

M 42786

OSNOVNI POJMI IZ GLASBENE TEORIJE

ZA

UČITELJIŠČA, GLASB. ŠOLE IN SORODNE
ZAVODE.

SPISAL

ADOLF GRÖBMING

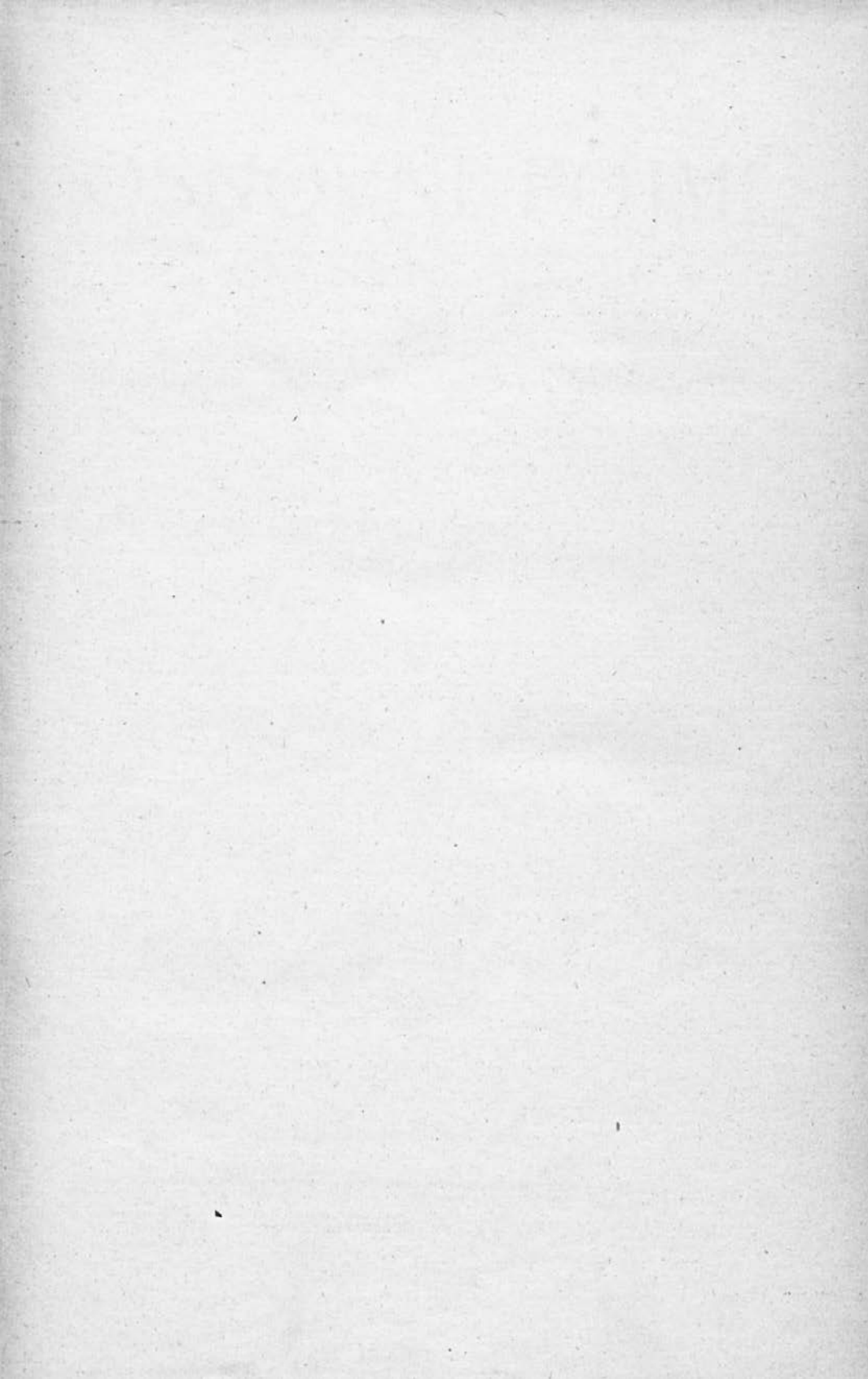
UČITELJ GLASBE.

CENA 46 DIN.



LJUBLJANA 1924.

NATISNILA IN ZALOŽILA UČITELJSKA TISKARNA V LJUBLJANI.



OSNOVNI POJMI IZ GLASBENE TEORIJE

ZA

UČITELJŠČA, GLASB. ŠOLE IN SORODNE ZAVODE.

SPISAL

ADOLF GRÖBMING

UČITELJ GLASBE.

CENA 46 DIN.



LJUBLJANA 1924.

NATISNILA IN ZALOŽILA „UČITELJSKA TISKARNA“ V LJUBLJANI.

M 42.786



616/24

*Svojemu učitelju in voditelju
gosp. ravnatelju M. Hubadu.*

Izšlo je sicer več del, zlasti pevskih šol, ki se bavijo s teorijo, a vse obravnavajo ta predmet zgolj s pevskega stališča, kar je za instrumentalni pouk premalo. Moj spis je namenjen za prva dva letnika učiteljišč in eventualno za pripravljalne razrede glasbenih šol. Za ostala dva letnika učiteljišč izide posebna knjiga „Nauk o glasbi“, ki bo obsegala vse, kar mora učitelj vedeti o harmoniji, glasbeni zgodovini in o drugih panogah glasbe.

Radi pregleda sem razdelil snov iz teorije na tri oddelke. Prvi se bavi z dolžino tonov, drugi z višino, tretji z okraski, okrajšavami in z izrazi za predavanje. Obravnavati je treba prva dva dela vzporedno, iz tretjega najvažnejše pojme, kadar nanese prilika. Pri taktiranju n. pr. je mogoče vaditi razne tempe, allegro andante i. dr., pri vajah v zadevanju tonov in pri petju pesmi pa dinamična znamenja. III. oddelek, ki obsega tudi besednjak najnavadnejših glasbenih izrazov, je precej obširen, to pa zato, da ga uporablja učitelj lahko tudi pozneje, ko se bo sam bavil z glasbo, ker naleti neštetokrat na znamenja in izraze, ki si jih ne more tolmačiti brez knjige.

Širokim razpravam sem se ogibal, ker bolj otežujejo kakor lajšajo razumevanje, zato sem ubral povsod najpreprostejšo pot. Vse kar se mi je poleg glavnih pojmov zdelo vredno, da si učenec zapomni, je navedeno v tekstu, ali pod črto z drobnim tiskom. Prav tako so tiskani tudi nekateri informativni članki o diktatu, zadevanju tonov i. dr., in pa primeri za vaje pri posameznih poglavjih.

Ne bom našteval vseh avtorjev, ki sem jih uporabljal pri sestavljanju knjige, omenim le dr. H. Riemanna, M. Battkeja in M. Bajuka. Prvih dveh iz znanstvenega in pedagoškega stališča itak ni mogoče prezreti, M. Bajuku pa moramo biti hvaležni, da je obogatil našo borno glasbeno terminologijo z novimi izrazi, ki se bodo, kakor upam kmalu udomačili po naših šolah.

Naj se na tem mestu še posebej zahvalim g. prof. dr. I. Grafenauerju in g. prof. E. Adamiču za njihovo pomoč pri sestavljanju knjige, ki sta mi s svojim strokovnjaškim svetom, v jezikovnih oz. v glasbeno-pedagoških vprašanjih vedno dragevolje pomagala.

Začetni pojmi.

Glasba.

Glasba je umetnost, ki se nam razodeva v tonih. Z njo izražajo umetniki notranja čuvstva, pa tudi zunanje dogodke, zato jo primerjajo nekateri pesništvu, drugi slikarstvu. Tone, iz katerih sestojijo pesmi in druge glasbene umetnine, proizvajamo z glasbili (vijolino, klavirjem, trobento i. dr.); najdražecnejše glasbilo pa je človeški glas¹.

Zvok — ton.

Če udarimo po železni plošči, ali če potegnemo z lokom po napeti struni, tedaj se plošča oz. struna strese. Tresljaje vodi zrak k našemu ušesu, ki jih spremeni v občutek zvoka. Zvok povzročujejo torej tresoča se telesa.

Tresljaji si slede lahko v enakomernih presledkih, kakor nihljaji pri nihalu, ali v neenakomernih. V prvem slučaju nastanejo zvoki določene (konstantne, stalne) višine, ki jih imenujemo tone, neenakomerni tresljaji pa povzročajo zvoke nedoločene višine ali šume, n. pr. grmenje, pok, drdranje i. dr.

Lastnosti tonov.

V glasbi so uporabljivi samo toni, ker so za uho prijetni in navzlic mnogovrstnosti lahko umljivi. Med seboj se razlikujejo zlasti po dolžini, višini, moči in barvi.

Dolžina tonov zavisi od trajanja tresljajev, zato zveni ton na vijolini toliko časa, dokler potezamo lok po struni, t. j. dokler se struna trese.

Na višino vpliva hitrost, s katero si tresljaji slede. Pri nižjih tonih je manjša, pri visokih pa večja. Ker pa se dolge strune počasneje tresejo kot kratke, debele počasneje kot tanke,

¹ Glede razdelitve glasbe, glasbil in človeških glasov prim. „Nauk o glasbi“.

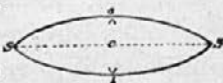
je hitrost tresljajev oz. višina tonov odvisna tudi od velikosti (mase) telesa, s katerim proizvajamo ton.

Ako hočemo na goslih dobiti glasen ton, moramo lok močnejše pritisniti, medtem ko zadostuje za tihe tone prav lahek pritisk. S tem povečamo in zmanjšamo le velikost ali amplitudo¹ tresljajev, ne da bi se višina tonov spremenila. Moč tonov se ravna torej po velikosti amplitude.

Po barvi (barvenosti) ali tembru² se razločujejo med seboj glasbila in človeški glasovi. Na njo vpliva najbrže oblika tresljajev in pa višji ali alikvotni toni (prim. „Nauk o glasbi“), ker pa njeno bistvo ni še natančno dognano, ni mogoče podati zanesljive razlage.

¹ Tresljaj je sestavljen iz dveh odmikov (a , b), kakor je razvidno iz slike, ki nam predstavlja tresenje strune ($s-s$). Razdalji med njima (c) pravimo s tujo besedo amplituda (franc. amplitude, iz lat. amplitudo).

² Franc. timbre.





I.


Dolžina tonov. (Ritem.)

Dočim merimo dolžino predmetov z metrom, trajanje časa pa z uro, merimo dolžino ali trajanje tonov z enakomernimi udarci, mahi rok, štetjem, ali z drugače izraženimi časovnimi enotami. V pisavi označujemo dolžino tonov s posebnimi znamenji, katerim pravimo note (glaske ali sekirice).


Četrtnika in polovinka.

Merilna enota za note je četrtnika, ki traja natančno od enega udarca do drugega. Četrtniska nota ali kratko četrtnika sestoji iz ovalne (jajčaste) ali okrogle polne glave in iz vratu:  Ako pišemo vrat navzdol, mora stati pred noto, ako ga pišemo navzgor, pa za noto. (Prim. str. 28 in 29.)

V glasbi si sledijo toni lahko neposredno ali šele po krajših in daljših presledkih ali pavzah¹. Kakor merimo tone, merimo seveda tudi presledke in jih posebej zaznamujemo. Znamenje za presledek, ki traja en udarec, se imenuje četrtniski nehaj ali četrtniska pavza: 

Ton, ki je dolg dva udarca ali dve četrtniki, zaznamujemo s polovično noto ali polovinko . V pisavi se loči od četrtnike le s tem, da nima izpolnjene glave. Polovinski nehaj — pa je dokaj drugačen od četrtniskega in sestoji iz kratke debele črte, ki leži na tanjši².

$$\text{♩} = \text{♩} + \text{♩} \quad \text{—} = \text{♩} + \text{♩}$$

Vaja: Piši po ustnem narekovanju!  ... i. t. d.

Dvočetrtniski takt — taktica — končaj.

Kakor združujemo glasove (zloge) v besede, besede v stavke kot izraz misli, tako združujemo tudi tone v takte in takte v

¹ Latinsko pausa, grško paúo — prekiniti, paúomai — nehati.

² Vaje za lepopisje se nahajajo v dodatku in naj se vadijo pri vsakem novem znaku.

glasbene stavke kot izraz glasbenih misli. Iz izgovorjenih misli je sestavljen človeški govor, iz glasbenih pa glasbene umetnine. Takt je torej v glasbi približno to, kar je v govorjenju beseda¹.

Najnavadnejši takt je dvočetrtinski. Imenuje se tako, ker vsebuje note v vrednosti dveh četrtnink: \bullet \bullet ; \bullet ; \bullet \bullet i. t. d. Znamenje za dvočetrtinski takt sestoji iz dveh števil, pisanih v obliki ulomka $\frac{2}{4}$. Pomen ulomka si zapomniš najlažje takole:

Takt, ki vsebuje $\frac{2}{4}$ dve četrtniki, se imenuje $\frac{2}{4}$ dvočetrtinski.

Da vemo takoj v kakšnem taktu je pisana skladba, se nahaja znamenje vedno v začetku skladbe pred prvim taktom. Pa tudi brez tega bi spoznali taktovski način, ker loči posamezne takte navpična črta, kateri pravimo taktnica, n. pr. $\frac{2}{4}$ \bullet \bullet | \bullet \bullet | \bullet \bullet | \bullet \bullet |

Konec glasbene misli nam pove končaj ||, ki je v glasbi isto, kar je v navadni pisavi pika.

Vaje: 1. Izpolni sledeče takte: $\frac{2}{4}$ \bullet \bullet | \bullet \bullet | \bullet \bullet | i. t. d.

2. Določi taktnice: $\frac{2}{4}$ \bullet \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet \bullet |

Naglas in predtakt.

Podobno kakor besede, imajo tudi takti svoj naglas². V $\frac{2}{4}$ taktu je redno poudarjena prva nota: $\frac{2}{4}$ \bullet \bullet | \bullet \bullet | Poudarjeni del takta se imenuje težak (thesis), nepoudarjeni pa lahek (arsis). Ako hočemo, da se kakšna nepoudarjena nota poudari, moramo to označiti s posebnim znamenjem \wedge oz. \rightarrow , ki se imenuje naglas ali akcent. Kadar stoji akcent na že poudarjeni noti, tedaj jo je treba še posebno poudariti.

Ni potrebno, da začenjamo skladbo vedno s celim taktom. V začetku stoji lahko le del takta. Nepopolnemu taktu v začetku pravimo predtakt. Ker pa bi v tem slučaju glasbeni misli nekaj manjkalo, se morata predtakt in končni takt dopolnjevati tako, da tvorita skupaj popoln takt³, n. pr.:

$\frac{2}{4}$ \bullet \bullet | \bullet \bullet | \bullet \bullet | \bullet \bullet |
Za - čé - tek je te - žák.

¹ Pojm takta s tem seveda ni opredeljen, ker razdelitev skladb v takte ima le namen lajšati njihovo izvajanje.

² Primerjaj koračnico.

³ To pravilo velja le za skladbe, ki se držijo ustaljenih, ritmičnih oblik (pesmi, plesi i. dr.), moderna glasba ga ne pripoznava več.

Vaje: 1. Poišči besede, ki imajo isti naglas, kot dvočetrtinski takt (óče) in takšne, ki so podobne predtaktu (napréj).

2. Postavi v sledeči vaji taktnece tako, da bo začela vaja s predtaktom:



Ritem in taktiranje.

Kdor je videl vojake ali telovadce, je gotovo opazil, da so njihovi gibi enakomerni in urejeni. Sličen občutek imamo, kadar čitamo lepo umerjeno pesem ali kadar poslušamo glasbo. To enakomernost gibanja v glasbi, ki nastaja radi enakomerno poudarjenih taktov imenujemo ritem¹.

Igranje v ritmu oz. igranje v taktu je zelo važno. Kakšno bi bilo petje v zboru, ako bi vsak po svoje pel! Najboljši pripomoček za ritmično pravilno izvajanje glasbe, posebno petja, je taktiranje, ki je za začetnika ali pa za večji zbor neobhodno potrebno². Taktiranje sestoji iz enakomernih mahov desnice (rok), kateri nam predstavljajo posamezne šteвне enote. Težke taktovne dele označujemo vedno z mahom navzdol. ↓³



Z ritmom je glasba najbrže začela. To nam dokazujejo divji narodi, katerih glasba obstoji še dandanes edinole iz ritmičnega udarjanja po tolkalih.

Ritem je torej bistveni činitelj glasbe, zato ga je treba vztrajno vaditi, dokler ga ne občutimo brez vidnih pripomočkov.

Vaje: Vadi naj se taktiranje $\frac{2}{4}$ takta v različnih tempih.

Ritmičen diktat.

Najboljša vaja za ritem je ritmičen diktat, kakor ga priporoča slavni glasbeni pedagog Maks Battke. Učitelj udarja (igra) ritmično vajo po taktih s svinčnikom na mizo in učenci jo pišejo z notami v svoje zvezke:



¹ Grško *rhythmós* — mera, skladnost.

² Taktiranje nadomešča pri igranju na klavir ali na vijolino štetje, oz. udarjanje z nogo. Zadnji način nekateri ne odobravajo, ker je baje neestetičen.

³ V dvočetrtinskem taktu se drugi mah vrne v isti smeri nazaj, česar pa ni mogoče s črtami označiti.

Pri začetnikih naj učitelj med diktatom glasno šteje posamezne taktovske enote, pri naprednejših učencih pa zadostuje, ako jim pove v kakšnem taktu je vaja zložena. Težje takte je treba večkrat ponoviti in šele ko jih je večina pravilno zapisala, sme učitelj nadaljevati. Po končanem narekovanju vadijo učenci, (ako treba tudi po taktih), napisano vajo s ploskanjem rok ali z udarjanjem svinčnikov toliko časa, dokler jo ne izvajajo strogo v taktu. Svinčniki se smejo dvigniti šele tik pred prihodnjo noto, le pavze se označujejo z dvignjeno roko. Ritmične vaje je mogoče izvajati tudi v več skupinah, n. pr.:

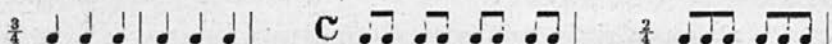


poprej pa je treba vsako vajo posebej utrditi.

Primerne ritmične vaje se nahajajo v M. Battkejevi knjigi: *Elementarlehre der Musik*, založba Vieweg, Berlin in v Pevski šoli Ivanke Negro-Hrastove, ki je izšla v Učiteljski tiskarni.

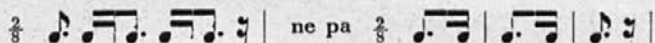
Opazke k ritmičnim vajam.

Najnavadnejša napaka učencev je, da proti koncu vaj radi pohitevajo. Zato naj vadijo večkrat skozi minuto udarjanje enakomernih ritmov, kakor:

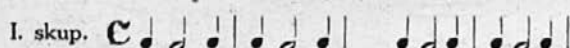


Pri tem je zlasti paziti na tempo, ki mora biti od prve do zadnje note vedno enak.

Prav tako je treba vaditi punktirane ritme , ki se kaj radi spreminjajo v ali celo v . Učencem se olajša izvedba, ako se opozore, da spada krajša nota po svoji naravi vedno k prihodnji daljši. Pravilno bi morali torej pisati:



Sinkope naj se vadijo vedno v dveh skupinah. Ena bije sinkope, druga pa naravno poudarjene note. S tem se ohrani občutek sinkop, ker daljša veriga zgubi drugače svoj sinkopični značaj.



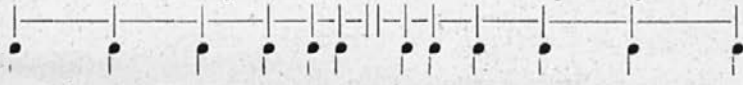
Marljive vaje zahtevajo tudi prehodi iz enakomernih not v punktirane:
 (ne ) in pa iz
 dvodelnih v trodelne ali narobe: 

Mnenja sem, da naj se preveč zveržene ritmične vaje opuste in da naj učenci v nadomestilo vadijo takšne sheme.

Zadrževanje in pospeševanje hitrosti

povzroča tudi muzikaličnim učencem mnogo sitnosti. Dasi spada to prav za prav v poglavje o predavanju, se mi zdi potrebno, da se nauče začetniki uporabljati ta način glasbenega izražanja že pri ritmičnih vajah. Saj je razen dinamike tu najvažnejši ritmični moment. Grafično bi označili povspesevanje in zadrževanje takole:

vedno hitreje vedno počasneje



ali v notah:



Ker je za zadrževanje in pospeševanje važna tudi melodija, je dobro, ako začne učitelj vaje z igranjem skal v raznih ritmičnih, katere naj učenci ploskajo ali bijejo s svinčniki, n. pr.:

vedno hitreje vedno počasneje



Učenci 1 2



slično



do i. t. d.

Pozneje naj poskusi isto z običajnimi ritmičnimi vajami, s taktiranjem v raznih taktovskih načinih z menjajočo hitrostjo in končno z uporabo v znanih pesmicah. Za kontrolo naj pusti od časa do časa učence, da sami izvajajo kakšno pesem. S smotreno gojitvijo takšnih vaj, bi bilo učencu pozneje, ko gre za estetično prednašanje skladb, mnogo pomagano.

Celinka (cela nota).

Štiri udarce trajajoč ton zaznamujemo s celo noto ali celinko (celotinko) , ki je v pisavi podobna polovinki brez vratu. Nehaj za celo noto dobimo, ako obrnemo polovičnega tako, da visi debela črta na tanki . Z njim pa ne označujemo le pavz štirih udarcev, ampak sploh pavze celih taktov: naj imajo večjo ali manjšo vrednost kot štiri četrtinke.

Razmerje not in pavz.

- Vaje: 1. Koliko celink je 8, 12 . . četrtink oziroma polovink?
2. Koliko četrtink in polovink je 5, 6, 7 . . celink?

Taktovski načini.

Četrtnika kot taktovska enota.

Razen dvočetrtinskega takta uporabljamo še druge takte, ki imajo četrtniko za merilno enoto in sicer: $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ in $\frac{1}{2}$ takt.

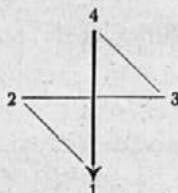
Štiričetrtinski takt, katerega pišemo navadno C^1 je sestavljen iz dveh dvočetrtinskih taktov, med katerima manjka taktovska enota: C ($\frac{4}{4}$)

Drá-gi ó-če

Poudarek je v prvi polovici takta takšen kakor v dvočetrtinskem taktu, v drugi je nekoliko šibkejši. Ako bi ga označili s črtami, bi dobili sliko:

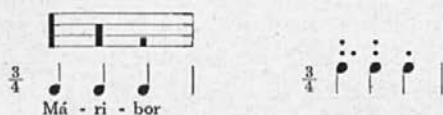
Prvi udarec je torej najmočnejši, tretji nekoliko šibkejši, drugi še šibkejši in četrti najšibkejši.

Štiričetrtinski takt taktiramo takole:

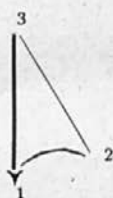


¹ Znamenje je nastalo iz starih znakov menzuralne pisave: \bigcirc \bigcirc (Prim. dvodelnost in trodelnost str. 19.)

