

Narodna in univerzitetna knjižnica  
v Ljubljani

31575







31575

# N A U K

o harmoniji in generalbasu,

o modulaciji, o kontrapunktu,

o imitaciji, kánonu in fugi

s predhajajočo

## občno teorijo glasbe

z glavnim ozirom na

učence orgljarske šole.



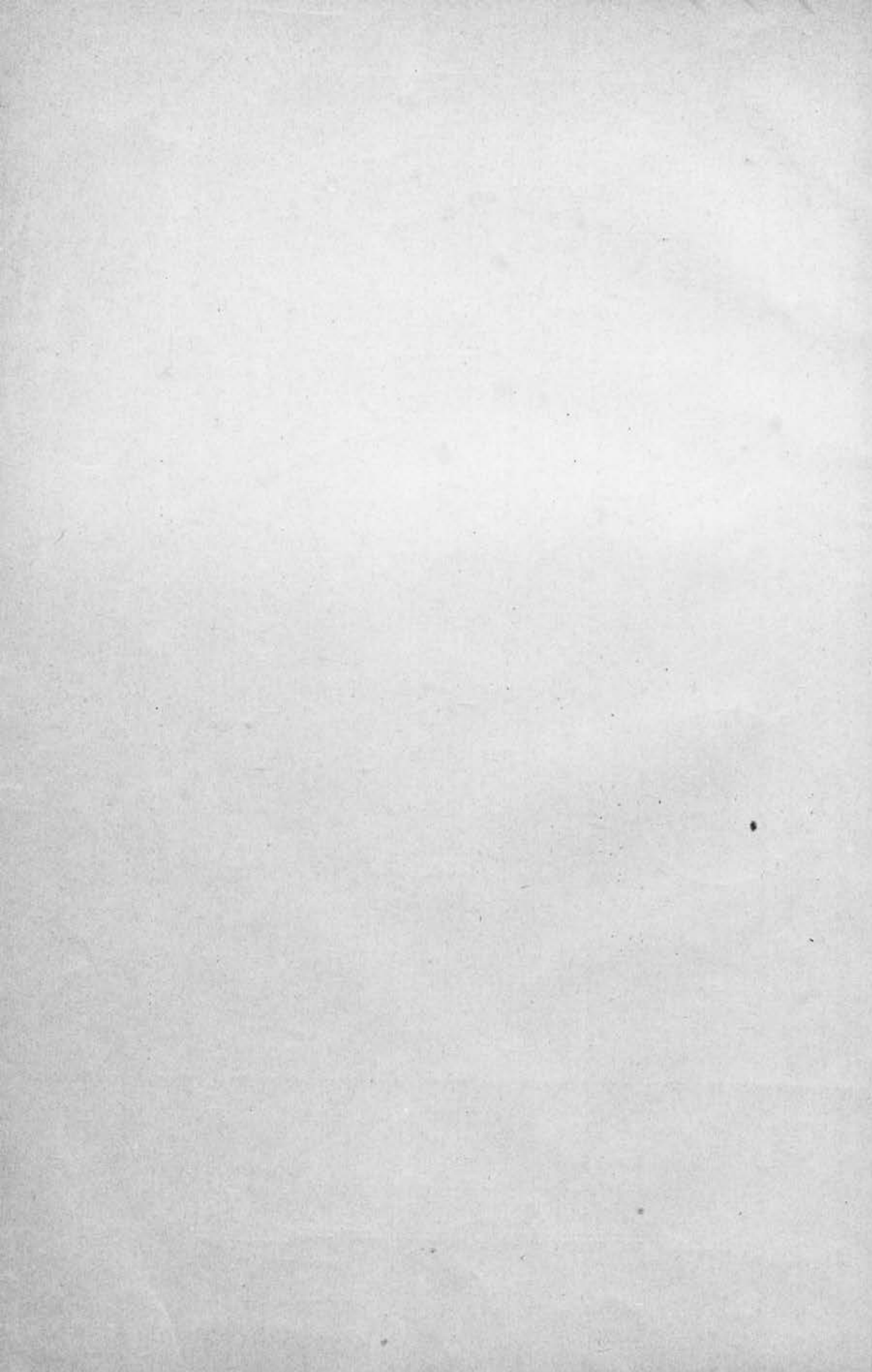
Spisal

Anton Foerster.



V LJUBLJANI, 1881.

Natisnil in založil J. R. Milic.









# N A U K

o harmoniji in generalbasu,

o modulaciji, o kontrapunktu,

o imitaciji, kánonu in fugi

s predhajajočo

## občno teorijo glasbe

z glavnim ozirom na

učence orgljarske šole.

Spisal

Anton Foerster.



V LJUBLJANI, 1881.

Natisnil in založil J. R. Milic.

31575

PREČASTITEMU GOSPODU,

GOSPODU

**JOSIP-U SMREKAR-U,**

PROFESORJU BOGOSLOVJA V LJUBLJANI,

POKLANJA

*PISATELJ.*

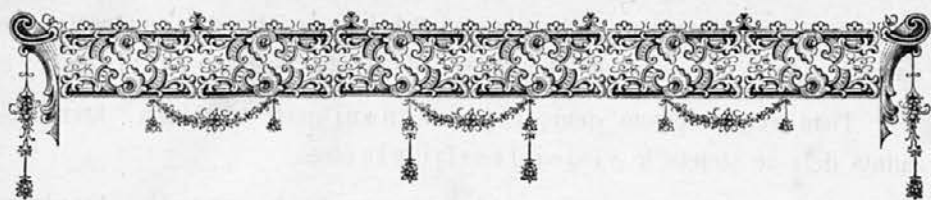
THE EASTERN COSTCO

REPORT

JOSEPH J. BARRON

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

1913



## Predgovor.

**P**ri sestavljanju gradiva za teorijo glasbe sem v prvi vrsti imel pred očmi učence orglarske šole, katerim že več let predavam teorijo glasbe po takej metodi, da bi jo razumeli tudi učenci, kateri niso sicer dosegli potrebne stopinje znanstvene izobraženosti, a so vendar nadarjeni za glasbo.

Prvi pripravljani del te knjižice obsega občno teorijo glasbe, ktera spada v elementarni poduk v glasbi sploh, zatorej je ta oddelek v pregledih skrčen kot ponavljanje že znanega gradiva; obširnejše to tvarino razlaga moja „Pevska šola“, na katero opozorujem vse one, ki se hoté temeljito podučiti v elementarni teoriji.

V družem delu razvijam nauk o harmoniji in generalbasu korak za korakom takó, kakor v naravnej sestavi tonov izvira eno iz drugega, da se učenec iz raznih zgledov sam prepriča, kaj je pravilnega, kaj pa napačnega.

Ker je vsaka teorija brez praktičnih zgledov mrtva, podaja vsa knjižica mnogo raznovrstnih nalóg, ktere naj bi vsak učenec vestno izdelal, ako hoče imeti korist od tega nauka.

Tretji del, kjer more učenec svojo fantazijo že prosto razvijati, je takó upravljen, da učenec lahko vse zglede modulacij praktično takoj porabi.

Namen četrtega dela o kontrapunktu ne more biti, narejati iz učencev „skladatelje“, za kar bi morala biti vsa razprava mnogo obširnejša. Učencu naj že zadostuje, če se od tod nauči dotično tvarino razumevati.

Po daljših resnih studijah še-le more napósled poskušati se v umetnosti skladanja, in to se mu posreči samo tedaj, ako je za glasbo nadarjen.

Tisto velja o petem delu, t. j. o kanoničnih oblikah, ktera oba zadnja dela se štejeta k višjej teoriji glasbe.

Največja težava je meni pretila pri umetnih izrazih, kterih po večini v slovenščini do zdaj ni bilo, zatorej sem v obsegu pojasnil posebno tiste umetne izraze, kteri imajo razun tehničnih (tujih) tudi svojih posebnih imen v slovenščini in nemščini. (Pojmi so sem ter tje še tako nedoločeni, da se n. pr. mešata pojma „glas“ in „ton“ itd.)

Napósled naj si čestiti čitatelji blagovolé popraviti nektere nedoslednosti v pisavi in tisku, kterih popolnem ogniti se v tem prvem slovenskem glasbenem delu te vrste skoraj ni bilo mogoče.

**Čitatelj.**

## Prvi del.

# Občna teorija glasbe.

### Uvod

**M**uzika (glasba) ima ime od grških boginj, ktere so stari Grki muze imenovali, in katerim so razun družih umetnostij posebno glasbo prilastovali. Glasba je umetnost, po kateri izrazujemo in vzbujamo notranje čute, in sicer ali po tonih človeškega glasú, kar imenujemo petje, ali pa po tonih kacega muzikalnega instrumenta (glasbenega oročja), kar se imenuje godba.

Teorija glasbe obseza nauke, vodila in pravila, po katerih se glasba praktično ali djansko izvršuje. Razločujemo cerkveno in posvetno glasbo; posvetna more biti ali koncertna, ali gledališka, ali za salon, ali pa za ples i. t. d.

Akustika (nauk o zvoku), oddelek fizike (naravoslovja), uči, da se vsak predmet, kateri ton prouzroči, trese ali miglja; moč tona je odvisna od prostornosti ali širokosti migljajev, visokost tona od števila migljajev, zvok ali barva tona pa od podobe migljajev. (Pri vsacem instrumentu je podoba migljajev druga.) Oktava vsacega tona ima še enkrat toliko migljajev, kakor ton sam; enako dá polovica strune ali piščali oktavo, polovica polovice dá zopet kvinto, t. j., v tem, ko kakšen ton 1krat miglja, miglja njegova oktava 2krat, kvinta pa  $1\frac{1}{2}$ krat i. t. d.

N. pr. v 1 sekundi ima subkontra-**C** 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 razmerah intervalov dijatonične durškale k svojemu temeljnemu tonu:

| I. | II.           | III.          | IV.           | V.            | VI.           | VII.           | VIII. |
|----|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------|-------|
| 1  | $\frac{9}{8}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{4}{3}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{3}$ | $\frac{15}{8}$ | 2     |

ima n. pr. **D** v 1 sekundi  $64 \times \frac{9}{8} = 72$  dvojnih migljajev, ker jih ima **C** 64; enako dá  $\frac{9}{8}$  strune ali piščali **D**, če dá cela struna ali piščal **C** i. t. d. Temu podobno so v akustiki izračunjeni vsi dijatonični in kromatični toni.

## Pregled oktav na orgljah.

|         |         |               |                |              |
|---------|---------|---------------|----------------|--------------|
| Velika  | Mala    | Enkrat črtana | Dvakrat črtana | Trikrat črt. |
|         |         |               |                |              |
| CDEFGAH | cdefgah | cdefgah       | cdefgah        | cdefg        |

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

Pri registru 8 črevljev (8') — piščal za veliki **C** je namreč 8 črevljev dolga — se glasi vsak ton v leži, 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.

## Pregled enharmoničnih tonov.

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

**1. Naloga.** Pristavite k vsacemu **glavnemu tonu** (c, d, e, f, g, a, h) navzgor in navzdol **polton**: a) **mali** ali **kromatični** (ki ima s prvim isti glavni ton), b) **veliki** ali **dijatonični** (ki ima prvemu najbližji glavni [ton]). Ravno tako k **postranskim tonom** (cis, dis, fis, gis, ais; des, es, ges, as, hes).

## Pregled durškal.



Pri nadaljevanji durškal do 12  $\sharp$  in 12  $\flat$  (ktera dva tona sta uže enharmonična s C-dur) pridejo na vrsto dvojni križci ( $\times$ ) in dvojni be ( $\flat\flat$ ), katerim odgovarja dvojni oddelatelj ali bekvadrat ( $\sharp\sharp$ ). Le **e** in **h** se ne zvišujeta več dvakrat, **f** in **c** pa se zopet ne znižujeta dvakrat.

**2. Naloga.** Napišite vse durškale do 12  $\sharp$  in 12  $\flat$  z dotičnimi znamenji pred vsako noto posébe.

### Pregled harmoničnih molškal.

0  $\sharp$  A  
7  $\flat$  As

1  $\sharp$  E  
6  $\flat$  Es

2  $\sharp$  H  
5  $\flat$  Hes

3  $\sharp$  Fis  
4  $\flat$  F

4  $\sharp$  Cis  
3  $\flat$  C

5  $\sharp$  Gis  
2  $\flat$  G

6  $\sharp$  Dis  
1  $\flat$  D

7  $\sharp$  Ais  
0  $\flat$  A

**3. Naloga.** Harmonične molškale kakor pri 2. nalogi.

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

**4. Naloga.** Melodične molškale navzgor in navzdol kakor pri 2. nalogi.

### Pregled vseh enharmoničnih tonovih načinov,

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

|   |     |     |     |     |     |   |   |   |   |    |    |             |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|---|---|----|----|-------------|
| $\sharp$ 0  | 1   | 2   | 3   | 4   | 5   | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 $\sharp$ |
| 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 |     |     |     |     |     |   |   |   |   |    |    |             |
| $\flat$ 12  | 11  | 10  | 9   | 8   | 7   | 6 | 5 | 4 | 3 | 2  | 1  | 0 $\flat$   |

### O intervalih.

**Interval** se imenuje prostor med dvema tonoma. Akoravno ne kaže čista prima nobenega prostora, se vendar tudi šteje k intervalom.

V harmoniji (v soglasji) imajo nekateri intervali svoja lastna imena; po harmonični veljavi vrsté se pa takó:

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

5. stop. — **kvinta** — **dominanta** (zgornja vladarica), ker razun tonike tudi ona kot tonika **višega** tonovega načina vlada;

4. stop. — **kvarta** — **subdominanta** (spodnja vladarica, t. j. kvinta od tonike navzdol), ker razun tonike tudi ona kot tonika **nižega** tonovega načina vlada;

3. stop. — **terca** — **medijanta** (zgornja srednjica), ker posreduje značaj („dur“ ali „mol“);

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

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

V **durškali** so vsi intervali od tonike navzgor **veliki**, navzdol pa **mali**, samo 1., 4., 5. in 8. stop. so navzgor in navzdol isti, zato se imenujejo tudi **čisti**. (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 niste v rabi, ker tu uže nastopite čista prima in čista oktava. Samo ob sebi se razume, da čisti intervali, ker niso veliki, ne morejo postati mali.

**Opazka.** Kedar koli govorimo o intervalih, mislimo si intervale od enega tona navzgor, le zmanjšana prima seza za polton navzdol.

### Pregled raznih intervalov od c.

|                     |  |
|---------------------|--|
| Zvečani.            |  |
| Veliki.<br>(Čisti.) |  |
| Mali.               |  |
| Zmanjšani.          |  |

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

5. **Naloga.** Naredite preglede intervalov od drugih tonov — pa dobro pazite, da tam, kjer  $\times$  in  $\frac{1}{2}$  več ne rabite, tudi dotičnih intervalov ni.

