



FOERSTER ANTON

Harmonija in kontrapunkt

Daß aus kleinen durch Halbtonerweiterung große, aus großen durch Halbtonverengung kleine werden, sowie daß die verminderte Quinte oder übermäßige Quarte durch Erweiterung, resp. Verengung zu reinen Intervallen werden, ergibt sich bereits als selbstverständlich bei der Ableitung der transponierten Skalen von den Grundskalen; denn das Wesen der Skalentransposition besteht eben darin, daß durch Erhöhung und Erniedrigung einzelner Töne die Verhältnisse, welche die Grundskala aufwies, in anderen Lagen künstlich hergestellt werden, z. B. in Gdur auf der vierten Stufe die übermäßige Quarte $c : f\sharp$, wie in Cdur die vierte Stufe die übermäßige Quarte $f : h$ aufwies und auf der dritten Stufe statt der verminderten $h : f$ die reine Quinte $h : f\sharp$, wie Cdur auf der dritten Stufe die reine Quinte $e : h$ aufwies. Wir begnügen uns, von einem Tone aus (d) sämtliche Intervalle, welche die enharmonisch-chromatische Skala ergibt, aufzuweisen und zu benennen: natürlich ist die gleiche Anzahl Intervalle von jedem anderen der Töne der Grundskala aus möglich, soweit nicht ein notwendig werdendes dreifaches \sharp oder \flat die Darstellung in der Notenschrift untersagt:

1., Primen.

Prim ist soviel wie Ausgangston, d. h. kein Intervall. Man pflegt wohl die durch Zusammenstellung eines Tones mit chromatisch verschiedenen derselben Stufe vielmehr „chromatische Sekunden“ zu nennen; doch widerspricht diese Bezeichnung dem Begriff der Sekunde, deren Name durchaus auf eine zweite Stufe, einen anderen Ton der Grundskala hinweist: man wird daher besser den Namen Prim festhalten, natürlich aber nicht etwa: „Einklang“; denn ein „übermäßiger Einklang“ wäre doch ein unsinniger Name für einen so scharf dissonierenden Zusammenklang wie der Halbton. Anstatt chromatische Sekunde sage man daher entweder „chromatischer Halbton“ oder „übermäßige Prim“. Eine verminderte Prim kann es nicht geben; denn ein Abstand zweier Töne um noch weniger als nichts mag ein dem Mathematiker verständlicher Begriff sein, für den Musiker ist er ein Nonsens: für den Musiker macht jede Veränderung der Prim dieselbe übermäßig (nach oben oder unten). Wir unterscheiden also:

- a) reine Prim = d. d, Einklang (Unison).
- b) übermäßige Prim = d. dis (nach unten; d. des); chromatischer Halbton.
- c) doppelt übermäßige Prim = d. disis; chromatischer Ganzton.

2., Sekunden.

- a) große Sekunde = d. e.
 - b) kleine Sekunde = d. es; diatonischer Halbton.
 - c) übermäßige Sekunde = d. eis.
 - d) doppelt übermäßige Sekunde = d. eisis.
 - e) verminderte Sekunde = d. eses; enharmonische Ligatur.
- (eine doppelt verminderte Sekunde wäre z. B. dis. eses; eine dreifach verminderte disis — eses, eine dreifache übermäßige des. eisis).

*Für was wäre umgekehrt richtig?
des d (nach oben).*

3., Terzen.

- a) kleine Terz = d. f.
 - b) große Terz = d. fis.
 - c) übermäßige Terz = d. fisis.
 - d) verminderte Terz = d. fes; enharmonischer Ganzton.
 - e) doppelt verminderte Terz = d. fesese; enharmonischer Halbton.
- (eine doppelt übermäßige Terz wäre des. fisis, eine dreifach verminderte dis. fesese, eine vierfach verminderte disis fesese, eine dreifach übermäßige deses. fisis).

4., Quartan.

- a) reine Quarte = d. g.
 - b) übermäßige Quarte = d. gis.
 - c) verminderte Quarte = d. ges.
 - d) doppelt übermäßige Quarte = d. gisis.
 - e) doppelt verminderte Quarte = d. gesese.
- (eine dreifach übermäßige Quarte wäre des. gisis, eine vierfach übermäßige deses. gisis, eine dreifach verminderte dis. gesese, eine vierfach verminderte disis. gesese).

5., Quinten.

- a) reine Quinte = d. a.
 - b) verminderte Quinte = d. as.
 - c) übermäßige Quinte = d. ais.
 - d) doppelt verminderte Quinte = d. asas.
 - e) doppelt übermäßige Quinte = d. aisais.
- (eine dreifach verminderte Quinte wäre dis. asas, eine vierfach verminderte disis. asas, eine dreifach übermäßige des. aisais, eine vierfach übermäßige deses. aisais).

6., Sexten.

- a) große Sexte = d. h.
 - b) kleine Sexte = d. b.
 - c) übermäßige Sexte = d. his.
 - d) verminderte Sexte = d. heses.
 - e) doppelt übermäßige Sexte = d. hisis.
- (eine doppelt verminderte Sexte wäre dis. heses, eine dreifach verminderte disis. heses; eine dreifach übermäßige des. hisis, eine vierfach übermäßige deses. hisis).

7., Septimen.

- a) kleine Septime = d. c.
 - b) große Septime = d. cis.
 - c) verminderte Septime = d. ces.
 - d) übermäßige Septime = d. cisis.
 - e) doppelt verminderte Septime: d. cesese.
- (eine doppelt übermäßige Septime wäre des. cisis, eine dreifach übermäßige deses. cisis, eine dreifach verminderte dis. cesese, eine vierfach verminderte disis. cesese).







VIII,
F. 37212,
b.

HARMONIJA IN
KONTRAPUNKT.

Drugi pomnoženi natis.



Spisal

ANTON FOERSTER.

Cena 3 K 20 vin.

V Ljubljani 1904.

Natisnila in založila „Zadružna tiskarna“.

37 12, VIII, F, G

Harmonija in kontrapunkt.



Drugi pomnoženi natis.



Spisal
Anton Foerster.

—•••••—
Cena 3 K 20 vin.
—•••••—



V Ljubljani 1904.

Natisnila in založila „Zadružna tiskarna“.

Harmonija in kontrast



MI 1574 / 1994

a

OBSEG.

Prvi del.

Občna teorija glasbe.

	Stran
Vvod	1
Pregled oktav na orglah	1
Pregled enharmoničnih tonov	2
Pregled durškal	3
Pregled harmoničnih molškal	3
Melodične molškale	4
Pregled vseh enharmoničnih tonovih načinov	4
O intervalih	4
Pregled raznih intervalov od „c“	5
Obrat intervalov	5
Konsonance in disonance	6
Razvez disonanc	6

Drugi del.

Harmonija.

Vvod	7
Trizvok	8
Postop in zveza trizvokov	10
Kadence	15
Avtentične kadence	16
Plagalne kadence	18
Polovne kadence	19
Nepopolne kadence	20
Sekstakordi in kvartsekstakordi	21
Kratke predigre	21
Razširjene predigre	21
Nekaj o disonančnih trizvokih posebe	22
Četverozvok ali septakord	29
Glavni ali dominantni septakord	30
Zmanjšani septakord	32
Postranski septakordi	33
Drug razvez. Prevarka	41
Vstopajoča in ležeča septima. Prosti postopi	42
Neškalmi (alterovani) septakordi	43
Nonakord	48
Undecimakord in tredecimakord	50
Zadržek	51
Prehitek in zaostanek	57
Prehajalni in menjalni toni	57
Prostejši nastopi prehajalnih in menjalnih tonov	59

	Stran
Figuracija	60
Basso continuo	63
Ležeči ton	63
Pedalni ton	63
Basso ostinato	65
Pregled pisave pri generalbasu	65

Tretji del.

Modulacija.

Vvod (Sorodnost tonov — vodilni akord — pripravek)	66
I. Modulacija z dominantnim trizvokom	69
II. Z dominantnim septakordom	70
III. Z zvečanim kvintsektakordom	71
IV. Z zvečanim sekstakordom	72
V. Z zvečanim terckvartakordom	72
VI. S postranskim septakordom	73
VII. Z zmanjšanim septakordom	73
VIII. Z nonakordom	75
IX. Z zadržki	75
X. S prehajalnimi notami	76
XI. Proste modulacije	77
XII. Red modulacij v skladbi	77

Četrty del.

Kontrapunkt.

Vvod	78
I. Enojni kontrapunkt	78
Dvoglasni	79
Triglasni	82
Četverglasni	85
Večglasni	88
II. Dvojni kontrapunkt	94
1. V oktavi	94
2. V decimi	99
3. V duodecimi	100

Peti del.

Kanonične oblike.

Vvod	101
Imitacija	102
Kanon	104
Fuga	109

Šesti del.

Harmonizovanje starih tonovih načinov.	119
--	-----



Prvi del.

Občna teorija glasbe.

Muzika (glasba) ima ime od grških boginj, katere so imenovali stari Grki **muze** in katerim so prilastovali razun drugih umetnosti posebno **glasbo**.

Glasba je umetnost, po kateri izražamo in vzbujamo notranje čute, to pa ali po tonih človeškega glasú, kar imenujemo **petje**, ali pa po tonih kakega muzikalnega instrumenta (glasbenega orodja), kar se imenuje **godba**.

Teorija glasbe obsega nauke, vodila in pravila, po katerih se glasba **praktično** ali **dejanski** izvršuje. Razločujemo **cerkveno** in **posvetno glasbo**; posvetna more biti koncertna, gledališka, salonska, plesna i. t. d.

Pregled oktav na orglah.

Velika	Mala	Enkrat črtana	Dvakrat črtana	Trikrat črt.
				
C D E F G A H	c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f g a h	c d e f g

Pod veliko oktavo je **kontra-oktava** (**C** i. t. d.), pod to še **subkontra-oktava** (**C** i. t. d.); nad trikrat črtano oktavo je **štirikrat črtana** oktava (**c** i. t. d.).

Pri registru 8 čevljev (8') — piščal za veliki **C** je namreč 8 čevljev dolga — se glasi vsak ton v legi, v kateri se piše; pri reg. 16' za 1 oktavo niže, pri reg. 32' za 2 oktavi niže; pri reg. 4' pa za 1 okt. više, pri reg. 2' za 2 oktavi više i. t. d.

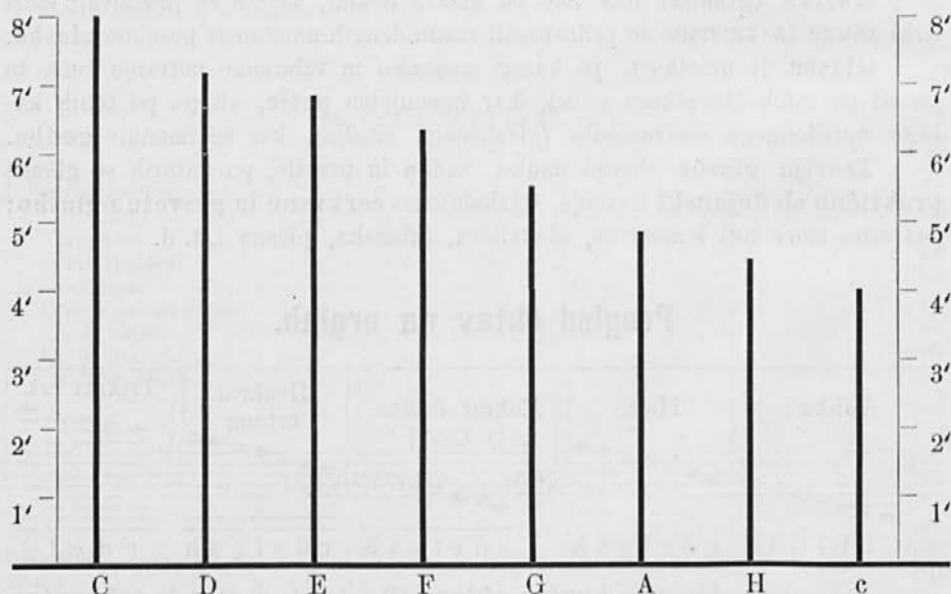
Veda uči, da se vsak predmet, kateri provzroči ton, trese ali miglja; **visokost** tona je odvisna od števila migljajev, **moč** tona od prostranosti ali

širokosti migljajev, **zvok** ali **barva** tona pa od podobe migljajev. (Pri vsakem instrumentu je podoba migljajev druga.) Oktava vsakega tona ima še enkrat toliko migljajev, kakor poslednji sam; enako dá polovica strune ali piščali oktavo, t. j., v tem, ko miglja ton 1krat, miglja njegova oktava 2krat i. t. d. Subkontra-**C** n. pr. napravi v 1 sekundi 16 dvojnih migljajev (sèm pa tam), kontra-**C** 32 (2krat 16), veliki **C** 64 (2krat 32), mali **c** 128 (2krat 64) i. t. d. Po razmerju intervala dijatonične durškale k svojemu temeljnemu tonu dajo migljajev

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
$1(\frac{8}{8})$	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{4}(\frac{10}{8})$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}(\frac{12}{8})$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	$2(\frac{16}{8})$

to je **D** da v 1 sekundi $64 \times \frac{9}{8} = 72$ dvojnih migljajev, ko jih da **C** 64; **E** 80 ($64 \times \frac{5}{4}$) i. t. d. Enako dá $\frac{8}{9}$ strune ali piščali **D**, če dá cela struna ali piščal **C** i. t. d. Temu podobno so izračunjeni vsi dijatonični in kromatični toni.

Naslednji obrazec nam kaže visočino posameznih orgelskih piščali, ki dajejo dijatonično durškalo od **C** (8') do **c** (4').



Pregled enharmoničnih tonov.

deses	eses	fes	geses	ases	heses	ces
c (des)	d (es)	e (fes)	f (ges)	g (as)	a (hes)	h (ces)
(cis)	(dis)	(dis)	(fis)	(gis)	(ais)	(ais)
his	cisis	disis	eis	fisis	gisis	aisis

1. Naloga. Pristavite k vsakemu glavnemu tonu (c, d, e, f, g, a, h) navzgor in navzdol polton: a) kromatični (ki ima s prvimi isti glavni ton),

b) **dijatonični** (ki ima prvemu najbližji glavni ton). Ravno tako k **postranskim tonom** (cis, dis, fis, gis, ais; des es, ges, as, hes).

O p o m b a. Vse izdelane naloge le-tega „Navoda“ naj se igrajo na klavirju, harmoniju in orglah!

Pregled durškal.

(0 # C
7 ♭ Ces) (1 # G
6 ♭ Ges) (2 # D
5 ♭ Des) (3 # A
4 ♭ As) (4 # E
3 ♭ Es) (5 # H
2 ♭ Hes) (6 # Fis
1 ♭ F) (7 # Cis
0 ♭ C)

Pri nadaljevanji durškal do 12 # in 12 ♭ (katera dva tona sta že enharmonična s C-dur) pridejo na vrsto dvojni križci (X) in dvojni be (♭♭), katerim odgovarja dvojni razveznik ali bekvadrat (♯♯). Le e in h se ne zvikšujeta več dvakrat, f in c pa se zopet ne znižujeta dvakrat.

2. Naloga. Napišite vse durškale do 12 # in 12 ♭ z dotičnimi znamenji pred vsako noto posebe.

Pregled harmoničnih molškal.

(0 # A
7 ♭ As) (1 # E
6 ♭ Es) (2 # H
5 ♭ Hes) (3 # Fis
4 ♭ F)

3. Naloga. Harmonične molškale kakor pri 2. nalogi (kjer nastopi dvojno predznamenje pri „e“, „f“ ali „h“, „c“, tam prenehajte!)

Opazka. Melodična molškala je razun male terce (katera je temeljni ton paralelnega durtona) navzgor kakor v duru, navzdol pa kakor paralelni durton z enakim predznamenjem — torej **naravna molškala** (z malo 3., 6. in 7.), ker se ravna po predznamenju.

4. Naloga. Melodične molškale navzgor in navzdol kakor pri 2. nalogi (kjer nastopi dvojno predznamenje pri „e“, „f“ ali „h“, „c“, tam prenehajte!)

Pregled vseh enharmoničnih tonovih načinov,

dopolnujočih se do št. „12“ (imamo sploh 12 poltonov v glasbi).

#0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12#
C...	G...	D...	A...	E...	H...	Fis...	Cis	Gis	Dis	Ais	Eis	His
Deses	Ases	Eses	Heses	Fes	Ces...	Ges...	Des...	As...	Es...	Hes...	F...	C
b12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0 b

O intervalih.

Interval (presledek) se imenuje razdalje med dvema tonoma; le čista prima ne more imeti razdalja, ker se poteguje na sebe samo, to je na isti ton.

Nekateri intervali imajo lastna imena; po harmonični veljavi se vrsté takó:

1. stopnja — **prima** — se imenuje **tonika**, ker naznanja **tonov način**, ali kratko rečeno, **ton**;

5. stopnja — **kvinta** — **dominanta** (zgornja vladarica), ker vlada kot tonika **višjega** tonovega načina;

4. stopnja — **kvarta** — **subdominanta** (spodnja vladarica t. j. kvinta od tonike navzdol), ker vlada kot tonika **nižjega** tonovega načina;

3. stopnja — **terca** — **medijanta** (zgornja srednica) ker posreduje značaj („dur“ ali „mol“);

6. stopnja — **seksta** — **submedijanta** (spodnja srednica), t. j. terca od tonike navzdol;

7. stopnja — **septima** — **vodilni ton**, ker vodi naravnost za polton više, t. j. v toniko;

2. stopnja — **sekunda** — **sóvodilni ton**, ker vodi za en ton niže v toniko.

V **durškali** so vsi intervali od tonike navzgor **veliki**, navzdol pa **mali**, samo 1., 4., 5. in 8. stopnja so navzgor in navzdol isti, zato se imenujejo tudi **čisti intervali**. (Nekateri teoretiki imenujejo kvarto v durškali malo, kvinto pa veliko.)



S pomočjo dotičnih prestavnih znamenj



postanejo **veliki** in **čisti** intervali ali večji, t. j. **zvečani**, ali pa manjši, t. j. **mali** in **zmanjšani**. Le zmanjšana sekunda in zvečana septima nista v rabi, ker nastopi tu že čista prima, oziroma čista oktava. Samo ob sebi se razume, da čisti intervali, ker niso veliki, ne morejo postati mali.

Opazka. Kadar koli govorimo o intervalih, mislimo si intervale od enega tona navzgor, zato tudi zmanjšane prime ni. Ako bi namreč kdo smatral c—ces **zmanjšano** primo, dobil bi isti interval ces—c kot **zvečano** 1.

Pregled raznih intervalov od c.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Zvečani								
Veliki. (Čisti.)								
Mali								
Zmanjšani								

Kakor se VIII. stopnja ravna I. stopnji, tako tudi IX. (nona) = II., X. (decima) = III., XI. (undecima) = IV., XII. (duodecima) = V., XIII. (tredecima) = VI.

5. Naloga. Napravite preglede intervalov od drugih tonov — toda pazite, da ondi, kjer nista \times in $b\flat$ v rabi, tudi dotičnih intervalov ni. (Glej nalogo 1.).

Obrat intervalov.

Če postavimo iz dveh intervalov spodnji za oktavo više (ali narobe), dobimo nov, **obrnjen interval**, ki se s prvim, seštet po številkah, v 9 dopolnjuje. Pri tem ostanejo **čisti** intervali zopet **čisti**, iz **velikih** postanejo **mali** (in narobe), iz **zvečanih** pa postanejo **zmanjšani** (in narobe).