Tročetrtnski takt. Poudarki v tročetrtnskem taktu so razvidni iz slik:

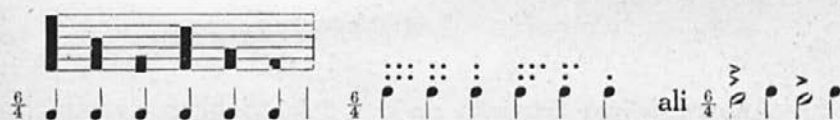


Taktira se:

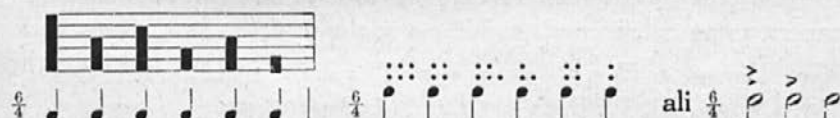


Šestčetrtnski takt. Kakor je C takt sestavljen iz dveh $\frac{3}{4}$ taktov, tako je $\frac{6}{4}$ sestavljen iz dveh $\frac{3}{4}$.

Slike poudarkov so:

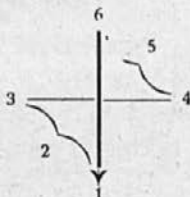


Šestčetrtnski takt pa je lahko sestavljen tudi iz treh $\frac{2}{4}$ taktov ($\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$). Poudarki so v tem slučaju seveda drugačni:



Opozarjam pa, da nastopa ta vrsta $\frac{6}{4}$ takta le včasih v rednem $\frac{6}{4}$ taktu. Za daljše dele skladb se ne sme uporabljati, ker bi morali v tem slučaju pravilneje pisati $\frac{3}{2}$ takt.

Iz dveh $\frac{3}{4}$ taktov sestavljeni $\frac{6}{4}$ takt taktiramo navadno takole:



Več o $\frac{6}{4}$ taktu pri pregledu taktovskih načinov str. 25, kjer se bom natančneje bavil tudi z ostalimi takti, ki se redkeje rabijo. (Glede razvrstitve not v $\frac{6}{4}$ taktu prim. str. 23.)

Polovinka kot taktovska enota.

Ako si mislimo polovinko \downarrow za taktovsko enoto, dobimo celo vrsto novih taktov, rabijo se pa le $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ in $\frac{6}{2}$ takt.

Dvopolovični takt se imenuje navadno alla breve (na kratko) in se piše takole¹: C . Taktira se pa prav tako kot dvočetrtinski takt, ker ima iste poudarke. $\text{C} \downarrow \downarrow = \frac{2}{4} \downarrow \downarrow$

Ostali taktovski načini ne potrebujejo posebne razlage:

$$\begin{array}{l} \frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow = \frac{3}{4} \downarrow \downarrow \downarrow \quad || \quad \frac{4}{2} \text{ ali } \text{C} \text{D}' \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow = \text{C} \left(\frac{4}{4}\right) \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \\ \frac{6}{2} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow = \frac{6}{4} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \end{array}$$

Celinka kot taktovska enota.

Predstavljamo si lahko takte, kjer je cela nota taktovska enota. Rabijo se pa le redkokdaj, le na $\frac{2}{1}$ in $\frac{3}{1}$ naletimo včasih v cerkveni glasbi.

Osminka in osminski takti.

Ako razdelimo četrtinko na dva dela, dobimo osminko. Znamenje za osminko je četrtinka, kateri dodamo na koncu vratu še zastavico \downarrow . Ta se nahaja vedno na desni strani, naj pišemo vrat navzdol ali navzgor $\downarrow \downarrow$. Dve osminki ali več osmink zaporedoma združimo navadno z debelo črto, ki nadomestuje zastavice: $\downarrow \downarrow = \downarrow \downarrow \quad || \quad \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow = \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$. Osminski nehaj γ je podoben številki 7.

Ker vsebuje vsak udarec dve osminki $\downarrow = \downarrow \downarrow$ naj štejejo začetniki pri igranju osmink takole:

$$\begin{array}{cccccc} \frac{6}{4} \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow & \downarrow \downarrow \\ \text{pr - va,} & \text{dru - ga,} & \text{tre - tja,} & \text{čet - ta,} & \text{pe - ta,} & \text{še - sta.} \end{array}$$

Vzamemo li osminko za taktovsko enoto, tedaj so mogoči sledeči taktovski načini: $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{9}{8}$ $1\frac{2}{8}$ in $1\frac{5}{8}$.

Najpogosteje se rabita $\frac{3}{8}$ in $\frac{6}{8}$ takt. Taktiranje in poudarki so isti, kakor pri $\frac{3}{4}$ in $\frac{6}{4}$ taktu. O ostalih taktovnih načinih glej str. 24 in 25.

¹ Črta preko \circ in \subset je pomenila v menzuralni pisavi, da treba hitrost podvojiti $\phi \downarrow$.

² Imenuje se tudi veliki alla breve in ima isto vrednost kot $\frac{1}{2}$ takt.

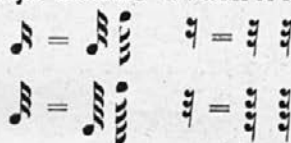
Šestnajstinka in šestnajstinski takti.

Tudi osminko lahko razdelimo na dva dela (oz. četrtniko na štiri). Na ta način dobimo šestnajstinko, katero zaznamujemo z dvema zastavicama: $\text{♪} = \text{♪} \text{ } \text{♪}$ Šestnajstinski nehaj $\text{♪} = \text{♪} \text{ } \text{♪}$. Več šestnajstink zaporedoma $\text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} = \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪}$

Taktovski načini, ki imajo šestnajstinko za števno enoto so zelo redki, rabijo se pa včasih $\frac{3}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ in $\frac{18}{16}$ takt. Prim. str. 24 in 25.

Dvaintridesetinka in štiriinšestdesetinka.

Z nadaljno delitvijo dobimo dvaintridesetinke in štiriinšestdesetinke $\text{♪} = \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪}$ $\text{♪} = \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪}$

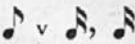
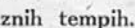


Taktovski načini z ♪ in ♪ niso običajni, dasi si jih lahko predstavljamo.

Razmerje not in pavz manjše vrednosti.

$\text{♪} =$
 $2 \text{ } \text{♪} =$
 $4 \text{ } \text{♪} =$
 $8 \text{ } \text{♪} =$
 $16 \text{ } \text{♪} =$





$\text{♪} =$
 $2 \text{ } \text{♪} =$
 $4 \text{ } \text{♪} =$
 $8 \text{ } \text{♪} =$
 $16 \text{ } \text{♪} =$




Vaje: Vaditi je treba spreminjanje notnih vrednosti n. pr.  v  i. dr., ter taktiranje najvažnejših taktovskih načinov v raznih tempih.

Podaljšanje not.

Vrednost vsake note je mogoče podaljšati za določeno ali nedoločeno dobo. Podaljšanje se izvrši na več načinov: s spojlnim lokom, s pikami in z držajem.

Spojilni lok ali vezaj.




Ako zvežemo z lokom dve noti iste višine¹, tedaj zaigramo ali zapojemo noti le enkrat, držimo jih pa toliko časa, kolikor sta obe skupaj vredni, n. pr.  =  Z lokom pa spojimo lahko tudi več enakih not. V tem slučaju smemo potegniti lok le od ene glave do druge , ker bi pisava  imela drug pomen. (Prim. triole str. 21.)





















Vezej uporabljamo največkrat za spajanje not, ki jih loči taktica: $\frac{2}{4}$  Prej je veljalo pravilo, da mora biti pri tem prva nota večja kot druga, torej  ne 

Dandanes je to pravilo zastarelo in izjem je vse polno v skladbah. (Prim. še razpredelbo not in pavz v taktih str. 23.)

Vaje: Učenci naj napišejo nekaj zgledov v manjših notah z uporabo vezaja in naj vadijo v diktatu primerne vaje.

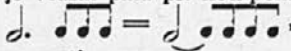
Podaljšanje not s piko.

Noto vredno tri četrтинke pišemo ali z vezajem:  ali krajše tako, da opustimo lok in vrat četrтинke  Takšno podaljšanje označimo v pisavi z malo piko zraven note , ki se uporablja lahko v zvezi z vsemi notami in pavzami, n. pr.:

 = 	 =  + 
 = 	 =  + 
 = 	 =  + 
 =  i. t. d.	 =  +  i. t. d.







¹ Kadar veže lok note različne višine ima v pisavi drugačen pomen, zato ga ne smemo zamenjati z vezajem.

Iz tega sledi, da podaljša pika vsako noto ali pavzo za polovico njene vrednosti.

V začetku 18. stol. je včasih pika pri noti pomenila, da se podaljša nota le za četrtno vrednosti: , zato je treba pri izvajanju takratnih skladb opreznosti.

Dvojna in trojna pika.

Na sličen način kakor ena pika se uporablja v notni pisavi tudi dvojna in trojna pika. Vsaka nova pika podaljša pri tem noto oz. pavzo za polovico vrednosti zadnje pike, torej:

$\circ\circ =$		$\circ\dots =$	
$\circ\circ\circ =$		$\circ\dots\dots =$	
$\circ\circ\circ\circ =$		$\circ\dots\dots\dots =$	
$\text{---}\circ\circ =$	$\text{---} + \text{---} + \text{!}$	$\text{---}\circ\dots\dots =$	$\text{---} + \text{---} + \text{!} + \text{!} + \text{!}$
$\text{---}\circ\circ\circ =$	$\text{---} + \text{!} + \text{!} + \text{!}$ i. t. d.	$\text{---}\circ\dots\dots\dots =$	$\text{---} + \text{!} + \text{!} + \text{!} + \text{!} + \text{!}$ i. t. d.

Vaje: 1. Vadijo naj se diktati s punktiranimi ritmi:







i. dr. (Prim. str. 10.)

2. Učenci naj izračunajo koliko polovink, četrtnink, osmink in šestnajstink vsebujejo: $\circ\circ$ || $\circ\dots$ || $\circ\circ\circ$ || $\circ\dots\dots$ i. dr.

Držaj











uporabljamo, kadar je treba podaljšati noto za nedoločeno dobo. Njegovo znamenje je polkrog s piko \circ , ki se imenuje v italjanščini fermata (držaj) ali corona (izg. korona t. j. krona). Trajanje not označenih s fermato  je različno in zavisí vedno od značaja skladbe. Pri taktiranju je treba med fermato držati mirno dvignjeno roko in njen konec označiti s kratkim gibom. Večkrat najdemo držaj tudi nad taktnico  kar pomeni kratko pavzo, pri petju pa oddih.

V starejših skladbah je označeval držaj tudi zmanjšane vrednosti. V koncertih (prim. Viottijeve in Rodejeve vijol. koncerte) pa mesta, kjer je bilo možno vstaviti kadenco.




Menzuralna pisava.

Naša notna pisava se je razvila iz stare menzuralne, (mensurabilis lat. kar se da meriti), ki je bila zlasti od srede 15. stol. dalje v marsičem podobna naši¹. V istem stoletju so začeli v navadni pisavi krožiti note, dočim so v tisku še nadalje uporabljali oglata znamenja.




Današnjim notam so podobne:

Semibrevis		= naša	
Minima		= "	
Semiminima		ali 	= "
Fusa		" 	= "
Semifusa		" 	= "

Imeli so pa tudi note večje vrednosti, kot jih imamo danes:



Maxima (najdaljša)	
Longa (dolga)	
Brevis (kratka)	

Brevis

je edina nota, ki se je do danes ohranila iz menzuralne pisave. Pišemo jo  ali  in ima isto vrednost kot dve celi noti . Rabi se le v $\frac{3}{4}$ taktu in včasih v cerkv. skladbah.

Večtaktni nehaji in generalna pavza.

Tudi naše pavze imajo svoje predhodnice v menzuralni pisavi:

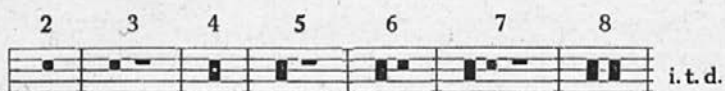
Pausa	Semi-pausa	Nehaj za minimo	Susprium	Semi-susprium	i. dr.
					

V našo pisavo pa smo prevzeli neokrnjeno le „pauzo“, ki ima vrednost dveh celih nehajev.

Francozi in Angleži so si izposodili tudi susprium, ki ga uporabljajo za četrtinsko pavzo še dandanes. „Pauzo“ rabimo

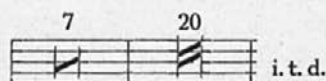
¹ Prej so rabili samo počrtnjene note.

zlasti v tiskanih orkestralnih glasovih, kjer označujemo večtaktne presledke s sledečimi znaki:



(Nehaj za 4 takte, je nastal najbrže iz pavze za longo, dasi trdijo nekateri, da je sestavljen iz dveh „paus“.)

V navadni pisavi takšnih pavz ne uporabljamo več. Večtaktne pavze zaznamujemo z eno ali dvema črtama, na katere zapišemo število taktov:



Razen navedenih nehajev naletimo v partiturah še na takozvano generalno pavzo ali splošni nehaj: $\overline{G. p.}$. Imenuje se tako ker velja za vse glasove in za vsa glasbila obenem. Njena dolžina je nedoločena in se ravna kakor pri pavzah s fermato, po značaju skladbe.

Dvodelnost in trodelnost.

Vse note brez pike je mogoče razdeliti na dve noti nižje vrste: $\circ = \text{two eighth notes}$ || $\text{two eighth notes} = \text{quarter note}$ i. t. d., note s piko pa na tri: $\text{quarter note} = \text{two eighth notes}$ || $\text{quarter note} = \text{three sixteenth notes}$, zato prištevamo prve k dvodelnim, druge k trodelnim notam.

Pri notah z dvema pikama je opaziti nekakšno sedemdelnost: $\text{two eighth notes} = \text{seven sixteenth notes}$ || To mnogodelnost si lahko razlagamo tako, da smo dvodelni noti pridejali trodelno: $\text{quarter note} + \text{quarter note} = \text{seven sixteenth notes}$. Tudi petnajstdelnost not s tremi pikami je le navidezna.

Dvodelne in trodelne note so začeli uporabljati v stari glasbi šele v 14. stol. Prej (v 13. stol.) so poznali le trodelnost, ki se jim je zdela najpopolnejša radi njene sličnosti s Sv. Trojico.

Trodelnost note brevis \square so označevali s \circ (tempus perfectum), dvodelnost pa s \subset (tempus imperfectum). $\circ \square = 3 \diamond$ || $\subset \square = 2 \diamond$

Ostale note so bile v obeh slučajih dvodelne. Ako so pa hoteli, da bi bila tudi semibrevis \diamond trodelna, so postavili v krog piko (prolatio). \odot pomeni torej, da je brevis in semibrevis trodelna: $\odot \square = 3 \diamond = 9 \diamond$ || \subset pa, da je brevis dvodelna, semibrevis trodelna: $\subset \square = 2 \diamond = 6 \diamond$

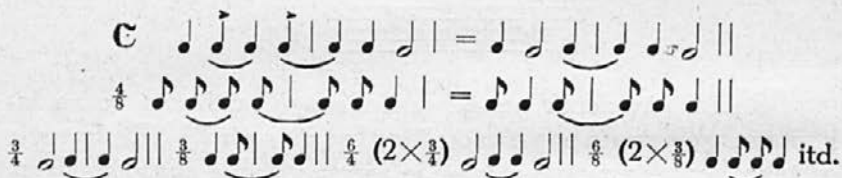
Ritmične posebnosti.

Sinkope.

Sinkopa¹ se imenuje ritmična tvorba, ki nastane, kadar spojimo z lokom nepoudarjeno noto s poudarjeno:



Poudarek preide v tem slučaju s poudarjene note na nepoudarjeno, kar povzroči pri poslušalcu občutek, da se je menjal takt. Sinkope so mogoče v vseh taktovskih načinih, n. pr.



Zanimivi so zadnji zgledi v šestdobnih taktih, ker je ritem, ki nastane s sinkopami, enak ritmu $\frac{3}{4}$ in $\frac{3}{8}$ taktov sestavljenih in treh dvodelnih taktov. Ta enakost je le dozdevna in zgine, če si mislimo vajo v dveh skupinah:

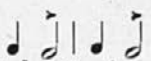


Sinkope so mogoče tudi z notami, ki niso taktovske enote n. pr. C = ali $\frac{3}{4}$ = Nekateri teoretiki ne prištevajo takšnih tvorb k sinkopam, ampak k dozdevnim sinkopam. To razločevanje je nepotrebno in bi bilo opravičeno le tedaj, ako bi bile note nepoudarjene. V resnici pa kažejo skupine manjših not iste poudarke kakor $\frac{3}{4}$ oz. $\frac{3}{8}$ takt.

Nikoli ne nastajajo sinkope, kadar zvežemo poudarjene note s poudarjenimi ali z nepoudarjenimi: $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$.

Mnogim takšnim tvorbam, n. pr. zgledu v $\frac{3}{4}$ taktu ni mogoče odrekati sinkopičnega značaja, zlasti če uporabljamo umetne

¹ Grško synkopto: razbijem, razderem, razrežem.


poudarke $\frac{3}{4}$ , vendar ne sme to zapeljati učenca k napačnemu tolmačenju sinkop.

Vaje: Učenci naj tvorijo sinkope v vseh taktovskih načinih in naj jih vadijo v diktatu. (Prim. str. 10.)

Triole (trojnice).



Razen delitve trodelne note v tri manjše (prim. str. 19) je mogoča tudi delitev dvodelne note v tri note: $\circ = \text{♪} \text{♪} = \text{♪} \text{♪} \text{♪}$





Tako nastala skupina not, ki je po trajnosti enaka noti, iz katere je izpeljana, se imenuje triola ali trojnica.


Posamezne note triole so po svojem značaju trodelne. Trodelnost se kaže najlepše v poudarku, ki je pri trioli takšen kakor v trodelnem taktu. Ker nimamo za take trodelne note posebnih znamenj, označujemo le trodelnost cele triole in sicer s tem, da potegnemo čez skupino lok in da jo označimo s številko 3, n. pr. 

Ta označba se izpusti le takrat, kadar so razvidne triole iz razvrstitve drugih not: $\text{♩} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$

Glede pisave triol pomni še: Za triolo uporabljamo vedno note tolikšne vrednosti, kakor jih bi pisali, ako bi noto, iz katere je nastala, razdelili na dva dela, n. pr. $\circ = \text{♪} \text{♪} = \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ i. t. d.

Triole se rabijo navadno mešane z dvodelnimi notami in so torej le slučajne tvorbe. V skladbah nadomestujejo včasih dve noti: $\frac{2}{4}$  || včasih pa štiri: $\frac{2}{4}$  || Po oblikah so zelo pestre. Mogoče so n. pr. triole s pavzami $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$

 ||  || mešane z notami manjše vrednosti  || 

triole ki vsebujejo punktirane note:  i. dr. Pri izvajanju zverženih triol je najbolje, če misli začetnik na trodelne takte in da prilagodi štetje triolam, n. pr.



Vaje: Vaditi je treba kakor pri sinkopah, zapisovanje triol v raznih taktih in ritmičen diktat. (Prim. str. 10.)

Redkejša ritmična tvorbe.

Slično kakor nadomestuje triola dve ali štiri note, nadomestuje:

duola ¹	(dvojnica)	3,
kvartola	(četvernica)	3 ali 6,
kvintola	(peternica)	4 „ 6,
sextola	(šesternica)	4 „ 8,
septola ²	(sedmernica)	6 „ 8,
oktola	(osmernica)	6 „ 9,
novemola	(deveternica)	8 „ 12 not i. t. d.

Te tvorbe označujemo kakor triole z lokom in s številkami (2, 4, 5, 6 i. t. d.), n. pr.:

	Enoglasno:	Dvoglasno:
duole		
kvartole		
	ali 	
sextole		
septole	i. t. d.	

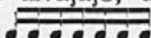
¹ Manj pravilno sekundola.


² Imenuje se tudi septimola.

³ Kvartola je v tem slučaju dvojna duola.

⁴ Sextolo si predstavljamo lahko na dva načina ali kot dvojno triolo: ali pa pravilneje kot deljeno triolo:

Ločiti ju je mogoče le po poudarku. Najpogosteje se rabi sextola v prvi izvedbi, dasi je druga izrazitejša. (Prim. oba načina šestdelnih taktov.)


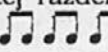
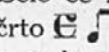

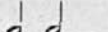
Pisava takšnih ritmičnih tvorbo je zelo nestalna, (prim. zglede kvartol v $\frac{6}{8}$ taktu). Na mesta, ki se enako izvajajo, a različno pišejo, naletimo v notni pisavi večkrat: $\frac{2}{4}$  || ali

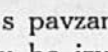
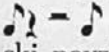

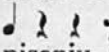
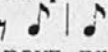

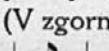
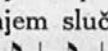
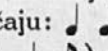

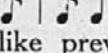

$\frac{2}{4}$  || zato je najbolje, če se oziramo v takšnih slu-

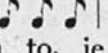
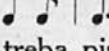

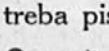
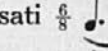
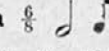

čajih samo na številke. Mnogo skladateljev (n. pr. Chopin) uporablja tudi skupine z dvajsetimi in več notami, ki pa ne potrebujejo posebne razlage, ker so v bistvu slične zgoraj navedenim.

Dodatek.



Razpredelba not in pavz v taktih.





Čestokrat pišejo učenci pri melodičnem diktatu takte, ki so po vrednosti not pravilni, po razpredelbi not pa napačni. Slabo razpredeljeni takti ovirajo čitanje, ker vsiljujejo izvajalcu drugačno predstavo ritma, kakor je v resnici. Najnavadnejše napake se pojavljajo pri pisanju debelih črt, ki družijo osminke in druge note manjših vrednosti, n. pr.: C  || Vsakdo bo pri tej razdelbi nehote mislil na triole. Šele če združimo po dve C  ali po štiri note z isto črto C  || dobi ritem pravo lice. Takšnim pogreškom se izogne učenec s tem, da misli pri pisanju na večje note, ki bi po svoji vrednosti lahko nadomestovale skupine manjših, torej na C  ali na C 

Podobne napake se dogajajo s pavzami n. pr. C  |  |  || V prvem taktu bo izvajalec iskal k osminski pavzi osminko v drugem taktu pa k osminki pavzo. Zato je treba tudi pavze pisati v logičnih skupinah z notami, torej:  |  |  || Dobro je, če si pri pisanju pavz predstavljamo note, ki jih pavze nadomestujejo. (V zgornjem slučaju:  |  |  | ne pa  |  | )

Velike previdnosti v razpredelbi not zahtevajo šestdelni takti ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ i. dr.), ker jih je mogoče sestaviti iz dveh trodelnih ali pa iz treh dvodelnih taktov. (Prim. str. 13.) Pri šestdelnih taktih, sestavljenih iz dveh trodelnih se ravna razpredelba not po taktovskih načinih iz katerih so sestavljeni, n. pr. $\frac{6}{8}$ po $\frac{3}{8}$  |  || $\frac{3}{4}$ po $\frac{3}{4}$  || Z ozirom na to, je treba pisati $\frac{6}{8}$  in  ne pa $\frac{6}{8}$  in $\frac{3}{4}$ 

Opravičen pa je drugi način pisave, ako je šestdelen takt se-

stavljene iz treh dvodelnih ($3 \times \frac{2}{8}$ ali $3 \times \frac{2}{4}$), ker so takšni takti pravzaprav trodelni, ne pa šestdelni: $\frac{6}{8}$  = $\frac{3}{4}$ || $\frac{6}{4}$  = $\frac{3}{2}$

Isto velja tudi za pavze v šestdelnih taktih, n. pr. $\frac{6}{8}$ ($2 \times \frac{3}{8}$)  ne  || $\frac{6}{8}$ ($3 \times \frac{2}{8}$)  ne 





Pregled taktovskih načinov.

