POLSKA SZKOŁA UMUZYKALNIENIA

Stefan Wysocki

CZYTANKI MUZYCZNE

Zeszyt 1.

NAKŁAD
GEBETHNERA i WOLFFA
WARSZAWA—KRAKÓW—LUBLIN—ŁÓDŹ—POZNAŃ—WILNO—ZAKOPANE
NEW YORK THE POLISH BOOK IMPORTING CO. INC

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu
nr inw.: K - 38094
BGZs 38094

Do udostępnienia
tylko czytelni

38094
372.878

DR. J. F. KONARZEWSKI I J. MĘKARSKI, w WARSZAWIE.

Do nauczyciela.

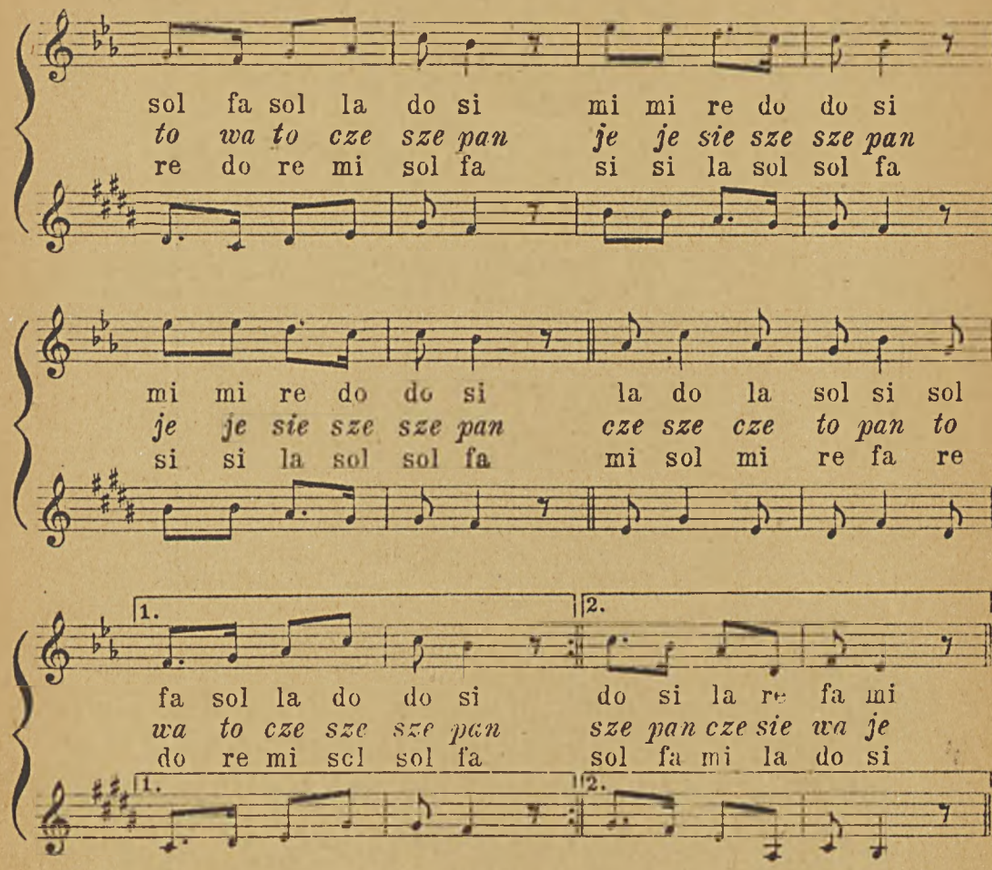
1. Podczas słuchania utworu muzycznego daje się wyczuwać stale, chociaż niekiedy półświadomie, pewna charakterystyczna zależność wszystkich poszczególnych momentów od toniki i akordu tonicznego. Wyczuwanie to jest jednym z warunków t. zw. „rozumienia muzyki". Z drugiej strony może i powinno ono stanowić znakomitą pomoc i niezawodny sprawdzian przy czytaniu nut głosem.

2. Wychodząc z założenia, że dla słuchu interwale konsonansowe stokroć są przystępniejsze od interwali dysonansowych i że dla głosu żadnych istotnych trudności nie nastręczają, — należy oprzeć całą naukę o tonach na interwalach akordu doskonałego, nie zaś na sekundach porządku gamowego lub na wielce zawodnem wyczuwaniu różnicy pomiędzy całym tonem a półtonem. Utożsamiając w następstwie akord doskonały, dla którego podstawa jest tonem kończącym, z akordem tonicznym gamy majorowej, — traktujemy tą ostatnią, jako akord doskonały z czterema tonami przyległemi, wypełniającemi luki między tonami akordu.

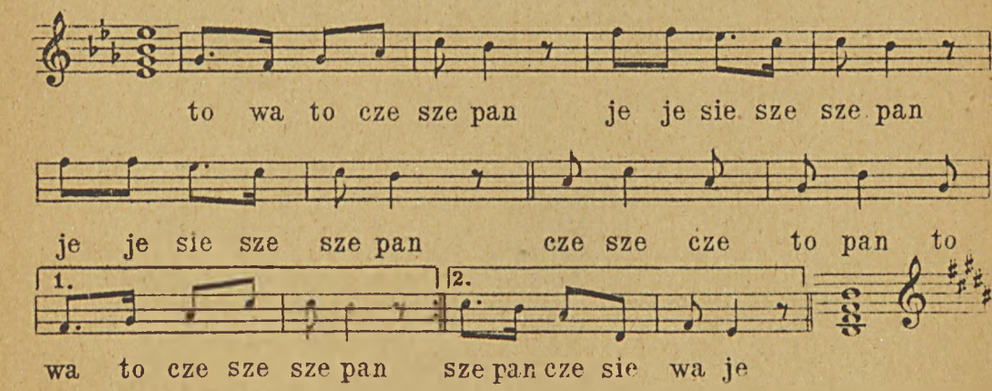
3. Tonacje, uzależnione ściśle od kamertonu, nie posiadają pod względem muzycznym żadnej istotnej przewagi nad tonacjami zupełnie dowolnie obranemi, byle zachowującemi ustalone stosunki między stopniami gamy. Nie jest przeto celowem obarczać na wstępie świadomość ucznia pojęciem o zależności rozmaitych tonacji od jednej głównej, gdy chodzi wyłącznie o opanowanie wewnętrznych stosunków między tonami tej samej tonacji. Stąd zamiast solmizacji, związanej pojęciowo z matematycznie wymierzoną wysokością tonów absolutnych, wskazanem jest używać w tem studjum początkowem zwykłej numeracji stopni gamy. Dla wygody można wprowadzić następujące skróty:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	1,
je,	wa,	to,	cze,	pan,	sze.	sie,	je.

PRZYKŁAD.



NA LINJACH AKORDOWYCH.

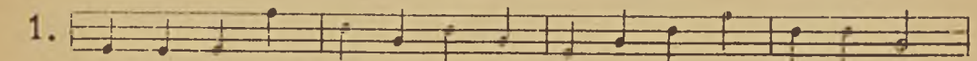


CZYTANKI MUZYCZNE.

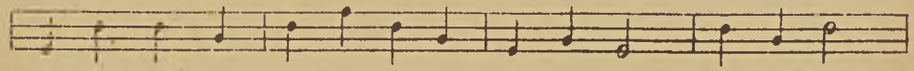
Zeszyt I.

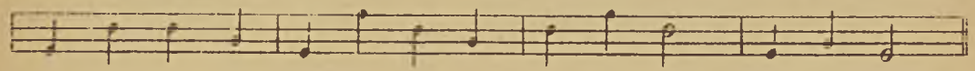
St.Wysocki.

1.

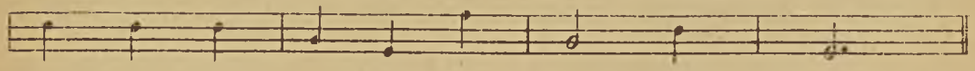


2.

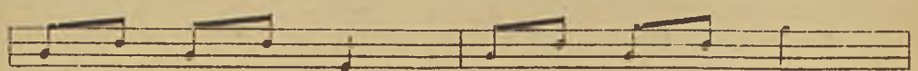


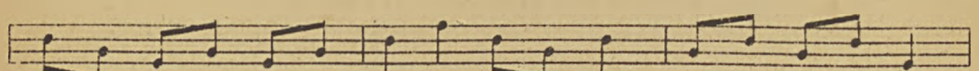


3.



4.



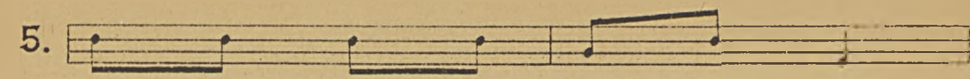


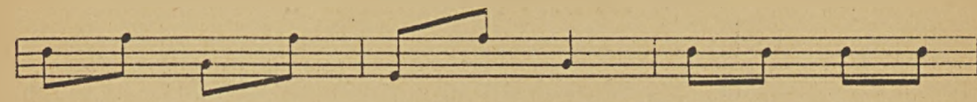
Zastrzega się wszelkie prawa autorskie.

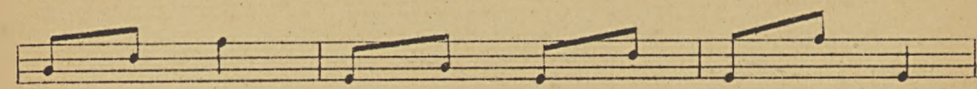
Warszawa 1923 *Gebethner i Wolff.*

G6372W

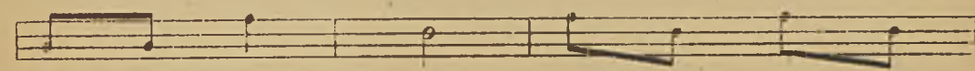
5.

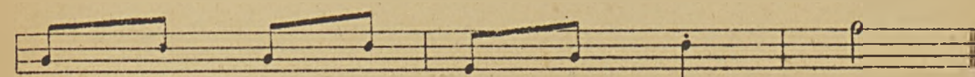




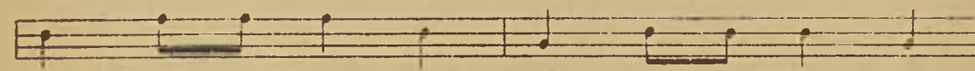


6.



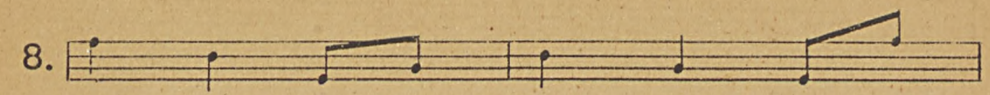


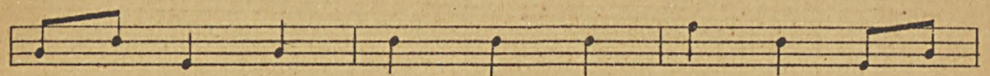
7.

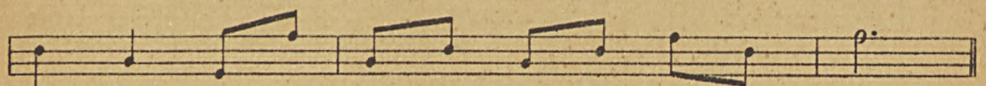


G6372W

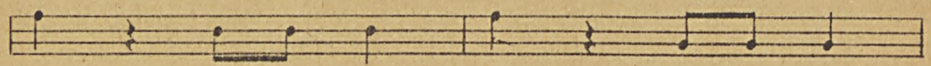
8.

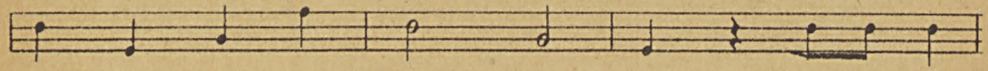


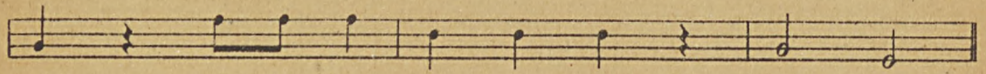




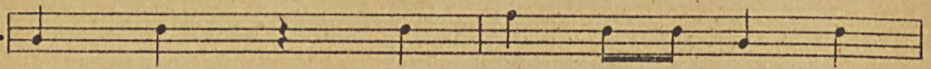
9.

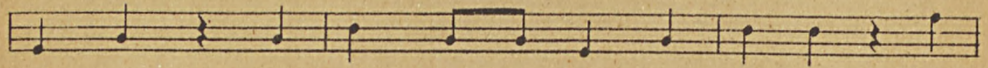


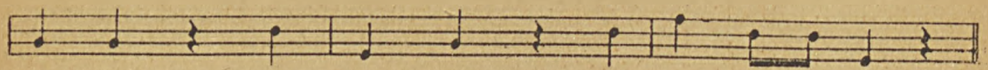




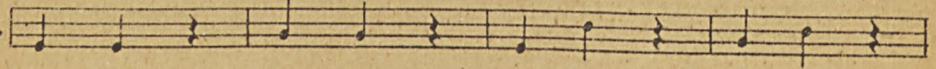
10.

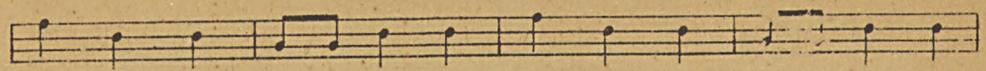


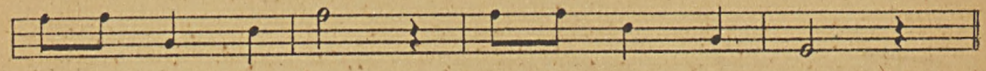




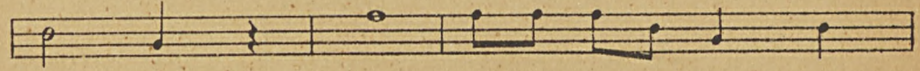
11.

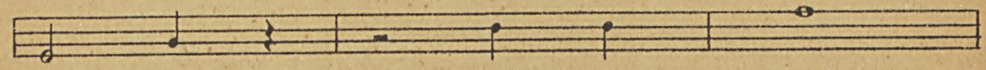


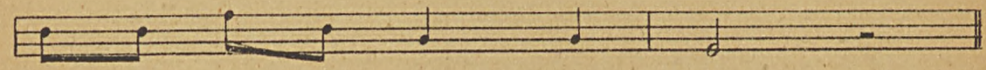




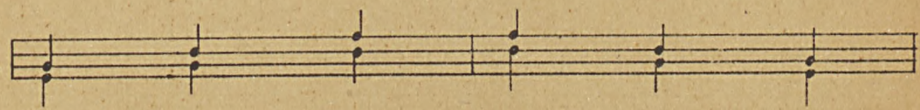
12.

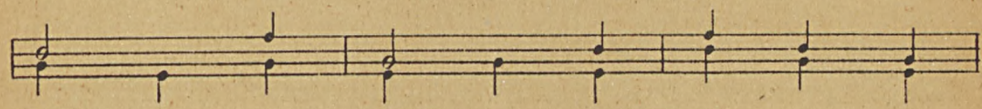


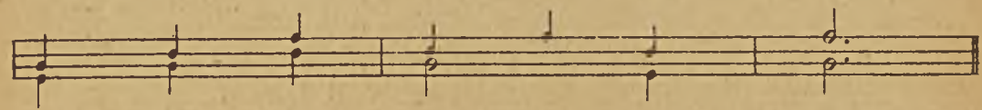




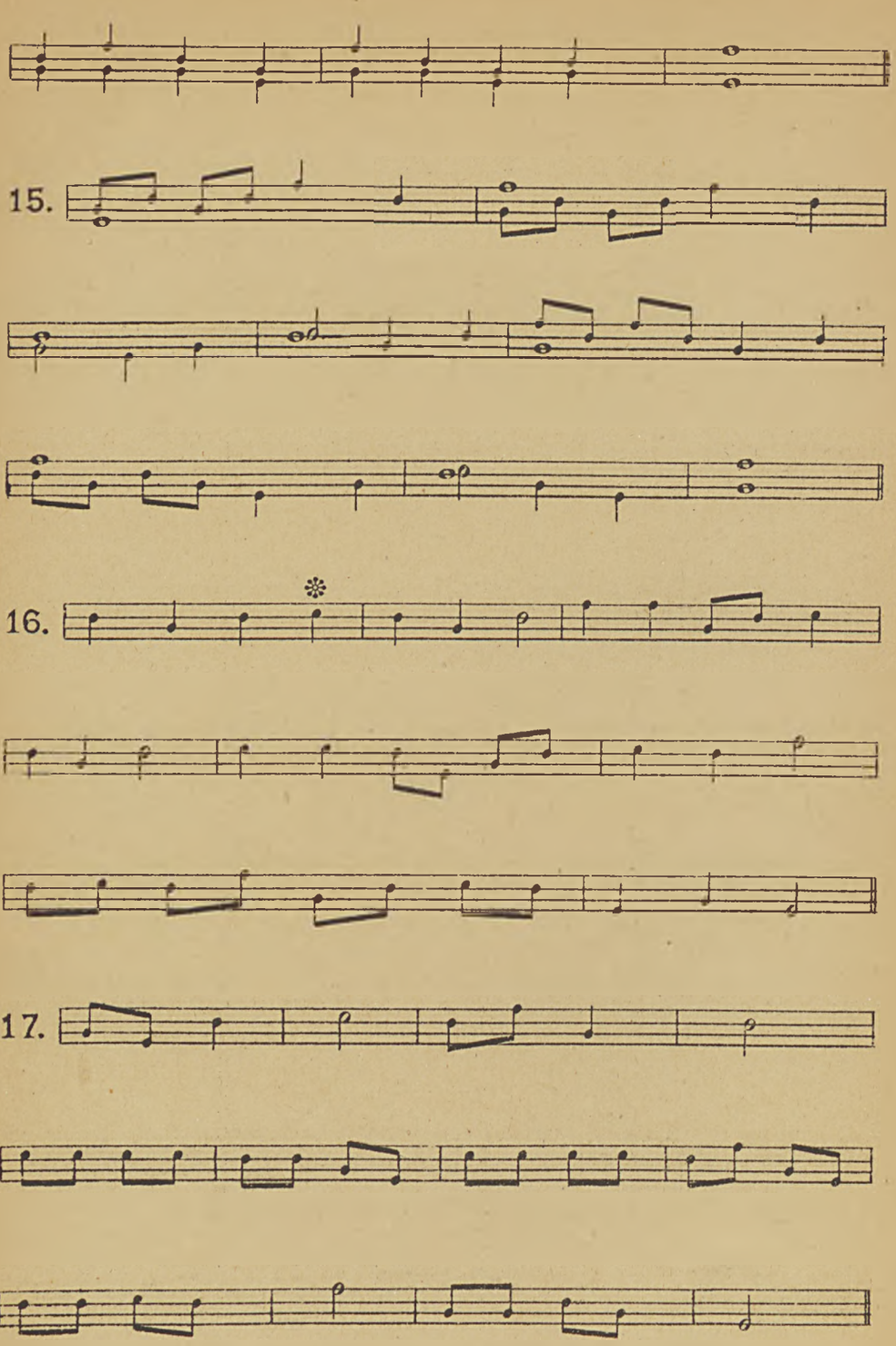
13.

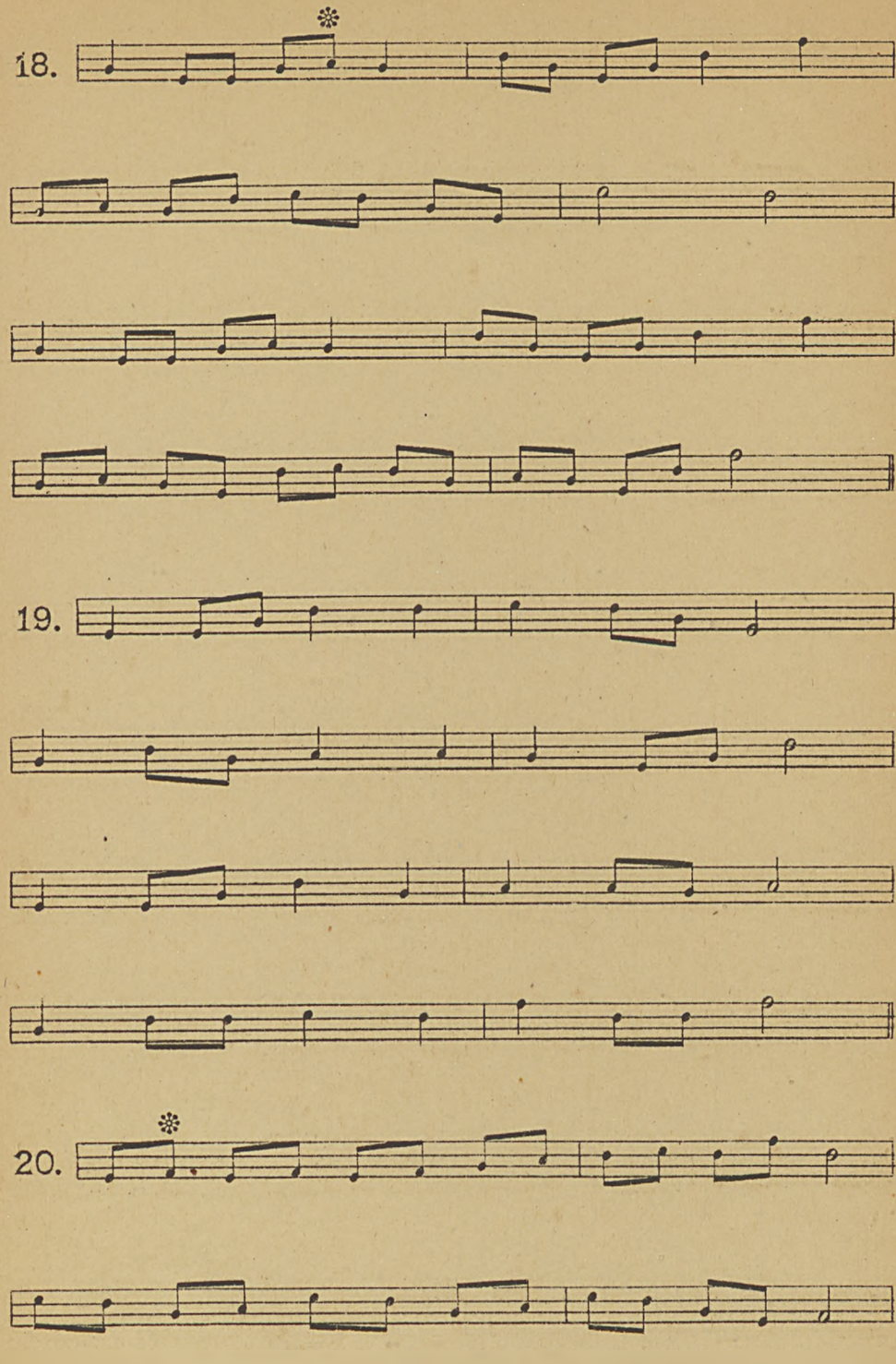


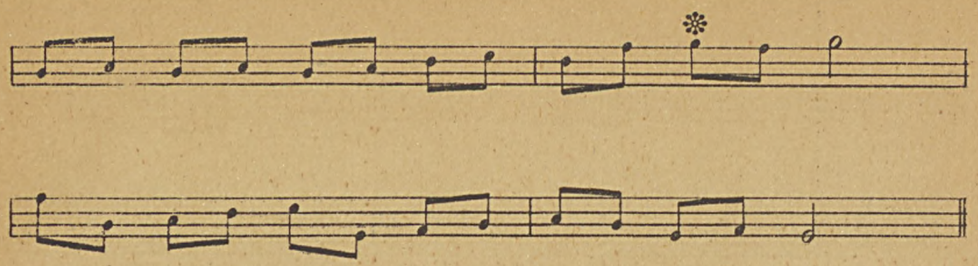




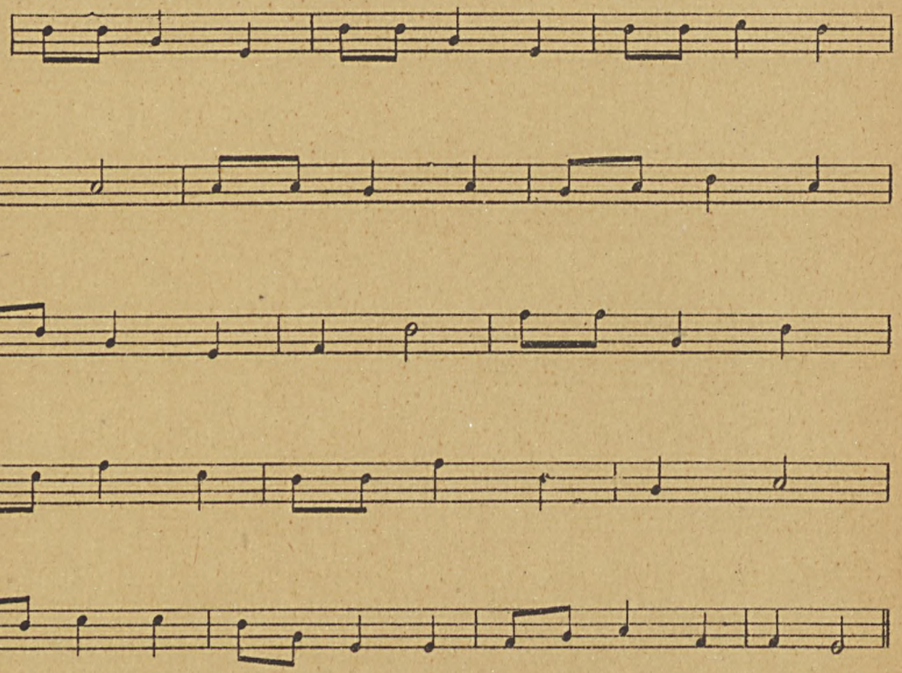
14.


15.
16.
17.

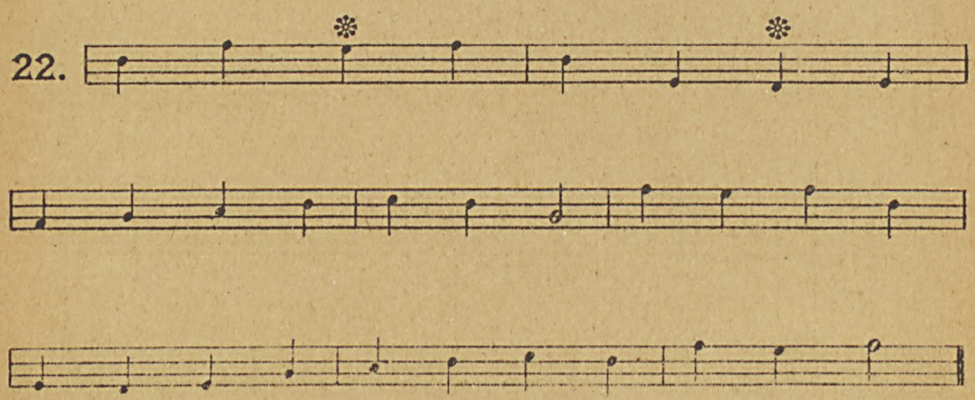

18.
19.
20.



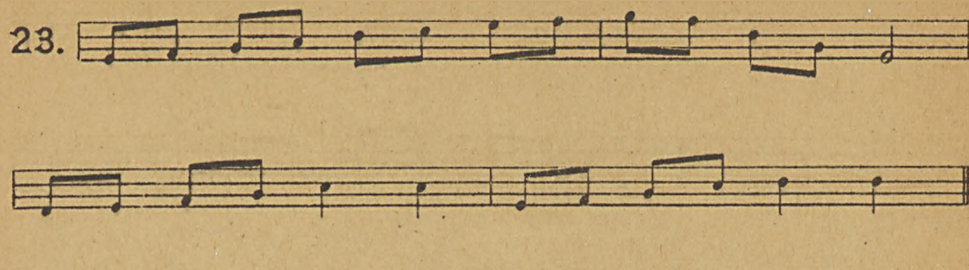
21.

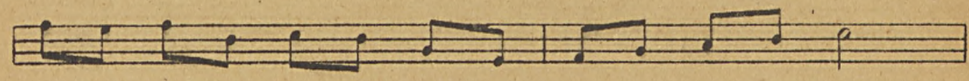


22.

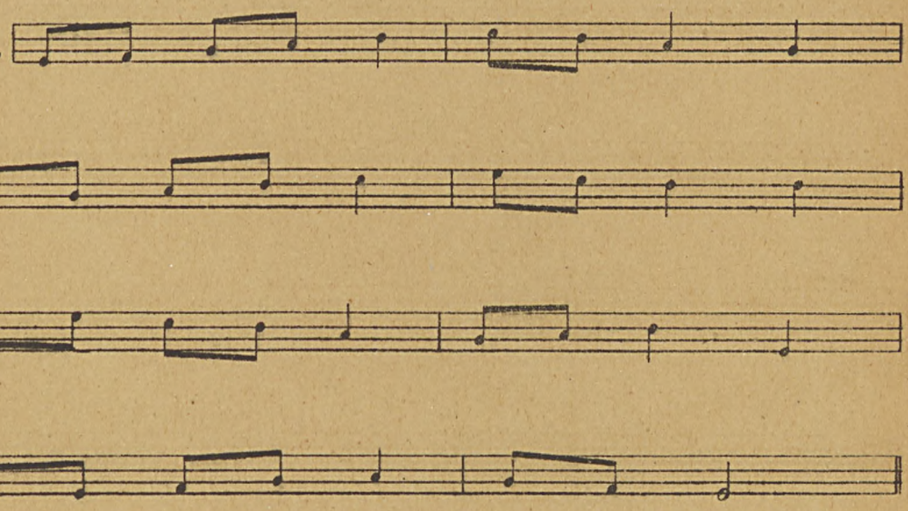


23.

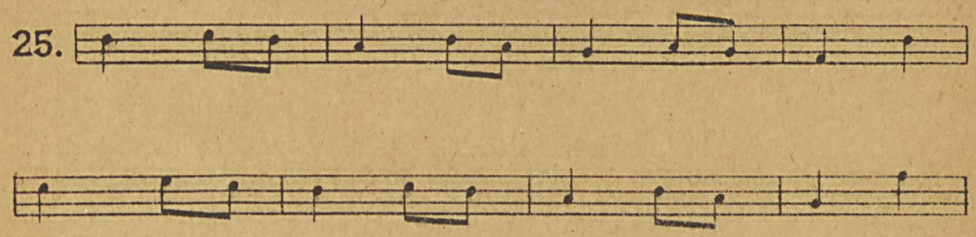


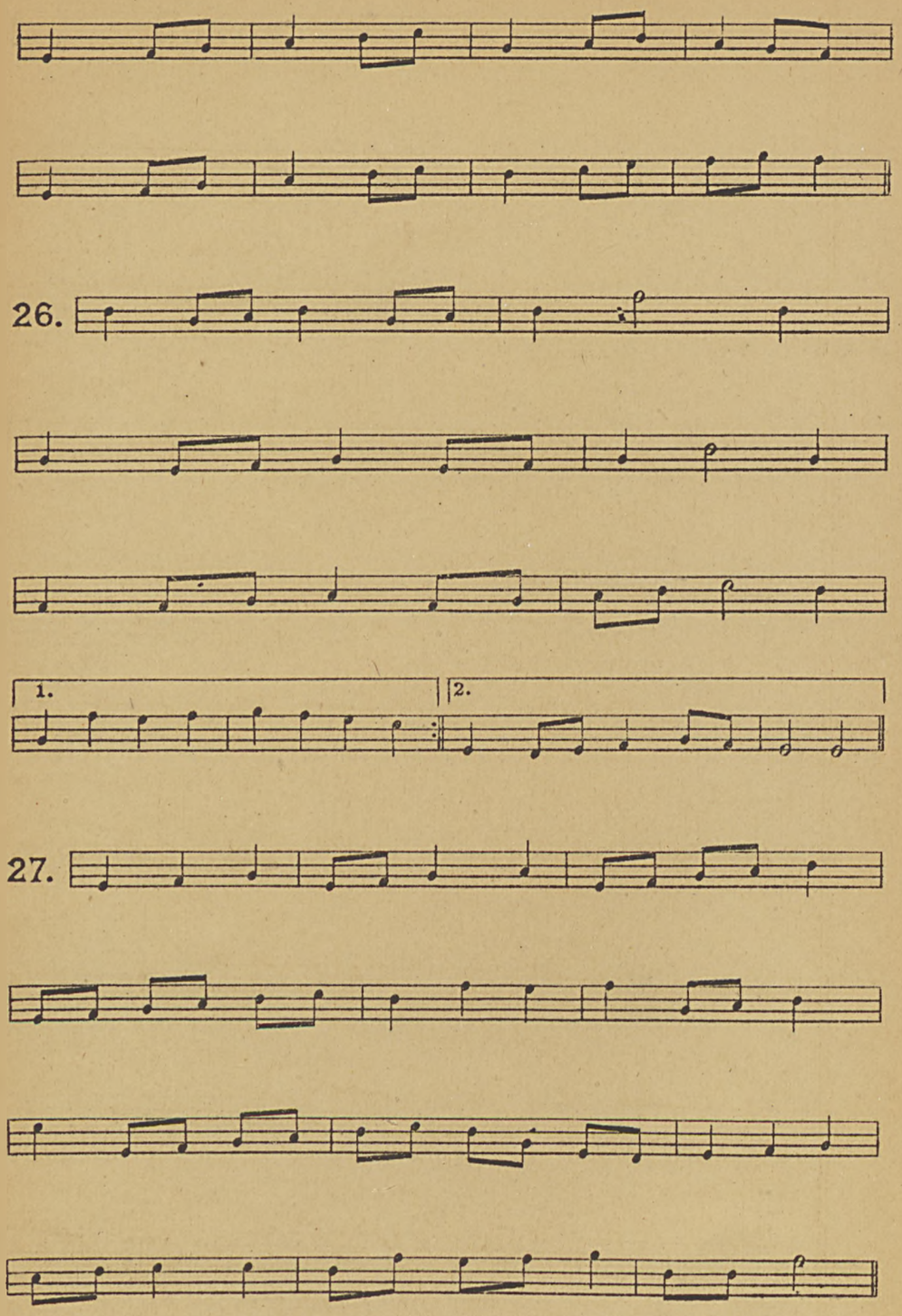


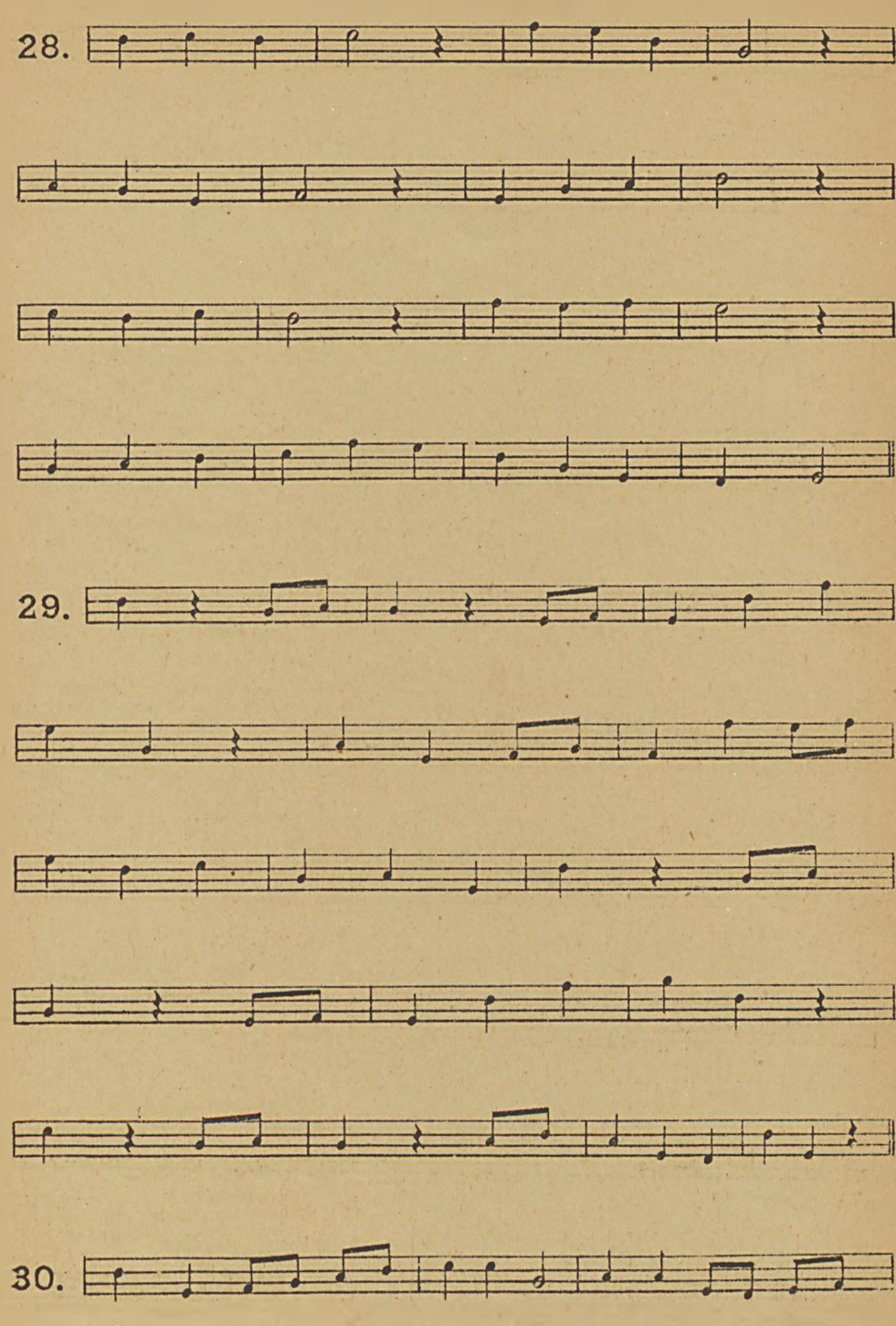
24.

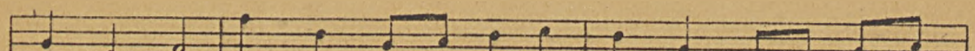


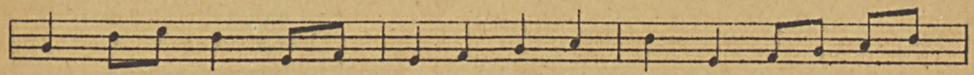
25.

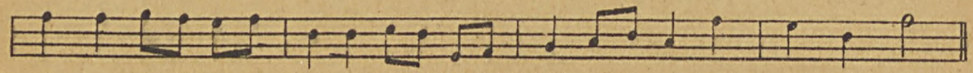



26.
1.
2.
27.

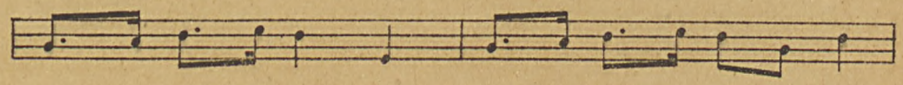

28.
29.
30.

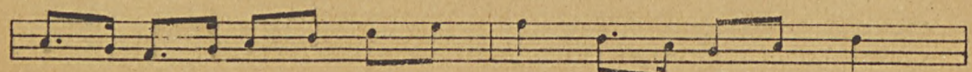


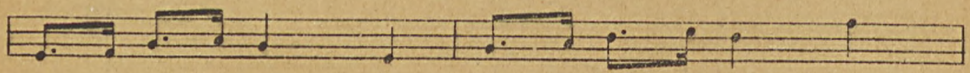




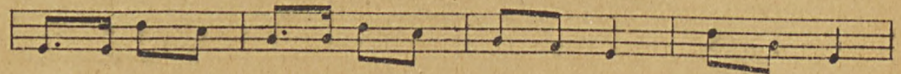
31.

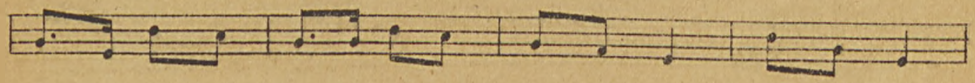


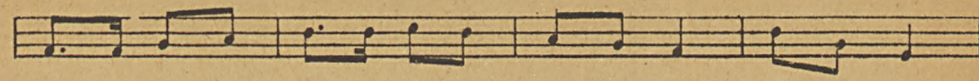


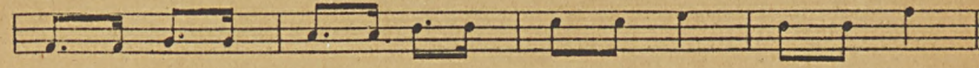


32.

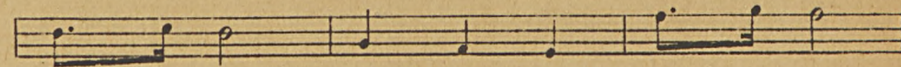


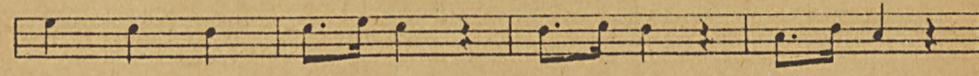


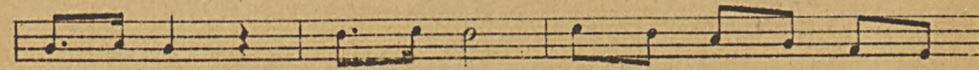


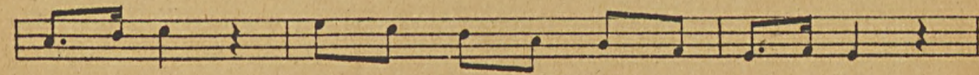


33.

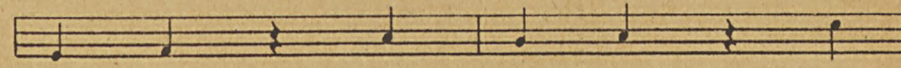


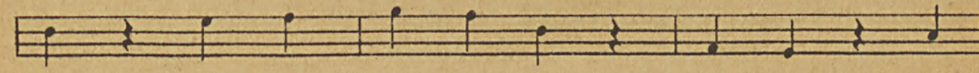


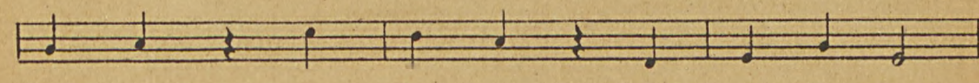




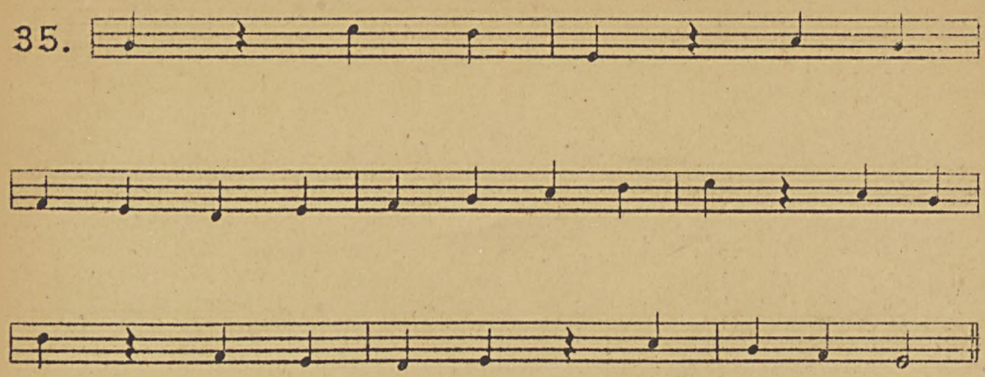
34.



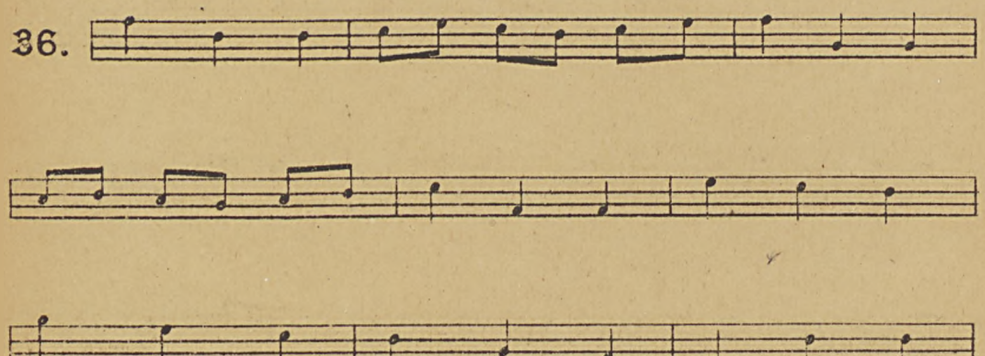




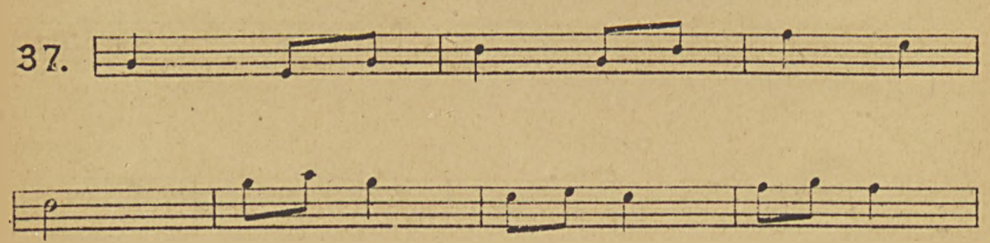
35.

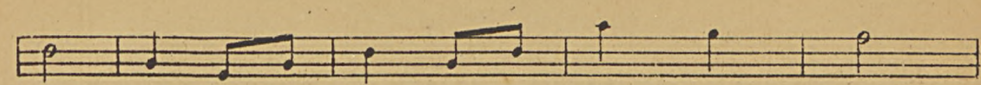


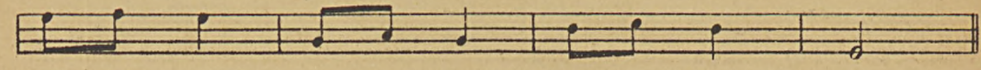
36.



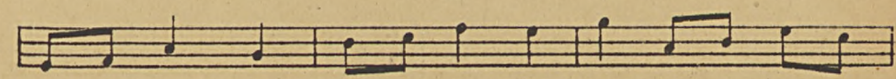
37.

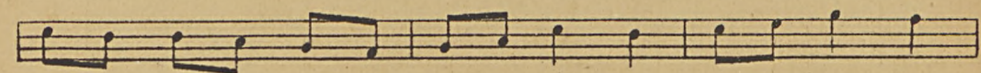


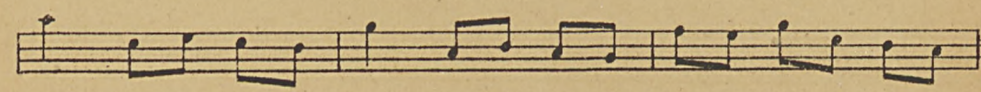


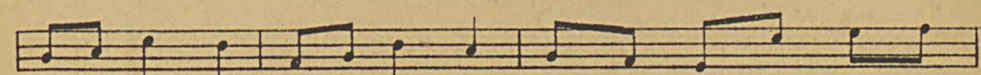


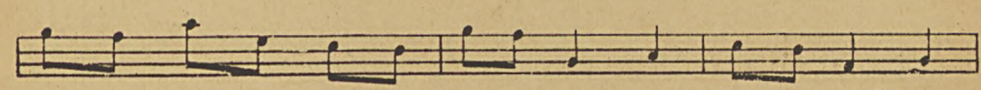
38.

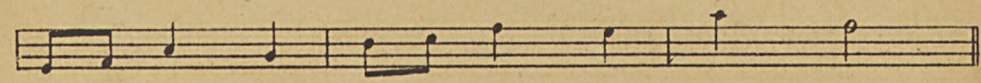




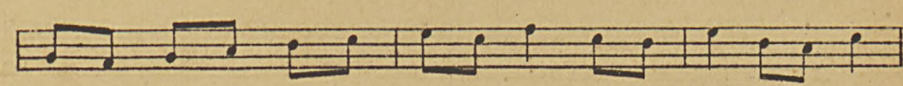


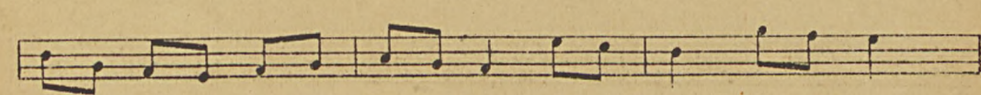


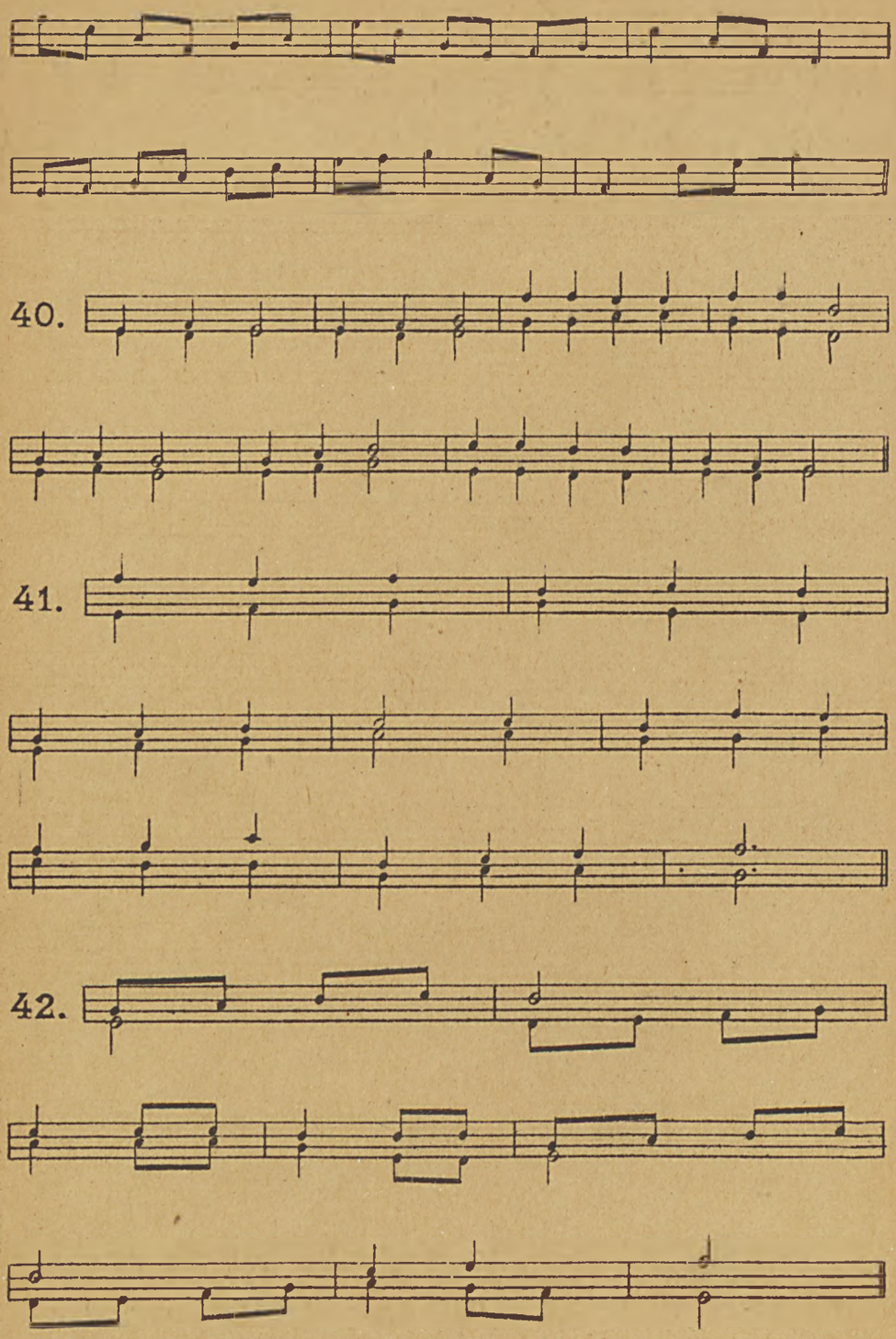


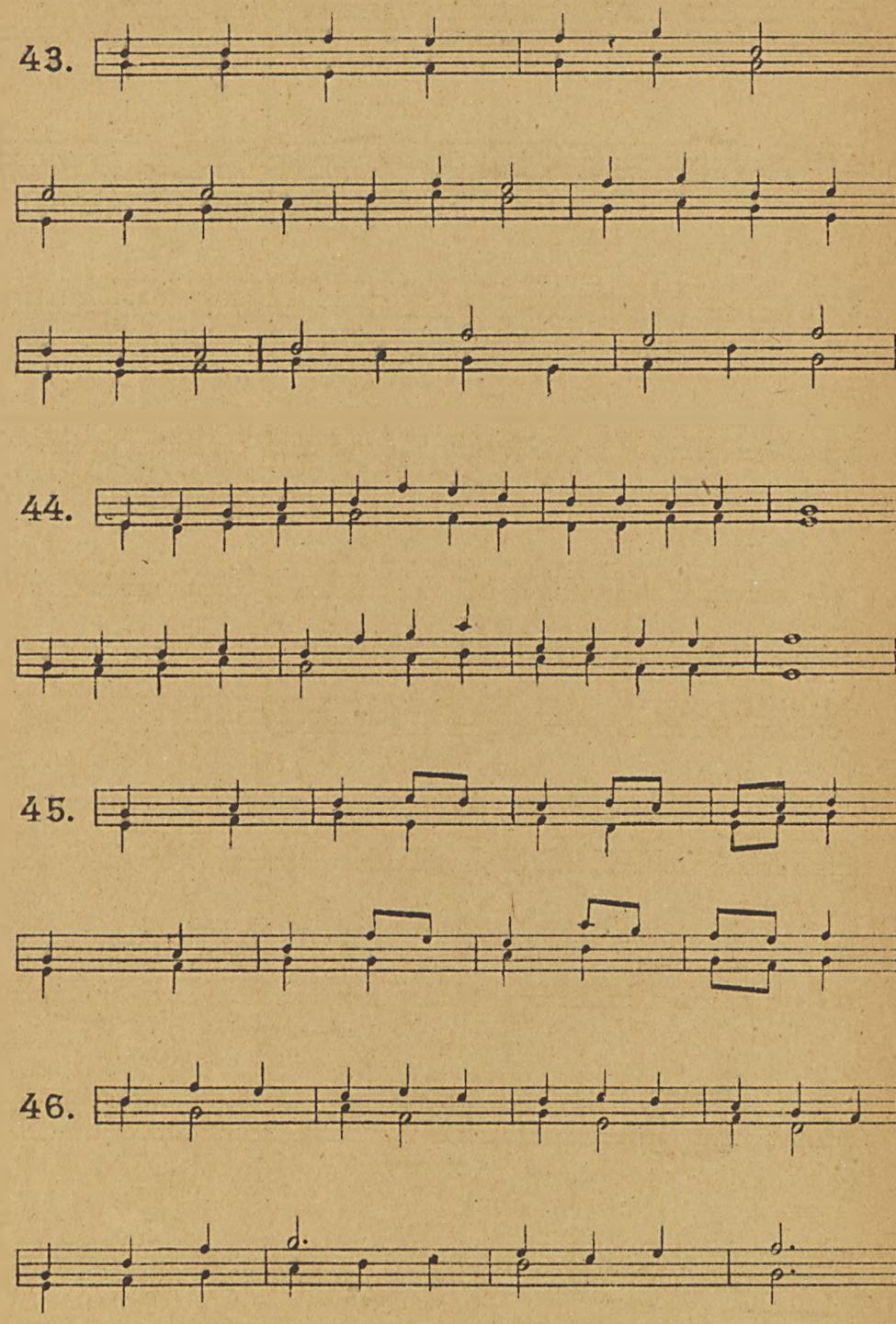


39.

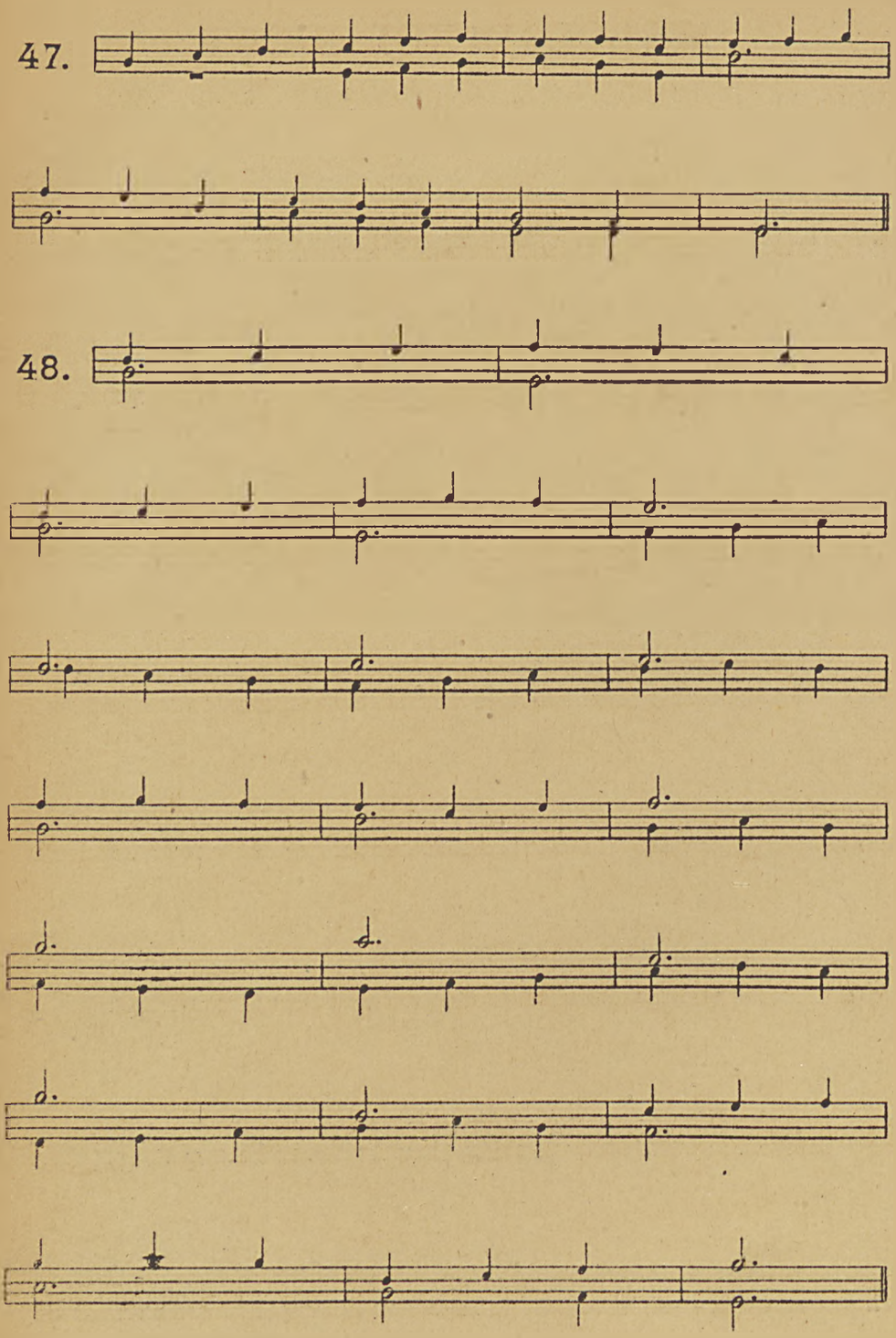





40.
41.
42.


