

Spis treści
Cena 1.50 zł

NAUKA HARMONJI



PIERWSZYCH ZASAD KOMPOZYCYI

UŁOŻONA PRZEZ

WŁ. ŻELEŃSKIEGO i G. ROGUSKIEGO,

Professorów Harmonji i Kontrapunktu w Instytucie Muzycznym Warszawskim.

DZIEŁO PRZYJĘTE PRZEZ INSTYTUT MUZYCZNY WARSZAWSKI.

808 8.82

Cena Rs. 4.

WARSZAWA.

NAKŁAD i WŁASNOŚĆ AUTORÓW.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI F. HÖSICKA.

1877.

Zbiory specjalne



BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



F U W 0 3 6 7 7 5 6

43880

Дозволено Цензурою

Варшава, 13 Октября 1876 года.

338558

Prawo przekładu na obce języki zastrzega się.

3/662/11

30, p

Druk J. Noskowskiego

PRZEDMOWA.

Nauka harmonji, w nowszych dopiero czasach została objęta 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 specjalne 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. Woronia (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, tłómaczone 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 niezaprzeczanej 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 możliwości wyczerpujący, posilując się źródłami najlepszych teoretyków, jak Bussler, Catel, Hauff, Krejci, Lobe, Marx, Reber, Richter, Savard i Sechter, i po przeszło dwuletniej sumiennej pracy doprowadziwszy dzieło do końca, puszczaemy je w świat ku pożytkowi osób, kształcących się w muzyce.

Niemalą 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 egzekucja jeszcze nie wystarcza, i że talent wykonawczy nie może dojść swej pełni, jeśli się nie oprze na ścisłej i gruntownej wiedzy.

Nauka teorii 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 Konserwatorium, ale i ogół kształcący się na polu muzycznym, i z tego powodu nie ujęliśmy naszego wykładu zbyt treściwie w suche reguły, ograniczając się na szkolnych niejako zadaniach, lecz poparliśmy je własnymi przykładami, oraz czerpaniem 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 uprzyętnienia uczącym się wejścia do właściwej Harmonji, wczem 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 sektowego, 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 kombinacje 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 naszym 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 kombinacje czysto kontrapunkcyjne według systematu panującego w Konserwatorium paryżkiem, korzystnego jedynie dla wyżej uzdolnionych uczniów.

Podział na Harmonję niższą i wyższą wprowadziliśmy jako przyjęty oddawna w Konserwatorium 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 specjalnie, zastosowaliśmy obszernie, na podstawie teorii Marxa, rozwiniętej przez Dyrektora Konserwatorium Pragskiego, Józefa Krej-

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

Naukę modulacyi, traktowaną, przez wszystkich teoretyków zbyt pobieżnie i bez żadnego systematu *), rozwinięliśmy 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 kompozycji“, uznaliśmy za nieodzowne; niewątpliwą bowiem jest rzeczą, iż znajomość kontrapunktu oraz wyższych form muzycznych nie jest konieczną do komponowania lepszych 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 teorii muzycznej, radzimy przejść starannie przed nauką kontrapunktu nasz kurs kompozycji, dla nabrania łatwości i wprawy w pisanii innych utworów. Jesteśmy bowiem zdania, że nagle 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 teoria ukośnego brzmienia półtonu, która w miarę powiększa-

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

nia się środków harmoniczych, 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 veritas*“.

Nie możemy nareszcie pominąć milczeniem licznych pomyłek druku, nieuchronnych pomimo najstaranniejszej korekty z naszej strony, a wpływających z różnych trudności czysto miejscowej natury, spowodowanych nader rzadkiem pojawianiem się w naszym kraju specjalnych 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 przyjęta zostanie, będzie to dla nas zachętą do troskliwego i dokładnego sprostowania i uzupełnienia wszelkich braków w następnej wydaniu, oraz doda nam bodźca i energji do dalszych prac na polu teorii muzycznej, do których już zbieramy materiały.

Autorowie.

Warszawa, dnia 17 czerwca 1877 r.

TREŚĆ DZIEŁA.

Część pierwsza.

Harmonja niższa.

Dział I.

Wiadomości wstępne.

	Strona
I. Pojęcie tonacyi, formacya gammy djatonicznej	1
II. Formacya gammy chromatycznej	3
III. Nauka odległości (interwałów)	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 tonacjach odpowiednich	18

Dział II.

Harmonja konsonansowa.

I. Akordy doskonałe	20
II. O nucie charakterystycznej	29
III. O ukośnem brzmieniu trytonu	30
IV. O prowadzeniu melodji i innych głosów	31
V. Połączenia akordów różnych tonacyi	33
VI. O progressjach harmoniczych	35
VII. Przewroty akordu doskonałego	38
VIII. O kadencyach	50
IX. O pokrewieństwie tonacyi i prawie przechodzenia z jednej do drugiej	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 terdecymowe	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 harmoniczych	142
II. Figuracya za pomocą dźwięków obcych	143
III. O jednoczesnem wprowadzaniu nut nieharmoniczych w kilku głosach (akordy przejściowe)	150
IV. O akompaniamencie w stylu wolnym	155

Dział VI.

Harmonja trzy, pięcio i więcej głosowa.

I. Harmonja trzy głosowa	163
II. Harmonja pięcio i więcej 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

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 ukośnem 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 obszerniejszój budowie kompozycyi trzyczęściowéj	271
V. Swobody w budowie okresu	272
VI. Symetria 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 kwartseksutowy 67, 80.
 akord kwintseksutowy 106.
 akord nienormalny 37, 47.
 akord niepełny 49.
 akord nonowy 115.
 akord normalny 37.
 akord pierwotny 67.
 akord poddominantowy 28.
 akord seksutowy 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 tercycowy 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.
 alteracja 170.
 alteracja pozorna 172.
 alteracja rzeczywista 172.
 antycypacja 212.
 apodźjatura 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.
Figuracja 225.
 figuracja 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.

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 więcej głosowa 274.
 harmonja rozległa 38.
 harmonja skupiona 38.
 harmonja trzygłosowa 263.
 harmonje mocne, słabsze i najslabsze 301.
 harmonje pożyczone 98.
 harmonizowanie danego śpiewu 297.
 harmonizowanie gammy chromatycznej 292.
 harmonizowanie gammy majorowej 280.
 harmonizowanie gammy minorowej 285.
 harmonizowanie gammy synkopowanej 294.
 homofonja 406.
Imitacja 411.
 imitacja ścisła 413.
 imitacja swobodna 413.
 interwalle 10.
Jednodźwięk 10.
 jeneralbas 61.
Kadencja 84.
 kadencja doskonała 85.
 kadencja kościelna v. plagalna 89.
 kadencja zawieszona 86.
 kadencja złamana v. zwodnicza 92.
 kommat muzyczny 9.
 kompozycja 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.
 modulacja 311.
 modulacja bezpośrednia v. nagła 312, 330.
 modulacja na pedale 341.
 modulacja pośrednia v. powolna 312.
 modulacja przechodząca 340.
 modulacja złożona 337.
 modulacja za pomocą akordu septymowo-dominant. 314.
 modulacja za pomocą ak. nonow. 328.
 modulacja za pom. ak. sept. małego i zmniejszonego 329.
 modulacja 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 tonacji 93.
 polifonia 409.
 półkadencja 86.
 półton 4.
 półton chromatyczny 8.
 półton dżatoniczny 8.
 poprzednik 298.
 postęp dżatoniczny 4.
 pozycja kwinty 39.
 pozycja oktawy 39.
 pozycja tercji 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 zm. 132.
 przewroty ak. sept.-dominant. 106.
 przewroty interwałów 16.
Ritornella 401.
 rozszerzenie okresu 375.
 rozszerzenie zdania 369.
 rozwiązywanie dyssonansu 15.
 rozwiązywanie odległości chroma-
 tycznych 175.
 ruch prosty 42.
 ruch przeciwny 42.
 ruch równoległy 42.
 ruch uboczny v. ukośny 42.
 rytm 20.
Ścieśnienie rytmu 394.
 seksta 10.

sekunda 10.
 sekunda zwiększona 48.
 septyma 10.
 skala muzyczna 2.
 skoki w melodii 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 oktav ró-
 woległych 356.
 swobody w użyciu ukośnego brzmie-
 nia półtonu 349.
 symetria taktów 404.
Temat 411.
 tenor 36.
 tercja 10.
 tetrachord 5.
 tonacja 1.
 tonacje 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.

CZEŚĆ PIERWSZA.

HARMONJA NIŻSZA.

Dział I-szy

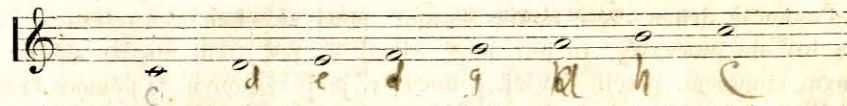
Wiadomości wstępne.

I. Pojęcie tonacji, formacya gammy dżatonicznej.

§ 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 *tonacją*.

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

1.



Powyższa gamma składa się z siedmiu odrębnych dźwięków, postępując zaś dalej, otrzymujemy powtórzenie poprzednich ale w wyższej 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 dalej w ten sposób, otrzymamy nowy szereg dźwięków, który doprowadzony do następnej toniki, utworzy nam nową oktawę.

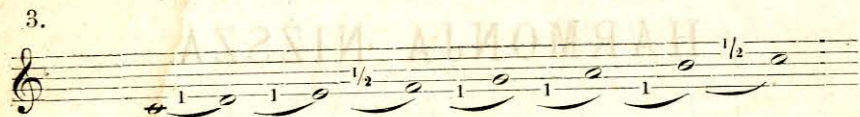
2.



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

Z powodu tej jego właściwości nazywamy go nutą *charakterystyczną* albo *przewodzącą*.

§ 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*.



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



Ponieważ druga część nowej gammy musi składem wewnętrznym podobną być do pierwszej, 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 utworzonej gammy za pierwszą następnej, będziemy otrzymywali coraz nowe tonacje, w których siódmy dźwięk zawsze ulegnie podwyższeniu za pomocą krzyżyka, liczba zatem dźwięków podwyższonych ciągle rosnać będzie.

Wracając do pierwszej gammy, możemy uważać odwrotnie, iż pierwsze jej cztery dźwięki są drugą połową nowej gammy, której pierwszą utworzymy, dodając cztery niższe dźwięki, utworzone według praw powyższych.



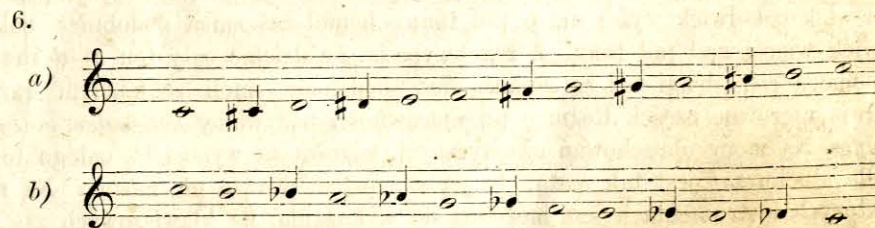
Ponieważ pierwsza połowa nowej gammy składem wewnętrznym powinna być równą drugiej, to dla otrzymania półtonu między trzecim i czwartym stopniem, musimy ostatni (*h*) obniżyć o pół tonu za pomocą bemola. Postępując dalej w podobny sposób, otrzymywać będziemy coraz nowe tonacje, w których liczba dźwięków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

§ 6. Wychodząc z tonacji *C* do nowych za pomocą krzyżyków, dojdziemy do tonacji *fis* mającej 6 podniesionych dźwięków. Wychodząc podobnie z tonacji *C* drugą stroną za pomocą bemolów, dojdziemy do tonacji *ges* mającej 6 dźwięków obniżonych. Obie tonacje *fis* i *ges* mają jednakowe brzmienie, łatwo zatem zamieniać można jedną na drugą, którą to zamianę nazywamy *enharmonją*. Podobnie jak tonację *fis* zamieniamy enharmonicznie na *ges*, możemy postępować i z innymi 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.

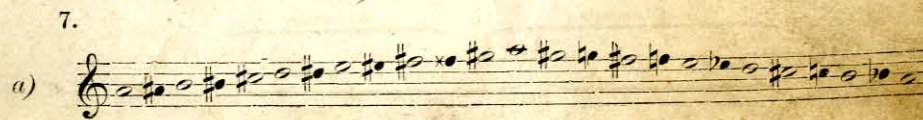
II. Formacja gammy chromatycznej.

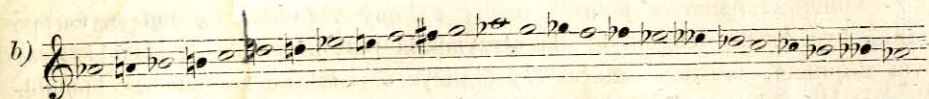
§ 7. *Gamma chromatyczna* składa się z samych półtonów, i powstaje za pomocą wypełniania odległości większych pomiędzy stopniami gammy djatonicznej.

Szukając tonacji 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 chromatycznej, jest odniesienie jej do pewnej stałej tonacji, np. do *C*.



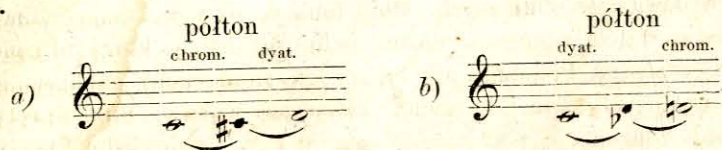
Dla porównania pokażmy gammę chromatyczną odniesioną do tonacji *A* i *As*





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

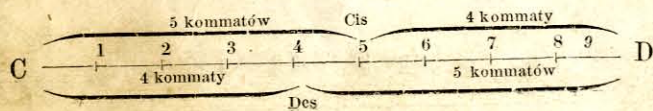
8.



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

Zastanawiając się nad gammą chromatyczną podnoszącą się i opadającą, spostrzeżemy że jedne i te same dźwięki inaczej piszemy idąc w górę a inaczej idąc w dół. Taka zamiana nazywająca się jak nam już wiadomo *enharmonją*, zarówno stosować się może do całej tonacji, jak i do pojedynczych dźwięków.

§ 9. Półton diatoniczny 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 wyżej niż o pół tonu, bemol zaś zniża podobnie cokolwiek więcej 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 tej nierówności nazywamy *kommatem muzycznym*. Na mocy obrachowań akustycznych różnica ta wynosi $\frac{1}{9}$ całego tonu, dla sluchu zaś jest tak małą, że jej rozpoznać prawie nie można. Na niektórych instrumentach jest możebną do wykazania, na klawiszowych zaś zupełnie nie istnieje. W harmonji nie przyjmujemy jej także. Podział całego tonu oraz istnienie kommatu, przedstawić sobie możemy w następujący sposób:



III. Nauka odległości (interwałów).

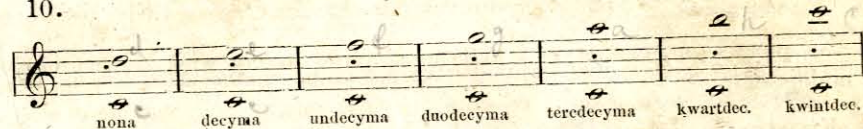
§ 10. *Odległością muzyczną* czyli *Interwalem*, nazywamy przestrzeń zawartą między dwoma stopniami. Odległość między pierwszym i drugim zowie się *sekundą*, między pierwszym i trzecim *tercyą*, następnie *kwartą*, *kuintą*, *sextą*, *septymą* i *oktawą*. Pierwszy dźwięk z którego wychodzimy nazywać 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.



Porównyując odległości powyższe z wyprowadzonymi 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. Podobnie septymy: *c—h* i *d—c*, pierwsza składa się z pięciu całych i jednego półtonu, druga zaś z czterech całych i dwóch półtonów.

Porównyując w podobny sposób odległości uformowane na tonice z odległościami na tercji, 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)

Tercje:

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 interwały mogą ulec innym jeszcze zmianom za pomocą obniżen lub podwyżsen chromatycznych, przezco otrzymamy odległości zwiększone i zmniejszone.

13.

Z powyższej tabelli przekonywamy się, że unison i oktawa przedstawiające się diatonicznie w jednej postaci jako *czyste*, występują tutaj tylko potrójnie, inne zaś odległości przedstawiające się diatonicznie w dwóch postaciach, występują tutaj poczwórn.

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

14.

a)



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

Dyssonans 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 powyższej zasady kwarta uważa się niekiedy za dyssonans, o czym we właściwym miejscu powiemy), kwintę większą, seksty i tercyę większe i mniejsze; wszelkie zaś inne odległości są dyssonansami. Konsonanse dzielimy na *doskonałe* i *niedoskonałe*; do pierwszych zaliczamy unison, oktawę, kwartę i kwintę, dwie tercyę zaś i dwie seksty nazywamy niedoskonałymi. Nazwa ta ztąd się wyprowadza, że konsonanse doskonałe występujące pod jedną tylko postacią, mają charakter więcej stanowczy, niedoskonałe zaś, czyniące w obu postaciach zadosyć wymaganiom zgodności, nie noszą na sobie piętna tak wybitnego jak poprzednie.

Dla tej stanowczości kwartę i kwintę — zarówno z jednodźwiękiem nazywamy *czystymi* czyli *naturalnymi*. W takim razie nazwę pozostałych zmieniamy w następujący sposób:

16



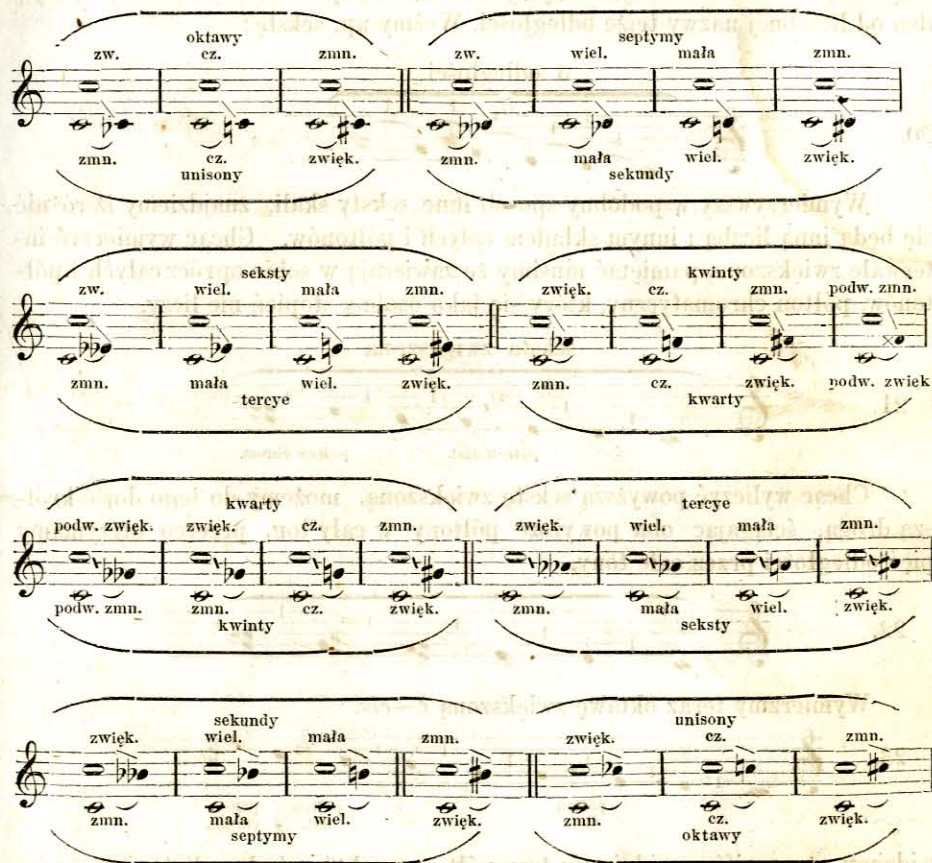
§ 16. Przełożywszy w jakiegobądź odległości górny dźwięk do niższej oktawy, lub odwrotnie, a zachowując pozostały dźwięk na miejscu, otrzymamy tak zwane *przewroty* interwałów; i tak: unison przewrócony da nam oktawę, sekunda septymę, tercja sekstę, kwarta kwintę i t. d., co możemy wykazać na następującej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

17.



Interwale nie tracą w przewrotach swęj głównej cechy, t. j. pozostają konsonansami lub dyssonansami, a nadto konsonanse doskonałe pozostają doskonałymi, niedoskonałe niedoskonałymi. Co się zaś tycze ich wielkości, rzecz się ma przeciwnie, albowiem interwale wielkie stają się małymi, i odwrotnie; zwiększone zmniejszonymi i odwrotnie; czyste jedynie pozostają niezmiennymi.

18.



Z powyższej tabelli wykluczamy w praktycznym użytku unison zmniejszony, jako nieprzytrafiający się nigdy w harmonji, przeciwnie zaś przewrót jego t. j. oktawa zwiększona znajduje w niej zastosowanie. Sekunda zmniejszona i przewrót jej 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 interwałami 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 liczebnej 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 interwały 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, przeczco otrzymamy pięć odległości przez całe tony.

22.

Wymierzmy teraz oktawę zwiększoną *c—cis*.

23.

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

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

24.

Z powyższych przykładów okazuje się, że jedną i tę samą odległość możemy w rozmaity sposób wyliczać przez postawienie półtonu w 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 ściągnięcie nie ma miejsca, wyliczenie zatem odległości jest bardzo łatwem.

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

25.

Co się zaś tyczy odległości zmniejszonych, podajemy parę przykładów:

26.

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

27.

Rachuba ta z powodu podwójnych bemoli jest mniej praktyczną.

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

28.

otrzymamy:

b)

a teraz na początek:

c)

a dojdziemy zawsze do jednej liczby całych i półtonów,

IV. Pojęcie ogólne melodji, rytmu i harmonji.

§ 18. Następstwo dźwięków idących po sobie bądź łącznie, bądź skacząc, 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:



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



Z powyższych przykładów przekonujemy 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 prostym uderzeniem o przedmiot wydający jakikolwiek odgłos. Najlepszym tego dowodem są instrumenta w orkiestrze zwane perkusyjnymi. Weźmy np. bęben: aby utworzyć melodję z uderzeń palczek jego, brak mu tylko różnorodnych dźwięków.

Rytm możemy znaczyć na jednej tylko linii.



§ 22. Ponieważ melodja jest całością, da się przeto podzielić na drobniejsze części stanowiące mniejsze całości, mogące nawet powtarzać się w tej samej melodji, ale na innych stopniach.

Każdą z tych mniejszych części nazywamy *motywem*, np:



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 więcej motywów prostych, *złożonym*.

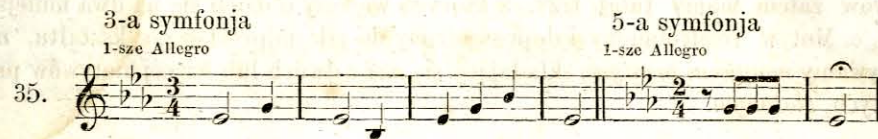


Powyższy motyw dla swęj długości musi być złożonym, da się zatem rozdzielić na kilka mniejszych, i tak:



motywy *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, wyprowadzone są wprost z głównego; *e*, *d*, *e*, *g*, uważamy za proste, *h*, *i*, za sztuczniejsze kombinacje powstałe z połączenia motywów prostych.

§ 23. Podobne rozkładanie motywu głównego daje nam pole do różnorodnego rozwijania pierwszej myśli, i dla tego umiejętne władanie rytmem jest jednym z najgłówniejszych warunków kompozycji, uczy nas bowiem obywatela się jak najprostszymi środkami. Myśl muzyczna choćby najbogatsza, jeśli nie jest umiejętnie przeprowadzona, wyczerpuje się, a ztąd przychodzi potrzeba szukania nowój, przezco kompozycja nie ma jednolitego charakteru, ale jest zlepkiem różnych mniej lub więcej 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-iej i 5-iej symfonji Beethovena.



Podajmy teraz kilka sposobów przerobienia powyższego głównego motywu.



§ 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.

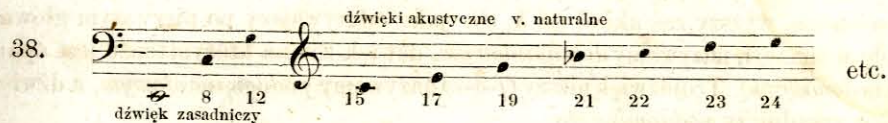
Harmonją zatem we właściwym znaczeniu nazywamy jednoczesne zestawienie kilku melodji.



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

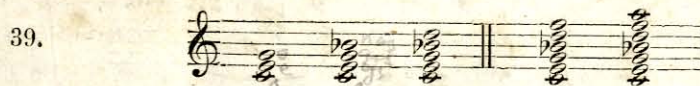
§ 25. *Akordem* nazywamy jednoczesne brzmienie kilku różnorodnych dźwięków, których może być trzy, cztery, pięć a niekiedy i więcej, i w miarę tego nazywamy akordy *trójdźwiękami*, *czterodźwiękami*, *pięciodźwiękami*; i t. d.

§ 26. Zasada łączenia dźwięków opiera się na prawach akustyki. Uderzwszy jakibądź klawisz na fortepianie, (najwłaściwszymi do tego są niskie dźwięki) oprócz uderzonego zwanego *zasadniczym*, usłyszymy w miarę słabnięcia jego szereg występujących delikatnie innych, zwanych *dźwiękami akustycznymi*, w następnym porządku:



(Liczby pod nutami oznaczają odległości od dźwięku zasadniczego).

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



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

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

§ 28. Utwórzmy dwa trójdźwięki, na tonice i najpierwszym po niej akustycznym dźwięku, a zobaczymy że te dwa trójdźwięki są sobie bliskie pokrewieństwem; uważając zaś tonikę za najpierwszy dźwięk akustyczny innej tonacji, możemy na dźwięku głównym tejże tonacji dobudować jeszcze jeden trójdźwięk. Trzy powyższe trójdźwięki składają się z 7-miu dźwięków pewnej

oznaczonej 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 jednej tonacyi, której nadają energję, męskość a prztem wesołość, i ten charakter tonacyi nazywamy *trybem majorowym*, dla sprzeciwieństwa od *trybu minorowego*, o którym niżej powiemy. Gamma odpowiada jedną 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 tonacji, nazywamy *dominantowym*, dźwięk zaś na którym tenże jest oparty *dominantą*. Trójdźwięk niższy (*f-a-c*) nazywamy *poddominantowym*, a dźwięk jego zasadniczy *poddominantą*.

§ 29. Uważając dominantę za osobną tonikę, możemy również otrzymać tryadę, której akord poddominantowy jest akordem tonicznym poprzedzającą; dominantą zaś może dać początek nowej tryadzie. Wracając do pierwszej tonacyi, możemy akord toniczny uważać za dominantowy innej tonacyi, której akord toniczny był poddominantowym poprzedzającą. Utworzywszy zaś nową poddominantę, możemy z niej wyprowadzić dalszą tonikę i t. d.; z tego wypada, że powstawanie tonacyi akordami odpowiada powstawaniu tychże za pomocą gamm. np.

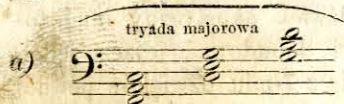
41.



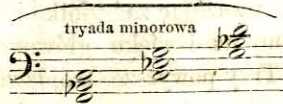
VI. O trybie minorowym.

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

42.



b)



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

43.