### Obrnjeni intervali.

Če postavimo iz dveh intervalov spodnji za oktavo višje (ali narobe), dobimo nov, **obrnen interval**, ki se s prvim v številkah do 9 dopolnjuje. Pri tem ostane **čist interval** zopet **čist**, **velik** postane **mal** (in narobe), **zvečan** pa postane **zmanjšan** (in narobe).

|                     |       |    |     |      |    |     |      |     |    |       |     |    |     |
|---------------------|-------|----|-----|------|----|-----|------|-----|----|-------|-----|----|-----|
|                     | VIII. |    |     | VII. |    |     | VI.  |     |    | V.    |     |    |     |
| Obrnjeni intervali. |       |    |     |      |    |     |      |     |    |       |     |    |     |
|                     | zv.   | č. | zm. | v.   | m. | zm. | zv.  | v.  | m. | zm.   | zv. | č. | zm. |
| Izvirni intervali.  | zm.   | č. | zv. | m.   | v. | zv. | zm.  | m.  | v. | zv.   | zm. | č. | zv. |
|                     | I.    |    |     | II.  |    |     | III. |     |    | IV.   |     |    |     |
|                     | IV.   |    |     | III. |    |     | II.  |     |    | I.    |     |    |     |
|                     |       |    |     |      |    |     |      |     |    |       |     |    |     |
|                     | zv.   | č. | zm. | zv.  | v. | m.  | zm.  | zv. | v. | m.    | zv. | č. | zm. |
|                     | zm.   | č. | zv. | zm.  | m. | v.  | zv.  | zm. | m. | v.    | zm. | č. | zv. |
|                     | V.    |    |     | VI.  |    |     | VII. |     |    | VIII. |     |    |     |

### Konsonance in dissonance.

**Konsonance** so intervali posluhu zadostujoči, ki imajo tudi postop v druge intervale prost; **dissonance** pa so intervali posluhu nezadostujoči, ki zahtevajo **razvez** v kako konsonanco, in sicer zvečani narazen, zmanjšani pa skupaj.

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

### Razvez dissonanc.

|        |        |       |       |        |
|--------|--------|-------|-------|--------|
| zm. 1. | zv. 1. | m. 2. | v. 2. | zv. 2. |
|        |        |       |       |        |

zm. 3.      zv. 3.      zm. 4.      zv. 4.      zm. 5.

zv. 5.      zm. 6.      zv. 6.      zm. 7.      m. 7.

v. 7.      zm. 8.      zv. 8.      m. 9.      v. 9.

zv. 9.      zm. 10.      i. t. d.

Opomniti je treba posebno, da je razloček med m. in v. **sekundo** in m. in v. **nono**; pri razvezu namreč ostane sekunda stati, nona pa gre navzdol.

**6. Naloga.** Vadite se v razvezavanji dissonanc od drugih tonov.

## Drugi del.

# H a r m o n i j a.

## U v o d.



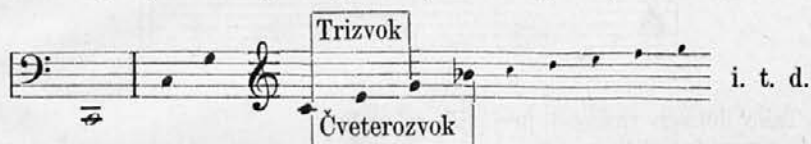
akor je **melodija** (napev) sestavljena iz posameznih se vrstečih tonov, tako je **harmonija** (soglasje) iz **akordov**. **Akord** je sozvok (soglas) najmanj **treh** tonov (dva tona skup se glaseča sta le nepopoln akord).

Stoprav v 10. stoletji po Kristu je poskusil **Hucbald**, menih iz St. Amanda, melodiji pristaviti drug glas, in sicer kvinto ali kvarto enojno ali podvojeno (nad in pod melodijo); drug ton je imenoval **órganum**, vse skup pa **sinfonijo**. V nasprotnem pogibu (oba glasa ali skup ali narazen) so peli še le v 12. stoletji: **discantus** ali **biscantus**. Po preselitvi papežev iz Avignona v Rim (v

14. stol.) začela je papeška kapela (pevski zbor v Rimu) peti psalme v treh raznih tonih skupaj (v sekstakordih), kar se imenuje **falso bordone** (nepravi bas, ker v basu pravega temeljnega tona ni). V časih **Palestrine** in družih slavni skladateljev od 16. stoletja naprej vidimo že večglasno umetno harmonijo v najlepšem cvetju.

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

**Akordi** so ali **glavni** (prvotni — primarni) ali **postranski** (drugotni — sekundarni), kateri postanejo iz glavnih, če se zameni temeljni ton s kakim drugim tonom v akordu; postranski akordi se imenujejo zato tudi **obrnjeni**, ker je temeljni ton pri njih navzgor obrnen. Glavni akordi so sploh po **tercah** sestavljeni, ker tako posluhu najbolj zadostujejo. Že v naravi zvokov nahajamo prve glavne akorde sestavljene; če namreč močno udarimo na klavirji veliki **C**, čujemo mnogo drugotnih (aliquotnih) ali postranskih 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], 5. **Treddecimakord** ali **šesterozvok** (I. V. VII. IX. XI. XIII.). V ožjem pomenu so samo prvi trije akordi glavni ali samostalni.

Zgled glavnih akordov na **c** postavljenih:



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

## T r i z v o k.

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

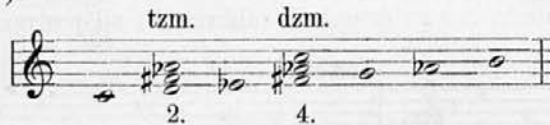


1. **Veliki ali durtrizvok** (z v. terco in č. kvinto) na I., IV., V. in 5., 6. stop.
2. **Mali ali moltrizvok** (z m. terco in č. kvinto) na II., III., VI. in 1., 4. stop.
3. **Zvečani trizvok** (z v. terco in zv. kvinto) na 3. stop.
4. **Zmanjšani trizvok** (z m. terco in zm. kvinto) na VII. in 2., 7. stop.

(Z rimskimi številkami 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 družega, nego septima v duru — terca v molu je namreč prima paralelnega durtona — stoji tudi na 2. stop. v molu zmanjšan trizvok kakor na 7.

Razun teh 4 škálnih trizvokov sta še 2 **neškálna** (alterovana) **trizvoka** v rabi, in sicer na 2. in 4. stop., ako namreč v molu zvikšamo kvarto (zaradi melodičnega prehoda po poltonu v kvinto, koja zdaj postane tonika višega tonovega načina):



Tako dobimo razun 4 prejšnjih trizvokov:

5. **Trdozmanjšani trizvok** (z v. terco in zm. kvinto) na 2. stop., in
6. **Dvakrat zmanjšani trizvok** (sè zm. terco in zm. kvinto) na 4. stop.

Vsak trizvok ima 3 **leže**, **kvintno**, **oktavno** in **tercno**, koje tako imenujemo po intervalu v najvišem glasu, n. pr.:



Če postavimo terco glavnega trizvoka za temeljni ton, dobimo **sektakord** (s polnim imenom **tercesektakord**), če pa kvinto, dobimo **kvartsektakord**; pri teh dveh postranskih (ali obrnenih) akordih se leže posebe ne naznanjuje se številko. V širjem pomenu so vse 3 **podobe** trizvokove (trizvok, sektakord in kvartsektakord) trizvoki, v ožjem pomenu pa je to samo trizvok.



Sploh se pri generalbasu trizvok sè številko navadno ne naznanjuje, samo leže se posebno učencem sem ter tja pristavljajo; če pa dobi terca ali kvinta jako prestavno znamenje, mora se ono postaviti pred ali za dotično številko (pri terci zadostuje tudi znamenje brez številke). Pri sektakordu se terca

razume po sebi, zato je ni treba pisati, temuč zadostuje uže številka 6; tudi oktava kot podvojenje tona se pri vsakem akordu v 4- in večglasnem stavku razumeva sama po 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:

C.  $\begin{matrix} 6 & & 6 & & 6 & & 6 & & 6 & & 6 & & 6 \\ v. & 6 & 4 & m. & 6 & 4 & zv. & 6 & 4 & zm. & 6 & 4 & tzm. & 6 & 4 & dzm. & 6 & 4 \end{matrix}$

i. t. d.

**Opazka.** Dobro pazite na tone, pri katerih ne rabijo več zv. ali dzm. trizvoki.

## Postop in zveza trizvokov.

Kakor intervali sploh, so tudi trizvoki **konsonančni** ali **dissonančni akordi**. **Popolno konsonančni** akordi so veliki in mali trizvoki, **nepopolno konsonančni** akordi so sekstakordi in kvartsekstakordi od velikih in malih trizvokov; **dissonančni akordi** pa so vsi drugi trizvoki in sploh vsi drugi akordi, kateri v harmoniji še pridejo na vrsto.

Konsonančni akordi imajo **postop** intervalov navzgor in navzdol prost, dissonančni akordi pa zahtevajo **razvez**, ker imajo pot uže nekoliko predpisan, t. j. zvečani intervali zahtevajo narazen, zmanjšani pa skupaj. Najlaglji in najnaravnejši postop trizvokov (zvezo akordov) vidimo v škalni sestavi, če en trizvok iz drugega postane po sekundnem postopu intervalov.

### Triglasni postop škalnih trizvokov:

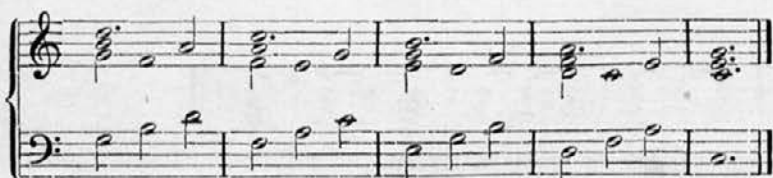
Dur.  $\begin{matrix} (1) \\ (2) \\ (3) \\ (4) \\ (5) \\ (6) \end{matrix}$

(Številke v zaporki kažejo prste za igranje.)



Dočim se sekstakord triglasno vjema popolnem zadostno in določno, kakor trizvok sam, ker ima v basu terco glavnega akorda, koja daje akordu značaj (dur ali mol): ima kvartsekstakord nekaj dvojnega in nedoločnega, ker izvira iz tonike, in sam na dominantni stoji; zatorej mu je četrti glas v basu potreben, da akordu določi pravi pomen. Tudi postane zveza posameznih akordov bolj izravnana in gladka, ako se posebno kvartsekstakordom podstavi četrti glas za temeljni.

**Četeroglasni postop škálnih trizvokov** (enolični nasledki — **sekvence** — so učencem dobre vaje; toda ako se v skladbah več nego trikrat vrsté, niso lepi zaradi enoličnosti):





Mol.



Nemelodičen postop zvečane sekunde samo v škalnih sekvencah pripuščamo, drugod se mu povsodi ogibamo.

8. **Naloga.** Naredite take škalne 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).

**Postop intervalov v akordih je trój:**

1. **Ravnobežni postop**, če en glas enako postopa kakor drug:



2. **Nasprotni postop**, če en glas z družim ali skupaj ali narazen postopa:



3. **Postranski postop**, če en glas záse postopa, v tem, ko drugi stoji:



Ravnobežni postop je najlaglji, a tudi najnevarnejši, ker lahko prouzroči napake v harmoniji, čemur se nasprotni postop lahko ogne, kakor nam uže kaže naravni postop v prejšnjih vajah, v katerih gre bas pravilno po terciah navzdol, če drugi glasovi vstopajo, in narobe.

**Napačni postopi so :**

1. **Ravnobežni kvinti :**



Nastop čiste kvinte po drugi kvinti ni dovoljen zato, ker se ista melodia v dveh **raznih** tonovih načinih glasi, kar se za posluh zdi nekoliko trdo. (Najostrejšje se glasite kvinti v zunanjih glasovih.)

Dovoljen je samo nastop **zmanjšane** kvinte :



2. **Ravnobežni oktavi :**



Postop oktav v pravilnem, strogem stavku ni dovoljen zato, ker se ista melodia **nepotrebno** ponavlja, in se tako ali prostor jemlje potrebnejšemu intervalu, ali pak se harmonija neukretno preobklada. Dovoljene so pač oktave za podvojenje melodijske v katem glasu, posebno v basu; raba pedala pri orgljah ni tako nič družega, nego ponavljanje temeljnega glasú.



Ker imajo dissonančni intervali postop uže predpisan, ne smejo se v harmoniji podvojiti, sicer postanejo pri razvezu ravnobežne oktave; saj se dissonance uže same ostro glasé.

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

Napačno :



Popravljeno :



4. Poleg **vidnih kvint in oktav** stari teoretiki niso dovoljevali niti **skritih kvint in oktav**, vendar se mi teh le tedaj ogiblujemo, kedar se ostro glasé (in marsiktera skrita kvinta, neukretno rabljena, se glasi neprijetnejše nego navlašé umetno in efektno postavljena vidna kvinta):

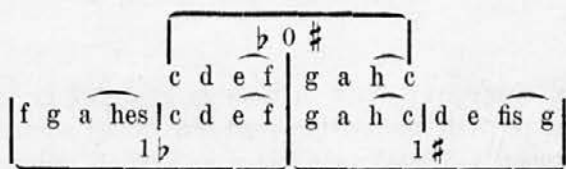


(Pike nam kažejo izpuščene tone, katere si od enega intervala do drugega v posluhu dopolnujemo.)

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

## K a d e n c e.

Vsaka skladba se mora okončavati s toničnim trizvokom (ali vsaj s toniko — enoglasno — unisono); predhajati morajo taki akordi, ki obsežajo označenje dotičnega tonovega načina. Iz naravne sestave škals vemo, da ima slehrni obeh tetrakordov v eni škali pomen za dva tonova načina; n. pr.:



Enako obsežajo vse škalske tone trizvoki na I., IV. in V. stopinji:



Ako predhaja končnemu toničnemu trizvoku **dominantni trizvok**, postane **autentična kadenca** (izvirni sklep); ako pa **subdominantni trizvok**, postane **plagalna kadenca** (postranski sklep) — podobno starim tonom; glej n. pr. I. in II. ton:



Če se skladba ne začne s toničnim, ampak z dominantnim trizvokom, mora se v predigri narediti **polovna kadenca**, to je od **popolne** autentične kadenca se izpusti zadnji tonični trizvok in predigra se okonča na dominantni.

(Tudi kratke predigre sploh imenujemo kadenca.)

## Autentične kadence.

Dur.

Mol.

**9. Naloga.** Naredite v duru in molu za 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 ♭ autentične kadence, pa po vrsti postavljajte pred oba zadnja akorda trizvoke vseh drugih škalskih stopinj v 3 ležah tako, da u vsakej leži zadenete najbližje intervale. Potem igrajte vse kadence tudi v druge tone transponovane (glej 8. nalogo).

Dur.

Mol.

I. II. V. I.

III.  
IV.  
VI.  
VII.

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

Pri zvezi trizvokov in akordov sploh naj se zaradi melodičnega postopa izvolijo najbližji intervali, in zmanjšanim naj se zmirom dá prednost pred zvečanimi, čeravno bi bili zvečani bližji.

Dva trizvoka, pri katerih bas postopa za terco navzgor ali navzdol, imata 2 tona splošna (primerjaj paralelne dur- in moltone!); dva trižvoka, pri katerih bas postopa za kvinto navzgor ali navzdol, imata 1 ton splošen (glej tonove načine — dur ali mol — navzgor in navzdol!); le pri sekundnem postopu v basu navzgor ali navzdol nimata akorda nobenega splošnega tona. Dobimo tedaj 1) po 3. in 6. škalski stopinji **trizvoke po terciah sorodne**, 2) po 5. in 4. stop. **trizvoke po kvintah sorodne**, 3) po 2. in 7. stop. **trizvoke posredno sorodne**.

Dur.

1. 2. 3.

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

Mol.

1. 2. 3.

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

### Plagalne kadence.

Dur.

8 3 5

IV. I. IV. I. IV. I.

Mol.