43.
44.
45.
46.

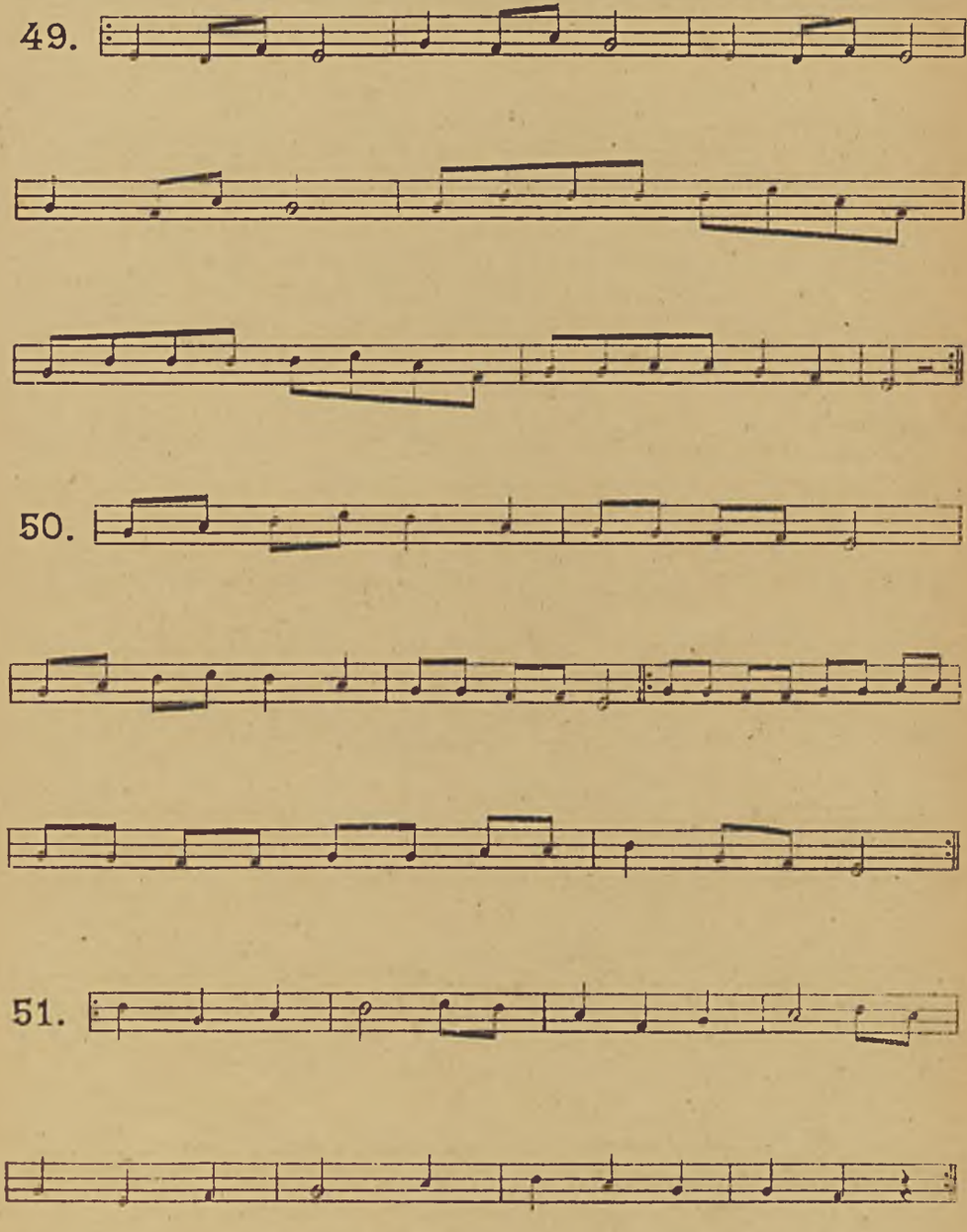
47.



48.

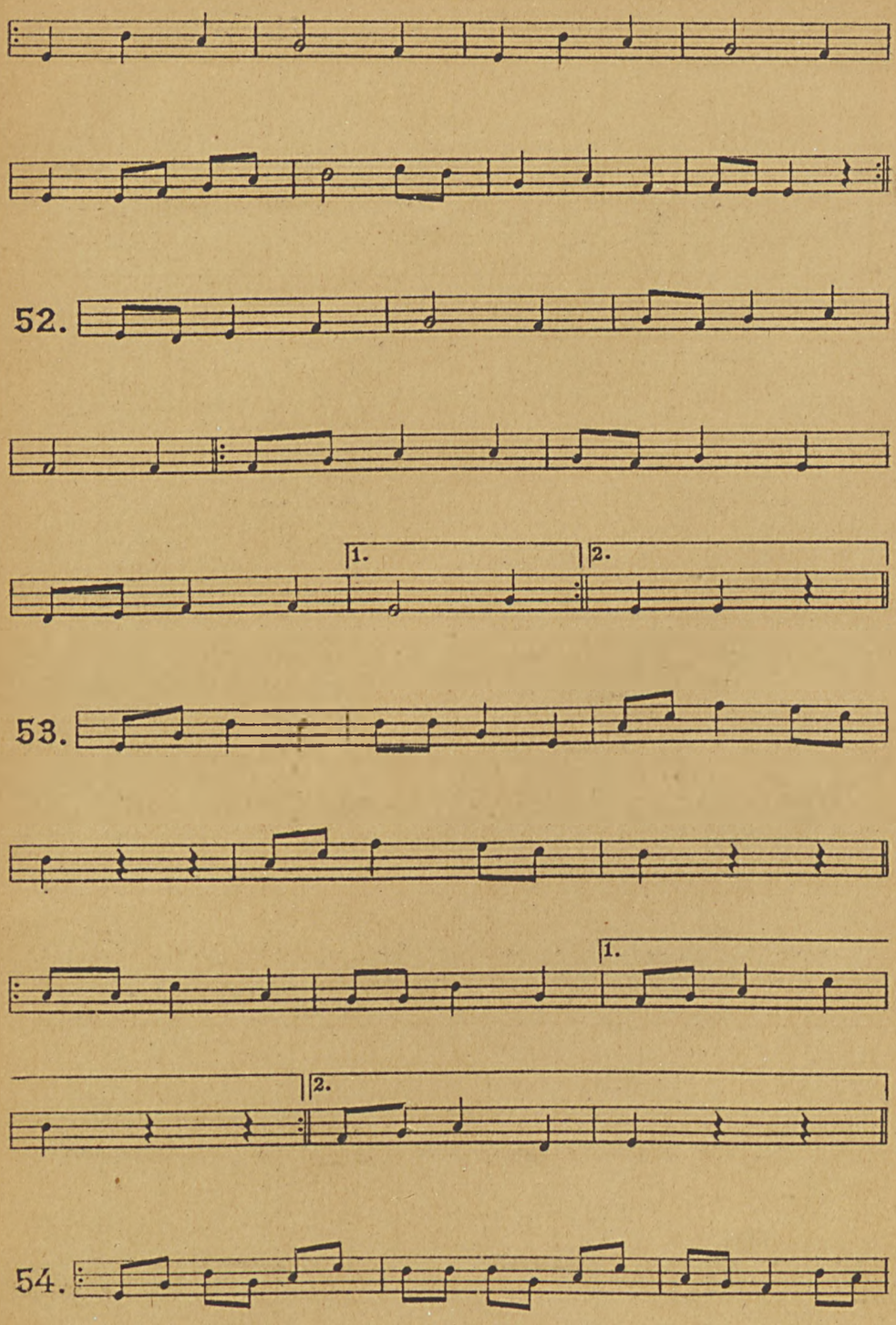
MELODJE KOLĘDOWE.

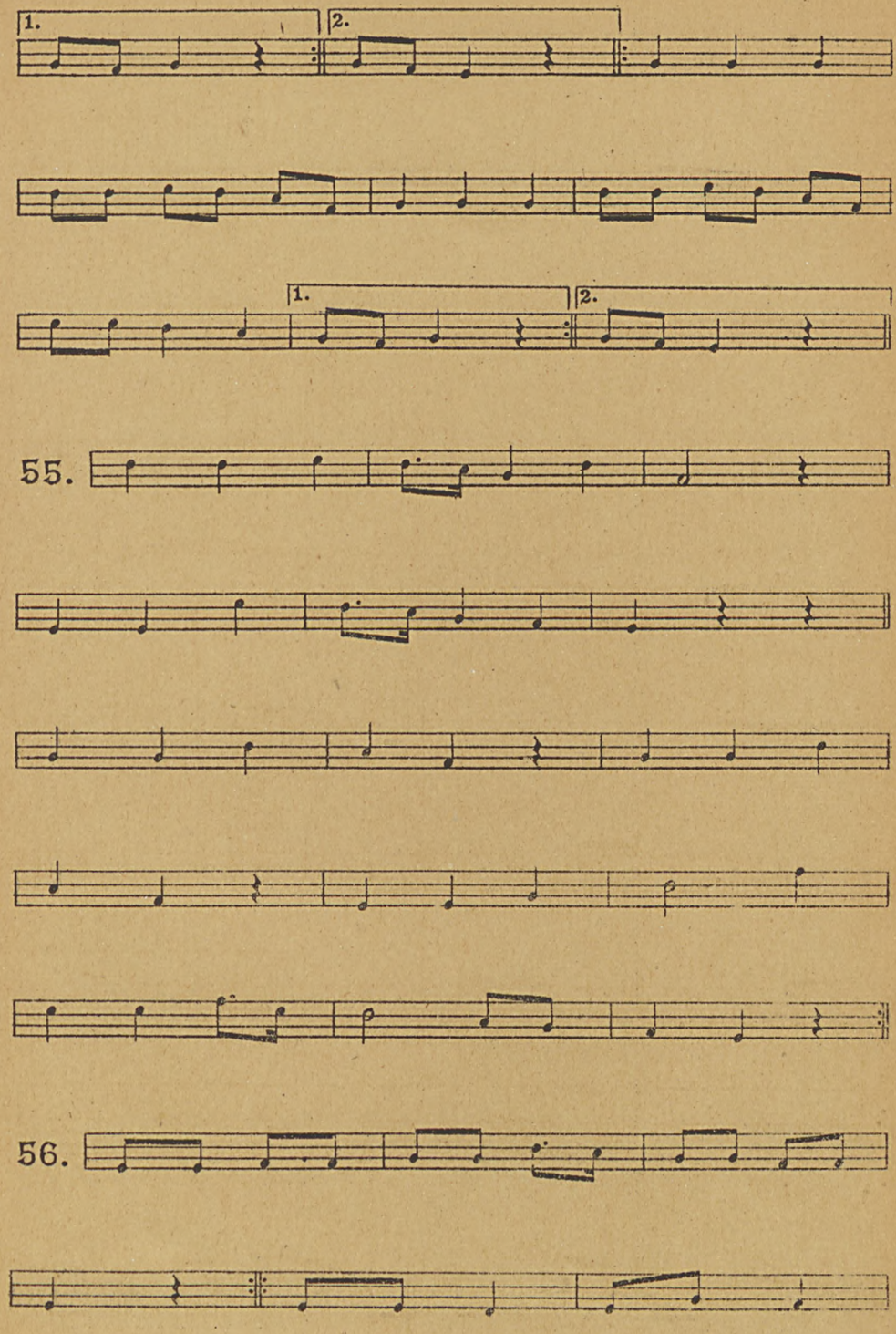
49.

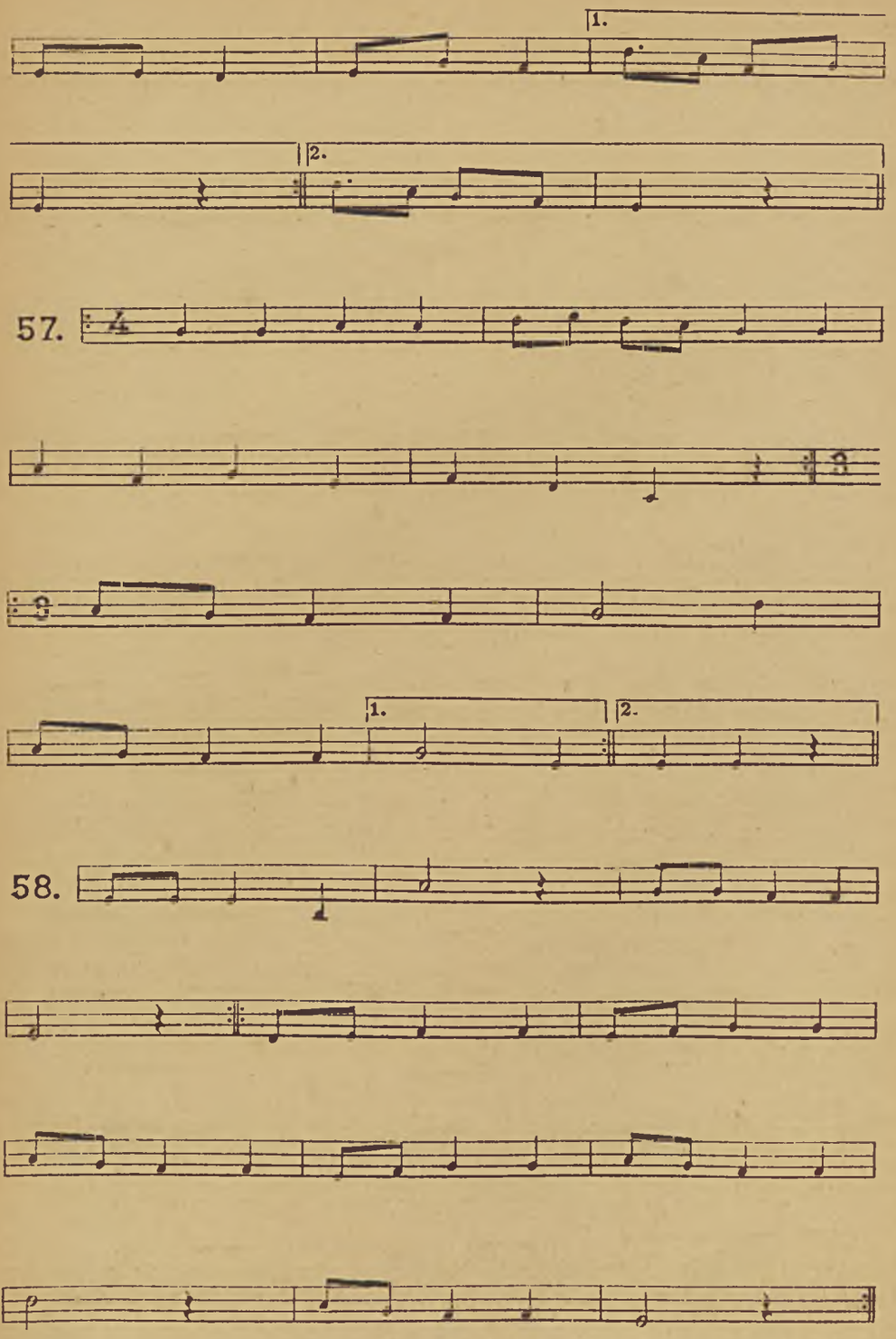


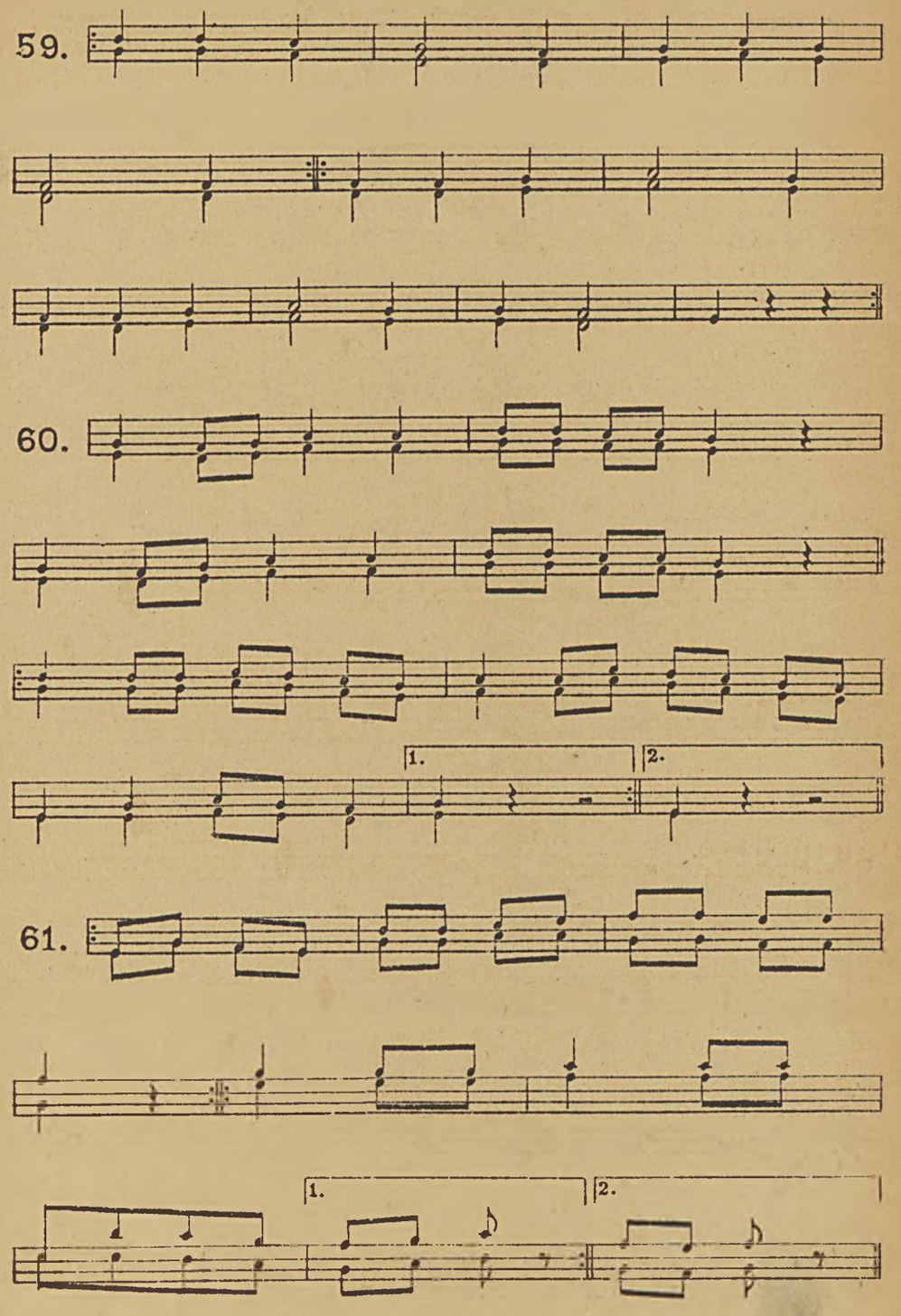
50.

51.


52.
1.
2.
53.
1.
2.
54.

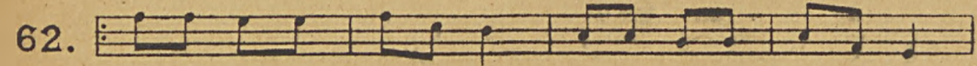

1.
2.
1.
2.
55.
56.

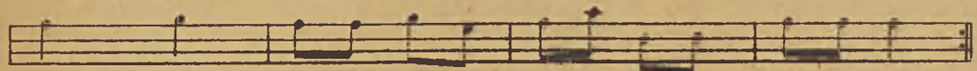

1.
2.
57.
1.
2.
58.


59.
60.
1.
2.
61.
1.
2.

MELODJE LUDOWE.

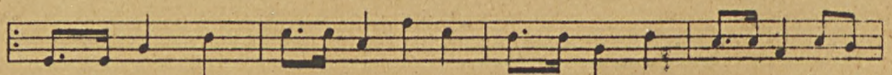
62.



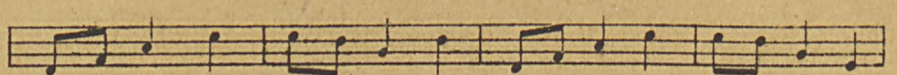


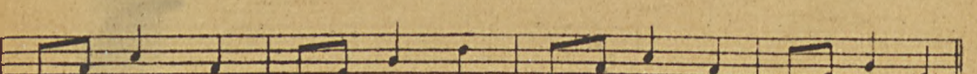
63.

64.

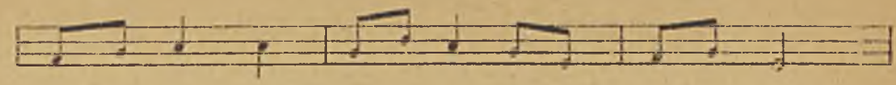


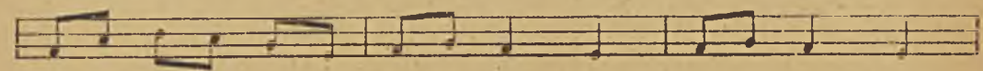
65.

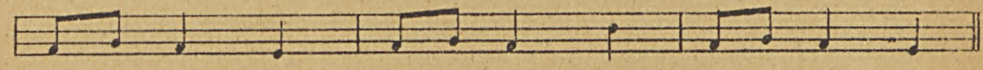




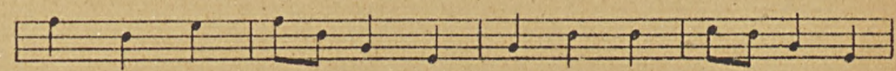
66.

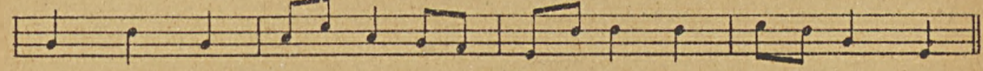




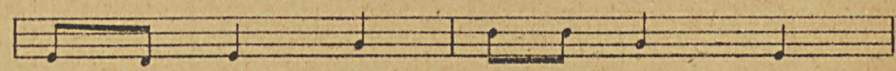


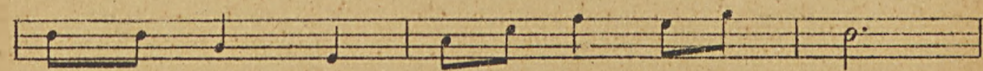
67.

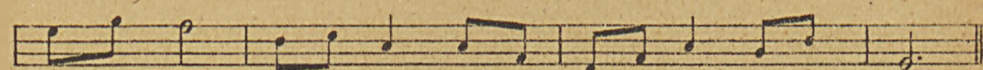




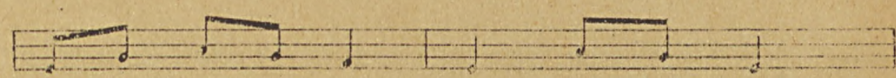
68.

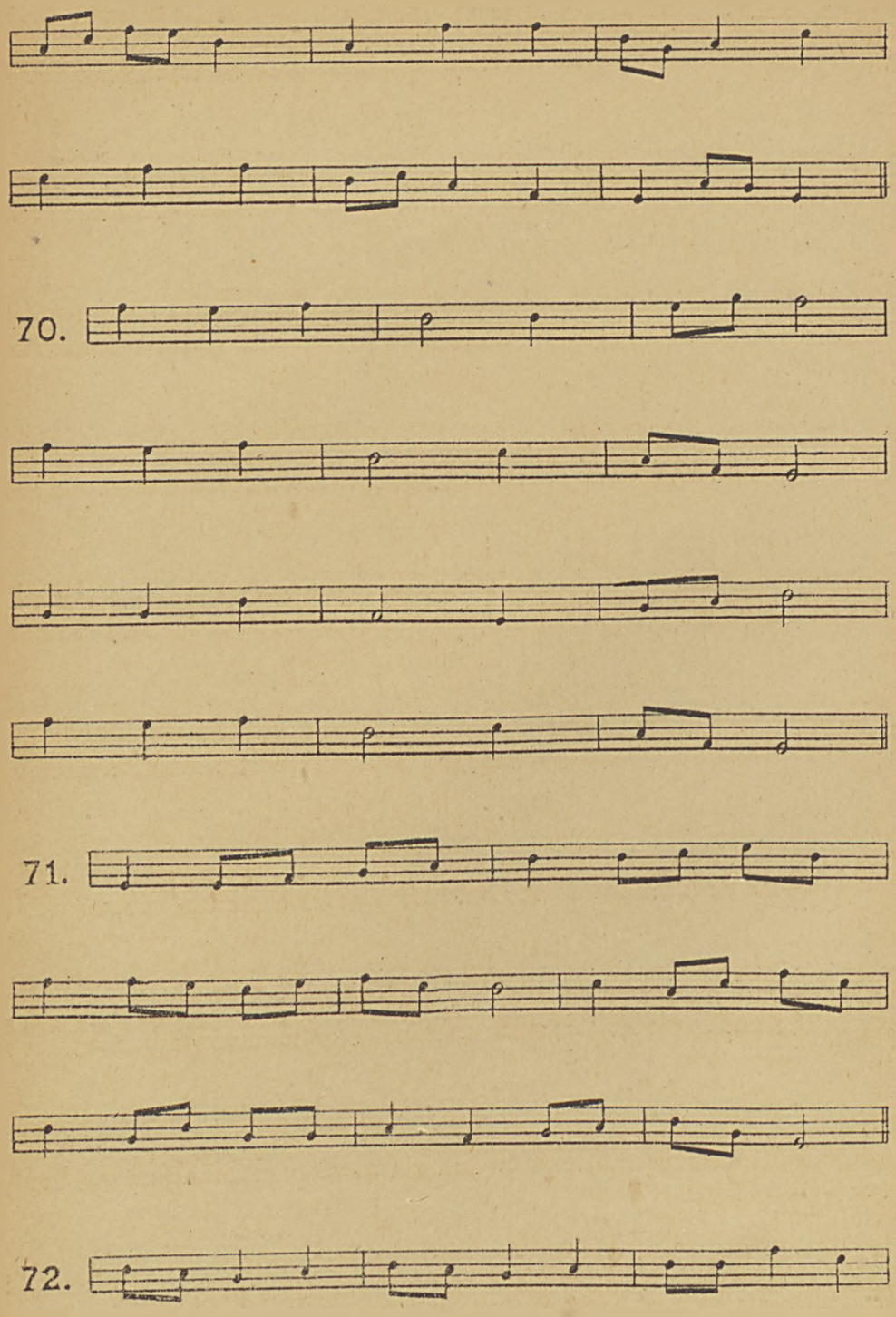


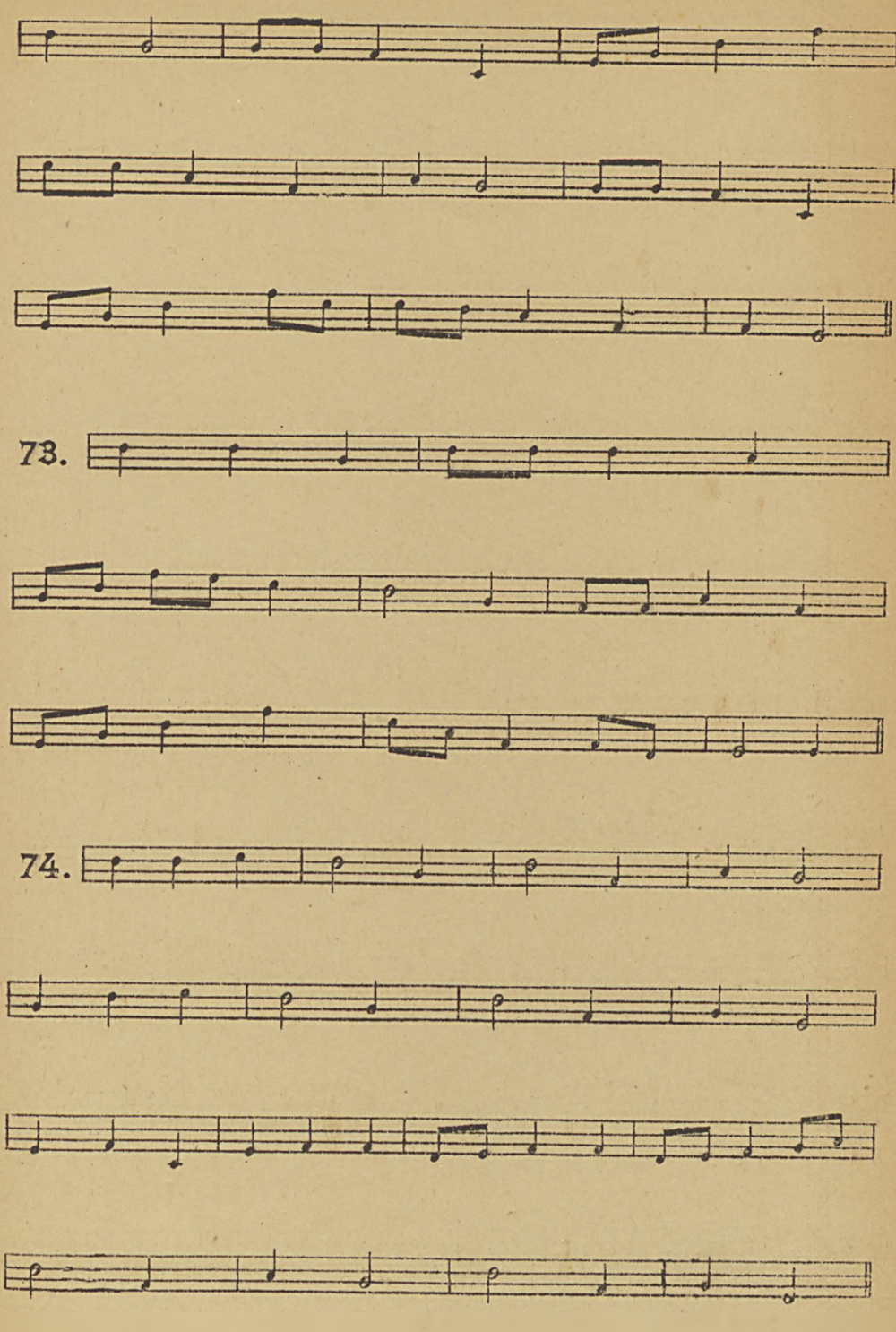




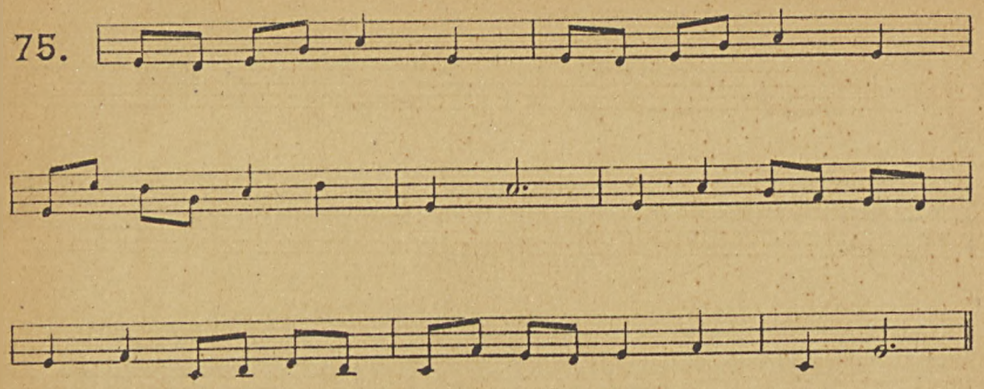
69.



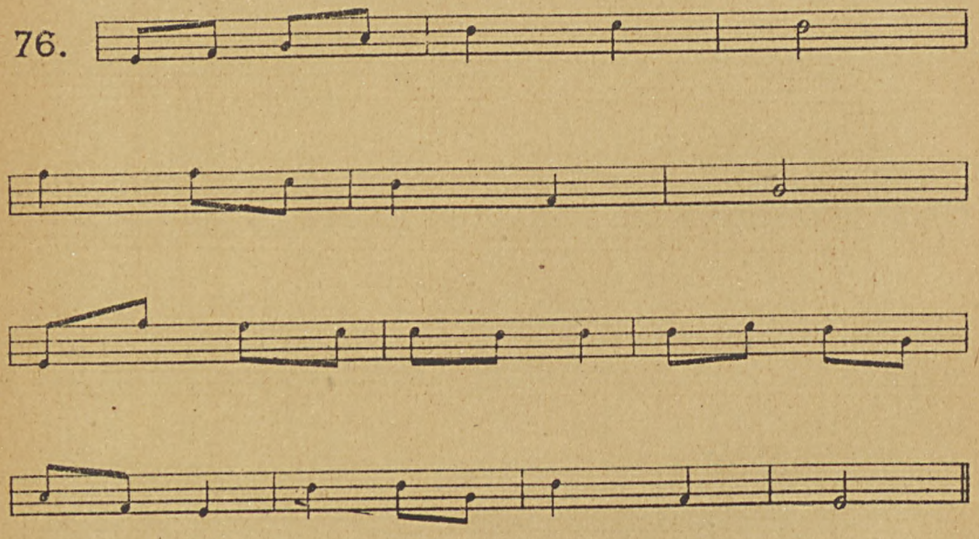

70.
71.
72.


73.
74.

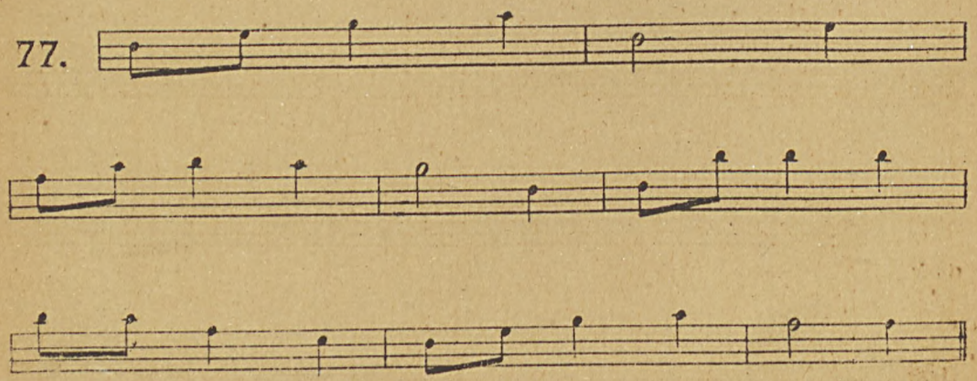
75.



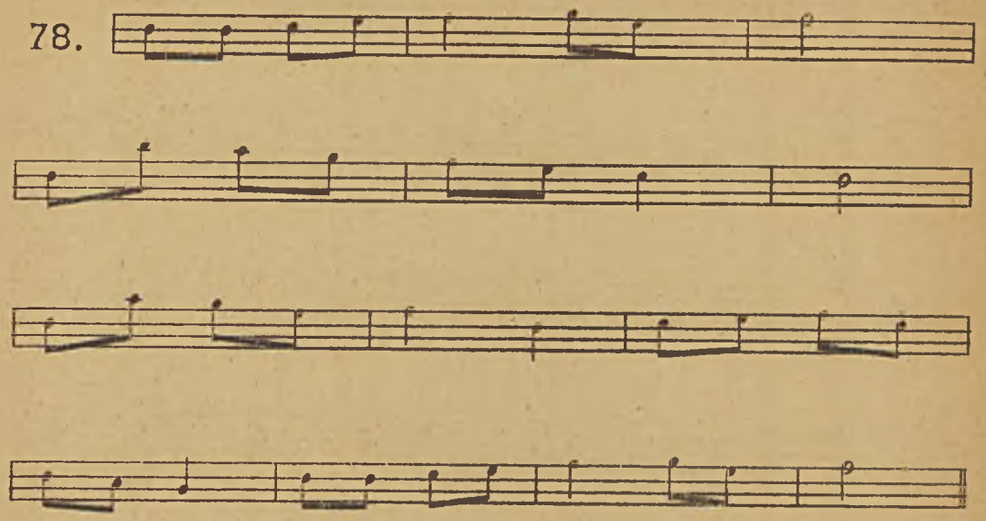
76.



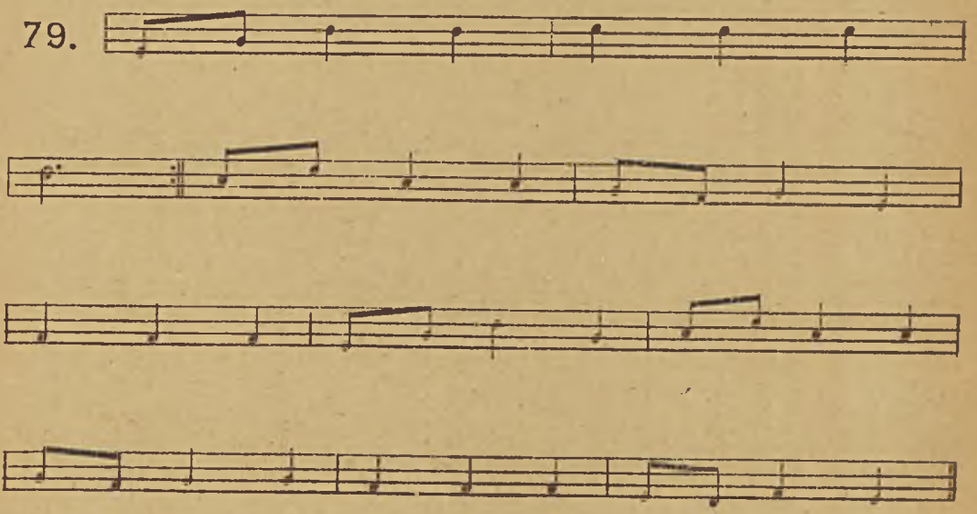
77.



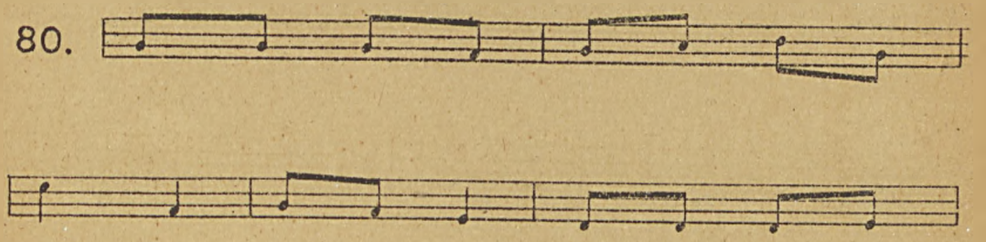
78.

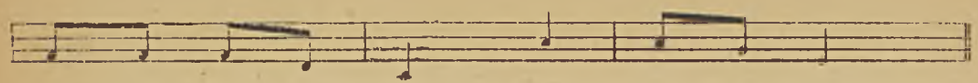


79.

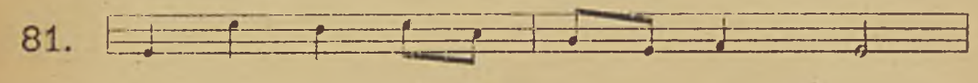


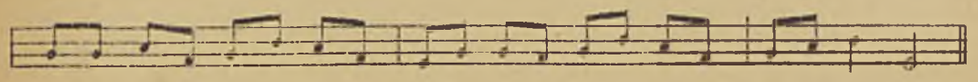
80.





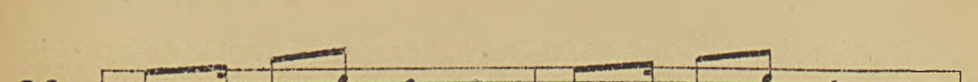
81.

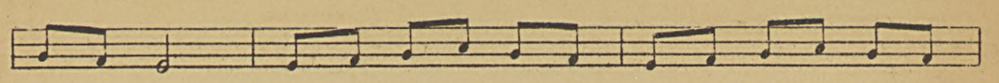


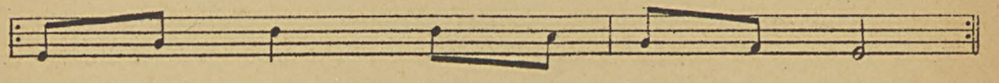


82.

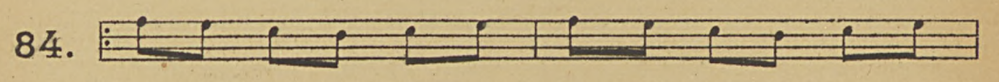
83.

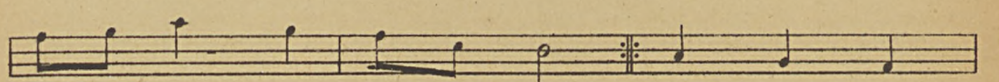


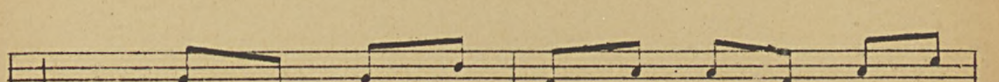


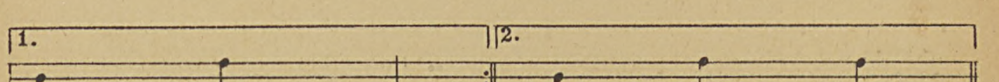


84.

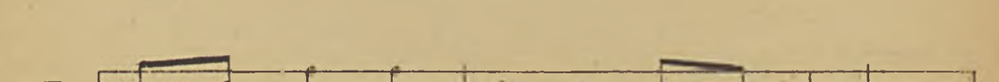






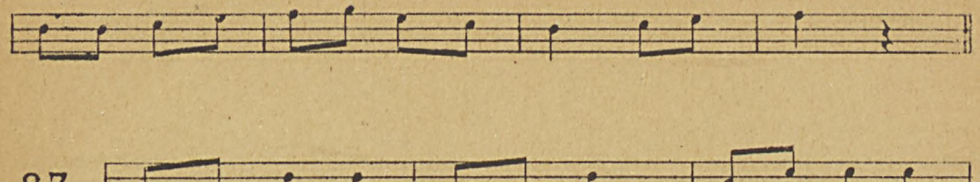


85.

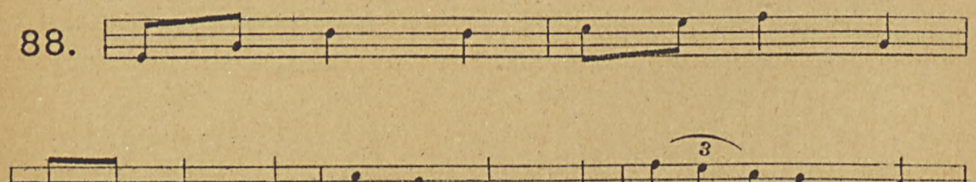


86.

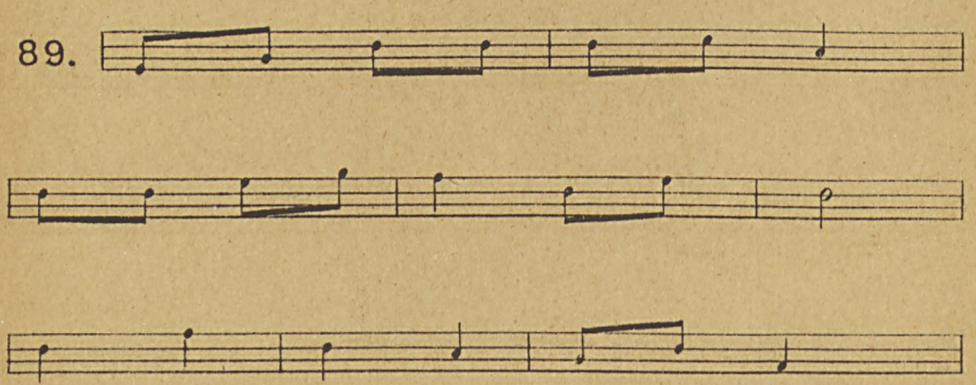
87.

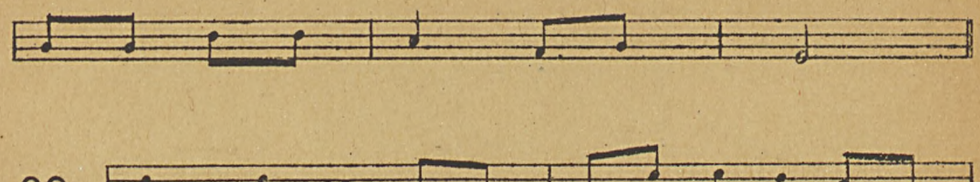


88.

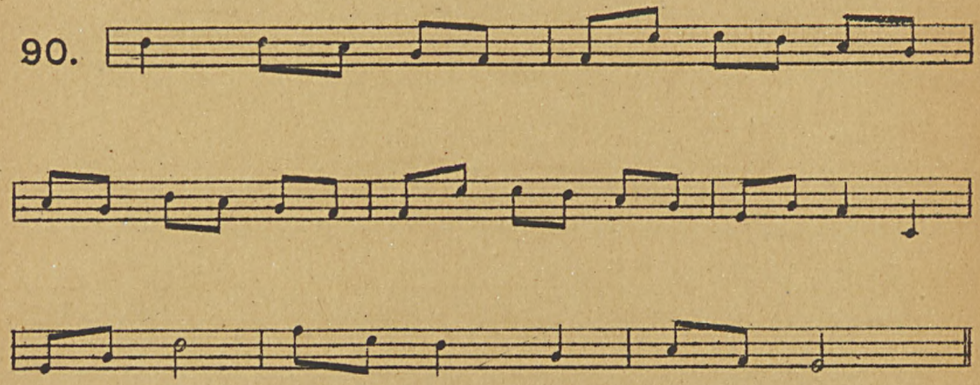


89.

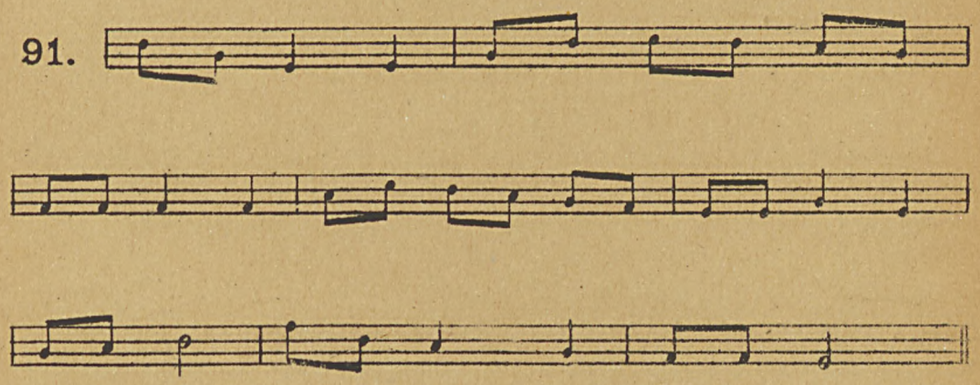




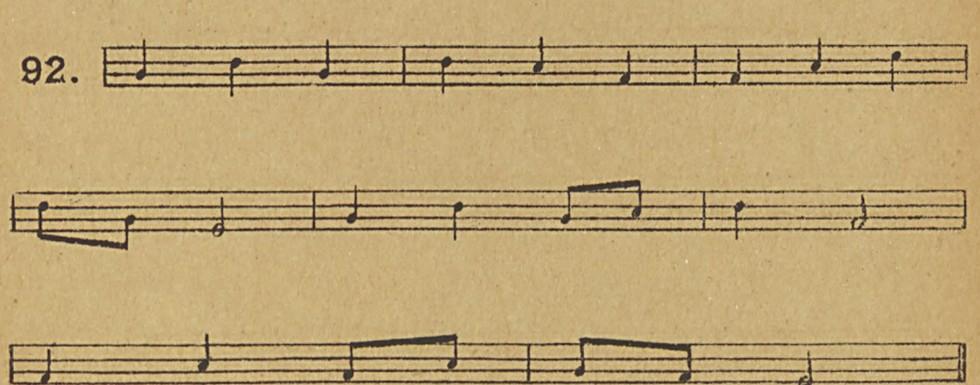
90.



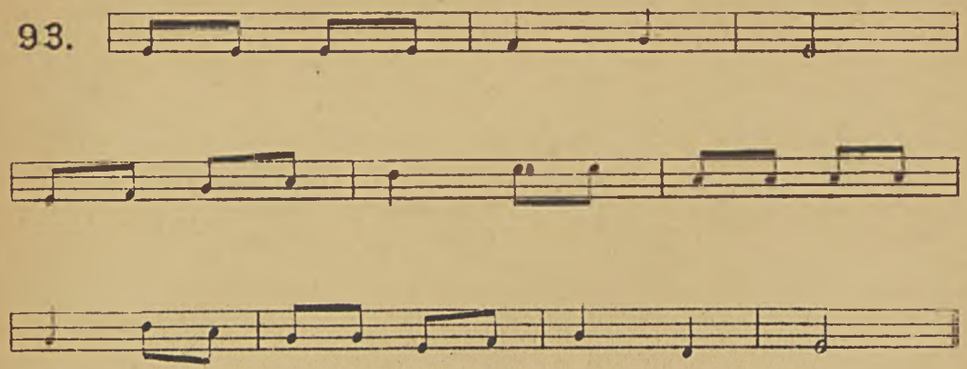
91.



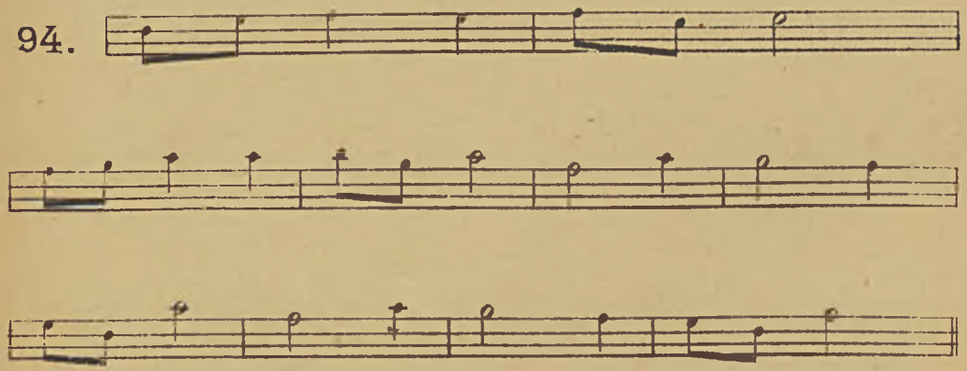
92.



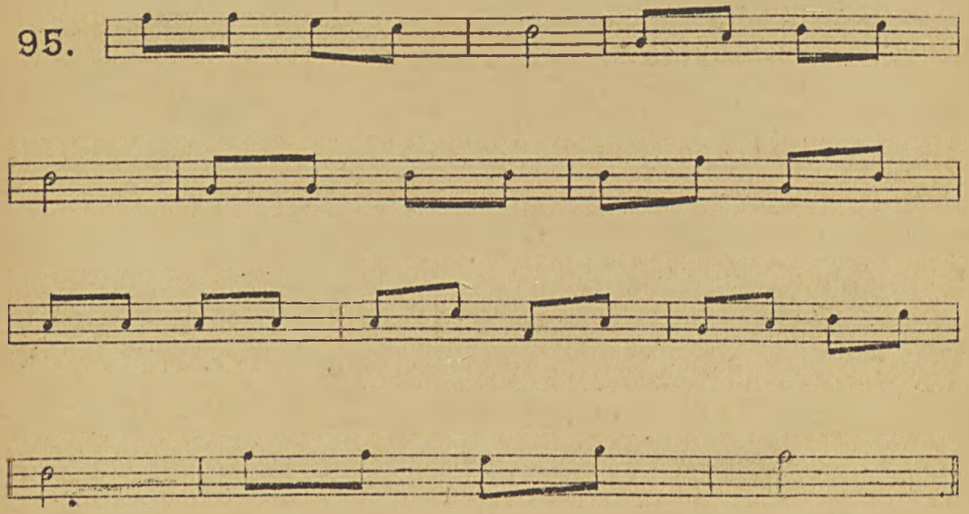
93.



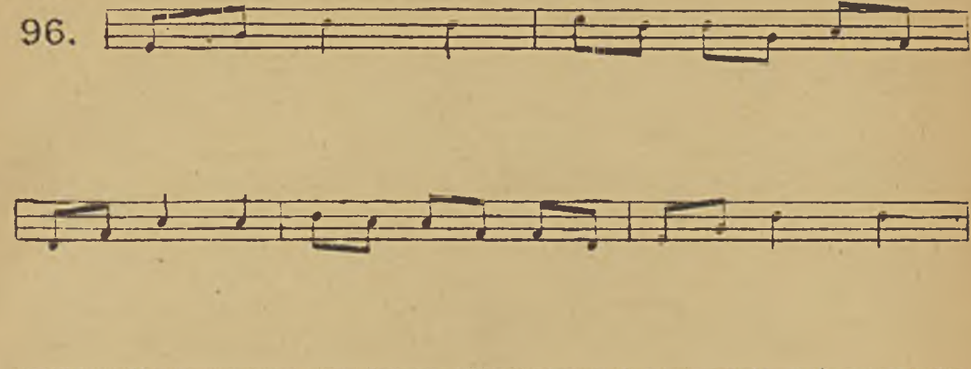
94.



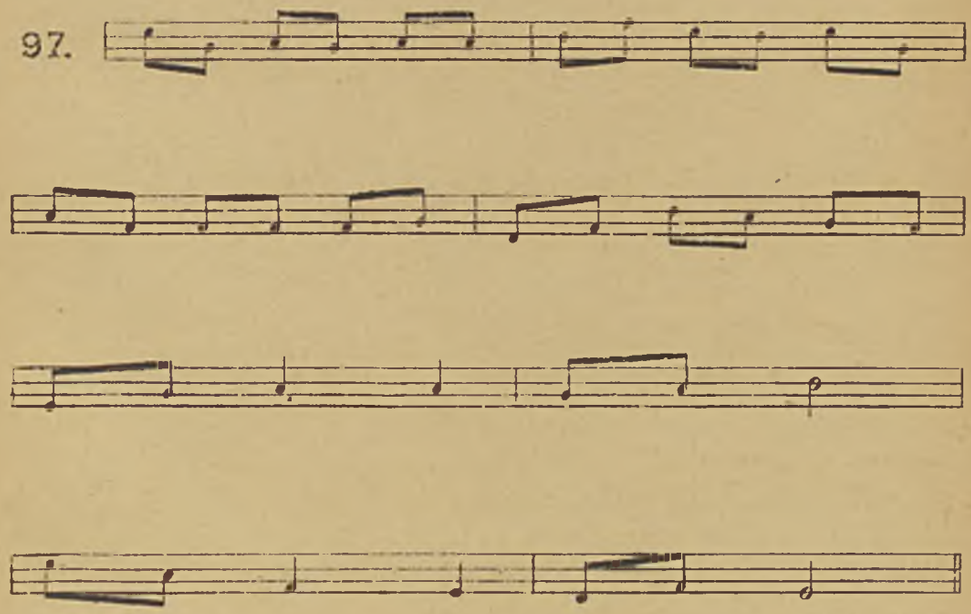
95.



96.



97.



POLSKA SZKOŁA UMUZYKALNIANIA

STEFAN WYSOCKI

CZYTANKI MUZYCZNE

ZESZYT II.

NAKŁAD GEBETHNERA i WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ
POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE
NEW YORK. THE POLISH BOOK IMPORTING CO. INC

Do nauczyciela.

1. Podczas słuchania utworu muzycznego daje się wyczuwać stale, chociaż niekiedy półświadomie, pewna charakterystyczna zależność wszystkich poszczególnych momentów od toniki i akordu tonicznego. Wyczuwanie to jest jednym z warunków t. zw. „rozumienia muzyki“. Z drugiej strony może i powinno ono stanowić znakomitą pomoc i niezawodny sprawdzian przy czytaniu nut głosem.