	VIII.	VII.	VI.	V.
Obrnjeni intervali.				
Izvirni intervali.				
	I.	II.	III.	IV.

IV.	III.	II.	I.
V.	VI.	VII.	VIII.

Konsonance in disonance.

Konsonanca (soglasje) je interval, posluhu zadostujoč, ki ima postop v druge intervale prost; **disonanca** (razglasje) pa je interval, še posluhu nezadostujoč, ki zahteva **razvez** v najbližjo konsonanco, torej po sekundnem postopu; in sicer se razveže **zvečani** interval **narazen**, **zmanjšani** pa **skupaj**.

Popolne konsonance so čista prima, čista kvarta, čista kvinta in čista oktava; **nepopolne konsonance** so velika in mala terca ter velika in mala seksta; vsi drugi intervali so disonančni.

Kjer je prost nastop disonanc neprijeten, dobivajo le-té **pripravek**, t. j. disonanca bodi v prejšnjem akordu (ali tonu) že kot konsonanca obsežena.

Razvez disonanc.

zv. 1.	m. 2.	v. 2.	zv. 2.
zm. 3.	zv. 3.	zm. 4.	zv. 4.

Opozoriti je na različnost, ki jo kažeta pri razvezu m. in v. **sekunda**, oziroma m. in v. **nona**; pri razvezu sekunda obleži, nona pa gre navzdol.

6. Naloga. Vadite se v razvezavanji disonanc od drugih tonov.



Drugi del.

Harmonija.

Melodija (napev) je sestavljena iz posameznih se vrstečih tonov, **harmonija** (sozvočje) pa iz **akordov**. **Akord** (sozvočje) obsega najmanj **tri** tone (dva tona skup se glaseča — dvozvok — sta le nepopoln akord).

Stoprov v 10. stoletji po Kristu so poskusili (po **Hucbaldu**, menihu iz St. Amada) pristaviti melodiji drug glas in sicer kvinto ali kvarto enojno ali podvojeno (nad in pod melodijo); drug glas so imenovali **organum**, oba skup pa **sinfonijo**. V nasprotnem postopu (oba glasa skup ali narazen) so jeli peti šele v 12. stoletju; drug glas je bil **discantus** ali **biscantus**. Po preselitvi papežev iz Avignona v Rim (v 14. stol.) je začela papeška kapela (pevski zbor v Rimu) peti psalme v treh skupnih raznih tonih (v sekstakordih), kar se imenuje **falso bordone** (nepravi bas, ker ni v basu pravega temeljnega tona). Dani **stalni** napev (cantus firmus) je pel **tenor** (od latinskega „tenere = držati“), kvarto višje gornji glas — **altus**, terco nižje pa spodnji

glas — **bassus** (od grškega **basis** = temelj). V časih **Palestrine** in drugih skladateljev od 16. stoletja naprej šele dobimo večglasno umetno harmonijo; nad alt je bil postavljen še nov glas — **sopran**.

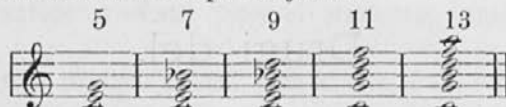
Harmonija je ali ozka, **sostavna**, ako so posamezni toni v akordu tesno seskupljeni, ali pa široka, **razstavna**, ako ostane med posameznimi toni še prostor za akordne intervale.

Akordi so ali **glavni** (prvotni — primarni) ali **postranski** (drugotni — sekundarni); poslednji postanejo iz glavnih, če se zamenja temeljni ton s kakim drugim tonom v akordu; postranski akordi se imenujejo zato tudi **obrnjeni**, ker se posamezni toni v akordu obračajo. Glavni akordi so sploh po **tercah** sestavljeni, ker tako posluhu najbolj zadoščajo. Že v naravi zvo- kov nahajamo prve glavne akorde sestavljene; če namreč močno udarimo na klavirju veliki **C**, čujemo mnogo alikvotnih (višjih) tonov:



V širjem pomenu imamo **petero glavnih akordov**: 1. **Trizvok** ali **kvintakord** (I. III. V.), 2. **Čveterozvok** ali **septakord** (I. III. V. VII.), 3. **Nonakord** ali **peterozvok** (I. III. V. VII. IX.), 4. **Undecimakord** (I. V. VII. IX. XI) [tudi peterozvok, ker se terca izpušča], 5. **Tredecimakord** ali **šesterozvok** (I. V. VII. IX. XI. XIII.). V ožjem pomenu sta samo prva dva akorda glavna ali samostalna.

Zgled glavnih akordov na **c** postavljenih:



Zaradi jasnega pregleda in skrajšane pisave rabijo nam nad basom namesto not številke (**signatura**), kar se vse skup imenuje **generalbas** (splošni, občni bas).

Trizvok.

Trizvok je sestavljen iz prime, terce in kvinte; po raznosti intervalov dobiva trizvok tudi razna imena, kakor se vidi iz naslednjega pregleda vseh **škálnih trizvokov** v **duru** in **molu**:

		v.	m.	m.	v.	v.	m.	zm.
Dur.								
		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
		m.	zm.	zv.	m.	v.	v.	zm.
Mol.								
		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

1. **Veliki ali durtrizvok** (z v. terco in č. kvinto) na I., IV., V. in 5., 6. stop.

2. **Mali ali moltrizvok** (z m. terco in č. kvinto) na II., III., VI. in 1., 4. stop.

3. **Zvečani trizvok** (z v. terco in zv. kvinto) na 3. stop.

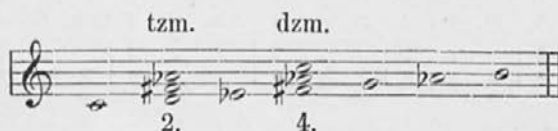
4. **Zmanjšani trizvok** (z m. terco in zm. kvinto) na VII. in 2., 7. stop.

(Z rimskimi števkami naznanjamo pogosto intervale v durškali, z arabskimi pa intervale v molškali.)

Na obeh kvintah je velik, na obeh septimah zmanjšan trizvok; ker pa sekunda v molu ni nič drugega, nego septima v duru — terca v molu je namreč prima paralelnega durtona — stoji tudi na 2. stop. v molu zmanjšani trizvok kakor na 7. Veliki trizvok ima nad veliko terco malo terco, mali trizvok pa narobe; zvečani trizvok je sestavljen iz dveh velikih terc, zmanjšani pa iz dveh malih terc.

Značajni intervali so pri velikem trizvoku velika, pri malem mala terca, pri zvečanem trizvoku zvečana, pri zmanjšanem pa zmanjšana kvinta.

Razun 4 škálnih trizvokov sta še 2 **neškálna** (alterovana — predružačena) **trizvoka** pogosto v rabi, in sicer na 2. in 4. stop., ako namreč v molu zvikašmo kvarto (zaradi melodičnega prehoda po poltonu v kvinto (dominanto)).

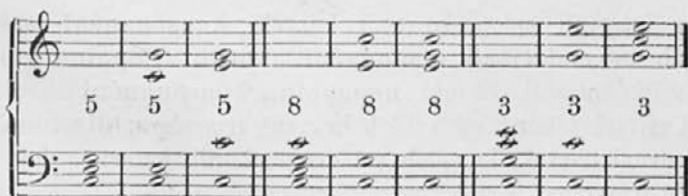


Tako dobimo razun 4 prejšnjih trizvokov:

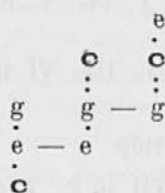
5. **Trdozmanjšani trizvok** (z v. terco in zm. kvinto) na 2. stop., in

6. **Dvakrat zmanjšani trizvok** (z zm. terco in zm. kvinto) na 4. stop.

Vsak trizvok ima 3 lege, kvintno, oktavno in tereno, katerê nazivamo tako po intervalu v najvišjem glasu, n. pr.:



Če postavimo terco glavnega trizvoka kot primo, dobimo **sekstakord** (s polnim imenom **tercesekstakord**), če pa kvinto, dobimo **kvartsekstakord**; pri teh dveh postranskih (ali obrnjenih) akordih se lege navadno s številko ne naznanjajo. V širjem pomenu so vse 3 **podobe** trizvokove (trizvok, sekstakord in kvartsekstakord) trizvoki, v ožjem pomenu pa je to samo trizvok kot **kvintakord**.



Zapomnite si, da je pri imenovanju **temeljni ton** pri trizvoku spodaj, pri sekstakordu zgoraj, pri kvartsekstakordu v sredi.

Sploh se pri generalbasu trizvok navadno ne naznanja s številko, samo lege se posebno učencem tu pa tam pristavljajo; če pa dobi terca ali kvinta kako prestavno znamenje, mora se ono postaviti pred ali za dotično številko (pri terci zadostuje tudi znamenje brez številke). Pri sekstakordu se razume terca sama ob sebi, zato je ni treba pisati, temuč zadošča že številka 6; tudi oktava kot podvojenje tona se pri vsakem akordu v 4- in večglasnem stavku razumeva sama ob sebi.

7. Naloga. Napišite vseh **šestero trizvokov** z njihovimi 6- in $\frac{6}{4}$ -akordi na tone: C . G . D . A . E . H . Fis , Cis . Gis . Dis . Ais — F . Hes (B) . Es . As . Des . Ges . Ces, namreč:

6 6 6 6 6 6

v. 6 4 m. 6 4 zv. 6 4 zm. 6 4 tzm. 6 4 dzm. 6 4

C.

i. t. d.

Opazka. Dobro pazite na tone, pri katerih ne pišemo več zv. ali dzm. trizvokov zaradi \times in $\flat\flat$ pri e — f in h — c.

Postop in zveza trizvokov.

Kakor intervali sploh, so tudi trizvoki **konsonančni** (sestavljani iz konsonančnih intervalov) ali **disonančni akordi**. **Popolno konsonančni** akordi so veliki in mali trizvoki, **nepopolno konsonančni** akordi so sekstakordi in kvartsekstakordi od velikih in malih trizvokov; **disonančni akordi** pa so vsi drugi trizvoki in sploh vsi drugi akordi, kateri pridejo v nauku o harmoniji še na vrsto.

Konsonančni akordi imajo **postop** intervalov navzgor in navzdol prost, disonančni akordi pa zahtevajo **razvez**, ker jim je pot nekako predpisan, t. j. zvečani intervali zahtevajo razvez narazen, zmanjšani pa razvez na skupaj. Najlažji in najnaravnejši postop trizvokov (zvezo akordov) dobimo v škalni sestavi, če si postavimo trizvoke po sekundnem postopu intervalov.

Triglasni postop škálnih trizvokov :

Dur. $\frac{3}{1}$ $\left(\frac{1}{2}\right)$

(Številke v oklepaju določajo prstni red igralcu.)

Mol. $\frac{3}{1}$

Dočim se glasi sekstakord triglasno popolnoma zadostno in določno, kakor trizvok sam, ker ima v basu terco glavnega akorda, dajočo akordu značaj (dur ali mol); ima kvartsektakord nekaj nedoločnega, ker izvira iz tonike, in stoji sam na dominantni; zatoj mu še le četrti glas v basu določi pravi pomen. V čveteroglasnem stavku postane zveza posameznih akordov bolj izravnana in gladka.

Čveteroglasni postop škálnih trizvokov (enolični nastavki — sekvence — so učencem dobre vaje; toda ako si slede v skladbah več nego trikrat, niso več lepi zaradi svoje enoličnosti):

Dur. $\frac{3}{2}$

Mol.

*) Nemelodični postop **zvečane sekunde** pripuščamo samo pri vajah v škalskih sekvencah, drugod se jim je povsod ogibati.

8. Naloga. Naredite enako škalske sekvence v raznih taktih: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ za 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 ♭ v duru in molu, ter vse igrajte tudi za 4, 5, 6, 7 # in 4, 5, 6, 7 ♭ **transponovane** (prestavljene).

V tej nalogi ima vsak akord s prejšnjim in naslednjim **dva** tona skupna, torej dve vezili (ligaturi).

9. Naloga. Izpustite sekvencam, izdelanim po 8. nalogi, v vsakem taktu srednji akord, in naredite novo nalogo na podoben način, kakor prej,

v taktih

v tej novi nalogi imata vsa akorda vsakega takta **en** ton skupen, torej eno vezilo.

Postop intervalov v akordih je trojen :

1. **Vzporedni postop** (motus rectus), če se pomikata oba glasa vŝtric, vzporedno :



2. **Nasprotni postop** (motus contrarius), če se oba glasa razstopata ali sestopata :



3. **Enostranski postop** (motus obliquus), če se pomika le en glas med tem ko drugi stoji :



Vzporedni postop je najlaŝji, a tudi najnevarnejŝi, ker zapelje rad v harmoniĉne napake. Nasprotni postop se jim laŝje ogne, kakor nam ŝe kaŝe naravni postop v prejšnjih vajah, v katerih gre bas pravilno po terciah navzdol, ĉe stopajo drugi glasovi navzgor, oziroma navzgor, ĉe se pomikajo drugi glasovi navzdol.

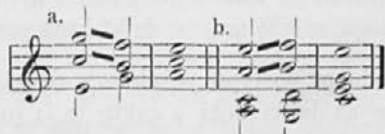
Napaĉni postopi so :

1. **Vzporedne kvinte** :



Nikdar ne sme slediti katerikoli kvinti **ĉista** kvinta, ker se glasi potem ista melodija v dveh **raznih** tonovih naĉinih, kar je posluhu neprijetno ; saj so ĉiste kvinte navzgor in navzdol tonike raznih tonovih naĉinov. Najostreŝe se glasijo kvinte v zunanjih glasovih.

Dovoljeno je pa, da sledi kvinti **zmanjŝana** kvinta, a pri tem se glasi padajoĉa kvinta (a.) bolje nego dvigajoĉa se :



2. **Vzporedne oktave** :



V pravilnem, strogem stavku ni dovoljeno, da si sledijo oktave, to pa zato ne, ker se z oktavami le **ista** melodija po **nepotrebem** ponavlja, in se s tem ali prostor jemlje potrebnejšemu intervalu, ali pa se harmonija neokretno preobklada. Dovoljene so pač oktave za podvojenje melodije; raba pedala pri orglah je tudi tako podvojenje temeljnega glasu:

Ker je disonančnim intervalom postop že predpisan, ne smejo se v harmoniji podvajati, ker bi nastale sicer pri razvezu vzporedne oktave.

3. **Vzporedno enoglasje** (unisono) ni dovoljeno v pravilni harmoniji, izvzemši, kadar se nalašč nameni vsem glasom.

4. **Neharmonična prečnost**, to je neprijeten postop intervalov, če se zvikša ali zniža ton v kakem drugem glasu, a ne v tistem, v katerem se je prej sam nahajal.

Napačno: Popravljeno:

5. Poleg **vidnih kvint in oktav** že stari teoretiki niso dovoljevali niti **skritih kvint in oktav**, vendar se mi ogiblujemo teh le v strogem stavku, kadar bi se iste ostro glasile (in marsikatera skrita kvinta, neokretno rabljena, se glasi neprijetnejše, nego nalašč umetno in efektno postavljena vidna kvinta).

Naj torej v vzporednem postopu posebno v dvoglasnem stavku ne nastopajo popolne konsonance na lahki dobi v taktu (a.); pri izpremeni lege istega akorda se tak nastop dovoljuje (b.):

a.

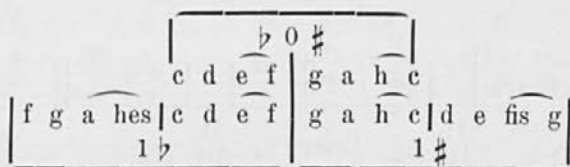


(Pike nam kažejo izpuščene tone, katere si predstavlja posluh od enega intervala do drugega).

Opazka. Vse take napake v zvezi akordov nehalo biti napake, ako so ločene z odmori (pavzami) ali glasbenimi prestanki (cezurami), t. j. če se nahajajo med dvema stavkoma ali na meji dveh motivov.

K a d e n c e.

Vsaka skladba mora končati s toničnim trizvokom (ali vsaj s toniko — enoglasno — unisono); pred koncem se morajo oglasiti akordi, ki obsegajo značilne tone tonovega načina. Kvintni krog nas uči, da služi sleherni obeh tetrakordov ene škalne zajedno še škali najbližjega tonovega načina n. pr.:

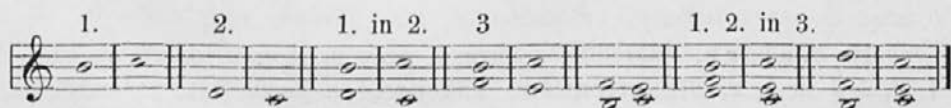


Enako obsegajo vse škalske tone trizvoki na I., IV. in V. stopnji:



Prima, kvinta in kvarta so stebri vsakega tonovega načina, zato so trizvoki na prvi, dominantni in subdominantni **glavni trizvoki** v duru in molu, trizvoki na ostalih škalskih stopinjah pa **postranski**.

Uzrok, zakaj nam pred sklepom najbolje ugaja dominantna harmonija, je ta, ker v nji slišimo 1. **vodilni ton** (veliko septimo), ki vodi navzgor v toniko, enako 2. **sovodilni ton** (veliko sekundo), ki vodi navzdol v toniko; še določneje zahtevata 3. oba značajna škalska poltona razvez v toniko (zvečana kvarta in zmanjšana kvinta); vse skup kaže triglasje (1. 2. in 3.);



Ako stoji pred končnim toničnim trizvokom **dominantni trizvok**, nastane **avtentična kadence** (izvirni sklep); ako pa **subdominantni trizvok**, nastane **plagalna kadence** (postranski sklep); glej n. pr. I. in II. ton. Nazivi „avtentičen“ in „plagalen“ izvirajo iz nauka o starih cerkvenih tonih:



Če se skladba ne prične s toničnim, ampak z dominantnim trizvokom, mora se narediti v predigri **polovna kadence**, to je, od **popolne** avtentične kadence se izpusti zadnji tonični trizvok, in predigra se konča z dominantno.

(Tudi **kratke predigre** sploh imenujemo kadence).

Avtentične kadence.

Dur.

Mol.

10. Naloga. Naredite v duru in molu in sicer v tonovih načinih z 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 ♭ **avtentične kadence**, pa postavljajte po vrsti pred

oba zadnja akorda trizvoke vseh drugih škálnih stopinj v 3 legah tako, da v vsaki legi zadenete **najbližje** intervale. Potem igrate vse kadence tudi v druge tone transponovane (kakor v 8. nalogi).

Pri vezanju akordov teži naj začetnik po strogi pravilnosti, t. j. radi melodičnega postopa segaj po **najbližjih** intervalih, a zmanjšanim naj dá zmeraj prednost pred zvečanimi, čeravno bi bili zvečani bližji.

Dva trizvoka, pri katerih stopa bas za terco navzgor ali navzdol, imata 2 tona skupna (primerjaj paralelne dur- in moltone in 8. nalogo!); dva trizvoka, pri katerih stopa bas za kvinto navzgor ali navzdol, imata 1 ton skupen (glej tonove načine — dur in mol — in 9. nalogo!); le pri sekundnem postopanju basa navzgor ali navzdol nimata akorda nobenega skupnega tona. Dobimo torej sovisne trizvoke 1.) po 3. in 6. škálni stopnji, t. j. **po tereah** sorodne, 2.) po 5. in 4. stop., t. j. **po kvintah** sorodne, 3.) po 2. in 7. stop. pa nesovisne **trizvoke**, t. j. **posredno** sorodne.

Dur.

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

Mol.

1. 3. 1. 6. 1. 5. 1. 4. 1. 2. 1. 7.

(Trizvoki v oklepajih posredujejo sorodnost akordov).

