200



PANU APOLLINAREMU KĄTSKIEMU,
Dyrektorowi Jnstytutu Muzycznego
WARSZAWSKIEGO.

Podr. Muz.

Zasady Harmonji

przez

E. F. RICHTERA.

Dyrektora Muzyki Uniwersyteckiéj,
Organistę Kościoła Ś. Piotra i Nauczyeicla
Konserwatoryum Lipskiego.

z trzeciego wydania przełożył i dodaniem teoryi harmonicznéj Weitzmana oraz chorałow polskich uzupełnił

JAN KARŁOWICZ.

Dzieło przyjęte przez Jnstytut Muzyczny Warszawski.

Wydanie drugie.
Cena 3 Rs.

WARSZAWA NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA.
1875.

Litografia C. G. Roedera w Lipsku.

G. 862. W.

200.—

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI
382751

Podr. Muzyk. 382751

KK 207170/17

I

Przedmowa.

Piśmiennictwo nasze muzyczne jest bardzo ubogie; oprocz dwóch z handlu księgarskiego wyczerpanych książek Karola Kurpińskiego nic o Harmonji nie mamy. Zdawało mi się, że tłóma czac te książkę Richtera i streszczając dwa pisma Weitzmanna przysłużę się i publiczności muzykalnej polskiej w ogolności i nowozałożonemu Instytutowi Muzycznemu Warszawskiemu w szczególności.

Dla tego wybrałem do przekładu dzieło Richtera, że uważałem je za najlepsze w tym rodzaju we francuzkiej i niemieckiej literaturze muzycznej, czego dowodzą i pochlebne sądy o niem krytyków niemieckich i rozpowszechnienie jego nadzwyczajne, gdyż w przeciągu kilku lat doczekało się aż trzech wydań a obecnie już czwarte się przygotowywa. Napisane jest zwięźle, dostępnie i praktycznie; nie krępuje ucznia nadmiarem przepisów i prawideł mechanicznych, któremi dawniejsze podreczniki tak męczyły; nie wyzwala też pracującego nad Harmonją za nadto; podaje wiele dobrze obmyślanych przykładów, ztemwszystkiem nie ma pretensji zastąpić nauczyciela (co w tej nauce jest niemożliwem) i często do jego ucha i smaku wykształconego odsyła ucznia.

Harmonja jest drugą z rzędu nauką muzyczną, początkową bowiem, jak wiadomo, jest ogólna nauka muzyki, znana u nas i we Francji pod nazwą *Solfeżów*. Dalej następuje *Kontrapunkt*, *Teorya nasladowań* (imitacij) *i fugi*, połączona zwykle z wykładem *Form muzykalnych* i *Instrumentacji*. Obok tych prac teoretycznych przypuszcza się w uczniu znajomość mecha-

nicznej gry na fortepjanie i ciągłe praktyczne ćwiczenia pod przewodnictwem nauczyciela w kompozycji. Richter oprócz Harmonji napisał jeszcze Podręcznik Fugi i O formach muzykalnych (Lehrbuch der Fuge i Ueber die musikalischen formen); obadwa te dzieła odznaczają się temiż zaletami, co i przełożone przezemnie. Prosząc o pozwolenie tłómaczenia, wraz z przychylnem i bezinteresownem zgodzeniem się Szanownego Professora, otrzymałem od niego uwiadomienie, że Podręcznik Kontrapunktu, którego brakuje do utworzenia z prac P. Richtera zupełnego kursu nauk muzycznych, jest już przez niego przygotowany i wkrótce ma się drukować. Jeżeli zatem przekonam się po wyjściu tego pierwszego podręcznika iż odpowiedział dobrze swemu przeznaczeniu, przystąpię do przyswojenia piśmiennictwu naszemu i reszty utworów mojego autora. Za obowiązek przytem uważam zwrócić uwagę czytelników, że Professor Richter jest zarazem kompozytorem, napisał z górą dwadzieścia dzieł i że w liczbie ich bardzo piękne rzeczy się znajdują, o ile wiem, u nas nie znane.

Harmonja rozwija się ciągle; przybywają co raz nowe formy zestawień dźwięków; nieraz śmiało przez natchnionego twórcę użyty akord lub zwrót razi z początku szorstkością, później ucho się z nim oswaja, nowa kombinacja przechodzi do powszechnego użycia i wciąga sie do rubryk teoryi jako nabytek uznany. Tak samo dzieje się z nowemi wyrazami w języku: śmiały pisarz, nie znajdując dla wyrażenia swej myśli w potocznym słowniku odpowiedniego słowa, tworzy nowe, lub odgrzebuje dawne, zapomniane; razi ono z początku, lecz jeżeli jest loicznie urobione, wywalcza sobie po pewnym przeciągu czasu obywatelstwo w skarbnicy językowej i wchodzi do słownika i do użytku codziennego. Jak język kształci się ciągle, rozwija i wzbogaca, tak też i mowa muzykalna rośnie z latami, rozszerzana przez natchnionych wynalazców nowych form i zestawień. Wagner, Liszt, Schumann.Hiller, bracia Lachnerowie, Gounod, nasi Chopin,

Dobrzyński, Moniuszko i inni prawdziwemi talentami obdarzeni twórcy naturalnie że wprowadzić musieli nowe formy wyrażania myśli, odkryć nowe drogi tłómaczenia dźwiękami uczuć i namiętności. Muzyka nie mogła się zamknąć w granicach, wytkniętych rękami genjuszów jak Bach, Mozart, Beethoven: na zasadzie nieprzerwanego postępu wszech rzeczy ludzkich i muzyka musiała pójść naprzód; a jakkolwiek nowsi kompozytorowie nieraz za daleko posuneli nowatorstwo, aż do ściągnienia na swe utwory ironicznej nazwy muzyki przyszłości, tego jednak zaprzeczyć niepodobna, że wiele nieznanych źródeł piękna odkryli, że nie jedną nową strunę na lirę muzyczną naciągneli. Ostrożny Richter, nie we wszystkiem potakując śmiałemu, często zuchwałemu postępowi, jakkolwiek od przesądów daleki, w swym podręczniku nie zamieścił w całości nowych nabytków sztuki. Uważałem więc za konieczne dodać do jego dzieła streszczenie dwóch pism Weitzmanna, * z których pierwsze otrzymało nagrodę konkursową, dla oswojenia mojego czytelnika z nowemi prawami sztuki, stanowiącemi zasady teoretyczne z najświeższych utworów wyciągniete. Nie przeczę że może zasady te są za nadto emancypacyjne, wyzwalające; lecz z drugiej strony bardzo się przykładają do rozszerzenia poglądu ucznia i oswojenia go z nowym okresem twórczości muzykalnej. Streszczając Weitzmanna odrzuciłem to, w czem się od Richtera nie różni, a zachowałem tylko nowe określenia (definicje) i poglądy, wyzwalające z więzów staroświeckich a przeżytych.

Dodałem także zbiór motywów polskich jako materyał do obrabiania i ćwiczenia się, wskazując przy każdym przez kogo jest spisany.

Co do nomenklatury technicznej starałem się trzymać ile możności drogi zachowawczej. Chciałbym zapewne widzieć nasz język ojczysty oczyszczonym z obcych napływów i sądzę, że jako niezmiernie bogaty, może śmiało, nie tracąc na dobitności wyrażeń,

* Harmoniesystem, gekrönte Preisschrift i Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten; obadwa w Lipsku u Kahnta.

wszystkie cudze pierwiastki z siebie wyrzucić nie tylko w gałęzi muzycznej, lecz we wszystkich. Ale obok tego nie śmiałem zarzucić czytelnika massą słów nowych i zaciemnić przez to rzecz samą: zachowałem więc wiele obcych wyrazów techniczno muzykalnych, niektóre tylko tworząc, lub utworzone przez innych przyjmując. Tak tedy nie dotknąłem wyrazów: *unison*, *sekunda*, *tercja* i t.d.; *interwall*, *modulacja*, *akord*, *takt*, *dominanta*, *ton*, *tonika*, *chromatyczny*, *dyatoniczny*, *major*, *minor* i w.in.; użyłem zaś nowych: *trójdźwięk*, *czterodźwięk*, *wyprzedzenie* (antycypacja), *opóźnienie* (retardacja), akordy *zmienione* (zalterowane), *oliczbowanie* (cyfrowanie), *bas stały* (punkt organowy), *końcówka* kadencja), *zgodność* (konsonans), *niezgodność* (dyssonans) i t.p czerpiąc niektóre z Kurpinskiego i Ruchu Muzycznego. Dla niezbędnego odróżnienia pojęć używałem wyrazu *ton* w znaczeniu niemieckiego *Tonart*, francuzkiego *ton*, a *dźwięk* w znaczeniu niemieckiego *Ton*, francuzkiego *son*.

Opuściłem przedmowy Richtera, jako nie zawierające nic bardzo ważnego dla naszego czytelnika, zwracając tylko uwagę jego na trzy tam wymienione i chwalone nowe dzieła muzyczne: *B. Widmanna*, Generalbass Uebungen, *F. Hillera*, Uebungen zum Studium der Harmonie etc i *M. Hauptmanna*, Natur der Harmonik und Metrik.

Szczęśliwy byłbym, żeby ta moja praca znalazła się w rękach uczniów Szkoły Muzycznej Warszawskiej i Lwowskiej i dalszej lubiącej Klassyczną muzykę publiczności i żeby istotną korzyść przyniosła kochanym rodakom moim.

Tłomacz

Wstęp.

Wiadomości elementarne, których uczy ogólna nauka Muzyki, powinny być znane przystępującemu do Harmonji i dla tego wyłożymy tutaj tę tylko część ich, która z nauką Harmonji ma ścisły związek, — naukę **Interwallów**.

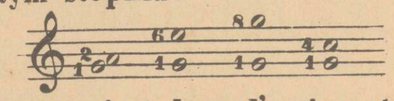
O Interwallach.

Interwall, przestrzeń, odległość między dwoma rzeczami, oznacza stosunek, w jakim się jeden dźwięk do drugiego znajduje pod względem odległości.

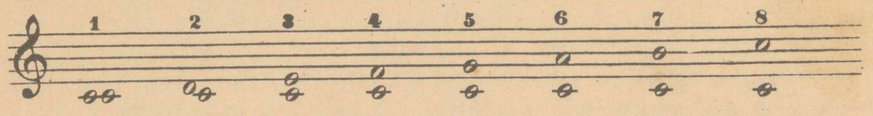
Wielkość odległości oznacza się liczbą stopni, przedzielających dwa dźwięki: dźwięk niższy uważa się za znajdujący się na pierwszym stopniu, wyższy zaś okresla się liczbą stopni dyatonicznych, leżących między nim a pierwszym.

Uwaga. Stopniami dyatonicznemi nazywa się szereg dźwięków, objętych gammą jakąkolwiek, minorową czy majorową.

Weźmy np. za dźwięk grubszy *g*, uważajmy go za znajdujący się na pierwszym stopniu; wtedy *a*, leżące wyżej od niego, znajdować się będzie na drugim a jeszcze wyżej leżące *e* na szóstym stopniu:



Liczba stopni ztąd wypływającą tak się wyraża:

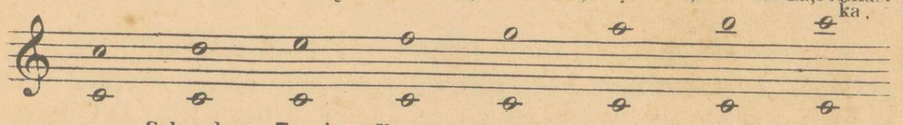


Unison, Sekunda, Tercja, Kwarta, Kwinta, Seksta, Septyma, Oktawa,
Jedynka, Dwójka, Trójka, Czwórka, Piątka, Szóstka, Siódemka, Ósemka,

Pospolicie rachuje się tylko do oktawy, poczynając nowy szereg od dźwięków leżących nad oktawą i tak dalej z każdą nową oktawą, tak że dziewiąty stopień uważa się za sekundę, dziesiąty za tercję, jedenasty za kwartę piętnasty za oktawę, szesnasty za sekundę it.d.

Jednakże pewne powody, które Harmonja objaśnia, zmuszają nazywanie dźwięków, leżących po nad oktawą, podług liczby stopni, na jakich się znajdują. Szereg interwallów przeto, poczynając od oktawy, ma następne podwójne nazwiska:

Óktawa, Nona, Decyma, Undecyma, Duo decyma, Terc decyma, Kwart decyma, Kwint decyma.
Osemka, Dziewiątka, Dziesiątka, Jednastka, Dwónastka, Trzynastka, Czternastka, Piętnastka.



Sekunda, Tercja, Kwarta, Kwinta, Seksta, Septyma, Oktawa.

Jeszcze większe odległości dwóch dźwięków sprowadzają się do stosunku w oktawie niższej.

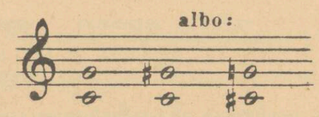
Bliższe określenie Interwallów.

Powyższy wywód, jak łatwo zrozumieć można, opiera się na gammie dyatonicznej majorowej; na stosunki dźwięków, leżących pomiędzy stopniami gammy, nie zwrócilismy uwagi. Interwalle wyprowadziliśmy z przyjęcia pierwszego dźwięku gammy dyatonicznej za osnowę; ma się rozumieć, że każdy dźwięk gammy może być uważany za punkt wyjścia, przez co zmieniają się liczby stopni i w samych dźwiękach niższych następuje pewna różnica. Ażeby w tych różnych zmianach zachować jasny pogląd, potrzeba zapamiętać następne prawidła:

Wyżej wskazany szereg interwallów, stanowiący gammę, w którym dźwięk niższy jest zarazem pierwszym dźwiękiem gammy majorowej, służy za podstawę wszelkiego oznaczenia interwallów. Wszystkie te interwalle nazywają się wielkiemi, niektóre zaś z nich czystemi.

Każda zmiana chromatyczna tych dźwięków, tak gornego, jak dolnego, nie zmienia liczby ich stopniowej i nazwy, tylko pociąga za sobą bliższe określenie.

Tak więc, jeżeli do kwinty $\overset{g}{c}$ dodamy u góry lub u dołu krzyżyk, to zostanie ona zawsze kwintą, tylko trzeba będzie bliżej ją określić, gdyż oczywiście przez krzyżyk kwinta stała się inną.
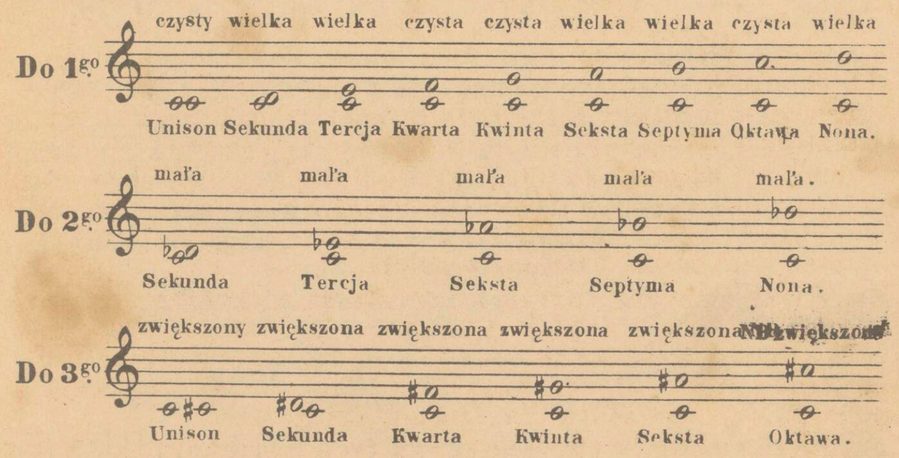


Ponieważ przez chromatyczne podwyższenie lub zniżenie zachodzą zmiany, używają się więc następujące nazwiska:

1. Sekundy, Tercje, Seksty, Septymy, Nony, pochodzące z przyjęcia pierwszego dźwięku gammy majorowej za dźwięk niższy, nazywają się **wielkiemi**; Unisony, Kwarty, Kwinty, i Oktawy zwą się **czystemi**.

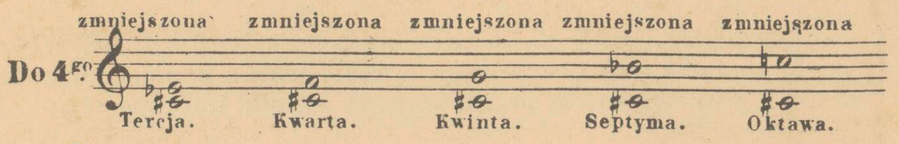
2. Jeżeli się **zniża** górny dźwięk wielkich interwallów o pół tonu, wtedy powstają małe interwalle.

3. Jeżeli się **podwyższa** górny dźwięk wielkich i czystych interwallów o pół tonu, wtedy otrzymuje się zwiększone interwalle.

4. Jeżeli się **podwyższa** dźwięk dolny czystych i małych interwallów o pół tonu, to prawie zawsze robią się zmniejszone interwalle.



NB. Zwiększone tercje, septymy i nony nie wchodzą w kombinacje harmoniczne.
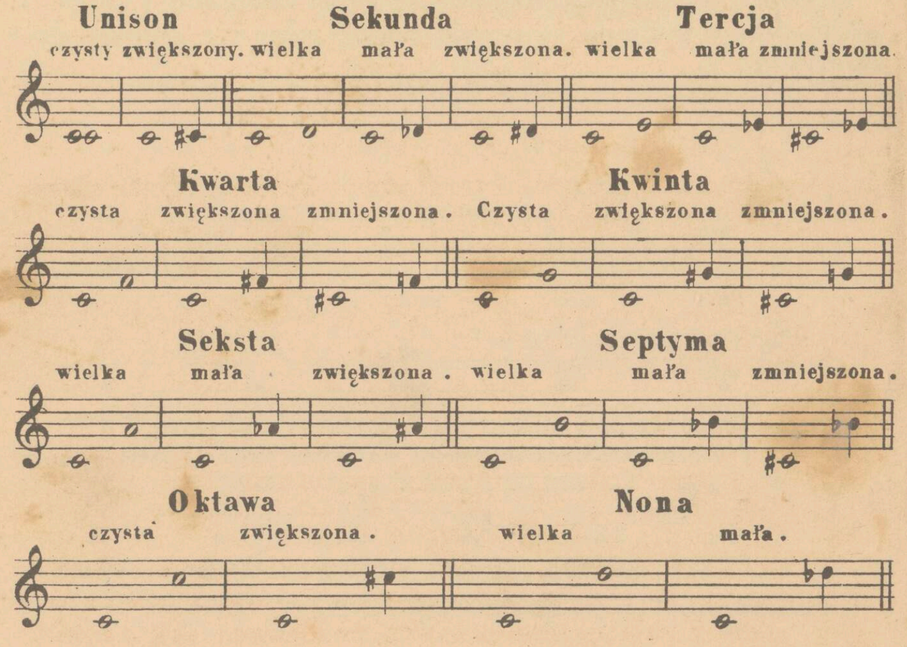


Uwaga. Zmniejszone unisony, sekundy, seksty i nony są niemożliwe w harmonji, chociaż dają się wyobrazić w sferze melodyi, tj: jako interwalle następujące po sobie, lecz nie jako brzmiące jednocześnie.

Uwaga do przykładu ostatniego.

Dla czego tworząc interwalle zmniejszone podwyższaliśmy dźwięk dolny, chociaż właściwie ten sam interwall powstałby przez zniżenie dźwięku górnego, o tem będziemy mówili poniżej; przyczyną tego są szczególne warunki przewracania interwallów.

Tablica najużywańszych interwallów.



Podział Interwallów na zgodności (Konsonansy) i niezgodności (Dyssonansy.)

Mówiąc w muzyce o interwallach zgodnych lub niezgodnych, pojmuje się nie ich przyjemne lub nieprzyjemne brzmienie, lecz przez zgodne rozumie się te, które się odznaczają charakterem czystym, zaspokajającym, niepotrzebującym jakiegoś dalszego rozwoju; przez niezgodne zaś te, które każą myśleć o dalszem przekształceniu brzmienia i bez niego nie zaspokajają.

Zgodnościami są wszystkie interwalle, któreśmy nazwali czystemi, a nadto wielkie i małe tercje i seksty.

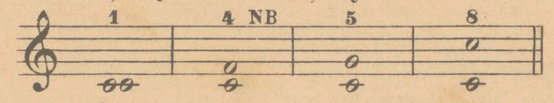
Pierwsze nazywają doskonałemi, drugie niedoskonałemi zgodnościami.

Niezgodnościami są wielka i mała sekunda, wielka i mała septyma i wszystkie interwalle zmniejszone i zwiększone. Wynika ztąd następna tablica:

I. Zgodności.

a. Doskonałe.

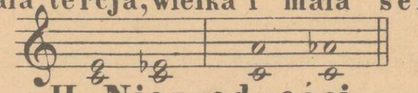
Czysty unison, czysta kwarta, czysta kwinta i czysta oktawa.



NB. O szczególnej naturze kwarty będzie dalej w Harmonji obszerniej powiedziano.
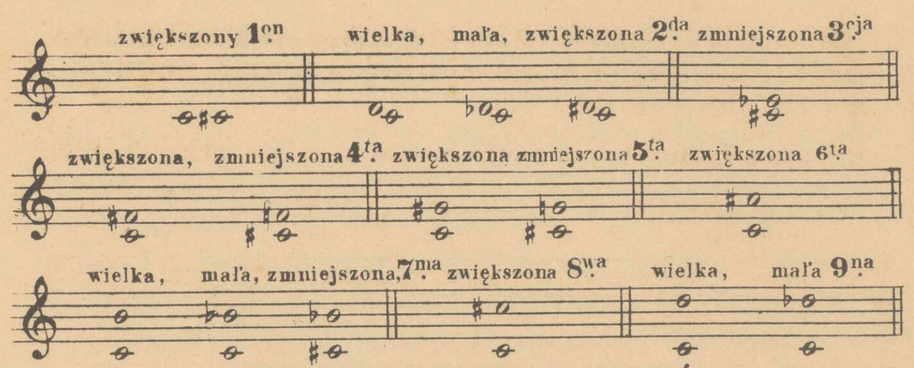
b. Niedoskonałe.

Wielka i mała tercja, wielka i mała seksta.



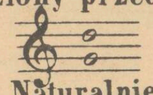
II. Niezgodności.

Zwiększony unison; wielka, mała i zwiększona sekunda; zmniejszona tercja; zwiększona i zmniejszona kwarta; zwiększona i zmniejszona kwinta; zwiększona seksta; wielka, mała i zmniejszona septyma; zwiększona oktawa; wielka i mała nona.



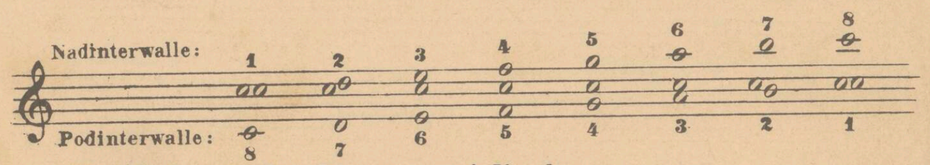
Przewracanie interwallów.

Wyżej nadmieniliśmy że określając interwalle dźwięk dolny bierze się za punkt wyjścia. Jeżeli zaś zdarzają się przyczyny, że trzeba określić stosunek dwóch dźwięków od górnego na dół, wtedy znaleziony przedział nazywa się Podinterwallem.

Tak np.  *d* dla *g* jest kwintą, ale *g* dla *d* jest podkwintą. Naturalnie że przez to interwall się nie zmienia.

Inaczej wszakże rzecz się ma, gdy górny interwall przekłada się o oktawę niżej pod dźwięk przyjęty uprzednio za nizszy. Ponieważ takie przewracanie gra ważną rolę w rożnych rodzajach kompozycji, dajemy tutaj rys jego.

Gamma dyatoniczna przez przewrócenie przybiera następną postać:



Wynikają ztąd takie szeregi liczb:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1
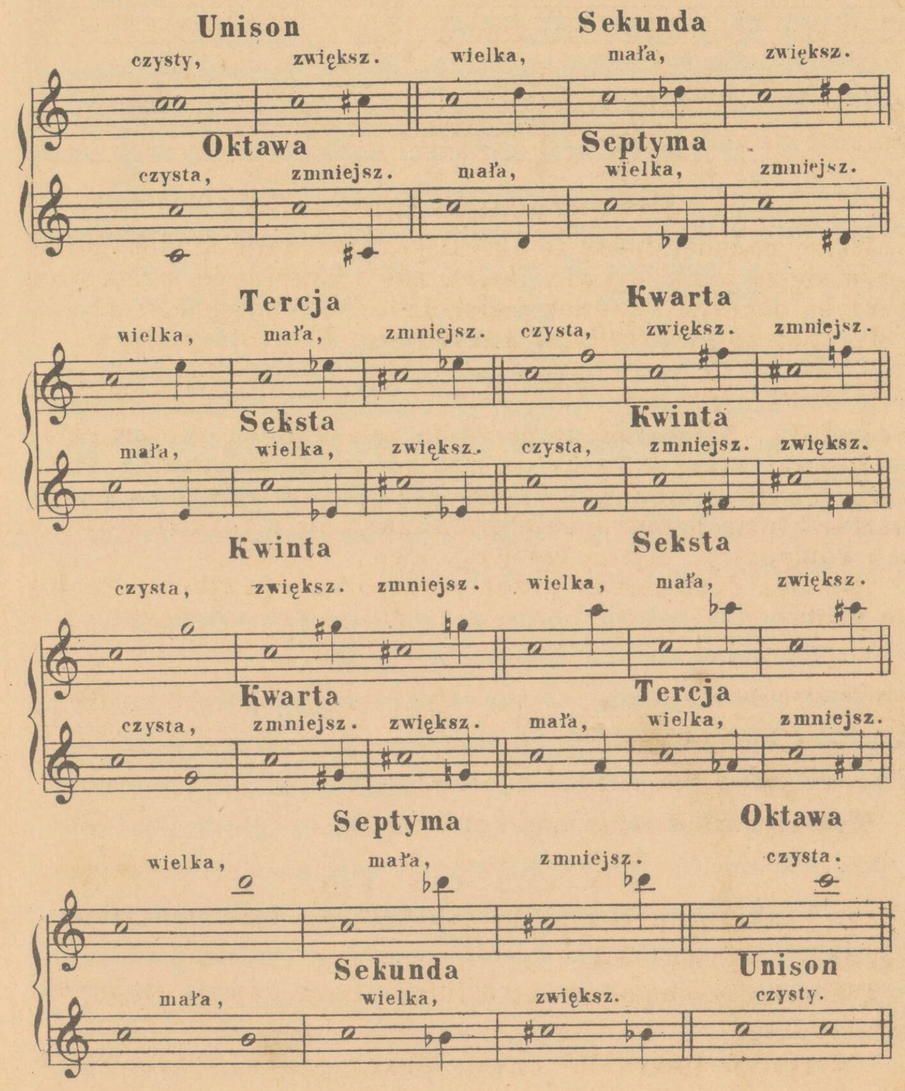
to jest: z unisona przez przez przewrócenie robi się oktawa, z sekundy septyma i t.d.

Podajemy następne uwagi o interwallach gammy majorowej przewroconej:

Wszystkie interwalle czyste przez przewrocenie o oktawę pozostają czystemi.

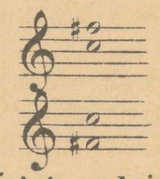
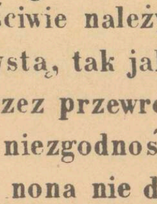
Wszystkie interwalle wielkie robią się małemi, małe wielkiemi, zwiększone zmniejszonemi, zmniejszone zwiększonemi.

Następująca tablica przedstawia razem wszelkie przewrócenia:



Ścisła i pewna znajomość tych przewrócen interwallów nie tylko ważna jest dla ćwiczenia się w kontrapunkcie podwójnym, ale ułatwia zrozumienie prostej budowy harmonicznej i dla tego bardzo zalecamy gruntowne ich zapamiętanie.

Dodajemy jeszcze parę uwag:

Powód, dla którego w pierwszej tablicy interwallów zmniejszone interwalle robiliśmy przez podwyższenie dolnego dźwięku, ale nie przez zniżenie górnego, widocznym się staje z tablicy przewrócen. Ponieważ interwalle zmniejszone powstają ze zwiększonych przez przewrócenie o oktawę, zatem naturalnie kwarta zwiększona np.  musi się obrócić w kwintę zmniejszoną 

Kwarta czysta właściwie należy do zgodności, gdyż przewrócona daje kwintę czystą, tak jak czysta kwinta daje czystą kwartę i w ogólności przez przewrócenie o oktawę nigdy ze zgodności nie może powstać niezgodność.

Zwiększona oktawa i nona nie dają się przewrócić, gdyż oczywiście nie mogą się stać podinterwallami.

Inne przewrócenia, jak np. o decymę lub duodecymę dają zupełnie inne wypadki i nie wchodzą do naszego wykładu, gdyż nie mają znaczenia w harmonji.

Doskonała i pewna znajomość wszystkich interwallów niezbędną jest do uczenia się harmonji; zalecamy przeto ćwiczenia w interwallach na piśmie i wprawianie się do odgadywania stosunku uderzonych dźwięków, radząc częste powtarzanie tych studyów.

HARMONJA.

Jednoczesne połączenia dźwięków, złożone z różnych interwallów według pewnych zasad, nazywają się Harmonjami, Akordami.

Nauka harmonji wykazuje gatunki i rodzaje akordów i ich stosowne użycie, zależące na regularnem i naturalnem połączeniu akordów między sobą, tj. na przejściu, rozwiązaniu jednego w drugi, lub zlaniu jednego z drugim.

Część I^a

Harmonje zasadowe i akordy pochodzące od nich.

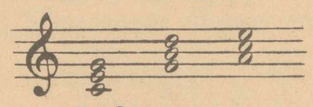
Pomiędzy rozmaitemi akordami, służącemi za osnowę harmoniczną utworu muzycznego, łatwo odróżnić samoistne, pozbawione wszelkiego dążenia do innych, od niesamoistnych, objawiających wyraźny pociąg do innych akordów.

Do pierwszych należą prawie wszystkie trójdźwięki, do drugich akordy septymowe. Dwa te rodzaje akordów są harmonjami zasadowemi, od nich bowiem pochodzą wszystkie inne.

Rozdział pierwszy.

Trójdźwięki gammy majorowej.

Trójdźwięk tworzy się przez złączenie trzech różnych dźwięków. Najniższy dźwięk nazywa się zasadowym lub fundamentalnym; dwa wyższe są jego tercją i kwintą, np:

1. 

Trójdźwięki te, zbudowane na *c*, *g* i *a*, nie mają jednostajnych interwallów: akordy na *c* i *g* składają się z tercji wielkiej i kwinty czystej; trójdźwięk zas na *a* zawiera w sobie tercję małą i kwintę czystą.

Trójdźwięk z tercją wielką i z kwintą czystą nazywa się

Trójdźwiękiem majorowym,

trójdźwięk zaś z tercją małą i z kwintą czystą

Trójdźwiękiem minorowym.

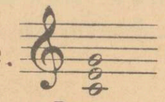
Uwaga. Objaśnienie innych rodzajów trójdźwięków nastąpi w dalszym ciągu tej książki.

Jak gamma dyatoniczna stanowi obręb pewnego tonu, tak też i trójdźwięki, opierające się na różnych stopniach gammy, przedstawiają najważniejszą część obszaru harmonicznego.

Naturalna styczność trójdźwięków gammy.

Trójdźwięk, opierający się na pierwszym stopniu jakiejkolwiek gammy, jest najważniejszym, określającym ton; inne zostają z nim w ścisłym związku i rozjaśniają jego stanowisko.

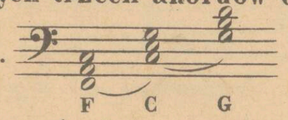
W naturalnem, tercjowem przedstawieniu trójdźwięku, prima okazuje się jego podstawą, a kwinta dźwiękiem najwyższym, jakby szczytem.

2.  Kwinta.

Prima.

Wszelkie dodanie nowego interwallu alboby zmieniło akord, alboby też było powtórzeniem danych dźwięków. Najbliższe trójdźwięki, spokrewnione z naszym akordem, znajdują się wprawdzie po za jego obrębem, ale się opierają na ograniczających go dźwiękach, czyli na skrajnych nutach akordu, na *c* i *g*. *G* tedy będzie osnową pierwszego najbliższego trójdźwięku, *c* zaś szczytem, kwintą drugiego, opartego na *f*.

Pokrewieństwo tych trzech akordów daje się wyrazić następnym sposobem:

3. 

F C G

O tych trzech bezpośrednio związanych z sobą trójdźwiękach zauważać trzeba, że dźwięki ich wypełniają wszystkie nuty gammy; że stanowią osnowę tonu i że w praktyce najczęściej się używają i używane być muszą, gdy ton ma się jasno i wyraźnie objawić.

Dla ich ważności nadano im oddzielne nazwy. Najprzód wskazany akord, opierający się na pierwszym stopniu gammy, nazywa się

Trójdźwiękiem tonicznym;

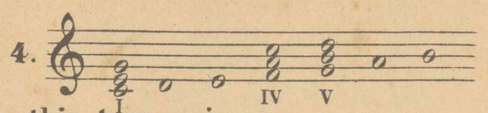
drugi, oparty na piątym stopniu

Trójdźwiękiem dominanty lub panującym;

trzeci, zbudowany na czwartym stopniu

Trójdźwiękiem poddominanty lub podpanującym.

Zamieszczone w gammie te trzy akordy tak wyglądają:

4. 

I IV V

i są wszysystkie trzy majorowe.

Zastosowanie znalezionych harmonij.

Zastosowując te trzy akordy, używamy tak teraz, jak i przy dalszych akordach formy czterogłosowej.

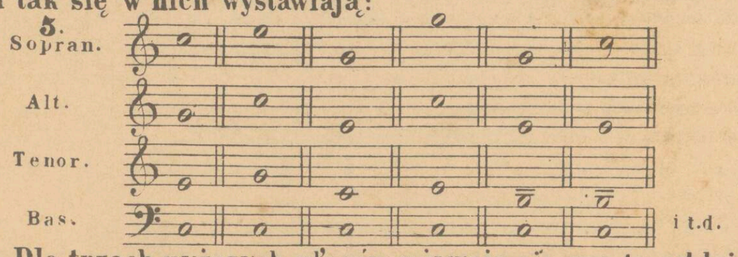
Uwaga. Teoretyczne łączenie akordów daje się wprawdzie z wielu względów dosyć dobrze trzygłosowo przedstawić. Ale trzygłosowa forma wstrzymywałaby nas długo od praktycznego celu i dla tego zostawujemy ją specjalnym studyom. Rodzaj czterogłosowy gra zawsze najważniejszą rolę we wszystkich gatunkach kompozycji.

Uważamy ją wszakże nie jako spójną massę, jak się to często przedstawia w utworach fortepjanowych, ale rozdzielamy na części składowe pomiędzy cztery różne głosy.

Głos górny jest Sopran, dolny Bas; obadwa nazywają się partyami skrajnemi; głos bliższy sopranu nazywa się alt, pomiędzy nim a basem leży Tenor; alt i tenor nazywają się średniemi lub środkowemi głosami.

Partyturowy porządek tych głosów jest następny, trójdźwięki tak się w nich wystawiają:

5.



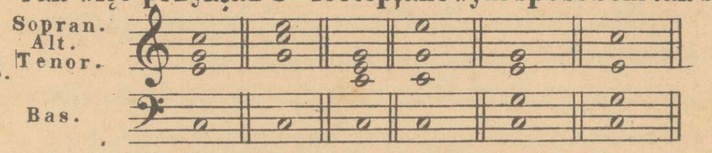
i t.d.

Dla trzech wyższych głosów używają się często oddzielne klucze, lepiej odpowiadające ich obrębom, niż klucz skrzypcowy; o tem będzie mowa niżej.

Dla łatwiejszego objęcia okiem przekładamy na teraz do ćwiczeń fortepjanowy sposób pisania nad oddzielne prowadzenie głosów.

Tak więc przykład 5y fortepjanowym sposobem tak się wystawi:

6.



Pogląd na każdy głos jest dwojaki: raz pod względem rozwoju każdego głosu samego przez się; powtóre w stosunku do innych głosów; prowadzenie głosu w każdym razie powinno być czyste i prawidłowe.

Wynik tych dwóch warunków nazywa się czystem prowadzeniem głosów.

Czystość harmonji i jej rozwijania się osiąga się wyszukaniem i zachowaniem naturalności i prawidłowości złączeń harmonicznych.

Przez to powstaje styl surowy lub ścisły, podający prawidła, wzięte z natury muzyki; trzymanie się tych zasad jest najpewniejszą podstawą swobodnego używania zasobów harmonicznych przy późniejszych kompozycjach.

Przez ćwiczenie się w stylu surowym zaostrza się sąd, kształci się pojęcie prawdy muzykalnéj i smak się oczyszcza.

Uwaga. Każdy wprawdzie utwor winien odznaczać się porządnem użyciem środków muzycznych i czystością smaku: i dla tego zdawałoby się że pojęcie stylu ścisłego nie potrzebuje szczególnego określenia. Ale w ścisłem znaczeniu przez styl surowy pojmuje się styl przeciwny swobodnemu, wolnemu; styl ścisły nazywa się też czystym; kontrastem zatem jego będzie nieczysty albo fałszywy: tego jednak ostatniego pojęcia nie trzeba mięszać ze stylem wolnym, bo styl wolny nie jest wprawdzie surowym, ale może nie być fałszywym.

Przez styl surowy zwykle rozumie się taki, który najmniej się oddala od naturalnego rozwoju dzwięków, a jeżeli się oddala, to bez naruszenia praw fundamentalnych, zasadniczych.

To określenie wszakże nie daje nam jasnego wyobrażenia granic czystego stylu i to właśnie jest najtrudniejszym punktem, gdyż sami nawet

teoretycy rożnie określają te granice. Trudność ta spowodowała niektórych nowszych autorów przemilczeć zupełnie o stylu surowym i zaczynać wprost od kompozycji. Nie będziemy wchodzili w roztrząsanie, czy to ustępstwo niecierpliwości młodzieńczej, to skierowanie do przedwczesnego tworzenia bez rozwinięcia sił organicznych może wydać pożądane owoce.

Niech podzielający sposób widzenia autora tej książki i żądający odbyć ścisłą szkołę przekonani będą, że różne zakazy w początku narzucane wcale wolności ich na przyszłość nie skrępują: owszem swobodna tworczość tem pełniej i żywotniej się przez to rozwinie. Prawdziwy mistrz największych cudów dokazuje właśnie w pośród ograniczeń, a przeciwnie samowolne wybryki prawie zawsze świadczą o chorobliwości i słabości umysłu. Z drugiej strony uczeń nie powinien robić użytku z wyjątków od prawideł, chociażby te wyjątki spotykały się w najlepszych mistrzach, kiedy chodzi o prawidło: uczeń przedewszystkiem powinien pisać zadania, ale nie tworzyć kompozycje.

Dotąd poznane trzy akordy w formie czterogłosowej nastręczą uwagi i spostrzeżenia, z których wyprowadzimy pewne zasady i prawidła.

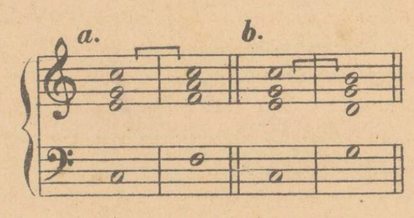
Ponieważ trójdźwięki zawierają w sobie tylko trzy dźwięki; przy czterogłosowej formie przeto jeden z interwallów musi się podwoić.

Każdy interwall trójdźwięku może być podwojony, ale najczęściej dźwięk zasadowy; tercja i kwinta rzadziej; tercja zaś w pewnych razach nie może być podwojona.

Dla zachowania łączności dwóch trójdźwięków potrzeba pamiętać następne prawidło:

Jeżeli ten sam dźwięk znajduje się w dwóch akordach mających być złączonemi, to się zatrzymuje w tym samym głosie. np.

7.



W przykładzie *a* dźwięk *c* jest wspólnym dwom akordom; sopran więc zatrzymuje to *c* jako kwintę drugiego trójdźwięku.

W przykładzie *b*. alt za pomocą *g* łączy dwa trójdźwięki.

Inne głosy postępują ku najbliższym dźwiękom, jak np. w *a*. alt idzie z *g* do *a*, tenor z *e* do *f* itd.

Jeżeli w dwóch akordach niema wspólnego dzwięku, to głosy postępują samoistnie, z warunkiem jednak aby nie robiły **kwint i oktaw równoległych.**

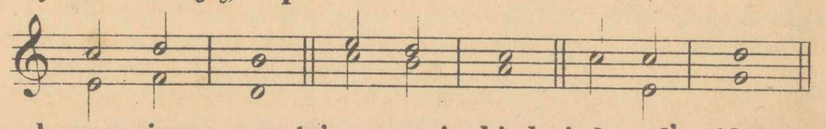
Dla jaśniejszego określenia tego błędnego postępu trzeba powiedzieć kilka słów o ruchu głosów.

Ruch głosów.

Jeden głos w stosunku do drugiego może postępować:
prosto, — ruch prosty (*motus rectus*),
przeciwnie, — ruch przeciwny (*motus contrarius*), albo
ubocznie, — ruch uboczny (*motus obliquus*).
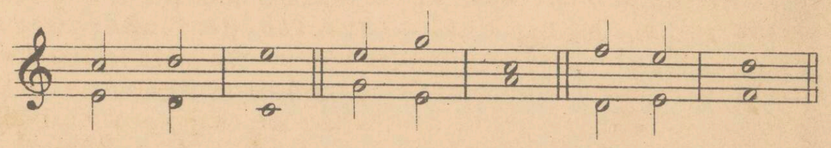
Ruch prosty jest wtedy, kiedy dwa głosy jednocześnie się podnoszą lub zniżają, np.

8.
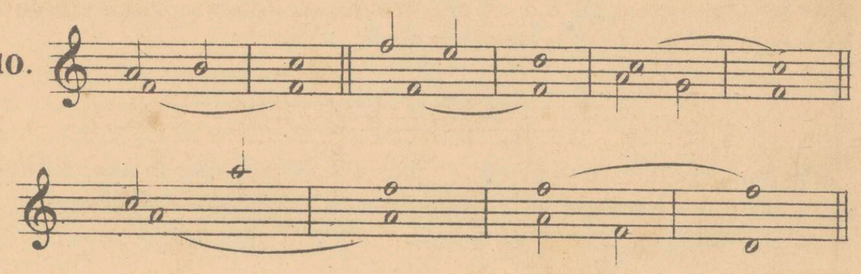


Ruch przeciwny powstaje w razie kiedy jeden głos idzie w górę, drugi na dół np.

9.



Ruch uboczny powstaje w razie kiedy jeden głos się nie ruszy, a drugi postępuje, np.

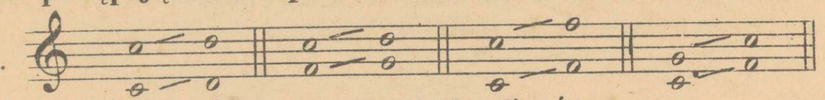
10.



Te trzy ruchy głosów przedstawiają się w akordach mięszanym sposobem. Tak np. w przykładzie 7.m *b*. widać ruch prosty między sopranem a tenorem, ruch przeciwny między sopranem, tenorem i basem, ruch zaś uboczny między altem a resztą głosow.

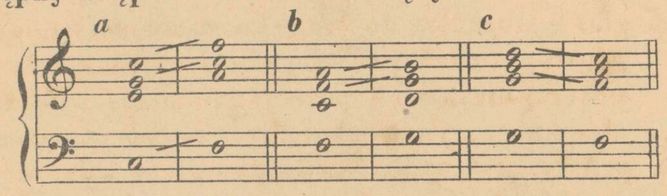
Wyżej nadmienione błędne prowadzenie głosów może mieć miejsce tylko w ruchu prostym, kiedy np. dwa głosy stopniowo lub skaczaco postępują w taki sposób:

11.



Taki błąd stosuje się do wszystkich głosów.
Następny ustęp zawiera obadwa błędy.

12.

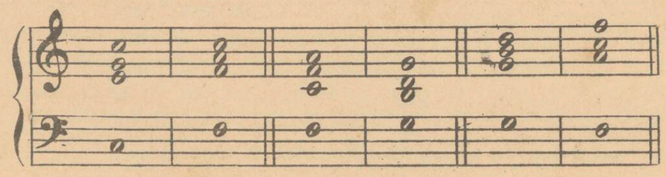


W przykładzie *a*. są równoległe skoki oktawowe między sopranem a basem; w przykładzie *b*. ruchy oktawowe między altem a basem; w przykładzie zaś *c*. między tenorem a basem. Kwinty równoległe znajdują się w *a*. między altem a basem, w *b*. między tenorem a basem i w *c*. między sopranem a tenorem i między sopranem a basem.

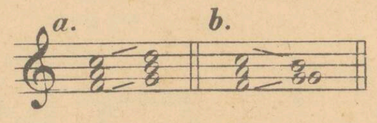
Najlepszym środkiem dla uniknienia takich i tym podobnych błędów jest używanie ruchu przeciwnego i ubocznego w głosach, tj. głos, który z innym tworzy już oktawę lub kwintę, trzeba prowadzić albo w ruchu przeciwnym drugiemu, albo też zostawić na miejscu, jeżeli dźwięk ten się znajduje w następującym akordzie. Reszta głosów powinna postępować do najblizszych dźwięków nowej harmonji.

Tak np. w przykładzie 12. *a*. trzeba użyć ruchu ubocznego względem jednego głosu, w *b*. i *c*. zaś trzeba zastosować ruch ten do wszystkich głosów przeciw basowi, np:

13.



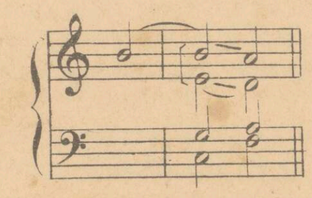
Uwaga. Przyczyna zakazu oktaw równoległych jak również postępu unisonowego zawiera się w niezbędnej samoistności głosów. Co do zakazu kwint równoległych, jakkolwiek konieczność jego się jasno czuje, trudno jednak przyczynę wynaleźć i oddawna ludzie się męczą aby ją jasno i dowodnie wyrazić. Podajemy następny pogląd. Każdy akord, jakkolwiek jest zbudowany, przedstawia pewną całość, ograniczoną dźwiękiem podstawowym i kwintą jakby krańcami (o septymie, która wchodzi do akordu, lub ma wejść następnie, teraz nie mowimy); związki akordów tworzą się zaś przez przelanie niejako jednego akordu w drugi; zatem dwa doskonale ograniczone akordy z kwintą po kwincie nie mogą się przelać jeden w drugi; postawione obok siebie znajdują się bez żadnego łącznika, bez związku. Łatwo to pojąć patrząc na wzór następny:

14. 

Septymy właściwie nie tworzą nowych akordów i nie znajdują się po za obrębem akordu pierwotnego; służą tylko do ścislejszego i mocniejszego połączenia harmonji.

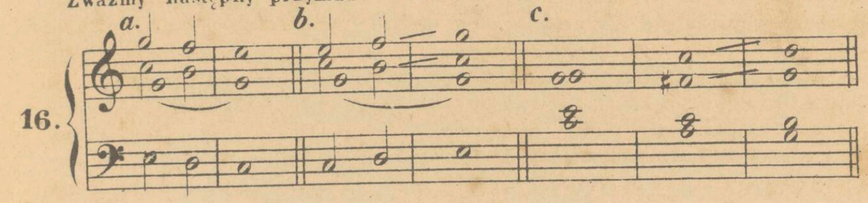
Jak tylko się ukazuje kwinta czysta w akordzie, już ten akord jest cały, zaokrąglony i chociaż inne części akordu: wnętrze kwinty i dodatki do niej, np. septyma, znajdują się pod kwintą, lub nad nią, zawsze jednak nieprzyjemność, sprawiona przez następowanie po sobie dwóch czystych kwint, pochodzić będzie z braku łączności.

Ponieważ mówiliśmy dotąd tylko o kwintach w trójdźwiękach, trzeba zauważać, że w razie kwint czystych, powstających z dodania septym, potrzeba przygotowania septym sama przez się zdaje się usprawiedliwiać kwinty równoległe; jednakże przejście od takiej septymy, tworzącej z innym głosem czystą kwintę, do następnej kwinty czystej nie znosi nieprzyjemności i braku łączności, gdyż te się znajdują właśnie tylko w drugiej kwincie, pozbawionej wszelkiego związku, np:

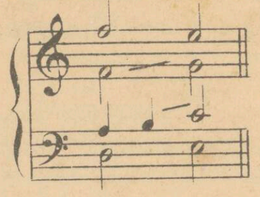
15. 

Co się tyczy kwinty zmniejszonej, ktora w pewnych razach bez przygotowania w akordzie dominantoseptymowym występuje, to samo to nieprzygotowane pojawienie się potwierdza nasze zdanie o kwintach równoległych, gdyż jak tylko kwinta zmniejszona następuje po kwincie czystej, łączący jej charakter nie znika; przeciwnie kiedy stoi przed kwintą czystą, ta ostatnia okazuje się pozbawioną wszelkiej łączności z poprzedzającą harmonją.

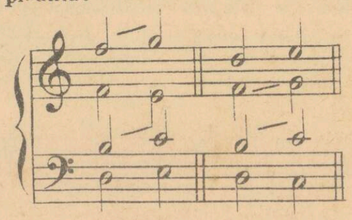
Zważmy następny przykład:

16. 

Jeżeli w kompozycjach ścisłego stylu spotykają się ustępy takie:

17. 

to trzeba tak je sobie tłómaczyć: że podwojenie kwinty zmniejszonej (*f*) wymaga podwójnego jej postępu i że następujace po sobie kwinty tem się usprawiedliwiają, że leżą w głosach średnich; jednakże nie można nazwać czystym następnego sposobu pisania:

18. 

gdyż kwinty występują tutaj w górnym głosie a potrzeba podwójnego postępu nie istnieje, jak w przykładzie 17[m]; wszakże nie raz zdarza się spotkać ustępy w rodzaju przykładu **16, c**.

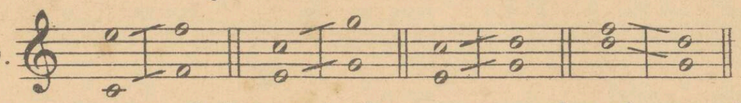
Teraz już łatwo widzieć, dla czego kwinty równoległe, powstające z dźwięków przechodnich, w wielu razach nie tak brzmią nieprzyjemnie, jak powyższe; dla tego też wielu teoretyków uznaje takie kwinty za prawidłowe, czego jednak bezwarunkowo wyrzec nie można, gdyż często opierają się one na innych błędnych postępach głosów (np. na kwintach ukrytych) i przy bardzo odkrytem położeniu i długiem brzmieniu robią nieprzyjemne wrażenie.

Nie tu jest miejsce mowić obszerniej o tym przedmiocie i chociaż dałoby się o niejednej rzeczy dużo powiedzieć, jak np. o postępie kwinty akordu kwintsekstowego zwiększonego, aleby to nas za daleko zaprowadziło. Wiele teraz pominiętych pytań spotkamy przy praktycznych ćwiczeniach. (*)

Błędny postęp głosów, o którymeśmy dotąd rozprawiali, nazywa się postępem kwint i oktaw jawnych.

(*) Powyższy wywód może się początkującym wydać ciemnym, radzimy przeto pod czas dalszych studjów wracać do tego ustępu, aż nim jasno go się nie zrozumie.

Są one ukrytemi, kiedy przy ruchu prostym dwóch głosów drugim interwallem jest kwinta lub oktawa.

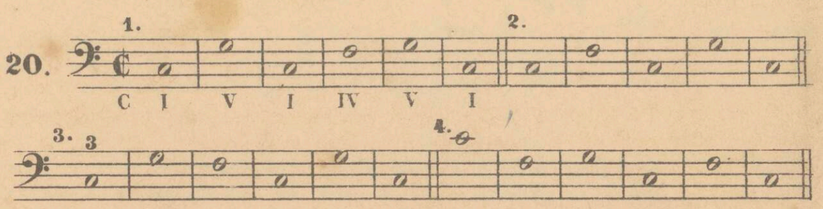
19. 

Jawne postępy kwintowe i oktawowe są zabronione w złączeniach harmonicznych; o naturze ukrytych będzie mowa w rozdziale 17^{m}; teraz zostawiamy je na stronie, gdyż przy naszych ćwiczeniach nie często się nadarzy zręczność dopuszczenia się kwint i oktaw ukrytych.

Uwaga. Początkujący śmiało może nie zwracać uwagi wykonywając początkowe zadania na ukryte kwinty i oktawy, gdyż zbyt bojaźliwie unikając tych błędów, łatwo wpaść może w gorsze. W dalszym ciągu dzieła obszerniej o tem pomówimy.

Zadania.

Następne zadanie ma za cel zastosowanie praktyczne trzech głównych trójdźwięków z zachowaniem wyżej wyłożonych prawideł. Niech będzie np. bas taki:

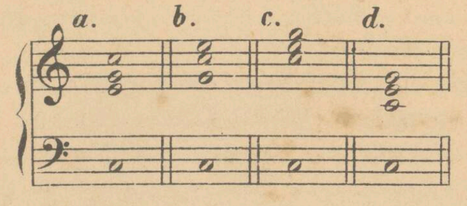
20. 

Miejsce trzech głosów, które do basu dodać potrzeba, naprowadzi nas na ważne uwagi. Już w przykładzie 5^{m} widzieliśmy, że rozkład głosów może być bardzo rozmaity: rozkład ten nazywa się pozycją, lub położeniem akordów.

Szerokie i wązkie położenie.

Akord jest w wązkiem położeniu gdy trzy górne głosy tak są do siebie zbliżone, że ani sopran, ani tenor, będąc przeniesionym o oktawę, nie znajdzie się - - - - - - - - - - - - -

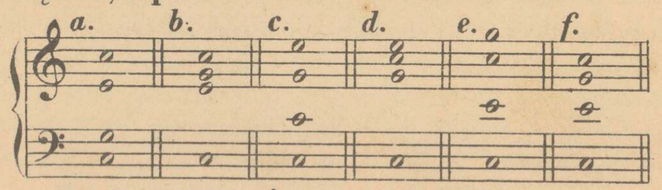
między dwoma innemi głosami; bas zaś może leżeć daleko, np.

21. 

Pierwsze położenie akordu *a.* w tem się zmieniło w *b.*, że poprzednie *e* tenorowe przeniesione zostało o oktawę wyżej i oddane sopranowi; w *c.* to samo nastąpiło z dźwiękami *g.* i *e*; a przeciwnie w *d.* sopranowe *c* znajduje się o oktawę wyżej.

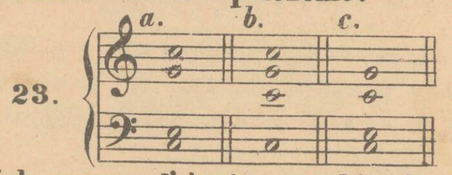
We wszystkich tych odmianach zmienia się miejsce, ale nie wązkie położenie akordów.

W położeniu szerokiem albo rozrzuconem znajduje się akord kiedy sopran może być pomieszczony między altem a tenorem, albo tenor między sopranem a altem i przez to robi się położenie wązkie, np.

22. 

W *a.* akord jest w położeniu szerokiem, w *b.* przez przeniesienie *g* między alt i sopran staje się wązkiem. W *c.* i *d.* tak samo. W *f.* sopranowe *g* z przykładu *e.* umieszczonem jest między sopranem a tenorem oktawą niżej.

W następnym wzorze 23^{m} *a.* położenie akordu nie jest szerokie, bo chociaż w *b.* przenieśliśmy tenor wyżej, inne głosy przez to się nie poruszyły i dopiero tylko przeniesienie sopranu w *c.* nadaje akordowi szerokie położenie.

23. 

Jakkolwiek przez położenie szerokie akord nabiera pełności, jednak, ponieważ wązkie położenie jest łatwiejszem do objęcia okiem, wybieramy to ostatnie do naszych pierwszych ćwiczeń.

Uwaga. Daleko lepiej będzie pisać początkowe przykłady w wązkiem położeniu; później w części drugiej i trzeciej szerokie położenie - - - - - - - - -

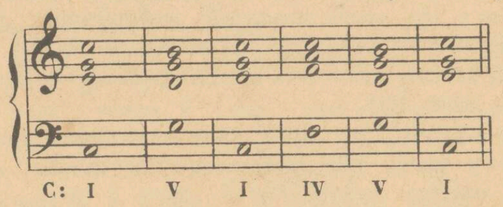
nasunie się samo przez się. W początku bowiem uczeń pisząc w szerokiem położeniu natrafia na trudności, których z początku przezwyciężyć nie jest w stanie, a zatem lepiej będzie gdy je ominie.

Położenia zwykle nie spotykają się pojedyńczo, ale zmieszane odpowiednio warunkom prowadzenia głosów.

Gdy położenie akordu pierwszego jest oznaczone, następne akordy już nie są wolne co do swojej pozycji, gdyż muszą się poddawać wyżej wyłożonym prawidłom łączenia akordów.

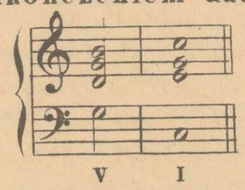
Rozwiązanie zadania 20^go może być następne:

24.



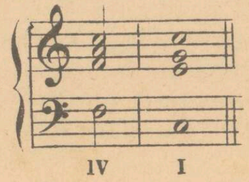
Powyższy prosty przykład pokazuje naturalny związek akordów i ich łączenie; szczególniej dwa ostatnie takty mają cechę ścisłego połączenia i wzajemnego dopełniania się. Uczucie powrotu, spokojności, zadowolenia, sprawione przez połączenie tych dwóch akordów, czyni je zakończającemi myśl dostatecznie. Taki sposób kończenia akordem dominantowym, przechodzącym w trójdźwięk toniczny, skoro ten trójdźwięk przypada na iloczas rytmiczny i na stosowną część taktu, nazywa się kadencją, koncowka lub zakończeniem autentycznem albo zupełnem.

25.



Druga forma zakończenia, składająca się z trójdźwięku poddominantowego, jak w przykładzie 20 № 4. nazywa się zakończeniem plagalnem lub niezupełnem.

26.



O tych i innych sposobach zakończenia będziemy dopiero poźniej obszerniej mówili.

Dla wprawienia się w łączenie akordów przy basie poruszającym się o jeden stopień (jak w przykładzie 24 *F-G*) warto kombinacje IV-V i V-IV napisać w różnych położeniach i tonach.

Trójdźwięki innych stopni gammy majorowej.

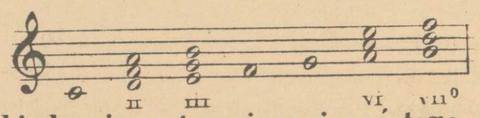
Wszystkie pozostałe trójdźwięki innych stopni gammy należą wprawdzie do jej tonu, ale nie tak dobitnie dają czuć jakość tonu, jak np. złączenie akordów V-I.

Trójdźwięki te, dla różnicy od głównych, nazywają się

pobocznemi.

Leżą na drugim, trzecim, szóstym i siódmym stopniu gammy.

27.



Trójdźwięki drugiego, trzeciego i szóstego stopnia są minorowemi, gdyż mają małe tercje i czyste kwinty.

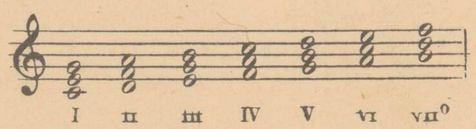
Trójdźwięk siódmego stopnia bardzo się różni od innych, ponieważ ma oprócz małej tercji zmniejszoną kwintę i dlatego nazywa się

trójdźwiękiem zmniejszonym.

Dla łatwiejszego oznaczenia wybieramy dla trójdźwięków (*) małą liczbę, która wskazuje stopień, służący za podstawę akordu; przy trójdźwięku zmniejszonym dodajemy O. jak wyżej VII°, według systematu G. Webera.

Wszystkie zatem trójdźwięki gammy majorowej tak się porządkują:

28.

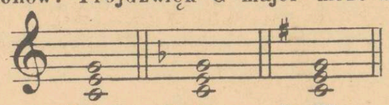


Uwaga. Początkujący powinien się bardzo wystrzegać uważania tych trójdźwięków za toniczne, gdyż uważanie takie utrudnia pogląd na złączenia harmoniczne. Dopóki C major jest tonem panującym, dopóty trójdźwięki na G, F, *d*. itd. nie są niczem innem, jak akordami różnych

(*) pobocznych

stopni, należącemi do C major; o tonie G major, F major, D minor dopóty niema mowy, aż nim te tony samoistnie nie wystąpią. Ztąd powstaje rożnostronność akordów, na którą bardzo trzeba zważać. Każdy trójdźwięk może należeć do kilku tonów. Trójdźwięk C major może być w:

29.



C: I F: V G: IV

Kiedy więc się mówi o tym akordzie, że jest z tonu C major, to prawdą jest tylko w pierwszem zdarzeniu, gdyż trójdźwięk C major zajmuje pierwszy stopień; w innych zaś razach nie jest prawdą.

Zastosowanie.

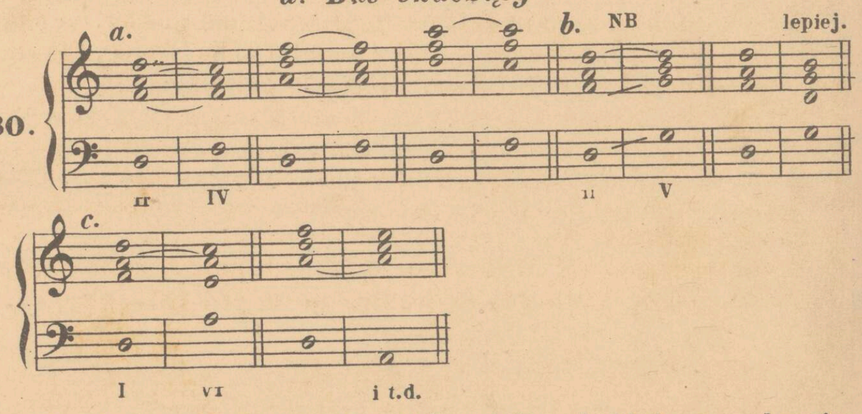
Łączenie tych akordów między sobą i z innemi, któreśmy poprzednio znaleźli, nie potrzebuje żadnego nowego prawidła; ale rozważanie ich nasuwa nam nowe spostrzeżenia.

Bas może się poruszać stopniowo lub skacząco.

W pierwszym razie znajdą się zawsze dźwięki łączące, czyli stopnie wspólne dwom po sobie idącym akordom); w drugim trzeba głosy prowadzić ruchem przeciwnym dla zachowania wewnętrznej spójni akordów, jak to wyżej powiedziano (str: 15

a. Bas skaczący.

30.

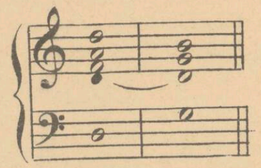


W tych przykładach pokazaliśmy tylko skoki basu z drugiego stopnia; tak samo trzeba postępować i ze skokami z innych stopni, mając na uwadze, aby wspólne dźwięki dwóch akordów zostawały w tym samym głosie.

Jednakże nieraz się dozwalają wyjątki od tego prawidła.

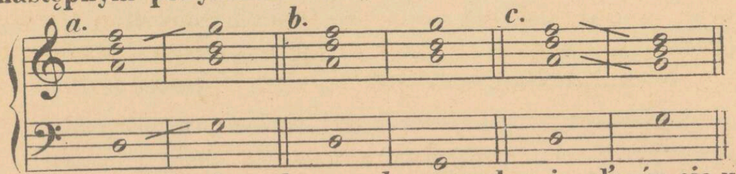
W przykładzie 30^m przy NB. prowadzenie głosów jest według powyższej zasady dokonane, zawiera wszakże nieprzyjemną oktawę ukrytą między tenorem a basem; następny przykład ją usuwa, ale kosztem miejscowej spójni dźwięków, chociaż pomimo to istnieje w tem zdarzeniu łączność wewnętrzną, gdyż można sobie w myśli podwoić sopranowe *d* w niższej oktawie, przez co zaraz objawia się związek między akordami, np.

31.



Nieprzyjemne wrażenie, sprawione przez wyżej wspomnianą ukrytą oktawę, ztąd pochodzi, że głos górny postępuje o cały ton, a razi jeszcze bardziej gdy ta oktawa znajduje się w skrajnych głosach, jak w następnym przykładzie *a*:

32.



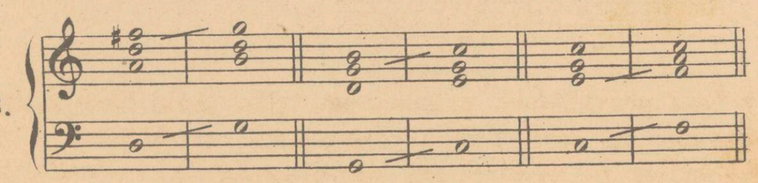
Przez ruch przeciwny basu w *b* prowadzenie głosów się ulepszą, jak również i w przykładzie *c*. tylko że tutaj widać kwinty ukryte między sopranem a tenorem. (Patrz uwagę do przykładu 34).

Uwaga. W powyższych przykładach nie ma błędów bezwzględnych. Kiedy prowadzenie głosów zostaje w naszej mocy, wiele rzeczy daje się uniknąć, gdy tymczasem w pewnych okolicznościach, np. przy rozwijaniu śpiewu stałego (cantus firmus), motywu lub innych warunkach kompozycji trudno jest się wywinąć. Ulepszenie powyższe podaliśmy tylko z punktu teoretycznego. (𝄐)

B.U.J.

Nieprzyjemność oktaw ukrytych, o których mowa, znika natychmiast, kiedy głos górny postępuje o pół ton, np:

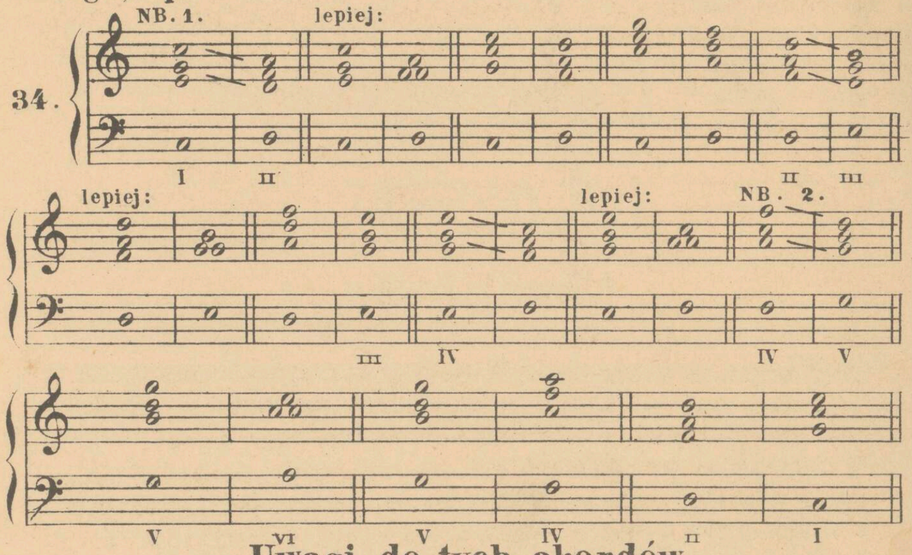
33.



* O kwintach ukrytych w № 32, c. mówimy obszerniej pod N. 34.

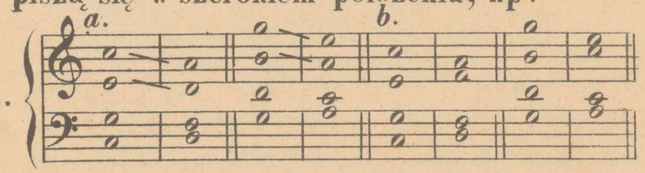
b. Bas poruszający się stopniowo.

W tem zdarzeniu trzeba się ciągle uciekać do ruchu przeciwnego, np.

34. 

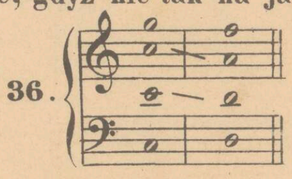
Uwagi do tych akordów.

W prowadzeniu głosów w NB 1. i innych tego rodzaju lepiej jest .podwajać tercje następnego akordu dla uniknienia kwint ukrytych. Nieprzyjemne brzmienie ich razi tembardziej, kiedy akordy piszą się w szerokiem położeniu, np.

35. 

Prowadzenie głosów w *b*. jest daleko lepsze.

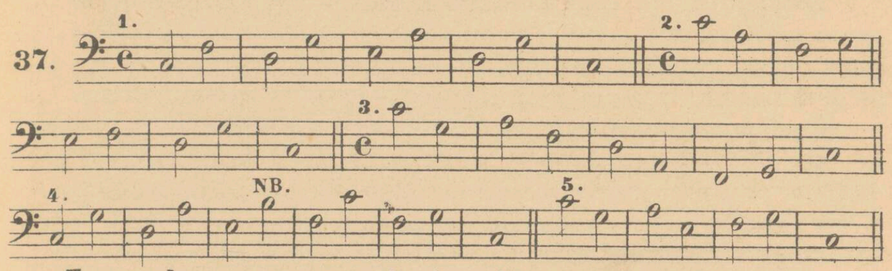
Kiedy te ukryte kwinty zdarzają się w głosach średnich, są daleko znośniejsze, gdyż nie tak na jaw wychodzą:

36. 

NB. 2. podwojenia tercji drugiego akordu nie trzeba często używać, gdyż w ogóle podwajania siódmego stopnia (w przykładzie 34. *h* drugiego akordu) unikać należy.

O obchodzeniu się z tym dźwiękiem, zwanym prowadzicielem, dźwiękiem prowadzącym lub czułym, będziemy później szeroko traktowali.

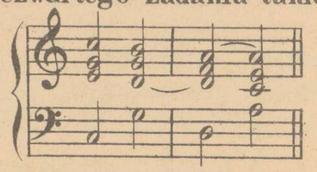
Zadania.

37. 

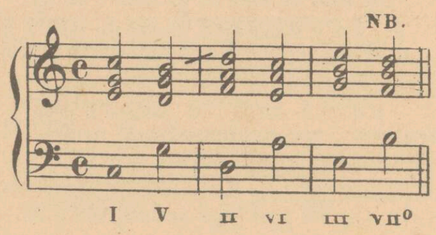
Z powodu czwartego zadania robimy następne uwagi:

W czterech pierwszych taktach bas postępuje porządnie, regularnie; taki postęp regularny, tak harmoniczny jak melodyjny, nazywa się sekwensem i wymaga jako taki symetryi w prowadzeniu innych głosów.

Rozwiązanie czwartego zadania takie np.

38.  i t.d.

odpowiadałoby wprawdzie wszystkim powyższym prawidłom, ale nie zaspakajałoby wymagania sekwensu. Dla sekwensu potrzeba aby akord drugiego taktu miał takie same położenie, jakie ma akord pierwszy pierwszego taktu, przez co dźwięk łączący *d*. nie może pozostac w tym samym głosie.

39. 

i t.d.

Również i w pierwszem zadaniu wolno użyć oktaw ukrytych (o których mówilismy wprzódy) dla dogodzenia sekwensowi, — z warunkiem jednak, aby się nie znajdowały w skrajnych głosach.

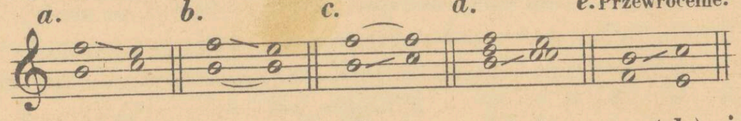
W trzecim takcie zadania 4^go spotykamy akord, którego dotąd jeszcze nie używali:

Trójdźwięk zmniejszony.

Trójdźwięk ten opiera się na siódmym stopniu gammy majorowej i nie ma tej samoistności co inne znane nam trójdźwięki, gdyż objawia wyrazny pociąg do postępu dalszego; przyczyną tego jest zawarta w nim niezgodność, — kwinta zmniejszona.

