1911

Franciszek Kudela

Wielka, dnia 3/II 1912.

Kudela Franciszek

NAUKA HARMONJI.

NAUKA HARMONJI

ORAZ

PIERWSZYCH ZASAD KOMPOZYCYI

UŁOŻONA PRZEZ

Wł. ŻELEŃSKIEGO i G. ROGUSKIEGO,

Professorów Harmonji i Kontrapunktu w Instytucie Muzycznym Warszawskim.

DZIEŁO PRZYJĘTE PRZEZ INSTYTUT MUZYCZNY WARSZAWSKI.

Cena Rs. 4.

WARSZAWA.

NAKŁAD i WŁASNOŚĆ AUTORÓW.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI F. HÖSICKA.

1877.

Sygn.
akc.

Дозволено Цензурою

Варшава, 13 Октября 1876 года.

Prawo przekładu na obce języki zastrzega się.

Druk J. Noskowskiego

sygn. 6810/I
akc. 1200/20 20

PRZEDMOWA.

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 powiększej części twórczości kompozytorów. Nic więc dziwnego, że i nasza literatura uboga jest w dzieła specyalne 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 nieodpowiada 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 nie tylko 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 nie tylko 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

Rebera 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, w ogóle 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. W ogóle 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 paryzkiem, korzystnego jedynie dla wyżej uzdolnionych uczniów.

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

Harmonizowanie gammy, prawie nigdzie nietraktowane specyalnie, zastosowaliśmy obszernie, na podstawie teoryi Marxa, rozwiniętej przez Dyrektora Konserwatoryum Pragskiego, Józefa Krej-

čego, — uważając to za najlepsze przejście do harmonizowania danej melodji.

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 nieposiadających 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 powiększa-

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

nia 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*“.

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 energji do dalszych prac na polu teoryi muzycznej, do których już zbieramy materyały.

Autorowie.

Warszawa, dnia 17 czerwca 1877 r.

TREŚC DZIEŁA.

Część pierwsza.

Harmonja niższa.

Dział I.

Wiadomości wstępne.

		Strona
I.	Pojęcie tonacyi, formacya gammy djatonicznéj	1
II.	Formacya gammy chromatycznéj	3
III.	Nauka odległości (interwalów)	5
IV.	Pojęcie ogólne melodji, rytmu i harmonji	12
V.	Pojęcie ogólne akordów, wyprowadzenie ich z dźwięków akustycznych, tryada muzyczna	15
VI.	O trybie minorowym	16
VII.	O tonacyach odpowiednich	18

Dział II.

Harmonja konsonansowa.

I.	Akordy doskonałe	20
II.	O nucie charakterystycznéj	29
III.	O ukośném brzmieniu trytonu	30
IV.	O prowadzeniu melodji i innych głosów	31
V.	Połączenia akordów różnych tonacyi	33
VI.	O progressyach harmonicznych	35
VII.	Przewroty akordu doskonałego	38
VIII.	O kadencyach	50
IX.	O pokrewieństwie tonacyi i prawie przechodzenia z jednéj do drugiéj	56

Dział III.

Harmonja dyssonansowa naturalna.

I.	Akord septymowy	62
II.	Przewroty akordu septymowego	64
III.	O innych sposobach użycia akordu septymowo-dominantowego i jego przewrotów	66
IV.	Akord septymowo-nonowy	72
V.	O przewrotach akordu nonowego	73

Strona

VI. O innych sposobach użycia akordu nonowego 74
VII. O akordach septymowych na siódmym stopniu, małym i zmniejszonym 77
VIII. Przewroty powyższych akordów 77
IX. Akordy undecymowe i tercdecymowe 85

Dział IV.

Harmonja dyssonansowa sztuczna.

I. Akordy septymowe poboczne 87
II. Akordy zmienione chromatycznie (alteracye) 102
III. Opóźnienia 116
IV. Antycypacye 137
V. Nuta stała (Pedał) 138

Dział V.

Figuracye.

I. Figuracya za pomocą nut harmonicznych 142
II. Figuracya za pomocą dźwięków obcych 143
III. O jednoczesném wprowadzaniu nut nieharmonicznych w kilku głosach (akordy przejściowe) 150
IV. O akompaniamencie w stylu wolnym 155

Dział VI.

Harmonja trzy, pięcio i więcéj głosowa.

I. Harmonja trzy głosowa 163
II. Harmonja pięcio i więcéj głosowa 168

Część druga.

Harmonja wyższa.

Dział VII.

Harmonizowanie melodji danéj.

I. Harmonizowanie gammy majorowéj i minorowéj za pomocą akordów tonalnych 171
II. Harmonizowanie gammy majorowéj i minorowéj za pomocą akordów obcych 177
III. Harmonizowanie gammy chromatycznéj i synkopowanéj, oraz sposób przedstawiania jéj w różnych postaciach rytmicznych . . 181
IV. O harmonizowaniu danego basu lub sopranu 187

Strona

Dział VIII.

Nauka modulacyi.

I. Ogólne pojęcia 210
II. Modulacya pośrednia (powolna) 211
III. Modulacya bezpośrednia (nagła) 224
IV. Modulacya złożona 230
V. Modulacya na pedale 232
VI. Progressye modulujące 235

Dział IX.

O swobodniejszém używaniu harmonji.

I. O ukośném brzmieniu półtonu 246
II. O kwintach i oktawach równoległych 248

Część trzecia.

Pierwsze zasady kompozycyi.

Dział X.

O budowie melodji.

I. Ogólne pojęcia melodji 252
II. O budowie zdań muzycznych i okresów 256
III. O łączeniu okresów między sobą 261
IV. O obszerniejszéj budowie kompozycyi trzyczęściowéj 271
V. Swobody w budowie okresu 272
VI. Symetrya taktów 275

Dział XI.

O obrobieniu kompozycyi pod względem harmonicznym i rytmicznym.

I. O formie akompaniamentu, homofonja 276
II. Styl figurowany, polifonja 282

SPIS ALFABETYCZNY PRZEDMIOTÓW.

Uwaga. Liczby odnoszą się do paragrafów.

Acciacatura 234.
akompaniament w stylu wolnym 254.
akord 24, 25.
akord dominantowy 28.
akord dominantowy na tonice 145.
akord doskonały 34.
akord kwartkwintowy 197.
akord kwartsekstowy 67, 80.
akord kwintsekstowy 106.
akord nienormalny 37, 47.
akord niepełny 49.
akord nonowy 115.
akord normalny 37.
akord pierwotny 67.
akord poddominantowy 28.
akord sekstowy 67.
akord sekundkwintowy 198.
akord sekundowy 106.
akord septymowo-dominantowy 100.
akord septymowo-nonowy 115.
akord septymowy 100.
akord septymowy mały 129.
akord septymowy zmniejszony 129.
akord tercdecymowy 143.
akord terckwartowy 106.
akord tercyowy 34.
akord toniczny 28.
akord undecymowy 143.
akordy enharmoniczne 141, 333.
akordy pochodne 67.
akordy przejściowe 247.
akordy septymowe poboczne 147.
akordy zmienione chromatycznie 170.
alt 36.
alteracya 170.
alteracya pozorna 172.
alteracya rzeczywista 172.
antycypacya 212.
apodżjatura 231.
Bas 36.
bas cyfrowany 61.
Cały ton 4.
część pierwsza 383.
część druga 383.
część trzecia 389.
czterodźwięk 25.
czynnik 36.
Dominanta 28.
dyssonanse 15.
dźwięk zasadniczy 26.
dźwięki akustyczne 26.
Echo 400.
elizya 402.
enharmonja 6.
Figuracya 225.
figuracya za pomocą nut harmonicznych 225.
figur. za pom. dźwięków obcych 228.
figurowanie dyssonansów 261.
forma akompanjamentu 406.
forma menuetu 397.
fraza 298.
Gamma 2.
gamma chromatyczna 7.
gamma harmoniczna 30.
gamma majorowa 28.
gamma melodyjna 30.
gamma minorowa 28.
gamma mniejsza (minor) 30.
gamma większa (major) 30.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU MUZYKI KOŚCIELNEJ

głos 36.
głosy skrajne 36.
głosy środkowe 36.
granice odległości między głosami 59.
grupety 239.
Harmonja 24.
harmonja 3, 4, 5 głosowa 36.
harmonja pięcio i więcéj głosowa 274.
harmonja rozległa 38.
harmonja skupiona 38.
harmonja trzygłosowa 263.
harmonje mocne, słabsze i najsłabsze 301.
harmonje pożyczone 98.
harmonizowanie danego śpiewu 297.
harmonizowanie gammy chromatycznéj 292.
harmonizowanie gammy majorowéj 280.
harmonizowanie gammy minorowéj 285.
harmonizowanie gammy synkopowanéj 294.
homofonja 406.
Imitacya 411.
imitacya ścisła 413.
imitacya swobodna 413.
interwalle 10.
Jednodźwięk 10.
jenerałbas 61.
Kadencya 84.
kadencya doskonała 85.
kadencya kościelna v. plagalna 89.
kadencya zawieszona 86.
kadencya złamana v. zwodnicza 92.
kommat muzyczny 9.
kompozycya trzyczęściowa 389.
konsonanse 15.
konsonanse czyste 15.
konsonanse doskonałe 15.
konsonanse naturalne 15.
konsonanse niedoskonałe 15.
krzyżowanie głosów 262.
kwarta 10.
kwinta 10.
kwinty opóźnione 58.
kwinty równoległe 43.
kwinty słuchowe 79.
kwinty ukryte 44.
Liczba przekreślona 61.
Łączenie okresów 380.
Melodja 18.
mierzenie odległości 17.
model 62.
modulacya 311.
modulacya bezpośrednia v. nagła 312, 330.
modulacya na pedale 341.
modulacya pośrednia v. powolna 312.
modulacya przechodząca 340.
modulacya złożona 337.
modulacya za pomocą akordu septymowo-dominant. 314.
modulacya za pomocą ak. nonow. 328.
modulacya za pom. ak. sept. małego i zmiejszonego 329.
modulacya za pomocą dźwięku pojedynczego 336.
motyw 22.
motyw prosty 22.
motyw złożony 22.
Następnik 298.
nuta charakterystyczna v. prowadząca 3, 49.
nuta harmoniczna 40.
nuta oderwana 243.
nuta półcharakterystyczna 31.
nuta stała 215.
nuta wspólna 35.
nuty przejściowe 229.
nuty zamienne 229.
Odcinek 298.
odległość harmoniczna 19.
odległość melodyjna 19.
odległości czyste 14.
odległości mniejsze 12.
odległości muzyczne 10.
odległości proste 11.
odległości większe 12.
odległości złożone 11.
okres muzyczny 297.
okres sześciotaktowy 399.
okres dziesięciotaktowy 399.
oktawa 2, 10.
oktawy opóźnione 58.
oktawy równoległe 43.
oktawy ukryte 44.

opóźnienia 194.
opóźnienia podwójne i potrójne 202.
ozdobniki 239.
ozdobniki proste 240.
ozdobniki złożone 240.
Pedał 216.
pedał podwójny 219.
pięciodźwięk 25.
poddominanta 28.
pokrewieństwo tonacyi 93.
polifonja 409.
półkadencya 86.
półton 4.
półton chromatyczny 8.
półton djatoniczny 8.
poprzednik 298.
postęp djatoniczny 4.
pozycya kwinty 39.
pozycya oktawy 39.
pozycya tercyi 39.
progressya harmoniczna 62.
progressya minorowa 65.
progressya modulująca 347.
progressya opadająca 63.
progressya wznosząca się 63.
prowadzenie głosów 53.
pryma 10.
przednutka 234.
przerzucanie głosów 47.
przewroty akordów septymowych pobocznych 153.
przewroty akordu doskonałego 66.
przewroty akordu nonowego 121.
przewroty ak. sept. mał. i zmn. 132.
przewroty ak. sept.-dominant. 106.
przewroty interwalów 16.
Ritornella 401.
rozszerzenie okresu 375.
rozszerzenie zdania 369.
rozwiązywanie dyssonansu 15.
rozwiązywanie odległości chromatycznych 175.
ruch prosty 42.
ruch przeciwny 42.
ruch równoległy 42.
ruch uboczny y. ukośny 42.
rytm 20.
Ścieśnienie rytmu 394.
seksta 10.
sekunda 10.
sekunda zwiększona 48.
septyma 10.
skala muzyczna 2.
skoki w melodyi 364.
skoki wzbronione 55.
sopran 36.
stopnie 4.
stretta 394.
styl figurowany 409.
styl homofoniczny 406.
styl polifoniczny 409.
styl surowy v. ścisły 53.
styl wiązany 416.
styl wolny 54.
swobody w budowie okresu 399.
swobody w użyciu kwint i oktaw równoległych 356.
swobody w użyciu ukośnego brzmienia półtonu 349.
symetrya taktów 404.
Temat 411.
tenor 36.
tercya 10.
tetrachord 5.
tonacya 1.
tonacye odpowiednie 32.
tonika 1.
trójdźwięk 25.
trójdźwięk zwiększony 34, 51.
trójdźwięki małe 27, 34.
trójdźwięki tonalne 34.
trójdźwięki wielkie 27, 34.
trójdźwięki zmniejsz. 27, 34, 49, 50,
tryada muzyczna 28.
tryb majorowy 28.
tryb minorowy 28, 30.
tryton 31.
Ukośne brzmienie półtonu 60.
ukośne brzmienie trytonu 52.
unison 10.
unisony równoległe 43.
Wieloznaczność trójdźwięków 97, 318.
wyprzedzenie 212.
wyrzutnia 402.
wzór 62.
Zdanie muzyczne 361, 368.
zboczenie 311.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

HARMONJA NIŻSZA.

Dział Iszy

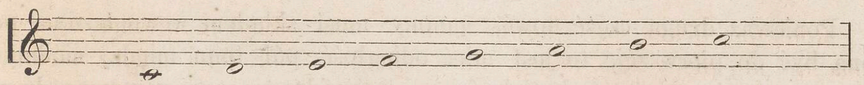
Wiadomości wstępne.

I. Pojęcie tonacyi, formacya gammy djatonicznéj.

§ **1.** W każdym ustępie muzycznym znajduje się jeden główny dźwięk, stanowiący jego charakterystykę. Dźwięk ten nazywamy *toniką*, koloryt zaś jaki ta tonika nadaje całemu ustępowi muzycznemu nazywamy *tonacyą*.

§ **2.** Szereg dźwięków rozpoczynający się od toniki nazywamy *skalą muzyczną* czyli *gammą*.

1.



Powyższa gamma składa się z siedmiu odrębnych dźwięków, postępując zaś daléj, otrzymujemy powtórzenie poprzednich ale w wyższéj skali, i tak: ósmy jest powtórzeniem pierwszego, dziewiąty drugiego, i t. d. Przestrzeń zawartą między pierwszym i ósmym dźwiękiem czyli między tonikami, nazywamy *oktawą*.

Postępując daléj w ten sposób, otrzymamy nowy szereg dźwięków, który doprowadzony do następnéj toniki, utworzy nam nową oktawę.

2.

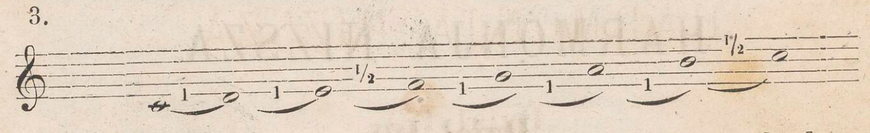


§ **3.** Właściwością siódmego dźwięku jest to, że na nim spocząć nie możemy, gdyż ucho nasze domaga się posunięcia go na wyższy stopień.

Z powodu téj jego właściwości nazywamy go nutą *charakterystyczną* albo *prowadzącą*.
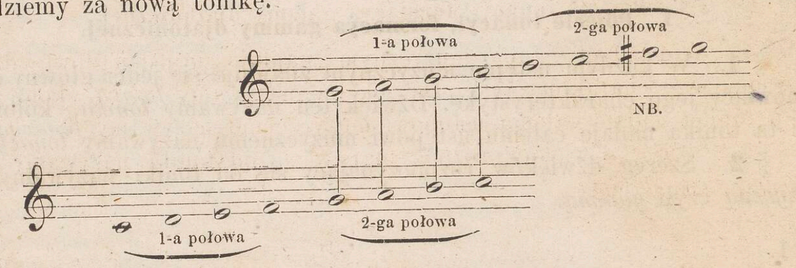
§ **4.** Siedm odrębnych dźwięków, składających gammę, nazywamy *stopniami*, a ich postęp zwie się *djatonicznym*. W postępie djatonicznym znajdujemy pewną nierówność w odległości stopni, i tak: między trzecim a czwartym, siódmym a ósmym jest mniejsza odległość, którą nazywamy *półtonem*, pozostałe zaś większe tworzą *całe tony*.

3.



§ **5.** Gammę możemy podzielić na dwie części zwane *tetrachordem*, równe sobie pod względem wewnętrznego układu, z których następna może być pierwszą częścią nowéj gammy, jeżeli pierwszą nótę tejże połowy uważać będziemy za nową tonikę.
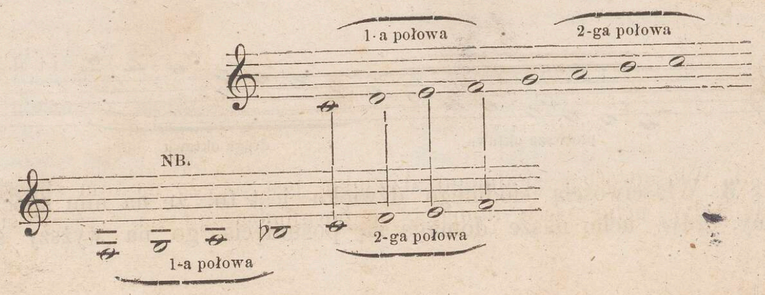
4.



Ponieważ druga część nowéj gammy musi składem wewnętrznym podobną być do pierwszéj, to jest mieć odległość pół tonu między siódmym a ósmym stopniem, przeto dźwięk *f* musi być podwyższonym za pomocą krzyżyka. W ten sam sposób uważając drugą część nowo utworzonéj gammy za pierwszą następnéj, będziemy otrzymywali coraz nowe tonacye, w których siódmy dźwięk zawsze ulegnie podwyższeniu za pomocą krzyżyka, liczba zatém dźwięków podwyższonych ciągle rosnąć będzie.

Wracając do pierwszéj gammy, możemy uważać odwrotnie, iż pierwsze jéj cztery dźwięki są drugą połową nowéj gammy, któréj pierwszą utworzymy, dodając cztéry niższe dźwięki, utworzone według praw powyższych.

5.



Ponieważ pierwsza połowa nowéj gammy składem wewnętrznym powinna być równą drugiéj, to dla otrzymania półtonu między trzecim i czwartym stopniem, musimy ostatni *(h)* obniżyć o pół tonu za pomocą bemola. Postępując daléj w podobny sposób, otrzymywać będziemy coraz nowe tonacye, w których liczba dźwięków obniżonych ciągle rosnąć będzie.

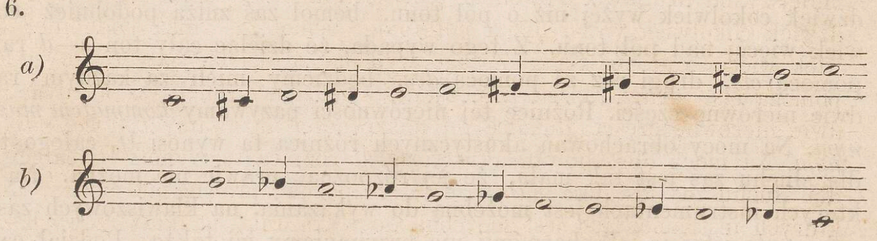
§ **6.** Wychodząc z tonacyi *C* do nowych za pomocą krzyżyków, dojdziemy do tonacyi *fis* mającéj 6 podniesionych dźwięków. Wychodząc podobnież z tonacyi *C* drugą stroną za pomocą bemolów, dojdziemy do tonacyi *ges* mającéj 6 dźwięków obniżonych. Obie tonacye *fis* i *ges* mają jednakowe brzmienie, łatwo zatém zamieniać można jednę na drugą, którą to zamianę nazywamy *enharmonją*. Podobnie jak tonacyę *fis* zamieniamy enharmonicznie na *ges*, możemy postępować i z innemi mającemi większą ilość krzyżyków i bemoli. Ztąd zamiast *cis*, *des*; zamiast *ces*, *h*; czyli każde siedm krzyżyków da się zamienić na pięć bemolów, ośm na cztery i t. d. i odwrotnie.

II. Formacya gammy chromatycznéj.

§ **7.** *Gamma chromatyczna* składa się z samych półtonów, i powstaje za pomocą wypełniania odległości większych pomiędzy stopniami gammy djatonicznéj.

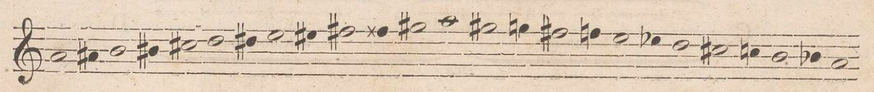
Szukając tonacyi wyższych, przybieraliśmy coraz większą liczbę krzyżyków; idąc zaś do niższych coraz większą liczbę bemoli. Ztąd i gammę chromatyczną tworzymy idąc w górę za pomocą podnoszenia dźwięków, idąc zaś na dół za pomocą obniżania. Sposób najwłaściwszy poprawnego pisania gammy chromatycznéj, jest odniesienie jéj do pewnéj stałéj tonacyi, np. do *C*,

6.

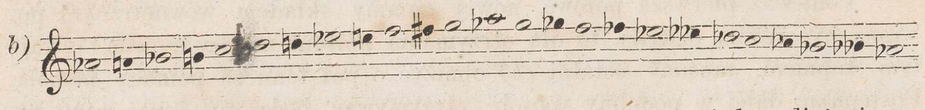


Dla porównania pokażmy gammę chromatyczną odniesioną do tonacyi *A* i *As*

7.

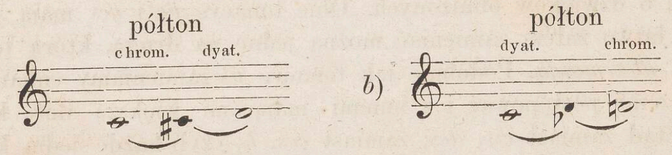


b)



§ **8**. Dzieląc cały ton na dwa półtony, otrzymujemy jeden *djatoniczny*, utworzony na dwóch stopniach sąsiednich, drugi zaś *chromatyczny* na jednym i tym samym przez podniesienie go lub zniżenie.

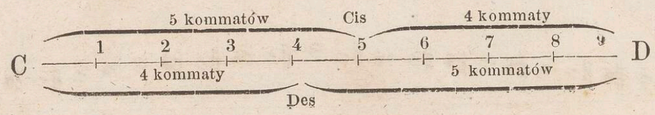
8.



W powyższym przykładzie półton djatoniczny może należeć w pierwszym przypadku do tonacyi *a*, *d*; w drugim zaś do *as*, *des*. Półton djatoniczny znajduje się w gammie djatonicznéj między stopniem trzecim i czwartym oraz siódmym i ósmym. Półton zaś chromatyczny, ma miejsce tylko w gammie chromatycznéj. Dwóch półtonów chromatycznych po sobie prawie nigdy się nie używa, dwa zaś półtony djatoniczne mają niekiedy zastosowanie w muzyce.

Zastanawiając się nad gammą chromatyczną podnoszącą się i opadającą, spostrzeżemy że jedne i te same dźwięki inaczéj piszemy idąc w górę a inaczéj idąc w dół. Taka zamiana nazywająca się jak nam już wiadomo *enharmonją*, zarówno stosować się może do całéj tonacyi, jak i do pojedynczych dźwięków.
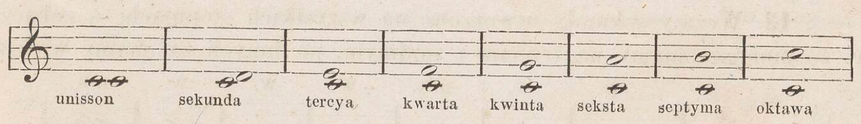
§ **9**. Półton djatoniczny i chromatyczny, jakkolwiek pozornie równe sobie, różnią się jednak co do wielkości, albowiem pierwszy jest cokolwiek mniejszy od drugiego. Powodem tego jest ta okoliczność, iż krzyżyk podnosi dźwięk cokolwiek wyżéj niż o pół tonu, bemol zaś zniża podobnież cokolwiek więcéj nad pół tonu. Z tego wypada, że dzieląc cały ton *c—d* raz za pomocą *cis*, drugi raz za pomocą *des*, będziemy mieli za każdym razem dwie nierówne części. Różnicę téj nierówności nazywamy *kommatem muzycznym*. Na mocy obrachowań akustycznych różnica ta wynosi $^1/_9$ całego tonu, dla słuchu zaś jest tak małą, że jéj rozpoznać prawie nie można. Na niektórych instrumentach jest możebną do wykazania, na klawiszowych zaś zupełnie nie istnieje. W harmonji nie przyjmujemy jéj także. Podział całego tonu oraz istnienie kommatu, przedstawić sobie możemy w następujący sposób:



III. Nauka odległości (interwalów).

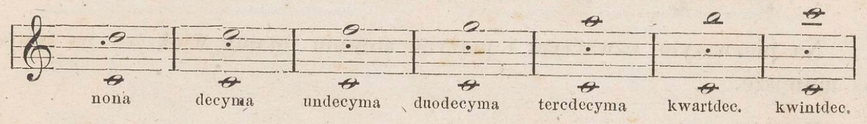
§ **10**. *Odległością muzyczną* czyli *Interwalem*, nazywamy przestrzeń zawartą między dwoma stopniami. Odległość między pierwszym i drugim zowie się *sekundą*, między pierwszym i trzecim *tercyą*, następnie *kwartą*, *kwintą*, *seksta*, *septymą* i *oktawą*. Pierwszy dźwięk z którego wychodzimy nazywać będziemy *prymą*. Jeden zaś dźwięk powtórzony dwa razy zowie się *jednodźwiękiem* czyli *unisonem*.

9.



§ **11**. Powyższe odległości nieprzechodzące granicy oktawy, nazywamy *prostemi*, wszystkie zaś dalsze *złożonemi*; składają się bowiem: nona z oktawy i sekundy, decyma z oktawy i tercyi i t. d.

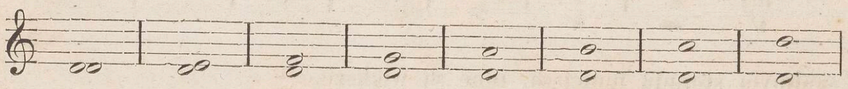
10.



Wszystkie odległości w obrębie dwóch oktaw noszą oddzielne nazwy od unisonu aż do kwintdecymy, dalsze zaś wracają już do pierwszych ośmiu nazw.

§ **12**. Dotąd mierzyliśmy odległości wyprowadzając je od pierwszego dźwięku (toniki); możemy również je wyprowadzać od innych dźwięków, i tak: weźmy od *d*;

11.



Porównywając odległości powyższe z wyprowadzonemi od dźwięku pierwszego, spostrzeżemy inny skład tercyi i septymy, i tak: weźmy tercyę *c—e* i *d—f*, widzimy, że pierwsza składa się z dwóch całych tonów, druga z jednego całego i jednego półtonu. Podobnież septymy: *c—h* i *d—c*, pierwsza składa się z pięciu całych i jednego półtonu, druga zaś z czterech całych i dwóch półtonów.

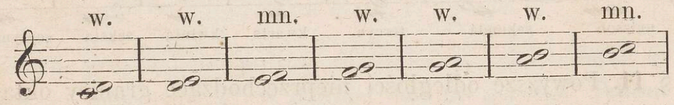
Porównywając w podobny sposób odległości uformowane na tonice z odległościami na tercyi, znajdziemy różnicę w składzie sekundy i seksty, *e—f* i *e—c*. Sekunda *c—d* jest całym tonem, *e—f* półtonem; seksta *c—a* ma cztery całe tony i jeden półton, seksta zaś *e—c* trzy całe i dwa półtony.

Odległości od czwartego dźwięku wykażą nam różnicę kwarty, a od siódmego kwinty. Kwarta *c—f* ma dwa całe i jeden półton, *f—h* trzy całe tony. Kwinta *c — g* ma trzy całe i jeden półton, *h — f* dwa całe i dwa półtony.

Z tego widzimy, że wszystkie odległości z wyjątkiem unisonu i oktawy, są podwójne: *większe* i *mniejsze*.

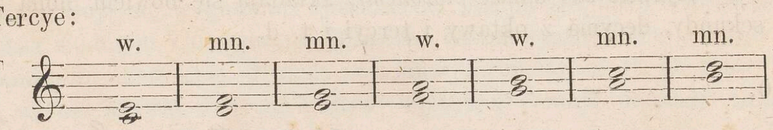
§ **13**. Weźmy sekundy utworzone na wszystkich stopniach, a zobaczymy, że mniejsze mamy na trzecim i siódmym, na innych zaś mamy większe:

12. *a)*



Tercye:

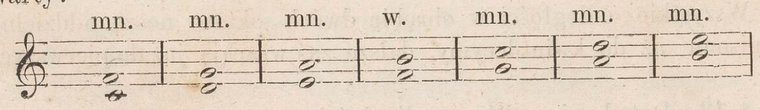
b)



Na pierwszym, czwartym i piątym stopniu mamy większe, na innych zaś mniejsze.

Kwarty:

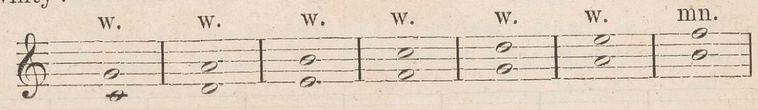
c)



na czwartym stopniu mamy większą kwartę, inne są mniejsze.

Kwinty:

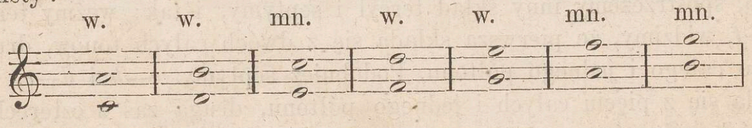
d)



na siódmym stopniu mniejsza, inne są większe.

Seksty:

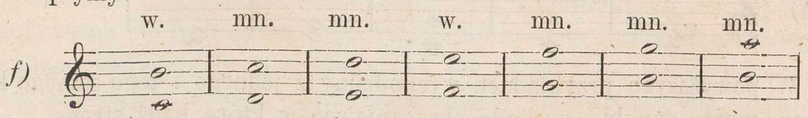
e)



na trzecim, szóstym i siódmym stopniu mamy mniejsze, inne zaś większe.

Septymy:

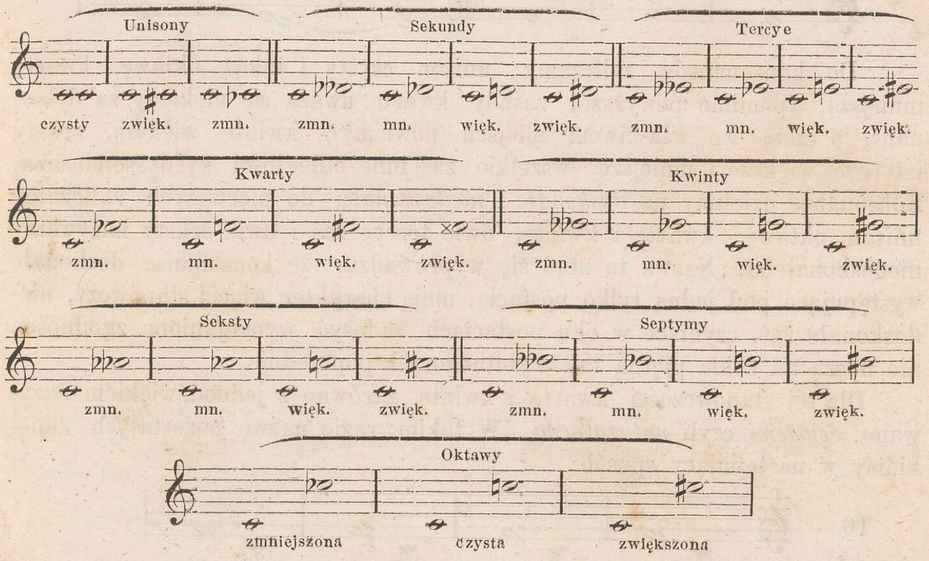
f)



na pierwszym i czwartym stopniu mamy większe, inne zaś mniejsze.

§ **14**. Wszystkie inne interwale mogą uledz innym jeszcze zmianom; za pomocą obniżeń lub podwyższeń chromatycznych, przezco otrzymamy odległości zwiększone i zmniejszone.

13.

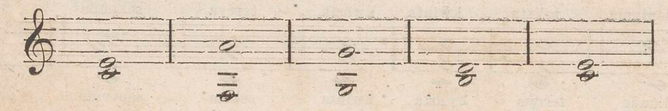


Z powyższéj tabelli przekonywamy się, że unison i oktawa przedstawiające się djatonicznie w jednéj postaci jako *czyste*, występują tutaj tylko potrójnie, inne zaś odległości przedstawiające się dyatonicznie w dwóch postaciach, występują tutaj poczwórnie.

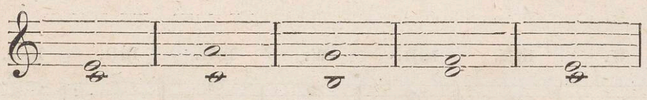
§ **15**. Odległości dzielimy na dwie główne kategorye: *konsonansów* (zgodnie brzmiących) i *dyssonansów* (niezgodnie brzmiących). Pierwszemi nazywamy takie, po których ucho nasze nie domaga się pewnego oznaczonego następstwa, i na których spocząć może, np.

14.

a)
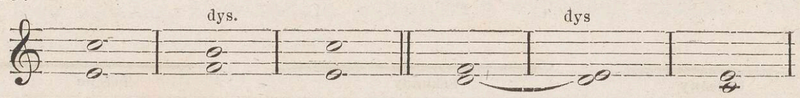


b)



W powyższych przykładach wychodzimy z jednego i tego samego konsonansu, mając zupełną swobodę obracania się w którą bądź stronę.

Dyssonansem jest wszelka niezgodność, która jakkolwiek potrzebna w harmonji dla kontrastu, musi jednak być poprzedzoną konsonansem i rozwiązywać się na takowym; np.
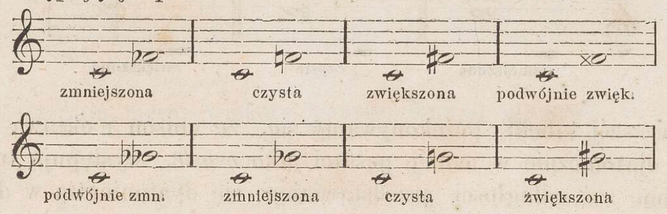
15.



Do konsonansów zaliczamy: unison czysty i takąż oktawę, kwartę mniejszą, (pomimo powyższéj zasady kwarta uważa się niekiedy za dyssonans, o czem we właściwem miejscu powiemy), kwintę większą, seksty i tercye większe i mniejsze; wszelkie zaś inne odległości są dyssonansami. Konsonanse dzielimy na *doskonałe* i *niedoskonałe*; do pierwszych zaliczamy unison, oktawę, kwartę i kwintę, dwie tercye zaś i dwie seksty nazywamy niedoskonałemi. Nazwa ta ztąd się wyprowadza, że konsonanse doskonałe występujące pod jedną tylko postacią, mają charakter więcéj stanowczy, niedoskonałe zaś, czyniące w obu postaciach zadosyć wymaganiom zgodności, nie noszą na sobie piętna tak wybitnego jak poprzednie.
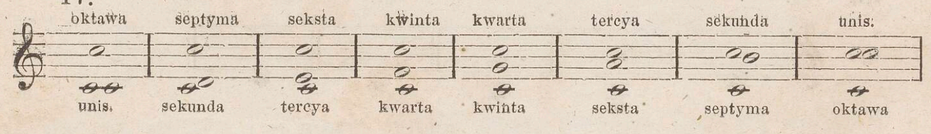
Dla téj stanowczości kwartę i kwintę zarówno z jednodźwiękiem nazywamy *czystemi* czyli *naturalnemi*. W takim razie nazwę pozostałych zmieniamy w następujący sposób:

16.



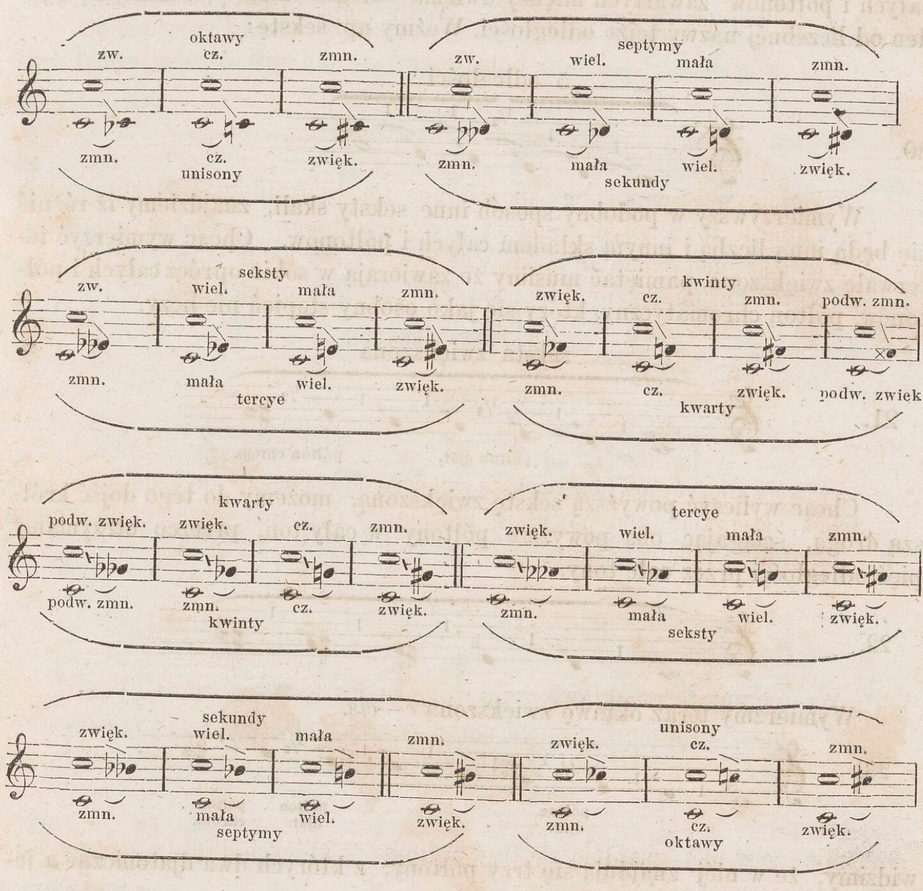
§ **16.** Przełożywszy w jakiejbądź odległości górny dźwięk do niższéj oktawy, lub odwrotnie, a zachowując pozostały dźwięk na miejscu, otrzymamy tak zwane *przewroty* interwałów; i tak: unison przewrócony da nam oktawę, sekunda septymę, tercya sekstę, kwarta kwintę i t. d., co możemy wykazać na następnéj tabelli:

17.



Interwale nie tracą w przewrotach swéj głównéj cechy, t. j. pozostają konsonansami lub dyssonansami, a nadto konsonanse doskonałe pozostają doskonałemi, niedoskonałe niedoskonałemi. Co się zaś tycze ich wielkości, rzecz się ma przeciwnie, albowiem interwale wielkie stają się małemi, i odwrotnie; zwiększone zmniejszonemi i odwrotnie; czyste jedynie pozostają niezmienionemi.

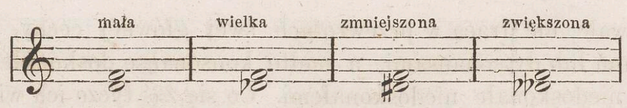
18.



Z powyższéj tabelli wykluczamy w praktycznym użytku unison zmniejszony, jako nieprzytrafiający się nigdy w harmonji, przeciwnie zaś przewrot jego t. j. oktawa zwiększona znajduje w niéj zastosowanie. Sekunda zmniejszona i przewrot jéj septyma zwiększona nie przytrafiają się nigdy w harmonji.

Dotychczas zmienialiśmy odległości za pomocą podwyższania lub zniżania górnego dźwięku, ten sam skutek osiągnąć możemy zniżając lub podwyższając niższy dźwięk.

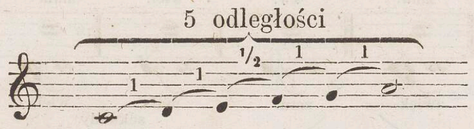
19. tercye



Doświadczenia z innemi interwalami pozostawiamy uczącym się.

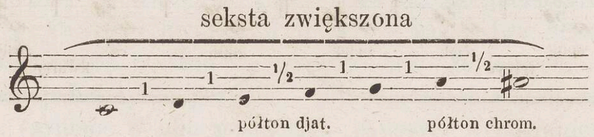
§ **17.** Zastanówmy się teraz nad liczeniem odległości za pomocą całych i półtonów. Znamy już odległości skali. Obecnie dodać nam wypada, że liczba całych i półtonów zawartych między dwiema odległościami jest mniejszą o jeden od liczebnéj nazwy tejże odległości. Weźmy np. sekstę:

20.



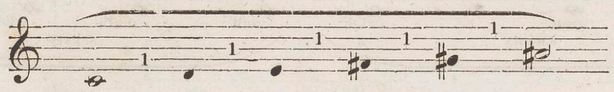
Wymierzywszy w podobny sposób inne seksty skali, znajdziemy iż różnić się będą inną liczbą i innym składem całych i półtonów. Chcąc wymierzyć interwale zwiększone, pamiętać musimy że zawierają w sobie oprócz całych i półtonów, półton chromatyczny, który się jako osobny stopień nie liczy.

21.



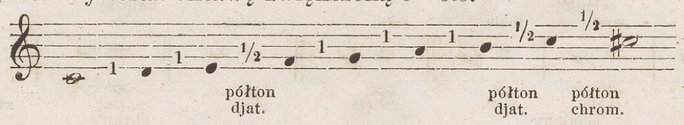
Chcąc wyliczyć powyższą sekstę zwiększoną, możemy do tego dojść krótszą drogą, ściągając oba powyższe półtony w cały ton, przezco otrzymamy pięć odległości przez całe tony.

22.



Wymierzmy teraz oktawę zwiększoną *c—cis*.

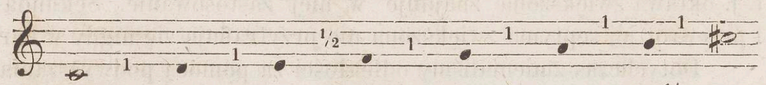
23.



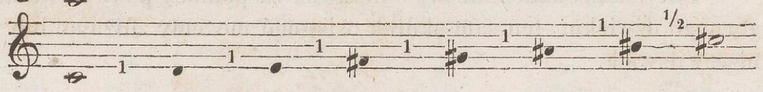
widzimy, że w niéj znajdują się trzy półtony, z których dwa djatoniczne a jeden chromatyczny.

Dwa półtony dadzą się ściągnąć w jeden cały ton, odległość powyższą zatém wyliczyć możemy podwójnym sposobem:

24. *a)*



b)

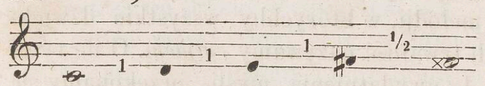


Z powyższych przykładów okazuje się, że jednę i tę samą odległość możemy w rozmaity sposób wyliczać przez postawienie półtonu we środku, na końcu, albo też na początku; a rezultat osiągniemy niezmienny.

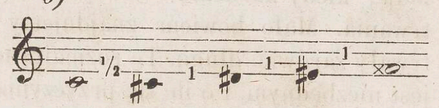
W mniejszych odległościach jak unison i sekundy zwiększone, gdzie tylko jeden wchodzi półton chromatyczny, poprzednie ściąganie nie ma miejsca, wyliczenie zatem odległości jest bardzo łatwém.

Co się tyczy kwarty podwójnie zwiększonéj, trzeba dodać do trzech całych tonów jeden półton chromatyczny, nie liczący się jako stopień.

25. *a)*

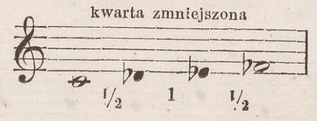


b)

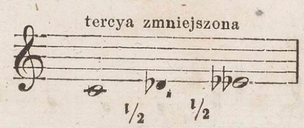


Co się zaś tyczy odległości zmniejszonych, podajemy parę przykładów:

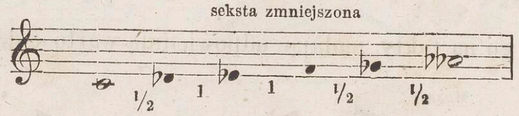
26. *a)*



b)

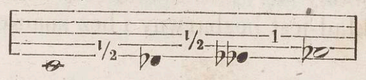


c)

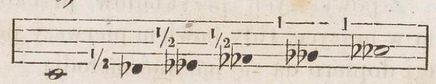


Przykład *a* i *c* możemy liczyć w ten sposób, że półtony weźmiemy z początku, np:

27. *a)*



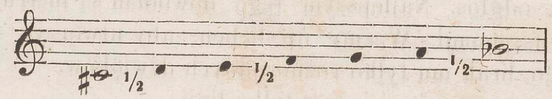
b)



Rachuba ta z powodu podwójnych bemoli jest mniéj praktyczną.

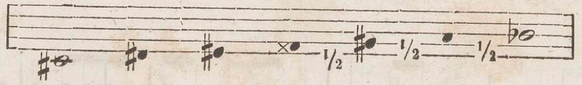
Policzmy septymę zmniejszoną od *cis* do *b*.

28. *a)*



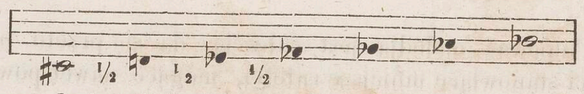
ściągnijmy półtony na koniec, otrzymamy:

b)



a teraz na początek:

c)



a dojdziemy zawsze do jednéj liczby całych i półtonów.

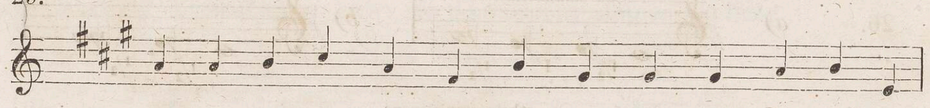
IV. Pojęcie ogólne melodji, rytmu i harmonji.

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

§ **19**. Dwa dźwięki brane po sobie nazywamy odległością *melodyjną*, jednocześnie zaś uderzone odległością *harmoniczną*.

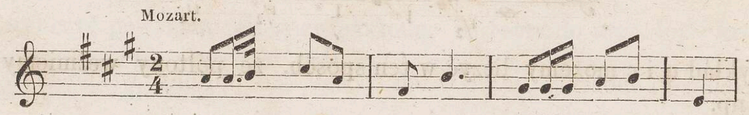
§ **20**. Następstwo dźwięków wtedy dopiero utworzy nam prawdziwą melodję, kiedy każdemu z dźwięków nadamy odpowiednią wartość co do długości trwania. Mało bowiem znajdujemy melodji, w którychby wszystkie dźwięki trwały zarówno długo. Tę rozmaitą ich trwałość nazywamy *rytmem*. O ile rytm jest niezbędnym, i o ile się przyczynia do uwydatnienia myśli, przekonamy się na następującym przykładzie, który nasamprzód podamy bez rytmu:

29.



a teraz podzielimy go na takty, nadając odpowiednią wartość dźwiękom:

30.
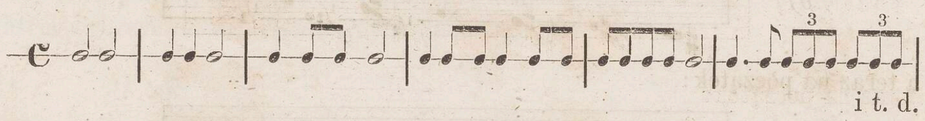


Z powyższych przykładów przekonywamy się, jak ważną rolę odgrywa rytm w muzyce. Gdy bowiem pierwszy przykład jest bezbarwny i bez znaczenia, drugi dopiero da się nazwać melodją.

§ **21**. Ponieważ rytm jest ruchem, można go sobie zatem wyobrazić nawet bez dźwięku muzycznego, choćby prostem uderzeniem o przedmiot wydający jakikolwiek odgłos. Najlepszym tego dowodem są instrumenta w orkiestrze zwane perkussyjnemi. Weźmy np. bęben: aby utworzyć melodję z uderzeń pałeczek jego, brak mu tylko różnorodnych dźwięków.

Rytm możemy znaczyć na jednéj tylko linji.

31.

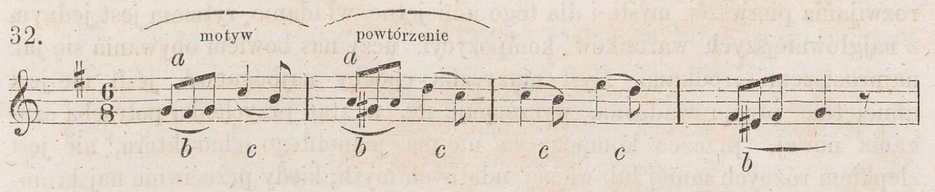


i t. d.

§ **22**. Ponieważ melodja jest całością, da się przeto podzielić na drobniejsze części stanowiące mniejsze całości, mogące nawet powtarzać się w téj saméj melodji, ale na innych stopniach.
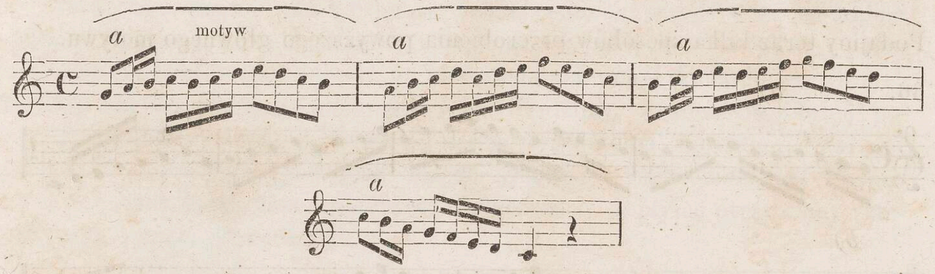
Każdą z tych mniejszych części nazywamy *motywem*, np:

32.
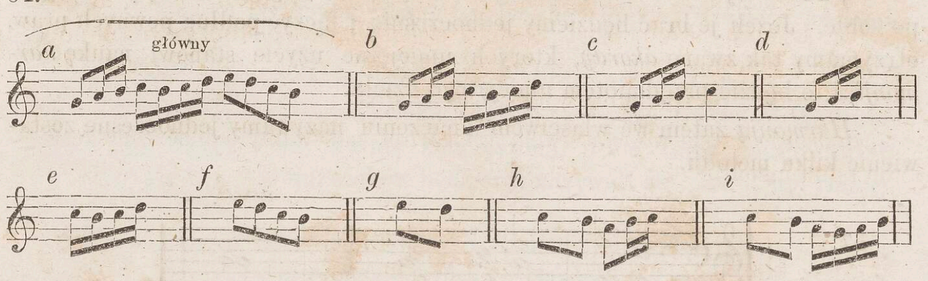


Z powyższego przykładu okazuje się, że pierwszy i drugi takt mają jednakowy układ rytmiczny, druga zaś połowa drugiego taktu powtarza się dwa razy w trzecim takcie; w czwartym zaś rytm pierwszy się przypomina. Motywów zatem mamy tutaj trzy, z których większy *a* dzieli się na dwa mniejsze *b*, *c*. Motyw rozdrobniony i doprowadzony do jak najprostszego kształtu, nazywamy *motywem prostym*; składający się zaś z dwóch lub więcéj motywów prostych, *złożonym*.

33.



Powyższy motyw dla swéj długości musi być złożonym, da się zatem rozdzielić na kilka mniejszych, i tak:

34.

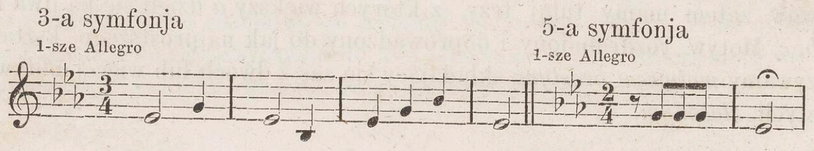


i t. d.

motywy *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, wyprowadzone są wprost z głównego; *c*, *d*, *e*, *g*, uważamy za proste, *h*, *i*, za sztuczniejsze kombinacye powstałe z połączenia motywów prostych.
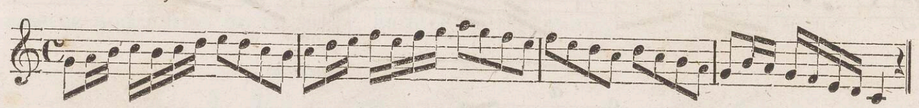
§ **23**. Podobne rozkładanie motywu głównego daje nam pole do różnorodnego rozwijania pierwszéj myśli, i dla tego umiejętne władanie rytmem jest jednym z najgłówniejszych warunków kompozycyi, uczy nas bowiem obywania się jak najprostszemi środkami. Myśl muzyczna choćby najbogatsza, jeśli nie jest umiejętnie przeprowadzona, wyczerpuje się, a ztąd przychodzi potrzeba szukania nowéj, przezco kompozycya nie ma jednolitego charakteru, ale jest zlepkiem różnych mniéj lub więcéj udatnych myśli; kiedy przeciwnie najskromniejsza a nawet choćby nic nieznacząca myśl, umiejętnie przeprowadzona da nam najpiękniejsze rezultaty. Na dowód czego przytoczymy główne motywy do 3-éj i 5-éj symfonji Beethovena.

35.

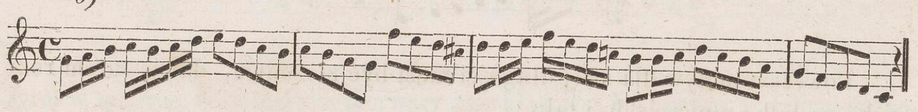


Podajmy teraz kilka sposobów przerobienia powyższego głównego motywu.

36. *a)*



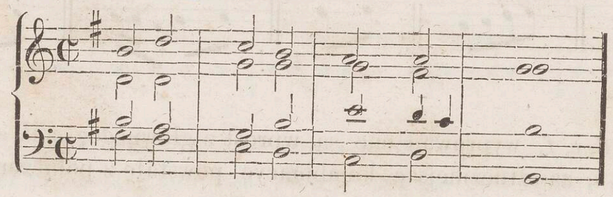
b)



§ **24**. 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 melodji.

37.



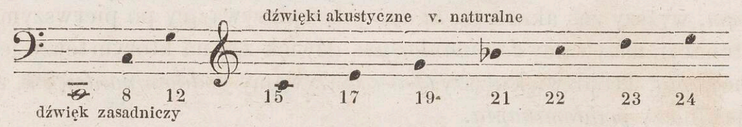


V. Pojęcie ogólne akordów, wyprowadzenie ich z dźwięków akustycznych, tryada muzyczna.

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

§ **26**. Zasada łączenia dźwięków opiera się na prawach akustyki. Uderzywszy jakibądź klawisz na fortepianie, (najwłaściwszemi do tego są nizkie dźwięki) oprócz uderzonego zwanego *zasadniczym*, usłyszymy w miarę słabnienia jego szereg występujących delikatnie innych, zwanych *dźwiękami akustycznemi*, w następnym porządku:

38.
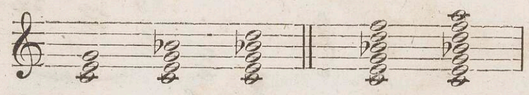


etc.

(Liczby pod nutami oznaczają odległości od dźwięku zasadniczego).

Powyższe prawo akustyczne wydatniéj nam się przedstawia na trąbce, waltorni i puzonie, gdzie za pomocą różnorodnego zadęcia wydobywamy podobne dźwięki akustyczne; lub też na instrumentach smyczkowych, na których flażolety idą także w tym samym porządku. Widzimy, że niektóre dźwięki powtarzają się kilkakrotnie; odrzuciwszy zatem powtórzenia, pozostanie nam pięć dźwięków, które będą podstawą całego systematu harmonicznego. Pryma, tercya i kwinta dadzą nam trójdźwięk, dołączywszy septymę otrzymamy czterodźwięk, a nonę, pięciodźwięk.

39.

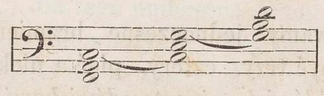


Dźwięki te ustawione są nad sobą tercyami, których nie możemy więcéj ustawić w ten sposób jak siedm, ósmy bowiem będzie powtórzeniem zasadniczego.

§ **27**. Trójdźwięków mamy trzy rodzaje, które wszystkie możemy wyprowadzić z wyżéj podanego pięciodźwięku; i tak np: *c-e-g* ma tercyę wielką kwintę czystą, *e-g-b* tercyę małą kwintę zmniejszoną, *g-b-d* tercyę małą kwintę czystą. Pierwszy z tych trójdźwięków będziemy nazywali *wielkim*, drugi *zmniejszonym*, trzeci *małym*.

§ **28**. Utwórzmy dwa trójdźwięki, na tonice i najpierwszym po niéj akustycznym dźwięku, a zobaczymy że te dwa trójdźwięki są sobie blizkie pokrewieństwem; uważając zaś tonikę za najpierwszy dźwięk akustyczny innéj tonacyi, możemy na dźwięku głównym tejże tonacyi dobudować jeszcze jeden trójdźwięk. Trzy powyższe trójdźwięki składają sią z 7-miu dźwięków pewnéj
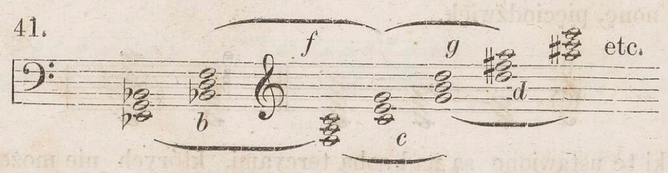
oznaczonéj tonacyi, i takową określają harmonicznie, tak jak gamma określa ją melodyjnie.

40. 

Trzy te akordy nazywamy *tryadą muzyczną*, albowiem wszystkie trzy mogą należeć tylko do jednéj tonacyi, któréj nadają energję, męzkość a przytem wesołość, i ten charakter tonacyi nazywamy *trybem majorowym*, dla sprzeciwieństwa od *trybu minorowego*, o którym niżéj powiemy. Gamma odpowiadająca jednemu z tych dwóch trybów zwie się *majorową* lub *minorową*.

Środkowy trójdźwięk tryady jako oparty na tonice, nazywamy *akordem tonicznym*, wyższy zaś akord *(g, h, d)*, jako odgrywający po pierwszym główną rolę w tonacyi, nazywamy *dominantowym*, dźwięk zaś na którym tenże jest opartym *dominantą*. Trójdźwięk niższy *(f-a-c)* nazywamy *poddominantowym*, a dźwięk jego zasadniczy *poddominantą*.

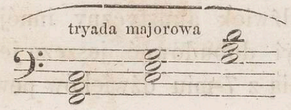
§ **29.** Uważając dominantę za osobną tonikę, możemy również otrzymać tryadę, któréj akord poddominantowy jest akordem tonicznym poprzedzającéj, dominanta zaś może dać początek nowéj tryadzie. Wracając do pierwszéj tonacyi, możemy akord toniczny uważać za dominantowy innéj tonacyi, któréj akord toniczny był poddominantowym poprzedzającéj. Utworzywszy zaś nową poddominantę, możemy z niéj wyprowadzić dalszą tonikę i t. d.; z tego wypada, że powstawanie tonacyi akordami odpowiada powstawaniu tychże za pomocą gamm. np.

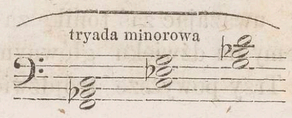
41. 

VI. O trybie minorowym.

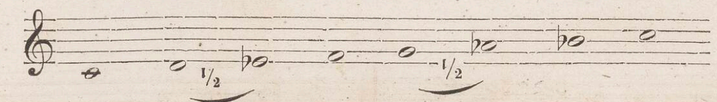
§ **30.** Formacya trybu minorowego jest cokolwiek sztuczniejszą, gdyż nie odpowiada dźwiękom akustycznym. Charakter jego jest mniéj stanowczym i przeważnie smętnym. Różnica tego trybu polega na różnicy budowy tercyi akordów tworzących tryadę, gdy bowiem tercye trybu majorowego są wielkie, w trybie minorowym są małemi. I tak:

42.

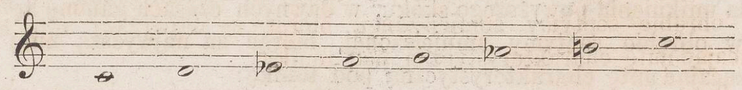
a) 

b) 

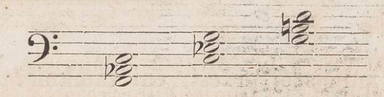
Ponieważ dźwięki tryady odpowiadają dźwiękom gammy, przeto otrzymamy następującą gammę trybu minorowego:

43. 

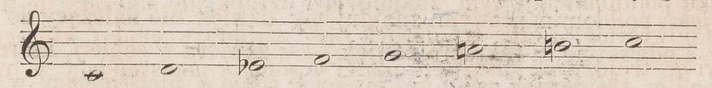
Półtony znajdują się teraz między drugim i trzecim, oraz piątym i szóstym stopniem. Gdybyśmy tę samą gammę zaczęli nie od toniki lecz od trzeciego stopnia, otrzymalibyśmy gammę majorową *Es*, przezco charakter tonacyi pierwotnéj staje się wątpliwym. Ażeby zatem powyższa gamma określała stanowczo tryb minorowy tonacyi *c*, musimy podwyższyć siódmy dźwięk o pół tonu dla otrzymania nóty charakterystycznéj.

44. 

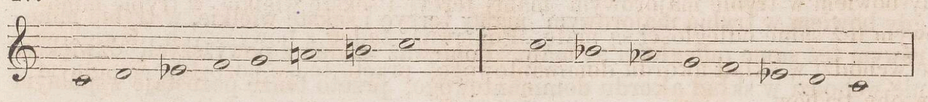
Tryada zatem trybu minorowego ulegnie także zmianie:

45. 

W ten sposób zmieniona gamma przedstawia nam inną niedogodność, albowiem odległość między szóstym a siódmym stopniem wynosi teraz półtora tonu, przezco postęp djatoniczny został rozerwany. Dla złagodzenia przykréj odległości, szósty dźwięk zbliżamy do siódmego, podnosząc go o pół tonu:

46. 

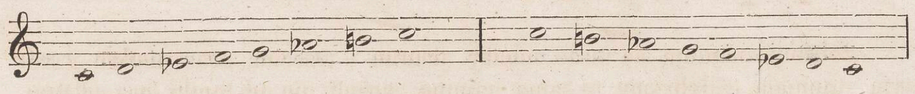
Widzimy o ile podwyższenie szóstego i siódmego dźwięku oddaliło nas od odpowiedniéj tryady, dla tego też powyższą gammę używamy tylko postępując w górę, kiedy nóta charakterystyczna musi poprzedzać ósmy dźwięk; z powrotem zaś możemy się bez niéj obejść, i dla tego wracamy zwykle do dźwięków odpowiadających pierwotnéj tryadzie:

47. 

Gammę tak zmienioną nazywamy *melodyjną*, albowiem nigdzie w niéj nie spotykamy odległości półtora tonu; ma jednak ona tę niedogodność, iż dźwięki szósty i siódmy przedstawiają nam się pod dwiema postaciami. Dla tego też w harmonji przyjąć jej nie możemy. Ponieważ tryb minorowy charakteryzuje mała tercya i mała seksta, dla tego tę ostatnią jako niezbędną, uważać musimy za szósty stopień. Co się zaś tyczy siódmego, zatrzymuje-

my wielką septymę jako nutę charakterystyczną, potrzebną do formacyi akordu dominantowego. W ten sposób poprawioną gammę nazwiemy *harmoniczną*.

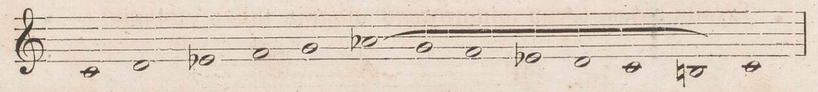
48.



Gamma powyższa nie jest tak śpiewną jak melodyjna, szczególniej postępując w górę, dla przykréj odległości sekundy zwiększonéj. Schodząc zaś na dół, skok z siódmego stopnia na szósty jest daleko łagodniejszy, tak, że nawet w śpiewie może być użytym.

Dla uniknienia powyższego skoku, w dawnych czasach gammę tę prowadzono w obrębie septymy zmniejszonéj, biorąc za najwyższą nutę sekstę, a przerzucając nutę charakterystyczną pod tonikę:

49.



i dla tego gammę tę w mniejszéj przestrzeni zamkniętą, nazywano *mniejszą (minor)*, dla odróżnienia od *większéj (major)* obracającéj się w obrębie oktawy.

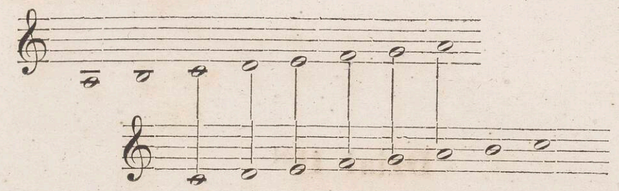
§ **31.** Każdy z trójdźwięków wchodzących w skład triady, może należeć do trzech odrębnych tonacyi, czyli może być akordem poddominantowym, tonicznym lub dominantowym. Jeden zatem akord nie określa nam tonacyi. W trójdźwięku poddominantowym znajdujemy dźwięk nie należący do tonacyi dominanty, i odwrotnie, i tak: trójdźwięk *f-a-c* zawiera w sobie *f*, którego niema w tonacyi *g*; trójdźwięk zaś *g-h-d* mieści w sobie *h* nieistniejący w tonacyi *f*. Oba te dźwięki *f*, *h* mieszczące się w tryadzie, stanowią charakterystykę tonacyi *c*. Odległość ich między sobą tworzy trzy całe tony, i nazywa się *trytonem*. Jeden z tych dwóch dźwięków (siódmy) nazwaliśmy już nutą charakterystyczną; pozostały zaś (czwarty) nazwać możemy *półcharakterystyczną*. Oba te dźwięki charakteryzując tonacyę, nie określają jeszcze jéj trybu, charakterystyka tego ostatniego polega jak nam już wiadomo na trzecim i szóstym dźwięku, gdy bowiem w trybie majorowym mamy tercyę i sekstę wielkie, w trybie minorowym też same odległości są małe. Ponieważ żaden z powyższych dźwięków nie wchodzi w skład akordu dominantowogo, przeto tenże pozostaje wspólnym dla obu trybów.

VII. O tonacyach odpowiednich.

§ **32.** Budując gammę minorową według prawa tryady, dostrzegliśmy, iż dźwięki składające tęż gammę znajdują się w innéj gammie majorowéj. Takie

dwie tonacye zawsze różne trybami nazywamy *odpowiedniemi*. Weźmy *a minor* i porównajmy ją z *c major*.

50.



Widzimy iż dźwięki jednéj tonacyi są wspólne drugiéj. Pomimo iż powyższa gamma minorowa zmieniona na melodyjną, różni się podwyższonemi dźwiękami *fis* i *gis*, jednak dźwięki te uważamy za czysto przypadkowe, bardziéj chromatycznéj niż djatonicznéj natury. Najlepszym dowodem blizkiéj wspólności tonacyi *c major* i *a minor* jest to, że obie nie przyjmują znaków przykluczowych.

§ **33.** Chcąc dla jakiejkolwiek tonacyi majorowéj znaleźć odpowiednią minorową, należy rozpocząć ten sam szereg dźwięków o małą tercyę niżéj, czyli od stopnia szóstego, a nutę charakterystyczną tonacyi minorowéj otrzymamy przez podniesienie o pół tonu dominanty tonacyi majorowéj. Chcąc zaś wyprowadzić z gammy minorowéj odpowiednią majorową, należy rozpocząć ją od stopnia trzeciego i obniżyć nutę charakterystyczną o pół tonu, przezco otrzymamy dominantę odpowiedniéj tonacyi majorowéj.

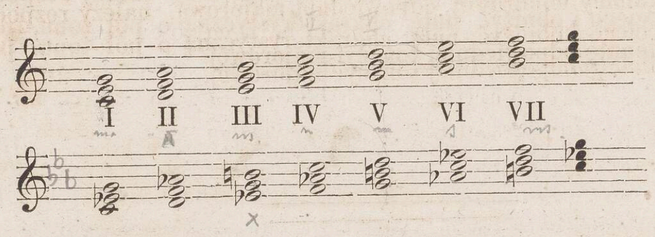
Dział II^{gi}

Harmonja konsonansowa.

I. Akordy doskonałe.

§ **34**. W podobny sposób jak na stopniach: pierwszym, czwartym i piątym możemy i na innych tworzyć trojdźwięki, używając do tego dźwięków należących do gammy. Trójdźwięki takie należące ściśle do jednéj tonacyi, uważamy za *tonalne*, a nazywamy je akordami *tercyowemi* albo *doskonałemi*, jako zawierające w sobie same konsonanse.

51.



w trybie majorowym

w trybie minorowym.
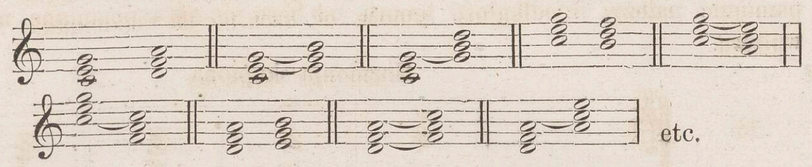
W przykładzie *a)* mamy na stopniu pierwszym, czwartym i piątym tercye wielkie i kwinty czyste; na drugim, trzecim i szóstym, tercye małe i kwinty czyste; na siódmym zaś tercyę małą, i kwintę zmniejszoną. W przykładzie zaś *b)* mamy na stopniu piątym i szóstym tercye wielkie i kwinty czyste; na pierwszym i czwartym tercye małe i kwinty czyste; na drugim i siódmym tercye małe i kwinty zmniejszone; na trzecim zaś tercyę wielką i kwintę zwiększoną.

Trójdźwięki mające tercyę wielką nazywamy *wielkiemi*, tercyę małą *małemi*, kwintę zmniejszoną *zmniejszonemi*, a trójdźwięk z kwintą zwiększoną nazywamy *zwiększonym*.

Porównywając przykłady *a)* i *b)* widzimy, że tylko na stopniach piątym i siódmym znajdują się trójdźwięki odpowiedniéj wielkości.

§ **35**. Powyższe tabelle pokazują nam, że każdy dźwięk znajduje się w trzech akordach. Dźwięk powtarzający się w dwóch po sobie idących akordach, nazywamy *nutą wspólną*. Jeżeli weźmiemy dwa trójdźwięki na przyległych stopniach, to nuty wspólnéj między niemi nie będzie. Biorąc trójdźwięki co drugi, znajdziemy dwie nóty wspólne, pozostałe zaś mają po jednéj.

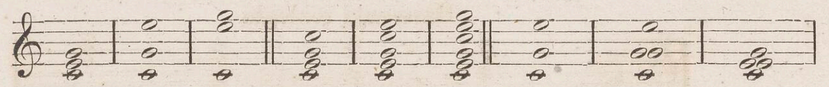
52.



etc.

§ **36**. Akordy nie tracą nic na swojéj właściwości pomimo przestawiania dźwięków lub też wzmacniania harmonji za pomocą powtarzania ich w innych oktawach lub w unisonie.

53.
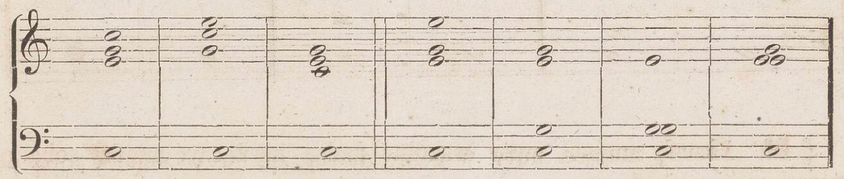


W miarę tego, z ilu dźwięków składać się będą akordy, nazywać będziemy taki sposób pisania *harmonją trzy*, *cztero*, *pięcio-głosową* i t. p. Dźwięki pojedyncze składające akordy nazywać będziemy *czynnikami* czyli *głosami*. Głos najwyższy i najniższy nazywamy głosami *skrajnemi*, pozostałe zaś *środkowemi*.

W praktyce najwięcéj ma zastosowania harmonja cztero-głosowa, gdyż jest najłatwiejszą, a przytem co do pełności nie ustępuje pięcio lub sześcio-głosowéj. Dla tego też głównie nią się zajmować będziemy. Czynniki harmonji czerogłosowéj odpowiadają zazwyczaj głosom ludzkim co do skali, i dla tego nazywać je będziemy *sopranem*, *altem*, *tenorem* i *basem*. Ten stosunek głosów uważamy za najwłaściwszy do użycia, pisanie bowiem na same męzkie lub żeńskie głosy, zmusza nas do obracania się w nader ciasnéj skali, przeco trudno jest władać swobodnie harmonją.

§ **37**. W harmonji cztorogłosowéj powtarzamy zwykle dźwięk zasadniczy tworząc oktawę lub unison z basem, i tak ustawiony akord nazywamy *normalnym*; wszelkie zaś dwojenie tercyi lub kwinty da nam akordy *nienormalne*.

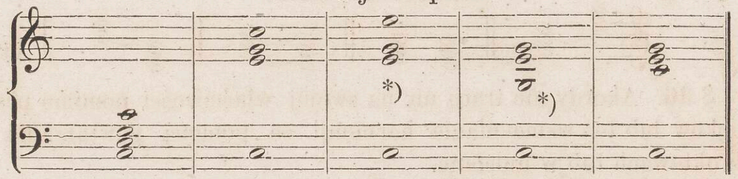
54. normalne nienormalne



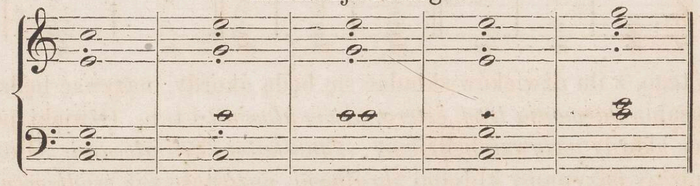
Najłagodniéj brzmiącym jest akord normalny z powodu praw akustyki, albowiem oktawa w szeregu dźwięków akustycznych dwa razy się powtarza zanim tercya i kwinta przychodzą. Tercya zwłaszcza nie zawsze może się powtarzać z powodu swéj krzykliwości, gdyż ona najwięcéj przez akord się przebija. W minorowym akordzie znacznie jest łagodniejszą.

§ **38**. W miarę jak ustawiamy czynniki, czy tuż przy sobie, czy też w pewnéj odległości, harmonją nazywać będziemy *skupioną* lub *rozległą*, przyczem pamiętać należy, iż odległość tenoru od basu nic na wspomniane nazwy nie wpływa.

55. Harmonja skupiona



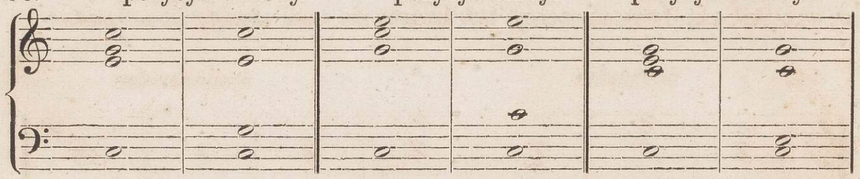
Harmonja rozległa



Z powyższego przykładu widzimy, iż gdy w harmonji skupionéj trzy górne głosy leżą tuż obok siebie, w rozległéj znajduje się miejsce między niemi na dźwięki należące do akordu.

§ **39**. Przy łączeniu akordów jednych z drugiemi jakkolwiek zwracać musimy uwagę na jak najpłynniejsze prowadzenie głosów, najważniejszem jednak jest ustawienie sopranu, jako prowadzącego śpiew. Stosownie jaki interwal damy sopranowi, oktawę, tercyę czy kwintę, nazywać to będziemy *pozycyą oktawy*, *tercyi* i *kwinty* bez względu czy harmonja jest skupioną czy rozległą.

56. pozycya oktawy — pozycya tercyi — pozycya kwinty.



§ **40**. Akordy mające nuty wspólne dadzą się łączyć między sobą pod następującemi warunkami:

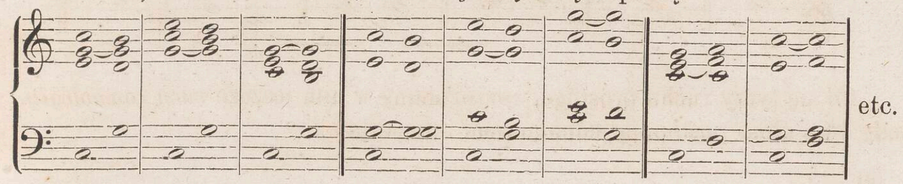
---

*) Akordy gwiazdką oznaczone należą do harmonji skupionéj, pomimo iż w nich jest miejsce na oktawę. Ponieważ jednak powyższe akordy mają zdwojoną tercyę lub kwintę, przeto są nienormalne, i oktawa sama przez się powtórzoną być nie może.

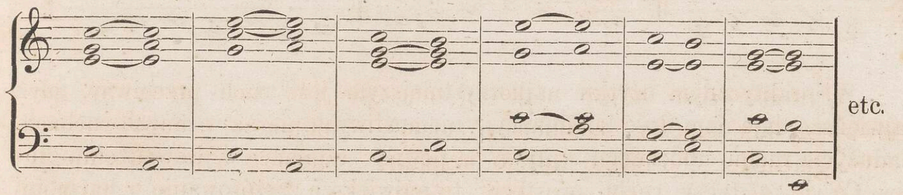
1) Nuty wspólne powinny pozostać w tym samym głosie, w którym się poprzednio znajdowały.
2) Pozostałe głosy postępują na najbliższą nutę harmoniczną.

Nutą harmoniczną nazywamy każdy dźwięk wchodzący w skład akordu.

57. *a)* Połączenie z jedną nutą wspólną.



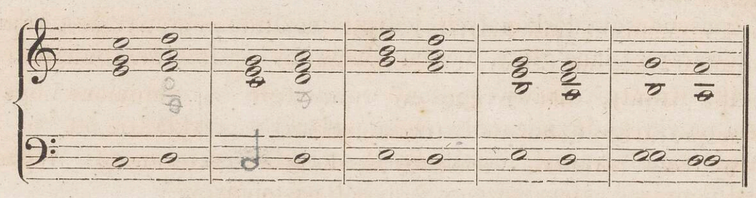
b) Połączenie z dwiema nutami wspólnemi.



Połączenia w ten sposób zastosować można tylko do akordów normalnych.

§ **41**. Łącząc według powyższego prawa dźwięki nie mające nuty wspólnéj, otrzymalibyśmy przykre dla słuchu następstwa akordów:

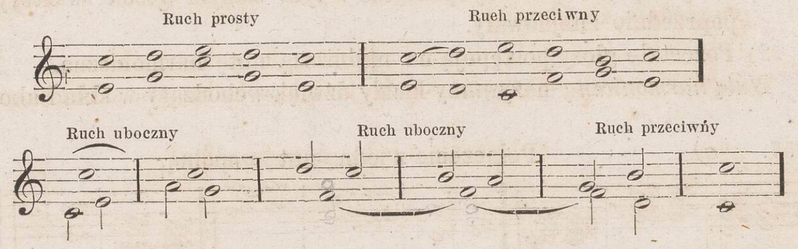
58.



§ **42**. 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:

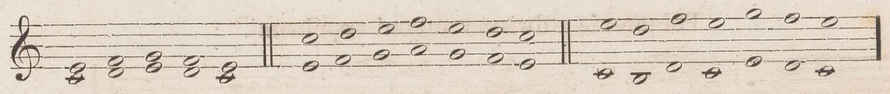
1) Jeżeli dwa głosy postępują w jednym kierunku, nazywamy to *ruchem prostym*.
2) Jeżeli postępują w kierunku przeciwnym, nazywamy to *ruchem przeciwnym*.
3) Jeżeli zaś jeden głos pozostaje na miejscu, a drugi postępuje w jakimkolwiek kierunku, nazywamy to *ruchem ubocznym* albo *ukośnym*.

59.



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

60.



W praktycznym użytku najkorzystniejszym jest ruch przeciwny, gdyż największą daje nam ilość kombinacyi, niemożliwych nieraz w innych ruchach. Nadużycie ruchu ubocznego wpływa na pewną stagnacyę w prowadzeniu głosów. Co się zaś tyczy ruchu prostego, to największe zastósowanie w harmonji ma ruch równoległy. Nie wszystkie jednak interwale zarówno nadają się do tego. Jedynie możliwemi są konsonanse niedoskonałe t. j. tercye, seksty i decymy. Dyssonanse naturalne jak sekundy i septymy wielkie i małe, zazwyczaj się nie używają po sobie.

Z konsonansów doskonałych jedynie możliwemi do użycia są kwarty, jeżeli im towarzyszą inne głosy, o czem pomówimy w właściwem miejscu.

§ **43**. Kwinty, oktawy i unisony równoległe są zabronione i one to są powodem przykrego brzmienia harmonji podanéj w przykładzie 58. *).

Aby temu zaradzić, uciekamy się do ruchu przeciwnego. Wspomniany przykład poprawić zatem możemy w sposób następujący:
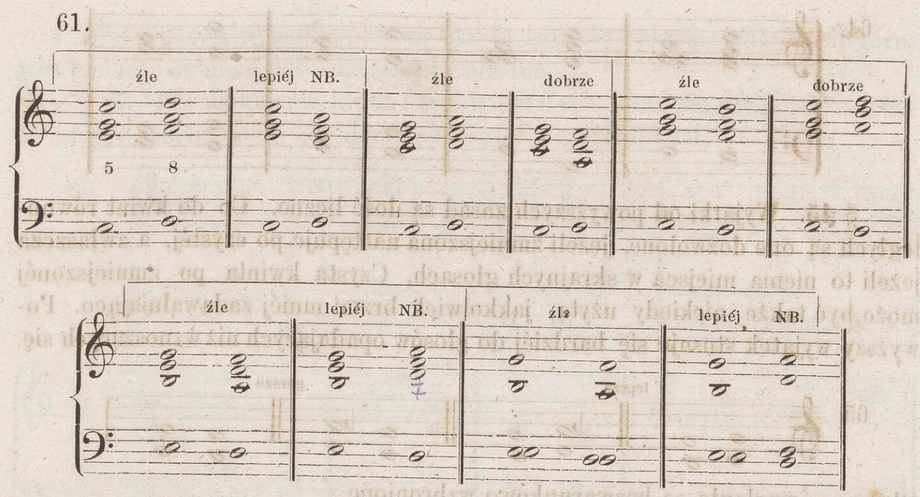
---

*) Przyczyna złego brzmienia kwint równoległych przez nikogo dotąd dokładnie nie została wyjaśnioną. Przykre to brzmienie zdaje się mieć powód w tém, że każda z kwint daje jakoby początek nowéj harmonji nie będącéj w związku z poprzedzającą i ztąd dwa te interwale zdają się być ze sobą w sprzeczności. Co się zaś tyczy oktaw i unisonów równoległych, to głównym powodem złego ich brzmienia jest zbyt silne przerzynanie się tychże przez resztę dźwięków; nadto następstwo unisonów pozbawia nas jednego dźwięku w harmonji.

Oktaw i unisonów równoległych możemy użyć dla wzmocnienia melodji, jeżeli te jako osobne czynniki nie występują, lecz są tylko prostem zdwojeniem lub nawet potrojeniem danéj melodji.
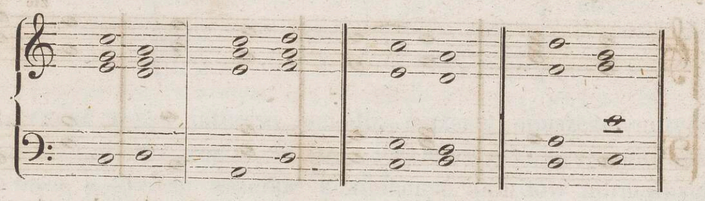
Takie wzmocnienia trafiają się w kompozycyach fortepianowych, w orkiestrze i w śpiewach zbiorowych.

61.



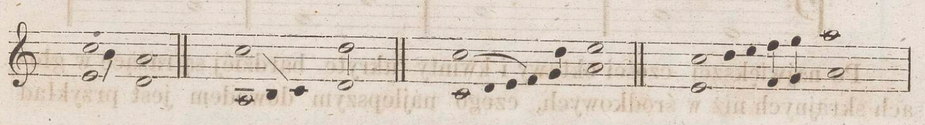
§ **44**. Również nie unikniemy przykrego dla słuchu wrażenia, jeżeli bierzemy kwintę lub oktawę w ruchu prostym po jakimbądź innym interwalu. Podobne następstwo nazywamy *kwintami* lub *oktawami* ukrytemi.

62.



Powodem złego brzmienia w powyższych razach jest ta okoliczność, iż jeden z dwóch albo nawet oba głosy tworzące kwinty lub oktawy ukryte, skacząc przechodzą przez nuty pośrednie, przez co kwinty lub oktawy równoległe słyszeć się dają.
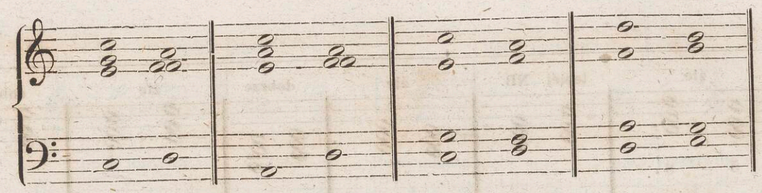
63.



Zasadę tę lepiéj zrozumiemy przy nutach przejściowych.

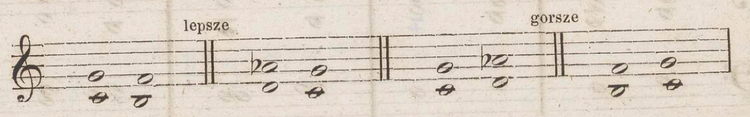
Aby poprawić w przykładzie 61 miejsca oznaczone NB., musimy jeden z dwóch głosów mogących utworzyć kwintę lub oktawę ukrytą poprowadzić w kierunku przeciwnym, przezco użycie akordu nienormalnego staje się nieuniknioném.

64.



§ **45**. Wyjątki od powyższych zasad są dość liczne. Co do kwint równoległych są one dozwolone, jeżeli zmniejszona następuje po czystéj, a zwłaszcza jeżeli to niema miejsca w skrajnych głosach. Czysta kwinta po zmniejszonéj może być także niekiedy użytą, jakkolwiek brzmi mniéj zadawalniająco. Powyższy wyjątek stosuje się bardziéj do głosów opadających niż wznoszących się.

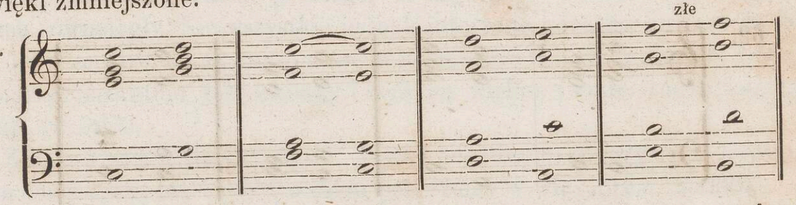
65.



Oktawy równoległe są bezwarunkowo wzbronione.
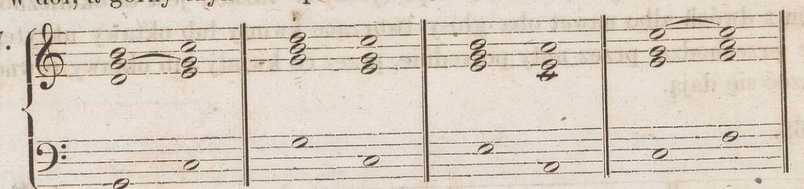
46. Kwinty ukryte przedstawiają się nam łagodniéj, jeżeli bas skacze o kwartę w dół lub o kwintę w górę, a górny czynnik postępuje łącznie (djatonicznie). Wyjątek ten nie stosuje się do wypadku w którym napotkalibyśmy trójdźwięki zmniejszone.

66.



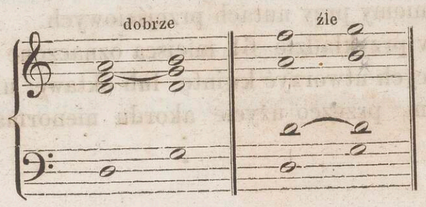
Oktawy ukryte są dozwolone, jeśli bas postępuje o kwartę w górę lub kwintę w dół, a górny czynnik o półtonu w górę lub o cały ton w dół.

67.



Po największéj części oktawy i kwinty ukryte bardziéj są rażące w głosach skrajnych niż w środkowych, czego najlepszym dowodem jest przykład następujący:
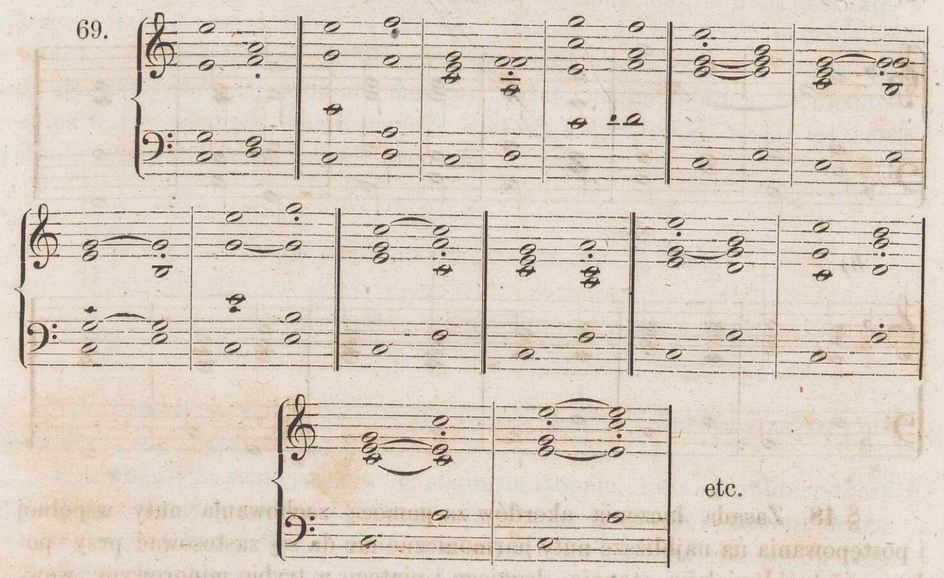
68.



W pierwszym wypadku oktawa ukryta może być użytą jakkolwiek górny głos podnosi się nie o pół tonu, lecz o cały ton.

§ **47**. Dla uniknienia kwint i oktaw ukrytych, oraz dla gładszego pochodu głosów, posługujemy się nieraz akordami nienormalnemi.

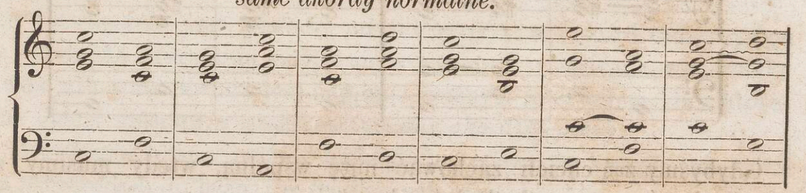
69.



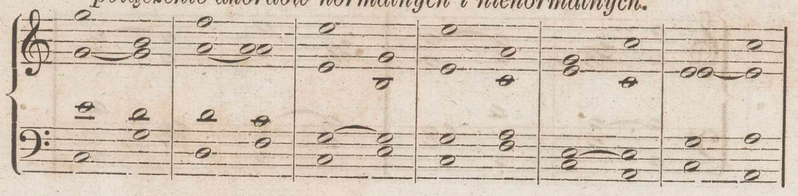
etc.

Chcąc nadać więcéj interesu melodji, możemy opuszczać nuty wspólne, przerzucając trzy głosy górne na dalsze nuty harmonizujące w kierunku przeciwnym do basu, przyczem wszelkie kombinacye akordów normalnych z nienormalnemi, oraz zamiana harmonji rozległéj na skupioną i odwrotnie, mogą mieć miejsce.

70. *same akordy normalne.*
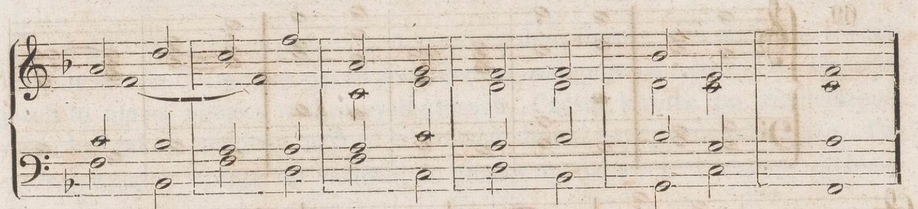


71. *połączenie akordów normalnych i nienormalnych.*
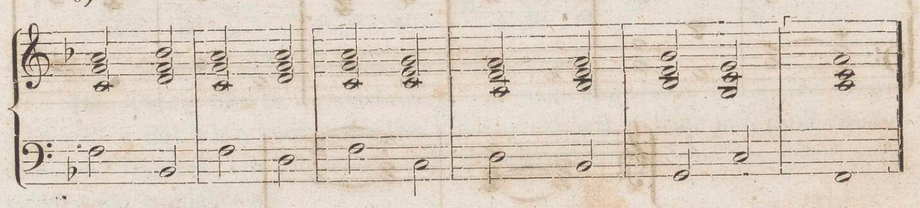


Dla okazania o ile powyższe przerzucanie głosów upiększa melodję nadając jéj właściwy koloryt, przypatrzmy się następującemu przykładowi opracowanemu na dwa sposoby:

72. *a)*
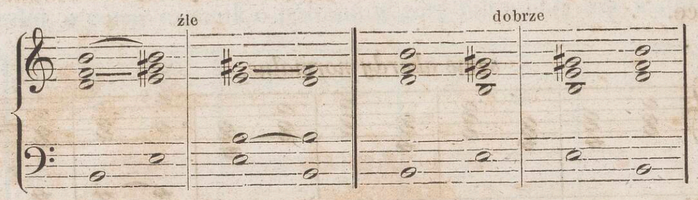


b)



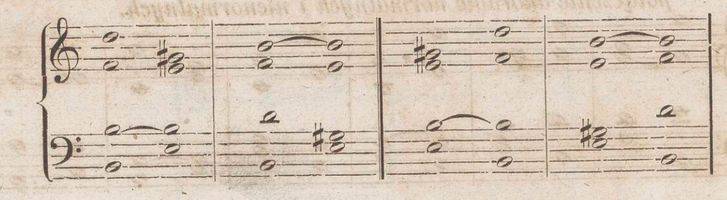
§ **48.** Zasada łączenia akordów za pomocą zachowania nuty wspólnéj i postępowania na najbliższe nuty harmoniczne nie da się zastosować przy połączeniu trójdźwięków stopnią drugiego i piątego w trybie minorowym; wówczas przerzucenie harmonji w kierunku przeciwnym do basu jest koniecznem, jeżeli uniknąć chcemy sekundy zwiększonéj między szóstym a siódmym dźwiękiem gammy.

73.



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

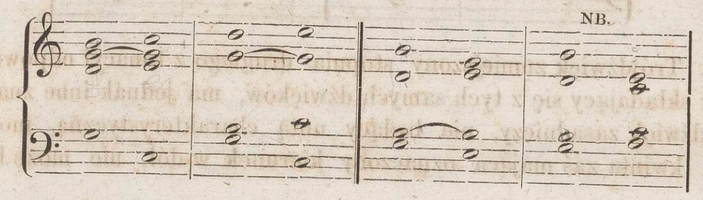
74.



II. O nucie charakterystycznéj.

§ **49.** Wiadomo nam z formacyi gammy djatonicznéj, iż nuta charakterystyczna dąży do rozwiązania na oktawie. Dążność ta, najwięcéj okazuje się w akordzie dominantowym, jeżeli tenże prowadzi nas na toniczny, i wówczas nuty charakterystycznéj dwoić nie możemy. Jeżeli zaś po akordzie dominantowym następuje jakabądź inna harmonja, w któréj niema toniki, wtedy możemy podwoić swobodnie nutę charakterystyczną.

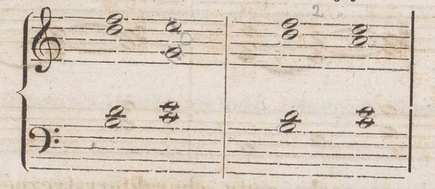
75.



NB. Ostatni wypadek jest nienaturalny, prościéj bowiem byłoby nie dwoić tercyi w pierwszym akordzie.

W trójdźwięku zmniejszonym na siódmym stopniu, nuta charakterystyczna jeszcze bardziéj domaga się rozwiązania, jako będąca w połączeniu z drugą półcharakterystyczną *f*. Obu tych dźwięków dwoić nie możemy, dla tego w harmonji czterogłosowéj wypada nam powtórzyć tercyę.

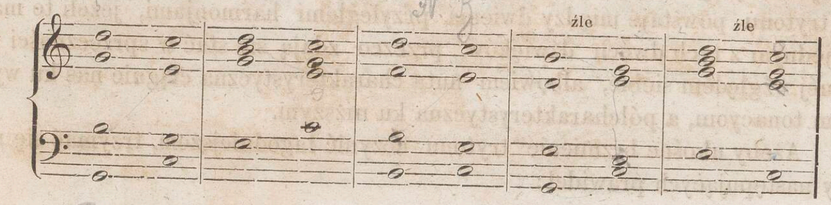
76.



Drugie rozwiązanie jest gładsze od pierwszego, ale akord toniczny jest bez kwinty. Podobna wyrzutnia nieraz się w harmonji przytrafia, z niewielką szkodą akordu, albowiem kwinta jest najmniéj ważnym interwalem, bez którego się nieraz obejść możemy, i wtedy otrzymamy *akord niepełny*.

Nutę charakterystyczną można niekiedy prowadzić na kwintę, ale tylko w kierunku przeciwnym do basu, i w środkowych głosach.

77.

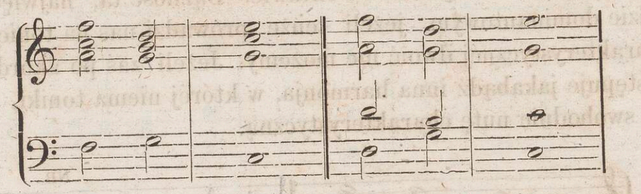


Nie podwajając nuty charakterystycznej jeżeli prowadzi na tonikę.

Trzeci wypadek z akordem 7-go stopnia brzmi gorzéj, dwa ostatnie źle, zwłaszcza przedostatni.

Uwaga. Z powodu niemożności podwajania nuty charakterystycznéj, jeżeli ona prowadzi nas na tonikę, nie podobna jestuniknąć kwint ukrytych przy przejściu stopnia drugiego lub czwartego na piąty; np.

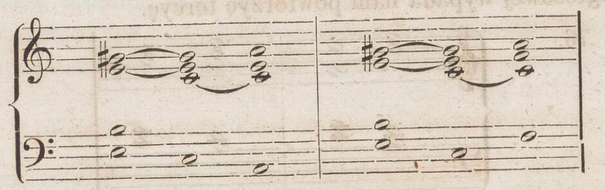
78.



