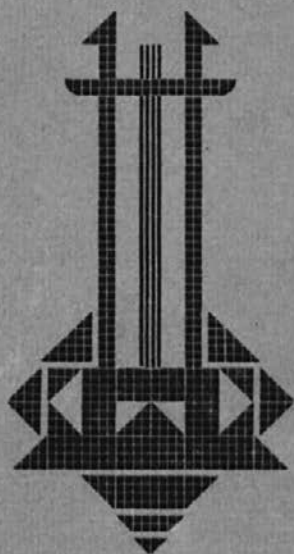


Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

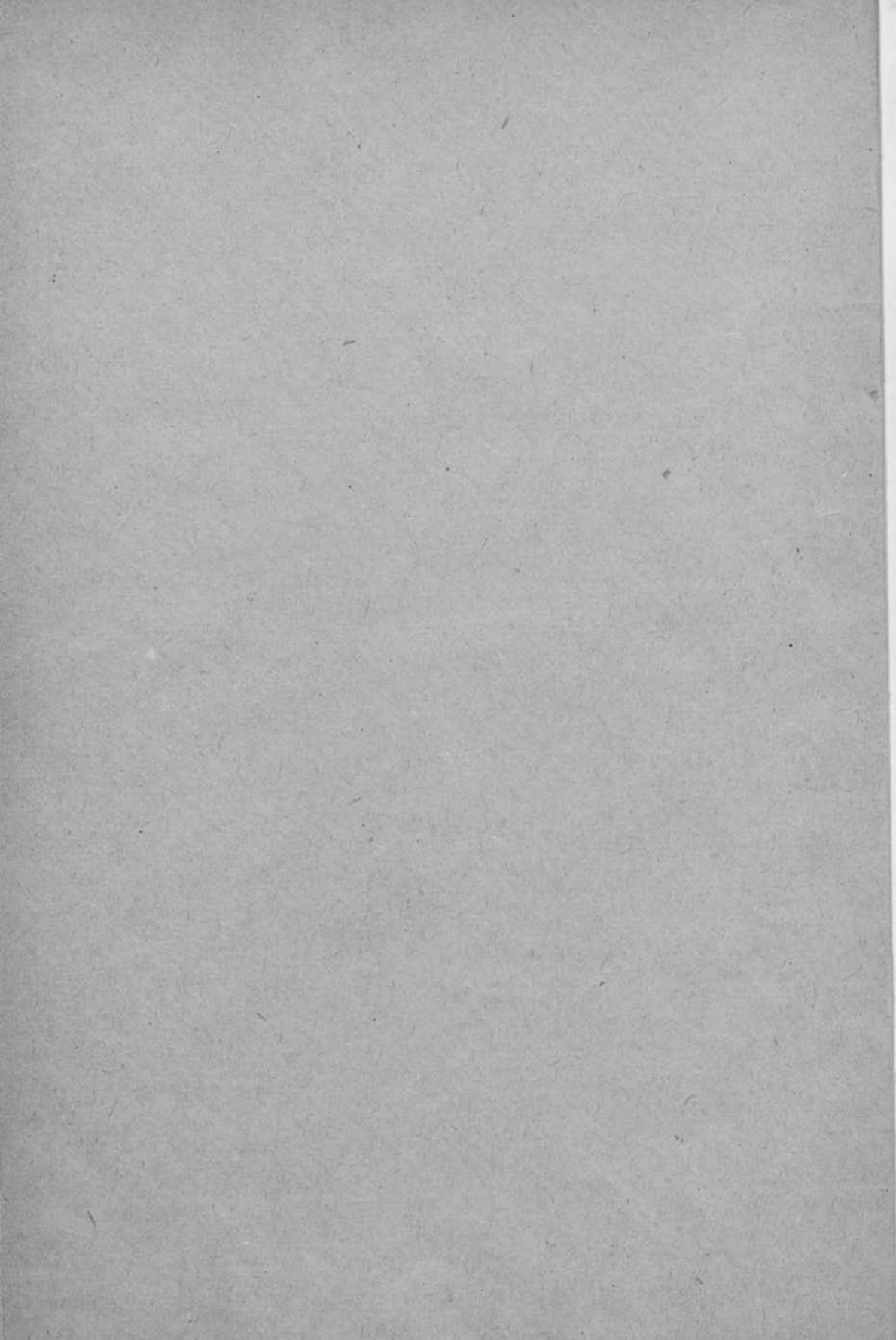
68531

EMIL KOMEL

HARMONIJA



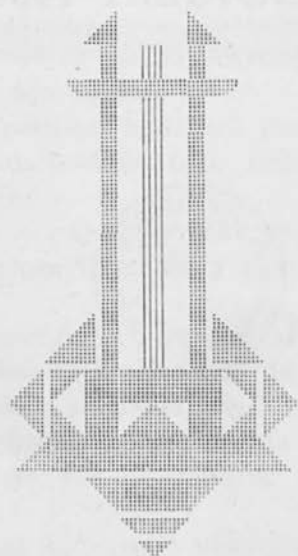




EMIL KOMEL

HARMONIJA

ZDRUŽENA S PRAKTIČNIMI NAVODILI
ZA SKLADANJE GLASBENEGA STAVKA



IZDALA IN ZALOŽILA KATOLIŠKA KNJIGARNA

II
II 68531

GORIZIA 1934



N. (jub. 49)

IN = 03000 1159

TISKALA KATOLIŠKA TISKARNA — GORIZIA

PREDGOVOR.

Podajam javnosti svoje skromno delo, vzniklo iz dolgoletnih izkušenj glasbeno-pedagoškega delovanja. Tekom tega delovanja sem imel priliko uveriti se, da je to delo potrebno. Velika je namreč ukaželjnost mladine, ki ljubi glasbo in ki bi rada prodrla v skrivnosti njenih zakonov. Njej sem to delo napisal z željo, da ji kolikor možno ustrežem. Glasba je dragoceno vzgojno sredstvo; mladina si v njej razvedri duha in oplemeniti srce.

Mislil, da nositelji glasbene kulture niso samo veliki ustvarjajoči in izvršujoči umetniki. Širitelji glasbe so tudi med priprostim ljudstvom. Večkrat si s težkimi žrtvami pridobijo najbolj temeljno znanje. Nanje sem mislil, ko sem se odločil napisati »Harmonijo«. Misel nanje me je vzbudila, da jim poskusim razložiti, kolikor je potrebno za razumevanje in skladanje priprostega glasbenega stavka. Upam, da sem s tem ustregel ne samo njim, ampak tudi vsakemu pevcu, vsakomur, ki igra na kako glasbilo, posebno organistom, pevovodjem in navsezadnje tudi vsakemu, ki posluša glasbo in se kakorkoli za njo zanima.

To delo naj služi za podlago nadaljnji glasbeni izobrazbi. Imam namreč pripravljeno kot nadaljevanje tega dela drugo in tretjo knjigo: kontrapunkt in kompozicijo.

Za študij harmonije je potrebna neka spretnost v igranju na klavir ali harmonij. Zato sem pripravil izdajo z navodili za igranje na klavirju, harmoniju in na orglah.

S temi kratkimi pripombami pošiljam »Harmonijo« v svet z željo, da bi bila ljubiteljem glasbe dobrodošla in da bi dosegla svoj namen.

V podajanju snovi sem se držal svojih izkušenj. Morda se ta ali oni izmed strokovnjakov z načinom tega podajanja ne bo strinjal: kolikor glav, toliko misli. Pripravljen sem vse dobrohotne nasvete v bodoče vpoštevati.

V glasbeni prilogi so se vrinile nekatere tiskovne pomote, ki bi otežkočale razumevanje in posebno izvrševanje nalog. Priporočam zato, naj jih vsakdo popravi, preden začne s čitanjem. Glej popravo! (Stran 4).

V aprilu 1934.

EMIL KOMEL.

POPRAVI!

1. Prim. 5 c: nad noto C v basu napiši številko 5.
2. Prim. 10 a: drugi akord v drugem taktu naj se glasi $f=a=c$ namesto $e=a=c$.
3. Arabske številke, ki označajo lego akordov, popravi kakor sledi:
Prim. 10 b, 8. takt 8 namesto 3.
» 10 c, 7. » 4. številka 5 » 8.
» 10 A, 1. » 3. » 5 » 3.
» 10 A, 7. » 2. » 8 » 5.
» 10 A e, 4. » 2. » 3 » 8.
4. Prim. 12, a) do e) napiši pod bas rimsko številko I.
5. Prim. 15. II. Naloga A 2. Naloga mora biti v A \sharp duru, zato napiši višaj na četrtem prostoru g (basovski ključ).
6. Na str. 8. označi zadnja dva sistema, ki stojita pod prim. 18 A z 18 B.
7. Stran 9, 5. takt se glasi bas $e=g=e$ namesto $e=a=e$.
8. Stran 10, 3. takt se glasi bas $f=g=f$ namesto $f=a=f$.
9. Stran 13, 5. naloga za alt je v Es duru in 5. nal. za bas v G duru.
10. Prim. 32 a, 6. takt, drugi akord se glasi $g=e=h=e$ namesto $g=e=c=e$.
11. Prim. 39, prva vrsta, 6. takt, tretji akord naj bo v altu c namesto h.



UVOD.

Glasbeni material je *ton*. Posamezen ton pa ni enostaven, kakor se dozdeva, ampak je sestavljen iz cele vrste tonov različne višine. Z inštrumenti so dognali prirodoslovci, da z nizkim tonom, n. pr. s C, katerega igram na klavirju ali na kakem drugem godalu, zveni istočasno cela vrsta višjih, vedno šibkejših tonov, ki se imenujejo delni toni. (Glej prim. 1 a).

Poleg temeljnega tona C se slišita še dva c, dva g in e itd. — torej trozvok c, e, g. Delni toni so sicer tihi, ampak s tem pojavom je dala narava jasen migljaj. Če se delni toni tako tesno spajajo med seboj in s temeljnim tonom, da se nam dozdeva, da slišimo en sam ton, potem nam bo razumljivo, da se spajajo delni toni v prijetno sozvočje, če jih igramo ali zapojemo istočasno in enako močno.

Narava je pokazala v kakšnem razdaljnem medsebojnem razmerju morajo biti toni, da se spajajo v prijetno sozvočje.

Da dosežemo glasbeno tvorbo, lahko družimo tone:

1. *Navpično*, tako da zvenijo istočasno, po zgledu delnih tonov. Tako nastane *akord*.

2. *Vodoravno*, kjer zvenijo zaporedno in nam dajo po stopnjah napredujočo vrsto tonov, ki je podlaga *melodiji*.

Za navpično kakor za vodoravno druženje tonov je zato potrebno natančno poznavanje razdalj med posameznimi toni, t. j. razlikov (razlik = interval).

RAZLIKI (INTERVALI).

Razdaljo med posameznimi toni imenujemo razlik. Za ugotovitev različnih razdalj nam bo služila po zaporednih stopnjah urejena vrsta tonov (glej pr. 1 b), ki je podlaga melodiji (vodoravno druženje tonov).

Kako je nastala sklenjena tonska vrsta, razlagajo zgodovinarji in teoretiki različno, kar je pa za nas brezpomembno. Omenimo le fizikalni pojav, da je v sklenjeni tonski vrsti osmi ton dejanski enak prvemu, naj začnem šteti pri kateremkoli tonu; razlikuje se samo po višini. Dolga vrsta tonov je razdeljena s tem v več skupin po osem tonov, katere imenujemo lestvice. Ker je osmi ton enak prvemu, imamo samo sedem različnih tonov; zato sedem različnih lestvic, ker je vsak ton lahko prvi ton ene lestvice.

Posamezne tone ali stopnje lestvic, zaznamovane s številkami od 1 do 8, imenujemo z latinskimi izrazi: prima, sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima, oktava.

Imenovani izrazi pomenijo pa tudi razdalje med posameznimi toni ali stopnjami. Tako pomeni n. pr. sekunda razdaljo med prvo in drugo stopnjo ali med drugo in tretjo ali med tretjo in četrto stopnjo itd., t. j.: razdalje med sosednjimi stopnjami ali toni. Terca je razdalja med prvo in tretjo stopnjo ali med drugo in četrto stopnjo itd., t. j.: razdalje med prvim in zadnjim tonom treh zaporednih tonov. Kvarta je razdalja med prvim in zadnjim tonom izmed štirih zaporednih tonov itd.

čista	velika	velika	čista	čista	velika	velika	čista
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
c	d	e	f	g	a	h	c
d	e	f	g	a	h	c	d
e	f	g	a	h	c	d	e
f	g	a	h	c	d	e	f
g	a	h	c	d	e	f	g
a	h	c	d	e	f	g	a
h	c	d	e	f	g	a	h

Slika 1.

Latinski izrazi ne zadostujejo za natančno označbo razlikov, ki niso vedno enaki, to je najbolj razvidno na klavijaturi klavirja ali harmonija, kjer odgovarja vrsta zaporednih belih tipk, vrsti zaporednih tonov.

Med sosednjimi belimi tipkami $e=f$ in $h=c$ ni črne tipke kakor med ostalimi sosednjimi tipkami: $c=d$, $d=e$, $f=g$, $g=a$, $a=h$. Razdalja med tonom $e=f$ ali $h=c$ je torej manjša kakor med $c=d$, $d=e$, $f=g$, $a=h$. S tem smo dognali, da sta $e=f$ in $h=c$ najmanjša razlika. Imenujemo jih *poltona* ali *malo sekundo*. Vse ostale razlike med sosednjimi stopnjami imenujemo *cele tone* ali *velike sekunde*.

Pri merjenju razlikov igrata veliko vlogo poltona $e=f$ in $h=c$, zato naj si jih vsak dobro zapomni. Imenujemo jih tudi diatonična poltona ali vodilna tona (o tem pozneje). Kakor imenujemo sekunde *male* in *velike*, tako moramo označiti natančneje tudi vse druge razlike. V to svrhu nam bo služila slika 1, kjer so na prvi lestvici c razliki: prima, oktava, kvinta in kvar-

ta, *čisti*; sekunda, terca, seksta in septima, *veliki* (glej tudi pr. 1 c). Z razliki prve lestvice bomo primerjali razlike na drugih lestvicah. Črtice med črkami odgovarjajo črnim tipkam na klavijaturi.

Poglejmo sekunde, ki so druga pod drugo. Če je c-d na prvi lestvici velika sekunda, so tudi druge sekunde s črtico velike (cel ton), t. j. d-e, f-g, g-a, a-h; e-f in h-c brez črtice sta mali sekundi (poltona).

Terca c-e je *velika*; sestavljena je iz dveh velikih sekund. Terca na drugi lestvici d-f je sestavljena iz ene velike in ene male sekunde, zato je *mala terca*. Seksta c-a je *velika*; vsebuje eno malo sekundo. Seksta e-c na tretji lestvici vsebuje dve mali sekundi; je torej *mala seksta*. Enako je septima c-h z eno malo sekundo velika, z dvema malima sekundama majhna.

Drugače je pri čistih razlikih. Bolj veliki kot čisti so *zvečani* razliki in manjši kot čisti so *zmanjšani* razliki. N. pr. kvarta c-f na prvi lestvici je čista; enako vse druge sestavljene iz dveh velikih in ene male sekunde. Na četrti lestvici je kvarta f-h sestavljena iz treh velikih sekund; ne vsebuje nobenega poltona (e-f ali h-c) in je zato večja kot prva c-f; je torej *zvečana*; kvinta c-g z enim poltonom je *čista*. Kvinta h-f na sedmi lestvici vsebuje dve mali sekundi; je torej *zmanjšana* kvinta. Merodajno je torej število malih sekund v posameznih razlikih.

Radi popolnosti se imenuje prima tudi razlik, čeprav ni. Označi se pa s tem, da zvenita dva enaka tona istočasno (enoglasje, unisono). Preostaja še oktava, ki pa je *na vseh lestvicah enaka*, ker vsebuje vsaka oktava oba poltona, ki pa ležita na vsaki lestvici na različnem mestu.

Od različne lege poltonov je odvisen značaj posameznih lestvic.

Od 17. stoletja nadalje je podlaga tonskemu materialu: 1. prva lestvica (glej sl. 1.) z značajem dura (polton med tretjo in četrto ter sedmo in osmo stopnjo); 2. šesta lestvica z značajem mola (polton med drugo in tretjo ter peto in šesto stopnjo).

Prva se imenuje C dur (trda), druga a mol (mehka) lestvica.