Postęp naturalny interwallów zmniejszonych w ogóle jest taki, że: albo obydwa dźwięki zbliżają się do siebie każdy o jeden stopień *a.*, albo górny lub dolny tylko zbliża się do drugiego *b, c.*; w drugim razie otrzymuje się postęp głosów nowego rodzaju, który wyjaśnimy niżej.

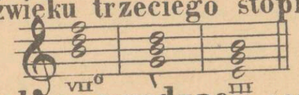
40. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.* Przewrócenie.



Tercja następująca po trójdźwięku zmniejszonym (*d.*) jest nie zupełnym trójdźwiękiem pierwszego stopnia *c*; brakuje mu kwinty.

Ponieważ według powyżej wyłożonych praw przewracania interwallów (str. 6, 7, 8, 9 z kwinty zmniejszonej powstaje zwiększona kwinta, więc i postęp jej musi też się odbyć przeciwnym sposobem. Patrz 40. *e.*

Dźwiękiem zasadowym trójdźwięku zmniejszonego jest tak zwany **dźwięk prowadzący** lub **czuły**; znajduje się on nadto jako tercja w trójdźwięku dominantowym i jako kwinta w trójdźwięku trzeciego stopnia.

41. 

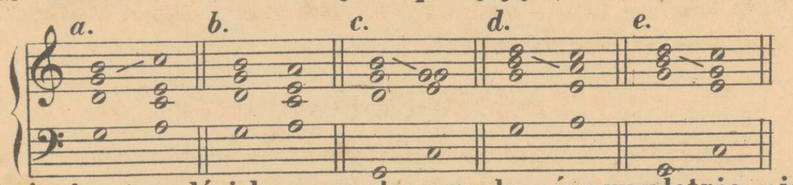
Ponieważ **dźwięk prowadzący** sam przez się dość wyraźnie się odbija, **nie powtarza się** więc w prostym harmonicznym stylu czterogłosowym.

Jeżeli akord następujący zawiera stopień ósmy (czyli pierwszy), dźwięk prowadzący musi postąpić o pół tonu.

Wymaga tego charakter melodyjny dźwięku prowadzącego, jako leżącego o pół tonu przed dźwiękiem zasadniczym gammy. Szczególniej daje się to widzieć w trójdźwięku dominantowym,

gdy dźwięk prowadzący znajduje się w głosie górnym; w przykładzie 42. wzór *a.* brzmi bardziej zaspokajająco, niżeli *b.* lub *c.*

42. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*



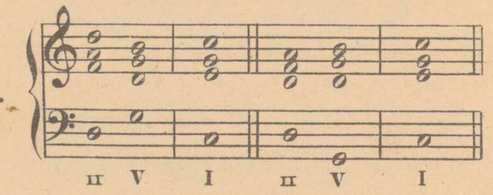
Dążenie to dźwięku prowadzącego do góry uwydatnia się bardziej w górnym głosie, niżeli w średnim (*d.*) Najnieznośniej brzmią przy takich akordach skoki w głosie górnym (*c.*) skoki zaś w głosach średnich wtedy są dozwolone, gdy bas się porusza przeciwnie.

W przykładzie 39. w trzecim takcie znajdujemy podwojenie i postęp dźwięku prowadzącego przeciwne powyższej zasadzie. I jedno i drugie usprawiedliwia zawarty w tym przykładzie sekwens, nie dozwalający zmiany ani położenia, ani postępu akordów.

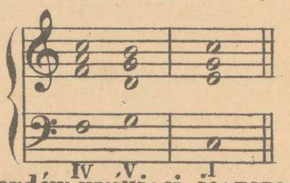
O zakończeniu zupełniejszem.

Zakończenie za pomocą akordu dominantowego (patrz str. 20 jeszcze wyraźniej się przedstawia w ostatnich przykładach.

Naturalny pociąg akordu dominantowego do trójdźwięku tonicznego czyni, że te dwa akordy najlepiej się podają do zakończenia; w ostatnich zaś przykładach spotkaliśmy dalsze przygotowanie tych dwóch akordów: trójdźwięk drugiego stopnia, w takim stosunku zostający do akordu dominantowego, w jakim akord dominantowy jest do trójdźwięku tonicznego, np:

43. 

Trójdźwięk poddominanty również dobrym jest do zakończenia, np:

44. 

Dalsze badanie akordów wyświeci jeszcze więcej te formuły kończące, czyli końcówki (kadencje).

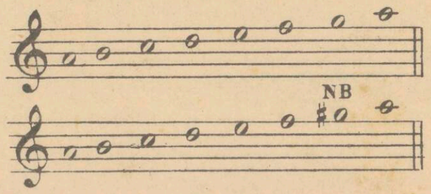
ROZDZIAŁ DRUGI.

Trójdźwięki gammy minorowej.

a, Zasadowe.

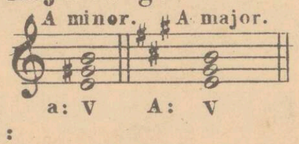
Trójdzwięki zasadowe gammy majorowej znalezliśmy na pierwszym, czwartym i piątym stopniu; tak samo jest i w gammie minorowej. Stosunek wszakże, w jakim trójdźwięk dominanty znajduje się do trójdźwięku głównego, który się nam jeszcze bardziej rozjaśnił przez zakończenie, wymaga koniecznie zmiany chromatycznej jednego dźwięku gammy minorowej, mianowicie stopnia siódmego; ten stopień bowiem, odległy od ósmego o cały ton, dla przybrania charakteru dźwięku prowadzącego musi się podnieść chromatycznie o pół tonu, np.

45.



przez co skład trojdźwięku dominanty w minorze staje się zupełnie podobnym do majorowego:

46.

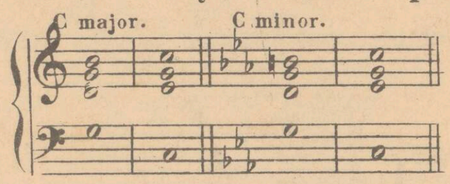


czyli jednem słowem:

trójdźwięk dominanty tak w majorze jak w minorze jest zawsze wielkim.

Porównanie końcówki obydwóch tonów pokazuje to dokładniej

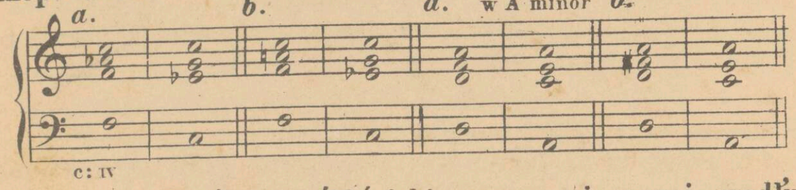
47.



Że zaś szósty stopień gammy minorowej nie może być chromatycznie zmieniony we względzie harmonicznym, choć to się

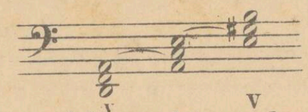
staje koniecznem często w melodyi, tego dowodzi zakończenie niezupełne *a*. (Patrz str 20.), którego tak jak w *b*. zgoła wystawić sobie niepodobna:

48.



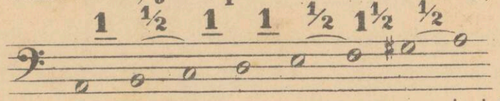
A zatem trzy główne trójdźwięki gammy minorowej, według wyżej objaśnionego sposobu, dają się tak w związku naturalnym przedstawić:

49.



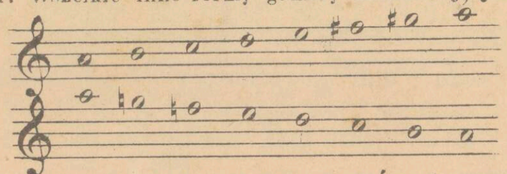
Gamma minorowa, jako podstawa harmonij, tak się wystawia:

50.



Uwaga. Wszelkie inne formy gammy minorowej, jak np:

51.
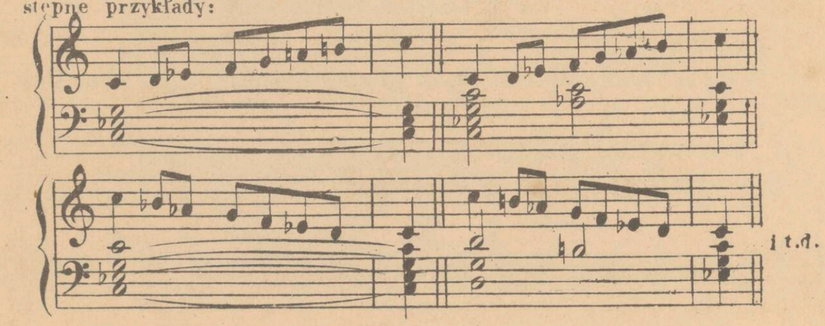


albo na dół:

52.

opierają się na warunkach melodyjnych, które nie pozwalają skoku sekundowego zwiększonego z szóstego na siódmy stopień, zawartego w przykładzie 50m

Na harmonje takie formy gammy nie mają żadnego wpływu; przeciwnie podstawa harmoniczna oddziaływa na formę gammy minorowej, jak tego dowodzą następne przykłady:

53.

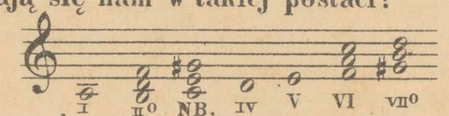


Uwaga. Wzór ostatni, zawierający gammę schodzącą ze skokiem zwiększonym *h-as* (którego w dalszym rozwoju nauki w rozdziałach o łączeniu akordów starannie unikać będziemy) objaśnia się tak: że *h* koniecznem jest do składu akordu, *as* zaś należy do natury minorowej ustępu, gdyż *a* wyraźnieby tej naturze się sprzeciwiało; w gammie zaś idącej do góry charakter minorowy dostatecznie się określa przez małą tercję (*es*).

b, Trójdźwięki innych stopni gammy minorowej.
Poboczne.

Po ustaleniu formy gammy minorowej poboczne trójdźwięki przedstawiają się nam w takiej postaci:

54.



Drugi stopień daje trójdźwięk zmniejszony, jak uprzednio siódmy stopień gammy majorowej; zmniejszony trójdźwięk znajdujemy także na siódmym stopniu. Szósty stopień ma tutaj wielki trójdźwięk.
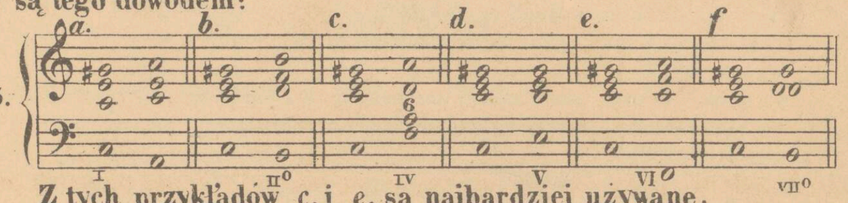
Trzeci stopień przynosi nową formę trójdźwięku.

Zawiera on tercję wielką i kwintę zwiększoną i dla tego nazywa się

Trójdźwiękiem zwiększonym.

Coś niewłaściwego i ostrego w łączeniu tego akordu z innemi akordami tego samego tonu sprawuje, że trójdźwięk trzeciego stopnia rzadko jako taki występuje; następne przykłady są tego dowodem:

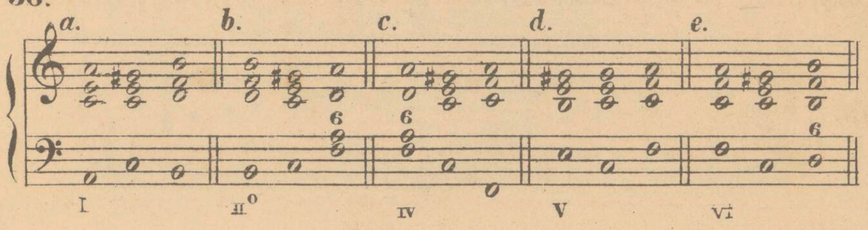
55.



Z tych przykładów *c.* i *e.* są najbardziej używane.

Jeszcze trudniejszem jest przygotowanie tego akordu:

56.



Najznośniej jest kiedy zwiększona kwinta już jest przygotowana t.j. znajduje się w poprzednim akordzie jako część jego składowa i w tym samym głosie (jak w *d.*).

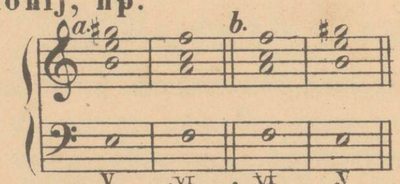
W akordzie trzeciego stopnia w gammie minorowej i majorowej jest coś szczególnego, ostrego, tak że ta harmonja, nawet w gammie majorowej, jako mały trójdźwięk, trudno się daje łączyć z innemi akordami i dla tego rzadko się uzywa.

Wiele wyżej zamieszczonych kombinacij ujrzemy w innych złączeniach i pod innemi warunkami, które nam trójdźwięk zwiększony przedstawią nie jako trzeci stopień gammy minorowej; trójdźwięk ten bowiem, bardzo często używany w nowszej muzyce, należy do harmonij chromatycznie zmienionych, o których później traktować będziemy pod rubryką akordów zalterowanych lub zmienionych; (patrz rozdział 10. Akordy zmienione).

Zastosowanie.

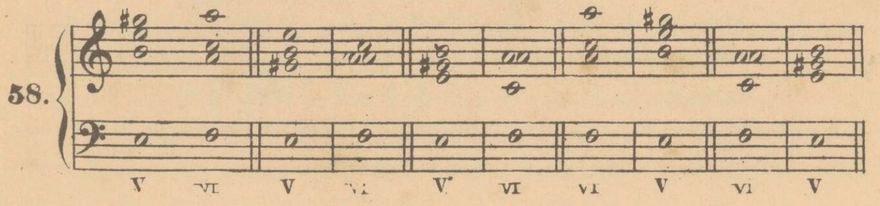
Znane już nam poprzednie zasady harmonicznego łączenia i prowadzenia głosów stosują się i do obecnych zadań: szczególniej zas to, cośmy powiedzieli o obchodzeniu się z dźwiękiem prowadzącym, w gammie minorowej nabiera jeszcze większego znaczenia, gdyż skoku sekundowego zwiększonego z szóstego na siódmy i odwrótnie z siódmego na szósty stopień trzeba unikac, jako niemelodyjnego, kiedy te dwa dzwięki, przedzielone sekundą zwiększoną, należą do rożnych harmonij, np.

57.

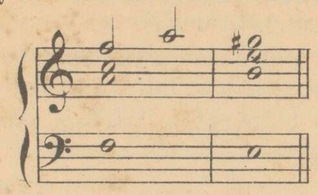


A zatem, przy często zdarzającem się połączeniu akordów piątego z szóstym stopniem, trzeba zawsze dźwięk prowadzący kierować do góry, przez co w trójdźwięku szóstego stopnia tercja się podwaja, np.

58.

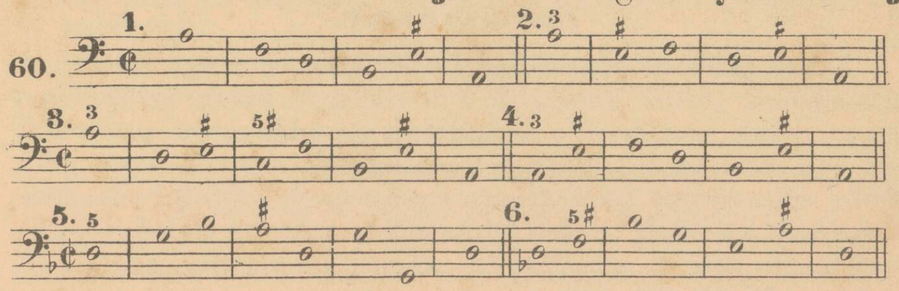


Przykładu 57, *b*. nie można inaczej sobie wystawić, jak pomieszczajac między dwoma akordami dźwięk łączący, jak np.

59. 

Uwaga. W praktyce odstępuje się od tych zasad w pewnych razach. Ale lepiej będzie gdy uczeń zawsze pójdzie za podanym tutaj sposobem traktowania dźwięku prowadzącego, ponieważ uchylenia się od prawideł w praktyce są tylko wyjątkami, mającemi jakąś przyczynę. We wszystkich zaś innych razach zasady teoretyczne zachowują się bezwarunkowo.

Zadania do łaczenia trójdźwieków gammy minorowej

60. 

Uwagi do tych zadań.

Znak chromatyczny na nucie basowej bez liczby, jak np. w trzecim takcie pierwszego zadania, stosuje się do tercji basu. Podwyższenie tercji w akordzie dominanty, często się spotykające w minorze, jest podwyższeniem dzwięku prowadzącego, o którem mówiliśmy na str. 28

Zwykle trójdźwięku nie oznacza się liczbami jeneralbasowemi, skoro bas zawiera dźwięk zasadowy, a tylko w pewnych razach kiedy są szczególne tego powody pisze się 3,5,8, $\frac{5}{3}$ albo też całkowicie $\frac{8}{3}$.

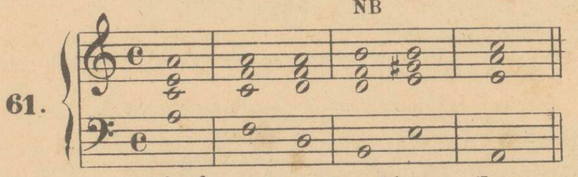
Powód oznaczenia liczbą 5. znajduje się w trzeciem i szóstem zadaniu: staraliśmy się tam przygotować trójdźwięk trzeciego stopnia gammy minorowej i dla tego trzeba było koniecznie wskazać że

kwinta ma być podwyższona, gdyż ona stanowi zarazem siódmy stopień gammy minorowej.

Postawienie liczby 3. albo 5. nad pierwszemi akordami niektórych zadań wskazuje położenie akordów (patrz o tem uwagi do następnych zadań na str. 37.)

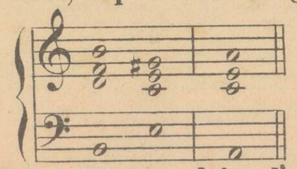
Rozwiązanie jednego z zadań potwierdzi wyłożone dotąd zasady: wybieramy pierwsze.

NB

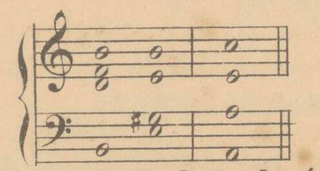
61. 

Pierwsze prawidło łączenia akordów zachowanem jest tu wszędzie i dla tego w trzecim takcie (przy nota bene) alt robi zabroniony skok sekundowy zwiększony z *f* na *gis*.

Dla uniknienia tego błędu (według str. 31. i dalszych) trzeba prowadzić alt z *f* do *e*, sopran z *h* do *gis*, tenor z *d* do *h*, jak następuje:

62. 

(co jużeśmy widzieli w № 31, gdzie złączenie dźwięków nie jest w tym samym głosie), albo też: sopran może zatrzymać *h*, tenor pójść z *d* do *gis* na dół, alt z *f* do *e*, przez co opuści się wązkie położenie a akord ten i następne ukażą się w szerokiem położeniu:

63. 
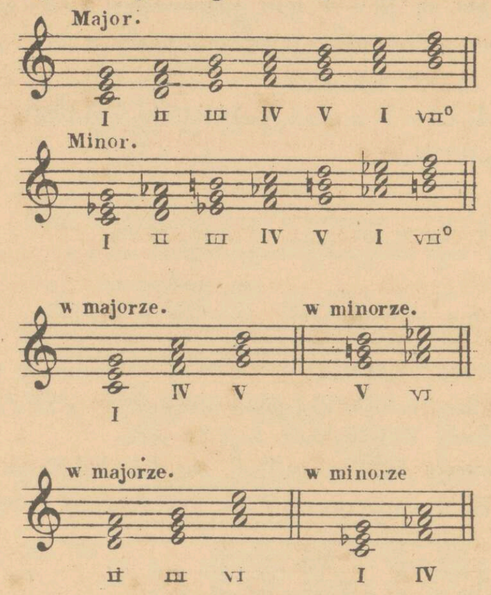
B.U.Ł.

Inne uwagi, ściągające się do trudności prowadzenia głosów w akordach czwartego, piątego i szóstego stopnia gammy minorowej, pozostawujemy w zdarzeniach pojedynczych nauczycielowi.

Za nim przejdziemy do dalszego roztrząsania trójdźwięków, grupujemy tutaj dotąd znalezione akordy następnym sposobem:

Przegląd wszystkich trójdźwięków gammy majorowej i minorowej.

64.



ROZDZIAŁ TRZECI

Przewrócenia trójdźwieków.

Akord sekstowy i kwartsekstowy.

Użycie trójdźwięków i w ogólności akordów zasadowych nie ogranicza się tem tylko że *bas* jest dźwiękiem zasadowym, jak w poprzednich przykładach; bas bowiem może brać tercję lub

kwintę akordu zasadowego. Przez to następują zmiany akordów, zwane

Przewróceniami lub zamianami.

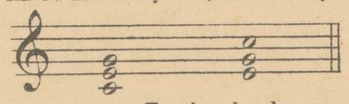
Uwaga. Trzeba zauważać że mówimy tutaj tylk o przełożeniu basu do innego interwallu i że poprzednio wskazane przekładanie innych głosów w wązkie lub szerokie położenie lub winne interwalle nie wpływa na istotną zmianę akordów.

Dwa przewrocenia trójdźwięku są możliwe:

a. kiedy bas zawiera tercję trójdźwięku, powstaje akord sekstowy.

Akord zasadowy. Akord sekstowy.

65.

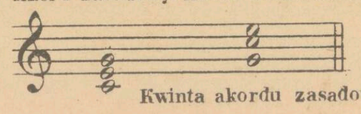


Tercja akordu zasadowego.

b. kiedy bas zawiera kwintę trójdźwięku, powstaje akord kwartsekstowy

Akord zasadowy. Akord kwartsekstowy.

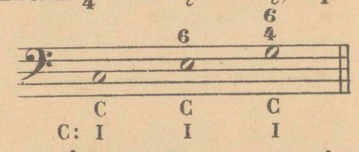
66.



Kwinta akordu zasadowego.

Akord sekstowy oznacza się liczbą 6 nad nutą basową; akord kwartsekstowy liczbami $\frac{6}{4}$ nad tąż nutą, np.

67.



W dalszych przykładach do oznaczenia dźwięku zasadowego używać będziemy litery, a do stopnia-liczby; przy czem, jak widać z przykładu 67°, główną rolę gra położenie dźwięku zasadowego, ale nie bas przypadkowy.

Uwaga. Ponieważ dźwiękiem zasadowym akordów sekstowego i kwartsekstowego w przykładzie 67m jest ciągle C, ale nie nuty basowe E i G, to też i akord znajduje się nie na trzecim lub piątym stopniu, ale na pierwszym, gdyż te akordy nie są wcale nowoutworzonemi, tylko przez bas przeniesionemi na inne stanowisko, a więc pochodnemi.

Każdy trójdźwięk można tak samo przewrócić.

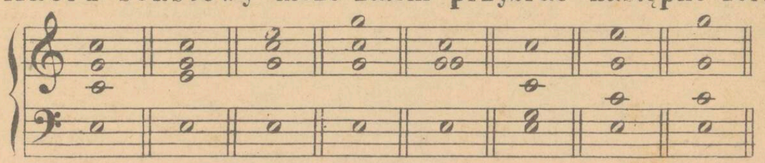
Zastosowanie.

Przez używanie przewróceń akordów nie tylko postęp harmoniczny się urozmaica, ale i prowadzenie głosów, a głównie basu, staje się daleko płynniejszem, łatwiejszem.

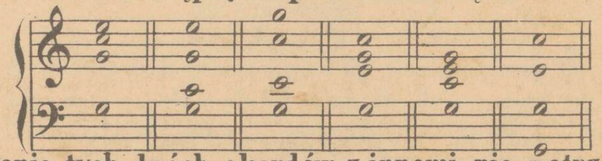
Według wyżej wskazanych prawideł podwajania interwallu w trójdźwięku (str: 13.) i w akordzie sekstowym, przy pisaniu na cztery głosy trzeba się starać podwajać dźwięk zasadowy pierwotnego akordu, a dźwięk basowy podwajać wtedy tylko, kiedy naturalny postęp głosów tego wymaga, lub kiedy przez to dadzą się uniknąć pewne błędy. Dźwięk prowadzący wszakże, choć się znajduje w basie, nigdy podwojonym być nie może, jak tośmy wskazali na str: 26.

Również powtarzamy, że położenie trzech górnych głosów zależy tylko od ich prowadzenia a na sam akord żadnego istotnego wpływu nie wywiera.

Akord sekstowy może zatem przybrać następne formy:

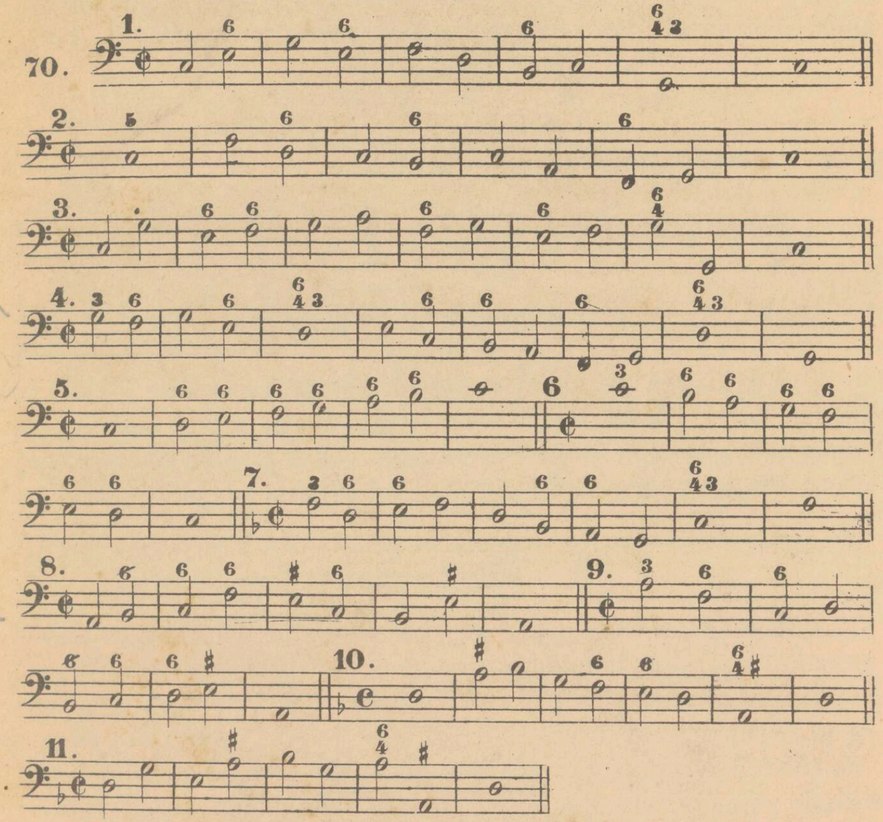
68.  i t.d.

Użycie akordu kwartsekstowego jest rzadszem od sekstowego i wymaga pewnych warunków, o czem będzie mowa niżej. Najczęściej się spotyka w końcówkach. Najlepiej jest podwajać w nim nutę basową, czyli kwintę akordu pierwotnego; akord kwartsekstowy może w następnych postaciach się ukazać:

69.  i t.d.

Łączenie tych dwóch akordów z innemi nie potrzebuje żadnych nowych prawideł zewnętrznych, oprócz tych, któreśmy już wyłożyli; dla tego w zadaniach nie podajemy czysto mechanicznych zestawień po dwa lub trzy akordy, ale wprowadzamy zastosowanie tych akordów pochodnych do niewielkich sztuczek, które, jakkolwiek są nieznaczace, mają jednak charakter całości i podadzą zręczność rozebrania szczególnych zdarzeń w stosunku do całości.

Zadania.

70. 

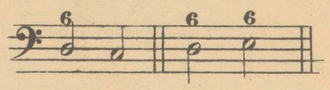
Uwagi do tych zadań.

Ocyfrowanie kwinty w pierwszym takcie zadania drugiego i dalszych wskazuje położenie sopranu czyli miejsce pierwszego akordu. Kiedy żadnej liczby niema nad pierwszą nutą basową, trzeba się domyślać, że sopran powinien dostać oktawę basu.

W zadaniu drugiem widać trójdźwięk zmniejszony w postaci sekstowej. W takiej formie najczęściej spotykamy ten akord Przypominamy, że nie wolno podwajać jego dźwięku zasadowego, gdyż tym dźwiękiem jest prowadzący; najlepiej jest podwajać tercje (czyli w akordzie sekstowym nutę basową). Czasami wszakże system prowadzenia głosów wymaga podwojenia kwinty.

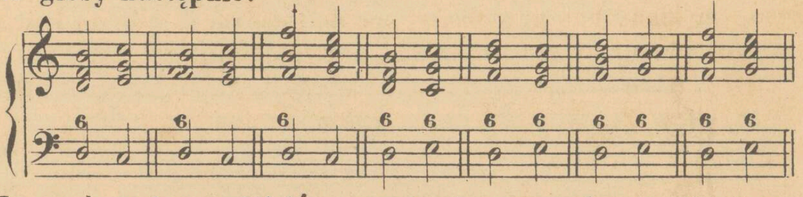
Rozwiązanie tego akordu zależy zawsze od postępu basu; naturalny kierunek trójdźwięku zmniejszonego w postaci pierwotnej podaliśmy na str: **26**. i dalszych. Najczęściej bas postępuje tak:

71.



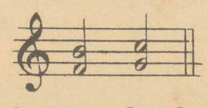
a inne głosy następnie:

72.



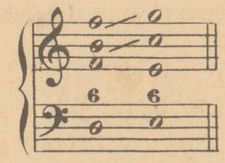
Z powyższych przykładów wypada, że przewrócenie kwinty zmniejszonej kwarta zwiększona, w pisaniu na cztery głosy nie koniecznie ma mieć takie rozwiązanie jak w pisaniu na dwa głosy na str: **26**; we wzorze 72^{m} i innych *h* i *f*. sopranowe i altowe idą do cis:

73.



Podobieństwo brzmienia tego akordu z poniżej mającym się wskazać akordem dominantoseptymowym sprawia nieraz, że początkujący prowadzi kwintę zmniejszoną wtedy nawet na dół, kiedy się ta przez przewrócenie zamieniła na kwartę zwiększoną co wszakże wtedy tylko jest potrzebnem, kiedy się ona jako rzeczywista kwinta zmniejszona znajduje ponad dźwiękiem zasadowym i dla tego pisać tak:

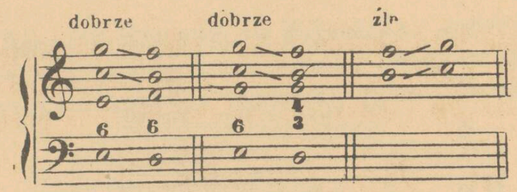
74.



nie wolno dla kwint równoległych.

Uwaga. Przy tem trzeba wziąć na uwagę, że kwinty równoległe, z których jedna jest zmniejszona a druga czysta, wówczas są dozwolone, kiedy kwinta zmniejszona następuje po czystej, ale nie na odwrót, np:

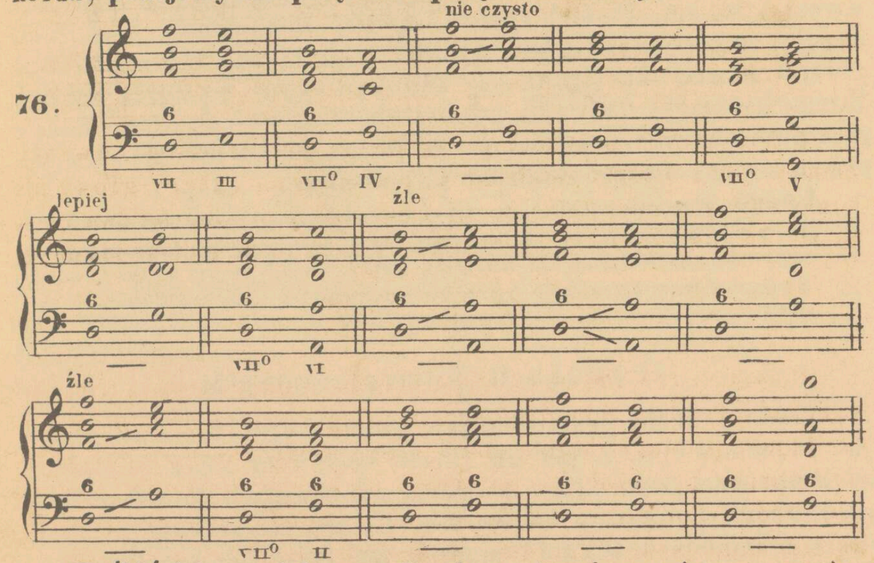
75.



Porównaj uwagę na str: **16** i dalszych.

Inaczej rzecz się ma z postępem głosów w trójdźwięku zmniejszonym kiedy bas przechodzi nie do tonicznego, ale do innego akordu; podajemy dla przykładu parę kombinacij:

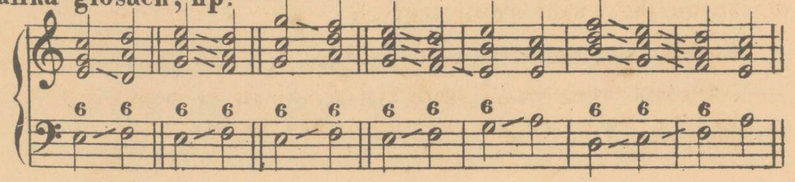
76.



Trójdźwięk zmniejszony drugiego stopnia w minorze może być inaczej prowadzony, gdyż jego dźwięk zasadowy wolno podwajać.

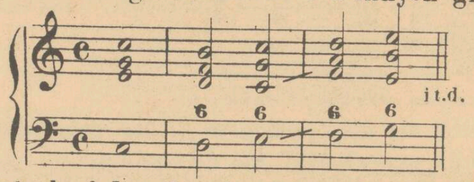
Następstwo dwóch lub więcej akordów sekstowych po sobie, przy stopniowym ruchu basu, jak w zadaniu 70. N 3. i innych wymaga koniecznie ruchu przeciwnego basowi w jednym lub kilku głosach, np.

77.



Szereg akordów sekstowych we wzorach 5^m i 6^m zadania 70^go daje się napisać różnemi sposobami; najlepiej jest wszakże konsekwencję ruchu basowego zachować i w innych głosach, np.

78.



Oktaw ukrytych, jak w drugim i trzecim takcie pomiędzy tenorem a basem, w takich razach uniknąć niepodobna. Ztąd się okazuje, że nie można ganić **niektórych** błędów w prowadzeniu głosów, skoro się przez nie zadosyć czyni **symetrycznej konsekwencji całości**, gdyż jakkolwiek pojedyńczo każdy głos powinien być doskonale prowadzony, jednak dla całości poświęca się czasem prawidłowość pojedyńcza.

Uwaga. Powyższa zasada może przez początkującego źle być zrozumianą; wiemy to z doświadczenia; ale nie mogliśmy ominąć przedstawienia powyższego prawidła i dla tego dodajemy dla uniknienia nieporozumień, że sąd w takich rzeczach w ostatniej instancji wydany być może jedynie przez smak wyćwiczony i dojrzały.

O znakach jeneralbasowych.

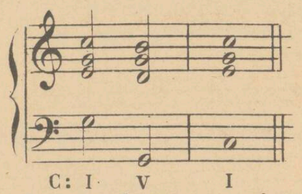
Znaki i liczby jeneralbasowe, zwane sygnaturami, znane już są nam w części, jak np. często spotykany znak chromatyczny w minorze. Oznaczenie akordów sekstowego i kwartsekstowego liczbami podaliśmy na str. 35. Liczba się przekreśla (jak np. w zadaniach 8. 9. i 10^cm numeru 70^go sześć przekreślone 6) kiedy trzeba podnieść interwall o pół tonu; zamiast tego przekreślania często sie używa liczba ze znakiem chromatycznym ♯ lub ♮ np. 6♯, albo 6♮, 5♮.
Inne liczby objaśnimy później przy odpowiednich akordach.

Zakończenie za pomocą akordu kwartsekstowego

W zadaniu 70^m widziemy zakończenie rozszerzone i bardziej dobitne, niż poprzednio; stało się to przez przewrócenie trójdźwięku. Akord kwartsekstowy trójdźwięku tonicznego, u-

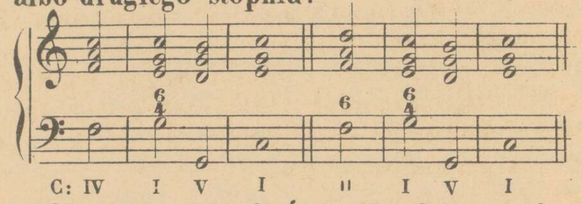
mieszczony przed akordem dominantowym, zakończa jeszcze wyraźniej.

79.



Przed akordem kwartsekstowym używa się często trójdźwięk czwartego albo drugiego stopnia.

80.



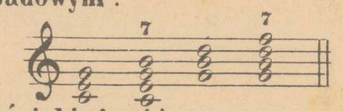
Jakkolwiek stanowczo zakończa akord kwartsekstowy i bardzo się często używa przy modulowaniu do innych tonów, ukazanie się wszakże jego przy innych warunkach działa nieprzyjemnie i dla tego użycie tego akordu podlega pewnym zastrzeżeniom, które później wyłożymy.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

Harmonje septymowe. Czterodźwięki.

Harmonje septymowe opierają się na trójdźwiękach, do których tercjowej budowy dodaje się nowa tercja, tworząca septymę z dźwiękiem zasadowym.

81.



Różne trójdźwięki i różne septymy wydają rozmaitego rodzaju harmonje septymowe.

Ogólne cechy akordów septymowych.

Akordy septymowe nie mają tej samoistności, co wieksza część trójdźwięków; każą wyraźnie spodziewać się dalszego następstwa harmonji i dla tego same przez się nigdy nie stanowią zaokrą-

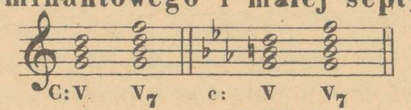
glonej całości, ale muszą się łączyć z trójdźwiękami dla zaspokojenia ucha. Z drugiej strony nadają wielką spójność i łączność akordom i przez to nastręczą nam wiele nowych środków do prowadzenia głosów.

Akord septymowodominantowy w majorze i minorze.

Najważniejszym i najpospolitszym z akordów septymowych jest septymowodominantowy albo dominantoseptymowy, zwany oraz **głównym akordem septymowym**.

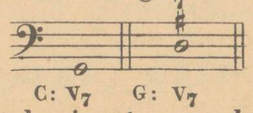
Opiera się on, jak akord dominantowy, na stopniu piątym; w majorze i minorze ma jedną i tęż samą budowę; składa się z trójdźwięku dominantowego i małej septymy.

82.



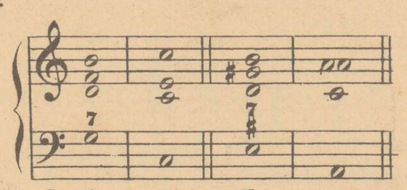
W formie pierwotnej oznacza się liczbą 7 nad nutą basową; według naszego systemu oznaczamy go liczbami V 7:

83.



Stosunek trójdźwięku dominantowego do tonicznego wyjaśnił się szczególnie przez zakończenie, które jeszcze się staje dobitniejszem przez użycie akordu dominantoseptymowego. Następny wzór zawiera taką końcówkę:

84.



Uwaga. Trzeba zauważać, że trójdźwięk następujący po akordzie septymowym, nie jest pełny; w obu razach brak kwinty. Powód tego poznamy później.

Właściwe tym akordom dążenie do spoczynku i przelania się w trójdźwięk nazywa się

Rozwiązaniem akordu septymowego, kadencją, końcówką.

Kiedy rozwiązanie następuje przez akord dominantoseptymowy z trójdźwiękiem tonicznym, mianuje się:

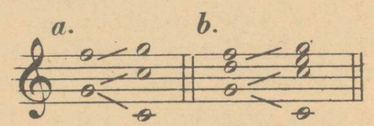
kadencją ostateczną, zupełną.

Postęp interwallów akordu septymowego nastręcza bardzo ważne uwagi co do prowadzenia głosów.

Rozważmy najprzód końcówkę ostateczną, jako rozwiązanie prawidłowe akordu dominantoseptymowego w szczególności.

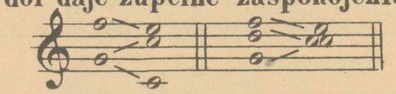
Septyma, jako główny interwall akordu, przez swój stosunek do dźwięku zasadowego, podlega wiadomemu postępowi. Jeżeli przyjmiemy ruch basu za dany, postęp septymy do góry okaże się niemożliwym:

85.



nawet, kiedy jak w *b*. trzeci głos przychodzi w pomoc; posunięcie zaś septymy na dół daje zupełne zaspokojenie.

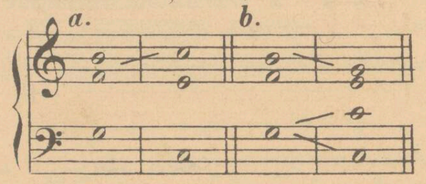
86.



Ponieważ postęp dźwięku zasadowego o kwartę do góry lub o kwintę do dołu przyjęliśmy za dany, pozostaje więc do rozpatrzenia ruch tercji i kwinty akordu septymowego.

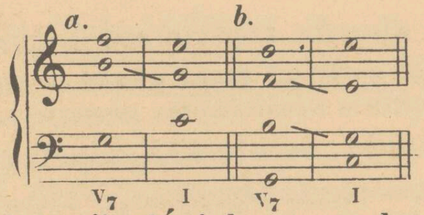
Tercja akordu dominantoseptymowego jest zawsze dźwiękiem prowadzącym gammy; naturalny jej kierunek zatem jasny jest z tego, cośmy powyżej powiedzieli o dźwięku prowadzącym str. 26. zawsze do góry o pół tonu; dla tego w przykładzie 87^m w *b*. nie ma tej naturalności, co w *a*.

87.



W tym wzorze tercję oddaliśmy głosowi górnemu (w *b*.), co tem bardziej podnosi nieprzyjemne brzmienie jej postępu; kiedy tercja znajduje się w jednym z środkowych głosów, postęp jej do dołu staje się znośniejszym, np:
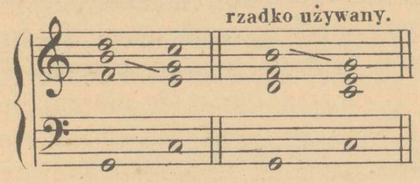
88.



Prowadzenie tercji (dźwięku prowadzącego) na dół dozwolone jest przy następnych warunkach:

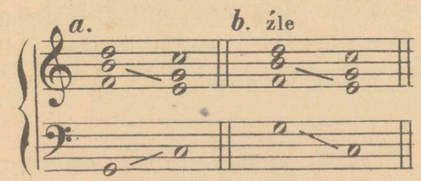
a) **kiedy się znajduje nie w górnym, ale w średnim głosie, np:**

89.



b) **kiedy bas ma ruch przeciwny, np:**

90.



Przyczyna ostatniego prawidła staje się oczywistą, spójrzawszy na ukryte kwinty między altem a basem w przykładzie 90m *b*.

Prowadzenie kwinty w akordzie septymowym jest dowolne.

Najczęściej septyma zmusza ją do zniżenia się o jeden stopień, bywają jednak powody posunięcia jej do góry o jeden stopień, jak w przykładzie 88m *b*, gdzie *d* sopranowe idzie do *e*.

Streszczając uwagi powyższe, wyprowadzamy następne zasady regularnego rozwiązania akordu septymowego, głównie tyczące się końcówki ostatecznej:

Septyma zmierza na dół o jeden stopień dyatoniczny.

Dźwięk zasadowy skacze o kwartę do góry albo o kwintę na dół.

Tercja posuwa się o stopień jeden do góry ku septymie.

Kwinta może iść o stopień wyżej lub niżej.
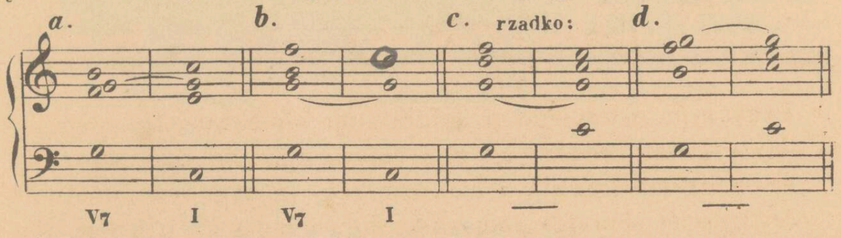
Uwaga. Przy postępie tercji ku septymie przypomnieć sobie trzeba cośmy powiedzieli na str. **26.** i dalszych o kwincie zmniejszonej w trójdźwieku zmniejszonym. Obydwa te interwalle znajdujemy i w akordzie dominantoseptymowym.

Zastosowanie.

Oprócz końcówki, akord dominantoseptymowy rzadko się używa w środku sztuki w formie powyższej; a jeżeli się spotyka, to tylko w takiem położeniu, które nie sprawia uczucia zupełnego zakończenia. Ma to miejsce gdy septyma tego akordu znajduje się w górnym głosie, przez co zakończenie staje się nie zupełnem, albo kiedy akord dominantoseptymowy przypada na ciężką część taktu (thesis), gdyż przy końcówce zupełnej trójdźwięk toniczny powinien te część taktu zajmować (patrz str. 20.)

Akord ten często się pisze niepełny, bez jednego interwallu: tym interwallem może być tylko kwinta, rzadko tercja; opuszczenie dźwięku zasadowego lub septymy zmieniłoby go do niepoznania.

91.
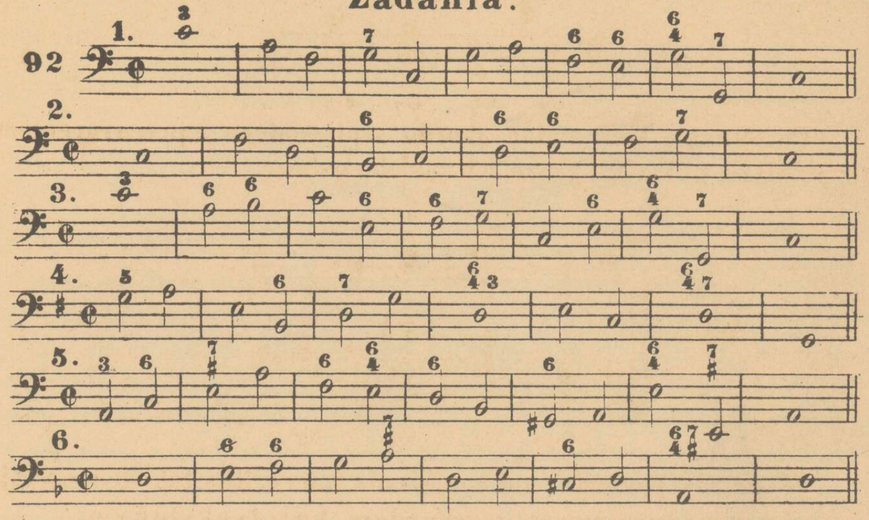


W *a.b.d.* brakuje kwinty, w *c.* tercji; we wszystkich razach za to dźwięk zasadowy został podwojony i przez to podwojenie pozostał na tem samem miejscu w następnym akordzie; łączy on bardzo ściśle akordy i daje możność napisania trójdźwięku całkowitego, czego nie było w powyższych rozwiązaniach (patrz przykład 84).

O opuszczeniu interwallu w akordzie septymowym podajemy następną uwagę:

Prowadzenie głosów może być powodem opuszczenia interwallu w akordzie, uczynienia go niecałkowitym; opuszczonym interwallem bywa najczęściej kwinta akordu pierwotnego.

Zadania.

92



Zadania powyższe nie potrzebują żadnych innych objaśnień. Że przez liczbę 7 wskazuje się akord septymowy w położeniu dotąd nam znanem i że krzyżyk pod liczbą lub wszelki inny znak chromatyczny bez liczby ściąga się do tercji nuty basowej, wiemy już z poprzedzających rozdziałów (str. 42.).

ROZDZIAŁ PIĄTY.

Przewrócenia akordu septymowego.

Położenie trójdźwięku zmienia się, kiedy bas bierze nie dźwięk zasadowy, ale inny interwall; akord septymowy podlega także podobnym zmianom.

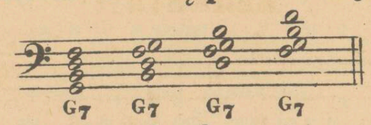
Pierwsze przewrócenie następuje, gdy bas bierze tercję dźwięku zasadowego;

drugie, gdy bas zawiera kwintę akordu pierwotnego;

trzecie, kiedy septyma przenosi się do głosu dolnego.

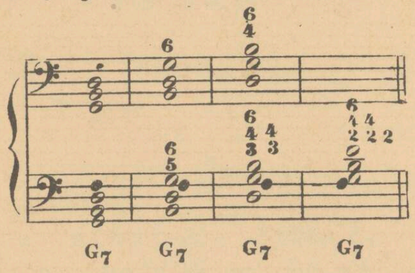
W ważkiem położeniu tak się przedstawiają te przewrócenia:

93.



Porównanie tych zmian akordu septymowego z przewróceniami trójdźwięku pokazuje jasno ich podobieństwo:

94.



Te akordy pochodne od rozłożenia interwallów tak się nazywają:

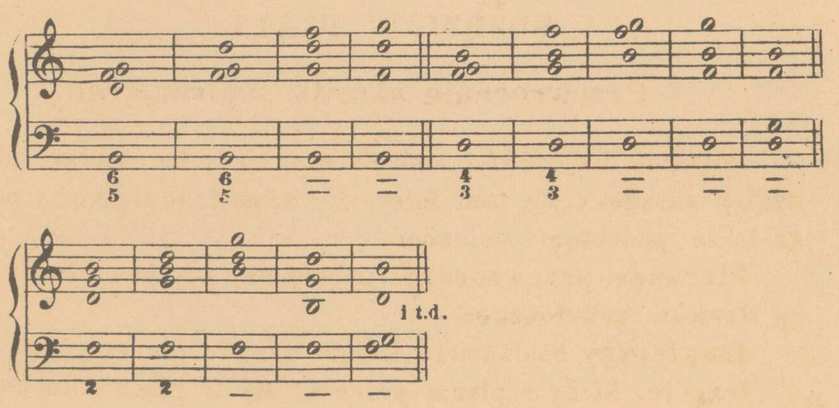
pierwsze przewrócenie, akordem kwintsekstowym,

drugie, terckwartsekstowym, albo przez skrócenie terckwartowym, trzecie, sekundkwartsekstowym lub sekundowym.

Jeneralbasowe ocyfrowanie ich znajduje się w przykładzie 94^m.

Jak w akordach trójdźwiękowych, tak i w tych pochodnych czterodźwiękowych, w przewracaniu znamionuje akord położenie basu czyli głosu dolnego; inne interwalle mogą się dowolnie rozłożyć w górnych głosach, np:

95.

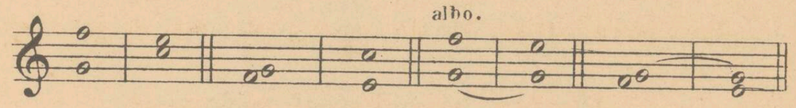


Zastosowanie.

Postęp (rozwiązanie) prawidłowy tych akordów pochodnych opiera się na rozwiązaniu pierwotnego.

Jak w akordzie pierwotnym postęp niezgodności, czyli septymy stanowi: o kierunku akordu, tak również i w pochodnych dwa dźwięki: zasadowy i septyma, czy w zwykłem położeniu, czy też przewrócone w sekundę, wymagają jednakowego rozwiązania.

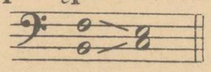
96. albo.



Postęp akordu kwintsekstowego.

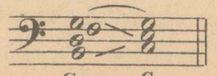
Ponieważ septyma akordu pierwotnego w akordzie kwintsekstowym okazuje się jako niezgodność w postaci kwinty zmniejszonej, a o jej postępie mówiliśmy powyżej na str. 26.

97.



przeto rozwiązanie akordu kwinsekstowego naturalnie takie być musi:

98.



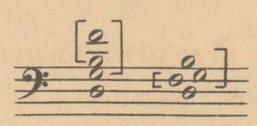
Wtem zdarzeniu dźwięk zasadowy nie tak postępuje jak dawniej, gdyż *g* głosu górnego zostaje na miejscu. Ale w gruncie postęp jest wszakże, jak to widać z oznaczenia przykładu 98°. literami.

Że zaś sopran, lub który ze środkowych głosów, nie może postąpić, biorąc dźwięk zasadowy, przyczyną tego jest charakter tych głosów, mający za główne zadanie łączenie i wiązanie ale nie ugruntowanie harmonij, bo to się basowi należy.

Postęp akordu terckwartsekstowego.

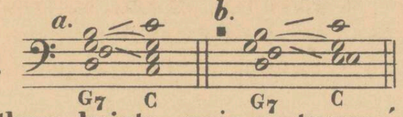
Oprócz septymy przewróconej, akord ten zawiera zmniejszoną kwintę przewróconą, czyli zwiększoną kwartę.

99.



Rozwiązanie tego akordu jest następne:

100.



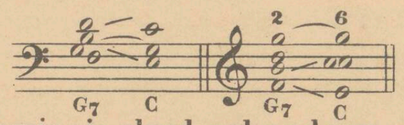
Bas, pierwiastkowa kwinta, może postępować dwojako, jak wyżej.

Postęp akordu sekundowego.

Akord sekundowy ma tę własność, że w nim pierwotne niezgodne interwalle: septyma i kwinta zmniejszona znajdować się mogą tylko w przewróceniu, to jest jako podsekunda i podkwarta zwiększona.

Postęp tego akordu jest taki:

101.



A zatem rozwiązuje się akord sekundowy przez sekstowy.

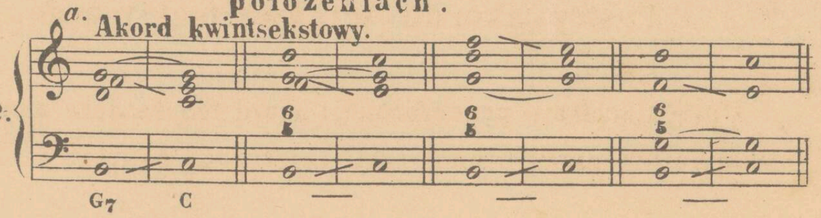
Wszystkie powyższe rozwiązania opierają się na naturalnym postępie akordu dominantoseptymowego, którymśmy poprzednio nazwali końcówką, gdyż wszędzie podpisaliśmy liczby lub litery dźwięków zasadowych: G7, C, albo V7, I

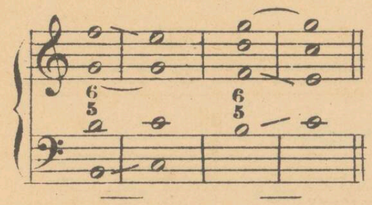
Rozwiązania te są również końcówkami, ale nie tak zaspokajającemi, jak wyżej wspomniane; dla tego gdy tamte nazywają się końcówkami doskonałemi lub zupełnemi, te mianują się niedoskonałemi lub niezupełnemi.

Tablica postępu naturalnego wszystkich przewrócen akordu dominantoseptymowego w różnych położeniach.

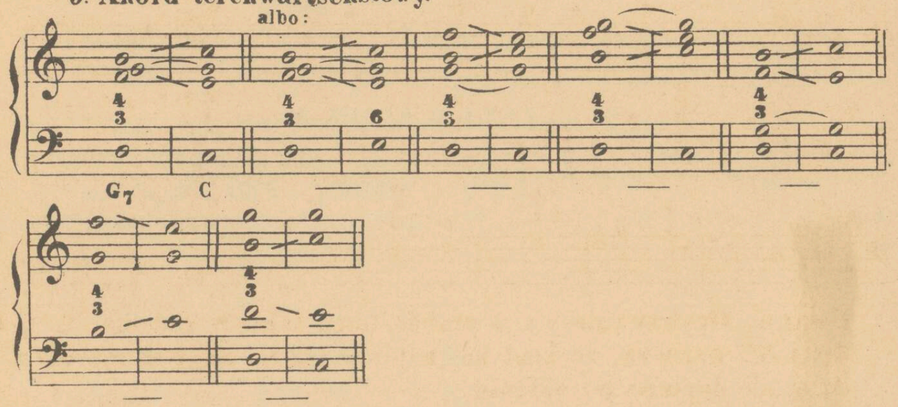
a. Akord kwintsekstowy.

102.

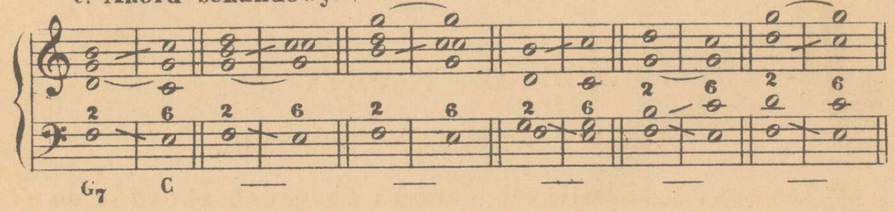




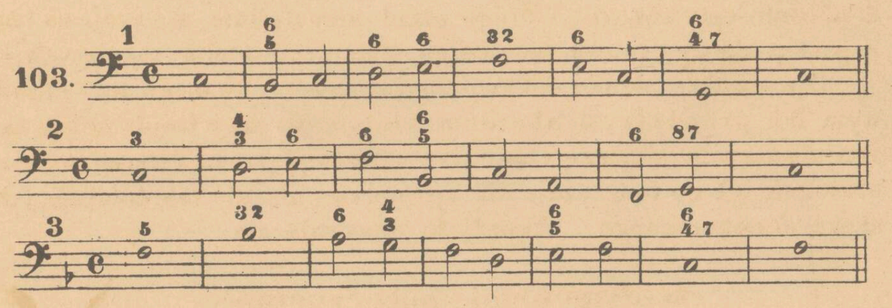
b. **Akord terckwartsekstowy.**
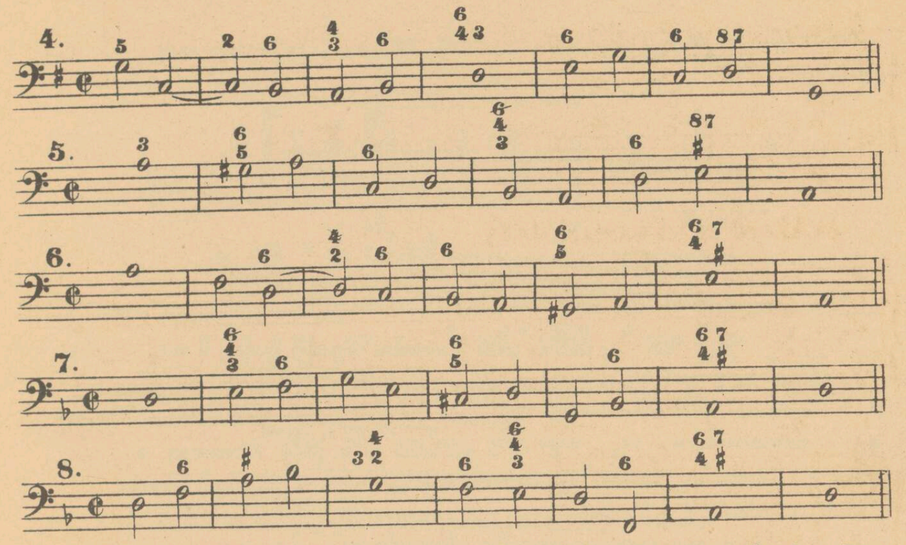


c. **Akord sekundowy.**



Zadania do użycia tych akordów.





Uwaga. Ocyfrowanie 8 7 w przedostnich taktach zadania 2^go, 4^go, i 5^go oznacza, że septymę napisać trzeba nie w samym akordzie, ale dopiero po oktawie.

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

Akordy septymowe poboczne.
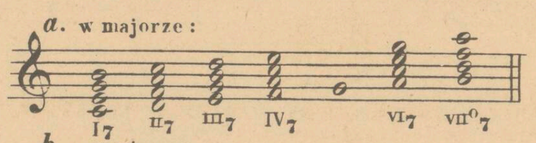
W harmonji trójdźwiękowej potrzeba aż trzech akordów do oznaczenia tonu, (czyli stosunku do trójdźwięku, uważanego za środek); w akordach zaś septymowych dosyć jest jednego, mianowicie dominantoseptymowego, którego skład niewątpliwie wskazuje na ton, a postęp do trójdźwięku tonicznego stanowczo o nim rozstrzyga.

Oprócz tego akordu dominantoseptymowego, zwanego też głównym lub prawdziwym akordem septymowym, z trójdźwięków można utworzyć w majorze i minorze nowe septymowe czterodźwięki; stosunek ich do tonu czuje się wprawdzie, ale nie tak dobitnie, jak akordu dominantowego. Akordy te nazywają się

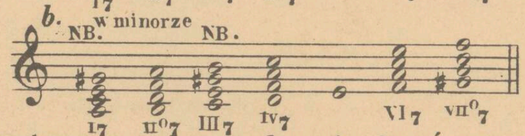
septymowemi pobocznemi.

Tworzą się przez dodanie do trójdźwięków septymy tonu zasadowego.

104. *a.* w majorze:



b. NB. w minorze NB.



Akordy septymowe poboczne brzmią dosyć ostro i dziwnie, kiedy zostają bez związku z innemi; pochodzi to ztąd, że związek ich z tonem zasadowym nie tak jest jasny, jak akordu dominantoseptymowego. Dla tego też użycie ich jest rzadsze, niemniej wszakze bardzo zdatne do urozmaicenia kompozycji i nadania jej szczególnego kolorytu.

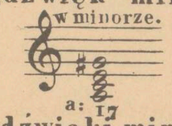
Porządkujemy następnie te akordy:

a. Trójdźwięki majorowe z wielką septymą

105. w majorze w minorze

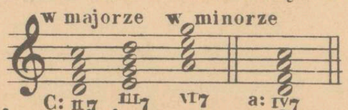
NB. Trójdźwięki majorowe z małą septymą tworzą zawsze akordy dominantoseptymowe.

b. Trójdźwięk minorowy z wielką septymą
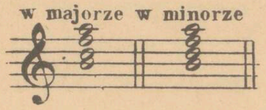


nie używa się jako harmonja zasadowa
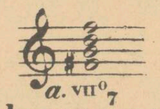
c. Trójdźwięki minorowe z małą septymą.



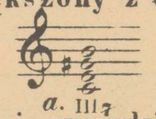
d. Trójdźwięki zmniejszone z małą septymą.



e. Trójdźwięk zmniejszony ze zmniejszoną septyma.



f. Trójdźwięk zwiększony z wielką septymą.



Ostatni akord używa się wprawdzie w tem położeniu, ale z powodów przytoczonych przy trójdźwięku zwiększonym, bardzo rzadko i ma charakter niejasny.

Uwaga. Spotkamy akord ten w rozdziale dziesiątym: ale zapatrywać się nań będziemy tam z innego stanowiska.

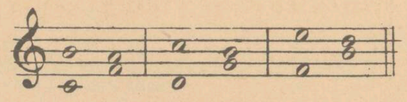
Zastosowanie akordów septymowych pobocznych w majorze.

Septyma, albo jej przewrócenie sekunda, jako niezgodność z dźwiękiem zasadowym, wymaga koniecznie pewnego postępu, — czy będzie wielka, mała, zmniejszona, czy też zwiększona; (to ostatnie tyczy się tylko sekundy).

W akordach septymowych pobocznych postępem owym jest nie inny, jak ten, którysmy znaleźli w akordach dominantoseptymowych, to jest stopień niżej w stosunku do dźwięku zasadowego, gdy ten o kwintę lub kwartę się porusza w dół lub w górę.

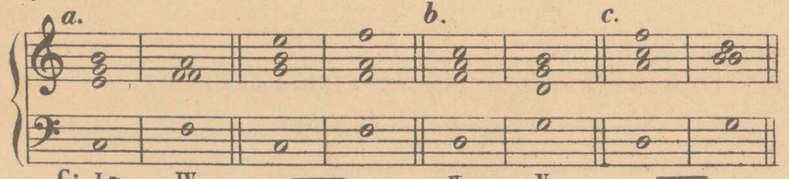
Po znalezieniu więc poruszenia głównych interwallów akordu naszego

106.



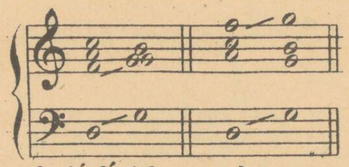
dla innych interwallów nie potrzebujemy nowych prawideł; tercja pójdzie jeden stopień w górę, kwinta zaś w dół lub w górę posunąć się może.

107. *a.* *b.* *c.*



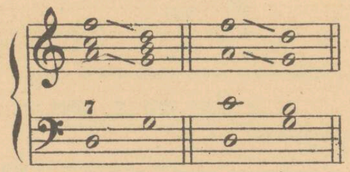
Uwaga. Różniący się od innych postęp tercji w przykładzie 107. *b.* pochodzi z ominięcia oktawy ukrytej, którąby na jaw wyszła przy prawidłowem posunięciu tercji o jeden stopień; (patrz str. 23. przykład 32.) np:

108.



Pytanie zaś, czy podwoić dźwięk prowadzący w następnym akordzie przez prowadzenie kwinty jak w przykładzie 107. C., czy zrobić takie ukryte kwinty,

109.

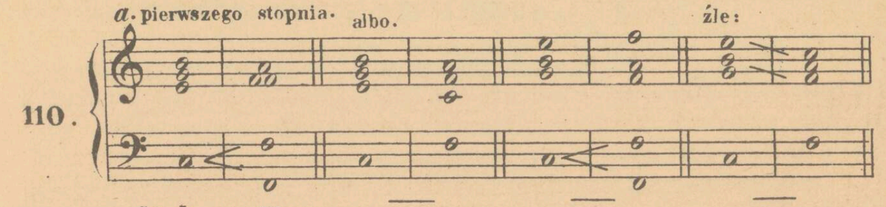


zawisło od okoliczności, o których sąd wydać można tylko w szczególnych razach.

Naturalny (końcówkowy) postęp akordów septymowych pobocznych w majorze.

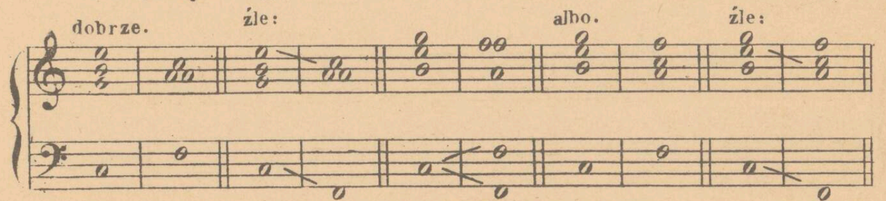
a. pierwszego stopnia. albo. źle:

110.

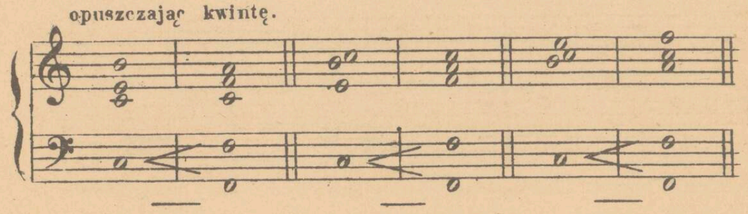


C: I_7 IV

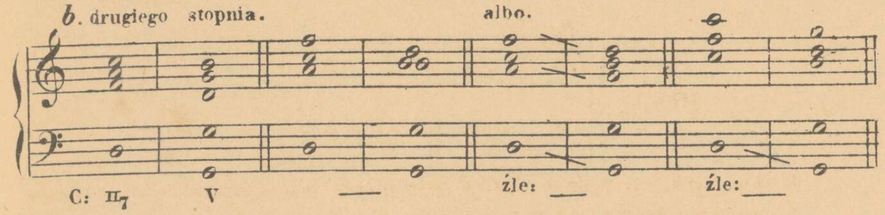
dobrze. źle: albo. źle:



opuszczając kwintę.

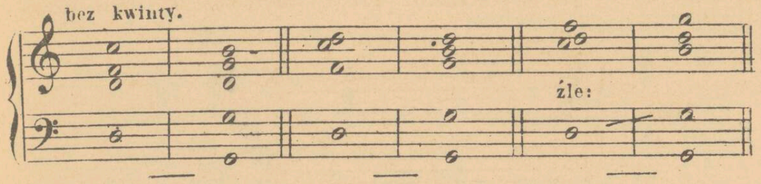


b. drugiego stopnia. albo.
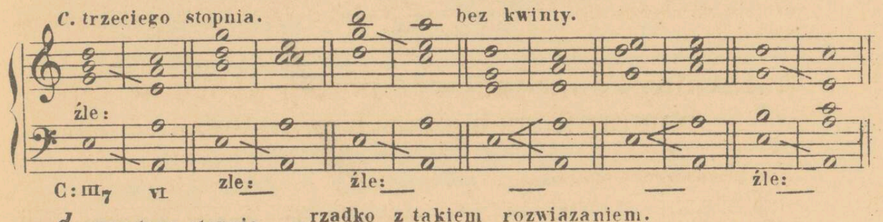


C: II_7 V — źle: — źle: —

bez kwinty.



źle:
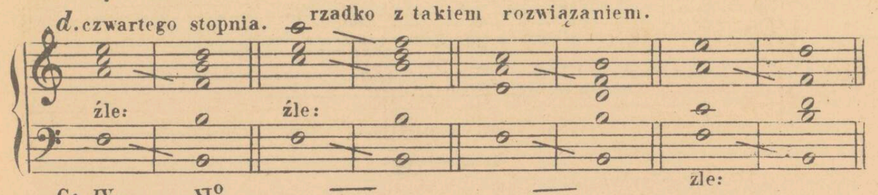
c. trzeciego stopnia. bez kwinty.



źle:

C: III_7 VI źle: źle: — — źle:

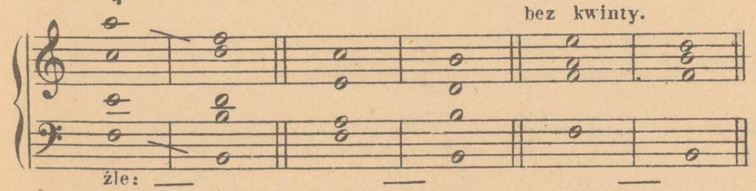
d. czwartego stopnia. rzadko z takiem rozwiązaniem.



źle: źle: źle:

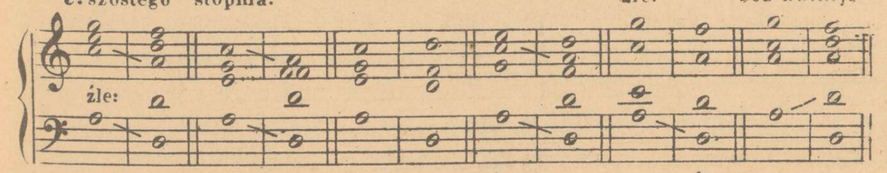
C: IV_7 VI^o — —

bez kwinty.



źle: — — —

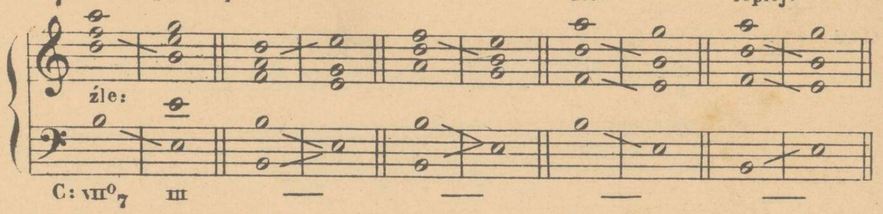
e. szóstego stopnia. źle: bez kwinty.
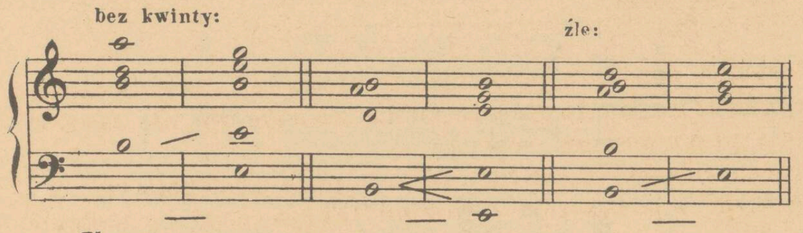


źle:

C: VI_7 II źle: — źle: — źle: —

f siódmego stopnia. źle: lepiej:



bez kwinty: źle:



Uwaga. Wskazane powyżej postępy akordów septymowych nie wyczerpują ani położeń, ani też są jedynie możliwemi.