Iz taktovskih znamenj zvezemo sicer število taktovskih enot, ne pa števila števnih enot. Po številu števnih enot imamo strogo računano le dve vrsti osnovnih taktov, namreč dvodelne in trodelne, torej takte z dvema in s tremi števnimi enotami. Vsi drugi takti (z več števnimi enotami) so sestavljeni.

Skladatelji rabijo navadno za hitre komade osnovne takte, za počasne pa sestavljene, tako da nam že slika not pove, kakšen je tempo. Takti, ki so pri hitrih komadih stisnjeni, so pri počasnih daleč narazen, kar napravi vtis širivosti. Kdor se pa ozira samo na notno vrednost, tega seveda ne bo opazil.




Dvodelni ali sodi takti.

a) z dvema števnima enotama:




$\frac{2}{8}$ števna enota	
$\frac{2}{4}$ " "	
$\text{C} (\frac{2}{2})$ " "	
$\frac{2}{1}$ " "	

Taktirajo se kakor $\frac{2}{4}$ takt str. 9.




V hitrem tempu tudi:

$\frac{6}{16}$ števna enota	
$\frac{6}{8}$ " "	
$\frac{6}{4}$ " "	

b) s štirimi števnimi enotami:

$\frac{4}{8}$ števna enota	
$\text{E} (\frac{4}{4})$ " "	
$\text{E} \text{ } \text{)} (\frac{4}{2})$ " "	

V hitrem tempu:

$\frac{12}{16}$ števna enota	
$\frac{12}{8}$ " "	
$\frac{12}{4}$ " "	

Taktirajo se kakor E takt str. 12.

Trodelni ali lihi takti.

a) s tremi števnimi enotami:

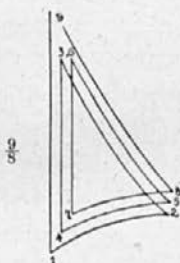
$\frac{3}{8}$	števena enota	♪	}	Taktirajo se kakor $\frac{3}{4}$ takt str. 13.
$\frac{3}{4}$	" "	♪		
$\frac{3}{2}$	" "	♪		
$\frac{3}{1}$	" "	♩		
V hitrem tempu:				
$\frac{9}{16}$	števena enota	♪	}	
$\frac{9}{8}$	" "	♪		
$\frac{9}{4}$	" "	♪		
$\frac{9}{1}$	" "	♩		

b) s šestimi števnimi enotami:

$\frac{6}{8}$	števena enota	♪	}	Taktirajo se kakor $\frac{6}{4}$ takt str. 13.
$\frac{6}{4}$	" "	♪		
$\frac{6}{2}$	" "	♪		
$\frac{18}{16}$	" "	♪		
$\frac{18}{8}$	" "	♪		
$\frac{18}{4}$	" "	♩		

Zelo počasne skladbe z 9. in 12. taktovskimi enotami taktiramo najenostavneje po osnovnih taktih, iz katerih so sestavljene. Torej $\frac{9}{8}$ kot $3 \times \frac{3}{8}$, $\frac{18}{8}$ pa kot $4 \times \frac{3}{8}$.

Paziti je treba le na prvi mah v taktu, ki mora biti najdaljši, n. pr.



Manj preprost, a bolj pregleden je način, katerega navaja Bajuk v svoji pevski šoli. Dodati je treba namreč vsakemu mahu $\frac{3}{4}$ oz. $\frac{4}{4}$ takta še dva mala maha.

Včasih uporabljajo skladatelji premajhne takte, tako da je bolje, ako združimo v zelo hitrih skladbah, po dva ali po tri takte v enega, ker tvorijo posamezni takti (zlasti $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{16}$)

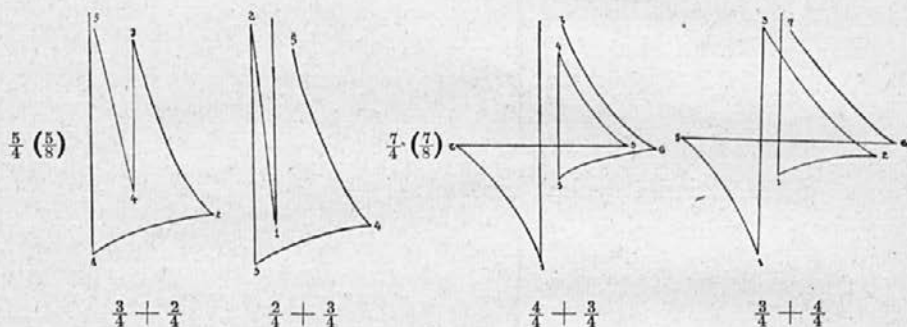
le po 1 števno enoto. V takem slučaju je odvisna dvodelnost in trodelnost od sestave glasbene misli.

Posebno stališče, se zdi, da zavzame $\frac{5}{4}$ in $\frac{7}{4}$ takt, od katerih se zlasti $\frac{5}{4}$ pogostoma rabi. Ako si jih natančneje ogledamo, vidimo, da sta sestavljena iz sodih in lihih taktov¹.

$$\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \text{ ali } \frac{2}{4} + \frac{3}{4}.$$

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

Taktiramo jih lahko po njihovih sestavinah:



ali tako, da vstavimo v \mathbb{C} oz. $\frac{6}{4}$ takt po en mah.

V glasbeni literaturi naletimo še na marsikatero posebnost, kakor so n. pr. skladbe z menjajočimi taktovskimi načini in skladbe brez takta (recitativi, gregorjanski koral i. t. d.), s katerimi se pa tu ne more natančneje baviti. V kolikor ne presegajo načrta knjige, se povrnem k njim še v „Nauku o glasbi“.

¹ Primerjaj ritem narodne pesmi:

$\frac{5}{4}$ ($\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$)

Jaz pa poj-dem na Go - renj-sko, jaz pa poj-dem na Go - renj-sko, jaz pa
 poj-dem na Go - renj-sko gor na O - ber - šta - jer-sko.

II. Višina tonov. (Melodija.)

Imena tonov.

Ako zapojemo pesmico, opazimo, da ne sestoji le iz tonov različne dolžine, ampak tudi iz tonov različne višine. Po dolžini in višini za uho prijetno razvrščene tone imenujemo napev ali melodijo. Ker si pa sledijo toni, ki tvorijo napev, pri vsaki pesmi drugače, jih najlaže spoznamo na klavirju, kjer so lepo urejeni.

Oglejmo si klavijaturo!



Neverjetno se bo zdelo začetniku, da ima vsaka tipka svoje ime, a vendar si je mogoče imena zelo hitro zapomniti. Vsakdo opazi koj, da so razvrščene črne tipke po klavijaturi v skupinah po dve in po tri. Ako se pritisne (v skupini treh črnih tipk) bela tipka zaznamenovana s x, bo zazvenel ton, kateremu pravimo *a*. Prav tako se imenujejo vse tipke, ki zavzemajo isto mesto v skupinah treh črnih. Imena ostalih belih tipk so tudi lahka, ker so vzeta iz abecede. Od vsakega *a* proti desni se vrsti še šest tonov, namreč *b*, *c*, *d*, *e*, *f* in *g*, tako da je treba učencu pomniti le sedem različnih imen.

Navado zaznamenovati tone s črkami, najdemo že pri Grkih (od leta 700 pr. Kr. dalje). Latinske črke *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A* so začeli rabiti v Evropi za glasbila v 10. stoletju, in sicer najprej v pomenu durove skale *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, pozneje — baje po zaslugi Odo-ja de Clugny (umrl 1.942) — v današnjem smislu. Napačna pa je trditev, da jih je prvi vporabljal papež Gregor I. Veliki v VI. stoletju.

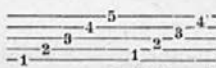
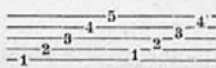
Vaje: 1. Učenci naj pokažejo vse *c, d, e, i. t. d.* na klavirju.

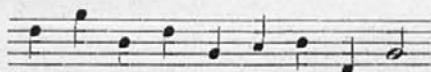
2. Učitelj kaže tipke, učenci jih imenujejo.

3. Učenci opisujejo tone, ne da bi videli klavijature, n. pr. *c* se nahaja na levi strani skupine dveh črnih tipk.

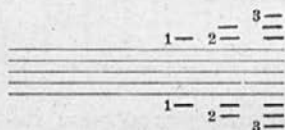
Pomni: Ime *b* v tonovski vrsti se je ohranilo le na Angleškem in na Holandskem, v srednji Evropi rabimo približno od 16. stol. dalje za isti ton ime *h*. Tonovska vrsta se torej glasi pravilno *a, (b) h, c, d, e, f, g*.

Črtovje.

Tone, ki se ločijo po višini, pišemo na  črtovje. To sestoji iz petih vzporednih črt in  iz štirih medčrtij, katere štejemo od spodaj navzgor. Višje ali nižje tone označuje glava note, ki zavzema višje ali nižje mesto v črtovju, (na črtah oz. v medčrtjih), n. pr.



Ako bi hoteli napisati vse tone na črtovje, bi rabili mnogo več črt. Takšno črtovje pa ne bi bilo pregledno, zato potegnemo za višje in nižje note pod črtovjem oziroma nad črtovjem mesto dolgih črt, kratke črtice, ki se imenujejo pomožne črte:

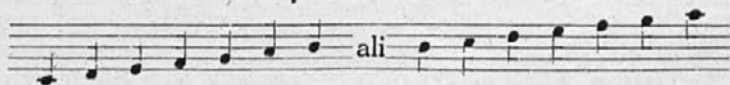


Izumitelj črt je Hucbald (roj. okolu 840). Njihovo rabo je pa določil Guido Aretinus¹ (roj. okolu 995). Število črt je bilo tekom stoletij različno. Vporabljali so tri, štiri, pet in tudi več črt.

Vaje: Vadi naj se pogojno čitanje, n. pr. ako je nota na drugi črti *c*, kako se imenuje nota na peti črti, v drugem medčrtju i. t. d.?

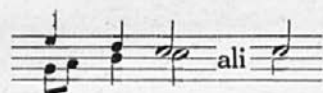
Pravila za pisavo not.

Vratove pišemo vedno tako, da so obrnjeni proti sredini črtovja, le noti, ki stoji na srednji črti napravimo lahko vrat v obe smeri:



¹ Nazvan tako po mestu Arezzo v Toskani.

Ako uporabljamo za dve glasbili ali za dva člov. glasova eno samo črtovje, tedaj pišemo višji glas z vratovi navzgor, nižji z vratovi navzdol ne glede na zgornje pravilo. (Note, ki se istočasno igrajo ali pojo, treba seveda pisati drugo pod drugo.) Včasih se oba glasova združita, v tem slučaju zapišemo skupno noto dvakrat, ali pa ji napravimo dva vratova (prim. unisono str. 39):



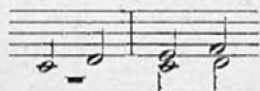
Težja je pisava not za glasbila, na katere je mogoče igrati več tonov obenem, kakor so klavir, harmonij, vijolina i. dr. Ker se ji učenec privadi najlažje iz izkušnje, omenim na tem mestu le pisavo vratov. Vsem notam, ki se istočasno igrajo napravimo navadno skupen vrat, katerega pišemo tako, da je obrnjen proti srednji črti, oz. da leži v črtovju :



kjer to ni mogoče, ga napravimo lahko v obe smeri:



Glede pavz je treba pripomniti: Cele pavze pišemo pod četrto črto, polovično na tretjo, ostale pa med drugo in četrto: Pri večglasnih skladbah, pa mora biti razvidno iz pisave, h kateremu glasu spadajo pavze, zato se morajo včasih pisati celo izven črtovja:

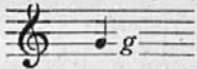


Vaje: Pišejo naj se note in pavze raznih vrednosti v črtovje po narekovanju.

Ključí.

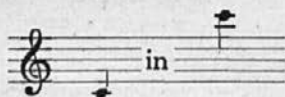
Notam določajo stalna mesta posebna znamenja, ki se imenujejo ključí. Rabo ključev je povzročilo sledeče dejstvo. Razna glasbila in razni glasovi (bas, sopran i. dr.) se gibljejo v zelo visokih ali v zelo nizkih legah. Ako bi hoteli zapisovati vsa glasbila in vse glasove v istem ključu, bi za notacijo potrebovali veliko število pomožnih črt, kar bi nam seveda zelo otežilo čitanje. Ker pa s ključí lahko poljubno premikamo note po črtovju, nam je mogoče pisavo tako uravnati, da se izognemo pomožnim črtam in da pišemo večino not v glavno črtovje. Čim nižji je glas, tem višje stoji ključ v črtovju in narobe. O rabi ključev pomni: Ključé pišemo v začetku vsake vrste, v sredo pa le takrat, kadar zamenjamo prvotni ključ z drugim¹.

Vijolinski ključ.

Najnavadnejši ključ je vijolinski ključ.  Imenuje se tako, ker ga rabimo zlasti za pisanje vijolinskih, torej visokih not. Zavoj vijol. ključa označuje mesto, kjer se nahaja nota *g*, zato mu pravimo tudi *g* (izg. gejevski) ključ.

Sedanja oblika vijol. ključa se je razvila iz črke *g*, katero so zapisovali namesto današnjega znaka. Razen vijol. ključa na drugi črti, so uporabljali prej tudi vijol. ključ na prvi črti. Ker so tega rabili največ francoski skladatelji, se je imenoval francoski ključ.

Vaja: določi in zapiši v vijol. ključu vse note med



Naravna (tonovska) lestvica ali skala².

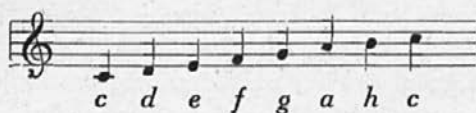
Mnogo bolj, kakor vrsta tonov, ki začenja z *a*, prija našemu ušesu vrsta, katero začnemo s *c*. Ako jo zaigra učenec na klavirju, bo sam čutil, kdaj je došel do tona, ki jo zaključuje.

¹ V hitri pisavi se ključ zapiše le v začetku skladbe, v naslednje vrste pa le navpično črto podobno taktnici. Prej so takšno črto pisali pred vsak ključ, sedaj se tudi v tisku opušča.

² Ital. scala znači stopnice, lestvica.



Takšno za uho prijetno urejeno vrsto tonov imenujemo naravno, premo, oz. z grškim izrazom diatonično lestvico ali skalo.



Iz tonov naravne lestvice so izpeljani vsi drugi, zato se imenujejo temeljni toni. Za temeljne tone rabimo v petju še druga imena, takozvane solmizacijske zloge, katere mora vsakdo, ki se bavi z glasbo poznati, namreč:

do, re, mi, fa, sol, la, si,
c, d, e, f, g, a, h,

Romani (Italjani in Francozi) jih rabijo skoro izključno. Prvi jih je vpeljal Gvido Areški, ki jih je posnel iz himne na čast sv. Janezu Krstniku.

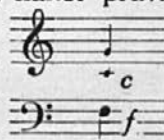
Ut queant laxis	resonare fibris
mira gestorum	famuli tuorum
solve pollutis	labii reatum,
sancte Joannes!	

Melodija himna je bila tako složena, da se je vsaka polovična vrstica začela za ton višje. Torej prva s *c* (ut), druga z *d* (re) i. t. d. (Prim. Jos. Mantuani: Gregorjanski koral str. 26.) S časom so dodali še zlog *si* za ton *c* in spremenili *ut* v *do*. Prof. Bajuk rabi v pevski šoli za *sol* s *u*, kar je zelo priporočljivo, ker je mogoče vaditi v petju tudi vokal *u*.

Basovski ali *f* (izg. efovski) ključ

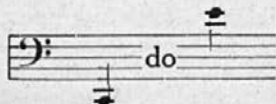


se poleg vijolinskega rabi najpogosteje. On določa, kakor pravi že ime, lego tona *f* in nam rabi za pisanje nizkih, (debelih) ali basovskih tonov¹. Ton *f*, katerega označuje ključ, leži pet tonov nižje od *c* in sicer v navadni basovski pisavi na četrti črti črtovja².



Efovski ključ se je razvil slično kot gejevski iz črke *f*. Rabili so ga že v X. stol., zato ga prištevamo k najstarejšim ključem. Stari glasbeniki so poznali *f* ključe tudi na drugih črtah, ki se pa danes ne rabijo več.

Vaja: Izračunaj imena in lege basovskih not od



¹ Italj. basso, nizek, globok glas.

² Natančno lego ključa določujeta obe pičici.

Note v f in g ključu.

Obeh ključev na istem črtovju ne moremo pisati, zato rabimo, ako hočemo pisati note v obeh ključih dve črtovji, katere združimo z oklepajem, ali akolado (franc. *accolade*) in z navpično črto pred ključi.

Najlaže se nauči učenec note v obeh ključih, ako si misli potegnjeno med črtovji pomožno črto, na kateri stoji ton *c*¹, ki tvori nekak most ali prehod iz enega ključa v drugega.



Za primerjanje pa je dobro, če si jih zapiše takole²:



Podobno sliko bi dobil učenec, ako bi postavil med obe črtovji zrcalo; le pravih imen ne bi zvedel, ker so razen cejev vsa drugačna.

Vaja: Učenci naj imenujejo imena not v vijolinškem in basovskem ključu, katere označuje učitelj na praznem črtovju s palčico ali s potujočo noto³.

Razdelitev tonov v oktave.

V glasbi se ponavljajo toni naravne lestvice devetkrat⁴. Da si laže predstavljamo to ogromno lestvico, jo razdelimo v posamezne dele, od katerih sega vsak od enega *c* do drugega, torej

¹ Pišemo ga lahko v *g* in v *f* ključu, zato je označen z dvema vratovoma.

² Po M. Battkeju.

³ Potujočo noto (*Wandernote*) imenuje Battke črno noto na palčici, katero učitelj poljubno premika po črtovju.

⁴ Takšen obseg imajo med glasbili edinole velike orgle.

od prvega tona do osmega. Takšne dele ali izrezke imenujemo oktave¹. Najnavadnejša oktava leži približno v sredi klavirja in se imenuje enkrat črtana, ostale se vrstijo navzgor in navzdol, kakor je razvidno iz sledečega²:

Oktave z mnogimi pomožnimi črtami pišemo okrajšano drugače. Tone (tudi posamezne) napišemo v nižjo oktavo in jih zaznamujemo z 8^a ali 8^a, kar pomeni, da jih je treba igrati za osem tonov (oktavo) više, torej:

Zelo nizke tone pa zapišemo v višjo oktavo, pod nje pa 8^a bassa (italj. nižja oktava), včasih tudi le 8^a, n. pr.:

Tone štirikrat črtane, petkrat črtane in subkontra oktave pišemo tudi po dve oktavi nižje ali više z označbo 15^a ali 15^a bassa, kar pomeni kvintdecimo (dve oktavi) više ali nižje. Mesta,

¹ Iz latinskega octo — osem. V tem smislu obsega oktava prav za prav le 7 tonov, zato se ne sme zamenjati z intervalom oktavo, ki znači osmi ton. Prim. str. 43.

² Francozje imenujejo veliko oktavo prvo oktavo, malo drugo, enkrat črtano tretjo, i. t. d. Kontra oktavo minus prvo, subkontra pa minus drugo.

³ Sub latinsko — spodaj.

katera je treba igrati po 8^a ali 15^a kakor so zapisana, so prej označevali tudi z l., t. j. loco, slov. na mestu.

Vaja: Učenci naj vadijo spoznavanje tonov v raznih oktavah na klavirju in na črtovju.

Tone raznih oktav pišemo na kratko tudi na sledeči način:

Tone subkontra oktave	\overline{CD} itd. do \overline{H} ali $\overline{2C_2D}$ včasih tudi „ $\overline{C_1D_1}$ “.
„ kontra oktave	$\overline{\overline{CD}}$ „ „ $\overline{\overline{H}}$ „ „ $\overline{1C_1D}$ „ „ „ $\overline{C_1D_1}$.
„ velike oktave	\overline{CD} „
„ male oktave	$\underline{c} \underline{d} \underline{e} \underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{h}$
„ enkrat črtane okt.	$\underline{\overline{c}} \underline{\overline{d}}$ ali $c^1 d^1$ ali $c' d'$
„ dvakrat črtane okt.	$\overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}}$ ali $c^2 d^2$ ali $c'' d''$

Pomni: Po enkratčrtanemu a (a'), ki se imenuje tudi normalni a , so uglasene vilice oz. piščalke, ki jih rabimo za uglasovanje vijolin, klavirja in glasbil v orkestru.

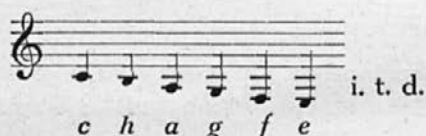
Vpeljala ga je pariška akademija (1858), ki je določila njegovo višino z 870. tresljaji oz. s 435. dvojnimi tresljaji (diapason normal). Pri nas je v splošni rabi od leta 1885, ko je posebna konferenca na Dunaju ta sklep sprejela.

Vaje: 1. Spreminjaj črke (F , c , in dr.) v note in note v črke!

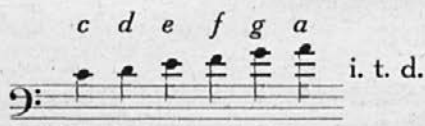
2. Določi obseg svojega glasu!

3. Kateri g in kateri f označujeta vijol. in basovski ključ?

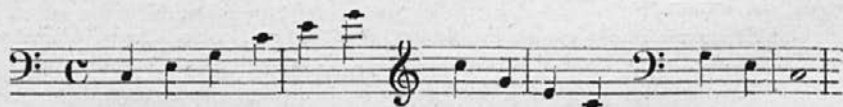
S pomožnimi črtami pišemo lahko tudi tone pod \overline{c} v vijolinškem ključu:



In slično tone nad \overline{c} v basovskem ključu:



Več kot tri pomožne črte pa navadno ne uporabljamo, rajši menjamo ključ, n. pr.:



Vaja: Vadi spoznavanje not s pomožnimi črtami in primerjaj¹ kako pišemo mali *g*, *a*, *h*, i. t. d. v vijolinskem in kako v basovskem ključu!

Celtoni in poltoni.

Toni naravne lestvice so različno oddaljeni drug od drugega, to je razvidno že iz slike klavijature. Dočim se nahajajo skoro med vsemi belimi tipkami, črne tipke, ni med *e-f* in *h-c*, nobene.

Če primerjamo tone *c-d*, *d-e*, *f-g*, *g-a*, *a-h* z *e-f* in *h-c* je s poslušom lahko določiti, da je razdalja med *e-f* in *h-c* manjša, kot med ostalimi toni. Slično zvenijo tudi razdalje med sosednjimi belimi in črnimi tipkami, oz. med črnimi in belimi. Večjo razdaljo imenujemo celi ton, manjšo polton. Ker je klavir uglašen v poltonih, moramo vedno eno tipko izpustiti, ako hočemo zaigrati celi ton.

Razen poltonov, ki nastanejo po delitvi oktave v 12 delov in razen celih tonov so možni v glasbi še drugi toni.