Ker so bile imenovane lestvice c dur in a mol temeljnega pomena za nadaljnji razvoj glasbe, se je pokazala potreba zgraditi lestvice tudi na ostalih tonih po zgledu c dur in a mol lestvice, namreč urediti lego poltonov za tonski način dura med 3. in 4. in 7. in 8. stopnjo; in za tonski način mola med 2. in 3. in 5. in 6. stopnjo. Tako je nastalo 7 dur in 7 mol lestvic, ki so bile različne samo po višini (tonski način).

Lestvici g in f sta najbolj podobni lestvici c.

g	a	h	c	d	e	f	g
c	d	e	f	g	a	h	c
f	g	a	h	c	d	e	f

Pri lestvici g je že polton med 3. in 4. stopnjo; med 7. in 8. stopnjo pa napravimo polton s tem, da postavimo višaj pred f (7. stopnja). Po maknili smo polton na pravo mesto, med 7. in 8. stopnjo.

Na lestvici f moramo pomakniti polton, ki je med 4. in 5. stopnjo, na pravo mesto med 3. in 4. stopnjo. To je mogoče z nižajem (b) pred h. Imamo sedaj tri lestvice c, g, f enake glede lege poltonov in zato enake glede značaja; vse tri so durove lestvice. Tako zgradimo lahko na vsakem tonu durovo ali molovo lestvico. Pravimo, da prenesemo (transponiramo) c durovo ali a molovo lestvico na druge tone. Nastane tako 12 durovih in 12 molovih lestvic, ki se razlikujejo od naravnih c dur ali a mol samo po višini.

Kakor smo spremenili pri g durovi lestvici veliko sekundo f₂g v malo sekundo fis₂g in v f durovi lestvici veliko sekundo a₂h v malo a₂b, tako lahko spremenimo z uporabo višajev in nižajev vse naravne razlike, katere smo ugotovili na podlagi slike 1.

Učenec naj se zato potruži, da bo hitro spoznal vse naravne razlike, in sicer: 1. na pamet, t. j., da zna odgovoriti na različna vprašanja, n. pr.: kakšen razlik je c₂e? — terca; kakšna terca? — velika terca itd.; 2. na klavirju in 3. na notnem sistemu.

Če je učenec na jasnem glede naravnih razlikov, ne bo delala težkoč ugotovitev z višaji in nižaji izpremenjenih razlikov, če si zapomni še sledeče:

A) Vsak velik razlik spremenimo v malega na dva načina, namreč s tem, da postavimo nižaj pred gornji ton ali višaj pred spodnji ton razlika, n. pr. velika terca c₂e postane mala terca c₂es ali cis₂e. Isto velja za velike sekunde, sekste in septime prim. 2 a, b, c, d).

B) Vsak majhen razlik spremenimo v velikega tudi na dva načina, in sicer s tem, da postavimo višaj pred gornji ton ali nižaj pred spodnji ton, n. pr. mala terca d₂f postane velika terca d₂fis ali des₂f (2 e).

Isto velja za male sekunde, sekste in septime (2 f, g, h).

C) Čiste razlike spremenim tudi na dva načina v zvečane in tudi v zmanjšane, n. pr. čista kvinta c₂g postane zvečana c₂gis ali ces₂g in zmanjšana c₂ges ali cis₂g. To velja tudi za prime, kvarte in oktave (2 i, j, k, l).

D) Kakor spremenimo čiste razlike v zvečane in zmanjšane, tako spremenimo tudi velike v zvečane in male v zmanjšane, n. pr. velika terca c₂e postane zvečana terca c₂eis ali ces₂e mala terca d₂f postane zmanjšana terca d₂fes ali dis₂f.

Opozarjamo, da so zvečane ali zmanjšane sekunde, terce, sekste in septime na klavirju enake sosednim večjim oziroma sosednim manjšim razlikom. Tako n. pr. je zvečana terca c₂eis na klavirju enaka kvarti c₂f ali zmanjšana terca cis₂eis je enaka sekundi cis₂dis.

Merodajne so torej črke: c₂e je vedno terca, c₂d je vedno sekunda; ali so razliki veliki ali majhni je odvisno, kakor vemo, od poltonov e₂f in h₂c. Nadaljnje izpremembe nastanejo z uporabo višajev in nižajev. Tako tudi na notnem sistemu (glej 2 m, n, o, p). Pri sekundah je vedno ena nota na črti in druga v sosednem prostoru. Poltona (mali sekundi), katera si moramo dobro zapomniti, sta na prvi in tretji (srednji) črti. Pri tercah sta

obe noti na dveh sosednih črtah ali v dveh sosednih prostorih; enako je pri kvintah, pri katerih je pa vmes še ena črta ali en prostor; pri septimah sta vmes dve črti ali dva prostora.

Na podlagi terce, kvinte in septime, katere si najlaže zapomnim, najdem kvarto, seksto, vedno eno črto ali en prostor višje.

OBRATI RAZLIKOV.

Vsak razlik lahko obrnem, t. j. spodnji ali zgornji ton vsakega razlika lahko prestavim za oktavo. S tem postane: 1:8, 2:7, 3:6, 4:5, 5:4, 6:3, 7:2, 8:1. (Glej primer 2 r!)

Natančnejša označba ostane enaka pri čistih razlikih; pri vseh drugih pa je nasprotna, namreč:

čista	{	prima kvarta kvinta oktava	}	ostane čista	{	oktava kvinta kvarta prima	}
velika	{	sekunda terca seksta septima	}	postane majhna	{	septima seksta terca sekunda	}
majhna	{	sekunda terca seksta septima	}	postane velika	{	septima seksta terca sekunda	}

SKLADNOST — NESKLADNOST.

Vrsta sestavnih tonov je dala navodilo za navpično druženje tonov; pokazala nam je, da zadovolji naše uho istočasno zvenenje več tonov, da zvenijo soglasno toni $c=e:g$ (lat. consonare), zato konsonanca — skladnost. Nasprotno so neskladni toni, ki se ne spajajo pri istočasnem zvenenju, ampak silijo vsak sebe (lat. dissonare), zato dissonanca — neskladnost.

Na podobi akorda $c=e:g$ na notnem sistemu vidimo, da je sestavljen iz dveh terc, od katerih je prva velika ($c=e$), druga mala ($e:g$). Na podlagi sestavnih tonov pa moramo računati vse razlike vedno od temeljnega tona, iz katerega so nastali. Torej je sestavljen akord $c=e:g$ iz velike terce $c=e$ in čiste kvinte $c:g$.

Če je skladen akord $c=e:g$, morajo biti skladni tudi sestavni deli, t. j. velika terca $c=e$, mala terca $e:g$, čista kvinta $c:g$.

Pri obratih se razliki ne izpremenijo glede skladnosti, kakor omenjeno. Zato so skladne tudi mala seksta $e:g$, velika seksta $c:g$ in čista kvarta $g:c$.

Večja ali manjša skladnost je odvisna od razdaljnega razmerja sestavnih tonov s temeljnim tonom. Čim bližji so temeljnemu tonu, tem popolnejša je skladnost, tem podobnejši so temeljnemu tonu, tem zadovoljivejše je sozvočje.

Najpopolnejša skladnost je zatorej po prvi (soglasje) oktava, ki se oglašja prva in največkrat; prva za oktavo je kvinta in potem velika terca (glej 1 a), zato napišemo skladne razlike v sledečem redu: čista prima, oktava, kvinta in kvarta, potem velika in mala terca, velika in mala seksta.

Med neskladne razlike štejemo sekunde, septime, none male in velike in vse zmanjšane in zvečane razlike.

Razdelitev v skladne in neskladne razlike je velikega pomena za razlago različnih akordov.

AKORD, KADENCA, TONSKI NAČIN.

Akord je istočasno zvenenje najmanj treh tonov. Kakor razliki so tudi akordi skladni in neskladni. Za skladnost je merodajna v prvi vrsti kvinta, ki je lahko čista, zmanjšana ali zvečana.

Skladni so samo akordi s čisto kvinto, v okviru katere sta dve terci, in sicer ena velika in ena mala terca. Lega terc, t. j., ali je velika terca pod malo ali mala pod veliko, ne spremeni akorda glede skladnosti; spremeni pa značaj (barvo). N. pr.: pri akordu $c=e:g$ vidimo v okviru čiste kvinte $c:g$ veliko terco $c=e$ pod malo terco $e:g$; pri akordu $a=c:e$ je narobe: v okviru čiste kvinte $a:e$ je mala terca $a=c$ spodaj in velika terca $c:e$ zgoraj. Akord $c=e:g$ imenujemo c dur-akord, in sicer: c po temeljnem tonu c in dur radi velike (trde) terce $c=e$.

Drugi akord $a=c:e$ imenujemo a mol akord, a po temeljnem tonu a in mol radi male (mehke) terce $a=c$.

Za značaj (barvo) akorda (dur ali mol) je merodajna spodnja terca. Podobo trozvoka na notnem sistemu vidimo kot sestavljeno iz dveh terc. Akord pa ni nekaj samovoljno ali umetno sestavljenega. Akord nam je dala narava, kakor smo videli v vrsti sestavnih tonov. Iz temeljnega tona c sta nastala tona e in g ; zato pravimo, da je akord $c=e:g$ sestavljen iz velike terce $c=e$ in čiste kvinte $c:g$. Potrebno je na tem mestu pojasnilo glede absolutnega in relativnega pomena razlikov. Absolutni pomen razlika je razdalja dveh tonov ne glede na akord ali tonski način, torej razlik v pravem pomenu besede. Relativno razumemo razlik enostranski, samo gornji ton razlika. N. pr.: absolutno pomeni terca $c=e$ razdaljo med c in e . Relativno pa pomeni terca en sam ton enega akorda. E je terca v c dur-akordu, a je terca v f dur-akordu itd.

Rekli bomo torej, da je c dur-akord sestavljen iz prime, terce in kvinte; v številkah: 1-3-5. Številke 1, 3, 5 si moramo dobro zapomniti; so nekak obrazec za trozvok, po katerem lahko zgradimo na vsakem tonu en akord. Misel 1, 3, 5 (prima, terca, kvinta) prenesemo na druge tone lestvi-

ce (glej prim. 3). Tako prenašanje ene misli na druge slučaje bomo uporabljali še večkrat. Da ohranimo pri tem tonski način, moramo uporabljati samo tone c dur lestvice. Zato nekateri akordi ne bodo popolnoma enaki akordu c dur. Akord na drugi stopnji bi moral biti sestavljen iz tonov d, fis, a. Lestvica c dura ne pozna tona fis, zato je moramo zapisati d, f, a. D, f je pa mala terca, zato je akord *mol*. Isto je tudi na III. in VI. stopnji. Akord na VII. stopnji z zmanjšano kvinto je neskladen in za se daj ne pride v poštev.

Edino možni sestavi skladnega akorda sta dur-trozvok in mol-trozvok, ki sta podlaga vsej glasbeni harmoniji.

Konzonanten akord, katerega lahko čestokrat ponavljamo, zadovolji sicer naše uho, ostane pa vedno le prijetno sozvočje; ni še harmonija — ni še glasba, kakor tudi ni še glasba, ni še melodija večkratno ponavljanje enega in istega tona.

Bistvo glasbe je gibanje, ki je lahko: a) melodično, t. j. menjava posameznih, po višini in nižini različnih tonov; b) harmonično, t. j. menjava ali zaporedna vezava različnih akordov. Da se nam glasbena umetnina, ki naj učinkuje na poslušalca, posreči, se mora vršiti gibanje tonskega materiala v določenih mejah in po določenih navodilih.

Melodija je najlaže razumljiva in najbolj zadovolji, če se giblje na podlagi določene durove ali molove lestvice. Tako pravimo n. pr., da je melodija v c duru, če je sestavljena iz tonov c dur-lestvice in da se začne in konča s tonom c ali vsaj s kakim tonom c-akorda. Na vsaki lestvici je prvi ton (temeljni ton) glavni ton, okoli katerega se mora gibati melodija; akord na temeljnem tonu je pa središče harmoničnega gibanja, kakor bomo videli pozneje.

V starejših časih je pomenila diatonična lestvica isto kakor tonski način. Melodično razumevanje tonskega materiala je bila edina podlaga glasbe. V novejšem razvoju glasbe je na mesto melodičnega razumevanja tonskega materiala stopilo harmonično razumevanje tonskega materiala, t. j. vsak ton lestvice lahko tolmačimo kot primo, terco ali kvinto enega akorda ali vsak ton lestvice lahko harmoniziramo z enim akordom ali na vsakem tonu lestvice lahko zgradimo en akord. S tem nastane zaporedna vrsta akordov; akordi si sledijo drug drugemu. Vrsta tonov postane vrsta akordov. Z menjavo ali zaporedno vezavo različnih akordov nastane harmonično gibanje — harmonično dogajanje. Zato je treba več akordov.

Od sedmih akordov na c dur-lestvici je najvažnejši c akord, ki je harmonično središče in okoli katerega se po sorodnostnem razmerju vrši razvrstitev drugih akordov lestvice. Potemtakem sta poleg c akorda (I.) najvažnejša f akord (IV.) na spodnji kvinti in g akord (V.) na gornji kvinti.

Imenovani akordi, ki so glavni akordi lestvice, imajo še posebne označbe: prva stopnja (I.) je *tonika*, četrta (IV.) je *spodnja dominantna* in peta stopnja (V.) je *gornja dominantna* ali na kratko *dominantna*. Ti akordi so temeljnega pomena za harmonično razumevanje lestvice.

Harmonično bistvo tonskega načina je gibanje od tonike proti spod-

nji dominantni in zopetno zблиžanje čez dominantno v toniko. Prvi poskus bo torej: zveza *tonika-spodnja dominantna*, t. j. C:F (I:IV.).

Za pravo razumevanje vezave akordov je potrebno sledeče pojasnilo. Pri zvezi si ne smemo predstavljati akordov kot nerazdružljive celote, postavljene mehanično druga poleg druge.

Akordi so sestavljeni iz različnih tonov, ki se prav dobro razlikujejo (drug od drugega) in ti posamezni toni se pomikajo vodoravno od akorda do akorda.

Tako nastane več (kolikor je tonov) vodoravno sklenjenih vrst tonov; t. j. več istočasno zvenceh melodij se združi v določenih časovnih presledkih, v tem ali onem akordu. Zato je dobro, če si mislimo, da posamezne tone akordov pojejo različni človeški glasovi. (Kakšnega pomena je to, o tem pozneje.) Harmonično gibanje se najbolje razlaga z uporabo četrto-glasnih akordov. Podlaga glasbenemu stavku, naj bo vokalen ali instrumentalen, je po večini četveroglasje v smislu četveroglasnega mešanega kvarteta. Pri razlagi vezave akordov se bomo zato posluževali četrto-glasnih akordov in razdelili štiri tone akorda med štiri človeške glasove, namreč: sopran, alt, tenor in bas (mešani zbor). Pisali bomo torej vse primere in naloge za mešani zbor. V dosego četveroglasnega akorda moramo en ton trozvoka podvojiti. Za podvojitve pride v poštev v prvi vrsti temeljni ton c, potem kvinta g in izjemoma terca e. To navodilo utemeljimo na podlagi pojava vrste delnih tonov, kjer je temeljni ton c trikrat, kvinta g dvakrat in terca e samo enkrat. Akord postavimo lahko na več načinov (glej prim. 4.), ne da bi se harmonija, katero predstavlja, spreminila.¹⁾

Med posamezne tone prvega akorda pod a) ni mogoče postaviti več tonov istega akorda. Pravimo, da je postavljen akord v tesnem položaju. Drugi akordi pri b) stojijo tudi v tesnem položaju, ker so gornji trije toni v neposredni zaporednosti. Pri akordih pod c) se lahko postavi med sopran in alt in med alt in tenor po en ton istega akorda. Razdalja med imenovanimi glasovi pa ne sme biti večja kot oktava. Pravimo, da pri c) stoji akord v široki legi. Med basom in tenorjem je razdalja lahko tudi večja kot oktava.

Nadalje imamo še lege akordov, ki se razločujejo po tem ali je v sopranu kvinta, oktava ali terca. Označujemo jih s številkami 5, 8 in 3 nad basom ter jih imenujemo kvintna, oktavna in terčna lega (glej 4 b).

Posamezne tone akordov naj pojejo človeški glasovi, kakor smo omenili zgoraj. Pri vezavi akordov torej ne bomo pomikali tonov, ampak bomo vodili glasove od akorda do akorda. Pravilno vodenje glasov, ki je

¹⁾ Natančno moramo ločiti pojem »harmonija« od pojma »akord«.

