Glej tudi:
39, 40,

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

HARMONIJA

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA 1962

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

HARMONIJA

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA 1962

DS 165324

-5 -06- 2003

L00030 6464

Nadowestlo

»Harmonija« je starogrška beseda, ki v najširšem pomenu označuje skladnost, soglasje, ujemanje. Pri Grkih je v glasbi označevala urejeno tonsko zaporedje, ali tonsko lestvico sploh, od srednjega veka naprej pa se njen pomen neprestano razširja. Pričujoča knjiga obravnava harmonijo kot »nauk o sozvočjih« (akordih), pri tem pa podaja tudi poglede v glasbeno estetiko, saj je ravno danes vloga harmonije v kompoziciji bolj problematična kot kdaj koli prej. Strnjen zgodovinski pregled razvoja harmonije naj to vlogo osvetli.

Primerjalna estetika vzporeja različne umetnosti med seboj; harmonijo najlaže primerjamo s perspektivo v slikarstvu: oboje omogoča »globinsko« učinkovanje. Harmonija in perspektiva sta zrastli na tleh evropskega kulturnega kroga in narodi izven njega obeh ne poznajo. Tudi antika ni uporabljala harmonije. Grki so sicer razvili glasbeno teorijo, toda poznali so samo melodijo in tudi instrumenti so jo spremljali le enoglasno ali pa v oktavah. Gotovo so tu pa tam glasbila krenila po svoje, toda iz tega še ni nastala prava harmonija; podobno še danes ravnajo mnogi narodi, ki spremljajo svoje napeve enoglasno ali pa jih z instrumentalnimi ornamenti obkrožajo (heterofonija). Tudi prva stoletja krščanstva niso bila naklonjena harmoniji; gregorijanski koral, ki je nastal v drugi polovici 6. stoletja p. n. štetju, je bil enoglasen (monofon). Počasi se je začelo uveljavljati večglasno petje, bržkone na podlagi ljudskega muziciranja, in s tem se je pojavil tudi kontrapunkt kot nauk o samostojnem vodenju glasov pri mnogoglasnem petju (polifonija). Sprva so se glasovi gibali brezobzirno drug kraj drugega, sčasoma pa je prodrlo spoznanje, da zvoke lahko dojemamo horizontalno (linearno) kot melodije, pa tudi vertikalno (harmonično) kot akorde. Tako so se v kontrapunktu prikazali prvi obrisi harmonije, t. j. akordov kot sozvočij najmanj treh različnih in istočasno zvenečih tonov. Prvotna harmonija se je zadovoljevala z nekaterimi osnovnimi pojavi, kakor sta durov in molov trozvok; kontrapunkt pa se je zaradi harmonije moral odreči nekaterim svoboščinam, ki so mu do tedaj pomagale k samostojnemu razvoju: kompromis med kontrapunktom in harmonijo za prvo zlato dobo glasbe, za vokalno polifonijo XVI. stoletja. Najmoč-

nejši ustvarjalni osebnosti tega razdobja sta bili Giovanni Pierluigi Palestrina in Orlandus Lassus; naš rojak Jakob Petelin-Gallus se jima pridružuje kot najmlajši v trojici vrhov te dobe. Njihov slog je prav toliko kontrapunktičen kot harmoničen; pri Gallusu pa že prevladuje akordični stav, ki ga s tem močno približuje novejši dobi.

Ustvarjalci naslednjih stoletij so razvili harmonijo do največje samostojnosti. Johann Sebastian Bach je združil kontrapunkt s harmonijo v nerazdružljivo celoto. Ravno v letu, ko je izšel I. del njegove zbirke »Das wohltemperierte Klavier« (1722), je izdal Jean-Philippe Rameau knjigo »Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels«. V nji je razvil svoj teoretični sistem akordov in postavil temelje harmoniji v današnjem smislu. S tem se je začela doba prevladovanja harmonije nad kontrapunktom.

V naslednjem razdobju je harmonija prenehala kot slučajna tvorba in je čedalje bolj začela postajati odločilna za ves kompozicijski potek. Že pri Bachovih fugah je bila harmonična kadenca oblikotvorna; z (dunajsko) klasiko pa je zrastla v glavni gradbeni element skladb. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart in v mladosti tudi Ludwig van Beethoven so obravnavali harmonijo enakopravno z drugimi kompozicijskimi gradbenimi prvinami, niso pa ji dali še popolne samostojnosti. Šele romantika, zlasti njeni glavni predstavniki v glasbi, Frédéric François Chopin, Franz Liszt in Richard Wagner, z njimi pa še cela vrsta drugih pomembnih skladateljev, so razširili vpliv harmonije prek dotedanjih meja in so ji prepustili poleg oblikovalne sile tudi še čustveno izražanje. Ker je glasba prvenstveno lirična umetnost, se je v romantičnem okolju najlepše razvijala in so bila takrat ustvarjena najpomembnejša dela.

Po romantiki je prišel impresionizem, ki je harmonijo nekoliko omejil v kadenčnem bogastvu, zato pa ji je dal novo razvojno polje: barvnost. Opustil je kadenciranje in modulacijo, obdržal pa je čustveno izraznost akordike. Klasična in romantična harmonija sta bili dinamični, impresionistična harmonija pa je statična. Namesto funkcionalnih kadenc pozna akordična sosledja, ki imajo med seboj bodisi popolnoma preproste odnose ali pa so sploh brez njih. Claude-Achille Debussy in Aleksander Skrjabin sta glavna predstavnika te, v velikem delu svojega bistva harmonične smeri.

V naslednjih desetletjih se je harmonično občutje razcepilo v dve veji; prva ja peljala nazaj v pozno romantiko, druga pa naprej v radikalno »moderno«. V poslednji konsekvenci impresionističnega kromatizma sta se razvila dvanajsttonski in serialni slog. Pri obeh je občutek za harmonijo potisnjen v ozadje in ji ni odmerjena nobena dimenzija, v kateri bi se mogla svobodno in prirodno uveljavljati. Nekateri skladatelji, med njimi zlasti Alban Berg, so kljub svojemu dvanajst-

tonskemu stališču skušali najti nov izhod za harmonijo, ker se ji niso hoteli popolnoma odreči. Videti je, da se danes išče nova, kompromisna rešitev, po kateri naj bi harmonija spet prišla do veljave v skladu s kontrapunktom in s splošnimi načeli sodobnega glasbenega oblikovanja.

Kot nauk je harmonija danes zaključena in so znani tako njeni zunanji pojavi, kakor tudi njena notranja zakonitost, ki so ji podvrženi. Zato se študiju predočuje kot kompleksna celota s posameznimi deli, ki so se razvijali z zgodovinsko nujnostjo. Naloga učbenika je, prikazati njene značilnosti, njeno preteklost in sedanjo vlogo med elementi kompozicijske gradnje in podati perspektive za njen bodoči položaj.

***

Še nekaj misli in smernic, ki naj opredelijo uporabnost pričujoče knjige. Avtor je izhajal od postavke, da se osnovni pojmi iz harmonije obravnavajo že deloma pri teoriji, deloma pri kontrapunktu (ki ga ponekod, popolnoma pravilno, jemljejo v učni tvarini p r e d harmonijo); zato teh pojmov ni didaktično razvrščal in razvijal, temveč se jih je bežno dotaknil. Poudarek leži na s p o z n a v a n j u, n e na o b v l a d a n j u tvarine: harmonija je kompozicijski element, kakor sta ritem in melodija, ne pa učna metoda, kot n. pr. kontrapunkt; zavisi v največji meri od skladateljeve invencije in kreativne volje, ne pa od njegove uvežbanosti v akordični rabi. Časi, ko je harmonija veljala kot okrasno dopolnilo ali pa je služila kot zvočno oblačilo (n. pr. pri harmonizaciji v osnovi monofonih enoglasnih aharmoničnih domislekov), so prešli, ne da bi bili kdaj resno prestopili prag umetne glasbe; večina poljudnih harmonizacij ljudskih pesmi je delala nasilje notranji harmonizaciji, kjer je prestopila okvir avtentične in plagalne kadence. Skladatelji, ki danes uporabljajo harmonična sredstva, se morajo zavedati, da je harmonija barvni, izrazni in gradbeni kompozicijski element in mora biti o bistvu že prisotna pri prvem muzikalnem konceptu. Zato knjiga ne obravnava več tvarine s tisto didaktično doslednostjo in neizprosnostjo, opremljeno s kopico strogih in upoštevanje terjajočih pravil, ki so običajno bili temeljna vsebina harmoničnih učbenikov, temveč skuša odpirati bralcu pogled v raznovrstnost harmoničnih pojavov, ki so organično zvezani z razvojem in rastjo glasbene umetnosti. Njen namen ni, da bi si bralec z njeno pomočjo pridobil ročnost v obravnavanju harmoničnih pojavov v nekem slogu, ki nikoli ni bil umetniško realen, temveč samo namišljen kot tipični šolski slog. Ta knjiga se mu odreče, ker izhaja s stališča, da harmonija ni priučljivi, temveč da je bistveni del invencije, ki se sicer lahko okoristi z določeno stopnjo uvežbanosti, a ne zavisi samó od nje (kot za primer kontrapunkt). S tem sta naloga in vsebina knjige jasno opredeljeni, obenem pa je tudi omejena njena didaktičnost. Bralec, ki se strinja s tem gledanjem na predmet, ne bo pogrešal širе razpredenih poglavij in k njim spadajočih vežb. Predmet je sicer tako obsežen, da bi vsak § utegnil napolniti prostor, odmerjen dobršnemu

delu knjige; zato se je bilo treba zaradi strnjenosti omejiti na naštevanje, definiranje in kar moči kratko obrazložitev posameznih pojavov, ki so doslej oblikovali in še danes oblikujejo svet harmonije.

S tem je obravnavanje harmoničnih pojavov prešlo v fenomenologijo in ne teži le k privajanju ročnosti v uporabi akordov, kar je bil doslej glavni namen učnih knjig o harmoniji. Naloga knjige bo dosežena, če bo bravec odnesel jasnejšo sliko o mnogoobličnosti harmonije in napotke za samostojno razvijanje v njegovi invenciji javljajočih se harmonično-kreativnih sil.

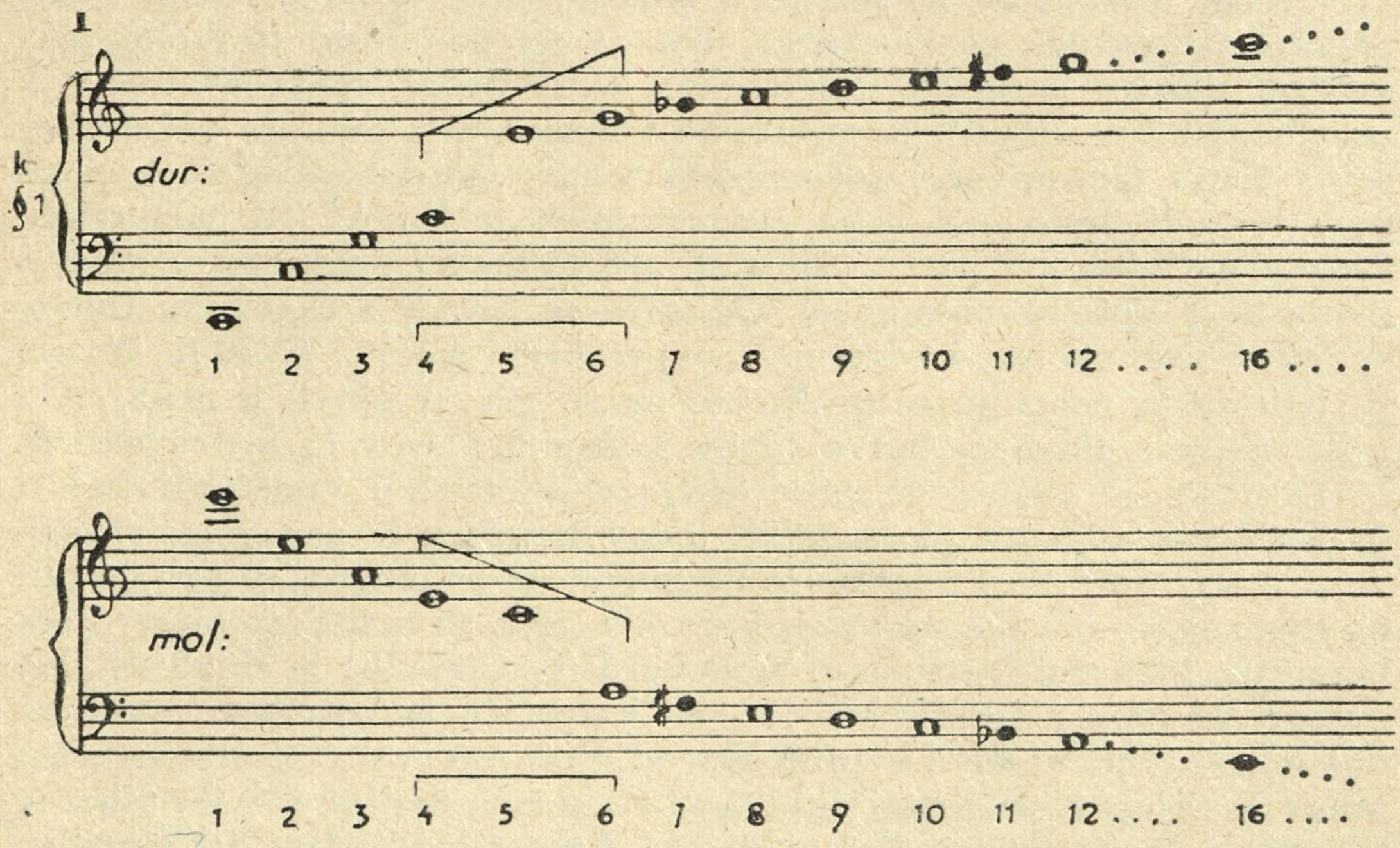
A. DIATONIKA

§ 1 Naše (evropsko) harmonično občutje temelji na prirodni kompleksnosti vsakega posameznega tona in na posebnem (psihološkem) ustroju našega slušnega dojemanja, ki pripušča spajanje tonov v smislu njihove sestave. Kompleksnost tonov je v tem, da ne slišimo zgolj čistih (enostavnih) posameznih tonov, temveč poleg osnovnega tona še tudi vrsto nad njim pojavljajočih se tonov. Te imenujemo **delne, parcialne** (od pars — del) ali **alikvotne** tone (aliquot — delen) (francoski: sons harmoniques). Oglasijo se hkrati z osnovnim tonom v vedno enakem zaporedju in s pojemajočo močjo. Njihovo število je teoretično neomejeno, praktično pa se jih uveljavi le nekaj. Od njih zavisi v glavnem **barva** tonov različnih glasov in instrumentov. Iz akustike je znano, da predstavljajo intervalno vrsto, pri kateri so razmerja nihajev posameznih tonov izražena v naravni številčni vrsti (1:2:3 itd.). Že **Pitagora** je poznal ta akustični pojav ter zgradil na njem svojo muzikalno teorijo, seveda samo za določitev intervalnih razmerij. Pomožni instrument **monokord** (enostrunik) je služil Pitagorejcem za demonstracijo teorije, po kateri je mogoče vse intervale določiti s kvintami **(čisti kvintni sistem).** Prvi interval v vrsti alikvotnih tonov je prima (1:1), drugi oktava (2:1), ki ima dvojno število nihajev od prime, tretji kvinta (3:2), oziroma duodecima (3:1) s 3/2 številom nihajev oktave, oziroma trojnim številom nihajev prime, četrti je druga oktava (kajti 4:2 je dvakrat 2:1), in tako naprej. Primer 1 predstavlja intervalno vrsto alikvotnih tonov do 16.; osnovni ton »C« stoji kot najpreprostejši; razume se samo od sebe, da bi namesto njega lahko postavili poljubno vsak drug ton ter nad njim zgradili vrsto alikvotnih tonov po tem zgledu.