Trudność dobrego prowadzenia powyższych kombinacij zależy na częstych kwintach i oktawach ukrytych. Miejsca, któreśmy powyżej oznaczyli wyrazami: „źle", „lepiej", grzeszą po wiekszej części niezgrabnem prowadzeniem basu, który z innemi głosami robi zabronione interwalle; błędy te wszakże widzą się tylko ze stanowiska teoretycznego, gdyż w praktyce, nawet w stylu surowym, sądzą się według wyżej wyrzeczonej zasady (str. 40.).

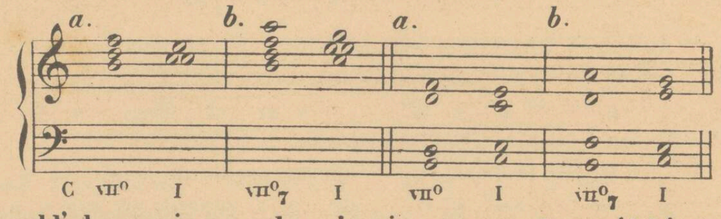
Złe od dobrego, pozwolone od niepozwolonego w tych rzeczach odróżnić można tylko mając zupełne ukształcenie harmoniczne i ucho rozwinięte prawdziwie muzykalnie, gdyż stałych prawideł na wszystkie tego rodzaju przypadki teorya dotąd jeszcze nie odkryła. Poźniej pomówimy o tem obszerniej.

O właściwym postępie akordu septymowego siódmego stopnia.

W poprzedniej tablicy(N° 110) postępu akordów septymowych w majorze akord siódmego stopnia rozwiazuje się trzecim stopniem, – podobnie jak inne, – tj. bas porusza się o kwintę na dół lub kwartę do góry. Taki wszakże postęp rzadki jest i używa się tylko w sekwensach czyli symetrycznych szeregach harmonij. Częściej rozwiązuje się ten akord tem, czem trójdźwięk zmniejszony, z dodaniem septymy, tj. trój-

dźwiękiem tonicznym. (Patrz str. 26., 38.).

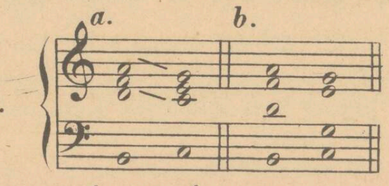
111. *a.* *b.* *a.* *b.*



Przykład powyższy pokazuje, że stosunek trójdźwięku zmniejszonego do tonicznego nie zmienia się, ale owszem uwydatnia przez dodanie septymy.

Trzeba również zauważać, że w akordzie następującym po czterodźwięku w powyższem położeniu tercja musi się podwoić (patrz 111, *b.*), gdyż inaczej powstałyby czyste kwinty: (patrz 112. *a.*),

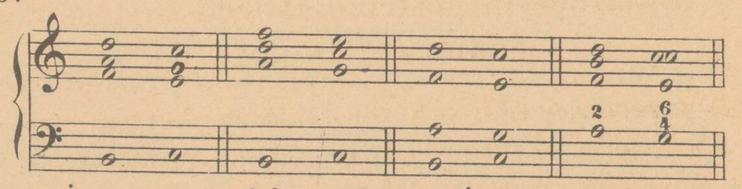
112. *a.* *b.*



chybaby trzeba było zrobić skok w tenorze, jak w *b.*, co dość często się spotyka i bardzo dobre robi wrażenie, pomimo oktawę ukrytą.

Akord ten ma tę własność, że wtedy tylko brzmienie jego za spokajającem się wydaje, kiedy septyma znajduje się w górnym głosie; inne położenia, jakkolwiek używane, mają w sobie coś niejasnego.

113.



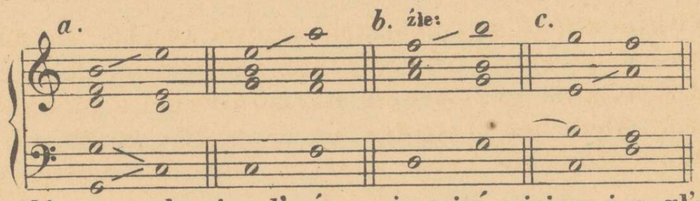
Nie możemy w tem miejscu zastanowić się obszerniej, czy przyczyną powyższego twierdzenia nie jest czasem charakter nonowy tego septymowego akordu. Niektórzy teoretycy utrzymują że akord septymowy siódmego stopnia złożony jest z dominantoseptymowego i nony i jako taki nie dozwala umieszczenia nony we środku.

Swobodniejszy postęp tercji i kwinty w akordzie septymowym.

O rożnych poruszeniach tych dwóch interwallów mówilismy powyżej. Kwintę prowadziliśmy na dół i do góry, tercję również albo o stopień do góry, albo o dwa na dół. Wszystko to uczyniliśmy dla uniknienia ukrytych kwint i oktaw.

Gdzie tylko zabronione te poruszenia uniknąć się dają, tercja może mieć inny postęp, przez co nieraz prowadzenie głosów staje się samoistniejszem i swobodniejszem, np:

114.



Że takie prowadzenie głosów może mieć miejsce i w głosach srodkowych, dowodzi *c*.

Prowadzenie sopranu w *b*. dla tego złem nazwane, że daje skok kwarty zwiększonej

Skok z czwartego na siódmy stopien nazywa się Trytonem (*f h*) dla tego że obejmuje trzy całe tony. W dalszym ciągu pomówimy o nim obszerniej.

Odmienne prowadzenie kwinty staje się możliwem gdy bas nie idzie zwykłym ruchem zasadniczotonowym; w ogóle przedstawią się coraz nowe sposoby prowadzenia głosów, ile razy używane przez nas dotąd połączenia akordów nowemi zastąpimy.

Przygotowanie septymy.

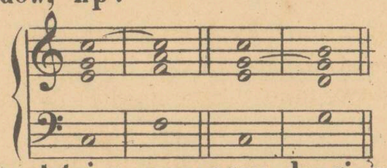
Mówiliśmy dotąd o postępie akordów septymowych, ale nie o ich wprowadzeniu.

Przykrość raptownego wystąpienia wielu niezgodnosci, a szczególnie wielu septym akordów septymowych pobocznych, zmusza do starannego ich wprowadzenia czyli przygotowania.

Przygotowanym nazywa się dźwięk, który się znajduje w poprzedzającym akordzie w tym samym głosie i jako nuta harmonijna, – jednem słowem taki, który może być łuczkiem w dwóch akordach złączony.

Takie przygotowanie dźwięku znajdujemy już w poprzednich wiązaniach akordów, np.

115.
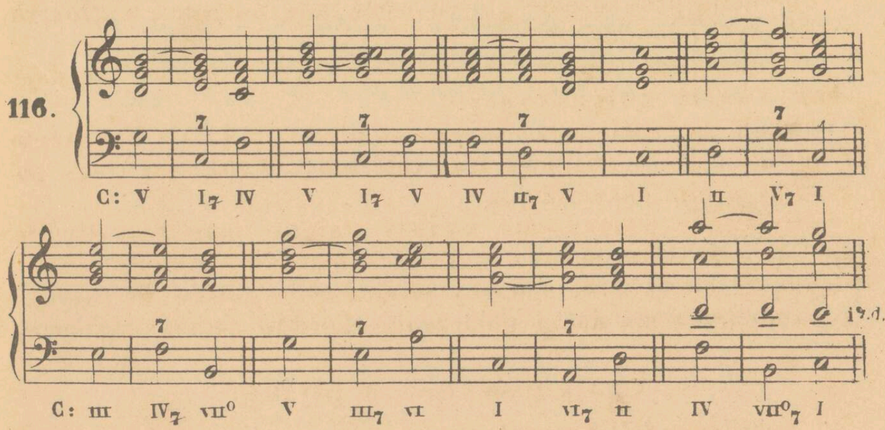


Można uważac tutaj *c* sopranowe drugiego akordu za przygotowane przez *c* pierwszego akordu; równie jak *g* altowe w następnym przykładzie.

Konieczność przygotowania septym znajduje się nie tylko w przykrości, sprawionej ich raptownem uderzeniem, ale szczególnie we właściwym im przymiocie harmonicznego zlewania i łączenia, – który bez przygotowania nie mógłby się objawić.

Przygotowanie zatem septymy może być następujące:

116.

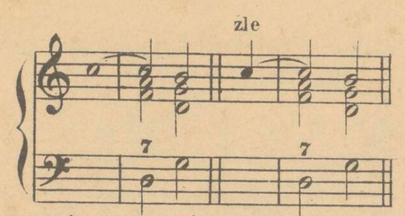


We wszystkich tych przykładach dźwięk, połączony łuczkiem z jednostajnym następującym, stanowi przygotowanie septymy.

Przygotowując trzeba pamiętać następujące prawidła:

a. Przygotowanie odbywa się na lekkiej części taktu (Arsis);

b. Powinno być przynajmniej takiej samej miarowej wartości, jak następująca septyma; może być dłuższem, ale nigdy krótszem np:

117. 

Uwaga. Przygotowanie septym jest jedną z najważniejszych części harmonji i dla tego trzeba ją bardzo starannie wystudyować i wyćwiczyć się praktycznie, gdyż na niej polega całe łączenie harmoniczne.

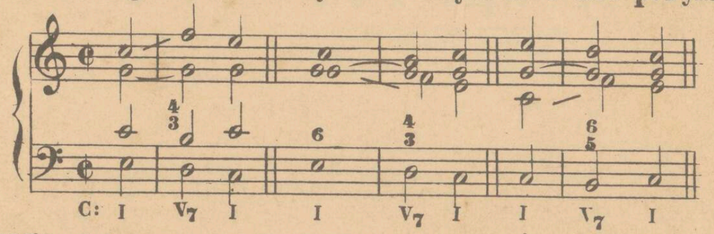
Kiedy w praktyce spotykać się dadzą wyjątki od naszej teoryi, uważać je trzeba nie inaczej jak za wyjątki, niemogące dowodzić nieważności zasady łączenia harmonicznego, ale w danych tylko przypadkach koniecznością lub zbiegiem okoliczności spowodowane i usprawiedliwione (patrz str. 32.)

Wyjątki te spotykają się najwięcej przy septymach małych, jako mniej przykrych dla ucha i złagodzone bywają dobrem prowadzeniem głosów.

Wyjęta od przygotowania jest septyma akordu dominantowego, zwana także prawdziwą. Brzmi ona najmniej przykroi. dziko względem tonu zasadowego przez swój stosunek do trójdźwięku tonicznego i dla tego nie we wszystkich razach wymaga przygotowania.

Oto co o niej jeszcze się da powiedzieć:
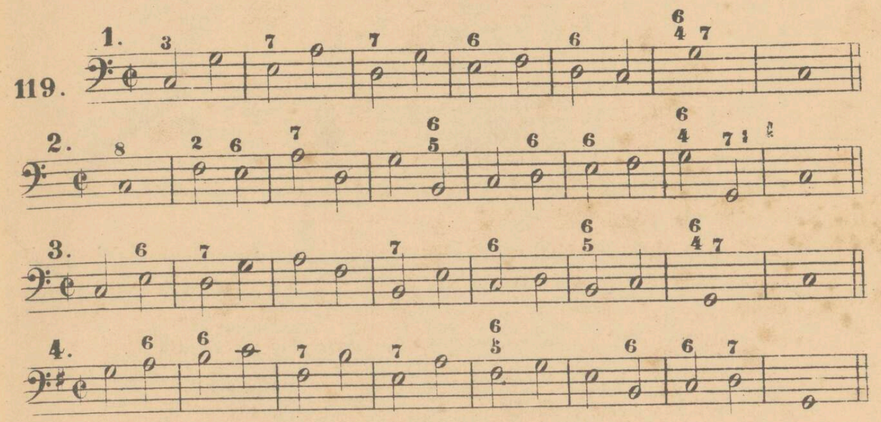
Septyma dominantowa nie potrzebuje wprawdzie przygotowania, — ale raptowne ukazanie się jej wymaga poprzedniego znajdowania się dźwięku zasadowego, jeżeli prowadzenie głosów chcemy mieć czystem i nie przykrem.

118. 

Uwaga. Tak nazwane septymy przechodnie, które jako takie mogą się obejść bez przygotowania, podprowadzają się pod prawidła dźwięków przechodnich, o czem później traktować będziemy. O septymach przechodnich patrz rozdział 18ty

Septymy siódmego stopnia w majorze i minorze czyli akord septymowy zmniejszony, dla swego wyłącznego charakteru, nie zawsze wymagają przygotowania.

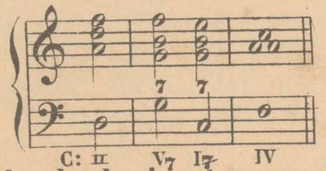
Zadania.

119. 

Łączenie akordów septymowych.

Postępem czyli rozwiązaniem akordów septymowych wpoprzedzających przykładach były zawsze trójdźwięki czwartego stopnia licząc do góry, czyli piątego stopnia rachując na dół. Zamiast trójdźwięku następować może akord septymowy tegoż stopnia.

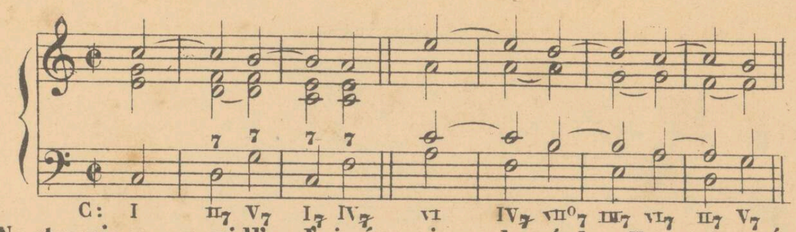
Postęp głosów wowczas w niczem się nie zmienia, tylko tercja pierwszego akordu septymowego służyć musi przygotowaniem następującej septymy, nie porusza się przeto, ale zostaje na miejscu, np.

120. 

Tutaj *h*, tercja akordu dominantowego, służy za przygotowanie następującej septymy.

Właściwością tej kombinacji harmonicznej jest to, że jednemu z akordów septymowych brakuje zawsze kwinty. W przykładzie 120^m pierwszy akord nie ma kwinty. Gdy wiele akordów septymowych po sobie następuje, jednemu z nich na przemian niedostawać musi kwinty.

121.

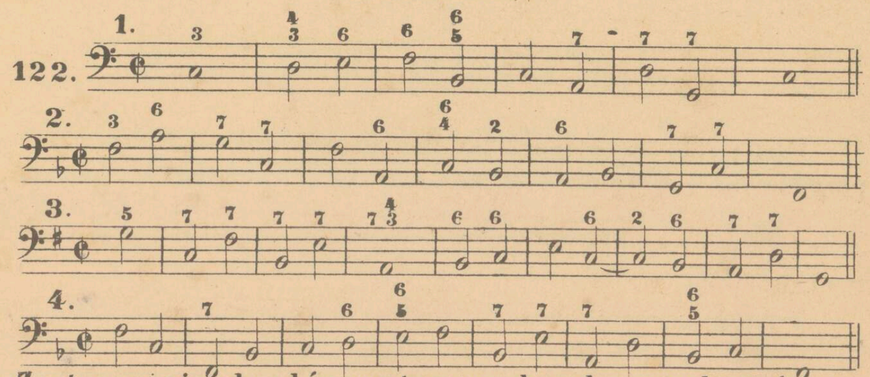


Następujące prawidło służyć może wskazówką dla wiązań harmonicznych tego rodzaju:

Kiedy dwa lub więcej akordy septymowe po sobie następują w położeniu zasadowem, jednemu z nich na przemian brakuje kwinty.

Zadania.

122.

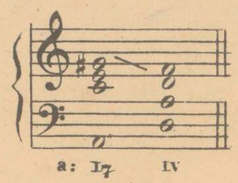


Zastosowanie akordów septymowych pobocznych w minorze:

Użycie akordów septymowo-pobocznych w minorze jest ograniczone. Jedne z nich okazują się niezdatnemi lub dwuznacznemi w takiem zastosowaniu, jakie miały w majorze; inne zaś w postępie końcówkowym przedstawiają niezgrabne lub niemelodyjne ruchy głosów.

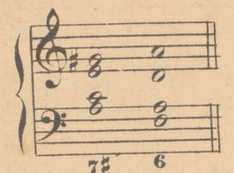
Akord septymowy zbudowany na pierwszym stopniu nie może mieć rozwiązania zwykłego, gdyż niepodobna przypuścić takiej kombinacji:

123.



Uwaga. Można dać wszakże takiemu zestawieniu interwallów pewien postęp, np. taki:

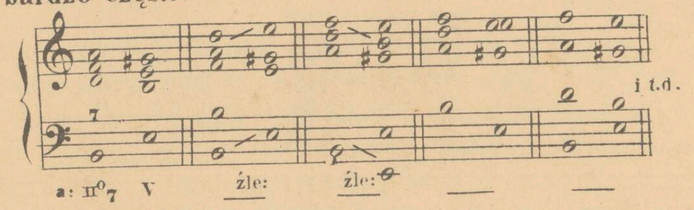
124.



nie będzie to jednak dowodem, że akord septymowy pierwszego stopnia w minorze rozwiązanym został.

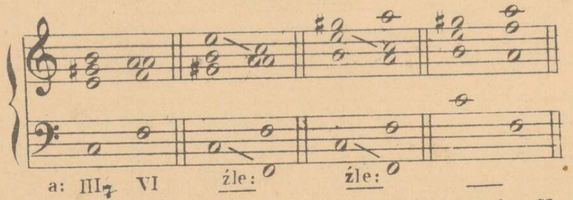
Akord drugiego stopnia rozwiązuje się dominantą i używa się bardzo często.

125.



Postęp akordu septymowego trzeciego stopnia daje się przypuścić,

126.

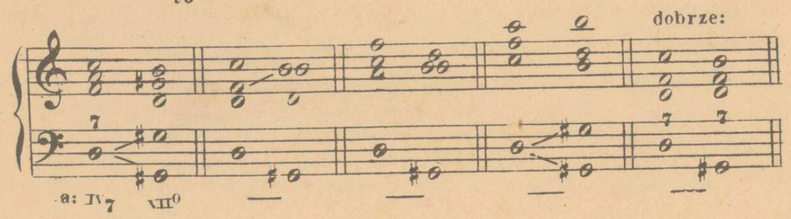


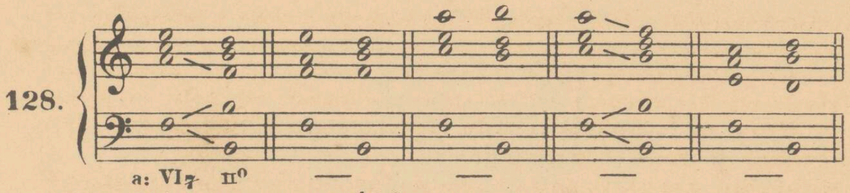
ale jest dwuznacznym i stosowniejszym się zdaje dla *C* major niż dla *A* minor. Patrz Akordy zmienione.

Nie trzeba zapominać, że kwinta w tym akordzie, jako interwall zwiększony, musi iść zawsze o stopień do góry.

Akordy stopnia czwartego i szóstego rzadko się spotykają, gdyż prowadzenie głosów dla ich rozwiązania jest niezgrabnem i niemelodyjnem.

127.



128. 

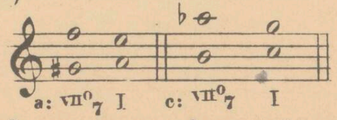
Nie można zaprzeczyć, że we wszystkich prawie poprzednich kombinacjach jest coś przymusowego i nienaturalnego i dla tego zestawienia te rzadziej się używają.

Siódmy stopień w minorze daje wazny akord, znany pospolicie pod nazwą

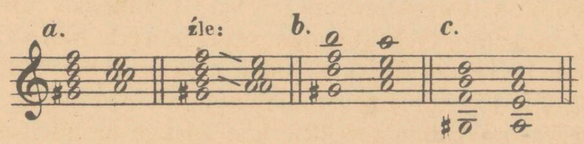
akordu septymowego zmniejszonego.

Rozwiązanie jego trybem zwyczajnym jest niemożebnem, bo trzebaby do tego użyć trójdźwięku trzeciego stopnia, który tylko co uznaliśmy za wątpliwy i dwuznaczny.

Jak w majorze tak i tutaj akord siódmego stopnia rozwiązuje się na wzór naturalnego postępu dźwięku prowadzącego (patrz str. 56.)

129. 

Dźwięk zasadowy (prowadzący) tego akordu porusza się o półtonu do góry, septyma o półtonu na dół, tercja zaś i kwinta idą trybem zwyczajnym akordów septymowych; zwracać trzeba głównie uwagę na ruch tercji w niektórych położeniach (130. *a.*), gdyż takowy nastręcza błędne prowadzenie:

130. 

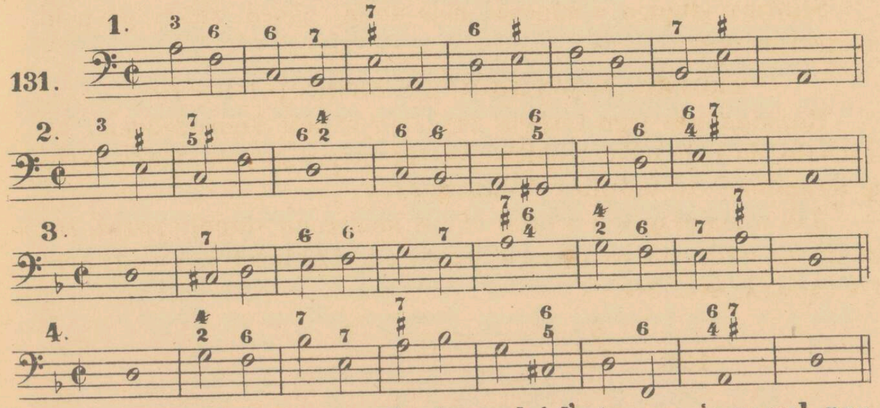
położenie zaś takie jak w *b* i *c* nadaje większą swobodę tercji.

Uwaga. Naturalne przejście akordu tego, jak równie akordu septymowego siódmego stopnia w majorze, do trojdźwięku tonicznego, skłoniło dawniejszych harmonistów do szukania przyczyny postępu takiego w harmonji dominantoseptymowej. Dodawali w umyśle temu akordowi nonę (wielką lub małą), odrzucali dźwięk zasadowy i tak wyprowadzili obadwa akordy.

Odsyłając czytelnika do Rozdziału 9^go traktującego o nonie, tymczasem zwracamy uwagę, na obronę naszego widzenia rzeczy, że dawne objaśnienie przez akord nonowy jest niepotrzebne i za daleko idące i że prostota systemu harmonicznego zawsze zwycięży wszelkie transcendentalne, poszukiwania, gdy chodzi o cel praktyczny. Przy zastosowaniu akordu septymowego zmniejszonego trzeba zauważać jeszcze co następuje:

Septyma zmniejszona, jako najłagodniejsza ze wszystkich, nie potrzebuje żadnego przygotowania. (Patrz str. 60.)

Zadania.



Poprzedzające i inne zadania rozdziału tego mają za cel nauczyć mechanicznego używania poznanych akordów i wypróbować, czy podane prawidła i uwagi znajdują się w pamięci; w budowie ich widać pewną niezgrabność i sztywność dla tego, że większej części akordów septymowych nie mogliśmy tu inaczej użyć, jak tylko w położeniu zasadowem i że na naszem obecnem stanowisku, nie dozwalającem użycia innych środków, wprowadzenie ich było trudnem i niezgrabnem.

Dźwięk zasadowy tych akordów septymowych robi wszędzie skok kwartowy lub kwintowy, jak to widać z basu: tylko w 3^em zadaniu numerów 122. i 131^go znajdujemy niby wyjątek. Wprawdzie w czwartym takcie trzeciego zadania w 122. bas zostaje na miejscu, ale mimo to postęp tonu zasadowego odbywa się regularnie w obudwóch akordach: a_7–D_7. Pozostanie dźwięku basowego na miejscu dla tego możliwem się stało, że znamy już przewrócenia akordu septymowego i możemy ich używać.

To samo dzieje się w piątym takcie przykładu trzeciego w 131, gdzie postęp tonu zasadowego A_7–d odbywa się przy basie nieporuszonym.

W drugiem zadaniu 131. użyto akordu septymowego trzeciego stopnia w minorze i zdaje się, że przy takiem jak tam przygotowaniu nie wyda się on nienaturalnym i przykrym.

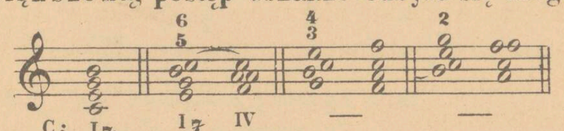
ROZDZIAŁ SIÓDMY.

Przewrócenia akordów septymowych pobocznych.

Przez przewrócenie akordów septymowych pobocznych powstają takie same akordy pochodne, jakie się przy akordach dominantoseptymowych poprzednio okazały, mianowicie: akordy kwintsekstowy, terckwartstowy i sekundowy

Różnica w tercji, kwincie i septymie harmonji zasadowej nie wpływa wcale na operację przewrócenia; gdyż jakkolwiek septyma wielka przez przewrócenie przechodzi w sekundę małą, a zmniejszona w zwiększoną, postęp wszakże odbywa się drogą wyżej wskazaną

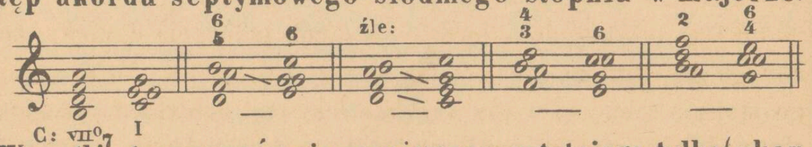
132.



Postęp wszystkich tych akordów septymowych nie podlega żadnym nowym prawidłom. Tylko akord siódmego stopnia w majorze i minorze wymaga pewnej ostróżności dla uniknięcia fałszywo nasuwającej się jawnej kwinty, – dla tego parę uwag w tym przedmiocie dajemy.

Postęp akordu septymowego siódmego stopnia w majorze.

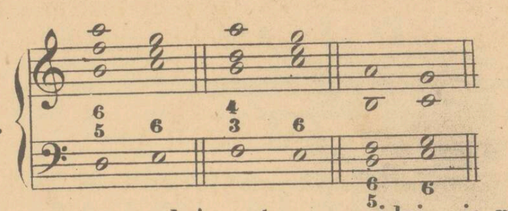
133.



Wszystkie te przewrócenia są używane; ostatniego tylko (akordu sekundowego) wypada unikać, gdyż rozwiązanie jego przez akord kwartsekstowy bardzo rzadko i to tylko w sposób przechodowy się dozwala.

Wązkie położenie tych akordów w przykładzie 133. nie powinno nasuwać wątpliwości co do ich używania; chodzi o to tylko, czy septyma leży nad dźwiękiem zasadowym, czy też pod nim (patrz str. 57.) i dla tego położenia akordu kwintsekstowego i terckwartsekstowego następujące

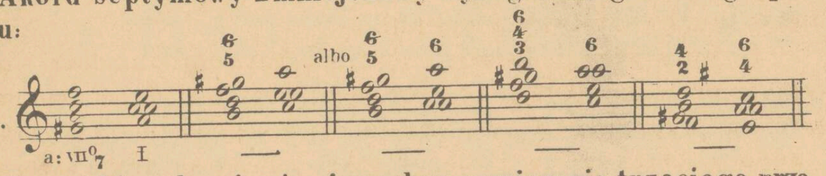
134.



uznać trzeba za lepsze, gdyż septyma znajduje się nad dźwiękiem zasadowym.

Akord septymowy zmniejszony wymaga takiegoż samego postępu:

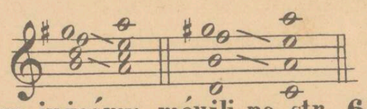
135.



Tutaj także wykazuje się niezgrabne rozwiązanie trzeciego przewrócenia, czyli akordu sekundowego, przez kwartsekstowy; ten ostatni potrzebuje bardzo ostróżnego obchodzenia się, – o czem zresztą później mówić będziemy.

Że następujące po sobie kwinty, pochodzące z rozwiązania w ten sposób akordu kwintsekstowego i terckwartsekstowego

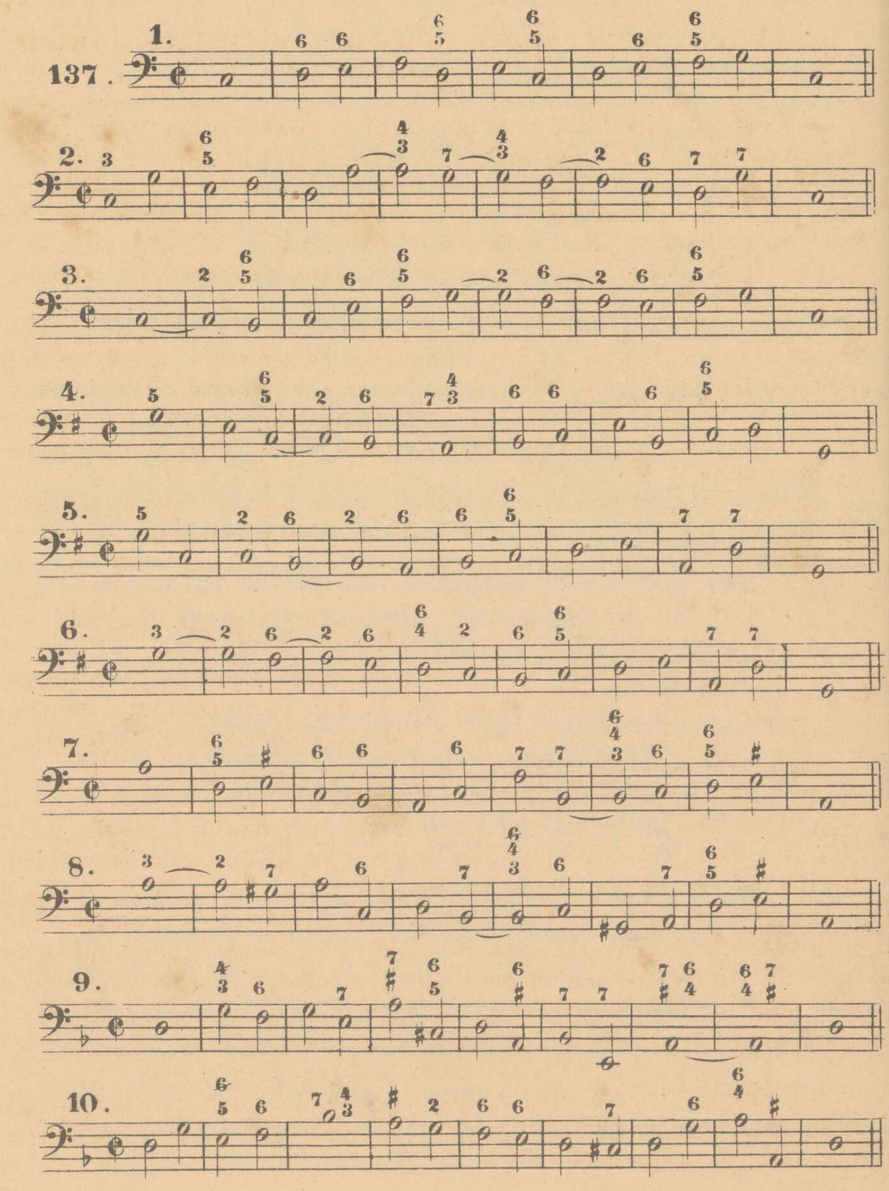
136.



są błędem, o tem jużeśmy mówili na str. 64.

W tym tak giętkim akordzie stosunek położenia dźwięku zasadowego do septymy nie gra tak ważnej roli, jak w akordzie siódmego stopnia w majorze: czy septyma leży nad dźwiękiem zasadowym, czy pod nim, zawsze podobieństwo brzmienia sekundy zwiększonej do tercji małej nadaje wiele łagodności akordowi, a różnicę tych dwóch interwallów poznać da tylko ton, z jakiego się pisze.

Zadania.



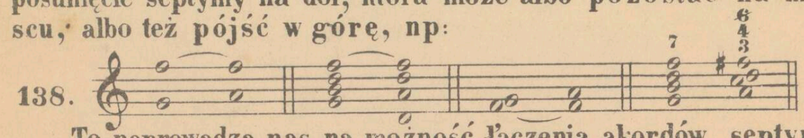
ROZDZIAŁ ÓSMY.

Akordy septymowe łączone z akordami innych tonów.

Wiadome prawidło, że septyma przy rozwiązaniu musi się o jeden stopień na dół posunąć, tyle tylko w praktyce się zastosowuje, o ile nie zachodzą rozmaite inne okoliczności, wypływające z niezmierzonej rozmaitości kombinacji akordów. Prawidło to jest bezwarunkowem, ale tylko w zakresie takich akordów, wśród jakich wyprowadzając je widzieliśmy; ze zmianą akordów zachodzą zmiany w prawidle.

Przy ruchu septymy, albo jej przewrócenia sekundy, całą uwagę zwrócić należy na postęp dźwięku zasadowego. Jeżeli postęp dźwięku tego jest taki, jakeśmy go widzieli w poprzednich zdarzeniach, tj: że bez posunięcia na dół septymy nie byłoby zrozumiałego i zaspokajającego wyniku, wtedy prawidło zachowuje się ściśle.

Ale postęp dźwięku zasadowego może uczynić niepotrzebnem posunięcie septymy na dół, która może albo pozostać na miejscu, albo też pójść w górę, np:



To naprowadza nas na możność łączenia akordów septymowych z innemi nam już znanemi. Podajemy tu niektóre najużywańsze wzory łączenia akordów, dodając do nich uwagi, aby przy nowych kombinacjach nie zejść z drogi krytycznej.

Rozpoczynamy od akordu dominantoseptymowego.

Wspomnieliśmy już, że rozwiązanie akordów septymowych dotychczas znanym nam sposobem nazywa się końcówką, a rozwiązanie dominantoseptymowego – końcówką ostateczną lub zupełną.

Jeżeli zaś po akordzie dominantoseptymowym następuje nie trójdźwięk toniczny, ale inny jaki akord. wówczas naturalna skłonność do zakończenia albo się opóźnia, albo też wcale usuwa.

Oczekiwanie naturalnego rozwoju doznaje przez to zawodu i dla tego takie zestawienie akordów nazywa sie

końcówka zawodną lub też pozorną.

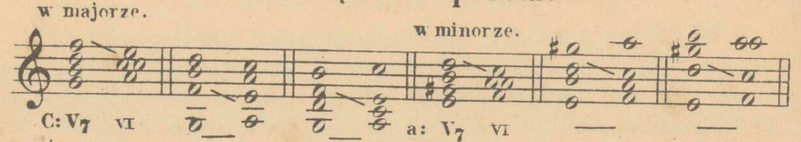
Końcówki zawodne powstają więc zawsze, gdy akord dominantoseptymowy zmierza nie ku trójdźwiękowi tonicznemu, lecz ku innym akordom.

Zwracamy uwagę na niektóre takie rozwiązania:

1. Łączenie akordu dominantoseptymowego z trójdźwiękami, oprócz tonicznego, przy zniżeniu septymy o stopień.

a. Z szóstym stopniem.

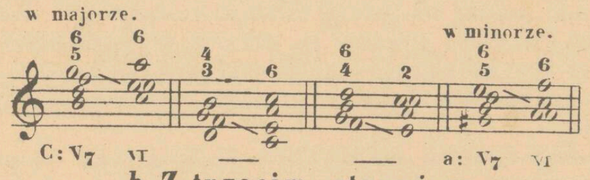
w majorze. w minorze.

139. 

Kombinacja ta (końcówka zawodna) trafia się bardzo często.
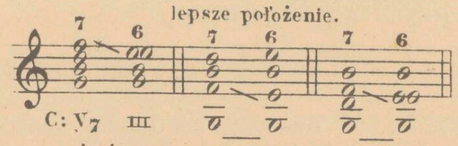
Postęp poniższy nie tak stanowczo daje się czuć w przewróceniach akordu septymowego i dla tego rzadziej się spotyka.

w majorze. w minorze.

140. 

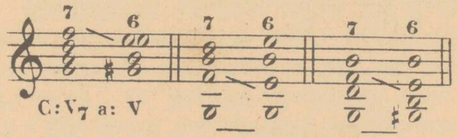
b. Z trzecim stopniem.

lepsze położenie.

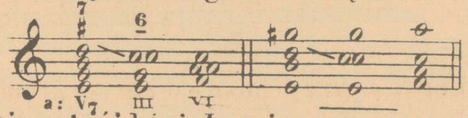
141. 

Uwaga. Wzory przewróceń opuszczamy, gdyż są bardzo łatwe do napisania.

Jeszcze lepiej wydaje się takie rozwiązanie przy pomocy modulacji:

142. 

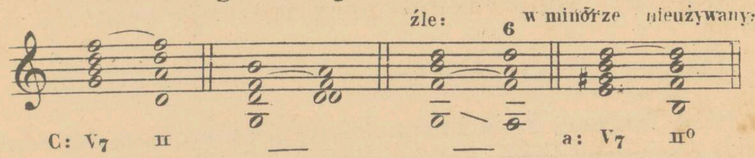
I w minorze można łączyć z trójdźwiękiem trzeciego stopnia, tylko że ten trójdźwięk, jako zawierający niezgodność (w skutek kwinty zwiększonej), potrzebuje dalszego rozwinięcia.

143. 

2. Łączenie z trójdźwiękami przy pozostaniu septymy na miejscu.

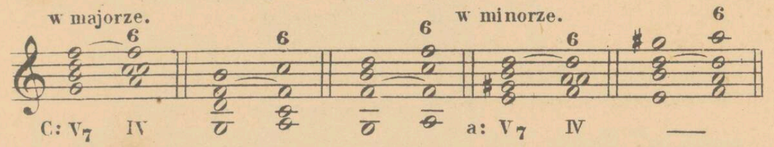
a. Z drugim stopniem.

źle: w minorze nieużywany:

144. 
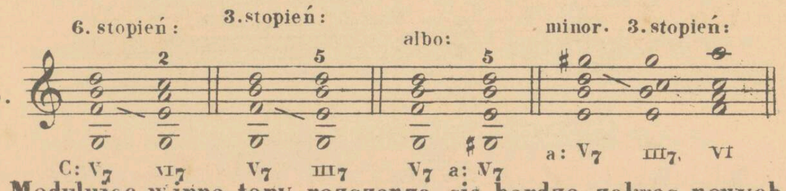
b. Z czwartym stopniem.

w majorze. w minorze.

145. 

Łączenie akordu dominantoseptymowego z akordami septymowemi innych stopni, dotąd nie użytemi, jest także dozwolonem, np:

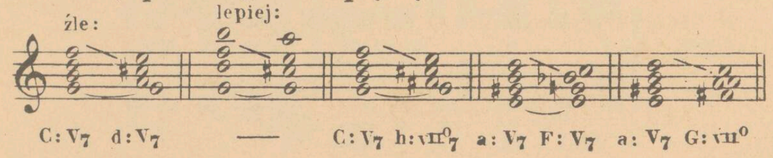
6. stopień: 3. stopień: albo: minor. 3. stopień:

146. 

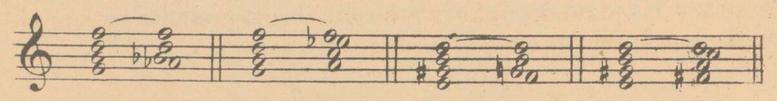
Modulując w inne tony rozszerza się bardzo zakres nowych połączeń np:

a. Przy posunięciu septymy na dół:

źle: lepiej:

147. 

b. Przy pozostaniu septymy na miejscu.

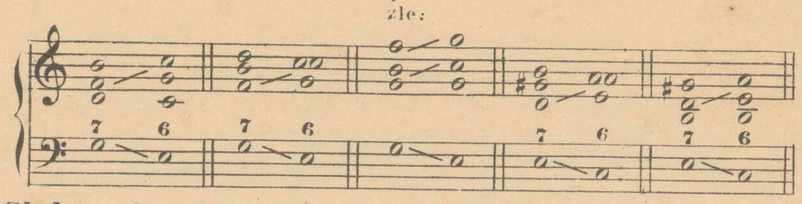
148. 

3. Łączenie akordów przy posunięciu septymy do góry.

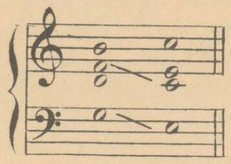
Zestawienie takie może miec miejsce w końcówce zwyczajnej (V–I).

a. Zmieniając postęp niektórych głosów.

źle:

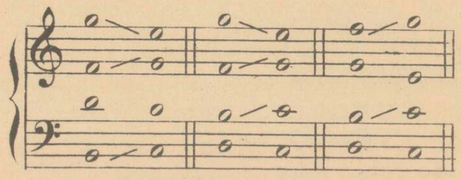
149. 

Skok tercjowy basu uniepodobnia posunięcie na dół septymy, gdyż występująca wtedy oktawa ukryta:

150. 

jest wyraźnym błędem.

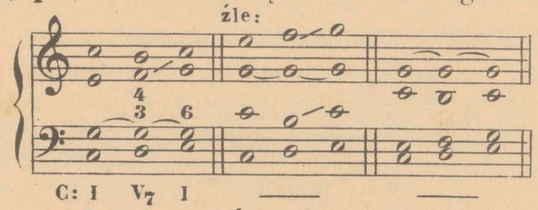
W innych głosach taki ruch dźwięku zasadowego nie dozwala się.

151. 

Wszystkie te wzory są błędne.

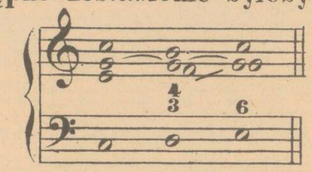
b. Przy pozostaniu dźwięku zasadowego na miejscu.

źle:
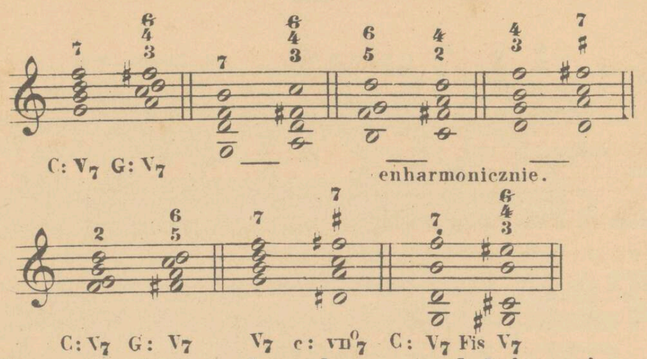
152. 

C: I V$_7$ I

Dźwięk zasadowy uważać tutaj trzeba za tak zwany głos ciągły. (Patrz niżej bas stały). Trzeba żeby od septymy był oddalony i dla tego następne zestawienie byłoby błędnem:

153. 

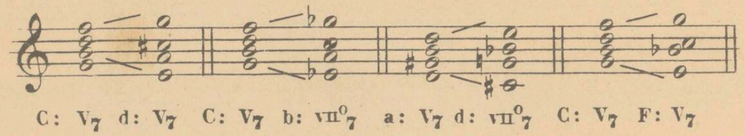
c. Przez zmianę chromatyczną i przez modulację.

154. 

C: V$_7$ G: V$_7$ enharmonicznie.

C: V$_7$ G: V$_7$ V$_7$ c: VII$^0_7$ C: V$_7$ Fis V$_7$

d. Przez ruch, przeciwny basu, modulując w inne tony.

155. 
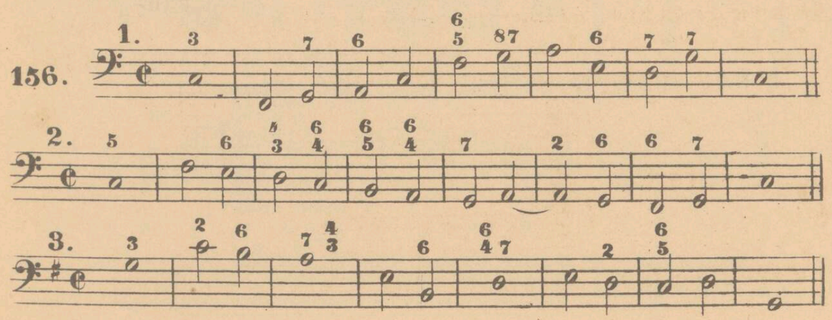
C: V$_7$ d: V$_7$ C: V$_7$ b: VII$^0_7$ a: V$_7$ d: VII$^0_7$ C: V$_7$ F: V$_7$
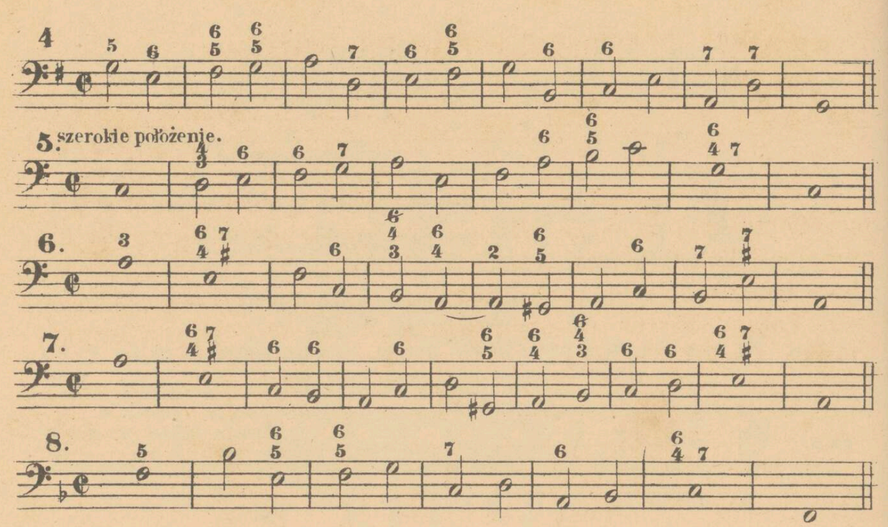
Poprzedzające wzory łączenia akordów są tylko wskazówką możliwych zestawień; pokazują one jak kombinacje harmoniczne są rozmaite i bogate.

O dobroci tych i tym podobnych połączeń akordowych krytyka wyrokować może tylko w szczególnych razach, gdyż dobre albo złe ich użycie zawisło od przygotowania następstwa i wagi rytmicznej, jednem słowem od całego ich położenia.

Chcieć tworzyć kombinacje akordów przez wyliczenia liczbowe, robić nowe a niesłychane zestawienia przez chęć oryginalności nie uda się nigdy i każdy dostrzeże zaraz pretensję i naciąganie.

Zadania.

156. 

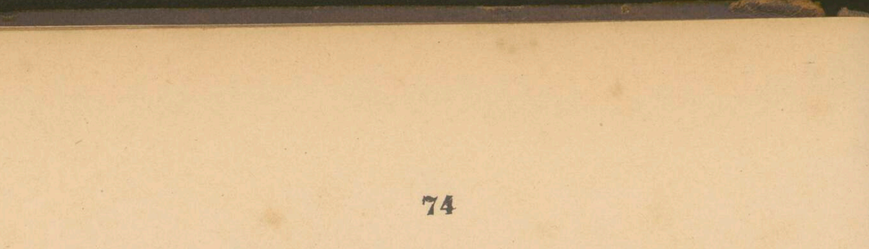


Akordy septymowe poboczne połączone z akordami innych stopni i tonów.

Podajemy niektóre wzory łączenia akordów pobocznoseptymowych; wypisać wszystkie możliwe zestawienia byłoby i niepodobnem i niepotrzebnem.

a. Gdy septyma posuwa się prawidłowo

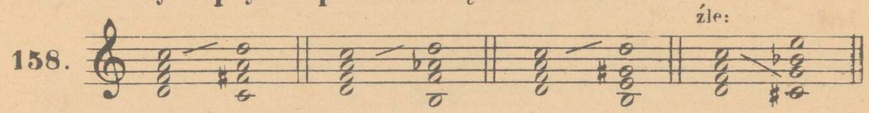
157.



źle: lepiej:

b. Gdy septyma posuwa się swobodnie

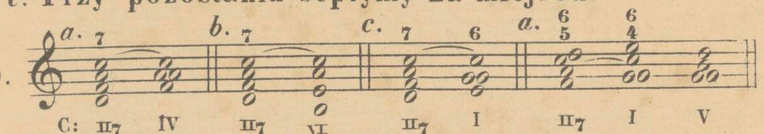
158.



Uwaga. Powód, dla którego ostatni wzór nazwaliśmy złym, zawiera się w tak nazwanem złem krzyżowaniu, o którem poniżej mówić będziemy.

c. Przy pozostaniu septymy na miejscu.

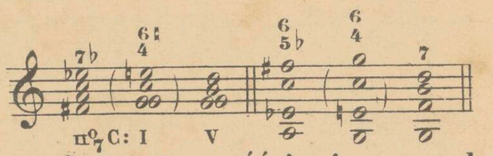
159.



Ostatnie zestawienie akordów często się używa; stanowi ono opóźnienie końcówkowego postępu drugiego stopnia przez wstawiony akord kwartsekstowy trójdźwięku tonicznego. Często i akord sekstowy tegoż trójdźwięku poprzedza rozwiązanie, jak w przykładzie *c*.

Takim samym sposobem używa się często i akord septymowy zmniejszony:

160.



I tutaj naturalny postęp opóźnia się przez akord kwartsekstowy.

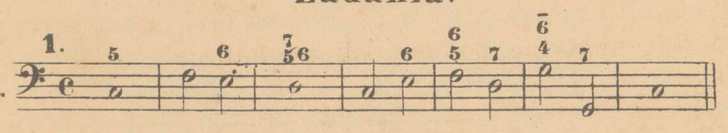
Mechaniczne zestawianie tego rodzaju pozostawujemy własnym ćwiczeniom i próbom ucznia. Korzyść ztąd osiągnięta jest większa niż się na pozór wydaje, gdyż rozwija w ćwiczącym się jasny pogląd na stosunki akordów. Można powiedzieć że ćwiczenia te w takim zostają stosunku do kompozycji, w jakim prace i egzercycje techniczne są do wykonania dzieł muzycznych. I jedne i drugie nadają zręczność, rozwijają siły i uzdolniają do twórczości.

Zwracamy uwagę, że w powyższego rodzaju zestawieniach za kryteryum uważa się zawsze stosunek septymy do dźwięku zasadowego i jej postęp. Gdy te są nienaganne a poruszenia innych głosów prawidłowe, wtedy i zestawienie akordów jest dobrem.

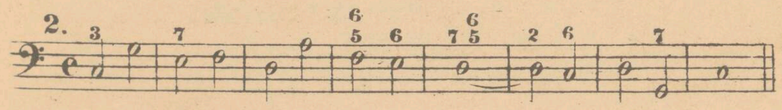
Zadania.

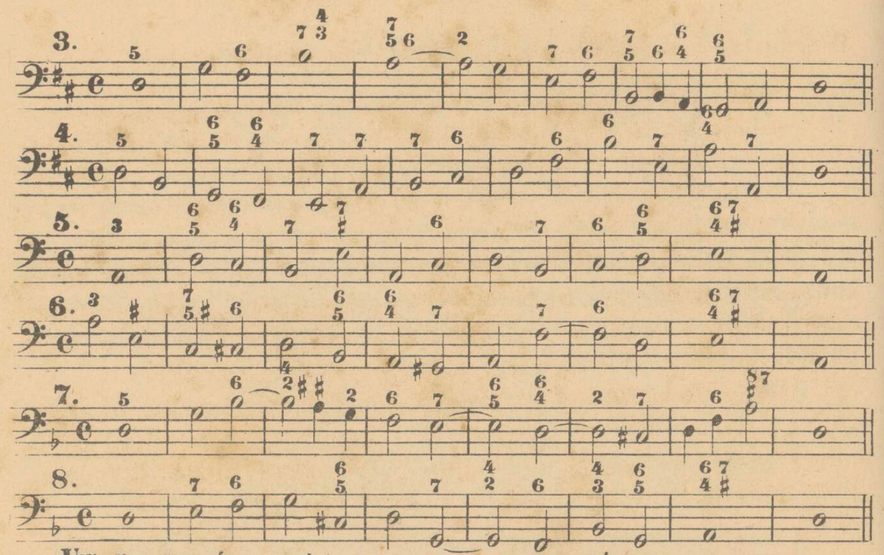
1.

161.



2.





Uwaga. Niektóre z wyżej podanych kombinacij właściwie nie powinnyby tutaj mieć miejsca, jako opierające się na modulacji, o której później mowa będzie. Również widocznem jest że wiele podanych przykładów zyskałoby na gładkości i giętkości, gdyby się do nich modulacja wmięszała.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY.

O akordach nonowych, undecymowych i tercdecymowych.

O tych akordach we wszystkich prawie dziełach harmonicznych spotykamy obszerne rozprawy. Autorowie różnią się w poglądzie teoretycznym na te akordy, w praktyce jednak są z sobą zgodni. Przypuszczać można:

albo że zestawienia te interwallów są rzeczywistemi akordami, takiemi, jak np. akord septymowy, i jako takie powinny się używać; albo też że nie są prawdziwemi akordami i albo należą do opóźnień, albo też powstają przypadkowo przez zostawienie jednego głosu na miejscu.

W pierwszem zdarzeniu objaśnienie tych akordów, a szczególnie w przewróceniu, staje się nieźmiernie zawikłanem a nawet niejasnem, gdyż w kompozycji czterogłosowej jeden lub więcej interwallów opuszczać wypada i wtedy łatwo to akordy wziąść za inne.

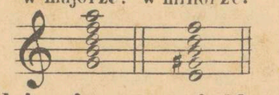
W drugiem zaś pojęciu pogląd ułatwia się nadzwyczajnie.

Uwaga. Akordy te i inne na tytule rozdziału wymienione są pozostałościami staroświeckiej tak zwanej nauki jeneralbasu, która wszelkie choćby najwidoczniej przypadkowe zestawienie dźwięków gotowa była uznać za oddzielne akordy, zaponinając że wiele trafunkowych harmonij można pod jedną rubrykę podprowadzić i wten sposób rzecz ułatwić.

Niewdając się w teoretyczne wywody, w celu uproszczenia systemu harmonij bez nadwerężenia praktyczności, przystępujemy do drugiego pojęcia, tem bardziej że teoretyczne względy do tego nas skłaniają. (Więcej o tem patrz w drugiej części.)

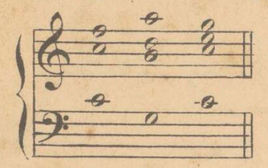
Dla pozyskania zaś jasnego poglądu na te pozorne akordy rozważymy ich budowę i dodamy parę uwag.

Dodając do akordu dominantoseptymowego **nonę**, otrzymujemy akord, znany pod nazwą **dominantoseptnonowego**.



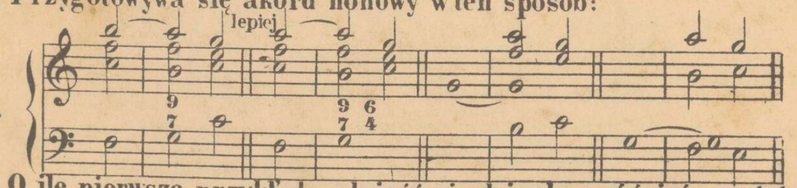
W majorze znajduje się nona wielka, w minorze mała.

Akord ten w stylu surowym używa się wtedy tylko, gdy nona albo dźwięk zasadowy są przygotowane, – tak samo jak dla akordu dominantoseptymowego, – i dla tego następująca kombinacja, w której obadwa dźwięki niespodzianie się odzywają,



nie może być za czystą uważana dla swojej sztywności i braku łączności akordowej.

Przygotowywa się akord nonowy w ten sposób:
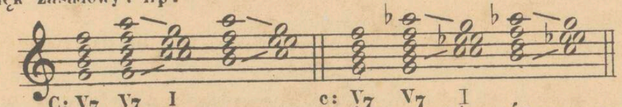


O ile pierwsze przykłady odnieść się dają do opóźnień a ostatnie do przypadkowych formacij akordowych, o tem dopiero w dru-

giej części rozszerzyć się będziemy mogli.

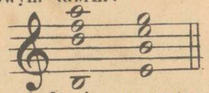
Uwaga. Niektórzy z majorowego akordu nonowego wyprowadzają akord septymowy siódmego stopnia, uprzednio rozbierany, a z akordu nonowego minorowego — akord septymowy zmniejszony, chcąc im nadać postęp końcówkowy podobny innym akordom septymowym; opierają się na tem twierdzeniu, że te akordy są właśnie dominantoseptymowemi, którym dodano nonę a odjęto dźwięk zasadowy. np:

165.



Ztąd rodzi się konieczność uznania dwóch akordów siódmego stopnia: jednego z postępem końcówkowym takim:

166.



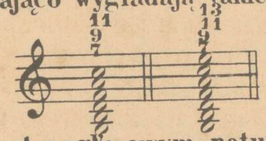
a drugiego pochodzącego od dominantoseptymowego. Najprościej jest wszakże nie spuszczać z oka charakteru dźwięku prowadzącego, na którym właśnie budowa tych akordów spoczywa.

Wielu teoretyków muzykalnych przyjmuje jeszcze i septnonowe poboczne akordy; lecz to zamiast wyjaśnić, zaciemnia wytłómaczenie pewnych formacij akordowych i jest zbytecznem, gdyż nie wszystkie ich dźwięki dają się wprowadzać bez przygotowania, a to sprawuje, że natura ich niczem się nie różni od opóźnień.

Co w praktyce i teoryi ułatwionej mówi się o akordach nonowych, tem bardziej się da zastosować do akordów undecymowych i terc decymowych.

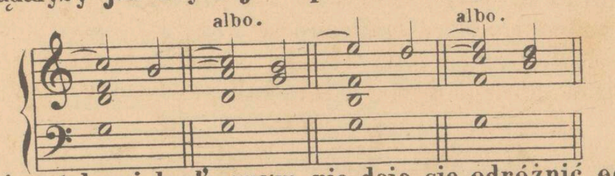
Dziwnie i odstraszająco wyglądają takie zestawienia:

167.



W stylu surowym czterogłosowym naturalnie nie mogą one nigdy mieć miejsca, dla tego że przez opuszczenie kilku interwallów wyglądałyby jak zwyczajne opóźnienia, np:

168.



a nawet i w stylu wielogłosowym nie dają się odróżnić od opóźnień; gdzie zaś bez przygotowania się ukazują, można je śmiało odnieść do kategoryi dźwięków zamiennych.

ROZDZIAŁ DZIESIĄTY

Zmiany chromatyczne w harmonjach zasadowych. Akordy zmienione.

Zmiany chromatyczne jednego lub więcej interwallów w akordach zasadowych sprawują dwojaki skutek:

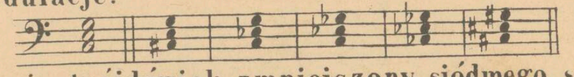
albo tworzą modulację,

albo nadają akordowi postać nową nam dotąd jeszcze nieznaną.

Jeżeli dla przykładu porobimy zmiany chromatyczne w trójdźwięku majorowym, to otrzymamy:

a. Modulacje.

169.



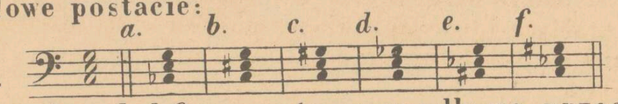
Przez *cis*: trójdźwięk zmniejszony siódmego stopnia w D major lub minor, albo też drugiego stopnia w H minor,

Przez *es*: trójdźwięk C minor,

Przez *es* i *ges*: trójdźwięk zmniejszony siódmego stopnia w Des major lub minor, albo też drugiego stopnia w B minor.

Dwie ostatnie zmiany są tylko przełożeniem tego samego trójdźwięku w inne tony, mianowicie w Ces major i Cis major.

b. Nowe postacie:



170.

Formacje *a.*, *b.*, *d.*, *f.* są czysto przypadkowe, przechodnie, pozbawione wszelkiego znaczenia harmonicznego.

Kombinacje zaś *c.* i *e.* mają znaczenie akordów.

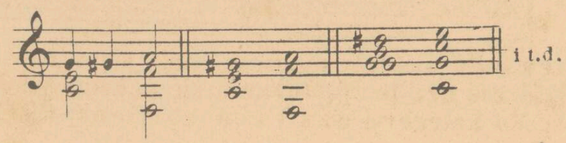
Pierwsza postać trójdźwięku (*c.*) znana jest pod nazwą

trójdźwięku zwiększonego.

Akord ten jużeśmy raz spotkali na trzecim stopniu w minorze (patrz str. 30.); ale jako taki rzadko się używa, częściej zaś jako trójdźwięk pierwszego, czwartego lub piątego stopnia w majorze z kwintą chromatycznie podwyższoną.

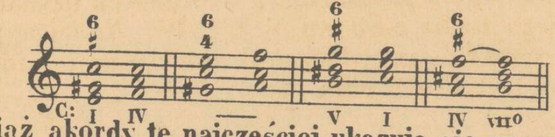
Pochodzi on z przejścia dźwięku *gis* do sąsiedniego *a* i postępować musi tak jak tego wymaga interwall zwiększony (*gis*).

171.



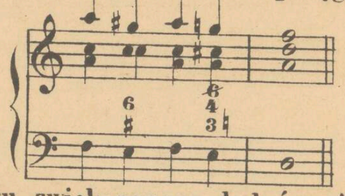
Używają się także przewrócenia tego akordu:

172.



Chociaż akordy te najczęściej ukazują się przechodnio, albo mają już sobie przygotowaną kwintę zwiększoną, jednakże nieraz w szybkiem następstwie harmonij i bez przygotowania się uderzają:

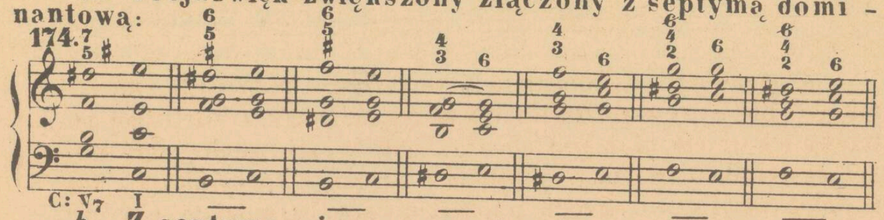
173.



Do trójdźwięku zwiększonego dodać można nie tylko septymę dominantową, co często się nadarza, ale i wielką septymę pierwszego i czwartego stopnia.

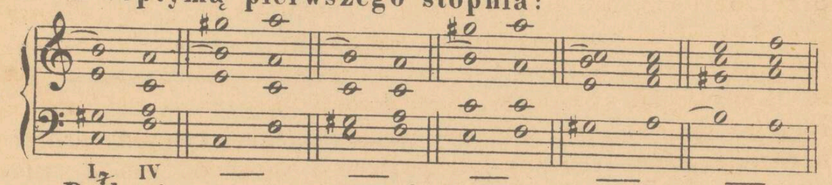
a. Trójdźwięk zwiększony złączony z septymą dominantową:

174.



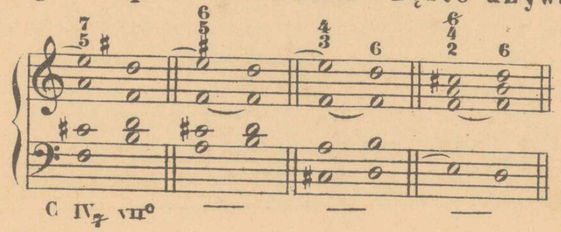
b Z septymą pierwszego stopnia:

175.
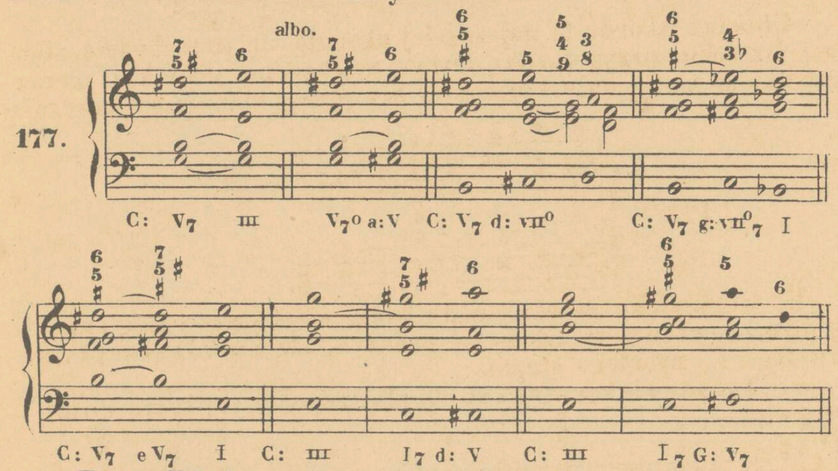


c. Dodania septymy do trójdźwięku zwiększonego czwartego stopnia nie trzeba często używać:

176.



Przy powyższych zestawieniach akordowych używaliśmy tylko kadencjowego ruchu basu (np: V–I, I–IV). Następne przykłady dowodzą, że mozna łączyć trójdźwięki zwiększone i z innemi akordami i basowi nadać ruch inny.

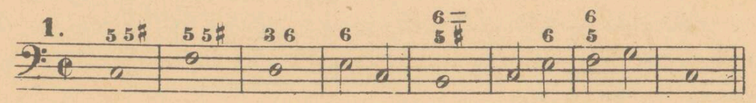
177.

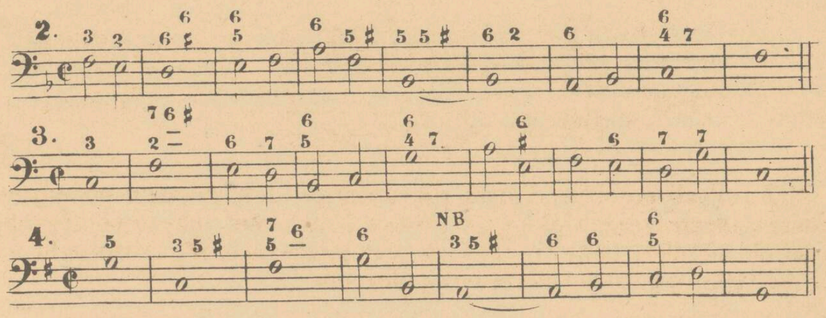


Te rzadkie i ostrobrzmiące zestawienia nabierają znaczenia jedynie przez położenie i przez warunek wewnętrznej potrzeby ich użycia. Jak jest obowiązkiem książki podręcznej wskazać czytelnikowi podobnego rodzaju formacje harmoniczne, tak również musi ona ostrzedz początkujacego harmonistę, aby nie przesadzał wartości tych środków drażniących harmonji, aby nie pierwej niemi się zajmował, aż pozna doskonale jak sobie poradzić z najprostszemi akordami, jak pisać w stylu skromnym, surowym. Zawczesne i umyślne wyszukiwanie rażących i oryginalnych akordow zaciemni pogląd jasny na proste harmonje, nawet jego zupełnie pozbawi i sprowadzi umysł z głównych rzeczy na podrzędne.

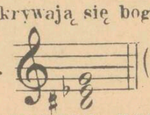
Zadania.

178.



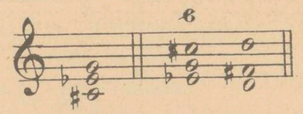


Uwaga. W czwartem zadaniu użyto kwinty zwiększonej nawet w trójdźwięku minorowym drugiego stopnia (tam gdzie NB); effekt jest niezły. Odpowiada to postaci *f*. wskazanej w przykładzie 170m. Widać ztąd, że przy naturalnem prowadzeniu głosu coraz nowe odkrywają się bogactwa akordowe.

Z formacji *e*. przykładu 170.  **(którą czasem trójdźwiękiem podwójniezmniejszonym nazywają) rodzi się bardzo używana harmonja, zwana**

akordem sekstowym zwiększonym.

Pierwsze jego przewrócenie jest takie:

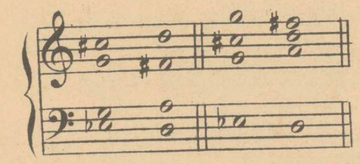
179. 

Sądząc z postępu, zawarunkowanego sekstą zwiększoną, akord ten w pierwotnym kształcie swoim należy do tonu G minor, którego czwarty stopień C minor ma dźwięk zasadowy podwyższony i przechodzi w piąty stopień.

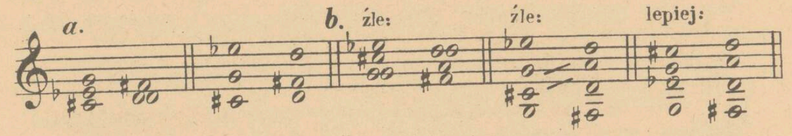
Gdzie tylko akord sekstowy zwiększony naturalnie się rozwiązuje (jak w przykładzie 179.), rozwiązującym akordem musi być dominantowy. Za dowód służą inne podobnie naszemu zbudowane harmonje, o których niżej będzie: akord terckart sekstowy zwiększony i kwintsekstowy zwiększony.

Uwaga. Pokrewność akordu sekstowego zwiększonego z wyżej wymienionemi pozwala mniemać, iż go trzeba od tamtych wyprowadzać, o czem poniżej.

Akord sekstowy zwiększony ma tę własność, że dozwala w stylu czterogłosowym podwoić tylko tercję swoją (czyli kwintę pierwotnego kształtu):

180. 

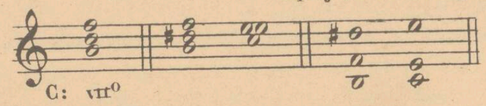
Z innych położeń akordu pierwotnego (tak zwanego podwójniezmniejszonego trójdźwięku) pierwsze (zasadowe) używa się trzygłosowo, ale rzadko; trzecie zaś (drugie przewrócenie) i czterogłosowo, ale tylko w bardzo szerokiem położeniu.

181. 

Uwaga. Chromatyczna zmiana interwallów trójdźwięku minorowego zawarta jest w przykładach 169 i 170m, nie trzeba więc o niej obszerniej mowić. Tak samo zmiana chromatyczna interwallów trójdźwięku zmniejszonego da majorowe lub minorowe trójdźwięki albo też nowe postacie, zamknięte w powyższych przykładach.

Tak np: utworzenie trójdźwięku w 170. *d*. odpowiada formacji następnej w C major:

lepiej w szerokiem położeniu.

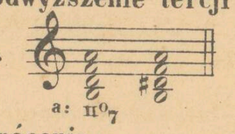
182. 

Akord ten w wielu dziełach nazywa się trójdźwiękiem ostrozmniejszonym. Akordy podobne, jeżeli je akordami nazwać można, zwykle nie uderzają się bez przygotowania, lecz pojawiają się jako przechodnie; postęp ich zawisł od natury interwallów, tj: interwalle zwiększone idą jeden stopień do góry, a zmniejszone na dół.

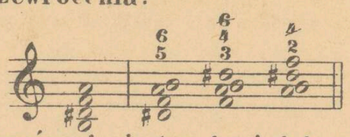
Zmiana chromatyczna interwallu w akordzie septymowym wymieniona jest już pierwej przy dodaniu septymy do chromatycznie zmienionego trójdźwięku (str. 80.)

Z pomiędzy akordów septymowych pobocznych jeden głównie zasługuje na uwagę przy zmianie chromatycznej. Jest nim akord septymowy drugiego stopnia w minorze, bardzo używany;

Chromatyczne podwyższenie tercji jego

183. 

daje następne przewrócenia:

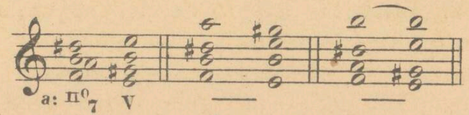
184. 

Drugie przewrócenie jest najważniejsze i najużywańsze; inne rzadko się używają.