»Harmonija« je nekaj abstraktnega. »Nauk o harmoniji« se bavi z naravnim bistvom, z izvorom in s sorodnostnim razmerjem akordov.

»Akord« je pojmovna harmonija.

»Nauk o akordih« empirično razlaga umetnost vezave akordov in vodenja glasov, t. j. nauk o glasbenem stavku.

merodajno za doseg dobrega glasbenega stavka, je navezано na neka navodila. Namen navodil bo vedno, dovesti učenca do tega, da bo z lahkoto reševal vse naloge, od najlažjih do najtežjih, s poudarkom in *ne mehanično*. Učenec mora reševati naloge v določenem redu na podlagi vprašanj, katera si mora staviti sam.

Prva naloga bo torej, zvezati C dur=akord (I.) z F dur=akordom (IV.) v tesnem položaju.

Vprašanja so:

1. Na katerih stopnjah C dur=lestvice sta akorda C in F? — Na prvi in četrti. Zapišemo zato rimske številke I, IV, I pod notni sistem (glej prim. 5 a).

2. Katere tone postavim v bas? Temeljne tone akordov, t. j. C nad številko I. in F nad številko IV. (5 b).

3. Na ton C v basu zapišem štev. 5. Kaj postavim v sopran? — Številka 5 pomeni kvintno lego, t. j., da moramo postaviti v sopran kvinto c=akorda (5 c).

4. Katera dva glasova nimata še določenega tona ali katera dva tona (razlika) manjkata za dopolnitev akorda? — V basu je temeljni ton C, v sopranu kvinta g, manjka še terca e in oktava temeljnega tona c (ki je pozdvojen). Terco e damo altu in oktavo temeljnega tona c tenorju (5 d).

Toni trozvoka C dur s podvojenim temeljnim tonom c so s tem razdeljeni med štiri glasove: sopran, alt, tenor in bas.

Glej prim. 4 b! Pri drugem akordu je oktava c v sopranu, zato ostala dva tona g v altu in e v tenorju. Tako je tudi pri tretjem akordu odvisno od soprana, katera dva tona prideta v alt in tenor.

Nastane vprašanje, kako naj vodimo posamezne glasove v sledeči f akord, katerega zahteva temeljni ton f v basu nad rimsko štev. IV.

Odgovor na to vprašanje ne bo delal težkoč, če se držimo za sedaj sledečega navodila. Posamezni glasovi naj stopijo po najkrajši poti iz tonov c akorda c, e, g v tone f akorda f, a, c.

Ton c je v obeh akordih — je skupen ton, ki je harmonično vezilo dveh akordov; zvežemo ga vedno z vezajem.

V 5. prim. e) je skupni ton c v obeh akordih v tenorju, pri f) v sopranu in pri g) v altu. Od ostalih dveh glasov stopi alt (prim. 5 e) iz e v f in sopran iz g v a; napredujeta po najmanjših stopnjah.

Pri vodenju glasov iz c akorda v f akord si stavimo torej sledeča vprašanja:

1. Kateri je skupni ton in v katerem glasu je? — Skupni ton C je (prim. 5 e) v tenorju. Ostane v tenorju tudi v f akordu. Zapišemo ton c na ton f, ki je v basu, in označimo z vezajem.

2. a) Katera dva tona manjkata za dopolnitev f akorda? — f in a; b) Katerih dveh glasov nismo še vodili? — alta in soprana. Alt poje v c akordu ton e; iz e ima torej najbližjo pot v f (poltonski postop; o tem pozneje). S tem je sopran prisiljen stopiti iz g v a.

Iz f akorda se vrnejo vsi glasovi po isti poti zopet v c akord, samo v nasprotni smeri.

Učenec naj poskusi izvršiti zvezo $C \neq G \neq C$ na podlagi vprašanj. Po tem šele naj pogleda prim. 6.

1. Vpr.: Na kateri stopnji c durlestvice sta tona C in G? — Na prvi in peti.

Zapiši pod črtovje I, V, I.

2. Vpr.: Katere tone postavim v bas?

Na rimsko št. I, C, na V, G in na I. zopet C.

3. Vpr.: Kateri ton postavim v sopran, če stoji na tonu C št. 5? — V sopran postavim g, kvinto c akorda.

4. Vpr.: Kaj manjka za dopolnitev c akorda? — Oktava c in terca e.

5. Vpr.: Kam zapišem tona c in e? — Ton e v alt pod sopran in c v tenor pod alt, tako da stoji akord v tesni legi.

6. Vpr.: Kateri ton je skupen (harmonično vezilo) in v katerem glasu je? — Skupni ton g je v sopranu; zapišem ga pri g akordu tudi v sopran ter zvežem z vezajem.

7. Vpr.: Kaj manjka za dopolnilo g akorda? — Katerih dveh glasov nisem še vodil? — Za dopolnitev g akorda manjkata še tona d in h (kvinta in terca). — Alt in tenor vodim zato iz e in c v d in h (po najbližji poti). V c akord se vrnejo glasovi po isti poti, kakor že vemo. Izvršena je tako zveza $I \neq V \neq I$. Priporočam učencu, naj izvršuje naloge, kakor že omejeno, vedno na podlagi vprašanj v navedenem redu. To je bolj koristno za vpogled in spretnost, kakor če dela naloge mehanično. Učenec se privadi na hitro preudarjanje tudi pri igranju zvez na klavirju, kar je neobhodno potrebno. Izvrševanje zvez po navedenih navodilih, katere mora učenec obvladati, ne bo delalo težkoč. Na navedena prva, najpreprostejša navodila se naslanja ves nadaljnji tehnični razvoj vodenja glasov pri vezavi različnih akordov. Važno je tudi zato, da si ogledamo, v kakem medsebojnem razmerju se gibljejo glasovi pri naravnih zvezah $C \neq F \neq C \neq G \neq C$ v 7. prim. Razločujemo 3 vrste postopov:

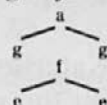
1. *Vzporedni postop* (prim. 8 a). — Dva glasova se gibljeta v isti smeri navzgor in navzdol.

2. *Nasprotni postop* (prim. 8 b). — Dva glasova se gibljeta v dveh nasprotnih smereh.


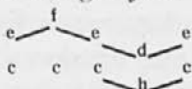
3. *Stranski postop* (prim. 8 c). — En glas leži (ostane na istem tonu), drugi se giblje navzgor ali navzdol.

Vse navedene postope opazujemo lahko v prim. 7. Pri a) se gibljeta

sopran in alt vzporedno navzgor in navzdol (vzporedni postop)



potem ostane sopran na tonu g in alt se giblje navzdol in navzgor (stran

ski postop)  Alt in tenor se gibljeta prej v stranskem postopu, potem v vzporednem postopu:  Nasprotni in stranski postop

imamo pri sopranu in basu: . Kakor bomo videli pozneje, je

odvisen različni učinek zvez od načina gibanja glasov. Prvo, kar vzbuja pozornost pri navedenih zvezah, so večji postopi basa, po kvintah, dočim se gibljejo gornji trije glasovi (tenor, alt in sopran) po zaporednih najmanjših stopnjah.

Navodilo za vodenje glasov, po katerem naj stopajo posamezni glasovi po najkrajši poti iz tonov enega akorda v tone drugega akorda, moramo sedaj v toliko popraviti, da omenjeno navodilo velja samo za gornje tri glasove. Bas je nositelj harmonije, zato odgovarjajo basovskemu bistvu večji postopi (skoki) iz temeljnega tona enega akorda v temeljni ton drugega akorda.

Pri zvezi C=F (glej 5 e) ostane tenor na skupnem tonu c; ne more storiti tega bas, ki poje tudi ton c, ker bi s tem izgubil svojo samostojnost. Bas mora uveljavljati svoj način postopanja po kvintah — mora izražati temeljne tone akordov.

Če govorimo o gibanju glasov navzgor in navzdol, čutimo nekaj kakor težnost. Težnost je naravna sila, ki vleče navzdol. Padanje je zato bolj naravno kakor dviganje. Sklepamo, da se nam dozdevajo mogoče radi tega zveze C=F, G=C s padajočim kvintnim postopom temeljnega tona naravnostejše od F=C in C=G z dvigajočim se kvintnim postopom temeljnega tona.

Z basom, ki je nositelj akorda, pada tudi harmonija, kljub temu, da se pri navedenih zvezah s padajočim temeljnim tonom (C=F in G=C) gibljeta dva gornja glasova navzgor in eden, skupni ton, se sploh ne giblje.

Ločiti je treba harmonijo od melodije, čeprav v tesnem medsebojnem razmerju, sta vendar dve popolnoma različni stvari in bistvi. Pri zvezi C=F (glej 5 e) ostane tenor na istem tonu c v obeh akordih, je pa kljub temu deležen gibanja — nekega notranjega gibanja. V enem akordu poje tenor temeljni ton, v drugem pa kvinto; poje sicer isti ton, ki pa ima drugi pomen, ker se spremeni harmonija. Pri ostalih dveh glasovih je gibanje zunanje in notranje. Sopran poje v enem akordu kvinto g, v drugem terco a; alt ima v prvem akordu terco e, v drugem temeljni ton f.

Melodično gibanje navzgor pomeni harmonično gibanje navzdol — zato kadenca (cadere — pad). Po drugi strani pa tudi harmonija lahko ostane nespremenjena in melodija se giblje navzgor ali navzdol; n. pr.: pri menjavi položajev istega akorda (glej 4 a, b, c). Ponovimo na kratko vse, kar smo dognali glede gibanja glasov pri naravnih zvezah, ker se naslanja na to, kakor že omenjeno, ves nadaljnji tehnični razvoj vodenja glasov.

Za harmonično razumevanje dur=lestvice ali v okviru dur=lestvice gibajoče se melodije so temeljnega pomena akordi na prvi (I), četrti (IV)

in peti (V) stopnji, ki imajo še posebne označbe: tonika (I), spodnja dominantna (IV), in gornja dominantna ali na kratko dominantna (V). Na c dur lestvici je c tonika, f spodnja dominantna in g dominantna. Tonika c je najvažnejši akord, je središče c dur tonskega načina. V kvintnem razmerju s c akordom stoji f akord na spodnji kvinti f (zato spodnja dominantna) in g akord na gornji kvinti (zato gornja dominantna ali dominantna). Sorodniki prve vrste c akorda (tonike) sta torej dve dominantni f akord in g akord. Od sorodnostnega razmerja je odvisna prikladnost akordov za medsebojno vezavo. Naravne zveze nam dajata torej tonika s spodnjo dominantno C=F in F=C in tonika z dominantno C=G in G=C. Padanje je bolj naravno kakor dviganje.

Bolj točno lahko zato rečemo sedaj: od navedenih naravnih zvez so najnaravnejše zveze C=F in G=C, ki sta me d seboj popolnoma enaki — istega pomena radi kvintnega postopa temeljnega tona (basa) navzdol.

Opozarjamo, da se pomen zveze ne spremeni, če stopi bas pri omejenih kadencah za kvarto navzgor; harmonija je kljub temu padajoča, kakor (glej str. 15) ostane padajoča kljub gibanju dveh gornjih glasov navzgor. Zapomnimo si zatorej kvintne postope temeljnega tona navzdol in mislimo si kvarte navzgor kot obrat kvinte (dopolnilo oktave). Samo tako dobimo jasno sliko o »padajoči« in »dvigajoči« se harmoniji.

V 7. prim. so vse naravne zveze. Če izpustimo tretji akord (v oklepaju), nam ostaneta dve najnaravnejši popolnoma enaki zvezi s kvintnim basovskim postopom navzdol: C=F in G=C, t. j. jedro kadence, ki izraža c dur tonski način, (glej prim. 9).

Omenjeni dve kadenci, postavljeni druga poleg druge, nam dasta popolno kadenco, s katero se izrazi c dur-tonski način.

Oglejmo si sedaj omenjeno kadenco (7). Trije akordi C, F in G so kot dur akordi medseboj popolnoma enaki. S prvo zvezo C=F smo se oddaljili od tonike; če hočemo izraziti c dur-tonski način, se moramo vrniti zopet v toniko, kar dosežemo s tem, da prestopimo iz F akorda v G akord, ki nas vodi s kvintnim basovskim postopom navzdol zopet v toniko. Pomen akordov, kot tonika, spodnja dominantna in dominantna imenujemo *tonalno funkcijo* glavnih akordov.

Kvintno razmerje tonike s spodnjo in gornjo dominantno je temeljnega pomena za pojem tonskega načina, ker nam razjasni važnost treh funkcij, ki so podlaga vsej harmoniji. Trije glavni akordi vsebujejo vse tone lestvice, zato razumemo vsak ton lestvice v smislu ene imenovanih funkcij. Prav tako razumemo tudi stranske akorde (II., III., VI.), ki niso v sorodstvu ali v oddaljenem sorodstvu s toniko. Nadalje ima vsak tudi najbolj neskladen in v sestavi zapleten akord svoj izvor glede harmonskega pomena v eni treh funkcij. Vsak akord razumemo kot toniko, spodnjo dominantno in dominantno enega tonskega načina. To dejstvo nam da trdno oporo za tolmačenje brezštevilnih možnosti vezave in sestave tudi najneskladnejših akordov moderne harmonije, posebno pa za izvršitev različnih modulacij.

Preostaja še pojasnilo zveze spodnje dominante z dominantno (IV=V). Razdalje temeljnih tonov F in G akorda (IV=V) je sekunda; zato omejena akorda nimata skupnega tona in nista v neposrednem sorodstvu. Ne moremo govoriti o naravni zvezi, ampak je to umetno izvršen harmonični skok; premaknili smo F akord v G akord, iz katerega je edino mogoč kvintni postop navzdol (V=I) v toniko C. Ker spodnja dominantna (F) in dominantna (G) nista v neposrednem sorodstvu, potrebujeta posredovalca, in ta je njih tonika C. Glej prim. 7 a, b, c, kjer je tonika c v oklepaju, kar pomeni, da jo lahko izpustimo.

Take izpuste (okrajšanja) bomo našli še večkrat.

Pri prvih vajah priporočamo učencu, naj si zapiše vedno (ali naj si misli) toniko med spodnjo dominantno in dominantno. Tako mišljeno postavljanje enega središnega akorda, ki je po dveh smereh v kvintnem sorodstvu (navzgor in navzdol), je zelo poučljivo in koristno, ker 1. nam razodeva pravo bistvo harmonskih skokov in vezavo akordov, ki niso v neposrednem sorodstvu (sorodstvo druge vrste); 2. nas obvaruje pred napakami glede vodenja glasov. (O tem pozneje; glej pogl. «Vzporedne oktave in kvinte»).

Enako kakor na dur-lestvici so tudi na mol-lestvici glavni akordi na I., IV. in V. stopnji. Tudi tonski način mola izražamo s kadenco, t. j. z menjavo treh funkcij, ki so: tonika, spodnja dominantna in dominantna. Razlika je samo v tem, da sta tonika in spodnja dominantna mol-akorda, medtem ko je dominantna dur-akord (prim. 9 b). Natančnejša razlaga mol-lestvice pozneje.

Preden preidemo k nalogam, opozarjamo še na važno razliko tonov kot prima, terca in kvinta, katero opazujemo pri naravnih zvezah. Vpogled v različni pomen tonov akorda je potreben za pravo vodenje glasov. N. pr.: Pri zvezi V=I (glej prim. 6 a) ostane ton g v sopranu, v basu pa se giblje ton g po kvintnem postopu navzdol v c, iz temeljnega tona v temeljni ton (glej str. 15). Kakor bomo videli pozneje, stopi temeljni ton lahko tudi v druge tone naslednjega akorda. Kvinta d gre cel ton navzgor v e in bi šla lahko tudi cel ton navzdol v c. Temeljni ton in kvinta g akorda sta torej v gibanju prosta.

Drugače je pa s terco h, ki ima začrtano pot glede smeri in postopa. Terca dominante (h) je sedmi ton lestvice, ki ima napetostni učinek, ki sili k razvozlanju. O tem se lahko prepričamo, če igramo c dur-lestvico do sedme stopnje h, na kateri pa se ne moremo ustaviti, ker naše uho pričakuje še osmi ton. Terca dominante ali sedmi ton lestvice (h) nas vodi v osmi ton in se imenuje zato vodilni ton, katerega ne moremo podvojiti radi vzporednih oktav, ki bi nastale. Poltonski postop je najvažnejši postop, ki je poleg kvintnega postopa temeljnega tona merodajen za učinek zveze in odločilen za sorodnostno razmerje dominante s toniko. Zveza dominantna-tonika (V=I) je najnaravnejša zveza — je jedro kadence (gl. str. 16 in tudi poglavje o sorodstvu). Pozneje bomo videli, da je velika terca povod harmoničnemu gibanju.