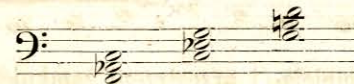
Półtony znajdują się teraz między drugim i trzecim, oraz piątym i szóstym stopniem. Gdybyśmy tę samą gammę zaczęli nie od toniki lecz od trzeciego stopnia, otrzymalibyśmy gammę majorową *Es*, przezco charakter tonacyi pierwotnej staje się wątpliwym. Ażeby zatem powyższa gamma określała stanowczo tryb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

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 przykrzej odległości, szósty dźwięk zbliżamy do siódmego, podnosząc go o pół tonu:

46.



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

47.



Gamwę tak zmienioną nazywamy *melodyjną*, albowiem nigdzie w niej 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 tercja 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 formacji akordu dominantowego. W ten sposób poprawioną gammę nazwiemy *harmoniczną*.

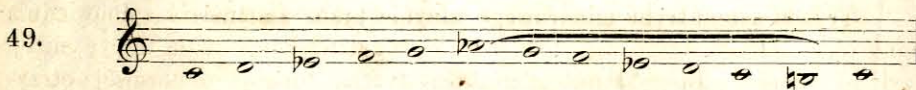
48.



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

Dla uniknięcia powyższego skoku, w dawnych czasach gammę tę prowadzono w obrębie septymy zmniejszonej, biorąc za najwyższą nutę sekstę, a przerywając nutę charakterystyczną pod tonikę:

49.



i dla tego gammę tę w mniejszej przestrzeni zamkniętą, nazywano *mniejszą* (*minor*), dla odróżnienia od *większej* (*major*) obracającej 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 nie ma 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 tonację, nie określają jeszcze jej trybu, charakterystyka tego ostatniego polega jak nam już wiadomo na trzecim i szóstym dźwięku, gdy bowiem w trybie majorowym mamy tercję i sekstę wielkie, w trybie minorowym też same odległości są małe. Ponieważ żaden z powyższych dźwięków nie wchodzi w skład akordu dominantowego, przeto tenże pozostaje wspólnym dla obu trybów.

VII. O tonacyach odpowiednich.

§ 32. Budując gammę minorową według prawa tryady, dostrzegliśmy, iż dźwięki składające też gammę znajdują się w innej gammie majorowej. Takie

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

50.



Widzimy iż dźwięki jednej tonacyi są wspólne drugiej. Pomimo iż powyższa gamma minorowa zmieniona na melodyjną, różni się podwyższonemi dźwiękami *fis* i *gis*, jednak dźwięki te uważamy za czysto przypadkowe, bardziej chromatycznej niż diatonicznej natury. Najlepszym dowodem blizkiej wspólności tonacyi *c major* i *a minor* jest to, że obie nie przyjmują znaków przykluczowych.

§ 33. Chcąc dla jakiegokolwiek tonacyi majorowej znaleźć odpowiednią minorową, należy rozpocząć ten sam szereg dźwięków o małą tercję niżej, czyli od stopnia szóstego, a nutę charakterystyczną tonacyi minorowej otrzymamy przez podniesienie o pół tonu dominanty tonacyi majorowej. Chcąc zaś wyprowadzić z gammy minorowej odpowiednią majorową, należy rozpocząć ją od stopnia trzeciego i obniżyć nutę charakterystyczną o pół tonu, przeto otrzymamy dominantę odpowiedniej tonacyi majorowej.

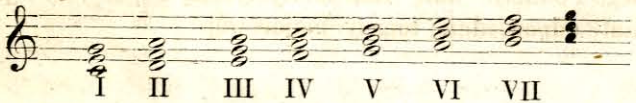
Dział II^{si}

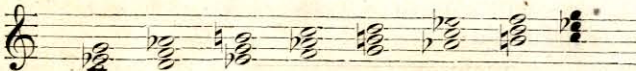
Harmonja konsonansowa.

I. Akordy doskonałe.

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

51.

a)  w trybie majo-
rowym

b)  w trybie mino-
rowym.

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 tercye 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 tercye wielką i kwintę zwiększoną.

Trójdźwięki mające tercye wielką nazywamy *wielkimi*, tercye małą *małymi*, kwintę zmniejszoną *zmniejszonymi*, a trójdźwięk z kwintą zwiększoną nazywamy *zwiększonym*.

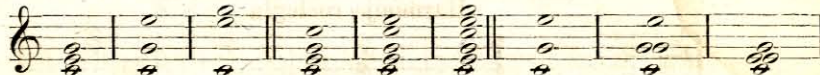
Porównyując przykłady a) i b) widzimy, że tylko na stopniach piątym i siódmym znajdują się trójdźwięki odpowiedniej wielkości.

§ 35. Powyższe tabele 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 przyle-

głych stopniach, to nuty wspólnej między nimi nie będzie. Biorąc trójdźwięki co drugi, znajdziemy dwie nuty wspólne, pozostałe zaś mają po jednej.

52.  etc.

§ 36. Akordy nie tracą nic na swojej właściwości pomimo przedstawiania dźwięków lub też wzmocniania harmonji za pomocą powtarzania ich w innych oktavach 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 *skrajnymi*, pozostałe zaś *środkowymi*.

W praktyce najwięcej ma zastosowania harmonja cztero-głosowa, gdyż jest najłatwiejszą, a przytem co do pełności nie ustępuje pięcio lub sześciogłosowej. Dla tego też głównie nią się zajmować będziemy. Czynniki harmonji czterogłosowej 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 męskie lub żeńskie głosy, zmusza nas do obracania się w nader ciasnej skali, przeto trudno jest władać swobodnie harmonją.

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

54.

normalne	nienormalne
	

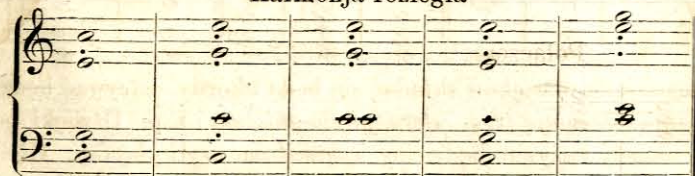
Najłagodniej brzmiącym jest akord normalny z powodu praw akustyki, albowiem oktawa w szeregu dźwięków akustycznych dwa razy się powtarza zanim tercya i kwinta przychodzą. Tercya zwłaszcza nie zawsze może się powtarzać z powodu swjej krzykliwości, gdyż ona najwięcej przez akord się przebija. W minorowym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

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

Harmonja skupiona



Harmonja rozległa



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

§ 39. Przy łączeniu akordów jednych z drugimi jakkolwiek zwracać musimy uwagę na jak najpłynniejsze prowadzenie głosów, najważniejszym jednak jest ustawienie sopranu, jako prowadzącego śpiew. Stosownie jaki interwał damy sopranowi, oktavę, tercję czy kwintę, nazywać to będziemy *pozycją oktawy*, *tercyi* i *kwinty* bez względu czy harmonja jest skupioną czy rozległą.



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

*) Akordy gwiazdką oznaczone należą do harmonji skupionej, pomimo iż w nich jest miejsce na oktavę. Ponieważ jednak powyższe akordy mają zdwojoną tercję lub kwintę, prze:to 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.

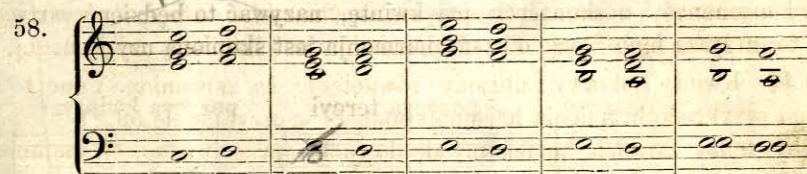


b) Połączenie z dwiema nutami wspólnymi.



Połączenia w ten sposób zastosować można tylko do akordów normalnych.

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



§ 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:

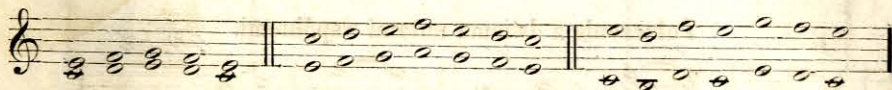
- 1) Jeżeli dwa głosy postępują w jednym kierunku, nazywamy to *ruchem prostym*.
- 2) Jeżeli postępują w kierunku przeciwnym, nazywamy to *ruchem przeciwnym*.
- 3) Jeżeli zaś jeden głos pozostaje na miejscu, a drugi postępuje w jakimkolwiek kierunku, nazywamy to *ruchem ubocznym* albo *ukośnym*.

59.



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

60.



W praktycznym użytku najkorzystniejszym jest ruch przeciwny, gdyż największą daje nam ilość kombinacji, niemożliwych nieraz w innych ruchach. Nadużycie ruchu ubocznego wpływa na pewną stagnację w prowadzeniu głosów. Co się zaś tyczy ruchu prostego, to największe zastosowanie w harmonji ma ruch równoległy. Nie wszystkie jednak interwały zarówno nadają się do tego. Jedynie możliwymi 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 możliwymi do użycia są kwarty, jeżeli im towarzyszą inne głosy, o czem pomówimy w właściwym miejscu.

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

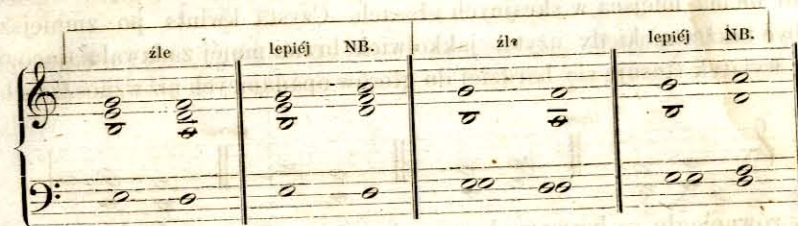
Aby temu zaradzić, uciekamy się do ruchu przeciwnego. Wspomniany przykład poprawić zatem możemy w sposób następujący:

*) Przyczyna złego brzmienia kwint równoległych przez nikogo dotąd dokładnie nie została wyjaśniona. Przykre to brzmienie zdaje się mieć powód w tem, że każda z kwint daje jakoby początek nowej harmonji nie będącej w związku z poprzedzającą i ztąd dwa te interwały zdają się być ze sobą w sprzeczności. Co się zaś tyczy oktaw i unisonów równoległych, to głównym powodem złego ich brzmienia jest zbyt silne przerywanie 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 prostym zdwojeniem lub nawet potrojeniem danej melodji.

Takie wzmocnienia trafiają się w kompozycjach 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 jakimkolwiek innym interwale. Podobne następstwo nazywamy *kwintami* lub *oktawami* ukrytymi.

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 lepiej 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 nieuniknionem.

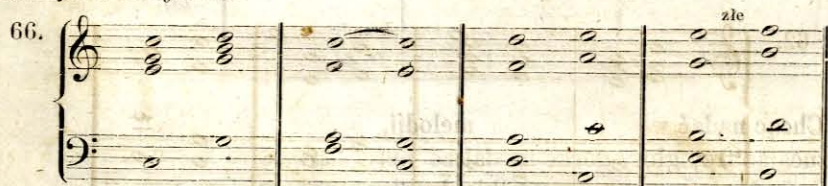


§ 45. Wyjątki od powyższych zasad są dość liczne. Co do kwint równoległych są one dozwolone, jeżeli zmniejszona następuje po czystej, a zwłaszcza jeżeli to niema miejsca w skrajnych głosach. Czysta kwinta po zmniejszonej może być także niekiedy użyta, jakkolwiek brzmi mniej zadawalniająco. Powyższy wyjątek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



Oktawy równoległe są bezwarunkowo wzbronione.

46. Kwinty ukryte przedstawiają się nam łagodniej, 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.



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.

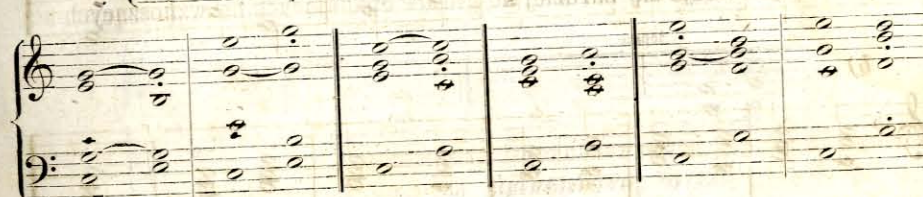
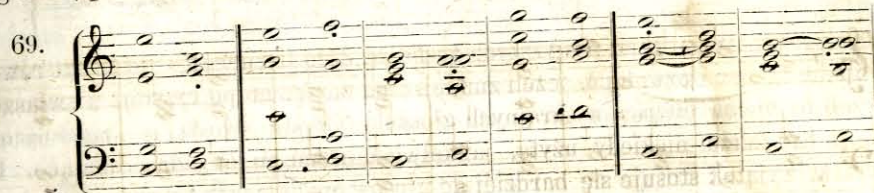


Po największej części oktawy i kwinty ukryte bardziej są rażące w głosach skrajnych niż w środkowych, czego najlepszym dowodem jest przykład następujący:

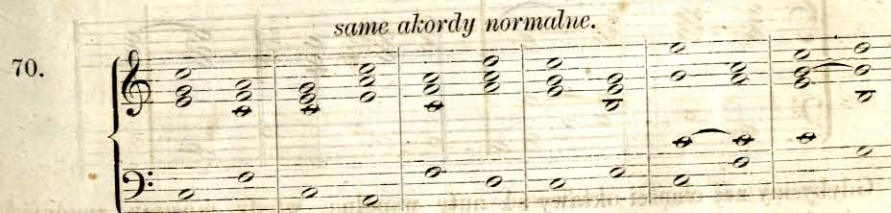


W pierwszym wypadku oktawa ukryta może być użyta jakkolwiek górny głos podnosi się nie o pół tonu, lecz o cały ton.

§ 47. Dla uniknięcia kwint i oktav ukrytych, oraz dla gładszego pochodzenia głosów, posługujemy się nieraz akordami nienormalnymi.



Chcąc nadać więcej 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 nienormalnymi, oraz zamiana harmonji rozległej na skupioną i odwrotnie, mogą mieć miejsce.



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

72. a)



b)



§ 48. Zasada łączenia akordów za pomocą zachowania nuty wspólnej i postępowania na najbliższe nuty harmoniczne nie da się zastosować przy połączeniu trójdźwięków stopnia drugiego i piątego w trybie minorowym; wówczas przerzucenie harmonji w kierunku przeciwnym do basu jest koniecznem, jeżeli uniknąć chcemy sekundy zwiększonej 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 charakterystycznej.

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

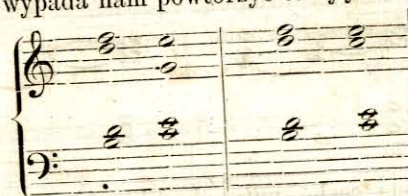
75.



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

W trójdźwięku zmniejszonym na siódmym stopniu, nuta charakterystyczna jeszcze bardziej domaga się rozwiązania, jako będąca w połączeniu z drugą półcharakterystyczną *f*. Oba tych dźwięków dwoić nie możemy, dla tego w harmonji czterogłosowej 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 najmniej ważnym interwałem, bez którego się nieraz obejść możemy, i wtedy otrzymamy akord niepełny.

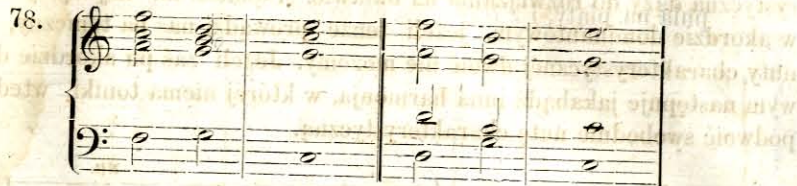
Nutę charakterystyczną można niekiedy prowadzić na kwintę, ale tylko w kierunku przeciwnym do basu, i w środkowych głosach.

77.



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

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



§ 50. Trójdźwięk zmniejszony stopnia drugiego z tonacyi odpowiedniej, 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 zastąpić odpowiednim majorowym, przez obniżenie kwinty. Najlepsze użycie jego jest po akordzie dominantowym, w którym przetrzymując nutę charakterystyczną przygotowujemy przez to dyssonans trójdźwięku zwiększonego:



Dyssonans tutaj ma cechę nuty charakterystycznej, 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 tonalnej względem siebie, albowiem nuta charakterystyczna ciągnie nas ku wyższemu tonacyom, a półcharakterystyczna ku niższemu.

Ażeby ukośne brzmienie trytonu uczynić łagodniejszym, 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.



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

W dwóch ostatnich przykładach podwyższając *g* na *gis*, wprowadzamy *a* miuor, 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 wspólnej, a w braku jęj przechodzenie na najbliższe nuty harmoniczne. Od powyższej 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, więcej mamy wolności w sopranie i basie niż w alicie i tenorze, w których należy się trzymać postępu interwałami naturalnemi. W stylu tak zwanym *surowym* albo *ściśłym*, gdzie pewna powaga jest niezbędną, unikać należy skoków większych nad sekstę małą; jednakże skok o oktawę jest dozwolonym. Z interwałów nadmiarowych może być czasem użytą kwarta i kwinta zmniejszona jeżeli schodzimy w dół na nutę charakterystyczną np.



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

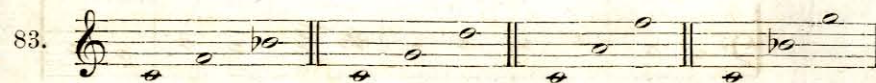
§ 54. Sopranowi dajemy jeszcze więcej swobody, kiedy melodia idzie na dół. Wówczas sekunda zwiększona i septyma zmniejszona nieraz się używają. W odwrotnym zaś kierunku powyższe dwa interwale dadzą się również użyć chociaż to rzadziej się przytrafia. Septyma zaś mała jeżeli wynika z harmonji dominantowej,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



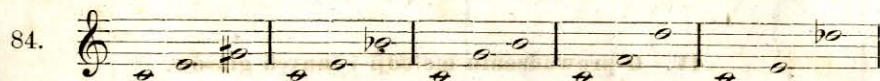
Ostatnie przypadki mają miejsce w stylu tak zwanym *wolnym*.

§ 55. Następujących skoków melodyjnych wystrzegać się należy:

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



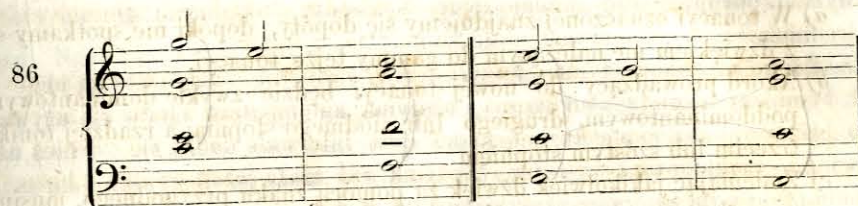
b) pochodzą jakichby dwóch interwałów idących w jednym kierunku, w którychby pierwszy dźwięk z trzecim tworzył kwintę zwiększoną, septymę lub nonę.



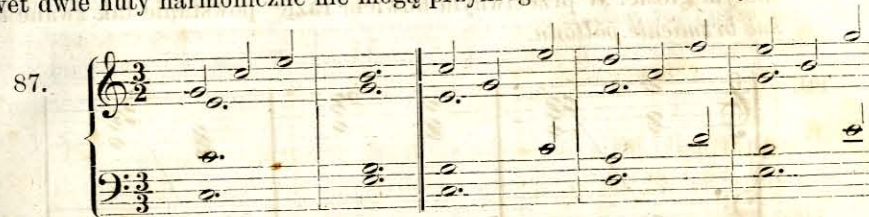
§ 56. Zmieniając dowolnie harmonję skupioną na rozległą, przestawiając pozycje oraz zamieniając akordy normalne na nienormalne i odwrotnie, możemy na jednym i tym samym akordzie utworzyć melodię.



§ 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 interwałami; np.



Nawet dwie nuty harmoniczne nie mogą przykrego brzmienia usunąć.



Kwinty te i oktawy szczególnie w tedy 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.



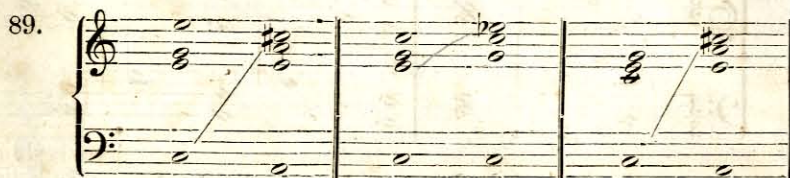
§ 59. Kończąc zasady prowadzenia głosów, musimy nadmienić jakie są granice odległości między nimi.

- Trzy górne głosy nie powinny jeden względem drugiego przechodzić oktawy, decyma chwilowo może być użytą między sopranem i altem.
- Zbyt wielkiej odległości między altem i tenorem unikamy dla nieprzerwania spójności w harmonji.
- Odległość między tenorem i basem da się doprowadzić do półtóry oktawy.

V. Połączenie akordów różnych tonacyi.

§ 60. Dotąd zajmowaliśmy się łączeniem akordów w jednej tylko tonacyi. Jeżeli zechcemy połączyć dwie odrębne tonacje należy pamiętać o następujących zasadach:

- a) W tonacyi oznaczonej znajdujemy się dopóty, dopóki nie spotkamy się z dźwiękiem nie należącym do gammy tejże tonacyi.
- b) Akord prowadzący do nowej tonacyi będzie zwykle dominantowym, poddominantowym, drugiego lub siódmego stopnia; a rzadziej toniką, trzecim lub szóstym stopniem.
- c) Zmieniając jakikolwiek dźwięk za pomocą znaku przygodnego, musimy to podwyższenie albo znizzenie uskutecznić w tej samej oktawie i w tym samym głosie. W przeciwnym bowiem razie powstanie tak zwane *ukośne brzmienie półtonu*.



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



- 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.

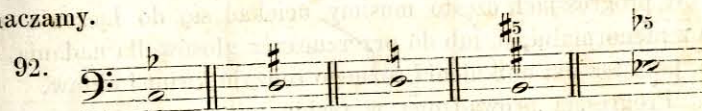


§ 61. W całej niższej harmonji będziemy dorabiali akordy do danego basu. Nauka czytania akordów z danego basu nazywa się *jeneralbasem*.

Akordów w harmonji mamy wielką rozmaitość, rozróżniamy je właściwemi każdemu z nich liczbami umieszczonemi nad basem, i to nazywamy *basem cyfrowanym*. Akordów tercycowych 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 tercyci.

Chcąc zaś oznaczyć kwintę, wypisujemy ją ze stosownym znakiem.

Ponieważ do akordu doskonałego dobieramy oktavę czystą, dla tego jej nie oznaczamy.

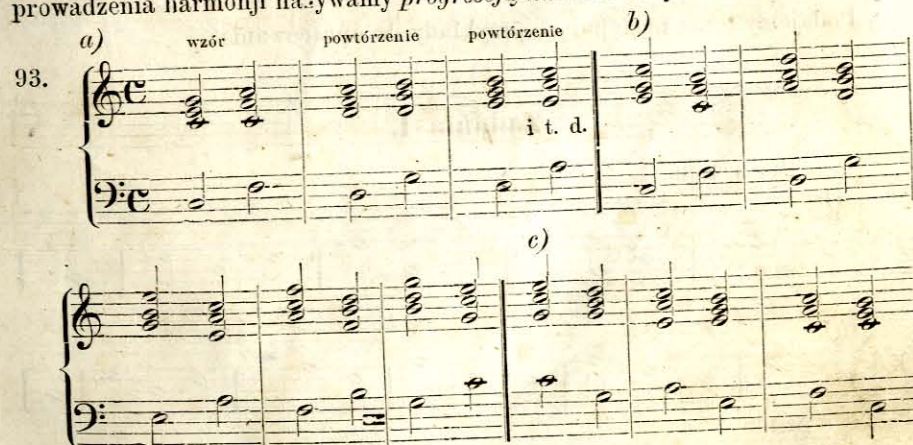


Niektórzy teoretycy zamiast kłaść krzyżyk przy liczbie, przekreślają takową, np: 6 zamiast #6, 4 zamiast #4.

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

VI. O progressjach harmoniczych.

§ 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 podobnej symetrii 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*.



§ 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 doskonałej, najwięcej możemy ich użyć cztery. Najprostszymi 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 tercję w górę lub w dół, albo też idzie na nutę przyległą, są mniej używane jako gorsze, a nawet w niektórych pozycjach są niemożliwe.

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

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



Postępując w podobny sposób, zmieniamy akord dominantowy wielki na mały, trójdźwięk zwiększony na wielki, a zmniejszony na siódme-go na wielki.

Podajemy teraz następujące przykłady do opracowania:

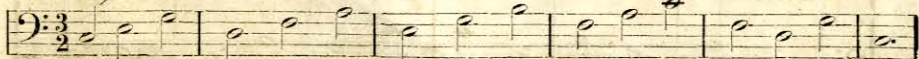
Zadania I.

Progressje.

a)



b)



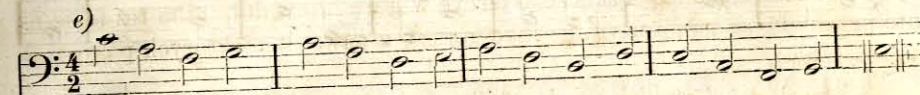
c)



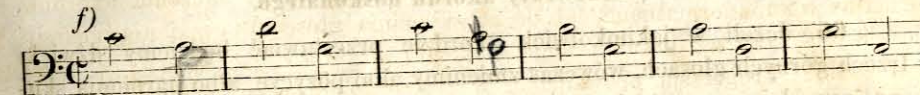
d)



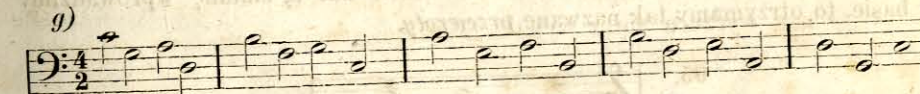
e)



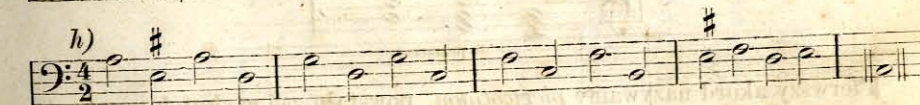
f)



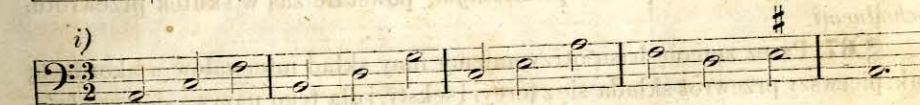
g)



h)



i)

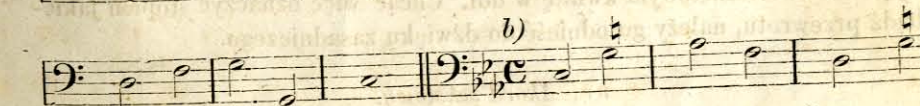


Większe Zadania.

a)



b)



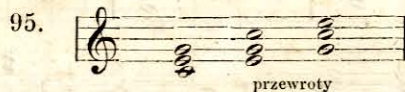
c)





VII. Przewroty akordu doskonałego.

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



Pierwszy akord nazywamy *pierwotnym*, powstałe zaś w skutek przewrotu, *pochodnymi*.

§ 67. Przez zmianę basu otrzymujemy inny skład interwałów w akordach; i tak: pierwszy przewrót składa się z tercy i seksty, i dla tego nazywa się *tercseksowym*, a przez skrócenie *seksowym*; drugi zaś z kwarty i seksty, *kwartseksowym*.