§ 50. Trójdźwięk zmniejszony stopnia drugiego z tonacyi odpowiedniéj, jakkolwiek składający się z tych samych dźwięków, ma jednak inne znaczenie, albowiem dźwięk zasadniczy, nie będący nutą charakterystyczną, może być dwojonym, kwinta zaś mająca oznaczony kierunek w dół, nie może być powtórzoną.

§ 51. Trójdźwięk zwiększony, ma użycie bardzo ograniczone, i jak się później przekonamy, da się zastępić odpowiednim majorowym, przez obniżenie kwinty. Najlepsze użycie jego jest po akordzie dominantowym, w którym przetrzymując nutę charakterystyczną przygotowujemy przez to dyssonans trójdźwięku zwiększonego:

79.



Dyssonans tutaj ma cechę nuty charakterystycznéj, i dla tego musi się rozwiązywać o pół tonu do góry.

III. O ukośnem brzmieniu trytonu.

§ 52. Wiemy że trytonem nazywa się odległość trzech całych tonów, zawartych między nutą półcharakterystyczną a charakterystyczną. *Ukośne brzmienie* trytonu powstaje między dwiema przyległemi harmonjami, jeżeli te mają po jednym z tych dwóch dźwięków, przezco zdają się stać w sprzeczności tonalnéj względem siebie, albowiem nuta charakterystyczna ciągnie nas ku wyższym tonacyom, a półcharakterystyczna ku niższym.
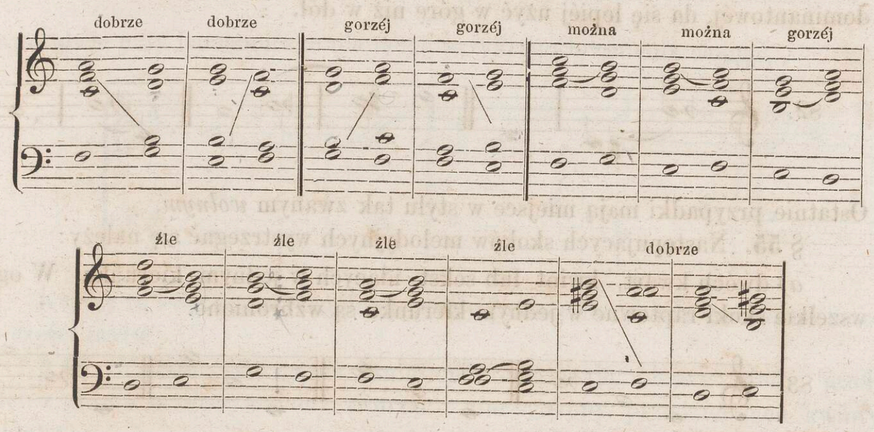
Ażeby ukośne brzmienie trytonu uczynić łagodniejszem, trzymać się należy następujących prawideł:

a) dźwięki tworzące tryton nie powinny znajdować się w skrajnych głosach,

b) trzeba unikać kwint ukrytych nawet dozwolonych, gdyż one tu brzmią nader ostro,

c) ukośne brzmienie jest daleko łagodniejsze w przejściu czwartego stopnia na piąty, i z trzeciego na czwarty, niż odwrotnie.

80.



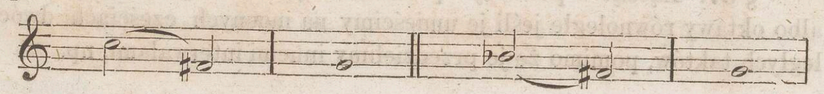
W połączeniu stopnia drugiego z piątym, z powodu nuty wspólnéj, prawo o trytonie upada.

W dwóch ostatnich przykładach podwyższając *g* na *gis*, wprowadzamy *a* minor, i w tym razie ukośne brzmienie nie sprawia przykrego wrażenia.

IV. O prowadzeniu melodji i innych głosów.

§ 53. Główną zasadą łączenia akordów, jest zachowywanie o ile możności nuty wspólnéj, a w braku jéj przechodzenie na najbliższe nuty harmoniczne. Od powyższéj zasady często jednak odstępować będziemy, przerzucając dowolnie głosy na dalsze nuty harmoniczne przy zachowaniu kierunku przeciwnego względem basu. Śmielsze przerzucanie głosów ma na celu urozmaicenie melodji. Co się tyczy skoków w głosach, więcéj mamy wolności w sopranie i basie niż w alcie i tenorze, w których należy się trzymać postępu interwalami naturalnemi. W stylu tak zwanym *surowym* albo *ścisłym*, gdzie pewna powaga jest niezbędną, unikać należy skoków większych nad sekstę małą; jednakże skok o oktawę jest dozwolonym. Z interwalów nadmiarowych może być czasem użytą kwarta i kwinta zmniejszona jeżeli schodzimy w dół na nutę charakterystyczną np.

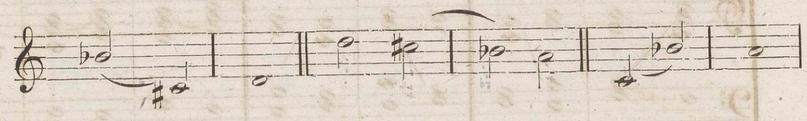
81.



Powyższe dwa przypadki daleko lepiéj wychodzą w skrajnych głosach aniżeli w średnich.

§ **54**. Sopranowi dajemy jeszcze więcéj swobody, kiedy melodja idzie na dół. Wówczas sekunda zwiększona i septyma zmniejszona nieraz się używają. W odwrotnym zaś kierunku powyższe dwa interwale dadzą się również użyć chociaż to rzadziéj się przytrafia. Septyma zaś mała jeżeli wynika z harmonji dominantowéj, da się lepiéj użyć w górę niż w dół.

82.

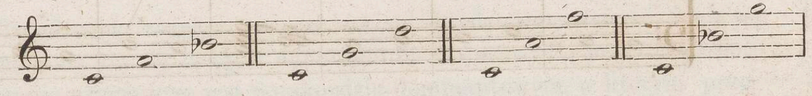


Ostatnie przypadki mają miejsce w stylu tak zwanym *wolnym*.

§ **55**. Następujących skoków melodyjnych wystrzegać się należy:

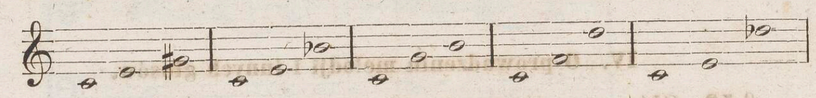
a) dwóch kwart, kwint lub sekst idących w jednym kierunku. W ogóle wszelkie skoki raptowne w jednym kierunku są wzbronione.

83.



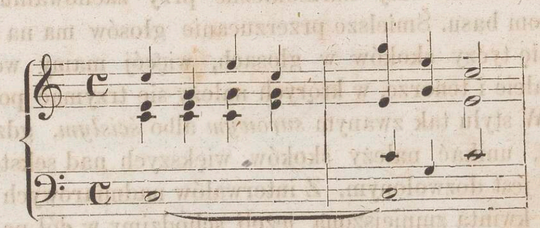
b) pochodu jakichbądź dwóch interwalów idących w jednym kierunku, w którychby pierwszy dźwięk z trzecim tworzył kwintę zwiększoną, septymę lub nonę.

84.



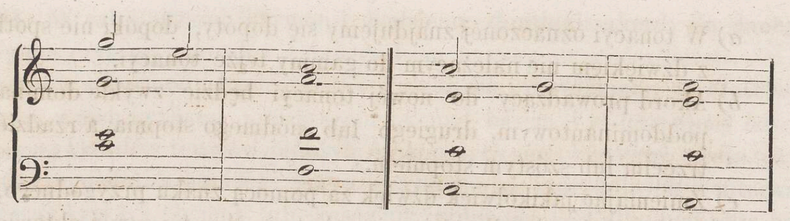
§ **56**. Zmieniając dowolnie harmonję skupioną na rozległą, przestawiając pozycye oraz zamieniając akordy normalne na nienormalne i odwrotnie, możemy na jednym i tym samym akordzie utworzyć melodję.

85.



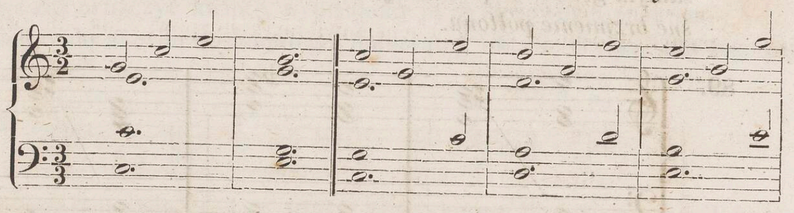
§ **57**. Łącząc w podobny sposób akordy, możemy łatwo wpaść w kwinty albo oktawy równoległe jeśli je umieścimy na mocnych częściach dwóch przyległych taktów, pomimo że je przedzielimy innemi interwalami; np.

86



Nawet dwie nuty harmoniczne nie mogą przykrego brzmienia usunąć.

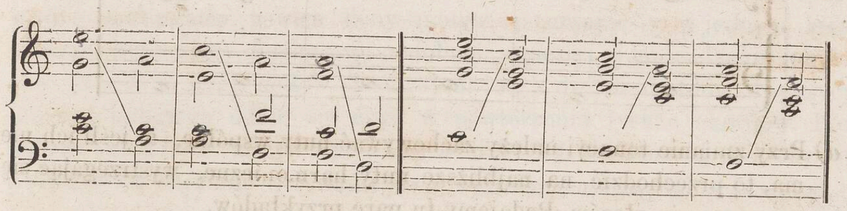
87.



Kwinty te i oktawy szczególniéj wtedy brzmią źle, kiedy padają na mocne części taktu.

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

88.



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

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

b) Zbyt wielkiéj odległości między altem i tenorem unikamy dla nieprzerywania spójności w harmonji.

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

V. Połączenie akordów różnych tonacyi.
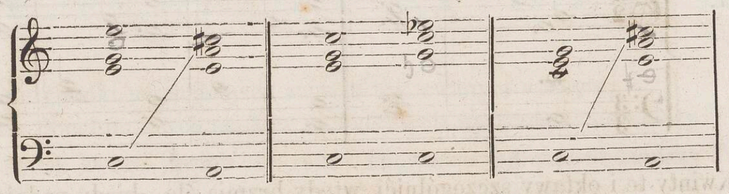
§ **60**. Dotąd zajmowaliśmy się łączeniem akordów w jednéj tylko tonacyi. Jeżeli zechcemy połączyć dwie odrębne tonacye należy pamiętać o następujących zasadach:

a) W tonacyi oznaczonéj znajdujemy się dopóty, dopóki nie spotkamy się z dźwiękiem nie należącym do gammy tejże tonacyi.

b) Akord prowadzący do nowéj tonacyi będzie zwykle dominantowym, poddominantowym, drugiego lub siódmego stopnia; a rzadziéj toniką, trzecim lub szóstym stopniem.

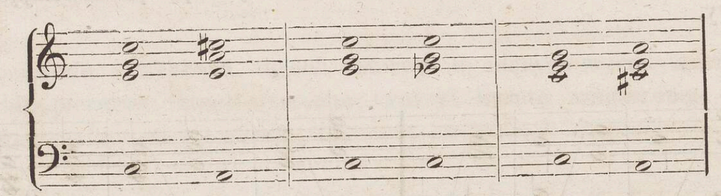
c) Zmieniając jakikolwiek dźwięk za pomocą znaku przygodnego, musimy to podwyższenie albo zniżenie uskutecznić w téj saméj oktawie i w tym samym głosie. W przeciwnym bowiem razie powstanie tak zwane *ukośne brzmienie półtonu.*

89.
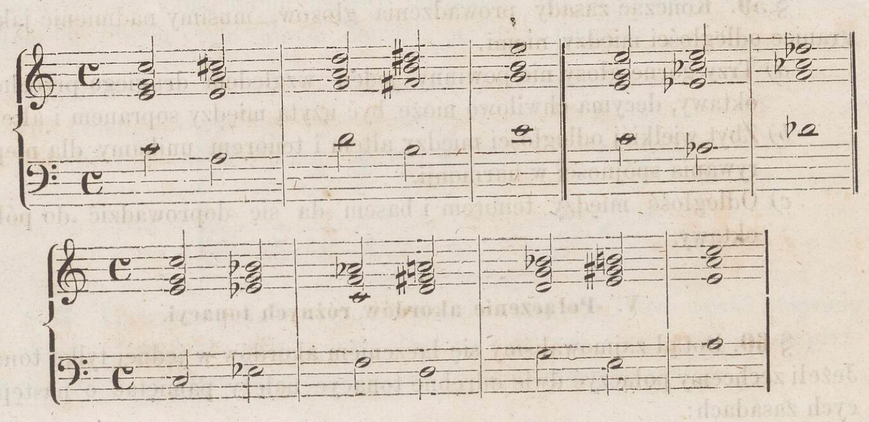


Ukośne brzmienie usprawiedliwia się kiedy nuta mająca się zmienić chromatycznie powtarza się w basie. Przykład Nr. 89 da się poprawić w sposób następujący:

90.



d) Przy zmianie tonacyi należy zachowywać nuty wspólne, a jeśli ich nie ma, to przechodzić na najbliższe nuty harmoniczne, wystrzegając się przerzucania głosów. Podajemy tu parę przykładów.

91.



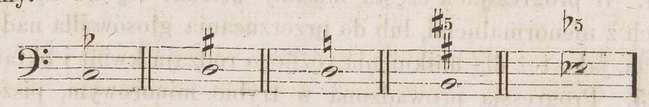
§ **61.** W całéj niższéj harmonji będziemy dorabiali akordy do danego basu. Nauka czytania akordów z danego basu nazywa się *jeneralbasem.*

Akordów w harmonji mamy wielką rozmaitość, rozróżniamy je właściwemi każdemu z nich liczbami umieszczonemi nad basem, i to nazywamy *basem cyfrowanym.* Akordów tercyowych czyli doskonałych nie cyfrujemy wcale, chyba że mamy zmienić za pomocą znaku przygodnego którykolwiek z interwałów; wówczas krzyżyk, bemol lub kasownik położony nad albo pod nutą bez cyfry, odnosić będziemy do tercyi.

Chcąc zaś oznaczyć kwintę, wypisujemy ją ze stosownym znakiem.

Ponieważ do akordu doskonałego dobieramy oktawę czystą, dla tego jéj nie oznaczamy.

92.
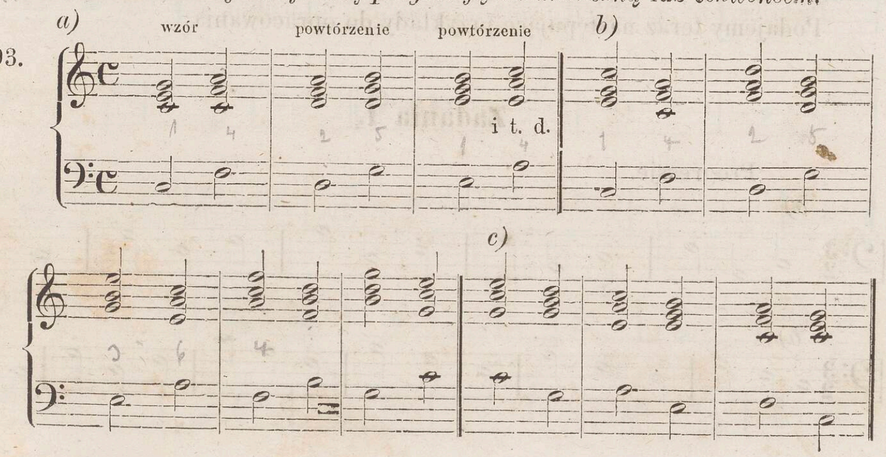


Niektórzy teoretycy zamiast kłaść krzyżyk przy liczbie, przekreślają takową, np: ~~6~~ zamiast ♯6, ~~4~~ zamiast ♯4.

Niektórzy zaś piszą znaki przygodne po liczbach, np: 5♯.

VI. O progressjach harmonicznych.

§ **62.** Jeżeli w harmonji prowadzimy bas symetrycznie w ten sposób, że w nim powtarzamy pewien dany motyw, posuwając go w jednym kierunku, wówczas ucho nasze domaga się podobnéj symetryi w prowadzeniu innych głosów, to jest: że jeżeli motyw basu składa się z dwóch akordów, to pozycya jednego i drugiego odbić się musi w powtórzeniu tychże akordów. Pierwsze akordy składające motyw nazywamy *wzorem* lub *modelem*, a podobny sposób prowadzenia harmonji nazywamy *progressją harmoniczną* lub *sekwensem.*

93.

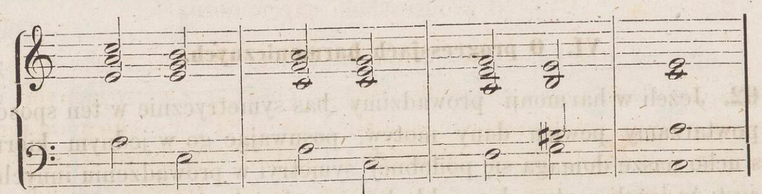


§ **63**. Powtórzenia mogą się odbywać w taki sposób, że progressja się wznosi lub opada, i w miarę tego nazywamy to progressją *wznoszącą* się lub *opadającą*. Powtórzenia robimy na kolejnych stopniach, albo też przeskakując je. Wzór progressji w harmonji może się składać od dwóch aż do ośmiu akordów; w harmonji zaś doskonałéj, najwięcéj możemy ich użyć cztery. Najprostszemi progressjami są takie, których wzór mieści w sobie dwa akordy mające nutę wspólną, a zwłaszcza zaś takie, których bas skacze o kwartę lub kwintę. Połączenia takie gdzie bas skacze o tercyę w górę lub w dół, albo też idzie na nutę przyległą, są mniéj używane jako gorsze, a nawet w niektórych pozycyach są niemożliwe.

§ **64**. W progressjach często musimy uciekać się do łączenia akordów normalnych z nienormalnemi, lub do przerzucania głosów dla nadania melodji więcéj życia, jako też dla uniknienia różnego rodzaju kwint i oktaw.

§ **65**. Progressja prowadzona w trybie minorowym, pisze się zwykle akordami należącemi do odpowiedniéj tonacyi majorowéj, przez co nuta charakterystyczna wyrzuca się z wyjątkiem zakończenia, które musi zachować charakter minorowy.

94.



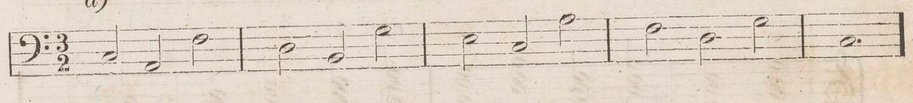
Postępując w podobny sposób, zmieniamy akord dominantowy wielki na mały, trójdźwięk zwiększony na wielki, a zmniejszony ♭ stopnia siódmego na wielki.

Podajemy teraz następujące przykłady do opracowania:

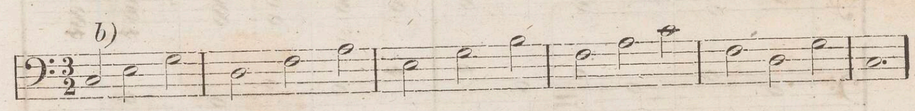
Zadania I.

Progressje.

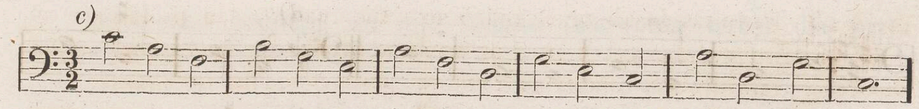
a)



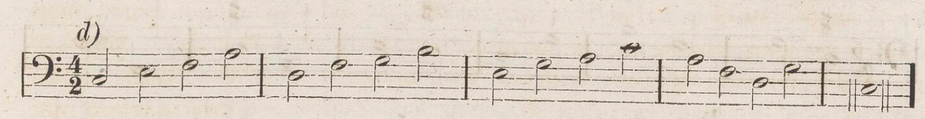
b)



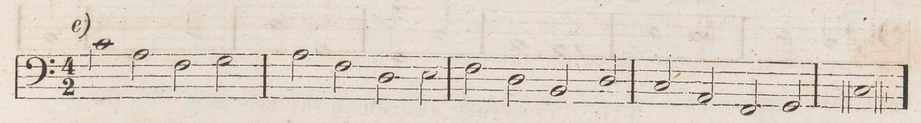
c)



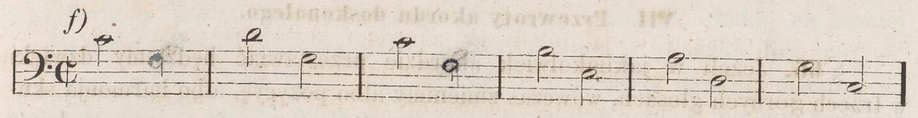
d)



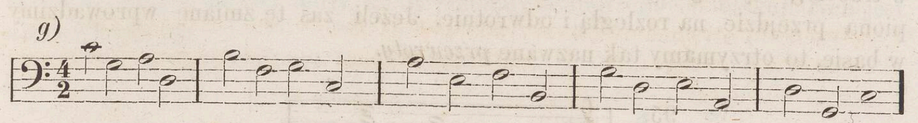
e)



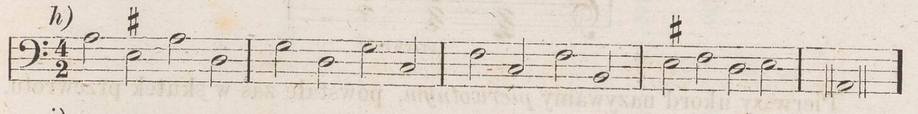
f)



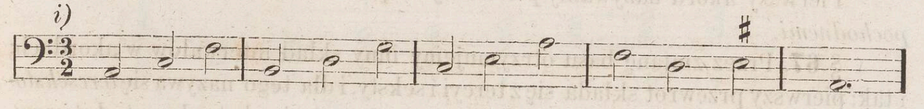
g)



h)

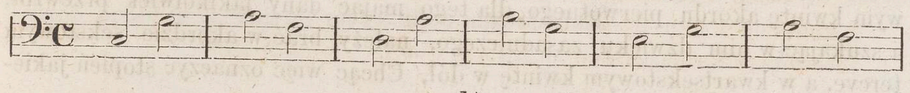


i)

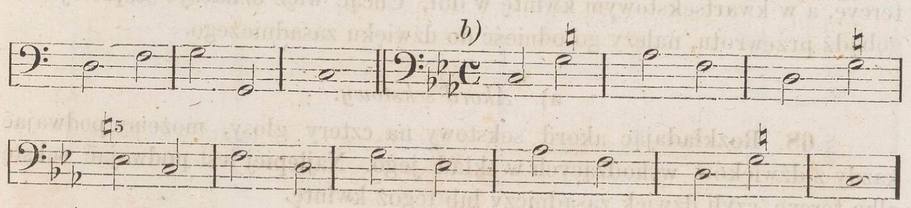


Większe Zadania.

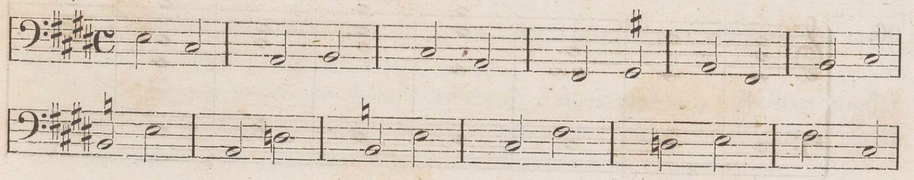
a)

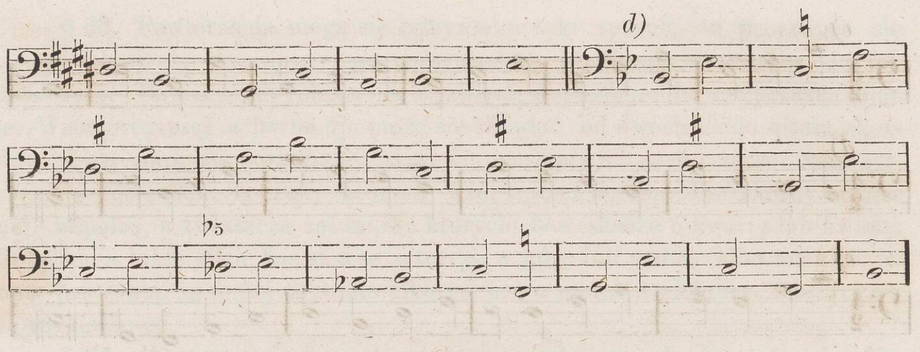


b)



c)

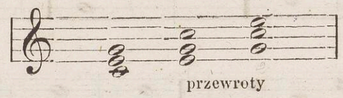




VII. Przewroty akordu doskonałego.

§ **66**. 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*.

95.



Pierwszy akord nazywamy *pierwotnym*, powstałe zaś w skutek przewrotu, *pochodnemi*.
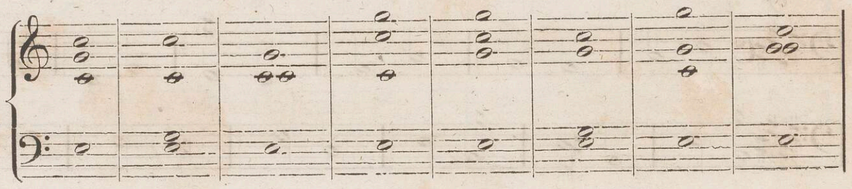
§ **67**. Przez zmianę basu otrzymujemy inny skład interwalów w akordach; i tak: pierwszy przewrot składa się z tercyi i seksty, i dla tego nazywa się *tercsekstowym*, a przez skrócenie *sekstowym*; drugi zaś z kwarty i seksty, *kwartsekstowym*.

W sekstowym akordzie mamy zatem w basie tercyę, a w kwartsekstowym kwintę akordu pierwotnego; dla tego 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.

a) *Akord sekstowy.*
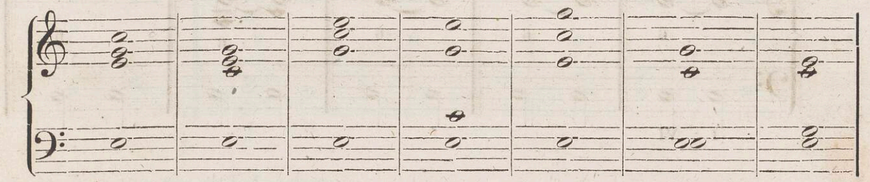
§ **68**. Rozkładając akord sekstowy na cztery głosy, możemy podwajać każdy z dźwięków wchodzących w skład jego. Najlepiéj jest podwajać sekstę albo tercyę, czyli dźwięk zasadniczy lub tegoż kwintę.

96.
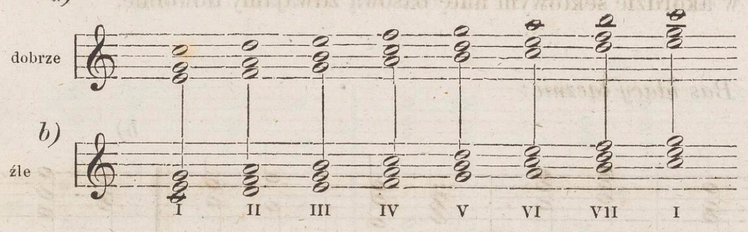


Najrzadziéj podwaja się nutę basową (pierwotną tercę) dla przyczyny o których mówiliśmy w § 37.

97.
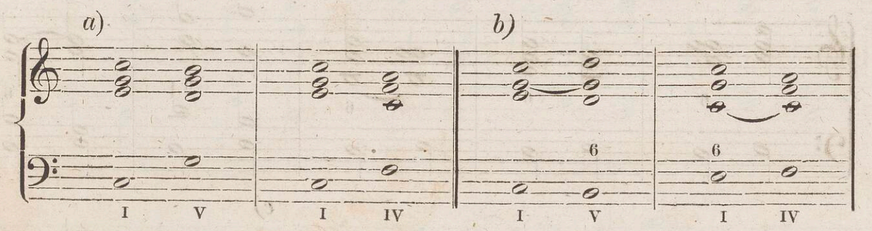


§ **69**. Główną korzyść jaką wyciągamy z akordu sekstowego, i w ogóle z przewrotów jest ta, że dwa stopnie zwłaszcza przyległe dadzą się łatwiéj z sobą połączyć przez użycie przewrotu, niż za pomocą akordów doskonałych. Najlepszy tego dowód mamy na postępie djatonicznym samych sekstowych akordów użytych na trzy głosy, kiedy podobny postęp samych doskonałych jest niemożliwym, np.

98. *a)*



§ **70**. 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.

99.
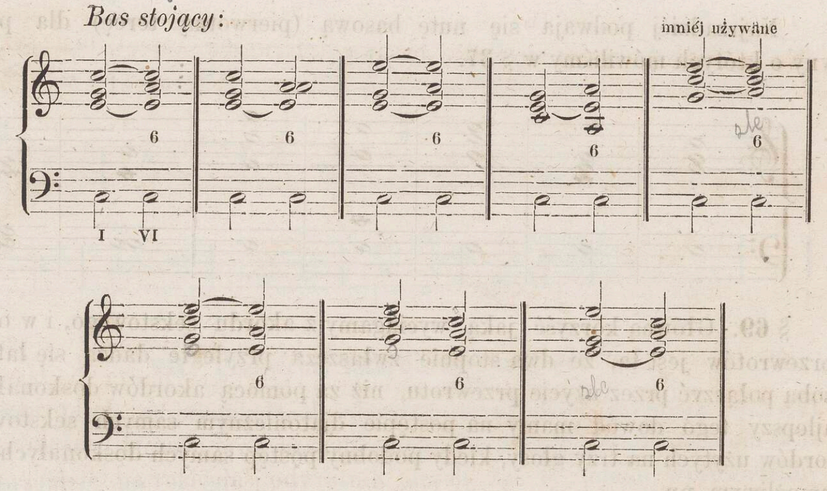


§ **71**. Akord sekstowy cyfruje się szóstką, tercyę zaś oznacza się tylko wtedy, jeżeli przybiera jaki znak przygodny.

§ **72**. Akordy sekstowe łączyć możemy z doskonałemi, albo też między sobą. Dla łatwiejszego zrozumienia rozklassyfikujemy połączenia według ruchu basu. Naprzód weźmy połączenia akordów doskonałych z sekstowemi.

Bas stojący:
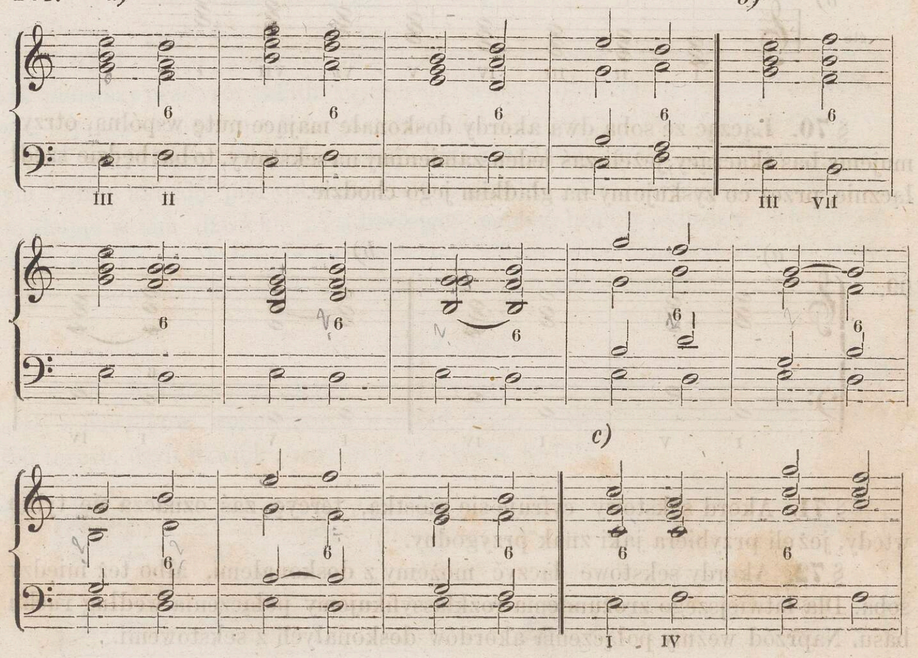
100



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

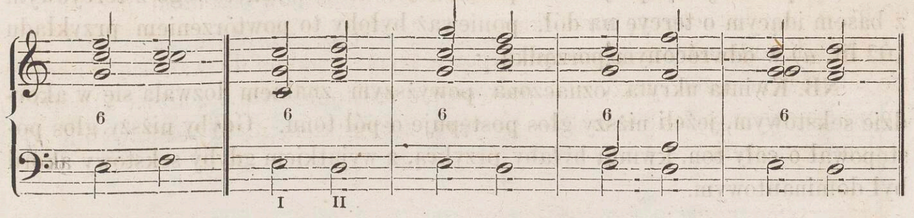
Bas idący łącznie:

101. *a)* *b)*
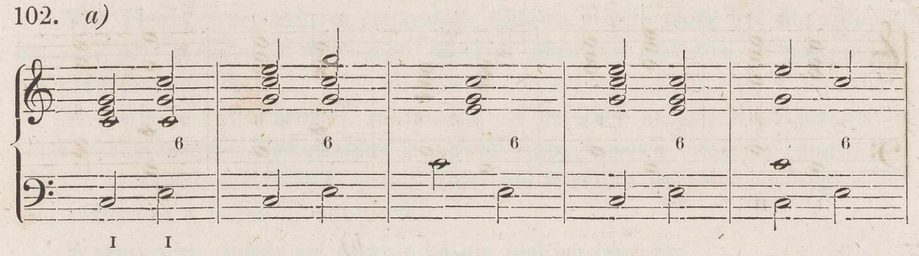


c)

d)
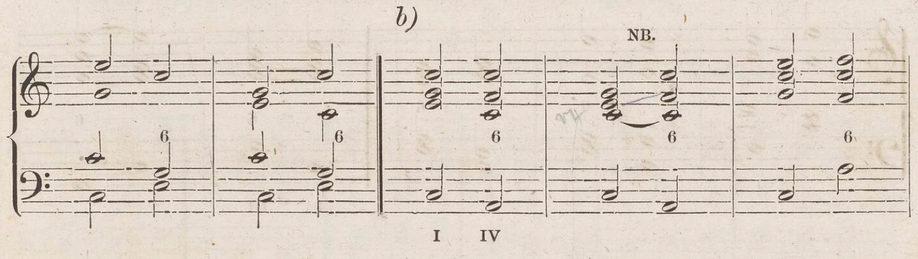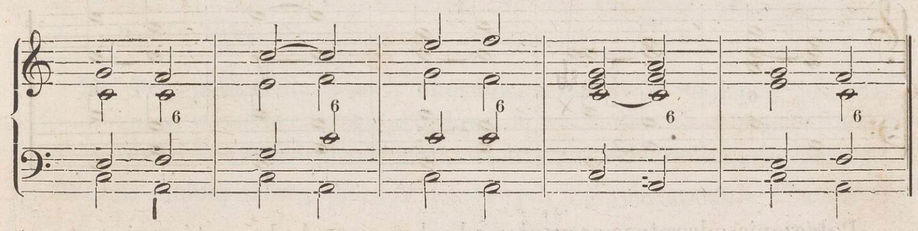


Bas skaczący o tercję lub sekstę:

102. *a)*

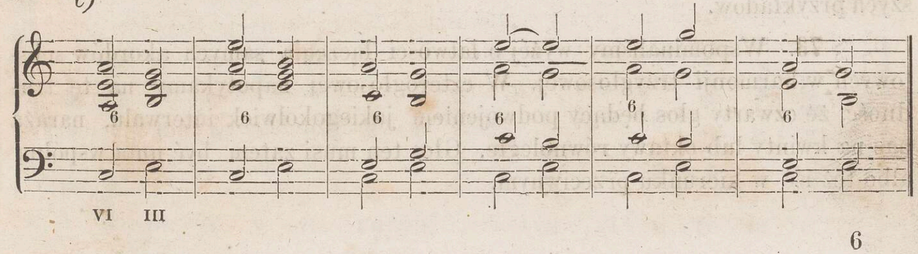


b)





c)

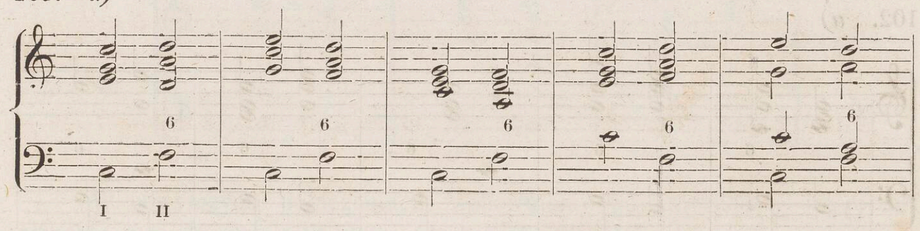


Nie pokazujemy przykładu połączenia akordu sekstowego z tercyowym z basem idącym o tercyę na dół, ponieważ byłoby to powtórzeniem przykładu 102 lit. *a)* w odwróconym porządku.
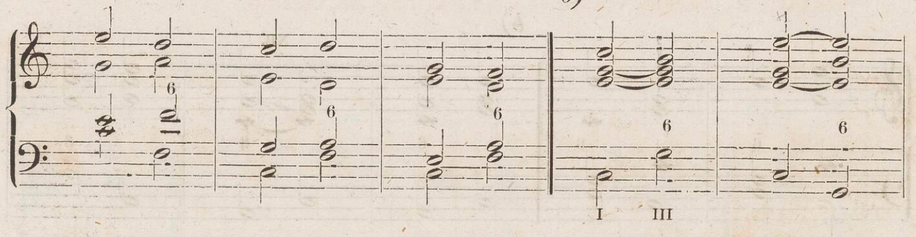
NB. Kwinta ukryta oznaczona powyższym znakiem dozwala się w akordzie sekstowym, jeżeli niższy głos postępuje o pół tonu. Gdyby niższy głos postępował o cały ton, kwinta byłaby przykrą, z wyjątkiem gdyby sekstowy akord był dominantowym.
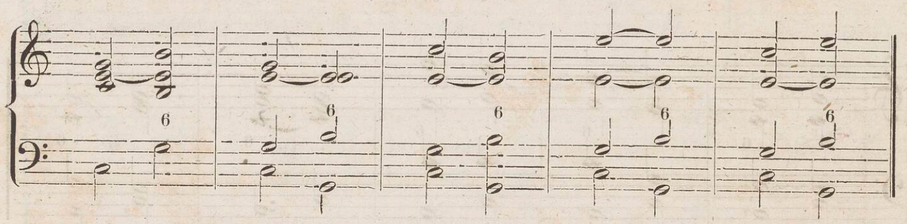
Bas idący o kwartę lub kwintę:

103. *a)*



b)
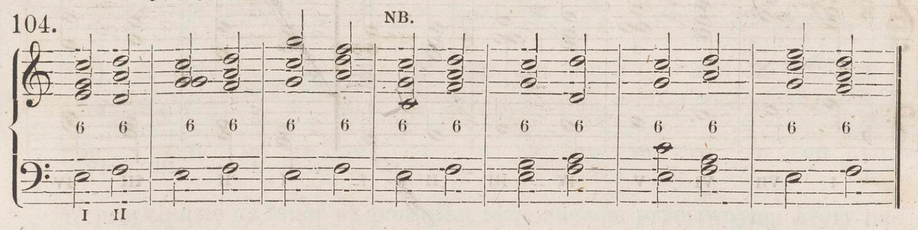




Połączenia odwrotne poczynając od sekstowego, będą powtórzeniem powyższych przykładów.

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

Bas idący łącznie.

Weźmy najprzód dwa akordy sekstowe.

104.

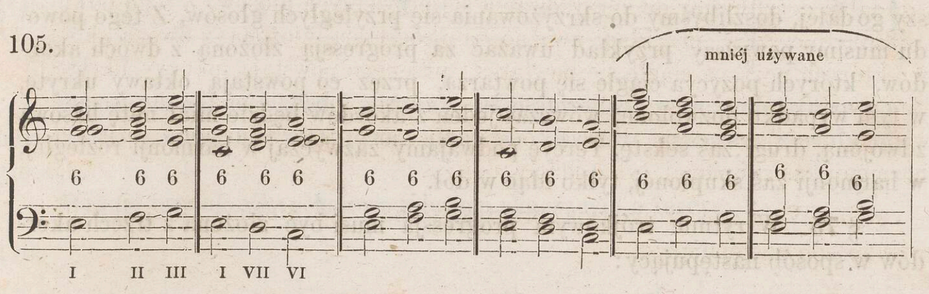


NB. Powyższym znakiem oznaczona oktawa ukryta może być dozwoloną, zwłaszcza przy połączeniu dłuższego szeregu akordów sekstowych postępujących progressyjnie, co może mieć miejsce jeżeli seksty znajdują się w sopranie.

Podwajanie nuty basowéj zdarza się tu częściéj 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 skupionéj.

Weźmy trzy akordy sekstowe z basem idącym łącznie:
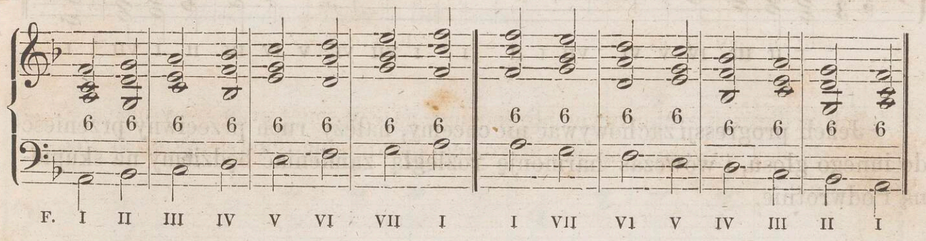
105.
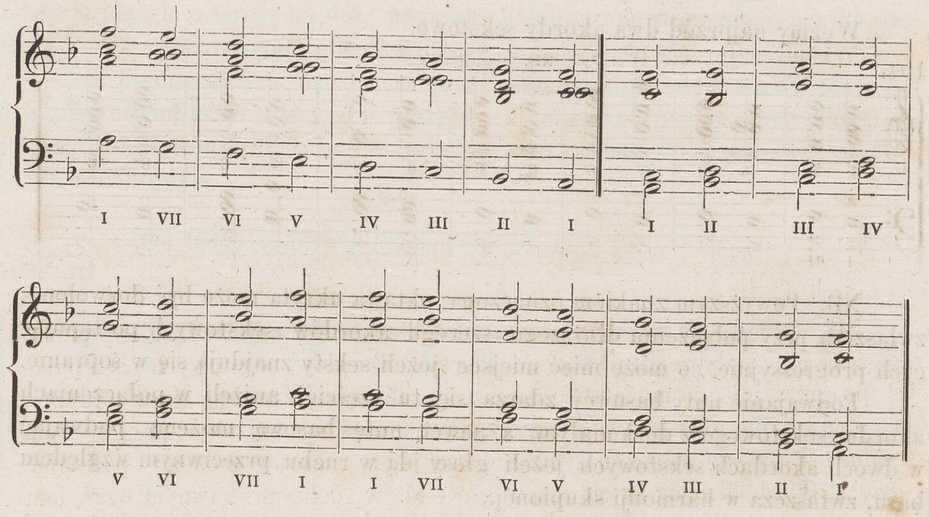


§ **74**. Przy połączeniu trzech akordów sekstowych, najlepiéj jest dać sekstę sopranowi w całym szeregu akordów i wówczas dwa głosy mające tercyę i sekstę prowadzimy równolegle do basu, czwarty zaś w kierunku przeciwnym.

Weźmy dłuższy szereg akordów sekstowych idących łącznie.

106.
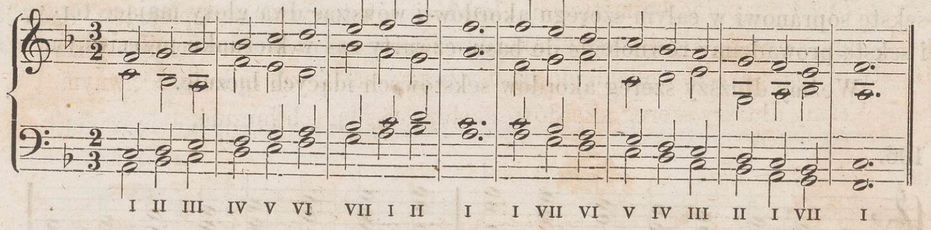


albo.



Widzimy że sam ruch przeciwny nie wystarcza, albowiem poprowadziwszy go daléj, 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 rozległéj, w harmonji zaś skupionéj, tylko idąc w dół.
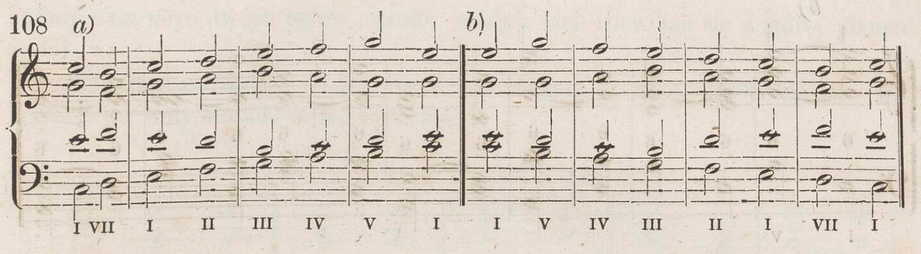
§ **75.** W rytmie trójkowym progressja musi być złożona z trzech akordów w sposób następujący:

107.



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

108 *a)* *b)*
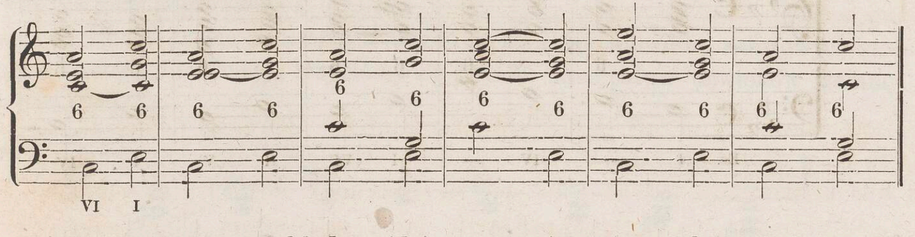


W przykładzie *a)* tenor na początku idzie ruchem przeciwnym, który następnie przechodzi do altu; przykład *b)* jest odwróceniem poprzedniego.

§ **76.** Połączenie akordów sekstowych przy skaczącym basie.

Bas skaczący o tercję lub sekstę:

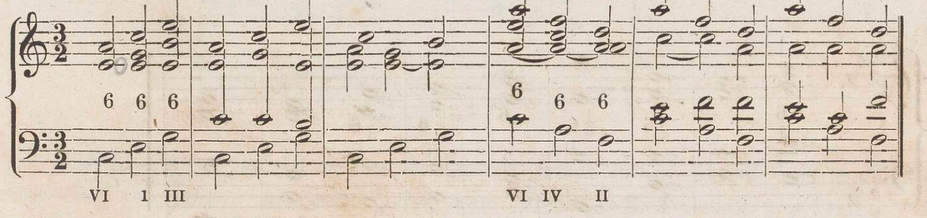
109.



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:
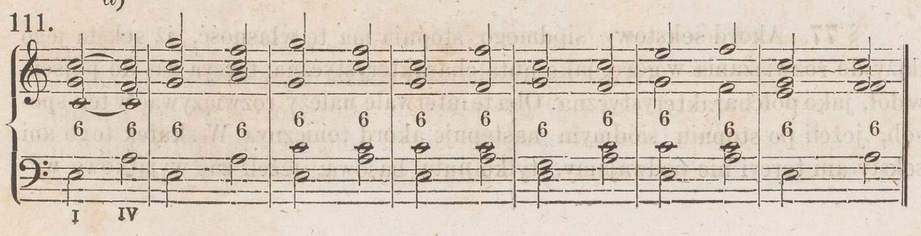
110.
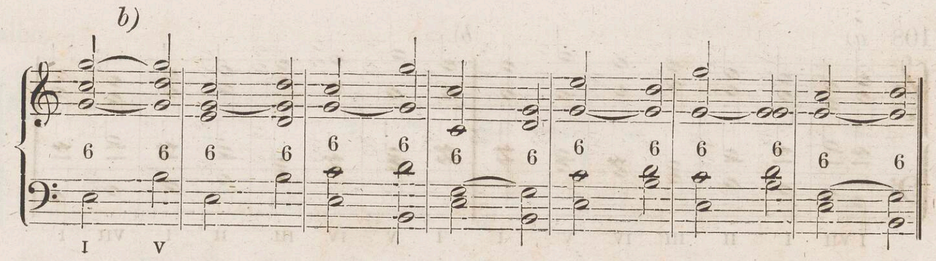


Bas skaczący o kwartę lub kwintę:

a)

111.

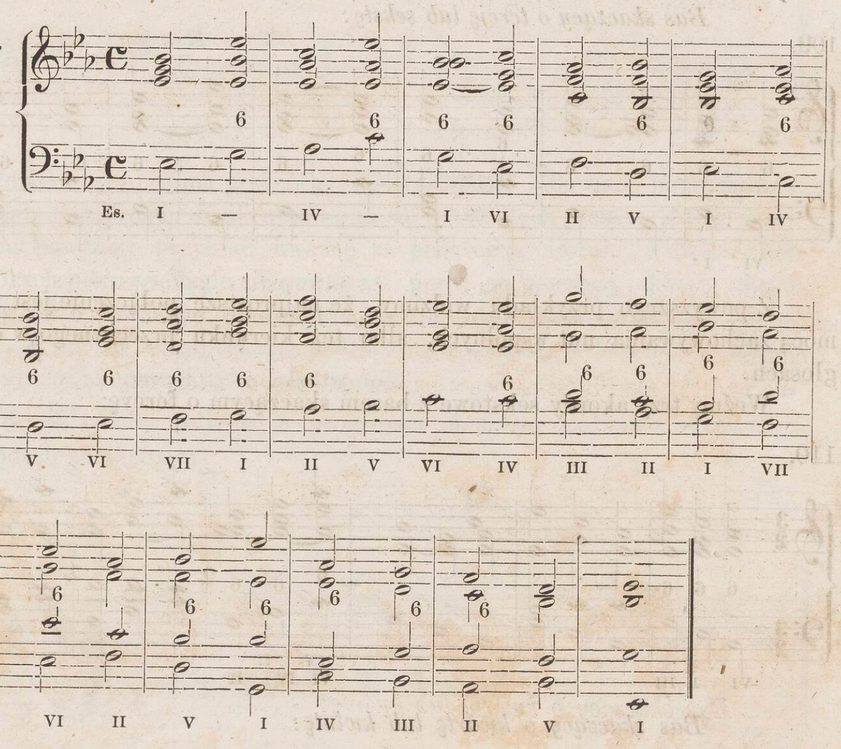


b)



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

112.
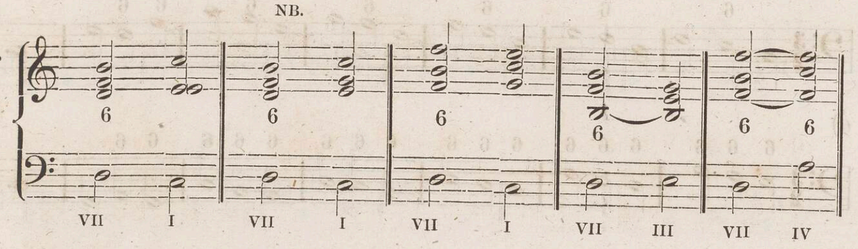


§ **77**. Akord sekstowy siódmego stopnia ma tę własność, iż seksta jego dąży do rozwiązania w górę, jako nuta charakterystyczna; tercya zaś do pójścia w dół, jako półcharakterystyczna. Oba te interwale należy rozwiązywać w ten sposób, jeżeli po stopniu siódmym następuje akord toniczny. W skutek tego 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.

NB.

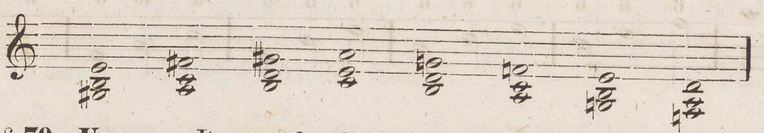
113.



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

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

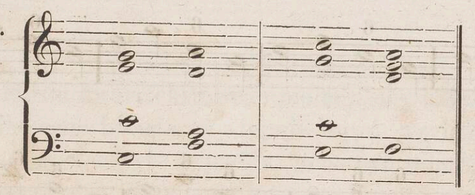
114.



i t. d.

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

115.

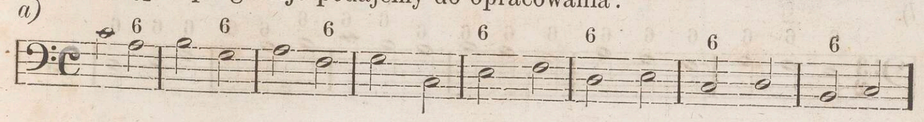


Podobne kwinty zdają się łagodniejszemi jeżeli drugi akord jest dominantowym, co można osiągnąć przez zamienienie w pierwszym przykładzie *f* na *fis*.

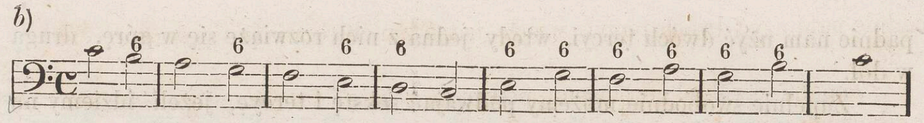
Zadanie II.

Następne progressje podajemy do opracowania:

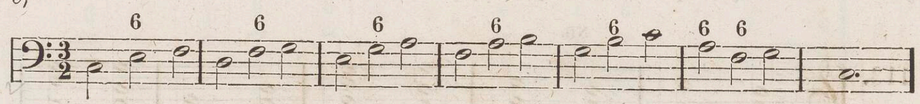
a)



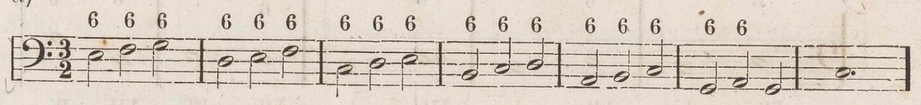
b)



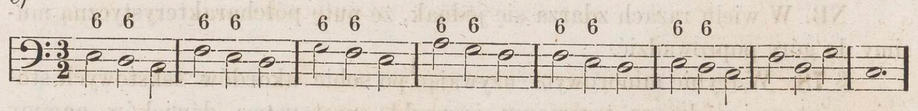
c)



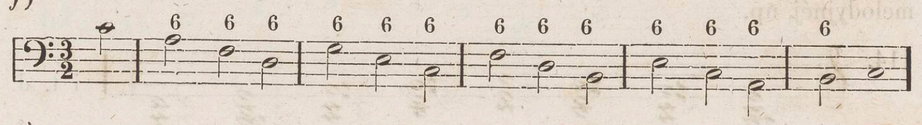
d)



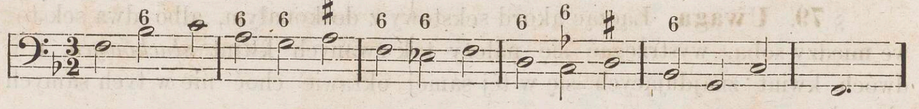
e)



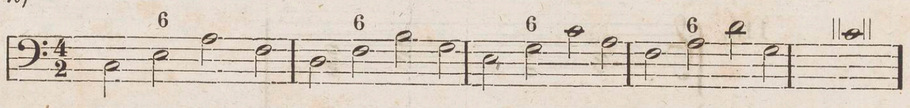
f)



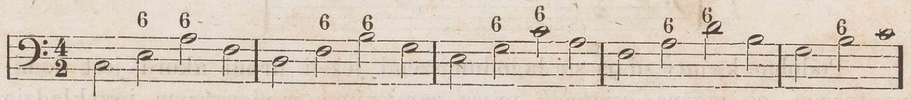
g)



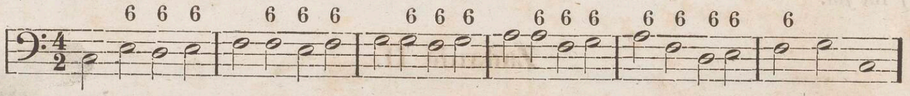
h)



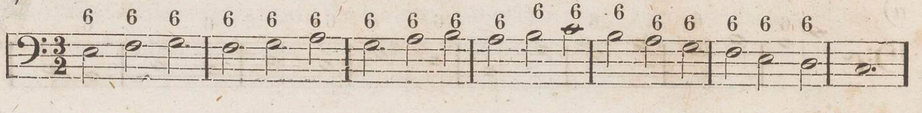
i)



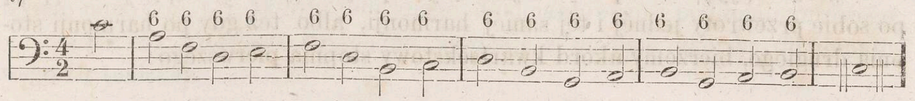
k)



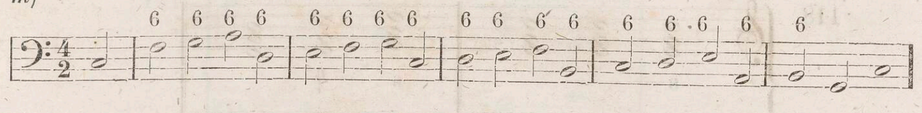
l)



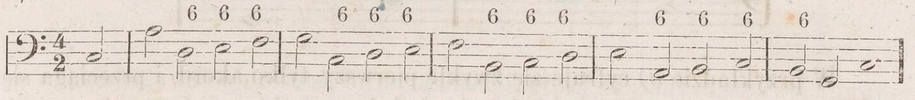
l)



m)



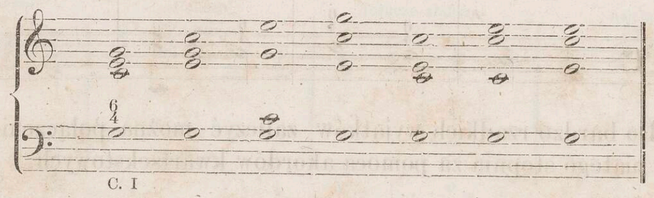
n)



b) *Akord kwartsekstowy.*

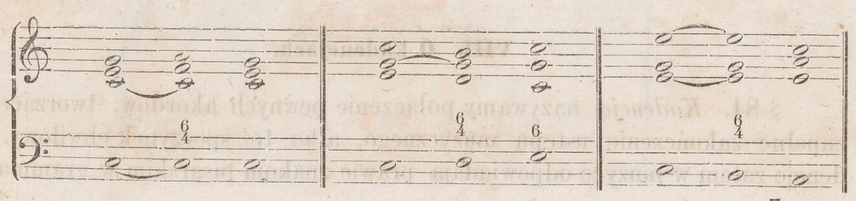
§ **80**. Powiedzieliśmy już wyżéj, że akord kwartsekstowy jest drugim przewrotem akordu doskonałego, mającym kwintę w basie. Składa się on z kwarty i seksty, i cyfruje się $\frac{6}{4}$. W harmonji czterogłosowéj podwajamy zwykle nutę basową, a rzadziéj kwartę lub sekstę.

116.



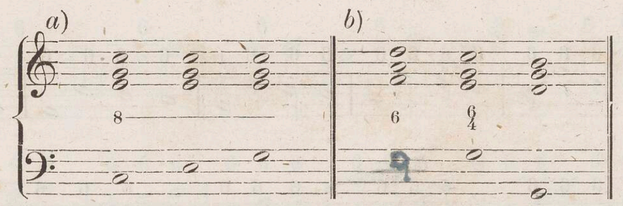
§ **81**. Akordu kwartsekstowego nie możemy używać z równą swobodą jak sekstowego, albowiem kwarta występuje tutaj względem basu jako interwal mniéj zgodny; w tym nawet wypadku musi być zaliczoną między dyssonanse. Aby uniknąć przykrego brzmienia kwarty, należy ją przygotować, t. j. jeden z dźwięków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

117.



§ **82**. Wyjątek od powyższéj zasady napotykamy wówczas, gdy następują po sobie przewroty jednéj i téj saméj harmonji, albo też gdy po harmonji stopnia drugiego, bierzemy akord kwartsekstowy stopnia pierwszego:
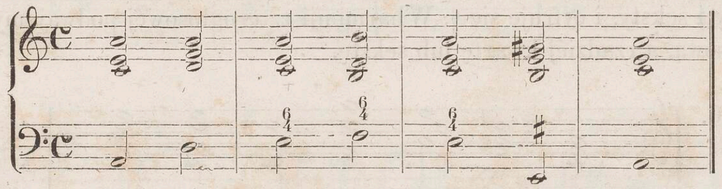
118. *a)* *b)*



W przykładzie *a)* cyfruje się zwykle pierwszy tylko akord, i przeciąga się kreską na przewroty. W przykładzie *b)* skok basu o oktawę, uważa się za nutę stojącą.
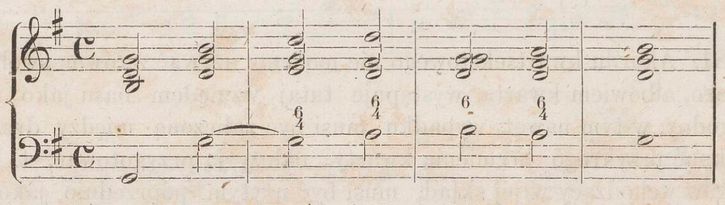
§ **83**. Z powodu potrzeby przygotowania dyssonansu w akordzie kwartsekstowym, nie możemy dwóch takichże użyć po sobie Odstępujemy od powyższéj zasady, jeżeli jeden z kwartsekstowych akordów ma kwartę zwiększoną.

119.



NB. Do bardzo rzadkich wyjątków zaliczyć można połączenie harmonji czwartego i piątego stopnia za pomocą akordów kwartsekstowych.

120.



Obszerniejsze zastosowanie akordu kwartsekstowego znajdziemy przy kadencjach, o których właśnie mówić będziemy.

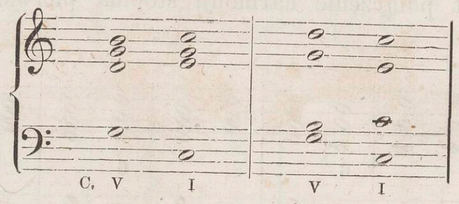
VIII. O kadencjach.

§ **84**. *Kadencją* nazywamy połączenie pewnych akordów, tworzące albo zupełne zakończenie ustępu muzycznego, albo też spoczynek chwilowy. Kadencje zatem w muzyce odpowiadają prawie znakom pisarskim w grammatyce.

Kadencje otrzymujemy przez stosowne kombinowanie akordów tworzących tryadę muzyczną t. j. akordu tonicznego dominantowego i poddominantowego.

§ **85**. *a) Kadencja doskonała* powstaje z postępu akordu dominantowego na toniczny.
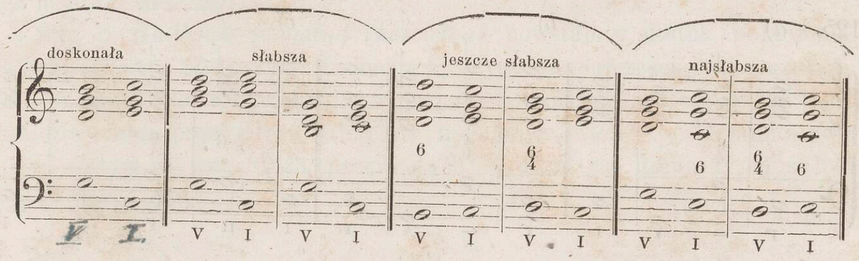
121.



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

Kadencja ta jest prawdziwie doskonałą wówczas, jeżeli obydwa ostatnie akordy są użyte bez przewrotów, i kiedy toniczny znajduje się w pozycyi oktawy. Kadencja staje się słabszą, jeżeli akord toniczny znajduje się w innéj pozycyi; jeszcze słabszą, jeżeli akord dominantowy jest użytym w przewrocie; a najsłabszą, jeżeli toniczny albo obadwa są użyte w przewrocie.
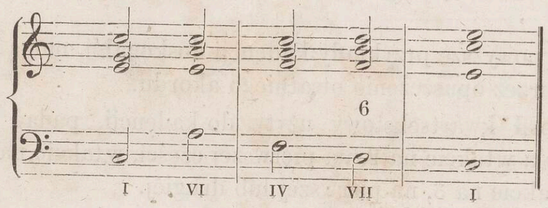
122



Akordu tonicznego kończącego kadencję nigdy nie używamy jako kwartsekstowego, dla jego charakteru niezdecydowanego. Używając akordu doskonałego tonicznego w innéj pozycyi jak oktawy, lepiéj jest użyć tercyi niż kwinty, w ostatnim bowiem razie kadencja dla jednostajnego śpiewu mniéj jest określoną.
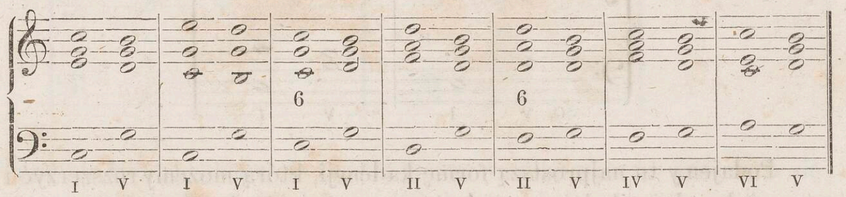
W kadencji doskonałéj akord dominantowy zastąpić możemy niekiedy harmonją stopnia siódmego w przewrocie sekstowym.

123.
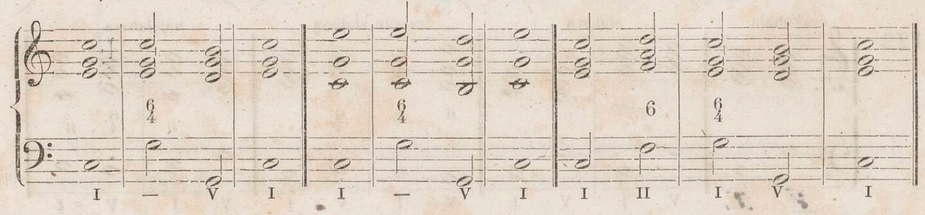


§ **86**. *b) Kadencja zawieszona (niedoskonała, półkadencja)*, kończy się akordem dominantowym, który poprzedzać mogą harmonje wszystkich stopni prócz trzeciego i siódmego. Akord dominantowy rzadko kiedy występuje w przewrocie sekstowym, nigdy zaś jako kwartsekstowy. Najprostsza forma téj kadencji jest połączenie harmonji stopnia pierwszego z harmonją stopnia piątego.

124.
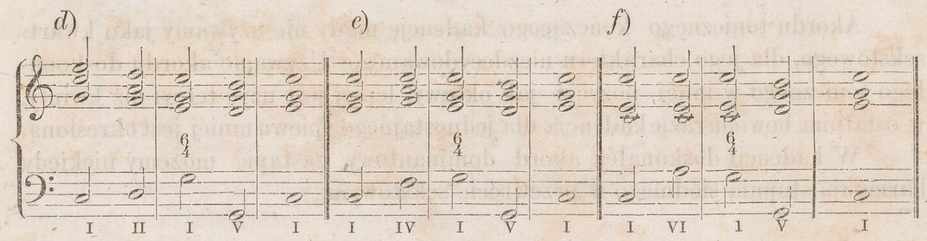


§ **87**. Tworząc obszerniejsze kadencje, wzbogacamy je dodaniem akordu kwartsekstowego stopnia pierwszego, używając go w obu kadencjach przed akordem dominantowym. W tym razie zawsze jeden z dźwięków wchodzących w skład kwarty będzie przygotowanym, z wyjątkiem jeżeli przed akordem kwartsekstowym umieścimy stopień drugi, jak nam już wiadomo z § 82.

125. *a)* *b)* *c)*
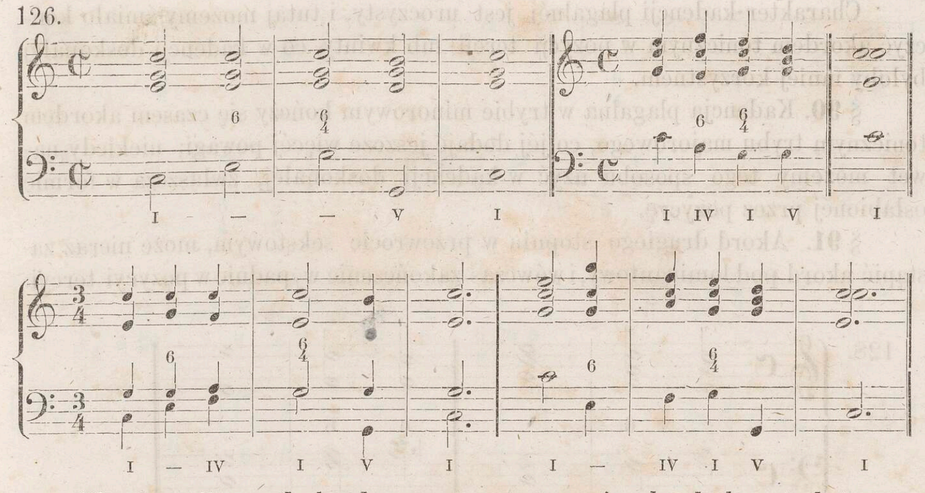


d) *e)* *f)*



Wszystkie powyższe przykłady kadencji doskonałéj, mogą być zamienione na zawieszoną, przez opuszczenie otsatniego akordu.

§ 88. Akord kwartsekstowy użyty do kadencji, padać musi na mocną część taktu, i tak: w takcie na 2, na pierwszéj części, w takcie na 4, na pierwszéj lub trzeciéj, w takcie na 3, na pierwszéj lub drugiéj.
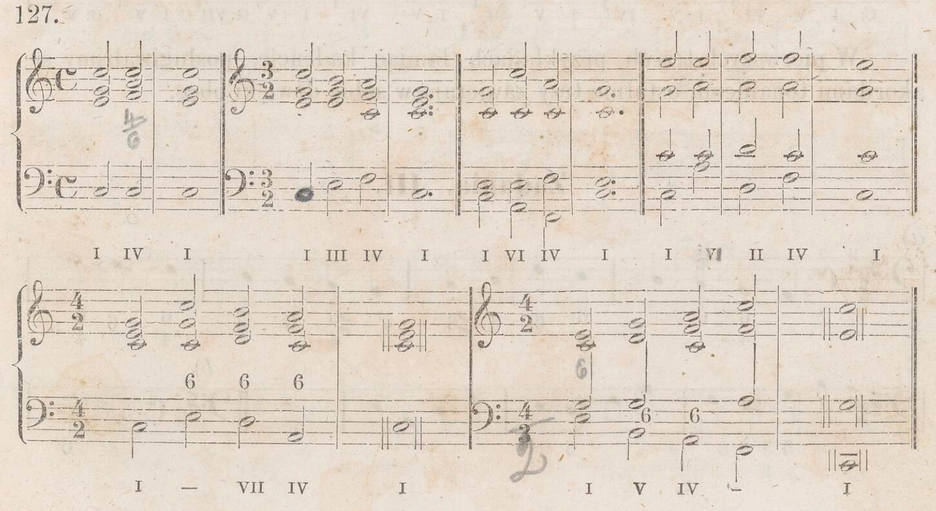
126.



Uwaga. Z powodu bardzo częstego używania akordu kwartsekstowego przy kadencjach, tenże stał się zbyt pospolitym; dla tego wielu kompozytorów wprowadza go bardzo ostrożnie, albo go zręcznie omija. Zastępując w kadencji doskonałéj akord dominantowy harmonją stopnia siódmego, akordu kwartsekstowego użyć nie możemy.

§ **89**. *c) Kadencja plagalna (kościelna)* powstaje w skutek połączenia stopnia czwartego z pierwszym. Kadencja ta używa się najczęściéj jako uzupełnienie doskonałéj, 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.

127.
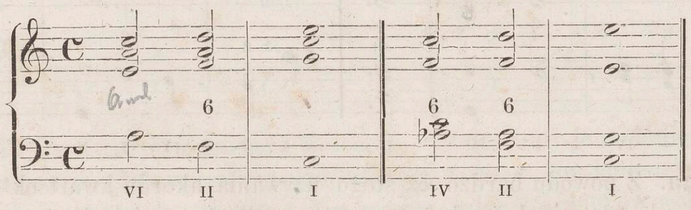


Charakter kadencji plagalnéj jest uroczysty, i tutaj możemy śmiało kończyć akordem tonicznym w pozycji tercji lub kwinty, co w kadencji doskonałéj byłoby mniéj korzystnem.

§ **90**. Kadencja plagalna w trybie minorowym kończy się czasem akordem tonicznym trybu majorowego, co jéj dodaje jeszcze więcéj powagi; niekiedy nawet możemy tego sposobu użyć w kadencji doskonałéj, zwłaszcza w formie osłabionéj przez pozycyę.
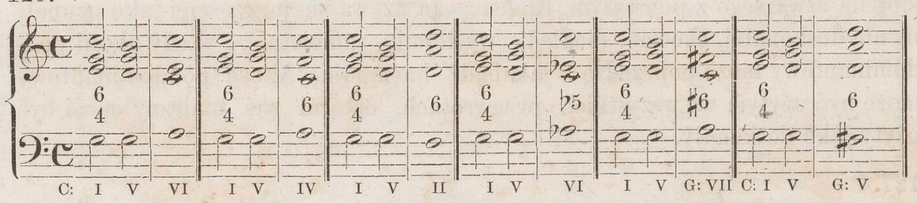
§ **91**. Akord drugiego stopnia w przewrocie sekstowym, może nieraz zastąpić akord poddominantowy, i wówczas zakończenie wypadnie w pozycyi tercyi:

128.



§ **92**. *d) Kadencja złamana (zwodnicza)* powstaje w skutek nienaturalnego rozwiązania akordu stopnia piątego. Rozwiązanie takie jest dla ucha czemś niespodziewanem, i ztąd pochodzi powyższa nazwa.

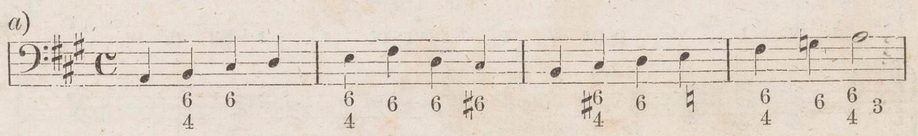
129.
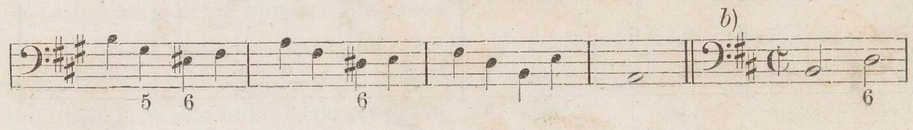


W pierwszych trzech przykładach łamiąc kadencję, posługiwaliśmy się akordami tonalnemi, ostatnie trzy zawierają w sobie dźwięki obce.

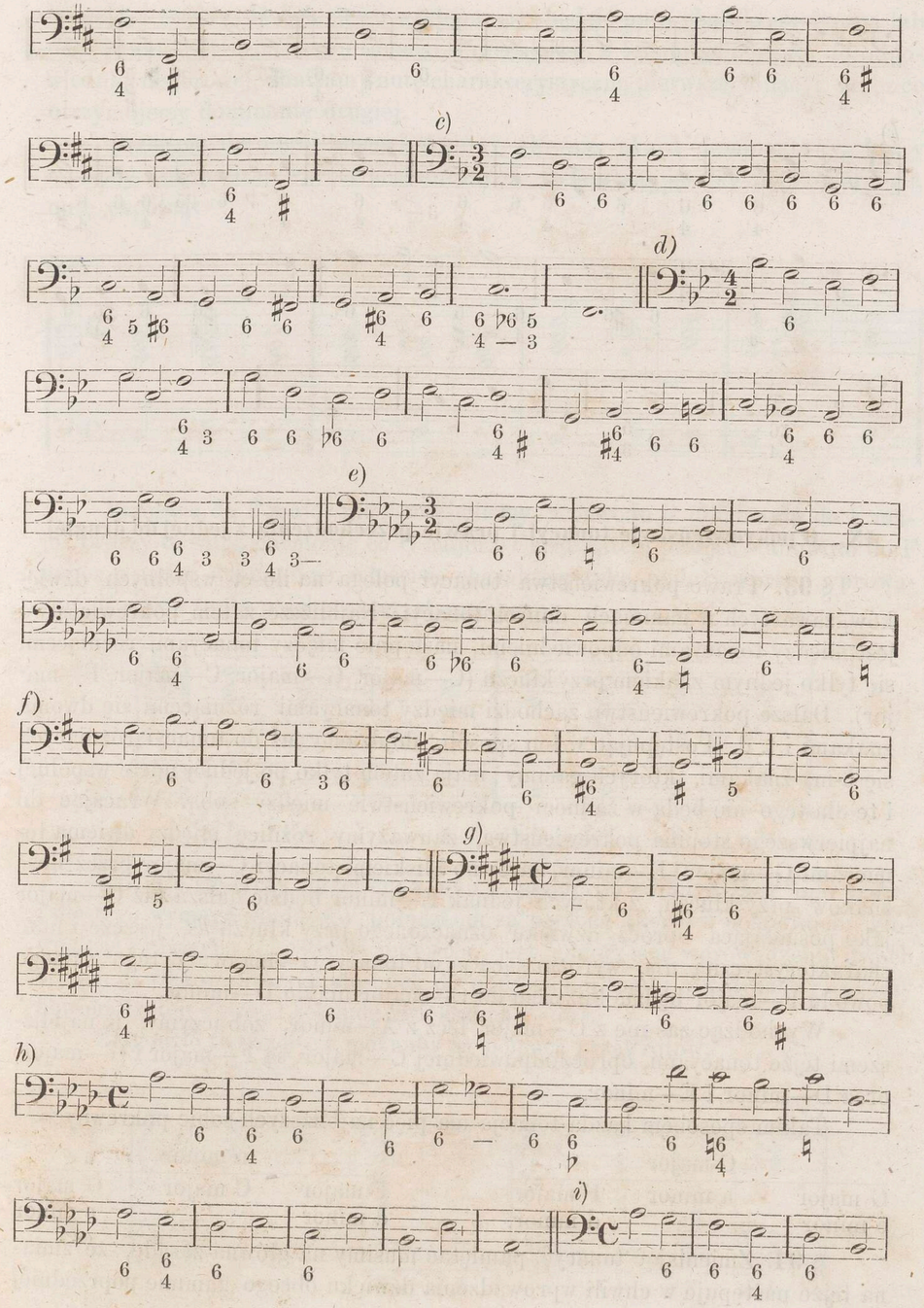
Zadania. III.

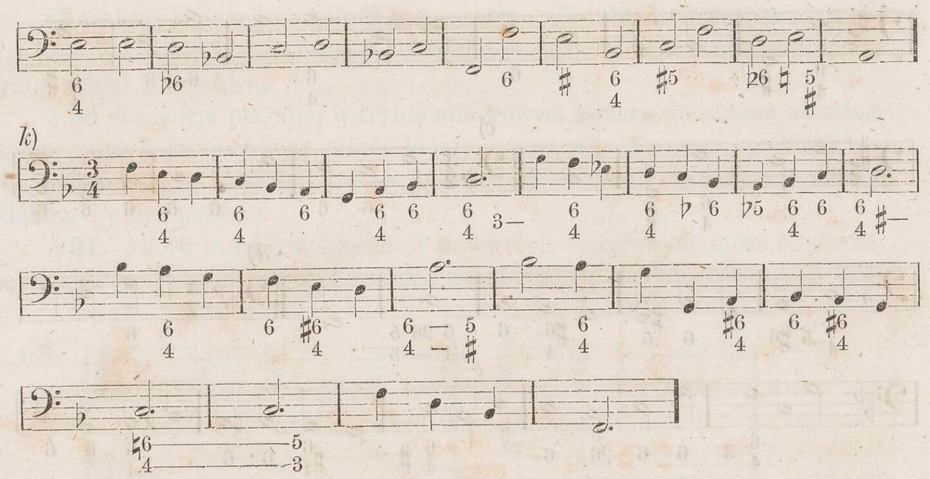
a)



b)







IX. O pokrewieństwie tonacyi i prawie przechodzenia z jednéj do drugiéj.

§ **93.** 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 jednéj nucie wspólnéj i te dla tego 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 charakterystyczną *dis*, wyróżniającą 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 téjże tonacyami, oprócz odpowiedniéj C—major, są F—major i G—major, oraz D—minor i E—minor.

Takim sposobem każda tonacja ma pięć najbliższych sobie pokrewnych.
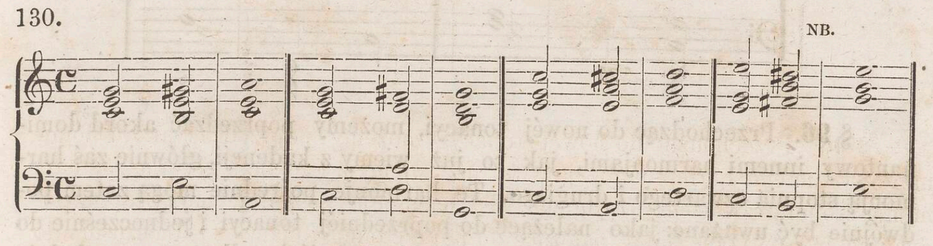
C major			a minor		
G major	a minor	F major	F major	C major	G major
e minor		d minor	d minor		e minor

§ **94.** Zmieniając tonacyę, pamiętać musimy na główną zasadę, że zmiana tejże następuje w chwili wprowadzenia dźwięku obcego gammie poprzedniéj

tonacyi, i zwykle dźwięk nowo występujący będzie nutą charakterystyczną lub półcharakterystyczną nowéj tonacyi. Przechodząc z tonacyi minorowéj do odpowiedniéj majorowéj, obniżamy nutę charakterystyczną pierwszéj tonacyi, przez co otrzymujemy dominantę drugiéj.

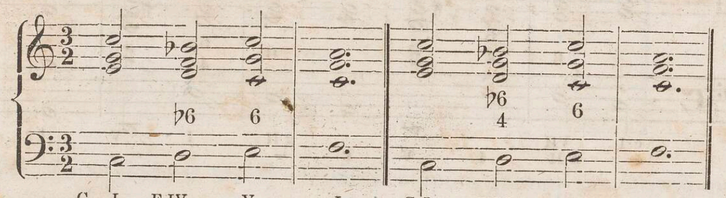
Przejście do nowéj tonacyi stanowi głównie akard dominantowy, który możemy wprowadzać wprost po tonicznym, zwłaszcza jeżeli z poprzednim ma nutę wspólną:

130.



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 półcharakterystyczną); np:
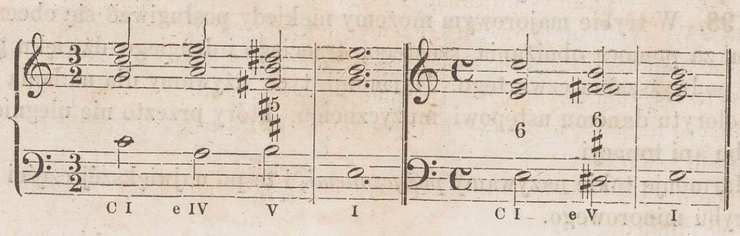
131.



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

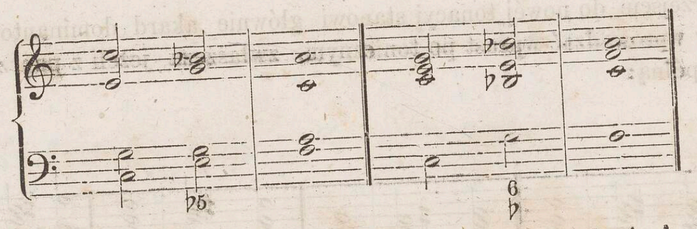
Złagodzić to przejście możnaby za pomocą przewrotów.

132.
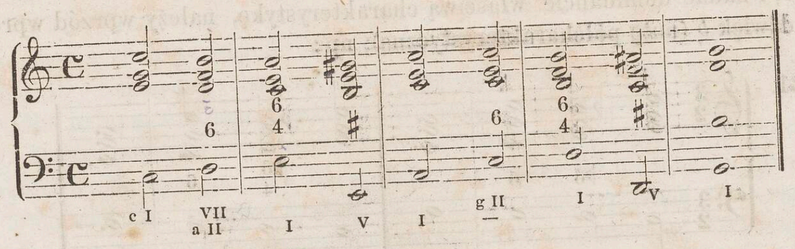


§ **95**. Trójdźwięk zmniejszony stopnia siódmego zastępuje nieraz akord dominantowy, zwłaszcza w przewrocie sekstowym, i przezeń przejście z *C* major do *F* major, znacznie się uprości:

133.



§ **96**. Przechodząc do nowéj tonacyi, możemy poprzedzać akord dominantowy innemi harmonjami, jak to już wiemy z kadencji, głównie zaś harmonją stopnia czwartego i drugiego. Te harmonje pośrednie mogą zatem podwójnie być uważane: jako należące do poprzedniéj tonacyi i jednocześnie do następnéj; ponieważ one jednak przygotowują przejście, dla tego przechylają się więcéj do nowéj tonacyi.

134.

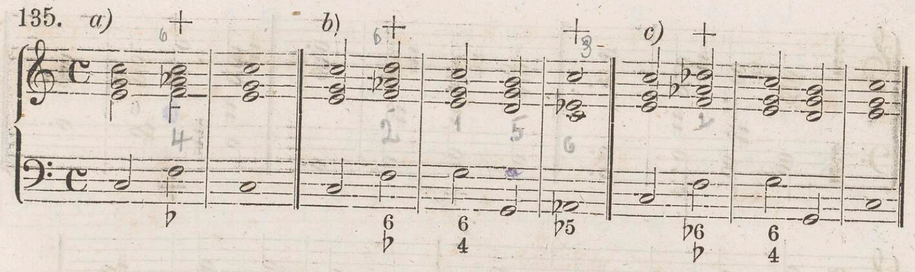


§ **97**. Z poprzedniego przykładu widzimy, iż każdy trójdźwięk może należeć więcéj niż do jednéj tonacyi, i tak: trójdźwięk majorowy może być toniką, dominantą, poddominantą i szóstym stopniem; np: trójdźwięk *c – e—g*, należy do tonacyi C major, F major, f minor, G major, e minor. Trójdźwięk minorowy 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.
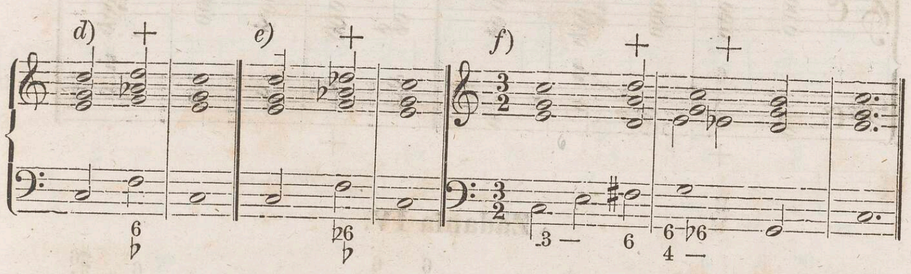
§ **98**. W trybie majorowym możemy niekiedy posługiwać się obcemi harmonjami za pomocą obniżania szóstego, trzeciego i drugiego dźwięku gammy, lub też podwyższania czwartego. Harmonji tych używamy dla nadania właściwego kolorytu danemu ustępowi muzycznemu, który przezto nie ulegnie zmianie trybu ani tonacyi.

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

135. *a)* *b)* *c)*

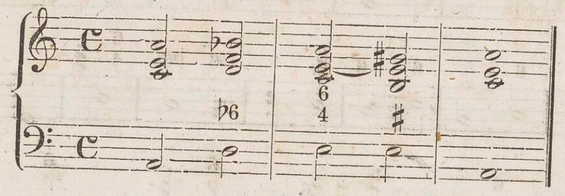


d) *e)* *f)*



W trybie minorowym tylko drugi dźwięk może uledz obniżeniu.

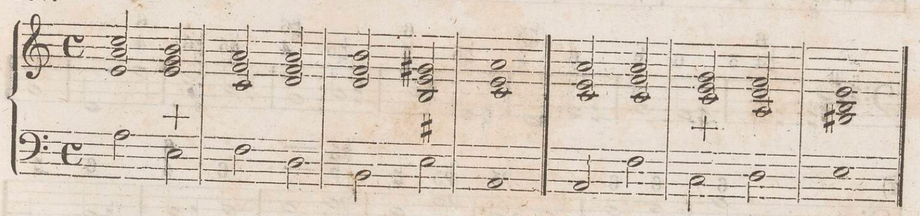
136.

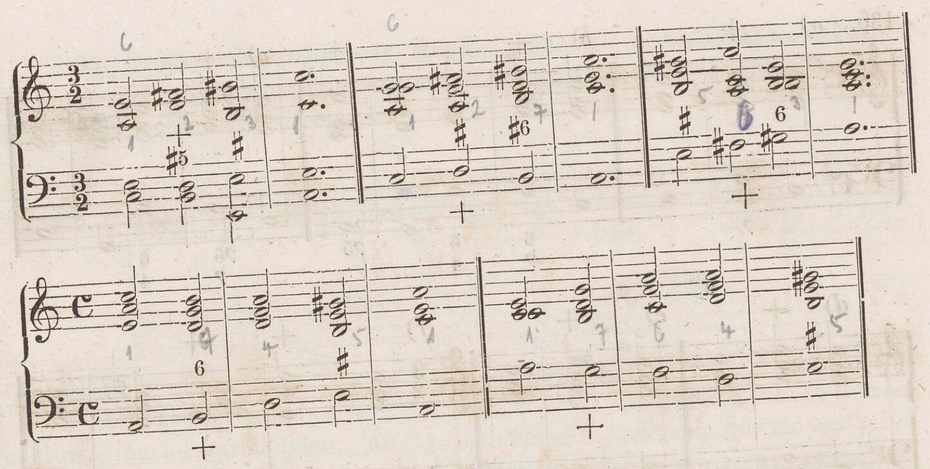


§ **99**. Ze względu iż szósty i siódmy stopień gammy minorowéj przedstawia nam się pod dwiema postaciami, jako *fis—gis* w tonacyi a minor idąc w górę i jako *g—f* zstępując w dół, z tego powodu i harmonje w których skład wchodzą powyższe dźwięki mogą ulegać zmianom, z tym jednak warunkiem, że głos biorący podwyższony szósty stopień musi iść w górę aż do toniki.
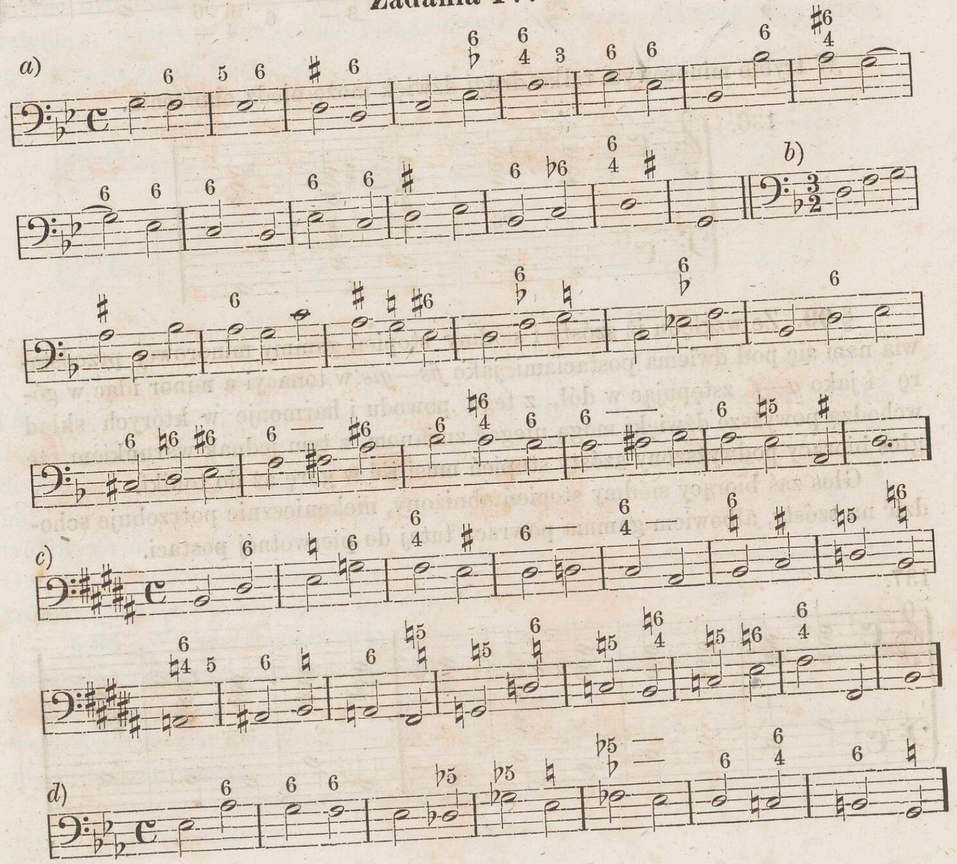
Głos zaś biorący siódmy stopień obniżony, niekoniecznie potrzebuje schodzić na szósty, albowiem gamma powraca tutaj do pierwotnéj postaci.

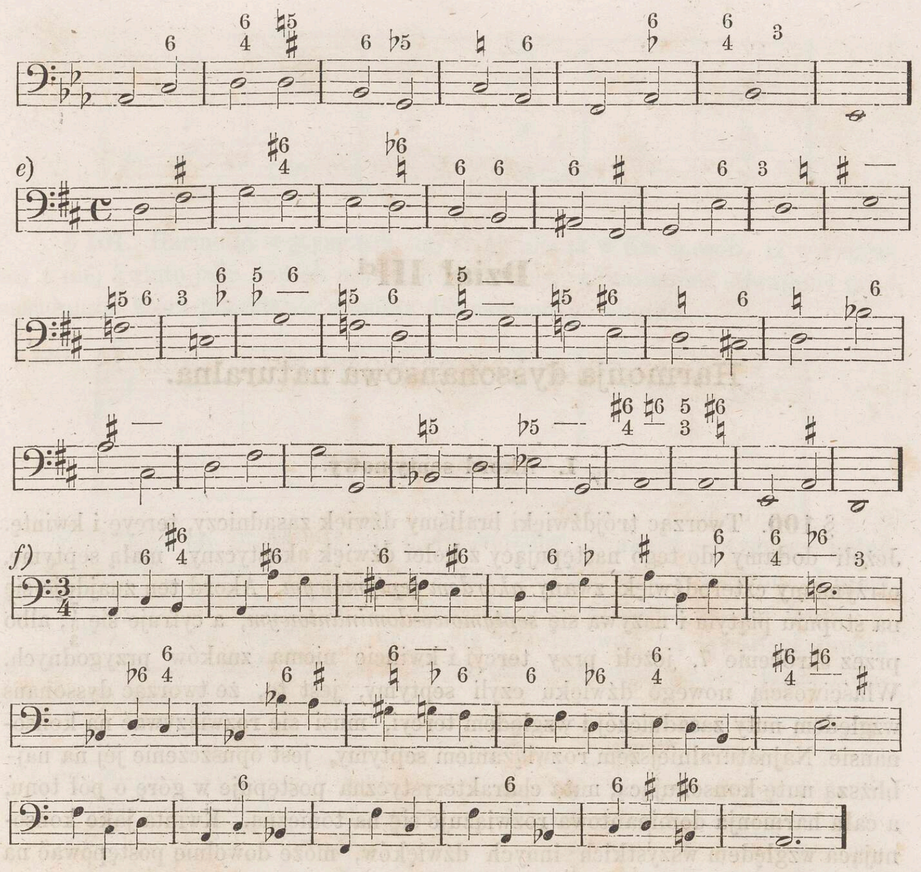
137.





Zadania IV.
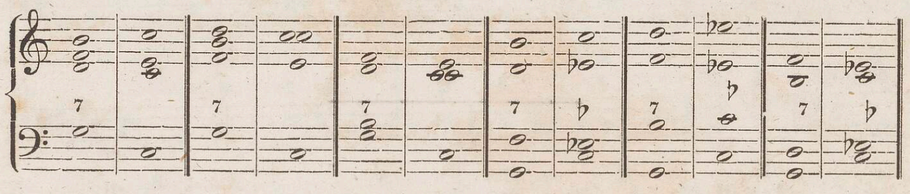




Dział III^ci

Harmonja dyssonansowa naturalna.

I. Akord septymowy.

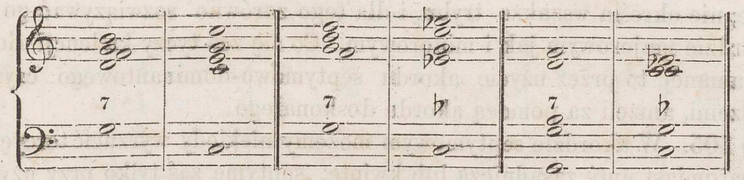
§ **100**. Tworząc trójdźwięki braliśmy dźwięk zasadniczy, tercyę i kwintę. Jeżeli dodamy do tego następujący z kolei dźwięk akustyczny, małą septymę, otrzymamy czterodźwięk zwany *akordem septymowym*. Akord ten znajduje się na stopniu piątym i nazywa się *septymowo-dominantowym*; a cyfruje się $\frac{7}{5}_{3}$, albo przez skrócenie 7, jeżeli przy tercyi i kwincie niema znaków przygodnych. Właściwością nowego dźwięku czyli septymy, jest to, że tworząc dyssonans względem nuty zasadniczéj i względem tercyi, musi się rozwiązywać na konsonansie. Najnaturalniejszem rozwiązaniem septymy, jest opuszczenie jéj na najbliższą nutę konsonującą; nuta charakterystyczna postępuje w górę o pół tonu, 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:

138.



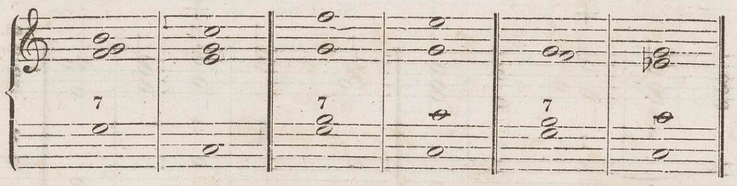
W powyższym przykładzie akord toniczny niema nigdzie kwinty, gdyż prawidłowe rozwiązanie akordu septymowego jéj niedopuszcza. Gdybyśmy obie harmonje chcieli mieć pełne, musielibyśmy pisać na 5 głosów, zdwajając dźwięk zasadniczy akordu septymowego.

139.



§ **101**. Harmonji septymowéj używamy nieraz w ten sposób, iż wyrzucamy z niéj kwintę jako dźwięk najmniéj potrzebny, a natomiast zdwajamy nutę zasadniczą, która pozostanie wspólną dla następnego akordu:
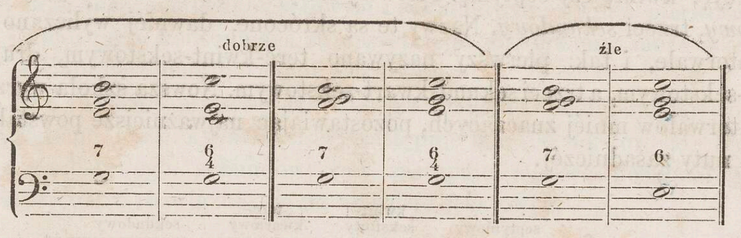
140.



Porównywając przykłady 139 i 140, widzimy, iż akord septymowy pełny to jest z kwintą, rozwiązuje się na tonicznym niepełnym; i odwrotnie. Dwóch zaś pełnych ani dwóch niepełnych w harmonji czterogłosowéj być nie może.