I. NALOGA.

1. Napisati: a) kadence vseh tonskih načinov dura od C do Cis (7) in Ces po primeru 7 a, b, c; b) kadence vseh tonskih načinov mola od a do ais (7) in as (7) po primeru 9 b.

2. Igrati vse napisane kadence, tudi brez posredovalnega akorda v oklepaju. Pozneje tudi na pamet kot pripravljalna vaja za izvršitev naslednje naloge.

3. Igrati akorde po rimskih številkah I, IV, (glej 10 A od a do e), ki pomenijo tri glavne akorde. Arabske številke 3, 5, 8 pomenijo: 3^z terčna lega s terco v sopranu, 5^z kvintna lega s kvinto v sopranu in 8^z oktavna lega z oktavo v sopranu.

Kako se izvršujejo sledëče naloge, (glej 10 a do e) in sledeëe navodilo:

V vsakem taktu je en akord, katerega lahko poljubno prestavljamo v različne položaje, kakor kažejo številke 3, 5, 8 nad rimskimi številkami. Različne akorde pa moramo vedno pravilno zvezati. Pri prvih treh nalogah a) — c) se menjajo akordi pri taktnici, pri d) in e) pa so tudi v enem taktu različni akordi.

Opazovanje prvih navodil za vezavo akordov je dobro, da učenec ne pride v zadrego, kako naj vodi glasove. (Gornji trije glasovi po najbližji poti; bas po kvintnih postopih iz akorda v akord.)

Važno je spoznanje, da je v kadenci izvor vsega harmoničnega življenja.

Namen nalog je v prvi vrsti, da se učenec nauči najti hitro tri glavne akorde v vseh tonskih načinih in da spozna pomen glavnih akordov kot tonika, spodnja dominantanta in dominantanta. Nadalje se učenec navadi uporabljati akorde pri gradbi glasbenega stavka. Razlaga o tem pride sicer pozneje. Dobro pa je, da učenec pozna že prej različne učinke zvez, da se vživi polagoma v obliko osem-taktnega stavka, ker bo teoretično bolje razumel, kar je že praktično predelal. Učenec naj pazljivo igra izvršene naloge v primeru 10 in naj poskusi potem igrati po številkah, kakor so navedene v nalogah od a) do e), seveda v vseh tonskih načinih dura in potem tudi v vseh tonskih načinih mola, namreč s toniko (I) in spodnjo dominantanto (IV) v obliki mola. Kakor vemo, je dominantanta tudi v kadenci mola dur-akord. Ko doseže učenec nekaj spretnosti, naj si sam sestavlja podobne naloge, kar je zelo koristno; zato naj opazuje pri izvršenih nalogah v 10. primeru sledeëe: Kakor omenjeno, se prestavljajo akordi poljubno; lahko se preskočita ena ali dve legi, se ponavlja ista lega (vedno istega akorda), glej 10 b pri NB.

Najmanjša skladba, ki tvori zaokroženo celoto, ima osem taktov. Zato so tudi vse naše naloge osemtaktne stavki, ki bodo služili za razlago ustroja glasbenega stavka.

O RAZLIČNIH SKLEPIH.

S tem, da smo uporabili pri prvih dveh nalogah (prim. 10 a, b) dvakrat nam znano kadenco $I=IV=V=I$, smo ločili stavek v dva dela, ki ju bomo imenovali polstavka. Oba polstavka se končata s toniko, ki sledi dominantni — torej z zvezo $V=I$. Razlika je samo v tem, da je v četrtem taktu pri toniki v sopranu kvinta g, ali terca e (glej a, b); v osmem taktu pa je v sopranu temeljni ton c (oktava). Pravimo, da je v osmem taktu popoln sklep, ki popolnoma zadovolji — vse gibanje se umiri — stavek je zaključen. Drugače je v četrtem taktu, kjer je tudi sklep $V=I$, ki pa je nepopoln; pričakuje se nadaljevanje. Prvi polstavek je nekako vprašanje, na katero odgovarja drugi polstavek.¹⁾

Še bolj občutimo to, če zaključimo prvi polstavek z dominantno — z zvezo $I=V$ (glej 10, c, d), kar imenujemo polsklep.

Popoln sklep na osmem taktu dosežemo tudi lahko z zvezo $IV=I$ (c), ki se imenuje plagalen sklep.

V prvih dveh nalogah smo, kakor že omenjeno, uporabili kadenco dvakrat. Bolj navadno pa je, da se razširi prej tonika, t. j., da postavimo v začetku večkrat zvezo $I=V=I$ ali $I=IV=I$ in pozneje šele ali prav na koncu popolno kadenco $IV=V=I$ (glej 10, d, e).

Sledijo različni sklepi, pregledno postavljeni:

- A) *Glavni sklep*, ki je lahko a) avtentičen $V=I$
in b) plagalen $IV=I$.

Rabimo ga za zaključek stavka v osmem taktu.

- B) *Polsklep*. $I=V$.

Rabi se za zaključek prvega polstavka v četrtem taktu.

Vsi sklepi so lahko 1. popolni, če je pri sklepnem akordu temeljni ton v sopranu, in 2. nepopolni, če je v sopranu kvinta ali terca.

Pri gradbi glasbenega stavka ne gre samo za harmonično, ampak tudi za melodično gibanje. Kaj je melodija?

Osem-taktni stavek — melodija — motiv.

Melodija je zaporedna menjava visokih in nizkih, dolgih in kratkih, poudarjenih in nepoudarjenih tonov.

Da nam melodija ugaja, mora biti odeta v primerno glasbeno obliko, kar dosežemo s tem, da družimo po višini in nižini različne tone v *ritmične* skupine. Ritem, t. j. zaporedna menjava časovnih vrednot (menjava dolgih in kratkih tonov) je najbolj učinkovito sredstvo za oblikovanje glasbenega materijala.

¹⁾ O različnem učinku omenjenih sklepov se lahko prepričamo, če igramo prej drugi polstavek in potem prvega.

Melodično-ritmične skupine, ki so najmanjši gradbeni del, postavimo simetrično drugo proti drugi.

Oglejmo si zopet izvršene naloge v prim. 10, da pojasnimo vse gori omenjeno.

Pri a) so si podobne melodične skupine skoraj vseh taktov. Gibanje se da označiti tako: (glej 10 B a).

Ritmične skupine so pa enake razen v četrtem in osmem taktu (glej 10 B b).

Časovne vrednote, ki tvorijo skupine, so tudi enake, so vse četrtnine; ritem je zato enakomeren. V četrtem taktu se melodično in ritmično gibanje nekoliko umiri, samo začasno, ker je sklep nepopolen. V četrtem taktu nastane tako nekaka zarez (cesura), ki loči prvi polstavek od drugega.

V osmem taktu se vse gibanje popolnoma ustavi, zato popolen glavni sklep $V=I$.

Pri 10 b) je ritmično gibanje po četrtninah tudi enakomerno (skupine po štiri četrtnine).

V melodičnem gibanju pa je nekaj izpremembe (glej 10 B c).

V drugem taktu je melodična linija drugačna kakor v prvem itd.

Naloge c), d) in e) kažejo že več spremembe v melodiji in več življenja v ritmičnem gibanju, v menjavi dolgih in kratkih časovnih vrednot.

Preostaja še pojasnilo glede *nenaglašenosti* in *naglašenosti* tonov, glede *lahkih* in *težkih* ali *nepoudarjenih* in *poudarjenih* tonov.

Naglašenost tonov šele omogoči pravo razumevanje in tolmačenje glasbenega stavka. Za označbo nepoudarjenih (lahkih) in poudarjenih (težkih) tonov služi v glasbi taktica. Za harmonizacijo melodije je zelo važno razločevanje nepoudarjenih (lahkih) tonov pred taktico in poudarjenih (težkih) tonov za taktico.

Lahki in težki toni spadajo skupaj, so tesno združeni in tvorijo najmanjši gradbeni del, katerega imenujemo *motiv*.

Lahka doba je vedno aktivna, vpelje težko dobo, ki je pomirljiva in ima sklepni učinek. To smo videli že pri popolnem glavnem sklepu $V=I$, kjer je najnaravnejša zveza v obliki lahko-težko: lahko težko, motiv je torej prerezan s taktico. Lahka doba pred taktico imenujemo *podvig*.

Najmanjši gradbeni člen glasbenega stavka — motiv — ima pomen šele, če stoji v simetričnem razmerju z drugim enakim ali različnim motivom.

Pri skupini dveh motivov ima poudarjena doba drugega motiva še večji poudarek. Tako raste poudarek od enega sklepa simetrije do drugega. Sklepi simetrije so v drugem taktu pri skupini dveh motivov na koncu polstavka, ki je sestavljen iz dveh skupin (4 motivov), in v osmem taktu ob sklepu stavka. Sedaj lahko dostavimo, da ima popoln glavni sklep ($V=I$) pravi sklepni učinek, če je na težki dobi takta ob sklepu simetrije. Tako simetrično postavljanje motiva proti motivu, skupine proti skupini, polstavka proti polstavku se imenuje oblikovanje — skladanje (10 B d).

Natančnejša razlaga o tem ne spada v nauk o harmoniji. Omenili smo le toliko, kar se nam je zdelo potrebno za boljše razumevanje uporabe harmoničnih sredstev pri harmonizaciji melodije in za vtemeljevanje nekaterih prostosti pri vodenju glasov.

Harmonizacija melodije.

Do sedaj smo harmonizirali bas, t. j. na temeljni ton, ki je bil v basu, smo zapisali primeren akord, kar ni delalo težkoč. Dosegli smo po določenih navodilih različne zveze akordov — dosegli smo harmonično gibanje. Pri tem pa smo zanemarjali melodijo, ki je nastala slučajno, in zato brez pravega učinka.

Lestvica ima sedem sekundnih postopov:

$$c _ _ d \frown e \frown f _ _ g \frown a _ _ h \frown c$$

pri zvezah glavnih akordov so pa nastali samo s strešico zaznamovani melodični postopi $c \frown h \frown c$, $e \frown d \frown e$, $e \frown f \frown e$ in $g \frown a \frown g$; manjkajo torej še podčrtani postopi $c \frown d \frown c$, $f \frown g \frown f$ in $a \frown h \frown a$, od katerih lahko harmoniziramo $c \frown d \frown c$ in $f \frown g \frown f$ z opustitvijo prvih navodil. Razlaga o tem pozneje na strani 29.

Postopa $a \frown h$ pa sploh ne moremo harmonizirati, ker nastanejo postopi, katerih se bomo izogibali.

Oglejmo si prim. 11, kjer se gibljejo pri b) vsi glasovi vzporedno. Alt in bas napravita isti postop $f \frown g$, tenor in bas stopita iz čiste kvinte $f \frown c$ v čisto kvinto $g \frown d$.

Pri naravnih zvezah I-IV in I-V vidimo istočasno različne postope med posameznimi glasovi: nasprotni, stranski in vzporedni postop. Razdaljno razmerje med posameznimi glasovi se vedno spreminja; akordi so tesno zvezani — glasovi se gibljejo samostojno. Pri b) pa ni tega, nimamo občutka tesne zveze, vsi glasovi se gibljejo v vzporednem postopu — ne samostojno. Isto bi nastalo, če bi harmonizirali pri drugem b) v primeru 11 ton g s V. stopnjo (glej drugi akord v četrtrinkah).

Nesamostojnost nastane, če se gibljeta dva glasova v čistih oktavah in kvintah, ki se spajajo v zvočno enoto. Glej 11 b): Bas in alt stopita iz f v g torej isti postop — en glas se izgubi. Bas in tenor stopita iz čiste kvinte $f \frown c$ v čisto kvinto $g \frown d$. Take postope imenujemo:

Vzporedne kvinte in oktave.

Pri naših nalogah se jih bomo izogibali, a ne mogoče radi tega, ker so slabe, kakor se čita po zastarelih harmonijah, ki jih skratka prepovedujejo. Če igramo dva akorda kakor pri 11 b), ne bomo slišali nič slabega, ampak samo nekako praznoto — en glas se izgubi, ker se gibljeta dva glasova po istem postopu (oktave) ali po skoraj enakem postopu (kvinte). Učenec pa, ki takih praznot še ne zna zakriti s skromnimi harmoničnimi sredstvi, ka-

tere pozna do sedaj, naj se nauči napisati pravilen četverglasen stavek in naj se izogiblje zato imenovanih vzporednih oktav in kvint.

Da se izognemo vzporednim kvintam in oktavam in v dosego boljše harmonizacije melodije ter da omogočimo harmonizacijo postopa a-h, imamo razen nasprotnega postopa (glej zvezo IV-V prim. 9 B) še druga sredstva, katera si bomo ogledali v nadaljnjem.

Obrati akordov.

Sekstakord (6) in kvartsekstakord ($\frac{6}{4}$).

Različne lege so nastale s tem, da smo postavili v sopran terco, kvinto ali oktavo in pustili v basu vedno temeljni ton, primo.

Različni obrati akordov pa nastanejo s tem, da postavimo v bas terco ali kvinto. V prim. 12 so pri a sekstakordi, označeni s št. 6 nad terco c, ki je v basu. Akord je vedno c durakord, zato rimska št. I pod basom. Pri b) so kvartsekstakordi, označeni s števil. $\frac{6}{4}$ nad kvinto g, ki je v basu; pod basom vedno rimska števil. I, ker akord ostane vedno c durakord.

Pri sekstakordu (12 a), kjer je terca v basu, je terca tudi v gornjih glasovih, kar je proti prvemu navodilu, ki zahteva podvojitve temeljnega tona. Držali se bomo zato prvega navodila in podvojili v zgornjih glasovih temeljni ton c, dokler ne bo prišla kaka važnejša zahteva (melodija).

Poleg podvojitve temeljnega tona je dobra pri sekstakordu tudi podvojitve kvinte g. Podvojitve temeljnega tona, kakor tudi kvinte se izvrši lahko v enoglasju ali v oktavi (12, c, d). Pri 12 c) je tesna lega, pri 12 d) je široka lega.

Pri kvartsekstakordu je povečini podvojena kvinta, t. j. ton, ki je v basu (glej 12 b) — tesna lega — (12 e) široka lega.

Ponovimo na kratko in pregledno vse oblike akorda: A) *Tesna in razširjena* lega, ki je lahko terca, kvintna in oktavna po tem ali je v sopranu terca, kvinta ali oktava — v basu je vedno temeljni ton; označba 3, 5, 8 nad basom (prim. 4 b). — B) *Temeljni* akord, *sekst-* in *kvartsekstakord*, po tem ali je v basu temeljni ton, terca (označba 6) ali kvinta ($\frac{4}{6}$) — gornji glasovi so lahko v tesni ali široki, oktavni, terčni ali kvintni legi (prim. 12).

Glede uporabe obratov akordov opozarjamo, da postavimo sekstakord (6) lahko vedno namesto temeljne lege akorda. Kvartsekstakord pa naj se uporablja na lahki dobi takta in sicer tako, da stopi bas po sekundnem postopu v $\frac{6}{4}$ akord in iz $\frac{6}{4}$ akorda ali naj sledi $\frac{6}{4}$ akord temeljni legi ali sekstakordu istega akorda (prim. 16 c).

Menjava leg — akordično življenje.

Z menjavo navedenih leg že nastane v glasbenem stavku življenje, toda le akordično in ne harmonično.

Če preidemo iz tesne lege v široko lego, iz tercne v kvintno lego ali iz temeljnega akorda v sekstakord in nasprotno itd., se gibljejo glasovi iz enega tona v drugi ton istega akorda. Pri tem se nekaj dogaja. Spremeni se oblika akorda; nastane melodično gibanje posameznih glasov — harmonija je vedno ista.

Oglejmo si zato gibanje glasov v enem akordu, t. j. gibanje glasov pri spremembi oblik istega akorda.

Glej prim. 13. Pri a) so prehodi iz tesne lege v razširjeno lego in nasprotno. Od gornjih treh glasov ostane srednji na istem tonu, ostala dva se pomakneta v nasprotnem postopu v sosedni ton istega akorda. Pri tem moramo paziti, da razdalja med gornjimi tremi glasovi ni večja kot oktava. Med tenorjem in basom je razdalja lahko večja.

Pri b) se gibljeta samo gornja dva glasova.

