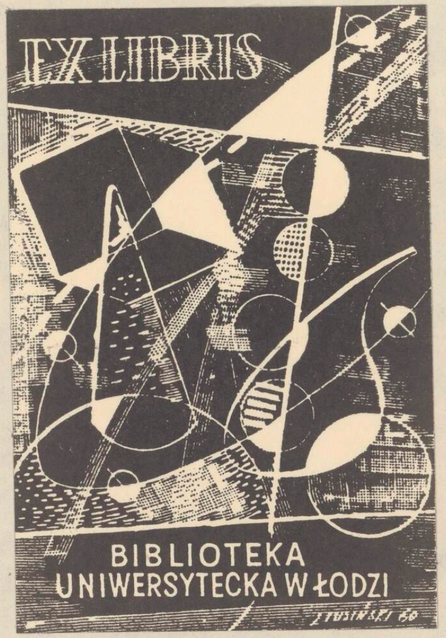

EX LIBRIS
BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA W ŁODZI



NAUKA HARMONJI

E. WENDE i S-KA
SKŁAD NUT

Podr. muz.

NAUKA HARMONJI

ORAZ

PIERWSZYCH ZASAD KOMPOZYCYI

UŁOŻONA PRZEZ

WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO
DYREKTORA KONSERWATORYUM KRAKOWSKIEGO

I

GUSTAWA ROGUSKIEGO
INSPEKTORA I PROFESORA W INSTYTUCIE MUZYCZNYM WARSZAWSKIM

WYDANIE DRUGIE POPRAWIONE I POWIĘKSZONE

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW. — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1899

6.193
DUBLET

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI
575758

Podr. muz.

575758

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

NK 34181

PRZEDMOWA

DO PIERWSZEGO WYDANIA.

Nauka harmonji, w nowszych dopiero czasach została objętą w pewien systemat; dawniejsze bowiem prace słynnych teoretyków odnosiły się głównie do kontrapunktu; naukę harmonji zaś traktowano zbyt pobieżnie, pozostawiając ją po większej części twórczości kompozytorów. Nic więc dziwnego, że i nasza literatura uboga jest w specyalne dzieła muzyczne. Pomijając dawne traktaty o muzyce pisane jeszcze po łacinie, przytoczymy tylko najważniejsze prace poprzedników naszych: *Sztuka muzyki,* przez Wacława Sierakowskiego (Kraków 1795), *Początki muzyki* tak figuralnego jako i choralnego kantu przez ks. Worońca (Wilno 1806), *Zasady harmonji tonów* z dołączeniem jenerałbasu praktycznego, przez Karola Kurpińskiego (Warszawa 1821), *Zasady harmonji,* tegoż (Warszawa 1844), *Nowy system muzyki* przez ks. Jana Jarmusiewicza (Wiedeń 1843), *Doręcznik muzyczny* przez Józefa Sikorskiego (Warszawa 1852), *Główne zasady harmonji* przez Augusta Freyera, *Pamiętnik do nauki harmonji* przez Stan. Moniuszkę, *Zasady muzyki* oraz *nauka czytania nut głosem,* przez Karola Studzińskiego (Warszawa 1869), *Grammatyka muzyki* przez Napoleona Ordę (Warszawa 1873) oraz *Zasady harmonji* Richtera, tłomaczone przez J. Karłowicza; oto i wszystko co posiadamy na polu teoryi muzycznej.

Z powyższych dzieł, jedne przestarzały się zupełnie, inne grzeszą brakiem systemu, mało zaś które stoi na wysokości dzisiejszego postępu w muzyce, oraz odpowiada wymaganiom pedagogiki.

Pamiętnika Moniuszki, napisanego jak sam się w przedmowie wyraził, dla „zatrzymania w pamięci ustnego wykładu“ autora, nie można nazwać dokładnym kursem harmonji, z powodu zbyt pobieżnego traktowania przedmiotu. Zasady harmonji Freyera, złożone z niewielkiej ilości przykładów transponowanych do wszystkich tonacyi, a zawierające niezmiernie mało tekstu objaśniającego, niewielkie mogą mieć znaczenie pod względem pedagogicznym. Zasady harmonji Richtera, jakkolwiek dzieło niezaprzeczonej wartości, również nie odpowiada w zupełności potrzebom dzisiejszego kierunku, co nawet sami Niemcy przyznają, pomimo iż dzieło to, dla braku lepszego jest w powszechnem użyciu w Konserwatoryach niemieckich.

Powodowani tym niedostatkiem w naszej literaturze, który tem dotkliwiej daje nam się uczuć przy wykładzie harmonji w Instytucie muzycznym, wzięliśmy się do napisania oryginalnego dzieła obejmującego wykład harmonji o ile możności wyczerpujący, posiłkując się źródłami najlepszych teoretyków, jak: Bussler, Catel, Hauff, Krejči, Lobe, Marx, Reber, Richter, Savard i Sechter, i po przeszło dwuletnej sumiennej pracy doprowadziwszy dzieło do końca, puszczamy je w świat ku pożytkowi osób, kształcących się w muzyce.

Niemałą dla nas zachętą do tej pracy, był widoczny ruch, który od pewnego czasu u nas się pojawia. Publiczność nasza zaczyna przekonywać się coraz więcej, że do znajomości muzyki, sama biegła egzekucya jeszcze nie wystarcza, i że talent wykonawczy nie może dojść swej pełni, jeśli się nie oprze na ścisłej i gruntownej wiedzy.

Nauka teoryi w muzyce wtajemnicza w jej język, uczy prawideł logicznego w niej myślenia, słowem jest jej grammatyką, której znajomość jest zatem niezbędną nietylko dla kompozytora lub nauczyciela, ale nawet dla każdego wykonawcy; bez niej nie podobna bowiem jest zrozumieć i oddać należycie myśli autora. Dla tego też pisząc nasze dzieło, mieliśmy na myśli nietylko uczniów Konserwatoryum, ale i ogół kształcący się na polu muzycznem; i z tego powodu nie ujęliśmy naszego wykładu zbyt treściwie w suche reguły, ograniczając się na szkolnych niejako zadaniach, lecz poparliśmy je własnemi przykładami, oraz czerpanemi z obcych autorów. Co się tyczy systematu, trzymaliśmy się głównie dzieł Re-

bera i Savarda, które zaliczamy do najlepszych z pomiędzy znanych traktatów o Harmonji, jako odpowiadających najnowszym odkryciom w dziedzinie akustyki, a te ostatnie posłużyły nam za podstawę podziału nauki Harmonji.

Wiadomości wstępne, wogóle traktowane zbyt pobieżnie we wszystkich dziełach, uważaliśmy za stosowne nieco rozwinąć, dla uprzystępnienia uczącym się wejścia do właściwej Harmonji, w czem posłużyła nam za wskazówkę wyborna książka Savarda p. t. „Principes de la musique“. W stosunku do innych autorów, rozwinęliśmy znacznie szerzej naukę akordu doskonałego i sekstowego, wprowadzając do nich niektóre nowe spostrzeżenia. Wogóle obszerniejsze traktowanie harmonji konsonansowej, uważamy za nader ważne, jako ułatwiające zrozumienie harmonji dyssonansowej.

Co do alteracyi, traktowanych zbyt pobieżnie i bez systemu prawie u wszystkich autorów z wyjątkiem Rebera, — wprowadziliśmy do naszej książki wszystkie nowe kombinacye harmoniczne w jakie obfituje nowożytna szkoła, poczynając od Chopina, a skończywszy na Liszcie i Wagnerze, i staraliśmy się ująć je w pewien systemat.

Nauka figuracyi, rozwinięta w dziele naszem dosyć obszernie, mogłaby nas narazić na zarzut, iż wkraczamy w dziedzinę kontrapunktu. Winniśmy tu jednak nadmienić, iż wszyscy znakomitsi teoretycy dzisiejsi, trzymają się tej samej drogi, a nawet niektórzy zachodzą jeszcze dalej, jak Reber i Savard, którzy wprowadzają do nauki Harmonji kombinacye czysto kontrapunktyczne według systematu panującego w Konserwatoryum paryskiem, korzystnego jedynie dla wyżej uzdolnionych uczniów.

Podział na Harmonję niższą i wyższą wprowadziliśmy jako przyjęty od dawna w Konserwatoryum warszawskiem, dla użytku którego napisaliśmy głównie to dzieło, i według tego podziału wprowadzamy harmonizowanie gammy oraz melodyi, dopiero po basie cyfrowanym.

Harmonizowanie gammy, prawie nigdzie nie traktowane specyalnie, zastosowaliśmy obszernie, na podstawie teoryi Marxa, rozwiniętej przez dyrektora Konserwatoryum pragskiego, Józefa Krejčego, — uważając to za najlepsze przejście do harmonizowania danej melodyi.

Naukę modulacyi, traktowaną przez wszystkich teoretyków zbyt pobieżnie i bez żadnego systematu *), rozwinęliśmy bardzo obszernie, według źródeł zaczerpniętych z systematu Krejčego, do których dodaliśmy własne spostrzeżenia, oraz wzory z różnych autorów. Pragnąc aby nasze dzieło szło za postępem nauki, zamieściliśmy osobny dział o różnych swobodach i odstępstwach od zasad, wprowadzanych coraz częściej przez nowożytną szkołę, starając się usprawiedliwić je pokrewieństwem Harmonji, według uwag Weitzmanna i Ambrosa.

Dodanie na samym końcu „Pierwszych zasad kompozycyi“, uznaliśmy za nieodzowne; niewątpliwą bowiem jest rzeczą, iż znajomość kontrapunktu oraz wyższych form muzycznych nie jest konieczną do komponowania lżejszych utworów, bądź do śpiewu, bądź na fortepian lub inne instrumenta. Dla osób zatem nie posiadających głębszych wiadomości teoretycznych, wskazówki podane przez nas w części trzeciej, powinny być wystarczające. Nawet i zdolniejszym uczniom pragnącym się kształcić w wyższej teoryi muzycznej, radzimy przejść starannie przed nauką kontrapunktu nasz kurs kompozycyi, dla nabrania łatwości i wprawy w pisaniu mniejszych utworów. Jesteśmy bowiem zdania, że nagłe przejście z harmonji do suchej nauki kontrapunktu, może nieraz zabić w utalentowanym nawet uczniu wrodzoną twórczość jeżeli się jej nie podnieca praktyką kompozytorską, dającą mu sposobność stopniowego rozwijania indywidualności.

Pomimo dwuletniej przeszło pracy nad niniejszem dziełem, nie tuszymy sobie, aby takowe żadnemu zarzutowi nie podlegało; sami owszem przyznajemy, iż niektóre szczegóły, zwłaszcza w początkach dałyby się jaśniej i obszerniej określić, jak kwinty i oktawy ukryte, oraz teorya ukośnego brzmienia półtonu, która w miarę powiększania się środków harmonicznych, a zwłaszcza dyssonansów, musi ulegać pewnym modyfikacyom. Na usprawiedliwienie powiemy, że z powodu braku odpowiedniego podręcznika do wykładu harmonji, musieliśmy się spieszyć z wydaniem naszej pracy, wbrew znanej zasadzie: „*saepe stilum vertas*“.

*) Z dzieł do dziś dnia wydanych, najpraktyczniej rozwinął teoryę modulacyi Brosig.

Nie możemy nareszcie pominąć milczeniem licznych pomyłek druku, nieuchronnych pomimo najstaranniejszej korrekty z naszej strony, a wypływających z różnych trudności czysto miejscowej natury, spowodowanych nader rzadkiem pojawianiem się w naszym kraju specyalnych dzieł muzycznych. Zwracamy zatem uwagę na załączony spis errat, według którego radzimy uczącym się przedewszystkiem takowe sprostować.

Pomimo tych wszystkich niedostatków, do których otwarcie się przyznajemy, mamy nadzieję, iż praca nasza odpowie potrzebom uczącej się młodzieży; jeżeli zaś przez ogół przychylnie przyjętą zostanie, będzie to dla nas zachętą do troskliwego i dokładnego sprostowania i uzupełnienia wszelkich braków w następnem wydaniu, oraz doda nam bodźca i energii do dalszych prac na polu teoryi muzycznej, do których już zbieramy materyały.

Autorowie.

Warszawa, dnia 17 czerwca 1877 r.

PRZEDMOWA

DO DRUGIEGO WYDANIA.

Dwadzieścia lat już minęło od czasu ukazania się naszego dzieła; miło nam stanąć przed publicznością z edycyą nową i poprawną. Pomimo że w głównym zarysie pozostawiliśmy naszą *Naukę Harmonji* niezmienioną, w szczegółach jednak, musieliśmy niektóre braki uzupełnić, wzbogacając książkę licznemi przykładami, zastosowanemi do rozszerzonej nieco teoryi. Dotyczy to zwłaszcza pierwszej części, Harmonji niższej. Dział harmonji konsonansowej mianowicie, zwłaszcza też akordów doskonałych, zmieniliśmy gruntownie; zyskał on na jasności i na systematycznem przeprowadzeniu. Uważaliśmy za konieczne wprowadzić pewne zmiany w dziale harmonji dyssonansowej, naturalnej. Głównie więc część pierwsza została przerobioną na mocy praktyki i pedagogicznego doświadczenia; w drugiej zaś części, zmiany są bardzo nieznaczne, a zadania zostały te same.

Do końcowych uwag o stylu figurowanym, po nauce imitacyi, dodaliśmy ustęp o tak zwanym *kontrapunkcie podwójnym,* który będąc powszechnie używanym, jest niezbędnym nawet przy najmniejszych formach kompozycyi.

W ten sposób, dzieło nasze zostało znacznie powiększonem, mimo że część wstępną, dotyczącą zasad muzyki, zupełnie pominęliśmy. Wyszła bowiem w roku zeszłym u Gebethnera i Wolffa w War-

szawie, obszerna książka zasad muzyki, zastosowana do naszego dzieła *).

Najgorętszem jest życzeniem naszem, by ta praca w odmiennej nieco formie podana mogła się cieszyć równem powodzeniem, jak pierwsze wydanie, na którem się wykształciło całe pokolenie. Pomimo wielu licznych dzieł, uprawiających odrębne systematy, pozostawiliśmy nasze dzieło niezmiennem pod względem ogólnego planu, trzymając się pośredniej drogi, między dawną a dzisiejszą postępową, a to na zasadzie, że *Medium tenuere beati.*

*) *Nauka pierwszych zasad muzyki* Władysława Żeleńskiego. Warszawa, Gebethner i Wolff.

Autorowie.

TREŚĆ DZIEŁA.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

HARMONJA NIŻSZA.

Wiadomości wstępne.

Strona

I. Pojęcie ogólne melodyi, rytmu i harmonji 1
II. Pojęcie ogólne akordów, wyprowadzenie ich z dźwięków akustycznych 3
III. Tryada muzyczna.
a) W trybie majorowym 5
b) W trybie minorowym 6
IV. Ogólny podział harmonji 7

Dział I.

Harmonja konsonansowa.

I. Trójdźwięki 8
II. Nuta prowadząca 19
III. Tryb minorowy 21
IV. Ukośne brzmienie trytonu 22
V. O prowadzeniu głosów pod względem melodyjnym 23
VI. Połączenie akordów różnych tonacyi, ukośne brzmienie półtonu, oznaczanie akordów, nauka jenerałbasu 27
VII. O progressjach harmonicznych 29
VIII. Przewroty akordu doskonałego 33
a) Akord sekstowy 33
b) Akord kwartsekstowy 45
IX. O kadencyach 48
a) Kadencya doskonała 48
b) Kadencya zawieszona (niedoskonała, półkadencya) 49
X. O pokrewieństwie tonacyi i prawie przechodzenia z jednej do drugiej 54

Dział II.

Harmonja dyssonansowa naturalna.

Strona

I. Akord septymowy 60
II. Przewroty akordu dominantowego 62
a) Akord kwintsekstowy 63
b) Akord terckwartowy 63
c) Akord sekundowy 64
III. O innych sposobach użycia akordu septymowo-dominantowego i jego przewrotów 67
IV. Akord septymowo-nonowy 74
V. O przewrotach akordu nonowego 76
VI. O innych sposobach użycia akordu nonowego 78
VII. O akordach septymowych na siódmym stopniu, małym i zmniejszonym 81
VIII. Przewroty powyższych akordów 82
IX. Akordy undecymowe i tercdecymowe 90

Dział III.

Harmonja dyssonansowa sztuczna.

I. Akordy septymowe poboczne i ich przewroty 94
II. Akordy zmienione chromatycznie (alteracye) 112
III. Opóźnienia 127
IV. Antycypacye 147
V. Nuta stała (pedał) 149

Dział IV.

Figuracye.

I. Figuracya za pomocą nut harmonicznych 153
II. Figuracya za pomocą dźwięków obcych 155
III. O jednoczesnem wprowadzaniu nut nieharmonicznych w kilku głosach (akordy przejściowe) 162

Dział V.

Harmonja trzy, pięcio i więcej głosowa.

I. Harmonja trzygłosowa 175
II. Harmonja pięcio i więcej głosowa 181

CZĘŚĆ DRUGA.

HARMONJA WYŻSZA.

Dział VI.

Harmonizowanie melodyi danej.

I. Harmonizowanie gammy majorowej i minorowej za pomocą akordów tonalnych 183
II. Harmonizowanie gammy majorowej i minorowej za pomocą harmonji obcych 190

Strona

III. Harmonizowanie gammy chromatycznej, synkopowanej, oraz sposób przedstawienia jej w różnych postaciach rytmicznych 194
IV. O harmonizowaniu danego basu lub sopranu 200
a) Użycie harmonji doskonałej 201
b) Użycie przewrotów 204
c) Harmonja dyssonansowa naturalna 208
d) Akordy septymowe poboczne 213
e) Alteracye, opóźnienia i figuracye 216

Dział VII.

Modulacye.

I. Ogólne pojęcia 223
II. Modulacya pośrednia (powolna) 224
III. Modulacya bezpośrednia (nagła) 238
IV. Modulacya złożona 244
V. Modulacye na pedale 246
VI. Progressje modulujące 249

Dział VIII.

O swobodniejszem używaniu harmonji.

I. O ukośnem brzmieniu półtonu 260
II. O kwintach i oktawach równoległych 262

CZĘŚĆ TRZECIA.

PIERWSZE ZASADY KOMPOZYCYI.

Dział IX.

I. Ogólne pojęcia melodyi 266
II. O budowie zdań muzycznych i okresów 270
III. O łączeniu okresów między sobą 276
IV. O obszerniejszej budowie kompozycyi trzyczęściowej 286
V. Swobody w budowie okresu 287
VI. Symetrya taktów 291

Dział X.

O obrobieniu kompozycyi pod względem harmonicznym i rytmicznym.

I. O formie akompaniamentu; homofonja 292
II. Styl figurowany. Polifonja 299

SPIS ALFABETYCZNY PRZEDMIOTÓW.

Uwaga. Liczby odnoszą się do paragrafów.

Acciacatura 240
akompanjament w stylu wolnym 260
akord 5, 6
akord dominantowy 9
akord dominantowy na tonice 146
akord doskonały 18
akord kwartkwintowy 203
akord kwartsekstowy 59, 73
akord kwintsekstowy 100
akord nienormalny 23
akord niepełny 36
akord nonowy 16, 113
akord nonowy wielki i mały 16, 115
akord normalny 23
akord pierwotny 58
akord poddominantowy 9
akord sekstowy 59, 60
akord sekund-kwintowy 204
akord sekundowy 100
akord septymowo-dominantowy 15, 93
akord septymowo-nonowy 113
akord septymowy 15, 93
akord septymowy mały 15, 130
akord septymowy zmniejszony 15, 130
akord tercdecymowy 144
akord terckwartowy 100
akord tercyowy 18
akord toniczny 9
akord undecymowy 144
akordy dominantowe na tonice 146
akordy enharmoniczne 142
akordy pochodne 58
akordy przejściowe 253
akordy septymowe poboczne 151
akordy zmienione chromatycznie 176
alikwot 7
alt 19
alteracya 176
alteracya pozorna 178
alteracya rzeczywista 178
antycypacya 218
apodżjatura 237
arpedżje 260
Bas 19
bas cyfrowany 53
Część pierwsza 389
część druga 389
część trzecia 389
czterodźwięk 8
czynnik 19
Dominanta 9
dźwięk zasadniczy 7
dźwięki akustyczne 7
Echo 406
elizya 408
Figuracya 231

figuracya za pomocą nut harmonicznych 231
figuracya za pomocą dźwięków obcych 234
forma akompanjamentu 412
forma menuetu 403
fraza 304
Głos 19
głosy skrajne 19
głosy środkowe 19
granice odległości między głosami 50
grupetty 245
Harmonja 5
harmonja 3, 4-ro i 5-cio głosowa 19
harmonja 5-cio i więcej głosowa 280
harmonja rozległa 22
harmonja skupiona 22
harmonja trzygłosowa 269
harmonje mocne, słabe i najsłabsze 307
harmonje pożyczone 91
harmonizowanie danego śpiewu 303
harmonizowanie gammy chromatycznej 298
harmonizowanie gammy majorowej 285
harmonizowanie gammy minorowej 291
harmonizowanie gammy synkopowanej 300
homofonja 412
Imitacya 417
imitacya ścisła 419
imitacya swobodna 419
Jenerałbas 53
Kadencya 77
kadencya doskonała 78
kadencya kościelna v. plagalna 82
kadencya zawieszona 79
kadencya złamana v. zwodnicza 85
kompozycya trzyczęściowa 395
kontrapunkt podwójny 423
krzyżowanie głosów 268
kwinty opóźnione 49
kwinty równoległe 28
kwinty słuchowe 72
kwinty ukryte 30
Liczba przekreślona 53
Łączenie okresów 386
Melodya 1
model 54
modulacya 317
modulacya bezpośrednia v. nagła 336
modulacya na pedale 347
modulacya pośrednia v. powolna 320
modulacya przechodząca 346
modulacya złożona 343
modulacya za pomocą dźwięku pojedyńczego 342
Następnik 304
nuta charakterystyczna v. prowadząca 35
nuta oderwana 249
nuta stała 221
nuta wspólna 24
nuty przejściowe 235
nuty zamienne 235
Odcinek 304
okres muzyczny 303
okres dziesięciotaktowy 405
okres sześciotaktowy 405
oktawy opóźnione 49
oktawy równoległe 28
oktawy ukryte 30
opóźnienia 200
opóźnienia podwójne i potrójne 205
ozdobniki 245
ozdobniki proste 246
ozdobniki złożone 246
Pedał 222
pedał podwójny 225
pięciodźwięk 8
poddominanta 9
pokrewieństwo tonacyi 86
polifonja 415
półkadencya 79
poprzednik 304
pozyzye 21
progressya harmoniczna 54
progressya minorowa 57
progressya opadająca 55
progressya wznosząca się 55
progressye modulujące 353
prowadzenie głosów 45

przednutka 240
przerzucanie głosów 40
przewroty akordów septymowych pobocznych 157
przewroty akordu doskonałego 58
przewroty akordu nonowego 120
przewroty akordu septymowego małego i zmniejszonego 133
przewroty akordu septymowo-dominantowego 100
Ritornella 407
rozszerzenie okresów 381
rozszerzenie zdania 375
rozwiązywanie odległości chromatycznych 181
ruch prosty 27
ruch przeciwny 27
ruch równoległy 27
ruch uboczny v. ukośny 27
rytm 2
Ścieśnienie rytmu 400
skoki w melodyi 370
skoki wzbronione 46
sopran 19
stretta 400
styl figurowany 415
styl homofoniczny 412
styl polifoniczny 415
styl surowy v. ścisły 46
styl wiązany 422
swobody w budowie okresu 405
swobody w użyciu kwint i oktaw równoległych 362
swobody w użyciu ukośnego brzmienia półtonu 356
symetrya taktów 410
Temat 417
tenor 19
tonika 9
trójdźwięk 8
trójdźwięk zwiększony 39
trójdźwięk mały 14
trójdźwięk wielki 14
trójdźwięk zmniejszony 14
trójdźwięki tonalne 18
tryada muzyczna 9
tryb majorowy 9
tryb minorowy 39
tryton 43
Ukośne brzmienie półtonu 51
ukośne brzmienie trytonu 43
unisony równoległe 28
Wieloznaczność trójdźwięków 90, 324
wyprzedzenie 218
wyrzutnia 408
wzór 54
Zdanie muzyczne 367, 374
zboczenie 317.

OMYŁKI DRUKU.

Str.:	*wiersz:*	*zamiast:*	*ma być:*
108	9 takt 9	$\flat\frac{4}{2}$ 6	$\flat\frac{4}{2}$ 6
235	12	charakterystyczną	prowadzącą
269	7	charakterystycznej	prowadzącej.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

HARMONJA NIŻSZA.

WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

I. Pojęcie ogólne melodyi, rytmu i harmonji.

§. 1. Następstwo dźwięków idących po sobie bądź łącznie, bądź skacząco, a stanowiących pewną całość organiczną, nazywamy *melodyą*.

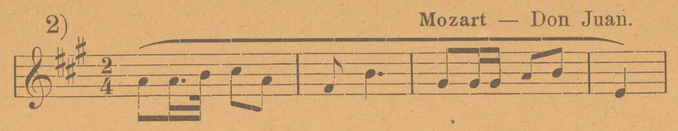
§. 2. Następstwo dźwięków wtedy dopiero utworzy nam prawdziwą melodyę, kiedy każdemu z dźwięków nadamy odpowiednią wartość co do długości trwania; mało bowiem znajdujemy melodyi, w którychby wszystkie dźwięki trwały zarówno długo. Tę rozmaitość co do trwania dźwięków, a przytem podzielenie tychże na takty nazywamy *rytmem*.

O ile rytm jest niezbędnym, i o ile przyczynia się do uwydatnienia myśli muzycznej, przekonamy się na następującym przykładzie, który nasamprzód podamy bez rytmu:

1) 

a następnie podzielimy go na takty, nadając odpowiednią wartość rytmiczną dźwiękom:

2) Mozart — Don Juan.



otrzymamy melodyę prawdziwie zaspakajającą nasz smak estetyczny.

§. 3. Jedno i to samo następstwo dźwięków możemy inaczej uporządkować rytmicznie, co zupełnie zmieni charakter melodyi:

3)



Z powyższych przykładów przekonywamy się, o ile ważną rolę odgrywa rytm w muzyce, gdy bowiem przykład 1) jest zupełnie bezbarwny i bez znaczenia, w przykładzie 2) mamy całość, którą możemy nazwać melodyą. W przykładzie 3) odmienny podział rytmiczny wpłynął na zupełną zmianę melodyi co do jej charakteru.

§. 4. Ponieważ rytm jest ruchem, a nie tworzy przez się żadnej melodyi, można go sobie wyobrazić nawet bez dźwięku muzycznego, choćby prostem tylko uderzeniem o przedmiot wydający jakikolwiek odgłos. Najlepszym tego dowodem są instrumenta w orkiestrze zwane perkussyjnemi. Weźmy np. bęben: aby utworzyć melodyę z uderzeń jego pałeczek, brak mu tylko różnorodnych dźwięków.

Rytm możemy oznaczyć ną jednej tylko linii.

4)



Z powyższego przykładu utworzyć możemy różne melodye, zachowując zawsze wskazany rytm, wprost przeciwnie do przykładów poprzednich, gdzie za pomocą zmiany rytmu powstały różne melodye z jednych i tych samych dźwięków, np.:

5) *a)*



b)



c)



§. 5. Dotychczas zastanawialiśmy się nad szeregiem dźwięków idących po sobie. Jeżeli je brać będziemy jednocześnie i łączyć podług pewnych praw, otrzymamy tak zwane *akordy,* których umiejętne użycie stanowi naukę *harmonji,* i to będzie przedmiotem niniejszego dzieła. *Harmonją* zatem we właściwem znaczeniu nazywamy jednoczesne zestawienie kilku melodyi.

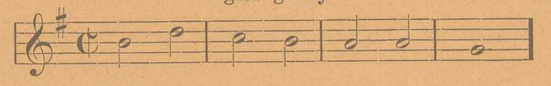
6)



W przykładzie powyższym melodye przedstawiają się nam w sposób następujący:

głos górny

7) *a)*

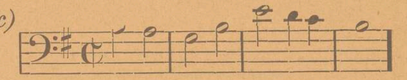


głosy środkowe

b)

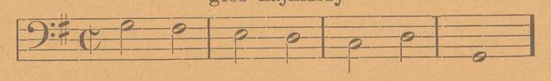


c)



głos najniższy

d)



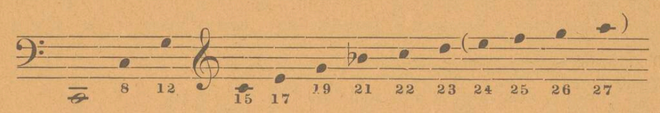
II. Pojęcia ogólne akordów, wyprowadzenie ich z dźwięków akustycznych.

§. 6. *Akordem* nazywamy zatem jednoczesne brzmienie kilku różnorodnych dźwięków, których może być trzy, cztery, pięć, a niekiedy i więcej; w miarę tego nazywamy akordy trójdźwiękami, czterodźwiękami, pięciodźwiękami i t. d.

§. 7. Zasada łączenia dźwięków w akordy opiera się na prawach akustyki. Uderzywszy jakikolwiekbądź klawisz na fortepianie (najwłaściwszemi są do tego niskie dźwięki), oprócz uderzonego zwanego *zasadniczym,* usłyszymy jeszcze szereg innych, występujących coraz wyraźniej w miarę słabnienia uderzonego. Dźwięki te nazywamy *akustycznemi* czyli *alikwotami.*

Dźwięki akustyczne występują w następującym porządku:

8)

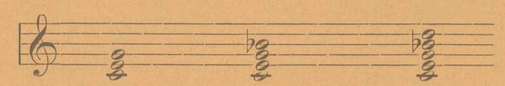


Dźwięk zas. (Liczby pod nutami dalszemi oznaczają odległości od dźwięku zasadniczego).

Powyższe prawo akustyczne wydatniej nam się przedstawia na trąbce, waltorni, puzonie, gdzie za pomocą odmiennego zadęcia wydobywamy podobne dźwięki akustyczne; lub też na instrumentach smyczkowych, w których tak zwane flażolety idą w tymże samym porządku.

§. 8. W powyżej podanym szeregu dźwięków naturalnych, niektóre z nich powtarzają się kilkakrotnie; odrzuciwszy zatem powtórzenia, pozostanie nam pięć dźwięków, które ustawione nad sobą tercyami stanowić będą podstawę całego systematu harmonicznego. Dźwięk zasadniczy, tercya i kwinta, dadzą nam trójdźwięk, dołączywszy septymę otrzymamy czterodźwięk, a nonę pięciodźwięk.

9)



trójdźwięk czterodźwięk pięciodźwięk

Dalsze dźwięki akustyczne *f* i *a* dołączone do powyższych akordów dadzą nam sześcio i siedmiodźwięki, które jednak, w tej postaci nigdy jako akordy nie wystepują, a to z powodu zbyt przykrego ich brzmienia.

10)

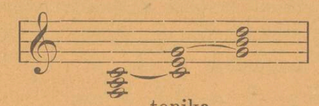


III. Tryada muzyczna.

a) W trybie majorowym.

§. 9. Utwórzmy dwa trójdźwięki, jeden na pierwszym dźwięku gammy majorowej zwanym *toniką,* a następnie drugi na kwincie tegoż trójdźwięku. Trójdźwięki te będą ze sobą w pokrewieństwie przez dźwięk wspólny. Również utworzyć możemy nowy akord, jeżeli pierwszy ton gammy uważać będziemy jak kwintę nowego akordu, np.

11)



tonika

Trzy powyższe trójdźwięki składają się z siedmiu dźwięków tonacyi *c* i takową określają harmonicznie, tak jak gamma określa ją melodyjnie.

Trzy te akordy nazywamy tryadą muzyczną, albowiem wszystkie trzy razem wzięte mogą należeć tylko do jednej tonacyi, i określają tryb majorowy. Środkowy trójdźwięk *c—e—g* jako oparty na tonice nazywamy *akordem tonicznym,* drugi zaś akord zbudowany na kwincie wyższej *(g — h — d)* jako odgrywający po pierwszym główną rolę w tonacyi nazywamy dominantowym, dźwięk zaś na którym tenże jest opartym *dominantą.* Trójdźwięk nareszcie zbudowany na kwincie niższej *(f — a — c)* nazywamy *poddominantowym* a dźwięk jego zasadniczy *poddominantą.*

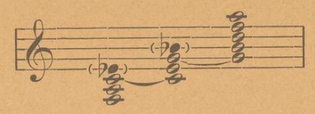
§. 10. Dominanta głównie dlatego odgrywa ważną rolę w tonacyi, gdyż na niej zbudowane są wszystkie inne akordy, jak cztero, pięciodźwięki. Właściwie cały szereg dźwięków akustycznych mieści się na piątym dźwięku tonacyi.

12)



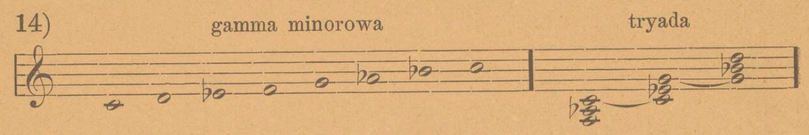
Akord poddominantowy również ważną rolę zajmuje w tonacyi, gdyż zasadą jego jest dźwięk *f* w tem charakterystyczny, że wyróżnia tonacyę *C* od tonacyi *G,* w której mamy *fis.*

Cztero i pięciodźwięków nie można umieszczać ani na tonice ani na poddominancie, ponieważ według praw powyżej przytoczonych, dźwięki obce wyprowadziłyby nas z tonacyi, np.

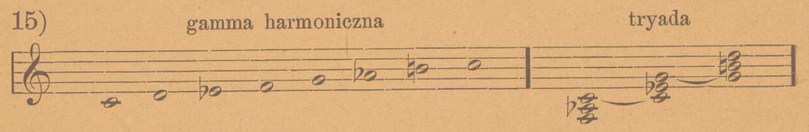
13) 

b) W trybie minorowym.

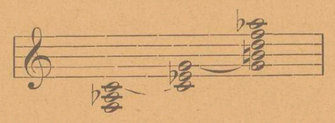
§. 11. Formacya tryady w trybie minorowym jest cokolwiek sztuczniejszą, gdyż nie odpowiada w zupełności dźwiękom akustycznym. Według gammy czysto dyatonicznej, powinniśmy obniżyć tercye we wszystkich trzech akordach.

14) 

§. 12. Wiadomo nam z nauki zasad, że dla stanowczego określenia tonacyi, siódmy dźwięk gammy został podwyższony, z czego powstała tak zwana gamma harmoniczna. Według tego akord dominantowy musi również uledz zmianie:

15) 

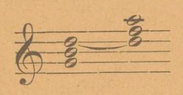
Gamma powyższa z tego głównie powodu została nazwana harmoniczną, iż akordy określające tryb minorowy, nie mogą inaczej być zbudowane. Dźwięk *b* w akordzie dominantowym nie zaspakaja naszego poczucia tonacyi, wprowadzenie zaś dźwięku *a* zamiast *as* do akordu poddominantowego według gammy melodyjnej, byłoby nawet rażącem, a to z powodu sprzeciwieństwa z dźwiękiem *es*, który określa tryb minorowy, kiedy dźwięk *a* przeciwnie jest charakterystyką trybu majorowego. Według tego cztero i pięciodźwięki na dominancie ukażą się w następującej postaci:

16) 

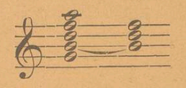
IV. Ogólny podział harmonji.

§. 13. Budując tryadę trybu minorowego, musieliśmy w trójdźwiękach obniżyć tercyę, z czego powstał akord nie składający się z pierwszych dźwięków wskazanych nam porządkiem dźwięków akustycznych. Jednakże trójdźwięk z obniżoną tercyą nie jest zupełnie obcym owemu porządkowi, a dla ucha jest zarówno zadowalniającym jak poprzedni z tercyą wielką.

Akord z tercyą małą da się wyprowadzić z pięciodźwięku, i zbudowanym jest na jego kwincie.

17) 

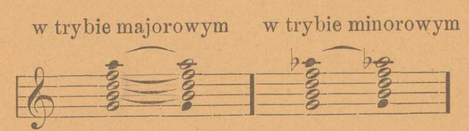
Oprócz tego możemy jeszcze otrzymać trójdźwięk zbudowany na tercyi pięciodźwięku:

18) 

§. 14. Powyższe trójdźwięki mają nazwy następujące:

Trójdźwięk z tercyą wielką nazywamy *wielkim*, trójdźwięk z tercyą małą *małym*, trójdźwięk z kwintą małą (zmniejszoną*) powszechnie w harmonji nazwany jest *zmniejszonym*.

§. 15. Pięciodźwięki możemy również rozłożyć na czterodźwięki:

19) 

Czterodźwięki nazywamy zawsze akordami *septymowymi*, a to od septymy, stanowiącej jej charakterystykę, która wyróżnia ją od trójdźwięków. Pierwszy z nich zbudowany na piątym dźwięku gammy nazywamy *septymowym dominantowym*, inne powstałe z pięciodźwięków: w trybie majorowym utworzony akord nazywamy *septymowym małym* jako złożony głównie z odległości małych, w trybie minorowym otrzymaliśmy *septymowy zmniejszony*, zawierający septymę zmniejszoną. Oba te czterodźwięki zbudowane są na nucie prowadzącej (siódmym dźwięku).

§. 16. Pięciodźwięki powszechnie nazwane są *nonowymi* od nony, która wyróżnia je od trójdźwięków i poprzednich septymo-

*) W nauce harmonji zachowamy dawne nazwy kwarty zwiększonej, kwinty zmniejszonej, i odwrotnie, zamiast kwarty wielkiej i kwinty małej, podanych w nauce zasad świeżo ułożonej. *Wł. Żeleński.*

wych. Pierwszy w trybie majorowym nazywamy *nonowym wielkim* (od nony wielkiej), drugi zaś z małą noną, *nonowym małym.*

§. 17. Ze względu na brzmienie, a przedewszystkiem ze względu na odległości w nich zawarte, dzielimy akordy na dwie główne kategorye: konsonujące i dyssonujące. Do pierwszych zaliczamy trójdźwięk *mały* i *wielki;* trójdźwięk z kwintą zmniejszoną zaliczamy do dyssonansów, również jak wszystkie cztero i pięciodźwięki mieszczące w sobie odległości niezgodne, *dyssonanse.*

Akordy dyssonansowe powyższe wyprowadzone z dźwięków akustycznych zaliczamy do harmonji dyssonansowej *naturalnej*, dającej się użyć z większą swobodą, od wszelkich innych kombinacyi zaliczonych do harmonji dyssonansowej *sztucznej.*

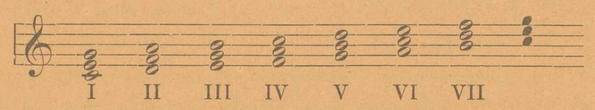
DZIAŁ I.

HARMONJA KONSONANSOWA.

I. Trójdźwięki.

§. 18. Podobnie jak na pierwszym, czwartym i piątym dźwięku gammy, możemy również i na innych dźwiękach utworzyć akordy, używając do tego dźwięków, należących do jednej gammy. Trójdźwięki takie należące ściśle do tejże samej tonacyi uważamy za *tonalne.* Akordy te oznaczamy cyfrą rzymską według stopni gammy na jakich są umieszczone.

20)



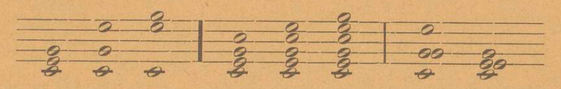
Na pierwszym, czwartym i piątym stopniu mamy trójdźwięki *wielkie,* na drugim, trzecim i szóstym trójdźwięki *małe,* na siódmym zaś stopniu trójdźwięk *zmniejszony.*

Akordy te nazywają się *tercyowymi,* pierwsze zaś sześć nazywamy także akordami *doskonałymi* jako złożone z samych konsonansów. Akord zmniejszony na siódmym stopniu jako mieszczący w sobie kwintę zmniejszoną dyssonującą nie zaliczamy między doskonałe. Również akordy: toniczny, dominantowy i poddominantowy

nazywamy *głównymi,* jako najważniejszą rolę odgrywające w harmonji, na innych zaś stopniach mamy akordy *poboczne.*

§. 19. Akordy nie tracą na swej właściwości pomimo przestawiania dźwięków, zwłaszcza górnych, lub też wzmacniania harmonji za pomocą powtarzania ich w innych oktawach lub w unisonie.

21)

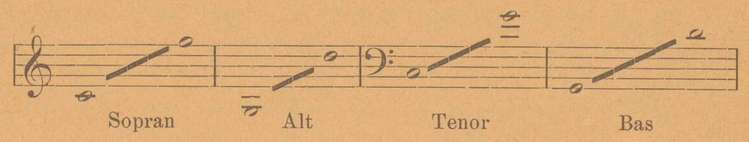


W miarę tego, z ilu dźwięków składać się będą akordy, nazywamy taki sposób pisania harmonją trzy, cztero, pięciogłosową i t. p. Dźwięki pojedyncze składające akordy nazywać będziemy *czynnikami* czyli *głosami.* Głos najwyższy i najniższy nazywamy głosami *skrajnymi,* pozostałe zaś *środkowymi.*

W praktyce najwięcej ma zastosowania harmonja czterogłosowa, gdyż trzygłosowa jest trochę za ubogą, a pięciogłosowa za pełną, czterogłosowa zaś najlepiej zadowalnia nasze ucho, a przytem odpowiada czterem głosom ludzkim; dlatego też używać będziemy tylko harmonji czterogłosowej, a pojedyncze czynniki wchodzące w skład akordu nazywać będziemy *sopranem, altem, tenorem* i *basem.*

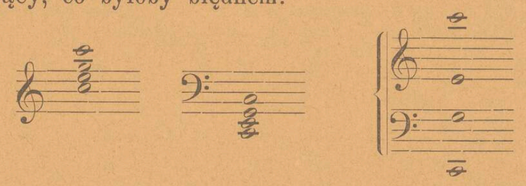
§. 20. Akordów nie pisze się ani zbyt nisko ani zbyt wysoko, nie można także w nich zanadto rozrzucać głosów, i dlatego ograniczamy każdy głos do skali jemu właściwej.

22)



Każdy więc głos zamyka się przecięciowo w obrębie półtorej oktawy; gdyby nie to ograniczenie, mógłby kto pisać akordy w sposób następujący, co byłoby błędnem:

23)



§. 21. Pisząc akordy czterogłosowo, podwajamy najczęściej dźwięk zasadniczy, przestawiając dowolnie głosy górne, interwal zaś

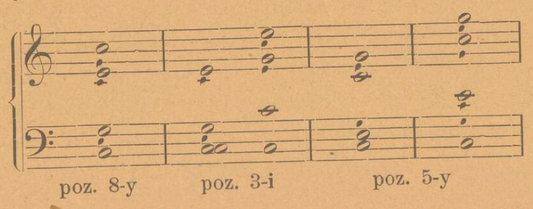
umieszczony w sopranie tworzyć będzie pozycye akordu, których jak widzimy może być trzy:

24)



§. 22. Powyższy akord c—e—g da się napisać we wszystkich trzech pozycyach ale znacznie szerzej:

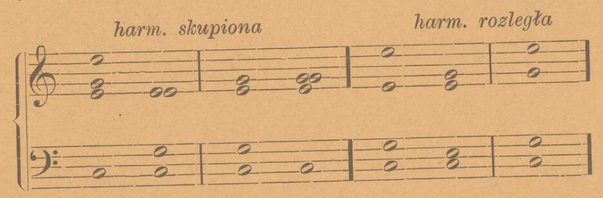
25)



Taki szerszy rozkład harmonji nazywamy harmonją *rozległą*, w sprzeciwieństwie do poprzedniego, ciaśniejszego, który nam daje harmonję *skupioną*. Różnica pomiędzy jedną a drugą polega na tem, że kiedy w harmonji skupionej głosy są jak najwięcej zbliżone do siebie, to przeciwnie w rozległej pomiędzy sąsiednimi głosami są powypuszczane nuty, mogące należeć do akordu. Co się zaś tyczy basu, to on nie ma żadnego wpływu na nazwę harmonji, gdyż zarówno w skupionej jak rozległej może być umieszczonym blisko lub daleko od tenoru.

§. 23. Powyższe te akordy ze zdwojoną nutą zasadniczą nazywamy także *normalnymi*, gdyż najwięcej się używają, *nienormalne* zaś będą takie, w których zamiast dźwięku zasadniczego podwajamy tercyę lub kwintę.

26)

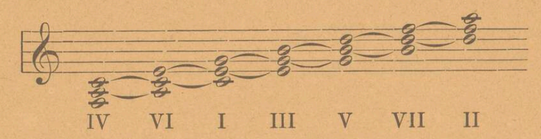


Uwaga. W harmonji skupionej trzy górne głosy nie powinny przechodzić obrębu oktawy.

Akordy normalne brzmią łagodniej z powodu praw akustyki, albowiem w szeregu dźwięków akustycznych oktawa występuje przed tercyą i kwintą i silniej daje się słyszeć. Tercya zwłaszcza nie zawsze daje się podwajać z powodu swej krzykliwości, gdyż ona najwięcej przez akord się przebija. W minorowym akordzie znacznie jest łagodniejszą.

§. 24. Każdy dźwięk wchodzący w skład gammy znajduje się w trzech trójdźwiękach, raz występuje jako dźwięk zasadniczy, w drugim jako tercya, w trzecim jako kwinta. Dźwięk powtarzający się w dwóch po sobie idących akordach nazywamy *nutą wspólną*, np.

27)



W powyższym przykładzie między trójdźwiękami głównemi I, V i IV stopnia wstawiliśmy akordy poboczne III i VI stopnia; stopnie zaś VII i II umieściliśmy po stopniu V. Akordy względem siebie leżą o tercyę.

Między akordami, odległymi o tercyę, mamy dwie nuty wspólne, między akordami zaś leżącymi o kwintę, jednę nutę wspólną.

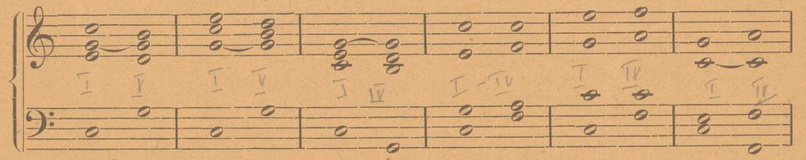
Każdy dźwięk wchodzący w skład akordu nazywamy *nutą harmoniczną*.

§. 25. Akordy mające nuty wspólne dadzą się połączyć między sobą pod następującymi warunkami:

1) Nuty wspólne powinny pozostać w tym samym głosie, w którym się poprzednio znajdowały.

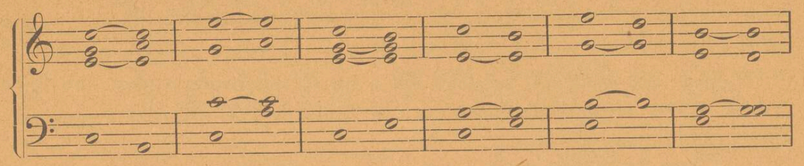
2) Pozostałe głosy postępują na najbliższą nutę harmoniczną.

28) *a)* *Połączenia z jedną nutą wspólną:*



Tutaj bas, stanowiący dźwięk zasadniczy akordu, skacze o kwintę lub o kwartę w górę lub w dół.

b) Połączenia z dwiema nutami wspólnemi:

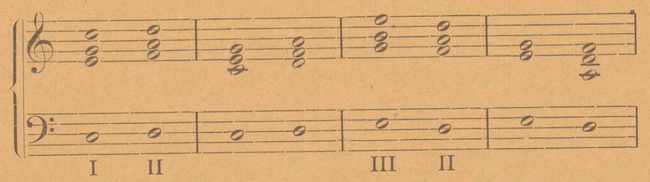


Tutaj bas skacze o tercyę lub o sekstę w górę albo w dół.

Połączenia w ten sposób zastósować można do akordów normalnych. Z powodu zachowania nut wspólnych, nie spotykamy nigdy akordów idących w jednakiej pozycyi po sobie.

§. 26. Powyższym sposobem nie można łączyć akordów nie mających nut wspólnych. Akordy te leżą na stopniach przyległych, a bas ich idzie zawsze łącznie, gdyż skok o septymę zazwyczaj się nie używa.

29)



W połączeniu powyższem nie mamy najmniejszego związku między akordami postawionymi zupełnie jednakowo koło siebie. Prócz tego, następstwo powyższe trójdźwięków sprawia przykre wrażenie dla ucha.

§. 27. Zanim wykażemy powód przykrego brzmienia tych połączeń i podamy sposób usunięcia go, zastanówmy się nad prowadzeniem czyli ruchem głosów względem siebie. Zachodzą tu trzy przypadki:

1) Jeżeli dwa głosy postępują w jednym kierunku, nazywamy to *ruchem prostym.*

2) Jeżeli postępują w kierunku przeciwnym, nazywamy to *ruchem przeciwnym.*

3) Jeżeli zaś jeden głos pozostaje na miejscu, a drugi postępuje w jakimkolwiek kierunku, nazywamy to *ruchem ubocznym.*

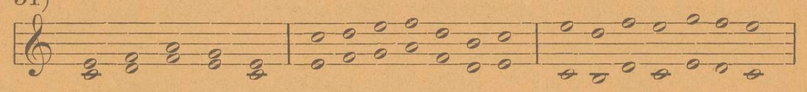
30)





Co się tyczy ruchu prostego, rozróżniamy w nim jeszcze *ruch równoległy,* kiedy dwa głosy postępują jednakowymi interwalami.

31)



W praktycznym użytku najkorzystniejszym jest ruch przeciwny, gdyż daje nam największą ilość kombinacyi niemożliwych nieraz w innych ruchach. Nadużycie ruchu ubocznego sprowadza pewną stagnacyę w prowadzeniu głosów. Co się zaś tyczy ruchu prostego, to największe zastósowanie ma ruch równoległy. Nie wszystkie jednak interwale nadają się do niego.

Jedynie możliwymi są konsonanse niedoskonałe t. j. tercye, seksty i decymy. Dysonanse zaś jak sekundy i septymy wielkie i małe nie używają się po sobie.

§. 28. Kwinty, oktawy i unisony czyste równoległe są zabronione, gdyż one są powodem przykrego brzmienia harmonji, podanej w przykładzie 29 [1]).

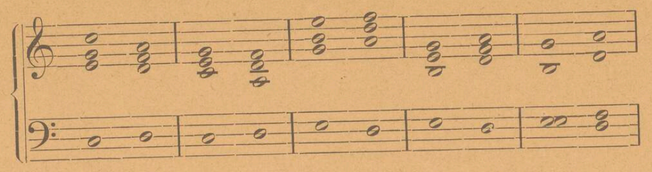
Aby temu zaradzić musimy głosy górne poprowadzić w ruchu przeciwnym do basu. Wspomniany przykład należy poprawić w sposób następujący:

---

[1]) Przyczyna złego brzmienia kwint równoległych, przez nikogo dotąd nie została dokładnie wyjaśnioną. Przykre to brzmienie zdaje się mieć w tem powód, że każda z kwint daje jakoby początek nowej harmonji, nie będącej w związku z poprzednią, i stąd dwa te interwale zdają się być z sobą w sprzeczności. Co się zaś tyczy oktaw i unisonów równoległych, to główną przyczyną złego ich brzmienia jest przewaga jednego dźwięku z powodu jego powtórzenia, która nie daje się uczuć w pojedynczym akordzie, a przeciwnie w dwóch lub więcej po sobie idących akordach, oktawy przerzynają się zbyt silnie przez resztę dźwięków; oprócz tego następstwo unisonów pozbawia nas jednego dźwięku w harmonji.

Oktaw i unisonów równoległych można użyć dla wzmocnienia melodyi, jeżeli te nie występują jako osobne czynniki harmoniczne, lecz są prostem podwojeniem lub potrojeniem danej melodyi. Takie wzmocnienia trafiają się w kompozycyach fortepianowych, orkiestrowych, i śpiewach zbiorowych. Kwarty równoległe czyste są możliwe, jeżeli im towarzyszą inne głosy, o czem pomówimy w rozdziale VIII przy przewrotach akordów doskonałych. Tutaj zaś zarówno jak kwinty równoległe są one wzbronione.

32)



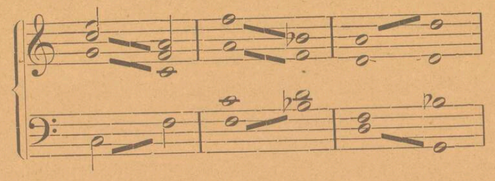
§. 29. Wspomnieć należy tu o tak zwanych kwintach, oktawach i unisonach w ruchu przeciwnym, wzbronionych w stylu ścisłym.

33)



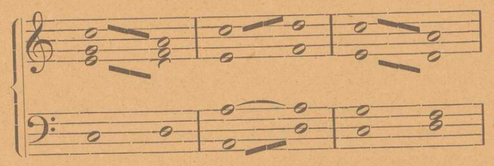
Z tego wypada, że dwóch akordów w jednakiej pozycyi nie możemy postawić koło siebie.

34) złe



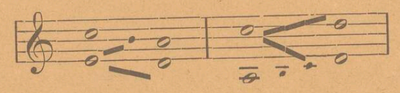
§. 30. Również nie unikniemy przykrego dla słuchu wrażenia, jeżeli bierzemy kwintę lub oktawę w ruchu prostym po jakimbądź innym interwalu. Podobne następstwo nazywamy *kwintami* lub *oktawami ukrytemi*.

35)



Powodem złego brzmienia w powyższych razach, jest ta okoliczność, iż jeden z dwóch głosów a nawet dwa głosy tworzące kwinty lub oktawy ukryte, skacząc przechodzą przez nuty pośrednie, przez co kwinty i oktawy równoległe słyszeć się dają.

36)



Aby poprawić błędne pochody w przykładzie 35) musimy jeden z dwóch głosów mogących utworzyć kwintę lub oktawę ukrytą,

poprowadzić w kierunku przeciwnym, przez co użycie akordu nienormalnego staje się nieuniknionem.

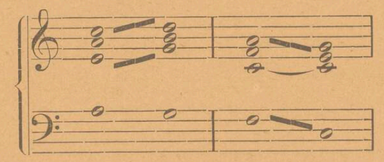
37)



§. 31. W niektórych razach jednak kwinty i oktawy ukryte są dozwolone, a nawet nie do uniknienia.

1) Kwinty ukryte dadzą się użyć jeżeli z dwóch głosów tworzących kwintę, górny idzie łącznie.

38)



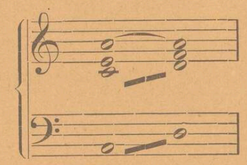
2) Oktawy ukryte bezwarunkowo są dozwolone, jeżeli górny głos postępuje o półtonu w górę, co napotykamy w akordach tonalnych przy połączeniu stopnia I-go z IV-ym i stopnia V-go z I-ym.

39)



3) Oktawy ukryte w których górny głos postępuje o cały ton w górę, daleko łagodniej występują w głosach środkowych i w tym razie nie mogą być wzbronione, np.

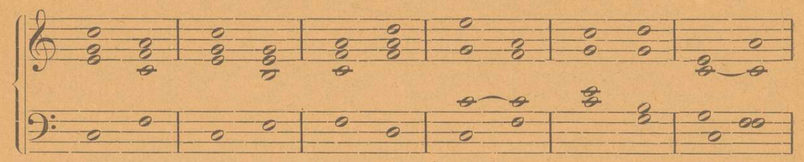
40)



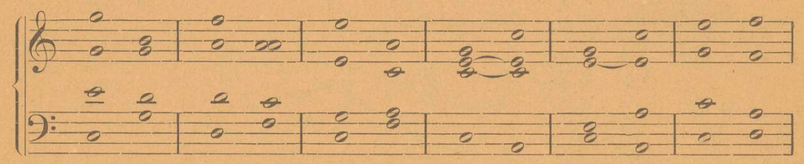
§. 32. Chcąc nadać więcej urozmaicenia harmonji, szczególniej ze względu na głos górny stanowiący melodyę, możemy opuszczać nuty wspólne, przerzucając trzy górne głosy na dalsze nuty harmoniczne w kierunku przeciwnym do basu, przyczem wszelkie kombinacye

akordów normalnych z nienormalnymi, oraz zamiany harmonji rozległej na skupioną i odwrotnie mogą mieć miejsce, np.:

41) *a) Same akordy normalne.*



b) Połączenia akordów normalnych z nienormalnymi.



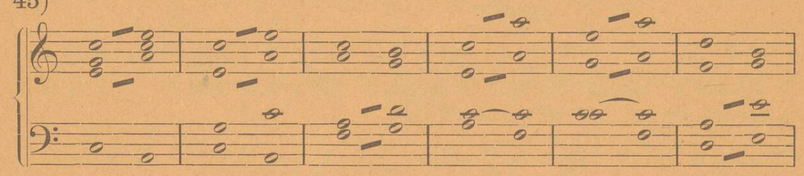
§. 33. W podobnych połączeniach akordów wystrzegać się należy oktaw i kwint ukrytych, rażących jak:

42)



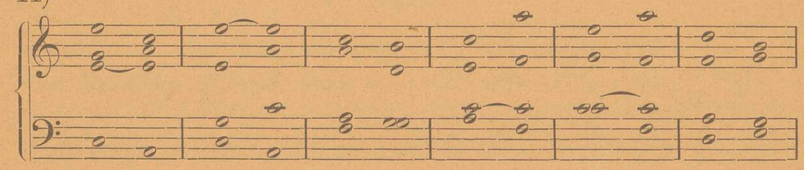
w których górny głos, a nawet i oba głosy skaczą. Dla lepszego zrozumienia podamy powyższe błędne pochody głosów w akordach.

43)



Powyższe połączenia akordów są zupełnie nieusprawiedliwione, i z łatwością dadzą się poprawić:

44)



Nawet przez usunięcie pochodu kwint ukrytych między sopranem a basem przez ruch przeciwny, połączenie dwóch pierwszych harmonji jest błędnem, a to przez uderzenie kwinty w głosach skrajnych.

45)



§. 34. Zwrócić jeszcze należy uwagę na niektóre połączenia, w których kwinty i oktawy ukryte są dozwolone:

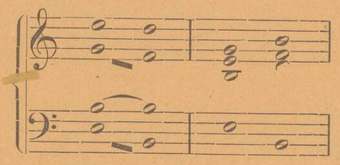
1) Kwinty ukryte przedstawiają się łagodniej, jeżeli bas skacze o kwartę w dół lub kwintę w górę, szczególniej przy połączeniu stopnia piątego z pierwszym lub pierwszego z czwartym. Połączenia podobne na innych stopniach są już gorsze, a szczególniej rażącem jest połączenie stopnia trzeciego z siódmym.

46)



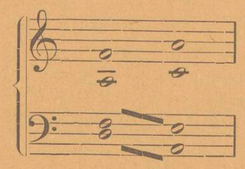
W ostatnim przykładzie rażącym jest pochód na kwintę zmniejszoną w górnych głosach; w tym razie należy zachować nutę wspólną, albo też brać ruch przeciwny zaczynając od innej pozycyi.

47)



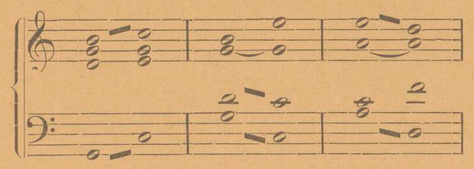
Kwinty ukryte wogóle brzmią daleko łagodniej jeżeli są opadające, np.:

48)



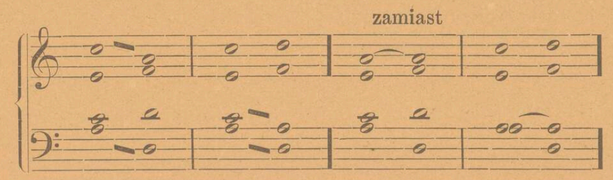
2) Oktawy ukryte są dozwolone, jeżeli bas postępuje o kwartę w górę lub kwintę w dół, a górny czynnik o cały ton w dół.

49)



3) Przy podobnych pochodach basu spotykamy nieraz kwinty ukryte, w których górny głos nie schodzi łącznie, ale skacze o tercyę. Kwinty te wcale nie rażą a to na mocy wspólności dźwięków.

50)

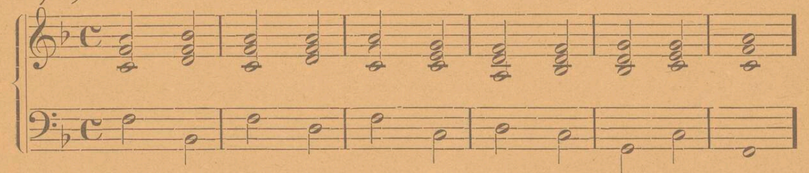


Błąd ten łatwo moglibyśmy usunąć przez zastąpienie akordu nienormalnego z normalnym.

Wogóle kwinty i oktawy o wiele łagodniej brzmią w głosach środkowych, albo w najniższych, aniżeli w głosach górnych lub skrajnych.

Dla okazania o ile przerzucanie głosów upiększa melodyę, nadając jej właściwy koloryt, przypatrzmy się następującemu przykładowi, opracowanemu na dwa sposoby.

51) *a)*



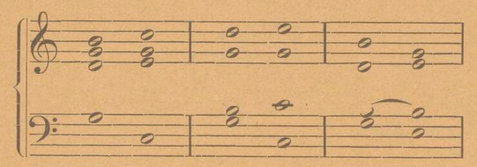
b)



II. Nuta prowadząca.

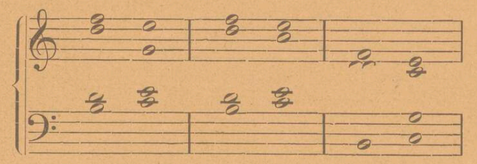
§. 35. Wiadomo nam z formacyi gammy dyatonicznej, że nuta prowadząca dąży do rozwiązania na tonice. Dążność ta najwięcej okazuje się w akordzie dominantowym, jeżeli tenże prowadzi nas na toniczny, i wtedy nuty prowadzącej podwajać nie możemy, dla uniknienia oktaw równoległych. Jeżeli zaś po akordzie dominantowym następuje jakabądź inna harmonja, w której niema toniki, wtedy możemy swobodnie podwoić nutę prowadzącą.

52)



§. 36. W trójdźwięku zmniejszonym siódmego stopnia, nuta prowadząca jeszcze bardziej domaga się rozwiązania, jako będąca w połączeniu z dźwiękiem charakterystycznym *f*. Obu tych dźwięków podwajać nie można i dlatego wypadnie nam powtórzyć tercyę, przyczem najzgrabniej jest wziąść kwintę w sopranie.

53)



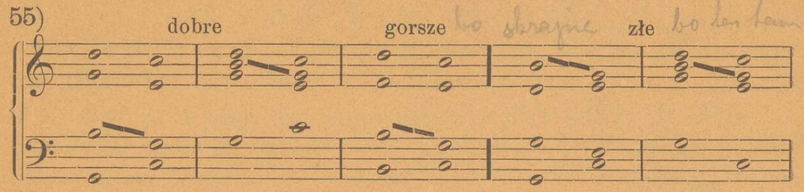
Drugie rozwiązanie jest najgładsze, ale akord toniczny jest bez kwinty. Podobna wyrzutnia nieraz w harmonji się przytrafia z niewielką szkodą dla akordu, albowiem kwinta jest najmniej ważnym interwalem, bez którego nieraz obejść się możemy. Akord z wypuszczoną kwintą nazywa się *niepełny*. Prócz powyżej wskazanego przykładu spotykamy nieraz w szeregu akordów harmonje niepełne, np.

54)



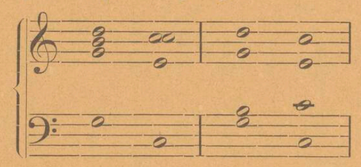
§. 37. Nutę prowadzącą można niekiedy sprowadzić na kwintę ale tylko w środkowych głosach i to w kierunku przeciwnym do basu.

55)



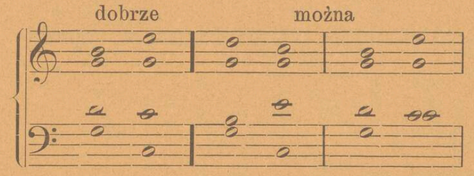
Ostatnie rozwiązania powinny być:

56)



Niekiedy nutę prowadzącą można poprowadzić na tercyę akordu tonicznego czyli o kwartę w górę, a to dla upiększenia melodyi; najlepiej wychodzi skok podobny w sopranie i do tego w kierunku przeciwnym do basu.

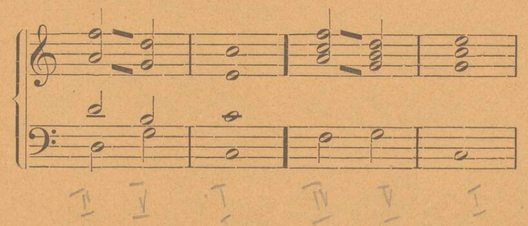
57)



Uwaga. Niektórzy teoretycy zwłaszcza dawniejsi zabraniają pochodu wszystkich czterech głosów w jednym kierunku. Dlatego też pochód podobny harmonji, podany w przykł. 46, używany bardzo często przy połączeniu stopni I i Vgo, lub IV i Igo bywa niemożliwym na innych stopniach.

§. 38. Z powodu niemożności podwajania nuty prowadzącej, jeżeli się rozwiązuje na tonikę, niepodobna uniknąć kwint ukrytych przy przejściu ze stopnia II lub IV na V, które to kwinty zresztą brzmią zupełnie dobrze, np.

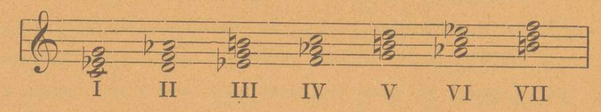
58)



III. Tryb minorowy.

§. 39. Jeżeli utworzymy trójdźwięki za pomocą dźwięków wchodzących w skład gammy minorowej, otrzymamy następujące akordy:

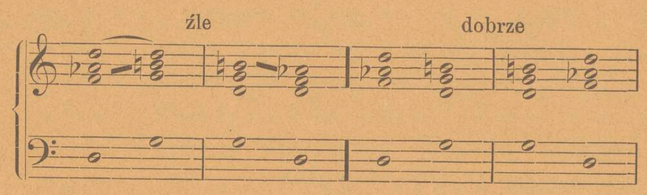
59)



Pomiędzy powyższymi akordami mamy dwa trójdźwięki małe na stopniach I i IV, dwa wielkie na V i VI, dwa zmniejszone na na stopniach II i VII, a jeden *zwiększony* na stopniu III, w którym znajduje się tercya wielka i kwinta zwiększona. Jeżeli porównamy powyższe akordy ze znanymi już nam opartymi na dźwiękach gammy majorowej, to zobaczymy, że tylko dwa trójdźwięki na stopniach V i VII są zupełnie te same w trybach majorowym i minorowym, i dlatego każdy z nich rozwiązywać się może zarówno na akord c—e—g lub też c—es—g.

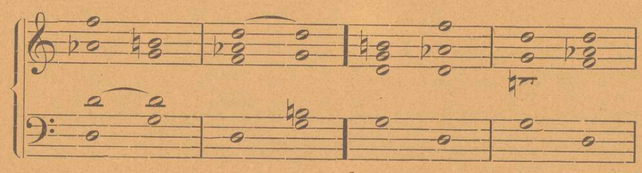
§. 40. Zasada łączenia akordów za pomocą zachowania nuty wspólnej i postępowania na najbliższe nuty harmoniczne, nie da się zastosować przy połączeniu trójdźwięków stopnia II i V w trybie minorowym; wówczas przerzucenie akordu w kierunku przeciwnym do basu jest konieczne, jeżeli chcemy uniknąć sekundy zwiększonej między 6-ym a 7-ym dźwiękiem gammy.

60)



Gdybyśmy zaś chcieli zachować nutę wspólną, musimy wtedy przemienić harmonję skupioną na rozległą lub odwrotnie.

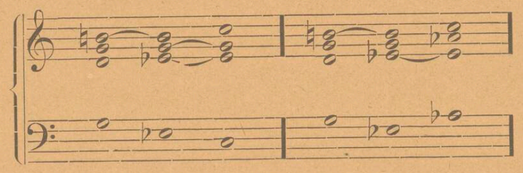
61)



§. 41. Wiemy, że w tonacyi minorowej są dwa trójdźwięki zmniejszone. Różnica między nimi jednak zachodzi taka, że na siódmym stopniu jest nuta prowadząca, która zmusza nas do brania akordu z podwojoną tercyą (§. 36), na stopniu zaś drugim niema żadnej przeszkody do podwojenia nuty zasadniczej.

§. 42. Trójdźwięk zwiększony ma użycie bardzo ograniczone, i jak się później przekonamy, da się zastąpić wielkim przez obniżenie kwinty. Najlepiej da się on użyć po akordzie dominantowym, w którym, przetrzymując nutę prowadzącą, przygotowujemy przez to dyssonans trójdźwięku zwiększonego.

62)



Dyssonans ma tutaj cechę nuty prowadzącej i dlatego musi się rozwiązać o półtonu do góry.

IV. Ukośne brzmienie trytonu.

§. 43. Wiemy, że trytonem nazywa się odległość trzech całych tonów, zawarta między czwartym a siódmym dźwiękiem gammy. Ukośne brzmienie trytonu powstaje między dwoma przyległymi akordami, mającymi w sobie po jednym z tych dwóch dźwięków, przez co zdają się stać w sprzeczności tonalnej względem siebie, gdyż nuta prowadząca ciągnie nas do wyższych tonacyi a czwarta nuta gammy do niższych. Sprzeczność ta uwydatnia się najwięcej między harmonjami IV i V-go stopnia.

Ukośne brzmienie będzie o wiele łagodniejsze, jeżeli pamiętać będziemy o następujących prawidłach:

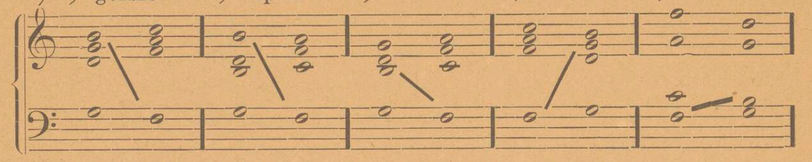
1) Dźwięki tworzące tryton nie powinny znajdować się w skrajnych głosach.

2) Trzeba unikać kwint ukrytych, nawet dozwolonych, gdyż one tu brzmią nader ostro.

3) Ukośne brzmienie jest daleko łagodniejszem, jeżeli górne głosy spadają, a bas postępuje w górę.

B.U.Ł.

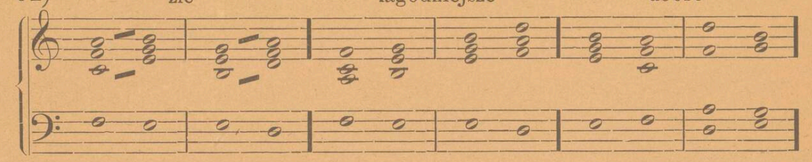
63) *a)* gorsze *b)* lepsze *c)* dobre *d)* dobre *e)* dobre



Przykład *a)* jest złym z powodu kwinty ukrytej *f—c* i dźwięków trytonu w skrajnych głosach; lepszym jest przykład *b),* chociaż dźwięki trytonu w skrajnych głosach brzmią również ostro; przykłady *c), d)* i *e)* są zupełnie dobre.

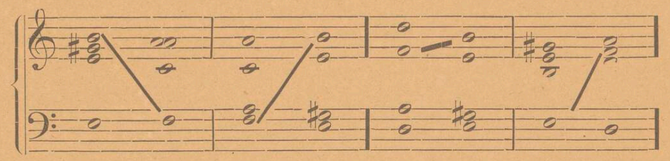
§. 44. Również ostro występują dźwięki trytonowe przy połączeniu stopnia III-go z IV-ym i II-go z III-im. Przy wznoszącym się basie i spadających głosach górnych ukośne brzmienie trytonu o wiele jest łagodniejsze.

64) złe łagodniejsze dobre



W połączeniu harmonji stopnia piątego z szóstym, oraz drugiego z piątym w trybie minorowym, ukośne brzmienie trytonu nie jest wcale rażącem.

65)



W połączeniu stopnia II-go z V-ym prawo o trytonie upada z powodu nuty wspólnej.

V. O prowadzeniu głosów pod względem melodyjnym.

§. 45. Główną zasadą łączenia akordów jest zachowywanie o ile możności nuty wspólnej, a w braku jej przechodzenie na najbliższe nuty harmoniczne. Od powyższej jednak zasady odstępować

często będziemy, przerzucając dowolnie głosy na dalsze nuty harmoniczne, przy zachowywaniu kierunku przeciwnego. Śmielsze przerzucanie głosów w akordach ma na celu urozmaicenie harmonji przez nadanie więcej melodyi górnemu głosowi.

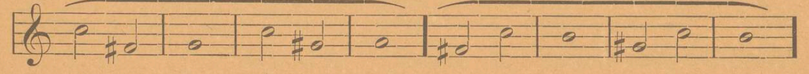
§. 46. Jak powiedzieliśmy wyżej, harmonję czterogłosową układamy według głosów ludzkich; traktujemy ją zatem w stylu tak zwanym *ścisłym, surowym*. Unikać przeto należy wszelkich pochodów, któreby trudno wpadały w ucho śpiewaków. Chcąc zadość uczynić tym warunkom trzymać się należy następujących prawideł:

1) Należy unikać wszelkich skoków większych nad sekstę małą; seksta wielka, jakkolwiek nie zawsze szkodliwa, w wielu razach jednak jest niemożliwą. Skok o oktawę jest dozwolonym, szczególniej w basie i sopranie.

Uwaga. Co do skoków daleko większą mamy swobodę w głosach skrajnych, szczególniej w sopranie, aniżeli w głosach środkowych.

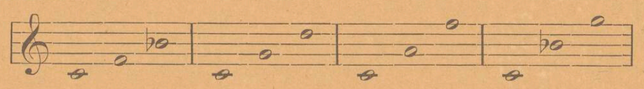
2) Wystrzegać się należy skoku o kwartę zwiększoną, gdyż tworzy tryton, również wszelkich interwałów chromatycznych zwiększonych lub zmniejszonych. Można jednak użyć skoku o kwintę zmniejszoną i kwartę zmniejszoną, jeżeli schodzimy na nutę prowadzącą.

66) dobre gorsze



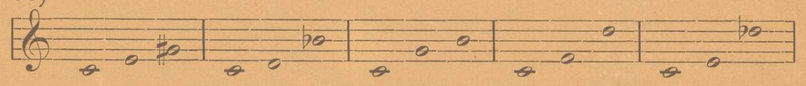
3) Skoki dwóch kwart, kwint i sekst w jednym kierunku są wzbronione.

67)



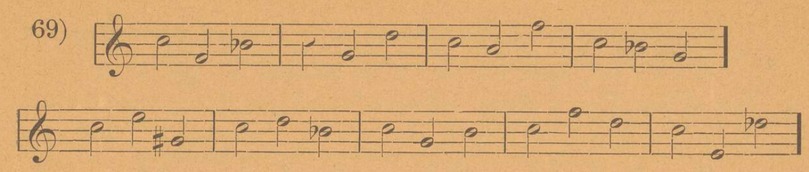
4) Unikać należy pochodu jakichbądź dwóch interwałów w jednym kierunku, z którychby pierwszy dźwięk z trzecim tworzył kwintę zwiększoną, septymę lub nonę, np.

68)



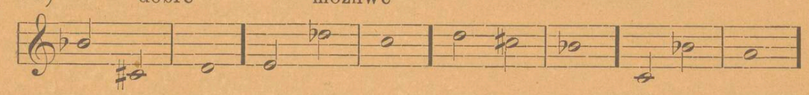
Błędne pochody w przykładach 67 i 68 usunąć można z łatwością przez odwrócenie pierwszego lub drugiego skoku.

69)



W dalszych działach harmonji można będzie swobodniej prowadzić głosy, szczególniej sopran. Przy schodzącej melodyi sekunda zwiększona i septyma zmniejszona dadzą się niekiedy użyć. Nawet septyma mała, jeżeli wynika z harmonji dominantowej, jest możliwą, gdy postępuje w górę.

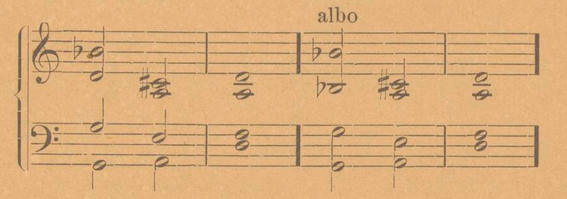
70) dobre możliwe



Z powyższych skoków jedynym do użycia jest w niniejszym dziale skok o septymę zmniejszoną w następującym wypadku:

albo

71)



5) Dźwięk podwyższony chromatycznie musi postępować jeszcze o półtonu w górę, obniżony zaś schodzi o półtonu w dół.

72)



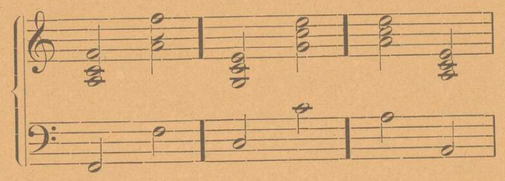
§. 47. Zamieniając dowolnie harmonję skupioną na rozległą, przestawiając pozycye lub zmieniając akordy normalne na nienormalne i odwrotnie, możemy na jednym i tym samym akordzie utworzyć melodye:

73)



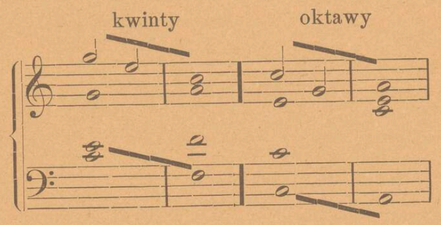
Przestawienia tworzące nawet kwinty i oktawy równoległe są dozwolone, gdyż w jednej i tej samej harmonji za takowe uważane być nie mogą, np.

74)



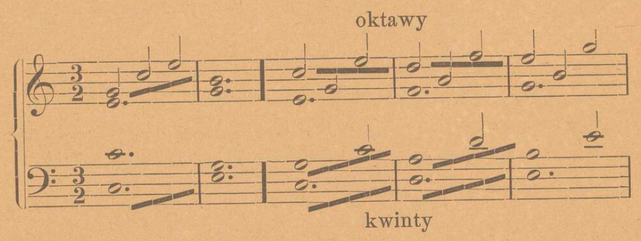
§. 48. Natomiast łatwo możemy wpaść w kwinty i oktawy równoległe między dwiema różnemi harmonjami, jeżeli kwinty i oktawy umieścimy na mocnych częściach dwóch przyległych taktów. Przedzielenie takowych za pomocą innych nut harmonicznych nie potrafi usunąć rażących błędów, np.

75)



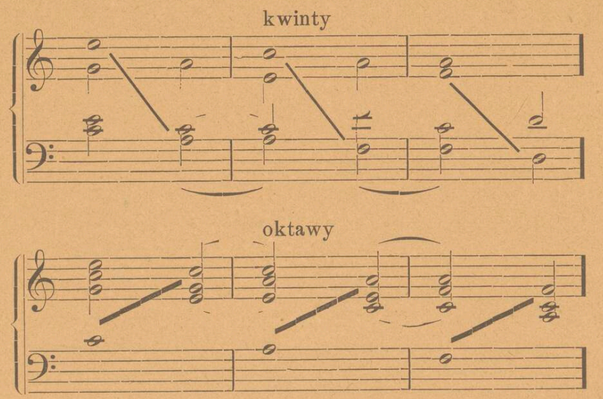
Nawet dwie nuty harmoniczne nie mogą usunąć przykrego brzmienia.

76)



§. 49. Kwinty i oktawy tak zwane *opóźnione* mają miejsce wtedy, jeżeli jeden z głosów przetrzymujemy, tworząc z nim synkopy przedzielające kwinty i oktawy.

77)



Aby uwidocznić błędne pochody, usuńmy synkopy, a kwinty i oktawy wystąpią zupełnie jawne.

78)



Prawidła podane w powyższych dwóch paragrafach, dokładniej zrozumiemy w dziale IV, przy figuracyi za pomocą nut harmonicznych.

§. 50. Kończąc zasady prowadzenia głosów, musimy nadmienić, jakie są granice odległości między niemi.

a) Trzy górne głosy nie powinny jeden względem drugiego przechodzić oktawy, chociaż decyma chwilowo może być użytą między sopranem i altem.

b) Większej odległości między altem i tenorem należy unikać dla nieprzerywania spójności w harmonji.

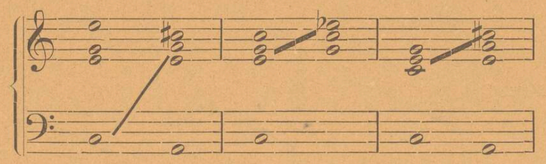
c) Odległość między tenorem i basem da się doprowadzić do półtory oktawy.

VI. Połączenie akordów różnych tonacyi, ukośne brzmienie półtonu, oznaczanie akordów, nauka jenerałbasu.

§. 51. Dotąd zajmowaliśmy się łączeniem akordów w jednej tylko tonacyi. Chcąc połączyć dwie odrębne tonacye, należy pamiętać o następujących zasadach:

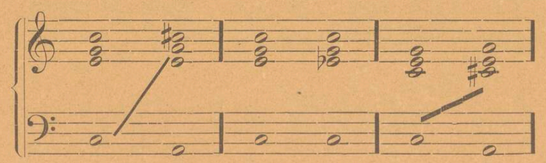
a) Wszelkie obniżenia lub podwyższenia chromatyczne dźwięków, wypływające z wprowadzenia harmonji obcych danej tonacyi, muszą się uskutecznić w jednym i tym samym głosie i w tej samej oktawie. W przeciwnym bowiem razie powstanie tak zwane *ukośne brzmienie półtonu,* np.