Ako vežemo nesovisne trizvoke, v katerih stopa bas po sekundah, moramo podvojiti namesto temeljnega tona terco; z le-tem se namreč izognemo skriti kvinti. To velja posebno za strogi pravilni stavek.

Dur.

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

Posebno prija posluhu, ako se zvezeta na ravnokar navedeni način V. s VI. stopnjo, ker stopa velika septima (vodilni ton) navzgor v oktavo (v toniko). Pri zvezi IV. s V. (dominanto) je kvinta dobra.

V molu moramo v zvezi 3. stopnje s 4. dovoliti še zvečano sekundo namesto kvinte; nastop zvečane sekunde pri zvezi 6. stopnje s 7. zahteva v basu edino le harmonična molškala.

Mol.

1. 2. 2. 3. 3. 4. 4. 5. 5. 6. 6. 7. 7. 1.

(Igraj vsak takt tudi nazaj!)

Brez nujne potrebe ne sme učenec nikdar zapustiti glavnega pravila pri zvezi akordov: Korakaj **stopnjema**, t. j. od stopnje do stopnje, **skokoma** le zaradi pretečih napak, in izjemno, da se v enem, posebno v gornjem glasu, doseže lepa, gladka melodija.

Plagalne kadence.

Dur.

8 3 5

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

Mol.

8 3 5

2. 3. 5. 6. 7. 4. 1. 2. 3. 5. 6. 7. 4. 1. 2. 3. 5. 6. 7. 4. 1.

11. Naloga. Plagalne kadence po načinu, navedenem v 10. nalogi.

Polovne kadence.

Dur.

8 3 5

II.
III.
IV.
VI.
VII.

II.
III.
IV.
VI.
VII.

II.
III.
IV.
VI.
VII.

1. 5. 1. 5. 1. 5.

Mol.

8 3 5

2.
3.
4.
6.
7.

2.
3.
4.
6.
7.

2.
3.
4.
6.
7.

1. 5. 1. 5. 1. 5.

12. Naloga. Polovne kadence, kakor v prejšnjih nalogah.

Pred končnim akordom morejo stati tudi akordi drugih stopinj, ako ne mora biti polovna kadenca samostalna predigra, n. pr. v **C**:

Kratke predigre v 3 legah „dur“ in „mol“.

Opazka. Varujte se oktav (*) in kvint (†)!

13. Naloga. Naredite in igrajte take kratke predigre v raznih tonih (kakor v prejšnjih nalogah).

Razširjene predigre.

O p a z k a. Ognite se nemelodični zvečani sekundi (\curvearrowright) pa kvinti (\dagger); vodilni ton, t. j. velika septima se v 6. taktu nikakor ne sme podvojiti; oktava (*) je po odstavku dovoljena.

14. N a l o g a. Transponujte te predigre v druge moltone, in igrajte vse tudi v durtonih (predstavite si dotično predznamenje)!

Nekaj o disonančnih trizvokih posebe.

Zvečani trizvok stoji sicer kot škalni na 3. stop. v molu, more pa tudi kot neškalni stati na I., IV. in V. stop. v duru in na 6. stop. v molu, torej povsod, kjer stoji veliki trizvok, iz katerega sam izvira; samo na 5. stop. v molu nima prostora, ker bi bila njegova zvečana kvinta že enharmonični ton z malo terco v molu, v razvezu bi pa nastopila velika terca, značaj durtona:

Seveda je zvečana kvinta v trizvoku na 3. stop. v molu bistvena, škalna, v vseh drugih pa samo slučajna, neškalna.

Zvečani trizvok more narobe izvirati tudi iz maledga, ako se temeljni ton zniža; n. pr. na VI. stopnji:

Včasih najdemo v zvečanih trizvokih malo terco, n. pr. na II. stop., ako se kvinta zviša:

(Namesto prestavnih znamenj rabi za zvišanje — za polton — v generalbasu pogosto črtica skozi številko.)

Zmanjšani trizvok ne dovoljuje zlahka na septimi podvojenja temeljnega tona kot vodilnega, pač pa na sekundi v molu, kjer se dá lahko razvezati a. v 6-akord na 3 stopnji, ali b. v tonični trizvok, ali pa c. v dominantni trizvok. V nasprotnem postopu (glej d!) ni nevarnosti.

Razun na VII., 2. in 7. stop. more zmanjšani trizvok stati še na IV. zvišani stopnji:

Posebno je njegov 6-akord v rabi:



Trdozmanjšani trizvok stoji sicer na 2. stop. pri zvišani kvarti v molu, more pa dobro stati tudi kot predružačen na dominantni v duru in molu:



(Namesto prestavnih znamenj rabi pri zmanjšani kvinti pogosto znamenje .)

Dvakrat zmanjšani trizvok sam redko rabi v glasbi, zato pogosto nahajamo njegov sekstakord pod imenom **zvečani sekstakord**; sicer stoji trizvok sam na zvišani kvarti v molu, more pa tudi v duru stati, ako se z nastopom zvišane prime zniža zraven terca v akordu; n. pr.:

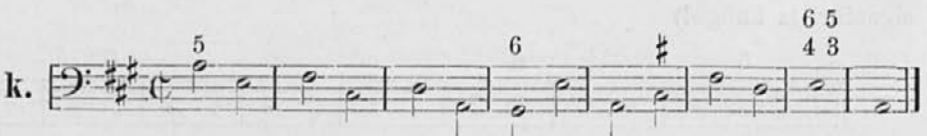
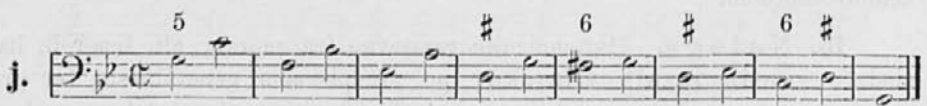
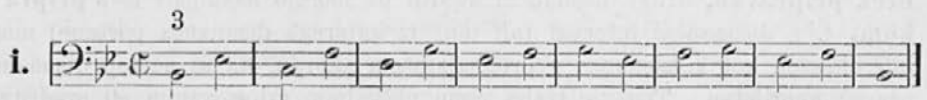
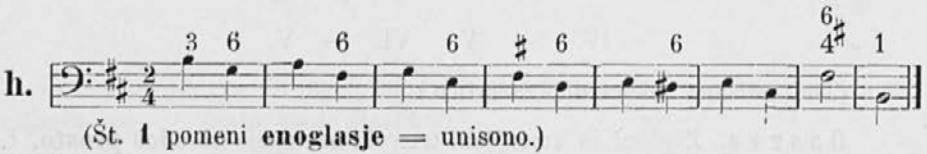
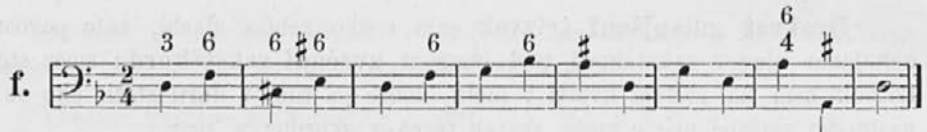
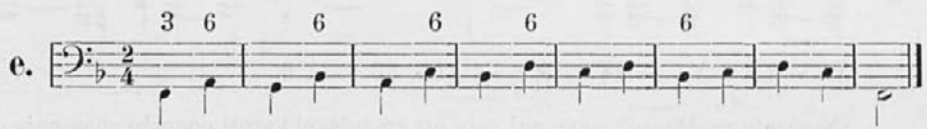
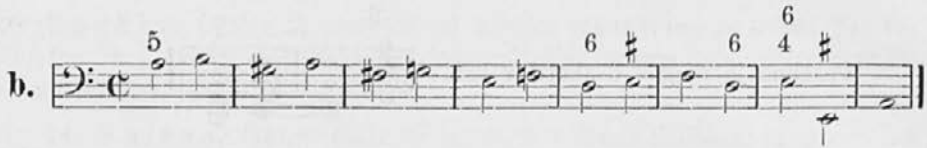


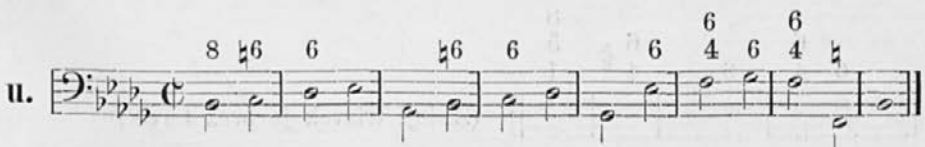
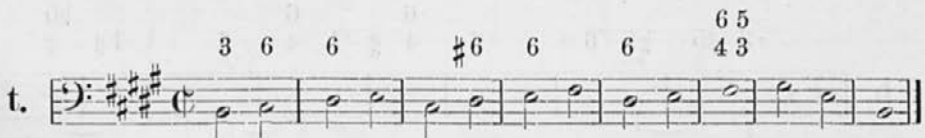
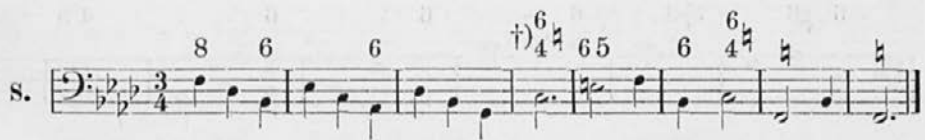
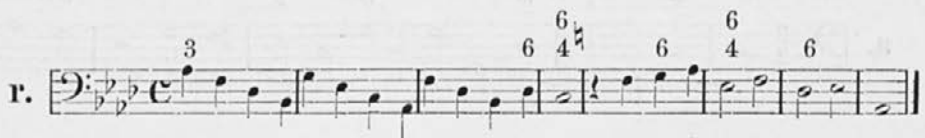
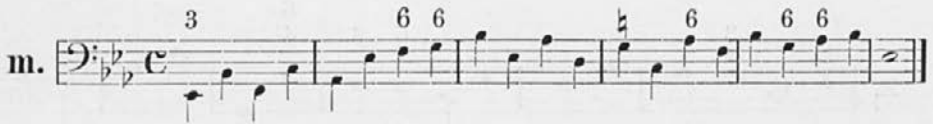
(Tudi zvišana seksta dobiva črtico.)

O p a z k a. Zvečani in zmanjšani trizvoki nastopajo navadno **prosto**, t. j. brez pripravka, drugi disonančni akordi pa morejo nastopati le s **pripravkom**, t. j. disonančni interval (ali ton, iz katerega disonanca postane) mora biti obsežen kot konsonanca v predhajajočem akordu, da ni nastop disonance preveč neprijeten. Tega je treba vsem neškálnim (alterovanim ali predružačenim) akordom.

15. N a l o g a. Harmonizujte razstavno (za sopran, alt, tenor in bas) sledeče **zglede raznih trizvokov** po predpisanem generalbasu, ter predstavite poljubno nekatere v druge tone! (Igrajte jih tudi neizdelane — le po signaturi iz knjige!)







*) Vodoravna črtica pomeni nadaljevanje prejšnje signature.

†) Razdeli se:

v. 

z. 





16. **Naloga.** Naslednja stavka izdelajte tudi v tonovih načinih za 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 b.

a. 



b. 



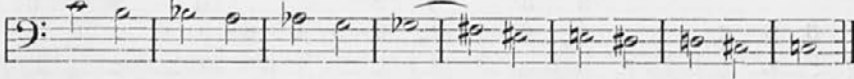
(Zadnji trizvok je brez terce.)

17. **Naloga.** Harmonizujte kromatično škalo v basu z durtrizvoki in sekstakordi ter sami pripišite dotično signaturo.

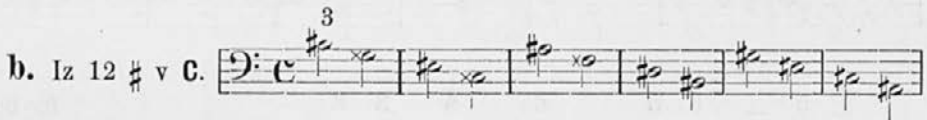
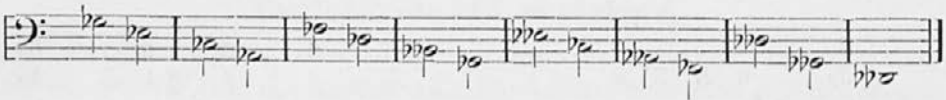
3 6 i. t. d.



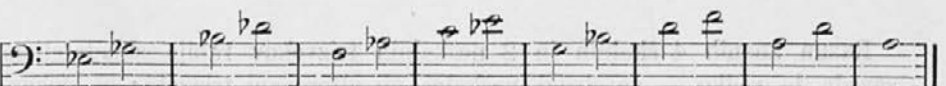
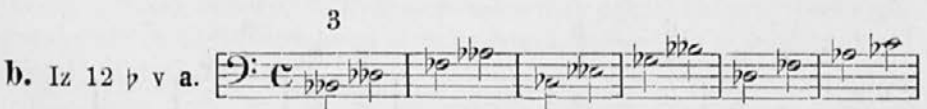
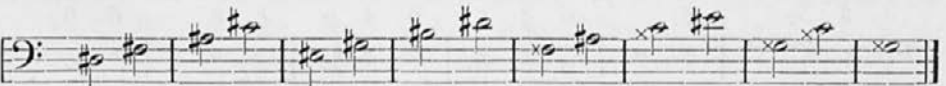
3 6 i. t. d.



18. **Naloga.** Paralelni toni v trizvokih po kvintnem krogu navzdol (signatura naj se pripiše).

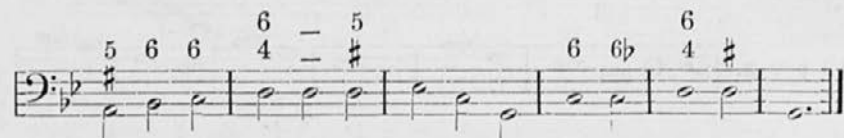
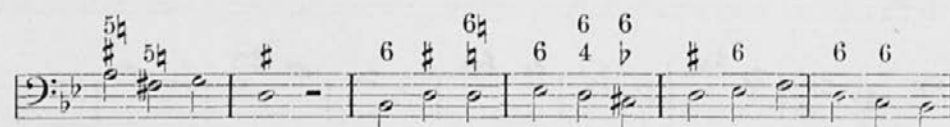
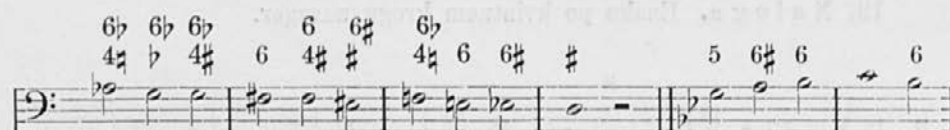
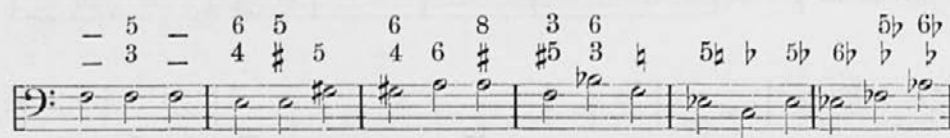
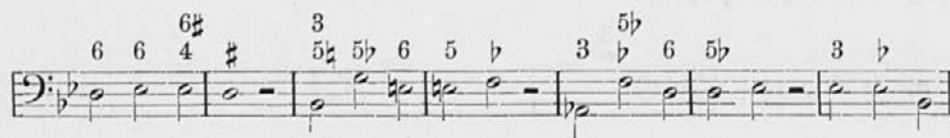
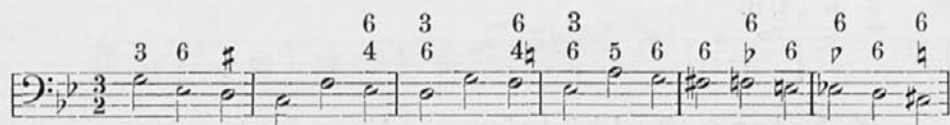


19. **Naloga.** Enako po kvintnem krogu navzgor.



Opazka. Samo po sebi se razume, da so vaje nalog 16. — 18. samo za šolsko rabo.

20. **N a l o g a.** V naslednji skladbi, katero je zložil Schnyder (Šnajdr) pl. Wartensee (rojen 1786), nahaja se vseh šestero najnavadnejših trizvokov. Prestavna znamenja stojé za številkami; manjša številka nad večjo kaže trizvoku lego.



Razun znanih 4 škalskih in 2 neškalskih trizvokov rabijo skladateljem — seveda le redko — še drugi neškalski ali alterovani trizvoki; na dokaz, da vir tonov z onimi trizvoki še ni izčrpan, podajamo tukaj 3 manj rabljene trizvoke:

Kot signaturo pišemo samo značaju potrebne intervale, brez katerih bi akord nehal biti čveterozvok in bi postal trizvok.

Zaradi septime kot disonance zahteva čveterozvok **razvez**.

Glavni ali dominantni septakord.


Ta akord imenujemo takó, ker stoji na dominantni, in ker z razvezom skup obsega oba značajna škalna poltona (3-4 in 7-8), ter zahteva razvez v toniko; ker pa stoji enako v duru kakor v molu, more se razvezati tudi v dur ali mol:

7-akord: 

a. b. c. d. e. f. g. h. i.

Razvez (pri a. in b.) brez kvinte se glasi prazno; glede $\frac{6}{4}$ -akorda (pri c.) smo že na str. 20. pojasnili njegovo stališče.

Terca sme kot vodilni ton tonovega načina (pri d. in e.) navzdol iti, ako gre bas navzgor, torej terci nasproti (postop pri f. je neokreten zaradi ostro se glaseče skrite kvinte). Če hočemo v razvezu dobiti popolni čveteroglasni trizvok, izpustimo rajše v septakordu kvinto (glej g. in h.). Razvez pri i. se ne more odobriti, kakor pri d. in e., ker pričakuje posluh v sopranu postop vodilnega tona v toniko.

$\frac{6}{5}$ -akord: 

a. b. c. d. e.

Zaradi pomanjkanja kvinte in zaradi skrite oktave je razvez pri a. pravilnejši nego pri b. Temeljni ton tega akorda bi se kot vodilni ton tonovega načina pač ne smel brez nujne potrebe podvojiti, česar tudi ni treba, kakor kažejo druge lege akordove pri c., d., e.

$\frac{4}{3}$ -akord: 

a. b. c. d. e.


Ker je temeljni ton terckvartakorda tukaj, kakor tudi pri vseh podobah čveterozvokovih, k drugim intervalom konsonanca, ima povsod dvojen postop (ali navzgor ali pa navzdol), zato more provzročiti razvez ali v sekstakord (a.) ali pa v trizvok (b.). V čveteroglasnem stavku bi se prima terckvartakorda ne smela zato podvojiti, ker bi potem morala izostati seksta, in ta je kot terca tonovega načina značajni ton, brez katerega se akord ne glasi dovolj prijetno; zato imamo druge lege (pri c., d., e.).

2-akord: 

a. b. c. d. e.

Glede na dvojni postop pri a. in b. opozarjamo na dotično opazko zgoraj pri terckvartakordu; tudi tukaj se ne sme temeljni ton podvojiti, ker zahteva kot disonanca razvez navzdol in bi lahko postali dve oktavi. Sekundakord se more razvezati samo v 6-akord; sekunda namreč disonuje v spodnjem intervalu, septima pa v gornjem.

21. Naloga. Dominantni septakordi v 4 podobah iz vseh tonov po kvintnem krogu navzdol (C . F . Hes . Es . As . Des . Ges . Ces — Ais . Dis . Gis — Cis . Fis . H . E . A . D . G) z razvezom v dur in mol:

C.  i. t. d.

Dominantni septakord označuje določno dotični tonov način, ker zahteva razvez naravnost v toniko; zato je jako sposoben, da nadomešča dominantni trizvok pri avtentični kadenci.