Pri c) ostane sopran na istem tonu, alt in tenor se gibljeta.

Pri d) se giblje en sam glas. Pri tem se zgodi, da je terca ali kvinta akorda podvojena. S tem smo hoteli pokazati, da se mora prvo navodilo (glede podvojitve terce) umakniti, če zahteva to večja moč (melodija). Najmanj ugaja vzporedno gibanje vseh glasov pri c). Opozarjamo, da je za sedaj bolje izogibati se velikih postopov. Primer 14 kaže menjavo temeljnega akorda s sekstakordom (6) in kvartsekstakordom.

Pri dosedanjih nalogah smo pisali akorde vedno v tesni legi, tako da jih je učenec lahko igral in s tem pridobil spretnost v hitrem najdenju treh glavnih akordov v vseh tonskih načinih. To si je učenec pridobil, če je natančno izvršil I. nalogo.

Natančna izvršitev sledeče II. naloge je potrebna za poznanje vseh mogočih oblik akordov, t. j. široke lege, obratov akordov — sekst (6) in kvartsekstakorda ($\frac{6}{4}$).

II. NALOGA.

A) pismeno: Glej številko 15 med primeri. Postavi na vsak ton v basu tri gornje glasove v tesni in široki legi, s podvojenim temeljnim tonom in s podvojeno kvinto, kakor v prim. 12 c), d). Označi bas z rimskimi številkami. Glej začetek II. naloge A).

B) na klavirju. Igraj po sledečih rimskih številkah sekst (6) in kvartsekstakorde ($\frac{6}{4}$) v različnih legah (kakor v pismeni nalogi A):

$$I^6 -, III^6 -, VI^6_4 -, V^6 -, III^6_4, VII^6 -, IV^6 -, I^6_4 - VI^6 -, IV^6_4, V^6_4 -,$$

v vseh tonskih načinih. Vodoravna črta pri rimski številki pomeni, da se igrajo tudi druge lege.

C) pismeno: izvrši po začetni drugi nalogi C (prim. 15) še druge začete stavke. Označi tudi stopnje z rimskimi številkami, lege z arabskimi številkami (3, 5, 8) in tonske načine s črkami. N. pr. za c dur veliko črko C; za a mol malo črko a; glej prvi stavek.

Stranski akordi dur-lestvice.

Kakor že znano, so na vsaki dur-lestvici poleg glavnih dur-akordov na I., IV. in V. stopnji, stranski akordi na II., III. in VI. stopnji, ki so mol-akordi, na ⁰VII. stopnji pa je zmanjšani akord. Glej prim. 17, A).

Vezave stranskih mol-akordov na II., III. in VI. stopnji nam ne dajo nič novega glede vodenja glasov. Temeljni toni stojijo v enakem kvintnem in sekundnem razmerju kakor temeljni toni glavnih akordov.

Zveze glavnih akordov s stranskimi akordi na II., III. in VI. stopnji nam pa dajo nove basovske postope, t. j. terci postop navzgor in navzdol; za vezavo veljajo še prva navodila.

Glede uporabe akorda na ⁰VII. stopnji je treba posebne razlage.

Zmanjšani akord na ⁰VII. stopnji.

Glavni akordi in stranski akordi na II., III. in VI. stopnji so skladni akordi, ker vsebujejo vsi čisto kvinto. Razlikujejo se po terci. (Velika terca — dur, mala terca — mol).

Akord na sedmi (⁰VII.) stopnji (h=d=f) se imenuje zmanjšani akord in je radi zmanjšane kvinte neskladen, nesamostojen akord, ker stremi po razvozlanju.

Temeljni ton h je vodilni ton — sili navzgor v c, temeljni ton tonike — zmanjšana kvinta f je neskladna — sili navzdol v c, v terco tonike. Zmanjšani akord (⁰VII.) je del dominant-septimen-akorda (g=h=d=f), katerega tudi večkrat nadomestuje. (O dominantnem sept. akordu pozneje.)

Najnaravnejša zveza je torej ⁰VII-I. Temeljni ton ⁰VII. stopnje je vodilni ton h, katerega pa ne moremo podvojiti (glej str. 17).

Kot namestnik dominante je zato v obliki sest akorda s podvojeno terco d. Zvežemo ga z vsemi akordi, s katerimi smo vezali dominante; v prvi vrsti s toniko, (glej 16 a), b), kjer so navedeni tudi akordi, s katerimi vpeljemo zmanjšani akord (⁰VII.). Podvojitve kvinte pri akordu ⁰VII. stopnje je tudi dobra (NB.).

Z uporabo akorda na ⁰VII. stopnji lahko harmoniziramo tudi postop a=h=c, kar ni bilo mogoče z navadnimi sredstvi (glej 16. NB. 1).

Kakor raste število sredstev, rastejo tudi možnosti boljše harmonizacije.

Zveze glavnih in stranskih akordov c dur-lestvice.

Glej prim. 18 A), kjer so vse zveze glavnih in stranskih akordov c dur-lestvice. Akorde smo napisali samo v eni legi. Učencu pa priporočamo, naj izvrši sledečo nalogo v treh tesnih legah, kar mu ne bo delalo težkoč, če se drži še vedno prvih navodil, brez uporabe prostih zvez.

Novi basovski postopi pri zvezah so: I-III, I-VI, II-IV, II-⁰VII., III-V,

IV=VI, V=VI; torej terci postopi navzgor in navzdol. Tercne postope navzdol vzamemo namesto sekstnega postopa navzgor, da se držimo navodila o najkrajši poti.

Zveze s tercnim basovskim postopom so tehnično najpreprostejše zveze, ker od gornjih treh glasov se giblje samo eden — imamo torej dva skupna tona.

III. NALOGA.

1. Napiši vse zveze glavnih in stranskih akordov po prim. 18 A) v vseh tonskih načinih dura.

2. Igraj na klavirju vse zveze po rimskih številkah. N. pr. I=II, I=III, I=VI itd. po prim. 18 A) v vseh tonskih načinih dura in v vseh legah.

Označba z rimskimi številkami je enaka za vse tonske načine.

Napišimo pregledno zveze s kvintnim, tercnim in sekundnim postopom, da lahko primerjamo, v kakšnem razmerju stojijo basovski postopi z gibanjem treh gornjih glasov.

a	b	c	d	e	f
g — a	g — g	g — a	g — g	c — h	h — c
e — f	e — d	e — e	e — e	a — g	g — a
c — c	c — h	c — c	c — h	f — d	d — f
c — f 5	c — g 5	c — a 3	c — e 3	f — g 2	g — f 2

S tem smo dognali:

1. Glede gibanja.

Med basom in gornjimi glasovi vidimo vedno nasprotni postop, in sicer: kvintni basovski postop navzdol, dva gornja glasova navzgor (a) in nasprotno (b).

Tercni basovski postop navzdol, en sam gornji glas navzgor (c) in nasprotno (d).

Sekundni basovski postop navzgor, vsi trije gornji glasovi navzdol (e) in nasprotno (f). — Med basom in gornjimi glasovi torej vedno nasprotno gibanje.

2. Glede skupnih tonov.

Pri kvintnem basovskem postopu je *en skupni* ton, pri tercnem postopu sta *dva skupna* tona in pri sekundnem postopu ni *nobenega skupnega* tona.

To velja tudi za vse kvintne, terčne in sekundne postope.

Vse navedene zveze nas učijo, da je uporaba nasprotnega gibanja glasov merodajna za dosego dobre zveze akordov.

Nadalje opozarjamo na razliko učinka zvez s padajočim kvintnim in tercnim basovskim postopom navzdol in učinkom zvez z dvigajočim se kvintnim in tercnim basovskim postopom navzgor.

O tem naj se vsak sam prepriča z igranjem prim. 19 a) in b).

Padanje je bolj naravno kakor dviganje. Za označbo razlike učinka bomo rekli, da so zveze pri 19, a) padajoča harmonija krepke, a temne, pri b) dvigajoča harmonija pa šibke, a svetle. H krepkim zvezam prištevamo tudi sekundne postope (19, c).

Razločevanje učinkov zvez (krepkih in šibkih) je zelo važno pri izbiри akordov za dosego učinkovitega harmoničnega gibanja v glasbenem stavku.

Zato bomo dali nekatera navodila glede uporabe zvez različnega učinka. Uporabili bomo zato prim. 23, ki bo istočasno podlaga za izvršitev naloge IV, katere namen je v prvi vrsti vaja v vezavi vseh do sedaj znanih akordov v široki legi; potem navajanje za dosego dobrih zvez akordov. Iz istega razloga, kakor vse dosedanje naloge (I., II. in III.), se izvrši tudi IV. naloga A) v tesni legi, da si namreč učenec lažje zapomni vse akorde in jih tudi lahko igra. Ni potreba ozirati se na višino in nižino, ker stavki v prim. 23, po katerem naj se izvrši IV. naloga A), niso določeni za pevski zbor.

Drugače je, če si predstavljamo, da pojejo človeški glasovi različne tone akordov. V tem slučaju se moramo ozirati na obseg posameznih glasov in uporabljati zato po potrebi tesne ali razširjene lege akordov. Prestop iz tesne v široko lego ali nasprotno, naj se vrši za sedaj v istem akordu po prim. 13, ker je treba več pazljivosti pri istočasni menjavi lege in harmonije. Nadalje moramo paziti, da se giblje melodija v srednjih legah glasov in v takih postopih, da jih pevci zadenejo z lahkoto. Prav visoke ali prav nizke lege naj se rabijo bolj poredko. S tem se navadi učenec misliti na vse momente, ki pridejo v poštev za dosego lepega četverglasnega stavka.

Z 21. in 22. primerom smo hoteli pokazati, da se gibljejo glasovi pri kadenci v vseh legah: v tesnih in razširjenih, vedno enako. Melodija c, c, h, c je pri 21. b) v sopranu, pri c) v tenorju, pri d) v altu (četrtinke). Enake so druge melodije e, f, d, e (četrtinke brez črtic) in g, a, g, g (cele note). Bas je povsod enak. Iste razmere so pri kadenci mola (prim. 22).

Naloga, napisati kadenco z akordi v široki legi (po prim. 21 in 22).

bi bila bolj mehanično delo. Zato smo pritegnili v IV. nalogi še stranske akorde. S tem je naloga bolj zanimiva in koristna, ker je več harmoničnega gibanja, več različnih harmoničnih učinkov.

IV. NALOGA.

Uporaba stranskih akordov dura.

A, 1) 2) 3) 4) 5)

$\frac{4}{4}$ | 8 | III V | I | 8 | III VI | II V | I | 5 | I VI | II V | III VI | IV V | I | 3 | I | V VI | III IV | II V | I | 8 | I III | IV II VI V | I |

a) Pismeno: Postavi akorde v polovičnih notah po rimskih številkah. Lega prvega akorda je določena z arabsko številko (8, 5 ali 3). Lege drugih akordov so odvisne od prvega akorda, če se držimo prvih navodil. Izvrši nalogo (v tesni legi) po primeru 20 v vseh tonskih načinih.

b) Igraj gornjih pet stavkov po rimskih številkah v vseh tonskih načinih in tudi v ostalih dveh legah; zato se ni treba ozirati na arabske številke, ampak samo na rimske.

B) Vaja za postavljanje četveroglasnega pevskega stavka in za harmonizacijo melodije. Sledi nekaj navodil.

Glej štev. 24 med primeri! Pri a) je postavljena melodija za sopran, pri b) za alt, pri c) za tenor. Naloga je, dopolniti akorde v široki legi ali harmonizirati melodijo (ali dati harmonično podlago melodiji), ki je postavljena za sopran, alt in tenor. Pri d) so postavljeni temeljni toni v basu; harmonizirati je treba torej bas ali dopolniti akorde v široki legi.

Za harmonizacijo soprana pri a) (štev. 24) se stavijo sledeča vprašanja:

1. V katerem akordu je c kot oktava? — V c dur akordu; zapiši temeljni ton c v bas.

2. Kateri toni manjkajo za dopolnitev c akorda? — Manjkata še e in g.

V dosego široke lege moramo postaviti e in g v alt in tenor, tako da ostane med sopranom in altom in med altom in tenorjem prostor za en ton akorda.

S tem je harmoniziran ton c.

Nadalje imamo v melodiji ton h s številko 5.

Vprašanje je: v katerem akordu je ton h kot kvinta?

V c mol akordu.

Zapiši temeljni ton e v bas.

Tako se ugotovijo vsi temeljni toni melodije, pod katere tudi zapišemo rimske številke — pod c I, pod e III itd.

Za vezavo stranskih akordov veljajo ista navodila kakor za zveze glavnih akordov. Skupni ton ostane, drugi po najbližji poti itd. Glej prim. 23 B 1), kjer je izvršena harmonizacija soprana iz prim. 24, a 1).

Za harmonizacijo alta so že določeni in označeni akordi z rimskimi številkami. Ni potreba drugega, kot dopolniti akorde, seveda tako, da se postavi sopran nad alt. Enako se izvrši tudi harmonizacija tenorja.

Pri harmonizaciji basa pa si učenec sam določi široke lege (prim. 4, c) ter vpoštevata pri tem obseg posameznih glasov. Zato naj si prestavi bas v druge tonske načine, kakor smo to storili pri melodijah soprana, alta in tenorja.

Vse melodije v prim. 24, določene za harmonizacijo, so vzete iz prim. 23, kjer imamo pet kratkih četveroglasnih stavkov, vsak stavek je postavljen v treh širokih legah, katere bomo imenovali prva, druga, tretja lega (glej prim. 4, c).

Pri vezavi akordov smo se držali prvih navodil. Nastale so zato vedno enake melodije, ki so pri vsaki legi drugače razvrščene, kakor smo že videli v prim. 21—22. Različne oblike not nam dajo o tem jasno sliko.

Pri prvi legi ima sopran četrтинke, alt cele note in tenor pike brez črte. (23, A 1).

Pri drugi legi ima tenor četrтинke (melodijo soprana), sopran cele note (melodijo alta) in alt četrтинke brez črte (melodijo tenorja) itd.

Pri takem mehničnem prestavljanju akordov v druge lege preko račijo nekatere melodije obseg posameznih glasov. Zato smo prestavili v druge tonske načine melodije za IV. nalogo B). Po drugi strani se pa melodije ne morejo prosto razvijati.

Primer 23. je torej čisto harmoničnega pomena; ima namen, pokazati dobro vezavo in uporabo vseh do sedaj znanih akordov, ne glede na tempo, obliko in prosti razvoj melodije.

Sledi nekaj opazk glede uporabe stranskih akordov v prim. 23.

Imenovali smo *krepke zveze s kvintnim* in *tercnim* basovskim postopom *navzdol* in *sekundnim* basovskim postopom *navzdol* in *navzgor*, šibke zveze s *kvintnim* in *tercnim* basovskim postopom *navzgor*.

Opozarjamo, da z označbo krepke in šibke zveze ne mislimo reči dobre in slabe zveze; hočemo le razločevati učinke, ker z menjavo krepkih in šibkih zvez dosežemo spremembo v glasbenem stavku. Primerjaj učinek prim. 23, A), kjer sta dve šibki zvezi zaporedoma, s prim. 23, B), kjer sledi šibki zvezi I=III krepka zveza III=VI; pri E) je druga zveza tudi krepka III=IV. Še več spremembe je pri 23, D); I=V=VI=III=IV šibka=(krepka; šibka=krepka).

Znano je, da tolmačimo lahko vsak tudi najneskladnejši akord v smislu enega glavnih akordov. S tem je že rečeno, da glavni akordi niso vedno v preprosti skladni obliki, ampak da jih lahko opremljamo z drugimi toni, ki ne spadajo k akordu, ali da nadomeščamo tone akorda z drugimi toni.

Šesta stopnja (VI a mol) je izpremenjena tonika C s seksto a namesto kvinte g; druga stopnja (II d mol) je izpremenjena spodnja dominantna F s seksto d namesto kvinte c in tretja stopnja (III e mol) je dominantna g s seksto e namesto kvinte d.

Imenovane mol-akorde imenujemo vzporednice (paral.) glavnih akordov, katere lahko nadomestujejo.

Toniko (I) nadomestuje šesta stopnja (VI), spodnjo dominantno (IV) druga (II) in dominantno (V) tretja stopnja (III).

Najbolj v rabi je II namesto IV, navadno s podvojeno terco v basu, t. j. s temeljnim tonom spodnje dominante v basu; zato je razumljivo, če rečemo, da vrši funkcijo spodnje dominante.