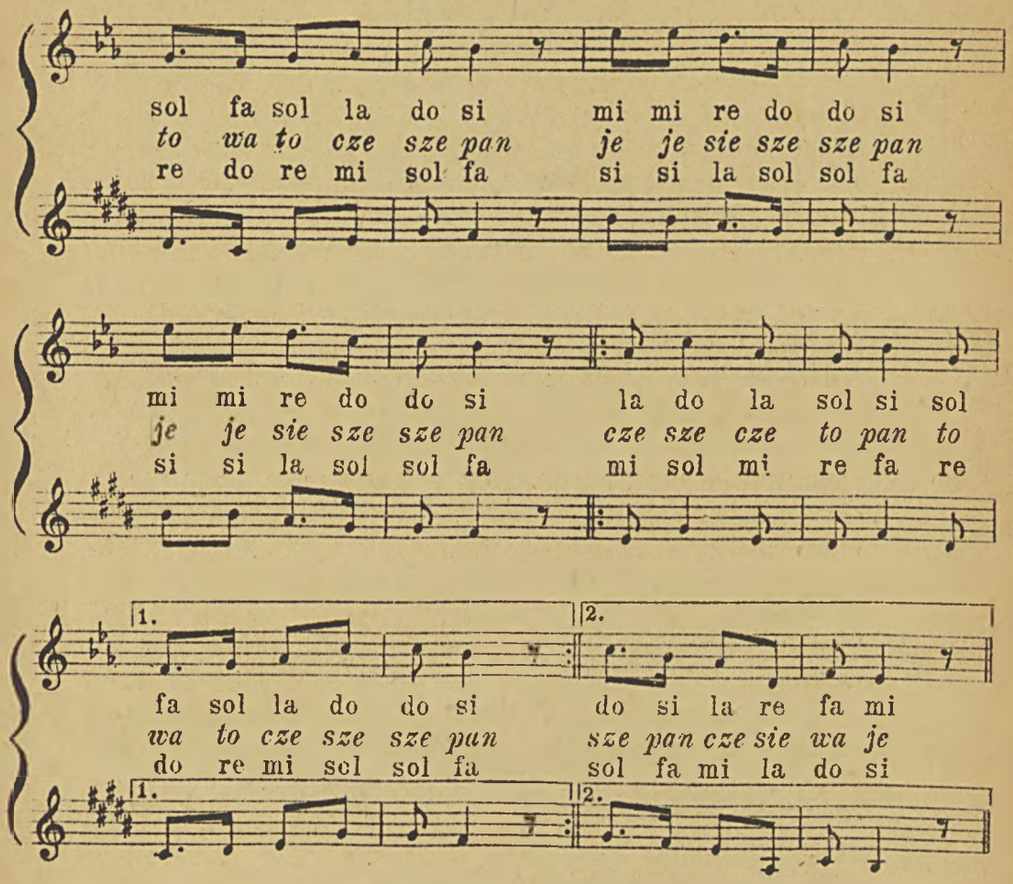
2. Wychodząc z założenia, że dla słuchu interwale konsonansowe stokroć są przystępniejsze od interwali dysonansowych i że dla głosu żadnych istotnych trudności nie nastręczają, — należy oprzeć całą naukę o tonach na interwalach akordu doskonałego, nie zaś na sekundach porządku gamowego lub na wielce zawodnem wyczuwaniu różnicy pomiędzy całym tonem a półtonem. Utożsamiając w następstwie akord doskonały, dla którego podstawa jest tonem kończącym, z akordem tonicznym gamy majorowej, — traktujemy tę ostatnią, jako akord doskonały z czterema tonami przyległemi, wypełniającemi luki między tonami akordu.

3. Tonacje, uzależnione ściśle od kamertonu, nie posiadają pod względem muzycznym żadnej istotnej przewagi nad tonacjami zupełnie dowolnie obranemi, byle zachowującemi ustalone stosunki między stopniami gamy. Nie jest przeto celowem obarczać na wstępie świadomość ucznia pojęciem o zależności rozmaitych tonacyj od jednej głównej, gdy chodzi wyłącznie o opanowanie wewnętrznych stosunków między tonami tej samej tonacji. Stąd zamiast solmizacji, związanej pojęciowo z matematycznie wymierzoną wysokością tonów absolutnych, wskazanem jest używać w tem stadjum początkowem zwykłej numeracji stopni gamy. Dla wygody można wprowadzić następujące skróty:

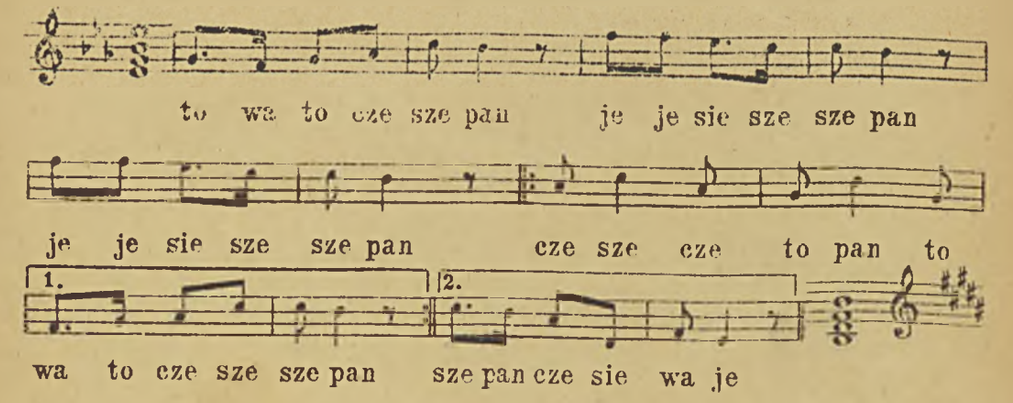
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	1.
je,	wa,	to,	cze,	pan,	sze,	sie,	je.

LIT. J. F. KONARZEWSKI I J. MĘKARSKI, w WARSZAWIE.

PRZYKŁAD.



NA LINJACH AKORDOWYCH.



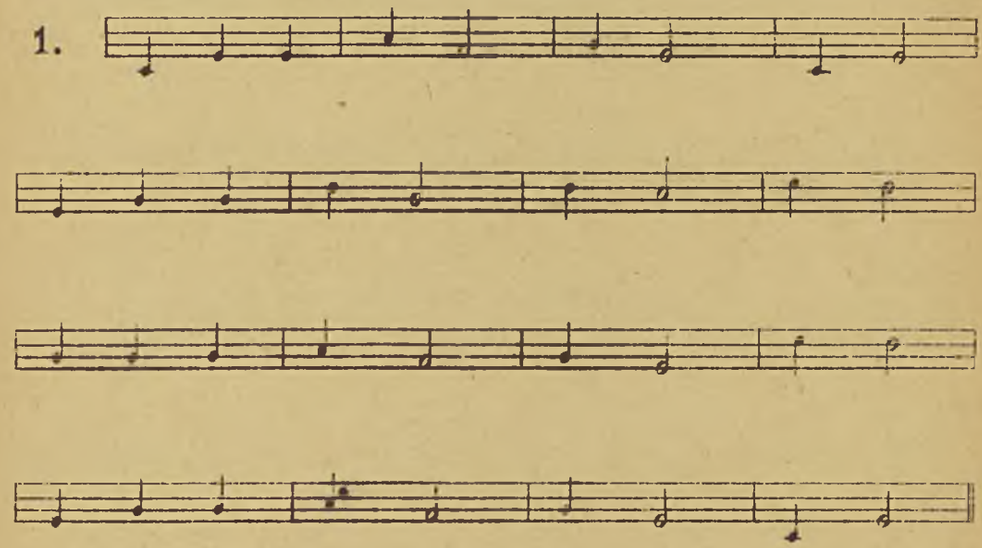
CZYTANKI MUZYCZNE.

ZESZYT II.

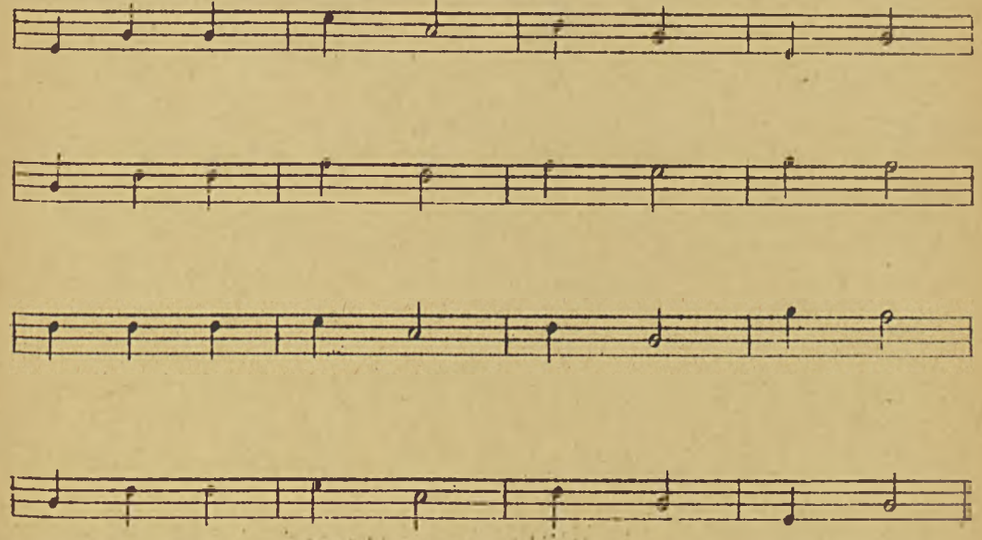
St. Wysocki.

Melodja ludowa.

1.



Ta sama melodja na innych linjach.



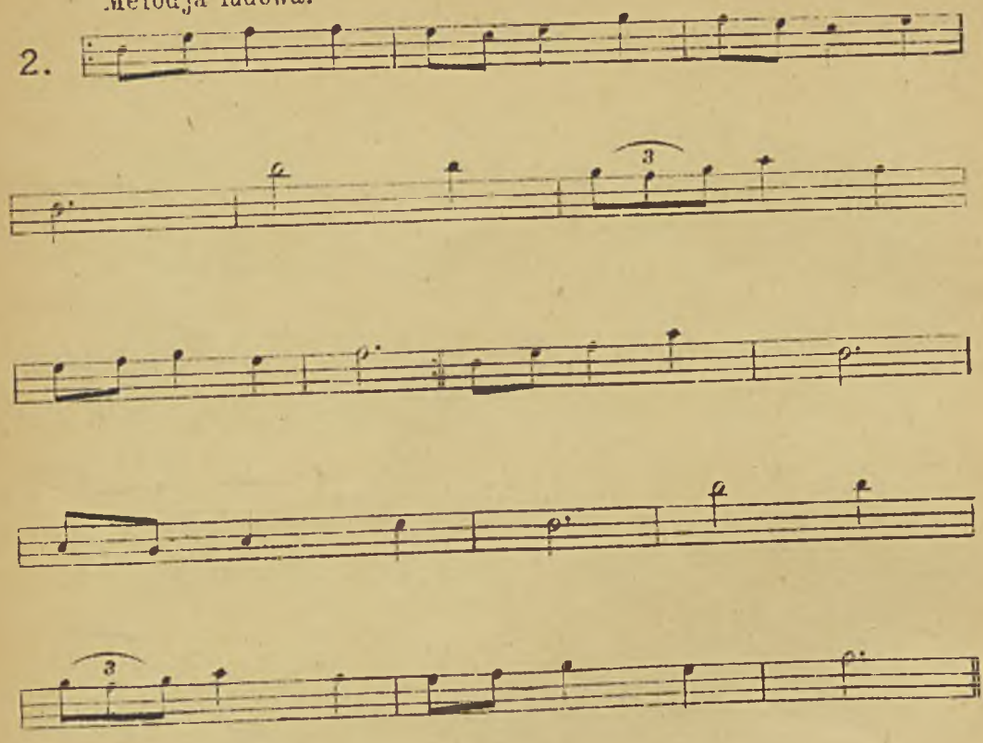
Zastrzega się wszelkie prawa autorskie.

Warszawa 1923 *Gebethner i Wolff.*

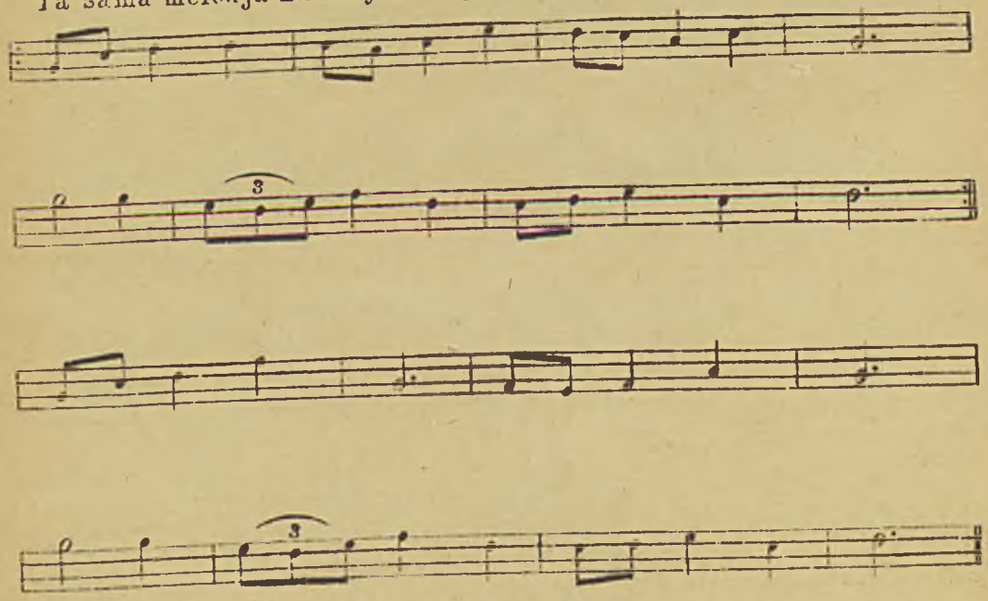
G6373W

Melodja ludowa.

2.

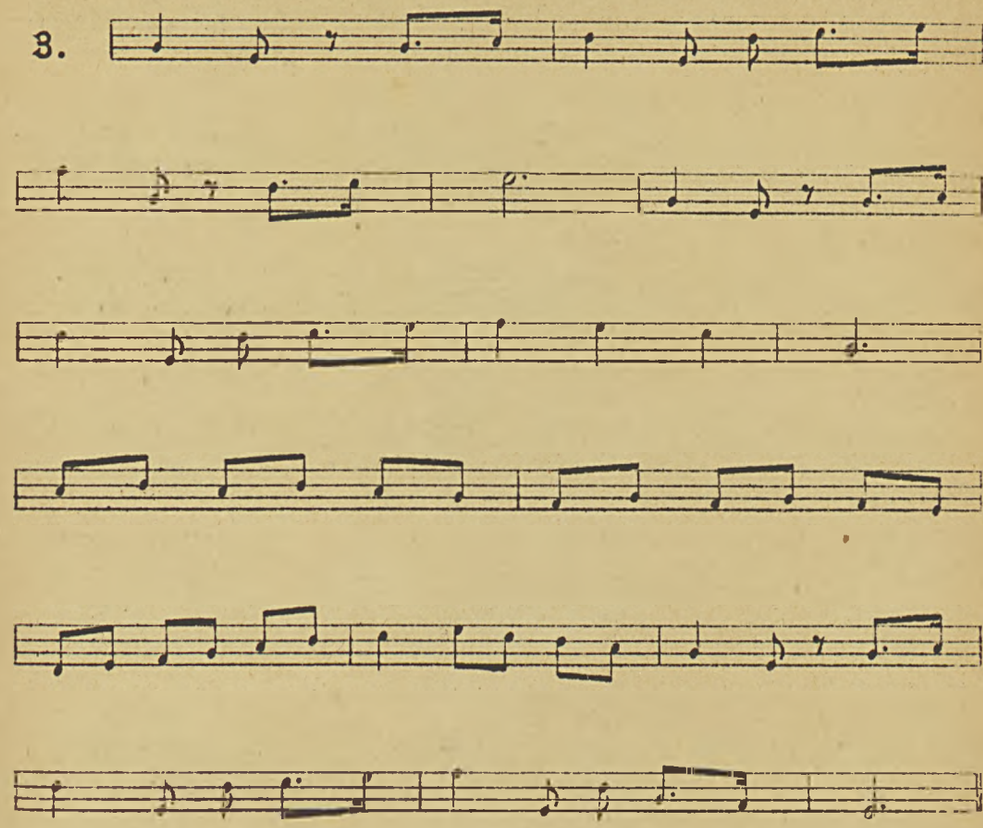


Ta sama melodja na innych linjach.

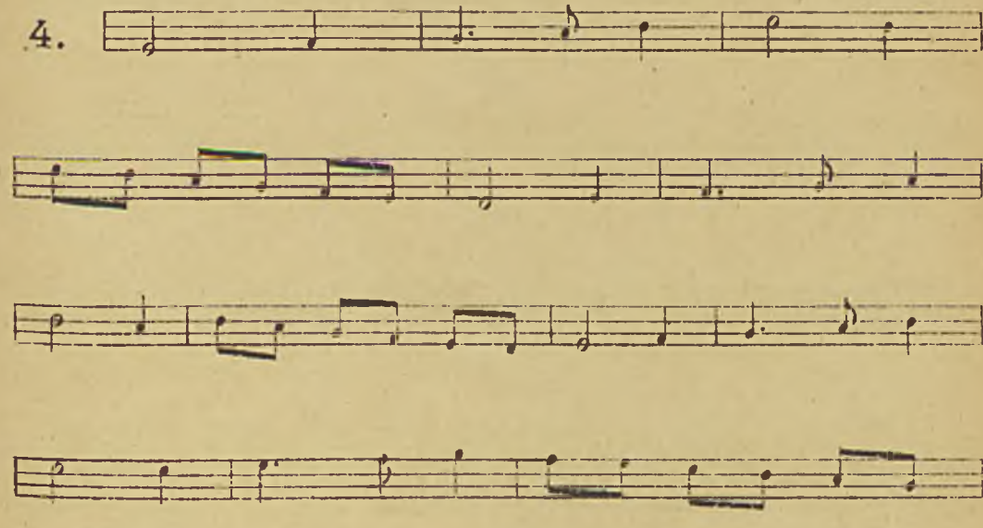


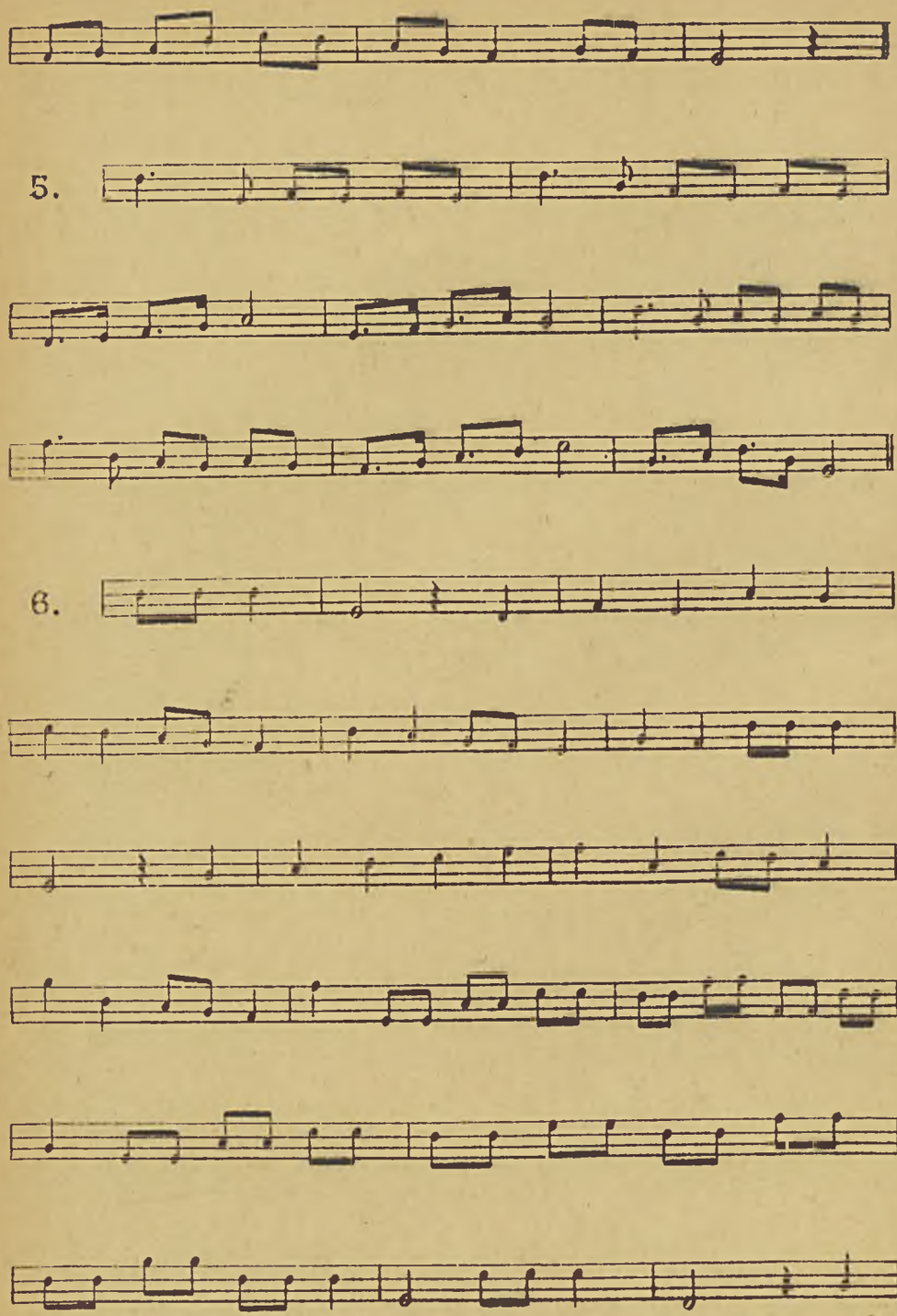
LINJE AKORDU PODSTAWOWEGO.

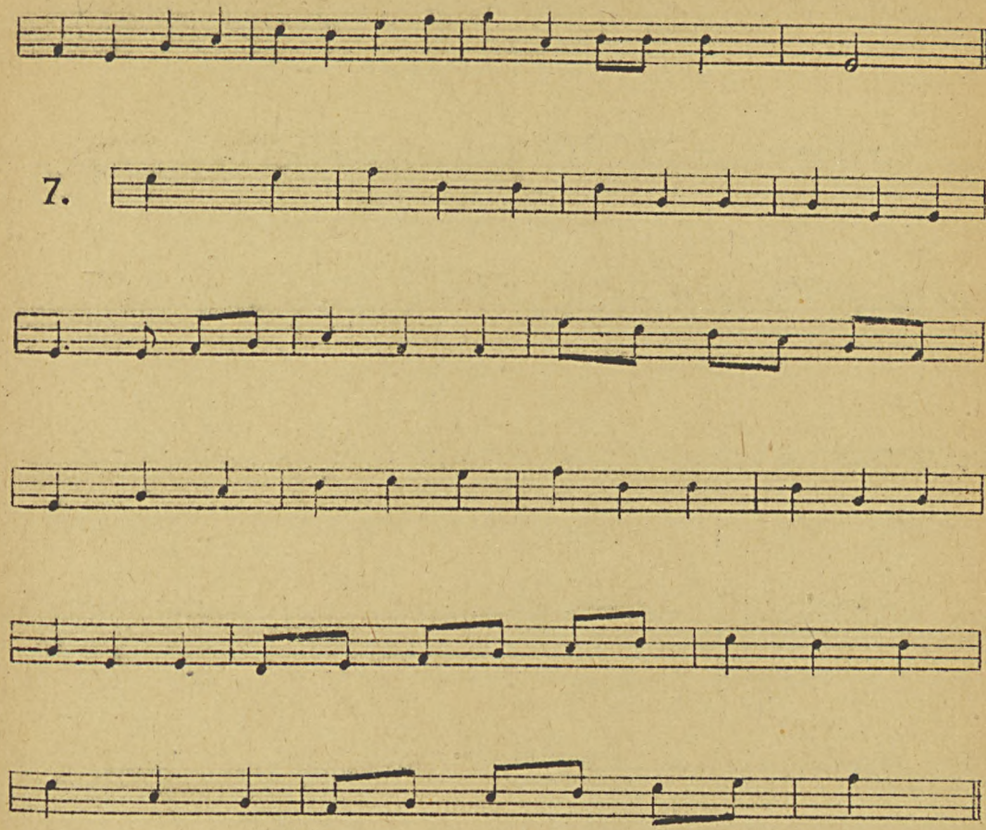
3.



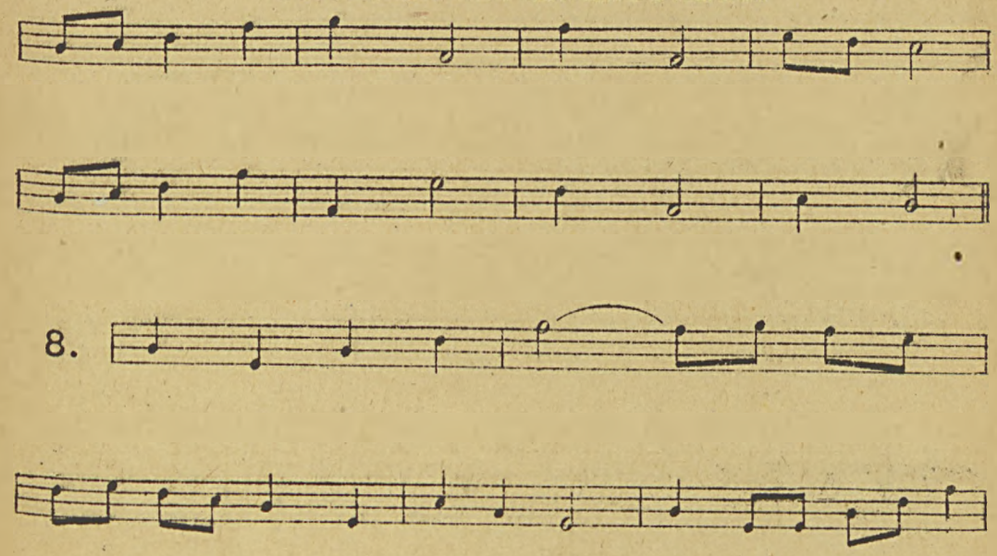
4.

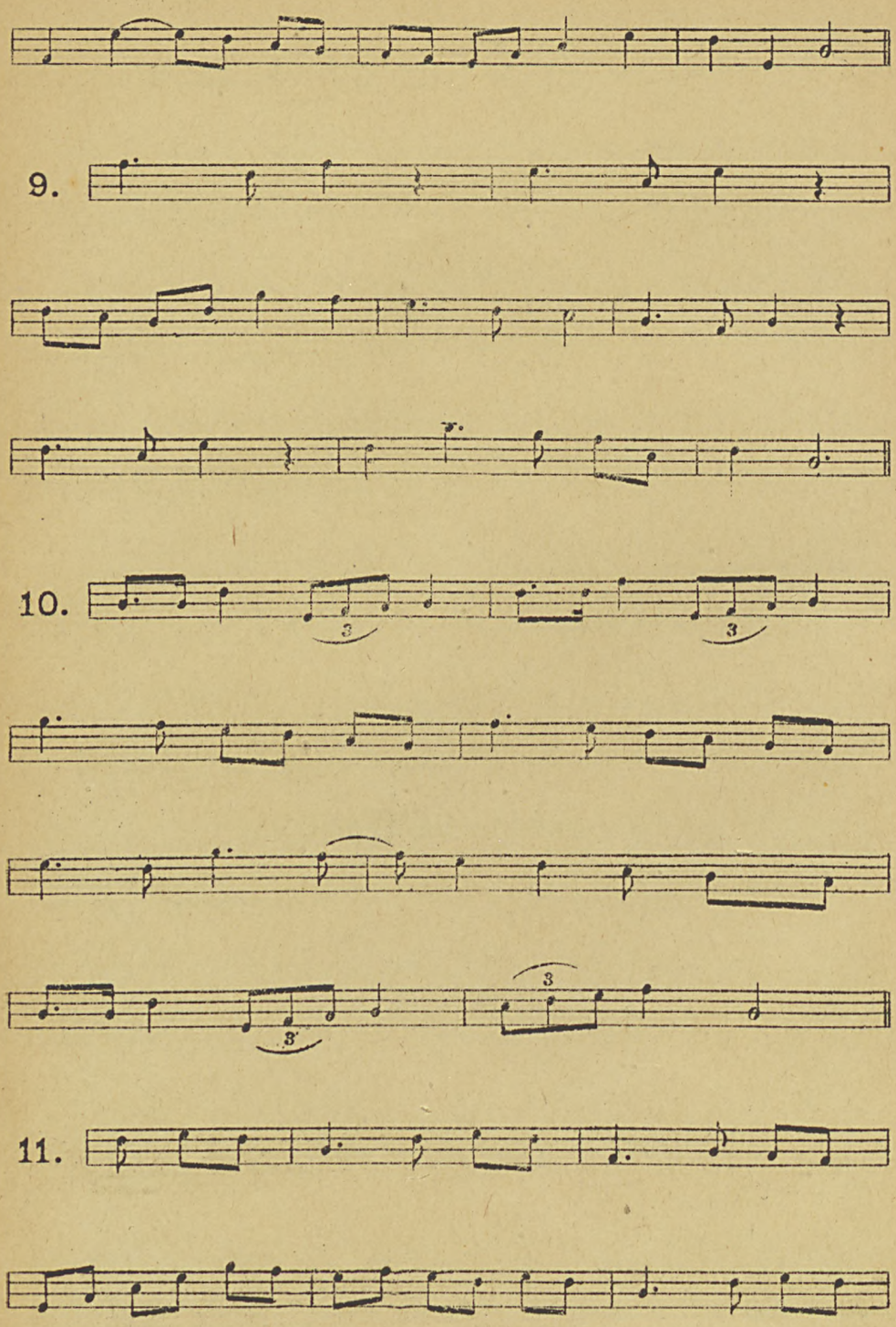


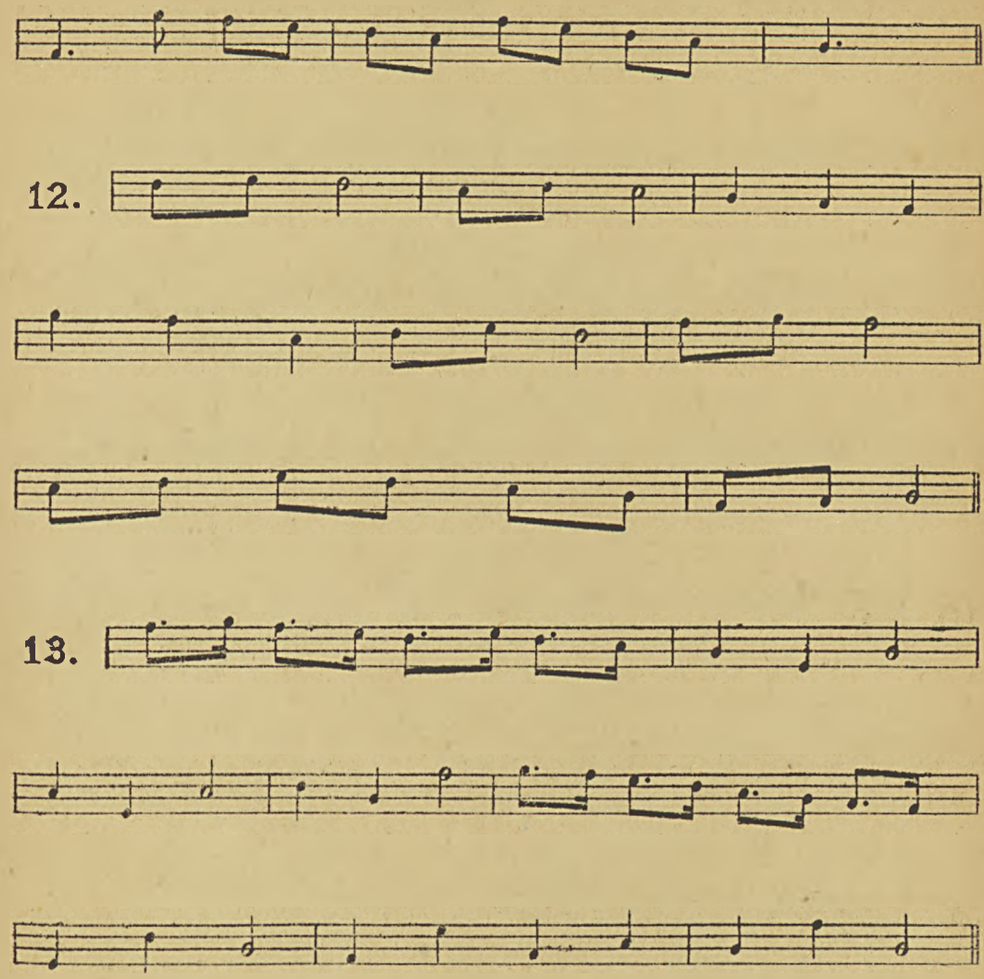




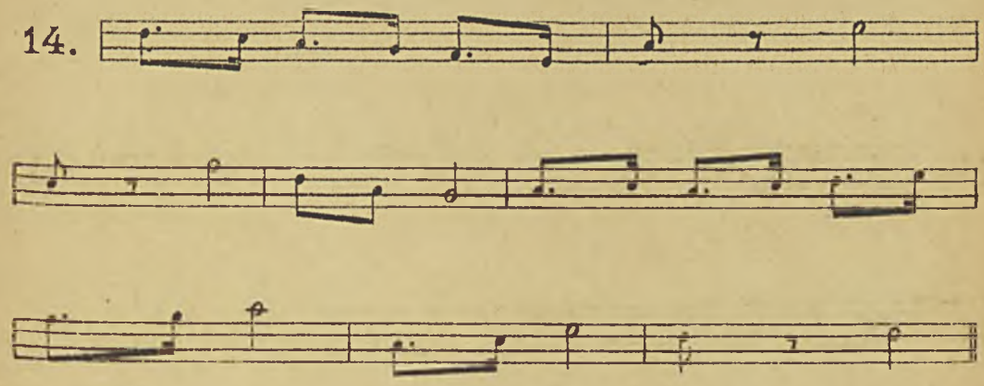
LINJE AKORDU KWINTOWEGO.



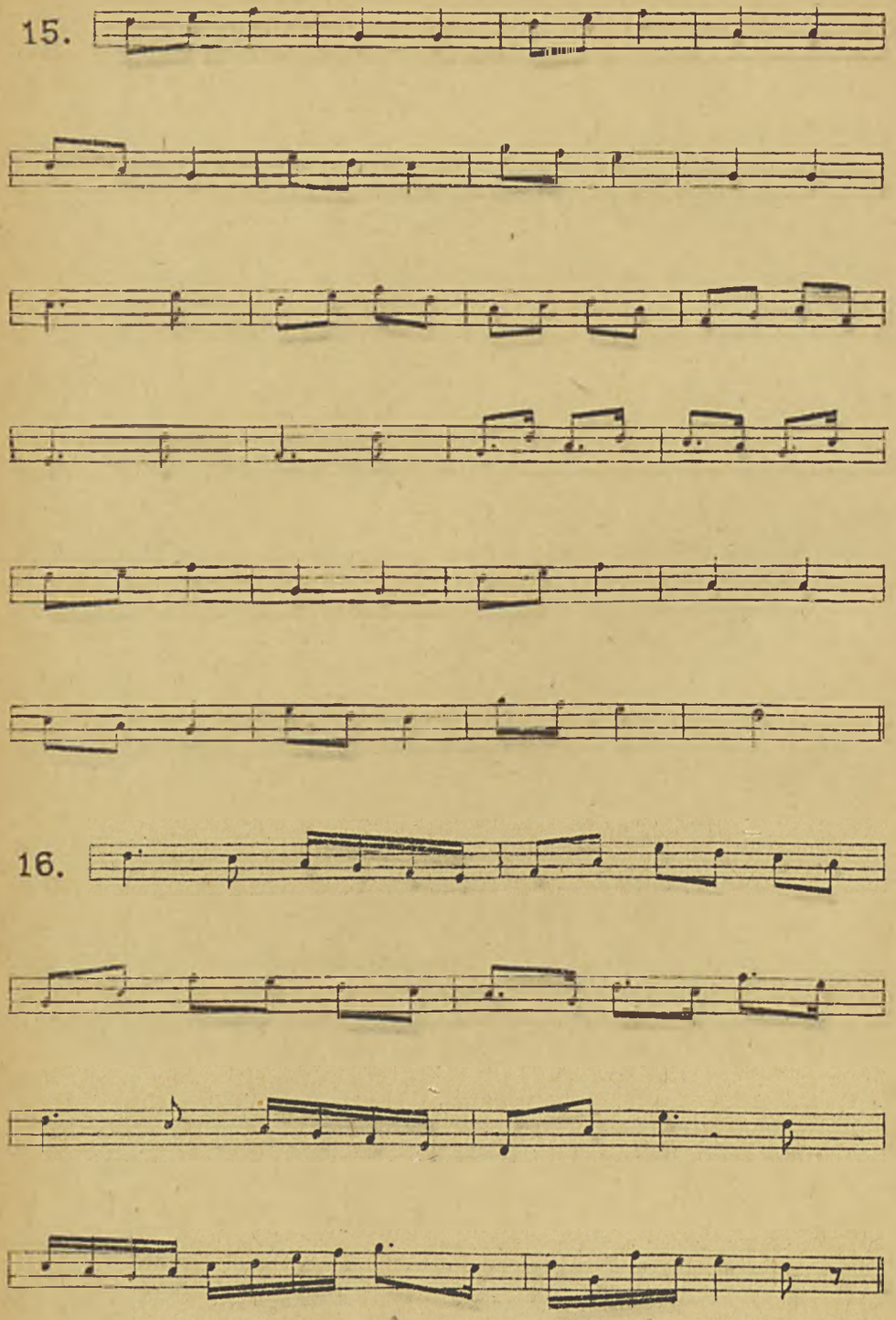




LINJE AKORDU TERCJOWEGO.

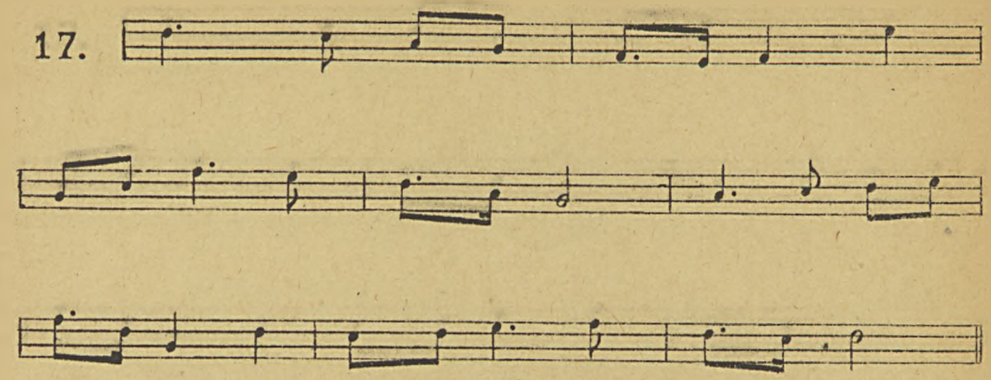


15.



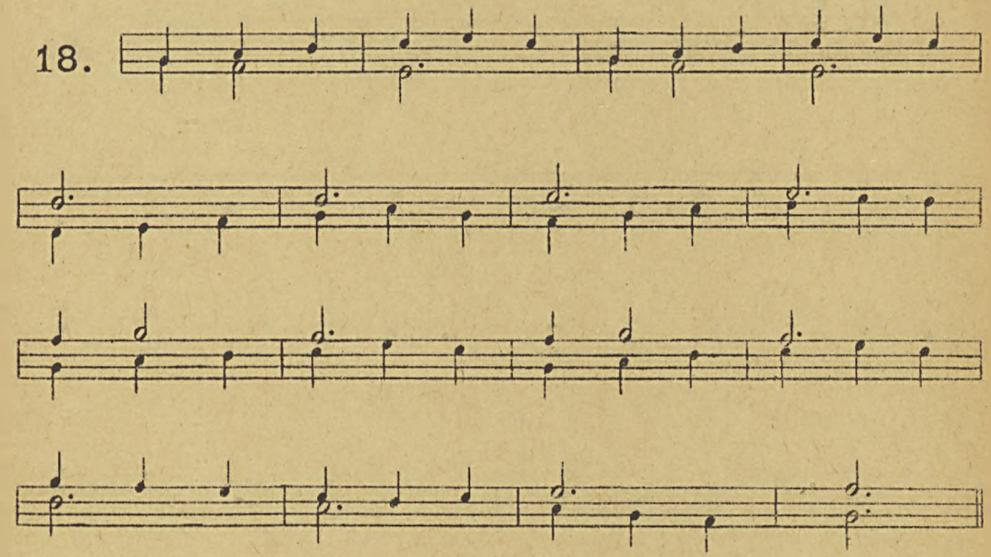
16.

17.

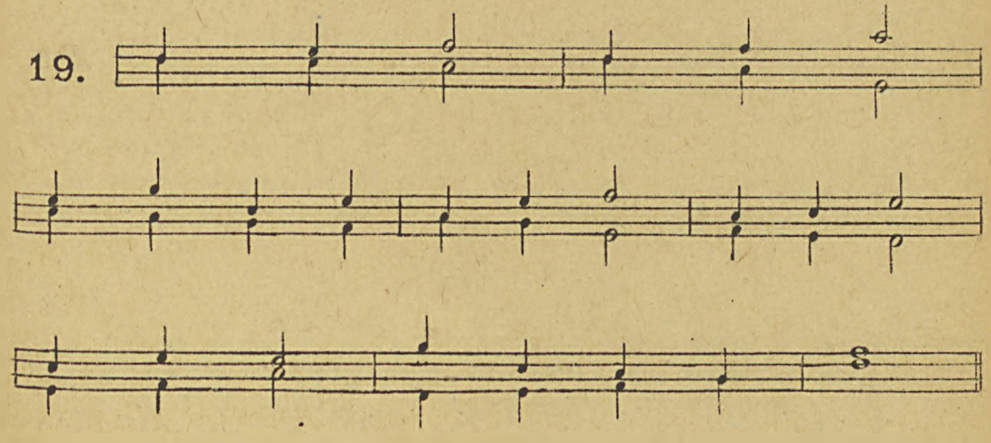


DWA GŁOSY.

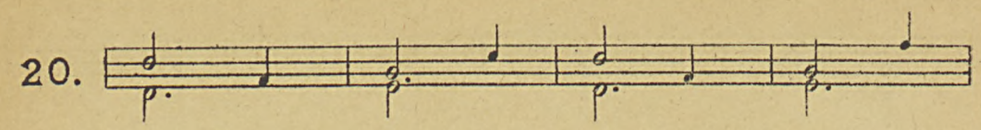
18.

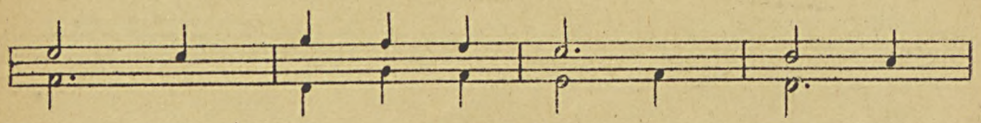


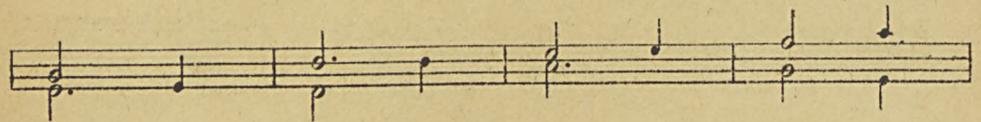
19.

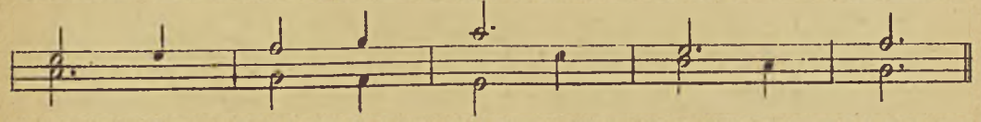


20.

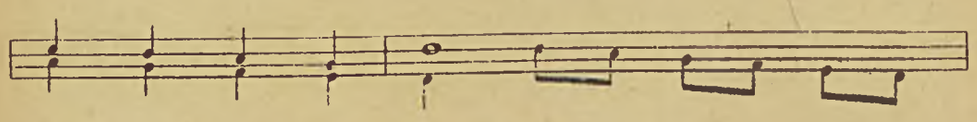




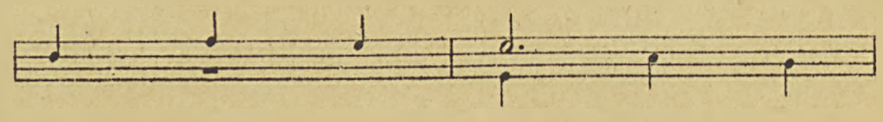


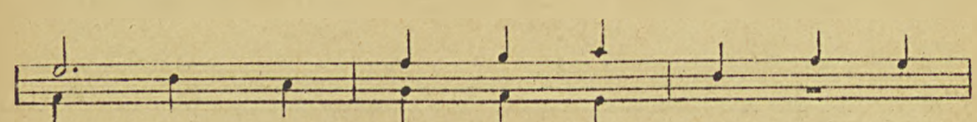


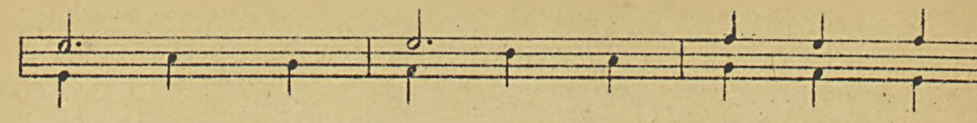
21.



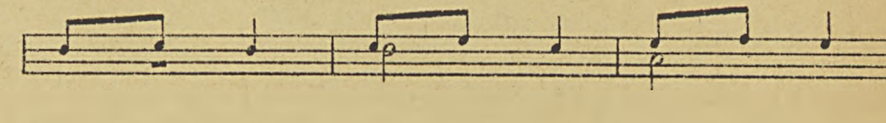
22.

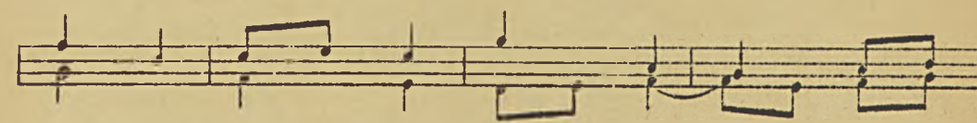


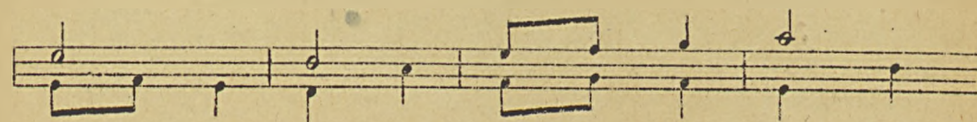


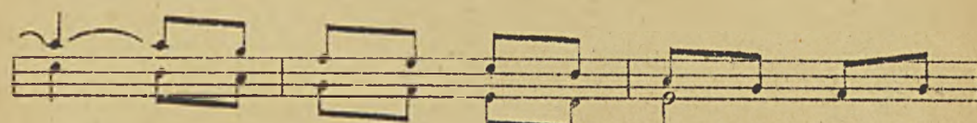


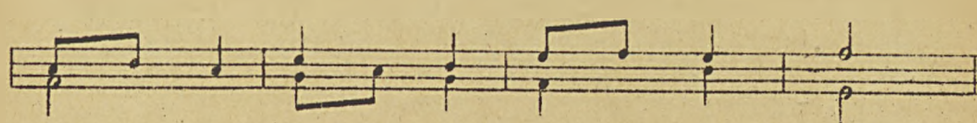
23.



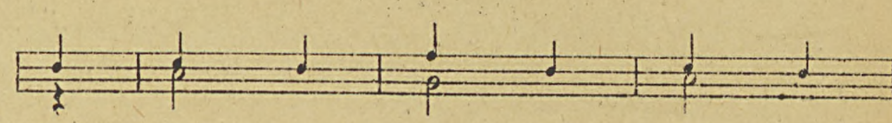


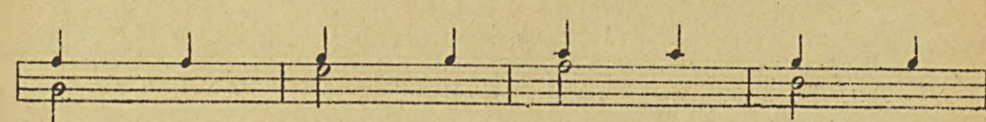


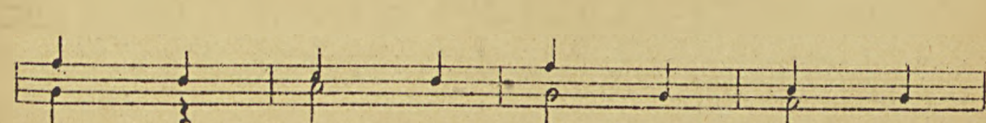


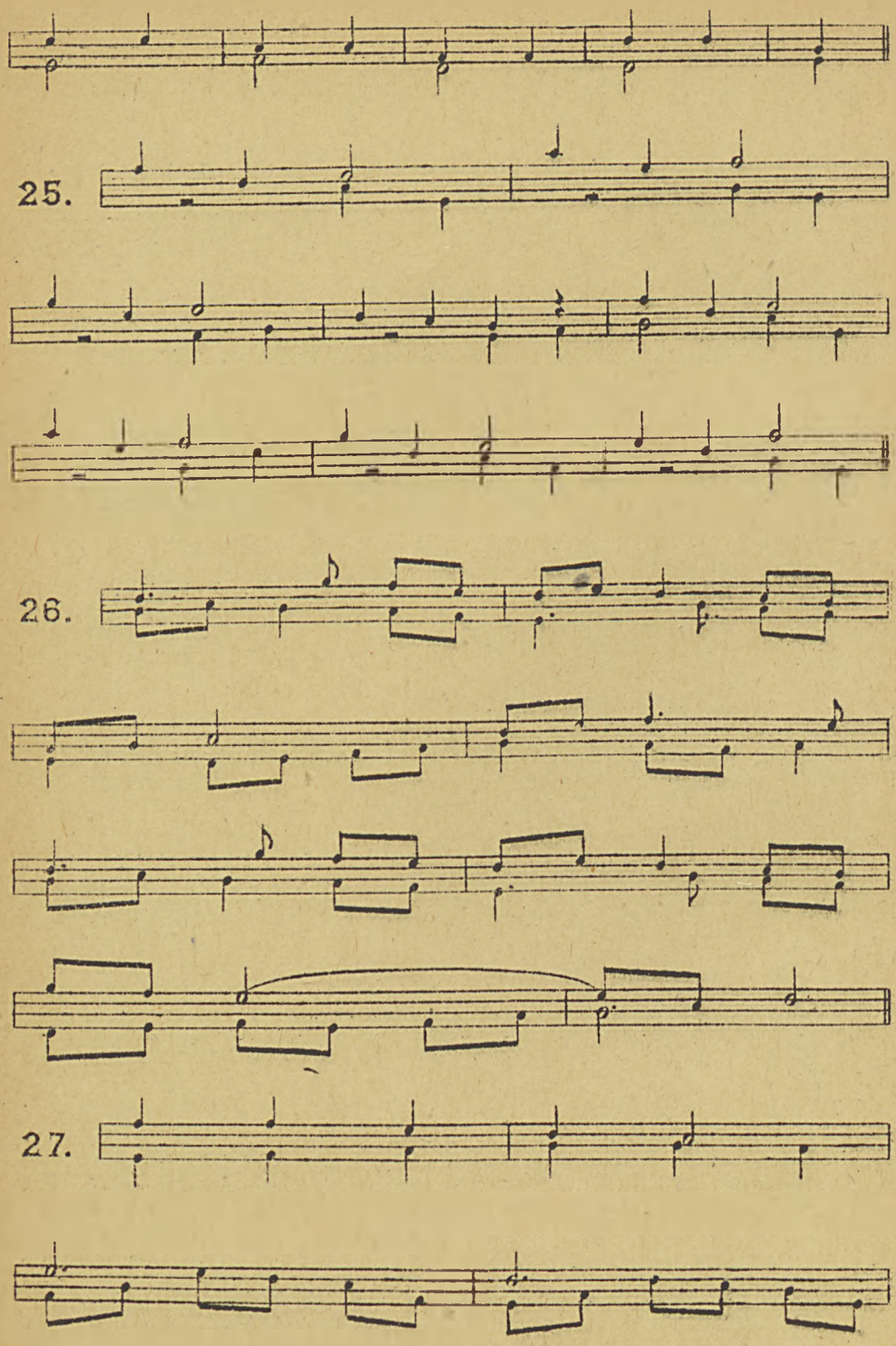


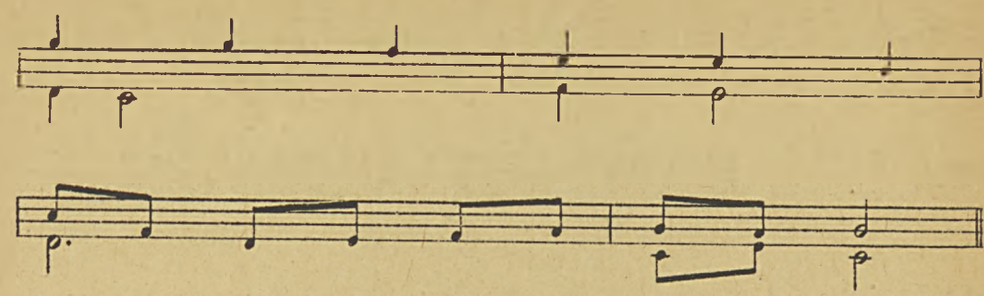
24.



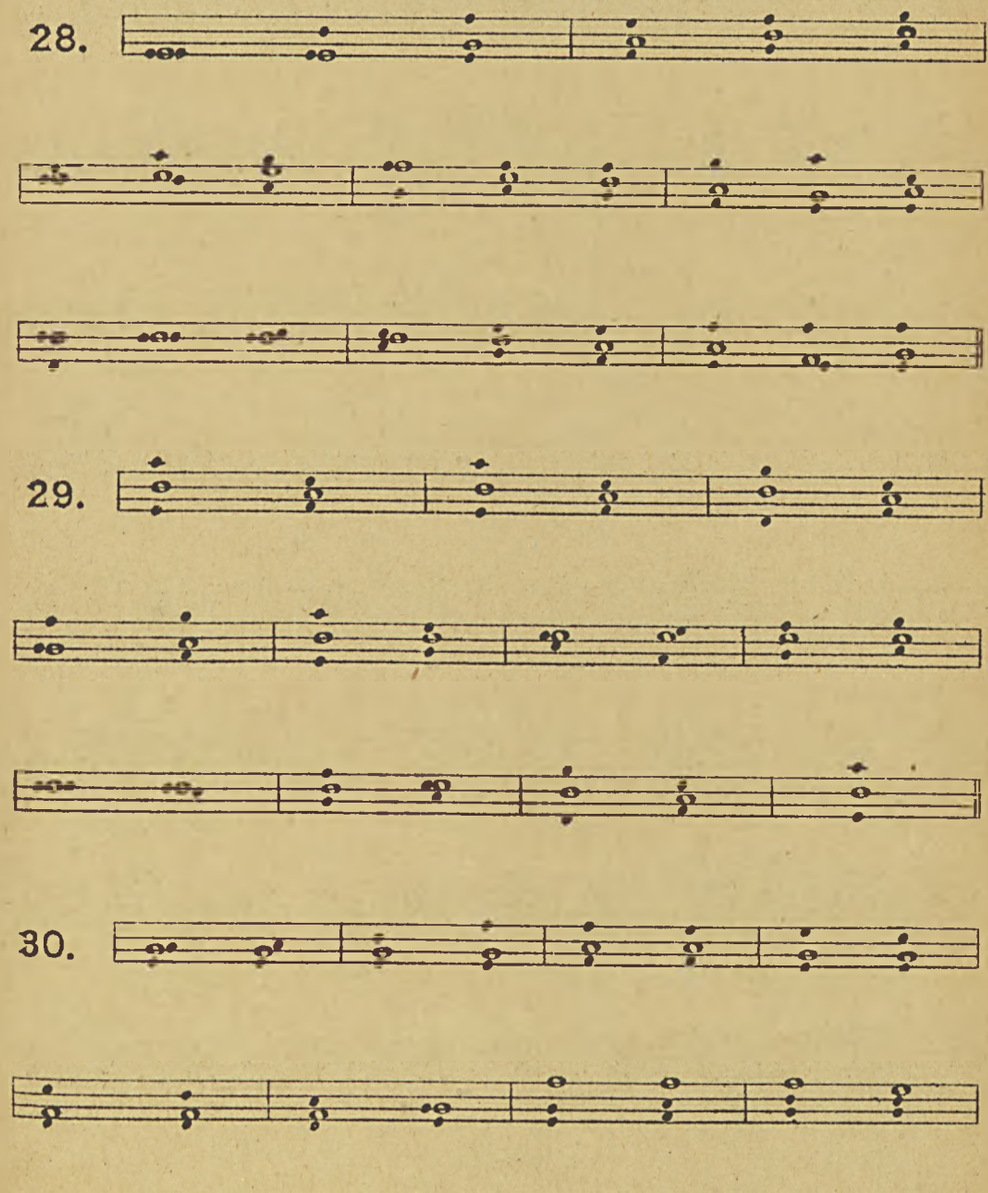


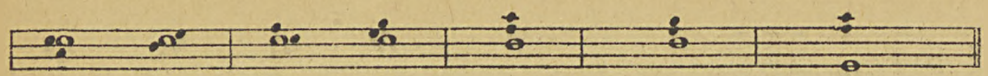




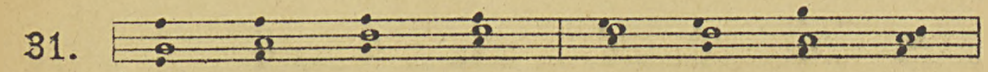


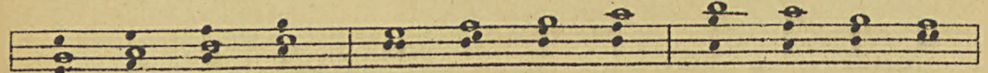
TRZY GŁOSY.

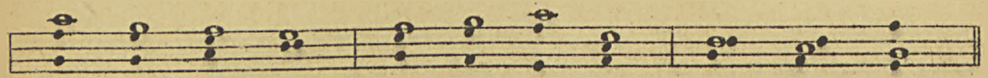




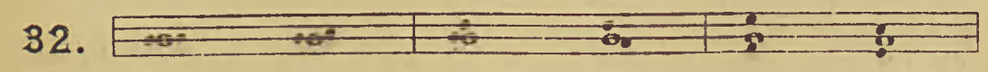
31.

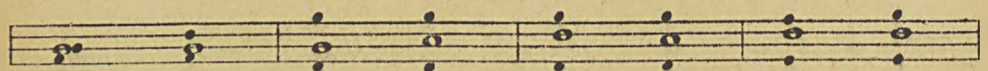


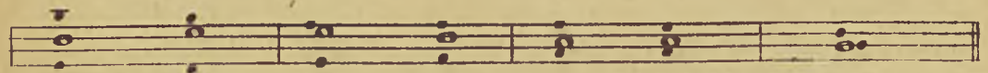




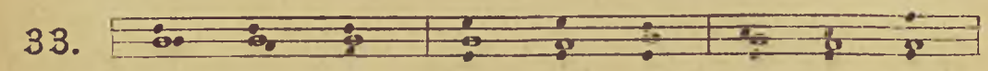
32.