8 3 5

4. I. 4. I. 4. I.

10. Naloga. Plagalne kadence po načinu v 9. nalogi navedenem.

### Polovne kadence.

C-Dur.

8 3 5

I. V. I. V. I. V.

A-Mol.

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

11. **Naloga.** Polovne kadence kakor v prejšnjih nalogah.

### Nepopolne kadence

so tiste, ktere imajo namesto predzadnjega dominantnega ali subdominantnega trizvoka kakšen drug škalni akord, n. pr.:

II. I. 6. 1.

Tak sklep more imeti samo kaka medigra, drugače bi to bilo slabo okončanje samostalne skladbe.

### Sekstakordi in kvartsekstakordi.

Uže pri zvezi trizvokov (pri škalnih sekvencah) smo zapazili v 4-glas. stavku primo in kvinto podvojeno, terce pa ne; in to je tudi naravno, ker terca je v akordih značajni ton, kteri se sam záse odločno glasi. Zato se le redko podvojuje pri trizvoku terca, pri 6-akordu prima in pri  $\frac{9}{4}$ -akordu seksta; pri  $\frac{9}{4}$ -akordu se najbolj podvoji temeljni ton, kteri pomeni toniko in dominantno tonovega načina, zaradi česar se  $\frac{9}{4}$ -akord najbolj vjema na koncu skladbe ali v prehodu iz enega tonovega načina v drug. Dva  $\frac{9}{4}$ -akorda se tudi po vrsti zaradi tega dvojnega pomena ne glasita prijetno, v tem ko se 6-akordi prijetno vrsté; samo v 4glasnem stavku mora en glas v nasprotnem pogibu postopati, da bi ne postale napake; n. pr.:

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

## Kratke predigre v 3 ležah „dur“ in „mol“.

5

3

8

C

a

I. IV. V. — I. 1. 4. 5. — 1.

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

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

## Razširjene predigre.

5

3

8

A.

1. 6. 4. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 4. — 1.

**Opazka.** Ognite se nemelodičneje zvečaneje sekundi (↗) pa kvinti (†); vodilni ton, t. j. velika septima bi se nikakor ne smela podvojiti (!); oktava (\*) je po odstavku dovoljena.

**13. Naloga.** Transponujte te predigre v druge moltone, in igrajte vse tudi v durtonih (predstavite si dotično predznamenje)!

## Nekaj o disonančnih trizvokih posébe.

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

Se ve da je zvečana kvinta v trizvoku na 3. stop. v molu bistvena, škalna, v vsih drugih pa samo slučajna, neškalna.

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

Tudi z malo terco nahajamo zvečani trizvok, n. pr. na II. stop., ako se kvinta zvikša:

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

**Zmanjšani trizvok** ne dovoljuje na septimi podvojenja temeljnega tona kot vodilnega, pač pa na sekundi v molu, kjer se dá lahko razvezati v 6-akord na 3. stopinji:

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

Posebno je njegov 6-akord v rabi:

**Trdozmanjšani trizvok** stoji sicer na 2. stop. pri zvikšanej kvarti v molu, more pa dobro stati tudi na dominantí v duru in molu:

(Namesto prestavnih znamenj rabi pri zmanjšanej kvinti pogosto znamenje ^.)



**Dvakrat zmanjšani trizvok** sam redko rabi v glasbi, zato pogosto nahajamo njegov sekstakord pod imenom **zvečani sekstakord**; in sicer stoji trizvok na 4. zvišanej kvarti v molu, more pa tudi v duru stati, ako se z nastopom zvišane prime zraven terca v akordu zniža; n. pr.:

IV. — V. VI. — V.

**Opazka.** Vsi disonančni trizvoki morejo nastopiti ali **prosto**, t. j. brez pripravka, ali pa s **pripravkom**, t. j. če je disonančni interval (ali ton, iz kterega disonanca postane) uže obséžen kot konsonančni v predhajajočem akordu, da bi ne bil nastop disonance tako neprijeten, kar je treba posebno neškalnim in sploh vsem alterovanim (predružačenim) akordom.

**14. Naloga.** Harmonizujte razstavno (za sopran, alt, tenor in bas) sledeče zglede raznih trizvokov po predpisanem generalbasu, ter po volji nektere prestavite v druge tone! (Igrajte je tudi neizdelane — le po signaturi!)

a.

b.

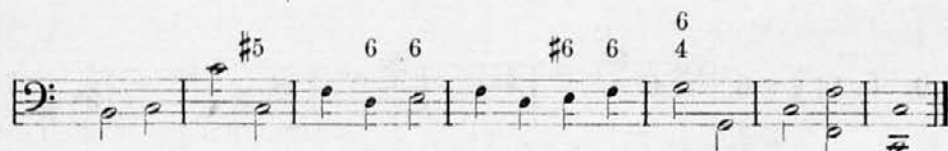
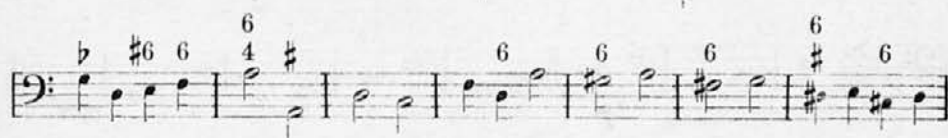
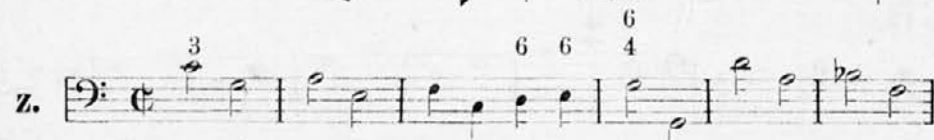
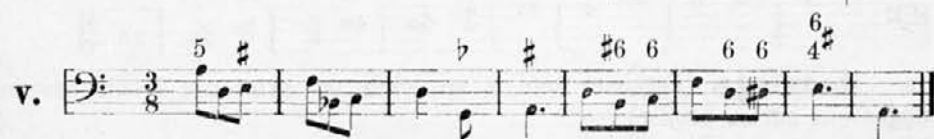
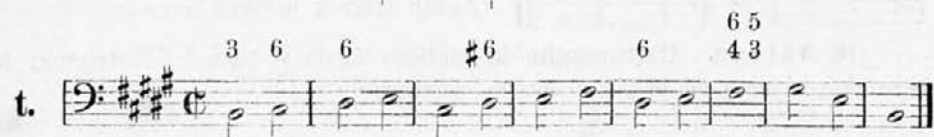
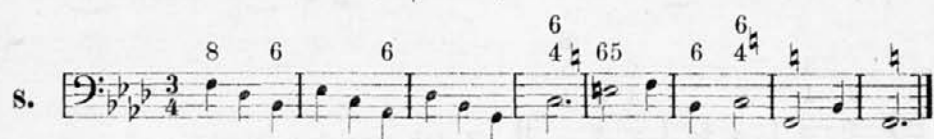
c.

d.

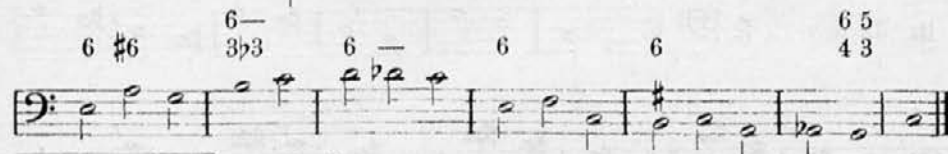
e.

f.





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



\*) Razdeli se:

b.

(Zadnji trizvok je brez terce.)

**16. 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.

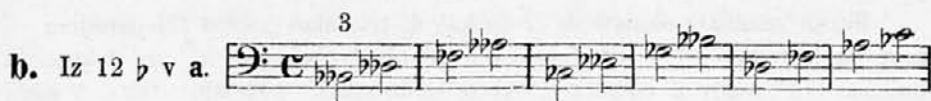
**17. Naloga.** Paralelni toni v trizvokih po kvintnem krogu navzdol (signatura naj se pripiše).

a. Iz C v 12 b.

b. Iz 12 # v C.

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

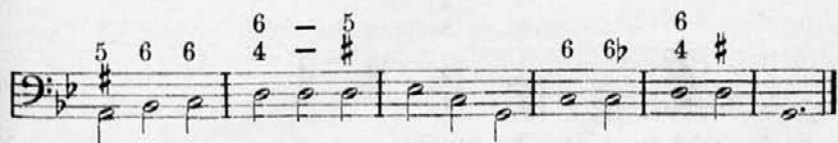
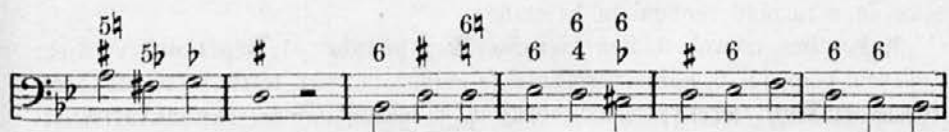
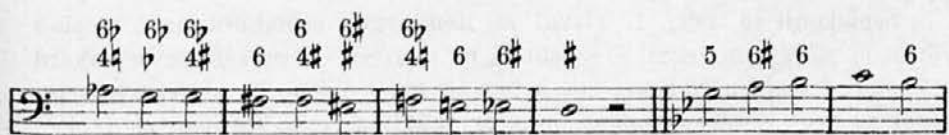
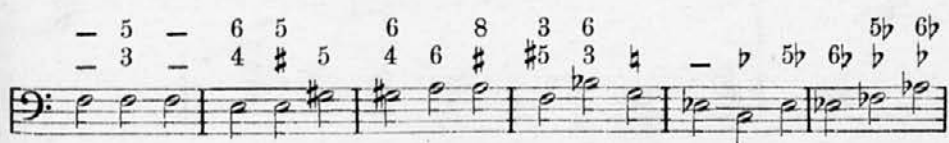
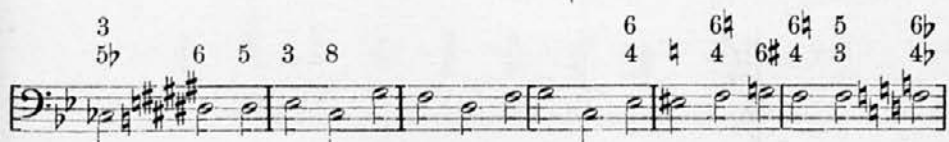
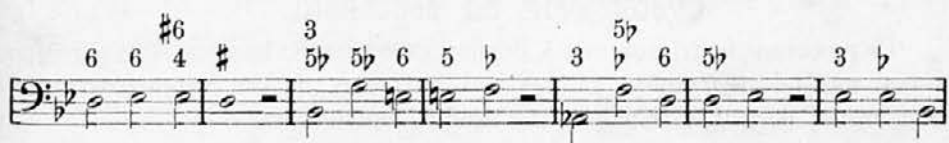
a. Iz a v 12 #.



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

**19. Naloga.** V naslednji skladbi, katero je zložil Schnyder (Šnajdr) pl. Wartensee (rojen 1786), nahaja se vseh šestero najnavadnejših trizvokov.

(Manjša številka nad večjo kaže trizvoku ležo. Ravna črtica pomeni nadaljevanje prejšnje signature.)



Razun znanih 4 škálnih in 2 neškálnih trizvokov rabijo skladateljem — se ve da le redko — še drugi neškálni ali alterovani trizvoki; na dokaz, da studenec (vir) tonov z onimi trizvoki še ni izčrepan, podajamo tukaj 3 manj rabljene trizvoke (samo prvi trizvok smo porabili uže v 15. nalogi):

### Čveterozvok ali septakord.

Če postavimo na trizvok terco, dobimo **čveterozvok**, kteremu daje najvišji interval tudi ime **septakord**. Po raznosti intervalov dobiva čveterozvok tudi razna imena; postavimo si najprej vse **škalue septakorde**:

Septakordi so troji: 1. **glavni ali dominantni septakord** na 5. stopinji v duru in molu z m. terco, č. kvinto in m. septimo; 2. **zmanjšani septakord** na 7. stop. v molu z m. terco, zm. kvinto in zm. septimo; 3. **postranski septakordi** na vseh ostalih stopinjah, in sicer **veliki** (z veliko septimo) na I., IV., 1., 3. in 6. stop., **mali** (z malo septimo) na II., III., VI., VII., 2. in 4. stop. (se ve da z raznimi tercami in kvintami).

Kakor ima trizvok 3, ima čveterozvok 4 **podobe**: 1. **septakord** v ožjem ali pravem pomenu, 2. **kvintsektakord** (s polnim imenom **terckvintsektakord**), 3. **terckvartakord** (**terckvartsektakord**) in 4. **sekundakord** (**sekundkvartsektakord**):

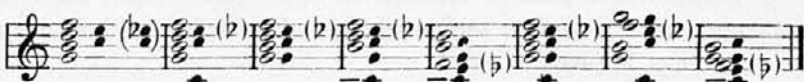
(Pazite na to, kakó se tù številke pravilno vrsté.)

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

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

## Glavni ali dominantni septakord.


Ta akord imenujemo takó, ker njegova septima i s primo i s terco (kot zmanjšana kvinta) 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.

Razvez (pri a. in b.) brez kvinte se glasi prazno; gledé  $\frac{6}{4}$ -akorda (pri c.) smo uže na str. 16. pojasnili njegovo stališče.

Terca sme kot vodilni ton tonovega načina (pri d. in e.) navzdol iti, ako bas gre navzgor (postop pri f. je neukreten zaradi ostro se glaseče skrite kvinte). Če hočemo v razvezu dobiti popolni čveteroglasni trizvok, izpustimo rajše v septakordu kvinto (glej g. in h.)

$\frac{6}{5}$ -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 leže akordove pri c., d., e.

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

a. b. c. d. e.

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

2-akord: 

a. b. c. d. e.

Gledé na dvoji postop pri a. in b. opozorujemo na dotično opazko zgoraj pri terckvartakordu; tudi tukaj se ne sme temeljni ton podvojiti, ker zahteva kot dissonanca razvez navzdol in bi lahko postali dve oktavi. Sekundakord se more razvezati samo v 6-akord.

**20. 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“; n. pr.:

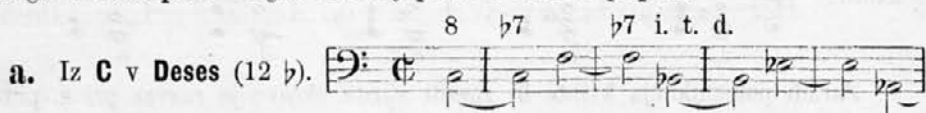
c. 

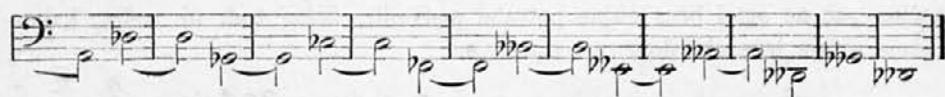
Dominantni septakord označuje določno dotični tonovi način, ker zahteva naravnost razvez v toniko; zato je jako sposoben, nadomestiti dominantni trizvok pri autentični kadenci.

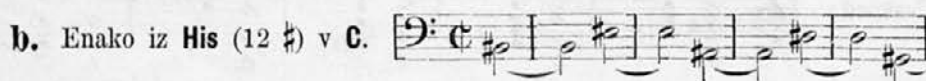
**21. Naloga.** Igrajte po 9. nalogi izdelane autentične kadence z dom. septakordi namesto z dom. trizvoki, pri čemer, se ve da, izostane kvinta ali v septakordu ali pa v toničnem končnem trizvoku (v razvezu).