Temeljne tone glavnih akordov lahko tudi nadomestujemo s sošednim spodnjim tonom.

Tretja stopnja (III.) je tonika C s septimo h namesto temeljnega tona c; tako je tudi a mol (VI) spodnja dominantna F s septimo e namesto temeljnega tona f.

Mol-akorda e (III) in a (VI) sta pa težje razumljiva kot namestnika tonike ali spondje dominante, ker jima manjka temeljni ton glavne funkcije (h namesto temeljnega tona c in e namesto temeljnega tona f).

V prim. 23 smo uporabili II. stopnjo namesto IV. pri B) in D); šesto VI. namesto IV. pri E).

S tem imamo spremembo za vpeljavo glavnega sklepa $V \neq I$, ki je do sedaj (pri kadenci) sledil vedno četrti stopnji (IV).

Namesto $IV \neq V \neq I$ postavimo lahko $II \neq V \neq I$, $VI \neq V \neq I$ ali $VI \neq IV \neq II \neq V \neq I$.

To naj bo le majhno navodilo, kako se doseže sprememba v harmoniji z menjavo krepkih in šibkih zvez, in pojasnilo glede pomena stranskih akordov kot namestnikov glavnih akordov.

Nadaljevanje harmonizacije melodije.

Dognali smo (str. 21), da ne moremo harmonizirati postopov $c \neq d \neq c$, $f \neq g \neq f$ in $a \neq h \neq a$.

V prim. 23 smo se držali še prvih navodil, zato so sklepi $V \neq I$ pri 23, A 2, B 1 in tudi v drugih stavkih nepopolni, ker smo morali voditi sopran iz d v e (terco). Če hočemo doseči popolni sklepni učinek z zvezo $V \neq I$, moramo voditi sopran iz d v c (glej 25 a) namesto v e, da ne ostane c akord brez terce, ne more ostati alt na skupnem tonu g, ampak stopi v terco c. Tonika je radi tega brez kvinte, zato pa je temeljni ton c trikrat, (kar je tudi dobro).

Pri oktavni legi V. stopnje moramo pa voditi sopran iz temeljnega tona dominante (g) v temeljni ton tonike (c).

S tem nastanejo vzporedne oktave med sopranom in basom sicer v nasprotnem postopu, katere pa lahko pustimo, a samo na koncu stavka v dosego popolnega sklepa (glej 25 c).

Opozarjamo še na prostost glede vodenja vodilnega tona h, ki stopi navzdol v g namesto v c, kamor stremljiva, 25, b) in d); s tem je tonika popolna.

Za sedaj naj velja ta izjema samo, kadar je vodilni ton v notranjih glasovih (tenor, alt).

Take izjeme, opustitev prvih navodil, bomo imenovali »proste zveze«, kar smo že omenili na str. 21 pri harmonizaciji melodije.

Melodija ni navezana samo na sekundne postope. V dosego bolj izrazite melodije nam služijo večji melodični postopi: terce, kvarte, kvinte itd., katerih pa ne smemo poljubno postavljati drugo poleg druge; ozirati se moramo vedno na pevnost melodije. Večjim postopom naj sledijo manjši, in sicer v nasprotni smeri pri spremembi harmonije. To velja posebno pri oktavah, malih septimah in zmanjšanih kvintah (prim. 26).

Dva večja postopa si lahko sledita v isti smeri, če tvorita čisto kvinto, seksto ali oktavo; n. pr. dve terci tvorita kvinto, terca in kvarta seksto, kvarta in kvinta oktavo (26 a). Ni dobro postaviti dve kvarti, dve kvinti in terco in kvinto v isti smeri, ker tvorijo neskladne intervale (glej 26 b). V tem slučaju postavimo drugi postop v drugo smer (glej 26 c).

Zvečane sekunde in kvinte so izključene kot teže pevni postopi.

Vpoštevajoč mala navedena navodila, ki veljajo tudi za bas, ne bo težko zadeti pravo.

Uporaba menjave leg.

V I. nalogi smo uporabili tesne lege; prim. 27 pa nam kaže uporabo menjave širokih leg medseboj in menjavo tesne lege s široko in nasprotno.

Stavki, ki imajo isto harmonično podlago kakor v prim. 23, so s tem bolj razširjeni, v melodiji je več spremembe, ker so poleg sekundnih postopov tudi večji postopi, katere smo pa dosegli z menjavo lege v istem akordu (pri nespremenjeni harmoniji).

Harmonizacija večjih postopov je pri istočasni menjavi harmonije mogoča le z uporabo sekstakorda, kar bomo videli pozneje.

Nekatere terčne melodične postope pa lahko harmoniziramo kljub menjavi harmonije (brez sekstakordov) z uporabo proste zveze.

Oglejmo si zato prim. 28, ki ima v prvi vrsti namen pokazati, kako si razlagamo proste zveze.

Večkrat smo že poudarjali, da z mehničnim delom ne pridemo do pravega razumevanja harmonije; zato moramo vedno biti na jasnem, kaj hočemo doseči: dobro melodijo, učinkovito harmonijo — zakaj moramo opustiti nekatera navodila in kako si to razlagamo.

Tako zvane izpuste smo omenili že večkrat. N. pr. pri zvezi $IV \neq V$, kjer smo izpustili posredovalni akord (glej 7).

Enako si razlagamo prim. 28 a); tu izpustimo akorde, označene s četrtingami.

Primer 21 nam je pokazal, da so melodije gornjih glasov pri menjavi leg vedno enake, samo drugače razvrščene.

S tem pridemo na misel, poskusiti zvezo pri 28 a) v drugih legah (28 b), c).

Pri b) je nastal v sopranu terčni postop $g^{\sharp}h^{\flat}g$; postop $g^{\sharp}h$ lahko razbimo, drugega postopa se bomo za sedaj izogibali, ker h je vodilni ton, ki sili navzgor v c.

Zveza pri 28 c) s terenim postopom e-g-e je dobra, če se giblje bas v nasprotnem postopu s sopranom.

To misel lahko prenesemo na druge slučaje (na druge zveze s kvintnim basovskim postopom) in dobimo s tem nekaj novih prostih zvez, pri katerih moramo uporabljati, če le mogoče, nasprotno postope med basom in gornjimi glasovi radi skritih oktav in kvint (glej 29).^{*)}

Zveze z večjimi melodičnimi postopi izvršimo lahko samo z uporabo sekstakordov (6) in kvartsekstakordov (4). Razumljivo bo to, če poskusimo zamenjati melodični postop soprana s postopom basa pri zvezi I-V-I (glej prim. 29 c). S tem pride kvartni postop basa v sopran; v basu pa je terca dominante (h), torej sekstakord.

Dosedaj smo menjali temeljni akord s sekstakordom in kvartsekstakordom vedno v istem akordu, sedaj pa si bomo ogledali menjavo lege z istočasno menjavo harmonije, ki zahteva večjo pazljivost, da se izognemo napakam (vzporedne oktave in kvinte).

V prim. 31 smo poskusili izvršiti zvezo I-V-I na vse mogoče načine z vsemi mogočimi melodičnimi postopi v sopranu. Razvidno je na omenjenem primeru, kako nastanejo težkoče pri vodenju glasov in kako se izognemo napakam.

Učencu priporočamo, naj si pazljivo ogleda in preigra vse zveze v prim. 31, da bo lažje izvršil sledečo nalogo.

V. NALOGA.

Izvrši sledeče zveze:

1. Akord I s sekstakordom II⁶, III⁶, IV⁶, VI⁶, VII⁶.
» II » III⁶, IV⁶, V⁶, VI⁶, VII⁶.
» III » IV⁶, V⁶, VI⁶, VII⁶.
» IV » V⁶, VI⁶, VII⁶.
» V » VI⁶, VII⁶.
» VI » VII⁶.
2. Sekstakord I⁶ s sekstakordom II⁶, III⁶, IV⁶, V⁶, VI⁶, VII⁶.
» II⁶ » III⁶, IV⁶, V⁶, VI⁶, VII⁶.
» III⁶ » itd. kakor prej.
3. Sekstakord I⁶ z akordom II, III, IV, V, VI.
» II⁶ » III, IV, V, VI.
itd. kakor prej; VII izpusti.

Vse navedene zveze izvrši v različnih legah v sledečih tonskih načinih dura:

C, D, B, E, As, Fis, Des. Glej začetek naloge v prim. 32.

^{*)} Izvrši proste zveze v vseh tonskih načinih po primeru 29, a) in b).

Dominantni septimni akord.

Vsakemu trozvoku dodamo lahko septimo poleg prime, terce in kvinte.

Tako nastanejo različni septimni akordi, od katerih je najvažnejši septimni akord na V. stopnji: $g^{\sharp}h^{\sharp}d^{\sharp}f$ (dur=akord z malo septimo) — dominantni septimni akord. (Op.: okrajšano bomo vedno pisali dom., sept., ak.).

Oblika dominante je postala s tem krepkejša, ker vsebuje poleg vodilnega tona h (terca), ki sili navzgor v temeljni ton tonike (c), še septimo f, ki je neskladen interval in stremi po razvozlaju navzdol v terco tonike (e). Najnaravnejša zveza je torej $V^{\sharp}I$.

Septimne akorde označimo s številko 7 nad temeljnim tonom ali z rimsko številko V^{\sharp} .

Glej prim. 34, po katerem naj izvrši učenec sledečo nalogo.

VI. NALOGA.

Poišči dominantne septimne akorde (V^{\sharp}) vseh tonskih načinov in zveži jih s toniko v obliki dura in mola, kajti dominanta je, kakor vemo iz prim. 9, a), b), tudi na moldestvici v obliki dura.

Nalogo izvrši po prim. 34 a) in b), in sicer: napiši prej trozvoke na V. stopnji (prvi akord) in postavi septimo namesto kvinte (drugi akord), kar je označeno s številkami 5—7. Gibanje glasov iz dominante v toniko je sledeče: skupni ton g ostane, terca h (vodilni ton) stopi navzgor v c, temeljni ton tonike in septima f stopi v terco tonike; v kadenci mola stopi septima f v malo terco. (Opozarjamo, da se spremeni pri tonskih načinih z višaji od D naprej velika terca v malo terco z razveznikom).

Pri 34 b) stopi temeljni ton v septimo, glej označbo 8—7. S tem je dominantni septimni akord popolen, zato pa je tonika brez kvinte. V dosegu popolne tonike moramo voditi terco h (vodilni ton) navzdol v kvinto, glej 34 c); to pa samo, če je terca v notranjih glasovih (prosta zveza kakor v prim. 25 b).

Označba akordov s številkami. Generalni bas.

Na tem mestu je potrebno majhno pojasnilo glede označbe s številkami tako zvanega generalnega basa, ki je nastal v 16. stoletju in je bil nekaka glasbena stenografija.

Za spremljevanje petja je imel organist en sam glas napisan v basu, nad katerim so bile številke, ki so pomenile intervale akordov. Po številkah je moral organist dopolnjevati akorde.

Pozneje je služil generalni bas za poučevanje harmonije.

Učenec je moral tudi dopolnjevati akorde po številkah, ki so bile napisane nad basom. S tem, da je bil bas že predpisan, je učenec mehanično postavljajl akorde; naučil se je kvečjemu dobrega vodenja glasov.

V tem smislu smo uporabljali pri nalogah označbo s številkami, ker služi dobro za vežbanje v hitrem najdenju različnih akordov v različnih legah.

Pri tem mehničnem delu se pa zanemarja popolnoma naravno bistvo harmonije.

Glavna naloga nauka harmonije je razlaga o pomenu glavnih in stranskih akordov in njih funkcijah, o različnih učinkih pri zaporednosti akordov (krepke, šibke zveze) itd., kar dosežemo z označbo z rimskimi številkami.

Ker se bomo posluževali nadalje označbe s številkami poleg označbe stopenj z rimskimi številkami, sledi kratko pojasnilo.

Označba 3, 5 ali 8 nad basom ali bas brez številk pomeni, da je v basu temeljni ton akorda, čigar intervale moram napisati za gornje tri glasove.

Označba $\frac{6}{3}$ ali okrajšano samo 6 pomeni, da je v basu terca enega akorda. Vprašati moramo zato; v katerem akordu je dotični glas kot terca.

Če je n. pr. v basu e, moramo vprašati, v katerem akordu je e terca. Odgovor je odvisen od predznakov v začetku stavka (t. j. od tonskega načina dotičnega stavka).

Za C dur bo odgovor: e je terca C dur akorda (I), glej 33 a), za a-mol je e terca C dur akorda (III) in tudi lahko C dur akorda z zvečano kvinto (III)⁵; v tem slučaju ne zadostuje številka 6 nad noto e, ampak moram označiti zvečano kvinto z višajem pred številko 3, torej moram napisati tudi številko 3, kateri moram dostaviti še višaj. Kakor že omenjeno, pomenijo številke intervale v akordu, računajoč od note, ki je v basu. Če je v basu e, je g terca in ker je g zvišan, zato višaj pred številko 3 (glej 33 b).

Tukaj je generalni bas v protislovju z naukom o sestavi akordov. V C dur akordu je g kvinta, v generalnem basu je pri sekstakordu g terca, ker moramo računati intervale od e, ki je v basu: g terca, c seksta.

Misliti moramo torej na dva načina.

Številke $\frac{6}{4}$ pomenijo, da je v basu kvinta enega akorda. N. pr.: g je v basu; vprašanje: v katerem akordu je g kvinta? — V C dur in c mol. Ali: katera je kvarta od g? — C; in seksta? — e (glej 33 c). Glede podvojitve pri 6 in $\frac{6}{4}$ glej str. 22 (prim. 12). Lega gornjih glasov je odvisna od harmoničnega gibanja v stavku.

Nadaljne označbe s številkami bomo pojasnili po potrebi.

Obrati domin. sept. akorda.

Kakor tone trozvoka postavimo lahko v bas tudi tone dom. sept. ak. Nastanejo tako trije obrati:

a) (terc) kvintsekstakord ($\frac{6}{3}$ ali okrajšano $\frac{6}{5}$),

b) terckvart (sekst) akord ($\frac{6}{4}$ okrajšano $\frac{4}{3}$) in

c) sekund (kvartsekst) akord ($\frac{6}{2}$ okrajšano 2), glej 35.

Pri zvezi s toniko se gibljejo posamezni glasovi vedno enako pri vseh obratih kakor pri naravnih zvezah (glej 21, 22 in 23).

Skupni ton ostane v istem glasu — terca stopi navzgor — septima navzdol — kvinta ima prosto pot; stopi pa v temeljni ton namesto v terco, v katero se razveže septima.

To velja seveda, dokler se ne prikaže kaka višja moč.

VII. NALOGA.

Razveži po prim. 35 obrate dom. sept. akorda (ki je, kakor vemo, enak za dur in mol) v vseh tonskih načinih. (Za toniko mola postavimo nižaj ali razveznik v oklepaju.)

Septimni akordi na drugih stopnjah.

Kakor smo dodali septimo akordu na V. stopnji (domin.) in dobili s tem najvažnejši septimni akord, tako dodamo septimo lahko vsem trozvočkom lestvice dura. Nastanejo tako sledeči septimni akordi:

Na II., III. in VI. stopnji — *mol*-akord z *malo* septimo.

Na VII. stopnji — *zmanjšani* akord z *malo* septimo.

Na I. in IV. stopnji — *dur*-akord z *veliko* septimo. Prim. 36.

Edini *dur*-akord z *malo* septimo je na V. stopnji.

Obrati omenjenih septimnih akordov nastanejo enako kakor pri dom. septimnem akordu ($\frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$).

Razvežejo se tudi kakor domin. sept. akordi — namreč: v akord na spodnji kvinti. (Zveza s padajočim kvintnim postopom basa). Stranske akorde s septimo imenujemo stranske ali neprave dominante, ker nimajo vodilnega tona (*mol*-akord na II., III. in VI. stopnji); *dur*-akorda, ki imata vodilni ton (*dur*-akorda na I. in IV. stopnji) pa male septime nimata.

Akord na sedmi stopnji (*zmanjšani* akord) pa sploh ni samostojen.

Glede razrešitve septimnega akorda na I., IV. in VII. stopnji je treba zato nekaj opazk.

Septimni akord na prvi ($I.^7$) stopnji je *dur*-akord z *veliko* septimo, katerega rabim lahko kot nepravo dominantno četrte ($IV.$) stopnje (gl. 37 a), razvežem pa tudi *veliko* septimo navzgor, ker je vodilni ton (glej b) in c).