22. Naloga. Igrajte po 10. nalogi izdelane avtentične kadence z dom. septakordi namesto z dom. trizvoki, pri čemer seveda izostane kvinta ali v septakordu ali pa v toničnem končnem trizvoku (v razvezu).

Zveza septakordov z razvezi ne bode učencu delala težav, ako zna že trizvoke spretno vezati. Kot pripravne vaje zato mu zelo ustrezajo naslednje bolj mehanične šolske naloge.

23. Naloga. Glavni ali dominantni septakordi v duru po kvintnem krogu navzdol, peteroglasno (z dvojnimi basom, da ne bi izostajala kvinta) s plagalnim sklepom. Signaturo naj povsod učenec pripiše!

a. Iz C v Deses (12 b).  8 b7 b7 i. t. d.

b. Enako iz His (12 #) v C. 

24. Naloga. Enako v molu (v sredi z enharmonično spremeneno):

 8 7 # 7 b 7 b i. t. d.



25. **Naloga.** Sekund- in kvintsektakordi dominantnih septakordov v duru čveterglasno po 23. nalogi.

a. $\overset{5}{\flat} \overset{2}{\flat} \overset{6}{\flat} \overset{6}{\flat} \overset{\flat 5}{\flat} \overset{\flat 2}{\flat} \text{ i. t. d.}$ $\times 5 - \#6 -$
 b. $\times - \# - \# \overset{\# 5}{\flat} \text{ i. t. d.}$

26. **Naloga.** Enako v molu po 24. nalogi.

27. **Naloga.** Terckvartakordi dominantnih septakordov v duru čveterglasno po 23. nalogi.

a. $\overset{4}{3} \overset{\flat 3}{\flat} \overset{4}{\flat} \overset{\flat 3}{\flat} \overset{\flat 4}{\flat} \overset{\flat 3}{\flat} \overset{\flat 5}{\flat} \overset{\flat 3}{\flat} \text{ i. t. d.}$ $\times 3$
 b. $\times 5 \text{ i. t. d.}$

28. **Naloga.** Enako v molu po 24. nalogi.

Zmanjšani septakord

stoji na 7. stopnji v molu in je podoben dominantnemu septakordu paralelnega durtona z zvišano primo, je tedaj sestavljen iz treh malih terc. Njegova zmanjšana septima pa obe zmanjšani kvinti, iz katerih obstoji ta akord, kažejo razvezu pot v tonični trizvok, in sicer ne samo v mol, ampak tudi v dur, ker ni zmanjšani septakord brez septime nič drugega nego zmanjšani trizvok na septimi v duru ali molu. Bas stopa torej pri razvezu tega septakorda za polton više.

7 $\overset{6}{5} \overset{7}{7}$ $\overset{4}{3} \overset{6}{6}$ $\overset{6}{2} \overset{4}{4}$

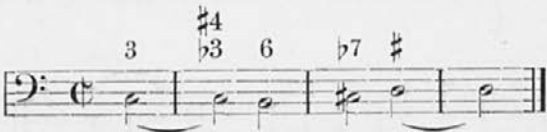
Razvez je pri zm. 7-akordu trizvok, pri $\overset{6}{5}$ - in $\overset{4}{3}$ -akordu 6-akord, pri 2-akordu pa $\overset{6}{4}$ -akord. Namesto **premege razveza** stoji pogosto tudi **neprem**, s katerim preide zm. 7-akord v dominantni istega tonovega načina.

7 $\overset{6}{5}$ $\overset{4}{3}$


29. **Naloga.** Zmanjšani septakordi v 4 podobah iz vseh tonov po kvintnem krogu navzgor (glej 7. nalogo) z razvezom v „dur“ in „mol“ po načinu 21. naloge.

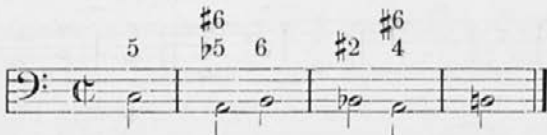
30. Naloga. Zmanjšani septakordi s terckvartakordi vrstno po načinu 24. naloge, pa z avtentičnim sklepom. (Pazite dobro na neharmonične prečnosti!)

a. V molu.  i. t. d.

b. V duru.  i. t. d.

31. Naloga. Kvintsext- in sekundakordi zmanjšanih septakordov kakor v prejšnji nalogi.

a. V molu.  i. t. d.

b. V duru.  i. t. d.

O enharmoničnih premenah tega mnogostranskega akorda se predava v nauku o modulaciji.

Postranski septakordi

dobivajo pravilni razvez, kakor bi bili dominantni (kar morejo lahko postati s pomočjo prestavnih znamenj); bas se torej postavi v razvezu ali na kvinto navzdol ali pa na kvarto navzgor.

Septakord durove septime se razločuje od zmanjšanega septakorda molove septime le po septimi, zato se more razvezati ali kakor dominantni ali pa tudi kakor zmanjšani septakord, in sicer zato, ker to zahteva že zmanjšani trizvok na vodilnem tonu; v tem slučaju pa stoji razvez samo v duru, (v molu bi nastopila zvečana kvarta, tritonus).

Glavni ali dominantni, kakor tudi zmanjšani septakordi morejo povsod nastopiti prosto, postranski septakordi pa dobivajo navadno **pripravek**, v katerem je septima že kot konsonanca obsežena, ker se sicer prost nastop septime (posebno velike) nekoliko trdo vjema. Septakordu na septimi v duru ni treba priprava, ker se glasi skoraj kakor zmanjšani čveterozvok, tudi septakordom na sekundi v molu in duru iz enakega vzroka ne.

Edini septakord na prvi v molu je za rabo pretrd; še samostalnosti nima, ker se ne da pravilno razvezati, ampak more samo v kak drug akord postopiti, v katerem mora iti velika septima tega septakorda navzgor.

Zgled pripravkov za postranske septakorde z razvezi.

Dur.

I. II.

III.

IV. IV.

VI.

VII.

†) Pri dominantnem septakordu bi ne bil tak postop velike terce kot vodilnega tona pravičen, ker bi terca „fis“ kot vodilni ton zahtevala razvez navzgor.

VII.

VII.

Pri IV. stopinji je pri b. razvez v dominantno ugodnejši nego razvez v zmanjšani trizvok na septimi. Razun razvezov pri VII. stopnji a. in b. more preiti mali septakord na dur-septimi v dominantni čveterozvok (glej c!).

32. Naloga. Naredite iz teh zgledov kratke predigre v C-duru in a-molu s porabo postranskih septakordov v treh legah s primernim začetkom in sklepom; naj se tudi vse prestavijo za 1, 2, 3 ♯ in 1, 2, 3 ♭, ter se igrajo v vseh tonovih načinih, n. pr.:

I. I. I.

Mol.

1.

2. 3.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled '2.' and the second is labeled '3.'. Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style that suggests a harmonic exercise or a short piece, with various chordal structures and melodic lines.

a. 4.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled 'a.' and the second is labeled '4.'. Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with similar harmonic and melodic patterns as the previous system.

b. 4.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled 'b.' and the second is labeled '4.'. Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with similar harmonic and melodic patterns as the previous system.

a. 6.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled 'a.' and the second is labeled '6.'. Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with similar harmonic and melodic patterns as the previous system.

b. 6.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled 'b.' and the second is labeled '6.'. Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with similar harmonic and melodic patterns as the previous system.

Kakor v duru, je tudi v molu pri 4. stopnji razvez v dominantno pri b. ugodnejši nego razvez v zmanjšani trizvok na septimi. Pri 6. stopnji more namesto razveza v zmanjšani trizvok (a.) nastopiti dominantni septakord (b.).

33. Naloga. Kratke predigre v a-molu — podobno kakor v 32. nalogi.

Pri **obratih** postranskih septakordov se pripravlja **septima** v $\frac{6}{5}$ -akordu kot **krinta**, v $\frac{4}{3}$ -akordu kot **terea** in v 2-akordu kot **prima**.

V naslednjih zgledih so vse 4 podobe postranskih septakordov vrstno s pripravkom in razvezom uporabljene, kakor to naznanjajo poteze; med njimi se ponavlja tonični trizvok v primerni legi, vse skup pa okončuje dominantni septakord z razrezom v šesto stopnjo in s plagalno kadenco.

Dur.

I.

II.

III.

6 5

4 3

2

7

6 5

4 3

2

IV.

7

6 5

4 3

2

VI.

7

6 5

4 3

a.

VII.

VII.

34. **Naloga.** Prestavite vse te zglede v durtone s 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 ♭ ter igrajte je v vseh durtonih!

V molu se glasé obrneni čveterozvoki 1. stopnje neprijetno; z malo septimo uporabljen, je septakord 1. stopnje v molu isti, kakor na VI. stopnji v duru, naj sledi tu z alterovano (predrugačeno) malo septimo! Pri 3. stopnji mora iti v $\frac{6}{5}$ - in $\frac{4}{3}$ -akordu vodilni ton navzgor. Pri 4. stopnji se mora v $\frac{6}{5}$ -akordu prima zvišati, pri $\frac{4}{3}$ - in 2-akordu pa gre „f“ v „e“ namesto v „gis“.

Mol.

2.

4
3

2

7

3.

6
5

4
3

2

7

6
5

4
3

2

4.

7

6
5

4
3

2

6.

35. Naloga. Podobno za mol, kakor v 34. nalogi za dur.

Čveterozvoku ni treba povsod pravilnega razveza, kakor smo dozdaj videli, ampak pogosto nastopa po čveterozvoku **drug razvez**, navadno v šesto škarno stopnjo. Tak ali drugi nenavadni razvez se imenuje pri kadencah (kadar posluh pričakuje navadnega razveza) **prevarka**. (Mnogi teoretiki imenujejo prevarko vsak drug nenavaden razvez čveterozvoka sploh.) Prevarka pripomaga posebno k razširjenju skladbe, ker dobi ž njo fantazija priliko, še kaj razvijati.

36. Naloga. Izdelajte in igrajte naslednjo vajo v vseh navadnih durtonih:

3 6 4 2 6 6 4 7 6 4 7

37. Naloga. Enako v moltonih:

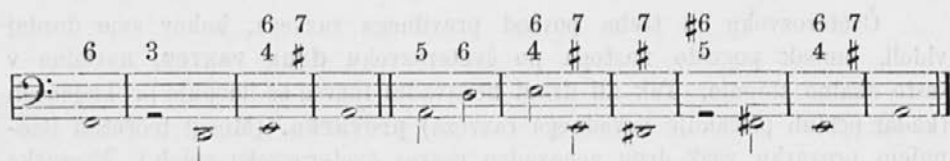
3 #4 #6 4 5 6 # 5 7 # 7 # 6 1 #

38. Naloga. Igrajte po 14. nalogi izdelane skladbice s prevarkami, t. j. nadomestite dominantni trizvok v 4. taktu z dominantnim septakordom.

39. Naloga. Razširite po 13. nalogi izdelane kratke predigre poljubno s prevarkami, n. pr.:

Dur. 8 6 4 7 3 4 7 3 6 4 7 6 3

Mol. 8 6 4 # 5 4 # 3 6 4 #



Septima, katera gre v razvezu navadno navzdol, more izjemno tudi navzgor iti, posebno, ako se septakord razveže zopet v kak čveterozvok (a.); v nasprotnem postopu tudi v druge akorde (b.). Časi pa še nastane ležeča septima, kar provzroči zanimivo, nepričakovano harmonijo (c).

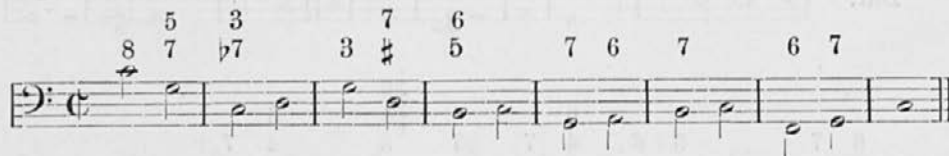


Prosti postopi v razvezu se sploh zaradi lepe melodije dovoljujejo, ako je le interval, ki ga zahteva strog razvez, že drugod zastopan (d. in e.).



V zadnjem zgledu (g.) se ublaži posluh z nastopom prej (f.) izpuščene terce v basu.

40. Naloga. Izdelajte naslednji stavek z vstopajočo in ležečo septimo tudi za druge tone.



41. Naloga. Enako:



42. Naloga. Enako:

3 3 #6 3 #6 7 6 7
 3 #6 5 6 b7 b6 #4 3 6 b3 6 7 4 3 6 8 # 4 #

43. **Naloga.** Igrajte naslednjo vajo (z obema rokama vse) v C-, Cis- in Ces-dur, ter povejte, kam spadajo posamezni akordi.

Neškálni (alterovani) septakordi.

S pomočjo prestavnih znamenj dobimo (kakor pri trizvokih) tudi neškálne čveterozvoke:

1. **Dominantni septakord z zvečano kvinto.**
2. **Dominantni septakord z zmanjšano kvinto.**
3. **Zmanjšani septakord z zmanjšano terco.**
4. **Trdo zmanjšani septakord ali zmanjšani septakord z veliko terco.**
5. **Dvakrat zmanjšani septakord ali zmanjšani septakord z dvakrat zmanjšano kvinto.**

Naslednji razvezi vseh teh alterovanih septakordov naj pojasnijo praktično njih rabo:

1. Razvez v mol ni mogoč, n. pr. v prvi podobi zaradi razveza zvečane kvinte v durovo terco.

Četrta podoba tega septakorda se zove **zvečani sekundakord.**

2. Tretja podoba tega septakorda se zove **zvečani terekvartakord.**

3. Druga podoba tega septakorda se zove **zvečani kvintsextakord.**

6 — #6
4 — #
2 b3 — 6 b4 6 6
2 4 7 5 7

46. Naloga. Enako v molu:

7 7 #6 6
4 b5 5 5 6 #5 6
5 3 # 6 7 # b 6 b 4 # 6

b6
#4 b4 6 7
3 6 #2 4 #

47. Naloga. Izdelajte vrsto zmanjšanih septakordov na kromatični škali v basu:

5 7 b7
b5 i. t. d.

8 7 b7
b5 i. t. d.

48. Naloga. Enako vrsto dominantnih septakordov z dur-razvezi (kromatično škalo ima sopran):

8 7 7
i. t. d.

8 7 b7 i. t. d.

49. Naloga. Izdelajte naslednje zglede raznih četvero-zvokov po načinu 15. naloge.

a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

h.

i.

j.

k.

l.

m.

n.

o.

p.

r.

s.

t. 

u. 

v. 

z. 

Nonakord.

Če postavimo na četerozvok terco, dobimo **peterozvok**, kateremu daje najvišji interval ime **nonakord**. V četeroglasnem stavku kaže najboljše, da se mu izpusti kvinta. Iz naslednjih **škálnih nonakordov**:

Dur. 

Mol. 

se glasi najprijetnejše **glavni** ali **dominantni nonakord**, kateri je v duru **a. veliki** (z veliko nono), in v molu **b. mali** (z malo nono). Vsi drugi nonakordi so **postranski** in redko v rabi.

Razvez je pri nonakordu tak, kakor pri septakordu, kajti nonakord je sestavljen iz dveh septakordov, katera oba zahtevata razvez v toniko; iz tega

*) Razvez zvečanega sekundakorda v trizvok se dovoljuje zato, ker se zvečana seksta razveže v „f“, zato sme v basu „f“ izostati. Sicer primerjaj opazko o prostih nastopih v razvezu na str. 42.


vzroka je po dominantnem nonakordu tonov način še določeneje označen, nego po dominantnem septakordu samem. Glavni ali dominantni nonakord more prosto nastopiti, postranskim nonakordom pa je treba priprava.

a. 

b. 

Nona gre vedno navzdol, kakor tudi septima; kvinta mora iti navzgor; terca gre navadno navzgor, samo takrat more iti tudi navzdol, kadar gre bas navzgor (kakor pri septakordu); temeljni ton slednjic (prima) gre ali na kvinto navzdol ali na kvarto navzgor (kakor pri septakordu), ali pa obleži pri razvezu v kvartsekstakord.

50. Naloga. Postavite dominantne nonakorde za vse navadne paralelne dur- in moltone z razvezi; n. pr.:

 Enako za G — e, D — h i. t. d.

51. Naloga. Naslednji stavek izdelajte čveteroglasno tudi za 1, 2, 3♯ in 1, 2, 3♭.



Obrnjeni nonakordi se rabijo v glasbi sploh prav redko in še to le v obsegu dveh oktav, ker sega že nonakord sam preko oktave.

Zgledi obrnjenih nonakordov z razvezi:



Igrajte te zglede tudi v molu (z malo nono) z razvezom v mol in dur! Najprijetnejše se glasijo obrnjeni nonakordi z nono glavnega akorda v sopranu (razen zadnjega akorda, v katerem se nona nahaja v basu).

Undecimakord in tredecimakord.

Če postavimo na nonakord terco, dobimo **a. undecimakord**, če pa postavimo na poslednji akord še drugo, dobimo **b. tredecimakord**. Pri obeh izpuščamo terco zaradi neprijetne disonance, zato je undecimakord **peterozvok**, tredecimakord pa **šesterozvok**. Temeljni ton obeh akordov je tonika tonovega načina; in ker ni prvi akord nič drugega nego dominantni septakord, drugi pa dominantni nonakord — ako se ne oziramo na toniko — ima **undecimakord** razvez v **dur-** ali **moltrizvok**, **veliki tredecimakord** pa (z veliko tredecimo) v **dur-**, **mali** (z malo tredecimo) v **mol-** ali **durtrizvok**. Ker obleži tonika kot temeljni ton obeh akordov in tudi razvezov kot ligatura, nista več ta dva akorda tako samostalna, kakor prejšnji akordi — že nonakord se tudi popolnem naslanja na septakord — temveč imata obliko **za-držkov**, o katerih bomo kmalu govorili.

11 11 11 11 13 ♭13

52. Naloga. Postavite na vse rabljene temeljne tone **undecim-** in **tredecimakorde** z razvezi, kakor vidite pri **a.** in **b.**

53. Naloga. Prestavite naslednji čveteroglasni stavek (9- in 11-akord sta peteroglasna, 13-akord je pa šesteroglasen) tudi za 1, 2, 3 \sharp in 1, 2, 3 \flat .

3 6 5 11 3 13 5 9 5 3 9 5 13 3

♭7 ♯7

11 8 ♯6 ♭6 ♭7 ♯6 7 8

♯7 ♭5 4 4

V čveteroglasnem stavku se pri 11-akordu izpušča nona ali kvinta, pri 13-akordu pa kvinta in nona.

V 53. nalogi bi torej izostale naslednje note: V 2. taktu „d“ v altu, v 3. „g“ v tenoru, „d“ v altu, v 4. „g“ v altu, v 6. „h“ v tenoru, v 7. „e“ v 1. basu in „h—a“ v altu, v 8. „e“ v 1. basu.

Kakor trizvoki in četerozvoki, morejo se tudi non-, undecim- in tredecimakordi alterovati (predružačiti).

Zadržek.

Kadar zaostane v akordu ton iz prejšnjega akorda kot disonanca, postane **zadržek**, kateri zahteva **razvez** po sekundnem postopu v konsonanco. Zadržek ima na lahki dobi navadno **pripravek**, sam nastopa na težki ritmični dobi, njegov razvez pa sledi na lahki dobi. Zadržek nastopa navadno **od zgoraj**, pa tudi **od spodaj**, in sicer ali v enem tonu (enojni zadržek) ali v dveh tonih (dvojni zadržek) ali pa v več tonih (akordni zadržek). Nepripravljeni zadržek se imenuje **prosti** in je praviloma nepriporočljiv.