Pogled na primer pokaže, da se nad tonom »C« najprej zvrstijo toni »**c**«, »**g**«, »**c**^{1}«, »**e**^{1}« **in** »**g**^{1}« (toni 1—6). Tona št. 2 in 4 sta nihajna mnogokratnika tona št. 1 in zato njegovi oktavi; prav tako je 6. ton oktava 3. tona ($2 \times 3 = 6$). Med prvimi šestimi alikvotnimi toni imamo le tri različne tone; če jih postavimo na ozko skupaj, dobimo »**durov trozvok**«* (v našem primeru »**c**^{1} — **e**^{1} — **g**^{1}«). Ker moč alikvotnih

Opomba. Izraz »trozvok« v resnici le označuje število tonov, ne pa njihove intervalne razvrstitve, vendar ga je raba tako udomačila, da pomeni tudi v tej knjigi vedno osnovno lego, t. j. kvintakord. (Gl. § 11!)

tonov zelo hitro pojema, lahko nadaljnje zanemarimo in se zadovoljimo z ugotovitvijo, da imamo s prvimi šestimi alikvotnimi toni podan osnovni akord (durov trozvok), edini akord, ki se napravi tako rekoč sam od sebe. Na njegovi osnovi so nadalje zgrajeni še **četverozvok (septakord), peterozvok (nonakord), šesterozvok (undecimakord)** in **sedmerozvok (tercdecimakord)**; čim višji je alikvotni ton, tem teže je dostopen našemu dojemanju. Vsem tem akordom pa je skupno dejstvo, da se dajo njihovi sestavni toni razvrstiti po **tercah;** zato je **terčni sistem** v gradnji akordov najprirodnejši in najpreprostejši in vobče edini, ki ga je lahko razložiti z naravnimi podatki brez samovoljnih konstrukcij.



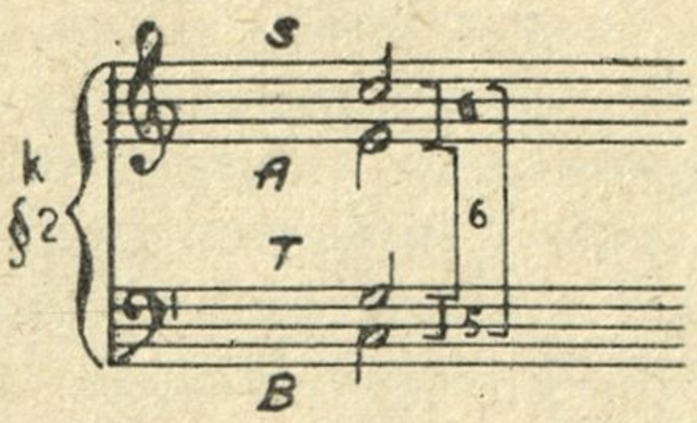
Opomba. — Spoznavanje naravne alikvotne tonske vrste kot tvorca osnovnega (primarnega) akorda je temelj **Rameaujeve** harmonije; za njim so razni teoretiki deloma povzeli njegov nauk. Mnogo preglavic je delalo dejstvo, da **molov trozvok** v alikvotni vrsti tonov ni zastopan; ker so — pogrešno — mislili, da je enakovreden durovemu, so skovali zanj težko prepričljive teorije — **dualistični sistem,** ki sta ga zlasti zagovarjala nemška teoretika **Arthur Joachim von Oettingen** in **Hugo Riemann.** Danes so se v glavnem povrnili na akustično dejstvo durovega trozvoka in nemški skladatelj **Paul Hindemith** je v knjigi »**Unterweisung im Tonsatz**« obširno razložil svoje gledanje nanj. Na podobni podlagi so razvili svoje nauke o harmoniji številni pisci učbenikov; mnogi pa so se pri tem naslonili na (tudi preživelo) teorijo »**fundamentalne harmonije**«, ki tvori akorde po analogiji na podlagi tonskih lestvic običajnega dur-molskega sistema. Temu nasproti stoji »**funkcijska harmonija**«, ki jo je v osnovi sicer že **Rameau** podal, a dokončno razvil **Riemann.** V 20. stoletju se je pojavila vrsta novih pogledov na harmonijo, ki so skušali zbližati teorijo z napredujočo prakso. Med njimi je zbudila pozornost zlasti knjiga **Arnolda Schönberga,** prvoboritelja za »**dvanajsttonski sistem**«. Vendar zadevno poglavje obsega le nauk o kvartnih akordih. Toda tudi kvartni akordi so izrazljivi s tercami in terčni sistem je uporabljiv

tudi v dvanajsttonski glasbi. Z ozirom na to izhaja tudi pričujoča knjiga od terčnega sistema ter skuša analitično pojasniti mnogovrstne harmonične pojave na podlagi funkcijske harmonije, opiraje se pri tem na splošno utemeljitev harmoničnih razmerij, kakor ga je v glavnih obrisih podal francoski skladatelj **Vincent d'Indy** v knjigi »**Cours de composition musicale**«. Njegova načelna stališča se z malimi modifikacijami dajo prilagoditi skladbam iz raznih obdobij in slogov pod edinim pogojem, da so v njih sploh izražena harmonična razmerja; kjer pa teh namenoma ali pa po naključju ni (obeh primerov navaja novejša glasba dovolj), sploh ni mogoče pristopiti k njim z analitičnimi instrumenti, ki pričakujejo ustrezno, t. j. racionalno harmonično gradnjo.

§ 2

Z ugotovitvijo § 1, da je temeljni akord (sozvok treh različnih tonov) vse harmonije durov trozvok, je podan temelj harmoniji kot prirodnemu zvočnemu pojavu, ki neogibno spremlja vsak posamezni ton. Harmonija kot nauk ima nalogo, spoznati gradnjo in uporabo tega akorda in vseh nadaljnjih akordičnih tvorb, ki so zgrajene bolj ali manj prosto ali analogno s tem edinim v naravi podanim zgledom. V tem namenu uporablja harmonija (kot nauk) različne, deloma zgodovinsko, deloma iz prakse nastale prijeme, ki omogočajo spoznavo in rabo akordov v muzikalnem tkivu kompozicije.

Pri praktičnih vajah uporabljamo četveroglasni (vokalni) stavek, notiran na dveh notnih črtovjih v violinskem in basovskem ključu. Glasovi so: sopran, alt, tenor in bas; prva dva stojita v zgornjem črtovju, druga dva pa v spodnjem. Dosledno je treba sopranske in tenorske note pisati z notnimi vratovi navzgor, note za alt in bas pa z vratovi navzdol; prav tako se je treba izogibati troglasnemu pisanju v enem od obeh črtovij, ker to ovira preglednost. Razpon med posameznimi glasovi je podan v primeru št. 2; izrecno se je treba zavedati, da naloge iz harmonije niso stavki za četveroglasni mešani ali moški zbor, temveč gole abstrakcije, ki niso namenjene izvajanju. Prav zato tudi ni treba paziti na zvočnost nalog, pač pa na stavkovno korektnost, ki nastane iz upoštevanja pravil. S tem tudi odpade »kontrola pri klavirju«; klavirski zvok ne ustreza predstavi »abstraktnih« harmoničnih vaj in ne podaja prave slike gibanja glasov. Treba si je prilastiti čiste zvokovne predstave in si zapomniti značilnosti posameznih akordičnih vrst, kakor tudi svojstveni zvok akordičnih zvez (kadenc) brez vezanosti na kateri koli instrumentalni ali vokalni izvajalski aparat.

2

§ 3

Harmonične funkcije. — Od Rameauja sèm vemo, da zavzemajo določeni akordi v harmoničnem poteku skladbe stalna razmerja, ki jih računamo od tonalnega središča. **Tonaliteta** nastane z medsebojnim vplivanjem akordov in je toliko časa enotna, dokler je mogoče nanašati vsa akordična razmerja na **toniko** (T), ki je središčni akord tonalitete ter stoji na I. stopnji tonovske lestvice. Fundamentalna harmonija jo zato razlaga kot prvi ton lestvice, torej za c-dur ton »c« (v kateri koli oktavi), za a-mol ton »a«, in tako naprej. Funkcionalni harmoniji to ne zadošča, ker pričakuje pri akordičnih zvezah močnejša gibala, kakor pa jih morejo sprožiti posamezni lestvični toni. Zanjo je tonika akord (trozvok) in ne samo ton; kot akord pa ima določeno funkcijo. V enakih intervalnih razdaljah (kvintah) navzgor in navzdol od nje se nahajata drugi dve funkciji, **dominanta** (D) na V. stopnji navzgor, **subdominanta** (S) na V. stopnji navzdol (= IV. stopnji navzgor). Prvi od teh izrazov pomeni (zgornjo) »vladajočo« funkcijo, drugi pa »spodnjo vladajočo«. Obe imeni najdemo že pri Rameauju, sta pa gotovo še starejšega izvora in dobro označujeta položaj obeh funkcij: prva »vlada« nad toniko, druga pa pod njo, vsaka pa enako daleč od nje. S temi tremi funkcijami je že tudi zajet ves lestvični (diatonični durov ali molov) obseg; vsak od teh trozvokov ima s toniko po en skupen ton: dominanta primo, subdominanta pa kvinto. Tako so te funkcije, predstavljene s trozvoki, najože povezane med seboj in hkrati zajemajo celotni tonski material tonalitete. Zaradi teh lastnosti so tonika, dominanta in subdominanta **glavne harmonične funkcije.**

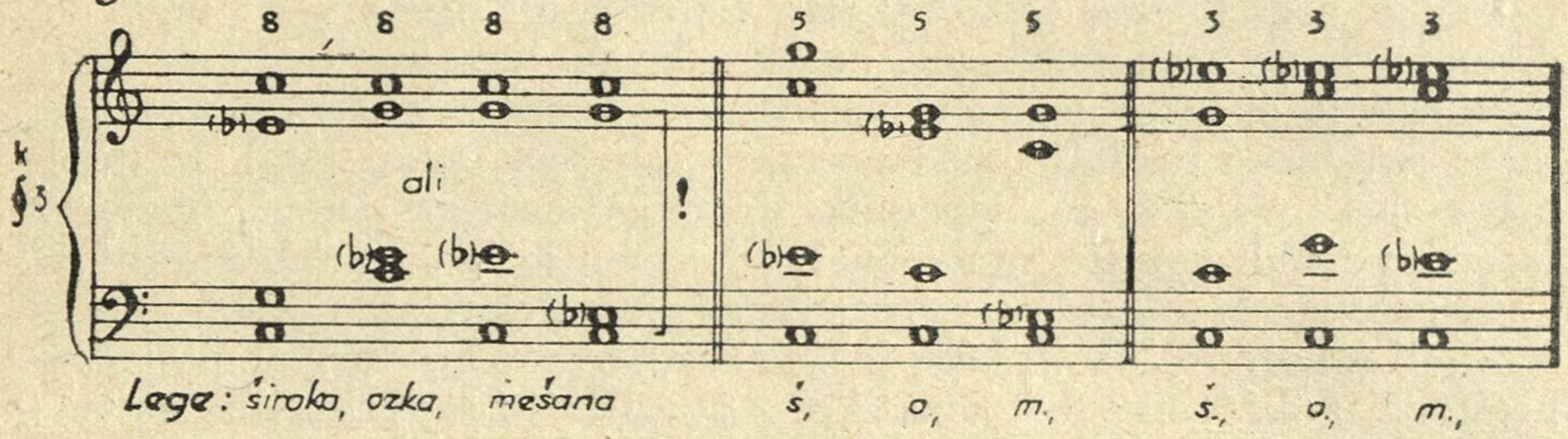
V skladu z dejstvom, da pripada vsakemu duru paralelni mol in obratno vsakemu molu paralelni dur, imajo tudi glavne harmonične funkcije svoje paralele, in sicer v duru malo terco pod seboj, v molu pa malo terco nad sabo (c-duru pritiče a-mol, a-molu pa c-dur). Tonika (odslej na kratko zaznamovana s »T«) ima svojo tonično paralelo (Tp), dominanta (D) dominantno paralelo (Dp) in subdominanta (S) subdominantno paralelo (Sp). V c-duru je Tp trozvok a-mola **(a-c-e)**, Dp je **e-g-h**, Sp je **d-f-a;** v a-molu je T trozvok **a-c-e**, torej je Tp **c-e-g;** Dp je **g-h-d** (kajti D je **e-g-h**, t. j. e-mol!), Sp je **f-a-c.** Tu je treba opozoriti, da ravnamo z molom tako, kakor da bi bil dur, t. j. za harmonične vaje prihaja v glavnem v poštev **naravni mol**, medtem ko uporabljamo **harmonični mol** le kot dopolnilo, ki prilagaja mol duru s tem, da sta dominanti v duru in v istoimenskem molu enaki (n. pr. **e-gis-h** je D v a-duru in v a-molu). Tako imenovani **melodični mol** prihaja za harmonične vaje le najredkeje v obzir. Iz gornjega je razvidno, da so glavne funkcije v duru predstavljene z durovimi (velikimi) trozvoki, v molu pa z molovimi (malimi); obratno pa so stranske (paralelne) funkcije v duru molovi (mali) trozvoki, v molu pa durovi (veliki). Iz teorije je znano, da sestavljajo durov trozvok osnovni ton, njegova velika terca in čista kvinta, molovega pa osnovni ton, mala terca in čista kvinta; razlika med obema je torej v terci. Predstav-