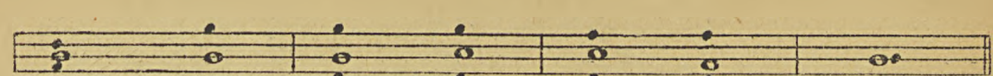




33.

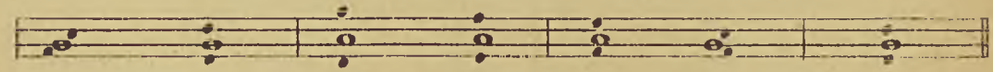


34.

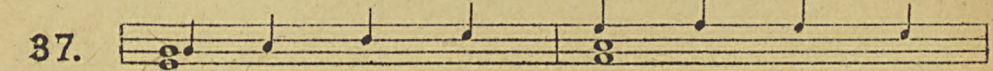


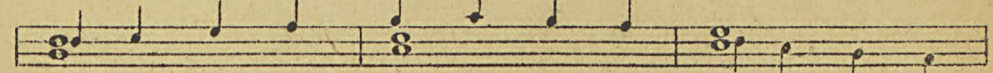
35.

36.

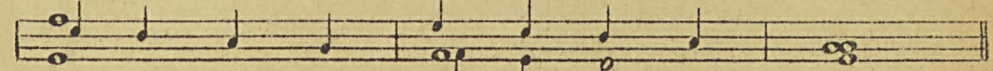


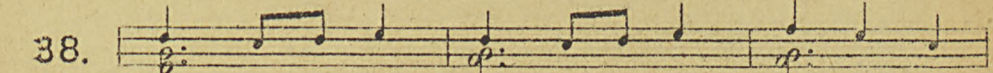
37.

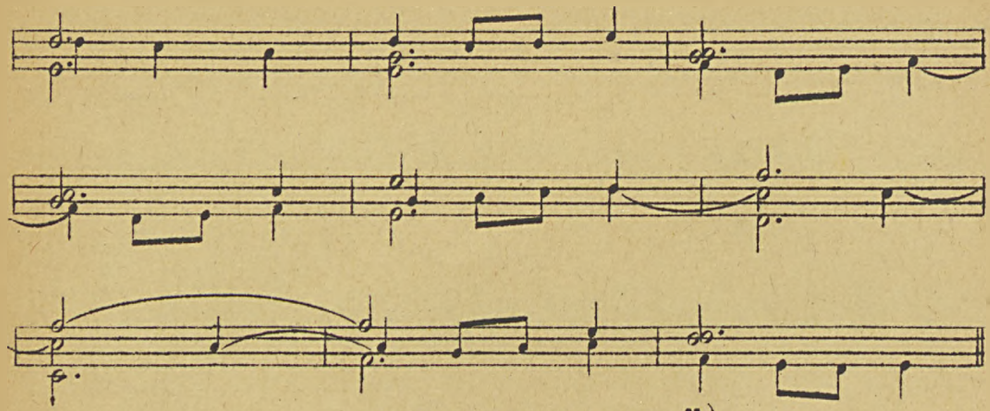




38.

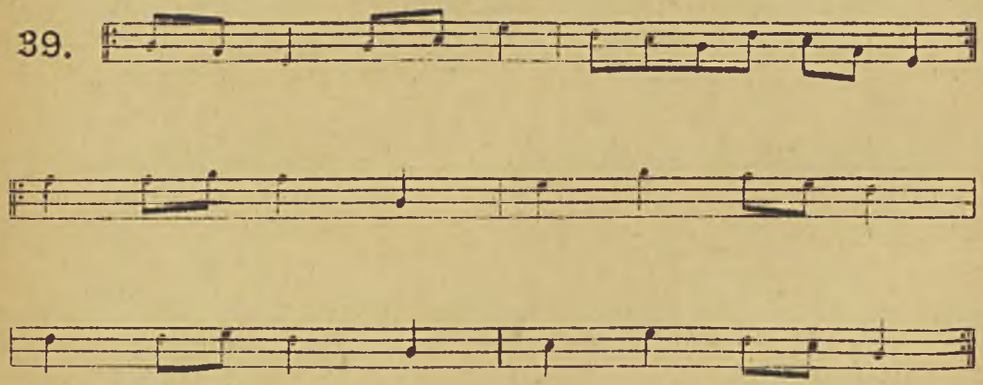




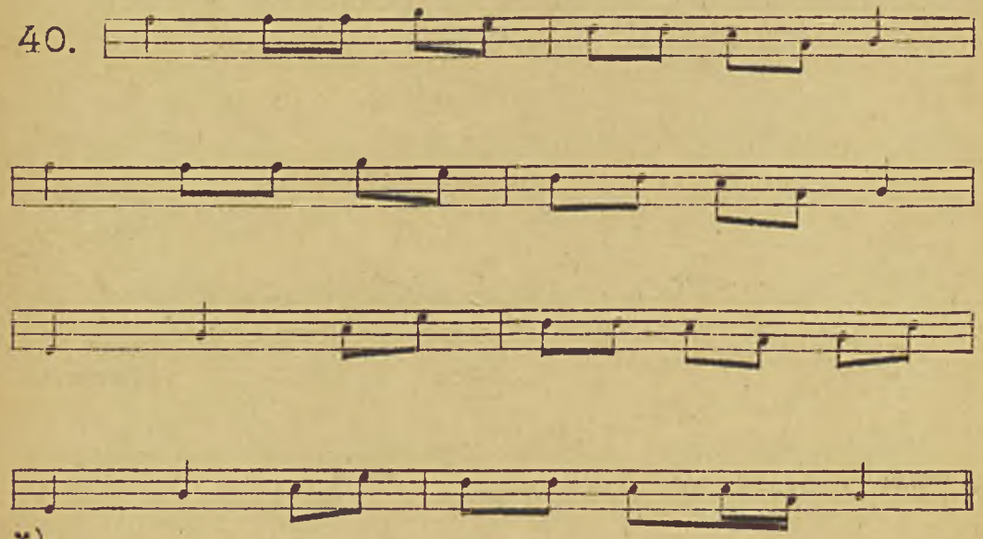


MELODJE LUDOWE. *)

39.

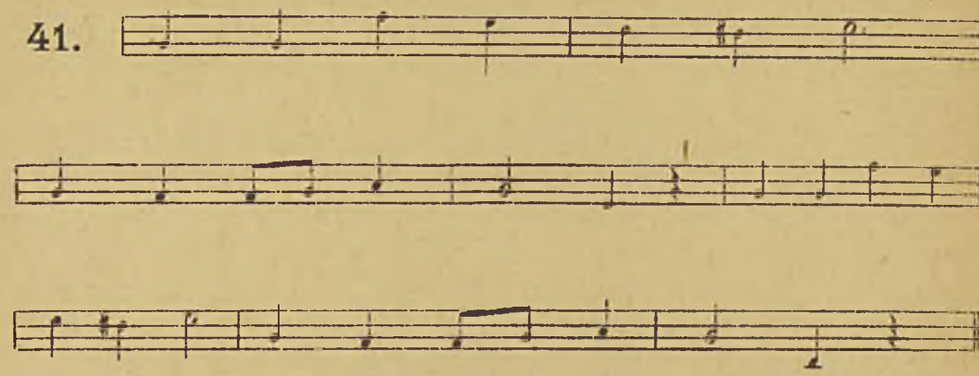


40.

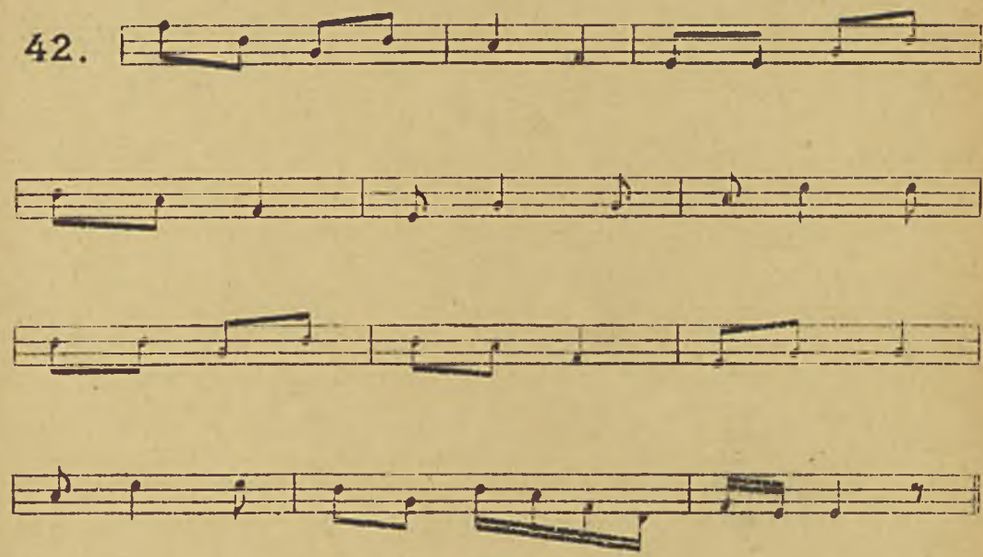


*) Gloger, Noskowski. „Piesni ludu."

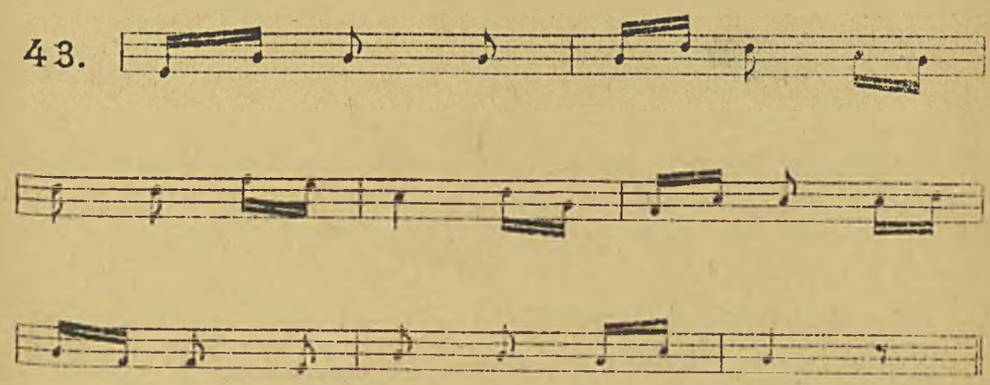
41.



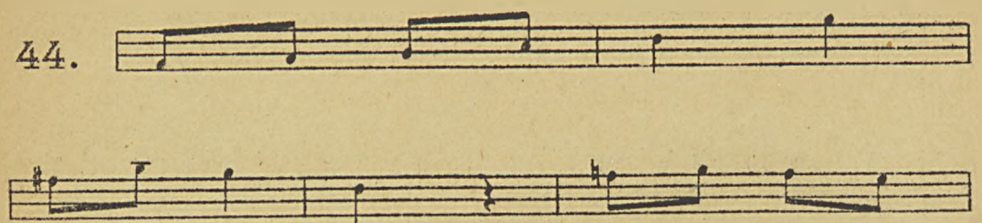
42.



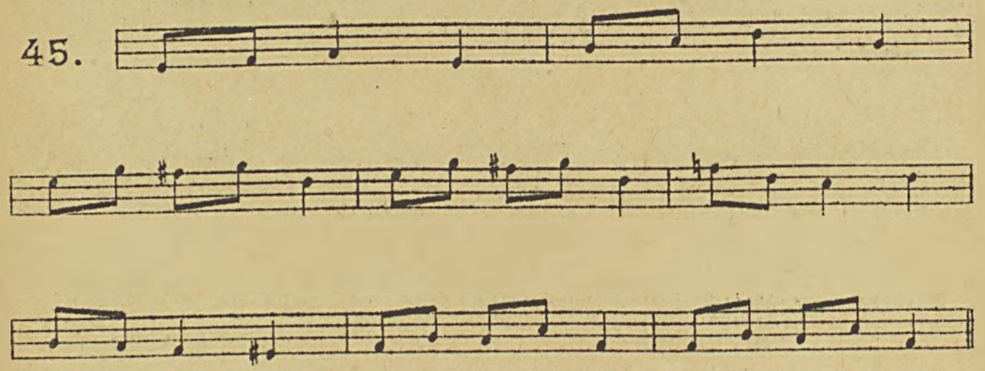
43.



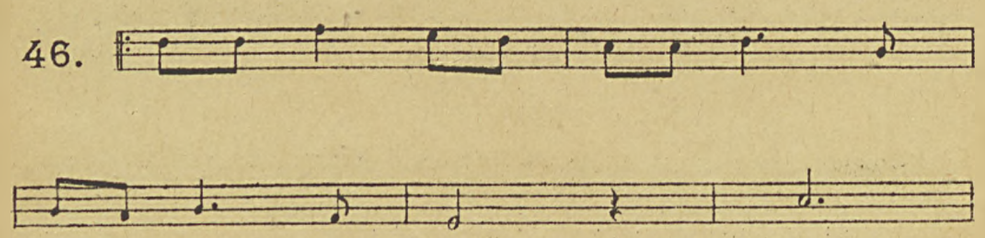
44.

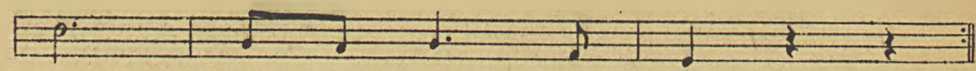


45.

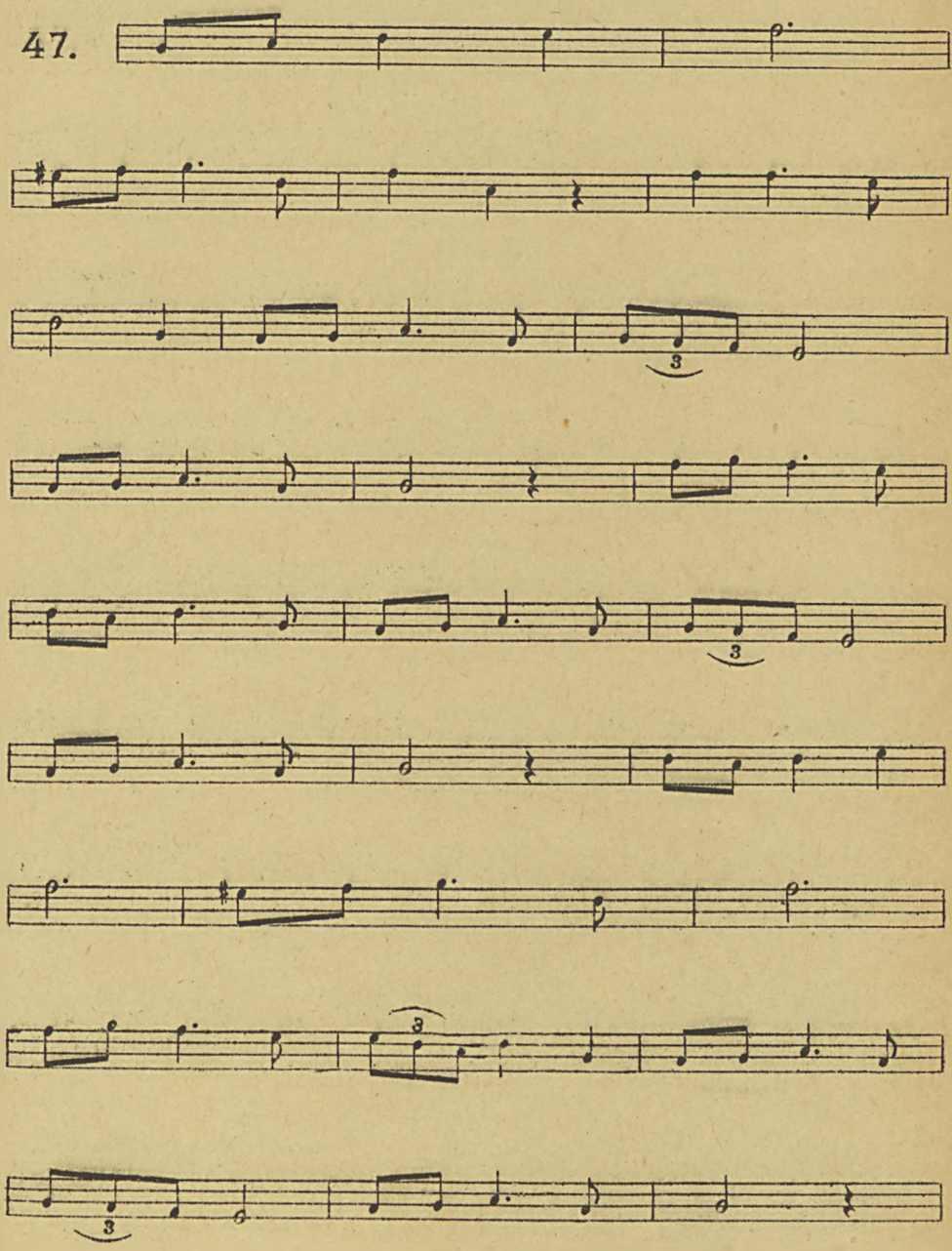


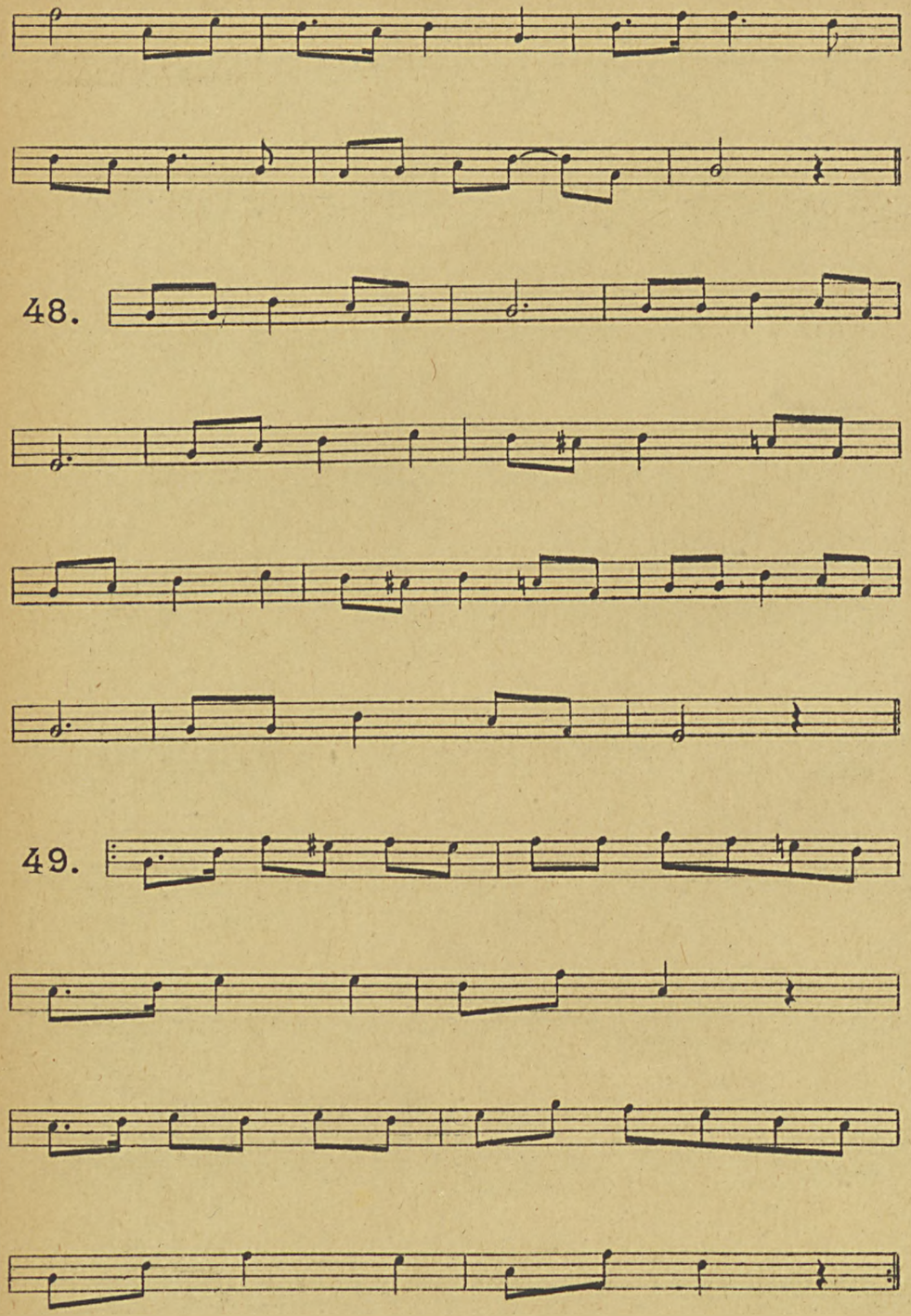
46.





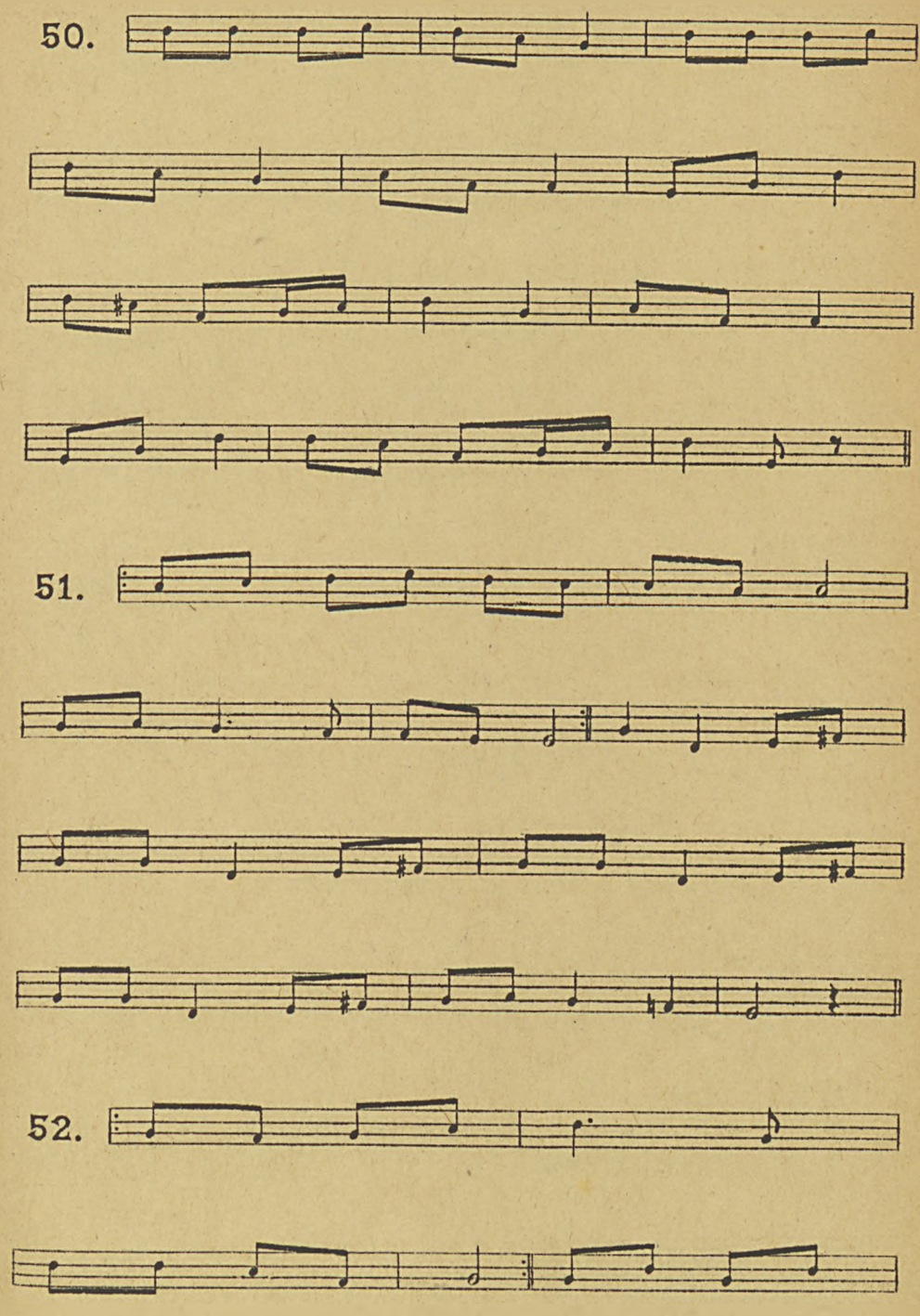
47.





48.

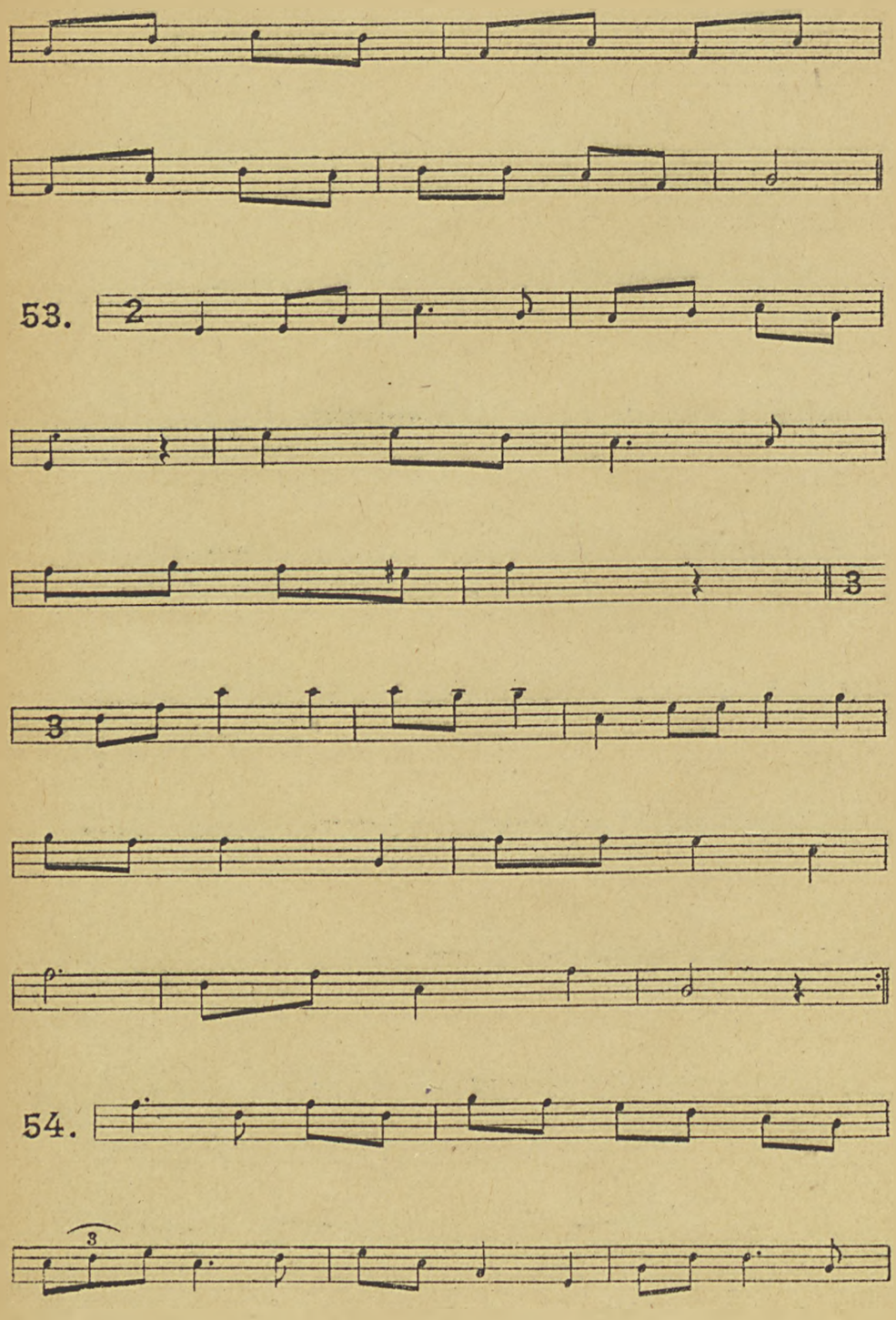
49.

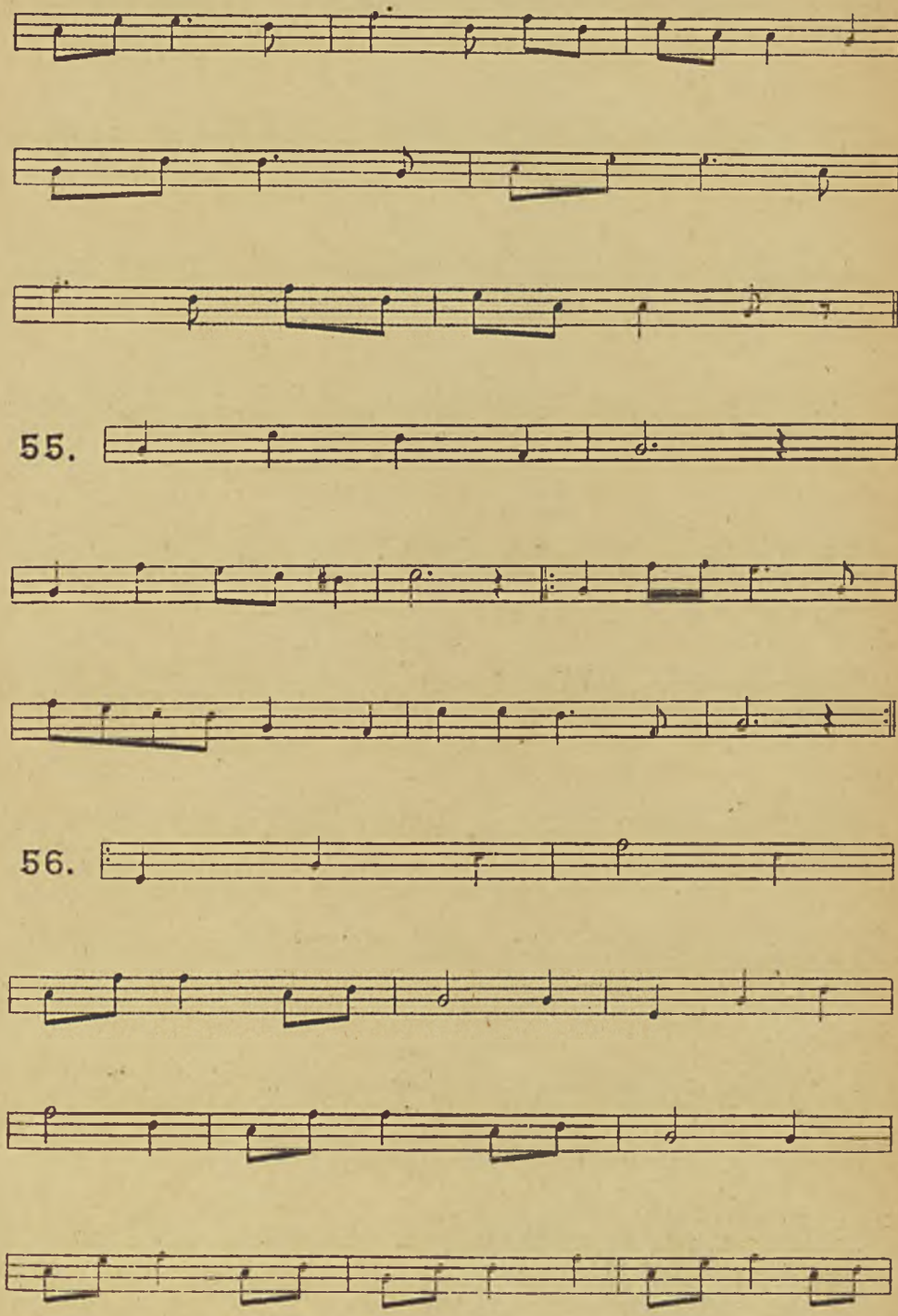


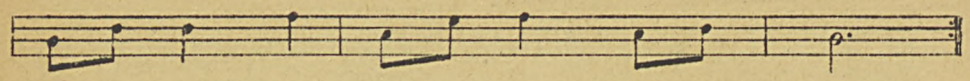
50.

51.

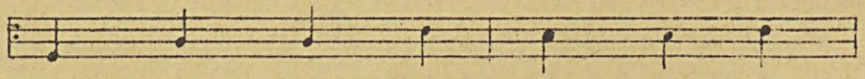
52.

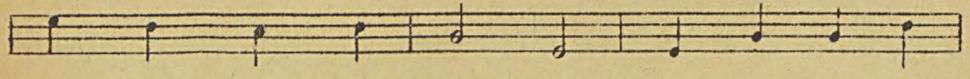

53.
2
3
3
54.
3

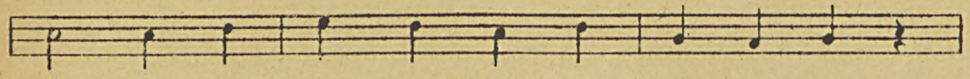

55.
56.

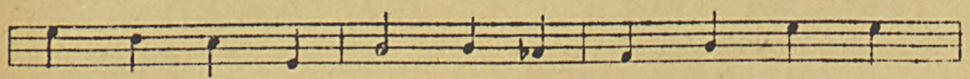


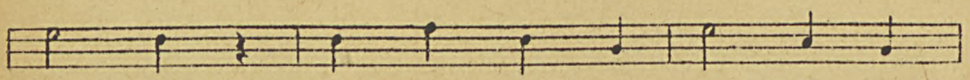
57.

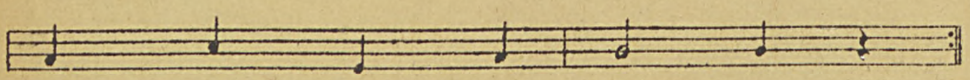




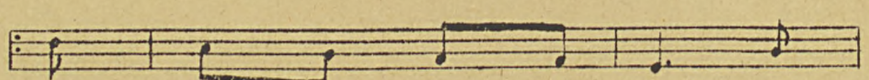


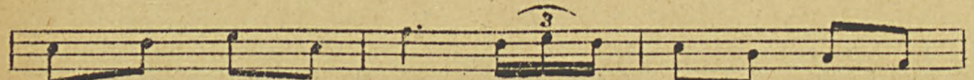


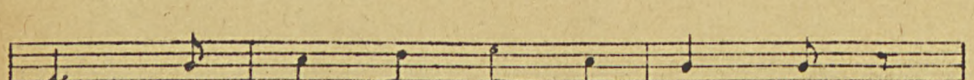


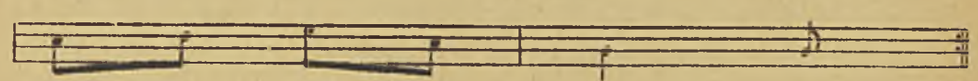


58.





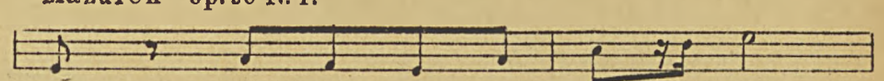


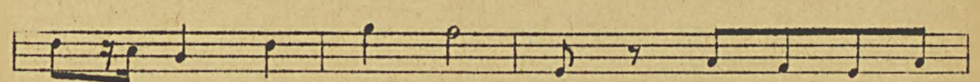


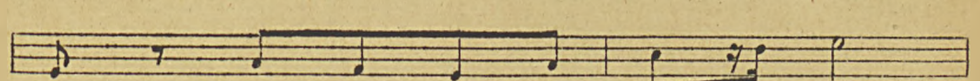
FR. CHOPIN.

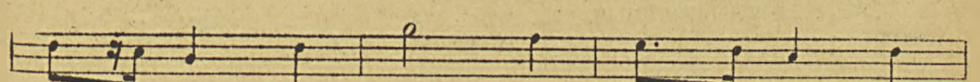
Mazurek op. 50 N. 1.

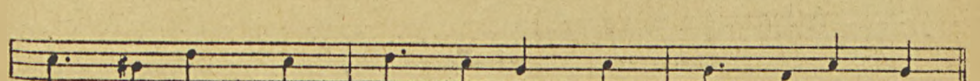
59.





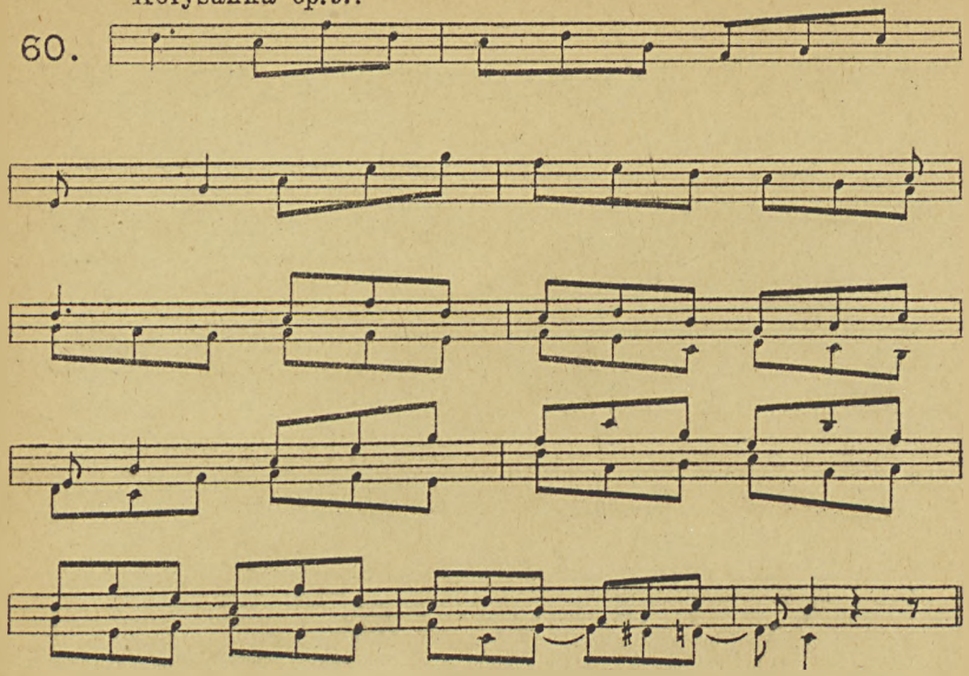






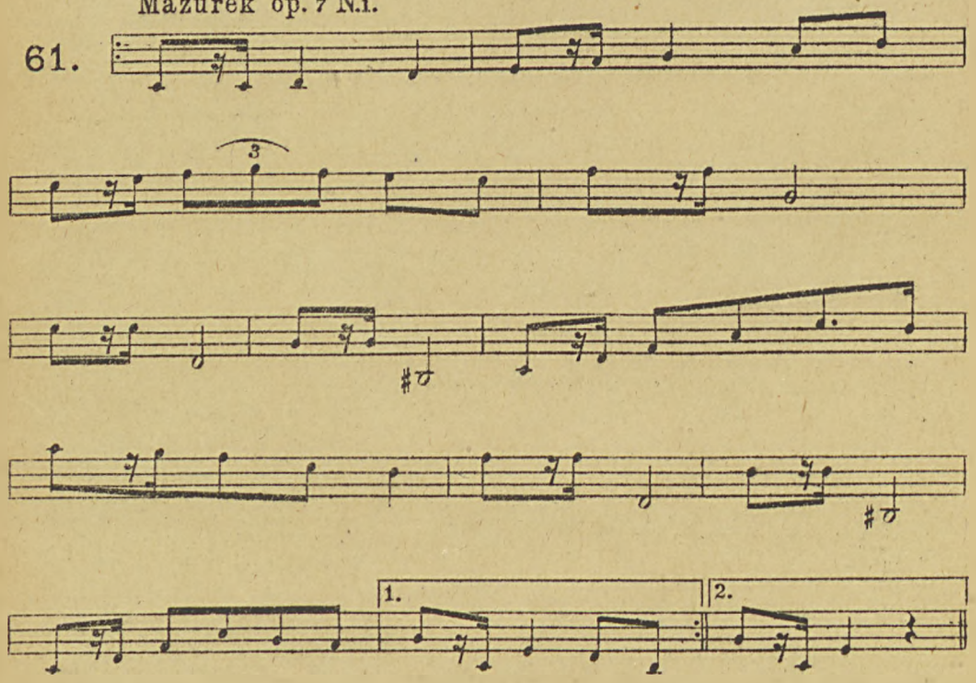
Kołysanka op. 57.

60.



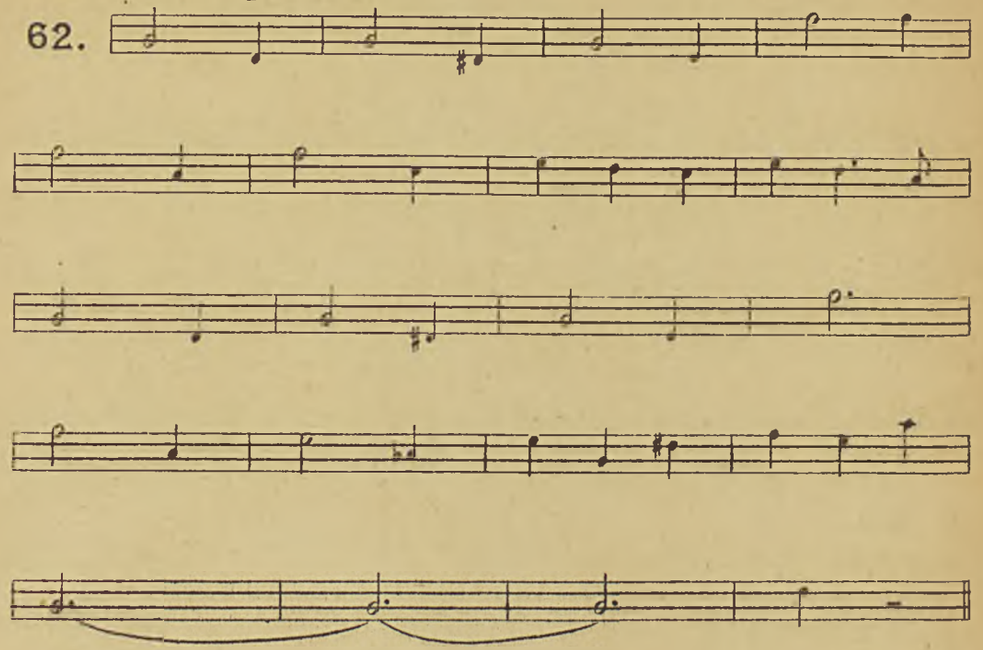
Mazurek op. 7 N. 1.

61.



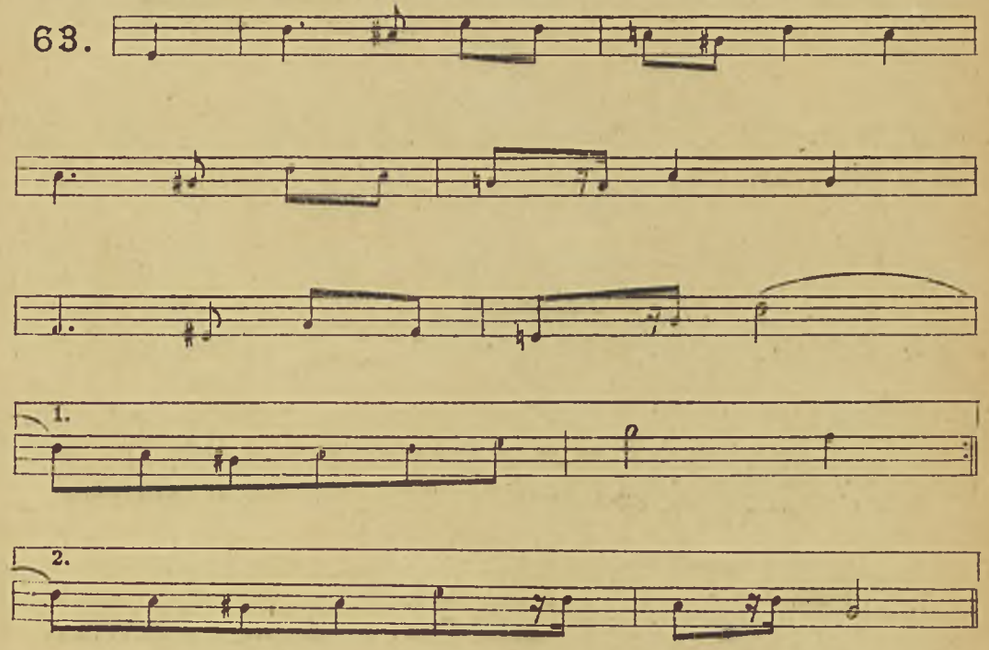
Walc op. 64 N. 1.

62.



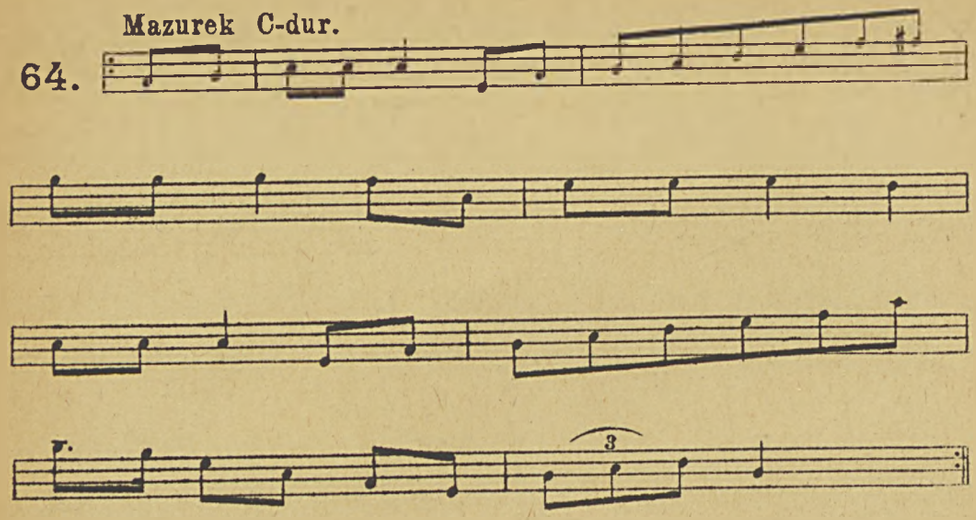
Mazurek C-dur.

63.



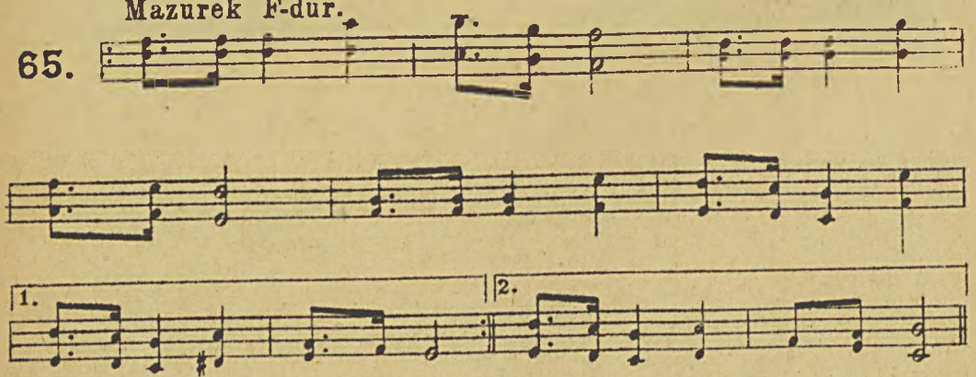
Mazurek C-dur.

64.



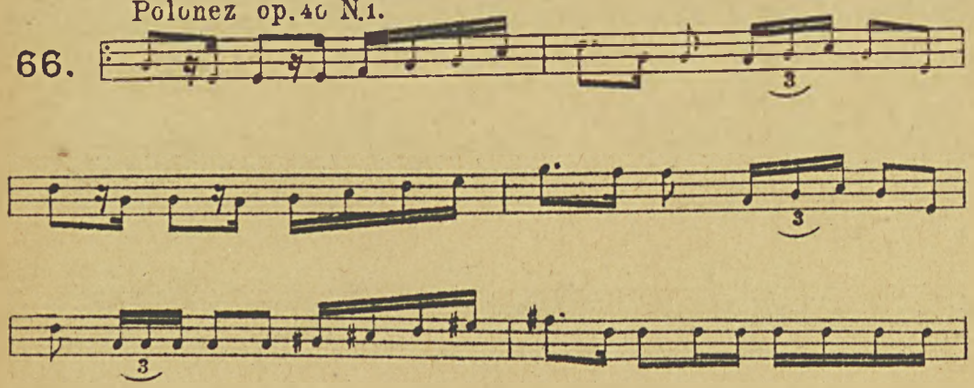
Mazurek F-dur.

65.



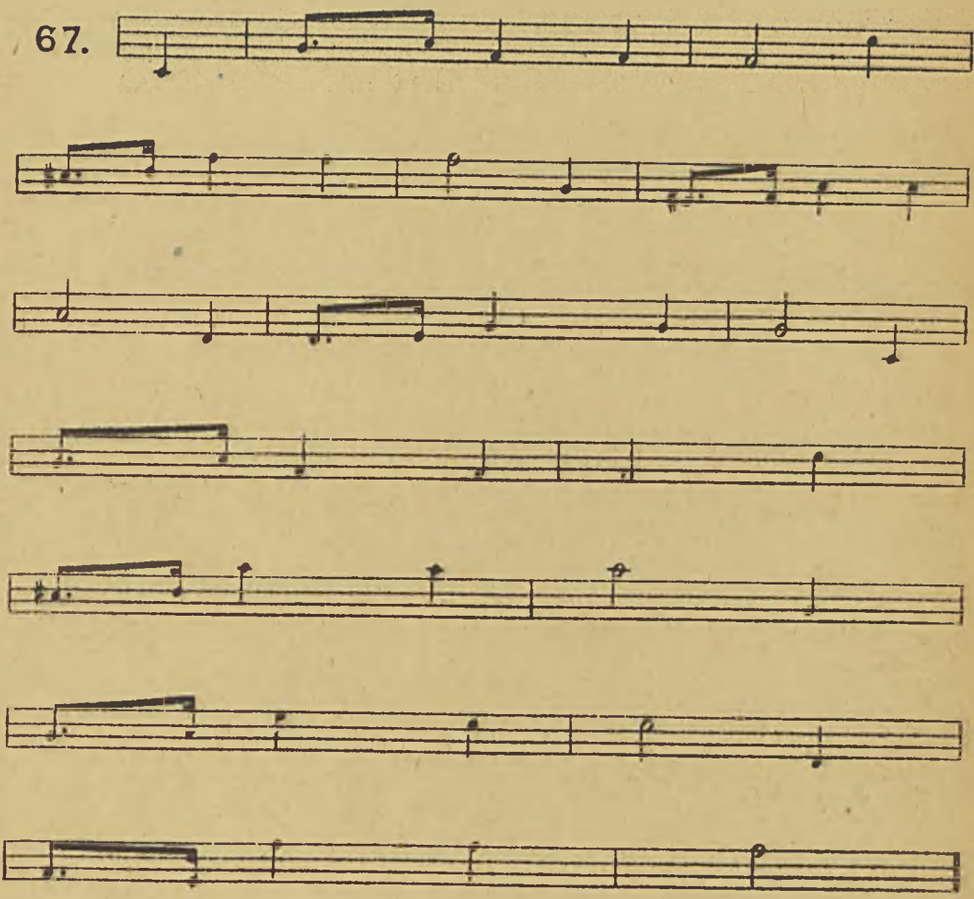
Polonez op. 40 N. 1.

66.



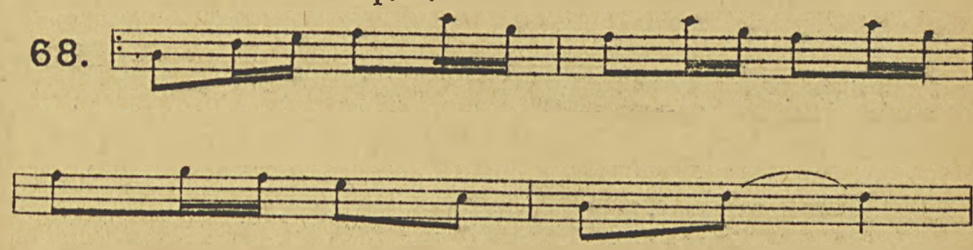
Preludjum op. 28 N. 7.

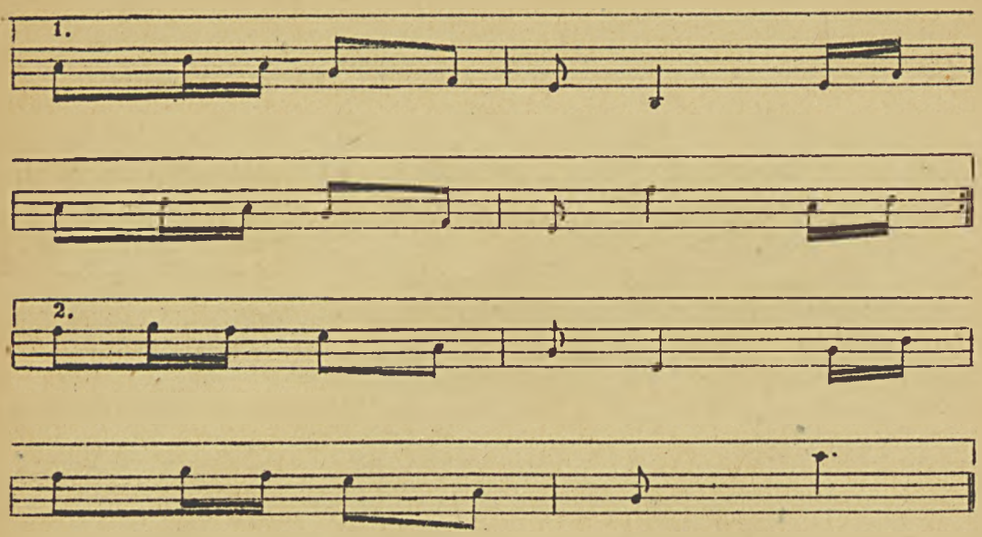
67.



Krakowiak. op. 14.

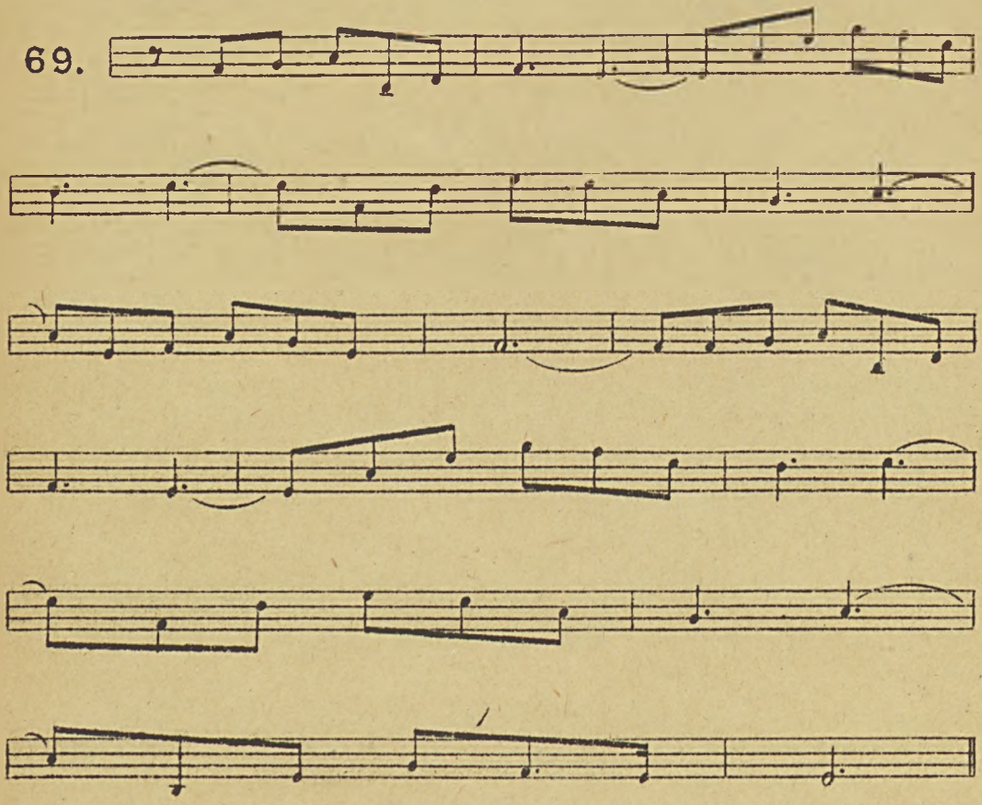
68.





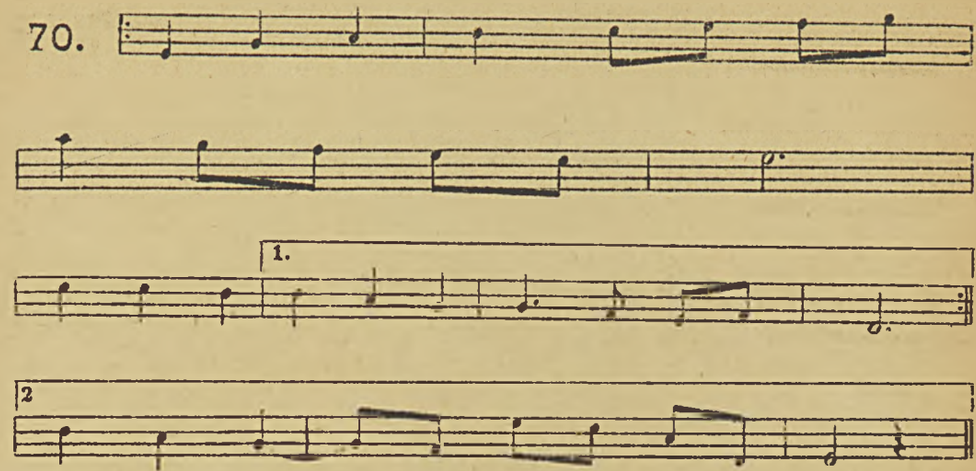
Preludjum. Op. 28. N. 17.

