozycja*

Przez transpozycję rozumiemy przeniesienie melodii (utworu) do innej tonacji (a więc przeniesienie jej o pewien interwał wyżej lub niżej).

Poprzednio w szeregu zadań spotkaliśmy się z najprostszym rodzajem transpozycji, polegającym na przeniesieniu utworu o półton chromatyczny w górę lub w dół. Zmianie podlegają w tym wypadku zarówno znaki przykluczowe, jak i przygodne. Jeżeli transponujemy o półton w górę, zastępujemy pierwotne znaki przykluczowe bemolowe odpowiednią ilością znaków krzyżykowych, a każdy znak przygodny zamieniamy na inny znak podwyższający o półton. Transponując o półton w dół, zamieniamy przykluczowe znaki krzyżykowe na odpowiednią ilość bemolowych, przygodne zaś zamieniamy na znak obniżający o półton. Tak więc przykład 270 możemy zagrać w tonacji Des (o półton niżej), zmieniając dwa krzyżyki (tonacji D) na pięć bemoli. Przykład 267 można zagrać w tonacji Cis względnie Ces, podstawiając (nawet tylko w myśli) siedem krzyżyków w pierwszym wypadku, a tę samą ilość bemoli w drugim wypadku itp.

Poznaliśmy również w ćwiczeniach sposób transponowania melodii za pomocą stopni; sposób ten można jednak stosować tylko w utworach jednogłosowych¹.

274



1. Melodię w powyższym przykładzie mamy zagrać o sekundę wyżej, a więc w D major (również w Des major). Szukamy takiego klucza, w którym nuta nad trzecią linią jest dźwiękiem *d*; jest to klucz altowy. Stawiamy wobec tego w myśli zamiast klucza skrzypcowego klucz altowy i dwa krzyżyki przy kluczu (pięć bemoli) i zagramy powyższą melodię w tonacji D-dur, czytając w kluczu altowym. Jednak w kluczu altowym nad trzecią linią leży dźwięk *d*, podczas gdy zadanie wymaga przetransponowania o sekundę wyżej, a nie o septymę wyżej. Spełniając ten warunek zadania, stawiamy w myśli przenośnik oktaowy w górę, co praktycznie oznacza zagranie nut napisanych w kluczu altowym o oktawę wyżej².

275



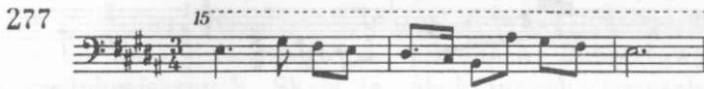
¹ Podobnie można transponować utwory o prostszej harmonii, orientując się według funkcji harmoniczych.

² Przy transponowaniu za pomocą kluczy nuty zachowują swoje położenie na pięcioletniej linii.

2. Chcąc przetransponować melodię z przykładu 274 o sekundę niżej, postępujemy podobnie jak poprzednio. Okaże się przy tym, że należy podstawić klucz tenorowy i dwa bemole (pięć krzyżyków) przy kluczu z przenośnikiem oktawowym.



3. Transponując przykład 274 o tercję w górę, stawiamy klucz basowy i cztery krzyżyki (trzy bemole) przy kluczu; w kluczu basowym należy czytać o dwie oktawy wyżej.



4. Gdy chcemy zagrać przykład 274 o tercję niżej (w As lub A), podstawiamy klucz sopranowy, a przy kluczu cztery bemole (trzy krzyżyki).



5. Transponowanie przykładu 274 o kwartę w górę (do F lub Fis) wymaga klucza mezzosopranowego z jednym bemolem (lub z sześciu krzyżykami) przy kluczu oraz przenoszenia nut o oktawę wyżej.



6. Transponując ten sam przykład o kwartę w dół (do G, Ges), używamy klucza barytonowego i czytamy nuty o oktawę wyżej.



Transponując o septymę, sekstę i kwintę, postępujemy tak jak przy transpozycji o sekundę, tercję i kwartę; zmiane ulega jedynie czytanie nut o oktawę lub kwintdecymę wyżej (sprawdzić).

Zadania:

1. Określić, w jakim stosunku do siebie pozostają niżej podane zestawienia tonacji (przykłady z mazurków Chopina): *fis-Cis*, *cis-Gis*, *cis-E*, *cis-Gis*, *cis-A*, *es-Des*, *B-F*, *B-b*, *B-Ges*, *a-A*, *fis-E*, *As-Des*, *As-es*, *Des-A*, *A-As*, *e-C*, *As-b*, *As-E*, *C-H*, *H-B*,

B-a, As-g, C-Des, Des-a, des-E, des-Ces, Des-D, C-As, Fis-h, h-C, C-B, B-H, es-H, As-E, cis-Des, As-H, Ges-A.

2. Określić tonację w przykładach 146, 147, 161, 182c.

3. Przetransponować pisemnie niżej przytoczony fragment z pieśni M. Karłowicza *Na śniegu* (t. 3—8): a) do Des major (o małą tercję wyżej); b) do As major (o sekundę niżej).

281 Tempo di mazurka

Gdy-bym sre-brne

pió-rka mia-ła, to-bym w stro-mie je-ma-cza-ła.

4. Pierwszą i ostatnią nutą w takcie są trzydziestodwójki, resztę taktu wypełnić pauzami. Ćwiczenie wykonać w taktach: a) $\frac{2}{4}$, b) $\frac{12}{8}$, c) $\frac{6}{16}$

5. Oznaczyć odległości pomiędzy poszczególnymi parami głosów w przykładzie 161.

47. *Wprowadzenie*

Muzyka europejska od trzech wieków opiera się prawie wyłącznie na skalach majorowych i minorowych. Z istniejącej jednak w poprzednim okresie muzyki jedno- a później wielogłosowej pozostało wiele doskonałych dzieł utrzymujących się do dnia dzisiejszego na estradach koncertowych, opartych na skalach średniowiecznych. Skale te, obok innych, wywarły duży wpływ na muzykę ludową, a ta znowu na muzykę artystyczną, zwłaszcza drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku.

W naszej muzyce znajdujemy wpływy nie tylko średniowiecznych skal, ale również szeregu innych, które pokrótce omówimy.

4 8. *Pentatonika*

Pentatonika jest skalą pięciostopniową, szósty stopień jest powtórzeniem pierwszego o oktawę wyżej.

Istnieją dwie odmiany tej skali: 1. pentatonika bez półtonowa (a n e m i t o n i c z n a) i 2. pentatonika zawierająca półtony (h e m i t o n i c z n a lub d i t o n i c z n a).

Pentatonika była jedną z pierwszych skal wypełniających ramy oktawy. Spotkać ją można już w melodiach starożytnych Greków, Chińczyków i innych narodów. Wcześniejszy okres to wielowiekowa ewolucja i kształtowanie się skal dwu-, trzy- i czterodźwiękowych.

Pentatonikę bezpółtonową można zbudować w ten sposób, że od obranego dźwięku, zwanego dźwiękiem centralnym, tworzymy interwał sekundy wielkiej w górę i w dół oraz interwał kwarty czystej również w górę i w dół, jak w przykładzie 282. Dźwięki tej skali odległe są więc o odległość wielkich sekund,



małych tercji. Jej powstanie możemy tłumaczyć przez sprowadzenie szeregu kwint czystych do jednej oktawy. Dźwięk centralny jest środkowym dźwiękiem tego szeregu kwint (przykł. 282, linia dolna).

Pentatonika bezpółtonowa uchodzi za jedną z najstarszych skal na świecie. Była ona podstawą muzyki starożytnych narodów wschodnich, a zwłaszcza muzyki chińskiej. Spotyka się ją jeszcze dziś w Chinach, Japonii, u ludów Polinezji, u ludów pierwotnych Azji i Ameryki. Występuje również w niektórych melodiach chorału gregoriańskiego, w ludowych melodiach celtyckich, szkockich, a także polskich. Na skali tej oparta jest starsza odmiana polskiej pieśni obrzędowej *Chmiel*¹.

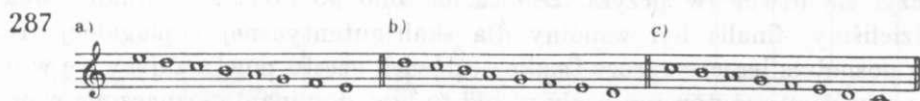


4 9. Skale starogreckie

Skale greckie były — tak jak skale naszego systemu tonalnego — skalami siedmiostopniowymi (ósmy jest powtórzeniem pierwszego). Składały się one z dwóch tetrachordów budowanych z góry na dół. Istniały trzy rodzaje tetrachordów: 1. tetrachord diatoniczny, złożony z dwu sekund wielkich i jednej małej, o różnym ich rozmieszczeniu (przykł. 286a); 2. tetrachord chromatyczny, składający się z tercji małej i dwóch sekund małych (przykł. 286b), oraz 3. tetrachord enharmoniczny, zawierający tercję wielką i dwa ćwierćtony nie istniejące w systemie temperowanym (przykł. 286c). Należy zwrócić przy tym uwagę, że ówczesne znaczenie terminu „enharmonia” nie jest równoznaczne z naszym pojęciem.



Najczęściej używany był tetrachord diatoniczny. Dwa tetrachordy stanowiły jedną skalę. Skale: d o r y c k a (przykł. 287a), f r y g i j s k a (przykł. 287b) i l i d y j s k a (przykł. 287c) były skalami głównymi.¹



Oprócz skal głównych istniały skale poboczne. Każda skala główna posiadała dwie poboczne: jedną zbudowaną o kwintę wyżej, i wtedy do nazwy skali głównej dodawano przedrostek *hyper* (= nad), a więc hyperdorycka, hyperfrygijska, hyperlidyjska itp., drugą skalę poboczną budowano o kwintę niżej od głównej, dodając do nazwy skali głównej przedrostek *hypo* (= pod), a więc hypodorycka, hypofrygijska, hypolidyjska. Najbardziej używaną ze wszystkich skal greckich była skala dorycka.

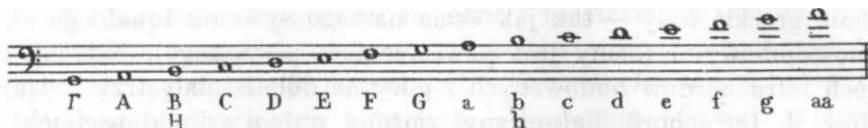
5 0. Skale średniowieczne

Skale średniowieczne, czyli kościelne, wzięły nazwę i budowę tetrachordową od skal greckich, z tą jednak różnicą, że podczas gdy skale greckie budowano w kierunku z góry w dół, to skale średniowieczne budowano z dołu do góry.

¹ Nazwy skal pochodziły od nazw szczepów greckich. Prócz trzech wymienionych istniały jeszcze inne skale (np. j o ũ s k a, e o l s k a). Dokładniejsze wiadomości o skalach greckich znaleźć można w następujących podręcznikach: K. Sikorski: *Harmonia*, cz. III,

Tak zwany śpiew gregoriański był wykonywany przez głosy męskie. Cała skala, na której oparte były melodie gregoriańskie, mieściła się w granicach od *A* do *g* według ówczesnej nomenklatury (a według naszej notacji od *A* do *g'*).

288



Z czasem, gdy praktyka wykonawcza, a zwłaszcza kształcenie śpiewaków poczyniło postępy, rozszerzono pow-yższą skalę o sekundę wielką w górę oraz o sekundę wielką w dół. Najniższy dźwięk oznaczono grecką literą γ (= gamma, stąd pochodzi nazwa gamy). Przykład 288 wyjaśnia powstanie nazw literowych dla nut. Z biegiem czasu druga litera alfabetu muzycznego otrzymała dwa wyróżnienia: *B* molle (= *b* miękkie), czyli nasze *b* (stąd nazwa bemol), i *B* quadratum (= *b* kwadratowe), czyli nasze *h*.

Skale kościelne dzielono na cztery główne, tzw. autentyczne, na cztery poboczne, czyli plagalne. Zarówno skala autentyczna, jak i plagalna, zbudowana od dźwięku położonego o kwartę czystą niżej od dźwięku rozpoczynającego skalę autentyczną, posiadały ten sam dźwięk końcowy (*lonus finalis*) oraz podobne cechy wyrazowe i melodyczne. Skala autentyczna obejmowała jednak dźwięki wysokie, a plagalna—niższe. Dźwięki średnie były dla obu skal wspólne (przykł. 289). Każda skala miała swój dźwięk końcowy, na którym kończył się utwór (w przykł. 289 zaznaczono go literą *F* — finalis). Jak powiedzieliśmy, finalis był wspólny dla skali autentycznej i plagalnej. Każda skala posiadała jeszcze oprócz finalis — dźwięk często powtarzający się w utworze, na którym recytowano psalmy; był to tzw. dominanta (oznaczona w przykł. 289 literą *D*) lub *repercuta*. Dominantą skal autentycznych był z reguły piąty stopień, licząc od finalis. Wyjątek stanowi skala frygijska. Dominanta skal plagalnych leżała przeważnie o tercję niżej od dominanty skal autentycznych,

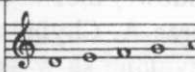
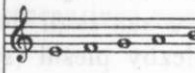
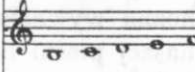
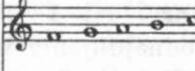
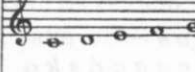
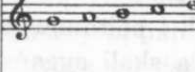
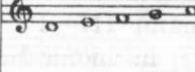


W skali frygijskiej i hypomiksolidyjskiej dominantą powinien być dźwięk *h*, i tak rzeczywiście jest w najstarszych utworach. Z czasem jednak, gdy dźwięk *h* zaczęto obniżać na *b*, dominanta przeszła o małą sekundę w górę na dźwięk *c* nie podlegający zmianom.