niki harmoničnih funkcij so med trozvoki le tisti, ki imajo (poleg čiste prime) čisto kvinto, torej durovi in molovi trozvok; zmanjšani in zvečani trozvok nista samostojna zastopnika harmoničnih funkcij, temveč sta bodisi del kompliciranejših akordičnih tvorb (septakordov itd.), ali pa sta prevzeta iz drugih tonskih sistemov. Tako je »zmanjšani« trozvok, ki ima zmanjšano kvinto za zunanji obseg, del (dominantnega) septakorda in zato njegov zastopnik, zvečani trozvok pa ima zvečano kvinto (torej dve veliki terci) in izhaja iz **celotonskega** (heksatonskega) sistema, ki ne pozna harmoničnih funkcij v smislu diatonike (dura in mola). Funkcionalna harmonija velja vobče samo v diatoniki; izjemno jo lahko prilagodimo šesttonskemu sistemu ter sistemu od osem do dvanajst tonov (oktotonskemu, eneatonskemu, dekatonskemu, endekatonskemu in dodekatonskemu; poslednji je **kromatični sistem,** ki pozna samo poltonske razdalje med posameznimi sestavnimi toni). Iz prednjega sledi, zakaj so se pripadniki dvanajsttonskega sistema (dodekafonisti) odločili opustiti funkcionalno harmonijo in so začeli graditi na — domnevno obstajajoči — brezfunkcionalnosti vertikalno nastajajočih sozvočij (akordov). To stališče je bilo narekovano kot logična posledica prestopa iz diatonike v kromatiko; z opustitvijo funkcionalne harmonije (in torej z zanikanjem povezave akordičnih pojavov v okviru tonalnosti) pa je bil zavržen svojstven muzikalni element, ki je lasten evropskemu načinu glasbenega ustvarjanja in sprejemanja in katerega se ne dá z ničemer nadomestiti. Namesto obogatitve je torej nastopilo osiromašenje, in v tem je glavna problematika sodobne glasbe.

Sistem harmoničnih funkcij se načelno oprijema prej naštetih glavnih in stranskih akordičnih (trozvočnih) pomenov. S prenosom teh funkcij na druge stopnje in v druga, analogna razmerja, se dá to območje močno razširiti. To služi **modulaciji** (prehodu iz ene tonalitete v drugo tonaliteto), pa tudi nemodulirajočemu razširjanju tonalitetnih območij, ki je najpogosteje nastopalo v glasbi romantične dobe in njenih neposrednih naslednikov. Z njim je bila uglajena pot **impresionizmu** in **pozni romantiki;** v zadnji doslednosti se je iz njega razvila tudi **ekspresionistična dodekafonija,** medtem ko so ostali slogovni različki moderne **(nova stvarnost, atonalnost, konkretna glasba)** izhajali iz drugih stališč in večji del brez ozira na harmonično učinkovanje.

Položaj akorda v četveroglasnem stavku. — Trozvoki terjajo v četveroglasnem stavku podvojitev enega tona. Načelno je mogoče podvojiti kateri koli ton trozvoka, v praksi pa prvenstveno podvajamo osnovni ton, za njim kvinto, in nazadnje šele terco, ki je karakteristični interval trozvoka in zato najbolj občutljiv. Podvojimo jo torej le, ako ni mogoče podvojiti prime ali pa kvinte. Z ozirom na vrhnji ton ima vsak trozvok tri lege: oktavno (primno), terčno in kvintno. Z ozirom na medsebojno oddaljenost glasov pa ločimo ozko, mešano **§ 4**

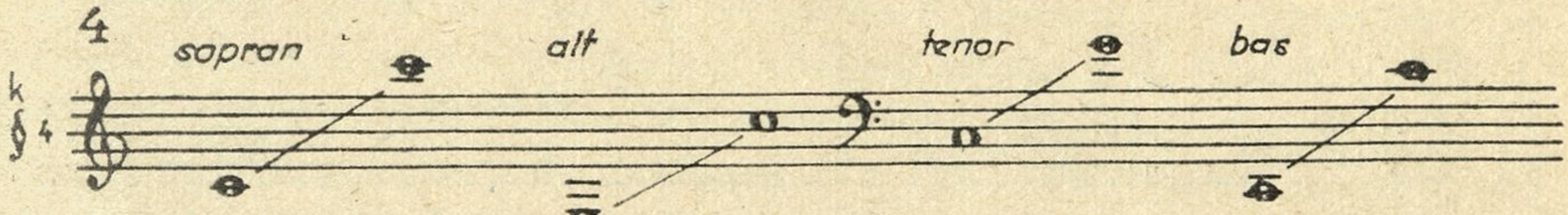
in široko lego. Ozka lega nastane, če so akordični toni tako na tesno razvrščeni v akordu, da med dvema sosednjima glasovoma ni prostora za nadaljnji akordični ton; po dogovoru se imenuje ozka lega tudi tedaj, ako je bas bolj oddaljen od tenorja, kot bi sicer šlo nazivu. Široka lega je označena z razpetim prostorom med sosednjimi glasovi, ki bi se ga dalo izpolniti z drugimi akordičnimi toni. Mešana lega je slednjič tista, pri kateri je med nekaterimi glasovi položaj tesen, med drugimi pa širok; primeri za mešano lego so redki, ker pravilna lega glasov, oziroma njihov razpon, ne dovoljuje dvojnega

3

vrednotenja in je lega vselej pač bodisi ozka ali pa široka. Primer št. 3 prikazuje trozvok v oktavni, terčni in kvintni legi, vsakič v ozki in široki legi; zgled za mešano lego pokaže obenem njeno nepripravnost, oziroma nepravilnost.

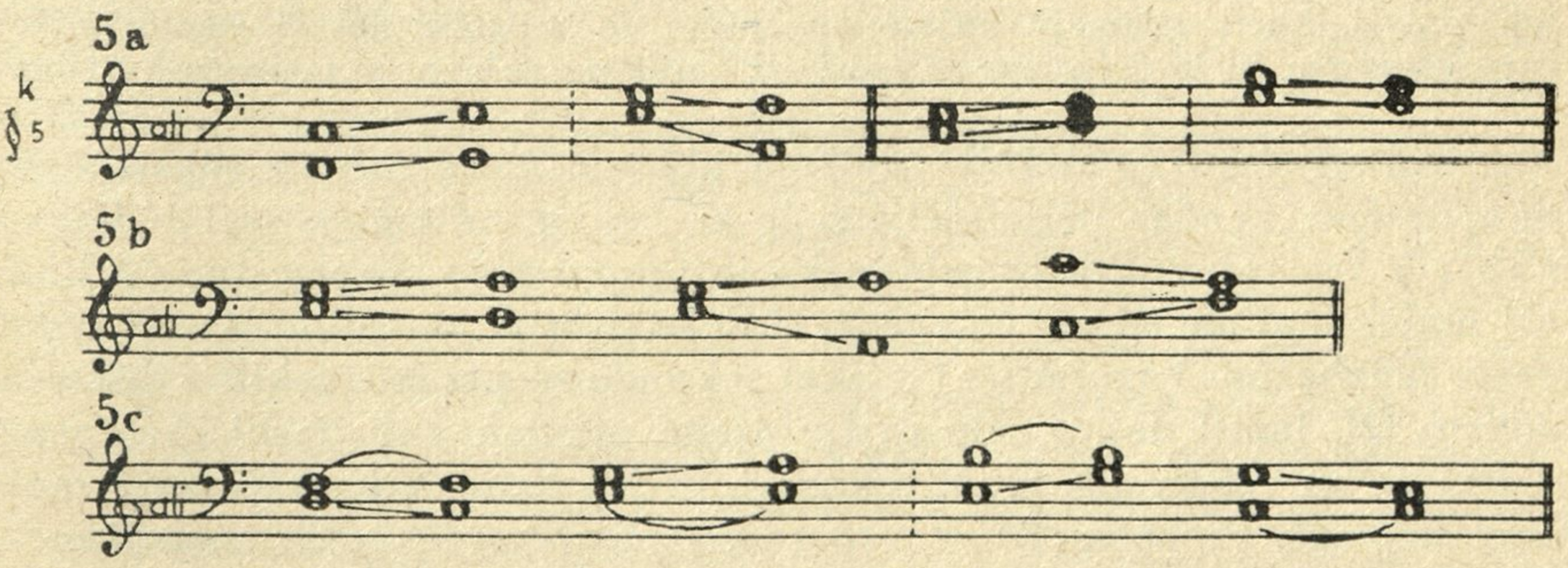
Važno je tudi navodilo glede medsebojnega razmika glasov. Glasi se: med sopranom in altom naj bo razmik največ oktava, med altom in tenorjem manj kot oktava, med tenorjem in basom je lahko tudi večji od oktave. To splošno navodilo je mogoče dosledno izvesti samo, dokler so v igri le trozvoki; če se ga natančno držimo, dosežemo priporočljivo zvokovno ravnotežje. Ko pristopijo k trozvokom četverozvoki in nadaljnji kompliciranejši akordi, je seveda včasih treba odstopiti od njega; v takem primeru pa je vendarle treba gledati, da se iz priložnostnega večjega razmika kar najhitreje povrnemo v normalni položaj.

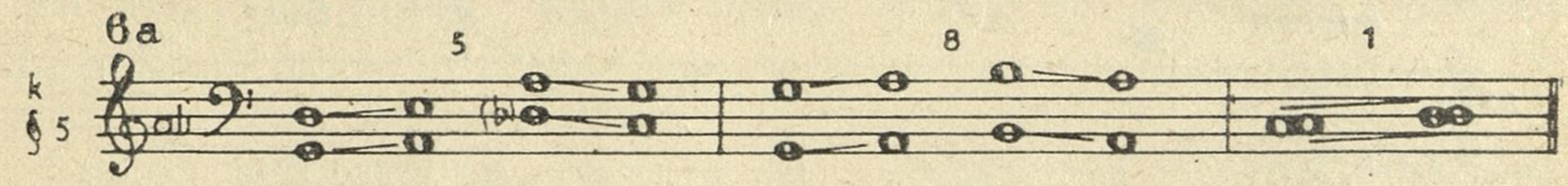
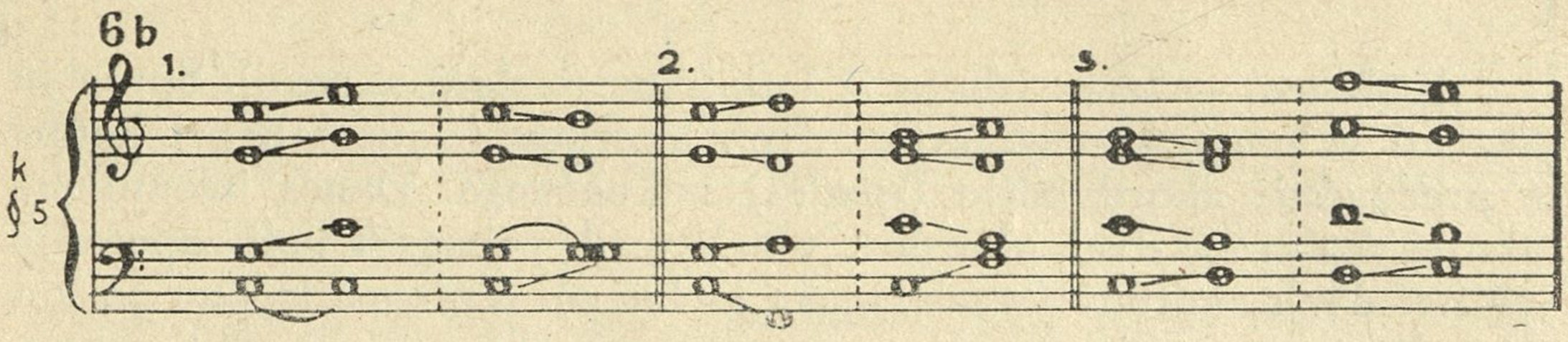
Slednjič velja glede obsega posameznih glasov naslednje okvirno pravilo: zunanja glasova (sopran in bas) obsegata največ po dve oktavi, in sicer sopran od c^1 do c^3, bas od C do c^1. Skupni zunanji obseg naloge seže torej od C do c^3, vendar je to skrajna meja. Obseg obeh notranjih glasov (alta in tenorja) je že odmerjen; za alt velja položaj od e do c^2, za tenor pa od c do g^1; vendar se je dobro izogibati skrajnih mej in ozkega pasu okoli njih, četudi je dovoljeno posamič seči tudi prek njih. V splošnem naj se gibljejo glasovi v okviru obeh črtovij; vsak poseg čez zgornjo ali spodnjo notno črto naj velja kot svarilo pred grozečo nespretnostjo v glasovni dispoziciji. Upoštevanje teh splošnih navodil olajša okretno gibanje v okviru harmoničnih nalog, je pa tudi koristno za vsako normalno vokalno ali instrumentalno razporeditev in je veljalo vedno tudi v kontrapunktu. V glavnem

je **Bachov »Das wohltemperierte Klavier«** napisan v obsegu od C do c^3, kar je bil normalni obseg takratne klaviature (čembala in orgel). Najbolj zahtevni vokalni ansambli ne segajo prek tega obsega, normalni razmik zborovskega stavka pa je zgoraj in spodaj za terco ožji. Obsegi glasov so pokazani v primeru št. 4.



Kadenca. — Izraz izhaja iz latinščine (cadere = pasti). Sprva je pomenil sklepno, končno zvezo dveh akordov (clausula), pri kateri se predzadnji akord izlije (»pade«) v končnega. Danes imenujemo tako vsako zvezo dveh akordov, v nekaterih primerih tudi zaporedje več kot dveh akordov (»razširjena« kadenca). Kadence ločimo po koraku, ki ga napravi osnovni ton prvega akorda v smeri proti osnovnemu tonu drugega akorda; ker imamo v bistvu opravka z akordičnimi funkcijami in ne z akordičnimi oblikami, je pri tem vseeno, kateri akordični ton je v basu. Akordična osnova je prima trozvoka (ali akorda sploh) in se ne nahaja nujno v basu, temveč je lahko tudi v enem od drugih glasov. Več o tem v § 6. **§ 5**

Navodila za zvezo dveh akordov, ki veljajo za vsako kadenco sploh, so naslednja: 1. akordični skupni toni ostanejo na svojem mestu v istem glasu; 2. preostali glasovi stopajo v najmanjših možnih korakih (po najbližjih stopnjah); 3. če sta osnovna tona obeh akordov v basu, koraka bas od osnove prvega akorda v osnovo drugega akorda.