Zaradi jasne harmonije mora biti **stopinja**, v katero se zadržek razveže, **prosta**. V sledečem pregledu nam kažejo majhne številke intervale, ki morejo zadrževati akordove stopinje, a) od zgoraj, b) od spodaj.

| | | | | | | | | |
|----|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| a. | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | (8) | 9 |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| b. | 7 | (1) | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |

Le prima in čista oktava ne provzročita zadržka.

Iz naslednjega pregleda se razvidijo zadržki pri raznih akordih.

| Trizvok | | | | Sekstakord | | | | Kvartsekstakord | | | | Septakord | | | | |
|----------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|----------|-----------------|----------|----------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|
| 2 | 4 | (6) | 9 | 2 | (4) | 7 | 9 | 2 | 5 | 7 | 9 | 2 | 4 | 6 | (8) | 9 |
| 1 | 3 | 5 | 8 | 1 | 3 | 6 | 8 | 1 | 4 | 6 | 8 | 1 | 3 | 5 | 7 | 8 |
| 7 | 2 | 4 | (7) | 7 | 2 | (5) | 7 | 7 | (3) | 5 | 7 | 7 | 2 | 4 | (6) | (7) |

i. t. d.

Kjer je številka v oklepaju, tam ni pravega zadržka, ker bi postal akord, kateri se že tako zaznamuje kot kaka podoba tri- ali četerozvokova, takim navidezno slabim zadržkom bi manjkala disonanca, katera pri zadržku največ mika. V naslednjem hočemo praktično pojasniti **zadržke**. Nekateri zadržki bi se glasili brez kromatične spremene pretrdo; zadržek prime se ne naznanja s številko, ampak le s poševno črto, katera kaže na akord naslednje note, ker se tako harmonija lažje najde.

Enojni zadržki.

Trizvok.

5 —
#2 3

Sekstakord.

9 8 #7 8 7 6
6 — 6 — 3 —
3 — 3 — 3 —

6 —
#2 3

Kvartsekstakord.

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

6 — 6 6
5 4 4 4

Septakord.

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

7 —
5 —
#2 3

7 7

*) Enako se glasi tudi nonakord brez kvinte.

Nekateri zadržki pri drugih akordih:

Kvintsektakord.

6 —
5 —
4 36
5

Terckvartakord.

7 6
4 —
3 —

Nonakord.

4
37 6
4 —
2 — 69 —
7 —
4 3

9 —
7 —
6 59 —
7 —
4 #9 —
7 —
6 5
#3 —

Dvojni zadržki.

9 8
5 —
4 37 8
5 —
#2 39 8
7 6
3 —7 8
#5 6
3 —

9 8 7 6 9 8 7 — 3

7 6 7 6 7 — 6 5 5 6

4 — 5 4 4 3 4 3 4 5

7 6 7 — 3 3 #3

5 4 6 5 #5 #6 6 #4

2 — 4 3 4 5 2 3

9 — 9 — b9 —

7 — 7 — 7 —

6 5 6 5 6 5

4 3 4 # 4 #

Akordni zadržki.

6 — #6 —

7 — 8 b3 — 6 #2 — 4 #4 — #7

3 3 3

7 — 3 9 — 5

Sledijo naj še zgledi za izpuščene navidezne zadržke, ki so prav za prav navadni znani postopi akordov, in zato imajo navadno signaturo. Vsi ti zadržki so **konsonančni**, razen prvega.

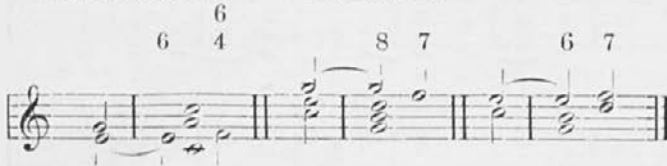
Trizvok.

Sekstakord.

7 8 6 5 6 5 6 6 —

4 3

Kvartsektakord. Čveterozvok.



54. **Naloga.** Naredite iz vseh navedenih zadržkov predigre 4 taktov na način 32. naloge.

Prosti zadržki.



Z zvezdico *) zaznamovani zadržki so sicer pripravljani, a nevezani (brez ligature).

Časi nastopa pred razvezom eden ali več drugih tonov:



Pri znamenju †) je razvez celo izpuščen in z drugim intervalom nadomeščen.

Zanimivejša postane harmonija, kadar se pomika poleg zadržka še bas ali kak drug glas.

Prehitek (anticipacija) in zaostanek (retardacija).

Dočim drugi glasovi v harmoniji redno postopajo, more v tem ali onem glasu en ton (tudi več tonov ali akord) druge prehiteti ali pa za njimi zaostati in sicer po raznih intervalih.

Prehitki v sopranu.

Prehitki v basu.

The image shows two musical staves, soprano and bass, in 3/4 time. The soprano staff contains a melodic line with several notes that occur before the corresponding notes in the bass staff, illustrating anticipations. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Zaostanki v sopranu.

Zaostanki v basu.

The image shows two musical staves, soprano and bass, in 3/4 time. The soprano staff contains a melodic line where several notes occur after the corresponding notes in the bass staff, illustrating lags. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Prehajalni in menjalni toni.

Lepi melodiji in gladki zvezi harmoničnih postopov rabijo prosto nastopajoči **postranski toni**, tako imenovani v razloček **glavnih tonov**, ki k akordu spadajo. (Že pri zadržkih, prehitkih in zaostankih smo imeli podobne tone, kateri so pa spadali kot bistveni harmonični toni k svojim ali predhajočim ali pa sledečim akordom).

Stara teorija je imenovala prosto nastopajoče tone, ki se niso oglašali skupaj z akordom, sploh prehajalne tone, in sicer ali harmonične ali pa neharmonične; nova teorija pa uči tako-le:

1. **Prehajalni toni** so neharmonični, v akordu neobseženi, prosto nastopajoči toni, ki vežejo melodično posamezne tone. Na lahki dobi so **lahki**, na težki dobi pa **težki prehajalni toni**; k temu so še ali **diatonični**, ako spadajo k diatonični škali, ali pa **kromatični**, ako nastanejo po kromatični izpremeni. Samo ob sebi se razume, da morejo nastopati prehajalni toni v kateremkoli glasu.

V naslednjem stavku **a.** vidimo navadno harmonizacijo, same glavne tone, nič postranskih, prosto ali zase nastopajočih; stavek **b.** je dobil, kakor zvezdice kažejo, lahke diatonične prehajalne tone; v stavku **c.** ima sopran v 1. taktu težki diatonični, v 3. taktu lahki kromatični prehajalni ton — alt v 2. taktu težki diatonični prehajalni ton — tenor v 3. taktu dva lahka pre-

hajalna tona (v **es** diatonični, v **dis** kromatični) -- bas slednjič v 3. taktu lahki kromatični prehajalni ton. Po težkih prehajalnih tonih (ki so enaki prostim zadržkom), nastopajoči akordni toni niso posebej zaznamovani, ker se njih nastop razume ob sebi (glej 1. in 2. takt v zgledu **c.**!)

The image contains three musical examples, labeled a, b, and c, each consisting of a treble and a bass staff. Example a shows a sequence of chords in treble and bass clefs. Example b shows a similar sequence with asterisks marking specific notes. Example c shows a sequence with asterisks and a sharp sign, illustrating chromatic movement.

Neharmonične tone, ki so skupaj z akordom nastopali, je imenovala stara teorija sploh menjalne (ali namestovalne) tone; nova teorija pa uči:

2. **Menjalni toni** so neharmonični toni, ki se kot celi ali poltoni menjajo z zgornjo ali spodnjo **sekundo** in se **vračajo** k harmoničnemu tonu, iz katerega so izšli.

V naslednjem so zaznamovani menjalni toni, **lahki** na lahki dobi (v vsakem 1. taktu), **težki** pa na težki dobi (v vsakem 2. taktu) s križcem:

The image contains three musical examples showing chromatic movement. The first two staves show chords with a sharp sign (†) above the notes, indicating chromatic movement. The third staff shows a sequence of chords with a sharp sign (†) below the notes, indicating chromatic movement.

Iz teh zgledeov se jasno spozna razloček med menjalnimi in prehajalnimi toni; med istima dvema tonoma (c—c, g—g i. t. d.) vendar nima prehajalna nota niti prostora, niti povoda, da bi uglajala pot raznim tonom, tu more

stati edino le menjalni ton, ki se menja s svojim akordnim tonom in se k njemu zopet vrača.

Kakor težki prehajalni toni, imajo tudi težki menjalni toni značaj prostega, nepripravljenega zadržka (a.) in morejo istočasno nastopati v raznih glasovih (b.).



Prostejši nastopi prehajalnih in menjalnih tonov.

Ni treba, da bi isti nastopali **stopnjema**, ampak nastopati morejo tudi **skokoma**, pri čemer nastopa časi akordni ton pozneje, a ne takoj po prehajalnem ali menjalnem tonu; tako nastane **zapuščeni prehajalni ton (a.)** in — posebno takrat, kadar pri enem in istem tonu sledita oba menjalna tona — **zapuščeni menjalni ton (b.)**, (z ležečo črtico posebno označen); seveda je predzadnji „e“ obenem tudi prehitok.



Primerjajte prehajalne tone v naslednjih stavkih (a.) z menjalnimi toni v stavkih (b.)!

Kako so nastali menjalni toni pri **b.**, kažejo naslednji zgledi:

Figuracija.

S pomočjo zadržkov (pripravljenih in nepripravljenih), prehitkov, zaostankov, prehajalnih in menjalnih not se more vsak glas melodično lepšati; taki lepšani glasovi se zovejo **figurovani**. Enako se more figuracija narediti z **akordnimi** toni, to je z razloženimi akordi, katerih posamezni toni se glase harmonično na način harfe, zato jih imenujemo **arpedže** (od besede „arpa“). Prva gori omenjena **figuracija** je **melodična**, druga pa **akordna**.

Akordi, na vse mogoče načine razloženi, nam podajajo nebroj raznih figur, kakor kaže naslednji zgled, v katerem se da trizvok v triglasju 6-krat (a.), v čveteroglasju pa 24-krat (b.) razložiti:



Podobno pri četerozvokih in drugih akordih.

Zgled akordne figuracije:



Seveda ima melodična figuracija prednost pred harmonično.

Naslednji stavki naj stojijo kot zgled **mešane** figuracije:



Figuracija v sopranu.



Figuracija v altu.

c.

Figuracija v tenoru.

d.

Figuracija v basu.

e.

Enakomerno figuracijo v basu imenujejo stari teoretiki **basso continuo**. Mešana figuracija more nastopati tudi vrstno v raznih glasovih:

f.

Takó olepšane skladbe pridejo k veljavi v nauku o **kontrapunktu** kot **polifonične** (raznolične) v razloček **homofoničnih** (enoličnih), v katerih so si glasovi ritmično enaki ali podobni, med tem ko pri onih gre vsak glas svoj lasten pot.

56. **Naloga.** Figurirajte na prejšnje načine naslednji stavek :

Ležeči ton.

Kakor more priti na en akord več prehajalnih tonov, se more narobe na enem tonu vrstiti tudi več akordov. Tak ležeči ton more biti v kateremkoli glasu; če pa je v **basu**, zove se **pedalni ton**, ker ima svoj povod od rabe pedala pri orglah. Pedalni ton stoji navadno na **toniki** ali na **dominanti**; kadar stoji na **terci** v duru, stoji ob enem tudi na dominantni paralelnega moltona, tudi more še stati obenem na **toniki in dominantni**. Pedalni ton se vjema najbolje koncem večjih skladeb, da se pripravi skladbi slovesen sklep.

Lež. ton v sop. Lež. ton v ten. Lež. ton

v altu. Pedalni ton na dominanti.

Pedralni ton na terci.

Pedralni ton na toniki. Pedalni ton

na toniki in dominanti. ritard.

4. **Undecim- in tredecimakord**, kakor tudi **zadržke** značimo z odnosnimi številkami v **dveh vrstah** (druga vrsta kaže razvez). Zadržek v basu se naznanja namesto s številkami tudi le s poševno črto /, kazočo akord razveza; n. pr.:

5 2 6 5 / 6

5. **Ležeča črta** — pomeni podaljšanje prejšnje harmonije, n. pr.:

8 7 ——— 8

Piše se: Igra se:

6. **Pedalni ton** dobi note še za tenor, in še le nad poslednje se pišejo številke za harmonijo, n. pr.:

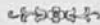
3 6 2 6 7 2 6 3 4 5 ♭6 ♭7 ♭6 5 — —

3 4 3 4 5 4 — 3 2 3

Izdelano :

7. Signatura nad pavzo pomeni harmonijo nasleduje basovske note, glej str. 41. (39. Naloga).

8. **Tasto solo** (t. s.) pomeni v generalbasu, da je igrati samo basov glas brez drugih intervalov. Prekliče se z besedo „tutti“, ki veli, da nastopijo zopet vsi glasovi.



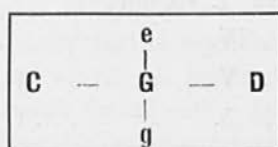
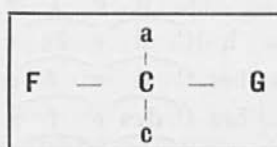
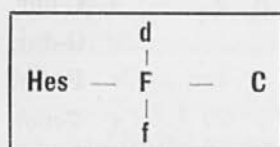
Tretji del.

Modulacija.

Prehod harmonije iz enega tonovega načina v drugega se zove **modulacija**. Taka spretna zveza dveh tonovih načinov se more v skladbi zgoditi na dva načina: 1. mimogredé kot **prehajalno modulovanje**, da veže harmonično posamezne tone melodije, ali 2. kot **prava modulacija** v namen, da se v

novem tonu izpelje kak stavek, ali pa, da služi taka modulacija kot predigra h kaki skladbi.

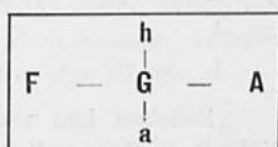
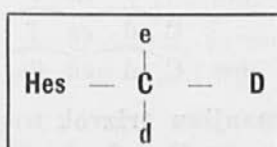
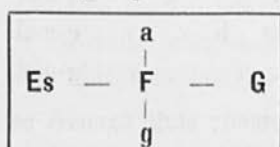
Po kvintnem krogu tonovih načinov (str. 4.) se najde sorodnost posameznih tonov. **V I. stopnji sorodnosti** stoji vsak **durton** s 4 toni: 1. z dominantno, 2. s subdominanto, 3. s paralelnim moltonom in 4. z moltonom istega imena kakor dotični durton sam, n. pr.:



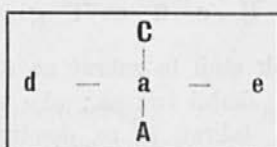
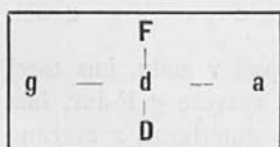
En sam zgled naj pove, kako vežemo sorodne akorde:



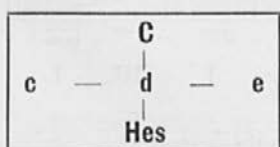
V II. stopnji sorodnosti stoji vsak **durton** podobno s 4 toni: 1. z dominantno dominante, 2. s subdominanto subdominante, 3. s paralelnim moltonom izpuščene dominantne, in 4. s paralelnim moltonom izpuščene subdominante; n. pr.:



Isto tako stoji **v I. stopnji sorodnosti** vsak **molton** s 4 toni: 1. z dominantno, 2. s subdominanto, 3. s paralelnim durtonom, in 4. z durtonom istega imena kakor dotični molton sam, n. pr.:



V II. stopnji sorodnosti stoji **molton** s 4 toni: 1. z dominantno dominante, 2. s subdominanto subdominante, 3. s paralelnim durtonom izpuščene dominantne, in 4. s paralelnim durtonom izpuščene subdominante, n. pr.:



Podobno se najde sorodnost 3. stopnje i. t. d., kar pa nima več praktičnega pomena.

57. Naloga. Določite raznim tonom sorodnost I. in II. stopnje!

Pri zvezi akordov dobivajo posamezni akordi v raznih tonovih načinih različen, **mnogostranski** škalni pomen. Tako stoji vsak **durtrizvok** trikrat v dur- in dvakrat v molškali (na I., IV., V., 5. in 6. stopnji), torej spada vsak durtrizvok k trem dur- in k dvem molškalam; n. pr. durtrizvok **C e g** stoji v raznih tonovih načinih na raznih škalnih stopnjah:

| | | |
|-------------------------|--|------------------|
| Na I. stopnji | C d e f g a h c . . . | v C -dur. |
| „ IV. | g a h C d e f is g | v G -dur. |
| „ V. | f g a hes C d e f g | v F -dur. |
| „ 5. | f g as hes C des e f g | v f -mol. |
| „ 6. | e fis g a h C dis e f is g | v e -mol. |

Enako stoji vsak **moltrizvok** trikrat v dur- in dvakrat v molškali (na II., III., VI., 1. in 4. stopnji), torej spada vsak moltrizvok k trem dur- in k dvem molškalam; n. pr. moltrizvok **C es g** stoji v raznih tonovih načinih na raznih škalnih stopnjah:

| | | |
|--------------------------|---|--------------------|
| Na II. stopnji | hes C d es f g a hes . . . | v Hes -dur. |
| „ III. | as hes C des es f g as | v As -dur. |
| „ VI. | es f g as hes C d es f g | v Es -dur. |
| „ 1. | C d es f g as h c | v e -mol. |
| „ 4. | g a hes C d es f is g | v g -mol. |

Podobno ima vsak **zmanjšan trizvok** trojni pomen; stoji namreč na VII., 2. in 7. stopnji, torej n. pr. **H d f**:

| | | |
|---------------------------|---|------------------|
| Na VII. stopnji | H e d e f g a h c . . . | v C -dur. |
| „ 2. | a H e d e f gis a | v a -mol. |
| „ 7. | H e d es f g as h c . . . | v e -mol. |

Samo **zvečani trizvok** stoji le enkrat na 3. stopnji v molu, ima torej razvez v primo a-mol kot škalni trizvok; ako se pa razveže v F-dur, ima značaj neškalnega trizvoka, takrat je to dominantni durtrizvok z zvečano kvinto. V naslednjem nam note vse praktično pojasnijo:

Dur. Mol.

IV. I. V. I. 5. 1. 6. 1. II. I. III. I.

Zm. 6 ali:

VI. I. 4. 1. VII. 1. 2. 3. 2. 1. 7. 1.



Podobno povzročajo razvezi raznih drugih akordov modулacije v razne tone. Take modулacije so neposredne, **nagle**, za samostalne stavke preslabe; hočemo li izvesti v kakem novem tonovem načinu cel stavek ali uporabiti modулacijo kot predigro k novi samostalni skladbi, moramo modulovati s kakim **vodilnim** ali **modulacijskim akordom**, ki izbriše vtis prejšnjega tonovega načina in zraven označi nov tonov način, ta pa je v prvi vrsti **dominantni akord**. Ondi, kjer bi se zveza akordov pretrdo glasila, služi nam **pripravek**, to je akord, ki uglaja zvezo prvotnega akorda z vodilnim; pripravek mora biti torej z obema tema akordoma soroden. Ako ima biti modулacija samostalni stavek, pridene se ji še navadna kadenca.