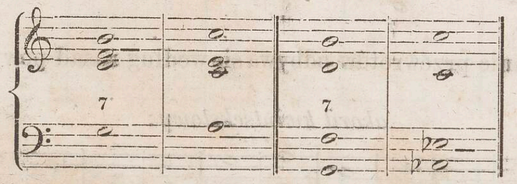
§ **102**. Akord septymowy może się rozwiązywać na kwartsekstowym stopnia pierwszego, nigdy zaś na sekstowym, albowiem septyma schodząca utworzyłaby z basem oktawy ukryte.

141.



§ **103**. Drugi sposób rozwiązywania akordu septymowego, jest na harmonję stopnia szóstego, przezco otrzymamy kadencję złamaną:

142.
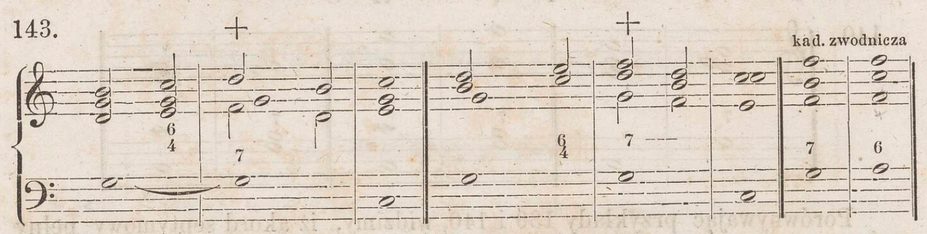


Tutaj tylko bas postępuje inaczéj, górne zaś głosy według prawideł poprzednich.

§ **104**. Najwybitniejszą cechą akordu septymowo-dominantowego jest to, iż tenże określa doskonale tonacyę, zawierając w sobie obie nuty charaktery-

styczne; nie określa wszakże trybu, i dla tego zarówno rozwiązywać go można na akordzie majorowym jak i minorowym. Co się zaś tyczy kadencji doskonałéj i złamanéj, to przez użycie akordu septymowo-dominantowego czynimy je silniejszemi, aniżeli za pomocą akordu doskonałego.

§ **105**. W akordzie septymowym możemy niekiedy wyrzucić tercyę, zdwajając natomiast nutę zasadniczą lub kwintę; septymę zaś tylko przy użyciu kadencji zwodniczéj. Tego sposobu używamy najczęściéj jeżeli bas stoi w miejscu, a akord septymowy przechodzi z jednéj pozycyi do drugiéj, przyczem ostatnią dopiero rozwiązujemy.
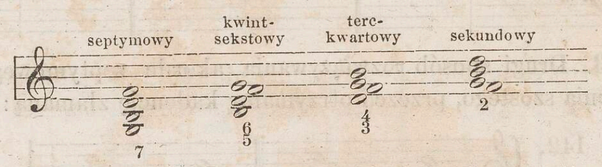
143.



II. Przewroty akordu septymowego.
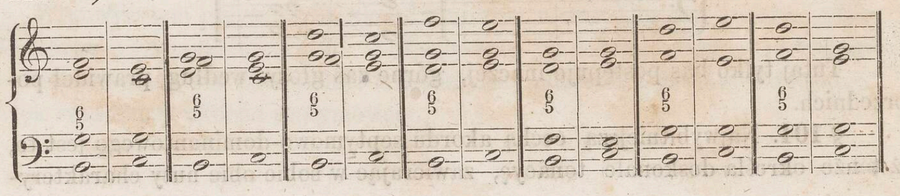
§ **106**. Przewrotów tego akordu mamy trzy, w miarę tego czy basowi damy tercyę, kwintę czy septymę. Pierwszy nazywa się *kwintsekstowy*, drugi *terckwartowy*, trzeci *sekundowy*. Nazwy te są skrócone, dawniéj wyliczano wszystkie interwale, i tak: pierwszy nazywano terc-kwint-sekstowym, drugi terckwart-sekstowym, a trzeci sekund-kwart-sekstowym. Nowsza szkoła wyrzuca nazwy interwalów mniéj znaczących, pozostawiając najważniejsze powstałe z septymy i nuty zasadniczéj.

144.

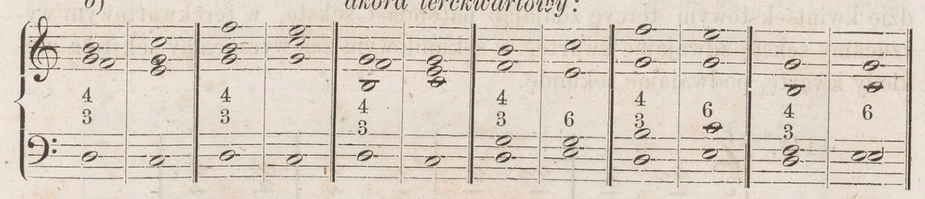


Rozwiązywanie przewrotów odbywa się według zasad powyżéj wskazanych.

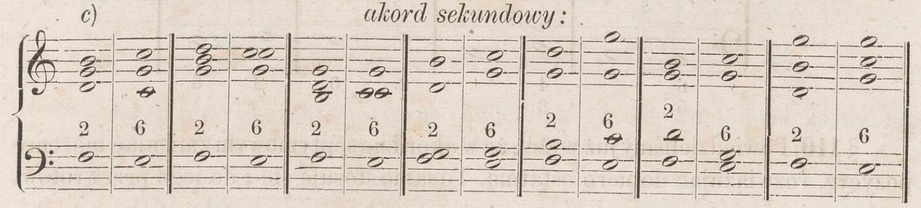
145. *a)* *akord kwintsekstowy:*



b) *akord terckwartowy:*



c) *akord sekundowy:*



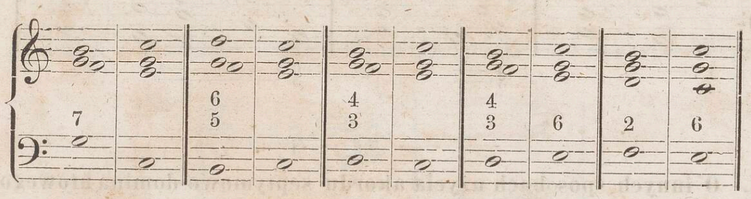
§ **107**. Z powyższych przykładów widzimy:

1) że przy użyciu przewrotów mamy tylko harmonje pełne, gdyż nuta zasadnicza harmonji dominantowéj, jest wspólną z następnym akordem;
2) że akordy kwintsekstowy i sekundowy mają tylko po jednem rozwiązaniu, pierwszy na akordzie doskonałym, a drugi na sekstowym; akord zaś terckwartowy mając w basie kwintę akordu septymowo-dominantowego, może się rozwiązywać na doskonałym, albo na sekstowym;
3) że w akordach kwintsekstowym i sekundowym, kwinta pierwotnéj harmonji jako konsonująca ze wszystkiemi dźwiękami, może skakać na kwintę następnej harmonji pierwotnéj.

§ **108**. Akord septymowy jak nam już wiadomo, zastępuje miejsce akordu doskonałego, i tak: kwintsekstowy zastępuje miejsce sekstowego, terckwartowy kwartsekstowego, sekundowy zaś zastępuje miejsce doskonałego tylko wtedy, kiedy tenże rozwiązuje się na akordzie sekstowym:
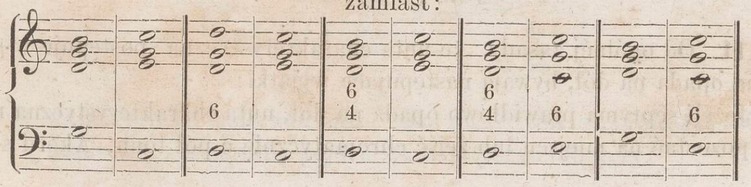
146.

a)
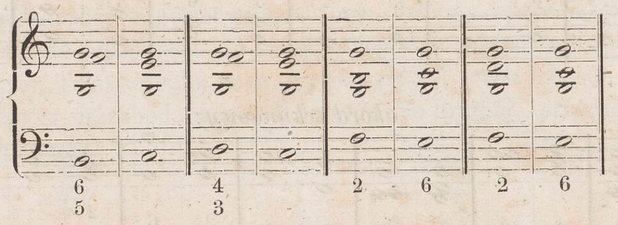


zamiast:

b)
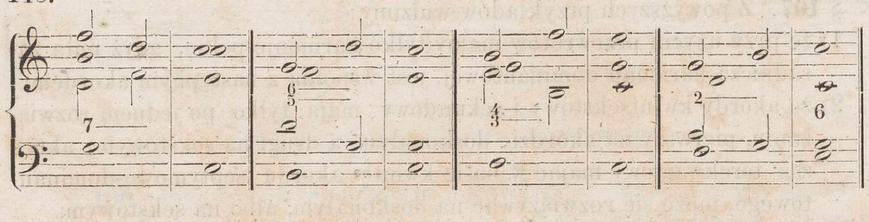


§ **109**. W przewrotach akordu septymowego wyrzucamy niekiedy: w akordzie kwintsekstowym tercyę zdajając natomiast sekstę, w terckwartowym wyrzucamy sekstę zdwajając kwartę, w sekundowym zaś wyrzucamy sekstę a niekiedy kwartę, podwajając sekundę.

147.
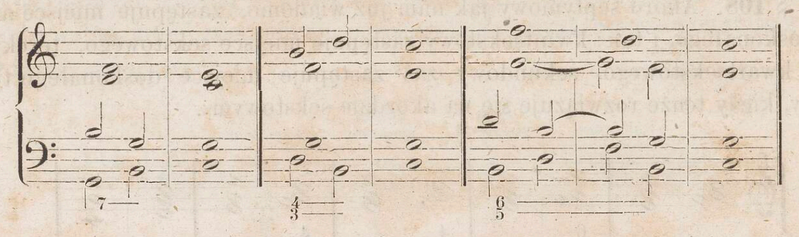


§ **110**. Powiedzieliśmy już wyżéj, że w akordzie septymowym zmieniać możemy pozycyę, rozwiązując dopiero ostatnią. To samo stosuje się i do jego przewrotów.

148.



Również zamieniać możemy jeden przewrot na drugi rozwiązując ostatni; i w podobnym razie cyfruje się tylko pierwszy akord, a od cyfr przeciągają się linje na oznaczenie téj saméj harmonji.

149.

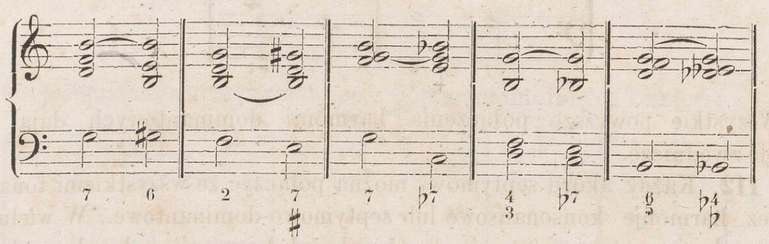


III. O innych sposobach użycia akordu septymowo-dominantowego i jego przewrotów.

§ **111**. Od ogólnéj zasady, że nuta charakterystyczna postępuje w górę, a septyma opada na dół, bywają następujące wyjątki:
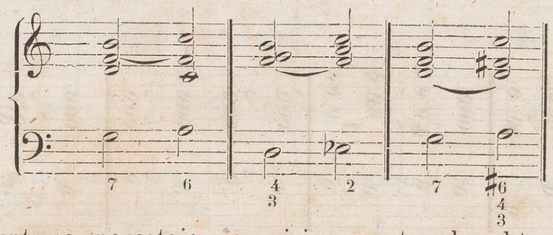
1) Jeżeli septyma prawidłowo opada na dół, nuta charakterystyczna może pozostać na miejscu lub zejść chromatycznie o pół tonu. Akord septymowy zatem, lub jego przewroty prowadzić można na inne harmonje dominantowe, przezco utworzą nam się kadencje zwodnicze:

150.
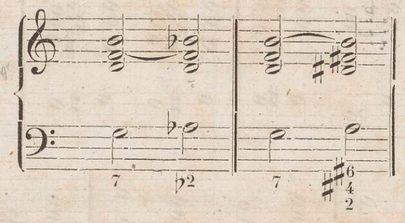


2) Jeżeli nuta charakterystyczna idzie do góry, septyma może zostać na miejscu, lub iść o pół tonu chromatycznie w górę:

151.
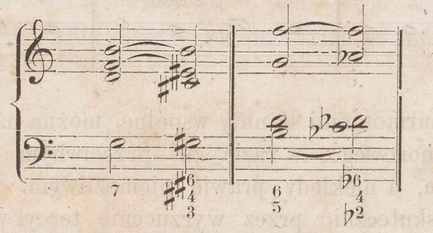


3) Jeżeli septyma pozostaje na miejscu, nuta charakterystyczna idzie chromatycznie w dół, jeżeli zaś nuta charakterystyczna pozostaje w miejscu, septyma idzie chromatycznie do góry:

152.
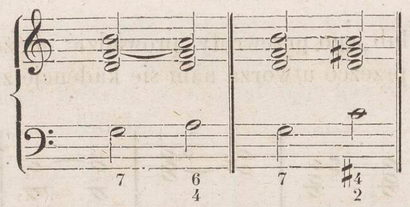


4) Jeden z dźwięków trytonu może uledz zamianie enharmonicznéj:

153.



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

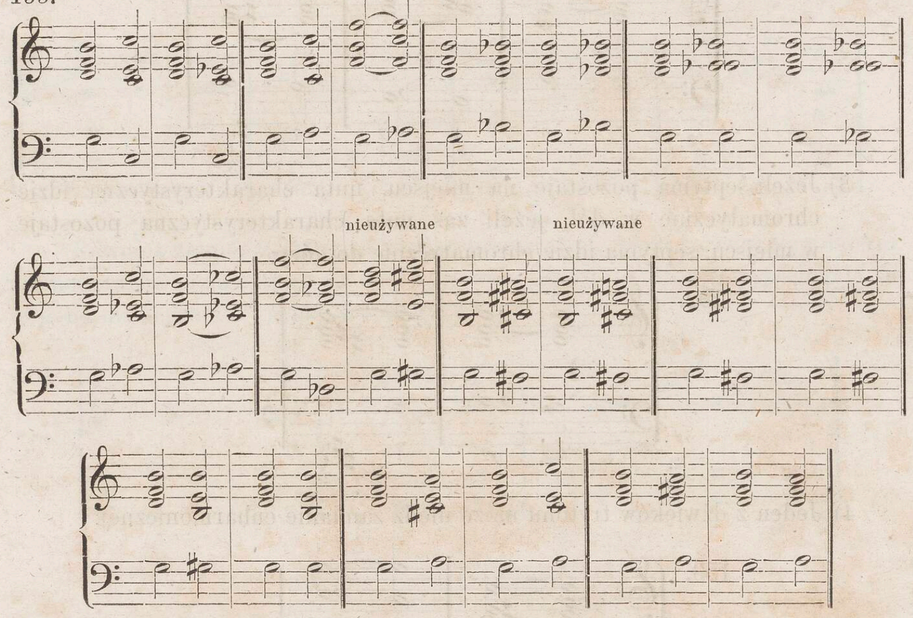
154.



Wszystkie powyższe połączenia harmonji dominantowych dają nam kadencje zwodnicze.

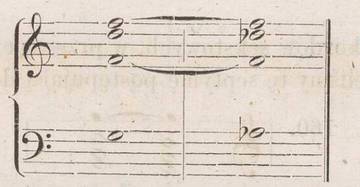
§ **112.** Każdy akord septymowy można połączyć ze wszystkiemi tonacyami przez harmonje konsonansowe lub septymowo-dominantowe. W wielu jednak razach nie możemy używać po sobie dwóch harmonji pełnych, podwajamy zatem dźwięk zasadniczy lub tercyę, a nawet i septymę, jeżeli ta ostatni a pozostaje na miejscu.

155.



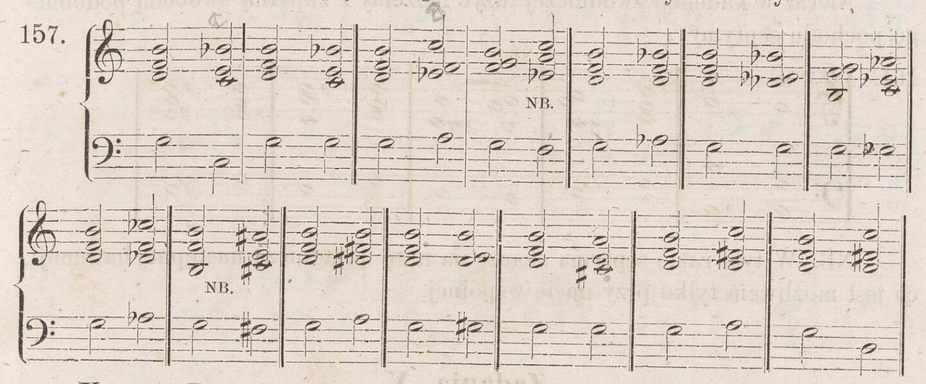
Gdzie między harmonjami są nuty wspólne, można używać zarówno trybu majorowego jak i minorowego, w razie zaś przeciwnym tryb minorowy jest znacznie ostrzejszym, a niekiedy prawie niemożliwym. Połączenie z tonacyą Des major da się uskutecznić przez wyrzucenie tercyi w akordzie septymowym, a zdwojenie septymy, przezco unikniemy nienaturalnego postępu o sekundę zwiększoną.

156.



Połączenia akordu septymowego z dominantami innych tonacyi:

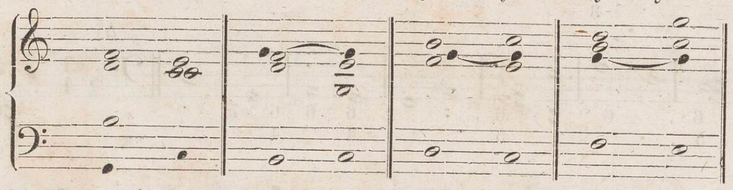
157.



Uwaga. Z przykładów oznaczonych NB. widzimy, iż niekiedy da się użyć postęp dwóch septym równoległych.
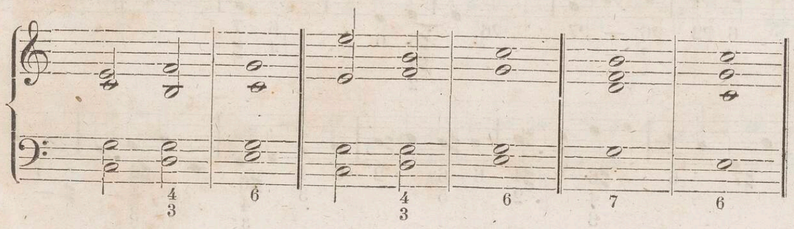
113. Poznawszy naturę akordu septymowo-dominantowego, porównajmy go z trójdźwiękiem zmniejszonym stopnia siódmego, a dojdziemy do tego rezultatu, że ten ostatni akord jest septymowym z wyrzuconą nutą zasadniczą.

158.

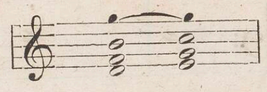


114. Septyma akordu dominantowego może niekiedy iść o cały ton wyżéj, co najczęściéj zdarza się w akordzie terckwartowym rozwiązującym się na sekstowym. Rzadko zaś kiedy można podobnie podwyższać septymę rozwiązując akord septymowo-dominantowy na sekstowym, chyba, że septyma idąca do góry znajduje się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

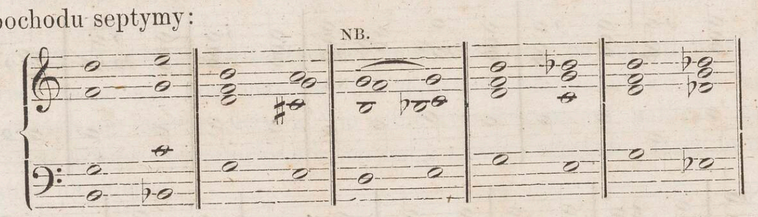
159.



W pochodzie akordów sekstowych, w przewrocie sekstowym trójdźwięku zmniejszonego widzieliśmy tę septymę postępującą do góry:
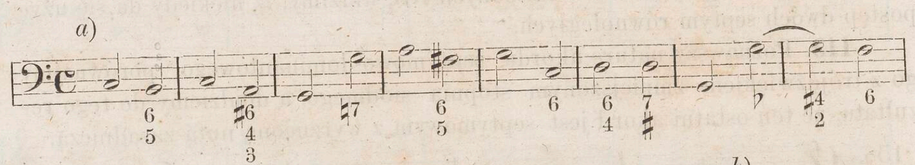
160. 

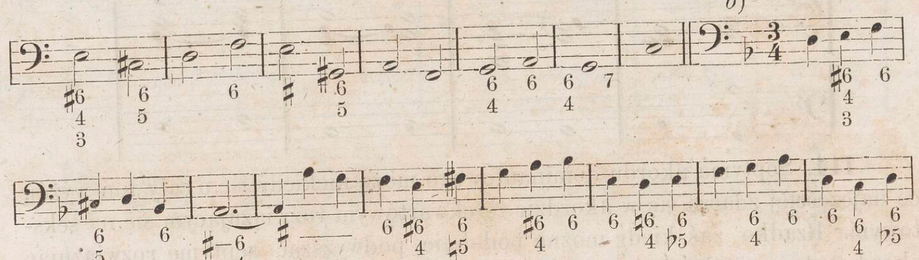
Nieraz w kadencji zwodniczéj użyć możemy z zupełną swobodą podobnego pochodu septymy:

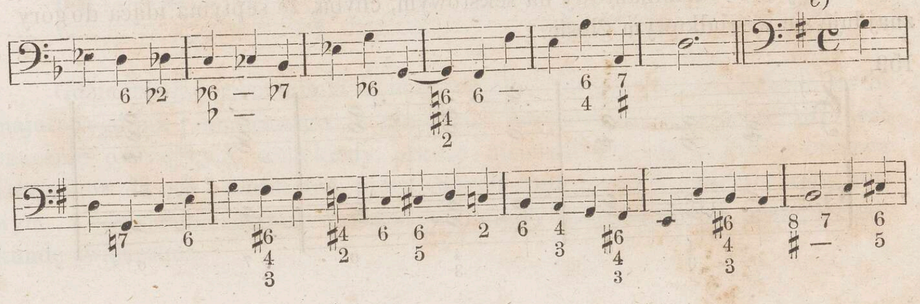
161. 

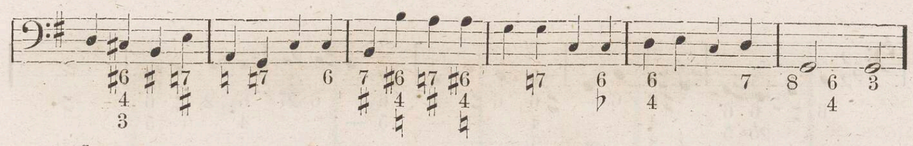
NB. W tym razie septyma skacze na nutę zasadniczą następnéj harmonji, co jest możliwem tylko przy nucie wspólnéj.

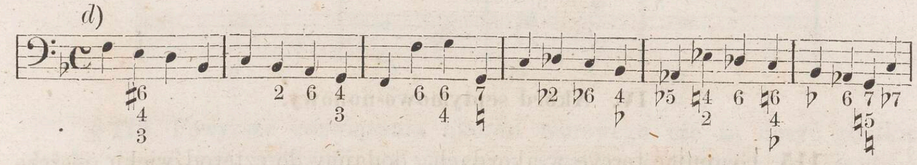
Zadania V.

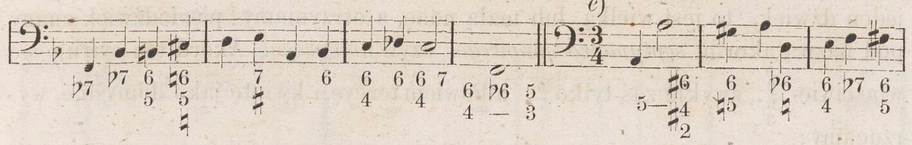
a) 

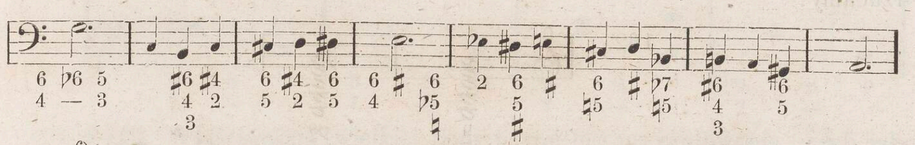
b) 

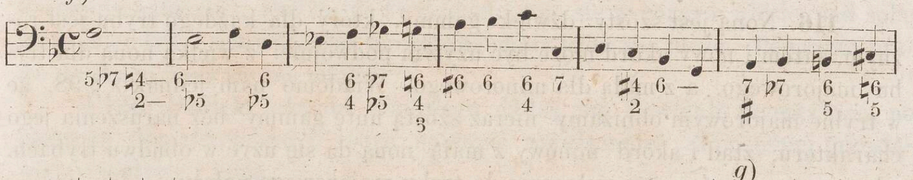
c) 

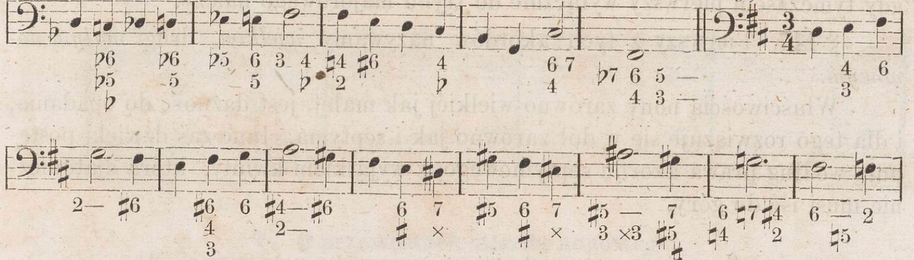


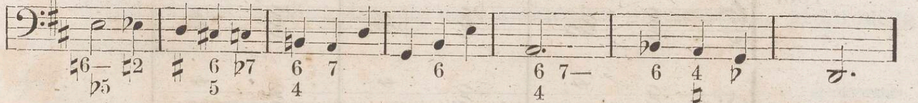
d) 

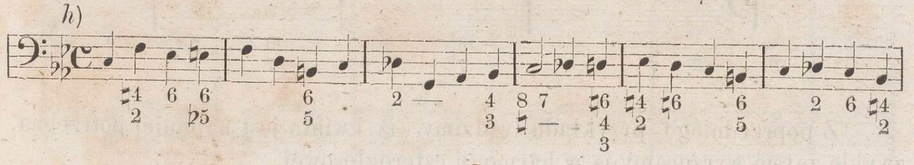
e) 

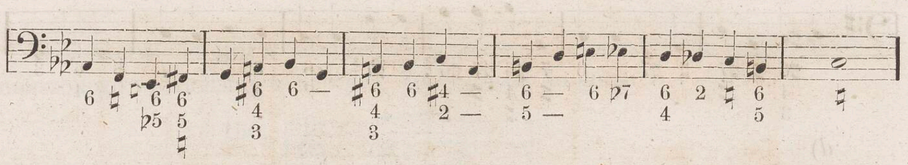


f) 

g) 



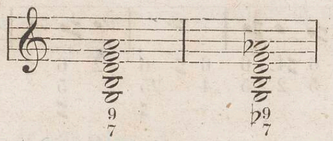
h) 



IV. Akord septymowo-nonowy.

§ **115.** 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 cyfruje się właściwie $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$, zwykle zaś tylko $\frac{9}{7}$, albowiem tercyę i kwintę jako domyślne, wyrzucamy:

162.
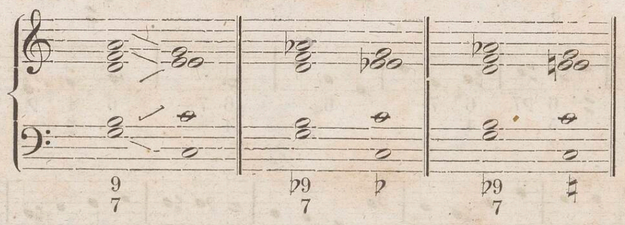


116. Noną jest szósty dźwięk gammy, który dla każdego trybu jest różnym, zatem i nowy akord może być użytym podwójnie: z wielką noną dla trybu majorowego, a z małą dla minorowego. Wiadomo nam jednak z § 98, że w trybie majorowym obniżamy nieraz szóstą nutę gammy bez naruszenia jego charakteru; ztąd i akord nonowy z małą noną da się użyć w obudwu trybach, gdy tymczasem pierwszy wyłącznie do trybu majorowego należy.

§ **117.** Pierwszy z tych akordów nazywamy *wielkim*, drugi *małym nonowym*.
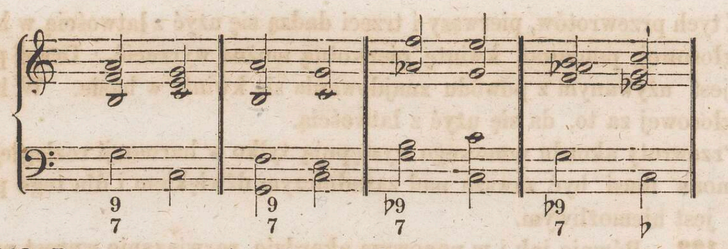
Właściwością nony zarówno wielkiéj jak małéj, jest dążność do opadania, i dla tego rozwiązuje się w dół zarówno jak i septyma. Inne zaś dźwięki postępują według prawa akordu septymowego, z wyjątkiem kwinty, która djatonicznie musi iść do góry.

163.
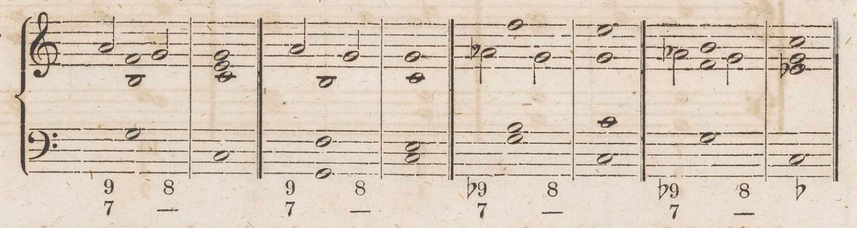


Z poprzedniego przykładu widzimy, iż kwinta jest najmniéj potrzebną, zwykle zatem wyrzucamy ją w harmonji czterogłosowéj.

164.



§ **118.** Powyższe rozwiązania akordu nonowego nie są dosyć gładkie; daleko lepiej jest wstawiać po nonowym akordzie septymowo-dominantowy przez obniżenie nony.
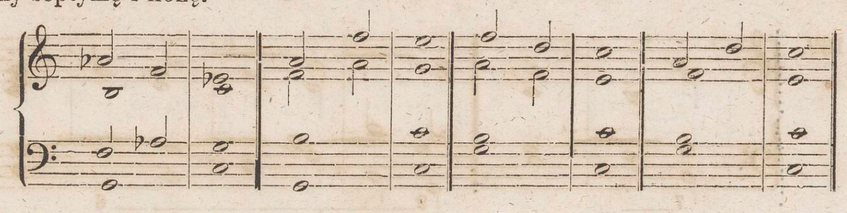
165.



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

§ **120.** Dźwięki akordu nonowego dadzą się dowolnie przestawiać; po ostatniej dopiero pozycyi, może nastąpić rozwiązanie. Najczęściej przestawiamy septymę i nonę.
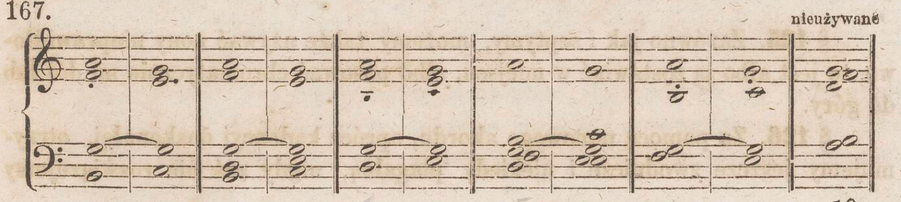
166.



V. O przewrotach akordu nonowego.

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

167.
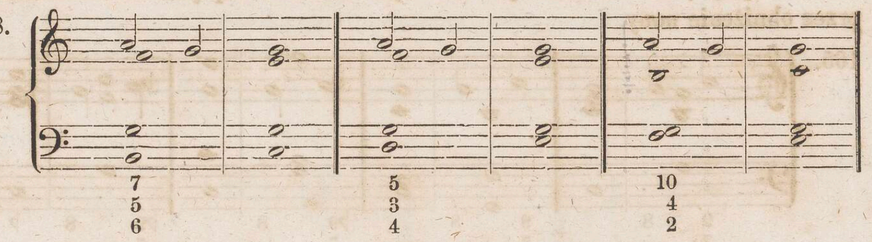


Z tych przewrotów, pierwszy i trzeci dadzą się użyć z łatwością w harmonji czterogłosowej, ponieważ kwintę pierwotną można wyrzucić. Drugi przewrót mało jest używanym z powodu znajdowania się kwinty w basie. W harmonji pięciogłosowej za to, da się użyć z łatwością.

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

§ **122**. Równie jak i w nonowym akordzie, rozwiązanie wprost na tonikę jest za ostre, i dla tego je przegradzamy harmonją septymową.

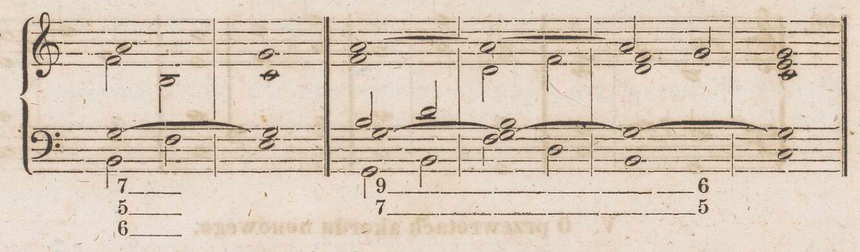
168.



§ **123**. Cyfrowanie tych przewrotów jest dosyć trudnem z powodu zawiłych kombinacji interwalów. 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.

§ **124**. 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.

169.
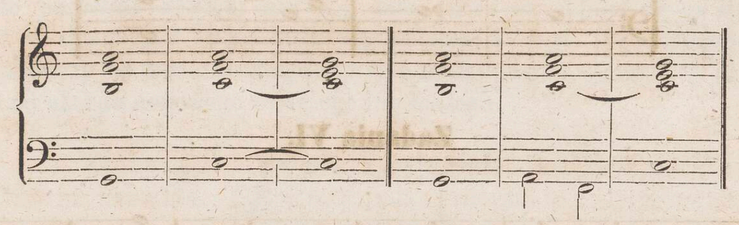


VI. O innych sposobach użycia akordu nonowego.

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

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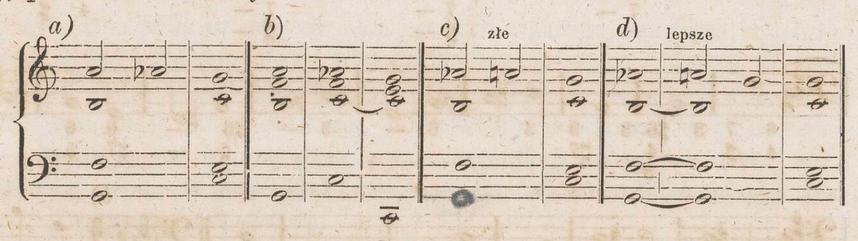
akordu nonowego na stopniu szóstym. Kadencji plagalnej użyć możemy tylko w tym razie, jeżeli akord nonowy rozwiązuje się na harmonji czwartego stopnia, za pomocą akordu kwartsekstowego lub też sekstowego.

170.



§ **127**. Akord nonowy zwłaszcza wielki może z łatwością zamienić się na mały, przez obniżenie nony.
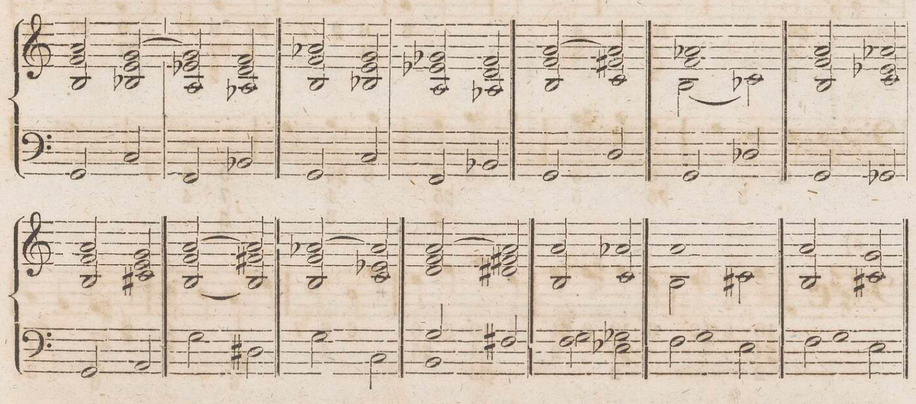
171.



W przykładzie *d.* spadek nony na oktawę, łagodzi przykre następstwo trybu majorowego po minorowym, które raziło w przykładzie *c.*
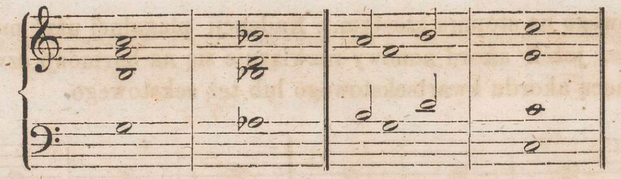
Przykłady na wyjątkowe połączenia akordu nonowego:

172.
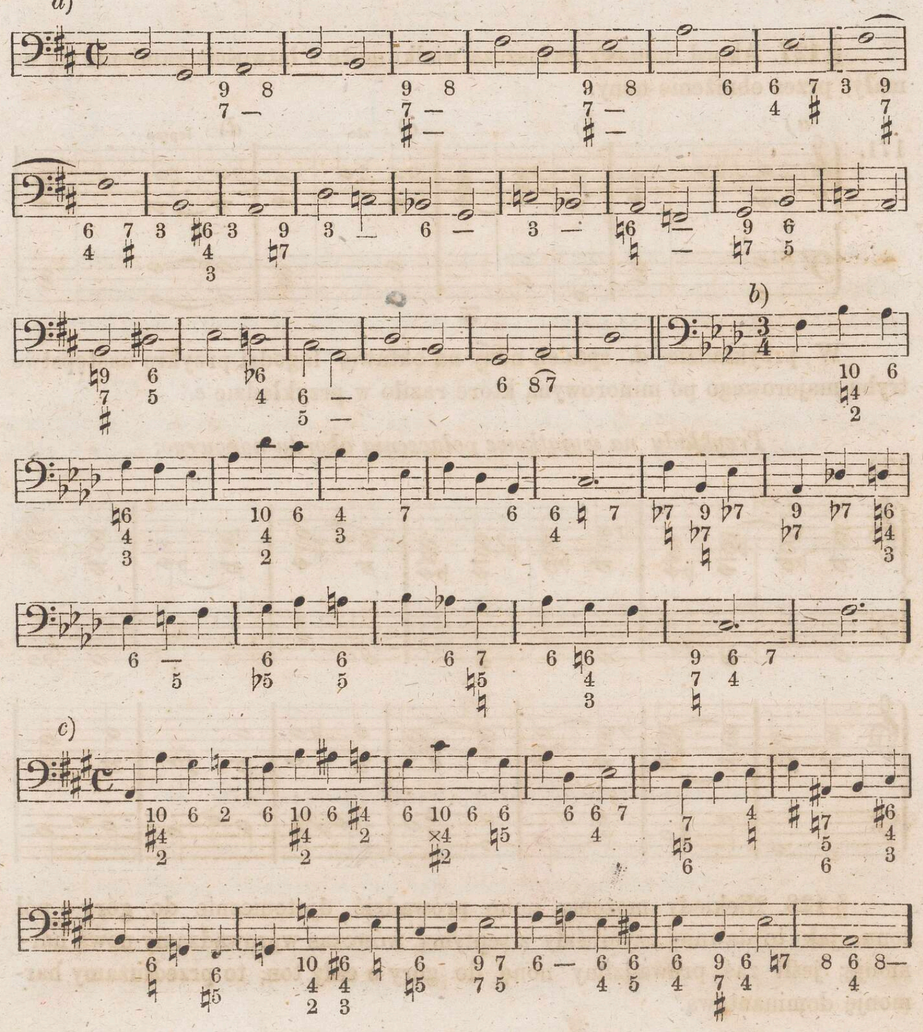


§ **128**. Niekiedy możemy nonę prowadzić djatonicznie do góry o pół tonu, jak to dawniej czyniliśmy z septymą, wówczas wprowadzamy nową harmonję; jeśli zaś prowadzimy nonę do góry o cały ton, to przedłużamy harmonję dominantową.

173.



Zadania VI.

a)
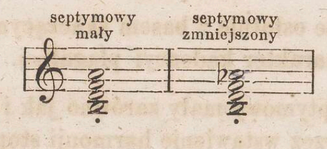


b)

c)

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

§ **129**. 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.

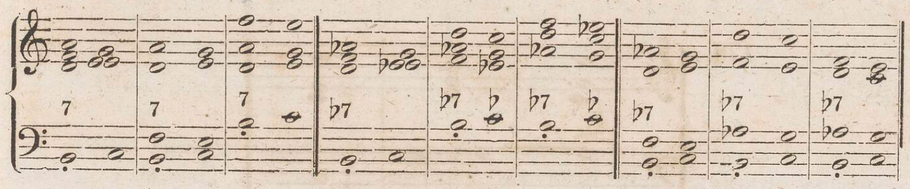
174.



§ **130**. Dwa powyższe akordy jako powstałe z akordu nonowego, zachowują swój charakter dominantowy, i jako takie tworzyć mogą kadencje 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 dla tego zarówno jak akordy nonowe, tak i septymowe należą do właściwych trybów: septymowy mały tylko do majorowego, a zmniejszony do obudwóch.

§ **131**. Równie jak dawniej wielka nona tak i teraz mała septyma musi pozostać w górnym głosie. Znosi ona nad sobą tylko kwintę. Zmniejszoną zaś septymę można umieszczać we wszystkich głosach.
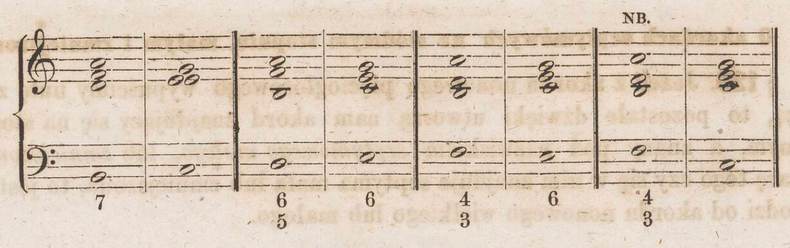
175.



VIII. Przewroty powyższych akordów.

§ **132**. Akord septymowy mały, daje się równie jak i septymowo dominantowy przemieniać za pomocą przewrotów na: kwintsekstowy, terckwartowy i sekundowy, z których ostatni jest niezmiernie rzadko używany z tej przyczyny, iż pierwotna nona znajduje się pod tercją. Dwa pierwsze zaś przewroty dają się użyć z łatwością, byleby nona pierwotna znajdowała się w górnym głosie:
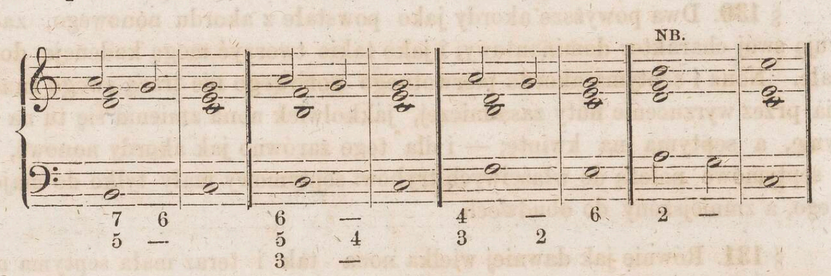
176.



NB. Rozwiązanie ostatnie z basem skaczącym na tonikę, używa się niekiedy, ale ma więcej charakter kadencyi plagalnej.
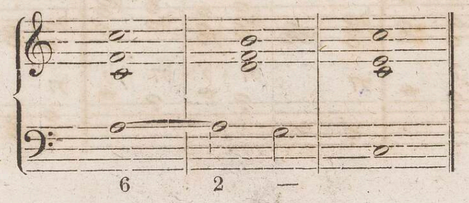
§ **133**. Akord septymowy mały zarówno jak i nonowy zwykle się rozwiązuje nie wprost, lecz przez wstawienie harmonji stopnia piątego:

177.



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:
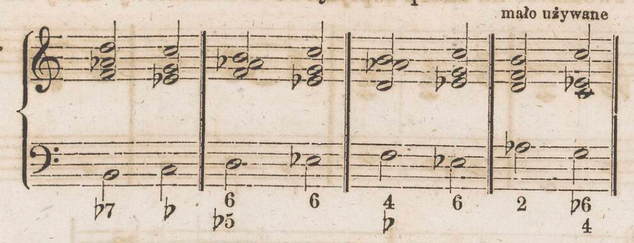
178.



§ **134**. 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 otrzymywaliśmy sekundę, były przykre dla ucha. Nona pierwotna może się tu znajdować w którym bądź głosie, a w sekundowym akordzie bas nie potrzebuje być przygotowanym. Akord ten zwykle się rozwiązuje podług wyżej podanych sposobów, jakkolwiek daje się i wprost rozwiązywać.

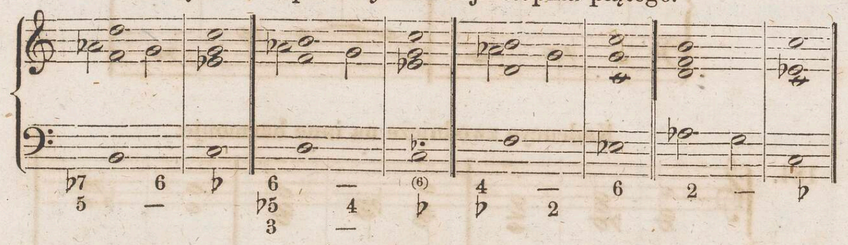
Rozwiązanie wprost:

179.
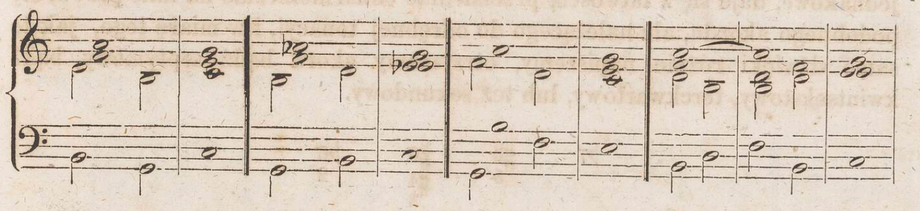


Rozwiązanie za pomocą harmonji stopnia piątego:

180.



§ **135**. 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:
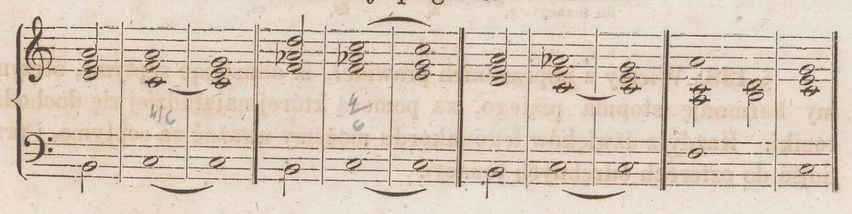
181.



§ **136**. Oprócz kadencji doskonałej, której wzory mieliśmy w poprzednich przykładach, możemy jeszcze otrzymywać za pomocą akordu septymowego małego i zmniejszonego kadencję plagalną i wszystkie zwodnicze.

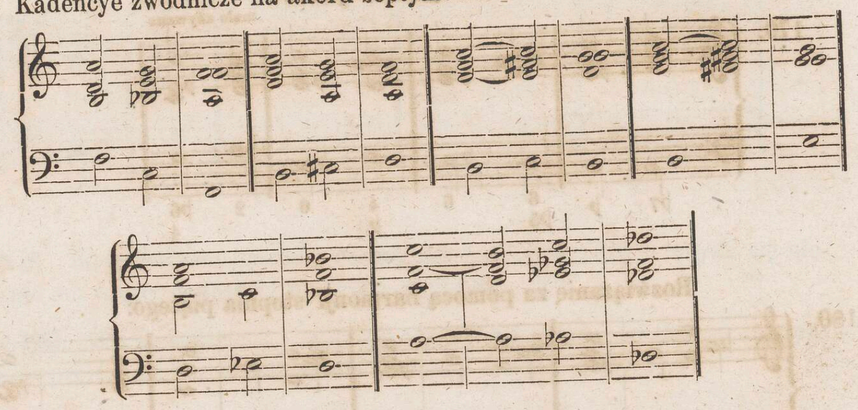
Kadencje plagalne:

182.



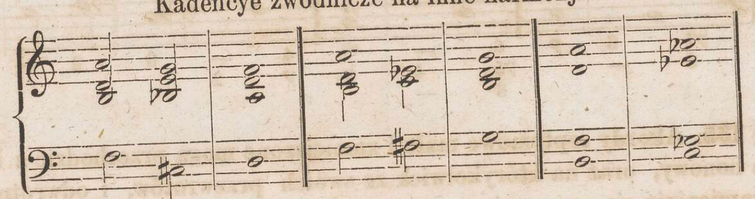
Kadencye zwodnicze na akord septymowo-dominantowy innej tonacyi.

183.
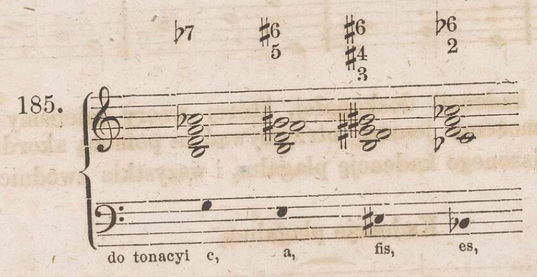


Kadencye zwodnicze na inne harmonje:

184.



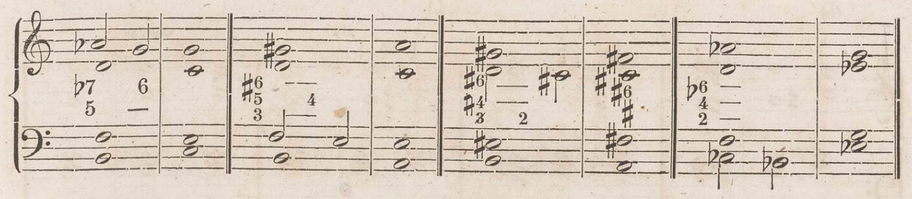
§ **137.** Akord septymowy zmniejszony posiądający odległości pozornie jednakowe, daje się z łatwością przemieniać enharmonicznie na inne przewroty podobnego akordu, ale należącego do odrębnej tonacyi, i w miarę tego, jak te same dźwięki różnie napiszemy, otrzymamy akord bądź septymowy, bądź kwintsekstowy,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

185.
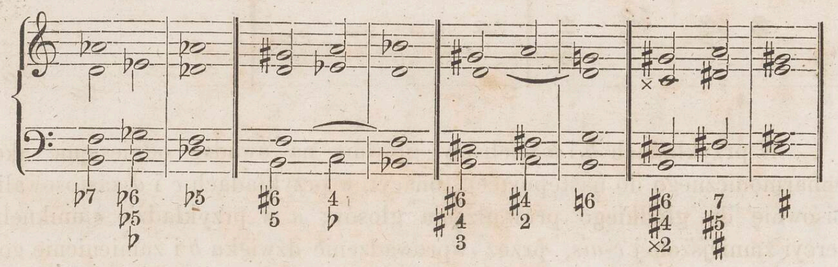


§ **138.** Wiemy z poprzednich prawideł, iż obniżając septymę, otrzymujemy harmonję stopnia piątego, za pomocą której najgładziej się dochodzi do toniki. Każdy z dźwięków tego akordu możemy uważać za septymę, i przezto dojść do czterech odrębnych tonacyi.

186.



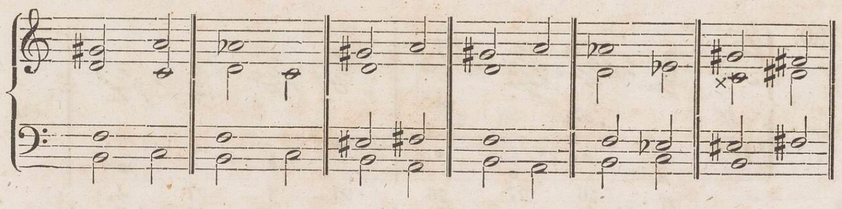
§ **139.** Z akordu septymowego zmniejszonego traktowanego enharmonicznie przechodzić możemy także do innych czterech tonacyi w ten sposób, że podwyższymy trzy jego dźwięki, a czwarty zostawiony na miejscu stanowić będzie dominantę nowej tonacyi.

187.



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

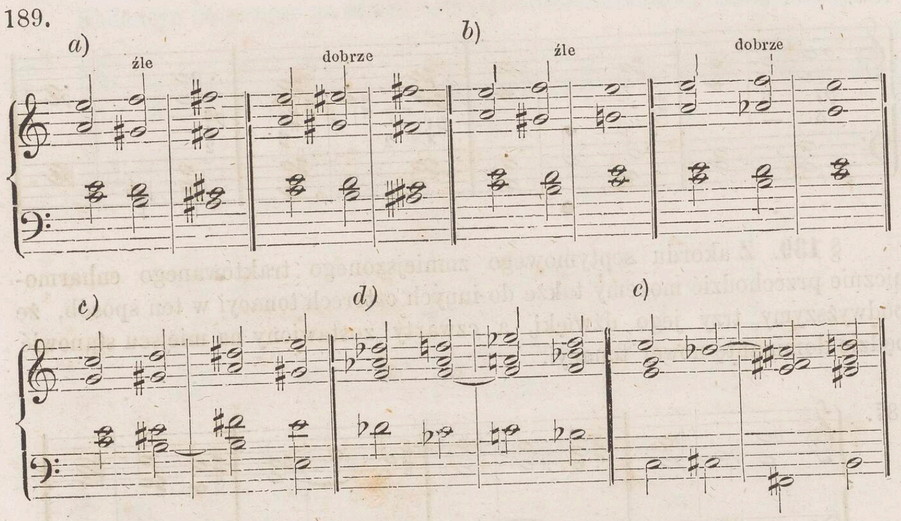
188.



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

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

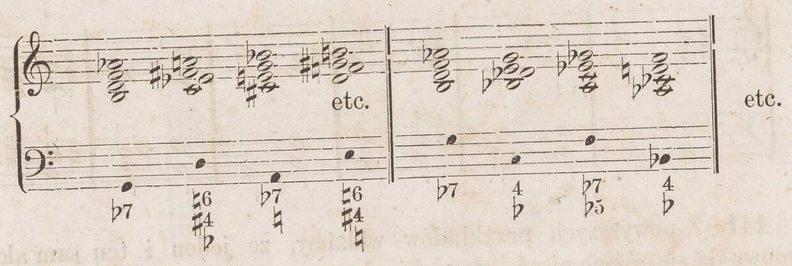
189.



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

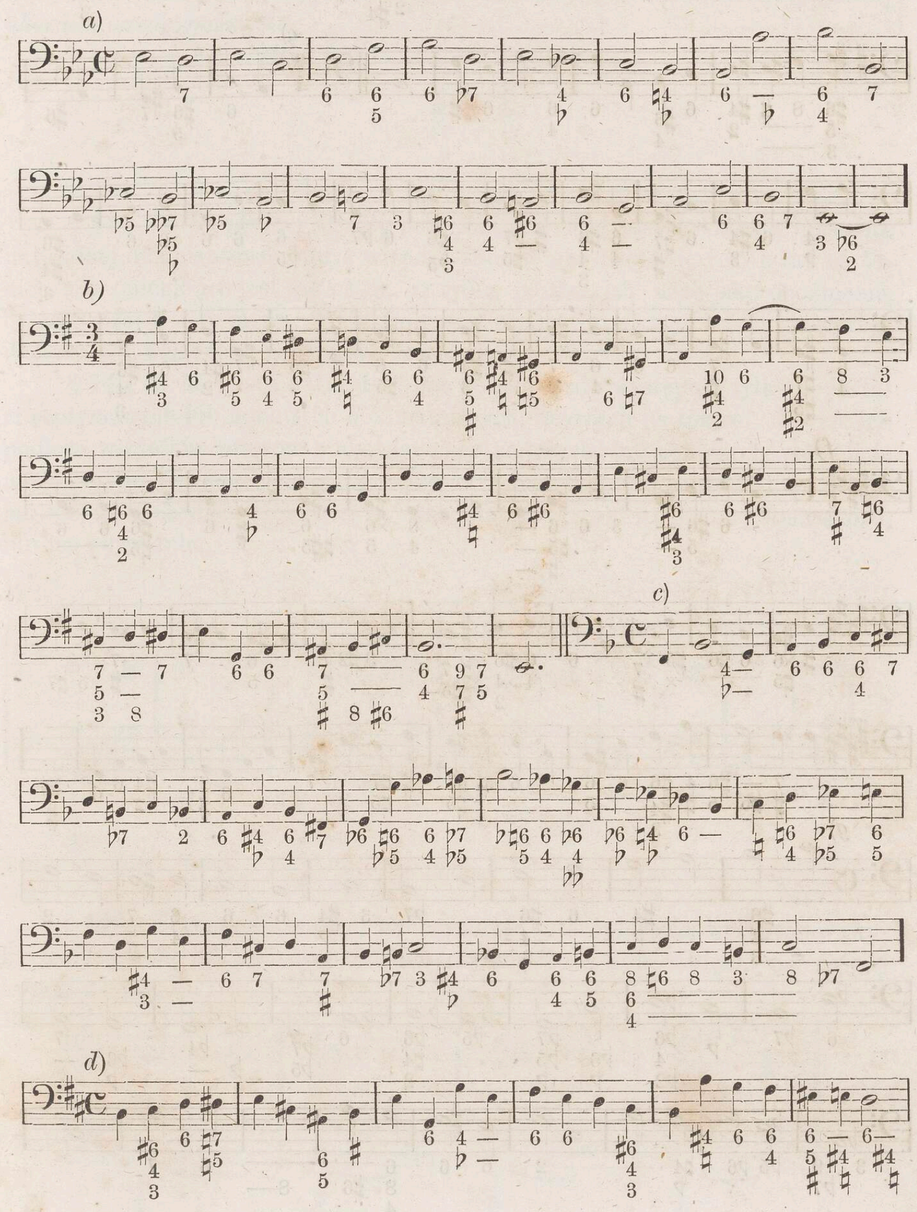
§ **142** Bardzo często spotykamy się z chromatycznym pochodem akordów enharmonicznych idącym w górę lub w dół. Wytłomaczyć to możemy sobie pochodem samych akordów nonowych, których nuta zasadnicza wypuszczoną została.

190.



W pisaniu powyższych akordów mamy tylko na względzie gładkie prowadzenie głosów. Takich pochodów rzadko się używa w poważniejszéj muzyce, zwłaszcza w wokalnéj, zato w instrumentalnéj, szczególniéj nowoczesnéj często je spotykamy.

Zadania VII.



e)

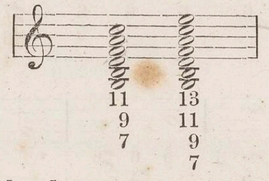
f)

g)

IX. Akordy undecymowe i tercdecymowe.

§ **143**. Dodając do akordu nonowego następujące dźwięki akustyczne, otrzymamy sześciodźwięk zwany *akordem undecymowym*, i siedmiodźwięk zwany *akordem tercdecymowym*.
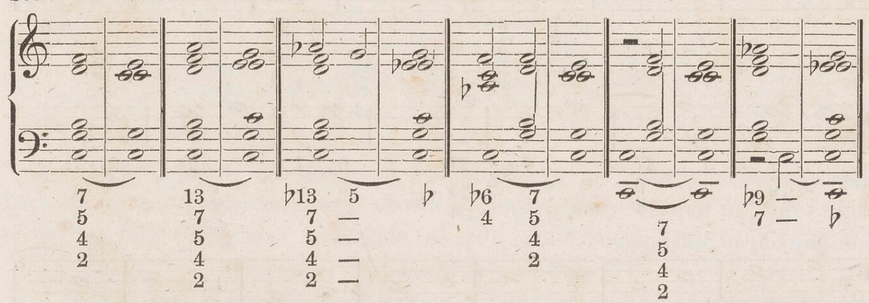
191.



§ **144**. W téj postaci akordy powyższe nie mają zastosowania w harmonji naturalnéj dominantowéj, 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 niżéj będzie mowa. W takim nawet razie, wyrzucamy tercyą, jako zbyt dyssonującą względem undecymy i tercdecymy.
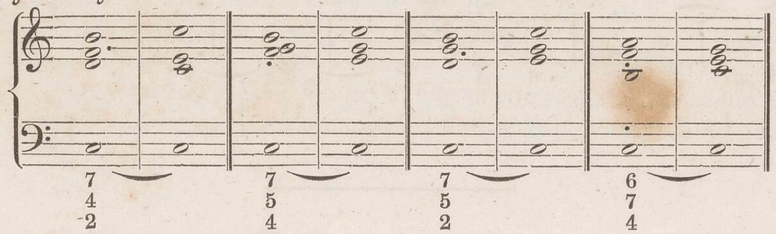
§ **145**. W harmonji naturalnéj powyższe akordy występują tylko w postaci septymowych lub nonowych dominantowych, opartych na tonice. Użycie ich podlega wszystkim prawom o akordach septymowych lub nonowych, pospolicie nazywamy je *akordami dominantowemi na tonice*. Użyć ich można albo uderzając wszystkie dźwięki jednocześnie, albo biorąc wprzód tonikę, a potem akord, lub też odwrotnie.

192.



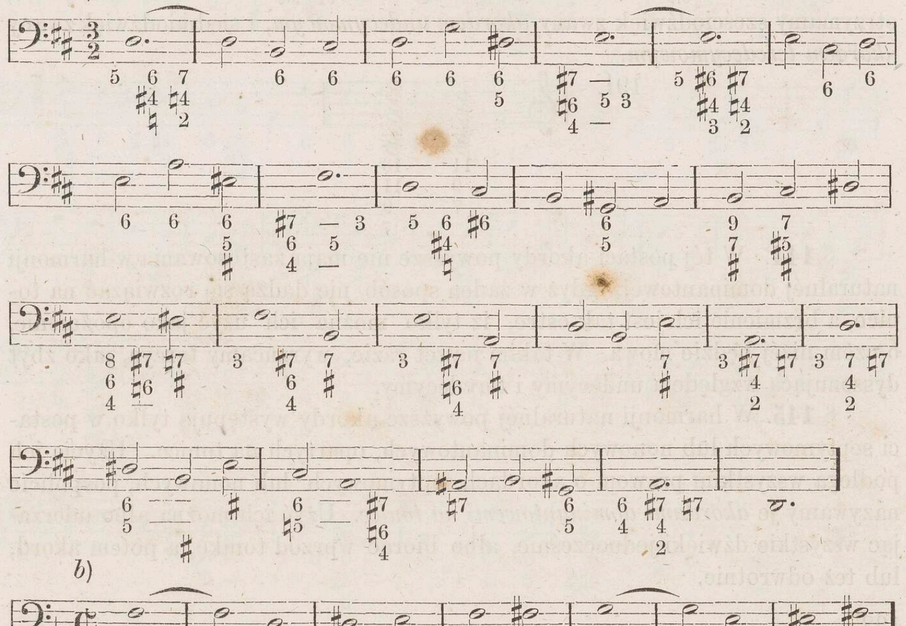
§ **146**. Używając harmonji undecymowéj czterogłosowo, wyrzucamy zwykle kwintę, nonę lub undecymę; z tercdecymowéj zaś dwa dźwięki, najczęściéj kwintę z noną.

193.
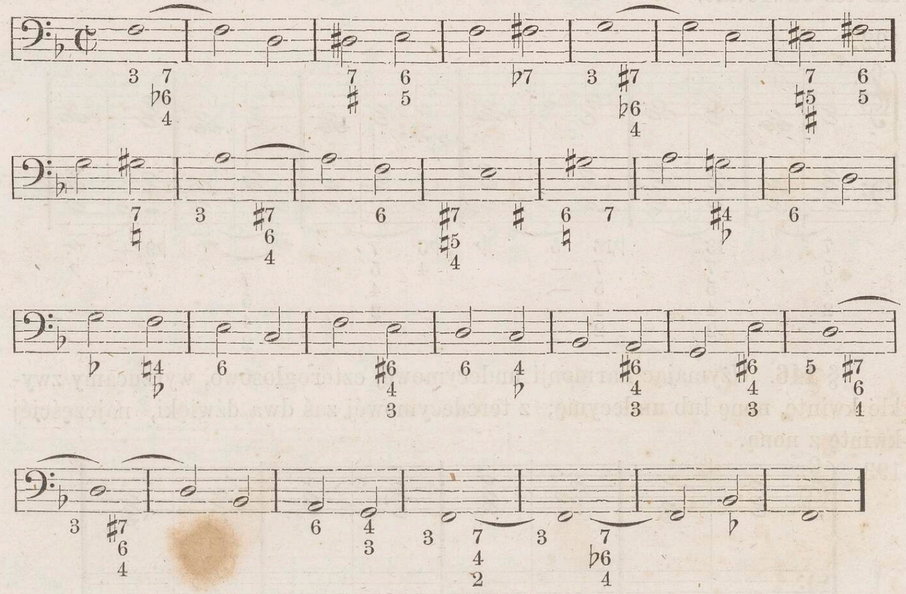


Zadania VIII.

a)



b)
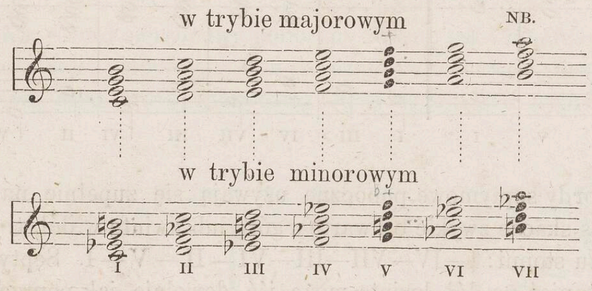


Dział IV^ty

Harmonja dyssonansowa sztuczna.

I. Akordy septymowe poboczne i ich przewroty.

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

194.



Uwaga. Akord dominantowy i zmniejszony na siódmym stopniu jako wyłączone z powyższéj kategoryi akordów, napisaliśmy małemi nutami; akord oznaczony NB. może mieć znaczenie akordu pobocznego, jak to późniéj obaczymy, dla tego też oznaczony został wielkiemi nutami.
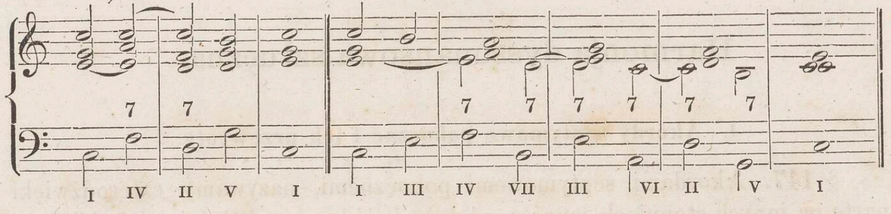
§ **148.** Co do budowy wewnętrznéj, różnią się one od akordu dominantowego stosunkiem tercyi do septymy; gdy bowiem w dominantowym akordzie mamy wielką tercyę i małą septymę tworzące tryton, tutaj spotykamy wielką tercyę z wielką septymą, lub też małą tercyę z małą septymą.

Co się zaś tyczy trybu minorowego, spotykamy w nim jeszcze więcéj 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.
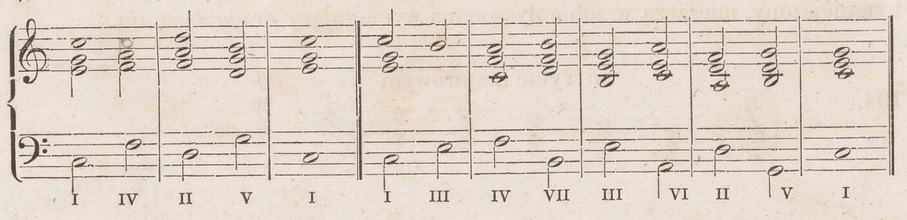
§ 149. Praktyczną stroną tych akordów, jest większe urozmaicenie harmonji przez dodanie dyssonansów, oraz uzyskanie większéj łączności z powodu ich przygotowywania i rozwiązywania. Właściwa istota harmonji w niczem się przez to nie zmieni, albowiem akordy pozostając na tych samych stopniach z łatwością sprowadzić się dadzą do harmonji konsonansowej, np.

Harmonja dyssonansowa.

195. *a)*



b) *Harmonja konsonansowa.*



§ 150. 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 najczęściéj na kwintę następnego akordu.

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

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

2) Przygotowanie, wprowadzenie i rozwiązanie powinno mieć miejsce w jednym i tym samym czynniku.
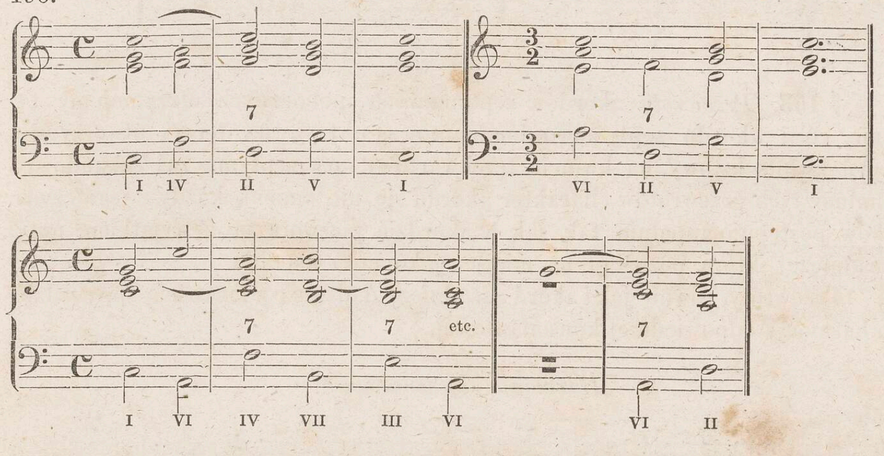
3) Wartość rytmiczna powinna być równą, albo większą w przygotowaniu.

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 pierwszéj, a dyssonans na drugiéj części, która jeszcze uchodzi za mocną względem trzeciéj najsłabszéj.
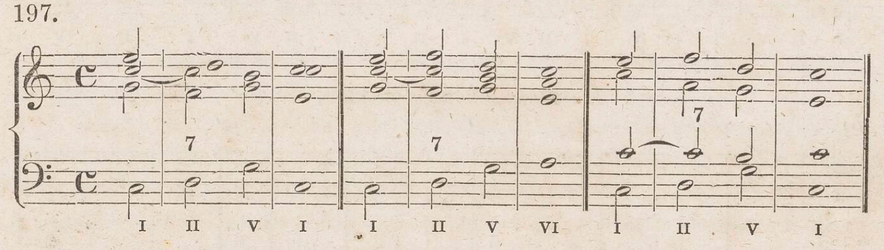
5) Do przygotowania niekoniecznie potrzeba całego akordu; uderzenie samego dźwięku mającego zostać dyssonansem wystarcza.

196.
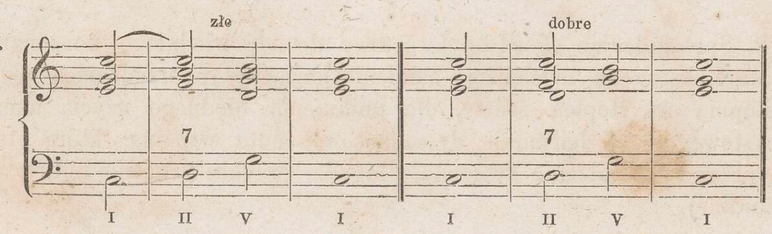


§ 152. Akord septymowy poboczny równie jak i dominantowy da się użyć jako pełny i jako niepełny; w tym ostatnim jednak razie zdwajać możemy albo nutę basową, albo tercyę, która tutaj nie występuje jako nuta charakterystyczna.
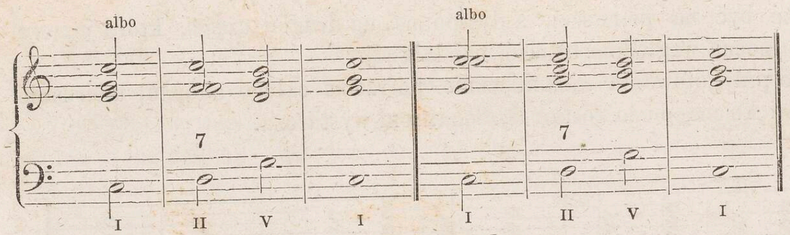
197.



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

198.
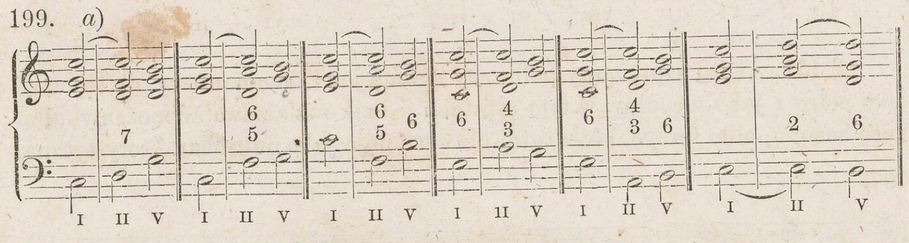




§ **153**. *Przewroty* akordów septymowych pobocznych otrzymujemy te same, co i akordu septymowo-dominantowego; t. j. na tercyi utworzy się akord kwintsekstowy, na kwincie terckwartowy, na septymie zaś sekundowy. Pomimo tych przewrotów charakter akordu się nie zmieni, każdy z jego czynników postępuje 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 konsonansowéj.
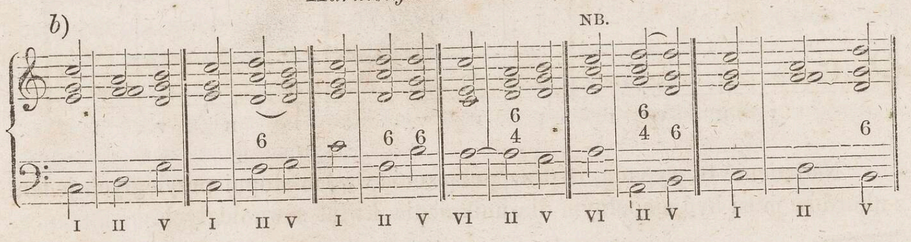
Harmonja dyssonansowa.

199. *a*)



Harmonja konsonansowa.
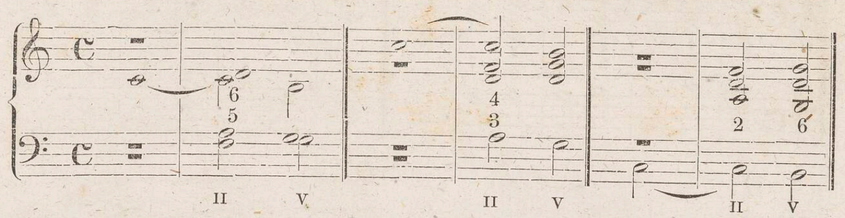
b)



NB. Sprowadzając akord terckwartowy do odpowiedniego konsonansowego kwartsekstowego musieliśmy zamienić harmonję poprzedzającą pierwszego stopnia na stopień szósty, dla uniknienia błędnego użycia akordu kwartsekstowego. W harmonji dyssonansowej nuta wspólna, którą otrzymujemy przez wprowadzenie dyssonansu łagodzi przykre wrażenie kwarty nieprzygotowanej.
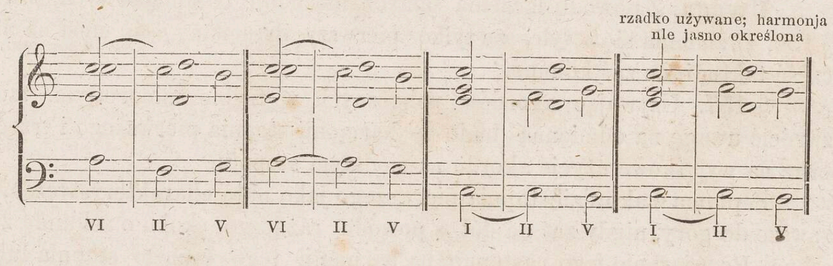
§ **154**. Również jak w akordzie zasadniczym, możemy i w przewrotach przygotować dyssonans za pomocą jednego tylko dźwięku.

200.



§ **155**. W akordach pobocznych również jak w septymowym dominantowym, wyrzucamy najczęściéj 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.

201.
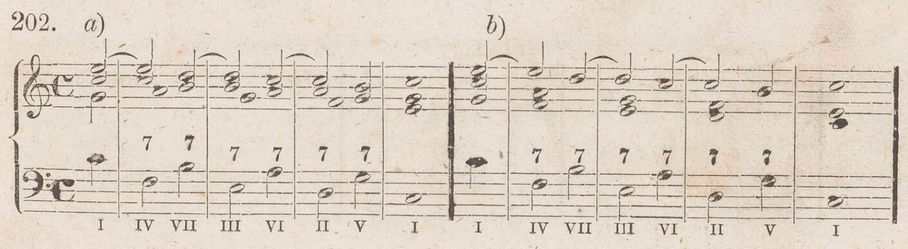


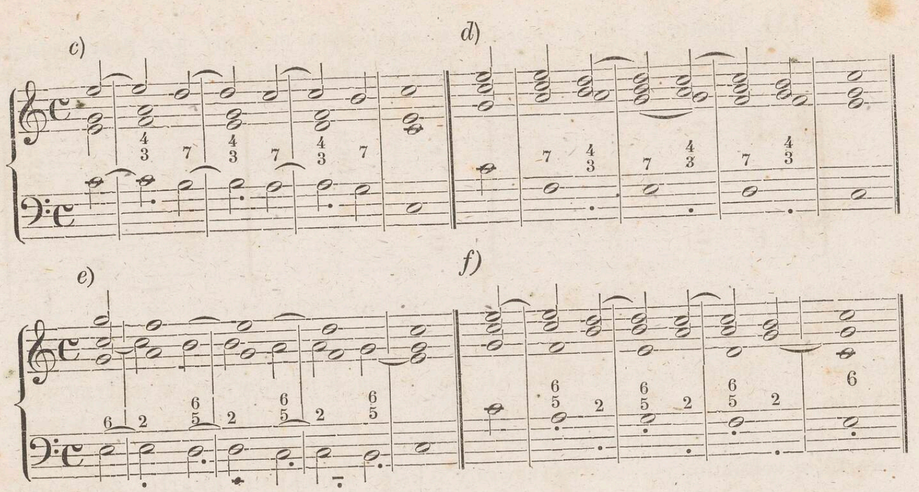
§ **156**. Harmonje septymowe dadzą się łączyć między sobą w tym porządku, jaki podaliśmy w § 150.

Tercya jednego akordu przygotowuje następnemu septymę, septyma zaś zawsze schodzi na tercyę następnego akordu. Podobne łączenie harmonji pobocznéj 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 progressje:

202. *a*) *b*)
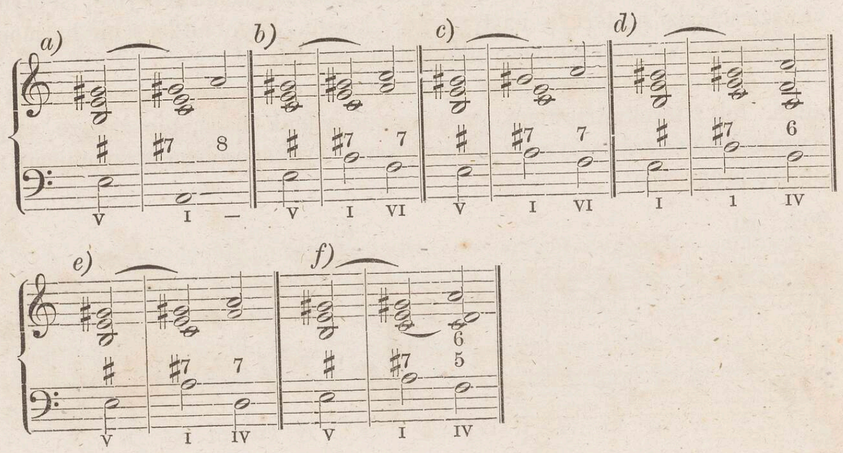




Uwaga. Z powodu łączenia samych harmonji dyssonansowych, prawidło § 150, 4) zmienia się o tyle, że tylko pierwszy dyssonans paść musi na mocną część taktu, inne zaś kolejno.

§ **157.** Używając akordów pobocznych w trybie minorowym, musimy zwrócić uwagę na odmienną budowę harmonji stopnia pierwszego i trzeciego, oraz na wyjątkowe użycie akordu na siódmym stopniu.

Septyma w akordzie stopnia pierwszego jako nuta charakterystyczna, 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 dyssonansowéj septymowego lub kwintsekstowego.
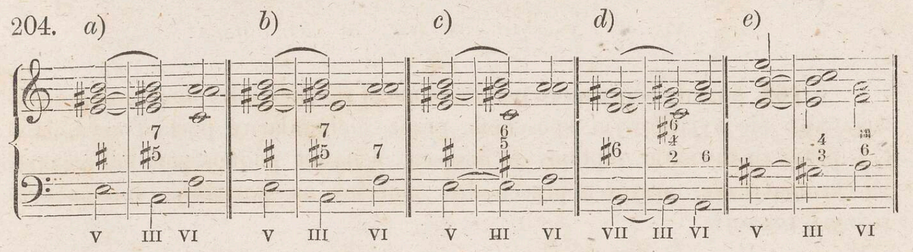
203.



§ **158.** Przewroty tego akordu mało są używane, występują one raczéj jako opóźnienia, o których daléj mówić będziemy.
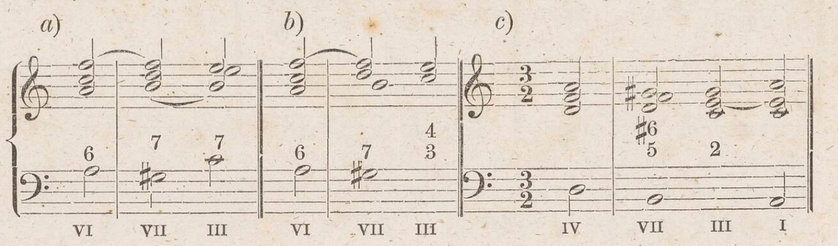
§ **159.** Harmonja stopnia trzeciego mieści w sobie kwintę zwiększoną jako nutę charakterystyczną, i dla tego rozwiązującą się do góry. Rozwiązać ten akord możemy albo na doskonałym albo na septymowym.

204.



§ **160.** Harmonja stopnia siódmego według powyżéj przytoczonéj zasady, powinna nas prowadzić na harmonją stopnia trzeciego. W trybie majorowym z łatwością mogliśmy to uczynić, jak to widzieliśmy w przykładzie 202. W trybie minorowym, akord ten ma właściwą sobie cechę jako akord septymowy zmniejszony, mający nutę charakterystyczną 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.
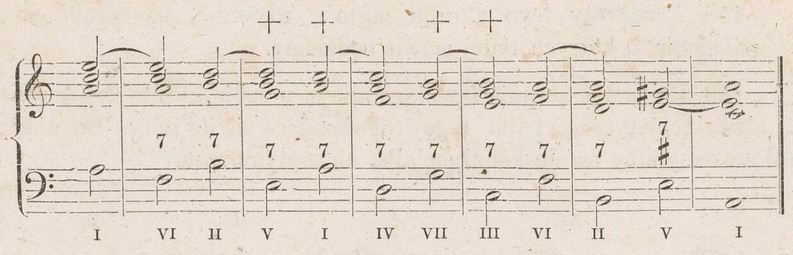
205.



Podobne kombinacye zaliczyć możemy raczéj do opóźnień.
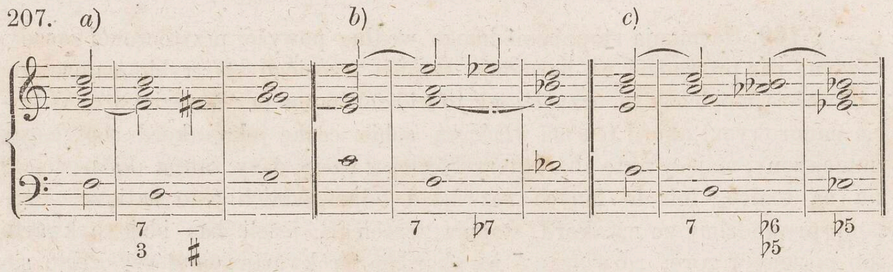
§ **161.** W trybie minorowym progressje są trudne do użycia, z powodu harmonji stopnia pierwszego, trzeciego i siódmego. Ponieważ jednak progressja akordów septymowych pobocznych może być tylko opadającą, dla tego posługiwać się możemy harmonjami należącemi do odpowiedniéj tonacyi majorowéj, i dopiero przy właściwéj kadencji przywracamy nutę charakterystyczną.

206.
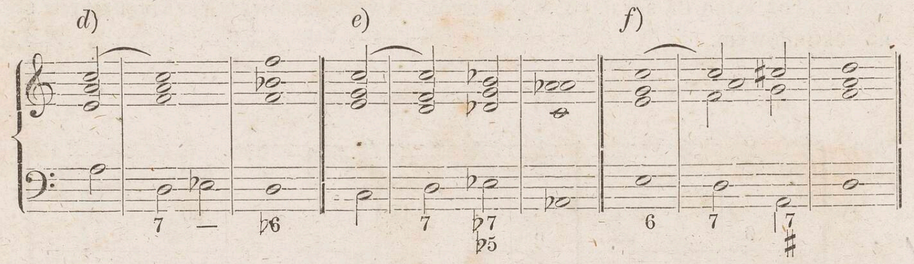


§ **162**. Akordy septymowe poboczne mogą również jak i dominantowe rozwiązywać się wyjątkowym sposobem, przez nieregularny pochód czynników, t. j. przez zostawianie septymy na miejscu, a nawet podnoszenie lub zniżanie jéj chromatyczne, przyczem przechodzić możemy na harmonje dominantowe różnych tonacyi.
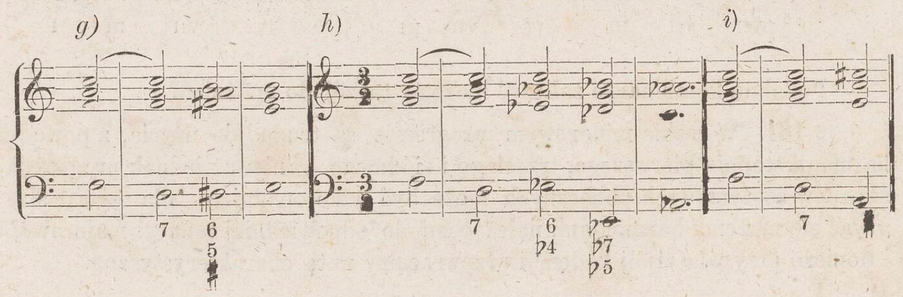
207. *a)* *b)* *c)*



d) *e)* *f)*
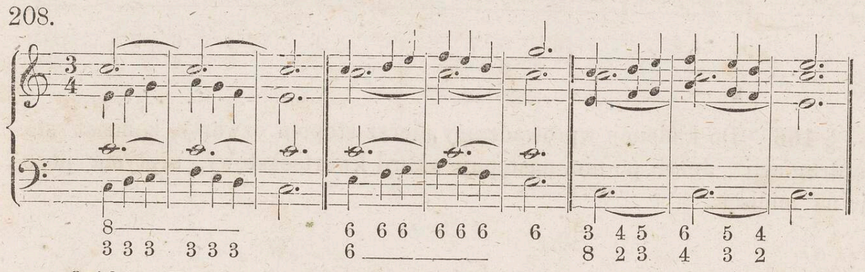


g) *h)* *i)*
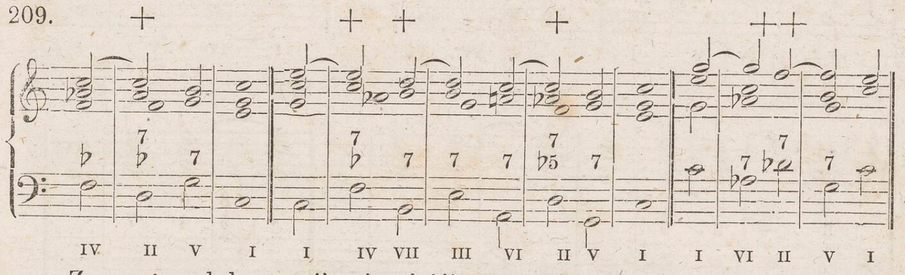


§ **163**. Przy djátonicznie postępującym basie możemy użyć harmonji pobocznéj, pozostawiając septymę na miejscu, a nawet ją podwajając. Zwykle wtedy jeden z czynników postępuje z basem tercyami lub sekstami. Charakter takiego akordu jest czysto przejściowy, i zwykle pada na słabą część taktu. Również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

208.



§ **164**. Tak jak w harmonji konsonansowéj, tak i tutaj możemy obniżać szósty dźwięk gammy minorowéj; ulegną zatém zmianie stopnie: drugi, czwarty, szósty i siódmy. Szósty stopień, prowadzący na drugi, dla nienaturalnego pochodu kwarty zwiększonéj powoduje niekiedy obniżenie tego ostatniego.

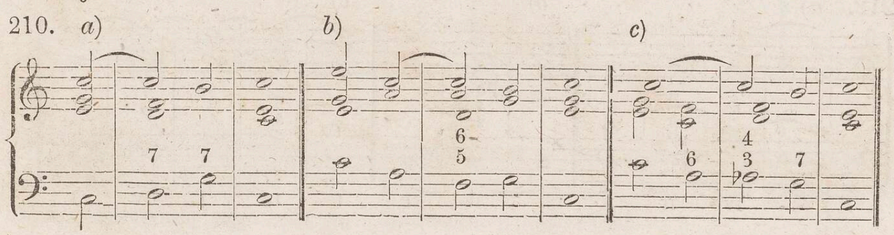
209.

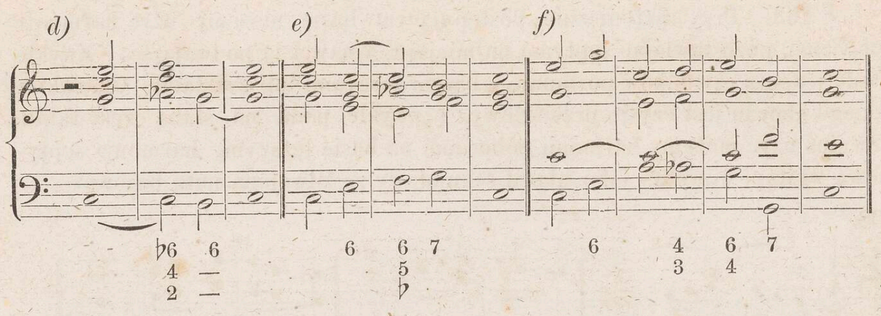


Z powyższych harmonji najczęściéj używa się obniżenia na stopniu drugim i czwartym.

§ **165**. Najważniejszą harmonją z akordów septymowych pobocznych jest stopień drugi, który nam przygotowuje i upiększa wszystkie kadencje; w trybie majorowym występuje on nieraz z obniżonym szóstym dźwiękiem gammy. Jeżeli po nim wprowadzimy akord kwartsekstowy, septyma pozostanie na miejscu.
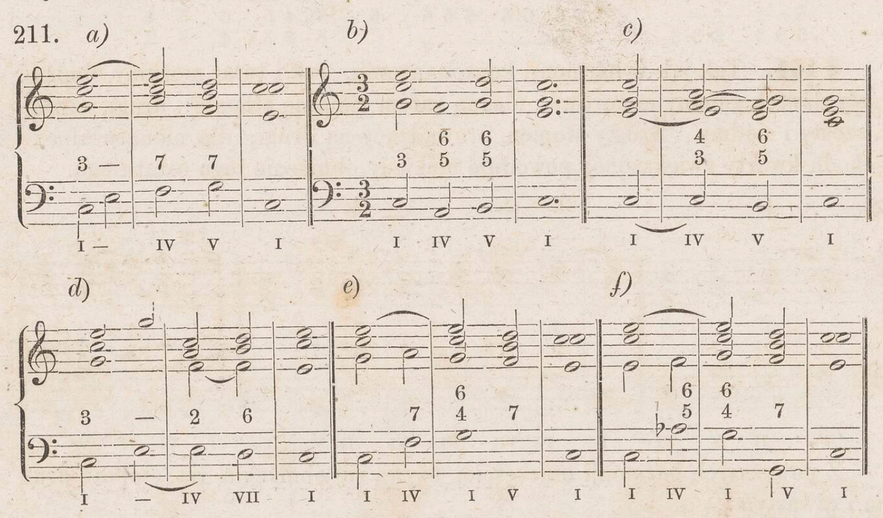
210. *a)* *b)* *c)*
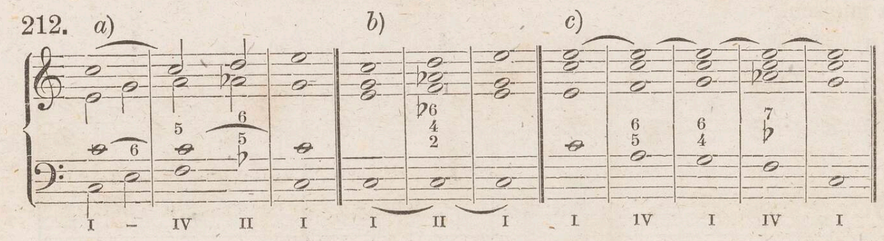




§ **166**. Do kadencji wprowadzamy nieraz stopień czwarty zamiast stopnia drugiego. Jeżeli po nim następuje akord kwartsekstowy, septyma pozostaje na miejscu.

211.
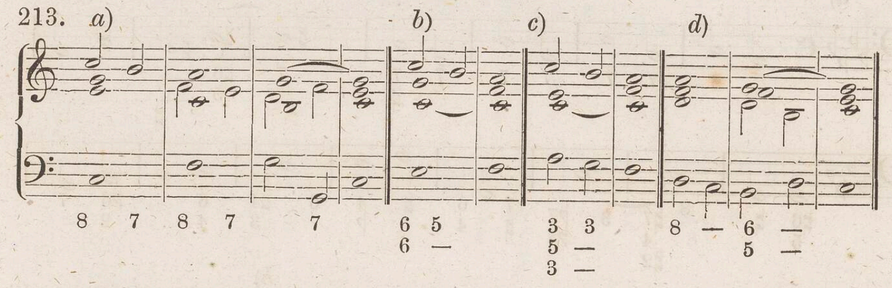


§ **167**. Kadencji plagalnéj możemy użyć za pomocą harmonji pobocznéj stopnia czwartego i drugiego, prowadząc ją wprost na akord toniczny; przyczém używamy często harmonji z obniżonym szóstym dźwiękiem.

212.
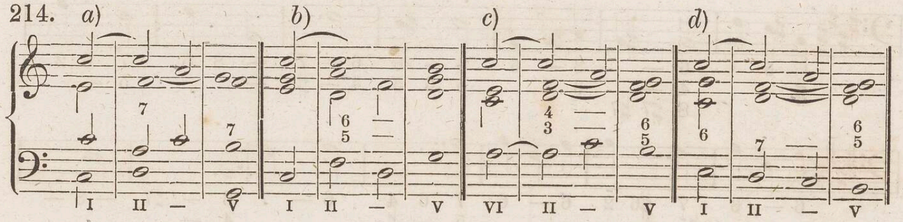


§ **168**. W pobocznych akordach możemy używać septymy w inny sposób, t. j. nie przygotowując jéj, ale wyprowadzając djatonicznie z oktawy lub z przyległego dźwięku górnego, a wtedy jako przejściowa tylko, musi padać na słabą część taktu. Taką septymę nazywamy *przechodzącą*.

213.
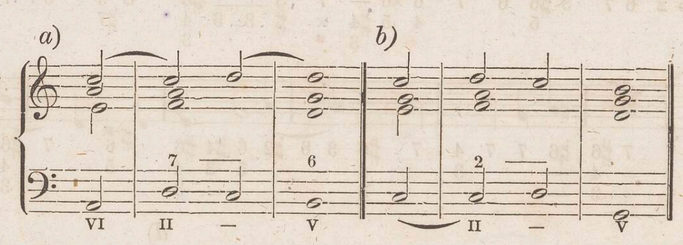


§ **169**. W akordach pobocznych, podobnie jak i w poprzednich nam znanych harmonjach, możemy przemieniać pozycye jednę na drugą, bez względu na dyssonans, albo też przewrot jeden na drugi.

214.



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

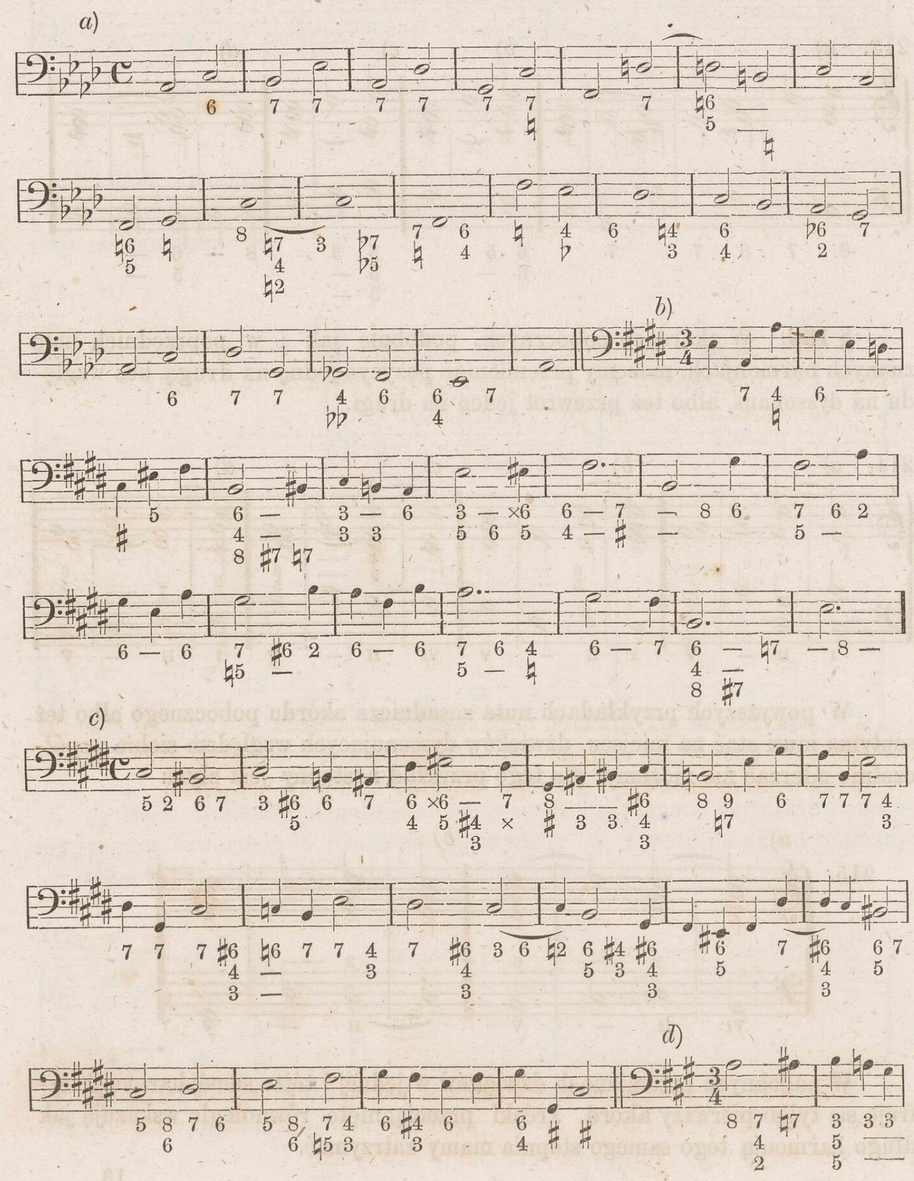
215.