W dzisiejszej praktyce muzycznej melodie gregoriańskie zapisuje się niekiedy w kluczu skrzypcowym.

Zestawienie skal średniowiecznych podano w poniższej tabelce.

290

Nazwy greckie skali	Nazwy średniowieczne skali	Nazwy używane obecnie w chórach greg.		Finalis	Dominanta	Jak skala majorowa od...do...stopnia
Dorycka	Protus authenticus	1				II - II
hypodorycka	Plagius protus	2				VI - VI
frygijska	Deutherus authenticus	3				III - III
hypofrygijska	Plagius deutheri	4				VII - VII
lidyjska	Tritus authenticus	5				IV - IV
hypolidyjska	Plagius triti	6				I - I
miksolidyjska	Tetrardus authenticus	7				V - V
hypomiksolidyjska	Plagius tetrardi	8				II - II

W wieku XVI wprowadzono dalsze skale: 1. skalę jońską od dźwięku *C* (finalis *C*, dominanta *G*), równobrzmiącą z gamą *C* major, oraz 2. skalę eolską (finalis *A*, dominanta *E*, która odpowiada gamie *a* minor eolskiej), oraz ich plagalne.

Skale średniowieczne można rozpoczynać od każdego dźwięku. W tym celu w przykładzie 290 podaliśmy, jakim stopniom gamy majorowej odpowiadają dźwięki danej skali średniowiecznej; np. skala dorycka z finalis *es* będzie miała

przy kluczu pięć bemoli, z finalis *e* — dwa krzyżyki, z finalis *g* — jeden bemol, z finalis *b* — cztery bemole itp., ponieważ dźwięk *es* jest II stopniem gamy Des, *e* — II stopniem gamy D, *g* — II stopniem gamy F, *b* — II stopniem gamy As. Podobnie skala frygijska z finalis *d* ma dwa bemole przy kluczu, z finalis / — pięć bemoli przy kluczu, z finalis *gis* — cztery krzyżyki itp., gdyż dźwięki te są trzecimi stopniami odnośnych gam majorowych (mających tyle znaków przy kluczu). Analogicznie skala lidyjska z finalis *g* ma dwa krzyżyki, z finalis *des* — cztery bemole, z finalis *a* — cztery krzyżyki, gdyż dźwięki te są czwartymi stopniami odnośnych gam majorowych itp.

Wpływy skal średniowiecznych na muzykę artystyczną są bardzo silne. Również w polskiej muzyce ludowej można znaleźć wiele pieśni opartych na skalach kościelnych, np. w zbiorze A. Chybińskiego *Od Tatr do Bałtyku* (PWM 1951, cz. II) na 67 pieśni utrzymane są w skali doryckiej następujące pieśni: 9, 12, 14, 31, 34, 39, 58, w skali frygijskiej — 22, 50, 57, w skali lidyjskiej — 5, 8, 11, 13, 21, 23, a w skali miksolidyjskiej — 18, 30, 36, 41, 59, 67. W kilku przypadkach pieśni powyższe nie są oparte na materiale dźwiękowym tylko jednej skali kościelnej; np. pieśń 57 częściowo wykorzystuje materiał dźwiękowy skali frygijskiej, częściowo zaś skali doryckiej itp.

Nie wymieniono tu dużej liczby pieśni (spośród 67 zbadanych) częściowo tylko opartych na skalach kościelnych, a częściowo na skalach dur-moll. Już z przytoczonych przykładów można wywnioskować, jak głębokie są wpływy skal kościelnych na melodykę naszej pieśni ludowej, za pośrednictwem której przedostały się m. in. do mazurków Chopina. Oto kilka przykładów najbardziej charakterystycznych: *Mazurek nr 27'* (t. 1—16) utrzymany jest w skali frygijskiej. Wyraźną skalę lidyjską odnajdujemy w mazurkach: *Nr 15* (t. 21—36), *Nr 23* (t. 135), *Nr 34* (t. 27—28) i *Nr 50* (t. 37—44) itp.

51. Skala cygańska i góralska

Skala cygańska prócz całych i półtonów posiada dwie sekundy zwiększone, interwały charakterystyczne dla skali cygańskiej.

Istnieją dwa rodzaje skal cygańskich. W pierwszym typie sekunda zwiększona przypada między stopniami III—IV oraz VI—VII. Skala ta jest podobna do naszej skali minorowej harmoniczej z podwyższonym IV stopniem (przykł. 291a). Drugi typ skali cygańskiej posiada sekundę zwiększoną między stopniami II—III oraz VI—VII (przykł. 291b) i odpowiada naszej skali majorowej harmoniczej z obniżonym II stopniem.

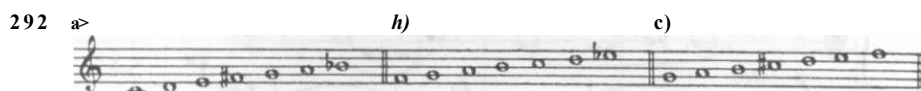
291 a) _____ b) _____

¹ Numerację mazurków podano według zbioru w wydaniu PWM, 1953.

Najistotniejsza różnica między naszymi skalami a skalą cygańską polega na innym ośrodku tonalnym. W skalach cygańskich ośrodkiem tonalnym jest najczęściej V stopień, w naszym zaś systemie tonalnym zawsze I—tonika.

Wpływ skal cygańskich na naszą muzykę ludową ilustrują następujące pieśni ludowe, zaczerpnięte ze wspomnianego zbioru *Od Tatr do Bałtyku* (PWM, 1951): nr 40, 77, 81, 89, 105, 111, 116, 127. W mazurkach Chopina *Nr 5* (t. 45—52), *Nr 20* (t. 9—24), *Nr 49* (t. 2) stwierdzamy zastosowanie następstwa dźwięków właściwego skali cygańskiej.

W muzyce góralskiej zarówno polskiej, jak i obcej spotykamy skalę z pół-tonami między stopniami IV—V oraz VI—VII:

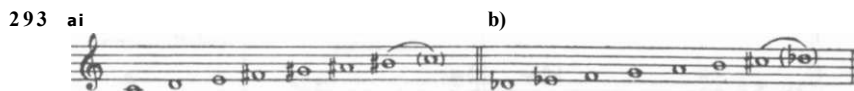


Przykład 292a, b i c przedstawia tę samą skalę rozpoczętą od innego stopnia. Opiera się na niej cały szereg pieśni górali tatrzańskich (por. *Od Tatr do Bałtyku*, nr 1, 2, 4, 10, 17). Wpływ muzyki podhalańskiej odegrał dużą rolę w twórczości K. Szymanowskiego oraz jego następców.

5 2. Skala całotonowa, skala dwunastodźwiękowa

Skale średniowieczne, jakkolwiek nie należą do systemu tonalnego dur-moll, to jednak posiadają z nim dużo cech wspólnych. Posiadają one zawsze mniej lub więcej określony punkt oparcia (dominanta, finalis). Natomiast skale całotonowa i dwunastodźwiękowa nie posiadają stałego ośrodka tonalnego. Są one wyraźnym i świadomym zaprzeczeniem tonalności dur-moll, a zarazem dalszym ciągiem linii rozwojowej, jaką obserwujemy pod koniec XIX i w XX wieku w muzyce europejskiej.

Skala całotonowa jest skalą sześciostopniową, złożoną z postępów sekund wielkich. Istnieją dwie odmiany brzmieniowe skali całotonowej: jedna rozpoczynająca się od dźwięku c, druga od *des* (*cis*).



Oczywiście istnieją możliwości innej enharmonicznej notacji powyższych gam. Skala całotonowa została wprowadzona do muzyki na przełomie XIX—XX wieku przez styl impresjonistyczny, którego głównym przedstawicielem jest kompozytor francuski Claude Debussy (1862—1918).

Skala dwunastodźwiękowa (dodekafoniczna, gr. *dódeka* = dwanaście, *fone* = dźwięk). Upřednio poznaliśmy już skalę chromatyczną, która jest rozszerzeniem skali diatonicznej. Wiemy, że każdy stopień gamy chroma-

tycznej pozostaje w ścisłej zależności od toniki. Skala dwunastodźwiękowa posiada ten sam materiał dźwiękowy co gama chromatyczna (majorowa lub minorowa), lecz wszystkie stopnie są tu równorzędne i niezależne od siebie od toniki. Brak tu ośrodka tonalnego.

Skalą dwunastodźwiękową posługuje się tzw. muzyka atonalna¹, której zasady wykluczają istnienie centralizacji tonalno-funkcyjnej. Poniżej podajemy przykład muzyki dodekafonicznej.



Przy porównaniu tego przykładu z przykładem 295 uwydatnia się różnica między skalą chromatyczną, w której przykład 295 jest utrzymany, a atonalną skalą dwunastodźwiękową. W przykładzie 295 w każdym połączeniu akordowym możemy wskazać tonację; w przykładzie 294 jest to niemożliwe.

F. Chopin: *Mazurek op. 6 nr 1*



Głównymi przedstawicielami muzyki dodekafonicznej są: A. Schönberg, A. Webern, A. Berg, E. Kfenek i inni.

¹ Termin niezbyt szczęśliwy i nieścisły.

Z a d a n i a :

1. Zbudować skalę pentatoniczną bezpółtonową z danym dźwiękiem centralnym: /, *es*, *fis*, *as*, *c*.
2. Zbudować skalę pentatoniczną półtonową w obu odmianach od danego dźwięku: *gis*, *a*, *h*, *c*, *d*, *es*.
3. Określić skale, na których oparte są melodie następujących pieśni ze zbioru A. Chybińskiego *Od Tatr do Bałtyku*: nr 121, 130, 131. 132, 141, 153, 157, 159, 167, 175, 184, 188, 198, 203, 206, 209, 214, 218 (PWM 1951, cz. II).
4. Od dźwięku *d*, *c*, *d*, *es*, *as* zbudować skale: dorycką, frygijską, lidyjską i mikso-lidyjską, stawiając odpowiednie znaki przy kluczu.
5. Określić, w jakiej skali utrzymane są przykłady nr 9 i 153.

Artykulacja, frazowanie, skróty pisowni muzycznej

5 3. Rodzaje artykulacji

Artykulacja (łac. *articulatio* = rozczłonkowanie) jest jednym z elementów składających się na całość dzieła muzycznego; wskazuje ona na sposób wydobywania kolejnych dźwięków (lub współbrzmień) i ich łączenia, nadając przez to wykonywanemu utworowi właściwy wyraz i charakter.

Oto najczęściej spotykane rodzaje artykulacji:

1. *Staccato*¹ (wym. stakkato, wł. *staccare* = odrywać) oznacza sposób wykonania polegający na oddzielaniu od siebie poszczególnych dźwięków. Czas trwania dźwięku zostaje skrócony mniej więcej o połowę (przykł. 296a). W pisowni *staccato* oznacza się przez umieszczenie kropki nad lub pod główką nuty (po przeciwnej stronie ogonka).

2. *Legato* (wł. *legare* = wiązać) oznacza ścisłe łączenie z sobą dźwięków, tak aby pomiędzy nimi nie było żadnych przerw. *Legato* oznacza się w notacji przez połączenie odnośnych nut łukiem (przykł. 296b) lub umieszczenie w odnośnym miejscu słowa *legato*. Łuk umieszcza się z reguły po stronie główek nut (a po przeciwnej stronie ogonków).

3. *Spiccato* (wym. spikkato, wł. *spiccare* = odłączyć, oddzielić), oznaczone znakiem małego klina (przykł. 296c), oznacza bardziej energiczny i ostry sposób oddzielania dźwięków niż *staccato*.

4. *Portato* (łac. *portare* = nosić, przenosić) jest jak gdyby pośrednim rodzajem artykulacji pomiędzy *legato* a *staccato*. Kolejne dźwięki wykonywane są wyraziście, lecz pomiędzy nimi pozostaje tylko minimalna pauza (przykł. 296d). *Portato* wykonuje się raczej miękko, lecz z oparciem na każdym dźwięku.

5. *Portamento* jest to płynne, stopniowe przejście z jednego dźwięku na inny poprzez szereg dźwięków pośrednich, na sposób glissanda (przykł. 296e). *Portamento*, którego nie należy mieszać z artykulacją *portato*, możliwe jest do wykonania w śpiewie, na instrumentach smyczkowych oraz na puzonie.

¹ Kropki oznaczające *staccato* należy pisać nad główką nuty lub pod nutą w odległości równej tercji, a gdy nuta jest na linii — w odległości odpowiadającej kwarcie.