79)



Pochody błędne dadzą się z łatwością usunąć.

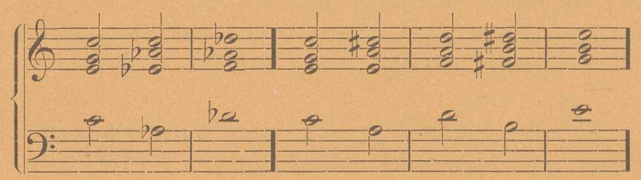
80)



NB. Ukośne brzmienie między *c* w basie a *cis* w sopranie jest zupełnie nieszkodliwe, oba bowiem głosy nie mogą postępować jednakowo.

b) Przy wprowadzaniu harmonji obcych unikać należy wszelkiego przerzucania akordów, głosy wszystkie winny iść łącznie:

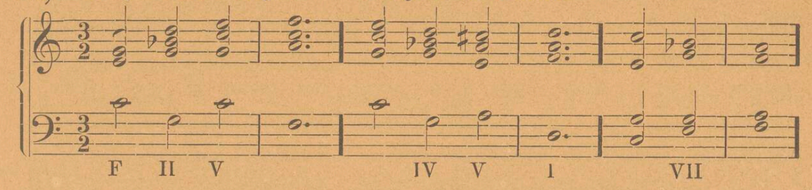
81)



§. 52. Przez wprowadzanie harmonji obcych wychodzimy nieraz z tonacyi oznaczonej, a akord obcy prowadzący nas do innej tonacyi będzie zwykle dominantowym, poddominantowym, drugiego lub siódmego stopnia, rzadko kiedy toniką, trzecim lub szóstym stopniem.

W przykładzie 81 przechodzimy przez akordy dominantowe do tonacyi *Des major* i do *d minor* i *e minor*; w następnym zaś wykazujemy przejścia za pomocą stopnia II, IV i VII-go.

82) Przejście do F-major. Przejście do d-minor.



§. 53. W całej niższej harmonji będziemy dorabiali akordy do danego basu. Nauka czytania akordów z danego basu nazywa się *jenerałbasem.*

Akordów w harmonji mamy wielką rozmaitość, rozróżniamy je właściwemi każdemu z nich liczbami, umieszczonemi nad lub pod basem, i to nazywamy *basem cyfrowanym.* Akordów tercyowych czyli doskonałych nie cyfrujemy wcale, chyba, że mamy zmienić chromatycznie którykolwiek z interwałów.

Krzyżyk, bemol lub kasownik położony nad lub pod nutą bez cyfry odnosić będziemy do tercyi. Chcąc zaś oznaczyć kwintę, wypisujemy 5 ze stosownym znakiem. Ponieważ do akordu doskonałego dobieramy oktawę czystą, dlatego jej nie oznaczamy.

83)



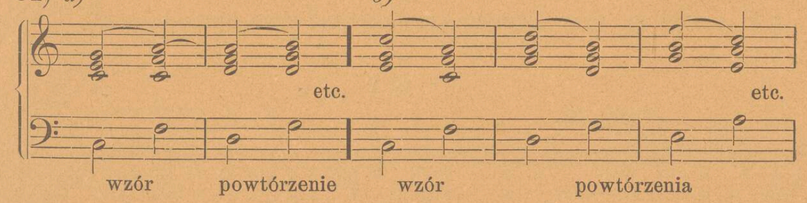
Dawniejsi teoretycy zamiast kłaść krzyżyk przy liczbie, przekreślali takową, np. ~~6~~ zamiast ♯6, ~~4~~ zamiast ♯4.

Niektórzy zaś piszą znaki chromatyczne po liczbach, np. 5♯.

VII. O progressjach harmonicznych.

§. 54. Jeżeli w harmonji prowadzimy bas symetrycznie w ten sposób, że w nim powtarzamy pewien pochód interwałów, wówczas ucho nasze domaga się podobnej symetryi w prowadzeniu innych głosów, np.

84) *a)* *b)*



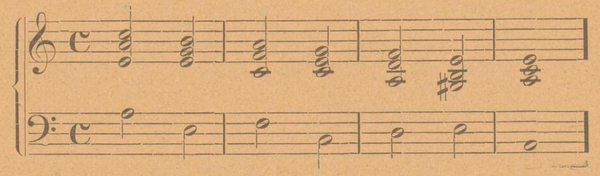
Bas w pierwszym takcie postępuje o kwartę w górę, w drugim takcie pochód ten powtarza się na stopniu wyższym. Głosy wyższe również zachowują symetryą w budowie, gdyż pozycye dwóch pierwszych akordów zachowane są w następnym takcie. Pierwsze akordy stanowić będą *wzór* albo *model,* sposób zaś podobnego prowadzenia nazywamy *progressją harmoniczną* lub *sekwensem harmonicznym.*

§. 55. Powtórzenia wzoru mogą się odbywać w ten sposób, że progressja się wznosi lub opada, i w miarę tego nazywamy to progressją *wznoszącą się* lub *opadającą.* Powtórzenia robimy na kolejnych stopniach, albo też przeskakując je. Wzór progressji może się składać z dwóch i więcej akordów, w harmonji zaś doskonałej bywa ich zwykle najwyżej cztery. Najprostszemi są progressje złożone z dwóch akordów, których bas skacze o kwartę lub kwintę. Gorszemi są progressje z basem skaczącym o tercyę w górę lub w dół, lub też postępującym łącznie.

§. 56. W progressjach często musimy się udawać do łączenia akordów normalnych z nienormalnymi, lub do przerzucania głosów dla otrzymania więcej życia w melodyi, jako też dla uniknienia błędnych kwint i oktaw.

§. 57. Progressja prowadzona w trybie minorowym, pisze się zwykle akordami należącymi do odpowiedniej tonacyi majorowej, przez co nuta prowadząca wyrzuca się z wyjątkiem zakończenia, które musi zachować charakter minorowy.

85)



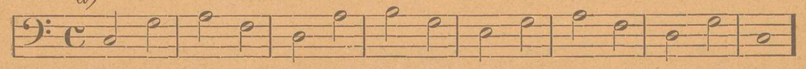
Postępując w ten sposób zmieniamy akord dominantowy wielki na mały, trójdźwięk zwiększony na wielki, a zmniejszony na wielki, przez co unikamy błędnego pochodu sekundy zwiększonej między szóstym a siódmym dźwiękiem gammy.

Podajemy teraz następujące przykłady do opracowania:

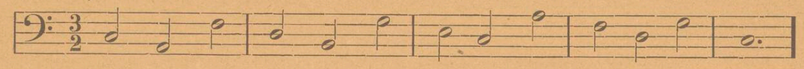
ZADANIA I.

Progressje.

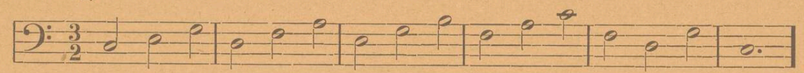
a)



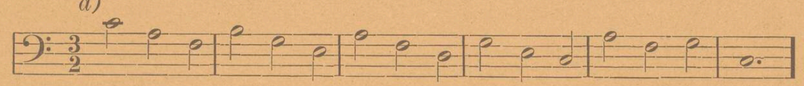
b)



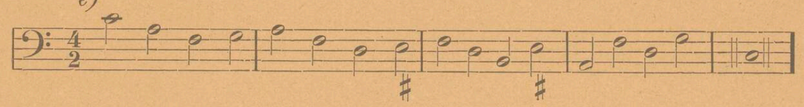
c)



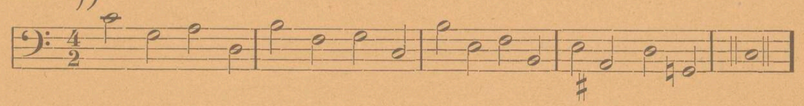
d)



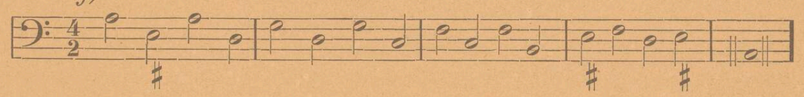
e)



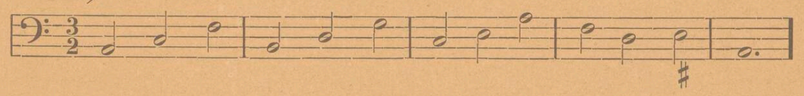
f)



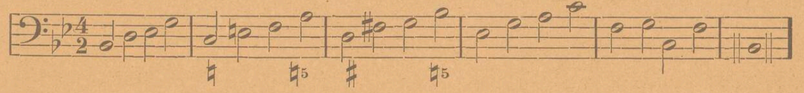
g)



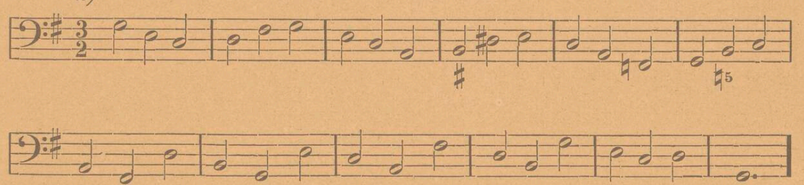
h)



i)



k)

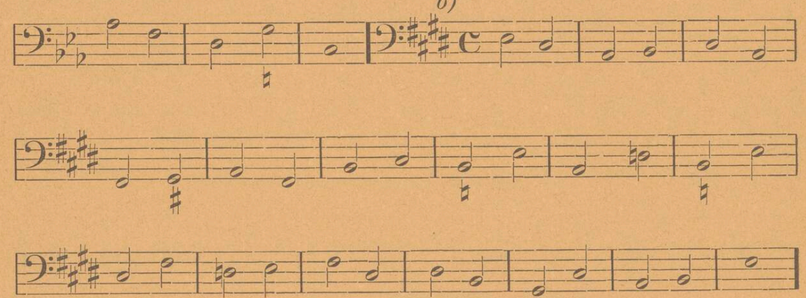


ZADANIA WIĘKSZE.

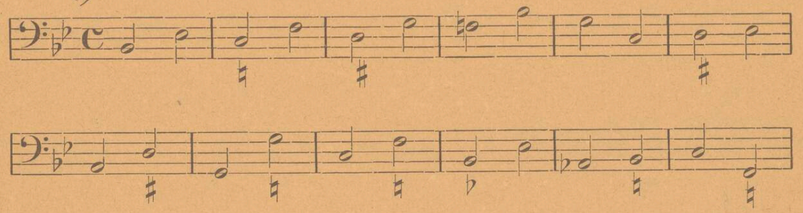
a)



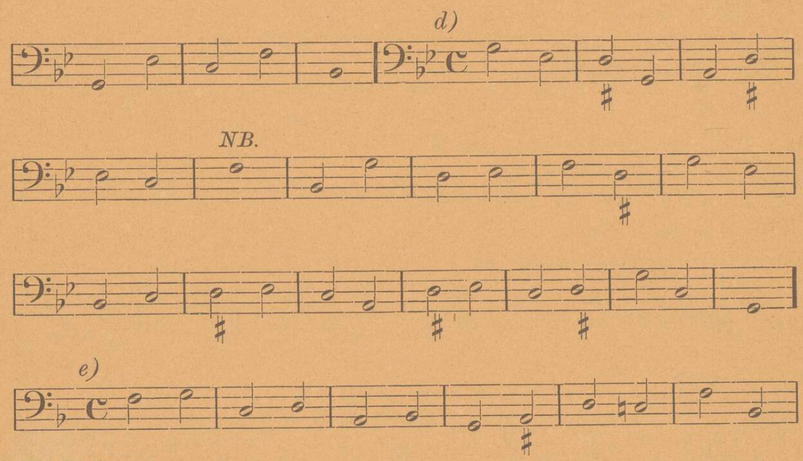
b)



c)

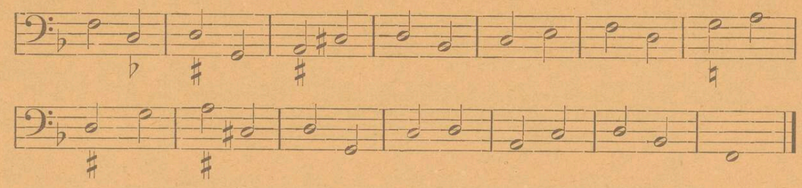


d)



e)

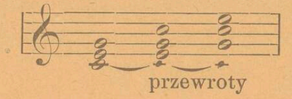
NB. Na *f* trzeba dać dwa uderzenia rytmiczne przez przestawienie głosów.



VIII. Przewroty akordu doskonałego.

§. 58. Jeżeli w jakimkolwiek akordzie przestawiać będziemy dźwięki w trzech górnych głosach, wówczas zmienimy albo pozycyę, albo harmonja skupiona przejdzie na rozległą, i odwrotnie. Jeżeli zaś tę zmianę wprowadzimy w basie, to otrzymamy tak nazwane *przewroty*.

86)



Pierwszy akord nazywamy *pierwotnym,* powstałe zaś wskutek przewrotu, *pochodnemi.*

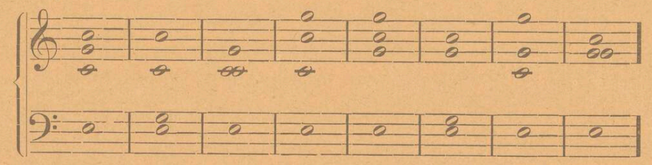
§. 59. Przez zmianę basu otrzymujemy inny skład interwalów w akordach; i tak: pierwszy przewrot składa się z tercyi i seksty, i dlatego nazywa się *tercsekstowym,* a przez skrócenie *sekstowym;* drugi zaś z kwarty i seksty, *kwartsekstowym.*

W sekstowym akordzie mamy zatem w basie tercyę, a w kwartsekstowym kwintę akordu pierwotnego; dlatego też mając dany jakikolwiek przewrot, a szukając w nim dźwięku zasadniczego, należy brać w akordzie sekstowym tercyę, a w kwartsekstowym kwintę w dół. Chcąc więc oznaczyć stopień jakiegobądź przewrotu, należy go odnieść do dźwięku zasadniczego, który oznaczyliśmy małemi nutkami w przykładzie 86.

a) *Akord sekstowy.*

§. 60. Rozkładając akord sekstowy na cztery głosy, możemy podwajać każdy z dźwięków wchodzących w skład jego. Najlepiej jest podwajać sekstę albo tercyę, czyli dźwięk zasadniczy lub tegoż kwintę.

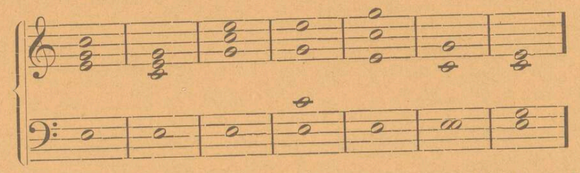
87)



B.U.Ł.

Najrzadziej podwaja się nutę basową (pierwotną tercyę) dla przyczyn, o których mówiliśmy w §. 23.

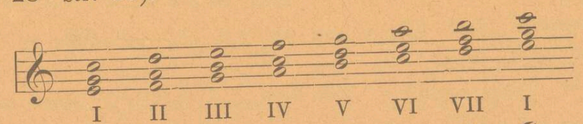
88)



§. 61. Główną korzyść jaką wyciągamy z akordu sekstowego, i wogóle z przewrotów jest ta, że dwa stopnie zwłaszcza przyległe dadzą się łatwiej z sobą połączyć przez użycie przewrotu, niż za pomocą akordów doskonałych. Postęp równoległy kwart w górnych głosach jest tutaj zupełnie możliwym, gdy tymczasem postęp kwintami również jest wzbronionym jak i w akordach doskonałych. (Patrz §. 28* str. 13).

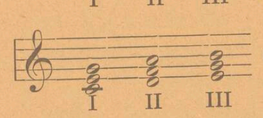
89) *a)*

dobrze

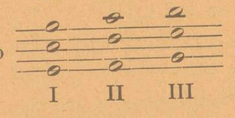


b)

źle



etc. albo



etc.

§. 62. Łącząc ze sobą dwa akordy doskonałe mające nutę wspólną, otrzymujemy bas skaczący, jeżeli zaś jeden zamienimy na sekstowy, to bas będzie szedł łącznie, przez co zyskujemy na gładkim jego chodzie.

90)

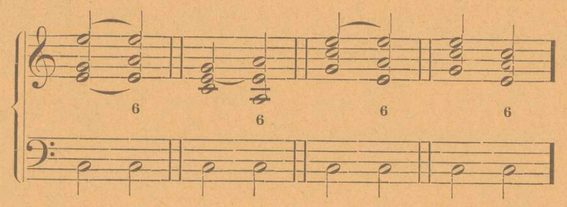


§. 63. Akord sekstowy cyfruje się szóstką, tercyę zaś oznacza się tylko wtedy, jeżeli przybiera jaki znak chromatyczny.

§. 64. Akordy sekstowe łączyć możemy z doskonałymi, albo też między sobą. Dla łatwiejszego zrozumienia rozklassyfikujemy połączenia według ruchu basu. Naprzód weźmy połączenia akordów doskonałych z sekstowymi.

Bas stojący:

91)



W powyższych połączeniach zachowujemy po największej części nuty wspólne, a w akordzie sekstowym nutę basową zdwajamy dowolnie.

Bas idący łącznie:

92) *a)* *b)*

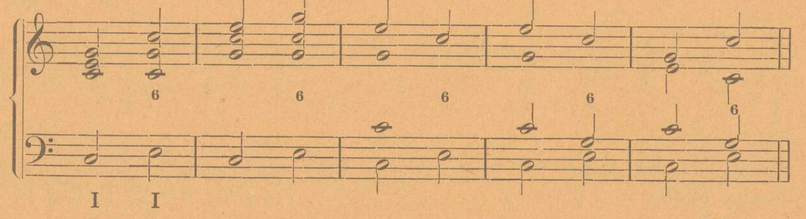


c) *d)*

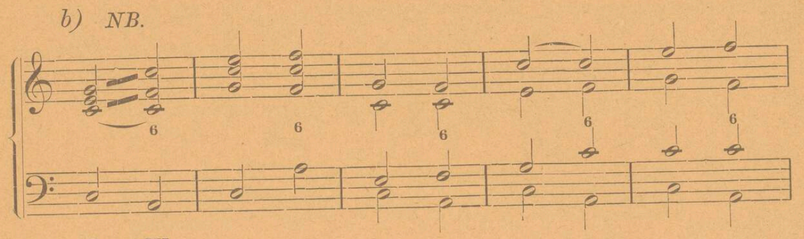


Bas skaczący o tercyę lub sekstę:

93) *a)*

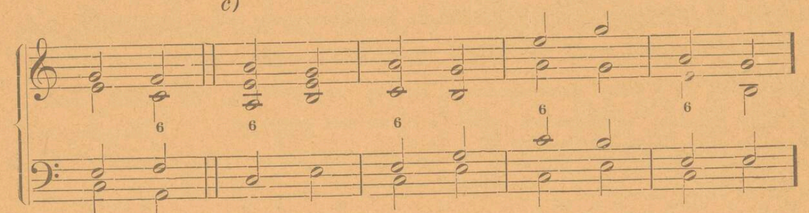


b) NB.



I IV

c)



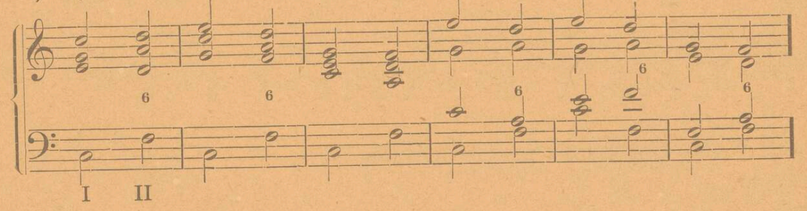
VI III

NB. Kwinta ukryta oznaczona powyższym znakiem dozwala się w akordzie sekstowym, jeżeli niższy głos postępuje o pół tonu. Gdyby niższy głos postępował o cały ton, kwinta byłaby przykrą, z wyjątkiem gdyby sekstowy akord był dominantowym.

Nie pokazujemy przykładu połączenia akordu sekstowego z tercyowym z basem idącym o tercyę na dół, ponieważ byłoby to powtórzeniem przykładu 93 lit. *a)* w odwróconym porządku.

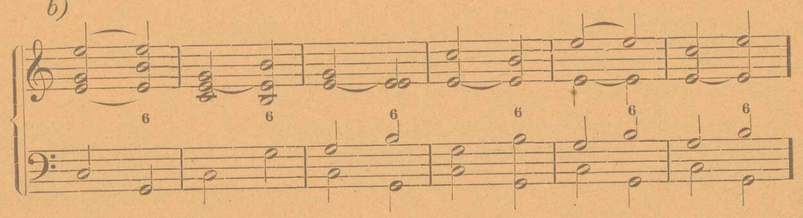
Bas idący o kwartę lub kwintę:

94) *a)*



I II

b)



Połączenia odwrotne poczynając od sekstowego, będą powtórzeniem powyższych przykładów.

§. 65. Wspominaliśmy wyżej o łatwości łączenia samych akordów sekstowych w harmonji trzygłosowej. W czterogłosowej napotykamy na tę trudność, że czwarty głos będący podwojeniem jakiegokolwiek interwalu, naraża nas na kwinty lub oktawy równoległe. Głos ten musi być zatem nutą wspólną albo też iść w kierunku przeciwnym.

Bas idący łącznie.

Weźmy naprzód dwa akordy sekstowe.

95) *NB.*



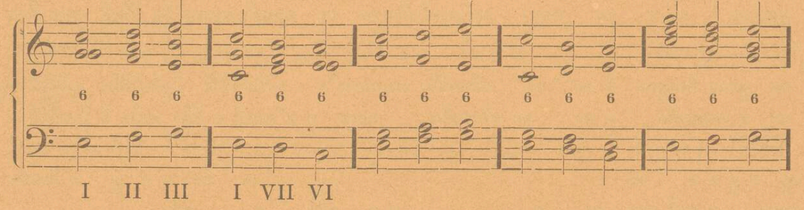
I II

NB. Powyższym znakiem oznaczona oktawa ukryta może być dozwoloną, zwłaszcza przy połączeniu dłuższego szeregu akordów sekstowych postępujących progressyjnie, co może mieć miejsce, jeżeli seksty znajdują się w sopranie.

Podwajanie nuty basowej zdarza się tu częściej aniżeli w połączeniach akordu sekstowego z doskonałym; a nawet nutę basową możemy podwajać w dwóch akordach sekstowych, jeżeli głosy idą w ruchu przeciwnym względem basu, zwłaszcza w harmonji skupionej.

Weźmy trzy akordy sekstowe z basem idącym łącznie:

96)



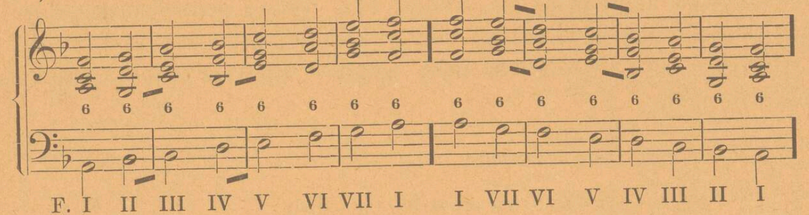
I II III I VII VI

§. 66. Przy połączeniu trzech akordów sekstowych, najlepiej jest dać sekstę sopranowi w całym szeregu akordów, i wówczas

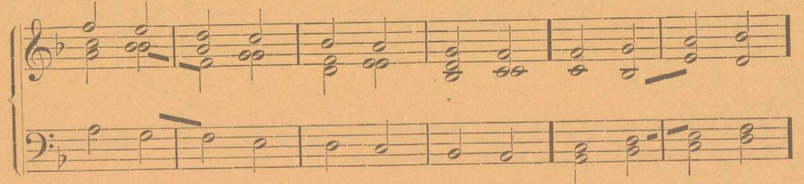
dwa głosy mające tercyę i sekstę prowadzimy równolegle do basu, czwarty zaś w kierunku przeciwnym.

Weźmy dłuższy szereg akordów sekstowych idących łącznie.

97)



albo





Widzimy, że sam ruch przeciwny nie wystarcza, albowiem poprowadziwszy go dalej, doszlibyśmy do skrzyżowania się przyległych głosów. Z tego powodu musimy powyższy przykład uważać za progressją złożoną z dwóch akordów, których pozycya ciągle się powtarza, przez co powstają oktawy ukryte, w tym wypadku dozwolone; wówczas jeden z akordów będzie miał nutę basową zdwojoną, drugi zaś sekstę. Tercyę podwajamy zazwyczaj w harmonji rozległej, w harmonji zaś skupionej, idąc w dół.

§. 67. W rytmie trójkowym progressja musi być złożona z trzech akordów w sposób następujący:

98)



Jeżeli progressji zachowywać nie chcemy, należy ruch przeciwny przenieść do innego głosu, i wówczas harmonję rozległą zamieniać będziemy na skupioną i odwrotnie.

99) *a)* *b)*

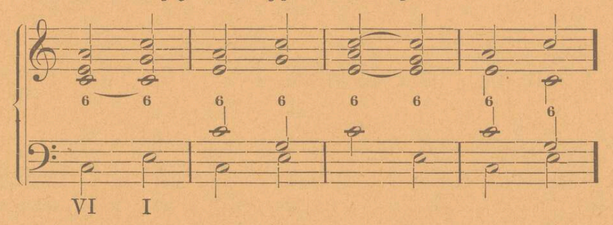


W przykładzie *a)* tenor na początku idzie ruchem przeciwnym, który następnie przechodzi do altu; przykład *b)* jest odwróceniem poprzedniego.

§. 68. Połączenie akordów sekstowych przy skaczącym basie.

Bas skaczący o tercyę lub sekstę:

100)



Z powyższego przykładu widzimy, że najprostsze połączenie jest za pomocą zachowywania nut wspólnych, albo też kierunku przeciwnego w dwóch głosach.

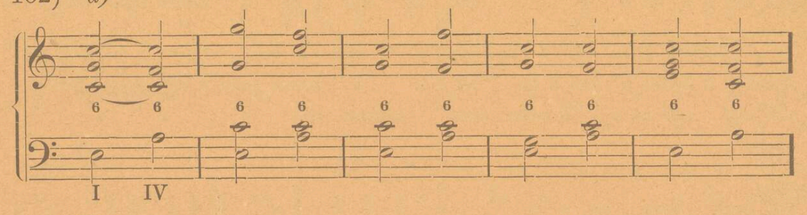
Weźmy trzy akordy sekstowe z basem skaczącym o tercyę:

101)

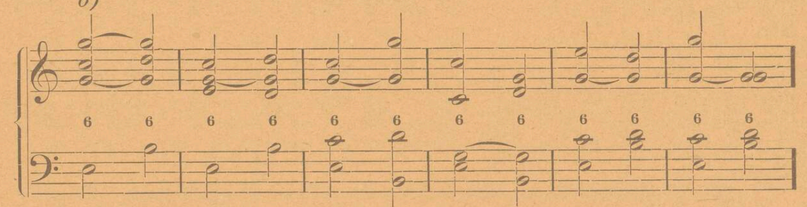


Bas skaczący o kwartę lub kwintę:

102) *a)*

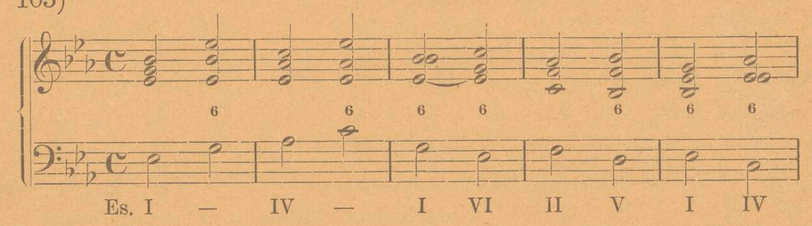


b)



Jako wzór użycia sekstowych akordów, podamy teraz przykład, w którym zamieścimy wszystkie główniejsze połączenia akordów sekstowych z doskonałymi, i sekstowych między sobą:

103)







§. 69. Akord sekstowy siódmego stopnia ma tę własność, iż seksta jego dąży do rozwiązania w górę, jako nuta prowadząca; tercya zaś do pójścia w dół, jako charakterystyczna. Oba te interwale należy rozwiązać, jeżeli po stopniu siódmym następuje akord toniczny. Wskutek tego ani seksty ani tercyi nie podwajamy, tylko nutę basową; jeżeli zaś wyjątkowo wypadnie nam użyć dwóch tercyi, wtedy jedna z nich rozwiąże się w górę, druga w dół.

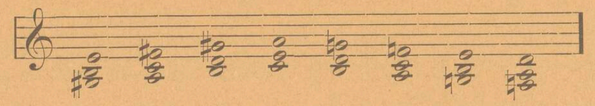
Zupełnie swobodnie możemy podwajać sekstę i tercyę, jeżeli idziemy na jakikolwiek inny stopień aniżeli pierwszy.

104)

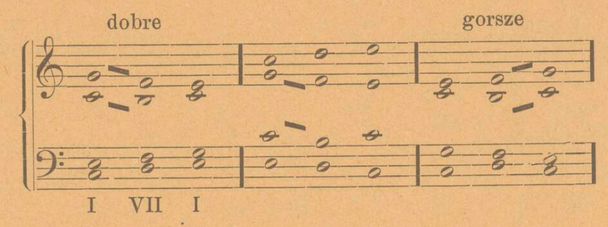


NB. W wielu razach zdarza się jednak, że nutę charakterystyczną musimy do góry poprowadzić.

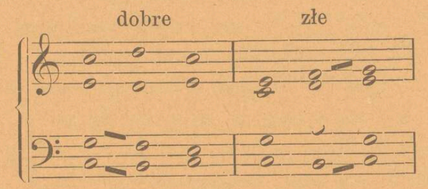
§. 70. W trybie minorowym używając po sobie akordów sekstowych stopnia szóstego i siódmego, trzymamy się zwykle następstwa dźwięków gammy melodyjnej, np.

105)  i t. d.

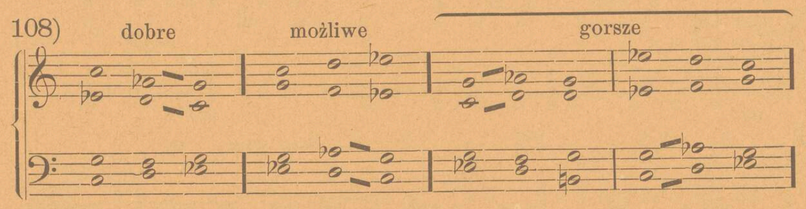
§. 71. Wspomnieć tu należy o następstwie kwint równoległych, dozwolonych przy połączeniu stopnia I z VII; wtedy po kwincie czystej występuje kwinta zmniejszona. Odwrotne połączenie jest już gorszem; np.:

106) 

Następstwo podobne kwint równoległych w akordach sekstowych jest o wiele łagodniejszem, aniżeli przy akordach doskonałych, gdzie tylko możliwemi są w najniższych głosach, np.:

107) 

W trybie minorowym przy połączeniu stopnia II z I, postęp kwint równoległych jest dozwolonym, odwrotne połączenie jest już cokolwiek gorszem.

108) 

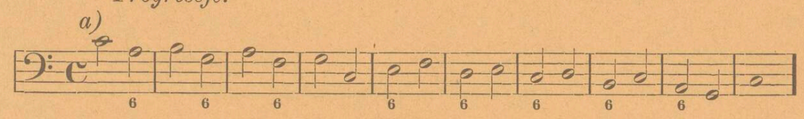
§. 72. Łącząc akord sekstowy z doskonałym, albo dwa sekstowe między sobą, wystrzegać się należy tak zwanych kwint *słuchowych*, t. j. dwóch kwint znajdujących się w tej samej oktawie choć nie w tych samych głosach.

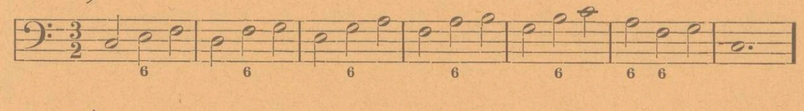
109) 

Podobne kwinty są łagodniejszemi jeżeli drugi akord jest dominantowym, co można osiągnąć przez zamienienie w pierwszym przykładzie *f* na *fis*.

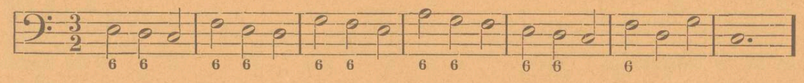
ZADANIE II.

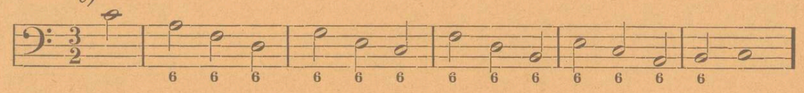
Progressje.

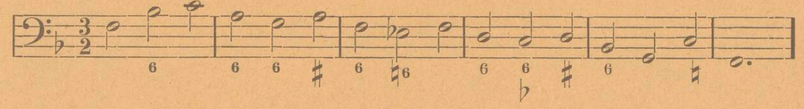
a) 

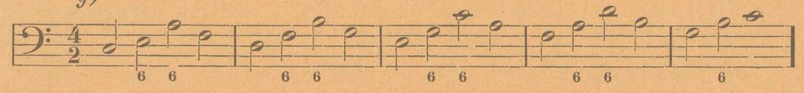
b) 

c) 

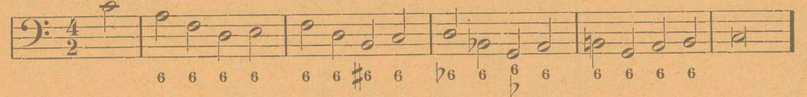
d) 

e) 

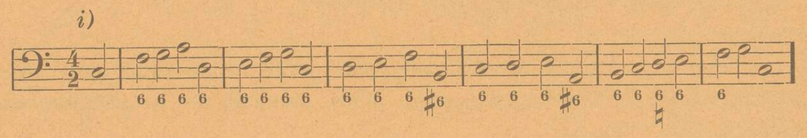
f) 

g) 

h)



i)

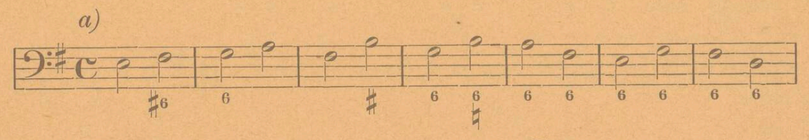


k)

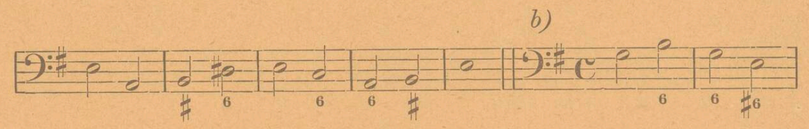


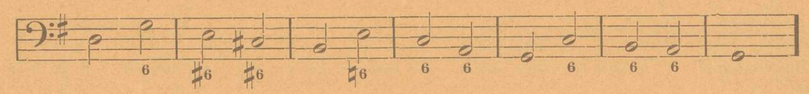
ZADANIA WIĘKSZE.

a)

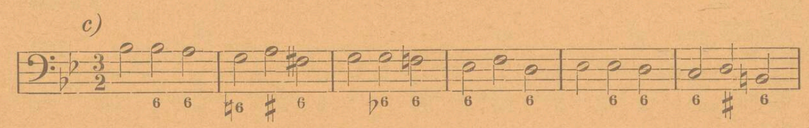


b)

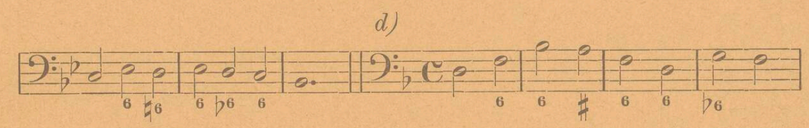


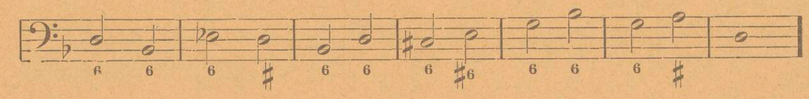


c)

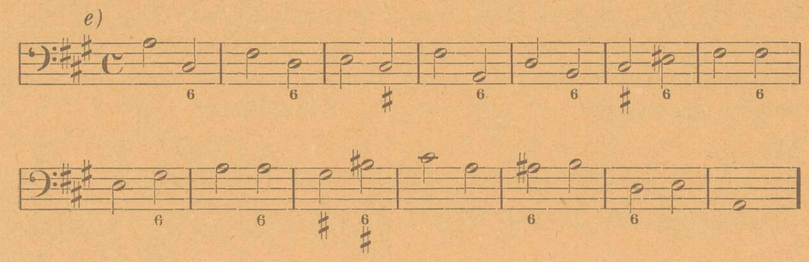


d)





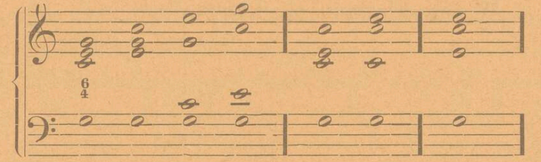
e)



b) *Akord kwartsekstowy.*

§. 73. Powiedzieliśmy już wyżej, że akord kwartsekstowy jest drugim przewrotem akordu doskonałego, mającym kwintę w basie. Składa się on z kwarty i seksty, i cyfruje się $\frac{6}{4}$. W harmonji czterogłosowej podwajamy zwykle nutę basową a rzadziej kwartę lub sekstę.

110)



C I

§. 74. Akordu kwartsekstowego nie możemy używać z równą swobodą jak sekstowego, albowiem kwarta występuje tutaj względem basu jako interwal mniej zgodny; w tym nawet wypadku musi być zaliczoną między dyssonanse. Aby uniknąć przykrego brzmienia kwarty, należy ją przygotować, t. j. jeden z dźwięków wchodzący w jej skład musi być użytym poprzednio jako konsonans w tymże samym głosie, przyczem bas musi postępować dyatonicznie, albo stać na miejscu.

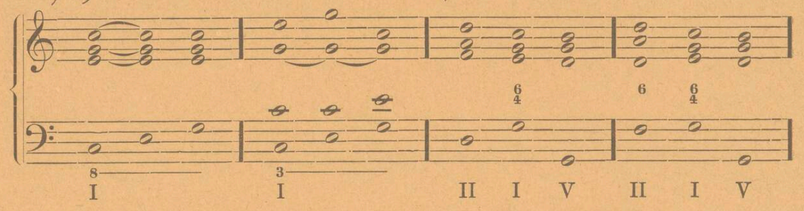
111) a) b) c)



I IV I I V I I III VI I III VI

Wyjątek od powyższej zasady napotykamy wówczas, gdy następują po sobie przewroty jednej i tej samej harmonji, albo też gdy po harmonji stopnia drugiego bierzemy akord kwartsekstowy stopnia pierwszego:

112) *a)* *b)*

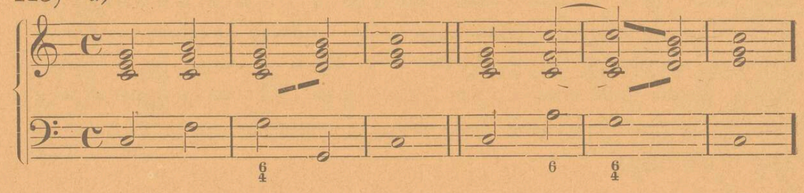


Przykład *a)* podaliśmy na dwa sposoby. W pierwszym, przy basie skaczącym użyliśmy leżącej harmonji, w drugim przestawialiśmy głosy i wprowadziliśmy kwartę nieprzygotowaną. Przy użyciu harmonji jednego i tego samego stopnia, cyfruje się tylko pierwszy akord i przeciąga kreską na przewroty. Akordy doskonałe oznaczaliśmy tutaj liczbami 8, 3, stósownie do pozycyi obranej.

W przykładach *b)* kwarta schodząca dyatonicznie ma zawsze ruch przeciwny do basu; skok basu o oktawę uważa się za nutę stałą.

§. 75. Dążnością kwarty jest opadanie dyatoniczne, o ile nie stoi w miejscu tworząc nutę wspólną. Jeżeli kwarta nie opada dyatonicznie, to może iść do góry na sąsiednią nutę, gorzej jest jeżeli skacze. W razie podwojenia kwarty jedna idzie w dół, a druga do góry.

113) *a)*



b)



W przykładzie *b)* podaliśmy przykład kwarty nieprzygotowanej, co się da niekiedy użyć w harmonji skupionej, a tylko w środkowym głosie w harmonji rozległej musimy kwartę przygotować.

§. 76. Z powodu potrzeby przygotowania dyssonansu w akordzie kwartsekstowym, nie możemy ich używać kilku po sobie, jak to miało miejsce przy akordach sekstowych. Najwyżej możemy ich użyć dwóch po sobie i to wtedy, jeżeli jeden z kwartsekstowych akordów ma kwartę zwiększoną.

114)

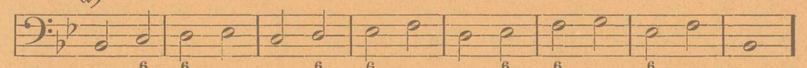


Uwaga. Kwartsekstowe akordy przeważnie używają się na stopniach I, IV i V, na innych bowiem mają znaczenie czysto przejściowe (patrz przykł. 111 *c)*. Znaczenie tej uwagi zrozumiemy lepiej w następnym rozdziale o kadencyach.

ZADANIE III.

Progressje.

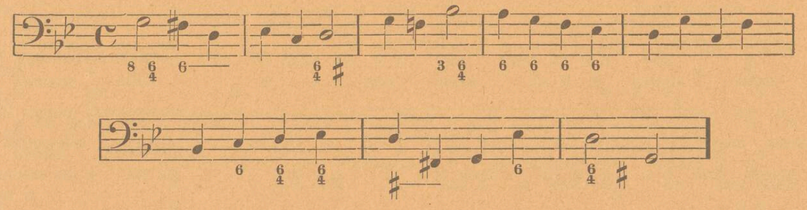
a)



b)

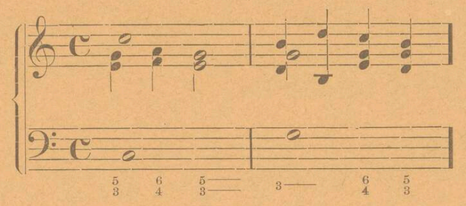


ZADANIE WIĘKSZE.



Uwaga. Nieraz zdarza się, iż na jednej i tej samej nucie umieszczamy kilka akordów. Wtedy cyfrują się także i akordy doskonałe, albo według pozycyi, albo według ruchu głosów. Dłużej trwającą harmonję oznaczamy poziomą kreską, np.

115)

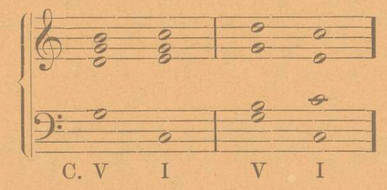


IX. O kadencyach.

§. 77. *Kadencyą* nazywamy połączenie pewnych akordów, tworzące albo zupełne zakończenie ustępu muzycznego, albo też spoczynek chwilowy. Kadencye zatem w muzyce odpowiadają prawie znakom pisarskim w gramatyce. Kadencye otrzymujemy przez stosowne kombinowanie akordów tworzących tryadę muzyczną t. j. akordu tonicznego, dominantowego i poddominantowego.

§. 78. *a) Kadencya doskonała* powstaje z postępu akordu dominantowego na toniczny.

116)



Podajemy tu najprostszą formę kadencyi, którą możemy rozszerzyć i przygotować dowolnie, dodając przed nią szereg innych akordów.

Kadencya ta jest prawdziwie doskonałą wówczas, jeżeli obydwa ostatnie akordy są użyte bez przewrotów, i kiedy toniczny znajduje się w pozycyi oktawy. Kadencya staje się słabszą, jeżeli akord toniczny znajduje się w innej pozycyi; jeszcze słabszą, jeżeli akord dominantowy jest użytym w przewrocie; a najsłabszą, jeżeli toniczny albo obadwa są użyte w przewrocie.

117)



Akordu tonicznego kończącego kadencyę nigdy nie używamy jako kwartsekstowego, dla jego charakteru niezdecydowanego. Używając akordu doskonałego tonicznego w innej pozycyi jak oktawy, lepiej jest użyć tercyi niż kwinty, w ostatnim bowiem razie kadencya dla jednostajnego śpiewu mniej jest określoną.

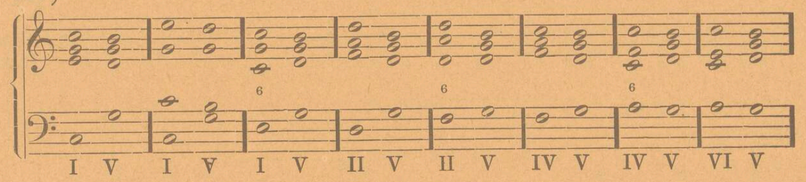
W kadencyi doskonałej akord dominantowy zastąpić możemy niekiedy harmonją stopnia siódmego w przewrocie sekstowym.

118)



§. 79. *b) Kadencya zawieszona (niedoskonała, półkadencya),* kończy się akordem dominantowym, który poprzedzać mogą harmonje wszystkich stopni prócz trzeciego i siódmego. Akord dominantowy rzadko kiedy występuje w przewrocie sekstowym, nigdy zaś jako kwartsekstowy. Najprostszą formą tej kadencyi jest połączenie harmonji stopnia pierwszego z harmonją stopnia piątego.

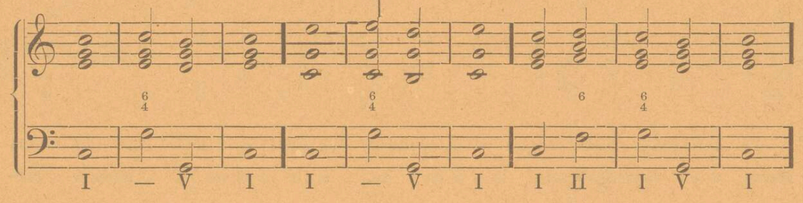
119)



§. 80. Tworząc obszerniejsze kadencye, wzbogacamy je dodaniem akordu kwartsekstowego stopnia pierwszego, umieszczając go w obu kadencyach przed akordem dominantowym. W tym razie zawsze jeden z dźwięków wchodzących w skład kwarty będzie

przygotowanym, z wyjątkiem jeżeli przed akordem kwartsekstowym umieścimy stopień drugi, jak nam już wiadomo z §. 74 przykł. 112 *b)*.

120) *a)* *b)* *c)*



d) *e)* *f)*



Wszystkie powyższe przykłady kadencyi doskonałej, mogą być zamienione na niedoskonałą, przez opuszczenie ostatniego akordu.

§. 81. Akord kwartsekstowy użyty do kadencyi, padać musi na mocną część taktu, i tak: w takcie na 2, na pierwszej części, w takcie na 4, na pierwszej lub trzeciej, w takcie na 3, na pierwszej lub drugiej.

121)

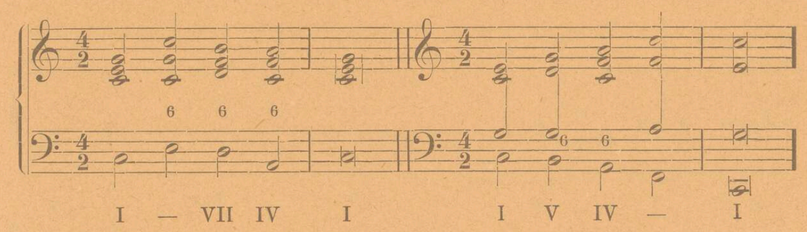


Uwaga. Zastępując w kadencyi doskonałej akord dominantowy harmonją stopnia siódmego, akordu kwartsekstowego użyć nie możemy.

§. 82. *c) Kadencya plagalna (kościelna)* powstaje wskutek połączenia stopnia czwartego z pierwszym. Kadencya ta używa się najczęściej jako uzupełnienie doskonałej, chociaż niekiedy występuje samoistnie, i wtedy akord poddominantowy może poprzedzać jakabądź harmonja. Akord poddominantowy może być użytym we wszystkich przewrotach, ostatni zaś toniczny musi być użyty jako doskonały.

122)





Charakter kadencyi plagalnej jest uroczysty, i tutaj możemy śmiało kończyć akordem tonicznym w pozycyi tercyi lub kwinty, co w kadencyi doskonałej byłoby mniej korzystnem.

§. 83. Kadencya plagalna w trybie minorowym kończy się czasem akordem tonicznym trybu majorowego, co jej dodaje jeszcze więcej powagi; niekiedy nawet możemy tego sposobu użyć w kadencyi doskonałej, zwłaszcza w formie osłabionej przez pozycyę.

§. 84. Akord drugiego stopnia w przewrocie sekstowym, może nieraz zastąpić akord poddominantowy, i wówczas zakończenie wypadnie w pozycyi tercyi:

123)



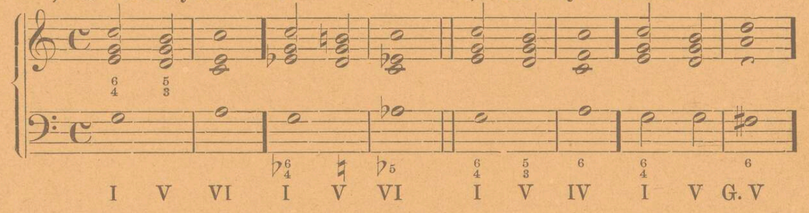
Uwaga. W utworach, utrzymanych w stylu gregoryańskim, t. j. dawnych tonacyach kościelnych, napotykamy kadencye za pomocą trzeciego stopnia zastępującego dominantę.

124)



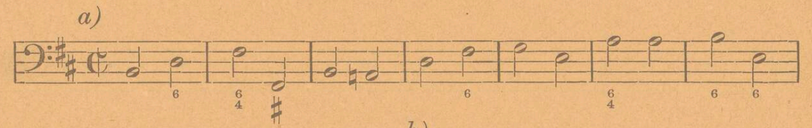
§. 85. *d) Kadencya złamana* albo *zwodnicza.* Kadencya złamana powstaje przez rozwiązanie akordu dominantowego na stopień VI zamiast na tonikę, zwodniczą kadencyę zaś otrzymujemy przez wprowadzenie po akordzie dominantowym harmonji innego stopnia, bądź tonalnej, bądź należącej do innej tonacyi.

125) *a)* kadencya złamana. *b)* kadencya zwodnicza.

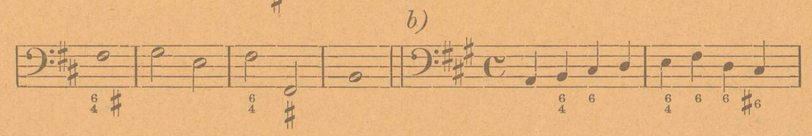


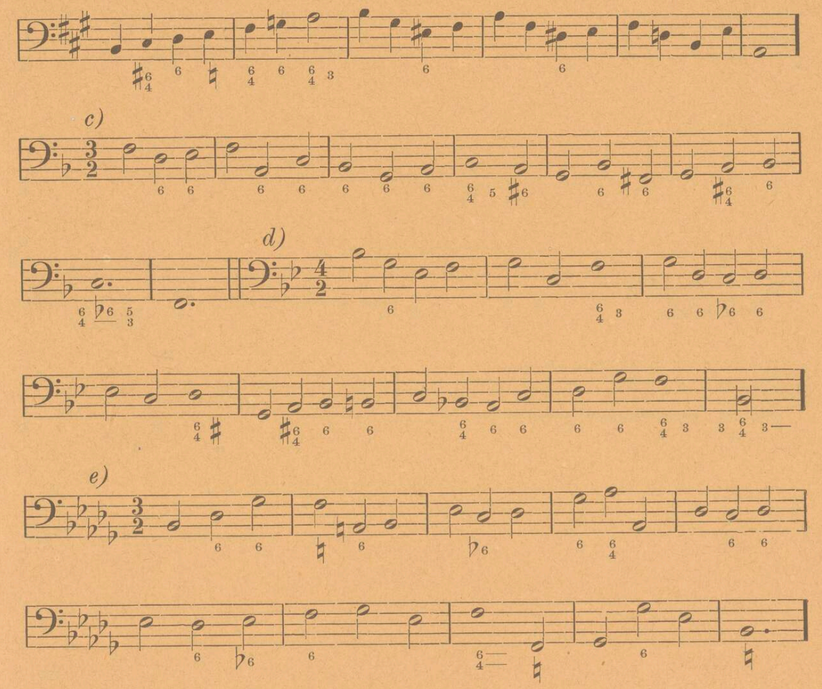
ZADANIE IV.

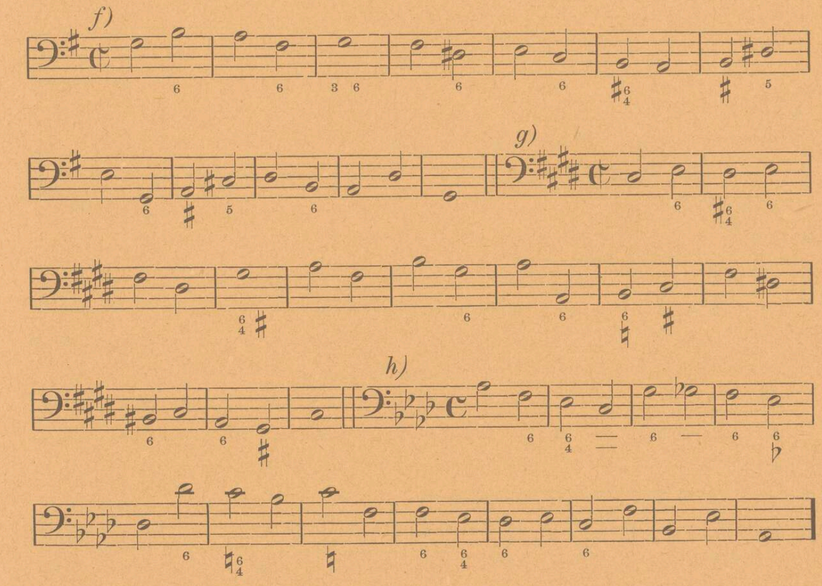
a)

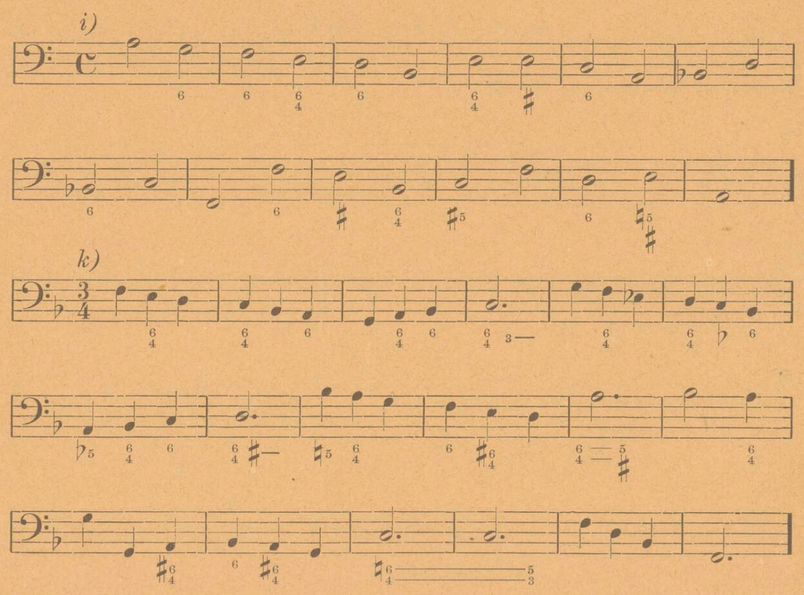


b)









X. O pokrewieństwie tonacyi i prawie przechodzenia z jednej do drugiej.

§. 86. Prawo pokrewieństwa tonacyi polega na ilości wspólnych dźwięków, zawartych w gammach danych tonacyi. Najbliższe zatem pokrewieństwo jest między tonacyami odpowiedniemi, następnie między tonacyami różniącemi się tylko jednym znakiem przy kluczu (C—major, G—major; C—major, F—major). Dalsze pokrewieństwo zachodzi między tonacyami różniącemi się dwoma znakami i t. d. Postępując w ten sposób, dojdziemy aż do tonacyi różniących się 6-ma znakami, których gammy mają zatem tylko po jednej nucie wspólnej, i te dlatego nie będą w żadnem pokrewieństwie między sobą. Wracając do najpierwszego stopnia pokrewieństwa, zauważymy różnicę między dwiema tonacyami G—major i E—minor, zarówno bliskiemi tonacyi C—major przez ilość znaków przy kluczu, z których jednak E—minor będzie dalsza niż G—major jako posiadająca oprócz dźwięku oznaczonego przy kluczu *fis,* jeszcze i nutę prowadzącą *dis,* odróżniającą ją od tonacyi G—major. Z tego samego powodu F—major będzie bliższem do C—major niż do D—minor.

Wychodząc zaś nie z C—major lecz z A—minor, zobaczymy, iż najbliższemi tejże tonacyami, oprócz odpowiedniej C—major, są F—major i G—major, oraz D—minor i E—minor.

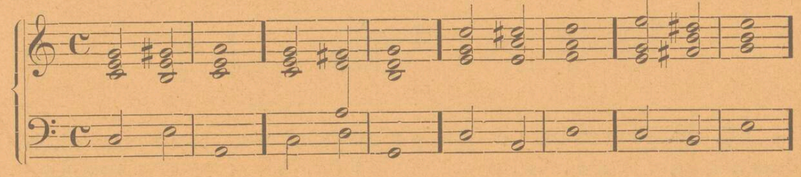
Takim sposobem każda tonacya ma pięć najbliższych sobie pokrewnych.

C major			a minor		
G major	a minor	F major	F major	C major	G major
e minor		d minor	d minor		e minor

§. 87. Zmieniając tonacyę, pamiętać musimy o głównej zasadzie, iż zmiana tejże następuje w chwili wprowadzenia dźwięku obcego gammie poprzedniej tonacyi, i zwykle dźwięk nowo występujący będzie nutą prowadzącą lub charakterystyczną nowej tonacyi. Przechodząc z tonacyi minorowej do odpowiedniej majorowej, obniżamy nutę prowadzącą pierwszej tonacyi, przez co otrzymujemy dominantę drugiej.

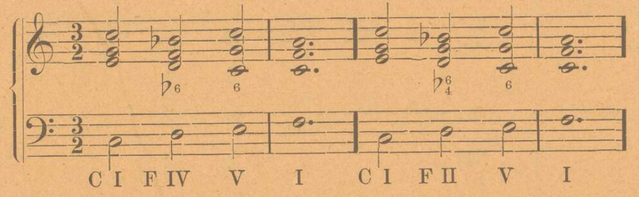
Przejście do nowej tonacyi stanowi głównie akord dominantowy, który możemy wprowadzać wprost po tonicznym, zwłaszcza jeżeli z poprzednim ma nutę wspólną:

126) *NB.*



Przejścia do F major nie zamieściliśmy, z powodu iż dominanta do F major tworzy tę samą harmonję co C major. Chcąc zatem przejść stanowczo do F major, i nadać dominancie właściwą charakterystykę, należy wprzód wprowadzić dźwięk *b* (nutę charakterystyczną); np.:

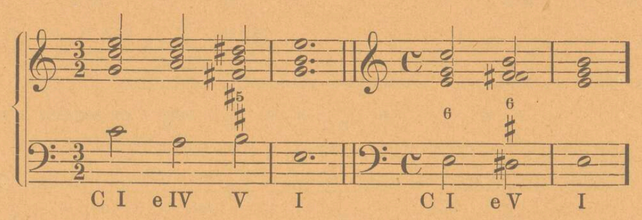
127)



NB. Co się tyczy przejścia z tonu C major do e minor, jest ono ostre, i dlatego wymaga gładszego połączenia za pomocą akordów pośrednich; główną zaś przyczyną tej ostrości przejścia, jest jednoczesne wprowadzenie dwóch obcych dźwięków, których stosunek do poprzedniej toniki jest drażliwy, tworzy bowiem tryton *c—fis,* i sekundę zwiększoną *c—dis.*

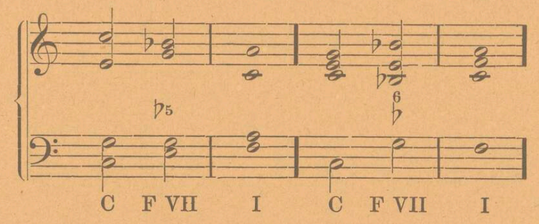
Złagodzić to przejście możnaby za pomocą przewrotów.

128)



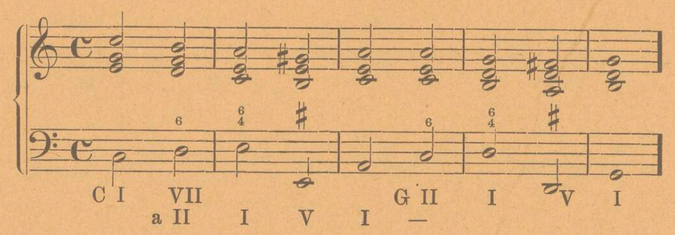
§. 88. Trójdźwięk zmniejszony stopnia siódmego zastępuje nieraz akord dominantowy, zwłaszcza w przewrocie sekstowym, i przezeń przejście z *C* major do *F* major, znacznie się uprości:

129)



§. 89. Przechodząc do nowej tonacyi, możemy poprzedzać akord dominantowy innemi harmonjami, jak to już wiemy z kadencyi, głównie zaś harmonją stopnia czwartego i drugiego. Te harmonje pośrednie mogą zatem podwójnie być uważane: jako należące do poprzedniej tonacyi i jednocześnie do następnej; ponieważ one jednak przygotowują przejście, dlatego przechylają się więcej do nowej tonacyi.

130)



§. 90. Z poprzedniego przykładu widzimy, iż każdy trójdźwięk może należeć więcej niż do jednej tonacyi, i tak: trójdźwięk majorowy może być toniką, dominantą, poddominantą i szóstym stopniem; np.: trójdźwięk *c—e—g,* należy do tonacyi C major, F major, f minor, G major, e minor. Trójdźwięk minorowy może być toniką, poddominantą, drugim, trzecim lub szóstym stopniem, np.: trójdźwięk *a—c—e,* należy do tonacyi: a minor, e minor, G major, F major, C major. Trójdźwięk zmniejszony może być drugim i siódmym stopniem, np.: trójdźwięk *h—d—f,* należy do tonacyi C major, c minor, a minor.

§. 91. W trybie majorowym możemy niekiedy posługiwać się obcemi harmonjami za pomocą obniżania szóstego, trzeciego i drugiego dźwięku gammy, lub też podwyższania czwartego. Harmonji tych używamy dla nadania właściwego kolorytu danemu ustępowi muzycznemu, który przez to nie ulegnie zmianie trybu ani tonacyi.

Harmonje takie nazywamy *pożyczonemi,* i te po największej części bierzemy z trybu minorowego.

131) *a)* + *b)* + + *c)* +

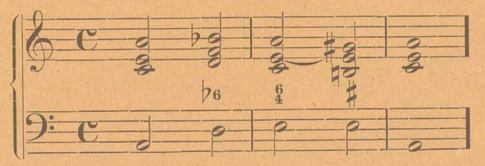


d) + *e)* + *f)* + +



W trybie minorowym tylko drugi dźwięk może uledz obniżeniu.

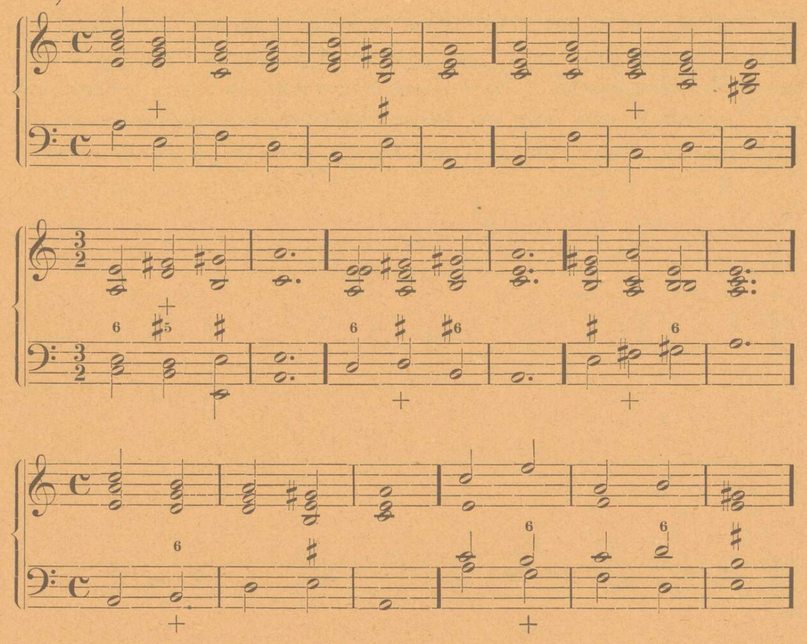
132)



§. 92. Ze względu iż szósty i siódmy stopień gammy minorowej przedstawia nam się pod dwiema postaciami, jako *fis—gis* w tonacyi a minor idąc w górę, i jako *g—f* zstępując w dół, z tego powodu i harmonje w których skład wchodzą powyższe dźwięki mogą ulegać zmianom, z tym jednak warunkiem, że głos biorący podwyższony szósty stopień musi iść w górę aż do toniki.

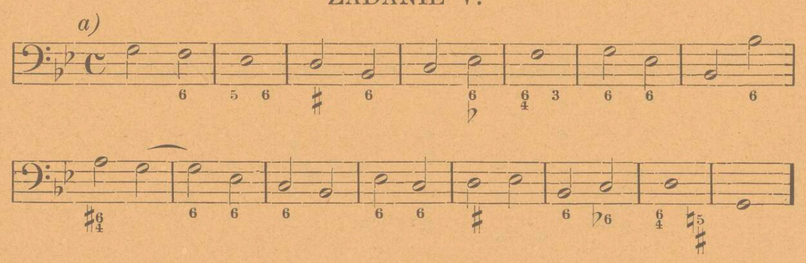
Głos zaś biorący siódmy stopień obniżony, niekoniecznie potrzebuje schodzić na szósty, albowiem gamma powraca tutaj do pierwotnej postaci.

133)



ZADANIE V.

a)



b)



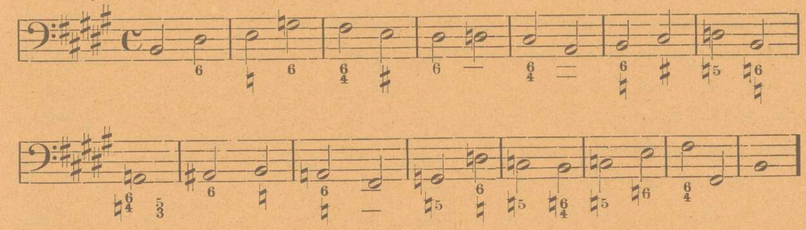
c)



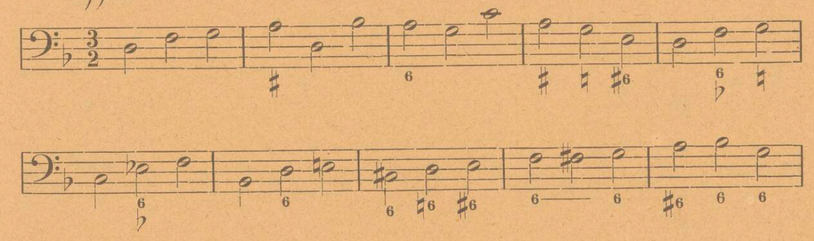
d)



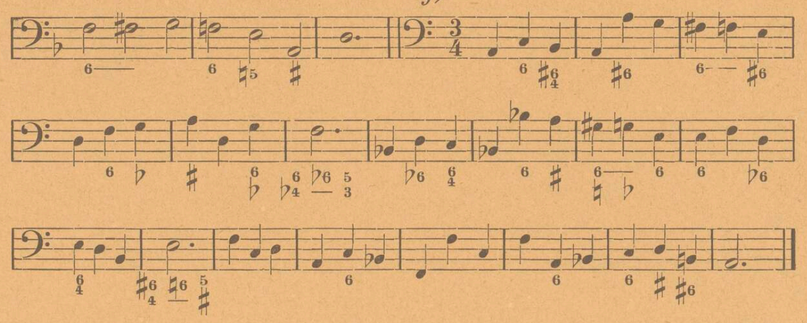
e)



f)



g)



DZIAŁ II.

HARMONJA DYSSONANSOWA NATURALNA.

I. Akord septymowy.

§. 93. Tworząc trójdźwięki braliśmy dźwięk zasadniczy, tercyę i kwintę. Jeżeli dodamy do tego następujący z kolei dźwięk akustyczny, małą septymę, otrzymamy czterodźwięk zwany *akordem septymowym*. Akord ten znajduje się na stopniu piątym i nazywa się *septymowo-dominantowym;* a cyfruje się $\frac{7}{5}_{3}$ albo przez skrócenie 7, jeżeli przy tercyi i kwincie nie ma znaków chromatycznych. Właściwością nowego dźwięku czyli septymy, jest to, że tworząc dyssonans względem nuty zasadniczej i względem tercyi musi się rozwiązywać na konsonansie. Najnaturalniejszem rozwiązaniem septymy, jest opuszczenie jej na najbliższą nutę konsonującą; nuta prowadząca postępuje w górę o półtonu, a cała harmonja dominantowa rozwiązuje się na toniczną. Kwinta jako konsonująca względem wszystkich innych dźwięków może dowolnie postępować na sąsiednie dźwięki w dół lub w górę, i dlatego nazywamy ją tutaj nutą *swobodną*.

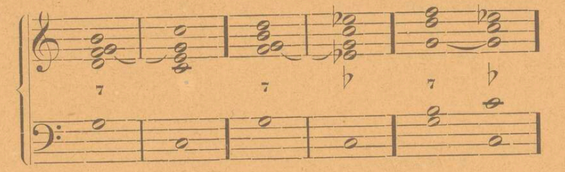
134)



§. 94. Najwybitniejszą cechą akordu septymowo-dominantowego jest to, iż także określa doskonale tonacyę, zawierając w sobie obie nuty charakterystyczne; nie określa wszakże trybu, i dlatego też zarówno rozwiązać go można na akordzie tonicznym majorowym jak i minorowym.

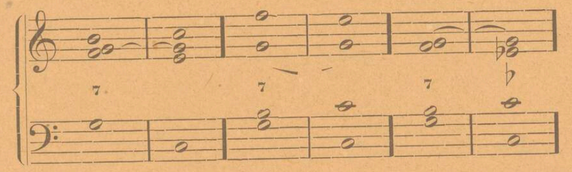
§. 95. W powyższym przykładzie akord toniczny niema nigdzie kwinty, gdyż prawidłowe rozwiązanie septymowego jej nie dopuszcza. Gdybyśmy obie harmonje chcieli mieć pełne, musielibyśmy dodać piąty głos zdwajając dźwięk zasadniczy akordu septymowego.

135)



§. 96. Harmonji septymowej używamy nieraz w ten sposób, iż wyrzucamy z niej kwintę jako dźwięk najmniej potrzebny, a natomiast zdwajamy nutę zasadniczą, która pozostanie wspólną dla następnego akordu:

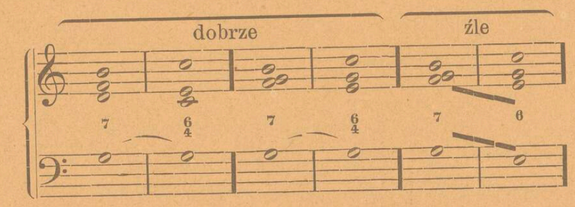
136)



Porównywując przykłady 134 i 136 widzimy, iż akord septymowy pełny, to jest z kwintą, rozwiązuje się na tonicznym niepełnym i odwrotnie. Dwóch zaś pełnych ani dwóch niepełnych w harmonji czterogłosowej być nie może.

§. 97. Akord septymowy może się rozwiązywać na kwartsekstowym stopnia pierwszego, nigdy zaś na sekstowym, albowiem septyma schodząca utworzyłaby z basem oktawy ukryte.

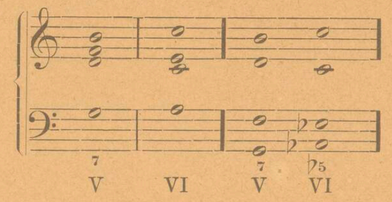
137)



§. 98. Z tego cośmy powiedzieli o akordzie septymowym widzimy, iż tenże, zawierając obie nuty charakterystyczne tonacyi (dźwięki trytonu), należeć może tylko do jednej tonacyi, przez co i kadencye, zwłaszcza doskonała i złamana daleko silniej się odznaczają, aniżeli przez użycie trójdźwięku dominantowego.

Podajemy w następnym przykładzie wzór kadencyi złamanej.

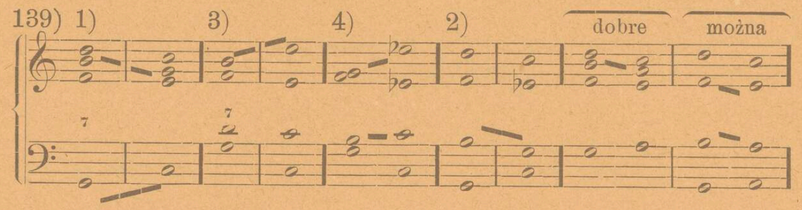
138)



Tutaj bas idzie łącznie w górę, górne zaś głosy według prawideł poprzednio wskazanych.

§. 99. Tak jak w trójdźwięku stopnia piątego, również i w akordzie septymowo dominantowym możemy niekiedy swobodniej rozwiązywać nutę prowadzącą.

139) 1) 3) 4) 2)



Przykłady podane odpowiadają zupełnie temu cośmy powiedzieli w §. 37 w przykł. 55 i 57. W kadencyi złamanej nieprawidłowe rozwiązanie nuty prowadzącej uchodzi tylko w środkowych głosach, gdzie nawet kwinty równoległe są dozwolone. W trybie minorowym, połączenia akordu septymowego z harmonją stopnia szóstego musi być prawidłowem, a to z powodu sekundy zwiększonej między 6-ym a 7-ym dźwiękiem gammy.

II. Przewroty akordu dominantowego.

§. 100. Przewrotów tego akordu mamy trzy. Pierwszy nazywa się *kwintsekstowym*, drugi *terckwartowym*, trzeci *sekundowym*. Nazwy te są skrócone, dawniej bowiem wyliczano wszystkie interwale, i tak:

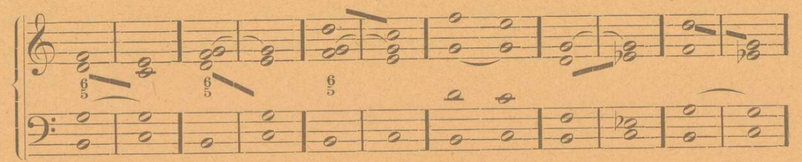
pierwszy nazywano terc-kwint-sekstowym, drugi terc-kwart-sekstowym, a trzeci sekund-kwart-sekstowym. Nowsza szkoła wyrzuca nazwy interwałów mniej znaczących, pozostawiając najważniejsze, powstałe z septymy i nuty zasadniczej.

140)



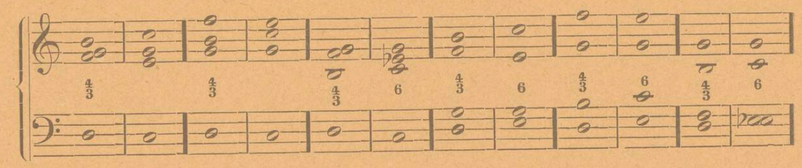
§. 101. Rozwiązywanie przewrotów odbywa się według zasad wskazanych w §. 93.

141) *a)* *Akord kwintsekstowy.*



Akord powyższy zbudowany na nucie prowadzącej *h*, może się rozwiązać tylko na tonicznym doskonałym; kwinta *f* jako septyma pierwotnej harmonji schodzi na *e* lub *es*, nuta swobodna *d* idzie dowolnie w górę lub w dół, a nawet może skoczyć na kwintę następnej harmonji ale tylko w kierunku przeciwnym do basu, seksta będąca dźwiękiem zasadniczym, tworzy tutaj nutę wspólną, tym więc sposobem obie harmonje muszą być pełne.

b) *Akord terckwartowy*



zbudowany na kwincie akordu pierwotnego t. j. na nucie swobodnej *d*, ma dwojakie rozwiązanie: na akordach doskonałym, i sekstowym tonicznym. Rozwiązanie na akordzie kwartsekstowym przez skok basu o kwintę w dół lub kwartę w górę, jest niemożliwem.

c) *Akord sekundowy*



utworzony na septymie harmonji pierwotnej *f* może tylko rozwiązywać się na akordzie sekstowym tonicznym, nuta zaś swobodna *d* może dowolnie postępować na *c* lub *e*, albo też skoczyć na *g* następnej harmonji w górę lub w dół, powstałe bowiem z tego powodu kwinty ukryte nie są wcale szkodliwe; kwinty podobne uchodzą tylko w akordzie sekundowym.

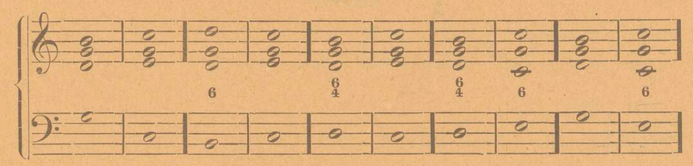
§. 102. Akord septymowy, w zestawieniu z harmonją dominantową konsonansową, zastępuje miejsce akordu doskonałego, kwintsekstowy zastępuje miejsce sekstowego, terckwartowy kwartsekstowego, sekundowy zaś zastępuje miejsce doskonałego tylko wtedy, kiedy tenże rozwiązuje się na akordzie sekstowym:

142) *a)*



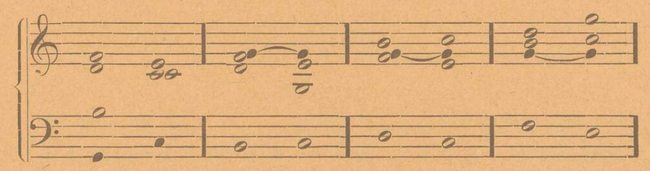
zamiast:

b)



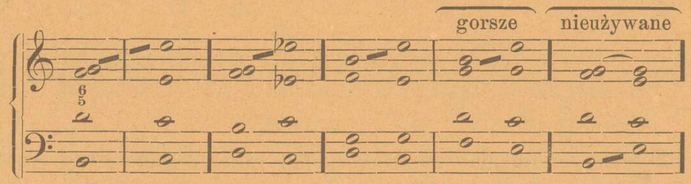
§. 103. Poznawszy naturę akordu septymowo-dominantowego, porównajmy go z trójdźwiękiem zmniejszonym stopnia siódmego, a dojdziemy do tego rezultatu, że ten ostatni akord jest septymowym z wyrzuconą nutą zasadniczą.

143)



§. 104. Również jak w akordzie septymowym możemy w przewrotach swobodniej rozwiązywać nutę zasadniczą a nawet i prowadzącą.

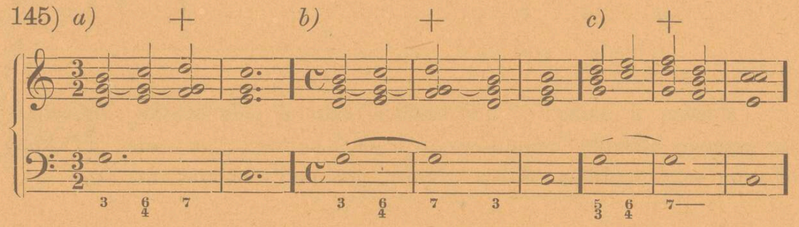
144)



Powyższe rozwiązywania nadają się więcej dla sopranu aniżeli dla innych głosów.

§. 105. W akordzie septymowym możemy niekiedy wyrzucić tercyę, podwajając natomiast nutę zasadniczą, a to dla gładszego pochodu głosów. W tym razie bardzo często akord septymowy przechodzi z jednej pozycyi na drugą, przyczem dopiero ostatnią rozwiązujemy.

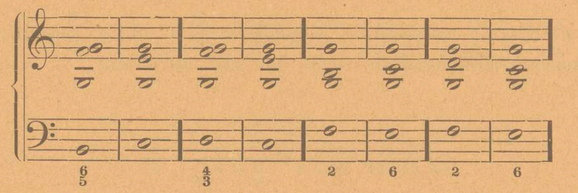
145) *a)* + *b)* + *c)* +



W przykładzie *b)* akord septymowy przechodzi na trójdźwięk dominantowy.

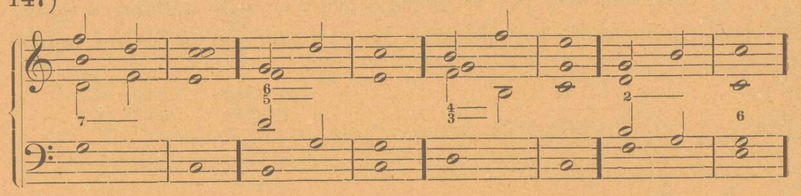
§. 106. W przewrotach akordu septymowego wyrzucamy niekiedy: w akordzie kwintsekstowym tercyę, zdwajając natomiast sekstę, w terckwartowym wyrzucamy sekstę, zdwajając kwartę, w sekundowym zaś wyrzucamy sekstę a niekiedy kwartę, podwajając sekundę.

146)



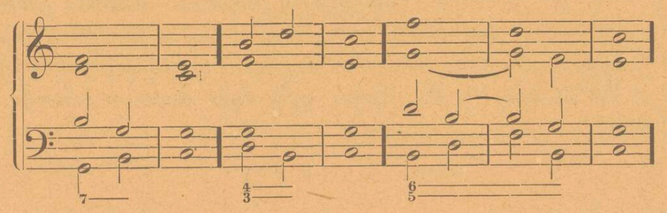
§. 107. Powiedzieliśmy już wyżej, że w akordzie septymowym możemy zmieniać pozycyę, rozwiązując dopiero ostatnią. To samo stosuje się i do jego przewrotów.