I. Modулacija z dominantnim trizvokom. Kamorkoli hočemo modulovati, je treba, da zadenemo le dominantno dotičnega tona (po legi akordov nastopi večkrat namesto dominantnega trizvoka tudi njegov sekstakord) ter pridamo tonični trizvok in modулacija je uspela. Naslednji **zgleđ modулacij v vse tone** (v kromatičnem postopu) kaže, da zveza raznih harmonij ni težka. Modулacija se izvrši v katerikoli trizvokovi legi, in sicer dur ali mol.



58. **Naloga.** Naredite razne modulacije kot predigre; n. pr.:

Iz c
v Des.

(Zvezdica kaže pripravek).

Iz C
v h.

II. Modulacija z dominantnim septakordom. Dominantni septakord je najbolj priročen pripomoček k modulovanju, ker stoji sam že na dominantni, s septimo izbrise vtis prvotnega tonovega načina in označuje hkrati nov tonov način, končno pa vodi še harmonijo v razvezu v toniko. Ako hočemo torej brez pripravka z dominantnim septakordom modulovati, je treba, da zadenemo le dominantno dotičnega tona s katerokoli podobo čveterozvokovo ($7, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$), kar nam ne bo težko s pomočjo prestavnih znamenj; pri vsaki zvezi trizvoka s čveterozvokom ostane vsaj en ton kot ligatura, izvemši pri modulovanju n. pr. iz 1. stopnje v malo in veliko terco ter zvečano kvarto (ali v zmanjšano kvinto) — pa kjer se zveza glasi pretrdo, pomaga naj pripravek!

V: C Des Cis D Es

E F Ges Fis G

As Gis A Hes H

Samo po sebi se razume, da zahtevajo razne lege tudi razne podobe čveterozvokove, n. pr. pri modulaciji iz C v F:

i. t. d.

59. Naloga. Napravite razne modulacije kot predigre (kakor v 58. nal.). Primerjajte potem modulacije obeh teh nalog, kako je treba samo dominantni septakord kot vodilni ali modulacijski akord zameniti z dominantnim trizvokom.

III. Modulacija z zvečanim kvintsektakordom. Zvečani kvintsektakord je jako praktičen pripomoček k modulovanju, posebno v zvečane ali zmanjšane intervale; on se glasi kakor dominantni septakord, razvez njegove zvečane sekste (ki je enharmonična z malo septimo) v kvartsektakord pride naravnost na dominantno tona, kateri stoji za poltona niže, nego ton, v kateri bi se razvezala mala septima pri septakordu. N. pr. iz **C** je modulacija v **Fis** (ali **Ges**) nekoliko težka; predstavite si, da modulujete z dominantnim septakordom v **G** (za polton višje), mislite si malo septimo kot zvečano seksto, in razvez v kvartsektakord vam pride na dominantno zahtevanega tona.

Zgledi enharmonične izpremene dominantnega septakorda v zvečani kvintsektakord, s katerim moremo modulovati:

namesto v: (Des) za polton niže, v: **C** (**D**) Cis=Des (Es) **D**

(E) Dis=Es (F) E (Ges) F (G) Fis=

Ges (As) G (A) Gis=As (Hes) A

(Ces=H) Hes (C) H

60. Naloga. Razne modulacije z zvečanim kvintsektakordom, in sicer posebno od vsakega tona 1. za polton niže, 2. za polton višje, 3. v zvečano kvarto (ali zmanjšano kvinto), to je v sredo diatonične škele.

Kakor se da vsak trizvok z dominantnim trizvokom ali z dom. četerozvokom naglo zvezati, tako se da tudi vsak dom. četerozvok z dominantnim četerozvokom zvezati in to razširja modulovanju polje; n. pr.:

Iz C v Des D Es E F Fis G As

A Hes H

IV. Modulacija z zvečanim sekstakordom. Ta akord ima posebno lastnost, da se razveže i njegova prima i njegova seksta v toniko; terca, katera se v četeroglasnem stavku podvaja, ne nareja nobene težave v razvezu. Ako hočemo torej modulovati v katerikoli ton, postavimo se v harmoniji z zvečanim sekstakordom na malo sekundo zahtevanega tonovega načina in razvez nas dovede naravnost k cilju.

V: C Des D Es E F

Fis G As A Hes H

61. Naloga. Razne modulacije z zvečanim sekstakordom; pazite dobro na neharmonične prečnosti, zaradi katerih bode tu in tam treba priprakov.

V. Modulacija z zvečanim terckvartakordom. Spremenite v prejšnjih modulacijah vodilne zvečane sekstakorde v zvečane terckvartakorde, t. j. naredite iz ene podvojene terce kvarto in razvez vam razgrne novo modulacijo.

V: C Des D Es E F

Fis G As A Hes H

62. Naloga. Razne modulacije z zvečanimi terckvartakordi.

VI. Postranski septakordi so večkrat sposobnejši za modulovanje nego dominantni, ker so **škalni**, in torej v ozki zvezi z diatonično harmonijo; kjer se dominantni septakord z naglim nastopom kromatično izpremenjenih intervalov glasi preostro, tam poravna gotovo raba postranskih akordov zvezo harmonij. Sploh je raba dominantnih septakordov pri modulacijah že jako navadna, vsakdanja; za cerkveno glasbo so pa postranski septakordi v modulaciji sposobnejši. Ker ni težka izpremena posameznega postranskega četerozvoka v dominantni s pomočjo prestavnih znamenj, se lahko modulacija z **vodilnim dominantnim septakordom** dovrši, pri čemer je seveda postranski septakord **pripravek**.

Izgled izpremene postranskih septakordov v dominantne:

I. II. III. IV. VI. VII. ali VII.

1. 2. ali 2. 3. ali 3. 4. 6.

7 5 3 2

Enako se izpreminjajo tudi druge podobe, n. pr.:

63. N a l o g a. Razne modulacije s postranskimi septakordi, n. pr.:

Iz **C** v **E**.

Iz **c** v **Ges**.

VII. Modulacija z zmanjšanim septakordom. Zmanjšani septakord je iz samih malih terc tako pravilno sestavljen, da imajo vse njegove podobe enake razmere intervalov in se samo v pisavi razločujejo. Ker imamo v glasbi sploh 12 tonov, dajo se iz njih sestaviti **3 zmanjšani septakordi**, katere si samo enharmonično izpremenimo v razne podobe, in tako moremo z vsakim modulovati v 4 razne tone. **Zmanjšani septakord** se zove, ker je četerostranski, tudi **enharmonični septakord**. Zaradi te pravilnosti v sestavi



Če omenimo še **krive izvode** ali **druge razveze čveterozvokov**, mislimo, da smo odkrili mnogo potov, po katerih se more na razne načine modulovati; en sam septakord naj priča ob raznih krivih izvodih o bogastvu harmonij:

C **Des** **D** **Es**

ali **Es** **E** **F** **Ges**

Fis **G** ali **G** **As**

ali **As** **A** **Hes** ali **Hes** **H**

VIII. Nonakord je v razvezu po vsem podoben dominantnemu septakordu, torej nam ne podajajo modulacije ž njim nič novega, kar bi bilo opomnje vredno. Za vajo si učenec lahko nadomesti pri modulaciji čveterozvok z nonakordom; izgledov ni treba tu podajati.

IX. Zadržki pomagajo zelo uspešno modulovanju, ker more nastopiti ob sopomoči razveza marsikater zanimiv akord, ki ustvari zaželjeno modulacijo; toda pravil za take modulacije ni, tu vlada prosto bolj ali manj nadarjena fantazija.

Naj govore namesto besedi nekateri izgledi.

X. Prehajalne note pomagajo prvič gladki zvezi harmonij, drugič pa preneajo po potrebi razne akorde, da postanejo sposobnejši za modulacije. Tako se more vsak durtrizvok s prehajalno noto izpremeniti v zvečani ali trdozmanjšani, moltrizvok pa v zmanjšani in dvakratzmanjšani i. t. d. Nekateri izgledi naj pojasnijo stvar:

Iz **C** v: **Des.** **D.**

Es. **E.**

F. **Ges.**

Fis.

G.

As.

A.

B.

H.

65. Naloga. Razne modulacije s porabo zadržkov in prehajalnih not.

XI. Proste modulacije morejo končno nastopiti po kakem kromatičnem ali diatoničnem unisonu, n. pr.:

Iz F v Des in nazaj.

Red modulacij v skladbi.

Pravilna glasbena skladba ali kompozicija moduluje v duru navadno najprej iz tonike v dominantno, od koder ima fantazija na vse strani prost pot; h koncu skladbe pa mora modulacija nastopiti pot zopet nazaj v toniko in vjema se lepo, ako zaslišimo pri daljših skladbah pred končno modulacijo v toniko tudi subdominantno, da je ž njo tonov način popolnoma označen. (Pri-

merjajte zgled ležečih not na str. 64.). Narobe modulovati, t. j. iz tonike najprej v subdominanto, ni naravno in nepravilno, tudi lepo ni; tako bi šla skladba rakov pot.

Pri molu gre modulacija v skladbi navadno v paralelni durton namesto v dominantno; vendar pa nahajamo v molovih skladbah tako različnost pri modulacijah, da se svoboda modulovanju sploh nikdar ne da omejiti.



Četrto del.

K o n t r a p u n k t.

Umetnost, podstaviti eni melodiji drugo, se imenuje **kontrapunkt**, od latinskega „punctum contra punctum“ (nota [pika] proti noti). Kontrapunkt je:

I. Enojen, pri katerem ima melodija vsakega glasu samo en pomen, t. j. melodija enega glasu se ne da brez harmoničnih napak zameniti z melodijo drugega glasu.

II. Dvojen, pri katerem se melodija enega glasu da vzajemno zameniti z melodijo drugega glasu. Obojni kontrapunkt more biti **dvo-**, **tri-**, **čvetero-** in **večglasen**. Kar se tiče **čveterglasnega** kontrapunkta, velja zanj vse, kar uči nauk o harmoniji; pri **večglasnem** kontrapunktu je treba nekatere akordove intervale **podvojit** — a to ne smejo biti disonance, katere imajo pri razvezu strogo predpisan pot; pri **3- in 2-glasnem kontrapunktu** se morajo narobe nekateri akordni intervali **izpustiti**, in to ne smejo biti intervali, kateri so bistvu ali značaju akorda neizogibno potrebni.

Če postavimo **proti eni noti** zopet le eno, je kontrapunkt **enak**, če po 2, 3, 4 ali več not redno, **neenak**, če pa so razmere intervalov v glasovih različne, raznovrstne, je kontrapunkt **mešan**.

I. Enojni kontrapunkt.

Prvo in glavno pravilo pri vsakem kontrapunktu je isto kakor pri harmonizovanju dane melodije, da stoji namreč vsak interval ali akord s prejšnjim in z naslednjim v lepi, pravilni in melodični zvezi. Že pri zvezi trizvokov smo na str. 17. opomnili, da zaradi lepe melodije dajemo prednost bližnjim intervalom pred oddaljenimi in zmanjšanim pred zvečanimi, akoravno bi bili ti bližji nego oni, n. pr.:

namesto: namesto: namesto: namesto:

Tudi mora vsak glas imeti nekak melodičen postop in ne sme n. pr. bas neukretno skakati iz ene oktave v drugo; oddaljeni intervali, kakor kvarte in kvinte, se ne smejo v istem glasu stavljati druga nad drugo, v obsegu dveh oktav; n. pr.:



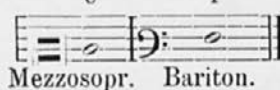
Kadar je oddaljen interval harmoničen ton akorda, je vsak skok dovoljen, n. pr.:



Pri vokalnih skladbah (pesmih ali zborih) naj se ne prestopi naravni obseg posameznih glasov, posebno ako so namenjene cerkvenemu petju; izjeme za izurjene glasove se razumejo same ob sebi:



V starih skladbah se nahajata še mezzosopran — in baritonključ.



Note raznih glasov stoje vrstno za terco narazen druga k drugim; primerjaj n. pr. \bar{c} v raznih glasovih:



Splošnemu ljudskemu petju (enoglasnemu) najboljše pristoji obseg tonov od \bar{h} do \bar{d} za ženski in deški glas, ali od \bar{H} do \bar{d} za moški glas.

Dvoglasni kontrapunkt.

Dva pota nas moreta tukaj dovesti do cilja: ali pristavimo enemu glasu drug glas brez ozira na harmonijo, t. j. samo po nauku o konsonančnih in disonančnih intervalih, ali pa si predstavljamo celo harmonijo in izpuščamo nekatere ne ravno nujno potrebne intervale. Pri tem kontrapunktu seveda ni akordov, le-ti se dajo samo nepopolno naznaniti.

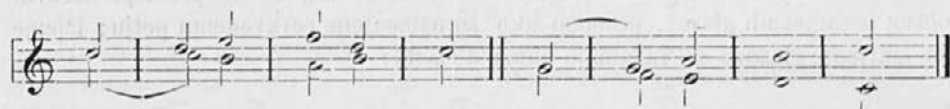
Glavna pravila pri dvoglasnem kontrapunktu so:

1. Konsonance morejeo povsodi prosto nastopati, samo **kvarto** je treba na težki ritmični dobi **pripraviti**, ker se za posluh vjema še praznejše nego kvinta in oktava, katerih dveh intervalov, kakor tudi prime (unisono = enoglasje), ne stavimo pogosto, ako ni neizogibno potreba.

Izgled pripravljene kvarte:



Kadar nastopi kvarta brez pripravka, ne sme priti na težko ritmično dobo kot glaven harmoničen interval, ampak samo kot prehajalni ton:



2. Mnogo ravnotežnih tere in sekst (več nego 3 ali 4) ni dovoljeno v lepem stavku; zato naj se terce s sekstami premenjajo:

popravljeno:

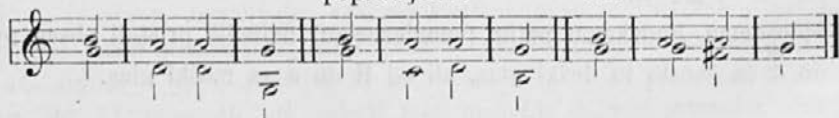


popravljeno:

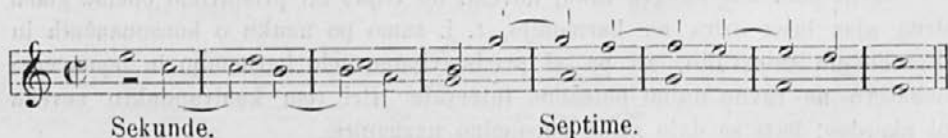


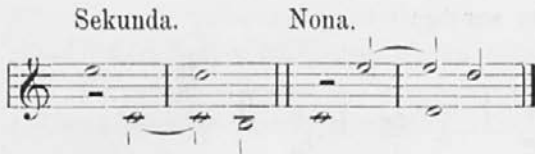
3. Skritih kvint in oktav v 2-glasnem stavku nikakor ne trpimo:

popravljeno: ali:



4. Disonance morajo nastopati s pripravkom, mala in zmanjšana 7, zvečana 4 in zmanjšana 5 morejeo tudi prosto nastopati.





Z ozirom na harmonijo je v dvoglasnem stavku treba dati pozor na intervale, kateri se ne smejo izpustiti. Pri trizvoku „dur“ ali „mol“ se najbolje izpusti kvinta, pa tudi prima, samo terca kot značajni ton ne sme pogosto izostajati; pri disonantnih trizvokih pa se zopet ne sme kvinta izpuščati, da bi se ne zbrisal akordu značaj. Podobno izostane najbolje pri 6-akordu terca, pri $\frac{6}{4}$ -akordu pa kvarta (če ne seksta), tako, da se razloček med obema akordoma spozna večkrat samo po naslednjem akordu; n. pr.:



Pri čveterozvokih se ne sme izpuščati disonanca, katera daje akordu ime in značaj, sicer bi postal trizvok; enako tudi pri ostalih akordih, samo da se še ohrani akordu potrebni značaj. Taki skrajšani ali skrčeni akordi se spoznajo večkrat samo iz prejšnje ali pa iz naslednje zveze tonov.

V naslednjem izgledu, v katerem ima gornji glas **dano melodijo (cantus firmus, t. j. stalni napev)**, je **kontrapunkt** v spodnjem glasu pri a. enak, pri b., c., d. neenak, in pri e. mešan z razno **figuracijo**.

C. f.



K.



Naslednji izgled kaže razmere narobe:

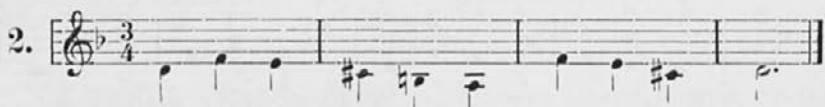
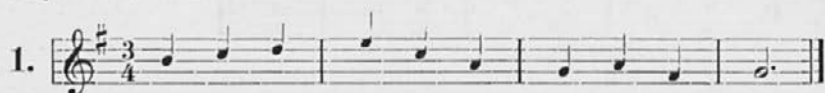
K.



Kontrapuntujoči glas more tudi s pavzo začeti.



66. **Naloga.** Po načinu prejšnjih izgledov postavite kontrapunkt naslednjima stavkoma:



67. **Naloga.** Postavite dur- in molšscale navzgor in navzdol v raznih tonovih načinih z različnimi takti kot „cantus firmus“ a. v gornji, b. v spodnji glas z mešanim kontrapunktom.

Triglasni kontrapunkt.

Posebnih pravil za triglasni kontrapunkt ni, temveč tukaj velja vse, o čemer smo govorili v celotni nauki o harmoniji. Samo po sebi se razume, da morejo sept- in nonakordi nastopati le kot nepopolni akordi; čveterozvoku izpuščamo najboljše kvinto, nonakordu pa vrhu kvinte še terco, slučajno tudi septimo. Kvarti ni treba pripravka kakor pri dvoglasju. Kar smo rekli pri dvoglasju o vzporednih tercah in sekstah, velja pri troglasju o sekstakordih.

Seveda zveza posameznih intervalov tu pa tam zahteva, da se marsikateri akord pojavi tudi v triglasnem stavku samo dvoglasno.

Tu podajamo izgled, kako se more **cantus firmus** v triglasnem stavku z dvema glasoma kontrapunktovati.

c. f.

1. c. f.

c. f.

c. f.

2. c. f.

c. f.

c. f.

3. c. f.

c. f.

c. f.

c. f.

c. f.

c. f.

4. c. f.

c. f.

Razvidi se že iz teh malo izgledov, kako mnogo kombinacij pripuščajo razni ritmi v triglasju; stavkov s tremi različnimi ritmi (kakor 4.) se da v triglasju narediti šestero:

V naslednjem izgledu podajemo „cantus firmus“ a. v zgornjem, b. v srednjem, in c. v spodnjem glaslu z mešanim kontrapunktom v drugih glasovih.

68. Naloga. Igrajte autentične in pagalne kadence 3-glasno v treh raznih legah. (Naloga 10. in 11.).

69. Naloga. Postavite dur- in molškale navzgor in navzdol v raznih tonovih načinih z različnimi takti kot „cantus firmus“ a. v gornji, b. v srednji in c. v spodnji glas z mešanim kontrapunktom.

Čveteroglasni kontrapunkt.

Umetnost, pristaviti enemu glasu še tri druge, ima ista pravila, kakor jih uči nauk o harmoniji sploh: samo da podaja navadno harmonizovanje **enemu** napevu navadno harmonijo v drugih glasovih, v kontrapunkt pa **vsak** glas samostalno nastopa.