296

a) *staccato* b) *legato* c) *spiccato*

zapis

wykonanie

d) *portato* e) *portamento* lub

zapis

wykonanie

le - cieć, le - cieć

6. *Glissando* jest to płynne przechodzenie z jednego dźwięku na inny przez wszystkie możliwe wysokości między tymi dźwiękami. Ten rodzaj *glissando* można wykonywać tylko na instrumentach smyczkowych, na puzonie rozsuwanym oraz w śpiewie jako tzw. *portamento* (przykł. 297), natomiast częściowe *glissando* można wykonać na szeregu innych instrumentów. Na fortepianie *glissando* powstaje przez przesuwanie palcem po białych lub czarnych klawiszach (przykł. 297b). Otrzymujemy w ten sposób o wiele szybsze następstwo dźwięków, niż jest to możliwe za pomocą techniki palcowej (przykł. 297a — urywki z dzieł I. Strawińskiego, 297b — z *Suity* P. Hindemitha). *Glissando* oznacza się słowem *glissando* (skrót, *gliss.*) oraz linią prostą lub falistą od nuty, którą rozpoczynamy *glissando*, do nuty, na której je kończymy.

297 a) Vno gliss. sul G Vc. *fff*

b) *gliss.*

7. *Tremolo*, *tremolando* (drżenie, drżący) jest to rodzaj artykulacji polegający na szybkim powtarzaniu dźwięku tej samej wysokości lub dźwięków różnej wysokości (pojedynczych lub współbrzmień). *Tremolando* pisze się z reguły sposobem skróconym, tj. notując elementy ulegające powtarzaniu:

298 *Allegro* R. Wagner: *Tristan i Izolda*

Violino I

zapis

wykonanie

pp



Dla fortepianu *tremolando* notuje się następująco: (299b)

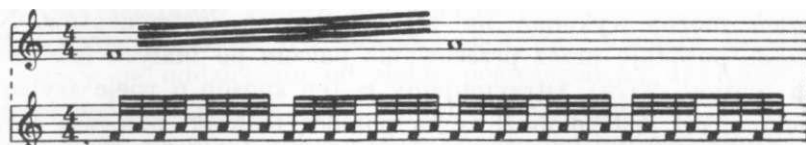
299

S. Moniuszko: *Straszny dwór*

a) (Moderato)

zapis

wykonanie



(Moderato)

(Moderato assai)

zapis

wykonanie



b) Andante

zapis

wykonanie



The image shows three staves of musical notation. The top two staves, labeled 'I' and 'II', each contain a single note with a fermata, representing the written notation ('zapis'). The third staff, labeled 'wykonanie' (performance), shows the same note being played as a rapid tremolo, indicated by many short, slanted strokes.

Tremolando w szybkim tempie wykonuje się większymi wartościami. Przykład 298 w tempie wolnym posiadałby potrójne przekreślenie, a więc wykonywalibyśmy go jako trzydziestodwójki. Natomiast w przykładzie 299a i b w tempie żywszym posiadałby podwójne przekreślenia i wykonywalibyśmy go szesnastkami.

8. *Arpeggio* (wym. arpedzio, na sposób harfowy) jest to specyficzny sposób wykonywania współbrzmień akordowych, polegający na kolejnym szybkim następstwie dźwięków składowych akordu, poczynając od najniższego; po uderzeniu dźwięków zatrzymujemy ich brzmienie. *Arpeggio* oznacza się z zasady falistą, pionową linią umieszczoną przed akordem.

a) J. S. Bach: *Inwencja C*, b) J. Haydn: *Sonata Es*

The image shows two examples of arpeggio notation. Example a) is from J. S. Bach's 'Inwencja C' and shows a single system with a single line for both hands, indicated by a single line for the right hand and a single line for the left hand. Example b) is from J. Haydn's 'Sonata Es' and shows two systems, each with a separate line for the right and left hands, indicated by two lines for the right hand and two lines for the left hand. The notation includes a fermata and a 'f pesante' marking.

Na fortepianie i harfie spotyka się dwa sposoby wykonania *arpeggio*:

1. Gdy akord notowany w jednym pionie na obu systemach połączony jest linią falistą (przykł. 300a), wykonuje się dźwięki jako jedną całość, rozpoczynając od najniższego.

2. Gdy nuty na dwu systemach mają dla każdego systemu oddzielną linię falistą, wykonanie dźwięków przeznaczonych dla prawej i lewej ręki rozpoczyna się równocześnie (przykł. 300b).

Oprócz wyżej podanych sposobów wykonania dźwięku istnieje szereg in-

nych, właściwych poszczególnym instrumentom muzycznym¹, np. skrzypcom, m. in.:

<i>arco</i> (wym. arko)	= smyczkiem
<i>pizzicato</i> (wym. piccicato)	= szarpiąc strunę palcem
<i>col legno</i> (wym. kol lenio)	= uderzając po strunie drzewcem smyczka
<i>con sordino</i> (wym. kon sordino)	= z tłumikiem.

5 4. Frazowanie

Frazowaniem (gr. *phrasis* = zwrot) nazywamy wyznaczanie — przez kompozytora lub opracowującego utwór — odcinków dzieła muzycznego tworzących pewne całości wyrazowe; rozgraniczanie tych części wyrazowych odbywa się za pomocą łuku umieszczonego nad (lub pod) nutami. Frazowaniem nazywamy również wyodrębnianie całości wyrazowych utworu przez wykonawcę, np.:

W. A. Mozart: *Requiem*



Ponieważ łuk może być artykulacyjnym znakiem legata lub też znakiem frazowania (łuk frazowy), dlatego często łuki te mają dvojakie znaczenie. Przy wykonaniu łuku frazowego skraca się nieco ostatni dźwięk grupy objętej łukami. Do uplastycznienia poszczególnych fraz muzycznych stosuje się często również znaki artykulacyjne.

Dawniej (do XVIII w.) nie stosowano specjalnego oznaczenia frazowania, dlatego czynność ta należy do obowiązków dzisiejszego wykonawcy; wymaga

¹ Możliwości artykulacyjne poszczególnych instrumentów poznamy podczas nauki instrumentoznawstwa.

ona doskonałego przygotowania muzycznego, wyczucia stylu danej epoki i dużej muzykalności. Wydawca, pragnąc udostępnić wykonanie utworu szerszemu ogółowi muzyków, z reguły uzupełnia w nim brakujące znaki dotyczące frazowania i artykulacji.

5 5. Ozdobniki i ich oznaczenia skrótowe

W pisowni muzycznej ustnieje szereg znaków służących do skrótowej notacji. Dotyczą one szczególnie tzw. ozdobników melodycznych¹. Są to dźwięki lub kompleksy dźwięków „ozdabiające” pojedyncze dźwięki właściwej linii melodycznej. Do najczęściej spotykanych ozdobników należą:

1. przednutka długa (wł. *appoggiatura*—wym. appodżiatura)
2. przednutka krótka
3. mordent
4. obiegnik (wł. *gruppetto*)
5. tryl.

1. Przednutka długa jest to nuta leżąca z reguły w odległości sekundy górnej lub dolnej od nuty głównej, pisana w postaci małej nutki bez przekreślenia. Używana była dawniej przez starych mistrzów, klasyków wiekańskich oraz przez niektórych romantyków, np. Schuberta. Przednutka długa skraca w podziale dwójkowym wartość rytmiczną nuty głównej o swoją wartość i przyjmuje na siebie akcent nuty głównej (przykł. 302a—d), w podziale trójkowym często o dwie trzecie wartości (przykł. 302e, f).

Wyjątki z dzieł J. S. Bacha, W. A. Mozarta, J. Haydna

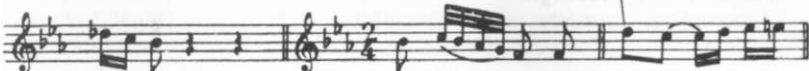
302

zapis	
wykonanie	

¹ Ze względu na to, że znaki ozdobników nigdy dokładnie nie określają wykonania, należy ich unikać, wypisując dany ozdobnik (w całości). Jedynie uzasadnione jest pozostawienie dla trylu znaku *tr*, należy jednak wypisać początek i zakończenie trylu (patrz K. Sikorski: *Harmonia*, PWM 1949, cz. II, s. 194).

² Do ozdobników można zaliczyć, oprócz wymienionych tutaj, również omawiane poprzednio w rozdziale o znakach artykulacyjnych *tremolo*, *glissando* i *arpeggio*.

zapis 

wykonanie 

zapis 

wykonanie 

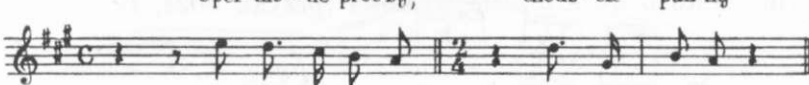
zapis 

wykonanie 

Przednutka długa poprzedzająca nutę, po której następuje inna nuta, położona na tej samej wysokości, odbiera nucie głównej całą jej wartość, np.:

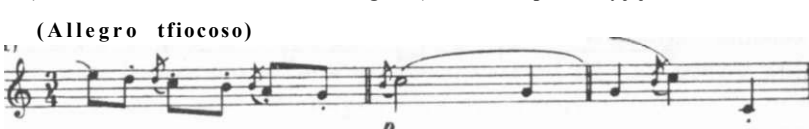
J. Haydn: *Pory roku*

303 zapis 

wykonanie 

2. Przednutkę krótką w pisowni oznacza się zwykle jako przekreśloną ósemkę, rzadziej jako szesnastkę; nie posiada ona ściśle określonej wartości rytmicznej, lecz odbiera ułamek wartości nucie poprzedniej, rzadziej następnej. Akcent pozostaje jednak zawsze na dźwięku głównym, np.:

a) K. Sikorski: *Koncert na róg*; b) F. Chopin, wyjątki z *Mazurków*

304 (Allegro *tfiocoso*) zapis 

wykonanie 

'Patiz F. Wesołowski: O wykonywaniu długiej przednutki w pieśniach F. Schuberta. „Szkoła Artystyczna” 1956; nr 3. Problem wykonywania ozdobników w muzyce dawnej (do XVIII w. włącznie) jest niezmiernie złożony; zainteresowanych odsyłamy do polskich i obcych prac szczegółowych.

b)

zapis

wykonanie

Często w utworach muzycznych spotykamy dwie, trzy, cztery i pięć drobnych nutek; wykonuje się je według tej samej zasady co przednutkę pojedynczą. Jeśli kompozytor pragnie podkreślić, że przednutki mają być wykonane przez skrócenie wartości nuty poprzedzającej, pisze je przed kreską taktową, co jest oczywiście możliwe tylko w wypadku, gdy nutą główną jest pierwsza nuta taktu, np.:

305

B. Bartók: *Suita op. 14*

zapis

wykonanie

Dwie przednutki, z których pierwsza leży na tym samym stopniu co nuta główna, a druga jest jej sekundą górną, nazywamy przednutkami mordentowymi (przykł. 306a). Dwie przednutki krótkie opisujące nutę główną, pierwsza o sekundę od dołu, a druga o sekundę górną, nazywamy przednutkami z a m i e n n y m i (przykł. 306b).

F. Chopin: *Mazurek op. 33 nr 2 i nr 3*

Vivace

(Semplice)

a)

b)

zapis

wykonanie

Przednutki złożone z dwóch lub trzech nut wchodzących diatonicznie lub chromatycznie na nutę główną nazywamy t o c z k i e m :

307

a) R. Schumann: *Sceny dziecięce op. 15*

a)

zapis

b) F. Chopin: *Mazurek C*, c) M. Musorgski: *Izba dziecięca nr 1*

zapis

wykonanie

Trzy przednutki tworzące postęp diatoniczny lub chromatyczny, z których środkowa jest równobrzmiąca z nutą główną, nazywamy *prze dn ut k a m i o bie g n i k o w y m i*.

L. v. Beethoven, wyjątki z *Sonat fort.*

308'

a) Allegro

b)

zapis

wykonanie

Przednutki typu obiegnikowego mogą składać się również z czterech lub pięciu nutek:

F. Chopin: a) *Nokturn F* op. 15 nr 1; b) *Nokturn g* op. 37 nr 1

309

(Lento)

zapis

wykonanie

Przednutki mogą występować i w innych postaciach, np.:

a) F. Chopin: *Nokturn g* op. 37 nr 1,

b) L. v. Beethoven: *Sonata e* op. 10 nr 1, cz. II

310

(Lento)

b' Adagio molto

' W przykładzie a i b wydawcy *Sonat* L. v. Beethovena, Pauer-Martienssen, wskazali wykonanie powyższych przednutek obiegnikowych przez skrócenie wartości.

Spotykamy wreszcie — począwszy od kompozytorów klasycznych — szereg indywidualnych ornamentów, których nie da się ująć w żadne reguły; występują one w postaci kadencji ornamentalnych:

F. Chopin: *Sonata h* op. 58, cz. I, t. 54—55

311 Allegro maestoso



3. *Mordent* polega na szybkiej zamianie głównego dźwięku z dźwiękiem sąsiednim górnym (mordent górny) lub dolnym (mordent dolny). Znak mordentu umieszcza się nad nutą główną, przy czym w wypadku gdy zamiana nuty głównej następuje z sekundą dolną, znak ten jest przekreślony pionową cienką kreską. Jeśli sekunda w mordencie ma być chromatycznie zmieniona, wówczas stawia się odpowiedni znak chromatyczny nad lub pod znakiem mordentu.

J. S. Bach, wyjątki z *Inwencji dwugł.*

312

a)

zapis

wykonanie

b)

zapis

wykonanie

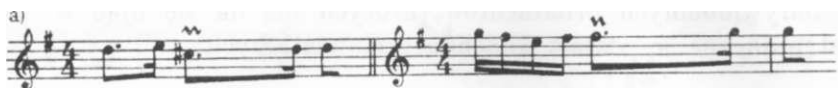
Mordent górny¹ (znak bez przekreślenia) wykonywano w dawnej muzyce (Bach, Haendel i im współcześni) jako trzy, cztery albo nawet pięć nut, np.:

¹ U starych mistrzów ma nazwę *Pralltrill*, *Prall-Triller*, co na język polski przetłumaczyć można słowem „trylik”.