147)



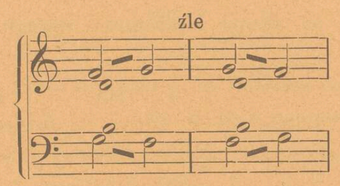
Również zamieniać możemy jeden przewrot na drugi rozwiązując ostatni; w podobnym razie cyfruje się tylko pierwszy akord, a od cyfr przeciągają się linie na oznaczenie tej samej harmonji.

148)



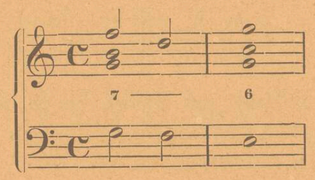
Uwaga. Z pomiędzy przestawiań różnych przewrotów, wyłącza się pochód akordu sekundowego i septymowego po sobie, lub na odwrót, gdyż septyma idąca w górę, jest tutaj niemożliwą, np.:

149)



Jeżeli dźwięk zasadniczy pozostaje jako nuta wspólna, wtedy użyć można akordu sekundowego po septymowym.

150)



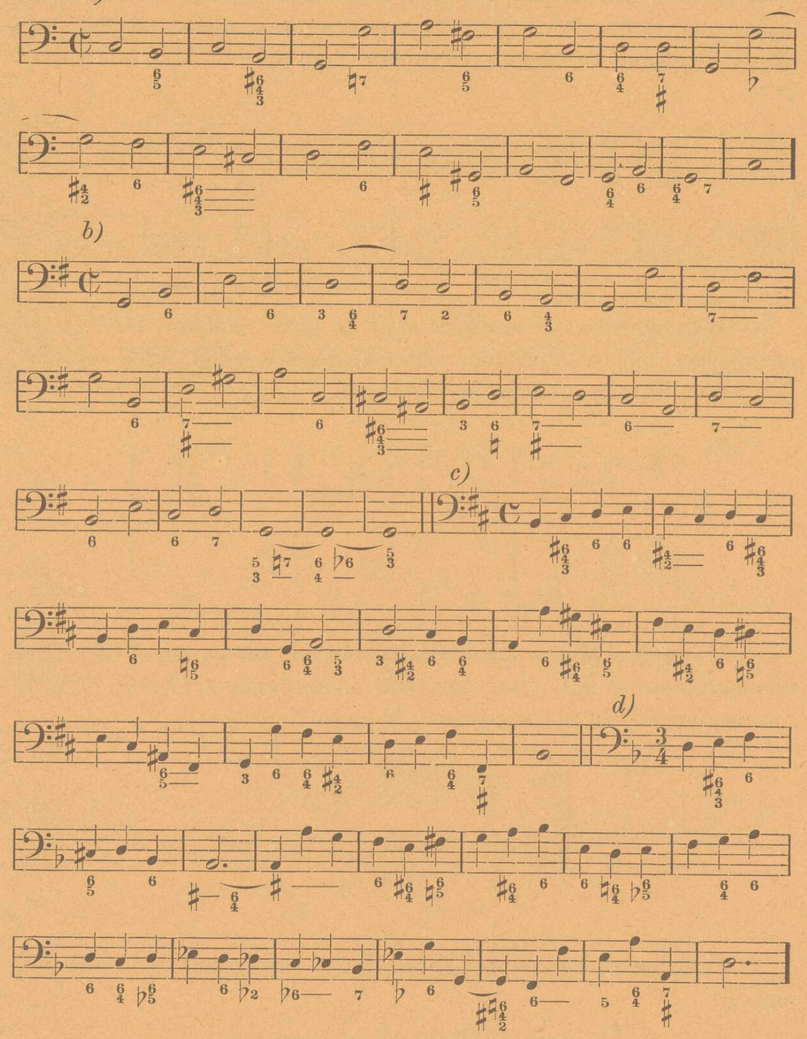
ZADANIE VI.

a)

b)

c)

d)

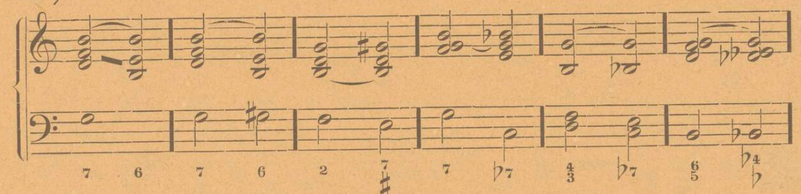


III. O innych sposobach użycia akordu septymowo-dominantowego i jego przewrotów.

§. 108. Od ogólnej zasady, że nuta prowadząca postępuje w górę, a septyma opada na dół, bywają następujące wyjątki:

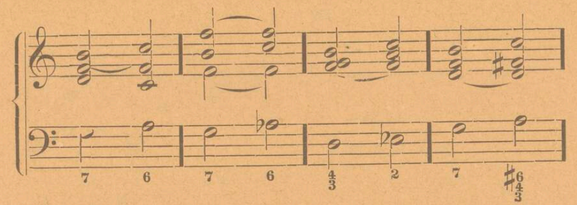
1) Jeżeli septyma prawidłowo opada na dół, nuta prowadząca może pozostać na miejscu lub zejść chromatycznie o pół tonu. Akord septymowy zatem, lub jego przewroty prowadzić można na inne harmonje dominantowe, przez co utworzą nam się kadencye zwodnicze:

151)



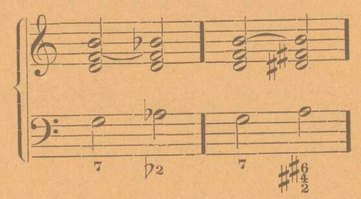
2) Jeżeli nuta prowadząca idzie do góry, septyma może zostać na miejscu, lub iść o pół tonu chromatycznie w górę. Jeżeli septyma jest leżącą, możemy nawet ją podwajać.

152)



3) Jeżeli septyma pozostaje na miejscu, nuta prowadząca idzie chromatycznie w dół, jeżeli zaś nuta prowadząca pozostaje w miejscu, septyma idzie chromatycznie do góry:

153)



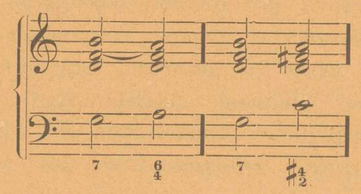
4) Jeden z dźwięków trytonu może uledz zamianie enharmonicznej:

154)



5) Nuta prowadząca może zejść o cały ton, septyma zaś albo pozostanie w miejscu, albo pójdzie chromatycznie do góry:

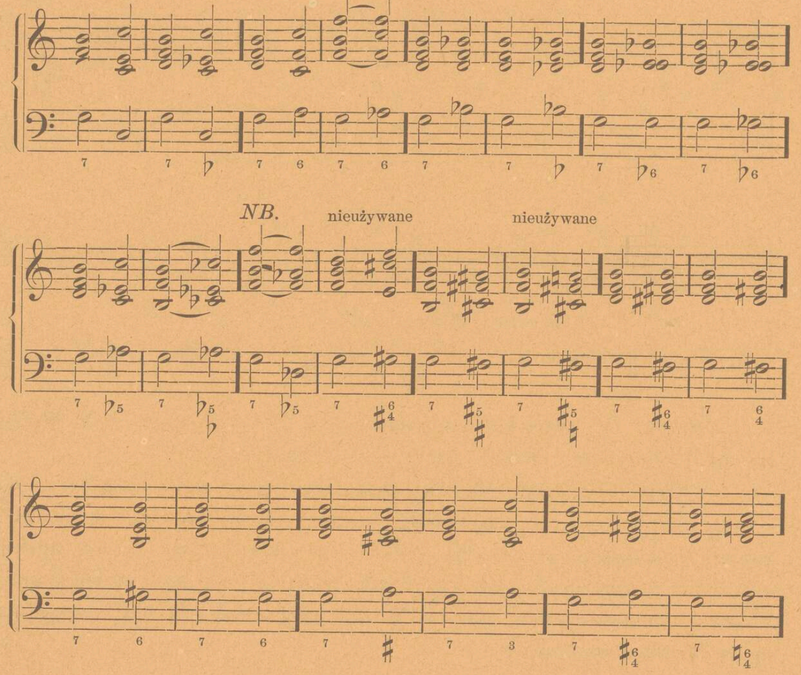
155)



Wszystkie powyższe połączenia harmonji dominantowych dają nam kadencye zwodnicze.

§. 109. Każdy akord septymowy można połączyć ze wszystkiemi tonacyami przez harmonje konsonansowe lub septymowo-dominantowe. W wielu jednak razach nie możemy używać po sobie dwóch harmonji pełnych, podwajamy zatem dźwięk zasadniczy lub tercyę, a nawet i septymę, jeżeli ta ostatnia pozostaje na miejscu.

156)



Tam gdzie między harmonjami są nuty wspólne, można używać zarówno trybu majorowego jak i minorowego, w razie zaś przeciwnym tryb minorowy jest znacznie ostrzejszym, a niekiedy prawie niemożliwym. Połączenie z tonacyą Des major da się uskutecznić przez wyrzucenie tercyi w akordzie septymowym, a zdwojenie septymy, przez co unikniemy nienaturalnego postępu o sekundę zwiększoną, w przykładzie oznaczonym *NB.*, który jednakże nie jest tutaj zbyt rażącym, zwłaszcza jeżeli jest umieszczonym w głosach środkowych.

157)



Połączenia akordu septymowego z dominantami innych tonacyi:

158)



Uwaga. Z przykładów oznaczonych *NB.* widzimy, iż niekiedy da się użyć postęp dwóch septym równoległych.

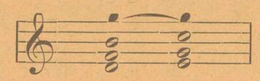
§. 110. Septyma akordu dominantowego może niekiedy iść o cały ton wyżej, co najczęściej zdarza się w akordzie terckwartowym rozwiązującym się na sekstowym. Rzadko zaś kiedy można podobnie podwyższać septymę rozwiązując akord septymowo-dominantowy na sekstowym, chyba, że septyma idąca do góry znajduje się w środkowym głosie.

159)



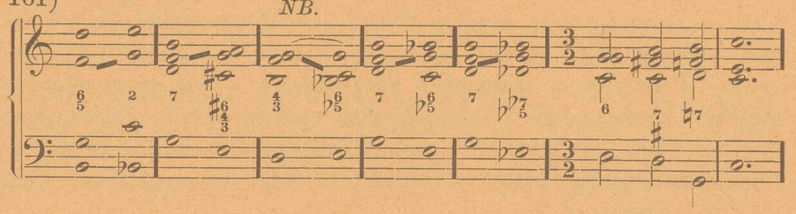
W pochodzie akordów sekstowych, w przewrocie sekstowym trójdźwięku zmniejszonego widzieliśmy tę septymę postępującą do góry:

160)



Nieraz w kadencyi zwodniczej użyć możemy z zupełną swobodą podobnego pochodu septymy:

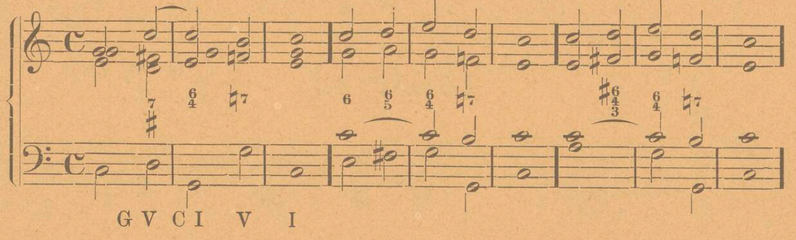
161)



NB. W tym razie septyma skacze na nutę zasadniczą następnej harmonji, co jest możliwem tylko przy nucie wspólnej.

§. 111. Kończąc rozdział o akordzie septymowo-dominantowym nadmienić musimy, iż jedną z najwięcej używanych kadencyi, jest wprowadzenie akordu kwartsekstowego tonicznego, przez septymowy najbliższej tonacyi wznoszącej się np.

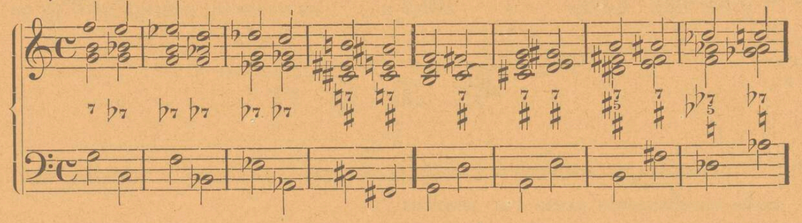
162)



Akord dominantowy tonacyi G zastępuje tutaj harmonję stopnia II, i z tego powodu powinien być uważanym jako harmonja pożyczona (patrz §. 91 przykł. 131 *f*).

§. 112. Wspomnieć nareszcie musimy o niektórych progressyach bardzo używanych, powstałych z połączenia samych akordów septymowych. Bas postępuje tutaj kwintami i kwartami w dół lub w górę, w akordach zaś septymowych spotykamy zawsze pełny po niepełnym i odwrotnie.

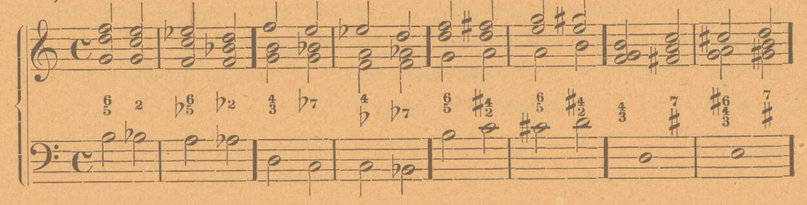
163) *a)* etc. *b)* etc.



W przykładzie *a)* septyma spada prawidłowo, w przykładzie *b)* idzie chromatycznie w górę. Chcąc przejść przez wszystkie tonacye, musimy użyć zmiany enharmonicznej, a to dla ułatwienia pisowni. Przewroty w podobnych progressyach wprowadzamy łącząc akordy kwintsekstowy z sekundowym, terckwartowy z septymowym lub odwrotnie. Progressye podobne zaliczamy do najpospolitszych, zwłaszcza pierwszą, która za często i za długo wprowadzana, może stać się nadzwyczaj banalną.

Przy użyciu przewrotów mamy wszędzie akordy pełne.

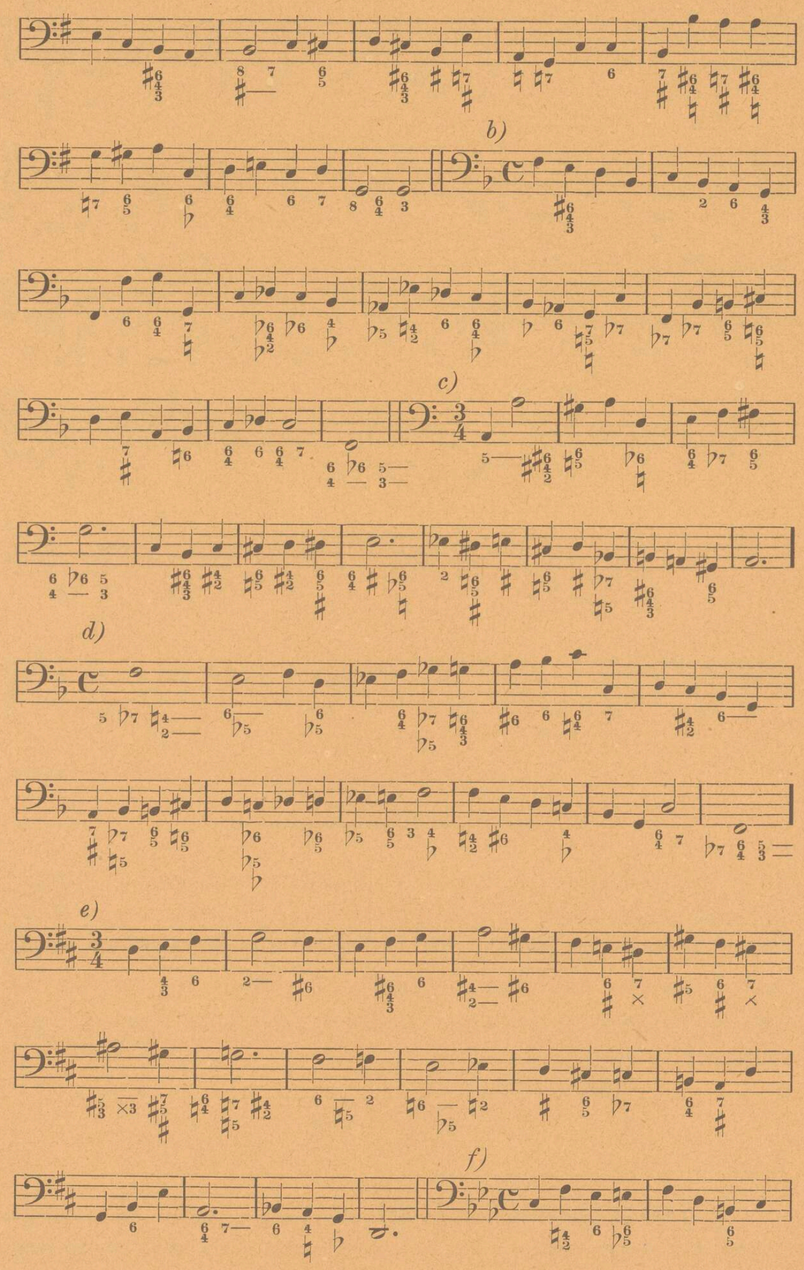
164)

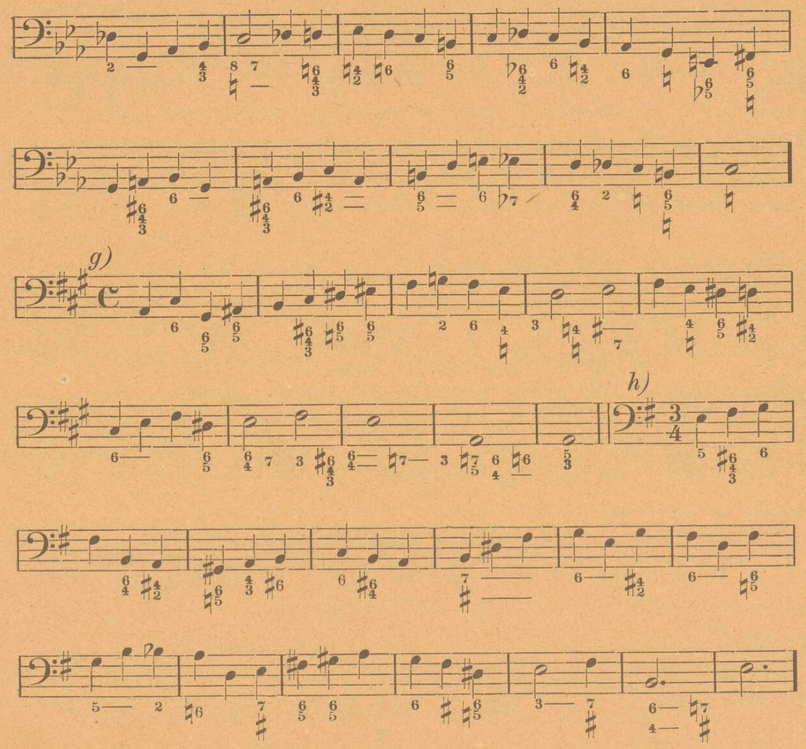


ZADANIE VII.

a)



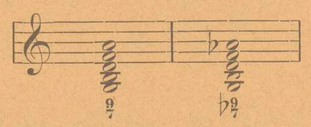




IV. Akord septymowo-nonowy.

§. 113. Grupując tercye w akordach, dodajmy do czterodźwięku jeszcze jeden dźwięk, to jest wielką lub małą nonę, a otrzymamy pięciodźwięk znany pod nazwą akordu *septymowo-nonowego,* czyli *nonowego.* Akord ten powinienby się cyfrować $\frac{9}{7}{}_{5}{}_{3}$, zwykle zaś cyfruje się tylko $\frac{9}{7}$, albowiem tercyę i kwintę jako domyślne, wyrzucamy:

165)



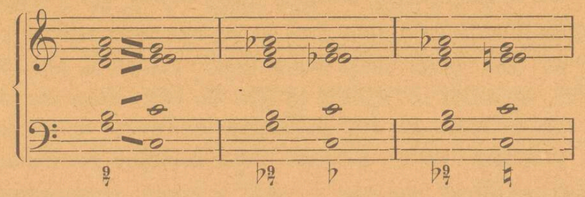
§. 114. Noną jest szósty dźwięk gammy, który dla każdego trybu jest różnym, zatem i nonowy akord może być użytym podwójnie:

z wielką noną dla trybu majorowego, a z małą dla minorowego. Wiadomo nam jednak z §. 91, że w trybie majorowym obniżamy nieraz szóstą nutę gammy bez naruszenia jego charakteru; stąd i akord nonowy z małą noną da się użyć w obudwu trybach, gdy tymczasem pierwszy wyłącznie do trybu majorowego należy.

§. 115. Pierwszy z tych akordów nazywamy *wielkim,* drugi *małym nonowym.*

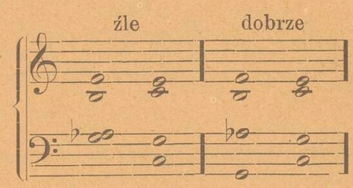
Właściwością nony zarówno wielkiej jak i małej, jest dążność do opadania, i dlatego rozwiązuje się dyatonicznie w dół zarówno jak i septyma. Inne zaś dźwięki postępują według prawa akordu septymowego z wyjątkiem kwinty, która dyatonicznie musi iść do góry.

166)



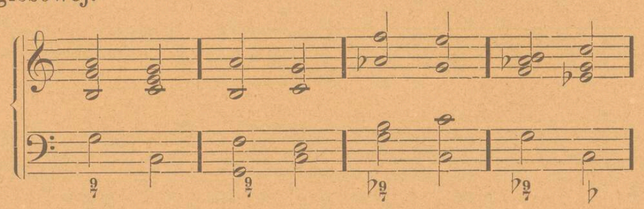
§. 116. Charakterystyką nonowego akordu jest to, iż nona nigdy nie może być zbliżoną do dźwięku zasadniczego o sekundę; co stosuje się zarówno do akordu nonowego, jak i do jego przewrotów. Przeciwnie sekunda w akordzie sekundowym da się rozciągnąć do odległości nony, przez co jednak znaczenia sekundy nie traci.

167)



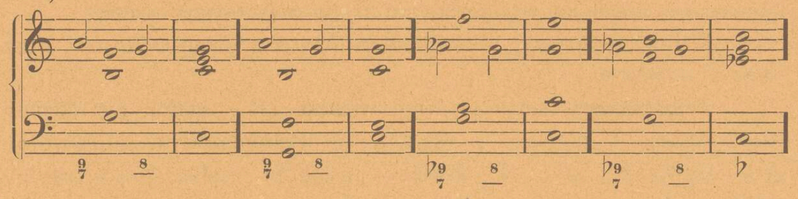
Z przykładu 166 widzimy, iż kwinta w akordzie nonowym jest najmniej potrzebną, zwykle zatem wyrzucamy ją w harmonji czterogłosowej.

168)



§. 117. Powyższe rozwiązania akordu nonowego nie są dosyć łagodne; daleko lepiej jest wstawiać po nonowym akordzie septymowo-dominantowy przez obniżenie nony.

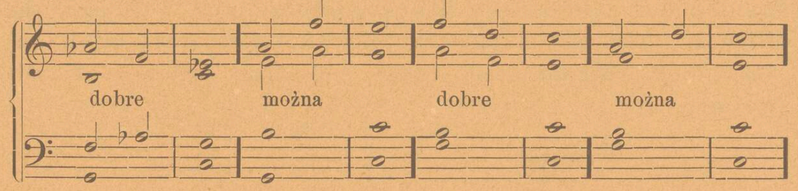
169)



§. 118. Właściwością wielkiej nony użytej bez przygotowania, czyli jako harmonja naturalna, jest to, że zwykle znajduje się w górnym głosie; nad sobą może mieć tylko septymę, pod tercyą zaś nigdy leżeć nie może. Powyższe prawo do małej nony się nie odnosi.

§. 119. Dźwięki akordu nonowego dadzą się dowolnie przestawiać; po ostatniej dopiero pozycyi musi nastąpić rozwiązanie. Najczęściej przestawiamy septymę i nonę, wskutek czego powstaje albo akord nonowy w innej pozycyi, albo akord septymowy dominantowy.

170)



V. O przewrotach akordu nonowego.

§. 120. Akord nonowy daje się użyć niekiedy w przewrotach, które mogą być następujące:

171)



Z tych przewrotów, pierwszy i trzeci dadzą się użyć z łatwością w harmonji czterogłosowej, ponieważ kwintę pierwotną można wyrzucić. Drugi przewrót mało jest używanym z powodu znajdowania się kwinty w basie. W harmonji pięciogłosowej za to, da się użyć z łatwością.

Przewroty akordu nonowego występują tylko w harmonji rozległej, przyczem nona musi być zawsze nad zasadniczym dźwiękiem i dlatego przewrót ostatni jest niemożliwym.

§. 121. Równie jak i w nonowym akordzie, rozwiązanie wprost na tonikę jest za ostre, i dlatego je zwykle przegradzamy harmonją septymową.

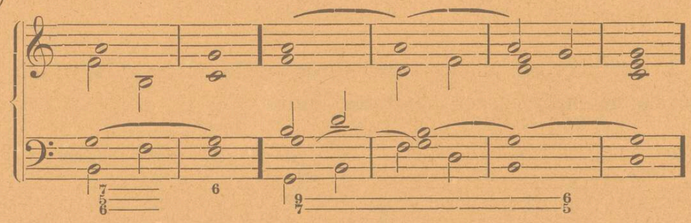
172)



§. 122. Cyfrowanie tych przewrotów jest dosyć trudnem z powodu zawiłych kombiuacyi interwałów. Zasadniczą nutę cyfruje się najniżej jako zwykle najbliższą basu, resztę zaś dźwięków kolejno, podług porządku cyfr. W ostatnim przewrocie tercyę dla większej jasności oznaczamy decymą.

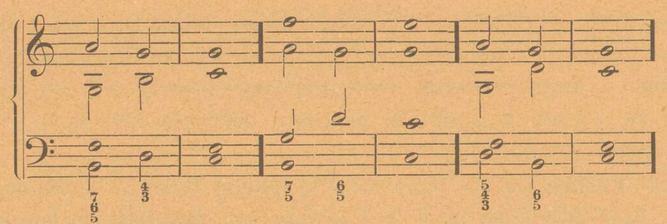
§. 123. Tak jak w akordzie septymowym, tak i tu możemy zmieniać pozycye i przewroty jedne na drugie, byle tylko nona zwłaszcza wielka pozostała w sopranie. Równie jak dawniej, cyfruje się tylko pierwszy akord.

173)



Uwaga. Wyżej podane pozycye przewrotów akordu nonowego, są prawie jedynemi, jakie użyć można. Możnaby co prawda rozłożyć głosy w sposób następujący, ale tak będzie gorzej.

174)



W pierwszym i trzecim przykładzie zbyteczne oddalenie altu od sopranu, a w drugim tenoru od altu robi pozycyę nienaturalną. Ostatniego przewrotu, opartego na septymie, inaczej użyć nie można.

VI. O innych sposobach użycia akordu nonowego.

§. 124. Zarówno jak i septymy, możemy także używać nony nieprawidłowo, to jest albo ją zostawiać w miejscu, albo posuwać chromatycznie na dół lub do góry.

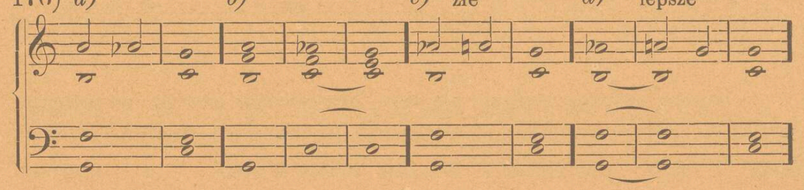
§. 125. Za pomocą nonowego akordu, oprócz kadencyi doskonałej, otrzymujemy jeszcze zwodnicze i niekiedy plagalną, nigdy zaś nie rozwiązujemy akordu nonowego na stopniu szóstym. Kadencyi plagalnej użyć możemy tylko w tym razie, jeżeli akord nonowy rozwiązuje się na harmonji czwartego stopnia, za pomocą akordu kwartsekstowego lub też sekstowego.

175)



§. 126. Akord nonowy zwłaszcza wielki może z łatwością zamienić się na mały, przez obniżenie nony.

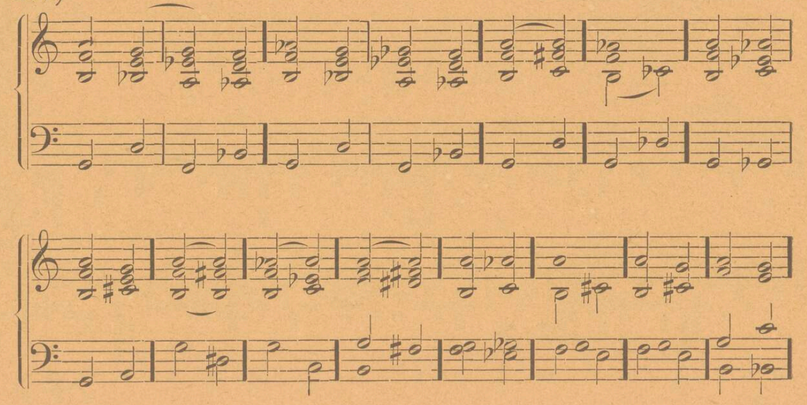
176) *a)* *b)* *c)* złe *d)* lepsze



W przykładzie *d)* spadek nony na oktawę, łagodzi przykre następstwo trybu majorowego po minorowym, które raziło w przykładzie *c)*.

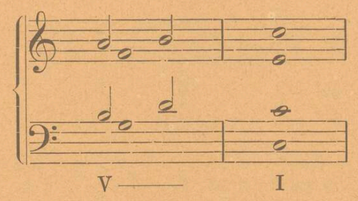
Przykłady na wyjątkowe połączenia akordu nonowego:

177)



§. 127. Prowadząc nonę do góry o cały ton, przedłużamy zwykle harmonję dominantową.

178)



§. 128. Również jak akord septymowy tak i akord nonowy może przygotowywać kadencyę:

179)

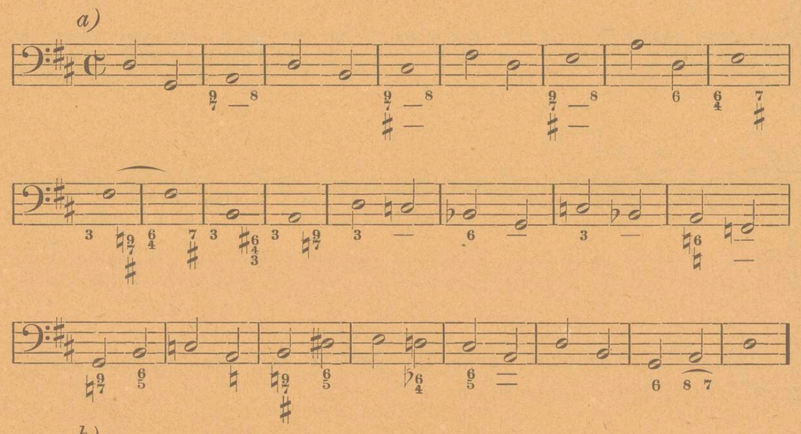


Akord nonowy tonacyi G zastępuje nam tutaj stopień II, uważać go również możemy jako harmonję pożyczaną, patrz §. 91.

§. 129. Również jak z septymowym akordem możemy tworzyć progressye i z akordem nonowym, wtedy bas skacze o kwartę w górę i kwintę w dół. Wzór na powyższe progressye podaliśmy w przykładzie 177.

ZADANIE VIII.

a)



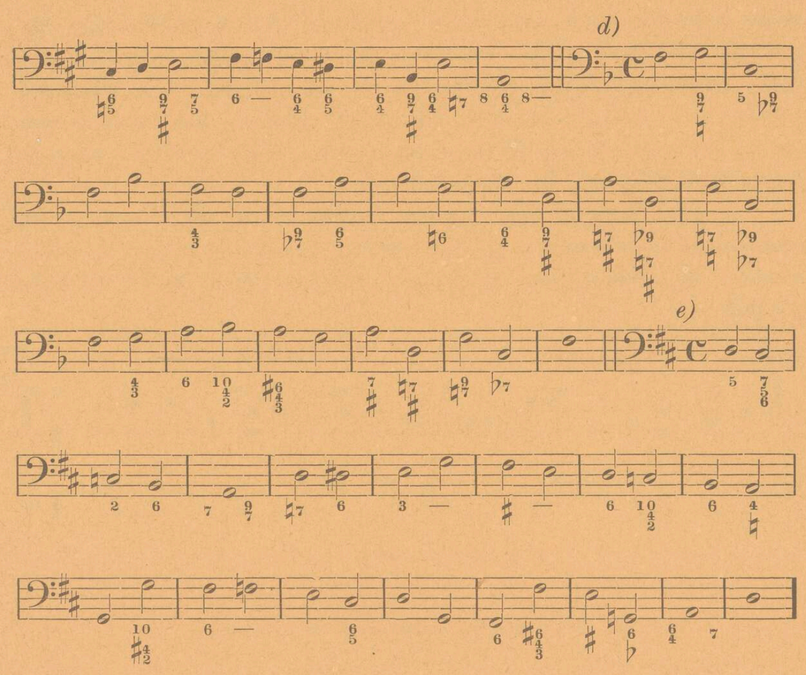
b)



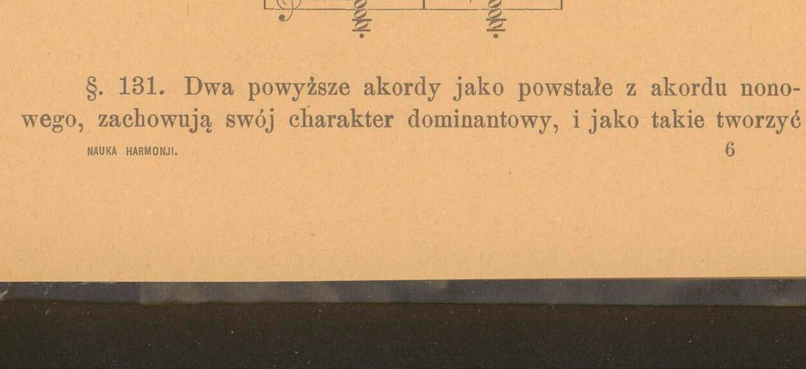
c)



d)



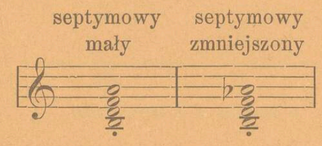
e)



VII. O akordach septymowych na siódmym stopniu, małym i zmniejszonym.

§. 130. Jeżeli z akordu nonowego pięciogłosowego wypuścimy nutę zasadniczą, to pozostałe dźwięki utworzą nam akord znajdujący się na stopniu siódmym, a znany pod nazwiskiem *septymowego małego,* lub *zmniejszonego,* w miarę tego czy się w nim znajduje septyma mała lub zmniejszona, to jest czy pochodzi od akordu nonowego wielkiego lub małego.

180)



§. 131. Dwa powyższe akordy jako powstałe z akordu nonowego, zachowują swój charakter dominantowy, i jako takie tworzyć

mogą kadencye doskonałe. Nona i septyma akordu pierwotnego nonowego nie tracą swego znaczenia przez wyrzucenie nuty zasadniczej, jakkolwiek nona zmienia się tu na septymę, a septyma na kwintę; — i dlatego zarówno jak akordy nonowe, tak i septymowe należą do właściwych trybów: septymowy mały tylko do majorowego, a zmniejszony do obudwóch.

§. 132. Równie jak dawniej wielka nona tak i teraz mała septyma musi pozostać w górnym głosie. Znosi ona nad sobą tylko kwintę. Zato zmniejszoną septymę można umieszczać we wszystkich głosach.

181)



VIII. Przewroty powyższych akordów.

§. 133. Akord septymowy mały, równie jak i septymowo dominantowy daje się przemieniać za pomocą przewrotów na: kwintsekstowy, tercekwartowy i sekundowy, z których ostatni jest niezmiernie rzadko używany z tej przyczyny, iż pierwotna nona znajduje się w basie. Dwa pierwsze zaś przewroty dają się użyć z łatwością, byleby nona pierwotna znajdowała się w górnym głosie:

182)



NB. Rozwiązanie ostatnie z basem skaczącym na tonikę, używa się niekiedy, ale ma więcej charakter kadencyi plagalnej.

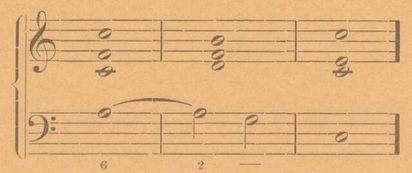
§. 134. Akord septymowy mały, również jak i nonowy, rozwiązuje się nietylko wprost ale i przez wstawienie stopnia V.

183)



NB. Ostatni przewrot da się użyć tylko wtedy, kiedy bas będzie przygotowanym, to jest uderzonym w poprzednim akordzie, i wtedy rozwiązanie jego nie następuje nigdy wprost, tylko za pomocą harmonji piątego stopnia:

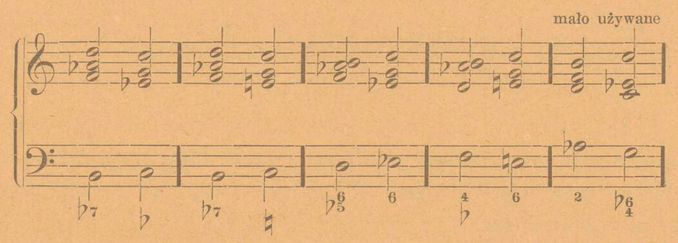
184)



§. 135. Akord septymowy zmniejszony daje się użyć daleko łatwiej we wszystkich przewrotach, z powodu jednakowo dla ucha brzmiących odległości; gdy przeciwnie w septymowym małym, wszystkie przewroty i pozycye w których otrzymywalibyśmy sekundę, byłyby przykre dla ucha. Nona pierwotna może się tu znajdować w którymbądź głosie, a w sekundowym akordzie bas nie potrzebuje być przygotowanym. Akord ten rozwiązuje się według jednego z podanych wyżej sposobów, to jest albo wprost, albo też przez wstawienie akordu stopnia V.

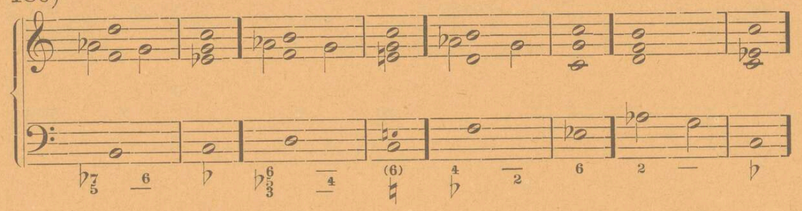
Rozwiązanie wprost:

185)



Rozwiązanie za pomocą harmonji stopnia piątego:

186)



Uwaga. Równie jak w akordzie septymowo dominantowym, tak i w septymowym zmniejszonym możemy użyć swobodniejszego prowadzenia głosów.

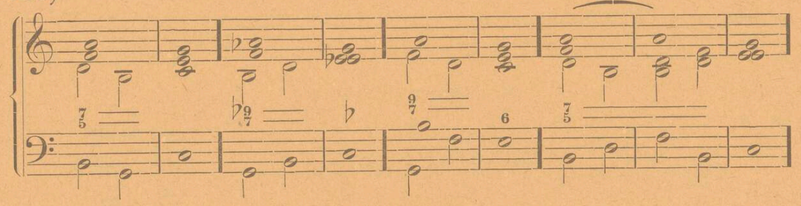
187)



Swobodniejsze prowadzenie głosów nie da się gładko użyć z akordem septymowym małym, dlatego też nie podaliśmy żadnego przykładu.

§. 136. Akordy septymowe małe i zmniejszone mogą przechodzić z łatwością na nonowy, oraz na którykolwiek ze swoich przewrotów, i odwrotnie nonowe zamieniają się na septymowe, lub ich przewroty:

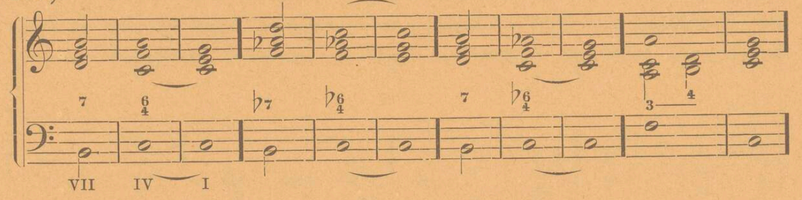
188)



§. 137. Oprócz kadencyi doskonałej, której wzory mieliśmy w poprzednich przykładach, możemy jeszcze otrzymywać za pomocą akordu septymowego małego i zmniejszonego kadencyę plagalną i wszystkie zwodnicze.

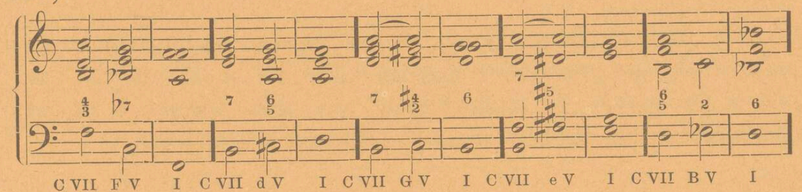
Kadencye plagalne:

189)



Kadencye zwodnicze na akord septymowo-dominantowy innej tonacyi.

190)



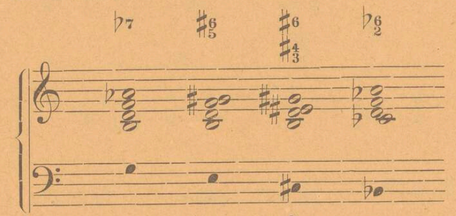
Kadencye zwodnicze na inne harmonje:

191)



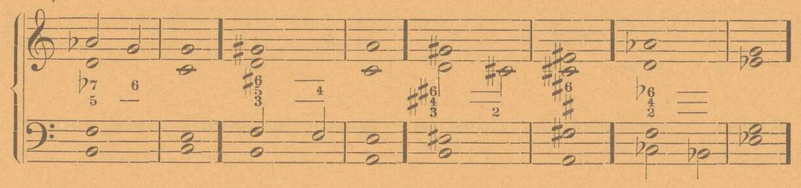
§. 138. Akord septymowy zmniejszony posiadający odległości pozornie jednakowe, daje się z łatwością przemieniać enharmonicznie na inne przewroty podobnego akordu, ale należącego do innej tonacyi, i w miarę tego, jak te same dźwięki różnie napiszemy, otrzymamy akord bądź septymowy, bądź kwintsekstowy, terekwartowy, lub też sekundowy.

192)



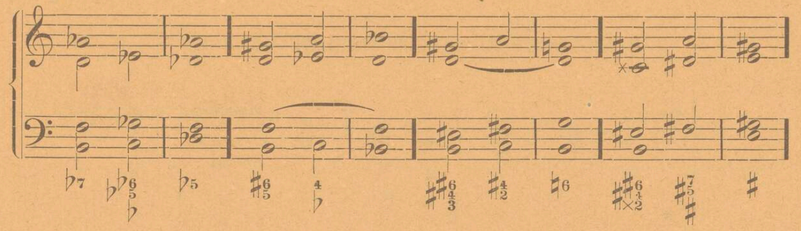
§. 139. Wiemy z poprzednich prawideł, iż obniżając septymę, otrzymujemy harmonję stopnia piątego, za pomocą której najgładziej się dochodzi do toniki. Każdy z dźwięków tego akordu możemy uważać za septymę, i przez to dojść do czterech odrębnych tonacyi.

193)



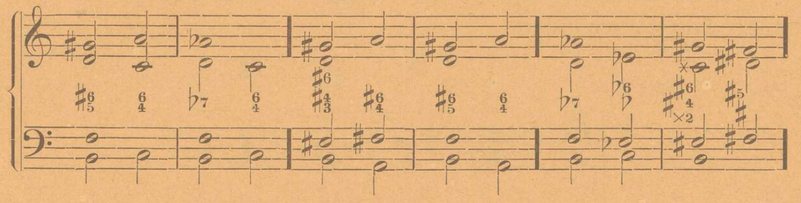
§. 140. Z akordu septymowego zmniejszonego traktowanego enharmonicznie przechodzić możemy także do innych czterech tonacyi w ten sposób, że podwyższymy trzy jego dźwięki, a czwarty pozostawiony na miejscu utworzy dominantę nowej tonacyi.

194)



§. 141. Trzeci sposób prowadzenia akordów septymowych zmniejszonych, jest na harmonję konsonansową. Zostawiając septymę harmonji jako nutę wspólną, otrzymujemy tonikę następnej harmonji majorowej; zostawiając kwintę i septymę, otrzymujemy tonikę i tercyę harmonji minorowej.

195)



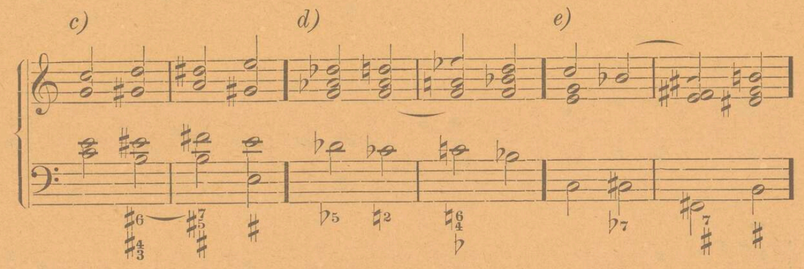
§. 142. Z powyższych przykładów widzimy, że jeden i ten sam akord septymowy da się różnie pisać, stosownie do swego rozwiązania, i dlatego mamy w tem zupełną swobodę, głównie zaś uwzględniamy gładkie prowadzenie głosów, oraz harmonję następnej tonacyi.

Z powodu tej swobody pisowni, nazywamy takie akordy septymowe zmniejszone akordami *enharmonicznemi.*

196) *a)* źle *b)* dobrze źle dobrze



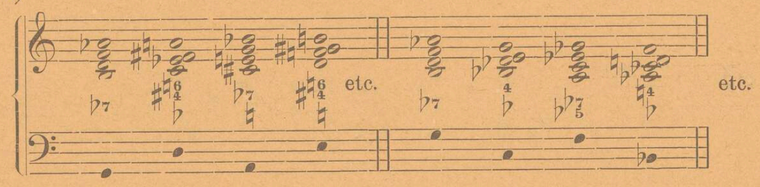
c) *d)* *e)*



W przykładach *a* i *b* mieliśmy głównie na uwadze odniesienie akordu enharmonicznego do następującej tonacyi; w przykładach *c* i *d* zastosowaliśmy pisownię do gładkiego prowadzenia głosów; a w przykładzie *e* uniknęliśmy tercyi zmniejszonej *c-ais,* przez wprowadzenie dźwięku *b* i zamienienie go enharmonicznie na *ais.*

§. 143. Bardzo często spotykamy się z chromatycznym pochodem akordów enharmonicznych idącym w górę lub w dół. Wytłómaczyć to możemy sobie pochodem samych akordów nonowych, których nuta zasadnicza wypuszczoną została.

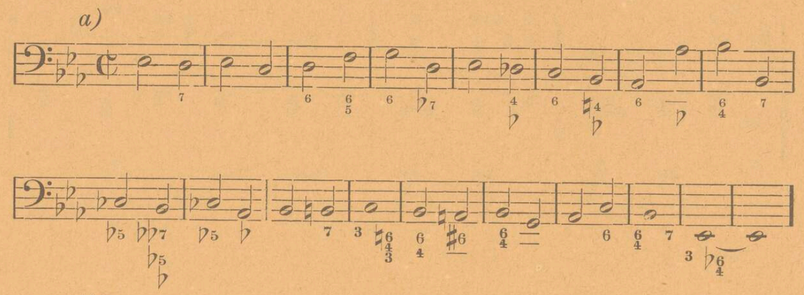
197)



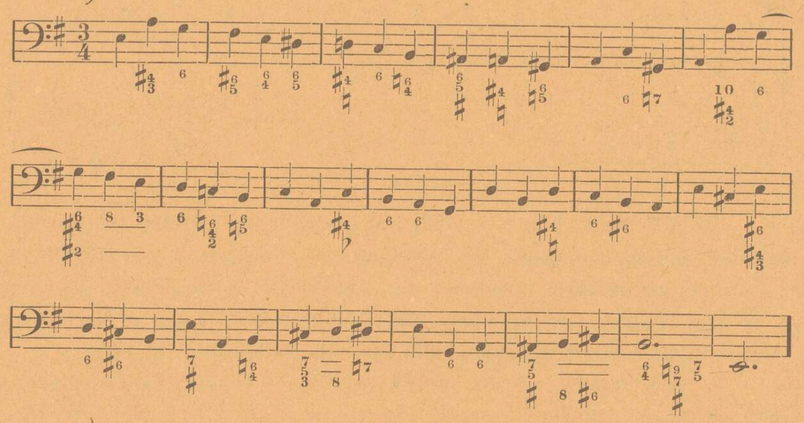
W pisaniu powyższych akordów mamy tylko na względzie gładkie prowadzenie głosów. Takich pochodów rzadko się używa w poważniejszej muzyce, zwłaszcza w wokalnej, zato w instrumentalnej, szczególniej nowoczesnej często je spotykamy.

ZADANIE IX.

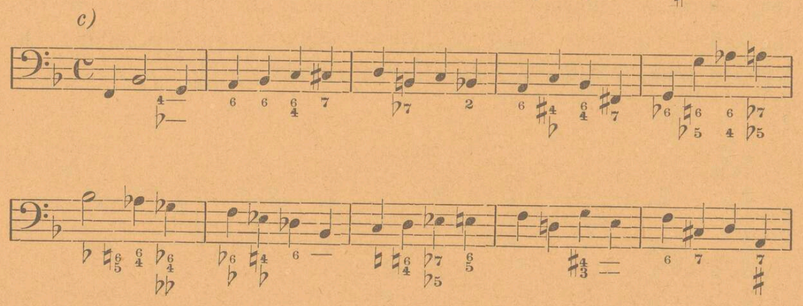
a)



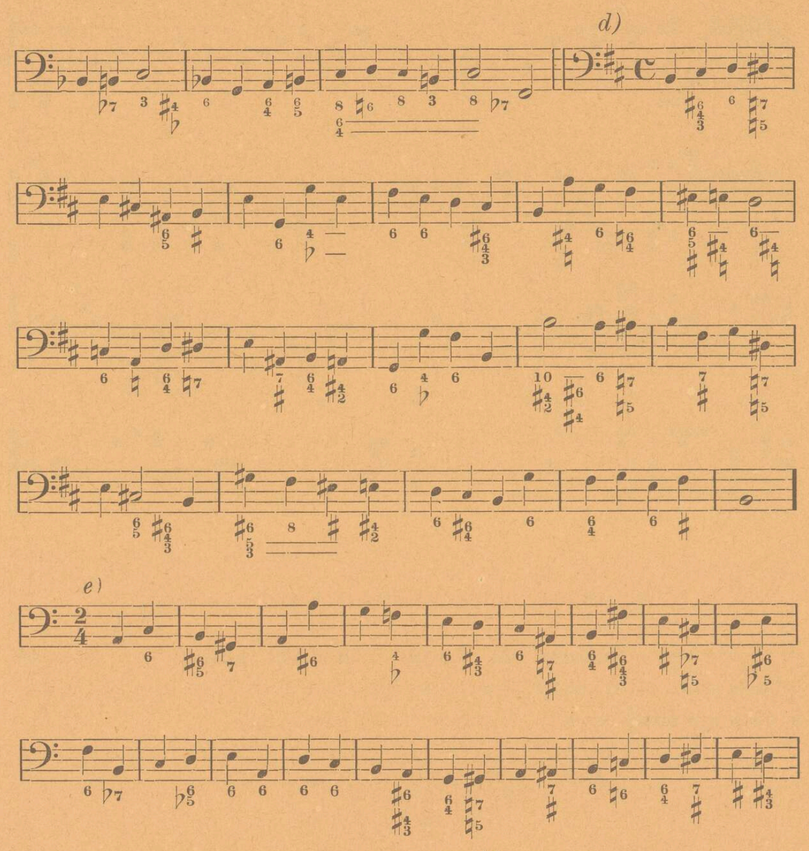
b)



c)

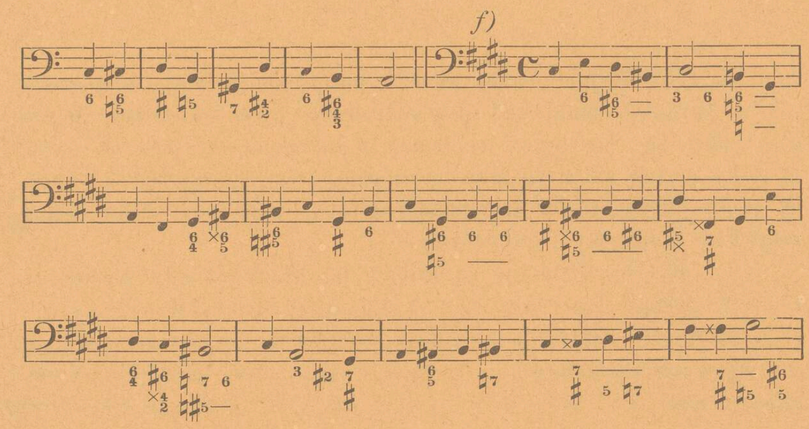


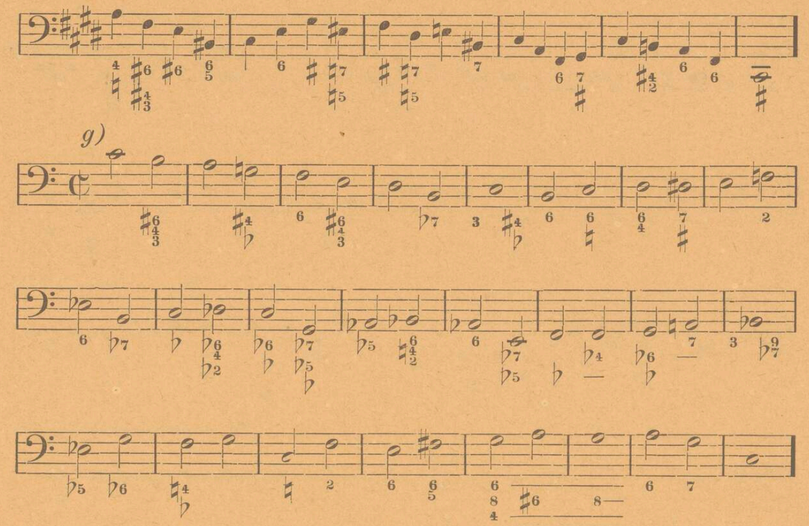
d)



e)

f)

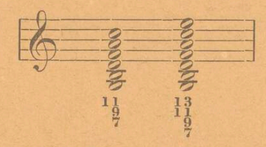




IX. Akordy undecymowe i tercdecymowe.

§. 144. Dodając do akordu nonowego następujące dźwięki akustyczne, otrzymamy sześciodźwięk zwany *akordem undecymowym*, i siedmiodźwięk zwany *akordem tercdecymowym*.

198)



§. 145. W tej postaci akordy powyższe nie mają zastosowania w harmonji naturalnej dyssonansowej, gdyż w żaden sposób nie dadzą się rozwiązać na tonice, a brzmienie ich jest tak ostre, iż tylko można ich użyć jako opóźnienie, o czem niżej będzie mowa. W takim nawet razie, wyrzucamy tercyą, jako zbyt dyssonującą względem undecymy i tercdecymy.

§. 146. W harmonji naturalnej powyższe akordy występują tylko w postaci septymowych lub nonowych dominantowych, opartych na tonice. Użycie ich podlega wszystkim prawom o akordach septymowych lub nonowych, pospolicie nazywamy je *akordami dominantowemi na tonice*. Użyć ich można albo uderzając wszystkie

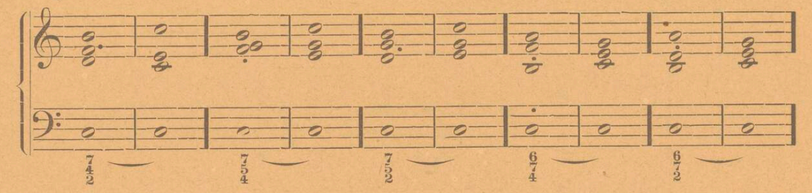
dźwięki jednocześnie, albo biorąc wprzód tonikę, a potem akord, lub też odwrotnie.

199)



§. 147. Używając harmonji undecymowej czterogłosowo, wyrzucamy zwykle kwintę, nonę lub undecymę; z tercdecymowej zaś dwa dźwięki, najczęściej kwintę z noną.

200)



§. 148. Akordy powyższe mają bardzo szerokie zastosowanie w muzyce szczególniej przy szeroko rozwiniętej kadencyi, gdzie tonikę zatrzymujemy w basie, jako nutę stałą.

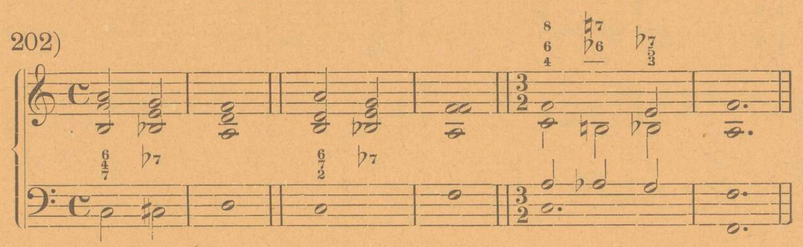
201)



W powyższym przykładzie mamy naprzemian akordy dominantowe na tonice i harmonję stopnia I. O harmonjach opartych na nucie stałej mówić będziemy obszerniej w dziale III (V. Nuta stała).

§. 149. Akordy undecymowe i tercdecymowe podobnie jak wszystkie inne dominantowe mogą rozwiązywać się nietylko na tonice, ale i prowadzić na inną dominantę, a nawet niektóre z podobnych pochodów są bardzo znane i powszechnie używane; np.

202)



§. 150. Nareszcie jest jeszcze jedna forma tego akordu powszechnie znana, o której w żadnym dziele harmonji niema wzmianki. Jest to użycie akordu dominantowego nie na tonice, ale na trzeciej nucie gammy trybu minorowego.

203)

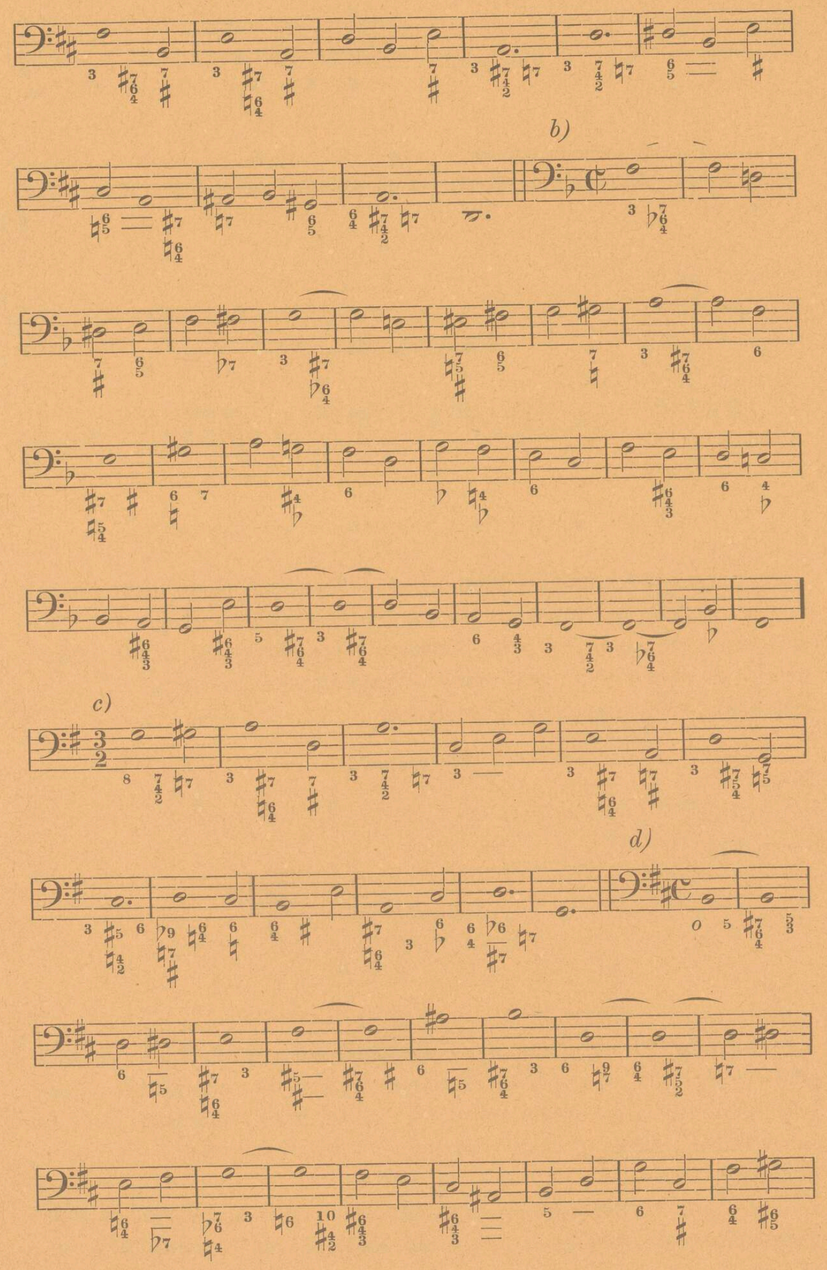


W załączonym przykładzie jest wyraźne dla słuchu zboczenie do tonacyi g-minor za pomocą akordu zmniejszonego.

ZADANIE X.

a)







Uwaga. W zadaniu *d)* znak *o* podany na początku wskazuje, iż bas ma wystąpić sam bez harmonji, akord zaś oznaczony 5 uderzamy w drugiej połowie taktu.

DZIAŁ III.

HARMONJA DYSSONANSOWA SZTUCZNA.

I. Akordy septymowe poboczne i ich przewroty.

§. 151. Akordami septymowemi pobocznemi, nazywamy czterodźwięki oparte na innych stopniach oprócz piątego i siódmego. Właściwością ich jest, że będąc inaczej uformowane niż akord septymowy dominantowy, oraz mały i zmniejszony, mieszczą w sobie dyssonans wymagający *przygotowania.*

204)



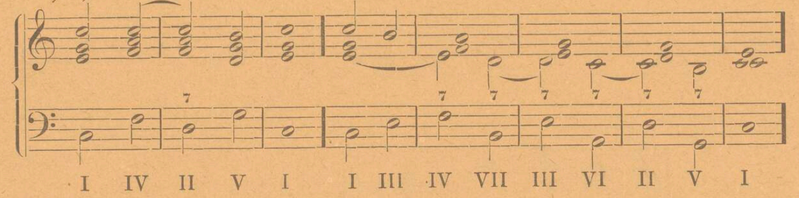
Uwaga. Akord dominantowy i zmniejszony na siódmym stopniu jako wyłączone z powyższej kategoryi akordów, napisaliśmy małemi nutami; akord oznaczony *NB.* może mieć znaczenie akordu pobocznego, jak to później obaczymy, dlatego też oznaczony został wielkiemi nutami.

§. 152. Co do budowy wewnętrznej, różnią się one od akordu dominantowego stosunkiem tercyi do septymy; gdy bowiem w akordzie dominantowym mamy wielką tercyę i małą septymę tworzące tryton, tutaj spotykamy wielką tercyę z wielką septymą, lub też małą tercyę z małą septymą.

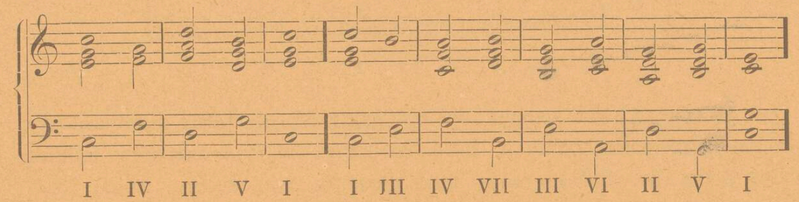
Co się zaś tyczy trybu minorowego, spotykamy w nim jeszcze więcej odmian w budowie akordów septymowych pobocznych, z powodu nieregularności formacyi gammy i trójdźwięków; i tak: na pierwszym stopniu znajdziemy małą tercyę i wielką septymę, a na trzecim wielką tercyę, kwintę zwiększoną i wielką septymę.

§. 153. Praktyczną stroną tych akordów, jest większe urozmaicenie harmonji przez dodanie dyssonansów, oraz uzyskanie większej łączności z powodu ich przygotowywania i rozwiązywania. Właściwa istota harmonji w niczem się przez to nie zmieni, albowiem akordy pozostając na tych samych stopniach z łatwością sprowadzić się dadzą do harmonji konsonansowej, np.

205) *a)* *Harmonja dyssonansowa.*



b) *Harmonja konsonansowa.*



§. 154. Akordy septymowe poboczne używają się zupełnie na wzór dominantowych. Bas skacze zwykle o kwartę w górę lub kwintę w dół, t. j. w następującym porządku stopni: I—IV—VII——III—VI—II—V—I. Septyma opada zawsze o jeden stopień na dół, kwinta może iść dowolnie jak poprzednio, wyjątek tylko stanowi tercya, która nie będąc nutą charakterystyczną, nie jest zmuszoną iść w górę, ale swobodnie może się poruszać, przechodząc najczęściej na kwintę następnego akordu.

§. 155. Przy użyciu akordów septymowych pobocznych pamiętać należy o następujących prawach:

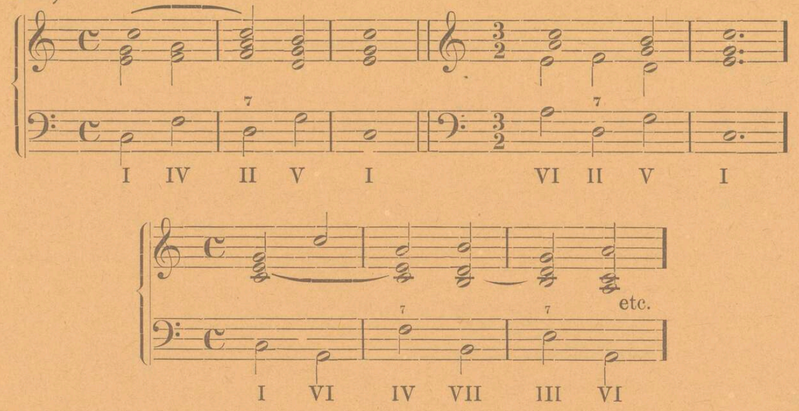
1) Septymę jako dyssonans przygotowujemy, uderzając ją w poprzedniej harmonji jako konsonans.

2) Przygotowanie, wprowadzenie i rozwiązanie powinno mieć miejsce w jednym i tym samym czynniku.

3) Wartość rytmiczna powinna być równą, albo większą w przygotowaniu.

4) Przygotowanie powinno padać na słabą, a dyssonans na mocną część taktu. Wyjątek tylko znaleść można w takcie na trzy części; przygotowanie wtedy może być na pierwszej, a dyssonans na drugiej części, która jeszcze uchodzi za mocną względem trzeciej najsłabszej.

206)



§. 156. Akord septymowy poboczny równie jak i dominantowy da się użyć jako pełny i jako niepełny; w tym ostatnim jednak razie podwajać możemy albo nutę basową, albo tercyę, która tutaj nie występuje jako nuta prowadząca.

207)



Nadmienić tu wypada, iż przy połączeniu dwóch stopni przyległych jeden z akordów musi być niepełnym dla uniknienia kwint równoległych.

208)

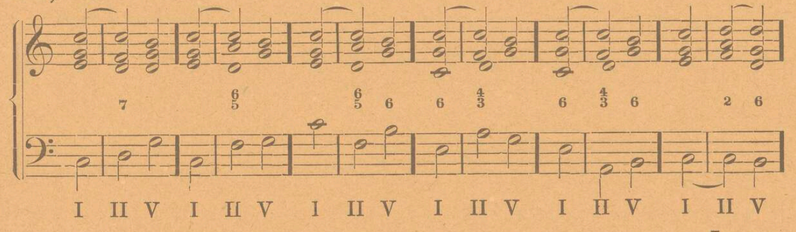


§. 157. *Przewroty* akordów septymowych pobocznych otrzymujemy te same, co i akordu septymowo-dominantowego; t. j. na tercyi utworzy się akord kwintsekstowy, na kwincie terckwartowy, na septymie zaś sekundowy. Pomimo tych przewrotów charakter akordu się nie zmieni, każdy z jego czynników postępuje zupełnie tak jak w akordzie pierwotnym z wyjątkiem nuty zasadniczej, która pozostaje na miejscu jako nuta wspólna.

Przewroty, równie jak i akord zasadniczy dadzą się z łatwością sprowadzić do harmonji odpowiedniej konsonansowej.

Harmonja dyssonansowa.

209) *a)*



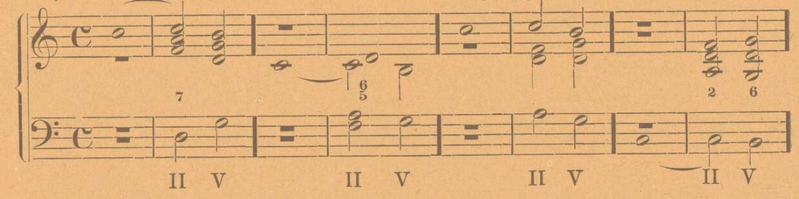
Harmonja konsonansowa.



NB. Sprowadzając akord terckwartowy do odpowiedniego konsonansowego kwartsekstowego, musieliśmy harmonję poprzedzającą pierwszego stopnia, zamienić na stopień szósty, dla uniknienia błędnego użycia akordu kwartsekstowego. W harmonji dyssonansowej nuta wspólna, którą otrzymujemy przez wprowadzenie dyssonansu łagodzi przykre wrażenie kwarty nieprzygotowanej.

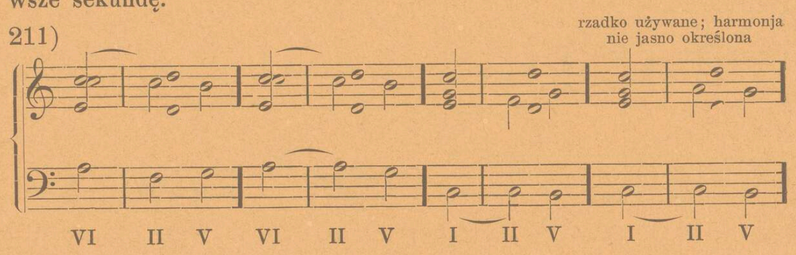
§. 158. Tak w akordzie septymowym jak i w jego przewrotach możemy przygotować dyssonans za pomocą jednego dźwięku.

210)



§. 159. W akordach pobocznych również jak w septymowym dominantowym, wyrzucamy najczęściej kwintę pierwotną, a mianowicie w septymowym kwintę, zdwajamy zaś nutę zasadniczą lub tercyę; w kwintsekstowym wyrzucamy tercyę zdwajając sekstę, w terckwartowym wyrzucamy sekstę zdwajając kwartę, w sekundowym zaś wyrzucamy sekstę, a niekiedy kwartę, zdwajamy zaś zawsze sekundę.

211)



§. 160. Harmonje septymowe dadzą się łączyć między sobą w tym porządku, jaki podaliśmy w §. 154.

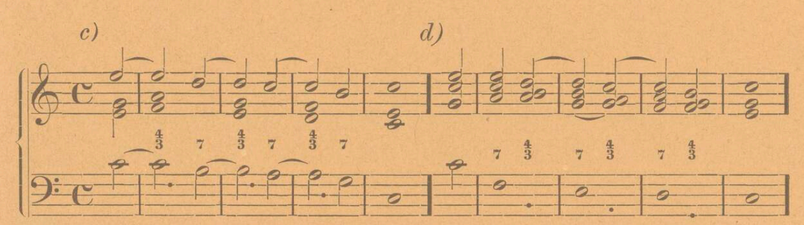
Tercya jednego akordu przygotowuje następnemu septymę, septyma zaś zawsze schodzi na tercyę następnego akordu. Podobne łączenie harmonji pobocznej odbywa się i z przewrotami, a mianowicie:

Akordy septymowe łączą się z septymowemi, pełne z niepełnemi na przemian, lub z terckwartowemi, w tym razie jednak harmonje zawsze są pełne. Kwintsekstowe zaś łączymy z sekundowemi. Tym sposobem otrzymujemy następujące progressye:

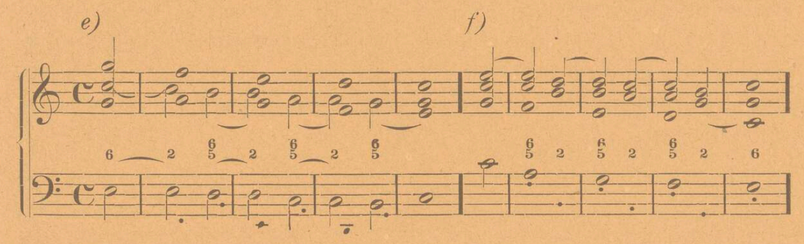
212) *a)* *b)*



c) *d)*



e) *f)*



Uwaga. Z powodu łączenia samych harmonji dyssonansowych, prawidło §. 155, 4) zmienia się o tyle, że tylko pierwszy dyssonans paść musi na mocną część taktu, inne zaś kolejno.

§. 161. Używając akordów pobocznych w trybie minorowym, musimy zwrócić uwagę na odmienną budowę harmonji stopnia pier-

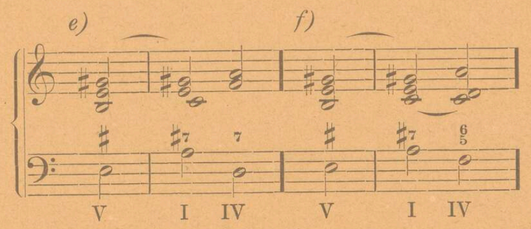
wszego i trzeciego, oraz na wyjątkowe użycie akordu na siódmym stopniu.

Septyma w akordzie stopnia pierwszego jako nuta prowadząca, idzie zawsze do góry, nigdy zaś na dół, z powodu rażącego skoku o sekundę zwiększoną. Rozwiązanie jego następuje na harmonji tego samego stopnia lub szóstego; rozwiązując go zaś na czwarty stopień, użyć możemy tylko akordu sekstowego, a w harmonji dyssonansowej septymowego lub kwintsekstowego.

213) *a)* *b)* *c)* *d)*



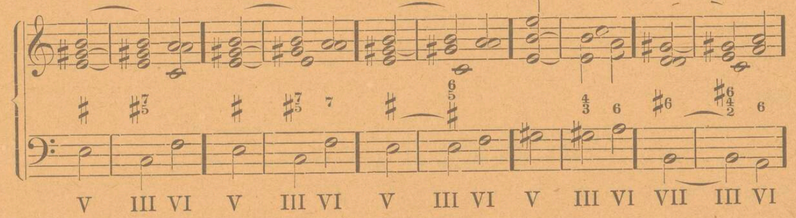
e) *f)*



§. 162. Przewroty tego akordu mało są używane, występują one raczej jako opóźnienia, o których dalej mówić będziemy.

§. 163. Harmonja stopnia trzeciego mieści w sobie kwintę zwiększoną jako nutę prowadzącą, i dlatego rozwiązującą się do góry. Rozwiązać ten akord możemy albo na doskonałym albo na septymowym.

214) *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



§. 164. Harmonja stopnia siódmego według powyżej przytoczonej zasady, powinna nas prowadzić na harmonją stopnia trzeciego. W trybie majorowym z łatwością mogliśmy to uczynić, jak to widzieliśmy w przykładzie 212. W trybie minorowym, akord ten ma właściwą sobie cechę jako akord septymowy zmniejszony, mający nutę prowadzącą w basie; dąży zatem do rozwiązania na tonice, lub do innych rozwiązań odpowiednich jego naturze. Czasami prowadzimy go na akord stopnia trzeciego, jeżeli bas idzie o kwartę zmniejszoną w górę; rozwiązanie na akordzie terckwartowym dosyć często się używa. Toż samo da się użyć w przewrocie kwintsekstowym rozwiązującym się na sekundowym.

215) *a)* *b)* *c)*



Podobne kombinacye zaliczyć możemy raczej do opóźnień.

§. 165. W trybie minorowym progressye są trudne do użycia, z powodu harmonji stopnia pierwszego, trzeciego i siódmego. Ponieważ jednak progressya akordów septymowych pobocznych może być tylko opadającą, dlatego posługiwać się możemy harmonjami należącemi do odpowiedniej tonacyi majorowej, i dopiero przy właściwej kadencyi przywracamy nutę prowadzącą.

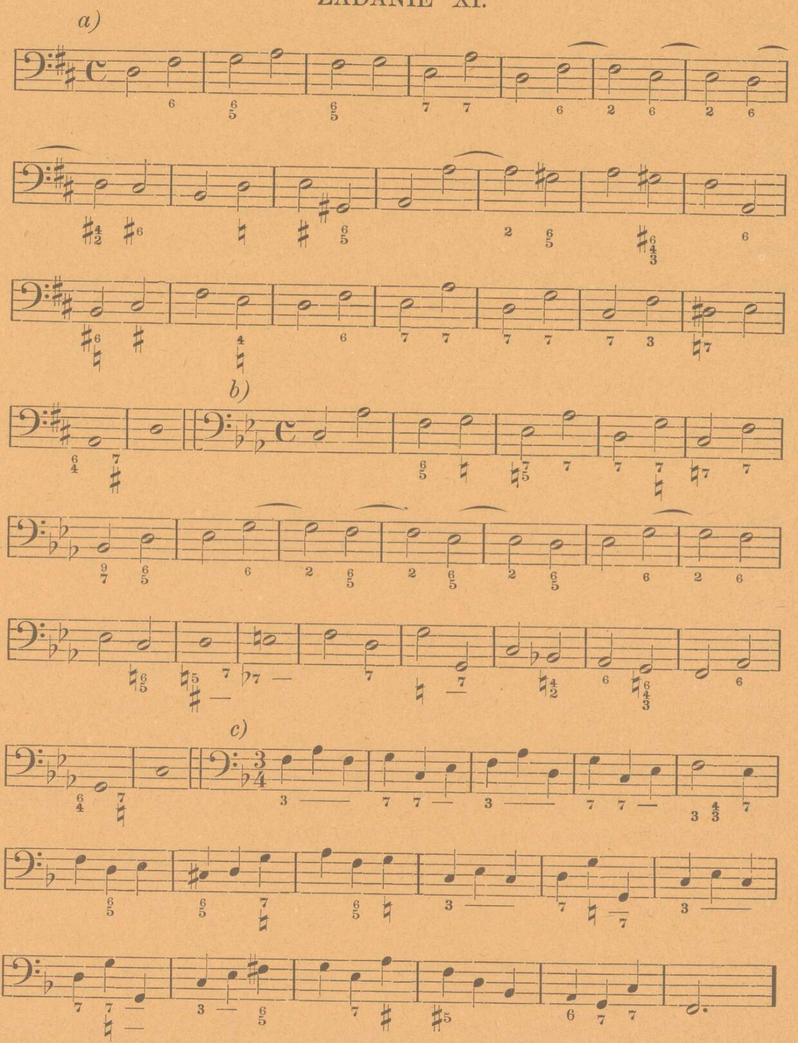
216)



Podajemy teraz zadania na prawidłowe użycie akordów septymowych pobocznych wraz z ich przewrotami.

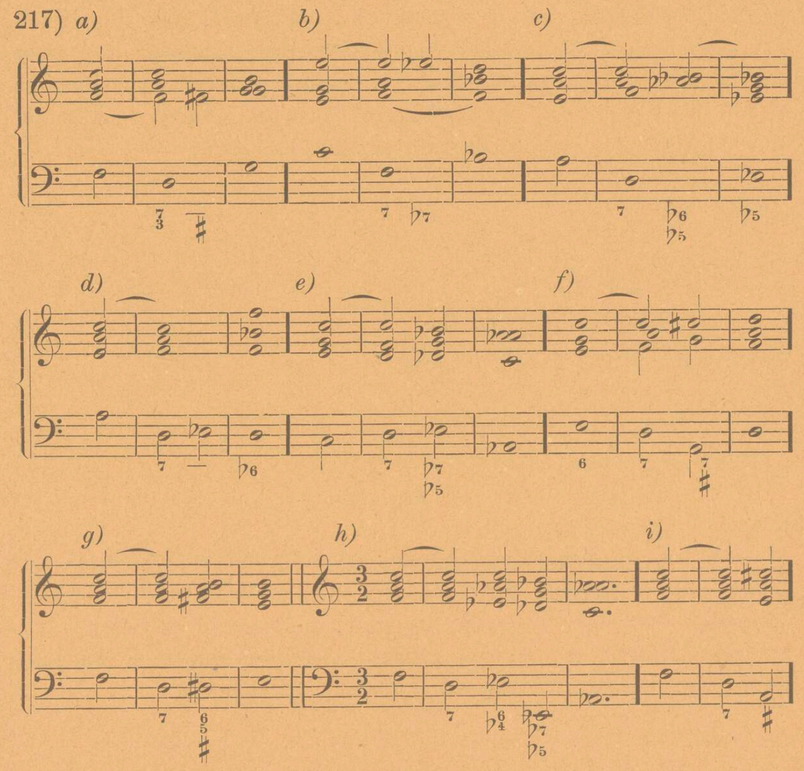
ZADANIE XI.

a)



§. 166. Akordy septymowe poboczne mogą również jak i dominantowe rozwiązywać się wyjątkowym sposobem, przez nieregularny pochód czynników, t. j. przez zostawianie septymy na miejscu, a nawet podnoszenie lub zniżanie jej chromatyczne, przyczem przechodzić możemy na harmonje dominantowe różnych tonacyi.