Akord pochodzący z drugiego przewrócenia nazywa się:

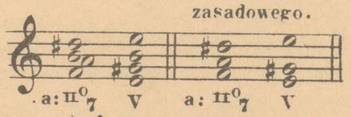
akordem terckwartsekstowym zwiększonym.

Postęp jego stosuje się do postępu akordu pierwotnego, tj: ponieważ akord septymowy drugiego stopnia przechodzi naturalnie w dominantowy, więc i ten tak samo rozwiązać się musi.

185. 

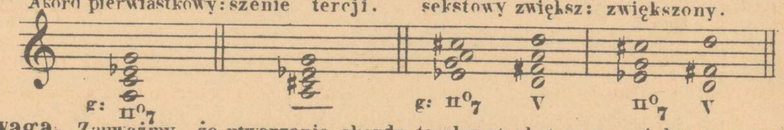
Jeżeli w tym akordzie opuścimy dźwięk zasadowy, to otrzymamy akord sekstowy zwiększony już nam znany; rozwiązanie jego przez dominantowy objaśnia się więc teraz zupełnie (str: 82.).

bez dźwięku zasadowego.

186. 

porównać potrzeba z przykładem 179m w G. minor.

chromatyczne podwyż: Akord terckwart- Akord sekstowy
Akord pierwiastkowy: szenie tercji. sekstowy zwiększ: zwiększony.

187. 

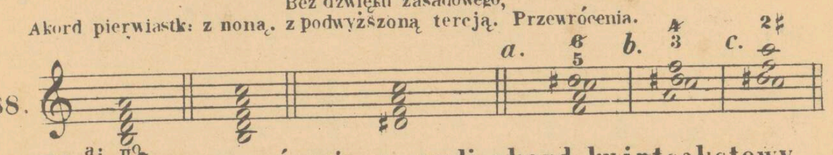
Uwaga. Zauważmy, że utworzenie akordu terckwartsekstowego zwiększonego wypływa z ostrozmniejszonego trójdźwięku (wspomnianego na str. 83.) z dodaniem septymy; tylko że rozwiązanie tu jest inne, gdyż tamten przyjęliśmy na siódmym stopniu, a ten uważamy na drugim.

Zamiast dźwięku zasadowego możemy akordowi temu dodać nonę akordu pierwotnego, przez co otrzymamy

Akord kwintsekstowy zwiększony.

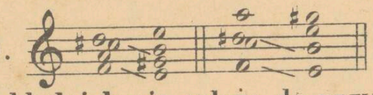
Pochodzenie jego objaśnia się następnie:

Akord pierwiastk: z noną. Bez dźwięku zasadowego, z podwyższoną tercją. Przewrócenia.

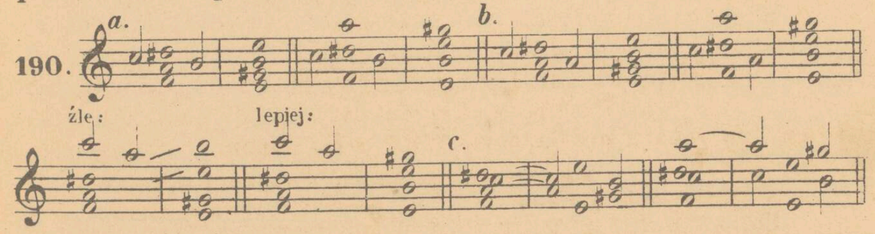
188. 

Pierwsze przewrócenie *a.*, czyli akord kwintsekstowy zwiększony, jest najużywańszem; inne rzadko się spotykają.

Naturalny postęp jego jest do akordu dominantowego, ale przy tem nieuniknione są kwinty równoległe:

189. 

Kwinty te, jakkolwiek nie należą do przykrych, unikają się albo wcześniejszem rozwiązaniem kwinty (uważając pierwotną nonę za opóźnienienie), jak w następnym przykładzie (*a.*), albo skokiem kwinty do tercji, przez co powstaje akord sekstowy zwiększony (*b.*), a najczęściej pozostawieniem tercji i kwinty na miejscu a posunięciem seksty i basu, przez co wstawia się pomiędzy akordem a rozwiązaniem akord kwartsekstowy (*c.*), który można uważać za przedłużenie opóźnienia.
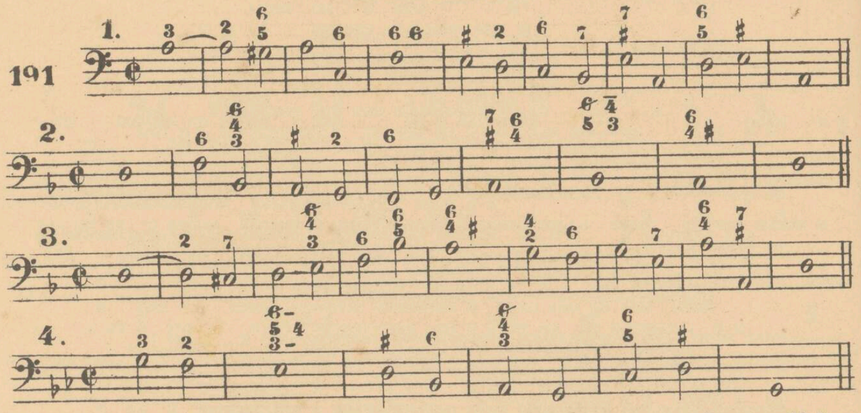
190. 

Uwaga. Dodanie nony nie upoważnia do uważania akordu tego za nonowy; nona tutaj ma ten sam co i wszędzie charaktar opóźnienia, jak to widać ze wzoru *a.*, również w *b.* i *c.* widziemy zupełne podobieństwo do opóźnienia, gdyż nawet potrzeba tam i przygotowania (kwinty w poprzednim akordzie).

Możnaby pomyśleć, że wypadałoby harmonje te odnieść do opóźnień; lecz musieliśmy ją na tem miejscu zacytować, gdyż chodziło nam o dojście pochodzenia

i trzymania się wyżej wyrzeczonej zasady: nie oddalania się od powszechnie przyjętej nomenklatury.

Zadania.



Kończąc ten rozdział, obejrzyjmy szerokie pole formacij harmonicznych, zamykających się tym rozdziałem. Wiele rzeczy znaleźliśmy powszechnie znanych i używanych, wiele nieużytecznych i mało wartych, ale nic się nam nie okazało w stanie pierwotnym, wszystko miało jakieś dodatki, zmiany, upiększenia. Ten brak pierwotności kształtów zmusza nas do przywiedzenia na myśl raz jeszcze tego, co się powiedziało na str. 81.

Wiele czasu upłynęło zanim te przemiany harmoniczne wynaleziono, a jeszcze więcej nim w powszechne wprowadzono użycie; wiele zestawień, dziś zdających się nieużytecznemi, może z czasem w życie wejdzie; nie trzeba tylko brać sobie za powołanie wyszukiwania nowych postaci harmonicznych, gdyż opuszczając formy pierwotne łatwo zgubić ziarno zdrowe i prawdziwe.

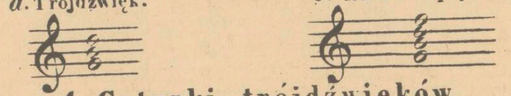
Ponieważ wszystkie te formacje służą raczej do ozdoby, do kunsztowniejszego przystrojenia początkowej prostej myśli, przeto używać ich należy ostróżnie, bo inaczej utwór łatwo się przeciąży upiększeniami, a smak zdrowy zginie.

Kończąc obraz harmonij rzeczywistych i ich najprostszego użycia, załączamy krótki przegląd ich rodzajów i gatunków.

Przeglad wszystkich akordów majorowych i minorowych.

I Akordy zasadowe.

a. Trójdźwięk. *b.* Akord septymowy.

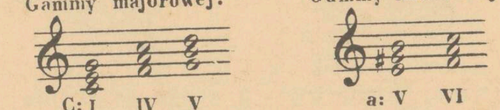


A. Gatunki trójdźwięków.

Majorowy, minorowy, zmniejszony, zwiększony.

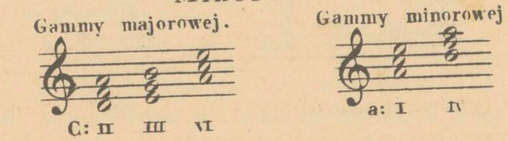
Majorowe.

Gammy majorowej. Gammy minorowej.



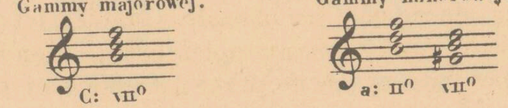
Minorowe.

Gammy majorowej. Gammy minorowej.

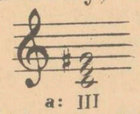


Zmniejszone.

Gammy majorowej. Gammy minorowej.



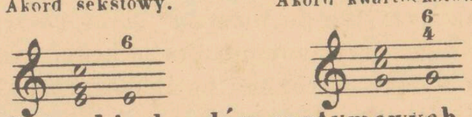
Zwiększony, w gammie minorowej:



NB. Inne trójdźwięki zwiększone patrz w **II. Akordy zmienione.**

Przewrócenia trójdźwięku.

a. Akord sekstowy. Akord kwartsekstowy.



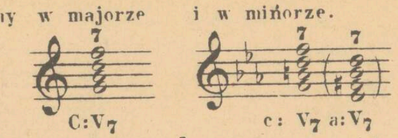
B. Gatunki akordów septymowych.

a. Akord dominantoseptymowy albo główny septymowy.

b Akordy septymowe poboczne.

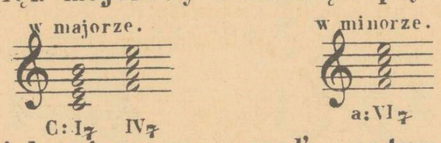
a **Akord dominantoseptymowy (trójdźwięk z małą septymą):**

jednostajnie zbudowany w majorze i w minorze.

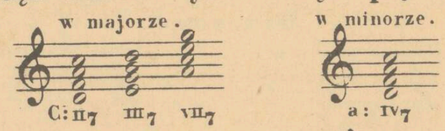


b. **Akordy septymowe poboczne:**

1. Trójdźwięk majorowy z wielką septymą
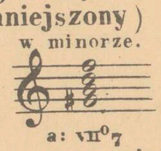


2. Trójdźwięk minorowy z małą septymą.
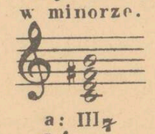


3. Trójdźwięk zmniejszony z małą septymą.



4. Trójdźwięk zmniejszony ze zmniejszoną septymą (Akord septymowy zmniejszony)

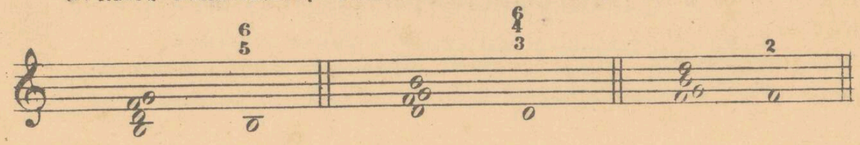


5. Trójdźwięk zwiększony z wielką septymą.



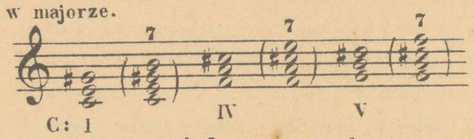
Przewrócenia akordów septymowych.

a. Akord kwintsekstowy. *b*. Akord terckwartsekstowy *C*. Akord sekundowy.



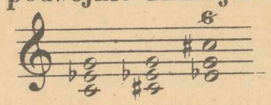
II. Akordy zmienione (chromatycznie).

a. **Trójdźwięk zwiększony, utworzony z trójdźwięku majorowego.**



b. **Akord sekstowy zwiększony, utworzony:**

1. Z trójdźwięku z podwyższonym dźwiękiem zasadowym (tak zwany trójdźwięk podwójnie zmniejszony.)
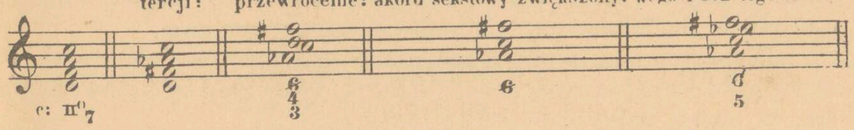


2. Z akordu septymowego drugiego stopnia w minorze (patrz następujące akordy.)

c. **Akord terckwartsekstowy zwiększony;**

d. **Akord kwintsekstowy zwiększony;** obadwa utworzone z akordu septymowego drugiego stopnia w minorze:

Podwyższenie tercji: Drugie przewrócenie: Bez dźwięku zasadowego akord sekstowy zwiększony: Z noną dźwięku zasadowego i bez tego dźwięku:



ROZDZIAŁ JEDNASTY.

O modulowaniu utworu muzycznego.

Modulacja pojmuje sie w różnych znaczeniach. Raz rozumieją przez nią sposób podkładania harmonij pod śpiew dany. To znowu widzą w niej rozwinięcie harmonij w okresy i perjody rytmiczne. Pospolicie modulacja oznacza przechodzenie z jednego tonu w drugi i dla tego spotykamy często wyrażenie: modulacja przechodnia.

Bardzo ważną jest rzecza nauczyc się każdą modulację poznać i pewno określić;

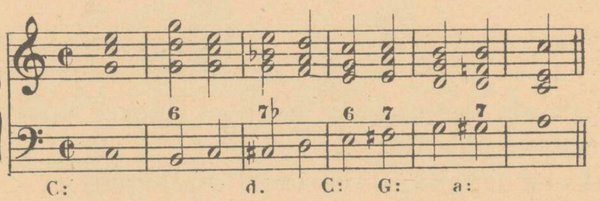
niżej w rozdziale szesnastym mowić będziemy o środkach do modulowania, co nam jeszcze bardziej ułatwi poznawanie i oznaczenie przejść tonowych.

Modulacja wtenczas się objawia, kiedy się ukazuje harmonja obca tonowi, w którym się zostawało.

Wtedy opuszcza się zupełnie ton uprzedni i póty się jest w nowym, póki znów nie nastąpi nowa, obca i drugiemu tonowi harmonja, przynosząc z sobą zarazem i nową modulację.

Tak np. we wzorze poniższym

192.



w trzecim takcie zachodzi modulacja do D minor, gdyż akord cis-e-g-b nie należy do C, ale niezawodnie do D minor; w czwartym takcie nie wiadomo z pewnością czy trójdźwięk C odnieść należy do C major, czyli też do zaraz następującego G major; w piątym zaś takcie modulacja wyraźnie do A minor zmierza.

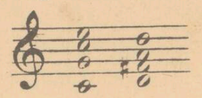
Najważniejszą pomocą modulacji są akordy dominantoseptymowe i septymowe zmniejszone; inne akordy są dwuznaczne, tj mogą należeć do kilku tonów.

Tak na przykład trójdźwięk G major należy nie tylko do G major, ale jest dominantowym w C major i minor, poddominantowym w D major i trójdźwiękiem szóstego stopnia w H minor.

Z powodu tej dwuznaczności czasem modulacje ledwie z następnych akordów rozpoznać można, gdyż stanowcze modulowanie odbywa się tylko za pomocą harmonji dominantoseptymowej i jej przewróceń.

Ucho muzykalnie wykształcone stara się zawsze dochodzić zrozumienia modulacji przez uważanie obcego akordu za należący do tonu najbliżej spokrewnionego z tym, w którym zaszła zmiana. Tak np. trójdźwięk D w przykładzie następnym

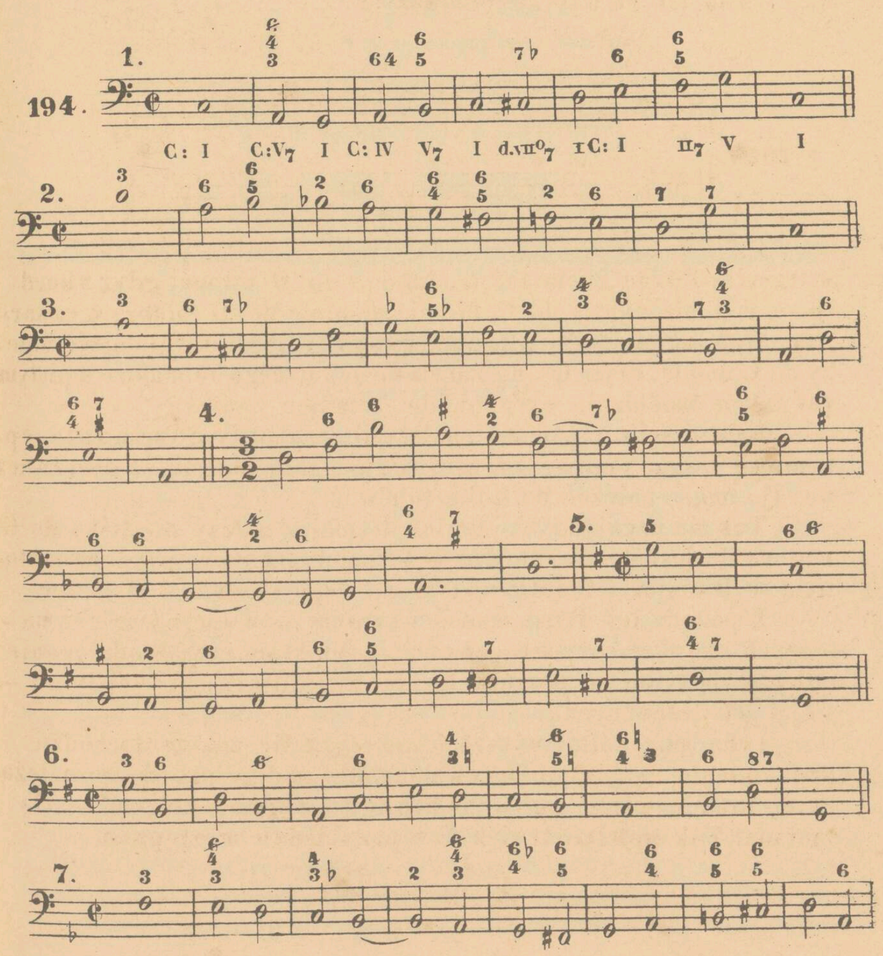
193.

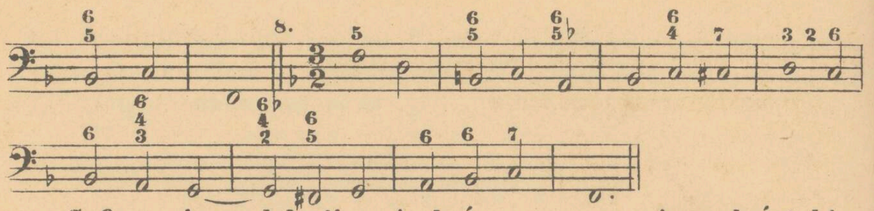


sam przez się należałby do tonu D major; ale w połączeniu z C major uważany być musi za dominantowy w G major; następne dopiero akordy stanowczo rozstrzygają który ton stanie się panującym.

Zadania.

194.





Cyfrowanie modulacji może być w wypracowaniu zadań takie, jakieśmy podali w przykładzie pierwszym zadań: litery oznaczają tony, a liczby rzymskie – stopnie, na których akoidy są zbudowane.

CZĘŚĆ II^a

Akordy przypadkowe Dźwięki nieharmoniczne.

ROZDZIAŁ DWUNASTY.

Opóźnienia.

Jednoczasowy postęp wszystkich głosów akordu do następnej harmonji nadaje kompozycji muzykalnej pewną wymuszoną miarowość i jednostajność, szczególniej jeżeli jak w naszych dotychczasowych przykładach brak będzie wszelkiej miarowej różnicy ruchu.

Gdy zaś głosy nie wszystkie jednocześnie posuniemy do następnego akordu, gdy jeden lub więcej zostaną na miejscu, a inne tymczasem wejdą już w skład nowej harmonji, odkryje się nowa droga splatania i związywania akordów a przytem zajmująca rozmaitość połączeń harmonicznych.

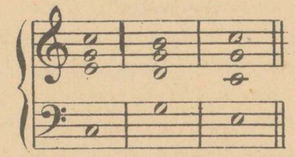
Najważniejszym i najskuteczniejszym środkiem do takiego splatania akordów jest

Opóźnienie.

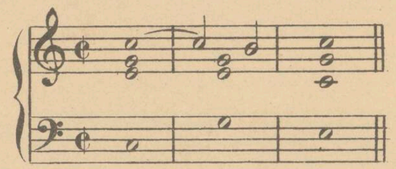
Opóźnienie jest przytrzymaniem w którymbądź głosie jednego poruszenia oczekiwanego lub koniecznego w taki sposób, że głos, mający się o jeden stopień zniżyć dla zajęcia miejsca w następnym akordzie, pozostaje na dźwięku pierwszego akordu, tymczasem inne głosy przechodzą w drugi, a głos opóźniony

potem dopiero w harmoniczny przechodzi.

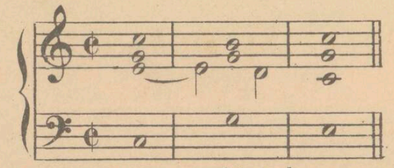
W następnem zdarzeniu:

195. 

sopran może pozostać na *c*. podczas uderzenia drugiego akordu, a później przejść do *h* w następujący sposób:

196. 

Przez przetrzymanie tenoru w przykładzie 195. może wyniknąć także opóźnienie.

197. 

Cechą charakterystyczną opóźnień jest niezgodność ich z harmonją, przy której dają się słyszeć, przez co osiąga się łączność harmoniczna, gdyż oczekiwane rozwiązanie niezgodności spaja ściśle dwa akordy, związane opóźnieniem. Z tego względu przetrzymania mają podobieństwo do septym, jak równie i z tego punktu, że potrzebują przygotowania i rozwiązania.

Niezgodność opóźnienia wprawdzie nie zawsze zawisła od niezgodności przetrzymanego interwallu z którymbądź innym; bywają zdarzenia, że choć opóźnienie nie dyssonuje z żadnym innym głosem, jednakże z położenia, miejsca i dalszego postępu wykrywa się charakter opóźnienia; tak w przykładzie 197. dźwięk opóźniony wraz z innemi głosami stanowi akord sekstowy, a zatem niezgodności żadnej nie ma; ale niespodziewane pojawienie się i stanowisko tego trójdźwięku trzeciego stopnia oraz postęp tenoru niewątpliwie opóźnienia domyślać się każą.

Z powyższych przykładów wyprowadzamy następne prawidła dla opóźnień:

Opóźnienie może zachodzić, przy posunięciu na dół o jeden stopień głosu, pod dwoma warunkami: musi mieć

1. przygotowanie i
2. rozwiązanie.

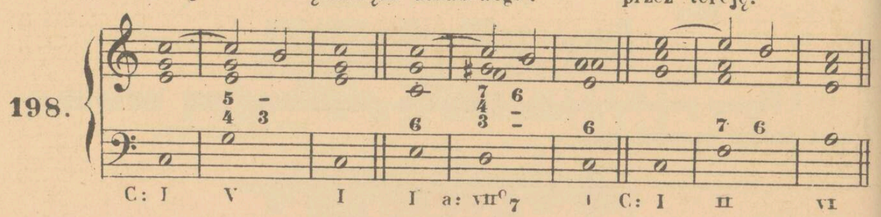
Trzeba więc mieć wzgląd w opóźnieniu na trzy rzeczy: na przygotowanie, samo opóźnienie i jego stanowisko, i na rozwiązanie.

a. Przygotowanie.

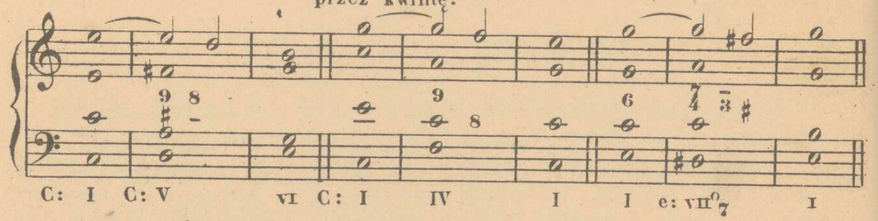
Przygotować opóźnienie może każdy interwall trójdźwięku. Septymy, choć rzadko, także się do przygotowania używają, a szczególnie septyma dominantowa.

198.

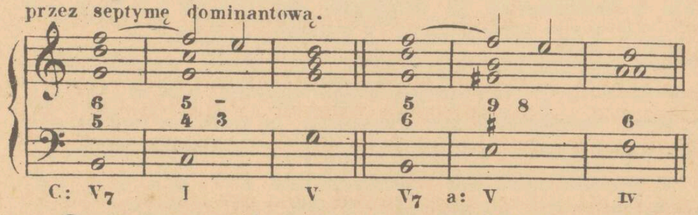
Przygotowanie przez oktawę dźwięku zasadowego. przez tercję:



przez kwintę:



przez septymę dominantową.



Przygotowanie robi się na lekkiej części taktu (Arsis), opóźnienie zas na ciężkiej (Thesis). Nadto zachowuje się wyżej wymienione (str. 59.) prawidło, że przygotowanie może być jednostajnej lub większej wartości czasowej, ale nigdy mniejszej od opóźnienia.

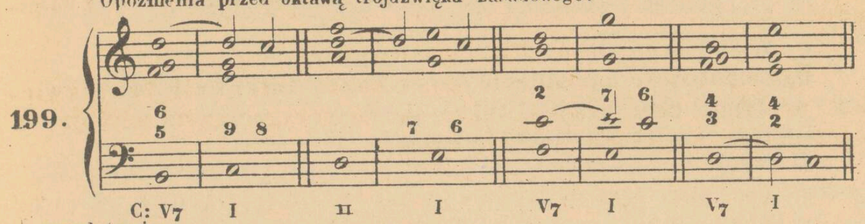
b. Opóźnienie

Opóźnienie może mieć miejsce tylko na ciężkiej części taktu (Thesis).
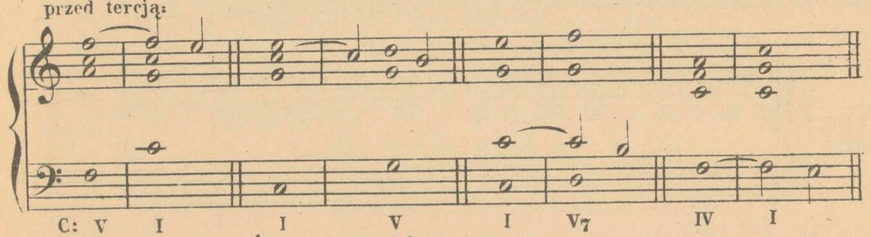
Może nastąpić w każdym głosie przed którymkolwiek interwallem trójdźwięku, — przed septymami rzadko.

199.

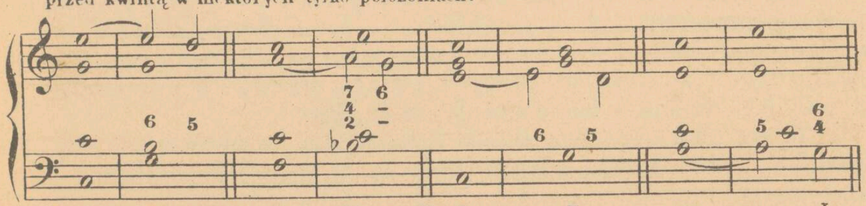
Opóźnienia przed oktawą trójdźwięku zasadowego:



przed tercją:



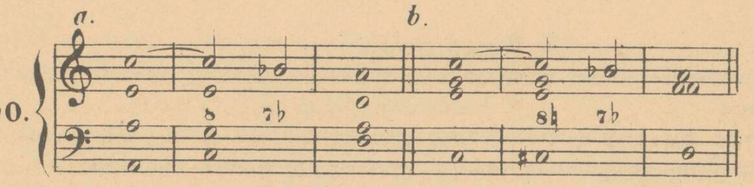
przed kwintą w niektórych tylko położeniach:



Co się tycze opóźnień kwinty, odsyłamy do uwag naszych po przykładzie 197.

Pierwszy i trzeci przykład mają charakter czystych opóźnień, czwarty zaś nie może się do opóźnień zaliczyć. Pojawienie się septymy w akordzie drugiego przykładu pokazuje dyssonujący charakter opoznienia.

Że septyma rzadko może mieć przed sobą opóźnienie, wynika ztąd, że nie inaczej toby się stać mogło, jak za użyciem oktawy czystej, która sama przez się jest interwallem podwajającym i nigdy w niezgodne stanowisko przyjść nie może (*a*.), choćby nawet była zmniejszona, jak w *b*. nastepującego przykładu:

200. 

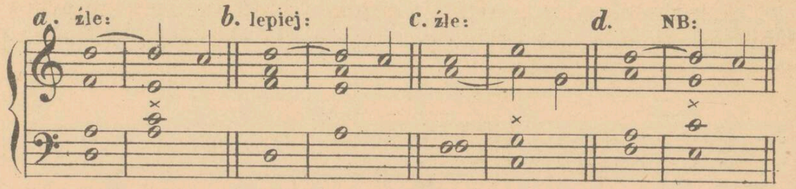
W pierwszem zdarzeniu septyma będzie zawsze przechodnią.

c. **Rozwiązanie.**

Rozwiązanie opóźnienia odbywa się przez obniżenie tego samego głosu o jeden stopień.
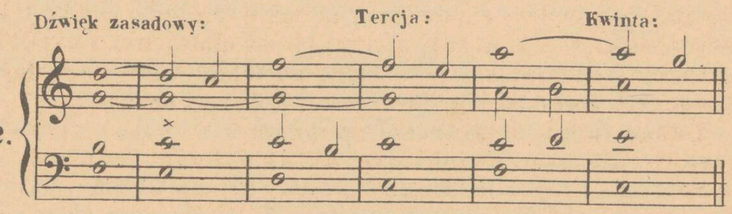
Uwaga. O innych sposobach rozwiązywania będzie niżej.

Dźwięk rozwiązujący (tj. ten, który przytrzymany był przez opóźnienie) jednocześnie nie może być w żadnym innym głosie, chyba tylko w basie, czyli głosie najniższym.

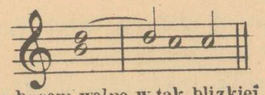
201. 

W przykładzie *a*. tenor idzie od *a* do *c*, które jest opóźnione w sopranie przez *d*; w przykładzie *c*. tenor bierze *g*, które ma w altu opóźnienie *a*. Obadwa te podwojenia są nieprawidłowe głównie dla tego, że tyczą się tercji i kwinty akordu. W przykładzie *d*. pod NB. podwaja się dźwięk zasadowy.

W tem zdarzeniu już effekt bywa lepszy, osobliwie gdy odpowiedniość prowadzenia głosów zmusza do tego, jak we wzorze następnym:

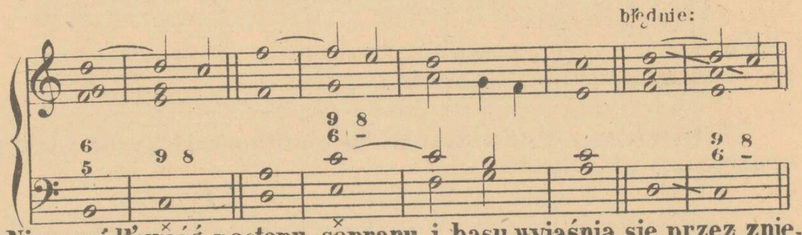
202. 

Uwaga. Podwójenie dźwięku zasadowego wymaga oddalenia przynajmniej jednooktawowego, a podwojenie unisono jest zabronione, np.

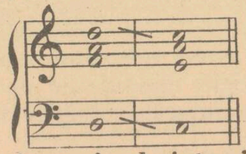


tylko między tenorem a basem wolno w tak blizkiej odległości robić opóźnienia.

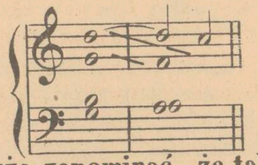
Głos dolny, czyli bas, jako określający akord, ma siłę przeciwważącą niezgodność opóźnienia, dla tego to podwojenie opóźnienia w basie jest dozwolonem, jeżeli prowadzenie głosów jest dobre, np.

203. 

Nieprawidłowość postępu sopranu i basu wyjaśnia się przez zniesienie opóźnienia, jako tylko przetrzymania skoku głosu, przez co występują oktawy jawne.

204. 

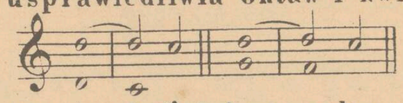
Tak samo rzecz się ma i z kwintami równoległemi, zakrytemi opóźnieniem:

205. 

Nie należy wszakże zapominać, że tak w tem zdarzeniu, jak w ogóle we wszystkich kwintach ukrytych są ułatwienia i wyjątki zasadzające się na stanowisku, położeniu, postępie, które dozwalają użyć czasem tych kwint bez nadwerężenia dobrego smaku.

Uwagę tę tak w krótkości wyrażamy:

Opóźnienie nie usprawiedliwia oktaw i kwint równoległych, np.

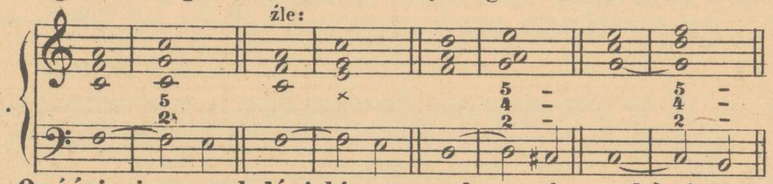
206. 

jednakże takich kwint równoległych bezwarunkowo potępiać nie można; kiedy pochód reszty głosów zakrywa niejako ich nagość;

niepodobna dać na to zasad stałych; odrzucenie zaś bezwarunkowe byłoby zbytecznem ograniczeniem.

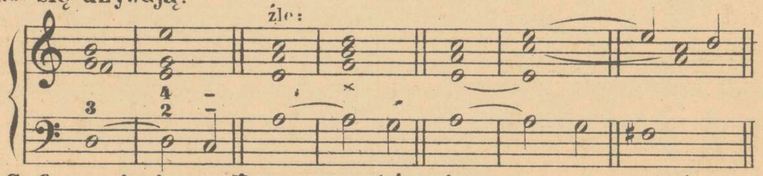
Opóźnienia w basie, zdarzające się najczęściej przed tercją akordu (czyli przed akordem sekstowym lub kwintsekstowym) nie mogą mieć podwojenia w innych głosach.

207. źle:



Opóźnienia przed dźwiękiem zasadowym i przed kwintą rzadko się używają:

208. źle:



Cyfrowanie jeneralbasowe opóźnień zawiera się w części w powyższych przykładach. Kiedy opóźnienie znajduje się w jednym z trzech górnych głosów, odległość jego cyfruje się z basu wraz z rozwiązaniem, np.

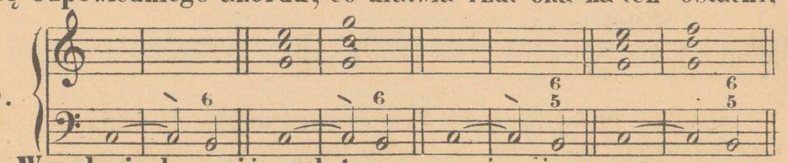
$\frac{5}{4}\frac{-}{3}$, 98, 76,

reszta liczb określa akord, gdzie tego potrzeba, np. akord sekstowy $\frac{9}{6}\frac{8}{-}$, kwartsekstowy $\frac{6}{5}\frac{-}{4}$ albo $\frac{7}{4}\frac{6}{-}$.

Kiedy opóźnienie znajduje się w dolnym głosie, wtenczas oznaczają się liczbami i przypadkowe interwalle reszty głosów, np. $\frac{5}{2}\frac{-}{-}$, albo w akordzie septymowym: $\frac{5}{4}\frac{-}{-}$; kréski po liczbach oznaczają, że głosy podczas rozwiązania $\frac{2}{-}$ opóźnienia nie zmieniają miejsca.

Opóźnienie w basie oznaczają niektórzy podobnież kreską ukośną nad nutą basową, a nad dźwiękiem rozwiązującym kładą liczbę odpowiedniego akordu, co ułatwia rzut oka na ten ostatni, np.
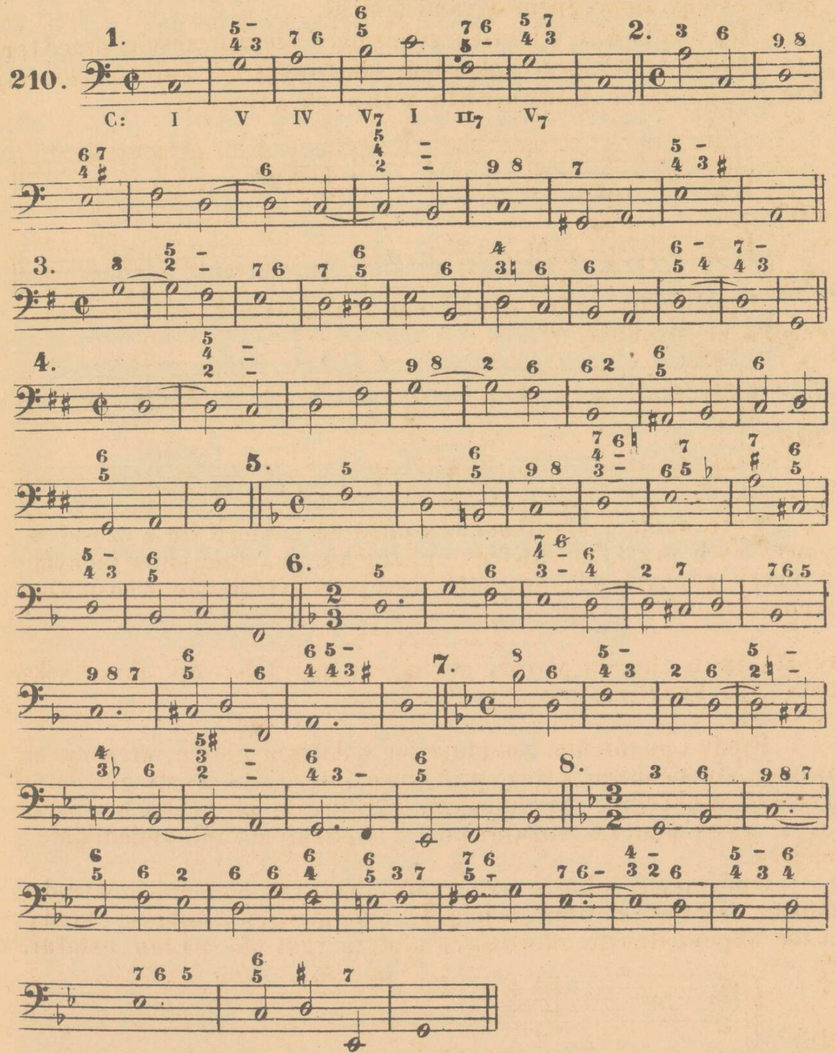
209.



W zadaniach poniższych trzymamy się pierwszego sposobu, jako najużywańszego.

Zadania.

210.



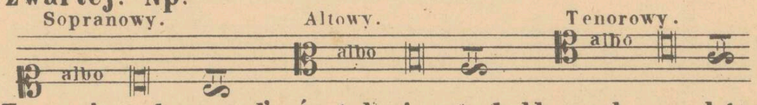
Bardzo pożytecznemby było, wypracowując to zadanie i dalsze, rozdzielić głosy na oddzielne linje. Taki partyturowy sposób pisania daje łatwiej obejrzeć oddzielny rozwój każdego głosu i przygotowywa do czytania partytur.

Trzeba też i głosy pisać w kluczach śpiewowych, gdyż styl surowy każde wypracowanie uważa za przeznaczone do wykonania głosowego, a przytem te od wieków przyjęte klucze koniecznie znać musi gruntownie każdy dobry muzyk.
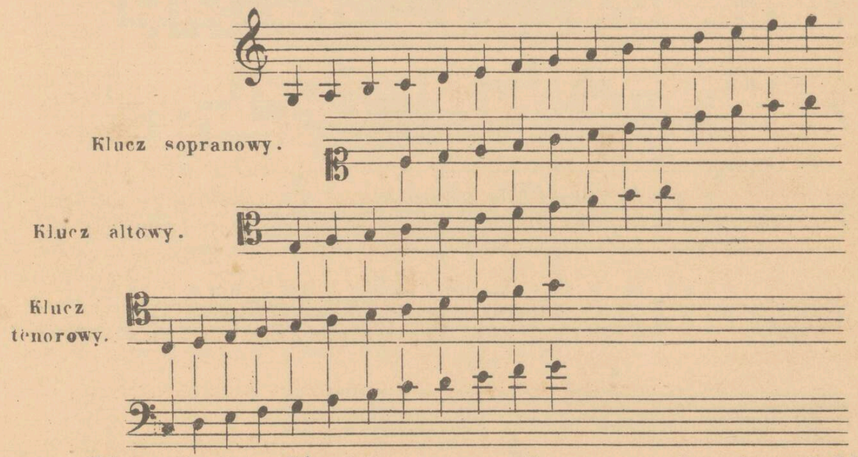
Uwaga. Znajomość klucza altowego i tenorowego nieodbicie jest potrzebną do czytania partytur, gdyż na niektóre głosy i instrumenty pisze się wyłącznie lub częściowo temi kluczami; sopranowy zaś chociaż rzadziej się spotyka, ułatwia niezmiernie czytanie partyj przeznaczonych dla instrumentów oddzielny strój mających.

Klucz dla trzech górnych głosów: sopranu altu i tenoru, nazywa się kluczem C.

Klucz dla basu zostaje ten sam co i pierwej, tak zwany basowy. Położenie klucza *C* wskazuje *c* dodane dolne; w sopranie to *c* znajduje się na pierwszej linji, w altcie na trzeciej, w tenorze na czwartej. Np.

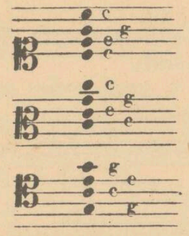


Zwyczajny obszar głosów tak się w tych kluczach przedstawia:
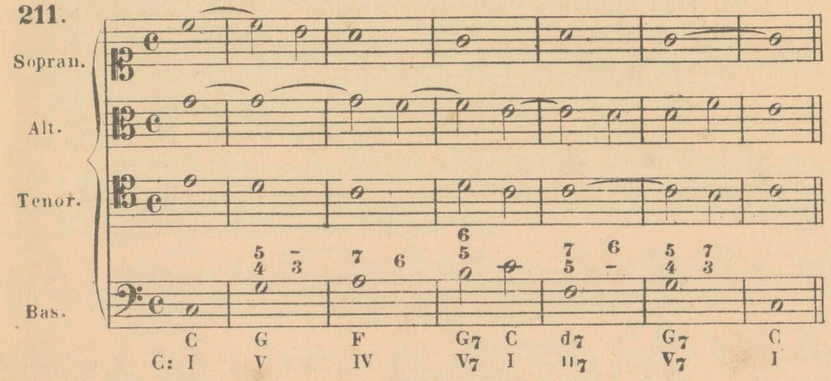


Zdaje się że najłatwiejszym sposobem zapamiętania tych kluczów jest wystawiać sobie trójdźwięk *C* w różnych głosach i zapamiętać dobrze, a potem już nuty leżące pomiędzy interwallami i po za niemi łatwo się znajdą.

Położenie pełnego trójdźwięku *C* z podwojeniem dźwięku zasadowego jest takie:



Podajemy tu wypracowanie zadania 210. przykładu pierwszego w kluczach śpiewowych.

211.



Rozwiązanie tych przykładów, przy zachowaniu wszystkich wyżej podanych prawideł, wymaga zgrabnego i swobodniejszego prowadzenia głosów pod względem ich położenia; konieczność dobrego umieszczenia opóźnień nieraz pociąga za sobą zmianę w położeniu głosów, które dotąd zalecaliśmy jaknajprościej układać.

Same przez się znajdzie się szerokie położenie głosów i zmieniać się będzie w wązkie ile razy konieczność lub inny wzgląd tego zażąda.

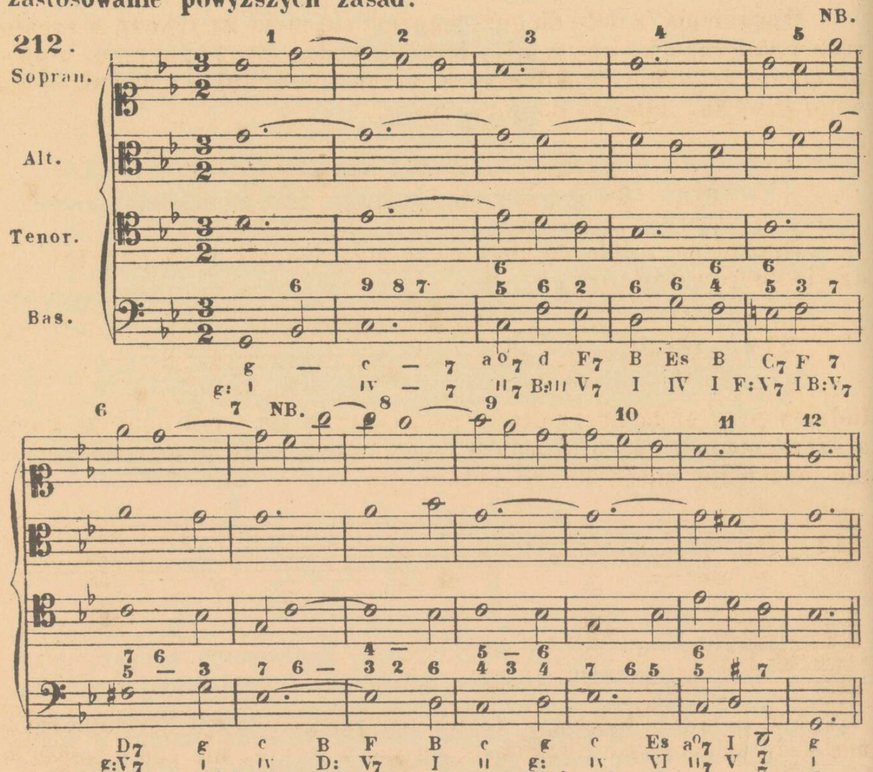
Przy tych zmianach położeń głosów trzeba się trzymać następnego prawidła:

Przy zmianie harmonji głosy nie powinny nigdy jednocześnie postępować lub przeskakiwać ze swego koniecznego położenia, wyjąwszy tylko w przeniesieniu tego samego akordu w inne położenie.

Każdy głos wtedy może swe miejsce opuścić, kiedy który inny lub kilka innych pozostają na tem samem stanowisku

Rozwiązanie 8go przykładu zadania 210go pokaże praktyczne zastosowanie powyższych zasad.

212.



Wązkie położenie, w jakiem się znajdują akordy na początku zadania tego, znika w piątym takcie i przechodzi w szerokie, trwając aż do taktu jednastego, gdzie znów sie pojawia wązkie.

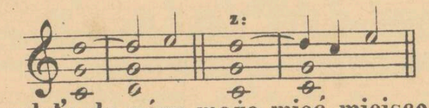
Dopięło się tego swobodniejszem traktowaniem sopranu i tenoru. Pierwszy przeskakuje w piątym takcie do septymy es; (od NB.) skok ten dla tego jest prawidłowym, że dźwięk zasadowy zostaje na miejscu (*f* w basie); podobnież w takcie siódmym sopran skacze do kwinty *g*, bo akord zostaje na miejscu, a opóźnienie otrzymuje lepsze położenie.

Wązkie położenie następuje znowu przez regularne i swobodniejsze prowadzenie tenoru w takcie dziesiątym.

Opóźnienia z dołu do góry.

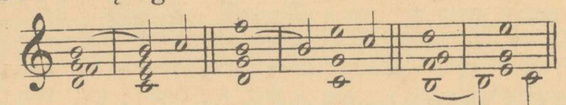
Opóźnienia z dołu do góry uważać się mają za takowe w niektorych tylko razach; najczęściej bowiem rodzą się z opóźnień, w poprzednim rozdziale traktowanych, przez skrócenie, z dodatkiem nowego dźwięku, idącego do góry, np.

213.



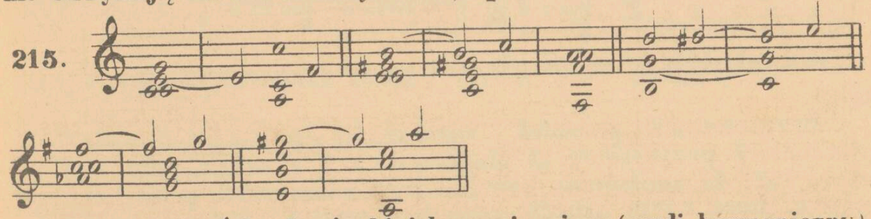
Opóźnienie z dołu do góry może mieć miejsce przy postępie dźwięku prowadzącego:

214.



tudzież przy wielu interwallach, posuwających się o pół tonu do góry, a szczególnie w takich akordach zmienionych, które przez podwyższenie otrzymują interwalle zwiększone, np.

215.
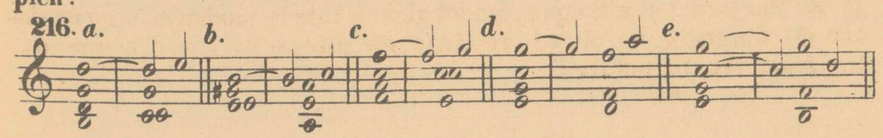


I tu pamiętać trzeba że dźwięk rozwiązujący (czyli harmoniczny) może się jednocześnie znajdować jedynie w basie, nie zaś w innym jakim głosie.

Uwaga. Ostatni wzór powyższego przykładu pokazuje nam to samo zestawienie dźwięków, któreśmy na str. 52. wynaleźli jako akord septymowy stopnia pierwszego w minorze i za niezdatny do harmonji zasadniczej uznali (patrz str. 62.). Zestawienie powyższe uważać należy za opóźnienie dźwięku prowadzącego.

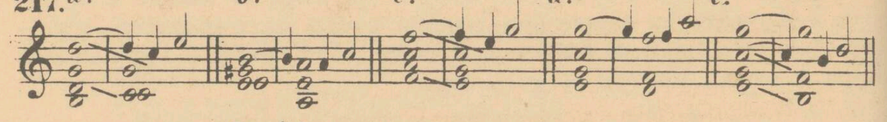
Inne opóźnienia, a szczególniej te, które idą do góry o cały stopień:

216. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*



same przez się świadczą o swej nienaturalności; teorja je uznaje za nieczyste i niezdatne do stylu surowego, jakkolwiek często w praktyce się natrafiają. Rozłożywszy te niby opóźnienia na naturalne elementy, jak w przykładzie 213^{m}, dostrzegamy błędnego postępu, na którym się opierają:

217. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*

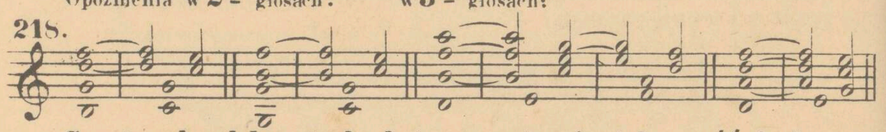


Opóźnienia kilkogłosowe.

Opóźnienia bywają w kilku głosach naraz:

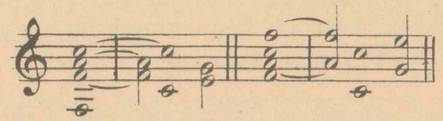
Opóźnienia w 2^{ch}_{-} głosach. w 3^{ch}_{-} głosach:

218.



Często akord kwartseksekstowy występuje jako opóźnienie podwójne:

219.



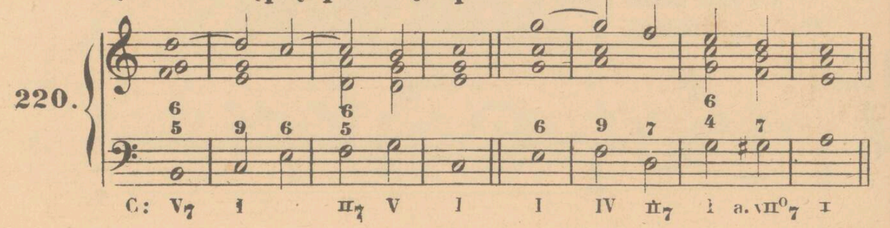
Swobodniejszy ruch głosów przy rozwiązywaniu opóźnień.

Przygotowanie, początek i rozwiązanie opóźnień odbywało się w poprzednich przykładach za pomocą dwóch akordów, gdyż głosy nienależące do opóźnienia podczas jego rozwiązania pozostawały na miejscu. Lecz i trzy akordy mogą brać udział w procesie opóźnienia i nawet dodają urozmaicenia, bogactwa i upiększenia prowadzeniu głosów.

Dzieje się to wten sposób, iż podczas rozwiązania opóźnienia, jeden z głosów do niego nienależących, najczęściej bas, albo też dwa lub więcej poruszają się i tworzą nową harmonję.

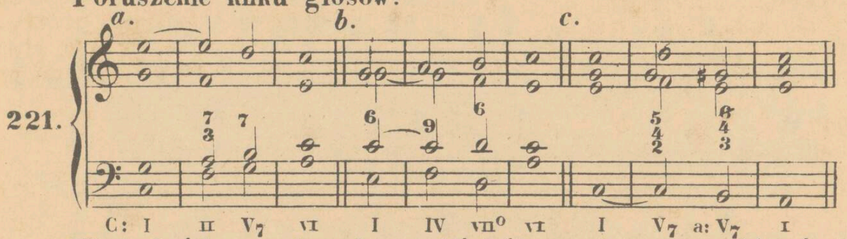
Przykład następny pokazuje poruszenie basu:

220.



Poruszenie kilku głosów:

221. *a.* *b.* *c.*



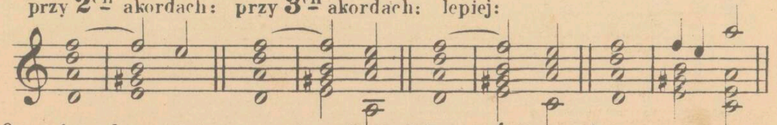
W obudwóch powyższych przykładach rozwiązanie opóźnień odbywa się prawidłowie, podczas gdy inne głosy przechodzą w nową harmonję, której dźwięk rozwiązujący jest częścią składową.

Uwaga. Dla objaśnienia poglądu naszego na akordy nonowe, wyrażonego w rozdziale dziewiątym, dodajemy, że wiele miejsc, gdzie nony się ukazują i przez wielu uważane bywają za akordy nonowe, powyższym sposobem rozjaśnić się dają, jak w przykładzie 221. *b.*, gdzie ruch końcówkowy basu F–h łatwo mógłby naprowadzić na myśl akordu septnonowego pobocznego, gdybyśmy nie mieli na uwadze, że daleko prościej i naturalniej nazwać to trzeba opóźnieniem nony za pomocą trzech akordów, jak to widać z następnych wzorów:

Opóźn: nonowe.

przy 2^{ch}_{-} akordach: przy 3^{ch}_{-} akordach: lepiej:

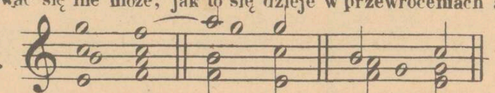
222.



O nonie, uderzanej bez przygotowania, będziemy mówili poniżej w rozdziale o basie stałym.

W rozwinięciu tego, co się w rozdziale dziewiątym powiedziało, dodajemy, że jako dowód przeciwko akordom nonowym samoistnym i to jeszcze uważać się może, iż nona nigdy tak blizko dźwięku zasadowego, przez przewrócenie akordu znajdować się nie może, jak to się dzieje w przewrócęniach akordów septymowych, np.

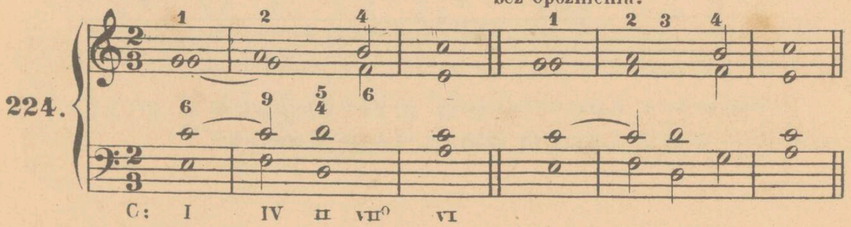
223.



Takim samym sposobem można do opóźnienia użyć czterech akordów, z warunkiem aby opóźnienie znajdowało się przed dźwiękiem harmonicznym, nie zajętym przez inny którybądź głos, np.

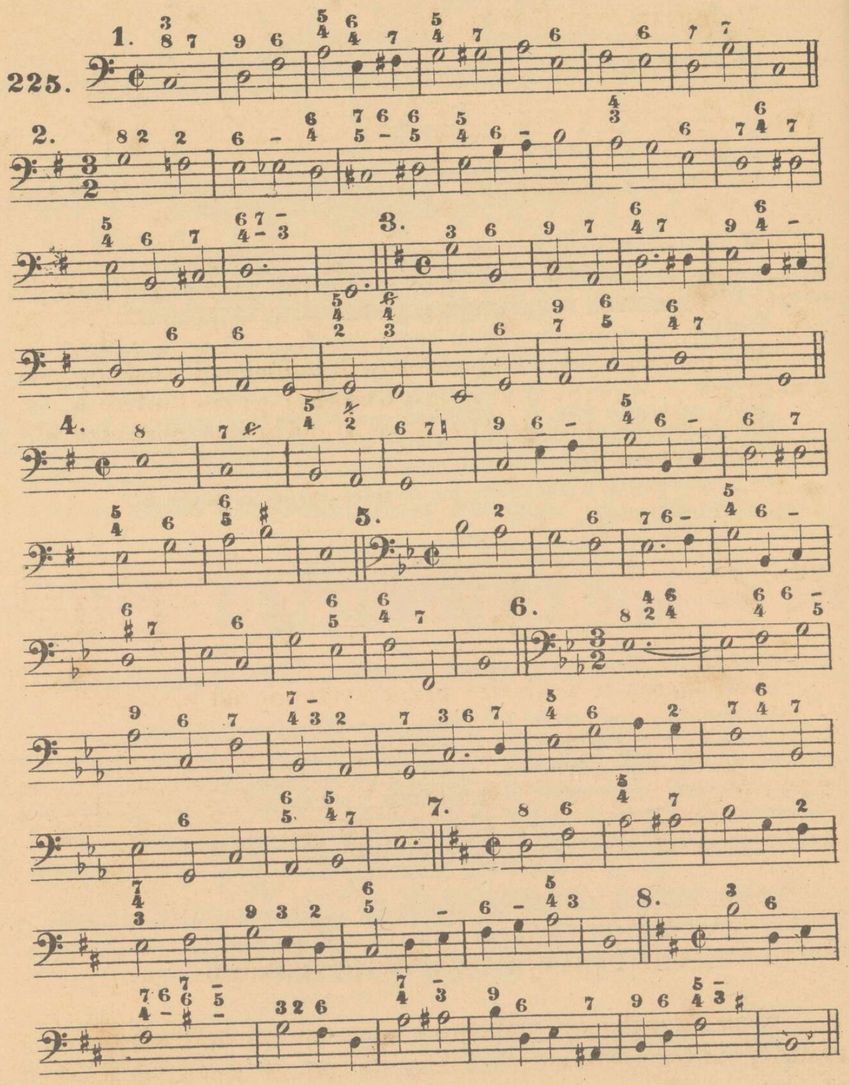
bez opóźnienia.

224.



Zadania.

225.

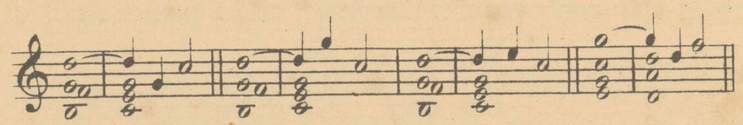


Pomiędzy opóźnieniem a rozwiązaniem można pomieścić w tym samym głosie inne dźwięki.

Takiemi dźwiękami mogą być:

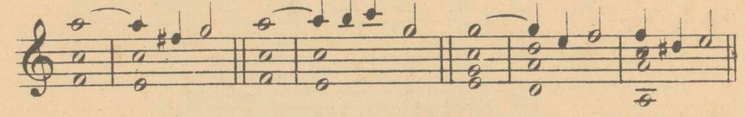
1. Należące do akordu, np.

226.



2. Obce, zamienne, np.

227.
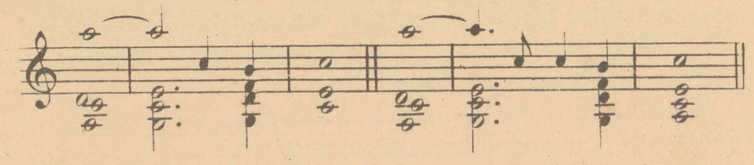


Wyjaśnienie tych i tym podobnych kombinacij znajduje się w rozdziale o dźwiękach zamiennych i przechodnich.

Zdarzają się przypadki, w których opóźnienie obchodzi się bez rozwiązania, np.

zwyczajnie tym sposobem.
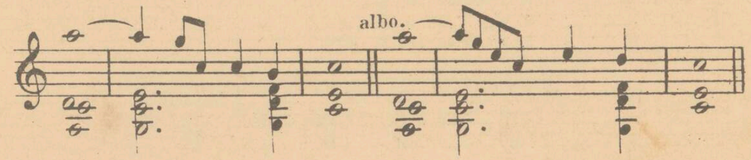
228.



Zestawienia te pochodzą przez wyrzutnię od następnych:

albo.

229.
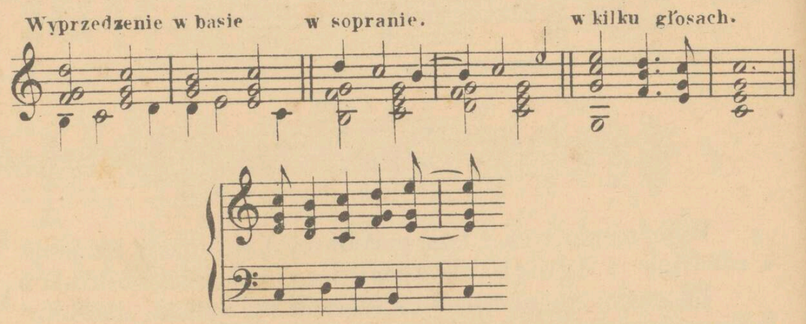


Antycypacja czyli Wyprzedzenie.

Wyprzedzenie jest przeciwieństwem opóźnienia; używa się rzadziej od tego ostatniego; zależy na tem, że jeden lub więcej głosów wcześniej od innych dają słyszeć dźwięki następnego akordu i wyprzedzają przez to oczekiwany pochód harmoniczny.

Srodek ten harmoniczny nie używa się w nutach długiej wartości i przy ruchu powolnym, gdyż nieprzyjemność wyrodzonych przez wyprzedzenie niezgodności doszłaby do niezrozumiałej niejasności; najczęściej antycypują się krótsze części taktu, np.

230.

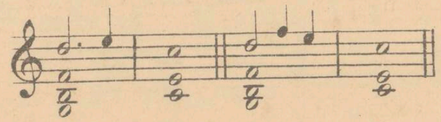


Podobieństwo wyprzedzenia, pod względem miarowym, do tak zwanych nut synkopowych, znanych z ogólnej nauki muzyki, jest niezaprzeczone; tylko że synkopy tworzą się nie tyle przez wyprzedzenie akordów, ile przez ich przetrzymywanie, albo też mają wyłącznie rytmiczne znaczenie.

W pewnych okolicznościach i w wyprzedzeniu dozwala się zwolnić surowość prawideł prowadzenia głosów, tak np. można antycypować dźwięk harmonijny, ale nie ten, do którego się zmierza, jak w tej pospolitej końcówce:

albo.
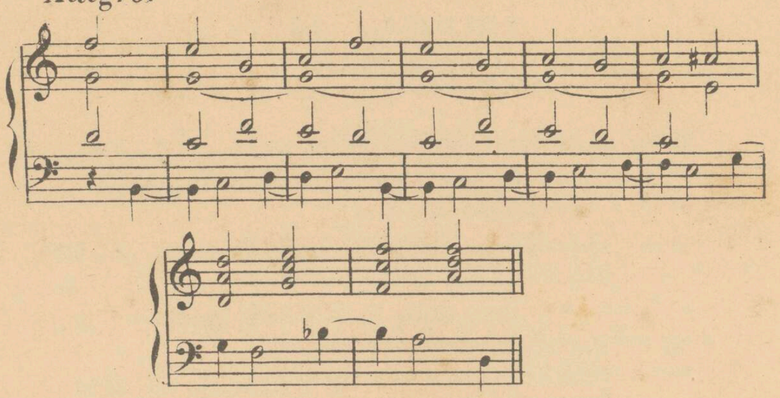
231.



Jako przeciwieństwo wyprzedzenia możemy zacytować przetrzymywanie dźwięków harmonijnych, w tem podobne do opóźnień, że, jak one, wymaga przygotowania i rozwiązania, ale rożniące się od nich charakterem bardziej rytmicznym i miarowym; dla tego też przetrzymania pojawiają się zawsze całemi grupami, opóźnienia zaś ukazują się we wcale innych warunkach pojedynczo lub zbiorowo. Podajemy tu szereg przetrzymań w basie:

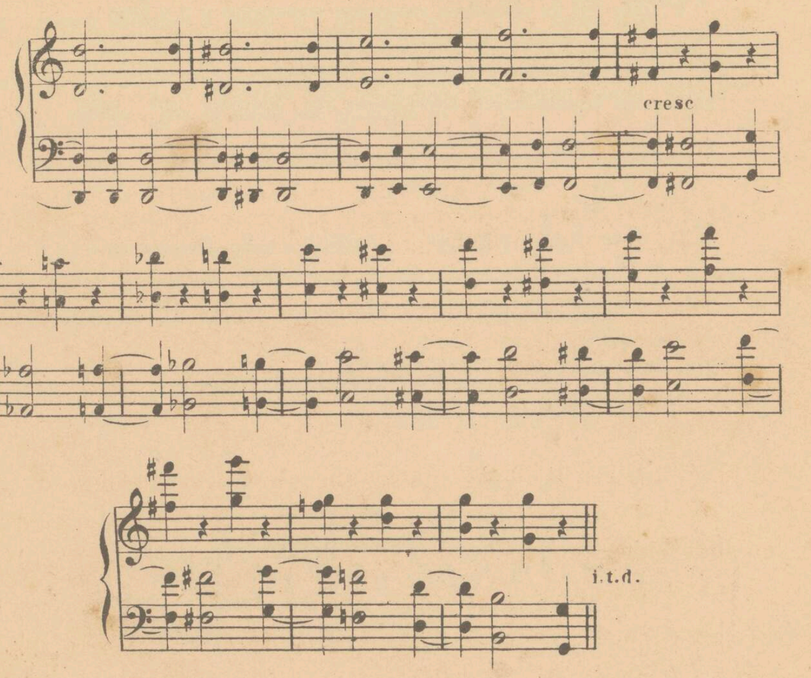
Allegro.

232.



Do tej kategoryi możnaby także zaliczyć następne przejście unisonowe uwertury do „Leonory" (Nr 3ci) Beethovena:

233.



ROZDZIAŁ TRZYNASTY.

Bas stały Głosy stałe.

Przez pozostawienie bez ruchu jednego lub więcej głosów i przypadkowe tworzenie się tem samem akordów otrzymuje się szczególna rozmaitość i mieszanina harmanij.

Często spotykamy (szczególniej w basie) na początku, w środku lub przy końcu sztuki, tam gdzie miała nastąpić końcowka, dźwięk długo wytrzymany; inne głosy tymczasem, jakby bez związku z nim, odbywają dalej swój pochód harmoniczny.

Jeżeli dźwięk ten znajduje się w basie, to się nazywa

basem stałym (punktem organowym);

jeżeli zaś winnych głosach, to

głosem lub dźwiękiem stałym.

Uwaga. Niesprawiedliwie niektórzy i te ostatnie nazywają punktem organowym.

Dźwięki stosowne do pozostawienia przez czas dłuższy czyli do ustalenia są: tonika i dominanta, a czasami obiedwie razem.

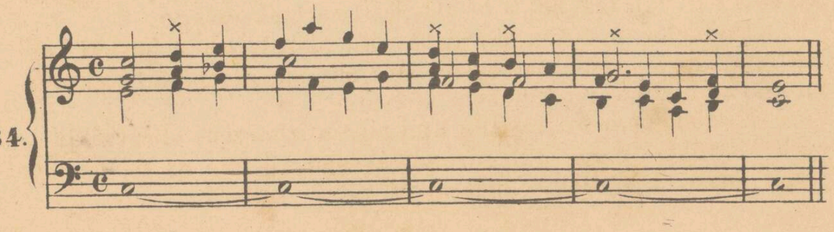
Uwaga. Niektórzy kompozytorowie nowocześni próbowali uczynić tercję trójdźwięku dźwiękiem stałym; lecz nienaturalność i wyszukaność podobnego ustalania od razu czuć się daje.

Łączenie harmoniczne i postęp reszty głosów podczas brzmienia basu stałego odbywa się wedle prawideł ogólnych; głos najbliższy do basu staje się podstawą akordów, które się rozwijają bez względu na bas stały.
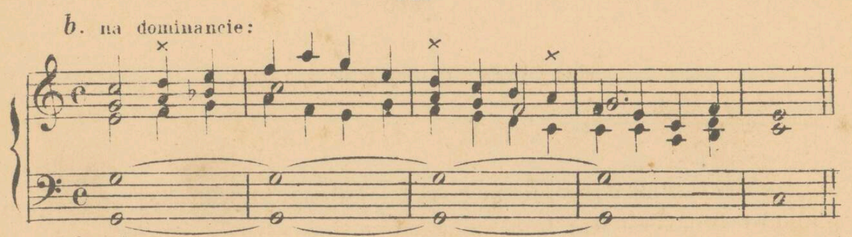
Za nim powiemy o prawidłach szczegołowych basu stałego, podajemy wprzód parę przykładów.

a. bas stały na tonice.

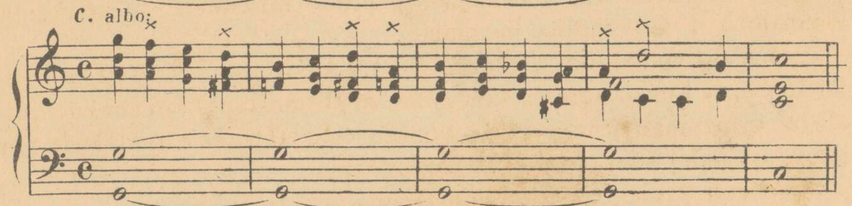
234.
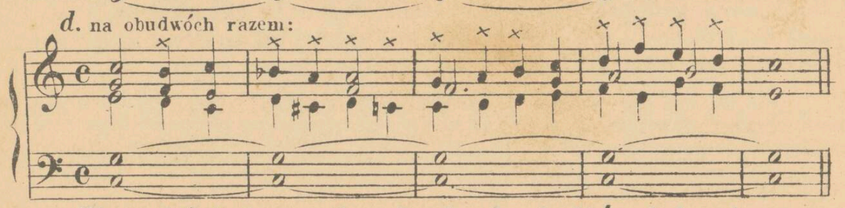


b. na dominancie:



c. albo:



d. na obudwóch razem:



W przykładach powyższych akordy, do których bas harmonicznie nie należy, oznaczone są krzyżykami.

Używając basu stałego trzeba mieć na uwadze następne prawidła:

1. Początek basu stałego powinien przypadać w pewnym momencie rytmicznym;

2. rozpoczynać się winien od akordu harmonizującego z basem;

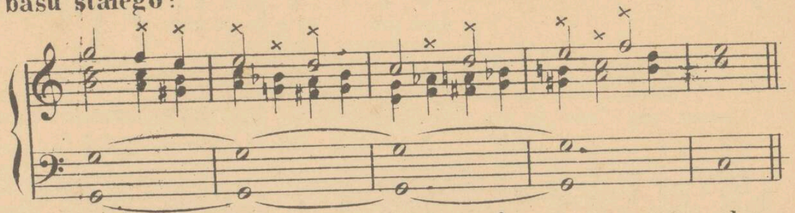
3. ostatni akord basu stałego musi takze z nim harmonizować.

Pierwsze prawidło oznacza, że bas stały zaczynać się musi na początku lub końcu pewnego okresu lub działu i to na ciężkiej części taktu; drugie i trzecie prawidło wykonywa się najczęściej użyciem zasadowego dźwięku trójdźwięku, jak w przykładzie 234. *a.c.d.* lub też jak w *b.* akordu kwartsekstowego.