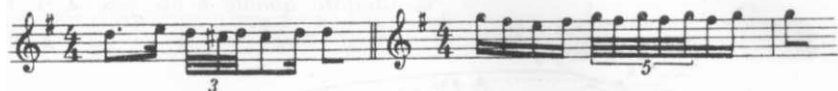
a) J. S. Bach, wyjątki z *Inwencji dwugł.*, b) R. Schumann: *Pieśń*

313

zapis



wykonanie



zapis



wykonanie



Zaznaczyć należy, że jeśli chodzi o sposób wykonania mordentu górnego oraz szeregu innych ozdobników w utworach dawnych mistrzów, istnieje jeszcze sporo rozbieżności i toczy się na ten temat liczne dyskusje. Natomiast w muzyce nowszej (począwszy od klasyków wiedeńskich) używany jest jedynie mordent nieprzekreślony, wykonywany wyłącznie jako wychylenie dźwięku zasadniczego o sekundę. W przykładzie 313b mamy do czynienia z przypadkiem umieszczenia znaku mordentu po nucie głównej.

4. Obiegnik polega na szybkim opisanu nuty głównej przez jego górną i dolną sekundę, np.:

J. Haydn, wyjątki z *Sonat*314 Allegro con brio $\text{♩} = 96$

Moderato

zapis



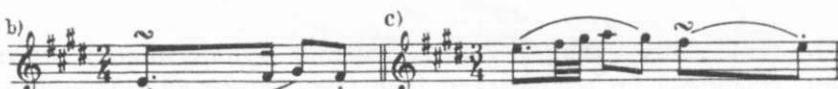
wykonanie



lub



zapis



wykonanie



Mamy dwa rodzaje obiegnika: a) ze znakiem umieszczonym nad nutą, b) ze znakiem między dwiema nutami.

Wykonanie obiegnika ze znakiem nad nutą w przebiegu utworu muzycznego możemy rozpoczynać od sekundy górnej dźwięku zasadniczego (przykł. 314a) lub rzadziej od dźwięku zasadniczego.

Natomiast przy rozpoczynaniu nowej myśli muzycznej (lub jej części) wykonanie obiegnika zaczynamy raczej od nuty zasadniczej (przykł. 314b). O ile melodia schodzi o sekundę na nutę z obiegnikiem, wykonanie obiegnika rozpocząć należy od nuty głównej (przykł. 314c).

Znak chromatyczny nad lub pod oznaczeniem obiegnika wskazuje zmianę chromatyczną górnej lub dolnej sekundy dźwięku głównego.

Obiegnik napisany między nutami pozbawia pierwszą nutę części jej wartości (przykł. 315a).

W przykładzie 315b mamy do czynienia z obiegnikiem między nutami, z których pierwsza ma kropkę. W takich wypadkach ozdobnik ten należy wykonać na słabej części grupy tak, by wartość rytmiczna wyrażona przez kropkę nie wchodziła w obiegnik.

Gdy obiegnik znajduje się między nutami tej samej wysokości, wykonuje się go tak samo, jakby znajdował się między nutami o różnej wysokości (przykł. 315c).

a), b), d) L. v. Beethoven, wyjątki z *Sonai*

315 Prestissimo Largo Allegro

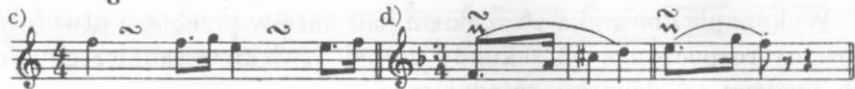
a) lub

b) Prestissimo Largo e **tr**iesto

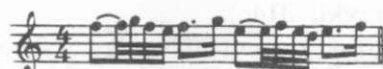
c) lub

c) J. Haydn: *Sonata c*

Allegro con brio

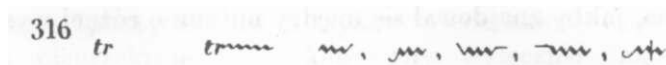
zapis 

wykonanie 

lub 

Zdarza się, że pod obiegnikiem umieszczony jest znak mordentu (np. u Beethovena). Oznaczenie takie wskazuje, że obiegnik ten musi się rozpoczynać od nuty zasadniczej (przykł. Słód).¹

5. Tryl polega na szybkiej i wielokrotnej zamianie nuty zasadniczej z jej górną sekundą. Tryl zaczynamy od nuty zasadniczej lub też od jej sąsiedniej górnej. Dawniej na oznaczenie trylu używano wielu różnych znaków graficznych:



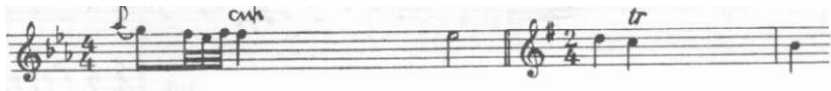
Dzisiaj używa się tylko dwóch pierwszych oznaczeń.

W wielu wypadkach tryl rozpoczyna się lub kończy przednutkami określającymi szczegółowo jego sposób wykonania:

Wyjątki z utworów J. S. Bacha, J. Haydna, W. A. Mozarta,
L. v. Beethovena i F. Chopina

Allegro

317

zapis 

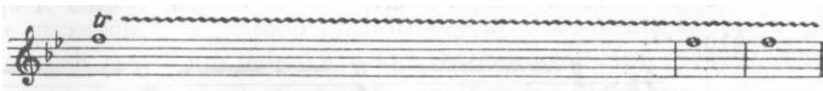
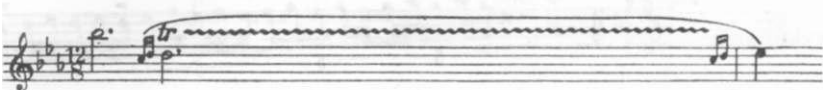
wykonanie 

Allegro

zapis 

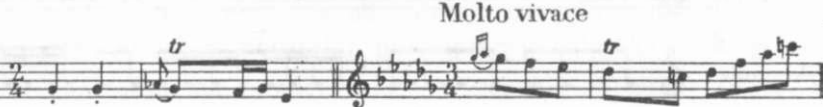
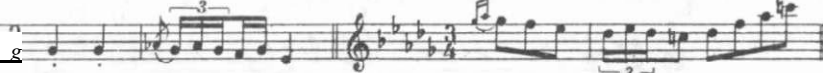
wykonanie 

¹ Patrz specjalne studium o obiegniku w pracy F. Wesołowskiego pt. *O realizacji obiegnika, appoggiatury i acciacatury w wokalnych utworach klasyków wiedeńskich*. „Poradnik Muzyczny” 1961, nr 11 i nast.

zapis	
wykonanie	
zapis	
wykonanie	
zapis	
wykonanie	

Nad nutami o małych wartościach, zwłaszcza w szybkim tempie, tryl nabiera często charakteru obiegnika czy nawet mordentu, np.:

L. v. Beethoven, wyjątki z *Sonat fort.*

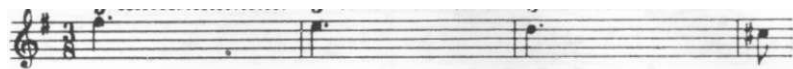
zapis	318 Prestissimo Allegro con brio 
wykonanie	
zapis	Molto vivace 
wykonanie	

Jeżeli tryl obejmuje szereg nut o postępie sekundowym, wówczas mówimy o trylu łańcuchowym.

a) D. Scarlatti: *Allegro vivace*, b) F. Chopin: *Polonez A op. 41 nr 1*

319 ''

zapis



wykonanie



zapis



wykonanie



Przy wykonywaniu poznanych wyżej ozdobników ważną rolę odgrywa tempo. W tempach wolnych sam ozdobnik wykonuje się wolniej, spokojniej, z zastosowaniem większej ilości nut. W tempach szybkich ozdobniki skracają czas trwania nuty głównej o większą wartość i wykonuje się je za pomocą mniejszej ilości nut.

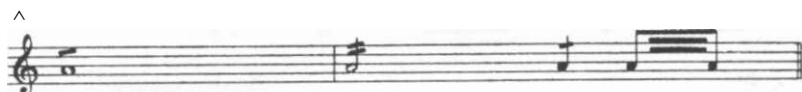
5 6. *Inne skróty pisowni*

Oprócz poznanych skrótowych oznaczeń pisowni dotyczących ozdobników istnieją w użyciu jeszcze następujące skróty pisowni:

1. Sposób pisania pauzy (przykł. 35b).
2. Skrótowe oznaczenia powtarzanych dźwięków tej samej wysokości i tej samej wartości rytmicznej (przykł. 320a) oraz oznaczenia dosłownych

320 ^

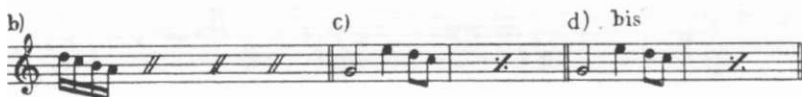
zapis



wykonanie



zapis



wykonanie



powtórzeń figur melodycznych, akompaniamentowych itp. lub całych taktów, stosowane szczególnie w głosach orkiestrowych. Oznaczenia te mają postać dwóch ukośnych kresiek lub jednej kreski z dwoma kropkami (przykł. 320b, c, porównać przykład 253 i 317). Niekiedy nad taktem, który ma być powtórzony, pisze się słowo *bis* (co znaczy dwa razy, przykł. 320d).

3. Najczęściej używanym znakiem powtórzenia jest tzw. znak repetycji. Powtarzaną część utworu ogranicza się podwójną kreską z dwiema kropkami. Kreski stojące po zewnętrznej stronie części powtarzanej są grubsze, po wewnętrznej zaś — cieńsze i zaopatrzone kropkami. Kropki stawia się nad drugą i trzecią linią.



Jeżeli powtarzać mamy utwór od początku, znak powtórzenia stawia się tylko na końcu, po ostatnim takcie tego odcinka (przykł. 321b). Jeśli dwa znaki repetycji się spotkają, piszemy tylko jedną grubą kreskę w środku, a po bokach po jednej cienkiej kresce z kropkami (przykł. 321c.)

Często powtarzana część utworu może posiadać dwojakie zakończenie. Zakończenie grane za pierwszym razem wyznacza się kłamrą poziomą (przykł. 321d) i podpisaną cyfrą 1. lub oznaczeniem / *voila* (*prima volta* = pierwszy raz). Zakończenie wykonywane za drugim razem wyznacza się również kłamrą poziomą, z oznaczeniem 2. lub // *volta* (*seconda volta* = drugi raz, przykł. 321d). Takt (lub parę taktów) należący do pierwszego zakończenia opuszcza się przy powtórzeniu i wykonuje się od razu zakończenie drugie.

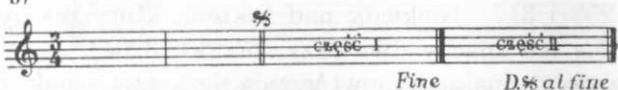
4. Jeśli utwór złożony jest z trzech części, a trzecia część jest powtórzeniem pierwszej, wówczas zamiast przepisywania trzeciej części wystarczy zastosować po drugiej części określenie *da capo al fine* (wym. da kapo al fine = od początku do wyrazu *fine*, skrót *D. c. al f.*), a na końcu pierwszej części — wyraz *fine* (koniec). Dla wykonawcy oznacza to konieczność powtórzenia utworu od początku do miejsca, gdzie umieszczony jest wyraz *fine* (przykł. 322a).

Jeśli ma nastąpić powtórzenie nie od samego początku utworu, lecz od innego miejsca, stawiamy na początku powtarzanego odcinka znak S , a po części, po której nastąpić ma powtórzenie — wyrażenie *dal segno* (wym. dal sênio = od znaku, skrót *d. s.*, przykł. 322b). Oznaczenie *Dal* S *al* $\oplus$ *e poi coda* (przykł. 322c) oznacza, że należy powtórzyć odcinek ograniczony obydwoma znakami, a następnie wykonać kodę.

Wyrażenie *Da capo senza ripetizione* (lub *repetizioni*) *al fine* oznacza: od początku bez powtórzenia (bez powtórzeń) do wyrazu *fine* (*repetizione*, wym. repeticjone = powtórzenie).