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

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

a. Iz C v Deses (12 b). 



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



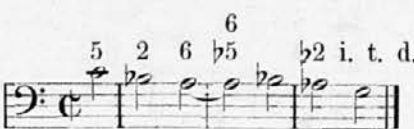
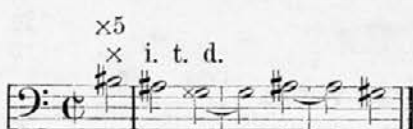
**23. Naloga.** Enako v molu (v sredi z enharmonično spremeno):






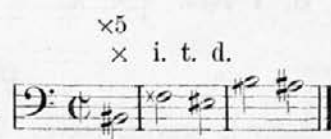
**24. Naloga.** Sekund- in kvintsektakordi dominantnih septakordov v duru čveteroglasno po 22. nalogi.



a.  b. 

25. **Naloga.** Enako v molu po 23. nalogi.

26. **Naloga.** Terekvartakordi dominantnih septakordov v duru čvetero-glasno po 22. nalogi.

a.  b. 

27. **Naloga.** Enako v molu po 23. nalogi.

### Zmanjšani septakord

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



Razvez je pri zm. 7-akordu trizvok, pri  $\frac{6}{5}$ - in  $\frac{4}{3}$ -akordu 6-akord, pri 2-akordu pa zmirom  $\frac{6}{4}$ -akord.

28. **Naloga.** Zmanjšani septakordi v 4 podobah iz vseh tonov po kvintnem krogu navzgor (glej 7. nalogo) z razvezom v „dur“ in „mol“ po načinu 20. naloge.

29. **Naloga.** Zmanjšani septakordi s terekvartakordi vrstno po načinu 23. naloge, pa z autentičnim sklepom.

a. V molu.  i. t. d.

b. V duru.  i. t. d.

30. **Naloga.** Kvintsekst- in sekundakordi zmanjšanih septakordov kakor v prejšnji nalogi.

a. V molu. i. t. d.

b. V duru. i. t. d.

### Postranski septakordi

dobivajo pravilni razvez, kakor bi bili dominantni (kar morejo lahko postati s pomočjo prestavnih znamenj); bas se tedaj v razvezu postavi 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 že zmanjšani trizvok na vodilnem tonu takó zahteva; v tem slučaju pa stoji razvez zmirom samo v duru.

Glavni ali dominantni, kakor tudi zmanjšani septakordi morejo povsodi nastopiti prosto, postranski septakordi pa dobivajo navadno **pripravke**, t. j. predhajajoči akord, 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 pripravka, ker se glasi skoraj kakor zmanjšani čveterozvok, tudi septakordom na sekundi v molu in duru iz enacega uzroka ne.

Edini septakord na primi 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 velika septima tega septakorda mora iti navzgor.

#### Zgled pripravkov za postranske septakorde z razvezi.

\*) Pri dominantnem septakordu bi ne bil tak postop terce navzdol pravilen, ker bi bila ta terca vodilni ton; pri postranskem septakordu pa, kakor tukaj, odpada podoben uzrok.

VI.

VII.

1. 2.

3.

4. 6.

Enako pri drugih podobah.

**31. Naloga.** Kratke predigre v **C**-duru in **a**-molu s porabo postranskih septakordov v treh ležah 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.:

Čveterozvoku ni treba zmirom pravilnega razveza, kakor smo dozdaj videli, ampak pogosto nastopa po čveterozvoku **drug razvez**, kateri se imenuje pri kadencah (kadar posluh pričakuje navadnega razveza) **kriv izvod**. Mnogi teoretiki imenujejo vsak drug nenavaden razvez čveterozvoka sploh **kriv izvod**. Kriv izvod pripomaga posebno k razširjenju skladbe, ker po njem fantazija (domišljivost) dobiva prilike, še kaj razvijati.

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

3      6      4                      6                      6                      6

3    5      3      2 6      6 4 7                      6 4 7

**33. Naloga.** Enako v moltonih:

#4                      #6

3 2 6 3      5 6 # 5 #      #      #      6 1 #

**34. Naloga.** Igrajte po 12. nalogi izdelane skladbice s krivim izvodom, t. j. nadomestite dominantni trizvok v 4. taktu z dominantnim septakordom.

**35. Naloga.** Razširite po 11. nalogi izdelane kratke predigre s krivimi izvodi po volji, n. pr.:

#6

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

5 6 4 7      #6      #4      6

#b7      3      4 7

Podobno v molu.

**Septima**, ktera gre v razvezu navadno navzdol, more izjemno tudi **navzgor** iti, ako se le septakord razveže zopet v septakord; časi pa še **ostane ležeča**, kar prouzroči zanimljivo, nepričakovano harmonijo.

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

8 7 ♭7 3 <sup>7</sup>♯ 6 5 7 6 7 6 7

**37. Naloga.** Enako:

<sup>♯</sup>6 4 <sup>♯</sup>4 7 7 6 — 3 3 ♭3 6 2 <sup>♯</sup> <sup>♯</sup> 7 5 — 7

**38. Naloga.** Enako:

<sup>♯</sup>6 <sup>♯</sup>4 <sup>♯</sup>4 6 <sup>♯</sup>6 3 5 6 ♭7 ♭6 3 6 ♭3 6 7 4 3 6 7 6 7 <sup>♯</sup> 4 <sup>♯</sup>

## Neškalni (alterovani) septakordi.

S pomočjo prestavnih znamenj dobimo (kakor pri trizvokih) tudi neškalne čveterozvoke; in sicer pri zvikišani kvarti v molu (glej str. 8.):

1. **Dominantni septakord** se **zmanjšano kvinto** na sekundi v molu z razvezom na dominantni;

2. **zmanjšani septakord** se **zmanjšano terco** na kvarti v molu z razvezom na dominantni.

Podobno dobimo pri zvikišanji raznih intervalov še:

3. **Dominantni septakord** se **zvečano kvinto**;

4. **trdozmanjšani septakord** ali **zmanjšani septakord** z veliko terco;

5. **dvakratzmanjšani septakord** ali **zmanjšani septakord** z dvakrat zmanjšano kvinto.

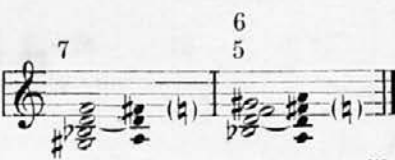
Naslednji razvezi vseh teh alterovanih septakordov naj praktično pojasnijo njih rabo:

1. 7 6 5 4 3 2

Tretja podoba tega septakorda se zove **zvečani terckvartakord**.

2. 

Druga podoba tega septakorda se zove **zvečani kvintseksakord**.

Razvez 1. in 2. podobe v kvartseksakord: 

se glasi prijetnejše, pa se vendar nastop čiste kvinte po zmanjšani v zgornjih razvezih dovoljuje.

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

4.  Razvez v mol ni mogoč, n. pr. v 1. podobi zaradi razveza terce v durovo terco.

5.  Razvez v dur ni mogoč, n. pr. v 1. podobi zaradi razveza kvinte v molovo terco.

### 39. Naloga. Razloček med zvečanim trizvokom in dominantnim septakordom.

8  $\flat 7$   $\sharp 6$   $\sharp 5$  i. t. d. sami zaznamujte!



**40. Naloga.** Izdelajte naslednji stavek z neškalnimi septakordi tudi v drugih tonih, pa dobro pazite na razloček med zvečanim kvintsextakordom in dominantnim septakordom.

8      7                      #6      6                      #6      6

      #5 6                      4      5                      #6      6

      3 #    b3 #                      b5 6 7                      5 4

6 — #6

4 — —      b4 6                      6

2 b3 — 6      2 4 7                      5 7

**41. Naloga.** Enako v molu:

      7                      7                      #6      6                      6 #5

      4      b5                      b5                      5      5                      4 #

      5 3 #      6 7 #                      b 6      b                      6

b6                      b4 6                      7

#4                      #2 4                      #

3 6                      #

**42. Naloga.** Izdelajte verigo zmanjšanih septakordov na kromatični škali v basu:

5 7 i. t. d.

8 7 i. t. d.

**43. Naloga.** Enako verigo dominantnih septakordov (kromatično škalo ima sopran):

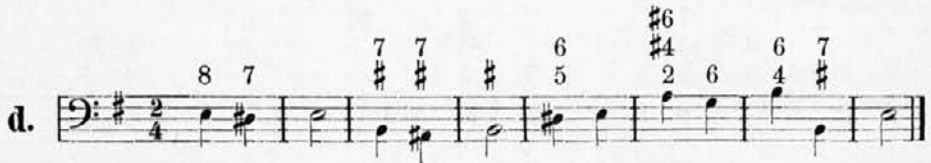
8 7 b7 i. t. d.

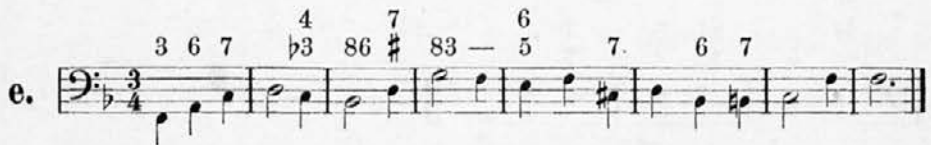
41. Naloga. Izdelajte sledeče zglede raznih čveterozvokov po načinu 14. naloge.


a. 

b. 

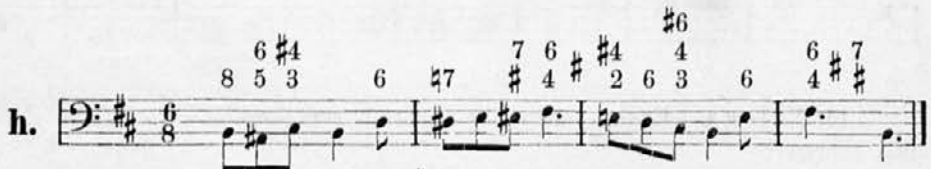
c. 

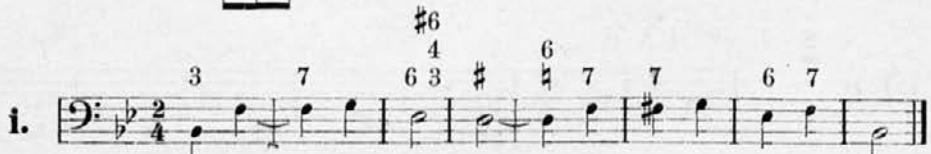
d. 

e. 

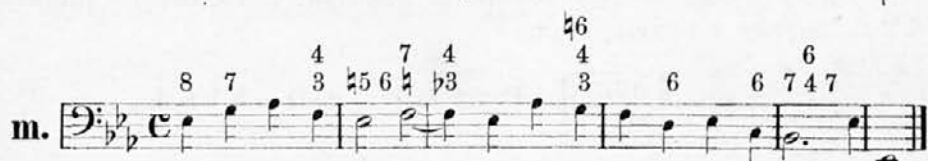
f. 

g. 

h. 

i. 





## Nonakord.

Če postavimo na čveterozvok terco, dobimo **peterozvok**, kteremu daje najvišji interval tudi ime **nonakord**. V čveteroglasnem stavku mu izpuščamo najboljše kvinto. Iz naslednjih **škalskih nonakordov**:



se glasi najprijetnejše **glavni** ali **dominantni nonakord**, kteri 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, ktera oba zahtevata razvez v toniko; iz tega


uzroka je po dominantnem nonakordu tonovi način še določnejše označen, nego po dominantnem septakordu samem. Glavni ali dominantni nonakord more prosto nastopiti, postranskim nonakordom pa je treba pripravka.

a. 

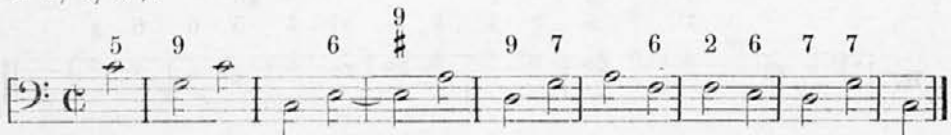
b. 

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

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

 Enako za G — e, D — h i. t. d.

46. **Naloga.** Naslednji stavek izdelajte čveteroglasno tudi za 1, 2, 3 # in 1, 2, 3 b.



**Obrneni nonakordi** v glasbi sploh prav redko rabijo, in to le v obsegu dveh oktav, ker uže nonakord sam sega čez oktavo.

**Zgledi obrnenih nonakordov z razvezi:**

9 a. b. c. d. 

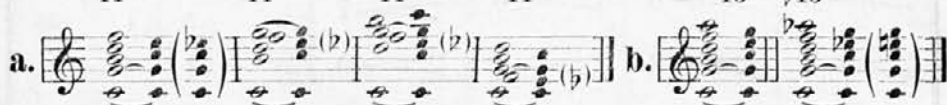
Najprijetnejše se glasijo obrneni nonakordi z nono glavnega akorda v soprano (razun zadnjega akorda, v katerem se nona nahaja v basu).

## Undecimakord in tredecimakord.

Če postavimo na nonakord terco, dobimo **a. undecimakord**, če pa na ta akord še eno, **b. tredecimakord**. Pri obeh izpuščamo terco zaradi neprijetne dissonance, zato je undecimakord **peterozvok**, tredecimakord pa **šesterozvok**. Temeljni ton obeh akordov je zmirom tonika tonovega načina; in ker prvi akord ni nič drugega nego dominantni septakord, drugi pa dominantni nonakord —

ako se ne oziramo na toniko — zato ima **undecimakord** razvez v **dur-** ali **moltrizvok**, **veliki tredecimakord** pa (z veliko tredecimo) v **dur-**, **mali** (z malo tredecimo) v **mol-** ali **durtrizvok**. Ker ostane tonika kot temeljni ton obeh akordov in tudi razvezov kot ligatura ležeča, zato nista več ta dva akorda takó samostalna, kakor prejšnji akordi — uže nonakord se tudi popolnem naslanja na septakord — temveč imata obliko **zadržkov**, o katerih bomo kmalu govorili.

11            11            11            11            13    ♭13

a. 

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

48. **Naloga.** Prestavite naslednji čveteroglasni števnik (9- in 11-akord sta peteroglasna, 13-akord je pa šesteroglasen) tudi za 1, 2, 3 ♯ in 1, 2, 3 ♭.




## Z a d r ž e k.

Dozdaj smo imeli pred očmi tone, kateri spadajo k enoličnej, skupnej, gladkejši harmoniji; odsle bomo govorili tudi o tonih, kateri sicer ne spadajo k harmoniji, vendar pa glasbo delajo zanimivejšo. Kadar v akordu zaostane ton iz prejšnjega akorda kot disonanca, postane **zadržek**, kateri zahteva **razvez** v konsonanco. Zadržek ima tedaj tudi **pripravek**, in mora nastopiti na težki ritmični dobi, razvez pa nastopi na lahki dobi. Zadržek nastopa kot sekunda (mala ali velika) navadno **od zgoraj**, pa tudi **od zdočaj**, in sicer ali v enem tonu (enojni zadržek) ali v dveh tonih (dvojni zadržek) ali pa u več tonih (akordovi zadržek).