W seksowym akordzie mamy zatem w basie tercję, a w kwartseksowym kwintę akordu pierwotnego; dla tego mając dany jakikolwiek przewrót, a szukając w nim dźwięku zasadniczego, należy brać w akordzie seksowym tercję, a w kwartseksowym kwintę w dół. Chcąc więc oznaczyć stopień jakiegobądź przewrotu, należy go odnieść do dźwięku zasadniczego.

a) Akord seksowy.

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



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



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



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



§ 71. Akord seksowy cyfruje się szóstką, tercję zaś oznacza się tylko wtedy, jeżeli przybiera jaki znak przygodny.

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

Bas stojący:

100

W powyższych połączeniach zachowujemy po największej 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 tercylowym z basem idącym o tercylę na dół, ponieważ byłoby to powtórzeniem przykładu 102 lit. a) w odwróconym porządku.

NB. Kwinta ukryta oznaczona powyższym znakiem pozwala 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 wyżej o łatwości łączenia samych akordów sekstowych w harmonii trzygłosowej. W czterogłosowej napotykamy na tę trudność, że czwarty głos będący podwojeniem jakiegokolwiek interwału, 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.

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

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

Weźmy trzy akordy sekstowe z basem idącym łącznie:

105. mniej używane

§ 74. Przy połączeniu trzech akordów sekstowych, najlepiej jest dać sekstę sopranowi w całym szeregu akordów i wówczas dwa głosy mające tercylę i sekstę prowadzimy równoległe 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 dalej, doszlibyśmy do skrzyżowania się przyległych głosów. Z tego powodu musimy powyższy przykład uważać za progressję złożoną z dwóch akordów, których pozycja ciągle się powtarza, przez co powstają oktawy ukryte, w tym wypadku dozwolone; wówczas jeden z akordów będzie miał nutę basową zdwojoną, drugi zaś sekstę. Tercję podwajamy zazwyczaj w harmonii rozległej, w harmonii zaś skupionej, 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 zamienić 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 tercję:

110.

Bas skaczący o kwartę lub kwintę:

a) 111.



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



§ 77. Akord sekstowy siódmego stopnia ma tę własność, iż seksta jego dąży do rozwiązania w górę, jako nuta charakterystyczna; tercja 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 wy-

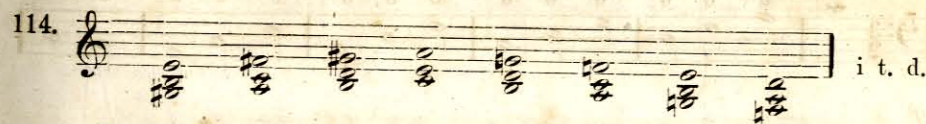
padnie nam użyć dwóch tercyi, wtedy jedna z nich rozwiąże się w górę, druga w dół.

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



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 melodyjnej, np.



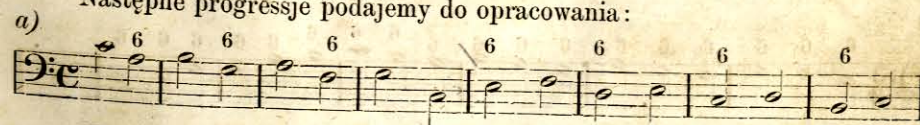
§ 79. Uwaga. Łącząc akord sekstowy z doskonałym, albo dwa sekstowe między sobą, wystrzegać się należy tak zwanych kwint słuchowych, t. j. dwóch kwint znajdujących się w tej samej oktawie choć nie w tych samych głosach.



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

Zadanie II.

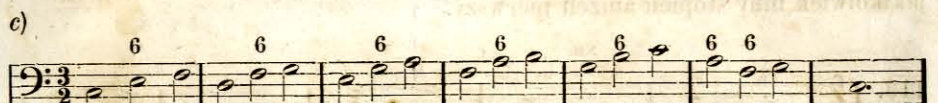
Następne progressje podajemy do opracowania:



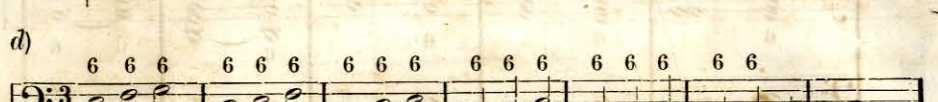
b)



c)



d)



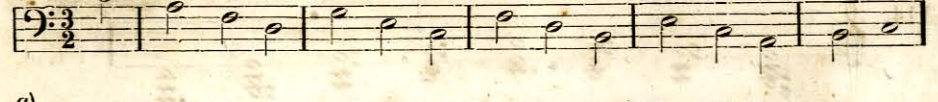
e)



f)



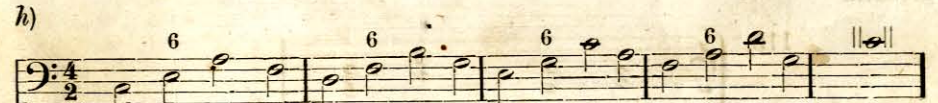
g)



h)



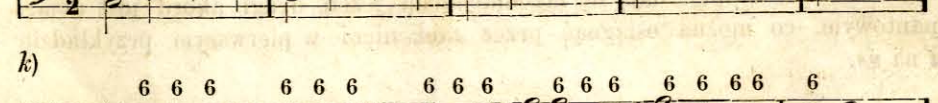
i)



k)



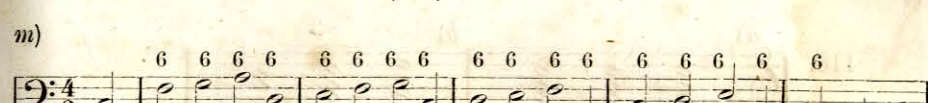
l)



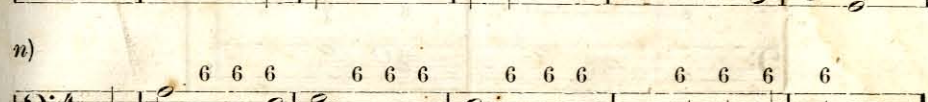
i)



m)



n)



b) Akord kwartsektowy.

§ 80. Powiedzieliśmy już wyżej, że akord kwartsektowy jest drugim przewrotem akordu doskonałego, mającym kwintę w basie. Składa się on z kwarty i seksty, i cyfruje się 6. W harmonji czterogłosowej podwajamy zwykle nutę basową, a rzadziej kwartę lub sekstę.

116.



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

117.

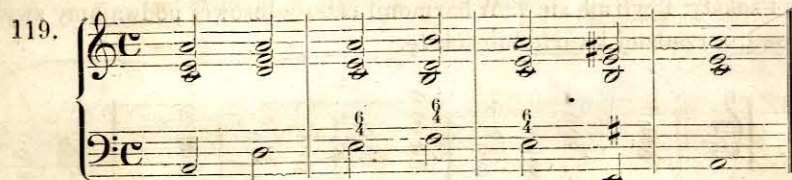


§ 82. Wyjątek od powyższej zasady napotykamy wówczas, gdy następują po sobie przewroty jednej i tej samej harmonji, albo też gdy po harmonji stopnia drugiego, bierzemy akord kwartsextstowy stopnia pierwszego:



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 dysonansu w akordzie kwartsextstowym, nie możemy dwóch takichże użyć po sobie. Odstępujemy od powyższej zasady, jeżeli jeden z kwartsextstowych akordów ma kwartę zwiększoną.



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



Obszerniejsze zastosowanie akordu kwartsextstowego 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.



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 pozycji oktawy. Kadencja staje się słabszą, jeżeli akord toniczny znajduje się w innej pozycji; jeszcze słabszą, jeżeli akord dominantowy jest użytym w przewrocie; a najslabszą, jeżeli toniczny albo obadwa są użyte w przewrocie.



Akordu tonicznego kończącego kadencję nigdy nie używamy jako kwartsextstowego, dla jego charakteru niezdecydowanego. Używając akordu doskonałego tonicznego w innej pozycji jak oktawy, lepiej jest użyć tereyi niż kwinty, w ostatnim bowiem razie kadencja dla jednostajnego śpiewu mniej jest określona.

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



§ 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 kwartsektowy. Najprostsza forma téj kadencji jest połączenie harmonji stopnia pierwszego z harmonją stopnia piątego.

124.

§ 87. Tworząc obszerniejsze kadencje, wzbogacamy je dodaniem akordu kwartsektowego 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 kwartsektowym umieścimy stopień drugi, jak nam już wiadomo z § 82.

125. a) b) c)

d) e) f)

Wszystkie powyższe przykłady kadencji doskonałej, mogą być zamienione na zawieszoną, przez opuszczenie ostatniego akordu.

§ 88. Akord kwartsektowy użyty do kadencji, padać musi na mocną część taktu, i tak: w taktie na 2, na pierwszej części, w taktie na 4, na pierwszej lub trzeciej, w taktie na 3, na pierwszej lub drugiej.

126.

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

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

127.

Charakter kadencji plagalnej jest uroczysty, i tutaj możemy śmiało kończyć akordem tonicznym w pozycji tercji lub kwinty, co w kadencji doskonałej byłoby mniej korzystnym.

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

§ 91. Akord drugiego stopnia w przewrocie sekstowym, może nieraz zastąpić akord poddominantowy, i wówczas zakończenie wypadnie w pozycji tercji:

128.

VI II I IV II I

§ 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.

C: I V VI I V IV I V II I V VI I V G: VII C: I V G: V

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

Zadania. III.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)



— 57 —

§ 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!



§ 96. Przechodząc do nowój 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 poprzedniej tonacyi i jednocześnie do następnej; ponieważ one jednak przygotowują przejście, dla tego przechylają się więcej do nowój tonacyi.



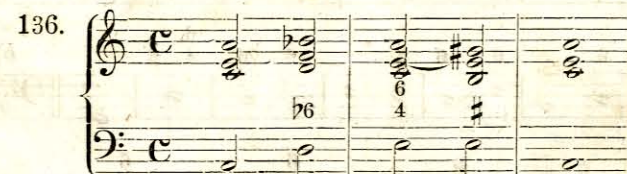
§ 97. Z poprzedniego przykładu widzimy, iż każdy trójdźwięk może należeć więcej niż do jednej tonacyi, i tak: trójdźwięk majorowy może być toniką, dominantą, poddominantą i szóstym stopniem; np: trójdźwięk *c—e—g*, należy do tonacyi *C* major, *F* major, *f* minor, *G* major, *e* minor. Trójdźwięk minorowy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

§ 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 przeto nie ulegnie zmianie trybu ani tonacyi.

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



W trybie minorowym tylko drugi dźwięk może ulec obniżeniu.



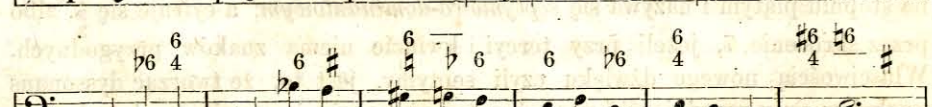
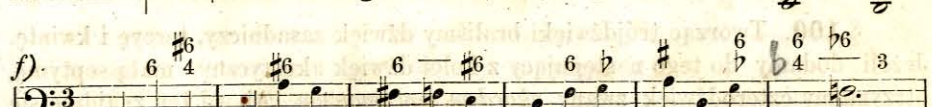
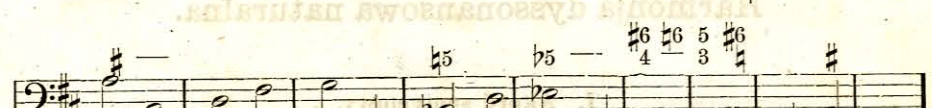
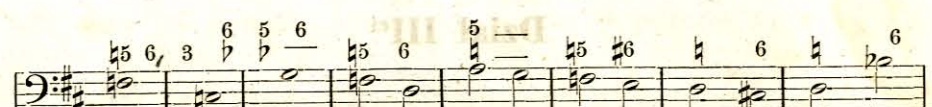
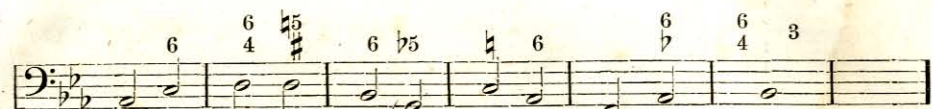
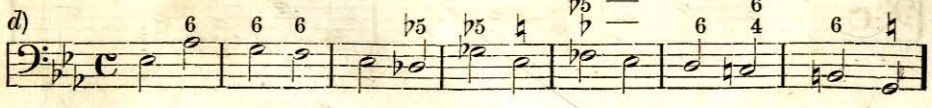
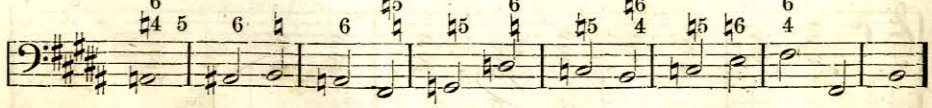
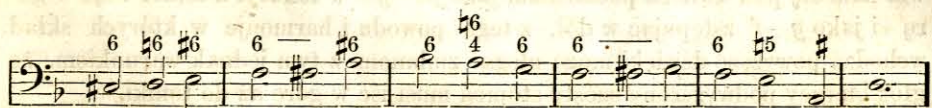
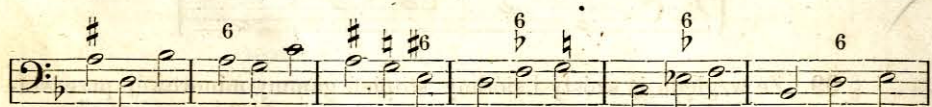
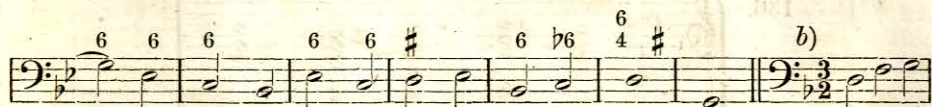
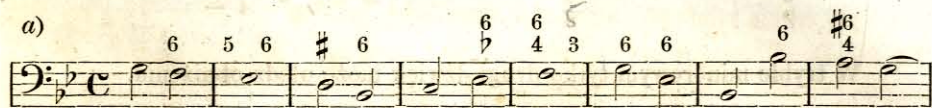
§ 99. Ze względu iż szósty i siódmy stopień gammy minorowej przedstawia nam się pod dwiema postaciami, jako *fis—gis* w tonacyi *a* minor idąc w górę i jako *g—f* zstępując w dół, z tego powodu i harmonje w których skład wchodzi powyższe dźwięki mogą ulegać zmianom, z tym jednak warunkiem, że głos biorący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

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





Zadania IV.



styczne; nie określa wszakże trybu, i dla tego zarówno rozwiązywać go można na akordzie majorowym jak i minorowym. Co się zaś tyczy kadencji doskonałej i złamaniej, to przez użycie akordu septymowo-dominantowego czynimy je silniejszymi, 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 zwodniczej. Tego sposobu używamy najczęściej jeżeli bas stoi w miejscu, a akord septymowy przechodzi z jednej pozycji do drugiej, przyczem ostatnią dopiero rozwiązujemy.

143. kad. zwodnicza

II. Przewroty akordu septymowego.

§ 106. Przewrotów tego akordu mamy trzy, w miarę tego czy basowi damy tercyę, kwintę czy septymę. Pierwszy nazywa się *kwintsektstowy*, drugi *terc-kwartowy*, trzeci *sekundowy*. Nazwy te są skrócone, dawniej wyliczano wszystkie interwale, i tak: pierwszy nazywano terc-kwint-sekstowym, drugi terc-kwart-sekstowym, a trzeci sekund-kwart-sekstowym. Nowsza szkoła wyrzuca nazwy interwałów mniej znaczących, pozostawiając najważniejsze powstałe z septymy i nuty zasadniczej.

144. septymowy kwint-sektstowy terc-kwartowy sekundowy

Rozwiązywanie przewrotów odbywa się według zasad powyżej wskazanych.

145. a) *akord kwintsektstowy:* *akord kwintsektstowy:*

b) *akord terc-kwartowy:* *akord terc-kwartowy:*

c) *akord sekundowy:* *akord sekundowy:*

§ 107. Z powyższych przykładów widzimy:

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

§ 108. Akord septymowy jak nam już wiadomo, zastępuje miejsce akordu doskonałego, i tak: kwintsektstowy zastępuje miejsce sekstowego, terc-kwartowy kwartsektstowego, sekundowy zaś zastępuje miejsce doskonałego tylko wtedy, kiedy tenże rozwiązuje się na akordzie sekstowym:

146. a) *akord kwintsektstowy:*

b) *zamiast:* *zamiast:*

§ 109. W przewrotach akordu septymowego wyrzucamy niekiedy: w akordzie kwintseksowym tercję zdającą natomiast sekstę, w terckwartowym wyrzucamy sekstę zdającą kwartę, w sekundowym zaś wyrzucamy sekstę a niekiedy kwartę, podwajając sekundę.



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



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



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

§ 111. Od ogólnej 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 septy-

mowy zatem, lub jego przewroty prowadzić można na inne harmonje dominantowe, przezco utworzą nam się kadencje zwodnicze:



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



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



4) Jeden z dźwięków trytonu może ulec zamianie enharmonicznej:

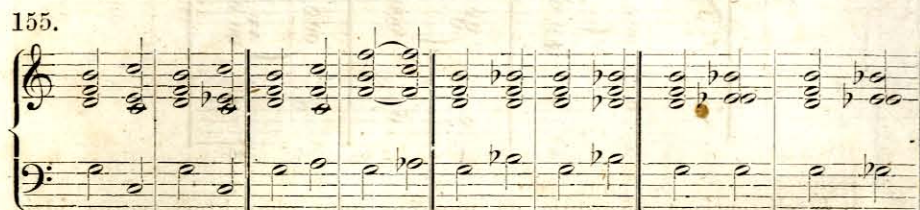


5) Nuta charakterystyczna może zejść o cały ton, septyma zaś albo pozostanie w miejscu, albo pójdzie chromatycznie do góry:



Wszystkie powyższe połączenia harmonji dominantowych dają nam kadencje zwodnicze.

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



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 tonacją Des major da się uskutecznić przez wyrzucenie tercji w akordzie septymowym, a zdwojenie septymy, przeczco unikniemy nienaturalnego postępu o sekundę zwiększoną.



Połączenia akordu septymowego z dominantami innych tonacji:



Uwaga. Z przykładów oznaczonych NB. widzimy, iż niekiedy da się użyć postępu 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.



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



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

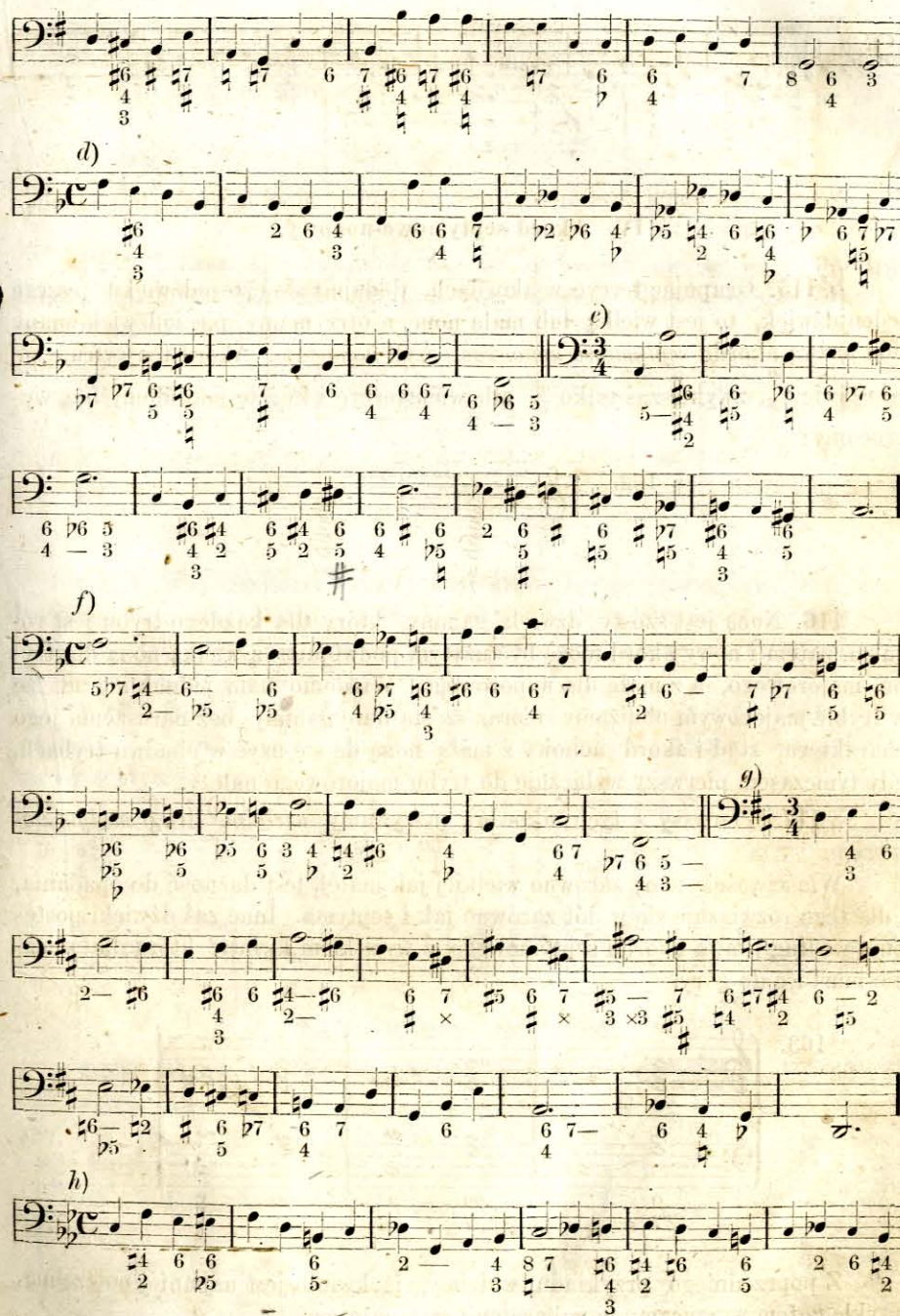
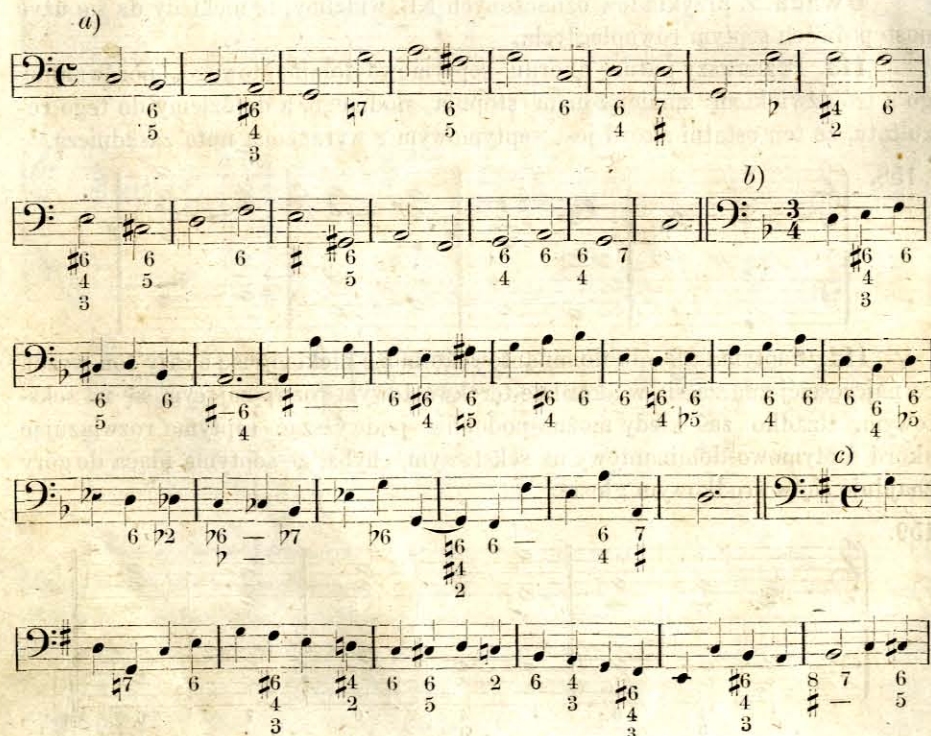


Nieraz w kadencji zwodniczej użyć możemy z zupełną swobodą podobnego pochodu septymy:



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

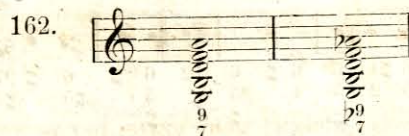
Zadania V.





IV. Akord septymowo-nonowy.

§ 115. Grupując tercyje 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 $\frac{9}{7}$, zwykle zaś tylko $\frac{9}{7}$, albowiem tercyję i kwintę jako domyślne, wyrzucamy:



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; stąd 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 wielkiej jak małej, 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 diatonicznie musi iść do góry.



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



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



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

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



V. O przewrotach akordu nonowego.

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



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, przy czem 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.

7
5
6

5
3
4

10
4
2

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

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

169.

7
5
6

9
7
5

6
5

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 kadencji 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 kwartseksowego lub też sekstowego.

170.

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

171.

a) b) c) d)

7 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 6

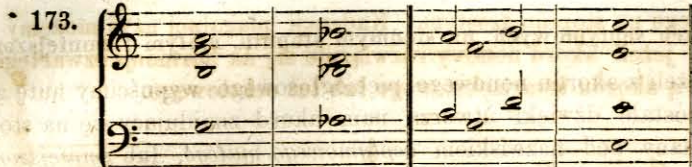
W przykładzie d. spadek nony na oktawę, łagodzi przykre następstwo trybu majorowego po minorowym, które raziło w przykładzie c.

Przykłady na wyjątkowe połączenia akordu nonowego:

172.

7 5 6 9 7 5 6 5

§ 128. Niekiedy możemy nonę prowadzić diatonicznie 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.



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.



§ 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.



VIII. Przewroty powyższych akordów.

§ 132. Akord septymowy mały, daje się równie jak i septymowo dominantowy przemieniać za pomocą przewrotów na: kwintsextowy, tercokwartowy 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 kadencji plagalnej.

§ 133. Akord septymowy mały zarówno jak i nonowy zwykle się rozwiązuje nie wprost, lecz przez wstawienie harmonji stopnia piątego:

177.

NB. Ostatni przewrót 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 pozycje 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:

Rozwiązanie za pomocą harmonji stopnia piątego:

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

181.

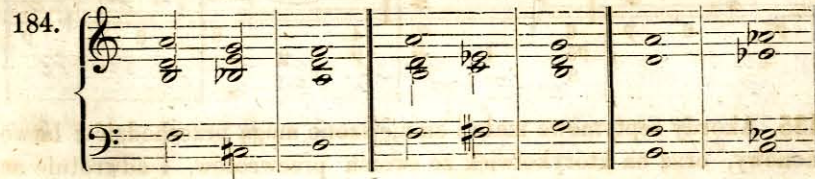
§ 136. Oprócz kadencji doskonałej, której wzory mieliśmy w poprzednich przykładach, możemy jeszcze otrzymywać za pomocą akordu septymowego małego i zmniejszonego kadencję plagalną i wszystkie zwodnicze.

Kadencje plagalne:

Kadencje zwodnicze na akord septymowo-dominantowy innej tonacji.



Kadencje zwodnicze na inne harmonie:



§ 137. Akord septymowy zmniejszony posiadający odległości pozornie jednakowe, daje się z łatwością przemieniać enharmonicznie na inne przewroty podobnego akordu, ale należące do odrębnej tonacji, i w miarę tego, jak te same dźwięki różnie napiszemy, otrzymamy akord bądź septymowy, bądź kwintsextowy, tercwartowy, lub też sekundowy.