W podobnych przemianach dźwięków w jednéj i téjże saméj harmonji, cyfruje się tylko pierwszy akord, kréski przeciągnięte równolegle wskazują jak długo harmonją tego samego stopnia mamy zatrzymać.

Zadania IX.

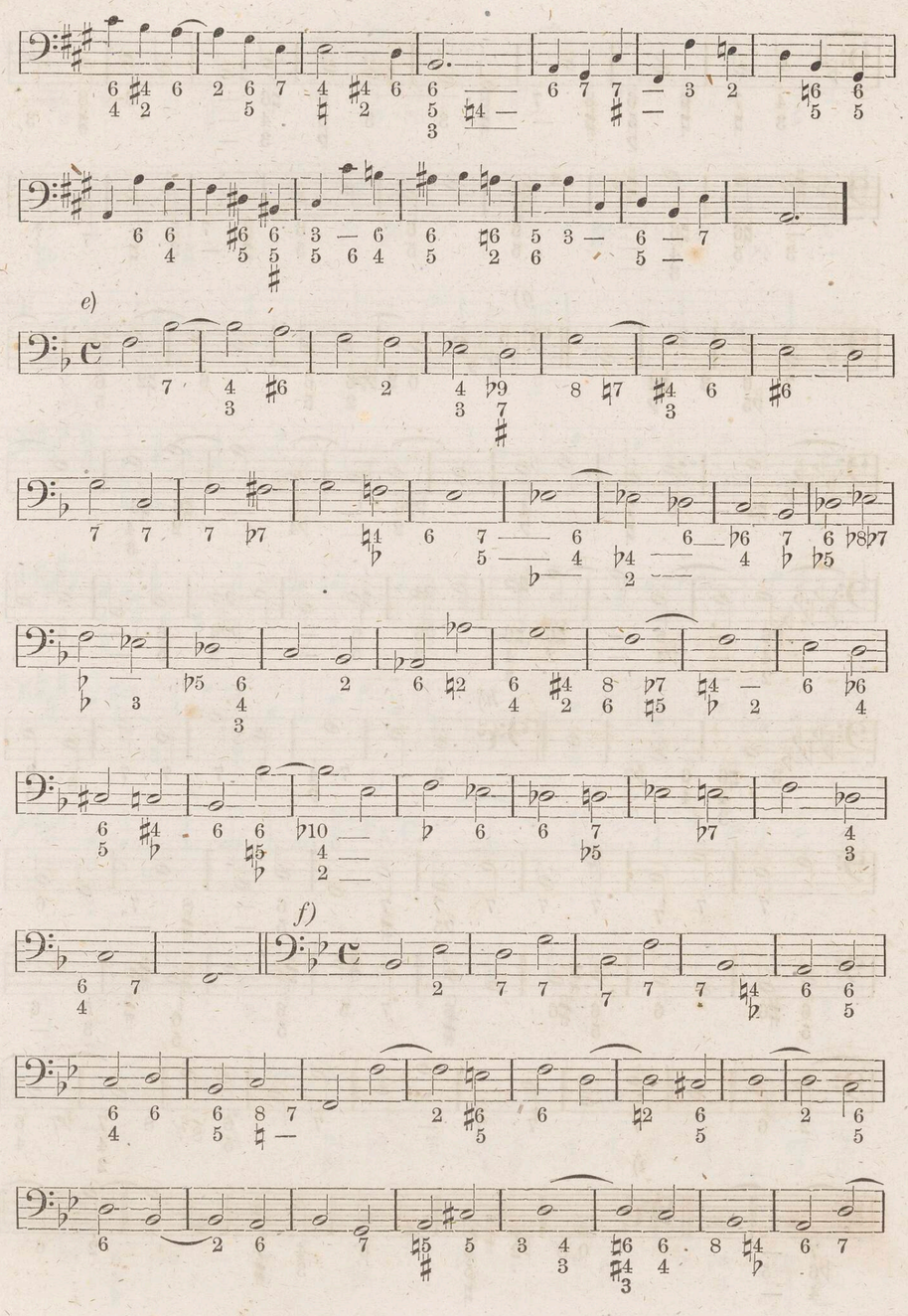
a)



b)

c)

d)



e)

f)

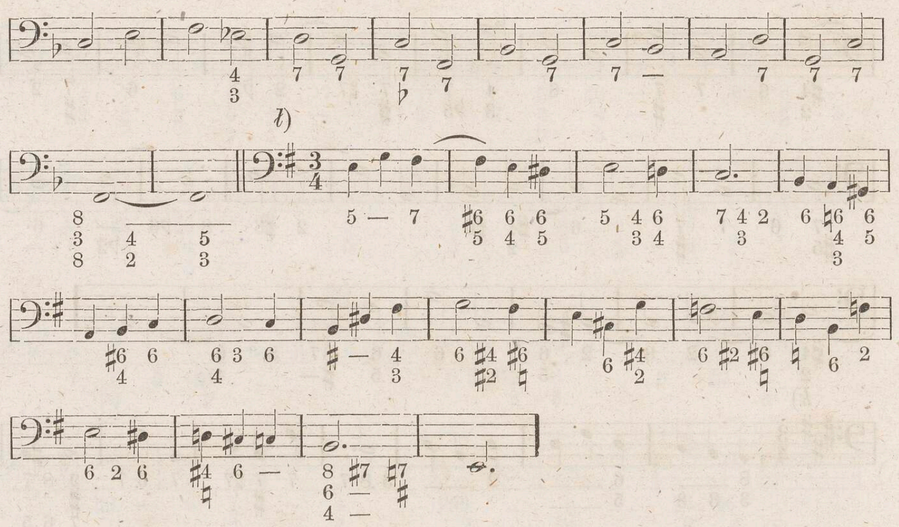
g)

h)

i)

k)

l)

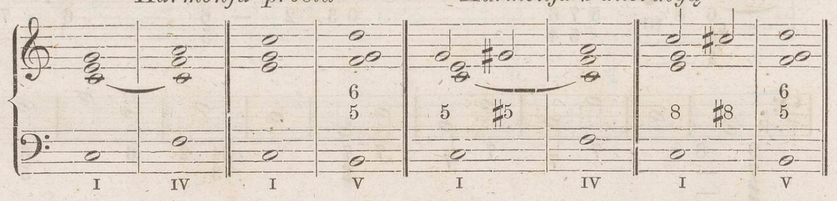


II. Akordy zmienione chromatycznie (alteracye).

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

§ **171**. Alteracya nie zmienia bynajmniéj pierwotnej natury harmonji, i nie wyprowadza nas z tonacyi: służy ona raczéj do urozmaicenia i do ściślejszego połączenia ze sobą akordów.

Harmonja prosta *Harmonja z alteracyą*

216. 

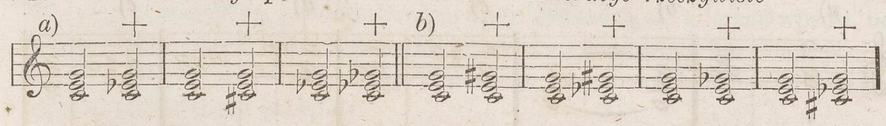
I IV I V I IV I V

§ **172**. 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 przygodne, i odwrotnie. W powyższych alteracyach mogą wchodzić tylko odległości natury dyatonicznéj.

§ **173**. 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 nieregularnéj budowy gammy harmonicznéj.
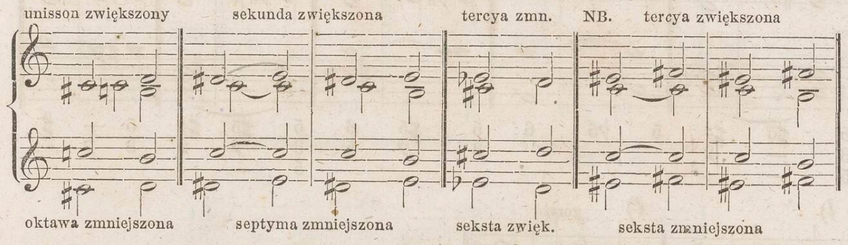
217. *Alteracye pozorne* *Alteracye rzeczywiste*
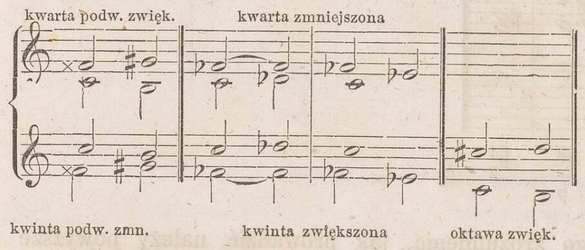


§ **174**. Dotąd zajmowaliśmy się tylko odległościami dyatonicznemi. Dopiero przy alteracyach występują odległości chromatyczne, dla tego téż podamy naprzód prawo ich rozwiązywania.

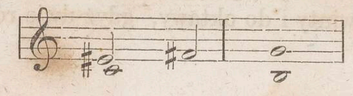
§ **175**. Odległość chromatyczna prowadzić nas musi zawsze na konsonans, przez rozwiązanie jednego lub obu dźwięków. W ostatnim wypadku zwykle jeden z dźwięków obniży się, a drugi podwyższy chromatycznie.

218.



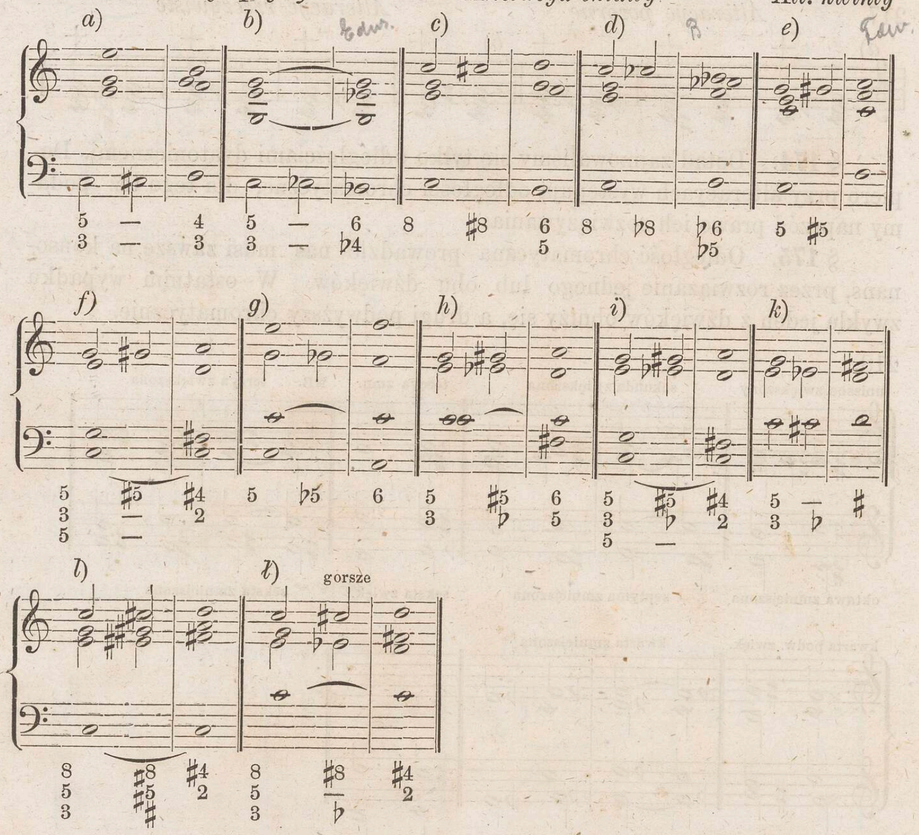


NB. Tercyę zwiększoną rozwiązaliśmy wyjątkowo na dyssonans; przekonać się jednak możemy później, że nie jedna alteracya da się rozwiązać na dyssonans, wchodzący w skład akordu dominantowego. Powyższa alteracya właściwie rozwiąże się dopiero na trzeciéj odległości i dla tego znaczenie jéj jest więcéj melodyjne.

219. 

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

220. *Alteracya prymy* *Alteracya oktawy* *Alt. kwinty*



§ **177**. 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.

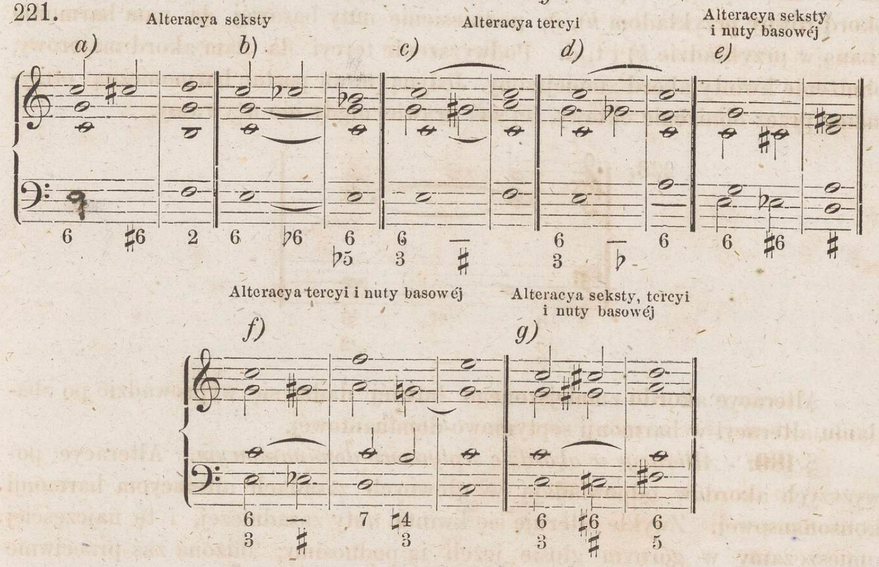
2) Dźwięk zalterowany może występować jednocześnie z naturalnym, ale tylko wtedy, jeżeli ten ostatni jest przygotowanym (zazwyczaj na słabéj części). Odnosi się to tylko do kwinty i do oktawy, gdyż dwie różnorodne tercye nigdy razem nie występują.

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

§ **178**. *Alteracye w akordach sekstowym i kwartsekstowym.*
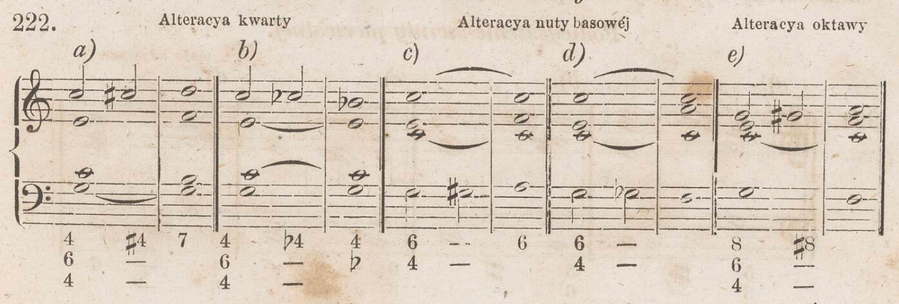
W akordzie sekstowym:
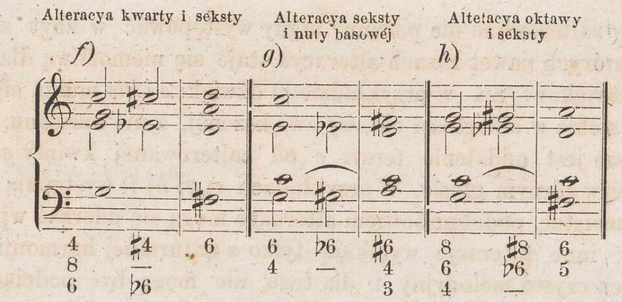
221.



W akordzie kwartsekstowym:
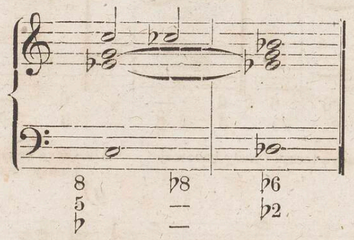
222.





§ **179**. Alteracye w akordzie doskonałym minorowym i jego przewrotach nie przedstawiają nam nowych postaci harmonicznych; i tak: oktawa podniesiona równać się będzie przykładowi 220 lit. *ł*, podwyższona kwinta da nam akord równy przykładom *h*), *i*); podniesienie nuty basowéj da nam harmonję znaną w przykładzie *k*) i t. d. Podwyższenie tercyi da nam akord majorowy, obniżenie kwinty akord zmniejszony. Jedyną nową postać harmoniczną otrzymamy przez obniżenie oktawy, téj zaś prawie nigdy nie używamy.

223.
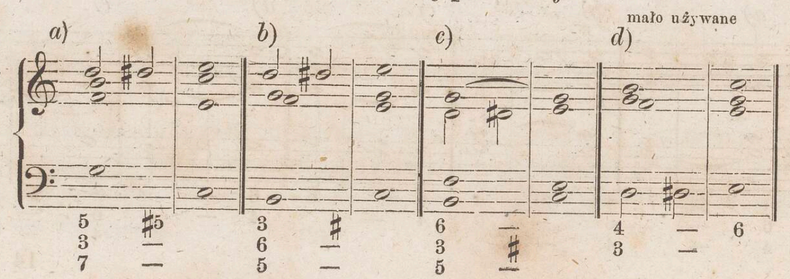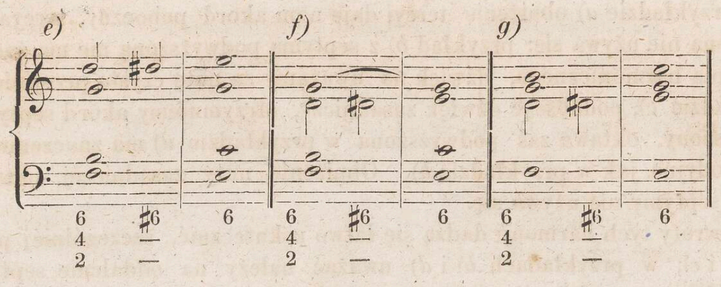


Alteracye akordu zmniejszonego łatwiéj dadzą się wyprowadzić po zbadaniu alteracyi w harmonji septymowo-dominantowéj.

§ **180**. *Alteracye w akordzie septymowo-dominantowym.* Alteracye powyższych akordów odpowiadają w głównych zasadach alteracyom harmonji konsonansowéj. Zwykle alteruje się kwinta nuty zasadniczéj, i tę najczęściéj umieszczamy w górnym głosie jeżeli ją podnosimy; zniżona zaś przeciwnie rzadko kiedy występuje w sopranie.
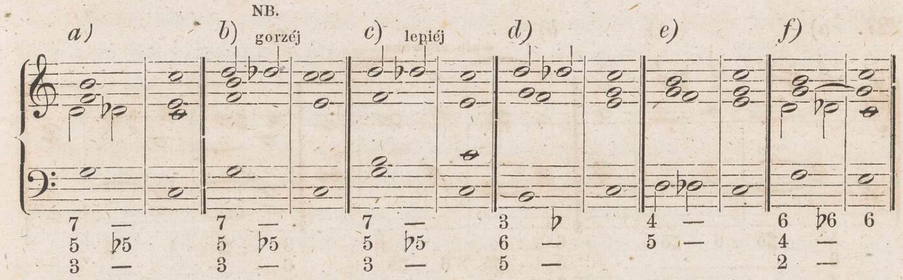
Podwyższenie kwinty pierwotnéj.

224.





225. *Obniżenie kwinty pierwotnéj.*
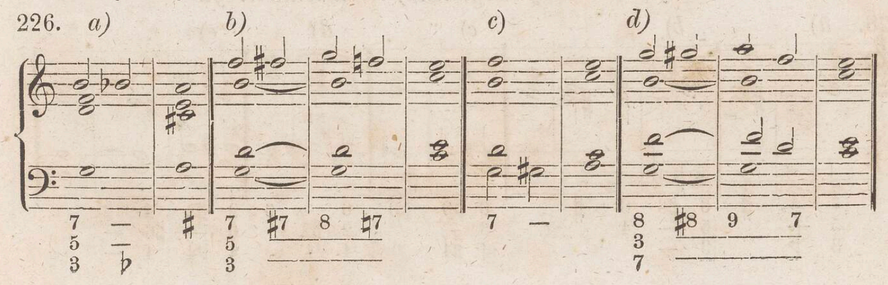


§ **181**. Nie wszystkie z powyższych alteracyi są jednakowo używane, nie każda przytem pozycja jest równie korzystną. Kwinta podwyższona ma tę właściwość, iż powinna znajdować się względem pierwotnéj septymy w odległości seksty zwiększonéj, a nie tercyi zmniejszonéj. Obniżona zaś kwinta dla téj saméj przyczyny musi zawsze znajdować się pod tercyą i tworzyć z nią odległość seksty zwiększonéj. Alteracya oznaczona NB. jest gorszą z powodu owéj odległości o tercyę zmniejszoną, któréj przykre brzmienie da się złagodzić tylko przez powiększenie odległości o oktawę.

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

Przykłady alteracyi tercyi i septymy.

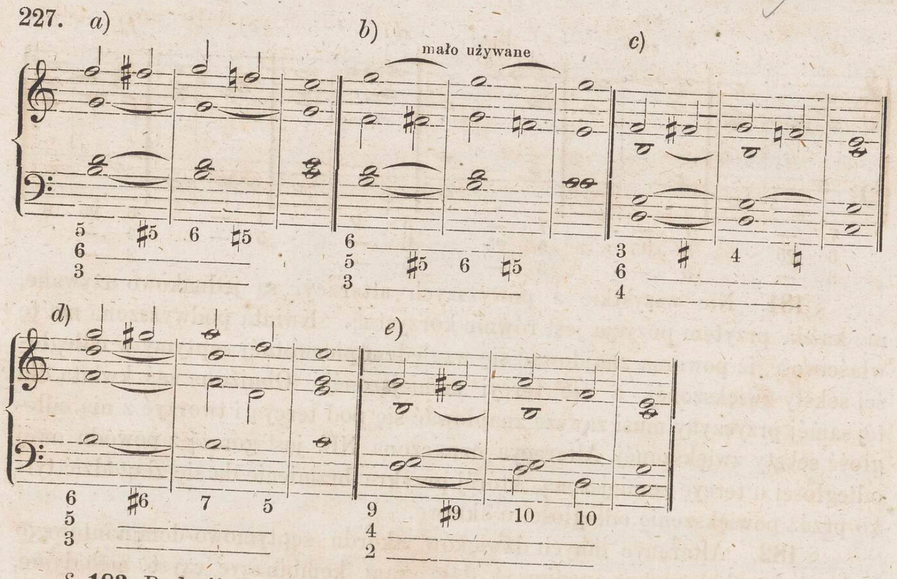
226.



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 zasadniczéj, oktawy, jako też i septymy nie używa się.

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

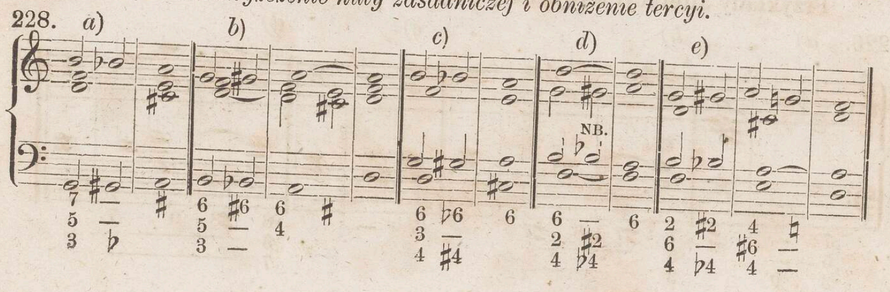
227. *a*) *b*) mało używane *c*) *d*) *e*)



§ **183.** Podwójne alteracye w harmonji septymowo-dominantowéj używają się najczęściéj w kierunku przeciwnym, i to w sposób następujący:
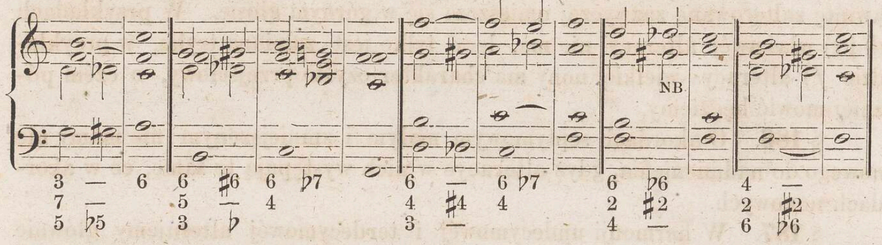
Podwyższenie nuty zasadniczéj i obniżenie tercyi.

228. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)



Podwyższenie nuty zasadniczéj i obniżenie kwinty.

229. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)
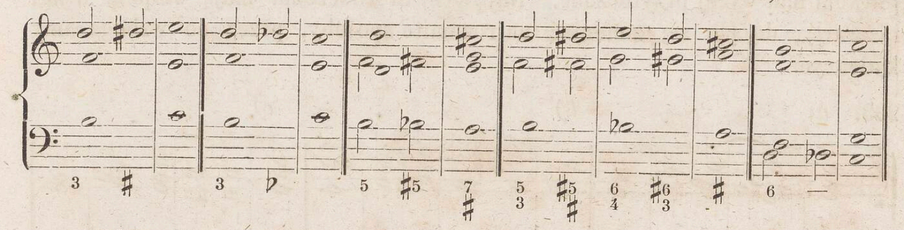


Kombinacye, otrzymane za pomocą tych alteracyi, dają nam akordy brzmiące jak harmonje septymowo-dominantowe, a różniące się tylko pisownią i inném rozwiązaniem.

Z powyższych alteracyi najwięcéj się używają Nr. 228 lit. *b* i Nr. 229 lit. *c*. Przykłady oznaczone NB. są mało używane z powodu niekorzystnéj pozycyi.

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

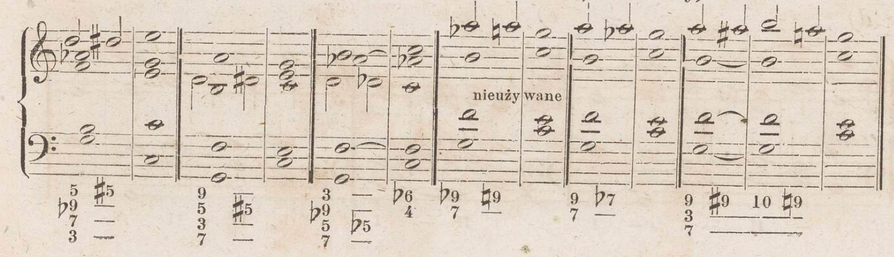
§ **184.** W trójdźwięku zmniejszonym otrzymujemy te same alteracye, co w akordzie septymowo-dominantowym, jeżeli z tego ostatniego wyrzucimy nutę zasadniczą; w niektórych zaś razach nie mogąc podwoić żadnego z czynników, używamy harmonji trzygłosowéj.

230. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)



§ **185.** W akordach nonowych wielkim i małym alterować możemy kwintę albo nonę.

231. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*) *f*)
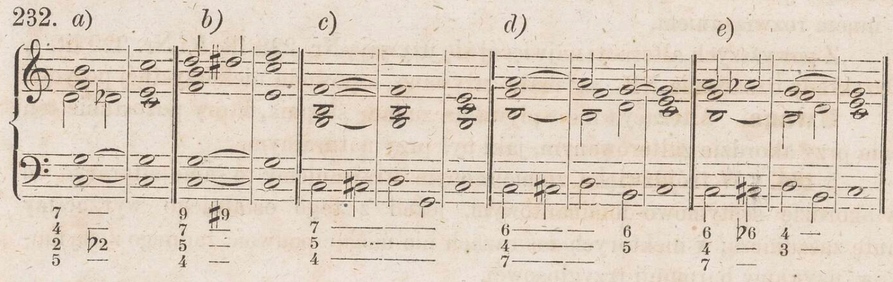


W przykładzie *a*) możemy użyć zarówno małéj nony jak i wielkiéj, jakkolwiek ta ostatnia nie będzie się znajdowała w sopranie, albowiem kwintę zalterowaną zazwyczaj umieszcza się w górnym głosie. W przykładach *d*) i *e*) właściwéj alteracyi nie ma, lecz tylko jest zamiana trybu, w przykładzie *f*) alteracya wielkiéj nony ma charakter czysto przejściowy, o czém późniéj mówić będziemy.

§ **186**. O akordach septymowym małym i zmniejszonym nie mamy nic nowego do nadmienienia, gdyż alteracye w nich występują te same, co w akordach nonowych.
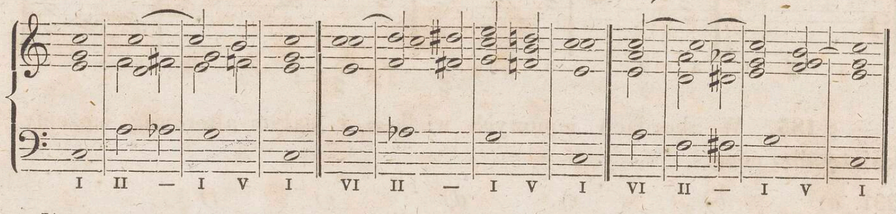
§ **187**. W harmonji undecymowéj i terdecymowéj alterujemy głównie kwintę akordu dominantowego, albo też nutę basową, lecz ta ostatnia alteracya ma znaczenie nuty przejściowéj.

232. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)
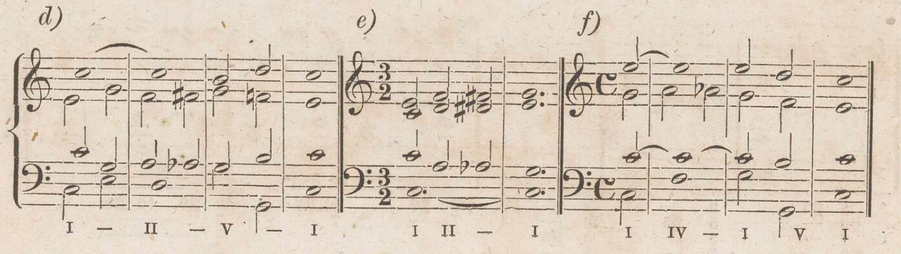


§ **188**. Alteracye akordów pobocznych nie podlegają żadnym nowym prawom nad wyżéj przytoczone. Najwięcéj tu znaczenia mają stopnie drugi i czwarty, dające się zmieniać na rozmaite sposoby, przez co wzbogacamy kadencye.
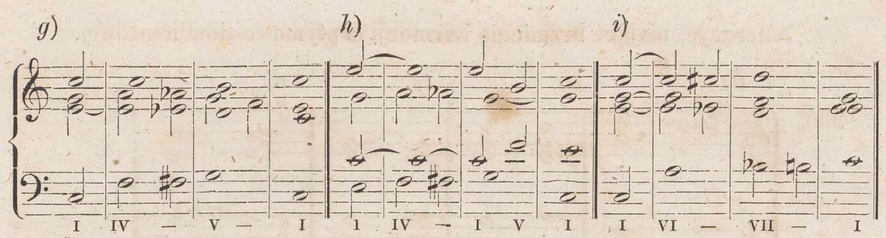
233. *a*) *b*) *c*)
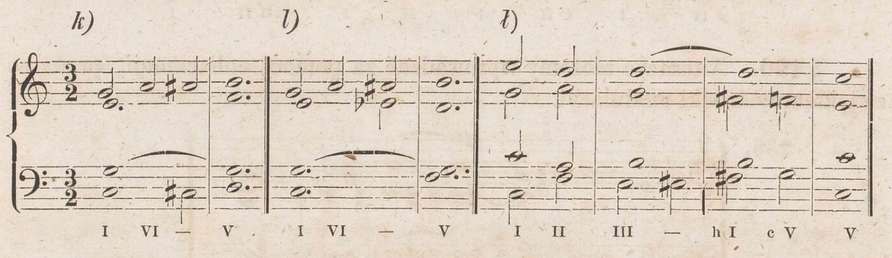


d) *e*) *f*)



g) *h*) *i*)
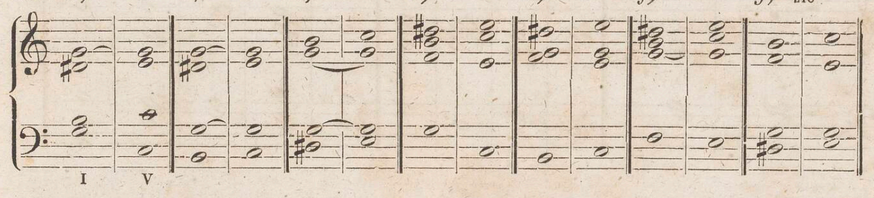


k) *l*) *ł*)
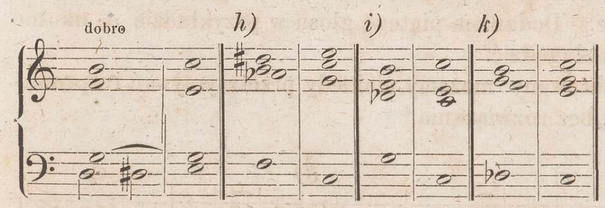


§ **189**. Niektóre alteracye mogą się użyć wprost, inne zaś muszą wypływać z nuty harmonicznéj. Do pierwszych należą:

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

234. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*) *f*) *g*) NB. złe
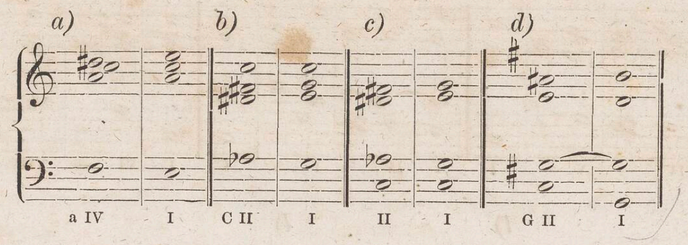


dobre *h*) *i*) *k*)



W przykładzie *g*) możemy użyć akordu terckwartowego tylko przez wyprowadzenie alteracyi z nuty harmonicznéj, gdyż użyty wprost jest zbyt rażącym; przykład *h*) jest dobrym, ponieważ *dis* uważamy za pierwotną kwintę, wyprowadzając akord septymowy zmniejszony od nonowego.
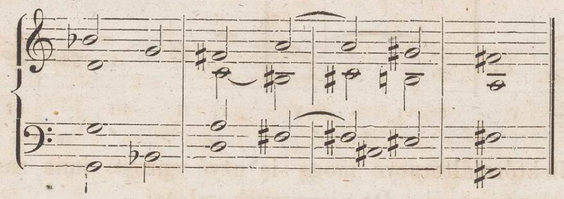
b) Alteracye, mające brzmienie harmonji septymowo-dominantowéj.

235. *a*) *b*) *c*) *d*)



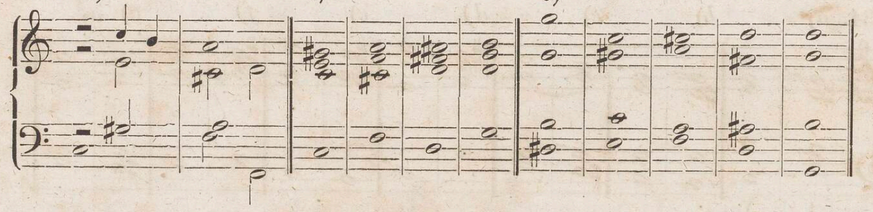
§ **190**. Alteracye możemy wprowadzać za pomocą enharmonji, przez co zwiększamy środki modulacyi.

236.



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

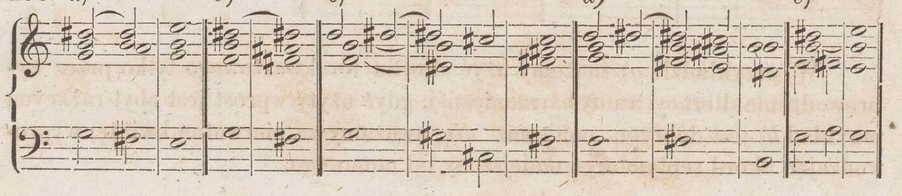
237. *a*) *b*) *c*)



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.

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

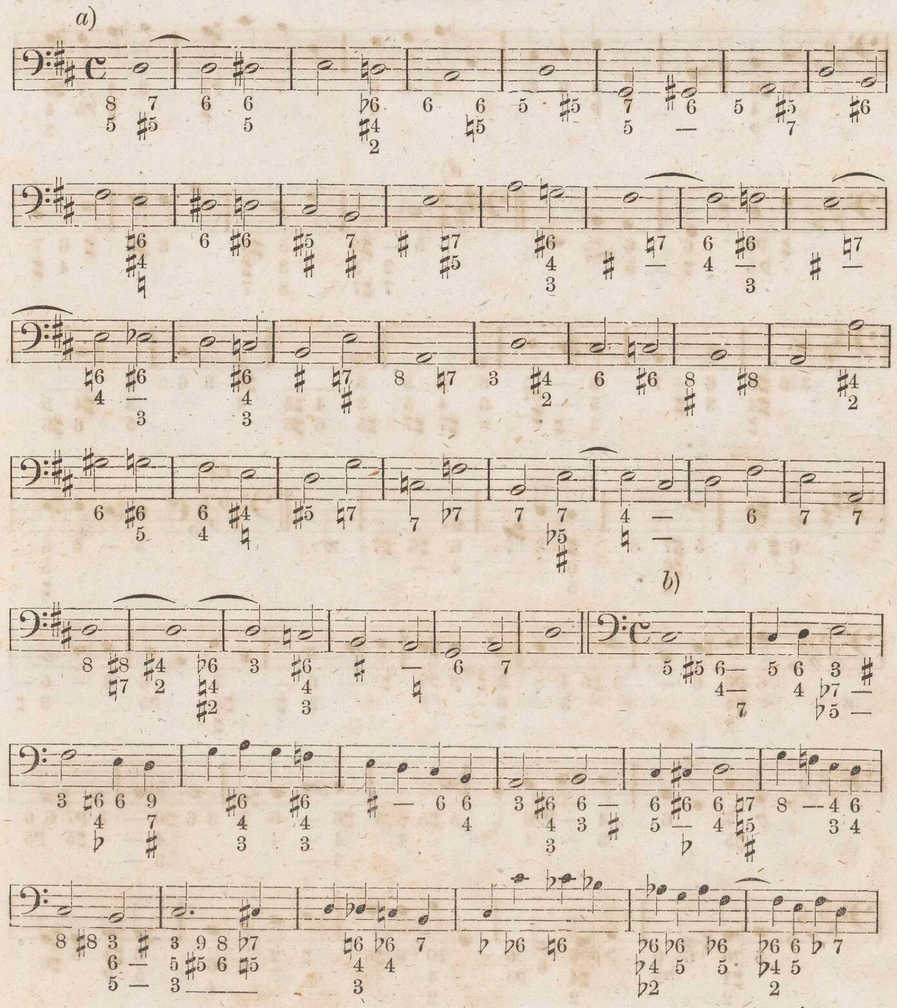
238. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)



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

Zadania X.

a)



b)

c)

d)

e)

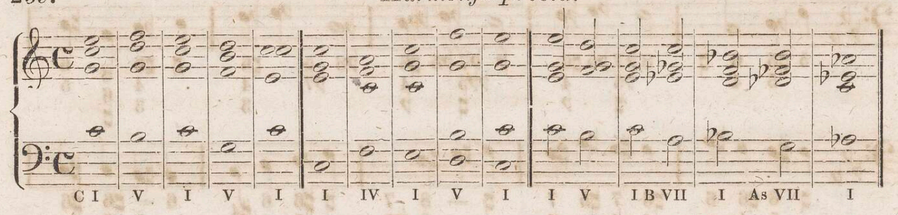
f)

g)
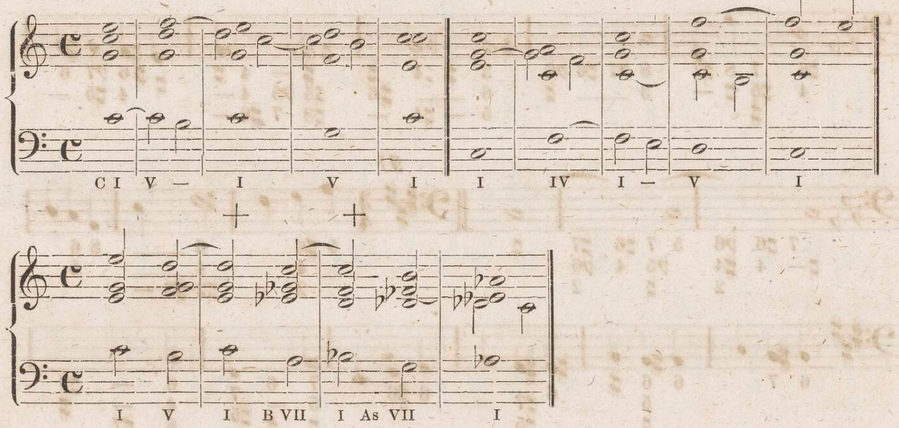
III. Opóźnienia.

§ **194**. Opóźnieniem nazywamy przetrzymanie jednego, dwóch, lub więcéj dźwięków z poprzedzającéj harmonji, przez co opóźniamy dźwięki, wchodzące w skład następnego akordu.

239. *Harmonja prosta.*



Harmonja z opóźnieniami.
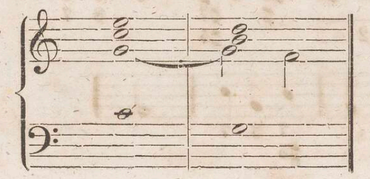


Uwaga. Rozwiązania, oznaczone krzyżykami, są wyjątkowe, o czém później będzie mowa.

§ **195**. 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 następnéj harmonji, ale z nią tworzył kombinacye obce. Z powyższéj przyczyny w następnym przykładzie nie ma właściwego opóźnienia.

240.



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

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

§ **196**. 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 więcéj używane i o tych głównie mówić będziemy.
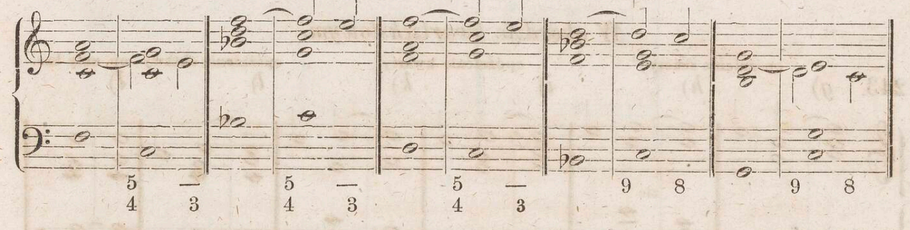
Przejdźmy teraz kolejno wszystkie akordy i zobaczmy, jakie w nich dźwięki dadzą się opóźniać.

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

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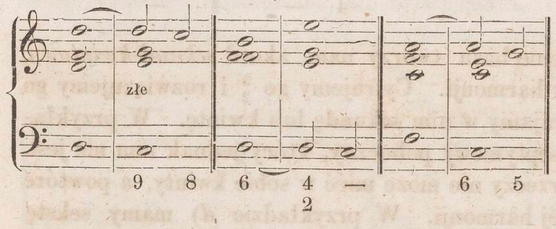
W akordzie doskonałym opóźniamy zwykle tercyę, oktawę, albo nutę zasadniczą.

241. *a)* oktawy *b)* opóźnienie tercyi przez przetrzymanie kwinty *c)* tercyi *d)* opóźnienie oktawy przez przetrzymanie tercyi *e)* kwinty



opóźnienie oktawy przez przetrzymanie oktawy — op. nuty zasadniczéj przez przetrzymanie basu — opóźnienie kwinty przez przetrzymanie tercyi

f) *g)* *h)*



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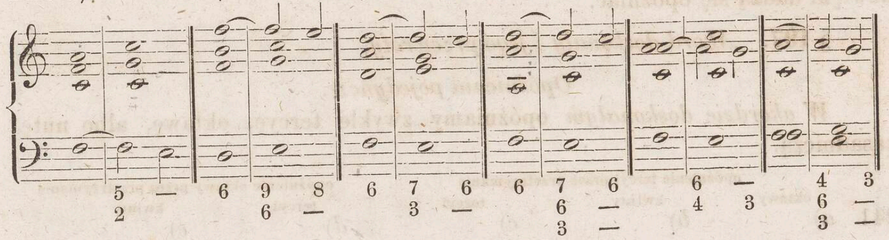
kwint i oktaw równoległych. Przykłady *d*), *e*) dadzą się łatwo użyć, przykład *f*) jest złym z powodu oktaw opóźnionych; w przykładzie *g*) musimy podwoić tercyę harmonji zasadniczéj, w przykładzie *h*) nie ma właściwego opóźnienia, ponieważ dźwięk opóźniony nie dyssonuje z harmonją.

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 basowéj jest również bardzo używane, unissonu zaś nie opóźniamy wcale.

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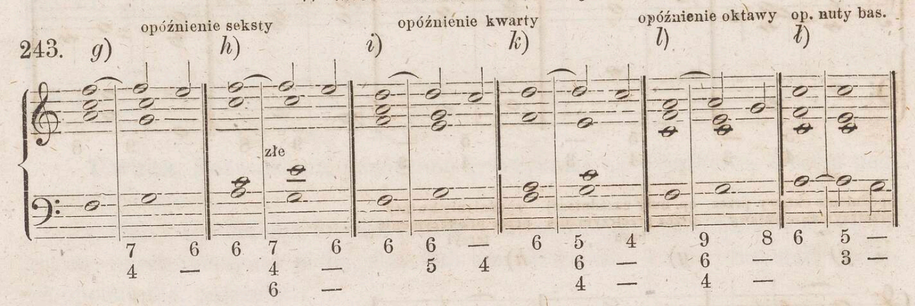
W akordzie sekstowym.

242. *a*) opóźnienie nuty basowéj; *b*) opóźn. oktawy; *c*) opóźnienie seksty; *d*); *e*) opóźnienie tercyi mało używane; *f*)



W akordzie kwartsekstowym.

243. *g*) opóźnienie seksty; *h*) złe; *i*) opóźnienie kwarty; *k*); *l*) opóźnienie oktawy; *ł*) op. nuty bas.
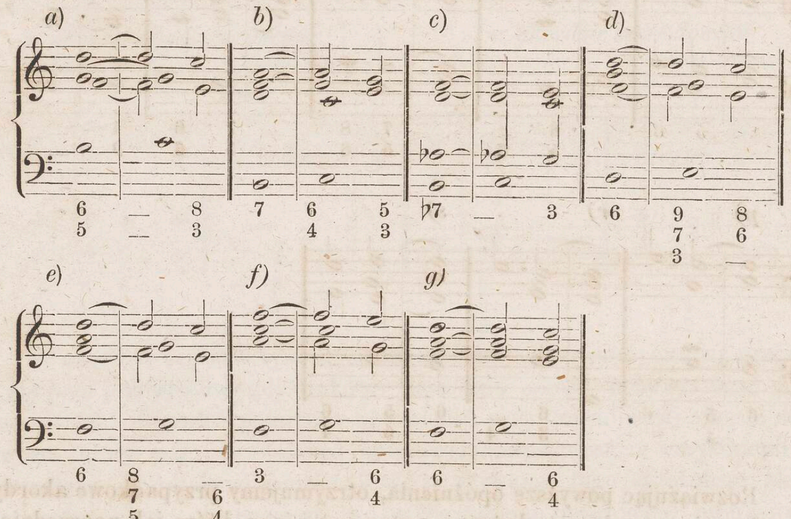


W przykładzie *a*) opóźnienie basu tworzy nam akord *sekund-kwintowy*, mający rozległe zastosowanie w harmonji. Cyfrujemy go $\frac{5}{2}$ i rozwiązujemy go zawsze na sekstowym,—a podwajamy w nim sekundę lub kwintę. W przykładzie *c*) mamy pozornie akord septymowy poboczny, który jednak nim nie jest, naprzód dla tego, że z natury rzeczy nie może mieć w sobie kwinty, a powtóre że się rozwiązuje na téjże saméj 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*) i do

kwarty i kwinty w przykładzie *k*). W przykładzie *f*) mamy pozornie akord $\frac{4}{3}$, który jednak nim nie jest, albowiem nie tercya *G* jest tu dyssonansem, tylko kwarta *A*. Przykład *h*) jest zły, albowiem uderzenie jednoczesne opóźnienia wraz z jego rozwiązaniem może mieć miejsce tylko na nucie zasadniczéj albo jéj kwincie, na tercyi zaś nie używa się. Zasada ta stosuje się do akordu doskonałego i kwartsekstowego, w sekstowym zaś można uderzyć jednocześnie te dwa dźwięki, jak to ma miejsce w przykładzie *b*). Przykłady *g*), *i*), *k*), *l*), są powszechnie używane. W przykładzie *ł*) z toku harmonji wypada nam uważać dźwięk *a* w basie za opóźnienie, jakkolwiek on nie występuje jako dyssonans.

§ **199.** *d) Opóźnienia podwójne i potrójne.*
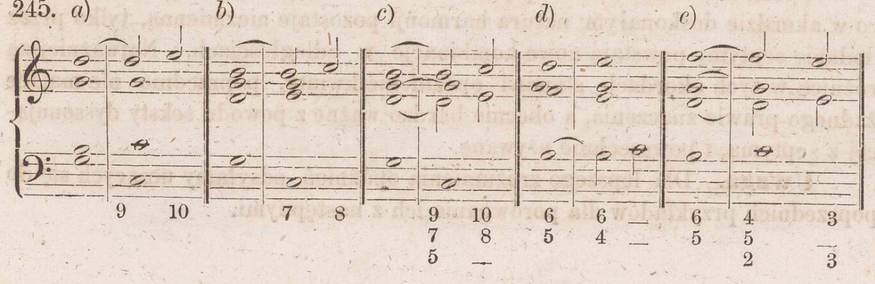
244. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*) *f*) *g*)
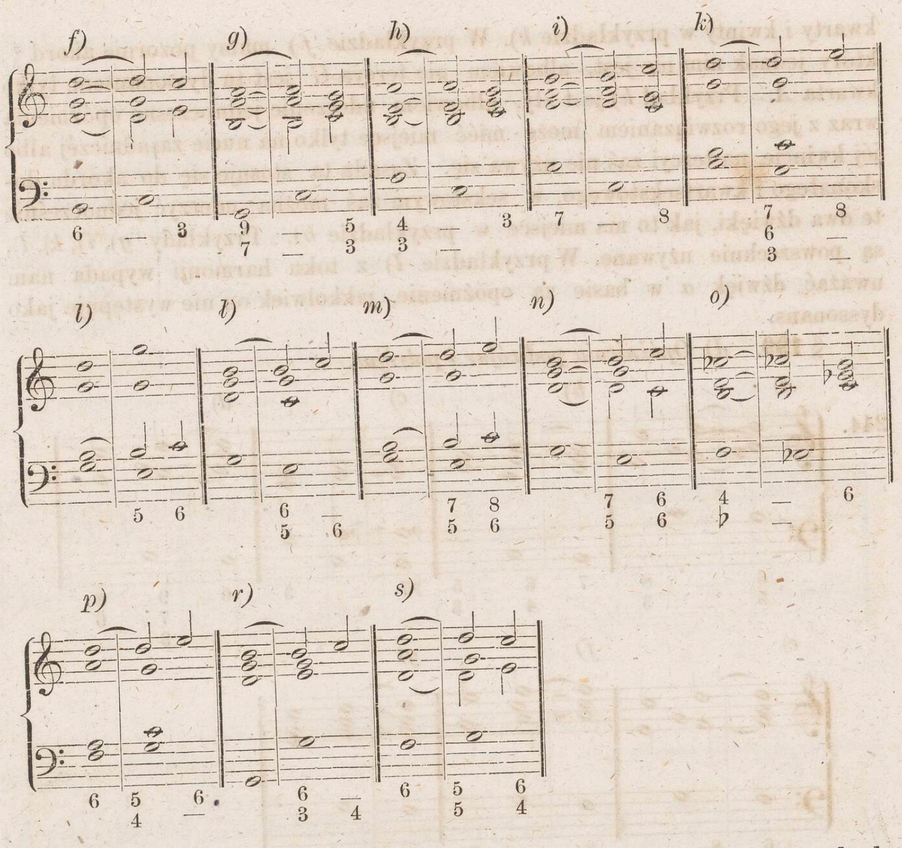


W przykładzie *a*) spotykamy pozornie akord undecymowy, w *b*) kwartsekstowy, w *c*) sekundowy, w *e*) septymowo-dominantowy bez tercyi, a w *g*) nonowy bez tercyi. Wszystkie te akordy, jako powstające z opóźnień, nie mają swego właściwego znaczenia, ani rozwiązania.

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

245. *a*) *b*) *c*) *d*) *e*)





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.

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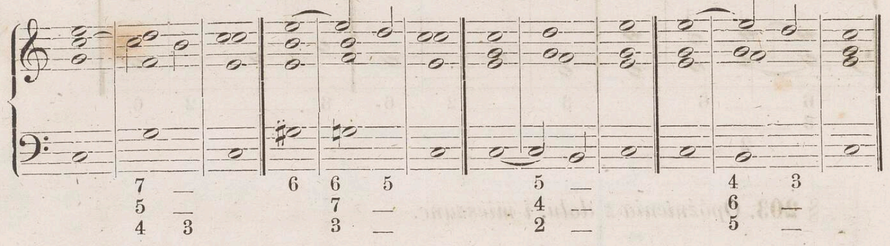
Opóźnienia w akordzie septymowo-dominantowym są zupełnie te same co w akordzie doskonałym; natura harmonji pozostaje niezmienną, tylko przez dodanie septymy powstają nowe kombinacje w odległościach. Najważniejszą różnicę w tych akordach stanowi opóźnienie kwinty, poprzednio nie mające żadnego prawie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

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

a) Opóźnienia pojedyńcze.
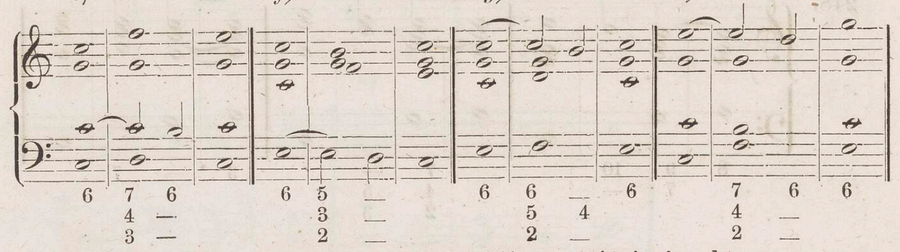
w akordzie septymowym — *w akordzie kwintsekstowym*

246. *a)* opóźnienie tercyi; *b)* opóźnienie kwinty; *c)* opóźnienie nuty basowéj; *d)* opóźnienie tercyi



w akordzie terckwartowym — *w akordzie sekundowym*
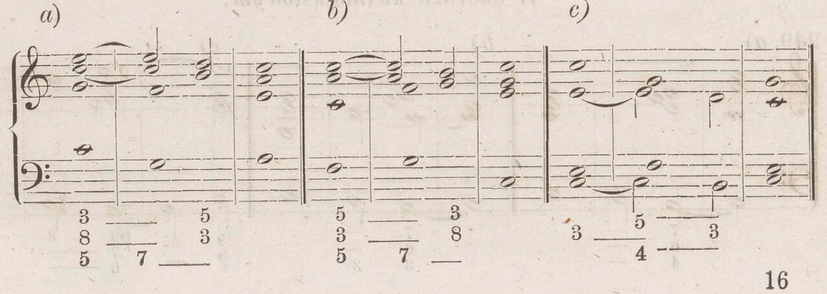
e) opóźnienie seksty; *f)* opóźnienie nuty basowéj; *g)* opóźnienie kwarty; *h)* opóźnienie seksty
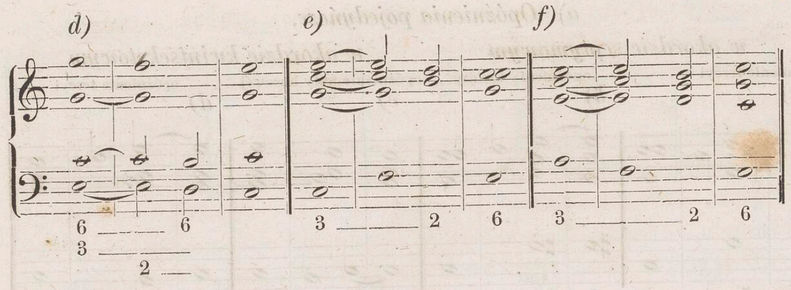


W akordzie septymowym nie zamieściliśmy opóźnienia oktawy przez nonę, ani jego przewrotów, gdyż takowe dają nam akord nonowy wraz z jego przewrotami. Również pomijamy opóźnienie nuty zasadniczéj akordu septymowego, który nam daje akord stopnia siódmego wraz ze wszystkiemi jego przewrotami. Nadmienić 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 § 133 NB.

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

247. *a)* *b)* *c)*
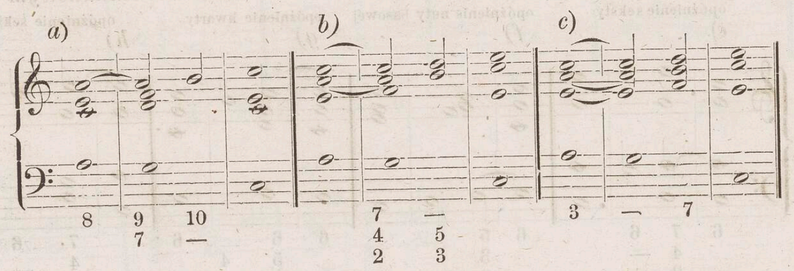


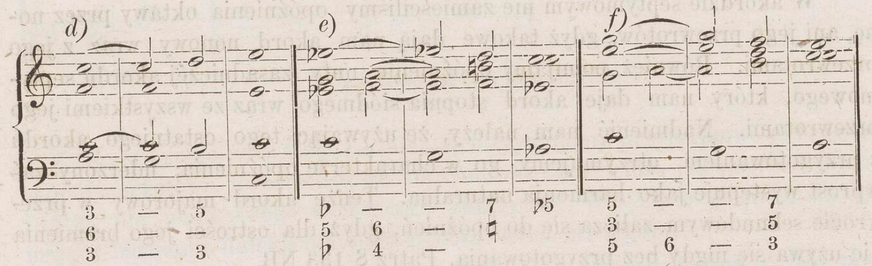


§ **203.** *Opóźnienia z dołu, i mieszane.*

W akordzie septymowym:
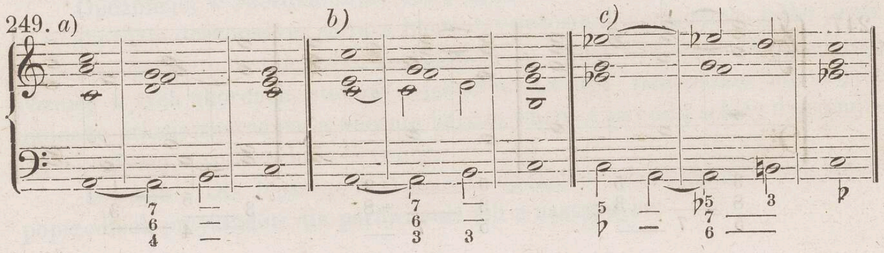
248.

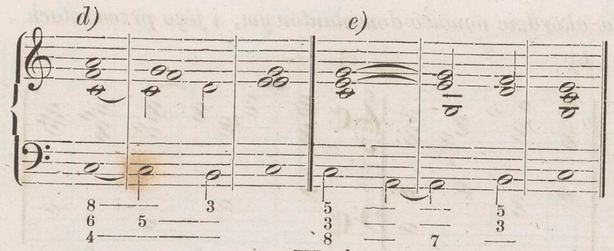




W akordzie kwintsekstowym:

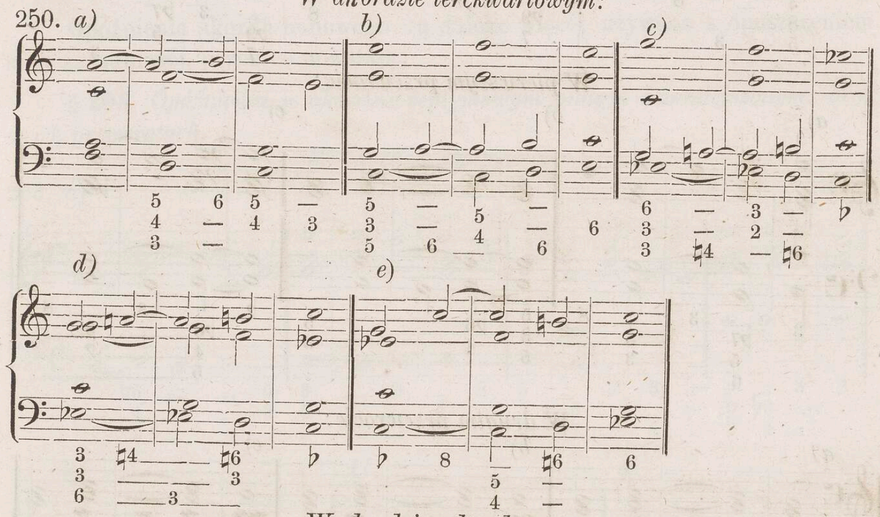
249.





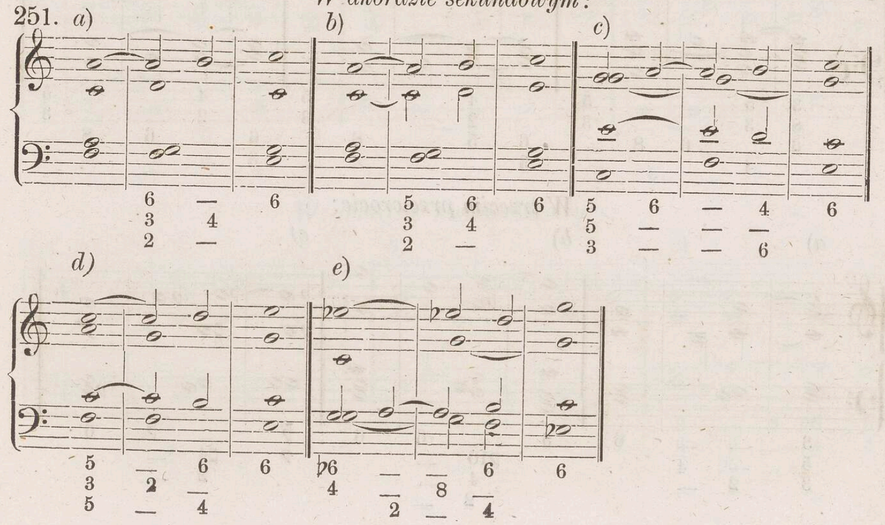
W akordzie terckwartowym:

250.



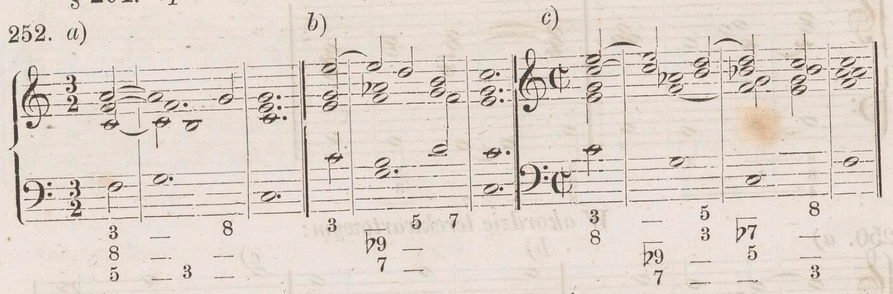
W akordzie sekundowym:

251.



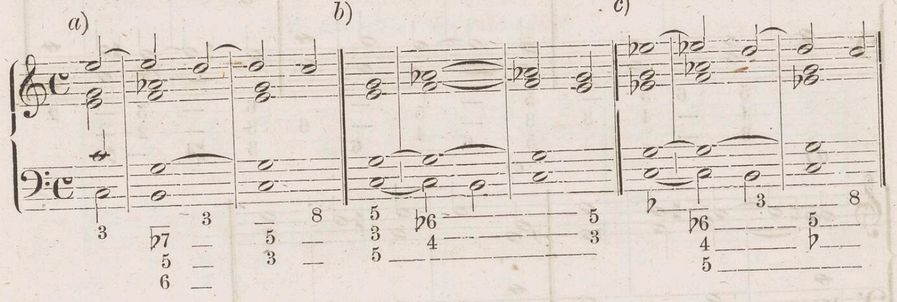
§ **204.** *Opóźnienia w akordzie nonowo-dominantowym, i jego przewrotach.*

252. *a)* *b)* *c)*
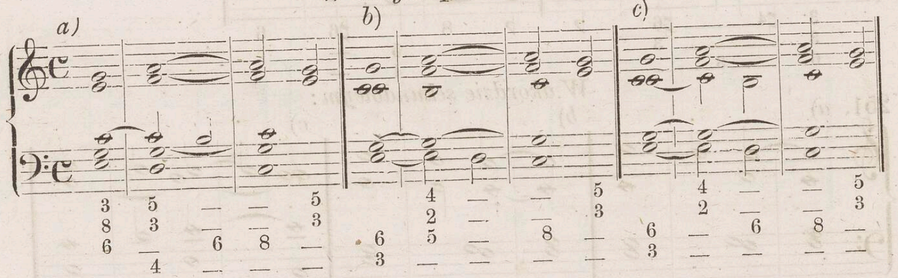


W pierwszym przewrocie:

a) *b)* *c)*



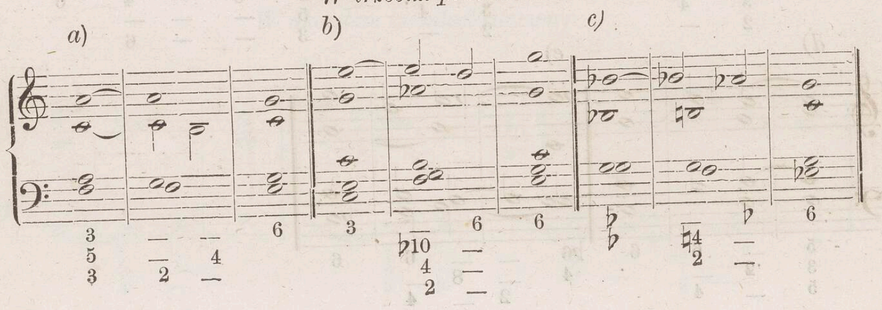
W drugim przewrocie:

a) *b)* *c)*
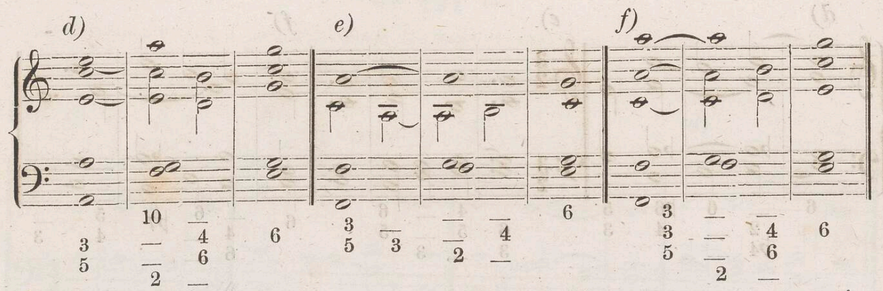


W trzecim przewrocie:

a) *b)* *c)*



d) *e)* *f)*
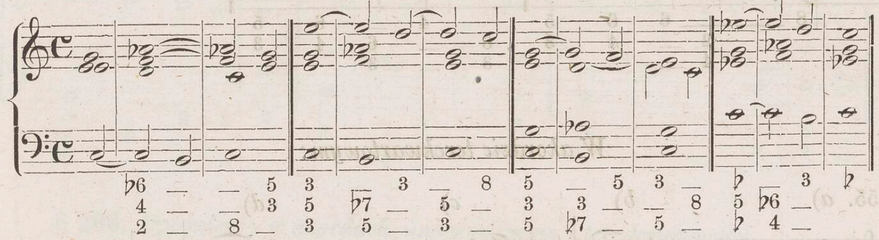


Opóźnienia akordu nonowego są daleko więcéj używane z opuszczeniem nuty zasadniczéj, przez co powstają:

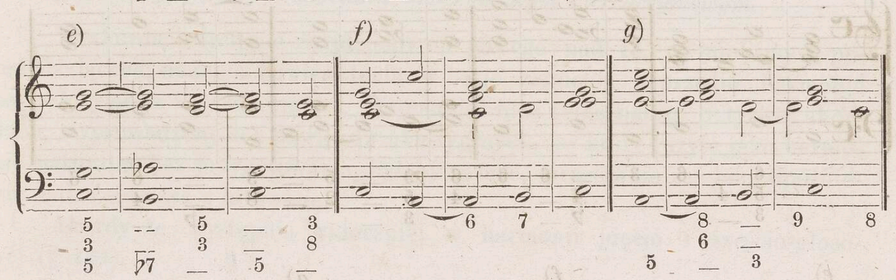
§ **205.** *Opóźnienia w akordzie septymowym małym i zmniejszonym, oraz w ich przewrotach.*

W akordzie septymowym:

253. *a)* *b)* *c)* *d)*
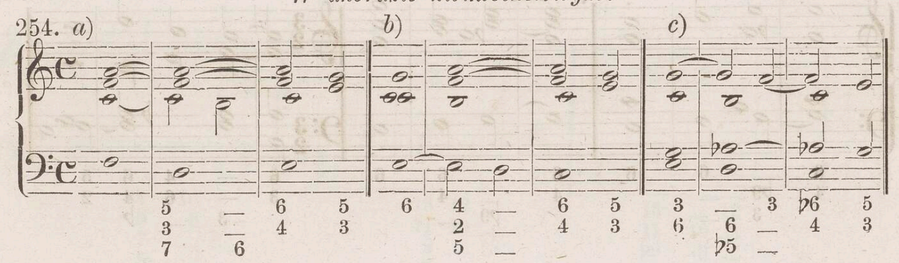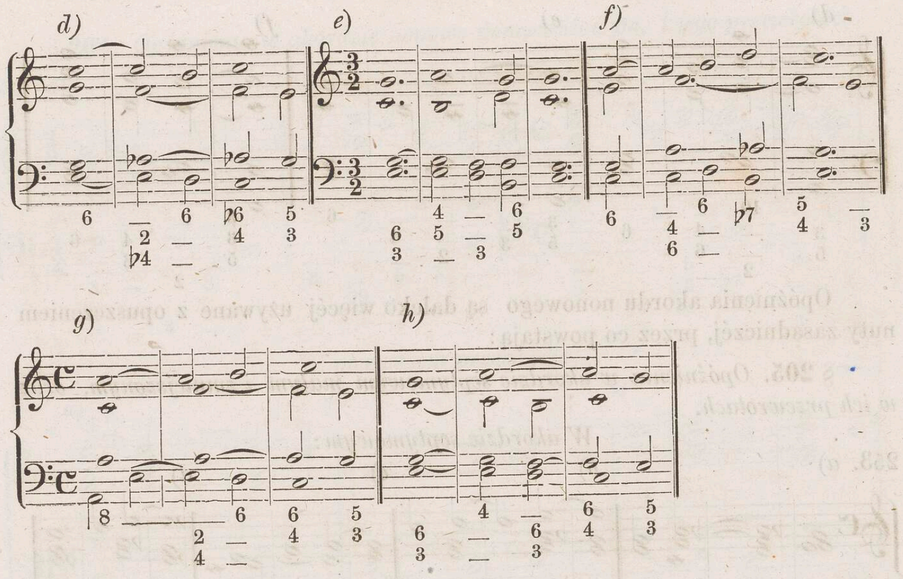


e) *f)* *g)*



W akordzie kwintsekstowym:
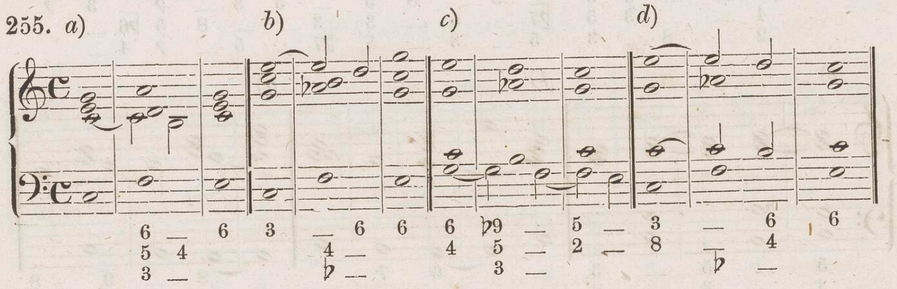
254. *a)* *b)* *c)*
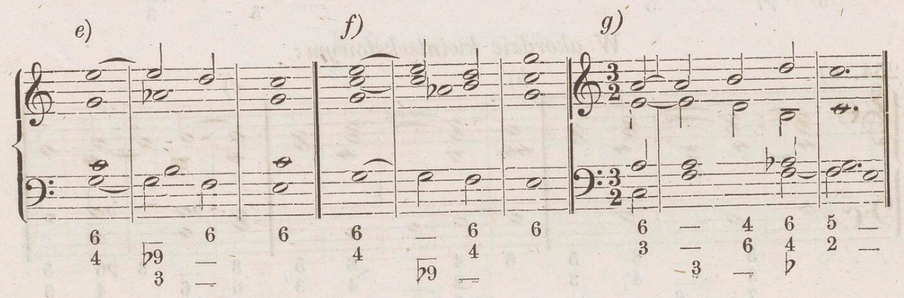




W akordzie terckwartowym:
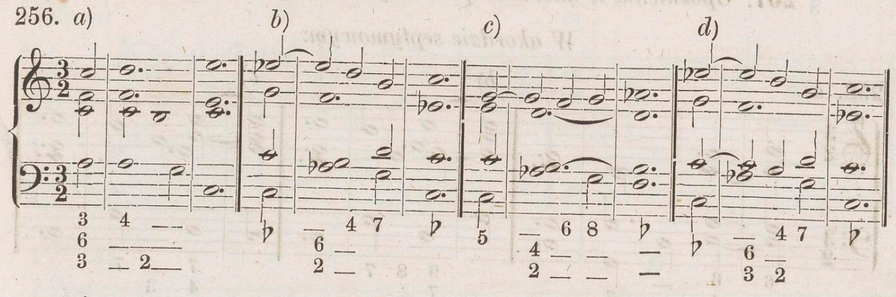
255. *a)*
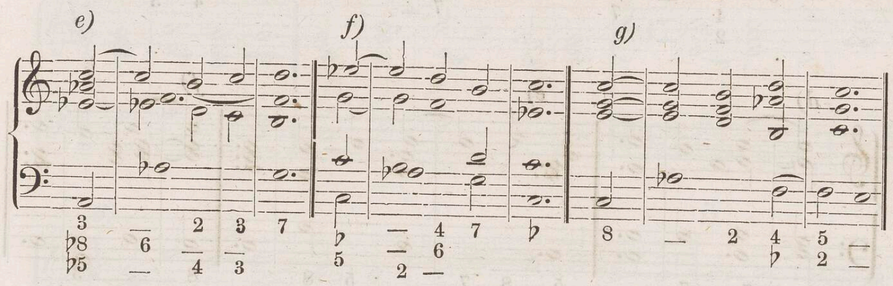




W akordzie sekundowym:

256. *a)*



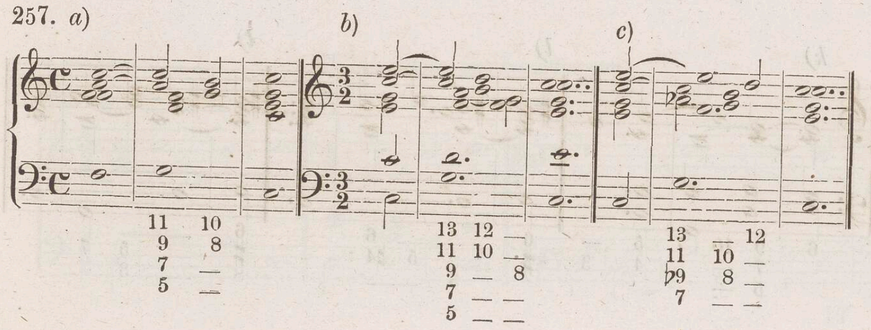


§ **206.** *Opóźnienia w akordach undecymowym i tercdecymowym.*

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 widoczniéj w harmonji pięcio i sześcio-głosowéj (§ 144).

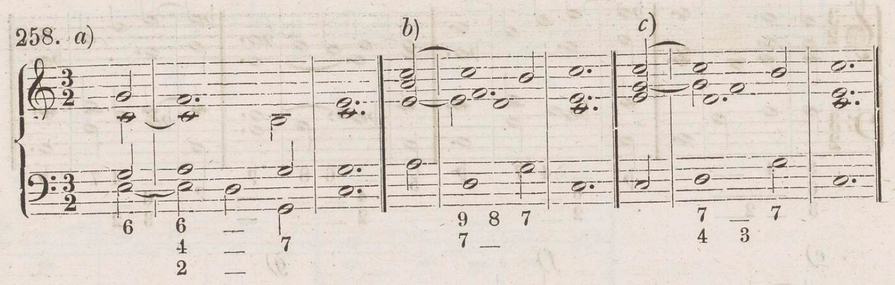
257. *a)*



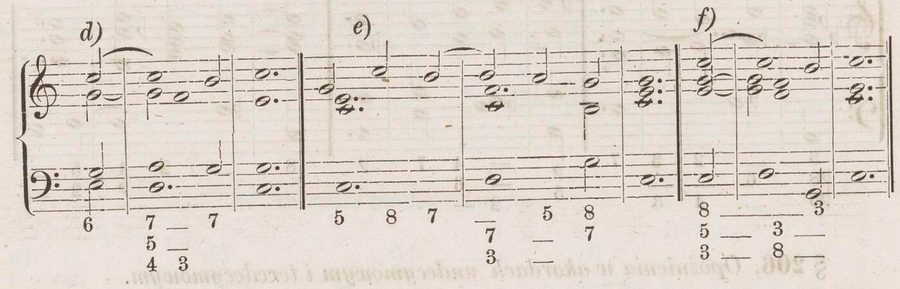
§ **207.** *Opóźnienia w akordach pobocznych i ich przewrotach.*

W akordzie septymowym:
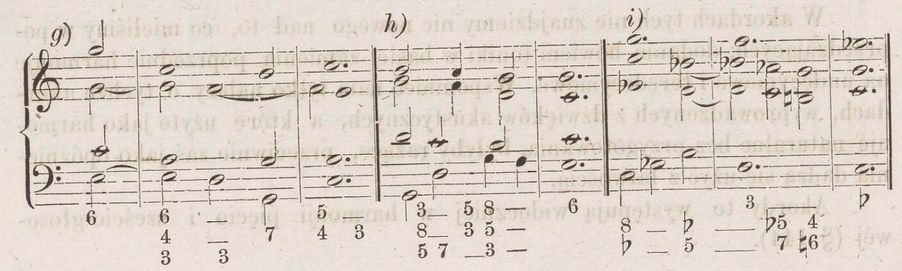
258. *a)* *b)* *c)*



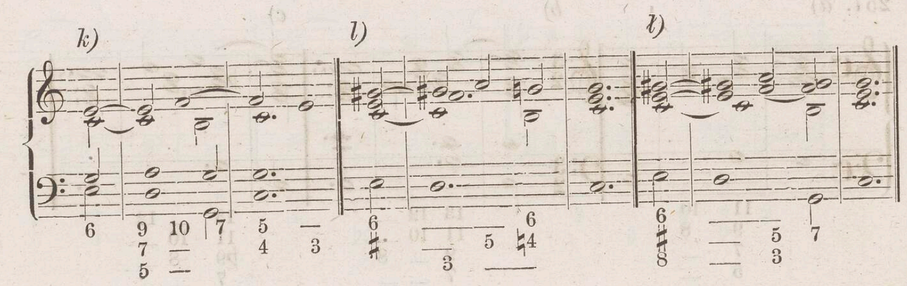
d) *e)* *f)*



g) *h)* *i)*
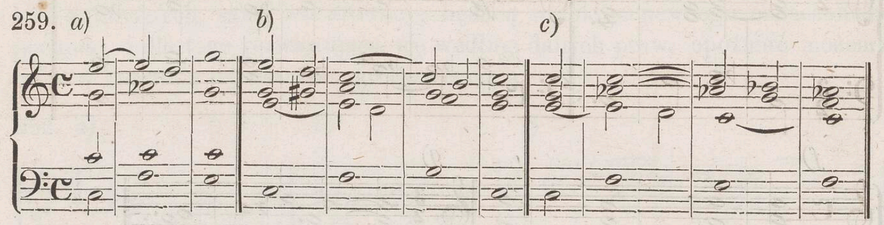


k) *l)* *ł)*

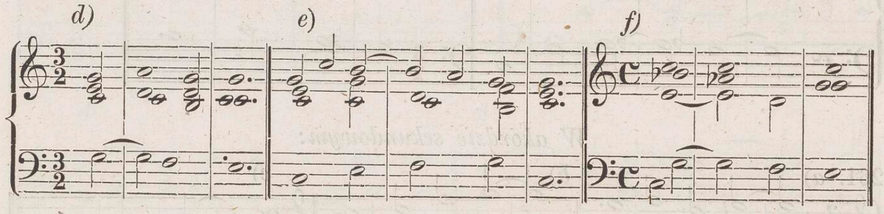


W akordzie kwintsekstowym:

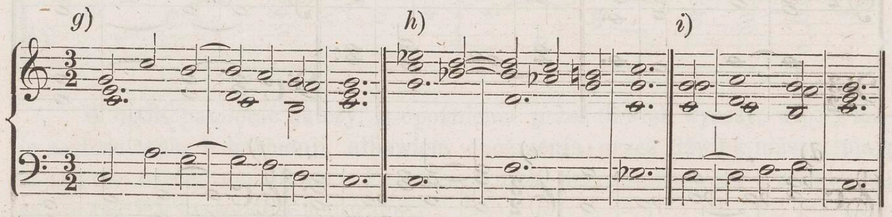
259. *a)* *b)* *c)*



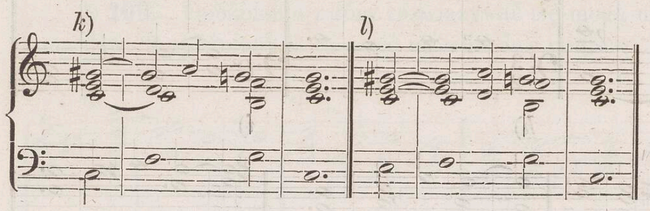
d) *e)* *f)*



g) *h)* *i)*

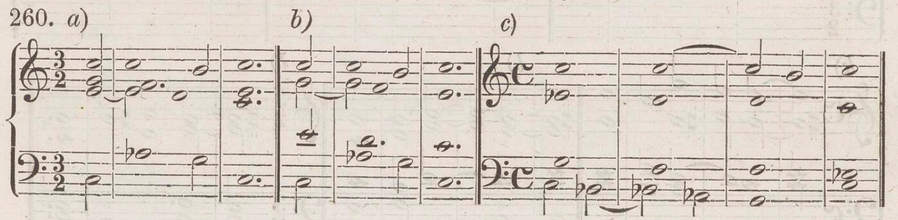


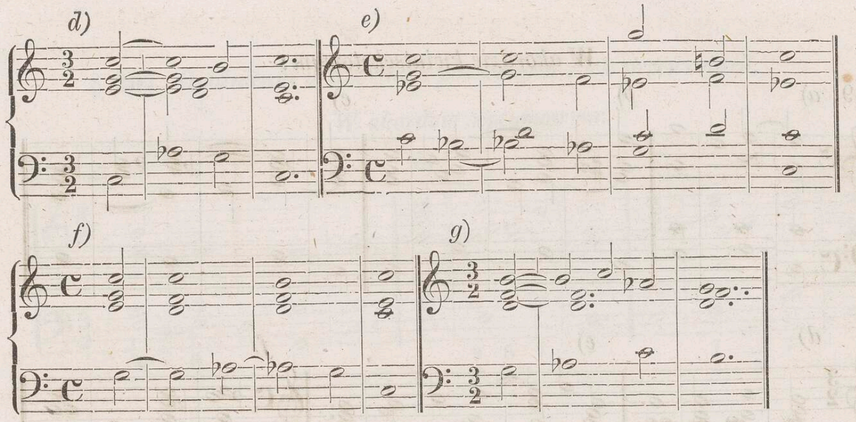
k) *l)*



W akordzie terckwartowym:

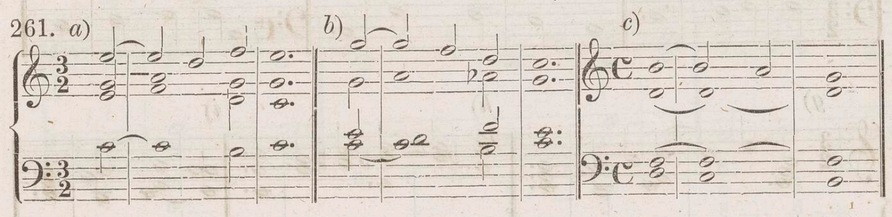
260. *a)* *b)* *c)*
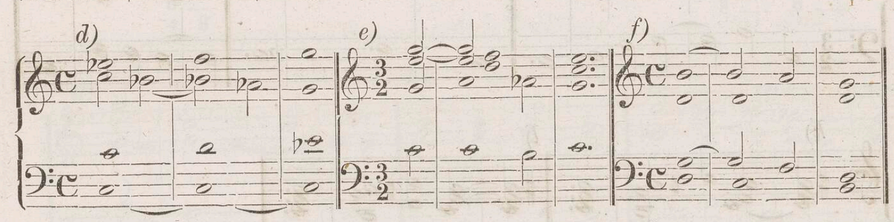


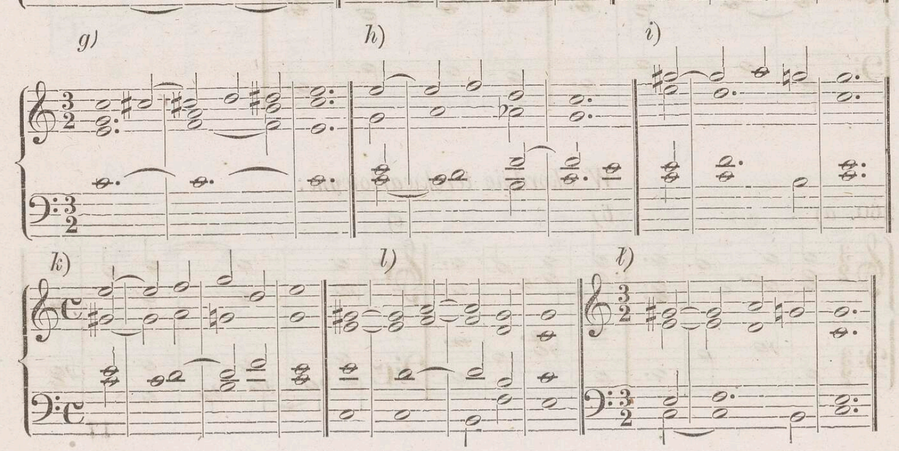


W akordzie sekundowym:

261. *a)*



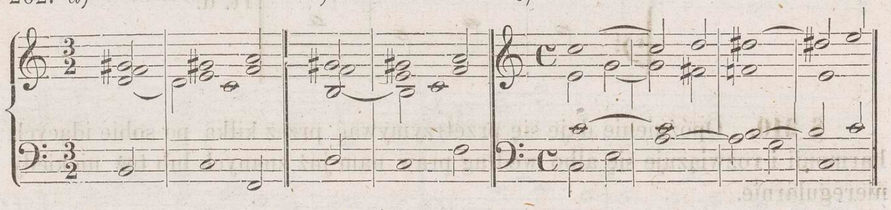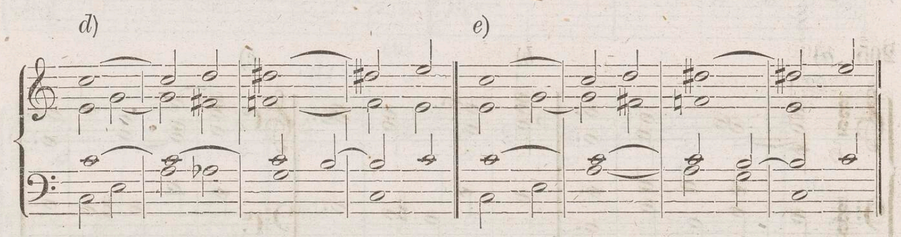




§ **208.** *Opóźnienia w akordach zmienionych (w alteracyach).*

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

262. *a)*
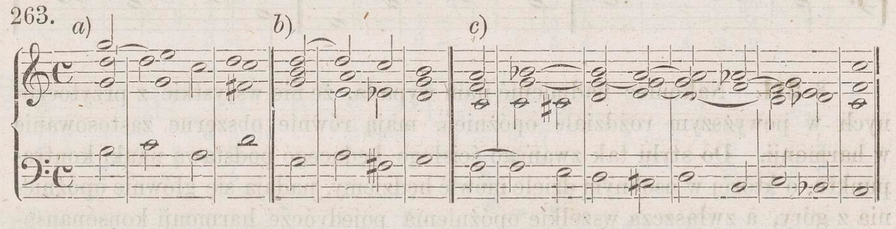


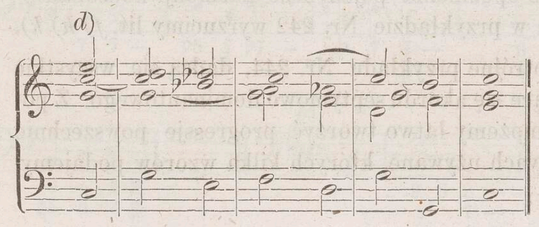


W ogóle pamiętać należy, iż opóźnienia przez dźwięk wyższy, więcéj mają zastosowania w harmonji, albowiem opóźnienia przez dźwięk niższy, mają znaczenie więcéj melodyjne. Pierwsze z nich przygotowują się i rozwiązują zatem tak jak dyssonanse naturalne.

§ **209.** Opóźnienia z góry rozwiązywać się mogą na innéj harmonji, przy czem dźwięk opóźniony musi zejść na właściwe miejsce.

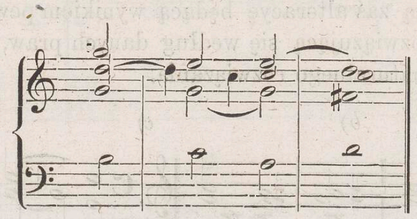
263. *a)*





Podobne następstwo harmonji, tłomaczymy sobie wyrzuceniem właściwego rozwiązania np.

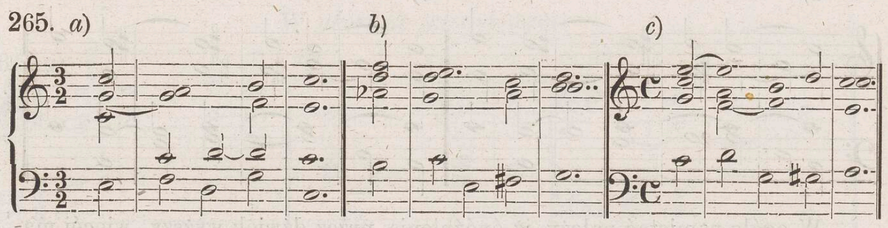
264.



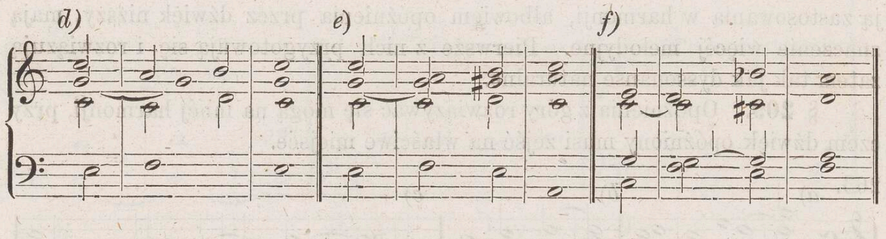
it. d.

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

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



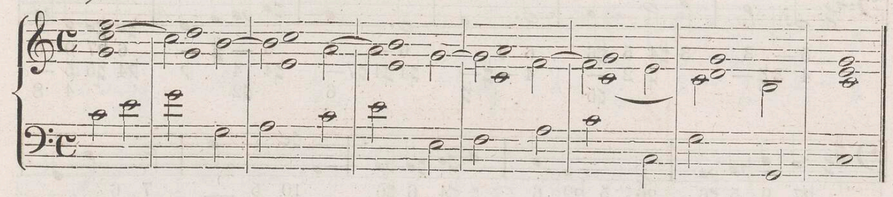
d) *e)* *f)*
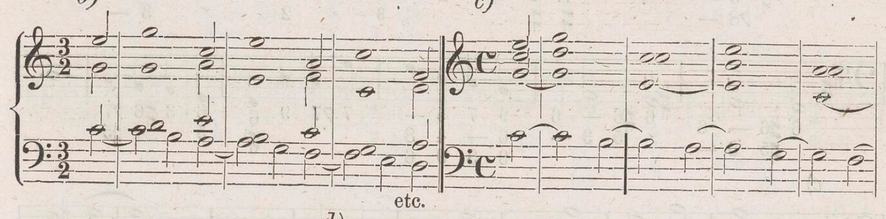


§ **211**. Nakoniec nadmienić nam wypada, że nie wszystkie z przytoczonych w powyższym rozdziale opóźnień, mają równie obszerne zastosowanie w harmonji. Do stylu tak zwanego ścisłego będącego podstawą nauki kontrapunktu, o któréj w osobnym dziele mówić będziemy, nadają się głównie opóźnienia z góry, a zwłaszcza wszelkie opóźnienia pojedyńcze harmonji konsonansowéj. Z opóźnień przytoczonych w przykładzie Nr. 242 wyrzucimy lit. *f) h) k)*.

Opóźnienia podwójne i potrójne przykładu Nr. 244, dadzą się wszystkie użyć, i również opóźnienia tyczące się akordu septymowo dominantowego. Z powyżéj przytoczonych opóźnień możemy łatwo tworzyć progressje powszechnie znane, i w rozmaitych kompozycyach używane, których kilka wzorów podajemy.

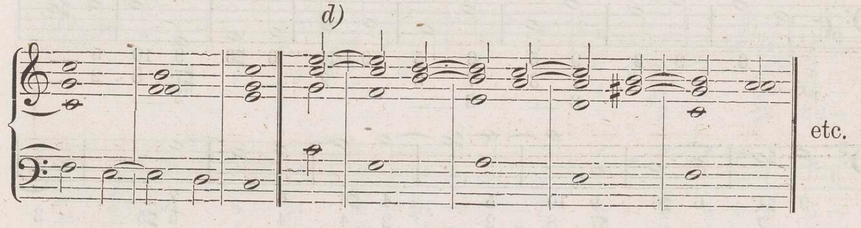
266. *a)*



b) *c)*

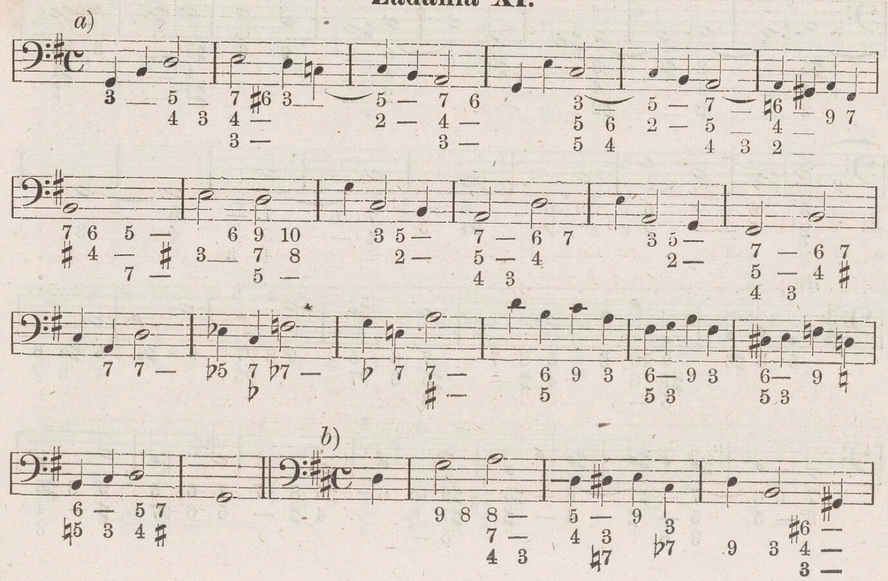


d)

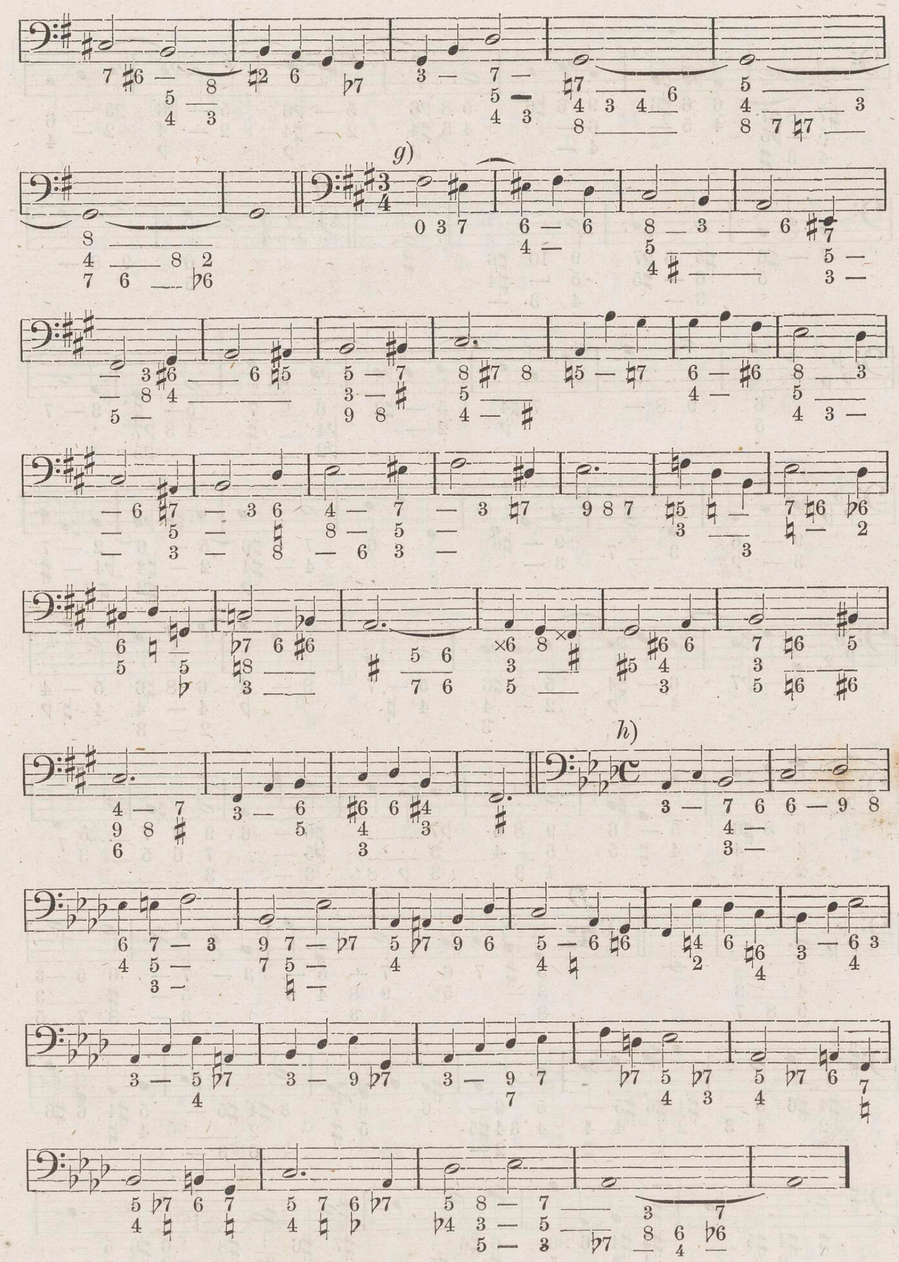


Zadania XI.

a)
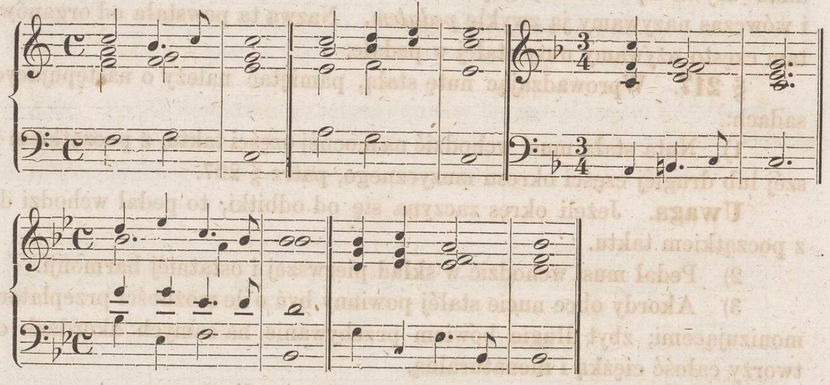


b)



IV. Antycypacye.

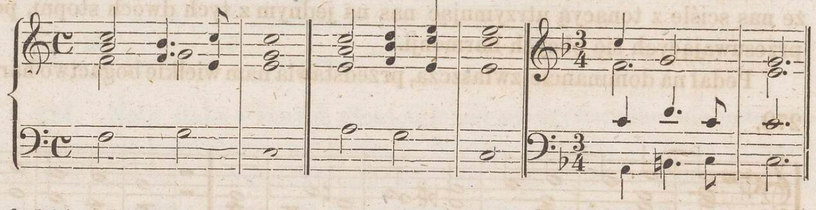
§ **212**. *Antycypacya* czyli *wyprzedzenie* jest wprost przeciwną opóźnieniu. Polega ona, jak już sama nazwa wskazuje, na tem, iż jeden lub więcéj dźwięków pewnego akordu uderzamy pierwéj aniżeli całą harmonję. Dźwięki te występują pozornie jako dyssonanse, choć właściwie ich znaczenia nie mają, nie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

267.
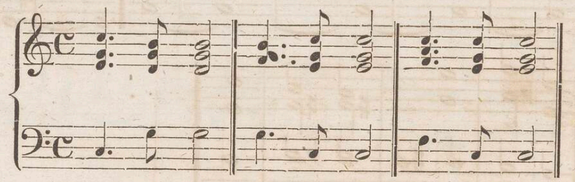


§ **213**. Antycypacye występujące w kilku głosach na raz, zatracają często charakter dyssonansów, albowiem tworzą rzeczywiste akordy na nucie leżącéj. Akordy te nie mają prawdziwego harmonicznego znaczenia, i mieszczą się zawsze na słabych częściach taktu. Służą one raczej za ozdobę rytmiczną, bez któréj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

268.