Pamiętać przytem potrzeba, aby akordy obce basowi nie następowały po sobie za często, lecz aby się przeplatały akordami harmonizującemi z basem stałym.

Koniecznem to jest dla uniknienia zboczeń, skrzywiających charakter basu stałego, zależącego właśnie na ścisłem spajaniu różnych łączeń akordowych.

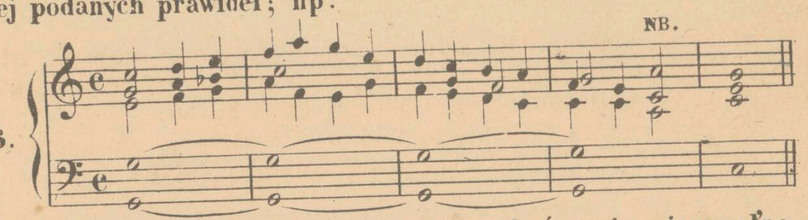
Tak więc z tego powodu za zły uważać wypada następny przykład basu stałego:

235. 

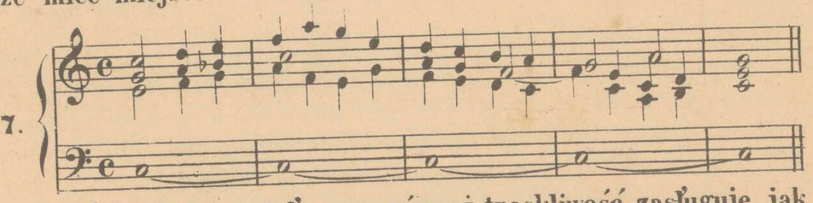
Głos najbliższy basowi (w stylu czterogłosowym tenor) podczas punktu organowego obejmuje prowadzenie harmonji. Dla tego to każda zmiana harmonji do niego się stosować winna, chociażby harmonizowała przypadkiem i z basem. Tak w przykładzie 234. *a.* pochód *b.* w alcie (w pierwszym takcie) zależy od postępu innych głosów, nie zaś od tego, że stanowi septymę basu stałego.

Jeżeli basem stałym jest dominanta, jak to się często wydarza pod koniec okresu, to na tym basie nie dozwala się budować zakończenia niezupełnego (plagalnego), jak to wypływa z trzeciego z powyżej podanych prawideł; np.

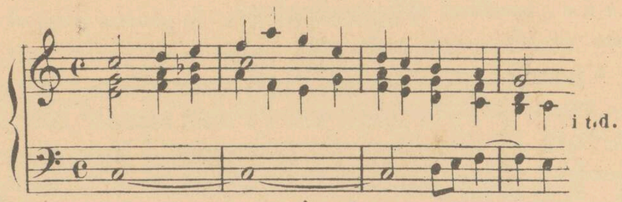
NB.

236. 

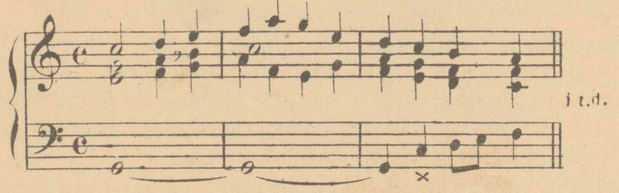
Lecz gdy basem stałym jest tonika, zakończenie niezupełne może mieć miejsce:

237. 

Zakończenie basu stałego na równąż troskliwość zasługuje, jak i początek jego. W powyższych przykładach odbywało się ono przez końcówkę bez żadnej trudności, wyjąwszy tylko przykład 236. pod NB. Lecz bas stały może i pierwej objąć opuszczone przez się prowadzenie harmonji, ale w takim razie trzeba pilnie zachowywać prawidło trzecie, np.

238. 

Następne przerwanie nie uważa się za dobre:
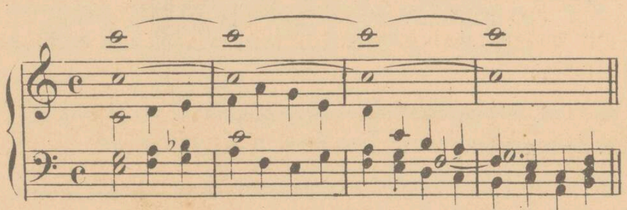
239. 

Głosy stałe.
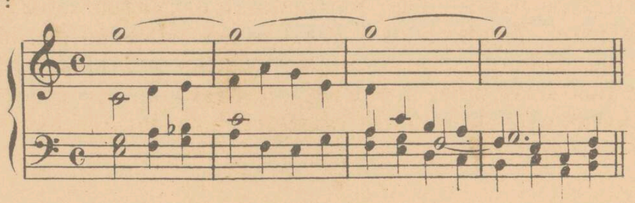
Głosy stałe, pozostające długo na jednym dźwięku w górnym lub środkowym głosie, naturą swoją są pokrewne z basem stałym, lecz rzadziej się używają i potrzebują większej baczności piszącego.

Głosy stałe wtedy tylko odpowiadają charakterowi swojemu, gdy przy nich brzmi nie wiele obcych akordów; pochodzi to ztąd, że nie posiadają siły przeciwważącej, właściwej tylko basowi.

Przełożywszy w przykładzie 234. *a.* bas stały do głosu górnego, czujemy nieprzyjemność brzmienia ostatnich taktów:

240. 

a przeciwnie dźwięk następnego przykładu, wytrzymany jako dominanta, nie razi niczem, gdyż ostatnie akordy przykładu z nim harmonizują:

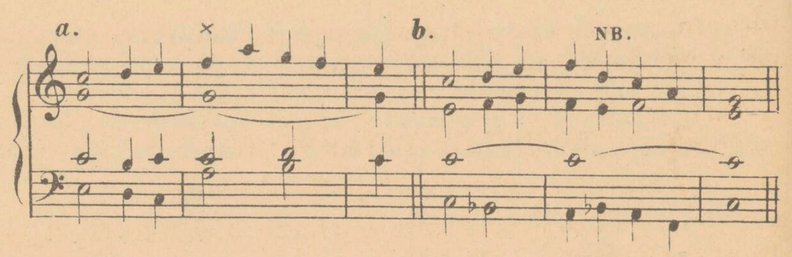
241. 

Jako przykład effektownego użycia głosów stałych i długo – brzmiących dźwięków polecamy ustęp w „Gloria" mszy C majorowej Cherubiniego, tam gdzie skrzypce długo wytrzymują *as*, a tymczasem chór i inne instrumenty dają słyszeć cały szereg przejść melodyjnych i harmonicznych; podobnież *d* skrzypcowe we wstępie do uwertury Mendelssohna Bartholdy „Meeresstille und glückliche Fahrt." W obu ustępach nie znajdzie się ani jeden akord, któryby nie harmonizował z głosem stałym.

Wymieniamy także trio w scherzu symfonji A majorowej Beethowena całe oparte na A, które to jako głos stały brzmi w głosach górnych i średnich, to znów jako bas stały w dolnych partyach się odzywa, a całej sztuce za podstawę służy.

Dźwięki stałe w głosach środkowych równie ostróżnie traktować potrzeba, jak w głosie górnym. W utworach instrumentalnych występują one stosunkowo wzmocnione; w stylu zaś czterogłosowym pojawiają się rzadko i brzmią krótko, np.
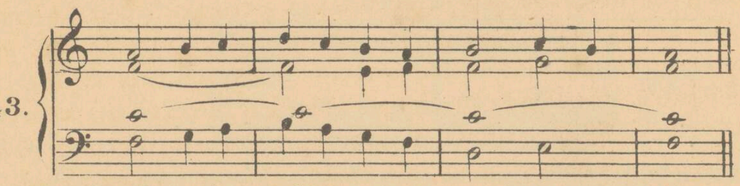
242.



Uwaga. W rozwinięciu teoryi naszej akordów nonowych dodajemy tę jeszcze uwagę:

W przykładzie poprzednim w *b.* znajdujemy akord nonowy pełny (licząc i głos stały) w położeniu przewróconem i z prawidłowem rozwiązaniem. Uprzednio jużeśmy ostrzegali, że akordu nonowego nie można przewracać, jak septymowego, tj. tak aby dźwięk zasadniczy i nona bezpośrednio się zetknęły. A że w dalszej odległości zdarzać się mogą, to jeszcze nie dowodzi, żeby były akordami samoistnemi; harmonja w powyższym przykładzie (podająca myśl akordu nonowego) zawisła od znajdowania się głosu stałego, który przypuszcza z natury swojej obce sobie harmonje.

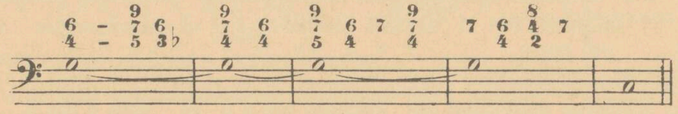
243.



Chcąc cyfrować pochód harmoniczny podczas brzmienia basu stałego, trzeba cyfry odnosić do basu, przez co pospolicie używane liczbowanie odmienia się w niektórych razach.

Podajemy próbkę cyfrowania przykładu 234, *b.*:

244.



Cyfrowanie powyższe trudno się czyta i jest niedostateczne, to też używa się tylko w pewnych razach. Dla tego to w partyturach cyfrowanych często przy nadejściu basu stałego czytamy wyrazy **tasto solo**, co oznacza że trzeba zaprzestać towarzyszenia na organie a wytrzymać sam bas stały tylko.
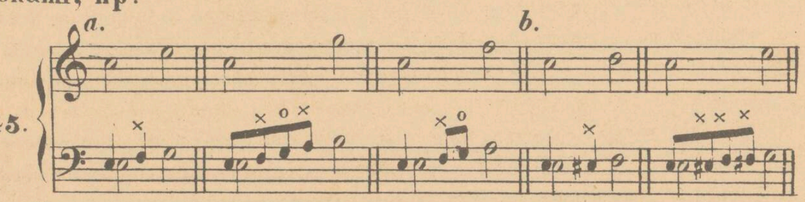
ROZDZIAŁ CZTERNASTY.

Dźwięki przechodnie i zamienne.

Do dźwięków niehármonizujących należą przedewszystkiem nuty **przechodnie i zamienne**.
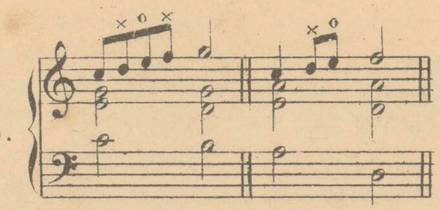
Pierwsze powstają przez zapełnienie większych lub mniej – szych skoków harmonicznych dźwiękami leżącemi pomiędzy temi skokami, np.

245.



Nuty oznaczone krzyżami (×) są przechodnie, a oznaczone kółkami (o, są harmoniczne dodatkowe, gdyż do pierwszej nuty można w myśli dodać trójdźwięk *C* lub *A* np.

246.
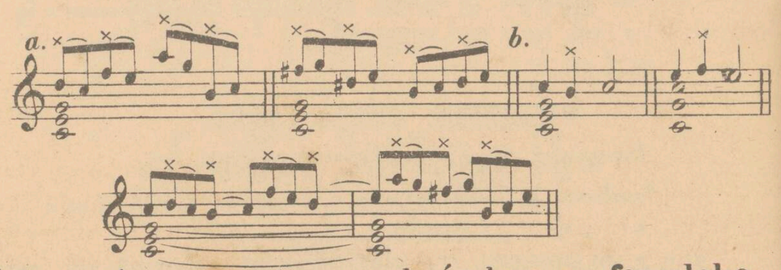


Dźwięki przechodnie w przykładzie 245^m pod *a.* nazywają się dyatonicznemi, a pod *b.* chromatycznemi.

Dźwięki przechodnie idą od jednej nuty harmonicznej do drugiej także harmonicznej, dają się słyszeć przeto nie jednocześnie z uderzeniem akordu, lecz później i to na mniejszych częściach taktu; mogą jedynie stopniowo po sobie następować.

Przeciwnie zaś dźwięki zamienne stanowią nuty nieharmonizujące, uderzane albo w charakterze opóźnienia czyli też forszlaku (przednutki) jednocześnie z akordem (a więc na ciężkiej części taktu), poprzedzają dźwięk harmoniczny (247. *a.*); albo też nakształt nuty przechodniej służą za ozdobę melodyjną dwóch dźwięków jednobrzmiących i zajmują lekką część taktu (247 *b.*).

247.
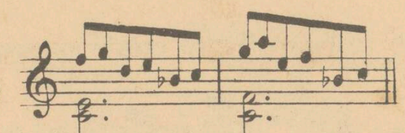


Nuty zamienne przeto mogą być uderzane forszlakowym sposobem, z warunkiem wszakże, aby zaraz po sobie miały dźwięk harmoniczny, jak to przykład 247. okazuje.

Tenże przykład pokazuje, że nuty zamienne mogą utworzyć się z dźwięku wyższego lub niższego, przytykającego do nuty harmonicznej.

Dźwięk zamienny niższy od nuty harmonicznej ma tę własność, że dąży do przeobrażenia się w małą sekundę dźwięku harmonicznego i wytwarza przez to nuty chromatyczne, jak to widać z przykładu 247^go; nie można nawet wystawić sobie następnego wzoru bez zmian chromatycznych.

248.
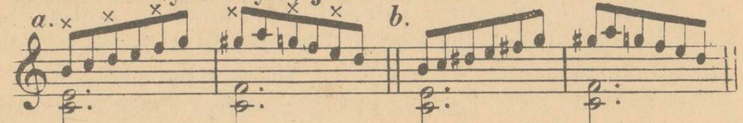


Naturalnie chromatyzowanie to stosuje się tylko do dźwięków zamiennych forszlakowej natury.

Gdy zaś dźwięki te następują po sobie w nieprzerwanym szeregu, wowczas przybierają charakter dźwięków przechodnich.

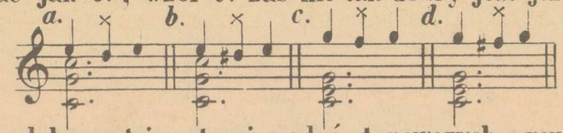
Dla tego w następnym przykładzie wzór *a.* nie koniecznie musi być tak chromatyzowanym, jak wzór *b.*

249.



Dźwięki zamienne niższe od nuty harmonicznej, przypadające na lekką część taktu, nie zawsze się powinny zmieniać w małą sekundę. Dla tego w przykładzie 250^m, *a.* nie koniecznie musi wyglądać jak *b.*; wzór *c.* zaś nie tak dobry jest jak *d.*
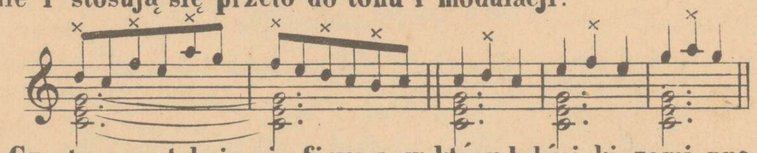
250.



Niepodobna w tej materyi podać stanowczych prawideł, a nawet takowe nie bardzo są potrzebne, gdyż każde ucho muzykalne odkryje co złe, a co dobre.
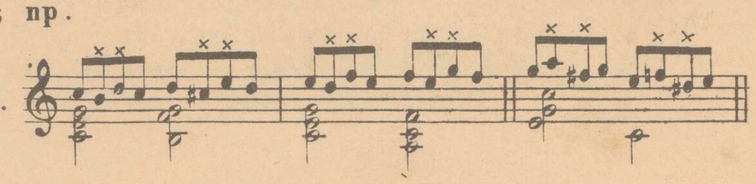
Nuty zamienne wyższe od dźwięku harmonicznego czy się uderzają sposobem forszlakowym (tj. swobodnie), czy też tak jak w przykładzie 250, mogą być sekundami wielkiemi lub małemi względem dźwięku harmonicznego, gdyż zawsze leżą dyatonicznie i stosują się przeto do tonu i modulacji.

251.
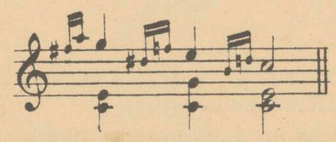


Często napotykają się figury, w których dźwięki zamienne wyższe i niższe od nuty akordowej są mięszanym sposobem użyte; np.

252.
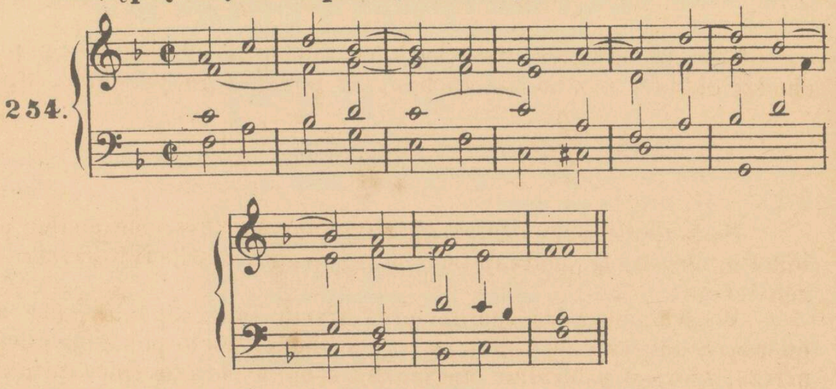


Ztąd pochodzi następna figura często używana za ozdobę:
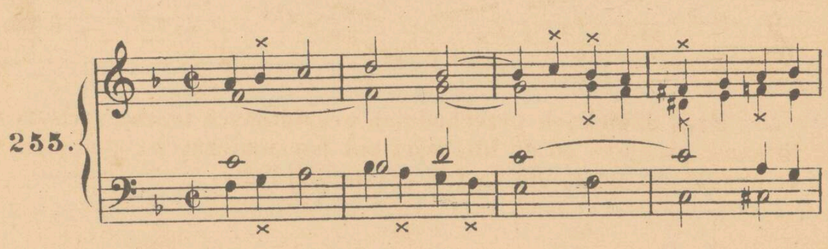
253. 

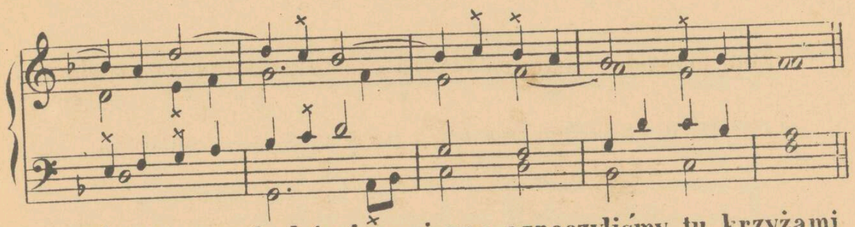
Dźwięki przechodnie i zamienne mogą się znajdować w każdym głosie. Jeżeli jeden głos wyłącznie ich używa, to nabiera przewagi i charakteru wyraźniejszego od innych. Gdy zaś kompozytor nie ma zamiaru wywyższenia jednego głosu kosztem innych, wówczas wszystkie głosy po kolei ozdabia dźwiękami dodatkowemi dla nadania każdemu pewnej wyrazistości. Gdzie tylko położenie i postęp głosu pozwala użyć fjorytury, tam melodya zyskuje większy rozwój; trzeba tylko zachować wtem przyzwoite umiarkowanie, gdyż w przeciwnym razie następuje przeładowanie i niejasność.

Następny urywek z prostą harmonją:

254. 

przez użycie dźwięków dodatkowych tak wygląda:

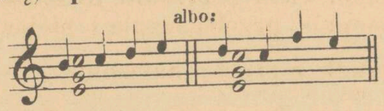
255. 



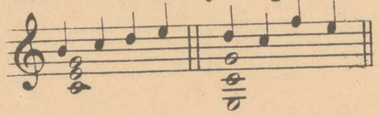
Dźwięki przechodnie i zamienne oznaczyliśmy tu krzyżami (x).

Że przeładowanie ozdobami zaszkodzić może kompozycji, łatwo się czytelnik przekona grając powyższy przykład w prędkiem tempie; dla tego też ten rodzaj pisania wymaga powolniejszego ruchu.

Jak w opóźnieniach tak i w dźwiękach zamiennych żaden głos nie powinien brać jednocześnie nuty harmonicznej, zamienionej dodatkową, np.
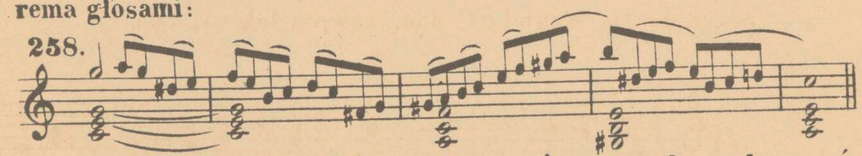
256. 

Gdy zaś odległość dźwięku harmonicznego od zamiennego przechodzi oktawę, można nie zachowywać powyższego prawidła; np.
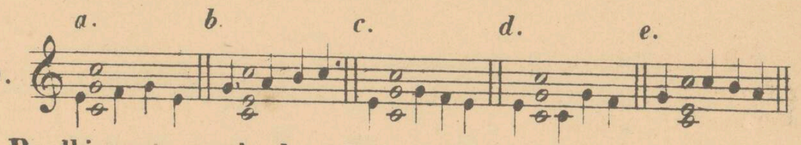
257. 

Podwojenie przy dźwiękach zamiennych odbywa się podług prawideł ogólnych, tj. podwaja się raczej dźwięk zasadowy i kwinta, niżeli tercja.
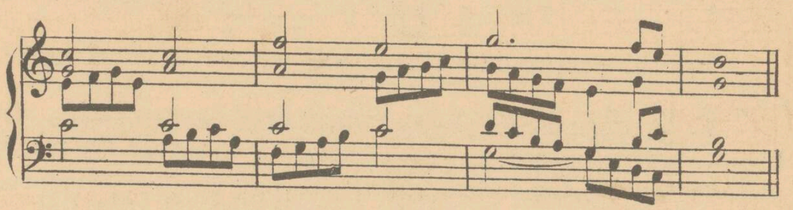
W szybkiem poruszeniu i przy użyciu znacznej liczby nut zamiennych odkrywa się więcej jeszcze swobody, jak to pokazuje ustęp poniższy, którego naturalnie nie można sobie wyobrazić śpiewanym czterema głosami:

258. 

Przy dźwiękach przechodnich prawidłowych trzeba zachowywać te same przepisy co do blizkości nut harmonicznych; ztąd figury *a*. *b*. przykładu **259**. nie są tak czyste jak *c.d.e*.

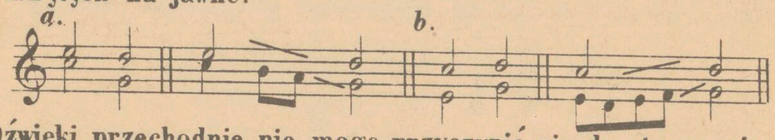
259. 

Prędkie poruszenie dozwala i tutaj większego zbliżenia, np.

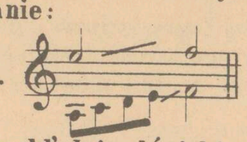
260. 

Błędny postęp przy dźwiękach zamiennych i przechodnich.
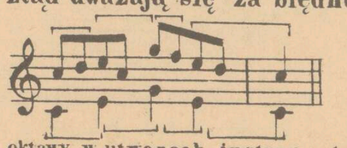
Ponieważ przeznaczeniem dźwięków przechodnich jest zapełniać próżnie, pochodzące od skoków postępu harmonicznego, przeto przy zmianach akordów pilnie wystrzegać się należy nieprawidłowego poruszenia, jakiem w następnym przykładzie jest zamiana kwint ukrytych na jawne:

261. 

Dźwięki przechodnie nie mogą przyczynić sie do utworzenia oktaw jawnych, gdyż pierwsza oktawa tak dobrze jest harmoniczną jak i druga, a charakterem dźwięków przechodnich jest właśnie nieharmonizowanie:
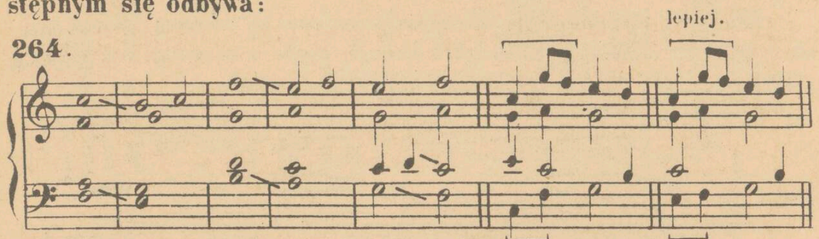
262. 

W następnym przykładzie dźwięki przechodnie nie zakrywają oktaw jawnych i ztąd uważają się za błędne:

263. 

Uwaga. Powyższe oktawy w utworach instrumentalnych mogą być użyte jako umyślne wzmocnienie i podwojenie.

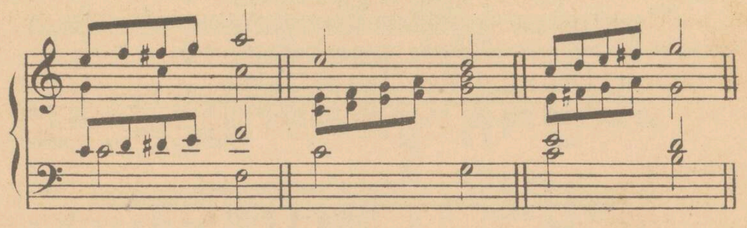
Również przy ruchu prostym początek i postęp dźwięku zamiennego uważa się za błędny, jeżeli jak w przykładzie następnym się odbywa:

264. 
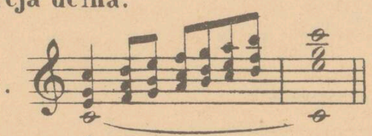
Ostatni wzór lepszym nazwaliśmy dla tego że oktawy równoległe są ukryte.

Dźwięki zamienne i przechodnie jednocześnie użyte w kilku głosach.

Użycie dźwięków przechodnich w kilku głosach jednocześnie w ruchu prostym najwłaściwszem jest w kształcie tercji i sekst; np.

265. 

Poruszenie swobodne głosów, ozdabianych dźwiękami przechodniemi, wyradza sekundy, kwarty, kwinty i septymy równoległe wszelkiego rodzaju; wymagają one wielkiej oględności i dla swego nieprzyjemnego brzmienia tylko jednorazowo się dozwalają. Kwarty równoległe dobre są wtedy, gdy im towarzyszy trzeci głos jako tercja dolna.

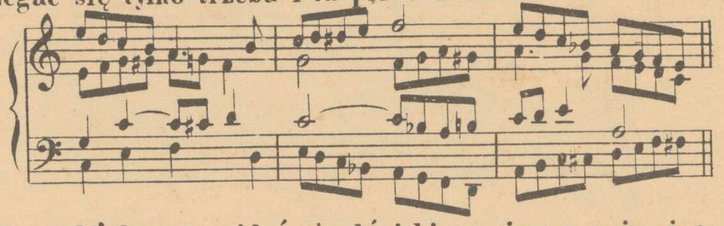
266. 

Kwinty równoległe jednorazowe, utworzone przez nuty przechodnie, spotykają się czasem w dobrych utworach; ale dla tego nie można jeszcze ich zalecać. (Patrz o kwintach równoległych str. 15. i następ:).

Nieprzyjemne brzmienie septym równoległych łagodzi się także dobrem położeniem, prawidłowem prowadzeniem głosów, tempem i t.p.

Dźwięki przechodnie w ruchu przeciwnym nadają utworowi szczególny, właściwy koloryt i dodają wiele samoistności głosom; wystrzegać się tylko trzeba i tu przeładowania.

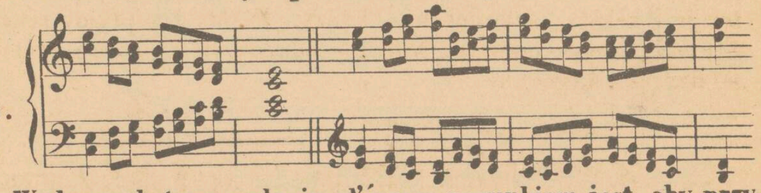
267.



Z przykładu tego widać, że dźwięki zamienne, opierające się na harmonji prostej i wzmacniające postęp nowemi ściślejszemi (przechodniemi) węzłami, brzmią daleko naturalniej i przyjemniej, niż te, które żadnej podstawy harmonicznej nie mają. O wartości tego rodzaju ozdób wyrokować można tylko mając wzgląd na charakter, tempo i t.d. ustępu.

W postępie prawidłowym dyatonicznym kilka głosów jednocześnie może mieć dźwięki przechodnie, np.

268.
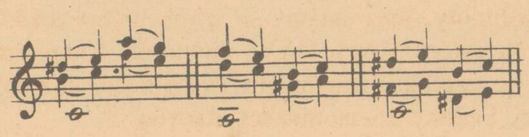


W okresach tego rodzaju głównym warunkiem jest, aby przy zmianie harmonji głosy znajdowały się w położeniu dozwalającem postęp prawidłowy.

Dźwięki zamienne dozwalają się jednocześnie:

a. w dwóch głosach:
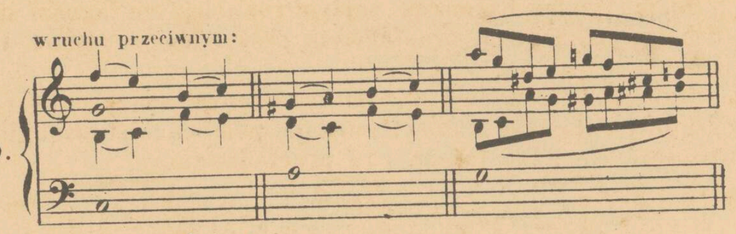
przy ruchu prostym:

269.



w ruchu przeciwnym:

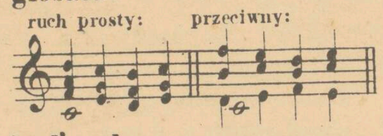
270.



b. w trzech głosach:
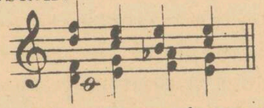
ruch prosty: przeciwny:

271.



c. w czterech głosach:

272.
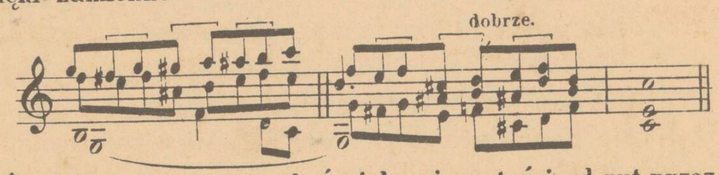


Uwaga. Prawie wszystkie wzory powyższe można uważać także jako postęp harmoniczny z basem pedałowym czyli stałym.

Z powyższych przykładów widać, że przy ruchu prostym dwóch głosów i w dźwiękach zamiennych najnaturalniejszem złączeniem są tercje i seksty; sekundy zaś, kwarty, kwinty i septymy równoległe brzmią zawsze niemile. Nikt nie odważy się za dobre uznać następne dźwięki zamienne:

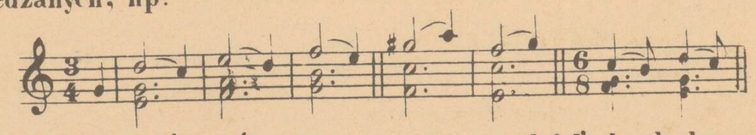
dobrze.

273.



Dźwięki zamienne mogą być większej wartości od nut przez nie poprzedzanych, np.

274.



Przedmioty, któremiśmy się zajmowali w rozdziałach od dwunastego do czternastego, tak są ważne dla kompozycji, że koniecznie potrzeba je zgłębić i zapamiętać jako niezbędne do zrozumienia wewnętrznej budowy harmonicznej utworów.—

Pozostaje nam jeszcze dopowiedzieć słów kilka o stosunku powyższych prawideł do stylu surowego, przedmiotu naszych dalszych badań.

Na str. 12. określiliśmy „styl surowy" bardzo ogólnie; teraz możemy definicję tę tak wyrazić:

Jaki może być użytek poznanych przez nas środków kompozycji w ćwiczeniach w stylu surowym?

Nie można zaprzeczyć, że środki te szczególnie przyczyniają się do rozwinięcia i ozdoby głosów. Lecz gdy nam chodzi głównie o prostotę budowy harmonicznej, użyjemy przeto wszystkiego tego, co pomaga rozwojowi głosów, ale odrzucimy ozdoby, to jest oddzielim istotę rzeczy od pierwiastków dodatkowych, napływowych.

Do rzeczy dodatkowych, nieistotnych liczyć należy

naprzód

wszelkie ozdóbki harmoniczne, nie oparte na konieczności; nienaturalne wprowadzanie niezwykłych akordów.

Sprowadzają one brzydkie przepełnienie, świadcząc raczej o chorobliwości i niedołęztwie umysłu kompozytora, niż o jego oryginalności, świeżości, swobodzie, pewności i sile;

powtóre:

nieprawidłowe wprowadzanie opóźnień, używanie głosów stałych i dźwięków wyprzedzających i przetrzymywanych;

a głównie:

dźwięki zamienne swobodnie uderzane i figury z nich powstające; jednem słowem wszystko, co się wydaje niestosownem w śpiewie dobrym czterogłosowym.

Raz wziąwszy za podstawę wszelkiej muzyki utwory śpiewowe, usuniemy z nich wiele rzeczy właściwych kompozycji instrumentalnej.

Ponieważ najwłaściwszą drogą ćwiczenia się w harmonji jest opracowywanie chorałów, lub prostych myśli w rodzaju chorałów, przeto nie wzbrania się używania środków powyżej podanych, lecz się ogranicza warunkiem, aby się używały nie jako ozdoba, lecz jako ułatwienie rozwoju głosów.

Do tej kategoryi należą głównie opóźnienia i prawidłowe dźwięki przechodnie i zamienne.

Według powyższych prawideł sądzić potrzeba surowość stylu początkowych ćwiczeń harmonicznych i dalszych kontrapunktowych, odrzucając wiele rzeczy nieistotnych i podrzędnych, jakkolwiek w praktyce często na właściwem miejscu szczęśliwie używanych.

Dla zupełnego zrozumienia wszystkich dotąd wyłożonych przedmiotów koniecznem jest studyowanie gruntowne dobrych utworów; o własnych próbach ucznia będziemy mieli sposobność pomówić w rozdziale dziewiętnastym i przypomnieć co się teraz wyrzekło.

ROZDZIAŁ PIĘTNASTY.

Akordy przechodnie.

Akordy przechodnie są to harmonje, uderzane na lekkich częściach taktu nakształt dźwięków przechodnich, obejmujące kilka głosów; mają one postać akordów rzeczywistych; wystąpienie ich wszakże i postęp podlegają często prawidłom różnym od ogólnych akordowych.

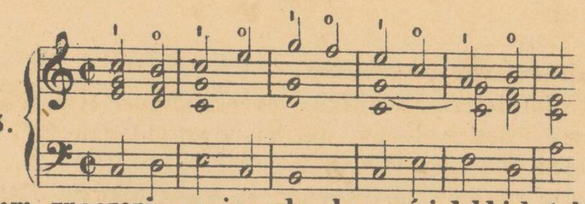
Widzieliśmy już próbkę takich akordów w dźwiękach zamiennych i przechodnich trzygłosowych w Nr. 271 i 272. Pod pewnym względem można też wszystkie akordy nad basem pedałowym uważać za przechodnie.

Oprócz powyższych, są jeszcze inne, dla poznania których musimy kilka słów powiedzieć o rozmaitych podziałach taktu, gdyż akordy, tak jak nuty przechodnie, opierają się na stosunkach taktowych.

Wiadomo że w prostym dwuczęściowym takcie iloczas naturalny spada na pierwszą część taktu; druga zaś ma mniejszą wagę, jest lekka.

Jeżeli więc i harmonje są równie proste jak takt dwuczęściowy, akordy przeto przypadające na ciężką część taktu (thesis) będą również cięższe, ważniejsze od innych i uważać się powinny za cel, do którego zmierza akord uderzony na lekkiej części taktu (arsis):

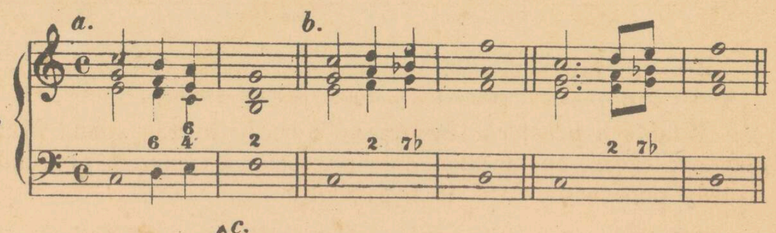
275.

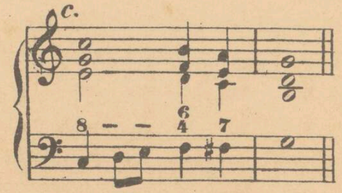


W tem znaczeniu można akordy części lekkich taktu nazwać przechodniemi, jakkolwiek przy ruchu jednostajnym podrzędność ich niezupełnie jest wyraźna. Teorya tak to pojmuje, choć dotąd nikt tego wyraźnie nie wypowiedział; czego dowodem służy przepisywanie większej ostróżności w kładzeniu akordów na ciężkiej cześci taktu a nadawanie wiekszej od tych swobody harmonjom na lekkiej części się znajdującym.

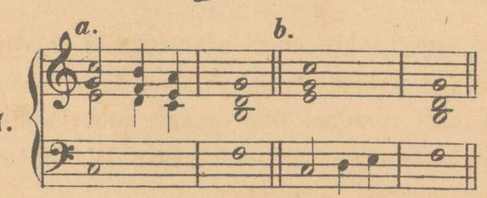
W następnych przykładach można się przypatrzyć akordom przechodnim lekkich części taktów:

276.





277.



Niespodziane pojawienie się akordu kwartsekstowego w przykładzie 276, *a* i *c*. i akordu septymowego w *c*, tłomaczy się postępem dyatonicznym wszystkich głosów do najbliższego celu (tj. do akordu ciężkiego w następnym takcie),
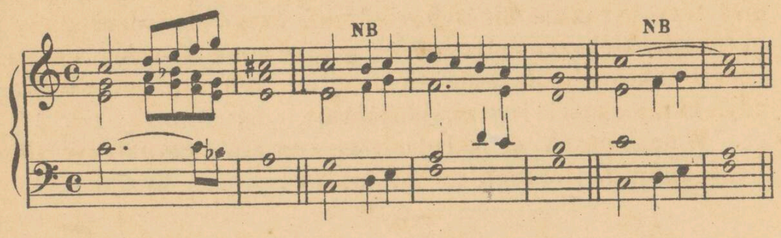
mającym charakter przechodni.

Jeszcze łatwiej da się widzieć przechodniość tych harmonij, kiedy ustalimy jeden z głosów, np. bas w przykładzie 277 *a.*, albo też głosy górne w *b.* przykład 277.

Obadwa te sposoby zastosowane są w przykładzie 276. *a.*

Posuwając dyatonicznie głosy można swobodnie uderzać akordy, usprawiedliwiając to zmierzaniem do najbliższej harmonji głównej.
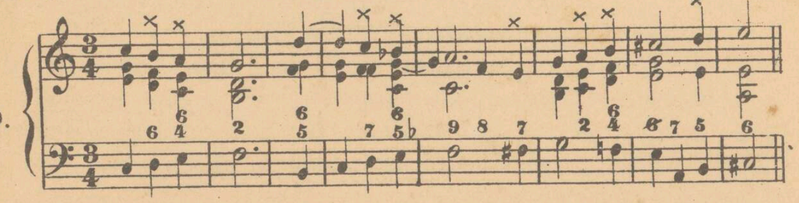
278.



Uwaga. Takie pojmowanie akordów przechodnich objaśnia używanie septym bez przygotowania, powyżej wzmiankowane. (Patrz NB.).

W taktach prostych trzyczęściowych iloczas spada także na pierwszą część, zostawiając dwie pozostałe w cieniu, w podrzędności. Akordy przechodnie tak tu wyglądają:

279.



Drobniejsze części taktu mogą mieć również akordy przechodnie, na co, po powyższym wykładzie, przykładów dawać nie potrzebujemy, jak niemniej na takty złożone. Studyowanie dobrych utworów i tu przyczyni się znakomicie do wyjaśnienia rzeczy. Dla własnych ćwiczeń ucznia podajemy jeszcze parę uwag.

Wszelkie akordy, uważane za przechodnie, albo się poddają powszechnym prawidłom łączenia harmonij, albo też nie. W pierwszym razie nie trzeba nowych uwag; w drugim głównie zważać należy na płynne, melodyjne prowadzenie głosów tak samych przez

się, jak w złączeniu z drugiemi i to uważać za kryteryum. W ogólności trzymać się wypada tej wskazówki, że pochód dyatoniczny głosów nadaje akordom charakter przechodniości i że harmonje przechodnie sądzić potrzeba ze względu rytmu, tempa i charakteru utworu.

ROZDZIAŁ SZESNASTY.

O środkach do modulowania.

W rozdziale 11tym wyjaśniliśmy co znaczy modulacja. Szukaliśmy tam pewnego sposobu określenia modulacij; tutaj wynajdywać będziemy najlepsze środki do robienia modulacij.

Sztuka modulowania zależy na wyszukiwaniu harmonij, zostających w związku z dwoma lub więcej tonami i na przechodzeniu z tonu w ton za pomocą takich akordów.

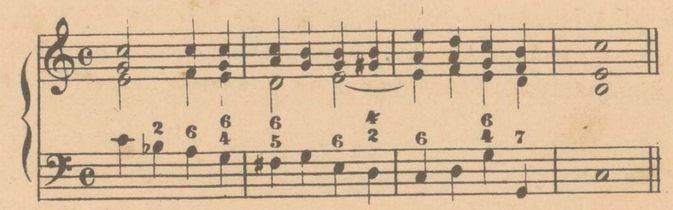
Modulacja może być różnego pochodzenia i mieć różne rele. Może być albo

1.) Niespodziana, krótkotrwająca i przechodnia, albo też 2) zawczasu przygotowana, nowy ton za cel mająca i pozostająca w nim długo.

W pierwszym przypadku modulacja użyje jak najprostszych środków, objawi się raptownie, ale zaraz opuści nowy ton, a nawet go wyraźnie nie określi; w drugim przygotuje się powoli różnemi sposobami, wyraźnie da słyszeć nowy ton i doprowadzi może do końcówki.

W następnym przykładzie

280.



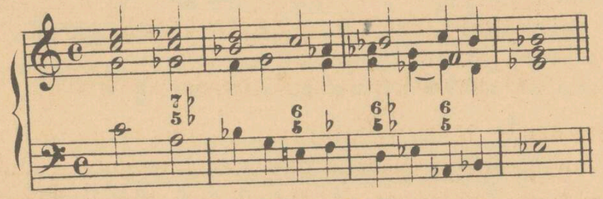
C: F: V7 G: V7 a: V7 C: I

modulacja jest przechodnia, zmienna, nie wychodząca w gruncie z tonu C major:

Ten rodzaj modulowania najwłaściwszym jest dla szukania tonów bliższych i chociaż w dalsze łatwo przejść dozwala raptownym sposobem, jednak nowego tonu nie określa wyraźnie i jasno.

W poniższym przykładzie zmierzamy do tonu odległego i powoli doń się zbliżamy, opuszczając zupełnie ton początkowy:

281.



C: I b: VII°7 B: I f: V7 Es: V7

Przykład ten pokazuje jak zmierzając do oddalonego tonu używamy tonów pośredniczących i powoli z przygotowaniem do nowego tonu Es major przechodzimy.

Uważając takie krótkie przejścia nie za antrakt między jednym tonem a drugim i nie za ćwiczenie, przychodzimy do poznania ważności modulowania w kompozycji, jako podstawy układu okresów i ich działów. Rola ta jednakże modulacji należy do nauki form muzykalnych i dla tego ją opuszczamy, mając głównie na względzie harmonję.

Uwaga. Odsyłamy czytelnika do dziełka autora pod tytułem: „Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse". Lipsk u G. Wiganda.

Przedewszystkiem uważamy tu modulację jako ćwiczenie się w łatwości zmian i łączeń harmonicznych; szukając środków do modulowania, nie zważamy tymczasem na rodzaje modulacji.

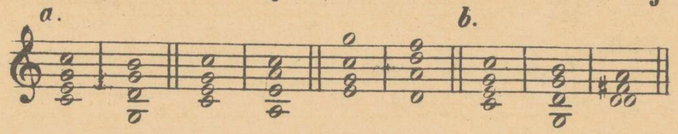
Najpierwszym i najprostszym środkiem do modulowania jest

trójdźwięk toniczny nowego tonu.

Jeżeli trojdźwięk ten należy także do akordów dawnego tonu, trzeba uważać na rozwój dalszy a głównie na najbliżej następującą harmonję dominantową, która wyraźnie nowy ton określi.
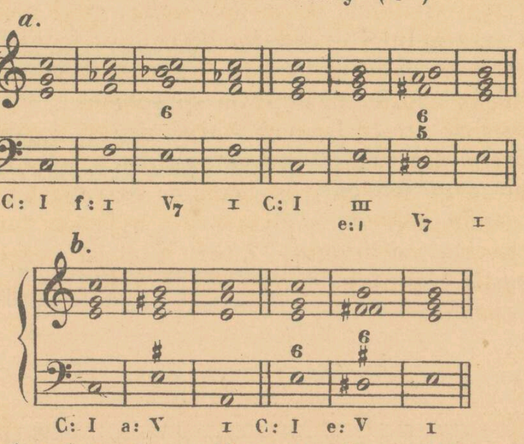
W następnym przykładzie w *a.* nie słychać modulacji; w *b.* zaś trzecia dopiero harmonja dobitnie określa ton G. major.

282.
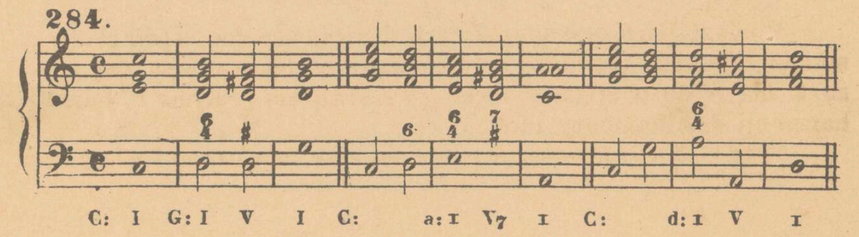


W tonach odległych wyraźniej określającym ton jest trój-dźwięk minorowy, lecz dla jasności trzeba po nim dać posłyszeć jeszcze akord dominantowy (w *a.*); trójdźwięk majorowy często robi wrażenie dominanty (*b.*).

283.



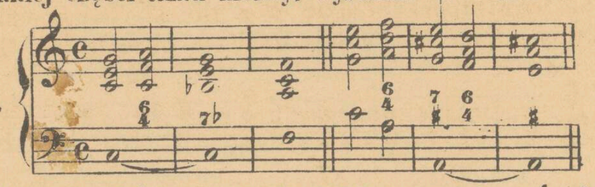
O ile trójdźwięk toniczny słabo określa modulacje, o tyle przewrócenie jego – akord kwartsekstowy – właściwym jest do stanowczego oznaczenia tonu. Jak w koncówce ostatecznej, tak i w modulacji, ma on charakter wyraźny, z warunkiem wszakże aby nie był przechodnim, czyli aby się nie znajdował na lekkiej części taktu. Lecz i w takim razie dominanta najczęściej po nim idzie i dokonywa modulacji.

284.



Na lekkiej części taktu niezbyt wyraźnie ton określa:

285.



Powyższe przykłady nasuwają daleko pewniejszy środek do modulowania, mianowicie
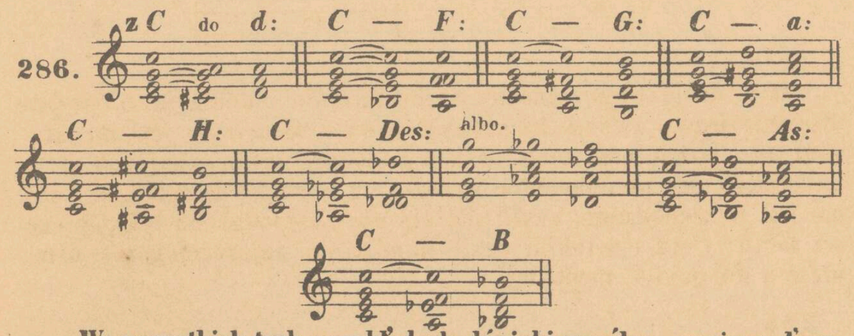
akord dominantowy.

Trójdźwięk dominantowy i jego septyma są najlepszym i najnaturalniejszym środkiem do modulowania, gdyż najdobitniej określają ton, a szczególniej akord dominantoseptymowy.

Modulacja za pomocą akordu dominantowego może sie odbyć bez pośredniego akordu następnym sposobem:

Na zasadzie, że to łączenie harmonij jest najzrozumialszem, które wspólnemi dźwiękami (przygotowaniem) się posługuje, z trójdźwięku tonicznego można modulować do wszystkich tonów za pomocą akordu dominantowego septymowego, wyjąwszy tony wielkiej i małej tercji i kwarty zwiększonej Z tonu C major przeto przejść można do wszystkich innych, oprócz Es, E i Fis major czy minor następnym sposobem:

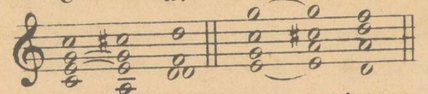
286.



We wszystkich tych przykładach dźwięki wspólne, spojone łącznikami, ułatwiają przejście do dominanty następnego tonu; tak z tonu C major do *d* minor dźwięki *g* i *e* stają się septymą i kwintą harmonji dominantowej i t.d.

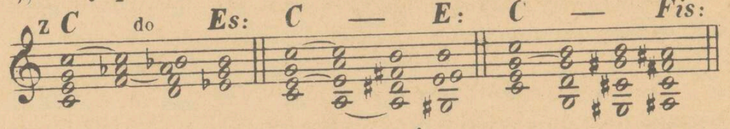
Uwaga. Zwracamy uwagę, że te same modulacje można zrobić i w innych położeniach akordów, np.

287. *C — d:* albo:



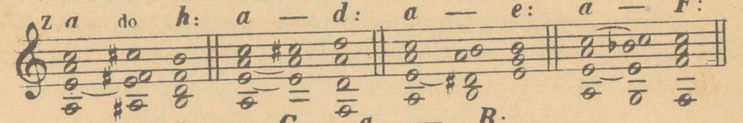
Chcąc modulować do trzech pozostałych tonów tym samym sposobem, potrzeba użyć pośredniego akordu (najlepiej trój-dźwięku), który pomoże zaraz do złączenia, np

288. z *C* do *Es: C — E: C — Fis:*

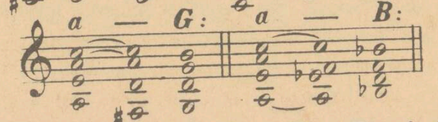


Modulowanie z minoru może być takie:

289. z *a* do *h: a — d: a — e: a — F:*

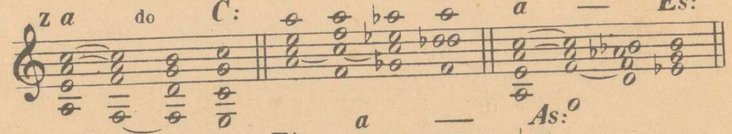


a — G: a — B:

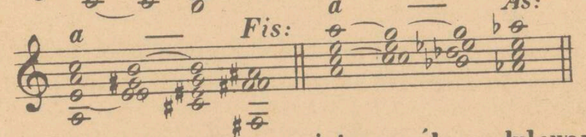


Do tonów pozostałych: C, Des, Es, Fis i As idzie się za pomocą akordu pośredniego:

290. z *a* do *C: a — Des: a — Es:*

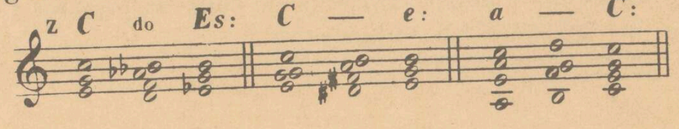


a — Fis: a — As:



Rozumie się, że podany wyżej sposób modulowania jest tylko najprostszym, lecz nie jedynym i że jak łączenie proste harmonij może się obyć bez dźwięku wspólnego, tak też bez niego można i modulować, jak np. następne modulacje bez akordu pośredniego:

291. z *C* do *Es: C — e: a — C:*



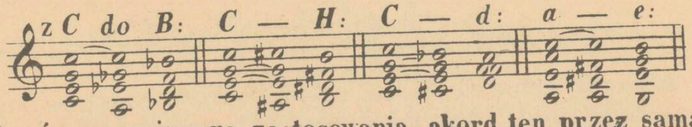
Lecz pomimo to potrzeba doskonale się obeznać z powyższym prostym sposobem modulowania, jako niezmiernie pożytecznym, i na ten cel wypisać modulacje ze wszystkich tonów, biorąc akordy we wszelkich położeniach, tak wszakże, aby je wygrać można było na fortepjanie. Mechaniczne to ćwiczenie ułatwi bardzo używanie innych środków kompozycji.

Równie zdolnym do modulowania, jak akord dominantowy, jest

akord septymowy zmniejszony.

Akord ten, często zastępujący dominantoseptymowy, nieraz właściwszym jest do modulacji od tamtego, gdyż pojawienie się jego jest łagodniejsze, szczególniej w takich razach, gdzie septyma i dźwięk zasadowy akordu dominantoseptymowego bez przygotowania musiałyby być uderzone. Następny przykład pokazuje użycie akordu septymowego zmniejszonego:

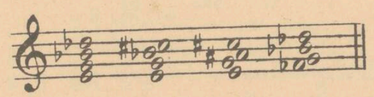
292. z *C do B: C — H: C — d: a — e:*



Oprócz powyższego zastosowania, akord ten przez samą własność enharmoniczną nagina się jeszcze do innego użytku.

Następny akord, brzmiący zawsze jednostajnie, lecz pisany coraz inaczej

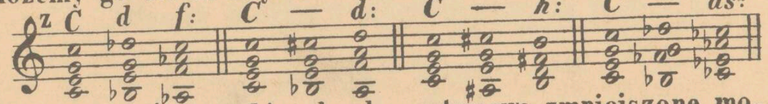
293.



należy do czterech różnych tonów: w pierwszym kształcie do F minor, w drugim do D minor, w trzecim do H minor, w czwartym do As minor.

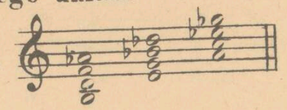
Możemy go zatem użyć do czterech modulacij:

294. z *C d f: C — d: C — h: C — as:*



Ponieważ zaś wszystkie akordy septymowe zmniejszone mogą się wyrazić w trzech następnych postaciach, jak to najłatwiej widać z fortepjanowego układu:

295.



i ponieważ każda z nich przez zmiany enharmoniczne należy do czterech tonów, otrzymujemy zatem modulację dla wszystkich dwunastu tonów minorowych, do których dodać można dwanaście dla tonów majorowych, gdyż akord powyższy często i w majorze się używa zamiast dominanty.

Dla zrozumienia wewnętrznej łączności wszystkich tonów i rozmaitości wiązania harmonicznego, bardzoby pożytecznem było wypisać wszystkie modulacje tego rodzaju.

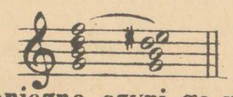
Jakkolwiek środek ten do modulowania jest bardzo użyteczny dla kompozycji, przestrzegamy jednak aby go nie nadużywano, gdyż zbyt częste chwytanie się jego osłabia wartość artystyczną utworu.

Równie giętkim, choć nie tak bogatym środkiem jest

akord kwintsekstowy zwiększony.

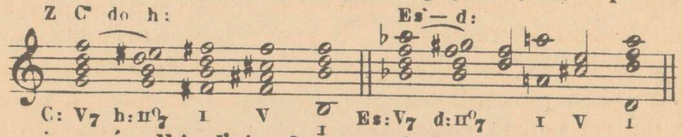
Tożsamość brzmienia jego z akordem dominantoseptymowym

296.



przez zamianę enharmoniczną czyni go użytecznym do modulowania w związku z akordem dominantoseptymowym, np.

297.

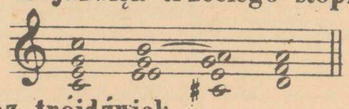


Powyższe środki służą do wyszukiwania prędkiego przejścia z tonu w ton; lecz ponieważ cel ten nie zawsze jest koniecznym, dla powiększenia więc łatwości modulowania radzimy rozszerzyć ćwiczenia w następny sposób:

Przejść z jednego tonu do drugiego za pomocą trójdźwięków różnych stopni:

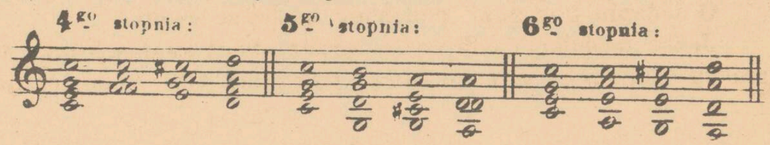
Z C do d przez trójdźwięk trzeciego stopnia:

298.

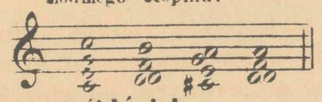


Z C do d przez trójdźwięk

299.

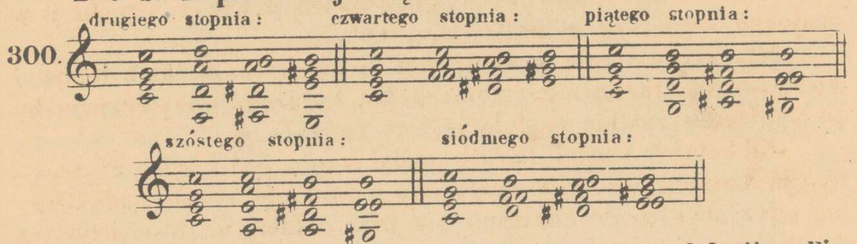


siódmego stopnia:



Z C do E przez trójdźwięk

300.



Niech to będzie wskazówką szukania innych modulacij według tych samych prawideł.

Rozszerzenie modulacji i wydoskonalenie jej przez końcówkę.

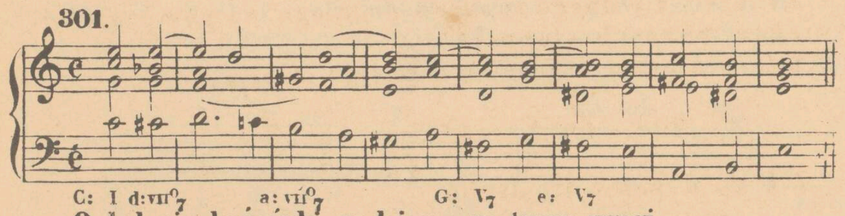
Podane poprzednio środki do modulowania są bardzo proste i naturalne. Chcąc modulować powolnie, trzeba używać powyższych środków, ale niezbyt raptownie i bezpośrednio, wprowadzając nowy ton przez modulację nazwaną powyżej przechodnią. Użycie zaś formuły końcówkowej utrwali najlepiej przybycie do nowego tonu

Na ten cel można sobie naznaczyć następne ćwiczenia:

Modulować z C major przez d minor, a minor, G major do c minor:

Zadanie to można naprzykład tak rozwiązać:

301.

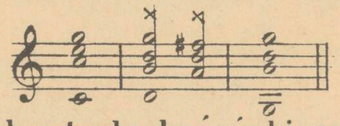


O dodaniu końcówki podajemy następne uwagi:

Jeżeli modulacja odbywa się przez akord kwartsekstowy trójdźwięku tonicznego nowego tonu (patrz str. 130.), to następujący

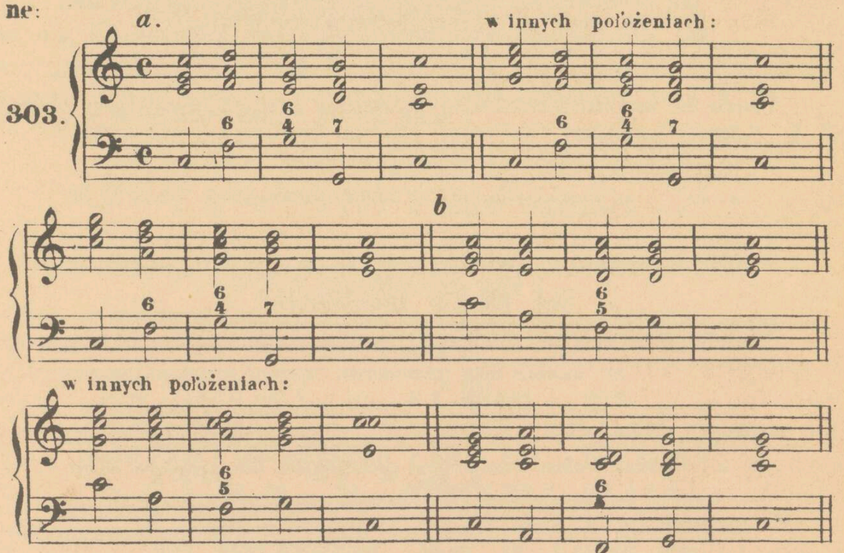
po nim akord dominantoseptymowy wraz z swem naturalnem rozwiązaniem wystarcza do utworzenia końcówki, np.

302.



W innych razach potrzeba końcówki rozszerzonej, znanej nam jako formuła zakończająca, dla określenia tonu estatecznego. Najprostsze i najużywańsze formuły końcowe są następne:

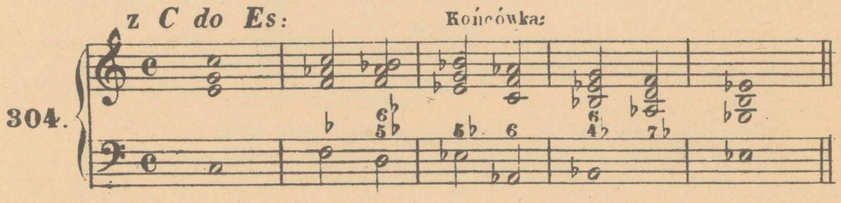
303.



Po dodaniu formuły końcowej, odpowiedniej położeniem ostatniemu akordowi modulacji, przejście się zamyka.

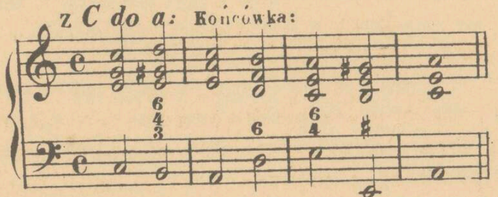
W powyższych przykładach modulacja z C do Es Nr 288 kończy się kwintą sopranową. Dodaje się końcówkę w położeniu odpowiedniem ostatniemu akordowi, np.

304.



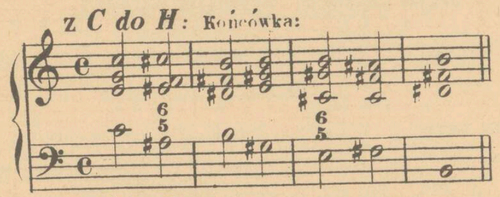
Następna modulacja z C do a w Nº 286 wymaga końcówki w następujacem położeniu:

305.



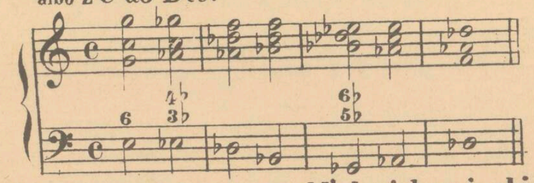
Modulacja z C do H z dodaniem końcówki Nº 303. *b*.

306.



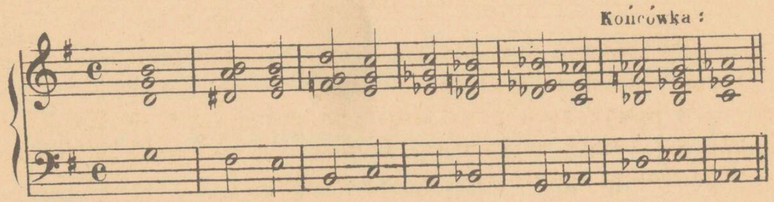
albo z C do Des:

307.



Na zakończenie podajemy przykład większej objętości:

308.



Wskazówki powyższe wystarczą uczniowi do wyszukania sobie różnorodnych zadań.

Część III.

Zastosowanie praktyczne harmonij. Ćwiczenia w używaniu ich w stylu surowym.

Następne wskazówki najprędzej do celu prowadzących ćwiczeń w używaniu akordów wyjaśnią, rozszerzą i dopełnią zasady poprzednio rozwinięte. W tym celu dodajemy uwagi do każdej nowonapotkanej kombinacji.

ROZDZIAŁ SIEDMNASTY

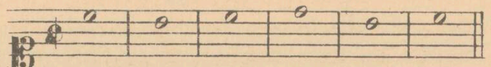
Proste towarzyszenie harmoniczne danemu śpiewowi.

Chodzi nam tutaj o prosty melodyjny postęp jednego głosu, bez względu na inne żywioły melodji, jako to miarowy i rytmiczny rozwój śpiewu, na co tymczasem nie zwracamy szczególnej uwagi.

1. Towarzyszenie harmoniczne sopranowi.

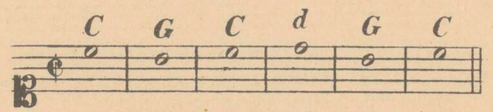
Wybraliśmy na początek następne proste zadanie:

309.



Dla ułatwienia rozwiązania dodajemy dźwięki zasadowe, służyć mogące za podstawę harmoniczną według pierwej podanych zasad.

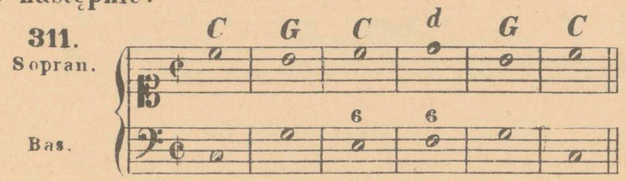
310.



W każdym pochodzie harmonicznym najważniejszą rzeczą jest prowadzenie basu.

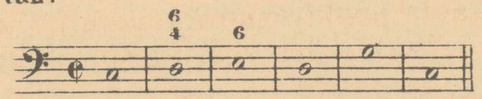
Zwracamy przeto naprzód uwagę na bas i notujemy pochod jego następnie:

311.
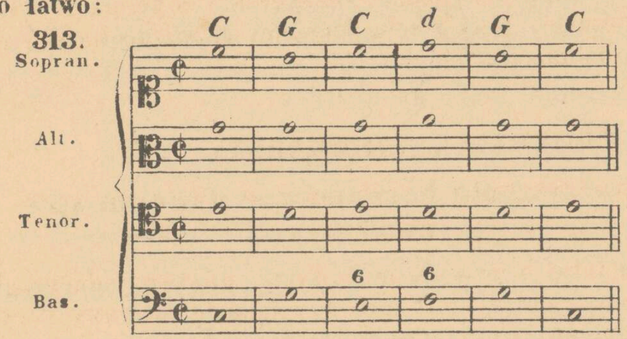


albo też tak:

312.



Wypełnienie środka głosami wewnętrznemi przyjdzie bardzo łatwo:

313.



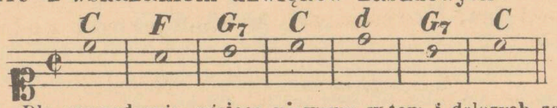
Rozwiązanie powyższe niech służy za wskazówkę do wykonywania zadań.

Następujące zadania przyłożą się do poznania zasad dobrego prowadzenia basu i melodyjnego kierowania głosami w ogólności, o ile tego wymaga najprostszy postęp harmoniczny.

Najkrótszą drogę do tego wskażą przykłady źle rozwiązane.

Zadanie z wskazaniem dźwięków zasadowych.
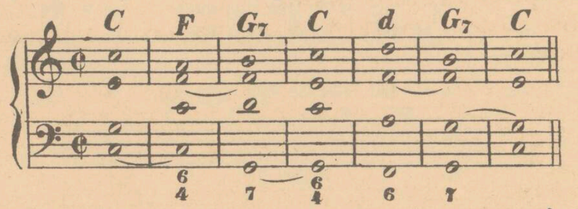
314.



Uwaga. Dla oszczędzenia miejsca używamy w tem i dalszych zadaniach klucza skrzypcowego i piszemy sposobem dwulinjowym; bardzo zalecamy jednakże uczniom sposób pisania podany w przykładzie 313m

Rozwiązanie tego zadania powinno być następujące:

315.



Nie znajdzie się w tem rozwiązaniu ani jeden błąd przeciw prowadzeniu głosów i łączeniu akordów;

lecz tem nie mniej jest ono zupełnie złem z powodu sztywnego, niepewnego i bezsilnego basu.

Dobre harmoniczne prowadzenie basu (nie mówiąc o pedałowym) wtedy dozwala tylko pozostania na tym samym dźwięku, kiedy to koniecznie jest potrzebnem dla przygotowania pewnej nuty, lub kiedy się wynagradza ogólnem poruszeniem innych głosów.

W powyższym przykładzie spotykamy dwukrotnie akord kwartsekstowy i z tej okoliczności podajemy uwagi o używaniu tego szczególnie trudnego akordu.

O użyciu akordu kwartsekstowego.

Rzadkie używanie drugiego przewrócenia trójdźwięku, czyli akordu kwartsekstowego, ztąd pochodzi, że ukazanie się jego podlega pewnym warunkom.

Najczęściej go spotykamy w końcówkach jak o tem świadczą powyższe przykłady.

W podobnejże roli widzieliśmy go w modulacji (patrz str. 130.)
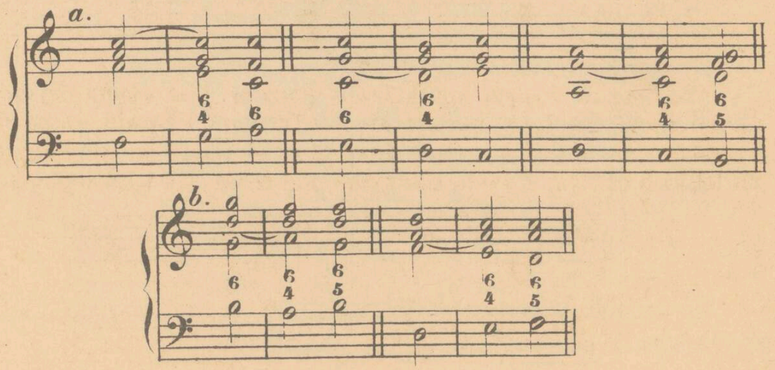
W obudwóch razach może bez przygotowania być uderzony, lecz wtedy nie uważa się już za akord przechodni, lecz musi się znajdować na ciężkiej części taktu.

Oprócz tych przypadków ukazuje się akord ten jako trójdźwięk toniczny dominantowy lub poddominantowy pod następnemi warunkami.

a. gdy kwarta jest przygotowana,
b. gdy bas przechodzi dyatonicznie do innego akordu lub pozostaje na miejscu.

Następne przykłady okazują zastosowanie tych prawideł:

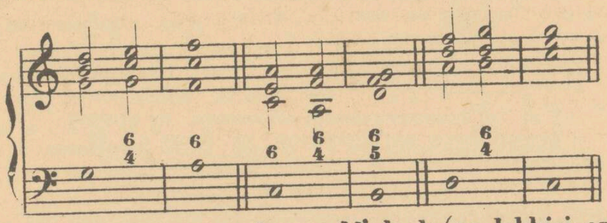
316.



W przykładach *a*. wydaje się akord kwartsekstowy zupełnie naturalnym, gdyż opiera się na tonice, dominancie i poddominancie; na innych zaś stopniach zbudowany (*b*.) ma pozór modulacji.

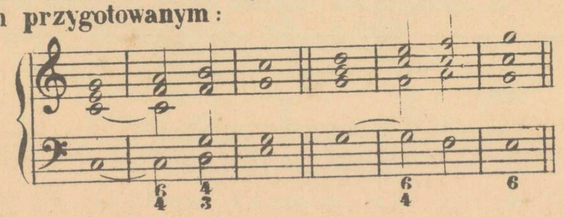
Umieszczony na lekkiej części taktu podlega powyższym prawidłom i nadto może mieć bas przygotowany

317.