Isto velja za četrto stopnjo ($IV.^7$), ki je tudi *dur*-akord z *veliko* septimo (glej 37 d).

Opozarjamo pa, da četrte stopnje ($IV.^7$) ne moremo smatrati kot nepravo dominantno, ker je f dominantna od b, katerega pa ni v c *dur*-lestvici.

Basovski postop f-h je *zmanjšana* kvinta in akord na $^{\circ}VII.$ stopnji je nesamostojen akord in ne more nastopiti kot tonika.

Zato sledi septimnemu akordu na četrth stopnji ($IV.^7$) dominantna (V) ali kvartsekstakord prve stopnje ($I.^6$), glej 37, d) in e).

Septimni akord na sedmi stopnji (${}^{\circ}\text{VII}^7$) stoji v istem razmerju z dom. sept. ak. (V^7) kakor trozvak na VII. stopnji z dominanto. Razveže se večinoma v toniko (glej 37 c).

Kakor zvežemo vsak akord z vsakim akordom ene lestvice, tako zvežemo tudi različne sept. akorde ene lestvice medseboj. Glej prim. 38.

VIII. NALOGA.

1. Poišči stranske sept. akorde vseh tonskih načinov dura in razveži jih enako kakor dom. sept. akorde. — Prej tri akorde mola (II^7 , III^7 , VI^7), potem dur=akorde (I^7 in IV^7) in slednjič zmanjšani akord (VII^7) po primeru 36, a), b), c). *Pismeno* in na *klavirju*. (Na klavirju po rimskih števil.)

2. Postavi vse septimne akorde v druge lege (obrate) $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ in 2 akord ter jih razveži kakor dom. sept. ak. v prim. 35.

3. Zveži sept. akorde medseboj po prim. 38, v vseh tonskih načinih.

Stranski akordi harmonične mol=lestvice.

Vse, kar smo omenili glede glavnih akordov dur=lestvice, velja tudi za glavne akorde mol=lestvice (glej prim. 21 in 22), in sicer: harmonične mol=lestvice: a h \frown c d e \frown f gis \frown a

Sedmo stopnjo g smo spremenili v gis, ker naravna mol=lestvica nima vodilnega tona od sedme do osme stopnje in je zato dominanta (V) v obliki mol=akorda: e \frown g \frown h, ki nima sklepne učinka, nima vodilnega tona kakor dur=dominanta e \frown gis \frown h. Rekli bomo, da smo si izposodili dominantno iz dur=lestvice. Tako izposojanje akordov ali zvez akordov iz dura za mol in obratno se bo prigodilo še večkrat.

V prim. 17 B) in C) so vsi akordi naravne in harmonične mol=lestvice pregledno postavljeni z akordi c dur=lestvice. Tako vidimo, da so na naravni mol=lestvici (B) isti akordi kakor na dur=lestvici (A) samo na različnih stopnjah. (Glej označbo z rimskimi števil.)

Na harmonični mol=lestvici (C) so pa izpremenjeni akordi, ki vsebujejo zvišano sedmo stopnjo (vodilni ton) gis. Razen šeste stopnje, ki je dur=akord, so vsi stranski akordi neskladni, nesamostojni. Tonika in spodnja dominantna sta, kakor že vemo, mol=akorda in dominantna je dur=akord.

Nova oblika akorda je na tretji (III.) stopnji — dur=akord z zvečano kvinto gis, ki je vodilni ton in sili navzgor v a.

Če poskusimo izvršiti vse možne zveze glavnih in stranskih akordov harmonične mol=lestvice, naletimo na nove težkoče glede vodenja glasov in prav radi hromatično izpremenjene sedme stopnje g v gis.

V prim. 18 B) smo postavili vse zveze akordov a mol=lestvice pod zveze akordov c dur=lestvice radi boljšega pregleda, da laže primerjamo različne zveze, da vidimo, zakaj moramo pri nekaterih zvezah opuščati

prva navodila za vodenje glasov. Akordi so postavljeni samo v eni legi, ker naloge, ki naj se izvršijo po prim. 18 B), imajo namen poznanja različnih zvez akordov vseh tonskih načinov mola.

IX. NALOGA.

1. Napiši vse zveze glavnih in stranskih akordov po prim. 18 B) v vseh tonskih načinih mola.

2. Preigraj vse zveze po rimskih številkah primera 18 B) v vseh tonskih načinih mola (kakor prej pri VII. nalogi A).

Pri igranju zvez bo učenec zapazil, da zvenijo nekatere zveze trdo, posebno zveze z zmanjšanim akordom.

Določenih pravil ni mogoče postaviti, zato smo izvršili vsako zvezo na več načinov, v različnih legah, z večjimi melodičnimi postopi v sopranu in tudi v notranjih glasovih. Uporabili smo tudi sept. ak.

Učencu pa svetujemo, naj se ne ustraši mnovega pisanja in naj izvrši vse zveze, kakor v prim. A) in B) v vseh tonskih načinih (dur in mol).

Neobhodno potrebno je, kakor smo že večkrat poudarjali, da učenec tudi *pazljivo* preigra vse, kar napiše in naj primerja pri zvezah učinke, ki so odvisni:

1. Od medsebojnega razmerja akordov, t. j. v kakšnem medsebojnem razmerju stoje temeljni toni akordov. (Kvintni postopi navzgor, navzdol — krepke, šibke zveze itd.).

2. Od značaja akordov, t. j. ali sta oba akorda dur ali oba mol — prvi dur, drugi mol ali obratno itd.

3. Od različnih leg: ali je tesna, široka, terena, kvintna, oktavna lega ali sekstakord (6), kvartsekstakord ($\frac{6}{4}$).

Nadalje je še odvisen učinek zveze od drugih okoliščin — od akorda pred zvezo in od akorda, ki sledi zvezi.

Izpremema značaja akordov: mol v dur in dur v mol.

Za izpremembo mol-akorda v dur-akord in obratno je potrebno navodilo. Značaj akorda (dur ali mol) je odvisen od male ali velike terce.

Izpremema male terce v veliko ali nasprotno se mora vršiti v istem glasu, kakor v prim. 40 a) in d); pri b) in e) ni dobro. Dobra pa je pri 40 f), kjer je g podvojen.

Vsak hromatično izpremenjeni ton postane vodilni ton in ne dopusti podvojitve (40 c) radi vzporednih oktav, ki bi nastale.

Kakor smo si izposodili dur dominantno (e-gis-h) iz a dura za a mol, tako si izposodimo spodnjo dominantno (f mol) iz c mola za c dur.

Opozarjamo na dve zvezi z omenjenimi izpremenjenimi akordi, za katere je tudi potrebno navodilo, namreč: v molu za zveze V=VI: Dva dur-akorda, ki stojita v poltonskem razmerju. V duru za zvezo III=IV: dva mol-akorda tudi v poltonskem razmerju.

Pri zvezi dveh durakordov v poltonskem razmerju moramo podvojiti terco višjega akorda; pri zvezi dveh molakordov v poltonskem razmerju moramo podvojiti terco nižjega akorda (glej prim. 41 a) in b).

Podaljšanje kadence.

Z uporabo različnih oblik akordov bomo poskusili razširiti kadenco.

V poglavju »obrati akordov« smo dali navodilo, po katerem naj postavljamo kvartsekstakord ($\frac{6}{4}$) vedno na lahko dobo takta, in sicer tako, da stopi bas po sekundnem postopu v ($\frac{6}{4}$) kvartsekst in iz $\frac{6}{4}$ akorda v sledeči akord. Drugače je pri kadenci, kjer pade $\frac{6}{4}$ akord na težko dobo takta med IV. in V. stopnjo, kjer ima značaj zadržka (o tem pozneje): tona c in e (kvarta in seksta) stopita pozneje v ton h in d (terco in kvinto) g akorda, zato označba $\frac{6}{4}-\frac{5}{3}$ (glej prim. 42).

Akord II. stopnje, kot namestnik spodnje dominante je po večini v obliki sekstakorda (6) tako, da je v basu temeljni ton spodnje dominante. Uporabljamo pa tudi septimni akord in obrate II. stopnje.

Lepo izpremembo nam nudi hromatično znižana terca spodnje dominante. Nam da IV. stopnjo v obliki mola in II. stopnjo v zmanjšani obliki.

Nadalje tudi lahko zvišamo temeljni ton in terco II. stopnje pri vseh oblikah.

Vse omenjene oblike in izpremembe, ki so postavljene pregledno v prim. 42 a), se lahko rabijo namesto spodnje dominante, in sicer: posamezno ali različne oblike zaporedno. Hromatično izpremenjene naj sledijo vedno čistim akordom (hromatično neizpremenjenim).

Učinkovito sredstvo za podaljšanje kadence je varalna kadenca, katera nastane, če stopi po akordu V. stopnje molakord VI. stopnje (namestnik tonike) na mesto tonike, katera se pričakuje. Slediti mora še kratka kadenca s sklepom V=I (glej prim. 42 b).

Primer 42 c), d), e), f) kaže podaljšane kadence.

Menjalni in prehajalni toni — zadržek.

Pri zvezah, ki smo jih izvrševali dosedaj, so stopali vsi toni istočasno iz akorda v akord, in sicer iz skladnega akorda v skladni akord.

Pri takih zvezah se gibljejo vsi glasovi enakomerno v enakih časovnih vrednotah. Pogrešamo pri tem različne ritme in neskladnost, t. j. vse, kar daje življenje glasbenemu stavku.

Med posameznimi toni akordov so še drugi toni (glej prim. 43, note v četrtinkah), katere lahko uporabljamo na različne načine.

1. Menjalni toni (prim. 43 od a) do d).

Vsak ton akorda stopi v gornjo ali spodnjo sekundo (gornji ali spodnji sosedni ton), katera se lahko tudi hromatično izpremeni v malo sekundo.

V prim. 43 a) imamo majhen stavek, v katerem smo pri b) in c) uporabili menjalne tone. Pri b) stopajo toni akordov v gornjo ali spodnjo sekundo, prej v sopranu, potem v altu in basu. Pri c) pojejo posamezni glasovi gornjo in potem spodnjo sekundo ali obratno. Stopijo pa tudi lahko iz spodnje sekunde v gornjo sekundo ali obratno, preden se razvežejo v ton akorda, kakor kaže 43 c) v 3., 5. in 7. taktu.

Prim. 43 d) kaže še druge slučaje, namreč: da stopi lahko več glasov istočasno iz tonov akorda, in sicer: prim. d, 1) dva in tri glasovi vzpo- redno, prim. d, 2) tri in štiri glasovi v nasprotnem postopu.

Dosedaj so nastopali menjalni toni vedno na nepoudarjenem delu takta; v prim. d, 3) pa nastopijo na poudarjenem delu takta istočasno s toni akorda. V tem slučaju, katerega imenujemo prosti zadržek (o tem pozneje), pride neskladnost do veljave in daje glasbenemu stavku življenje. Menjalni toni, ki nastopijo prosto na nepoudarjenem delu takta, nimajo značaja zadržka (43 d, 4).

2. *Prehajalni toni* se razločujejo od menjalnih tonov v tem, da se ne vrnejo v prvotni ton, ampak nadaljujejo svojo pot vedno v isti smeri do drugega tona akorda. Imajo namen izpolniti razlike med toni akordov.

Prehajalne tone uporabljamo lahko na nepoudarjenem (44 a) in tudi na poudarjenem delu takta (44 b); nadalje v enem akordu ali pri menjavi akordov (44 c).

Prehajalni toni so lahko diatonični kakor pri a) in b) (toni, ki spadajo k eni lestvici) ali hromatično izpremenjeni (44 d); so v dveh ali treh glasovih istočasno in se gibljejo vzporedno ali nasprotno.

Prim. 45 kaže več slučajev uporabe menjalnih in prehajalnih tonov v enem akordu. Učenec naj to poskusi na drugih akordih. V istem redu, kakor v prim. Prej naj si postavi različne lege akorda v tesni legi, potem v široki. Menjalne in prehajalne tone naj postavi prej v enem glasov, potem v dveh itd.

Natančnejša razlaga spada že v nauk kontrapunkta.

3. Zadržek nastane pri zvezi dveh akordov, kadar en glas ne stopi istočasno z drugimi glasovi v drugi akord. (Glej prim. 46 a). Sopran poje ton c tudi v drugem akordu, namesto tona h, ki stopi pozneje v drugi akord. V tem slučaju pravimo, da je zadržek *pripravljen*. V prim. 46 b) je zadržek *nepripravljen* ali prost, ker zadržanega tona sploh ni v prvem akordu.

Razveže se zadržek v sekundnem postopu v isti ton, katerega je nadoševal.

Postop male sekunde navzgor se izvrši, če se razveže v oktavo drugega akorda (47 a); veliko sekundo navzgor se izvrši, če se razveže v terco drugega akorda (47 b) ali v kvinto, kadar se razveže istočasno tudi v terco (47 c), dvojni zadržek.

Zadržani ton, ki je v akordu, ko nastopi zadržek, mora biti oddaljen najmanj oktavo pod zadržkom in je po večini temeljni ton akorda (48 a) in c), ni pa treba, da je v basu (48 d). Zadržani ton pa tudi lahko

manjka 48 b). Pri vseh drugih zadržkih je odvisen istočasni nastop zadržka in zadržanega tona od možnosti podvojitve nekaterih tonov.

Pri 49 a) je podvojen ton h, t. j. vodilni ton — nepriporočljivo. Pri 49 b) je bolje in prav dobro je c), kjer je podvojena terca II. stopnje. Primer a) se popravi s tem, da se umakne podvojeni ton (49 d).

Zadržek se lahko razveže tudi posredno, t. j., da stopi prej v drugi ton akorda (50 a) in b).

Vzporedne oktave se z zadržkom ne odpravijo. Pač pa so dobre kvinte.

Zadržek se izvrši lahko v vsakem glasu, v sopranu 51 a), v altu b), v basu c) itd.

Zadržek nadomestuje lahko primo (ali oktavo), terco, kvinto in malo septimo, in sicer tako, da se razveže doli ali gori.

1. Pred oktavo 52 a) doli (9:8) 52 b) gori (7:8); v tem slučaju mora biti septima velika.

2. Zadržek pred veliko ali malo terco 53 a, kvarta, ki se razveže navzdol, je čista in lahko zvečana. Sekunda, ki se razveže navzgor, je velika ali zvečana (nikoli mala 53 b).

3. Zadržek pred (čisto) kvinto t. j. seksta, ki se razveže navzdol, je mala ali velika (54 a), kvarta, ki se razveže navzgor, je večinoma zvečana ali čista, če gre istočasno sekunda v terco (54 b).

4. Zadržek pred malo septimo iz velike sekste (54 c).

Z uporabo navedenih zadržkov se napravijo lahko različne kombinacije z obrati trozvoka in septimnega akorda. Tudi istočasno v dveh ali treh glasovih (glej 55). Večkrat se tudi zgodi, da menja akord v hipu razrešitve zadržka (56).

Sekvence.

V primeru 57 a) smo postavili simetrično tri zveze s kvintnim basovskim postopom V:I, IV:VII, III:VI. Kakor vemo, nastanejo v gornjih treh glasovih enake melodije, ki so pa vedno drugače razvrščene, tako da je pri prvi zvezi terca in oktavna lega, pri drugi kvintna in terca itd.

Če postavimo gornje tri glasove pri vseh zvezah v terčno in oktavno lego kakor pri prvi legi, nastane veriga enakih zvez (motivov): kakor bas, tako se gibljejo tudi gornji glasovi dosledno v vedno enakih postopih (glej prim. 57 b).

Pri zvezi drugega akorda ene zveze s prvim akordom druge zveze moramo zato opustiti prva navodila.

Take verige enakih, na višjih ali nižjih stopnjah posnetih motivov, imenujemo *sekvence*, ki so zelo važno stopnjevalno sredstvo.

Pri sekvencah deluje vztrajnost: prva navodila se morajo umakniti doslednemu gibanju vseh glasov.

Sekvence nastanejo na več načinov:

Akordi motivov stojijo lahko v kvintnem, tercnem, sekundnem razmerju; vsak motiv posnemamo lahko na nižji ali višji sekundi, terci itd.

V primeru 57 b) so kvintni postopi posneti na spodnji sekundi.

Primer 58 kaže nekaj slučajev sekvence, od katerih so nekatere samo začete.

Učenec naj jih nadaljuje in postavi vse tudi v druge tonske načine.

Opozarjamo na sekvence, pri katerih smo uporabili tudi septimne akorde (glej prim. 58 od d) do h) in 38 od a) do d).