Zaradi jasne harmonije mora biti **stopinja**, v katero se zadržek razveže, **prosta**. V sledečem pregledu podajamo zadržke pri trizvokih in četvero-zvokih rabljene:

| Trizvok  | Sekstakord   | Kvartsekt-akord  | Septakord  | Zadržki od zgoraj | Zadržki od spodaj |             |   |
|--|--|--|--|-------------------|-------------------|-------------|---|
| $\begin{array}{l} 9 \\ \diagdown \\ 8 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} 9 \\ \diagdown \\ 7 \\ \diagdown \\ 8 \end{array}$ | $\begin{array}{l} 9 \\ \diagdown \\ 7 \\ \diagdown \\ 8 \end{array}$ | (brez 5)<br>$\begin{array}{l} 9 \\ \diagdown \\ 8 \end{array}$       | 9                 | 8                 | 7           | 8 |
| $\begin{array}{l} 4 \\ \diagdown \\ 5 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} 7 \\ \diagdown \\ 6 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} 7 \\ \diagdown \\ 6 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} \diagdown \\ 7 \end{array}$                        | 7                 | 6                 | 5           | 6 |
| $\begin{array}{l} 4 \\ \diagdown \\ 2 \\ \diagdown \\ 3 \end{array}$ | $\begin{array}{l} 2 \\ \diagdown \\ 3 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} 5 \\ \diagdown \\ 4 \end{array}$                   | $\begin{array}{l} 6 \\ \diagdown \\ 4 \\ \diagdown \\ 5 \end{array}$ | 6                 | 5                 | 4           | 5 |
| $\begin{array}{l} 2 \\ \diagdown \\ 7 \\ \diagdown \\ 1 \end{array}$ | $\begin{array}{l} 2 \\ \diagdown \\ 7 \\ \diagdown \\ 1 \end{array}$ | $\begin{array}{l} 2 \\ \diagdown \\ 7 \\ \diagdown \\ 1 \end{array}$ | $\begin{array}{l} 4 \\ \diagdown \\ 2 \\ \diagdown \\ 3 \end{array}$ | 4                 | 3                 | 2           | 3 |
|  |  |  | $\begin{array}{l} 7 \\ \diagdown \\ 2 \\ \diagdown \\ 1 \end{array}$ | $\diagdown$       | 1                 | $\diagdown$ | 1 |

Kjer je številka izpuščena, tam ni zadržka, ker bi postal akord, kateri se uže tako zaznamuje kot kaka podoba tri- ali četvero-zvokova. V naslednjem hočemo praktično **enojne zadržke** pojasniti. Nekteri zadržki bi se glasili brez kromatične spremene pretrdo; zadržek prime se ne naznanjuje sè številko, ampak le s poševno črto, ktera kaže na akord naslednje note.

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

Trizvok. 

9 8 #7 8 7 6  
6 — 6 — 3 — 3 —  
3 — 3 — 3 —

Sekstakord. 

6 #2 3 6 6

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

Kvartsektakord. 

6 — 6 6  
5 4 4 4



Septakord.

|     |      |      |     |
|-----|------|------|-----|
| 9 8 | 7 —  | 7 —  | 7 — |
| 7 — | b6 5 | #4 5 | 5 — |
| 3 — | 3 —  | 3 —  | 4 3 |

|      |  |   |   |
|------|--|---|---|
| 7 —  |  |   |   |
| 5 —  |  |   |   |
| #2 3 |  | 7 | 7 |

Pri ostalih akordih také ne dobimo novih zadržkov, zato jih tudi ne omenjamo.

#### Zgled dvojih in akordovih zadržkov:

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

|       |       |       |
|-------|-------|-------|
| 5 — 4 |       | #6 —  |
| 3 — 3 | 5 — 7 | #4 —  |
|       |       | 3 — 7 |

Zanimivejša postane harmonija, kadar bas ali kak drug glas zraven se zadržkom postopa:

**49. Naloga.** Prejšnji in naslednji stavek se zadržki prestavite tudi v navadne druge tone.

\*) S kvinto zraven bi to ne bil zadržek, ampak 9-akord.



Navzlic zadržkom se vendar napačni postop ravnobežnih oktav in kvint ne zakrije, ktera napaka neha biti, ako dotični interval zraven z razvezom tudi postopa.



**50. Naloga.** Zložite kratke predigre z raznimi zadržki vrstno v dur- in mol-tonih s 1, 2, 3 ♯ in 1, 2, 3 ♭, ter igrajte vse tudi v ostalih tonih.

### Prehit (anticipacija) in zaostanek (retardacija).

V tem ko drugi glasovi v harmoniji redno postopajo, more v kakem glasu en ton (tudi več tonov ali akord) prehiteti ali pa zaostati, in sicer ne samo po sekundnem postopu, kakor pri zadržku, ampak tudi po raznih intervalih.



### Prehajalne note.

Lepej melodiji in gladkej zvezi harmoničnih postopov rabijo **prehajalne note**, ktere so troje:

**1. Harmonična prehajalna nota** je harmoničen tón akorda; vrsto takih akordovih tonov imenujemo **arpedžo** („arpeggio“), ton z akordom skupaj se glaseči **glavni ton**, druge tone pa **postranske**. (Za kazalo smo v zgledu postavili ničlo.)

2. **Neharmonična prehajalna nota** je neharmoničen ton, ki v akordu ni obsežen in se tudi z akordom skupaj ne glasi. (Za kazalo smo v zgledu postavili križec.)

3. **Namestovalna nota** je neharmoničen ton, ki se z akordom skupaj glasi, in tedaj glavni harmonični ton nadomestuje. Ona stoji vedno na težkejši ritmični dobi, v tem ko pridejo vse prehajalne note (harmonične in neharmonične) na lahko dobo. Namestovalno noto vidimo pogosto kot **dolg predložek** napisano. (Za kazalo smo v zgledu postavili črtico.)

Prehajalne in namestovalne note so ali **diatonične** ali pa **kromatične**. Kakor en ton, more biti tudi **cel akord** prehajalni ali namestovalni.

### Zgledi prehajalnih not.

1.

2.

3.

51. **Naloga.** Premenjajte naslednji goli stavek na razne načine s porabo prehajalnih in namestovalnih not, t. j. olepšajte, razširite ga!

### Ležeča nota.

Kakor more na en akord priti več prehajalnih not, ravno takó more se narobe na enem tonu vrstiti več akordov. Taka **ležeča nota** more biti v kateremkoli glasu; če pa je taka nota v basu, zove se **pedalni ton**, ker ima

svoj povod od rabe pedala pri orgljah. Pedalni ton stoji navadno na **toniki** ali na **dominanti**, v novejšem času pa tudi na **terci** (saj je durova terca zopet kvinta paralelnega moltona), in sicer najboljše koncem večjih skladb, da se pripravi skladbi slovesen sklep.

Lež. nota v sop.                      Lež. nota v ten.                      Lež. nota

v altu.                      Pedalni ton na dominanti.

Pedralni ton na terci.

Pedralni ton na toniki.                      rit.

Dospevši do konca nauka o harmoniji, podajemo tukaj še v kratkem :

### Pregled pisave pri generalbasu.

**1. Trizvok** se navadno sploh ne naznanja; njegove številke 3, 5, 8 kažejo časi akordu ležo. Kadar dobi kakšen interval prestavno znamenje:  $\flat$ ,  $\sharp$ ,  $\natural$ ,  $\times$ , piše se pred (ali za) številko; prestavno znamenje brez številke

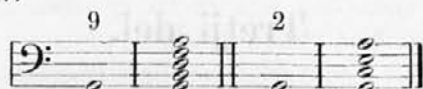


se tiče vedno le terce. Zmanjšani trizvok naznanja tudi strešica nad številko 5:  $\hat{5}$ , zviksanje kacega intervala pa črtica skoz številko, n. pr.  $\sharp$ . Naravski pišemo večje številke nad manjše;  $\epsilon$  pa stoji manjša nad večjo, kaže akordu ležo. Oktava, t. j. podvojenje temeljnega tona, se navadno ne piše; sicer velja samo za najvišji glas.

2. **Čveterozvok**, ako ni treba prestavnih znamenj posameznim intervalom, naznanjamo se številkami 7,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ , 2, namesto:  $\frac{7}{3}$ ,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{6}{2}$ .

3. **Nonakord** naznanjamo takó: 9 ali  $\frac{9}{7}$  ali  $\frac{9}{3}$  ali pa popolnem  $\frac{9}{3}$ .

Akoravno veljajo številke za katerokoli oktavo, vendar se pri nonakordu ne sme številka 9 zameniti s številko 2, ker ima vsaka številka drug harmoničen pomen, n. pr.:



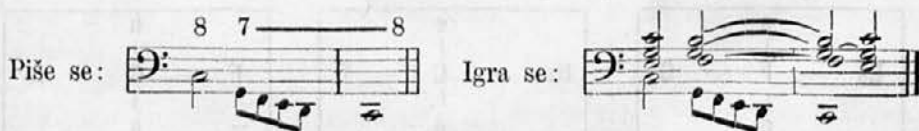
Zaradi jasnega pregleda pa se sme tudi številka 9 pisati namesto 2 v postopu sè štev. 8 in 10 skupaj, n. pr.:



4. **Undecim- in tredecimakord**, kakor tudi **zadržke** naznanjamo po potrebi z dotičnimi številkami **dveh vrst** (druga vrsta kaže razvez). Zadržek v basu se naznanja namesto z dotičnimi številkami tudi le s poševno črto  $\diagup$ , kazajočo akord razveza; n. pr.:



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

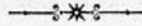


6. **Pedalni ton**, ako se rajše popolnem z notami ne izpiše, dobi še druge note, nad ktere se pišejo številke za harmonijo, n. pr.:



Izdelano:

7. Tasto solo, skrajšano t. s., se igra brez generalbasa, kakor je pisano.



## Tretji del.

# Modulacija.



Prehod iz enega tonovega načina v drug se zove **modulacija**. Podlaga vsemu modulovanju je **sorodnost tonovih načinov**, sorodnosti zopet vzajemna **splošnost tonov**.

Vsakemu **durtonu** so najbližji 4 intervali: 1. **dominanta**, 2. **subdominanta**, 3. **paralelni molton**, in 4. **molton tistega imena** kakor durton sam; **pet tonov** je torej v duru sorodnih v prvi stopinji, n. pr. pri **F — C — G**:

|     |       |   |  |
|-----|-------|---|--|
|     | d     |   |  |
| Hes | — F — | C |  |
|     | f     |   |  |

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | a     |   |  |
| F | — C — | G |  |
|   | c     |   |  |

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | e     |   |  |
| C | — G — | D |  |
|   | g     |   |  |

Podobno prvej stopinji dobimo v kvintnem krogu **sorodnost druge stopinje**: 1. **dominanto** dominante, 2. **subdominanto** subdominante, 3. **paralelni molton** dominante, in 4. **paralelni molton** subdominante:

|    |       |   |  |
|----|-------|---|--|
|    | a     |   |  |
| Es | — F — | G |  |
|    | g     |   |  |

|     |       |   |  |
|-----|-------|---|--|
|     | e     |   |  |
| Hes | — C — | D |  |
|     | d     |   |  |

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | h     |   |  |
| F | — G — | A |  |
|   | a     |   |  |

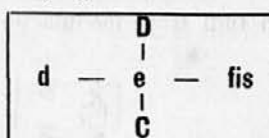
Vsakemu **moltonu** so (kakor v duru) najbližji 4 intervali: 1. **dominanta**, 2. **subdominanta**, 3. **paralelni durton**, in 4. **durton tistega imena** kakor molton sam; **pet tonov** je torej tudi v molu sorodnih v prvi stopinji, n. pr. pri **d — a — e**:

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | F     |   |  |
| g | — d — | a |  |
|   | D     |   |  |

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | C     |   |  |
| d | — a — | e |  |
|   | A     |   |  |

|   |       |   |  |
|---|-------|---|--|
|   | G     |   |  |
| a | — e — | h |  |
|   | E     |   |  |

Podobno kakor v duru dobimo sorodnost druge stopinje v molu:



Podobno se najde sorodnost oddaljenih stopinj.

**52. Naloga.** Določite sorodnost raznih tonov v 1. in 2. stopinji.

Modulacija je sicer pri tonih v 1. stopinji sorodnih **nagla**, t. j. brez vsega pripomočka, pa taka modulacija je preslaba, ker se pri njej določno ne označuje tonovi način; nagla modulacija je samo navadna zveza akordov. Zató je vsaka modulacija določnejša in boljša, ktera ima **vodilni akord**, s katerim se vtis prejšnjega akorda zbrise in zraven naslednji akord zadostno označi. Kjer bi bila modulacija pretrda, tam naj se naredi s **prpravkom**, t. j. z akordom, kateri posreduje sorodnost med vodilnim akordom in tonom, iz kterega se izhaja. Pripravek ima biti tedaj z obema tema tonoma blizo soroden, torej na obe strani v gladkej zvezi. Ima-li modulacija biti zraven tudi predigra, torej samostalen stavek, pridá se jej še navadna kadenca.

Pristopimo zdaj k posameznim akordom, kateri pomagajo pri modulovanji.

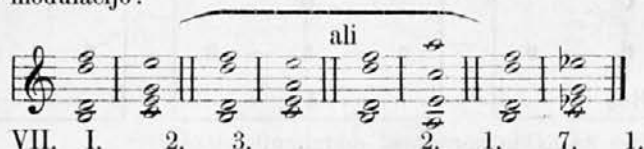
**I. Trizvok** ima zaradi **mногоstranskega pomena** kot škalni akord tudi razen pomen v sorodnosti po tonovih načinih (kar se tiče sorodnosti po splošnosti tonov, opozorujemo na dotično razpravo na str. 14.). **Durtrizvok** n. pr. ima petér pomen, jednako tudi **moltrizvok** (glej str. 8.); zató moremo iz vsacega dur- ali moltona naglo modulovati v razne tone, ako se le v misli postavimo na dotično stopinjo, na kateri se ta ali oni akord v škali nahaja; n. pr.:

(Prehod iz „dur“ v „mol“ ali narobe na tistej stopinji se razume po sebi.)

Vsakej takej modulaciji je treba zdaj pristaviti kakšno označenje tonovega načina (kar obsezajo trizvoki na I., IV. in V. stopinji — glej str. 13. —), sicer bi se novega tona le mimogredé dotaknili, in to bi še ne bila zadostna modulacija.

Kakor z velikim in malim trizvokom, moremo tudi modulovati z **disonančnimi trizvoki**, kateri označujejo določnejše tonovi način, ker zahtevajo razvez; takó moremo n. pr. sè **zvečanim trizvokom** modulovati na 2 načina; pri **a.** je zvečani trizvok škalni, pri **b.** je samo slučajno zvečani dominantni:

**Zmanjšani trizvok** stoji na VII., 2. in 7. stopinji, ima torej troj pomen in tudi trojo modulacijo:



Pa najlaglje se moduluje v katerikoli ton z **dominantnim trizvokom**: kamorkoli hočemo torej modulovati, zadenimo le dominantno dotičnega tona (po leži akordov nastopi večkrat namesto dominantnega trizvoka tudi njegov sekstakord), ter pridajmo tonični trizvok, in modulacija je dovršena. Naslednji **zgled modulacij iz C v vse druge tone** (kromatično vstopajoč) kaže, da zveza raznih harmonij ni težka; kjer bi bila modulacija z **vodilnim akordom** brez pripravka pretrda, tam naj se dene pred vodilni akord še **pripravek**, kakor sem ter tja kaže zvezdica:

Iz C <sup>(dur)</sup> ali <sup>(mol)</sup> v Des



**53. Naloga.** Sestavite si podobne zglede modulacij iz **G, D, A** in **F, Hes, Es** v vse druge tone (kromatično vstopajoč), kar morete potem uporabiti za vse druge tone s primerno spremeneno dotičnih prestavnih znamenj.