69.



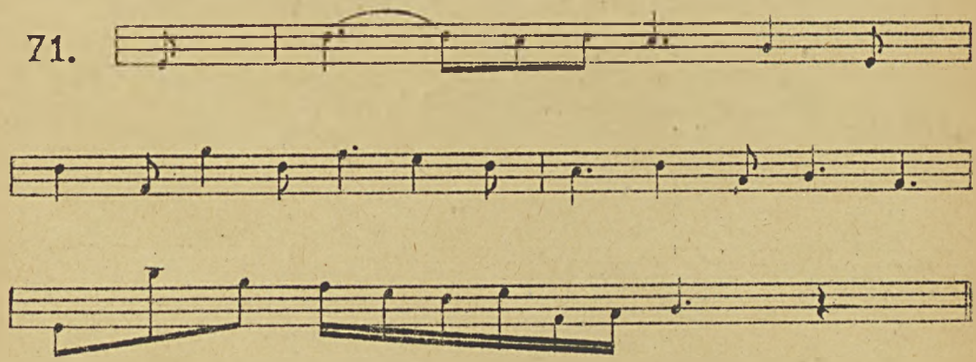
Koncert Op 11.

70.



Nocturne Op. 9 N2.

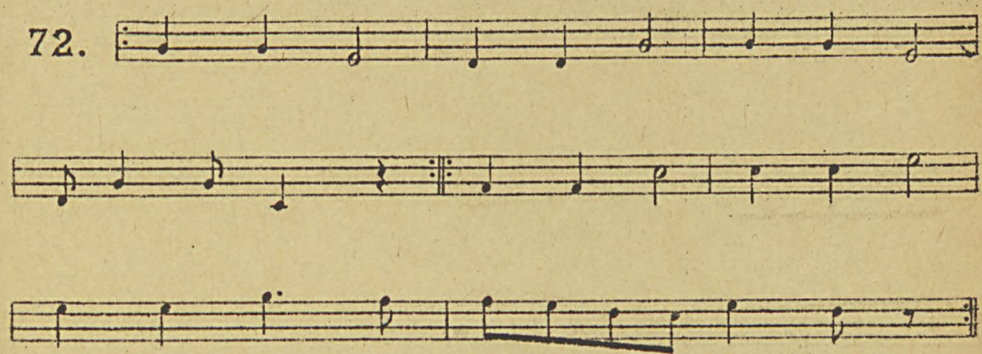
71.



L. V. BEETHOVEN.

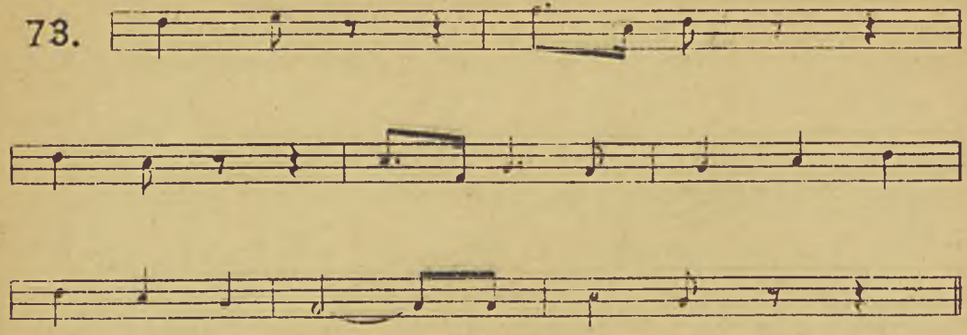
Andante.

72.



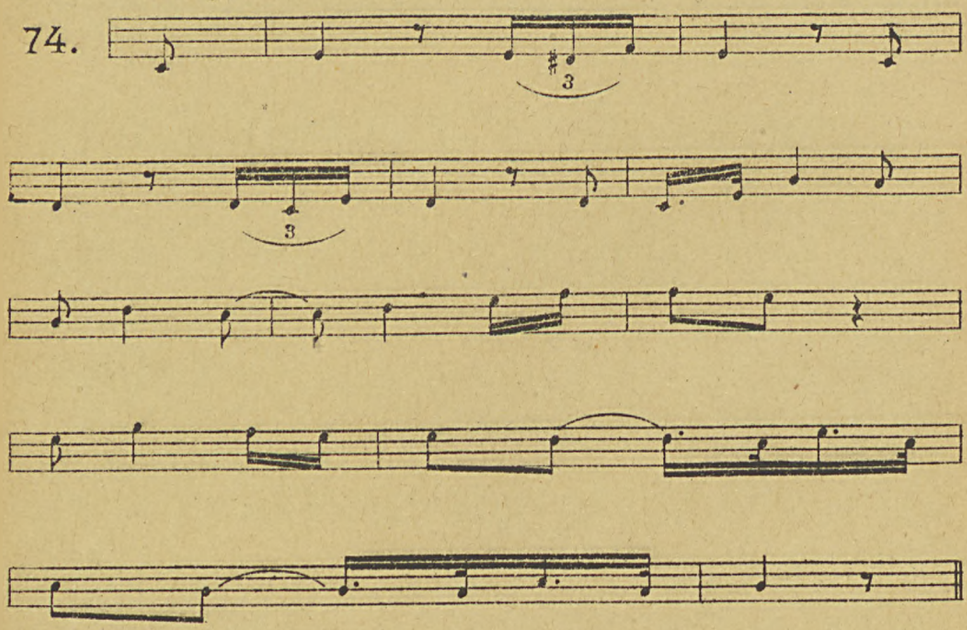
Largo.

73.



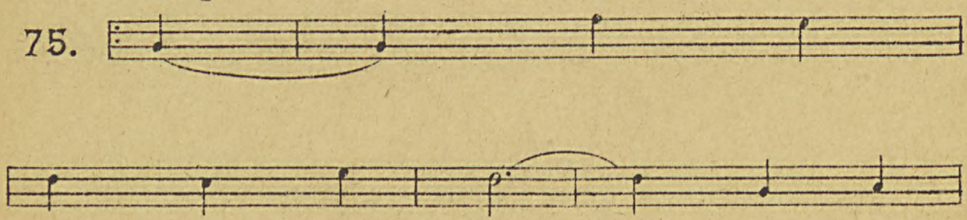
Allegro.

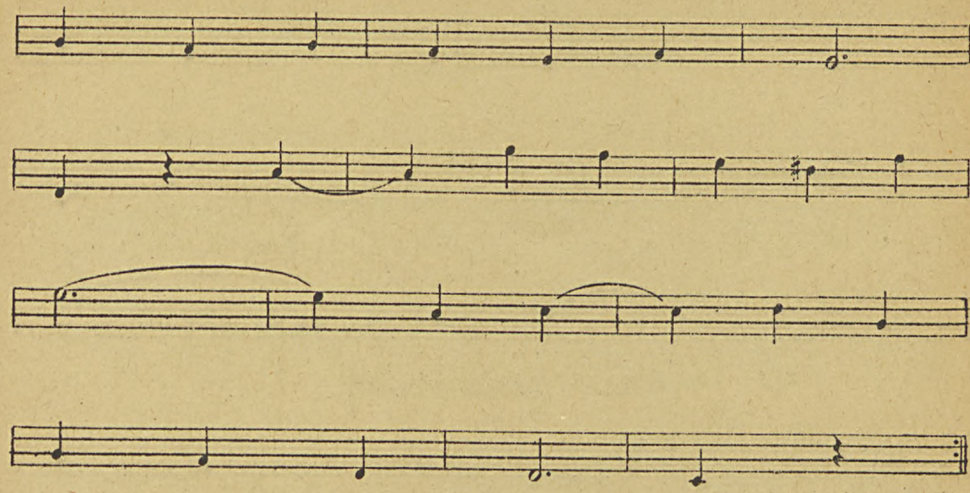
74.



Allegro.

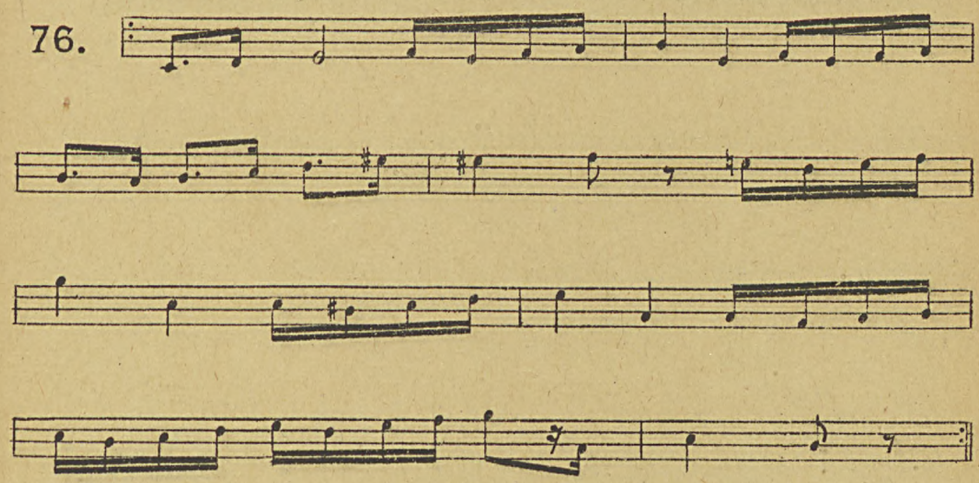
75.





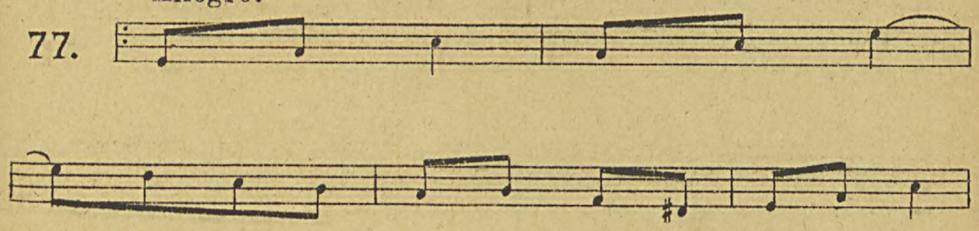
Menuet.

76.



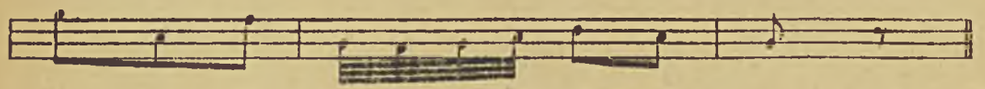
Allegro.

77.



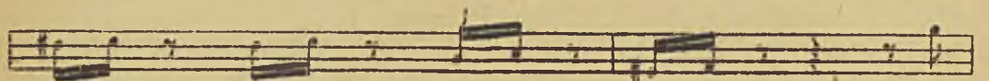
Andante.

78.



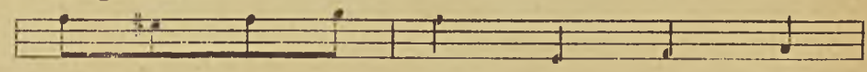
Allegro.

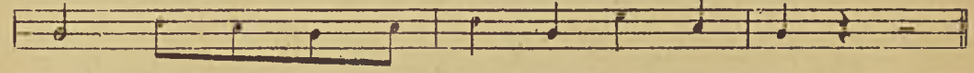
79.



Allegretto.

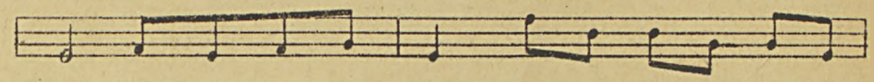
80.

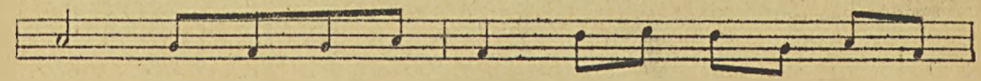


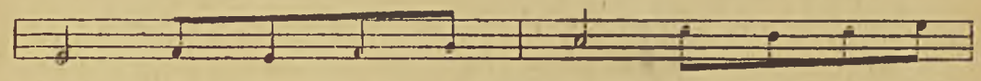


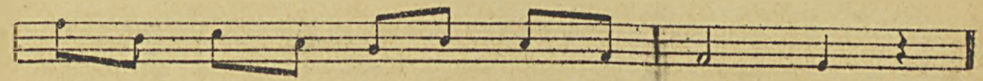
Moderato.

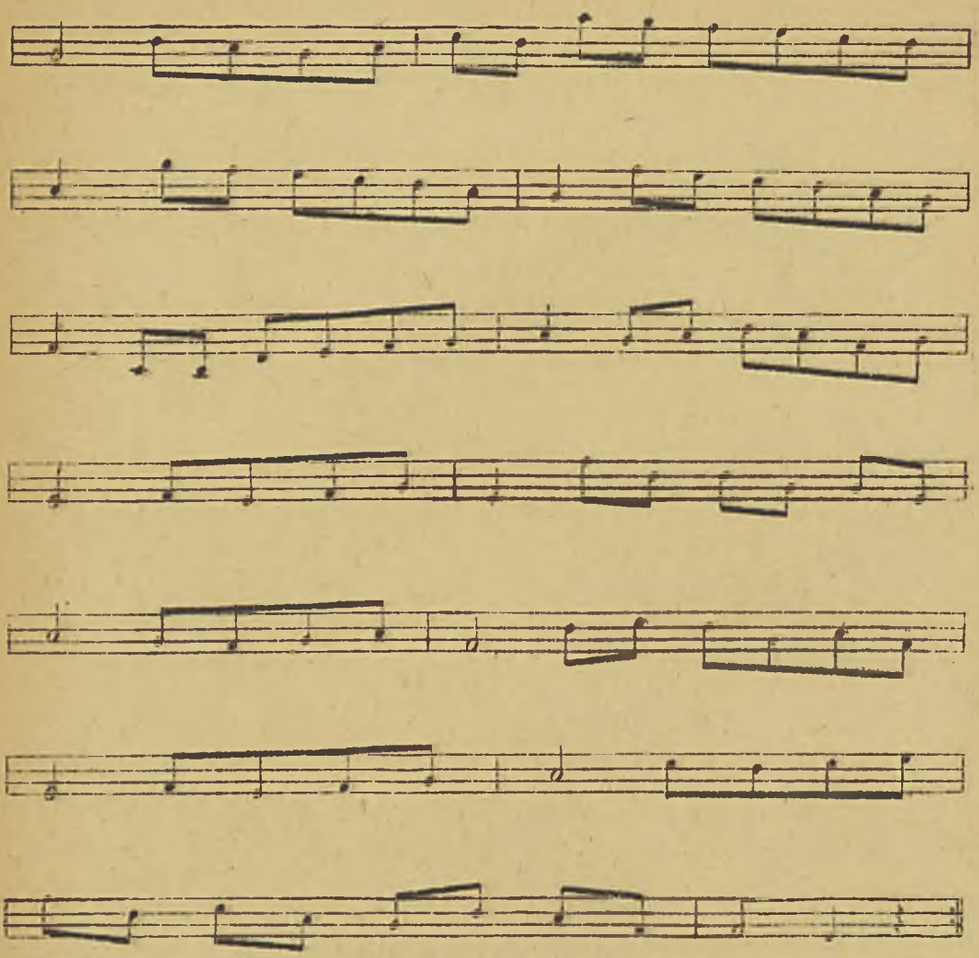
81.





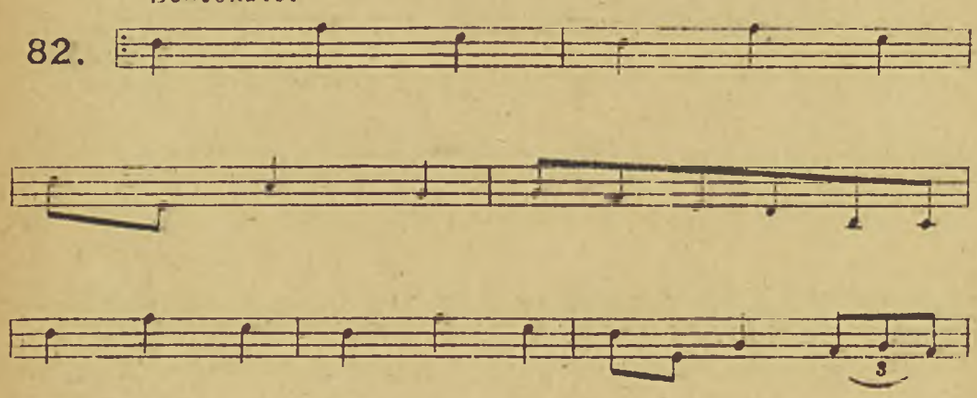


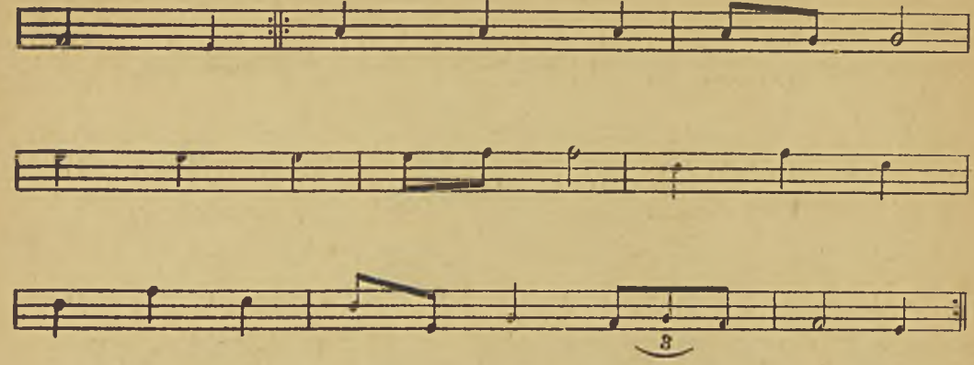




Sostenuto.

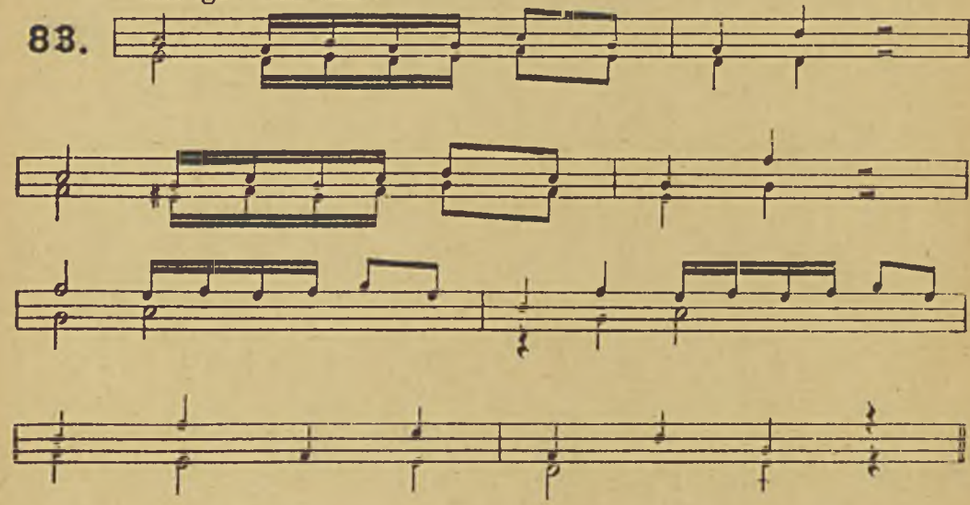
82.





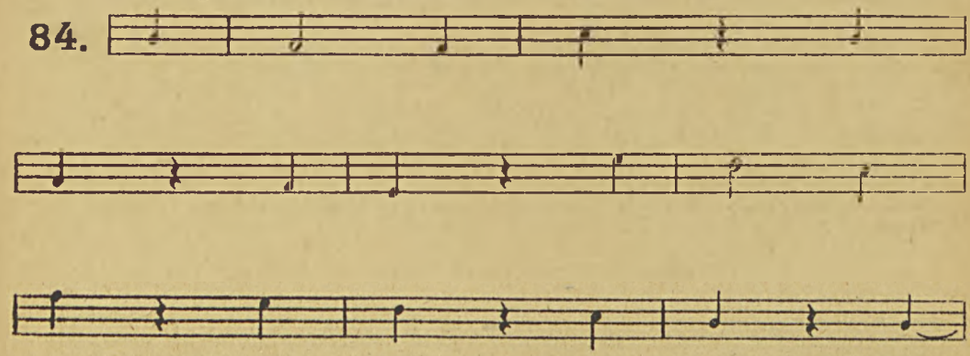
Allegro con brio.

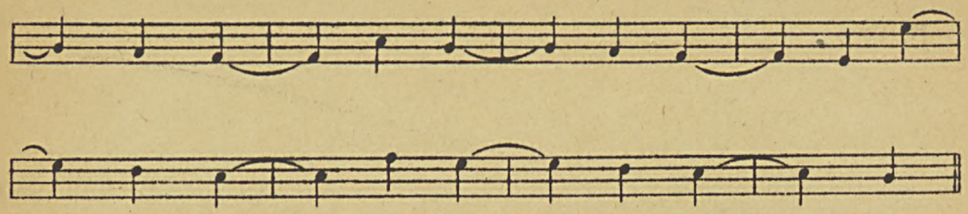
83.



Allegretto.

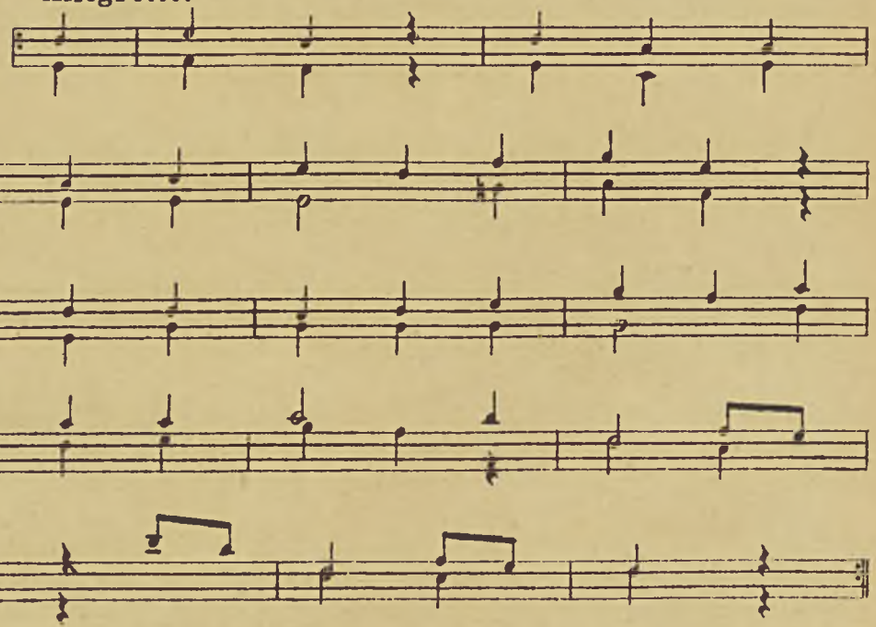
84.





Allegretto.

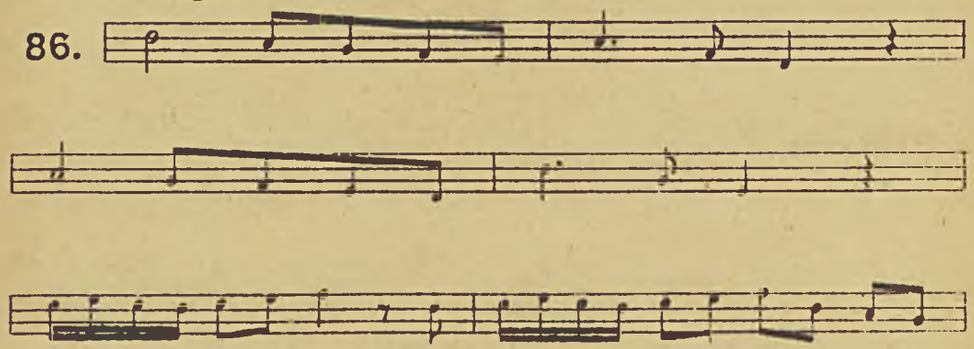
85.

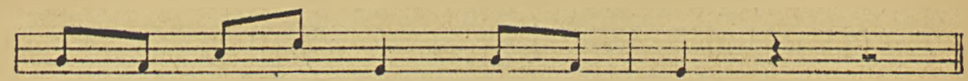


W. A. MOZART.

Allegro.

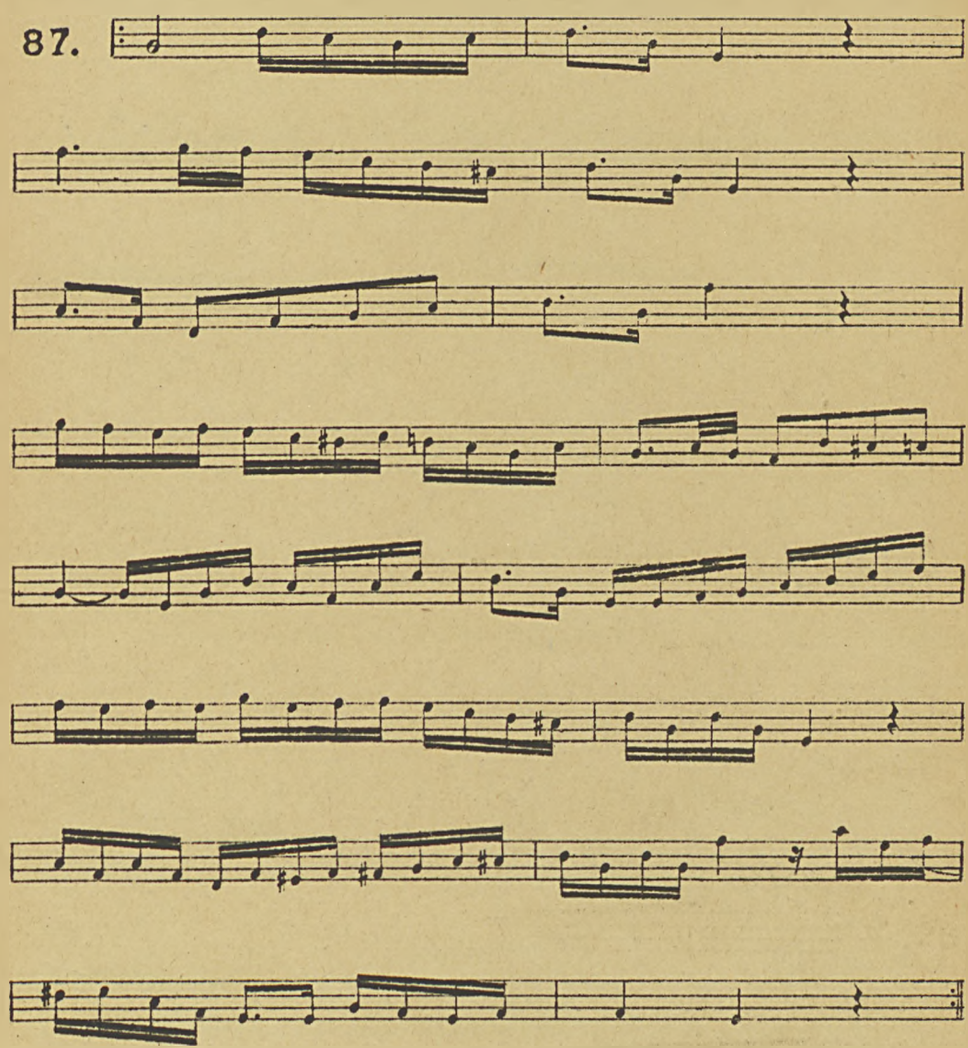
86.





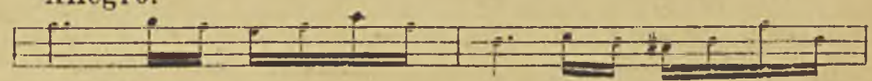
Andante.

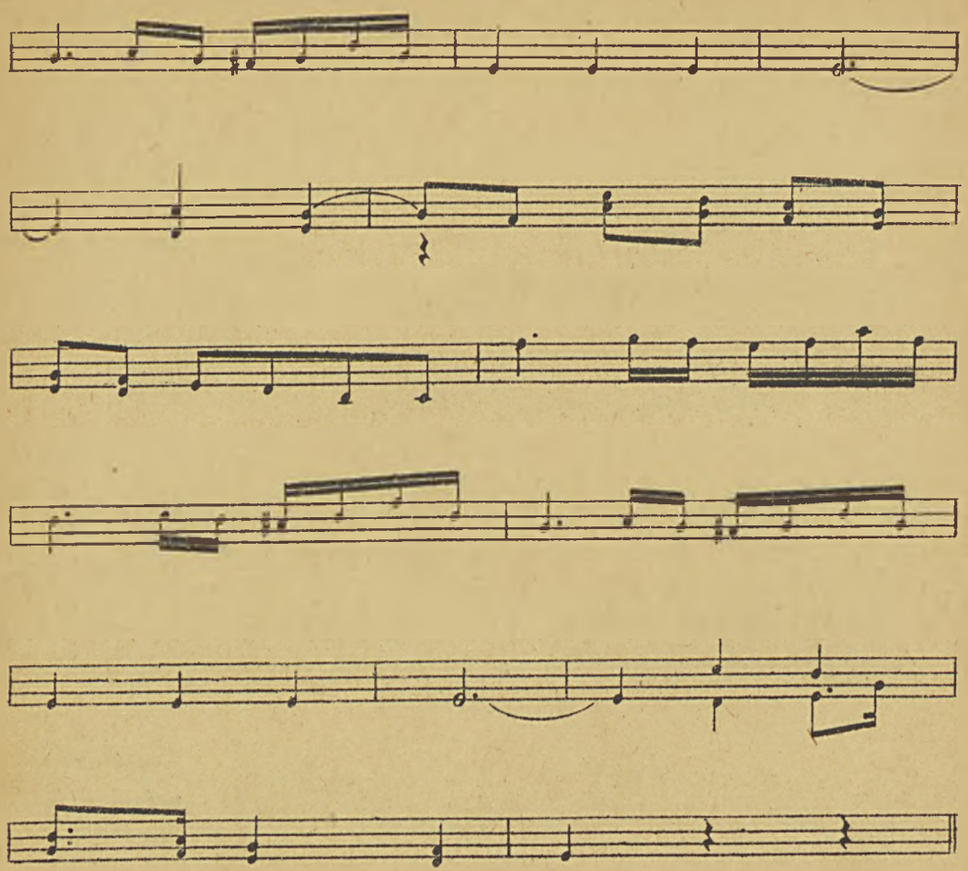
87.



Allegro.

88.

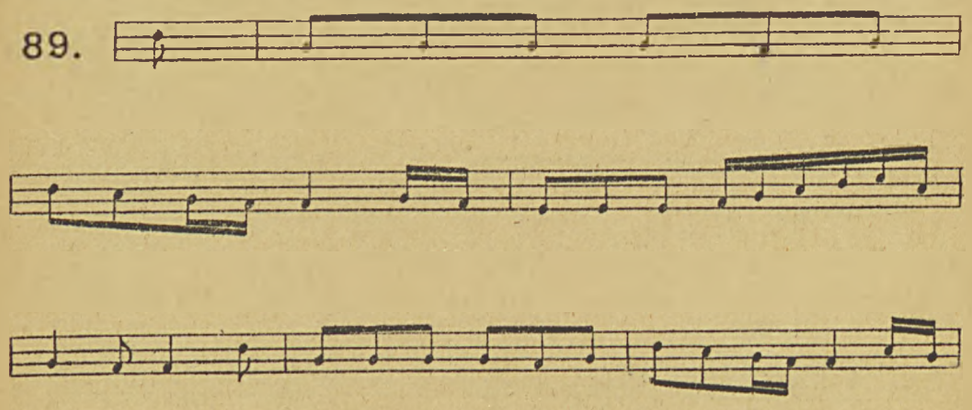


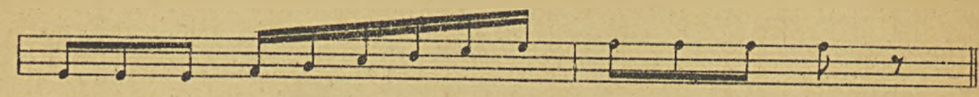


J. HAYDN.

Andante.

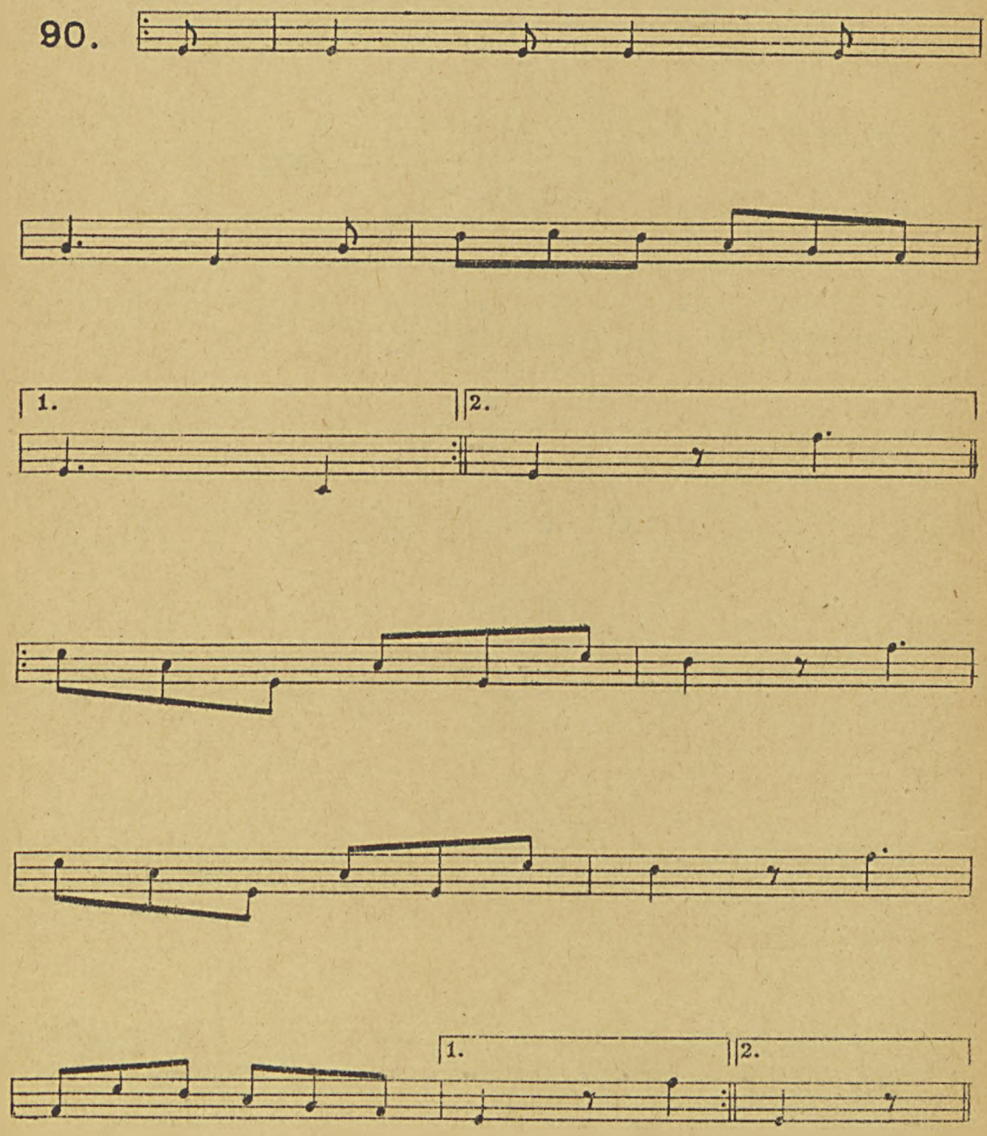
89.





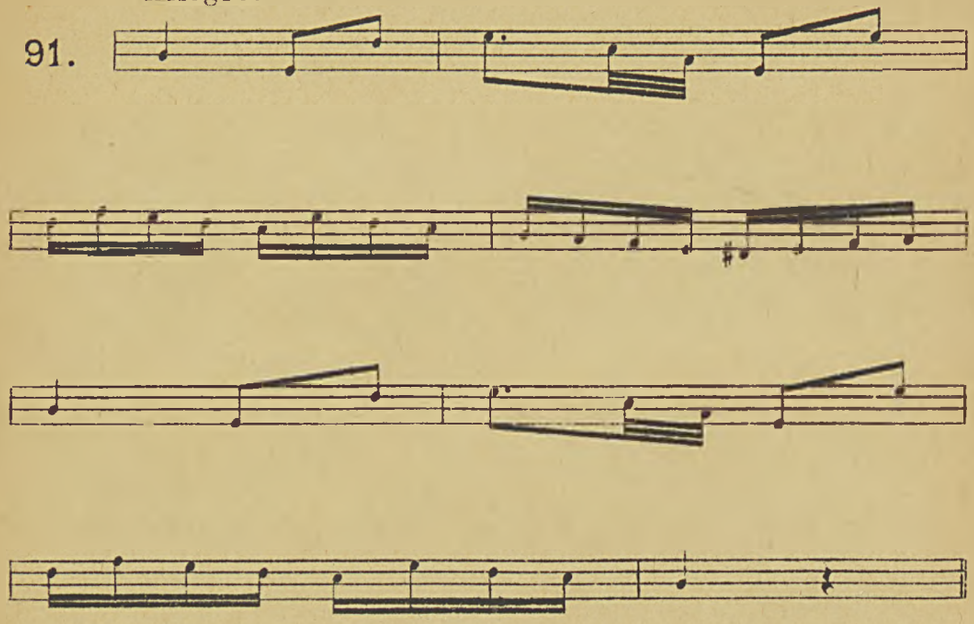
Presto.

90.



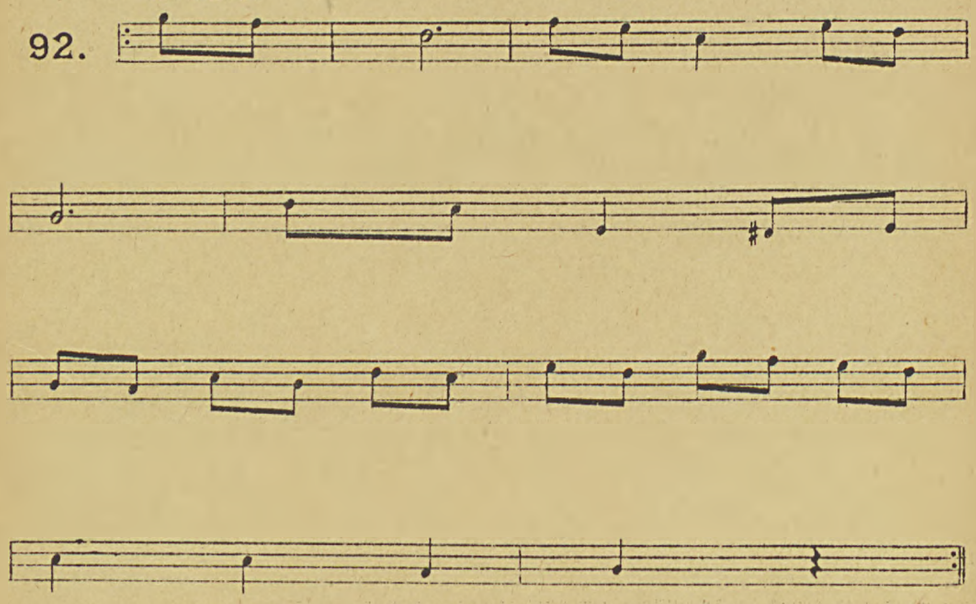
Allegro.

91.



Menuet.

92.



POLSKA SZKOŁA UMUZYKALNIANIA

STEFAN WYSOCKI

CZYTANKI MUZYCZNE

ZESZYT III.

NAKŁAD GEBETHNERA i WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ
POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE
NEW YORK. THE POLISH BOOK IMPORTING CO. INC.

Do nauczyciela.

W dwóch poprzednich zeszytach „Czytanek“ uczeń miał stale do czynienia z linjami akordowemi, jako z systemem nutowym uzmysławiającym zależność stopni gamy od tonów akordu tonicznego i przez to wybitnie utrwalającym poczucie tonacji. Jednakże zaczynając od melodji oznaczonej liczbą 41 w zeszycie II napotyka uczeń od czasu do czasu na trudności, wynikające właśnie z zastosowanego tam systemu linjowego. Zachodzi to wtedy, gdy mamy odczytać melodję z modulacją, ponieważ sam rysunek linij akordowych określa już miejsce toniki i wszelka modulacja, czyli zjawienie się nowej toniki powoduje w uczniu kolizję wrażeń wzrokowych ze słuchowemi.

Nastaje tedy okres nauki, w którym po dostatecznem ugruntowaniu w uczniu poczucia tonacji musimy przejść do systemu linjowego, że tak powiem, obojętnego czyli nieuwzględniającego stosunków tonacyjnych, a systemem takim jest ogólnie znana pięciolinja.

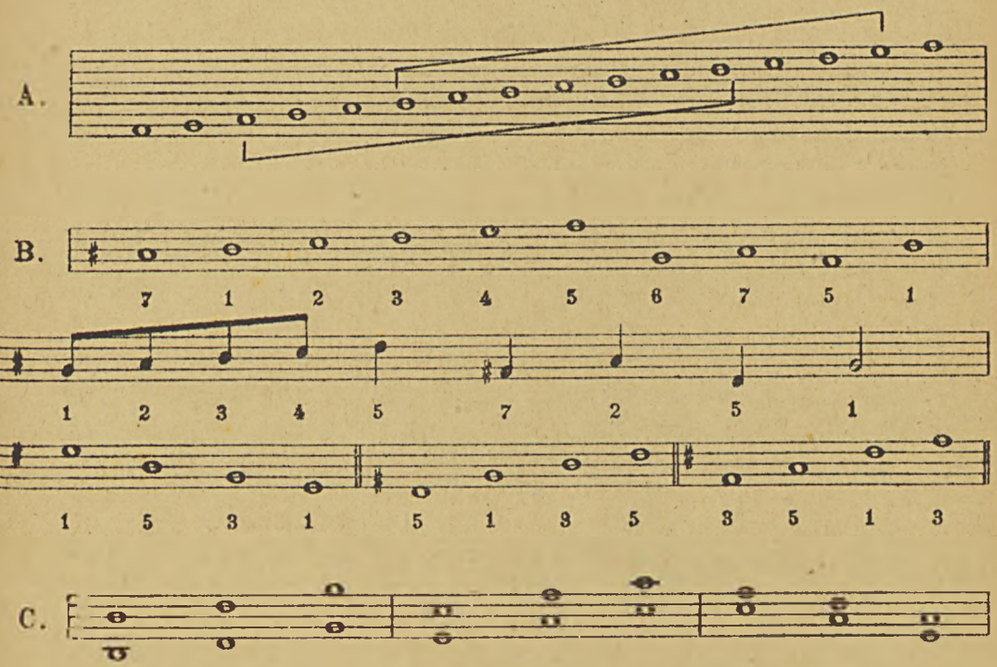
Wyobraźmy sobie szereg linij poziomych o jednostajnych odstępach; gdy wypiszemy na nich gamę w sposób niżej podany, to niewiele będziemy mogli z niej zrozumieć wskutek niewiadomości, który z jej stopni mamy uznać za pierwszy. Jednak po odliczeniu 10 tonów tej gamy (znana z linij akordowych liczba tonów, wygodnych dla głosu ludzkiego) możemy już stwierdzić, że wymagają one tylko pięciu z tych mechanicznie ułożonych szczebli; na nich też poprzestaniemy, nazywając dolny linją „pierwszą“, a górny — „piątą“. (*A*)

Pozostaje więc do rozstrzygnięcia kwestja, jak oznaczać na pięciolinji miejsce toniki. Ogólnie przyjęty sposób (klucz i znaki przy kluczu), jako przeznaczony dla tonów o wysokości absolutnie określonej, należy uznać za przedwczesny na tym poziomie nauczania. Kamerton tu bowiem byłby jeszcze niepotrzebną zawadą, a wytwarzanie wrażenia większej lub mniejszej trudności w odczytywaniu nut zależnie od większej lub mniejszej ilości znaków przy kluczu — zupełnie niuzasadnionem szerzeniem błędnych aczkolwiek tradycyjnych pojęć. Gdy przypomnimy uczniowi jego własne doświadczenie z poprzedniego okresu, to wspólnie dojdziemy do przekonania, że najczęściej o miejscu nowej toniki świadczył „krzyżyk“, który ze zwykłego stopnia gamy tworzył „ton prowadzący“ do tej nowej toniki. Postanówmy więc uznać krzyżyk za symbol siódmego stopnia gamy majorowej. Symbol ten ma być umieszczany zaraz u początku pięciolinji i stanowić o położeniu tonu prowadzącego, a tem samem toniki (majorowej — na sąsiedniem miejscu zgóry, minorowej — na sąsiedniem miejscu zdołu) na przestrzeni całego wiersza. (*B*)

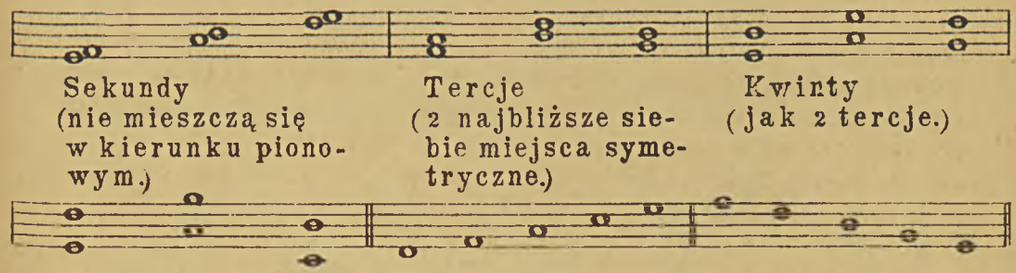
LIT. J. F. KONARZEWSKI I J. MĘKARSKI w WARSZAWIE.

Bardzo ważną rolę w obyciu się z pięciolinją odgrywa znajomość wyglądu na niej interwali. Zauważmy, że interwale parzyste układają się niesymetrycznie, nieparzyste zaś — symetrycznie. (*C*)

Dokładna znajomość interwali na pięciolinji potrzebna jest dlatego, że same linje nie mówią tu już nic o wewnętrznej strukturze tonacji, pozostaje więc orjentowanie się według odległości każdego tonu od miejsca ustalonego dla toniki.



Oktawy (3 linje opuszczone.) Seksty (2 linje opuszczone.) Kwarty (1 linja opuszczona.)



Sekundy (nie mieszczą się w kierunku pionowym.) Tercje (2 najbliższe siebie miejsca symetryczne.) Kwinty (jak 2 tercje.)

Septymy (jak kwinta z dodaną tercją.) Zasadniczy porządek akordowy.

Do nauczyciela.

W dwóch poprzednich zeszytach „Czytanek“ uczeń miał stale do czynienia z linjami akordowemi, jako z systemem nutowym uzmysławiającym zależność stopni gamy od tonów akordu tonicznego i przez to wybitnie utrwalającym poczucie tonacji. Jednakże zaczynając od melodji oznaczonej liczbą 41 w zeszycie II napotyka uczeń od czasu do czasu na trudności, wynikające właśnie z zastosowanego tam systemu linjowego. Zachodzi to wtedy, gdy mamy odczytać melodję z modulacją, ponieważ sam rysunek linij akordowych określa już miejsce toniki i wszelka modulacja, czyli zjawienie się nowej toniki powoduje w uczniu kolizję wrażeń wzrokowych ze słuchowemi.

Nastaje tedy okres nauki, w którym po dostatecznem ugruntowaniu w uczniu poczucia tonacji musimy przejść do systemu linjowego, że tak powiem, obojętnego czyli nieuwzględniającego stosunków tonacyjnych, a systemem takim jest ogólnie znana pięciolinja.

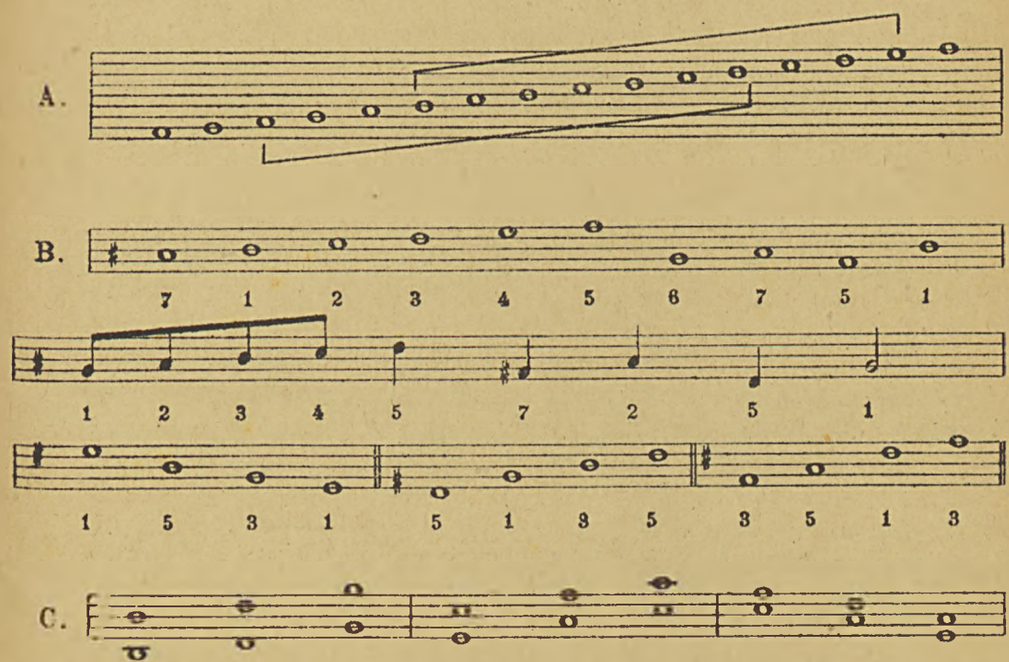
Wyobraźmy sobie szereg linij poziomych o jednostajnych odstępach; gdy wypiszemy na nich gamę w sposób niżej podany, to niewiele będziemy mogli z niej zrozumieć wskutek niewiadomości, który z jej stopni mamy uznać za pierwszy. Jednak po odliczeniu 10 tonów tej gamy (znana z linij akordowych liczba tonów, wygodnych dla głosu ludzkiego) możemy już stwierdzić, że wymagają one tylko pięciu z tych mechanicznie ułożonych szczebli; na nich też poprzestaniemy, nazywając dolny linją „pierwszą“, a górny — „piątą“. (*A*)

Pozostaje więc do rozstrzygnięcia kwestja, jak oznaczać na pięciolinji miejsce toniki. Ogólnie przyjęty sposób (klucz i znaki przy kluczu), jako przeznaczony dla tonów o wysokości absolutnie określonej, należy uznać za przedwczesny na tym poziomie nauczania. Kamerton tu bowiem byłby jeszcze niepotrzebną zawadą, a wytwarzanie wrażenia większej lub mniejszej trudności w odczytywaniu nut zależnie od większej lub mniejszej ilości znaków przy kluczu — zupełnie niuzasadnionem szerzeniem błędnych aczkolwiek tradycyjnych pojęć. Gdy przypomnimy uczniowi jego własne doświadczenie z poprzedniego okresu, to wspólnie dojdziemy do przekonania, że najczęściej o miejscu nowej toniki świadczył „krzyżyk“, który ze zwykłego stopnia gamy tworzył „ton prowadzący“ do tej nowej toniki. Postanówmy więc uznać krzyżyk za symbol siódmego stopnia gamy majorowej. Symbol ten ma być umieszczany zaraz u początku pięciolinji i stanowić o położeniu tonu prowadzącego, a tem samem toniki (majorowej — na sąsiedniem miejscu zgóry, minorowej — na sąsiedniem miejscu zdołu) na przestrzeni całego wiersza. (*B*)

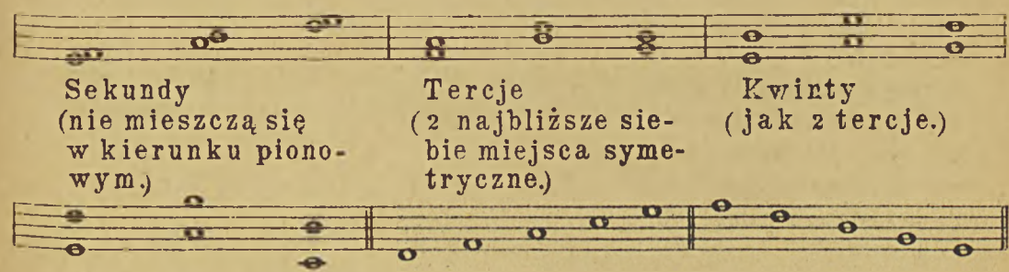
LIT. J. F. KONARZEWSKI I J. MĘKARSKI W WARSZAWIE.

Bardzo ważną rolę w obyciu się z pięciolinją odgrywa znajomość wyglądu na niej interwali. Zauważmy, że interwale parzyste układają się niesymetrycznie, nieparzyste zaś — symetrycznie. (*C*)

Dokładna znajomość interwali na pięciolinji potrzebna jest dlatego, że same linje nie mówią tu już nic o wewnętrznej strukturze tonacji, pozostaje więc orjentowanie się według odległości każdego tonu od miejsca ustalonego dla toniki.



Oktawy (3 linje opuszczone.) Seksty (2 linje opuszczone.) Kwarty (1 linja opuszczona.)



Sekundy (nie mieszczą się w kierunku pionowym.) Tercje (2 najbliższe siebie miejsca symetryczne.) Kwinty (jak z tercje.)

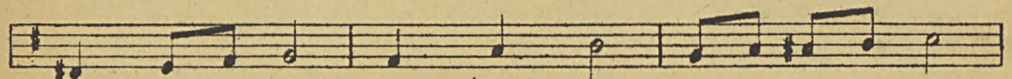
Septymy (jak kwinta z dodaną tercją.) Zasadniczy porządek akordowy.

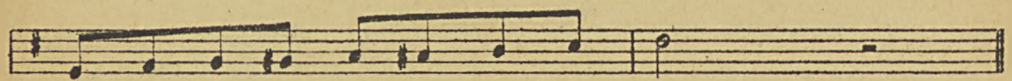
CZYTANKI MUZYCZNE.

ZESZYT III.

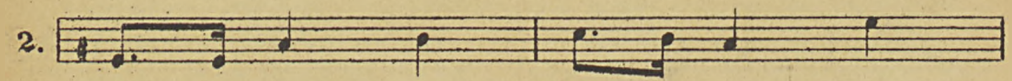
St. Wysocki.

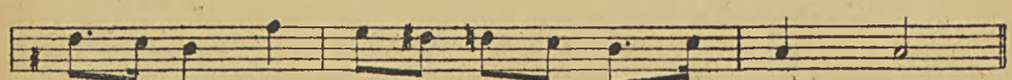
1.



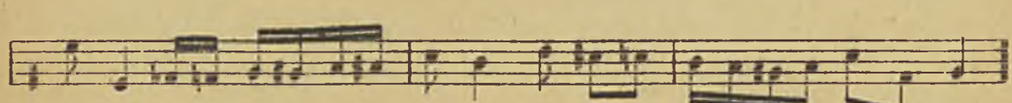


2.

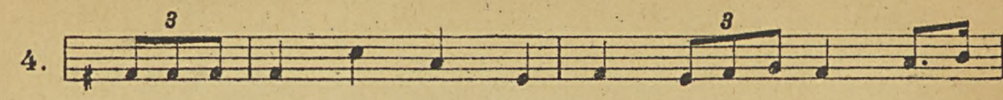


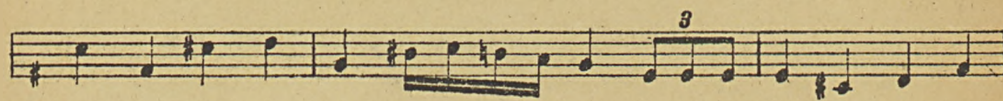


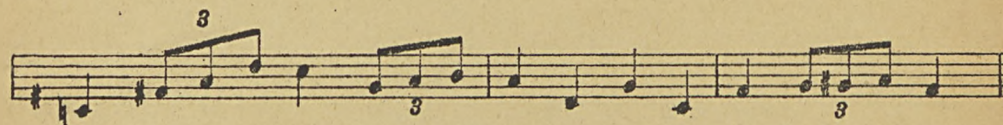
3.



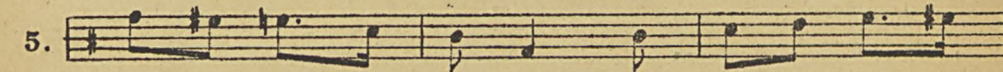
4.

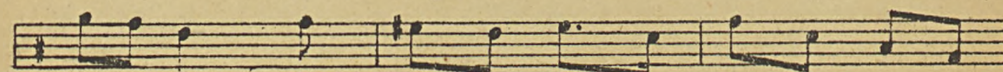




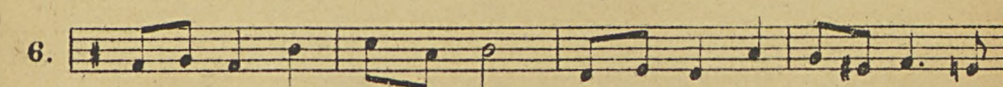


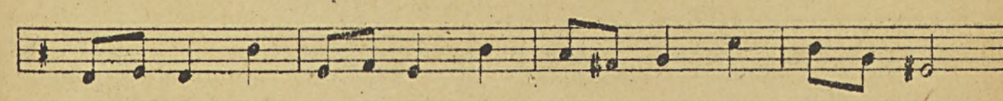
5.

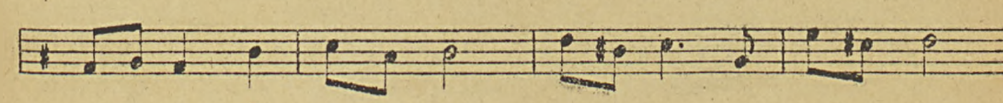


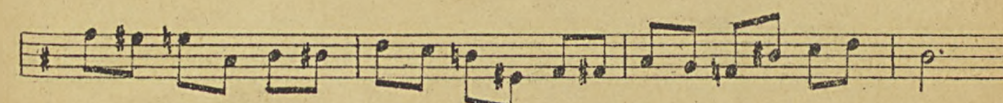


6.