Primer vezave dveh akordov nam pokaže, da se lahko gibljejo glasovi istosmerno (motus rectus) ali pa v nasprotnih smereh (motus contrarius). Istosmerno gibanje je označeno s tem, da stopata oba primerjana glasova v isti smeri, navzgor ali navzdol. Pri tem nastanejo lahko enaki ali pa različni intervali. Če sta intervala enaka, govorimo o »**paralelah**« ali o »**vzporednih intervalih**«. Za strogi stav kontrapunkta in harmonije velja prepoved korakanja v vzporednih čistih intervalih, t. j. (čistih) primah, kvintah in oktavah (prim. št. 6 a in 6 b).



Opomba. — Pravilo o prepovedanih paralelnih (čistih) intervalih je zelo staro in je veljalo že v kasnejših obdobjih vokalne polifonije, z vso strogostjo pa v času razcveta kontrapunktičnega vokalnega stava h kraju XVI. stoletja in je od tam prešlo tudi na področje instrumentalnega kontrapunkta predklasike in klasike. Prepoved vzporednih prim in oktav je bila utemeljena s tem, da postane četveroglasni stavek v bistvu troglasen (ali pa celo dvoglasen), ako je glasovom dovoljeno stopati v primah ali oktavah. Manj prepričljiv je bil estetski argument, češ da vzporedne prime, oktave, zlasti pa kvinte zvenijo »slabo«, kajti izkušnja je pokazala, da je v njih poseben mik in so lahko pri določenih okoliščinah harmonično značilne in dražljive. Prav tako ni obveljalo, da je stopanje v vzporednih kvintah »togo« in »okorno«; skladbe **Edvarda Griega,** še bolj pa dela **Claudea Debussyja** in drugih impresionistov so pričala prav o nasprotnem. Danes je mogoče reči le, da je gibanje v vzporednih intervalih neprimerno za slogovno čiste harmonične naloge, ker so pač postavljene s tem pogojem, pri čemer pa akustična in estetska zvočnost ne igrata nobene vloge. Vsekakor je koristno, če se držimo teh pravil, kajti z omejevanjem svoboščin je mogoče doseči temeljitejše osredotočenje, ki je potrebno za vseskozi korektno reševanje področnih nalog.

Gibanje v vzporednih (velikih ali malih) tercah in sekstah je neoporečno, vendar priporočljivo le za krajše odlomke; stalno korakanje v teh intervalih je šablonsko in nezanimivo. Vzporedne (velike ali male) septime so pri četverozvokih in drugih akordih višjega reda često neizbežne. Vzporedne (velike) sekunde so pri trozvokih z dodano seksto (gl. tam!) danes zelo priljubljene pri zabavni glasbi in jazzu; redkejše so vzporedne male sekunde, ki jih raje nadomeščamo z malimi nonami. Preostanejo še vzporedne (čiste, zvečane in zmanjšane) kvarte, ki se pogosteje in brez napak pokažejo med gornjimi glasovi,

redkeje med enim od gornjih glasov in basom. Tudi poslednja navada izvira še iz dobe vokalnega kontrapunkta, ko je vsaka kvarta (tudi čista) veljala za disonanco, kadar je nastopila v razmerju do basa.

Iz prednjega je razvidno, da morajo glasovi korakati istosmerno (vzporedno) le s številnimi omejitvami. Zato je bolj priporočljivo, da jih vodimo narazen; tako se laže izognemo napakam in pravzaprav niti ne moremo vanje zapasti in lahko usmerimo pozornost drugam.

Posebna vrsta gibanja v nasprotnih smereh (protipostopa) je stransko gibanje (motus obliquus): od dveh glasov eden obleži (miruje), drugi pa stopa v katero koli od obeh možnosti. Stransko gibanje nastane pri strogi vezavi dveh akordov z enim ali več skupnimi toni. Pri tem ne morejo nastati napačni koraki, zato je prav tako priporočljivo, četudi je manj razgibano kot protismerno korakanje. Vsak korekten harmonični stavek uporablja vse vrste gibanja, pri čemer pa je treba pri istosmernem stopanju več pozornosti kot pri drugih gibanjih. Pretiravanje v enem ali drugem pripelje v nenormalno, spačeno in prisiljeno stopanje glasov in ogroža s tem zaokroženost in dognanost celotnega stavka.

Pri zvezi dveh akordov lahko napravi osnovni ton naslednje korake: 1. korak za kvarto navzgor (ali za kvinto navzdol) in 2. obratno za kvinto navzgor (za kvarto navzdol), 3. za terco navzgor (seksto navzdol) in 4. za sekundo navzgor (septimo navzdol). V teh korakih so zapopadene vse možne kadence, ker so zajeti vsi diatonični intervali. Če dodamo še intervale po kvaliteti, dobimo različke, ki pa sodijo po svoji naravi bolj v kromatiko in se jih bomo v diatoniki le bežno dotaknili.

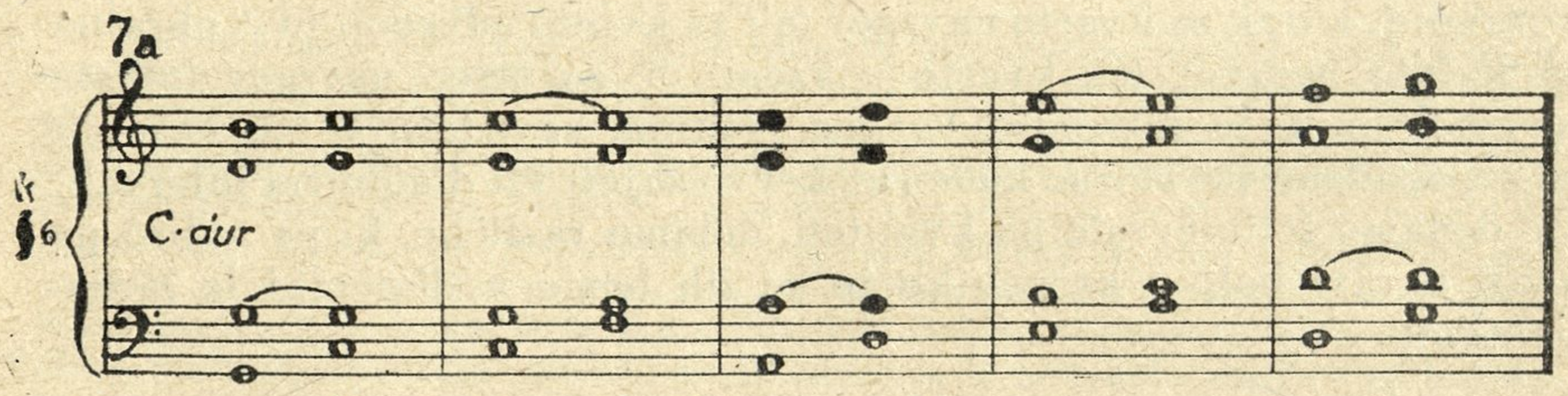
§ 6 **Avtentična kadenca.** — Prva zveza (korak osnove za čisto kvarto navzgor ali čisto kvinto navzdol) se imenuje »**avtentična kadenca**« (avtentičen = prvotni, osnovni). Ker je korak osnovnega tona (najpogosteje basa) sorazmerno velik, pravzaprav največji od vseh možnih (kvarta in kvinta dasta skupaj oktavo), so od nekdaj smatrali to kadenco za najkrepkejšo, najbolj primerno za konec skladbe. Pri analizi vidimo, da igra avtentična kadenca najvažnejšo vlogo ne samo v harmoniji, temveč tudi pri oblikovanju skladb in je zato eden od poglavitnih elementov kompozicijske gradnje. V ožjem pomenu besede so nekoč imenovali avtentično kadenco zvezo **dominante s toniko** (D—T) (v fundamentalni harmoniji zvezo V.—I. stopnje). Razširjeno kadenčno pojmovanje pa dovoljuje razvitje analognih zvez, pri čemer prvi člen kadenčne zveze zaznamujemo s katero koli funkcijsko označbo ter ji priključimo avtentični korak in s tem dobimo kot drugi člen ustrezno novo funkcijo. V naslednji razpredelnici so označeni primeri avtentične kadence, pri kateri je prvi člen glavna ali stranska harmonična funkcija.

v duru: D — T
T — S
S — ... (VII. stopnja ne more imeti funkcijskega pomena, ker pozna le zmanjšani trozvok)

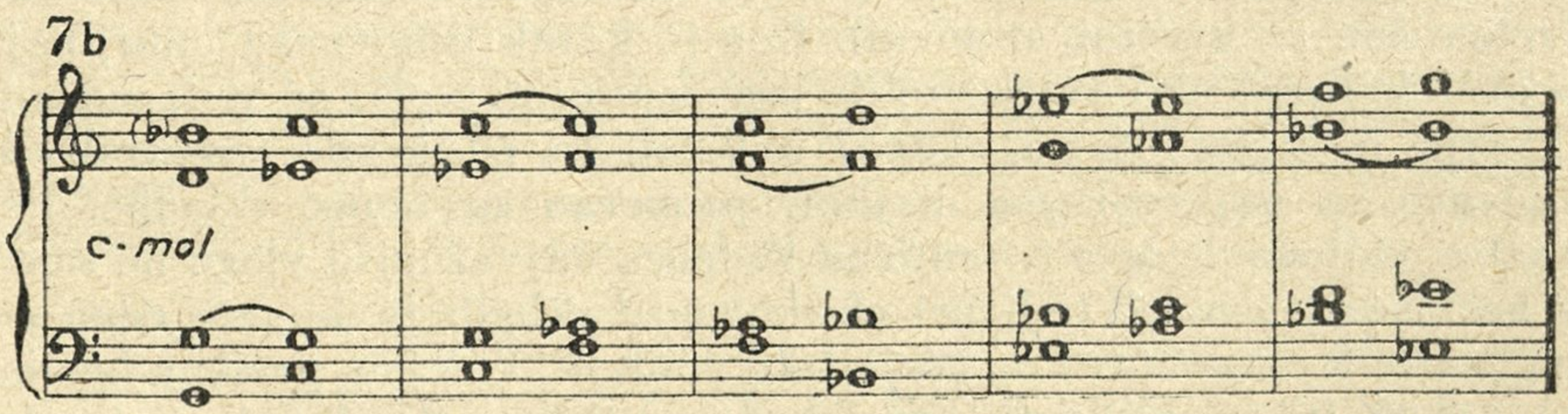
Tp — Sp
Dp — Tp
Sp — D

v molu: D — T
T — S
S — Dp
Tp — Sp
Dp — Tp
Sp — ... (II. stopnja v molu je zmanjšan trozvok)

Praktično izvršene avtentične kadence prikazuje primer št. 7.

7a

D - T T - S Tp - Sp Dp - Tp Sp - D

7b



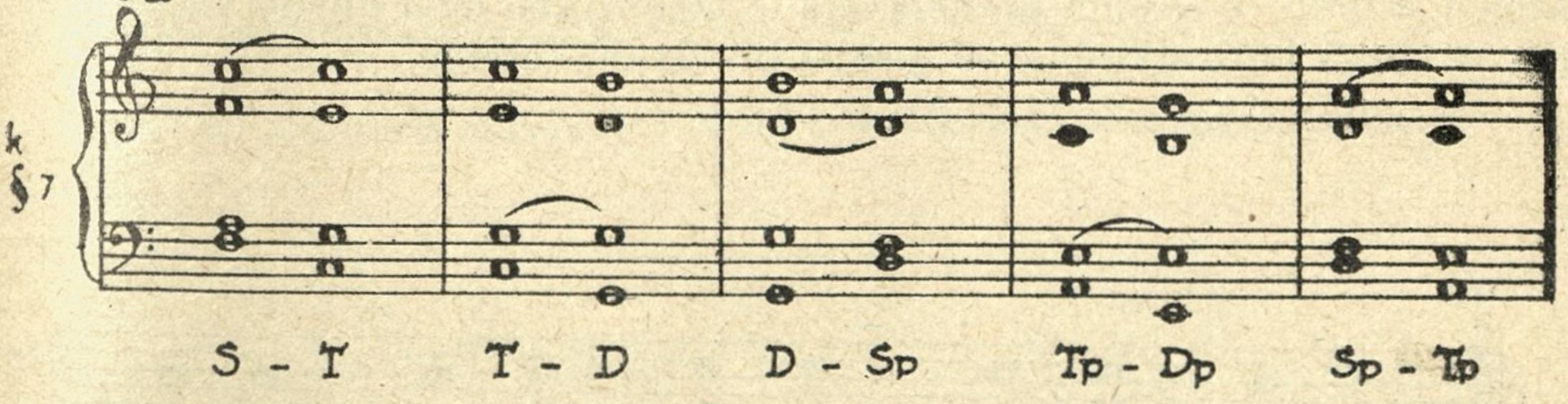
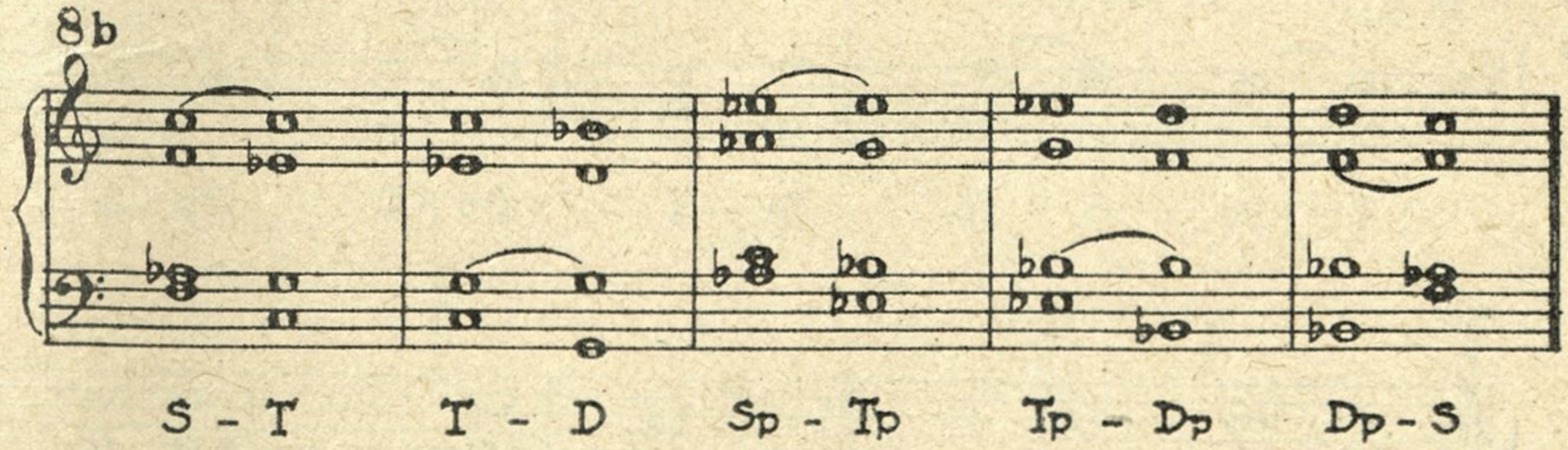
D - T T - S S - Dp Tp - Sp Dp - Tp

Opomba. — Iz § 3 je razvidno, da uporabljamo pri izdelavi funkcijskih harmoničnih nalog sprva samo naravni mol; prav tam je tudi povedano razmerje med glavnimi in stranskimi funkcijami v duru in v molu. **Riemann** je predlagal, da durske funkcije označimo s križcem, molske pa s krožcem tik pred funkcijsko črko. Dogovorno lahko opustimo prvi znak in pišemo le drugega. Kadence v molu bi se morale tedaj točno označiti: ^{0}D—^{0}T, ^{0}T—^{0}S, itd. Ker sta zgoraj dur in mol ločeno navedena, to razločilo odpade.