## 54. Naloga. Naredite razne modulacije kot predigre; n. pr.:

Iz c  
v Des.

Iz C  
v h.

**II. Dominantni septakord** je najlaglji pripomoček modulovanju, ker stoji sam uže na dominantni, sè septimo zbrisuje vtis enega tonovega načina, označujoč zraven drug način, in na zadnje še vodi harmonijo v razvezu v toniko. Ako hočemo torej brez pripravka z dominantnim septakordom kje modulovati, zadenimo le dominantno dotičnega tona s katerokoli podobo čveterozvokovo ( $7, \frac{9}{5}, \frac{1}{3}, 2$ ), kar s pomočjo prestavnih znamenj ni težko; pri vsakej zvezi trizvoka s čveterozvokom ostane vsaj en ton kot ligatura ležeč, izvzemši pri modulovanju n. pr. iz 1. stopinje v malo in veliko terco ter zvečano kvarto (ali v zmanjšano kvinto) — pa kjer se zveza glasi pretrdo, pomaga naj pripravek!

Iz C (dur all mol) v Des      Cis      D      Es

(s pripravkom)      E      (s pripravkom)      F

Ges (s pripravkom)      Fis      G      As

Gis      Hes      H

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

i. t. d.

**55. Naloga.** Naredite razne modulacije kot predigre (kakor v 54. nal.) ter si sestavite zglede modulacij iz **G, D, A** in **F, Hes, Es** s pomočjo dom. septakorda (kakor v 53. nal.). Primerjajte potem oboje modulacije, kako je treba samo dominantni septakord kot vodilni ali modulovalni akord zameniti z dominantnim trizvokom.

**III. Zvečani kvintsektakord** je jako praktičen pripomoček 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; mislite si, da modulujete z dom. septakordom v **G** (za polton višje), spremenite si malo septimo v zvečano seksto, in razvez v kvartsektakord vam pride na dominantno zahtevanega tona.

**Zgledi enharmonične spremene 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**

**56. Naloga.** Razne modulacije sè zvečanim kvintsektakordom.

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

Iz C v Des    D    Es    E    F    Fis    G    As

A    Hes    H

**IV. Postranski septakordi** so večkrat sposobnejši za modulovanje nego dominantni, ker so **škálni**, in torej v ozkej zvezi z diatonično harmonijo; kjer se dominantni septakord z naglim nastopom kromatično spremenjenih intervalov glasi preostro, tam raba postranskih akordov gotovo poravna zvezo akordov. Sploh je raba dominantnih septakordov pri modulacijah uže jako navadna, vsakdanja; za cerkveno glasbo so pa postranski septakordi v modulaciji sposobnejši. Ker spremena vsacega postranskega četerozvoka v dominantni s pomočjo prestavnih znamenj ni težka, se lahko modulacija z **vodilnim dominantnim septakordom** dovrši, pri čemer je, se ve da, postranski septakord pripravek.

#### Zgled spremene postranskih septakordov v dominantne:

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

2. ali 2.    3. ali 3.    4.    6.

7    6    4    2

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

#### 57. Naloga. Razne modulacije s postranskimi septakordi, n. pr.:

Iz C v E. Iz c v Ges.

**V. Zmanjšani septakord** je iz samih malih terc takó 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**, ktere si samo enharmonično spremenimo v razne podobe, in takó moremo z vsakim modulovati v 4 razne tone. **Zmanjšan septakord** se zove, ker je čveterostranski, tudi **enharmoničen septakord**. Zaradi te pravilnosti v sestavi intervalov pri tem septakordu moremo si vsak njegov interval misliti kot septimo, in modulovati za polton više od vsacega intervala. Ako torej hočemo sè zmanjšanim septakordom kje modulovati, postavimo si ga tako, da jeden izmed njegovih intervalov zadene polton niže od zahtevanega tona, kakor kaže **zglede zmanjšanih ali enharmoničnih septakordov**:

7                      6                      4                      2                      Mod. v :

C                      A                      Fis=Ges                      Es

G                      E                      Cis=Des                      Hes

D                      H                      Gis=As                      F

Kakor iz **C**, moremo iz vsacega drugzega tona kamorkoli modulovati sè zmanjšanimi septakordi, samo jih je treba zaradi raznih tonov enharmonično predruščiti.

**58. Naloga.** Razne modulacije sè zmanjšanimi septakordi.



Kakor se da vsak trizvok ali četerozvok sè zmanjšanim četerozvokom naglo zvezati, takó tudi vsak zmanjšan četerozvok z dominantnim četerozvokom, kar še boljše razširja modulovanju polje, n. pr.:

Iz a v: C Cis D Es E F Fis

G As A Hes H

Sploh odpira enharmonika modulovanju široko polje, ker se dá vsak interval enharmonično spremeniti takó, da dobi akord drug pomen, in tudi drug razvez zahteva; naj zadostuje naslednji zgledi:

Če še omenimo **krive izvode** ali **druge razveze četerozvokov**, mislimo, da smo odkrili mnogo potov, po katerih se more na razne načine modulovati; en sam septakord naj priča z raznimi krivimi izvodi bogastvo harmonij:

C Des D Es

ali Es E F Ges

Fis G ali G As

ali As A Hes ali Hes H

**V. Nonakord** je v razvezu popolnem podoben dominantnemu septakordu, torej nam modulacije ž njim ne podajajo nič novega, česar bi bilo opómniti vredno. Tudi marsikter **kriv izvod** more po nonakordu prouzročiti novo modulacijo. Za vajo si učenec lahko pri kakšnej modulaciji nadomesti čveterozvok z nonakordom, zató tudi ne podajemo nobenega zgléda.

**VI. Zadržki** jako ugodno pomagajo modulovanju, ker z razvezom zraven more nastopiti marsikteri zanimivi akord, ki prouzroči zahtevano modulacijo; toda pravil za take modulacije ni, tukaj prosto gospodari bolj ali menj nadarjena fantazija.

Naj govore namesto besed nekteri zglédi.

The image contains three systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a progression of chords in C major: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), F#4 (F#-A-C), C#4 (C#-E-G), and F#4 (F#-A-C). The second system shows a progression in D minor: Dm4 (D-F-A), Gm4 (G-Bb-D), Dm4 (D-F-A), Gm4 (G-Bb-D), Dm4 (D-F-A), and Gm4 (G-Bb-D). The third system shows a progression in C major: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C4 (C-E-G), and F4 (F-A-C).

**VII. Prehajalne note** pomagajo prvič gladkej zvezi harmonij, drugič pa prenarejajo po potrebi razne akorde, da postanejo sposobnejši za modulacije. Takó se more vsak durtrizvok s prehajalno noto spremeniti v zvečani ali trdozmanjšani, moltrizvok pa v zmanjšani in dvakratzmanjšani i. t. d. Nekteri zglédi naj stvar pojasnijo:

Iz C v: Des. D.

The image shows a musical example with a treble and bass clef staff. It starts in C major (C4, F4, C4) and modulates to D minor (Dm4, Gm4, Dm4). The key signature changes to one flat (Bb) for D minor. The modulation then continues to D major (D4, G4, D4) with a key signature of two sharps (F# and C#).

Es.

E.

F.

Ges.

Fis.

G.

As.

A.

B.

H.

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

## Red modulacij v skladbi.

Pravilna glasbena skladba ali kompozicija moduluje v duru navadno najprej iz tonike v dominantno, odkoder ima fantazija pot na vse strani prost; h koncu skladbe pa mora modulacija zopet nazaj v toniko, in lepo se to vjema, ako pri daljših skladbah pred končno modulacijo v toniko zaslišimo tudi subdominantno, da bi ž njo bil tonovi način popolnem označen. (Primerjajte zgled ležečih not na 42. str.) Narobe modulovati, t. j. iz tonike najprej v subdominantno, ni naravno in pravilno, tudi lepo ni; takrat 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.



## Četrty del.

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



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

**I. enoteren**, pri katerem ima melodija vsacega glasú samo eden pomen, t. j. melodija enega glasú se ne da brez harmoničnih napak zameniti z melodijo drugzega glasú;

**II. dvojen**, pri katerem se melodija enega glasú dá vzajemno zameniti z melodijo drugzega glasú. Oboj kontrapunkt more biti **dvo-, tri-, čvetero- in večglasen**. Kar se tiče **čveteroglasnega** kontrapunkta, smo se ozirali nanj uže povsodi v celem nauku o harmoniji; pri **večglasnem** kontrapunktu je treba nekatere akordove intervale **podvojiti** — in to ne smejo biti dissonance, ktere imajo pri razvezu strogo predpisan pot; pri **3- in 2-glasnem kontrapunktu** morajo se narobe nekateri akordovi intervali **izpustiti** — in to ne smejo biti intervali, kteri so bistvu ali značaju akorda neogibno potrebni.

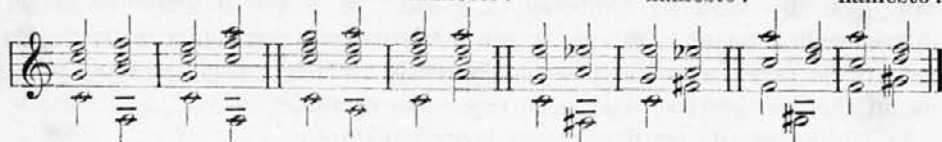
Če postavimo **proti eni noti** zopet le eno, je kontrapunkt **enak**, če 2, 3, 4 ali več not pravilno, **neenak**, če pa so razmere intervalov v glasovih različne, nepravilne, je kontrapunkt **mešan**.

### I. Enotérni kontrapunkt.

Prvo in glavno pravilo pri vsacem kontrapunktu ali pri harmonizovanji dane melodije je, da vsak interval ali akord stoji s prejšnjim in z naslednjim v lepej, pravilnej in melodičnej zvezi. Uže pri zvezi trizvokov smo na str. 14.

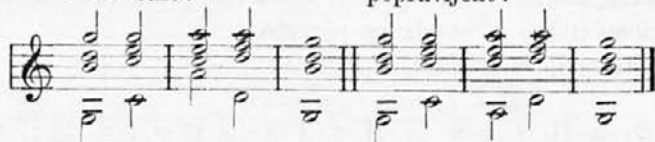
opomnili, da zaradi lepe melodije dajemo prednost bližjim intervalom pred oddaljenimi, in zmanjšanim pred zvečanimi, akoravno bi bili ti bližji nego oni, n. pr.:

namesto:                      namesto:                      namesto:                      namesto:



Tudi mora vsak glas imeti kakšen melodičen postop, in ne sme n. pr. bas neukretno skakati iz ene oktave v drugo:

neukretno:                      popravljeno:



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

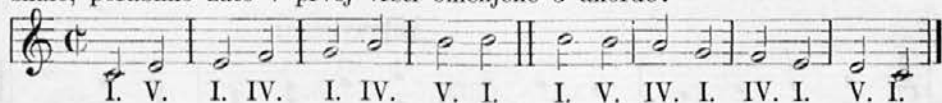


Pri vokalnih skladbah (pesnih ali zborih) naj se ne prestopi naravnih obseg posameznih glasov, posebno, ako so namenjene cerkvenemu petju; izjeme za izurjene glasove se razumé po sebi:



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

Vsi posamezni toni kterejakoli napeva so intervali škalskih akordov dotičnega načina, kakor so n. pr. intervali šscale obseženi v 3 glavnih akordih 1., 4. in 5. stopinje (gl. str. 13.). Hočemo-li torej harmonizovati n. pr. C-dur-škalo, porabimo zató v prvej vrsti omenjene 3 akorde:



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 kakó nam še zadržki in prehalne note pomagajo harmonizacijo olepšati! Sploh imamo široko polje zató odprto, in obdarjena fantazija si po svojem okusu uže izbere, kar je najugodnejše. Treba je posnemati dobre zglede in mnogo, dà, mnogo se učiti, predno se pustimo na gladko, sklizko 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.

## Dvoglasni kontrapunkt.

Dva pota nas moreta tukaj dovésti 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 neogibno potrebne intervale. Pri tem kontrapunktu, se ve da, ni akordov, kateri se dajo samo nepopolno naznaniti.

Glavna pravila pri dvoglasnem kontrapunktu so:

1. **Konsonance** morejo povsodi prosto nastopiti, samo **kvarto** je treba na težkej ritmičnej dobi **pripraviti**, ker se za posluh vjema še praznejše nego kvinta in oktava, katerih dveh intervalov, kakor tudi prime (unisono = enoglasje), ako ni neogibno treba, ne stavljamo pogosto.

Zgled pripravljene kvarte:



Kadar nastopi kvarta brez priprava, ne sme priti na težko ritmično dobo kot glaven harmoničen interval, ampak samo kot prehajalna nota:



2. **Mnogo ravnobežnih terc in sekst** (več nego 3) ni dovoljeno v lepem stavku; zato naj se terce sè sekstami premenjajo:



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



4. **Dissonance** morajo nastopiti s pripravkom, samo mala in zmanjšana 7, zvečana 4 in zmanjšana 5 imajo prost nastop.

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



Pri četerozvokih se ne sme izpuščati disonanca, ktera 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 ali iz prejšnje ali pa iz naslednje zveze tonov.

V naslednjem zgledu, v katerem ima zgornji 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**; enake figure (podobe glasbenih motivov) imenujemo **figuracijo**.

C. f.

a.

b.


c.


d.


e.


Naslednji zgled kaže razmere narobe:


K.

a. 

b. 

c. 

d. 

e. 

**60. Naloga.** Po načinu prejšnjih zgledov postavite kontrapunkt naslednjima stavkoma:

1. 

2. 

### Triglasni kontrapunkt.

Posebnih pravil za triglasni kontrapunkt ni, temveč velja tukaj vse, o čemer smo govorili v celem nauku o harmoniji. Samo po sebi se razume, da sept- in nonakordi morejo nastopiti le kot nepopolni akordi; četerozvoku izpuščamo najboljše kvinto, nonakordu pa vrhu kvinte še terco, slučajno tudi septimo. Se vé, da zveza posameznih intervalov sem ter tja zahteva, da se marsikteri akord pojavi tudi v triglasnem stavku samo dvoglasno.

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

a. 



b.

c.

61. **Naloga.** Napišite autentične in plagalne kadence 3-glasno v treh raznih ležah.

62. **Naloga.** Postavite dur- in molškalo navzgor in navzdol v raznih tonovih načinih z različnimi takti kot „cantus firmus“ a. v zgornji, b. v srednji in c. v spodnji glas z mešanim kontrapunktom v drugih glasovih.

### Čveteroglasni kontrapunkt.

Umetnost, pristaviti enemu glasu še tri druge, ali čveteroglasno harmonizovanje kakšnega napeva ima tista pravila, ktera nas uči nauk o harmoniji sploh. Najlaglje je harmonizovanje, če je dana melodija v sopranu, najtežje, če je v srednjem glasu. Pa uže pri kadencah (str. 14.) in tudi drugod smo zapazili, kakó pri raznih ležah akordovih tisti intervali pridejo iz enega glasú v drug; samo ako pride „cantus firmus“ v bas, mora se pogosto harmonija spremeniti in največjo težavo tukaj dela okončanje, ktero postane večkrat nepopolno, zatorej ni vsaka melodija za bas pripravna.

V naslednjem zgledu 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!