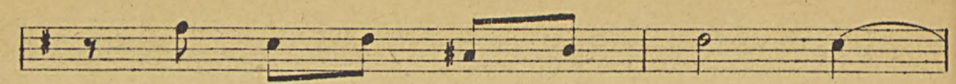


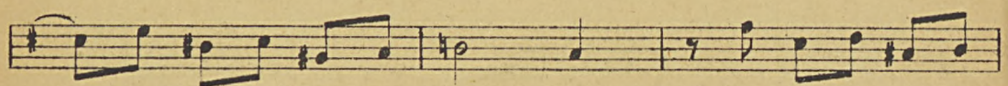


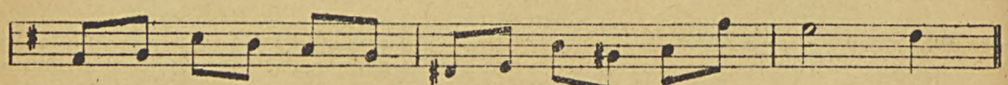




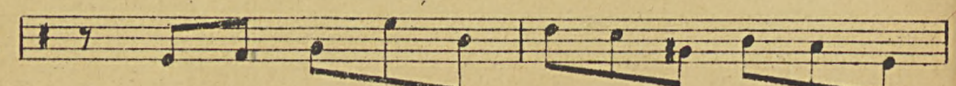
7.

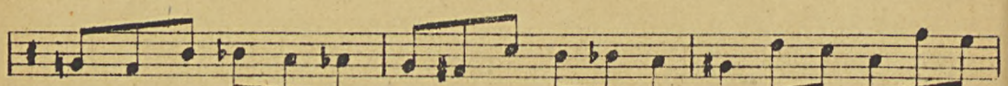


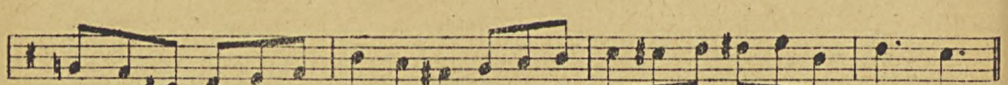




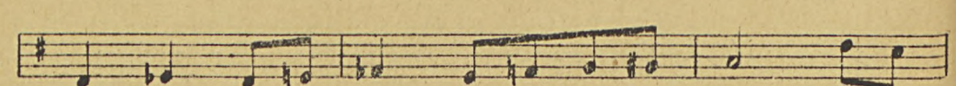
8.

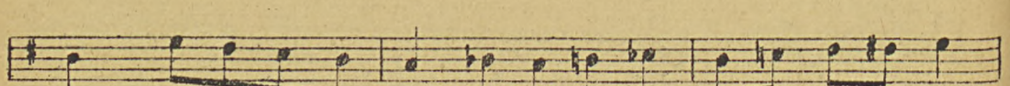


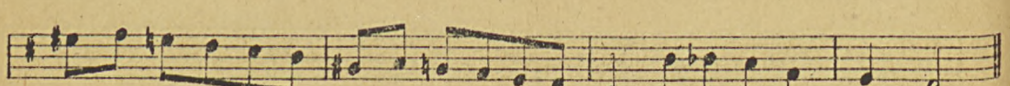




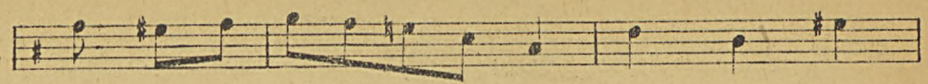
9.

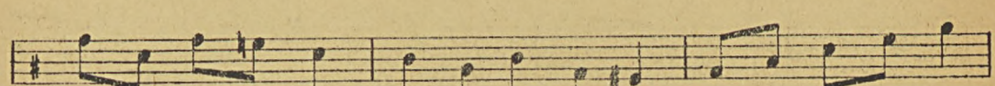


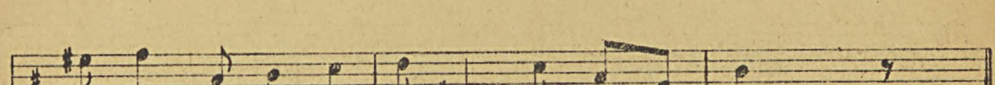




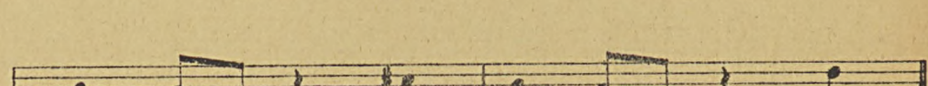
10.

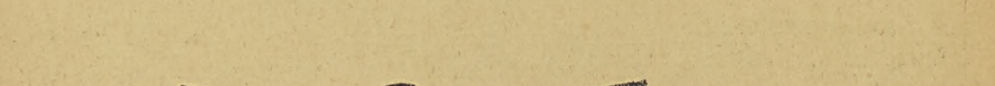




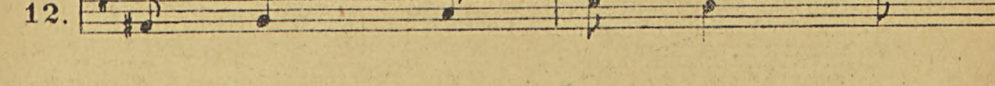


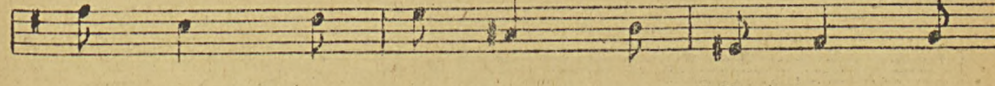
11.



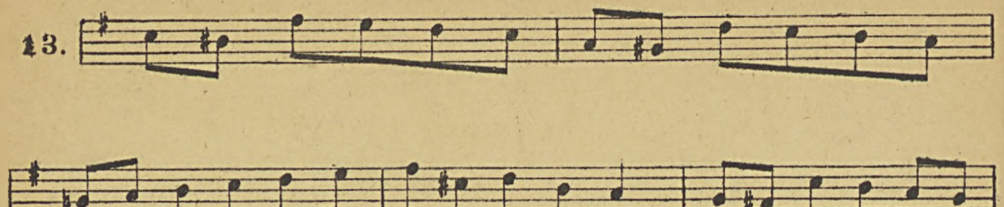


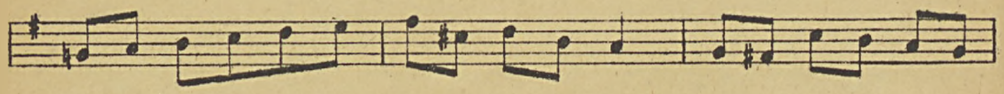
12.

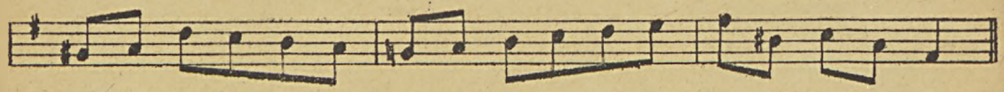




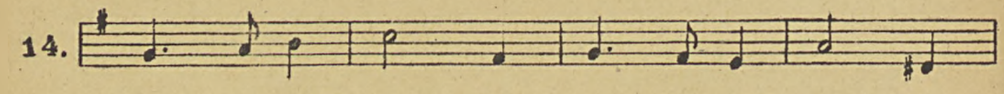
13.

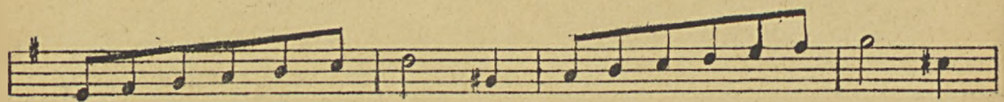


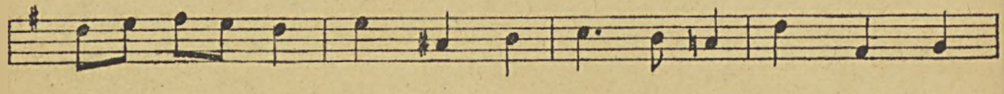


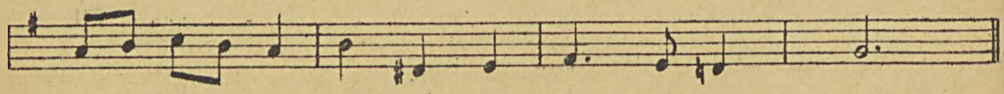


14.

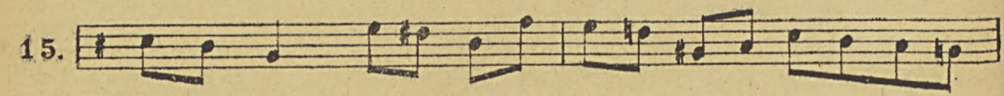


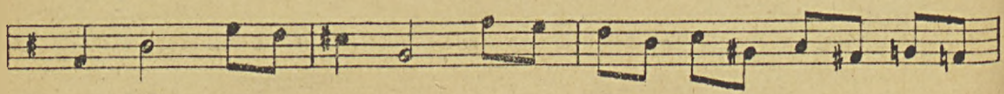


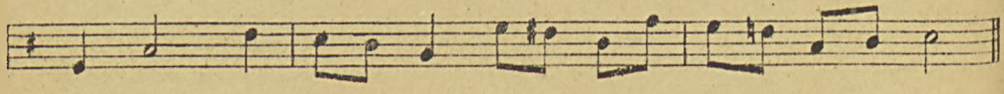




15.



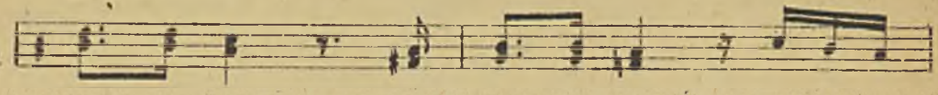


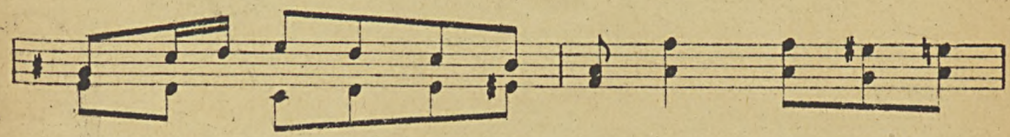


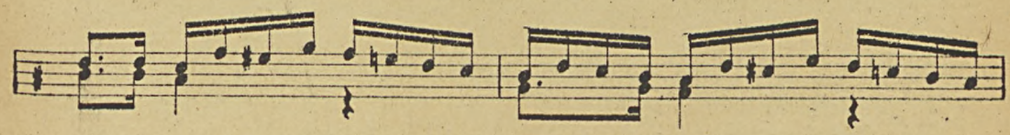
M. Ogiński.

Moderato. z Poloneza 3-go.

16.

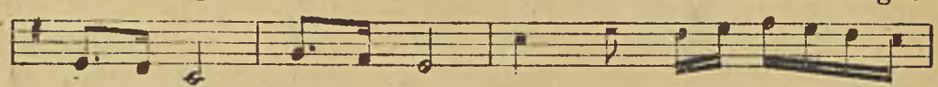


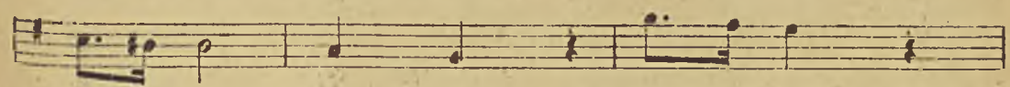


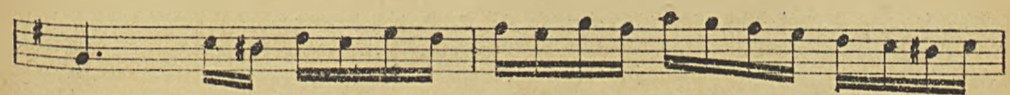


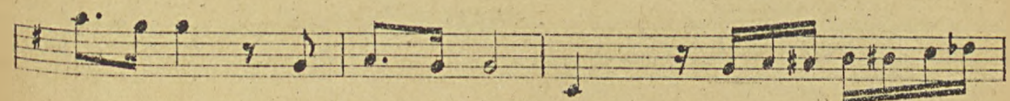
Andante patetico. z Poloneza 5-go.

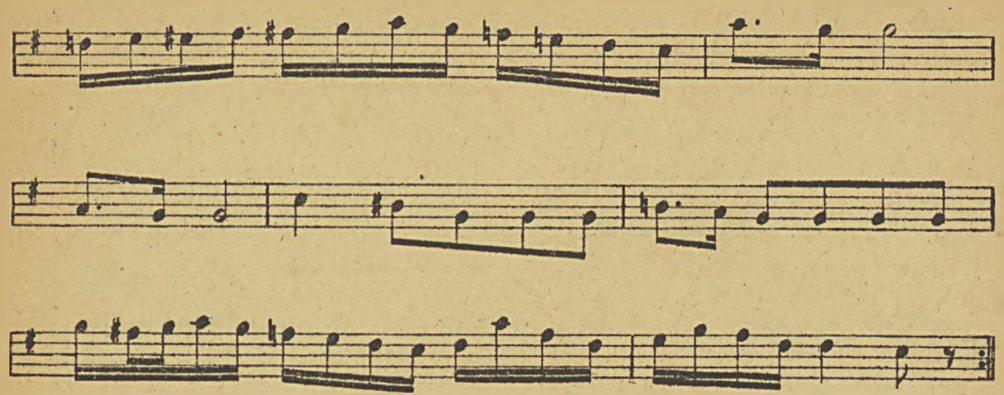
17.





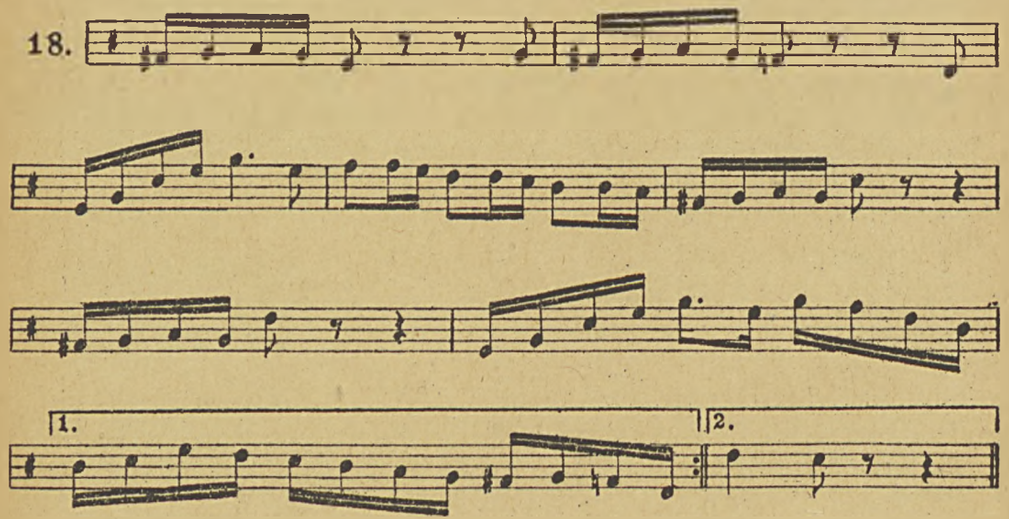






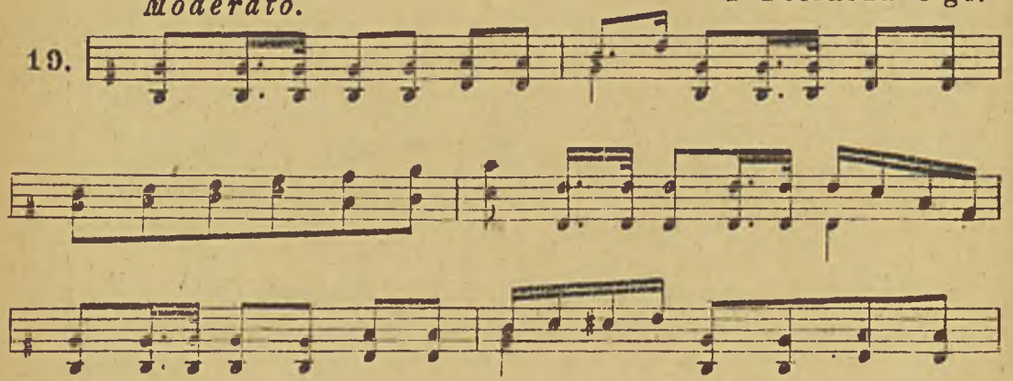
Scherzando. z Poloneza 6-go.

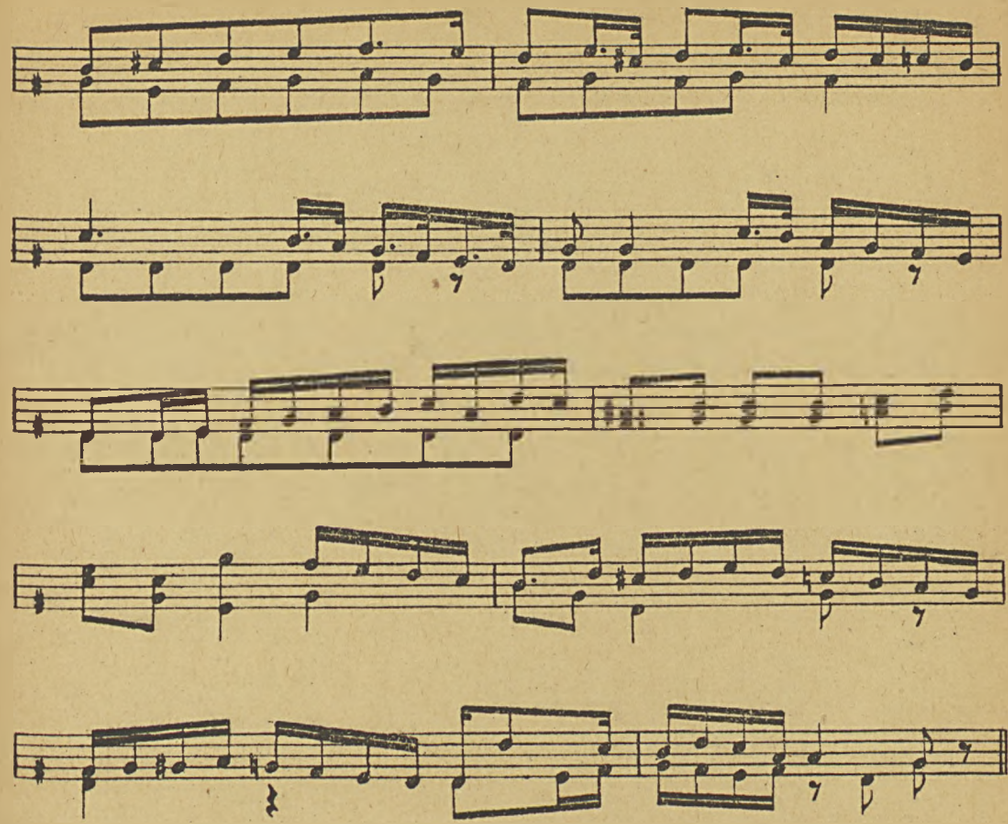
18.



Moderato. z Poloneza 8-go.

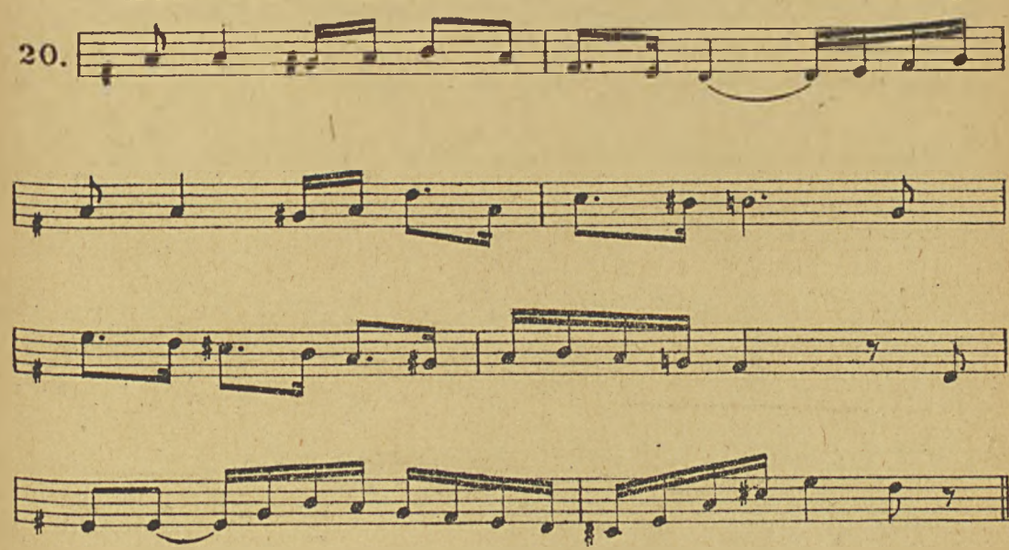
19.





Moderato tristamente. z Poloneza 12-go.

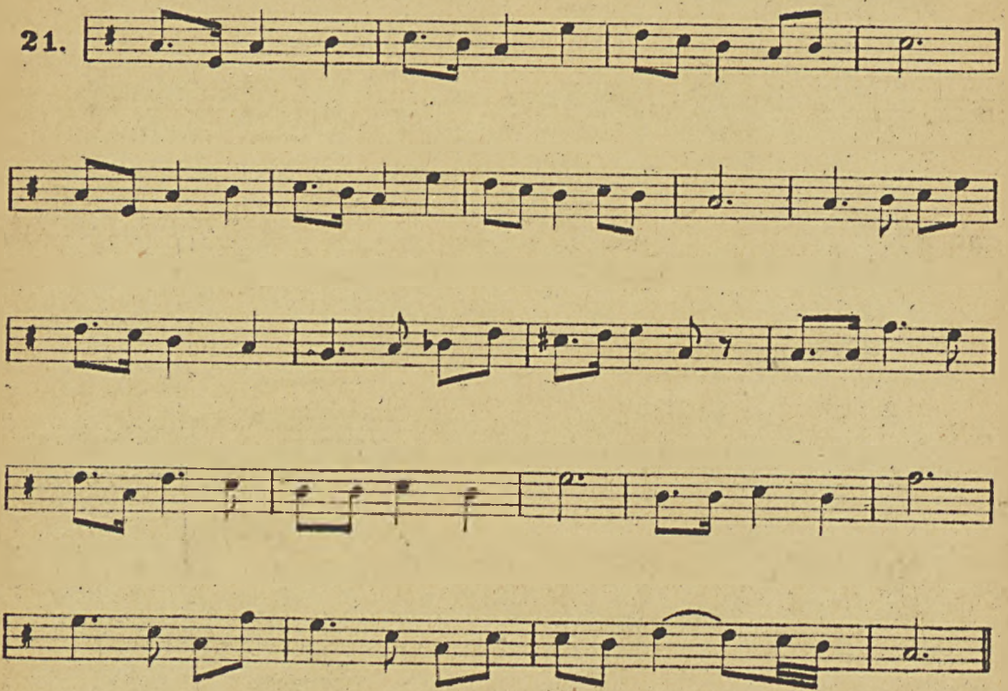
20.



St. Moniuszko.

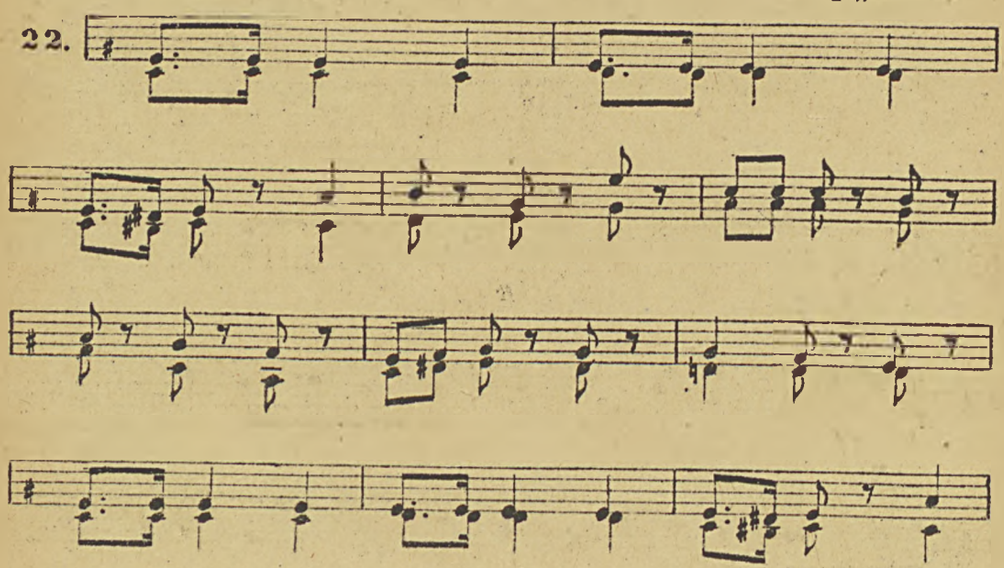
Andantino. z op.„Halka“

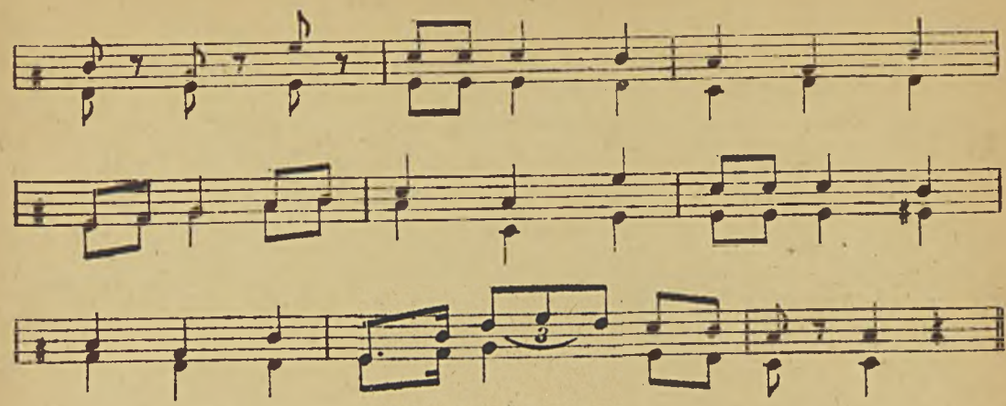
21.



Mazur. z op.„Halka“

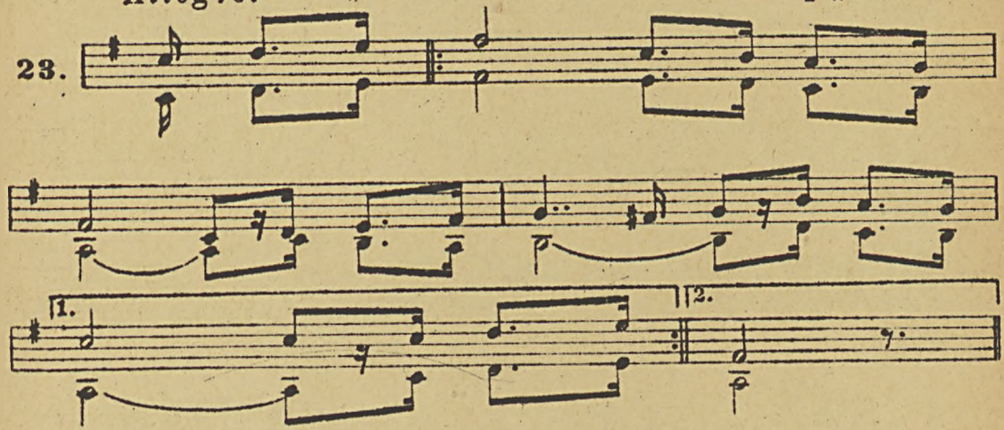
22.





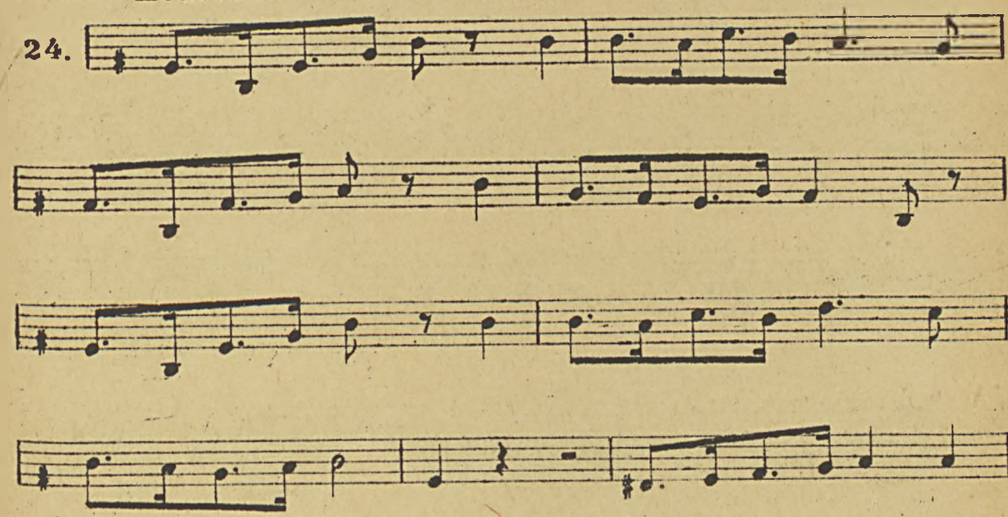
Allegro. z op.„Halka“

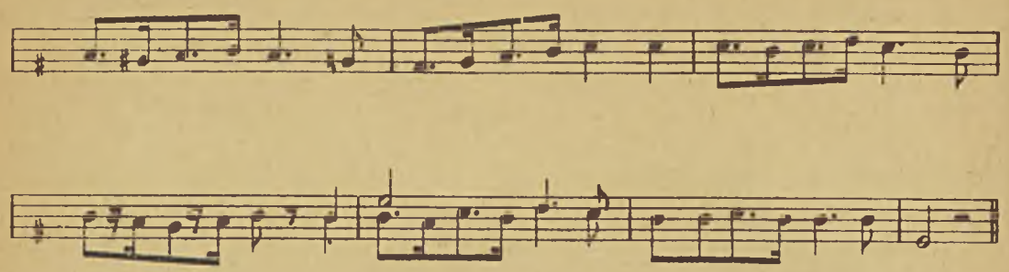
23.



Moderato. z op. „Halka“

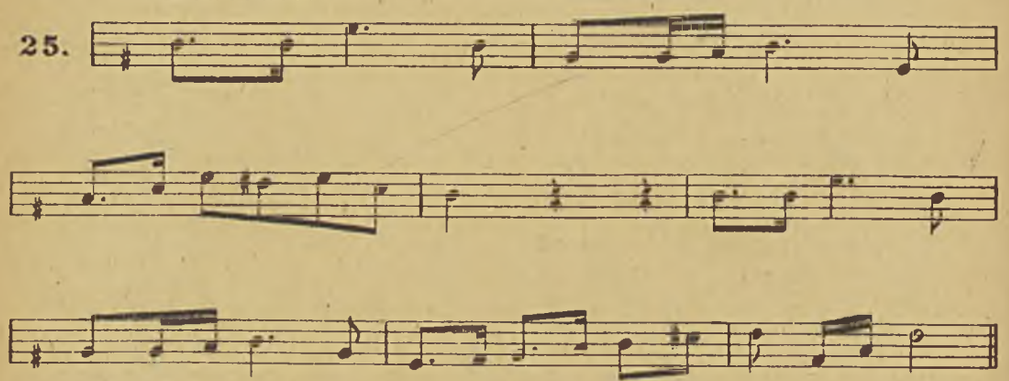
24.





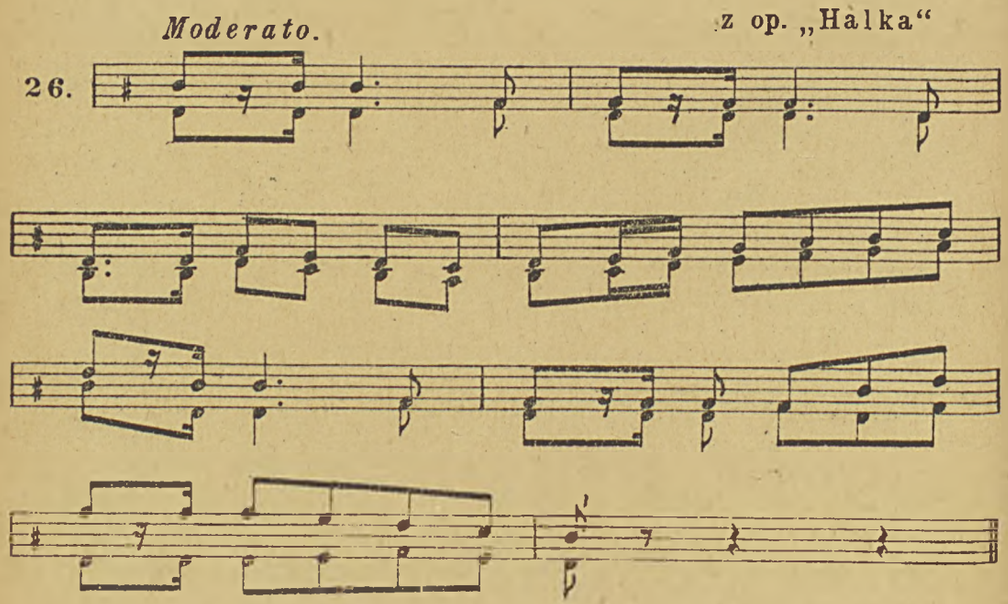
Moderato. z op.„Halka“

25.



Moderato. z op. „Halka“

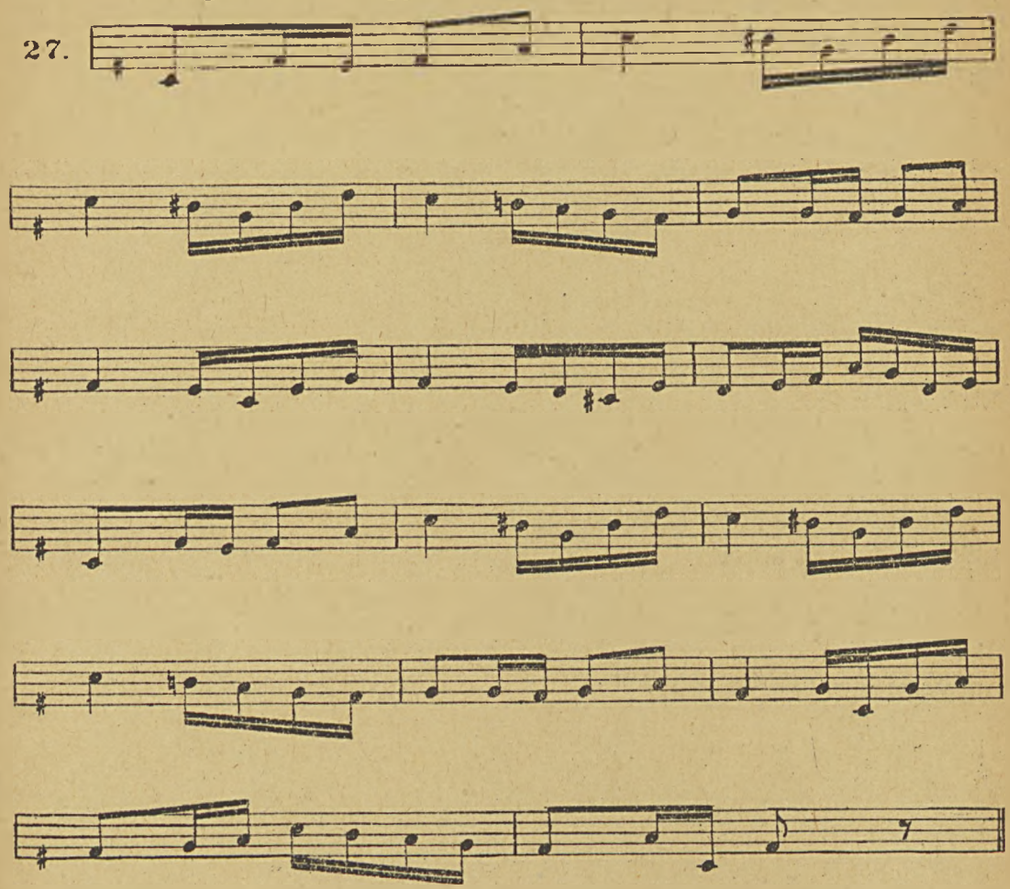
26.



Taniec góralski
z op. „Halka“

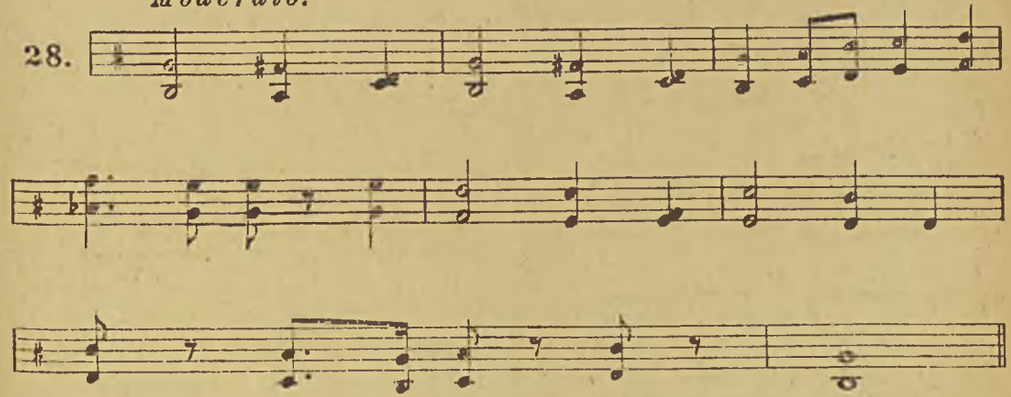
Allegro non troppo.

27.



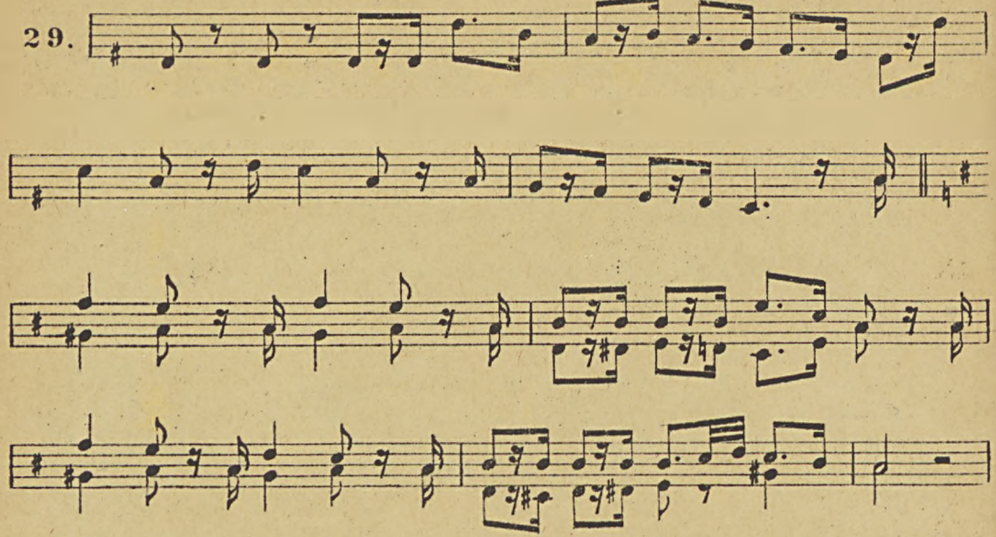
Moderato. z op. „Halka“

28.



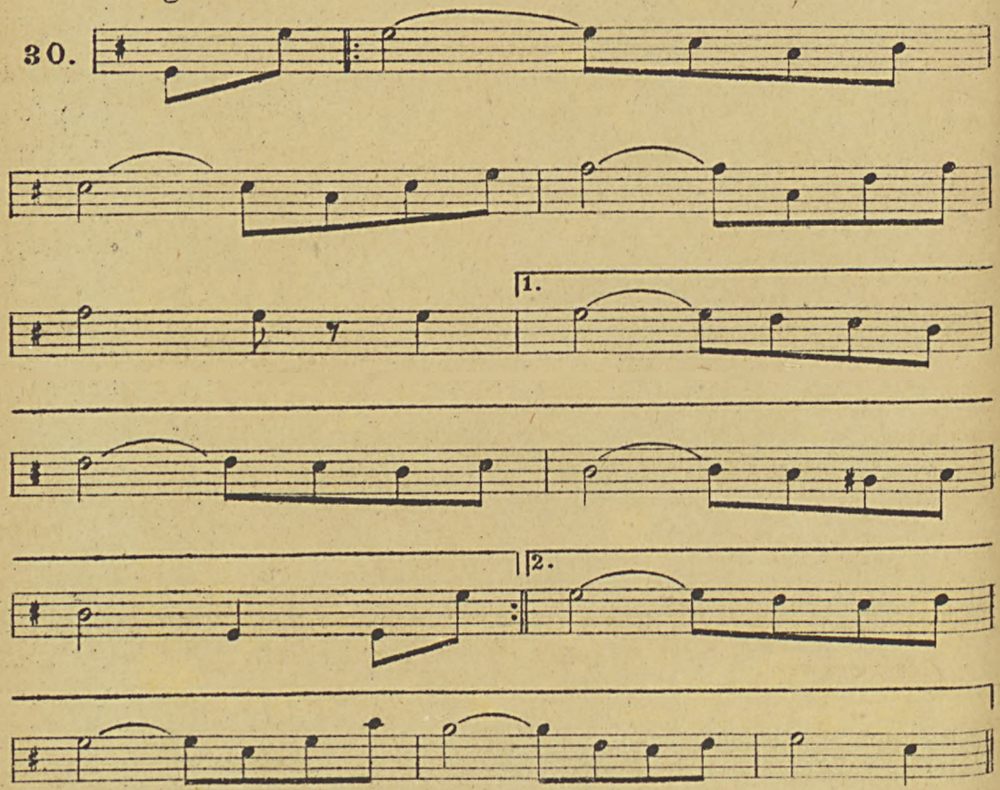
Andante. z op. „Halka“

29.



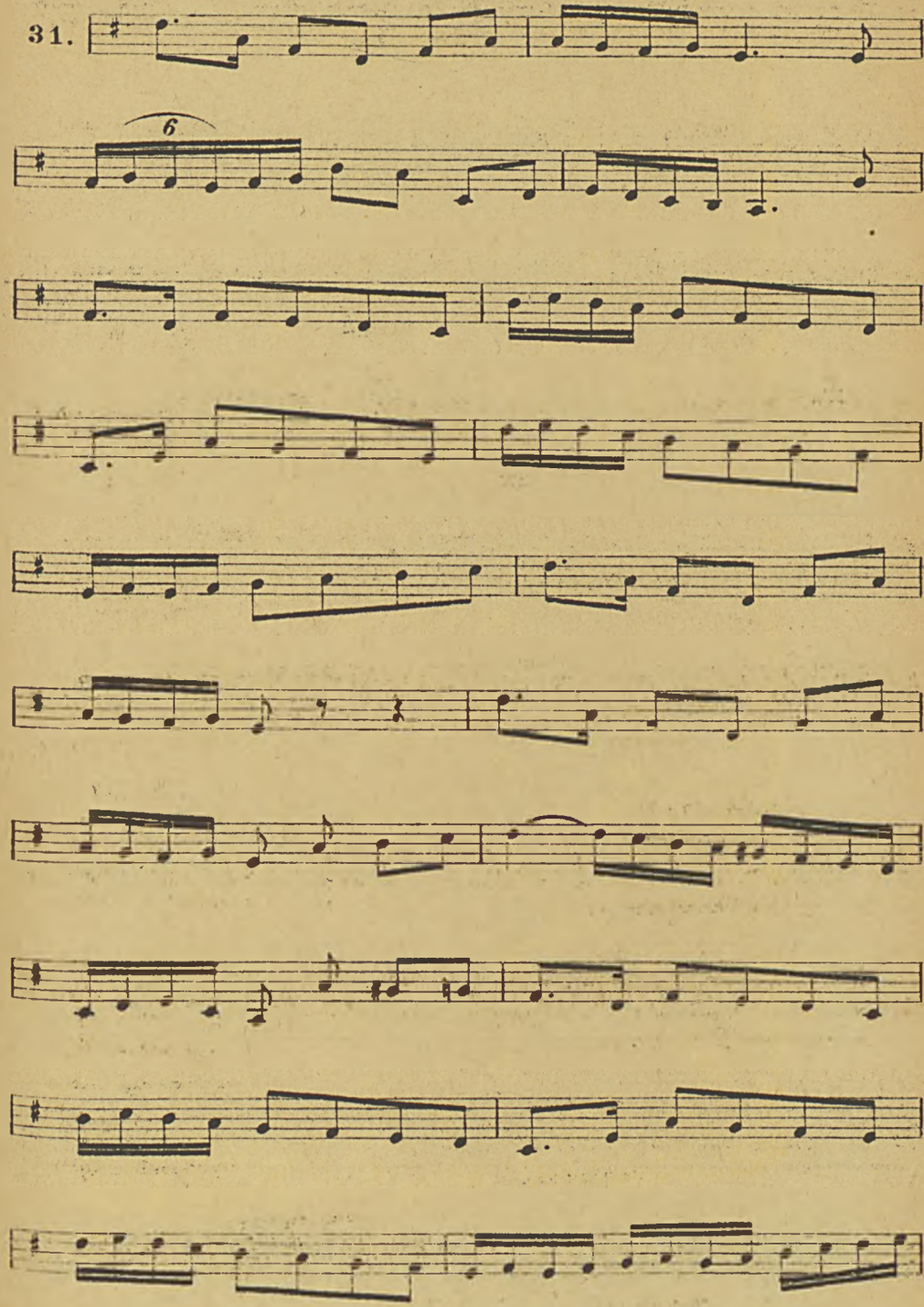
Agitato. z op. „Halka“

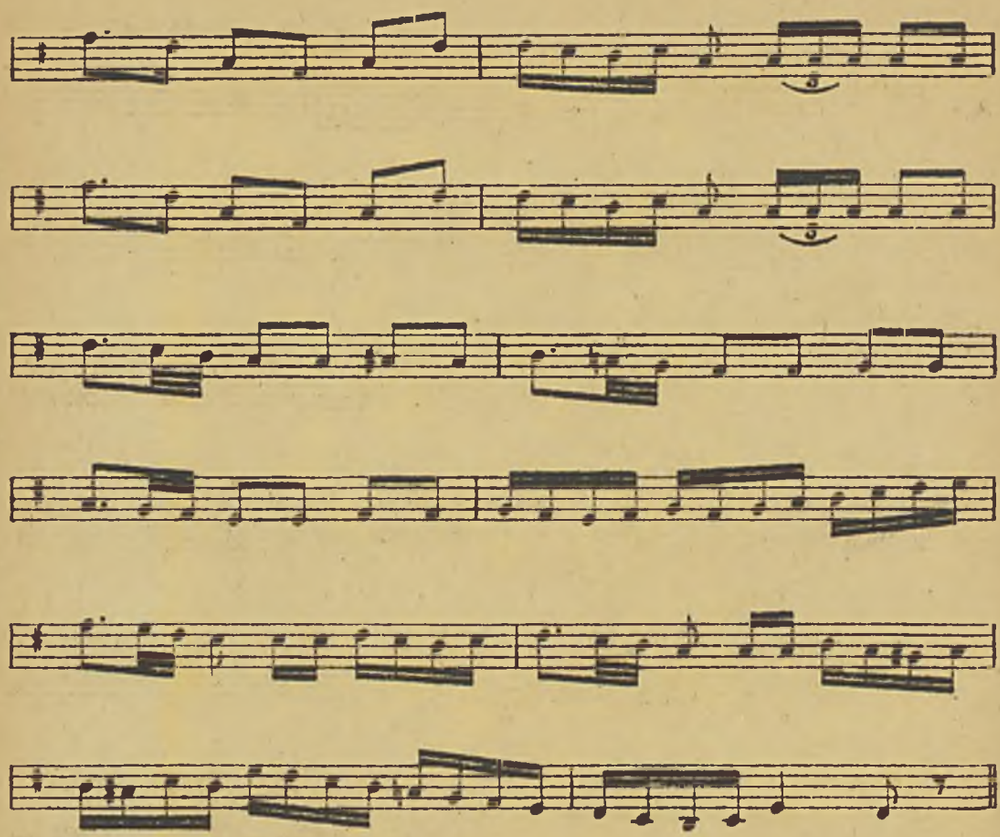
30.



Polonez. z op. „Halka“

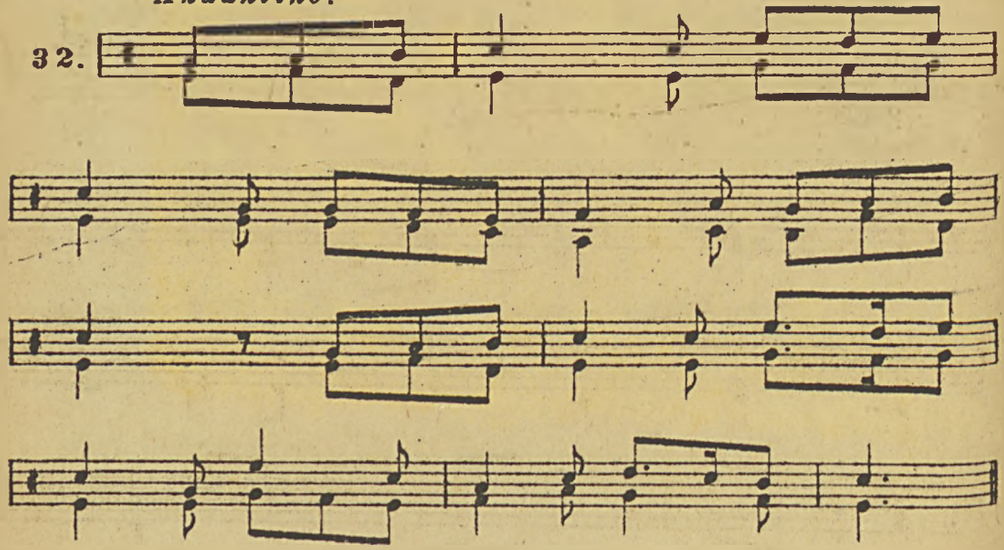
31.





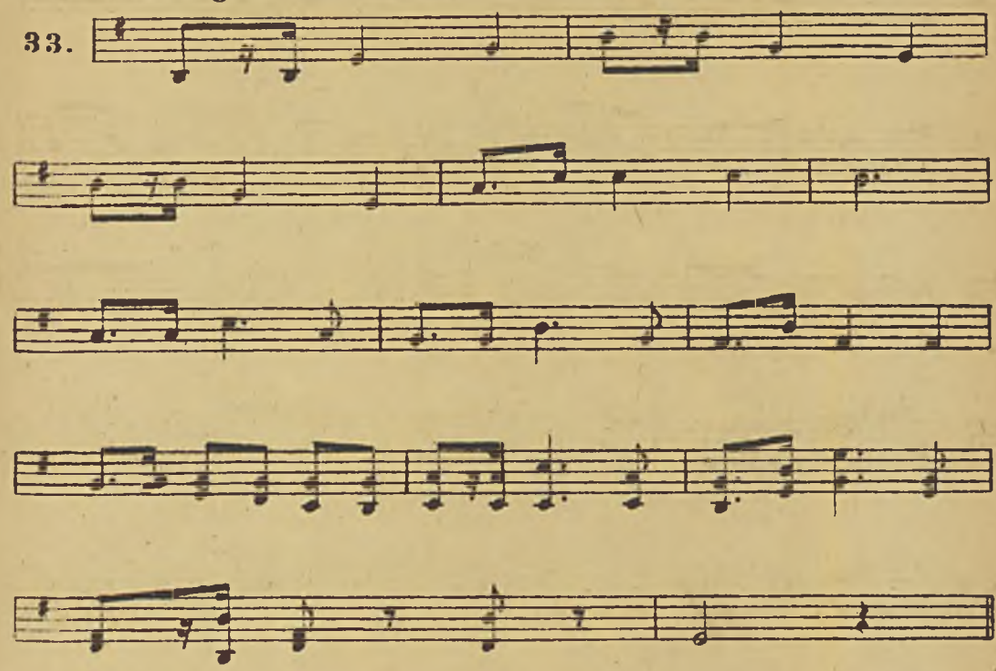
Andantino. z op. „Halka“

32.



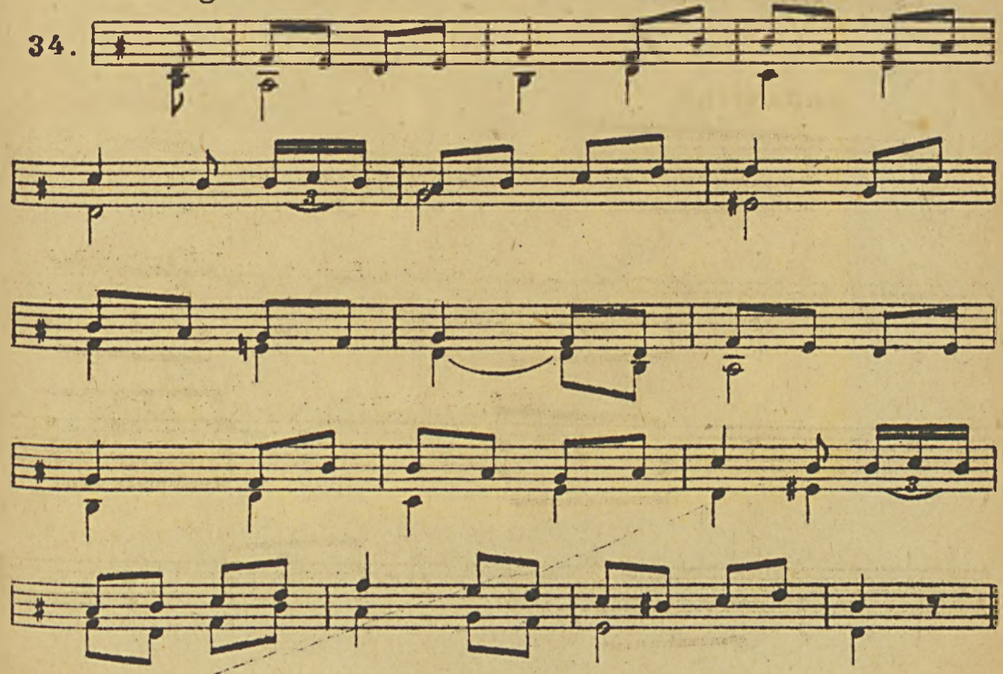
Allegro. z op. „Hrabina“

33.



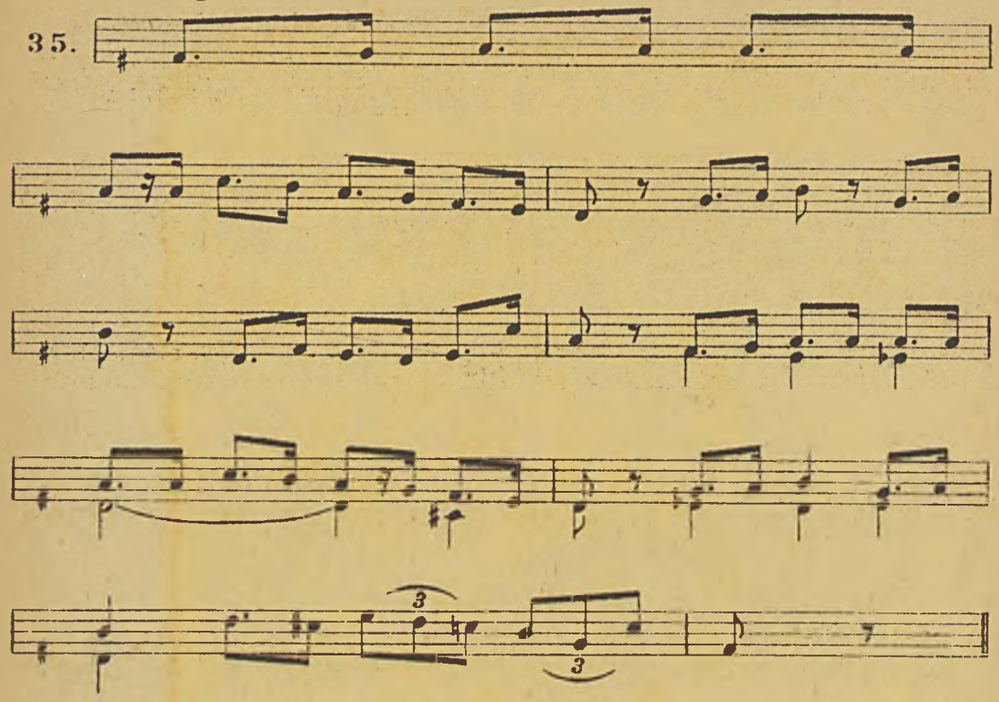
Allegro moderato. z op. „Hrabina“

34.