217) a)



§. 167. Przy dyatonicznie postępującym basie możemy użyć harmonji pobocznej, pozostawiając septymę na miejscu, a nawet ją podwajając. Zwykle wtedy jeden z czynników postępuje z basem tercyami lub sekstami. Charakter takiego akordu jest czysto przejściowy, i zwykle pada na słabą część taktu. Również użyć możemy harmonji pobocznej na basie leżącym, harmonja septymowa wystąpi wówczas jako akord sekundowy ze zdwojoną nutą basową.

218)



§. 168. Tak jak w harmonji konsonansowej, tak i tutaj możemy obniżać szósty dźwięk gammy majorowej; ulegną zatem zmianie stopnie: drugi, czwarty, szósty i siódmy. Szósty stopień, prowadzący na drugi, dla nienaturalnego pochodu kwarty zwiększonej powoduje niekiedy obniżenie tego ostatniego.

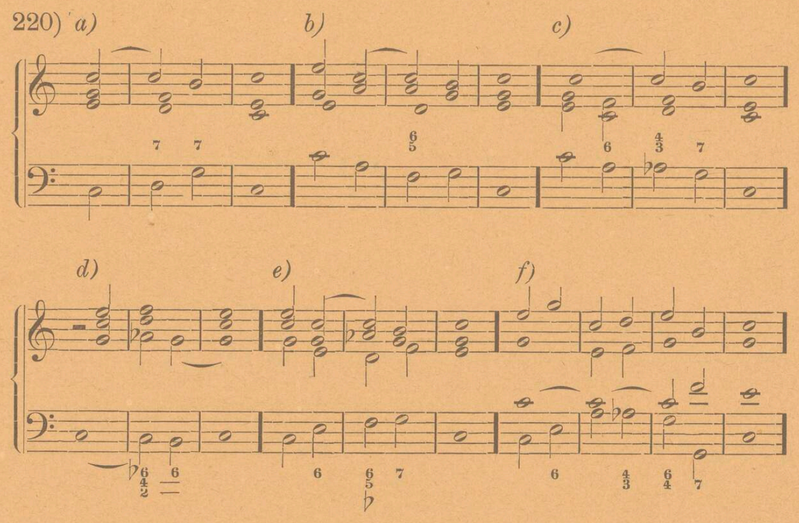
219)



Z powyższych harmonji najczęściej używa się obniżenia na stopniu drugim i czwartym.

§. 169. Najważniejszą harmonją z akordów septymowych pobocznych jest stopień drugi, który nam przygotowuje i upiększa wszystkie kadencye; w trybie majorowym występuje on nieraz z obniżonym szóstym dźwiękiem gammy. Jeżeli po nim wprowadzimy akord kwartsekstowy, septyma pozostanie na miejscu.

220) *a)* *b)* *c)*



§. 170. Do kadencyi wprowadzamy nieraz stopień czwarty zamiast stopnia drugiego. Jeżeli po nim następuje akord kwartsekstowy, septyma pozostaje na miejscu.

221) *a)* *b)* *c)*



§. 171. Kadencyi plagalnej możemy użyć za pomocą harmonji pobocznej stopnia czwartego i drugiego, prowadząc ją wprost na akord toniczny; przyczem używamy często harmonji z obniżonym szóstym dźwiękiem.

222) *a)* *b)* *c)*



§. 172. W pobocznych akordach możemy używać septymy w inny sposób, t. j. nie przygotowując jej, ale wyprowadzając dyatonicznie z oktawy lub z przyległego dźwięku górnego, a wtedy jako przejściowa tylko, musi padać na słabą część taktu. Taką septymę nazywamy *przechodzącą*.

223) *a)* *b)* *c)* *d)*



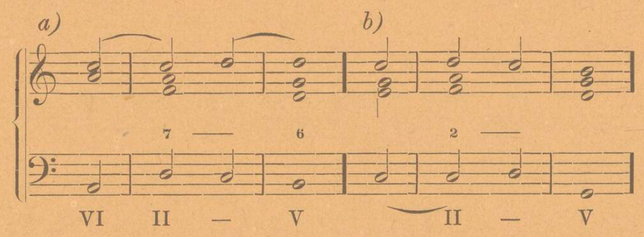
§. 173. W akordach pobocznych, podobnie jak i w poprzednich nam znanych harmonjach, możemy przemieniać pozycye jednę na drugą, bez względu na dyssonans, albo też przewrot jeden na drugi.

224) *a)* *b)* *c)* *d)*



W powyższych przykładach nuta zasadnicza akordu pobocznego albo też septyma musi stać na miejscu, dźwięków dyssonujących względem siebie współcześnie uderzać nie możemy; dlatego przykład następny jest złym:

225) *a)* *b)*



W podobnych przemianach dźwięków w jednej i tejże samej harmonji, cyfruje się tylko pierwszy akord, kreski przeciągnięte równolegle wskazują jak długo harmonję tego samego stopnia mamy zatrzymać.

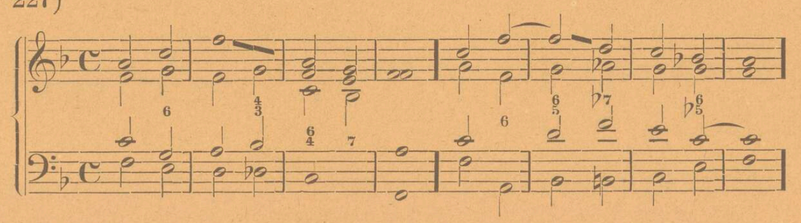
§. 174. Dźwięk pojedynczy uderzony poprzednio, może nam przygotować nutę zasadniczą; wtedy septymę poboczną uderzamy wprost.

226) *a)* *b)* *c)*



§. 175. Septymę możemy nieraz wyjątkowo przerzucić dalej byleby w dół.

227)

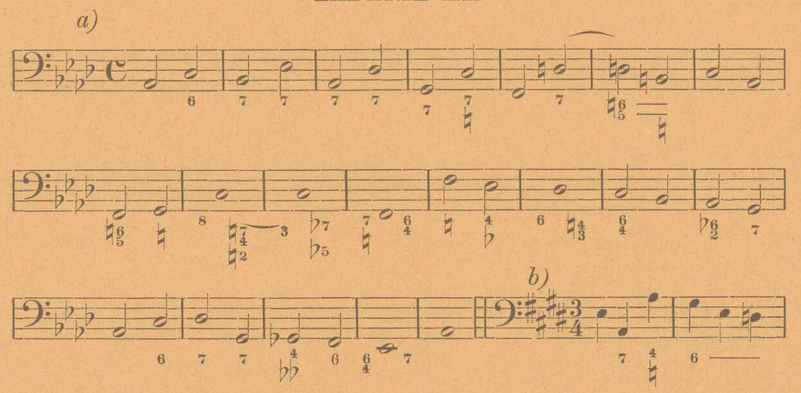


Skok septymy możemy sobie tłómaczyć w ten sposób, że ponieważ ona wchodzi w skład następnego akordu, dlatego brzmi jako domyślna nuta wspólna.

Kończąc rozdział o akordach septymowych pobocznych nadmienić musimy, że z nich wszystkich akord na stopniu drugim najwięcej jest używanym, gdyż najgładziej wpada do ucha. Nieraz nawet wprowadzanym bywa bez przygotowania.

ZADANIE XII.

a)



b)

c)

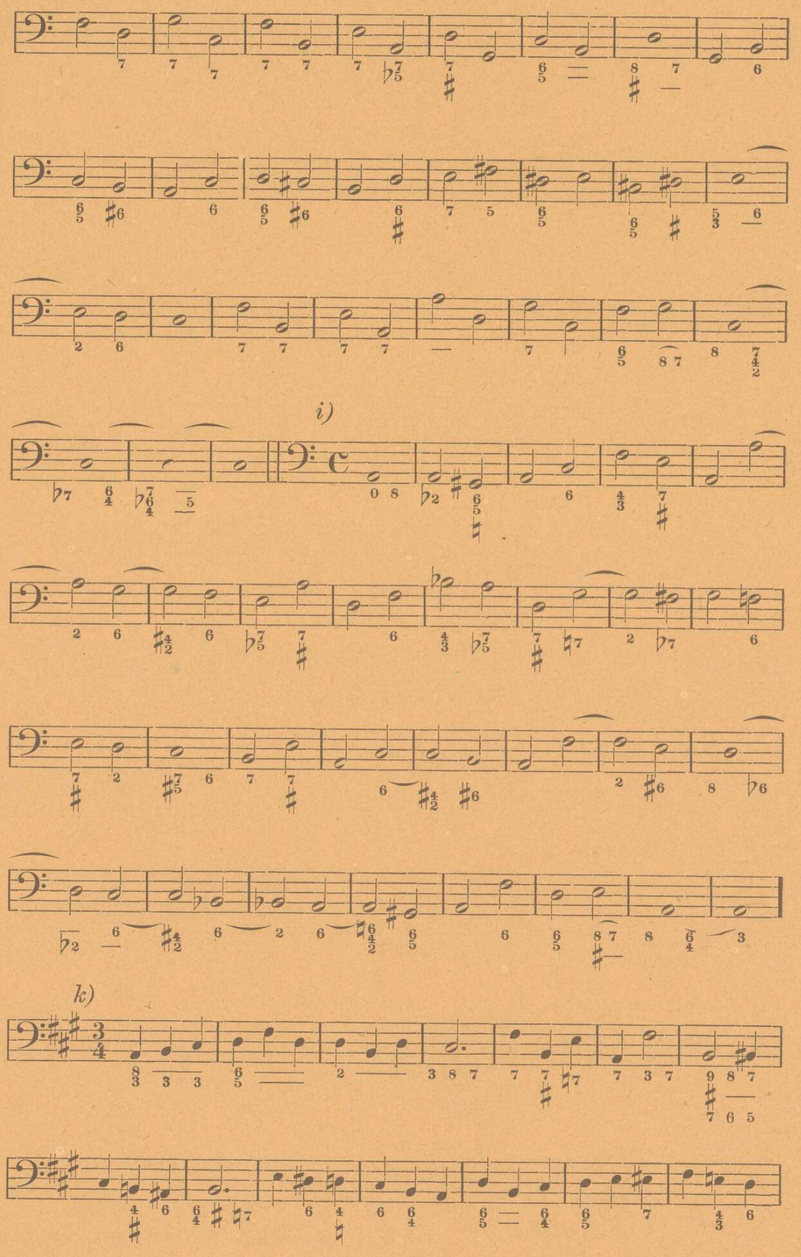
d)

e)

f)

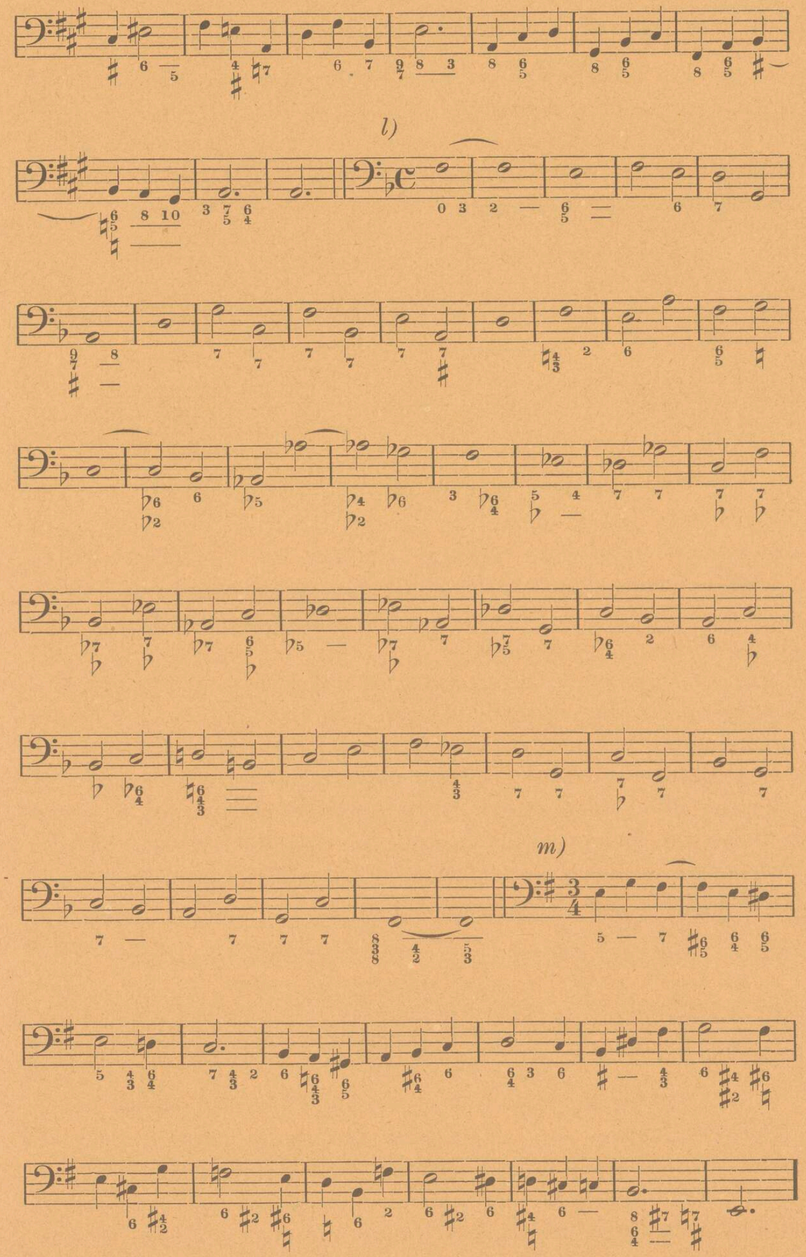
g)

h)



i)

k)



l)

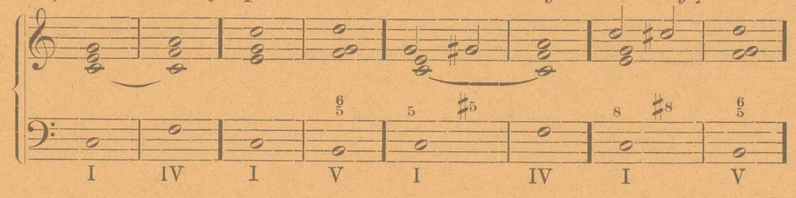
m)

II. Akordy zmienione chromatycznie (alteracye).

§. 176. Alteracyą nazywamy chromatyczne podniesienie lub zniżenie dźwięku, wchodzącego w skład akordu.

§. 177. Alteracya nie zmienia bynajmniej pierwotnej natury harmonji, i nie wyprowadza nas z tonacyi: służy ona raczej do urozmaicenia i do ściślejszego połączenia ze sobą akordów.

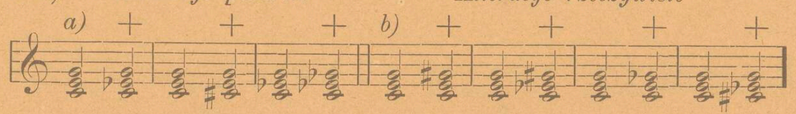
228) *Harmonja prosta* *Harmonja z alteracyą*



§. 178. Alteracye dzielimy na *pozorne* i *rzeczywiste*. Pierwsze otrzymujemy wtedy, kiedy za pomocą dźwięków chromatycznych zamieniamy trójdźwięki wielkie na małe, lub odwrotnie; wielkie i małe na zmniejszone; harmonje septymowe dominantowe na poboczne, i odwrotnie. W powyższych alteracyach mogą wchodzić tylko odległości natury dyatonicznej.

§. 179. Alteracyami rzeczywistemi nazywamy wszelkie akordy, powstałe przez wprowadzenie odległości chromatycznych. Trójdźwięk zwiększony i na nim zbudowany akord septymowy poboczny, również akord septymowy stopnia pierwszego w trybie minorowym, zaliczamy do alteracyi rzeczywistych, gdyż kwinta zwiększona w nich zawarta jest interwalem chromatycznym. Znajduje się ona pomiędzy harmonjami tonalnemi trybu minorowego tylko z powodu nieregularnej budowy gammy harmonicznej.

229) *Alteracye pozorne* *Alteracye rzeczywiste*



§. 180. Dotąd zajmowaliśmy się tylko odległościami dyatonicznemi. Dopiero przy alteracyach występują odległości chromatyczne, dlatego też podamy naprzód prawo ich rozwiązywania.

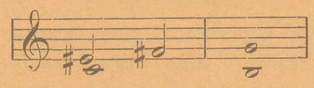
§. 181. Odległość chromatyczna prowadzić nas musi zawsze na konsonans, przez rozwiązanie jednego lub obu dźwięków. W ostatnim wypadku zwykle jeden z dźwięków obniży się, a drugi podwyższy chromatycznie.

230)



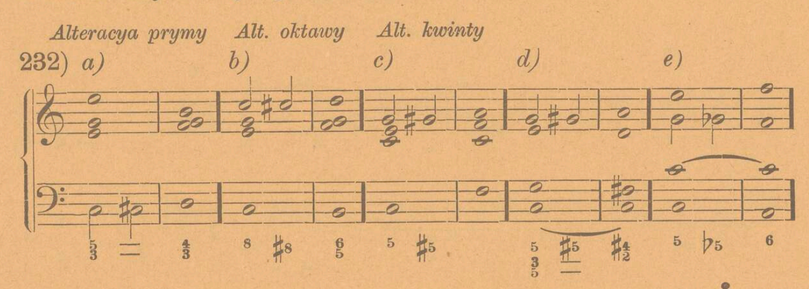
NB. Tercyę zwiększoną rozwiązaliśmy wyjątkowo na dyssonans; przekonać się jednak możemy później, że nie jedna alteracya da się rozwiązać na dyssonans, wchodzący w skład akordu dominantowego. Powyższa alteracya właściwie rozwiąże się dopiero na trzeciej odległości i dlatego znaczenie jej jest więcej melodyjne.

231)



§. 182. *Alteracye w harmonji konsonansowej.* Akord doskonały majorowy możemy alterować za pomocą podwyższania lub obniżania prymy, tercyi, kwinty i oktawy. Alterować możemy jeden, dwa, a nawet trzy dźwięki jednocześnie.

232) *Alteracya prymy* *Alt. oktawy* *Alt. kwinty*





§. 183. Dla dokładnego zrozumienia, jak prowadzić należy powyższe alteracye, powinniśmy pamiętać o następujących zasadach:

1) Dźwięk zalterowany nie może być nigdy podwojonym dla jego ściśle oznaczonego pochodu.

2) Dźwięk zalterowany może występować jednocześnie z naturalnym, ale tylko wtedy, jeżeli ten ostatni jest przygotowanym (zazwyczaj na słabej części). Odnosi się to tylko do kwinty i do oktawy, gdyż dwie różnorodne tercye nigdy razem nie występują.

3) Akordy zalterowane nie powinny nigdy występować w zbyt skupionej pozycyi, w niektórych nawet razach alteracya staje się niemożliwą dla wielkiego zbliżenia dźwięków: np. w przykładzie *b)* dźwięki *c* i *cis* muszą się znajdować względem siebie w odległości oktawy zwiększonej, a nie unisonu; w przykładzie *e)* lepsze jest oddalenie tercyi *e* od zalterowanej kwinty *ges* przez umieszczenie jej w górnym głosie. W przykładach *c) e) f) g)* występują alteracye jako akordy samoistne, podobne bowiem alteracye mogą się uderzać wprost, bez przygotowania; inne alteracye wynikają tylko z naturalnej harmonji, pochód głosu jest w nich czysto melodyjny i dlatego nie mogą być podciągane pod rubrykę samoistnych akordów.

§. 184. *Alteracye w akordach sekstowym i kwartsekstowym.*

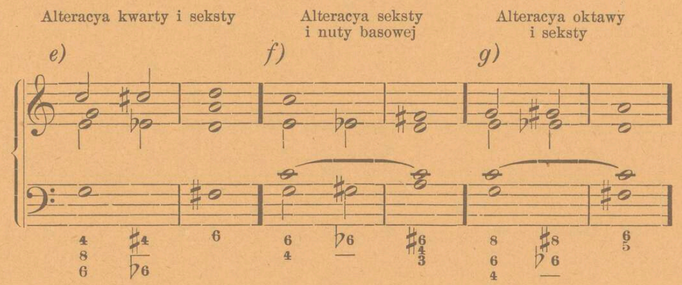
W akordzie sekstowym:





W akordzie kwartsekstowym:





§. 185. Alteracye w akordzie doskonałym minorowym i jego przewrotach nie przedstawiają nam nowych postaci harmonicznych; i tak: oktawa podwyższona równać się będzie przykładowi 232 lit. *k*, podwyższona kwinta da nam akord równy przykładom *f) g)*; podniesienie nuty basowej da nam harmonję znaną w przykładzie *h)* i t. d. Podwyższenie tercyi da nam akord majorowy, obniżenie kwinty akord zmniejszony. Jedyną nową postać harmoniczną otrzymamy przez obniżenie oktawy, tej zaś prawie nigdy nie używamy.

235)

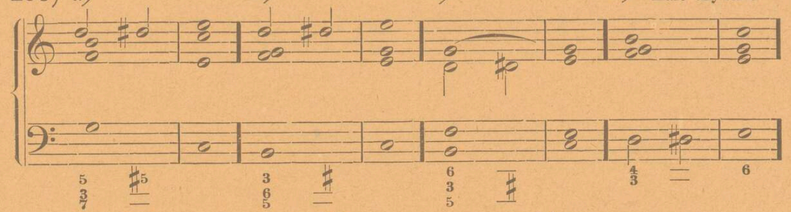


Alteracye akordu zmniejszonego łatwiej dadzą się wyprowadzić po zbadaniu alteracyi w harmonji septymowo-dominantowej.

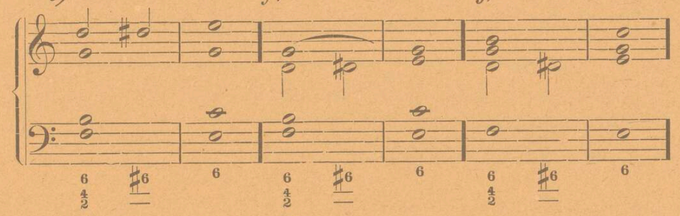
§. 186. *Alteracye w akordzie septymowo-dominantowym.* Alteracye powyższych akordów odpowiadają w głównych zasadach alteracyom harmonji konsonansowej. Zwykle alteruje się kwinta nuty zasadniczej, i tę najczęściej umieszczamy w górnym głosie jeżeli ją podnosimy; zniżona zaś przeciwnie rzadko kiedy występuje w sopranie.

Podwyższenie kwinty pierwotnej.

236) *a)* *b)* *c)* *d)* mało używane

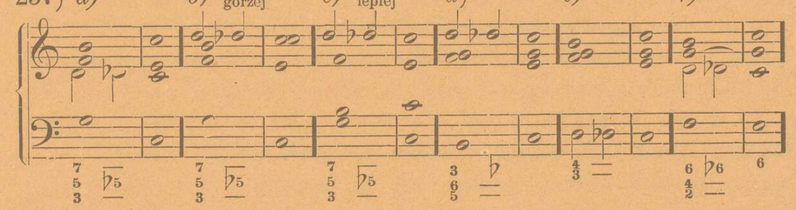


e) *f)* *g)*



Obniżenie kwinty pierwotnej.

237) *a)* *b)* *NB.* gorzej *c)* lepiej *d)* *e)* *f)*

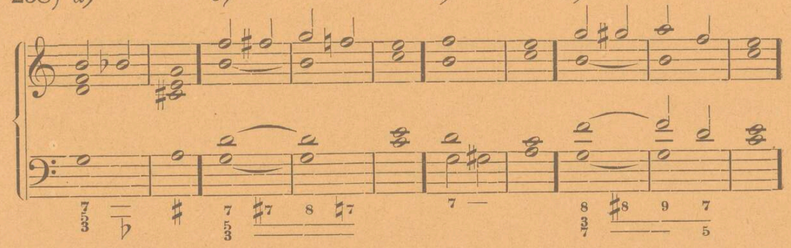


§. 187. Nie wszystkie z powyższych alteracyi są jednakowo używane, nie każda przytem pozycya jest równie korzystną. Kwinta podwyższona ma tę właściwość, iż powinna znajdować się względem pierwotnej septymy w odległości seksty zwiększonej, a nie tercyi zmniejszonej. Obniżona zaś kwinta dla tej samej przyczyny musi zawsze znajdować się pod tercyą i tworzyć z nią odległość seksty zwiększonej. Alteracya oznaczona *NB.* jest gorszą z powodu owej odległości o tercyę zmniejszoną, której przykre brzmienie da się złagodzić tylko przez powiększenie odległości o oktawę.

§. 188. Alteracye innych dźwięków akordu septymowo dominantowego są bardzo mało używane, ponieważ dają nam kombinacye czysto melodyjne, które poznamy mówiąc o nutach przejściowych, albo też dają nam tylko alteracye pozorne, w rzeczywistości zaś akordy dawniej nam już znane.

Przykłady alteracyi tercyi i septymy.

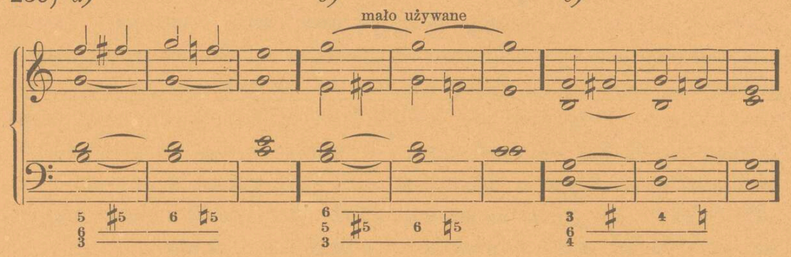
238) *a)* *b)* *c)* *d)*



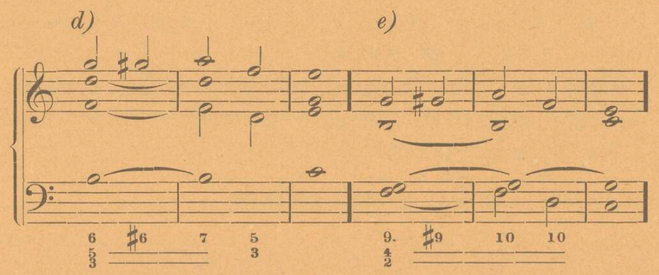
W przykładzie *a)* obniżenie tercyi daje nam akord poboczny, tercya zaś podwyższona nie używa się; przykład *b)* z septymą podwyższoną nie ma żadnego znaczenia harmonicznego, dźwięk *fis* uważamy za nutę czysto przejściową. W przykładzie *c)*, podnosząc dźwięk zasadniczy, otrzymujemy akord septymowy zmniejszony, oktawa zaś podwyższona w przykładzie *d)* ma znaczenie również melodyjne, jak w przykładzie *b)*. Obniżenie nuty zasadniczej, oktawy, jako też i septymy nie używa się.

Przewroty tych harmonji dadzą się łatwo uskutecznić, szczególniej przykładów *a)* i *c)*; w przykładach *b)* i *d)* uważać należy na oddalenie septymy i oktawy od nuty zasadniczej, pod którą znajdować się nie powinny.

239) *a)* *b)* *c)*



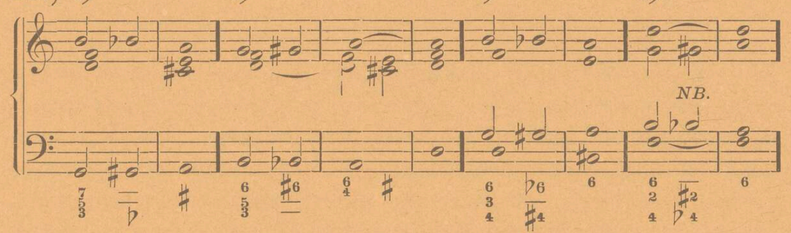
d) *e)*



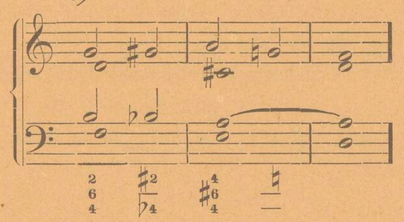
§. 189. Podwójne alteracye w harmonji septymowo-dominantowej używają się najczęściej w kierunku przeciwnym, i to w sposób następujący:

Podwyższenie nuty zasadniczej i obniżenie tercyi.

240) *a)* *b)* *c)* *d)*



e)

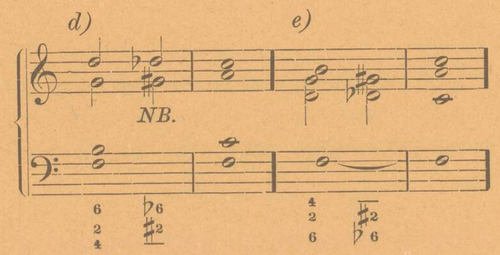


Podwyższenie nuty zasadniczej i obniżenie kwinty.

241) *a)* *b)* *c)*



d) *e)*



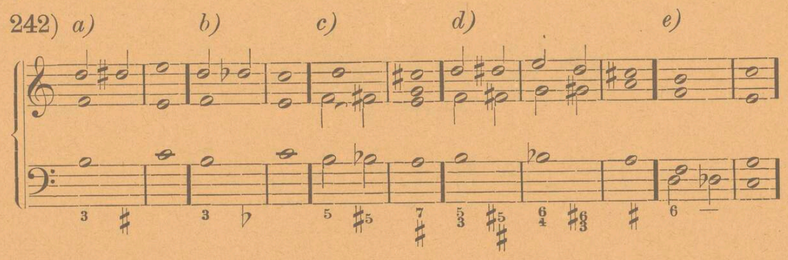
Kombinacye, otrzymane za pomocą tych alteracyi, dają nam akordy brzmiące jak harmonje septymowo-dominantowe, a różniące się tylko pisownią i innem rozwiązaniem.

Z powyższych alteracyi najwięcej się używają Nr. 240 lit. *b* i Nr. 241 lit. *c*. Przykłady oznaczone *NB.* są mało używane z powodu niekorzystnej pozycyi.

Uwaga. Alteracya nie wpływa na zmianę stopnia, który pozostanie ten sam przy akordzie zalterowanym, jaki był przy naturalnym.

§. 190. W trójdźwięku zmniejszonym otrzymujemy te same alteracye, co w akordzie septymowo dominantowym, jeżeli z tego ostatniego wyrzucimy nutę zasadniczą; w niektórych zaś razach nie mogąc podwoić żadnego z czynników, używamy harmonji trzygłosowej.

242) *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



§. 191. W akordach nonowych wielkim i małym alterować możemy tylko kwintę.

243)

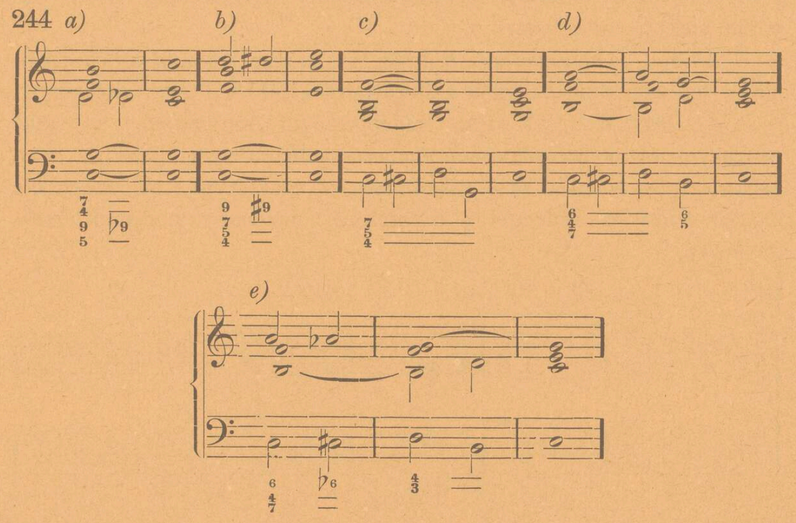


W przykładzie *a)* możemy użyć zarówno małej nony jak i wielkiej, jakkolwiek ta ostatnia nie będzie się znajdowała w sopranie, albowiem kwintę zalterowaną zazwyczaj umieszcza się w górnym głosie.

§. 192. O akordach septymowym małym i zmniejszonym nie mamy nic nowego do nadmienienia, gdyż alteracye w nich występują te same, co w akordach nonowych.

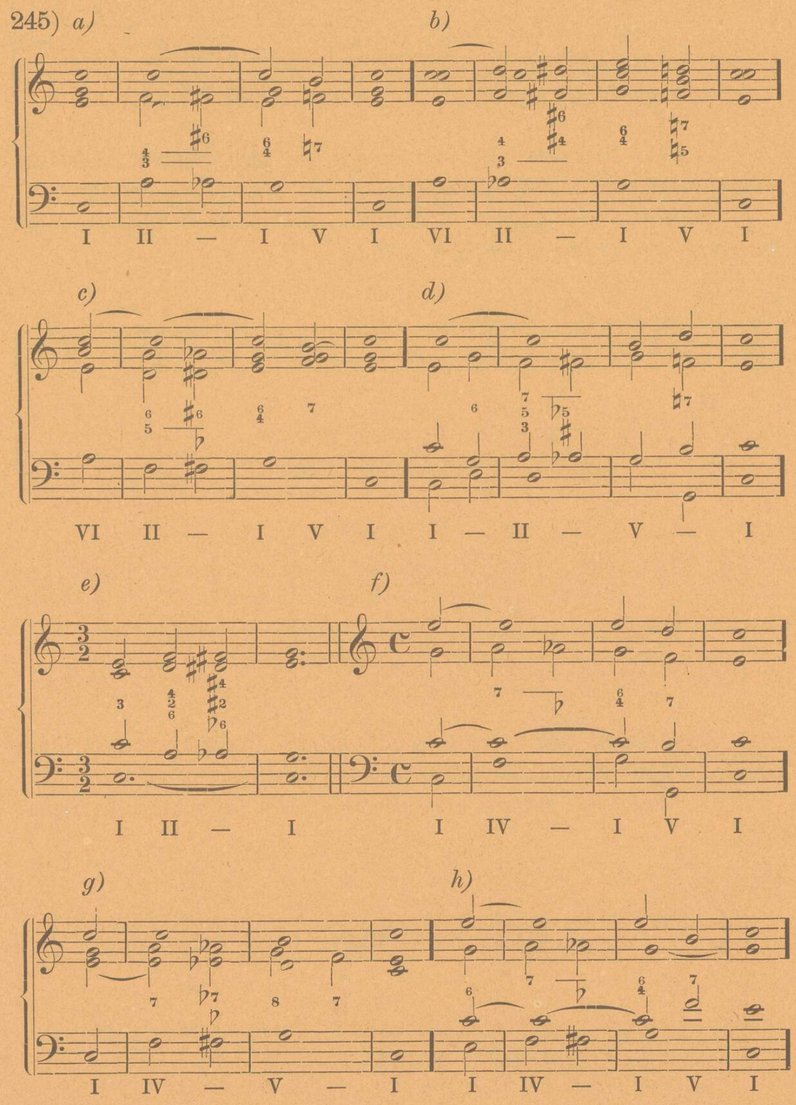
§. 193. W harmonji undecymowej i teredecymowej alterujemy głównie kwintę akordu dominantowego, albo też nutę basową, lecz ta ostatnia alteracya ma znaczenie nuty przejściowej.

244



§. 194. Alteracye akordów pobocznych nie podlegają żadnym nowym prawom nad wyżej przytoczone. Najwięcej tu znaczenia mają stopnie drugi i czwarty, dające się zmieniać na rozmaite sposoby, przez co wzbogacamy kadencye.

245)

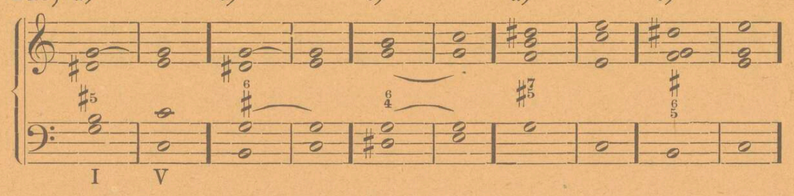




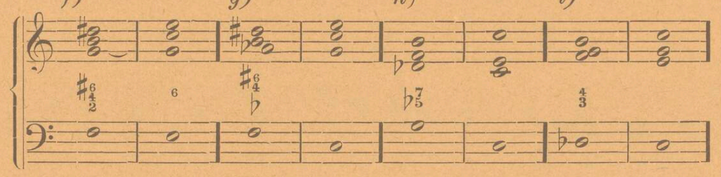
§. 195. Niektóre alteracye mogą się użyć wprost, inne zaś muszą wypływać z nuty harmonicznej. Do pierwszych należą:

a) Wszystkie akordy doskonałe septymowo i nonowo-dominantowe, w których alterujemy kwintę.

246) *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



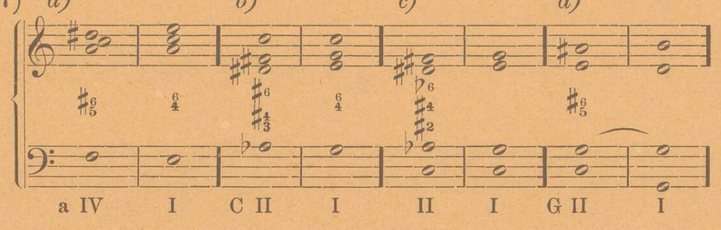
f) *g)* *h)* *i)*



Przykład *g)* jest dobrym, ponieważ *dis* uważamy za pierwotną kwintę, wyprowadzając akord septymowy zmniejszony od nonowego.

b) Alteracye, mające brzmienie harmonji septymowo-dominantowej.

247) *a)* *b)* *c)* *d)*



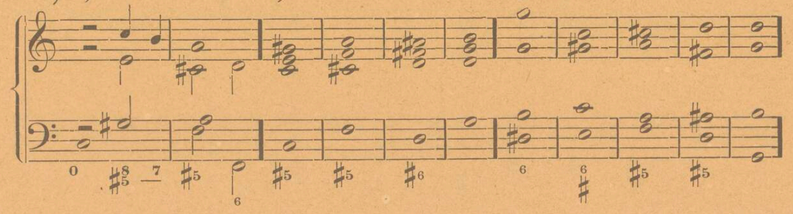
§. 196. Alteracye możemy wprowadzać za pomocą enharmonji, przez co zwiększamy środki modulacyi.

248)



§. 197. Trójdźwięk zwiększony i jego przewroty używają się niekiedy wprost bez rozwiązania jeden po drugim.

249) *a)* *b)* *c)*



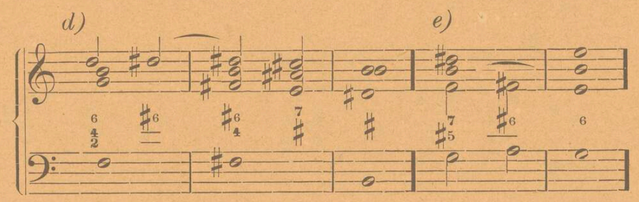
Uwaga. Ukośne brzmienia w przykładach *a)* i *c)*, wynikające z natury alteracyi, nie są szkodliwe. Dodaniem piątego głosu w przykładzie *a)* ukośne brzmienie można znacznie złagodzić.

§. 198. Dźwięk zalterowany możemy niekiedy przetrzymywać i wprowadzać go na inną harmonję bez rozwiązania.

250) *a)* *b)* *c)*



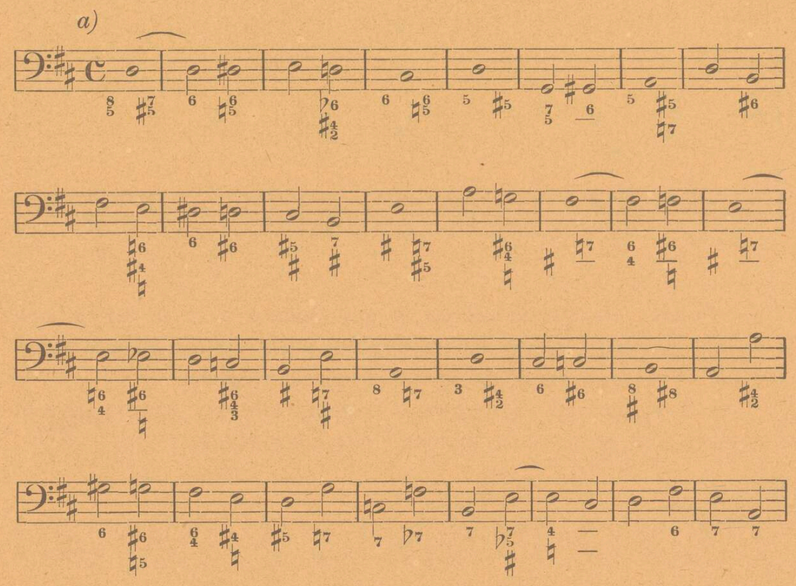
d) *e)*



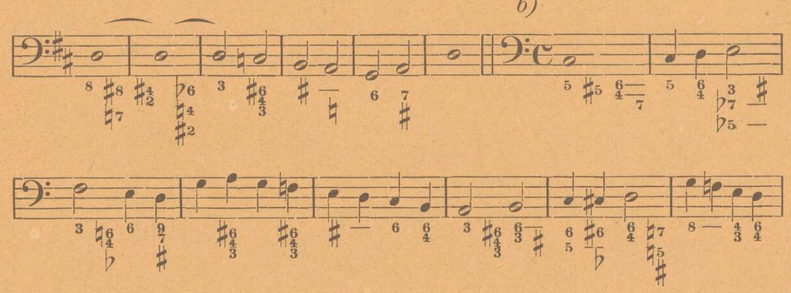
§. 199. Alteracye mają obszerniejsze zastosowanie dopiero u nowszych kompozytorów. Dawniejsi bowiem używali ich bardzo oględnie, ograniczając się na najprostszych, jak akord kwinty, seksty i oktawy zwiększonej, oraz akord terckwartowy ze zniżonym basem. Nowsi używają ich śmielej i bardziej samoistnie. Najwięcej środki te wyzyskują Liszt i Wagner. Ciekawych odsyłamy do słynnego poematu symfonicznego Liszta Faust, według Goethego i do wstępu z opery Tristan i Isolda Wagnera.

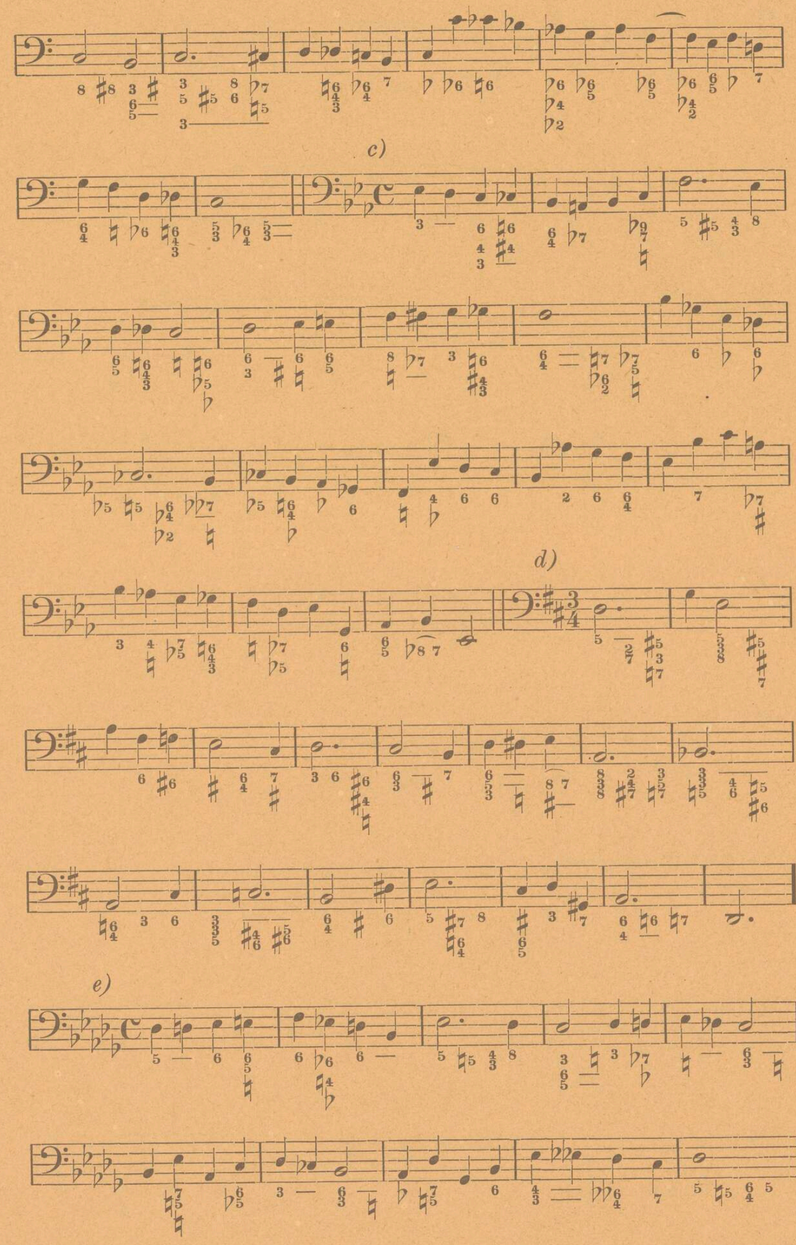
ZADANIE XIII.

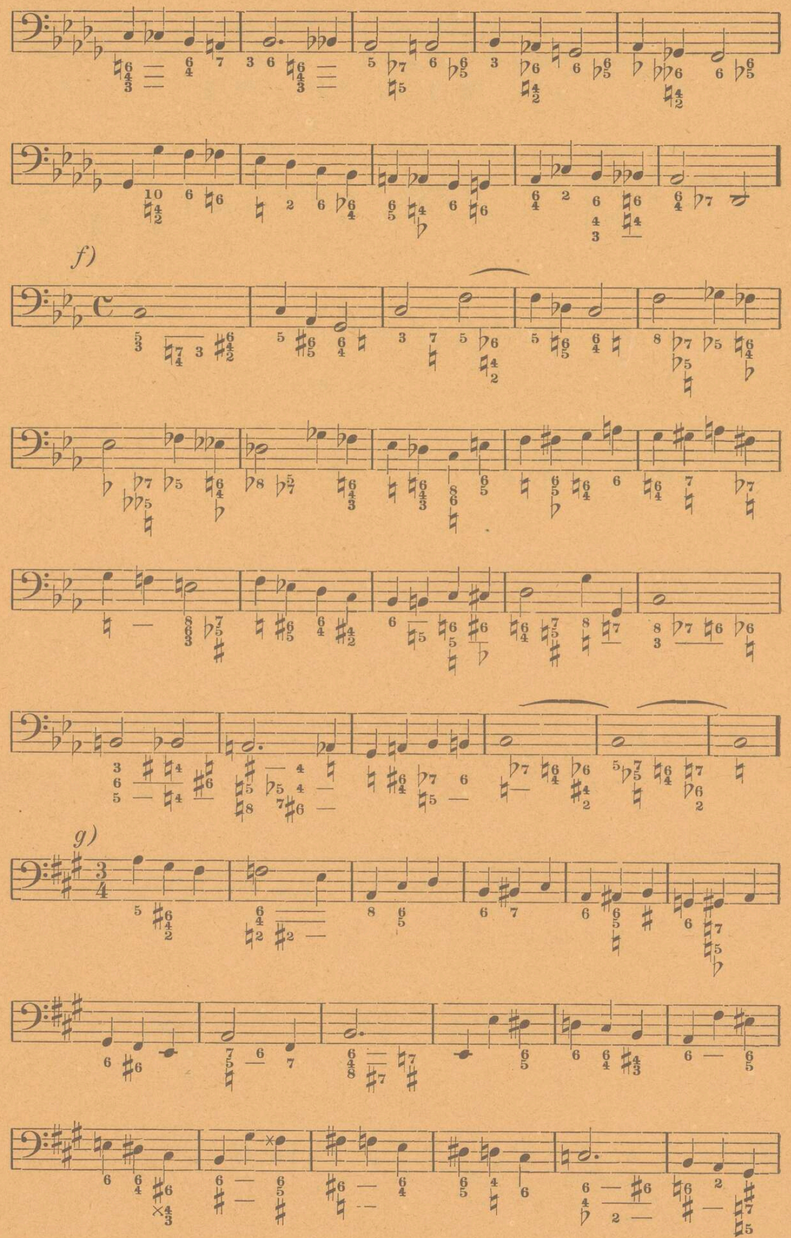
a)

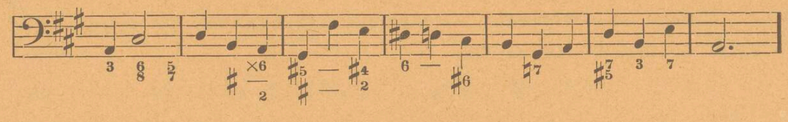


b)









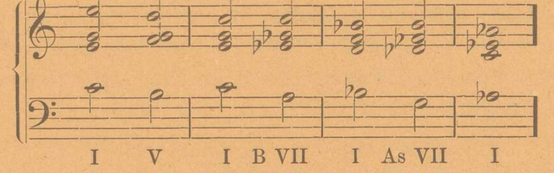
III. Opóźnienia.

§. 200. Opóźnieniem nazywamy przetrzymanie jednego, dwóch, lub więcej dźwięków z poprzedzającej harmonji, przez co opóźniamy dźwięki, wchodzące w skład następnego akordu.

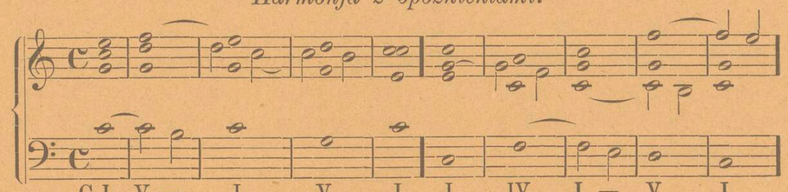
251)

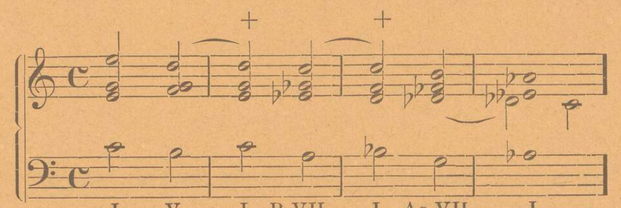
Harmonja prosta.





Harmonja z opóźnieniami.



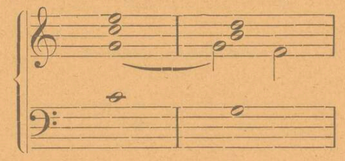


Uwaga. Rozwiązania, oznaczone krzyżykami, są wyjątkowe, o czem później będzie mowa.

§. 201. Opóźnienia bywają pojedyncze, podwójne i potrójne, w miarę tego, czy przetrzymujemy jeden, dwa, lub trzy dźwięki. Ażeby otrzymać właściwe opóźnienie, potrzeba:

1) Ażeby dźwięk, tworzący takowe, nie wchodził w skład następnej harmonji, ale z nią tworzył kombinacye obce. Z powyższej przyczyny w następnym przykładzie niema właściwego opóźnienia.

252)



2) Ażeby dźwięk opóźniony dyssonował przynajmniej z jednym z pozostałych, to jest ażeby się znajdował w odległości sekundy, septymy lub nony.

3) Ażeby dźwięku opóźnionego nie podwajać, ani go nieuderzać jednocześnie z dźwiękiem będącym rozwiązaniem poprzedniego, z wyjątkiem opóźnionej oktawy, którą możemy uderzyć wraz z dźwiękiem zasadniczym.

§. 202. Opóźnienia wchodzić mogą do wszystkich głosów i zarówno jak inne dyssonanse należy je przygotowywać oraz rozwiązywać na konsonans, z tego powodu podchodzą one pod ogólne prawa dyssonansów. Rozwiązanie może być podwójne: na niższy albo na wyższy dźwięk i według tego dzielimy opóźnienia na dwie główne kategorye: *opóźnienia przez dźwięk wyższy i przez dźwięk niższy.* Pierwsze z nich są znacznie więcej używane i o tych głównie mówić będziemy.

Przejdźmy teraz kolejno wszystkie akordy i zobaczmy, jakie w nich dźwięki dadzą się opóźniać.

§. 203. *Akord doskonały i jego przewroty.*

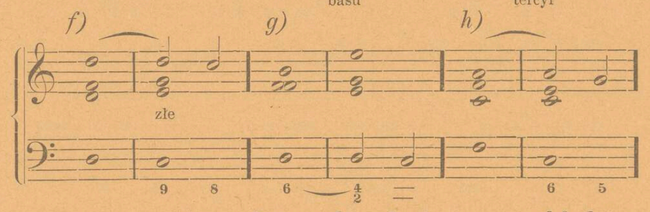
Opóźnienia pojedyńcze.

W akordzie doskonałym opóźniamy zwykle tercyę, oktawę, albo też nutę zasadniczą.

256) *a)* opóźnienie oktawy przez przetrzymanie oktawy; *b)* opóźnienie tercyi przez przetrzymanie kwinty; *c)* opóźnienie tercyi przez przetrzymanie tercyi; *d)* opóźnienie oktawy przez przetrzymanie tercyi; *e)* opóźnienie oktawy przez przetrzymanie kwinty



f) opóźnienie oktawy przez przetrzymanie oktawy; *g)* op. nuty zasadniczej przez przetrzymanie basu; *h)* opóźnienie kwinty przez przetrzymanie tercyi



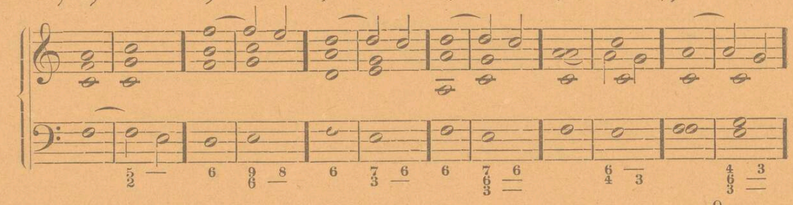
Przykłady *a), b)* są łatwe do użycia, w przykładzie *c)* musimy podwoić tercyę, używając zarazem ruchu przeciwnego względem basu dla uniknienia kwint i oktaw równoległych. Przykłady *d), e)* dadzą się łatwo użyć, przykład *f)* jest złym z powodu oktaw opóźnionych; w przykładzie *g)* musimy podwoić tercyę harmonji zasadniczej, w przykładzie *h)* niema właściwego opóźnienia, ponieważ dźwięk opóźniony nie dyssonuje z harmonją.

Opóźniając tercyę, otrzymujemy kwartę dyssonującą względem kwinty i to nam daje akord *kwartkwintowy,* mający bardzo obszerne zastosowanie w harmonji, a który cyfrujemy $\frac{5}{4}$. Opóźnienie oktawy i nuty basowej jest również bardzo używane, unisonu zaś nie opóźniamy wcale.

§. 204. *W akordach sekstowym i kwartsekstowym* opóźnienia mogą być następujące:

W akordzie sekstowym.

257) *a)* opóźn. nuty basowej; *b)* opóźn. oktawy; *c)* opóźnienie seksty; *d)* opóźnienie tercyi mało używane; *e), f)*



W akordzie kwartsekstowym.

258) *a)* opóźnienie seksty *b)* *c)* opóźnienie kwarty *d)* opóźn. oktawy *e)* op. nuty bas. *f)*



W przykładach 257 *a)* opóźnienie basu tworzy nam akord *sekundkwintowy,* mający rozległe zastosowanie w harmonji. Cyfrujemy go $\frac{5}{2}$ i rozwiązujemy zawsze na sekstowym, a podwajamy w nim sekundę lub kwintę. W przykładzie *c)* mamy pozornie akord septymowy poboczny, który jednak nim nie jest, naprzód dlatego, że z natury rzeczy nie może w sobie mieć kwinty, a powtóre że się rozwiązuje na tejże samej harmonji. W przykładzie *d)* mamy sekstę i septymę, dające się użyć jednocześnie, byleby się znajdowały w odległości nony. Ten sam warunek stosuje się do tercyi i kwarty w przykładzie *f)*. Tutaj mamy pozornie akord $\frac{4}{3}$, który jednak nim nie jest, albowiem nie tercya *G* jest dyssonansem, tylko kwarta *A*. W przykładach 258 *b)* jest złe, albowiem uderzenie jednoczesne opóźnienia wraz z jego rozwiązaniem może mieć miejsce tylko na nucie zasadniczej albo jej kwincie, na tercyi zaś nie używa się. Wyjątkowo tylko w akordzie sekstowym możemy uderzyć te dwa dźwięki, z czego powstaje kombinacya harmoniczna $\frac{9}{6}$ $\frac{8}{-}$ przykł. 257 *b)*. Przykłady *a)*, *c)*, *d)*, *e)*, są powszechnie używane; w przykładzie *f)* z toku harmonji wypada uważać dźwięk *a* w basie za opóźnienie, jakkolwiek on nie występuje jako dyssonans.

§. 205. *d) Opóźnienia podwójne i potrójne.*

259) *a)* *b)* *c)* *d)*



e) *f)* *g)*



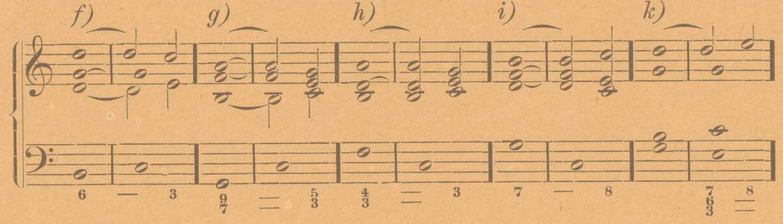
W przykładzie *a)* spotykamy pozornie akord undecymowy, w *b)* kwartsekstowy, w *c)* sekundowy, w *e)* septymowo-dominantowy bez tercyi, a w *g)* nonowy bez tercyi. Wszystkie te akordy, jako powstające z opóźnień, nie mają swego właściwego znaczenia, ani rozwiązania.

§. 206. *Opóźnienia z dołu pojedyńcze, podwójne, i mieszane z poprzedniemi.*

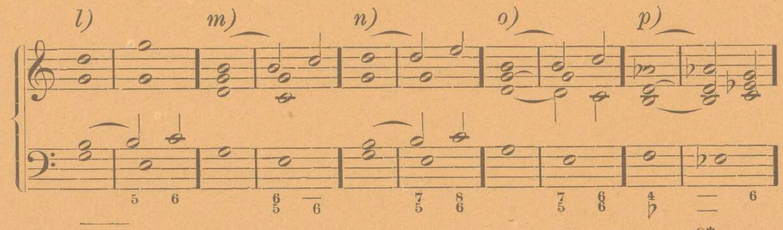
260) *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



f) *g)* *h)* *i)* *k)*



l) *m)* *n)* *o)* *p)*





Rozwiązując powyższe opóźnienia, otrzymujemy przypadkowe akordy doskonałe, sekstowe, kwartsekstowe, septymowe i inne, które jak poprzednio, tak i tutaj, nie mają swego właściwego znaczenia. Wszystkie opóźnienia z dołu mają w harmonji daleko mniejsze zastosowanie, niż z góry.

§. 207. *Opóźnienia w akordzie septymowo-dominantowym i jego przewrotach.*

Opóźnienia w akordzie septymowo-dominantowym są zupełnie te same co w akordzie doskonałym; natura harmonji pozostaje niezmienną, tylko przez dodanie septymy powstają nowe kombinacye w odległościach. Najważniejszą różnicę w tych akordach stanowi opóźnienie kwinty, poprzednio nie mające żadnego prawie znaczenia, a obecnie bardzo ważne z powodu seksty dyssonującej z septymą, i powszechnie używane.

Uwaga. Dla lepszego zrozumienia opóźnień w akordzie septymowym odsyłamy uczących się do poprzednich przykładów dla porównania ich z następnymi.

a) Opóźnienia pojedyńcze.

w akordzie septymowym *w akordzie kwintsekstowym*

opóźnienie tercyi opóźnienie kwinty opóźn. nuty basowej opóźnienie tercyi

261) *a)* *b)* *c)* *d)*



w akordzie terckwartowym *w akordzie sekundowym*

opóźnienie seksty opóźnienie nuty basowej opóźnienie kwarty opóźnienie seksty

e) *f)* *g)* *h)*



W akordzie septymowym nie zamieściliśmy opóźnienia oktawy przez nonę, ani jego przewrotów, gdyż takowe dają nam akord nonowy wraz z jego przewrotami. Również pomijamy opóźnienie nuty zasadniczej akordu septymowego, który nam daje akord stopnia siódmego wraz ze wszystkiemi jego przewrotami. Nadmienić nam należy, że używając tego ostatniego akordu z przygotowaniem, otrzymujemy go w charakterze opóźnienia; uderzony zaś wprost występuje jako harmonja naturalna. Tenże akord majorowy w przewrocie sekundowym zalicza się do opóźnień, gdyż dla ostrości jego brzmienia nie używa się nigdy bez przygotowania. Patrz §. 134 *NB.*

§. 208. *b) Opóźnienia podwójne i potrójne.*

262) *a)* *b)* *c)*



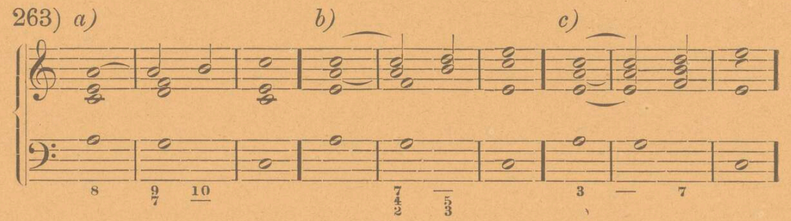
d) *e)* *f)*



§. 209. *Opóźnienia z dołu, i mieszane.*

W akordzie septymowym:

263) *a)* *b)* *c)*

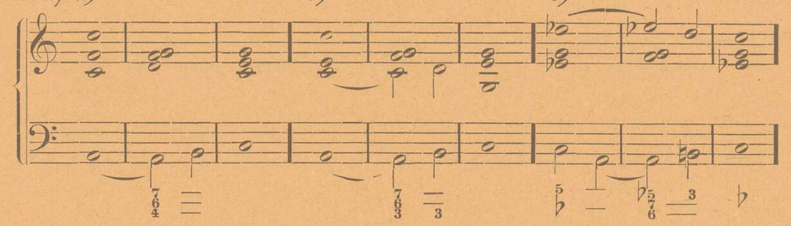


d) *e)* *f)*

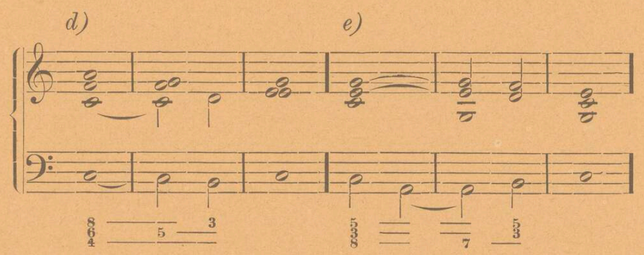


W akordzie kwintsekstowym:

264) *a)* *b)* *c)*



d) *e)*



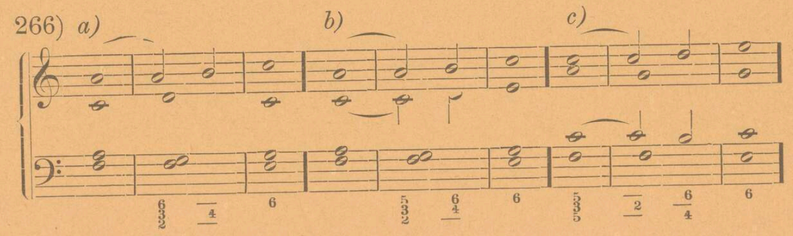
W akordzie terckwartowym:

265) *a)* *b)* *c)*



W akordzie sekundowym:

266) *a)* *b)* *c)*

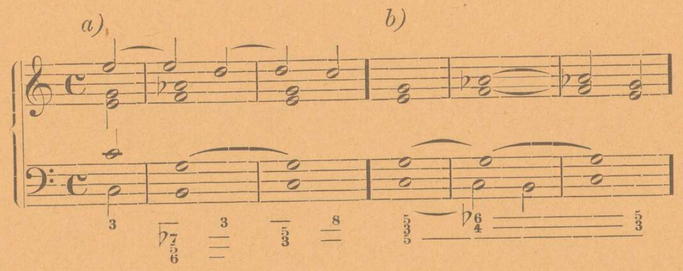


§. 210. *Opóźnienia w akordzie nonowo-dominantowym, i jego przewrotach.*

267)



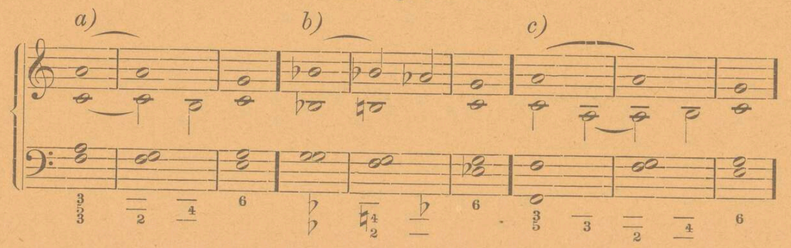
W pierwszym przewrocie:



W drugim przewrocie:



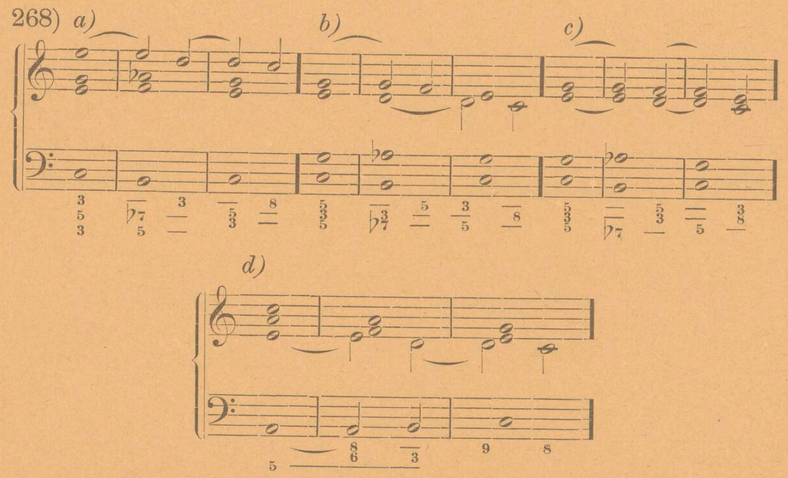
W trzecim przewrocie:



Opóźnienia akordu nonowego są daleko więcej używane z opuszczeniem nuty zasadniczej, przez co powstają:

§. 211. *Opóźnienia w akordzie septymowym małym i zmniejszonym, oraz w ich przewrotach.*

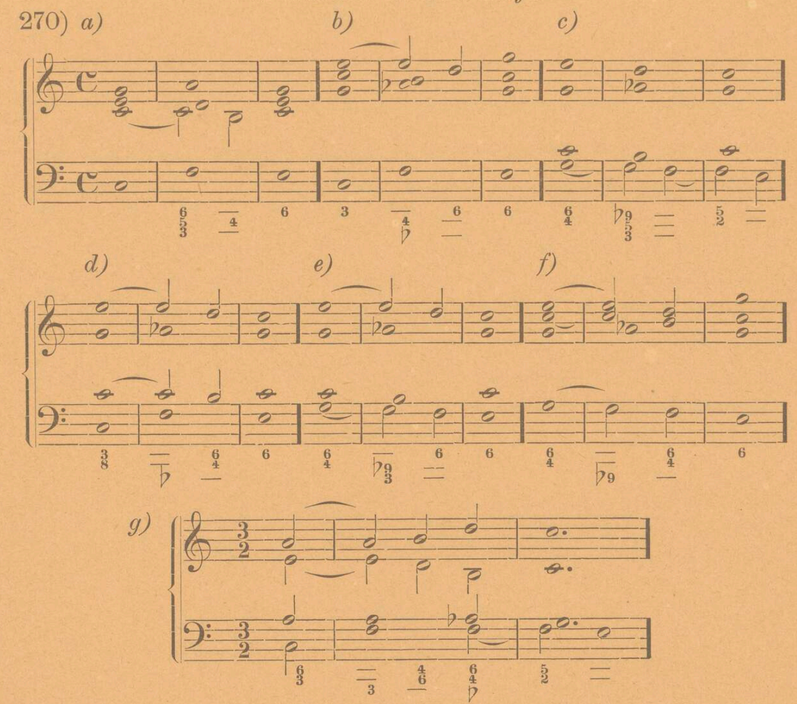
W akordzie septymowym:



W akordzie kwintsekstowym:



W akordzie terckwartowym:



W akordzie sekundowym:

271) *a)* *b)* *c)*



d) *e)*

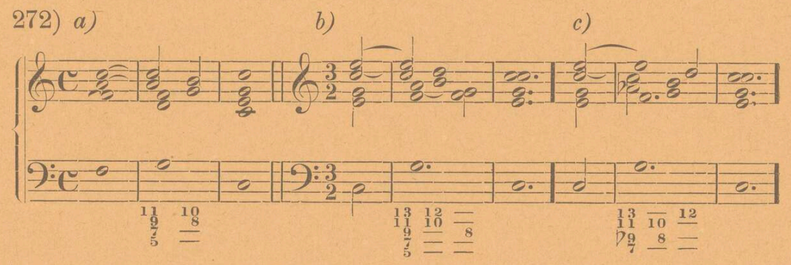


§. 212. *Opóźnienia w akordach undecymowym i tercdecymowym.*

W akordach tych nie znajdziemy nic nowego nad to, co mieliśmy w poprzedzających; dodanie bowiem toniki w basie zamienia poprzednie harmonje na undecymowe i tercdecymowe. Wspomnieć nam tylko należy o tychże akordach, wyprowadzonych z dźwięków akustycznych, a które użyte jako harmonje naturalne bez przygotowania, byłyby rażące, przeciwnie zaś jako opóźnienia dadzą się użyć z łatwością.

Akordy te występują widoczniej w harmonji pięcio i sześciogłosowej, o której później mówić będziemy.

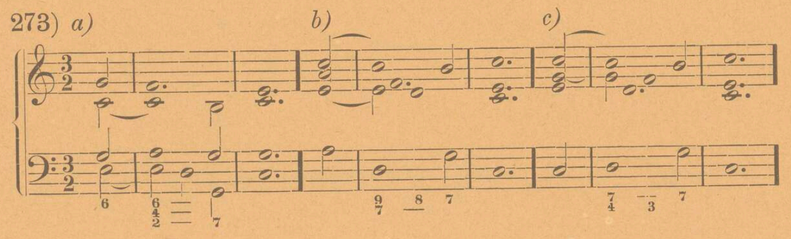
272) *a)* *b)* *c)*



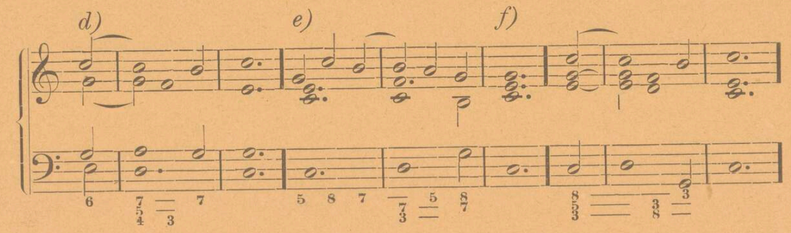
§. 213. *Opóźnienia w akordach pobocznych i ich przewrotach.*

W akordzie septymowym:

273) *a)* *b)* *c)*



d) *e)* *f)*



g) *h)*



W akordzie kwintsekstowym:

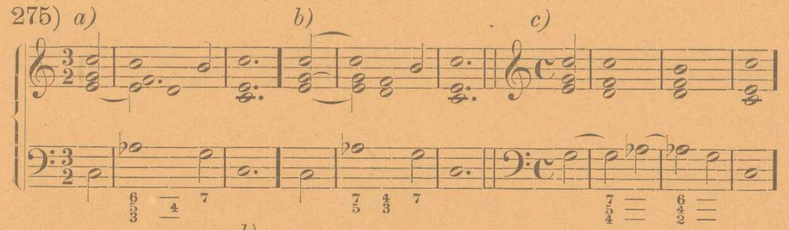
274) *a)* *b)*

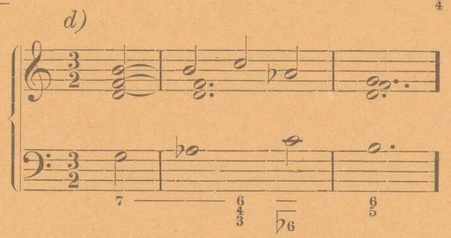




W akordzie terckwartowym:

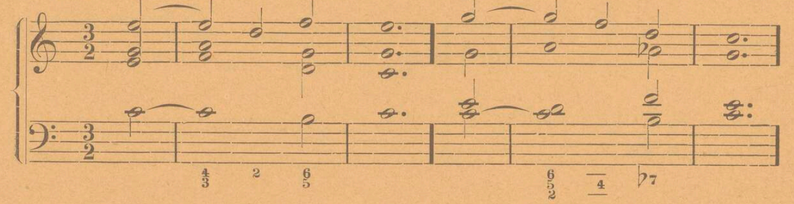
275) *a)* *b)* *c)*

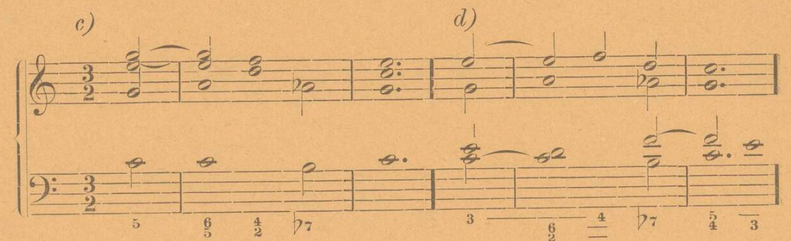




W akordzie sekundowym:

276) *a)* *b)*

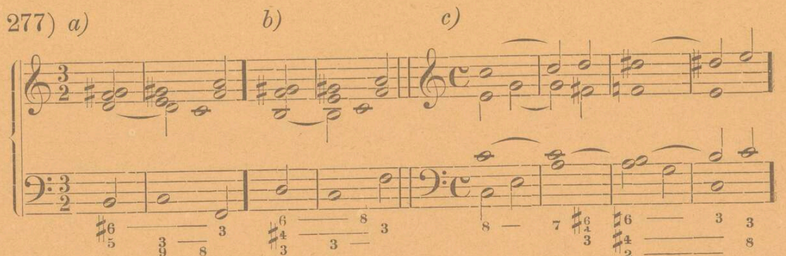




§. 214. *Opóźnienia w akordach zmienionych (w alteracyach).*

Opóźnienia w powyższych akordach dają się głównie zastosować do dźwięków naturalnych; samą zaś alteracyę będącą wynikiem pewnego oznaczonego pochodu, i dlatego rozwiązującą się według danych praw, opóźniać możemy tylko w kierunku jej naturalnego rozwiązania.

277) *a)* *b)* *c)*





W ogóle pamiętać należy, iż opóźnienia przez dźwięk wyższy, więcej mają zastosowania w harmonji, albowiem opóźnienia przez dźwięk niższy, mają znaczenie więcej melodyjne. Pierwsze z nich przygotowują się i rozwiązują zatem tak jak dyssonanse naturalne.

§. 215. Opóźnienia z góry rozwiązywać się mogą na innej harmonji, przyczem dźwięk opóźniony musi zejść na właściwe miejsce.

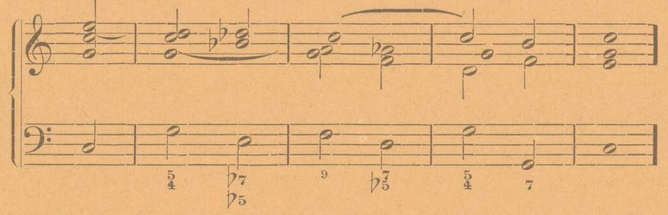
278) *a)* *b)*



c)

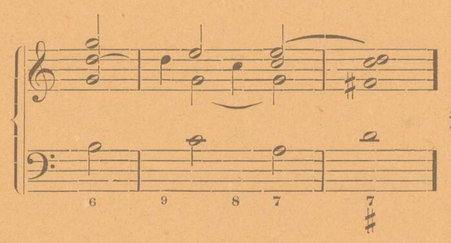


d)



Podobne następstwo harmonji, tłomaczymy sobie wyrzuceniem właściwego rozwiązania np.

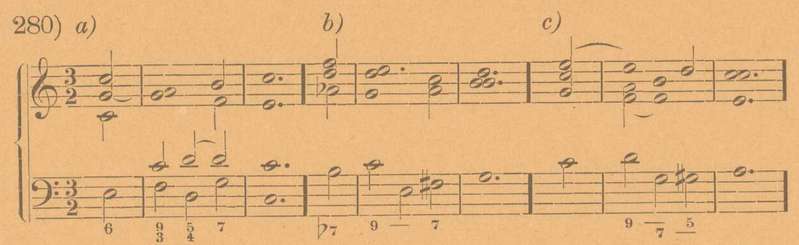
279)



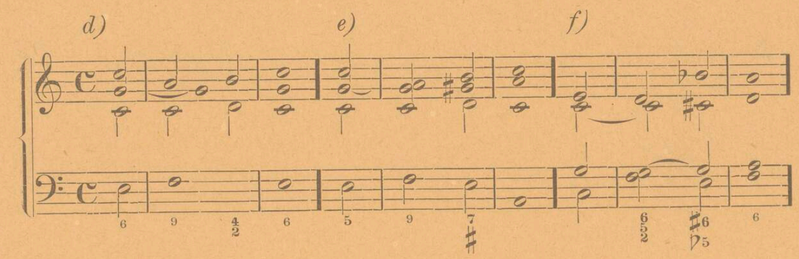
i t. d.

§. 216. Opóźnienie daje się przetrzymywać przez kilka po sobie idących harmonji i rozwiązuje się albo według praw nam już znanych lub też niekiedy nieregularnie.

280) *a)* *b)* *c)*



d) *e)* *f)*



§. 217. Nakoniec nadmienić nam wypada, że nie wszystkie z przytoczonych w powyższym rozdziale opóźnień, mają równie obszerne zastosowanie w harmonji. Do stylu tak zwanego ścisłego będącego podstawą nauki kontrapunktu, o której w osobnym dziele mówić będziemy, nadają się głównie opóźnienia z góry, a zwłaszcza wszelkie opóźnienia pojedyńcze harmonji konsonansowej. Z opóźnień przytoczonych w przykładzie Nr. 257 wyrzucimy lit. *f)*, w przykładzie 258 lit. *b)* i *d)*.

Opóźnienia podwójne i potrójne przykładu Nr. 262, dadzą się wszystkie użyć, i również opóźnienia tyczące się akordu septymowo-dominantowego. Z powyżej przytoczonych opóźnień możemy łatwo tworzyć progressye powszechnie znane, i w rozmaitych kompozycyach używane, których kilka wzorów podajemy.

281) *a)*



b)

c)

etc.

d)

etc.

ZADANIE XIV.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

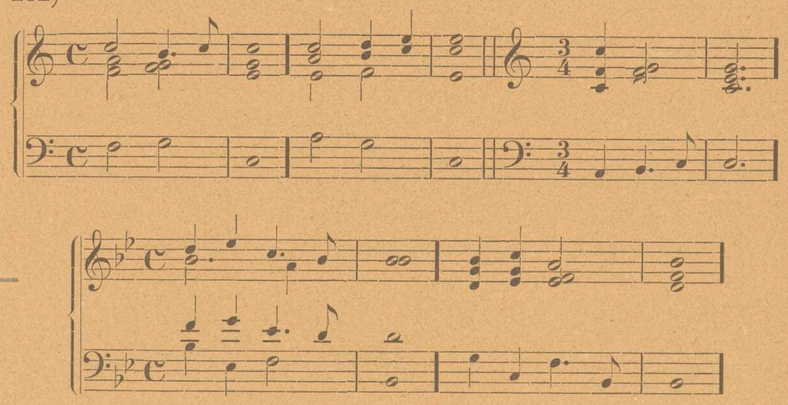
g)

h)

IV. Antycypacye.

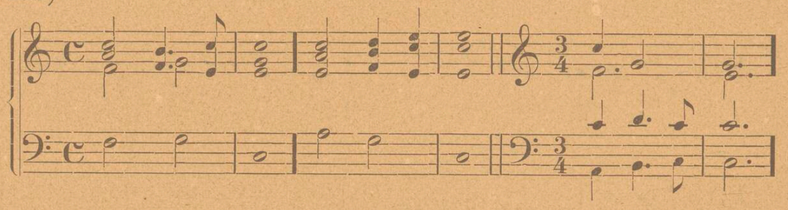
§. 218. *Antycypacya* czyli *wyprzedzenie* jest wprost przeciwną opóźnieniu. Polega ona, jak już sama nazwa wskazuje, na tem, iż jeden lub więcej dźwięków pewnego akordu uderzamy pierwej aniżeli całą harmonję. Dźwięki te występują pozornie jako dyssonanse, choć właściwie ich znaczenia nie mają, nie będąc przygotowanemi.

282)



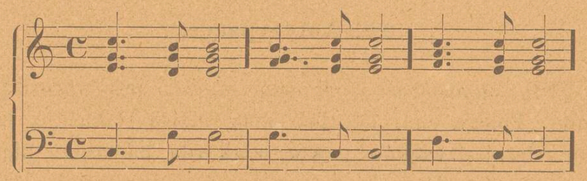
§. 219. Antycypacye występujące w kilku głosach naraz, zatracają często charakter dyssonansów, albowiem tworzą rzeczywiste akordy na nucie leżącej. Akordy te nie mają prawdziwego harmonicznego znaczenia, i mieszczą się zawsze na słabych częściach taktu. Służą one raczej za ozdobę rytmiczną, bez której jednak możemy się obejść z łatwością np.