**63. Naloga.** Po prejšnjem zgledu harmonizujte naslednjo melodijo:

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

**64. Naloga.** Harmonizujte čveteroglasno dur- in molškalno po načinu 62. naloge.

### Večglasni kontrapunkt.

Podvojenje intervalov v večglasnem stavku nareja večkrat večjih težav nego izpuščenje intervalov v tri- ali dvoglasnem stavku, kajti pravilni stavek ne sme dovoljevati nikjer napačnih postopov (ravnobežne prime, oktave in kvinte), kateri nam povsodi pri razvezu zvečanih in zmanjšanih intervalov pretijo; k temu se zvečani in zmanjšani intervali uže sami brez podvojenja ostro glasé. Interval, kateri je z enim tonom dissonanca, z drugim pa konsonanca, se lahko brez pomisleka podvoji, samo če se dissonanca v enem glasu razveže. Takó postopa n. pr. v naslednjem pri **a.** terca na dvoj način, ker je postop kvarte pri **b.** ravno tako pravilen, kakor razvez pri **c.**

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

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

Two systems of musical notation. The first system shows a treble and bass clef with a 3-voice setting, labeled 'I. II.' and 'I. III.'. The second system shows a treble and bass clef with a 4-voice setting, labeled 'I. IV.' and 'I. V.'. The notation includes various chords and melodic lines across the staves.

Two systems of musical notation. The first system shows a treble and bass clef with a 5-voice setting, labeled 'I. IV.' and 'I. V.'. The notation includes various chords and melodic lines across the staves.

Two systems of musical notation. The first system shows a treble and bass clef with a 6-voice setting, labeled 'I. VI.' and 'I. VII.'. The notation includes various chords and melodic lines across the staves.

Večkrat postopajo glasovi tako, da se vzajemno križajo, n. pr. takrat, kadar se hoče skladatelj ogniti napačnih postopov, kar je sicer vedno dovoljeno pri skladbah vokalnih ali instrumentalnih, kjer sodelujejo glasovi razne barve (raznega značaja), pri skladbah za orglje 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 orgljah vedno le, kakor je pri **b.** napisan:

A musical score comparing two settings, labeled 'a.' and 'b.'. The notation shows a treble and bass clef with various chords and melodic lines. Setting 'a.' shows a sequence of chords, while setting 'b.' shows a different sequence, illustrating the difference in voice crossing.

**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), osmoglasne (2 sop., 2 alta, 2 ten., 2 basa) i. t. d. (večkrat za 2 zbora).

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

Cantus. *mf* *dim.*

A - - - ve Ma - ri - - a,

Altus { I. II.

A - - - ve Ma - ri - - a,

Tenor.

A - - - - ve Ma - ri - - a,

Bassus.

A - - - - ve Ma - ri - - a,

*f* *dim.*

a - - - - - ve Ma - ri - - a,

a - - - - - ve Ma - ri - a.

a - - - - - ve Ma - ri - - a.

a - - - - - ve Ma - ri - - a.

**65. Naloga.** 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 sè 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. II. Et vi-tam ven-tu-ri

Altus. Et vi-tam ven-tu-ri

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

Bassus.

sae-cu-li, Amen, et vi-tam ven-

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

A - - - men, et vi-

et vi-tam ven-

tu-ri sae-cu-li, A - - - men, A - - - men.

ven-tu-ri sae-cu-li, A - - - men, A - - - men.

tam ven-tu-ri sae-cu-li, A - - - men, A - - - men.

tu-ri sae-cu-li, A - - - men, A - - - men.

A - - - men, A - - - men.

**66. Naloga.** Harmonizujte naslednjo melodijo šesterglasno (kakor v prejšnjem zgledu) na način 65. naloge.

Cantus.   
Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis!

Kot zgled **osmoglasnega stavka** naj tukaj stoji konec offertorija, ki ga je zložil **Kasp. Ett** za 2 zbor.

(I. zbor.) (Oba zbor.)

Cant. { I.   
II. 


Alt. { I.   
II. 

Ten. { I.   
II. 

Bass. { I.   
II. 

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

(II. zbor.) (Oba zbor.)


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

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

I. II. C. III. IV. tunc im-pnent super al-ta - re tu - um vi - tu - los.

I. II. Alt. Ten. I. II. Bas.

Navéli smo za zglede večglasnih skladb samo **homofonične** (enolične) stavke, v katerih so glasovi po ritmu enolični, v razloček **polifoničnih** (raznoličnih) stavkov, v katerih so glasovi po ritmu raznolični, pri čemer gre, tako rekoč, vsak glas svoj lasten pot.

## II. Dvojni kontrapunkt.

Pri tem umetnem načinu skladanja se je nam ozirati na vzajemnost intervalov, ktera nam podaja razne razmere, če intervale v dveh glasovih zamenimo ali obrnemo; skladba je torej zložena v **dvojnem kontrapunktu**, kadar se izmed dveh raznih glasov dá vsak postaviti ali kot zgornji ali pa kot spodnji glas. Kadar se da spodnji glas za oktavo više nad zgornji, ali zgornji za oktavo niže pod spodnji postaviti (tudi se moreta oba glasova istočasno obrniti), je **1. dvojen kontrapunkt v oktavi**; pri podobnej spremeni v obsegu decime je **2. dvojen kontrapunkt v decimi**; pri podobnej spremeni v obsegu duodecime je **3. dvojen kontrapunkt v duodecimi**. V drugih intervalih rabljen, je dvojen kontrapunkt suho modrovanje. Glas, kateri obsega temeljno melodijo, zovemo **cantus firmus**, drug glas, kteremu se leža spreminja, **kontrapunkt**. Naj bode zdaj o vsakej točki nekaj posebe povedano:

**1. Dvojen kontrapunkt v oktavi** ima za podlago obrnjenje intervalov, kakor smo ga uže pojasnili na str. 5. 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

Naslednji zglede nam kaže **a.** prvotne intervale glavne skladbe, **b.** za oktavo više, in **c.** za oktavo niže obrnene intervale.

Uže prvi pogled na razmere obrnenih intervalov nam veli, da smemo

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

2. Kvinti je treba dati pripravek (**b**) (o kvarti smo govorili uže na str. 56.); da bi postop kvart proužročil v dvojnem kontrapunktu postop kvint, ni treba posebe pokazati.

3. Po pripravljenej čistej kvarti sme nastopiti zmanjšana kvarta (**c**), zvečana pa sme prosto nastopiti (**d**). Prosto sme kvarta kot prehajalna nota na lahkej dobi nastopiti po sekundi (**e**), kvinta pa po septimi (**f**).

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

(Obrneno.)

(Obrneno.) (Obrneno.)

(Obrneno.) (Obrneno.)

(Obrneno.) (Obrneno.)

(Obrneno.) (Obrneno.)

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



Na ta način dobimo dva stavka: **a.** srednji glas sè zgornjim, in **b.** srednji glas sè spodnjim.

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

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

## 2. Dvojen kontrapunkt v decimi kaže naslednje razmere intervalov:

Prvotni intervali: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Obrnjeni intervali: 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Najugodnejši intervali za obračanje so, kakor nam številke kažejo, 1, 3, 8 in 10, ker nam podajejo 10, 8, 3 in 1; paralelnih 3 in 6 ne smemo stavljati, ker bi postali paralelni 8 in 5 — zatorej je nasproten (tudi postranski) postop intervalov pri tem kontrapunktu najboljši. Opomniti je še treba, da tukaj pri obrnenji melodije dobimo slučajno „dur“ značaj „mola“, in narobe „mol“ značaj „dura“ (primerjaj vrsto a. z b. in c.). Postavimo si n. pr. za zgled naslednji dvoglasni stavek:



Če prestavimo spodnji glas v zgornjo decimo, dobimo naslednji stavek:



Če prestavimo zgornji glas v spodnjo decimo, dobimo nov stavek, kateri ima značaj „mola“.



Zaradi pravilnega škalnega postopa morala se je v stavku c. septima kot vodilni ton zvikšati.

### 3. Dvojen kontrapunkt v duodecimi kaže naslednje razmere intervalov:

Prvotni intervali: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Obrneni intervali: 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1



Če primerjamo oboje številke, spoznamo, da se najboljše vjemajo 3 in 10, ker po njih dobimo obrnene 10 in 3; najugodnejši je tukaj nasprotni (tudi postranski) postop intervalov. Zaradi pravilnega škalnega postopa intervalov je večkrat treba septimo kot vodilni ton zvikšati (glej b) in kvarto zopet znižati (glej c).

Kot zgled naj stoji naslednji stavek:



Če prestavimo spodnji glas v zgornjo duodecimo, dobimo naslednji stavek:

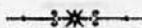


Če prestavimo zgornji glas v spodnjo duodecimo, dobimo nov stavek:



Tudi mešan dvojen kontrapunkt se sklada, n. pr. **1.** v 8 in 10, **2.** v 8 in 12, **3.** v 8, 10 in 12 i. t. d.

**67. Naloga.** Pristavite nekterim zgledom dvojnega kontrapunkta v 8, 10 in 12 primerni 3. ali tudi še 4. glas, pa sami poskušajte zlagati kratke stavke v dvojnem kontrapunktu.



## Peti del.

# Kanonične oblike (forme).



**K**anon, grška beseda, pomenja **pravilo**, po katerem se v umetnih skladbah ravna glasbene misli ali motivi (nagibi), ritmične figure (podobe) ali sploh odstavki napeva (melodije). Posnemanje ali ponavljanje enacih ali vsaj podobnih odstavkov more stati u vsacem glasu na kateremkoli intervalu v ravnotežnem ali v nasprotnem postopu, z enacim ritmusom posameznih intervalov, ali s podaljšanjem not — **augmentacija** (povekšanje), ali pa s skrajšanjem not — **diminucija** (pomanjšanje).

Kanonična oblika skladbe more biti:

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

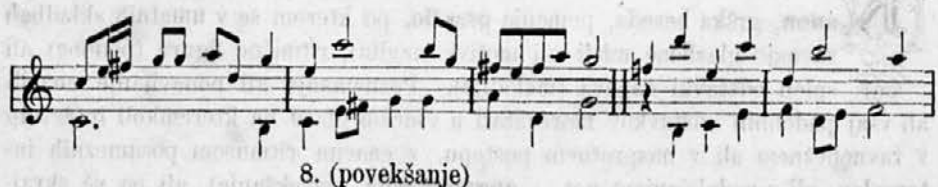
melodije.

Imitacija ima nekaj podobnega z glasbeno sekvenco, kánon pa z dvojnem kontrapunktom. Sploh so kanonične oblike najboljše sredstvo za enoličnost ali

celotnost skladbe, kar se tiče njenega duha ali jedra, na kateri način se ogiblje vsake nepremišljene sestave raznovrstnih stavkov, ki niso v nikakšnej zvezi med soboj.

## Imitacija.

Največkrat nastopa imitacija (posnetek) na prvi ali oktavi, a tudi na vseh drugih stopinjah; kanonična oblika ima pri imitacijah toliko prostosti, da dobi uže vsako posnemanje, bodi si kadarkoli spremenjeno, ime imitacije, samo ako se ohrani toliko podobnosti, da se prvotni motiv ali odstavek še spozna. Naslednji zgled nam podaja imitacije na raznih škalskih stopinjah:



**68. Naloga.** Naredite iz vsacega posnetka kratek stavek z rednim sklepom, in poskusite tudi zložiti kakšne posnetke v stavkih raznih tonovih načinov.

## 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 stopinjah. Razun kánona v primi ali oktavi, mora vsak kánon na drugih stopinjah biti zložen po pravilih dvojnega kontrapunkta. Kánoni so 2-, 3-, 4- in večglasni; kadar je kánon tako zložen, da konec sega v začetek skladbe, imenuje se **brezkončni** in se takrat okončuje ali s posebnim sklepom, ali pa kje drugod na ugodnej ritmičnej 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 kánonovi** (2). Postavimo si n. pr. naslednji triglasni kánon v primi:



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

ponavlja se za vajo po volji

a. b.

Pri večjih skladbah se kánon često sklada takó, da se ves stavek prenaša iz enega glasú v drug glas; manjši kánoni, v katerih sega en glas v drug, 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 zložen takt (a) prestavljen v zgornji glas kot 2. takt; njegov protistavek (b) zopet takó za en takt naprej i. t. d.

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

Kánon v zgornji kvarti.

Stari glasbeniki so skladali razne umetne kánone z augmentacijo, dimincijo, v enacem ali nasprotnem postopu, skladali so celó rakove kánone, pri katerih drug glas začenja tam, kjer prvi konča. V zglede **dvojnega kánona** (v primi in kvinti) se 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 11

qui tol - lis pec - ca - - ta  
A - gnus De - i,  
i, qui tol - lis pec - ca - - ta  
i, qui tol - -

A

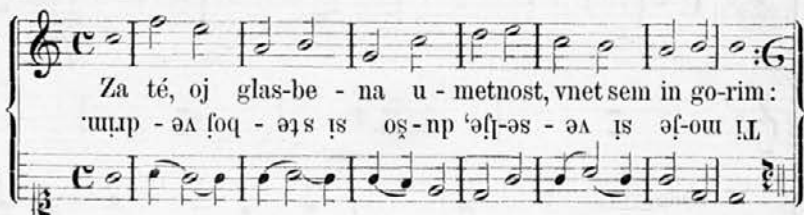
mun - di, do -  
qui tol - lis pec - ca - - ta mun - di,  
ca - - ta mun - di,  
mun - di, mun - di, do -  
lis pec - ca - - ta mun - - -






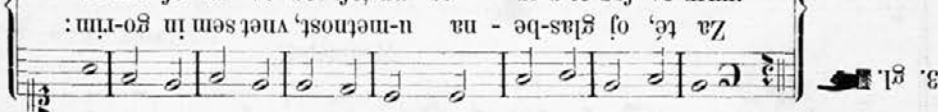
**69. Naloga.** Naslednji dvojni rakovi kanon, ki ga je zložil (kot glasbeno šalo) slavni glasbeni mojster **J. Haydn** (1731—1809), izpišite čveteroglasno v partituro dveh vrst.

### Glasbi v slavo.

1. gl. 

2. gl. 

4. gl. 

3. gl. 

### F u g a.

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

1. **Strog začetek fuge** obseza: **a. temo** ali **subjekt** (nalogo, podmet, glavni motiv ali nagib), latinsko **dux**, t. j. **vodilo**, s katerim nastopa prvi glas; **b. odgovor**, latinsko **comes**, t. j. **sprenilo**, s katerim nastopa drugi glas. Odgovor ni nič drugzega, nego v zgornjo kvinto ali v spodnjo kvarto transponovana (prenešana, prestavljena) tema, pri čemer je tudi dovoljeno, posnemanje teme po potrebi nekoliko spremeniti 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**, potem pa zopet odgovor ali sprenilo v 4. glasu, t. j. **povratek odgovora** i. t. d. Kar se tiče modulacije, treba je paziti na tó, je-li tema — ktera takó ne sme biti predolga — tako zložena, da gre ali zopet nazaj v toniko, ali pa naprej v dominantó; v prvem slučaju se prestavi cel odgovor v dominantó, 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, ktero je zložil najslavnejši mojster fuge **J. S. Bach**, je cela tema v toniki, zató je tudi cel odgovor v dominantí:

*Allegro maestoso* ( $\text{♩} = 132$ ).

Tema.

Odgovor.  
Protistavek.

Medmetek. Povratek teme.  
Protistavka.

Povratek odgovora.  
Medmetek. Protistavki.