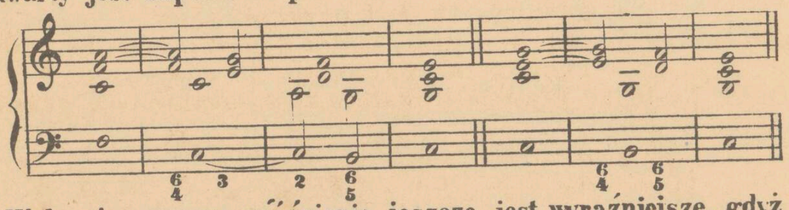
Ukazując się w powyższych przykładach (na lekkiej części taktu) w postaci przechodniego, lub (na ciężkiej) w charakterze opóźnienia, akord kwartsekstowy wygląda bezbarwnie na ciężkiej części taktu z basem przygotowanym:

318.



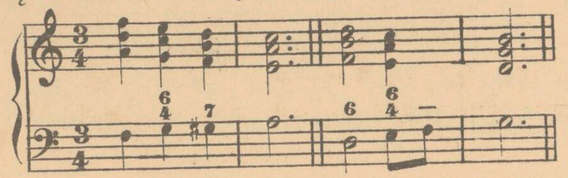
Nieraz ukazuje się jako czyste opóźnienie i wtedy przygotowanie kwarty jest zupełnie usprawiedliwionem.

319.



W drugim wzorze opóźnienie jeszcze jest wyraźniejsze, gdyż akord kwartsekstowy buduje się na trzecim stopniu, co bardzo jest rzadkie. Że akord kwartsekstowy przy stopniowym pochodzie głosów na lekkich częściach taktu ukazywać się może, jak w następnym wzorze:

320.

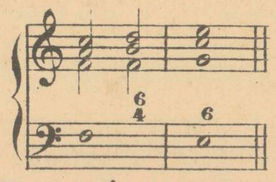


nie potrzebujemy tłomaczyć po tem, co się powiedziało w rozdziale piętnastym o akordach przechodnich i po przykładach 276 i 279.

Uwaga. Potrzebne często przygotowanie czystej kwarty w akordzie kwartsekstowym skłoniło niektórych teoretyków do zaliczenia jej do niezgodności. We wstępie do dzieła umieściliśmy kwartę czystą w zgodnościach (str. 5.) i powody tego wyjaśniliśmy na str. 8.

Wątpliwość natury kwarty czystej i konieczność jej przygotowania ściąga się tylko do basu w akordzie kwartsekstowym, gdyż nawet w akordzie terckwartsekstowym potrzeba przygotowania nie zawsze się znajduje; pomiędzy innemi głosami kwarta czysta tak się traktuje, jak każda inna zgodność, czego właśnie istotne niezgodności nie mają, gdyż zawsze takowemi pozostają, czy będą w górze, w środku, czy na spodzie.

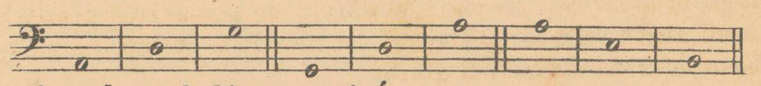
Akord kwartsekstowy trójdźwięku zmniejszonego rzadko się używa czterogłosowo, gdyż wygląda niepełno.

321. 

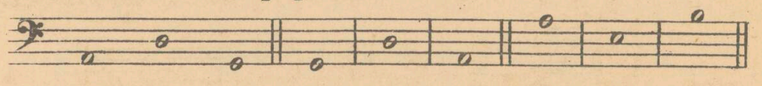
Przeciwnie w stylu trzygłosowym ukazuje się często i nieraz zastępuje miejsce akordu sekundowego. (Patrz niżej: o stylu trzygłosowym.*) Za pierwszy warunek dobrego harmonicznego pochodu uznaliśmy przeto dobre i jasne prowadzenie basu; drugim warunkiem jest, że

postęp powinien być melodyjny.

Do postępu niemelodyjnego przyczyniają się głównie pewne skoki. Tak np. następstwo dwóch kwart lub kwint w jednym kierunku:

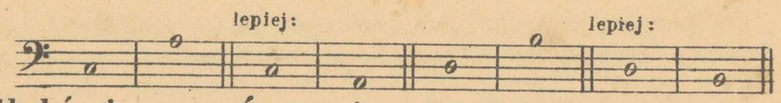
322. 

Trzeba tak te skoki poprawiać:

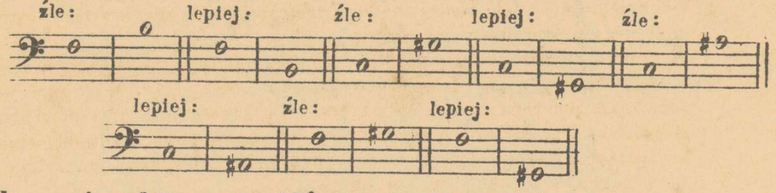
323. 

Skoki sekstowe nawet trzeba zamieniać na tercjowe w ruchu przeciwnym, jeżeli tego dozwala położenie i objętość głosów:

* . . . . . spite

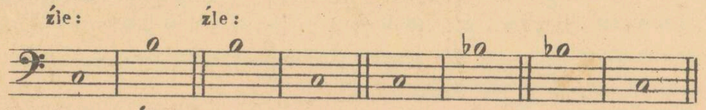
324. 

Skoków i poruszeń stopniowych zwiększonych trzeba unikać, jako niemelodyjnych, używać zaś swobodnie zmniejszonych:
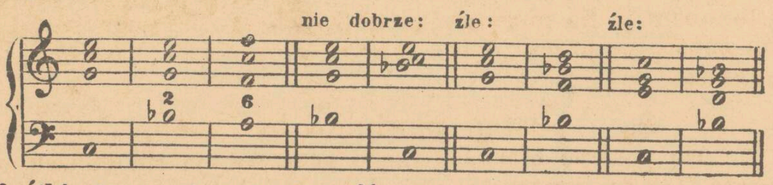
325. 

Zboczenia od tego prawidła często się trafiają; usprawiedliwiają się istotą melodyi lub szczególnym charakterem utworu. Lecz zachowywanie prawidła nie zaszkodzi w pracach teoretycznych.

Trzeba zgoła unikać skoku do septymy wielkiej; do małej zaś skakać dozwala się tylko przy przewróceniu tego samego akordu:

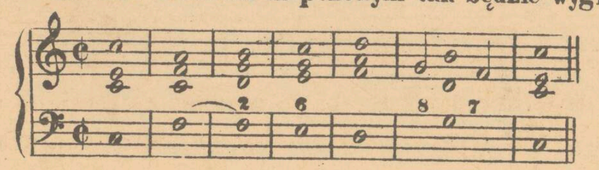
326. 

Ostatni sposób postępu używa się przy następnym pochodzie harmonij:

327. 

Krótkie te uwagi zawierają główne zasady dobrego melodyjnego prowadzenia głosów i wystarczą do poniższych prostych harmonicznych ćwiczeń. Dodajemy, że zasady te stosują się nie tylko do basu, lecz do wszystkich głosów.

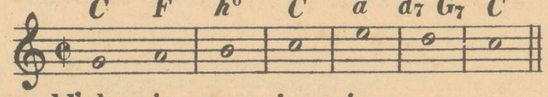
Zadanie № 314 z basem ulepszonym tak będzie wyglądało:

328. 

Następny przykład poda nam sposobność pomówic o bardzo ważnej i trudnej części łączenia harmonicznego i prowadzenia głosów.

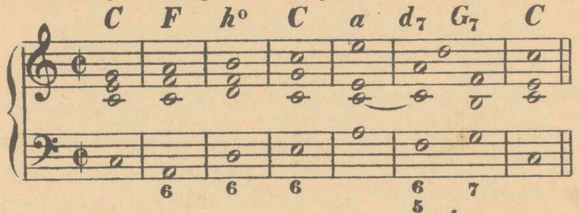
Zadanie.

329. *C F h° C a d₇ G₇ C*



Podajemy błędne jego rozwiązanie:

330. *C F h° C a d₇ G₇ C*

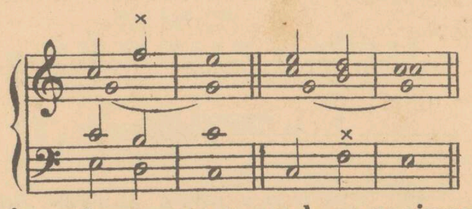


Błędy tego wzoru są następne: naprzód niepotrzebne podwojenie tercji drugiego akordu przez bas, co nadaje temu i następnemu akordowi niezgrabne położenie; powtóre w kwincie ukrytej w przejściu z czwartego do piątego taktu i nakoniec w skoku do septymy w takcie przedostatnim.

Co się tycze ostatniego, to dozwolonem jest skoczenie do septymy dominantowej, aby tylko dźwięk zasadowy był przygotowany

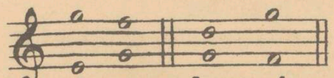
str. 58.

331.



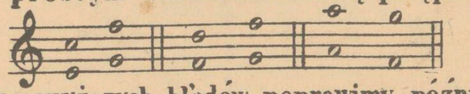
Ukazanie się septymy przez ruch przeciwny bez przygotowania jest znośniejsze i mniej przykre, jakkolwiek przeciwne prawom łączenia:

332.



a w ruchu prostym bezwarunkowo się potępia:

333.



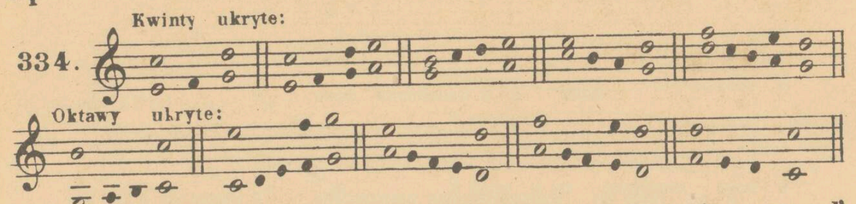
Pierwszy z powyższych błędów poprawimy później. Ważniejszym jest drugi należący do kategoryi

postępu kwint i oktaw ukrytych.

Na str. 17 mówiliśmy o naturze tego postępu.

Kwinty i oktawy ukryte rodzą się gdy dwa głosy z różnych interwallów dążą w ruchu prostym do kwinty lub oktawy, np.

334.



Kwinty te i oktawy stają się jawnemi przez dyatoniczne wypełnienie kropkami skoków obudwóch głosów.

Ponieważ w stylu czterogłosowym niektóre kwinty i oktawy ukryte są dozwolone, (bez czego wybor akordów i prowadzenie głosów byłoby bardzo ograniczone), a inne zabronione, zwracamy przeto uwagę na sposób ich ukazywania się.

Nikomu dotychczas się nie udało i zapewne się nie uda podać niezbitych praw kwint i oktaw ukrytych, któreby przewidywały wszelkie przypadki; ograniczymy się więc na ogólnych uwagach, posłużyć mogących za kryteryum pojedynczych razów.

Kwinty i oktawy ukryte dozwolone są w dwóch głosach:

1. kiedy jeden głos posuwa się stopniowo a drugi skacze;
2. kiedy obadwa głosy skaczą

W pierwszem zdarzeniu:

a. stopniowo w górnym głosie, skacząco w dolnym,

b. skacząco w górnym, stopniowo w dolnym

W obudwóch razach, co do głosów:

a. pomiędzy głosami skrajnemi,

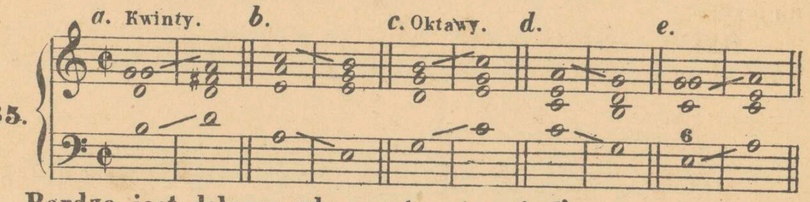
b. pomiędzy środkowemi, i

c. pomiędzy skrajnym a środkowym głosem.

Kwinty i oktawy ukryte w głosach skrajnych.

Dozwalają się gdy głos górny idzie stopniowo:

335. *a.* Kwinty. *b.* *c.* Oktawy. *d.* *e.*

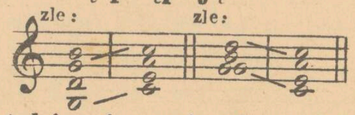


Bardzo jest dobrze, gdy przytem trzeci głos porusza się przeciwnie, lub pozostaje na miejscu, jak w przykładzie 335 *a.*, *b.*, *c.* Gorzej jest kiedy wszystkie głosy idą ruchem prostym (*d.*).

Uwaga. Jakkolwiek zasada powyższa przewiduje wiele wypadków, nie zawsze jednak wystarcza, jak to widać ze wzoru *e.*, który dobrym nazwać nie można. Przypominamy także, cośmy na str. 23. i 24. wyrzekli o pochodzie końcówkowym basu, mianowicie, że oktawy ukryte ponad dźwiękiem prowadzącym, czyli w ogóle ponad półstopniem zawsze są znośniejsze od oktaw ponad całym stopniem.

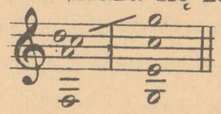
W powyższych przykładach wszędzie oktawa ukazuje się jako dźwięk zasadowy akordu; przypadki, gdzie stanowi tercję harmonji, bezwarunkowo się potępiają.

336. źle: źle:



Jako kwinta także nie uważa się za dobrą:

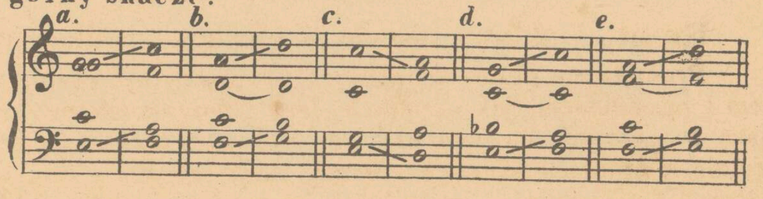
337.



Uwaga. W kwincie ukrytej głos dolny zawsze stanowi dźwięk zasadowy akordu.

Kwinty ukryte w głosach skrajnych są złe, ile razy głos górny skacze:

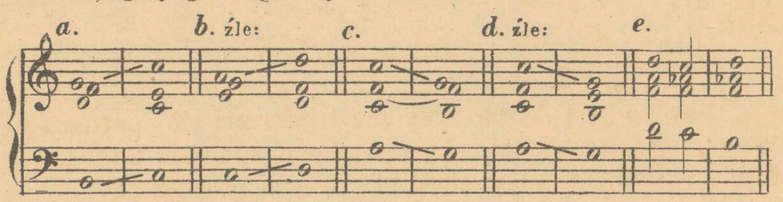
338. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*



W ogóle gdzie septyma przykłada się do łączności harmonij, jak w *b.*, *d.*, *e.*, kwintowy postęp wydaje się bardziej ukrytym i znośniejszym.

Oktawy ukryte w głosach skrajnych nie odrzucają się bezwarunkowo, gdy głos górny skacze.

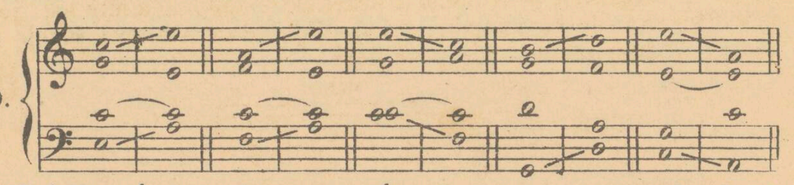
339. *a.* *b.* źle: *c.* *d.* źle: *e.*



I tutaj przypadki, gdzie bas porusza się o pół stopnia (*c.*) najmniej są błędnemi. Co do *d.* i *e.* przypomnieć należy co się powiedziało o przykładach 336 i 337.

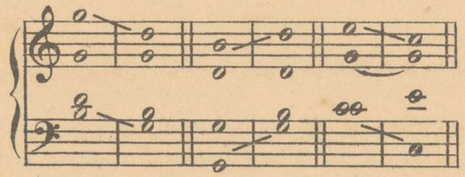
Kwinty i oktawy ukryte w głosach skrajnych za złe się uważają, gdy obadwa głosy skaczą:

340.



Jeżeli zaś stanowią przewrócenie tego samego akordu, nie uważają się za błędne, gdyż wtedy nie są kwintami i oktawami postępującemi.

341.

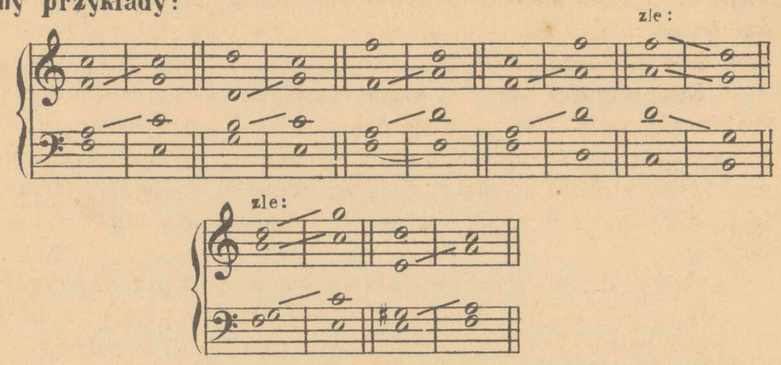


Kwinty i oktawy ukryte w głosach środkowych.

Prowadzenie głosów środkowych powinnoby być równie czystem i prawidłowem, jak skrajnych; lecz położenie ich, przykryte niejako brzegowemi, dozwala większej swobody w ruchach, a szczególniej w kwintach ukrytych. Oktawy ukryte rzadko w środkowych głosach się dozwalają; co do kwint, to oprócz powyższych prawi

deł robiąc je zważać potrzeba na dobre łączenie harmonij. Podajemy przykłady:
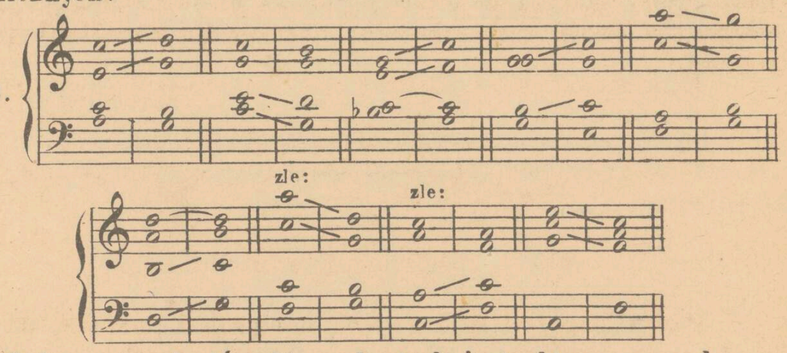
342.



Kwinty i oktawy ukryte pomiędzy średniemi a skrajnemi głosami.

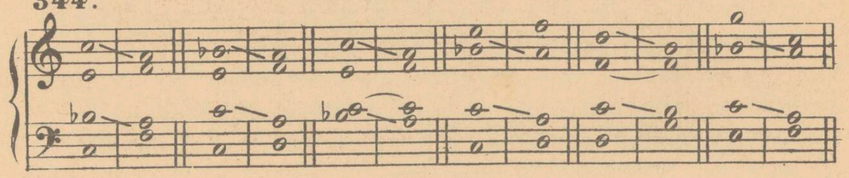
Trzeba kierować się i w tem zdarzeniu raczej dobrem i naturalnem łączeniem harmonij, niż wyszukiwaniem prawideł mechanicznych.

343.



Jednym z rodzajów oktaw ukrytych jest oktawa ponad septymą; takiej we wszystkich głosach unikać należy:

344.



Co się mówiło o oktawach, to stosuje się i do ukrytych unisonów. Trzeba ich unikać pomiędzy trzema górnemi głosami; między tenorem zaś a basem stosować się do prawideł o oktawach ukrytych i do położenia akordu.
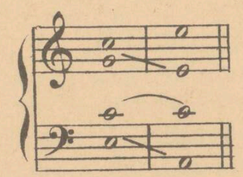
Zdarzenia, w których kwinty i oktawy ukryte mogą się przytrafić, tak są liczne, że niepodobna wszystkich wyszczególnić. Powstrzymując się od dalszych uwag, podajemy jeszcze jedną maksymę, która stosuje się do tych tylko uczniów, co przeszedłszy część techniczno-mechaniczną harmonji, wstąpili już w obręb sztuki właściwej:

należy ile możności unikać kwint i oktaw ukrytych; lecz pisać je śmiało, kiedy z jednej strony posłużą do dobrego harmonicznego złączenia akordów, a z drugiej, kiedy są względy wyższe, jakoto: pochód głosów melodyjny, podprowadzenie pewnego śpiewu i t.p.

Po tem zboczeniu wracamy do Nr. 330., dla poprawienia błędu wiadomego.
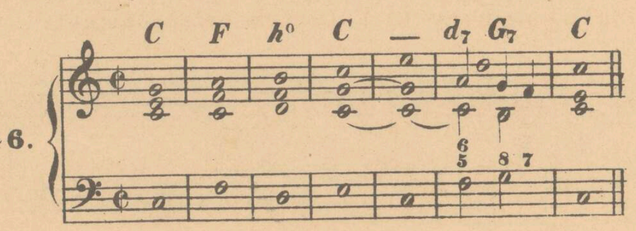
Kwinta ukryta w tym wzorze należy do tej kategoryi, gdzie obadwa głosy skaczą; poprawić jej prawie niepodobna, gdyż, nadawszy nawet basowi ruch przeciwny, odkrywa się niedostatek gdzieindziej:

345.

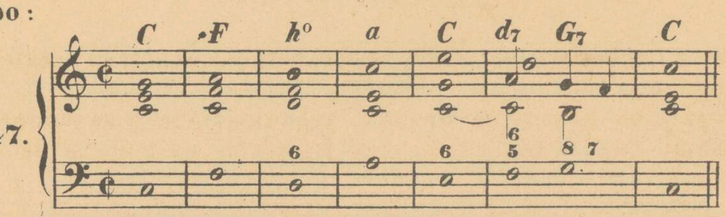


Pozostaje przeto tylko zmienić harmonję i poszukać innego ocyfrowania dźwięków zasadowych; np. wten sposób:

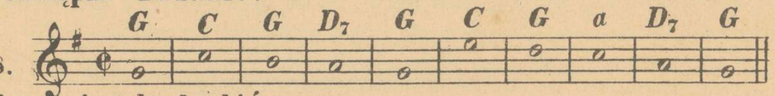
346.



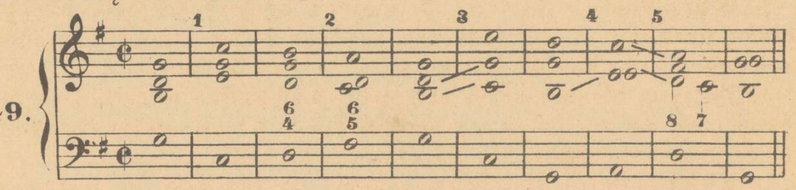
albo:

347. 

Następne zadanie:

348. 

powinno się tak obrobić:

349. 

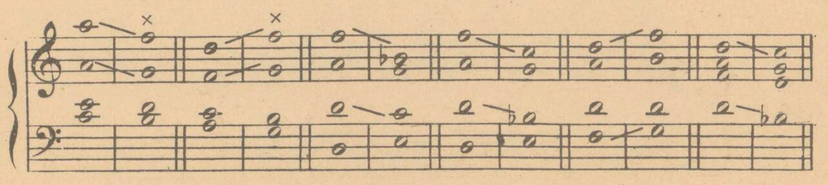
Błędy ocyfrowania powyższego oznaczone są liczbami.

Postęp skaczący trzech górnych głosów w ruchu prostym pod Nº 1. dla tego jest zły, że sprzeciwia się pierwszym prawidłom łączenia harmonicznego i nie jest wcale potrzebnym.

Postęp skaczący jednego lub dwóch głosów wtedy tylko może mieć miejsce, kiedy trzeci głos równoważy łączność (przez pozostanie na miejscu lub ruch przeciwny.)

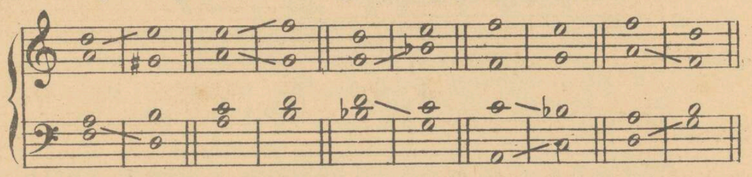
Nr 2, zawiera ten sam błąd, tem gorszy, że septyma i dźwięk zasadowy ukazuja się bez przygotowania i jakby spychają się wzajemnie. Widzieliśmy na str. 60. i 144. ze septymę wtedy tylko bez przygotowania się dozwala wprowadzić, kiedy dźwięk zasadowy już się znajduje i może w tym samym głosie pozostać.

Następne przykłady zatem zawierają nieszczególne prowadzenie głosów:

350. 

a nawet z trudnością dadzą się usprawiedliwić wyższemi względami melodyi.

Rozwijamy zasady na str. 144. wypowiedziane o swobodnem ukazywaniu się dźwięku zasadowego i septymy następnemi wzorami:

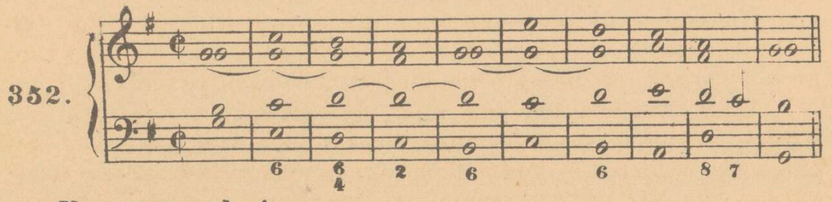
351. 

W przykładzie 349 Nr 2. zawiera się jeszcze jeden błąd przeciwko prawidłu na str. 140. wskazanemu z okoliczności akordu kwart sekstowego, że bas nie może skakać z akordu tego.

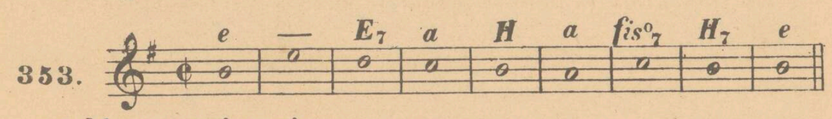
Trzecim błędem przykładu 349 jest kwinta ukryta, jeszcze bardziej czuć się dająca przez skok sopranu w tym samym ruchu i przez nienaturalne prowadzenie głosów w ogólności.

Kwinta ukryta pod Nº 4. potępia się dla tego, że jest niepotrzebna; lepsza jest w Nº 5. i może ujść przy ruchu przeciwnym altu i basu

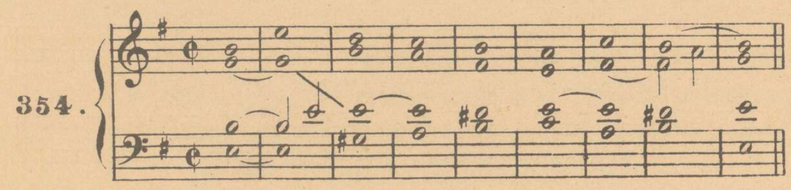
Lepsze rozwiązanie zadania 348. może być takie:

352. 

Następne zadanie:

353. 

z takiem rozwiązaniem:

354. 

podaje nam zręczność mówienia o błędzie, zwanym

złe krzyżowanie.

Złe krzyżowanie lub fałszywa relacja (relatio non harmonica) jest postępem niemelodyjnym; zawiera się w bezpośredniem następstwie jednego i tegożsamego dźwięku, chromatycznie zmienionego, w innym głosie, jak we wzorze poprzedzającym po *g* altowem bezpośrednio następuje *gis* basowe.

Dla uniknienia tego błędu zachowywać należy poniższe prawidło:
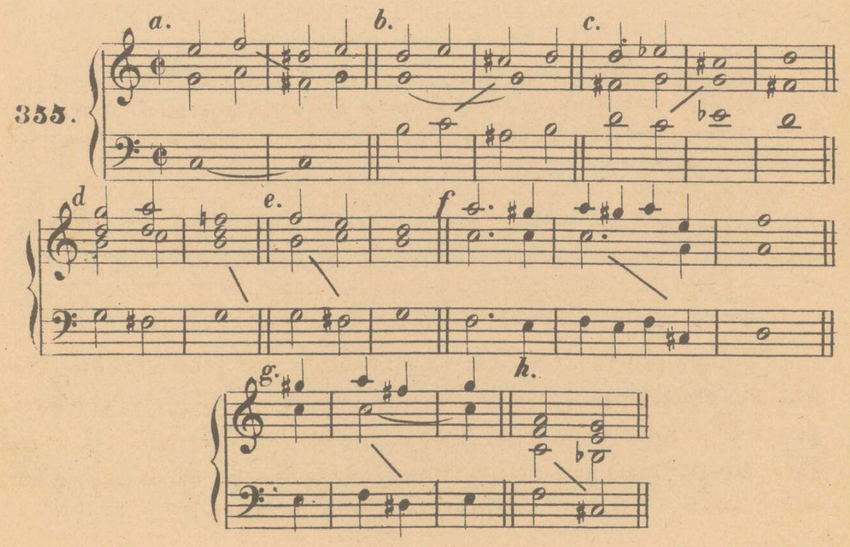
Zmiana chromatyczna każdego dźwięku powinna odbywać się w tym samym głosie, w którym bezpośrednio wprzód był dźwięk niezmieniony.

Jakkolwiek zasada ta teoretycznie odpowiada w zupełności wymaganiom harmonicznego łączenia i postępu, nigdzie wszakże nie ma tyle co w niej wyjątków w praktyce.

Ztąd w nowszych podręcznikach harmonji starano się zahwiać prawidła o złem krzyżowaniu, cytując ustępy, w których krzyżowanie odbywa się bardzo naturalnie; lecz nie badano przytem, dla czego właśnie te zacytowane przykłady nie wydają się błędnemi.

Podajemy niektóre:

355.
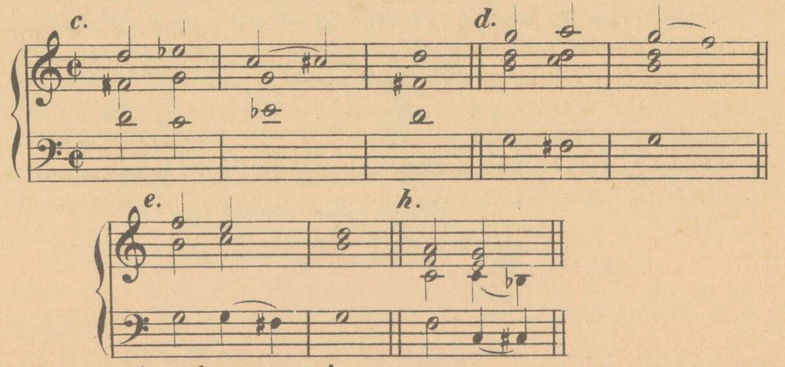


We wszystkich tych próbkach złe krzyżowanie pochodzi nie z prostego harmonicznego postępu, lecz albo ma cechy dźwięków zamiennych, jak w *a.b.g.* albo też pochodzi ze skrócenia łączeń naturalnych za obszernych dla podziałek miarowych, jak w *c.*, *d.*, *e.*, *f.*, *h.*,

Zródło pierwsze nie potrzebuje dowodzenia; dodajemy tylko, że tego rodzaju złe krzyżowania ukazują się najczęściej na mniejszych częściach taktu i dla tego pisanie ich półnutami jest niestosowne, gdyż półnuty służą zwykle do oznaczania prostych podstaw harmonicznych, ale nie dodatków ozdabiających.

Pierwiastkowym pochodem głosów, szkieletem niejako powyższych złych krzyżowań jest następna budowa:

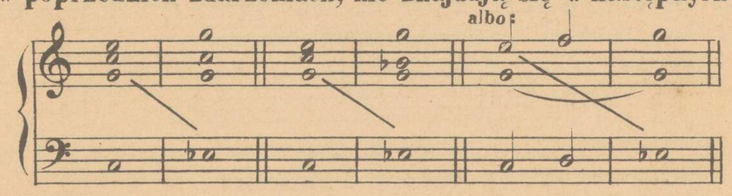
356



Należy porównać te przykłady z wzorami № 355. *c.*, *d.*, *e.*, *h.*

Okoliczności usprawiedliwiające złe krzyżowanie, któreśmy znaleźli w poprzednich zdarzeniach, nie znajdują się w następnych:

357.



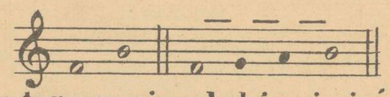
Ustępy powyższe wyjęte są z praktyki, ale jako wyrwane ze środka, nie okazują po czem następują i co za niemi idzie; trzeba oprócz tego mieć wzgląd na tempo, na konsekwencję całości, wyrażającą się podziałkami rytmicznemi; wszystko to może usprawiedliwić i ściśle oznaczyć szanse złego krzyżowania.

Do złego krzyżowania należy postęp zwany

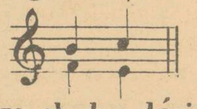
Tryton.

Zawiera się on w gammie dyatonicznej majorowej i obejmuje przestrzeń od czwartego do siódmego stopnia; w gammie C major kwartę zwiększoną *f–h*.

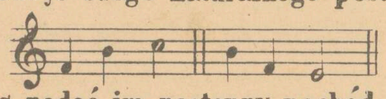
Interwall ten zajmuje trzy całe stopnie i ztąd pochodzi jego nazwa.

358. 

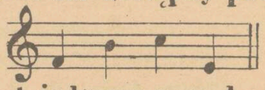
Uważa sie dla tego za niemelodyjny i nieśpiewny, że obadwa dźwięki jego wymagają różnego postępu i właściwie oddaneby być powinny dwom oddzielnym głosom;

359. 

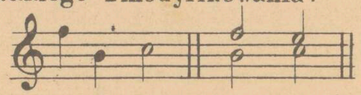
a kiedy jeden głos bierze obadwa dźwięki, wówczas którykolwiek z nich nie może odbyć swego naturalnego postepu:

360. 

wypadałoby przeto nadać im następny pochód melodyjny:

361. 

Lecz że to nie jest jedynym powodem złego brzmienia trytonu, dowodzi bardzo często używane przewrócenie jego, które wymagałoby również takiego zmodyfikowania:

362. 

a które wszakże bez tego się obchodzi i tyle jest łatwem i zrozumiałem, ile tryton jest trudnym i niemiłym.

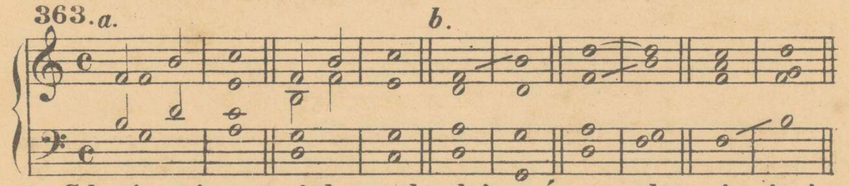
Uwaga. Nadmieniamy że tryton opiera się na postępie trójdźwięku zmniejszonego, jak to wyraźnie widać z przykładu 362. (Patrz str. 26.).

Dawniej szczególniej ganiono tryton, a to dla tego, że przy prostej budowie harmonicznej ówczesnych utworów, stanowił on jedyny postęp zwiększony w szeregu dyatonicznym. Dzisiaj, przy rozpowszechnionem użyciu wszelkich środków sztucznych,

zalicza się on poprostu do pochodów zwiększonych, których przy poprawnem pisaniu unikać lub ostrożnie używać należy.

Ostrożności przedsiębrać się mające w użyciu trytonu zawierają się w samem jego położeniu i ukazaniu się.

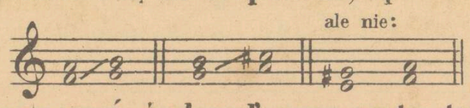
Może się on ukazać oparty
albo na jednym (*a.*)
albo na dwóch akordach (*b.*) np.

363. *a.* *b.* 

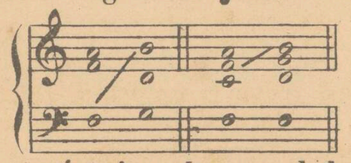
Gdy się opiera na jednym akordzie, wówczas ukazanie się jego nie jest niespodzianem i słuch jest przygotowany; gdy na dwóch, robi nieprzyjemne wrażenie.

Dawniej rozciągano zakaz trytonu i na dwie tercje wielkie, następujące po sobie całemi stopniami, np.

ale nie:

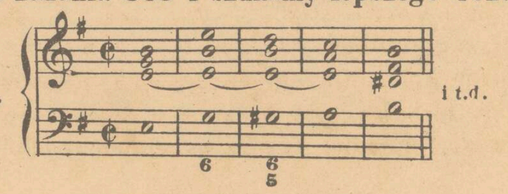
364. 

i niemożna zaprzeczyć, że dwugłosowo postęp ten jest przykrym lecz trzygłosowo i czterogłosowo jest znośniejszym.

365. 

Dawniej do trytonów nie rachowano skoku z czwartego stopnia na siódmy w gammie minorowej, np. z *d* na *gis*, dla tego iż inaczej przedstawiano gammę minorową i jej akordy. Lecz brzmienie skoku jest takie same jak w majorze, gdyż zawsze jest zwiększonym.

Wracamy do zadania 353 i szukamy lepszego rozwiązania:

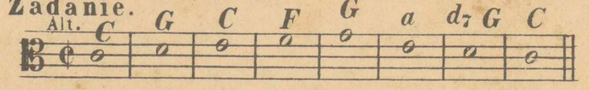
366. 

i t.d.

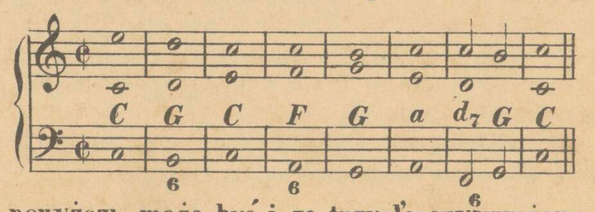
2. Towarzyszenie harmoniczne danemu głosowi środkowemu.

Ćwiczenie się wtem, należące właściwie do kontrapunktu, powinno bardzo wcześnie się rozpoczynać. Próbujemy jego naprzód z dodaniem dźwięków zasadowych.

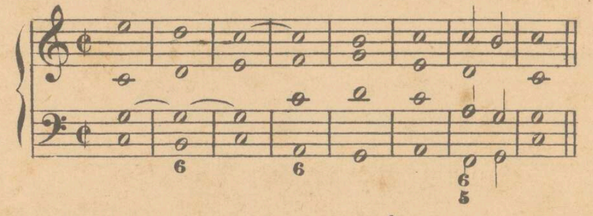
Zadanie.

367. 

Przy rozwiązaniu tego zadania napisanie basu powinno być pierwszą i najważniejszą rzeczą. Jednocześnie można dodać i sopran, jako głos najbardziej wydatny, np.

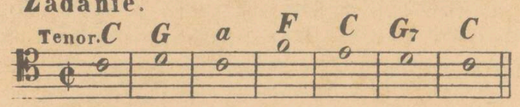
368. 

Wzór powyższy może być i za trzygłosowy uważany. Czterogłosowo tak wygląda:

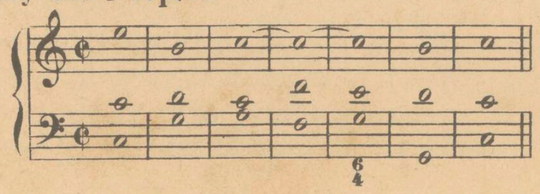
369. 

Takim samym sposobem postępować należy i z tenorem.

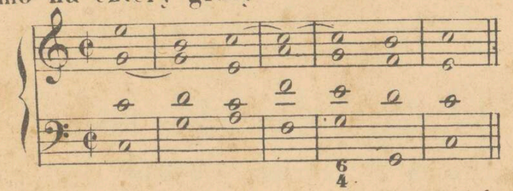
Zadanie.

370. 

Dodajemy bas i sopran:

371. 

To samo na cztery głosy:

372. 

Ćwiczenia takie dopóty robić potrzeba, dopóki podkładanie basu i prowadzenie reszty głosów nie stanie się dostatecznie poprawnem i pewnem.

Kończąc rozdział ten dodajemy, że do dobrego wykonywania ćwiczeń czterogłosowych niezbędnem jest dobre położenie głosów. Nie trzeba przekraczać granic głosów, nie rozkładać ich zadaleko jeden od drugiego i nie ścieśniać zbytecznie, — co wszakże nie stosuje się do dwóch głosów, które mogą nawet spotkać się na tym samym dźwięku.

Zapamiętać należy następne prawidło:

Trzy głosy górne nie powinny znajdować się jeden od drugiego dalej jak o oktawę. Odległość wszakże basu od tenoru przypuszcza wyjątki.

Uwaga. Niestosownieby było obecne zadania dawać basowi, gdyż wrocilibyśmy do dawnych cyfrowanych zadań; zadania te służą do wyrobienia samoistności ucznia w harmonji.

ROZDZIAŁ OŚMNASTY.

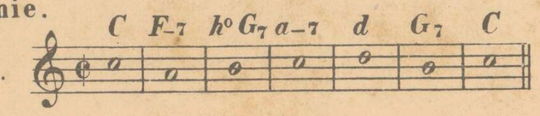
Rozszerzenie towarzyszenia harmonicznego.

Danemu głosowi w nutach całych towarzyszą harmonicznie inne głosy w półnutach kolejno.

Towarzyszenie takie może być dokonane:
przez dwa akordy,
przez zmianę położenia jednego akordu,
przez opóźnienia.

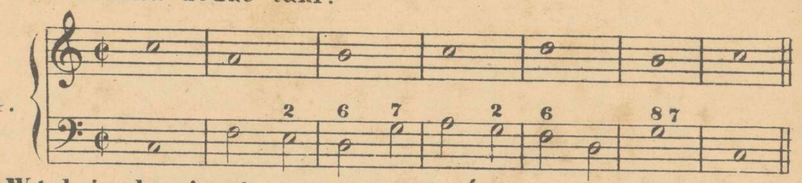
Do cyfrowania zadań używamy tego samego sposobu, co pierwej.

Zadanie.

373. 

Bas można dodać taki:

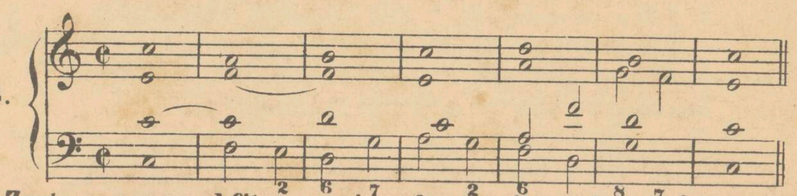
374.



W takcie drugim i czwartym widziémy septymy akordów septymowych pobocznych bez przygotowania; nazywają się one septymami przechodniemi; za podstawę mają dźwięk zasadowy akordu i znajdują się zawsze na lekkiej części taktu. Na takich warunkach mogą się ukazywać we wszystkich głosach.

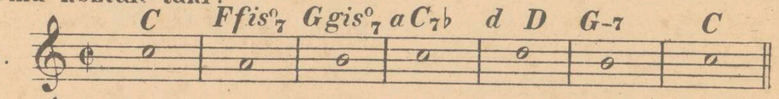
Dodawszy głosy średnie do poprzedniego basu, otrzymujemy następny ustęp czterogłosowy:

375.

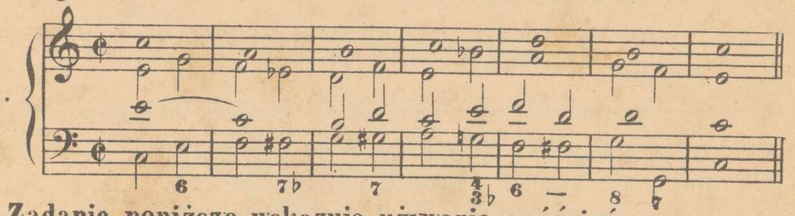


Zastosowawszy obfitsze zmiany harmonji, nadamy śpiewowi naszemu kształt taki:

376.

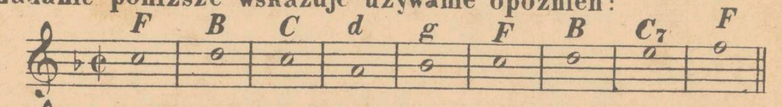


377.

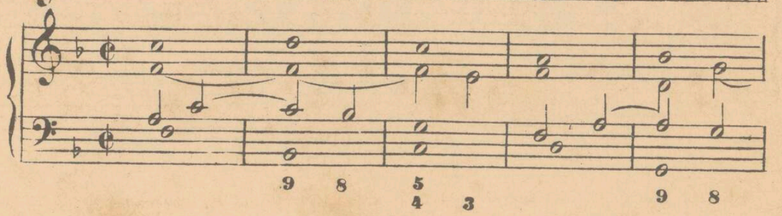


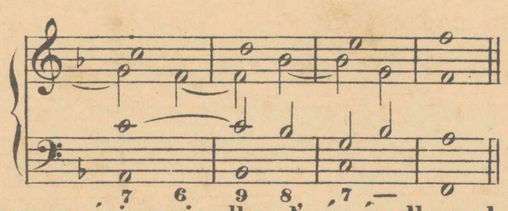
Zadanie poniższe wskazuje używanie opóźnień:

378.



379.
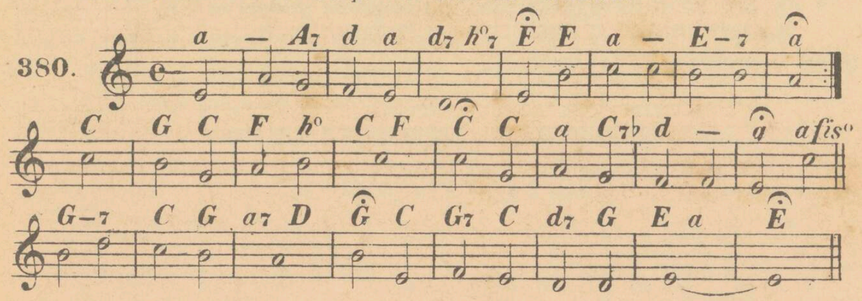




Opuszczamy ćwiczenia dla głosów środkowych.

Użyliśmy do śpiewu danego (cantus firmus) nut całych w tym celu, ażeby pokazać najprostszy skład taktu lub jego głównych części (półnut), w takcie alla breve. Do zadań w półnutach najlepiej jest użyć chorałów. (1.)

Dla własnych ćwiczeń może uczeń łatwo wypisać sobie dźwięki zasadowe z dobrze obrobionych chorałów i resztę głosów dopełnić. W poniższem zadaniu wskazujemy drogę do tego.

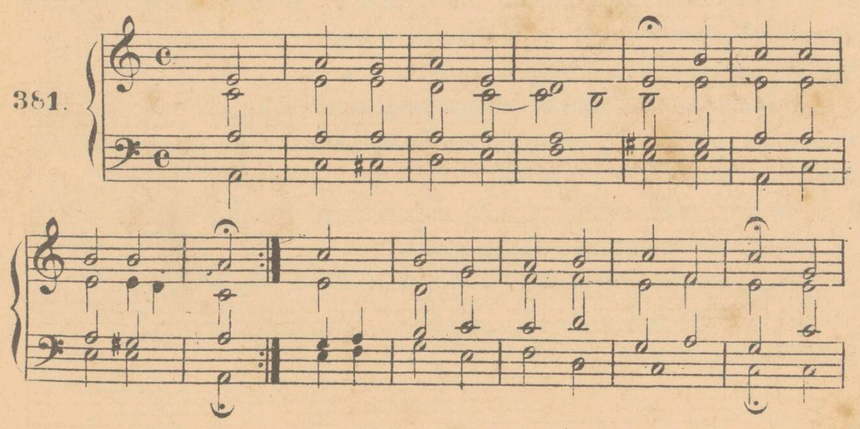
Chorał niemiecki: O Haupt voll Blut und Wunden.

380.

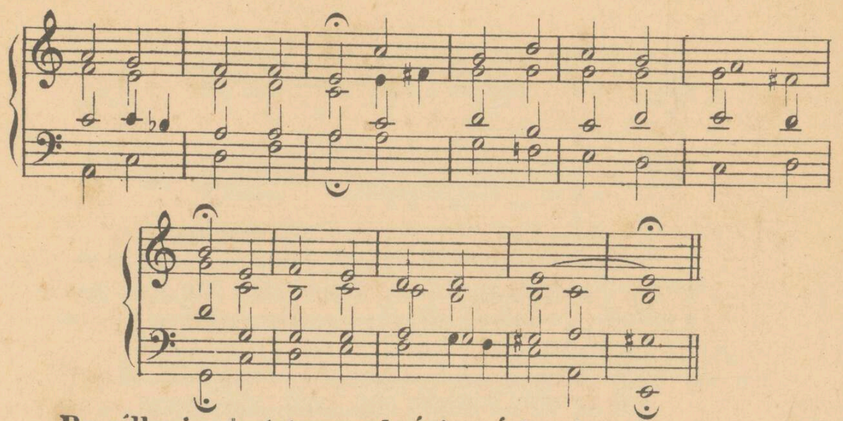


Oto jest obrobienie tego chorału według myśli powyższej:

381.



(1.) Tłomacz dodał na końcu polskie chorały i pieśni dla ćwiczeń.



Po odbyciu dostatecznych ćwiczeń i nabraniu wprawy w prostem harmonizowaniu, dla dalszej pracy w prowadzeniu głosów można użyć dźwięków przechodnich i zamiennych.

Na ten koniec w rozdziale następnym podajemy dalszy ciąg uwag o melodyi i jej rozwoju

ROZDZIAŁ DZIEWIĘTNASTY.

O rozwijaniu melodyi.

Nie chodzi nam wtym rozdziale o wynajdywanie melodyi, lecz o jej obrobienie i rozwinięcie, w celu poznania i spożytkowania żywiołu harmonicznego w śpiewie.

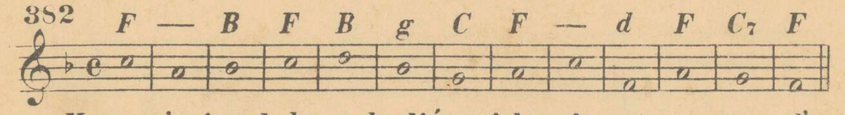
Każda choć najbardziej rozwinięta i urozmaicona melodya ma tak prostą osnowę, jak ta, którąśmy w poprzednich zadaniach wykazali.

Każde zatem, choćby najbardziej zawikłane prowadzenie harmoniczne głosów, sprowadza się do najprostszych łączeń akordowych

Dla zrozumienia tego potrzeba nauczyć się odróżniać dźwięki istotne od dodatków i upiększeń.
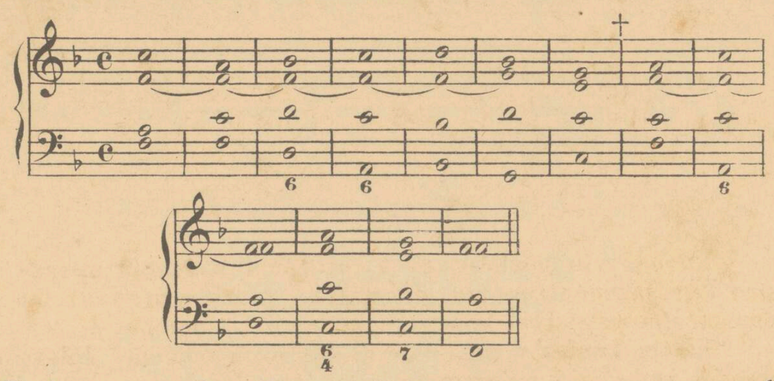
Wybieramy do tego drogę doświadczalną i postaramy się rozwinąć następującą melodyę, napisaną najprostszym sposobem, z dodaniem basów.

382 *F — B F B g C F — d F C₇ F*



Harmonje i melodye wybraliśmy jak najprostsze; czterogłosowo tak można zadanie to obrobić:

383



Zanim przystąpimy do rozwinięcia tego wzoru, musimy wprzódy kilka słów powiedzieć o miarowym kształcie melodji.

Melodya może być albo ustępem, zawierającym mniejszą lub większą liczbę taktów, bez koniecznego ograniczenia i mieć postać tematu, motywu do kompozycji; albo też całością ograniczoną, określoną odpowiednikami.

W ostatnim razie nazywa się okresem, peryodem i obejmuje zwykle ośm taktów, rozpadających się na dwa czterotaktowe odpowiedniki, zwane przednim i dalszym. Bliższą wiadomość o tem podaje nauka o formach.

Patrz dziełko autora p.t. „Die Grundzüge der musik. Formen etc.“ Lipsk u. G. Wiganda.

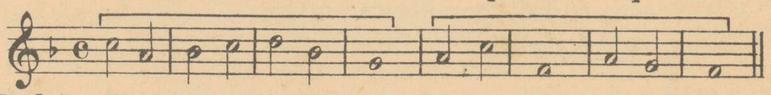
Że temat powyższy musi stanowić okres, widać z jego zakończenia; szukajmy więc przedewszystkiem, jak go mamy na części rozdzielić.

Najczęściej dochodzi się tego przez końcówki, które znajdują się w środku tematu, jako całe niedoskonałe lub jako połowiczne, niezupełne.

Końcówka połowiczna lub półkońcówka (najczęściej dominantowa) znajduje się w naszem zadaniu w takcie szóstym i siódmym; przy krzyżyku (†) jest granica działków okresu.

Dział pierwszy zatem, czyli przedni, obejmuje siedm taktów; drugi, czyli dalszy, taktów sześć; przekształcić je należy rytmicznie na grupy czterotaktowe takim sposobem np.

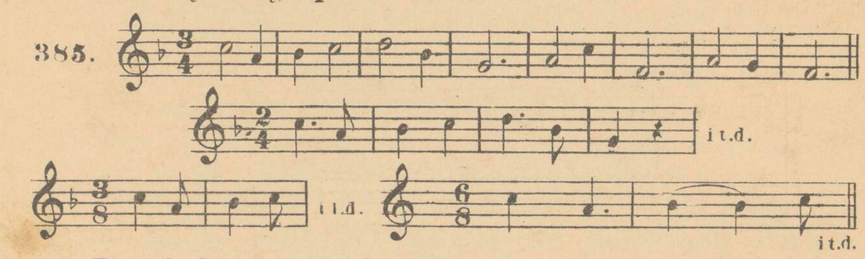
384.



Dodając do tego wyżej znalezione towarzyszenie harmoniczne, otrzymujemy okres muzykalny doskonały.

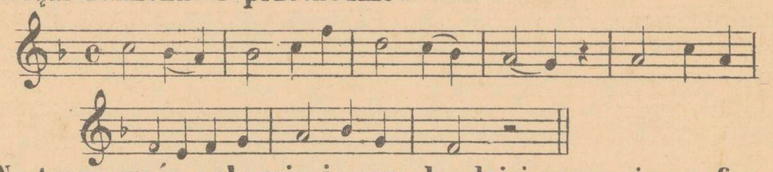
Wszelkie przekształcenia taktu, jakoto na $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{8}{8}$, lub $\frac{6}{8}$, bardzo łatwo się robią, np:

385.
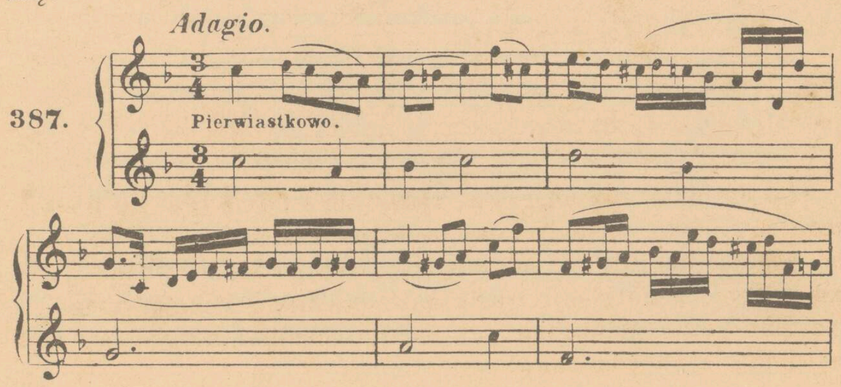


Przechodzimy teraz do zmian tonowych w melodyi i dodajemy dźwięki zamienne i przechodnie:
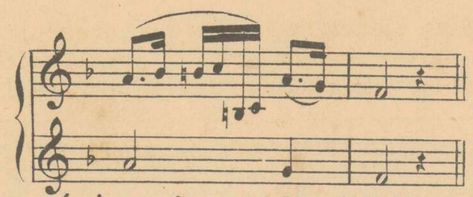
386.



Następny wzór pokazuje jeszcze bardziej urozmaiconą formę:
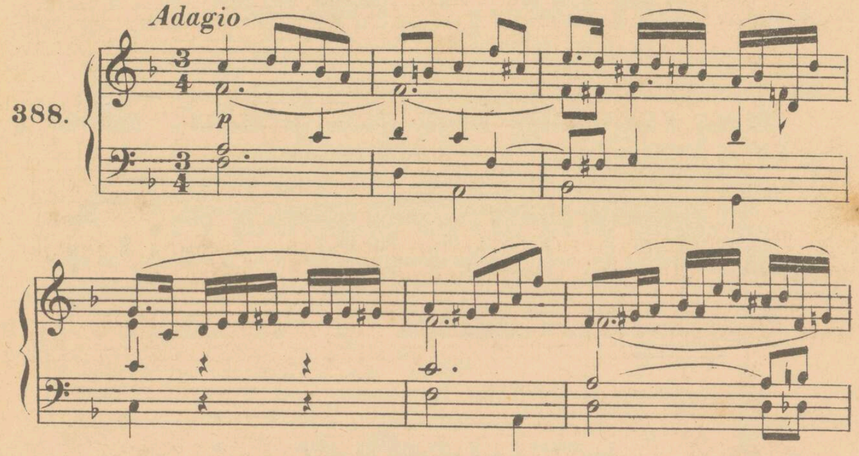
387.
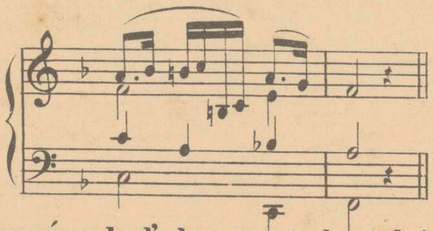




Łatwo poznać, że napisana w dolnej linji prosta melodya jest osnową ustępu powyższego. Że zaś śpiew linji górnej zgadza się z wyżej wynalezionemi akordami, widać z zestawienia jej z resztą głosów, w których uczyniliśmy nieznaczące zmiany, przez głos górny wywołane.

388.

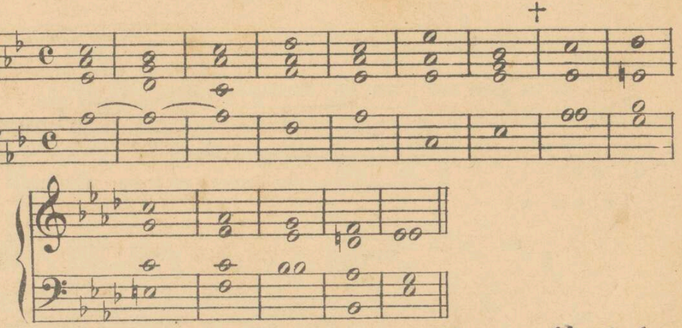




Co do oktaw równoległych, zawartych w takcie trzecim powyższego przykładu, nadmieniamy, że takowe za dobre mają się uważać, gdy się ukazują nie odosobnione, lecz po kilka, służąc jako wzmocnienie i ułatwienie ruchu harmonicznego i melodyjnego. Przykład powyższy okazuje jak można rozwinąć najprostszą myśl melodyjną i harmoniczną.

Ponieważ rozbiór taki bardzo jest korzystny i ważny, podajemy jeszcze jeden temat z osnowami równie prostemi, jak pierwej:
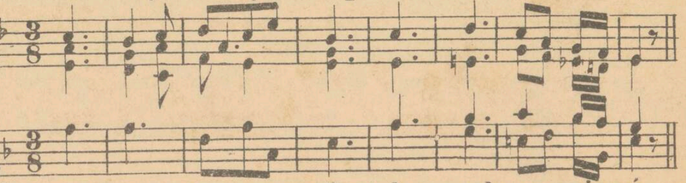
389.



Mamy z tematu tego zrobić okres prawidłowy; półkończówki łatwo każdy dopatrzy w siódmym takcie.

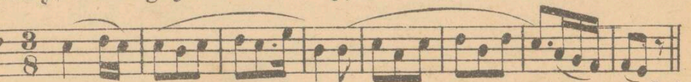
Dla rozmaitości wybieramy taki podział taktowy:

390.
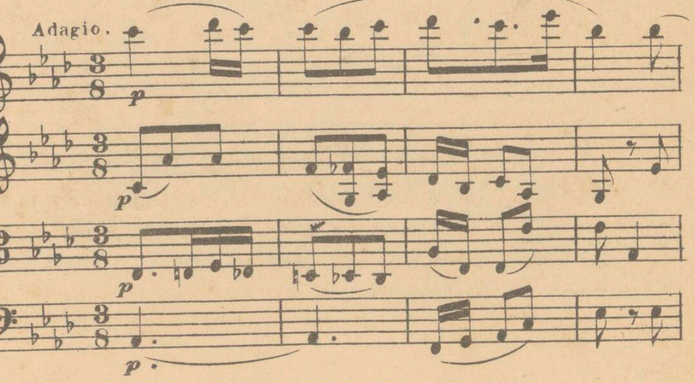


Głos górny, ze względu harmonij, tak wypada rozwinąć:
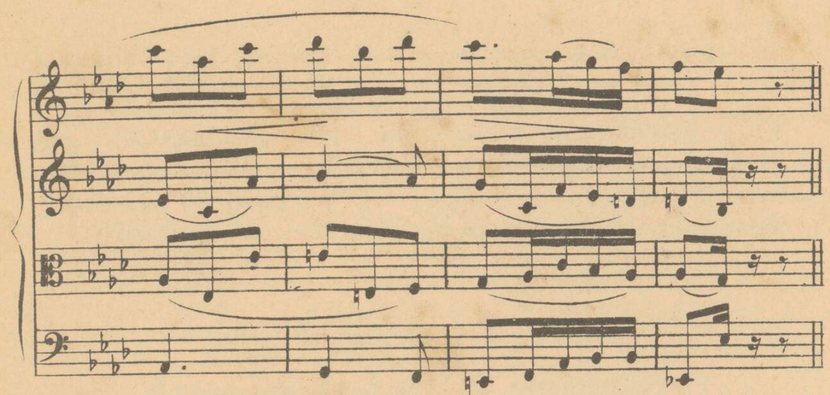
391



Ile reszta głosów przyczynić się może do rozwoju melodyi, dowodzi następujący wyjątek z kwartetu Es major Beethovena:
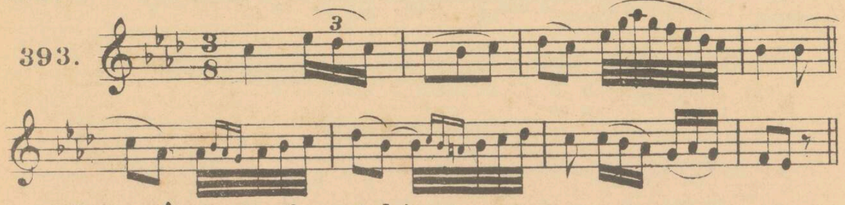
392.
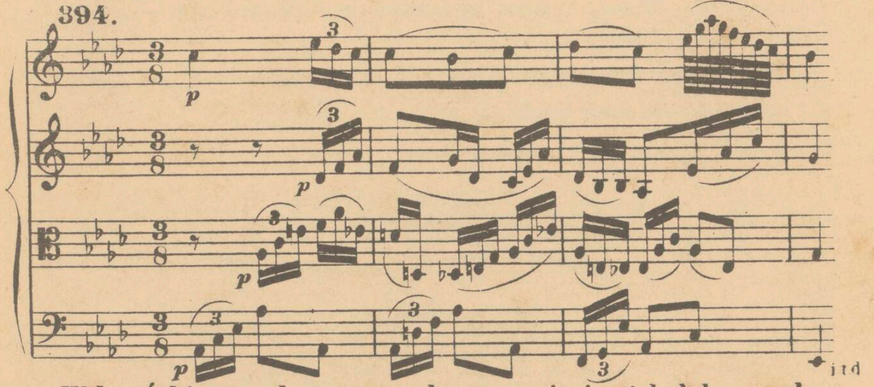




Porównywając z № 390. spostrzegamy zmiany melodyjne i harmoniczne. Rozwijamy melodyę tę samą jeszcze dalej wten sposób:

393.



Inne głosy rozwijamy także:

394.



Wskazówki te są dostateczne do zrozumienia, jak dalece melodya daje się rozwijać; resztę pozostawiamy własnej pracy ucznia i specjalnemu kierunkowi nauczyciela.

Uwaga. Nie trzeba się mylić w sądzeniu strony mechanicznej powyższych manipulacij; naturalnie w kompozycji nie zawsze się idzie drogą przez nas wskazaną

(jakkolwiek Beethoven prawie nie mógł inaczej rozwinąć początkowego tematu); chodziło nam jedynie o jasne wskazanie stosunku naszych ćwiczeń dotychczasowych do praktyki i o pozyskanie prawdziwego poglądu na utwory zawiłe.

Głosy towarzyszące znalazły się jakby same przez się przez proste harmonizowanie, nie potrzebowały wielkich zmian i chociaż okazały się podrzędnemi, jednakże nie bez pewnego znaczenia.

Rozdział następny wskaże nam inne rodzaje towarzyszenia.

ROZDZIAŁ DWUDZIESTY.

O rozwijaniu głosów towarzyszących.

Ostatnie przykłady rozdziału poprzedzającego pokazały już, jak głosy towarzyszące biorą udział w rozwoju harmonji, melodyi i rytmu.

Są oprócz tego inne rodzaje towarzyszenia, zwane
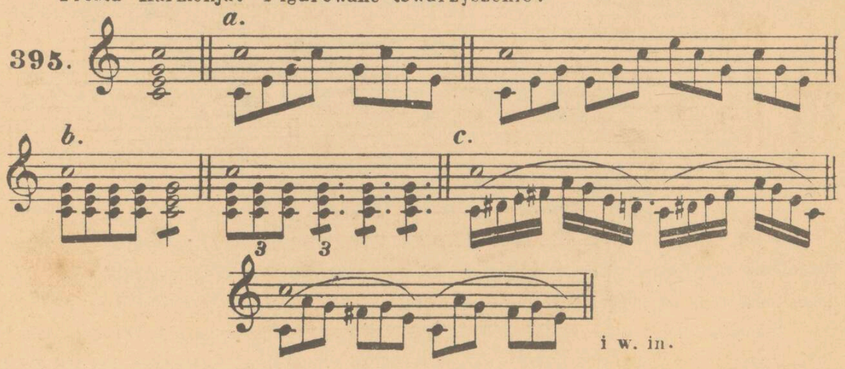
figurowanemi.

Towarzyszenie figurowane nie odpowiada charakterowi głosów śpiewnych i przez to użycie ich wokalne jest bardzo ograniczone. W następnem roztrząsaniu mamy więc na względzie tylko muzykę narzędziową.

Przez towarzyszenie figurowane rozumie się przekształcenie miarowo-symetryczne dźwięków składających akord:

Prosta Harmonja: Figurowane towarzyszenie:

395.
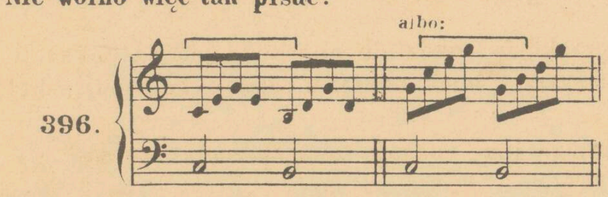


Towarzyszenie w *a.* jest figurowane harmonicznie. Figury jego nazywają się akordami rozłożonemi lub łamanemi. W *b.* towarzyszenie jest figurowane metrycznie, a w *c.* melodyjnie. Figury tego ostatniego składają się z dźwięków zamiennych i przechodnich.

Każdy głos użyć można do figurowania, pojedynczo lub wraz z innemi.

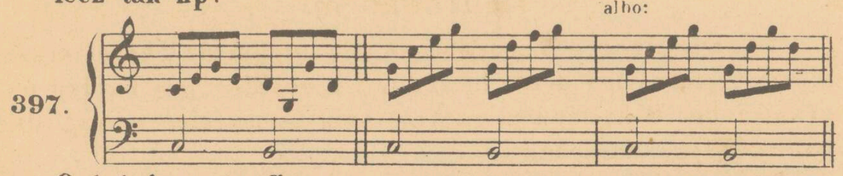
Weźmy początek przykładu 382. i poszukajmy dlań różnych rodzajów towarzyszenia. Wprzód zauważać należy, że:

Kiedy figury powtarzają się symetrycznie (np. w akordach rozłożonych), należy zachowywać wszystkie prawidła harmoniczne co do zmiany akordów i co do podwajania.

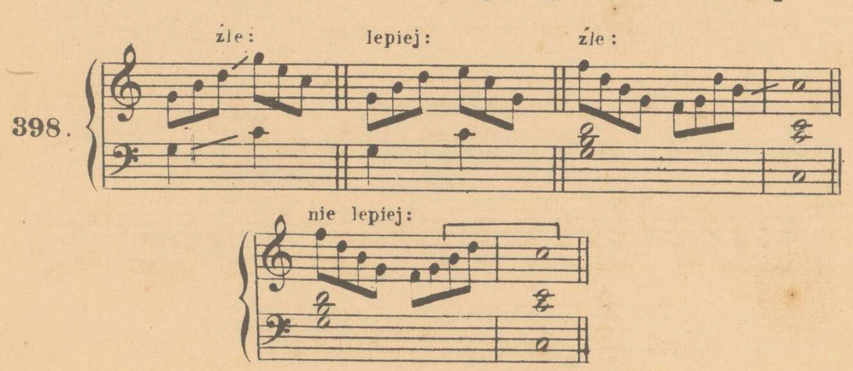
Nie wolno więc tak pisać:



lecz tak np.
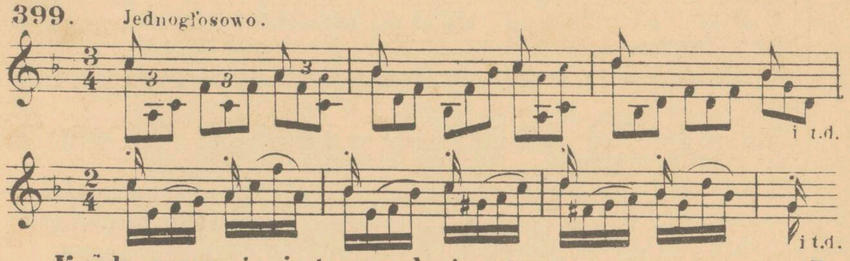


Ostatnia nuta figury przy zmianie harmonji i pierwsza nowej nie może z innym głosem robić postępu zakazanego, np.
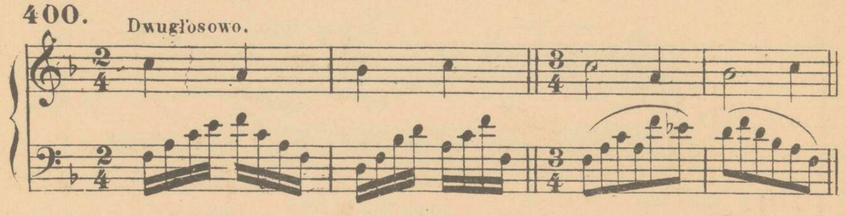


Figurowanie harmoniczne dostarcza środków do wydoskonalenia tematów nawet jednogłosowych, np.