322

a) 

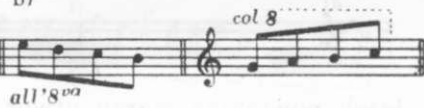
b) 

c) 

5. Cyfra 8 umieszczona nad lub pod nutą oznacza wykonanie jej łącznie z jej górną lub dolną oktawą (przykł. 323a). To oznacza określenie *col 8^a* lub *ali 8^a*, *con 8^a* (*coli, ali oliava*) lub *coli ottava bassa* tylko dla dolnej oktawy:

323

a) 

b) 

zapis

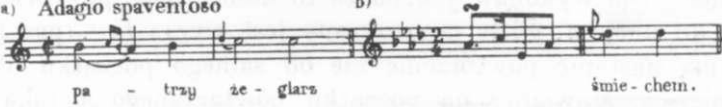
wykonanie

Zadania:

1. Wskazać rodzaje artykulacji w przykładach 22, 216, 243, 246.
2. Przeanalizować *Nokturn g op. 37 nr 1* Chopina i podać sposób wykonania zamieszczonych tam przednutek.
3. Przeanalizować ozdobniki i ich wykonanie w następujących *Inwencjach dwugłosowych* J. S. Bacha: c (nr 2) i A (nr 12), w opracowaniu J. Ekiera, wyd. PWM.
4. Zrealizować ozdobniki w następującym przykładzie:

F. Schubert, wyjątki z *Pieśni*

324

a) *Adagio spaventoso* 

b) *Allegro* 

c) *Andante* 

d) *Con moto* 

5. Zrealizować na piśmie przednutkę krótką i tryl w następującym przykładzie:

G. Verdi, walc z opery *Traviata*

325

Allegro brillante



6. Zrealizować — wypisując je nutami — ozdobniki w przykładach zawartych w niniejszym podręczniku.

7. Oznaczyć w przykładzie 301 odległości między poszczególnymi parami głosów-

8. Określić różne znaczenia łuku, podając na każde znaczenie po dwa przykłady za ^czerpnięte z poznanych utworów, na przykład z wykonywanego przez siebie repertuaru

9. Wyszukać znaki repetycji w wykonywanym przez siebie repertuarze.



Ogólne wiadomości o elementach dzieła muzycznego. Podział muzyki.

5 7. Elementy dzieła muzycznego

Na każde dzieło muzyczne — czy to będzie drobny utwór fortepianowy, czy też symfonia wymagająca dużej liczby wykonawców — składa się szereg następujących elementów muzycznych: 1. rytm, 2. metrum, 3. tempo, 4. melodia, 5. harmonia, 6. dynamika, 7. agogika, 8. artykulacja, 9. frazowanie, 10. kolorystyka dźwiękowa, 11. struktura formalna.

Według starożytnych Greków „rytm jest ruchem uporządkowanym”, istnieje on również i poza muzyką. Na przykład szereg życiowych funkcji organicznych posiada przebieg rytmiczny (bicie serca, rytm pulsu, oddech itd.).

W muzyce rytm jest czynnikiem nieodzownym; przejawia się on w zorganizowanym ruchu dźwięków, z których każdy posiada określony czas trwania. Schemat rytmiczny utworu decyduje o jego charakterze. Różne ukształtowania rytmu mamy w krakowiaku, mazurku, oberku, polonezie, walcu, marszu¹. Jednak nie wszystkie dźwięki muzyczne uporządkowane rytmicznie posiadają jednakową wagę, jednakowy ciężar gatunkowy. Czynnikiem regulującym pod tym względem jest właśnie metrum muzyczne. Porządkuje ono przebiegi rytmiczne za pomocą akcentów przypadających na niektóre dźwięki w podobny sposób, jak to ma miejsce w poezji wierszowanej.

Znaczny wpływ na przebiegi rytmiczno-metryczne posiada tempo. Wartości rytmiczne wskazują bowiem jedynie wzajemne stosunki czasu trwania poszczególnych wartości metrycznych; wskazują one, że np. półnuta trwa dwukrotnie krócej od całej nuty, ćwierćnuta — dwukrotnie krócej od półnuty itd. Tempo nie wpływa na zmianę tych stosunków, określa jednak dokładniej czas trwania poszczególnych wartości rytmicznych, ściśle zaś czas ich trwania określa oznaczenie metronomiczne. Tempo wpływa również na

¹ Dzieło muzyczne — niezależnie od nazwy charakteryzującej je — określamy bliżej najczęściej za pomocą numeracji stawianej przez kompozytora lub wydawcę, np. L. van Beethoven: *Symfonia C* op. 21. Mówimy: Ludwig van Beethoven: *Symfonia C major (C-dur)* opus (= dzieło) dwudzieste pierwsze; F. Chopin: *Mazurek cis* op. 50 nr 3. Mówimy: Fryderyk Chopin: *Mazurek cis minor (cis-moll)* opus pięćdziesiąte numer trzeci. Sposobu opusowania dzieł zaczęto używać powszechnie w XIX wieku; dziś praktyka ta raczej zanika.

rozmieszczenie i rolę poszczególnych akcentów metrycznych. Przy wykonaniu utworu muzycznego w tempie wolnym znacznie więcej dźwięków otrzymują akcenty metryczne aniżeli przy wykonaniu tego samego utworu w tempie szybkim. Rytm, metrum i tempo szczegółowo omówiliśmy w rozdziałach III-YI.

Rytm jest w muzyce czynnikiem niezmiernej wagi. W utworach muzycznych spotykamy nawet dość długie odcinki dzieła przeznaczone do wykonania wyłącznie przez instrumenty perkusyjne. W muzyce ludów pierwotnych rytm posiada z reguły dominujące znaczenie. Pomimo jednak zasadniczej roli rytmu nie można sobie wyobrazić kompozycji bez elementów melodii. Melodię (gr. *meloidia* = śpiew) tworzy następstwo dźwięków różnej wysokości, zorganizowanych rytmicznie, przedstawiających logiczną całość.

Melodie utrzymane w tonacjach majorowych i minorowych mogą być oparte na dźwiękach gamowłaściwych; takie melodie nazywamy melodiami diatonicznymi (przykł. 160—162, 264 itp.).

Natomiast gdy melodia oparta jest prócz dźwięków gamowłaściwych również na ich chromatycznych odmianach—mówimy o melodii chromatycznie rozszerzonej (przykł. 172, 194 itp.).

Oprócz podziału na melodie diatoniczne i chromatycznie rozszerzone odróżniamy jeszcze melodie wokalne od instrumentalnych. Melodia wokalna jest przeznaczona do wykonania przez głos ludzki; jest ona ograniczona możliwościami głosu ludzkiego, a więc nie może być zbyt ruchliwa i ma ograniczoną skalę (przykł. 272). Melodia instrumentalna, dostosowana do skali i możliwości instrumentu, może być o wiele ruchliwsza od melodii wokalnej, może stosować gwałtowne skoki itp. (przykł. 142a, 311 itp.).

Można wreszcie wyodrębnić typy melodii prostej, nieornamentalnej, oraz takiej, w której na tle właściwej melodii występuje szereg dźwięków ozdabiających (przykł. 310, 311); jest to melodyka ornamentalna (łac. *ornamentum* = ozdoba).

Melodia może rozwijać się pochodami małych interwałów (prym i sekund), może rozwijać się na dźwiękach akordowych, postępować skokami itp., a także tworzyć w swym przebiegu linię poziomą (gdy utrzymuje się na dźwiękach tej samej wysokości), linię wznoszącą się lub opadającą i wreszcie linię falistą. Melodyką, tj. nauką o budowie melodii, zajmować się będziemy m. in. podczas nauki o polskim folklorze muzycznym.

Obok rytmu i melodii spotykamy w kompozycji na ogół czynnik harmoniczny, wyrażający się współbrzmieniami dźwięków (gr. *harmonia* = zgodność kształtów, dźwięków). O harmonii można mówić z chwilą równoczesnego prowadzenia co najmniej dwóch głosów. Czynnik harmoniczny pojawił się w historii rozwoju muzyki europejskiej stosunkowo późno, bo w IX wieku; czynnik ten może występować w utworze zasadniczo pod dwiema różnymi postaciami, a mianowicie: w technice polifonicznej i technice homofonicznej.

1. **Polifonia**. Jeśli każdy z głosów współbrzmiących posiada własną linię melodyczną, wówczas mamy do czynienia z polifonią. W przykładzie 146 mamy trzygłosową konstrukcję polifoniczną, w której każdy głos stanowi własną samodzielną melodię. Wszystkie jednak głosy dają w wyniku swego równoczesnego przebiegu współbrzmienia układające się w możliwe do określenia akordy: akordy w polifonii są wynikiem prowadzenia głosów.

W przykładzie 301 mamy inny rodzaj pracy polifonicznej. Krótki motyw — tak nazywamy najkrótszą myśl muzyczną — ujęty przez nas w klamrę, pojawia się w różnych głosach. Taki rodzaj opracowania motywu nazywamy pracą motywiczną. W takcie 4—5 powyższy motyw przechodzi kolejno przez różne głosy, które go naśladują. Takie naśladownictwo, zwane imitacją, spotykamy w przykładzie 262 (po zrealizowaniu); jest ono charakterystyczne dla utworów J. S. Bacha (przejrzyjmy choć tylko *Inwencje dwugłosowe* nr 1, 2, 3, 4, 8, 10, 13,), G. F. Haendla (przykł. 267) i wielu innych kompozytorów, szczególnie do połowy XVIII w. Do bardzo często używanych form polifonicznych należą kanon, fuga, inwencja itp.

2. **Homofonia**. W drugim sposobie tworzenia konstrukcji wielogłosowej, czyli w tzw. homofonii, wszystkie głosy są całkowicie podporządkowane jednej melodii. Melodia homofoniczna najczęściej znajduje się w głosie górnym, a pozostałe głosy tworzą podparcie harmoniczne, czyli akompaniament, jak w przykładach 23, 194, 215 itp.

Głosy akompaniujące nie posiadają samodzielnych linii melodycznych, jak to ma miejsce w polifonii. Wielogłosową techniką homofoniczną, polegającą na umiejętności łączenia akordów, zajmuje się nauka harmonii.

Kompozytor przy pisaniu dzieła muzycznego posługuje się najczęściej obu rodzajami techniki kompozytorskiej.

Rodzaj użytych przez kompozytora środków technicznych i sposób ich zrealizowania w dziele muzycznym nazywamy **fakturą** (łac. *factura* = wykonanie, budowa). Mówimy o fakturze polifonicznej, o fakturze homofonicznej, biorąc pod uwagę zależność między poszczególnymi głosami utworu wielogłosowego. Przez fakturę rozumiemy również rodzaj użytych w kompozycji środków, właściwy danej technice odtwórczej. W tym pojęciu rozróżniamy na przykład fakturę fortepianową, której jedną z cech jest szerokie rozłożenie dźwięków w akompaniamencie przez kolejne ich wprowadzenie (przykł. 311) itp., fakturę chóralną, charakteryzującą się na in. łączeniem akordów z zastosowaniem pochodów sekundowych, unikaniem chromatyki, niewielkimi odległościami między poszczególnymi głosami (przykł. 161), fakturę smyczkową itp.

Struktura formalna. Nasze myśli wypowiadamy słowami, układając je w krótsze lub dłuższe zdania. Zdanie, żeby było zrozumiałe, powinno być zbudowane logicznie i prawidłowo. W literaturze, a szczególnie w poezji, żądamy od twórców pięknego sposobu wypowiadania się. Podobnie jest w muzyce.

Pozostałe elementy muzyczne (dynamikę, agogikę, artykulację, frazowanie) poznaliśmy od strony praktyki wykonawczej, natomiast w rozwoju historycznym omawiać je będziemy na lekcjach historii muzyki.

5 8. Podział muzyki

Podziału muzyki można dokonać z różnych punktów widzenia. W praktyce wykonawczej dzieli się muzykę najczęściej w zależności od rodzaju zespołu potrzebnego do wykonania dzieła. W najogólniejszym zarysie dzielimy muzykę na :

1. m u z y k ę w o k a l n ą, tj. przeznaczoną do odtworzenia przez ludzki głos (łac. *vox* = głos);

2. m u z y k ę i n s t r u m e n t a l n ą, tj. przeznaczoną na instrument czy grupę instrumentów.

Muzyka wokalna może być przeznaczona dla chóru (muzyka chóralna), dla solisty lub dla zespołu solistów (muzyka zespołowa). Gdy chór śpiewa bez towarzyszenia jakiegokolwiek instrumentu, wówczas mówimy o śpiewie a c a p p e l l a.

Dzisiejsza praktyka muzyczna rzadko stosuje solową muzykę wokalną (instrumentalną muzykę solową spotyka się częściej). Prawie z reguły solista występuje przy akompaniamencie fortepianu, organów, zespołu instrumentalnego czy orkiestry.

Jeśli występuje dwóch, trzech, czterech, pięciu, sześciu, siedmiu, ośmiu śpiewaków-solistów i każdy ma własną partię, wówczas mówimy o zespole wokalnym: duet, tercet, kwartet, kwintet, sekstet, septet, oktet. Zespół instrumentalny złożony z samych solistów ma nazwę: duet lub duo, trio (a nie tercet jak w zespole wokalnym), kwartet, kwintet, sekstet, septet, oktet, nonet. Dla bliższego określenia zespołu dodaje się także rodzaj instrumentów, np. kwartet smyczkowy (skrzypce I, II, altówka, wiolonczela), kwintet fortepianowy (kwartet smyczkowy i fortepian), kwintet dęty (flet, obój, klarnet, róg i fortepian) itp.

Zespoły wokalne występują przeważnie z akompaniamentem fortepianu lub orkiestry; najczęstsze zastosowanie znajdują w formach w o k a l n o - i n s t r u m e n t a l n y c h (opera, oratorium, kantata, msza).