283)



§. 220. Antycypacye dadzą się użyć we wszystkich głosach jednocześnie, co się głównie używa w kadencyach np.

284)



O innych sposobach użycia antycypacyi powiemy w §. 244.

V. Nuta stała (Pedał).

§. 221. *Nutą stałą* nazywamy przetrzymanie jednego a nawet dwóch dźwięków, podczas kilku po sobie idących akordów, którym nuta stała może być całkiem obcą.

§. 222. Nuta stała może znajdować się w każdym głosie, najczęściej jednak używa się w basie, gdyż ułatwia nam wprowadzanie obcych harmonji, i wówczas nazywamy ją zwykle *pedałem*. Nazwa ta powstała od organów, gdyż tam często używamy nuty stałej w pedale.

§. 223. Wprowadzając nutę stałą, pamiętać należy o następujących zasadach:

1) Nuta stała musi wchodzić na mocnej części taktu, z początkiem pierwszej lub drugiej części okresu muzycznego, patrz §. 303.

Uwaga. Jeżeli okres zaczyna się od odbitki, to pedał wchodzi dopiero z początkiem taktu.

2) Pedał musi wchodzić w skład pierwszej i ostatniej harmonji.

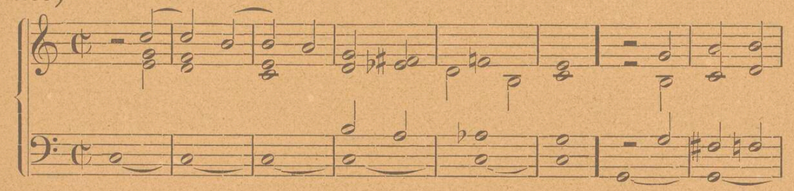
3) Akordy obce nucie stałej powinny być o ile możności przeplatane harmonizującemi; zbyt długie bowiem przebywanie na samych akordach obcych, tworzy całość ciężką i nienaturalną.

4) Pedał może wyprzedzać harmonję, jeżeli ta występuje po pauzie na słabej części, i wówczas wprowadzać możemy obcą harmonję, ponieważ uderzony poprzednio pedał zastępuje brak harmonji z nim konsonującej.

§. 224. Nutą stałą bywa najczęściej tonika lub dominanta z prostej przyczyny, że najwłaściwszem jest rozpoczęcie i zakończenie okresu muzycznego harmonjami toniki lub dominanty, oraz że każda z tych dwóch nut stałych wiąże nas ściśle z tonacyą, utrzymując nas na jednym z tych dwóch stopni, pomimo przesuwających się obcych harmonji.

Pedał na dominancie zwłaszcza, przedstawia nam wielkie bogactwo harmonji.

285)





§. 225. Pedał może być *podwójnym,* jeżeli tonikę i dominantę uderzymy jednocześnie.

286)





§. 226. Pedał większe ma zastosowanie w harmonji pięcio- i sześciogłosowej, wówczas bowiem da się używać pełnej harmonji czterogłosowej, niezależnie od pedału pojedynczego lub podwójnego, tworzącego 5 ty lub 6-y głos.

287)



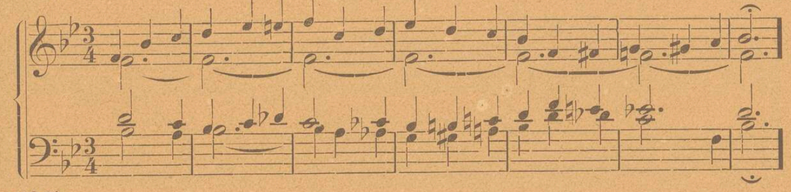


§. 227. Nuta stała w innych głosach mniej się używa; jako nie przedstawiająca nam tyle kombinacyi, nie możemy bowiem z równą swobodą wprowadzać obcych harmonji. Najpraktyczniejszą jest nuta stała w sopranie, tutaj również jak i w pedale dominanta ma pierwszeństwo przed toniką.

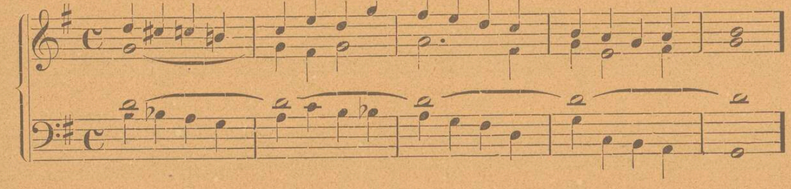
288)



289)



290)



§. 228. Harmonje na pedale i na nutach stałych, z łatwością tworzyć możemy używając szeregu akordów sekstowych, bądź chromatycznie, bądź dyatonicznie, a nawet skokami.

291)



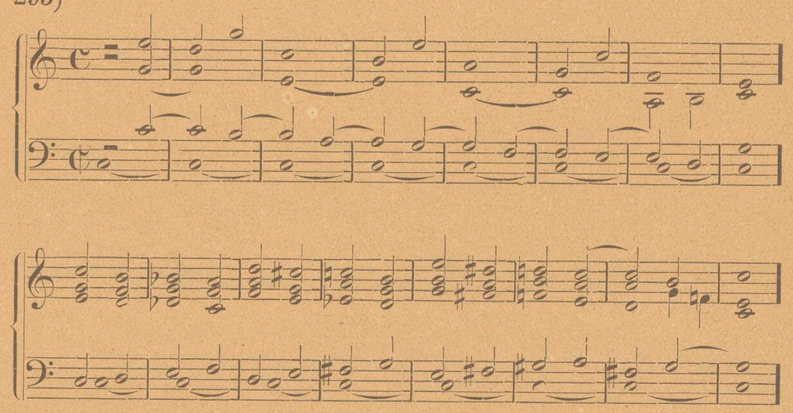
Do pedału nadają się także akordy septymowe zmniejszone, postępujące chromatycznie.

292)



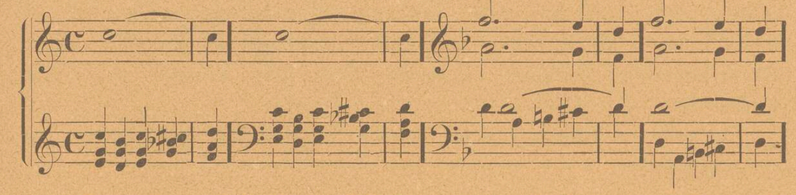
§. 229. Progressye wszelkiego rodzaju, należące do jednej tonacyi, albo z modulacyami do przyległych, dadzą się z łatwością wprowadzać na nucie stałej:

293)



§. 230. Przy użyciu nuty pedałowej, wystrzegać się należy zbliżenia któregokolwiek głosu do niej o sekundę, i rozwiązania go z nią na unison. Przeciwnie zaś septyma lub nona rozwiązująca się na oktawę jest dobra.

294) złe dobre złe dobre



O nucie stałej obszerniej jeszcze pomówimy przy figuracyi, i przy nauce modulacyi.

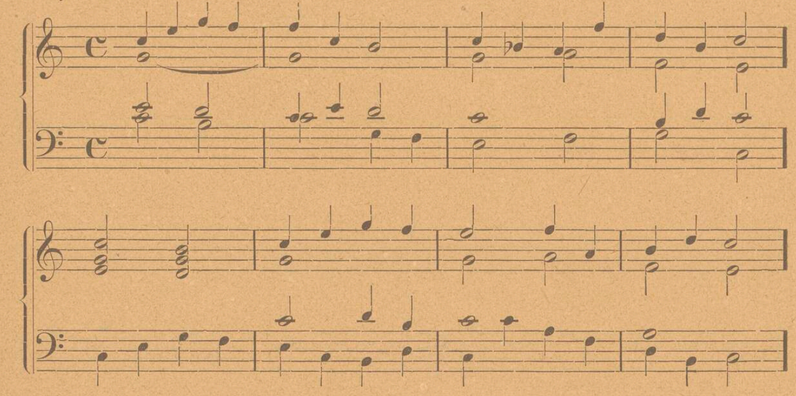
DZIAŁ IV.

FIGURACYE.

I. Figuracye za pomocą nut harmonicznych.

§. 231. W harmonji możemy nieraz w jednym lub więcej głosach urozmaicić rytm, nie zmieniając jednak głównej jej osnowy, co nazywamy *figuracyą*. Najprostszą figuracyę otrzymujemy za pomocą nut harmonicznych:

295)



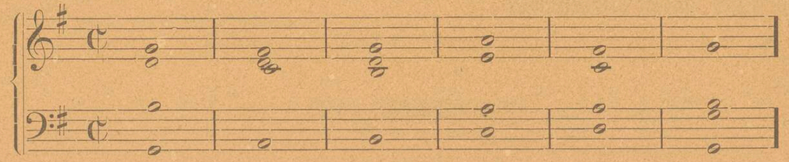
§. 232. Chcąc w podobny sposób przyozdabiać harmonję, zważać należy na następujące zasady:

1) Przez wprowadzenie figuracyi, nie należy wpadać w kwinty i oktawy równoległe, o jakich mówiliśmy w §. 48, 49.

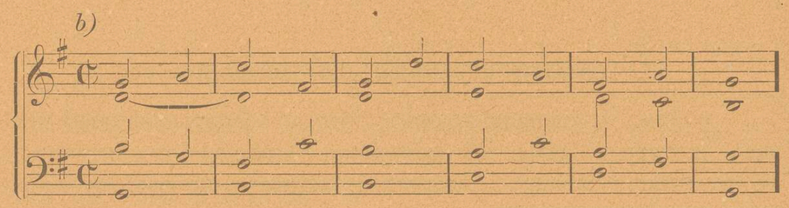
2) Harmonja w figuracyi powinna być zawsze jasno określoną, dlatego tercyi nie powinno brakować w akordzie, zwłaszcza na mocnych częściach. Jeżeli zatem w którym głosie usuwamy tercyą dla otrzymania figuracyi, wówczas inny głos zwykle ją uderza. Wyrzucamy ją bardzo rzadko i to na krótko.

§. 233. Podajemy teraz sposób upiększania harmonji za pomocą figuracyi.

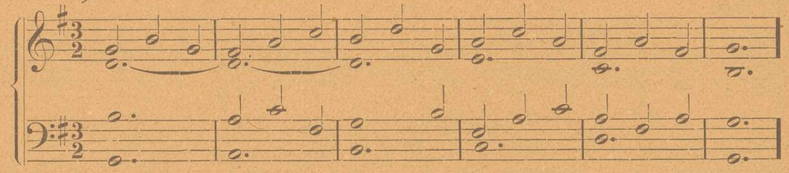
296) *a)*



b)



c) *NB.*



d)



NB. Wskutek figurowania otrzymaliśmy na słabej części taktu akord terckwartowy niepełny, ze zdwojoną nutą basową, a to dla gładkiego pochodu głosów.

Uwaga. W podobny sposób możemy różnym głosom nadawać ruch mniejszy lub większy, naprzykład w powyższym przykładzie mógłby bas prowadzić figuracyę, a sopran pozostać w spoczynku. Podobna figuracya nadaje się więcej do wolniejszego rytmu, w prędszym zaś używa się tylko w akompanjamencie i tak zwanych arpedżjach, o czem niżej powiemy.

II. Figuracya za pomocą dźwięków obcych.

§. 234. Figuracya nutami harmonicznemi nie daje nam zupełnie gładkiej melodyi, gdyż takowa nie może iść łącznie. Wypełniając dopiero odległości między nutami harmonicznemi dyatonicznie, a nawet chromatycznie, łatwiej jest otrzymać prawdziwie urozmaiconą melodyę.

§. 235. Nuty znajdujące się pomiędzy dźwiękami harmonicznemi mogą padać albo na słabą, albo na mocną część taktu; w pierwszym razie nazywamy je nutami *przejściowemi,* w drugim zaś *zamiennemi.*

297) *a)* + + + *b)* +++ ++ + ++ +



W przykładzie *a)* widocznem jest, że z nut oznaczonych krzyżykami, dwie pierwsze są przejściowemi ostatnia zaś zamienną. W przykładzie *b)* wszystkie nuty oznaczone krzyżykami są przejściowemi, oprócz *dis* w pierwszym, i *e* w drugim takcie, które będą zamiennemi, ponieważ jednocześnie z niemi wybijamy dźwięki harmoniczne. Uderzając w każdym takcie akord tylko raz jeden, obie nuty zamienne, staną się przejściowemi.

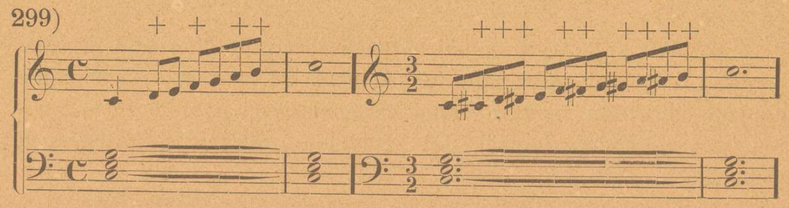
298)



§. 236. W postępie dyatonicznym, może być najwięcej dwie nut przejściowych obok siebie, i wówczas nuty harmoniczne będą oddalone od siebie o kwartę, znajdując się bowiem w większej odległości względem siebie, muszą mieć w środku jeszcze jedną nutę harmoniczną.

W postępie chromatycznym może ich być najwięcej cztery.

299)



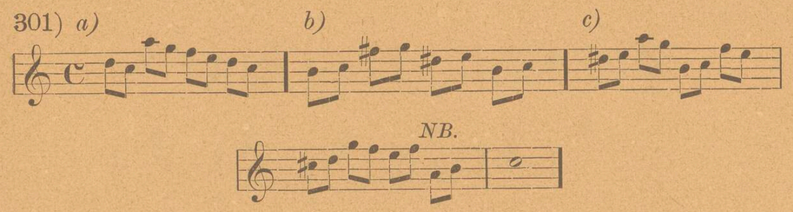
§. 237. Nuty zamienne nie potrzebują iść jak przejściowe łącznie między dwiema nutami harmonicznemi, lecz mogą być wprost uderzane z harmonją i wtedy nazywamy je *apodżjaturami;* w tym razie przyjmują one silniejszy akcent. Apodżjaturą może być tak wyższy jak i niższy dźwięk.

300)



§. 238. Apodżjatury mogą być brane o cały ton lub o pół tonu. Zwykle apodżjatury przez górny dźwięk bierzemy dyatonicznie, przez niższy zaś dźwięk półtonami, zwłaszcza jeżeli melodya jest skacząca.

301) *a)* *b)* *c)*



W przykładzie *c)* apodżjatura *a* oznaczona *NB.* łagodniejszą jest dla ucha od *ais*, jakkolwiek wręcz przeciwną jest poprzedniej zasadzie. Powodem tego jest wspólność harmonji apodżjatury z poprzedzającym dźwiękiem. Wszelkie wyjątki mogące tu zachodzić, zależą od smaku i doświadczenia piszącego.

§. 239. Apodżjatura może mieć wartość rytmiczną dłuższą od od właściwej nuty harmonicznej.

302) Meyerbeer Hugonoci.



§. 240. Apodżjaturom możemy nieraz nadawać wartość rytmiczną bardzo krótką, biorąc po nich bezpośrednio nutę harmoniczną, i uderzając tę ostatnią na swej wartości rytmicznej, albo zaraz po niej. Taką apodżjaturę nazywamy *przednutką* (acciacatura).

303)



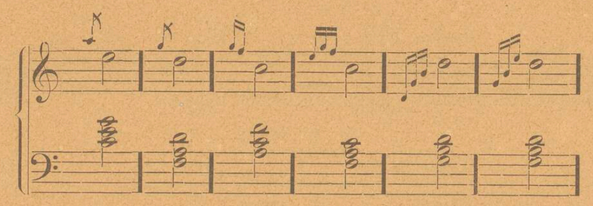
§. 241. Przed nutą harmoniczną dodać możemy nietylko jednę, ale i więcej przednutek w dyatonicznym lub w chromatycznym postępie:

304)



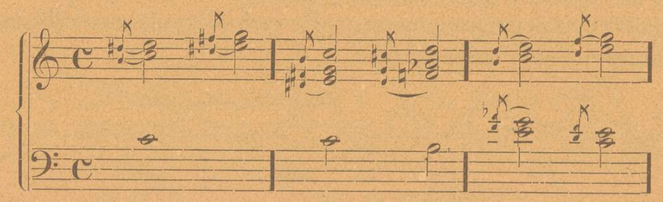
§. 242. Przednutki czyli acciacatury mogą być całkiem oderwanemi, i nie rozwiązywać się dyatonicznie na nucie harmonicznej, mogą też być użytemi zbiorowo, jako rozłożenie akordu, przyczem mięszać można nuty harmoniczne z nieharmonicznemi.

305)



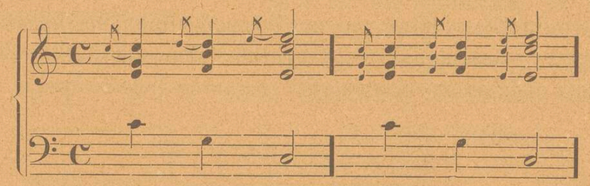
§. 243. Przednutki dadzą się użyć w dwóch lub w trzech głosach, w ostatnim jednak razie, powinny tworzyć harmonję choćby nieodpowiednią czwartemu głosowi; jeżeli zaś wszystkie 4 głosy biorą przednutki, to takowe powinny tworzyć wspólnie harmonję.

306)



§. 244. Przednutka będąca tym samym dźwiękiem co następna nuta harmoniczna, ma znaczenie antycypacyi:

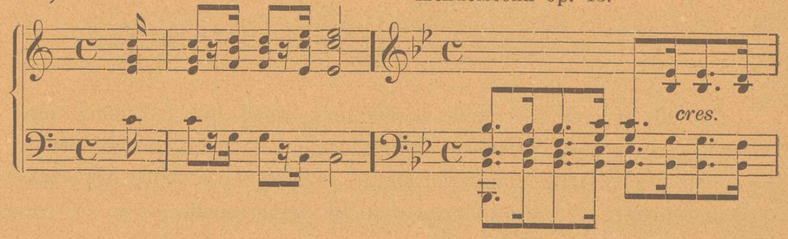
307)



Uwaga. Tego rodzaju przednutki piszemy zwykle nadając im wartość rytmiczną, zwłaszcza zaś jeżeli tempo ma być prędsze:

308)

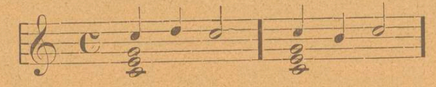
Mendelssohn op. 45.





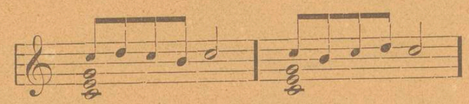
§. 245. Nutę harmoniczną możemy przyozdabiać dodając do niej sąsiednie dźwięki, z czego powstają figury zwane *ozdobnikami* lub *grupetami*. Tworzymy je wkładając dźwięk wyższy lub niższy między dwa jednakowe harmoniczne:

309)



§. 246. Powyższe ozdobniki nazywamy *prostemi*. *Złożone* zaś otrzymamy łącząc w jeden dwa powyższe w jakimbądź porządku; cała gruppa zatem mieścić w sobie będzie pięć nut.

310)



Uwaga. Ozdobniki tak proste jak złożone mogą mieć wartość rytmiczną, albo też mogą jej nie mieć, i wówczas stają się przednutkami.

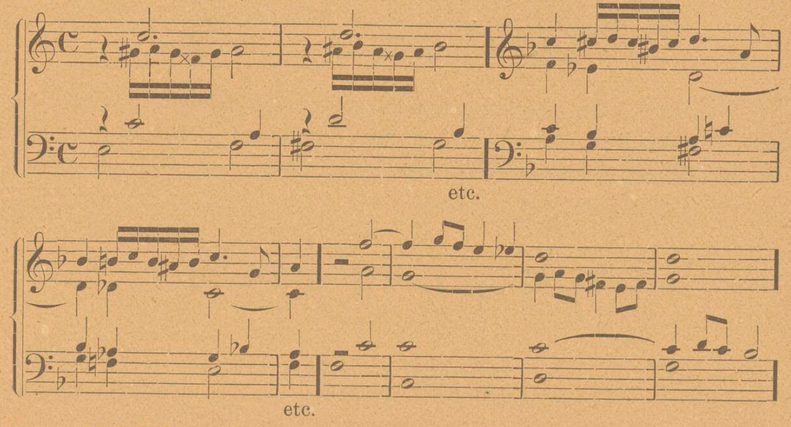
§. 247. Waryanty ozdobników złożonych możemy tworzyć przez wyrzucenie jednej lub dwóch pierwszych nut harmonicznych, albo też przez powtarzanie tychże ozdobników w rozmaity sposób.

311)



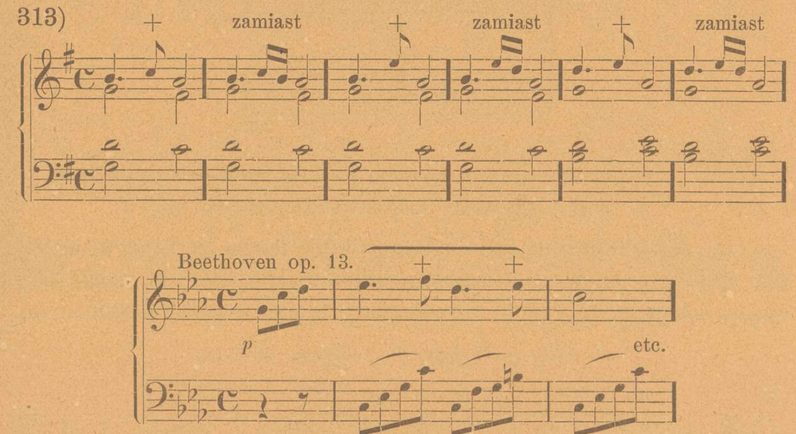
§. 248. Ozdobniki mogą być zastosowane nietylko do nut harmonicznych, ale nawet do apodżjatur, do dźwięków zalterowanych i do opóźnień, oraz do pedału, gdzie jedna figura powtarzać się będzie:

312)



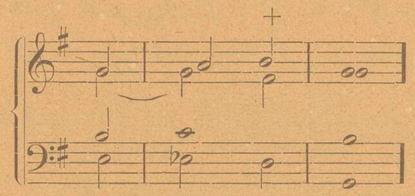
§. 249. *Nutą oderwaną* nazywamy dźwięk obcy harmonji, wychodzący z nuty harmonicznej i nie mający naturalnego rozwiązania, t. j. nie postępujący na przyległą nutę harmoniczną niższą lub wyższą. Właściwie jest to tylko skrócony ozdobnik, z którego wyrzuciliśmy nutę harmoniczną.

313)



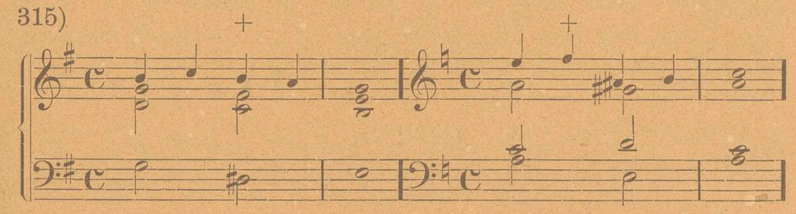
§. 250. Nuty oderwane mogą występować jako część składowa oddzielnego akordu.

314)



§. 251. Nuty oderwane rozwiązywać się mogą nietylko na harmonicznych, ale i na apodżjaturze, lub nawet przeskakiwać na nią:

315)



§. 252. Nuta oderwana może być niekiedy przyozdobioną apodżjaturą, co się jednak rzadko przytrafia. Przytoczymy tu przykład z kwartetu Beethovena F dur Op. 59 Nr. 1.

316)

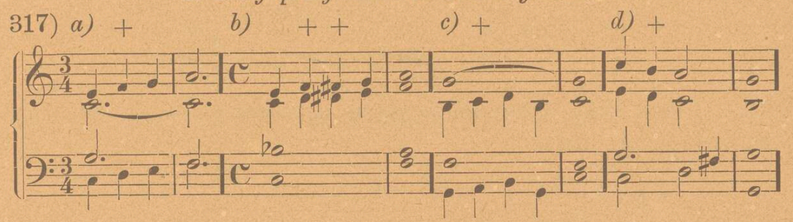


III. O jednoczesnem wprowadzaniu nut nieharmonicznych w kilku głosach. (Akordy przejściowe).

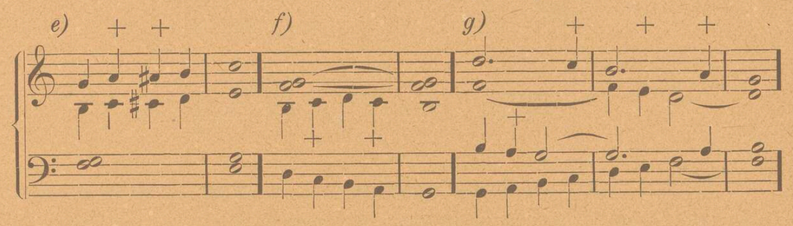
§. 253. Wszelkie nuty nieharmoniczne dadzą się użyć w dwóch lub więcej głosach jednocześnie, jeśli je prowadzić będziemy tercyami, sekstami, decymami równoległemi, lub też w ruchu przeciwnym:

I. Nuty przejściowe w dwóch głosach.

317) *a)* + *b)* + + *c)* + *d)* +



e) + + *f)* *g)* + + +



II. W trzech głosach.

318) *a)* + *b)* + *c)* + +

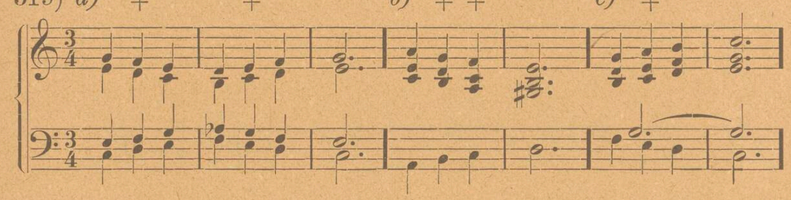


d) + *e)* + +

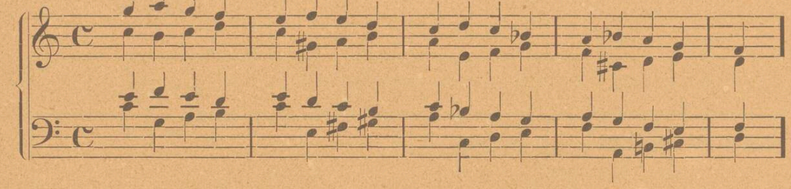


III. W czterech głosach.

319) *a)* + + *b)* + + *c)* +



d) + + + +



Dając nuty przejściowe dwóm głosom, tworzymy na nich harmonje przygodne mające postać znanych nam już akordów, albo też tworzące nowe kombinacye, jak to możemy się przekonać z przykładu Nr. 317 lit. *f)* i *g)*, gdzie spotykamy się z akordami, doskonałym, sekstowym, kwartsekstowym, kwartkwintowym, powstałemi wskutek wprowadzenia nut przejściowych, a nie rozwiązującemi się według znanych nam prawideł, lub też z całkiem nowemi kombinacyami harmonicznemi. Podobnie się dzieje przy figurowaniu trzech głosów, które najczęściej odbywa się na nucie stałej. Figuracya w czterech głosach, tworzy nam akordy nie samoistne, lecz przejściowo występujące. Tym tylko sposobem usprawiedliwić możemy wprowadzenie akordu kwartsekstowego nieprzygotowanego w przykładzie 319 lit. *b)*. Kwarty równoległe podparte trzecim głosem, z którym razem tworzą akordy sekstowe, są dozwolone, i w podobny sposób użyliśmy ich w przykładzie 319 lit. *b)* i *c)*.

§. 254. Podobnie jak nuty przejściowe, możemy wprowadzać apodżjatury w dwóch lub trzech głosach.

320)



Jednoczesne wprowadzanie apodżjatur w trzech a tem bardziej w czterech głosach, daje nam osobne harmonje, przez co się zaciera właściwy charakter apodżjatur.

§. 255. Przednutki (acciacatury) możemy także podwajać, potrajać, a nawet używać ich w czterech głosach, z tem większą swobodą, że ich wartość rytmiczna jest niezmiernie mała. Wszystkie powyższe przykłady dotyczące apodżjatur możemy zastosować do przednutek, skracając je rytmicznie. Następujący zaś przykład da się użyć tylko z przednutkami.

321)



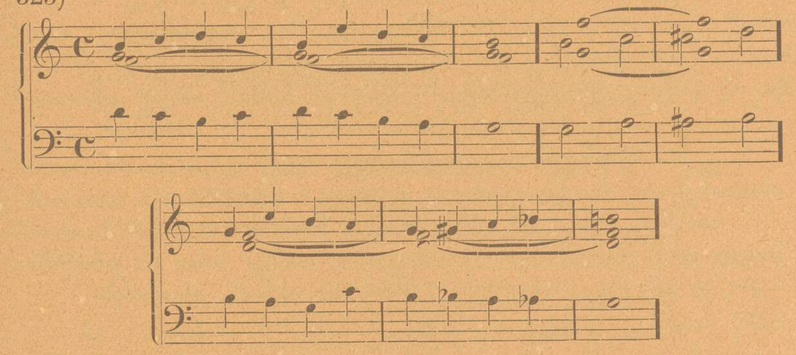
§. 256. Podobnież można brać w dwóch a rzadko w więcej głosach ozdobniki i nuty oderwane, czego podajemy kilka przykładów:

322)



§. 257. Figuracye stanowią największe bogactwo pedału. W ten sposób dopiero wytłomaczyć sobie możemy niektóre pochody harmonji oparte na nutach stałych.

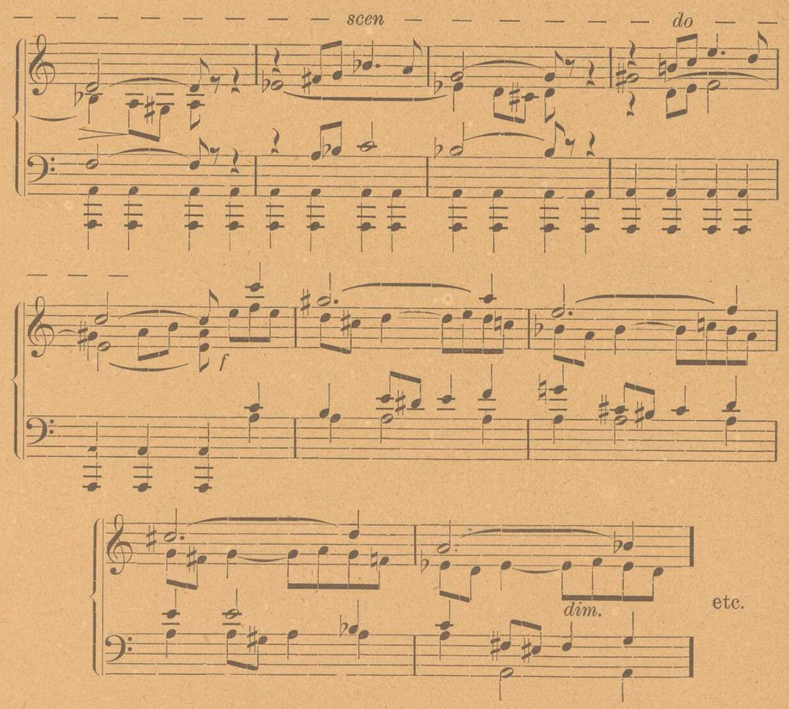
323)



Jako wzór zgrabnie użytych nut przejściowych i apodżjatur, opartych na pedale, podajemy następny przykład z Fausta Gounoda.

324)

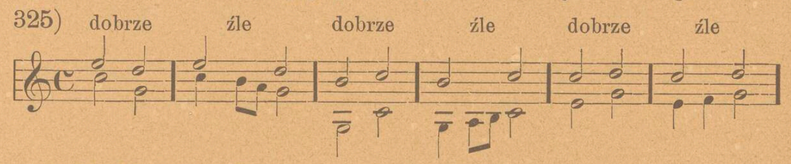




§. 258. Używając nut przejściowych należy unikać kwint i oktaw równoległych, dlatego pamiętać musimy o następujących zasadach:

a) Dwie odległości postępujące w jednym kierunku i tworzące kwinty albo oktawy ukryte, nie znoszą między sobą nut przejściowych, te bowiem utworzyłyby kwinty lub oktawy równoległe.

325) dobrze źle dobrze źle dobrze źle



b) Nuty przejściowe nie zmieniają błędnego pochodu kwint i oktaw równoległych:

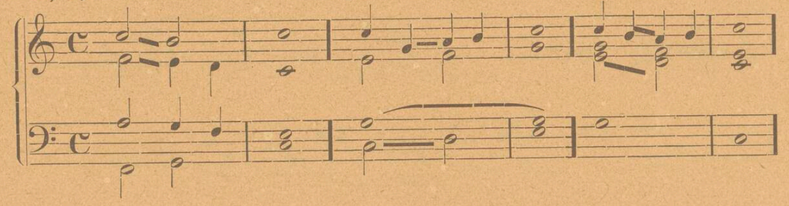
326) *a)* *b)*



Z powyższych przykładów drugi jest bezwarunkowo złym, co zaś do pierwszego, zrobimy tę uwagę, że podobny postęp oktaw, jakkolwiek błędny w zasadzie, i przez to nie używany w stylu ścisłym zwłaszcza w kompozycyach wokalnych, da się jednak użyć w orkiestrze, a nawet w kwartecie smyczkowym, byleby tylko w szybkiem tempie. Nuty pisane raz wiązanemi w wyższym głosie, służą dla przyozdobienia śpiewu i ożywienia rytmu.

§. 259. Kwinty równoległe dadzą się użyć, jeśli wprowadzimy nutę zamienną, ponieważ ta ostatnia dąży do naturalnego rozwiązania:

327) *a)* *b)* *c)*



Wyjątek ten odnosi się jedynie do kwint, z oktawami bowiem nigdy w podobny sposób postępować nie możemy. Przeciwnie zaś oktawy ukryte znikają przez użycie nuty zamiennej, byleby ta ostatnia nie miała zbyt krótkiej wartości rytmicznej.

328)



IV. O akompaniamencie w stylu wolnym.

§. 260. Najwięcej wzorów akompaniamentu w stylu wolnym mamy w kompozycyach fortepianowych różnych autorów. Najczęściej akompaniament ma rytm odmienny od melodyi, i może się składać z samych nut harmonicznych, lub też połączonych z przejściowemi. Używanie nut harmonicznych czyli rozdrabnianie danej harmonji zwane *arpedżjami,* może się odbywać w rozmaity sposób:

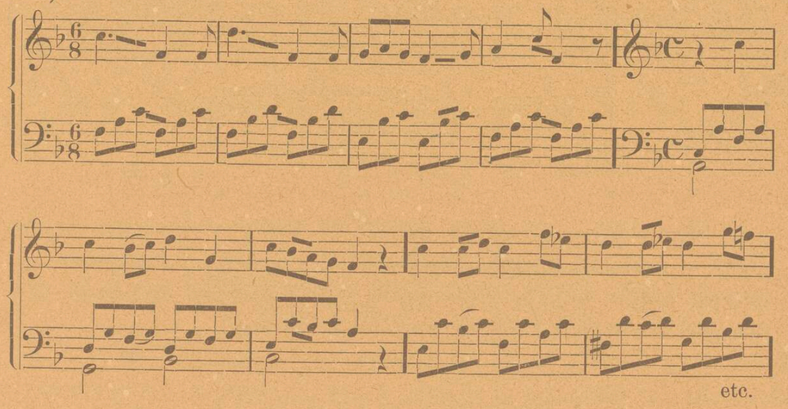
329)



etc.

§. 261. Podobne rozdrabianie harmonji wytwarza nam nieraz kwinty albo oktawy równoległe pomiędzy melodyą a akompaniamentem, które jednak wcale nie rażą, zwłaszcza w prędszem tempie, byleby główna nuta basowa nie znajdowała się w błędnym stosunku względem melodyi. W takiż sam sposób powstawać mogą równoległe kwarty, septymy i nony.

330)



etc.

§. 262. Powyższe rozdrabnianie harmonji może mieć miejsce nietylko w basie, ale i w innych głosach, a nawet w górnym, przez co zyskujemy na większej swobodzie prowadzenia harmonji, np.:

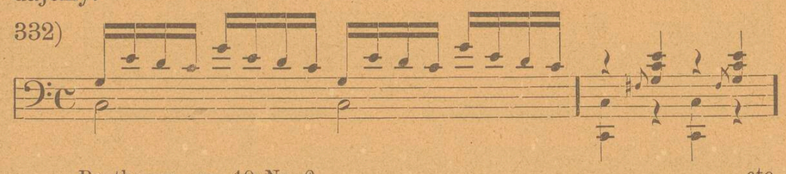
331) źle dobrze źle



dobrze

§. 263. Do tak rozdrabianych harmonji jeśli dodawać będziemy nuty przejściowe, i inne nam już znane upiększenia, otrzymać możemy niezmierną rozmaitość akompaniamentów, z których kilka podajemy.

332)



Beethoven, op. 10 Nr. 2. etc.



Chopin. Etuda c minor. etc.



§. 264. Używając nut przejściowych lub apodżjatur w akompaniamencie lub w melodyi, natrafiamy niekiedy na dwa dźwięki chromatyczne uderzone jednocześnie, i tworzące przez to ukośne brzmienie, co jednak wcale nie jest rażącem, jeżeli wynika z naturalnego pochodu melodyi.

Również w trylu może uuta dodatkowa znajdować się w podobnym stosunku względem dźwięku harmonicznego.

333)



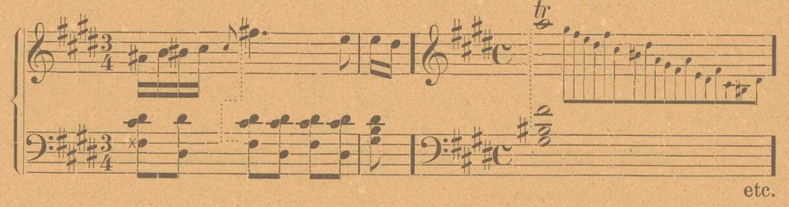
Pergolese Tre giorni.



Chopin. Etuda c minor. etc.



A. Rubinstein, op. 93 kajet 3ci Nr. 2. Beethoven, op. 27 Nr. 2.



etc.

§. 265. Zanim zakończymy niniejszy rozdział, wspomnieć musimy o kombinacyach nieraz najsprzeczniejszych z harmonją, powstających wskutek jednoczesnego prowadzania w ruchu przeciwnym gammy majorowej lub minorowej pojedyńczo, tercyami lub sekstami, oraz gammy chromatycznej. Ażeby dobrze użyć powyższych pochodów, należy wychodzić od akordów już nam znanych, i kończyć na takowych, wtedy wszystkie niezgodności dadzą się usprawiedliwić jako nuty przejściowe lub zamienne; należy tylko na to zwracać uwagę, ażeby podobny pochód odbywał się w żywszem tempie, wówczas bowiem dyssonanse łatwiej się zacierają.

334) *a)* *b)*

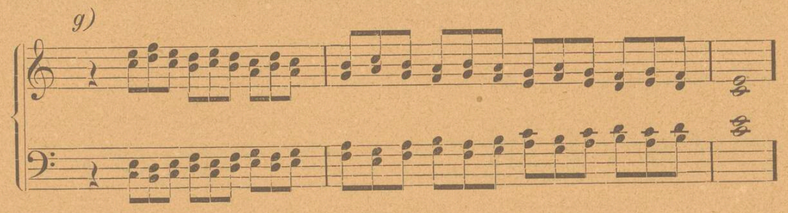


c) *d)*

e) *f)*



g)



h)



W przykładzie *d)* napisaliśmy gammę chromatyczną odmiennie od prawidłowej, wskazanej w zasadach muzyki, według której w tymże przykładzie powinno być w górnym głosie *ais* zamiast *b* a w dolnym *ges* zamiast *fis**). Powodem tej zmiany jest ta okoliczność, iż głównie baczyć należy na harmonję z której wychodzimy; używając więc nut przejściowych staramy się pamiętać głównie o pokrewieństwie tonacyi. Dźwięk *b* użyty w górnym głosie należy do tonacyi *F* major, kiedy przeciwnie *ais* prowadzi nas do tonacyi *H;* dźwięk *fis* użyty w dolnym głosie prowadzi nas do tonacyi *G,* kiedy przeciwnie *ges* należałoby do *Des.* Oprócz tego dźwięk *b* tworzy harmonję z dźwiękiem *D,* z którym jest jednocześnie użyty, a dźwięk *fis* jednocześnie uderzamy z drugim *fis.* Z tego powodu pisanie gamm chromatycznych ulega rozlicznym zmianom, stosownie do harmonji, do jakiej je odnosimy, — w czem zresztą mamy zupełną swobodę.

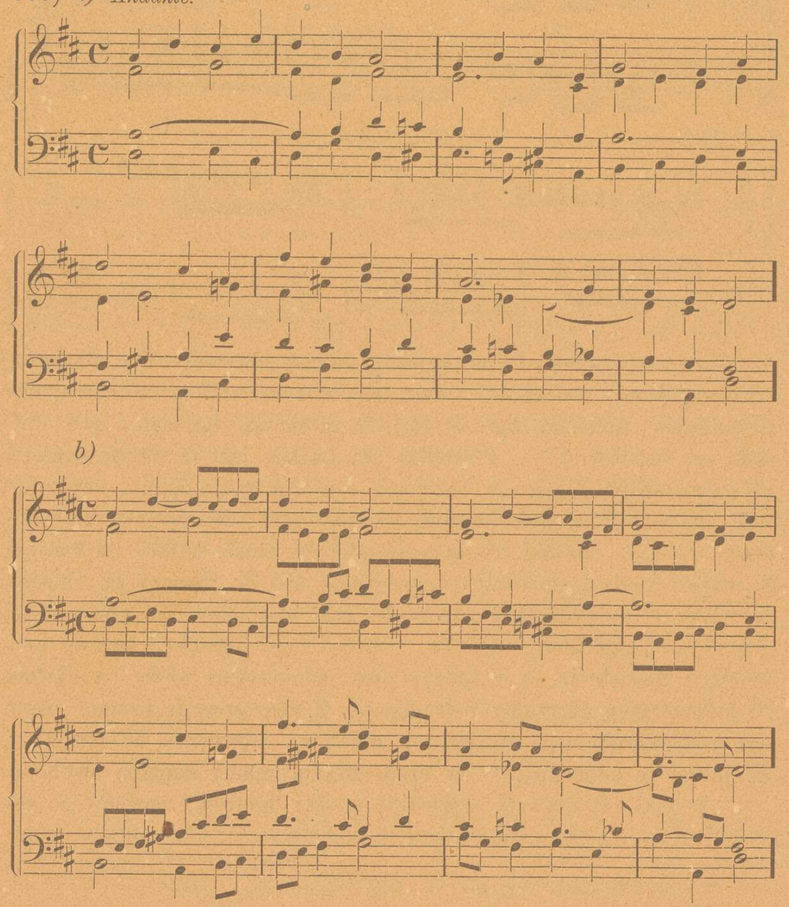
§. 266. Poznawszy wszystkie środki figuracyi, możemy je zastosować do rozmaitych zadań, wypełniając w nich nutami przej-

*) Patrz „Zasady muzyki“ W. Żeleńskiego.

ściowemi wszelkie skoki w głosach, albo też urozmaicając rytm za pomocą jakiejkolwiek figuracyi, bądź to w różnych głosach naprzemian, bądź też w dwóch lub nawet więcej jednocześnie. Postępując w podobny sposób, trzymamy się zwykle pewnego danego rytmu dla zachowania jedności stylu.

Zdarza się jednak nieraz, iż trzymając się stale jednego rytmu, zmniejszamy go przy główniejszych kadencyach. Jako wzór podajemy przykład harmonji prostej, wzbogaconej następnie za pomocą figuracyi.

335) *a) Andante.*



W powyższym przykładzie podaliśmy wzór figuracyi z rytmem ósemkowym; użycie szesnastek nie odpowiadałoby charakterowi kompozycyi. Dla jaśniejszego zarysowania ważniejszych kadencyi, jak: doskonałej w czwartym takcie i złamanej w szóstym, przerwaliśmy rytm ósemkowy; ku końcowi zaś, zwolniliśmy go również, przez co zakończenie stało się spokojniejszem.

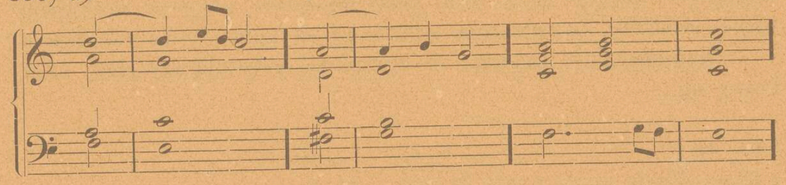
Dla wprawy radzimy uczącym się figurować dawniejsze przykłady, pamiętając o tem, że każdy z głosów powinien brać równy udział w figuracyi, i że sopran należy prowadzić o ile się da najśpiewniej.

Zwracamy przytem uwagę, że im harmonja jest prostszą, tem łatwiej się do figurowania nadaje.

§. 267. Nadmienić nam jeszcze należy o powszechnie używanych sposobach figurowania niektórych dyssonansów, głównie sekundy, kwarty, septymy i nony. Dyssonans przed rozwiązaniem, urozmaicać możemy następującemi sposobami:

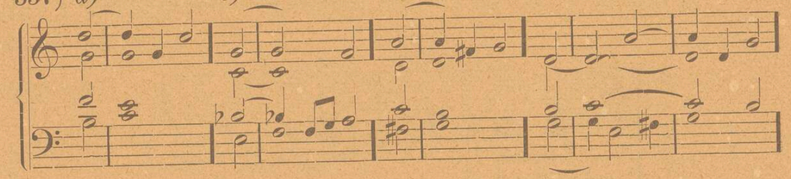
1) Robiąc z niego ozdobnik, z którego albo wracamy przejściowo na tenże sam dyssonans, i dopiero takowy rozwiązujemy, a nawet go pomijamy.

336) *a)* *b)* *c)*



2) Przerzucając go na inny dźwięk harmoniczny lub też dyssonujący, z którego wracamy na naturalne rozwiązanie pierwszego dyssonansu, np.

337) *a)* *b)* *c)* *d)*



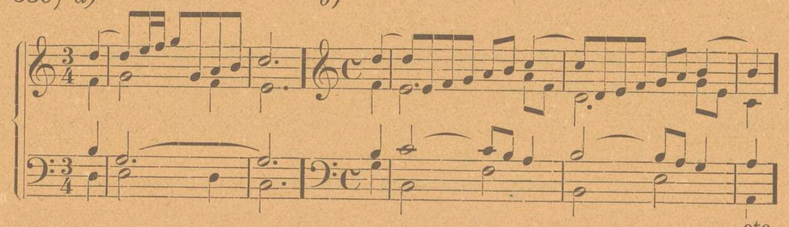
Uwaga. W podobny sposób można prowadzić jednocześnie dwa dyssonanse, jeżeli takowe postępują tercyami lub sekstami równoległemi.

338)



3) Przegradzając dyssonans od jego rozwiązania większą ilością nut przejściowych, co jest możliwem tylko w swobodniejszym stylu.

339) *a)* *b)*

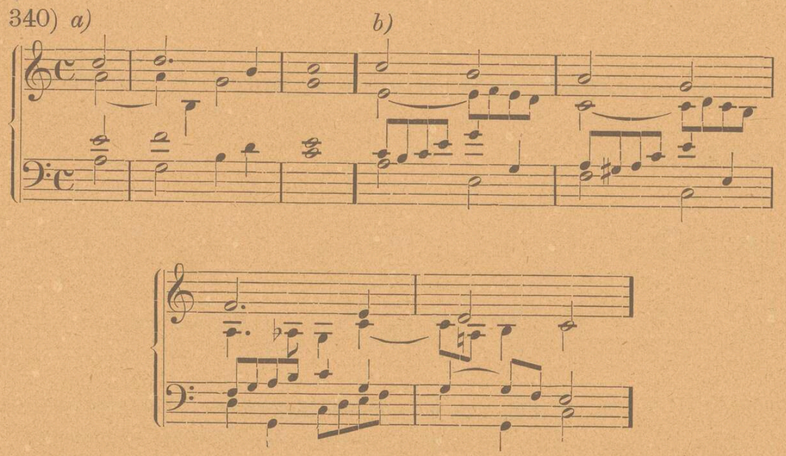


etc.

§. 268. Dla większej swobody w figuracyi, możemy niekiedy krzyżować między sobą dwa głosy sąsiednie, przez co zyskujemy więcej swobody, co zwłaszcza w harmonji skupionej bywa pożądanem.

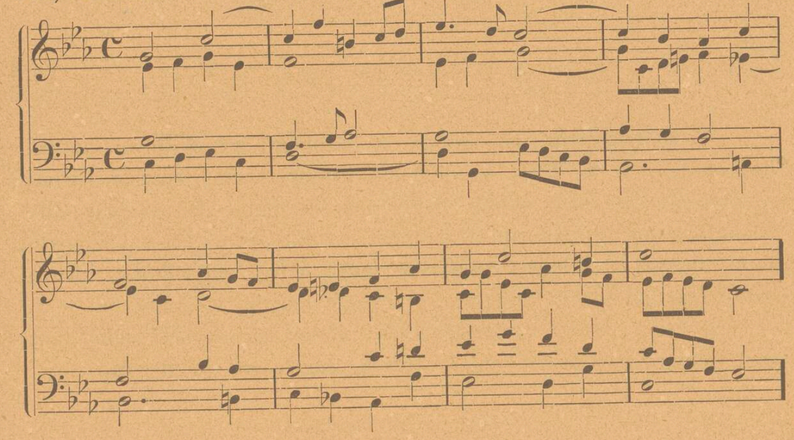
Nadmieniamy przytem, iż najczęściej krzyżują się głosy środkowe, np.:

340) *a)* *b)*



Podajemy teraz przykład opracowany z zastosowaniem powyższych prawideł:

341) *Andante.*



DZIAŁ V.

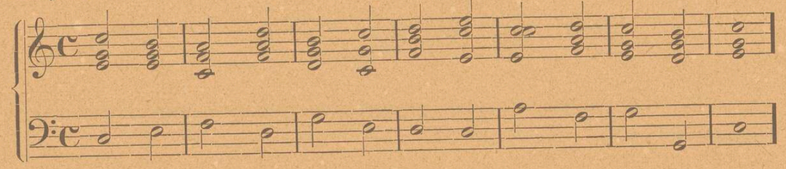
Harmonja trzy, pięcio, i więcej głosowa.

I. Harmonja trzygłosowa.

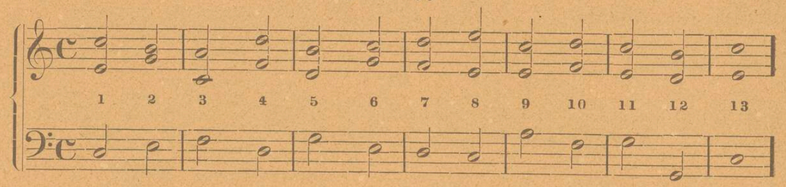
§. 269. Pisanie na trzy głosy harmonji konsonansowej nie wiele nam przedstawia trudności; w zasadzie powinnibyśmy trzy odrębne dźwięki dawać trzem głosom, — w rzeczywistości jednak, aby otrzymać gładki ich postęp, musimy niekiedy przeplatać akordy doskonałe pełne niepełnemi, sekstowe zaś i kwartsekstowe używać o ile się da, pełne.

Harmonja czterogłosowa.

342) *a)*



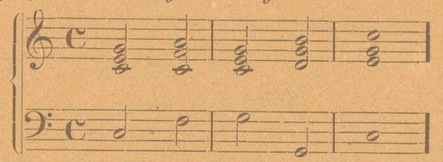
b) *Harmonja trzygłosowa.*



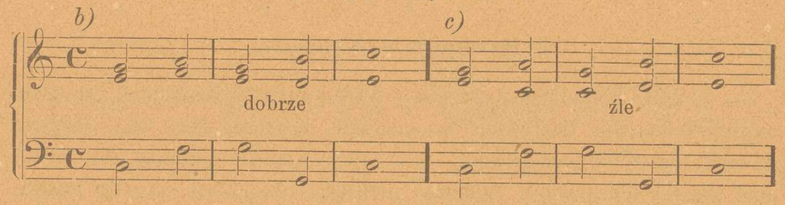
W powyższym przykładzie w harmonji trzygłosowej akordy doskonałe 1, 4, 8, 13 ty, są niepełne, brakuje w nich bowiem kwinty; w siódmym zaś brak seksty czyni nam harmonję dwuznaczną, albowiem podobną do akordu II stopnia; z toku jednak rzeczy wypada, że tu stopień II miejsca mieć nie może, gdyż nie gładko prowadziłby nas na akord toniczny. Pozostałe akordy są pełne.

§. 270. Akord kwartsekstowy używa się zwykle pełny, czasami jednak musimy wyrzucić kwartę, nigdy zaś sekstę; np.

343) *a)* *Harmonja czterogłosowa.*

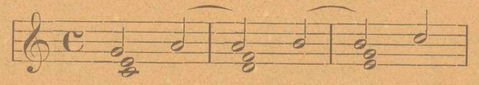


Harmonja trzygłosowa.



§. 271. Niektóre progressye harmonji konsonansowej nadają się właściwiej do harmonji trzy niż czterogłosowej:

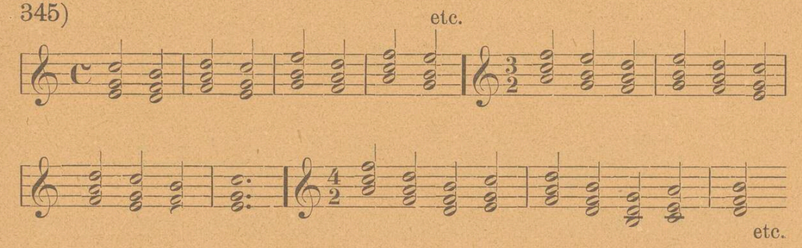
344)



etc.

Do tych należą wszelkie progressye złożone z samych akordów sekstowych:

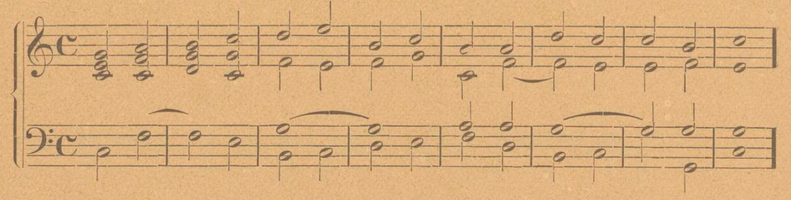
345)



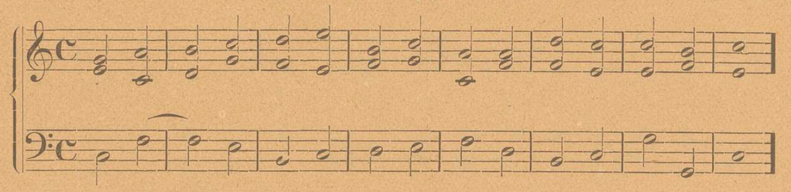
§. 272. Harmonja konsonansowa nadaje się lepiej do pisania na 3 głosy, niż harmonja dyssonansowa. W akordzie septymowo dominantowym, oraz jego przewrotach, wyrzucamy zwykle kwintę.

Wypuszczając nutę zasadniczą harmonji septymowo dominantowej, zamieniamy ją na harmonję stopnia VII.

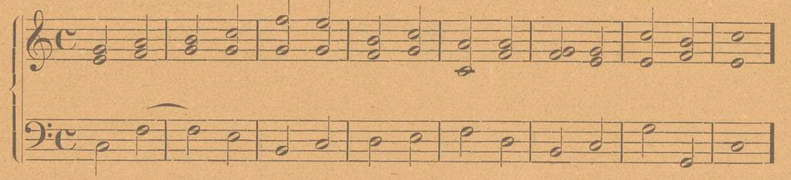
346) *a)* *Harmonja czterogłosowa.*



b) *Harmonja trzygłosowa.*

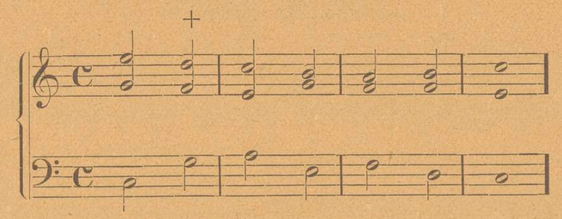


c) albo:



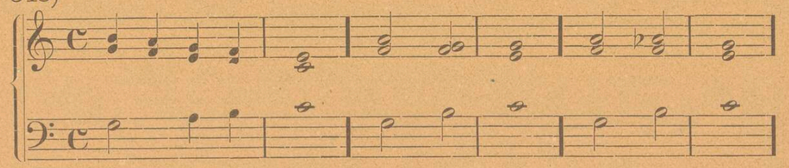
Uwaga. Czasami dla gładkiego chodu głosów można wyrzucić w akordzie septymowym nutę charakterystyczną.

347)



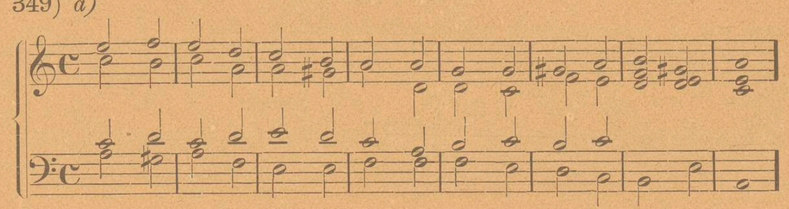
§. 273. W akordzie nonowym w ogóle bardzo rzadko używanym na 3 głosy, wyrzucamy tercyę i kwintę, przewrotów zaś jego użyć się nie da. Akord nonowy używa się zwykle przejściowo, albo też wtedy, gdy po nim następuje akord $\frac{6}{5}$ stopnia V, lub akord stopnia VII uzupełniający brak nuty charakterystycznej w harmonji nonowej.

348)

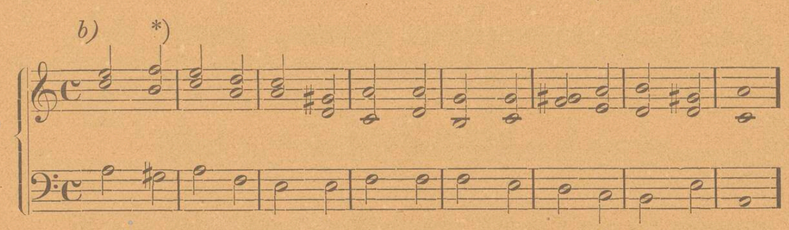


§. 274. W akordach septymowych małym i zmniejszonym oraz ich przewrotach, wyrzucamy zwykle tercyę, rzadziej zaś kwintę, będącą septymą względem dominanty.

349) *a)*



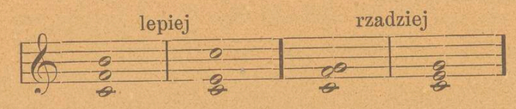
b) *)



*) Drugi z rzędu akord septymowy zmniejszony, można napisać zarówno z tercyą jak i z kwintą.

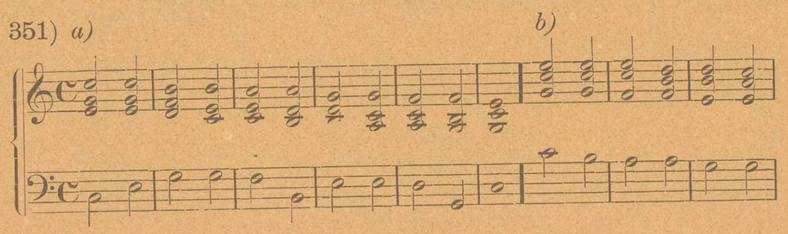
§. 275. Z harmonji undecymowej użyć się da akord zawierający septymę i undecymę, bardzo zaś rzadko kwintę i undecymę, akord zaś tercdecymowy wcale się nie używa.

350)

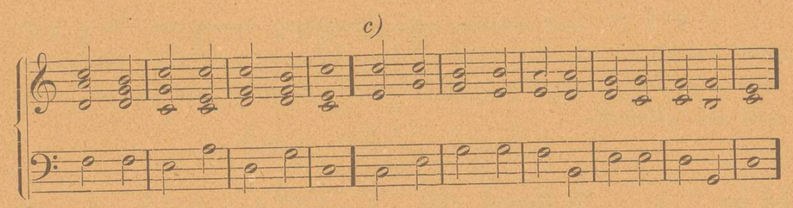


§. 276. W akordach septymowych pobocznych wyrzucamy kwintę, w przewrotach zaś dźwięk zasadniczy naprzemian z kwintą, co spotykamy najczęściej w progressyach.

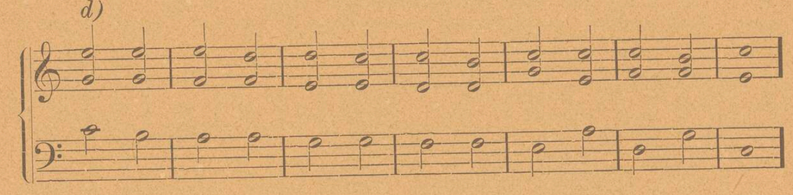
351) *a)*



c)

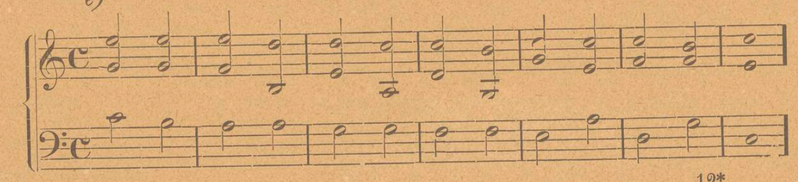


d)



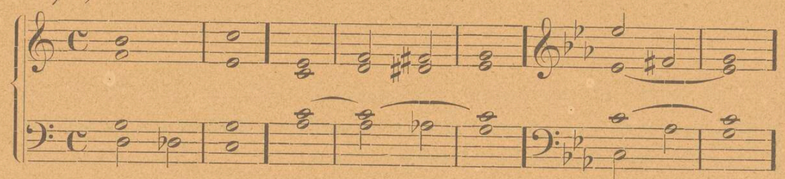
Ostatni przykład możemy napisać w następny sposób:

e)

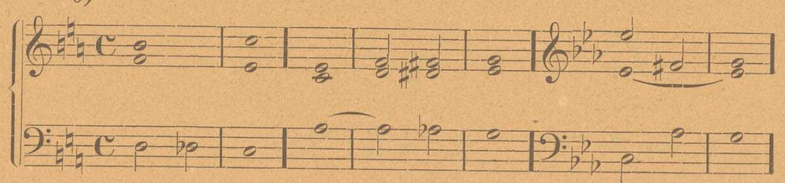


§. 277. Co do alteracyi, nie mamy nic nowego do powiedzenia o trójdźwiękach; w czterodźwiękach zaś wyrzucamy tercyę lub kwartę w akordzie terckwartowym, tercyę zaś w akordzie kwintsekstowym zwiększonym.

352) *a)*

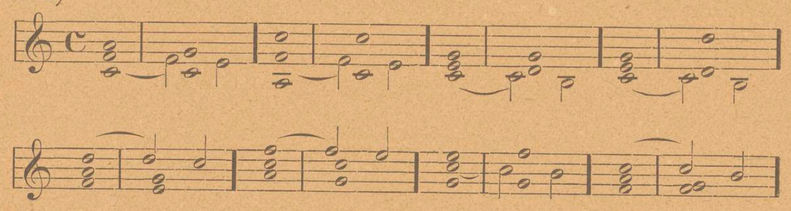


b)



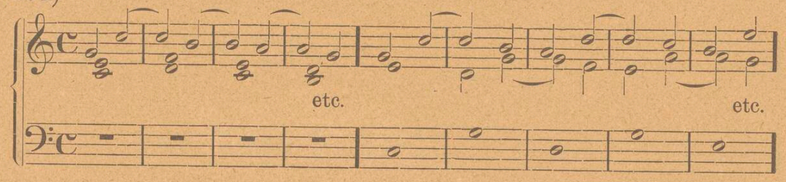
§. 278. W opóźnieniach najważniejszym dźwiękiem jest dyssonans tworzący takowe, wyrzucić go zatem nie możemy bez przemienienia natury akordu. Podajemy tu przykłady najbardziej używanych opóźnień:

353)



§. 279. Niektóre opóźnienia daleko lepiej wychodzą w harmonji trzy niż czterogłosowej; np.

354)



II. Harmonja pięcio i więcej głosowa.

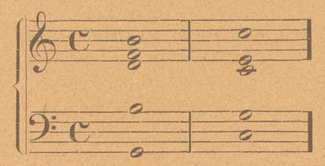
§. 280. W akordach doskonałych potrajamy zwykle dźwięk zasadniczy, a rzadziej tercyę lub kwintę. W sekstowych podwajamy najczęściej tercyę i sekstę, albo też można potroić tercyę; — bas podwajamy wtedy, jeśli on nie jest nutą charakterystyczną. W akordzie $\frac{6}{4}$ podwajamy kwartę lub sekstę, lub potrajamy bas.

355)



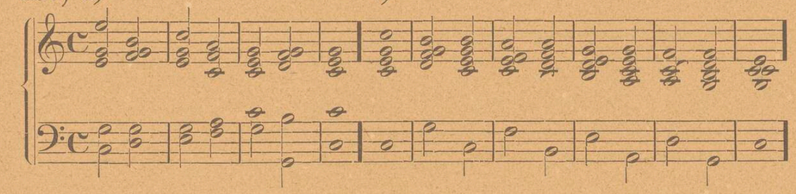
§. 281. W harmonji septymowo-dominantowej możemy podwoić tercyę wtedy tylko, kiedy nuta charakterystyczna niżej umieszczona, schodzi na kwintę akordu tonicznego. Górna zaś musi się rozwiązać:

356)



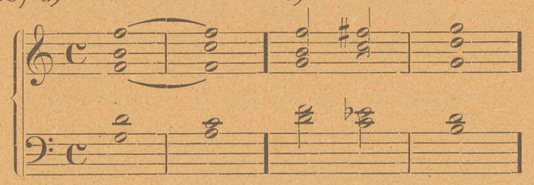
Zwykle w akordach septymowo-dominantowych wraz z przewrotami, jako też w septymowych pobocznych, podwajamy nutę basową, np.

357) *a)* *b)*



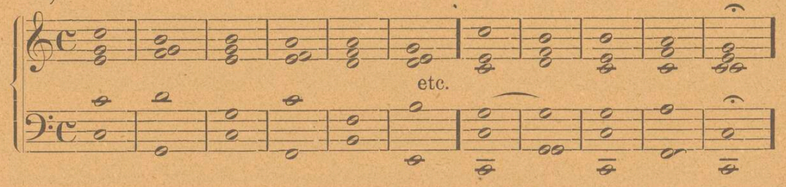
§. 282. Septymy rozwiązującej się prawidłowo, podwajać nie możemy, z powodu oktaw równoległych; możemy jednak ją wtedy podwoić, gdy septyma stoi na miejscu, lub postępuje w jakibądź inny sposób:

358) *a)* *b)*



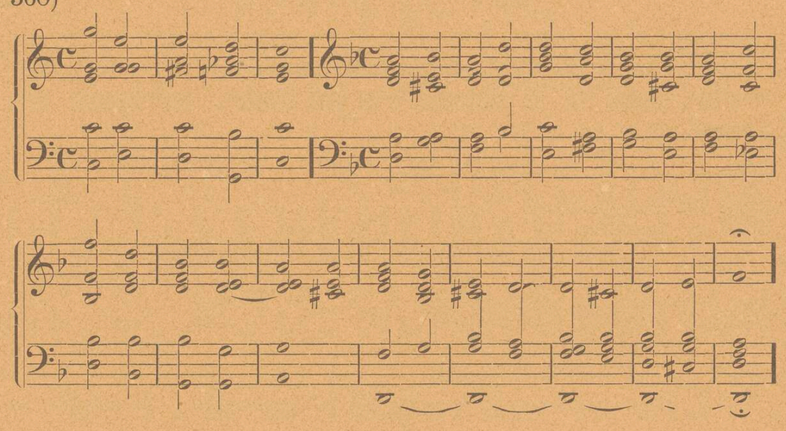
§. 283. Szereg kwint i oktaw postępujących w kierunku przeciwnym daje się użyć w harmonji pięciogłosowej byleby nie w głosach skrajnych; jeszcze zaś lepiej wychodzi w większej ilości głosów.

359)



§. 284. Akord nonowy wraz z przewrotami, ma obszerniejsze zastosowanie w harmonji pięciogłosowej, albowiem występuje pełnym, kiedy w czterogłosowej zmuszeni byliśmy wyrzucać kwintę. Również akordy undecymowe i tercdecymowe korzystniej wychodzą w harmonji pięciogłosowej:

360)



CZĘŚĆ DRUGA.

HARMONJA WYŻSZA.

DZIAŁ VI.

HARMONIZOWANIE MELODYI DANEJ.

I. Harmonizowanie gammy majorowej i minorowej za pomocą akordów tonalnych.

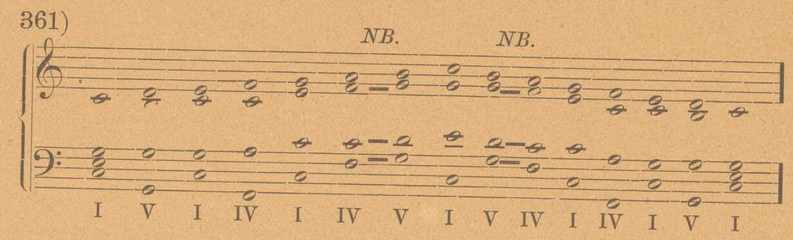
§. 285. Poznawszy wszystkie akordy, ich budowę oraz ich naturę, i zbadawszy wszelkie środki urozmaicające harmonję, jak: alteracye, opóźnienia, nuty przejściowe i t. d. przystępujemy teraz do praktycznego zastosowania ich na danej melodyi w basie lub sopranie, i tym sposobem przygotowujemy uczących się do samoistnego ich łączenia.

Najprostszą melodyą jest gamma majorowa, z powodu naturalnego bo łącznego i czysto dyatonicznego pochodu dźwięków; na niej więc zaczniemy praktyczne zastosowanie harmonji, podając ją raz jako bas, a następnie jako sopran.

§. 286. Chcąc dojść do najnaturalniejszego harmonizowania gammy, pamiętać należy, że każdy z dźwięków wchodzących w skład gammy, należeć musi do jednego z akordów tryady muzycznej (patrz §. 9).

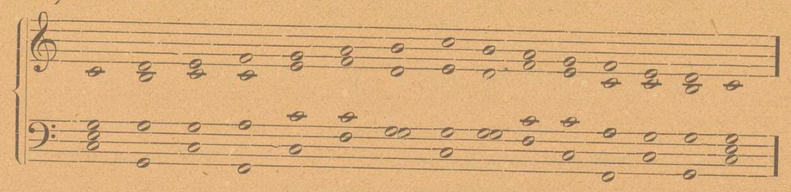
Najprościej zatem gammę możemy harmonizować za pomocą toniki, dominanty i poddominanty. Podając gammę w sopranie, użyć możemy samych akordów doskonałych:

361)



NB. Wszystkie harmonje dały się gładko połączyć z powodu nut wspólnych, oprócz dźwięków szóstego i siódmego, które harmonizowane przez poddominantę i dominantę, nuty wspólnej nie mają. Wynikłe ztąd kwinty i oktawy równoległe usunąć się dadzą po części przez użycie harmonji rozległej, choć i tak następstwo harmonji będzie przykrem dla samego brzmienia trytonu.

362)



§. 287. Powyższe harmonje dadzą się łatwiej zastósować przez użycie przewrotów, zwłaszcza jeżeli gammę przeniesiemy do basu.

363)

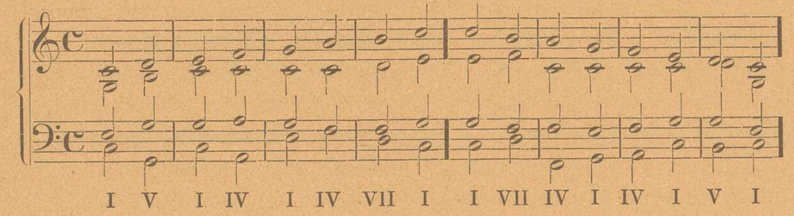


Użycie przewrotów do gammy w sopranie jest nieco trudniejszem z powodu konieczności użycia harmonji rozległej, przyczem i niedogodne połączenie harmonji szóstego i siódmego dźwięku da się jedynie usunąć przez wprowadzenie harmonji stopnia siódmego w postaci akordu sekstowego zamiast dominanty, którą tenże zastępować może jak nam już wiadomo (patrz przykł. 118 §. 78).

364) *a)*



albo: *b)*



Prowadzenie gammy w basie daje nam więcej swobody z powodu możności urozmaicenia melodyi w sopranie przez użycie różnych pozycyi. Drugi dźwięk gammy da się przytem harmonizować stopniem siódmym który występować tu będzie jako akord sekstowy.

365) *a)*



b)



c)



§. 288. Dla wzbogacenia harmonji wprowadźmy teraz stopnie poboczne t. j. harmonje na drugim, trzecim, i szóstym stopniu. Używają się one głównie w zastępstwie odpowiednich wielkich trójdźwięków. Zazwyczaj akord *c* major zastępujemy akordem *a* minor, *f* major przez *d* minor, i *g* major przez *e* minor na zasadzie nut wspólnych. Niekiedy jednak i to główne prawo ulega zmianie. Zamiast harmonji *c* major używamy *g* major na piątym dźwięku albo też *e* minor na piątym i na trzecim dźwięku, zamiast *f* major używamy także *a* minor na szóstym dźwięku. Drugi dźwięk gammy może być harmonizowany stopniem drugim.

366) *a)*

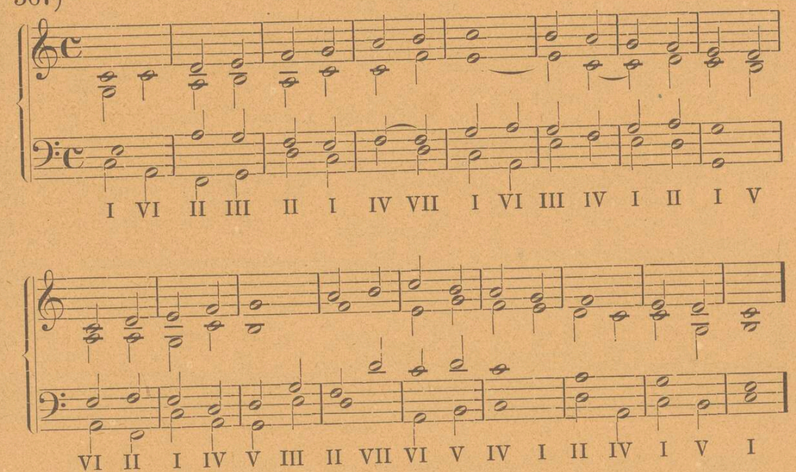


b)



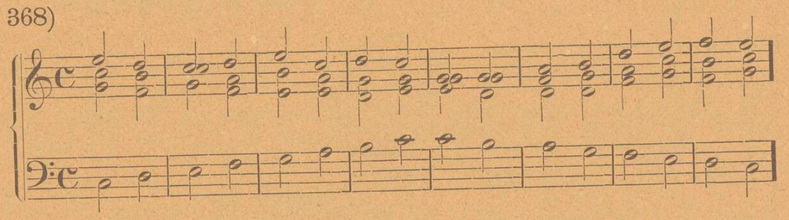
§. 289. Dla łatwiejszego połączenia akordów używamy niekiedy dwóch harmonji na jedną nutę śpiewu, przedłużając tę ostatnią, co głównie ma miejsce na tonice, dominancie i poddominancie.

367)

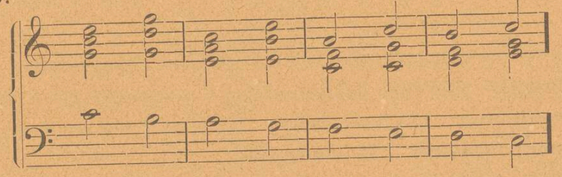


Harmonizowanie gammy w basie jest o wiele łatwiejszem, możemy bowiem swobodniej jeszcze używać przewrotów i posługiwać się nawet następstwem samych akordów sekstowych, o czem mówiliśmy w §§. 65, 66 i 67.

368)

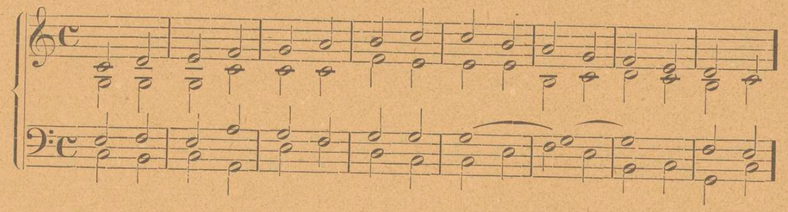


albo:

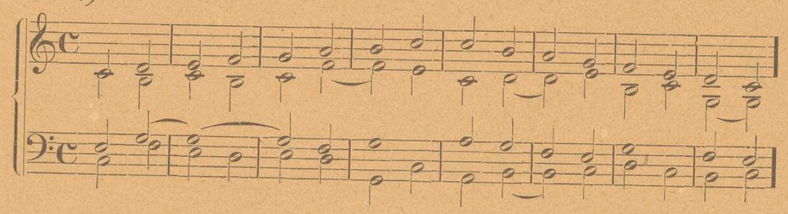


§. 290. Harmonizowanie gammy wzbogacić możemy przez wprowadzenie akordu septymowo-dominantowego, nonowego oraz septymowego małego z ich przewrotami.

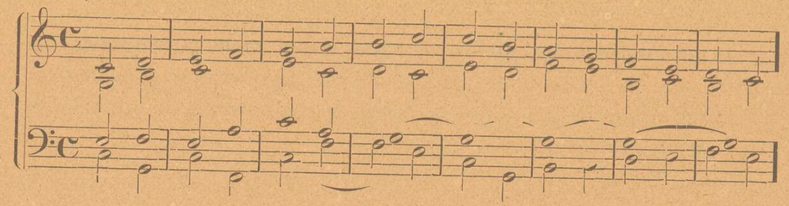
369) *a)*



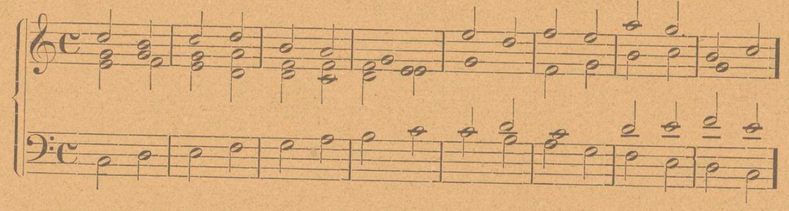
b)



c)



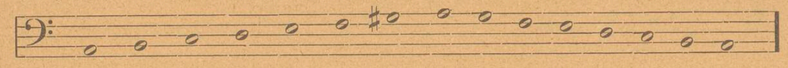
d)



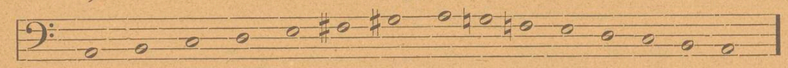
Z powodu konieczności rozwiązywania dyssonansów, harmonizowanie gammy akordem septymowym i nonowym przedstawia nam większe trudności, wskutek czego nie mamy tej swobody co przy użyciu samej harmonji konsonansowej.

§. 291. Gamma minorowa przedstawiająca się pod różnemi postaciami daje nam większe bogactwo akordów. Zanim przystąpimy do jej harmonizowania, przypominamy znane jej postacie, oraz przytaczamy niektóre nowe.

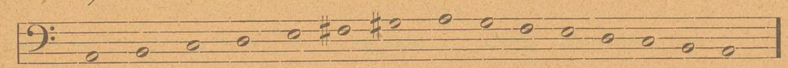
370) *a)* *Harmoniczna*



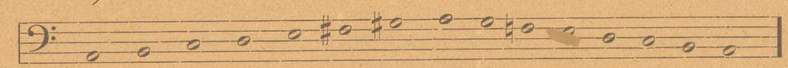
b) *Melodyjna*



c) *Mieszana*

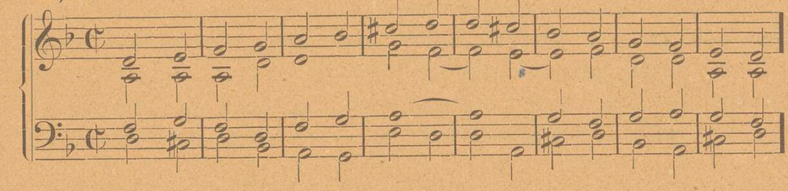


d) *Mieszana*

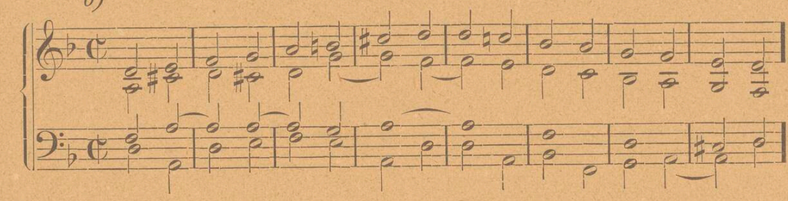


Każda z tych odmian da się harmonizować w sposób podany dla trybu majorowego. Harmonji czysto konsonansowej już nie podajemy, przytaczamy tylko sposób użycia akordów dominantowych.