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

269.



O innych sposobach użycia antycypacyi powiemy w § 238.

V. Nuta stała (Pedał).

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

§ **216**. Nuta stała może znajdować się w każdym głosie, najczęściéj 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 stałéj w pedale.

§ **217**. Wprowadzając nutę stałą, pamiętać należy o następujacych zasadach:

1) Nuta stała musi wchodzić na mocnéj części taktu, z początkiem pierwszéj lub drugiéj części okresu muzycznego, patrz § 297.

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

2) Pedał musi wchodzić w skład pierwszej i ostatniéj harmonji.
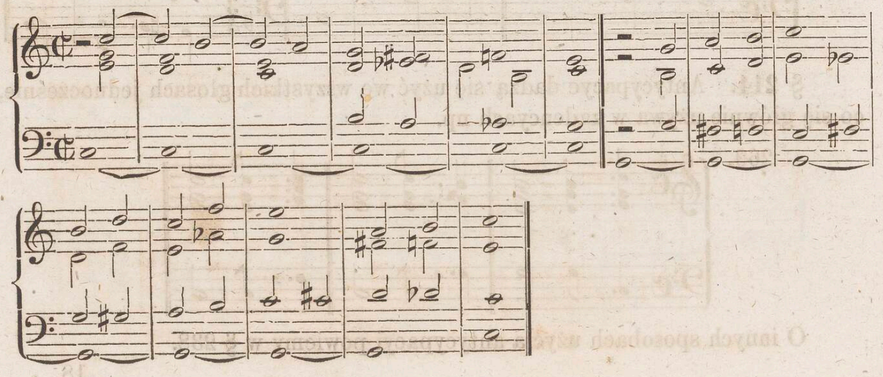
3) Akordy obce nucie stałéj powinny być o ile możności przeplatane harmonizującemi; zbyt długie bowiem przebywanie na samych akordach obcych, tworzy całość ciężką i nienaturalną.

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

§ **218**. Nutą stałą bywa najczęściéj tonika lub dominanta z prostéj przyczyny, że najwłaściwszem jest rozpoczęcie i zakończenie okresu muzycznego harmonjami toniki lub dominanty, oraz że każda z tych dwóch nut stałych wiąże nas sciśle z tonacyą utrzymując nas na jednym z tych dwóch stopni, pomimo przesuwających się obcych harmonji.
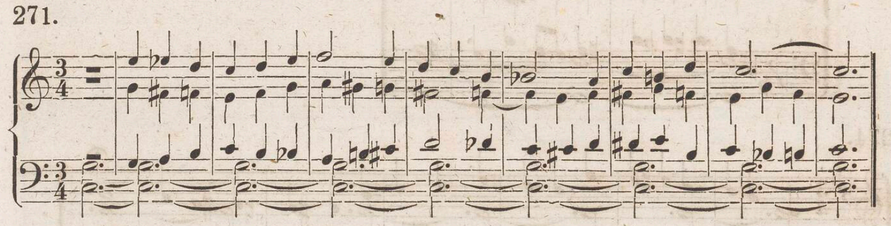
Pedał na dominancie zwłaszcza, przedstawia nam wielkie bogactwo harmonji.

270.
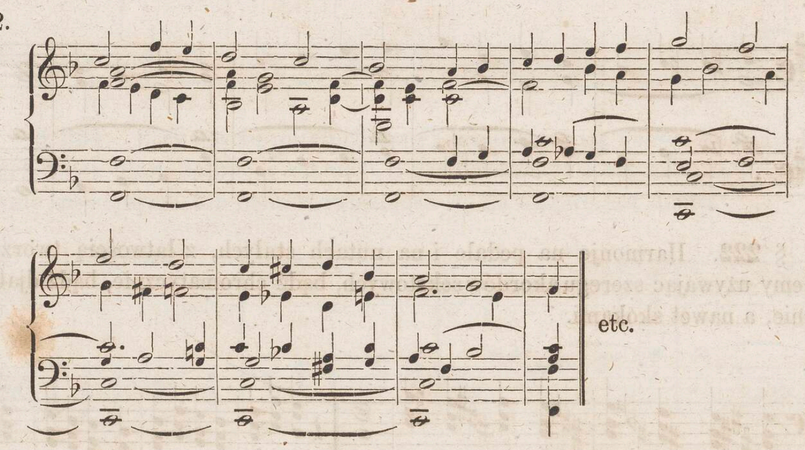


§ **219**. Pedał może być *podwójnym*, jeżeli tonikę i dominantę uderzymy jednocześnie.

271.



§ **220**. Pedał większe ma zastosowanie w harmonji pięcio i sześciogłosowéj, wówczas bowiem da się używać pełnéj harmonji czterogłosowéj, niezależnie od pedału pojedynczego lub podwójnego, tworzącego 5-ty lub 6-y głos.

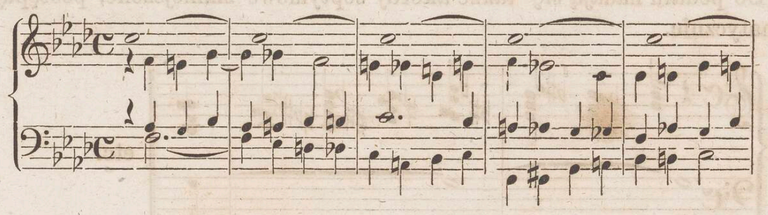
272.
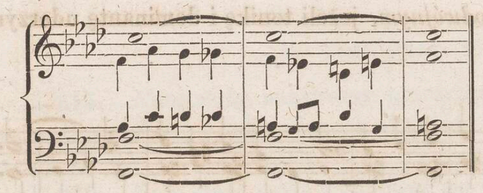


etc.
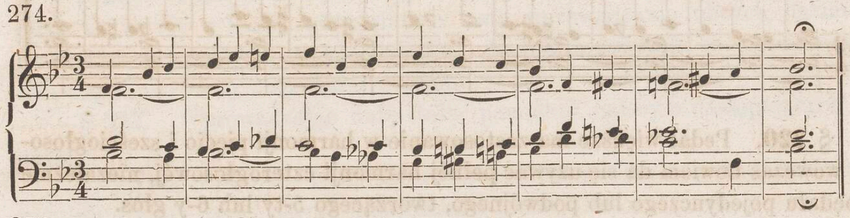
§ **221**. Nuta stała w innych głosach mniéj się używa; jako nie przedstawiająca nam tyle kombinacyi, nie możemy bowiem z równą swobodą wprowadzać obcych harmonji. Najpraktyczniejszą jest nuta stała w sopranie, tutaj również jak i w pedale dominanta ma pierwszeństwo przed toniką.

273.
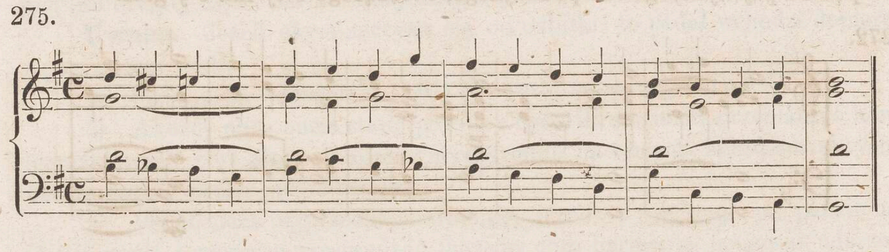




274.
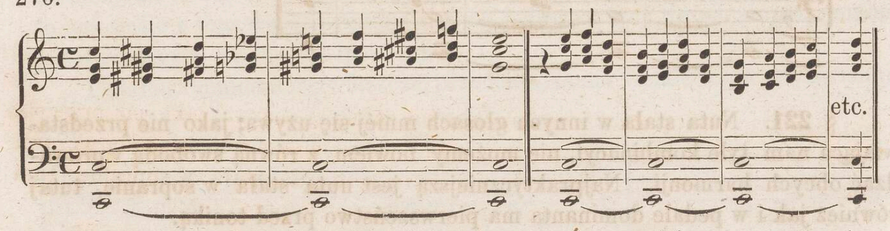


275.
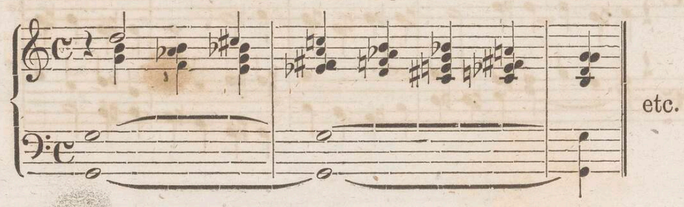


§ **222.** Harmonje na pedale i na nutach stałych, z łatwością tworzyć możemy używając szeregu akordów sekstowych, bądź chromatycznie, bądź djatonicznie, a nawet skokami.

276.
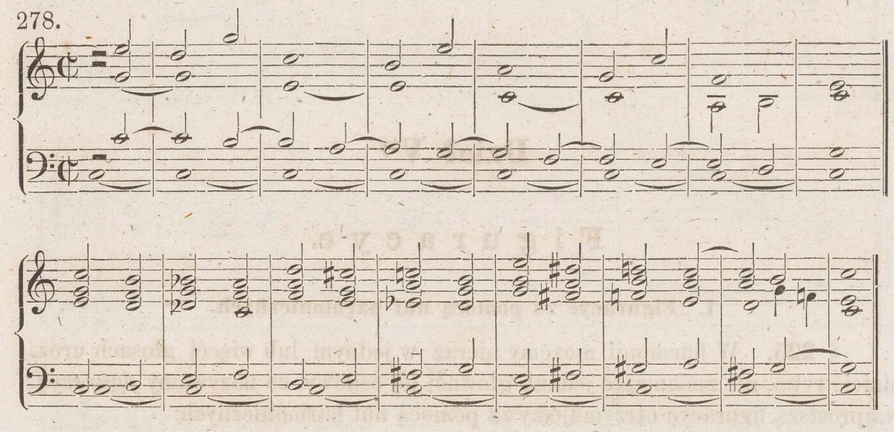


Do pedału nadają się także akordy septymowe zmniejszone, postępujące chromatycznie.

277.
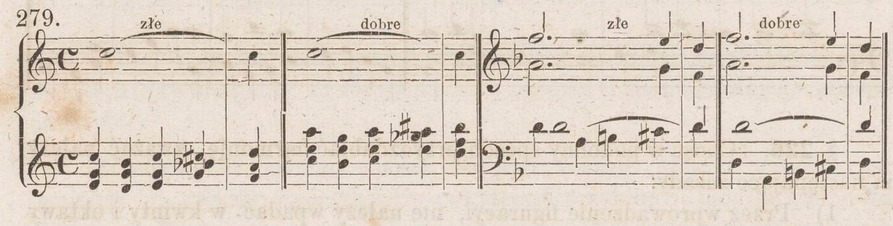


§ **223.** Progressye wszelkiego rodzaju, należące do jednéj tonacyi, albo z modulacyami do przyległych, dadzą się z łatwością wprowadzać na nucie stałéj:

278.



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

279.



O nucie stałéj obszerniéj jeszcze pomówiemy przy figuracyi, i przy nauce modulacyi.

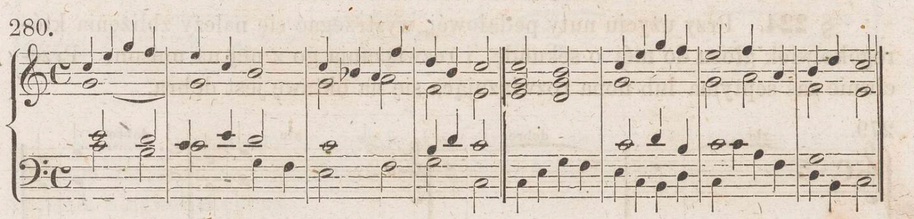
Dział V^ty

F i g u r a c y e.

I. Figuracye za pomocą nut harmonicznych.

§ **225.** W harmonji możemy nieraz w jednym lub więcéj głosach urozmaicić rytm, nie zmieniając jednak głównéj jéj osnowy, co nazywamy *figuracyą*. Najprostszą figuracyę otrzymujemy za pomocą nut harmonicznych:

280.
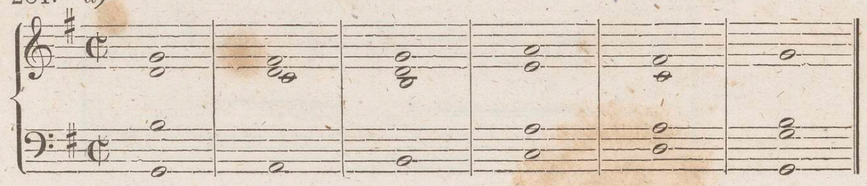


§ **226.** Chcąc w podobny sposób przyozdabiać harmonję, zważać należy na następujące zasady:

1) Przez wprowadzenie figuracyi, nie należy wpadać w kwinty i oktawy równoległe, o jakich mówiliśmy w § 57.

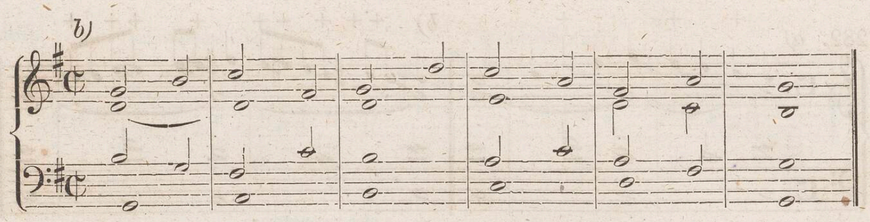
2) Harmonja w figuracyi powinna być zawsze jasno określoną, dla tego tercyi nie powinno brakować w akordzie, zwłaszcza na mocnych częściach. Jeżeli zatem w którym głosie usuwamy tercyą dla otrzymania figuracyi, wówczas inny głos zwykle ją uderza. Wyrzucamy ją bardzo rzadko i to na krótko.

§ **227.** Podajemy teraz sposób upiększania harmonji za pomocą figuracyi.

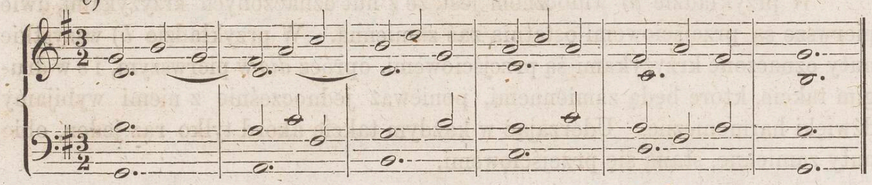
281. *a)*
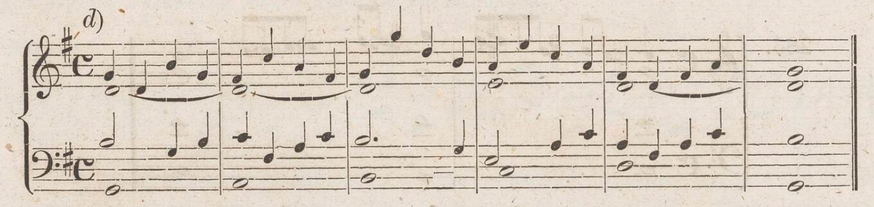


b)



c) NB.



d)



NB. W skutek figurowania otrzymaliśmy na słabéj części taktu akord terckwartowy nie pełny, ze zdwojoną nutą basową, a to dla gładkiego pochodu głosów.
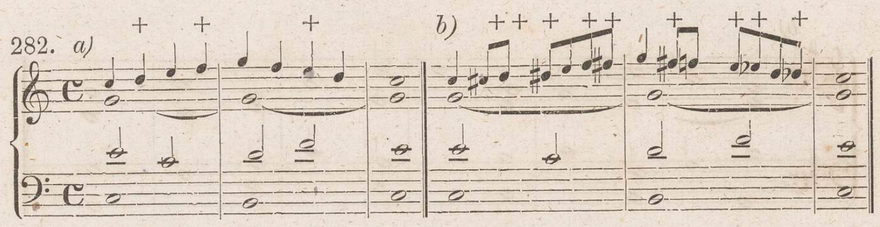
Uwaga. W podobny sposób możemy różnym głosom nadawać ruch mniejszy lub większy, naprzykład w powyższym przykładzie mógłby bas prowadzić figuracyę, a sopran pozostać w spoczynku. Podobna figuracya nadaje się więcéj do wolniejszego rytmu, w prędszym zaś używa się tylko w akompanjamencie i tak zwanych arpedżjach, o czem niżéj powiemy.

II. Figuracya za pomocą dźwięków obcych.

§ **228.** Figuracya nutami harmonicznemi nie daje nam zupełnie gładkiéj melodji, gdyż takowa nie może iść łącznie. Wypełniając dopiéro odległości między nutami harmonicznemi djatonicznie, a nawet chromatycznie, łatwiéj jest otrzymać prawdziwie urozmaiconą melodję.

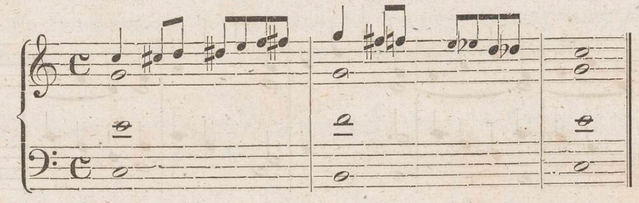
§ **229.** Nuty znajdujące się pomiędzy dźwiękami harmonicznemi mogą padać albo na słabą, albo na mocną część taktu; w pierwszym razie nazywamy je nutami *przejściowemi*, w drugim zaś *zamiennemi*.

282. *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.
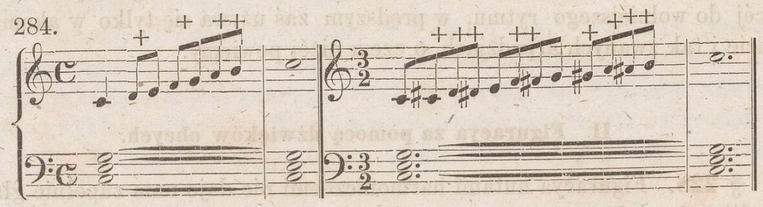
283.



§ **230**. W postępie djatonicznym, może być najwięcéj dwie nut przejściowych obok siebie, i wówczas nuty harmoniczne będą oddalone od siebie o kwartę, znajdując się bowiem w większéj odległości względem siebie, muszą mieć w środku jeszcze jedną nutę harmoniczną.
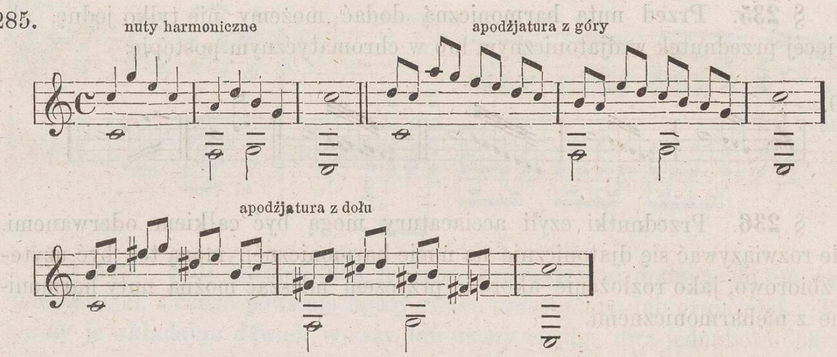
W postępie chromatycznym może ich być najwięcéj cztery.

284.



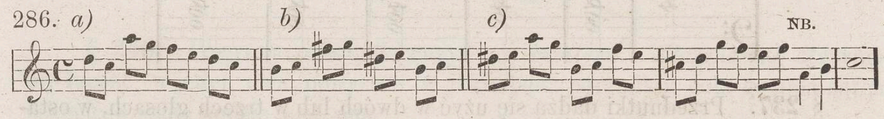
§ **231**. Nuty zamienne nie potrzebują iść jak przejściowe łącznie między dwiema nutami harmonicznemi, lecz mogą być wprost uderzane z harmonją i wtedy nazywamy je *apodżjaturami*; w tym razie przyjmują one silniejszy akcent. Apodżjaturą może być tak wyższy jak i niższy dźwięk.

285.



§ **232**. Apodżjatury mogą być brane o cały ton lub o pół tonu. Zwykle apodżjatury przez górny dźwięk bierzemy djatonicznie, przez niższy zaś dźwięk półtonami, zwłaszcza jeżeli melodja jest skacząca.

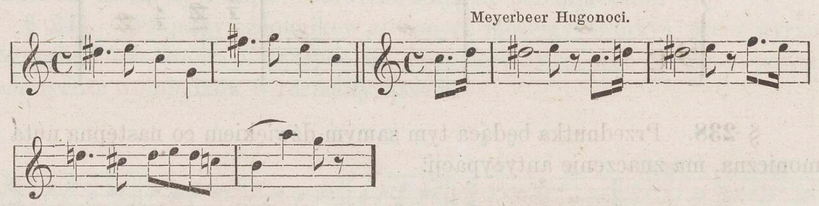
286. *a)* *b)* *c)*



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.

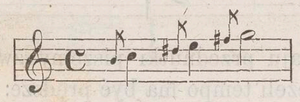
§ **233**. Apodżjatura może mieć wartość rytmiczną dłuższą od właściwéj nuty harmonicznéj.

287.



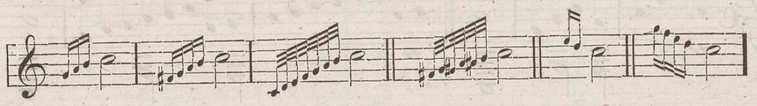
§ **234**. Apodżjaturom możemy nieraz nadawać wartość rytmiczą bardzo krótką, biorąc po nich bezpośrednio nutę harmoniczną, i uderzając tę ostatnią na swéj wartości rytmicznéj, albo zaraz po niéj. Taką apodżjaturę nazywamy *przednutką* (acciacatura).

288.
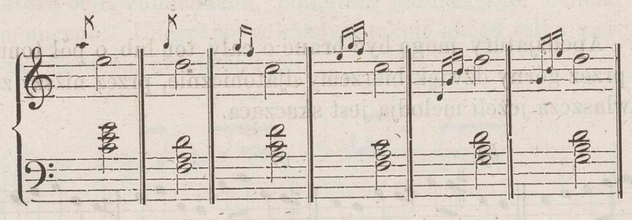


§ **235**. Przed nutą harmoniczną dodać możemy nie tylko jednę, ale i więcéj przednutek w djatonicznym lub w chromatycznym postępie:

289.



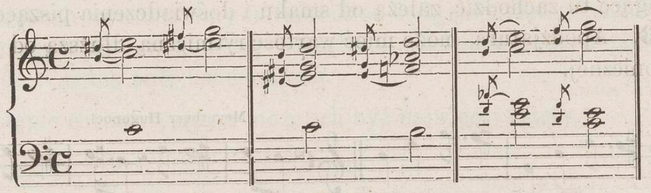
§ **236**. Przednutki czyli acciacatury mogą być całkiem oderwanemi, i nie rozwiązywać się djatonicznie na nucie harmonicznéj, mogą też być użytemi zbiorowo, jako rozłożenie akordu, przyczem mięszać można nuty harmoniczne z nieharmonicznemi.

290.



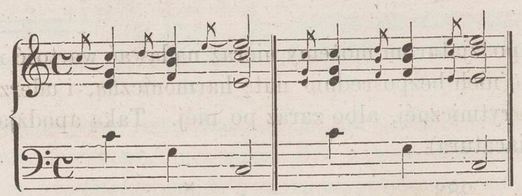
§ **237**. Przednutki dadzą się użyć w dwóch lub w trzech głosach, w ostatnim jednak razie, powinny tworzyć harmonję choćby nieodpowiednią czwartemu głosowi; jeżeli zaś wszystkie 4 głosy biorą przednutki, to takowe powinny tworzyć wspólnie harmonję.

291.
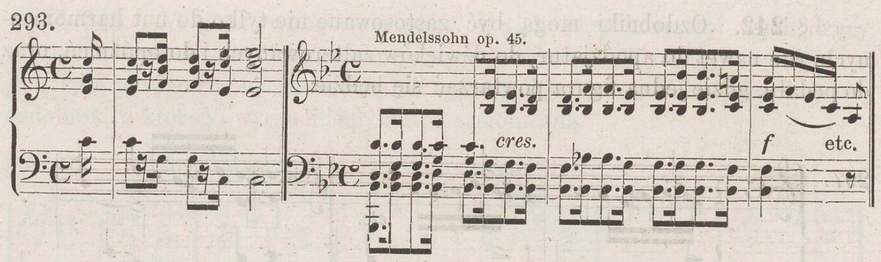


§ **238**. Przednutka będąca tym samym dźwiękiem co następna nuta harmoniczna, ma znaczenie antycypacji:

292.



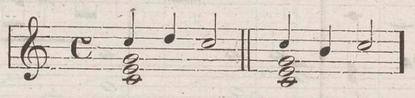
Uwaga. Tego rodzaju przednutki piszemy zwykle nadając im wartość rytmiczną, zwłaszcza zaś jeżeli tempo ma być prędsze:

293.



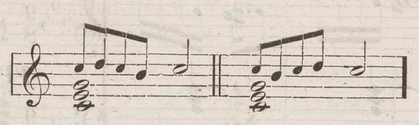
§ **239**. Nutę harmoniczną możemy przyozdabiać dodając do niéj sąsiednie dźwięki, z czego powstają figury zwane *ozdobnikami* lub *grupetami*. Tworzymy je wkładając dźwięk wyższy lub niższy między dwa jednakowe harmoniczne:

294.



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

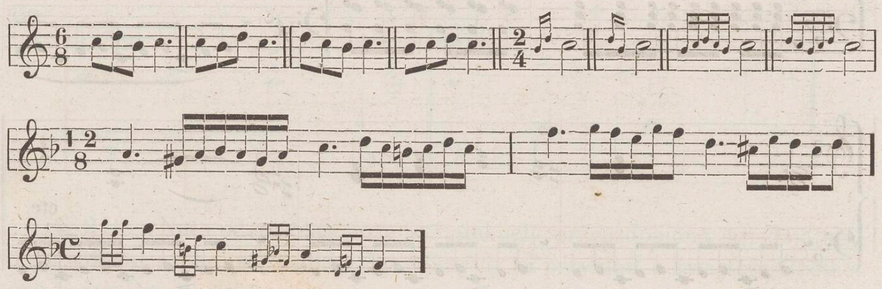
295.



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

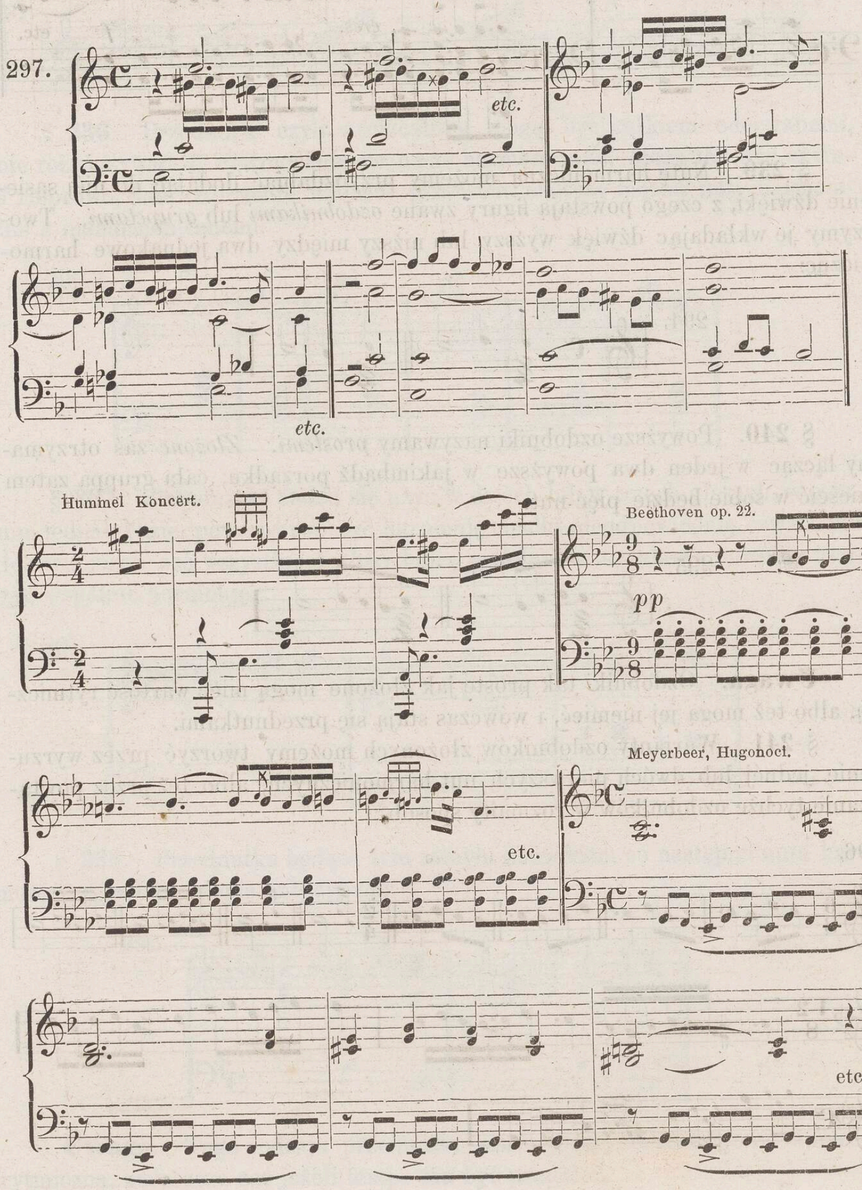
§ **241**. Warjanty ozdobników złożonych możemy tworzyć przez wyrzucenie jednéj lub dwóch pierwszych nut harmonicznych, albo też przez powtarzanie tychże ozdobników w rozmaity sposób:

296.
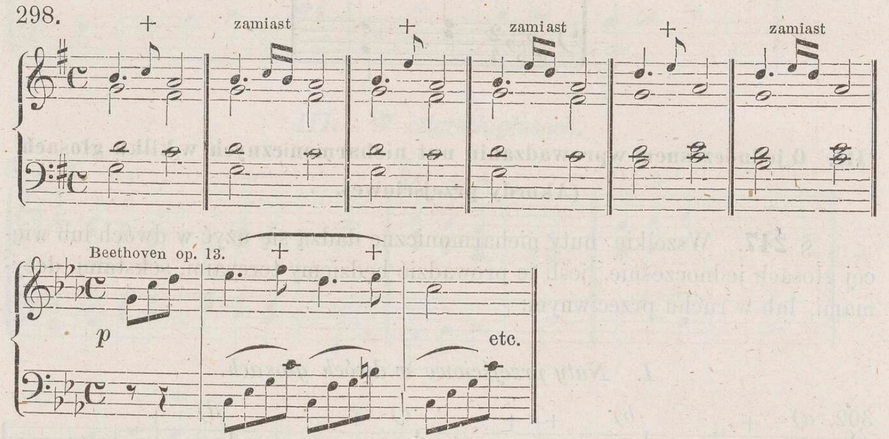


§ **242.** Ozdobniki mogą być zastosowane nie tylko do nut harmonicznych, ale nawet do apodżjatur, do dźwięków zalterowanych i do opóźnień, oraz do pedału, gdzie jedna figura powtarzać się będzie:

297.



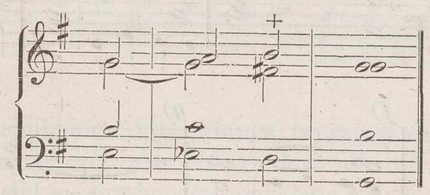
§ **243.** *Nutą oderwaną* nazywamy dźwięk obcy harmonji wychodzący z nuty harmonicznéj i nie mający naturalnego rozwiązania, t. j. nie postępujący na przyległą nutę harmoniczną niższą lub wyższą. Właściwie jest to tylko skrócony ozdobnik, z którego wyrzuciliśmy nutę harmoniczną.

298.



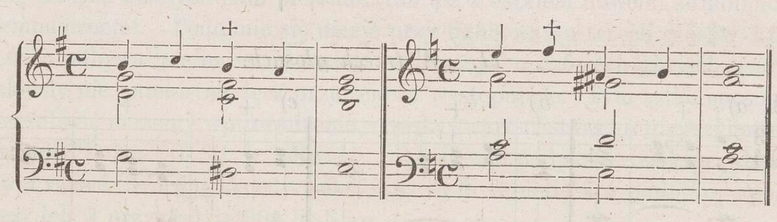
§ **244.** Nuty oderwane mogą występować jako część składowa oddzielnego akordu.

299.



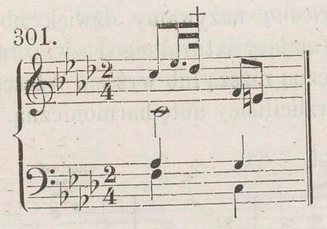
§ **245.** Nuty oderwane rozwiązywać się mogą nietylko na harmonicznych, ale i na apodżjaturze, lub nawet przeskakiwać na nią:

300.



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

301.
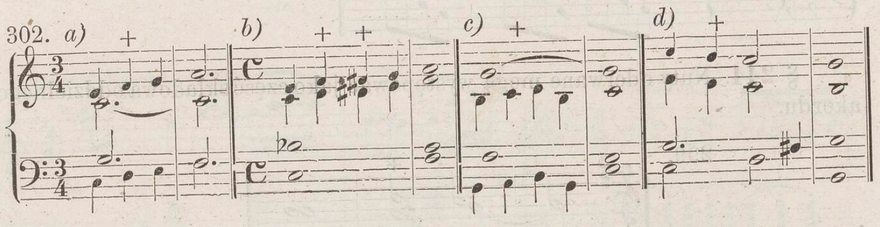


III. O jednoczesnem wprowadzaniu nut nieharmonicznych w kilku głosach. (Akordy przejściowe).
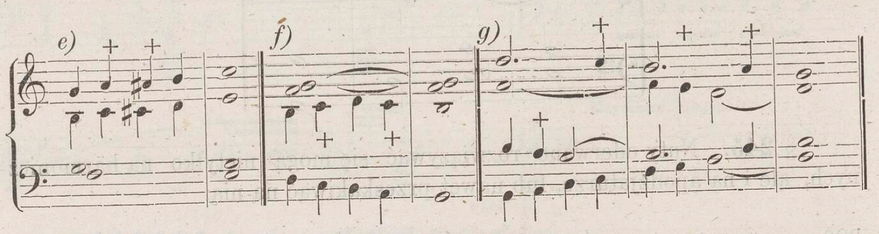
§ **247**. Wszelkie nuty nieharmoniczne dadzą się użyć w dwóch lub więcéj głosach jednocześnie, jeśli je prowadzić będziemy tercyami, sekstami, decymami, lub w ruchu przeciwnym:

I. Nuty przejściowe w dwóch głosach.

302. *a)* *b)* *c)* *d)*

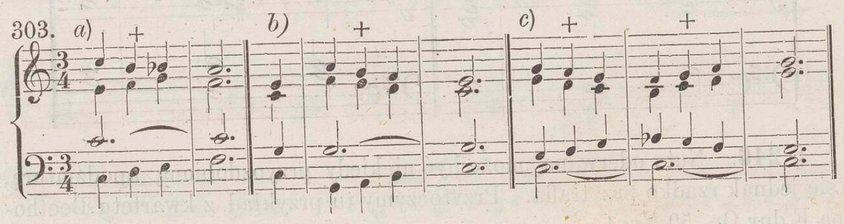


e) *f)* *g)*
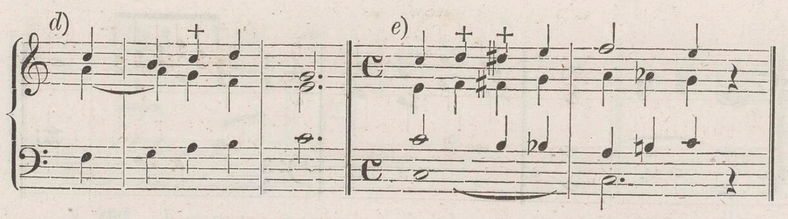


II. W trzech głosach.

303. *a)* *b)* *c)*

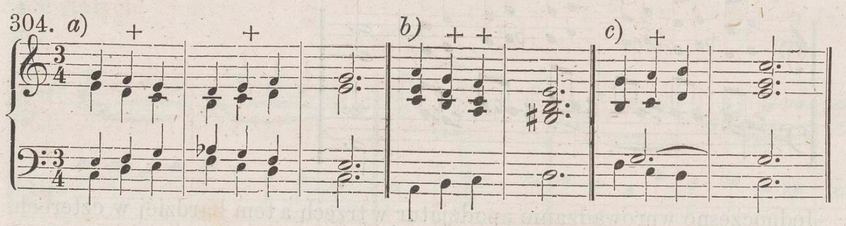


d) *e)*

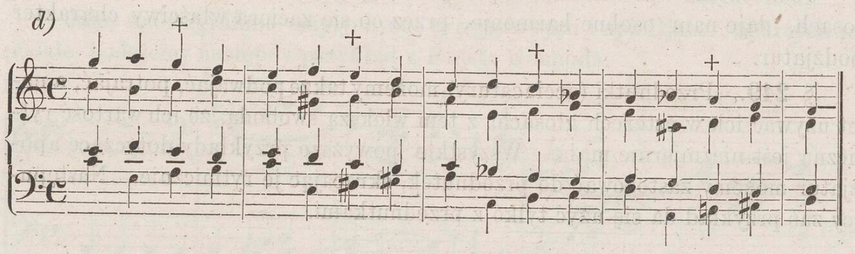


III. W czterech głosach.

304. *a)* *b)* *c)*
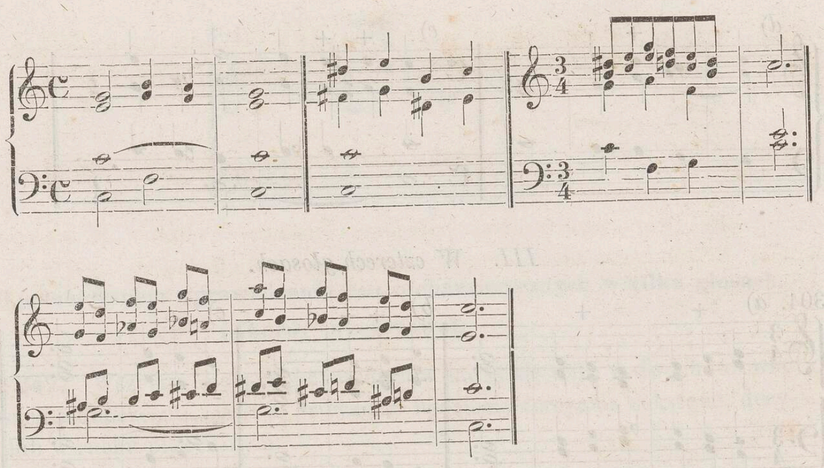


d)



Dając nuty przejściowe dwom głosom, tworzymy na nich harmonje przygodne mające postać znanych nam już akordów, albo też tworzące nowe kombinacje, jak to możemy się przekonać z przykładu Nr. 302 lit. g, w którym spotykamy się z akordami, doskonałym, sekstowym, kwartsekstowym, kwartkwintowym powstałemi w skutek 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 stałéj. Figuracya w czterech głosach, tworzy nam akordy nie samoistne, lecz przejściowo występujące. Tym tylko sposobem usprawiedliwić możemy wprowadzenie akordu kwartsekstowego nieprzygotowanego w przykładzie 304 lit. b. Kwarty równoległe podparte trzecim głosem, z którym razem twordą akordy sekstowe, są dozwolone, i w podobny sposób użyliśmy ich w przykładzie 304 lit b i c.

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

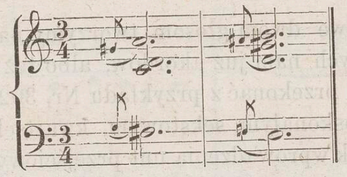
305.



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

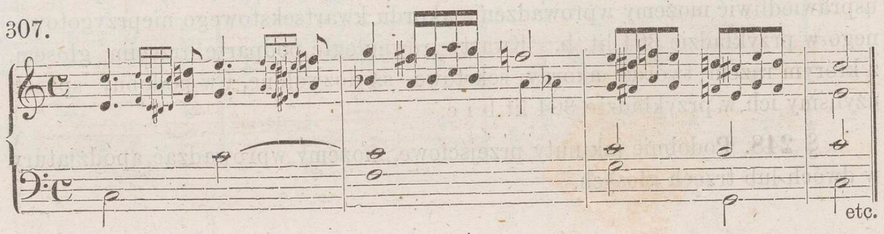
§ **249**. Przednutki (acciacatury) możemy także podwajać, potrajać, a nawet używać ich w czterech głosach, z tem większą swobodą, że ich wartość rytmiczna jest niezmiernie mała. Wszystkie powyższe przykłady dotyczące apodżjatur możemy zastosować do przednutek, skracając je rytmicznie. Następujący zaś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

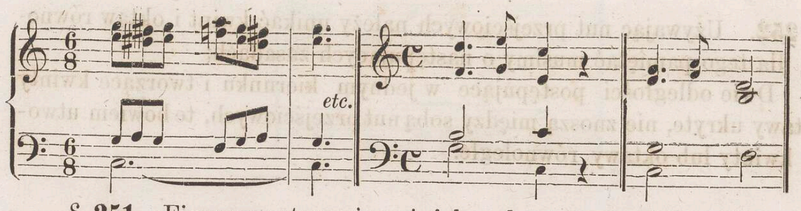
306.



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

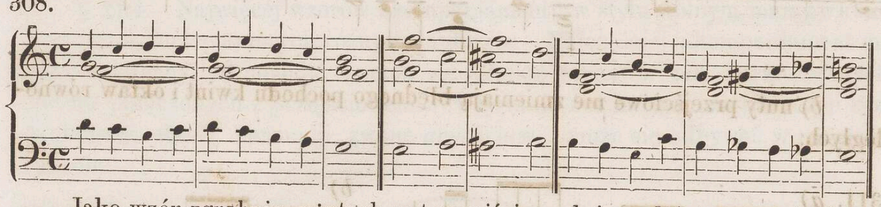
307.
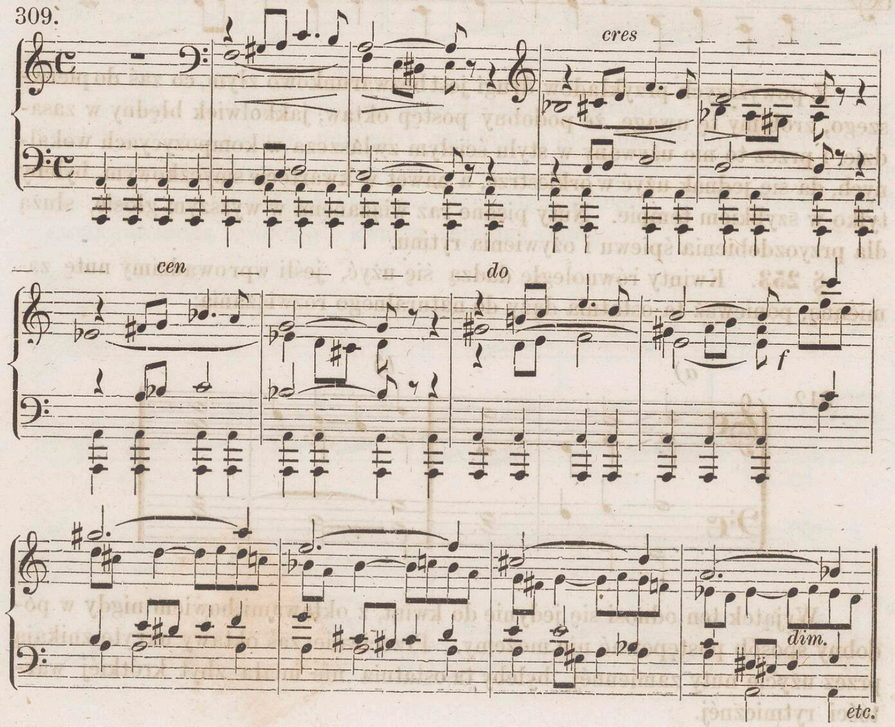




§ **251**. Figuracye stanowią największe bogactwo pedału. W ten sposób dopiero wytłomaczyć sobie możemy niektóre pochody harmonji oparte na nutach stałych.

308.



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

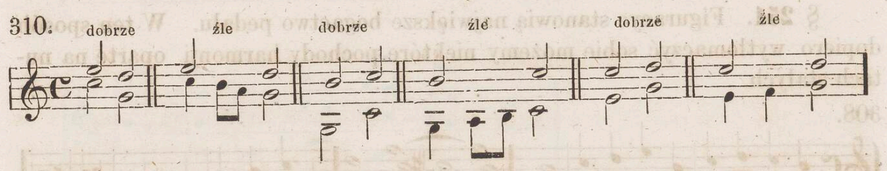
309.



§ **252**. Używając nut przejściowych należy unikać kwint i oktaw równoległych, dla tego pamiętać musimy o następujących zasadach:

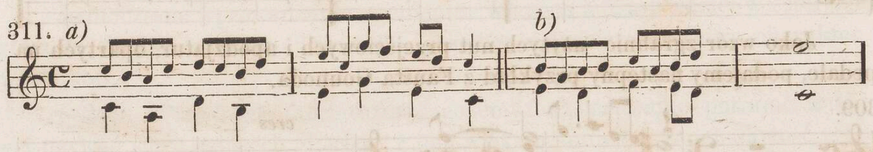
a) Dwie odległości postępujące w jednym kierunku i tworzące kwinty albo oktawy ukryte, nie znoszą między sobą nut przejściowych, te bowiem utworzyłyby kwinty lub oktawy równoległe.

310.



b) nuty przejściowe nie zmieniają błędnego pochodu kwint i oktaw równoległych:
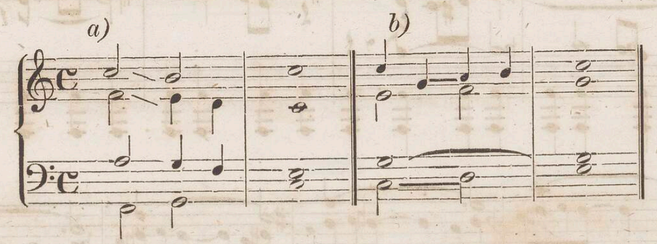
311. *a)* *b)*



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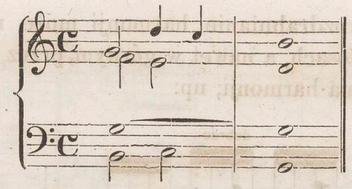
§ **253**. Kwinty równoległe dadzą się użyć, jeśli wprowadzimy nutę zamienną, ponieważ ta ostatnia dąży do naturalnego rozwiązania:

312. *a)* *b)*



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 zamiennéj, byleby ta ostatnia nie miała zbyt krótkiéj wartości rytmicznéj.
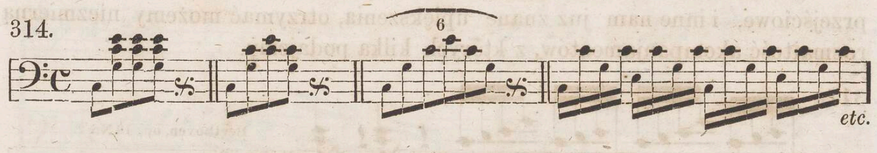
313.



IV. O akompaniamencie w stylu wolnym.
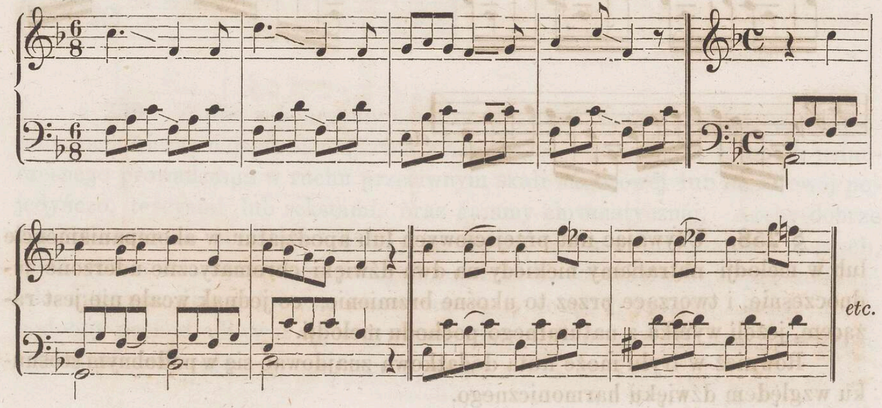
§ **254**. Najwięcéj wzorów akompaniamentu w stylu wolnym mamy w kompozycyach fortepianowych różnych autorów. Najczęściej akompaniament ma rytm odmienny od melodji, i może się składać z samych nut harmonicznych, lub też połączonych z przejściowemi. Używanie nut harmonicznych czyli rozdrabnianie danéj harmonji zwane *arpedżjami*, może się odbywać w rozmaity sposób:

314.
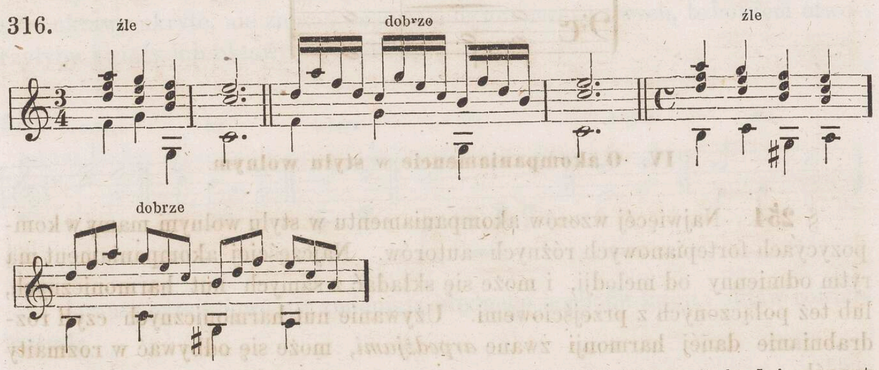


§ **255**. Podobne rozdrabianie harmonji wytwarza nam nieraz kwinty albo oktawy równoległe pomiędzy melodją a akompaniantem, które jednak wcale nie rażą, zwłaszcza w prędszem tempie, byleby główna nuta basowa nie znajdowała się w błędnym stosunku względem melodji. W takiż sam sposób powstawać mogą równoległe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

315.
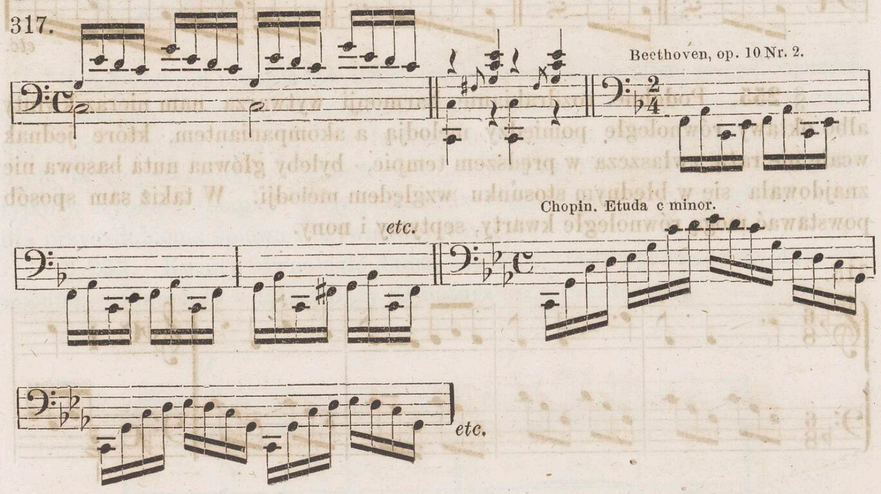


§ **256**. Powyższe rozdrabnianie harmonji może mieć miejsce nie tylko w basie, ale i w innych głosach, a nawet w górnym, przez co zyskujemy na większéj swobodzie prowadzenia harmonji; np:

316.



§ **257**. Do tak rozdrabianych harmonji jeśli dodawać będziemy nuty przejściowe, i inne nam już znane upiększenia, otrzymać możemy niezmierną rozmaitość akompanjamentów, z których kilka podajemy.
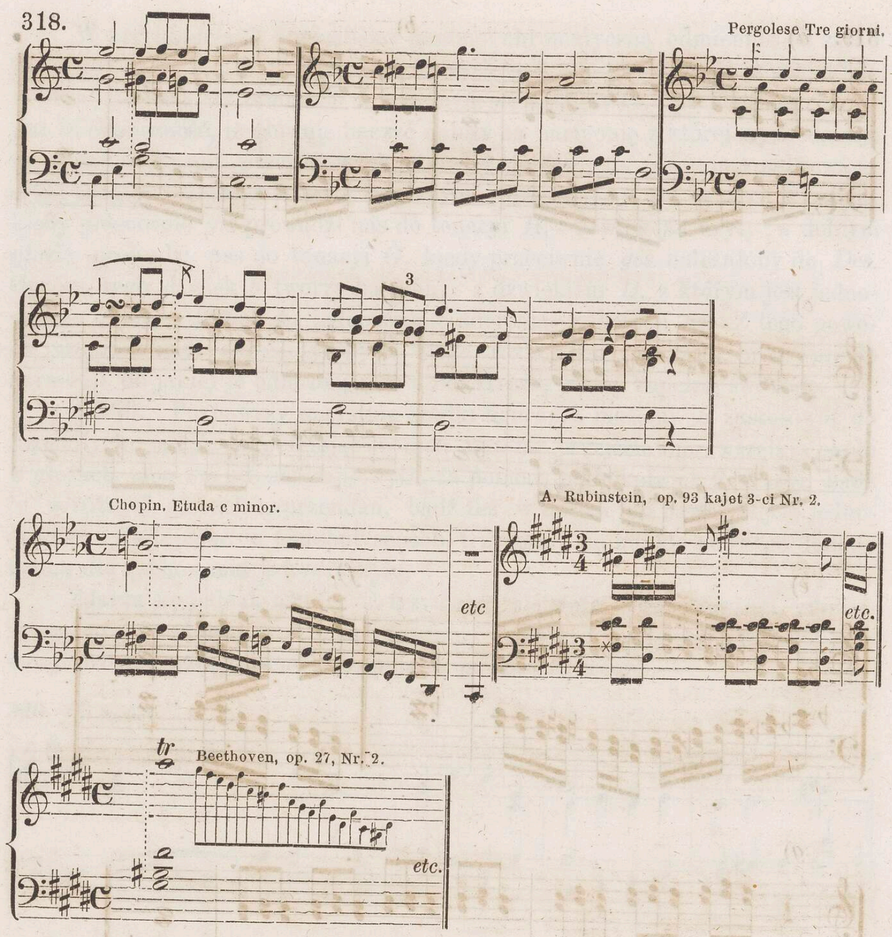
317.



§ **258**. Używając nut przejściowych lub apodżjatur w akompaniamencie lub w melodji 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 melodji.
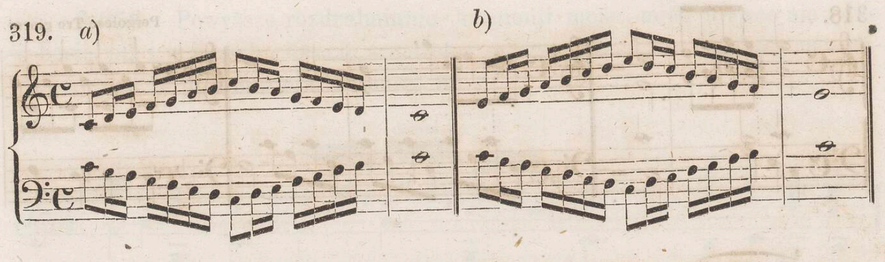
Również w trylu może nuta dodatkowa znajdować się w podobnym stosunku względem dźwięku harmonicznego.

318.
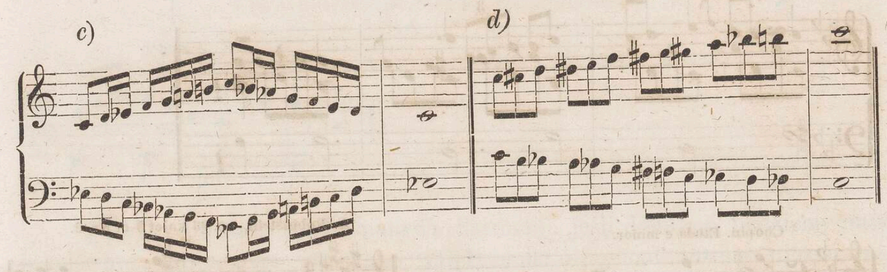


§ **259**. Zanim zakończymy niniejszy rozdział, wspomnieć musimy o kombinacyach nieraz najsprzeczniejszych z harmonją, powstających w skutek jednoczesnego prowadzania w ruchu przeciwnym skali majorowéj lub minorowéj pojedyńczo, tercyami lub sekstami, oraz gammy chromatycznéj. Ażeby dobrze użyć powyższych 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 łatwiéj się zacierają.

319. *a)*
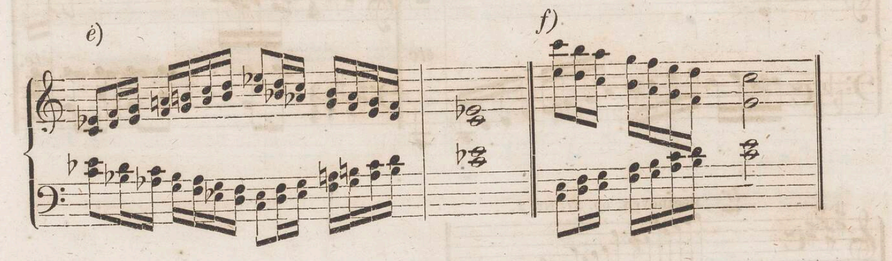


b)

c)



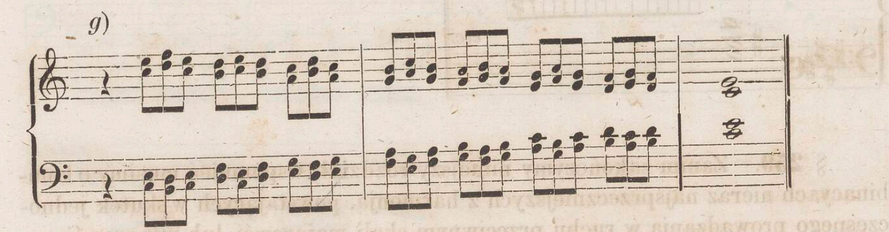
d)

e)

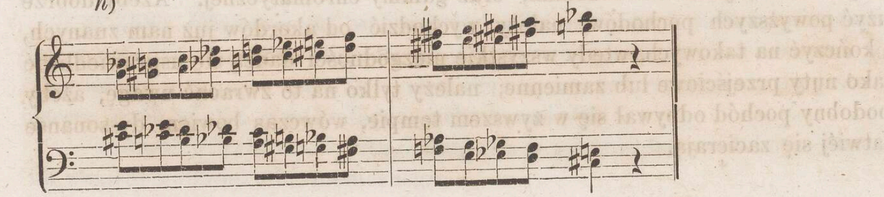


f)

g)



h)
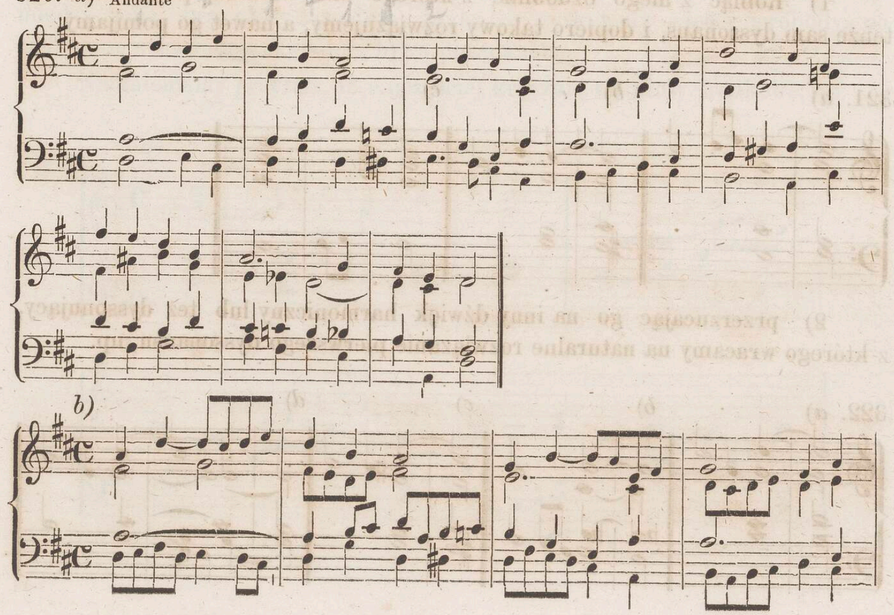


W przykładzie *d)* napisaliśmy gammę chromatyczną odmiennie od zasad podanych przez nas w § 7. według których w tymże przykładzie powinno być w górnym głosie *ais* zamiast *b* a w dolnym *ges* zamiast *fis*. Powodem téj zmiany jest ta okoliczność, iż głównie baczyć należy na harmonję z któréj wychodzimy; 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 jakiéj je odnosimy,—w czem zresztą mamy zupełną swobodę.
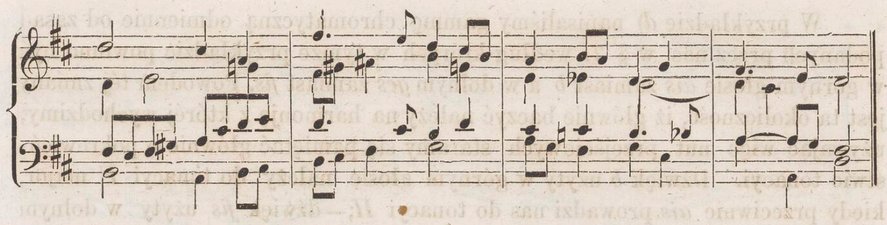
§ **260**. Poznawszy wszystkie środki figuracyi, możemy je zastosować do rozmaitych zadań, wypełniając w nich nutami przejściowemi wszelkie skoki w głosach, albo też urozmaicając rytm za pomocą jakiejkolwiek figuracyi, bądź to w różnych głosach naprzemian, bądź też w dwóch lub nawet więcéj jednocześnie. 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.

320. *a)* Andante



b)



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

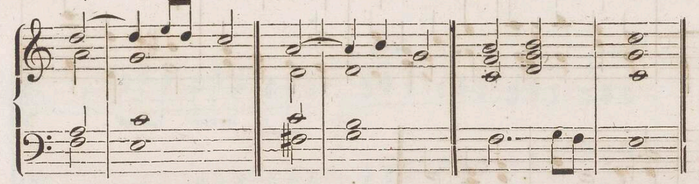
Dla wprawy radzimy uczącym się figurować dawniejsze przykłady, pamiętając o tem, że każdy z głosów powinien brać równy udział w figuracyi, i że sopran należy prowadzić o ile się da najśpiewniéj.

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

§ **261.** Nadmienić nam jeszcze należy o powszechnie używanych sposobach figurowania niektórych dyssonansów, głównie sekundy, kwarty, septymy i nony. Dyssonans przed rozwiązaniem, urozmaicać możemy następującemi sposobami:
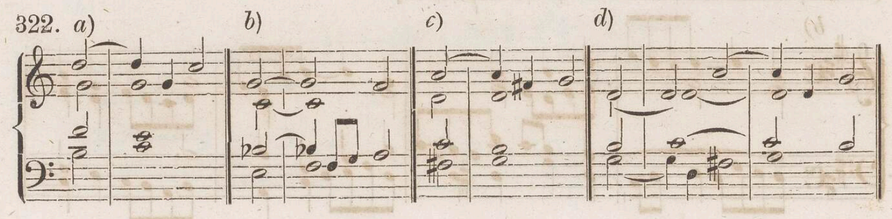
1) Robiąc z niego ozdobnik, z którego albo wracamy przejściowo na tenże sam dyssonans, i dopiero takowy rozwiązujemy, a nawet go pomijamy;

321. *a)* *b)* *c)*
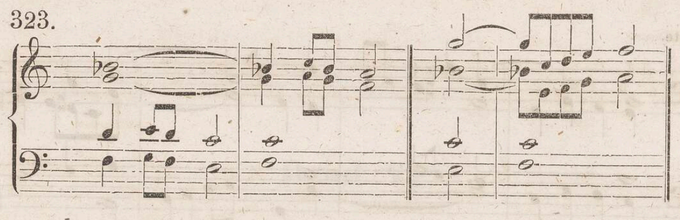


2) przerzucając go na inny dźwięk harmoniczny lub też dyssonujący, z którego wracamy na naturalne rozwiązanie pierwszego dyssonansu, np.

322. *a)* *b)* *c)* *d)*
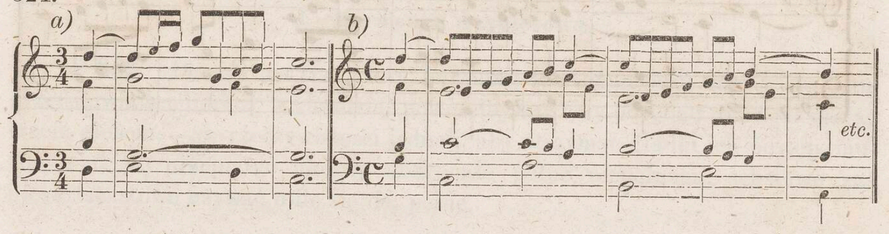


Uwaga. W podobny sposób można prowadzić jednocześnie dwa dyssonanse, jeżeli takowe postępują tercyami lub sekstami równoległemi.

323.



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

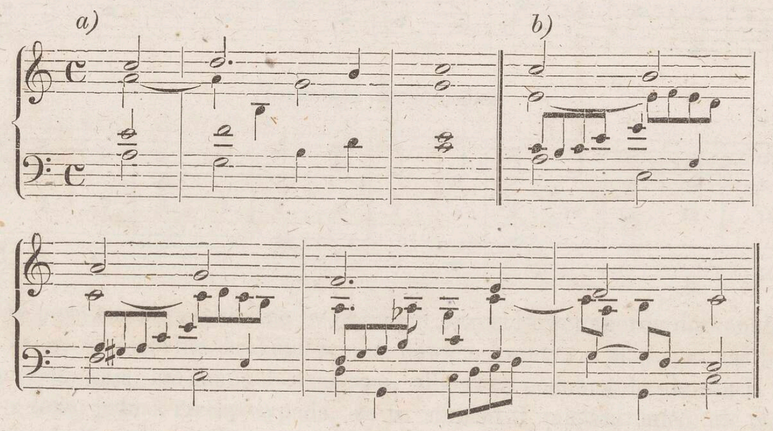
324.



§ **262.** Dla większéj swobody w figuracyi, możemy niekiedy krzyżować między sobą dwa głosy sąsiednie, przez co zyskujemy więcéj swobody, co zwłaszcza w harmonji skupionéj bywa pożądanem.

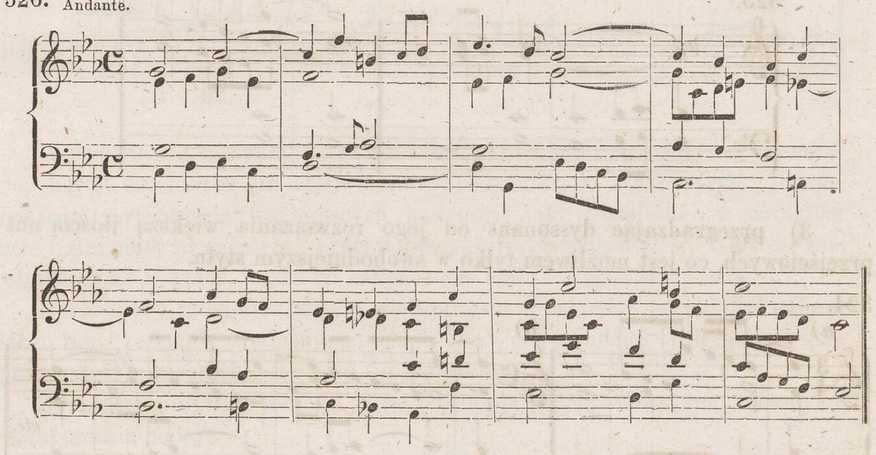
Nadmieniamy przytem, iż najczęściéj krzyżują się głosy środkowe; np:

325.



Podajemy teraz przykład opracowany z zastosowaniem powyższych prawideł:

326. Andante.



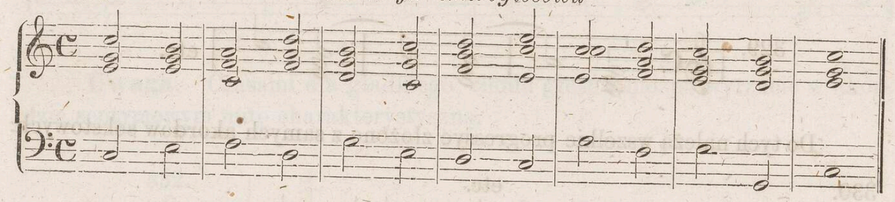
Dział VI^ty

Harmonja trzy, pięcio, i więcéj głosowa.

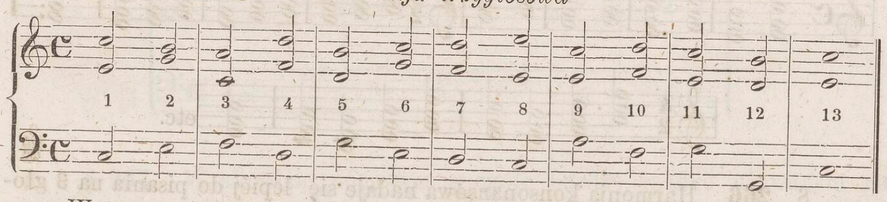
I. Harmonja trzygłosowa.

§ **263.** Pisanie na trzy głosy harmonij konsonansowéj 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.

327. *a)* *Harmonja czterogłosowa*



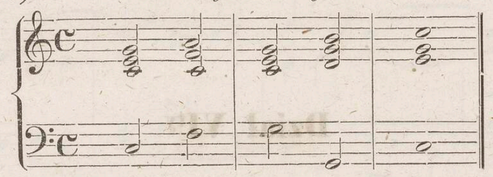
b) *Harmonja trzygłosowa*



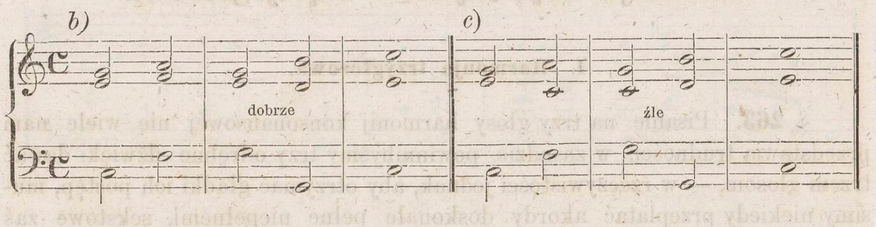
W powyższym przykładzie w harmonji trzygłosowéj akordy doskonałe 1, 4, 8, 13-ty, są niepełne, brakuje w nich bowiem kwinty; w siódmym zaś brak seksty czyni nam harmonję dwuznaczną, albowiem podobną do akordu II stopnia; z toku jednak rzeczy wypada, że tu stopień II miejsca mieć nie może, gdyż nie gładko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

§ **264**. Akord kwartsekstowy używa się zwykle pełny, czasami jednak musimy wyrzucić kwartę, nigdy zaś seksty; np.

328. *a)* *Harmonja czterogłosowa*

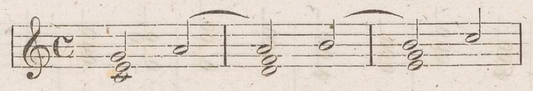


Harmonja trzygłosowa



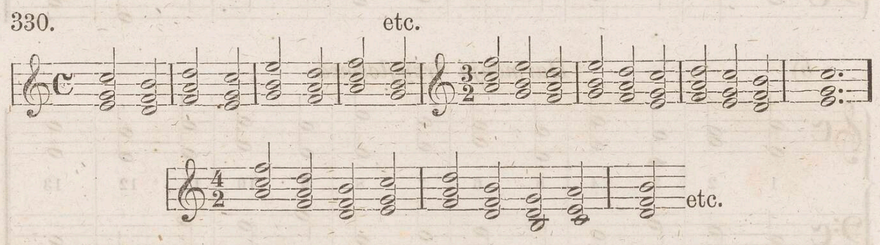
§ **265**. Niektóre progressye harmonji konsonansowéj nadają się właściwiéj do harmonji trzy niż czterogłosowéj:

329.



Do tych należą wszelkie progressye złożone z samych akordów sekstowych:

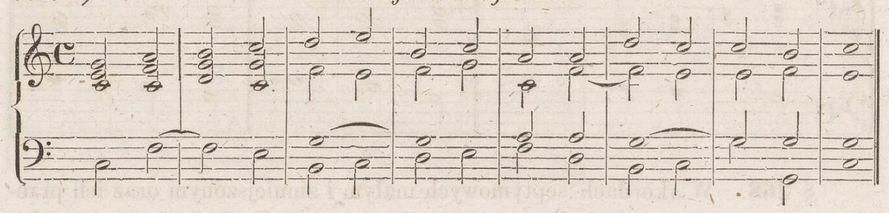
330. etc.



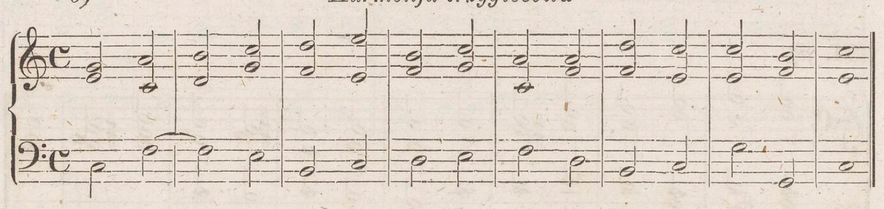
§ **266**. Harmonja konsonansowa nadaje się lepiéj do pisania na 3 głosy, niż harmonja dyssonansowa. W akordzie septymowo dominantowym, oraz jego przewrotach, wyrzucamy zwykle kwintę.

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

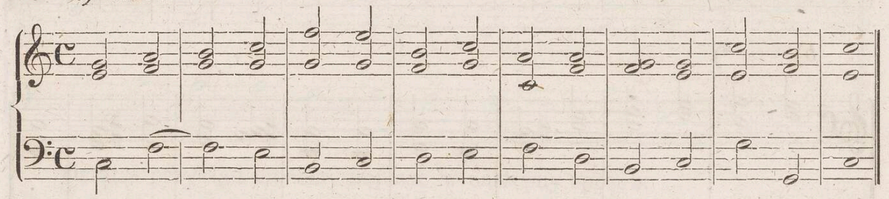
331. *a)* *Harmonja czterogłosowa*



b) *Harmonja trzygłosowa*

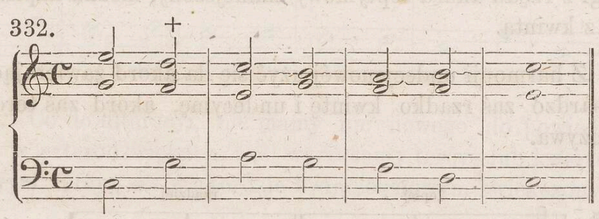


c) albo:

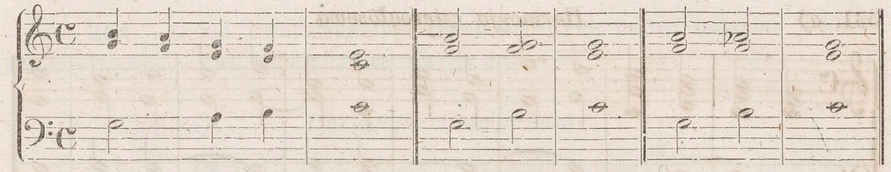


Uwaga. Czasami dla gładkiego chodu głosów można wyrzucić w akordzie septymowym nutę charakterystyczną.

332.

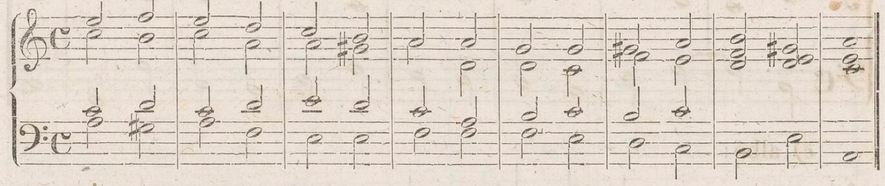


§ **267**. W akordzie nonowym w ogóle bardzo rzadko używanym na 3 głosy, wyrzucamy tercyę i kwintę, przewrotów zaś jego użyć się nie da. Akord nonowy używa się zwykle przejściowo, albo też wtedy, gdy po nim następuje akord $\frac{6}{5}$ stopnia V, lub akord stopnia VII uzupełniający brak nuty charakterystycznej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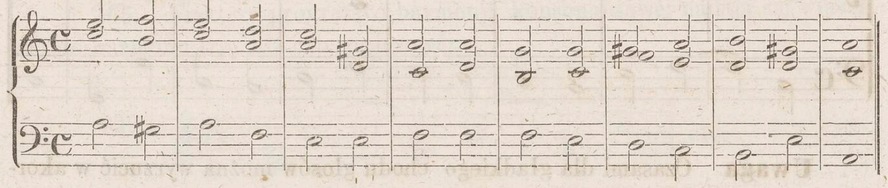


§ **268**. W akordach septymowych małym i zmniejszonym oraz ich przewrotach, wyrzucamy zwykle tercyę, rzadziéj zaś kwintę, będącą septymą względem dominanty.

334. *a)*



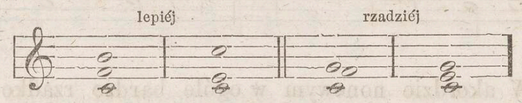
b) *)



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

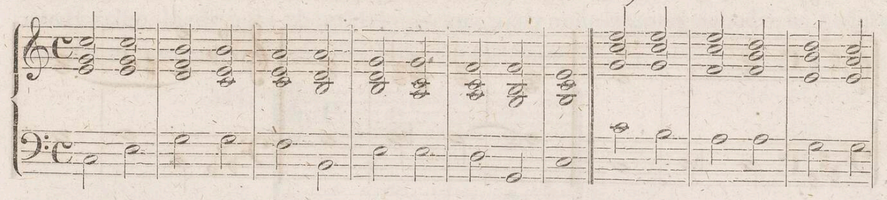
§ **269**. Z harmonji undecymowéj użyć się da akord zawierający septymę i undecymę, bardzo zaś rzadko kwintę i undecymę, akord zaś tercdecymowy wcale się nie używa.

335.

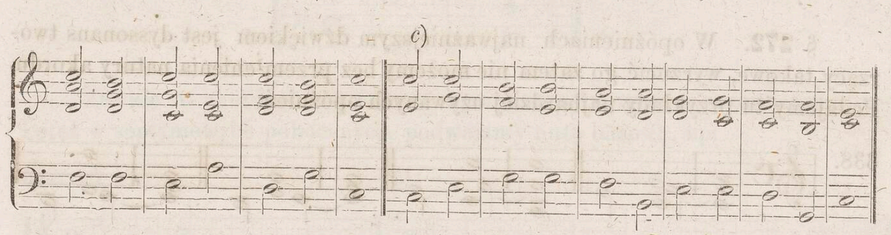


§ **270**. W akordach septymowych pobocznych wyrzucamy kwintę, w przewrotach zaś dźwięk zasadniczy naprzemian z kwintą, co spotykamy najczęściéj w progressyach.

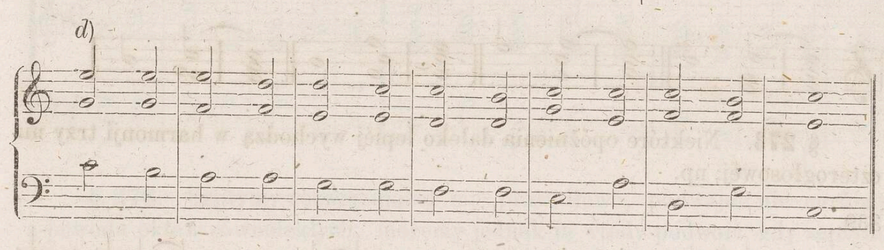
336. *a)*



b)



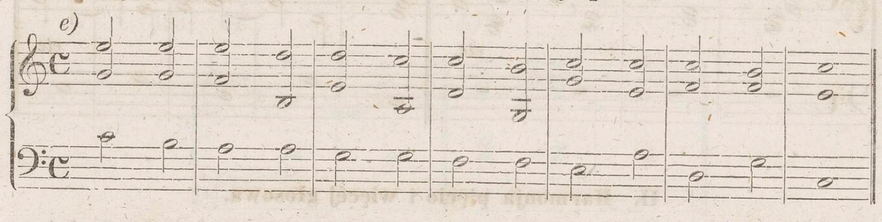
c)



d)

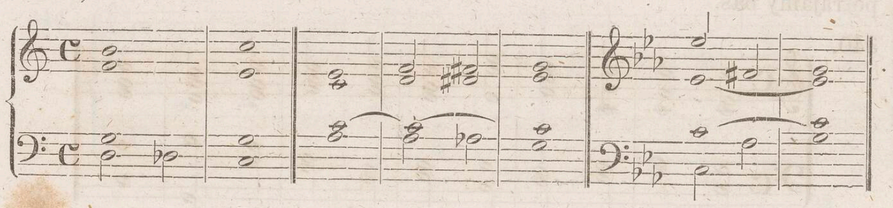
Ostatni przykład możemy napisać w następny sposób:

e)

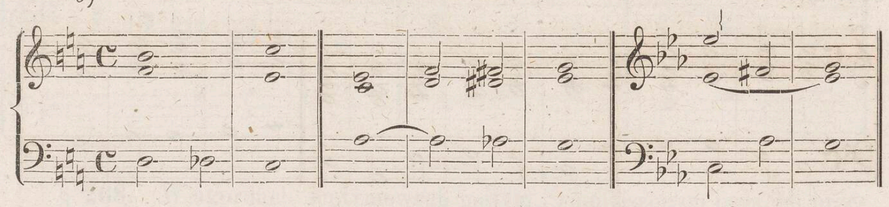


§ **271**. Co do alteracyi, nie mamy nic nowego do powiedzenia o trójdźwiękach; w czterodźwiękach zaś wyrzucamy tercyę lub kwartę w akordzie terckwartowym, tercyę zaś w akordzie kwintsekstowym zwiększonym.

337. *a)*

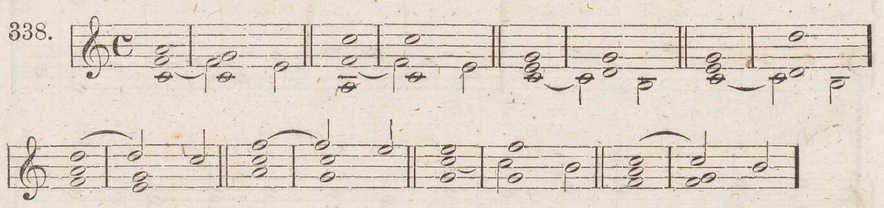


b)
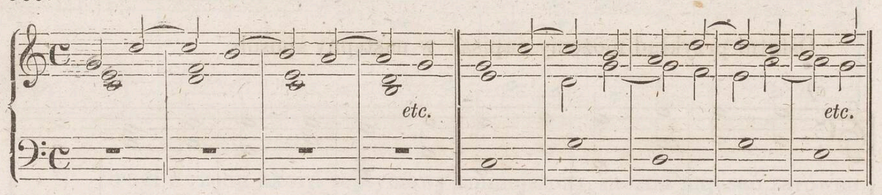


§ **272.** W opóźnieniach najważniejszym dźwiękiem jest dyssonans tworzący takowe, wyrzucić go zatem nie możemy bez przemienienia natury akordu. Podajemy tu przykłady najbardziéj używanych opóźnień:

338.



§ **273.** Niektóre opóźnienia daleko lepiéj wychodzą w harmonji trzy niż czterogłosowéj; np.
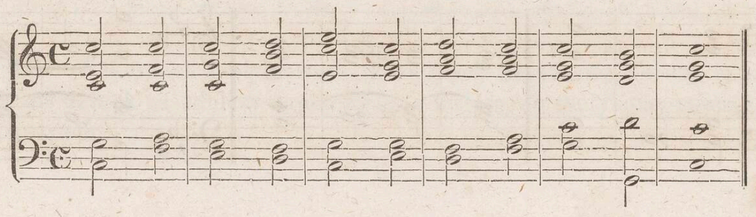
339.



II. Harmonja pięcio i więcéj głosowa.
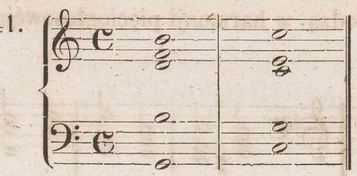
§ **274.** W akordach doskonałych potrajamy zwykle dźwięk zasadniczy, a rzadziéj tercyę lub kwintę. W sekstowych podwajamy najczęściéj tercyę i sekstę, albo też można potroić tercyę; — bas podwajamy wtedy, jeśli on nie jest nutą charakterystyczną. W akordzie $\frac{6}{4}$ podwajamy kwartę lub sekstę, lub potrajamy bas.

340.



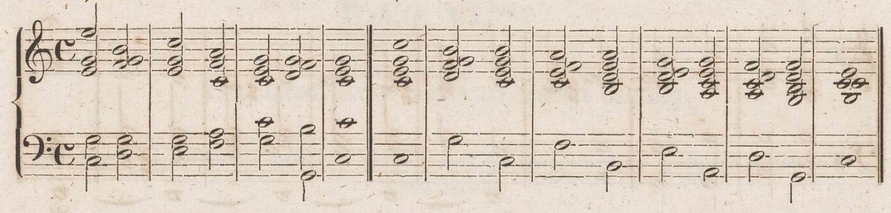
§ **275.** W harmonji septymowo-dominantowéj możemy podwoić tercyę wtedy tylko, kiedy nuta charakterystyczna niżéj umieszczona, schodzi na kwintę akordu tonicznego. Górna zaś musi się rozwiązać:

341.



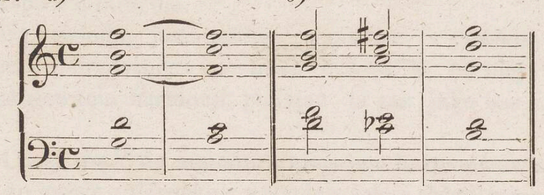
Zwykle w akordach septymowo-dominantowych wraz z przewrotami, jakoteż w septymowych pobocznych, podwajamy nutę basową, np.

342. *a)* *b)*



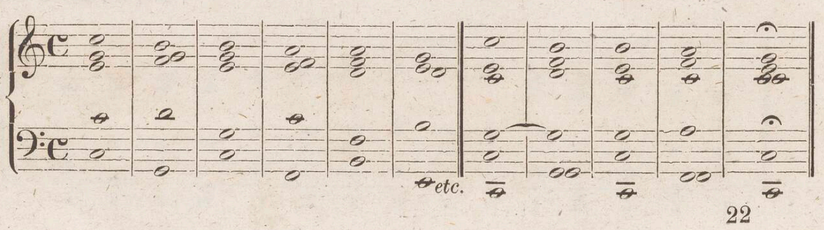
§ **276.** Septymy rozwiązującéj się prawidłowo, podwajać nie możemy, z powodu oktaw równoległych; możemy jednak ją wtedy podwoić, gdy septyma stoi na miejscu, lub postępuje w jakibądź inny sposób:

343. *a)* *b)*
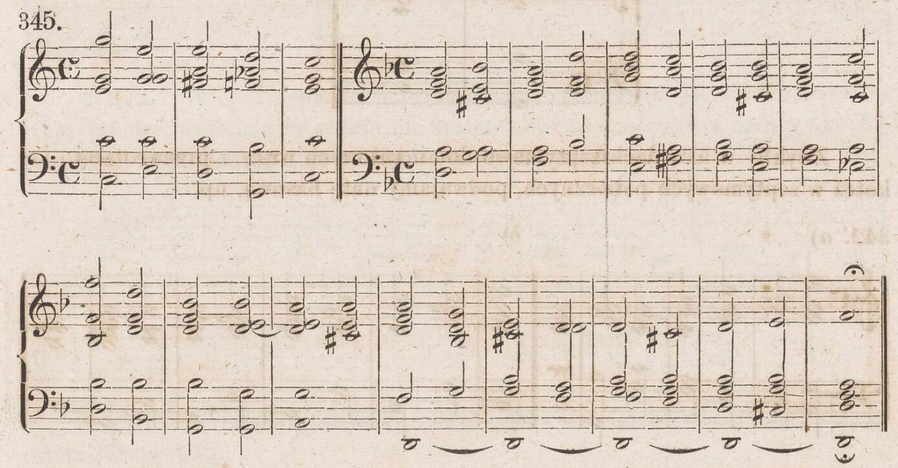


§ **277.** Szereg kwint i oktaw postępujących w kierunku przeciwnym daje się użyć w harmonji pięciogłosowéj byleby nie w głosach skrajnych; jeszcze zaś lepiéj wychodzi w większéj ilości głosów.

344.



§ **278.** Akord nonowy wraz z przewrotami, ma obszerniejsze zastosowanie w harmonji pięciogłosowéj, albowiem występuje pełnym, kiedy w czterogłosowéj zmuszeni byliśmy wyrzucać kwintę. Również akordy undecymowe i tercdecymowe korzystniéj wychodzą w harmonji pięciogłosowéj:

345.



CZĘŚĆ DRUGA.

HARMONJA WYŻSZA.

Dział VII^{my}

Harmonizowanie melodji danéj.

I. Harmonizowanie gammy majorowéj i minorowéj za pomocą akordów tonalnych.

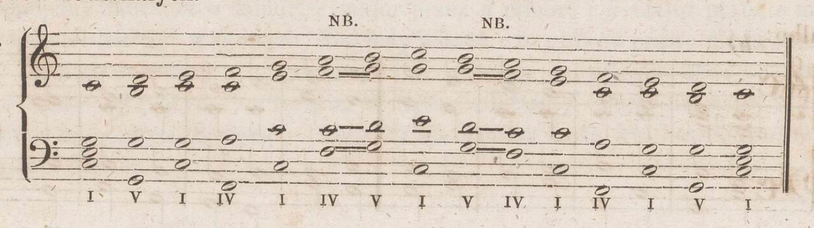
§ **279.** Poznawszy wszystkie akordy, ich budowę oraz ich naturę, i zbadawszy wszelkie środki urozmaicające harmonję jak: alteracye, opóźnienia, nuty przejściowe i t. d. przystępujemy teraz do praktycznego zastosowania ich na danéj melodji w basie lub sopranie, i tym sposobem przygotowujemy uczących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

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

§ **280.** Chcąc dojść do najnaturalniejszego harmonizowania gammy, pamiętać należy, że każdy z dźwięków wchodzących w skład gammy, należeć musi do jednego z akordów tryady muzycznéj (patrz § 28.)

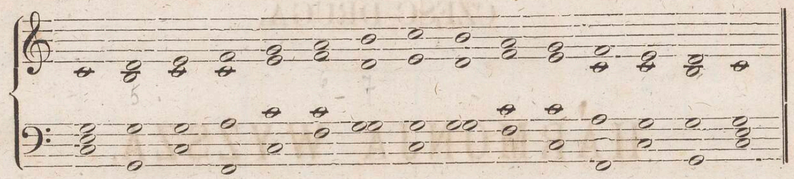
Najprościéj zatem gammę możemy harmonizować za pomocą toniki, dominanty i poddominanty. Podając gammę w sopranie, użyć możemy samych akordów doskonałych:

346.
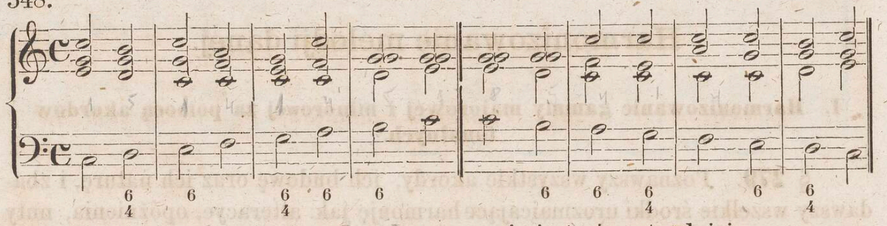


NB. Wszystkie harmonje dały się gładko połączyć z powodu nut wspólnych, oprócz dźwięków szóstego i siódmego, które harmonizowane przez poddominantę i dominantę, nuty wpólnéj nie mają. Wynikłe ztąd kwinty i oktawy równoległe usunąć się dadzą po części przez użycie harmonji rozległéj, choć i tak następstwo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

347.
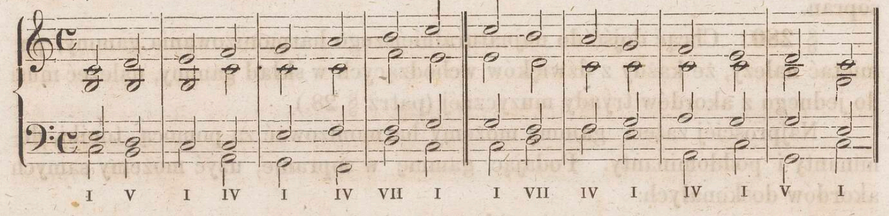


§ **281**. Powyższe harmonje dadzą się łatwiéj zastósować przez użycie przewrotów, zwłaszcza jeżeli gammę przeniesiemy do basu.

348.
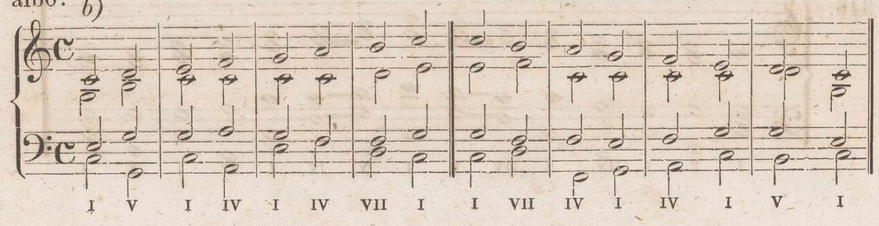


Użycie przewrotów do gammy w sopranie jest nieco trudniejszem z powodu konieczności użycia harmonji rozległéj, przyczem i niedogodne połączenie harmonji szóstego i siódmego dźwięku da się jedynie usunąć przez wprowadzenie harmonji stopnia siódmego w postaci akordu sekstowego zamiast dominanty, którą tenże zastępować może jak nam już wiadomo (patrz przykł. 123).

349. *a)*
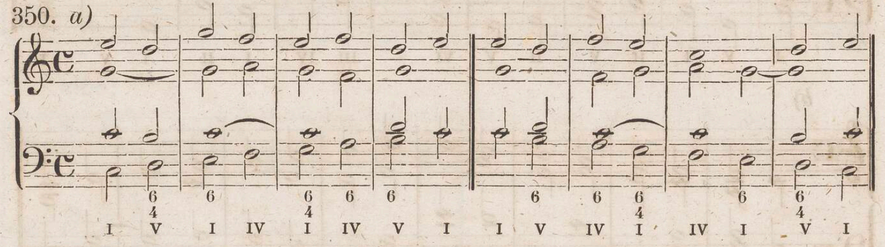


albo: *b)*
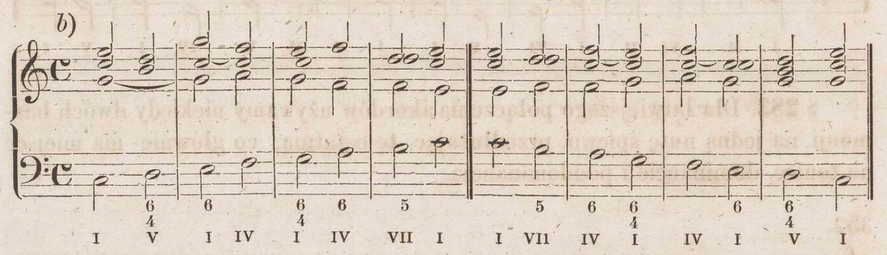


Prowadzenie gammy w basie daje nam więcéj swobody z powodu możności urozmaicenia melodji w sopranie przez użycie różnych pozycyi. Drugi dźwięk gammy da się przytem harmonizować stopniem siódmym który występować tu będzie jako akord sekstowy.
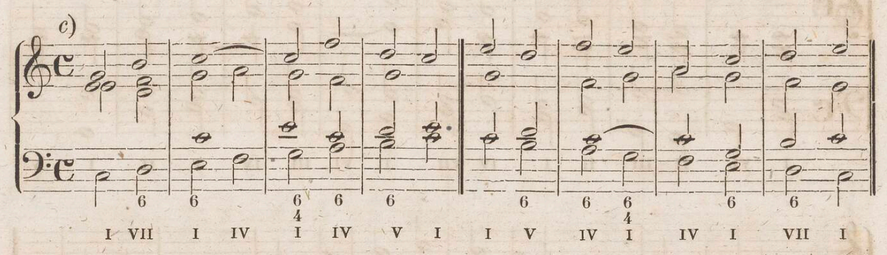
350. *a)*



b)
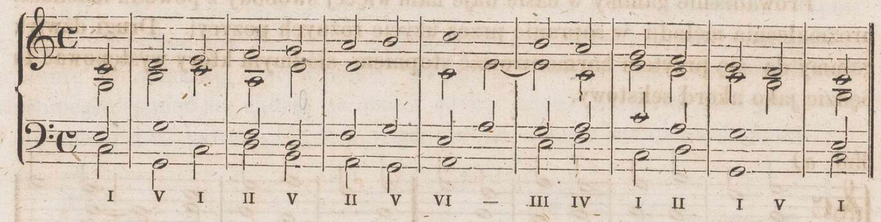


c)
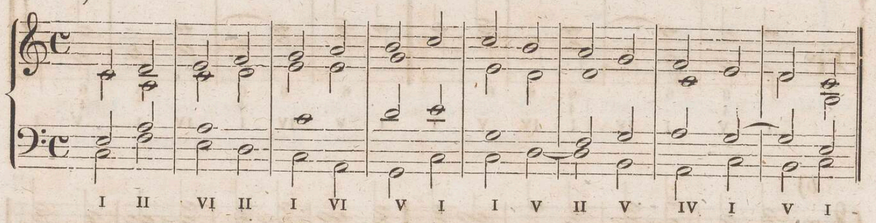


§ **282**. Dla wzbogacenia harmonji wprowadźmy teraz stopnie poboczne t. j. harmonje na drugim, trzecim, i szóstym stopniu. Używają się one głównie w zastępstwie odpowiednich wielkich trójdźwięków. Zazwyczaj akord *c* major zastępujemy akordem *a* minor, *f* major przez *d* minor, i *g* major przez *e* 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.