Inne rodzaje podziału muzyki, sięgające głębiej do treści muzycznej dzieła, poznamy na lekcjach nauki historii muzyki w kl. IV i V,

- abbandonatamente 80
- abbandono 80
- accarezzevole 80
- accelerando (accel.) 76
- accentato 80
- acciaccatura 153
- adagio 75
- ad libitum 80
- a due' (a 2) 80
- affettuoso 80
- affrettando (affret.) 76
- agitato 80
- agogika 75—77, 166
- akcent: charakterystyczny 64; grupowy 64; metryczny 35, 36, 37, 48, 49, 50, 53, 61, 166; metryczny: w taktach dwójkowych 37, 48, 49, w taktach trójkowych 38, 49, 50, rytmiczny 61; w przednutkach 153, 154, 155
- A kiedy mi przyjdzie* W. Raczkowskiego 43*
- akolada 17
- akompaniament 168, 169
- akord 25, 104—1D7; dominantowy (D) 106; dominantowy nonowy (D») 105; dominantowy septymowy (D') 105; nonowy 105; septymowy 105; subdominantowy (S) 106; tercdecymowy 105; toniczny (T) 105; undecymowy 105
- akordeon 97
- akustyka muzyczna 7, 12, 14
- aliquoty dźwięku 11, 12
- alla breve 36; a. marcia 80; a. polacca 80; a. turca 80
- allargando 77
- allegretto 75
- allegro 76; a. maestoso 76; a. ma non tanto 76
- Allegro vivace* D. Scarlattiego 162*
- alt 19
- alteracja 92
- altowy klucz C 19
- altówka 19, 169
- amabile 80
- amoroso 80
- amplituda drgań 10, 13
- ancora 76; a. più allegro 76
- andante 75; a. sostenuto 76
- andantino 75
- angielski taniec 72
- anhemitoniczna pentatonika 139—140
- animando 76
- animato 80
- Anzelm z Flandrii 17
- aparatus słuchowy 10
- a piacere 80
- appassionato 80
- appoggiatura 153
- arco 152
- ardente 80
- arpeggio 151, 153
- artykulacja 7, 148—152, 166
- assai 76
- ataktowa muzyka 73
- a tempo 77
- atonalna muzyka 146
- autentyczne skale 142
- avvivando 76
- Bacewicz Grażyna 71
- Bach Johann Sebastian 32*, 33*, 48*, 57*, 71*, 83, 90*, 100*, 109*, 110*, 111*, 115*, 117, 123*, 151*, 153—154*, 160*, 164, 168
- Bajka S. Moniuszki 129*
- Bałakiriew Miliij 95*
- Bartók Béla 155*
- barwa dźwięku 13, 14
- baryton 19, 20
- barytonowy klucz F 19
- bas 20
- basowy klucz F 20
- Beethoven Ludwig van 26*, 49, 61, 65*, 73*, 96*, 124*, 132*, 156*, 159*, 160*, 161*, 166
- bemol 93, 94; pisownia 124; podwójny 93, 94
- Berg Alban 146
- bezpółtonowa pentatonika 139—140
- bezwzględna wysokość dźwięków 83
- Biernacki Michał Marian 8
- bis 163
- Bizet Georges 58
- blona bębenkowa ucha 10
- b molle 142; b quadratum 142; b rotundum 93
- Brahms Johannes 20*, 58*, 62*, 66*, 117
- brevis 24
- brillante 80
- budowa gam 112—138

* — dotyczy przykładu nutowego

- buffo 80
- Byrd William 57
- calando 80
- Calvisius Sethus 48*
- cała nuta 23, 24
- całonutowa pauza 25, 26
- całotaktowa pauza 25
- całotonowa skala 145
- cały ton 84; chromatyczny 98; diatoniczny 98; w gamie durowej 85
- cantabile 80
- capriccioso 80
- cechy dźwięku 7, 12—14
- centralizacja tonalno-funkcyjna 146
- Chausson Ernest 36*
- chińska muzyka 140
- Chmiel 140
- Chopin Fryderyk 21, 27*, 32*, 33*, 44*, 45*, 68, 72*, 73*, 77, 102*, 117, 134, 137, 144, 146*, 154—155*, 156*, 157*, 161*, 162*, 164, 166
- Choral J. S. Bacha 32*, 33*, 71*, 100*, 109*, 110*, 115*
- chorał gregoriański 73, 92
- chorągiewka nut 24
- chór, notacja 17, 20
- chromatyczna gama: majorowa 102, -nie-regularna 102, -regularna 102, minorowa 128
- chromatyczne znaki: przygodne 95; przykluczowe 94—95
- chromatycznie zmienione dźwięki 92, 93
- chromatyczny cały ton 98; półton 98
- chromatyka 93
- chromatyzowanie gam 102, 103
- Chwostienko W. 8, 56
- Chybiński Adolf 144, 145, 147
- ciała: lotne, płynne, stałe — przewodnikami dźwięku 9; sprężyste (drgania) 9
- coda 163
- colla parte 80
- col legno 152
- coli 8-va 164; c. octava bassa 164
- come: prima 77; sopra 77
- con: agitazione 80; amore 80; anima 80; bravura 80; brio 81; calore 81; dolcezza 81; dolore 81; espressione 81; forza 81; fuoco 81; grazia 81; gusto 77; melanconia 81; moto 81; 8-va 164; passione 81; sordino 152; spirito 81; tenerezza 81; vigore 81
- contra-tempo 64
- Couperin Francois 35*, 48*
- crescendo (cresc.) 80
- Cyganeria G. Pucciniego 125*
- cygańska skala 144—145
- Czajkowski Piotr 121*, 124
- czas trwania dźwięku 13—14
- częstotliwość drgań 11, 12, 13
- część taktu: mocna 37—38, 40; słaba 37—38, 40
- czterodźwięk 105
- czterokreślna oktawa 21
- Ćwiczenia w starych kluczach S. Wiechowicza 8
- ćwierćnutowa: duola 30; kwartola 30; pauza 25; triola 29
- ćwierćnuty 23
- ćwierćtony 98
- da capo (d. e.): al fine 163; d. c. senza ripetizione al fine 163; dal segno (d. s.) 163
- Das wohltemperierte Klavier J. S. Bacha 83
- Debussy Claude 117, 145
- deciso 81
- decrescendo (decresc.) 80
- decyma 86; mała 88; wielka 88
- decymola 30
- diabolus in musica (diabeł w muzyce) 88
- diatoniczny: cały ton 98; półton 98; szereg 17, 92
- diatonika 92
- diminuendo (dimin., dim.) 80
- ditoniczna pentatonika 139
- dodekafoniczna muzyka 145—146
- dolce 81
- dolcissimo 81
- dolente 81
- dominanta (D) 85, 142, 145; dolna (subdominanta) 85
- dominantowy akord: nonowy (D') 7, 105; septymowy (D') 7, 105
- Doni Giovanni B. 17
- Don Juan W. A. Mozarta 44*, 72*
- doppio movimento 76
- dorycka skala 141, 143; minorowa 109
- drgania: ciało sprężystych 9, 10; struny 11; złożone 11
- duet 169
- duo 169
- duodecyma 86; czysta 88; zmniejszona 88
- duodecymola 30
- duola 29; ósemkowa 31
- dur 105; skala 83; trójdźwięk 105
- dwójkowy podział rytmiczny 23
- dwukreślna oktawa 21
- dwunastoczęściowe takty 79
- dwunastodźwiękowa skala 145, 146
- dynamika 7, 79—80, 166
- dyrygowanie 78
- dysonans 7, 103—104; harmoniczny 104; rozwiązywanie 104
- dyszkant 18
- dyszkantowy klucz G 18
- dziwięcioczęściowy takt 70, 79
- Dzwon i dzwonki G. Bacewicz 71*
- dzwonki 12
- dźwięk 11, 13; barwa 14; cechy 7; centralny 139; czas trwania 13; głośność 13; enharmoniczny 97; gamowłasciwy 92; powstawanie 7, 9; prowadzący 85; przewodzenie 9; szybkość rozchodzenia się 10; tłumienie 9; widełek strojowych 11; wysokość 12—13
- dźwiękowy: system 83; szereg 83
- Eckier Jan 164
- elegiacio 81

- Elemieniarzaja teoria muzyki* J. W. Spolse-bina 8
 elementy dzieła muzycznego 166—169
 energico 81
 enharmonia 96—97
 enharmoniczne dźwięki gamy 97, 126—127
 enharmonicznie równoważne gamy 126—127
 eolska skala 141; minorowa 109
 eroico 81
 espressivo 81
Etiuda op. 33 K. Szymanowskiego 68*
Etiudy F. Chopina 44*, 45*
Etiudy rytmiczne B. Martinu 35*, 36*, 68*, 69*, 70*
 fagot 19
 faktura 168; chóralna 168; fortepianowa 168; homofoniczna 168; polifoniczna 168; smyczkowa 168
 fale głosowe (rozchodzenie się) 10
 fermata 26, 27, 28, 29; breve 28; corta 28; lunga 28
 feroce 81
 festivo 81
 figuracja melodyczna 7
 finalis 142, 145
 fine 163
 flet 9, 14
 folklor muzyczny 167
 formy wokallyno-instrumentalne 169
 forte 79
 fortepian 9, 10, 12, 15, 17, 21, 97, 149, 151, 169
 forte piano (fp) 80
 fortissimo (ff) 79
 fortissimo possibile (fff) 79
 forzato (fz) 80
Frank Cesar 129*
 frazowanie 152—153, 166
 fresco 81
Fresco baldi Girolamo 71*
 frygijska skala 141, 142, 143, 144
 fuga 168
 funebre 81
 furioso 81
 gamowłaściwe dźwięki 92
 gamy 7, 10, 84, 85; bemolowe 123—126; budowa 112—115; chromatyczne: majorowa 102, minorowa 128, nieregularna 102, regularna 102; c minor 107—111; enharmoniczne 126—127; krzyżkowe 116—118; pokrewieństwo 133—134; równoległe 134; równoimienne 134
 generalna pauza 26
 generator elektryczny 11*
 giocoso 81
 glissando 149, 153
Gluck Christoph Willibald 130*
 głosy: chłopięce 18; męskie 19; wokalne — notacja 20, 42—44; żeńskie 19
 głośność dźwięku 13
 główka nuty 24
 główne skale 141
 góralska: muzyka 145
 grave 75
 grazioso 81
 Grecja — notacja dźwięków 15
 gregoriański śpiew 142, 143
Grieg Edvard H. 122*
Grosse Chorschule P. D. Johnera 8
 grupa nut 38; niemiarowa 29, 30; regularna 31
 gruppetto 153
Guido z Arezzo 16
Haba Alois 98
Habela Jerzy 8
Haendel Georg Friedrich 20*, 121*, 131*, 157, 168
Halka S. Moniuszki 22*, 95*, 128*
 harfa 9, 17
 harmonia 7, 166, 167
Harmonia K. Sikorskiego 7, 8, 140, 141, 153
 harmoniczna skala majorowa 101
 harmoniczny: szereg 11, 12; dysonans 103
 harmonika tradycyjna 105
Harnasie K. Szymanowskiego 66*
Haydn Joseph 65*, 117, 129*, 130*, 151*, 153*, 154*, 160*, 159*
 hemitoniczna pentatonika 139
Hindemith Paul 66*, 149
Historia muzyki powszechnej 142
 historia notacji muzycznej 8, 15
 homofonia 168
 hoquetus 64
 hymn do św. Jana 16, 17
 hyperdorycka skala 141
 hyperfrygijska skala 141
 hyperlidyjska skala 141
 hypodorycka skala 141, 142, 143
 hypofrygijska skala 141, 142, 143
 hypolidyjska skala 141, 142, 143
 hypomiksolidyjska skala 141, 142, 143
 imitacja 168
 impetuoso 81
 impresjonizm muzyczny 145
Impromptu *Fis* F. Chopina 44
 instrumentalny zapis muzyki wokallynej 43
 instrumentoznawstwo 7, 9
 instrumenty: dęte 9; klawiszowe 97; perkusyjne 9, 167; smyczkowe 9, 148, 149; strunowe 9
 interwały 7, 13, 85—91; czyste 88, 89, 98, 99; dysonanse 103—104; gamy: chromatycznej 103, majorowej 85, majorowej harmonicznej 101, minorowej harmonicznej 108; harmoniczne 90—91; konsonanse 103—104; małe 89, 103; melodyczne 90; przewroty 89—90; rozwiązanie 103 — 104; skali cygańskiej 144—145; zmniejszone 89, 103; zwiększone 89, 103
 inwencja 168
Inwencje dwugłosowe J. S. Bacha 151*, 157*, 164, 168
Islamei M. Bałakiriewa 95*
Izba dziecięca M. Musorgskiego 156*