399. Jednogłosowo.
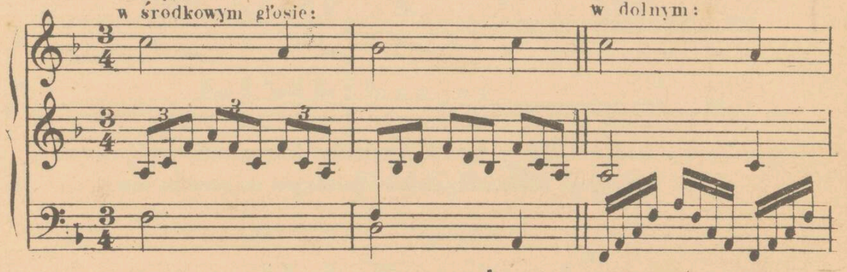


Każdy zrozumie że tego rodzaju utwory przeznaczone są dla skrzypców lub klarnetu.

400. Dwugłosowo.
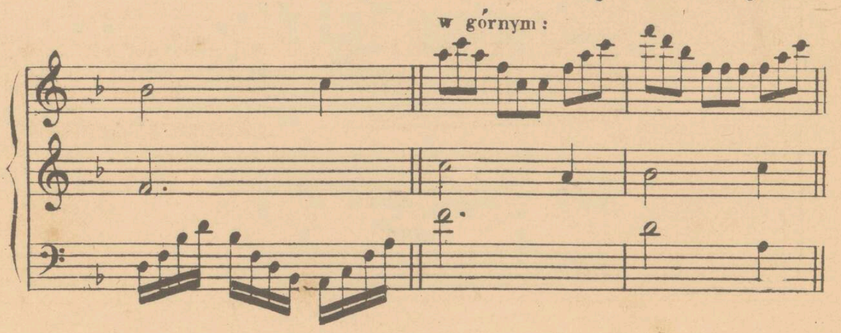


Trzygłosowo,
w środkowym głosie:
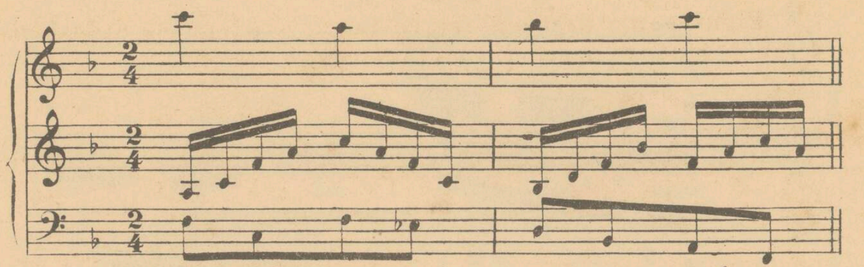


w dolnym:

w górnym:
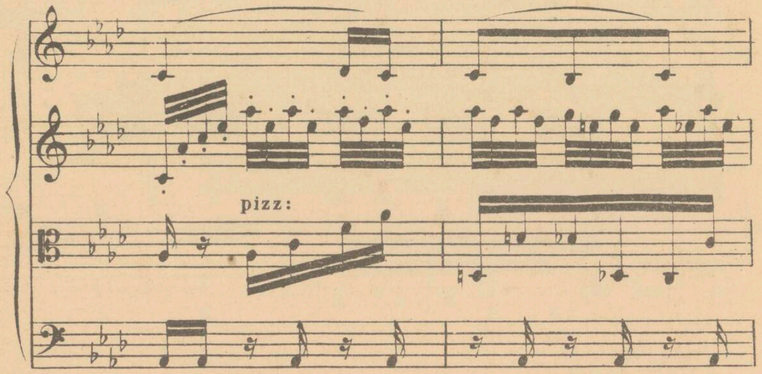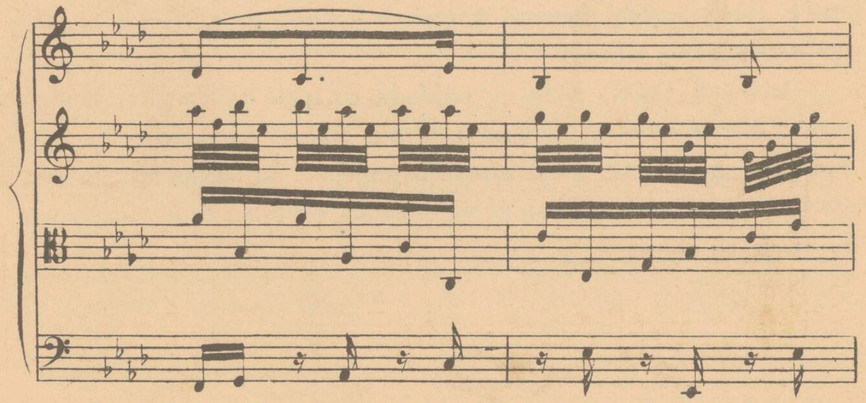


w dwóch:
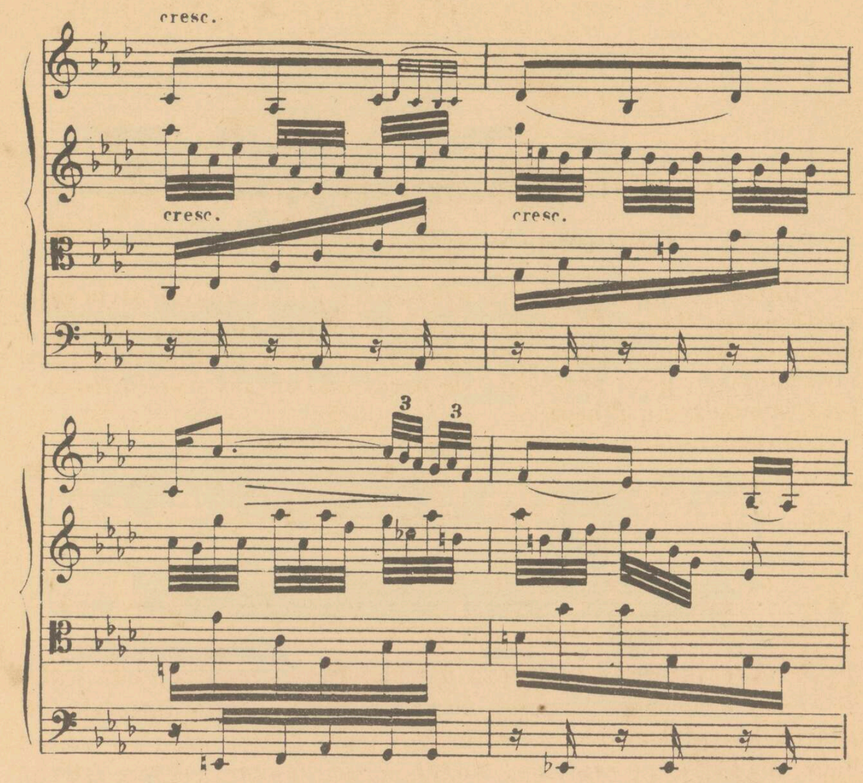


Z tych próbek łatwo zrozumieć, jak można figurować czterogłosowo. Zamiast podawania własnych przykładów, wypisujemy z wyżej wzmiankowanego kwartetu Beethovena ustęp następny, jako przykład bogatego figurowania:

401.







Cały ten ustęp opiera się na osnowie, podanej w № 390, 391. i 392.; przy każdej zmianie harmonji zachowane są ścisle prawidła prowadzenia głosów.

Dla pozyskania jasnego poglądu na takie wykończone kompozycje i dla zrozumienia ich wewnętrznej budowy harmonicznej, najlepiej jest sprowadzić je do prostych podstaw; praca na to wyłożona wywdzięczy się wzbogaceniem wiadomości ucznia i uzdolnieniem go do własnych utworów.

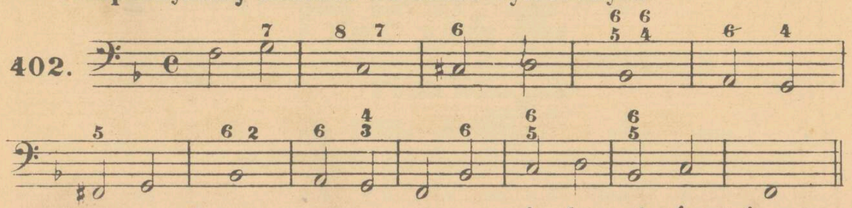
ROZDZIAŁ DWUDZIESTY PIERWSZY.

Ćwiczenia w stylu trzygłosowym.

Dotąd do ćwiczeń naszych używaliśmy prawie zawsze stylu czterogłosowego, który jest najwłaściwszym do osiągnięcia pełności i łączności harmonicznej; jednakże i trzygłosowe pisanie wiele przynosi korzyści, gdyż przykłada się bardzo do wprawy i wielostronności w prowadzeniu głosów.

Rozpoczynamy zadania od basów cyfrowanych.

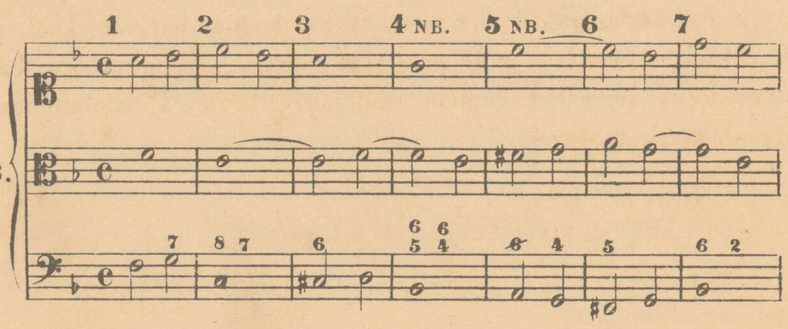
402.

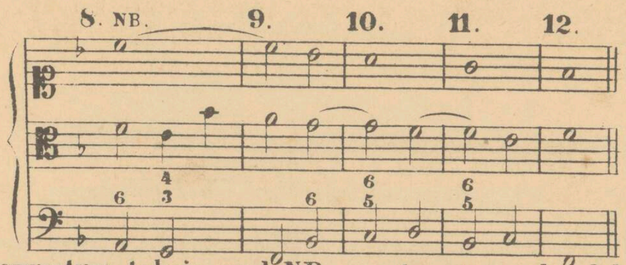


Styl trzygłosowy wystarcza dla zupełności trójdźwięków, jednak że często konieczność zmusza do opuszczenia jednego interwallu; w akordach septymowych zaś naturalnie jeden dźwięk musi być zaniedbany, aby tylko nie septyma. Można opuścić kwintę, jak to w czterogłosowym sposobie widzieliśmy; czasami wolno nie napisać dźwięku zasadowego; tercja zaś jako określająca ton, nie może się opuszczać, gdyż w przeciwnym razie dałaby się uczuć pewna próżnia.

Oto jest rozwiązanie zadania, do którego dodajemy kilka uwag:

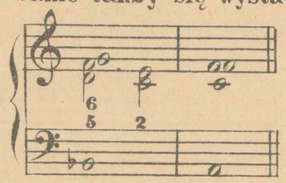
403.





W czwartym takcie pod NB. spostrzegamy akord kwartsekstowy trójdźwięku zmniejszonego *e–g–b*; zastępuje on akord sekundowy *b–c–e–g*, którego dźwięk zasadowy opuściliśmy.

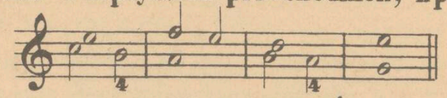
Czterogłosowo to samo takby się wystawiło:

404. 

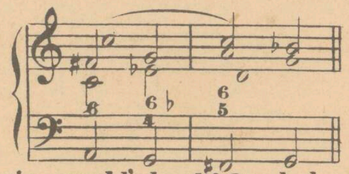
Co do tego akordu porównaj str. 142, 143.

W piątym takcie kwarta zastępuje akord; nie może ona wprawdzie ani w trzygłosowym, ani w czterogłosowym stylu mieć znaczenia akordu, (czem się różni od tercji i seksty); lecz w razach, gdy akord kwartsekstowy może być użyty w stylu czterogłosowym jako przechodni, w trzygłosowym, dla polepszenia pochodu głosów, dozwala się opuścić sekstę albo tercję akordu zasadowego, a zostawić samą tylko kwartę, która oznaczać ma dźwięk zasadowy i kwintę akordu pierwiastkowego.

W stylu dwugłosowym kwarta nieraz zastępuje akord sekundowy, szczególnie w septymach przechodnich, np.

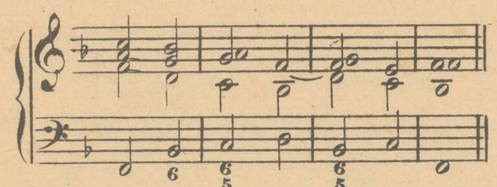
405. 

Czterogłosowo, ustęp N° 403 o którym mowa, takby wyglądał:

406. 

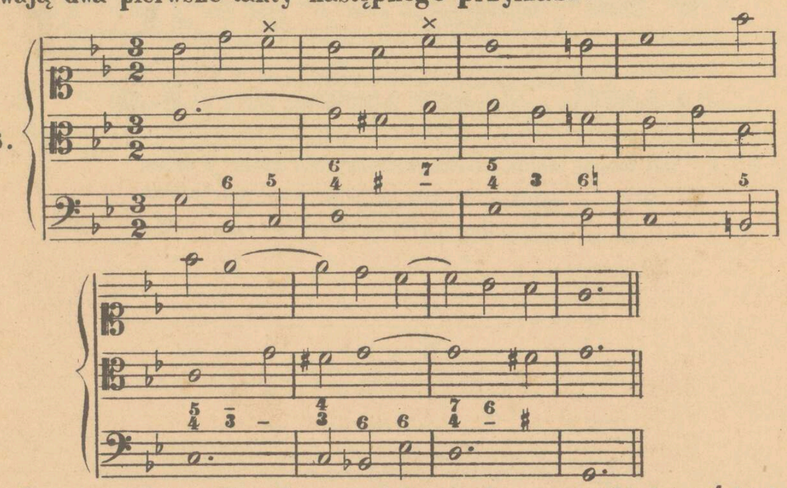
W ósmym takcie przykładu 403. skok altowy uzupełnia akord terckwartsekstowy.

Takt dziesiąty zdaje się zawierać akord kwintsekstowy. Lecz rzeczywiście kwinta jest tu opóźnieniem kwarty, która przez ruch basu staje się tercją. Czterogłosowo łatwo to zrozumieć:

407. 

Ostatni takt przykładu 403. (oktawa *F.*) pokazuje, że trój-dźwięk bez tercji i kwinty w zakończeniu jest dozwolony.

Że często prowadzenie głosów wymaga opuszczenia tercji, przekonywają dwa pierwsze takty następnego przykładu:

408. 
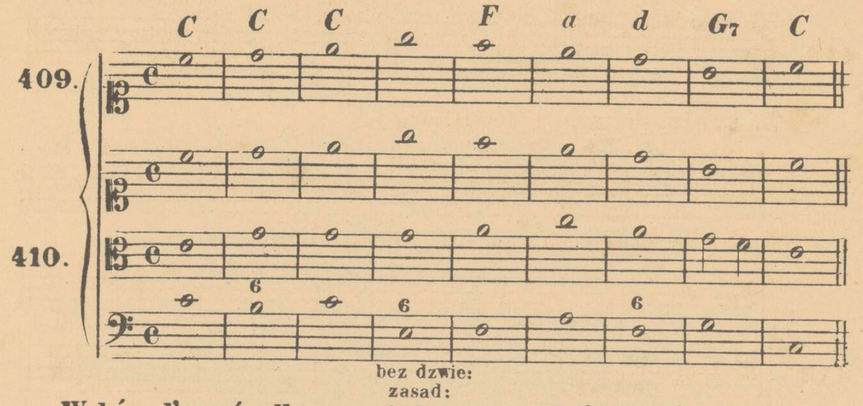
Opuszczenie tercji najstosowniejszem jest na lekkiej części taktu, jak w powyższym przykładzie na ostatniej cząstce; na ciężkiej części tercja koniecznie być musi.

Dalsze zadania zostawiamy specjalnemu kierunkowi.

Ćwiczenia w stylu trzygłosowym przy danym głosie górnym.

Następne zadanie, z basami oliczbowanemi, trzeba wykonać trzygłosowo:

409. 410.
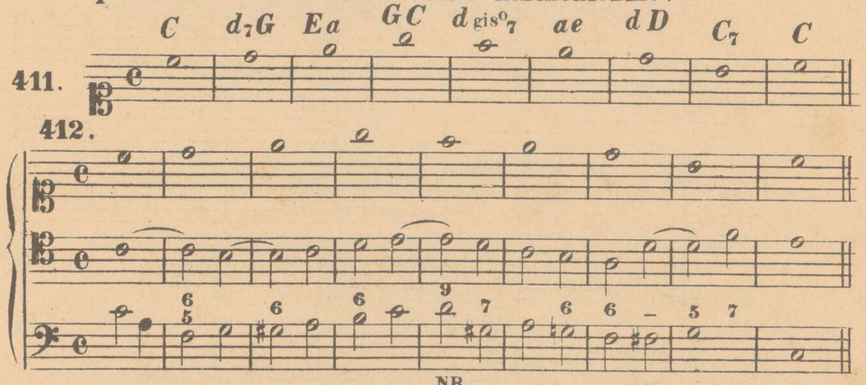


bez dzwie:
zasad:

Wybór głosu środkowego i dolnego zawisł od położenia akordów: tak przy nizkiem położeniu tenor do środka lepszy jest od altu; czasami można na dół wziąć tenor zamiast basu.

Do przykładu następnego użyliśmy tenoru dla głosu średniego, gdyż położenie jego bardziej do basu się zbliża a sopran ze swym prostym śpiewem sam przez się odsuniętym wydaje.

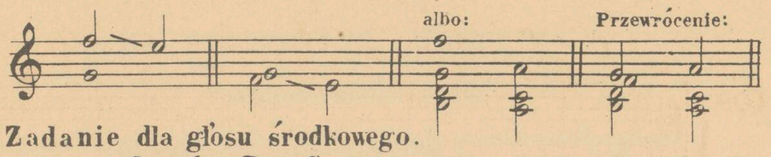
Poprzednie zadanie rozszerzone harmonicznie:

411. 412.



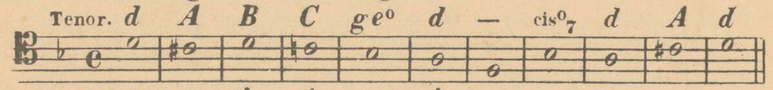
W piątym takcie pod NB. opóźnienie właściwie nonowe wydaje się sekundowem w skutek położenia głosów, co nie powinno się często przytrafiać pomiędzy tenorem a basem. Przytem zauważmy, że opóźnienia sekundowego wcale być nie może, gdyż sekunda, jako przewrócona septyma, naśladować winna postęp tej ostatniej, np:

413.



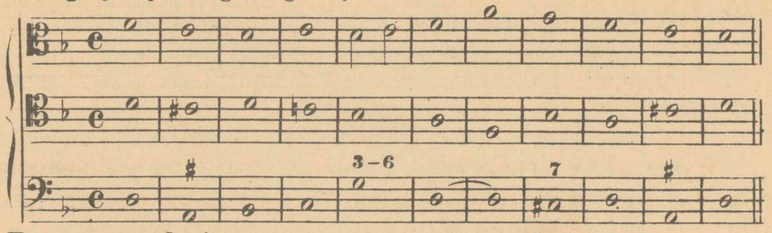
Zadanie dla głosu środkowego.

414.



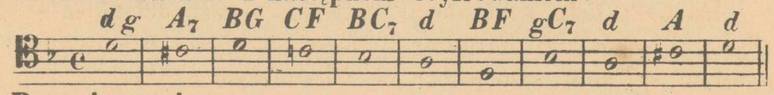
Najlepiej będzie głos górny oddać altowi:

415.



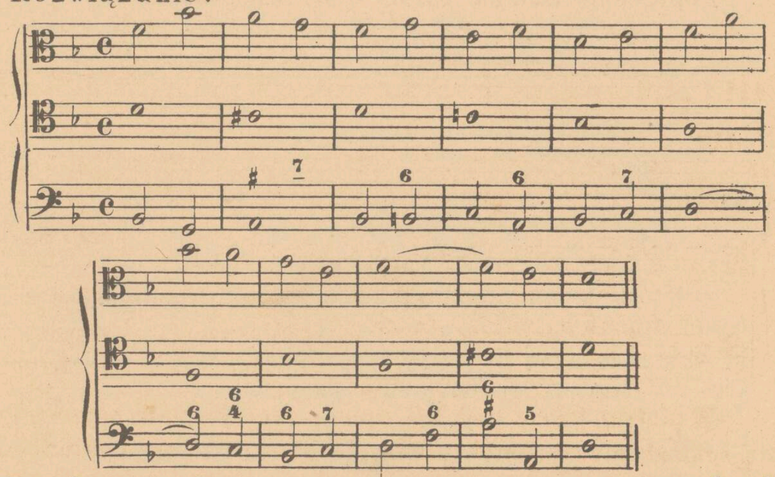
To samo zadanie z następnem ocyfrowaniem:

416.



Rozwiązanie.

417.



Przedostatni takt dowodzi, że nawet i septyma może być opóźnieniem.

Dla dalszych ćwiczeń można użyć zadań pierwej dla stylu czterogłosowego podanych.

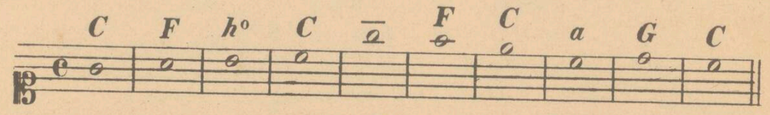
ROZDZIAŁ DWUDZIESTY DRUGI.

Styl dwugłosowy.

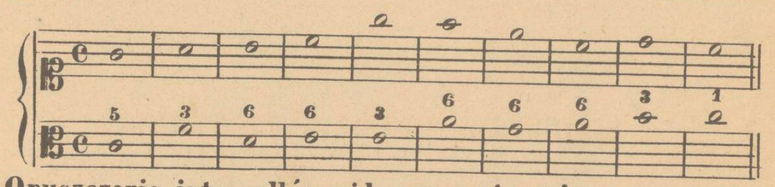
Niezupełność stylu dwugłosowego we względzie harmonicznym dozwala użycia jego tylko do ćwiczeń kontrapunktowych; tam styl ten ma pewne zastosowanie a nawet wprowadza się do stylu kilkogłosowego, jak np. w fugach. Chociaż dla prostego użytku harmonicznego, przy metrycznem i rytmicznem rozwinięciu głosów, styl ten może być znośnym, lecz tylko kontrapunktowe obrobienie może go uwolnić od jednostajności pochodów tercjowych i sekstowych i nadać mu pewną pełność, nieodbitą dla stylu wielogłosowego.

Opuszczenie jednego lub więcej interwallów ciągle następować musi w pisaniu na dwa głosy. W trójdźwiękach najlepiej zostawić kwintę lub dźwięk zasadowy; w akordach septymowych septymy opuszczać nie można. Oktaw i kwint trzeba unikać, jako wygladających niepełnie; kwartę wtedy tylko wprowadzać, gdy akord kwartsekstowy prawidłowie może się znajdowac, lub gdy wypada zastąpić akord sekundowy (patrz str. 172.)

418.



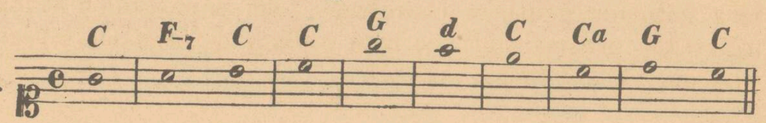
419.



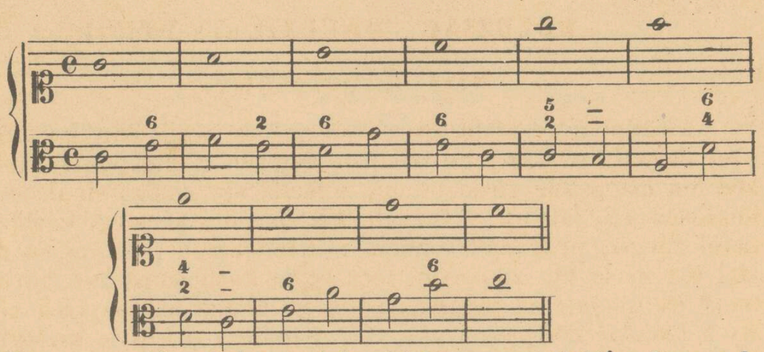
Opuszczenie interwallów widocznem się staje przez porównanie z dźwiękami zasadowemi zadania 418. Rzadko w tym stylu harmonja bywa niejasna, gdyż każdy akord objaśnia się swojem położeniem, tj. harmonją poprzedzającą i następną.

To samo zadanie z następnem oliczbowaniem:

420.



421.



Większa część zadań trzeciej części naszego dzieła wkracza do obrębu kontrapunktu. Zachodzi różnica ta tylko, że u nas następstwo akordów jest z góry przeznaczone, a pozostaje do wykonania tylko prowadzenie głosów; kiedy tam potrzeba już znajomości harmonij i ich użycia, gdyż akordy zależą od wyboru ucznia.

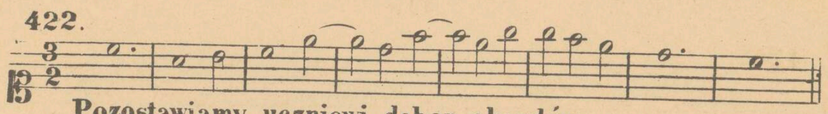
Można więc prace nasze uważać za przygotowawcze do kontrapunktu i objaśniające stosunek harmonji do niego. Następny rozdział ma ten sam kierunek, chociaż w nim już usunęliśmy liczbowanie basu.

ROZDZIAŁ DWUDZIESTY TRZECI.

Towarzyszenie harmoniczne danemu śpiewowi z rozwojem melodyi.

Przez rozwój melodyjny głosu pojmujemy tu nie owo bogatsze obrabianie, o któremeśmy mówili w rozdziale dziewiętnastym, lecz zamiane prostego choralnego toku poprzednich zadań na metryczne urozmaicenie, co nam posłuży do zbadania lepszego rozwinięcia głosów towarzyszących.

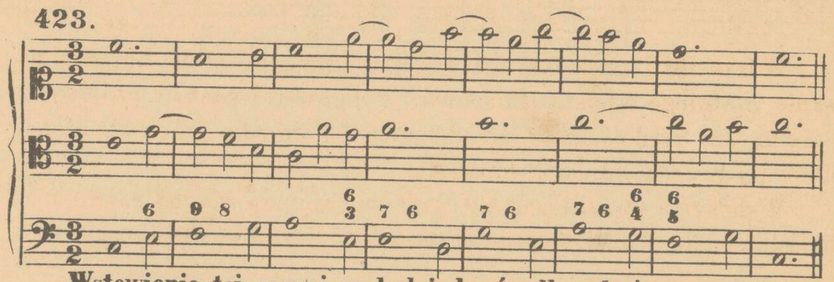
422.



Pozostawiamy uczniowi dobor akordów.

Przez użyty rodzaj taktu nasuwa się samo przez się łatwe melodyjne prowadzenie brakujących głosów; lecz aby dojść do swobody i zręczności w ich obrobieniu, pamiętać trzeba ciągle prawidła, wyłożone w poprzednich rozdziałach. Podajemy nasamprzód trzygłosowe rozwiązanie:

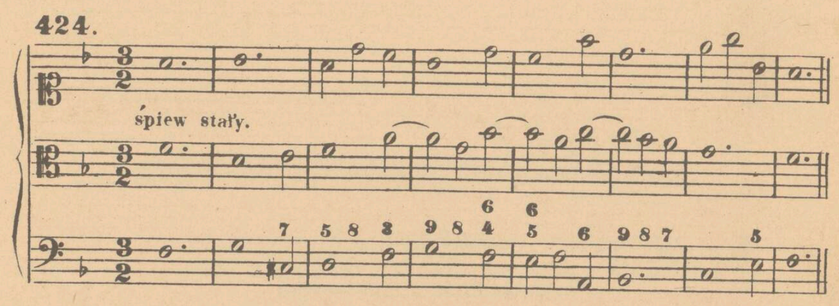
423.



Wstawienie tej samej melodyi do środka okaże nam jej giętkość i bardzo będzie korzystnem.

Chcąc pozostać w kluczu altowym, przekładamy śpiew do tonu **F**.

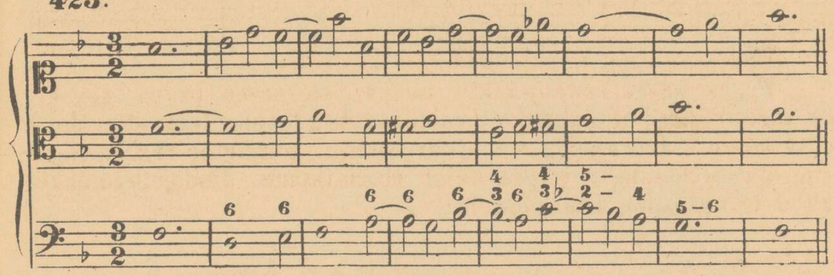
424.



Akord kwartsekstowy, wprowadzony bez przygotowania do taktu czwartego, tłómaczy się uwagami rozdziału piętnastego o akordach przechodnich. Powstał on przypadkowo w skutek stopniowego ruchu basu i zastąpił akord sekundowy.

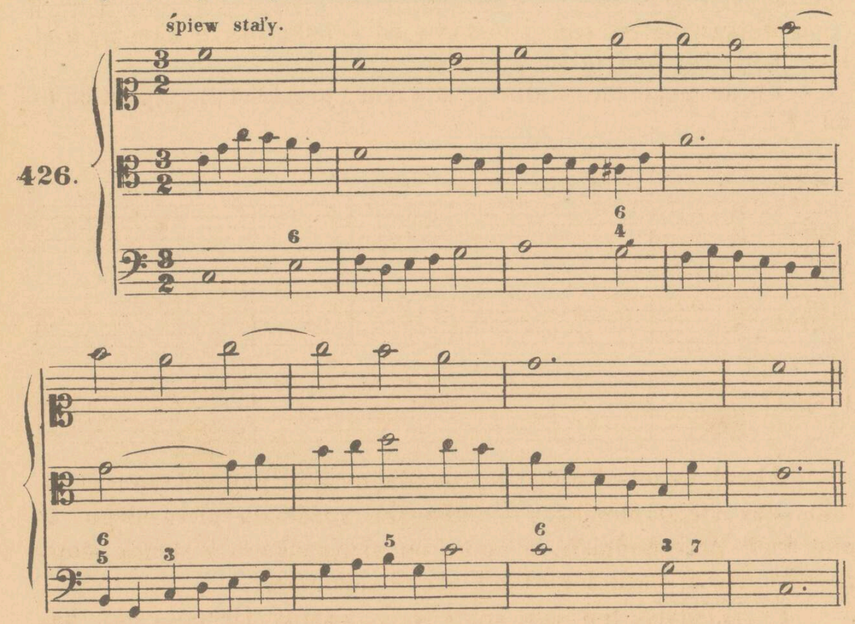
Przekładamy ten sam śpiew stały (cantus firmus) do basu:

425.
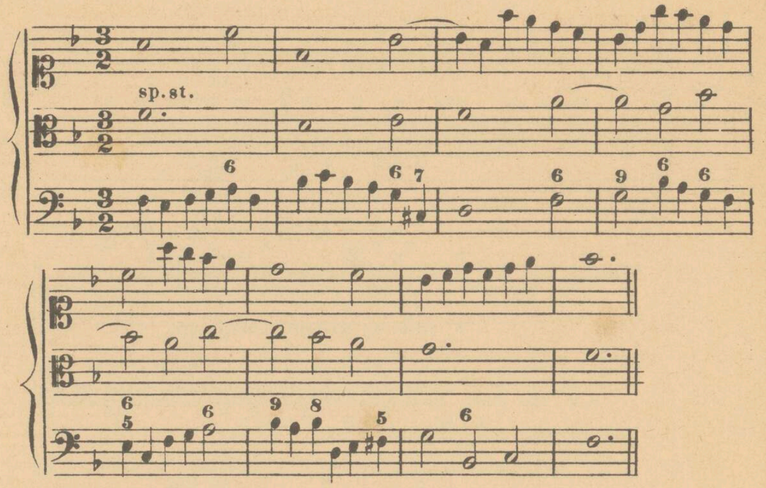


W trzecim i czwartym takcie łatwo zauważać słabe harmonizowanie *a* stałego w basie. Podobnież goła kwarta w takcie szóstym bardzo jest niedoskonałą przedstawicielką akordu, jeżeli nie objaśnimy jej przechodniością harmonji.

W dalszem rozwinięciu prowadzenia głosów można zapełnić brakujące głosy dźwiękami przechodniemi i zamiennemi, np.



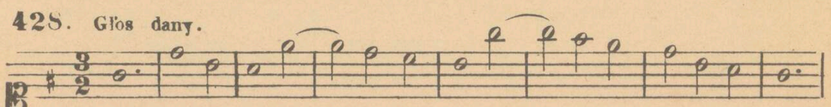
Przeniosłszy śpiew stały do środka:

427.

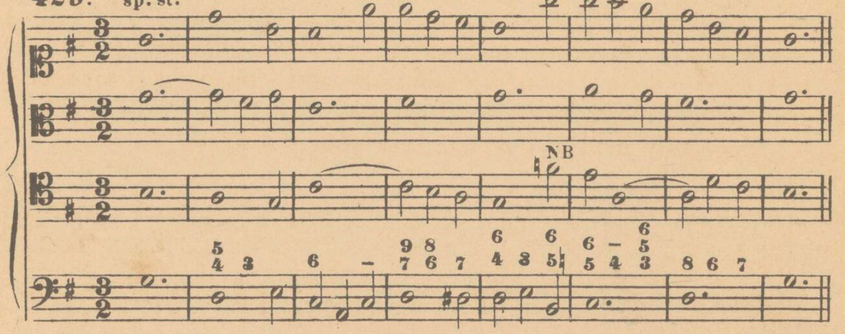


Przykłady obrabiania czterogłosowego:

428. Głos dany.



429. Obrobienie czterogłosowe

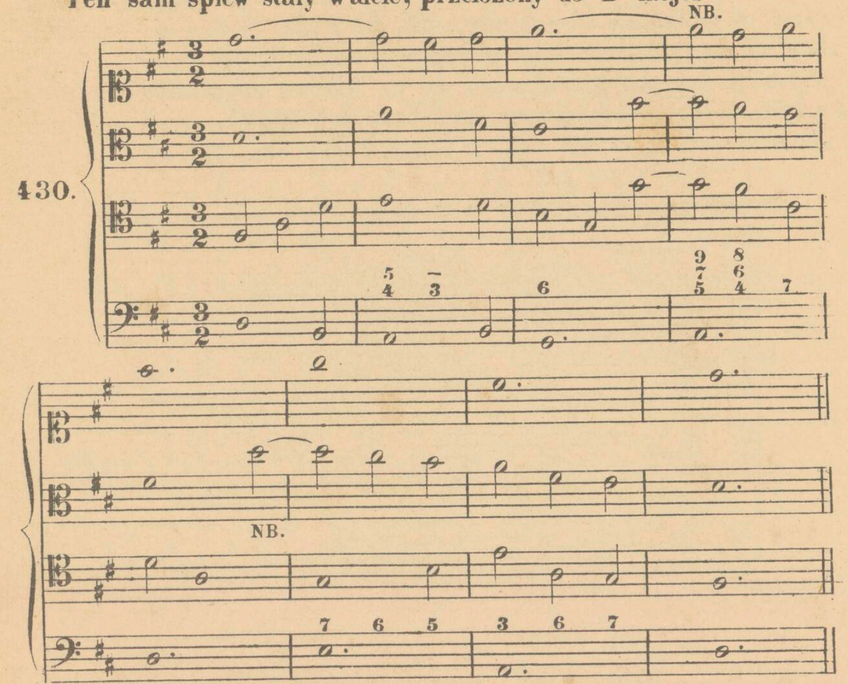


W takcie piątym skok tenoru do septymy pod NB. dla tego za zły się uważa, iż sopran jednocześnie zdaleka do dźwięku zasadowego *g* skacze; wszakże uniewinnić to można pozostaniem altu na miejscu.

W tymże takcie znajdujemy akord kwartsekstowy trójdźwięku zwiększonego, którego kwinta pierwiastkowa jest przygotowana (patrz str. 79. i 80.)

Ten sam śpiew stały w alcie, przełożony do *D* major:

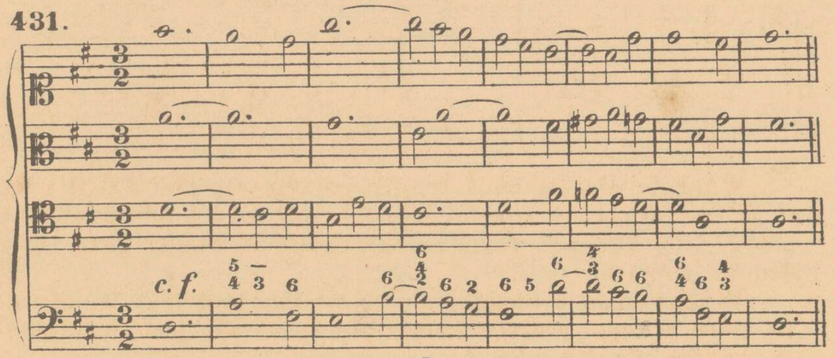
430.



W takcie czwartym widziemy opóźnienie trzygłosowe (patrz str. 104.). W piątym i szóstym położenie altu i tenoru jest niedobre, gdyż odległość ich przechodzi oktawę.

Podajemy przykład ze śpiewem stałym w basie:

431.

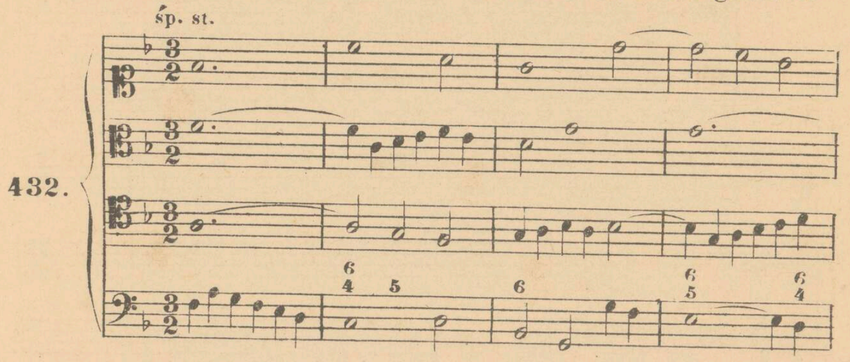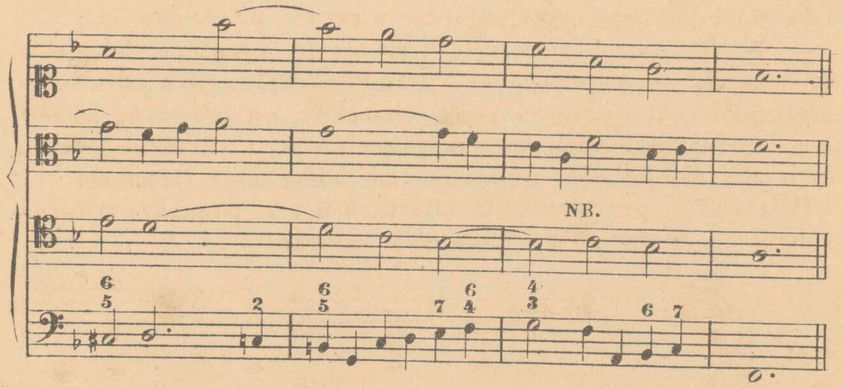


Ukazanie się akordu septymowego siódmego stopnia w takcie czwartym odznacza się niejasnością dla tego, że dźwięk zasadowy znajduje się bezpośrednio ponad septymą; (patrz str. 57.) Zresztą postęp dźwięku zasadowego ma tu miejsce nie według dążenia dźwięku prowadzącego, lecz sposobem końcówkowym, właściwym akordom septymowym: cis °7 fis. (Patrz str. 56, 57.).

Obrobienie tego śpiewu z drobniejszemi nutami w głosach.

śp. st.

432.

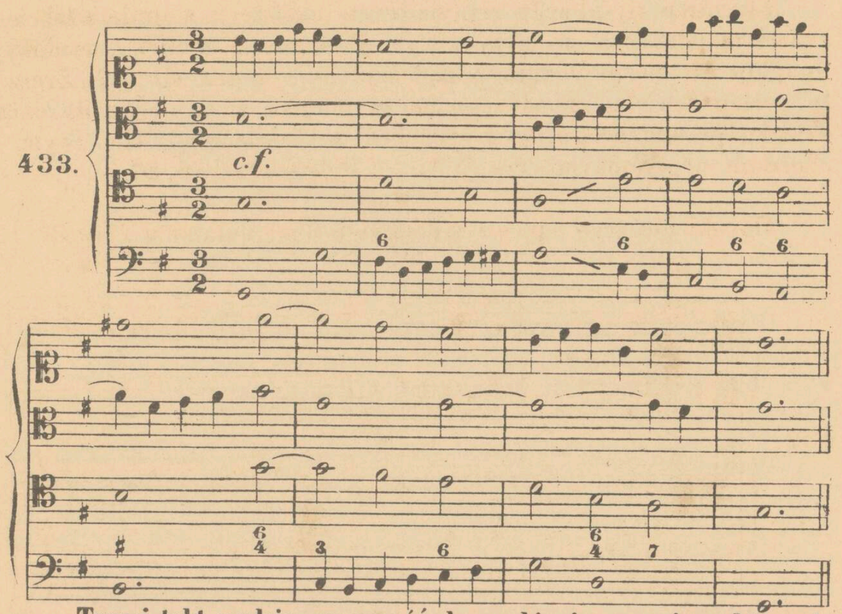




Postęp septymy do góry w takcie przedostatnim (pod NB.) spowodowany jest poruszeniem sopranu (Patrz str. 72.).

Śpiew przełożony do tenoru:

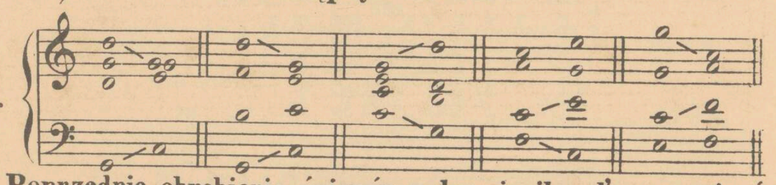
433.



Trzeci takt podaje zręczność do zrobienia uwagi o oktawach i kwintach, następujących po sobie w ruchu przeciwnym.

Według zasad, rozwiniętych na str. 15. i następn: takie oktawy i kwinty są nieprawidłowe i utrudniają wolny ruch głosów, a szczególnie oktawy; co do kwint, charakter ich przeciwny łączeniu łagodzi się bardzo ruchem przeciwnym, szczególniej w kwintach zbliżających się; oddalające się mniej mają łączności. (Patrz także przykład 430 w taktach 6. i 7. pomiędzy tenorem a basem). Widać to na następnym wzorze:

434.



Poprzednie obrobienia śpiewów pokazują ile głosy rozwinąć się mogą pod względem melodyi; dla tego odnosimy je do obrębu kontrapunktu, gdyż właśnie kontrapunkt tem się różni od harmonji i nauki o rytmie, że zwraca główną uwagę na swobodne melodyjne prowadzenie głosów, z zachowaniem praw harmo-

harmonicznych, stanowiących podstawę melodyjnego pochodu.

We wszystkich naszych przykładach, nawet w ćwierciowych, widać prostą budowę harmoniczną; służą one tymczasem do zrozumienia różnicy pomiędzy czysto harmonicznem a kontrapunktowem obrobieniem danego tematu. Szczegółowszą wiadomość o tem powziąć można w kontrapunkcie.

ROZDZIAŁ DWUDZIESTY CZWARTY.

Styl pięciogłosowy.

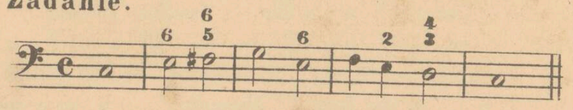
Podwajanie interwallów trójdźwiękowych już w stylu czterogłosowym okazało się potrzebnem; w stylu zaś pięcio i więcej głosowym tem bardziej jest koniecznem i naturalnie rozciąga się i na akordy septymowe.

Ponieważ w stylu czystym każdy głos zachować musi swą samoistność, dla doścignienia więc takowej podwajać się muszą interwalle, mające postęp dwojaki. Każdy wprawdzie interwall akordu w pewnych okolicznościach może być podwojony; lecz tem nie mniej unikać trzeba podwajania septym, chybaby względy melodyjne od tego uwalniały, jak np. przechodniość akordu.

Dalsze uwagi podajemy przy przykładach:
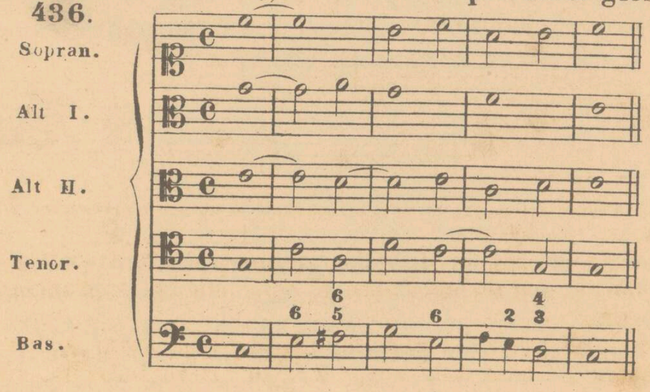
Zadanie.

435.



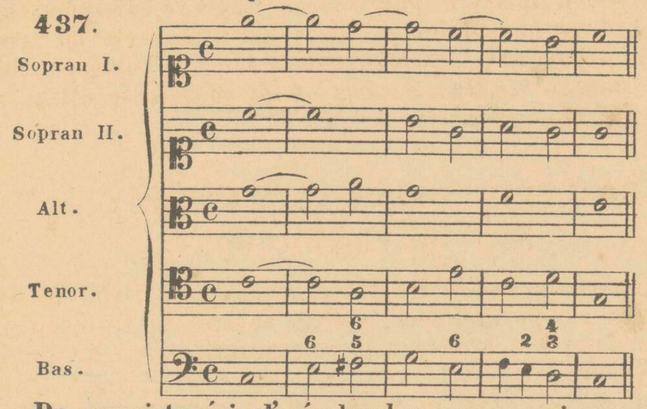
Do rozwiązania wziąć można albo dwa soprany, albo dwa alty, albo też dwa tenory, stosownie do położenia głosów.

436.



To samo inaczej:

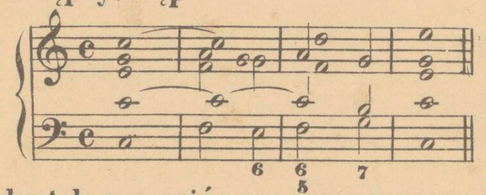
437.



Do samoistności głosów bardzo pomaga niepozostawianie dwóch głosów na tym samym dźwięku lub w oktawie, gdy się akord zmienia. Tak jest w przykładzie powyższym w takcie pierwszym i drugim pomiędzy sopranem drugim a tenorem; lecz poczytywać tego za błąd nie można, gdyż akord zmienia tylko położenie, lecz nie przechodzi w inny.

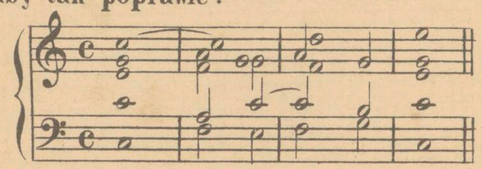
Lecz następny ustęp

438.



trzebaby tak poprawić:

439.



Uwaga. Prawidła tego często się nie zachowuje w stylu wielogłosowym, gdyż tam zachodzą inne względy.

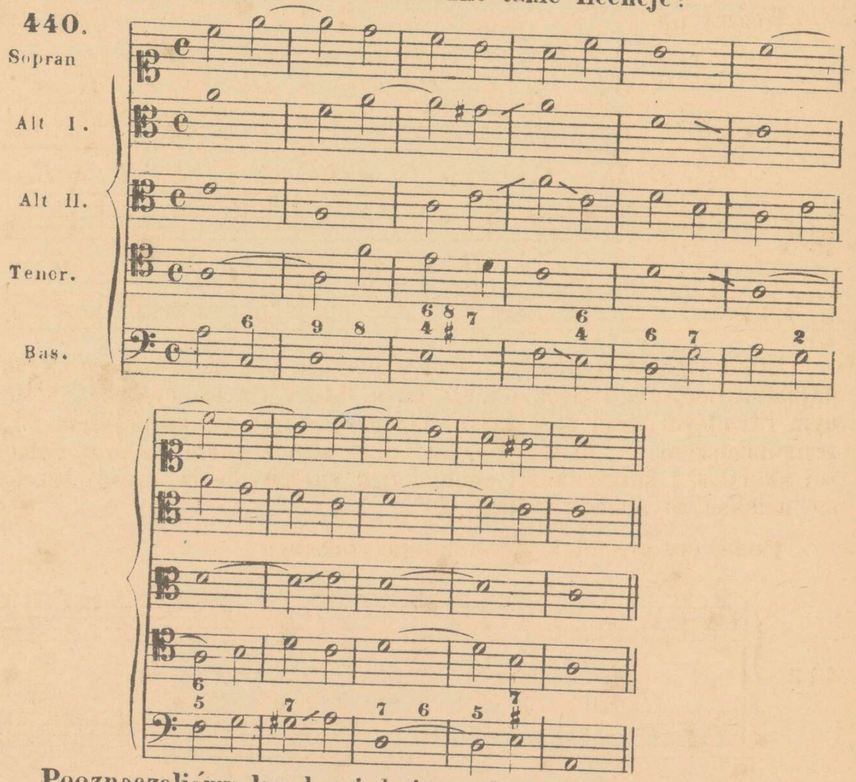
Ze prowadzenie głosów dozwala czasem podwoić dźwięk prowadzący, widać to z trzeciego taktu № 437. między sopranem drugim a tenorem.

Nieunikniona potrzeba popełniania ukrytych kwint, oktaw i unisonow, która się nam dała uczuć w stylu czterogłosowym, spotyka się tembardziej w pięcio i więcejgłosowym.

Powtarzamy że i tutaj starać się trzeba o prawidłowy pochód głosow skrajnych, a pozwalać sobie więcej swobody w środkowych.

Następny przykład zawiera różne takie licencje:

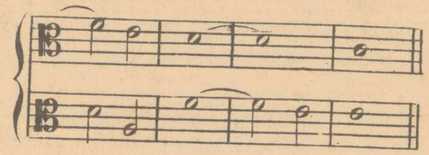
440.



Pooznaczaliśmy kreskami kwinty, oktawy i unisony ukryte. Kwinta jawna w takcie ósmym między drugim altem a basem nie daje się uniknąć, gdyż inaczej akordu septymowego zmniejszonego prowadzić wielogłosowo prawie niepodobna

Możnaby. pochód altów w ósmym i nast: taktach tak urządzić:

441.

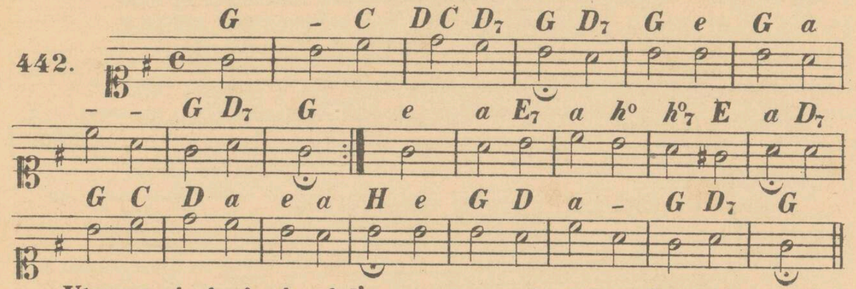


Alt drugi i tenor w takcie drugim i trzecim pokazują, jak głosy nieraz krzyżować wypada.

Dla ćwiczeń w stylu pięciogłosowym służą najlepiej chorały. Weźmy np.

Chorał niemiecki: Allein Gott in der Höh' sei Ehr!

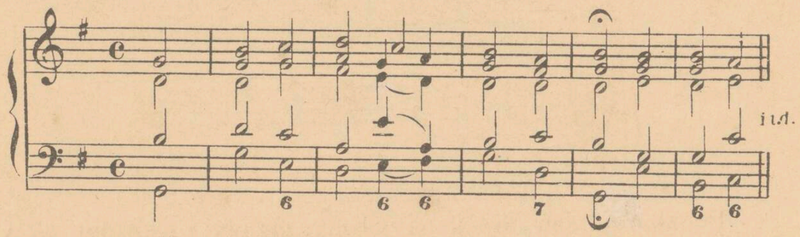
442.



Utwory pięcio i więcejgłosowe wymagają jak najprostszego i jak najnaturalniejszego prowadzenia basu, który im mniej będzie sztucznym i trudnym, tem następstwo harmonij stanie się jaśniejszem i zrozumialszem, co tu tem bardziej jest nieodzownem, iż przy pełności akordów i konieczności swobodnego ruchu głosów, często trzeba się uciekać do skoków odległych.
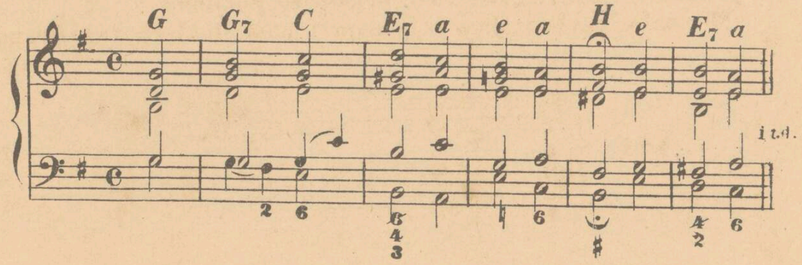
Podajemy początek rozwiązania chorału:

443.



Powtarzając można użyć następnego harmonizowania:

444.



ROZDZIAŁ DWUDZIESTY PIĄTY.
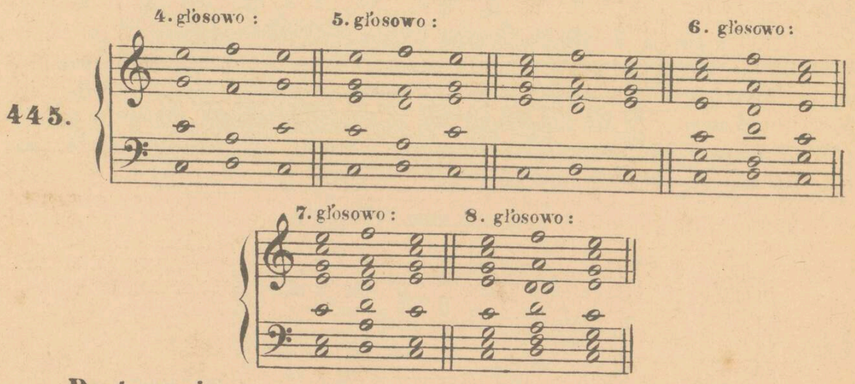
Styl sześcio, siedmio i ośmiogłosowy.

Wraz ze zwiększaniem się liczby głosów powiększa się i konieczność podwajania i potrajania interwallów; a z drugiej strony nieodzowność częstego krzyżowania głosów wzrasta, jeżeli ma się zachować prawidło samoistnego postępu. Potrzeba prostoty w harmonjach wzmaga się stosownie do przybywających głosów; niektóre akordy nawet w stylu wielogłosowym wcale się użyć nie dają, gdyż interwalle ich, podlegające pewnym prawidłom pochodu, nie mogą się podwoić lub potroić; takiemi są np. akordy zmienione i septymowe zmniejszone.

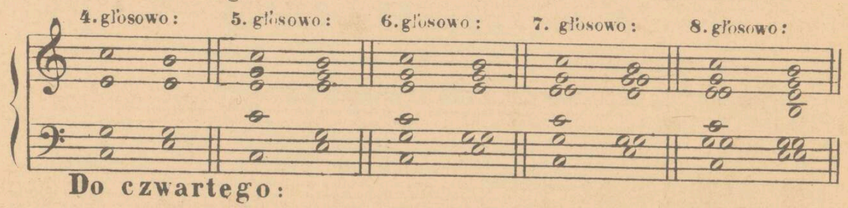
Podajemy niektóre postępy trójdźwięku:

Do drugiego stopnia:

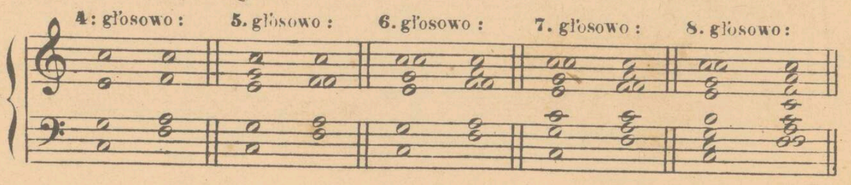
445.



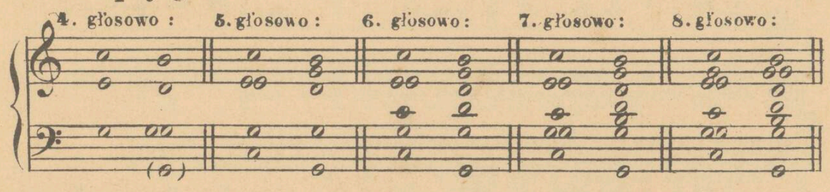
Do trzeciego:



Do czwartego:



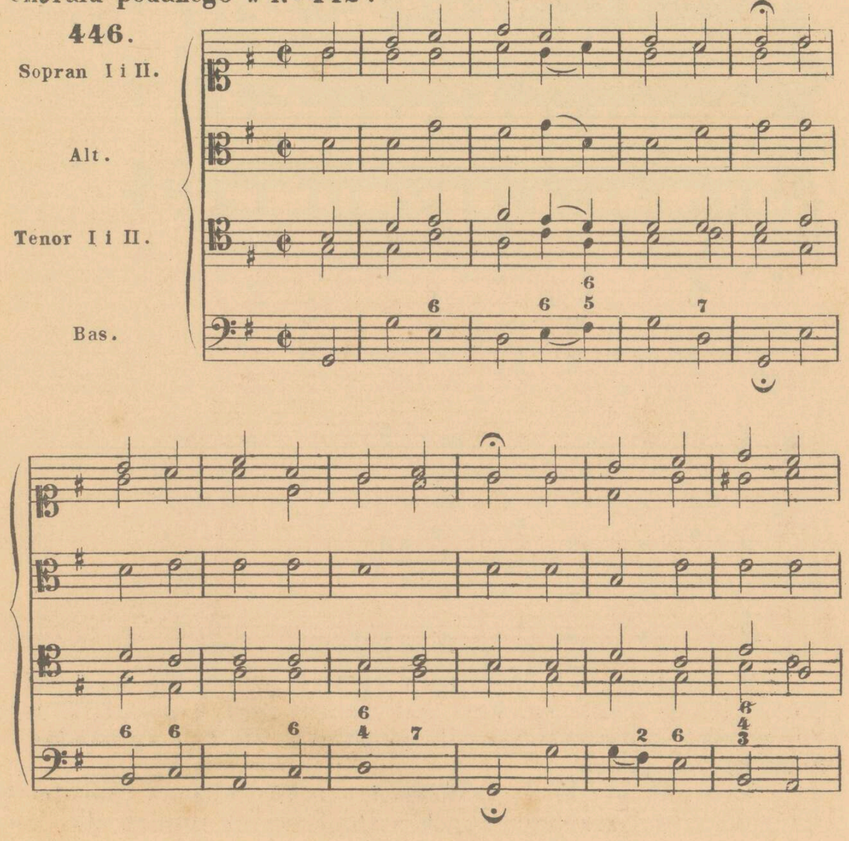
Do piątego:

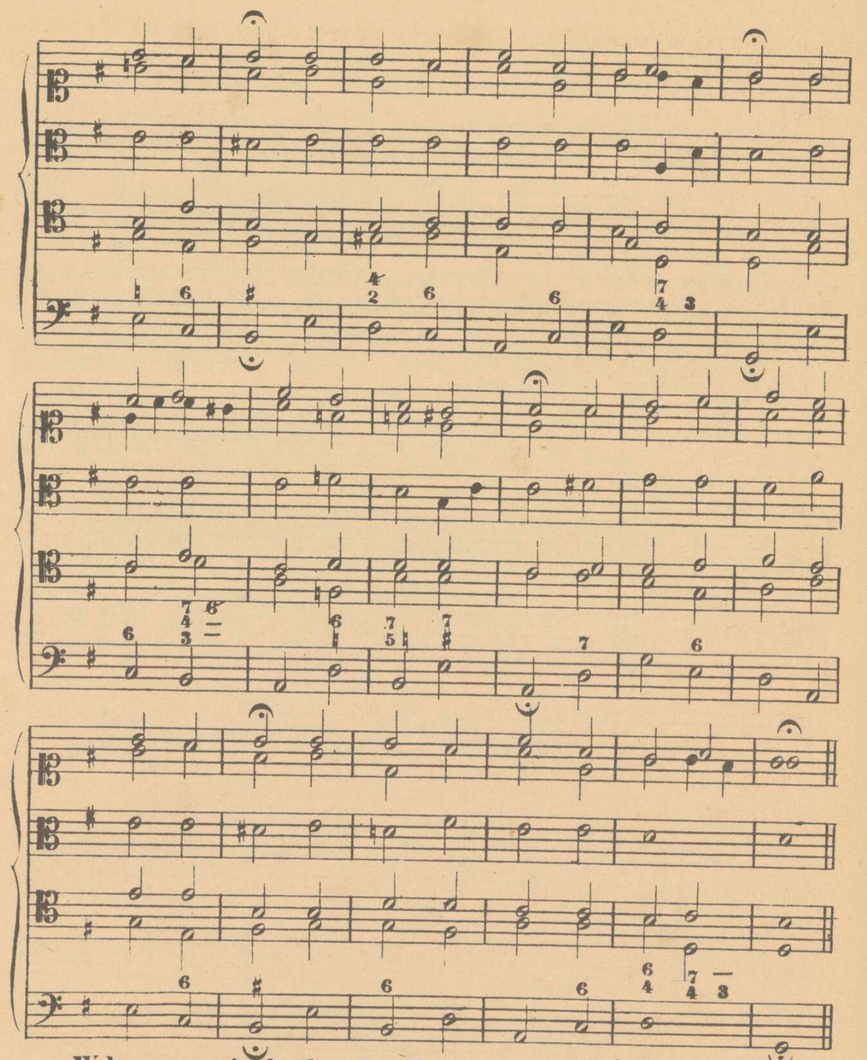


Pomijamy dalsze zestawienia, polecając bardzo uczniowi poprobować różnych kombinacij wielogłosowych we wszystkich przewróceniach.

Za przykład prowadzenia sześciu głosów podajemy obrobienie chorału podanego w № 442:

446.



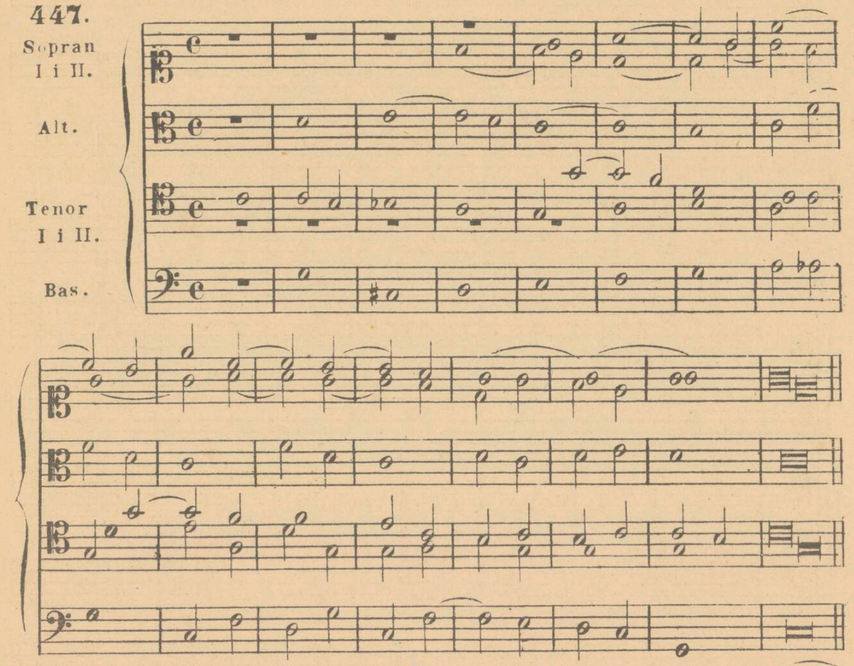


W kompozycjach choralnych na wiele głosów nie wszystkie partye jednocześnie śpiewają, tak że nieraz występują tylko trzy lub cztery, co dowodzi jak siła stopniować się daje wprowadzaniem nowych głosów.
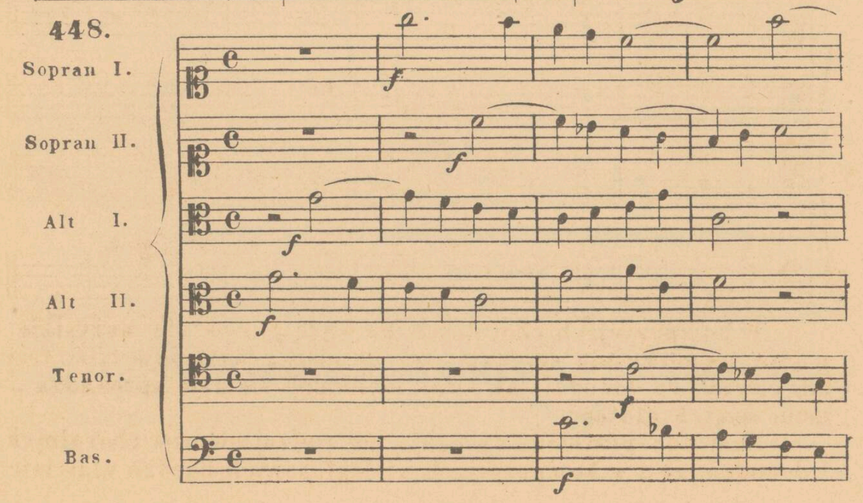
Następne przykłady wskazują ten rodzaj utworów choralnych i dowodzą, że i w kompozycjach wielogłosowych bardzo właściwie

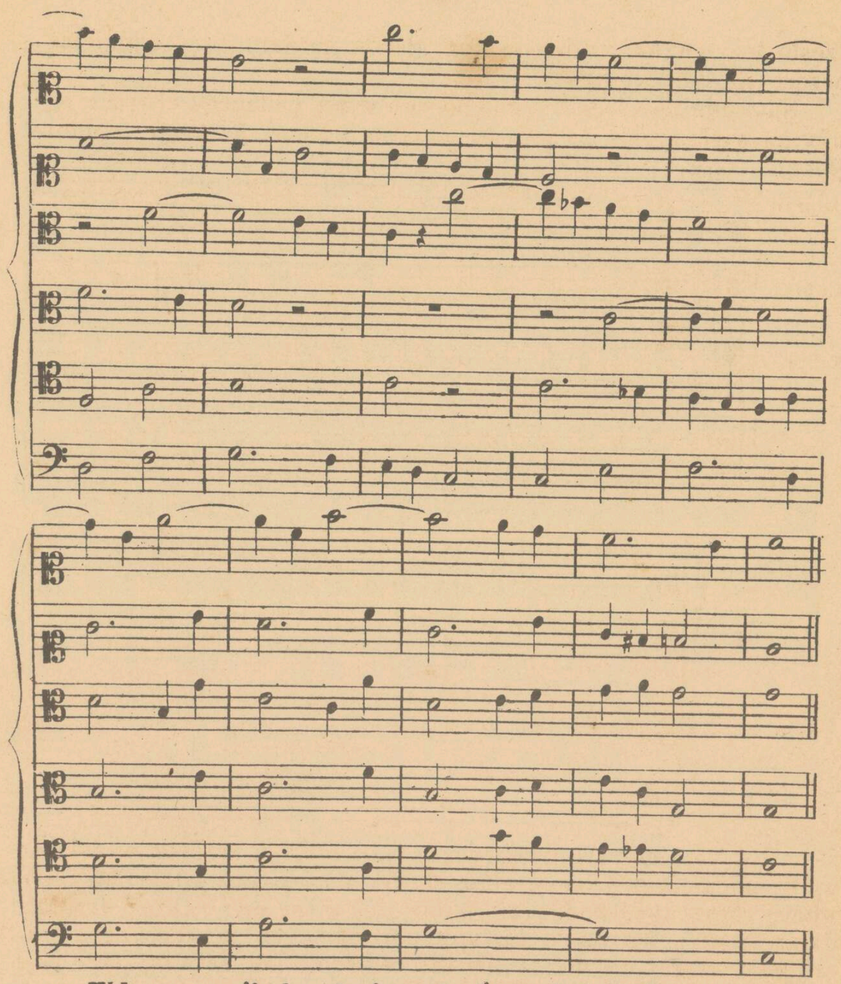
dają się używać opóźnienia i dźwięki przechodnie, nie szkodząc jasności i zrozumiałości.

447.



448.

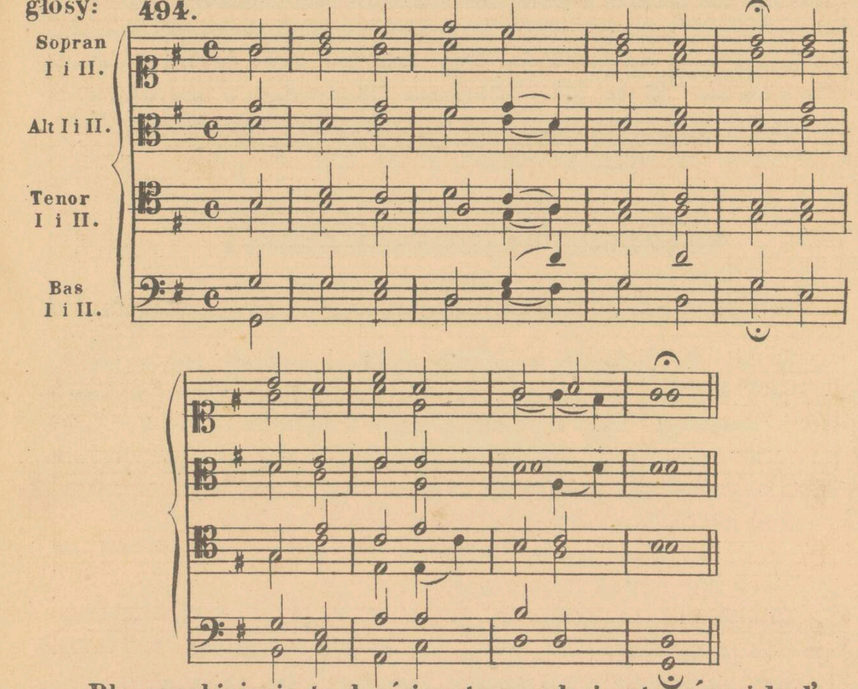




W kompozycji choralnej osmiogłosowej, do której zwykle używa się podwójnego kwartetu, dla uniknienia zbytniej pełności, rozwijają się partye nie zawsze wośm głosów samoistnych, lecz śpiewają unisonem (np. dwa soprany, dwa alty, dwa tenory, dwa basy), tak że utwor często przechodzi w cztero, pięcio, lub sześciogłosowy.

Często też można rozdzielić ośm głosów na dwa chóry oddzielne, łączące się tylko chwilowo.

Następne obrobienie ośmiogłosowe wyżej podanego chorału posłuży za wyobrażenie do jakiego postępu uciekać się muszą niektóre głosy: 494.



Dla zapobieżenia trudnościom tego rodzaju utworów wielogłosowych, podzielonych na odrębne chóry, w miejscach gdzie dwa lub więcej chóry się schodzą nie koniecznie głosy odróżniać trzeba dźwiękami; można to zastąpić odróżnieniem miarowem; zawsze tylko starać się należy używać harmonij jak najprostszych i nie zmieniać ich za często. Tak też trzeba rozumieć, gdy mowa jest o chórach lub utworach dwunasto lub szesnastogłosowych; gdyż znajduje się kilka tylko kompozycij Bacha, w których ośm lub więcej głosów (licząc wto i narzędziowe) traktowane są obligato czyli samoistnie.