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

Kar se tiče reda, po katerem se glasovi vrsté, ravnamo se navadno po naravnej léži glasov takó, da si n. pr. pri 4-glasnej 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 izbiranji omejena.

**2. oddelek, t. j. prosto nadaljevanje fuge**, obseza 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 sem ter tja sè zanimivimi prostimi **medstavki**. V tem drugem oddelku fuge rabijo nam dobro razne imitatorične spremene teme, kakor so: **a.** tema v nasprotnem postopu; **b.** povekšanje (augmentacija) teme; **c.** pomanjšanje (diminucija) teme:

**3. oddelek t. j. slovesni konec fuge** obseza navadno: **a. stesnenje (strétto)**, 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; za zgled naj služi naslednji stavek iz vzorne fuge, katero je zložil **K. F. Pič** (Pitsch), bivši slavno znani vodja orgljarske šole v Pragi:

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system begins with the 'Tema' (Theme) in the bass clef, consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a half note G. This is followed by a double bar line and the 'Stesnenje' (Compression) section, which starts with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a half note G. The second system continues the 'Stesnenje' section with more complex rhythmic patterns in both staves.

Pri daljših fugah sledi še navadno:

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

Fuga, o kateri smo dozdaj govorili, je **enoterna**, ker ima **eden subjekt**, t. j. eno glavno temo; ako tema začneja pri fugi s protistavkom, kateri je sam záse dovolj samostalen, in v celej fugi obdrži tako veljavo kakor tema, zove se tak protistavek **kontrasubjekt** (protipodmet), in fuga ima torej **dva subjekta**. Podobno **dvojnej fugi** se skladajo **trojne fuge s tremi subjekti** i. t. d.

V **zgled dveh subjektov** naj stoji ekspozicija dvojne fuge, katero je zložil **J. G. Albrechtsberger** (1763 — 1809), eden izmed najimenitnejših kontrapunktistov:

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system begins with the 'Ped.' (Pedal) section in the bass clef, consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a half note G. This is followed by a double bar line and the main fugue section, which starts with a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a half note G. The second system continues the fugue section with more complex rhythmic patterns in both staves.



i. t. d.

Fuge se napósled skladajo ali samo **vokalno** ali **instrumentalno**, ali pa **vokalno sè spremljanjem instrumentov**. Kratka fuga, ktera obseza navadno samo ekpozicijo in pravičen sklep, se zove **fugeta**; nesamostalen, prosto zložen odstavek večje skladbe z raznimi posnetki kakšne teme v obliki fuge pa **fugato**. Napačno bi kdo zatorej marsiktere **preludije** (predigre), **postludije** (poigre), **interludije** (medigre), **verzete** i. t. d. uže zató zval fuge, ker so zložene po načinu fuge, t. j. ker posamezni glasovi eden za drugim **imitatorično** nastopajo: navzlic dovoljenej prostosti v posnemanji teme mora biti vendar začetek dobre fuge na vsak način strogo pravičen.

# Pristavek

o harmonizovanji 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 harmonizovanji korala ali sploh starih skladeb paziti. Kromatičnih (zvikšanih ali znižanih) intervalov smemo porabiti samo v harmoniji, nikdar pa ne smemo v melodiji kakšen interval zaradi harmonije spremeniti. Starim tonom najbolje pristoji **trizvok**, uže **čveterozvok** naj se porabi samo kot **prehajalen akord**; sploh se tudi disonančnih akordov ogiblajmo!

V naslednjej tabeli tonovih načinov (ali, kratko rečeno, **tonov**) imata vsaka dva tona (**autentični** — izvorni in **plagalni** — postranski) **tist temeljni ton**, ki je zraven tudi **končnica (finalis)**; zatorej imamo v pravem pomenu samo **6 različnih tonov**, izmed katerih je nam jonični, t. j. naš C-dur, uže takó znan.

| Plagalni toni. |                 | Autentični toni. |                  |
|----------------|-----------------|------------------|------------------|
| II.            | (hipodor. ton)  | I.               | (dorični ton)    |
| IV.            | (hipofrig. ton) | III.             | (frigični ton)   |
| VI.            | (hipolid. ton)  | V.               | (lidični ton)    |
| VIII.          | (hipomiks. ton) | VII.             | (miksolični ton) |
| X.             | (hipoeol. ton)  | IX.              | (eolični ton)    |
| XII.           | (hipojon. ton)  | XI.              | (jonični 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“.

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

V zglede **transponovane sostave** naj stojé 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 vsakej transpoziciji na tistih škalskih stopinjah. Naj tri transpozicije I. tona stvar pojasnijo:

Nekteri napevi ne dovoljujejo popolne kadence; zatorej se mora marsiktera **kadenca** také 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 doričnih in frigičnih 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 takó 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 e d d*; zatórej 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 nekteri napevi na en sam zlog večkrat mnogo not za peti, je vsako spremljanje koralu okorno, dà, koralu na škodo; najlaže se dajo z orgljami spremljati **responzoriji** in **psalmi**, ker se posebno pri teh prepeva mnogo zlogov na tistem tonu. Najspodobnejše bi bilo harmonizovanje koralu, 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 zgled za táko harmonizovanje (ponatisnjeno iz njegovega „**Organum comitans ad Ordinarium missae**“ etc. — v Ratisboni pri Pustetu):



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

The first system of music consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line begins with a half note 'Vi', followed by a quarter note 'di', a half note 'a', a quarter note 'quam', a half note 'e', a quarter note 'gre', a half note 'di', a quarter note 'en', and a half note 'tem'. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and moving lines.

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

The second system continues the vocal line with a half note 'de', a quarter note 'tem', a half note 'plo', a quarter note 'a', a half note 'la', a quarter note 'te', a half note 're', a quarter note 'dex', and a half note 'tro'. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns.

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

The third system features a vocal line starting with a half note 'al', a quarter note 'le', a half note 'lu', a quarter note 'ja', followed by a half note 'et', a quarter note 'o', a half note 'mnes', a quarter note 'ad', a half note 'quos', a quarter note 'perve', and a half note 'nit'. The piano accompaniment continues.

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

The fourth system continues the vocal line with a half note 'a', a quarter note 'qua', a half note 'i', a quarter note 'sta', a half note 'sal', and a quarter note 'vi'. The piano accompaniment continues.

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

The fifth system features a vocal line starting with a half note 'fa', a quarter note 'cti', a half note 'sunt', a quarter note 'et', a half note 'di', a quarter note 'cent', a half note 'al', a quarter note 'le', a half note 'lu', and a quarter note 'ja'. The piano accompaniment continues.

al - le - - - lu - ja.

The sixth system concludes the vocal line with a half note 'al', a quarter note 'le', a half note 'lu', and a quarter note 'ja'. The piano accompaniment concludes with a final chord and a double bar line.



## Popravki.

- Str. 32. v 4. vrsti naj izostane „po zmanjšani“.
- „ „ naj se postavi med 3. in 4. zgled naslednji stavek: „Četrta podoba tega septakorda se zove **zvečani sekundakord**“.
- „ „ v 39. nalogi naj se postavi beseda „**sextakordom**“ namesto besede „trizvokom“.
- Str. 34. pri **d.** lahko izostane v 6. taktu „ $\sharp 6$ “.
- „ „ pri **h.** naj stoji kot tretja signatura v 1. taktu  $\begin{matrix} \sharp 6 \\ \text{„}4\text{“} \\ 3 \end{matrix}$ .
- Str. 36. v 9. vrsti naj stoji „na kvarto navzgor“ namesto „navzdol“.
- Str. 37. naj stoji v zgledu 48. naloge v 4. taktu signatura  $\begin{matrix} 9 \\ \text{„}b7 \end{matrix}$  namesto „ $b9$ “.
- Str. 38. v tabeli zadržkov naj pri „septakordu“ stoji  $\begin{matrix} 2 \\ \text{„}7 \end{matrix} \rightrightarrows 1$  namesto  $\begin{matrix} 7 \\ \text{„}2 \end{matrix} \rightrightarrows 1$ .
- Str. 48. v 55. nalogi naj se glasi predzadnja beseda „dominantnim“.
- Str. 52. naj se postavijo pri odstavkih številke VI., VII., VIII. namesto V., VI., VII.



# O B S E G

z imenikom umetnih izrazov,

kteri imajo v slovenščini in nemščini posebna imena.

|                     |            |
|---------------------|------------|
| Predgovor . . . . . | Stran<br>V |
|---------------------|------------|

## Prvi del.

### Občna teorija glasbe.

|   |   |
|---|---|
| Uvod (Glasba = Musik im Allgemeinen, godba = Instrumentalmusik, zvok = Klang, migljaj = Schwingung) . . . . . | 1 |
| Pregled oktav na orgljah . . . . .  | 2 |
| Pregled enharmoničnih tonov (glavni ton = Hauptton, postranski ton = Nebenton) . . . . .                      | 2 |
| Pregled durškal (škala, lestvica, stopnice = Tonleiter) . . . . .   | 2 |
| Pregled harmoničnih molškal . . . . .   | 3 |
| Pregled vseh enharmoničnih tonovih načinov (Tonarten) . . . . .   | 3 |
| O intervalih (zvečan = übermäßig, zmanjšan = vermindert, vodilni ton = Leitton) . . . . .                     | 3 |
| Pregled raznih intervalov od „e“ . . . . .  | 4 |
| Obrnjeni intervali (Umkehrung der Intervalle) . . . . .   | 5 |
| Konsonance in dissonance . . . . .  | 5 |
| Razvez dissonanc (Auflösung der Dissonanzen) . . . . .  | 5 |

## Drugi del.

### Harmonija.

|  |    |
|--|----|
| Uvod (sostavno = in enger Harmonie, razstavno = in weiter Harmonie, signatura = Bezifferung) . . . . .   | 6  |
| Trizvok (Dreiklang, škalni = leitereigen, neškalni = leiterfremd): 1. Veliki ali durtrizvok (großer oder Durdreiklang), 2. mali ali moltrizvok (kleiner oder Molldreiklang), 3. zvečani trizvok (übermäßiger Dreiklang), 4. zmanjšani trizvok (verminderter Dreiklang), 5. trdozmanjšani trizvok (hartverminderter Dreiklang), 6. dvakrat zmanjšani trizvok (doppeltverminderter Dreiklang) . . . . .    | 7  |
| Postop in zveza trizvokov (1. postop ravnobežni = Fortschreitung in gerader — paralleler — Bewegung, 2. nasprotni = in der Gegenbewegung, 3. postranski = in der Seitenbewegung; ravnobežni kvinti = Quintenparallelen; ravnobežni oktavi = Oktavenparallelen; neharmonična prečnost = unharmonischer Querstand; vidna 5. ali 8. = offene 5. oder 8., skrita 5. ali 8. = verdeckte 5. oder 8.) . . . . . | 9  |
| Kadence (sklep = Schlußfall, enoglasje = Einklang, popolna kadenca = Ganzschluß, sorodnost = Verwandtschaft, posredno soroden = indirekt verwandt) . . . . .   | 13 |

|   | Stran |
|---|-------|
| Autentične kadence (Authentische Schlüsse) . . . . .  | 14    |
| Plagalne kadence (Plagalische Schlüsse) . . . . .   | 15    |
| Polovne kadence (Halbschlüsse) . . . . .  | 15    |
| Nepopolne kadence (unvollkommene Schlüsse) . . . . .  | 16    |
| Sekstakordi in kvartsekstakordi . . . . .   | 16    |
| Kratke predigre . . . . .   | 17    |
| Razširjene predigre . . . . .   | 17    |
| Nekaj o disonančnih trizvokih posebe (pripravek = Vorbereitung) . . . . .   | 18    |
| Čveterozvok (Vierklang) . . . . .   | 24    |
| Glavni ali dominantni septakord (Haupt- oder Dominantseptimenakkord) . . . . .  | 25    |
| Zmanjšani septakord (verminderter Septimenakkord) . . . . .   | 27    |
| Postranski septakordi (Nebenseptimenakkorde) . . . . .  | 28    |
| Kriv izvod (Trugschluss) . . . . .  | 30    |
| Neškálni (alterovani) septakordi . . . . .  | 31    |
| Nonakord (peterozvok = Fünfklang) . . . . .   | 35    |
| Undecim- in tredecimakord (šesterozvok = Sechsklang) . . . . .  | 36    |
| Zadržek (Vorhalt) . . . . .   | 37    |
| Prehit (Vorausnahme) in zaostanek (Verzögerung) . . . . .   | 40    |
| Prehajalne note (Durchgangsnoten): 1. Harmonična prehajalna nota; 2. neharmonična prehajalna nota; 3. namestovalna nota (Wechselnote) . . . . . | 40    |
| Ležeča nota (Liegende Stimme) . . . . .   | 41    |
| Pedalni ton (Orgelpunkt) . . . . .  | 41    |
| Pregled pisave pri generalbasu (Generalbassschrift) . . . . .   | 42    |

### Tretji del.

## Modulacija.

|  |    |
|--|----|
| Uvod (prehod = Uebergang, Kušweichung, vodilni akord = Leitakkord, pripravek = Zwischenakkord) . . . . . | 44 |
| I. Modulacija s trizvoki (mnogostranski pomen = Mehrdeutigkeit) . . . . .                                | 45 |
| II. Z dominantnimi septakordi . . . . .  | 47 |
| III. Sè zvečanimi kvintsekstakordi (enharmonična spremena = enharmonische Verwechslung) . . . . .        | 48 |
| IV. S postranskimi septakordi . . . . .  | 49 |
| V. Sè zmanjšanimi septakordi . . . . .   | 50 |
| VI. Z nonakordi . . . . .  | 52 |
| VII. Sè zadržki . . . . .  | 52 |
| VIII. S prehajalnimi notami . . . . .  | 52 |
| Red modulacij v skladbi . . . . .  | 54 |

### Četrty del.

## Kontrapunkt.

|   |    |
|---|----|
| Uvod . . . . .  | 54 |
| I. Enoterni kontrapunkt (Einfacher Kontrapunkt) . . . . . | 54 |
| 1. Dvoglasni . . . . .                                    | 56 |
| 2. Triglasni . . . . .                                    | 58 |
| 3. Čveteroglasni . . . . .                                | 59 |
| 4. Večglasni . . . . .                                    | 60 |

|  | Stran |
|--|-------|
| II. Dvojni kontrapunkt (Doppelter Kontrapunkt) . . . . . | 65    |
| 1. V oktavi . . . . .                                    | 65    |
| 2. V decimi . . . . .                                    | 67    |
| 3. V duodecimi . . . . .                                 | 68    |

### Peti del.

## Kanonične oblike (Kanoniſche Formen).

|  |    |
|--|----|
| Uvod (povekšanje = Vergrößerung, pomanjšanje = Verfeinerung) . . . . .   | 69 |
| Imitácija (posnetek = Nachahmung) . . . . .  | 70 |
| Kánon (pravilo = Richtschnur, Norm) . . . . .  | 71 |
| Fuga (Fuge; izpeljava = Durchführung, vodilo = Führer, spremilo = Gefährte, medmetek = Einschüffel, protistavek = Gegensatz, povratek = Widerschlag, razpostava — ekspozicija — erste Durchführung — Exposition, medstavek = Zwischenſatz, stesnenje = Engführung, podaljšanje = Verlängerung, enoterna fuga = einfache Fuge, dvojna fuga = Doppelfuge, trojna fuga = Trippelfuge) . . . . . | 75 |
| Pristavek o harmonizovanji starih tonovih načinov . . . . .  | 80 |

