- jakość brzmienia 16
 japońskie skale 140
Jardin sous la pluie (Ogród w czasie deszczu) C. Debussy'ego 117
 jednostka: materiału dźwiękowego 16; miary taktowej 35, 37, 78
 J o h n e r P. Dominicus 8
 jońska skala 141
 J o s q u i n de Pres 87*
Juda Machabeusz G. F. Haendla 20*
 J u r d z i ń s k i Kazimierz 43*, 58*
- kadencja ornamentalna 157
 kaligrafia muzyczna 8
 kamerton — patrz: widelki strojowe
 Kammerton 13
 kanon 168
 kantata 169
 K a r ł o w i c z Mieczysław 138*
Karnawał op. 9 R. Schumanna 33*
 kasownik 94; podwójny 94
 kłamra 17
 klarnet 13, 14
 klasycy wiedeńscy 158
 klawesyn 9, 97
 klawesynista 78
 klawiatura fortepianu 15, 21, 22, 97
 klawisze 15, 97
 klucz 18; C 18 — altowy 7, mezzosopranowy 19, sopranowy 19, tenorowy 7, 19; F 18 — barytonowy 19, basowy 7, 19, subbasowy (kontrabasowy) 20; G 18 — dyszkantowy (starofrancuski) 18, skrzypcowy (wiolinowy) 7, 18—19; zmiana 21
 kluczowa nuta 18
 K o l b e r g Oskar 140
 kolorystyka dźwięku 166
 koło kwintowe 127
Kołysanka P. Czajkowskiego 124; F. Chopina 44
Koncert fletowy W. A. Mozarta 65*
Koncert fortepianowy c op. 37 L. v. Beethovena 65*
Koncert fortepianowy Es W. A. Mozarta 65*
Koncert na róg K. Sikorskiego 154*
 konsonanse: doskonałe 103; niedoskonałe 103; rozwiązywanie 104
 kontrabas 12, 14
 kontrabasowy klucz F 20
 kontra oktawa 21
Kontrapunkt K. Sikorskiego 8
 kościelne skale 141—142, 144
 kotły 14
 krakowiak 166
 krąg kwintowy 127
 kreska taktowa 35
 K f e n e k Ernst 146
 kropka przy nucie 26, 27, 28, 40, 41
 krzyżyk 93; pisownia 116, 117; podwójny 93
 krzyżkowe gamy 116—118
 ksylofon 9
 kształcenie słuchu 7
- kwarta U, 86; czysta 88, 89, 98; podwójnie zwiększona 99; zmniejszona 99; zwiększona 88, 89, 99
 kwartdecyma 86; mała 88; wielka 88
 kwartdecymola 30
 kwartet 169; smyczkowy 17, 169
Kwartet op. 18 nr 3 L. v. Beethovena 26*, 132*
Kwartet W. A. Mozarta 132*
Kwartet d M. Regera 66*
Kwartet smyczkowy M. Ravela 68*
Kwartet smyczkowy op. ii nr 1 R. Schumanna 27
 kwartola 30
 kwinta 11, 13, 86; akordu 105; czysta 88, 89, 99; zmniejszona 88, 89, 99; zwiększona 99
 kwintdecyma 86; czysta 88
 kwintdecymola 30
 kwintet 169; dęty 169; fortepianowy 169
 kwintola 30
- lamentoso 81
 larghetto 75
 largo 75
 laska nuty 24
 legato 148, 149*
 leggiero 81
Le nombre musical grégorien D. A. Moquereau 8
 lento 75
 lidyjska skala 141, 142, 143 144
 linie dodane 17; dolne 17; górne 17
 L i s s a Zofia 8, 140
Tiêssso tempo 77
Litanie do Marii Panny K. Szymanowskiego 67*
 literowe nazwy dźwięków 17
Lohengrin R. Wagnera 124
 lugubre 81
 L u t o s ł a w s k i Witold 35*
- Ł o b a c z e w s k a Stefania 142
 łuk: frazowy 152; legatowy 152; łączący (•przetrzymujący) 26, 28
- M a e l z e l Johann N. 77
 maestoso 76, 81
 M a h l e r Gustaw 48*, 49
 major harmoniczny 101
 majorowa skala: chromatyczna 102; harmoniczna 101; naturalna 101, 112
 majorowy trójdźwięk 105
Mala fuga G. F. Haendla 131*
 mała oktawa 21
 marcato 81
 marziale 81
 marsz 166; żałobny 75
Marsz żałobny z Sonaty op. 26 L. v. Beethovena 124
 M a r t i n u Bohuslav 35*, 36*, 66, 69*, 70*
 marziale 81
 materiał dźwiękowy 15, 16, 146
 materiałowa skala 83
Mazur z opery Halka S. Moniuszki 64*

- mazurek 166
Mazurek nr 5 K. Szymanowskiego 106*
Mazurki F. Chopina 33*, 102*, 144, 146*, 154—155*, 166
 medianta 84, 85
 melodia 23, 166, 167; chromatycznie rozszerzona 167; diatoniczna 92, 167; instrumentalna 167; ludowa bułgarska 70; ludowa fińska 69*; wokalna 167; zmiany rytmiczne 53
 melodyczna skala minorowa 109, 110
 melodyka 167; ornamentalna 167
 meno 76, 79; m. mosso 76; m. vivo 76
 menuet 72
 mesto 81
 metronom 77
 metronomiczne oznaczenia tempa 75, 77
 metrum 35—42. 166; stałe 66, 67; zmiany 66, 67
 metryczny akcent 35
 mezza voce 81
 mezzo: forte (mf) 79; piano (mp) 79
 mezzosopran 19
 mezzosopranowy klucz C 19
 męski chór — notacja 20
 mieszany chór — notacja 20
 miksolidyjska skala 142, 143
 minorowa gama chromatyczna 128; skala: dorycka 109; eolska 109, 110; harmo-niczna 108, 109; melodyczna 110
 minorowy trójdźwięk 105
Missa Papae Marcelli G. P. Palestriny 132*
 misterioso 81
 M. M. 77
Mocquereau Dom André 8
 moderato 75
 moll 105; skala 83; trójdźwięk 105
 moll-dur 101
 molto 76; m. allegro 76
Moniuszko Stanisław 22*, 48*, 64*, 68, 94*, 95*, 128*, 129*, 150*
 monochord 10
 mordent 153, 166; dolny 157; górny 157, 158; w obiegniku 160
 mordentowa przednutka 155
 morendo 81
 mormorando 81
Motet Josquina de Prés 87*
 motyw 168
Mozart Wolfgang Amadeus 36*, 44*, 65*, 72*, 92*, 132*, 152*, 153*, 160*
Mruczkowe bajki S. Wiechowicza 20*
 msza 169
Musorgski Modest 156*
Muzyka dla wszystkich W. Rudzińskiego 8, 140
 muzyka 9; artystyczna 139, 144; ataktowa 73; atonalna 146; chińska 140; choralna 169; dodekafoniczna 145—146; euro-pejska 83; instrumentalna 169; jedno-głosowa 139; ludowa 139; starożytnych narodów wschodnich 140; średniowieczna 73; wielogłosowa 139; wokalna 169; współczesna 70; zespołowa 169
Na śniegu M. Karłowicza 138*
 naturalna skala majorowa 101; tonacja 107
 naturalny szereg dźwięków 92
 nazwy dźwięków: literowe 16, 84; sylabowe 16, 84
 neумы 15
 niemiarowe grupy podziału wartości ryt-micznych 29
 niepełny takt 73
Nikczemny szpak K. Szymanowskiego 68*
Nokturny F. Chopina 32*, 45, 156*, 164
 nona 86; mała 88; wielka 88
 nonowy akord 105
 non: poco 76; tanto 76; troppo 76, 81; troppo lento 76
 notacja muzyczna: fermaty 26, 28, 29; gam chromatycznych 102; grup nutowych 38, niemiarowych 33, 34; kropek przy nu-tach i pauzach 27—28; muzyki wokalnej 42—44; na zespoły choralne 20; nutowa 17; oktav 20, 21; oznaczeń taktowych 35; pauz 25—26; synkop 62—64; trój-dźwięków gam: majorowych 105—106, minorowych 109, 110; w Grecji 15; w średniowieczu 15; zmiany metrum 66—70; znaków chromatycznych 93—95
Notnaja grafika M. Nürnberga 8
 nowemola 30
 nuta 17; kluczowa 18; położenie na pięcio-linii 17; wartości czasowe 23
 nutowy zapis dźwięków 18
 nuty wiązane 24
 Nürnberg M. 8
 oberek 166
 obiegnik 153, 158—159
 obiegnikowe przednutki 156
 obligato 81
 obój 14
 odbitka 8, 73
 odległości między dźwiękami 83, 85—91
Od Tatr do Bałtyku A. Chybirskiego 144, 145, 147
 ogonek nuty 24—25
Ogród w czasie deszczu C. Debussy'ego 117
 okres drgania 12
 oktawa 11, 13, 16, 21, 31, 83, 86; cztero-kreślna 21; czysta 88, 99; dwukreślna 21; kontra 21, mała 21; pięciokreślna 21; podwójnie zwiększona 99; razkreślna 21; subkontra 21; trzykreślna 21; wielka 21; zerowa 21; zmniejszona 99
 oktavowy przenośnik 22, 136
 oktet 169
 oktola 31
 opera 169
O pieńsk Henryk 53*
O północy G. Mahlera 49
 opus 166
 oratorium 169
O realizacji obiegnika, appogiatury i accia-catury w wokalnych utworach klasyków wiedeńskich F. Wesołowskiego 160
Orfeusz Ch. W. Glucka 130*
 organy 13, 17, 21, 97, 169

- orkiestra 17, 169
 ortografia muzyczna 7
 osiemnastoczęściowy takt 79
 ossia 81
 ośmioczęściowy takt 70
 ośrodek: słuchu w mózgu 10; tonalny skal 142, 145, 146
O wykonywaniu długiej przednutki w pieśniach F. Schuberta F. Wesołowskiego 154
 ozdobniki 7, 153—162
 oznaczenia: agogiczne 7, 75—77; dynamiczne 7, 79—82; metronomiczne 75, 77, 166; taktowe 25, 35, 66—70; tempa 75—77
 ósemki 23
 ósemkowe pauzy 25
 Paciorekiewicz Tadeusz 54*
 Palestrina Giovanni Pierluigi 132*
 paralelizm 134
 parlando 81
 partytura — notacja pauz 26, 27
 pastorale 81
 patetico 81
 Pauer Ernst 156
 pauza: całonutowa 25, 26; ćwierćnutowa 25; generalna 26; ósemkowa 25; półnutowa 25; skróty 162; szesnastkowa 25; sześćdziesięcioczwórkowa 25; trzydziestodwórkowa 25; w grupach niemiaryowych 31; wielotaktowa 26; zapis 25—26
 pentatonika 139 — 140; anhemitoniczna 139—140; bezpółtonowa 139—140; dioniczna 139; hemitoniczna 139; półtonowa 139—140
 perdendosi 81
 pesante 82
 pianissimo (pp) 79; p. possibile (ppp) 79
 piano (p) 79; p. forte (pf) 80
 piccolo 14
 piena voce 82
 pieśni ludoXve 144
Pieśni F. Schuberta 164*; R. Schumanna 158*
 pieśń ludowa bułgarska 70
Pieśń ludowa i jej problemy J. i M. Sobieskich 140
Pieśń mazowiecka K. Jurdzińskiego 43*
 pięcioczęściowe takty 68—69
 pięciokreślna oktawa 21
 pięciolinia 17
 pismo: neumatyczne 15; nutowe 15; skróty 7
 pisownia: bemoli 124; krzyżyków 116—118
 piszczałka 9
 più 76, 79; p. mosso 76; p. vivo 76
 pizzicato 152
 plagalne skale 142
 plastyczna pisownia 44—45
 poboczne skale 141
Pochwała strumienia F. Schuberta 107*
 poco a poco stringendo (affret., animando) 76
 podstawowy szereg dźwięków 17
 podział: dwójkowy wartości rytmicznych 23—24; muzyki 169; nieregularny 29—30; regularny 29—30; taktów 37 (tradycyjny 8); trójkowy wartości rytmicznych 23—24
 pogłos 13
 pokrewieństwo gam (tonacji) 133—134
 polifonia 168
 polimetria 71—72
 polirytmia 70—71
 polonez 68, 166
Polonezy F. Chopina 21, 73*, 100, 117, 134, 162*
 pomposo 82
 portamento 148—149
 portato 148
Pory roku J. Haydna 129*, 154*
 powstawanie dźwięku 7
Pójdiesz ty K. Sikorskiego 20*
 półnuta 23
 półnutowa pauza 25
 półton 83, 84; chromatyczny 98; diatoniczny 98; w gamie durowej 84; w interwałach 87
 półtonowa pentatonika 139—140
 praca motywiczna 168
 Pralitrill, Prall-Triller 157
Preludia F. Chopina 27*, 33*, 45*
Preludia i Fugi z Das wohltemperierle Klavier J. S. Bacha 111*, 117, 123*
Preludium G. Frescobaldiego 71*; H. Opieńskiego 53*
 prestissimo 76
 presto 76
 proste takty 36
 pryma 85, 86; akordu 105; czysta 88, 89, 98; harmoniczna 90; zwiększona 99
 przedłużanie wartości rytmicznych nut i pauz 26—29, 41—42, 59—66
 przednutki: długie 153—154; krótkie 154—155; mordentowe 155; obiegnikowe 156; zamienne 155
 przedtakt 8, 73—74
 przekształcanie taktów 52—54
 przenośnik oktaowy 22, 137
 przewodnik dźwięku 9
 przewrót interwału 89—90
 przygodne znaki chromatyczne 95
 przykluczowe: oznaczenia zmiany metrum 68; znaki chromatyczne 94
 Puccini Giacomo 125*
 pudło rezonansowe skrzypiec 13
 Purcell Henry 57*
 puzon 14, 19, 148, 149
 quasi 76; q. allegretto 76
 quieto 82
 Raczkowski Władysław 43*
 rallentando (rail.) 77
 Rameau Jean-Philippe 84
Rapsodia op. 53 J. Brahmsa 20*
 Ravel Maurice 68*
 razkreślna oktawa 21
 recitando (recit.) 82
 Regér Max 66*