§ 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 przeto dojść do czterech odrębnych tonacji.

186.



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

187.



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

188.



§ 141. Z powyższych przykładów widzimy, że 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 tonacji.

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

189.

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

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

190.

etc.

W pisaniu powyższych akordów mamy tylko na względzie gładkie prowadzenie głosów. Takich pochodów rzadko się używa w poważniejszej muzyce, zwłaszcza w wokalnój, zato w instrumentalnój, szczególnie nowocześniejszój często je spotykamy.

Zadania VII.

10

a)

b)

c)

d)

Exercise e) shows a sequence of chords in G major, with fingerings like 6 4 7, 7 6 4, 6 4 6, etc.

Exercise f) shows a sequence of chords in G major, with fingerings like 6 4 7, 7 6 4, 6 4 6, etc.

Exercise g) shows a sequence of chords in G major, with fingerings like 6 4 7, 7 6 4, 6 4 6, etc.

IX. Akordy undecymowe i terdecymowe.

§ 143. Dodając do akordu nonowego następujące dźwięki akustyczne, otrzymamy sześciódźwięk zwany *akordem undecymowym*, i siedmiodźwięk zwany *akordem terdecymowym*.

191.

11 13
9 11
7 9
7

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

§ 145. W harmonji naturalnej powyższe akordy występują tylko w postaci septymowych lub nonowych dominantowych, opartych na tonice. Użycie ich podlega wszystkim prawom o akordach septymowych lub nonowych, pospolicie nazywamy je *akordami dominantowymi na tonice*. Użyć ich można albo uderzając wszystkie dźwięki jednocześnie, albo biorąc wprzód tonikę, a potem akord, lub też odwrotnie.

192.

7 13 13 5 7 7 7 7 7 7
5 7 7 5 5 5 5 5 5 5
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

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

193.

7 7 7 6
4 5 5 7
2 4 2 4

Zadania VIII.

a)

b)

Dział IV^{ty}

Harmonia dyssonansowa sztuczna.

I. Akordy septymowe poboczne i ich przewroty.

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

194.

Uwaga. Akord dominantowy i zmniejszony na siódmym stopniu jako wyłączone z powyższej kategorii akordów, napisaliśmy małymi nutami; akord oznaczony NB. może mieć znaczenie akordu pobocznego, jak to później obaczymy, dla tego też oznaczony został wielkimi nutami.

§ 148. Co do budowy wewnętrznej, 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 więcej odmian w budowie akordów septymowych pobocznych, z powodu nieregularności formacji 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 większej łączności z powodu ich przygotowywania i rozwiązywania. Właściwa istota harmonji w niczem się przez to nie zmienia, 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 tercja, która nie będąc nutą charakterystyczną, nie jest zmuszoną iść w górę, ale swobodnie może się poruszać, przechodząc najczęściej na kwintę następnego akordu.

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

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

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

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

4) Przygotowanie powinno padać na słabą, a dyssonans na mocną część taktu. Wyjątek tylko znaleźć można w taktie na trzy części; przygotowanie

wtedy może być na pierwszej, a dyssonans na drugiej części, która jeszcze uchodzi za mocną względem trzeciej najsłabszej.

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 tercję, która tutaj nie występuje jako nuta charakterystyczna.

197.

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

198.

Uwaga. Z powodu łączenia samych harmonji dyssonansowych, правило § 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 dyssonansowej septymowego lub kwintsekskowego.

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

§ 160. Harmonja stopnia siódmego według powyższej przytoczonej zasady, powinna nas prowadzić na harmonję 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 kwintsekskowym rozwiązującym się na sekundowym.

Podobne kombinacje zaliczyć możemy raczej 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 posługiwamy się możemy harmonjami należącymi do odpowiedniej tonacji majorowej, i dopiero przy właściwej kadencji przywracamy nutę charakterystyczną.

206.

I VI II V I IV VII III VI II V I

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

207. a) b) c)

d) e) f)

g) h) i)

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

208.

8 3 3 3, 3 3 3, 6 6 6, 6 6 6, 6, 3 4 5, 6 5 4, 8 2 3, 4 3 2

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

209.

IV II V I I IV VII III VI II V I I VI II V I

Z powyższych harmonji najczęściej 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 kwartseksowy, septyma pozostanie na miejscu.

210. a) b) c)

d) e) f)

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

211. a) b) c)

d) e) f)

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

212. a) b) c)

§ 168. W pobocznych akordach możemy używać septymy w inny sposób, t. j. nie przygotowując jej, 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. a) b) c) d)

§ 169. W akordach pobocznych, podobnie jak i w poprzednich nam znanych harmonjach, możemy przemieniać pozycje jedną na drugą, bez względu na dyssonans, albo też przewrót jeden na drugi.

214. a) b) c) d)

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

215. a) b)

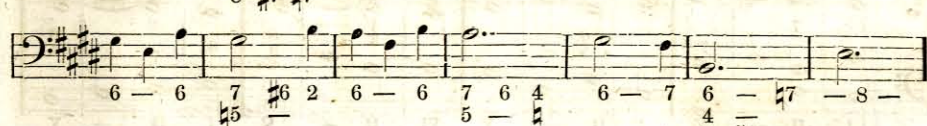
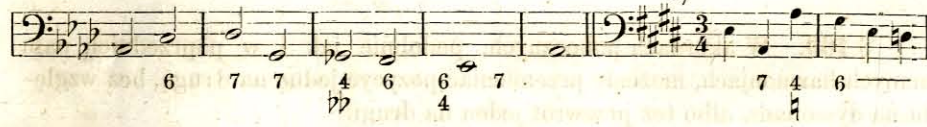
W podobnych przemianach dźwięków w jednej i téjże samej harmonji, cyfruje się tylko pierwszy akord, kręski przeciągnięte równolegle wskazują jak długo harmonją tego samego stopnia mamy zatrzymać.

Zadania IX.

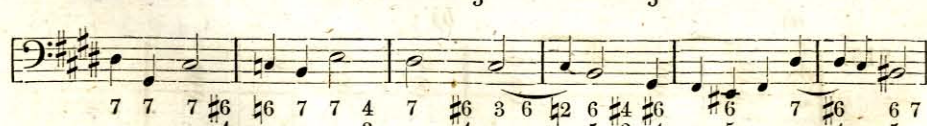
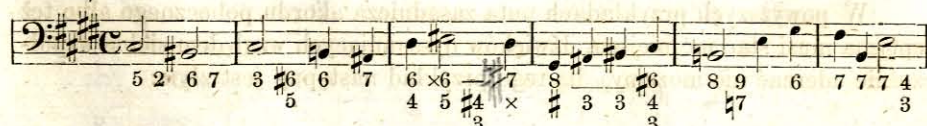
a)



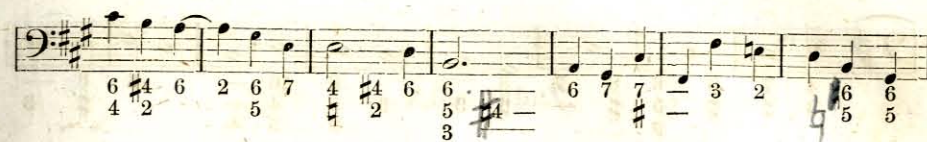
b)



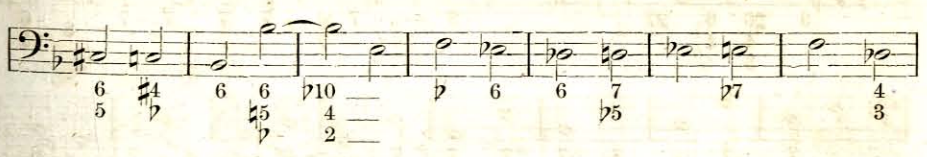
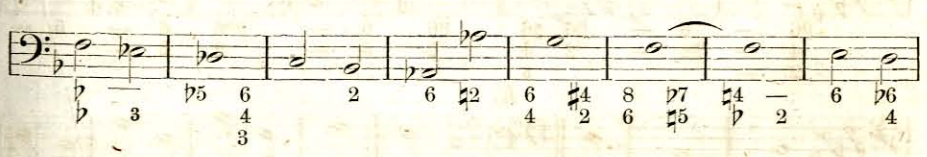
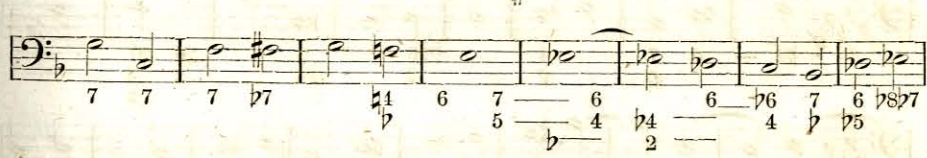
c)



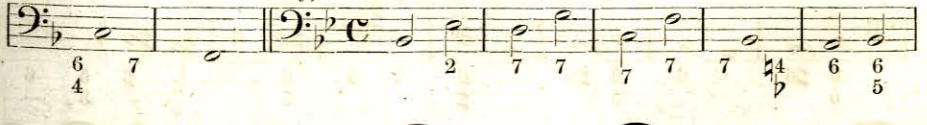
d)



e)



f)



g)

h)

i)

k)

l)

1)

8 3 4 5 5 - 7 #6 6 6 5 4 6 7 4 2 6 #6 6 8 3 2 3

#6 6 6 3 6 # - 4 6 #4 #6 6 #4 6 #2 #6 # 6 2

6 2 6 #4 6 - 8 #7 #7 #

II. Akordy zmienione chromatycznie (alteracje).

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

§ 171. Alteracja nie zmienia bynajmniej pierwotnej natury harmonji, i nie wyprowadza nas z tonacji: służy ona raczej do urozmaicenia i do ściślej- szego połączenia ze sobą akordów.

216.

Harmonja prosta *Harmonja z alteracją*

I IV I V I IV I V

§ 172. Alteracje dzielimy na *pozorne* i *rzeczywiste*. Pierwsze otrzymu- jemy wtedy, kiedy za pomocą dźwięków chromatycznych zamieniamy trój- dźwięki wielkie na małe, lub odwrotnie; wielkie i małe na zmniejszone; harmo- nje septymowe dominantowe na przygodne, i odwrotnie. W powyższych alte- racjach mogą wchodzić tylko odległości natury dyatonicznej.

§ 173. Alteracjami rzeczywistymi 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 alteracji rzeczywistych, gdyż kwinta zwiększona w nich zawarta jest interwałem chromatycznym. Znajduje się ona pomiędzy harmonjami tonalnymi trybu minorowego tylko z powodu nieregularnej budowy gammy harmonicznej.

217. *Alteracje pozorne* *Alteracje rzeczywiste*

a) + + + b) + + +

§ 174. Dotąd zajmowaliśmy się tylko odległościami dyatonicznymi. Do- piero przy alteracjach występują odległości chromatyczne, dla tego też poda- my naprzód prawo ich rozwiązywania.

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

218.

unisson zwiększony sekunda zwiększona tercja zm. NB. tercja zwiększona

oktawa zmniejszona septyma zmniejszona seksta zwiek. seksta zmniejszona

kwarta podw. zwiek. kwarta zmniejszona

kwinta podw. zm. kwinta zwiększona oktawa zwiek.

NB. Tercję zwiększoną rozwiązyaliśmy wyjątkowo na dyssonans; przeko- nać się jednak możemy później, że nie jedna alteracja da się rozwiązać na dyssonans, wchodzący w skład akordu dominantowego. Powyższa alteracja właściwie rozwiąże się dopiero na trzeciej odległości i dla tego znaczenie jej jest więcej melodyjne.

219.

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

220. *Alteracja prymy* *Alteracja oktawy* *Alt. kwinty*

a) b) c) d) e)

f) g) h) i) k)

l) m) n) o) p) q) r) s) t) u) v) w) x) y) z)

gorsze

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

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

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

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

§ 178. *Alteracje w akordach sekstowym i kwartsektowym.*

W akordzie sekstowym:

221. *Alteracja seksty* *Alteracja tercji* *Alteracja seksty i nuty basowej*

a) b) c) d) e)

f) g)

Alteracja tercji i nuty basowej *Alteracja seksty, tercji i nuty basowej*

W akordzie kwartsektowym:

222. *Alteracja kwarty* *Alteracja nuty basowej* *Alteracja oktawy*

a) b) c) d) e)

Alteracja kwarty i seksty Alteracja seksty i nuty basowej Alteracja oktawy i seksty

f) g) h)

Figured bass for f): 4 8 #4 6 6 #6 4 3 6 5

Figured bass for g): 6 4 — 6 4 — 6 4 —

Figured bass for h): 8 6 #8 6 6 #6 4 3 6 5

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

223.

Figured bass: 8 5 7 — 8 5 7 — 6 5 7 —

Alteracje akordu zmniejszonego łatwiej dadzą się wyprowadzić po zbadaniu alteracji w harmonji septymowo-dominantowej.

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

Podwyższenie kwinty pierwotnej.

224.

a) b) c) d) mało używane

Figured bass for a): 5 3 7 — 5 3 7 — 6 3 7 — 4 3 6 —

Figured bass for b): 3 6 5 — 3 6 5 — 6 3 7 — 4 3 6 —

Figured bass for c): 6 3 7 — 4 3 6 — 6 3 7 — 4 3 6 —

Figured bass for d): 4 3 6 — 6 3 7 — 6 3 7 — 4 3 6 —

e) f) g)

Figured bass for e): 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 —

Figured bass for f): 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 —

Figured bass for g): 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 —

225.

Obniżenie kwinty pierwotnej.

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

Figured bass for a): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 —

Figured bass for b): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 —

Figured bass for c): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 —

Figured bass for d): 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 — 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 —

Figured bass for e): 4 5 — 6 4 2 — 4 5 — 6 4 2 — 4 5 — 6 4 2 —

Figured bass for f): 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 — 6 4 2 —

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

§ 182. Alteracje innych dźwięków akordu septymowo-dominantowego są bardzo mało używane, ponieważ dają nam kombinacje czysto melodyjne, które poznamy mówiąc o nutach przejściowych, albo też dają nam tylko alteracje pozorne, w rzeczywistości zaś akordy dawniej nam już znane.

Przykłady alteracji tercji i septymy.

226. a) b) c) d)

Figured bass for a): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 —

Figured bass for b): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 —

Figured bass for c): 7 5 3 — 7 5 3 — 7 5 3 — 3 6 5 —

Figured bass for d): 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 — 3 6 5 — 4 5 — 6 4 2 —

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

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

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

Figured bass notation for 227:
a) 5 6 3 #5 6 5
b) 6 5 3 #5 6 5 (labeled 'mało używane')
c) 3 6 4 # 4
d) 6 5 3 #6 7 5
e) 9 4 2 #9 10 10

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

Podwyższenie nuty zasadniczej i obniżenie tercy.

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

Figured bass notation for 228:
a) 7 5 3 # 7 5 3
b) 6 5 3 #6 6 4
c) 6 3 4 #6 6 4
d) 6 2 4 #6 6 4 (labeled 'NB.')
e) 6 2 4 #6 6 4

Podwyższenie nuty zasadniczej i obniżenie kwinty.

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

Figured bass notation for 229:
a) 3 7 5 6 5 4
b) 6 5 3 #6 6 4
c) 6 4 3 #6 6 4
d) 6 2 4 #6 6 4 (labeled 'NB.')
e) 4 2 6 #2 4 6

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

Z powyższych alteracji najczęściej się używają Nr. 228 lit. *b* i Nr. 229 lit. *c*. Przykłady oznaczone NB. są mało używane z powodu niekorzystnej pozycji.

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

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

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

Figured bass notation for 230:
a) 3 # 3
b) 3 7 5
c) 5 #5 7
d) 5 3 #5 6
e) 6 #6 3 # 6

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

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

Figured bass notation for 231:
a) 5 9 3 #5 7 3
b) 9 5 3 #5 7 3
c) 3 7 5 6 4 7
d) 7 9 7 #9 7 4 (labeled 'nienżywane')
e) 9 7 7 9 7 4
f) 9 3 7 9 10 9

W przykładzie a) możemy użyć zarówno małej nony jak i wielkiej, jakkolwiek ta ostatnia nie będzie się znajdowała w sopranie, albowiem kwintę zalterowaną zazwyczaj umieszcza się w górnym głosie. W przykładach d) i e) właściwej alteracji nie ma, lecz tylko jest zamiana trybu, w przykładzie f) alteracja wielkiej nony ma charakter czysto przejściowy, o czym później mówić będziemy.

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

§ 187. W harmonji undecymowej i terdecymowej alterujemy głównie kwintę akordu dominantowego, albo też nutę basową, lecz ta ostatnia alteracja ma znaczenie nuty przejściowej.

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

Figured bass notation for 232: a) 7 4 2 5, b) 9 7 4, c) 7 5 4, d) 6 4 5, e) 6 2 4 3

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

233. a) b) c) d) e) f)

Figured bass notation for 233: a) I II - I V I, b) VI II - I V I, c) VI II - I V I, d) I - II - V - I, e) I II - I, f) I IV - I V I

g) h) i) k) l) m)

Figured bass notation for 234: g) I IV - V - I, h) I IV - I V I, i) I VI - VII - I, k) I VI - V, l) I VI - V, m) I II III - h I c V V

§ 189. Niektóre alteracje mogą się użyć wprost, inne zaś muszą wpływać z nuty harmonicznój. Do pierwszych należą:

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

234. a) b) c) d) e) f) g) NB. złe

Figured bass notation for 234: a) I V, b) I V, c) I V, d) I V, e) I V, f) I V, g) I V

W przykładzie g) możemy użyć akordu terckwartowego tylko przez wprowadzenie alteracji z nuty harmonicznój, gdyż użyty wprost jest zbyt rażącym; przykład h) jest dobrym, ponieważ *dis* uważamy za pierwotną kwintę, wprowadzając akord septymowy zmniejszony od nonowego.

b) Alteracje, mające brzmienie harmonji septymowo-dominantowej.

235.

a) IV I C II I II I G II I

§ 190. Alteracje 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. Alteracje mają obszerniejsze zastosowanie dopiero u nowszych kompozytorów. Dawniejsi bowiem używali ich bardzo oględnie, ograniczając się na najprostszych, jak akord kwinty, seksty i oktawy zwiększonej, oraz akord terckwartowy ze zniżonym basem. Nowsi używają ich śmieliej i bardziej samostannie. Najwięcej 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)

6 4 6 4 5 6 5 3 6 6 6 7 9 5 4 8
4 3 3 4 3 3 4 4 4 7 7 3 3

6 6 3 6 6 6 8 7 3 6 6 7 7 6 6 5 6 7 7
5 4 3 5 3 4 3 4 4 6 5 2 7 4 2 4

6 6 6 6 2 6 6 7 7 3 4 7 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

d)

6 6 6 6 5 6 7 8 2 3 3 3 6 3 6 3 5
2 5 1 5 5 8 7 3 3 3 4 5 5 6 3 5 6 6

3 6 6 6 7 6 8 8 2 3 3 3 6 3 6 3 5
4 4 3 3 3 3 8 7 7 5 6 6 4 3 5 6 6

e)

6 6 5 7 8 3 7 6 6 7 5 6 6
4 4 4 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 6 5 5 4 8 3 3 7 6 3 6 3 6
4 4 4 3 3 3 6 3 7 4 4 4 4 4

6 6 6 5 5 4 8 3 3 7 6 3 6 3 6
4 4 4 3 3 3 6 3 7 4 4 4 4 4

6 6 6 5 5 4 8 3 3 7 6 3 6 3 6
4 4 4 3 3 3 6 3 7 4 4 4 4 4

f)

6 2 6 6 6 7 5 6 5 6 3 7 5 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

5 6 6 8 7 6 5 6 7 7 5 6 8 5 6 6 5
5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 6 6 7 5 7 8 7 6 5 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

g)

6 7 8 7 8 7 6 6 3 4 6 5 6 7 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

h)

7 6 6 5 7 6 7 5 6 6 8 6 5
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

III. Opóźnienia.

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

239.

Harmonja prosta.

Harmonja z opóźnieniami.

Uwaga. Rozwiązania, oznaczone krzyżykami, są wyjątkowe, o czym 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 następnej harmonji, ale z nią tworzył kombinacje obce. Z powyższej 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 opóźnionej oktawy, którą możemy uderzyć wraz z dźwiękiem zasadniczym.

3) Ażeby dźwięk opóźniony dyssonował przynajmniej 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 kategorie: *opóźnienia przez dźwięk wyższy i przez dźwięk niższy*. Pierwsze z nich są znacznie więcej używane i o tych głównie mówić będziemy.

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

§ 197. *Akord doskonały i jego przewroty.*

Opóźnienia pojedyncze.

W akordzie doskonałym opóźniamy zwykle tercję, oktawę, albo nutę zasadniczą.

opóźnienie tercji przez przetrzymanie oktawy opóźnienie tercji przez przetrzymanie kwinty opóźnienie tercji przez przetrzymanie tercji opóźnienie oktawy przez przetrzymanie tercji opóźnienie kwinty przez przetrzymanie kwinty

241. a) b) c) d) e)

opóźnienie oktawy przez przetrzymanie oktawy op. nuty zasadniczej przez przetrzymanie basu opóźnienie kwinty przez przetrzymanie tercji

f) g) h)

Przykłady a), b) są łatwe do użycia, w przykładzie c) musimy podwoić tercję, używając zarazem ruchu przeciwnego względem basu dla uniknięcia

kwint i oktav równoległych. Przykłady *d)*, *e)* dadzą się łatwo użyć, przykład *f)* jest złym z powodu oktav opóźnionych; w przykładzie *g)* musimy podwoić tercję harmonji zasadniczej, w przykładzie *h)* nie ma właściwego opóźnienia, ponieważ dźwięk opóźniony nie dyssonuje z harmonją.

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

§ 198. W akordach *seksutowym* i *kwartseksutowym* opóźnienia mogą być następujące:

W akordzie seksutowym.

opóźnienie nuty basowej opóźn. oktawy opóźnienie seksty opóźnienie tercji mało używane

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

5 — 6 9 8 6 7 6 6 7 6 6 — 4 3
2 6 — 3 — 4 3 3 —

W akordzie kwartseksutowym.

opóźnienie seksty opóźnienie kwarty opóźnienie oktawy op. nuty bas.

243. *g)* *h)* *i)* *k)* *l)* *m)*

7 6 6 7 6 6 6 — 6 5 4 9 8 6 5 —
4 — 4 — 5 4 6 — 6 — 3 —
6 — 4 —

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 seksutowym, — 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 samęj harmonji. W przykładzie *d)* mamy sekstę i septymę, dające się użyć jednocześnie, byleby się znajdowały w odległości nony. Ten sam warunek stosuje się do tercji 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 tercja *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 zasadniczej albo jej kwincie, na tercji zaś nie używa się. Zasada ta stosuje się do akordu doskonałego i kwartseksutowego, w seksutowym zaś można uderzyć jednocześnie te dwa dźwięki, jak to ma miejsce w przykładzie *b)*. Przykłady *g)*, *i)*, *k)*, *l)*, są powszechnie używane. W przykładzie *l)* 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)*

6 8 7 6 5 7 3 6 9 8
5 — 3 4 3 — 3 7 6 6

e) *f)* *g)*

6 8 3 6 6 6
5 4 4 4 4

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

§ 200. *Opóźnienia z dołu pojedyncze, podwójne, i mieszane z poprzedniami.*

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

9 10 7 8 9 10 6 6 6 4 3
7 8 5 4 5 5 2 3
5 —

f) g) h) i) k)

l) l) m) n) o)

p) r) s)

Rozwiązując powyższe opóźnienia, otrzymujemy przypadkowe akordy doskonałe, sekstowe, kwartsektowe, 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 dysonującej z septymą, i powszechnie używane.

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

a) *Opóźnienia pojedyncze.*

w akordzie septymowym *w akordzie kwintsektowym*

opóźnienie tercji opóźnienie kwinty opóźnienie nuty basowej opóźnienie tercji

246. a) b) c) d)

w akordzie tercjkwartowym *w akordzie sekundowym*

opóźnienie seksty opóźnienie nuty basowej opóźnienie kwarty opóźnienie seksty

e) f) g) h)

W akordzie septymowym nie zamieściliśmy opóźnień oktawy przez tonę, ani jego przewrotów, gdyż takowe dają nam akord nonowy wraz z jego przewrotami. Również pomijamy opóźnienie nuty zasadniczej akordu septymowego, który nam daje akord stopnia siódmego wraz ze wszystkimi 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.*

a) b) c)

247.

d) e) f)

§ 203. Opóźnienia z dołu, i mieszane.

W akordzie septymowym:

248. a) b) c)

d) e) f)

W akordzie kwintsextowym:

249. a) b) c)

d) e)

W akordzie tercwartowym:

250. a) b) c)

d) e)

W akordzie sekundowym:

251. a) b) c)

d) e)

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

252. a) b) c)

Figured bass for 252: a) 3 8 5 3 8; b) 3 7 5 7 3 7 5 7; c) 3 8 7 3 5 7 3 8

W pierwszym przewrocie:

a) b) c)

Figured bass for 252: a) 3 7 5 3 8 6; b) 5 3 4 5 3 4 5 3; c) 7 3 5 7 3 5 7 3

W drugim przewrocie:

a) b) c)

Figured bass for 252: a) 3 5 6 3 5 4; b) 4 2 3 4 2 3; c) 5 3 6 5 3 4

W trzecim przewrocie:

a) b) c)

Figured bass for 252: a) 3 5 3 4 6 3; b) 10 6 6 7 4 2; c) 4 2 6 7 4 2

d) e) f)

Figured bass for 252: d) 3 10 4 6 3 3 4 6; e) 3 5 3 2 4 6; f) 3 3 4 6 3 5 2 6

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

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

W akordzie septymowym:

253. a) b) c) d)

Figured bass for 253: a) 7 6 4 2 5 3; b) 3 5 7 3 8 5; c) 5 3 3 5 7 3; d) 7 3 7 4 5 3

e) f) g)

Figured bass for 253: e) 5 3 5 3 8 7; f) 6 7 5 3 8 6; g) 5 6 9 8 5 3

W akordzie kwintseksowym:

254. a) b) c)

Figured bass for 254: a) 5 3 7 6 4 3; b) 6 4 5 3 4 5; c) 3 6 3 6 5 3

d) e) f)

6 2 6 7 5 6 4 6 5 6 4 7 5 4 3

6 4 6 5 6 4 7 5 4 3

6 4 6 5 6 4 7 5 4 3

g) h)

8 2 6 6 5 6 4 6 5 6 4 3

4 4 3 6 3 6 4 3

W akordzie terckwartowym:

255. a) b) c) d)

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

5 4 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4

3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

e) f) g)

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4 7 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4

3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

W akordzie sekundowym:

256. a) b) c) d) e) f) g)

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

3 4 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

§ 206. Opóźnienia w akordach undecymowym i terdecymowym.

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

Akordy te występują widoczniej w harmonji pięcio i sześćgłosowej (§ 144).

257. a) b) c)

11 10 13 12 13 12

9 8 11 10 11 10

7 6 9 8 9 8

5 4 7 6 7 6

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

W akordzie septymowym:

258. a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

k)

l)

m)

d) e)

f) g)

W akordzie sekundowym:

261. a) b) c)

d) e) f)

g) h) i)

k) l) m)

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

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

262. a) b) c)

d) e)

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

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

263. a) b) c)

d)

Podobne następstwo harmonji, tłumaczmy sobie wyrzuceniem właściwego rozwiązania np.