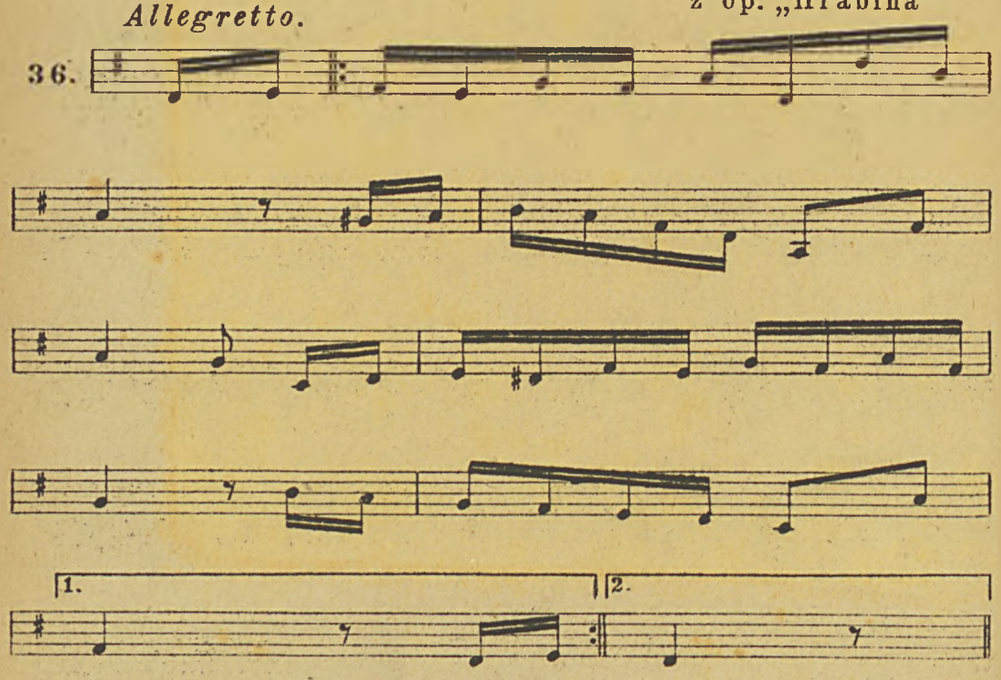
Allegro moderato. z op. „Hrabina“

35.



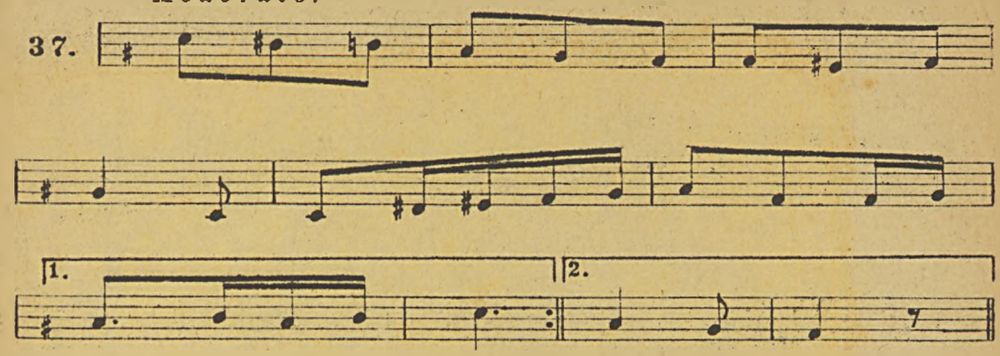
Allegretto. z op. „Hrabina“

36.



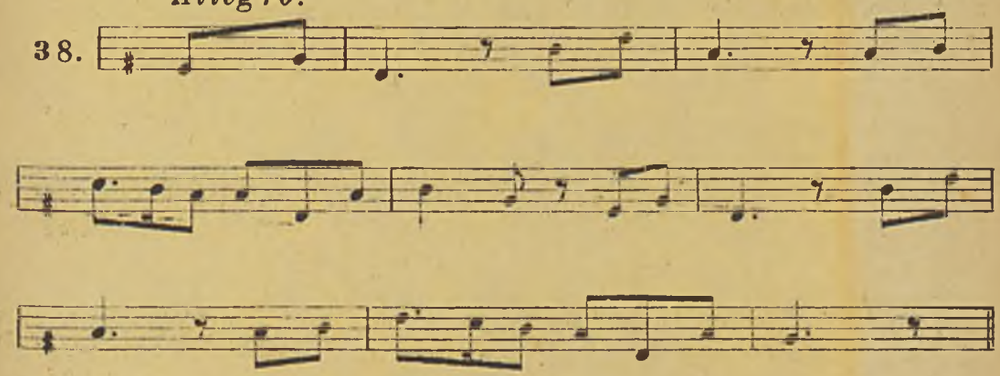
Moderato. z op. „Hrabina“

37.



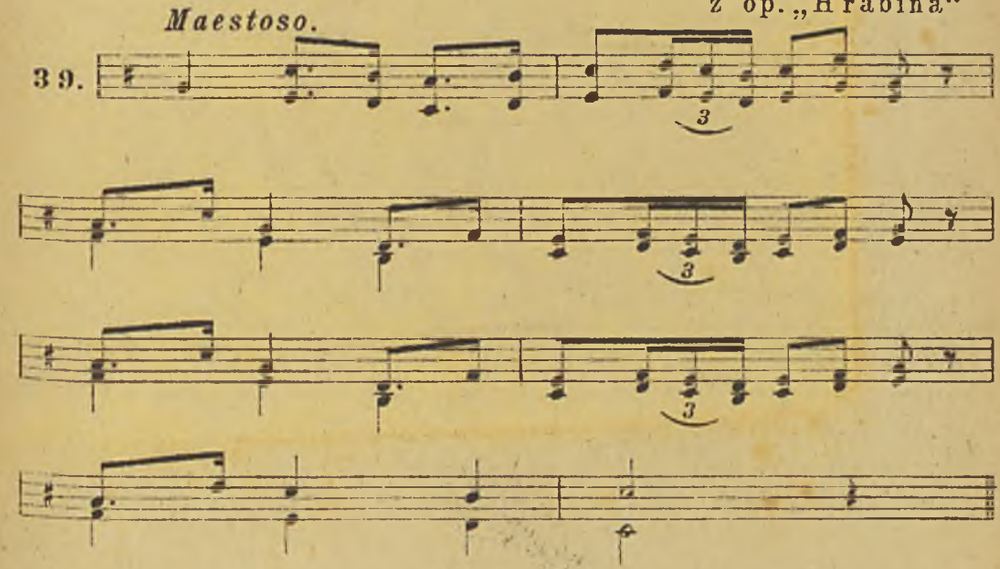
Allegro. z op. „Hrabina“

38.



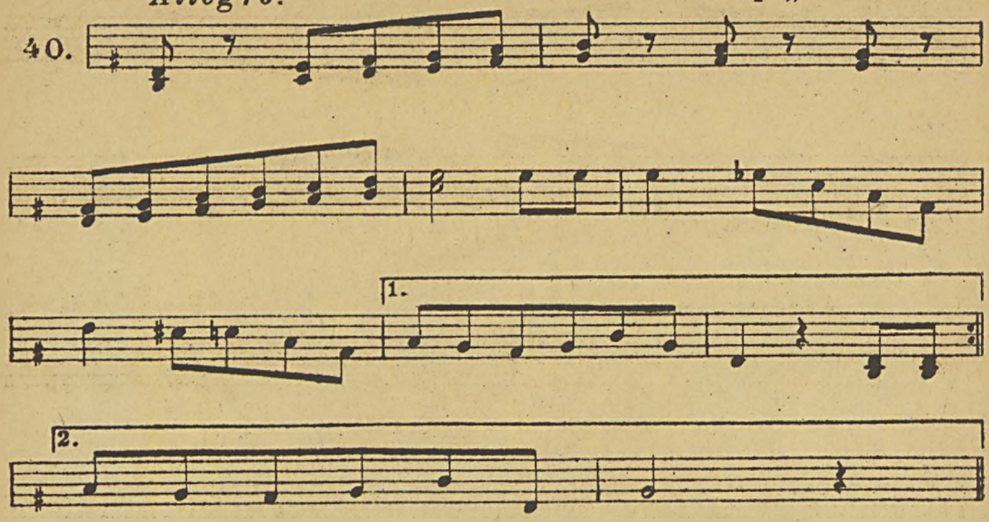
Maestoso. z op. „Hrabina“

39.



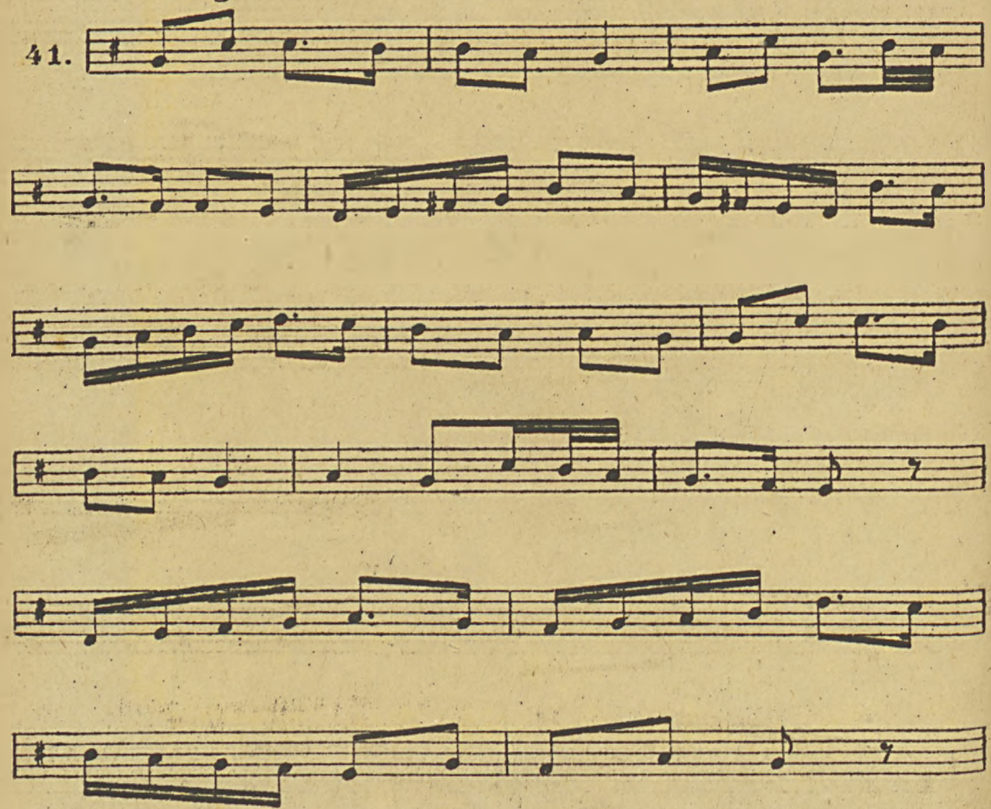
Allegro. z op. „Hrabina“

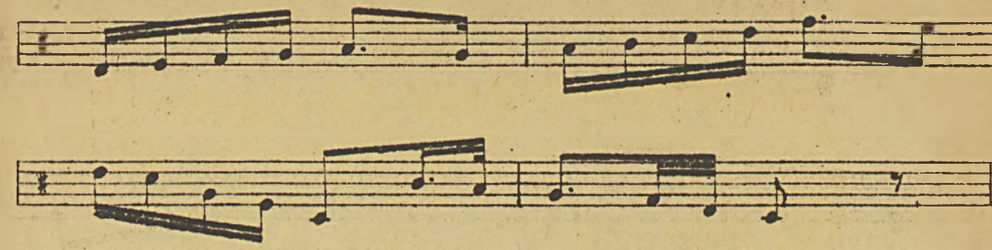
40.



Allegretto. z op. „Hrabina“

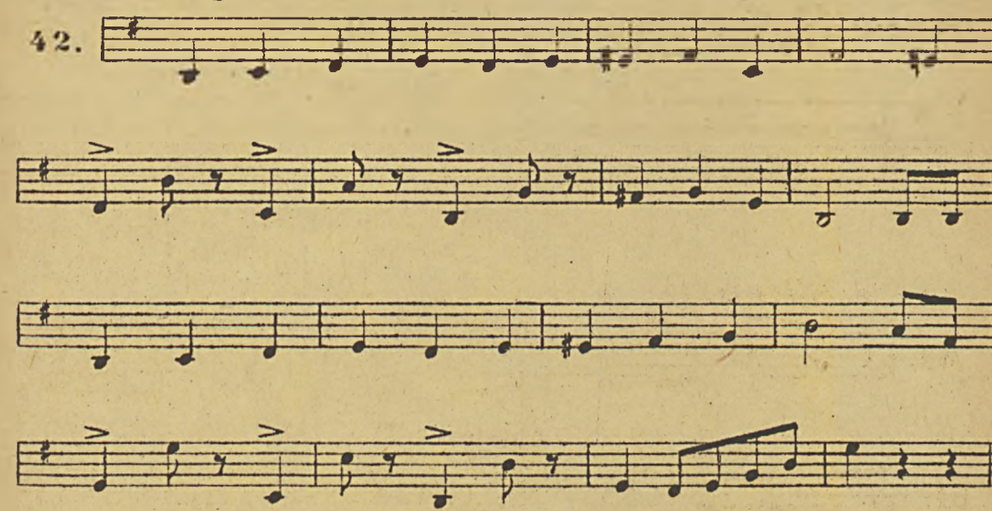
41.





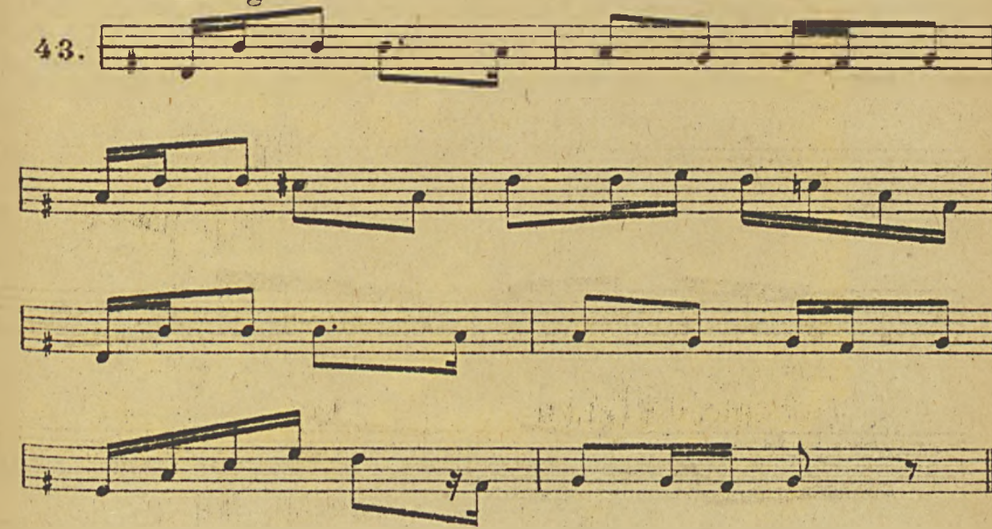
Allegro moderato. z op. „Hrabina“

42.



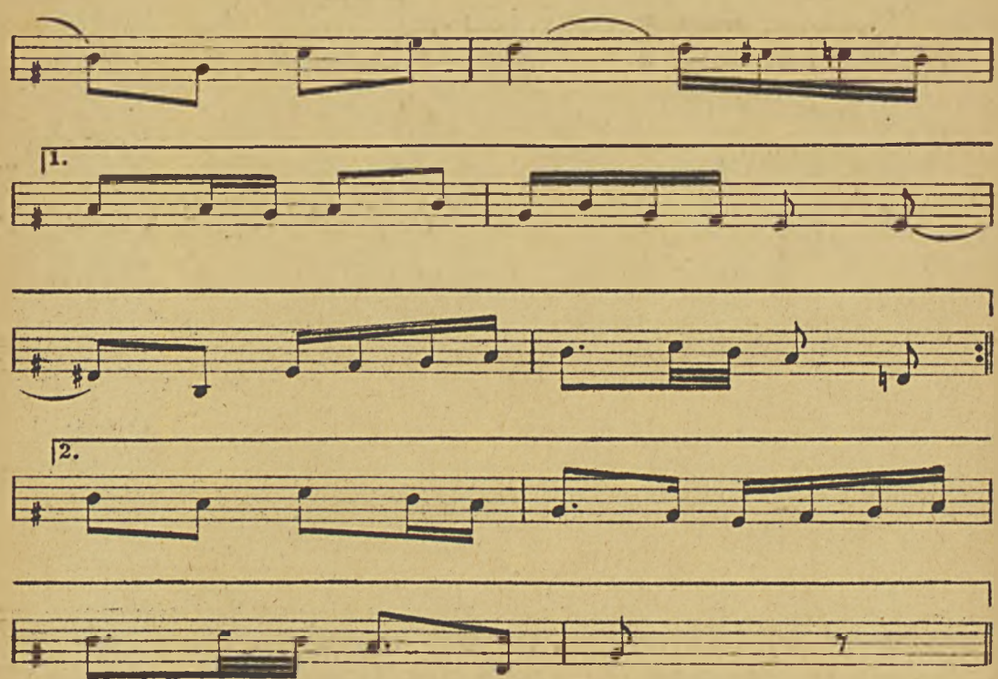
Allegro. z op. „Hrabina“

43.



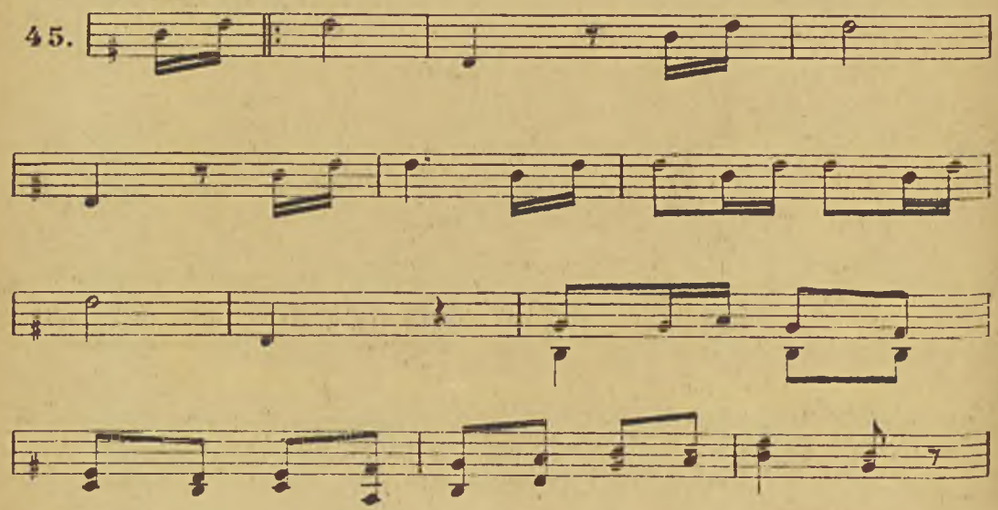
Allegretto. z op. „Hrabina“

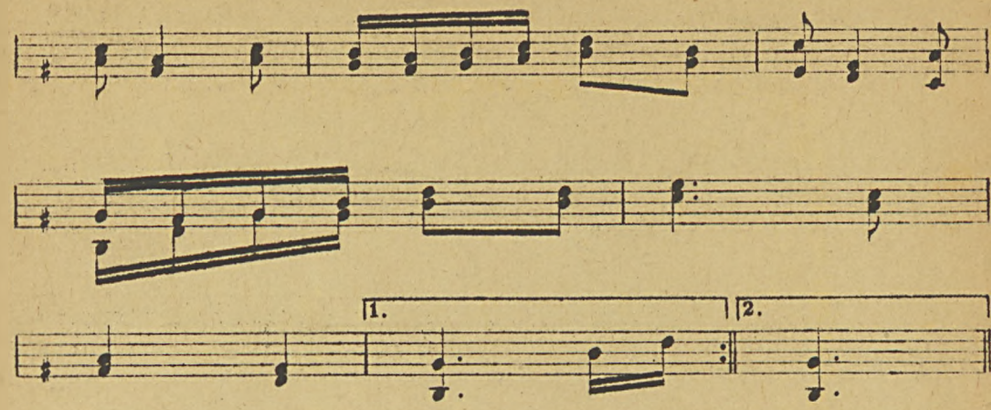
44.



Allegro. z op. „Hrabina“

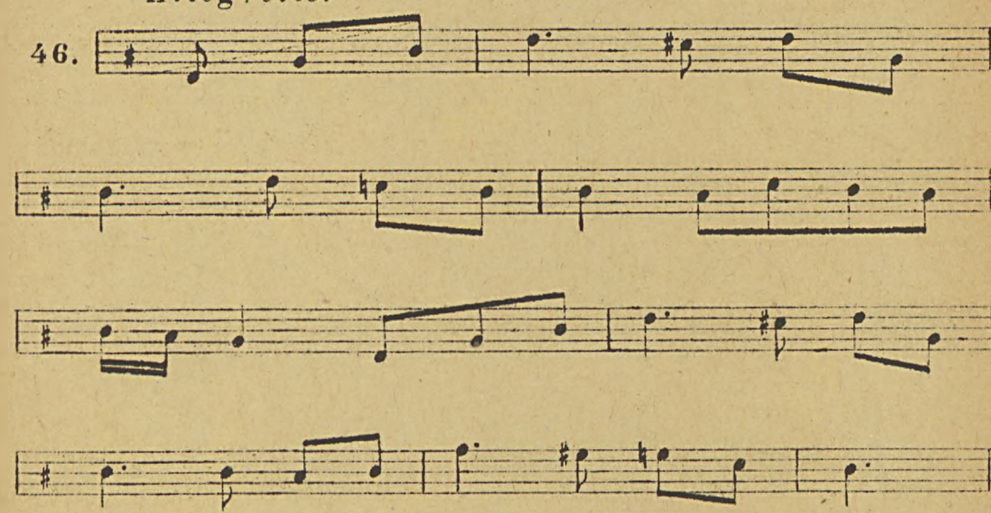
45.





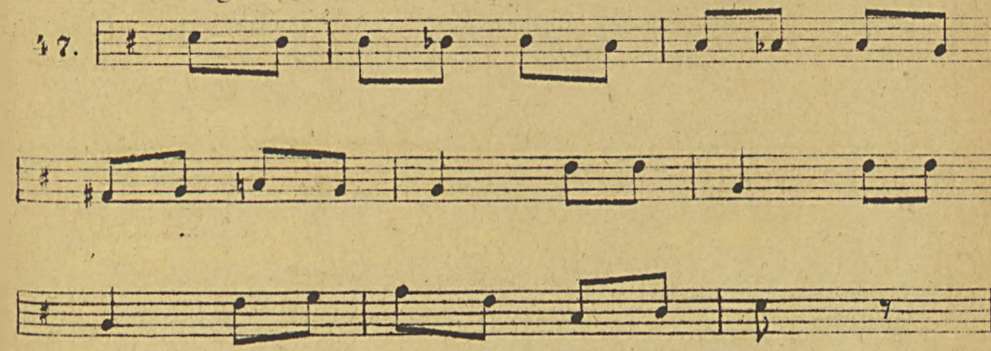
Allegretto. z op. „Hrabina“

46.



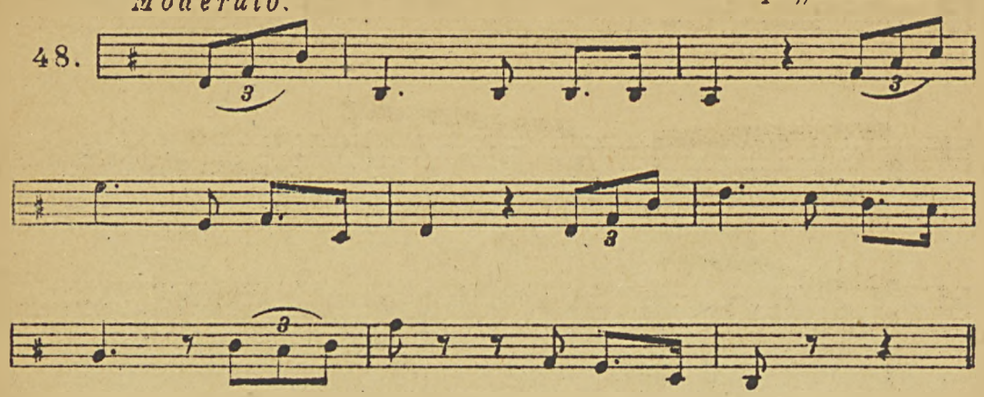
Allegretto. z op. „Hrabina“

47.



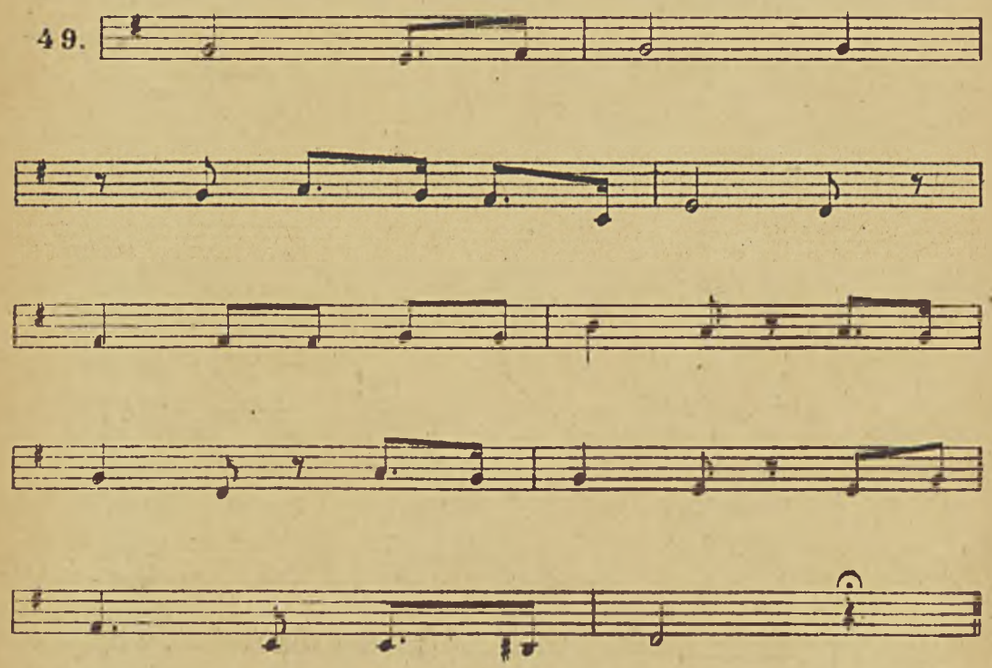
Moderato. z op. „Hrabina“

48.

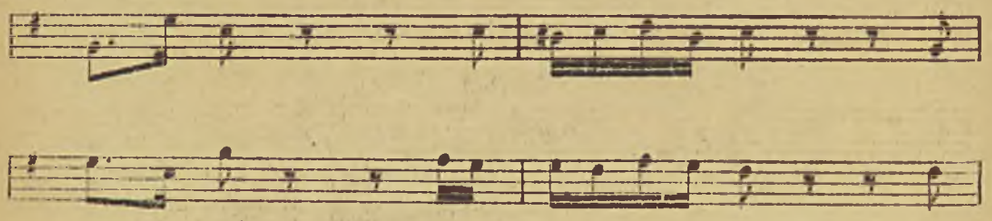


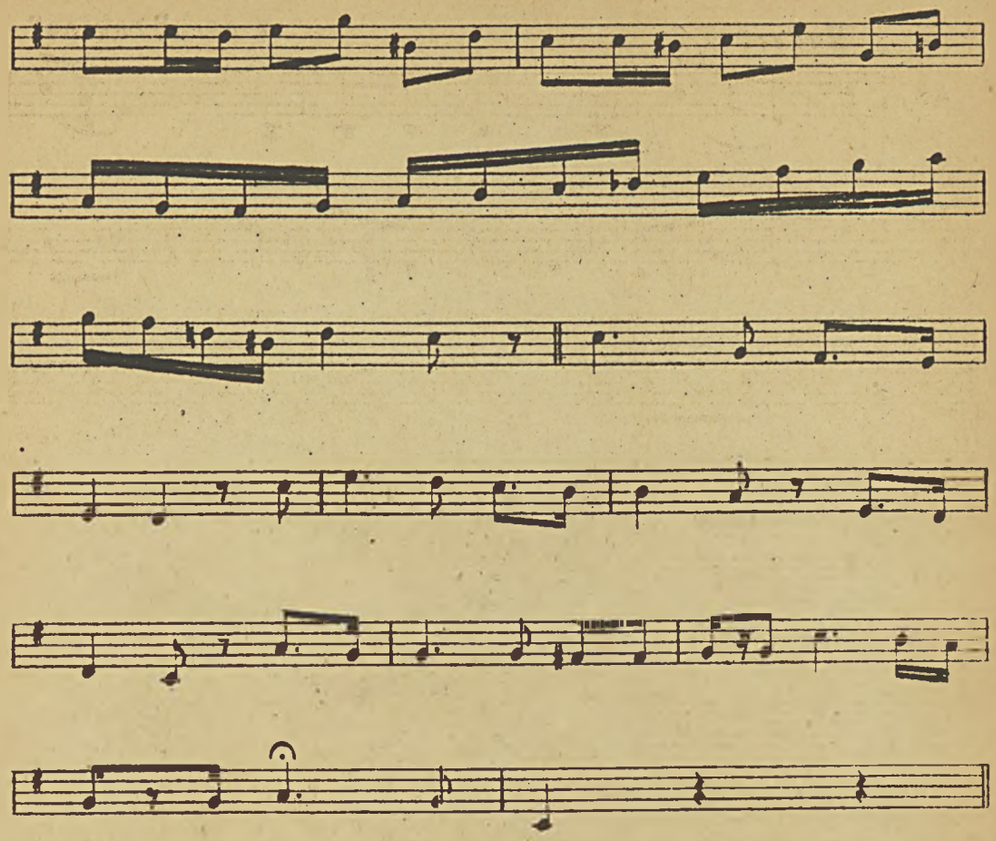
Moderato. z op. „Straszny dwór“

49.



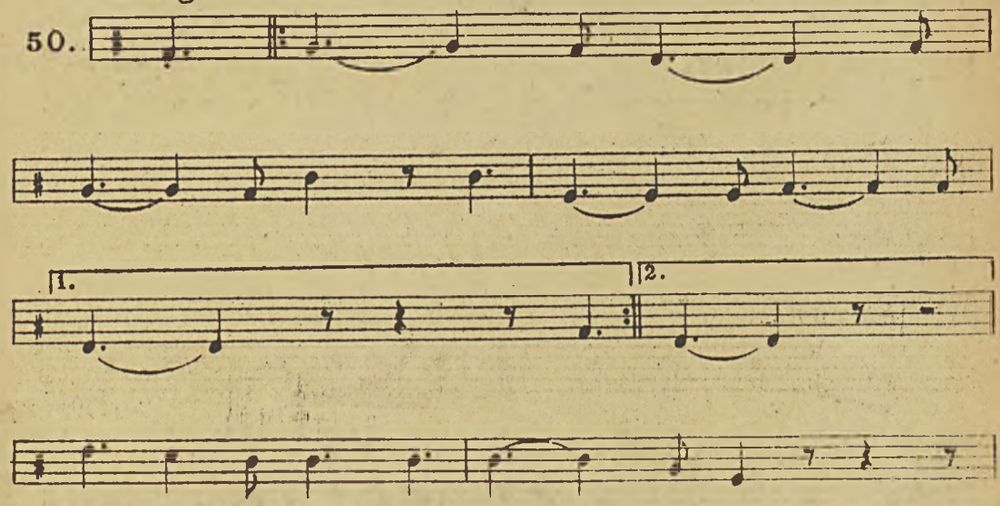
Kurant.

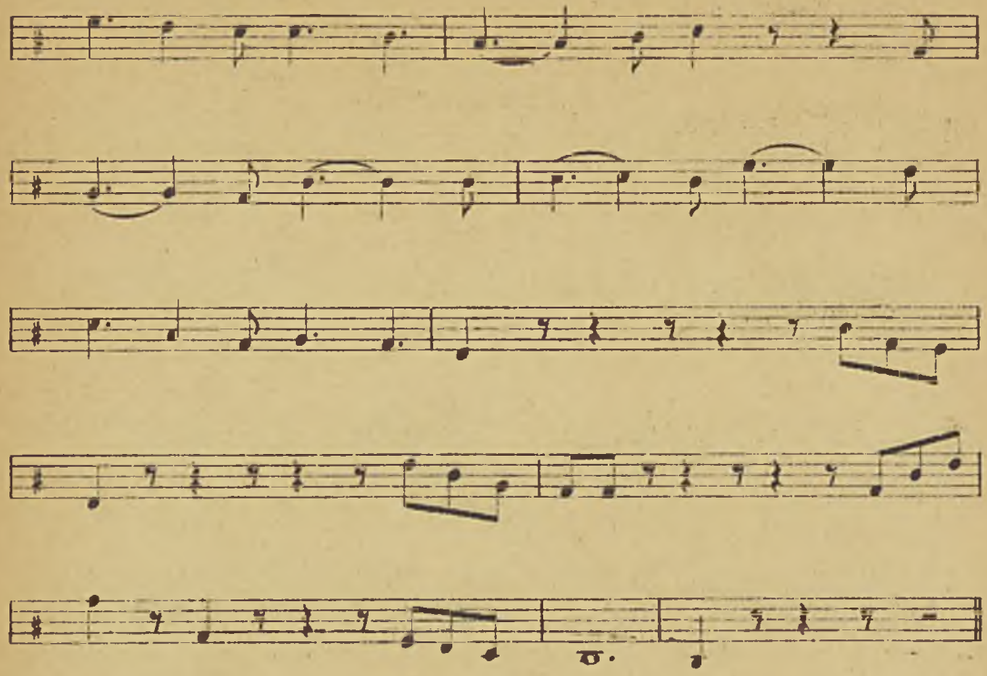




Allegro moderato. z op. „Straszny dwór“

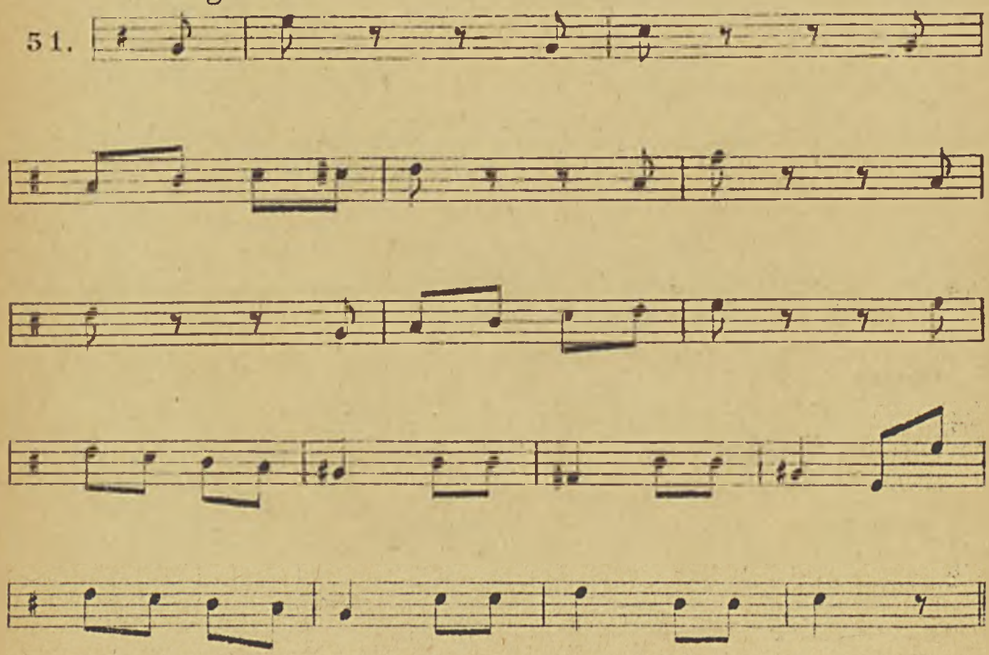
50.





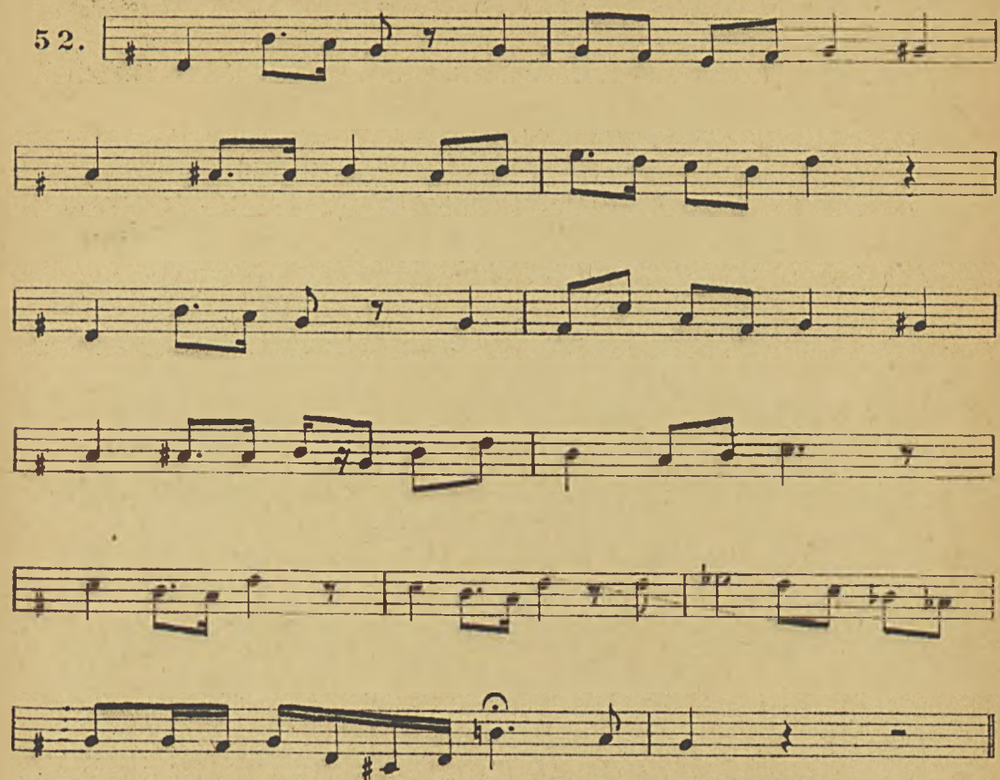
Allegretto. z op. „Straszny dwór“

51.



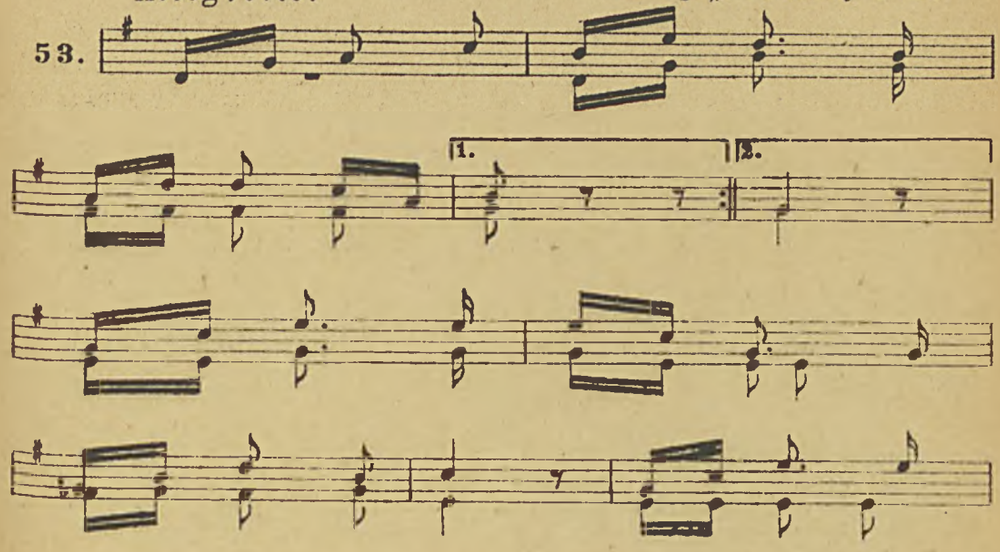
Moderato. z op. „Straszny dwór“

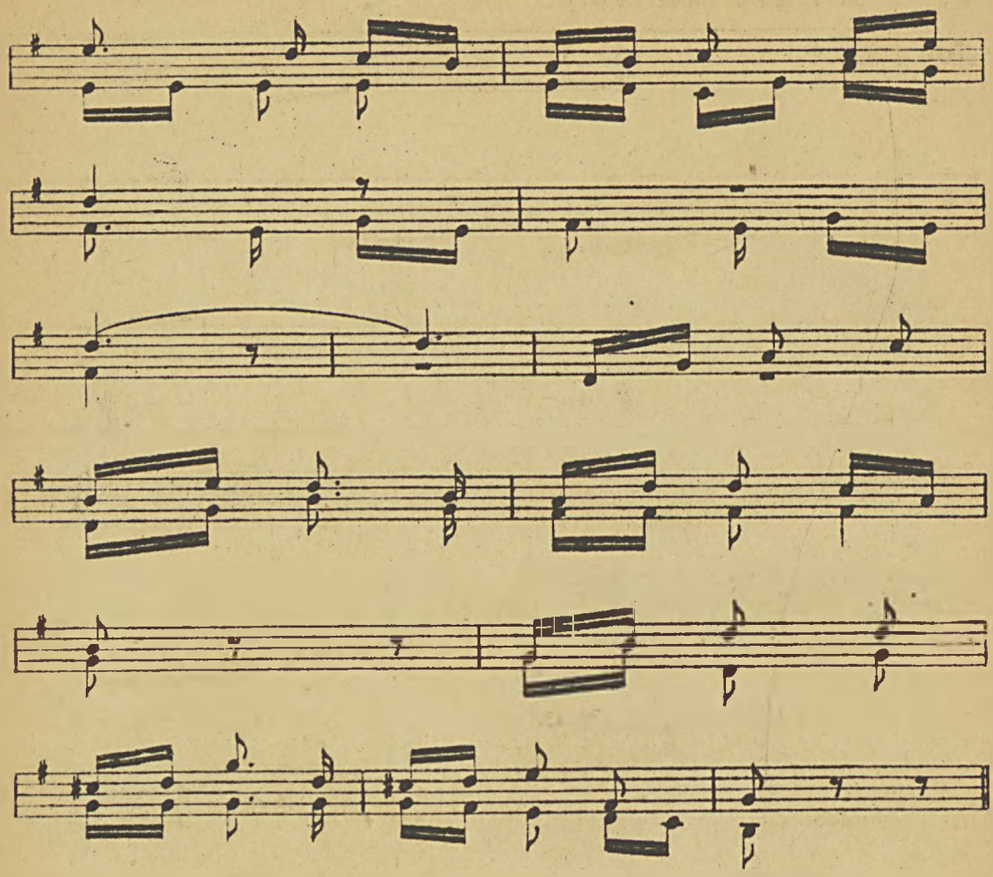
52.



Allegretto. z op. „Straszny dwór“

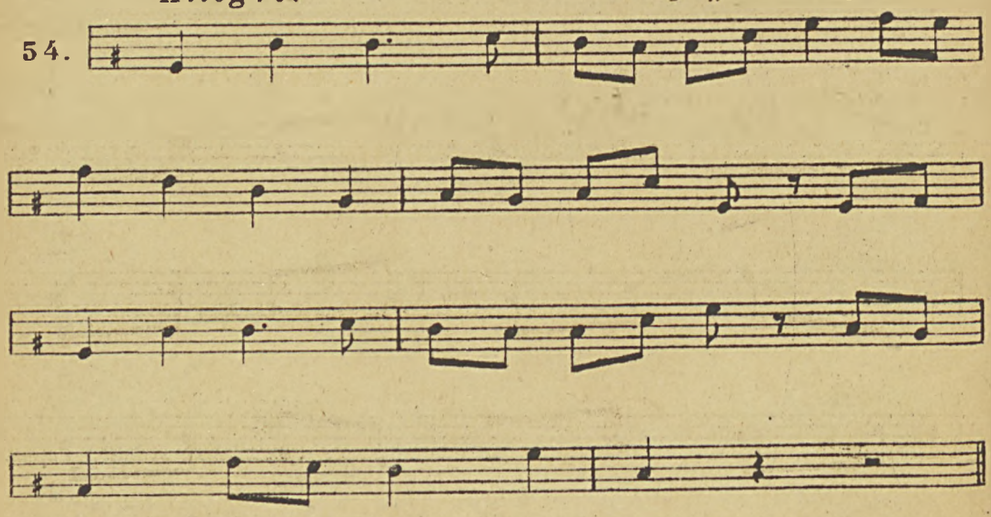
53.





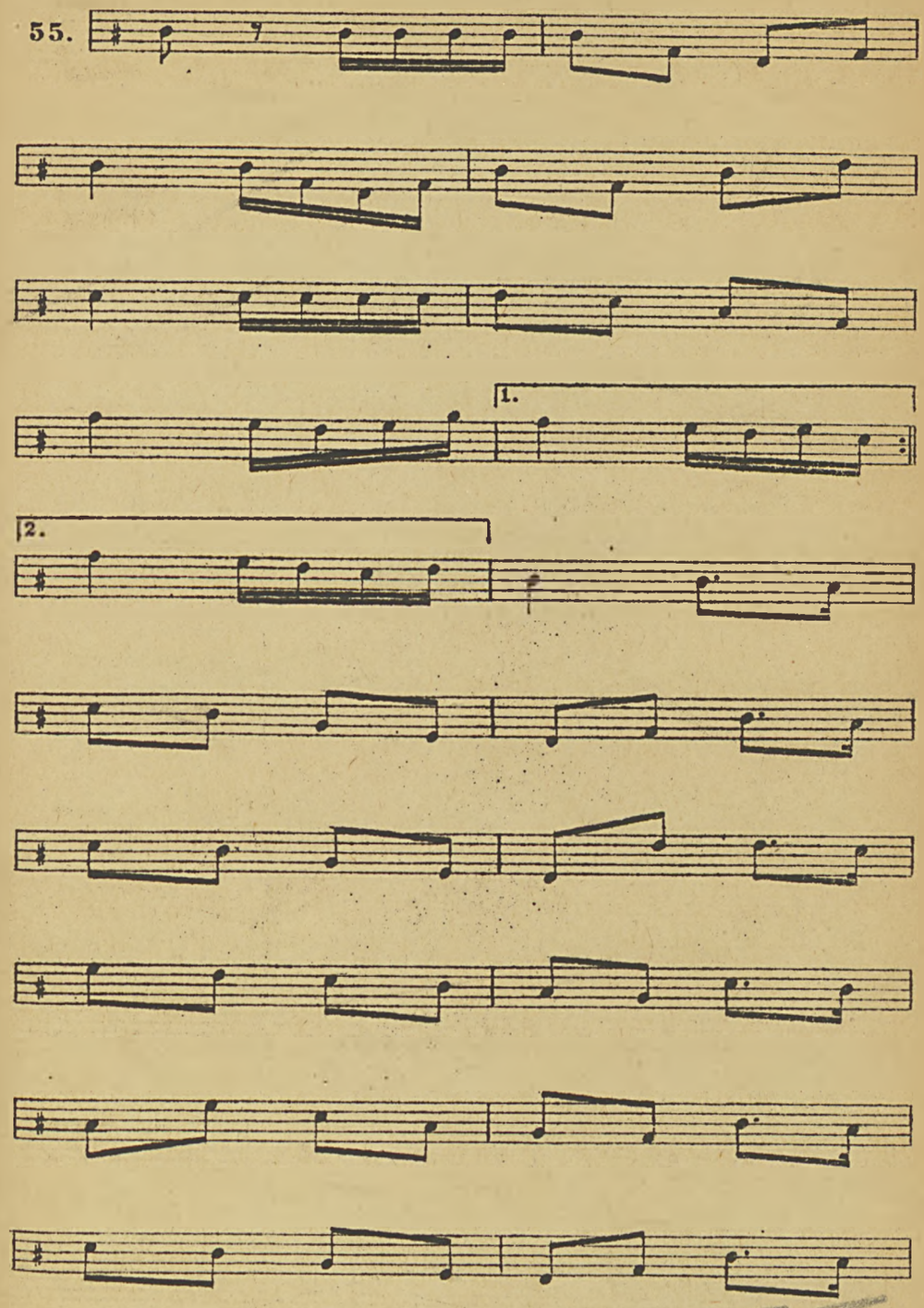
Allegro. z op. „Straszny dwór“

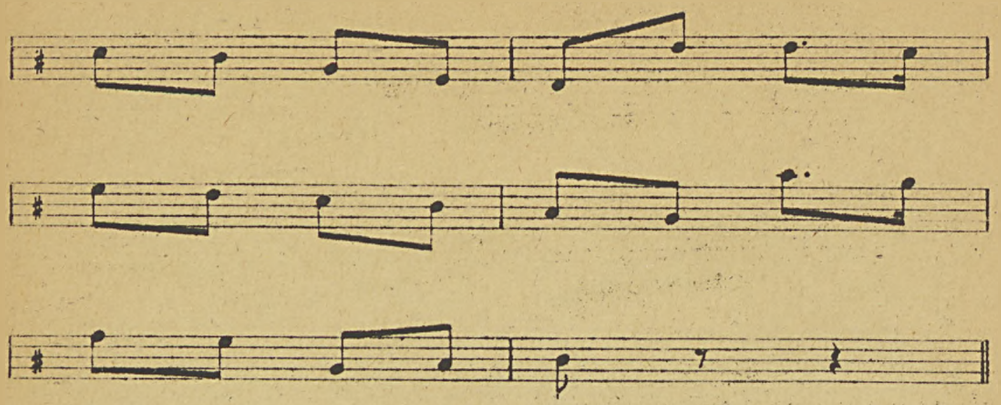
54.



Allegro moderato. z op. „Straszny dwór“

55.



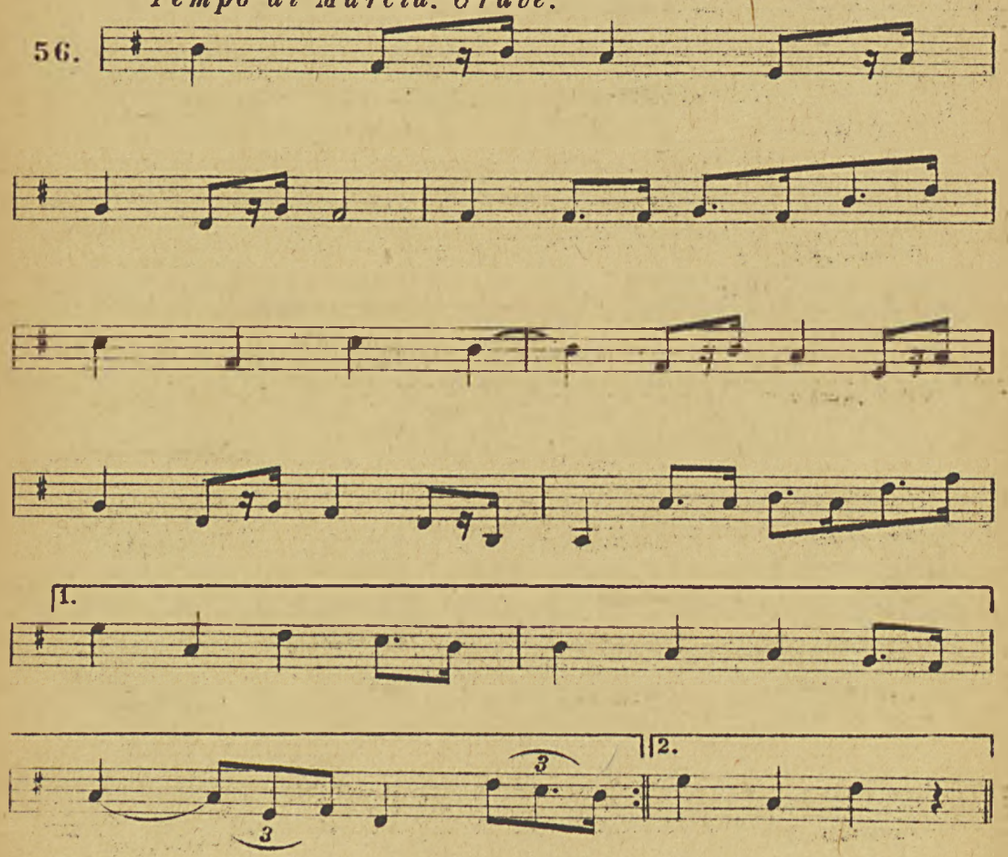


Fr. Chopin.

Tempo di Marcia. Grave.

z Fantazji, Op. 49.

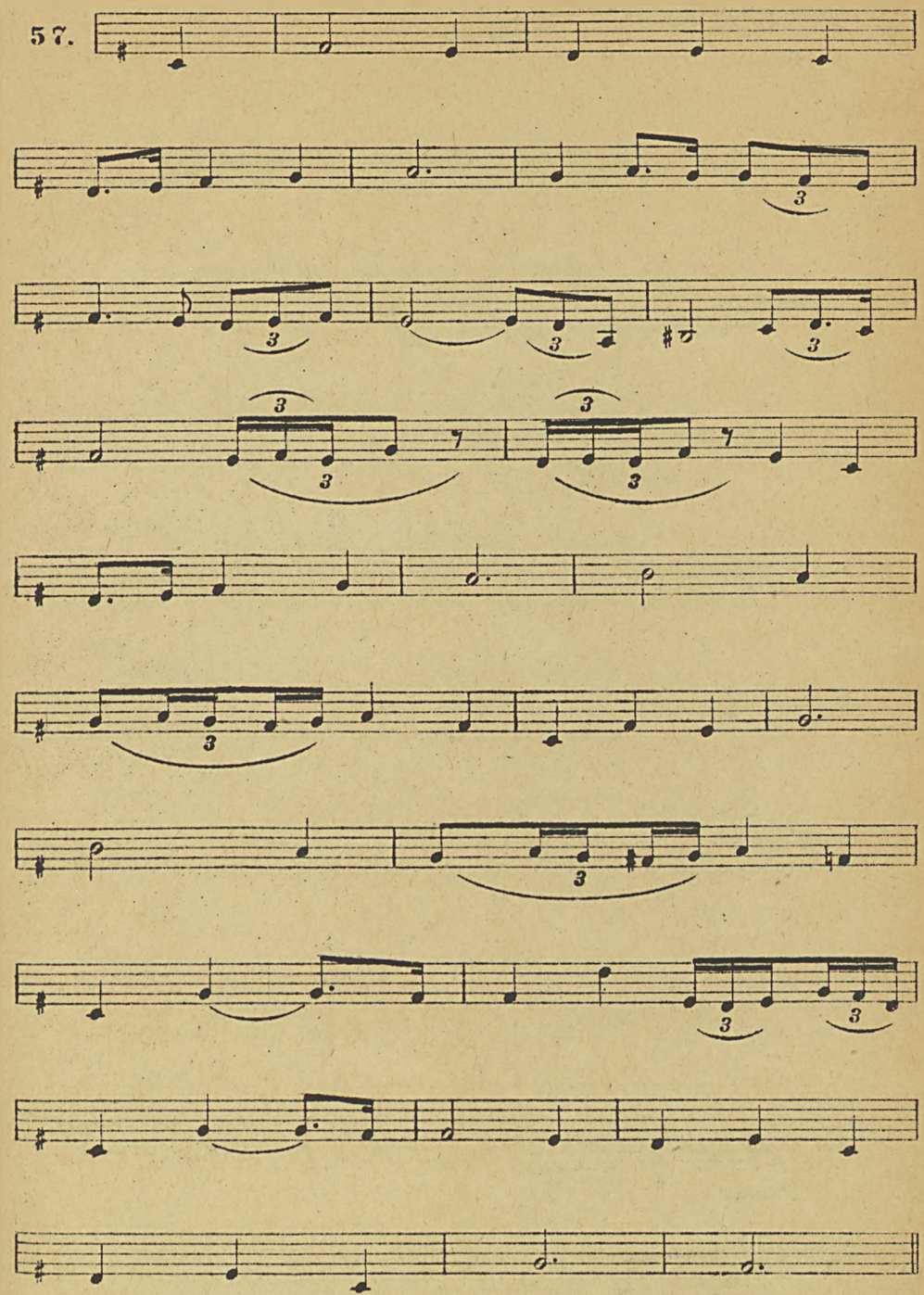
56.



Andante cantabile.

z Nocturne'a, Op. 15 N. 1.

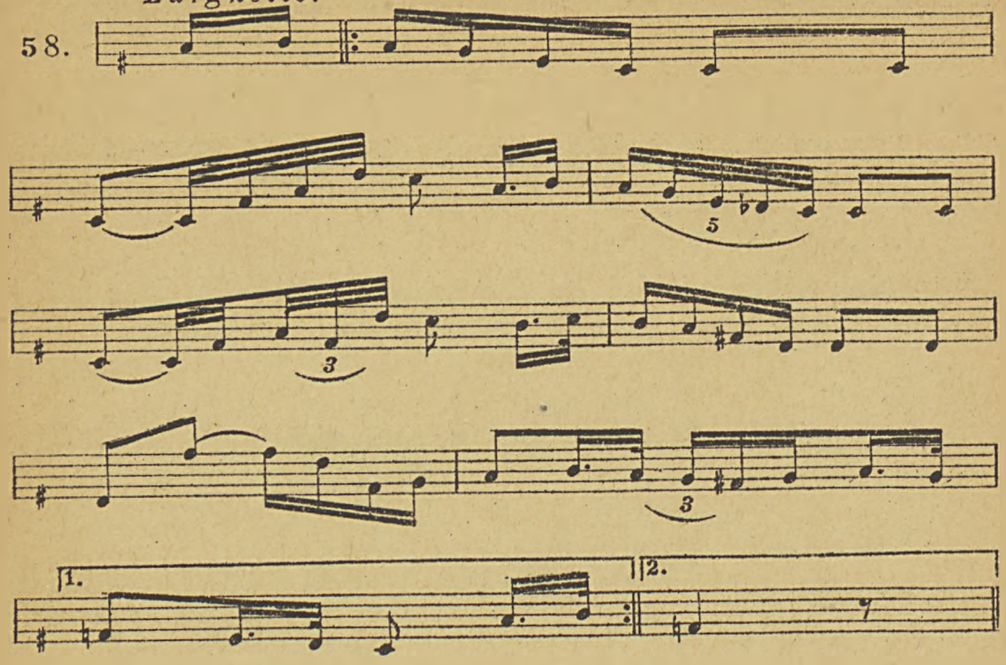
57.



z Nocturne'a, Op.15 N.2.