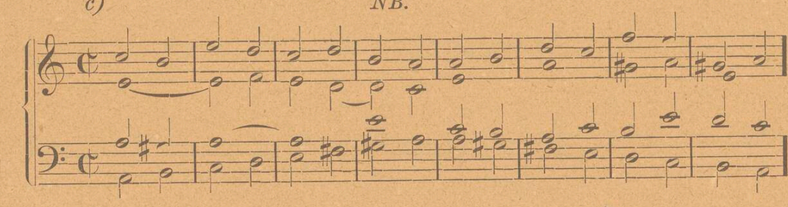
371) *a)*



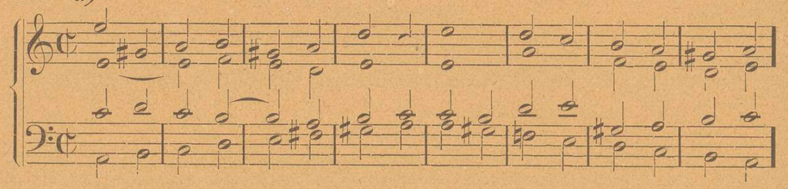
b)



c) *NB.*



d)



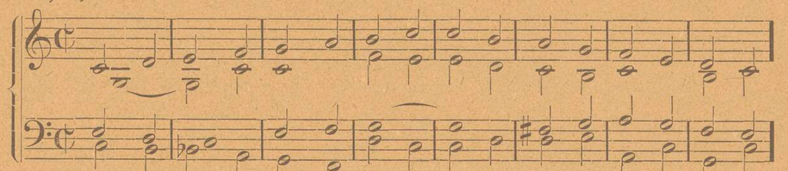
§. 292. W miejscu oznaczonem *NB.* tenor przechodzi ponad alt, co nazywamy *krzyżowaniem głosów.* Może ono mieć miejsce w dwóch którychkolwiek, byleby przyległych głosach, i używa się kiedy tego wymaga gładki i naturalny ich pochód. Krzyżowanie głosów ma główne zastosowanie dopiero w kontrapunkcie. (Patrz §. 268 przykł. 340).

II. Harmonizowanie gammy majorowej i minorowej za pomocą harmonji obcych.

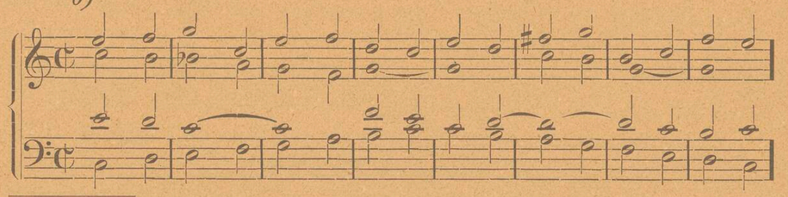
§. 293. Dotąd harmonizowaliśmy gammę akordami tonalnemi, zastanówmy się teraz nad zboczeniami do najbliższych tonacyi, jakie mogą mieć miejsce w gammie. Gammę podzielić możemy na różne części, należące jednocześnie do innych tonacyi.

Najnaturalniejszym podziałem jest na dwie równe części zwane tetrachordami*), z których każdy może być pierwszą lub drugą połową osobnej gammy; i tak: podzieliwszy gammę *C* major na dwa tetrachordy, możemy w pierwszym zrobić zboczenie do *F* major idąc do góry, albowiem opieramy się na nowej tonice, z powrotem zaś dla tej samej przyczyny zboczyć możemy do *G* major.

372) *a)*



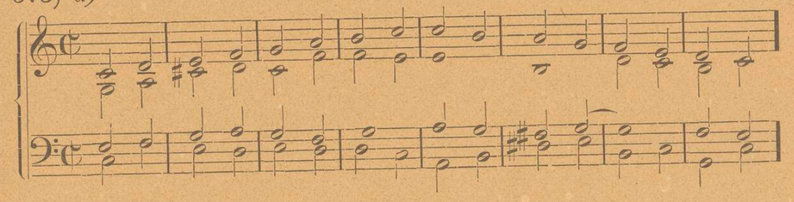
b)



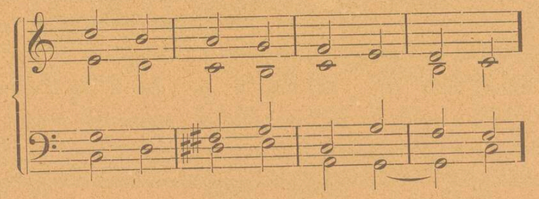
*) Patrz „Zasady muzyki“ W. Żeleńskiego.

§. 294. W podobny sposób jak poprzednio zastępowaliśmy harmonje majorowe odpowiedniemi minorowemi, tak i tutaj możemy idąc do góry zamiast do *F* major zboczyć do *D* minor, a schodząc zamiast do *G* major do *E* minor.

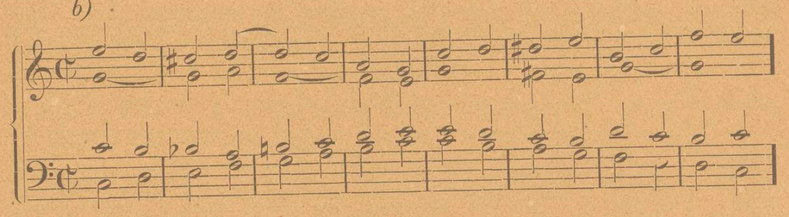
373) *a)*



albo:

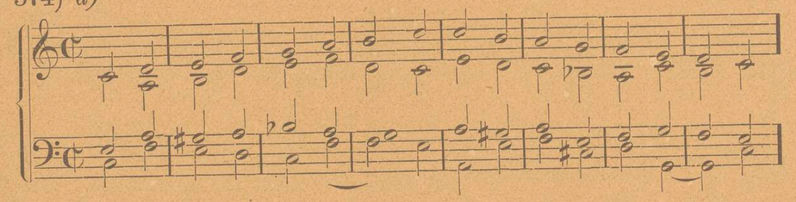


b)

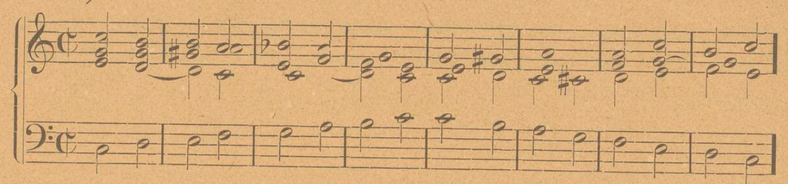


§. 295. Gammę możemy dzielić na drobniejsze jeszcze części, zbaczając do tonacyi *a* minor, oraz używając poprzednich zboczeń na innych punktach.

374) *a)*

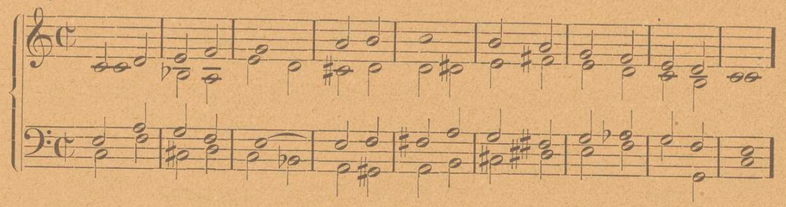


b)

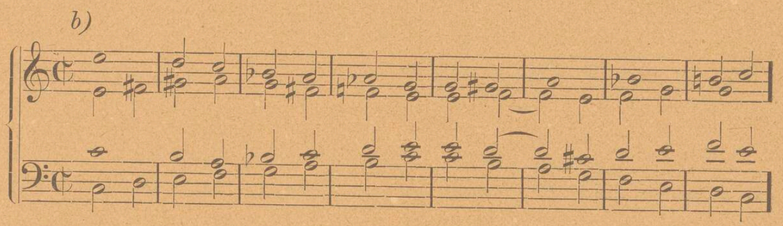


§. 296. Nareszcie wprowadzać możemy różne zboczenia, nadadając im znaczenie kadencyi zwodniczych, które gładko dla ucha wyjdą, jeżeli głosy prowadzić będziemy jaknajbardziej łącznie. Urozmaicać także możemy harmonizacyę za pomocą akordów septymowych pobocznych, w których septyma najczęściej pozostanie w miejscu, rzadziej zaś zstępować będzie na dół; alteracye również jak i opóźnienia mogą być użyte, a nareszcie harmonje z obniżonym szóstym i drugim dźwiękiem.

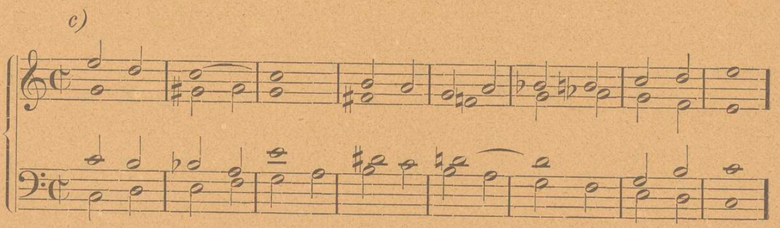
375) *a)*



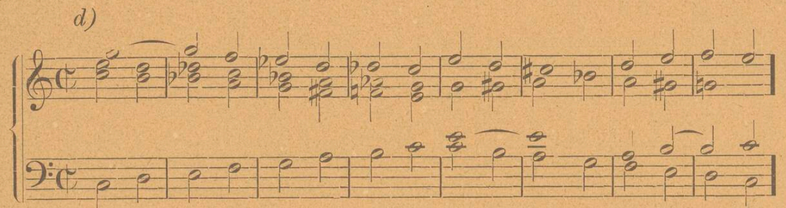
b)



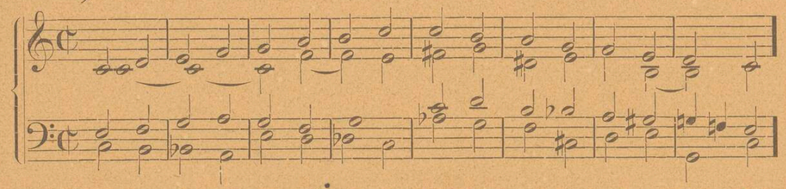
c)



d)



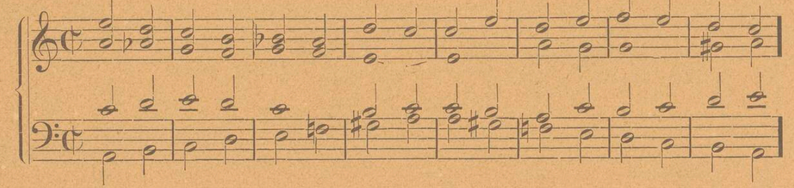
e)



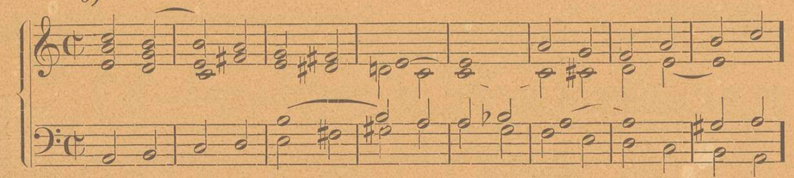
W powyższych przykładach użyliśmy wiele kadencyi zwodniczych i w ogóle różnych niespodzianych pochodów, jedynie w celu zapoznania uczących się ze sposobami swobodniejszego używania harmonji, praktykowanego przez nowoczesnych kompozytorów.

§. 297. Chcąc wprowadzać modulacye w gammie minorowej, pamiętać należy, iż ona ulega innemu podziałowi aniżeli majorowa. Podział na tetrachordy nie ma tutaj zastosowania, gdyż dwóch równych nigdy osiągnąć nie możemy. Pamiętać za to należy, iż najnaturalniejszemi są modulacye do najbliższych majorowych tonacyi. Dominanta zaś i poddominanta minorowe są dalsze. I tak: z tonacyi *a* minor najłatwiej przejść możemy do *C* major, *F* major a nawet *G* major; dalszem zaś będzie *d* minor, a najdalszem *e* minor.

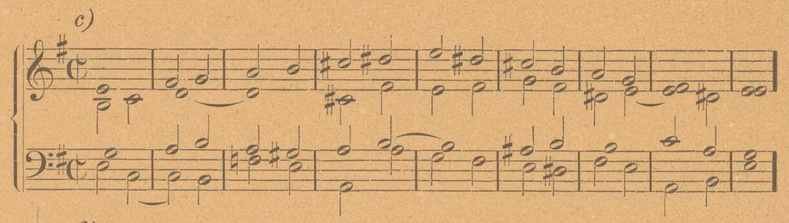
376) *a)*



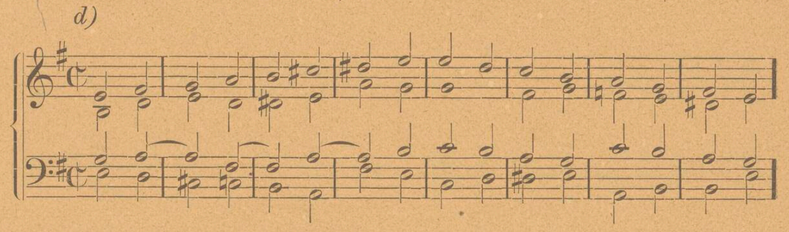
b)



c)



d)

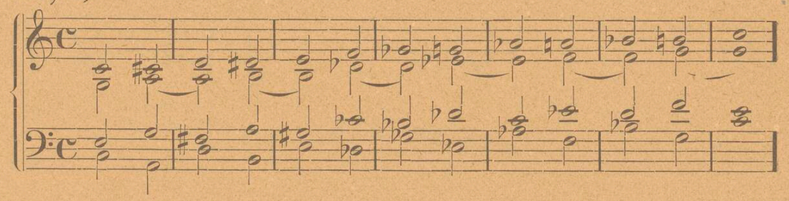


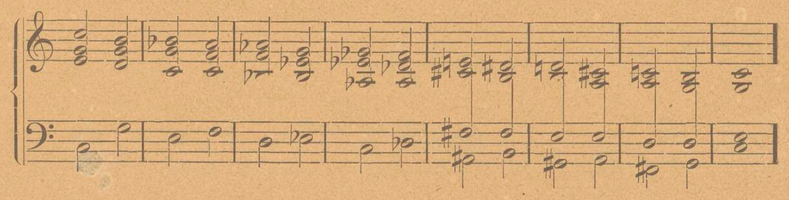
III. Harmonizowanie gammy chromatycznej, synkopowanej oraz sposób przedstawienia jej w różnych postaciach rytmicznych.

a) Gamma chromatyczna.

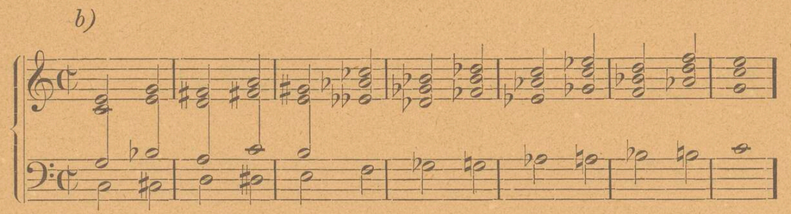
§. 298. Sama natura tej gammy wskazuje nam, że się tu obejść nie możemy bez ciągłych zboczeń do obcych tonacyi. Najprostszym sposobem harmonizowania jej, jest uważanie kolejno jednego dźwięku za nutę charakterystyczną, a drugiego za tonikę jeżeli postępujemy do góry; idąc zaś na dół jeden dźwięk będzie nutą półcharakterystyczną, drugi zaś tercyą względem toniki.

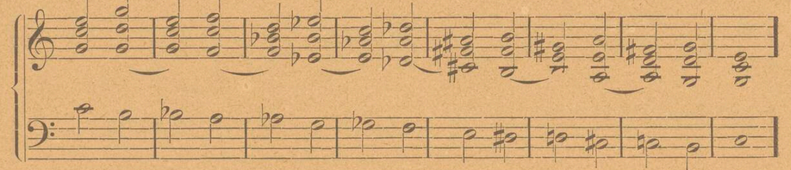
377) *a)*





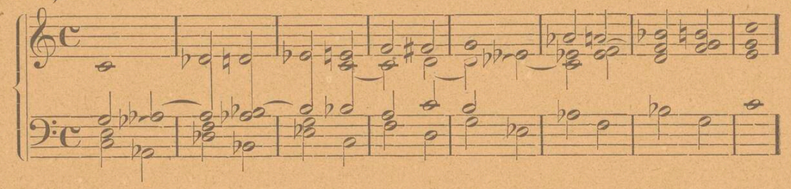
b)

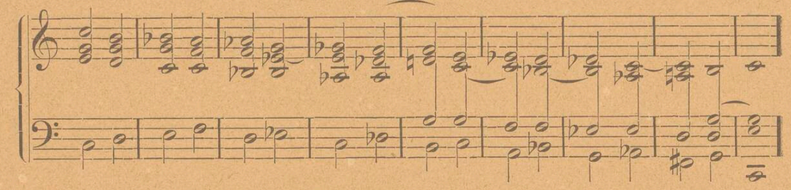




W powyższych przykładach zbaczamy do zbyt odległych tonacyi, co wprowadzać musi nagłe zmiany enharmoniczne; uniknąć tego możemy przetrzymując jeden dźwięk, i biorąc na nim tonikę i dominantę.

378)

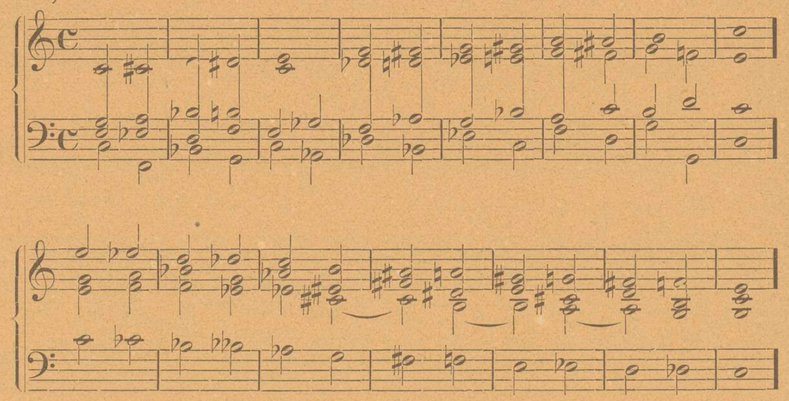




Przetrzymując coraz inne dźwięki otrzymamy rozmaite postacie w powyższym sposobie harmonizowania.

§. 299. Gammę chromatyczną możemy harmonizować za pomocą alteracyi. W tym wypadku idąc w górę bierzemy zwykle gammę w sopranie, idąc zaś na dół w basie.

379)



Gamma chromatyczna da się także harmonizować za pomocą akordów enharmonicznych, w których dwa głosy stoją na miejscu, a dwa idą półtonami w kierunku przeciwnym.

380)



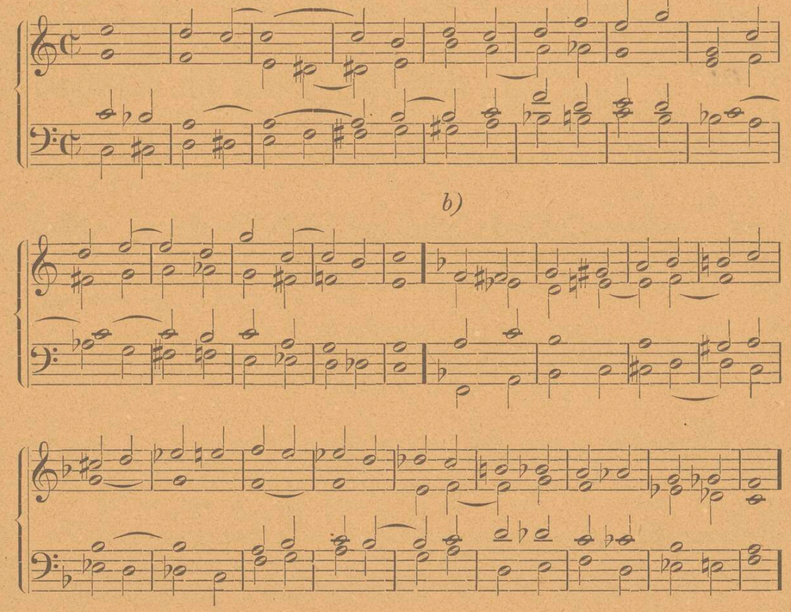
Przypatrzmy się bliżej powyższemu pochodowi harmonji, a spostrzeżemy tutaj ciągłe następstwo dwóch akordów dominantowych z których drugi występujący w postaci alteracyi rozwiązuje się na akordzie kwartsekstowym. Przykład powyższy możemy odmienić przez zatrzymanie tercyi pierwszego akordu septymowego, z czego utworzy się akord septymowy zmniejszony.

381)



Powyższy sposób harmonizowania nie tworzy sam przez się skończonej całości, nie ma bowiem wyraźnego początku ani kadencyi, a przytem jest nieco jednostajnym. Dlatego użyć się da tylko częściowo dla urozmaicenia innych prostszych harmonji. Najwięcej zajmującem będzie takie harmonizowanie gammy chromatycznej, w którem zastosujemy wszystkie nam dotąd znane środki harmonji.

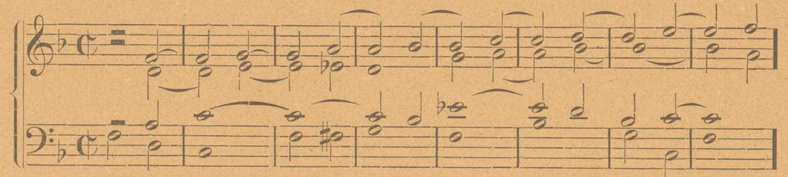
382) *a)*



b) Gamma synkopowana.

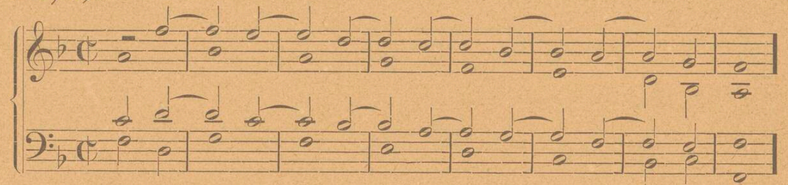
§. 300. Z natury rzeczy wypływa, że gamma synkopowana idąca w górę jest trochę sztuczną, z powrotem zaś jest całkiem naturalną z powodu gładko dających się rozwiązywać dyssonansów wynikających z harmonji pobocznych i opóźnień, i dlatego głównie zastanawiać się będziemy nad gammą opadającą. W gammie wznoszącej się można tylko używać albo dwóch harmonji na jednej nucie gammy, lub też opóźnień idących do góry. Podajemy tylko przykład gammy w sopranie, w basie bowiem jest niepraktyczną.

383)



§. 301. Harmonizowanie gammy opadającej za pomocą akordów septymowych pobocznych.

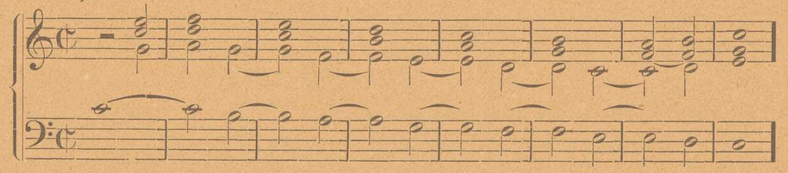
384) *a)*



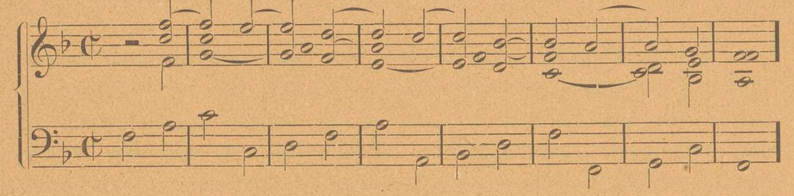
b)



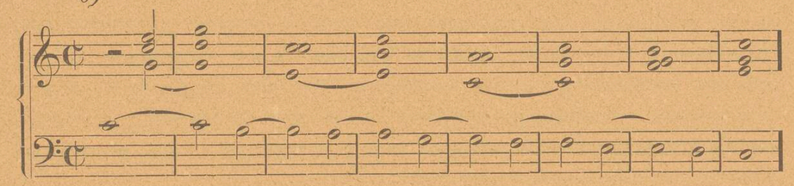
c)



385) *a)* *Za pomocą opóźnień:*



b)



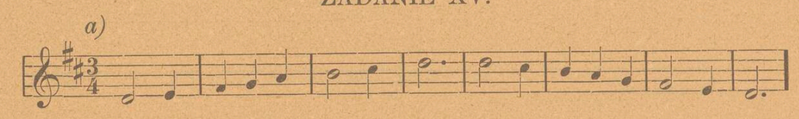
Powyższe sposoby harmonizowania gammy, tworzą nam znane i powszechnie używane progressye.

Inne rytmiczne postacie gammy.

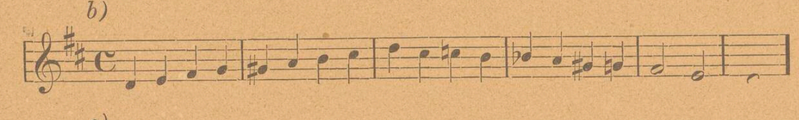
§. 302. Gammę dyatoniczną możemy zmieniać rytmicznie na różne sposoby, przedłużając pojedyncze jej dźwięki i dzieląc na inne takty; również możemy ją urozmaicić melodyjnie wtrącając w niektórych miejscach chromatyczne dźwięki; np.

ZADANIE XV.

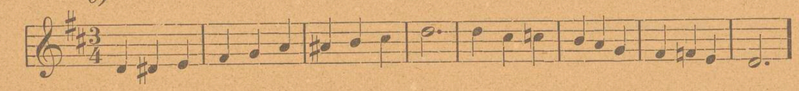
a)



b)



c)



Wyszukiwanie innych podobnych kombinacyi i opracowanie ich harmoniczne pozostawiamy uczącym się.

IV. O harmonizowaniu danego basu lub sopranu.

§. 303. Dopóki melodya postępuje łącznie, posługiwać się możemy wskazanemi już wyżej zasadami; jeżeli zaś prowadzić ją będziemy skacząco, głównie zwracać uwagę musimy na ustawienie toniki, dominanty i poddominanty. Wiemy już, że wszystkie dźwięki gammy dadzą się harmonizować najmniej jednym z tych trzech akordów, z czego wynika, że pod każdą nutę melodyi jeden z nich da się podłożyć. Dla urozmaicenia jednak możemy posługiwać się harmonjami pobocznemi, jak to już czyniliśmy w gammie, z wyjątkiem wszakże punktów wymagających jakichkolwiek kadencyi. Aby takowe wynaleść, przypatrzyć się musimy budowie najprostszego ustępu muzycznego stanowiącego pewną zamkniętą całość, a zwanego powszechnie *okresem* muzycznym.

§. 304. Okres muzyczny składa się zazwyczaj z ośmiu taktów, ale składać się może nawet z czterech, sześciu; albo też z szesnastu aż do trzydziestu dwóch. Okres dzielimy zazwyczaj na dwie równe części zwane *frazami*, z których pierwszą, wprowadzającą myśl muzyczną nazywamy *poprzednikiem*, drugą zaś zamykającą ją *następnikiem;* frazę znów można dzielić na drobniejsze części zwane *odcinkami;* np.:

386)



§. 305. Jakkolwiek powyżej przytoczoną melodyę możemy harmonizować na różne sposoby, przecież główne jej punkta t. j. przejście z pierwszej frazy do drugiej i połączenie odcinków mają harmonje tak ściśle określone, że innych użyć nie możemy, jeżeli mają pozostać prostemi i naturalnemi.

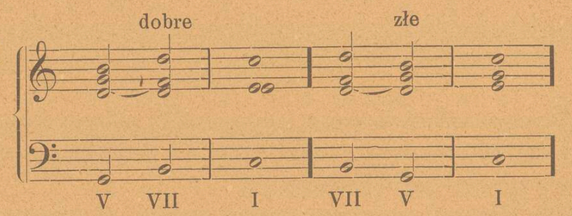
Pierwsza zatem fraza musi się kończyć na harmonji dominanty, druga zaś na tonice.

a) Użycie harmonji doskonałej.

Uwaga. Akordami doskonałemi harmonizować będziemy tylko daną melodyę, harmonizowanie bowiem basu żadnej nam wątpliwości nie przedstawia, gdyż każda nuta basu wskazuje akord jakiego użyć należy.

§. 306. W każdym ustępie muzycznym najwięcej powtarzającą się a zatem najważniejszą harmonją jest dominanta, której naturalnem rozwiązaniem jest tonika; inne zaś stopnie mają o tyle większe lub mniejsze znaczenie w harmonji, o ile lepiej lub gorzej dają się łączyć z dominantą, i w tym stosunku częściej lub rzadziej się używają. Największe znaczenie po dominancie ma stopień drugi, jako znajdujący się względem stopnia piątego o kwartę lub kwintę, a zatem mającego z nim nutę wspólną. Czwarty stopień, pomimo że zaliczamy go do głównych, jako wchodzący w skład tryady muzycznej, w połączeniu z piątym rzadziej się używa, tak dla braku nuty wspólnej jako też dla ukośnego brzmienia trytonu. Niekiedy jednak występuje w zastępstwie stopnia drugiego. Szósty stopień da się jeszcze połączyć z dominantą, jakkolwiek trudniej, a to dla braku nuty wspólnej; trzeci zaś stawiamy na końcu, gdyż pomimo dwóch nut wspólnych zbyt jest odległym od toniki, i raczej wyprowadza nas do tonacyi dominanty, względem której występuje jako stopień szósty (tonacya odpowiednia). Siódmy stopień nie ma samoistnego znaczenia; używa się on zwykle w zastępstwie dominanty, i wówczas rozwiązuje się na tonice, nie wprowadza zaś nigdy dominanty chociaż po niej następować może. Kwinta stopnia siódmego jest septymą akordu dominantowego; używszy zatem stopnia piątego po siódmym, poprowadzilibyśmy septymę na oktawę, co jak nam już wiadomo miejsca mieć nie powinno.

387)



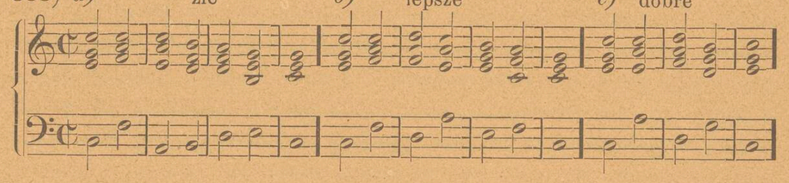
§. 307. Z tego cośmy powiedzieli wynika, że pod względem ważności, jaką mają stopnie w harmonji, możemy je podzielić na następne trzy kategorye.

I. V. IV. harmonje mocne (tryada).
II. VI. „ słabsze.
III. VII. „ najsłabsze.

Widzimy z powyższej tabeli, iż harmonje mocne mieszczą w sobie tylko trójdźwięki wielkie, wszystkie zaś małe zaliczamy do słabszych, z tego zatem powodu unikać należy skupiania małych trójdźwięków bez przegradzania ich wielkiemi.

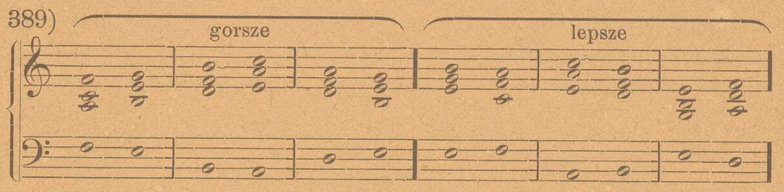
Dwie harmonje słabe dadzą się użyć swobodnie, trzy rzadziej, więcej zaś prawie nigdy się nie używa.

388) *a)* złe *b)* lepsze *c)* dobre



W przykładzie *a)* oznaczonym jako zły, istnieje jeszcze inna przyczyna przykrego brzmienia harmonji, a nią jest wadliwe następstwo stopni, i tak: stopnie trzeci i siódmy jako najsłabsze, dają się łączyć nie ze wszystkiemi innemi z równą łatwością; najlepiej one wychodzą w skoku o kwartę lub kwintę, gorzej zaś o tercyę lub sekstę, a w dyatonicznym pochodzie wystrzegać się należy: stopnia trzeciego po czwartym, szóstego po siódmym i trzeciego po drugim. Użycie zaś odwrotne tych samych pochodów jest znośniejsze.

389) gorsze lepsze



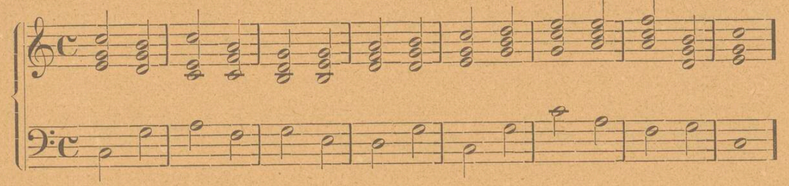
Nadto powinniśmy zwracać uwagę na to, iż akordy mocniejsze padać muszą na mocniejsze części taktu, i nie powinny mieć wartości rytmicznej krótszej od słabszych.

§. 308. Powyżej przytoczone uwagi stosują się głównie do trybu majorowego; dla trybu minorowego zaś nie możemy oznaczyć stałej tabeli akordów z powodu jego różnych odmian. Tyle tylko nadmienić możemy, że stopień szósty jako trójdźwięk wielki, zaliczamy do

harmonji mocnych. Stopień trzeci również zaliczamy do harmonji mocnych, jeżeli po obniżeniu kwinty zwiększonej zamienimy go na trójdźwięk wielki. Stopień drugi i czwarty zachowują zawsze dawne swoje znaczenie.

Podajemy teraz melodyę w sopranie zharmonizowaną jako wzór.

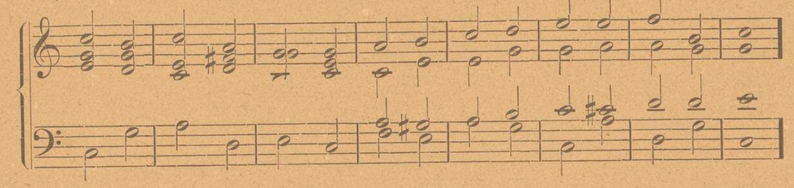
390) *a)* *W trybie majorowym.*



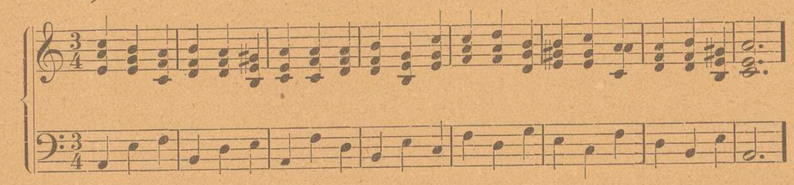
Powyższą melodyę harmonizować możemy za pomocą zboczeń do bliskich tonacyi, posiłkując się zasadami wyłuszczonemi w §. 86 i następnych.

Podobna harmonizacya, nieraz jest daleko naturalniejszą od czysto tonalnej, albowiem przez nią unikamy konieczności wyprowadzania słabych stopni; np.:

391) *a)*

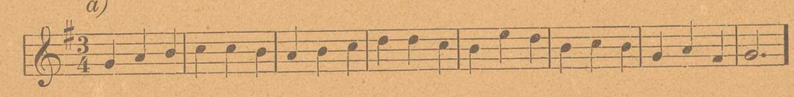


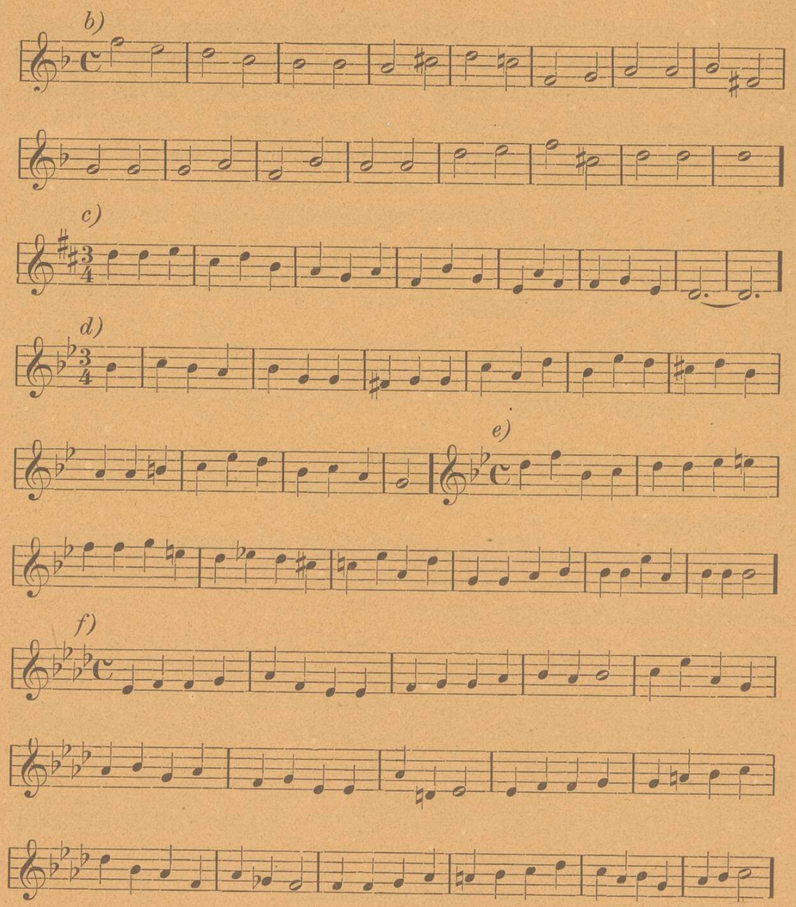
b) *W trybie minorowym.*



ZADANIE XVI.

a)





b) Użycie przewrotów.

§. 309. Harmonizowanie za pomocą przewrotów akordu doskonałego, jest o wiele dogodniejszem, ułatwia nam bowiem połączenia akordów słabszych, a zwłaszcza przyległych. Co do harmonizowania melodyi, nie mamy nic więcej do nadmienienia, jak tylko że powinniśmy się starać prowadzić bas jak najgładziej i o ile możności łącznie.

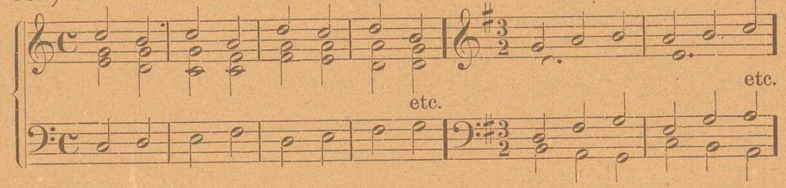
§. 310. Co się zaś tyczy basu niecyfrowanego, przytoczymy tutaj następujące uwagi:

Pierwszą i piątą nutę gammy harmonizujemy zwykle akordem doskonałym, aby otrzymać tonikę i dominantę. Z tej samej przyczyny trzecią i siódmą nutę harmonizujemy zwykle akordami sekstowemi. Czwarta i szósta nuta gammy mogą przyjąć albo akordy sekstowe albo doskonałe, drugą zaś harmonizujemy akordem doskonałym jeśli bas idzie skacząco, sekstowym zaś jeśli postępuje łącznie.

Powyższe zasady służyć nam tylko mogą jako główny punkt oparcia, ale wyjątków może być wiele i tak: Jeżeli bas postępuje progressyjnie, to wzór progressyi tworzymy według powyższych zasad, powtórzenia zaś według praw progressyi, bez względu już na to, jakie akordy na jakich stopniach wypadną. Zwykle bas skaczący przyjmuje akordy doskonałe, bas postępujący łącznie sekstowe bądź same bądź mieszane z doskonałemi. Co się tyczy podobnego łączenia harmonji, nie mamy nic nowego do dodania nad to, cośmy powiedzieli dawniej, mówiąc o akordach sekstowych.

§. 311. Co się zaś tyczy akordu kwartsekstowego, ma on w harmonji znaczenie dwojakie; albo tworzy kadencyę, albo też występuje jako akord przejściowy. W pierwszym wypadku przedstawia nam się samoistnie, tylko jako harmonja stopnia pierwszego (patrz str. 45, akord kwartsekstowy); w drugim zaś wypadku użyć jego można przejściowo, byleby kwarta była przygotowaną i bas postępował łącznie. Najczęściej wypada on jako harmonja dominanty na drugiej nucie gammy. Użycie akordu kwartsekstowego jako harmonji przejściowej ma często zastosowanie w progressyach; np.

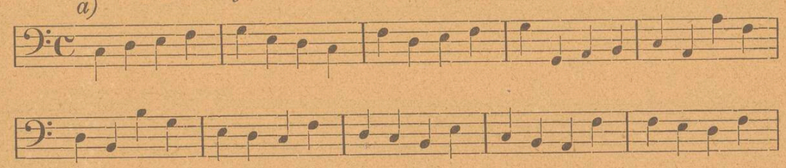
392)



ZADANIE XVII.

Bas dany.

a)



b)

c)

d)

e)

f)

Melodya dana.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

c) Harmonja dyssonansowa naturalna.

§. 312. Wprowadzenie akordu septymowo-dominantowego z przewrotami jest bardzo łatwem, jeżeli jego rozwiązanie jest naturalnem, i jeżeli pamiętać będziemy o zasadach wyłożonych w dziale o harmonji dyssonansowej naturalnej (patrz str. 60, §. 93 i następne).

Jedyny nowy dźwięk wprowadzony tutaj jest septyma, która jeżeli występuje w basie, to utworzy akord sekundowy, jeżeli zaś w sopranie, to da nam wszystkie postacie dominantowej harmonji oprócz akordu sekundowego. W podobny sposób wprowadzić możemy nonę, wzbogacając nią harmonję dominantową, głównie zaś wtedy, jeżeli w melodyi szósta nuta gammy opadać będzie na piątą. Akordy septymowe małe i zmniejszone wprowadzać się dadzą w zastępstwie akordów septymowo-dominantowych w sposób następujący:

393) *Akordy septymowe: mały i zmniejszony.*

Zamiast akordu septymowo-dominantowego.

394)

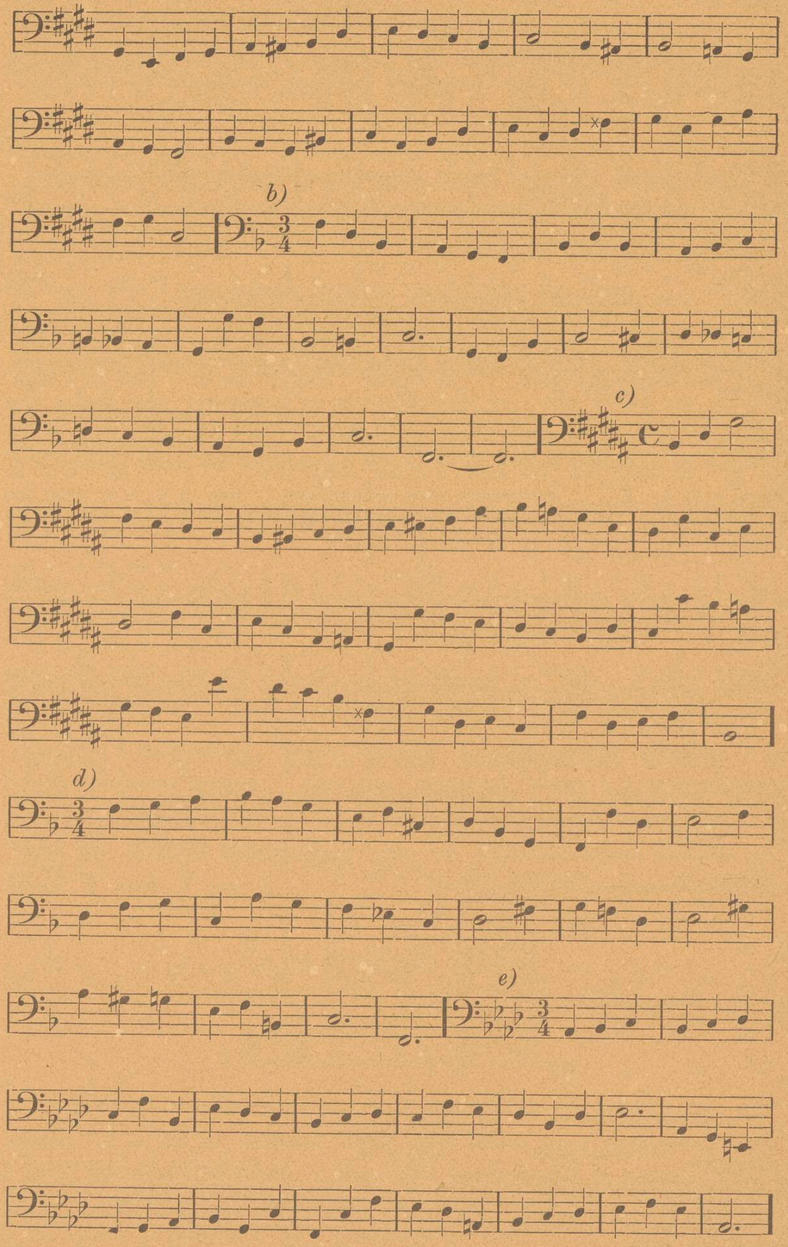
Uwaga. Przypominamy jeszcze cośmy powiedzieli o akordzie terckwartowym (patrz przykład 182 *NB.*) którego użyć możemy w zastępstwie stopnia czwartego, tworząc kadencyę plagalną. Co zaś do akordu undecymowego to przy kadencyach możemy go użyć niekiedy w sposób następujący:

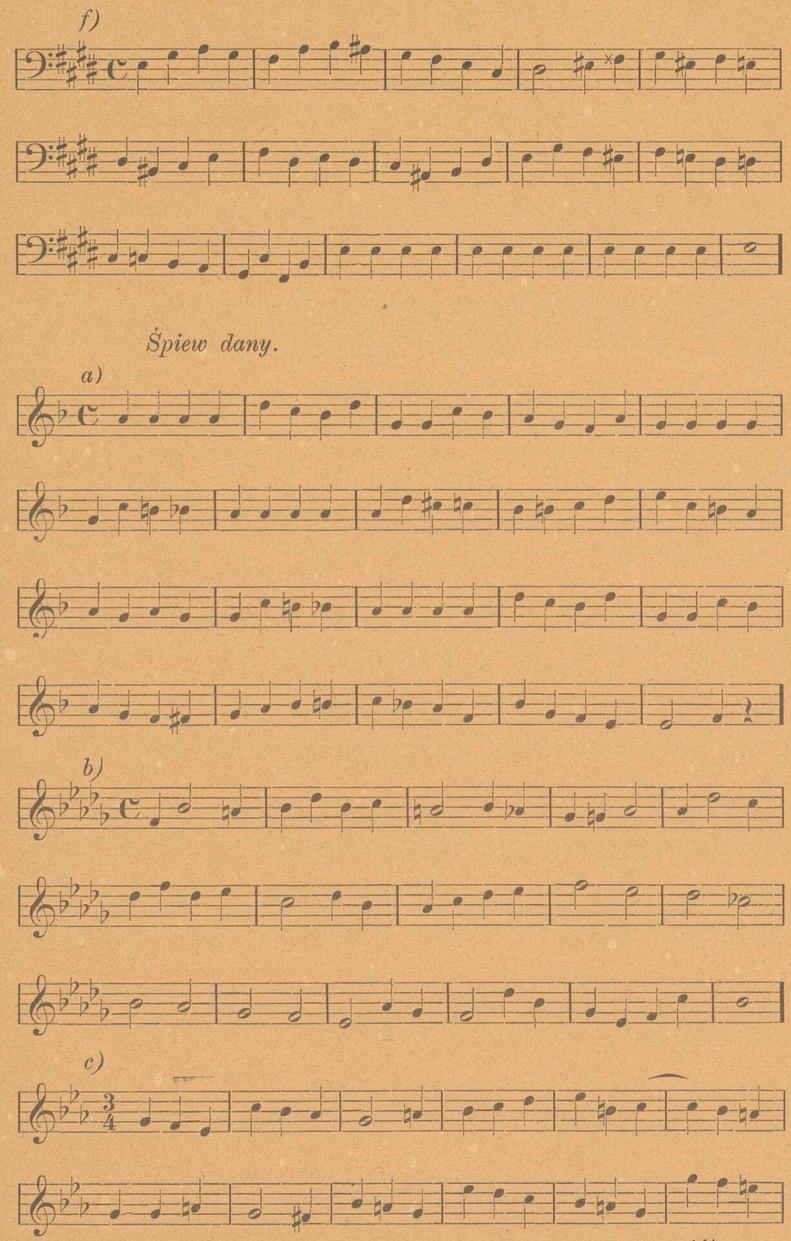
395)

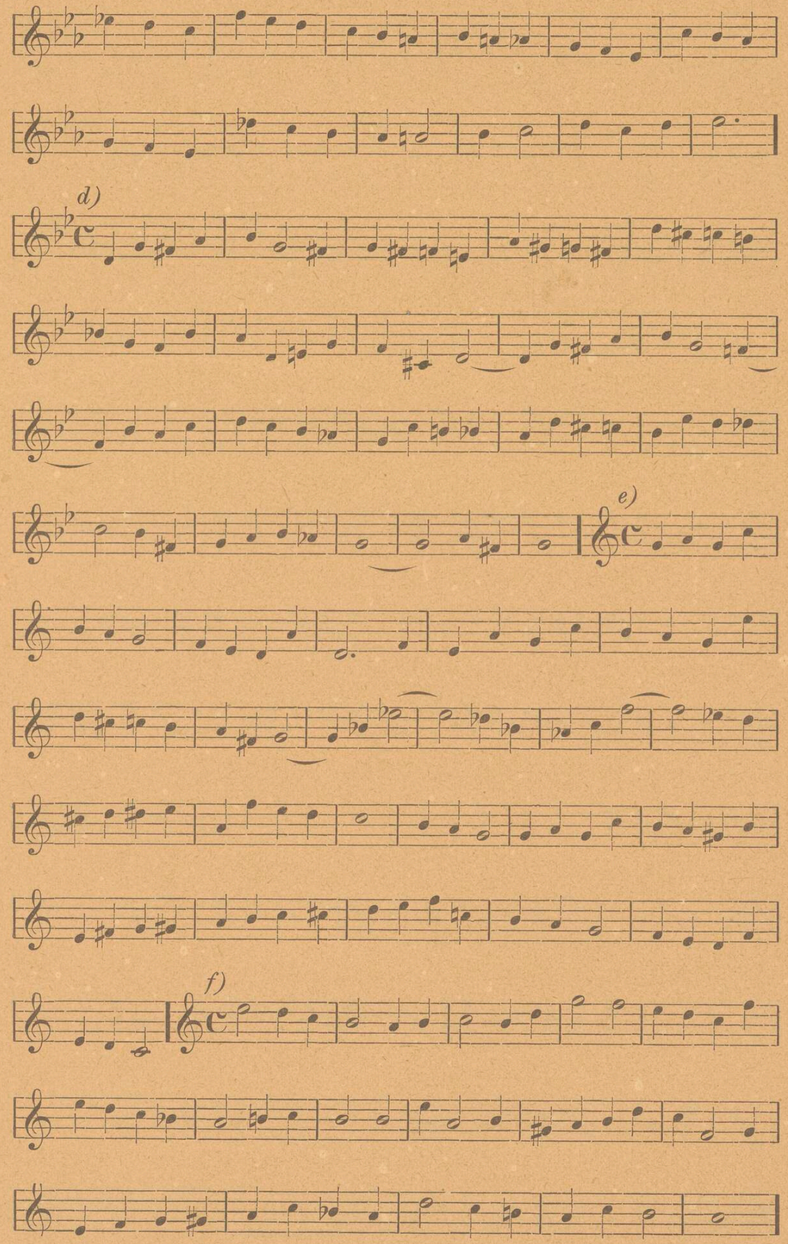
ZADANIE XVIII.

Bas dany.

a)


b)
c)
d)
e)


f)
Śpiew dany.
a)
b)
c)

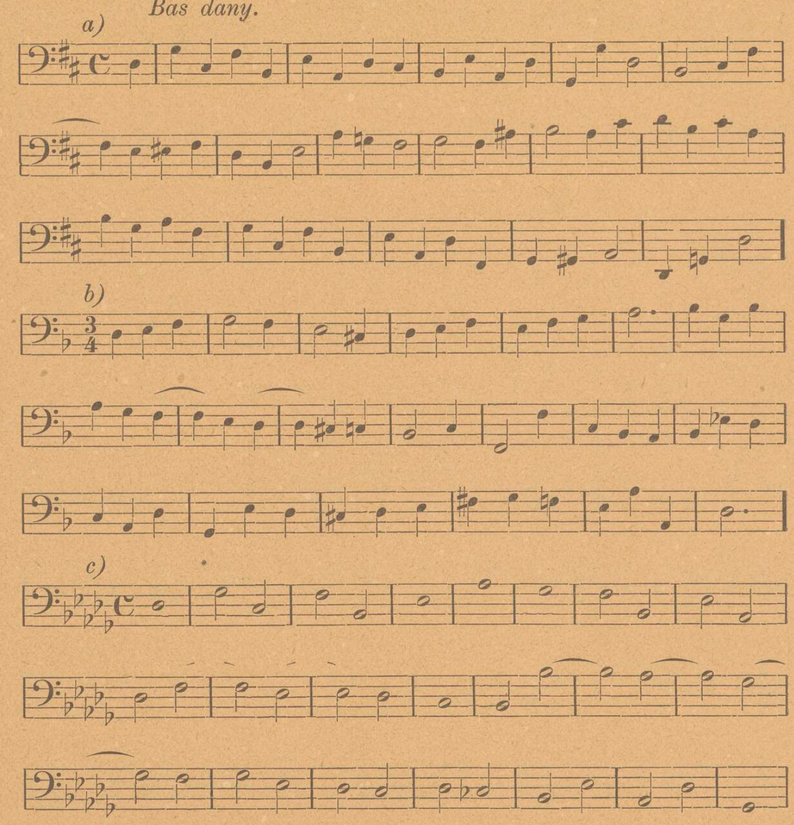


d) Akordy septymowe poboczne.

§. 313. Wiemy już z §. 153, iż akordy septymowe poboczne w niczem nie zmieniają natury harmonji. W danym śpiewie łatwo jest odgadnąć dyssonans, gdy mamy synkopę opadającą. Jeżeli to ma miejsce w basie, wtedy użyjemy akordu sekundowego, jeżeli zaś w sopranie, to wprowadzimy każdą z postaci akordu septymowego oprócz akordu sekundowego. Septymy przechodzące dadzą się umieścić w melodyi opadającej dyatonicznie; wówczas akord doskonały lub jego przewroty wprowadzimy na mocną część taktu, i przetrzymamy go przez następną część, a nutę przechodzącą uważać będziemy za septymę.

ZADANIE XIX.

Bas dany.



d)

e)

Śpiew dany.

a)

b)

c)

d)

e)

e) Alteracye, opóźnienia i figuracye.

§. 314. Alteracye dadzą się zazwyczaj wprowadzać, jeżeli melodya postępuje chromatycznie; alteracya występuje w tym razie w sopranie lub basie. W środkowych głosach zaś da się użyć jeżeli postęp jest dyatoniczny o cały ton, i jeżeli pierwsza nuta ma dłuższą lub równą wartość rytmiczną z następną.

§. 315. Opóźnienia mogą nam zastąpić nieraz akordy septymowe poboczne, i dlatego również jak i tam oryentować się możemy synkopami, jeżeli takowe napotkamy w jednym z głosów skrajnych. Co do środkowych, możemy wprowadzać opóźnienia, jeżeli pochód jednego lub obu głosów jest dyatonicznym, i jeżeli pierwsza nuta ma dłuższą wartość rytmiczną.

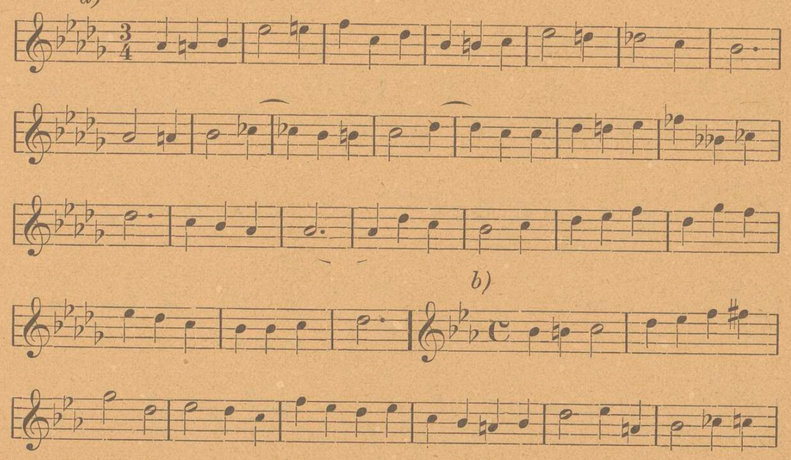
§. 316. Co do nut przejściowych zwracać musimy uwagę, aby w szybszem zwłaszcza tempie spokojnie prowadzić harmonję, t. j. nie wprowadzać za wiele akordów, oraz aby główne stopnie harmonji padały na mocne części taktu.

Uwaga. Kończąc niniejszy rozdział zalecamy uczącym się przerabianie wszystkich zadań nietylko na cztery ale i na trzy oraz pięć głosów, dla nabrania większej wprawy. Co do figuracyi ograniczyć się można na trzy i czterogłosowej harmonji.

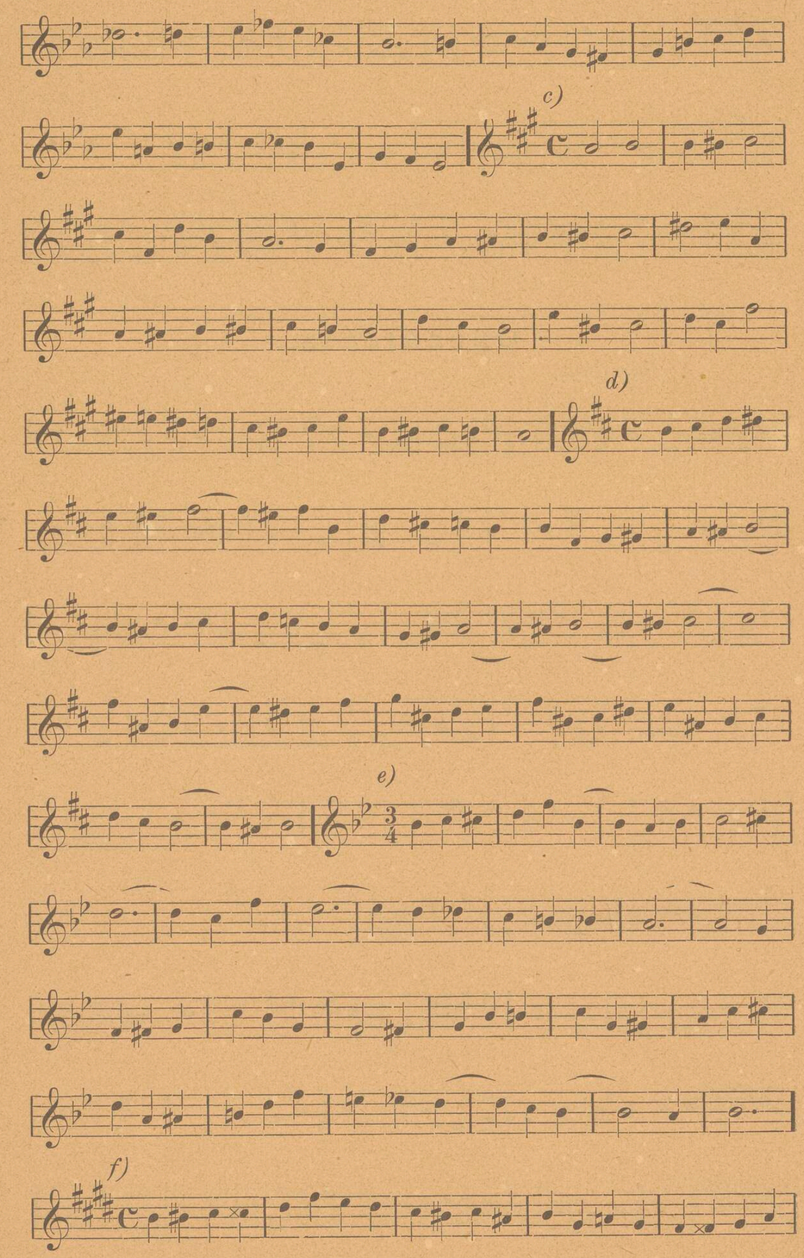
Alteracye.

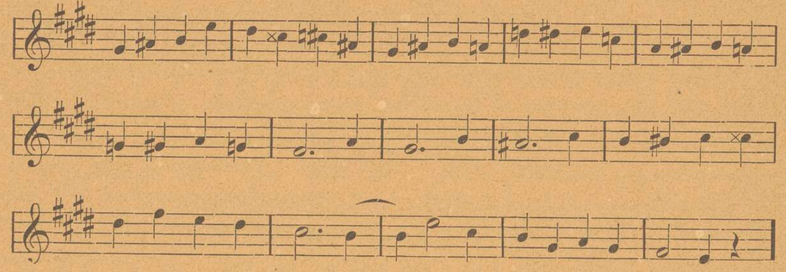
Śpiew dany.

a)



b)

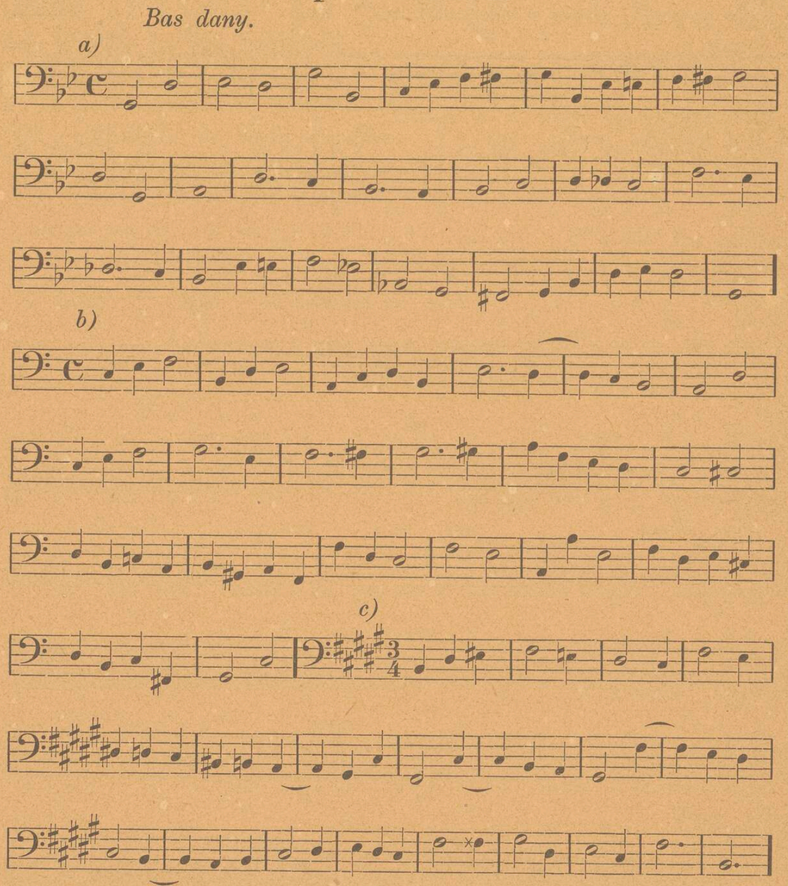




Opóźnienia.

Bas dany.

a)

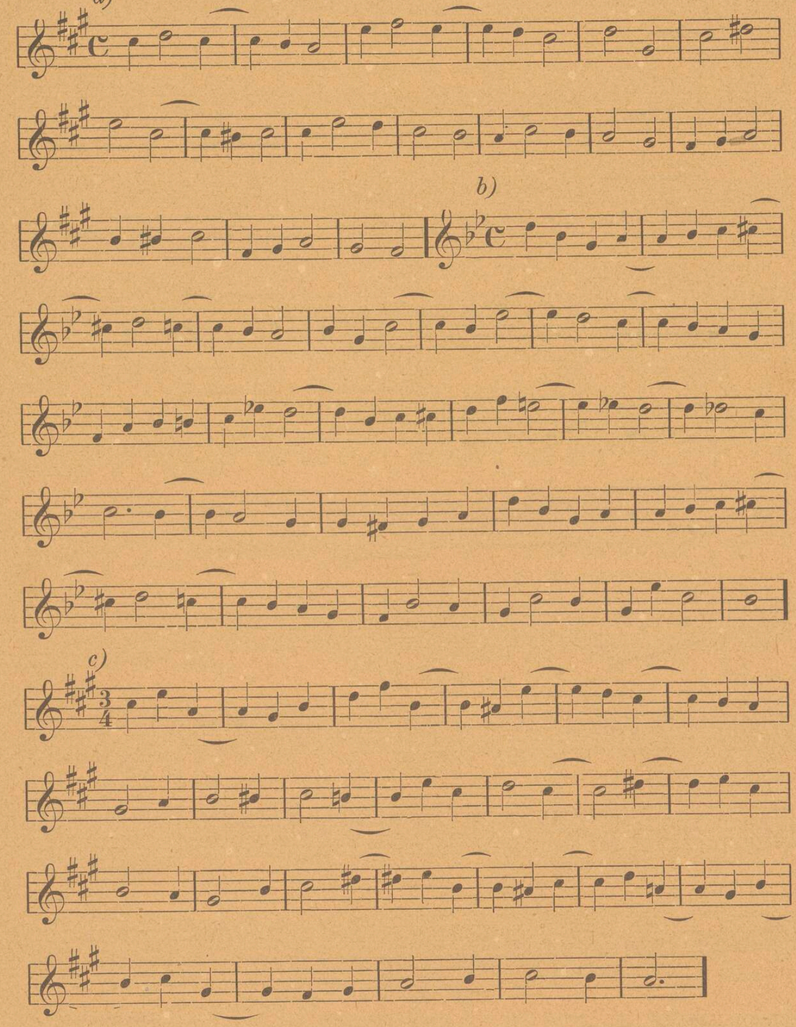


b)

c)

Śpiew dany.

a)



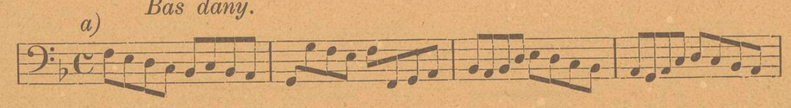
b)

c)

Figuracye.

Bas dany.

a)



b)

c)

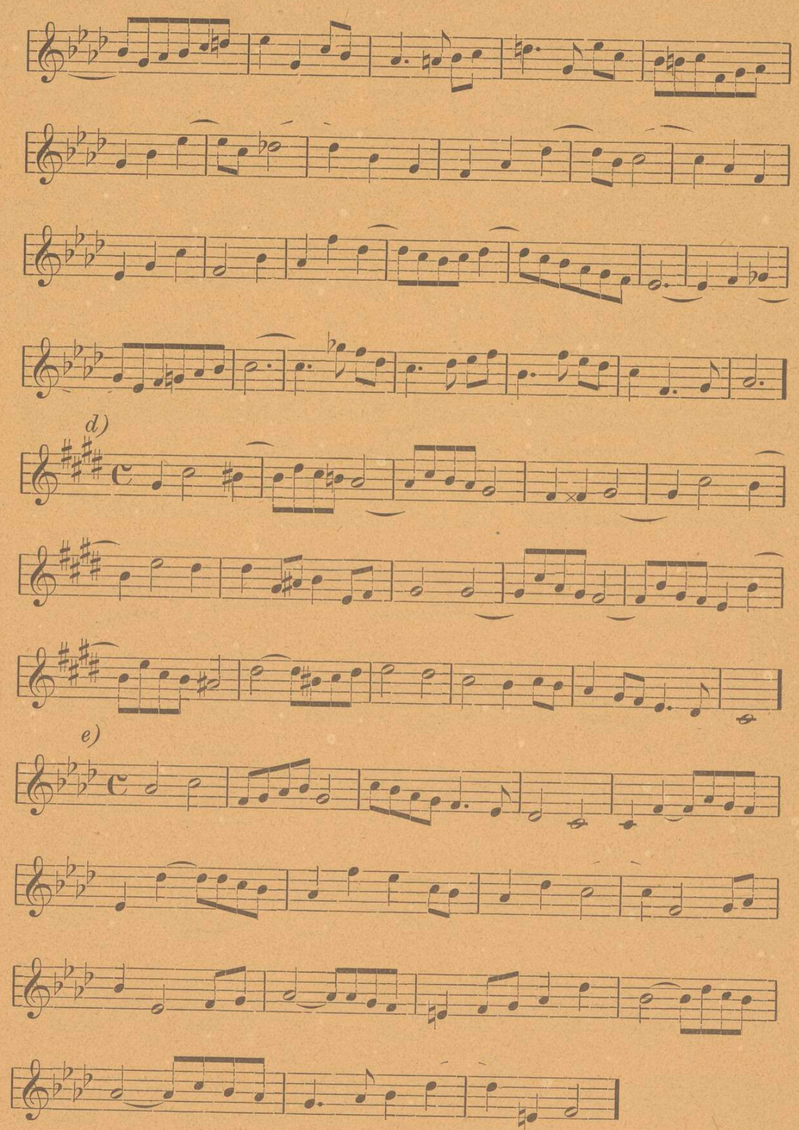
d)

Śpiew dany.

a)

b)

c)



DZIAŁ VII.

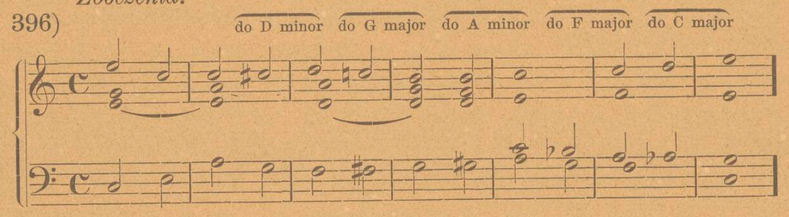
MODULACYE.

I. Ogólne pojęcia.

§. 317. *Modulacyą* nazywamy przechodzenie z jednej tonacyi do drugiej. Jeżeli przechodzimy tylko chwilowo i to do blizkich tonacyi, tak że nie zatracamy poczucia pierwotnej, do której znowu wracamy, wówczas nazywamy to *zboczeniem;* przeciwnie zaś modulacya we właściwem znaczeniu jest to stanowcze wejście do nowej tonacyi w taki sposób, ażeby wrażenie poprzedniej zupełnie się zatarło.

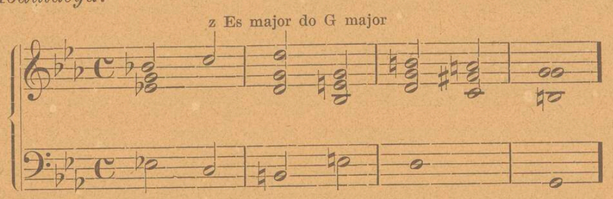
Zboczenia.

396)



Modulacya.

397)



§. 318. Modulacya może być dwojaką: *pośrednią (powolną)* lub *bezpośrednią (nagłą)*. Pierwsza ma miejsce wtedy, jeżeli nową tonacyę przygotowujemy powoli, za pomocą pośrednich akordów, druga zaś, jeżeli wprost bez nich przechodzimy do nowej tonacyi.

§. 319. Głównym środkiem modulacyi, są wszystkie harmonje zawierające w sobie nuty charakteryzujące tonacyę, do której przejść mamy, i które tylko do niej jednej odnieść możemy; takiemi har-

monjami są: akord septymowo-dominantowy, oba nonowe i od nich pochodne septymowe; wogóle cała harmonja dyssonansowa naturalna.

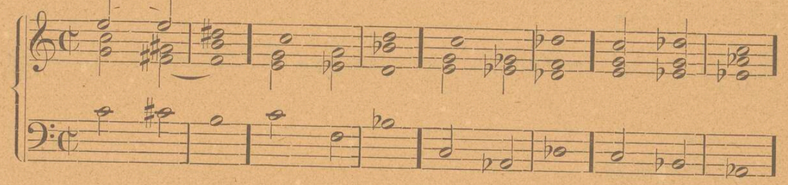
Akordami pośredniemi są zazwyczaj harmonje konsonansowe, i niekiedy dyssonansowe sztuczne jak akordy poboczne, alteracye i opóźnienia, służące do upiększenia harmonji prostej.

II. Modulacya pośrednia (powolna).

a) Za pomocą akordu septymowo-dominantowego.

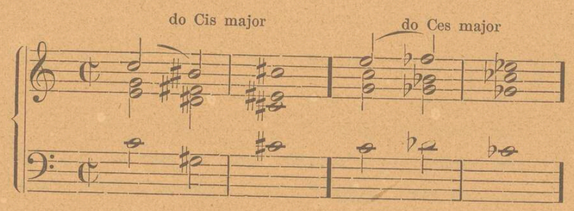
§. 320. Najprostszą modulacyę otrzymujemy za pomocą wprowadzenia akordu septymowego nowej tonacyi. Wiemy, że daną tonikę połączyć można z dominantami wszystkich tonacyi; wiemy także, iż podobne połączenia wtedy tylko będą gładkie, jeżeli między niemi znajdować się będzie nuta wspólna. Takim sposobem z tonacyi *C* major, możemy łatwo wejść do odleglejszych nawet tonacyi jak *H* major, *B* major, *Des* major, *As* major, z powodu owej wspólności dźwięków; np.:

398)



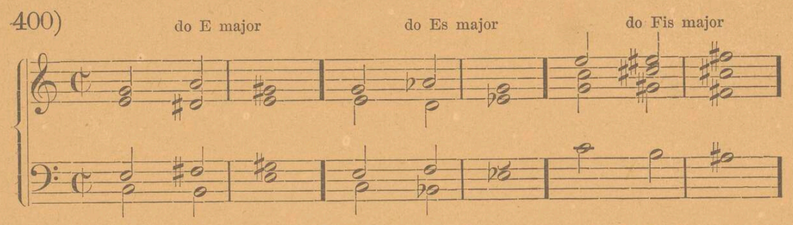
W podobny sposób przechodzić możemy za pomocą enharmonji do tonacyi nie mających pozornie nuty wspólnej.

399)



§. 321. Modulacya za pomocą akordów septymowo-dominantowych nie mających nuty wspólnej z poprzednią harmonją, jest także możliwą, chociaż wypada ostrzej dla ucha.

400)



Powyższe połączenia dwóch tonacyi wprost, chociaż nieraz używane, nie są jednak bardzo gładkie; dopiero przez wprowadzenie harmonji pośrednich otrzymujemy rozmaite drogi łączące dwie odrębne tonacye, i przez to nadajemy modulacyi właściwy koloryt i charakter.

§. 322. Biorąc za punkt wyjścia tonacyę *C* major, otrzymywać będziemy idąc kwintami w górę, tonacye: *G, D, A,* i t. d.; idąc zaś w podobny sposób w dół, tonacye: *F, B, Es,* i t. d. Pierwszy szereg tonacyi względem *C* major nazywamy tonacyami wznoszącemi się, drugi zaś opadającemi. Biorąc zaś za punkt wyjścia tonacyę *E* major, wszystkie tonacye przybierające krzyżyki będą wznoszącemi się, tracące zaś takowe i w dalszym ciągu przybierające bemole, będą opadającemi. Podobnież wychodząc z As major, tonacyami wznoszącemi się będą mające coraz mniejszą ilość bemoli, i w dalszym ciągu przybierające krzyżyki; przybywanie zaś bemoli prowadzić nas będzie do tonacyi opadających.

§. 323. Mając robić jakąkolwiek modulacyę, zwrócić musimy uwagę na to, iż całkiem inną drogą przechodzić będziemy do tonacyi wznoszących się, a inną do opadających. I tak: do wznoszących się łatwiej jest przechodzić za pomocą stopnia trzeciego, piątego lub szóstego, do opadających zaś za pomocą drugiego lub czwartego, a to z powodu, iż pierwsze z tych stopni uważane jako odrębne tonacye, są wznoszącemi się względem pierwotnej, drugie zaś opadającemi. I tak np.: modulując z *C* major do tonacyi krzyżykowych, posługiwać się będziemy trójdźwiękami *e* minor, *g* major i *a* minor; idąc zaś do bemolowych, harmonjami *d* minor, *f* major lub *f* minor.

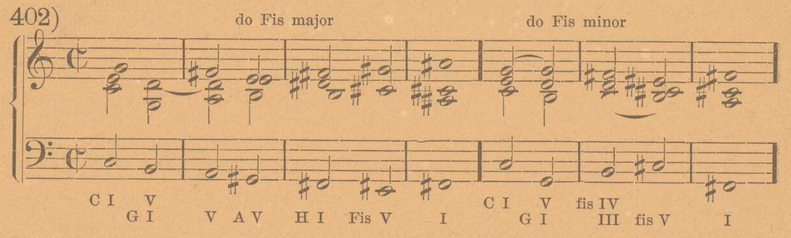
401)





Powyższe harmonje mogą wystarczać, gdy modulujemy do bliższych tonacyi, postępując zaś do odleglejszych uważać je będziemy za punkt wyjścia, i za początek nowego szeregu harmonji, należących do tonacyi pośrednich, zbliżających nas ilością rosnących lub zmniejszających się znaków przygodnych — ku tej tonacyi, do której robimy modulacyę.

402)



§. 324. Dla łatwiejszego zrozumienia nauki modulacyi, posłużą nam uwagi dotyczące wieloznaczności różnych trójdźwięków, o której mówiliśmy w §. 90.

Każdy zatem trójdźwięk możemy odnieść do różnych tonacyi; i tak: *trójdźwięk c—e—g* należeć będzie do tonacyi: *C* major (stopień I), *G* major (st. IV), *F* major i minor (st. V), *E* minor (st. VI), *H* minor (st. II obniżony), *A* minor (st. III zmieniony), i do *D* minor (st. VII zmieniony). *Trójdźwięk a—c—e* odnieść możemy do tonacyi: *A* minor (st. I), *G* major (st. II), *F* major (st. III), *E* minor (st. IV) a wskutek obniżenia szóstego dźwięku gammy i do *E* major, dalej do *D* minor (st. V zmieniony) i do *C* major (st. VI). Nareszcie trój-

dźwięk zmniejszony *h—d—f* należeć będzie do tonacyi *C* major i minor (st. VII), i do tonacyi *A* minor (st. II), a w razie obniżenia szóstej nuty gammy i do *A* major.

§. 325. Grupując obok siebie akordy przejściowe, zwracać musimy uwagę na to, ażeby ostatni z nich przechylający się stanowczo ku nowej tonacyi, tworzył w niej stopień drugi albo czwarty, jako najlepiej przygotowujące kadencyę; np.:

403)



§. 326. Modulując do tonacyi odrębnego trybu, albo do bardzo dalekich tonacyi, skracamy sobie drogę przez zamianę trybu tonacyi pierwotnej.

404)



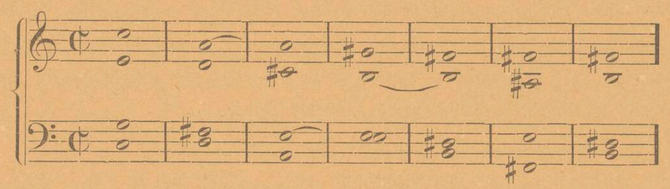
§. 327. Właściwie każdą modulacyę da się przeprowadzić, łącząc harmonje kolejno porządkiem kwint; ta jednak droga monotonna sama przez się, byłaby zbyt rozwlekłą przy modulowaniu do tonacyi odległych. Dlatego skracać ją możemy w rozmaity sposób, opuszczając niektóre akordy, przyczem pamiętać należy o tem, cośmy powiedzieli o wielorakiem ich znaczeniu. Np. modulując z *C* major do *H* major właściwą drogą byłoby wprowadzenie harmonji *G* major, *D* major, *A* major, *E* major i *H* major.

405)



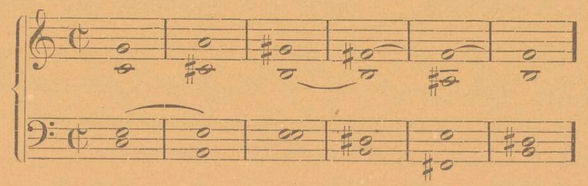
Powyższy przykład skrócić możemy przez wyrzucenie harmonji *G* major, i połączenie harmonji *C* major wprost z *D* major, to jest: łącząc poddominantę tonacyi *G* major z jej dominantą.

406)



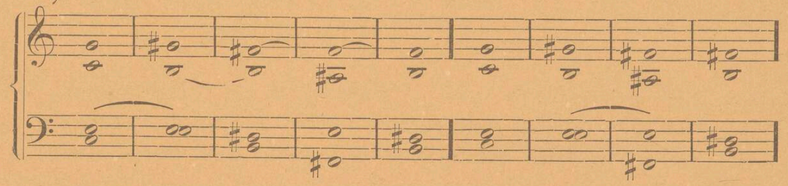
Ustawiwszy akord *C* major w stosownej pozycyi możemy go połączyć wprost z *A* major na mocy nuty wspólnej, wyrzucając harmonję *G* major i *D* major.

407)



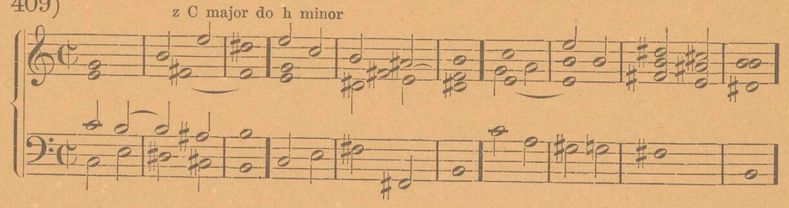
W podobny sposób wyrzucić możemy trzy harmonje *G, D, A* i połączyć *C* major z *E* major. Nareszcie *H* major da się usunąć, wtedy akord *E* major połączymy wprost z dominantą tonacyi *H* major.