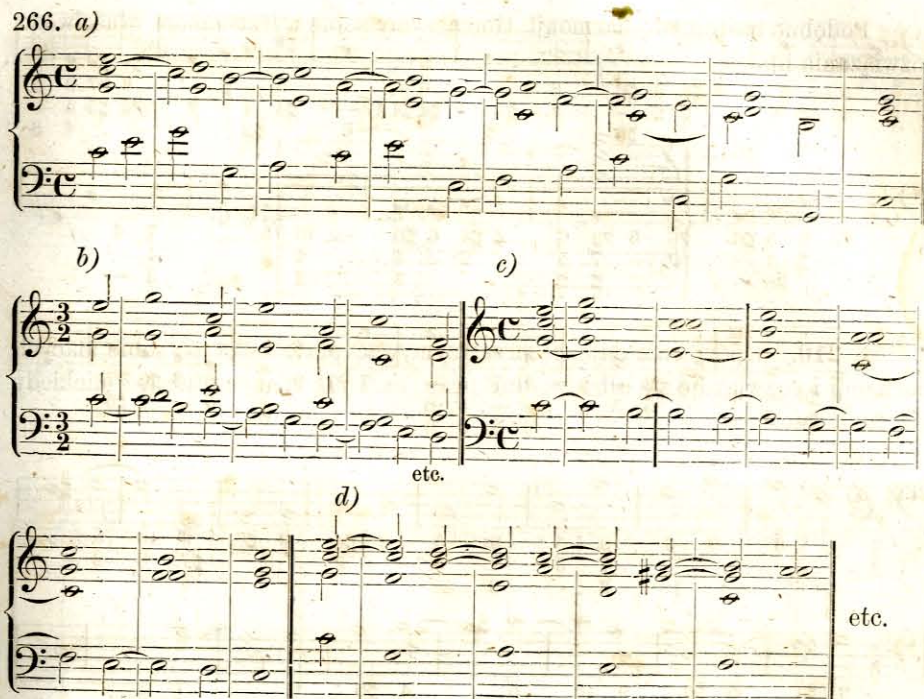


§ 210. Opóźnienie daje się przetrzymywać przez kilka po sobie idących harmonji i rozwiązuje się albo według praw nam już znanych lub też niekiedy nieregularnie.

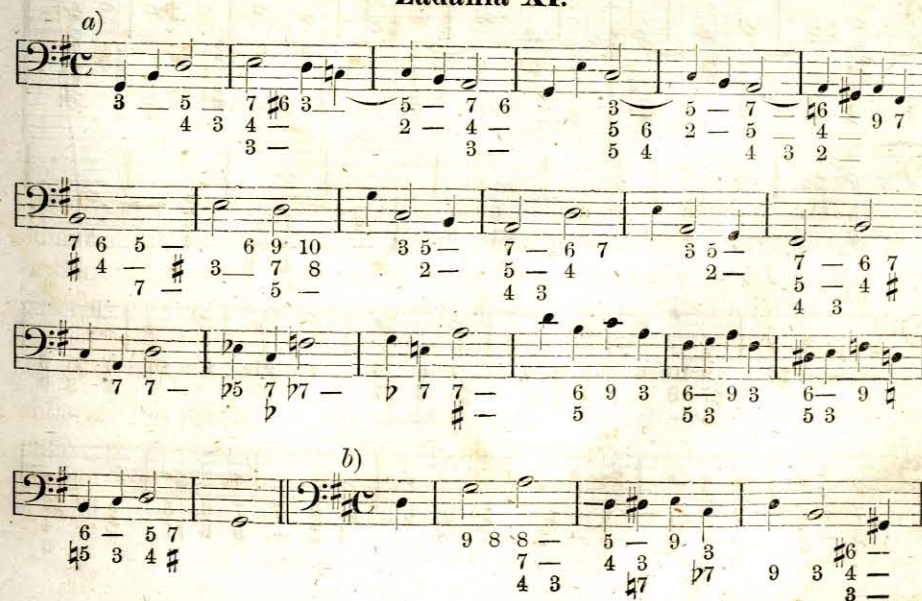


§ 211. Nakoniec nadmienić nam wypada, że nie wszystkie z przytoczonych w powyższym rozdziale opóźnień, mają równie obszerne zastosowanie w harmonji. Do stylu tak zwanego ścisłego będącego podstawą nauki kontrpunktu, o której w osobnym dziele mówić będziemy, nadają się głównie opóźnienia z góry, a zwłaszcza wszelkie opóźnienia pojedyncze harmonji konsonansowej. 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 dotyczące się akordu septymowo dominantowego. Z powyżej przytoczonych opóźnień możemy łatwo tworzyć progressje powszechnie znane, i w rozmaitych kompozycjach używane, których kilka wzorów podajemy.



Zadania XI.



5 — 3 3 4 5 6 6 5 6 — 7 5 — # — 6 7 9 6
4 3 — 2 4 5 4 — # 4 4 7 6 4 4 # 4 5 5 —
8

7 9 5 6 7 6 5 9 6 6 6 10 5 7 6
8 — 7 5 2 3 4 2 — 3 —

6 6 — 6 6 6 9 7 5 — 7 7 9 6 6 3 6 7
5 3 — 6 — 4 8 3 5 4 5

c)

6 9 3 9 5 9 5 9 4 6 6 9 10 5 —
7 3 7 3 # 7 8 2 —
3 — 3 — 5 —

9 4 6 9 10 5 — 4 6 6 7 — 3
5 — 8 2 — 3 4 4 5 # —

5 — 2 6 5 — 9 6 5 — 7 6 7 — 5 —
4 — 4 — 4 — 4 — 4 — 4 — 4 — 3 —
2 — 2 — 2 — 2 — 2 — 2 — 2 —

d)

5 6 6 9 10 6 5 8 7 7 6 5 9 8 7 9 8 6 5 6
7 8 4 # — 5 6 7 9 8 7 5 3 6
5 — 3 —

7 6 6 7 — 7 6 — 9 10 6 5 8 7 7 6 5 9 8 6 4
3 — 5 3 8 # 4 — # 7 8 4 # — 5 6 7 # — 3
5 —

This page contains ten staves of musical notation for a bassoon part. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings indicated by numbers 1-4 below the notes. The key signature changes from one flat (B-flat) to one sharp (F-sharp) in the middle of the page. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music and its corresponding fingerings and accidentals.

7 #6 5 8 2 6 7 3 7 5 4 3 4 5 3

g)

8 4 8 2 0 3 7 6 6 8 3 6 #7 5 4 3

3 #6 6 5 5 7 8 #7 8 5 7 6 #6 8 3 5 4 9 8 4 # 4 3

6 7 3 6 4 7 3 7 9 8 7 5 3 7 #6 6 2

6 5 7 6 #6 # 5 6 3 8 # 5 4 3 5 6 #6

h)

4 7 3 6 #6 6 #4 3 3 3 7 6 6 9 8

6 9 8 # 3 5 4 3 3 3 4 3

6 7 3 9 7 7 5 7 9 6 5 6 6 4 6 3 6 3 4 3

3 5 7 3 9 7 3 9 7 7 5 7 5 7 6 7

5 7 6 7 5 8 7 3 6 7 5 3 7 8 6 6

IV. Antycypacje.

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

267.

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

268.

§ 214. Antycypacje dadzą się użyć we wszystkich głosach jednocześnie, co się głównie używa w kadencjach np.

269.

O innych sposobach użycia antycypacji 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, najczęściej jednak używa się w basie, gdyż ułatwia nam wprowadzanie obcych harmonji, i wówczas nazywamy ją zwykle *pedałem*. Nazwa ta powstała od organów, gdyż tam często używamy nuty stałej w pedale.

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

1) Nuta stała musi wchodzić na mocnej części taktu, z początkiem pierwszej lub drugiej części okresu muzycznego, patrz § 297.

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

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

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

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

§ 218. Nutą stałą bywa najczęściej tonika lub dominanta z prostej przyczyny, że najwłaściwszem jest rozpoczęcie i zakończenie okresu muzycznego harmonjami toniki lub dominanty, oraz że każda z tych dwóch nut stałych wiąże nas ściśle z tonacją 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 sześciogłosowej, wówczas bowiem da się używać pełnej harmonji czterogłosowej, niezależnie od pedału pojedynczego lub podwójnego, tworzącego 5-ty lub 6-y głos.

272.



§ 221. Nuta stała w innych głosach mniej się używa; jako nie przedstawiająca nam tyle kombinacji, 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 pedalu nadają się także akordy septymowe zmniejszone, postępujące chromatycznie.

277.



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

278.



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

279.



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

Dział V^{ty}

F i g u r a c y e .

I. Figuraeye za pomocą nut harmonicznych.

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

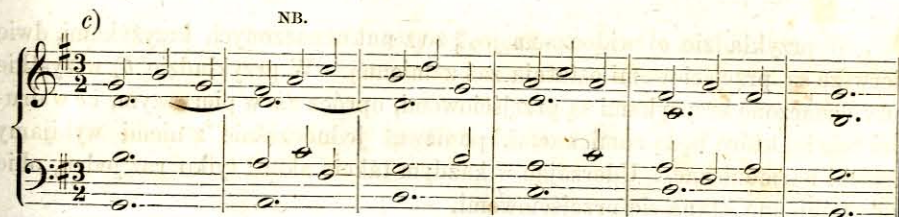
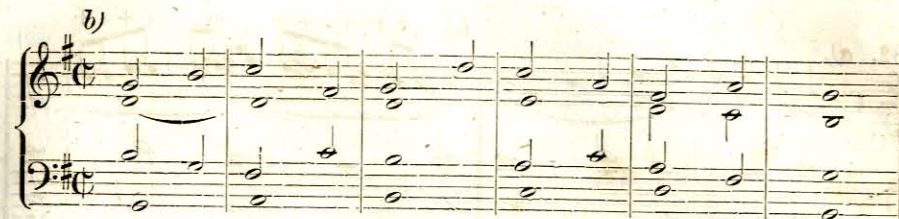


§ 226. Chcąc w podobny sposób przyozdabiać harmonję, zważać należy na następujące zasady:

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 określona, dla tego tercji nie powinno brakować w akordzie, zwłaszcza na mocnych częściach. Jeżeli zatem w którym głosie usuwamy tercją 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.



NB. W skutek figurowania otrzymaliśmy na słabej części taktu akord terekwartowy nie pełny, ze zdwojoną nutą basową, a to dla gładkiego pochodu głosów.

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

II. Figuraeye za pomocą dźwięków obcych.

§ 228. Figuraeye nutami harmonicznymi nie daje nam zupełnie gładkiej melodji, gdyż takowa nie może iść łącznie. Wypełniając dopiero odległości między nutami harmonicznymi diatonicznie, a nawet chromatycznie, łatwiej jest otrzymać prawdziwie urozmaiconą melodję.

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



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 zamiennymi, ponieważ jednocześnie z niemi wybijamy dźwięki harmoniczne. Uderzając w każdym takcie akord tylko raz jeden, obie nuty zamienne, staną się przejściowemi.



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

W postępie chromatycznym może ich być najwięcej cztery.



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

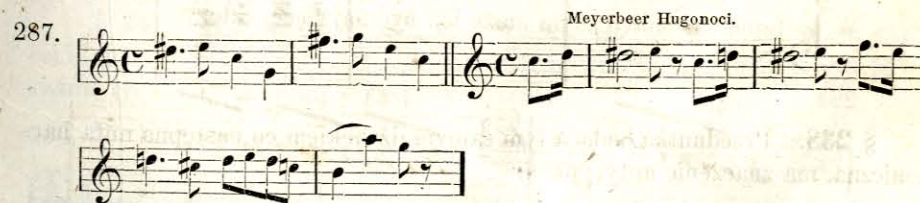


§ 232. Apodźjatury mogą być brane o cały ton lub o pół tonu. Zwykle apodźjatury przez górny dźwięk bierzemy djatonicznie, przez niższy zaś dźwięk półtonami, zwłaszcza jeżeli melodia jest skacząca.

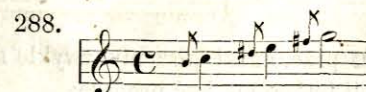


W przykładzie c) apodźjatura *a* oznaczona NB. łagodniejszą jest dla ucha od *ais*, jakkolwiek wręcz przeciwną jest poprzedniej zasadzie. Powodem tego jest wspólność harmonji apodźjatury z poprzedzającym dźwiękiem. Wszelkie wyjątki mogące tu zachodzić, zależą od smaku i doświadczenia piszącego.

§ 233. Apodźjatura może mieć wartość rytmiczną dłuższą od właściwej nuty harmonicznnej.



§ 234. Apodźjaturom możemy nieraz nadawać wartość rytmiczną bardzo krótką, biorąc po nich bezpośrednio nutę harmoniczną, i uderzając tę ostatnią na swjej wartości rytmicznnej, albo zaraz po niej. Taką apodźjaturę nazywamy *przednutką* (*acciatura*).



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



§ 236. Przednutki czyli acciacatury mogą być całkiem oderwanymi, i nie rozwiązywać się djatonicznie na nucie harmonicznój, mogą też być użyte-mi zbiorowo, jako rozłożenie akordu, przyczem mięszać można nuty harmoni-czne z nieharmonicznymi.



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



§ 238. Przednutka będąca tym samym dźwiękiem co następna nuta har-moniczna, ma znaczenie antycypacji:



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



§ 239. Nutę harmoniczną możemy przyozdabiać dodając do niej sąsie-dnie dźwięki, z czego powstają figury zwane *ozdobnikami* lub *grupetami*. Two-rzymy je wkładając dźwięk wyższy lub niższy między dwa jednakowe harmo-niczne:

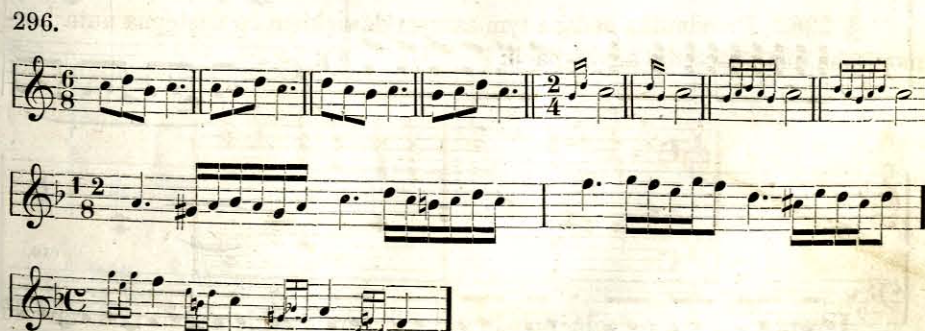


§ 240. Powyższe ozdobniki nazywamy *prostemi*. Złożone zaś otrzy-mamy łącząc w jeden dwa powyższe w jakimś porządku; cała grupa zatem mieścić w sobie będzie pięć nut.



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

§ 241. Warjanty ozdobników złożonych możemy tworzyć przez wyrzu-cenie jednej lub dwóch pierwszych nut harmoniczných, albo też przez powta-rzanie tychże ozdobników w rozmaity sposób:



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

297.

etc.

Hummel Koncert.

etc.

Beethoven op. 22.

pp

Meyerbeer, Hugonoci.

etc.

etc.

§ 243. Nutą oderwaną nazywamy dźwięk obcy harmonji wychodzący z nuty harmonicznój 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.

zamiast

Beethoven op. 13.

p

etc.

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

299.

§ 245. Nuty oderwane rozwiązywać się mogą nietylko na harmoniczych, ale i na apodźjaturze, lub nawet przeskakiwać na nią:

300.

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



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

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

I. Nuty przejściowe w dwóch głosach.



II. W trzech głosach.



III. W czterech głosach.



Dając nuty przejściowe dwóm 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, kwartsektowym, kwartkwintowym powstałymi w skutek wprowadzenia nut przejściowych, a nie rozwiązującymi się według znanych nam prawideł, lub też z całkiem nowymi kombinacjami harmonicznymi. Podobnie się dzieje przy figurowaniu trzech głosów, które najczęściej odbywa się na nucie stałej. Figuracja w czterech głosach, tworzy nam akordy nie samoistne, lecz przejściowo występujące. Tym tylko sposobem usprawiedliwić możemy wprowadzenie akordu kwartsektowego nieprzygotowanego w przykładzie 304 lit. b. Kwarty równoległe podparte trzecim głosem, z którym razem tworzą 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 bardziej w czterech głosach, daje nam osobne harmonje, przez co się zaciera właściwy charakter apodżjatur.

§ 249. Przednutki (acciaccatury) 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 pedalu. 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 oktav 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.



b) nuty przejściowe nie zmieniają błędnego pochodzenia kwint i oktav równoległych:

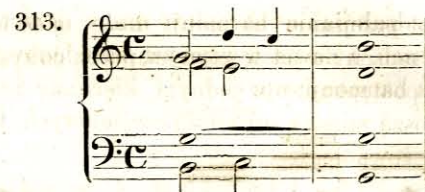


Z powyższych przykładów drugi jest bezwarunkowo złym, co zaś do pierwszego, zrobimy tę uwagę, że podobny postęp oktav, jakkolwiek błędny w zasadzie, i przez to nie używany w stylu ścisłym zwłaszcza w kompozycjach wokalnych, da się jednak użyć w orkiestrze, a nawet w kwartecie smyczkowym, byleby tylko w szybkim tempie. Nuty pisane raz wiązaniem 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:



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



IV. O akompaniamencie w stylu wolnym.

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



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



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

316. złe dobrze złe

dobrze

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

317. Beethoven, op. 10 Nr. 2.

etc. Chopin. Etuda c minor.

§ 258. Używając nut przejściowych lub apodzjatur w akompaniamencie lub w melodji natrafiamy niekiedy na dwa dźwięki chromatyczne uderzone jednocześnie, i tworzące przez to ukośne brzmienie, co jednak wcale nie jest rażącym, jeżeli wynika z naturalnego pochodzenia melodji.

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

318. Pergolese Tre giorni.

Chopin. Etuda c minor. A. Rubinstein, op. 93 kajet 3-ci Nr. 2.

etc. etc.

Beethoven, op. 27, Nr. 2.

tr etc.

§ 259. Zanim zakończymy niniejszy rozdział, wspomnieć musimy o kombinacjach nieraz najsprzeczniejszych z harmonją, powstających w skutek jednoczesnego prowadzenia w ruchu przeciwnym skali majorowej lub minorowej pojedynczo, tercjami lub sekstami, oraz gammy chromatycznej. Ażeby dobrze użyć powyższych pochodów, należy wychodzić od akordów już nam znanych, i kończyć na takowych, wtedy wszystkie niezgodności dadzą się usprawiedliwić jako nuty przejściowe lub zamienne; należy tylko na to zwracać uwagę, ażeby podobny pochod odbywał się w żywszem tempie, wówczas bowiem dyssonanse łatwiej 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 tej zmiany jest ta okoliczność, iż głównie baczyć należy na harmonję z której wychodzimy; używając więc nut przejściowych staramy się pamiętać głównie o pokrewieństwie tonacyi. Dźwięk *b* użyty w górnym głosie należy do tonacyi *F* major, kiedy przeciwnie *ais* prowadzi nas do tonacyi *H*;—dźwięk *fis* użyty w dolnym głosie prowadzi nas do tonacyi *G*, kiedy przeciwnie *ges* należałoby do *Des*. Oprócz tego dźwięk *b* tworzy harmonję z dźwiękiem *D*, z którym jest jednocześnie użyty, a dźwięk *fis* jednocześnie uderzamy z drugim *fis*. Z tego powodu pisanie gamm chromatycznych ulega rozlicznym zmianom, stosownie do harmonji, do jakiej je odnosimy,—w czem zresztą mamy zupełną swobodę.

§ 260. Poznawszy wszystkie środki figuracyi, możemy je zastosować do rozmaitych zadań, wypełniając w nich nutami przejściowymi wszelkie skoki w głosach, albo też urozmaicając rytm za pomocą jakiegokolwiek figuracyi, bądź to w różnych głosach naprzemian, bądź też w dwóch lub nawet więcej jednocześnie. Postępując w podobny sposób, trzymamy się zwykle pewnego danego rytmu dla zachowania jednności 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



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

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

Zwracamy przytem uwagę, że im harmonja jest prostszą, tem łatwiej 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 następującymi sposobami:

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



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



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

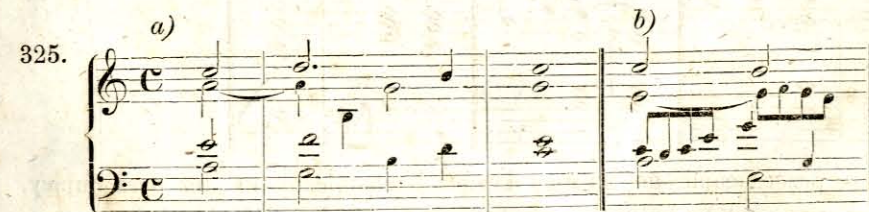


3) przegradzając dyssonans od jego rozwiązania większą ilością nut przejściowych, co jest możliwem tylko w swobodniejszym stylu.



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

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



Podajemy teraz przykład opracowany z zastosowaniem powyższych prawideł:

326. Andante.



Dział VI^{ty}

Harmonja trzy, pięcio, i więcej głosowa.

I. Harmonja trzygłosowa.

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

327. a) Harmonja czterogłosowa



b) Harmonja trzygłosowa



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

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

328. a) *Harmonja czterogłosowa*



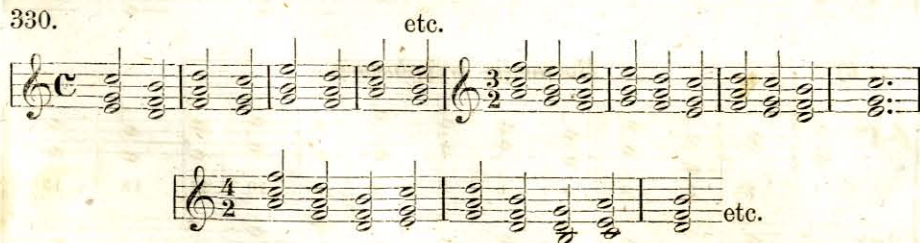
Harmonja trzygłosowa



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



Do tych należą wszelkie progressye złożone z samych akordów sekstowych:



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

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

331. a) *Harmonja czterogłosowa*



b) *Harmonja trzygłosowa*



c) albo:



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



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



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

334. a)

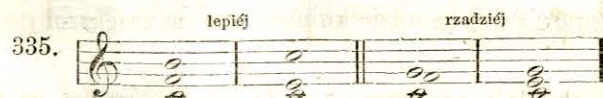


b) *)



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

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



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

336. a)



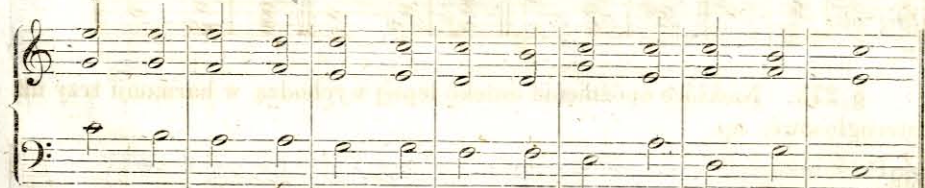
b)



c)



d)



Ostatni przykład możemy napisać w następujący sposób:

e)



§ 271. Co do alteracji, nie mamy nic nowego do powiedzenia o trójdźwiękach; w czterodźwiękach zaś wyrzucamy tercję lub kwartę w akordzie terckwartowym, tercję zaś w akordzie kwintsextowym 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 najbardziej używanych opóźnień:



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

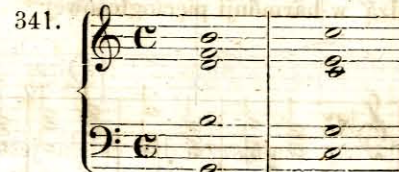


II. Harmonja pięcio i więcej głosowa.

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



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



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



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



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



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



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



§ 279. Poznaawszy 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 danęj melodji w basie lub sopranie, i tym sposobem przygotowujemy uczących się do samoistnego ich łączenia.



CZĘŚĆ DRUGA.

HARMONJA WYŻSZA.

Dział VII^{my}

Harmonizowanie melodji danęj.

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

§ 279. Poznaawszy 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 danęj 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 dżatonicznego pochodzenia dźwięków; na nię 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, należec musi do jednego z akordów tryady muzycznej (patrz § 28.)

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



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

347.

§ 281. Powyższe harmonie dadzą się łatwiej zastosować przez użycie przewrotów, zwłaszcza jeżeli gammę przeniesiemy do basu.

348.

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

349. a)

albo: b)

Prowadzenie gammy w basie daje nam więcej swobody z powodu możności urozmaicenia melodji w sopranie przez użycie różnych pozycji. 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. harmonie 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 *c* 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)

I V I II V II V VI — III IV I II I V I

b)

I II VI II I VI V I I V II V IV I V I

§ 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.

I VI II III II I IV VII I VI III IV I II I V

VI II I IV V III II VII VI V IV I II IV I V I

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

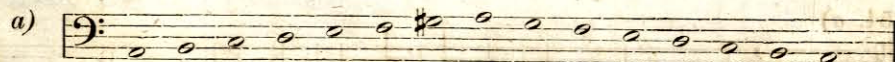


Z powodu konieczności rozwiązywania dysonansów, harmonizowanie gammy akordem septymowym i nonowym przedstawia nam większe trudności w skutek czego nie mamy téj swobody co przy użyciu saméj harmonji konsonansowej.

§ 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.

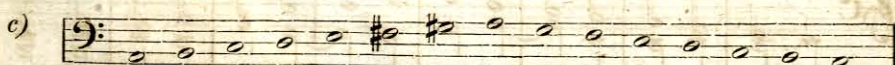
Harmoniczna



Melodyjna



Mieszana



Mieszana



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

356. a)



b)



c)



d)



§ 286. W miejscu oznaczonem NB. tenor przechodzi po nad alt, co nazywamy *krzyżowaniem głosów*. Może ono mieć miejsce w dwóch którychkolwiek, byle przyległych głosach, i używa się kiedy tego wymaga gładki i naturalny ich pochod. Krzyżowanie głosów ma główne zastosowanie dopiero w kontra-punkcie.

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

§ 287. Dotąd harmonizowaliśmy gammę akordami tonalnemi, zastanówmy się teraz nad zboczeniami do najbliższych tonacji, 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 osobnej gammy; i tak: podzieliwszy gammę *C* major na dwa tetrachordy, możemy w pierwszym zrobić zboczenie do *F* major idąc do góry, albowiem opieramy się na nowój tonice, z powrotem zaś dla téj samój przyczyny zboczyć możemy do *G* major.

357. a)

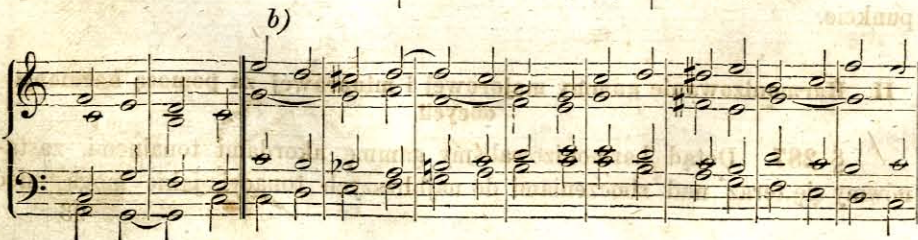


§ 288. W podobny sposób jak poprzednio zastępowaliśmy harmonje majorowe odpowiedniami minorowemi, tak i tutaj możemy idąc do góry zamiast do *F* major zboczyć do *D* minor, a schodząc zamiast do *G* major do *E* minor.