Vsi posamezni toni kateregakoli napeva so intervali škalskih akordov dotičnega tonovega načina, kakor so n. pr. intervali šscale obseženi v 3 glavnih akordih 1., 4. in 5. stopnje (gl. str. 15.). Hočemo-li n. pr. harmonizovati C-dur-škalo, porabimo zato v prvi vrsti omenjene 3 akorde:

I. V. I. IV. I. IV. V. I. I. V. IV. I. IV. I. V. I.
(VI.) (VI.)

(Zaradi kvintnih in oktavnih postopov bi morala nastopiti dvakrat n. pr. šesta stopnja namesto četrte).

Ker bi pa taka harmonizacija le s tremi trizvoki bila enolična, trda in dolgočasna, lahko porabimo tudi druge podobe raznih akordov, ki nam jih obilno podaja sorodnost tonov. Pa kako nam še zadržki in prehajalni toni pomagajo harmonizacijo olepšati! Sploh imamo za to odprto široko polje in obdarjena fantazija si po svojem okusu že izbere, kar je najugodnejše. Treba je posnemati dobre izgleda in mnogo, dà, mnogo se učiti, predno se spustimo na gladko, slizko stezo komponovanja (skladanja); kakor pesnik, rodi se tudi skladatelj, vsi razni nauki nam podajajo samo vodilo za obliko lupinje, jedro pa more ustvariti le obdarjena fantazija.

Najlaglje je harmonizovanje, če je dana melodija v sopranu, najtežje, če je v srednjem glasu. Pa že pri kadencah (str. 16.) in tudi drugod smo zapazili, kako pri raznih legah akordovih tisti intervali pridejo iz enega glasu v drug; samo ako pride „cantus firmus“ v bas, mora se pogosto harmonija izpremeniti in največjo težavo dela tedaj okončavanje, katero postane večkrat nepopolno, zatorej ni vsaka melodija za bas pripravna. V začetku in koncu skladbe more stati trizvok tudi brez terce.

Naslednjemu 1. stavku sledi 2. stavek, v katerem ima vsak glas svoj ritmus. (Zložil M. Haller).

V lidijskem tonu.

1. c. f. 2. c. f.

Stavkov s 4 raznimi ritmi (kakor 2.) se da v četeroglasju narediti 24; trije razni ritmi dajo, kakor smo že spoznali, 6 spremen, 4-glasni stavek štirikrat toliko. (Primerjaj str. 60).

V naslednjem izgledu je „cantus firmus“ a. v sopranu, b. v altu, c. v tenoru in d. v basu.

a.

O - če - tu in Si - nu bo - di čast!

b.

O - če - tu in Si - nu bo - di čast!

c.

O - če - tu in Si - nu bo - di čast!

d.

O - če - tu in Si - nu bo - di čast!

70. **Naloga.** Po prejšnjih izgledih ravnajte tudi z naslednjo melodijo :

Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.

71. **Naloga.** Postavite četeroglasno dur- in molš kale po načinu 69. naloge.

V naslednjih stavkih ima vsak glas „cantus firmus“ v drugem tonovem načinu. (Zložil E. F. Richter).

C. f.

1.

2. *C. f.*

3. *C. f.*

4. *C. f.*

Detailed description of the musical exercises: The page contains four numbered musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef) in a 3-part setting. Exercise 2 is in 3/4 time, exercise 3 is in 3/4 time, and exercise 4 is in 3/2 time. All are in the key of D major (two sharps). The dynamics are marked 'C. f.' (Crescendo forte). The exercises demonstrate various intervallic relationships and voice leading techniques in a contrapuntal style.

Večglasni kontrapunkt.

Podvajanje intervalov v večglasnem stavku nareja večkrat večje težave nego izpuščanje intervalov v tri- ali dvoglasnem stavku, kajti pravilni stavek ne sme dovoljevati nikjer napačnih nastopov (vzporednih prim, oktav in kvint), kateri nam povsod pri razvezu zvečanih in zmanjšanih intervalov

pretijo; k temu se zvečani in zmanjšani intervali že sami brez podvojenja ostro glase. Interval, kateri je z enim tonom disonanca, z drugim pa konsonanca, se lahko brez pomisleka podvoji, samo če se disonanca v enem glasu razveže. Tako nastopa n. pr. v naslednjem pri **a.** terca na dvojni način, ker je nastop kvarte pri **b.** ravnotako pravilen kakor razvez pri **c.**



V naslednjem podajemo kot zgled zvezo prve škalne stopnje z drugimi stopnjami vrstno 3-, 4-, 5- in 6-glasno:

Večkrat nastopajo glasovi tako, da se vzajemno križajo, n. pr. takrat, kadar se hoče skladatelj ogniti napačnih postopov, kar je sicer vedno dovoljeno pri vokalnih in instrumentalnih skladbah, kjer sodelujejo glasovi razne barve (raznega značaja), pri skladbah na orgle in podobne instrumente pa to ni vedno pripuščeno, kakor kaže naslednji zgled, pri katerem bi vendar postop kvint in oktav ne bil pravilen, ker bi se glasil stavek pri **a.** na orglah vedno le, kakor je pri **b.** napisan:

The piano accompaniment consists of two staves. The upper staff features a series of chords and a melodic line with a slur over it, labeled 'a.'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line, labeled 'b.'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Večglasne vokalne skladbe so: peteroglasne (2 soprana, alt, tenor, bas — sopran, 2 alta, ten., bas — sop., alt, 2 tenora, bas), šesteroglasne (2 sop., alt, 2 ten., bas — sop., 2 alta, ten., 2 basa), osmeroglasne (2 sop., 2 alta, 2 ten., 2 basa) i. t. d. (večkrat za 2 zbor).

Naslednja **partitura** (razdeljenje glasov — od latinskega „partire“ = razdeliti) je začetek **peteroglasnega ofertorija** od slavnega skladatelja **dr. Fr. Witt-a** (1834—1888).

The vocal score is arranged in four systems. The first system includes Cantus, Altus (I. and II.), Tenor, and Bassus parts. The lyrics are "A - - - ve Ma - ri - - a,". The Cantus part starts with a *mf* dynamic and ends with a *dim.* dynamic. The Altus parts (I. and II.) are in harmony. The Tenor and Bassus parts also follow the same melodic line. The second system continues the vocal parts with the lyrics "a - - - - ve Ma - ri - - a." and "a - - - - - ve Ma - ri - a." respectively. The Cantus part in the second system also begins with a *f* dynamic and ends with a *dim.* dynamic. The piano accompaniment continues to support the vocalists.

72. N a l o g a. Harmonizujte **peteroglasno** (kakor v prejšnjem zgledu) naslednjo melodijo najprej na dveh vrstah (kakor navadno z vijolinskim in basovskim ključem), potem pa izpišite partituro 4 vrst s sopranskim, altovskim, tenorskim in basovskim ključem.

Cantus. 
Sanctus, sanctus, san-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

Naslednji zgled **šesteroglasnega stavka** je posnet iz **maše „Assumpta est Maria“**, katero je zložil najslavnejši reformator cerkvene glasbe Giovanni Pierluigi da **Palestrina** (1524—1594):

Cantus { I.  Et vi - tam ven-tu-ri
II.  Et vi - tam ven-tu-ri

Altus. 

Ten. { I. 
II.  Et vi - tam ven-tu-ri sae - cu - li,

Bassus. 

sae - cu - li, A - men, et vi - tam ven-
sae-cu-li, A - - - men, et vi - tam
A - - - men, et vi-
et vi - tam ven-



(I. zbor.) (Oba zbora.)

Cant. { I. *p* *f*
II. }

Alt. { I.
II. }

Ten. { I.
II. }

Bass. { I.
II. }

Lau-da-te Do-mi-num, psal-li-te no-mi-ni e-jus,

(II. zbor.) (Oba zbora.)

p *f* *p*

qui-a be-ni-gnus est, quo-ni-am, quo-ni-am sua-vis est.

Zadnji zgled večglasnih skladb naj bo slovesni konec slavno znanega „Miserere“, ki ga je zložil Greg. Allegri (1590—1652); ko sta dva zbora, peteroglasni in četeroglasni, vrstno odpela ves psalm, združita se koncem skladbe v eden celotni deveteroglasni zbor:

C. { I.
II. }

III.
IV. }

tunc im-ponent super al-ta-re tu-um vi-tu-los.

Alt. { I.
II. }

Ten.

Bas. { I.
II. }

Navedli smo za zglede večglasnih skladb večinoma **homofonične** stavke; **polifonija** pride k večji veljavi pri kanoničnih oblikah.

II. Dvojni kontrapunkt.

Pri tem umetnem načinu skladanja se nam je ozirati na vzajemnost intervalov, katere v dveh glasovih zamenjamo ali obračamo; taka skladba je torej zložena v **dvojnem kontrapunktu**, ker se da izmed dveh raznih glasov vsak postaviti ali kot zgornji ali pa kot spodnji glas. Kadar se da spodnji glas za oktavo višje nad gornjega, ali gornji za oktavo nižje pod spodnjega postaviti (tudi se moreta oba glasova istočasno obrniti), je **1. dvojni kontrapunkt v oktavi**; pri podobni izpremeni v obsegu decime je **2. dvojni kontrapunkt v decimi**; pri podobni izpremeni v obsegu duodecime je **3. dvojni kontrapunkt v duodecimi**. V drugih intervalih rabljen, je dvojen kontrapunkt nejasno, suho modrovanje. Glas, kateri obsega temeljno melodijo, zovemo **cantus firmus**, drug glas, kateremu se lega izpreminja, **kontrapunkt**. Naj bode zdaj o vsaki točki nekaj posebe povedano:

1. Dvojni kontrapunkt v oktavi ima za podlago obrnjenje intervalov, kakor smo ga že pojasnili na str. 5. in 6. Razmere prvotnega in obrnjenega intervala so take, da se oba intervala dopolnjujeta v številkah do 9:

| | | | | | | | | | |
|---------------------|---|---|---|---|--|---|---|---|---|
| Prvotni intervali: | 1 | 2 | 3 | 4 | | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Obrnjeni intervali: | 8 | 7 | 6 | 5 | | 4 | 3 | 2 | 1 |

(Kakor je razvidno, zadostuje tudi polovica števil.)

Naslednji zglede nam kaže **a.** prvotne intervale glavne skladbe, **b.** za oktavo višje, in **c.** za oktavo nižje obrnjene intervale.

Že prvi pogled na razmere obrnjenih intervalov nam veli, da smemo v dvoglasju

1. prime in oktave stavljati skoraj samo na začetku in koncu skladbe, ker nam pri obrnjenju podajajo tudi le prazno se glaseče oktave in prime; zato nam moreta oba intervala lepo pripravljati zadržke (glej **a.**).

2. Kvinti je treba dati pripravek (**b**) (o kvarti smo govorili že na str. 80); da bi postop kvart provzročil v dvojnem kontrapunktu postop kvint, ni treba posebe pokazati.

3. Po pripravljene čisti kvarti sme nastopiti zvečana kvarta (**c**), katera sme tudi prosto nastopiti (**d**). Prosto sme tudi čista kvarta kot prehajalna nota na lahki dobi nastopiti po sekundi (**e**), kvinta pa po septimi (**f**).

4. Septima ima pripravek v gornjem glasu (kakor sploh septime pri postranskih septakordih), a sekunda v spodnjem (glej a, e, f), druge disonance pa morejo dobiti pripravek v gornjem ali v spodnjem glasu.

(Obrnjeno).

a.  b.

(Obrnjeno). (Obrnjeno).

c. 

(Obrnjeno).

d.  e.

(Obrnjeno). (Obrnjeno).

f. 

Zaradi jasnega pregleda napišimo si eno melodijo dvakrat v obsegu dveh oktav, in pristavimo k obema drug glas v sredi, n. pr.:

K. 

C. f. 

K. 

Na ta način dobimo dva stavka: 1. srednji glas z gornjim, in 2. srednji glas s spodnjim.

K.

1. 

C. f.

C. f.

2.

K.

Ako bi pri dvojnem kontrapunktu obseg enega glasu segal v obseg drugega, bi se morala **oba** glasa obrniti; n. pr.:

3.

4.

Do zdaj smo se ozirali vedno le na dva glasa; v enem smo imeli **subjekt** (podmet), v drugem pa **kontrasubjekt** (protipodmet), torej dve **temi**. V 3-glasnem stavku je tretji glas ali samo **spremljajoč** ali se pa da tudi kot samostalna tema obrniti; podobno četrti glas v 4-glasnem stavku i. t. d.

V naslednjem se vjema tretji glas z obema gornjima stavkoma (1. in 2.):

1.

2.

H gornjemu 3. stavku je pristavljen 3. glas gori, 4. stavku pa v sredi:

3.

4.

Tudi dva srednja glasa imata v zadnjem stavku prostor:

5.

Dvoglasni stavki — ako niso zloženi v vzporednem postopu in ako niso predolgi — lahko postanejo s tercami ali sekstami tri- ali četverglasni; samo ako so brez disonanc in ligatur na težkih dobah. Stavki 3—6 in 9, 10, naj pojasnijo **trojni**, stavki 7, 8 in 11, 12 pa **četerni kontrapunkt**, v katerih se morejo vsi 3 ali 4 glasi obračati. (Primerjajte na str. 96. in 97. št. 1—5!)

1.

2.

3.

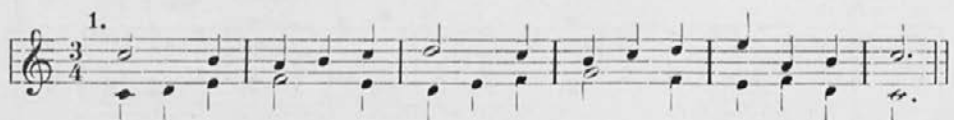
4.

5.

6.



74. **Naloga.** Izdelajte po teh zgledih naslednja stavka, predstavite vse v tonove načine do 3 # in 3 b, in igrajte jih v vseh tonovih načinih!





Če prestavimo zgornji glas v spodnjo duodecimo, dobimo nov stavek:



76. Naloga. Pristavite tem 3 stavkom 3. glas in jih prestavite v druge tone!

Tudi **mešan dvojen kontrapunkt** se sklada, n. pr. **a.** v 8 in 10, **b.** v 8 in 12, **c.** v 8, 10 in 12 i. t. d. Primerjaj na str. 99. stavke 3—12 in izdelani nalogi 74 in 75!

Trojni in četverni kontrapunkt se ravnata povsem po pravilih dvojnega kontrapunkta.



Peti del.

Kanonične oblike.

Kánon, grška beseda, pomenja **pravilo**, po katerem se v umetnih skladbah ravnajo glasbene misli ali motivi (nagibi), ritmične figure (podobe) ali sploh odstavki napeva (melodije). Napev, ki obsega le nekoliko not kot povod k nadaljevanju, se zove **motiv**; ako izvira le-ta iz **teme**, t. j. iz daljšega napeva kot vodila kake skladbe, se zove **tematičen motiv**. Posnemanje ali ponavljanje enakih ali vsaj podobnih odstavkov lahko stoji v vsakem glasu na kateremkoli intervalu v vzporednem ali v nasprotnem postopu, z enakim ritmom posameznih intervalov, ali s podaljšanjem not — **avgmentacija** (povekšanje) ali pa s skrajšanjem not — **diminucija** (pomanjšanje).

Kanonična oblika skladbe more biti:

1. **Imitacija** (posnetek), t. j. prosto posnemanje —
2. **Kánon** (pravilo), t. j. strogo posnemanje —
3. **Fuga** (beg), t. j. deloma strogo, deloma pa prosto posnemanje kake melodije.

Imitacija ima nekaj podobnega z glasbeno sekvenco, kánon pa z dvojnimi kontrapunktom. Sploh so kanonične oblike najboljše sredstvo za enoličnost ali celotnost skladbe, kar se tiče njenega duha ali jedra. Na ta način se lahko izogneš vsaki nepremišljeni sestavi raznovrstnih stavkov, ki niso v nikaki zvezi med seboj.

Imitacija.

Največkrat nastopa imitacija (posnetek) na prvi ali oktavi, a tudi na vseh drugih stopnjah; imitacijo po toniki na dominantni ali po dominantni na toniki imenujemo **tonalno**, na ostalih stopnjah pa **realno**. Kanonična oblika ima pri imitacijah toliko prostosti, da dobi vsako posnemanje, bodisi kadarkoli izpremenjeno, ime imitacije, samo ako se ohrani toliko podobnosti, da se prvotni motiv ali odstavek še spozna. Naslednji zgled nam podaja imitacije na raznih škalsnih stopnjah. V prvem glasu je **tema**, v drugem pa **odgovor**, h kateremu ima prvi glas **protistavek**.



77. **Naloga.** Naredite iz vsakega posnetka kratke ali po volji daljše večglasne stavke z rednim sklepom in prestavite jih potem v razne tonove načine!

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.
men.

men.
a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

K á n o n.

Kánon v ožjem ali pravem pomenu je **strogo posnemanje** melodije, navadno v primi ali oktavi, a tudi na vseh drugih stopnjah. Razen kánona v primi ali oktavi mora biti vsak kánon na drugih stopnjah zložen po pravilih dvojnega kontrapunkta. Kánoni so 2-, 3-, 4- in večglasni; kadar je kánon tako zložen, da sega konec v začetek skladbe, se imenuje **brezkonečen** in se takrat okončuje ali s posebnim sklepom ali pa kje drugje na ugodni ritmični dobi. Zatorej zadostuje, ako se kánon napiše za ta slučaj samo za en sam glas in se zaznamenuje, v katerem intervalu naj se kánon prestavi v drug glas; kje ima kak drug glas nastopiti, kaže znamenje, t. j. **ključ kánona** (2). Postavimo si n. pr. naslednji triglasni kánon v primi:

Al - le - lu - ja.

Namesto da se okonča na tak način, kakor se je začel peti, t. j. en glas po drugem (glej **b.**), se pristavi kánonu redni konec (glej **a.**).

ponavlja se za vajo po volji

1. Al - le - lu - ja, al - le - lu -

2. Al - le - lu - ja, al - le -

3. Al - le - lu - ja,

a. b.
ja, al - le - lu - ja. ja.
lu-ja, al - le - lu - ja. lu - ja.
al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja.

Pri večjih skladbah se kánon često sklada tako, da se ves stavek prenaša iz enega glasu v drug glas; manjši kánoni, v katerih sega en glas v drugega, se skladajo navadno po odstavkih, h katerim se zopet pristavljajo protistavki, ki se vzajemno menjajo v glasovih. V naslednjem **dvoglasnem kánonu v zgornji kvarti** n. pr. je prvi za spodnji glas zloženi takt (a) prestavljen v zgornji glas kot drugi takt; njegov protistavek (b) zopet tako za en takt naprej i. t. d.

a. b. c. a. i. t. d.

Ker imata oba glasova isto melodijo, zadostuje kánonu naslednja skrajšana pisava:

Kánon v zgornji kvarti.

Naslednji triglasni kánon v enoglasju je povzet skladbi „Missa in honorem sancti Francisci Seraphici“, katero je zložil pisatelj tega nauka.

Andantino. (II. Pars.)
mf

Sop. Be - ne - di - ctus, qui ve - - -

Ten. Be - ne - di - ctus, qui ve - -

Bas. Be - ne - di - ctus, qui

nit, qui ve - - nit in no - mi - ne

- nit, qui ve - - nit in no -

ve - - nit, qui ve - - nit in

Do - mi - ni.

(Hosanna.)

- mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

Stari glasbeniki so skladali razne umetne kánone z avgmentacijo, dimincucijo, v enakem ali nasprotnem postopu, skladali so celo rakove kánone, pri katerih drug glas začanja tam, kjer prvi konča. V zgled **dvojnega kánona** (v prvi in kvinti) s spremljajočim dvoglasnim kontrapunktom in prostim sklepom podajemo **peteroglasni konec maše**, katero je zložil **dr. Fr. Witt** pod imenom: **Missa „Septimi toni“ Op. 1. b.**

Canon duplex ad Unisonum et ad Diapente.