351. *a*)
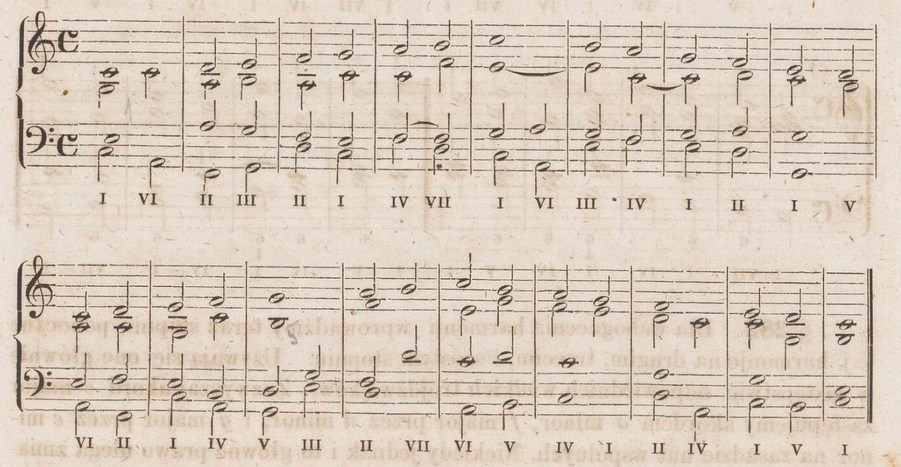


b)



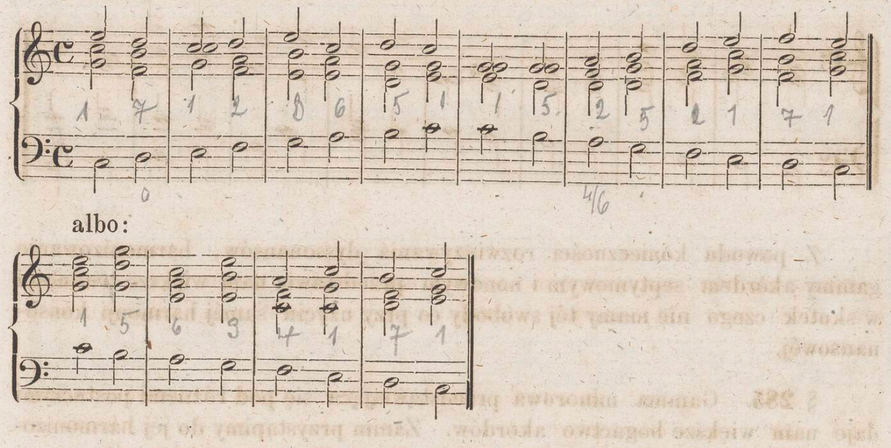
§ **283**. Dla łatwiejszego połączenia akordów używamy niekiedy dwóch harmonji na jedną nutę śpiewu, przedłużając tę ostatnią, co głównie ma miejsce na tonice, dominancie i poddominancie.

352.



Harmonizowanie gammy w basie jest o wiele łatwiejszem, możemy bowiem swobodniéj jeszcze używać przewrotów i posługiwać się nawet następstwem samych akordów sekstowych, o czem mówiliśmy w §§ 74, i 75.

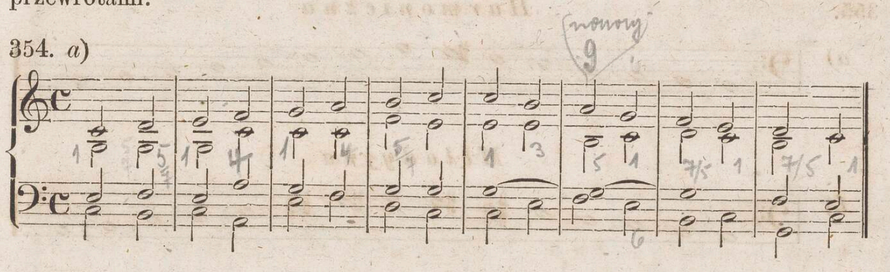
353.



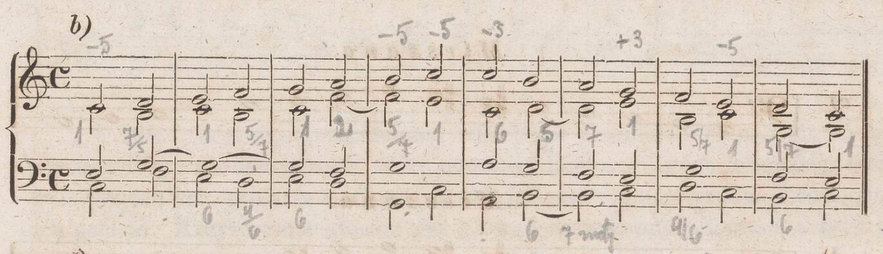
albo:

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

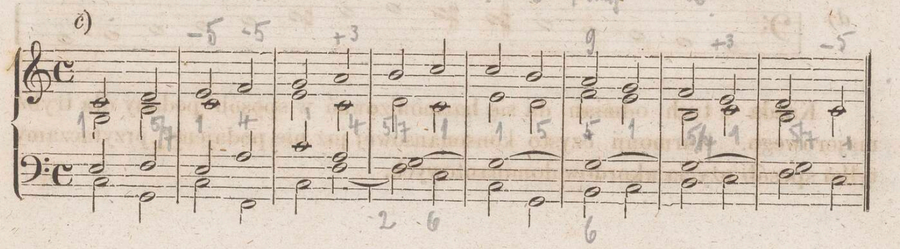
354. *a*)
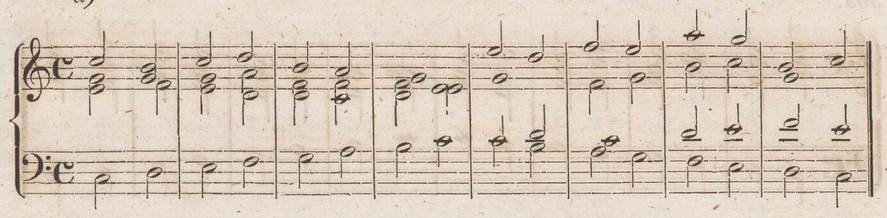


b)



c)



d)

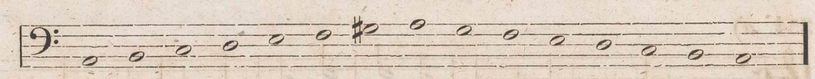


Z powodu konieczności rozwiązywania dyssonansów, harmonizowanie gammy akordem septymowym i nonowym przedstawia nam większe trudności w skutek czego nie mamy téj swobody co przy użyciu saméj harmonji konsonansowéj.

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

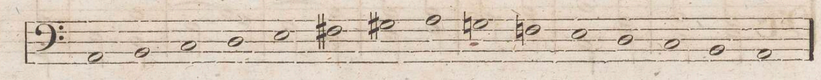
355. *Harmoniczna*

a)



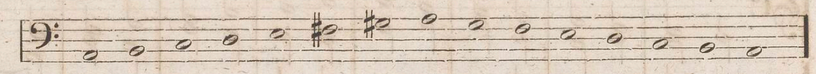
Melodyjna

b)



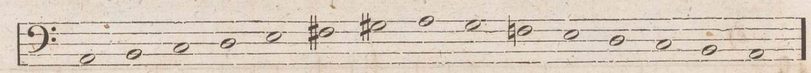
Mieszana

c)



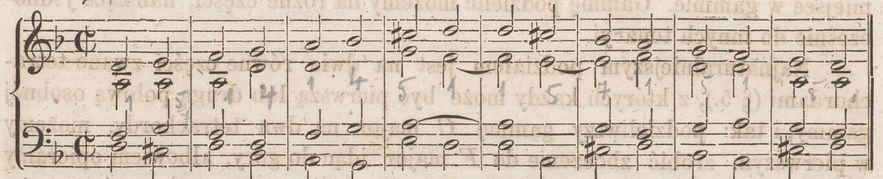
Mieszana

d)

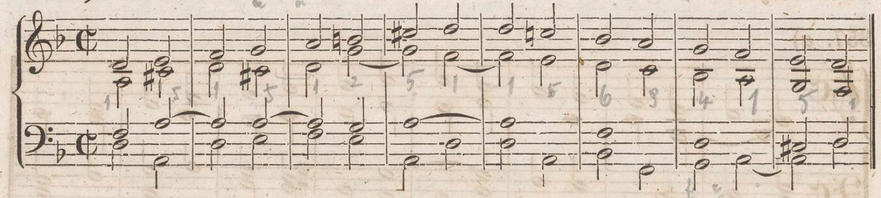


Każda z tych odmian da się harmonizować w sposób podany dla trybu majorowego. Harmonji czysto konsonansowéj już nie podajemy, przytaczamy tylko sposób użycia akordów dominantowych.
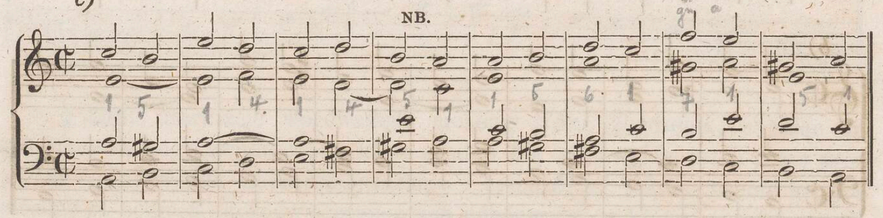
356. *a)*
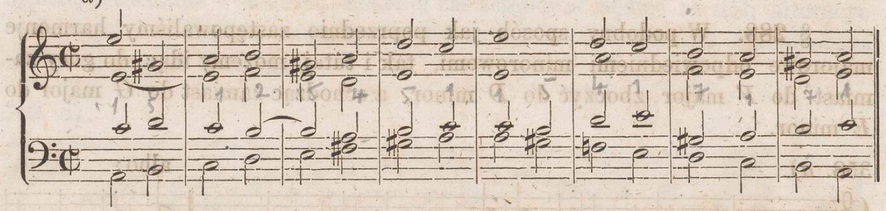


b)



c)



d)



§ **286.** W miejscu oznaczonem NB. tenor przechodzi po nad alt, co nazywamy *krzyżowaniem głosów.* Może ono mieć miejce w dwóch którychkolwiek, byle przyległych głosach, i używa się kiedy tego wymaga gładki i naturalny ich pochód. Krzyżowanie głosów ma główne zastosowanie dopiero w kontrapunkcie.
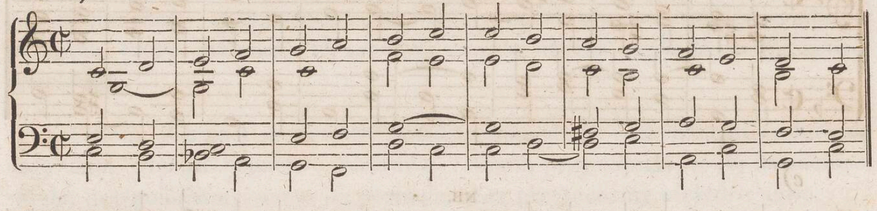
II. Harmonizowanie gammy majorowéj i minorowéj za pomocą harmonji obcych.

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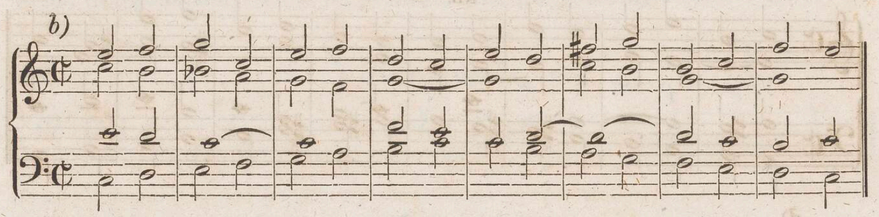
miejsce w gammie. Gammę podzielić możemy na różne części, należące jednocześnie do innych tonacyi.

Najnaturalniejszym podziałem jest na dwie równe części zwane tetrachordami (§ 5.), z których każdy może być pierwszą lub drugą połową osobnéj 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 nowéj tonice, z powrotem zaś dla téj saméj przyczyny zboczyć możemy do *G* major.

357. *a)*

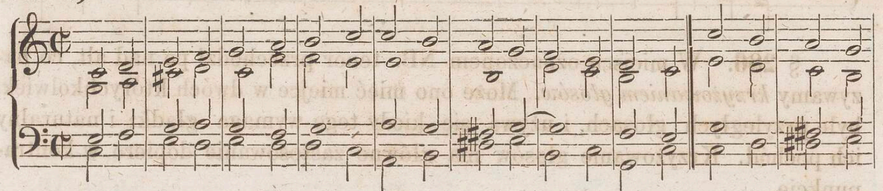


b)

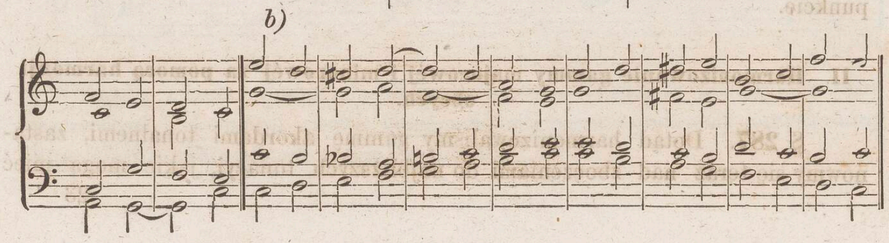


§ **288.** W podobny sposób jak poprzednio zastępowaliśmy harmonje majorowe odpowiedniemi minorowemi, tak i tutaj możemy idąc do góry zamiast do *F* major zboczyć do *D* minor, a schodząc zamiast do *G* major do *E* minor.

358. *a)* albo:

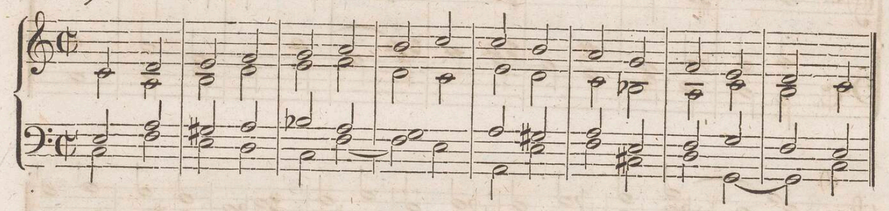


b)

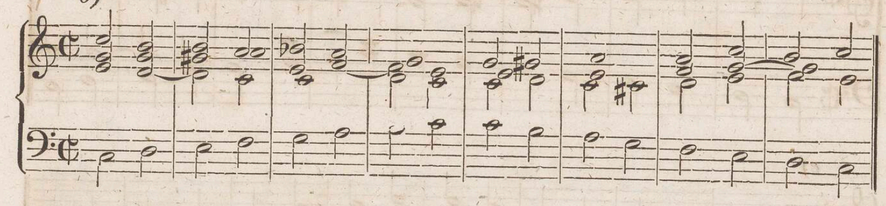


§ **289.** Gammę możemy dzielić na drobniejsze jeszcze części, zbaczając do tonacji *a* minor, oraz używając poprzednich zboczeń na innych punktach.

359. *a)*
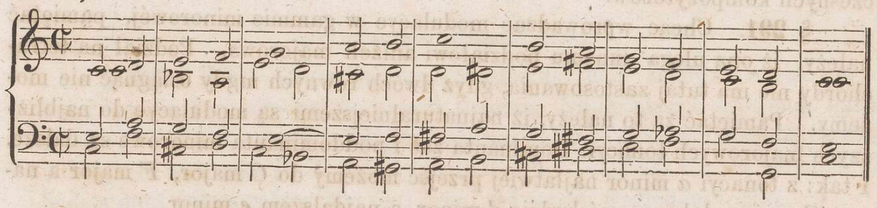


b)

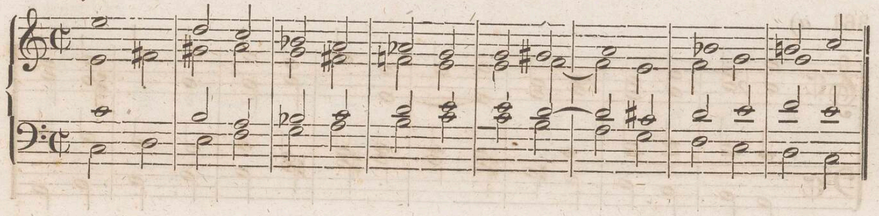


§ **290.** Nareszcie wprowadzać możemy różne zboczenia, nadając im znaczenie kadencyi zwodniczych, które gładko dla ucha wyjdą, jeżeli głosy prowadzić będziemy jak najbardziéj łącznie. Urozmaicać także możemy harmonizacyę za pomocą akordów septymowych pobocznych, w których septyma najczęściéj pozostanie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

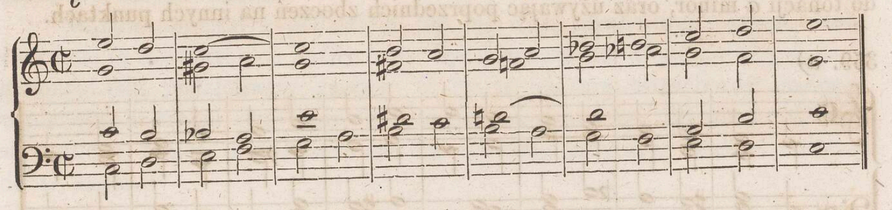
360. *a)*
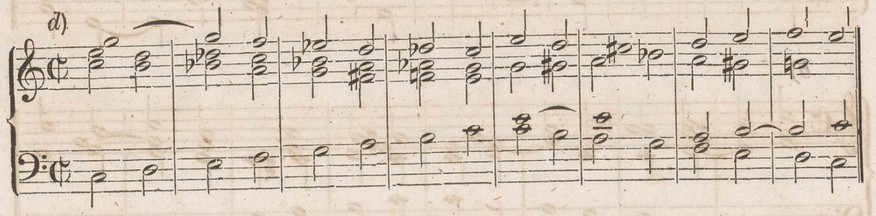


b)



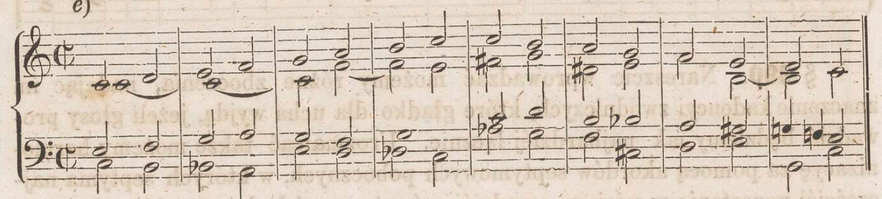
c)



d)
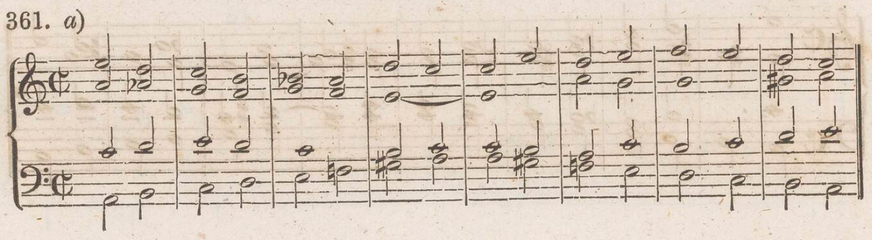


e)
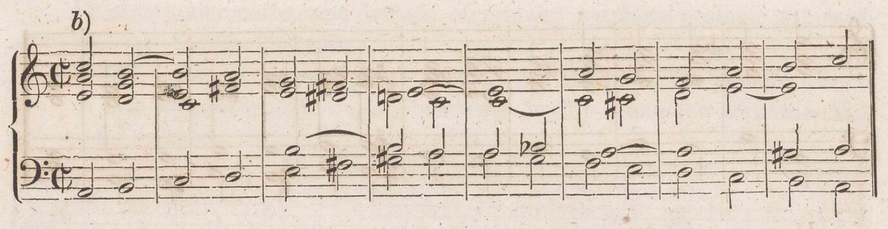


W powyższych przykładach użyliśmy wiele kadencyi zwodniczych i w ogóle różnych niespodzianych pochodów, jedynie w celu zapoznania uczących się ze sposobami swobodniejszego używania harmonji, praktykowanego przez nowoczesnych kompozytorów.

§ **291**. Chcąc wprowadzać modulacye w gammie minorowéj, 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 najłatwiéj przejść możemy do *C* major, *F* major a nawet *G* major; dalszem zaś będzie *d* minor, a najdalszem *e* minor.

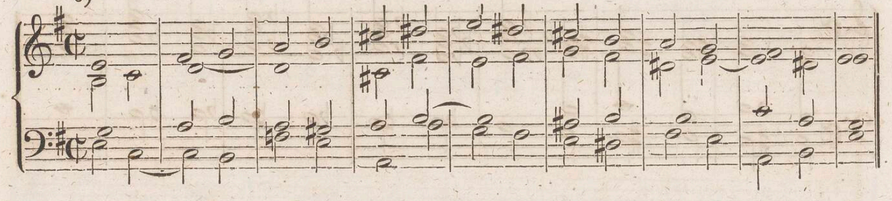
361. *a*)



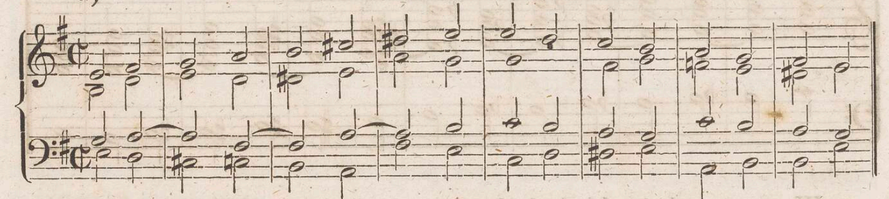
b)



c)



d)

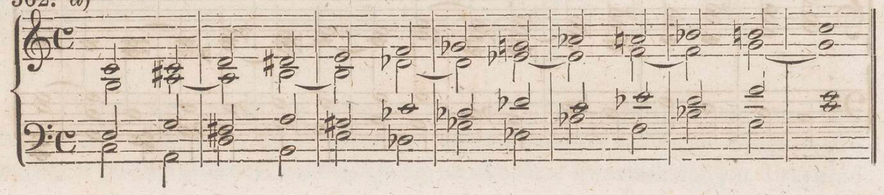


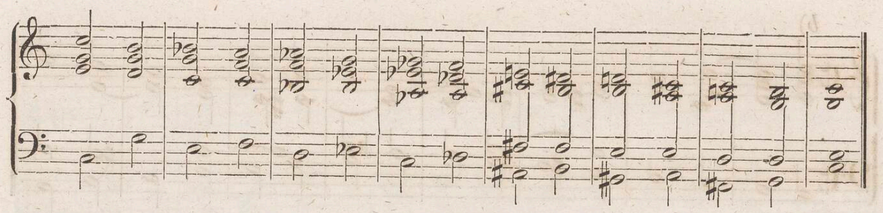
III. Harmonizowanie gammy chromatycznéj, synkopowanéj oraz sposób przedstawienia jéj w różnych postaciach rytmicznych.

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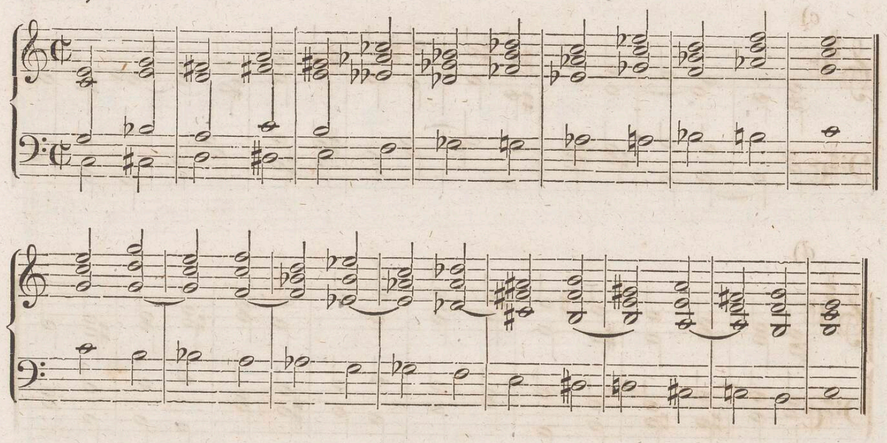
§ **292**. Sama natura téj gammy wskazuje nam, że się tu obejść nie możemy bez ciągłych zboczeń do obcych tonacyi. Najprostszym sposobem harmonizowania jéj, jest uważanie kolejno jednego dźwięku za nutę charakterystyczną, a drugiego za tonikę jeżeli postępujemy do góry; idąc zaś na dół jeden dźwięk będzie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

362. *a*)



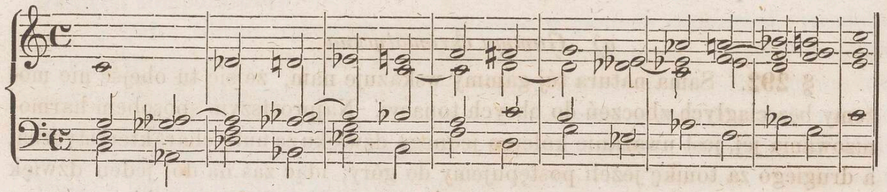


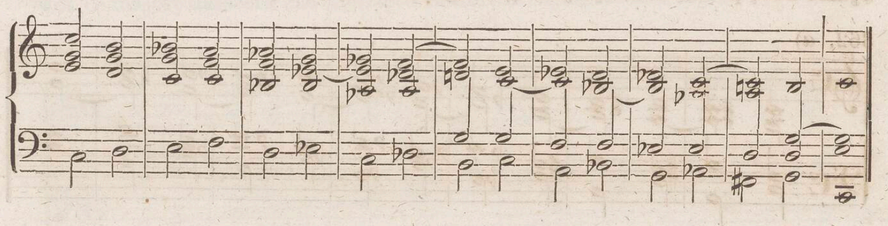
b)



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.

363.

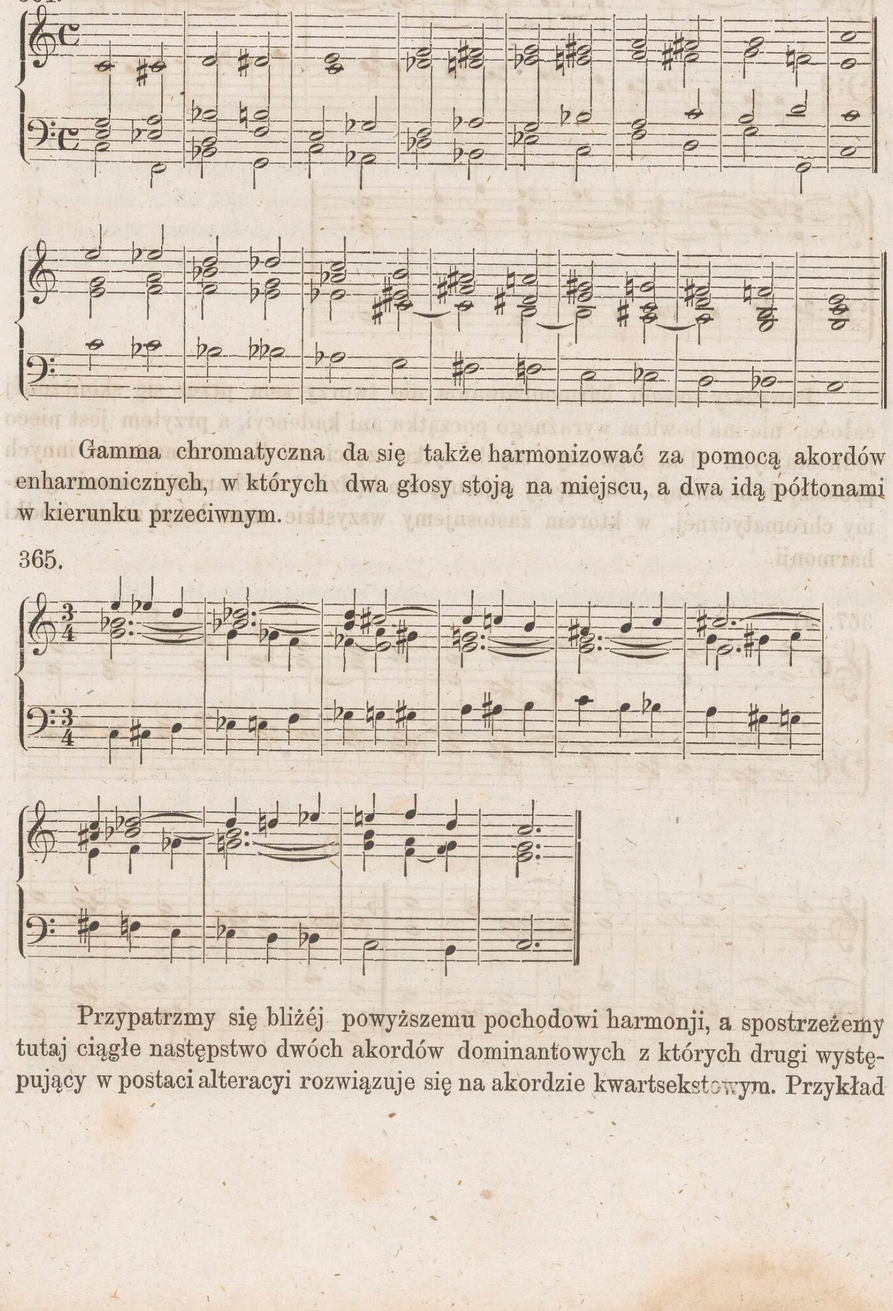




Przetrzymując coraz inne dźwięki otrzymamy rozmaite postacie w powyższym sposobie harmonizowania.

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

364.
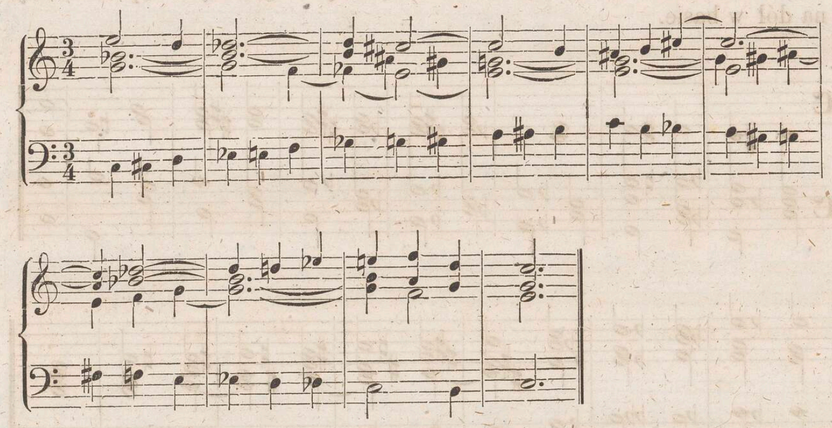


Gamma chromatyczna da się także harmonizować za pomocą akordów enharmonicznych, w których dwa głosy stoją na miejscu, a dwa idą półtonami w kierunku przeciwnym.

365.

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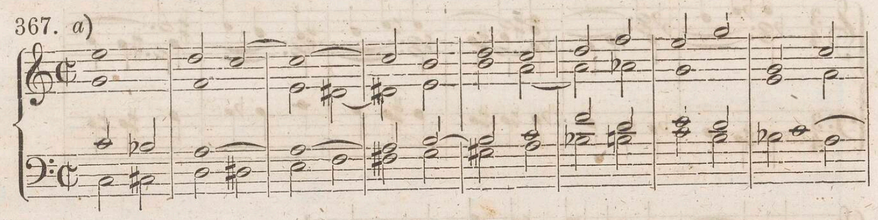
powyższy możemy odmienić przez zatrzymanie tercyi pierwszego akordu septymowego, z czego utworzy się akord septymowy zmniejszony.

366.
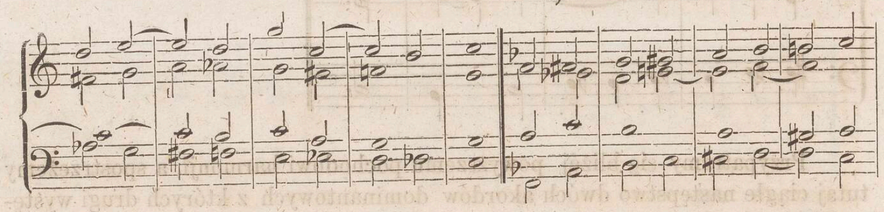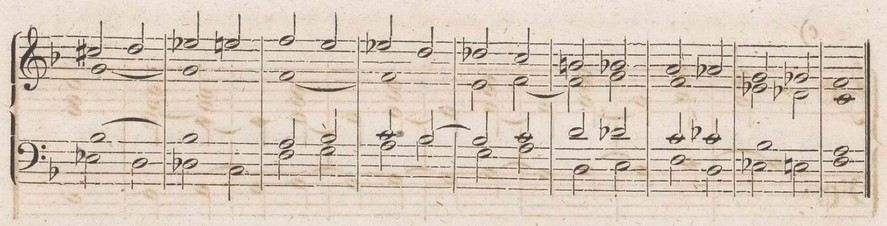


Powyższy sposób harmonizowania nie tworzy sam przez się skończonéj całości, nie ma bowiem wyraźnego początku ani kadencyi, a przytem jest nieco jednostajnym. Dla tego użyć się da tylko częściowo dla urozmaicenia innych prostszych harmonji. Najwięcéj zajmującem będzie takie harmonizowanie gammy chromatycznéj,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

367. *a)*



b)

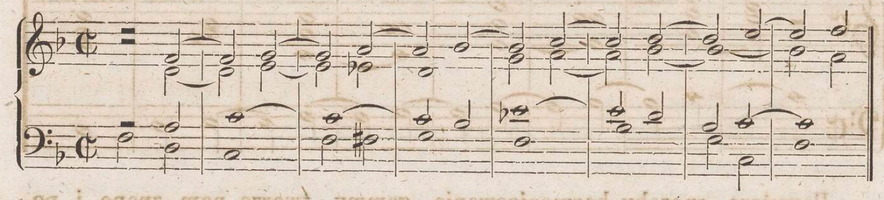




b) Gamma synkopowana.
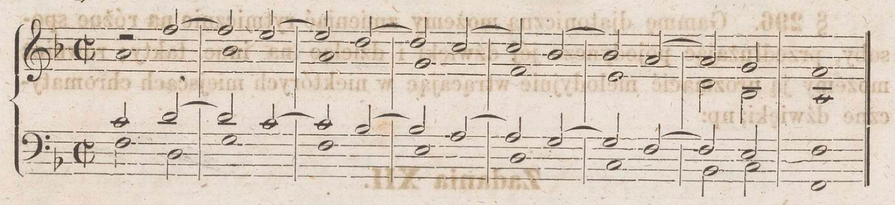
§ **294**. Z natury rzeczy wypływa że gamma synkopowana idąca w górę jest trochę sztuczną, z powrotem zaś jest całkiem naturalną z powodu gładko dających się rozwiązywać dyssonansów wynikających z harmonji pobocznych i opóźnień, i dla tego głównie zastanawiać się będziemy nad gammą opadającą. W gammie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

368.
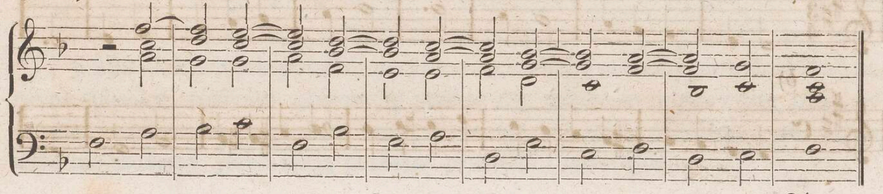


§ **295.** Harmonizowanie gammy opadającéj za pomocą akordów septymowych pobocznych.

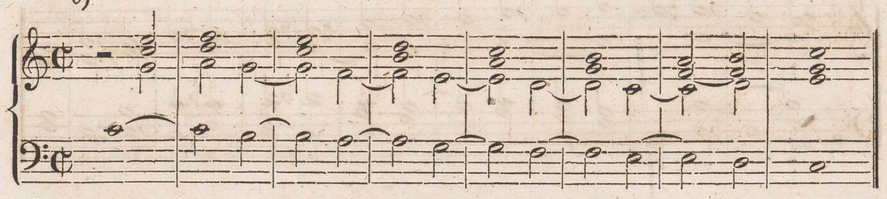
369. *a)*



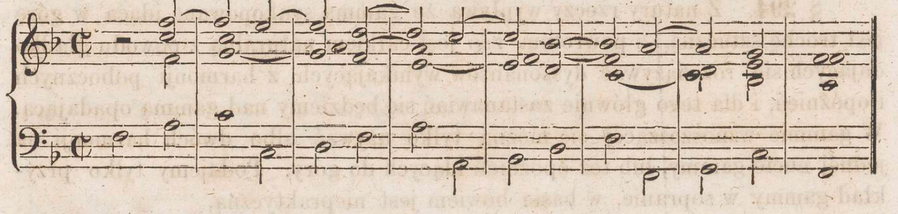
b)



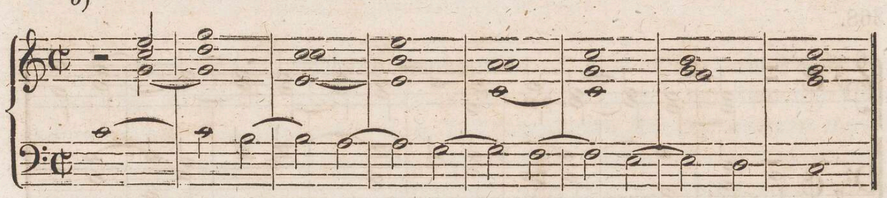
c)



370. a) *Za pomocą opóźnień:*



b)



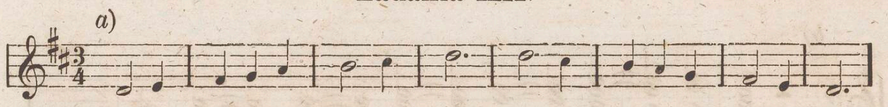
Powyższe sposoby harmonizowania gammy, tworzą nam znane i powszechnie używane progressje.

Inne rytmiczne postacie gammy.

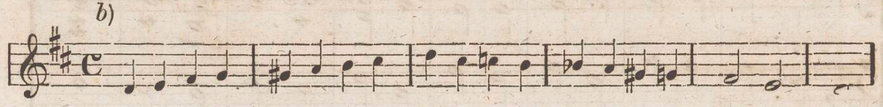
§ **296**. Gammę djatoniczną możemy zmieniać rytmicznie na różne sposoby, przedłużając pojedyncze jéj dźwięki i dzieląc na inne takty; również możemy ją urozmacić melodyjnie wtrącając w niektórych miejscach chromatyczne dźwięki; np:

Zadania XII.

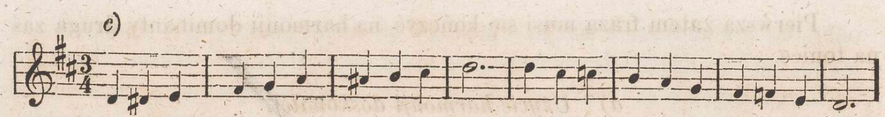
a)



b)



c)
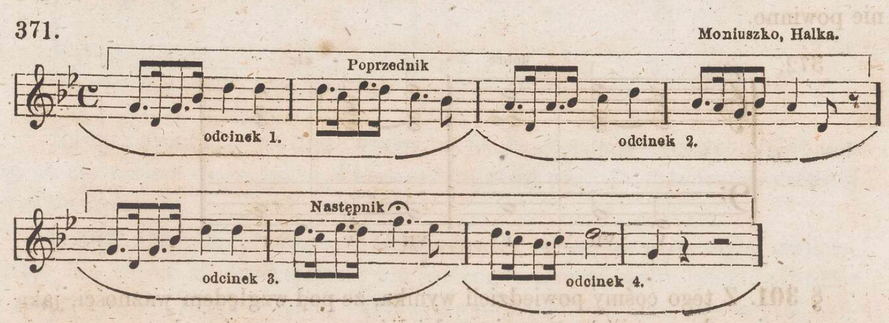


Wyszukiwanie innych podobnych kombinacyi i opracowanię ich harmoniczne pozostawiamy uczącym się.

IV. O harmonizowaniu danego basu lub sopranu.

§ **297**. Dopóki melodja postępuje łącznie, posługiwać się możemy wskazanemi już wyżéj 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 najmniéj jednym z tych trzech akordów, z czego wynika, że pod każdą nutę melodji 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.

§ **298**. 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:

371. Moniuszko, Halka.



§ **299**. Jakkolwiek powyżéj przytoczoną melodję możemy harmonizować na różne sposoby, przecież główne jéj punkta t. j. przejście z pierwszéj frazy do drugiéj i połączenie odcinków mają harmonje tak ściśle określone, że innych użyć nie możemy, jeżeli mają pozostać prostemi i naturalnemi.
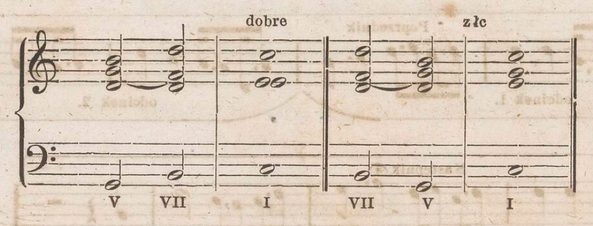
Pierwsza zatem fraza musi się kończyć na harmonji dominanty druga zaś na tonice.

a) Użycie harmonji doskonałéj.

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

§ **300.** W każdym ustępie muzycznym najwięcéj 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 lepiéj lub gorzéj dają się łączyć z dominantą, i w tym stosunku częściéj lub rzadziéj 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 muzycznéj, w połączeniu z piątym rzadziéj się używa, tak dla braku nuty wspólnéj jako też dla ukośnego brzmienia trytonu. Niekiedy jednak występuje w zastępstwie stopnia drugiego. Szósty stopień da się jeszcze połączyć z dominantą, jakkolwiek trudniéj, i to dla braku nuty wspólnéj; trzeci zaś stawiamy na końcu, gdyż pomimo dwóch nut wspólnych zbyt jest odległym od toniki, i raczéj wyprowadza nas do tonacji dominanty, względem któréj 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 niéj 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.

372.
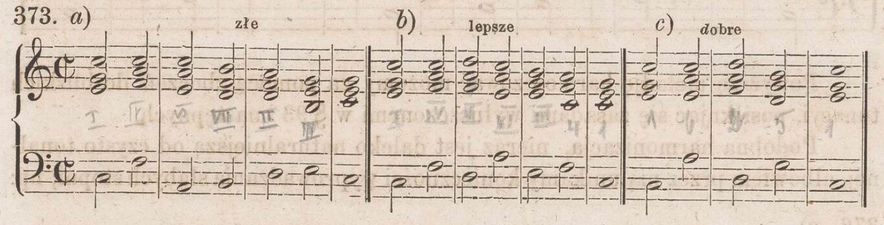


§ **301.** Z tego cośmy powiedzieli wynika, że pod względem ważności, jaką mają stopnie w harmonji, możemy je podzielić na następne trzy kategorye.

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

Widzimy z powyższéj 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.
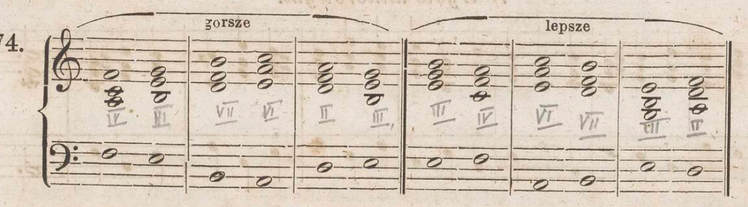
Dwie harmonje słabe dadzą się użyć swobodnie, trzy rzadziéj, więcéj zaś prawie nigdy się nie używa.

373. *a)*



W przykładzie *a)* oznaczonym jako zły, istnieja 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; najlepiéj one wychodzą w skoku o kwartę lub kwintę, gorzéj zaś o tercję lub sekstę, a w djatonicznym pochodzie wystrzegać się należy: stopnia trzeciego po czwartym, szóstego po siódmym i trzeciego po drugim. Użycie zaś odwrotne tych samych pochodów jest znośniejsze.

374.
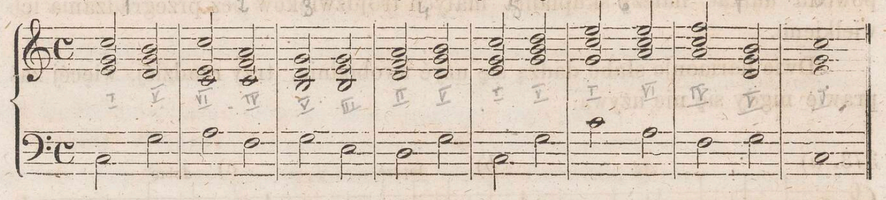


Nadto powinniśmy zwracać uwagę na to, iż akordy mocniejsze padać muszą na mocniejsze części taktu, i nie powinny mieć wartości rytmicznéj krótszéj od słabszych.

§ **302.** Powyżéj przytoczone uwagi stosują się głównie do trybu majorowego; dla trybu minorowego zaś nie możemy oznaczyć stałéj tabelli 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 zwiększonéj zamienimy go na trójdźwięk wielki. Stopień drugi i czwarty zachowują zawsze dawne swoje znaczenie.

Podajemy teraz melodję w sopranie zharmonizowaną jako wzór:
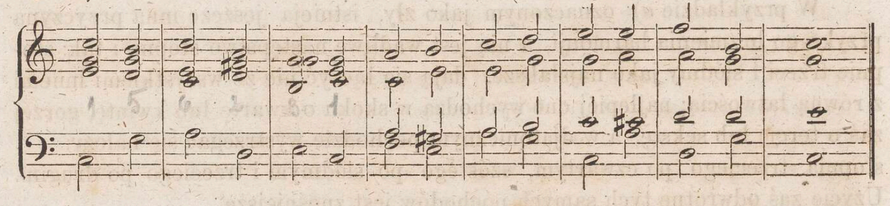
375. *a*) *W trybie majorowym.*



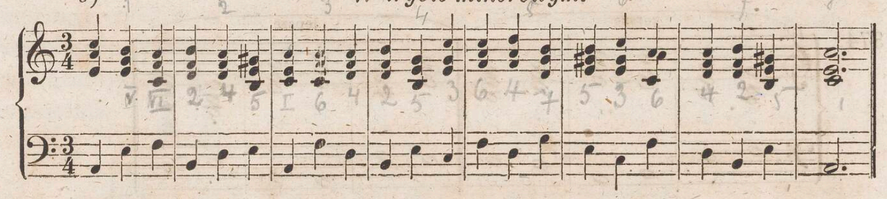
Powyższą melodję harmonizować możemy za pomocą zboczeń do bliskich tonacyi, posiłkując się zasadami wyłuszczonemi w § 93 i następnych.

Podobna harmonizacja, nieraz jest daleko naturalniejszą od czysto tonalnéj, albowiem przez nią unikamy konieczności wyprowadzania słabych stopni; np:

376. *a*)

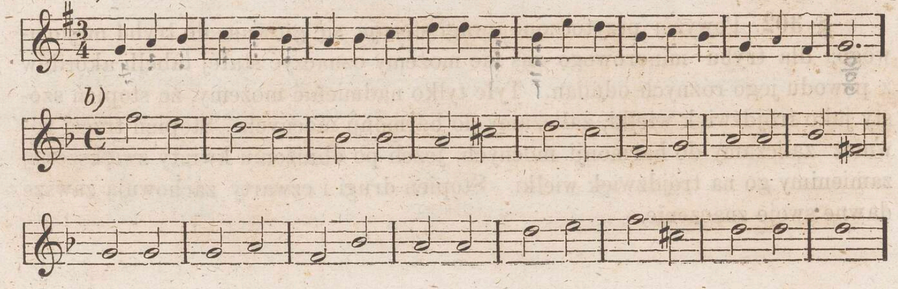


b) *W trybie minorowym.*

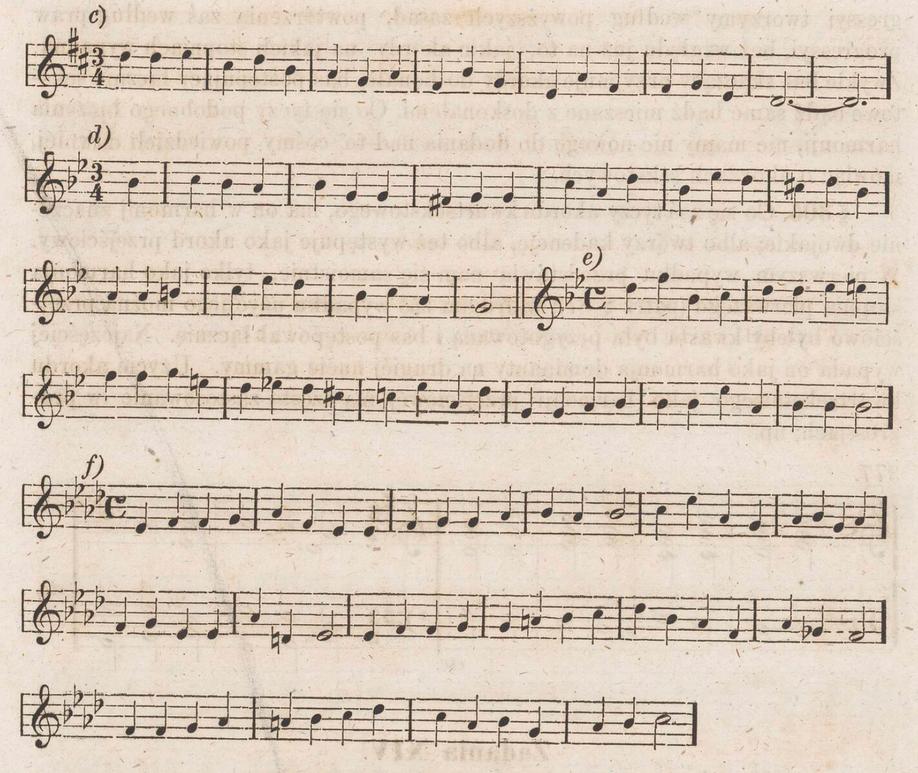


Zadania. XIII.

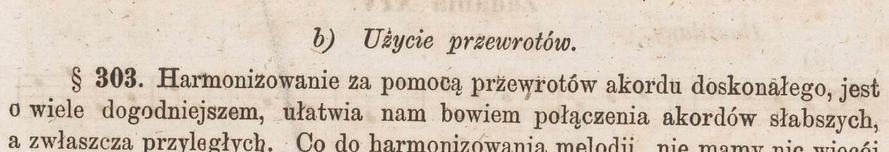
a)



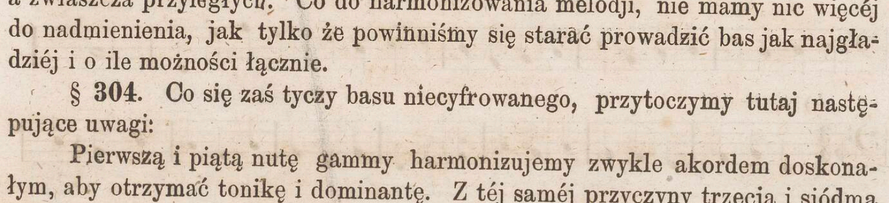
c)



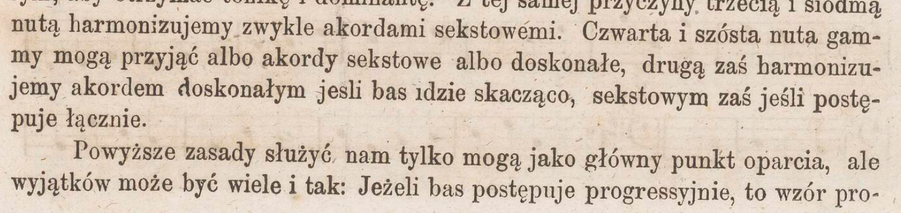
d)



e)



f)



b) *Użycie przewrotów.*

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

§ **304.** Co się zaś tyczy basu niecyfrowanego, przytoczymy tutaj następujące uwagi:
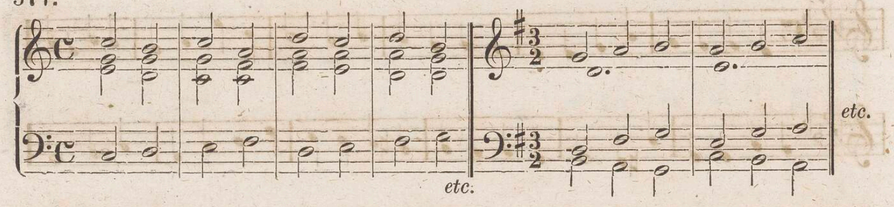
Pierwszą i piątą nutę gammy harmonizujemy zwykle akordem doskonałym, aby otrzymać tonikę i dominantę. Z téj saméj przyczyny trzecią i siódmą nutą harmonizujemy zwykle akordami sekstowemi. Czwarta i szósta nuta gammy mogą przyjąć albo akordy sekstowe albo doskonałe, drugą zaś harmonizujemy akordem doskonałym jesli 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 pro-

gressyi 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 dawniéj, mówiąc o akordach sekstowych.

§ **305**. Co się zaś tyczy akordu kwartsekstowego, ma on w harmonij znaczenie dwojakie; albo tworzy kadencję, albo też występuje jako akord przejściowy. W pierwszym wypadku przedstawia nam się samoistnie, tylko jako harmonja stopnia pierwszego (patrz § 87); w drugim zaś wypadku użyć jego można przejściowo byleby kwarta była przygotowaną i bas postępował łącznie. Najczęściéj wypada on jako harmonja dominanty na drugiéj nucie gammy. Użycie akordu kwartsekstowego jako harmonji przejściowéj ma często zastosowanie w progressjach; np.

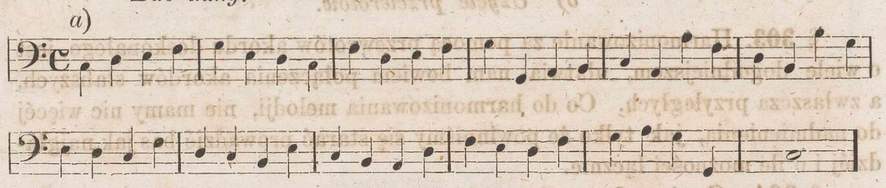
377.



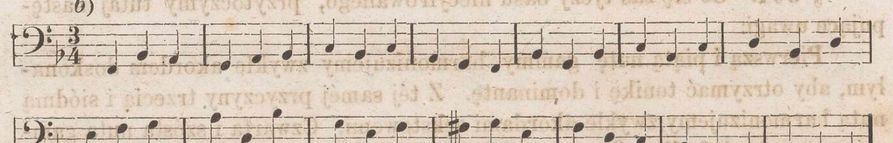
Zadania XIV.

Bas dany.

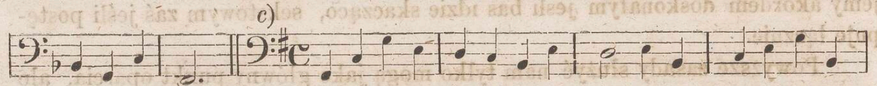
a)

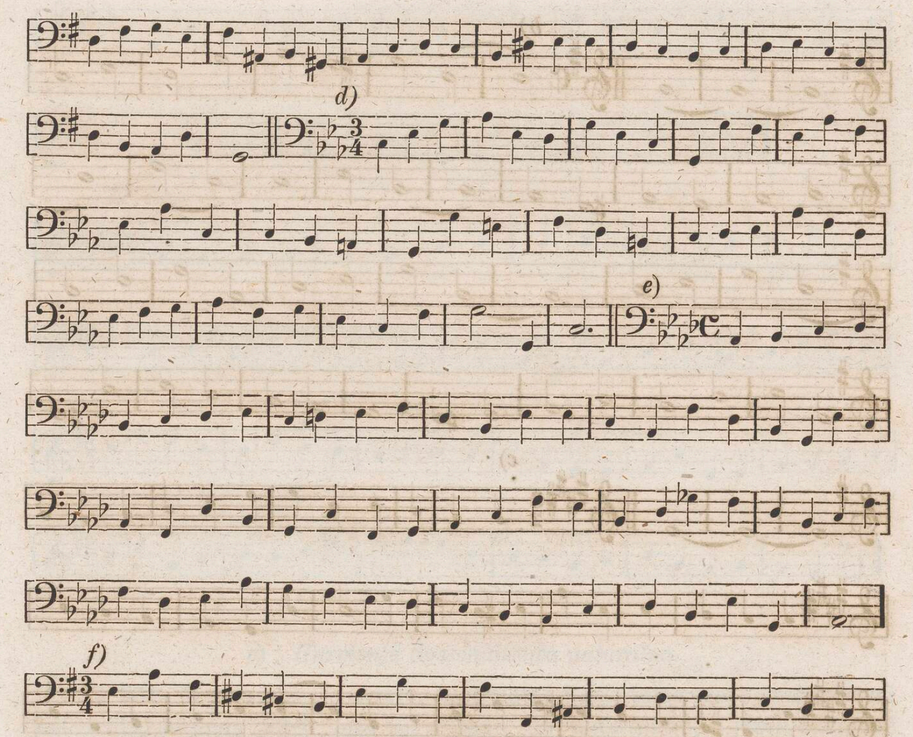


b)
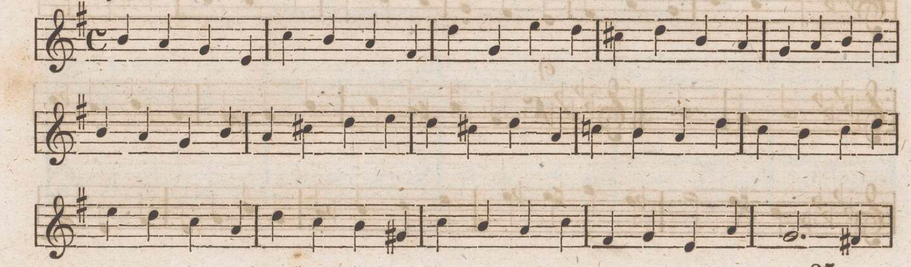


c)

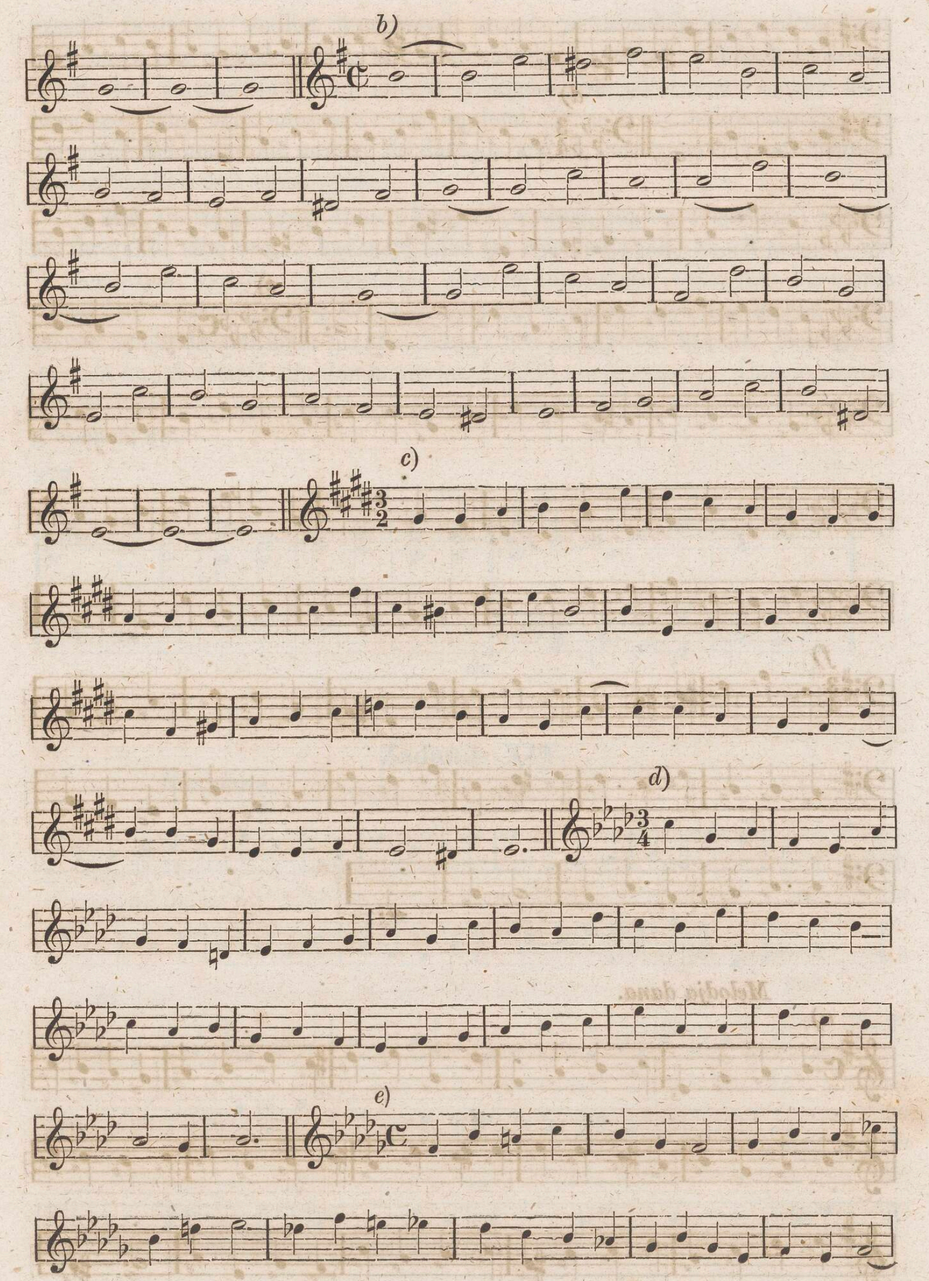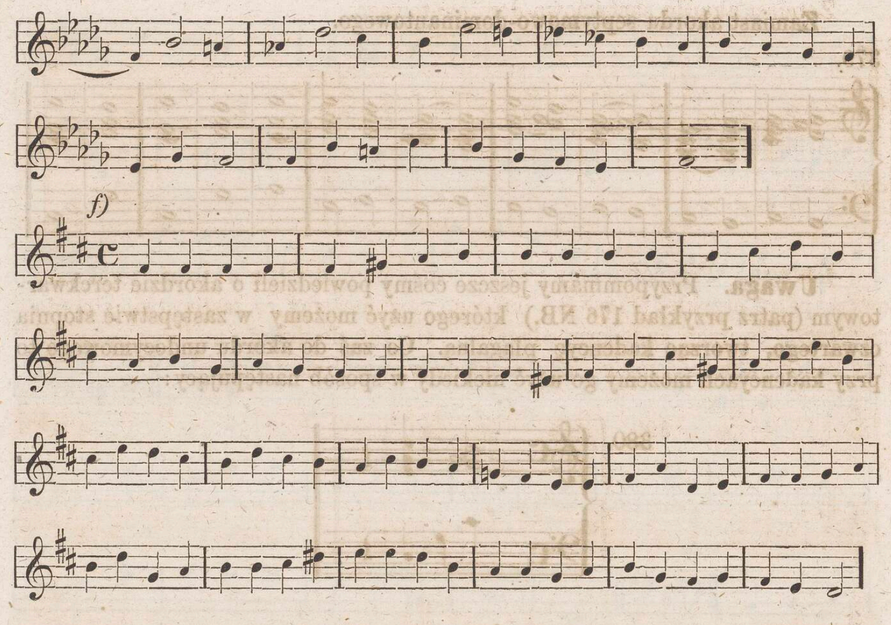




Melodja dana.

a)





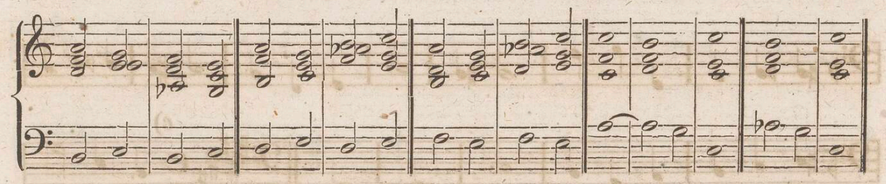


c) Harmonja dyssonansowa naturalna.

§ **306.** Wprowadzenie akordu septymowo-dominantowego z przewrotami jest bardzo łatwem, jeżeli jego rozwiązanie jest naturalnem, i jeżeli pamiętać będziemy o zasadach wyłożonych w § 100 i następnych.

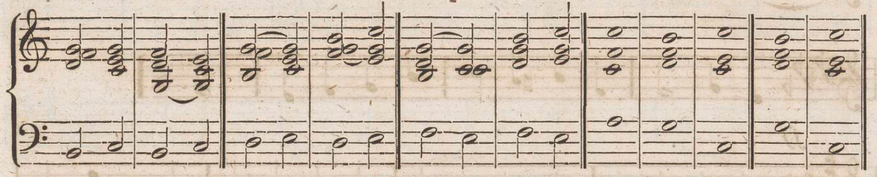
Jedyny nowy dźwięk wprowadzony tutaj jest septyma, która jeżeli występuje w basie, to utworzy akord sekundowy, jeżeli zaś w sopranie, to da nam wszystkie postacie dominantowéj harmonji oprócz akordu sekundowego. W podobny sposób wprowadzić możemy nonę, wzbogacając nią harmonję dominantową, głównie zaś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

378. *Akordy septymowe: mały i zmniejszony.*



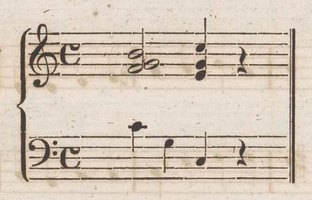
Zamiast akordu septymowo-dominantowego.

379.



Uwaga. Przypominamy jeszcze cośmy powiedzieli o akordzie terckwartowym (patrz przykład 176 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:
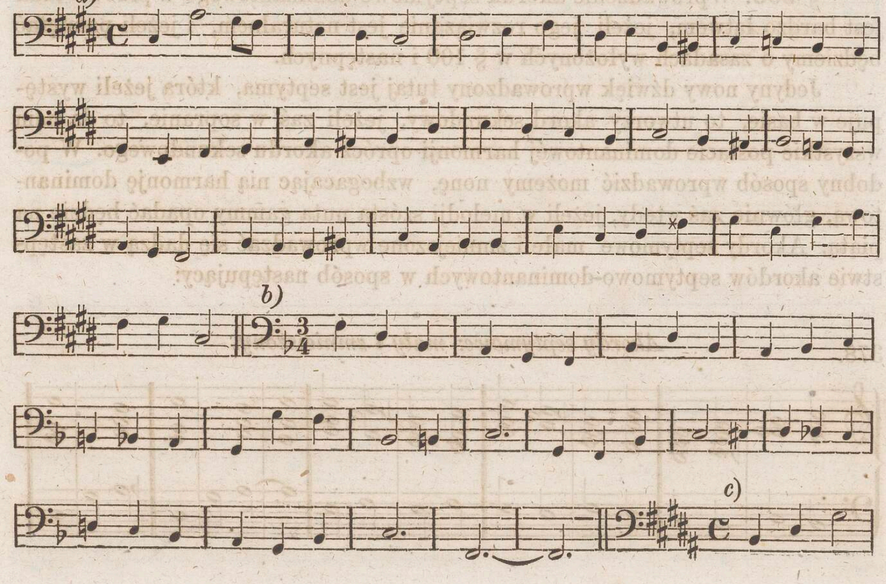
380.

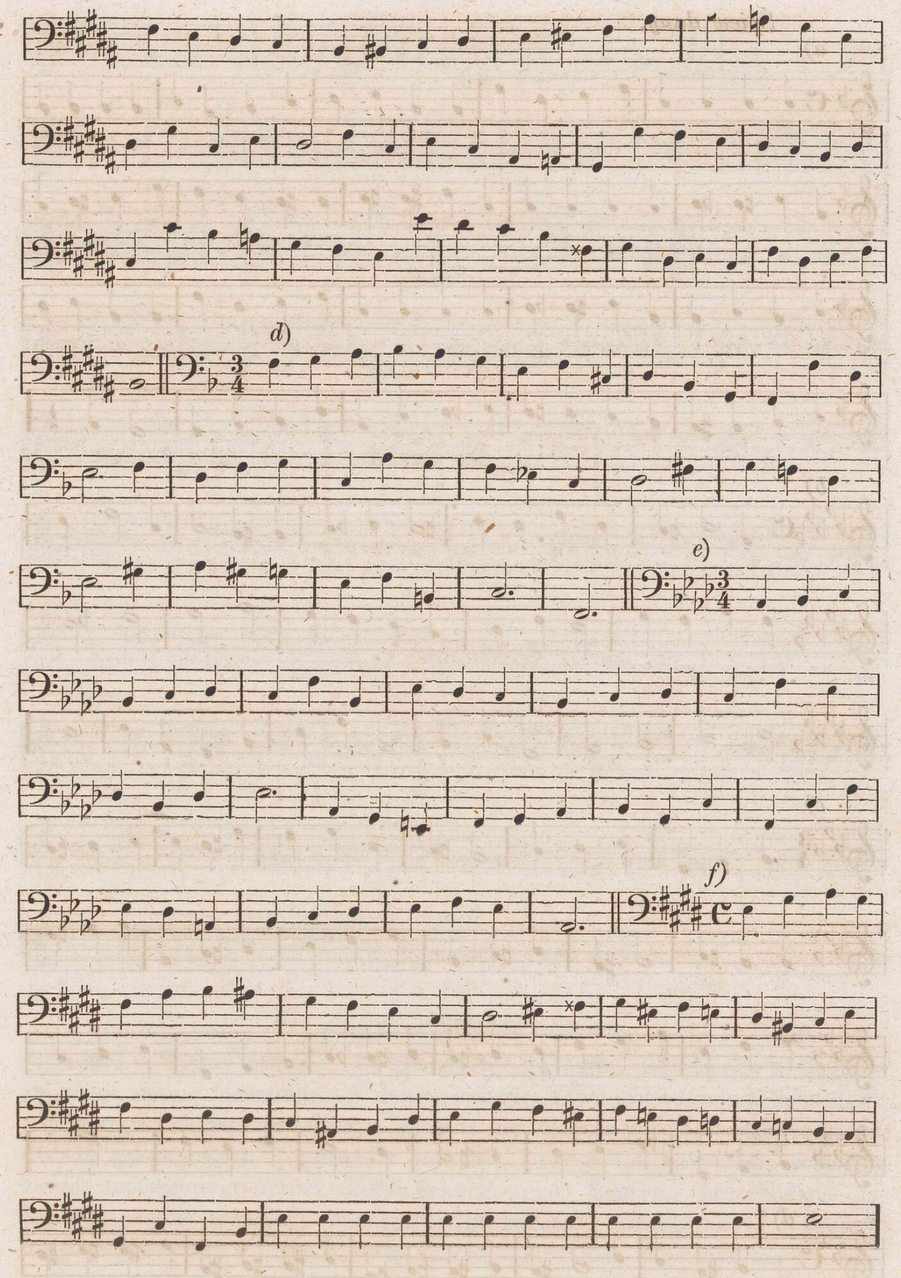


Zadania XV.

Bas dany.
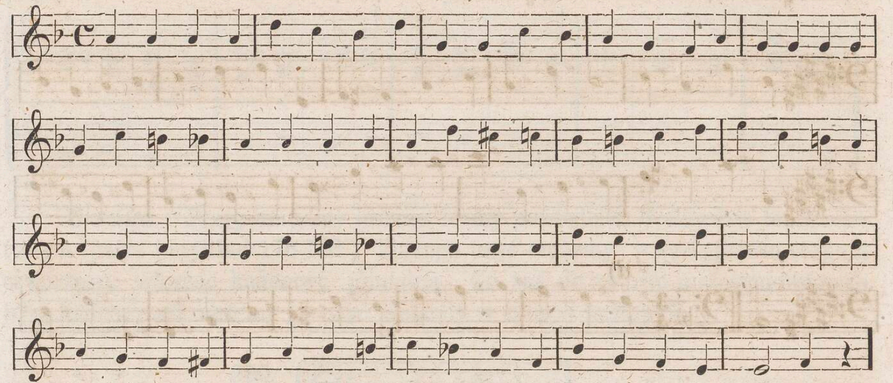
a)
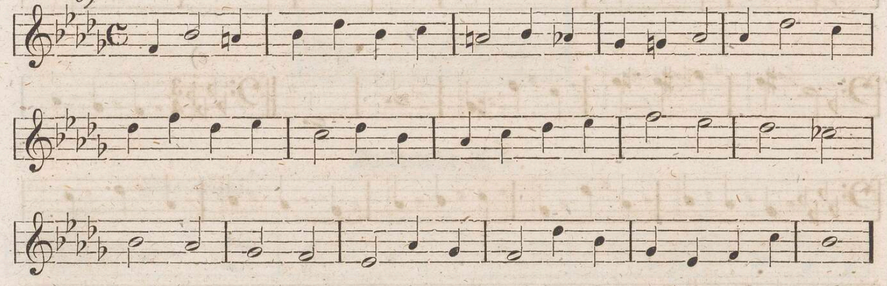




Śpiew dany.

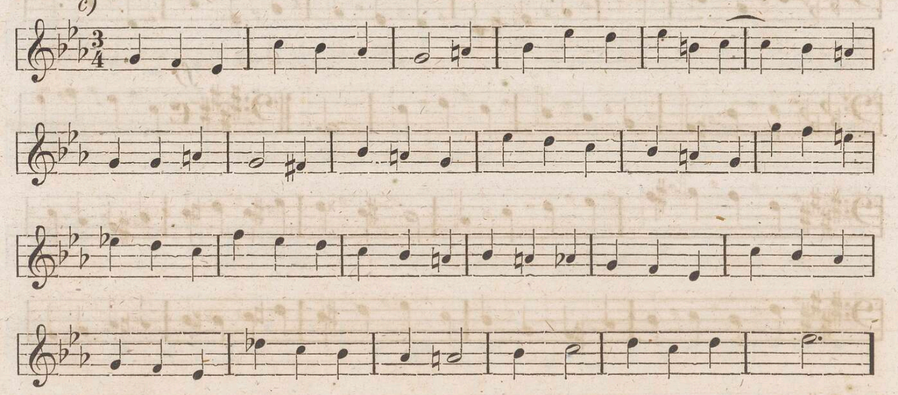
a)



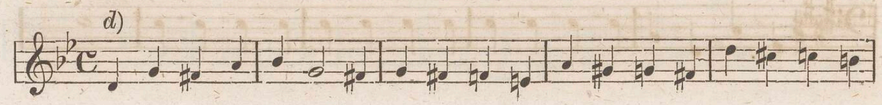
b)
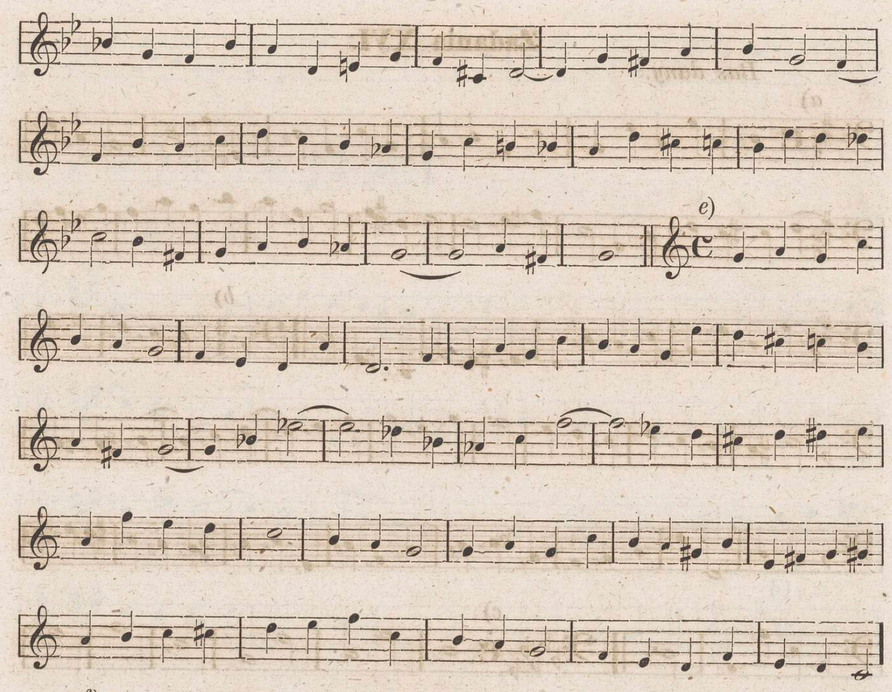


c)



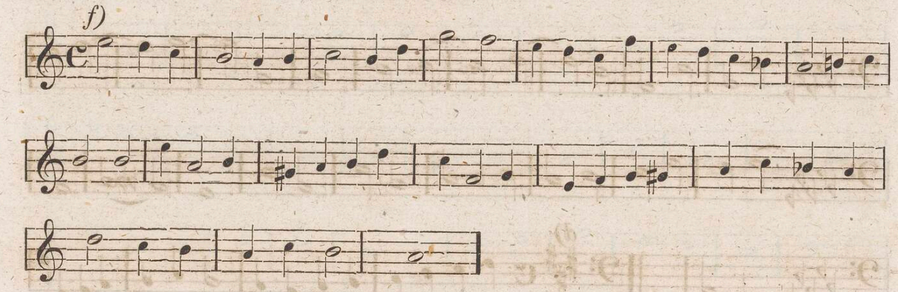
d)



e)



f)



d) Akordy septymowe poboczne.

307. Wiemy już z § 149 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 melodji opadającéj djatonicznie; wówczas akord doskonały lub jego przewroty wprowadzimy na mocną część taktu, i przetrzymamy go przez następną część, a nutę przechodzącą uważać będziemy za septymę.

Zadania XVI.

Bas dany.

a)

b)

c)

d)

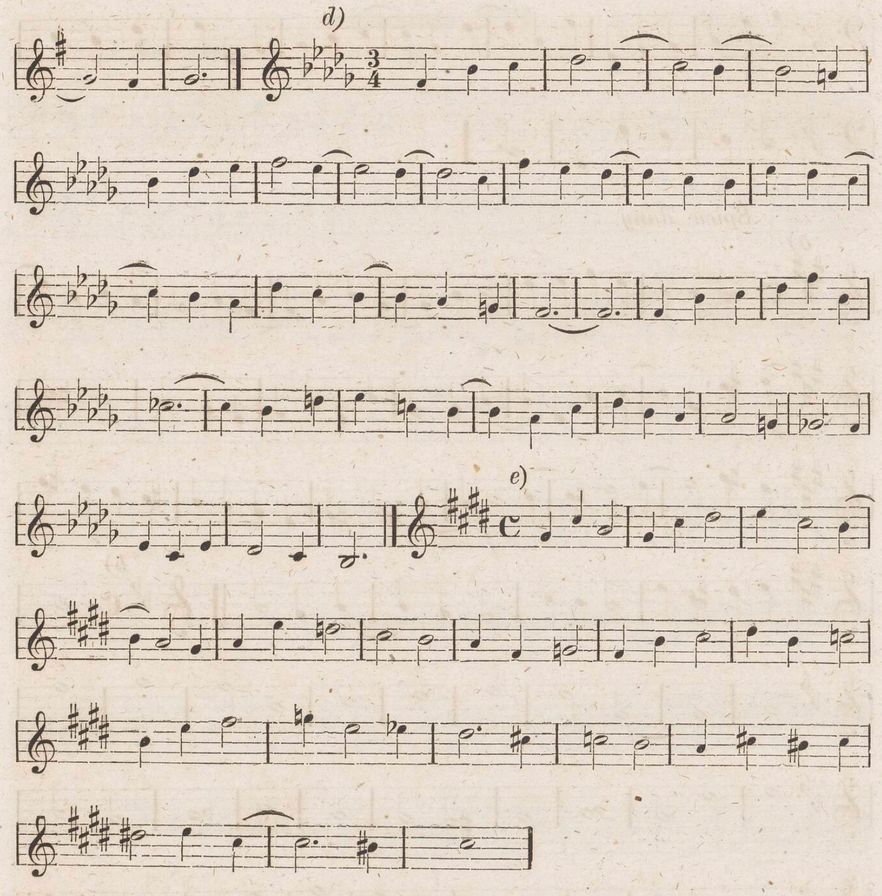
e)

Śpiew dany.

a)

b)

c)



e) Alteracye, opóźnienia i figuracye.

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

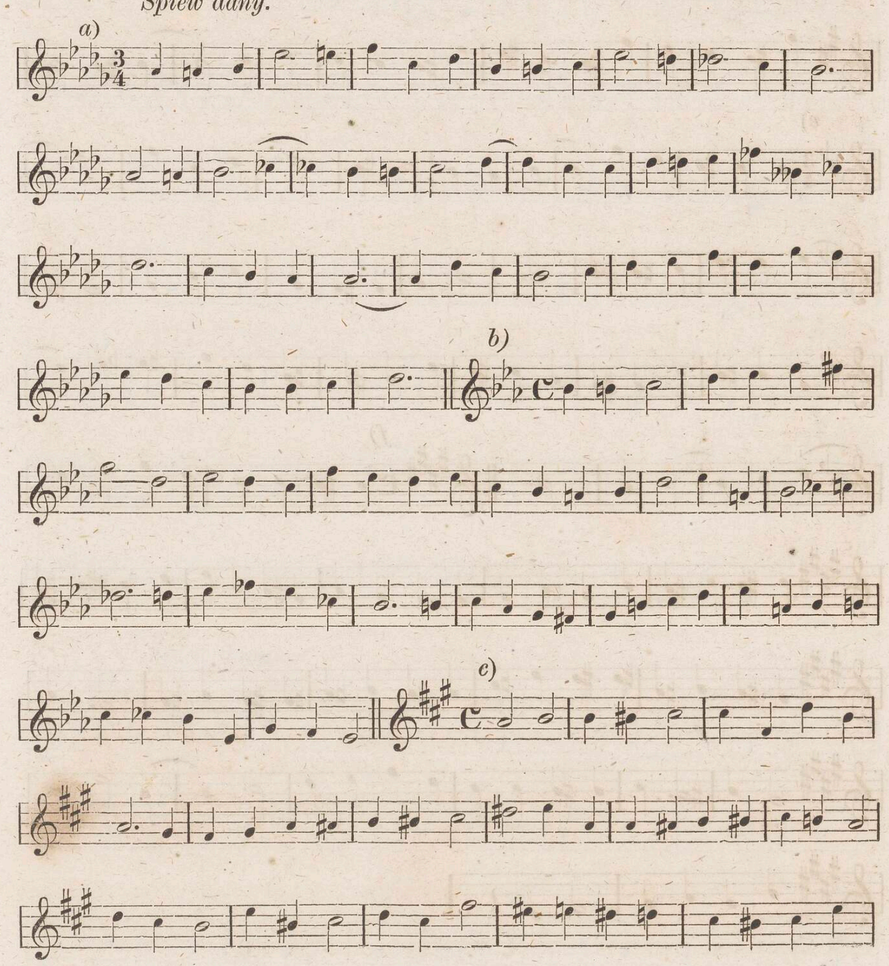
§ **309.** Opóźnienia mogą nam zastąpić nieraz akordy septymowe poboczne, i dla tego również jak i tam orjentować się możemy synkopami, jeżeli takowe napotkamy w jednym z głosów skrajnych. Co do środkowych, możemy wprowadzać opóźnienia, jeżeli pochód jednego lub obu głosów jest djatonicznym, i jeżeli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

§ **310**. Co do nut przejściowych zwracać musimy uwagę, aby w szybszym 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 wyrabianie wszystkich zadań nie tylko ną cztery ale i na trzy oraz pięć głosów, dla nabrania większéj wprawy. Co do figuracyi ograniczyć się można na trzy i czterogłosowéj harmonji.

Alteracye.

Śpiew dany.



d)

e)

f)

Opóźnienia.

Bas dany.

a)

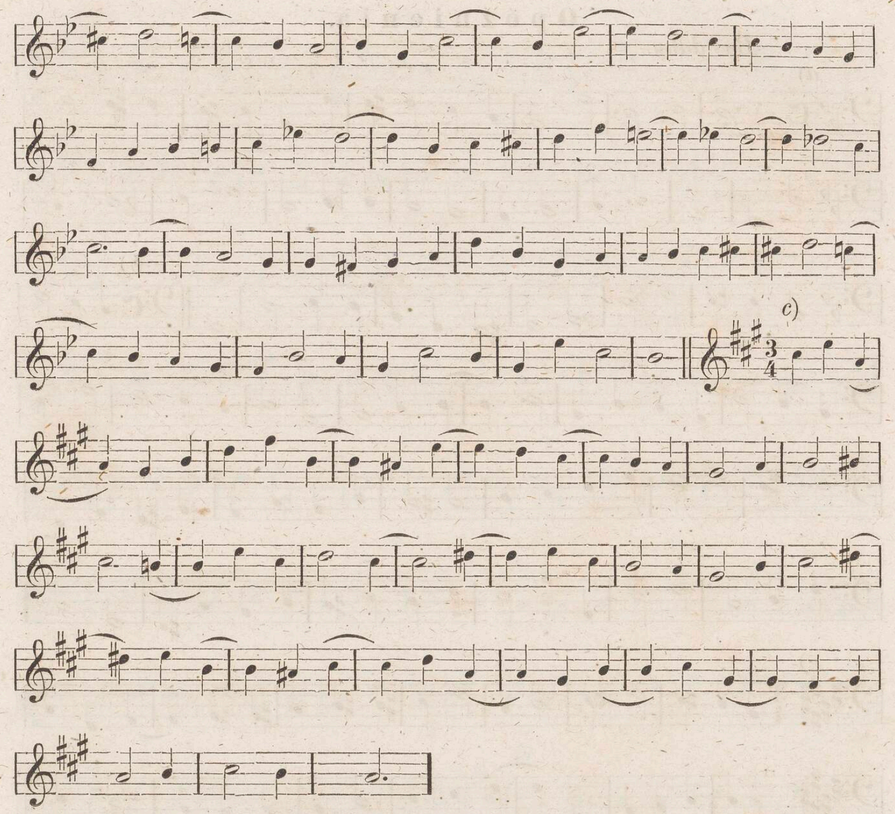
b)

c)

Śpiew dany.
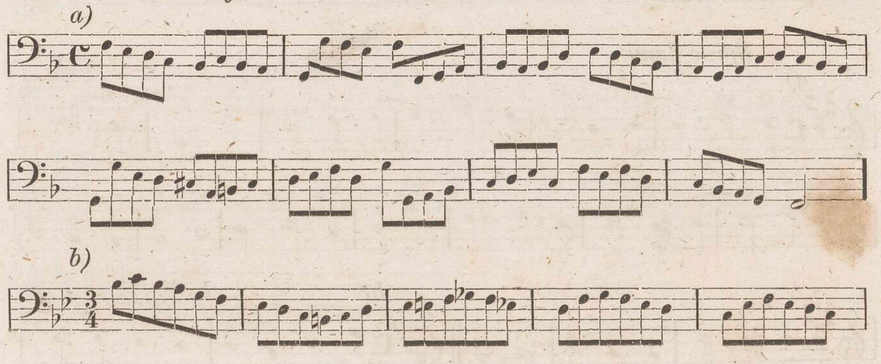
a)

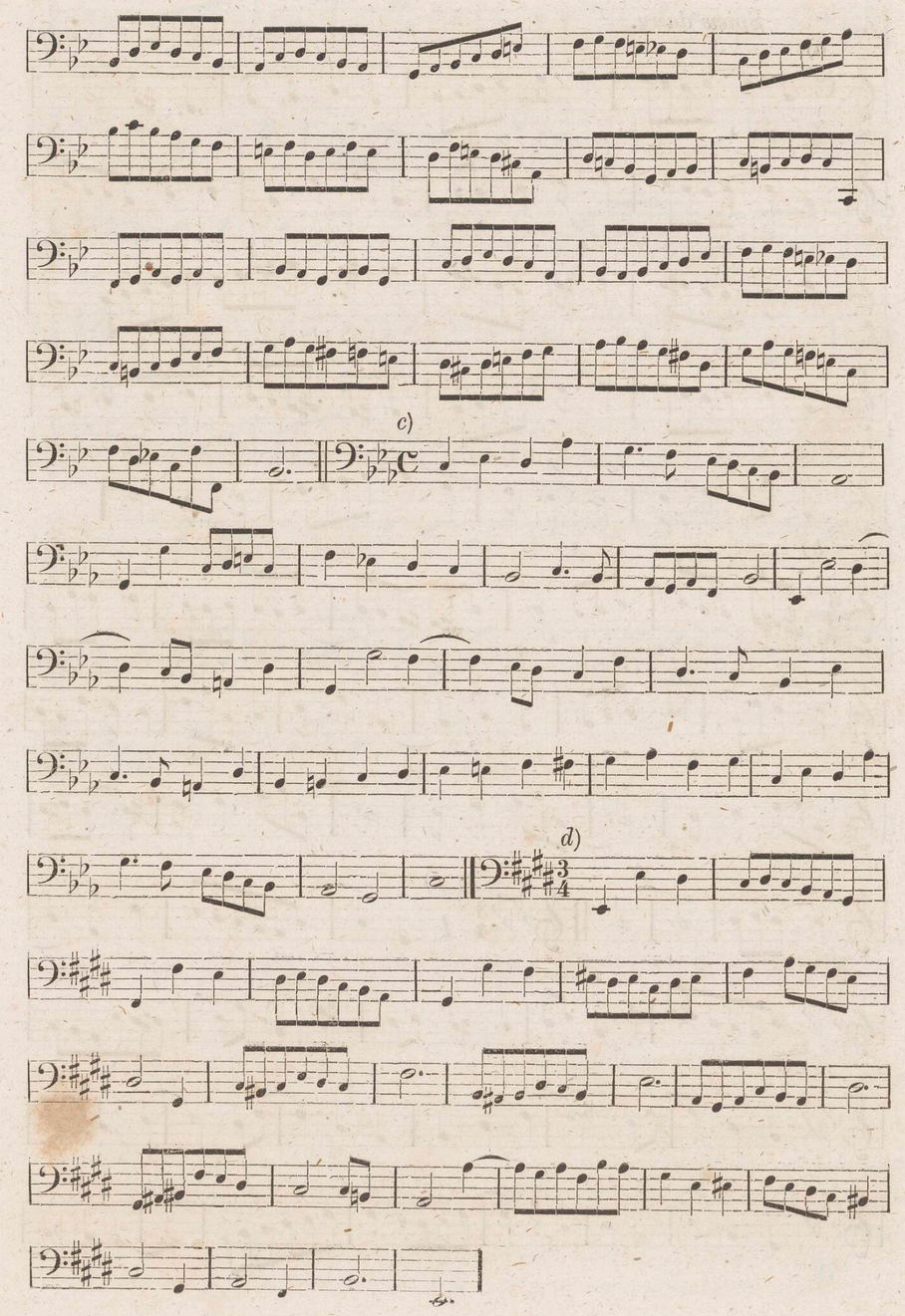
b)



Figuracye.
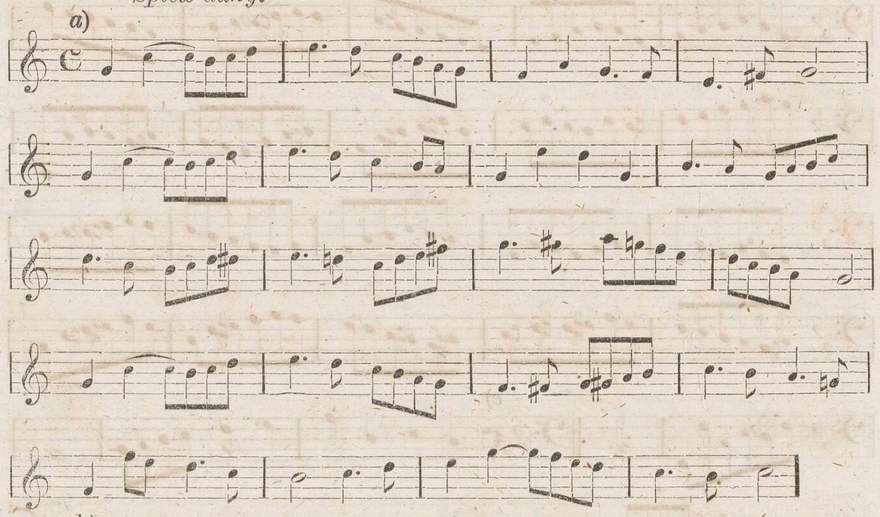
Bas dany.



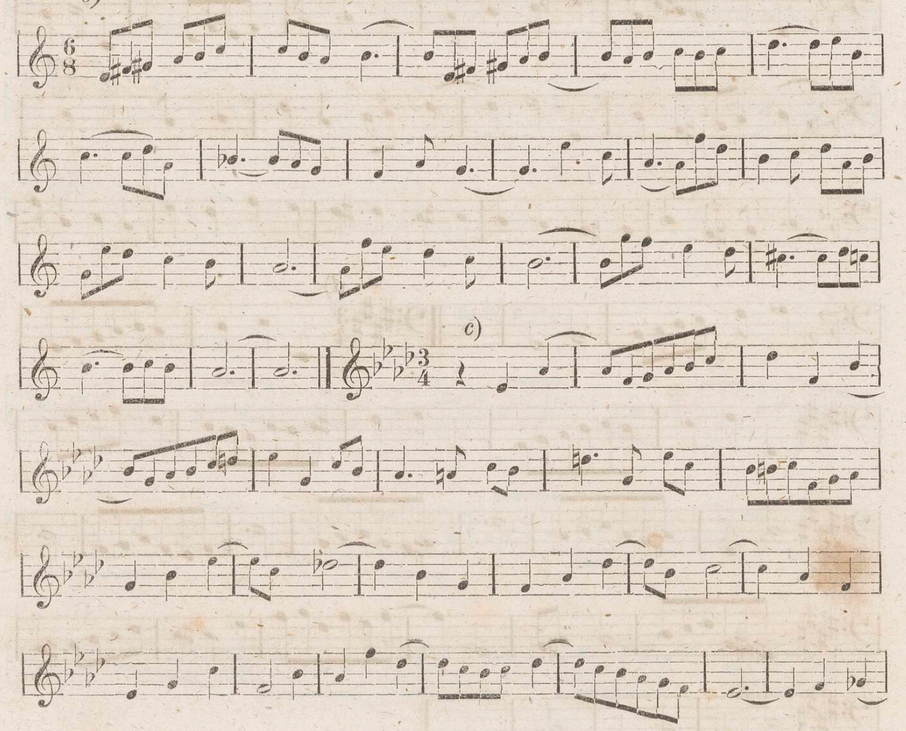


Śpiew dany.

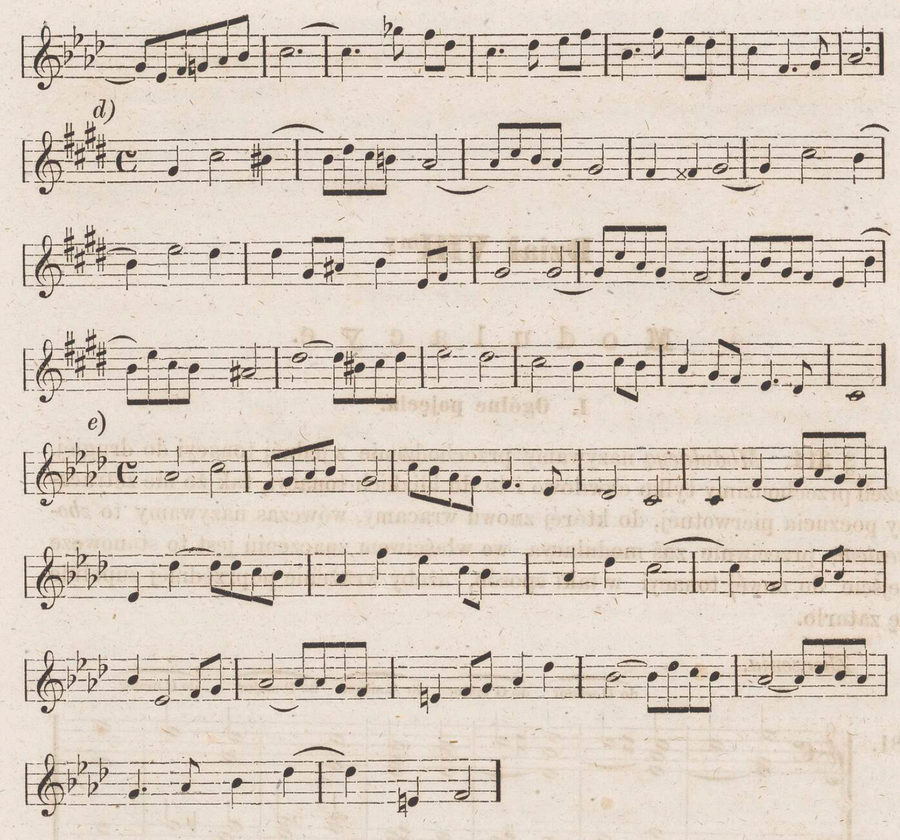
a)



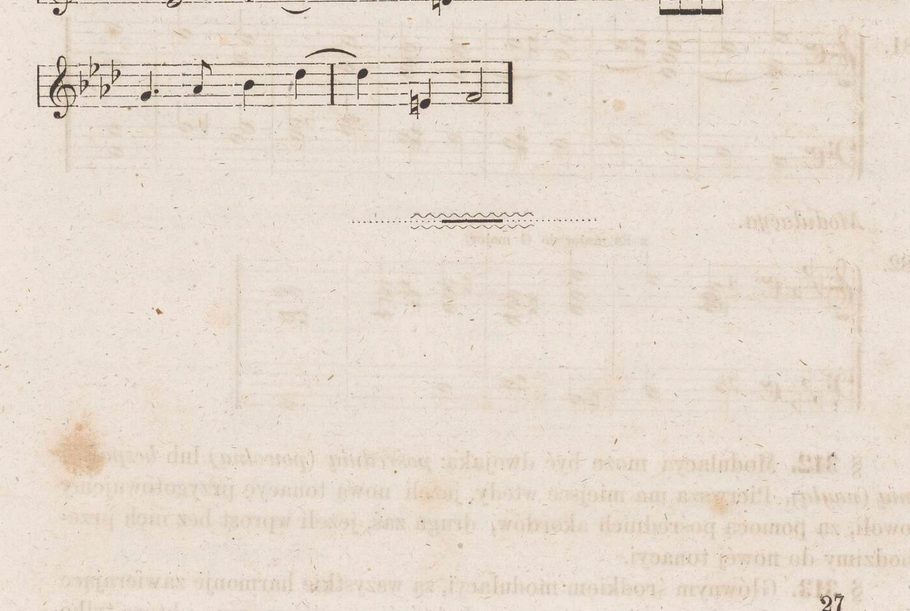
b)



c)



d)



e)

Dział VIII^my

Modulacye.