- religioso 82
 repercussa 142
Requiem W. A. Mozarta 152*
 rezonans 12
Rigoletto G. Verdiego 125*, 126
 rigoroso 82
 R i m s k i - K o r s a k o w Mikołaj 68*, 70
 risoluto 82
 ritardando (rit.) 77
 ritenuto (rit.) 77
 róg 14
 równoimienne tonacje 134
 równoległe tonacje 134
 równomiernie temperowany system 83, 96, 98
 równoważne enharmonicznie dźwięki 97
 rubato 77
 ruch falowy 9
 ruch głosów: boczny, przeciwny 103
 R u d z i ń s k i Witold 8, 140
 rustico 82
 rytm muzyczny 23—34, 166; chorału gregoriańskiego 73; głównoczęściowy 37, 51; rozdrobniony 38; rozszerzony 40, 51; swobodny 73
 rytmika 7; uzupełniająca 71

 S a f o n o w Wasyl 78
Sancte Joannes 17
Sbornik zadacz i upraжнений po elementarnej teorii muzyki W. Chwostienki 8, 47, 56
 S c a r l a t t i Domenico 162*
Sceny dziecięce R. Schumanna 155*
 schemat: metryczny 37; taktowania 78, 79
 scherzando 82
 S c h ö n b e r g Arnold 146*
 S c h u b e r t Franz 101*, 107*, 124, 153, 164*
 S c h u m a n n Robert 27, 33*, 48*, 155*, 158*
 secco 82
 segue 82
 seksta 86; mała 88, 89, 99; podwójnie zmniejszona 99; wielka 88, 89, 99; zmniejszona 99; zwiększona 99
 sekstet 169
 sckstolsi 29
 sekunda 86; mała 88, 89, 98, wielka 88, 89, 98; zmniejszona 98; zwiększona 98
 semplice 82
 sempre 76, 79; s. più mosso 76; s. vivace 76
 sensibile 82
 senza 82
 septet 169
 septola 29
 septyma 86; mała 88, 89, 99; wielka 88, 89, 99; zmniejszona 99; zwiększona 99
 septymowy akord 105
 sforzando (sf) 80
 sforzato (sfz) 80
 siedmioletni takty 69
 siedmioletni skale 83
 S i k o r s k i Kazimierz 7, 8, 20*, 58*, 140, 141, 153, 154*
 simile 82
 sinusoida 10
 skala 83, 84; całotonowa 145; chromatyczna 102; cygańska 144—145; dodekafoniczna 145—146; dorycka 141, 142, 143; durowa 83; dwunastodźwiękowa 145 — 146; dźwięków 84; eolska 141; frygijska 141, 142, 143; górska 145; hyperdorycka, hyperfrygijska, hyperlidyjska 141, 142; hypodorycka, hypofrygijska, hypolidyjska, hypomiksolidyjska 141, 142, 143; jońska 141; majorowa 83, 84; majorowa: harmoniczna 101, naturalna 101, 111; materiałowa 83; melodii 167; miksolidyjska 142, 143; minorowa 83; minorowa: dorycka 109, eolska 109, 110; harmoniczna 109, melodyczna 110; molowa 83; pentatonika 139, 140
 skale: autentyczne 142; głosów wokalnych 18, 84; główne 141; greckie 141; instrumentów 84; kościelne 141—142, — w muzyce polskiej 144; plagalne 142; poboczne 141; średniowieczne 92, 139, 141—144
 S k r i a b i n Aleksander 58*
 skróty pisowni 7, 153—165
 skrzypce 9, 12, 13, 152, 169
 skrzypcowy klucz G 7, 18, 20
 slentando 77
Słownik K. Szymanowskiego 67*, 69*, 70
Słowniczek muzyczny J. Habeli 8
 smorzando 82
 smyczek 9
 S o b i e s k a Maria 140
 S o b i e s k i Jan 140
 solista 169
 solo, soli 82
Sonaty fortepianowe L. v. Beethovena 49, 61, 73*, 96*, 156*, 159*, 161*; F. Chopina 68, 73*, 157*; J. Haydna 151*, 158*, 160*; F. Schuberta 101*
Sonata skrzypcowa e W. A. Mozarta 36*
 sonoro 82
 sopran 18, 19; skala 84
 sopranowy klucz C 18, 19
 sostenuto 76
 sotto voce 82
 spianato 82
 spiccato 148, 149
 S p o s o b i n J. W. 8
Stabat Mater K. Szymanowskiego 66*, 69*
 starofrancuski klucz G 18
 stopnie gamy 84
 stosunek: częstotliwości drgań 13; gam: mediantowy 134, paralelizmu 134, równoległości 134, submediantowy 134; pokrewieństwa tonacji — kwintowy 133, równomierności: prymy zwiększonej 134, sekundy malej 134, tercji zmniejszonej 134, trytonu 134; tercji 133—134
Straszny dwór S. Moniuszki 22*, 68, 95*, 150*
 S t r a w i ń s k i Igor 69*, 149
 strepitoso 82
 stretto 76
 stringendo 76

- strój: dźwięku *a'* 12, 13; instrumentów 12, 13; muzyczny 83; paryski 13
- struktura formalna 166
- struna, drgania 11
- Stworzenie świata* J. Haydna 65*, 130*
- styl impresjonistyczny 145
- subbasowy klucz F 20
- subdominanta (S) 84, 85
- subito 82
- subkontra oktawa 21
- submedianta 85
- Suita op. 14* B. Bartoka 155*
- Suita* P. Hindemitha 149
- 77/ *Suita fortepianowa* G. F. Haendla 121*
- syłabowe nazwy dźwięków 16
- Symfonia* L. v. Beethovena 166; J. Brahmsa 62*, 66*; P. Czajkowskiego 121*
- synkopa 8, 59—66; zapis 62—64
- system: dźwiękowy 83; kosteczek ucha 10; pięcioliniowy 17; równomiernie temperowany 83, 97, 98; tonalny 83, 133
- Szeligowski Tadeusz 36*
- szereg: alikwotów dźwięku 11; diatoniczny 17, 92; harmoniczny 11, 12, 13; naturalny 92; podstawowy 17; zasadniczy 88
- szesnastki 23
- szesnastkowa pauza 25
- sześciozęściowe takty 70
- sześćdziesięcioczwórki 23
- sześćdziesięcioczwórkowa pauza 25
- szmery 12
- Sztuka gry* F. Couperina 35*
- szybkość rozchodzenia się dźwięku 10
- Szymanowski Karol 48*, 57*, 66*, 67*, 68*, 69*, 70, 106*, 145
- Śmiech i płacz op. 59* F. Schuberta 124
- Śnieżka* M. Rimskiego-Korsakowa 68*
- śpiew: a cappella 169; gregoriański 142; notacja 15
- Śpiew na wodzie op. 72* F. Schuberta 124
- średniowieczna notacja muzyczna 15
- średniowieczne skale 141—143
- Święto wiosny* I. Strawińskiego 69*
- Tablice do historii muzyki* S. Łobaczewskiej 142
- tace 82
- taktomierz 77
- taktowanie 78—79
- taktowe oznaczenia 25
- takty 35—42; dziewięcioczęściowe — podział 70; niepełne 73; nieregularne — zapis 68; ośmiozęściowe — podział 70; pięcioczęściowe 68, 69; proste 8, 36, 37; dwu-, trzyczęściowe nieregularne i regularne 36, 42, 48, 49; przekształcanie 52—58; siedmiozęściowe 69; wieloczęściow* — taktowanie 78—79; złożone 8, 36, 48, 49, 69
- taniec angielski 72
- Taniec* W. A. Mozarta 92*
- technika: kompozytorska 168; odtwórcza 168
- Temat z wariacjami* T. Paciorkiewicza 54*
- tempo 75—77, 162, 166—167; t. giusto 77; t. primo (tempo I, T. I) 77; t. rubato 77
- teneramente 82
- tenor 20
- tenorowy klucz C 7, 18, 19
- tenuto (ten.) 82
- terdecyma 86; mała 88; wielka 88
- terdecymola 30
- terdecymowy akord 105
- tercet 169
- tercja 86; akordu 105; gamowłasciwa 105; mała 88, 89; podwójnie zwiększona 99; wielka 13, 88, 89; zmniejszona 99; zwiększona 99
- tercjowość budowy akordu 105
- terminologia muzyczna 8
- Tetmajer - Przerwa Kazimierz 53
- tetrachord 112; chromatyczny 141; diatoniczny 141; enharmoniczny 141
- tłumienie dźwięków 9
- tłumik fortepianu 12
- toczek 155
- ton 11; naturalny 7; podstawowy 11; prosty 12; składowy 11, 12, 13
- tonacja: główna 135; jednoimienna 134; majorowa — oznaczanie 85; rozpoznawanie 134—135; równoległa 134
- tonacyjna zmiana melodii 53, 54
- tonalność 133
- tonalny system 83, 133
- tonika (T) 84, 85, 135
- tonus finalis 142
- tranquillo 82
- transpozycja 113; za pomocą kluczy 136—137
- Traviata* G. Verdiego 27*, 44*, 119*, 126*, 165*
- trąbka 9, 14
- tremolando 149, 150, 151
- tremolo 149, 150, 151
- triada harmoniczna 106
- trio 169
- Trio z Sonaty cis nr 8* J. Haydna 117
- triola 29
- Tristan i Izolda* R. Wagnera 149*
- trójdźwięk 7, 105; durowy 105; majorowy 105; minorowy 105; mołowy 105; zmniejszony 105; zwiększony 105
- trójkowy podział rytmiczny 23
- tryb 83, 107; majorowy 107; minorowy 107
- tryl 153, 160—161; łańcuchowy 161
- trylik 157
- Tryptyk śląski* W. Lutosławskiego 35*
- tryton 88, 99
- trzydziestodwójki 23
- trzydziestodwójkowa pauza 25
- trykreślna oktawa 21
- tuba 14
- tutti 82
- ucho 9, 10
- una corda 82
- undecyma 86; czysta 88; zwiększona 88
- undecymowy akord 105
- unison 90

- unisono 82
 un poco 76; un poco più allegro 76
Uspokojenia E. Chaussona 36*
 utwór muzyczny 15; wielogłosowy 168
 uzupełniająca rytmika 71

 veloce 76
Verbum nobile S. Moniuszki 94*
 Verdi Giuseppe 27*, 44*, 119*, 125*, 126, 165*
 vibrato 82
 vigoroso 82
 vivace 76
 vivacissimo 76
 vivo 76
 voce, voci 82
 volta 163

 Wagner Richard 124, 149*
 walc 72, 166
Walc J. Brahmsa 117; F. Chopina 72
III Wariacja z Sonaty op. 26 L. v. Beethovena 124
Wariacje symfoniczne C. Francka 129*; A. Schönberga 146*
Warszawianka 91*, 135
 wartość: czasowa dźwięku 17, 23; nut 23; pauz 25; rytmiczna — przedłużanie, skracanie 77
 Webern Anton 146
 Wesołowski Franciszek 154, 160
 wiązania nut 24, 38, 39
 widelki strojowe 11, 13
 Wiechowicz Stanisław 8, 20*
 wielka oktawa 21

 wiolinowy klucz G 18
 wiolonczela 14, 19, 169
Wiosna E. H. Griega 122*
 współbrzmienie dźwięków 104—106
 wychylenie ciała w ruchu drgającym 12
 wyciąg fortepianowy — notacja pauz 26
 wysokość dźwięków 12, 17; bezwzględna 83

 zapis: dźwięków 15—17, 42; literowy 16; nutowy 17; plastyczny 44—45; sylabowy 16, 17; synkopy 59—64; taktów nieregularnych 68; taktów prostych: ósemkowych, szesnastkowych 50—52; taktów złożonych 69; zmiany metrum 66—70
Zarys nauki o muzyce Z. Lissy 8, 140
 zasady muzyki 7
Zasady muzyki M. Biernackiego 8
 zdobnictwo muzyczne 7
 zeloso 82
 zerowa oktawa 21
 zjawisko akustyczne 12
 zmiana: klucza — pisownia 21; rytmiczna melodii 53, 54; tonacyjna melodii 53
 zmniejszony trójdźwięk 105
 znaki: artykulacyjne 7; chromatyczne 92—96; chromatyczne — pisownia 96; chromatyczne przygodne 95; chromatyczne w ozdobnikach 159; przykluczowe 35, 94; repetycji 163
 zwiększony trójdźwięk 105

 żeńskie głosy wokalne — notacja 20
Życie Marii P. Hindemitha 66*

 źródło dźwięku 9

z pierwszych tytułów

Z. Lissa: Zarys nauki o muzyce

F. Wesołowski: Zasady muzyki

A. Rakowski: Zarys akustyki muzycznej

M. Orobner: Instrumentoznawstwo i akustyka

K. Sikorski: instrumentoznawstwo

W. Rudziński: Nauka o rytmie muzycznym

D. de la Motte: Harmonia. Zarys historyczny

K. Sikorski: Harmonia cz. 1, II

K. Sikorski: Zbiór zadań i przykładów

J. Targosz: Zarys harmonii

T. A. Zieliński: Problemy harmoniki nowoczesnej

D. de la Motte: Kontrapunkt

K. Sikorski: Kontrapunkt cz. 1, II, III

A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski: Formy muzyczne cz. 1, II, supl.

J. W. Reiss: Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska

J. Chomiński: Dzieje muzyki polskiej

W. Kotoński: Muzyka elektroniczna