Canon. *Adagio.*

Cantus I. *f* A - gnus De - - - i, A -

Cantus II. *Resolutio* ad Unisonum.*
Altus. *Resolutio ad Diapente.* A - gnus De - - -
A - - - gnus De - i, A -

Tenor. Bassus. A - - - gnus De - -

*) Razvez.

6

A - gnus De - i,

gnus De - - - i,

i, A - gnus De - i,

- gnus De - - - i, De - - -

i, A - - - gnus De - - -

9

qui tol - lis pec - ca - - - ta

A - gnus De - i,

qui tol - lis pec -

i, qui tol - lis pec - ca - - -

- - - i, qui tol - - -

11

mun - di, do -

qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

ta mun - di, mun - - - di, do -

lis pec - ca - - - ta mun - - -

16

na no - bis pa - - - cem,

do - - - na

do - - - na no - bis, pa -

na, do - - - na no - - - bis

- di, do - na no - bis pa - -

22

pa - - - - -

no - bis pa - - - cem,

cem, pa - - - - -

pa - - - - - cem, pa -

- - - - - cem, pa - - - - - cem.

pa - - - - - cem.

- - - - - cem, pa - - - - - cem,

- - - - - cem.

do - na no - bis pa - - - - - cem.

78. **Naloga.** Naslednji dvojni rakov kánon, ki ga je zložil (kot glasbeno šalo) slavni glasbeni mojster **J. Haydn** (1732—1809), izpišite čveterglasno v partituro dveh vrst.

Glasbi v slavo.

1. gl.

Za té, oj glas-be - na u - metnost, vnet sem in go-rim:
u:ɪ.p - əʌ foq - ət s is oʃ-np 'əfj-əs - əʌ is əf-ou ɪɪ

2. gl.

Ti mo-je si ve-se-lje, du-šo si ste-boj ve-drim.
ɪ:ɪ.t-ɔʃ u ɪ sem 'ʃsɔmɛn- n u - əʌ glas-bə tɛ, in

4. gl.

Za té, oj glas-be - na u - metnost, vnet sem in go-rim:
u:ɪ.p - əʌ foq - ət s is oʃ-np 'əfj-əs - əʌ is əf-ou ɪɪ

3. gl.

Ti mo-je si ve-se-lje, du-šo si ste-boj ve-drim.
ɪ:ɪ.t-ɔʃ u ɪ sem 'ʃsɔmɛn- n u - əʌ glas-bə tɛ, in

Fuga.

Ime ima ta najtežja oblika skladbe od tega, ker nastopa en glas po drugem, kakor da bi eden za drugim bežal. **Fuga** more biti **2-, 3-, 4- in večglasna**, in vsak glas ima v fugi svojo samostalno melodijo, ne da bi samo drug drugega harmonično spremljal. Pravilna fuga ima **3 glavne oddelke**: **1. Strog začetek (prvo izpeljavo)**, **2. prosto nadaljevanje (drugo izpeljavo)** in **3. slovesni konec (tretjo izpeljavo)**.

1. oddelek, to je strog začetek fuge, obsega:

- temo** ali **subjekt** (nalogo, podmet, glavni motiv ali nagib), latinsko **dux**, t. j. **vodilo**, s katerim nastopa prvi glas.
- Odgovor**, latinsko **comes**, t. j. **sprenilo**, s katerim nastopa drugi glas. Odgovor ni nič drugega, nego v dominantno transponovana (prenešena, prestavljena) tema, pri čemer je tudi dovoljeno, posnemanje teme po potrebi nekoliko izpremeniti ali z **medmetkom** podaljšati. Nadaljevanje teme v prvem glasu, t. j. spremljanje odgovora, zovemo **protistavek**.
- Pri večglasnih fugah sledi zdaj tema ali vodilo v 3. glasu, kar se zove **povratek teme**. Prva dva glasa imata protistavka.
- Potem pa pride zopet odgovor ali sprenilo v 4. glasu, t. j. **povratek odgovora** i. t. d. Drugi glasi imajo protistavke.

Kar se tiče modulacije, je treba paziti na to, je-li tema — katera itak ne sme biti predolga — tako zložena, da gre ali zopet nazaj v toniko ali pa naprej v dominantno; v prvem slučaju se prestavi cel odgovor v dominantno, v drugem pa mora odgovor modulovati zopet nazaj v toniko.

Cel tak pravilen, strogo kanoničen začetek se zove **ekspozicija (razpostava) fuge**. V naslednjem zgledu ekspozicije 4-glasne fuge, katero je zložil najslavnejši mojster fuge **J. S. Bach** (1685–1750), je cela tema v toniki, zato je tudi cel odgovor v dominanti:

Allegro maestoso (♩ = 132).

Tema.

Odgovor.
Protistavek.

Medmetek.
Povratek teme.
Protistavka.

Povratek odgovora.
Medmetek.
Protistavki.

*) Namesto **realne** (stvarne, stroge) imitacije („f“) stoji tu **tonalna** imitacija: Kakor odgovarja toniki dominanta, tako odgovarja tudi dominantni tonika.

i. t. d.

Zdaj podajemo še zgled čveteroglasne ekspozicije fuge, v kateri gre tema v dominantno, torej odgovor zopet v toniko:

Odgovor.

Tema. Protistavek. Protistavka.

Povratek teme.

Protistavka.

Povratek odgovora.

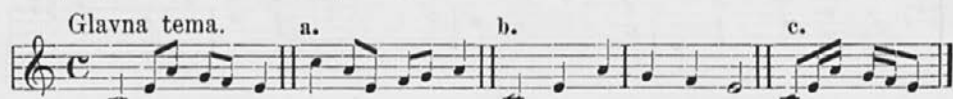
i. t. d.

Protistavek.

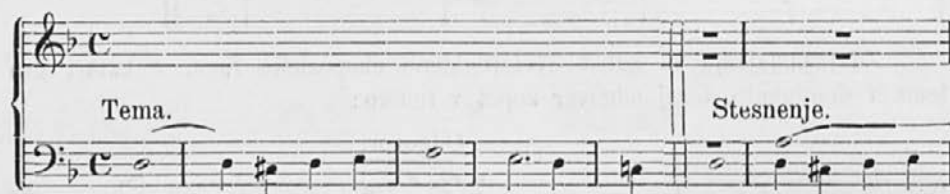
Kar se tiče reda, po katerem se glasovi vrste, ravnamo se navadno po naravni legi glasov tako, da si n. pr. pri 4-glasni fugi (in ta je najnavadnejša) sestavimo glasove na te načine: Bas, tenor, alt, sopran — sopran, alt, tenor, bas — bas, alt, tenor, sopran — sopran, tenor, alt, bas — tenor, bas, sopran, alt — alt, sopran, bas, tenor i. t. d. Pa tudi tukaj ni prostovoljnost v izbiranju omejena.

2. oddelek, to je prosto nadaljevanje fuge, obsega imitatorično izdelovanje teme ali motivov, posnetih iz teme in protistavka, in sicer v raznih

tonovih načinih; da bi pogosto ponavljanje teme ne utrudilo posluha, posluži nam fantazija tuptam z zanimivimi prostimi **medstavki**. V tem drugem oddelku fuge rabijo nam dobro razne imitatorične izpremene teme, kakor so: **a.** tema v nasprotnem postopu; **b.** povečanje teme (avgmentacija); **c.** pomajšanje teme (diminucija):



3. oddelek, to je slovesni konec fuge, obsega navadno: a. stesnenje (stretto), t. j. prehiteči nastop glasov, pri čemer ne čaka en glas, da drug temo do konca izpoje, ampak glasovi nastopajo kje prej na ugodnem mestu, eden za drugim; kot zgled naj služi naslednji stavek iz vzorne fuge, katero je zložil K. F. Pič (Pitsch), bivši slavnoznan vodja orglarske šole v Pragi:



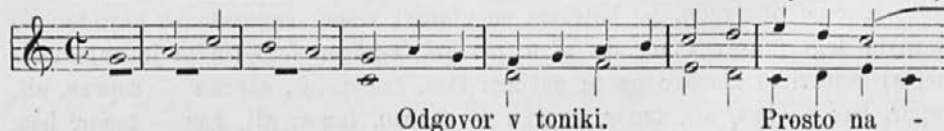
Pri daljših fugah sledi še navadno:

b. pedalni ton, sestavljen iz raznih posnetkov teme ali protistavkov, nekdam tudi **prevarka**, in nazadnje **slovesni sklep** (najbolje s **prolongacijo**, t. j. s podaljšanjem, sestavljenim iz zadržkov in prehajalnih not).

Dvoglasna fuga v joničnem tonu.*)

Tema v dominantni.

Janez Jožef Fux (1660—1741).



*) V starih tonih se zlagajo fuge tudi tako, da je vodilo v dominantni (v gornjem heksakordu) in spremilo v toniki (v spodnjem heksakordu). Seveda je dominantna tukaj v **istem** tonovem načinu kakor tonika, v naši novi sestavi pa sta tonika z dominantno samostalna dur-tonova načina.



- daljevanje.



Stesnenje.



V naslednjih fugah naj poda učenec sam analizo (razlago) skladbe!

Triglasna fuga „Alleluja“.

Con moto.

Ant. Foerster.



First system of musical notation, measures 1-2. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, measures 3-4. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation, measures 5-6. The treble clef staff features a more complex melodic line with slurs and ties, while the bass clef staff has a sustained accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The treble clef staff has a melodic line with some rests, and the bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The treble clef staff has a melodic line with slurs, and the bass clef staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The treble clef staff has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The bass clef staff has a simple accompaniment. The tempo marking *molto rit.* is present at the end of the system.

a tempo.

Četveroglasna fuga.

♩ = 84.

J. S. Bach.

Man.

Ped.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking "Man." is placed below the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking "I." is placed above the treble staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking "Ped." is placed below the bass staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats. The music continues with similar rhythmic complexity.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking "Man." is placed below the bass staff.

Fuga, o kateri smo dozdaj govorili, je **enoterna**, ker ima samo **en subjekt**, t. j. eno glavno temo; ako tema začenja pri fugi s protistavkom, kateri je sam zase dovolj samostalen in obdrži v celi fugi tako veljavo kakor tema, zove se tak protistavek **kontrasubjekt** (protipodmet), in fuga ima torej **dva subjekta**. Kontrasubjekt (ali kontratema) mora v dvojni fugi, ravno tako kakor glavna tema, biti zložen v dvojnem kontrapunktu, ker stoji v skladbi časi pod, časi pa nad glavno temo. Podobno **dvojni fugi** se skladajo **trojne fuge s tremi subjekti** i. t. d.

Kot **zgled dveh subjektov** naj stoji ekspozicija dvojne fuge, katero je zložil **J. G. Albrechtsberger** (1736 — 1809), eden izmed najimenitnejših kontrapunktistov:

i. t. d.







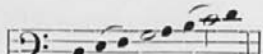





Fuge se skladajo ali samo **vokalno** ali **instrumentalno**, ali pa **vokalno s spremljanjem instrumentov**. Kratka fuga, katera obsega samo ekspozicijo in pravičen sklep, se zove **fugeta**; nesamostalen, prosto zložen odstavek večje skladbe z različnimi posnetki kakšne teme v obliki fuge pa **fugato**. Napačno bi kdo marsikatero **preludije** (predigre), **postludije** (poigre), **interludije** (medigre), **verzete** i. t. d. že zato zval fuge, ker so zložene po načinu fuge, t. j. ker posamezni glasovi eden za drugim **imitatorično** nastopajo; navzlic dovoljeni prostosti v posnemanju teme mora biti vendar začetek dobre fuge na vsak način strogo pravilen.

Šesti del.

Harmonizovanje starih tonovih načinov.

Vsak star tonov način (modus) ima posebne značajne tone, po katerih se razločuje od našega dur- ali moltona (ker ima vsaka škala oba poltona drugod); in na te značajne tone moramo pri harmonizovanju korala ali sploh starih skladb paziti. Kromatičnih (zvikišanih ali znižanih) intervalov smemo porabiti samo v harmoniji, nikdar pa ne smemo v melodiji kakšen interval zaradi harmonije spremeniti. Starim tonom najbolje pristoji **trizvok**, že **četerozvok** naj se porabi samo kot **prehajalen akord**; sploh se tudi disonančnih akordov ogiblajmo!

V naslednji tabeli tonovih načinov (ali kratko rečeno, tonov) imata vsaka dva tona (avtentični — izvirni in plagalni — postranski) tisti temeljni ton (glej celo noto), ki je zraven tudi končnica (finalis); zato je imamo v pravem pomenu samo 6 različnih tonov, izmed katerih je nam jonski, t. j. naš C-dur, že tako znan. Dominanta (pri avtentičnih tonih kvinta, pri plagalnih od le-te terca niže) je označena s polovno noto; kjer bi nastopil „b“ (naš „h“), postane namesto njega dominanta „c“.

| Plagalni toni. | | Avtentični toni. | |
|----------------|---|------------------|---|
| II. |  (hipodor. ton) * | I. |  (dorski ton) |
| IV. |  (hipofrig. ton) | III. |  (frigiški ton) |
| VI. |  (hipolid. ton) | V. |  (lidiški ton) |
| VIII. |  (hipomiks. ton) | VII. |  (miksoli-diški ton) |
| X. |  (hipoeol. ton) | IX. |  (eolski ton) |
| XII. |  (hipojon. ton) | XI. |  (jonski ton) |

Zaradi pomanjkanja čiste kvinte in čiste kvarte niso stari na „H“ skladali napevov.

*) Beseda „hypo“ = „pod“ pomeni, da vsak postranski ton leži kvarto niže kot njegov izviren ton.

Prvi pogled na razne razmere intervalov nam kaže, da imajo 3 tonovi načini s temeljnimi toni *D, E, A* značaj našega „mola“, 3 drugi s temeljnimi toni *F, G, C* pa značaj našega „dura“. Poleg tega ima vsak star ton poseben značilen ton, ki se ne sme v harmoniji izpreminjati; tak značilen ton je v dorskem tonu *h* (velika seksta), v frigiškem *f* (mala sekunda), v lidiškem *h* (zvečana kvarta), v miksolidiškem *f* (mala septima), v eolskem *f* (mala seksta) in v jonskem *h* (velika septima).

Razun te **pravilne (regularne) sostave** ima stara glasba še **prestavljeno (transponovano) sostavo**, v kateri se je pel „*be rotundum*“ (naš *hes* ali *be*), v razloček pravilne sostave, v kateri se je pel „*be quadratum*“ (naš *h*), zniževal se je pa samo slučajno sem ter tja zaradi **zvečane kvarte (tritonus) *f* – *h***.

V zgled **transponovane sostave** naj stoje naslednje škele:

Mi pa si moremo vsak ton po potrebi više ali niže transponovati, pri čemer naj se le ohrani zvesto značaj dotičnega tonovega načina, t. j. oba škalna poltona morata ostati pri vsaki transpoziciji na tistih škalskih stopinjah. Naj tri transpozicije I. tona stvar pojasnijo:

Nekateri napevi ne dovoljujejo popolne kadence; zato se mora marsikatera **kadence** tako napraviti, da najprej zadostimo značaju starega tona, potem pa lahko tudi zahtevam naše harmonije, kar se lahko s prehajalnimi akordi v podobi **podaljšanja (prolongacije)** naredi. V dorskih in frigiških tonovih načinih ne smemo n. pr. *d – c – d | e – d – e | g – f – e | h – g – a* spreminjati v *d – cis – d | e – dis – e | g – fis – e | h – gis – a*.

Posebno mora biti predigra večkrat tako sposobno upravljena, da pevca ne moti, temveč mu jasno naznanja značaj tonovega načina. „**Dies irae**“ n. pr. začenja v koralnem „**Requiem**“: *d f e f d e c d d*; zatorej se moramo tona *cis* ogniti in plagalno kadenco narediti:

Podobno naj se naredi predigra k „**Offertorium**“ in k „**Libera**“.

Ker je bil **koral** zložen v časih, kadar še ni bilo harmonije, in ker imajo nekateri napevi na en sam zlog večkrat mnogo not za peti, je časi spremljanje korala okorno, dà, koralu na škodo; najložje se dajo z orglami spremljati **responzoriji** in **psalmi**, ker se posebno pri teh prepeva mnogo zlogov na tistem tonu. Najložje bi bilo harmonizovanje korala, če bi se polni akordi stavljali samo pri ritmičnih odstavkih in pri kadencah, prehajalni toni pa v oktavi spremljevali. **Dr. Fr. Witt** n. pr. podaja izgled za tako harmonizo-

vanje (ponatisnjeno iz njegovega „**Organum comitans ad Ordinarium missae**“ etc. — v Ratisboni pri Pustetu):

Vi - di a - quam e - gre - di - en - tem

de tem - plo a la - te - re dex - tro,

al - le - lu - ja, et o - mnes, ad quos perve - nit

a - qua i - - - - - sta, sal - - vi

fa - cti sunt et di - cent: al - le - lu - ja,

al - le - - - - lu - ja.

Popravki.

- Str. 2. pod II. naj stoji $\frac{9}{8}$.
- Str. 8. in drugod četero . . . namesto četero . . .
- Str. 17. v 2. glasb. dvovrstji manjka sopranu na koncu ligatura. — V 3. dvovrstji manjka 5. taktu pika za „a“. — Istotam v zadnjem taktu prva nota v ten. „f“.
- Str. 23. pod 2. glasb. vrsto 4. rimska številka VI. — Istotam v „opazki“ na 2. vrsti naj stoji morajo, ne morejo.
- Str. 27. v predzadnji vrsti naj stoji 19, ne 18.
- Str. 31. v 21 nalogi druga signatura $\frac{6}{5}$, ne $\frac{5}{5}$.
- Str. 32. dobi razvez $\frac{6}{5}$ -akorda v predzadnji glasb. vrsti signaturo 6.
- Str. 35. v 32. nalogi naj se izpusti „in v molu“.
- Str. 36. v 3. vrsti 10. nota v altu „h“. — V 5. vrsti 10. nota v altu (v oklepaju) „gis“.
- Str. 37. v 7. vrsti kvinta, ne krinta.
- Str. 44. v 2. glasb. vrsti dobi drugi akord (as-dur) \flat pred „a“, ne pred „c“.
— V naslednji vrsti naj se sekstakordu kot razvezu $\frac{4}{3}$ -akordnemu pridene spodaj še „c“.
- Str. 46. V „e“ naj stoji v 3. taktu nad križcem 7, ne 6.
- Str. 48. V „z“ manjka 3. noti signatura 6; v 2. taktu naj stoji za razveznikom 6; v 3. taktu naj se 10 zbriše, enako 4, ker zadostuje samo št. 2; v 4. taktu 3. nota „des“, ne „hes“.
- Str. 58. v predzadnji glasb. vrsti manjka v 4. taktu spodnji „c“ kot cela nota.
- Str. 62. V „e“ zadnji dve osminki 2. takta h-a.
- Str. 70. v zadnji glasbeni vrsti manjka pri gis sopranu ligatura.
- Str. 73. v 11. vrsti naj stoji Zgled, ne pa „izgled“, in tako še nekolikokrat v naslednjih polah.
- Str. 74. 64. Naloga 4. vrsta le-to namesto le-ta.
- Str. 75. Pod prvo glasbeno vrsto na 1. vrsti naj stoji prevarke namesto „krive izvode“. Istotam na 3. vrsti prevarkah namesto „krivih izvodih“.
- Str. 78. naj stoji na 1. vrsti tonov namesto „not“. Istotam na 2. vrsti namesto „nepravilno“ naj stoji ni pravilno.