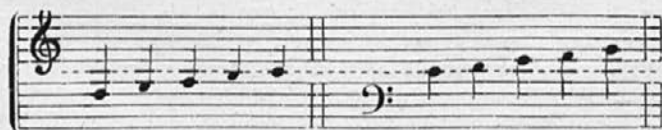
Najpočasnejši tresljaji, ki še povzročijo ton, trajajo desetino sekunde. Takšen ton pa je zamolklo hreščeč, zato vporabljam v praksi le tone, ki imajo več kot 16 tresljajev. (Najgloblji je *zC* s 16. dvojnimi tresljaji.) V višini pa se je posrečilo z jeklenimi palčicami izvajati tone, ki presejajo klavir za tri do štiri oktave, torej tone s 48.000 in celo s 96.000 tresljaji. Višjih tonov tudi najboljše človeško uho ne spoznava več. Ker povzroča vsak tresljaj prav za prav nov ton, zato je teoretično možnih toliko tonov, kolikor je tresljajev. Praktičnega pomena pa takšni toni niso, kajti ton nam je razumljiv šele takrat, kadar se za več tresljajev razlikuje od drugega. (Z razmerjem med tresljaji in toni se bom bavil v „Nauku o glasbi“.)

Zanimivo je, da so stari Grki in Indijci poznali tudi četrtonne, arabski in perzijski teoretiki (14. stol.) pa tričetrtno tone, torej delitev oktave v 17 tonov. Četrtonsko glasbo so skušali v novejšem času glasbeniki zopet oživeti. Npravili so tudi več duhovitih poskusov, tako da imamo že četrtonski harmonij in celo skladbe v četrtonih. Mogoče se bo ta glasba kdaj udomačila v bližnji bodočnosti pa vsekakor ne.

Vaje: 1. Učenci naj poiščejo cele tone in poltone na klavirju, če tudi ne poznajo še črnih tipk.

2. Razločevanje celih tonov od poltonov po posluhu.

¹ Battke vporablja sledeči način primerjanja, ki je zelo praktičen:



Stopnje in znaki naravne lestvice.

Vsak temeljni ton naravne lestvice zavzema v lestvici svoje posebno mesto ali stopnjo. Ker tvori 8. ton naravni zaključek lestvice, štejemo tudi njegovo mesto za stopnjo, čeprav je ta ton le ponavljanje prvega. Stopnje lestvice zaznamujemo navadno z rimskimi, včasih z arabskimi številkami:



Kakor bomo pozneje videli, ima vsaka stopnja svojo nalogo. Najvažnejša pa je prva, ker temelji na njej vsa lestvica, zato se imenuje temeljna stopnja, ali s tujim izrazom tonika.

Po stopnjah so urejeni celi toni in poltoni v naravni vrsti takole:

med	I. in	II. in		c	VIII.	}	$\frac{1}{2}$
	„	II. „	III. stopnjo se nahaja cel ton,	h	VII.	}	1
	„	III. „	IV. polton,	a	VI.	}	1
	„	IV. „	V.,	g	V.	}	1
	„	V. „	VI. in	f	IV.	}	$\frac{1}{2}$
	„	VI. „	VII. cel ton,	e	III.	}	1
	„	VII. „	VIII. zopet polton.	d	II.	}	1
				c	I.	}	1

Vsaka lestvica, ki ima tako razvrščene cele in poltone kakor naravna lestvica, se imenuje v glasbi durova¹ lestvica, ali durova skala. Ker razlikujemo lestvice med seboj najlaže po toniki, to je po tonu, s katerim začnemo, pravimo naravni vrsti tonov tudi C-durova lestvica.

Vaje: 1. Petje durove skale naprej in nazaj.

2. Določitev stopenj tonov, katere udarja učitelj na klavirju.

3. Vaje v celih in poltonih na praznem črtovju s premikajočo noto.

¹ Latinsko durus — trd.

Melodičen diktat.

Nič manj važen kakor ritmični diktat za ritem je melodični za spoznavanje tonov. Začeti je treba z njim, kakor hitro so se učenci seznanili s toni naravne lestvice. Primerne vaje najde učitelj v že omenjeni Battkejevi knjigi: *Elementarlehre der Musik* in v dr. Hugo Riemannovem: *Katechismus des Musikdiktats* (založba Max Hesse — Leipzig).

Predno začne učitelj z diktatom naj zaigra kratko kadenco, ali pa nekaj akordov na klavirju v tonovskem načinu vaje, da pripravi učence nanj. Nato preigra vajo, jim pove začetni ton in jih opozori na slučajne ritmične in melodične posebnosti. Diktat naj se vrši z ozirom na glasbeno misel po motivih, kakor zahteva Riemann, ne pa po taktih (Battke) n. pr.:

The image shows two musical staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff are horizontal lines with numbers 1 through 8 indicating fingerings for each note. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature. It contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Above the staff are horizontal lines with numbers 1 through 5 indicating fingerings for each note.

Ta način diktiranja lajša razumevanje skladb in korist, ki jo ima učenec od tega, odtehta vse težave, katere se pojavljajo v začetku.

V kakšnem redu se vrši diktat, je razvidno iz zgledov. Vsak motiv je treba tolikokrat ponavljati, dokler ga ni večina učencev zapisala. Ko so učenci z vajo gotovi, naj se učitelj prepriča, ali so jo vsi pravilno zapisali in naj popravi storjene pogoške. Dobro je, ako nato skupno brez glasbila prepejejo vajo v solmizacijskih zlogih.

Včasih naj učitelj diktira tudi z goslimi, s harmonijem ali s petjem, da se učenci privadijo na različno barvo tonov. Poskusi naj tudi z zapisovanjem celih glasbenih misli oz. krajših melodij (po spominu), s transponiranjem v višjo ali nižjo oktavo, s harmoniziranimi vajami¹, in na višjih stopnjah, ako dopušča nadarjenost učencev, z dvoglasnim in večglasnim stavkom. Nikoli pa ne sme zahtevati od učencev takšnih vaj, ki presegajo njihovo znanje, zato naj se pri razrednem pouku vedno ravna po večini.

¹ Melodija se nahaja lahko v vseh glasovih, treba jo je pa pri narekoivanju poudarjati, da je učencem razumljiva.

Razlik ali interval

imenujemo razdaljo med enim tonom in drugim, oziroma med eno stopnjo in drugo:



Razliku med I. in	I. stopnjo	pravimo	prima,
I. „	II. „	„	sekunda,
I. „	III. „	„	terca,
I. „	IV. „	„	kvarta,
I. „	V. „	„	kvinta,
I. „	VI. „	„	seksta,
I. „	VII. „	„	septima,
I. „	VIII. „	„	oktava ¹ .

Vsi intervali, ki nastanejo iz naravne ali diatonične lestvice so naravni ali diatonični intervali.

Zadevanje tonov.

Razen diktata je važen pripomoček za vežbanje posluha in glasbenega čuta zadevanje tonov. Kaj pomaga vsa teorija, ako si učenec ne more predstavljati intervalov, ako pozna note, pa jih ne zna zapeti in ako sliši, ne da bi čutil. Zato je treba pripraviti učence do tega, da znajo vsak interval v obsegu svojega glasu zapeti. Petje je za pouk teorije prav tako potrebno, kakor klavir za harmonijo.

Intervale, s katerimi so se seznanili učenci, naj vadijo v obeh postopih (navzgor in navzdol) in tudi dvoglasno, da spoznajo kako zvenijo v sozvoku.

Primerne vaje najde učitelj v vsaki pesmarici, posebej pa priporočam Battkejevo knjigo: Primavista, založba Vieweg.

Obravnavanje intervalov.

Ker so iz intervalov sestavljene vse melodije in ker sloni na njih harmonija in kontrapunkt, je temeljito znanje intervalov za glasbenika prav tako potrebno, kot spoznavanje ritma. S tem je v glavnem označen cilj, katerega se mora držati učitelj pri obravnavanju intervalov. Natančnejši predpisi so nepotrebni, ker ima itak vsak učitelj svojo metodo, zato so nadaljne opazke zgolj informativnega značaja.

¹ Imena pomenijo prva, druga, tretja i. t. d. O drugih intervalih prim. str. 46.

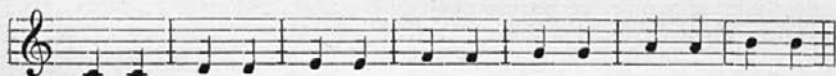
Battke obravnava intervale v sledečem redu: prime, sekunde, oktave, terce, kvinte, septime, none, kvarte in sekste. Kdor hoče uvesti v pouk teorije Battkejev melodičen diktat, se ga mora držati, ker so na tej podlagi urejene vse njegove vaje v diktatu. Uspešen se mi zdi tudi način, katerega priporoča prof. E. Adamič. Najprej se seznanijo učenci s pojmi intervalov in koj nato z obračanjem. To omogoča učitelju, da obravnava sorodne intervale istočasno, namreč: prime in oktave, sekunde in septime, terce in sekste, ter kvarte in kvinte.

Pri sestavljanju knjige se nisem mogel povsod ozirati na pedagoške potrebe, ker bi pri tem trpel pregled, ki je pri učni knjigi najpotrebnejši. Podal sem zato intervale v naravnem redu in se omejil pri vsakem le na kratke didaktične opazke. Tako tudi učitelj ni vezan na nobeno metodo, ampak si vsak lahko prikoji snov po svoje.

Diatonični intervali.

Prime¹

nastanejo, ako se isti ton ponavlja. Mogoče se prime seveda na vseh stopnjah lestvice:



Diatonična prima ni pravzaprav interval, ker ni v zvenjenju obeh tonov nobene razlike. Malo razliko v barvi opazimo le takrat, kadar zapojeta (zaigrata) isti ton dva učenca zaporedno ali istočasno². Ker zvenita tona diatonične prime za uho prijetno, jo prištevamo k čistim intervalom. (Kratice za čiste intervale je č.)

Opazke k vajam: Če imajo učenci dober posluš, prim ni treba vaditi. Pri pomanjkljivem posluhu naj jih pojo v dveh skupinah tako, da glas, ki ga ena skupina zapoje, druga ponovi. Vaditi pa je treba zadevanje tonov, katere udarja učitelj na klavirju v disonančnih skokih.

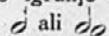
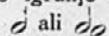
Sekunde

niso nič drugega kakor celi toni in poltoni:



Cele tone imenujemo velike sekunde, poltone pa male sekunde. (V pisavi zaznamujemo velike in male intervale s kratkimi v. in m.)

¹ Prima se imenuje tudi temeljni ton skal in akordov.

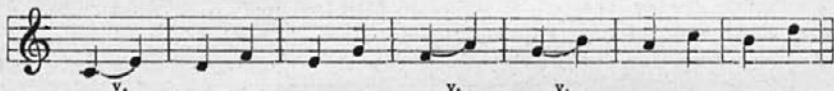
² Istočasno igranje enega tona po dveh ali več glasbilih, se imenuje unisono, piše se  ali 

Vaje: 1. Učitelj igra posamezne tone na klavirju, h katerim zapojejo učenci velike in male sekunde.

2. Učenci določajo velikost sekund, katere učitelj igra.

Terce.

Skok z enega tona lestvice na tretjega navzdol ali navzgor se imenuje terca. V pisavi je terca lahko spoznati, ker se nahajata njeni noti na dveh sosednjih črtah, ali pa v sosednjih medčrtjih.



Ako primerjamo terce raznih stopenj med seboj, vidimo da sestojte terce *c-e*, *f-a*, *g-h*, iz dveh velikih sekund (dveh celih tonov), terce *d-f*, *e-g*, *a-c*, *h-d* pa iz ene velike in iz ene male sekunde, (eden in poltona). Zato imenujemo prve terce velike, druge pa male.

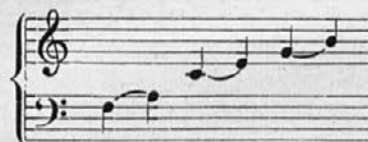
Pomni: Velike terce so v vsaki durovi lestvici na prvi, četrti in peti stopnji, na vseh drugih stopnjah so male.

Opazke k vajam: Učenca je treba opozoriti, da zapoje terco najlaže, ako si misli med obema notama izpuščeno stopnjo.



V ostalem naj se vadijo terce tako kakor sekunde. Posebno pozornost pa je treba polagati na razliko med malo (molovo) in veliko (durovo) terco, zlasti ob istočasnem igranju (petju). (Za v. terco prim. začetek pesmi Hej Slovani! za m. pa Bodi zdrava domovina, baritonski solo.)

Dobro je, ako si zapomni učenec velike terce v sledečem redu: *f-a*, *c-e*, *g-h*, ker mu bo s tem olajšano spoznavanje vseh terc.



Kvarte

so za stopnjo višje od terc.

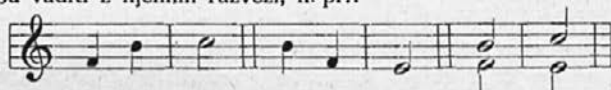


Razen kvarte na četrti stopnji durove skale, so vse enake in obsegajo 2 in pol tona. Ako jih udarimo istočasno zvene

prazno in ne tako zvočno kakor terce. Če tudi ne prijajo posebno ušesu (prim. prime in oktave), jih vendar prištevamo k čistim intervalom.

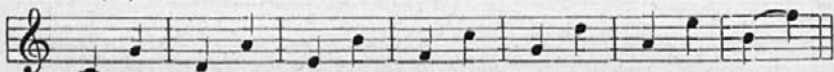
Posebno mesto zavzema v glasbi kvarta na četrti stopnji, ki sestoji iz treh celih tonov. Imenuje se zato tritonus¹ ali zvečana (kratica zv.) kvarta. Stari glasbeniki so se je izogibali v melodijah, ker jo je težko zapeti. (Glede četrte stopnje lestvice subdominante glej kvinte.)

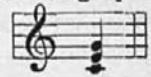
Opombe: Kvarte so v melodičnem postopu, zlasti navzgor, krepke in značilne, (prim. začetek Napreja in klic ognjegascev). Najlaže jih zadeva učenec  Zvečano kvarto, ki v obratih trizvoka.  je napetega značaja, pa je treba vaditi z njenimi razvezi, n. pr.:



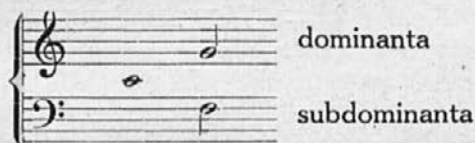
Kvinte

sestoje iz dveh terc, ene male in ene velike ali narobe, oziroma iz treh celih tonov in enega poltona. Izjemo dela kvinta na sedmi stopnji, ki obsega le dva cela tona in dva poltona (dve mali terci).



To kvinto imenujemo zato zmanjšano² (zm.), vse druge pa čiste³. Kvinte zvenijo prazno, slično kakor kvarte,  le v zvezi z terco nam dajo lep popoln zvok (akord), kateremu pravimo trozvok⁴.

Važni stopnji v skali sta višja kvinta temeljnega tona, ki se imenuje zgornja dominanta ali kratko dominantna (vladajoča) in pa nižja kvinta, ki se imenuje spodnja dominantna ali subdominanta.



¹ Tritonus grško trije toni. Imenovali so jo tudi diabolus in musica t. j. vrag v glasbi.

² Italj. kvinta falsa t. j. nečista kvinta.

³ V čistih kvintah je uglasena vijolina.

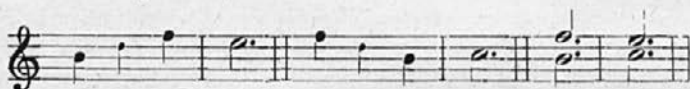
⁴ Trozvok se imenuje zato, ker sestoji iz treh različnih tonov. Tudi ako poudvojimo kakšen ton, ostane vedno isto ime.

Subdominanta znači torej od temeljnega tona peto stopnjo v skali navzdol oz. četrto navzgor, dominantna pa peto navzgor.

Opombe: Učenci naj vadijo zadevanje kvint s pomočjo trozvokov, torej:



Zm. kvinto pa kakor zv. kvarto z razvezi:



Kot pripravo za kvintni krog, naj se učenci že sedaj naučijo vrsto kvint *f-c-g-d-a-e-h* naprej in nazaj. Obenem naj jih opozori učitelj na različni značaj trozvoka, z molovo in z durovo terco, ter na temeljne trozvoke skale (toničnega, dominantnega in subdominantnega).

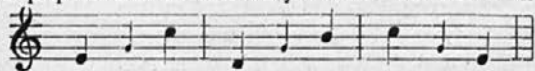
Sekste

nastanejo, ako skoči ton s kakšne stopnje na šesto:



Po zvoku so sekste najbolj podobne tercam. Delimo jih slično kot terce v velike (štiri celtoni in pol) in v male (tri celtoni in dva poltona). Razvrstitev sekst po stopnjah je lahko pomniti: na tretji, šesti in sedmi stopnji se nahajajo male sekste, na vseh drugih stopnjah pa velike.

Opombe k vajam: Ker sestojijo sekste iz terce in kvarte oziroma iz kvarte in terce, sta najboljša pripomočka za zadevanje sekst: sektakord in kvartsektakord. (Za zadevanje v. sekste prim. začetek pesmi: Po jezeru.)



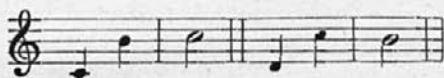
Septime.

Interval septime obsega 7 stopenj lestvice, je torej za terco večji od kvinte:



Po večini so vse septime male (štirje celi toni in dva poltona), le na 1. in 4. stopnji nahajamo velike (pet celtonov in en polton).

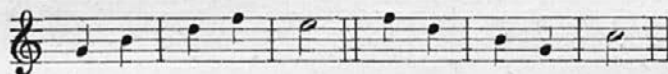
Zvok septime nas sili (vodi) k razvezu. To občutimo najbolj pri sedmi stopnji durove lestvice, ki se imenuje zato vodilni ton¹. Velike septime razvezujemo navadno navzgor, male pa navzdol:



Opazke k vajam: Septime zapojemo najlaže s pomočjo oktav:



Za male septime je dobro merilo tudi dominantni septakord:

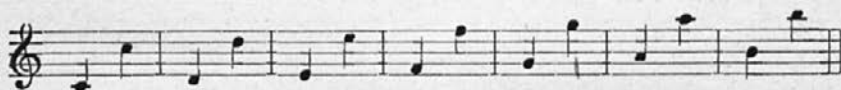


Velike pa zadene učenec brez težave, ako si jih predstavlja kot vodilne tone²:



Oktave.

Skoku iz enega tona v istoimenskega višjega ali nižjega pravimo oktava. Vse oktave obsegajo pet celtonov in dva poltona.



Ker so oktave umirjene za uho prijetne (po zvoku podobne primam) se imenujejo čiste.

Opombe: Za oktavo velja isto, kar sem povedal pri primah.

Pregled diatoničnih intervalov.

Med čiste² intervale štejemo vse prime in oktave, kvarte (razen zv. na četrti stopnji) in kvinte (razen zm. na peti stopnji).

¹ Latinsko subsemitonium ali subtonica.

² Slavni teoretik A. B. Marx in po njem R. Weinwurm imenujeta vse čiste intervale velike. Dobro je, da si učenci ta izraz zapomnijo, ker bodo prej uvideli, da je mogoče zmanjšati in zvečati velike razlike, kakor pa čiste.

Med velike:

terce	na 1. 4. in 5.	} stopnji.
sekste	„ 1. 2. 4. in 5.	
septime	„ 1. in 4.	

Med male:

terce	na 2. 3. 6. in 7.	} stopnji.
sekste	„ 3. 6. in 7.	
septime	„ 2. 3. 5. 6. in 7.	

Med zvečane le kvarte na 4. stopnji, med zmanjšane pa kvinto na sedmi stopnji.

Da bo učenec pozneje laže meril intervale, naj si zapomni sledeče pravilo: Vsi intervali od temeljnega tona durove skale navzgor so veliki in čisti, navzdol pa mali in čisti:



Konsonančni in disonančni razliki.

Če udarimo na klavirju terco, seksto ali oktavo (oba tona istočasno) in nato sekundo, zv. kvarto ali septimo, bomo opazili, da so prvi intervali umirjeni, drugi pa da zahtevajo razveza in da silijo naprej.

Po značaju razlikujemo torej dve vrsti intervalov, namreč umirjene, prijetno zveneče ali konsonančne¹ (latinsko consonantia — sozvočje iz consonare — skupaj zveneti) in takšne, ki zahtevajo razveza ali disonančne (dissonantia — razzvočje, dissonare — narazen zveneti). H konsonancam prištevamo vse čiste intervale, (prime, kvarte², kvinte in oktave), terce in sekste³, k disonancam pa sekunde, septime in vse zmanjšane in zvečane intervale.

Zvok posameznih konsonančnih in disonančnih intervalov ni odločen za vtisk, ki ga delajo na naše uho v zvezi med seboj, ker tvorijo le delce (sestavine) glasbenih umetnin. Zato je napačna trditev nekaterih teoretikov, da so konsonance blagoglasne, disonance pa slaboglasne. Življenje dobi skladba od disonanc, ki silijo naprej, dokler se začasno ne umirijo v konsonancah. Glasba iz samih konsonanc naš ne bi zadovoljevala; brez notranjega gibanja bi bila podobna mrtvemu stroju.

¹ Stari teoretiki so tudi kons. intervale delili in sicer v popolne (vsi čisti intervali) in v nepopolne (terce in sekste).

² O kvarti več pri harmoniji v Nauku o glasbi.

³ Konsonančne intervale si je lahko zapomniti, ker so vsi obseženi v trozvočku:

$$\begin{array}{l} 4^a \\ 3^a \\ 1^a \end{array} \left(\begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right) = \begin{array}{l} 6^a \\ 5^a \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array}} \right) 8^a$$

Obračanje intervalov.

Intervale, ki obsegajo mnogo stopenj, kakor so sekste in septime spoznamo najhitreje, ako jih obrnemo. Obrat se izvrši s tem, da pomaknemo nižji ton v višjo oktavo, ali pa višjega v nižjo. V obeh slučajih, se spremeni prvotni višji ton intervala v temeljnega. (V primeru je označen s četrtingami.)



Z obratom intervalov nastanejo:

iz prim	—	oktave,	iz kvint	—	kvarte,
„ sekund	—	septime,	„ sekst	—	terce,
„ terc	—	sekste,	„ septim	—	sekunde,
„ kvart	—	kvinte,	„ oktav	—	prime.

Najlaže si je mogoče zapomniti obrate intervalov, če nadomestimo intervale s številkami:

$$\begin{array}{r}
 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \\
 + \ 8 \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 1 \\
 \hline
 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9
 \end{array}$$



Pri pravilnem obratu znaša svota obeh intervalov vedno 9. Iz tega sledi, da je mogoče določiti interval, ki nastane vsled obrata, če odštejemo od števila 9 število intervala:

$$\begin{array}{r}
 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \\
 - \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \\
 \hline
 8 \ 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \ 1
 \end{array}$$

Razen tega pomni:

čisti razliki ostanejo po obratu čisti,	
mali se spremene v	velike,
veliki	„ male,
zmanjšani	„ zvečane in
zvečani	„ zmanjšane.

Razmerje obrnjenih intervalov do prvotnih je torej vedno nasprotno.