I. Ogólne pojęcia.

§ **311**. *Modulacyą* nazywamy przechodzenie z jednéj tonacyi do drugiéj. Jeżeli przechodzimy tylko chwilowo i to do blizkich tonacyi, tak że nie zatracamy poczucia pierwotnéj, do któréj znowu wracamy, wówczas nazywamy to *zboczeniem*; przeciwnie zaś modulacya we właściwem znaczeniu jest to stanowcze wejście do nowéj tonacyi w taki sposób, ażeby wrażenie poprzedniéj zupełnie się zatarło.

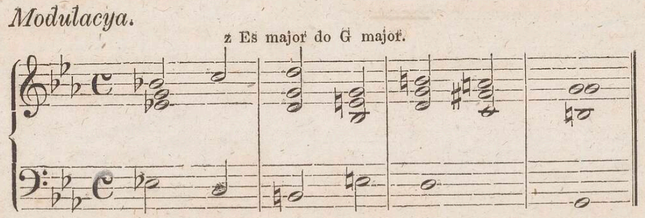
Zboczenia.

381.



Modulacya.

382.



§ **312**. 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 nowéj tonacyi.

§ **313**. Głównym środkiem modulacyi, są wszystkie harmonje zawierające w sobie nuty charakteryzujące tonacyę, do któréj przejść mamy, i które tylko

do niéj jednéj odnieść możemy; takiemi harmonjami są: akord septymowo-dominantowy, oba nonowe i od nich pochodne septymowe; w ogóle cała harmonja dyssonansowa naturalna.

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

II. Modulacya pośrednia (powolna).

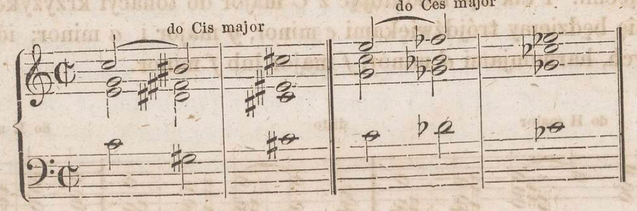
a) Za pomocą akordu septymowo-dominantowego.

§ **314**. 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 owéj wspólności dźwięków; np:

383.
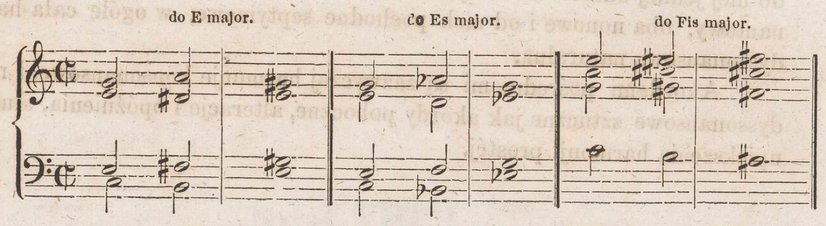
Wpodobny sposób przechodzić możemy za pomocą enharmonji do tonacyi nie mających pozornie nuty wspólnéj.

384.



§ **315**. Modulacya za pomocą akordów septymowo-dominantowyh nie mających nuty wspólnéj z poprzednią harmonją, jest także możliwą, chociaż wypada ostrzéj dla ucha.

385.
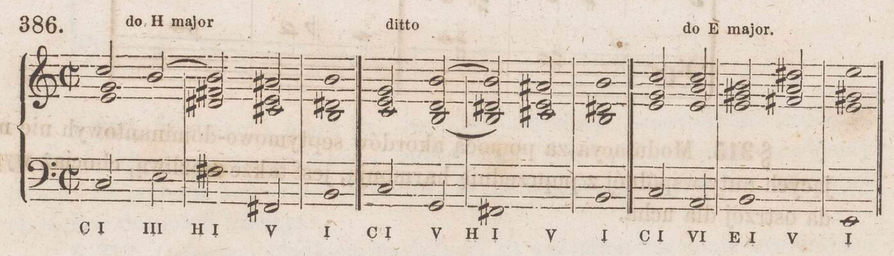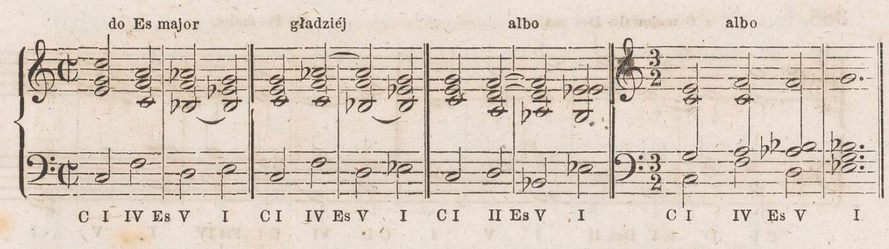


Powyższe połączenia dwóch tonacyi wprost, chociaż nieraz używane, nie są jednak bardzo gładkie; dopiero przez wprowadzenie harmonji pośrednich otrzymujemy rozmaite drogi łączące dwie odrębne tonacye, i przez to nadajemy modulacyi właściwy koloryt i charakter.

§ **316**. 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.

§ **317**. 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 łatwiéj 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.
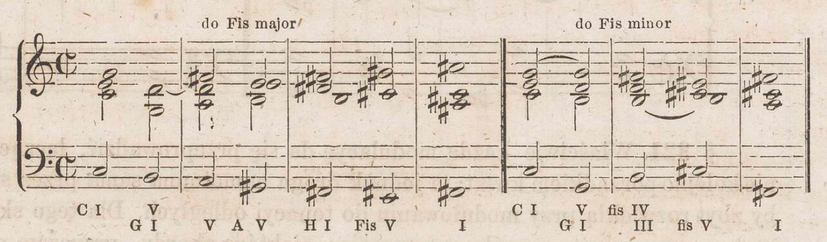
386.





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 téj tonacyi, do któréj robimy modulacyę.

387.
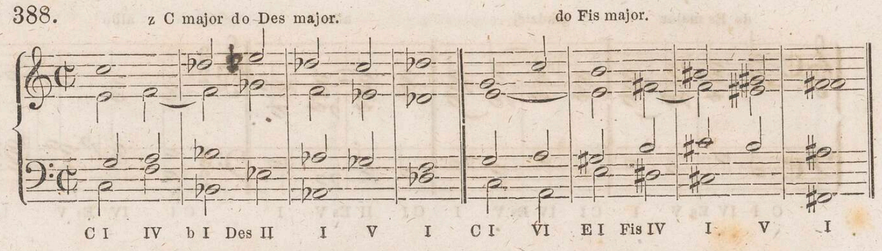


§ **318**. Dla łatwiejszego zrozumienia nauki modulacyi, posłużą nam uwagi dotyczące wieloznaczności różnych trójdźwięków, o któréj mówiliśmy w § 97.

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 w skutek obniżenia szóstego dźwięku gammy i do *E* major, daléj do *D* minor (st. V zmieniony) i do *C* major (st. VI). Nareszcie trójdźwięk 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 szóstéj nuty gammy i do *A* major.

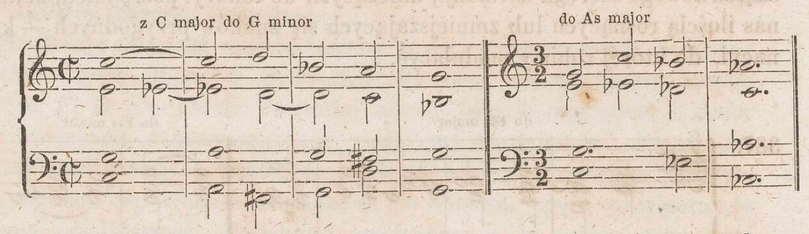
§ **319**. Grupując obok siebie akordy przejściowe, zwracać musimy uwagę na to, ażeby ostatni z nich przechylający się stanowczo ku nowéj tonacyi, tworzył w niéj stopień drugi albo czwarty, jako najlepiéj przygotowujące kadencyę; np:

388.



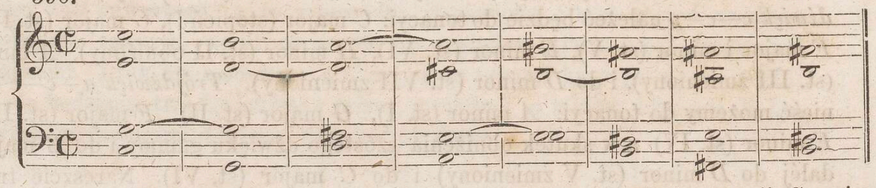
§ **320**. Modulując do tonacyi odrębnego trybu, albo do bardzo dalekich tonacyi, skracamy sobie drogę przez zamianę trybu tonacyi pierwotnéj.

389.
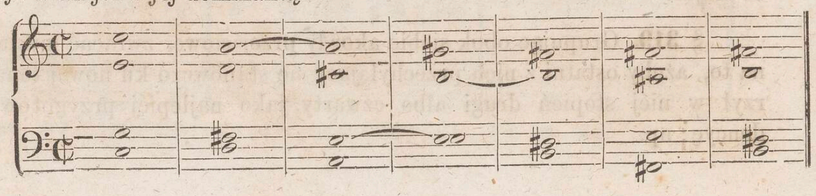


§ **321**. Właściwie każdą modulacyę da się przeprowadzić, łącząc harmonje kolejno porządkiem kwint; ta jednak droga monotonna sama przez się, byłaby zbyt rozwlekłą przy modulowaniu do tonacyi odległych. Dla tego skracać ją możemy w rozmaity sposób, opuszczając niektóre akordy, przyczem pamiętać należy 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.

390.



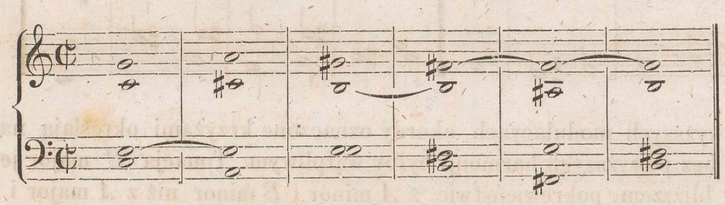
Powyższy przykład skrócić możemy przez wyrzucenie harmonji *G* major, i połączenie harmonji *C* major wprost z *D* major, to jest: łącząc poddominantę tonacyi *G* major z jéj dominantą.

391.
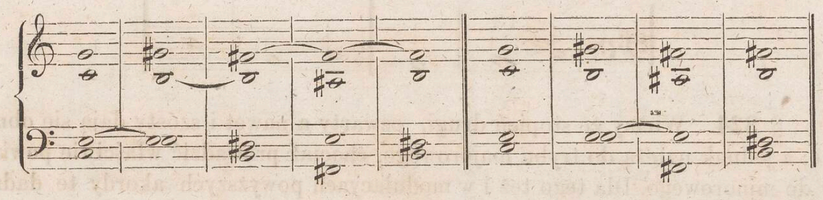


Ustawiwszy akord *C* major w stosownéj pozycji możemy go połączyć wprost z *A* major na mocy nuty wspólnéj, wyrzucając harmonję *G* major i *D* major.

392.
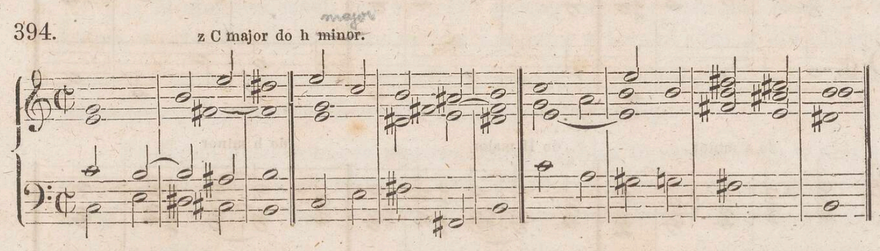


W podobny sposób wyrzucić możemy trzy harmonje *G*, *D*, *A* i połączyć *C* major z *E* major. Nareszcie *H* major da się usunąć, wtedy akord *E* major połączymy wprost z dominantą tonacyi *H* major.

393.



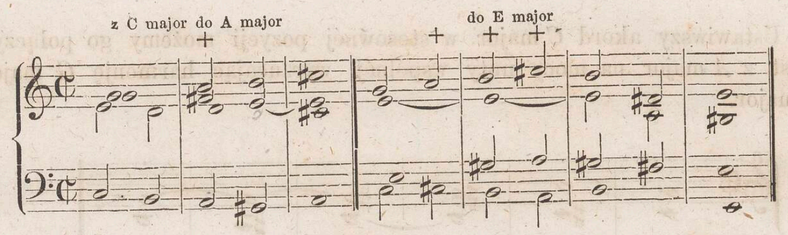
§ **322**. Na mocy wieloznaczności akordów, zwracać się możemy do nowéj tonacyi, odstępując od porządku kwint, ale łącząc z sobą jakiekolwiek harmonje, byleby takowe miały nutę wspólną, lub też odnosiły się do następnéj tonacyi, jako drugi lub czwarty stopień.

394.



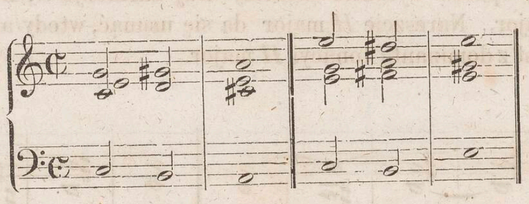
§ **323**. Wiemy, że akord septymowo-dominantowy określając ściśle tonacyę, nie określa jednak jéj trybu. Chcąc zatem w modulacyi uniknąć wszelkiéj wątpliwości co do trybu tonacyi do któréj przechodzimy, należy umieścić jeden lub więcéj akordów określających stanowczo tryb tonacyi; np:

395.
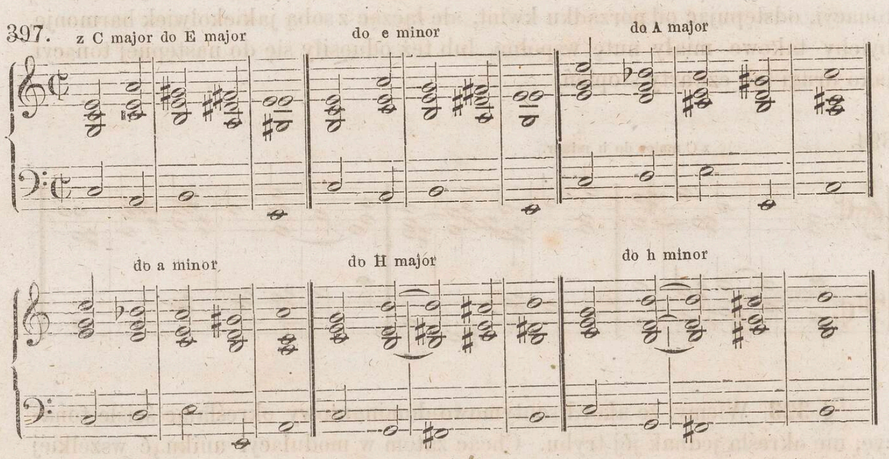


W powyższych modulacyach akordy oznaczone krzyżami określają nam tryb, który bez powyższych harmonji byłby wątpliwym. Tonacja *C* major jest bowiem w bliższem pokrewieństwie z *A* minor i *E* minor niż z *A* major i *E* major. Dla téj więc przyczyny następujące modulacye są złe.

396.



§ **324**. Wiemy że stopień drugi, czwarty a nawet i szósty dają się obniżać, a jednak należą do trybu majorowego, chociaż prowadzić właściwie powinny do minorowego. Dla tego też i w modulacyach powyższych akordy te dadzą się rozwiązywać z równą łatwością na obudwu trybach.
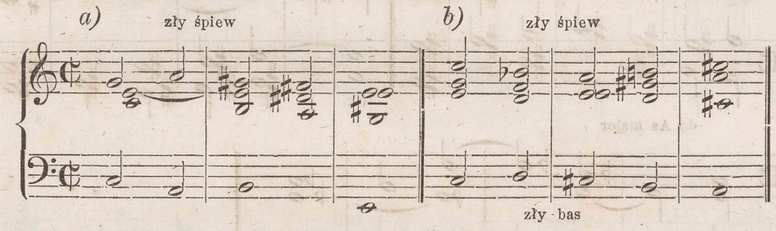
397.



§ **325**. Używając harmonji przejściowych, jeżeli chcemy otrzymać gładki pochód akordów, posiłkować się musimy właściwemi przewrotami akordu do-

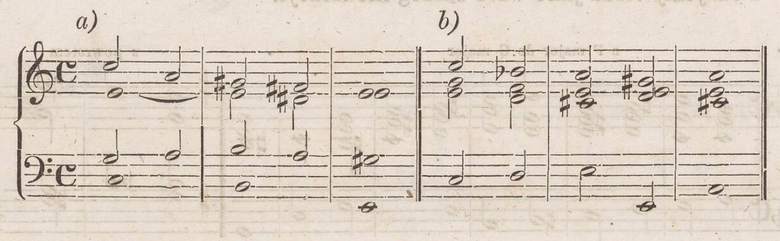
skonałego, przyczem głównie należy zwracać uwagę na płynne i śpiewne prowadzenie głosów, zwłaszcza skrajnych. Dla tego też następujący przykład jest złym.

398.



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

399.



§ **326**. Dotąd podawaliśmy modulacye w najprostszéj 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.

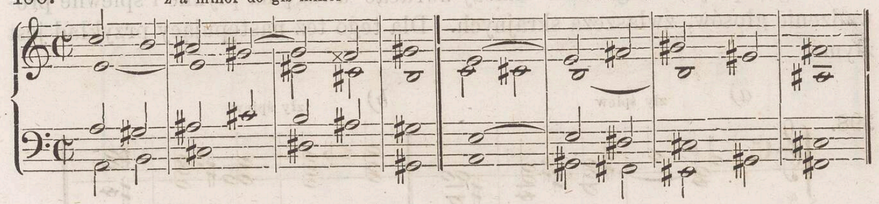
2) Sopran powinien być o ile możności jak najśpiewniejszym, albowiem przez to najwięcéj niespodziewana modulacya łagodnieje.

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

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

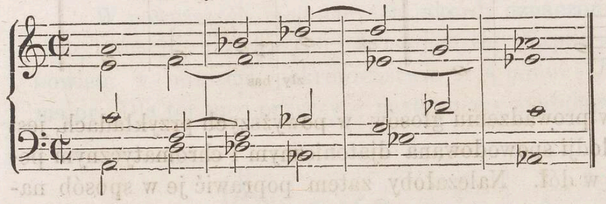
400.

z a minor do gis minor



do Fis major

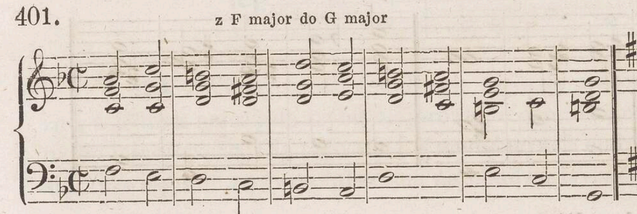
do As major



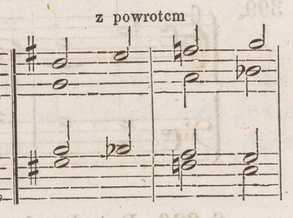
Podajemy teraz jako wzór szereg modulacyi:

401.

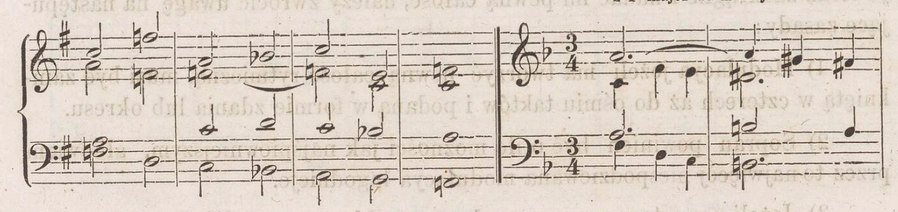
z F major do G major



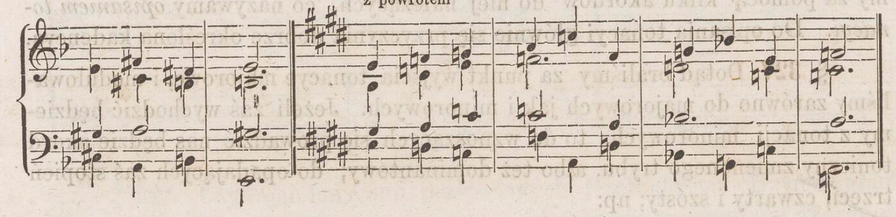
z powrotem



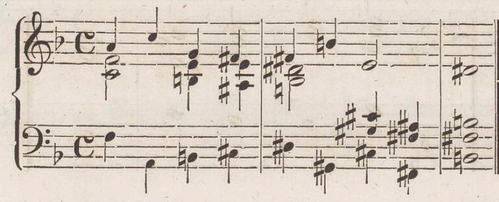
z F major do E major
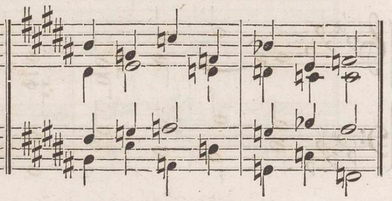


z powrotem



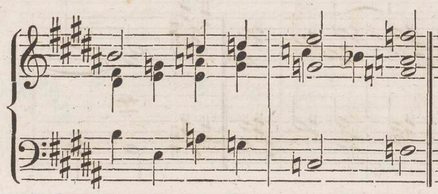
z F major do H major



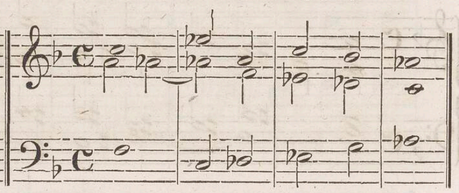
z powrotem



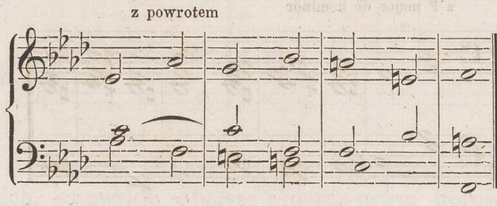
albo



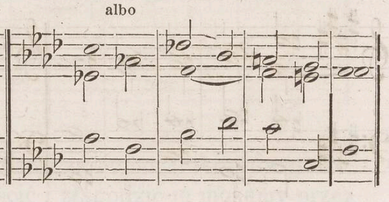
z F major do As major na trzy głosy



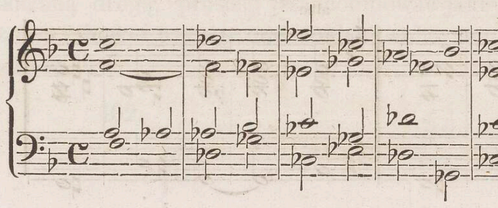
z powrotem



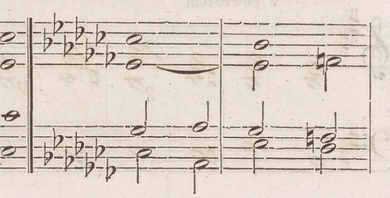
albo



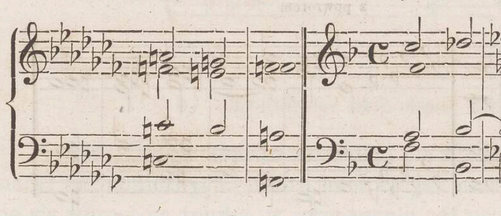
z F major do Ces major



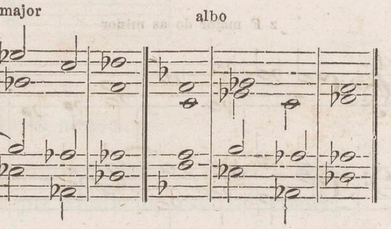
napowrót



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 powyżéj wskazaną drogą, prościéj jest modulować jakby do *As* minor, jako do bliższéj niż *Gis* minor, i uskutecznić zamianę enharmoniczną w jednym z przejściowych akordów.

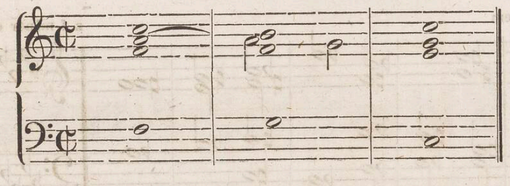
402.

b) Modulacye za pomocą akordu nonowego.

§ **328**. Użycie akordu nonowego nie wiele nam przedstawia nowych kombinacyi harmonicznych. Akord nonowy jak nam już wiadomo, rzadziéj rozwiązuje się wprost na tonikę, w rozwiązaniu zaś na harmonję septymową, nona ma

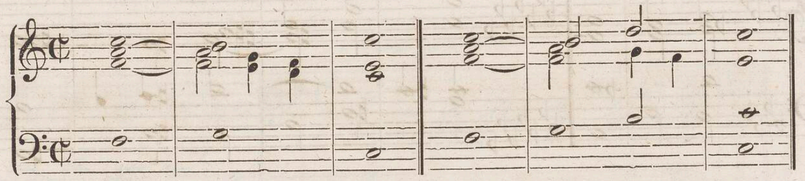
charakter więcéj apodżjatury aniżeli nuty harmonicznéj. Z natury jego pięciogłosowéj wypada, że korzystniéj daje się użyć w harmonji rozległéj; w skupionéj zaś występuje zwykle jako opoźnienie z noną przygotowaną w jednym ze środkowych głosów, chociażby takowa miała się znajdować pod nutą charakterystyczną. W téj jednak pozycyi niemożemy rozwiązywać akordu nonowego wprost na tonikę, ale tylko na harmonję septymową:

403.



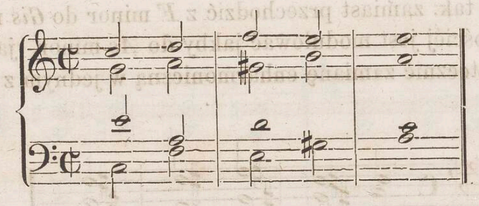
Powyższe rozwiązanie da się urozmaicić w następny sposób, nutami przejściowemi.

404.



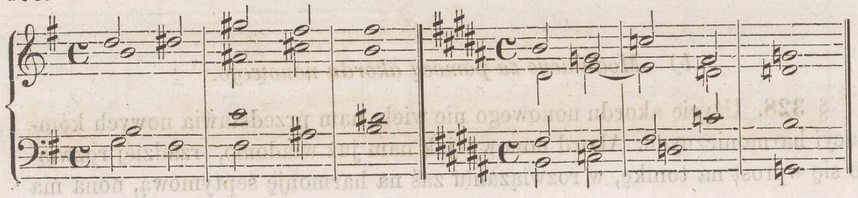
W następnym zaś przykładzie nona ma charakter apodżjatury:

405.

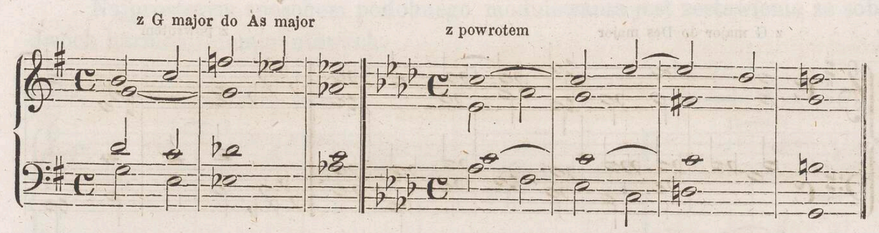


Przykłady.

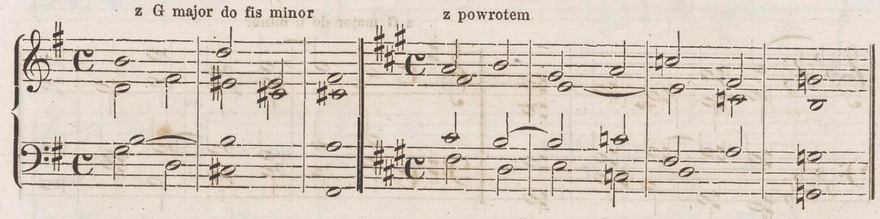
406. z G major do H major — z powrotem



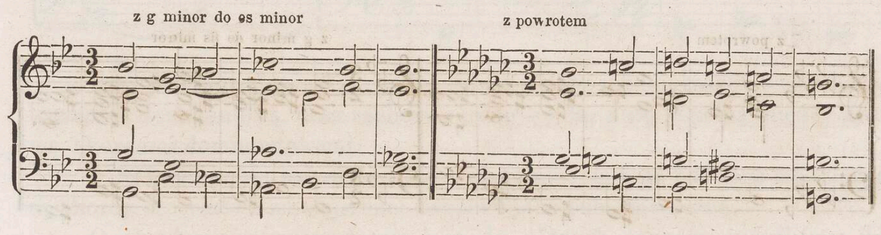
z G major do As major — z powrotem



z G major do fis minor — z powrotem



z g minor do es minor — z powrotem
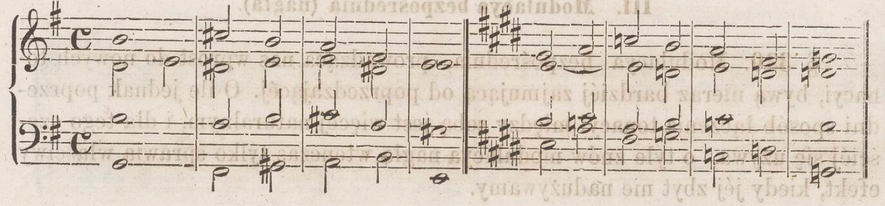


c) Modulacye za pomocą akordów septymowych małych i zmniejszonych.

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

W niżéj podanych przykładach rozwiązujemy akordy septymowe małe i zmniejszone na właściwéj tonice:

407. z G major do E major — z powrotem



z G major do Des major

z powrotem

z G major do b minor

z powrotem

z g minor do fis minor

z powrotem

III. Modulacya bezpośrednia (nagła).

§ **330**. Modulacya bezpośrednia, prowadząca nas wprost do nowych tonacyi, bywa nieraz bardziéj zajmującą od poprzedzającéj. O ile jednak poprzedni sposób łączenia tonacyi między sobą jest więcéj naturalnym, i dla tego częściéj się używa, o tyle znów modulacya nagła wtenczas tylko sprawia właściwy efekt, kiedy jéj zbyt nie nadużywamy.

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

408. z C major do Fis major

z C major do es minor

z C major do Des major

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

§ **331**. 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 § 137 i następnych. Teraz zaś podajemy sposób zastosowania ich do różnych modulacyi.

409. z d minor do Es major

z C major do gis minor

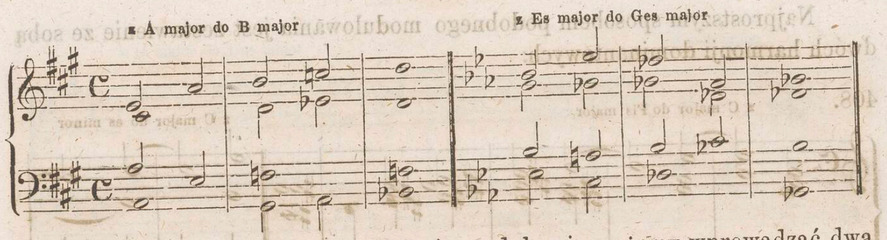
z es minor do Des major

z H major do F major

z g minor do A major

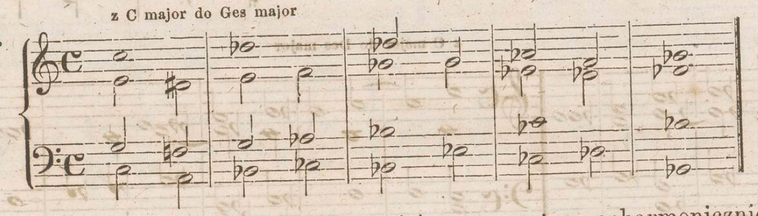
z A major do B major

z Es major do Ges major
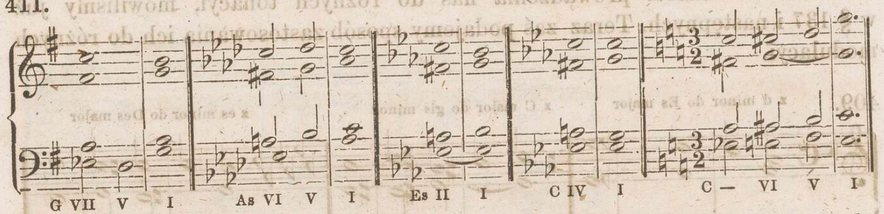


§ **332**. Dla ułatwienia i ozdobienia modulacyi, możemy wprowadzać dwa akordy enharmoniczne po sobie:

410. z C major do Ges major
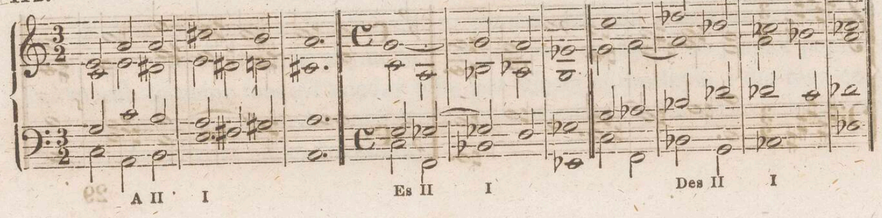


§ **333**. Akordy septymowe zmniejszone uważane enharmonicznie mają rolę przejściową, i dlatego nie liczą się do żadnéj tonacyi, chyba że zastępują stopnie: drugi, czwarty lub szósty w kadencyach, to wówczas uchodzą za powyższe stopnie, mające jeden lub dwa dźwięki zalterowane. Używając kilku po sobie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

411.
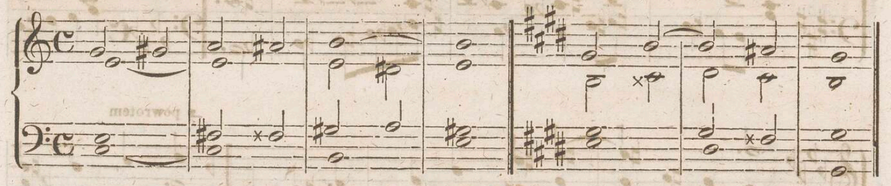


§ **334**. Akord septymowy, dominantowy, nonowy, oraz septymowy mały stopnia siódmego, mogą mieć także znaczenie stopnia drugiego, i wtedy prowadzą nas na akord kwartsekstowy.

412. z C major do A major — z C major do Es major — z C major do Des major



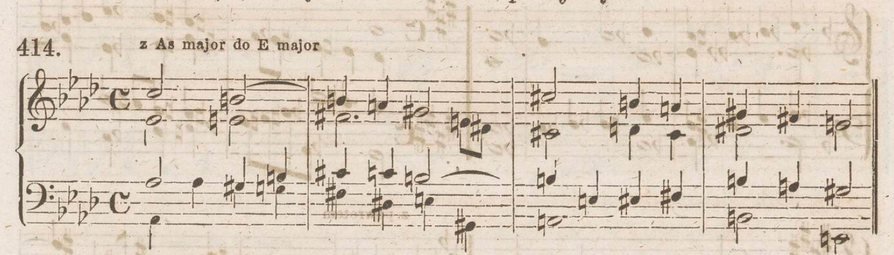
§ **335**. Jeżeli w akordzie septymowo-dominantowym zmienimy pisownią, to powstałe ztąd, a znane nam z z przykładów 235 i 236 alteracye, dadzą się rozwiązać na akordzie kwartsekstowym nowéj tonacyi.

413. z C major do E major — z E major do gis minor

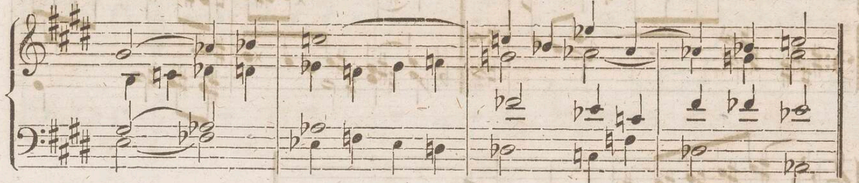


Pokazaliśmy już wszystkie sposoby modulacyi. Podane dotąd przykłady służyć raczéj mają uczącym się za wskazówki do łączenia tonacyi między sobą, niż za wzory wykończonych modulacyi. Urozmaicając akordy przejściowe stanowiące właściwą drogę modulacji, harmonjami pobocznemi, opóźnieniami, oraz nutami przejściowemi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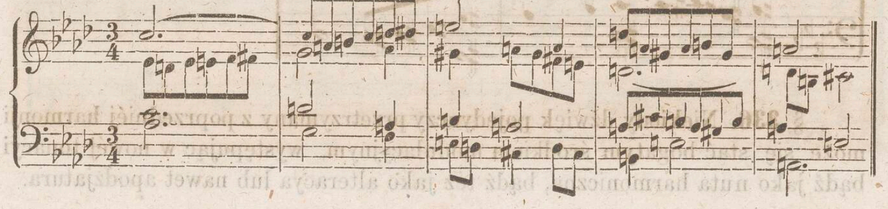
414. z As major do E major



z powrotem



z As major do A major



z powrotem

z As major do d minor

z powrotem

z g minor do c minor

z powrotem

z powrotem

§ **336.** Niekiedy dźwięk pojedynczy przetrzymany z poprzedniéj harmonji może się stać bogatym środkiem modulacyjnym, występując w nowéj tonacyi bądź jako nuta harmoniczna, bądź też jako alteracya lub nawet apodżjatura.

415.

z As major do fis minor

Moderato

f *dim.* *p* *etc.*

z As major do A major

Andante

f *dim.* *p*

z As major do F major

con moto
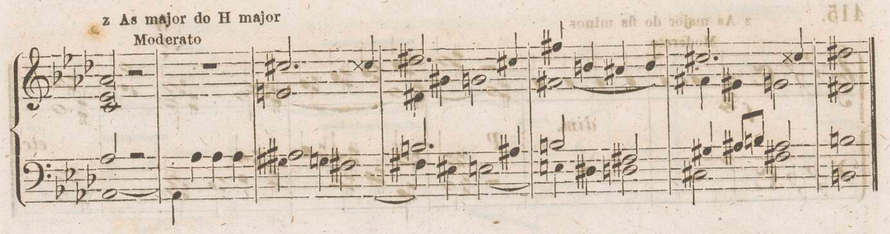
z As major do G major

Moderato

etc.

z As major do H major

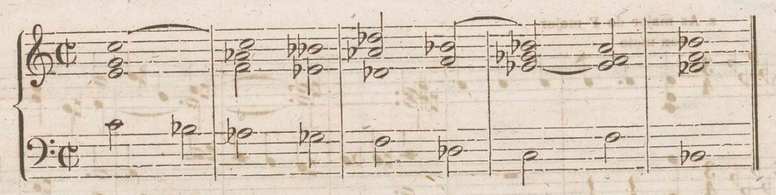
Moderato



IV. Modulacya złożona.
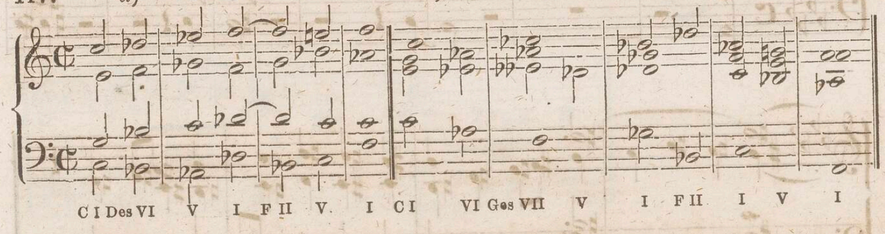
§ **337**. Oba dotąd nam znane sposoby modulowania, stanowią modulacyę pojedynczą; wypada nam teraz powiedziec słów kilka o modulacyi złożonéj. Przechodząc do odleglejszéj tonacyi, nie zawsze potrzebujemy łączyć ją wprost z poprzednią, ale możemy zbaczać po drodze do innéj, przez co otrzymamy modulacyę *złożoną*; np:

416.



§ **338**. Modulując w podobny sposób, zbaczamy chwilowo albo do tonacyi leżącéj po drodze, albo też nawet do odleglejszéj od téj, do któréj wejść zamierzaliśmy. I tak: z *C* major do *F* minor zboczyć możemy do odleglejszéj tonacyi *Des* major, a nawet *Ges* major, z których następnie cofamy się do *F* minor, i takie zbaczanie utrwala nas jeszcze silniéj w téj ostatniéj tonacyi.

417. *a*) *b*)

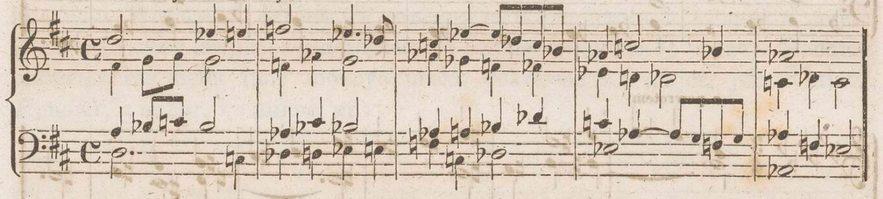


§ **339**. Modulacya złożona, z natury rzeczy łagodzi zbyt ostre nieraz przejścia do odległych tonacyi, i przez to jako praktyczniejsza, powszechnie się używa. Charakter jéj jednak jest zazwyczaj miękki, i brak jéj stanowczości

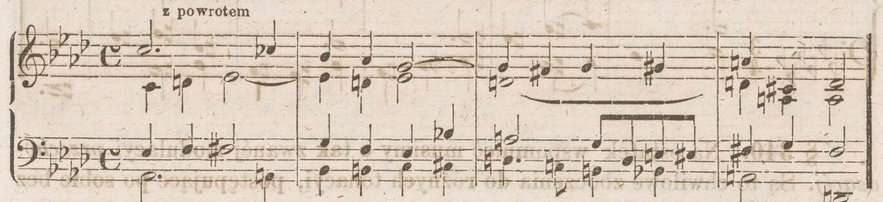
i wybitnego kolorytu, jakiemi się odznaczają modulacye, o których poprzednio mówiliśmy.

Podajemy teraz kilka przykładów modulacyi złożonych:
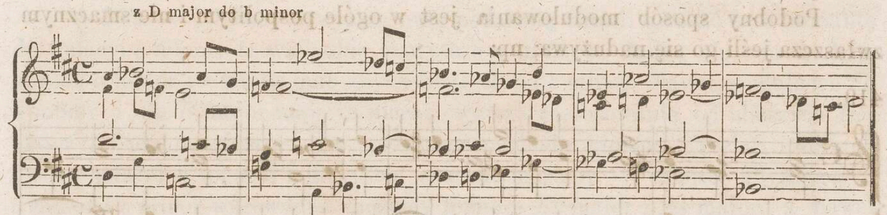
418. z D major do As major
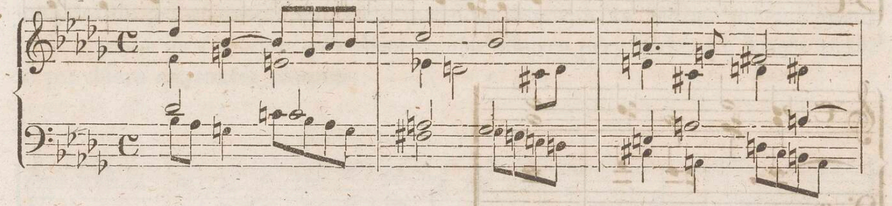


z powrotem



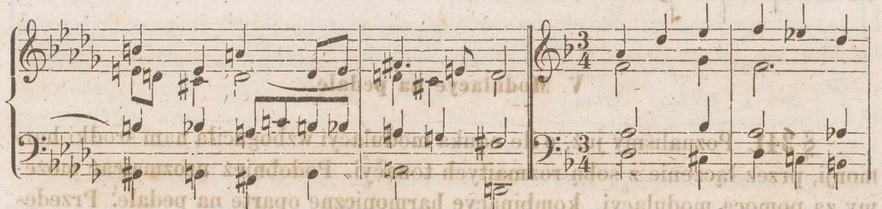
z D major do b minor
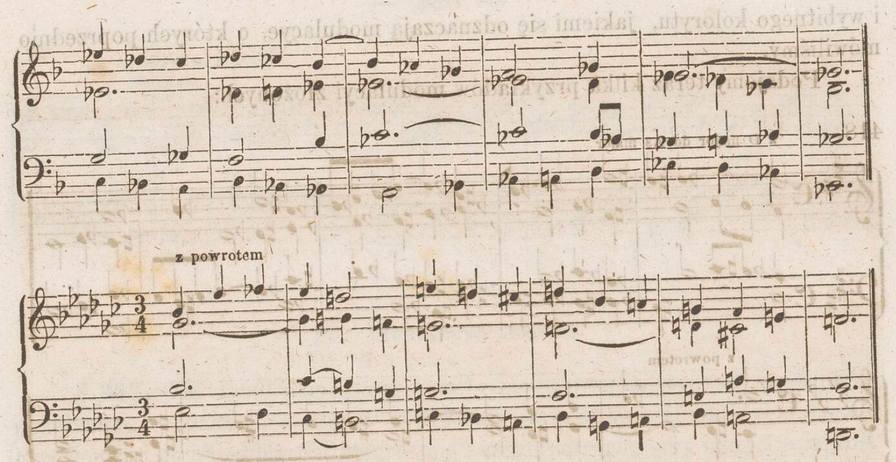


z powrotem



z d minor do es minor
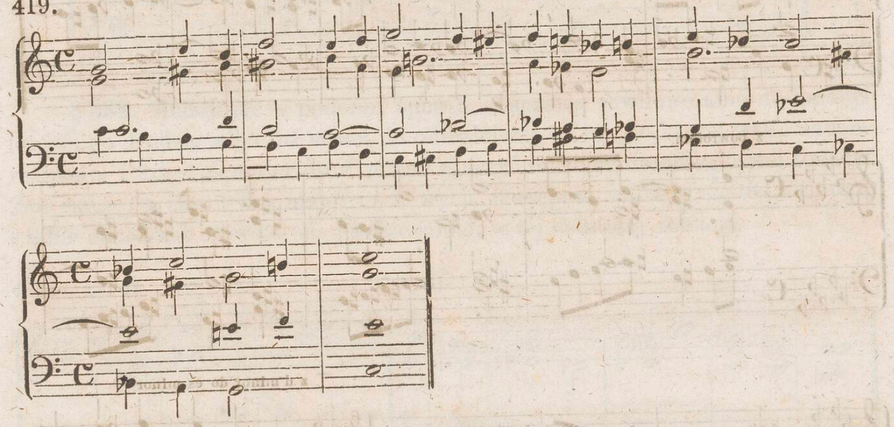




§ **340.** Na ostatek wspomnieć musimy o tak zwanéj modulacyi *przechodzącéj*. Są to chwilowe zboczenia do różnych tonacyi, postępujące po sobie bez żadnego określonego celu.

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

419.
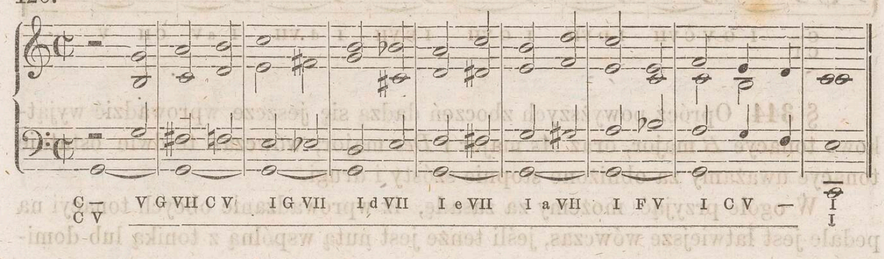


V. Modulacye na pedale.

§ **341.** 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.

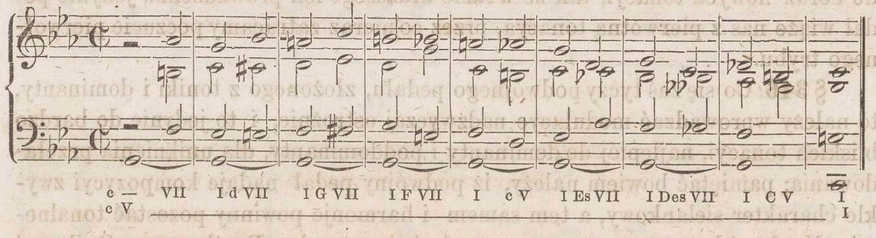
Wiemy już że dominanta więcéj nam przedstawia środków harmonicznych od toniki, dlatego też i modulacye łatwiéj jest wprowadzać opierając je na dominancie. Weźmy np. dźwięk *G*, uważany jako dominanta do tonacyi *C* major. Z natury rzeczy wynika, że najprostszem będzie zboczenie do tonacyi *G* major,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

420.



§ **342.** 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 częściéj zbaczamy do *G* major jako do prawdziwéj 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.
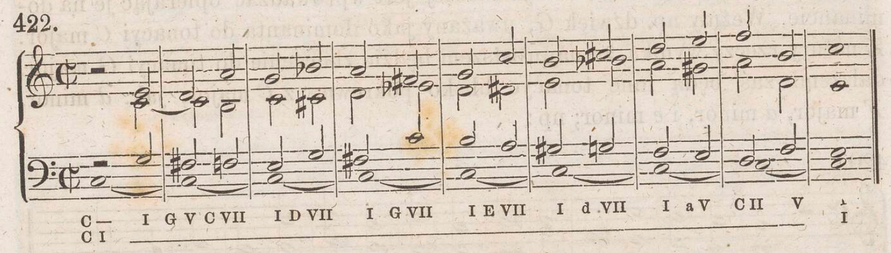
421.



§ **343.** 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:

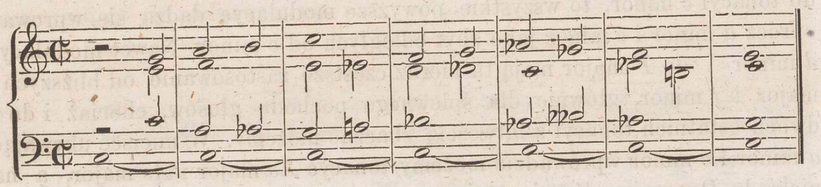
422.



§ **344.** 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.

W ogóle przyjąć możemy za zasadę, iż wprowadzanie obcych tonacyi na pedale jest łatwiejsze wówczas, jeśli tenże jest nutą wspólną z toniką lub dominantą nowej tonacyi:

423.



Biorąc za punkt wyjścia tonacyę *c* minor, nie napotkamy żadnych nowych kombinacyi, nad to co już nam jest wiadomem.

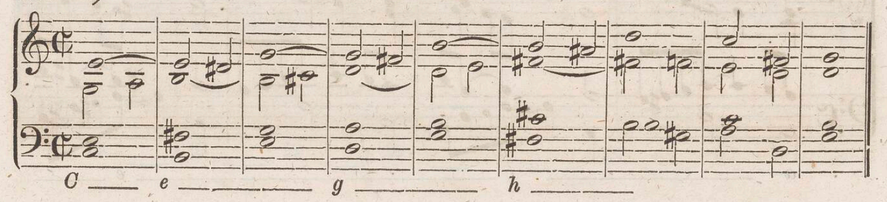
§ **345.** Co się tyczy charakteru wszystkich modulacyi na pedale, to mają one w sobie coś nieokreślonego z powodu szybko przesuwających się zboczeń do coraz nowych tonacyi, tak że w razie dłuższego ich prowadzenia, jedynie pedał wiąże nas z pierwotną tonacyą, przez co nieraz zatracamy poczucie pierwotnego trybu.

§ **346.** Co się zaś tyczy podwójnego pedału, złożonego z toniki i dominanty, to należy wprowadzać modulacye nadzwyczaj ostrożnie, i to jedynie do bardzo bliskich tonacyi, najlepiéj 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 271.
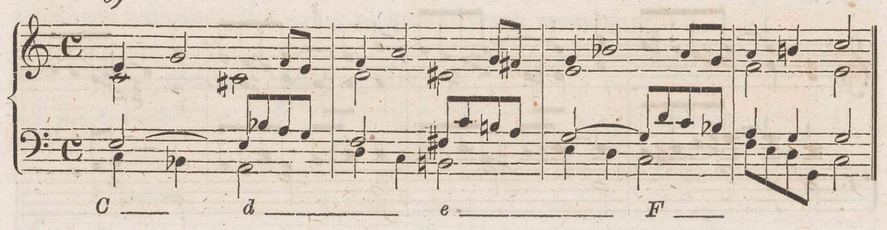
VI. Progressye modulujące.

§ **347.** Progressye możemy tworzyć w taki sposób, że wzór powtarza się w coraz to nowéj tonacyi, i wówczas wzór ten może się składać z większéj liczby akordów. Postępując w podobny sposób, oddalamy się coraz więcéj od pierwotnéj tonacyi, i dla tego podobnych progressyi nigdy zbyt długo prowadzić nie należy, zwłaszcza zaś przy dłuższych wzorach, powtarzamy je tylko raz, a najwięcéj dwa razy:

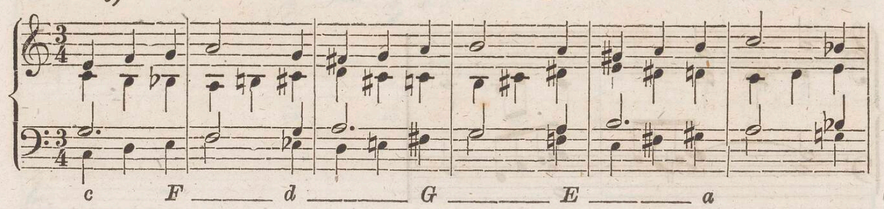
424. *a)*
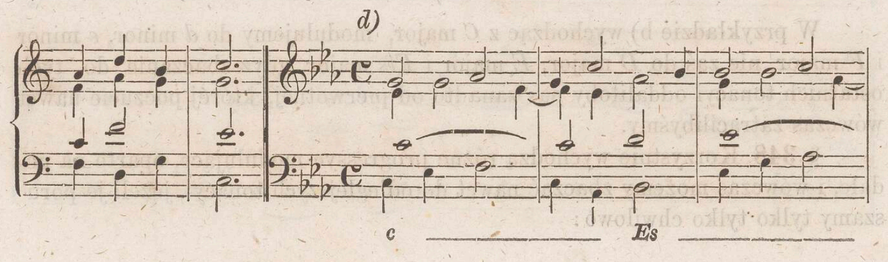


b)

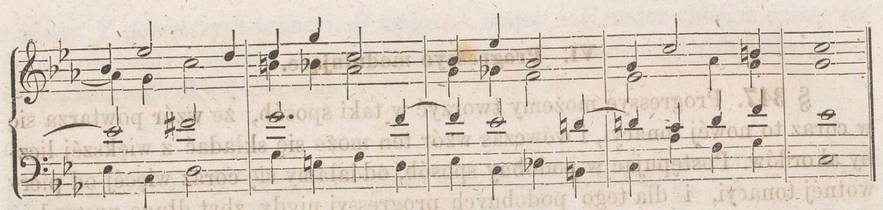


c)

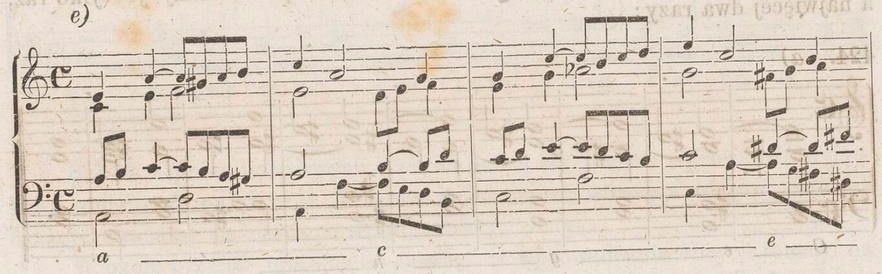


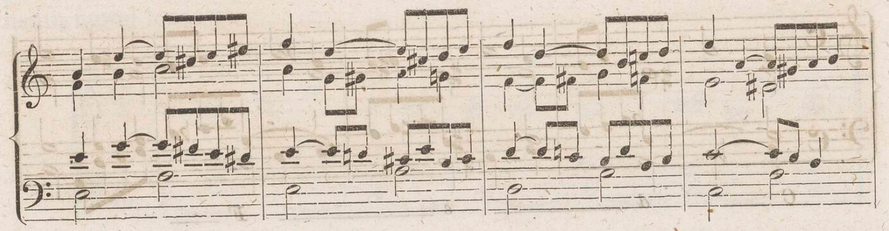
d)

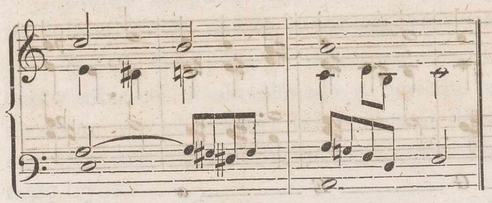




e)
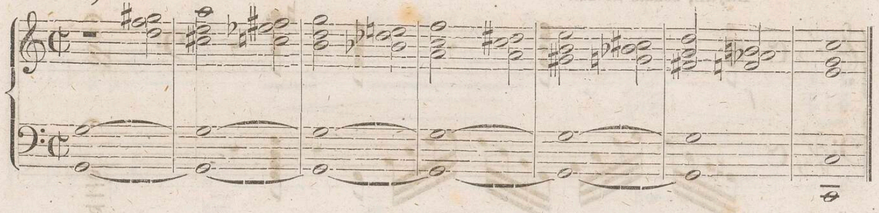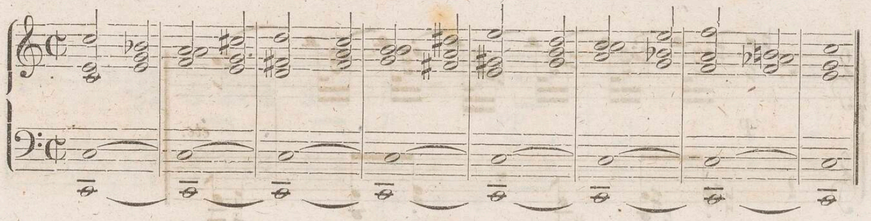






W przykładzie b) wychodząc z *C* major, modulujemy do *d* minor, *e* minor i *F* major, nie zaś do *D* major, *E* major i *Fis* major, gdyż zbaczanie do tych ostatnich tonacyi oddaliłoby nas zanadto od pierwotnéj, któréj poczucie nawet wówczas zatracilibyśmy.

§ **348**. Korzystnie wychodzą różne progressye modulujące, oparte na pedale, i wówczas możemy zbaczać nawet do odleglejszych tonacyi, jeżeli je poruszamy tylko tylko chwilowo:

425. *a)*
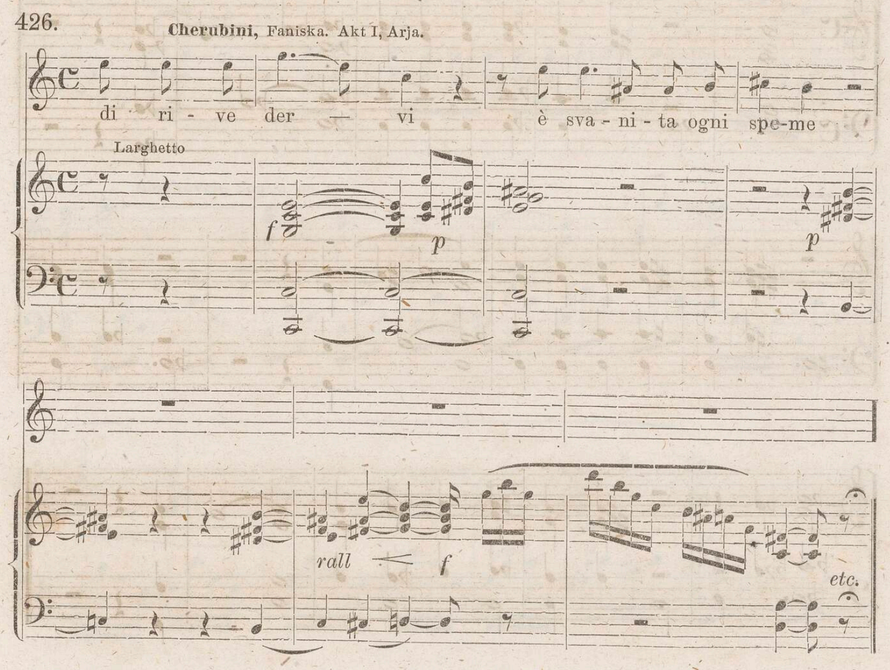


b)

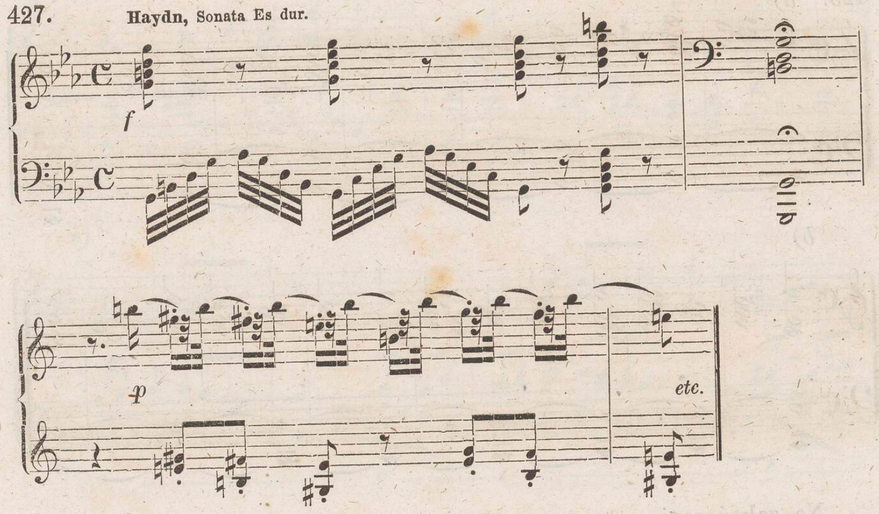


Na zakończenie powyższego działu, podajemy kilkanaście przykładów z różnych autorów, jako wzory pięknie użytych modulacyi.

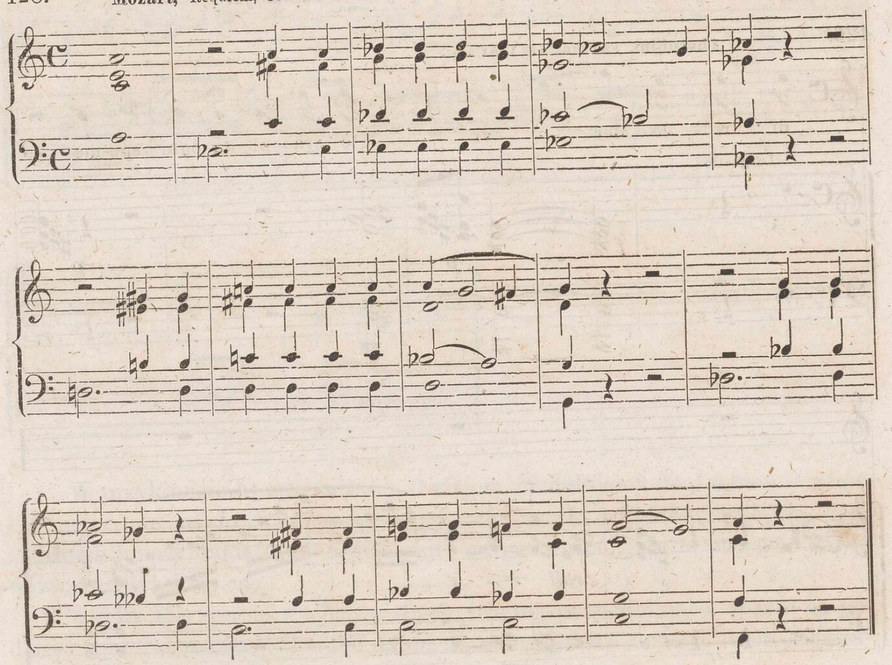
426. **Cherubini**, Faniska. Akt I, Arja.
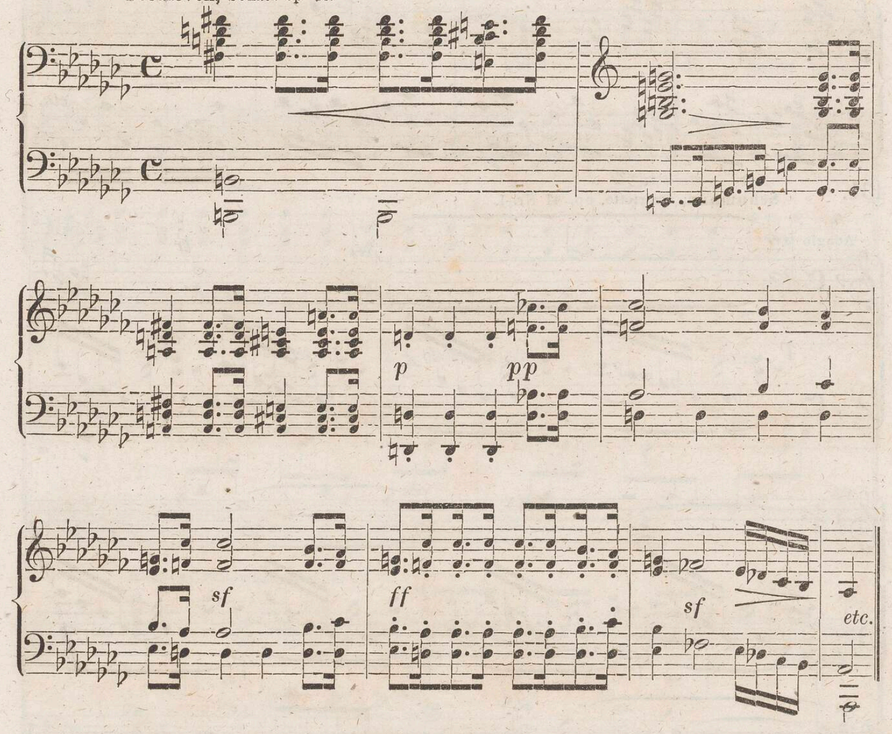


427. **Haydn,** Sonata Es dur.
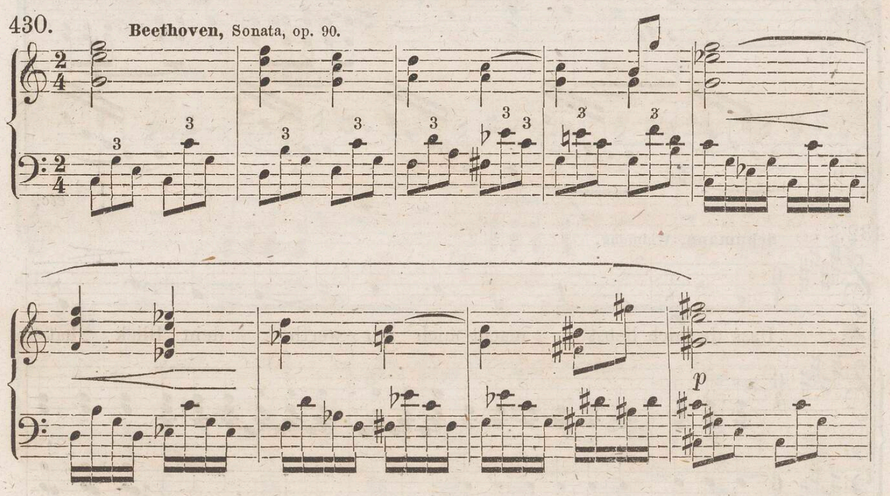


428. **Mozart,** Requiem, Confutatis.

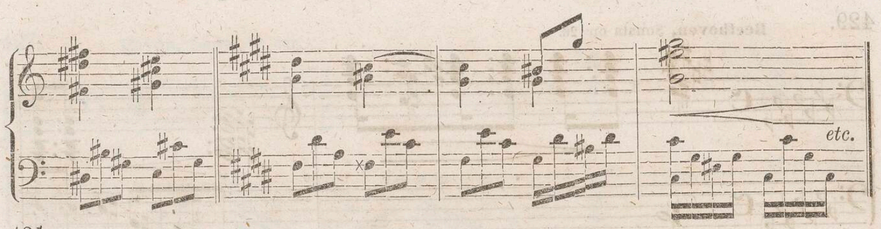


429. **Beethoven,** Sonata op. 26.
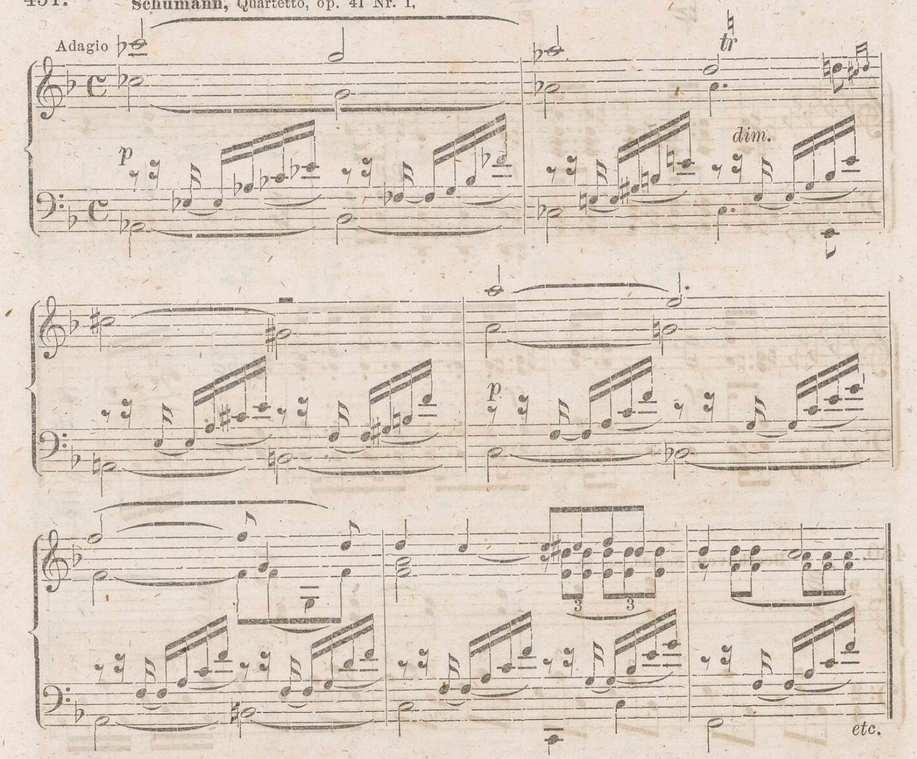


430. **Beethoven,** Sonata, op. 90.

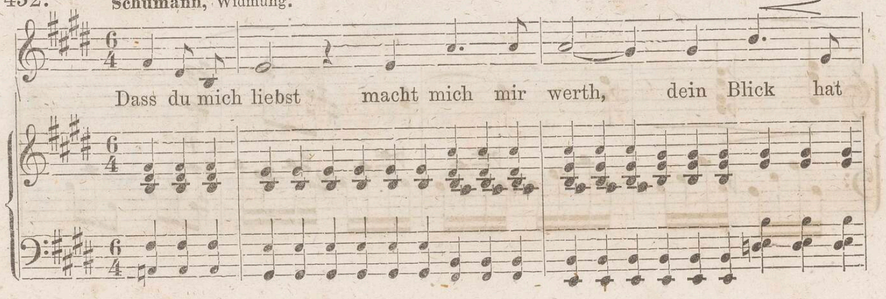


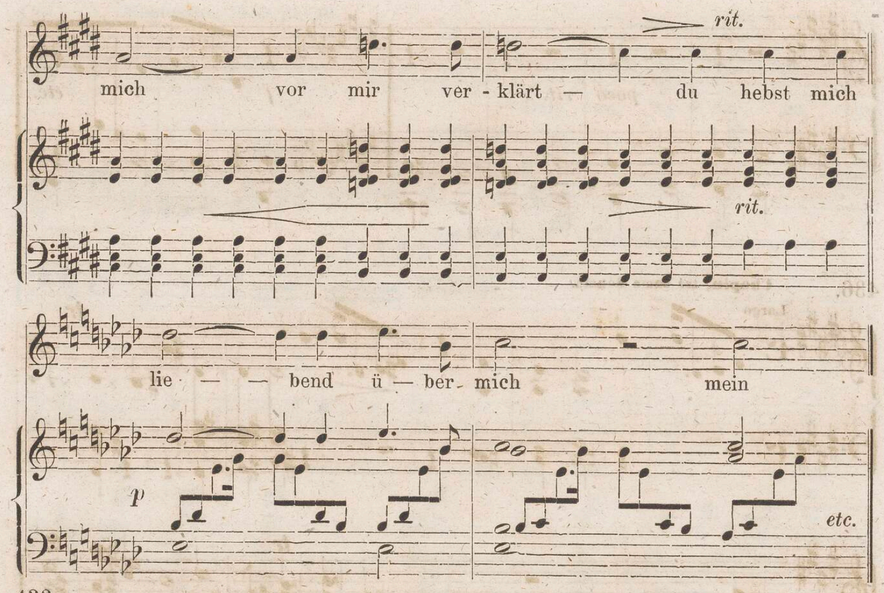


431. **Schumann,** Quartetto, op. 41 Nr. 1.
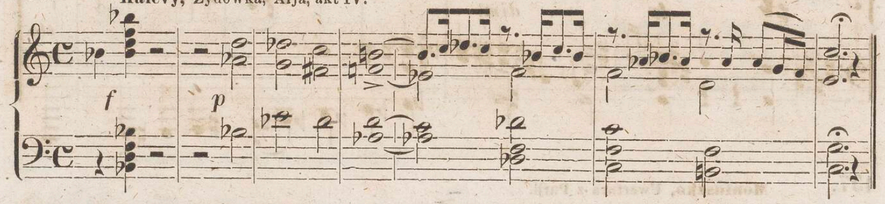


432. **Schumann,** Widmung.
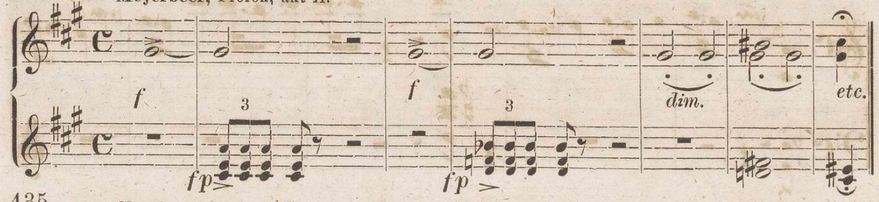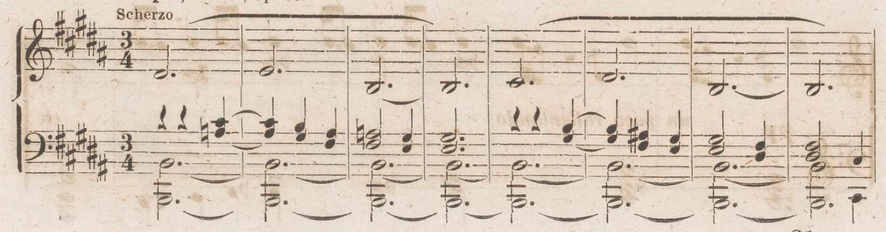




433. **Halévy,** Żydówka; Arja, akt IV.



434. **Meyerbeer,** Prorok, akt II.



435. **Chopin,** Sonata, op. 58.
Scherzo



poco rit. f etc.

436. **Chopin,** taż sama Sonata.

Largo tr tr tr dim. etc.

437. **Moniuszko,** Uwertura z Parji.

pp un poco rallentando etc.

438. **Moniuszko,** Halka Akt IV.

Dzie - cię wy - cią - ga rą-

pp molto cresc. e accelerando

czę - ta i mi - ło - sier - nie spo - zie — ra,
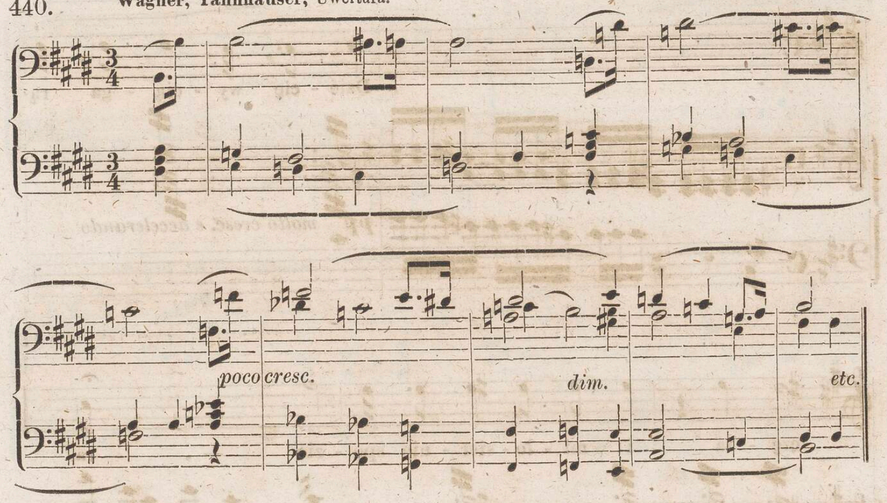
a tempo etc.

439. **Moniuszko,** Sonety Krymskie Nr. 8.
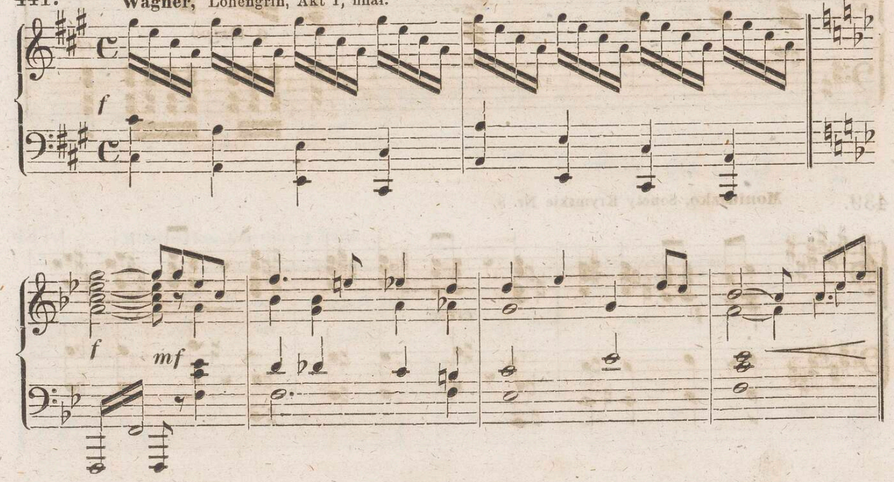
p cresc.

ff etc.
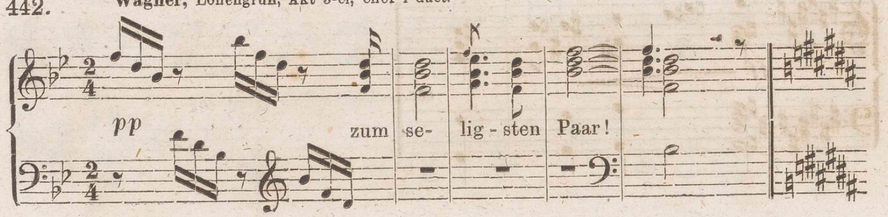
440. **Wagner, Tannhäuser,** Uwertura.

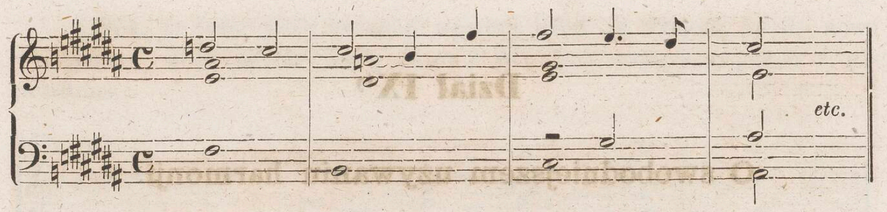


441. **Wagner,** Lohengrin, Akt I, finał.
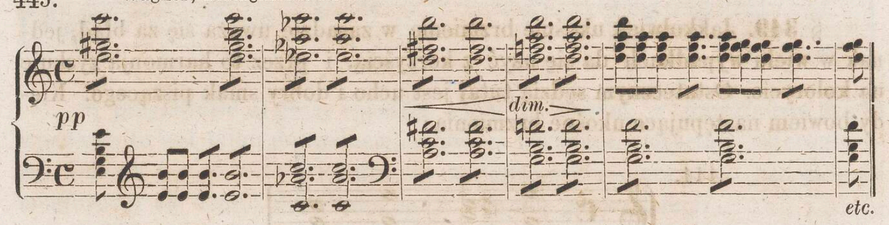


442. **Wagner,** Lohengrün, Akt 3-ci, chór i duet.





443. **Wagner,** Lohengrin akt III-ci



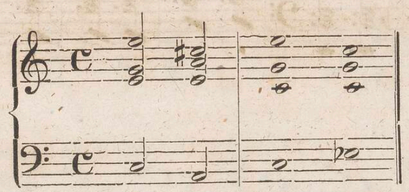
Dział IX^ty

O swobodniejszem używaniu harmonji.

I. O ukośnem brzmieniu półtonu.

§ **349.** Jakkolwiek ukośnie 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:

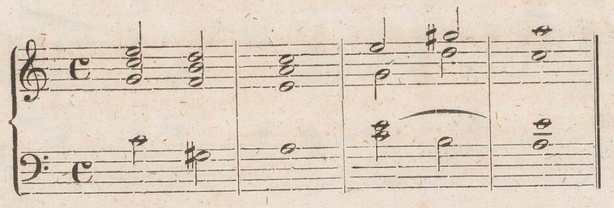
444.



są bezwarunkowo złemi, to przyjmujemy w harmonji następujące wyjątki:

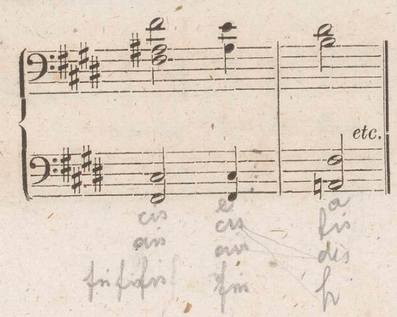
§ **350.** 1) Przy nagle występujących modulacyach, zwłaszcza do blizkich tonacyi, nie tylko ukośne brzmienie jest dozwolonem, ale nawet ubarwia ono znacznie harmonję, szczególniéj jeżeli dźwięk modulujący znajduje się w skrajnych głosach:

445.
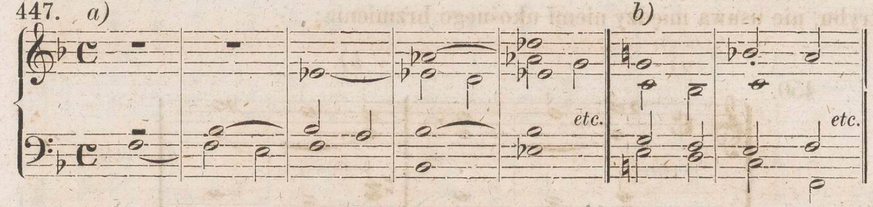


W podobny sposób Wagner użył bardzo zręcznie ukośnego brzmienia w Uwerturze «Tannhaüser»:

446.



§ **351.** 2) Jeżeli głosy harmonji wpadają jeden za drugim, wtedy nowo występujący może uderzyć nutę ukośnie brzmiącą względem jednéj z poprzednich:

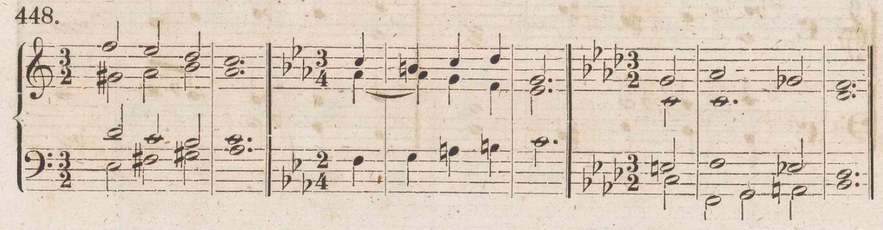
447. *a)* *b)*



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*.

§ **352.** 3) Jeżeli wszystkie głosy postępują djatonicznie, wtedy gładki i naturalny ich pochód łagodzi ukośne brzmienie:
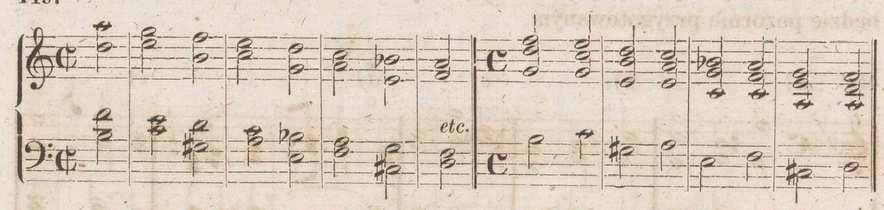
448.



§ **353.** 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:

449.
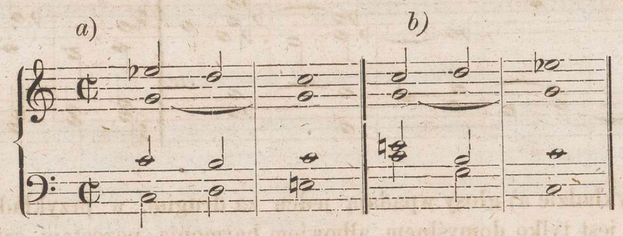


§ **354.** 5) Nareszcie ukośne brzmienie dozwala się między apodżjaturami, ozdobnikami, nutami przejściowemi, a nutą harmoniczną. (Patrz § 258).

§ **355**. W ogóle pamiętać należy, że ukośne brzmienie najłagodniéj wychodzi w harmonjach dyssonansowych naturalnych, najostrzej zaś w harmonji konsonansowéj.

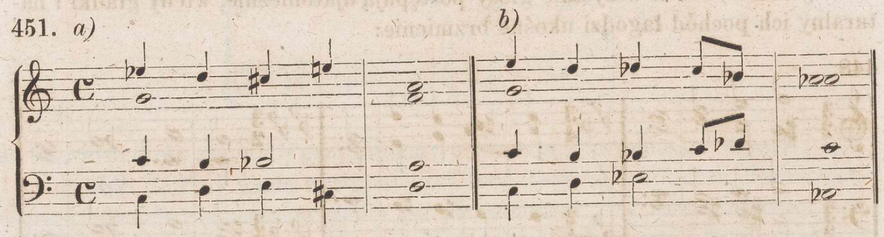
Uwaga. Akord dominantowy przedzielający dwa toniczne odmiennego trybu, nie usuwa między niemi ukośnego brzmienia:

450.



Ukośne brzmienie łagodzi się jednak zupełnie, jeżeli ostatni akord jest dyssonansowym, i wprowadza nas do nowéj tonacyi:

451. *a)*
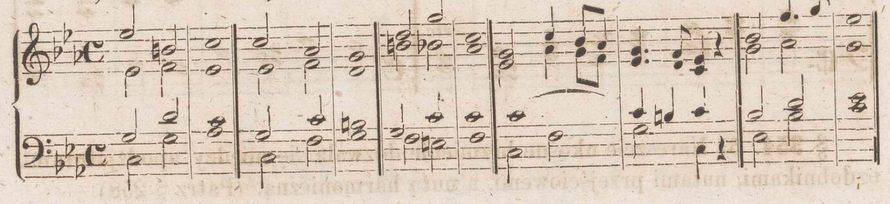


II. O kwintach i oktawach równoległych.

Znane nam prawo o kwintach i oktawach równoległych (§ 43) podlega różnym wyjątkom, dającym się zastosować w wolnym stylu, a mianowicie:

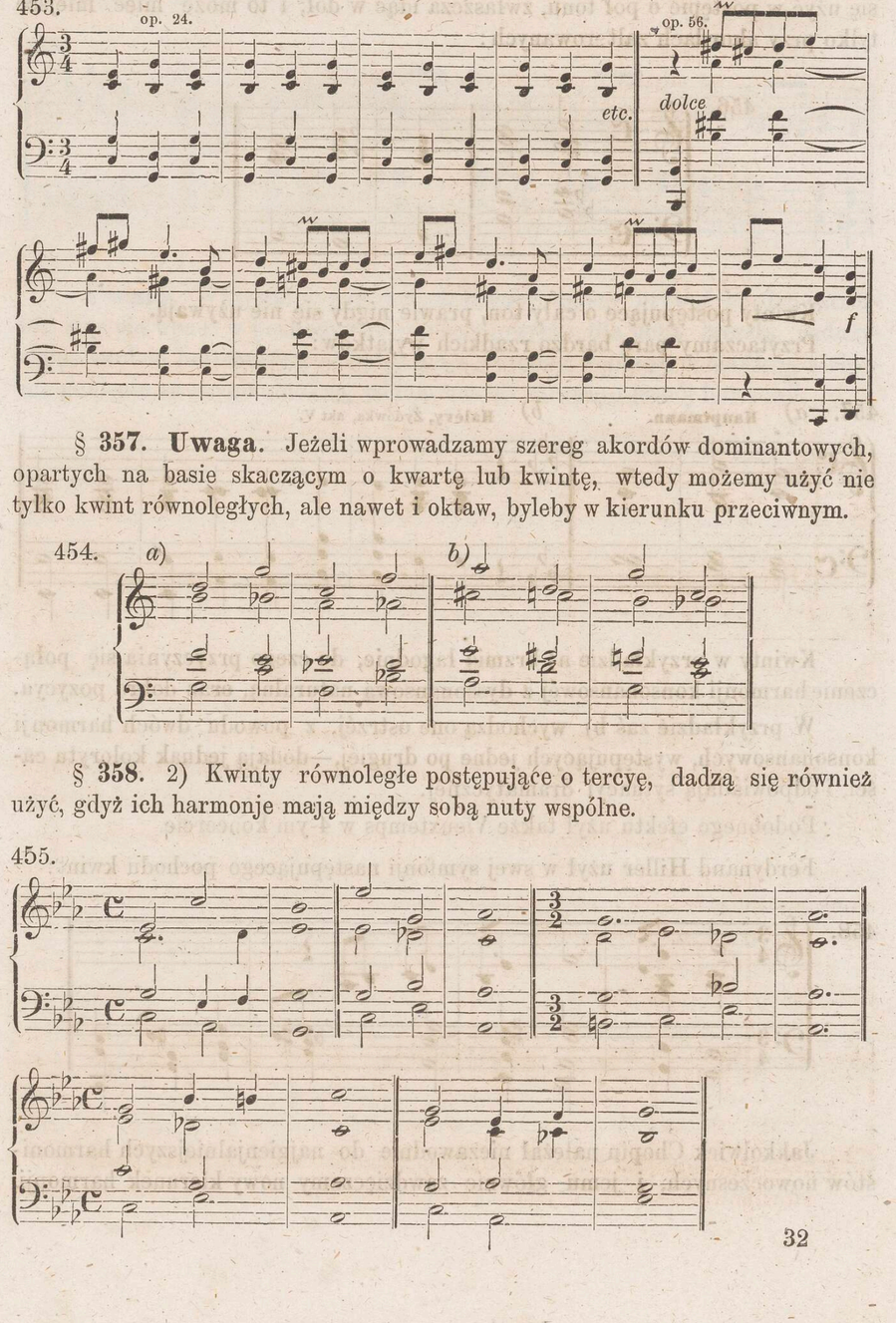
§ **356**. 1) Kwint równoległych użyć możemy jeżeli takowe postępują o kwartę lub kwintę, co możemy sobie wytłómaczyć wzajemną ich łącznością z powodu nuty wspólnéj, gdyż wtedy jeden z dźwięków w podobnych kwintach będzie pozornie przygotowanym.

452. *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



W podobny sposób użył Chopin kwint równoległych w swych mazurkach:

453.



§ **357**. **Uwaga**. Jeżeli wprowadzamy szereg akordów dominantowych, opartych na basie skaczącym o kwartę lub kwintę, wtedy możemy użyć nie tylko kwint równoległych, ale nawet i oktaw, byleby w kierunku przeciwnym.

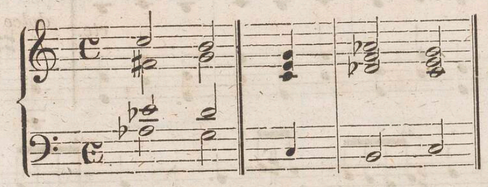
454. *a)* *b)*

§ **358**. 2) Kwinty równoległe postępujące o tercyę, dadzą się również użyć, gdyż ich harmonje mają między sobą nuty wspólne.

455.
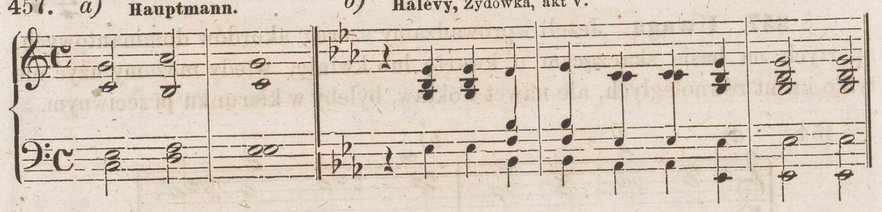
§ **359.** 3) Najtrudniejszem jest użycie kwint postępujących djatonicznie, z powodu braku nuty wspólnéj między ich harmonjami. Podobne kwinty dadzą się użyć w postępie o pół tonu, zwłaszcza idąc w dół; i to może mieć miejsce tylko przy akordach zalterowanych:

456.



Kwinty postępujące o cały ton, prawie nigdy się nie używają. Przytaczamy parę bardzo rzadkich wyjątków:

457. *a)* **Hauptmann.** *b)* **Halévy,** Żydówka, akt V.



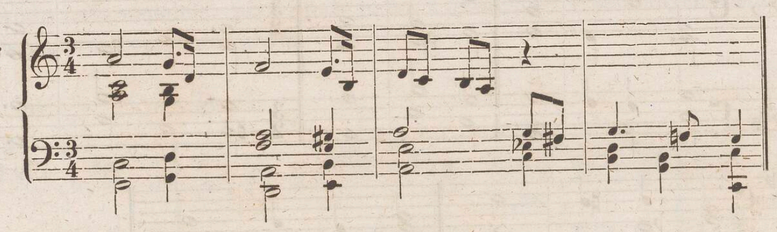
Kwinty w przykładzie a) brzmią łagodnie, do czego przyczynia się połączenie harmonji konsonansowéj z dyssonansową naturalną, oraz dobra pozycya.

W przykładzie zaś b) wychodzą one ostrzéj, z powodu dwóch harmonji konsonansowych, występujących jedne po drugiéj,—dodają jednak kolorytu całości, i odpowiadają sytuacyi dramatycznéj.

Podobnego efektu użył także Vieuxtemps w 4-ym koncercie.

Ferdynand Hiller użył w swej symfonji następującego pochodu kwint:
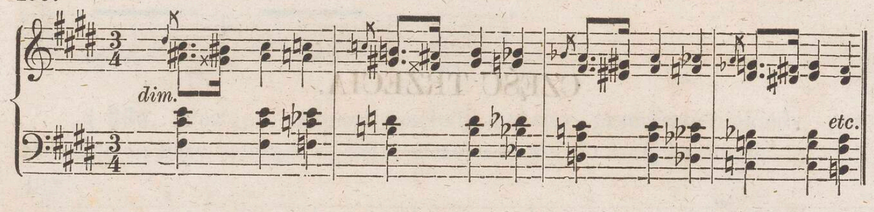
458.



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 N. 4.

459.



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 jasnéj harmonji.

CZĘŚĆ TRZECIA.

Dział X^ty

Pierwsze zasady kompozycji.

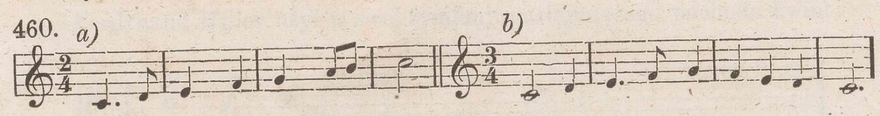
I. Ogólne pojęcia melodji.

§ **360**. Wszystkie zasady podane przez nas dotąd, mogą posłużyć uczącym się do tworzenia mniejszych utworów, jak: małe preludja na organ, kompozycye choralne, pieśni, mniejsze utwory fortepianowe, oraz tańce wszelkiego rodzaju; w ogóle przyswajać możemy sobie te formy kompozycyi, do których znajomość głębszych kombinacyi kontrapunktycznych nie jest koniecznie potrzebną.

§ **361**. Najprostszą i najkrótszą formą muzyczną jest zdanie, które zamkniętém może być najmniéj w czterech taktach, wyjątkowo zaś w trzech, jeżeli rytm jest trzytaktowym.

§ **362**. Zdanie muzyczne tworzyć można z najprostszych kombinacyi dźwięków, jak naprzykład z pochodu ich djatonicznego, jeżeli tymże dźwiękom nadamy stosowną wartość rytmiczną, np:

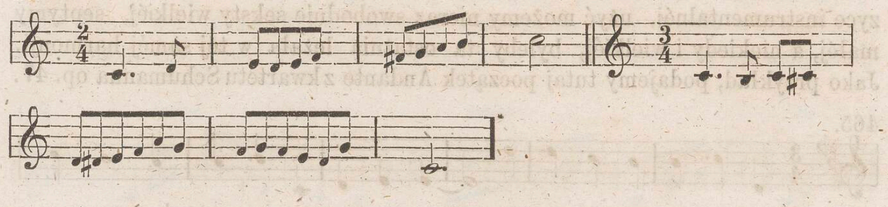
460. *a)* *b)*



Zdanie jest najmniejszą i niepodzielną całością muzyczną i tém się różni od okresu, dającego się rozdrabniać na mniejsze części (patrz § 298). Zdanie muzyczne, jeżeli się nie kończy na kadencyi doskonałéj, może być częścią okresu, w którym utworzy poprzednik i następnik, albo też odcinki.

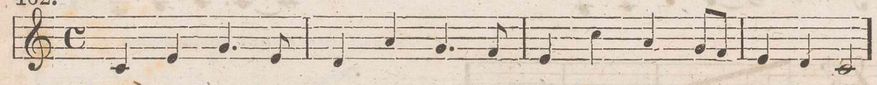
§ **363**. Wiemy już z § 296, że gammę djatoniczną urozmaicać możemy dźwiękami chromatycznemi, oprócz tego możemy ją także wzbogacić wszystkiemi środkami, które przytoczyliśmy w dziale o figuracyi.

461.



§ **364**. Postęp djatoniczny melodji możemy przerywać niekiedy, przeskakując na nuty należące do tejże saméj a nawet do innéj harmonji.