Plagalna kadenca. Druga zveza (korak osnove za čisto kvinto navzgor, oziroma čisto kvarto navzdol) se imenuje »**plagalna kadenca**« (plagalen = stranski). V ožjem pomenu besede so rabili ta izraz za zvezo subdominante s toniko (S—T) (IV.—I.). V skladu s prej (§ 6) povedanim podajamo naslednjo razpredelnico plagalne kadence z njenimi analogijami med glavnimi in stranskimi funkcijami: **§ 7**

v duru:	S — T	
	T — D	
	D — Sp	
	Tp — Dp	
	Sp — Tp	
	Dp — ...	(VII. stopnja!, gl. § 6!)
v molu:	S — T	
	T — D	
	D — ...	(II. stopnja!, gl. § 6!)
	Sp — Tp	
	Tp — Dp	
	Dp — S	

Praktične zglede navaja notni primer št. 8.

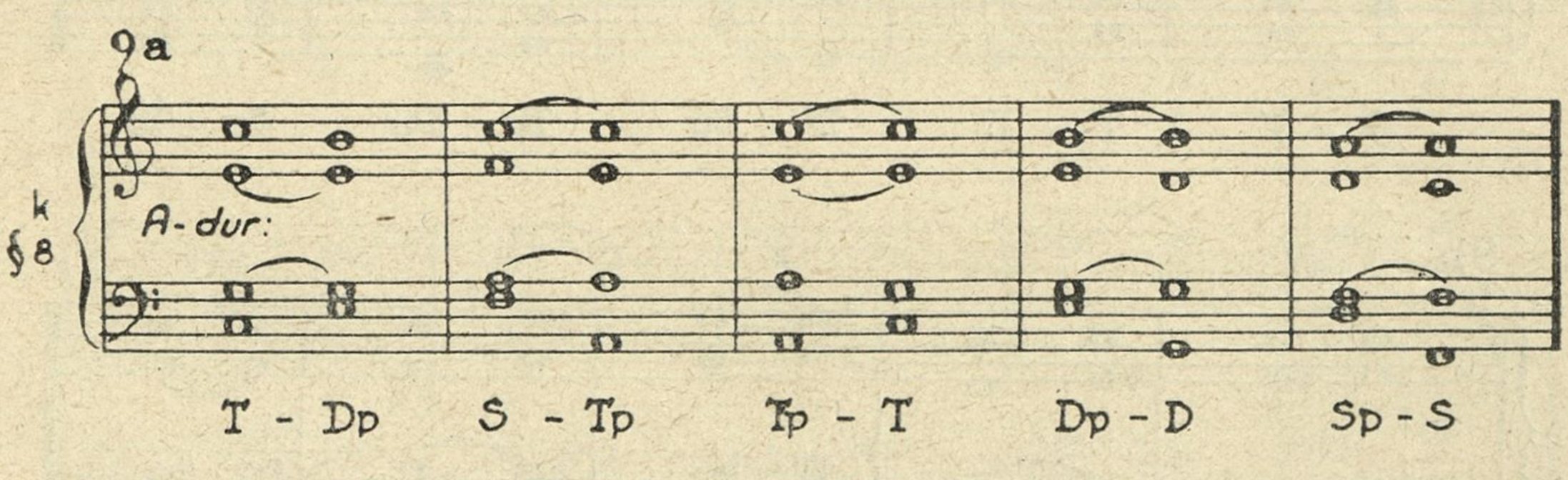
8a

8b

Mediantna kadenca. — Tretja zveza je terčna (osnova napravi korak diatonične terce navzgor ali navzdol). Po stari označbi iz XVIII. stoletja se terca tonalitete imenuje »medianta« (medius = srednji), zato uporabljamo tu izraz »**mediantna kadenca**«. Naslednja tabela prikazuje shematično obe obliki: **§ 8**

	A. terca navzgor		B. terca navzdol	
v duru:	T — Dp		T — Tp	
	S — Tp		D — Dp	
	D — ...	(VII.)	S — Sp	
	Tp — T		Tp — S	
	Dp — D		Sp — ...	(VII.)
	Sp — S		Dp — T	
v molu:	T — Tp		T — Sp	
	D — Dp		D — Tp	
	S — Sp		S — ...	(II.)
	Tp — D		Tp — T	
	Dp — ...	(II.)	Dp — D	
	Sp — T		Sp — S	

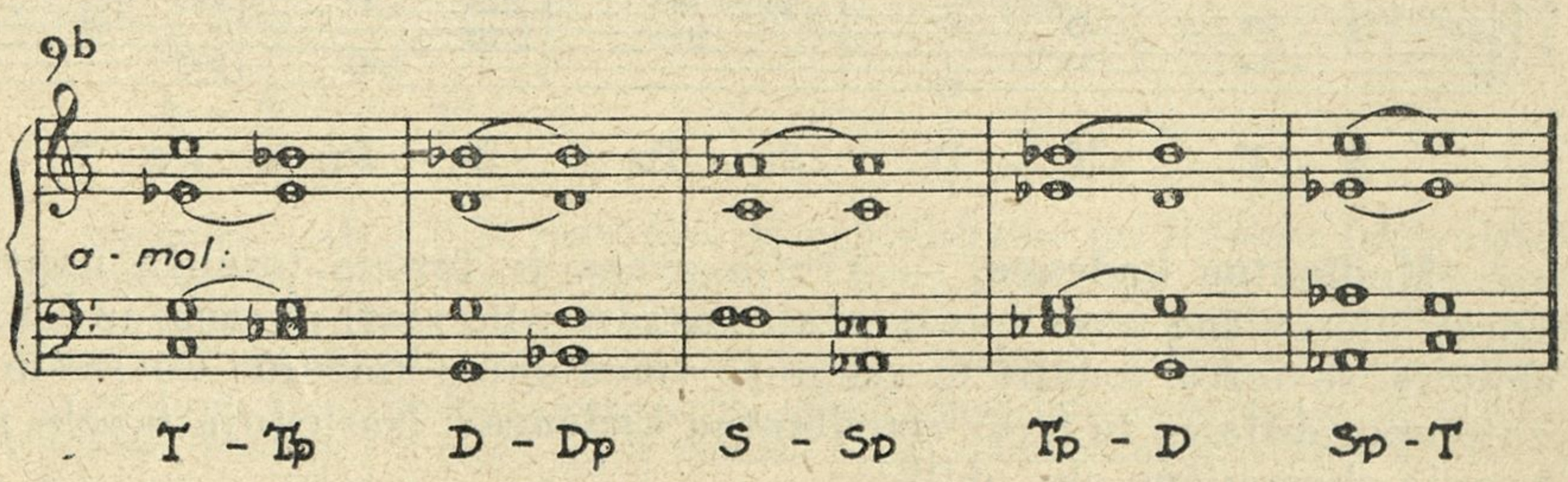
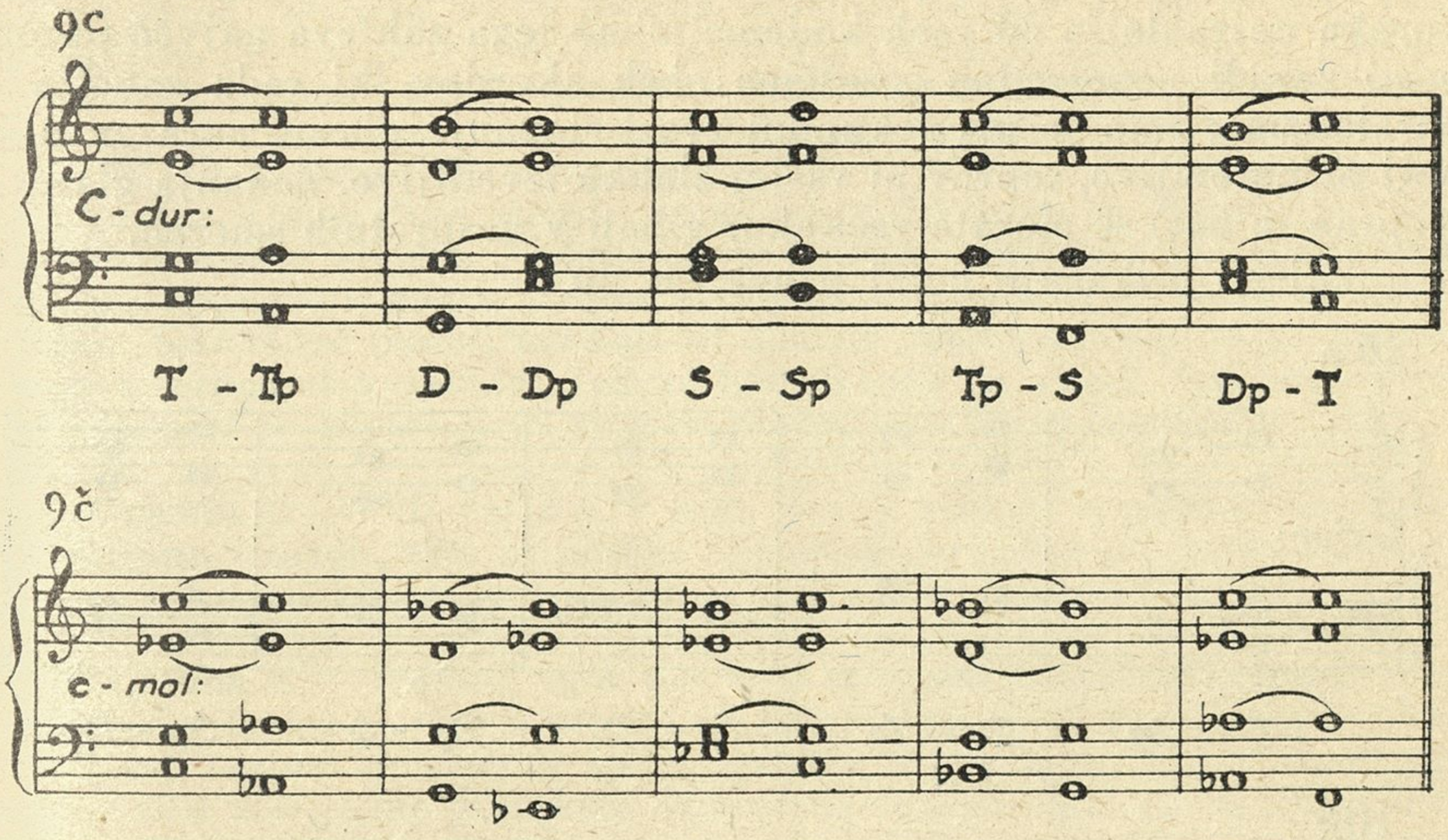
Iz razpredelnice je razvidno, da veže mediantna kadenca glavne funkcije s stranskimi funkcijami in obratno. Ker je osnovni korak pri mediantni kadenci ožji od korakov avtentične in plagalne kadence ter imata oba zvezana akorda po dva skupna tona, so smatrali mediantno kadenco kot manj odločno ter je zato niso uporabljali na koncu skladb. V resnici predstavlja le izmenjavo med durom in molom ter je dosti bolj statična od prejšnjih dveh kadenc.

Praktične primere kaže zgled št. 9.