358. a)



albo:



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

359. a)



b)



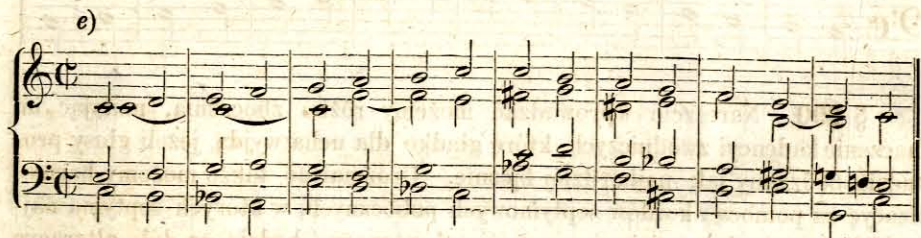
§ 290. Nareszcie wprowadzać możemy różne zboczenia, nadając im znaczenie kadencyi zwodniczych, które gładko dla ucha wyjdą, jeżeli głosy prowadzić będziemy jak najbardziej łącznie. Urozmaicać także możemy harmonizację za pomocą akordów septymowych pobocznych, w których septyma najczęściej pozostanie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

360. a)



b)

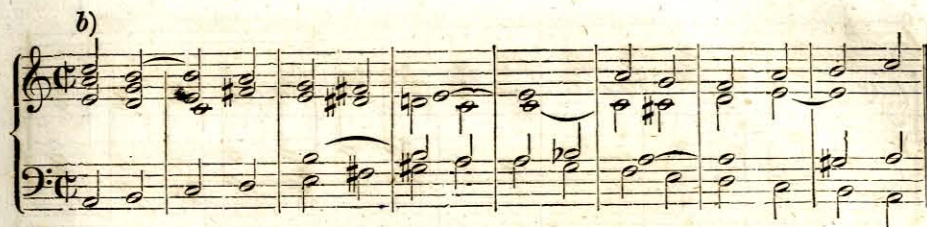




W powyższych przykładach użyliśmy wiele kadencji zwodniczych i w ogóle różnych niespodzianych pochodów, jedynie w celu zapoznania uczących się ze sposobami swobodniejszego używania harmonji, praktykowanego przez nowoczesnych kompozytorów.

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

361. a)



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

a) Gamma chromatyczna

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

362. a)





b)



W powyższych przykładach zbaczamy do zbyt odległych tonacy, co wprowadzać musi nagle 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. Gamme chromatyczną możemy harmonizować za pomocą alteracji. W tym wypadku idąc w górę bierzemy zwykle gamme 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 bliżej powyższemu pochodowi harmonji, a spostrzeżemy tutaj ciągle następstwo dwóch akordów dominantowych z których drugi występujący w postaci alteracji rozwiązuje się na akordzie kwartsextowym. Przykład

powyższy możemy odmienić przez zatrzymanie tercyi pierwszego akordu septymowego, z czego utworzy się akord septymowy zmniejszony.

366.

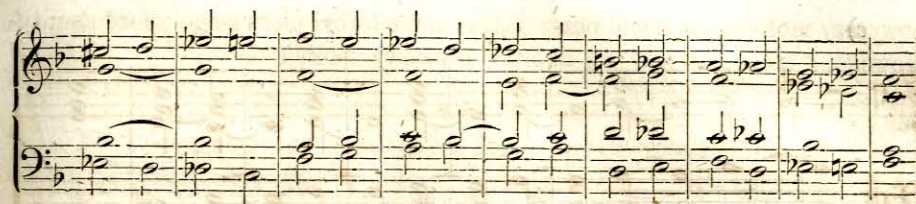


Powyższy sposób harmonizowania nie tworzy sam przez się skończonej całości, nie ma bowiem wyraźnego początku ani kadencji, a przytem jest nieco jednostajnym. Dla tego użyć się da tylko częściowo dla urozmaicenia innych prostszych harmonji. Najwięcej zajmującym będzie takie harmonizowanie gammy chromatycznej, w którym 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 gamma opadającą. W gammie wznoszącej się można tylko używać albo dwóch harmonji na jednej nucie gammy, lub też opóźnień idących do góry. Podajemy tylko przykład gammy w sopranie, w basie bowiem jest niepraktyczną,

368.



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

369. a)



b)



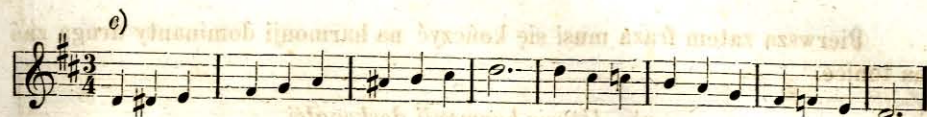
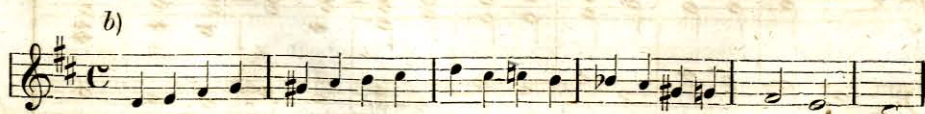
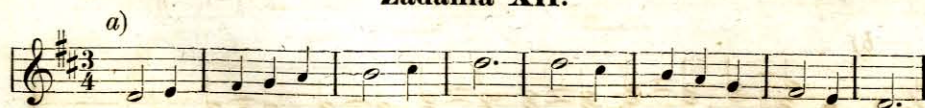


Powyższe sposoby harmonizowania gammy, tworzą nam znane i powszechnie używane progressje.

Inne rytmiczne postacie gammy.

§ 296. Gamę dżatoniczną możemy zmieniać rytmicznie na różne sposoby, przedłużając pojedyncze jój dźwięki i dzieląc na inne takty; również możemy ją urozmaicić melodyjnie wtrącając w niektórych miejscach chromatyczne dźwięki; np:

Zadania XII.



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

IV. O harmonizowaniu danego basu lub sopranu.

§ 297. Dopóki melodia postępuje łącznie, posługiwać się możemy wskazaniami już wyżej zasadami; jeżeli zaś prowadzić ją będziemy skacząco, głównie zwracać uwagę musimy na ustawienie toniki, dominanty i poddominanty. Wiemy już, że wszystkie dźwięki gammy dadzą się harmonizować najmniej jednym z tych trzech akordów, z czego wynika, że pod każdą nutę melodii jeden z nich da się podłożyć. Dla urozmaicenia jednak możemy posługiwać się harmonjami pobocznymi, jak to już czyniliśmy w gammie, z wyjątkiem wszakże punktów wymagających jakichkolwiek kadencji. Aby takowe wynaleść, przypatrzeć 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 *fraзами* z których pierwszą, wprowadzającą myśl muzyczną nazywamy *poprzednikiem* drugą zaś zamykającą ją *następnikiem*; frazę znów można dzielić na drobniejsze części zwane *odcinkami*; np:



§ 299. Jakkolwiek powyżej przytoczoną melodię możemy harmonizować na różne sposoby, przecież główne jój punkta t. j. przejście z pierwszej frazy do drugiej i połączenie odcinków mają harmonje tak ściśle określone, że innych użyć nie możemy, jeżeli mają pozostać prostymi i naturalnymi.

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

a) *Użycie harmonji doskonałej.*

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

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

372.

V VII I VII V I

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

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

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

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

373. a) złe b) lepsze c) dobrze

W przykładzie a) oznaczonym jako zły, istnieją 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 wszystkimi innemi z równą łatwością; najlepiej one wychodzą w skoku o kwartę lub kwintę, gorzej zaś o tercję lub sekstę, a w diatonicznym 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 rytmicznej krótszej od słabszych.

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

Podajemy teraz melodię w sopranie zharmonizowaną jako wzór:

375. a) *W trybie majorowym.*

Powyższą melodię harmonizować możemy za pomocą zboczeń do bliskich tonacyi, posilkując się zasadami wyłuszczone w § 93 i następnych.

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

376. a)

b) *W trybie minorowym.*

Zadania. XIII.

a)

b)

c)

d)

e)

b) Użycie przewrotów.

§ 303. Harmonizowanie za pomocą przewrotów akordu doskonałego, jest o wiele dogodniejszym, ułatwia nam bowiem połączenia akordów słabszych, a zwłaszcza przyległych. Co do harmonizowania melodji, nie mamy nic więcej do nadmienienia, jak tylko że powinniśmy się starać prowadzić bas jak najgładziej 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 tej samej przyczyny trzecią i siódmą nutą harmonizujemy zwykle akordami sekstowymi. Czwarta i szósta nuta gammy mogą przyjąć albo akordy sekstowe albo doskonałe, drugą zaś harmonizujemy akordem doskonałym jeśli bas idzie skacząco, sekstowym zaś jeśli postępuje łącznie.

Powyższe zasady służyć nam tylko mogą jako główny punkt oparcia, ale wyjątków może być wiele i tak: Jeżeli bas postępuje progressywnie, 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 dawniej, mówiąc o akordach sekstowych.

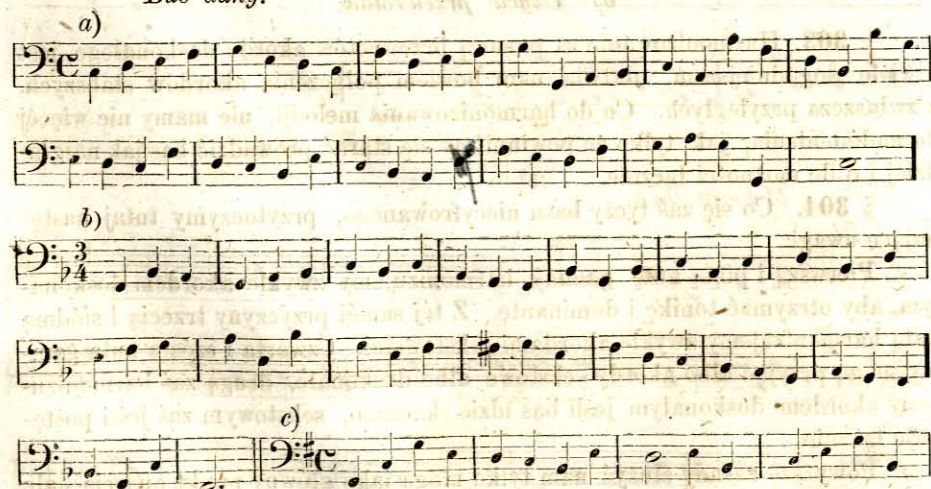
§ 305. Co się zaś tyczy akordu kwartsektowego, ma on w harmonij znaczenie dwojakie; albo tworzy kadencję, albo też występuje jako akord przejściowy. W pierwszym wypadku przedstawia nam się samoistnie, tylko jako harmonja stopnia pierwszego (patrz § 87); w drugim zaś wypadku użyć jego można przejściowo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

377.



Zadania XIV.

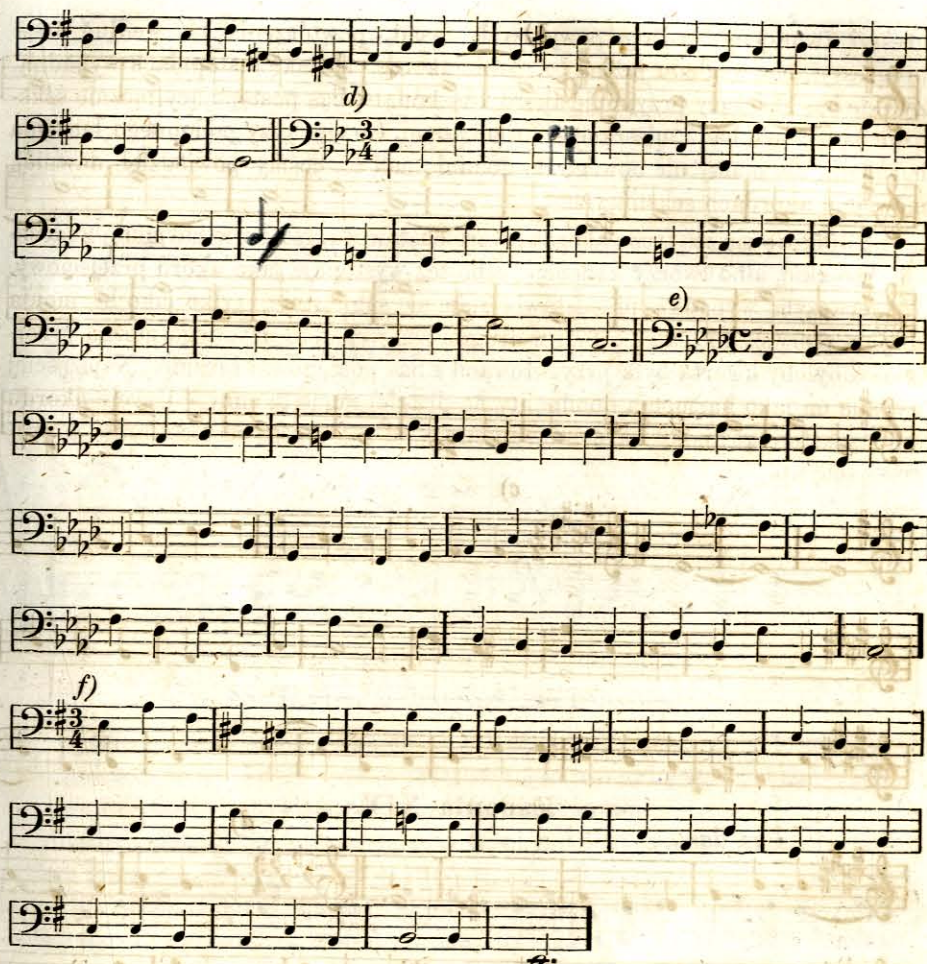
Bas dany.



a)

b)

c)



d)

e)

f)

Melodja dana.



a)

b)

c)

d)

e)

f)

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 dominantowej 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.

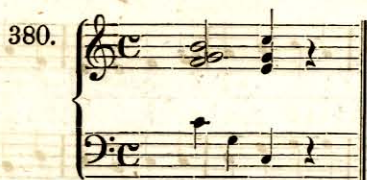
Akordy septymowe: mały i zmniejszony.

Zamiast akordu septymowo-dominantowego.

379.



Uwaga. Przypominamy jeszcze coś powiedzieli o akordzie terckwartowym (patrz przykład 176 NB.) którego użyć możemy w zastępstwie stopnia czwartego, tworząc kadencję plagalną. Co zaś do akordu undecymowego to przy kadencjach możemy go użyć niekiedy w sposób następujący:



Zadania XV.

Bas dany.

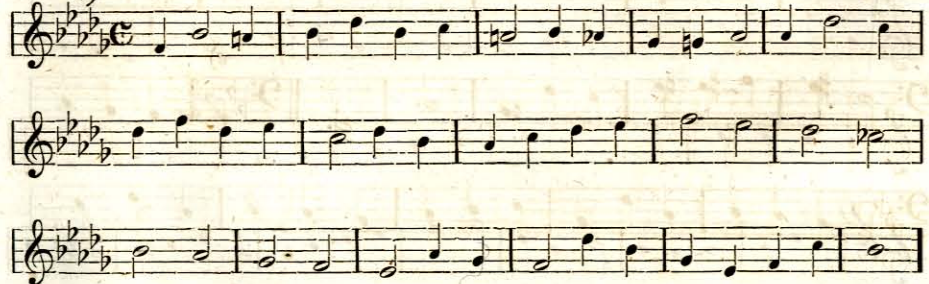


Śpiew dany.

a)



b)



c)



d)



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 opadającej 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)

Spiew dany.

a)

b)

c)

d)

e)

e) Alteracje, opóźnienia i figuracje.

§ 308. Alteracje dadzą się zazwyczaj wprowadzać, jeżeli melodia postępuje chromatycznie; alteracja 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 pochod 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 na cztery ale i na trzy oraz pięć głosów, dla nabrania większej wprawy. Co do figuracji ograniczyć się można na trzy i czterogłosowej harmonji.

Alteracje.

Śpiew dany.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Opóźnieńia.

a) *Bas dany.*

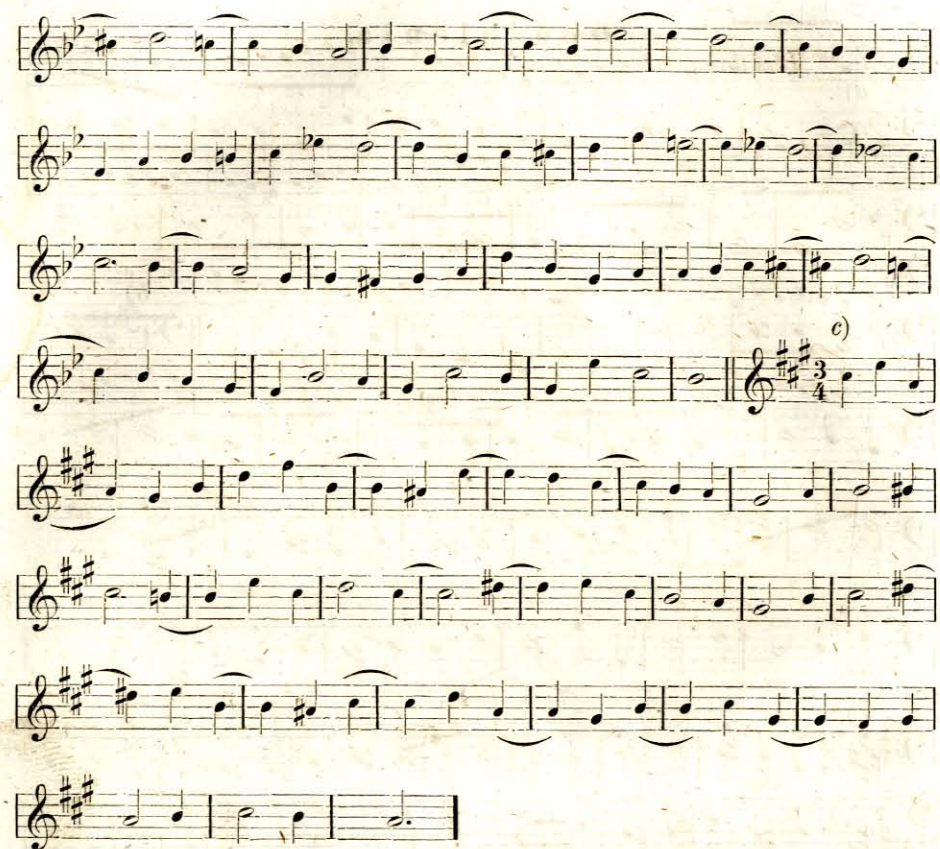
b)

c)

Śpiew dany.

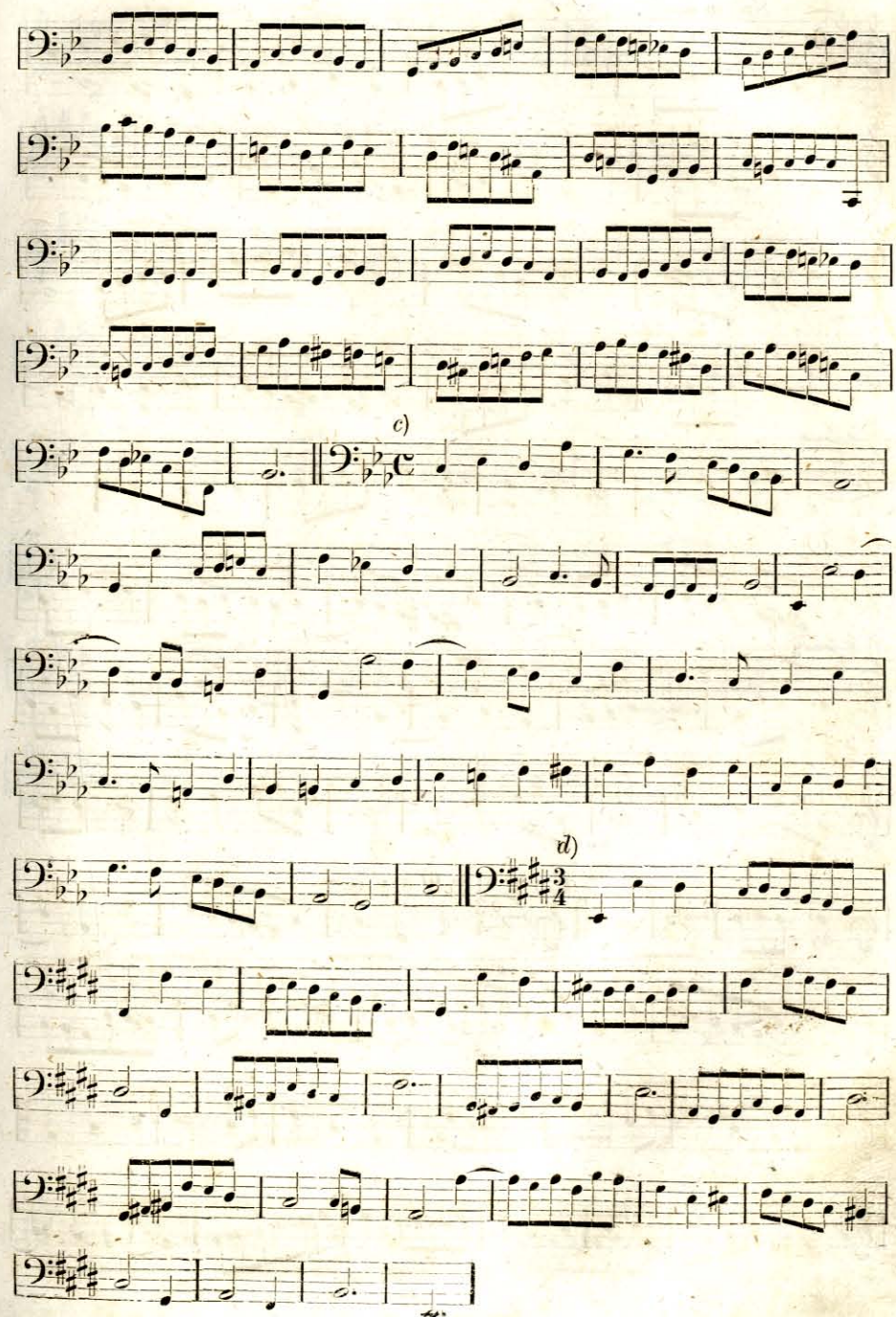
a)

b)



Figuracye.

Bas dany.



Spiew dany.

a)

b)

c)

a)

b)

Dział VIII^{my}

M o d u l a c y e.

I. Ogólne pojęcia.

§ 311. *Modulacją* nazywamy przechodzenie z jednej tonacji do drugiej. Jeżeli przechodzimy tylko chwilowo i to do bliskich tonacji, tak że nie tracimy poczucia pierwotnej, do której znowu wracamy, wówczas nazywamy to *zbo-
czeniem*; przeciwnie zaś modulacja we właściwym znaczeniu jest to stanowcze wejście do nowej tonacji w taki sposób, ażeby wrażenie poprzedniej zupełnie się zatarło.

Zboczenia.

381.

Modulacja.

382.

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

§ 313. Głównym środkiem modulacji, są wszystkie harmonje zawierające w sobie nuty charakteryzujące tonację, do której przejść mamy, i które tylko

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

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

II. Modulacja pośrednia (powolna).

a) Za pomocą akordu septymowo-dominantowego.

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

383.

Wpodobny sposób przechodzić możemy za pomocą enharmonji do tonacji nie mających pozornie nuty wspólnej.

384.

§ 315. Modulacja za pomocą akordów septymowo-dominantowych nie mających nuty wspólnej z poprzednią harmonją, jest także możliwą, chociaż wypada ostrzeżenie dla ucha.

385. do E major. do Es major. do Fis major.

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. Podobnie 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 łatwiej jest przechodzić za pomocą stopnia trzeciego, piątego lub szóstego, do opadających zaś za pomocą drugiego lub czwartego, a to z powodu, iż pierwsze z tych stopni uważane jako odrębne tonacye, są wznoszącemi się względem pierwotnej, drugie zaś opadającemi. I tak np: modulując z *C* major do tonacyi krzyżykowych, posługiwać się będziemy trójdźwiękami *e* minor, *g* major i *a* minor; idąc zaś do bemolowych, harmonjami *d* minor, *f* major lub *f* minor.

386. do H major ditto do E major.

do Es major gładziej albo albo

C I IV Es V I C I IV Es V I C I II Es V I C I IV Es V I

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

387. do Fis major do Fis minor

C I G I V A V H I Fis V I C I G I fis IV III fis V I

§ 318. Dla łatwiejszego zrozumienia nauki modulacyi, posłużą nam uwagi dotyczące wieloznaczności różnych trójdźwięków, o której 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, dalej do *D* minor (st. V zmieniony) i do *C* major (st. VI). Nareszcie trójdźwięk zmniejszony *b—d—f* należeć będzie do tonacyi *C* major i minor (st. VII), i do tonacyi *A* minor (st. II), a w razie obniżenia szóstej nuty gammy i do *A* major.

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

388.

z C major do Des major. do Fis major.

C I, IV, b I, Des II, I, V, I, C I, VI, EI, Fis IV, I, V, I

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

z C major do G minor do As major

§ 321. Właściwie każdą modulację da się przeprowadzić, łącząc harmonje kolejno porządkiem kwint; ta jednak droga monotonna sama przez się, była by 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 jęj dominantą.

391.

Ustawiwszy akord C major w stosownej pozycji możemy go połączyć wprost z A major na mocy nuty wspólnej, 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 nowęj tonacyi, odstępując od porządku kwint, ale łącząc z sobą jakiekolwiek harmonje, byleby takowe miały nutę wspólną, lub też odnosiły się do następnej tonacyi, jako drugi lub czwarty stopień.

394.

z C major do h minor.

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

395. z C major do A major + do E major +

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

396.

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

397. z C major do E major do e minor do A major

do a minor do H major do h minor

§ 325. Używając harmonji przejściowych, jeżeli chcemy otrzymać gładki pochod akordów, posiłkować się musimy właściwymi 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. a) zły śpiew b) zły śpiew

zły bas

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. a) b)

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

- 1) Modulacja jeżeli ma tworzyć pewną całość rytmiczną, musi być zamkniętą w czterech aż do ośmiu taktów i podaną w formie zdania lub okresu.
- 2) Sopran powinien być o ile możności jak najśpiewniejszym, albowiem przez to najwięcej niespodziewana modulacja łagodnieje.
- 3) Jeżeli nową tonację wprowadzamy szybko, to utrwalić się w niej musimy za pomocą kilku akordów do niej należących, co nazywamy *opisaniem tonacji*. Do opisanja tonacji głównie się przyczynia dobrze określona kadencja.

§ 327. Dotąd braliśmy za punkt wyjścia tonacje 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 zmienionego 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 modulacji:

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



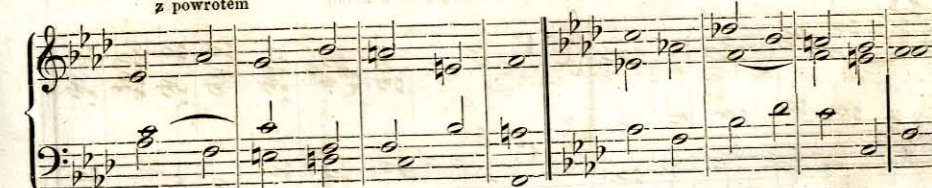
albo

z F major do As major na trzy głosy



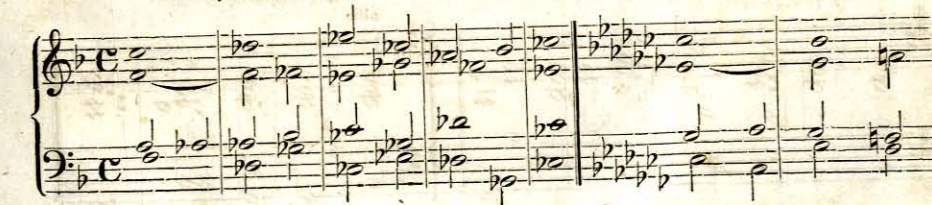
z powrotem

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

1 z f minor do gis minor

z powrotem z f minor do as minor

z powrotem

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

402.

b) Modulacye za pomocą akordu nonowego.