Uporaba obračanja za spoznavanje intervalov je zelo lahka. Ako je treba na primer določiti velikost septime  nam obrnjena septima: 

v tem slučaju mala sekunda koj pove, da imamo opraviti z veliko septimo.

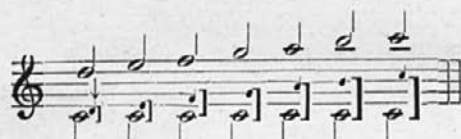
Vaja: Določitev velikosti intervalov po obratu.

Redkejši intervali.

V glasbi naletimo včasih tudi na razlike, ki presegajo oktavo :



Ako pa prestavimo višji ton v nižjo oktavo, bomo koj opazili, da imamo pred seboj že znane intervale:



Razlik med 1. in 9. stopnjo — nona	sliči sekundi,
„ 1. „ 10. „ decima	„ terci,
„ 1. „ 11. „ undecima	„ kvarti,
„ 1. „ 12. „ dvodecima	„ kvinti,
„ 1. „ 13. „ terdecima	„ seksti,
„ 1. „ 14. „ kvartdecima	„ septimi,
„ 1. „ 15. „ kvintdecima	„ oktavi ¹ .

Od navedenih intervalov se pogosto rabita v glasbi le nona in decima.

Razliki čez oktavo se obračajo križem. Ker je način obrata razviden iz primera je nadaljna razlaga nepotrebna.



Vaje: Učenci naj poiščejo none in decime k posameznim tonom. Zadevati pa naj se uče le none z oktavo kot merilom:



¹ Intervale čez oktavo zmanjšamo na prvotni interval tudi tako, da odštejemo od števila intervala štev. 7. n. pr. (nona) $9-7=2$ (sekunda) i. t. d.

Zvišanje in znižanje tonov naravne vrste.

Vsak ton naravne vrste lahko znižamo ali zvišamo za pol tona.

Višaj¹.

Ako hočemo noto zvišati, tedaj zapišemo pred njo višaj # imenu note pa dodamo končnico *-is*²:



Na klavirju se zvišani toni lahko najdejo, ker se nahajajo neposredno na desni strani prvotnih.

Pomni: Vsak višaj velja za vse istoimenske note v taktu njegova moč preneha šele s prihodnjim taktom:



Le po notah podaljšanih s spojilnim lokom sega čez taktnico:



Navadno pišejo skladatelji v novi oktavi višaje še enkrat, kar je pa nepotrebno:



Opázke k vajah: Najlaže zapojemo zvišane tone, ako imajo značaj vodilnega tona. Battke priporoča zato prve vaje po vzorcu:



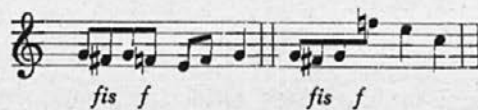
Sele ko obvladajo učenci takšne vaje, naj začnejo z višaji v velikih sekundah in v drugih razlikah.

¹ Izraze višaj, nižaj, vračaj je upeljal Bajuk v svoji pevski šoli. Ker so mnogo boljši kot križec, *be* in razveznik, naj bi se splošno rabili.

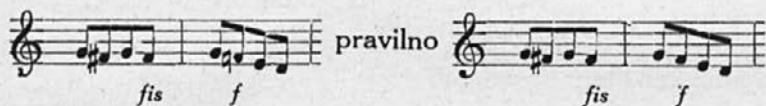
² Italjani uporabljajo za zvišane tone končnico *diesis*, katero dodajo solmizacijskim zlogom n. pr. do-diesis (*cis*), re-diesis (*dis*) i. t. d.

Vračaj ♯¹.

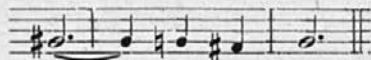
Zvišano noto spremenimo zopet v prvotno z vračajem ♯:



Ker velja vsak višaj le za takt, v katerem se nahaja, je pisanje vračaja v naslednjem taktu nepotrebno, če prav naletimo neštetokrat na takšno pisavo:



Pisati pa moramo vračaj po zvišanih, podaljšanih notah:



Vračaj za višajem v današnjem smislu so začeli uporabljati koncem 17. stol., ustalila pa se je raba šele v 18. stol.

Nižaj ♭²

pred noto jo zniža za pol tona. Imenom znižanih not, ki se nahajajo na klavirju levo od prvotnih, dodamo v razlikovanje končnico *-es*³:



Radi nerodne izgovorjave se namesto *ees* in *aes* uporablja *es* in *as*; *hesu* pa pravimo navadno *be*. Za vporabo nižaja veljajo enaka pravila kot za višaj.

¹ Vračaj ♯ in višaj ♯ sta oba nastala iz površne pisave \square *B* quadratum. Prim. str. 56.

² Znamenje se je razvilo iz *B* rotundum. Primerjaj str. 56.

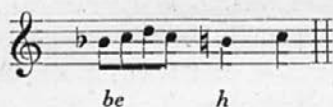
³ V ital. jeziku bemole n. pr. do-bemole (*ces*) re-bemole (*des*) i. t. d. Končnice bemole in diesis (glej str. 47) se pri vajah ne pojo.

Opombe: Začetne vaje za zadevanje znižanih tonov naj se vršijo po zgledu¹:



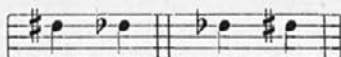
Pozneje je treba postopati v istem redu kot pri višaju.

Kakor vrne vračaj za višajem noti prvotno višino, tako jo vrne tudi po nižaju:

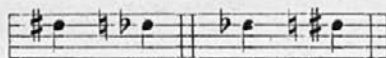


Vračaj ima torej dvojno nalogo: po višaju zniža noto, po nižaju pa jo zviša. V ostalem je uporaba vračaja za nižajem ista kakor za višajem.

Ako moramo znižati zvišani ton ali narobe, zadostuje, da postavimo pred noto novo znamenje:



Popolnoma nepotrebno je uporabljati v tem slučaju vračaj:



Kadar pišemo v več ključih, oziroma na več sistemih (klavir, orkestralne partiture), veljajo višaji, vračaji in nižaji le za sistem (ključ), na katerem se nahajajo. Ker se pa pri pevskih partiturah, (kjer pišemo navadno po dva glasova na isti sistem), ne pišejo za vsak glas posebej, jih je treba pri prepisovanju glasov dodati.

Enharmonični toni in enharmonična lestvica.

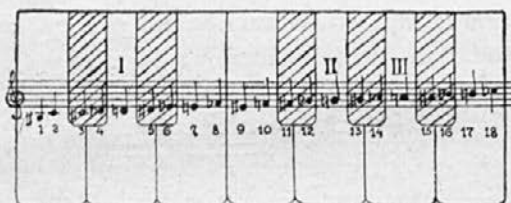
Če hočemo zaigrati na klavirju tona *cis* in *des*, moramo za oba pritisniti isto tipko, prav tako tudi za *fis* in *ges*, *gis* in *as* i. dr. Takšni toni, ki se različno pišejo, ki pa imajo enako višino, se imenujejo istozvočni ali z grškim izrazom enharmonični toni.

Dasi se enharmonični toni na klavirju enako glasijo, se vendar akustično razlikujejo po zvoku, ker so nastali, kakor priča že način pisave, iz različnih temeljnih tonov. (Več o tem v Nauku o glasbi.) Teoretiki so izračunali, da

¹ Battke.

bi morali razdeliti oktavo v 53 tonov, ako bi hoteli imeti vse razlike med poltoni¹. Ta množica tonov bi pa naš glasbeni ustroj tako obremenila, da bi bil razvoj glasbe v sedanji smeri skoro nemogoč. Zato so koncem 17. stol. razlike med poltoni, ki itak niso posebno velike, izenačili ali temperirali, in razdelili oktavo le v 12 različnih tonov. Izenačenje se je izvršilo seveda na račun čistosti, tako da so na našem temperiranem klavirju vsi intervali razen oktav nečisti. (Prim. na klavirju naravno dvodecimo, katero se sliši poleg temeljnega tona, ako udarimo *a*, s tonom malega *e*.)

Temeljnih tonov je sedem, zvišanih in znižanih tudi po sedem, skupaj 21. Ker imamo le 12 različnih tipk, sledi iz tega, da nosi 9 tipk dve imeni in le tri eno samo. ($9 \times 2 = 18 + 3 = 21$.) Enharmoničnih tonov, ki nastanejo po zvišanju in znižanju temeljnih je torej 18. Najboljše je to razvidno iz sledeče slike, ki nam predstavlja takozvano enharmonično lestvico² in njeno razmerje do klavijature:



Enharmonična lestvica z dvojnimi višaji in dvojnimi nižaji se nahaja na 57. str.

Vaje: Učitelj imenuje posamezne tone, h katerim povedo učenci enharmonične.

Poltoni in kromatična lestvica.

V naravni lestvici imamo poltone le na tretji in sedmi stopnji. Z višajem in nižajem pa je možno tudi druge stopnje spremeniti v poltone, n. pr.:

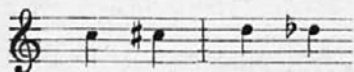


Po velikosti intervala se ti poltoni ne ločijo od naravnih, zato jih prištevamo, kakor poltone naravne lestvice, k diatoničnim poltonom oz. k malim sekundam.

¹ Na klavirju bi torej rabili za vsako oktavo 53 tipk.

² Ta lestvica je le teoretična in nima praktične vrednosti.

Razen diatoničnih poltonov so možni tudi takšni poltoni, ki nastanejo, če zvišamo ali znižamo ton na isti stopnji za poltona n. pr.:



Tako nastali poltoni, ki so v bistvu prime, ne pa sekunde kakor diatonični, se imenujejo v glasbi kromatični¹ poltoni.

Riemann razločuje še tretjo vrsto poltonov, namreč enharmonične, h katerim prišteva 2 krat zm. terce:



Takšno razlikovanje bi nas pa vodilo predaleč, saj je mogoče vse intervale enharmonično predrugčiti.

Iz kromatičnih poltonov lahko sestavimo lestvico, ki obsega vseh 12 poltonov oktave — takozvano kromatično lestvico:



Po značaju je ta lestvica brezbarvna, ker sestoji iz samih enakomernih tonov, šele s podloženimi akordi postane izrazitejša².

Vaja: Učenci naj pretvarjajo diatonične poltone v kromatične in narobe.

Alterirani intervali.

V moderni glasbi uporabljajo skladatelji celo vrsto intervalov, ki so izpeljani iz diatoničnih. Da ne bodo učencu povsem tuji, sem najnavadnejše podal na pregleden način. Z višajem in z nižajem so možne na vsakem diatoničnem intervalu sledeče spremembe:



¹ Kromatičen — pobarvan, iz grškega chroma — barva. Kako je nastal ta izraz, ni mogoče ugotoviti. Nekateri ga izvajajo iz pisave zn. in zv. stopenj, za katere so prej baje uporabljali razne barve.

² V tem slučaju je pisava kromatične lestvice odvisna od tonovskega načina.

a) Če zvečamo intervale, bodisi, da zvišamo zgornji ton ali da znižamo temeljnega, nastanejo iz čistih in velikih intervalov zvečani, iz malih veliki, iz zvečanih dvakrat zvečani, iz zmanjšanih pa čisti.

b) Z zmanjšanjem enega tona intervala se spremene: čisti in mali v zmanjšane¹, veliki v male, zvečani v čiste, zmanjšani pa v dvakrat zmanjšane.

c) Zvišanje ali znižanje obeh tonov ne spremeni velikosti intervala.

č) Z dvakratnim povečanjem intervala dobimo: iz čistih in velikih intervalov dvakrat zvečane, iz malih in zmanjšanih zvečane, iz zvečanih trikrat zvečane.

d) Z dvakratnim zmanjšanjem pa: iz čistih in malih intervalov dvakrat zmanjšane², iz velikih in zvečanih zmanjšane, iz zmanjšanih trikrat zmanjšane.

Pomni: Intervali, katere dobimo iz diatoničnih z zvišanjem in z znižanjem enega ali obeh tonov, se imenujejo alterirani³, t. j. spremenjeni intervali. Nekateri teoretiki ne označujejo vseh spremenjenih intervalov s tem imenom, temveč le takšne, ki so večji kot zvečani in manjši kot zmanjšani.

Opombe k vajah: Na večino alteriranih intervalov, (razen $2 \times zm.$, $3 \times zm.$, $2 \times zv.$, $3 \times zv.$ in nekateri $zv.$ in $zm.$) naleteti učenec pri tonovskih načinih. Zato mu bo znanje alteriranih intervalov zelo koristilo.

Za učenje harmonije so najvažnejše terce in kvinte. Ako so si zapomnili učenci vrsto velikih terc (prim. terce str. 40.), jim spoznavanje malih terc in spreminjanje v velike, ne bo delalo težav:

v.		f - a	c - e	g - h	
m.	<u>d</u>	<u>(b) ali (#)</u>	<u>(b) (#)</u>	<u>(b) (#)</u>	<u>d</u>
v.	<u>(b) ali (#)</u>	<u>(b) (#)</u>	<u>(b) (#)</u>	<u>(b) (#)</u>	<u>(b) (#)</u>

Tukaj imajo tudi priliko razširiti vrsto kvint (*f-c-g-d-a-e-h*) navzgor in navzdol. Najprej naj se nauče gladko zvišano in znižano vrsto kvint, (tudi v nasprotnem redu): *fis-cis-gis-dis-ais-eis-his*, *fes-ces-ges-des-as-es-b*, nato pa vse tri vrste združene.

Durov kvintni krog.

fes-ces-ges-des-as-es-b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis-ais-eis-his

Molov kvintni krog.

¹ Prime ni mogoče zmanjšati. Kakorkoli spreminjamo njene tone, dobimo vedno interval, ki je večji kot diatonična prima.

² Z dvakratnim zmanjšanjem nastanejo iz prim dvakrat zvečane prime, iz malih sekund, pa male sekunde.

³ Iz francoskega altérer — spremeniti.

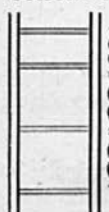
Tetrakordi¹.

Naravno ali durovo lestvico razdelimo lahko na dve enaki polovici, ali kakor pravimo v glasbi na dva tetrakorda (grško tetra — štiri, chorda — struna):



Vsak tetrakord je sestavljen iz štirih tonov in obsega dva celtona in en polton. Prvi začenja s toniko in se imenuje toničen, drugi, ki začenja z dominantno, pa dominantni tetrakord. Oba spaja v lestvici cel ton med 4. in 5. stopnjo.

Kakor pri lestvici se vrstijo tudi toni tetrakordov v določenem redu.



Pomni: Razmerje tonov v tetrakordih durove lestvice ali v durovih tetrakordih je vedno enako: $1 + 1 + \frac{1}{2}$ tona.

Tetrakorde je mogoče postaviti tudi na druge tone lestvice. Že pri tetrakordu na *d* (*d-e-f-g*) pa bomo naleteli na težave, ker se nahaja polton na drugem mestu, kakor pri toničnem. Šele ko zvišamo *f* v *fis* vzpostavimo pravilno razmerje: $d \underset{1}{e} \underset{\frac{1}{2}}{f} \underset{1}{g} = d \underset{1}{e} \underset{1}{\#f} \underset{\frac{1}{2}}{g}$. Še več višajev bo potrebnih za tetrakord na *e* (*e-#f-#g-a*). Pri tetrakordu na *f* (*f-g-a-h*) pa z višaji ne bo mnogo pomagano, treba bo poseči po nižajih: *f-g-a-b(h)* i. t. d. Na sličen način je mogoče vse tetrakorde spraviti v sklad med seboj.

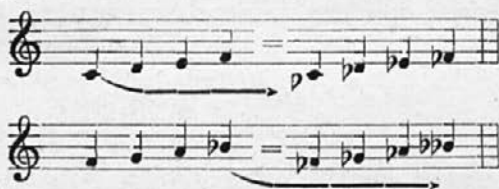
Opombe: Najboljše predvaje za spoznavanje tonovskih načinov so vaje s tetrakordi. Zato naj vadijo učenci postavljanje tetrakordov na vse tone, in sicer najprej na tone naravne lestvice, nato na *fis*, *cis*, *gis* in *ces*, *des*, *es*, *ges*,

¹ Na tetrakordu je bil zgrajen grški glasbeni sistem. Njegovo mesto je zavzel v srednjeveški teoriji heksakord (hexa — šest), ki se je ohranil do 18. stol. Radi popolnosti omenim še pentakord (penta — pet), to so petstopenjske lestvice, katere prištevamo sploh k najstarejšim. Poznali so jih že v davnih časih Kitajci, Japonci, Afričani in najbrže tudi stari Grki.

as, be in končno na dis, eis, ais, his in na fes. Pri zadnji skupini naj pišejo dva višaja in dva nižaja, ne da bi poznali še dvojnega višaja x. Dobro je, ako jih učitelj opozori, da so tetrakordi na tonih cis do his, zvišani tetrakordi tonov c do h. Temeljni toni se spremenijo v zvišane z enim višajem, zvišani pa z dvema:



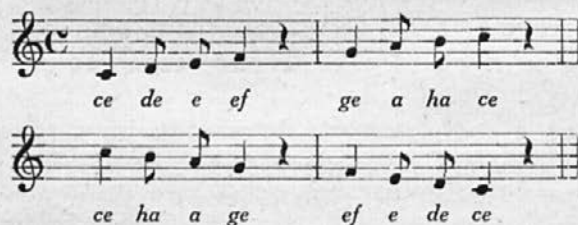
Slično predstavljajo tetrakordi tonov ces, ges, fes, znižane tetrakorde na c, g, f. Treba je le vse temeljne tone znižati z nižajem, že znižane pa z dvojnem nižajem.



Vsak tetrakord, katerega je učitelj razvil, naj učenci zapišejo, pokažejo na klavijaturi in zapojejo bodisi posamezne:



bodisi združene v lestvici:



Dvojni višaj in dvojni nižaj.

Za tvoritev durovih tetrakordov na dis in fes, ne zadostuje enkratno zvišanje in znižanje tonov:



Ako hočemo dobiti pravo razmerje, moramo *fis* še za pol tona zvišati, *b* pa za prav toliko znižati:

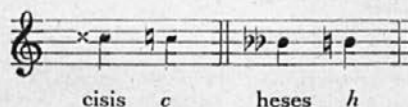


Tako so nastala znamenja, ki se imenujejo dvojni višaj in dvojni nižaj. Za dvojni višaj uporabljamo navadno posebno znamenje $\sharp \sharp \flat = x$, medtem ko se dvojnega znižanja ne more drugače označiti¹. Da ločimo dvakrat zvišane in dvakrat znižane tone od ostalih, jim dodamo končnico *isis* oz. *eses* (izgovori *iziz* in *ezez*):



Izjemo v izgovorjavi tvori zopet sedmi ton, ki se ne imenuje *beses* ampak *heses*. (O izrazih *es*, *as*, *be* primerjaj str. 48.) Na klavirju se nahajajo dvakrat zvišani in dvakrat znižani toni za dva poltona nižje oziroma višje od temeljnih.

Kar sem povedal o višaju in o nižaju (str. 47. in 48.) velja tudi za dvojni višaj x in za dvojni nižaj $\flat\flat$: oba se nanašata na vse istoimenske note v taktu. Glede pisanja vračaja za x in $\flat\flat$ pa so mnenja različna, zato naj sledi najprej običajna raba: Vračaj za dvojnim višajem in dvojnim nižajem zviša oz. zniža noto za cel ton, n. pr.:

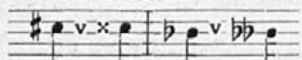


¹ Obe znamenji sta se razvili šele v 18. stoletju.

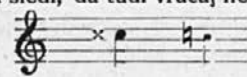
Kadar je treba preklicati le enkratno zvišanje oz. znižanje, tedaj se piše v zvezi z višajem \sharp in nižajem \flat :



Navedeno pravilo nasprotuje H. Riemannovemu, ki zahteva, da se uporabljata v vseh slučajih sam vračaj, ker so dvojna znamenja ($\sharp\sharp$, $\flat\flat$) nepotrebna. Da ima Riemann prav, je razvidno iz sledečega: Z \times in $\flat\flat$ zvišamo in znižamo le zvišane in znižane note



ne pa temeljnih, zato imata v resnici isto moč kot višaj in nižaj. Iz tega sledi, da tudi vračaj ne more dvakrat znižati in zvišati not ampak le enkrat:



pomeni torej po Riemannu cisis-cis, prav tako $\flat\flat$ heses — b.

Vaje: Tvorite z \times in $\flat\flat$ razne intervale in določite njihovo velikost.

Prestavna znamenja.

Z višajem \sharp , nižajem \flat , dvojnim višajem \times , dvojnim nižajem $\flat\flat$ in vračajem $\sharp\flat$ prestavljamo temeljne tone v višje in nižje stopnje, zato imenujemo ta znamenja prestavna znamenja. Ako se nanašajo prestavna znamenja le na posamezne takte ali tone, jim pravimo, da so slučajna¹.

Vsa prestavna znamenja so se razvila iz B-ja. Že v 10. stol. so rabili za današnji b , \flat (*B rotundum, molle*²), za naš h pa \sharp (*B quadratum, durum*³). S časom so začeli uporabljati ta znamenja v pomenu znižanja in zvišanja tudi za ostale stopnje. Ko niso še poznali vračaja v današnjem zmislu, je bil \flat obenem vračaj za \sharp ($\sharp\flat$), \sharp ($\sharp\flat$) pa vračaj za \flat . F^{\flat} po f^{\sharp} je torej pomenil f in ne fes , tako tudi e^{\flat} po e^{\sharp} e i. t. d.

Enharmonična lestvica z \times in $\flat\flat$.

Z uporabo zgoraj navedenih prestavnih znamenj je mogoče sestaviti enharmonično lestvico iz vseh temeljnih in spremenjenih tonov našega glasb. sistema⁴.

¹ Izraz je treba pomniti, ker ga bomo uporabljali pri transponiranju.

² Okrogli, mehki b .

³ Četverkotni, trdi b .

⁴ Imenuje se tudi enharmonično-kromatična lestvica.



Ta lestvica, ki obsega 35 tonov, se nikoli ne uporablja, ampak je le teoretičnega pomena. Če jo primerjamo s klavijaturο vidimo, da pridejo na vsako tipko, razen na 9., po trije enharmonični toni. (Razvrstitev po tipkah je označena v primeru s taktnicami.)

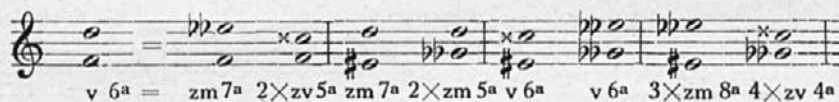
Vaje: 1. Učenci naj povedo k vsaki tipki, ki jo pokaže učitelj na klavirju, enharmonične tone.

2. Spišejo naj po spodnjem zgledu pregled intervalov.

Terce:



3. Poiščejo naj k posameznim intervalom vse enharmonične, n. pr.:



Kvintni krog durovih skal.

Po pravilih, po katerih je sestavljena C-durova skala, je mogoče na vsak ton postaviti slično lestvico. Poskusimo s skalo na *g*! Prvi (toničen) tetrakord *G*-durove lestvice imamo že v *C*-durovi, treba mu je le še dodati drugega (dominantnega), ki mora biti od prvega oddaljen za cel ton, v tem slučaju (tetrakord na *d*), in nova lestvica je gotova.