9a



9b



Sekundna zveza. — Če napravi osnova korak (diatonične) sekunde navzgor ali navzdol, nastane »**sekundna zveza**« (tudi »sekundna kadenca«). Kakor prejšnja kadenca (§ 8), ima tudi ta dve obliki, ki ju prikazuje obrazec: **§ 9**

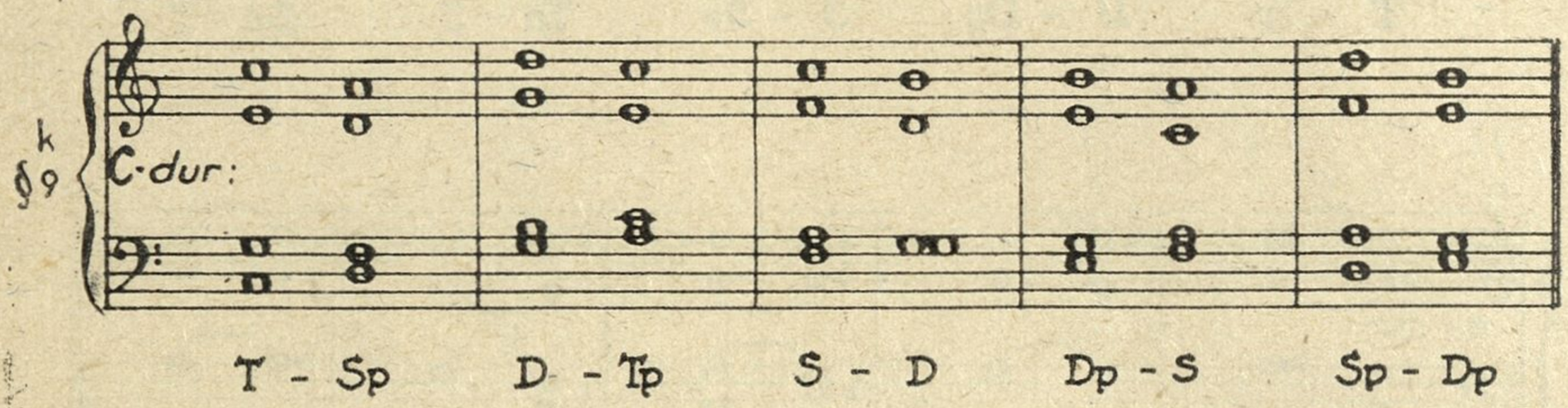
A. sekunda navzgor		B. sekunda navzdol	
v duru:	T — Sp		T — ... (VII.)
	D — Tp		D — S
	S — D		S — Dp
	Tp — ... (VII.)		Tp — D
	Dp — S		Dp — Sp
	Sp — Dp		Sp — T
v molu:	T — ... (II.)		T — Dp
	D — Sp		D — S
	S — D		S — Tp
	Tp — S		Tp — ... (II.)
	Dp — T		Dp — Sp
	Sp — Dp		Sp — D

Od teh so svojčas uporabljali le nekatere ter jim dali posebne nazive. Tako se je zveza D—Tp v duru imenovala »**varljivi sklep**« (»prevarka«), češ da nastopi namesto pričakovane avtentične kadence D—T, ki je prototip kadenčnega oblikovanja sploh. V dobi vokalne polifonije je bil tudi sklep D—S pogosten, ker se še ni bila ukoreninila kadenca D—T, ki je kasneje prevladala vse harmonično kaden-

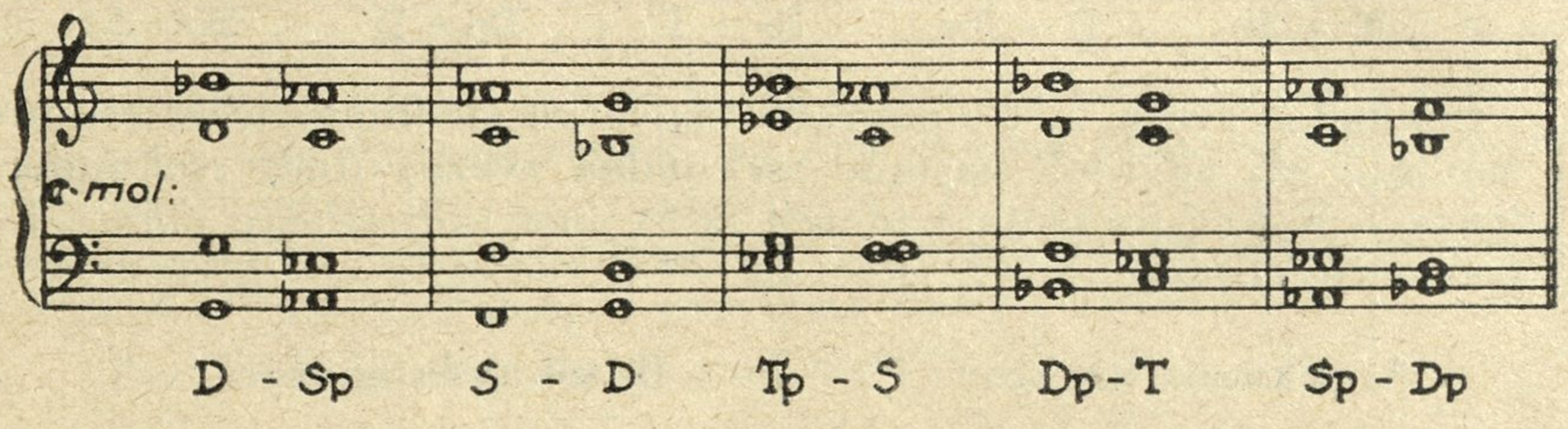
ciranje. Razume se, da je sekundna zveza zaradi ožine osnovnega koraka najrahlejša od vseh kadenc; mimo tega zahteva največ pozornosti zaradi neposredne soseščine obeh akordov, ki rada zapelje v paralelizme; zato je pri sekundni zvezi stopanje glasov narazen najbolj priporočljivo, čeprav ni vselej zlahka izvedljivo. Zunanja glasova (sopran in bas) se morata vsekakor gibati v nasprotnih smereh.

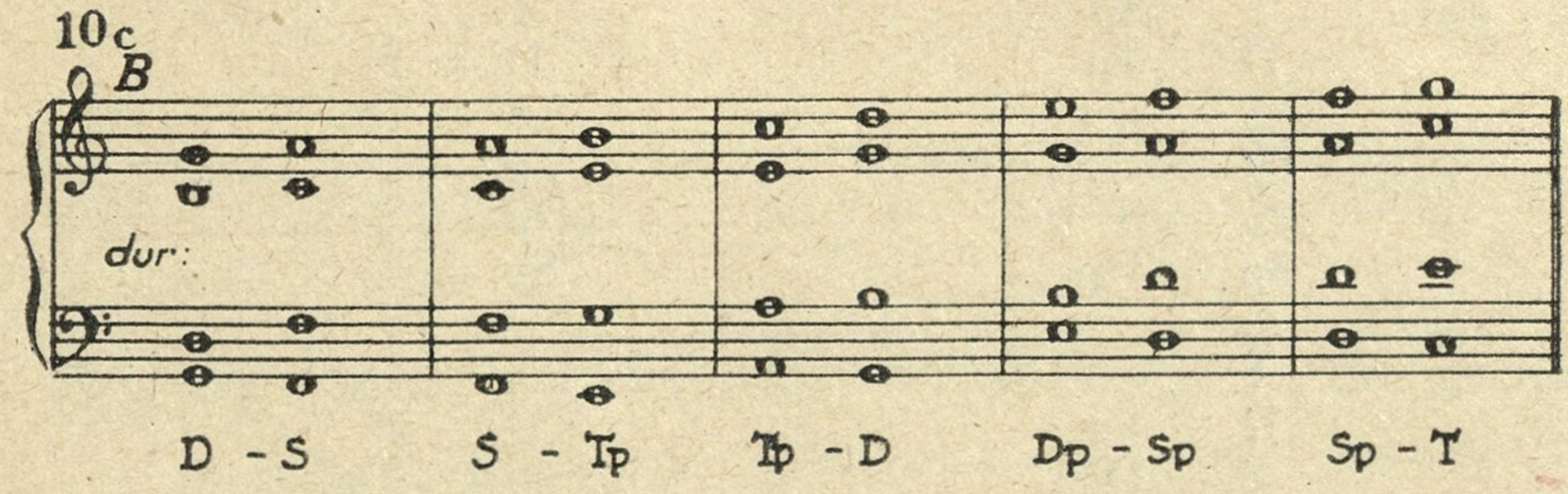
Zglede prikazuje notni primer št. 10.

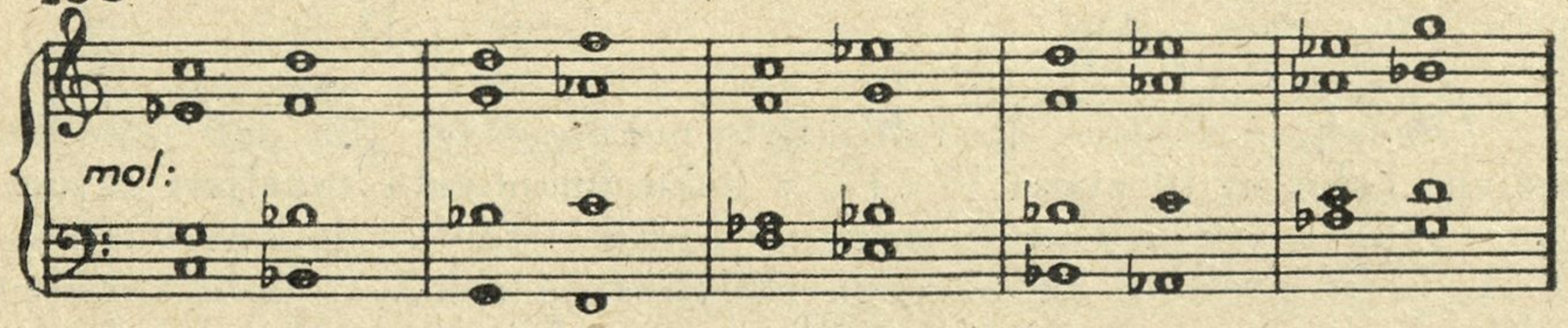
10 a



10b



10c

10č



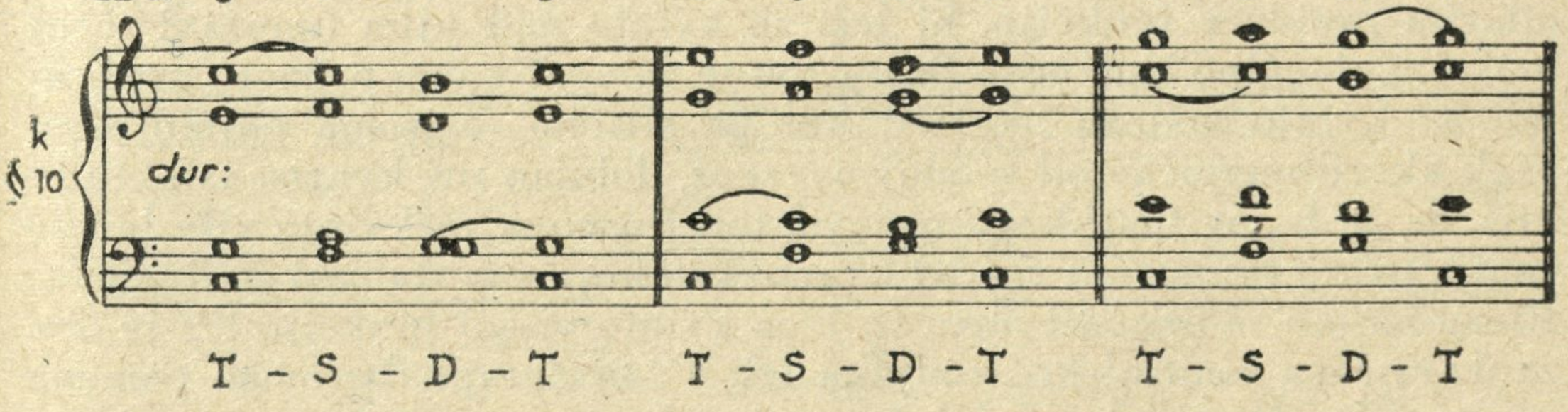
Opomba 1. — Vse navedene kadence niso enako uporabne. Tema je deloma vzrok tradicija, ki je izločila nekatere od njih in jih v prvi vrsti uporabljala, deloma pa sorodnost z nekaterimi drugimi funkcijskimi obrazci, ki jih bomo spoznali kasneje (menjalne dominante in menjalne subdominante, durova dominanta v molu in molova subdominanta v duru ter njune paralele, i. dr.). Včasih je povzročila opustitev premajhna jasnost in odločnost kadenčnega koraka, včasih drug estetski premislek, tako da se je ohranilo v stalni rabi le okrnjeno število. Nadalje je iz analize razvidno, da so določene dobe dajale prednost nekim stalnim akordičnim zvezam, druge pa so jih zanemarjale, tako da so postali harmonični obrazci tipični za svojo dobo. Enakomerna izvežbanost v različnih akordičnih sklepih je pogoj slogovne okretnosti, obenem pa odpira širok razgled po bogatem polju harmonije.

Opomba 2. — VII. stopnja v duru (= II. stopnja v paralelnem molu) je zmanjšan trozvok, zato ni nosilec funkcijske označbe (gl. § 3!); kadence, ki bi se vanjo iztekle, za trozvok ne veljajo v diatoničnem sistemu.

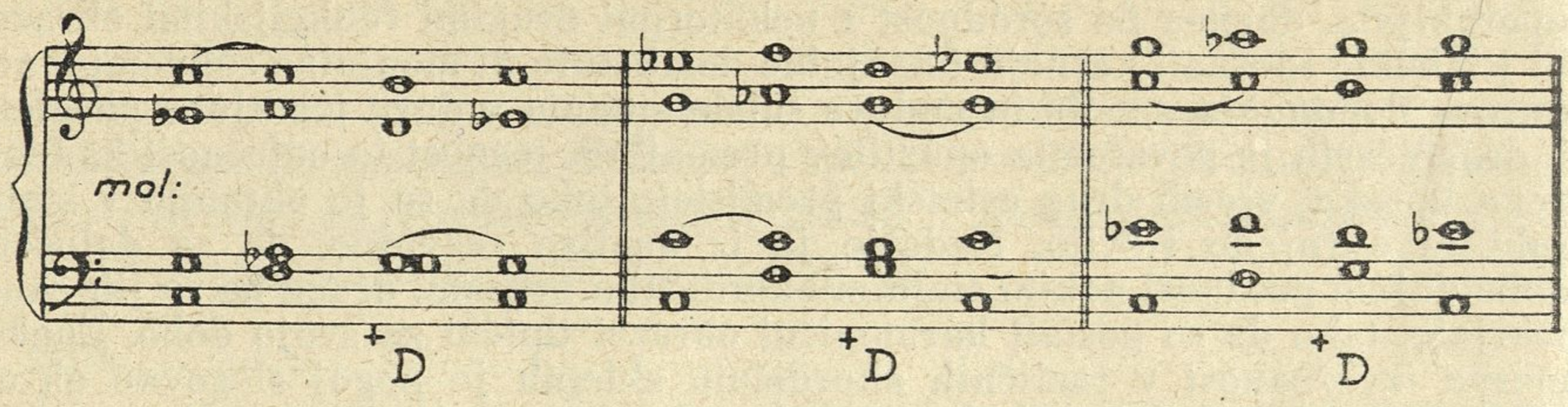
Opomba 3. — Obrazci §§ 6, 7, 8 in 9 so podani zaradi popolnosti in v kontrolo ter ne smejo služiti učenju na pamet. Zapomniti si je treba le značilni korak osnove ter obrazce sproti zgraditi; s tem se pridobi v okretnosti in si uvežba abstraktne predstave akordičnih funkcij. Šele ko je abstraktna funkcionalna predstava popolnoma utrjena, se sme pristopiti k njeni konkretizaciji bodisi pismeno ali pri klavirju. Pri tem je treba vaje izvesti v različnih durih in molih, najbolje v vseh, ter pričeti s prvim akordom v različnih položajih (8, 5, 3) ter v ozki in široki legi, najbolje seveda v vseh možnih kombinacijah. Vaje pri klavirju morajo biti izvedene v zmernem, a enakomernem tempu ter jih je treba toliko časa vežbati, da se odvijajo brez zatikljaja. Razume se samo od sebe, da je treba tako pismene kakor praktične vaje pri klavirju izdelati v strogem stavku v smislu navodil § 5.