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

charakter więcej apodżjatury aniżeli nuty harmonicznój. Z natury jego pięciogłosowej wypada, że korzystniej daje się użyć w harmonji rozległej; w skupionej zaś występuje zwykle jako opóźnienie z noną przygotowaną w jednym ze środkowych głosów, chociażby takowa miała się znajdować pod nutą charakterystyczną. W téj jednak pozycji niemożemy rozwiązywać akordu nonowego wprost na tonikę, ale tylko na harmonję septymową:



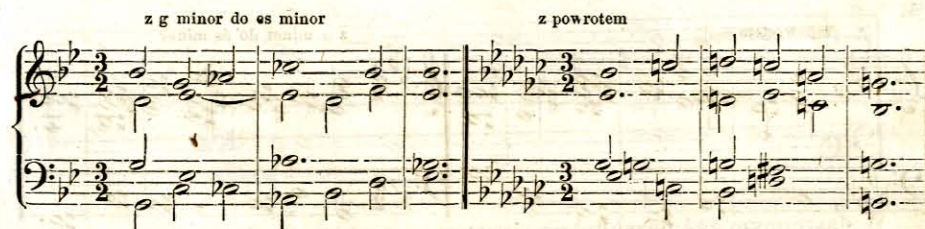
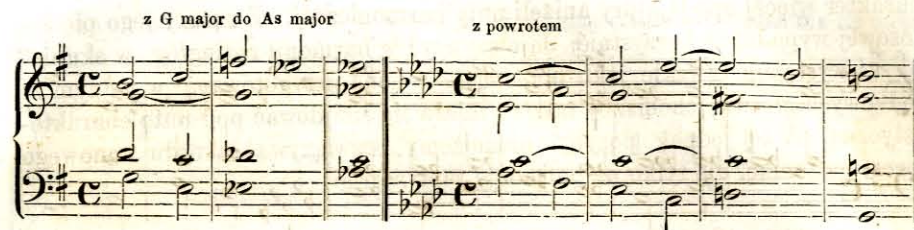
Powyższe rozwiązanie da się urozmaicić w następny sposób, nutami przejściowymi.



W następnym zaś przykładzie nona ma charakter apodżjatury:



Przykłady.



c) Modulacje za pomocą akordów septymowych małych i zmniejszonych.

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

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



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. Modulacja bezpośrednia (nagła).

§ 330. Modulacja bezpośrednia, prowadząca nas wprost do nowych tonacji, bywa nieraz bardziej zajmującą od poprzedzającej. O ile jednak poprzedni sposób łączenia tonacji między sobą jest więcej naturalnym, i dla tego częściej się używa, o tyle znów modulacja nagła wtenczas tylko sprawia właściwy efekt, kiedy jęj 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 jaknajgładziej wprowadzać harmonję dominantową, oraz zachować jeżeli się da, nutę wspólną między dwoma akordami dominantowymi.

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

O ich własności prowadzenia nas do różnych tonacji, mówiliśmy już w § 137 i następnych. Teraz zaś podajemy sposób zastosowania ich do różnych modulacji.

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 modulacji, 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 żadnej tonacji, chyba że zastępują stopnie: drugi, czwarty lub szósty w kadencyach, to wówczas uchodzą za powyższe stopnie, mające jeden lub dwa dźwięki zaalterowane. Używając kilku po sobie akordów enharmonicznych, odnosimy ostatni do następnej tonacji, poprzednie zaś nie liczą się do żadnej, i są tylko przejściowymi; np:

411.

G VII V I As VI V I Es II I C IV I C — VI V I

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

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

A II I Es II I Des II I

§ 335. Jeżeli w akordzie septymowo-dominantowym zmienimy pisownią, to powstałe ztąd, a znane nam z przykładów 235 i 236 alteracje, dadzą się rozwiązać na akordzie kwartsextstwym nowej tonacji.

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

Pokazaliśmy już wszystkie sposoby modulacji. Podane dotąd przykłady służyć raczej mają uczącym się za wskazówki do łączenia tonacji między sobą, niż za wzory wykończonych modulacji. Urozmaicając akordy przejściowe stanowiące właściwą drogę modulacji, harmonjami pobocznymi, opóźnieniami, oraz nutami przejściowymi dla ożywienia rytmu, otrzymamy dopiero prawdziwie wykończone modulacje, 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

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

415.

z As major do fis minor

Moderato

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

z As major do H major
Moderato

IV. Modulacja złożona.

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

416.

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

417. a) b)

C I Des VI V I F II V I C I VI Ges VII V I F II I V I

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

i wybitnego kolorytu, jakeimi się odznaczają modulacje, o których poprzednio mówiliśmy.

Podajemy teraz kilka przykładów modulacji 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 zwaney modułacyi *przechodzącej*. 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:



V. Modulacje na pedale.

§ 341. Poznaliśmy już, o ile nauka modułacyi wzbogaciła nam środki harmonji, przez łączenie z sobą rozmaitych tonacyi. Podobnież urozmaicać możemy za pomocą modułacyi, kombinacye harmoniczne oparte na pedale. Przede-

wszystkiem poznać nam wypada, do jakich tonacyi zbaczać możemy, biorąc pedał w basie.

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

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 pochodzenia 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 częścię zbaczamy do *G* major jako do prawdziwej dominanty, niż do *g* minor; i że nieraz przemieniamy tryb *c* minor na *C* major, co zwłaszcza na 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.

$\text{C} - \text{I} \text{ G V C V H} \quad \text{I D V H} \quad \text{I G V H} \quad \text{I E V H} \quad \text{I d V H} \quad \text{I a V} \quad \text{C H} \quad \text{V} \quad \text{I}$
 $\text{C} \text{ I}$

§ 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 przesuujących się zboczeń do coraz nowych tonacyi, tak że wrazie 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, najlepiej do dominanty i poddominanty, dla uniknienia przeładowania; pamiętać bowiem należy, iż podwójny pedał nadaje kompozycyi zwykły charakter sielankowy, a tem samem i harmonje powinny pozostać tonalnymi. Na dowód tego przytaczamy symfonię 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 nowej tonacyi, i wówczas wzór ten może się składać z większej liczby akordów. Postępując w podobny sposób, oddalamy się coraz więcej od pierwotnej tonacyi, i dla tego podobnych progressyi nigdy zbyt długo prowadzić nie należy, zwłaszcza zaś przy dłuższych wzorach, powtarzamy je tylko raz, a najwięcej dwa razy:

424. a)

$\text{C} \quad \text{e} \quad \text{g} \quad \text{h}$

b)

$\text{C} \quad \text{d} \quad \text{e} \quad \text{F}$

c)

$\text{c} \quad \text{F} \quad \text{d} \quad \text{G} \quad \text{E} \quad \text{a}$

d)

$\text{c} \quad \text{Es}$



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 tonacji oddaliłoby nas za bardzo od pierwotnej, której poczucie nawet wówczas zatracilibyśmy.

§ 348. Korzystnie wychodzą różne progressy modułujące, oparte na pedale, i wówczas możemy zbaczać nawet do odleglejszych tonacji, jeżeli je poruszamy tylko tylko chwilowo:



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

426.

Cherubini, Faniska. Akt I, Arja.



427. Haydn, Sonata Es dur.

First system of music for Haydn's Sonata in E major. The treble clef part begins with a series of chords, marked with a forte *f* dynamic. The bass clef part features a rapid, ascending and descending scale-like pattern.

Second system of music. The treble clef part continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The bass clef part provides harmonic support with chords. The system concludes with the word *etc.*

428. Mozart, Requiem, Confutatis.

First system of music for Mozart's Requiem, 'Confutatis'. The treble clef part consists of sustained chords. The bass clef part features a melodic line with eighth notes.

Second system of music. The treble clef part continues with sustained chords. The bass clef part features a melodic line with eighth notes.

Third system of music. The treble clef part continues with sustained chords. The bass clef part features a melodic line with eighth notes.

429. Beethoven, Sonata op. 26.

First system of music for Beethoven's Sonata op. 26. The bass clef part begins with a series of chords, marked with a forte *f* dynamic. The treble clef part features a melodic line.

Second system of music. The bass clef part continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The treble clef part provides harmonic support with chords. The system concludes with the word *etc.*

Third system of music. The bass clef part continues with a melodic line, marked with a forte *f* dynamic. The treble clef part provides harmonic support with chords. The system concludes with the word *etc.*

430. Beethoven, Sonata, op. 90.

First system of music for Beethoven's Sonata op. 90. The treble clef part begins with a series of chords. The bass clef part features a melodic line with eighth notes.

Second system of music. The treble clef part continues with a melodic line. The bass clef part provides harmonic support with chords. The system concludes with the word *etc.*

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

Adagio

p *dim.* *etc.*

432. Schumann, Widmung.

p *dim.* *etc.*

433. Schumann, Widmung.

Dass du mich liebst macht mich mir werth, dein Blick hat

433. Halévy, Žydówka; Arja, akt IV.

rit.

mich vor mir ver - klärt — du hebst mich

rit.

lie — bend ü — ber mich mein

p *etc.*

434. Meyerbeer, Prorok, akt II.

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

435. Chopin, Sonata, op. 58.

Scherzo

fp *dim.* *etc.*

435. Chopin, Sonata, op. 58.

Scherzo

fp *dim.* *etc.*

436. Chopin, taż sama Sonata.

poco rit. *f* *etc.*

437. Moniuszko, Uwertura z Parji.

Largo *tr* *dim.* *etc.*

438. Moniuszko, Halka Akt IV.

pp *molto cresc. e accelerando*

439. Moniuszko, Sonety Krymskie Nr. 8.

p *cresc.*

440. Moniuszko, Sonety Krymskie Nr. 8.

a tempo *etc.*

441. Moniuszko, Sonety Krymskie Nr. 8.

ff *etc.*

440. Wagner, Tannhäuser, Uvertura.

441. Wagner, Lohengrin, Akt I, final.

442. Wagner, Lohengrin, Akt 3-ci, chór i duet.

443. Wagner, Lohengrin akt III-ci

Dział IX^{ty}

O swobodniejszym używaniu harmonji.

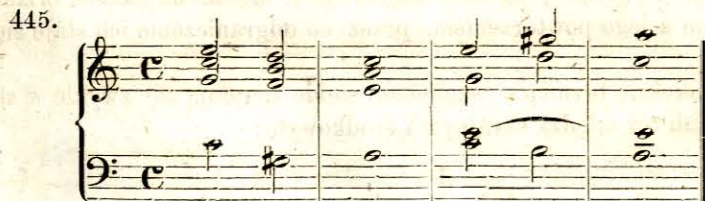
I. O ukośnem brzmieniu półtonu.

§ 349. Jakkolwiek ukośne brzmienie w zasadzie uważa się za błąd, jednak w wielu wypadkach da się użyć z korzyścią, i przez to harmonja zyskuje na kolorycie. Ostatecznym sędzią tutaj jest ucho i dobry smak piszącego. Kiedy bowiem następujące ukośne brzmienia:



są bezwarunkowo złemi, to przyjmujemy w harmonji następujące wyjątki:

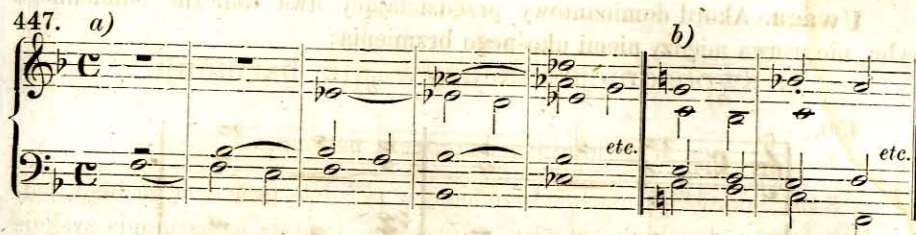
§ 350. 1) Przy nagle występujących modulacjach, zwłaszcza do blizkich tonacyi, nie tylko ukośne brzmienie jest dozwolonem, ale nawet ubarwia ono znacznie harmonję, szczególnie jeżeli dźwięk modulujący znajduje się w skrajnych głosach:



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

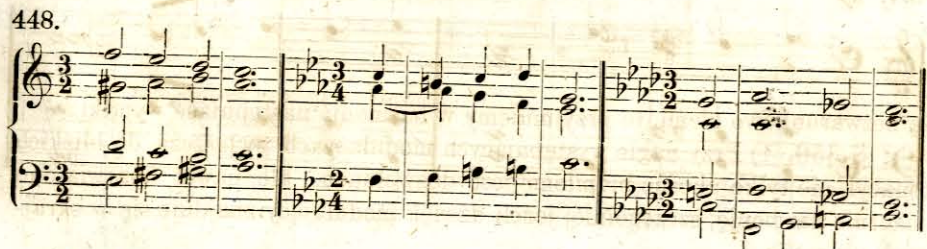


§ 351. 2) Jeżeli głosy harmonji wpadają jeden za drugim, wtedy nowo występujący może uderzyć nutę ukośnie brzmiącą względem jednej z poprzednich:



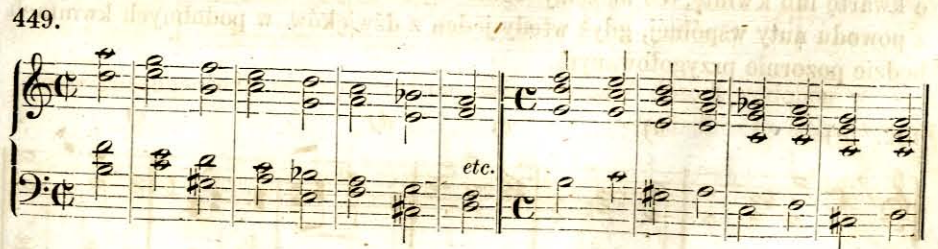
W przykładzie a) głosy wpadają jeden za drugim, w przykładzie zaś b) wpadanie to jest tylko domyslnem, albowiem harmonja pozostaje czterogłosową. Dźwięk b w sopranie uważamy tu za nowo występujący głos, bez którego moglibyśmy się obejść, pozostawiając w sopranie poprzednie g.

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



§ 353. 4) Tworząc progressyę natrafiamy nieraz na ukośne brzmienie między wzorem a jego powtórzeniem, przez co odgraniczenie ich staje się silniejszym.

Dźwięki ukośnie brzmiące względem siebie znajdują się zwykle w skrajnych głosach, lub też między skrajnym i środkowym:



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

§ 355. W ogóle pamiętać należy, że ukośne brzmienie najłagodniej wychodzi w harmonjach dyssonansowych naturalnych, najostrzej zaś w harmonji konsonansowej.

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



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



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:

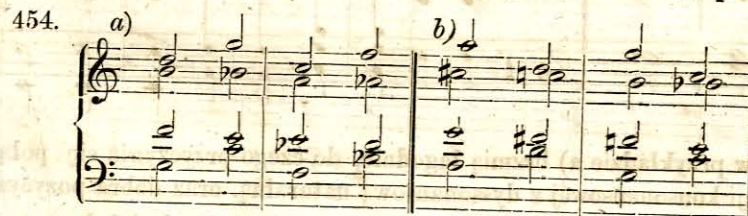
§ 356. 1) Kwint równoległych użyć możemy jeżeli takowe postępują o kwartę lub kwintę, co możemy sobie wytłómaczyć wzajemną ich łącznością z powodu nuty wspólnej, gdyż wtedy jeden z dźwięków w podobnych kwintach będzie pozornie przygotowanym.



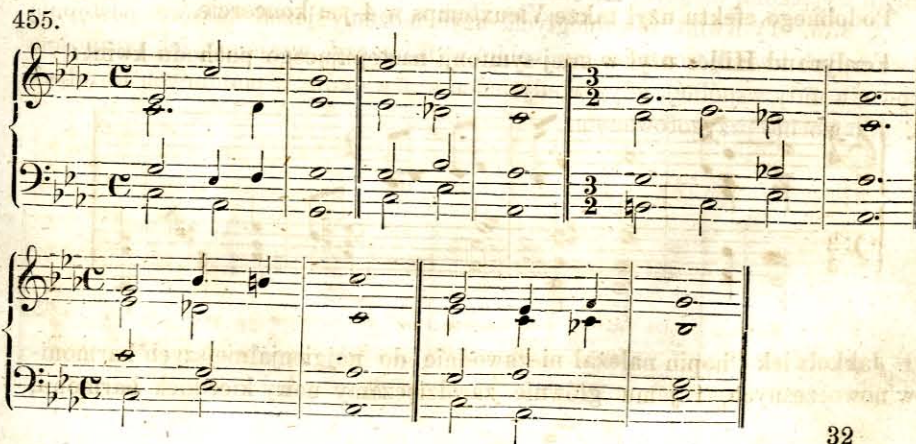
W podobny sposób użył Chopin kwint równoległych w swych mazurkach:



§ 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.



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



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



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



Kwinty w przykładzie a) brzmią łagodnie, do czego przyczynia się połączenie harmonji konsonansowej z dysonansową naturalną, oraz dobra pozycja.

W przykładzie zaś b) wychodzą one ostrzej, z powodu dwóch harmonji konsonansowych, występujących jedno po drugiej, — dodają jednak kolorytu całości, i odpowiadają sytuacji dramatycznej.

Podobnego efektu użył także Vieuxtemps w 4-ym koncercie.

Ferdynand Hiller użył w swej symfonji następującego pochodu kwint:



Jakkolwiek Chopin należał niezawodnie do najgłówniejszych 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 licencji należy używać bardzo ostrożnie, aby nie wpaść w pochody rzeczywiście przykre dla ucha; zresztą nadużywanie swobód harmoniczych łatwo może wyrodzić w pisaćym manierę, a zbyt nie gonienie za oryginalnością, oddala nas od zdrowej i jasnej harmonji.

CZEŚĆ TRZECIA.

Pierwsze zasady Kompozycji

Dział X^{ty}

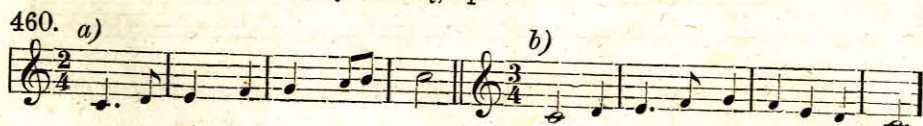
Pierwsze zasady kompozycji.

I. Ogólne pojęcia melodji.

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

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

§ 362. Zdanie muzyczne tworzyć można z najprostszych kombinacji dźwięków, jak na przykład z pochodzących ich djatonicznego, jeżeli tymże dźwiękom nadamy stosowną wartość rytmiczną, np:



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 kadencji doskonałej, może być częścią okresu, w którym utworzy poprzednik i następnik, albo też odcinki.

§ 363. Wiemy już z § 296, że gamme djatoniczną urozmaicać możemy dźwiękami chromatycznymi, oprócz tego możemy ją także wzbogacić wszystkimi środkami, które przytoczyliśmy w dziale o figuracji.

461.



§ 364. Postęp djatoniczny melodji możemy przerywać niekiedy, przeskakując na nuty należące do tejże samej a nawet do innej harmonji.

462.



Pomimo nieregularnego na pozór pochodzącej wyżej przytoczonej melodji, widzimy jednakże, że ona stopniowo wznosi się i opada, tak dalece, iż za ogólną jej treść przyjąć można gamme wznoszącą się i opadającą. Z tego okazuje się, że każda melodja powinna się trzymać pewnej symetrii w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniająca dla ucha.

Wystrzegać zatem należy się zbyt częstych skoków, mianowicie jednego po drugim; przeciwnie zaś umiejętne przegradzanie niemi pochodzącego 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 instrumentalnej aniżeli wokalfnej.

W przykładzie a) główny punkt leży nie w skokach lecz w braku stanowczego kierunku melodji rzucającej 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 wokalfnej w stylu tak zwanym ścisłym. W stylu zaś wolniejszym, zwłaszcza w mu-

zyce instrumentalnej, użyć możemy nieraz swobodnie seksty wielkiej, septymy małej, a niekiedy i wielkiej, byleby ta ostatnia leżała w tej samej harmonji. Jako przykład, podajemy tutaj początek Andante z kwartetu Schumanna op. 47.

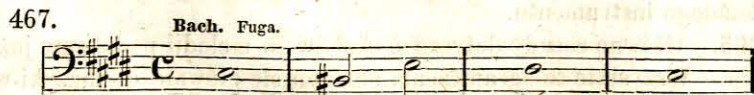


Skoki o septymę dadzą się tłumaczyć: idące w górę jako apodżjatury, opadające zaś jako leżące w jednej i tej samej harmonji. Wprawdzie można by uprościć powyższą melodję przez zamienienie septym wznoszących się na sekundy, a septym opadających na kwinty, a to w sposób następujący:



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 charakterystycznej na małą tercję,



oraz kwinta zwiększona znajdującą się pomiędzy pierwszym a trzecim dźwiękiem idąc w jednym kierunku. Kwinta zwiększona leży wtedy w jednej i tej samej harmonji, albo też występuje tylko jako apodżjatura nuty harmonicznej:



Skoki kwartami czystymi w jednym kierunku dadzą się niekiedy użyć z efektem.

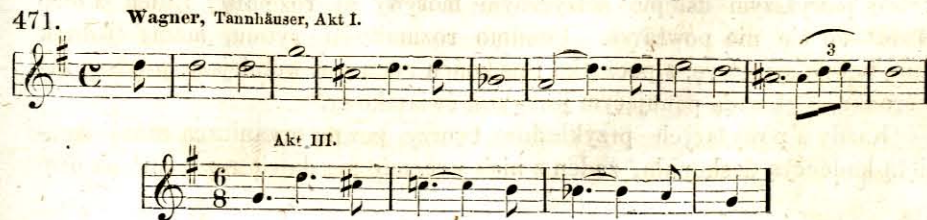


W ogóle po pewnym pochodzie djatonicznym wystrzegać się należy skoku w tymże samym kierunku, tenże skok lepiej daje się użyć w ruchu przeciwnym.



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 Tannhäuser, należą do rzadkich wyjątków. W pierwszym uderzają skoki niezwykle o kwintę zmniejszoną i kwartę zwiększoną w dół, w drugim zaś ciągle wtrącanie dźwięków chromatycznych, odbiera mu naturalność.



Dawniejsi mistrzowie jak np. Scarlatti, wyszukiwali umyślnie dziwne melodie na temata do fug, ale te służyły im tylko jako materiał do sztucznych kombinacji harmoniczych; jako melodia 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.

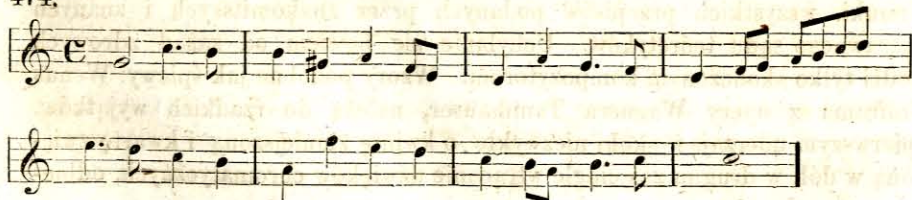
§ 368. Wspomnieliśmy wyżej o zdaniu muzycznym, przypatrzmy się teraz jego budowie.

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



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

474.



W powyższym ustępie muzycznym motywy są rozmaite, żaden z nich prawidłowo się nie powtarza. Pomimo różnaitości rytmu, mamy jednak w nim pewną symetrię; 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 kadencją 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 *zdaniami*.

§ 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.



albo :



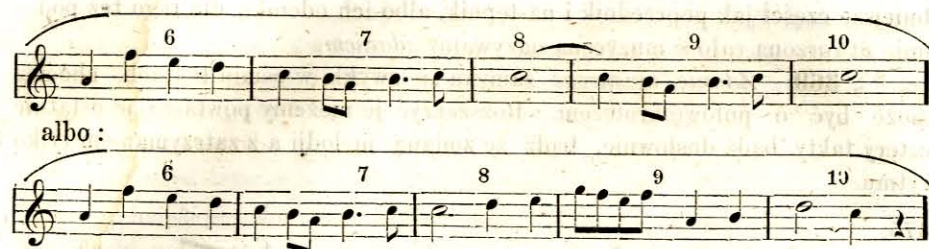
W podobnem rozszerzeniu zakończenie możemy przyozdobić, ożywiając cokolwiek rytm, np:



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 zamknijemy kadencją zawieszoną, wówczas takowe nie mając naturalnego zakończenia, ułatwi nam wejście do drugiego zdania. To ostatnie zaś, jeżeli zakończymy kadencją 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 zamknijemy je inaczej, np. na *h*, wówczas ucho nasze domagać się będzie dalszego ciągu, i wtedy dołączyć musimy drugie zdanie zazwyczaj tego samego rozmiaru, i przez to otrzymamy okres; np:



§ 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.

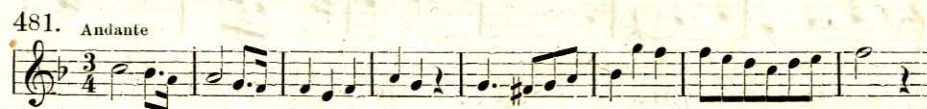


§ 373. W powyższym przykładzie odcinki są pod względem rytmicznym podobnie utworzone; niekiedy jednak następnik może się różnić od poprzednika, albo też drugi odcinek od pierwszego, często zaś trzeci odcinek odpowiada rytmicznie pierwszemu, a czwarty drugiemu.



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.



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

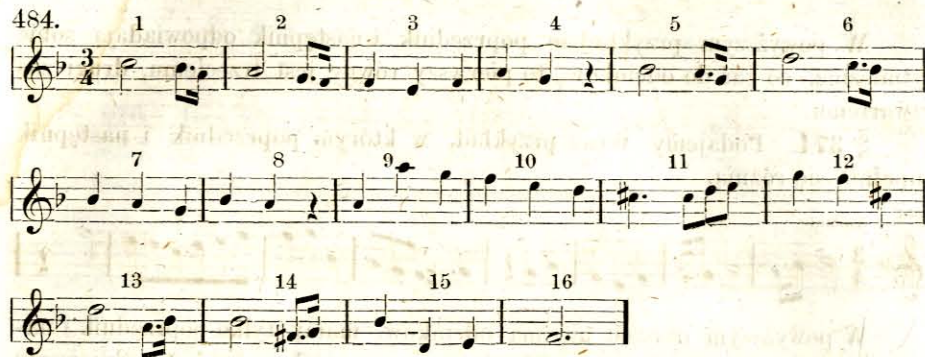
§ 375. W zupełnie ten sam sposób, jak powiększaliśmy zdanie, możemy powiększyć i okres przez rozszerzenie zakończenia o dwa lub o cztery takty. Zwykle taki dodatek podobnym bywa pod względem rytmicznym do poprzedzających taktów, kadencję zwykle wtedy dajemy słabszą w końcu okresu, (nieraz zlaną); w dodatku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



albo też po dodaniu czterech taktów:



§ 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:



W powyższym okresie dwa pierwsze odcinki są do siebie rytmicznie podobne, trzeci zaś odcinek musi mieć odrębną budowę rytmiczną, a to dla uniknięcia monotonii. W ostatnim za to odcinku powracamy do pierwotnego rytmu dla zachowania jednolitości stylu, pomimo iż dla urozmaicenia całości, zmieniliśmy melodję.