Modulacija.

Kadenca nam služi za izražanje tonskega načina; v to svrho rabimo tri akorde, ker en akord sam ne odločuje še tonskega načina.

C akord n. pr. je tonika v C duru, je dominanta v F duru in spodnja dominanta v G duru. Spada torej med glavne akorde treh tonskih načinov. To dejstvo nam služi za izvršitev modulacije, t. j. prehoda iz enega tonskega načina v drugi tonski način. To dosežemo z drugačnim tolmačenjem akordov. Če tolmačimo n. pr. C akord kot spodnjo dominantno (IV) v G duru, mora slediti D dur (V) dominantna, ki vodi v G akord.

Z G akordom pa ni še izražen tonski način G dura — slediti bi morala še kadenca G dura.

Kakor glavni akordi je tudi vsak stranski akord v različnih tonskih načinih in pritegne svojo dominantno, katero imenujemo stransko dominantno (D), ne da bi ogrožal tonskega načina.

Tako nastopi lahko v C duru n. pr.:

A dur-akord kot stranska dominantna (D) od II d mol,
H » » » » » » » III e mol,
C » » » » » » » IV F dur,
D » » » » » » » V G dur,
E » » » » » » » VI a mol.

Označba za stranske dominante je: (D); uporabljamo jih v vseh obratih 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ in 2 akord.

Z upeljavo stranskih dominant se razširi pojem tonskega načina.

IX. NALOGA A).

Glej prim. 59, kjer smo uporabili stranske dominante (D) in njih obrate v obliki sekvence.

Poišči stranske dominante (D) vseh tonskih načinov dura po prim. 59; uporabi druge lege.

S poznavanjem stranskih dominant (D) vseh tonskih načinov smo že v stanu izvršiti najkrajše prehode (modulacije) v vse glavne in stranske akorde tonskih načinov.

Akord, ki sledi stranski dominantni (D), smatram lahko kot toniko. S kadenco izrazim potem tonski način.

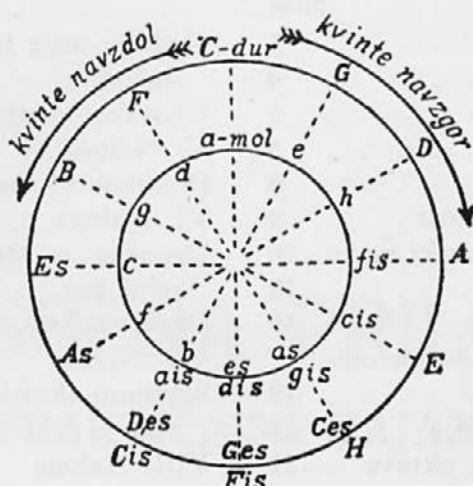
V prim. 60 so izvršene najkrajše modulacije v vse akorde tonskega načina C dura.

IX. NALOGA B).

Izvrši modulacije po prim. 60 v vseh tonskih načinih.

Taki nagli prehodi niso vedno dobri, posebno če se vršijo v bolj oddaljene tonske načine (oddaljene glede sorodstva).

V kakem medsebojnem sorodstvenem razmerju stojijo tonski načini ugotovimo na tako zvanem kvintnem krogu.



Slika 2.

Vsaka tonika ima svoji dve dominantni na levi in desni strani. N. pr. dve dominantni od D sta G in A, od B sta F in Es itd.

Najbližja sorodnika (I. vrste) od D sta torej G in A, od B sta F in Es. Sorodnika II. vrste od D sta E in C, od B sta C in As itd.

Boljši so prehodi, ki se vršijo polagoma. To dosežemo z uporabo spodnje dominante tistega tonskega načina, v katerega hočemo preiti. Glej prim. 61 a.

Najbolj važni prehodi so v dominantno in spodnjo dominantno.

Pri osemtaktnem stavku uporabimo lahko namesto polskepa I=V na četrtem taktu prehod v dominantno. Glej prim. 61 a.

Navadno se vrši prehod na osmem taktu stavka pri manjših skladbah, ki so sestavljene iz dveh osemtaktnih stavkov.

V prim. 62 so izvršeni še nekateri najvažnejši prehodi, katere naj izvrši učenec tudi v drugih tonskih načinih.

Še enkrat priporočamo učencu, naj natančno izvrši vse naloge, naj se ne ustraši mnovega pisanja; nadalje naj pazljivo preigra vse, kar je napisal. Uspeh ne bo izostal.

Podali smo v tem skromnem delu najvažnejše pojme o različnih akordih in njih uporabi pri sestavi glasbenega stavka.

KAZALO.

	Stran		Stran
Predgovor	3	Nadaljevanje harmonizacije	
Popravi!	4	melodije	29
Uvod	5	Uporaba menjave leg	30
Razliki (Intervali)	5	V. Naloga	31
Obrati razlikov	9	Dominantni septimni akord	32
Skladnost — neskladnost	9	VI. Naloga	32
Akord, kadenca, tonski način	10	Označba s številkami. Gene-	
I. Naloga	18	ralni bas	32
O različnih sklepih	19	Obrati domin. sept. akorda	33
Osemtaktni stavek — melodi-		VII. Naloga	34
ja — motiv	19	Septimni akord na drugih stop-	
Harmonizacija melodije	21	njah	34
Vzporedne kvinte in oktave	21	VIII. Naloga	35
Obrati akordov	22	Stranski akordi harmonične	
Menjava leg — akordično živ-		mollestvice	35
ljenje	22	IX. Naloga	36
II. Naloga	23	Izpremema značaja akordov:	
Stranski akordi durlestvice	24	mol v dur in dur v mol	36
Zmanjšani akord na ⁰ VII.		Podaljšanje kadence	37
stopnji	24	Menjalni in prehajalni toni —	
Zveze glavnih in stranskih akor-		zadržek	37
dov e durlestvice	24	Sekvence	39
III. Naloga	25	Modulacija	40
IV. Naloga. Uporaba stranskih		IX. Naloga A)	40
akordov dura	27	IX. Naloga B)	41

GLASBENA PRILOGA

S PRAKTIČNIMI VAJAMI.

1.a. b

2.a.

b. c. d. e.

f. g. h. i

j k. l. m.

n. o. p.

r.

3. 4.a. b. c.

I II III IV V VI VII

5 8 3

5.a. b. c. d. e. f.

I IV I I IV I I IV I I IV I

g. 6.a b. c. 7.a. b.

I V I I IV I I IV I

c. 8.a.

b. c.

9. a NB NB b. NB

C: I IV V I a: I IV V I

10. a NB NB 4

I IV V I I I

b. NB NB

IV V I I IV V

c.

I I IV V I V I

V I V - - I IV V I IV I

d.

8 5 3 8 3 8 5 8 3 8 3 8 3 8 5 3 8 3

V I V I IV I IV I V - I V

e.

8 5 8 3 8 5 3 8 5 3 5 8 3 8 8 3

I IV I IV V I I IV I - V - - -

8 3 5 3 3 5 3 8 5 8 8 3 8 5 3 8

I V I I - V - - I - - - IV - V I

10 A. I. Naloga.

$\frac{3}{4}$ 5 8 3 | 3 5 3 | 8 3 8 | 5 | 8 3 8 | 5 8 5 | 3 5 3 | 8 | $\frac{c}{8}$ 5 3 3 5 | 3 3 5 5 | 3 8 8 5 |

I - | IV - | V - | I | I - | IV - | V - | I || I - | IV - | V -

$\frac{4}{4}$ 3 | 5 3 3 5 | 3 3 5 5 | 3 8 5 3 | 8 | $\frac{c}{8}$ 6 3 | 8 3 5 3 | 5 3 5 8 3 | 8 5 8 3 | 5 5 3 | 8 3 5 3 |

I | I - | IV - | V - | I || V | I - | V - | I - | V - | I -

d.

8 5 8 3 3 | 8 3 8 5 | 8 8 || $\frac{c}{8}$ 8 | 5 3 8 3 | 8 5 8 3 | 8 3 8 | 3 8 | 5 3 8 3 | 8 5 8 3 |

IV - | V - IV | I - || V | I - V | IV I - IV I - V - | I - V | I IV I -

e

8 5 3 | 8 | $\frac{2}{2}$ 5 | 3 5 8 | 3 8 8 3 | 8 3 8 | 3 8 | 5 3 8 | 5 8 8 3 | 8 5 3 | 8 ||

IV V - I || I | IV I - V - | IV - I - V - | I - | IV V - I ||

10 Ba.

motiv mot. mot. mot. mot. mot. mot. mot.
 skupina skupina skupina skupina
 I. polstavek. II. polstavek.
 Stavek.

11.

12a.

b.

c.

d.

e.

13a. 6 b. c. d e.

Exercise 13a consists of five measures. The treble clef contains chords and sixths, while the bass clef contains eighth notes. Measures 4 and 5 are labeled with letters b, c, d, and e above them, with a '6' above measure 4.

14.

Exercise 14 consists of nine measures. The treble clef contains chords and sixths, while the bass clef contains eighth notes. Fingering numbers '6' and '4' are written below the bass clef notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 8, and 9.

15 II. Naloga A1.

Exercise 15 consists of ten measures in the bass clef. The notes are eighth notes with chords. Section markers C, A, E, Fis, and B are placed below the staff. Measure numbers 2, 3, 4, and 5 are placed above the staff. Fingering numbers 6 and 4 are written above the notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10.

16 a

16 c. x

17 A. B

C.

18 A.

19. a. b. c. 20.a. b.

Musical score for exercise 19, parts a and b. The score is written for two staves (treble and bass clef). Part 19a consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 19b consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line.

c.

d.

Musical score for exercise 20, parts c and d. The score is written for two staves (treble and bass clef). Part 20c consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 20d consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line.

e.

21.a. b. c.

Musical score for exercise 21, parts a, b, and c. The score is written for two staves (treble and bass clef). Part 21a consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 21b consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 21c consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line.

d.

22.a. b. c. d.

Musical score for exercise 22, parts a, b, c, and d. The score is written for two staves (treble and bass clef). Part 22a consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 22b consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 22c consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line. Part 22d consists of three measures of chords in the treble and a corresponding bass line.

23 A1 2. 3. B1.

2. 3. C1.

2. 3. D1.

2. 3.

E 1

2

3.

24. a 1. Sopran. 2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

b1. Alt. 2. 3. 4.

I. III V I I III V I I III VI II V I I III VI II V

5. 6. 7.

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

8. 9.

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

10. 11.

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

c1. Tenor 2. 3.

I III V I I III VI II V I I III VI II V I

4. 5.

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

d1. Bas. 2. 3.

4. 5.

25 a. b. c. d.

26 a.

b. c.

27 a. b.

c.

d.

System d. consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a common time signature.

e

System e. consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a common time signature.

28 a.

b

System 28. consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a common time signature. A double bar line is present between measures 2 and 3.

c

29 a

System 29. consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a common time signature. A double bar line is present between measures 2 and 3.

b

c.

System 29 continuation. consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a common time signature. A double bar line is present between measures 2 and 3.

31 a.

I-IV.

Musical score for exercise 31a, measures 1-12. The score is written in two staves per system. The first system includes a treble clef and a 'd' above the first measure. The second system includes fingering numbers '6' in the bass staff. The third system continues the piece with various chordal textures.

32 a.

Musical score for exercise 32a, measures 1-12. The score is written in two staves per system. The first system shows a treble and bass staff with chords and a '6' below the first measure. The second system includes fingering numbers '6' in the bass staff.

I ⁶ ————— I ^{III} ⁶ ————— I ^{VI} ⁶ ————— I ^{VII} —————

31 b

I - IV.

Musical score for exercise 31 b, measures 1-12. The score is written in a grand staff system with six staves. The top two staves are a treble and bass staff. The bottom four staves are a grand staff system. The treble staff contains a melody with eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes. The grand staff system below contains six staves with chords and figured bass notation (numbers 6 and 6).

32 b.

Musical score for exercise 32 b, measures 1-12. The score is written in a grand staff system with six staves. The top two staves are a treble and bass staff. The bottom four staves are a grand staff system. The treble staff contains a melody with eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes. The grand staff system below contains six staves with chords and figured bass notation (numbers 6 and 6).

I⁶ II⁶I⁶ II⁶I⁶ VI⁶I⁶ VII⁶

31c.

18
I - IV.

31c. Musical score for exercise 31c, measures 1-10. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a simple bass line. The second system has a treble staff with chords and a bass staff with a simple bass line. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

33a. b. c. Musical score for exercise 33a, b, c, measures 11-13. The score is divided into one system with a treble and bass staff. The treble staff has chords and a melodic line, while the bass staff has a simple bass line. The final measure shows a complex chord with a sharp sign and a 3/4 time signature.

36

36a

7 7 7 7 7 7 5 7 8 7

II⁷ III⁷ VI⁷ I⁷ IV⁷ °VII⁷ II⁷ V II⁷ V

5 7 8 7 5 7

III⁷ VI III⁷ VI VI⁷ II VI⁷ II I⁷ IV

5 7 8 7 5 7 8 7

I⁷ IV IV⁷ °VII IV⁷ °VII °VII⁷ III °VII⁷ III

37a

b

c

d

e

7 7 7 7 7 7 6 4

I⁷ IV I⁷ VI °VII⁷ I IV⁷ V IV⁷ V⁶/₄ I

38 a.

21

b.

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

I IV[°] VII III VI II V I V I IV[°] VII III VI II V - I

c.

d.

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

V I IV[°] VII III VI II V I I II - III - IV - V - I

39.

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

Dur I-II
Mol III IVMol I-II
Dur IV VII

2 6 $\frac{6}{4}$ 2

6 6 6

I-III
III-V

2 6 7 $\frac{6}{4}$ 7# $\frac{6}{5}$

6 3# 6 5#

I-III

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

6 6 7 6 2 6 7 6 7 6 7 6 6 6

I VI
III-I

I-VI
VI-IV

I-VII
III-II

I-VII
III-II

I-VII
III-II

I-VII
III-II

6 5 6 6 4 6 6 6 6 6 6 5 6 5 6 4 6 5 6

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

40 a. b. c. d. e. f. 41 a.

a. V VI V

b

42.

V VI V C: N III IV C: I IV V 6 5 I

42 a

C: I IV V I VI
 I II V⁶ V⁵ V⁷ I VI

42 b.

C: I IV V⁶ V⁵ V⁷ I VI
 C: I II V⁶ V⁵ V⁷ I

e.

C: I IV V⁶ V⁵ V⁷ I VI
 C: I II V⁶ V⁵ V⁷ I

f.

43. *Prehajalni toni:*

6 6[#]₃ 6₄ 5₃ 7₁

diatonični,
fromatični.

43a.

b.

c.

43 d1.

2.

3.

4.

Musical score for exercise 43, measures 1-4. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

44 a.

b

Musical score for exercise 44, measures 1-4. The score is written for piano in a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 1. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

c.

d.

Musical score for exercise 44, measures 5-8. The score is written for piano in a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

45.

Musical score for exercise 45, measures 1-5. The score is written for piano in a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 3. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes in both staves.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes. The system concludes with the text "itd." (it continues).

46 a b 47a. b. c. 48a. b. c.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The music consists of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

d. 49a. b. c. d. 50a. b

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The music consists of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

51a b c 52a. b. 53a.

9 8 9 8 9 8 7 8 4 3 9 8

b 54a. b c.

2 3 2 3 6 5 b6 5 4 5 6 7b 2 3b

55a b c 56a. b.

6 9 8 2 3 4 3 6 9 3

5 4 3 7# 8 9 8

57a b

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

58a.

Kadenca

b

I V I II IV II III °VII III IV I IV V⁶₄ 3 I I V I IV

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

V I IV °VII III VI II V I V I VI II II V I - IV °VII

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

59.

I (D) II (D) III (D) IV (D) V (D) VI VII I

I (D) II (D) III (D) IV (D) V (D) VI VII I

60 a.

b.

c.

d.

e.

C: I C: I - II C: I III C: I V C: I VI
G: IV V I a: IV V I h: IV V I D: IV V I e: IV V

f.

g.

h.

C: I C: I II C: I V
I: F: V I IV V I a: IV V I D: IV V $\frac{7}{4}$ I

61a.

4 8

C: I V I C: V - I - II - V - I
G: IV II V - I

62a.

b

C: I IV IV II V⁶ 3 I C: I IV
E^b: II V⁶ 3 I II A^b: VI IV II V

c.

I C: V I

e.





NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA

COBISS #



00000090789