Poprzestajemy na powyższych wskazówkach co do stylu wielogłosowego, gdyż dalsze badanie śmiało zostawić można uczniowi, gdy już doskonale pozna zasady harmonji i ma skłonność do pisania wielogłosowego. Nadmieniamy wreszcie - - - - - - -

że podane przez nas zasady obrabiania wielogłosowego stosują się głównie do utworów na śpiew; gdyż kompozycje instrumentalne, orkiestrowe np., nie opierają się na prawidłach powyższych (jakkolwiek z massy instrumentów tak sądzićby wypadało), lecz najczęściej za podstawę mają styl czterogłosowy; jak ten styl do orkiestry się zastosowywa, tego nauczyć może nauka instrumentowania, która dla podwajania interwallów w instrumentach najczęściej podaje prawa różne od tych, któreśmy wyżej wyłożyli.

ROZDZIAŁ DWUDZIESTY SZÓSTY.

O zakończeniach (końcówkach) muzykalnych.
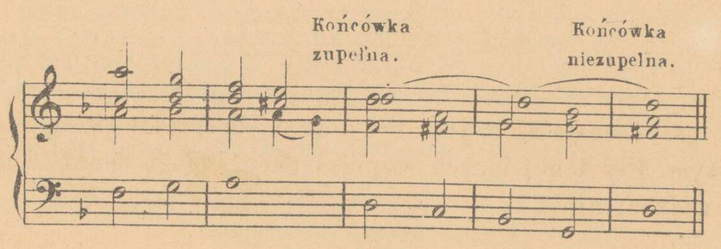
Na str. 20. jużeśmy wymienili niektóre rodzaje zakończenia; podobnież na str. 27 i 40. powiedzieliśmy obszerniej o zakończeniu rzeczywistem; lecz w dalszym ciągu książki nigdzie nie natrafiliśmy na sposobność rozciąglejszego wyłożenia pozostałych sposobów zakończenia; wracamy więc do tego samego przedmiotu.

Zakończenia dzielą się na
Zupełne (autentyczne) i
Niezupełne (plagalne).

Zakończenie zupełne wyraża się formułą V–I; niezupełne IV–I (lub w minorze: V–I, IV–I), jak to wyżej wzmiankowaliśmy.

Gdy zakończenie niezupełne zamyka ustęp, rzadko się obchodzi bez poprzedzenia się zakończeniem zupełnem; a także często służy za przejście z minoru do majoru i wprowadza się przez modulację:

450.

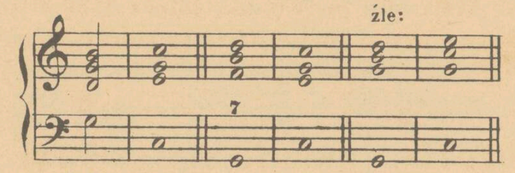


Zakończenia dzielą się także na całe i połowiczne.

Pierwsze znaczą to samo co zupełne, lecz dzielą się jeszcze na doskonałe i niedoskonałe.

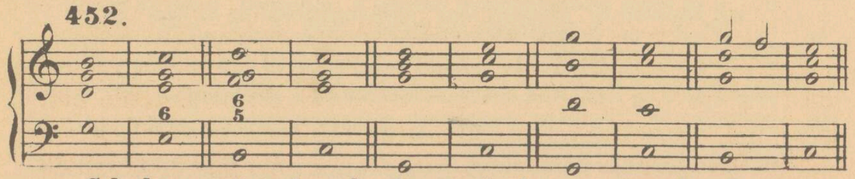
Końcówki zupełne doskonałe są te, w których bas zawiera dźwięki zasadowe dominanty i toniki, a sopran dźwięk zasadowy toniczny, np.

451.



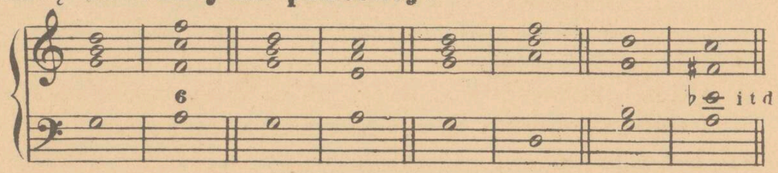
Jeżeli w końcówce tych warunków niéma, nazywa się niedoskonałą; np.

452.



Gdy bas postępuje z dominanty do innego stopnia, koncowka ma nazwę zawodnej lub pozornej.

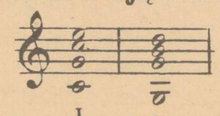
453.



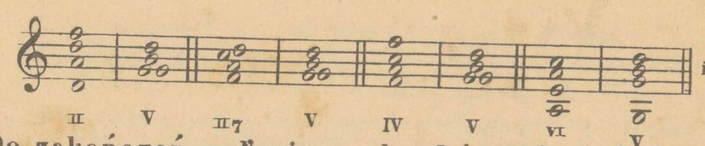
Patrz przykłady od str. 69. do 73.

Końcówki połowiczne mają formułę I–V, np.

454.

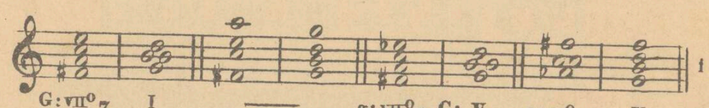


Oznaczają więc, że ustęp kończy się trójdźwiękiem dominantowym. Przytem i innych stopniów akordy mogą dominantowy poprzedzać, np.

455.  i t.d.

II V II7 V IV V VI V

Do zakończeń połowicznych należą także końcówki dominantowe, wprowadzające do tonu dominanty przez modulację, bez użycia wszakże akordu dominantoseptymowego, np.

456.  i t.d.

G: VII°7 I —— g: VII°7 C: V c: II°7 V

Ma się rozumieć, że dla takiej końcówki potrzeba koniecznie aby ton panujący bezpośrednio przed nią się znajdował.

Dla lepszego zrozumienia różnych rodzajów końcówek odsyłamy czytelnika do przykładów w dziele tem rozsianych.

W № 388. znajdujemy w takcie trzecim i czwartym końcówkę połowiczną, z formułą II–V, zamykającą pierwszą część okresu; w siódmym i ósmym widziemy zakończenie całe doskonałe czyli zupełne (autentyczne).

W przykładzie 392. spotykamy końcówkę połowiczną w takcie trzecim i czwartym z formułą I–V i dalej przy końcu doskonałą całą czyli zupełną (autentyczną) w tonie dominanty. (Nie jest to końcówka połowiczna, gdyż akord dominantoseptymowy moduluje stanowczo).

W chórale obrobionym w № 446. pierwsza zwrotka zamyka się końcówką całą niedoskonałą, druga całą doskonałą, trzecia połowiczną, wiodącą do *E* minor (IV–V), czwarta całą doskonałą do *G* major, piąta także całą doskonałą do *A* minor, szósta połowiczną do *E* minor, a siódma całą doskonałą do *G* major.

Obrabiając chorały, łatwo się domyśleć gdzie jakiej użyć końcówki; w większych utworach służą one za środek do ograniczania i łączenia większych i mniejszych ustępów, powinny zatem podlegać wielkiej baczności, gdyż na nich polega rozwój form kompozycji.

NOWE DROGI HARMONJI.

z Weitzmanna.

Temperatura. Organy, fortepjan, harfa i t.p. są narzędziami utemperowanemi; inne zaś, jak głos ludzki, skrzypce, trąby i t.p. nie mają temperatury, lecz ją mieć mogą. Muzyka dzisiejsza nie opiera się na dźwiękach w naturalnym stosunku do siebie zostających, nie ma interwallów teoretyczno-idealnych, co jej wszakże nie przeszkadza być piękną. Jest ona jak srebro, do którego trzeba było dla zrobienia posągu przymięszać trochę miedzi; gdyż z czystego, naturalnego srebra żaden przedmiot kunsztowny wykształtowany być nie może, a przynajmniej się nie robi z wiadomych przyczyn. Dla objaśnienia konieczności temperatury weźmy czyste srebro harmoniczne, że tak powiem, weźmy dźwięki w matematyczno-idealnych odległościach od siebie zostające. Przypuśćmy że za punkt wyjścia bierzemy dźwięk C; idąc kwintami w górę otrzymamy następny szereg dźwięków:

C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His, Fisis i t.d.

Przedostatni *His* jest siódmą oktawą początkowego naszego *C*; kwintą dla *His* będzie *Fisis*, czyli *F* z podwójnym krzyżykiem, stanowiące także siódmą oktawę od *G* początkowego na instrumencie utemperowanym. Lecz teoretycznie *C.,G.*, wcale nie zostają w stosunku oktawowym z *His* i *Fisis*: każdy pojmuje że te dwa ostatnie dźwięki w stanie natury uważane jako oktawy *C.* i *G.* brzmieć muszą fałszywie, za wysoko dla naszego utemperowanego ucha, które przywykło enharmonizować, utożsamiać dźwięki *C* i *His*, *G* i *Fisis* i t.d., a zatem i tony *C* i *His*, *G* i *Fisis* i t.d. tak majorowe, jak minorowe. Temperatura więc jest utożsamieniem sztucznem dźwięków i tonów, które właściwie

nie są jednostajnie brzmiącemi; stanowi ona podstawę enharmoniki, czyli uważania np. dźwięków i tonów *Cis*, *Eis*, *Cisis* za jednoznaczne dla ucha z dźwiękami i tonami *Des*, *F*, *D* i t.d. Co się tu powiedziało o oktawach i unisonach stosuje się i do kwint, tercij i innych interwallów. Utemperowana oktawa zawiera 12 dźwięków podobnie brzmiących do odpowiednich dwunastu w każdej innej oktawie. (*)

Zgodności za takie uznano w następnym porządku historycznym: najprzód unison i oktawę; potem kwintę czystą i jej przewrócenie kwartę czystą; dalej tercję wielką i jej przewrócenie sekstę małą; wreszcie tercję małą i jej przewrócenie sekstę wielką. Niektóre z nich uderzone razem wydają akordy zgodne trójdźwiękowe majorowe lub minorowe, twarde lub miękkie, większe lub mniejsze.

Równoległy postęp zgodności. Interwalle akordów zgodnych mogą się ukazywać bez przygotowania i przechodzić we wszystkie inne zgodności, z zachowaniem wszakże prawideł unikania przykrych dla ucha postępów równoległych, z których najprzykrzejszemi są równoległe unisony, kwinty i oktawy.

I. Unisony i oktawy równoległe. Gdy dwa głosy w stylu wielogłosowym idą w ruchu prostym unisonami lub oktawami, wówczas jeden z nich traci samoistność, staje się echem, satellitą drugiego. To się szczególniej czuje, gdy bas idzie oktawami równoległemi z sopranem, gdy podstawa na rzecz szczytu harmonicznego traci samodzielność swoją, — co naturalnie przeciwne jest głównemu prawidłu kompozycji, że kazdy głos powinien się rozwijać samoistnie. Lecz taki pochód oktawowy za bezwarunkowo źle brzmiący uważać nie można, gdyż nieraz sprawuje effekt bardzo piękny np. w kanonie czterogłosowym w Fidelio Beethovena, a także w niektórych utworach Liszta.
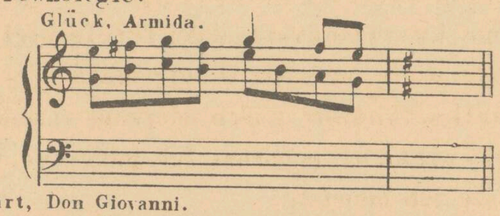
(*) Odsyłacz: Patrz o tem artykuł Kretschmanna w Lipskiej „Neue Zeitschrift für musik" tom 53, Nr 7, 8, 9.

II. Tercje równoległe są bezwarunkowo dozwolone; dawni teoretycy chcieli wynaleźć prawidło, zabraniające postępu równoległego dwóch wielkich tercij, np. *G–H*, *F–A*, lecz się zakaz ten nie utrzymał.

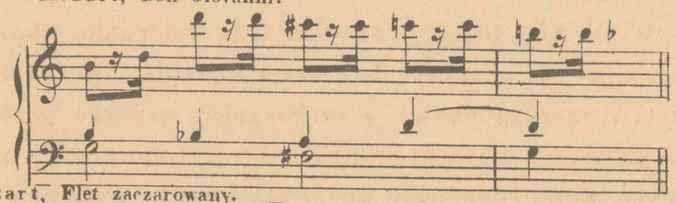
III. Kwinty równoległe. Zabraniają kwint równoległych od wieków; lecz zasady, na jakiej zabraniają, nikt dotąd jasno nie wypowiedział, a w praktyce mnóstwo przekroczeń tego zakazu popełniono z powszechnem uznaniem. Wybieramy z bardzo wielu przykładów i cytujemy z różnych twórców dziewięć ustępów, zawierających kwinty równoległe.

457.
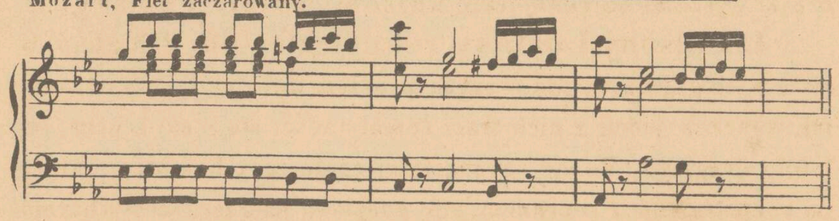
Glück, Armida.



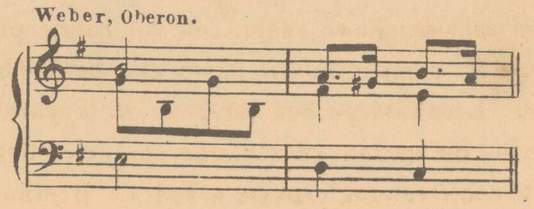
Mozart, Don Giovanni.



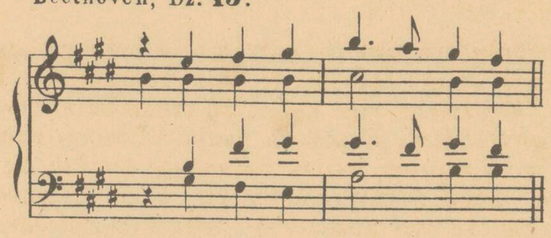
Mozart, Flet zaczarowany.



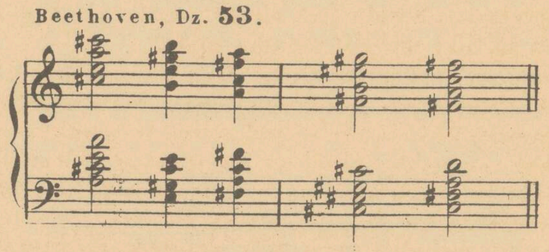
Weber, Oberon.
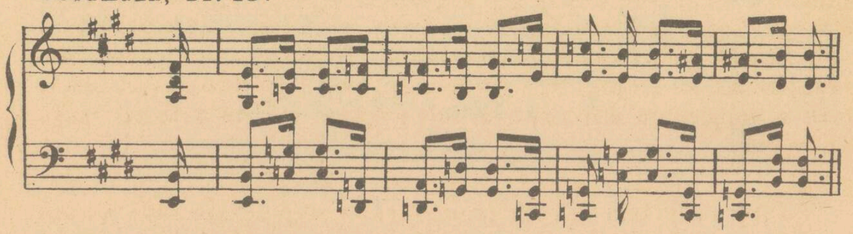


Beethoven, Dz. 15.
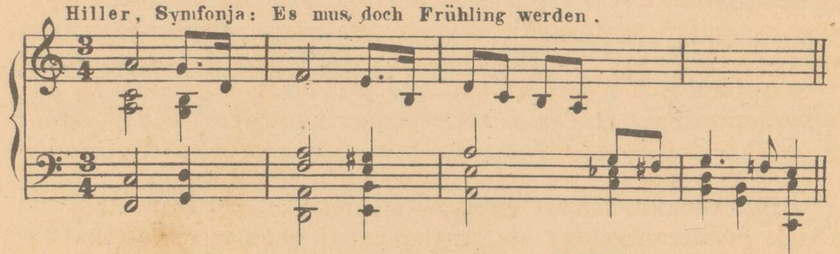


Beethoven, Dz. 53.



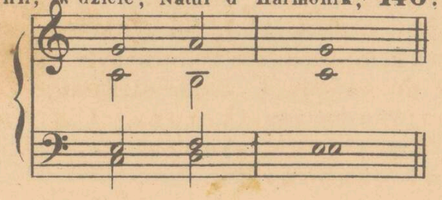
Schumann, Dz. 13.



Hiller, Symfonja: Es mus doch Frühling werden.



Hauptmann, w dziele, Natur d Harmonik, 146.



Kwart równoległych nikt nie zabrania: a przecież mają one (jako przewrócenie kwint) zupełnie te same harmoniczne znaczenie co i kwinty. Weitzmann więc sądzi, że zakaz kwint równoległych jest po prostu przesądem, że nowsza nauka harmonji uznaje go za niepotrzebny; że są zapewne kwinty równoległe bardzo źle brzmiące, ale są także i tercje i seksty równoległe, które nie mniej przykre robią wrażenie; że więc nauczyciel i ucho wykształcone wskażą która kwinta, tercja lub seksta jest niemiłą a która dobrą, ogólnego zaś prawidła na to nikt nie jest wstanie podać.

Nowsza harmonja znosi przeto wszelkie zakazy unisonów, oktaw i kwint równoległych; wszystkie więc ograniczenia Richtera w rozdziałach 1, 3, 7, 10, 14 i 24 zawarte uważać należy nie jako prawa bezwarunkowe lecz jako wskazówki nauczyciela, tyczące się pewnych zdarzeń, w których równoległe postępy interwallów są niemiłe dla ucha, obrażają smak dobry, — lecz dają się rozgrzeszyć gdy ważniejsze względy zachodzą.

Ton. Każda melodya musi mieć środek ciężkości harmoniczny, oś, około której jej harmonje się obracają; takim środkiem ciężkości jest trójdźwięk toniczny, określający ton przy pomocy innych pokrewnych trójdźwięków. Najbliżej z tonicznym spokrewnionemi są trójdźwięki dominantowy i poddominantowy, które w połączeniu z tonicznym tak wyrazić można w tonie majorowym:

F a C e G h D.

Jnterwalle trzech tych trójdźwięków wypełniają całą gammę majorową: *C d e f g a h*. Pięć pozostałych dźwięków oktawy nazywają się w stosunku do gammy *C* major chromatycznemi, dodatkowemi lub przytonami. (*Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*, *Ais*).

Oprócz tych trzech głównych trójdźwięków w gammie są jeszcze: minorowy *D f a* i zmniejszony niezgodny *h d f*, który wszakże tak mało jest niezgodnym, że i sam i czterodźwięki, do których wchodzi, bez przygotowania się uderzają.

Dla nadania tonowi majorowemu miękkości, często trójdźwięk poddominantowy się zmniejsza, tj. jego tercja wielka (*a*) zamienia się na małą (*as*). Lecz ponieważ tylko gamma dyatoniczna jest melodyjną, a skok z *As* do *H* lub przeciwnie jest interwallem harmonicznym, lecz nie melodyjnym, przeto wprowadziwszy dźwięk *As* do gammy *C* major otrzymujemy gammę harmoniczną majorową zmiękczoną: *C d e f g as h*, która między innemi daje początek akordowi *As-C-E*, zwanemu trójdźwiękiem zwiększonym.

Trójdźwięk toniczny minorowy w połączeniu z trójdźwiękami dominanty i poddominanty tak sie przedstawia:

D f A c E g H.

Wszystkie te trzy trójdźwięki są minorowe; nadają tonowi charakter smutny, tęskny, miękki, czynią go zupełnem przeciwieństwem tonu majorowego. Ten ostatni do końcówki zupełnej używa akordu dominantowego, minorowy natomiast potrzebuje poddominantowego; gamma majorowa poczyna się od toniki i kończy się dźwiękiem prowadzącym, przechodzącym w oktawę toniki; gamma minorewa poczyna się od kwinty i temi samemi interwallami idąc kończy się półtonem, przechodzącym w oktawę kwinty. Ton minorowy tem się jeszcze dalej różni od majorowego, że gdy ten ostatni może zmiękczać trójdźwięk poddominantowy i przez to utworzyć gammę majorową zmiękczoną, —ton minorowy może przeciwnie stwardzać trójdźwięk dominantowy (przez dodanie znaku chromatycznego tercji akordu dominantowego) i utworzyć gammę minorową harmoniczną stwardzoną, tak wygladającą:

e d c h A gis f e.

mającą te same znaczenie w minorze, co gamma majorowa zmiękczona, wyżej podana, w majorze i dającą początek trójdźwiękowi zwiększonemu *C–E–Gis* i zmniejszonemu *Gis–H–D*, które odpowiadają takim samym w majorze *As–C–E* i *H–D–F*.

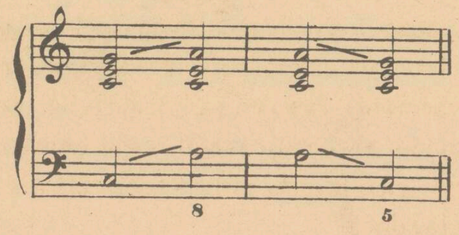
Pogląd ten na skład gammy minorowej i odpowiedniość jej interwallów i akordów gammie, interwallom i akordom majorowym różni się zupełnie od sposobu widzenia Richtera (rozdział 2.) a szczególniej pod względem znaczenia akordu dominantowego i poddominantowego w końcówkach majorowych i minorowych. Weitzmann pod tym względem zgadza się z widzeniem Hauptmanna, o którego dziele zrobiliśmy wzmiankę w przedmowie.

Łączenie trójdźwięków zgodnych. Trójdźwięk w formie pierwotnej jest najsamoistniejszym; w pierwszem przewróceniu jest mniej samoistnym; w drugiem najmniej.

Gdy trójdźwięk zgodny po zgodnym następuje, to ma *a*) albo wszystkie trzy głosy wspólne z poprzedzającym, *b*) albo dwa, *c*) albo jeden, *d*) albo żadnego wspólnego nie ma.

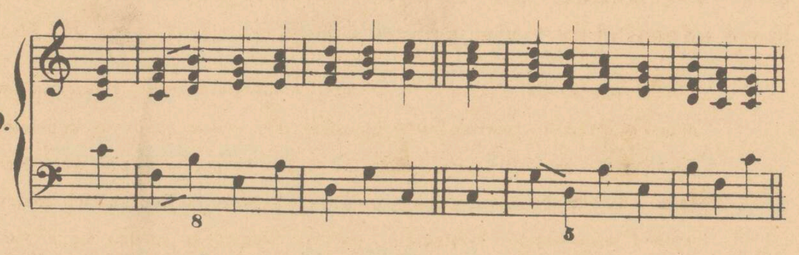
Oktawy i kwinty ukryte w postępie trójdźwięków dwa wspólne dźwięki mających nie są wcale przykre, pisać je zatem należy bez wahania, np.

458.

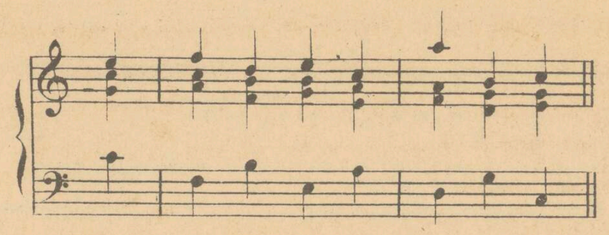


W łączeniu trójdźwięków, tylko jeden dźwięk wspólny mających, oktawy i kwinty ukryte nie są bardzo przykre,

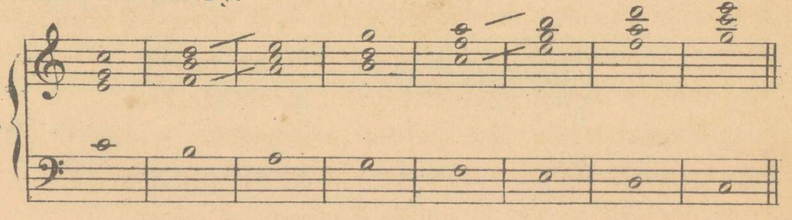
459.



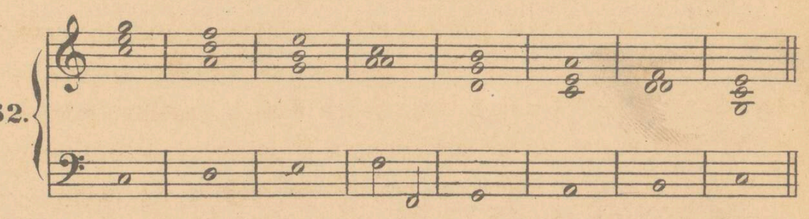
lecz mimo to starać się trzeba, jeżeli można, tak te postępy zmienić.

460. 

Gdy następujące po sobie trójdźwięki zgodne żadnego wspólnego dźwięku nie mają, kwinty ukryte, szczególnie gdy bas porusza sie stopniowo, brzmią tak nieprzyjemnie, jak jawne i dla tego unikać ich należy:

461. 

a pisać raczej w ten sposób:

462. 

Podwajanie dźwięku zasadowego w trójdźwięku zmniejszonym (w drugim takcie przykładu 461^go) przykrzejszem jest od podwajania jego tercji lub kwinty; akord ten brzmi najprzyjemniej w położeniu tercsekstowem.

Powinowactwo tonów. Nowsi kompozytorowie używają często następstwa akordów nie tylko do jednego tonu nienależących, lecz nieraz bardzo odległych. Przyczyna tego łączenia akordów, na pozór zupełnie sobie obcych, znajduje się w teoryi powinowactwa tonów.

Powinowactwo tonów jest tem większe, im więcej w trójdźwiękach tonicznych i gammach mają dźwięków wspólnych. Tak ton *A* jest bardzo blizkim tonu *C*, gdyż trójdźwięki ich toniczne mają dwa dźwięki (*C* i *E*) wspólne; ton *G* jest bardzo blizkim tonu *C*, gdyż gammy ich różnią się jednym tylko dźwiękiem *F*, który w *G* chromatycznie się zmienia. W takim samym stosunku zostaje ton *C* do *F*, *A* minor do *E* minor i *D* minor. Równoległe zaś tony *C* i *A* uważać można za wyrażające męzki i żeński, wesoły i smutny żywioł jednego stopnia powinowactwa.

W najbliższym więc stopniu powinowactwa zostają tony tercjowo-spokrewnione, różniące się w trójdźwiekach tonicznych jednym tylko dźwiękiem, np. *C* major, *E* minor, *A* minor.

W dalszem już są tony, których trójdźwięki różnią się dwoma dźwiękami, np. *C* major i *F* major.

W jeszcze dalszem powinowactwie z tonem *C* zostają tony, których trójdźwięki toniczne nie zawierają się w liczbie trójdźwięków dodatkowych tonu *C*, lecz mają jeden dźwięk wspólny, jakoto: *C* minor wraz z jego poddominantowym *F* minor i dominantowym *G* minor; dalej *A* major, *E* major, *As* major, *Es* major.

W nowszych czasach odkryto pewne mistyczne powinowactwo tonów, których toniki znajdują się w odległości podkwinty zmniejszonej, np *C*. major i *Fis* major, lub *Ges* major. Beethoven w swojm pieknym kwartecie *B* major, którego części w najściślejszym związku z sobą zostają, kończy Andante con mo-

moto w tonie *Des* major a następną część rozpoczyna z tonu *G* major, którego tonika jest podkwintą zmniejszoną toniki *Des* major. Powinowactwo to zapewne pochodzi ztąd, iż *Fis* jest geometrycznym środkiem oktawy *C–C*, tak jak powinowactwo *G* major i *F* major z *C* major wynika ztąd, ze *G* jest środkiem harmonicznym a *F* arytmetycznym tej oktawy. Jakkolwiek niejasnem jest to pokrewieństwo, niezawodnie wszakże ton *C* ma większe powinowactwo z *Fis* major, niżeli z *G* minor, gdyż *G*, jako podstawa trójdźwięku dominantowego w majorze, musi mieć akord majorowy, tak jak w minorze poddominanta powinna służyć za podstawę akordu minorowego.

Stopniowe przeto powinowactwo tonów z tonem *C* major i *A* minor tak można wyrazić:

C major.

F min. F maj. A min. E min. G maj.

A maj. E maj.

C minor.

As major. Es major.

A minor.

D min. F maj. C maj. E min. E maj.

F min. C min.

A major.

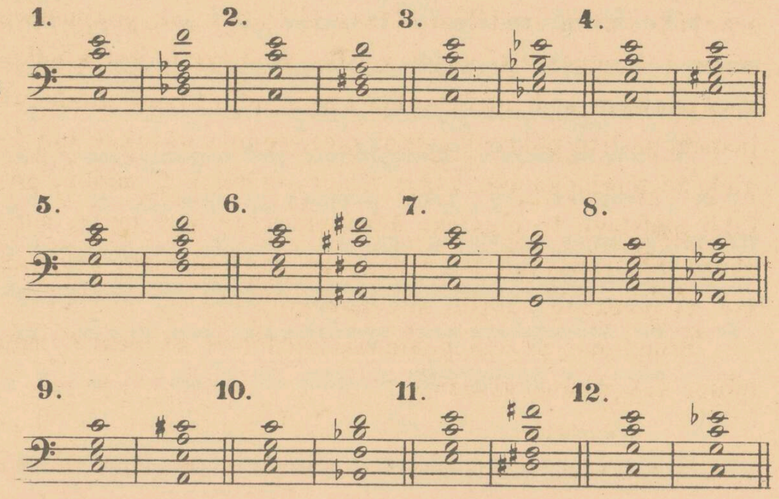
Fis min. Cis min.

Ucho, słysząc dwa po sobie następujące akordy, szuka najbliższego pomiędzy niemi powinowactwa; tak np. jeżeli po akordzie *C* major następuje trójdźwięk *Des* major, to słuch uważać będzie to *Des* major za należące do *F* minor, jako tonu bliżej z *C* major spowinowaconego, niżeli *As* lub *Fis* major, albo *B* minor.

Lecz nie zważając na pokrewieństwo można z każdego tonu przejść do innego przez trójdźwięk toniczny w jakiembądź położeniu.

Podajemy przejścia z tonu *C* major do wszystkich innych dwudziestu trzech:

463



Nie należy wszakże zapominać, że nie dosyć uniknąć złych krzyżowań, pochodów równoległych i t p. aby przejście było dobre: trzeba wewnętrznej łączności i jakiejkolwiek przyczyny do takiego, a nie innego następstwa akordów, gdyż zewnętrzne zestawienie, chociażby prawidłowe, dwóch bardzo odległych akordów jest niesmacznem, niejasnem i niepotrzebnem.

Niezgodności. Niezgodność jest melodyjnem opóźnieniem zgodności; jako taka, powinna posunąwszy sie o stopień na dół lub do góry przejść w zgodność. Jeżeli zaś przejście to do zgodności, zwane rozwiązaniem, nastąpi nie do tego akordu zgodnego, którego się ucho spodziewało, lecz do nowej niezgodności, wówczas postęp taki nazywa się pozornym lub zawodnym.
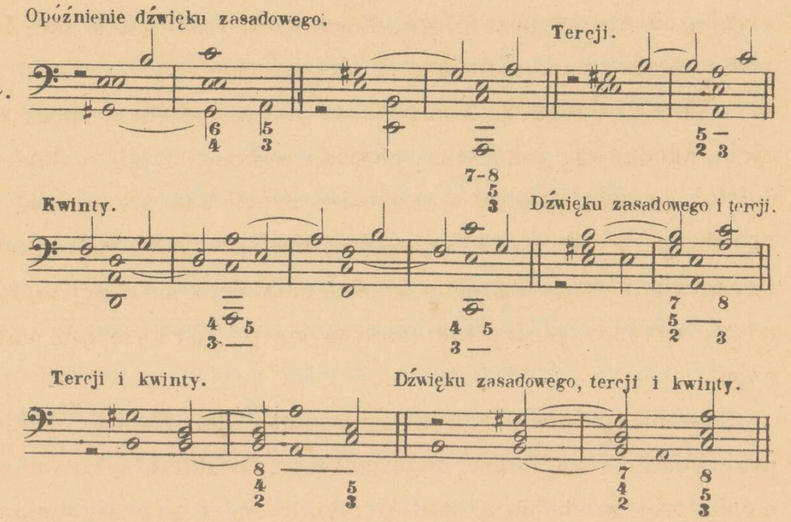
Do niezgodności należą: przednutki (forszlaki), dźwięki przechodnie i zamienne, wyprzedzenia, łuczkiem związane opóźnienia, trójdźwięki niezgodne, przygotowane i nieprzygotowane akordy septymowe, a w końcu akordy septymowe nad jednym lub więcej dźwiękiem stałym.

Opóźnienia. O dźwiękach zamiennych i wyprzedzeniach nic bardzo różnego od zasad Richtera nie znajdujemy w Weitzmannie. Lecz w rozdziale o opóźnieniach zwracamy uwagę na nową zasadę: że gdy forszlaki, dźwięki przechodnie i t.p. niezgodności znajdują się głównie na lekkich częściach taktu, opóźnienie zajmuje najczęściej ciężkie części, a gdy się na lekkiej zdarzy, wówczas nadaje jej charakter ciężkości; zatem i przygotowanie opóźnienia może bez różnicy na lekkiej lub ciężkiej części taktu przypadać.

Opóźnienia bywają z góry i z dołu; te ostatnie są zdobyczą nowszej muzyki, np.
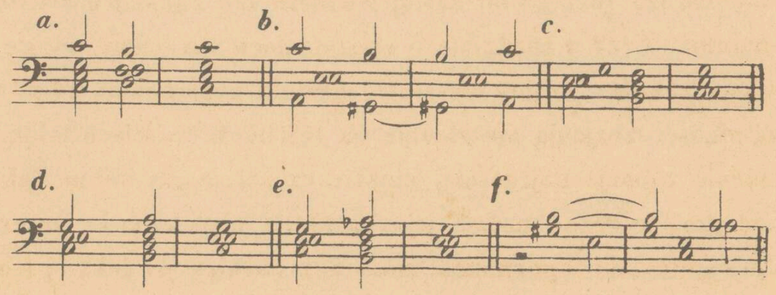
Richter w rozdziale 12. uważa je, szczególnie gdy są całotonowe, za nienaturalne.

464.



Niektóre akordy powstają przez opóźnienia i mają znaczenie raczej opóźnień, niż harmonij zasadowych, np.
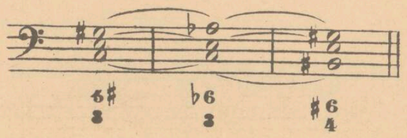
465.



W powyższym przykładzie trójdźwięk zmniejszony nie jest niczem innem, jak opóźnieniem w trójdźwięku tonicznym majorowym dźwięku zasadowego niższego z góry, wyższego z dołu, tercji z góry i kwinty z dołu (*a*); trójdźwięk zwiększony pochodzi od opóźnienia w trójdźwięku tonicznym minorowym dźwięku prowadzącego z dołu (*b*); czterodźwięk dominantoseptymowy jest opóźnieniem w trójdźwięku tonicznym majorowym lub minorowym dźwięku zasadowego z dołu i z góry i tercji z góry (*c*); czterodźwięk septymowy siódmego stopnia w majorze jest opóźnieniem w trójdźwięku tonicznym dźwięku zasadowego z dołu, kwinty z góry, a tercji z dołu i z góry (*d*), czterodźwięk septymowy zmniejszony w tonie majorowym zmiękczonym pochodzi od opóźnienia w trójdźwięku tonicznym dźwięku zasadowego z dołu, kwinty z góry, a tercji z dołu i z góry (*e*); czterodźwięk septymowy trzeciego stopnia w tonie minorowym stwardzonym jest opóźnieniem w trójdźwięku tonicznym dźwięku zasadowego z góry i z dołu bez zmiany w tercji i kwincie (*f*)

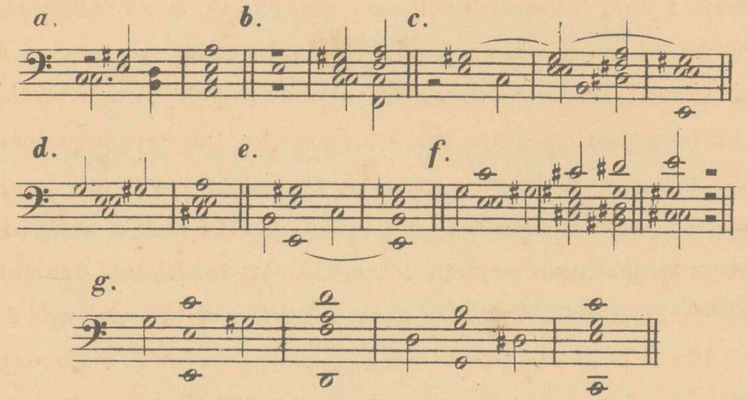
Trójdźwięk zwiększony jest bardzo ważnym środkiem do modulacij enharmonicznych. W trzech niżej podanych kształtach brzmi jednostajnie, a prowadzi do różnych akordow:

466.



Pierwsza forma *C–E–Gis* prowadzi do akordów *A* minor, *F* major, *E* major, *A* major, *E* minor, *Cis* minor i *D* minor:

467.
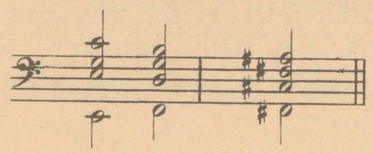


Druga forma *C–E–As* tak samo prowadzi do akordów *F* major, *C* major, *G* major, *Des* major, *F* minor, *B* minor, *C* minor i *A* minor.
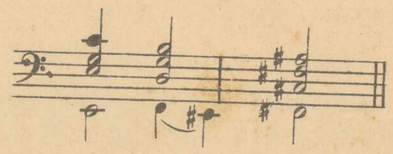
Trzecia forma *His–E–Gis* prowadzi do *Cis* major, *Gis* major, *Dis* major, *A* major, *Cis* minor, *Fis* minor, *Gis* minor, i *Eis* minor.

Nowsza muzyka używa tych opóźnień dyatonicznych i chromatycznych i tworzy często akordy, których łączność wewnętrzna dopiero z ich znaczenia enharmonicznego może być zrozumiana i oceniona; tak w poniższym przykładzie 468ym łączność (wewnętrzna) akordu dominantoseptymowego z następnym trójdźwiękiem *Fis* major
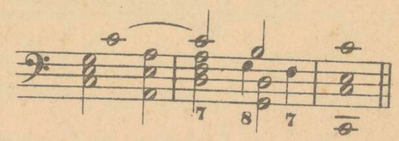
468.



tylko przez enharmoniczne uważanie dźwięku *F* za *Eis* objaśnioną być może:

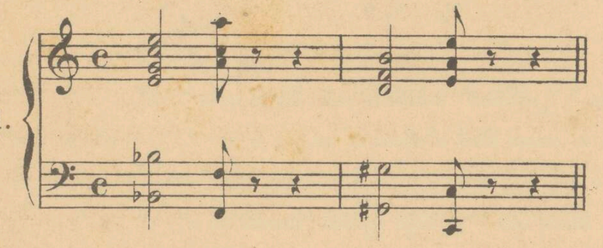
469. 

Akordy septymowe powstają przez jednoczesne uderzenie dwóch tercjowo-spowinowaconych trójdźwięków. Najniezgodniejszemi są na ciężkiej części taktu i z przygotowaniem, najmniej niezgodnemi na lekkiej części, gdy septyma następuje po dźwięku zasadowym trójdźwięku, lub po jego oktawie, np.

470. 

Dawniej pozwalano bez przygotowania te tylko czterodźwięki septymowe, które zawierają jeden lub dwa trójdźwięki zmniejszone, np. *G-H-D-F*, *H-D-F-A*, *H-D-F-As*. Lecz nowsza muzyka pozwala uderzyć najostrzejszą niezgodność bez przygotowania, gdy charakter utworu tego wymaga i gdy ta niezgodność rozwiązuje się prawidłowo lub pozornie. Mowa może się rozpocząć pytaniem, aby tylko odpowiedź na nie zaraz była; matematyka może kłaść twierdzenie najzawikłańsze, aby tylko dowody jego dać potrafiła. Dla czegóżby utwor muzykalny nie miał się zaczynać od najdzikszej niezgodności, np. kwinty zwiększonej lub septymy wielkiej, skoro tuż zaraz idzie rozwiązanie łagodzące i objaśniające niejako poprzednią niezgodność?

Dla czegożby nawet nie wolno było użyć niezgodnosci bez odpowiedzi jawnej i jasnej, dając jej tylko rozwiązanie ukryte, jak np. w Liszta Huldigungs—Marsch:

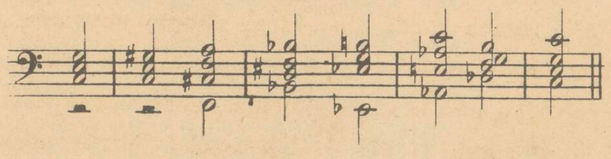
471. 

Przywilej dawny akordu dominantoseptymowego ukazywania się bez przygotowania nowsza harmonja rozszerza w ten sposób: 1) że po danym trójdźwięku może następować czterodźwięk dominantoseptymowy i 2) że po danym czterodźwięku dominantoseptymowym może następować każdy trójdźwięk za wyjątkiem tych wszakże, których kwinty są także kwintami dwóch trójdźwięków, składających czterodźwięk dominantoseptymowy.
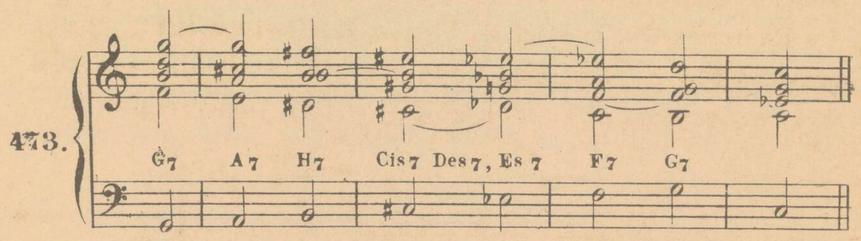
Za pomocą czterodźwięku septymowego zmniejszonego można przejść z każdego trójdźwięku do wszystkich innych, gdyż czterodźwięk ten ma na jedno brzmienie cztery formy enharmoniczne.

Postęp zawodny albo pozorny. Nie trzeba mięszać postępu zawodnego z końcówką zawodną; ta ostatnia oznacza przejście akordu dominantowego lub dominantoseptymowego nie do odpowiedniego tonicznego, lecz do jakiegobądź innego; postęp zaś zawodny lub pozorny jest wtedy, gdy niezgodność jednego akordu, postępując prawidłowo, przechodzi do nowego także niezgodnego akordu

zestawienie takie brzmi bardzo szorstko:

472. 

Następstwo akordów septymowych po septymowych. W łączeniu akordów septymowych z septymowemi poprzedzający czterodźwięk jest prawidłowem opóźnieniem następnego. Nowsza muzyka dozwala łączenia nawet dominantoseptymowych akordow, podobnie jak dawniejsza teorya przyzwala na następstwa czterodźwięków septymowych zmniejszonych, np.

473. 
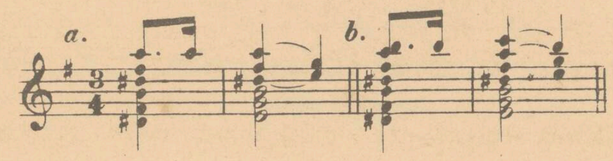
Z akordu septymowego zmniejszonego można przechodzić do dominantoseptymowego albo zniżając o pół tonu jeden z jego interwallow i przyjmując dźwięk zniżony za zasadowy dominantoseptymowego, albo też pozostawując na miejscu jeden z interwallów a posuwając trzy inne o pół tonu w górę.

Bas stały (Punkt organowy) może zawierać ponad najniższym ustalonym głosem dwa lub więcej akordy a nawet rozpoczynać się od uderzenia akordu niezgodnego, złożonego z jednego lub dwóch trojdźwięków zmniejszonych tj. czterodźwięku septymowego zmniejszonego lub dominantoseptymowego.

Zasada ta znosi przeto prawidło u Richtera wyrażone w rozdziale 13m: że bas stały musi się rozpoczynać od akordu harmonizującego z basem.

Ustalić można każdy głos, który chcemy uwydatnić. Ponad basem stałym używać można zmian chromatycznych i rozmaitych modulacij, aby tylko pod koniec ustalenia harmoniczne znaczenie tego basu się wyjaśniło tj. aby dźwięk ustalony przeszedł w interwall akordu zgodnego, niezgodnego, lub stał się nutą opóźniającą.

Można także ustalić dwa głosy jednocześnie a nawet uderzać je jeden po drugim, ozdabiając przednutkami (forszlakami) i dźwiękami przechodniemi, nadając przez to im charakter motywu stałego lub basu tak zwanego upartego (basso ostinato), jak to często robi Liszt, np. w przedostatniem tempie Sonaty ofiarowanej Schumannowi. Sebastyan Bach w Sarabandzie z *E* minor (w Exercices Op. 1, Part. 6, Vienne, Hoffmeister et Cº, patrz przykład 474. *a.*) a po nim Beethoven w 9ej Symfonji (przykład 474. *b.*) używają aż trzech głosów stałych jednocześnie:

474. 

Końcówki. Harmoniczne znaczenie trójdźwięku wtedy się dopiero stanowczo określa, gdy przed nim dadzą się słyszeć dwa jego akordy dominantowe. Takie następstwo akordów nazywa się końcówką (kadencją), a ponieważ przy tem wyczerpują się wszystkie dźwięki gammy, końcówka nazywa się zupełną.

Określenie to końcówki zupełnej różni się od poglądu Richtera w rozdziale 26m, gdzie autor dla końcówki zupełnej wymaga tylko jednego dominantowego akordu.

Lecz gdy ton już poprzednio się określił dostatecznie, wówczas można kończyć ustęp takiemi akordami, któreby nas zkądinąd o jakości tonu stanowczo nie zapewniły, tj. użyć można końcówki połowicznej lub też zupełnej bez akordu poddominantowego. Ton minorowy w końcówkach używa tam dźwięku poddominantowego, gdzie majorowy dominantowego i odwrotnie. Gdy przed trójdźwiękiem tonicznym słyszy się akord nie mający żadnego wspólnego dźwięku z tonicznym, wówczas zachodzi coś nakształt końcówki, co nazwać można zawieszeniem. Końcówką połowiczną nazywa się poprzedzenie trójdźwięku tonicznego przez poddominantowy (zmiękczony lub nie) w majorze, a przez dominantowy (stwardzony lub nie) w minorze.

W tem określeniu Weitzmann także się różni od Richtera, który za końcówkę połowiczną uważa (rozdział 26) przejście od akordu tonicznego do dominantowego. Lecz w gruncie obadwa poglądy wychodzą na jedno, gdyż to co Richter nazywa akordem dominantowym, można nazwać tonicznym nowego tonu, a wtenczas poprzedzający akord przyjmuje postać harmonji poddominantowej.

Końcówki dają się ozdabiać i urozmaicać jaknajobficiej. Najdobitniejszą staje się końcówka przez użycie czterodźwięków septymowych na dominancie i poddominancie, gdyż dwa te akordy dają słyszeć dwie niezgodności przytykające do toniki: dźwięk prowadzący i sekundę.

Nowsza muzyka często z powodzeniem używa końcówki zawodnej tuż przed końcem ustępu, wprowadzając dźwięki chromatyczne, przez co końcówka ostateczna tem większe daje zaspokojenie. Lecz przytem zauważać należy, że gdy łączność harmoniczna wewnętrzna przez raptowne pojawienie się i zniknienie akordów obcych tonowi panującemu z trudnością przez umysł się pochwytuje, tam przedewszystkiem trzeba się starać wynagrodzić brak związku wewnętrznego naturalnem prowadzeniem głosów.
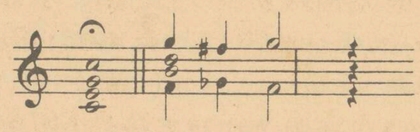
Modulacja. Muzyka dawniejsza najczęściej rozwijała drugi temat utworu, czyli odpowiednik, w tonie dominanty poprzedniego tonu; nowsza pozwala sobie używać na ten cel każdego tonu, spowinowaconego z tonem pierwszego motywu, pozwala wprowadzać dla urozmaicenia niograniczoną liczbę epizodów, czyli śpiewów wtrąconych i nieraz umyślnie umieszcza je w tonach stanowiących ostrą modulacyjną sprzeczność z tonem panującym; zdarza się to najczęściej w drugiej części ustępu sonaty.

Przechodząc w nowy ton, w którym się ma jakiś czas pozostać, określa się go najczęściej końcówką zupełna z akordem dominantowym w majorze, a poddominantowym niechromatyzowanym w minorze, dając czasami słyszeć te akordy pierwej nim trójdźwięk toniczny nowego tonu.

Wybor modulacji naturalnie pozostawuje się natchnieniu i rozwadze twórcy; używa on przejść albo już gotowych, utartych, albo też stwarza nową formę, która, aby tylko miała rozumne znaczenie, powinna mu być dozwoloną i za artystyczną uważaną.

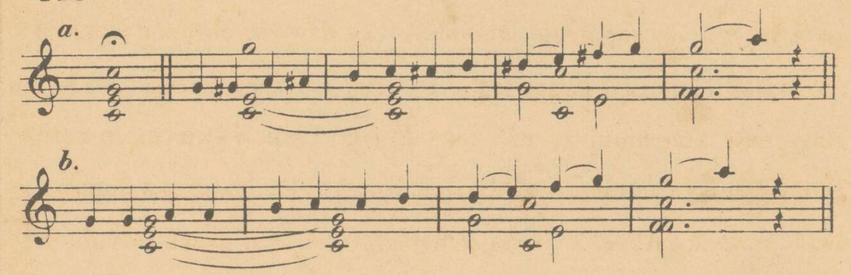
Chromatyka i enharmonika nowsza. Nowsza muzyka z innego się zapatruje stanowiska na dźwięki chromatyczne i enharmoniczne, niż dawniejsza. Dawniej uważano każdy dźwięk chromatycznie zmieniony za należący do tego tonu, w którym on należy do gammy dyatonicznej; dzisiaj dźwięki chromatyczne dopóty się uważają za dodatkowe do tonu panującego, aż nim przez modulację nie staną się składową częścią nowego. Nadto dawniejsza harmonja widzi w dwóch dźwiękach enharmonicznych, np. *Fis i Ges* w następnym wzorze,

475.



nuty zupełnie od siebie różne, uważając je z punktu **czystości akustycznej**. Dzisiejsza zaś uznaje te dźwięki za różniące się jedynie nazwiskiem, lecz jednobrzmiące, jednostajnie drżące, jednoznaczne, jako pochodzące z narzędzi utemperowanych lub muszących się do temperatury stosować. Tak więc w następnym przykładzie **476**^{m} pod *a.* nowa teorya widzi nie co innego, jak chromatyczne urozmaicenie wzoru *b.*; dawniej zaś wszystkim dźwiękom przechodnim, wyraźnie do tonu *C* należącym: *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais* starano się nadać znaczenie harmoniczne.

476.
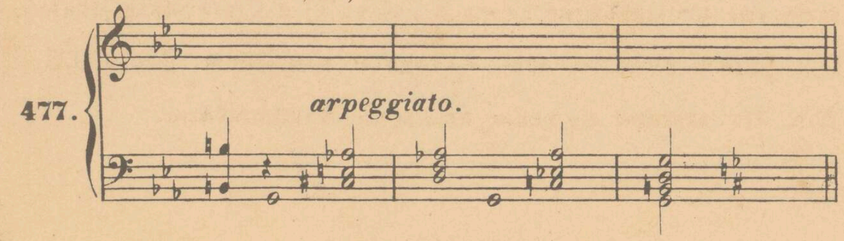


Stary system przeto powinienby odrzucić przykłady następujące, z Beethovena i Hauptmanna wyjęte, gdyż nie jest w stanie pogodzić z tonem panującym użytych tu dźwięków we wzorze *a.*: *As, Cis, E*, a we wzorze *b.*: *C, Eis, Gis H, D*. Nowa harmonja przeciwnie w zestawieniu *Cis, E, As* widzi prawidłowe opóźnienie chromatyczne następnego akordu *D–F–As* ponad dźwiękiem stałym *G*; a w drugim wzorze w *D, C, Eis, Gis, H* dostrzega także opóźnienia akordu dominantoseptymowego *D–Fis–A–C*; opóźnienia te zaś uważa za zaostrzenie tych samych akordów bez zmian chromatycznych.

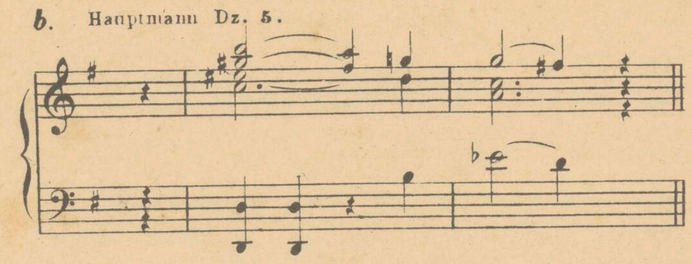
Można więc opóźniać trójdźwięki i czterodźwięki septymowe akordami, które choć nie należą do rzędu ani trójdźwięków, ani czterodźwięków zasadowych, lecz rodzą się i objaśniają przez **opóźnienie chromatyczne** następujących akordów:

a. Beethoven, Dz, 13.

477.



b. Hauptmann Dz. 5.



Naturalnie że nie trzeba za często używać tych ostrych niezgodności, — lecz z drugiej strony za coż je potępiać i usuwać z dziedziny harmonicznej?

Teorya nowsza, pozwalając tworzyć harmonje przez chromatyczne opóźnienia z góry i z dołu, odkrywa pole niezliczonym nowym akordom i zestawieniom; ostrzega przytem wszakże iż utwor jest tem czystszy i milszy, im więcej podaje trójdźwięków zgodnych i opóźnień przygotowanych; lecz z drugiej strony dodaje, że ponieważ utwor muzyczny ma być wiernym obrazem wewnętrznego stanu ducha, środki przeto harmoniczne do niego użyte mogą i powinny odpowiadać nastrojowi duszy to miękkiemu i łagodnemu, to znów smutnemu i rozpaczliwemu. Męki Prometeusza do skały przykutego inaczej się dźwiękami wyrazić muszą niż cierpienia na krzyżu konającego, w Bogu ufającego Chrystusa.

Koniec.

Spis rzeczy.

Akord kwartsekstowy. 35.
..... w zakończeniu. 40.
..... w modulacji. 130.
..... przechodni. 126.
..... , jego użycie. 140.
..... trójdźwięku zwiększonego. 80, 180.
..... zmniejszonego. 142, 172.
..... kwintsekstowy jako opóźnienie. 173. 47, 48, 49.
..... zwiększony. 85.
..... w modulacji. 134.
..... nonowy. 76, 105, 114.
..... sekundowy.
..... sekundkwartsekstowy, patrz Akord sekundowy.
..... sekstowy. 35.
..... zwiększony. 82.
..... septymowy. 9, 41.
..... dominantowy, czyli dominantoseptymowy. 42, 45, 48, 70, 131.
..... dominantowy, prawdziwy, główny. 51.
..... przechodni. 126.
..... siódmego stopnia w majorze. 56, 66, 77, 182.
..... zmniejszony. 64, 67, 75, 77.
..... w modulacji. 133.
..... w stylu wielogłosowym. 186.
..... tercdecymowy. 76, 78
..... terckwartowy lub terckwartsekstowy. 47, 48, 50.
..... terckwartsekstowy zwiększony. 84.
..... undecymowy. 76, 78.
Akordów, przegląd. 87 i nast.
..... , łączenie. 13, 61, 69.
..... , zmiany chromatyczne. 79.
..... septymowych, łączenie z septymowemi. 61, 214.
..... , łączenie z akordami innych stopni. 69, 74.
..... , przegląd. 88.
Akordy patrz Trójdźwięki.
..... przechodnie. 125.
..... przypadkowe. 92.
..... zamienne. 219.
..... zasadowe. 9.
..... septymowe. 212.
..... poboczne. 51, 66, 74.
..... pochodzące od opóźnien. 219.
Alt. 11
Altowe, dźwięki, nuty. 100.
Altowy, klucz. 100.
Antycypacja, patrz Wyprzedzenie.
Arsis, patrz Lekka część taktu.
Bas. 11.
..... stały. 110.
Basu, ruch, postęp. 22, 24, 140, 187.
C, klucz. 100.
Cała, końcówka. 195.
Cantus firmus patrz Spiew stały.

Chorały do ćwiczeń. 1.
Chromatyka i enharmonika nowsza. 218.
Chromatyczna, zmiana. 79.
Cyfrowanie patrz Oliczbowanie.
Ciężka część taktu. 94, 125.
Część taktu ciężka. 94, 125.
..... lekka. 94, 125, 158.
Czuły, dźwięk patrz Dźwięk prowadzący.
Czterodźwięki patrz Akordy septymowe.
Dalszy, odpowiednik. 161.
Decyma. 2.
Dyatoniczne, stopnie. 1.
Dominanta patrz Trójdźwięk dominantowy.
.....w modulacji. 131.
Dominantoseptymowy, akord. 42, 51.
Duodecyma. 2
Dźwięk prowadzący. 25, 26, 43, 64, 103, 146, 185.
..... zasadowy. 9
.....w akordach septymowych. 44.
Dźwięki nieharmoniczne, 92.
..... przechodnie. 115, 121.
..... zamienne. 115, 116, 121.
Dyssonans patrz Niezgodność.
Enharmonika patrz Chromatyka.
Formuły końcówkowe. 27, 28, 136 i nast.
Gamma harmoniczna zmiękczona. 202.
..... stwardzona. 202.
..... patrz Trójdźwięki gammy.
Głosy skrajne. 11.
Głosy stałe. 110, 113.
..... średnie. 11.
Główne, trójdźwięki majorowe. 11, 21.
..... minorowe. 28.
Główny, akord septymowy. 42, 51.
Górne, interwalle. 6.
Harmonja, patrz Akord.
Harmonji, nauka. 9.
Interwall. 1.
.....wielki. 2.
.....czysty. 2.
.....mały. 3.
.....zmniejszony. 3.
.....zwiększony. 3.

Interwallach, nauka o. 1.
Interwalle górne. 6.
Interwallów, podział. 5.
....., przegląd, tablica. 4, 7.
....., przewracanie. 6.
....., opuszczanie. 45, 61, 171, 176.
....., podwajania. 13, 26, 36, 45, 57, 82, 96, 98, 119, 184, 188.
....., skoki zwiększone i zmniejszone. 143.
Jenerałbasowe, znaki, liczby, cyfry patrz Oliczbowanie.
Kadencja patrz końcówka.
Klucz C. 100.
..... sopranowy. 100.
..... altowy. 100.
..... tenorowy. 100.
Końcówka pozorna. 69, 195, 217.
..... ostateczna. 42, 69.
..... zupełna, niezupełna (autentyczna, plagalna). 194, 215.
..... cała, połowiczna. 161, 195, 216.
.....doskonała, niedoskonała. 49.
Kwarty, przygotowanie czystej. 142.
Kwarta czysta, zwiększona, zmniejszona. 3, 4.
..... jako akord. 172, 179.
Kwartdecyma. 2.
Kwartowy, postęp. 121, 123.
Kwartsekstowy, akord. 35.
Krzyżowanie, złe. 152.
Kwinta. 1, 10.
..... czysta, zwiększona, zmniejszona. 3, 4, 26, 48, 63.
..... w akordzie septymowym. 45, 58.
Kwintdecyma. 2.
Kwintowy, postęp. 14, 16, 38, 67, 85.
Kwintsekstowy, akord. 47, 48, 49.
Lekka część taktu. 94, 125, 158.
Łączenie akordów. 13, 61, 69.
Łączenie akordów miejscowe, wewnętrzne. 23.
..... trójdźwięków zgodnych. 10, 203.
Majorowy, trójdźwięk. 10, 11.
Melodya. 160.
Melodyi, rozwój. 160.
..... , postać rytmiczna. 161.
Minorowy, trójdźwięk. 10.
Minorowe, trójdźwięki główne. 28.
Modulacja. 189, 217.
Modulacji, środki do. 128.
..... , rozszerzenie i wydoskonalenie. 135.
Nauka harmonji. 9.
..... o interwallach. 1.
Nieharmoniczne, dźwięki. 92.
Niezgodność. 5, 208.
Nona wielka. 3, 4.
.....mała. 3, 4.
Nonowy, akord. 76, 105, 114.
Nonowe, opóźnienie. 105.
Nuty patrz Dźwięki.
Nuty sopranowe, altowe, tenorowe. 100.
Obszar głosów. 100.
Odległość głosów. 157.
Odpowiednik przedni, dalszy. 161, 217.
Oktawa. 1.

Oktawa czysta, zwiększona, zmniejszona. 3, 4.
Oktawowy, postęp równoległy, patrz Równoległy.
Okres. 161.
Ocyfrowanie, patrz Oliczbowanie.
Opoźnienie. 92, 95, 208.
..... w basie. 98.
..... z dołu. 103.
..... w wielu głosach. 104, 181.
..... chromatyczne. 219.
Opuszczenie interwallów. 45, 61, 171, 176.
Peryód patrz Okres.
Położenie akordu: szerokie, wązkie. 18, 19, 101.
Poboczne, trójdźwięki majorowe. 21.
....., ... minorowe. 30.
....., dźwięki harmoniczne. 115.
Poboczne, akordy septymowe. 51, 66, 74.
Połowiczna, końcówka. 161, 195. i nast.
Postęp unisonowy. 16.
..... sekundowy równoległy. 121.
..... kwartowy. 121, 123.
..... przechodni. 121, 123.
..... kwintowy równoległy. 14, 16, 38, 67, 85.
..... unisonowy ukryty. 149, 185.
..... oktawowy równoległy. 14, 16.
..... melodyjny, niemelodyjny. 142, 143.
..... akordów septymowych pobocznych. 54, 61, 69.
Postęp patrz Rozwiązanie.
Podwajanie interwallów. 13, 26, 36, 45, 57, 82, 96, 98, 119, 184, 188.
Poddominantowy, trójdźwięk. 11.
Podinterwalle. 6.
Pozorna, końcówka. 69, 195.
Powinowactwo tonów. 205.
Przygotowanie kwarty czystej. 142.
..... septymy. 58.
..... opóźnień. 94.
Przechodzenie z tonu w ton. 89.
Przechodni, postęp kwartowy. 121, 123.
Przechodnie, dźwięki. 115. 121.
....., akordy. 125.
Przedni, odpowiednik. 161.
Przetrzymywanie dźwięków harmonicznych. 92, 95.
Przeciwny ruch. 14, 122, 183.
Przewracanie. 35.
..... trójdźwięków. 34.
..... akordów septymowych. 46, 49, 66.
..... interwallów. 6.
Punkt organowy patrz Bas stały.
Rozwiązanie akordu dominantoseptymowego. 42, 48. i nast
..... akordów septymowych pobocznych majorowych. 53. i nast.
..... minorowych. 62. i nast.
..... albo postęp pozorny lub zawodny. 213.
..... opóźnień. 94, 96, 103 i nast., 107.
Rozwój głosów towarzyszących. 166.
Równoległy postęp oktaw jawny. 17, 97, 120.
..... ukryty. 17, 23, 40, 72, 145 i nast., 185.
..... w ruchu przeciwnym. 183.
..... zgodności. 198.
..... unisonów i oktaw. 16, 14, 198.
..... kwint jawny. 17, 66, 199.

Równoległy postęp zgodności w dźwiękach przechodnich i zamiennych. 121, 198.
..... w ruchu przeciwnym. 122.
..... sekund w dźwiękach przechodnich. 121.
..... zamiennych. 123.
..... tercij. 199.
..... septym w dźwiękach przechodnich. 121.
..... zamiennych. 123.
Ruch prosty, uboczny, przeciwny. 14.
Sekunda. 1.
..... wielka, mała, zwiększona. 3, 4.
Sekundowy, akord. 47, 49, 50.
....., skok zwiększony. 31.
Sekwens. 25.
Seksta. 1.
..... wielka, mała, zwiększona. 3, 4.
Sekstowy, akord. 35.
Septyma. 1.
..... wielka, mała, zmniejszona. 3, 4.
..... przechodnia. 60, 158.
Septyma bez przygotowania. 60, 65, 144, 151.
Septymy, przygotowanie. 58.
Septymowy, akord. 9, 41.
....., postęp równoległy patrz równoległy.
....., akord przechodni. 126.
Skok sekundowy zwiększony. 31.
Skrajne, głosy. 11.
Sopran. 11.
Sopranowy, klucz. 100.
Sopranowe, nuty. 100.
Śpiew stały. 178.
Stałe, głosy. 170, 113.
Stały, śpiew. 178.
Stały, bas. 110.
Średnie, głosy. 11.
Stopnie dyatoniczne. 1.
Styl jednogłosowy. 168.
.....dwugłosowy. 176.
.....trzygłosowy. 171.
.....czterogłosowy. 11.
.....pięciogłosowy. 184.
.....sześcio, siedmio i ośmiogłosowy. 188.
.....surowy, czysty, wolny. 12, 124.
Sygnatury patrz Znaki jenerałbasowe.
Taktu, ciężka część. 94, 125.
....., lekka część. 94, 125, 158.
Temperatura. 197.
Tenor. 11.
Tenorowy, klucz. 100.
Tenorowe, nuty. 100.
Tercja 1, 10.
..... wielka, mała, zmniejszona. 3, 4.
..... w Akordzie septymowym. 43, 44, 58.
Tercdecyma. 2.
Tercdecymowy, akord. 76, 78.
Thesis patrz Ciężka część taktu.
Ton majorowy, minorowy. 201.
Toniczny, trójdźwięk. 11.
Towarzyszących głosów, rozwój. 166.
Towarzyszenie figurowane. 166. i nast.

Towarzyszenie harmoniczne danemu śpiewowi. 138 i dal. 157 i d. 177 i d.
Trójdźwięk. 9.
..... majorowy. 10.
..... minorowy. 10.
..... dominantowy majorowy. 11.
..... minorowy. 28, 202.
..... toniczny. 11.
..... w modulacji. 129.
..... poddominantowy. 11.
..... podwójnie zmniejszony. 82.
..... ostrozmniejszony. 83, 84.
..... zwiększony. 30, 53, 79.
..... jako środek modulacyjny. 210.
..... zmniejszony. 21, 26, 30, 37, i nast., 52, 53.
Trójdźwięki gammy majorowej. 9, 21, 34, 87.
..... minorowej. 28, 30, 34, 87.
..... główne majorowe. 11, 21.
..... minorowe. 28.
Trójdźwięków, przegląd, tablica. 34, 87.
....., związek naturalny. 10.
Tryton. 58, 154.
Uboczny, ruch. 14.
Undecyma. 2.
Undecymowy, akord. 76, 78.
Unison. 1.
Unisonowy, postęp. 16.
....., postęp ukryty. 149, 185.
Wyprzedzenie 107.
Zadania na trójdźwięki główne majorowe. 18.
..... wszystkie trójdźwięki majorowe. 25.
..... trójdźwięki minorowe. 32.
..... przewrócenia trójdźwięków. 37.
..... akord dominantoseptymowy. 46.
..... jego przewrócenia. 50.
..... akordy septymowe poboczne. 61.
..... łączenie akordów septymowych. 62.
..... akordy septymowe poboczne minorowe. 65.
..... ich przewrócenia. 68.
..... końcówki pozorne. 73.
..... akordy septymowe poboczne w połączeniu z harmonjami innych stopni i tonów. 75.
..... trójdźwięk zwiększony. 81.
..... inne akordy zmienione. 86.
..... wyszukiwanie modulacji. 91.
..... opóźnienia. 99, 106.
..... towarzyszenie harmoniczne danemu głosowi, 138, 139, 144, 150, 151, 156, 157, 158, 159.
..... rozwinięcie melodyi. 161.
..... styl trzygłosowy. 171, 174, 175.
..... dwugłosowy. 176.
..... obrobienie harmoniczne danego śpiewu, z rozwojem melodyi, 178, 180.
..... styl pięciogłosowy. 184, 187.
Zakończenie patrz końcówka.
Zawieszenie. 216
Zgodność. 5, 198.
..... doskonała. 5.
..... niedoskonała. 5.
Złe krzyżowanie. 152.
Zmiana chromatyczna. 79.
Znaki jeneralbasowe. 32, 35, 40, 42, 47, 51, 98, 115.

Spis rozdziałów.

Przedmowa tłómacza. I.
Wstęp. Nauka o interwallach. 1.

Część 1ª

Rozdział pierwszy. Trójdźwięki gammy majorowej. 9.
Rozdział drugi. Trójdźwięki gammy minorowej. 28.
Rozdział trzeci. Przewrócenia trójdźwięków. 34.
Rozdział czwarty. Harmonje septymowe. Czterodźwięki. 41.
Rozdział piąty. Przewrócenia akordu septymowego. 46.
Rozdział szósty. Akordy septymowe poboczne. 51.
Rozdział siódmy. Przewrócenia akordów septymowych pobocznych. 66.
Rozdział ósmy. Akordy septymowe łączone z akordami innych tonów. 69.
Rozdział dziewiąty. O akordach nonowych, undecymowych i terdecymowych. 76.
Rozdział dziesiąty. Zmiany chromatyczne w harmonjach zasadowych. 79.
Rozdział jednasty. O modulowaniu utworu muzycznego. 89.

Część 2ª

Akordy przypadkowe. Dźwięki nieharmoniczne.

Rozdział dwunasty. Opóźnienia. 92.
Rozdział trzynasty. Bas stały, głosy stałe. 110.
Rozdział czternasty. Dźwięki przechodnie i zamienne. 113.
Rozdział piętnasty. Akordy przechodnie. 125.
Rozdział szesnasty. O środkach do modulowania. 128.

Część 3ª

Zastosowanie praktyczne harmonij. Ćwiczenia w używaniu ich w stylu surowym.

Rozdział siedmnasty. Proste towarzyszenie harmoniczne danemu śpiewowi. 138.
Rozdział ośmnasty. Rozszerzenie towarzyszenia harmonicznego. 157.
Rozdział dziewiętnasty. O rozwijaniu melodyi. 160.
Rozdział dwudziesty O rozwijaniu głosów towarzyszących. 166.
Rozdział dwudziesty pierwszy. Ćwiczenia w stylu trzygłosowym. 171.
Rozdział dwudziesty drugi. Styl dwugłosowy. 176.
Rozdział dwudziesty trzeci. Towarzyszenie harmoniczne danemu śpiewowi z rozwojem melodyi. 177.
Rozdział dwudziesty czwarty. Styl pięciogłosowy. 187.
Rozdział dwudziesty piąty. Styl sześcio, siedmio i ośmiogłosowy 188.
Rozdział dwudziesty szósty. O zakończeniach (końcówkach). 194.

- Nowe drogi Harmonji z Weitzmanna.

Temperatura. 197.
Zgodności. 198.
Równoległy postęp zgodności. 198.
Ton. 201.
Łączenie trójdźwięków zgodnych. 203.
Powinowactwo tonów. 205.
Niezgodności. Opóźnienia. 208.
Trójdźwięk zwiększony. 210.
Akordy septymowe. 212.
Postęp zawodny lub pozorny. 213.
Następstwo akordów septymowych po septymowych. 214.
Bas stały. 214.
Końcówki. 215.
Modulacja. 217.
Chromatyka i enharmonika nowsza. 218.
Pieśni i chorały polskie do ćwiczeń.
Spis rzeczy. 221.
Spis rozdziałów. 227.

G. 862 W.

1420-4

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI

B. VII. 1000

PANU APOLLINAREMU KĄTSKIEMU,
Dyrektorowi Jnstytutu Muzycznego
WARSZAWSKIEGO.

Podr. Muz.

Zas[illegible]monji

E[illegible]RA.

I[illegible]kiéj,
Org[illegible]zyciela

z trzecieg[illegible]aniem teoryi
harmonicz[illegible]łow polskich

JAN KARŁOWICZ.

Dzieło przyjęte przez Jnstytut Muzyczny Warszawski.

Wydanie drugie.
Cena 3 Rs.

WARSZAWA NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA.
1875.

Litografia C. G. Roedera w Lipsku.

G. 862. W.