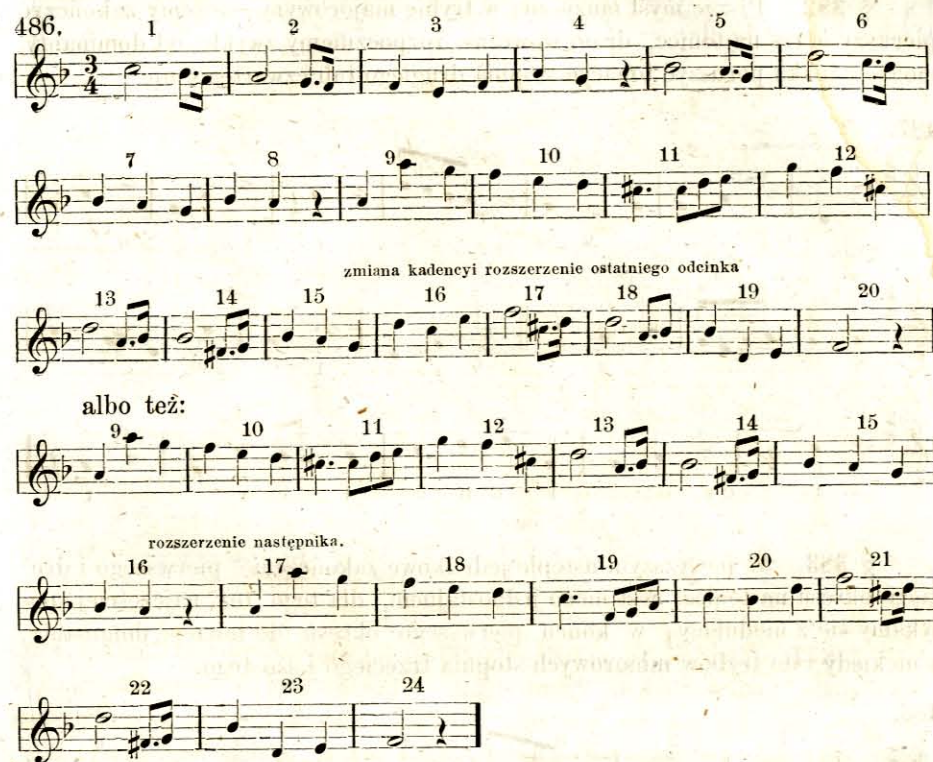
§ 377. Zwrócić tu przedewszystkiem musimy uwagę na budowę każdej melodji pod względem rytmicznym. Główny motyw charakteryzujący powyższą melodję, jak np: początek, powtarza się zwykle raz, a rzadko dwa razy, dla tego też poczynając od trzeciego taktu, zmieniliśmy rytm pierwotny na ćwiartkowy. W piątym 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:



Właściwie transpozycję moglibyśmy przeprowadzić przez cały drugi odcinek, lepiej jednak było odmienić siódmy i ósmy takt dla uniknięcia monotonii.

§ 378. Powyższy okres da się powiększyć aż do dwudziestu i dwudziestu czterech taktów przez rozszerzenie ostatniego odcinka lub też całe-

go następnika zupełnie w ten sam sposób jak rozszerzaliśmy poprzednio okres ośmiotaktowy.



§ 379. Okres trzydziestodwu-taktowy jest tylko rozszerzeniem ośmio lub szesnasto-taktowego. Zdarza się on w krótkim takcie i w szybszym 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 zbyt-tniej ich rozciągłości. Chcąc zatem szerzej rozwinąć myśl muzyczną, musimy się uciec do łączenia okresów jednego z drugim. Najprostszym sposobem połączenia, jest ustawienie dwóch okresów jednej długości i odpowiedniego charakteru

§ 381. Rzadko kiedy zdarza się, aby dwa okresy tworzące całość, były obmyślane w jednej tylko tonacji; dla samej zatem różnorodności zbrożenia i modulacye do bliskich tonacji są tu niezbędne.

§ 382. Pisząc myśl muzyczną w trybie majorowym, możemy zakończyć pierwszy okres na tonice, drugi wówczas rozpoczniemy zwykle od dominanty, mogąc z lekka poruszyć tonację stopnia drugiego lub czwartego; np:

487.

§ 383. W powyższym ustępie jednakowe zakończenie pierwszego i drugiego okresu na tonice, jest nieco jednostajnym, dla tego też najczęściej spotykamy się z modulacją w końcu pierwszego okresu do tonacji dominanty, a niekiedy i do trybów minorowych stopnia trzeciego i szóstego.

488.

Ponieważ w końcu powyższego okresu modulujemy do tonacji dominanty, najstosowniej zatem będzie rozpoczęcie następnego okresu od dominanty i powrót z niej do pierwotnej tonacji za pomocą kadencji zawieszonej. Dla utrzymania jednolitości między okresami, następnik drugiego okresu musi przypominać poprzednik lub następnik pierwszego, i zakończyć się kadencją doskonałą.

489.

Podobnie utworzone okresy, a stanowiące razem jedną całość muzyczną nazywamy *częścią pierwszą*, *częścią drugą* i tej nazwy nadal trzymać się będziemy.

§ 384. Gdybyśmy w poprzedzającej kompozycji skończyli część pierwszą, na *h*-minor, wtedy najprościej byłoby zacząć część drugą od zbrożenia do tonacji *a*-minor, która będąc drugim stopniem względem *G*-major, ułatwiłaby nam powrót do pierwotnej tonacji.

490.

§ 385. Zróbmy teraz zwrot do *e* minor w końcu pierwszej części, wtedy na początku drugiej możemy poruszyć *C*-major jako czwarty stopień względem pierwotnej tonacji.

491.

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

492.

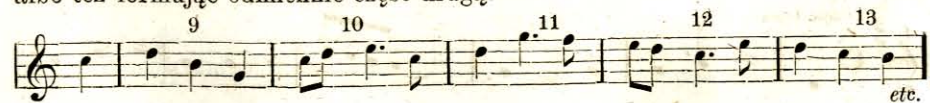


§ 386. Jeżeli piszemy w trybie minorowym, wtedy najprościej jest zakończenie części pierwszej na tonice. Drugą część zaczynamy wtedy zwykle od dominanty trzymając się harmonji tonalnych, albo też zbaczamy chwilowo do tonacyi odpowiedniej. W ludowych jednak pieśniach zwykle druga część rozpoczyna się od tonacyi odpowiedniej majorowej, z której w połowie drugiej części powracamy do pierwotnej tonacyi.

493.



albo też formując odmiennie część drugą.



§ 387. Chcąc zaś modulować, najłatwiej jest przejść w końcu części pierwszej do tonacyi odpowiedniej, to wówczas część drugą rozpoczniemy od dominanty, zkad wrócimy albo wprost do pierwotnej tonacyi, albo też zbaczając chwilowo do poddominanty.

494.

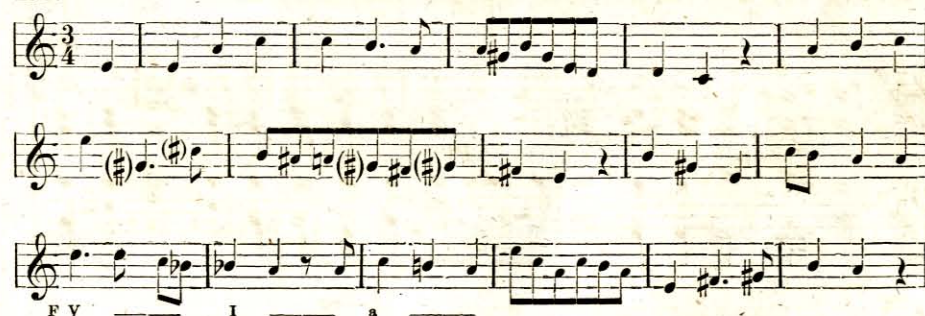


albo też przerobiwszy drugą część:



§ 388. Rzadszem jest przejście w końcu części pierwszej do dominanty minorowej lub majorowej. Równie rzadko używa się modulacyi do stopnia szóstego, częściej spotykamy ją jako chwilowe zboczenie w drugą część.

495.



albo też z modulacją na stopień szósty w końcu pierwszej części:





Podawszy najprostsze sposoby budowania kompozycji 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 waryacji 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 powyższej melodii część druga jest dwa razy dłuższą od pierwszej; jest bowiem rozszerzona w ten sposób, że pierwsza jej połowa koń-

czy się na tonacji odpowiedniej, zkad przez *E* major powraca autor do pierwotnej tonacji, ale w trybie majorowym.

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

§ 389. Najbardziej jednak zaokrągloną i zadowalniającą poczucie estetyczne jest kompozycja złożona z trzech części. W zasadzie część trzecia będzie powtórzeniem pierwszej, druga zaś będzie zupełnie odrębną. Z powodu powtórzenia pierwszej myśli w trzeciej części, musimy urozmaicić tę ostatnią tak pod względem rytmicznym jako też i harmonicznym, przeciwnie zaś część pierwsza powinna być jak najprostszą. Część druga zaś występuje w tej samej ilości taktów co i pierwsza, tylko pod względem rytmicznym może się różnić cokolwiek. Co się tyczy modulacji, trzymamy się jak dotąd bliskich tonacji, z tą tylko różnicą, że możemy takowe swobodniej rozwinąć z powodu szerszej formy kompozycji; np:

497. Część I-sza



Część II-ga



Część III-cia



Pierwsza część odbija się w trzeciej części tylko w poprzedniku, następnik zaś musi być odmiennym z powodu modulacji do dominanty w części pierwszej. Gdyby zaś część pierwsza kończyła się na tonice, moglibyśmy zachować ją w całości jako część trzecią, wprowadzając tylko małe zmiany harmoniczne; w każdym razie powyższa zmiana w następniku trzeciej części nadaje większą różnorodność całości. Co się zaś tyczy części drugiej, 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 drugiej.

498. Część I-sza
Andante

Część II-ga

Część III-cia

§ 391. Ustęp muzyczny złożony z trzech części, da się rozszerzać na różne sposoby. Najprostszym i najwięcej używanym jest rozszerzenie kadencji w trzeciej części, następnie możemy także rozszerzyć kadencję pierwszej części, chociaż to rzadziej się zdarza jako mniej potrzebne. Powszechnym zaś jest rozszerzenie drugiej części, którą możemy rozwinąć aż do dwóch okresów, jak to już widzieliśmy w podanym wyżej andante Schuberta. Rozszerzenie zakończenia trzeciej i pierwszej części odbywa się według praw wyżej już podanych.

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

499.

etc.

§ 393. Wprowadzenie progressyi do części drugiej, ułatwia niezmiernie jej rozszerzenie. Zwykle w tej części wprowadzamy progressyę a nie w pierwszej i w trzeciej; te ostatnie bowiem powinny mieć charakter więcej spokojny i stanowczy i tworzyć pewną zamkniętą całość, część druga zaś jest zwykle rozwinięciem pierwszej myśli.

§ 394. Część druga szerzej rozwinięta, może w sobie zawierać modulacje do odleglejszych nawet tonacji. Rozszerzywszy zatem część drugą powyższego przykładu aż do szesnastu taktów, możemy zboczyć do *b* minor, oraz do innych temuz trybowi bliskich tonacji, jak do *Des* major, *Ges* major, a niekiedy i *f* minor.

500.

etc.

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

motywu, a to dla uniknięcia monotonii w rytmie. Pod tym ostatnim względem pewna różnorodność jest koniecznie potrzebną. Dla tego też do progressy nie możemy brać motywów jednakowej długości, owszem tworzyć musimy takowe z coraz to mniejszych części, i to właśnie wywołuje pewne ożywienie i stanowi stopniowanie zwane *ściśnieniem rytmu* czyli *strettą*.

Biorąc zatem coraz mniejsze motywy do progressy, moglibyśmy zmienić powyższą kompozycję 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 kompozycji; w odwrotnym zaś stosunku rytmicznym progressya nigdy miejsca mieć nie może.

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

502. Część I-sza



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

IV. O obszerniejszej budowie kompozycji trzyczęściowej.

§ 396. Według tego cośmy dotąd powiedzieli, najwięcej zaokrągloną całością jest kompozycja złożona z trzech części. W obszerniejszych zaś utworach, budując część pierwszą z kilku okresów, i wyczerpawszy w niej wszelkie środki dające się wyciągnąć z głównej myśli, musimy utworzyć część drugą z nowej myśli, którą możemy podać wtedy w innym takcie i w innym tempie. Forma taka nadaje się do obszerniejszych pieśni, jeżeli charakter słów wymaga podobnego kontrastu, oraz do utworów lirycznych instrumentalnych,

jak Nokturny, Romanse, a niekiedy i Andante w Sonatach; zwłaszcza nowszych kompozytorów. Jako wzory podobnej formy podajemy kompozycje: Pieśń Schumanna Widmung, Barkarola Spohra na skrzypce *G* major, Nokturny Chopina *Fis* major, *F* major, Impromptu *cis* minor, etc.

§ 397. Drugą formą kompozycji jest tak zwana *forma menuetu*, która głównie używa się w muzyce tanecznej. Składa się ona z dwóch głównych części, z których pierwsza złożona jest z dwóch mniejszych, stanowiących zupełną całość, druga zaś zwana *trio* z jednej albo z dwóch odmiennych od poprzedniej tonacją, a niekiedy i charakterem rytmicznym. Po niej następuje zwykle powtórzenie całkowite pierwszej części rozszerzonej niekiedy przez dodanie kody, i to powtórzenie zastępuje nam część trzecią. Co do rozmiaru *trio* nie powinno być nigdy dłuższem od pierwszej części, zwykle zaś bywa krótszem.

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

Jako wzory podobnej formy przytaczamy wszystkie menuety Haydna, Mozarta i Beethovena z pierwszej jego epoki. Później forma ta rozwinięta 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 *trio* w ten sposób, że po pierwszym *trio* wracali do pierwszej części, po której następowało drugie *trio*, a na koniec znowu część pierwsza uzupełniona zwykle kodą.

W Mendelsohnie prawdziwą formę menuetu spotykamy w jego czwartej 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.

Moderato



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

504.



Okres dziesięciotaktowy:

505.

Vivace



§ 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.

echo

echo



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.

Allegretto





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.



Nadmienić tu musimy, że w kompozycjach 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 kompozycjach. Za przykład podajemy wyjątek z sonaty Mendelsohna na fortepian i wiolonczelę, B major dz. 45.



§ 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 tej samej sonaty:



VI. Symetria 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, mocnymi taktami będą wszystkie nieparzyste, słabymi zaś parzyste. Najmocniejszymi 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 najmocniejszymi, drugi, piąty słabszymi, naj słabszymi zaś trzeci i szósty.

Nakoniec okres dziesięciotaktowy odpowiadać będzie niezmiernie rzadko używanemu taktowi na pięć czwartych ($\frac{5}{4}$).

§ 405. Ta zewnętrzna symetria budowy okresów ma wielkie znaczenie tak dla melodji jak i dla harmonji. Widzieliśmy już symetrię budowy melodji we wszystkich podanych wyżej przykładach; z powodu owęj symetrii, budowaliśmy odcinki jednakowej długości, również nigdzie nie spotkaliśmy w okresie prawidłowo zbudowanym następnika dłuższego od poprzednika, lub odwrotnie, z wyjątkiem przy rozszerzaniu okresów.

Co do symetrii w harmonji rozumiemy ją w ten sposób, że niektóre akordy są mocniejszymi 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 kadencją, która napisana w ob szerniejszym rozmiarze, musi odpowiadać znanemu nam podziałowi taktu (patrz § 88); i tak: akordy kwartsekstowy i septymowy umieścimy w takcie siódmym, doskonały zaś w ósmym. W wolniejszym tempie, i w razie większego nagromadzenia akordów, możemy całą kadencję umieścić w ósmym takcie, zachowując wszakże prawo podane w § 88.

Dział XI^{ty}

O obrobieniu kompozycji pod względem harmonicznym i rytmicznym.

I. O formie akompanjamentu; homofonja.

§ 406. Wszystkie melodje podane w poprzednim dziale, nie zadawał-
niają nas jeszcze całkowicie, brak im bowiem głównej podstawy, jaką jest har-
monja. Sama jednak harmonja nie jest także wystarczającą, dopiero w połącze-
niu z właściwym rytmem tworzy tak zwany akompanjament, nadający melodji
właściwy charakter i koloryt.

Akompanjament znacznie się różni od figuracyi; kiedy bowiem takowa po-
lega na równym obdzieleniu ruchem wszystkich głosów, to akompanjament sta-
nowi 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 nie-
których melodji przez nas przytoczonych.

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



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

Do tejsze melodji możnaby także zastosować styl cokolwiek figurowa-
ny, np:



Przykład 491 możemy pojmować w dwojaki sposób, albo jako Andante
z rytmem **C**, albo też con moto **C**. W pierwszym przypadku melodja jako spo-
kojniejsza, musi mieć akompanjament więcej ożywiony, a zatem złożony z óse-
mek, w drugim zaś możemy ją traktować czterogłosowo z rytmem przeważnie
ćwiartkowym, a to z powodu żywszego tempa; np:



albo też harmonicznie:



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 melodia jest znacznie dłuższą, a zwłaszcza jeżeli jej druga część jest odmienną pod względem rytmicznym, wówczas akompanjament może także w środku kompozycji różnić się rytmem; ku końcowi zaś powraca zwykle do pierwotnej postaci z małemi jednak zmianami i przyozdobieniami harmonicznemi.

Zharmonizujemy teraz w całości przykłady: 498 i 502.

517. *Andantino.*

518. *Allegretto*



Melodia przykładu 517 ma powolniejszy rytm w pierwszej części, a żywszy w drugiej, przeto dla utrzymania jedności stylu, musieliśmy dorobić do pierwszej i trzeciej części akompanjament bardziej ożywiony, do drugiej zaś części ruchliwszej, spokojniejszy. W takcie ósmym przerywamy śpiew, a za to dajemy figurę w akompanjamentcie, wprowadzającą nas gładko do drugiej części. W takcie czternastym przerywamy akompanjament, przez co dajemy więcej nacisku i wagi melodji, podpierając ją harmonją dopiero w połowie następnego taktu. Z podobnemi przerwami należy jednak być bardzo ostrożnym, aby nie nadwężyć jedności stylu. W takcie szesnastym ustaje całkiem rytm, co nadaje kadencji zawieszonj więcej spokoju a nawet znaczenia fermaty. Cały ten przykład jest napisany przeważnie czterogłosowo, w niektórych jednak miejscach wprowadzamy harmonję na trzy, pięć, a nawet na sześć głosów. Takie zmniejszanie lub zwiększanie głosów właściwe stylowi homofonicznemu ma znaczenie dominuenda lub crescendo, i nadaje kompozycyji więcej kolorytu.

Melodję 518 dla jęj rozszerzonej formy harmonizujemy aż trzema odmiennymi rytmami, przez co unikamy monotoni. Kompozycja ta pomyślana jest czysto w charakterze sielankowym, akompanjament przeto trzyma się prostych harmonji, a wzbogaca się tylko w rozszerzeniach każdej części. W rytmie zachowujemy pewne stopniowanie, dając pierwszej części rytm wolniejszy, a w trzeciej najprędszy. W drugiej części rytm pierwotny odbija się tam, gdzie z powodu progressyi występują częste zmiany harmonji, a takowe zyskują na czystości przez niepokrywanie ich zbyt rzadkim ruchem w akompanjamentcie. Koda nareszcie musi przypominać rytm pierwotny, raz, że w zasadzie charakter jęj musi być spokojniejszym, a powtóre, że dla jednolitości stylu, kompozycja powinna przy końcu wrócić do pierwotnego charakteru. Zwracamy nareszcie uwagę na przerzucanie się akompanjamentu z harmonji rozległej do skupionej i odwrotnie w taktach trzecim i czwartym, a to dla zachowania właściwej odległości pomiędzy głosami, a tém samém utrzymania pięknego brzmienia harmonji.

II. Styl figurowany, Polifonja.

§ 409. Jeżeli akompanjament nie ma podrzędnej 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 nie tylko odrębność rytmu każdego głosu w harmonji, ale i śpiewne, oraz niezależne jego prowadzenie, choćby w jednym i tym samym rytmie. Wszystkie zatem przykłady podane przez nas w niniejszym dziele, zwłaszcza pisane w harmonji rozległej w połączeniu ze skupioną, liczą się do stylu polifonicznego, gdyż tam głównie zwracaliśmy uwagę na jak najgładsze prowadzenie wszystkich głosów.

§ 410. W figuracyi styl polifoniczny występował jeszcze wyraźniej, z powodu urozmaicenia rytmicznego pojedynczych głosów, niekiedy jednak ciągły ruch wszystkich czterech tamował nam swobodę w ich prowadzeniu. Aby temu zaradzić, styl polifoniczny pozwala mieszaną harmonji czterogłosowej z trzy, a nawet dwugłosową, oraz wpadania pojedynczych głosów jednego za drugim. Takie mieszanie harmonji albo też wpadanie głosów, musi być usprawiedliwionem albo potrzebą zyskania miejsca, dla przeprowadzenia swobodnego jakiej figury w którym z głosów, albo też używa się dla samego kolorytu, przez co styl staje się lżejszym a zatem i naturalniejszym. Pochód jednego z głosów możemy przerywać po pewnej zaokrąglonej frazie, najładniej po jakiej 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 właściwą nauki kontrapunktu, i dla tego dajemy o niej ogólne tylko pojęcia, niezbędne nieraz dla obrobienia jakiej kompozycyi w stylu figurowanym. Przytaczamy tutaj najprostszy przykład imitacyi dwugłosowej.

520.



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

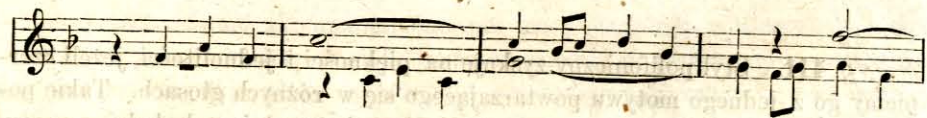
§ 412. Imitację możemy prowadzić we wszystkich interwałach, najpospolitszą wszakże jest imitacja w oktawie, której wzór podaliśmy w przykładzie 520, oraz w unissonie. Ta ostatnia jednak jest już trudniejszą z powodu szczupłych granic, w których głosy mogą się obracać, jako też krzyżowania się tychże, w tym razie prawie nieuniknionego. Następnie imitacja w kwarcie i kwincie często się używa, jako też w sekundzie i septymie, rzadszą jest już imitacja w tercyi i sekście.

521.

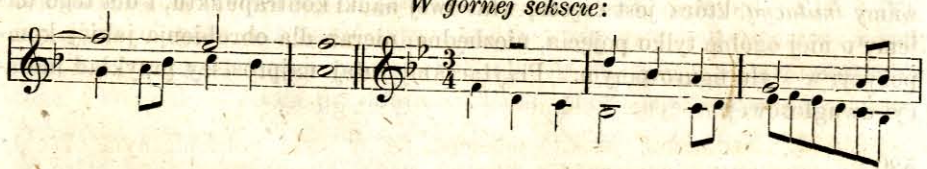
Imitacja w sekundzie górnej:



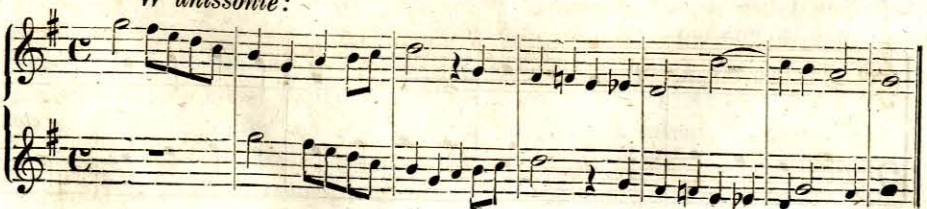
W dolnej kwarcie:



W górnej sekście:



W unissonie:



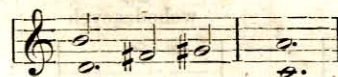
§ 413. Wszystkie powyższe imitacje są *ściśle*, w powtórzeniu bowiem zachowujemy wiernie wszystkie odległości tematu. Jeżeli zaś naśladujemy tylko sam rytm motywu, zmieniając odległości według potrzeby, to taką imitację nazywamy *swobodną*, i ta ostatnia jako łatwiejsza, większe ma zastosowanie w wolnym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

522.



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

523.



§ 415. Imitację pisać możemy na dwa, trzy, cztery, a nawet więcej głosów; w większej jednak ilości głosów, wprowadzają się bardzo krótkie tematy, jak to widzieliśmy w przykładzie 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 nimi, i dla tego też unikamy w ciągu kompozycji obszerniejszych kadencji doskonałych, a mianowicie z akordem kwartseksutowym. Z powodu takiego ścisłego wiązania okresów styl polifoniczny nazywamy także *stylem wiązonym*. We wszystkich kompozycjach obszerniejszego zakroju, zwykle druga część występuje w stylu wiazanym, albowiem w niej przeprowadzamy główne myśli części pierwszej.

Omyłki druku.

strona	wiersz	zamiast	ma być
4	w gammie chromatycznej szósta nuta z porządku	D	Des
5	5 od dołu	tercyę	tercyę
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	tercycę
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 cyfrować		
53	ostatni, ostatni przykład, w basie		
53	w tymże samym przykl. 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		
73	5	stę	się

strona	wiersz	zamiast	ma być
75	w przykl. 171 c) w basie		
76	w Zadaniach: 2-gi takt przykl. b)		
76	ostatni, takt 3	9 7 7 5	9 7 7 5
83	2, przedostatni takt	b6 2	b6 4
83	3, takt 3-ci pod h	6 4	b6 4
84	1, takt 4-ty pod h	#10 4	#10 4
84	7 nut, takt 2-gi pod e	2	#2
84	przedostatni, takt 4-ty	b6 #4 2	b6 #4 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 przykl. b) pierwszy akord		
92	w tymże samym przykl., ostatni akord niepotrzebnie cyfrowany 7.		
95	8	minorowej	majorowej
95	w przykl. 209 w drugim akordzie ma być as zamiast a, a cyfrować go należy	7	b5
98	w przykl. c) pod ostatnią nutą w takcie 3-cim	7 x	b7 x
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.	b6 5	b6 #5
101	przedostatni, takt 2-gi	b6 6 2	b6 6 b2
105	w przykl. 221, takt 1-szy, w basie		
134	6, takt ostatni	3	b5
134	ostatni, takt pierwszy, przed e dodać krzyżyk:	5	#5
135	7, takt ostatni	7	7

<i>strona</i>	<i>wiersz</i>	<i>zamiast</i>	<i>ma być</i>
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 b6	7 b6
140	w przykładzie 274 wszystkie <i>f</i> w alicie należy połączyć łukami.		
140	w przykł. 275 w 1-ym takcie		
141	w przykładzie 279. Drugi przykład w basie należy czytać kluczem <i>b</i> :		
151	w ostatnim takcie przykł. 304 c) wyjąć górne <i>g</i> .		
153	w ost. wierszu w przedost. takcie w sopranie dodać punkt przy <i>cis</i> .		
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,	3 2	3 4
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 kompozycji.

Dział X-ty.

O budowie melodji.

I. Ogólne pojęcia melodji.

253	8 od dołu	punkt	błąd
255	3 od dołu	uderzając	uderzają