408)



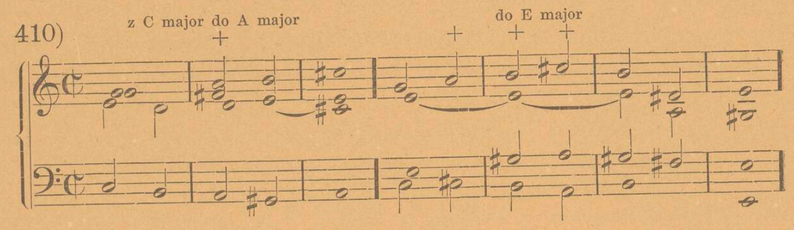
§. 328. Na mocy wieloznaczności akordów, zwracać się możemy do nowej tonacyi, odstępując od porządku kwint, ale łącząc z sobą jakiekolwiek harmonje, byleby takowe miały nutę wspólną, lub też odnosiły się do następnej tonacyi, jako drugi lub czwarty stopień.

409)



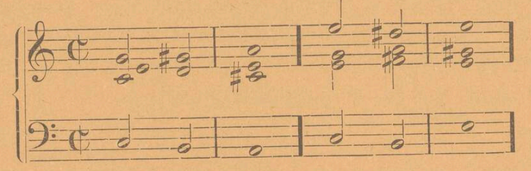
§. 329. Wiemy, że akord septymowo-dominantowy określając ściśle tonacyę, nie określa jednak jej trybu. Chcąc zatem w modulacyi uniknąć wszelkiej wątpliwości co do trybu tonacyi do której przechodzimy, należy umieścić jeden lub więcej akordów określających stanowczo tryb tonacyi; np.:

410)



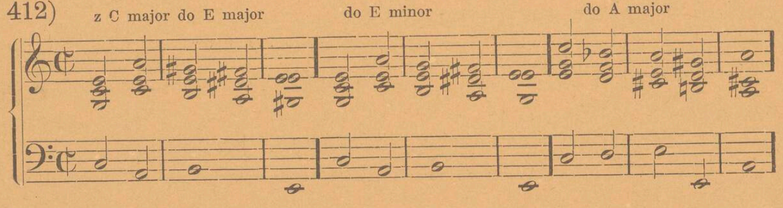
W powyższych modulacyach akordy oznaczone krzyżami określają nam tryb, który bez powyższych harmonji byłby wątpliwym. Tonacya *C* major jest bowiem w bliższem pokrewieństwie z *A* minor i *E* minor niż z *A* major i *E* major. Dla tej więc przyczyny następujące modulacye są złe.

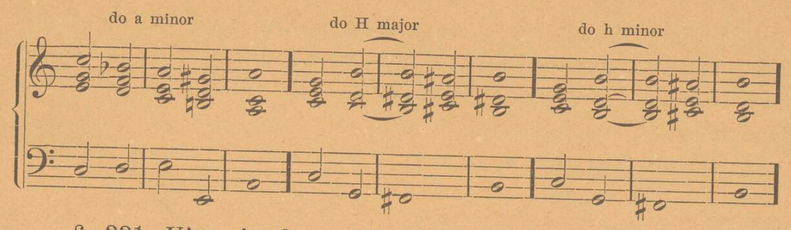
411)



§. 330. Wiemy że stopień drugi, czwarty a nawet i szósty dają się obniżać, a jednak należą do trybu majorowego, chociaż prowadzić właściwie powinny do minorowego. Dlatego też i w modulacyach powyższych akordy te dadzą się rozwiązywać z równą łatwością na obudwu trybach.

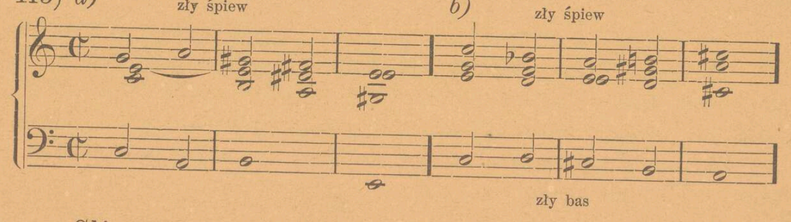
412)





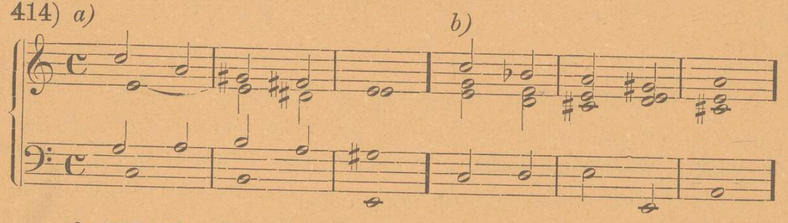
§. 331. Używając harmonji przejściowych, jeżeli chcemy otrzymać gładki pochód akordów, posiłkować się musimy właściwemi przewrotami akordu doskonałego, przyczem głównie należy zwracać uwagę na płynne i śpiewne prowadzenie głosów, zwłaszcza skrajnych. Dlatego też następujący przykład jest złym.

413) *a)*



Głównym błędem w prowadzeniu głosów w powyższych przykładach, jest chwiejność kierunku melodyi spowodowana dyatonicznym i chromatycznym pochodem raz w górę, raz w dół. Należałoby zatem poprawić je w sposób następujący:

414) *a)*



§. 332. Dotąd podawaliśmy modulacye w najprostszej tylko formie. Chcąc je teraz zaokrąglić i nadać im pewną całość, należy zwrócić uwagę na następujące zasady:

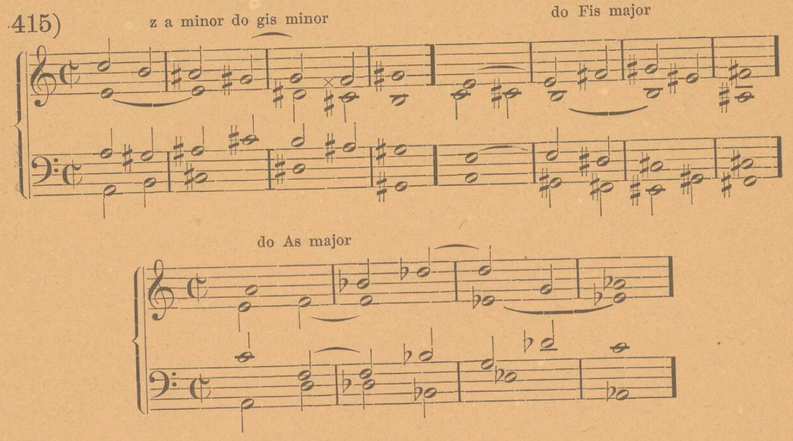
1) Modulacya jeżeli ma tworzyć pewną całość rytmiczną, musi być zamkniętą w czterech aż do ośmiu taktów i podaną w formie zdania lub okresu.

2) Sopran powinien być o ile możności jak najśpiewniejszym, albowiem przez to najwięcej niespodziewana modulacya łagodnieje.

3) Jeżeli nową tonacyę wprowadzamy szybko, to utrwalić się w niej musimy za pomocą kilku akordów do niej należących, co nazywamy *opisaniem tonacyi*. Do opisania tonacyi głównie się przyczynia dobrze określona kadencya.

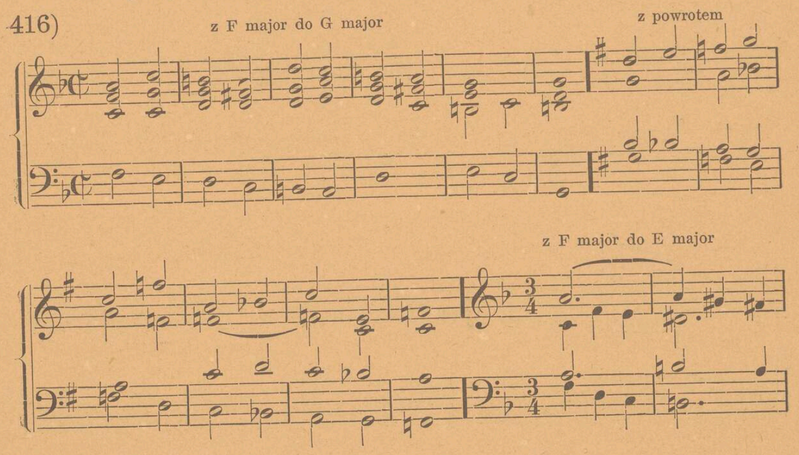
§. 333. Dotąd braliśmy za punkt wyjścia tonacye majorowe, i modulowaliśmy zarówno do majorowych jak i minorowych. Jeżeli zaś wychodzić będziemy z tonacyi minorowych, to do wznoszących się prowadzić nas będzie akord toniczny zmienionego trybu, albo też dominantowy; do opadających zaś stopień trzeci, czwarty i szósty; np.:

415)



Podajemy teraz jako wzór szereg modulacyi:

416)



z powrotem

z F major do H major

z powrotem

albo

z F major do As major na trzy głosy

z powrotem

albo

z F major do Ces major

napowrót

z F major do Des major

albo

z powrotem

albo

z F major do cis minor

z powrotem

z F major do h minor

z powrotem

albo

z F major do as minor

z powrotem

z f minor do gis minor

z powrotem

z f minor do as minor

z powrotem

Uwaga. Modulacye do odleglejszych tonacyi za pomocą akordów pośrednich, są zwykle dłuższe i nieraz ostre; uprościć i złagodzić je możemy przez użycie enharmonji. I tak: zamiast przechodzić z *F* minor do *Gis* minor powyżej wskazaną drogą, prościej jest modulować jakby do *As* minor, jako do bliższej niż *Gis* minor, i uskutecznić zamianę enharmoniczną w jednym z przejściowych akordów.

417)

b) Modulacye za pomocą akordu nonowego.

§. 334. Użycie akordu nonowego nie wiele nam przedstawia nowych kombinacyi harmonicznych. Akord nonowy jak nam już wiadomo, rzadziej rozwiązuje się wprost na tonikę, w rozwiązaniu zaś na harmonję septymową, nona ma charakter więcej apodżjatury aniżeli nuty harmonicznej. Z natury jego pięciogłosowej wypada, że korzystniej daje się użyć w harmonji rozległej; w skupionej zaś występuje zwykle jako opóźnienie z noną przygotowaną w jednym ze środkowych głosów, chociażby takowa miała się znajdować pod nutą charakterystyczną. W tej jednak pozycyi nie możemy rozwiązywać akordu nonowego wprost na tonikę, ale tylko na harmonję septymową:

418)

Powyższe rozwiązanie da się urozmaicić w następny sposób, nutami przejściowemi.

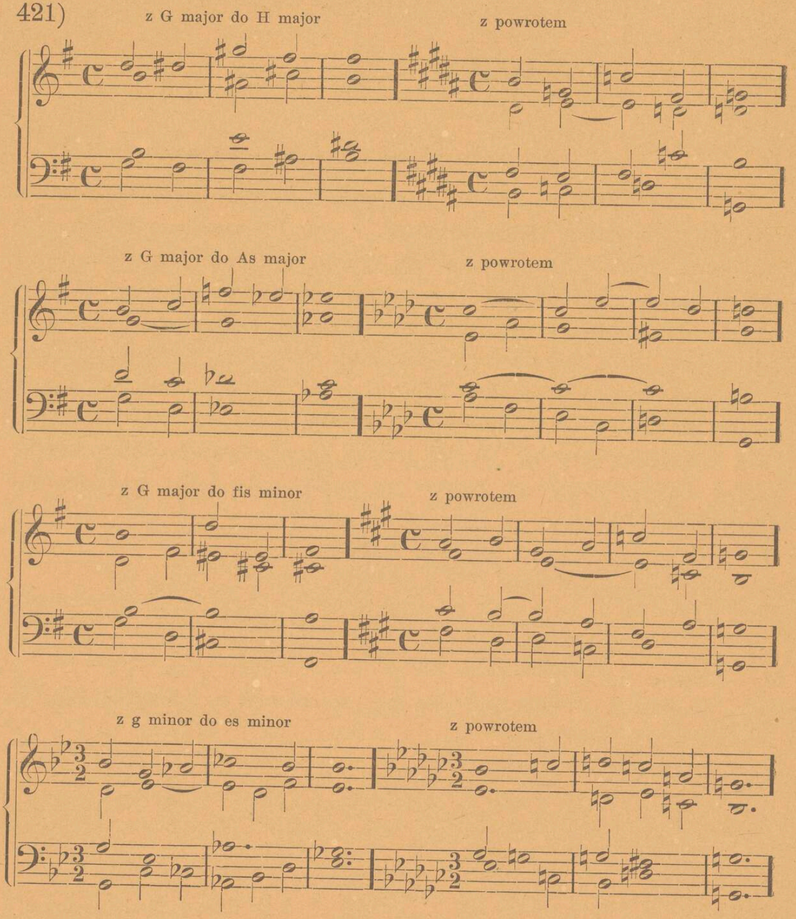
419)

W następnym zaś przykładzie nona ma charakter apodżjatury:

420)

Przykłady.

421)

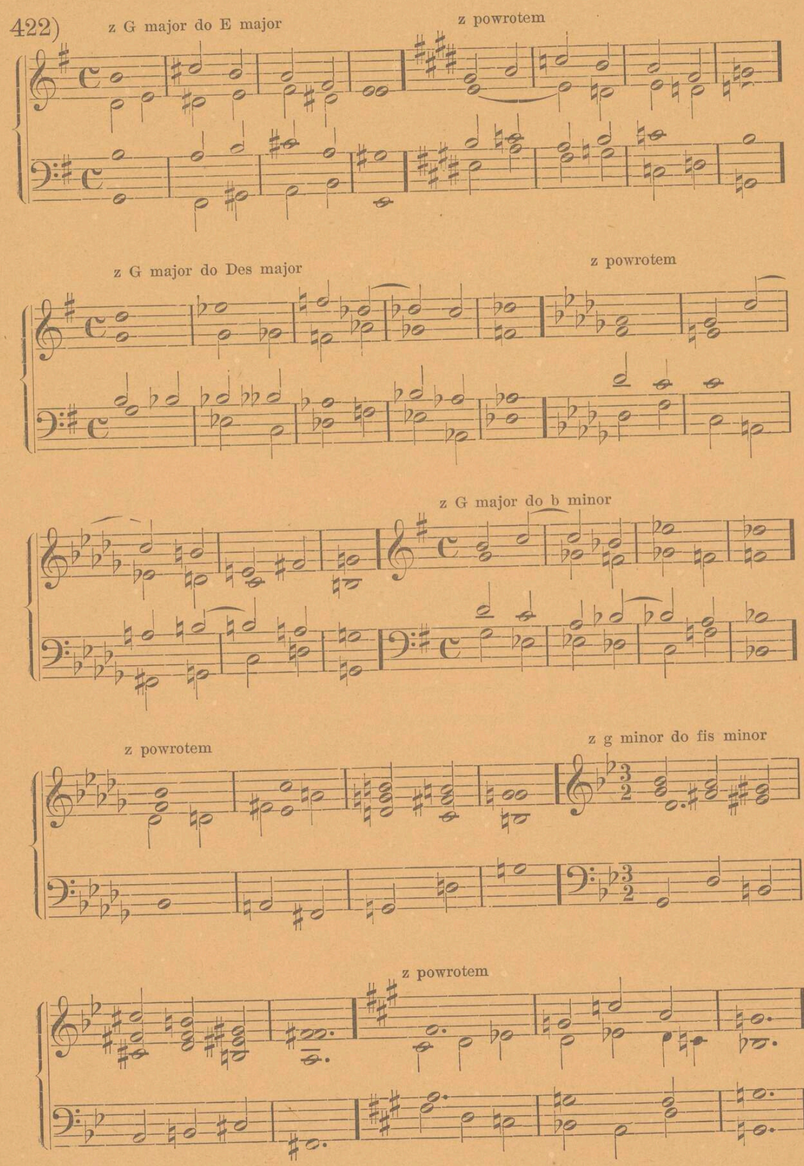


c) Modulacye za pomocą akordów septymowych małych i zmniejszonych.

§. 335. Akord septymowy mały i zmniejszony, użyty w zastępstwie dominantowego, nie wiele nam nastręcza nowych kombinacyi. Dla swej giętkości jest on łatwiejszym do użycia od nonowego, zwłaszcza zaś zmniejszony, który jest źródłem wielkiego bogactwa w modulacyi, jak się o tem dalej przekonamy.

W niżej podanych przykładach rozwiązujemy akordy septymowe małe i zmniejszone na właściwej tonice:

422)

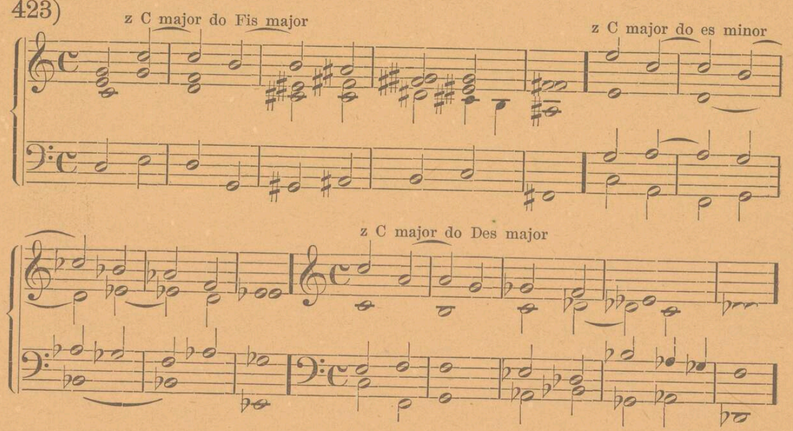


III. Modulacya bezpośrednia (nagła).

§. 336. Modulacya bezpośrednia, prowadząca nas wprost do nowych tonacyi, bywa nieraz bardziej zajmującą od poprzedzającej. O ile jednak poprzedni sposób łączenia tonacyi między sobą jest więcej naturalnym, i dlatego częściej się używa, o tyle znów modulacya nagła wtenczas tylko sprawia właściwy efekt, kiedy jej zbyt nie nadużywamy.

Najprostszym sposobem podobnego modulowania jest zestawienie ze sobą dwóch harmonji dominantowych:

423)

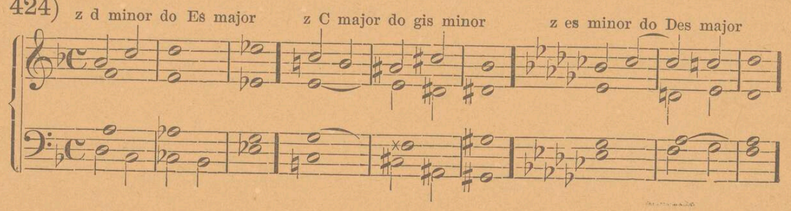


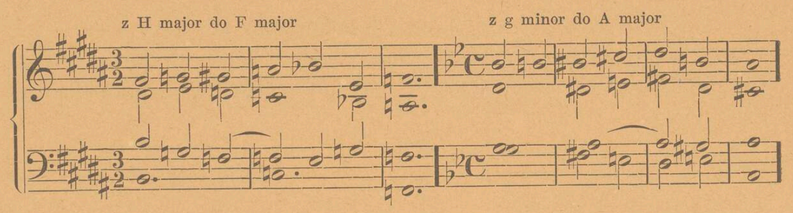
Przy podobnym sposobie modulowania należy jaknajgładziej wprowadzać harmonję dominantową, oraz zachować jeżeli się da, nutę wspólną między dwoma akordami dominantowemi.

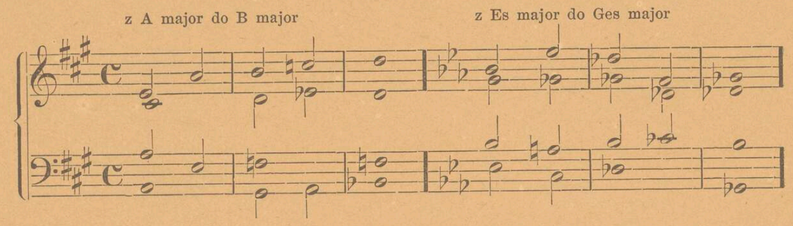
§. 337. Głównym jednak środkiem ułatwiającym nam podobne modulacye, są akordy septymowe zmniejszone, uważane jako enharmoniczne.

O ich własności prowadzenia nas do różnych tonacyi, mówiliśmy już w §. 139 i następnych. Teraz zaś podajemy sposób zastosowania ich do różnych modulacyi.

424)

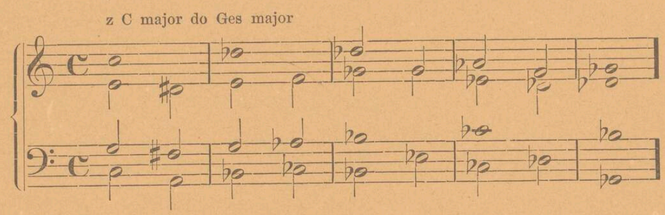






§. 338. Dla ułatwienia i ozdobienia modulacyi, możemy wprowadzać dwa akordy enharmoniczne po sobie:

425)



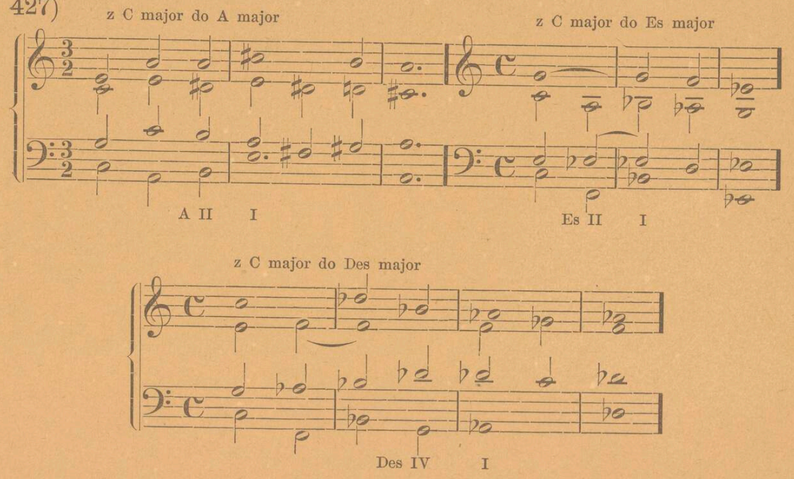
§. 339. Akordy septymowe zmniejszone uważane enharmonicznie mają rolę przejściową, i dlatego nie liczą się do żadnej tonacyi, chyba że zastępują stopnie: drugi, czwarty lub szósty w kadencyach, to wówczas uchodzą za powyższe stopnie, mające jeden lub dwa dźwięki zalterowane. Używając kilku po sobie akordów enharmonicznych, odnosimy ostatni do następnej tonacyi, poprzednie zaś nie liczą się do żadnej, i są tylko przejściowemi; np.:

426)



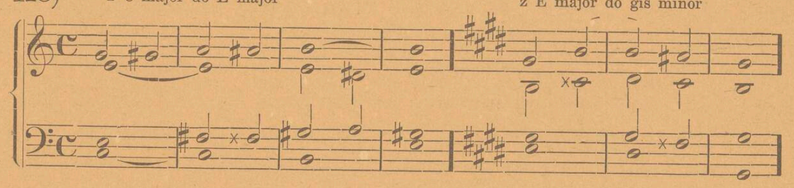
§. 340. Akord septymowy, dominantowy, nonowy, oraz septymowy mały stopnia siódmego, mogą mieć także znaczenie stopnia drugiego, a nawet czwartego, i wtedy prowadzą nas na akord kwartsekstowy.

427)



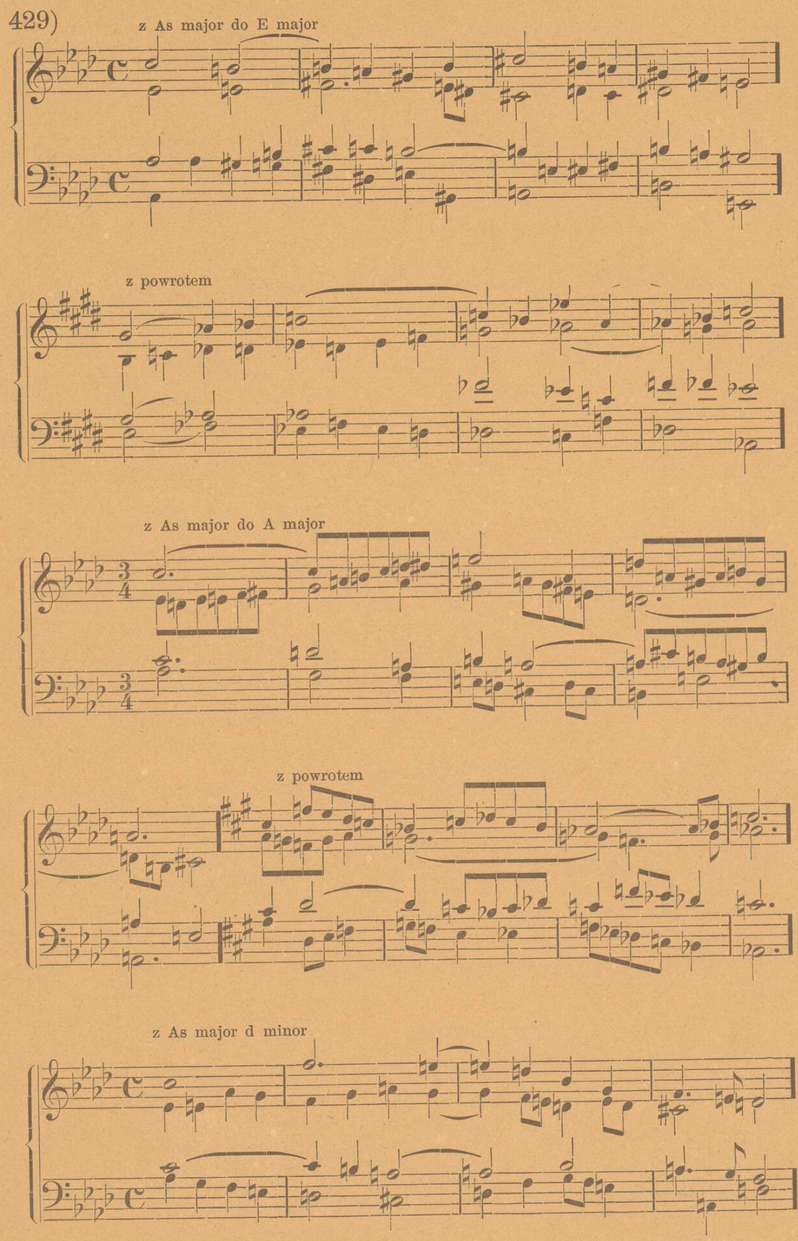
§. 341. Jeżeli w akordzie septymowo-dominantowym zmienimy pisownią, to powstałe stąd, a znane nam z przykładów 240 i 241 alteracye, dadzą się rozwiązać na akordzie kwartsekstowym nowej tonacyi.

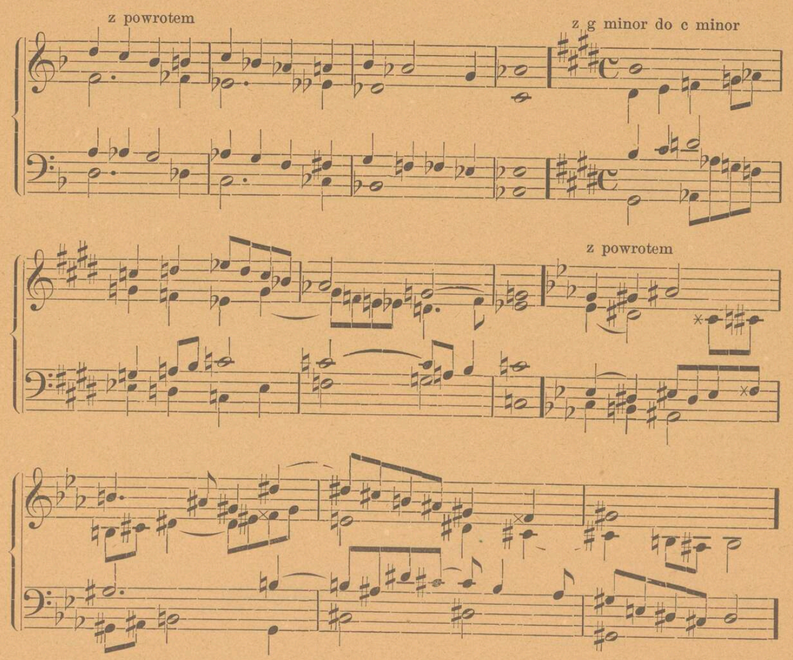
428)



Pokazaliśmy już wszystkie sposoby modulacyi. Podane dotąd przykłady służyć raczej mają uczącym się za wskazówki do łączenia tonacyi między sobą, niż za wzory wykończonych modulacyi. Urozmaicając akordy przejściowe stanowiące właściwą drogę modulacyi, harmonjami pobocznemi, opóźnieniami, oraz nutami przejściowemi dla ożywienia rytmu, otrzymamy dopiero prawdziwie wykończone modulacye, których kilka na wzór podajemy:

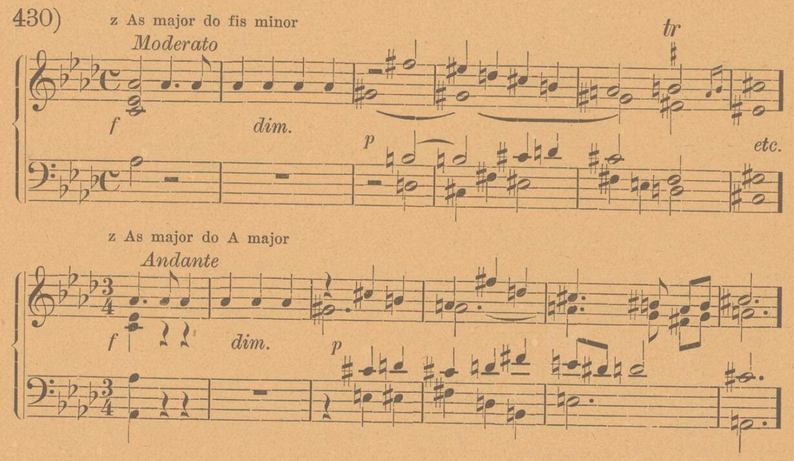
429)

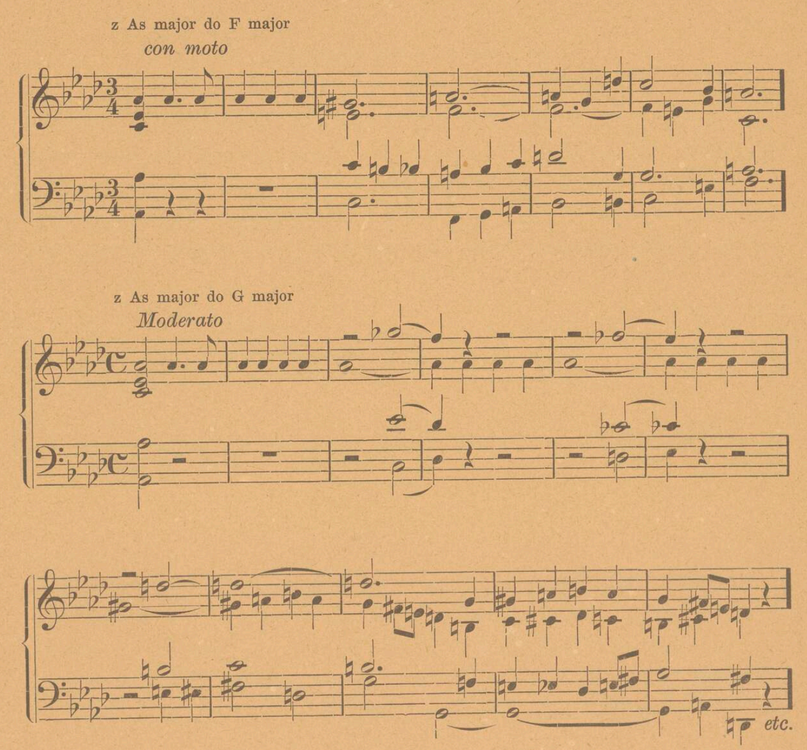


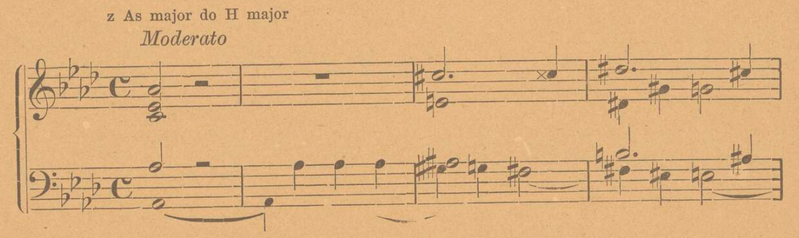


§. 342. Niekiedy dźwięk pojedynczy przetrzymany z poprzedniej harmonji może się stać bogatym środkiem modulacyjnym, występując w nowej tonacyi bądź jako nuta harmoniczna, bądź też jako alteracya lub nawet apodżjatura.

430)





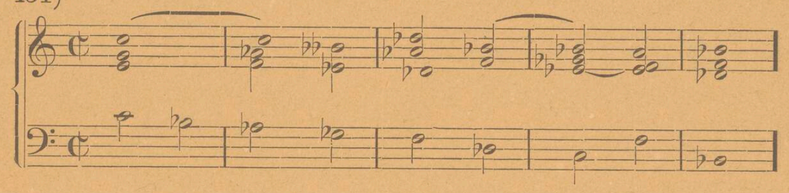




IV. Modulacya złożona.

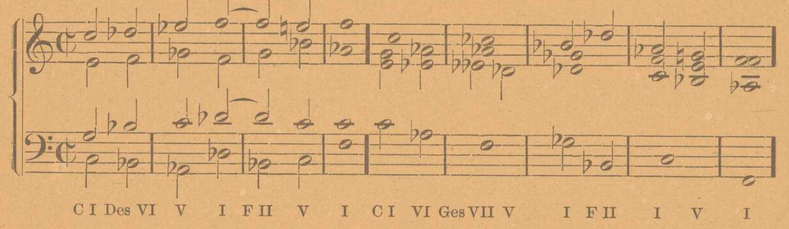
§. 343. Oba dotąd nam znane sposoby modulowania, stanowią modulacyę pojedynczą; wypada nam teraz powiedzieć słów kilka o modulacyi złożonej. Przechodząc do odleglejszej tonacyi, nie zawsze potrzebujemy łączyć ją wprost z poprzednią, ale możemy zbaczać po drodze do innej, przez co otrzymamy modulacyę *złożoną;* np.:

431)



§. 344. Modulując w podobny sposób, zbaczamy chwilowo albo do tonacyi leżącej po drodze, albo też nawet do odleglejszej od tej, do której wejść zamierzaliśmy. I tak: z *C* major do *F* minor zboczyć możemy do odleglejszej tonacyi *Des* major, a nawet *Ges* major, z których następnie cofamy się do *F* minor, i takie zbaczanie utrwala nas jeszcze silniej w tej ostatniej tonacyi.

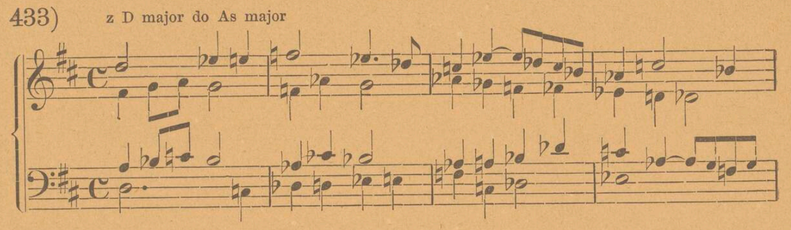
432) *a)* *b)*



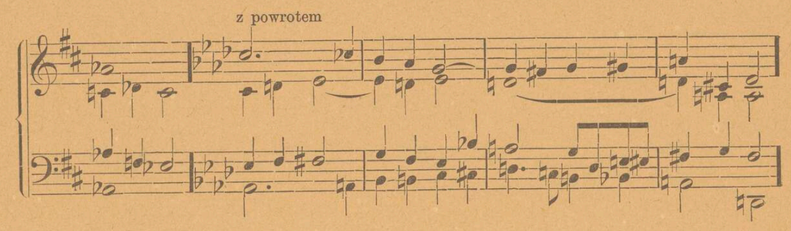
§. 345. Modulacya złożona, z natury rzeczy łagodzi zbyt ostre nieraz przejścia do odległych tonacyi, i przez to jako praktyczniejsza, powszechnie się używa. Charakter jej jednak jest zazwyczaj miękki, i brak jej stanowczości i wybitnego kolorytu, jakiemi się odznaczają modulacye, o których poprzednio mówiliśmy.

Podajemy teraz kilka przykładów modulacyi złożonych:

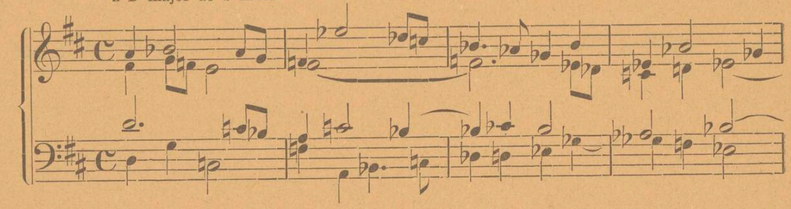
433) z D major do As major



z powrotem



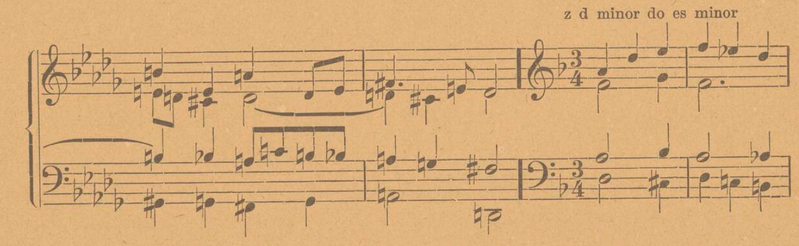
z D major do b minor

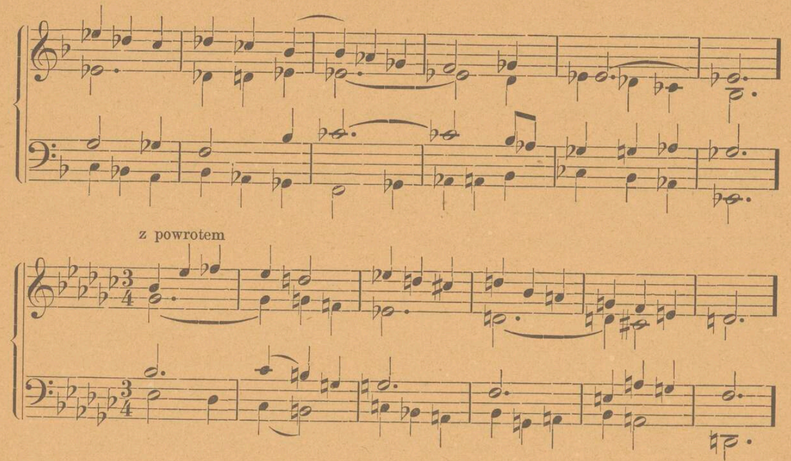


z powrotem



z d minor do es minor

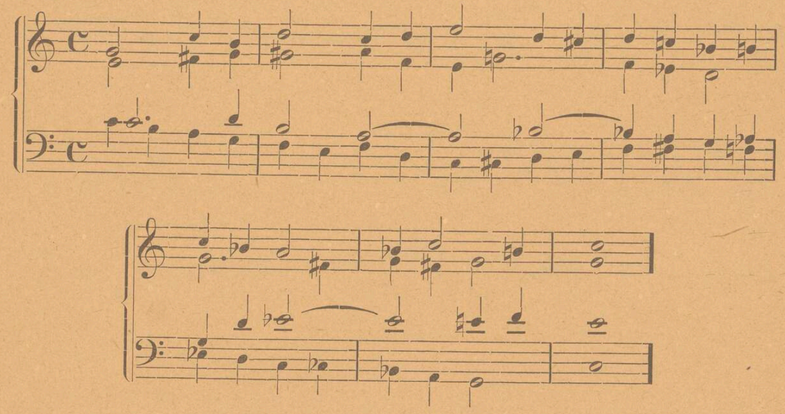




§. 346. Naostatek wspomnieć musimy o tak zwanej modulacyi *przechodzącej*. Są to chwilowe zboczenia do różnych tonacyi, postępujące po sobie bez żadnego określonego celu.

Podobny sposób modulowania jest wogóle pospolitym i nie smacznym zwłaszcza jeśli go się nadużywa; np.:

434)



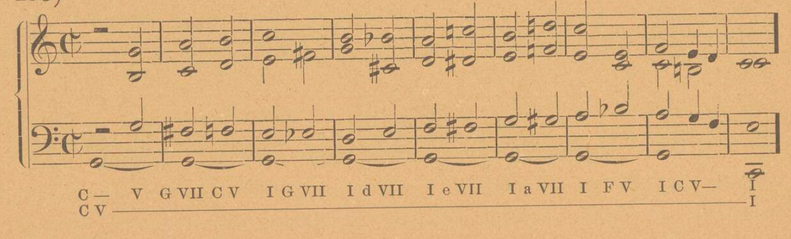
V. Modulacye na pedale.

§. 347. Poznaliśmy już, o ile nauka modulacyi wzbogaciła nam środki harmonji, przez łączenie z sobą rozmaitych tonacyi. Podobnież urozmaicać możemy za pomocą modulacyi, kombinacye harmoniczne

oparte na pedale. Przedewszystkiem poznać nam wypada, do jakich tonacyi zbaczać możemy, biorąc pedał w basie.

Wiemy już że dominanta więcej nam przedstawia środków harmonicznych od toniki, dlatego też i modulacye łatwiej jest wprowadzać opierając je na dominancie. Weźmy np. dźwięk *G*, uważany jako dominanta do tonacyi *C* major. Z natury rzeczy wynika, że najprostszem będzie zboczenie do tonacyi *G* major, dalszemi zaś będą inne tonacye blisko pokrewne z *C* major, jak: *d* minor, *F* major, *a* minor, i *e* minor; np.:

435)



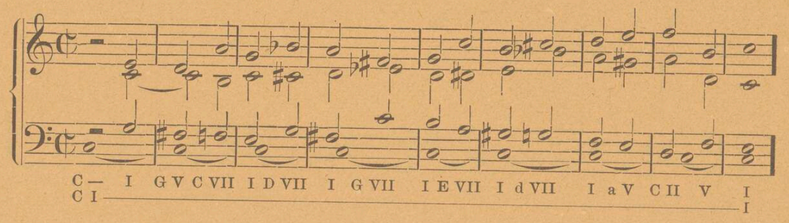
§. 348. Gdybyśmy powyższą nutę pedałową chcieli uważać za dominantę do tonacyi *c* minor, to wszystkie powyższe modulacye dadzą się wprowadzić, oprócz *a* minor i *e* minor jako zbyt odległych od *c* minor. Nawet modulacye do *d* minor i do *F* major mają tu nieraz częstsze zastosowanie od bliższych *Des* major i *f* minor, głównie dla śpiewnego pochodu głosów, chociaż i do tych dwóch ostatnich tonacyi z łatwością zbaczać możemy. W miejsce ubywających *a* minor i *e* minor wprowadzić możemy tonacye *Es* major i *As* major, a nawet niekiedy *Des* major. Zwracamy przytem uwagę iż częściej zbaczamy do *G* major jako do prawdziwej dominanty, niż do *g* minor; i że nieraz przemieniamy tryb *c* minor na *C* major, co zwłaszcza ma miejsce przy kadencyi, która przez to przybiera charakter plagalny.

436)



§. 349. Jeżeli pedał jest na tonice, to wówczas zbaczać możemy do tonacyi *D* major i minor, *A* major i minor, *E* major i minor, *G* major i *F* major i minor. Z powyższych tonacyi, *D* major, *A* major i *E* major chociaż dalsze co do pokrewieństwa, dadzą się jednak wprowadzić z łatwością, jeżeli tylko głosy prowadzimy gładko i śpiewnie:

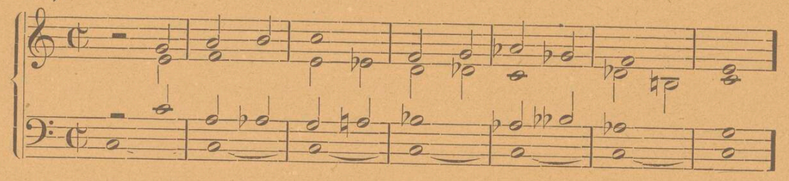
437)



§. 350. Oprócz powyższych zboczeń dadzą się jeszcze wprowadzić wyjątkowo tonacye *B* major, oraz *As* major i *Des* major; wówczas te dwie ostatnie tonacye uważamy za obniżone stopnie szósty i drugi.

Wogóle przyjąć możemy za zasadę, iż wprowadzanie obcych tonacyi na pedale jest łatwiejsze wówczas, jeśli tenże jest nutą wspólną z toniką lub dominantą nowej tonacyi:

438)



Biorąc za punkt wyjścia tonacyę *c* minor, nie napotkamy żadnych nowych kombinacyi, nad to co już nam jest wiadomem.

§. 351. Co się tyczy charakteru wszystkich modulacyi na pedale, to mają one w sobie coś nieokreślonego z powodu szybko przesuwających się zboczeń do coraz nowych tonacyi; tak, że w razie dłuższego ich prowadzenia, jedynie pedał wiąże nas z pierwotną tonacyą, przez co nieraz zatracamy poczucie pierwotnego trybu.

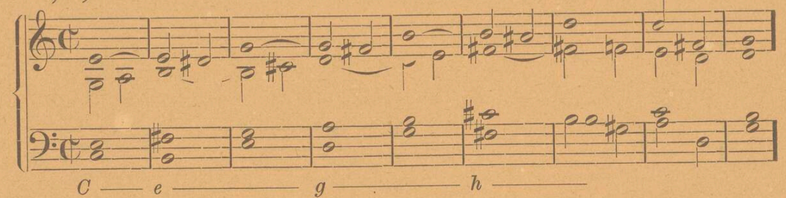
§. 352. Co się zaś tyczy podwójnego pedału, złożonego z toniki i dominanty, to należy wprowadzać modulacye nadzwyczaj ostrożnie, i to jedynie do bardzo bliskich tonacyi, najlepiej do dominanty

i poddominanty, dla uniknienia przeładowania; pamiętać bowiem należy, iż podwójny pedał nadaje kompozycyi zwykle charakter sielankowy, a tem samem i harmonje powinny pozostać tonalnemi. Na dowód tego przytaczamy symfonję pastoralną Beethovena. O ile zaś można wprowadzać modulacye na podwójnym pedale, tośmy już pokazali w przykładzie 286.

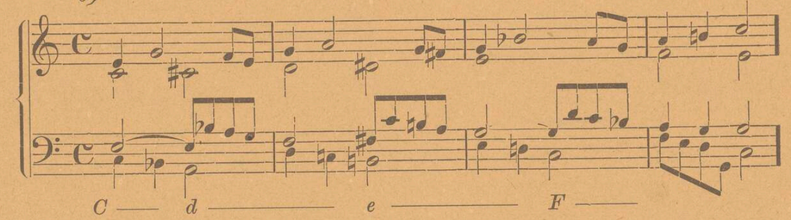
VI. Progressye modulujące.

§. 353. Progressye możemy tworzyć w taki sposób, że wzór powtarza się w coraz to nowej tonacyi, i wówczas wzór ten może się składać z większej liczby akordów. Postępując w podobny sposób, oddalamy się coraz więcej od pierwotnej tonacyi, i dlatego podobnych progressyi nigdy zbyt długo prowadzić nie należy, zwłaszcza zaś przy dłuższych wzorach, powtarzamy je tylko raz, a najwięcej dwa razy:

439) *a)*



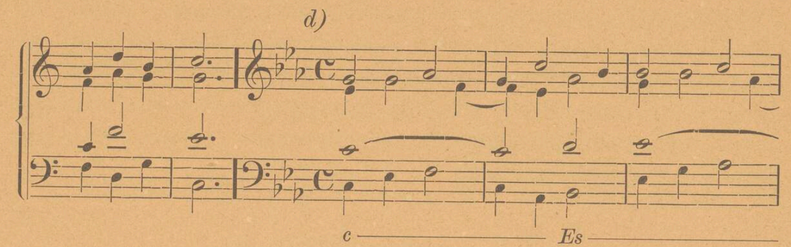
b)

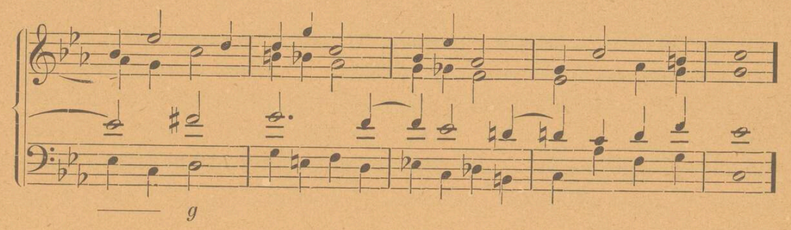


c)

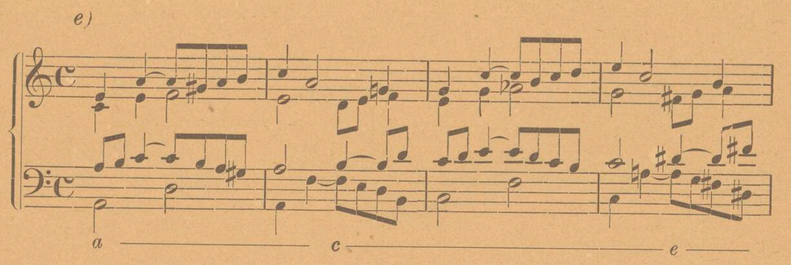


d)





e)



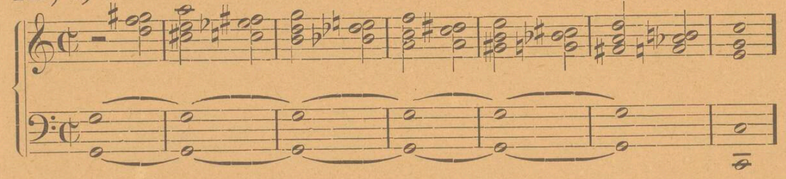




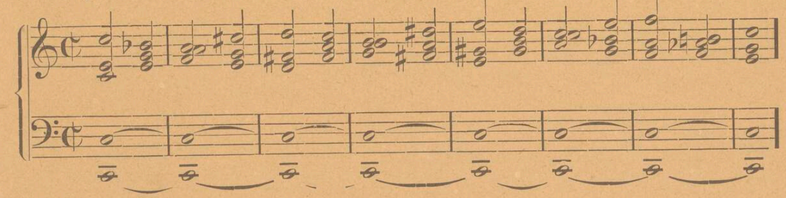
W przykładzie *b)* wychodząc z *C* major, modulujemy do *d* minor, *e* minor i *F* major, nie zaś do *D* major, *E* major i *Fis* major, gdyż zbaczanie do tych ostatnich tonacyi oddaliłoby nas zanadto od pierwotnej, której poczucie nawet wówczas zatracilibyśmy.

§. 354. Korzystnie wychodzą różne progressye modulujące, oparte na pedale, i wówczas możemy zbaczać nawet do odleglejszych tonacyi, jeżeli je poruszamy tylko chwilowo:

440) *a)*

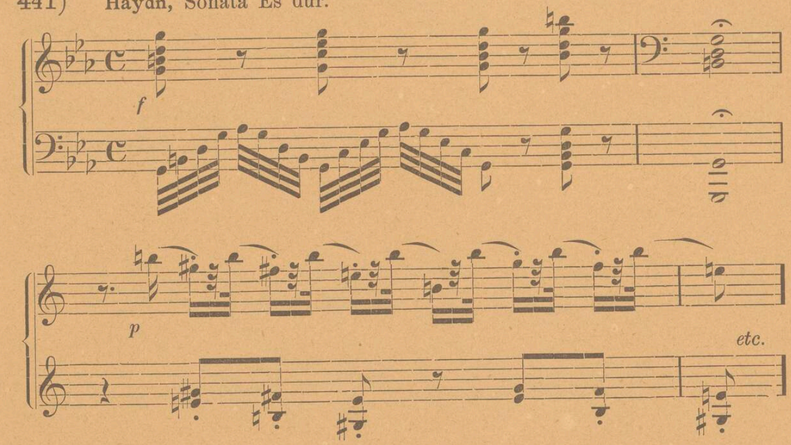


b)

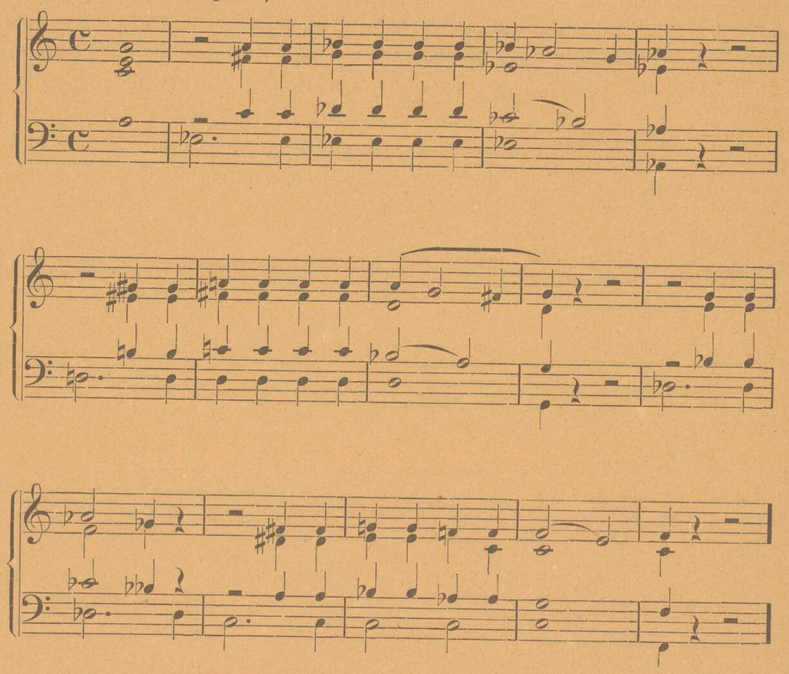


Na zakończenie powyższego działu, podajemy kilkanaście przykładów z różnych autorów, jako wzory pięknie użytych modulacyi.

441) Haydn, Sonata Es dur.



442) **Mozart**, Requiem, Confutatis.

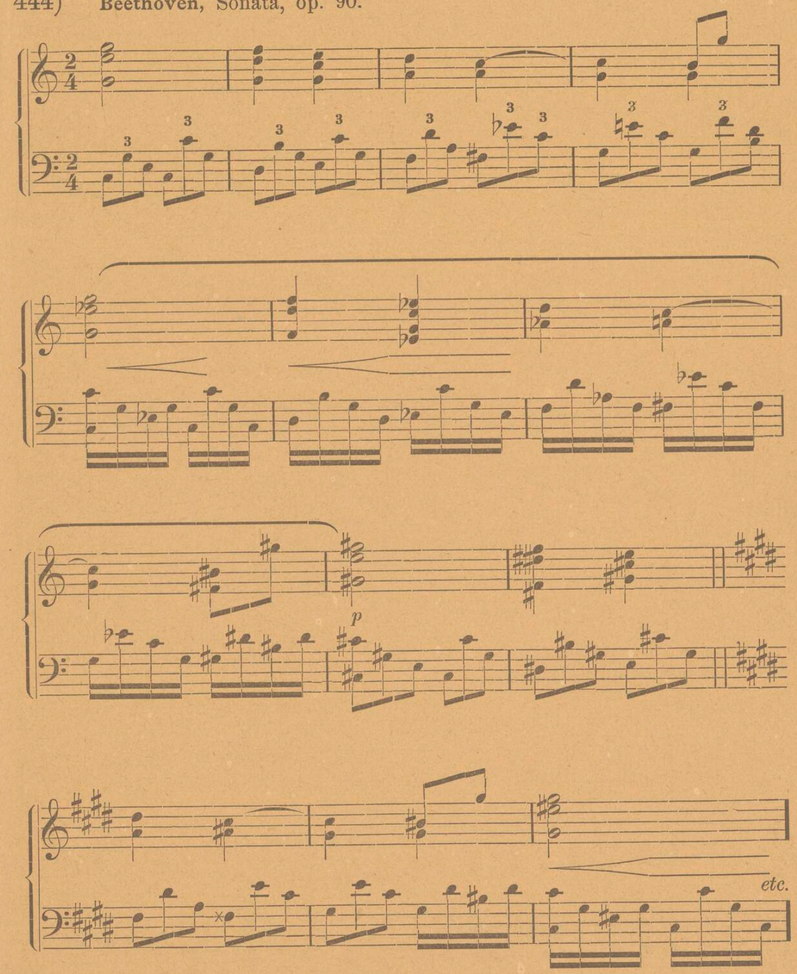


443) **Beethoven**, Sonata op. 26.

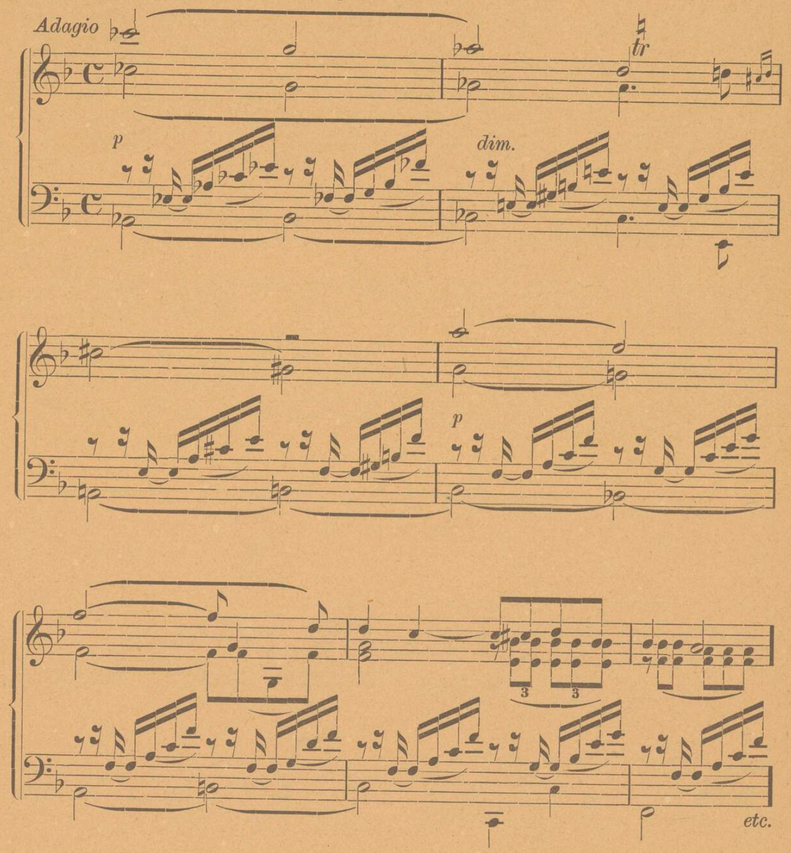




444) **Beethoven**, Sonata, op. 90.



445) **Schumann,** Quartetto, op. 41 Nr. 1.

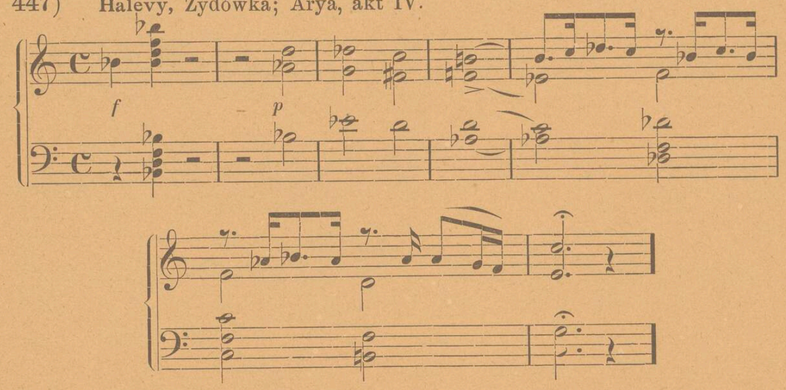


446) **Schumann,** Widmung.





447) **Halevy,** Żydówka; Arya, akt IV.

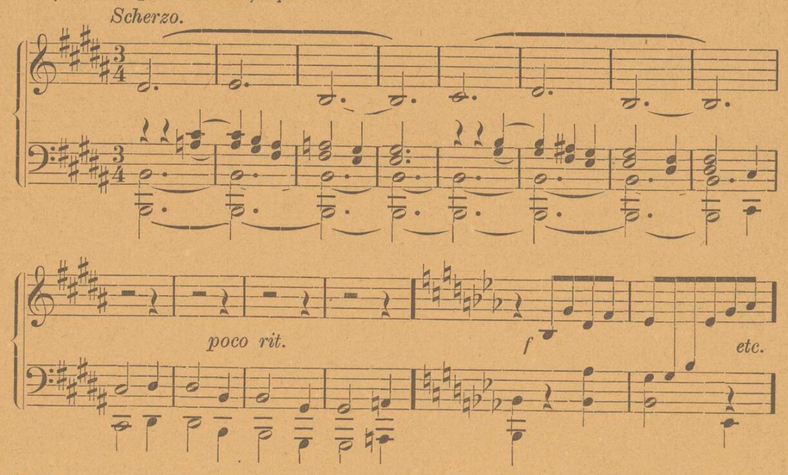


448) **Meyerbeer,** Prorok, akt II.



449) **Chopin**, Sonata, op. 58.

Scherzo.

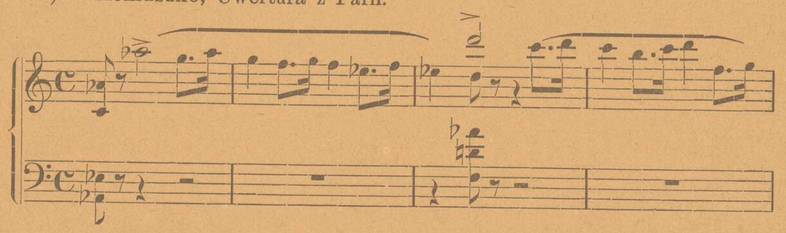


450) **Chopin**, taż sama Sonata.

Largo.

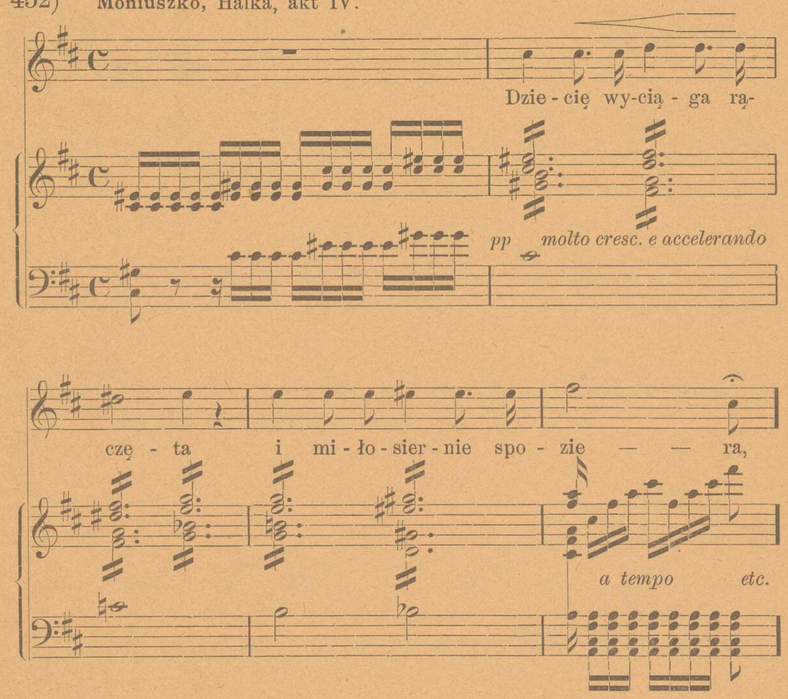


451) **Moniuszko**, Uwertura z Parii.

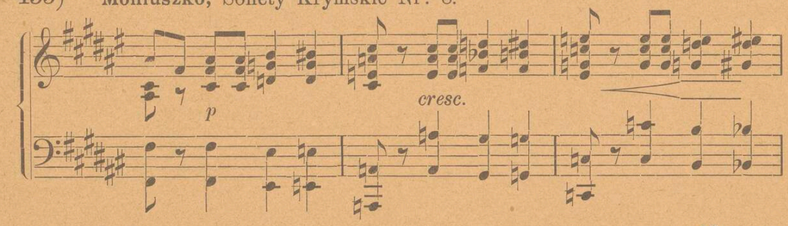




452) **Moniuszko**, Halka, akt IV.

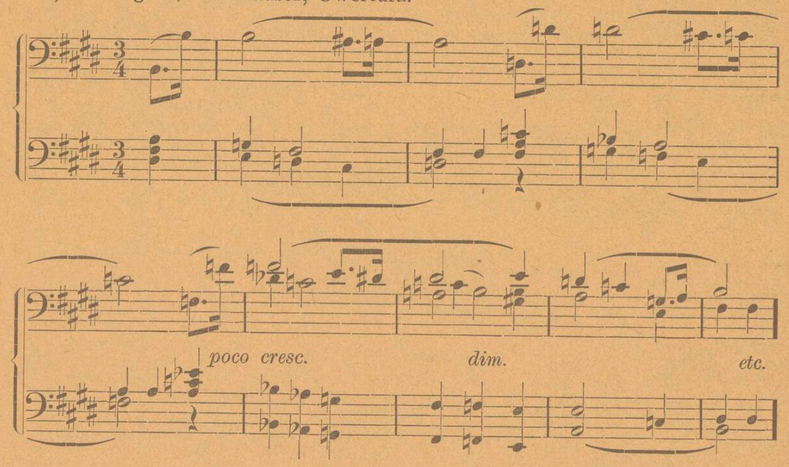


453) **Moniuszko**, Sonety Krymskie Nr. 8.

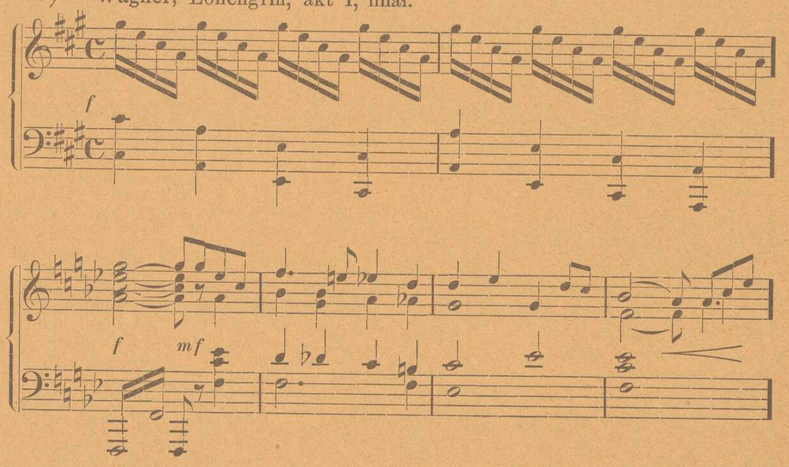




454) Wagner, Tannhaüser, Uwertura.



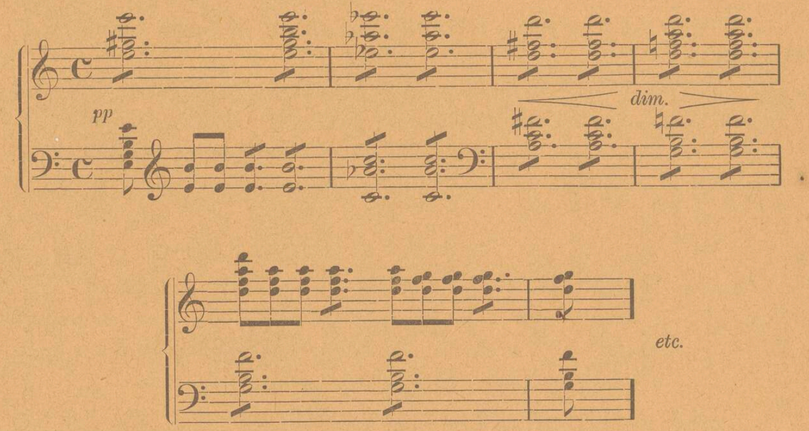
455) Wagner, Lohengrin, akt I, finał.



456) Wagner, Lohengrin, akt III-ci, chór i duet.



457) Wagner, Lohengrin, akt III-ci.



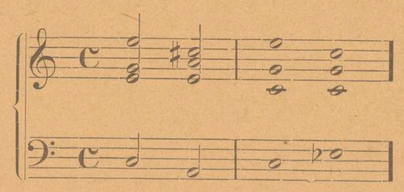
DZIAŁ VIII.

O swobodniejszem używaniu harmonji.

I. O ukośnem brzmieniu półtonu.

§. 355. Jakkolwiek ukośne brzmienie w zasadzie uważa się za błąd, jednak w wielu wypadkach da się użyć z korzyścią, i przez to harmonja zyskuje na kolorycie. Ostatecznym sędzią tutaj jest ucho i dobry smak piszącego. Kiedy bowiem następujące ukośne brzmienia:

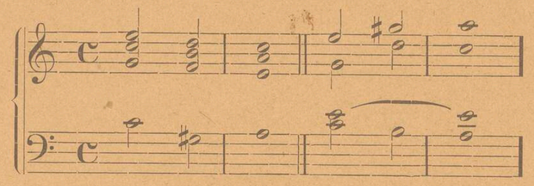
458)



są bezwarunkowo złemi, to przyjmujemy w harmonji następujące wyjątki:

§. 356. 1) Przy nagle występujących modulacyach, zwłaszcza do blizkich tonacyi, nietylko ukośne brzmienie jest dozwolonem, ale nawet ubarwia ono znacznie harmonję, szczególniej jeżeli dźwięk modulujący znajduje się w skrajnych głosach:

459)



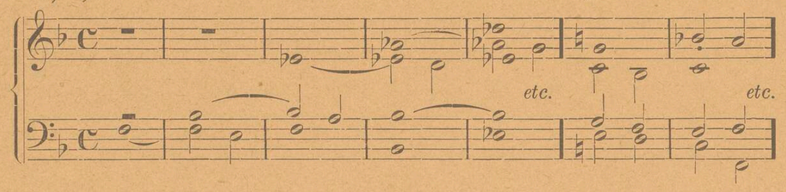
W podobny sposób Wagner użył bardzo zręcznie ukośnego brzmienia w Uwerturze „Tannhaüser“:

460)



§. 357. 3) Jeżeli głosy harmonji wpadają jeden za drugim, wtedy nowo występujący może uderzyć nutę ukośnie brzmiącą względem jednej z poprzednich:

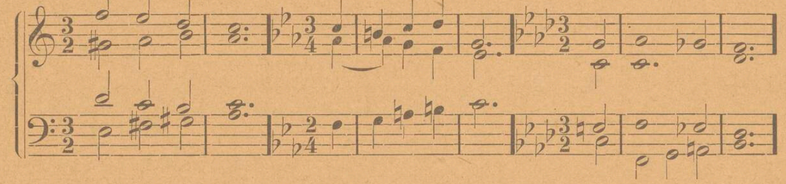
461) *a)* *b)*



W przykładzie *a)* głosy wpadają jeden za drugim, w przykładzie zaś *b)* wpadanie to jest tylko domyślnem, albowiem harmonja pozostaje czterogłosową. Dźwięk *b* w sopranie uważamy tu za nowo występujący głos, bez którego moglibyśmy się obejść, pozostawiając w sopranie poprzednie *g*.

§. 358. 3) Jeżeli wszystkie głosy postępują dyatonicznie, wtedy gładki i naturalny ich pochód łagodzi ukośne brzmienie:

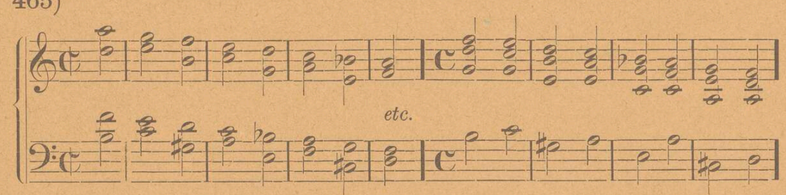
462)



§. 359. 4) Tworząc progressye natrafiamy nieraz na ukośne brzmienie między wzorem a jego powtórzeniem, przez co odgraniczenie ich staje się silniejszem.

Dźwięki ukośnie brzmiące względem siebie znajdują się zwykle w skrajnych głosach, lub też między skrajnym i środkowym:

463)

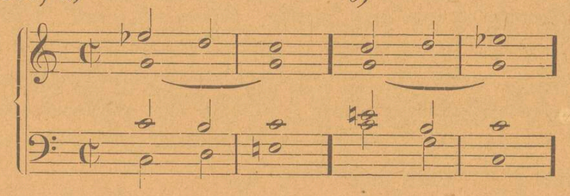


§. 360. 5) Nareszcie ukośne brzmienie dozwala się między apodżjaturami, ozdobnikami, nutami przejściowemi, a nutą harmoniczną. (Patrz §. 264).

§. 361. Wogóle pamiętać należy, że ukośne brzmienie najłagodniej wychodzi w harmonjach dyssonansowych naturalnych, najostrzej zaś w harmonji konsonansowej.

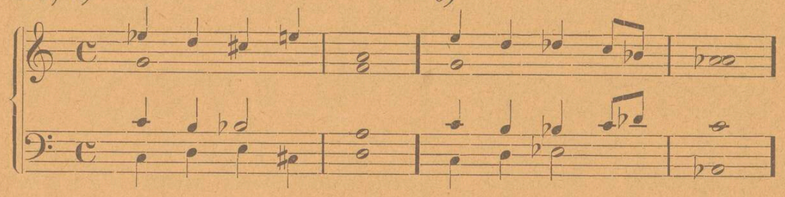
Uwaga. Akord dominantowy zwłaszcza trójdźwięk przedzielający dwa toniczne odmiennego trybu, nie usuwa między niemi ukośnego brzmienia:

464) *a)* *b)*



Ukośne brzmienie łagodzi się jednak zupełnie, jeżeli ostatni akord jest dyssonansowym, i wprowadza nas do nowej tonacyi:

465) *a)* *b)*



II. O kwintach i oktawach równoległych.

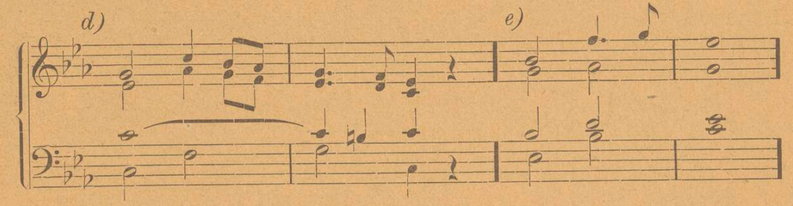
Znane nam prawo o kwintach i oktawach równoległych (§§. 26, 28) podlega różnym wyjątkom, dającym się zastosować w wolnym stylu, a mianowicie:

§. 362. 1) Kwint równoległych użyć możemy jeżeli takowe postępują o kwartę lub kwintę, co możemy sobie wytłómaczyć wzajemną ich łącznością z powodu nuty wspólnej, gdyż wtedy jeden z dźwięków w podobnych kwintach będzie pozornie przygotowanym.

466) *a)* *b)* *c)*



d) *e)*



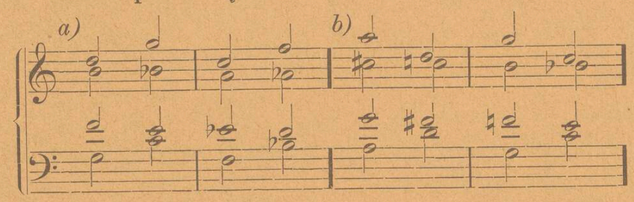
W podobny sposób użył Chopin kwint równoległych w swych mazurkach:

467) op. 24. op. 56.



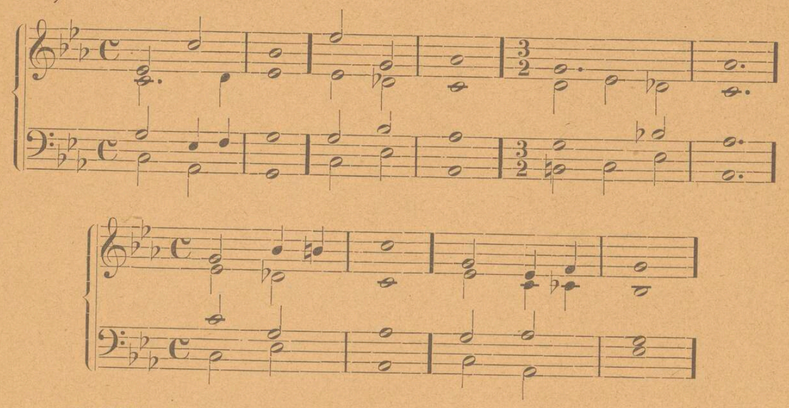
§. 363. *Uwaga.* Jeżeli wprowadzamy szereg akordów dominantowych, opartych na basie skaczącym o kwartę lub kwintę, wtedy możemy użyć nietylko kwint równoległych, ale nawet i oktaw, byleby w kierunku przeciwnym.

468)



§. 364. 2) Kwinty równoległe postępujące o tercyę, dadzą się również użyć, gdyż ich harmonje mają między sobą nuty wspólne.

469)



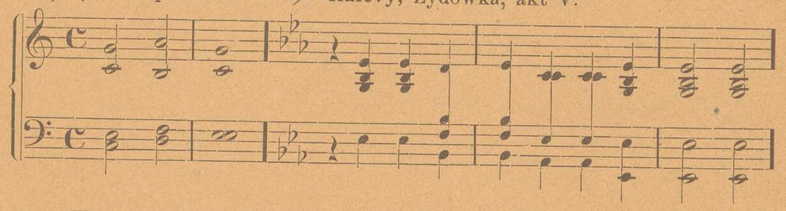
§. 365. 3) Najtrudniejszem jest użycie kwint postępujących dyatonicznie, z powodu braku nuty wspólnej między ich harmonjami. Podobne kwinty dadzą się użyć w postępie o pół tonu, zwłaszcza idąc w dół; i to może mieć miejsce tylko przy akordach zalterowanych:

470)



Kwinty postępujące o cały ton, prawie nigdy się nie używają. Przytaczamy parę bardzo rzadkich wyjątków:

471) *a)* Hauptmann. *b)* Halévy, Żydówka, akt V.



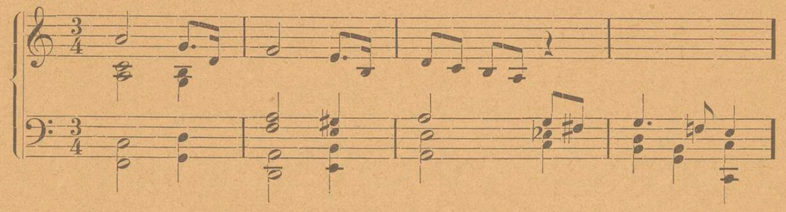
Kwinty w przykładzie *a)* brzmią łagodnie, do czego przyczynia się połączenie harmonji konsonansowej z dyssonansową naturalną, oraz dobra pozycya.

W przykładzie zaś *b)* wychodzą one ostrzej, z powodu dwóch harmonji konsonansowych, występujących jedne po drugiej, — dodają jednak kolorytu całości, i odpowiadają sytuacyi dramatycznej.

Podobnego efektu użył także Vieuxtemps w 4-ym koncercie.

Ferdynand Hiller użył w swej symfonji następującego pochodu kwint:

472)



Jakkolwiek Chopin należał niezawodnie do najgienjalniejszych harmonistów nowoczesnych, i jemu głównie zawdzięczamy nowy kierunek harmonji, wielu jednak muzyków nie zgadza się na postęp kwint równoległych w mazurku *cis* minor op. 30 Nr. 4.

473)



Uwaga. Wszystkich powyższych licencyi należy używać bardzo ostrożnie, aby nie wpaść w pochody rzeczywiście przykre dla ucha; zresztą nadużywanie swobód harmonicznych łatwo może wyrodzić w piszącym manierę, a zbytnie gonienie za oryginalnością, oddala nas od zdrowej i jasnej harmonji.

CZĘŚĆ TRZECIA.

PIERWSZE ZASADY KOMPOZYCYI.

DZIAŁ IX.

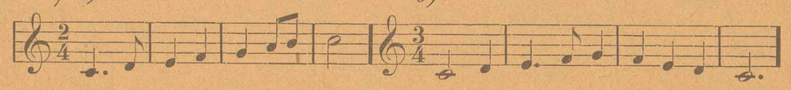
I. Ogólne pojęcia melodyi.

§. 366. Wszystkie zasady podane przez nas dotąd, mogą posłużyć uczącym się do tworzenia mniejszych utworów, jak: małe preludya na organ, kompozycye choralne, pieśni, mniejsze utwory fortepianowe, oraz tańce wszelkiego rodzaju; wogóle przyswajać możemy sobie te formy kompozycyi, do których znajomość głębszych kombinacyi kontrapunktycznych nie jest koniecznie potrzebną.

§. 367. Najprostszą i najkrótszą formą muzyczną jest zdanie, które zamkniętem może być najmniej w czterech taktach, wyjątkowo zaś w trzech, jeżeli rytm jest trzytaktowym.