§ 10

Razširjena avtentična kadenca. — Večina (starejših) učbenikov tako imenuje četveročlensko zvezo T—S—D—T; nekateri pri tem izpuščajo prvi člen. V resnici je to vezanje treh, oziroma dveh kadenc, in sicer 1. avtentične (T—S), 2. sekundne zveze (S—D) in 3. avtentične kadence (D—T), o čemer se je lahko prepričati iz prejšnjih §§. Razširjena avtentična kadenca je nastopila zlasti h koncu skladb za potrditev tonalitete; tudi začetni motivi so bili pogosto zgrajeni nad njo (n. pr. Bach, »Das wohltemperierte Klavier«, I. del, preludij št. 1,

11a 8 5 3 8 3 8 5 5 6 3 8 5

T - S - D - T T - S - D - T T - S - D - T

11b



c-dur). Velika večina tém Bachovih in drugih klasičnih fug jo navaja, ker je za gradnjo stroge oblike fuge prav posebno prikladna; obnesla se je tudi v predromantični sonati.

Opomba. — Razširjeno avtentično kadenco je treba gladko uvežbati tako pismeno, kot pri klavirju v vseh različkih, ki jih omenja 3. opomba prejšnjega §. Pri tem je praktično, da v molu vzamemo dursko dominanto, torej obrazec ^{0}T—^{0}S—+D—^{0}T. Primer št. 11 pokaže shemo durske in molske razširjene avtentične kadence.

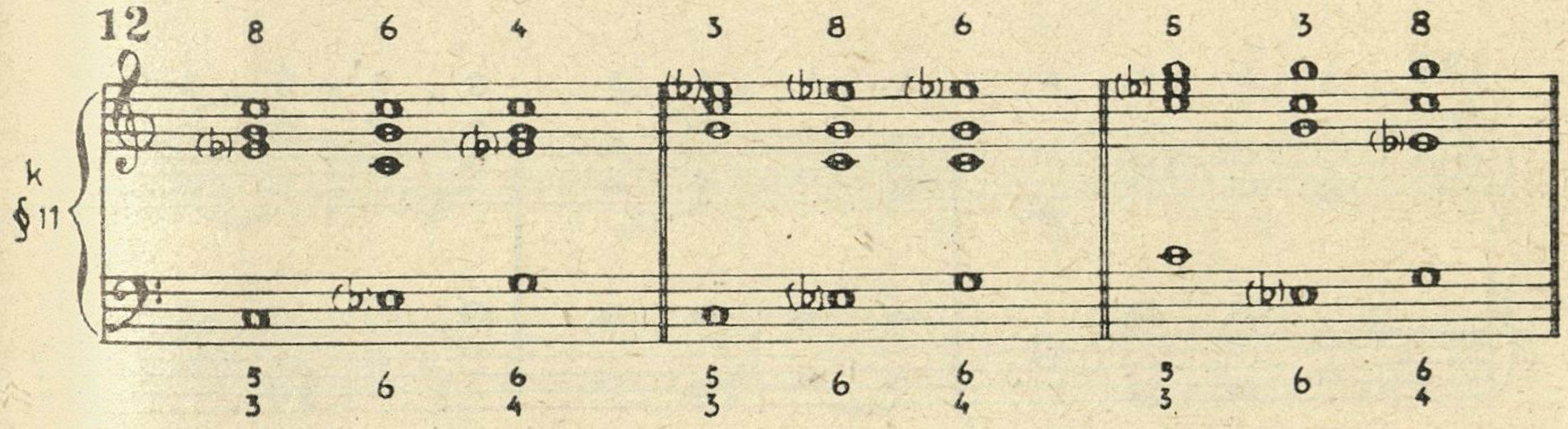
§ 11 **Prestave trozvoka.** — Kadar je trozvokova osnova v najglobljem glasu (basu), je akord v osnovnem položaju in se imenuje »**trozvok**«, tudi »**terckvintakord**« ali »**kvintakord**«. (Ti izrazi so danes zastareli, kakor številčne označbe $\frac{5}{3}$ ali 5 iz generalbasne notacije akordov.) Če pa glasove zamenjamo tako, da pride terca v bas, nastane »**sekstakord**« (generalbasna označba 6), ki se tako imenuje, ker tvori novi basov ton z osnovo akorda seksto. Sekstakord se lahko prosto uporablja namesto trozvoka, a z omejitvijo, da ne more stati kot začetni ali pa končni akord. Že iz tega pridržka je razvidno, da je harmonični pomen in učinek sekstakorda šibkejši od trozvokovega; pri sekstakordu se funkcionalnost nekoliko zabriše, ker moč akorda občutimo od spodaj navzgor in je pri sekstakordu fundament v enem od zgornjih glasov. Glede podvojitve sekstakordovih tonov velja § 4. in lahko podvojimo kateri koli ton; seveda iz tega ne smejo nastati prepovedane paralele pri zvezi z naslednjim akordom.

Druga prestava trozvoka je »**kvartsekstakord**« (generalbasna označba $\frac{6}{4}$); pri njem stopi kvinta v bas ter tvori z ostalima akordičnima tonoma intervala kvarte in sekste. Funkcijski pomen prvotnega trozvoka je pri kvartsekstakordu tako oslabljen, da pri zadostnem poudarku preide v funkcijo, ki leži za kvinto nad njim (napravi torej prikrito plagalno kadenco). Basov ton je namreč v tem primeru osnovni ton za kvinto višjega akorda; ker pa slišimo (oziroma pojmujemo) vsak akord navpično od spodaj navzgor, dobimo pri kvartsekstakordu vtis, da je basov ton hkrati osnova, torej osnova za kvinto više ležeče funkcije. Ta svojstveni značaj kvartsekstakorda je spoznal že Rameau; Riemann mu je prisodil novo (t. j. za kvinto višjo) funkcijo ter je oba zgornja tona smatral kot zadržka (gl. § 14). Zaradi dvojnega pomena ne more kvartsekstakord določevati tonalitete; zato je še manj pripra-

ven za začetek in konec skladbe, kot sekstakord. V estetskem oziru se je proti kraju romantične dobe uveljavilo mnenje, da je »banalen« in je bil zaradi tega v resni glasbi nevšečen. Impresionisti so cenili njegovo neodrejeno zvočnost in so ga pogosto uporabljali, zlasti v zaporedju kot »verigo« (sekvenco) kvartsekstakordov (na zaporednih stopnjah). Klasiki so ga rabili brez predsodkov (z izjemo prej naštetih omejitev), posebno radi pa kot drugo trozvokovo prestavo, t. j. v vrsti »trozvok, sekstakord, kvartsekstakord«, pri statični funkcionalnosti.

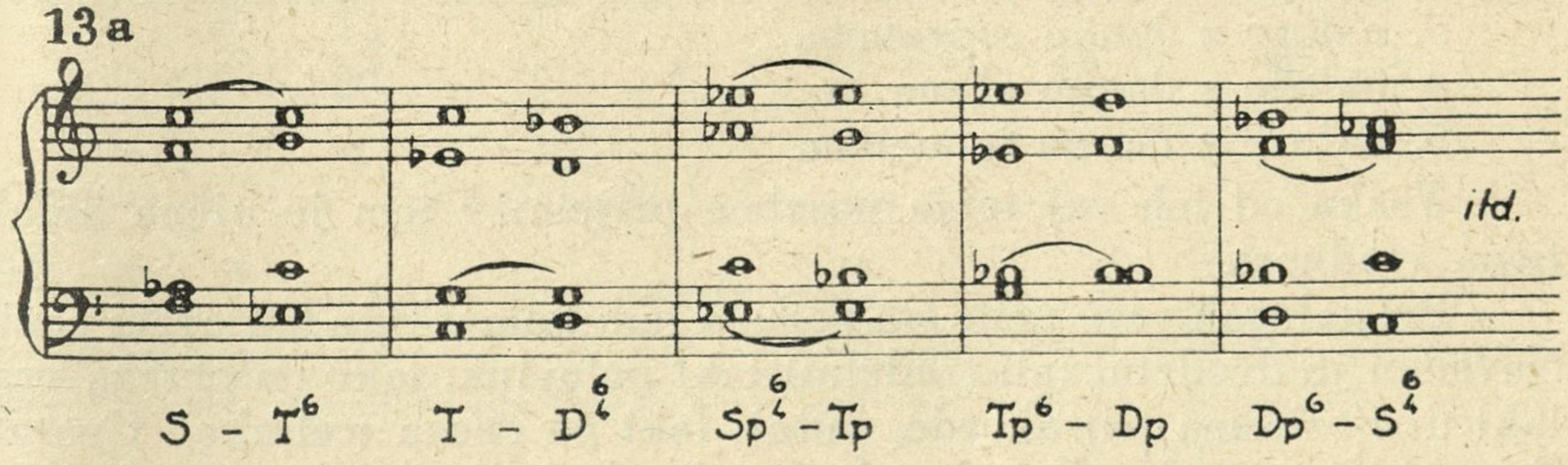
Primere sekstakorda in kvartsekstakorda podaja n. pr. št. 12.

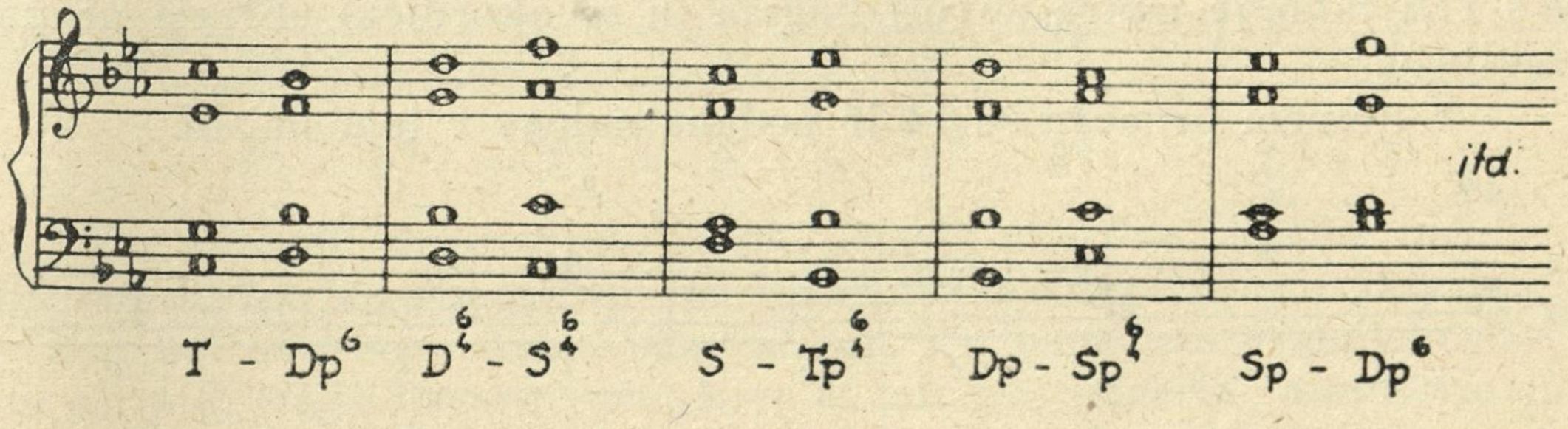
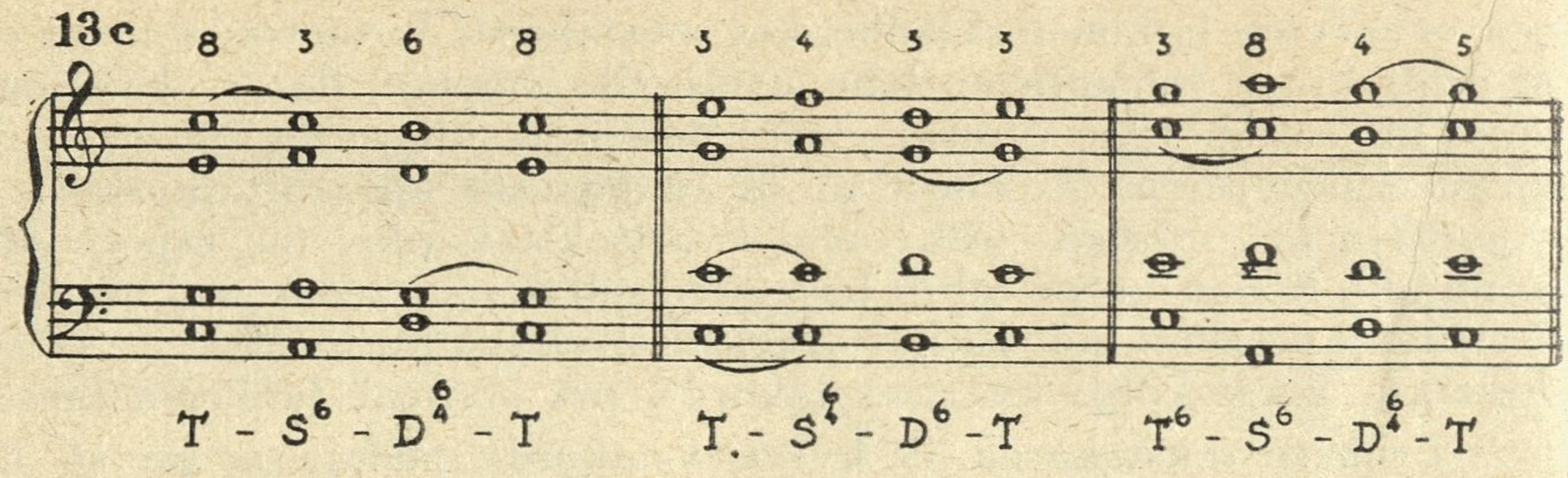
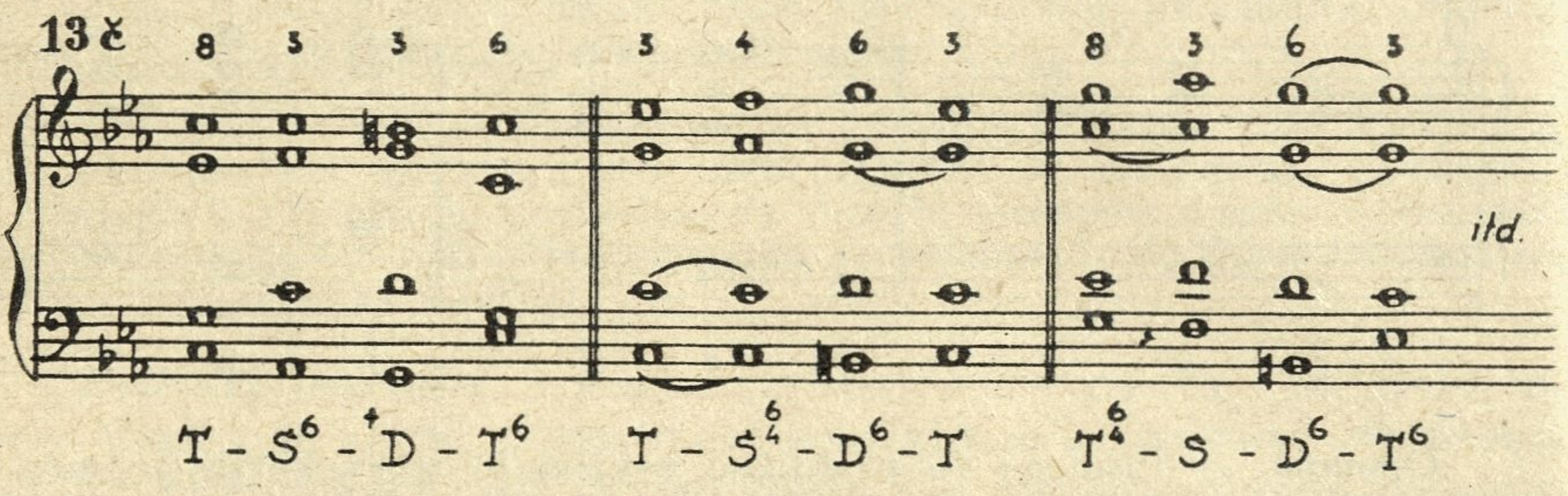
12