Dominantni tetrakord nižje skale, je torej obenem tonični v višji skali. Če nadaljujemo v tem redu, bomo dobili sledečo vrsto skal, katero sem radi pregleda začel v basovskem ključu :



Učenec naj pomni, da nastopi v vsaki lestvici nov višaj na 7. stopnji, ki jo spremeni v vodilni ton.

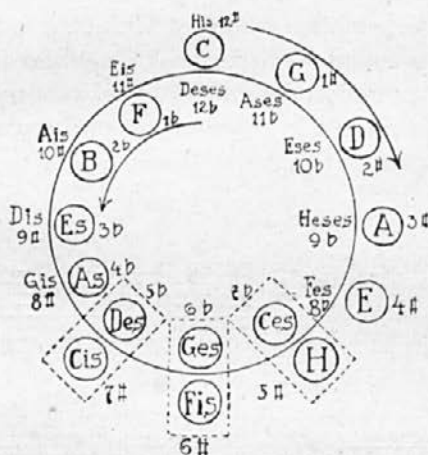
Na sličen način je možno podaljšati vrsto skal navzdol. Predstavljati si je treba le toničen tetrakord višje skale kot dominantnega nižje in mu dodati še toničnega.



Razdaljo celega tona med posameznimi tetrakordi v tej vrsti vzpostavimo z nižajem. Vsaka tako nastala znižana stopnja tvori začetek prihodnje skale.

Če primerjamo *H*, *Fis* in *Cis*-durove skale z *Ces*, *Ges* in *Des*-durovimi, je prav lahko dognati, da so enharmonične (istozvočne!) $H = Ces$, $Fis = Ges$, $Cis = Des$.

Vrsta lestvic se torej na obeh konceh spaja in tvori nekak krog. Ker si sledijo skale pri tem v kvintnih razlikih, imenujejo teoretiki tak namišljen krog — kvintni krog².



Durovsko vrsto bi seveda lahko nadaljevali v eni ali drugi smeri, a to je nepotrebno, ker uporabljamo v notni pisavi kvečjem dure s 7 prestavnimi znamenji. (V sliki so običajni duri obrobjeni.) Za vse nadaljne lestvice bi morali pisati dvojna in trojna prest. znamenja, kar bi po nepotrebem obremenilo notno pisavo. Zato uporabljamo rajši enharmonične dure, ki imajo manj prestavnih znamenj in celo *Cis* in *Ces* duru se iz tega vzroka izogibamo.

Vaje: Učenci naj pišejo skale v raznih ključih in oktavah z vsemi prest. znamenji, ter naj določajo stopnje, intervale in trizvoke glavnih stopenj. Za merilo intervalov lahko uporabljajo sredstvo, ki sem ga omenil na str. 44. Ako je treba n. pr. zmeriti interval *d - b*, naj ga primerjajo s seksto v *D*-durovi lestvici navzgor, *f - as* s terco v *F*-durovi i. t. d.

¹ Zanimivo je, da znaša vsota pr. znamenj pri enharmoničnih lestvicah vedno 12 n pr.:

Des-dur ima 5 pr. zn., *Cis*-dur 7, skupaj 12;

Ges-dur „ 6 „ „ *Fis*-dur 6, „ 12 i. t. d.

² Nekateri rišejo za kvintni krog spiralo. Pri našem temperiranem sistemu to ni opravičeno, ker se enharmonični duri krijejo.

Tonovski načini.

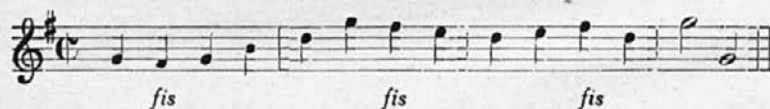
Vsaka pesem in vsaka skladba je zložena na podlagi kakšne lestvice, oz. tonovskega načina. Če pripadajo n. pr. toni skladbe *E*-durovi lestvici, tedaj je *E*-dur tonovski način skladbe.

Tonovske načine uporabljamo tako, da se glasovni obseg skladbe prilagodi obsegu glasbil (člov. glasu), večkrat pa je odločilen za tonovski način tudi značaj skladbe.

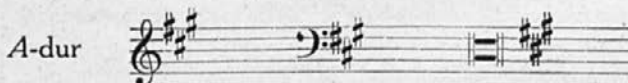
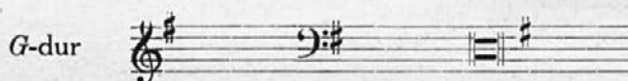
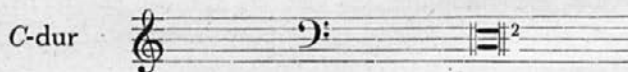
Ker se giblje skladba vedno v določenem tonovskem načinu, ne bi bilo umestno, ako bi vsako zvišano in znižano noto označevali s prestavnimi znamenji. Zato se pišejo prestavna znamenja tonovskega načina le enkrat v začetku vsake vrste¹ (takoј po ključu) in veljajo nato za vse spremenjene tone vseh oktav, n. pr.:



pišemo okrajšano:




Okrajšane označbe tonovskih načinov pišemo takole:




¹ V hitri pisavi jih zapišemo le v začetku skladbe.

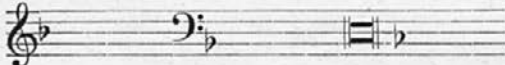
² Označbe v cejevskem ključu veljajo le za učence, ki poznajo že ta ključ.

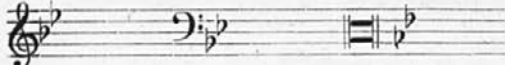
E-dur 

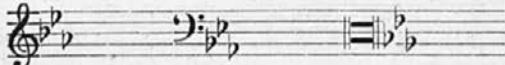
H-dur 

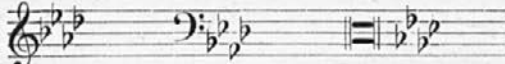
Fis-dur 

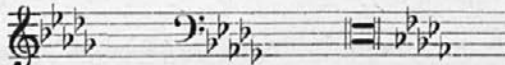
Cis-dur 

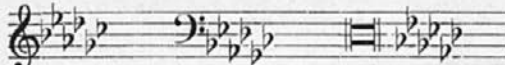
F-dur 

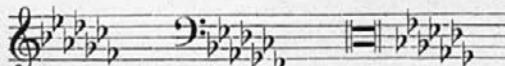
B-dur 

Es-dur 

As-dur 


Des-dur 

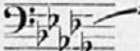
Ges-dur 

Ces-dur 

Višaji in nižaji si sledijo pri tem v enakem redu, kakor so nastopali v kvintnem krogu. Kdor si je zapomnil število prestavnih znamenj pri posameznih lestvicah, ve takoj, kakšen tonovski način

ima pred seboj. Pa tudi brez tega ga je lahko določiti. Pri durih z višaji se nahaja ime tonovskega načina za pol tona više

kod zadnji višaj:  E-dur, pri durih z nižaji pa nam

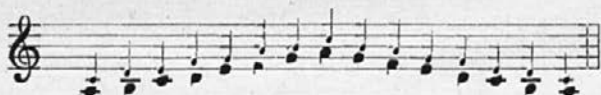
pove ime predzadnji nižaj:  Des-dur.

Pomni: Ker označujejo prestavna znamenja v začetku vrste tonovski način, ne pa le zvišanje in znižanje posameznih not, se imenujejo v razliko od slučajnih, bistvena prestavna znamenja.

Vaje: Učenci naj imenujejo vse znižane in zvišane note v pesmih raznih tonovskih načinov in naj jih pokažejo na klavijaturi.

Molova lestvica.

Malo terco pod tonom *c*, vzporedno z *C*-durovo skalo leži lestvica, pri kateri se vrstijo toni v abecednem redu: *A B (H) C D E F G* (prim. str. 27). Ker so bile iz nje izpeljane vse ostale lestvice, se imenuje v glasbi temeljna ali prvotna lestvica¹.



V malo spremenjeni obliki se rabi temeljna lestvica še dandanes. Po značaju je mehka in ne tako živa (jasna) kakor durova, zato ji pravimo tudi molova (iz lat. *mollis* — mehak) t. j. mehka lestvica.

Vzrok, da zvenita dve lestvici različno, čeprav sestojita iz enakih tonov, nam je iskati pred vsem v razvrstitvi celih in poltonov:



Če primerjamo durovo in molovo lestvico, vidimo, da so razvrščeni takole:

¹ Tudi naravna molova lestvica (prim. cerkv. tone).

	dur	mol
I. —	II. celton	celton
II. —	III. celton	polton
III. —	IV. polton	celton
IV. —	V. celton	celton
V. —	VI. celton	polton
VI. —	VII. celton	celton
VII. —	VIII. polton	celton.

Nāše uho, ki je vajeno vodilnega tona, občuti pri igranju temeljne lestvice najbolj, da ji manjka naravnega zaključka. Źe stari glasbeniki so skušali to popraviti z zvišanjem 7. stopnje:



Tako nastala lestvica pa ni prijala zapadnemu okusu radi zv. sekunde na VI. stopnji, dočim jo najdemo pri vzhodnih in južnih Slovanih v tej ali oni obliki, čestokrat v narodnih pesmih. (Prim. niže orijentalško m. skalo.) Na zapadu so jo v začetku rabili za tvoritev harmonij (akordov¹), zato se je imenovala pozneje, ko je nastopila v 19. stol. samostojno, harmonična molova lestvica².

Da bi se izognili zv. sekundi so zvišali še 6. stopnjo:



Ker pa je bil nazaj grede vodilni ton nepotreben, so v drugi polovici skale oba višaja opustili³.



¹ Trozvoki gl. stopenj v molu so sledeči:



I. IV. V.

² Tudi normalna lestvica.

³ S tem se je tudi zmanjšala podobnost z enakoimensko durovo lestvico.

Na ta način je nastala melodična molova lestvica¹, ki se je zdelo starim glasbenikom edino primerna za petje in melodije.

V jugoslov. narodnih pesmih (bosenskih in srbskih) naletimo še na 4. vrsto molove lestvice, namreč na orientalsko. Podobna je harmonični z zv. 4. stopnjo:



Njena elegična melodijoznost je najbolj izrazita, ako stopamo po lestvici navzdol².

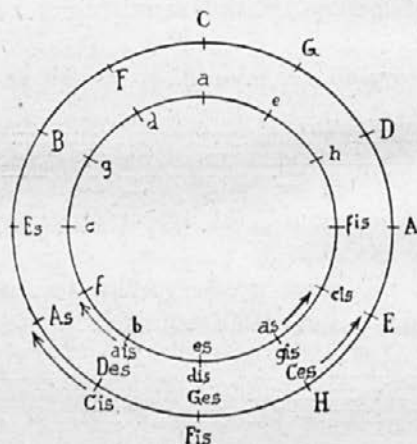
Kakor durova skala, dobi tudi molova ime po tonu, s katerim začenja. Molove skale na tonu *a* se imenujejo zato *a*-molove.

Radi razlikovanja zaznamujemo v pisavi dur z veliko črko (*A*-dur), mol pa z malo (*a*-mol).

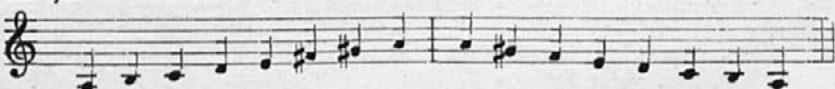
Vaje: Petje raznih molovih lestvic, tudi na drugih tonih.

Molovi tonovski načini.

V razdalji male terce je mogoče pod vsako durovsko skalo postaviti molovo lestvico. S tem nastane nov krog lestvice, ki se giblje vzporedno s krogom durovih načinov. Zato pravimo, molovskim lestvicam tudi vzporedni ali paralelni molovski načini:



¹ Varjanta melod. lestvice je takozv. italjanska molova skala, ki je sestavljena iz melodične in harmonične lestvice.



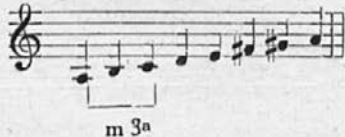

² Uporabljajo jo tudi Madjari. V svetovno literaturo jo je zanesel F. Liszt.

Ker sestoji temeljna molova skala iz enakih tonov kakor vzporedna durova, označujemo molove in durove lestvice z enakimi prestavnimi znamenji:

7	#	znači	<i>Cis</i>	dur	in	<i>ais</i>	mol
6	#	"	<i>Fis</i>	"	"	<i>dis</i>	"
5	#	"	<i>H</i>	"	"	<i>gis</i>	"
4	#	"	<i>E</i>	"	"	<i>cis</i>	"
3	#	"	<i>A</i>	"	"	<i>fis</i>	"
2	#	"	<i>D</i>	"	"	<i>h</i>	"
1	#	"	<i>G</i>	"	"	<i>e</i>	"
0	-	"	<i>C</i>	"	"	<i>a</i>	"
1	b	"	<i>F</i>	"	"	<i>d</i>	"
2	b	"	<i>B</i>	"	"	<i>g</i>	"
3	b	"	<i>Es</i>	"	"	<i>c</i>	"
4	b	"	<i>As</i>	"	"	<i>f</i>	"
5	b	"	<i>Des</i>	"	"	<i>b</i>	"
6	b	"	<i>Ges</i>	"	"	<i>es</i>	"
7	b	"	<i>Ces</i>	"	"	<i>as</i>	"

S tem je sicer pisava molovskih načinov olajšana, določitev tonovskega načina skladb pa je otežkočena. Iz samih bistvenih prestavnih znamenj ni mogoče spoznati tonovskega načina, treba je še drugih znakov.

Navadno začenjajo in končujejo vse skladbe s temeljnim tonom načina, v katerem so zložene, ali vsaj z enim ali drugim tonom toničnega trozvoka. V *C*-duru torej s *c*, *e* ali *g*.; v *a*-molu pa z *a*, *c* ali *e*. Zato je dobro, da se pri določitvi tonovskega načina ne oziramo le na bistvena prest. znamenja, ampak tudi na temeljne tone, n. pr. skladba, ki ima 4 višaje in ki začenja in končuje s *cisom*, stoji skoro gotovo v *cis* molu. Včasih je tonovski način še vedno zastrt. V tem slučaju je treba poiskati slučajnih prestavnih znamenj, s katerimi zvišujemo v molu 6. in 7. stopnjo. Če naletimo v skladbi nanje, imamo skoro gotovo pred seboj molovski način. Bistvena razlika med durom in molom pa je v terci med I. in III. stopnjo, ki je v molu vedno mala, v duru pa vedno velika, n. pr.

mol:  dur: 

Zanimivo je, da je začel prevladovati durovski način v melodijah šele po razvoju mnogoglasja. Prej je prvo mesto zavzemal mol. To pričajo med drugim stare narodne pesmi raznih narodov: jugoslovanske, češke, ruske, skandinavske, madžarske, i. dr., ki se gibljejo po večini v molu. Kar jih je zloženih v durovskih načinih, so navadno mlajšega izvora, zato je mnenje, da se je razvil mol iz dura, napačno.

Vaje: 1. Učenci naj zapišejo molove skale (temeljno, harm., melod. in orijent.) in naj določijo enharmonične načine.

2. Poiščejo naj glavne stopnje, akorde in razlike.

3. Določajo naj tonovske načine skladb.

Transponiranje¹.

S tem izrazom označujemo prestavljanje skladbe v druge tonovske načine. Če zapojemo n. pr. pesmico, ki je pisana v *C*-duru tako, da pojemo vse tone za cel ton više, tedaj smo jo transponirali iz *C*-dura v *D*-dur, kajti cel ton više od *C*-durove lestvice leži *D*-durova. Jasnejše bo bistvo transpozicije, če pesem zapišemo:



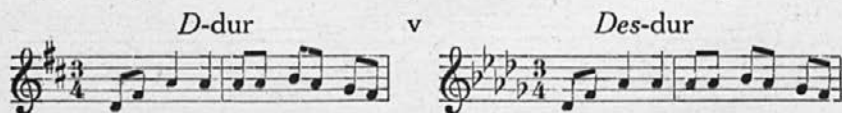
Pravilno bi zapisali transponirano pesem takole:



Transponiranje je torej prenašanje intervalov skladbe v pravilnem razmerju iz enega temeljnega tona na drugega. Iz tega sledi, da so lestvice raznih tonovskih načinov prav za prav le transponirane *C*-durove lestvice.

Najlaže je transponiranje v tonovske načine, ki ležijo za kromatičen polton više ali niže od tonovskega načina, katerega treba transponirati, n. pr. iz *C*-dura v *Cis*-dur, iz *D*-dura v *Des*-dur, iz *Es*-dura v *E*-dur, iz *H*-dura v *B*-dur in narobe.

Ker ohranijo vse note svoje stopnje, zadostuje v tem slučaju, da spremenimo bistvena prestavna znamenja, n. pr.:



¹ Latinsko: transpono(-ere) prestavim.

Pri transponiranju v bolj oddaljene tonovske načine pa moramo najprej zapisati bistvena predstavna znamenja in temeljni ton in nato šele določiti ostale intervale, n. pr.:

<p><i>D-dur</i></p>	v	<p><i>G-dur</i></p>
---------------------	---	---------------------

Težkoče se pojavijo pri slučajnih prestavnih znamenjih, zlasti pri vračaju, če si ne predstavljamo pri tem intervalov in stopenj. Spreminjajo se navadno na sledeči način:

Kadar transponiramo iz tonovskih načinov z višaji v tonovske načine z višaji ali nižaji, se spremene:

pred zv. notami	pred zn. notami	pred nespremenjenimi v:
v:	v:	v:

Pri transponiranju iz tonovskih načinov z nižaji v druge pa:

pred zv. notami	pred zn. notami	pred nespremenjenimi v:
v:	v:	v:

Spremembe za vračaj veljajo le takrat, kadar se nanaša ta na bistvena predstavna znamenja, v vseh drugih slučajih pripada vračaju v transpozicijah enaka naloga, kakor jo ima v originalu.

Migljaji, katere sem tu v kratkem podal, ne smejo zapejljati učenca v brezmiselno prepisovanje. Koristile mu bodo vaje v transponiranju le, če si bo vedno predstavljal tonovski način, intervale, stopnje in napev.

Vaje: Transponiranje lažjih melodij v razne tonovske načine.

Značaj tonovskih načinov.

Tonovski načini se ločijo v dve veliki skupni, v molovsko in durovsko, ki sta po zvoku zelo različni. Značaj dura je jasen, odločen in živ, značaj mola pa zastrt in turoben (elegičen). Zato je v mnogih slučajih že iz tonovskega načina skladbe razvidno, kakšno razpoloženje nam hoče skladatelj naslikati.

Tudi posamezni tonovski načini se razlikujejo med seboj, a te razlike so bolj psihološkega značaja, ker jih občuti le glasbenik, ki pozna glasb. ustroj. *H*-dur n. pr. vpliva nanj drugače kot *Ces*-dur, čeprav sta oba tonovska načina enharmonična, torej enake višine. Kako vplivajo tonovski načini na neglasbenika, je težko določiti, ker občuti ta le tempo, ritem in motive, ne pa tonalitete.

Po barvi se bližajo načini z višaji duru, z nižaji pa molu. *C*-dur, ki se nahaja nekako v sredi kvintnega kroga, zveni preprosto, skoro trdo. Če stopamo v krogu navzgor, je vsak tonovski način jasnejši, navzdol pa temnejši. Z istočasno uporabo mola in dura se seveda ti utisi še stopnjujejo, zato treba celo pri transponiranju previdnosti v izberi tonovskega načina.

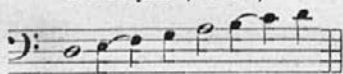
Opombe: Učitelj naj zaigra nekaj prav značilnih zgledov iz glasb. literature in naj zahteva pri transponiranju, da učenci sami določijo primeren tonovski način.

Cerkveni toni (lestvice).

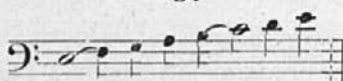
Predhodniki naših skal so bili cerkveni toni, ki so se razvili polagoma iz grških oktavnih vrst. Za časa papeža Gregorja I. Velikega (v 6. stol.) je bilo v rabi le 8 različnih tonov (I.-VIII.), v 16. stol. pa se je njihovo število zvišalo na 12 (IX.-XII.). Cerkveni toni so se delili na avtentične (prvotne) in na plagalne (stranske, izpeljane):

Avtentični:

I. Dorijski (Dorski).



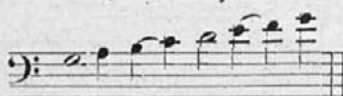
III. Frigijski.



V. Lidijski.

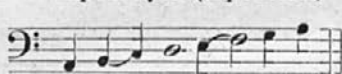


VII. Miksolidijski.

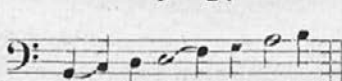


Plagalni:

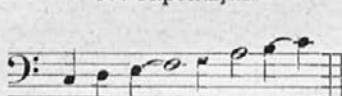
II. Hipodorijski (Hipodorski).



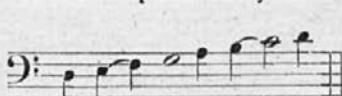
IV. Hipofrigijski.



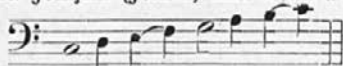
IV. Hipolidijski.



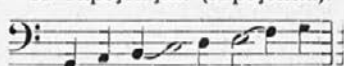
VIII. Hipomiksolidijski.



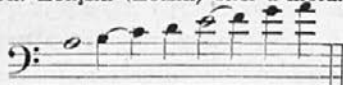
IX. Jonijski (Jonski) sliči C-duru.



X. Hipojonijski (Hipojonski).



XI. Eolijski (Eolski) sliči a-molu.



XII. Hipoeolijski (Hipoeolski).



Plagalni toni so nastali iz avtentičnih tako, da je kvarta, ki je ležala v avtentičnih nad kvinto, zavzela v plagalnih mesto pod njo¹, n. pr.

$$d e f g a \quad (a h c d) = A H c d \quad d e f g a$$

Tona *a* in *d* si je treba pri tem predstavljati, da sta delilna.

Obe lestvici, plag. in avtentična, sta imeli skupen glavni ali temeljni ton (*finalis*), ki je v primerih označen s celinko. Po njem je mogoče ločiti cerkv. tone, tudi ako začenjajo z isto stopnjo, kakor n. pr. I. in VIII. lestvica. Drugi značilni ton je bila *repercussa*² ali srednji ton, (označen je s polovinkami). V avtentičnih lestvicah leži skoro vedno na peti stopnji, v plagalnih pa za terco nižje kakor v avtentičnih. Po značaju in po legi bi *repercusso* najlaže primerjali z našo dominantno.

Cerkveni toni, ki so v bistvu le izrezki iz temeljne lestvice (glej str. 62), so v melodijah izrazitejši kot naši. V dobi enoglasnega petja in pozneje v dobi kontrapunkta, so zavzemali enako mesto, kakor sedaj dur in mol, ker so jih uporabljali tudi v transpozicijah. (Transpozicije so izvrševali pevci sami, ne da bi bile posebej označene. Zato so se imenovali transponirani toni: toni ficti t. j. ponarejeni ali fingirani.)

Po razvoju harmonije se cerkv. lestvice niso mogle več vzdržati, ker se je iz sorodstva trozvokov (toničnega, dominantnega in subdominantnega) potreba po duru in molu sama razvila. Ohranili so se le še v gregorjanskem in protestantskem koralu. K našemu kvintnemu sistemu so razen trozvokov mnogo pripomogle *repercusse* v avtentičnih tonih, in pa vzpostavitev samostojnega jonskega in eolskega tona v 16. stol.