§. 368. Zdanie muzyczne tworzyć można z najprostszych kombinacyi dźwięków, jak naprzykład z pochodu ich dyatonicznego, jeżeli tymże dźwiękom nadamy stosowną wartość rytmiczną, np.:

474) *a)* *b)*

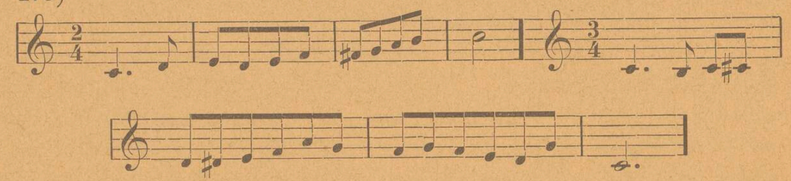


Zdanie jest najmniejszą i niepodzielną całością muzyczną i tem się różni od okresu, dającego się rozdrabniać na mniejsze części (patrz §. 304). Zdanie muzyczne, jeżeli się nie kończy na kadencyi

doskonałej, może być częścią okresu, w którym utworzy poprzednik i następnik, albo też odcinki.

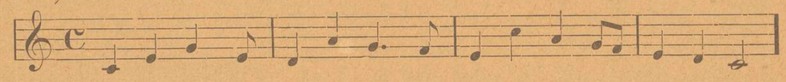
§. 369. Wiemy już z §. 302, że gammę dyatoniczną urozmaicać możemy dźwiękami chromatycznemi, oprócz tego możemy ją także wzbogacić wszystkiemi środkami, które przytoczyliśmy w dziale o figuracyi.

475)



§. 370. Postęp dyatoniczny melodyi możemy przerywać niekiedy, przeskakując na nuty należące do tejże samej a nawet do innej harmonji.

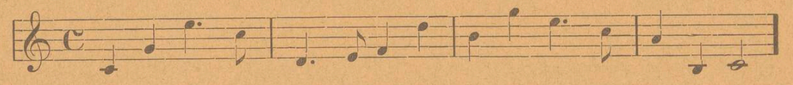
476)



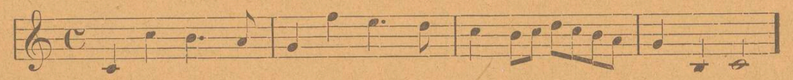
Pomimo nieregularnego na pozór pochodu wyżej przytoczonej melodyi, widzimy jednakże, że ona stopniowo wznosi się i opada, tak dalece, iż za ogólną jej treść przyjąć można gammę wznoszącą się i opadającą. Z tego okazuje się, że każda melodya powinna się trzymać pewnej symetryi w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniającą dla ucha.

Wystrzegać zatem należy się zbyt częstych skoków, mianowicie jednego po drugim; przeciwnie zaś umiejętne przegradzanie niemi pochodu dyatonicznego ożywia melodyę i czyni ją więcej zajmującą; np.:

477) *a) Skoki nienaturalne:*



478) *b) Skoki usprawiedliwione:*



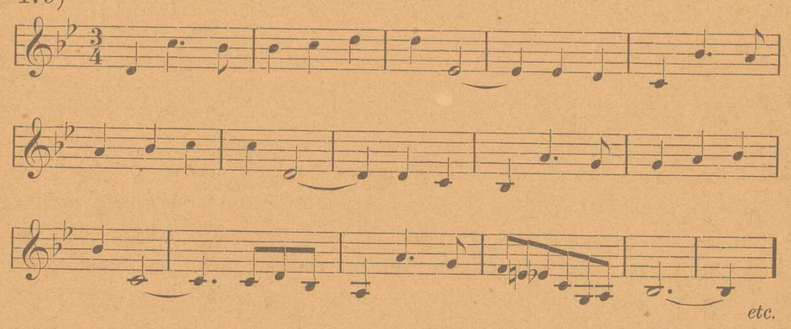
Wogóle skoki częste i raptowne więcej uchodzą w muzyce instrumentalnej aniżeli wokalnej.

W przykładzie *a)* główny punkt leży nie w skokach lecz w braku stanowczego kierunku melodyi rzucającej się bezpotrzebnie to w górę to w dół, przez co prowadzenie innych głosów harmonji musi wypaść nienaturalnie.

Melodya w przykładzie *b)* da się zastosować tak do głosu ludzkiego jako też i do każdego instrumentu.

§. 371. Główne zasady dotyczące skoków w melodyi podaliśmy już w §§. 46 i 47. Wszystkie te ograniczenia odnoszą się głównie do muzyki wokalnej w stylu tak zwanym ścisłym. W stylu zaś wolniejszym, zwłaszcza w muzyce instrumentalnej, użyć możemy nieraz swobodnie seksty wielkiej, septymy małej, a niekiedy i wielkiej, byleby ta ostatnia leżała w tej samej harmonji. Jako przykład, podajemy tutaj początek Andante z kwartetu Schumanna op. 47.

479)



Skoki o septymę dadzą się tłómaczyć: idące w górę jako apodżjatury, opadające zaś jako leżące w jednej i tej samej harmonji. Wprawdzie możnaby uprościć powyższą melodyę przez zamienienie septym wznoszących się na sekundy, a septym opadających na kwinty, a to w sposób następujący:

480)

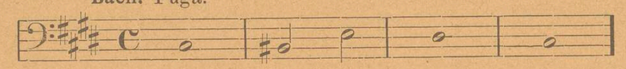




Powyższa zmiana w utworze Schumanna jakkolwiek daje nam melodyę pozornie łagodniejszą i prostszą, jednak w rzeczywistości jest zupełnie bezbarwną i pozbawioną właściwego charakteru.

§. 372. Z pomiędzy innych skoków wzbronionych w stylu ścisłym, używaną bywa nieraz kwarta zmniejszona w górę, a mianowicie z nuty charakterystycznej na małą tercyę,

481) Bach. Fuga.



oraz kwinta zwiększona znajdująca się pomiędzy pierwszym a trzecim dźwiękiem idąc w jednym kierunku. Kwinta zwiększona leży wtedy w jednej i tej samej harmonji, albo też występuje tylko jako apodżjatura nuty harmonicznej:

482) dobrze dobrze źle



Skoki kwartami czystemi w jednym kierunku dadzą się niekiedy użyć z efektem.

483) Rubinsztein, 4-ty Koncert. Andante.



Wogóle po pewnym pochodzie dyatonicznym wystrzegać się należy skoku w tymże samym kierunku, tenże skok lepiej daje się użyć w ruchu przeciwnym.

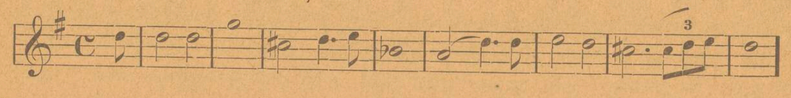
484)



W tym razie jednak głównym sędzią jest ucho i dobry smak piszącego.

§. 373. Zwracamy przytem uwagę, że nowsi kompozytorowie, unikając zbyt utartych dróg, poświęcają nieraz dla oryginalności naturalność i prostotę w prowadzeniu melodyi, przez co nieraz wpadają w przesadę i tak zwaną manierę. Uczącym się radzimy jednak trzymać się ściśle zwłaszcza w początku nauki, wszystkich przepisów podanych przez znakomitszych i znanych z wytrawnego sądu teoretyków. Uchylanie się bowiem od zasad zdrowych uchodzi tylko skończonym kompozytorom. Wzory podobne jak śpiewy: Wenus i Wolframa z opery Wagnera Tannhäuser, należą do rzadkich wyjątków. W pierwszym uderzając skoki niezwykłe o kwintę zmniejszoną i kwartę zwiększoną w dół, w drugim zaś ciągłe wtrącanie dźwięków chromatycznych, odbiera mu naturalność.

485) Wagner, Tannhäuser, akt I.

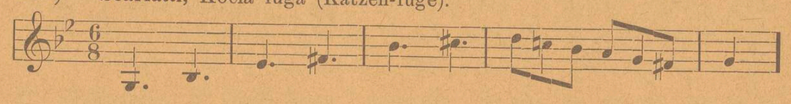


Akt III.



Dawniejsi mistrzowie jak np. Scarlatti, wyszukiwali umyślnie dziwne melodye na temata do fug, ale te służyły im tylko jako materyał do sztucznych kombinacyi harmonicznych; jako melodya zaś samoistna, nie mogłyby zupełnie być użyte, gdyż raziłyby nienaturalną i wymuszoną budową.

486) Scarlatti, Kocia fuga (Katzen-fuge).

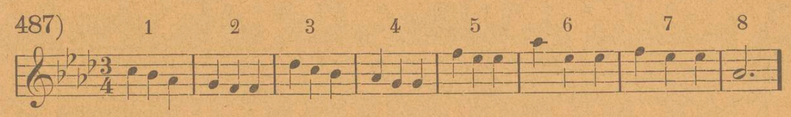


II. O budowie zdań muzycznych i okresów.

§. 374. Wspomnieliśmy wyżej o zdaniu muzycznem, przypatrzmy się teraz jego budowie.

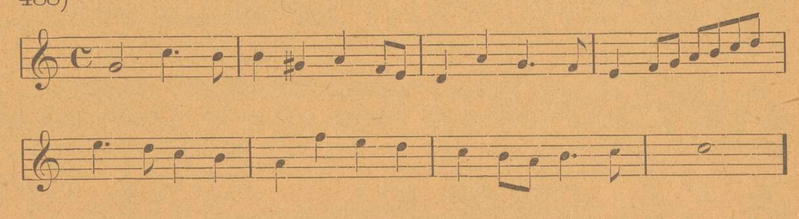
Zdanie muzyczne składać się może albo z jednego motywu powtarzającego się na różnych stopniach, albo też z kilku motywów zaokrąglonych w pewną całość, np.:

487)



Motyw, z którego powstał powyższy ustęp muzyczny, zajmuje dwa pierwsze takty, powtarza się w trzecim i czwartym o jeden stopień wyżej, w następnych zaś druga jego połowa albo dosłownie, albo cokolwiek zmieniona, jak w takcie szóstym. Weźmy znów inną myśl muzyczną:

488)

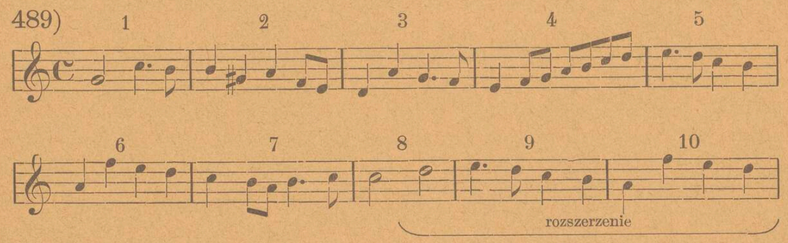


W powyższym ustępie muzycznym motywy są rozmaite, żaden z nich prawidłowo się nie powtarza. Pomimo rozmaitości rytmu, mamy jednak w nim pewną symetryę; z początku i na końcu rytm jest wolniejszy, prędszy zaś we środku, a głównie panującym jest rytm ćwiartkowy.

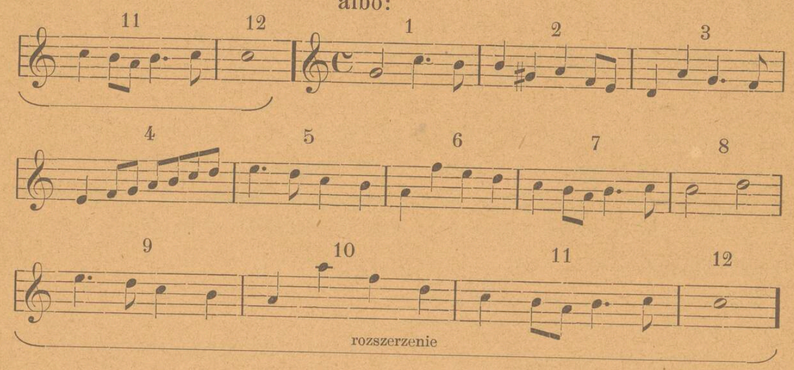
Każdy z powyższych przykładów tworzy pewną organiczną całość zamkniętą kadencyą doskonałą, żaden z nich wreszcie nie da się rozdzielić na drobniejsze części jak poprzednik i następnik, albo ich odcinki; dlatego też podobnie utworzoną całość muzyczną nazywamy *zdaniem*.

§. 375. *Zdanie muzyczne* zamyka się zwykle w ośmiu taktach, chociaż może być o połowę krótszem. Rozszerzyć je możemy powtarzając ostatnie cztery takty, bądź dosłownie, bądź ze zmianą melodyi a z zatrzymaniem tylko rytmu.

489)

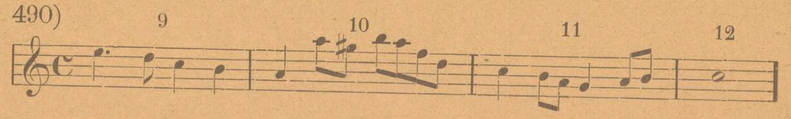


albo:



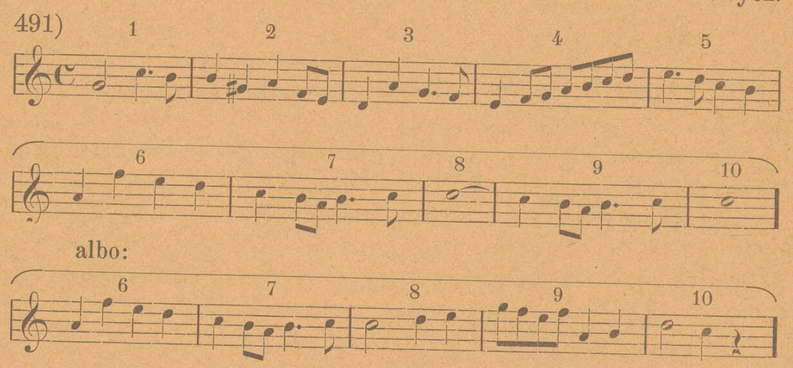
W podobnem rozszerzeniu zakończenie możemy przyozdobić, ożywiając cokolwiek rytm, np.:

490)



Rzadszem bywa rozszerzenie zdania muzycznego za pomocą powtórzenia dwóch ostatnich taktów, albo dodaniem dwóch nowych.

491)



§. 376. Dwa zdania muzyczne dadzą się połączyć z sobą różnym sposobem. Jeżeli pierwsze z nich zamkniemy kadencyą zawieszoną, wówczas takowe nie mając naturalnego zakończenia, ułatwi nam wejście do drugiego zdania. To ostatnie zaś, jeżeli zakończymy kadencyą doskonałą, wówczas oba razem utworzą nam okres, w którym pierwsze zdanie będzie poprzednikiem, a drugie następnikiem.

Jeżeliby zaś pierwsze i drugie zdanie dało się podzielić każde na dwie połowy, to te będą odcinkami względem całego okresu.

§. 377. Weźmy teraz zdanie jak najprostszej budowy z przykładu 474 *a)*. Jeżeli zamiast na tonice zamkniemy je inaczej, np. na *h*, wówczas ucho nasze domagać się będzie dalszego ciągu, i wtedy dołączyć musimy drugie zdanie zazwyczaj tego samego rozmiaru, i przez to otrzymamy okres; np.:

492)



§. 378. Powyższych dwóch zdań, tworzących w okresie poprzednik i następnik, nie możemy dzielić na odcinki, albowiem nie znajdujemy w nich żadnych punktów, na którychbyśmy spocząć mogli.

Utworzyć je możemy przemieniając stosownie melodyę.

493)



§. 379. W powyższym przykładzie odcinki są pod względem rytmicznym podobnie utworzone; niekiedy jednak następnik może się różnić od poprzednika, albo też drugi odcinek od pierwszego, często zaś trzeci odcinek odpowiada rytmicznie pierwszemu, a czwarty drugiemu.

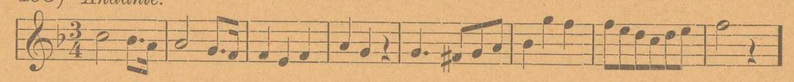
494)



W powyższym przykładzie poprzednik i następnik odpowiadają sobie rytmicznie, co zaś do odcinków, to pierwszy równy jest trzeciemu, drugi zaś czwartemu.

§. 380. Podajemy teraz przykład, w którym poprzednik i następnik zupełnie się różnią.

495) *Andante.*



W powyższym okresie niema odcinków, mamy tylko poprzednik i następnik odmiennie zbudowane. W pierwszym z nich rytm jest wolniejszym, w drugim zaś więcej ożywiony.

§. 381. W zupełnie ten sam sposób, jak powiększaliśmy zdanie, możemy powiększyć i okres przez rozszerzenie zakończenia o dwa lub o cztery takty. Zwykle taki dodatek podobnym bywa pod względem rytmicznym do poprzedzających taktów, kadencyę zwykle wtedy dajemy słabszą w końcu okresu, (nieraz złamaną); w dodatku zaś jest zupełnie doskonałą. Powyższy okres może zatem przybrać postać następującą:

496)



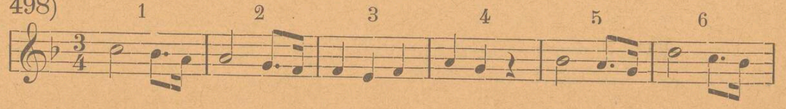
albo też po dodaniu czterech taktów:

497)



§. 382. Chcąc okres rozwinąć do 16 taktów, musimy go nasamprzód obmyśleć na szerszą skalę, tak ażeby jego poprzednik i następnik, składały się każdy z dwóch odcinków. Poprzedni zatem śpiew możemy przerobić w sposób następujący:

498)

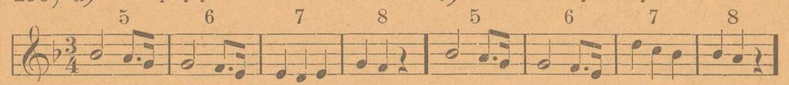




W powyższym okresie dwa pierwsze odcinki są do siebie rytmicznie podobne, trzeci zaś odcinek musi mieć odrębną budowę rytmiczną, a to dla uniknienia monotonji. W ostatnim za to odcinku powracamy do pierwotnego rytmu dla zachowania jednolitości stylu, pomimo iż dla urozmaicenia całości, zmieniliśmy melodyę.

§. 383. Zwrócić tu przedewszystkiem musimy uwagę na budowę każdej melodyi pod względem rytmicznym. Główny motyw charakteryzujący powyższą melodyę, jak np. początek, powtarza się zwykle raz, a rzadko dwa razy, dlatego też poczynając od trzeciego taktu, zmieniliśmy rytm pierwotny na ćwiartkowy. W piątym i szóstym takcie wracamy znowu do pierwszego rytmu, co moglibyśmy uczynić albo dosłownie transponując go na inny stopień (zwykle przyległy, lub też zmieniając melodyę, a zachowując sam rytm; np.:

499) *a)* transpozycya *b)* zmiana w 7-ym i 8-ym takcie

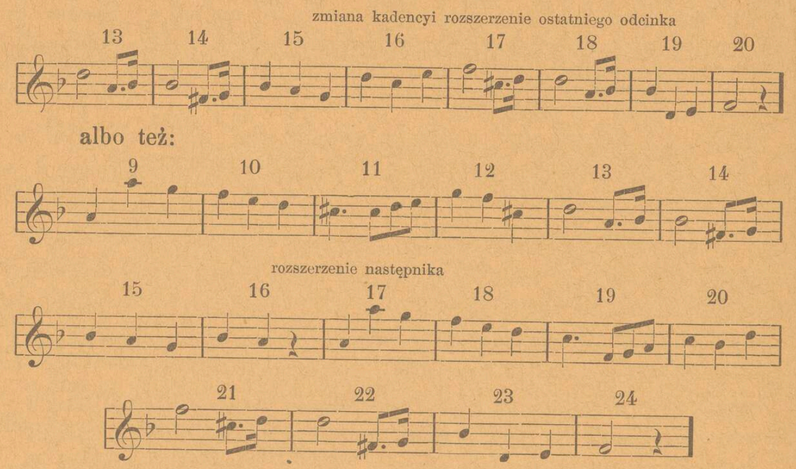


Właściwie transpozycyę moglibyśmy przeprowadzić przez cały drugi odcinek, lepiej jednak było odmienić siódmy i ósmy takt dla uniknienia monotonji.

§. 384. Powyższy okres da się powiększyć aż do dwudziestu i dwudziestu czterech taktów przez rozszerzenie ostatniego odcinka lub też całego następnika zupełnie w ten sam sposób jak rozszerzaliśmy poprzednio okres ośmiotaktowy.

500)





§. 385. Okres trzydziestodwu-taktowy jest tylko rozszerzeniem ośmio lub szesnasto-taktowego. Zdarza się on w krótkim takcie i w szybszem tempie jak np. w scherzach, mianowicie u Beethovena, Mendelsohna, oraz w walcach dzisiejszych kompozytorów.

III. O łączeniu okresów między sobą.

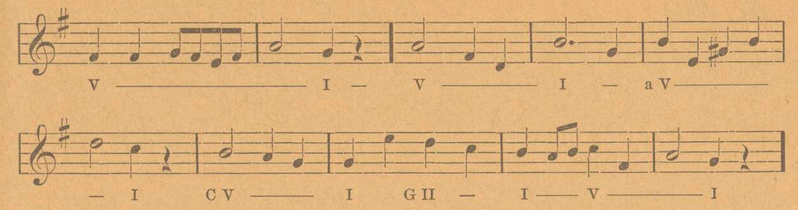
§. 386. Okresy dłuższe wogóle rzadko się używają, a to z powodu zbytniej ich rozciągłości. Chcąc zatem szerzej rozwinąć myśl muzyczną, musimy się uciec do łączenia okresów jednego z drugim. Najprostszym sposobem połączenia, jest ustawienie dwóch okresów jednej długości i odpowiedniego charakteru.

§. 387. Rzadko kiedy zdarza się, aby dwa okresy tworzące całość, były obmyślane w jednej tylko tonacyi; dla samej zatem rozmaitości zboczenia i modulacye do bliskich tonacyi są tu niezbędnemi.

§. 388. Pisząc myśl muzyczną w trybie majorowym, możemy zakończyć pierwszy okres na tonice, drugi wówczas rozpoczniemy zwykle od dominanty, mogąc z lekka poruszyć tonacye stopnia drugiego lub czwartego; np.:

501)





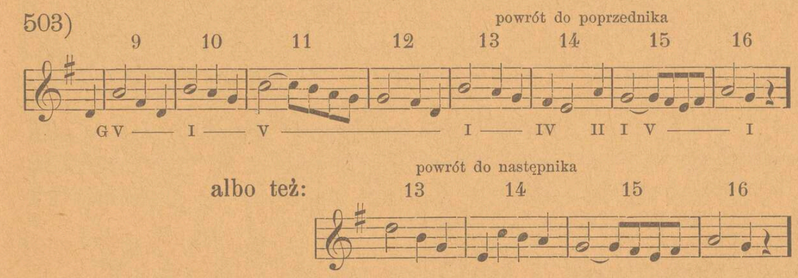
§. 389. W powyższym ustępie jednakowe zakończenie pierwszego i drugiego okresu na tonice, jest nieco jednostajnem, dlatego też najczęściej spotykamy się z modulacyą w końcu pierwszego okresu do tonacyi dominanty, a niekiedy i do trybów minorowych stopnia trzeciego i szóstego.

502)



Ponieważ w końcu powyższego okresu modulujemy do tonacyi dominanty, najstosowniejszem zatem będzie rozpoczęcie następnego okresu od dominanty i powrót z niej do pierwotnej tonacyi za pomocą kadencyi zawieszonej. Dla utrzymania jednolitości między okresami, następnik drugiego okresu musi przypominać poprzednik lub następnik pierwszego, i zakończyć się kadencyą doskonałą.

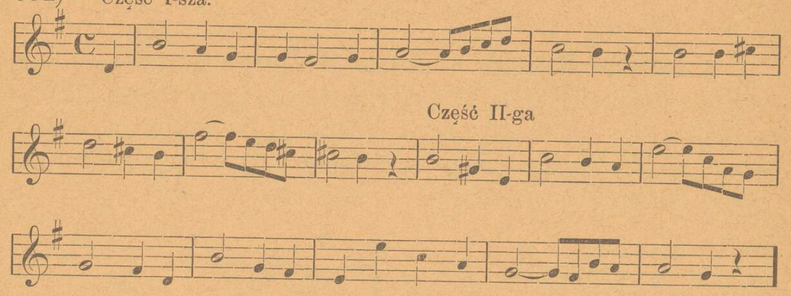
503)



Podobnie utworzone okresy, a stanowiące razem jedną całość muzyczną nazywamy *częścią pierwszą, częścią drugą* i tej nazwy nadal trzymać się będziemy.

§. 390. Gdybyśmy w poprzedzającej kompozycyi skończyli część pierwszą, na *h* minor, wtedy najprościej byłoby zacząć część drugą od zboczenia do tonacyi *a*-minor, która będąc drugim stopniem względem *G*-major, ułatwiłaby nam powrót do pierwotnej tonacyi.

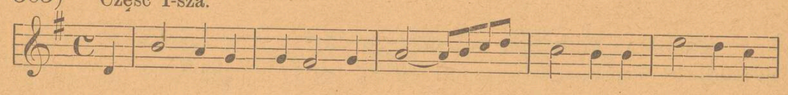
504) Część I-sza.



Część II-ga

§. 391. Zróbmy teraz zwrot do *e* minor w końcu pierwszej części, wtedy na początku drugiej możemy poruszyć *C*-major jako czwarty stopień względem pierwotnej tonacyi.

505) Część I-sza.



Część II-ga.

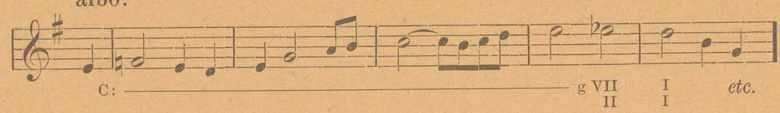


Na początku drugiej części moglibyśmy także zboczyć do poddominanty, i wrócić przez kadencyę zawieszoną do pierwszej myśli w ostatnich czterech taktach, lub też pozostając na poddominancie wrócić do pierwszej myśli plagalnie.

506) Część II-ga.

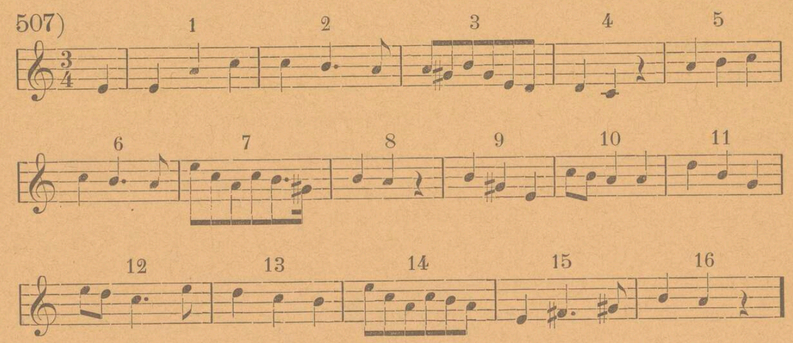


albo:

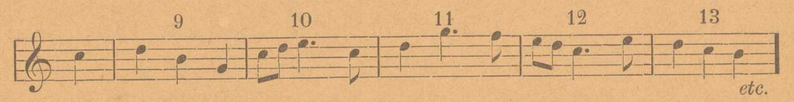


§. 392. Jeżeli piszemy w trybie minorowym, wtedy najprostszem jest zakończenie części pierwszej na tonice. Drugą część zaczynamy wtedy zwykle od dominanty trzymając się harmonji tonalnych, albo też zbaczamy chwilowo do tonacyi odpowiedniej. W ludowych jednak pieśniach zwykle druga część rozpoczyna się od tonacyi odpowiedniej majorowej, z której w połowie drugiej części powracamy do pierwotnej tonacyi.

507)



albo też formując odmiennie część drugą.



§. 393. Chcąc zaś modulować, najłatwiej jest przejść w końcu części pierwszej do tonacyi odpowiedniej, to wówczas część drugą rozpoczniemy od dominanty, skąd wrócimy albo wprost do pierwotnej tonacyi, albo też zbaczając chwilowo do poddominanty.

508)





albo też przerobiwszy drugą część:

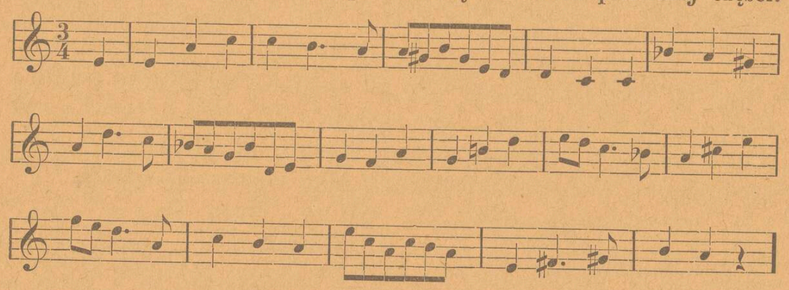


§. 394. Rzadszem jest przejście w końcu części pierwszej do dominanty minorowej lub majorowej. Równie rzadko używa się modulacyi do stopnia szóstego, częściej spotykamy ją jako chwilowe zboczenie w drugiej części.

509)



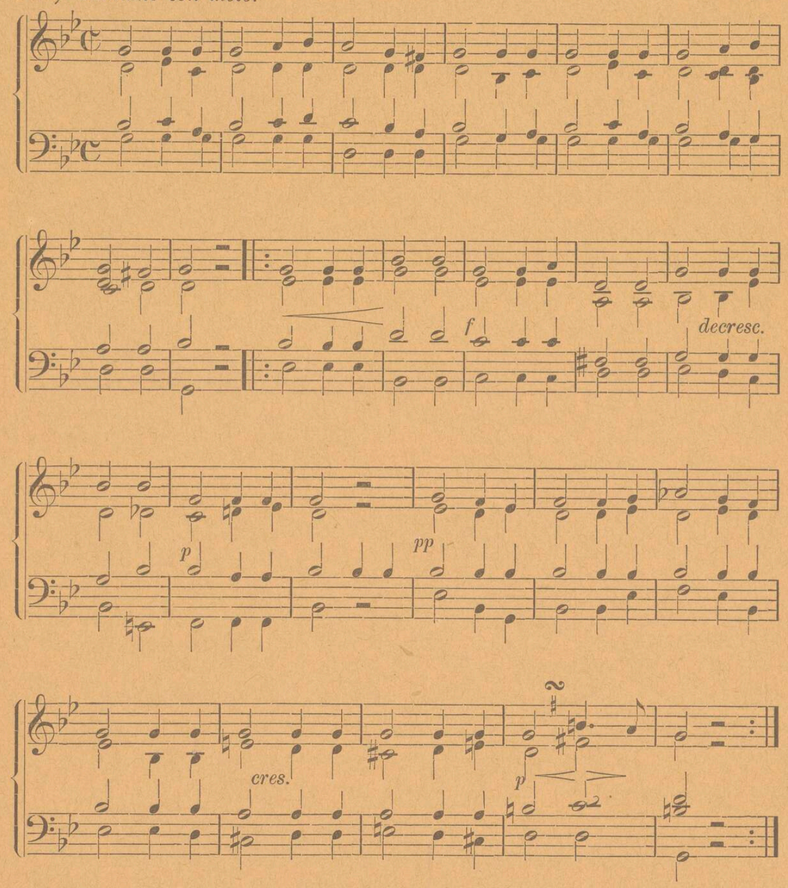
albo też z modulacyą na stopień szósty w końcu pierwszej części:



Podawszy najprostsze sposoby budowania kompozycyi z dwóch części, radzimy uczącym się, studyować pilnie wzory niektórych mistrzów, jak np. Fr. Schuberta, który wogóle celował w formie pieśni.

Jako wzór pięknego opracowania możemy podać temat do waryacyi ze słynnego kwartetu *d* minor, w którym zmiana przy samym końcu trybu minorowego na majorowy, należy do bardzo udatnych pomysłów tegoż mistrza.

510) *Andante con moto.*

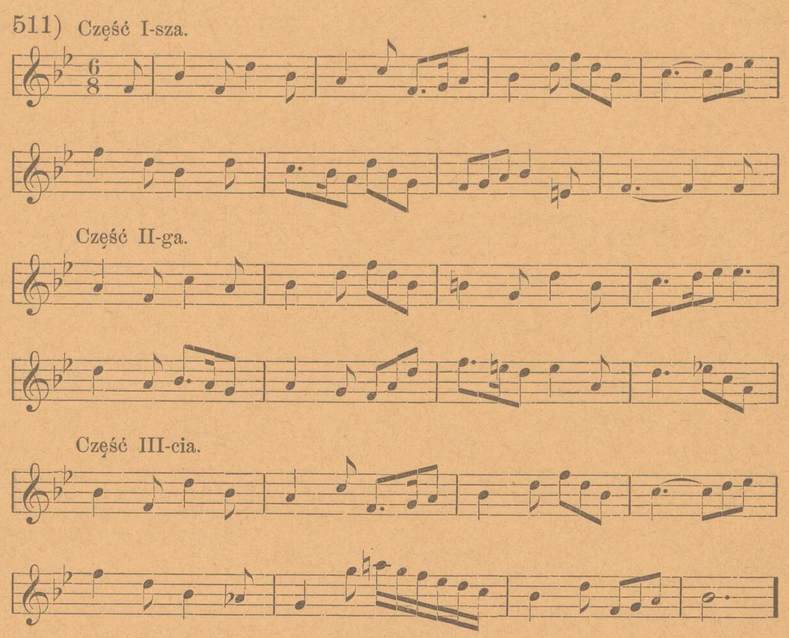


Uwaga. W powyższej melodyi część druga jest dwa razy dłuższą od pierwszej; jest bowiem rozszerzona w ten sposób, że pierwsza jej połowa kończy się na tonacyi odpowiedniej, skąd przez *Es* major powraca autor do pierwotnej tonacyi, ale w trybie majorowym.

Część pierwsza jest ubogą pod względem melodyjnym, pod względem zaś harmonicznym trzymaną jest również bardzo prosto, druga zatem część musi być więcej urozmaiconą i wzbogaconą różnemi kombinacyami harmonicznemi, dlaczego i ramy kompozycyi należało rozszerzyć.

§. 395. Najbardziej jednak zaokrągloną i zadowalniającą poczucie estetyczne jest kompozycya złożona z trzech części. W zasadzie część trzecia będzie powtórzeniem pierwszej, druga zaś będzie zupełnie odrębną. Z powodu powtórzenia pierwszej myśli w trzeciej części, musimy urozmaicić tę ostatnią tak pod względem rytmicznym jako też i harmonicznym, przeciwnie zaś część pierwsza powinna być jak najprostszą. Część druga zaś występuje w tej samej ilości taktów co i pierwsza, tylko pod względem rytmicznym może się różnić cokolwiek. Co się tyczy modulacyi, trzymamy się jak dotąd blizkich tonacyi, z tą tylko różnicą, że możemy takowe swobodniej rozwinąć z powodu szerszej formy kompozycyi; np.:

511) Część I-sza.



Pierwsza część odbija się w trzeciej części tylko w poprzedniku, następnik zaś musi być odmiennym z powodu modulacyi do dominanty w części pierwszej. Gdyby zaś część pierwsza kończyła się na tonice, moglibyśmy zachować ją w całości jako część trzecią, wprowadzając tylko małe zmiany harmoniczne; w każdym razie powyższa zmiana w następniku trzeciej części nadaje większą rozmaitość całości. Co się zaś tyczy części drugiej, to wzbogacamy ją tylko pod względem harmonicznym, zachowując jednak rytm i charakter pierwotny.

§. 396. Jeżeli pierwsza część jest bardzo spokojną, to dla urozmaicenia całości, możemy drugą część utworzyć z odmiennym charakterem przez wprowadzenie żywszego rytmu. Trzecia zaś część, jakkolwiek powróci do pierwotnego charakteru, może jednak niekiedy przypominać rytm części drugiej.

512) Część I-sza.

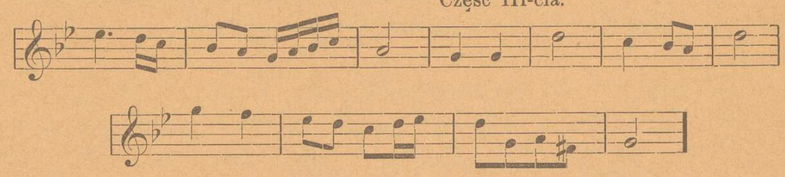
Andante.



Część druga.



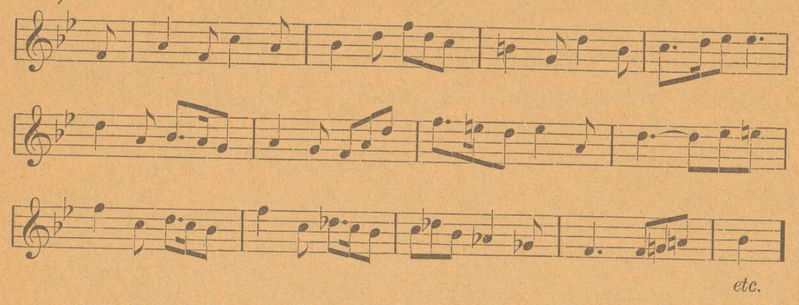
Część III-cia.



§. 397. Ustęp muzyczny złożony z trzech części, da się rozszerzać na różne sposoby. Najprostszem i najwięcej używanem jest rozszerzenie kadencyi w trzeciej części, następnie możemy także rozszerzyć kadencyę pierwszej części, chociaż to rzadziej się zdarza jako mniej potrzebne. Powszechnem zaś jest rozszerzenie drugiej części, którą możemy rozwinąć aż do dwóch okresów, jak to już widzieliśmy w podanem wyżej andante Schuberta. Rozszerzenie zakończenia trzeciej i pierwszej części odbywa się według praw wyżej już podanych.

§. 398. Drugą część możemy rozszerzać na różne sposoby. Najprostszym środkiem będzie powiększenie jej o cztery takty, utworzone na wzór następnika. W przykładzie zatem 511 część druga przybierze postać następującą:

513)

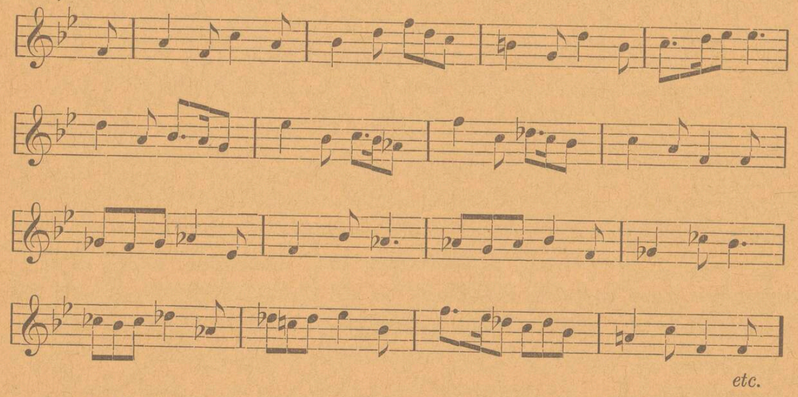


etc.

§. 399. Wprowadzenie progressyi do części drugiej, ułatwia niezmiernie jej rozszerzenie. Zwykle w tej części wprowadzamy progressye a nie w pierwszej i w trzeciej; te ostatnie bowiem powinny mieć charakter więcej spokojny i stanowczy i tworzyć pewną zamkniętą całość, część druga zaś jest zwykle rozwinięciem pierwszej myśli.

§. 400. Część druga szerzej rozwinięta, może w sobie zawierać modulacye do odleglejszych nawet tonacyi. Rozszerzywszy zatem część drugą powyższego przykładu aż do szesnastu taktów, możemy zboczyć do *b* minor, oraz do innych temuż trybowi blizkich tonacyi, jak do *Des* major, *Ges* major, a niekiedy i *f* minor.

514)



etc.

Część druga uległa teraz zmianie, a mianowicie: piąty takt użyliśmy jako wzór do progressyi, modulując w niej do *As* major i *b* minor. Poczem utworzyliśmy progressye z wzoru dwutaktowego z jednorazowem jego powtórzeniem, następnie wprowadziliśmy znowu

progressyę jednotaktową z pierwszej połowy motywu, a to dla uniknienia monotonji w rytmie. Pod tym ostatnim względem pewna rozmaitość jest koniecznie potrzebną. Dlatego też do progressyi nie możemy brać motywów jednakowej długości, owszem tworzyć musimy takowe z coraz to mniejszych części, i to właśnie wywołuje pewne ożywienie i stanowi stopniowanie zwane *ścieśnieniem rytmu* czyli *strettą*.

Biorąc zatem coraz mniejsze motywy do progressyi, moglibyśmy zmienić powyższą kompozycyą w sposób następujący:

515)



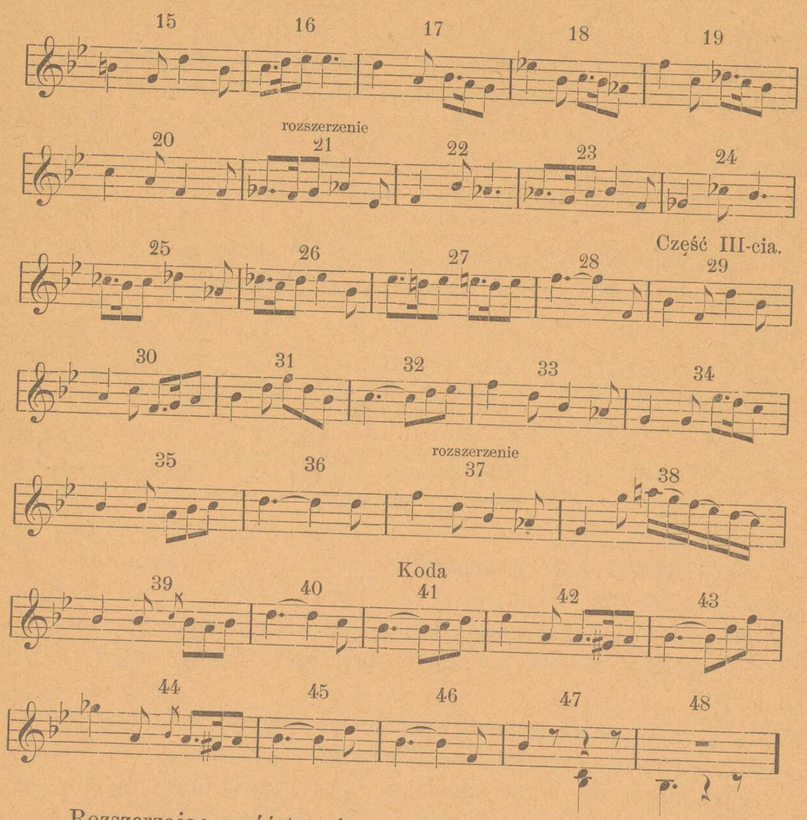
etc.

Uwaga. Podobna stretta z powodu coraz żywszego rytmu nosi na sobie *charakter wzmocnienia (crescenda)*, i tego rodzaju stopniowanie wiele się przyczynia do urozmaicenia kompozycyi; w odwrotnym zaś stosunku rytmicznym progressya nigdy miejsca mieć nie może.

§. 401. Jeżeli kompozycyi nadamy szerszy krój przez powiększenie wszystkich części, wtedy większe rozszerzenie trzeciej części mogące nawet przybrać rozmiary zdania a nawet okresu, nazywamy *kodą (coda)*. Cechą jej właściwą jest modulacya do poddominanty, nadająca zakończeniu charakter plagalny. Podajemy teraz cały utwór powyższy rozwinięty do możliwie szerokich granic.

516) Część I-sza.





Rozszerzając część trzecią, powiększyliśmy kadencyą doskonałą w takcie 39 i 40 o cały takt, przedłużając harmonję kwartsekstową i septymowo-dominantową. Zwykle dzieje się to w kompozycyach obszerniejszych, mających podobnie rozszerzone okresy. Oprócz szerszego rozwinięcia trzeciej części, koda występuje tu jako osobny okres, zachowując właściwą swą cechę przez modulacyę do poddominanty, nadającą jej spokój odpowiedni każdemu zakończeniu.

IV. O obszerniejszej budowie kompozycyi trzyczęściowej.

§. 402. Według tego cośmy dotąd powiedzieli, najwięcej zaokrągloną całością jest kompozycya złożona z trzech części. W obszerniejszych zaś utworach, budując część pierwszą z kilku okresów, i wyczerpawszy w niej wszelkie środki dające się wyciągnąć z głó-

wnej myśli, musimy utworzyć część drugą z nowej myśli, którą możemy podać wtedy w innym takcie i w innem tempie. Forma taka nadaje się do obszerniejszych pieśni, jeżeli charakter słów wymaga podobnego kontrastu, oraz do utworów lirycznych instrumentalnych, jak Nokturny, Romanse, a niekiedy i Andante w Sonatach; zwłaszcza nowszych kompozytorów. Jako wzory podobnej formy podajemy kompozycye: Pieśń Schumanna Widmung, Barkarola Spohra na skrzypce *G* major, Nokturny Chopina *Fis* major, *F* major, Impromtu *cis* minor, etc.

§. 403. Drugą formą kompozycyi jest tak zwana *forma menuetu,* która głównie używa się w muzyce tanecznej. Składa się ona z dwóch głównych części, z których pierwsza złożona jest z dwóch mniejszych, stanowiących zupełną całość, druga zaś zwana *trio* z jednej albo z dwóch odmiennych od poprzedniej tonacyą, a niekiedy i charakterem rytmicznym. Po niej następuje zwykle powtórzenie całkowite pierwszej części rozszerzonej niekiedy przez dodanie kody, i to powtórzenie zastępuje nam część trzecią. Co do rozmiaru trio nie powinno być nigdy dłuższem od pierwszej części, zwykle zaś bywa krótszem.

§. 404. Pierwsza połowa menuetu bywa zwykle dłuższą dla tej przyczyny, że jej część druga jest okresem rozwiniętym i wracającym się do pierwszej myśli. Trio zaś jest całością dwuczęściową, złożoną z jednakowych pojedyńczych okresów ośmio lub szesnastotaktowych.

Jako wzory podobnej formy przytaczamy wszystkie menuety Haydna, Mozarta i Beethovena z pierwszej jego epoki. Później forma ta rozwiniętą została przez niego do szerszych rozmiarów pod nazwą scherza, a to dla rytmu szybkiego, jaki wprowadził. Część pierwszą przeprowadzał zwykle Beethoven bardzo szeroko, trio jednak utrzymywał w szczuplejszych ramach. Nowsi kompozytorowie jak Spohr, Schumann, wprowadzali nawet dwa tria w ten sposób, że po pierwszym trio wracali do pierwszej części, po której następowało drugie trio, a nakoniec znowu część pierwsza uzupełniona zwykle kodą.

W Mendelsohnie prawdziwą formę menuetu spotykamy w jego czwartej symfonji *A* major.

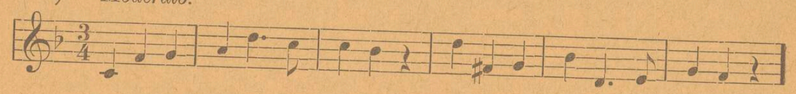
V. Swobody w budowie okresu.

§. 405. Budowa okresów może się jeszcze różnić pod względem rytmicznym od wzorów dotąd przez nas podanych, a to w ten

sposób, że zdanie da się niekiedy utworzyć nie z dwóch lub czterech taktów jak dotąd podawaliśmy, ale z trzech, a wyjątkowo i z pięciu, tak, że cały okres składać się wtedy będzie z sześciu lub dziesięciu taktów; np.:

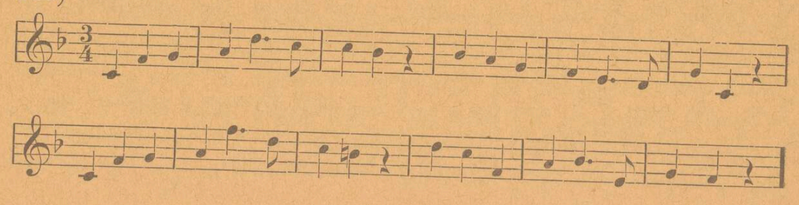
Okres sześciotaktowy:

517) *Moderato.*



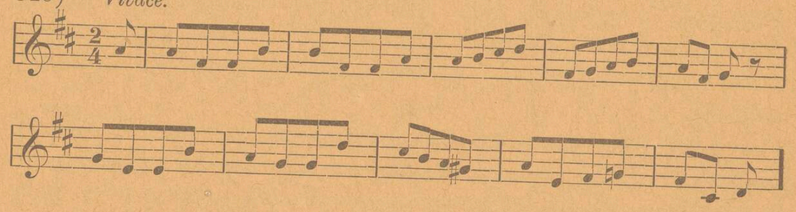
Powyższy okres jest zbyt krótkim, zwykle się go rozszerza do dwunastu taktów.

518)



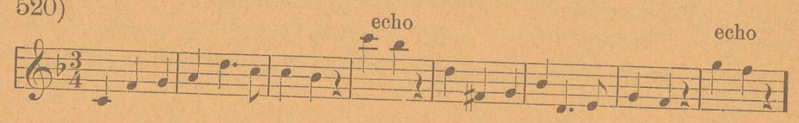
Okres dziesięciotaktowy:

519) *Vivace.*



§. 406. Podany przez nas okres sześciotaktowy możemy uczynić zupełnie prawidłowym, przez dodanie po jednym takcie do poprzednika i do następnika, t. j. przez powtórzenie dosłowne (zwykle w oktawie) taktu trzeciego i szóstego, co nazywa się *echo*.

520)



W poprzednim przykładzie otrzymaliśmy za pomocą echa okres prawidłowy, przeciwnie zaś dodając echo do zdań czterotaktowych, otrzymamy okres nieprawidłowy, złożony z dziesięciu taktów; np.:

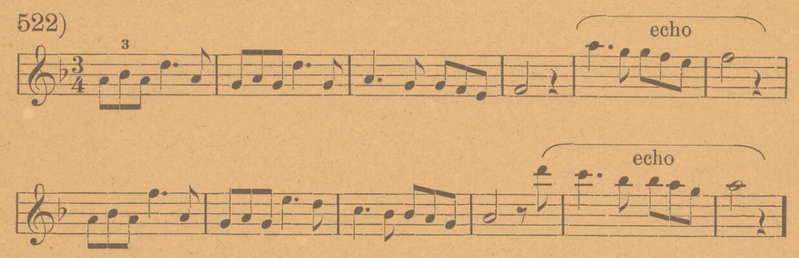
521) *Allegretto.*



W podobny sposób okres dziesięciotaktowy przykładu 519 możemy zamienić na dwunastotaktowy przez dodanie echa do poprzednika i następnika.

§. 407. Czasami echo może być i dwutaktowe przez co okres ośmiotaktowy rozciągnie się do dwunastu taktów. Za przykład podajemy znaną serenadę Schuberta.

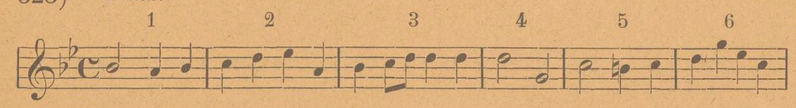
522)



Nadmienić tu musimy, że w kompozycyach solowych wokalnych i instrumentalnych, echo zazwyczaj użytem jest w akompaniamencie jako krótka przegrywka zwana powszechnie *ritornellą*.

§. 408. Dwa okresy muzyczne możemy z sobą połączyć w ten sposób, że ostatni takt pierwszego będzie zarazem pierwszym taktem drugiego okresu, przez co brakować będzie jednego taktu. Takie wypuszczenie taktu nazywamy *wyrzutnią* (elizya). Przyczynia się ona do ściślejszego złączenia dwóch okresów, zwłaszcza odmiennych rytmem i charakterem. Podobne wyrzutnie taktu zdarzają się w szerzej rozwiniętych kompozycyach. Za przykład podajemy wyjątek z sonaty Mendelsohna na fortepian i wiolonczelę, *B* major dz. 45.

523) *Finale.*





§. 409. W zupełnie odwrotny sposób możemy okres przedłużyć o jeden takt, łącząc go zaraz z następnym, przez co silniej uwydatniamy granicę między jednym i drugim. Za przykład podajemy ustęp z tejże samej sonaty:

524) *1-sze Allegro.*



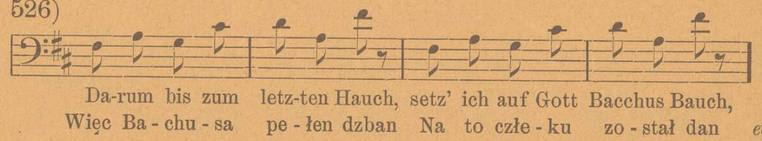
W końcu przytoczyć możemy słynną pieśń Kacpra z Wolnego Strzelca Webera jako wyborny przykład nieprawidłowego okresu, złożonego z trzech odcinków trzechtaktowych:

525) *Feroce.*



Druga część tej wspaniałej pieśni składa się już z dwutaktowych odcinków:

526)



VI. Symetrya taktów.

§. 410. Równie jak takt składa się z części mocnych i słabych, tak i okres dzielimy na takty mocniejsze i słabsze, zachowując ściśle ten sam stosunek, co i w pojedynczych taktach. I tak: w okresie ośmiotaktowym, którego rytm odpowiada taktowi parzystemu, mocnemi taktami będą wszystkie nieparzyste, słabemi zaś parzyste. Najmocniejszemi zaś taktami będą pierwszy i piąty, jako stanowiące początek poprzednika i następnika.

Okres sześciotaktowy odpowiadać będzie taktowi trójkowemu, i dlatego też takt pierwszy i czwarty będą najmocniejszemi, drugi, piąty słabszemi, najsłabszemi zaś trzeci i szósty.

Nakoniec okres dziesięciotaktowy odpowiadać będzie niezmiernie rzadko używanemu taktowi na pięć czwartych ($^5/_4$).

§. 411. Ta zewnętrzna symetrya budowy okresów ma wielkie znaczenie tak dla melodyi jak i dla harmonji. Widzieliśmy już symetryę budowy melodyi we wszystkich podanych wyżej przykładach; z powodu owej symetryi, budowaliśmy odcinki jednakowej długości, również nigdzie nie spotkaliśmy w okresie prawidłowo zbudowanym następnika dłuższego od poprzednika, lub odwrotnie, z wyjątkiem przy rozszerzaniu okresów.

Co do symetryi w harmonji rozumiemy ją w ten sposób, że niektóre akordy są mocniejszemi od drugich, jak to widzieliśmy w §. 307, dlatego też potrzebują padać na mocniejsze części taktu, w budowie zaś okresów należy je o ile możności umieszczać w mocniejszych taktach. Głównie mamy tu na myśli akord kwartsekstowy, jako też całą kadencyą, która napisana w obszerniejszym rozmiarze, musi odpowiadać znanemu nam podziałowi taktu (patrz §. 81); i tak: akordy kwartsekstowy i septymowy umieścimy w takcie siódmym, doskonały zaś w ósmym. W wolniejszem tempie, i w razie większego nagromadzenia akordów, możemy całą kadencyę umieścić w ósmym takcie, zachowując wszakże prawo podane w §. 81.

DZIAŁ X.

O obrobieniu kompozycyi pod względem harmonicznym i rytmicznym.

I. O formie akompanjamentu; homofonja.

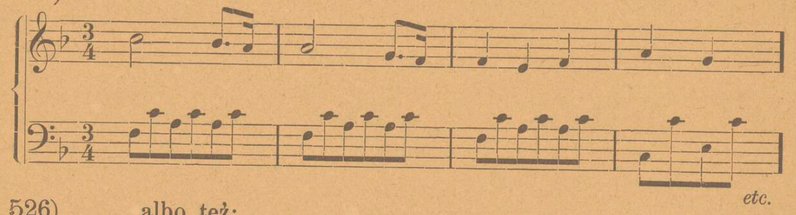
§. 412. Wszystkie melodye podane w poprzednim dziale, nie zadawalniają nas jeszcze całkowicie, brak im bowiem głównej podstawy, jaką jest harmonja. Sama jednak harmonja nie jest także wystarczającą, dopiero w połączeniu z właściwym rytmem tworzy tak zwany akompanjament, nadający melodyi właściwy charakter i koloryt.

Akompanjament znacznie się różni od figuracyi; kiedy bowiem takowa polega na równem obdzieleniu ruchem wszystkich głosów, to akompanjament stanowi osobną całość, względem melodyi jednak zajmuje stanowisko podrzędne, ta ostatnia bowiem główną rolę tutaj odgrywa. Taką przewagę melodyi nad akompanjamentem nazywamy *stylem homofonicznym.*

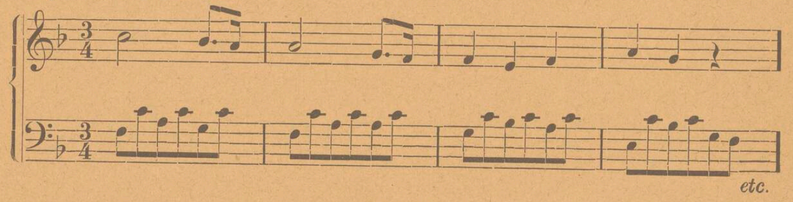
§. 413. Podajemy teraz wzory akompanjamentów nadających się do niektórych melodyi przez nas przytoczonych.

Weźmy najpierw przykład 500. Charakter jego spokojny wymaga ożywienia rytmicznego, t. j. ósemek, które mogą tu występować jako rozdrobnione akordy (arpedżje §. 360); np.:

525)



526) albo też:



ostatni sposób jest sztuczniejszym i szlachetniejszym, a pod względem harmonicznym więcej urozmaiconym.

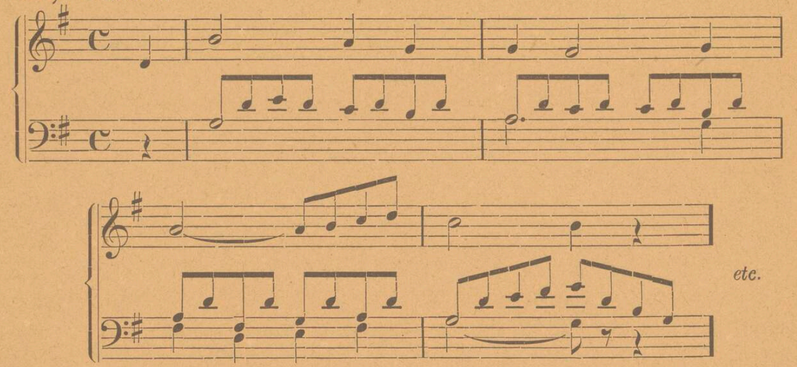
Do tejże melodyi możnaby także zastosować styl cokolwiek figurowany, np.:

527)



Przykład 505 możemy pojmować w dwojaki sposób, albo jako Andante z rytmem 𝄴, albo też con moto 𝄵. W pierwszym przypadku melodya jako spokojniejsza, musi mieć akompanjament więcej ożywiony, a zatem złożony z ósemek, w drugim zaś możemy ją traktować czterogłosowo z rytmem przeważnie ćwiartkowym, a to z powodu żywszego tempa; np.:

528) *Andante.*



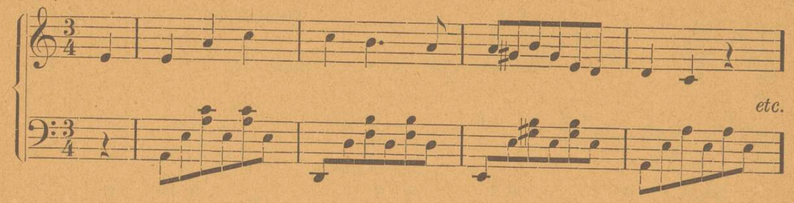
albo też harmonicznie:

529) *Con moto.*



Do melodyi Nr. 509 można dorobić następujący akompanjament:

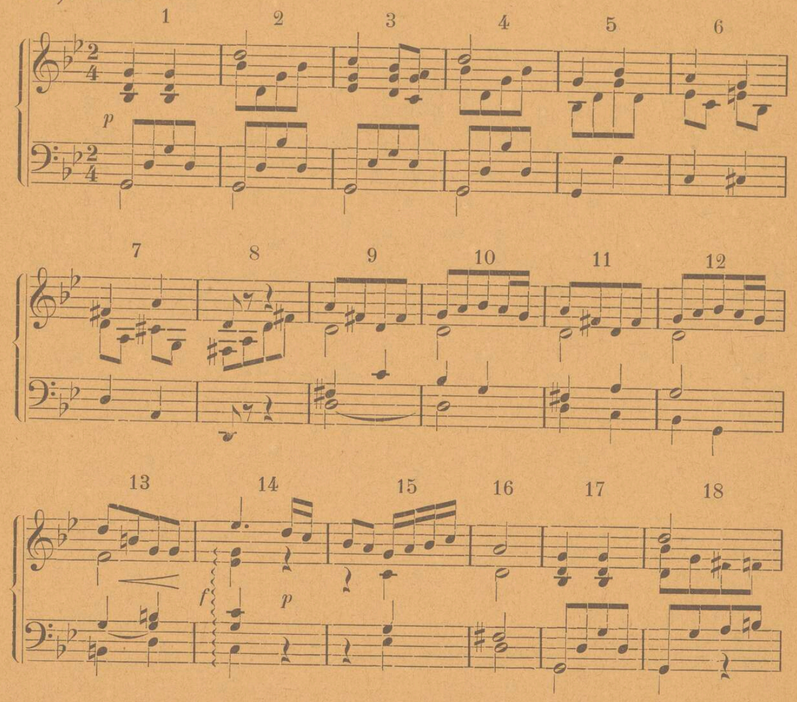
530) *Moderato.*



§. 414. Powyższe przykłady są krótkie, mogą zatem ograniczać się każdy na jednej formie akompanjamentu. Jeżeli zaś melodya jest znacznie dłuższą, a zwłaszcza jeżeli jej druga część jest odmienną pod względem rytmicznym, wówczas akompanjament może także w środku kompozycyi różnić się rytmem; ku końcowi zaś powraca zwykle do pierwotnej postaci z małemi jednak zmianami i przyozdobieniami harmonicznemi.

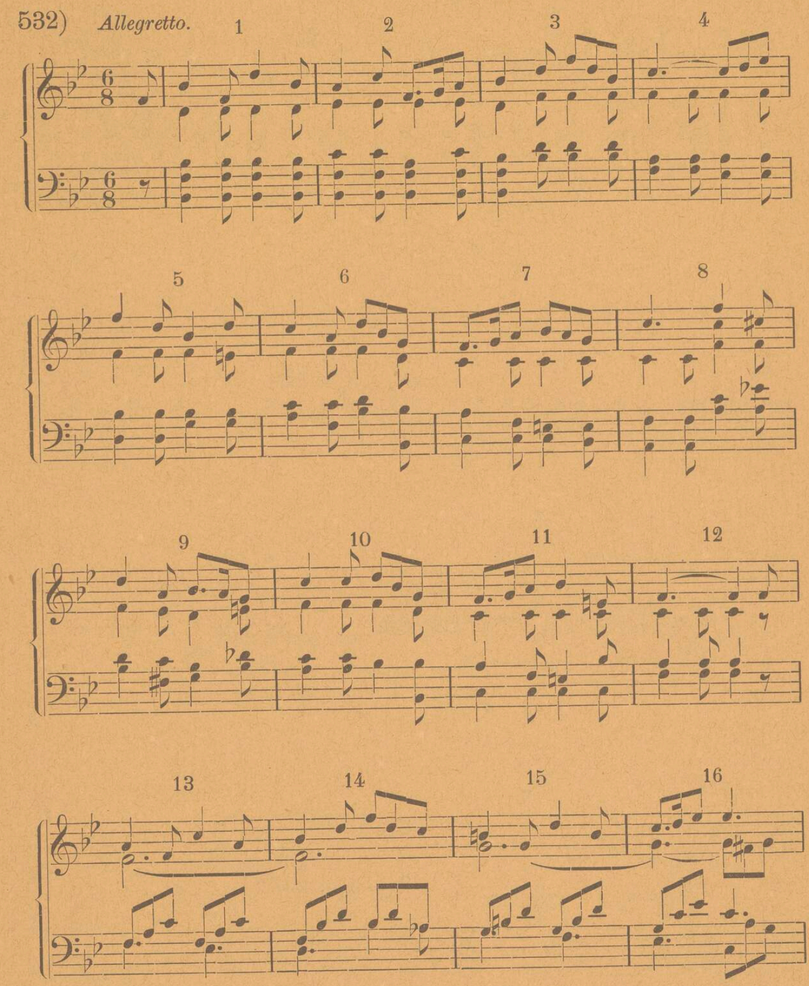
Zharmonizujmy teraz w całości przykłady: 512 i 516.

531) *Andantino.*





532) *Allegretto.*



17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

cres. *dim.*

29 30

31 32

33 34

35 36

37 38

39 40

41 42 43 44



Melodya przykładu 531 ma powolniejszy rytm w pierwszej części, a żywszy w drugiej, przeto dla utrzymania jedności stylu, musieliśmy dorobić do pierwszej i trzeciej części akompanjament bardziej ożywiony, do drugiej zaś części ruchliwszej, spokojniejszy. W takcie ósmym przerywamy śpiew, a za to dajemy figurę w akompanjamencie, wprowadzającą nas gładko do drugiej części. W takcie czternastym przerywamy akompanjament, przez co dajemy więcej nacisku i wagi melodyi, podpierając ją harmonją dopiero w połowie następnego taktu. Z podobnemi przerwami należy jednak być bardzo ostrożnym, aby nie nadwerężyć jedności stylu. W takcie szesnastym ustaje całkiem rytm, co nadaje kadencyi zawieszonej więcej spokoju a nawet znaczenia fermaty. Cały ten przykład jest napisany przeważnie czterogłosowo, w niektórych jednak miejscach wprowadzamy harmonję na trzy, pięć, a nawet na sześć głosów. Takie zmniejszanie lub zwiększanie głosów właściwe stylowi homofonicznemu ma znaczenie dominuenda lub crescenda, i nadaje kompozycyi więcej kolorytu.

Melodyę 532 dla jej rozszerzonej formy harmonizujemy aż trzema odmiennemi rytmami, przez co unikamy monotonji. Kompozycya ta pomyślaną jest czysto w charakterze sielankowym, akompanjament przeto trzyma się prostych harmonji, a wzbogaca się tylko w rozszerzeniach każdej części. W rytmie zachowujemy pewne stopniowanie, dając pierwszej części rytm wolniejszy, a w trzeciej najprędszy. W drugiej części rytm pierwotny odbija się tam, gdzie z powodu progressyi występują częste zmiany harmonji, a takowe zyskują na czystości przez niepokrywanie ich zbytecznym ruchem w akompanjamencie. Koda nareszcie musi przypominać rytm pierwotny, raz, że w zasadzie charakter jej musi być spokojniejszym, a powtóre, że dla jednolitości stylu, kompozycya powinna przy końcu wrócić do pierwotnego charakteru. Zwracamy nareszcie uwagę na przerzucanie się akompanjamentu z harmonji rozległej do skupionej

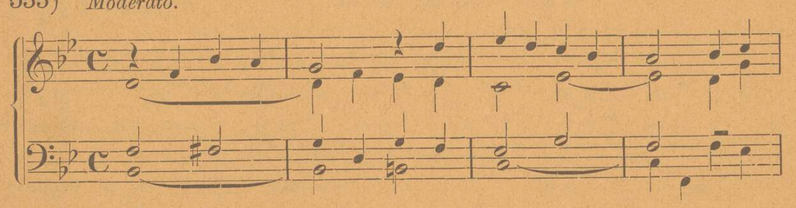
i odwrotnie w takcie trzecim i czwartym, a to dla zachowania właściwej odległości pomiędzy głosami, a tem samem utrzymania pięknego brzmienia harmonji.

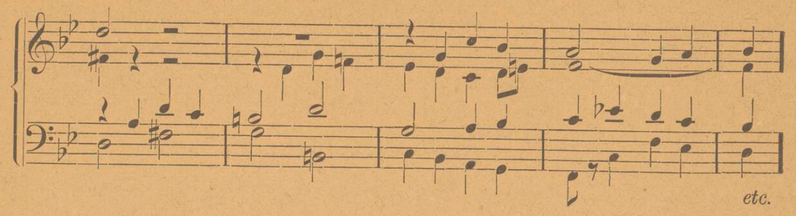
II. Styl figurowany. Polifonja.

§. 415. Jeżeli akompanjament nie ma podrzędnej roli względem melodyi, jak to widzieliśmy w stylu homofonicznym, ale występuje samoistnie, to jest że wszystkie głosy są odrębnie prowadzone, i każdy z nich tworzy jakby osobną melodyę, taki sposób prowadzenia głosów nazywamy *stylem polifonicznym,* i ten właśnie jest podstawą kontrapunktu. Właściwą więc polifonją jest nietylko odrębność rytmu każdego głosu w harmonji, ale i śpiewne, oraz niezależne jego prowadzenie, choćby w jednym i tym samym rytmie. Wszystkie zatem przykłady podane przez nas w niniejszym dziele, zwłaszcza pisane w harmonji rozległej w połączeniu ze skupioną, liczą się do stylu polifonicznego, gdyż tam głównie zwracaliśmy uwagę na jak najgładsze prowadzenie wszystkich głosów.

§. 416. W figuracyi styl polifoniczny występował jeszcze wyraźniej, z powodu urozmaicenia rytmicznego pojedyńczych głosów, niekiedy jednak ciągły ruch wszystkich czterech tamował nam swobodę w ich prowadzeniu. Aby temu zaradzić, styl polifoniczny dozwala mieszania harmonji czterogłosowej z trzy, a nawet dwugłosową, oraz wpadania pojedyńczych głosów jednego za drugim. Takie mieszanie harmonji albo też wpadanie głosów, musi być usprawiedliwionem albo potrzebą zyskania miejsca, dla przeprowadzenia swobodnego jakiej figury w którym z głosów, albo też używa się dla samego kolorytu, przez co styl staje się lżejszym a zatem i naturalniejszym. Pochód jednego z głosów możemy przerywać po pewnej zaokrąglonej frazie, najlepiej po jakiej kadencyi, i dlatego ustawać z nim nie możemy na słabych częściach taktu. Przeciwnie zaś wpadanie jego przypada zwykle na słabą część taktu; np.:

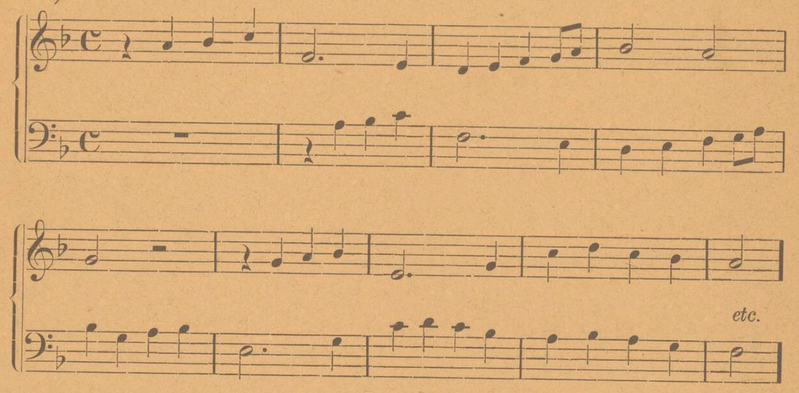
533) *Moderato.*





§. 417. Styl polifoniczny zyskuje na piękności i jednolitości, jeżeli czerpiemy go z jednego motywu powtarzającego się w różnych głosach. Takie powtarzanie jednego motywu we wszystkich głosach wpadających kolejno, nazywamy *imitacyą,* która jest częścią właściwej nauki kontrapunktu, i dlatego dajemy o niej ogólne tylko pojęcia, niezbędne nieraz dla obrobienia jakiej kompozycyi w stylu figurowanym. Przytaczamy tutaj najprostszy przykład imitacyi dwugłosowej.

534)



Motyw następujący w górnym głosie nazywamy *tematem,* wpadanie zaś tegoż w niższym głosie nazywamy imitacyą. W pierwszych czterech taktach imitacya między górnym a niższym głosem trwa bez przerwy, w piątym zaś takcie bas odbiera temat a imitacya występuje w górnym głosie.

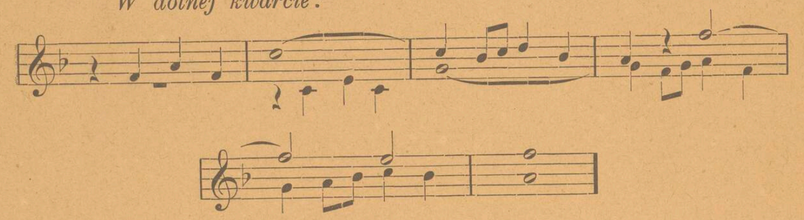
§. 418. Imitacyę możemy prowadzić we wszystkich interwalach, najpospolitszą wszakże jest imitacya w oktawie, której wzór podaliśmy w przykładzie 534, oraz w unissonie. Ta ostatnia jednak jest już trudniejszą z powodu szczupłych granic, w których głosy mogą się obracać, jako też krzyżowania się tychże, w tym razie prawie

nieuniknionego. Następnie imitacya w kwarcie i kwincie często się używa, jako też w sekundzie i septymie, rzadszą jest już imitacya w tercyi i sekscie.

535) *Imitacya w sekundzie górnej:*



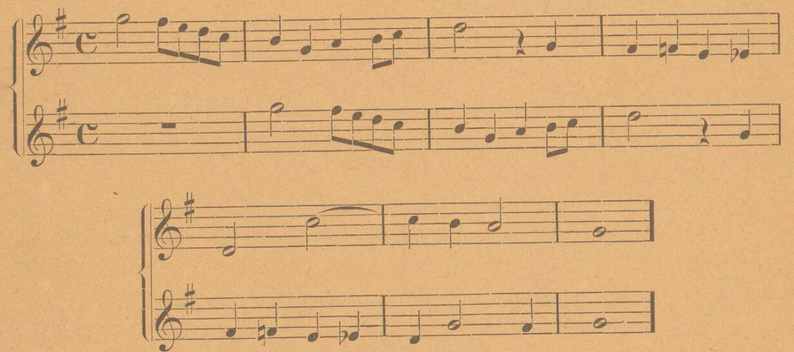
W dolnej kwarcie:



W górnej sekscie:

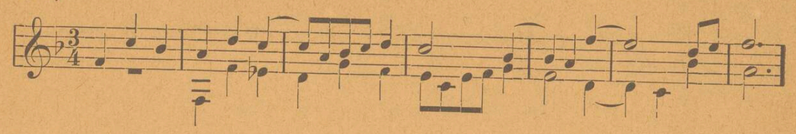


W unissonie:



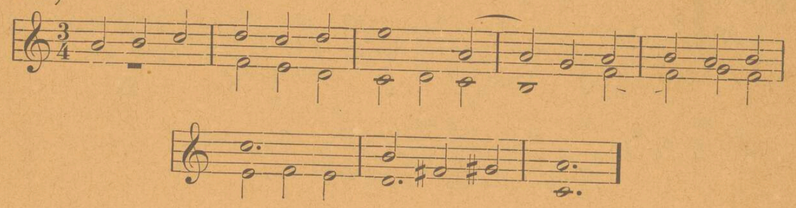
§. 419. Wszystkie powyższe imitacye są *ścisłe,* w powtórzeniu bowiem zachowujemy wiernie wszystkie odległości tematu. Jeżeli zaś naśladujemy tylko sam rytm motywu, zmieniając odległości według potrzeby, to taką imitacyę nazywamy *swobodną,* i ta ostatnia jako łatwiejsza, większe ma zastosowanie w wolnym stylu; np.:

538)



§. 420. Imitacya w ruchu przeciwnym polega na odpowiedzi w drugim głosie tego samego motywu, lecz w kierunku przeciwnym; np.:

539)



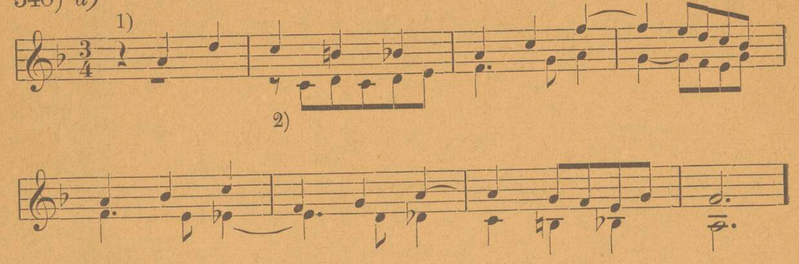
§. 421. Imitacyę pisać możemy na dwa, trzy, cztery, a nawet więcej głosów; w większej jednak ilości głosów, wprowadzają się bardzo krótkie tematy, jak to widzieliśmy w przykładzie 533, gdzie temat złożony z czterech tylko dźwięków, występuje kolejno we wszystkich głosach.

§. 422. Nadmienić również musimy, że w stylu polifonicznym okresy nie zawsze są ściśle odgraniczone, a to z powodu ich rozszerzenia a niekiedy i skrócenia, na co głównie wpływa wpadanie głosów jednego za drugim.

Wogóle zadaniem stylu polifonicznego jest jak najściślejsze połączenie okresów i zatarcie granic między niemi, i dlatego też unikamy w ciągu kompozycyi obszerniejszych kadencyi doskonałych, a mianowicie z akordem kwartsekstowym. Z powodu takiego ścisłego wiązania okresów styl polifoniczny nazywamy także *stylem wiązanym*. We wszystkich kompozycyach obszerniejszego zakroju, zwykle druga część występuje w stylu wiązanym, albowiem w niej przeprowadzamy główne myśli części pierwszej.

§. 423. Kończąc nasze dzieło, wspomnieć musimy jeszcze o tak zwanym kontrapunkcie podwójnym, polegającego na tem, że dwie melodye mogą być odwrócone, t. j., że mogą stanowić bądź wyższy bądź niższy głos. Podajemy za przykład ustęp dwugłosowy, w którym głos wyższy rozpoczynający naznaczyliśmy cyfrą 1, głos niższy zaś wpadający później cyfrą 2.

540) *a)*



Przestawienia głosów.



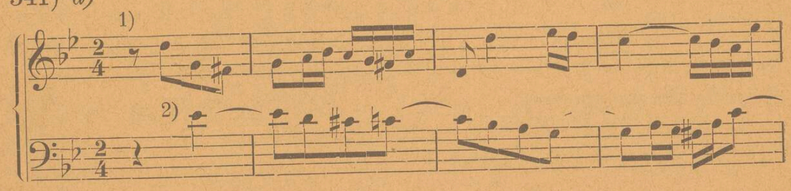
albo:

Ustęp powyższy dał się odwrócić dosłownie tak, że melodya 1) stała się niższym, melodya zaś 2) wyższym głosem.

W powyższym przykładzie oba głosy nie przechodzą obrębu oktawy, i dlatego też mogą być przestawiane o oktawę wyżej lub niżej bez krzyżowania głosów, które w tym rodzaju kontrapunktu jest wzbronionem. Kontrapunkt powyższy nazywamy *kontrapunktem podwójnym w oktawie*.

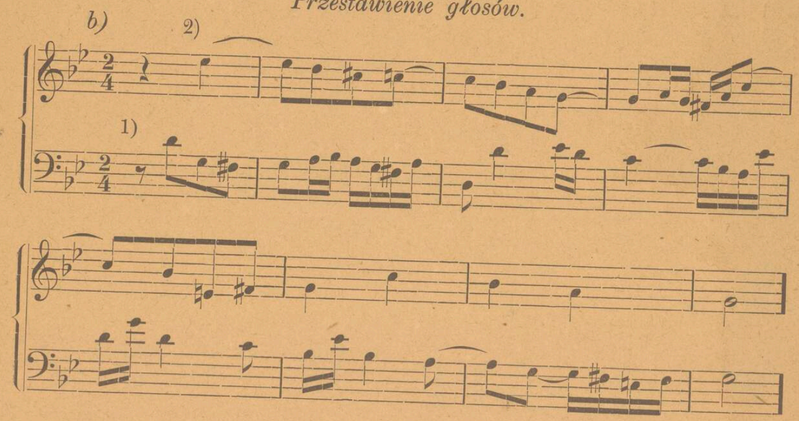
Obręb oktawy niekiedy nie wystarcza do swobodniejszego rozwoju dwóch melodyi, rozszerzamy zatem odległość między dwoma głosami do dwóch oktaw; kontrapunkt zaś podobny nazywamy *kontrapunktem podwójnym w kwindecymie*.

541) *a)*





Przestawienie głosów.



W powyższym przykładzie oba głosy muszą być przestawione o oktawę, gdy tymczasem w przykładzie 540 głos jeden ulegał przestawieniu, drugi zaś pozostał na miejscu.

§. 424. Kontrapunkt podwójny w oktawie i kwindecymie jest najwdzięczniejszym do zastosowania w kompozycyi, stanowi przytem podstawę całego stylu polifonicznego. Przy użyciu przewrotów stosunek harmoniczny głosów pozostaje zawsze niezmienionym. Uczniowie, którzy dokładnie zrozumieli naukę figuracyi, z łatwością mogą sobie przyswoić tę formę, i zastosować ją w kompozycyach mniejszych nawet rozmiarów. Dokładnie należy przytem przypomnieć sobie prawa przewracania interwalów, podane w nauce zasad muzyki, i w akordach zmienionych chromatycznie, alteracyach (patrz §. 181).

O innych formach podwójnego kontrapunktu jako to: *nony, decymy* etc.; oraz o kontrapunkcie *potrójnym* i *poczwórnym*, gdzie trzy i cztery melodye mogą być przestawiane, nie wspominamy, gdyż te bez gruntownej znajomości kontrapunktu nie mogą być dla uczącego się zrozumiałemi.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI
B. VII. 1020

Podr. muz.

NAUKA HARMONJI

PIERWS[illegible]OZYCYI

DY[illegible]O

INSPEKTORA [illegible]ARSZAWSKIM

WYDA[illegible]ONE



WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW. — G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1899