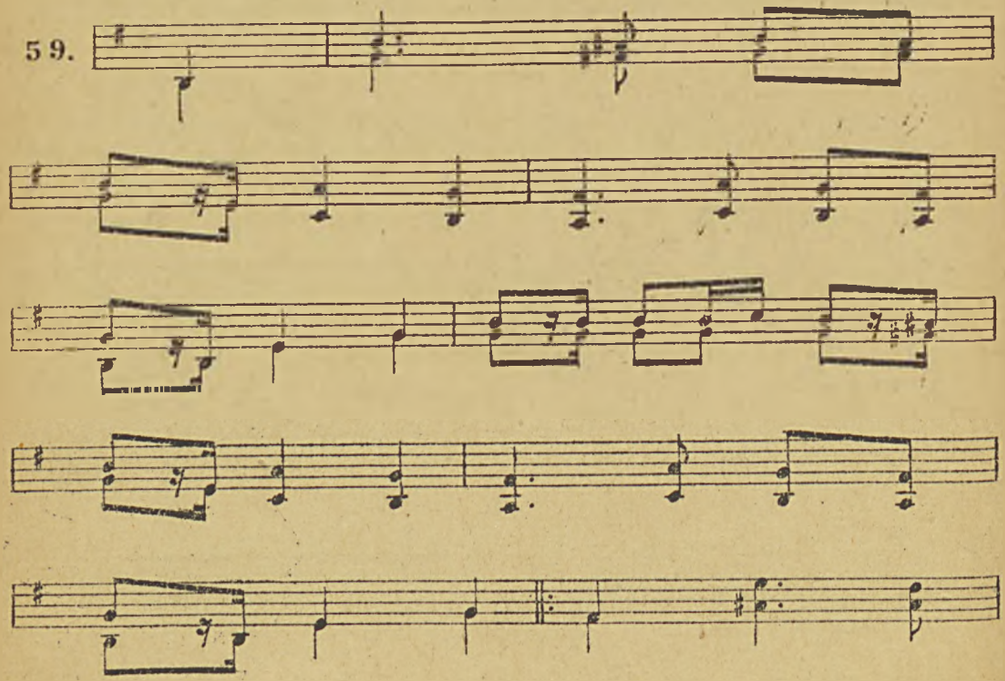
Larghetto.

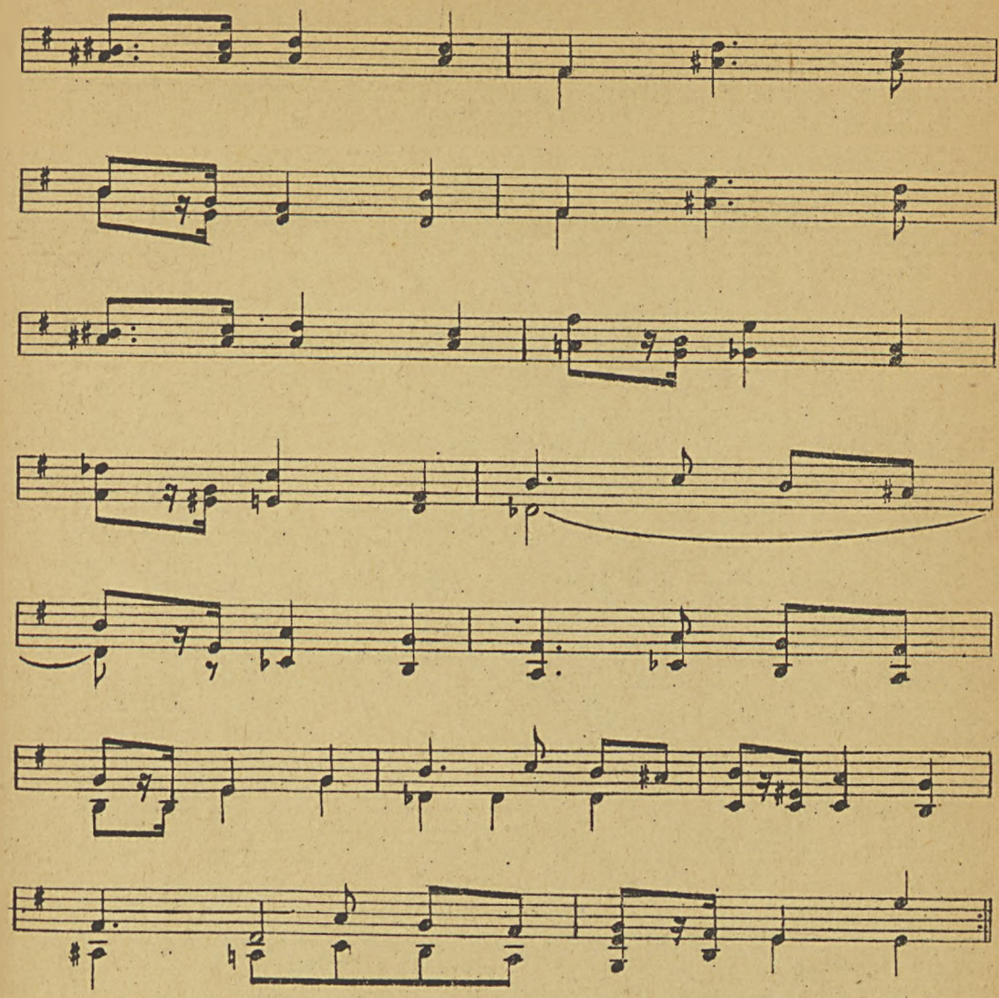
58.



Vivo e risoluto. z Mazurka, Op.17 N.1.

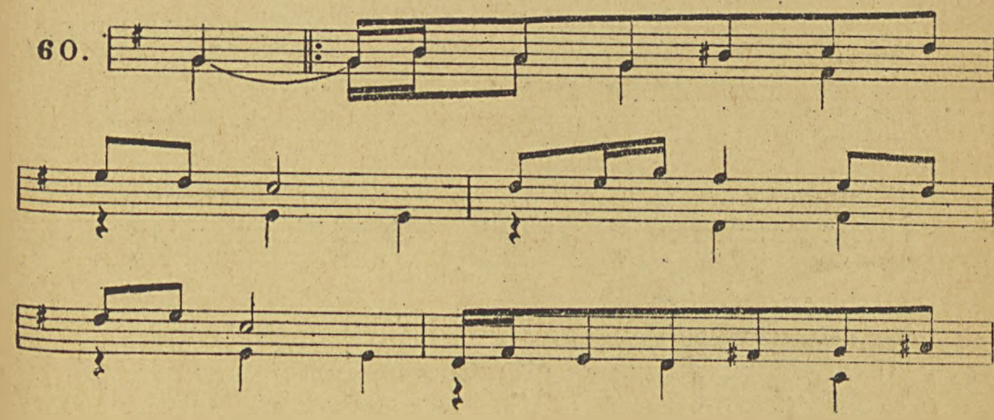
59.

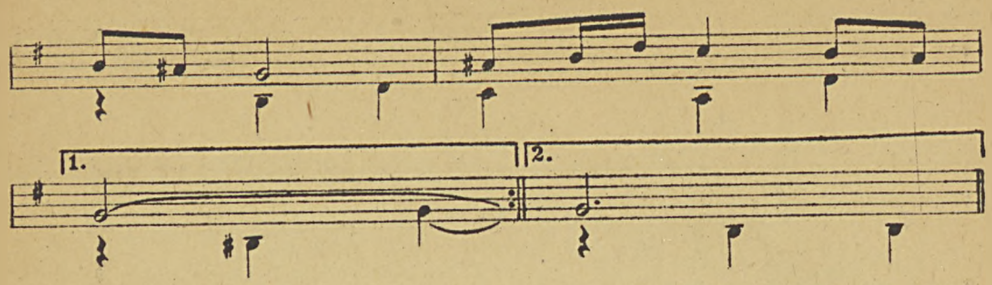




Allegretto non tanto. z Mazurka, Op.30 N.1.

60.

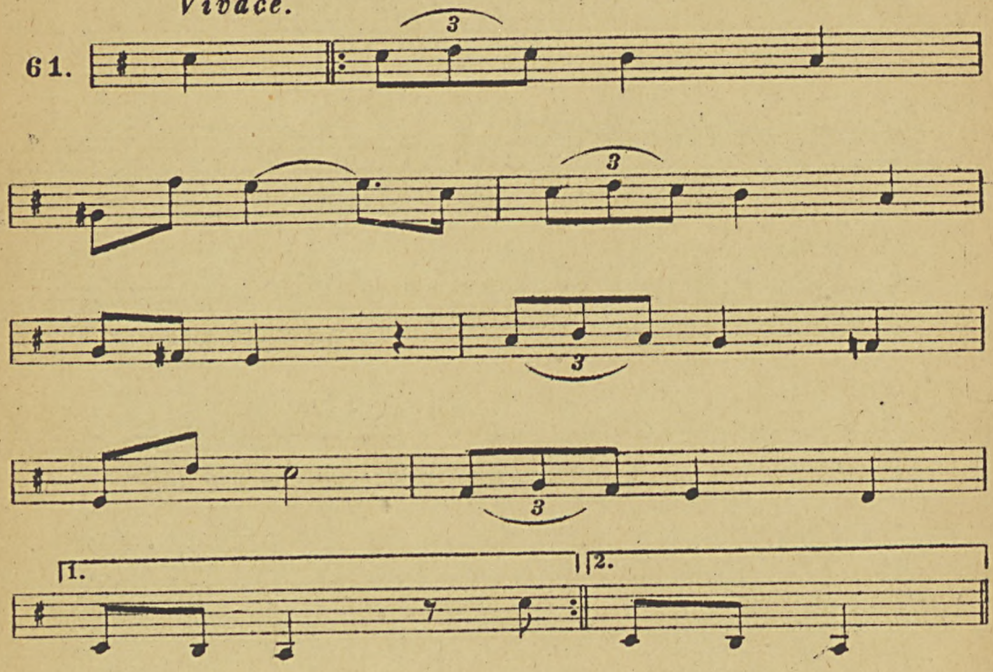




z Mazurka, Op. 30 N. 2.

Vivace.

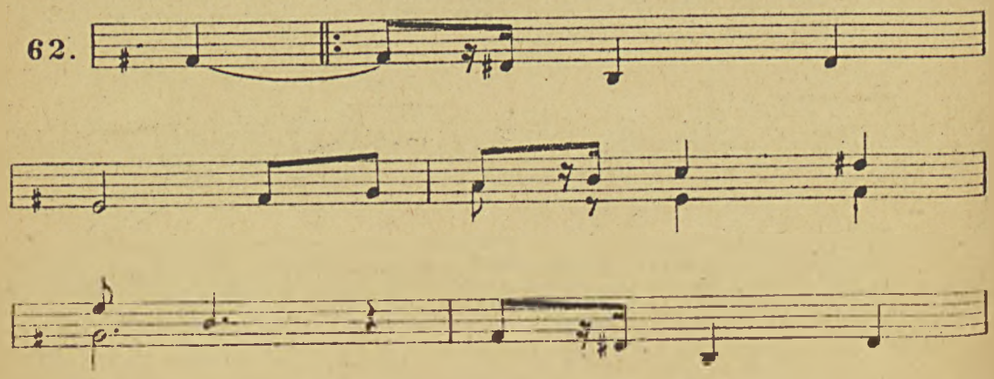
61.

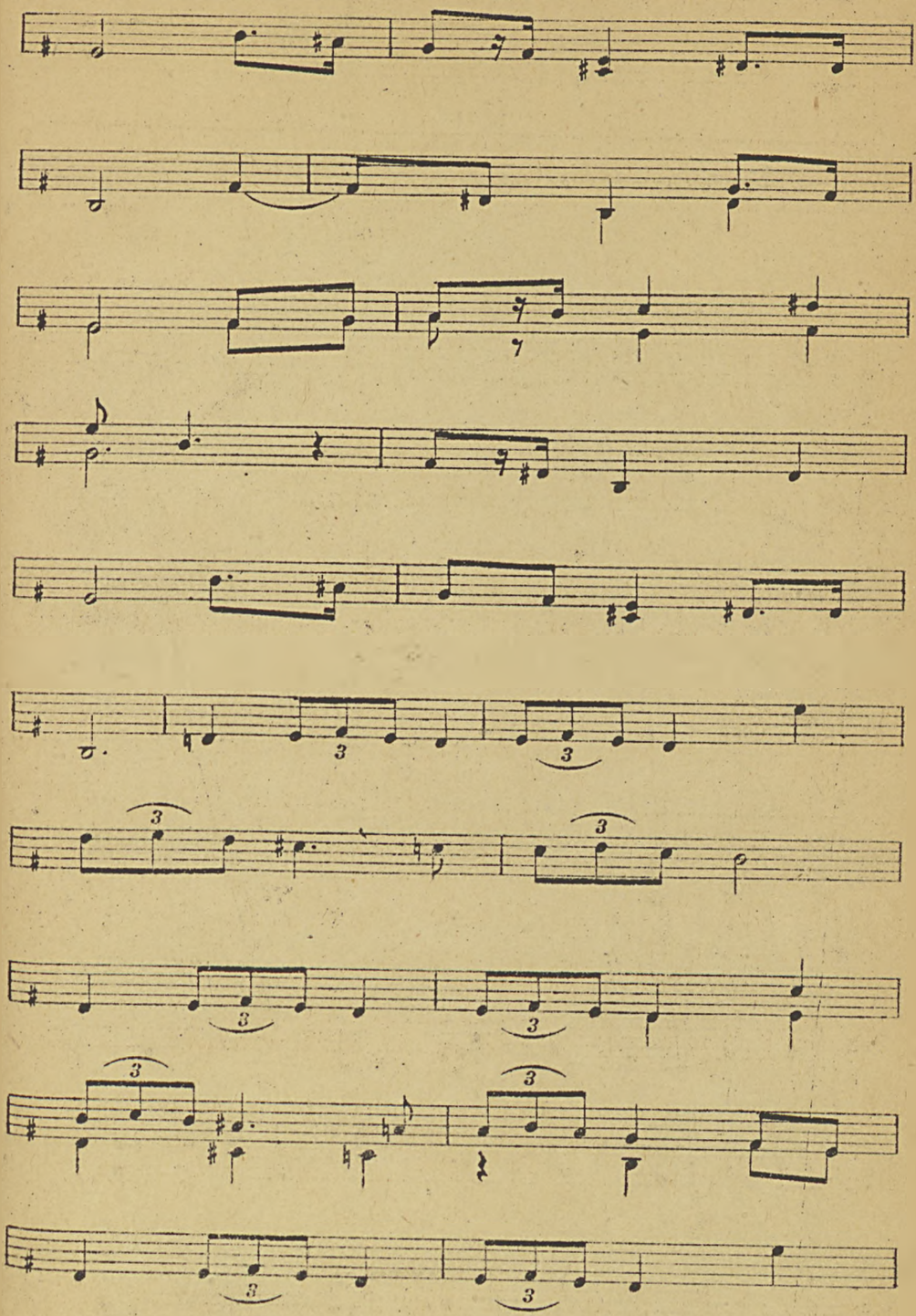


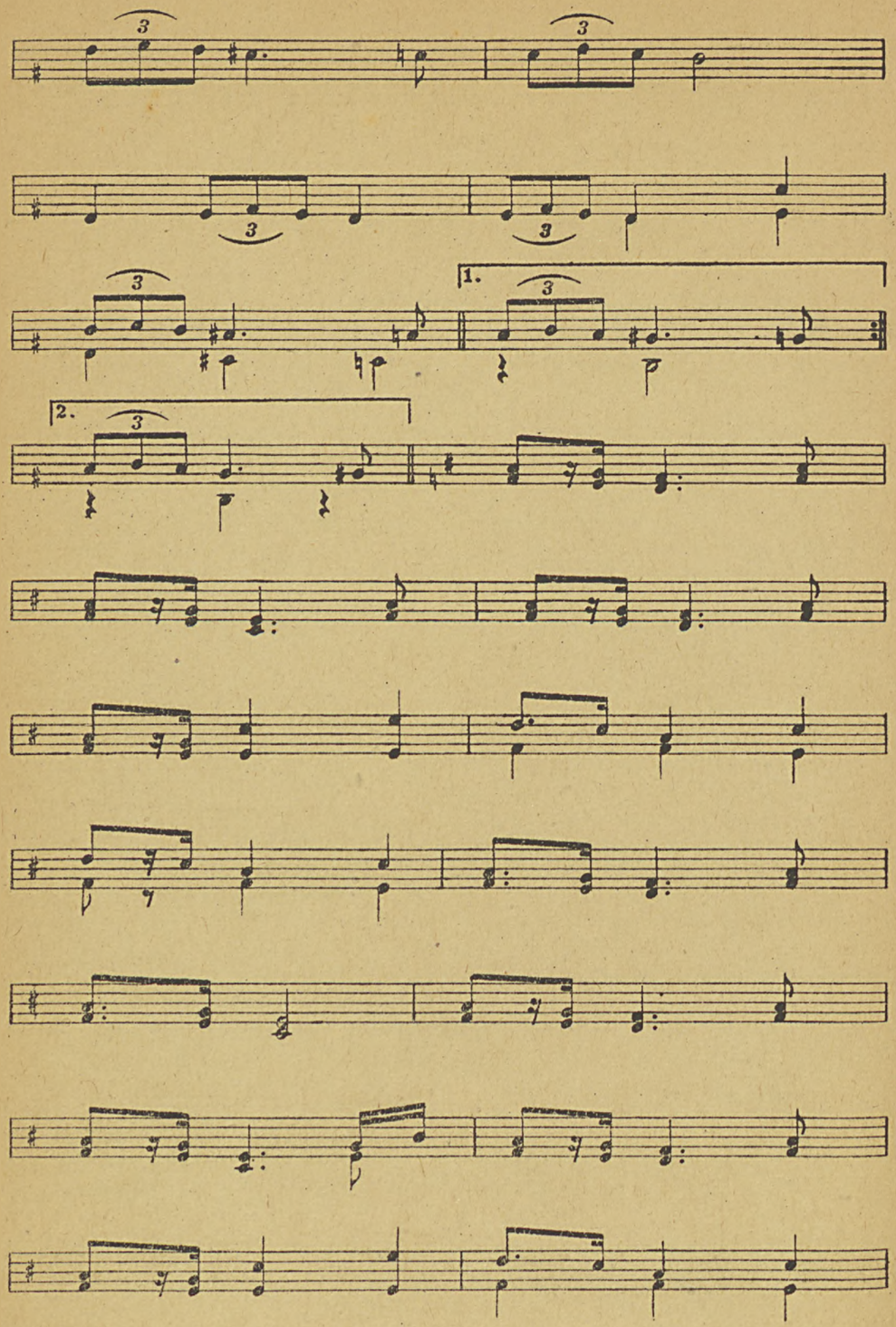
Mazurek, Op. 24 N. 1.

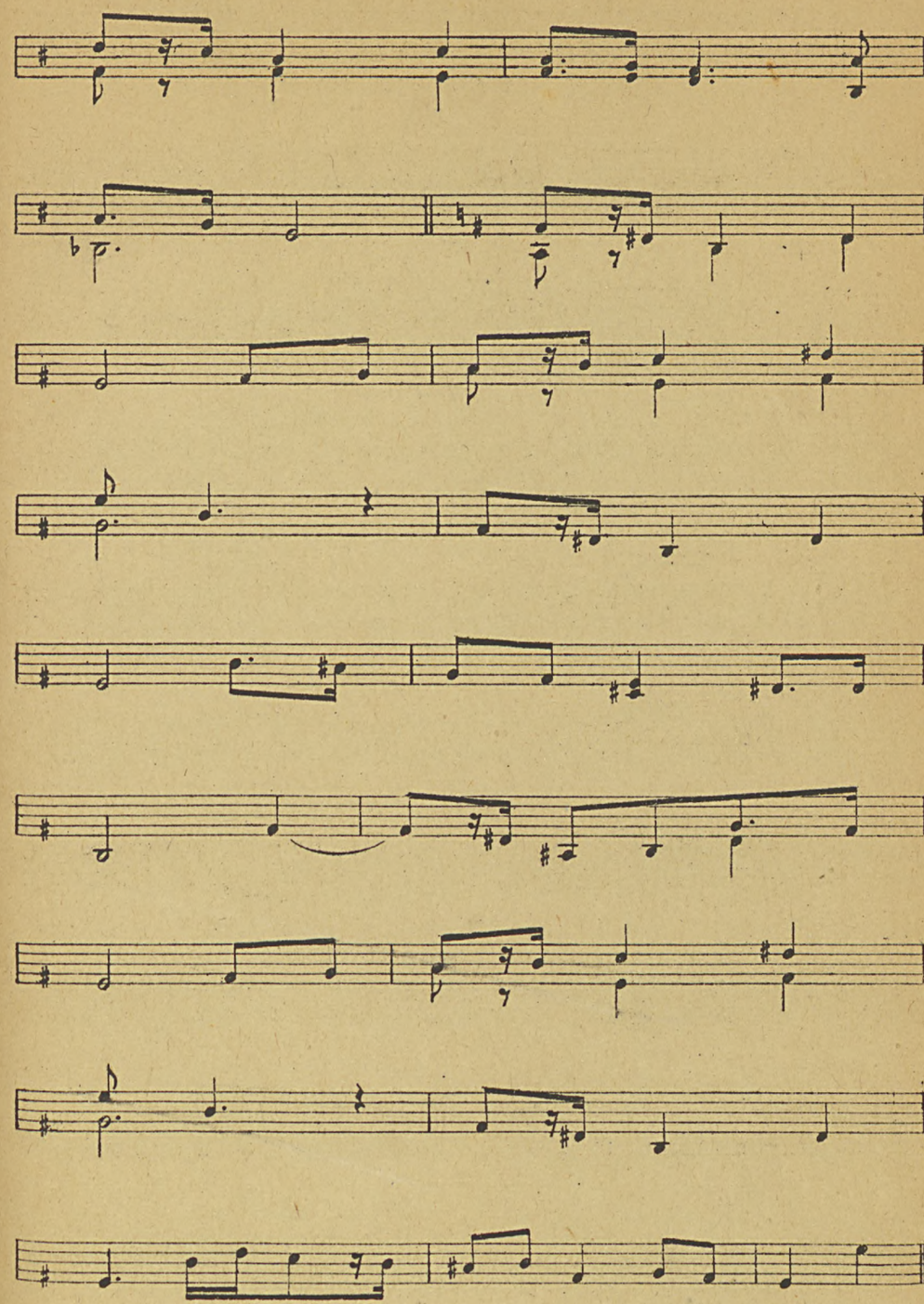
Lento.

62.





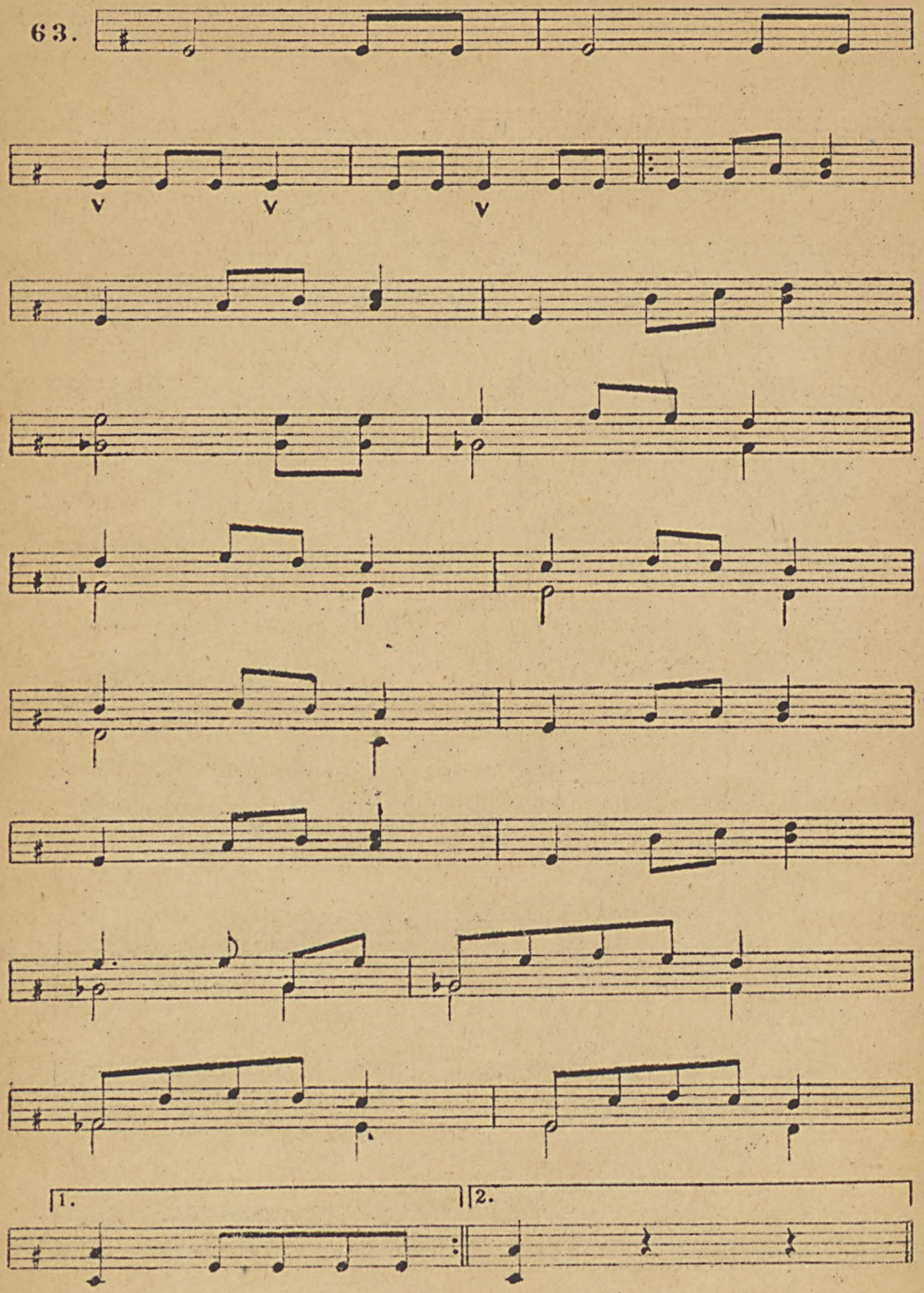

1.
2.



z Walca, Op. 18.

Vivo.

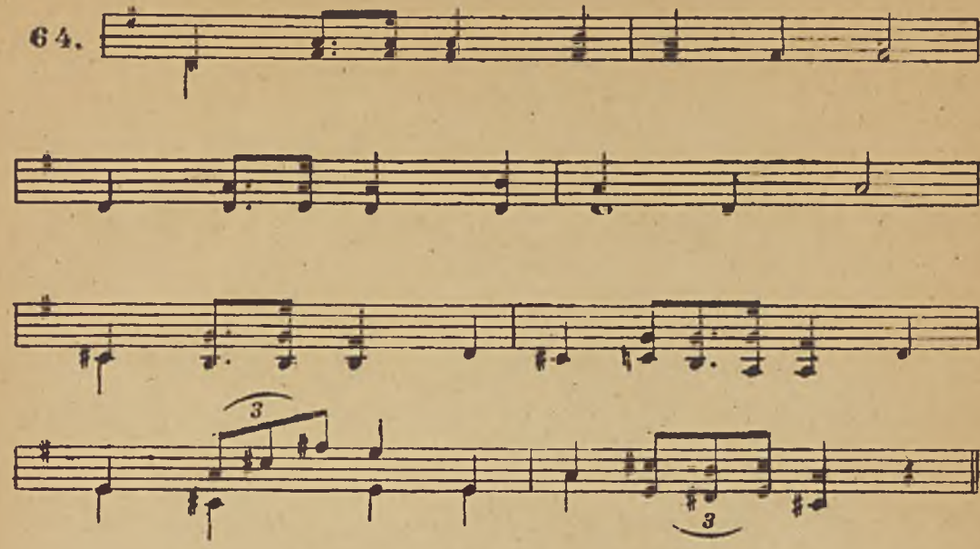
63.



z Etiudy, Op. 25 N. 11.

Allegro con bria.

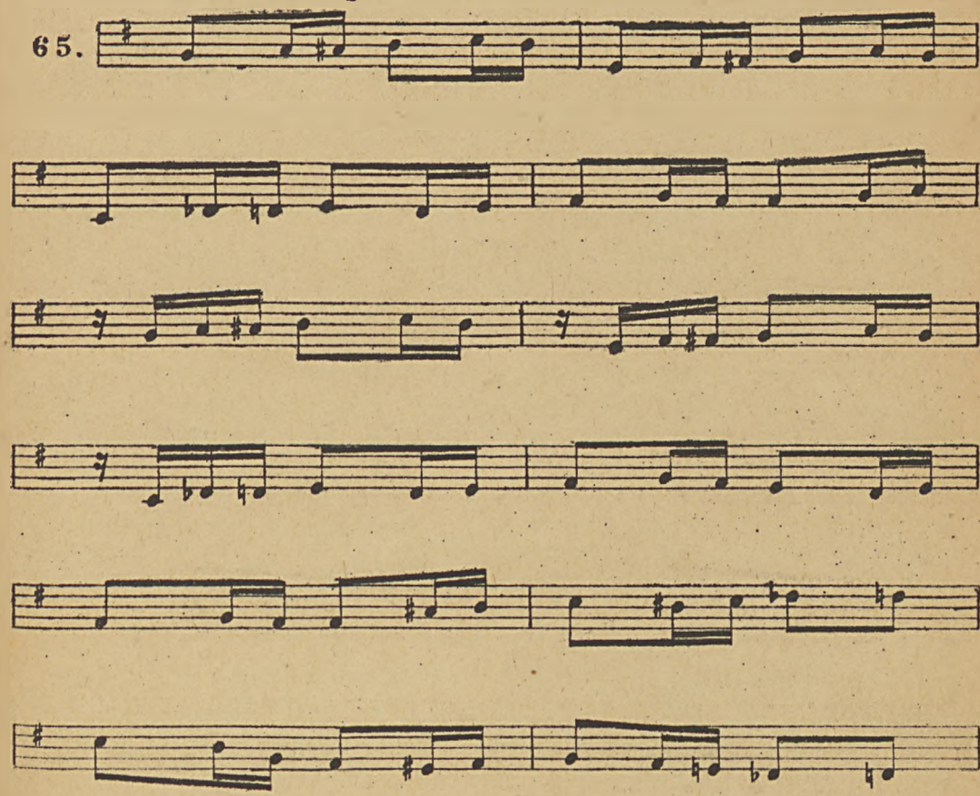
64.

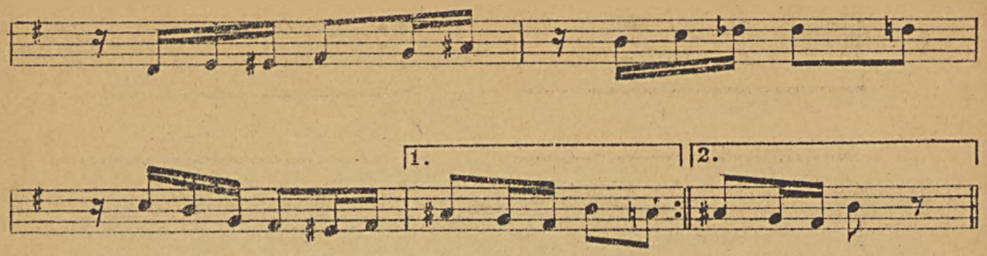


z Etiudy, Op. 25 N. 9.

Assai allegro.

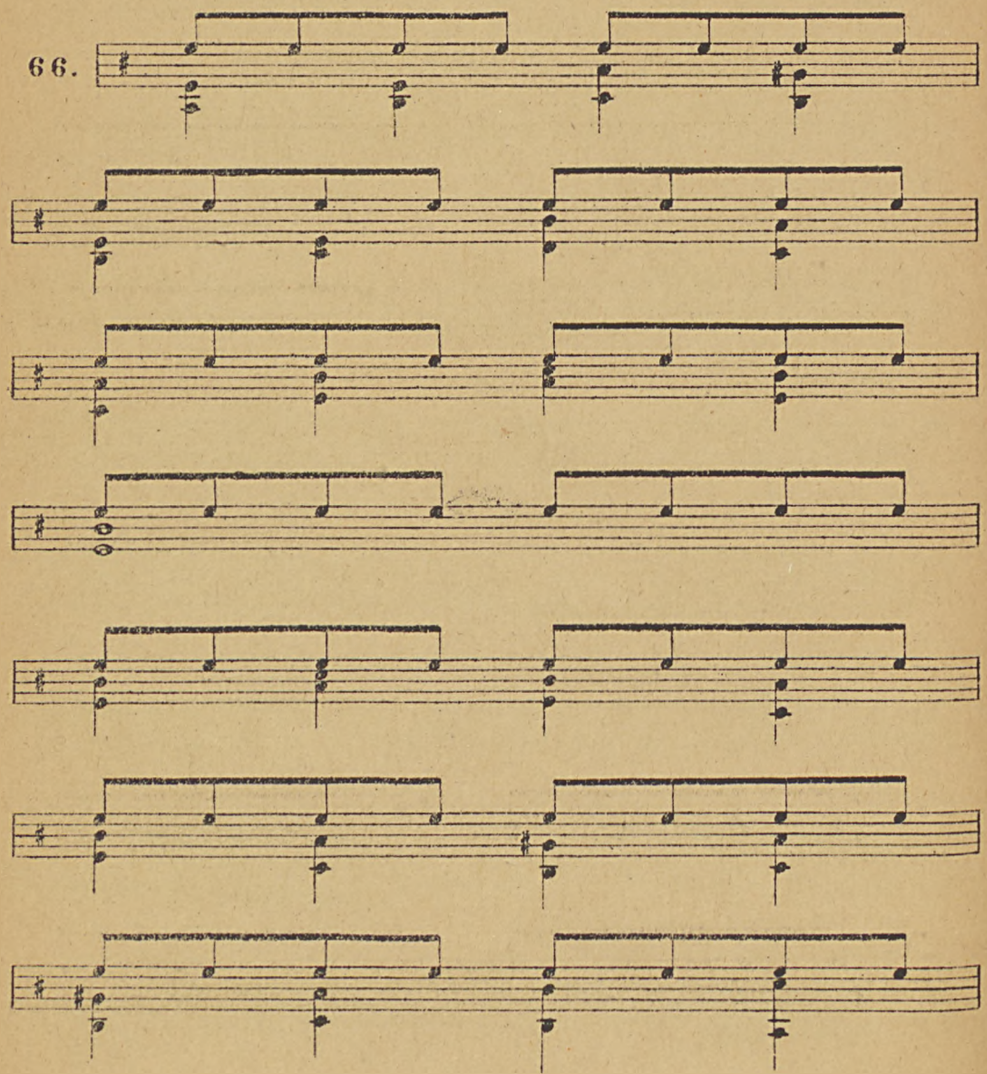
65.

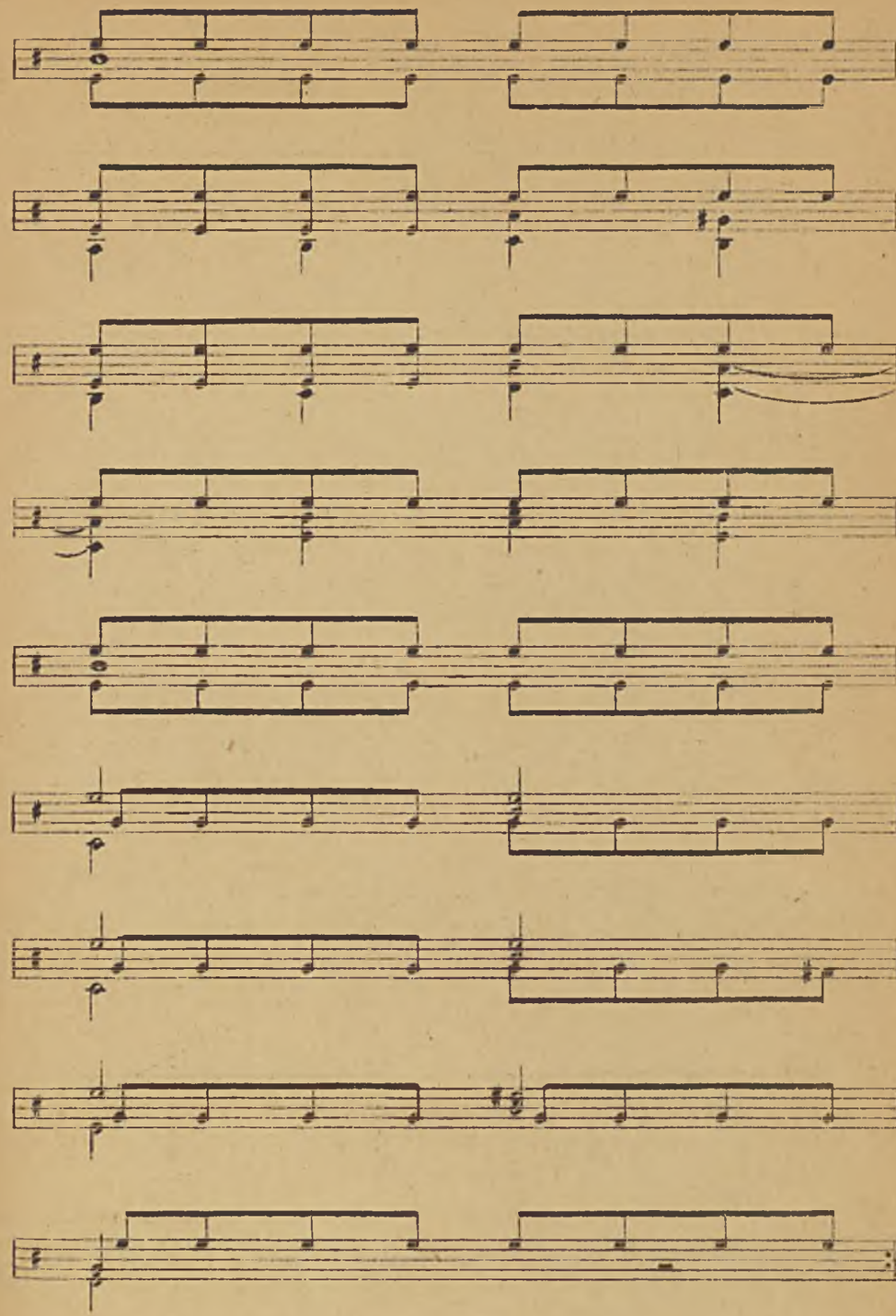




Sostenuto. z. Preludjum, Op. 28 N. 15.

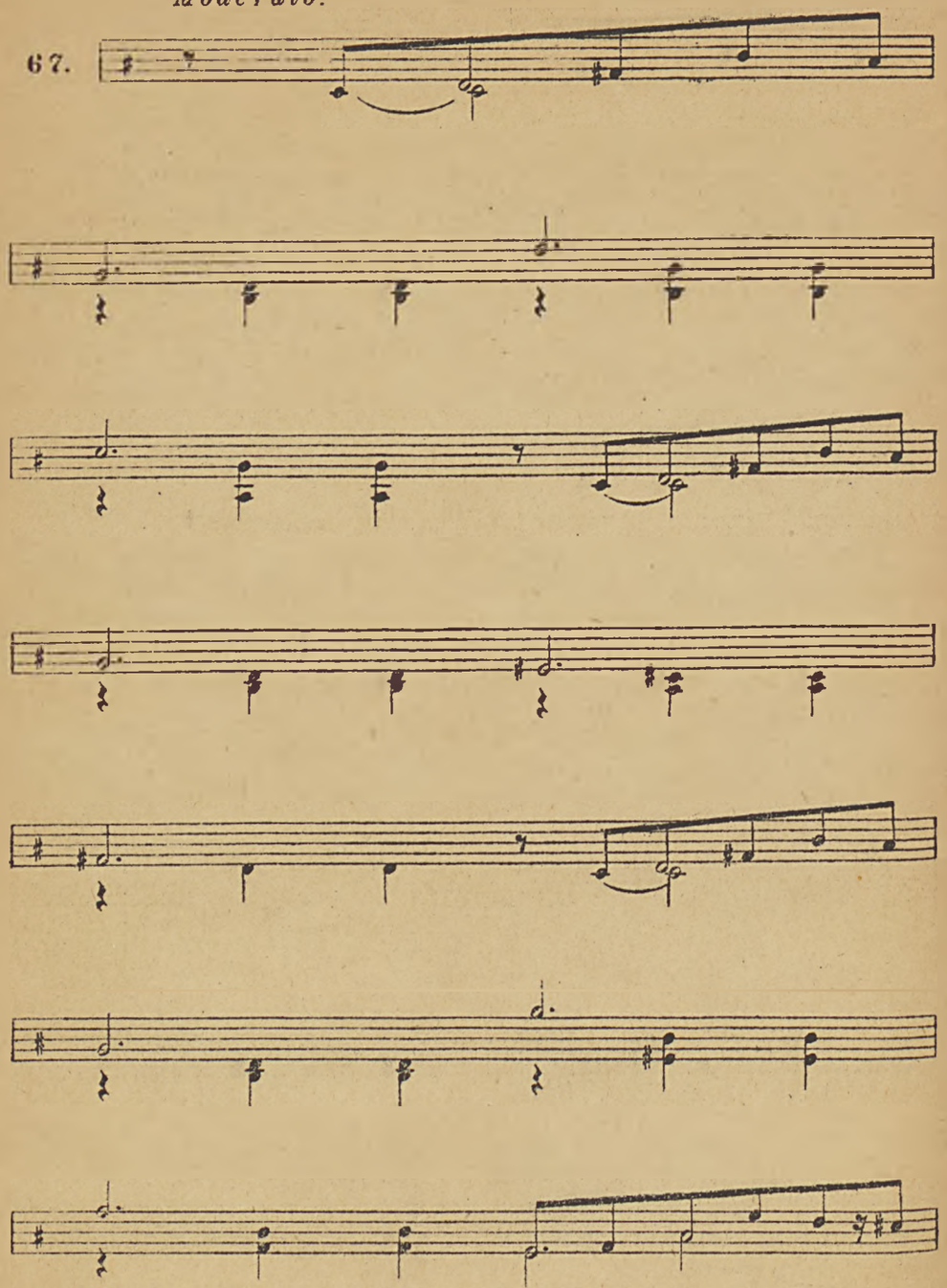
66.

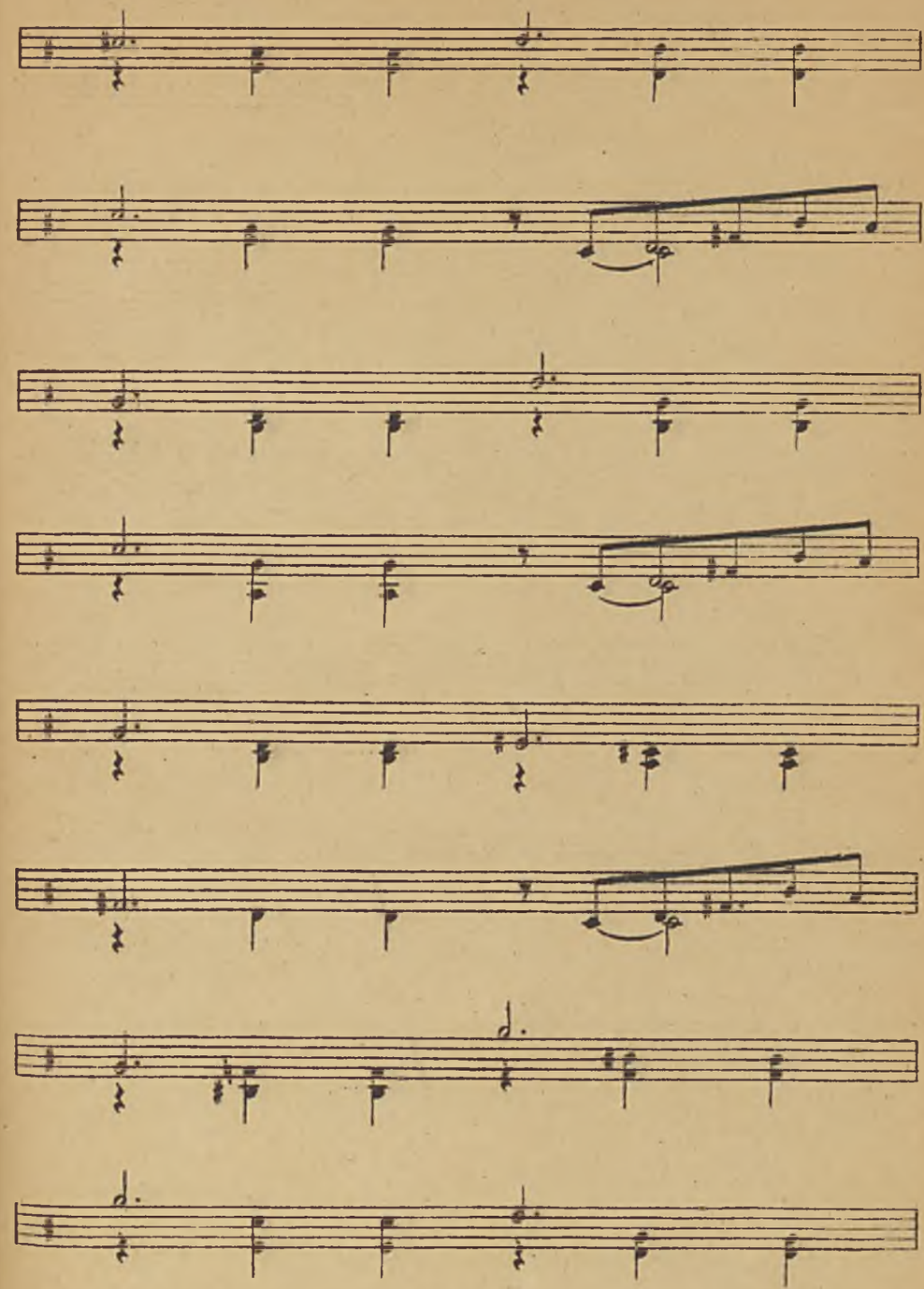


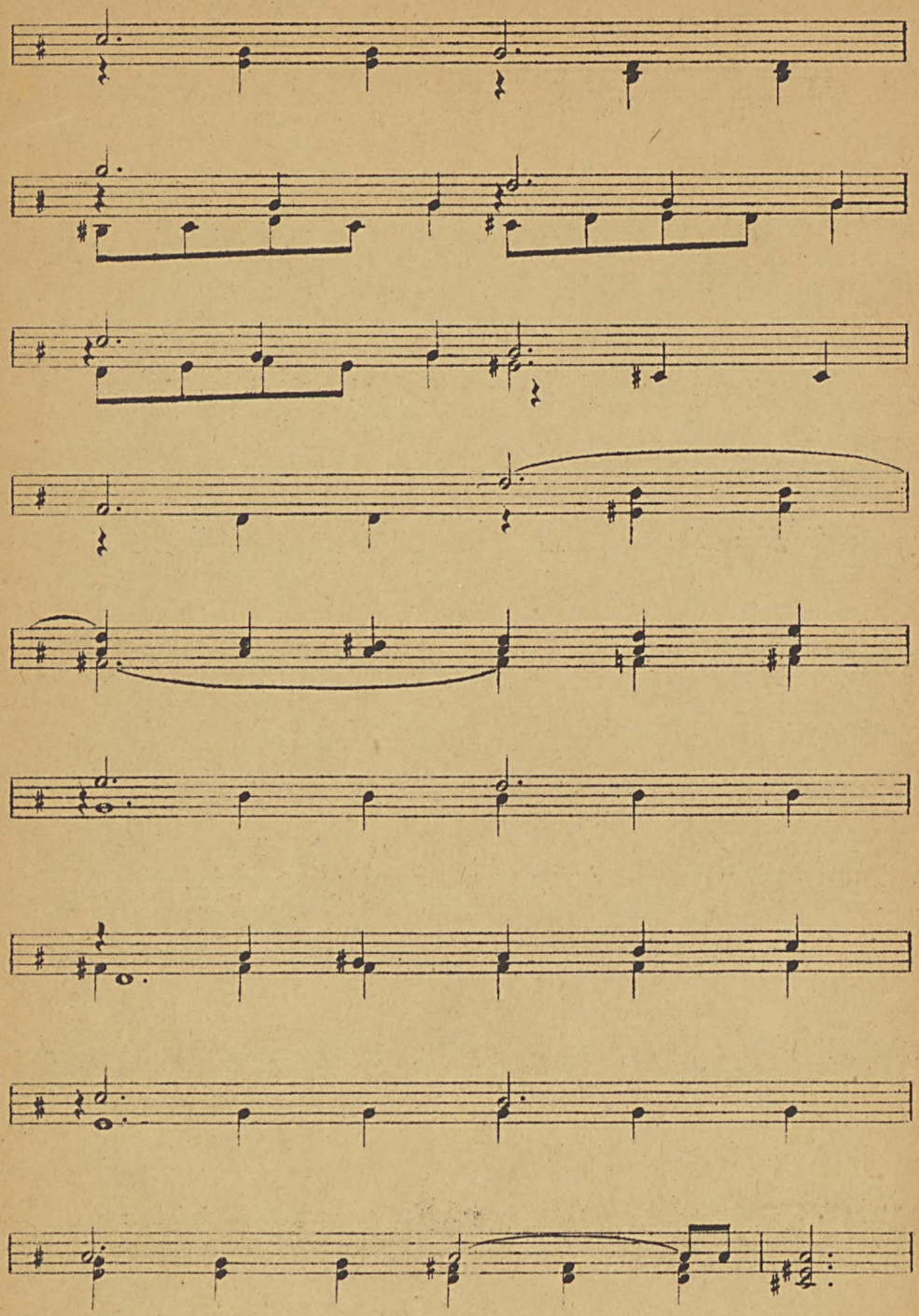


Moderato.

67.



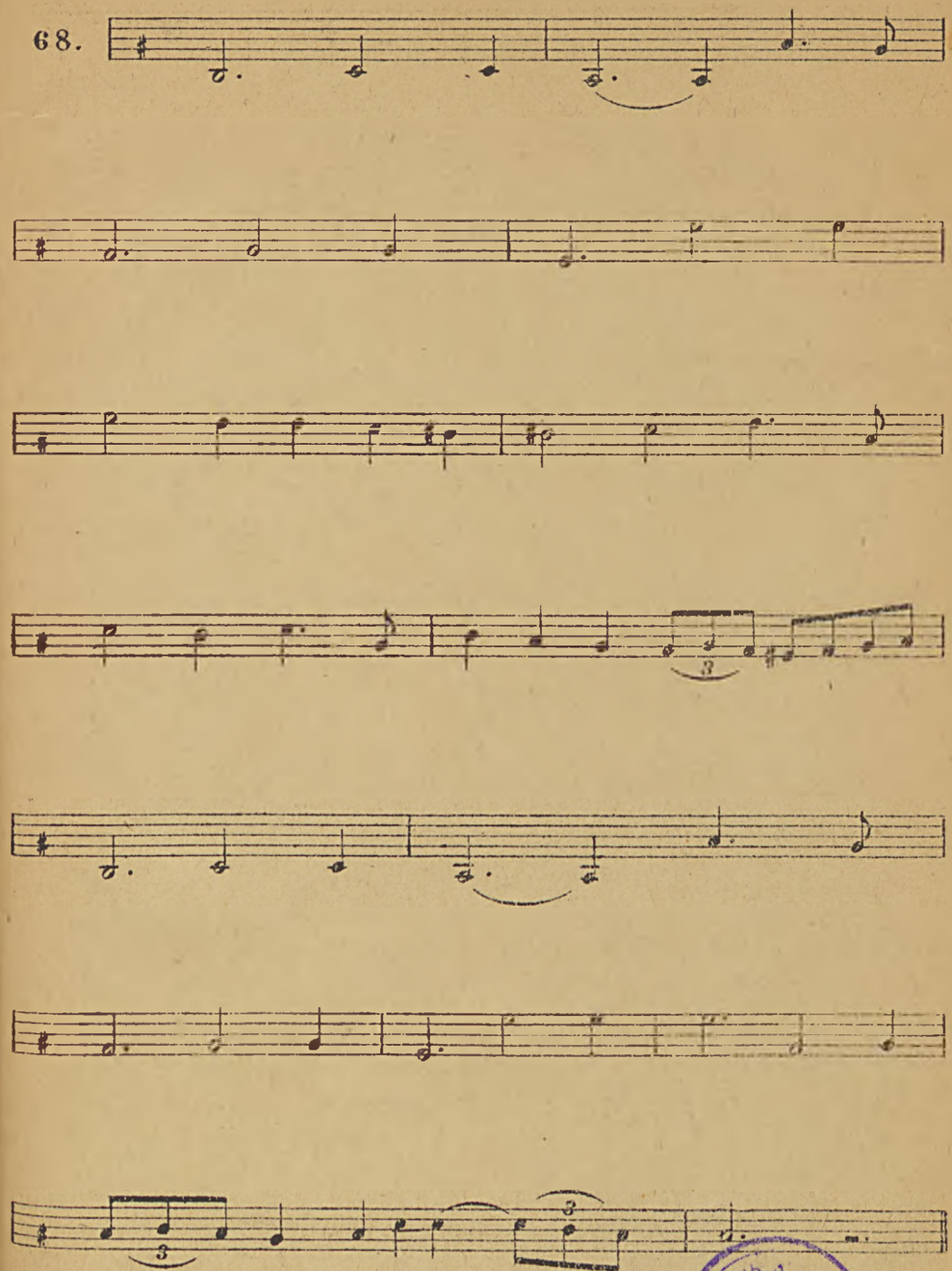




z Ballady, Op. 23.

Meno mosso.

68.



Biblioteka Radom

WYDAWNICTWA GEBETHNERA i WOLFFA.

PODRĘCZNIKI DOTYCZĄCE MUZYKI.

Biernacki M M. *Zasady muzyki.* Podręcznik przyjęty i zalecony przez Konserwatorjum Muzyczne w Warszawie. Wyd. V poprawione i uzupełnione.

Czerniawski T. *Pierwsze zasady muzyki w teorji i praktyce.* Podręcznik dla szkół muzycznych, średnich ogólno-kształcących i seminarjów nauczycielskich. Część I i II. Część III (w druku).

Gużewski Ad. *Treściwy kurs instrumentacji.* Wydanie II-ie. (Bibl. teoretyczna Państwowego Konserwatorjum w Warszawie

Jachimecki Z. Dr. *Historja muzyki polskiej.* (Bibljoteka teoretyczna Państwowego Konserwatorjum w Warszawie.

— *Stanisław Moniuszko.* (Biografja).

— *Ryszard Wagner.* (Biografja).

Janiszewski W. *Podręcznik dla dętych orkiestr amatorskich* w zastosowaniu praktycznem (Część I teoretyczna. Część II praktyczna nauka instrumentacji i orkiestracji w streszczeniu).

Joteyko T. *Nowy podręcznik do nauki muzyki* w szkołach ogólno-kształcących, zawierający ćwiczenia intonacyjne, rytmiczne, dynamiczne, pamięciowe, piśmienne, różne rodzaje dyktanda, solfeż z wzorów z dzieł wielkich mistrzów, kanony, pieśni. Część I gama majorowa. Część II gama minorowa i chromatyka. Część III tonacje do trzech znaków i modulacje. Część IV tonacje od czterech znaków, koło kwint oraz duety i tercety.

— *Podręcznik do nauki śpiewu w szkołach.* 4 części (w każdej części są trzy działy: teorja, ćwiczenia głosowe (solfeggia) i pieśni. Wydanie V-te. Część I, Część II. Część III. Część IV.

— *Poradnik dla chórów amatorskich* z przedmową P. Maszyńskiego.

— *Problemat nauczania muzyki w szkołach ogólno-kształcących.*

Kazuro St. *„Kurs wstępny nauki śpiewu"* w szkołach powszechnych. (Metodyka dla uczących się).

— *„Nauka śpiewu"* w szkołach powszechnych i zawodowo muzycznych. (Metodyka dla nauczycieli), dodatek do „Solfeggio" kursu I.

— *Solfeggio*, czyli nauka czytania nut głosem. Kurs I. (Bibljot. teoretyczna Państw. Konserw. w Warszawie).

— *Solfeggio*, czyli czytanie nut głosem I, II, III, IV i V głosowe. Kurs II. (Bibljoteka teoretyczna Państwowego Konserwatorjum w Warszawie.)

— *Małe Solfeggio z piosenkami*, dla seminarjów nauczycielskich i szkół powszechnych. Część I. Część II. Część III. Część IV.

Kowalski Teofil ks. dr. *Nauka śpiewu.* Podręcznik dla szkół i seminarjów nauczycielskich i duchownych.

Maszyński Piotr *Początki śpiewu. Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego.* (Bibl. teoretyczna Państw. Konserwatorjum w Warszawie).

— *Ćwiczenia wstępne* do nauki szkolnej śpiewu zbiorowego (Metodyczne wskazówki dla nauczycieli śpiewu zbiorowego w szkołach według metody *I. Delcroze'a*).

Noskowski Z. *Kontrapunkt*, kanony, warjacje i fuga. Wykład praktyczny. (Bibl. teoretyczna Państw. Konserwatorjum w Warszawie).

Opieński. H. Dr *Dzieje muzyki powszechnej.* (Bibl. teoretyczna Państw. Konserwatorjum w Warszawie). Wydanie II.

Paschalski K *Zasady śpiewu szkolnego.* Podręcznik dla szkół i seminarjów nauczycielskich.

Reiss Dr. Józef. *Beethoven* z ilustracjami i licznemi przykładami muzycznemi.

— *Harmonja.* (Bibl. teoretyczna Państw. konserwatorjum w Warszawie).

— *Historja muzyki w zarysie.* Wydanie II.

— *Problem treści w muzyce.* Wydanie II.

— *Skrzypce. Ich budowa, technika i literatura.* Z 11 ilustracjami.

Richter E. F *Zasady harmonji.* z niemieckiego przełożył z dodaniem teorji harmonicznej *Weitzmana*, oraz chorałów polskich uzupełnił *Jan Karłowicz.* (Bibl. teoretyczna Państw. Konserwatorjum w Warszawie). Wydanie nowe.

Różański — Seguard A. Niezbędne wskazówki dla kształcących się w śpiewie.

Rzepko Wł. Ćwiczenia choralne (Solfeggia na 1, 2, lub 3 głosy w starogreckich tonacjach, Część I. Część II.

— *Katechizm muzyki*, system *I. C. Lobego.* Wydanie VI.

— *O frazowaniu w śpiewie.*

— *Zasady nauki śpiewu*, oparte na podstawie fizjologji.

Surzyński M. *Nowa szkoła Choralu Gregorjańskiego.* (Magister Choralis) ze słowem wstępnem *Ks. Dr. Józefa Surzyńskiego.* (Bibl. teoretyczna Państw. Konserw. w Warszawie). Wydanie II.

— *Streszczony wykład Polifonji i Form Muzycznych.* (Bibl. teoretyczna Państw. Konserwatorjum w Warszawie.

Wysocki S. *Czytanki muzyczne.* Część I. Część II. Część III.

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu
nr inw.: K - 38094
BGZs 38094