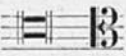
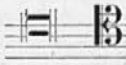
C (cejevski) ključ

je bil razen že imenovanih ključev najbolj priljubljen. Začeli so ga rabiti skoro istočasno z f-ključem že v 11. stol. V notni pisavi naletimo na dve obliki tega ključa $\text{C}=\text{||}$ in $\text{C}=\text{||}$, ki sta se obe razvili iz črke *c*, s katero so prej zaznamovali črto za noto *c*. Stari glasbeniki so uporabljali *c*-ključ navadno za člov. glasove in sicer na raznih črtah, kot sopranski ali diskantski:

mezzosopranski: $\text{C}=\text{||}$ $\text{C}=\text{||}$ altovski: $\text{C}=\text{||}$ $\text{C}=\text{||}$ $\text{C}=\text{||}$ ali $\text{C}=\text{||}$

¹ Od tod tudi imena s pristavkom *hipo*, ker *hypo* pomeni grško spodaj.

² *Vox repercusso* — ponovno povdarjeni ton.

tenorski:  in baritonski ključ¹: 

V 11. in 13. stol. je *c* ključ označeval \bar{c} a tudi mali *c*, dandanes pa ga uporabljamo izključno za enkrat črtani *c*. Od vseh cejevskih ključev se je ohranil le altovski za vijolo in tenorski za pozavne in višje lege fagota in vijolončela.

Vaje: Učenci naj vadijo spoznavanje not v altovskem ključu, nadarjeneji tudi v ostalih *c* ključih, zlasti v tenorskem.

Pregled ključev.



Efovski ključi. Cejevski ključi. Gejevski klj.

f *f* *f* \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c}

subbasovski basovski baritonski tenorski altovski mezzosopranski sopranski vijolinski francoski

Ključne so v začetku pisali pred takšne note, ki so pevca spominjale na poltone (*c-f*, *h-c*), torej pred *f* in *c*. Radi večje gotovosti so potegnili črto za *f* z rdečo, črto za *c* pa z rumeno barvo. Da bi prilagodili obseg glasov in glasbil glavnemu črtovju in se izognili pisavi pomožnih črt, so uporabljali posamezne ključne na različnih črtah. (Prim. str. 30.) Stremljenje po preprosti notni pisavi pa je povzročilo da se je večina ključev opustila in da so ostali v rabi le vijolinski, basovski, altovski in tenorski ključ.

¹ Zelo redek, prim. *f*-ključne.

III.

Okraski (olepšave¹).

Okraske imenujemo posamezne tone in skupine tonov, ki lepšajo melodije. Ker se pri razdelitvi takta ne upoštevajo, jih označujemo z malimi notami ali s posebnimi znamenji.

V skladbah od 16. stol. dalje kar mrgoli okraskov in tudi klasiki so jih čestokrat uporabljali, dočim se jim novejši skladatelji po večini izogibljejo.

Okraske delimo v tri skupine: v predložke, v določke in v trilce. Pri vsakem okrasku razločujemo glavno noto in stranske note, ki jo lepšajo.

Način izvajanja je včasih težko določiti, zato sem v dvomljivih slučajih poleg običajnega načina navedel najvažnejša mnenja avtoritet. Kjer se izvajalec ne more odločiti, katerega bi se oprijel, naj jih izvaja po svojem okusu, ki je v tem slučaju najmerodajnejši.

Predložki.

V to skupino spadajo: dolgi, kratki ter dvojni predložki, drsk in dvožek. V notni pisavi pišemo skoro vse predložke z malimi notami.

a) Dolgi predložki.

Dolge predložke najdemo le še v klasičnih skladbah. Nastali so iz zadržkov, katere so stari skladatelji izločili iz notacije, da je bila harmonija laže umljiva.



Ker se predložki v taktu ne štejejo, so dali glavni noti polno vrednost, predložku pa ono, ki mu gre.

Ako je predložek korektno pisan², je izpeljava preprosta, ker je treba le malo noto igrati v vrednosti kot je napisana.

¹ Imenujejo se tudi manire, melizmi (iz grškega melos-petje), ital. fioriture (ocvetličanje) v petju kolorature (barvanje).

² Prim. v zgledih na naslednji strani predložke označene z x.

Pisali so ga pa na najrazličnejše načine, zato ni mogoče natančne izvedbe vedno določiti.

Navadno se ravnamo po sledečem pravilu:

Dvodelnim notam vzame dvojni predložek polovico vrednosti, notam s piko in podaljšanim notam pa vso vrednost, razen pike in razen podaljšanja.

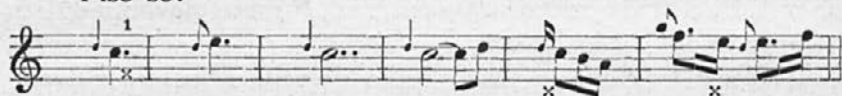
Piše se:



Izvaja pa:




Piše se:

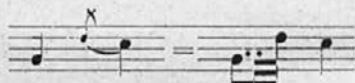


Izvaja pa:




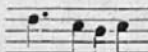

b) Kratki predložek

označuje prečrtana zastavica . Navadno ga izvajamo brez povdarka tako, da vzamemo njegovo vrednost prejšnji noti:



Ker je kratki predložek po tem pravilu, ki je splošno v rabi, prav za prav določek (prim. str. 75) mu nasprotuje Riemann, ki zahteva, opiraje se na stare mojstre, da se igra z isto močjo kakor glavna nota in da se vzame njegova vrednost sledeči noti:



¹ Riemann dopušča v sličnem slučaju  dve rešitvi  in  Druga se mu zdi skoro boljša, dasi nasprotuje zgornjemu pravilu.

c) Dvojni predložek.

Zanj veljajo ista pravila kot za kratkega:

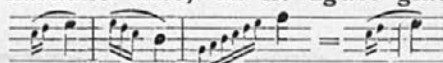


oziroma po Riemannu:



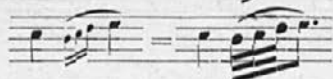
č) Drsk

je predložek, čigar toni si sledijo zaporedno, bodisi v višjo, ali nižjo noto. Izvaja se navadno tako, da ne zgubi glavna nota nič svoje vrednosti



i. t. d.

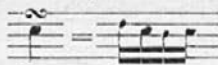
po Riemannu pa



Jasen je način izvedbe le, kadar stoji drsk pred taktnico:



d) Dvoložek.

Dvoložek je označen navadno s posebnim znamenjem ∞ , ki ima obliko ležečega S. V bistvu sestoji dvoložek iz dveh predložkov, ki se menjata z glavno noto, namreč iz predložka od zgoraj in predložka od spodaj:  Oba predložka sta vzeta vedno iz tonovskega načina, v katerem se dvoložek rabi. Kadar ju je pa treba kromatično spremeniti, tedaj zapišemo pod znamenje ali nadenj prestavna znamenja, n. pr.

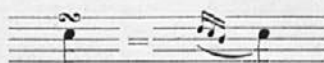


Hitrost dvoložka je odvisna od igralčeve spretnosti in od značaja skladbe: živahnejša ko je skladba, hitrejši je dvoložek. Najpočasnejše se ga izvaja v razpredenih melodijah, kjer se mora prilagoditi tempu in melodični črti. Če ne zahteva melodija se ne sme zanj nikoli uporabiti vse note, ampak le del njene vrednosti.

Znamenje za dvoložek stoji včasih nad noto, včasih za njo. V prvem slučaju se izvrši dvoložek, koj v začetku note:¹

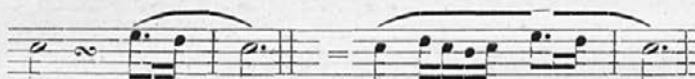


W. Schwarz zahteva celo², da se izvaja takšen dvoložek kot predložek:



češ, glavna nota mora ostati neokrnjena.

Kadar stoji pa dvoložek za noto, se izvrši isti na koncu note, na kar sledi neposredno prihodnja:



Le pri punktiranih notah se moramo po izvršitvi dvoložka ustaviti na glavni noti:



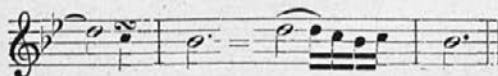
Včasih naletimo tudi na podvojen dvoložek:



in na obrnjeni dvoložek, ki ga zahteva znamenje ? in ∞:



¹ Kadar sledi takšen dvoložek zadržku, odpade zgornja stranska nota:



² W. Schwarz: Klavierschule.

Drugo znamenje (∞) je nastalo po pomoti, ker je pedagog Hummel zamenjal v svoji klav. šoli pravilno znamenje ∞ s ∞ . Te napačne pisave, v pomenu običajnega dvočrta, se je poprijel Spohr in za njim več drugih, zato nima v starejših skladbah današnjega pomena.

Opomba: Prof. Bajuk našteva v svoji pevski šoli tudi medložek kot posebno vrsto okraskov, in sicer kadar se nahaja med dvema notama. Izvaja se:



V resnici so torej taki okraski predložki.

Določek.

Določki se nahajajo na koncu trilca, (o teh pri trilcu), ali pa sledijo noti, s katero so zvezani z lokom, torej nasprotno kot predložki. Na koncu takta jih pišemo pred taktnico:



Trilci

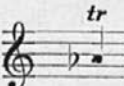
tvorijo tretjo skupino okraskov. Sem spadajo trilec, trilček in mordent. V pisavi jih ne označujejo male note, kakor predložke, ampak vedno posebna znamenja.

a) Trilec

se pogosto rabi tudi v novejši glasbi. Znamenje za trilec je *tr*, ali *tr* v starih skladbah tudi le \dots . Izvaja se tako, da se glavna nota kolikor mogoče hitro menjuje z gornjo sekundo, ki se ravna po tonovskem načinu skladbe¹.



¹ Z zv. sekundo se trilec ne sme izvajati, ako ni to posebej označeno.

Zato je treba v sledečem primeru igrati *b* in ne *h*: 

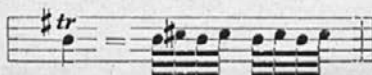
Za trilec je treba uporabiti vso dolžino tona. Začenjamo ga navadno z glavno noto, na katero se moramo po končanem trilecu zopet povrniti. Riemann drži trilec za vračajoči se predložek in zahteva, da se redno začenja s stransko noto. Zgornji način izvajanja trileca je vpeljal šele Hummel leta 1828 (v klavirski šoli), zato se morajo vse skladbe pred tem letom igrati po Riemannovem načinu:



Hitrost izvajanja je odvisna od igralčeve spretnosti, hitrejši ko je trilec, lepši je. Le v globokih tonih ga je treba počasneje igrati, ker je drugače nerazumljiv. Udomačila se je navada, da se začenja trilec počasi in da se šele po nekaj udarih pospeši, n. pr.




Prestavna znamenja nad trilcem ali zraven njega, se nanašajo, kakor pri dvoložku, vedno na stransko noto:

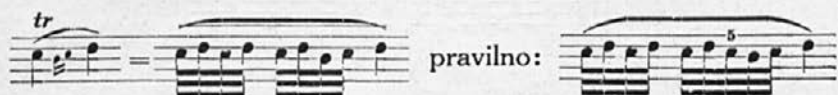


Trilec končuje navadno z določkom (tudi ako ni predpisan) ker tvori ta nekak prehod k višji noti. Le kadar je skladatelj sam napisal za trilcem okrask, odpade določek¹.



¹ V starejši literaturi srečamo pogosto trilce, katerim sledi nižja nota s prehitkom (anticipacijo):  Tu odpade seveda določek.

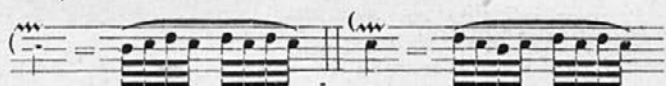
Predno nastavimo določek se je treba povrniti na glavno noto, zato je napačno, če se obesi določek na stransko noto:



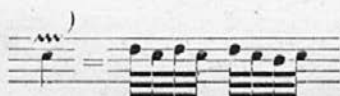
Včasih začenja trilec tudi z drskom ali s predložkom



Staro znamenje za trilec s predložkom, ki ga najdemo tudi v Bachovih skladbah, je tr ali tr :



z določkom pa:



starejši skladatelji so vporabljali tudi kombinacije obeh tr ali tr in pa trilec s zadržkom tr



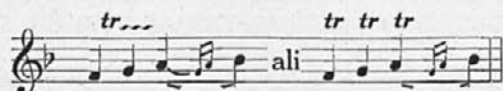
Redkejše oblike trilca so: dvojni trilec:



trilec v dvojemkah:



in veriga trilcev:



b) Trilček (brzec) \sim

se imenuje enkratna hitra menjava glavne note z zgornjo sekundo. Ako hočemo stransko noto kromatično spremeniti, postavimo nad znamenje (manj korektno zraven ali spodaj) prestavna znamenja (\sharp , \flat , \natural). Izvajati se mora trilček tako hitro, da se uporabi le del glavne note.



c) Mordent (grizec) \sim

je v izvedbi podoben obrnjenemu trilčku. Treba je torej glavno noto menjati s spodnjo sekundo. Prestavne znake za stransko noto postavljamo navadno pod znamenje. Riemann zahteva, da se stranska nota pri mordentu dosledno igra kot mala sekunda, brez ozira na tonovski način.



Redkejša oblika trilčka in mordenta:



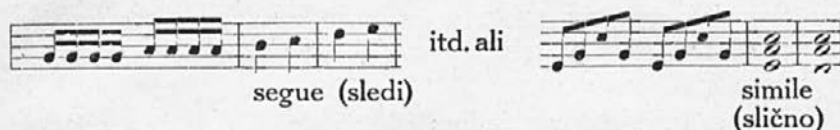
Zadnja dva primera bi se morala pravilno izvajati kot je označeno, večkrat pa se izrabi cela vrednost note za trilec.

Okrajšave.

V notni pisavi uporabljamo razen že znanih znakov vse polno okrajšav (italj. abbreviature), ki nam prihranijo bodisi

pisanje pomožnih črt¹, bodisi večkratno ponavljanje istih znakov² in delov skladb. Nekatere okrajšave sem že omenil pri raznih poglavjih, najvažnejše naj še sledijo.

V izvedbi enaka mesta se pišejo okrajšano takole:



V prvem slučaju se morajo igrati v nadaljevanju šestnajstinke, v drugem pa lomljeni akordi.

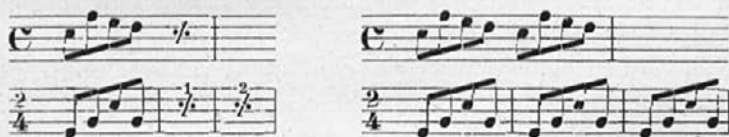
Ponavljanje istega tona pišemo: izvaja se pa:



Ponavljanje dveh tonov:



Ponavljanje enakih taktovskih delov in taktov:



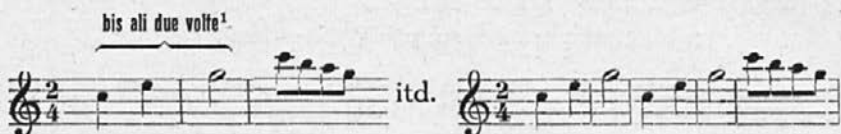
¹ Primerjaj 8^a, 8^a bassa, 15^a, 15^a bassa str. 33.

² Sem spadajo večtaktne pavze str. 19 in tudi bistvena prestavna znamenja str. 62.

³ Zelo hitro ponavljanje enakih tonov se imenuje tremolo — tresenje:

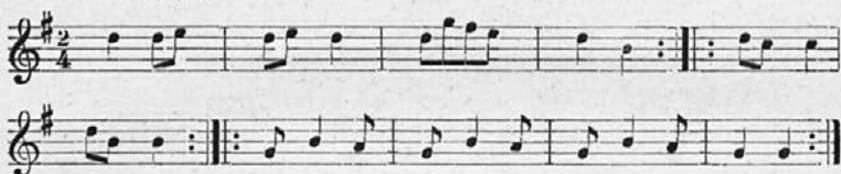


Ponavljanje dveh ali več taktov, (rabi se največ v orkestralnih glasovih):



Ponavljanje delov skladbe:

Kolo



Skladba se izvaja tako, da se vsak del med ponavlja $\| : \|$
ali $\boxed{ : } \boxed{ : }$ dvakrat igra.

Kadar je treba po ponavljanju nekaj taktov izpustiti, jih zaznamujemo s I^a ali 1^{ma} (t. j. prima volta — prvokrat), nadaljevanje pa s II^a ali 2^a (seconda volta — drugokrat²):



Zadnja označba 2^a v. je pravzaprav nepotrebna.

Izraz *Da capo*³, (kratica D. C.) na koncu skladbe pomeni, da je treba celo skladbo ponoviti. Večkrat, zlasti pri plesih in koračnicah, se nahaja pravi konec, ki je označen s *Fine*⁴ v sredi skladbe. V tem slučaju napišejo skladatelji pod skladbo D. C. ali fine (včasih tudi le D. C.) kot opomin za izvajalca, da se mora ustaviti pri ponavljanju na označenem mestu⁵.

¹ Bis — latinsko dvakrat, isti pomen ima italijanski due volte.

² Prof. Bajuk rabi za te označbe izraz menjaj, ki je zelo primeren.

³ Capo — glava, začetek; D. C. dobesedno od začetka.

⁴ Italijansko — konec.

⁵ Pri igranju D. C. al fine se navadno opustijo vsa ponavljanja.

Izraz:

Dal Segno¹ (kratica D. S.) zahteva ponavljanje skladbe od mesta, kjer stoji kakšno znamenje: (♯ § i. dr.).

Dal Segno al fine (kratica D. S. al fine) od znamenja do konca označenega s „fine“.

Dal Segno al Segno (kratica D. S. al S.) od znamenja do znamenja.

Dal S. al S. poi Coda ali Dal ♯ al (♯) poi Coda, od znamenja do znamenja nato Coda (privesek, rep).

Z (♯) Vi ————— de (♯)² zaznamujejo glasbeniki v skladbah mesta, ki naj se pri izvajanju preskočijo (črtajo), včasih tudi stavke, ki se lahko izpuste.

V klavirski literaturi naletimo večkrat na sledeče okrajšave, za: se piše tudi:

The image displays eight musical notation examples arranged in two columns and four rows. The first row shows a treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second row shows a bass clef staff with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The third row shows a treble clef staff with a 3/4 time signature and notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with the text 'itd.' at the end. The fourth row shows a grand staff (treble and bass clefs) with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 in the treble and G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in the bass. The fifth row shows a treble clef staff with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with 'c. 8^a' written above. The sixth row shows a bass clef staff with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, with 'c. 8^a bassa' written below and a '3' at the end. The seventh row shows a treble clef staff with a 3/4 time signature and notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The eighth row shows a grand staff with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 in the treble and G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in the bass.

Na nekatere okrajšave, zlasti na najnavadnejše v orkestralnih partiturah, se povrnem v Nauku o glasbi.

Izrazi, znaki in kratice za predavanje.

Skladatelji uporabljajo v svojih delih razne izraze, ki lajšajo izvajalcu razumevanje in izvajanje (predavanje) skladb. Čustva, katere izražajo z glasbo, pa so tako raznovrstna, da jih

¹ Od znamenja.

² Latinsko — glej.

³ c. 8^a je kratica za con (coll') ottava, t. j. z oktavo, c. 8^a bassa pa, za con (coll') ottava bassa, torej z nižjo oktavo.

ni mogoče zapisati. Zato so note in sploh vsi znaki, pri vsej natančnosti notne pisave le relativne vrednosti za izvajalca. Glavni vodnik mu mora biti čuvstvo.

Izrazi za predavanje so dvojni:

- a) takšni, ki se nanašajo na moč tonov in
- b) takšni, ki izražajo hitrost, v kateri naj se skladba izvaja.

Skoro vsi izrazi, ki se uporabljajo v glasb. literaturi so italj. izvora¹. Ker se pa nekateri drugače pišejo kot govore, je treba poznati vsaj najvažnejša pravila za izgovorjavo.

c (*cc*), *g* (*gg*) in *sc* se izgovarjajo pred *e* in *i* mehko in sicer:

c (*cc*) kot *č*, *viváce*² — *vivače*;

g (*gg*) kot *dž*, *agítato* — *adžitato*;

sc pa kot *š*, *scemándo* — *šemando*.

Pred *a*, *o*, *u* in pred soglasniki je njihova izreka trda:

c kot *k*, *póco* — *poko*;

g kot *g*, *gráve* — *grave*;

sc kot *sk*, *scála* — *skala*.

Kadar hočejo Italjani, da se glasijo pred *a*, *o*, *u* mehko, postavijo vmes vokal *i*, ki se ne izgovarja, n. pr. *cáccia* — *kača*, *adágio* — *adadžo*, *sciólto* — *šolto*; kadar pa hočejo pred *e* in *i* trdo izgovorjavo, tedaj jih uporabljajo v zvezi z *h* torej *c(c)h*, *g(g)h* in *sch*, *chitárra* — *kitara*, *larghétto* — *largeto*. *schérzo* — *skerco*.

i v dvoglasnikih *ai*, *ei*, *oi*,

<i>ui</i> in <i>ia</i> , <i>ie</i> , <i>io</i> , <i>iu</i>	sliči, če je brez naglasa, našemu <i>j</i> , <i>piáno</i> — <i>pjano</i> , če je naglašen pa <i>ij-u</i> , <i>melodía</i> — <i>melodija</i> ,
<i>gl</i>	se izgovarja pred <i>i</i> kot <i>lj</i> , <i>ágli</i> — <i>alji</i> ; v vseh drugih slučajih pa kot <i>gl</i> ,
<i>gn</i>	je podoben slov. <i>nj</i> , n. pr. <i>ségno</i> — <i>senjo</i> ,
<i>h</i>	se nikoli ne izgovori,
<i>q</i>	se izgovarja kakor <i>kv</i> , <i>quási</i> — <i>kvazi</i> ,
<i>s</i>	je podoben v začetku besed in pred soglasniki <i>c</i> , <i>f</i> , <i>p</i> , <i>g</i> in <i>t</i> slov. <i>s</i> , sicer pa <i>z</i> : <i>sostenúto</i> — <i>sostenuto</i> , <i>sospíro</i> — <i>sospíro</i> , <i>slentándo</i> — <i>zlentando</i> , <i>música</i> — <i>muzika</i> ,
<i>ss</i>	pa vedno našemu <i>s</i> , <i>assái</i> — <i>asaj</i> ,
<i>z</i>	je v začetku besed izgovarja navadno kot <i>dz</i> , v sredi kot <i>c</i> , <i>zélo</i> — <i>dzelo</i> , <i>sforzáto</i> — <i>sforcato</i> .

Navedena pravila za izgovorjavo pa ne veljajo vedno, za to sem izjeme povsod navedel v oklepajih.

¹ V zadnjem času so začeli rabiti skladatelji tudi domače izraze. Čeprav je to z narodnega stališča hvalevredno, je vendar s tem otežkočeno tujim narodom razumevanje skladb.

² Ker se v laščini ne pišejo naglasi, bodo vsi naglašeni zlogi označeni s '.

a) Dinamična znamenja.