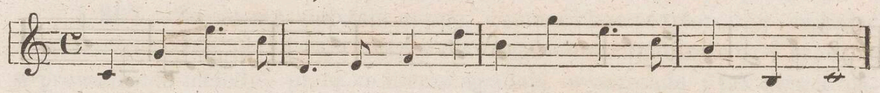
462.



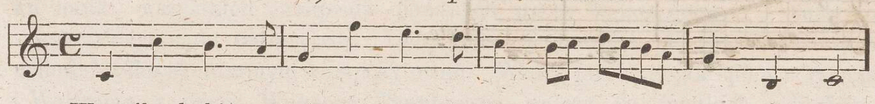
Pomimo nieregularnego na pozór pochodu wyżéj przytoczonéj melodji, widzimy jednakże, że ona stopniowo wznosi się i opada, tak dalece, iż za ogólną jéj treść przyjąć można gammę wznoszącą się i opadającą. Z tego okazuje się, że każda melodja powinna się trzymać pewnéj symetryi w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniającą dla ucha.

Wystrzegać zatem należy się zbyt częstych skoków, mianowicie jednego po drugim; przeciwnie zaś umiejętne przegradzanie niemi pochodu djatonicznego ożywia melodję i czyni ją więcéj zajmującą; np:

463. *a) Skoki nienaturalne:*



464. *b) Skoki usprawiedliwione:*



W ogóle skoki częste i raptowne więcéj uchodzą w muzyce instrumentalnéj aniżeli wokalnéj.

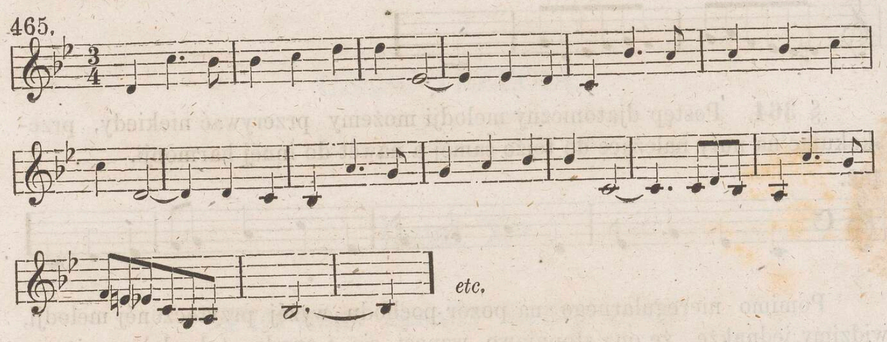
W przykładzie *a)* główny punkt leży nie w skokach lecz w braku stanowczego kierunku melodji rzucającéj się bezpotrzebnie to w górę to w dół, przez co prowadzenie innych głosów harmonji musi wypaść nienaturalnie.

Melodja w przykładzie *b)* da się zastosować tak do głosu ludzkiego jako też i do każdego instrumentu.

§ **365**. Główne zasady dotyczące skoków w melodji podaliśmy już w §§ 53, 54 i 55. Wszystkie te ograniczenia odnoszą się głównie do muzyki wokalnéj w stylu tak zwanym ścisłym. W stylu zaś wolniejszym, zwłaszcza w mu-

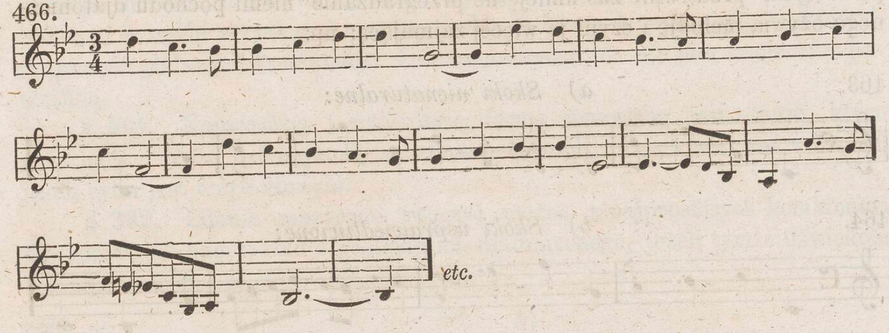
zyce instrumentalnéj, użyć możemy nieraz swobodnie seksty wielkiéj, septymy małéj, a niekiedy i wielkiéj, byleby ta ostatnia leżała w téj saméj harmonji. Jako przykład, podajemy tutaj początek Andante z kwartetu Schumanna op. 47.

465.



Skoki o septymę dadzą się tłómaczyć: idące w górę jako apodżjatury, opadające zaś jako leżące w jednéj i téj saméj harmonji. Wprawdzie możnaby uprościć powyższą melodję przez zamienienie septym wznoszących się na sekundy, a septym opadających na kwinty, a to w sposób następujący:

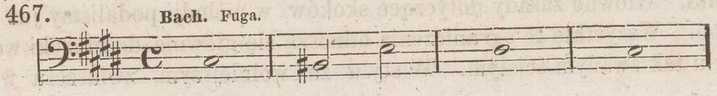
466.



Powyższa zmiana w utworze Schumanna jakkolwiek daje nam melodję pozornie łagodniejszą i prostszą, jednak w rzeczywistości jest zupełnie bezbarwną i pozbawioną właściwego charakteru.

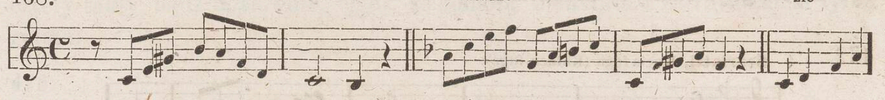
§ **366**. Z pomiędzy innych skoków wzbronionych w stylu ścisłym, używaną bywa nieraz kwarta zmniejszona w górę, a mianowicie z nuty charakterystycznéj na małą tercję,

467. **Bach.** Fuga.



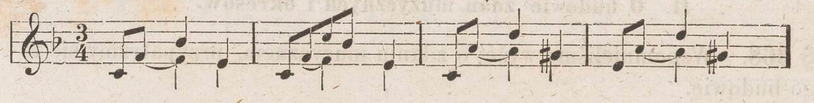
oraz kwinta zwiększona znajdująca się pomiędzy pierwszym a trzecim dźwiękiem idąc w jednym kierunku. Kwinta zwiększona leży wtedy w jednéj i téj saméj harmonji, albo też występuje tylko jako apodżjatura nuty harmonicznéj:

468. dobrze dobrze źle



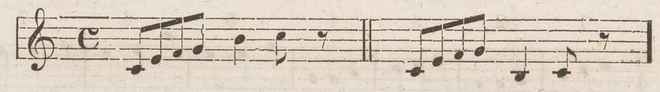
Skoki kwartami czystemi w jednym kierunku dadzą się niekiedy użyć ż efektem.

469. **Rubinsztein,** 4-ty Koncert. Andante.



W ogóle po pewnym pochodzie djatonicznym wystrzegać się należy skoku w tymże samym kierunku, tenże skok lepiéj daje się użyć w ruchu przeciwnym.

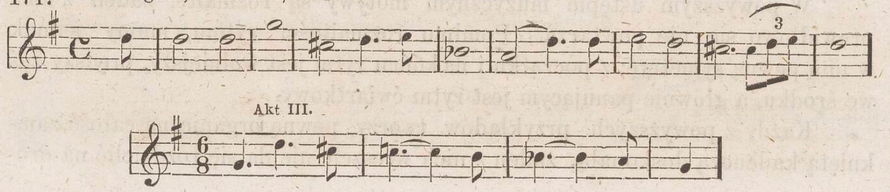
470.



W tym razie jednak głównym sędzią jest ucho i dobry smak piszącego.

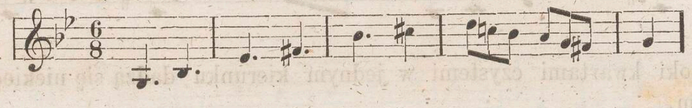
§ **367**. Zwracamy przytem uwagę, że nowsi kompozytorowie, unikając zbyt utartych dróg, poświęcają nieraz dla oryginalności naturalność i prostotę w prowadzeniu melodji, przez co nieraz wpadają w przesadę i tak zwaną manierę. Uczącym się radzimy jednak trzymać się ściśle zwłaszcza w początku nauki, 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 Tannhaüser, należą do rzadkich wyjątków. W pierwszym uderzając skoki niezwykłe o kwintę zmniejszoną i kwartę zwiększoną w dół, w drugim zaś ciągle wtrącanie dźwięków chromatycznych, odbiera mu naturalność.

471. **Wagner,** Tannhäuser, Akt I.



Dawniejsi mistrzowie jak np. Scarlatti, wyszukiwali umyślnie dziwne melodje na tematа do fug, ale te służyły im tylko jako materjał do sztucznych kombinacji harmonicznych; jako melodja zaś samoistna, nie mogłyby zupełnie być użyte, gdyż raziłyby nienaturalną i wymuszoną budową.

472. **Scarlatti,** Kocia fuga (Katzen-fuge).

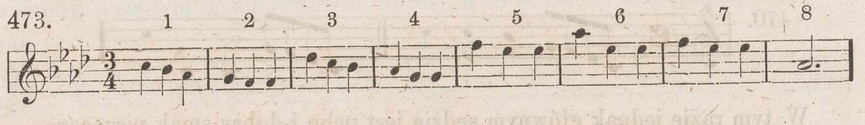


II. O budowie zdań muzycznych i okresów.

§ **368.** Wspomnieliśmy wyżéj o zdaniu muzycznem, przypatrzmy się teraz jego budowie.

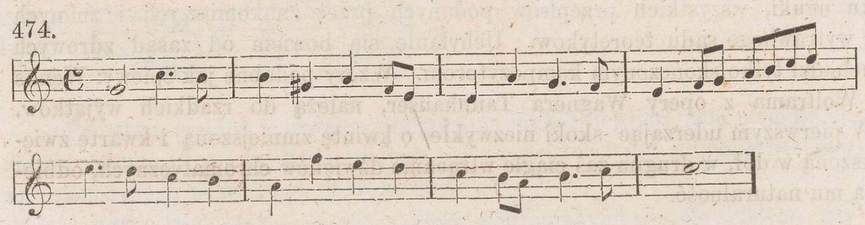
Zdanie muzyczne składać się może albo z jednego motywu powtarzającego się na różnych stopniach, albo też z kilku motywów zaokrąglonych w pewną całość, np:

473.



Motyw, z którego powstał powyższy ustęp muzyczny, zajmuje dwa pierwsze takty, powtarza się w trzecim i czwartym o jeden stopień wyżéj, w następnych zaś druga jego połowa albo dosłownie, albo cokolwiek zmieniona, jak w takcie szóstym. Weźmy znów inną myśl muzyczną:

474.



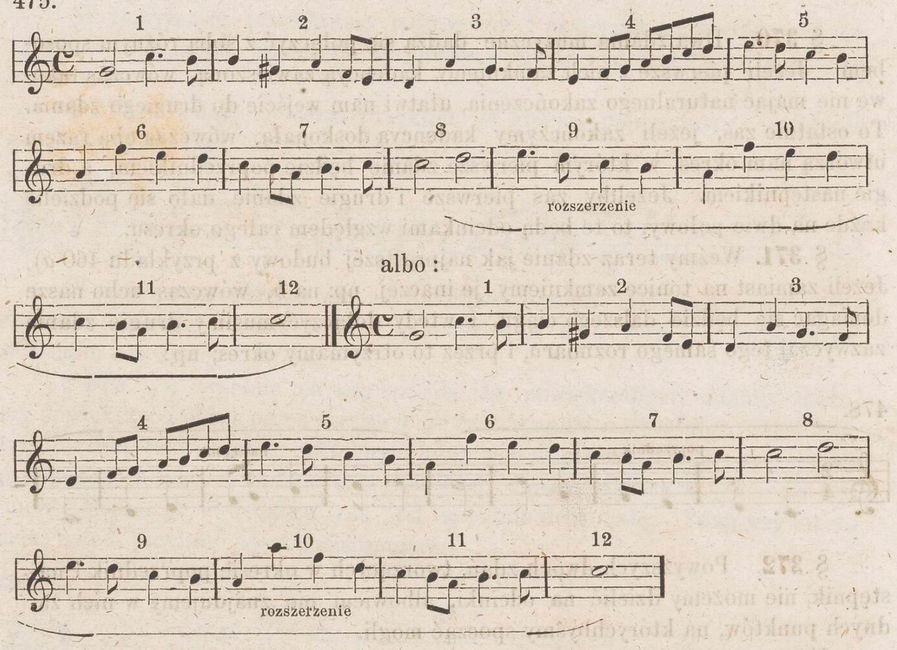
W powyższym ustępie muzycznym motywy są rozmaite, żaden z nich prawidłowo się nie powtarza. Pomimo rozmaitości rytmu, mamy jednak w nim pewną symetryę; z początku i na końcu rytm jest wolniejszy, prędszy zaś we środku, a głównie panującym jest rytm ćwiartkowy.

Każdy z powyższych przykładów tworzy pewną organiczną całość zamkniętą kadencyą doskonałą, żaden z nich wreszcie nie da się rozdzielić na dro-

bniejsze części jak poprzednik i następnik, albo ich odcinki; dla tego też podobnie utworzoną całość muzyczną nazywamy *zdaniem*.

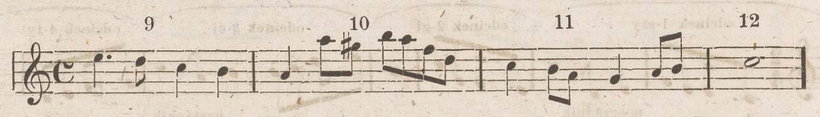
§ **369.** *Zdanie muzyczne* zamyka się zwykle w ośmiu taktach, chociaż może być o połowę krótszem. Rozszerzyć je możemy powtarzając ostatnie cztery takty, bądź dosłownie, bądź ze zmianą melodji a z zatrzymaniem tylko rytmu.

475.



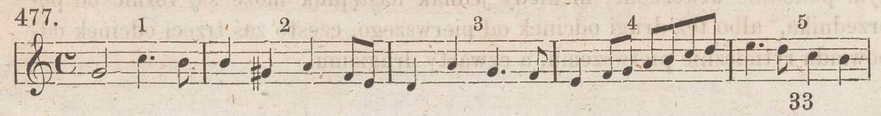
W podobnem rozszerzeniu zakończenie możemy przyozdobić, ożywiając cokolwiek rytm, np:

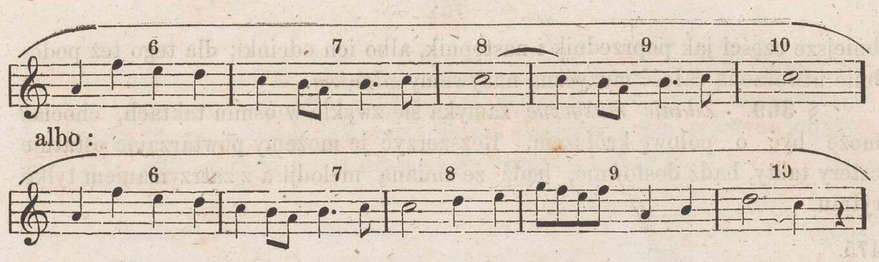
476.



Rzadszem bywa rozszerzenie zdania muzycznego za pomocą powtórzenia dwóch ostatnich taktów, albo dodaniem dwóch nowych.

477.

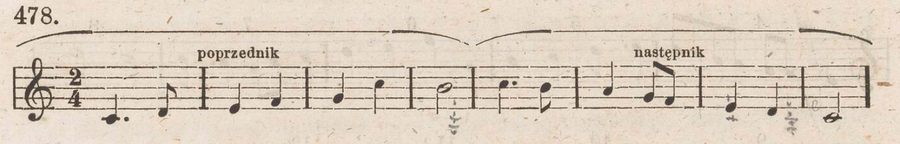




§ **370.** Dwa zdania muzyczne dadzą się połączyć z sobą różnym sposobem. Jeżeli pierwsze z nich zamkniemy kadencyą zawieszoną, wówczas takowe nie mając naturalnego zakończenia, ułatwi nam wejście do drugiego zdania. To ostatnie zaś, jeżeli zakończymy kadencyą doskonałą, wówczas oba razem utworzą nam 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.

§ **371.** Weźmy teraz zdanie jak najprostszéj budowy z przykładu 460 *a*). Jeżeli zamiast na tonice zamkniemy je inaczéj, 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:

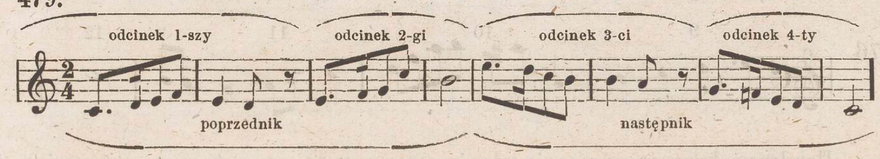
478.



§ **372.** 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.
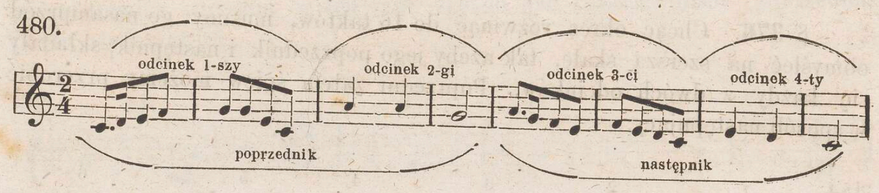
Utworzyć je możemy przemieniając stosownie melodję.

479.



§ **373.** 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.

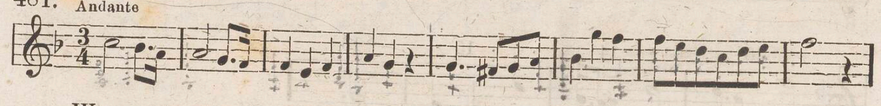
480.



W powyższym przykładzie poprzednik i następnik odpowiadają sobie rytmicznie, co zaś do odcinków, to pierwszy równy jest trzeciemu, drugi zaś czwartemu.

§ **374.** Podajemy teraz przykład, w którym poprzednik i następnik zupełnie się różnią.
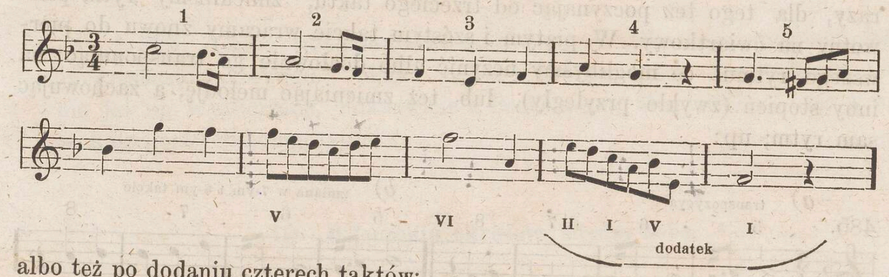
481. Andante



W powyższym okresie nie ma odcinków, mamy tylko poprzednik i następnik odmiennie zbudowane. W pierwszym z nich rytm jest wolniejszym w drugim zaś więcéj ożywiony.

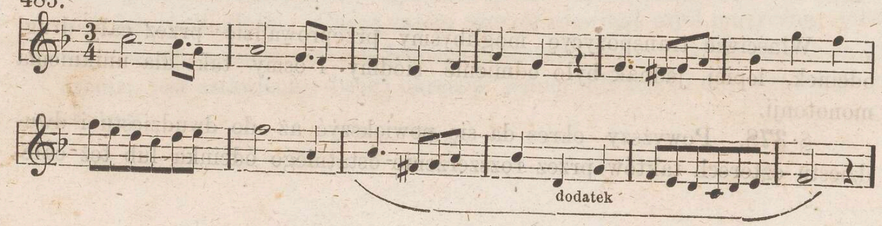
§ **375.** W zupełnie ten sam sposób, jak powiększaliśmy zdanie, możemy powiększyć i okres przez rozszerzenie zakończenia o dwa lub o cztery takty. Zwykle taki dodatek podobnym bywa pod względem rytmicznym do poprzedzających taktów, kadencyę zwykle wtedy dajemy słabszą w końcu okresu, (nieraz złamaną); w dodatku zaś jest zupełnie doskonałą. Powyższy okres może zatem przybrać postać następującą:

482.
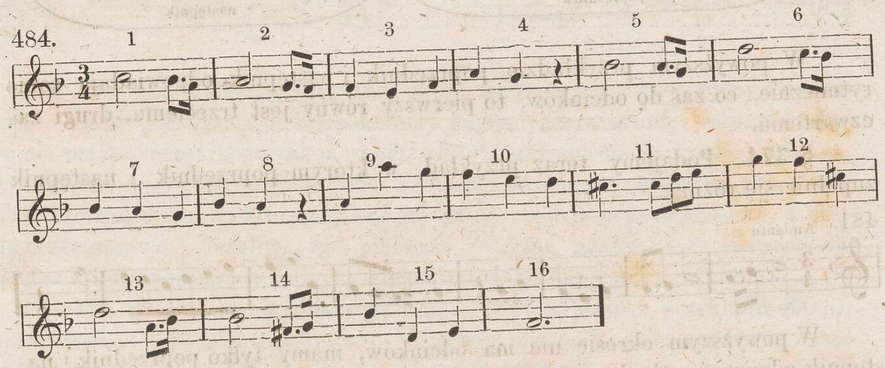


albo też po dodaniu czterech taktów:

483.



§ **376**. 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:

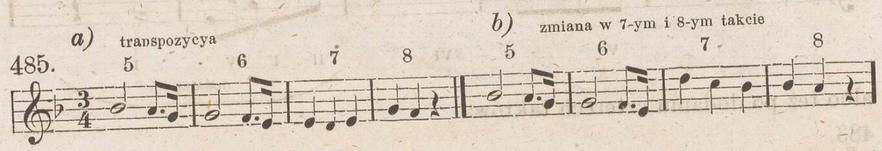
484.



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 melodję.

§ **377**. Zwrócić tu przedewszystkiem musimy uwagę na budowę każdej melodji pod względem rytmicznym. Główny motyw charakteryzujący powyższą melodję, jak np: początek, powtarza się zwykle raz, a rzadko dwa razy, dla tego 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 go transponując na inny stopień (zwykle przyległy), lub też zmieniając melodję, a zachowując sam rytm; np:

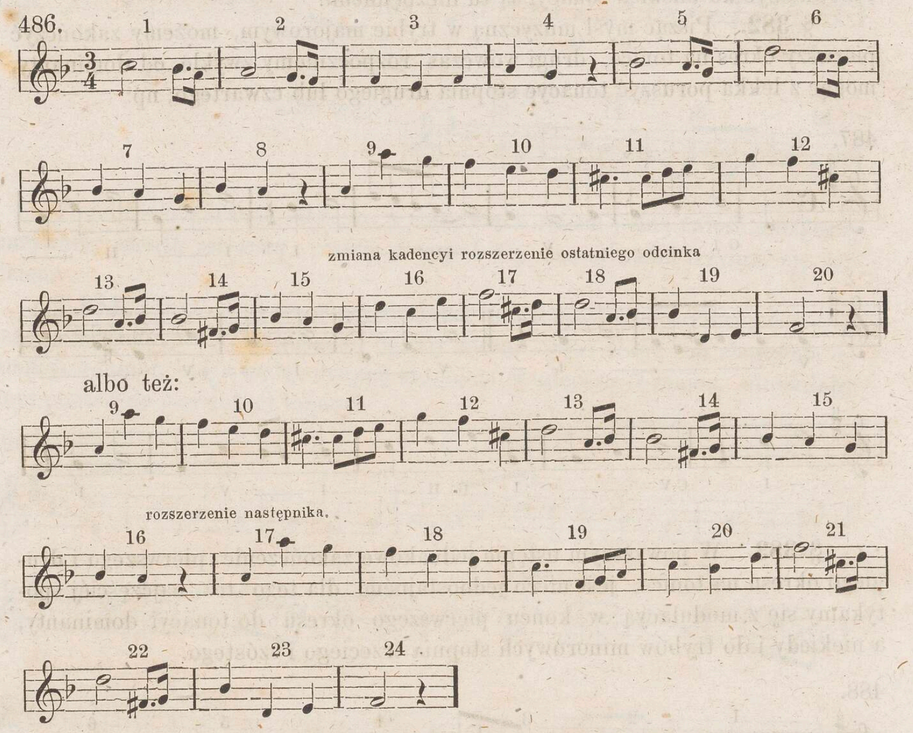
485.



Właściwie transpozycyę moglibyśmy przeprowadzić przez cały drugi odcinek, lepiéj jednak było odmienić siódmy i ósmy takt dla uniknienia monotonji.

§ **378**. 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.

486.



§ **379**. Okres trzydziestodwu-taktowy jest tylko rozszerzeniem ośmio lub szesnasto-taktowego. Zdarza się on w krótkim takcie i w szybszém tempie jak np: w scherzach, mianowicie u Beethovena, Mendelsohna, oraz w walcach dzisiejszych kompozytorów.

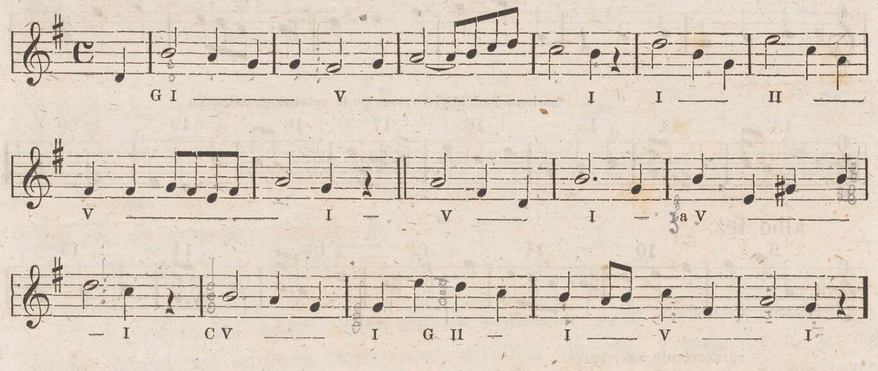
III. O łączeniu okresów między sobą.

§ **380**. Okresy dłuższe w ogóle rzadko się używają, a to z powodu zbytniéj ich rozciągłości. Chcąc zatém szerzéj rozwinąć myśl muzyczną, musimy się uciec do łączenia okresów jednego z drugim. Najprostszym sposobem połączenia, jest ustawienie dwóch okresów jednéj długości i odpowiedniego charakteru

§ **381.** Rzadko kiedy zdarza się, aby dwa okresy tworzące całość, były obmyślane w jednéj tylko tonacyi; dla saméj zatém rozmaitości zboczenia i modulacye do bliskich tonacyi są tu niezbędnemi.
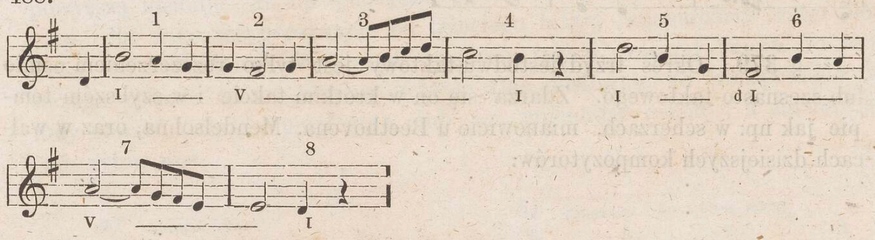
§ **382.** Pisząc myśl muzyczną w trybie majorowym, możemy zakończyć pierwszy okres na tonice, drugi wówczas rozpoczniemy zwykle od dominanty, mogąc z lekka poruszyć tonacye stopnia drugiego lub czwartego; np:

487.



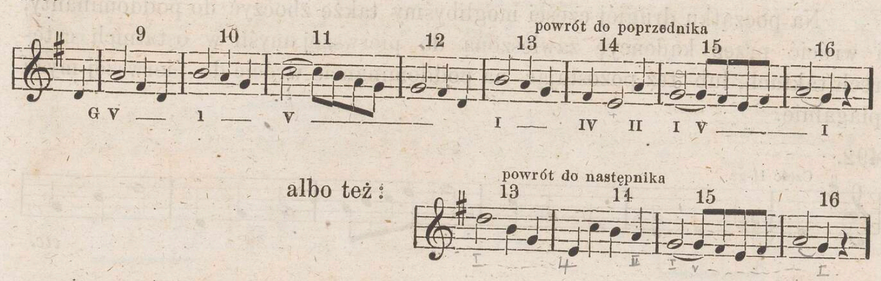
§ **383.** W powyższym ustępie jednakowe zakończenie pierwszego i drugiego okresu na tonice, jest nieco jednostajném, dla tego też najczęściéj spotykamy się z modulacyą w końcu pierwszego okresu do tonacyi dominanty, a niekiedy i do trybów minorowych stopnia trzeciego i szóstego.

488.



Ponieważ w końcu powyższego okresu modulujemy do tonacyi dominanty, najstosowniejszém zatém będzie rozpoczęcie następnego okresu od dominanty i powrót z niéj do pierwotnéj tonacyi za pomocą kadencyi zawieszonéj. Dla utrzymania jednolitości między okresami, następnik drugiego okresu musi przypominać poprzednik lub następnik pierwszego, i zakończyć się kadencyą doskonałą.

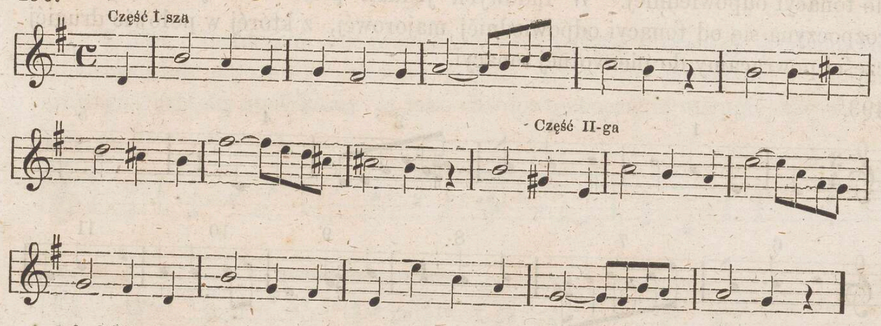
489.



Podobnie utworzone okresy, a stanowiące razem jedną całość muzyczną nazywamy *częścią pierwszą*, *częścią drugą* i téj nazwy nadal trzymać się będziemy.
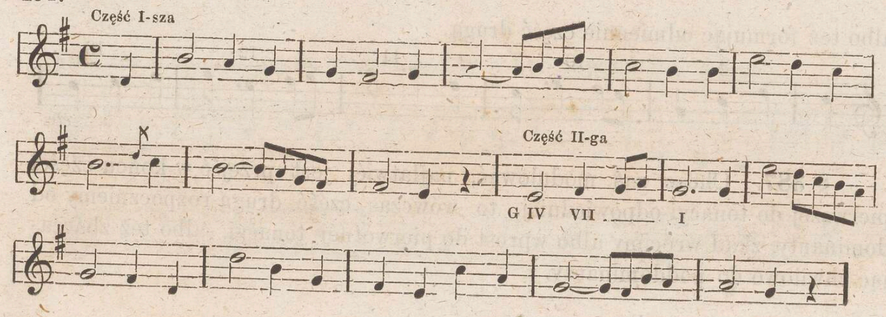
§ **384.** Gdybyśmy w poprzedzającéj kompozycyi skończyli część pierwszą, na *h*-minor, wtedy najprościéj byłoby zacząć część drugą od zboczenia do tonacyi *a*-minor, która będąc drugim stopniem względem *G*-major, ułatwiłaby nam powrót do pierwotnéj tonacyi.

490.



§ **385.** Zróbmy teraz zwrot do *e* minor w końcu pierwszéj części, wtedy na początku drugiéj możemy poruszyć *C*-major jako czwarty stopień względem pierwotnéj tonacyi.

491.

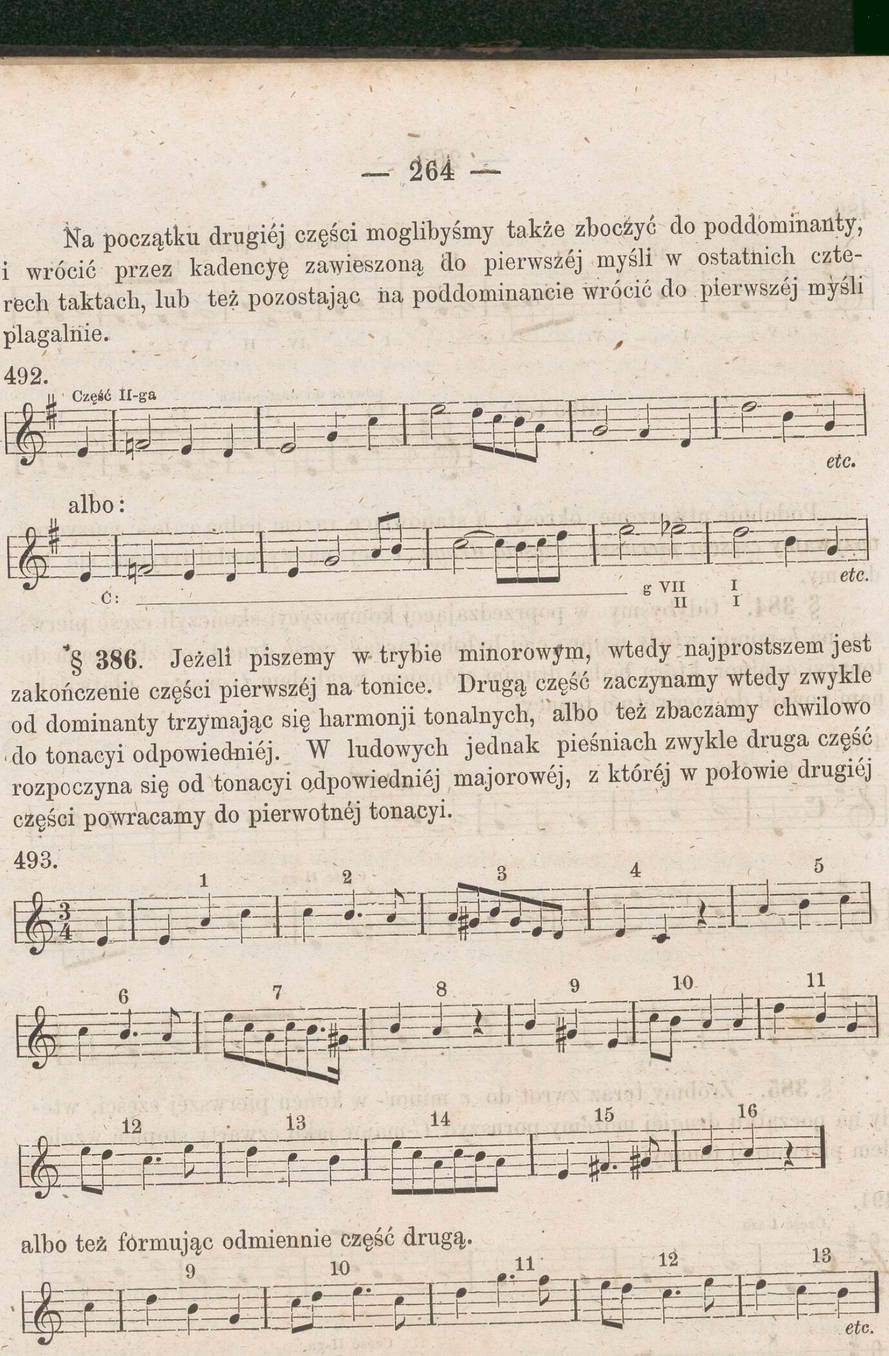


Na początku drugiéj części moglibyśmy także zboczyć do poddominanty, i wrócić przez kadencyę zawieszoną do pierwszéj myśli w ostatnich czterech taktach, lub też pozostając na poddominancie wrócić do pierwszéj myśli plagalnie.

492.

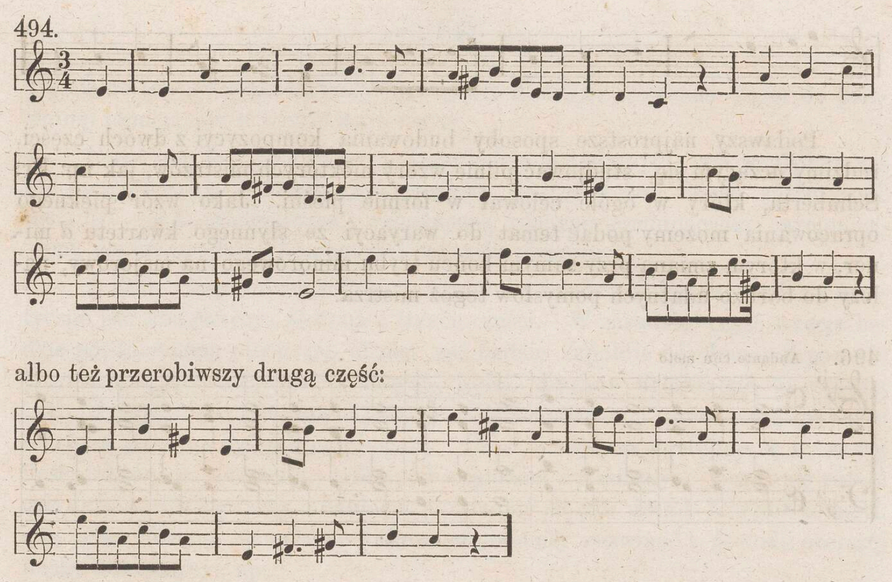
§ **386**. Jeżeli piszemy w trybie minorowym, wtedy najprostszem jest zakończenie części pierwszéj na tonice. Drugą część zaczynamy wtedy zwykle od dominanty trzymając się harmonji tonalnych, albo też zbaczamy chwilowo do tonacyi odpowiedniéj. W ludowych jednak pieśniach zwykle druga część rozpoczyna się od tonacyi odpowiedniéj majorowéj, z któréj w połowie drugiéj części powracamy do pierwotnéj tonacyi.

493.



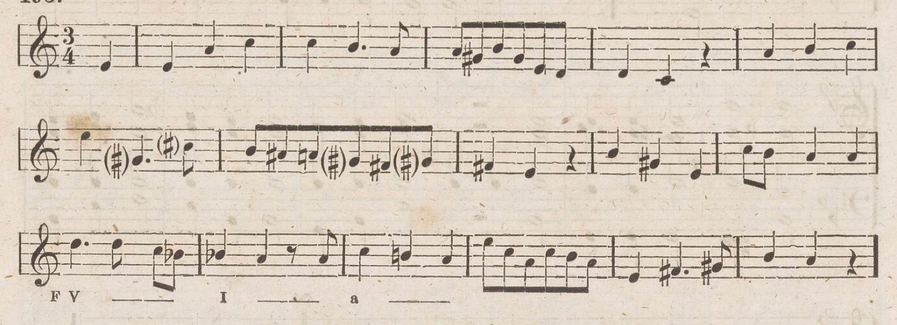
§ **387**. Chcąc zaś modulować, najłatwiéj jest przejść w końcu części pierwszéj do tonacyi odpowiedniéj, to wówczas część drugą rozpoczniemy od dominanty, zkąd wrócimy albo wprost do pierwotnéj tonacyi, albo też zbaczając chwilowo do poddominanty.

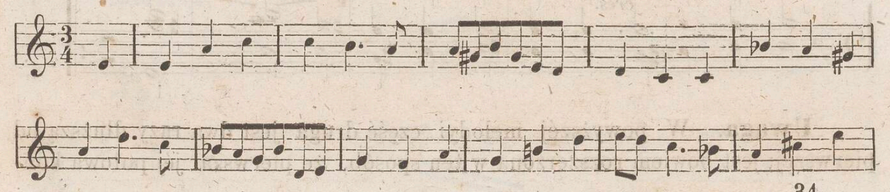
494.

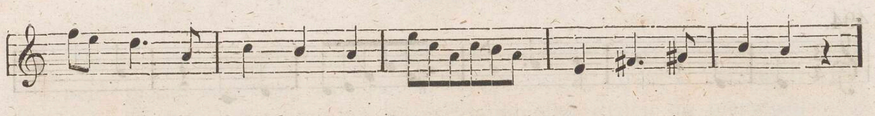


§ **388**. Rzadszem jest przejście w końcu części pierwszéj do dominanty minorowéj lub majorowéj. Równie rzadko używa się modulacyi do stopnia szóstego, częściéj spotykamy ją jako chwilowe zboczenie wdrugiéj części.

495.
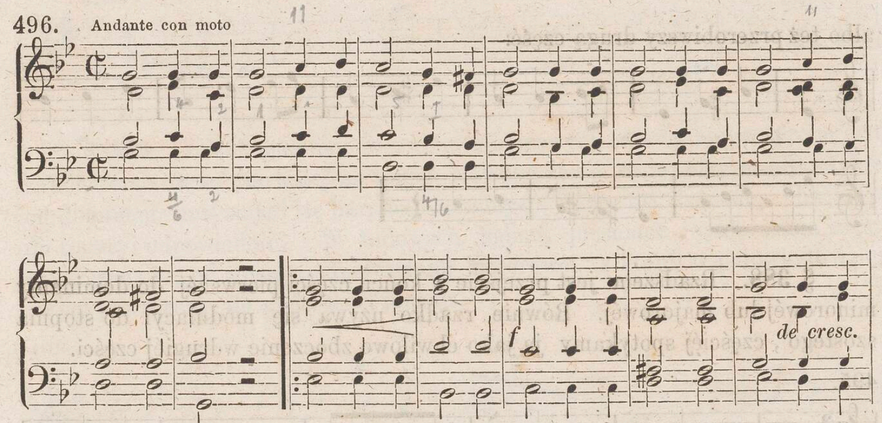






Podawszy najprostsze sposoby budowania kompozycyi z dwóch części, radzimy uczącym się, studjować pilnie wzory niektórych mistrzów, jak np: Fr: Schuberta, który w ogóle celował w formie pieśni. Jako wzór pięknego opracowania możemy podać temat do waryacyi ze słynnego kwartetu *d* minor, w którym zmiana przy samym końcu trybu minorowego na majorowy, należy do bardzo udatnych pomysłów tegoż mistrza.

496. Andante con moto



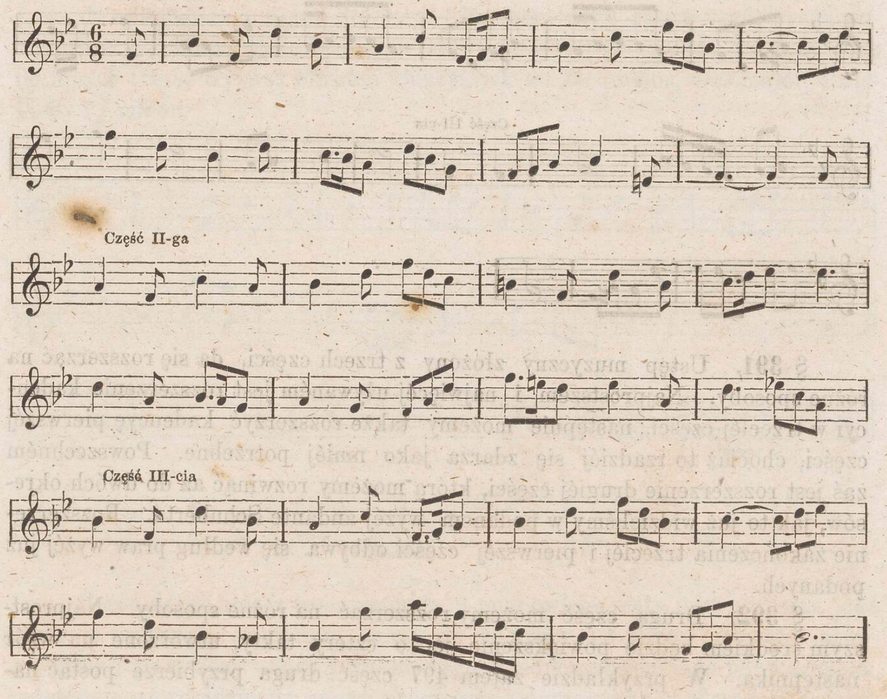
Uwaga. W powyższéj melodyi część druga jest dwa razy dłuższą od pierwszéj; jest bowiem rozszerzona w ten sposób, że pierwsza jéj połowa koń-

czy się na tonacyi odpowiedniéj, zkąd przez *Es* major powraca autor do pierwotnéj tonacyi, ale w trybie majorowym.

Część pierwsza jest ubogą pod względem melodyjnym, pod względem zaś harmonicznym trzymaną jest również bardzo prosto, druga zatém część musi być więcéj urozmaiconą i wzbogaconą różnemi kombinacyami harmonicznemi, dla czego i ramy kompozycyi należało rozszerzyć.

§ **389**. Najbardziéj jednak zaokrągloną i zadowalniającą poczucie estetyczne jest kompozycya złożona z trzech części. W zasadzie część trzecia będzie powtórzeniem pierwszéj, druga zaś będzie zupełnie odrębną. Z powodu powtórzenia pierwszéj myśli w trzeciéj 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 téj saméj 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 swobodniéj rozwinąć z powodu szerszéj formy kompozycyi; np:
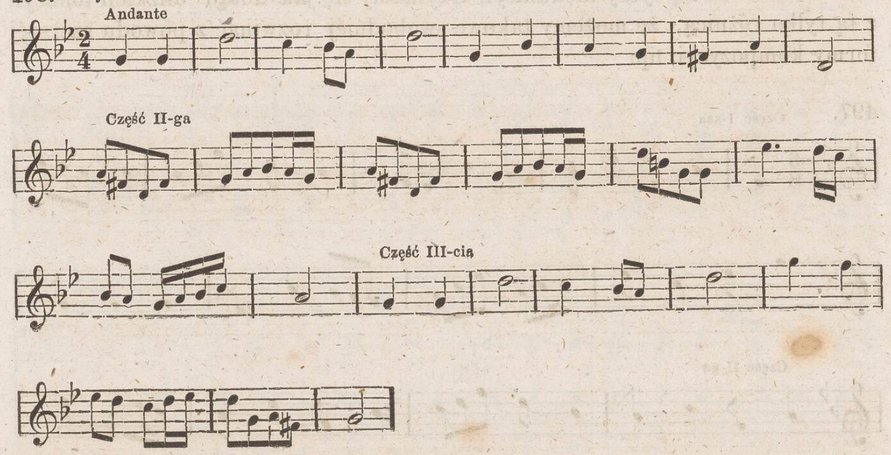
497. Część I-sza



Pierwsza część odbija się w trzeciéj części tylko w poprzedniku, następnik zaś musi być odmiennym z powodu modulacyi do dominanty w części pierwszéj. 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 trzeciéj części nadaje większą rozmaitość całości. Co się zaś tyczy części drugiéj, to wzbogacamy ją tylko pod względem harmonicznym, zachowując jednak rytm i charakter pierwotny.

§ **390**. 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 drugiéj.

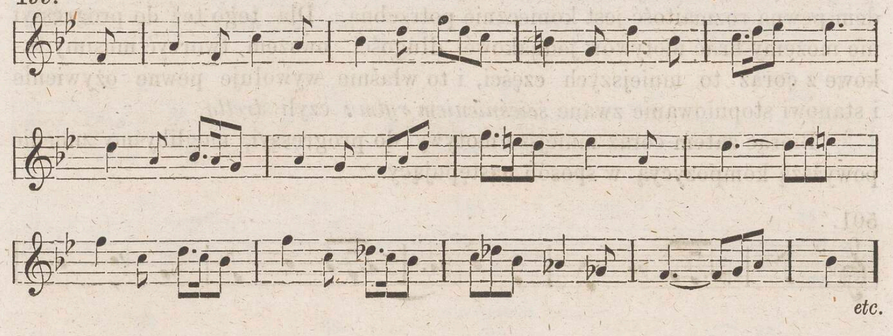
498. Część I-sza
Andante



§ **391**. Ustęp muzyczny złożony z trzech części, da się rozszerzać na różne sposoby. Najprostszém i najwięcéj używaném jest rozszerzenie kadencyi w trzeciéj części, następnie możemy także rozszerzyć kadencyę pierwszéj części, chociaż to rzadziéj się zdarza jako mniéj potrzebne. Powszechném zaś jest rozszerzenie drugiéj części, którą możemy rozwinąć aż do dwóch okresów, jak to już widzieliśmy w podanem wyżéj andante Schuberta. Rozszerzenie zakończenia trzeciéj i pierwszéj części odbywa się według praw wyżéj już podanych.

§ **392**. Drugą część możemy rozszerzać na różne sposoby. Najprostszym środkiem będzie powiększenie jéj o cztery takty, utworzone na wzór następnika. W przykładzie zatem 497 część druga przybierze postać następującą:
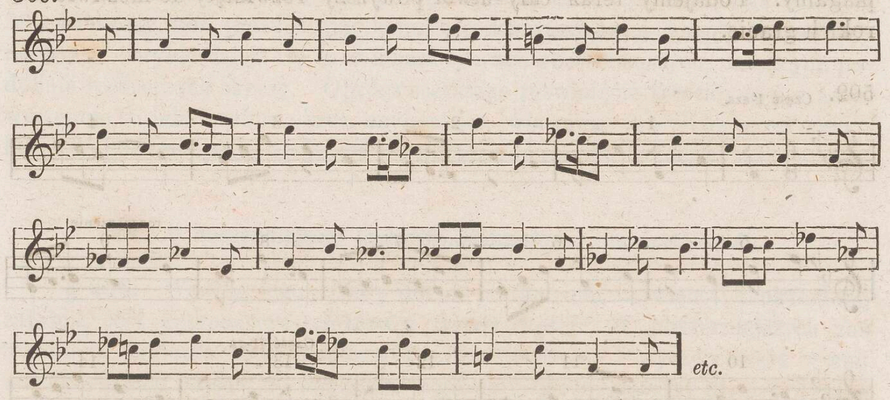
499.



§ **393**. Wprowadzenie progressyi do części drugiéj, ułatwia niezmiernie jéj rozszerzenie. Zwykle w téj części wprowadzamy progressye a nie w pierwszéj i w trzeciéj; te ostatnie bowiem powinny mieć charakter więcéj spokojny i stanowczy i tworzyć pewną zamkniętą całość, część druga zaś jest zwykle rozwinięciem pierwszéj myśli.

§ **394**. Część druga szerzéj rozwinięta, może w sobie zawierać modulacye do odleglejszych nawet tonacyi. Rozszerzywszy zatém 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.

500.

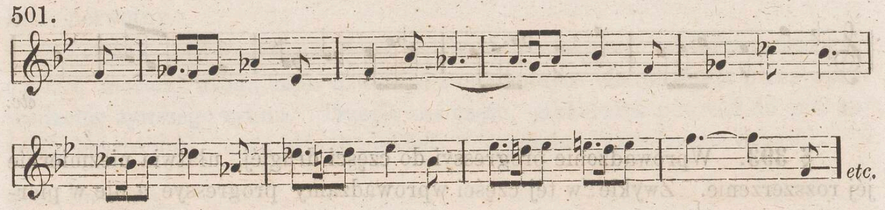


Część druga uległa teraz zmianie, a mianowicie: piąty takt użyliśmy jako wzór do progressyi, modulując w niéj do *As* major i *b* minor. Poczem utworzyliśmy progressye z wzoru dwutaktowego z jednorazowem jego powtórzeniem, następnie wprowadziliśmy znowu progressyę jednotaktową z pierwszéj połowy

motywu, a to dla uniknienia monotonji w rytmie. Pod tym ostatnim względem pewna rozmaitość jest koniecznie potrzebną. Dla tego też do progressyi nie możemy brać motywów jednakowéj 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:
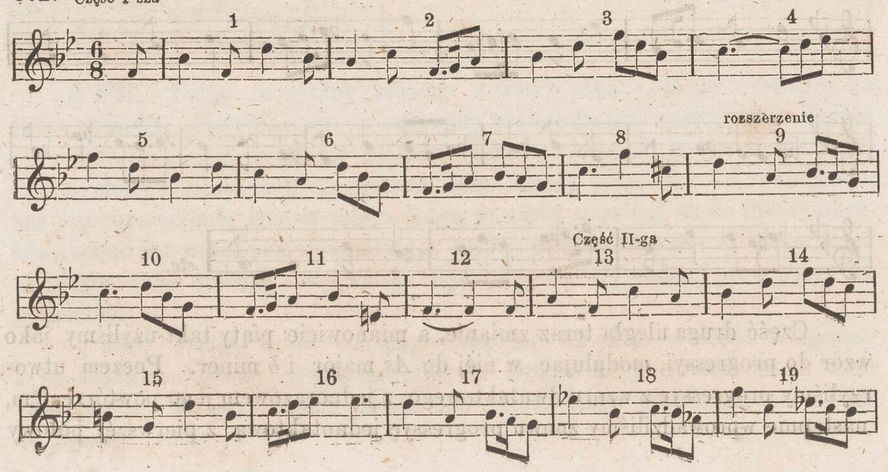
501.

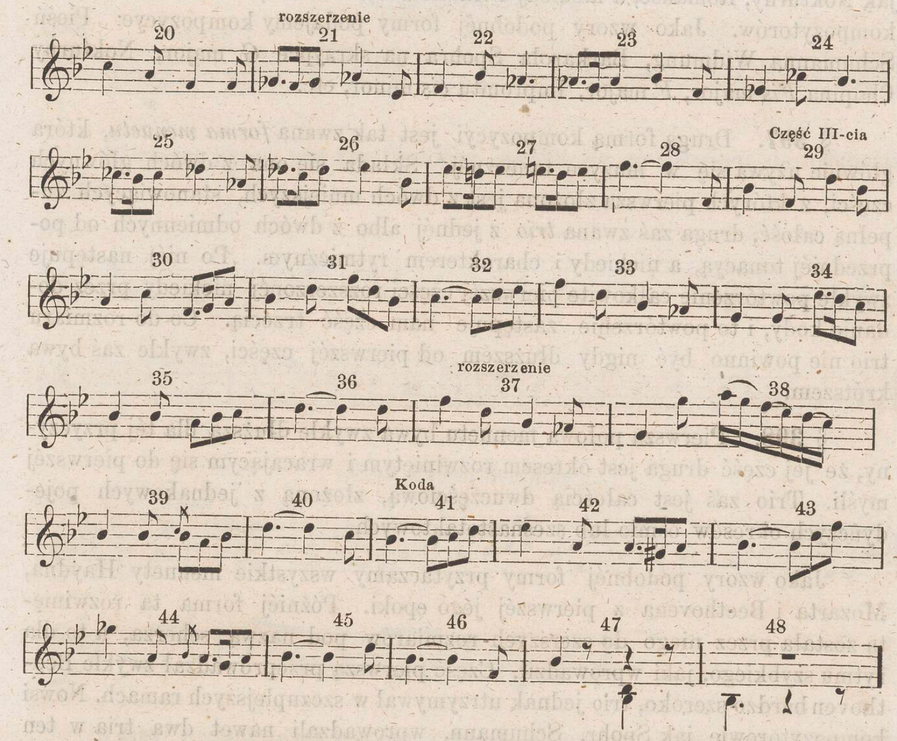


Uwaga. Podobna stretta z powodu coraz żywszego rytmu nosi na sobie *charakter wzmocnienia (crescenda)*, i tego rodzaju stopniowanie wiele się przyczynia do urozmaicenia kompozycyi; w odwrotnym zaś stosunku rytmicznym progressya nigdy miejsca mieć nie może.

§ 395. Jeżeli kompozycyi nadamy szerszy krój przez powiększenie wszystkich części, wtedy większe rozszerzenie trzeciéj części mogące nawet przybrać rozmiary zdania a nawet okresu, nazywamy *kodą* (*coda*). Cechą jéj właściwą jest modulacya do poddominanty, nadająca zakończeniu charakter plagalny. Podajemy teraz cały utwór powyższy rozwinięty do możliwie szerokich granic.

502. Część I-sza





Rozszerzając część trzecią, powiększyliśmy kadencyą doskonałą w takcie 39 i 40 o cały takt, przedłużając harmonję kwartsekstowę i septymowo-dominantową. Zwykle dzieje się to w kompozycyach obszerniejszych, mających podobnie rozszerzone okresy. Oprócz szerszego rozwinięcia trzeciéj części, koda występuje tu jako osobny okres, zachowując właściwą swą cechę przez modulacyę do poddominanty, nadającą jéj spokój odpowiedni każdemu zakończeniu.

IV. O obszerniejszéj budowie kompozycyi trzyczęściowéj.

§ 396. Według tego cośmy dotąd powiedzieli, najwięcéj 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 głównéj myśli, musimy utworzyć część drugą z nowéj 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 podobnéj formy podajemy kompozycye: Pieśń Schumanna Widmung, Barkarola Spohra na skrzypce *G* major, Nokturny Chopina *Fis* major, *F* major, Impromtu *cis* minor, etc.

§ **397**. Drugą formą kompozycyi jest tak zwana *forma menuetu*, która głównie używa się w muzyce tanecznéj. Składa się ona z dwóch głównych części, z których pierwsza złożona jest z dwóch mniejszych, stanowiących zupełną całość, druga zaś zwana *trio* z jednéj albo z dwóch odmiennych od poprzedniéj tonacyą, a niekiedy i charakterem rytmicznym. Po niéj następuje zwykle powtórzenie całkowite pierwszéj części rozszerzonéj niekiedy przez dodanie kody, i to powtórzenie zastępuje nam część trzecią. Co do rozmiaru trio nie powinno być nigdy dłuższém od pierwszéj części, zwykle zaś bywa krótszem.

§ **398**. Pierwsza połowa menuetu bywa zwykle dłuższą dla téj przyczyny, że jéj część druga jest okresem rozwiniętym i wracającym się do pierwszéj myśli. Trio zaś jest całością dwuczęściową, złożoną z jednakowych pojedyńczych okresów ośmio lub szesnastotaktowych.

Jako wzory podobnéj formy przytaczamy wszystkie menuety Haydna, Mozarta i Beethovena z pierwszéj jego epoki. Późniéj 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 pierwszéj części, po któréj następowało drugie trio, a nakoniec znowu część pierwsza uzupełniona zwykle kodą.

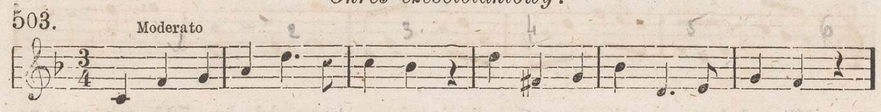
W Mendelsohnie prawdziwą formę menuetu spotykamy w jego czwartéj symfonji *A* major.

V. Swobody w budowie okresu.

§ **399**. 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:

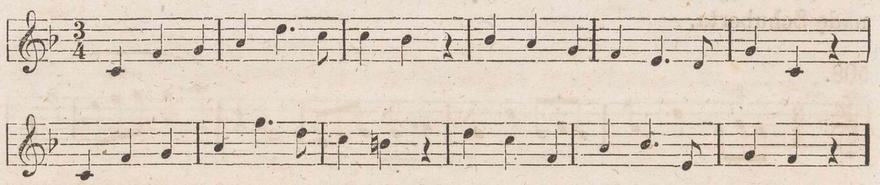
Okres sześciotaktowy:

503.



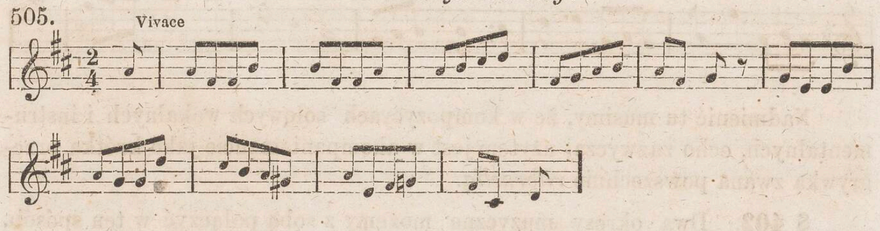
Powyższy okres jest zbyt krótkim, zwykle się go rozszerza do dwunastu taktów.

504.



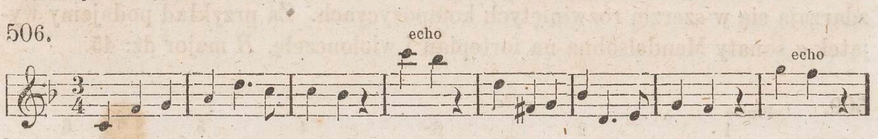
Okres dziesięciotaktowy:

505.



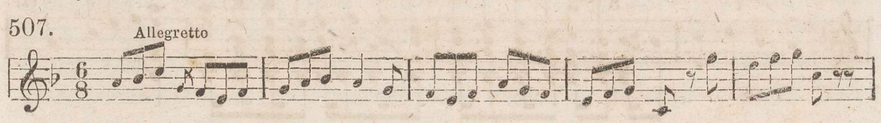
§ **400**. Podany przez nas okres sześciotaktowy możemy uczynić zupełnie prawidłowym, przez dodanie po jednym takcie do poprzednika i do następnika, t. j. przez powtórzenie dosłowne (zwykle w oktawie) taktu trzeciego i szóstego, co nazywa się *echo*.
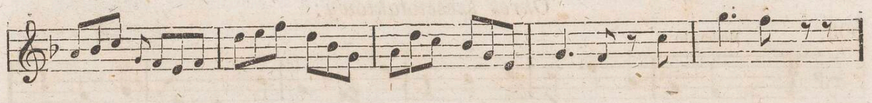
506.



W poprzednim przykładzie otrzymaliśmy za pomocą echa okres prawidłowy, przeciwnie zaś dodając echo do zdań czterotaktowych, otrzymamy okres nieprawidłowy złożony z dziesięciu taktów; np:

507.

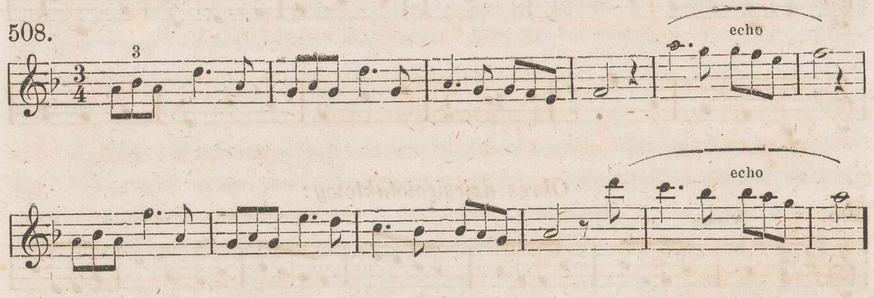




W podobny sposób okres dziesięciotaktowy przykładu, 505 możemy zamienić na dwunastotaktowy przez dodanie echa do poprzednika i następnika.

§ **401**. Czasami echo może być i dwutaktowe przez co okres ośmiotaktowy rozciągnie się do dwunastu taktów. Za przykład podajemy znaną serenadę Schuberta.
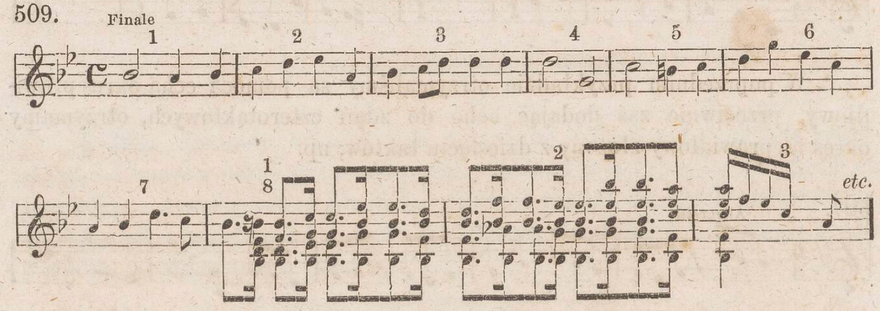
508.



Nadmienić tu musimy, że w kompozycyach solowych wokalnych i instrumentalnych, echo zazwyczaj użytem jest w akompaniamencie jako krótka przegrywka zwana powszechnie *ritornellą*.
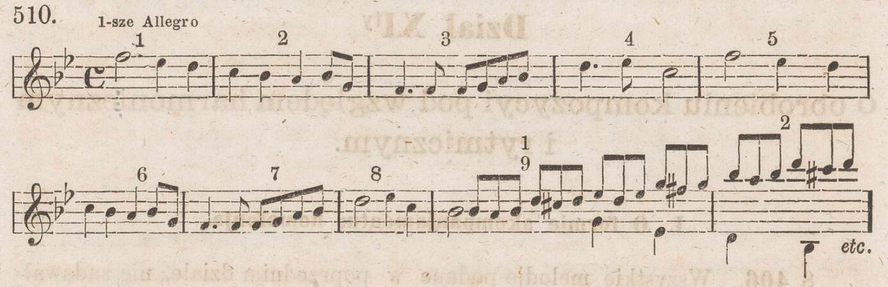
§ **402**. Dwa okresy muzyczne możemy z sobą połączyć w ten sposób, że ostatni takt pierwszego będzie zarazem pierwszym taktem drugiego okresu, przez co brakować będzie jednego taktu. Takie wypuszczenie taktu nazywamy *wyrzutnią* (elizya). Przyczynia się ona do ściślejszego złączenia dwóch okresów, zwłaszcza 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.

509.



§ **403**. 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:

510.



VI. Symetrya taktów.

§ **404**. 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 dla tego 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 ($^5/_4$).

§ **405**. Ta zewnętrzna symetrya budowy okresów ma wielkie znaczenie tak dla melodji jak i dla harmonji. Widzieliśmy już symetryę budowy melodji we wszystkich podanych wyżéj przykładach; z powodu owéj symetryi, budowaliśmy odcinki jednakowéj 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 § 301, dla tego 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 § 88); 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 § 88.

Dział XI^{ty}

O obrobieniu kompozycyi pod względem harmonicznym i rytmicznym.

I. O formie akompanjamentu; homofonja.

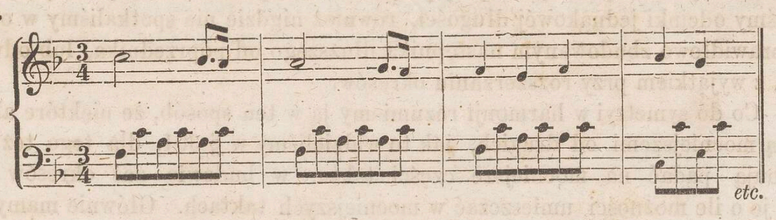
§ 406. Wszystkie melodje podane w poprzednim dziale, nie zadawalniają nas jeszcze całkowicie, brak im bowiem głównéj podstawy, jaką jest harmonja. Sama jednak harmonja nie jest także wystarczającą, dopiero w połączeniu z właściwym rytmem tworzy tak zwany akompanjament, nadający melodji właściwy charakter i koloryt.

Akompanjament znacznie się różni od figuracyi; kiedy bowiem takowa polega na równém obdzieleniu ruchem wszystkich głosów, to akompanjament stanowi osobną całość, względem melodyi jednak zajmuje stanowisko podrzędne, ta ostatnia bowiem główną rolę tutaj odgrywa. Taką przewagę melodji nad akompanjamentem nazywamy *stylem homofonicznym*.
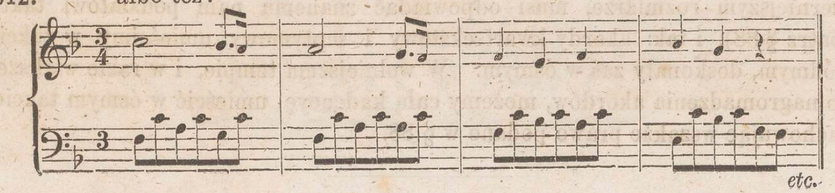
§ 407. Podajemy teraz wzory akompanjamentów nadających się do niektórych melodji przez nas przytoczonych.

Weźmy najpierw przykład 486. Charakter jego spokojny wymaga ożywienia rytmicznego, t. j. ósemek, które mogą tu występować jako rozdrobnione akordy (apedże § 254); np:

511.
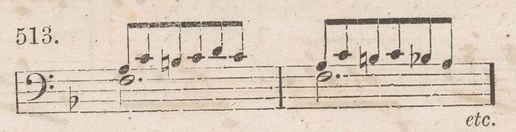


512. albo też:



ostatni sposób jest sztuczniejszym i szlachetniejszym, a pod względem harmonicznym więcéj urozmaiconym.

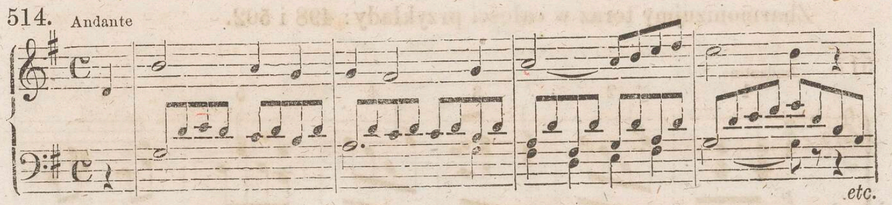
Do tejże melodji możnaby także zastosować styl cokolwiek figurowany, np:

513.



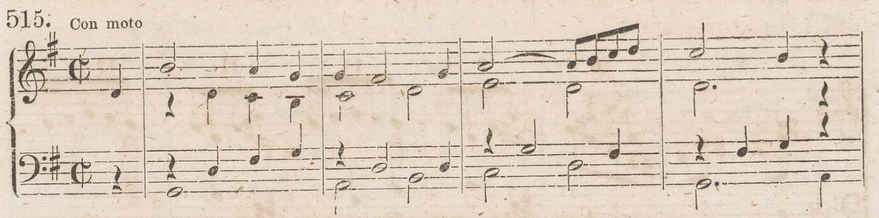
Przykład 491 możemy pojmować w dwojaki sposób, albo jako Andante z rytmem 𝄵, albo też con moto 𝄴. W pierwszym przypadku melodja jako spokojniejsza, musi mieć akompanjament więcéj ożywiony, a zatem złożony z ósemek, w drugim zaś możemy ją traktować czterogłosowo z rytmem przeważnie ćwiartkowym, a to z powodu żywszego tempa; np:

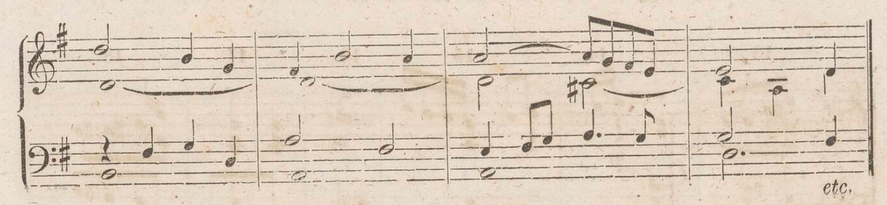
514. Andante



albo też harmonicznie:
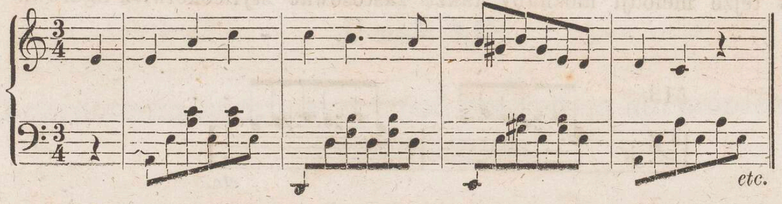
515. Con moto





Do melodji Nr 495 można dorobić następujący akompanjament:
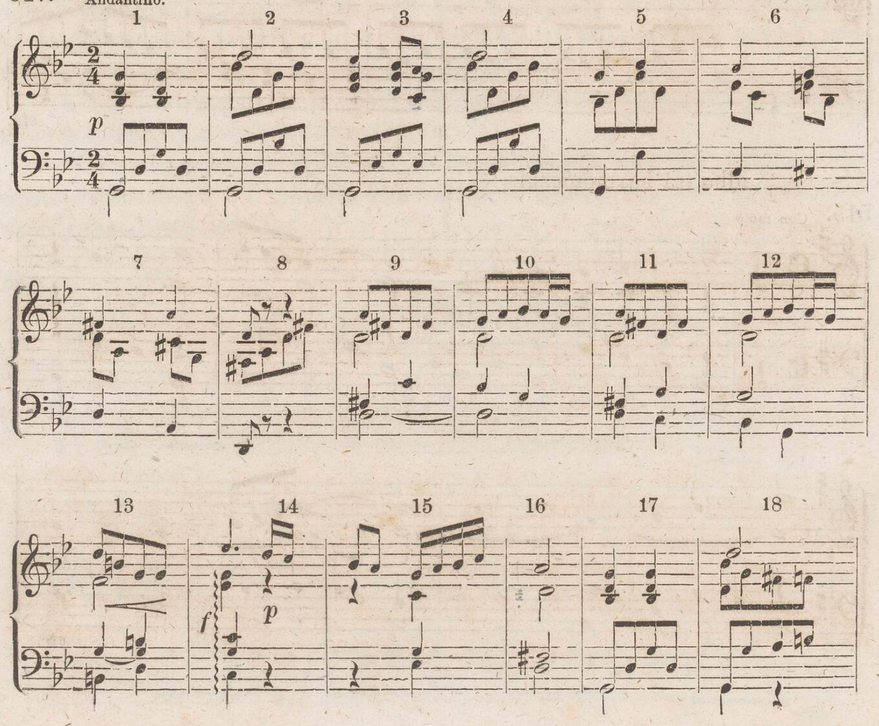
516. Moderato.
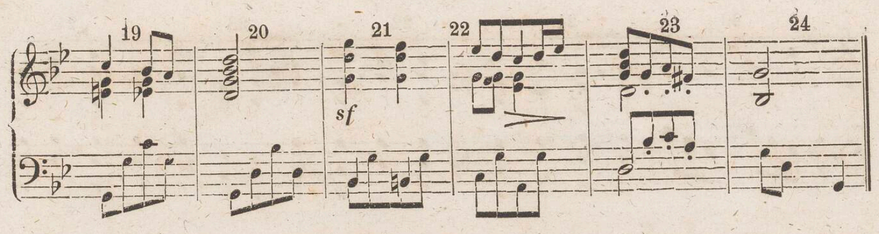


§ 408. Powyższe przykłady są krótkie, mogą zatem ograniczać się każdy na jednej formie akompanjamentu. Jeżeli zaś melodja jest znacznie dłuższą, a zwłaszcza jeżeli jej druga część jest odmienną pod względem rytmicznym, wówczas akompanjament może także w środku kompozycyi różnić się rytmem; ku końcowi zaś powraca zwykle do pierwotnej postaci z małemi jednak zmianami i przyozdobieniami harmonicznemi.
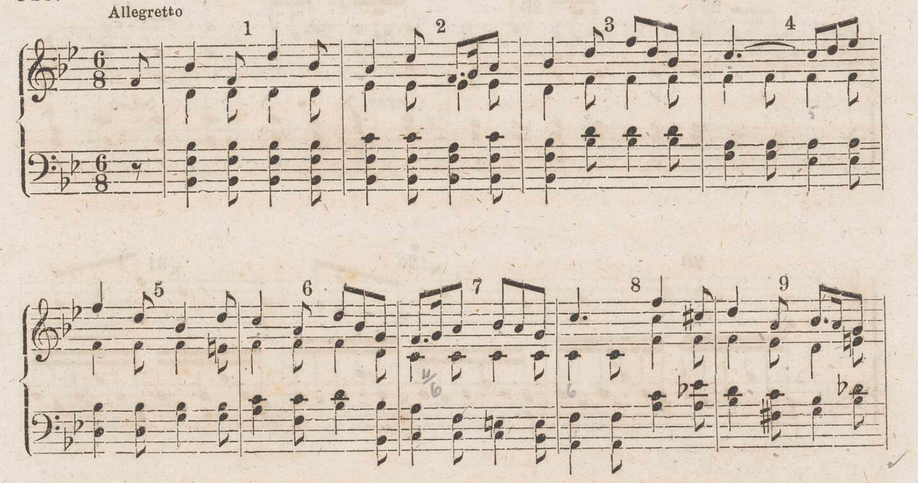
Zharmonizujmy teraz w całości przykłady: 498 i 502.
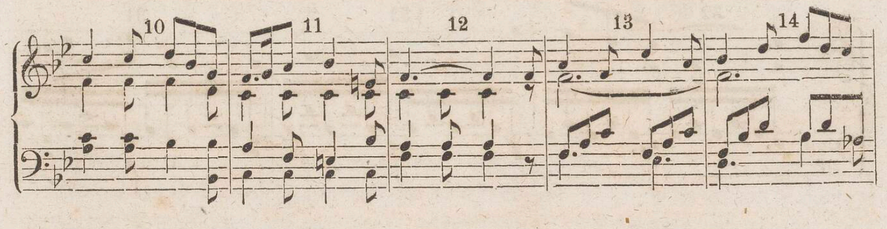
517. Andantino.
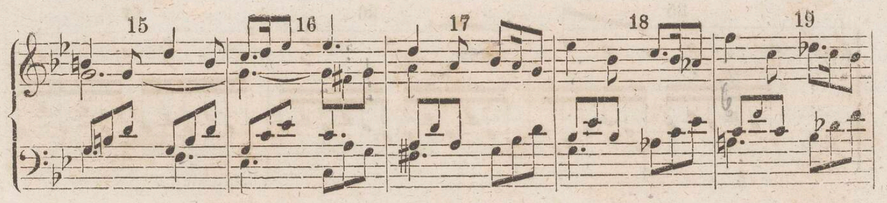


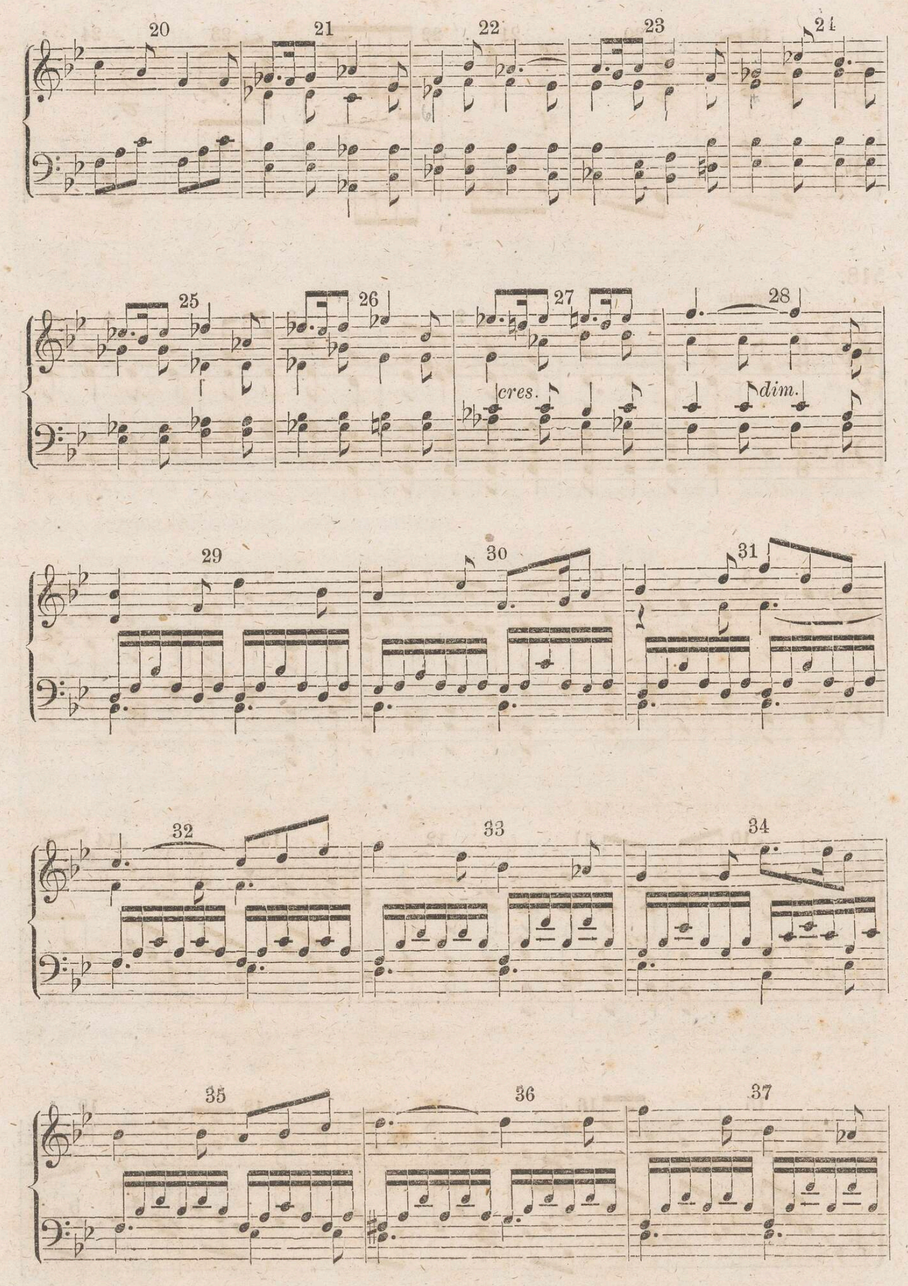


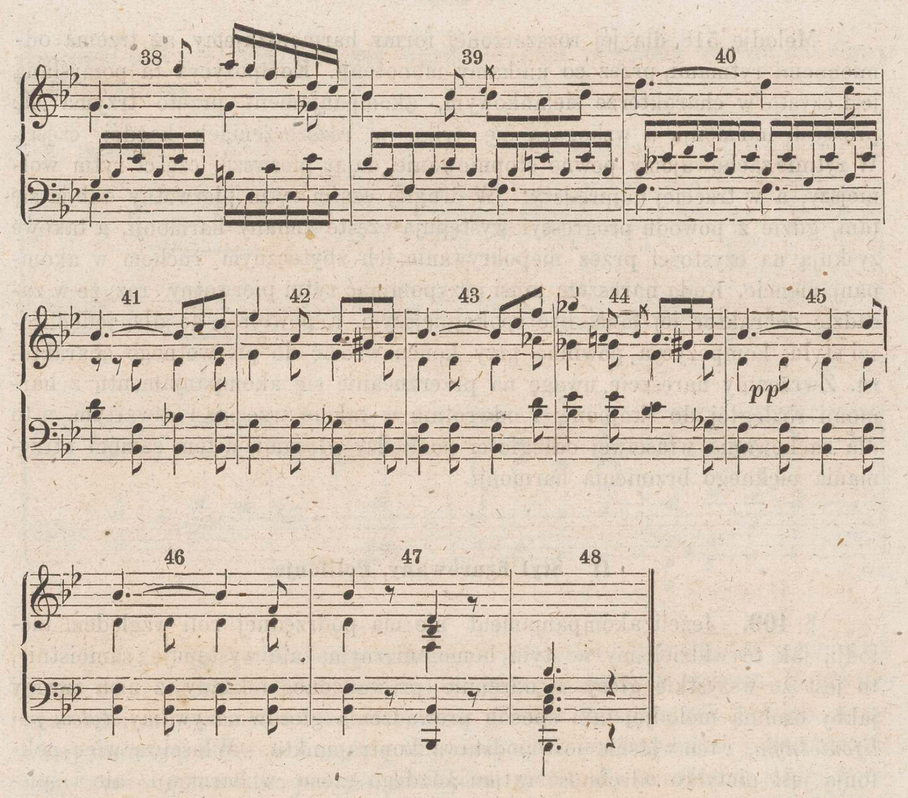
518. Allegretto











Melodja przykładu 517 ma powolniejszy rytm w pierwszéj części, a żywszy w drugiéj, przeto dla utrzymania jedności stylu, musieliśmy dorobić do pierwszéj i trzeciéj części akompanjament bardziéj ożywiony, do drugiéj zaś części ruchliwszéj, spokojniejszy. W takcie ósmym przerywamy śpiew, a za to dajemy figurę w akompanjamencie, wprowadzającą nas gładko do drugiéj części. W takcie czternastym przerywamy akompanjament, przez co dajemy więcéj nacisku i wagi melodji, 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 zawieszonéj więcéj 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 więcéj kolorytu.

Melodję 518 dla jéj rozszerzonéj 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 każdéj części. W rytmie zachowujemy pewne stopniowanie, dając pierwszéj części rytm wolniejszy, a w trzeciéj najprędszy. W drugiéj 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 jéj 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 rozległéj do skupionéj i odwrotnie w takcie trzecim i czwartym, a to dla zachowania właściwéj odległości pomiędzy głosami, a tém samém utrzymania pięknego brzmienia harmonji.
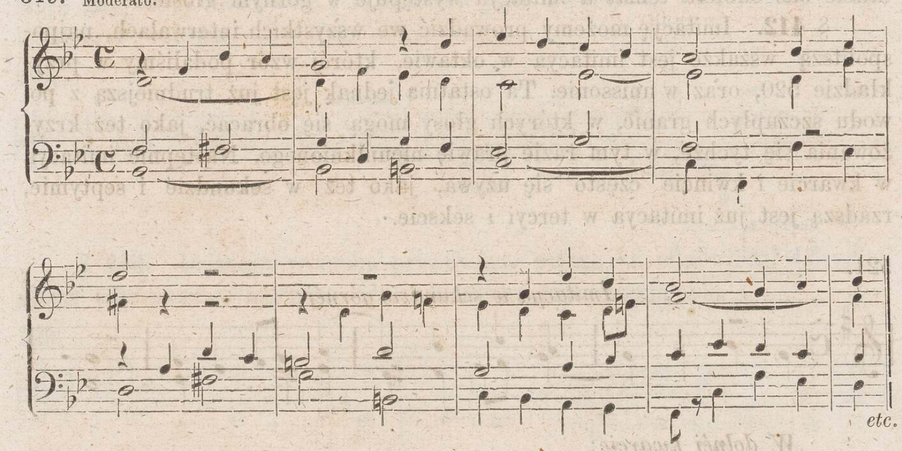
II. Styl figurowany, Polifonja.

§ **409**. Jeżeli akompanjament nie ma podrzędnéj roli względem melodji, jak to widzieliśmy w stylu homofonicznym, ale występuje samoistnie, to jest że wszystkie głosy są odrębnie prowadzone, i każdy z nich tworzy jakby osobną melodję, 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 rozległéj w połączeniu ze skupioną, liczą się do stylu polifonicznego, gdyż tam głównie zwracaliśmy uwagę na jak najgładsze prowadzenie wszystkich głosów.

§ **410**. W figuracyi styl polifoniczny występował jeszcze wyraźniéj, 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 jakiéj 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 pewnéj zaokrąglonéj frazie, najlepiéj po jakiéj kadencyi, i dla tego ustawać z nim nie możemy na słabych

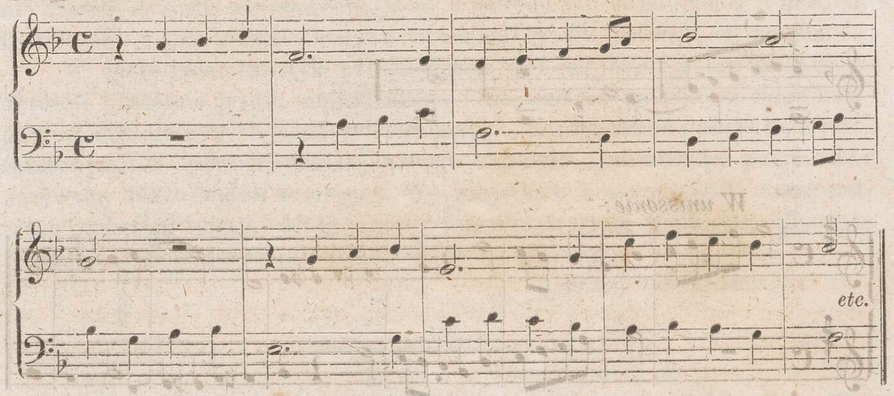
częściach taktu. Przeciwnie zaś wpadanie jego przypada zwykle na słabą część taktu; np:

519. Moderato.



§ **411**. 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 właściwéj nauki kontrapunktu, i dla tego dajemy o niéj ogólne tylko pojęcia, niezbędne nieraz dla obrobienia jakiéj kompozycyi w stylu figurowanym. Przytaczamy tutaj najprostszy przykład imitacyi dwugłosowéj.

520.

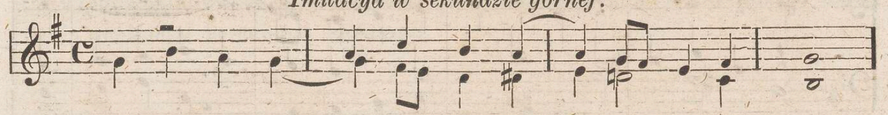


Motyw następujący w górnym głosie nazywamy *tematem*, wpadanie zaś tegoż w niższym głosie nazywamy imitacyą. W pierwszych czterech taktach imitacya między górnym a niższym głosem trwa bez przerwy, w piątym zaś takcie bas odbiera temat a imitacya występuje w górnym głosie.

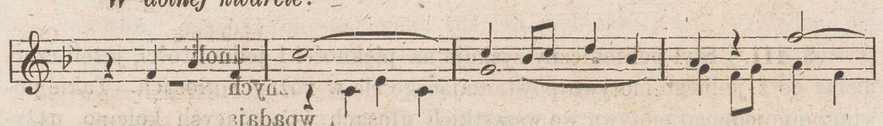
§ **412.** Imitacyę możemy prowadzić we wszystkich interwalach, najpospolitszą wszakże jest imitacya w oktawie, któréj wzór podaliśmy w przykładzie 520, oraz w unissonie. Ta ostatnia jednak jest już trudniejszą z powodu szczupłych granic, w których głosy mogą się obracać, jako też krzyżowania się tychże, 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.

521.
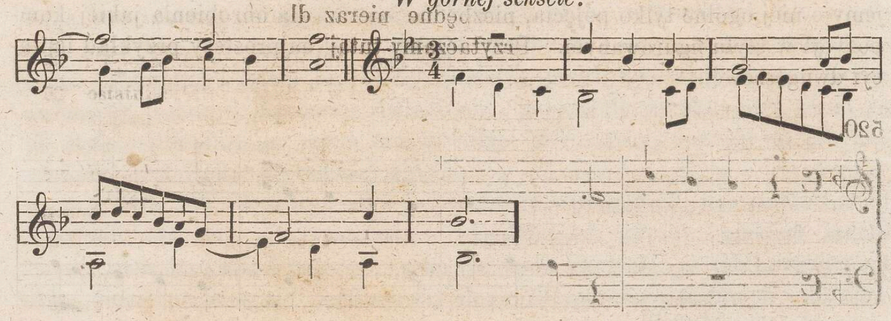
Imitacya w sekundzie górnéj:
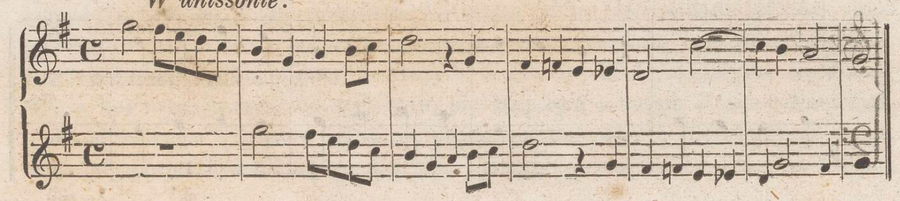


W dolnéj kwarcie:



W górnéj sekscie:

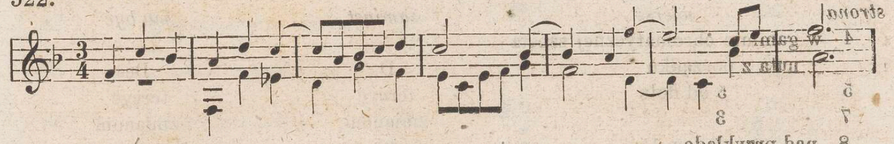


W unissonie:



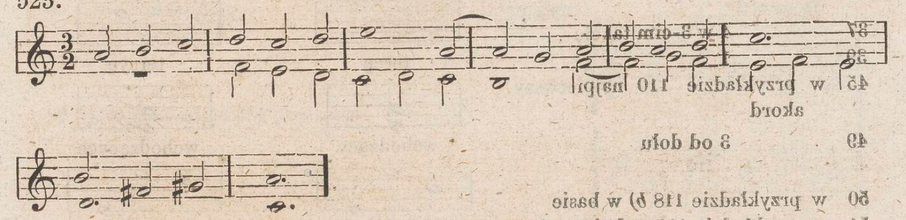
§ **413.** Wszystkie powyższe imitacye są *ścisłe*, w powtórzeniu bowiem zachowujemy wiernie wszystkie odległości tematu. Jeżeli zaś naśladujemy tylko sam rytm motywu, zmieniając odległości według potrzeby, to taką imitacyę nazywamy *swobodną*, i ta ostatnia jako łatwiejsza, większe ma zastosowanie w wolnym stylu; np:

522.



§ **414.** Imitacya w ruchu przeciwnym polega na odpowiedzi w drugim głosie tego samego motywu, lecz w kierunku przeciwnym; np:

523.

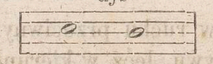
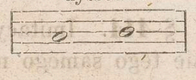
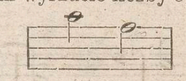
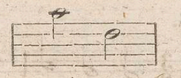
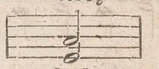
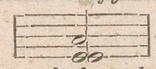
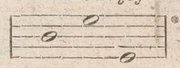
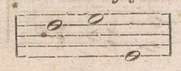
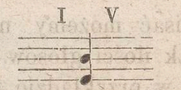
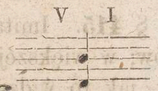
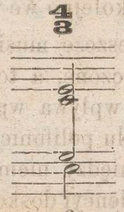
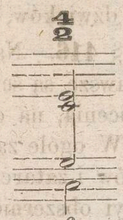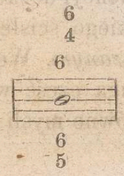
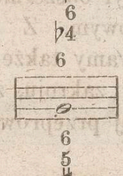
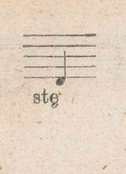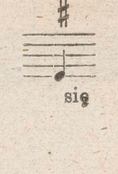


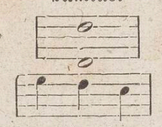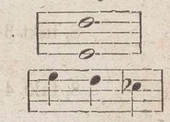
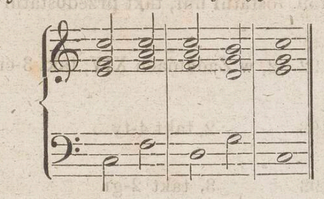
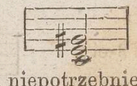
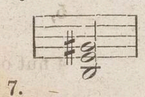
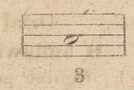
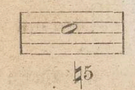
§ **415.** Imitacyę pisać możemy na dwa, trzy, cztery, a nawet więcéj głosów; w większéj jednak ilości głosów, wprowadzają się bardzo krótkie tematy, jak to widzieliśmy w przykładzie 519, gdzie temat złożony z czterech tylko dźwięków, występuje kolejno we wszystkich głosach.

§ **416.** Nadmienić jeszcze 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.

W ogóle zadaniem stylu polifonicznego jest jak najściślejsze połączenie okresów i zatarcie granic między niemi, i dla tego 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 niéj przeprowadzamy główne myśli części pierwszéj.

Omyłki druku.
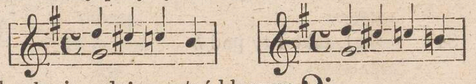
strona	*wiersz*	*zamiast*	*ma być*
4	w gammie chromatycznéj szósta nuta z porządku	D	Des
5	5 od dołu	tercyę	tercye
7	3	zmianom;	zmianom
8	nad przykładem 15	dys	dyssonans
23	w przykładzie 58 w takcie drugim w basie		
25	w przykładzie 61 w takcie pierwszym wyrzucić liczby 5,8,		
37	4 w 3-cim takcie		
39	1	tercę	tercyę
45	w przykładzie 110 najpierwszy akord		
49	3 od dołu	wchodzący	wchodzących
50	w przykładzie 118 *b)* w basie		
51	w przykładzie 122 pod pierwszym taktem	I V	V I
53	3 nut		
53	na początku przykładu 127, drugi akord należy ocyfrować		
53	ostatni, ostatni przykład, w basie		
53	w tymże samym przykł. pierwszy akord		
61	5 w ostatnim takcie		
65	ostatni nut w trzecim takcie		
71	4 w trzecim takcie pod *dis*		
72	1, takt 1, druga nuta	stę	się
73	5		

strona	*wiersz*	*zamiast*	*ma być*
75	w przykł. 171 *c)* w basie		
76	w Zadaniach: 2-gi takt przykł. *b)*		
76	ostatni, takt 3	9 7 7 5	9 7 7 5 ♯ —
83	2, przedostatni takt	♭6 2	♭6 4
83	3, takt 3-ci pod *h*	6 4	♮6 4
84	1, takt 4-ty pod *h*	♯10 4 2	10 ♯ 4 2
84	7 nut, takt 2-gi pod *e*	6 ♭6	♯6 ♮4
84	przedostatni, takt 4-ty	♮4 2	2
85	3 od dołu	Używając	Używając
88	przykład *a)* należy poprawić:		
92	w przykładzie *c)* u góry, czwarty akord powinien mieć małą nutkę na dole *e* nie *f*.		
92	w przykł. *b)* pierwszy akord		
92	w tymże samym przykł., ostatni akord niepotrzebnie cyfrowany 7.		
95	8	minorowéj	majorowéj
95	w przykł. 209 w drugim akordzie ma być *as* zamiast *a*, a cyfrować go należy		7 ♭5
98	w przykł. *c)* pod ostatnią nutą w takcie 3-cim	7 ×	♯♯7 ×
98	wiersz i takt ostatni	3 3 3 5 5	3 3 3 5 3
99	1-szy, takt 4-ty	♮4	♯4
99	1-szy, takt ostatni, akord przedost.	♮6 5	6 ♮5
101	przedostatni, takt 2-gi	♭6 6 2	♭6 6 ♭2
105	w przykł. 221, takt 1-szy, w basie		
134	6, takt ostatni	3	♮5
134	ostatni, takt pierwszy, przed *c* dodać krzyżyk.		
135	7, takt ostatni	5 7	♯5 7



strona	*wiersz*	*zamiast*	*ma być*
135	8, takt 3-ci	6 4 2	6 4 ♯2
135	8, takt 4-ty	6	6 ♯
136	2, takt pierwszy	8 4 7	8 4 ♮7
136	ostatni, takt przedostatni	7 ♭6	♯7 ♭6

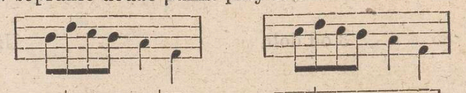
140 w przykładzil 274 wszystkie *f* w alcie należy połączyć łukami.

140 w przykł. 275 w 1-ym takcie 

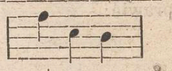
141 w przykładzie 279. Drugi przykład w basie należy czytać kluczem 𝄢:

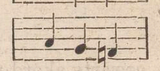
151 w ostatnim takcie przykł. 304 *c*) wyjąć górne *g*.

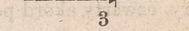
153 w ost. wierszu w przedost. takcie w sopranie dodać punkt przy *cis*.

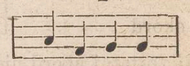
159 ostatni nut, takt przedostatni 

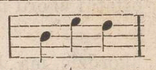
192 2, w Zadaniach XIV, takt 3-ci 
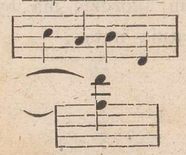
193 2, takt 4-ty 

193 3, takt 2-gi 

194 5, 

196 4 nut od dołu, takt 3-ci 

198 8, takt 4-ty 

200 3, takt 2-gi 

249 4 nut, takt 3-ci

252 tytuł ma być taki:

Część trzecia.

Pierwsze zasady kompozycyi.

Dział X-ty.

O budowie melodji.

I. Ogólne pojęcia melodji.

253	8 od dołu	punkt	błąd
255	3 od dołu	uderzając	uderzają

BIBLIOTEKA INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

V 120,-
8059/109

62 22


x-rite
colorchecker CLASSIC
mm