Človeški govor postane izrazit šele, kadar se menjajo različno povdarjene besede in stavki. Enako je z glasbo. Ako bi bili vsi toni po moči enaki, bi nas enakozvočnost kmalu utrudila in začela dolgočasiti. Zato se moč tonov v skladbah neprestano menja, narašča ali pojema, kakor zahteva njihova vsebina. Z grško besedo imenujemo to valovanje v glasbi dinamiko¹, izraze in znake, s katerimi označujejo glasbeniki različne stopnje moči, pa dinamična znamenja.

Nespremenjeno moč tonov za krajšo ali daljšo dobo označujejo sledeče kratice:

- pp* ali *ppp* — pianissimo, zelo tiho,
- p* — piáno, tiho,
- mp* — mézzopiáno (izg. medzop.) srednje tiho,
- mf* — mézzofórte², srednje glasno (močno),
- pf* — póco fórte³, precej močno,
- f* — fórte, glasno,
- ff* ali *fff* -- fortissimo, zelo glasno.

Za zelo tiha mesta se rabi tudi izraz piáno ali pianissimo possibile — kolikor mogoče tiho, za zelo glasno pa fórte ali fortissimo possibile — kolikor mogoče glasno in (con) tútta la fórza — z vso silo.

Skoro isto vrednost kot *p* ima *m. v.* — mezza voce — s polovičnim glasom in *s. v. sottovoce* z zastrtim glasom⁴.

V zvezi s *f* ali *p* se uporabljajo včasih besedice:

- méno — manj n. pr. méno *f*, méno *p*;
- più — več n. pr. più fórte (glasneje), più piáno (tišje);
- póco in póco più — malo oz. malo več, n. pr. póco più *f*;
- súbito — koj, n. pr. súbito *f* — koj glasno.

Naraščanje in pojemanje moči, označujejo čestokrat vilice <--> , razen teh pa uporabljamo za naraščanje:

- accrescéndo ali
- cresc. — crescéndo, rastoče,
- cresc. al *ff* (*f*), naraščati do *ff* (*f*),

¹ Dynamis — moč, sila.

² Včasih se rabi le *m.* — mezzo, srednje.

³ Póco fórte pomeni tudi malo močno, zato so ga prej rabili med *mp* in *mf*.

⁴ V petju pomenita oba izraza falzet.

póco a póco cresc. — polagoma naraščati; isto označimo tudi s tem, da pišemo zloge s presledki: cre . . . scen . . . do. za pojemanje:

delesc. — decrescéndo in

dim. — diminuéndo, pojemajoče,

dim. al *p.* — pojematí do *p.*,

póco a póco dim., polagoma pojematí (tudi di . . . mi . . . nuen . . . do) sminuéndo, isto kot dim.

Pojemanje, dokler glas ne zamre (izzveni) značijo:

espirándo

estínto

diluéndo

} ugašujoče,

mancándo, pojemaje,

moréndo, umirajoče¹,

perdéndosi, (izg. — dosi)

scemándo

smorzándo

stinguéndo

} izgubljaajoče,

} ugašujoče.

Povdarki. Manjše povdarke označujemo z [^] ali > nad noto (prim. str. 8) večje pa s:

fp — fórtepiáno. (Povdarek na tihem tonu, ki koj neha, dočim se ton še nadalje igra tiho.)

fz, *ffz*, — forzándo,

rf, *rfz*, — rinforzáto, rinforzándo² } povdarjeno,

sf, *sfz*, — sforzáto, sforzándo,

sff, — sforzáto assái, zelo povdarjeno.

Ako je treba povdariti vse note, ne le posameznih, tedaj uporabljamo sledeče izraze:

accentuáto,

marcáto³,

marcatissimo, zelo povdarjeno,

martelláto, sekano (znači največje povdarke),

pesánte, težko povdarjeno.

Z navedenimi dinamičnimi znamenji pa vsebina skladb ni izčrpana. Nešteto je še nijans in senc, katere narekuje muzikalni čut. Nekatere posameznosti bom še omenil v Nauku o

¹ Rabi se tudi v zvezi diminuéndo e moréndo.

² Rabi se tudi v pomenu crescéndo.

³ Včasih ben marcáto, dobro povdarjeno.

glasbi, druge pa se je mogoče naučiti le pri praktičnih vajah v predavanju.

Hitrost izvajanja.

Dolžina not nam pove le razmerje druge do druge, ne pa hitrosti, s katero jih je treba izvajati. Hitrost skladb, kateri pravimo v glasbi tempo¹, pa je različna in zavisi vedno od njihove vsebine, n. pr. v elegičnih (žalostnih) skladbah je manjša, v veselih večja, itd. Navadno razlikujemo 4 stopnje hitrosti ali štiri tempe: počasen, zmeren, hiter in zelo hiter tempo. Ti pa ne tvorijo štirih opredeljenih skupin, ampak se vrstijo kakor stopnje pri lestvici, od počasnega do najhitrejšega.

Radi lažjega pregleda naj si zapomni učenec najprej najvažnejše:

- za počasen tempo — *adágio* (počasi),
- za zmeren tempo — *andánte*² (umerjeno, lahno),
- za hiter tempo — *allégro*³ (hitro),
- za zelo hiter tempo — *présto* (zelo hitro).

Počasen tempo.

Počasnejši kot *adagio* so:

- tárdo* — zamudno,
- lárgo* — široko,
- lénto*⁴ — počasi,
- gráve* — (težko) resnobno, in izpeljanke (superlativi):
adagiosíssimo,
- larghíssimo*.

Zmeren tempo.

*adagiétto*⁵ } malo hitreje kot *adagio*,
*larghétto*⁵ } skoro enako kot *andante*,
*andantíno*⁵ (Nekateri pripisujejo *andantinu* večjo, drugi manjšo hitrost kot *andantu*. Etimologično je prvo pravilno.)
sostenúto (vzdržujoče). V rabi je tudi zveza:
andánte sostenúto. Prehod k *allegru* tvorita:
allegrétto in
moderáto. Zadnji izraz se rabi tudi v zvezah:

¹ Lat. *tempus*, italj. *tempo* — čas.

² Dobesedno hodeče.

³ Pomeni prav za prav veselo.

⁴ Ako zahteva značaj skladbe ima *lento* enak pomen kot *andante*.

⁵ Diminutivi iz *adagio*, *largo* in *andante*.

andánte moderato,
allegretto moderato in
allégro moderato.

Hiter tempo.

agitáto — gibčno (skoro enako kot presto),
appassionáto — strastno,
bríoso } živahno,
con¹ brío }
con fuóco — ognjevito,
con móto — gibčno,
con spírito — oduševljeno,
velóce — brzo,
viváce — živahno (hitreje kot allegro).

Vsi navedeni izrazi se rabijo sami ali pa v zvezi z allegro, n. pr. allégro agitáto, allégro con fuóco itd.; nekateri tudi v zvezi z andante: andánte con móto in andánte appassionáto.

Zelo hiter tempo.

allegri²ssimo,
viva²ci²ssimo,
prest²issi²mo.

Sledeči izrazi se uporabljajo le v zvezah z drugimi, zlasti z adágio, allégro, andánte, lárgo, lénto, viváce.

assái — zelo; allégro assái, lénto assái³, i. dr.

méno — manj; méno allégro, i. dr.

(ma) non tánto — ne toliko; allégro (ma) non tánto, i. dr.

(ma) non tróppo — ne preveč; andánte (ma) non tróppo, i. dr.

mólto — mnogo; mólto adágio ali adágio mólto⁴,

mólto allégro ali allégro mólto⁵, i. dr.

più — več; più andánte⁶, più allégro, i. dr.

póco⁷ — malo: póco adágio, póco allegretto i. dr.

¹ Con pomeni z (s). Con brio bi morali dobesedno prestaviti: z živahnostjo.

² Sami superlativi.

³ Včasih isto kot adagio.

⁴ Počasneje kot adagio.

⁵ Hitreje kot allegro.

⁶ Večkrat je ta izraz dvoumen, ker pomeni lahko hitreje, lahko pa tudi počasneje kot andante.

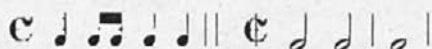
⁷ Redkejšje se rabi, zmanjšana oblika: un pochettino — prav malo, n. pr. un pochettino più lénto.

quási — skóro: andantíno quási allegretto, allegretto quási allégro, i. dr.

Izrazi *più móssó* ali *móto*, *più vívo*, *più velóce* i. dr. se rabijo, kadar hoče skladatelj, da ne pozabi izvajalec po počasnejšem tempu, katerega zahtevajo melodijozna mesta, preiti zopet v hitrejšega. Dober glasbenik teh opominov ne potrebuje, ker zadene sam pravo.

Pri daljših skladbah se hitrost večkrat menja. V tem slučaju zadostuje nov izraz nad mestom, kjer začenja drugačen tempo. Prejšnjo (prvotno) hitrost se zopet vzpostavi z označbo a *témpo* ali pa *témpo I^o* (*prímo*) n. pr. *Allegro* — *Andante* — *Tempo I^o* (torej *allegro*).

Tempo I^o se ne sme zamenjati z izrazom *l'istéssó témpo*, ki pomeni enak tempo. Rabi se, kadar nastopi med skladbo nov taktovski način n. pr. *L'istéssó témpo*



Menjave taktovskega načina poslušalec ne sme opaziti, zato bi se morale izvajati v zgornjem primeru \downarrow v nadaljevanju kakor prej \downarrow .

Razen navedenih izrazov, ki določajo povprečno hitrost skladbe, imamo tudi takšne, ki zahtevajo za krajše ali daljše odstavke pospeševanje (zvečanje) in pojemanje (zmanjšanje hitrosti).

Pospeševanje hitrosti značijo:

accelerándo } pohitevajoče,
affrettándo }
incalzándo — potiskajoče,
precipitándo } prehitevajoče,
precipitándosi }

stringéndo — stiskajoče,

(*sémpre*) *più strétto* (dobesedno: vedno ožje), pomeni pospeševanje skozi ves stavek (skladbo).

Pojemanje hitrosti.

allargándo — razširjajoče,
allentándo — opočasnujoče,
largándo — razširjajoče,
lentándo } opočasnujoče,
rallentándo }

ritardándo — zakasnujoče,
ritenúto — zadržano,
slargándo — razširjajoče,
slentándo — opočasnujoče,
strascinándo — zavlačujoče,
tardándo — zakasnujoče.

Kadar hoče skladatelj, da se pospeševanje in pojemanje hitrosti vrši polagoma, rabi te izraze v zvezi s *póco* a *póco* — pomalo, n. pr. *póco* a *póco accelerándo*, *póco* a *póco rallentándo* itd.

Pojemanje hitrosti in hkrati moči, pomenijo:

calándo
deficiéndo } pojemajoče,
mancándo }
moréndo — umirajoče,
rilasciándo — popuščujoče,
smoréndo — umirajoče,
smorzándo — ugasujoče.

*Témpo rubáto*¹ (dobesedno uropani tempo) za krajše dobe *póco rubáto*, se izvaja tako, da se nekatera mesta, ne glede na takt, pospešijo, druga pa zadržijo. Enak pomen ima a *piacére* (poljubno) in včasih tudi *ad líbitum* (lat. poljubno). Za vzpostavitvev igranja v taktu se rabi izraz a *battúta* (po udarcih).

Označbe za tempo² se nahajajo po večini nad črtovjem. Pod črtovje se pišejo le označbe za zmanjšanje in za zvečanje hitrosti. Ker pa uporabljajo skladatelji izraze vsak po svojem čutu (torej subjektivno), je včasih izvajalcu zelo težko zadeti hitrost, katero želi skladatelj. Šele z iznajdbo metronoma je mogoče nedvoumno določiti pravi tempo.

Metronom³

nam rabi za natančno določitev hitrosti skladb. Glavni del metronoma je nihalo (a), ki se nahaja v piramidastem zaboječku. Na nihalu

¹ T. r. je pomenil prej umetne (sinkopirane) akcente, in pa mešanje raznih taktovskih načinov, n. pr. $\frac{2}{4}$ in $\frac{3}{4}$.

² V starih skladbah jih večkrat ni.

³ Grško: metron — mera, nomos — zakon.



je pritrjen gibljiv utež (b), s katerim lahko uravnavamo hitrost nihlajev, po številčni lestvici (c). Ako pomaknemo n. pr. utež na štev. 100, tedaj bo nihalo zanihalo 100krat v minuti. Kadar uporabljamo metronom, mora stati zabojček vedno na vodoravni podlagi, drugače so nihlaji neenakomerni.

Metronom, ki se običajno rabi, se imenuje po izumitelju¹ Mälzlov metronom in se označuje v skladbah z M. M., n. pr. označba M. M. ♩ = 50 v začetku skladbe pomeni, da je treba igrati v minuti 50 četrting, M. M. ♩ = 50, petdeset polovink itd.

V metronomski meri izraženo imajo tempi približno sledečo hitrost:

- Largo 40 — 72 ♩ v minuti,
- Larghetto 72 — 100 ♩ v minuti,
- Adagio 100 — 120 ♩ v minuti,
- Andante 120 — 152 ♩ oz. 60 — 76 ♩ v minuti,
- Allegro 152 — 184 ♩ oz. 76 — 92 ♩ v minuti,
- Presto 184 — 200 ♩ oz. 92 — 100 ♩ v minuti.

Pravilno metronomiziranje naj se giblje vedno med 40. in 120. udarci v minuti, ker je večje hitrosti težko določiti z občutkom; zato je n. pr. označba ♩ = 80 boljša kakor ♩ = 160, čeprav pomenite obe isti tempo. Iz podobnega vzroka se je treba izogibati v metronomskih označbah — zlasti pri počasnih skladbah — notam s piko, n. pr. M. M. ♩ = 40, lažje si predstavljamo M. M. ♩ = 120.

Približno hitrost M. M. ♩ = 60 — 120 je mogoče ugotoviti po sekundnem kazalcu na uri, označbe M. M. ♩ = 40—80—160 pa po bitju žile, ki znaša pri normalnem človeku 75 — 80 udarcev v minuti.

Vaje: 1. Koliko taktov je treba igrati v minuti pri označbi M. M. ♩ = 120, v $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ in C taktu?

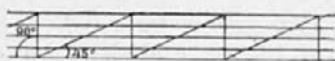
2. Koliko časa traja skladba v C taktu s 150 takti, če jo izvajamo s hitrostjo M. M. ♩ = 60?

Dodatek.

Vaje za lepopisje not.

Kdor se bavi z glasbo, mora nešteto krat sam pisati note, zato je dobro, ako pravilno pisanje vadi. Prve vaje naj piše začetnik na črtovje, katerega si je načrtal na sledeči način:

¹ I. N. Mälzel (Mälzl) je patentiral iznajdo metronoma l. 1816. Prvi metronom, ki temelji na istem principu, le da niha svinčen utež na niti, pa je znašel Francoz Loulié (luljé) že okoli l. 1700.



Poševne črte mu pomagajo določiti smer notnih glav (elipse), navpične pa smer vratov in taktnic. V začetku naj uporabljaja kolikor mogoče široko črtan papir, ker je laže pravilno pisati velika znamenja, kakor mala.

Da bo pisava tekoča, naj se nauči začeti vsako noto pri glavi in sicer tako, da mu je mogoče z isto potezo napraviti tudi vrat¹. Počrtnjene note naj po obrisu najprej počrtni in šele nato naj jim pristavi vrat.

Natančnejša navodila se mi zdijo nepotrebna, ker je pisanje ostalih znamenj in red, v katerem naj se vadijo, itak razviden iz predloge:

¹ Nekateri pišejo vse note od spodaj navzgor. Komur se zdi ta način pisave priročnejši, se ga lahko poprime.

jp

Najvažnejši izrazi za dinamiko in za tempo¹.

Številke v oklepajih pri posameznih besedah povedo, na kateri strani so dotični izrazi natančneje razloženi.

- a battúta — po udarcih (88),
 accelerándo — pohitevajoče (87),
 accentuáto — povdarjeno (84),
 accrescéndo — rastoče (83),
 adagíetto (85),
 adágio — počasi (85),
 adagiosíssimo (85),
 ad libitum — poljubno (88),
 affretándo — pohitevajoče (87),
 agítato — gibčno (86),
 al — do (83, 84),
 allargándo — razširjajoče (87),
 allegretto (85, 86),
 allégro — hitro, veselo (85, 86),
 allegríssimo (86),
 allentándo — opočasnjujoče (87),
 andánte — umerjeno, lahno, hodeče (85, 86),
 andantíno (85),
 appassionáto — strastno (86),
 assái — zelo (86),
 a témpo (87),
 ben marcáta — dobro povdarjeno (84 opomba),
 brióso — živahno (86),
 calándo — pojemajoče (88),
 con — z, s (83, 86),
 con brío — živahno (86),
 con fuóco — ognjevito (86),
 con móto — gibčno (86),
 con spírito — oduševljeno (86),
 (con) tútta la fórza — z vso silo (83),
 crescéndo (cresc.) — rastoče (83),
 decrescéndo (decresec.) — pojemajoče (84),
 deficiéndo — pojemajoče (88),
 diluéndo — ugašujoče (84),
 diminuendo (dim.) — pojemajoče (84),
 espirándo — ugašujoče (84),
 estínto — ugašujoče (84),
 fórte (*f*) — glasno (83),
 fórtepiáno (*fp*) — glasno tiho (84),
 fortíssimo (*ff, fff*) — zelo glasno (83),
 forzándo (*fz, ffz*) — povdarjeno (84),
 gráve — težko, resnobno (85),
 incalzándo — potiskajoče (87),
 largándo — razširjajoče (87),
 larghétto (85),
 larghíssimo (85),
 lárgo — široko (85),
 lentándo — opočasnjujoče (87),
 lénto — počasi (85),
 l'istéssó témpo — enak tempo (87),
 mancándo — pojemajoče (84, 88),
 (ma) non tanto — ne toliko (86),
 (ma) non troppo — ne preveč (86),

¹ V tem seznamu manjkajo vsi izrazi, ki se nanašajo na značaj skladb, ker se bom z njimi bavil v Nauku o glasbi.

- marcatíssimo — zelo povdarjeno (84),
 marcáto — povdarjeno (84),
 martelláto — sekano (84),
 méno — manj (83, 86),
 mézza vóce — s polovičnim glasom (83),
 mézzofórte (*mf*) — srednje glasno, (močno) (83),
 mézzopiáno (*mp*) — srednje tiho (83),
 moderáto — umerjeno (84),
 mólto — mnogo (86),
 moréndo — umirajoče (84, 88),
 non tánto — ne toliko (86),
 non tróppo — ne preveč (86),
 perdéndosi — izgublajoče (84),
 pesánte — težko, povdarjeno (84),
 pianíssimo (*pp, ppp*) — zelo tiho (83),
 piano (*p*) — tiho (83),
 più — več (83, 86, 87),
 più mósso, móto (87),
 póco — malo (86),
 póco a póco — polagoma (dobes. malo po malo) (84, 88),
 póco fórte (*pf*) — precej močno (83),
 póco più — malo več (83),
 possíbile — kolikor mogoče, po možnosti (83),
 precipitándo — prehitevajoče (87),
 precipitándosi — prehitevajoče (87),
 prestíssimo (86),
 présto — zelo hitro (85),
 quási — skoro (87),
 rallentándo — opočasnujoče (87),
 rilasciándo — popuščajoče (88),
 ritardándo — zakasnujoče (87),
 ritenúto — zadržano (87),
 rubáto (88),
 scemándo — izgublajoče (84),
 sempre più — vedno bolj (87),
 sempre più stretto — vedno ožje (87),
 sforzándo — povdarjeno (84),
 sforzáto (*sf, sfz*) — povdarjeno (84),
 sforzáto assai (*sff*) — zelo povdarjeno (84),
 slargándo — razširjajoče (88),
 slentándo — opočasnujoče (88),
 sminuéndo — pojemajoče (84),
 smoréndo — umirajoče (88),
 smorzándo — ugasujoče (84, 88),
 sostenúto — vzdržujoče (85),
 sottovóce — z zastrtim glasom (83),
 stinguéndo — ugašujoče (84),
 strascinándo — zavlačujoče (88),
 súbito — koj, takoj (83),
 tardándo — zakasnujoče (88),
 tárdo — zamudno (85),
 témpo I° (87),
 tempo rubáto (88),
 velóce — brzo (86),
 viváce — živahno (86),
 vivacíssimo (86).

KAZALO.

	Stran
Začetni pojmi.	
Zvok — ton	5
Lastnosti tonov	5

I.

Dolžina tonov. (Ritem.)

Četrtnina in polovinka	7
Dvočetrtinski takt — taktovska enota — končaj	7
Naglas in predtakt	8
Ritem in taktiranje	9
Ritmičen diktat	9
Opazke k ritmičnim vajam	10
Zadrževanje in pospeševanje hitrosti	11
Celinka (cela nota)	11
Razmerje not in pavz	12

Taktovski načini.

Četrtnina kot taktovska enota	12
Polovinka kot taktovska enota	14
Celinka kot taktovska enota	14
Osminka in osminski takti	14
Šestnajstina in šestnajstinski takti	15
Dvaintridesetina in štiriinšestdesetina	15
Razmerje not in pavz manjše vrednosti	15

Podaljšanje not.

Spojilni lok ali vezaj	16
Podaljšanje not s piko	16
Dvojna in trojna pika	17
Držaj	17
Menzuralna pisava	18
Brevis	18
Večtaktne nehaji in generalna pavza	18
Dvodelnost in trodelnost	19

Ritmične posebnosti.

Sinkope	20
Triole (trojnice)	21
Redkeje ritmične tvorbe	22

Dodatek.

Razpredelba not in pavz v taktih	23
Pregled taktovskih načinov	24

II.

Višina tonov. (Melodija.)

Imena tonov	27
Črtovje	28
Pravila za pisavo not	28
Ključ	30
Vijolinski ključ	30
Naravna (tonovska) lestvica ali skala	30
Basovski ali <i>F</i> ključ	31
Note v <i>F</i> in <i>G</i> ključ	32
Razdelitev tonov v oktave	32
Celtoni in poltoni	35
Stopnje in znaki naravne lestvice	36
Melodičen diktat	37
Razlik ali interval	38
Zadevanje tonov	38
Obravnavanje intervalov	38

Diatonični intervali.

Prime	39
Sekunde	39
Terce	40
Kvarte	40
Kvinte	41
Sekste	42
Septime	42
Oktave	43
Pregled diatoničnih intervalov	43
Konsonančni in disonančni razliki	44
Obračanje intervalov	45
Redkejši intervali	46

Zvišanje in znižanje tonov naravne vrste.

Višaj	47
Vračaj	48
Nižaj	48
Enharmonični toni in enharmonična lestvica	49
Poltoni in kromatična lestvica	50
Alterirani intervali	51
Tetrakordi	52
Dvojni višaj in dvojni nižaj	54
Prestavna znamenja	56
Enharmonična lestvica z dvojnimi višaji in dvojnimi nižaji	56

	Stran
Kvintni krog durovih skal	57
Tonovski načini	60
Molova lestvica	62
Molovi tonovski načini	64
Transponiranje	66
Značaj tonovskih načinov	67
Cerkveni toni (lestvice)	68
C ključ	69
Pregled ključev	70

III.

Okraski (olepšave).

Predložki	71
Določek	75
Trilci	75
Okrajšave	78
Izrazi, znaki za kratice in predavanja	81
Dinamična znamenja	83
Hitrost izvajanja	85
Metronom	88

Dodatek.

Vaje za lepopisje not	89
Najvažnejši izrazi za dinamiko in za tempo	91