Opomba. — Pismeno in praktično uvežbanje trozvokovih prestav je možno zgolj na posebej izbranih mestih in sporadično, ker nista uporabljivi kot začetna ali sklepna akorda. Izključno za teoretično vajo lahko vsakršno kadenco opremimo z njima, vendar s pridržkom, da so le nekateri od takšnih primerov muzikalno uporabni. Tako lahko pristopimo k praktičnemu spoznavanju trozvokovih prestav s tem, da obrazce §§ 6, 7, 8, 9 in 10 izvršimo najprej s sekstakordi, nato s kvartsekstakordi, potem pa s kombinacijami trozvokov, sekstakordov in kvartsekstakordov. Sistematična izdelava takšnih vaj bi zavzela ogromno prostora, oziroma časa, zato se moramo zadovoljiti z zadostnim številom izbranih primerov. Nekaj jih pokaže n. pr. št. 13.

13a



13b



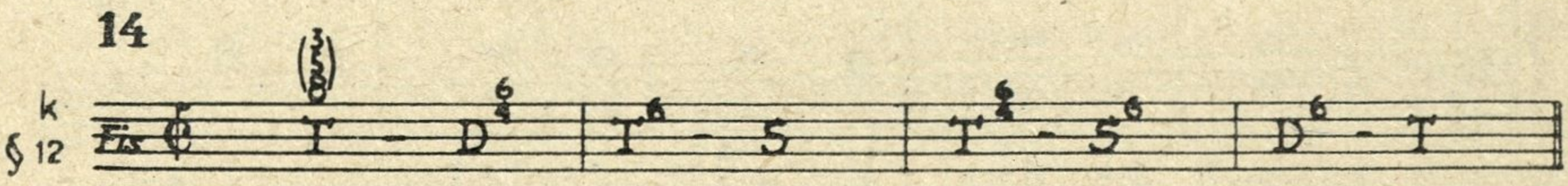
§ 12 **Načini izvrševanja nalog.** — S kadencami glavnih in stranskih akordičnih funkcij (§§ 6—9) je izčrpan trozvočni material v diatonični harmoniji. Zato pristopimo lahko k izdelovanju pismenih vaj in praktičnih vežb pri klavirju. Imamo pet načinov pismenih vaj, in sicer:

1. naloge, pri katerih so podane funkcije akordov,
2. naloge z danim basom,
3. naloge z danim sopranom,
4. naloge z danim altom in
5. naloge z danim tenorjem.

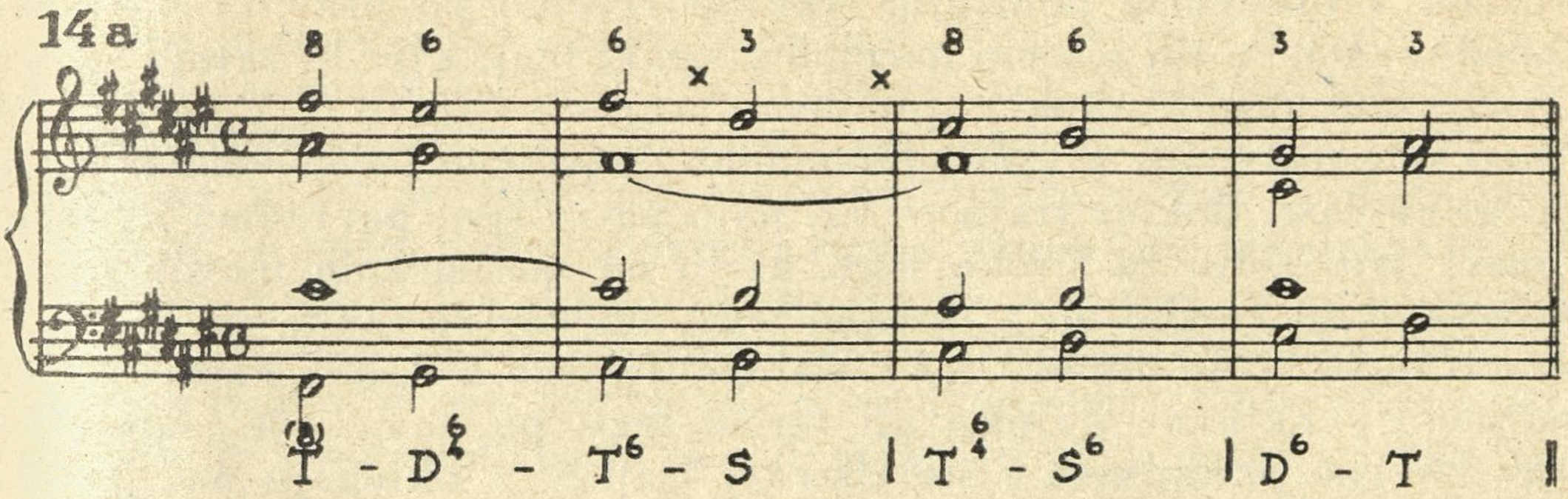
Vsaka od teh vaj terja poseben prijem; v tem je njena didaktična vrednost.

Pri nalogah prve vrste sta podana tudi tonovski in taktovski način. Naveden je dvodelni (ali trodelni) takt polovink, tako da obsega vsak takt dva(oziroma tri) akorde, zadnji takt pa enega (celinko). Uporabljamo tudi sekstakorde in kvartsekstakorde (z omejitvami, omenjenimi v § 11); tako je izbira dovolj bogata in se akordični obrazci ne ponavljajo.

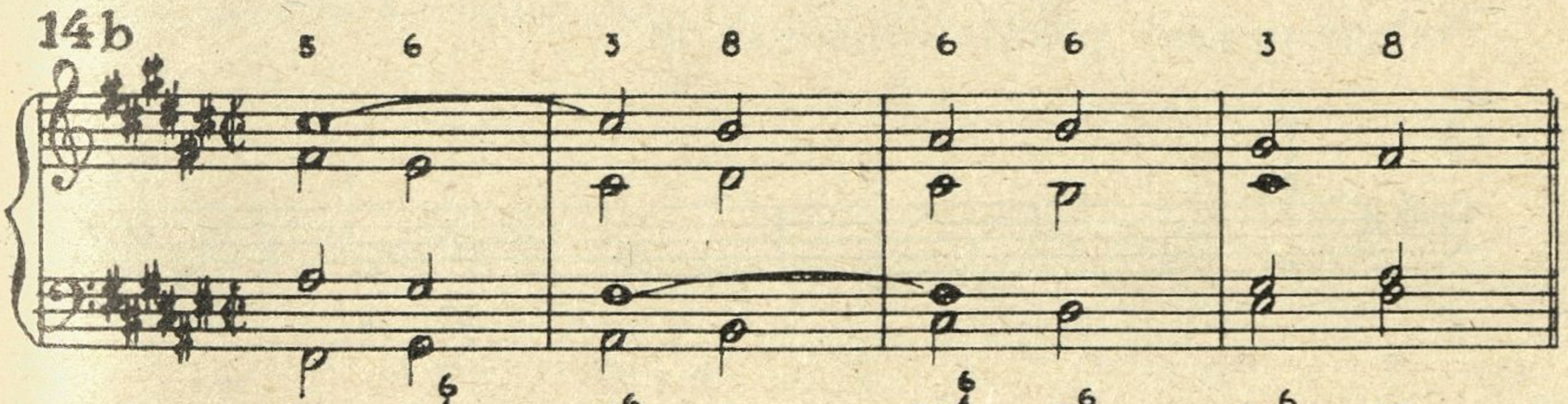
V notnem primeru št. 14 je podana naloga v tem smislu.

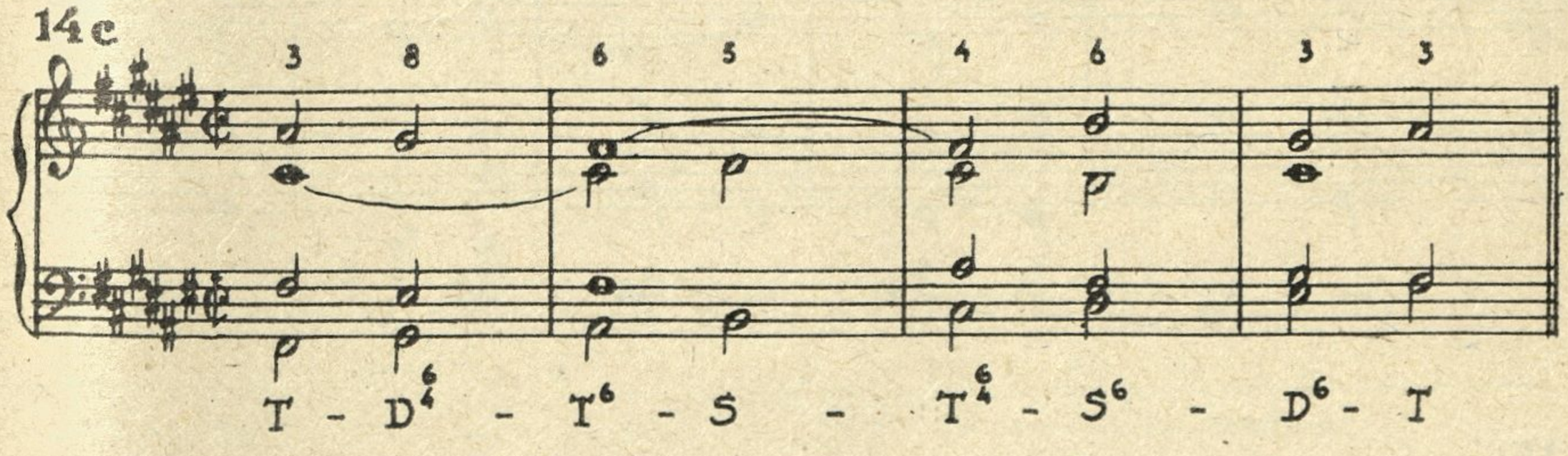


14a

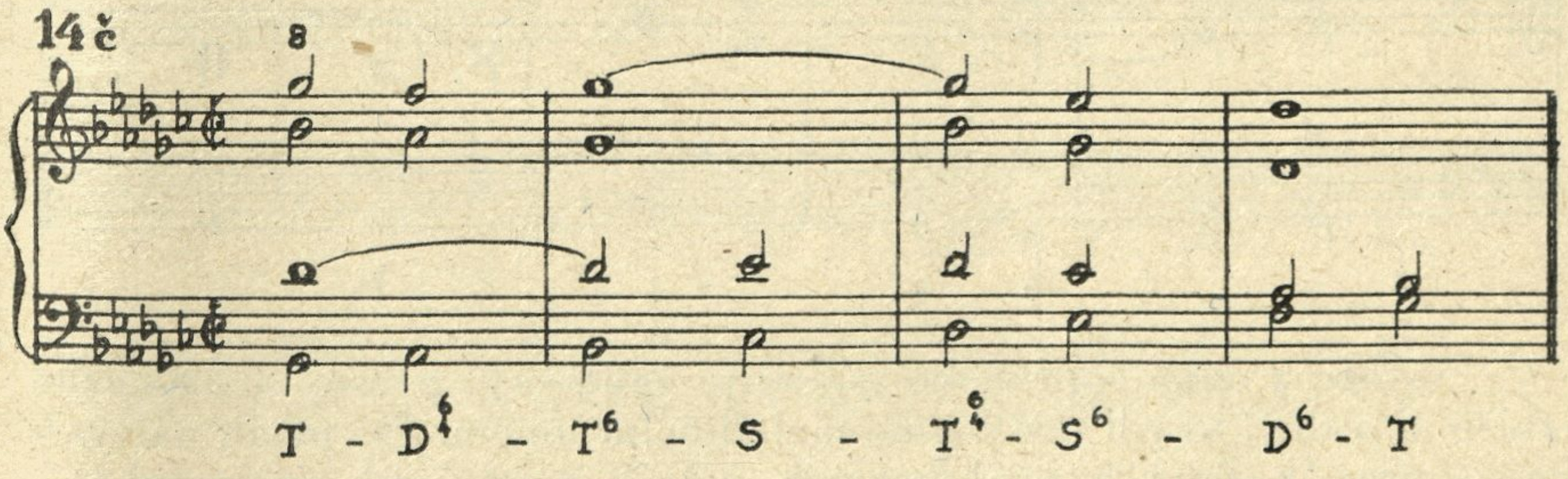


14b



14c

S spremembami na označenih mestih in prepisana v Ges-dur

14č

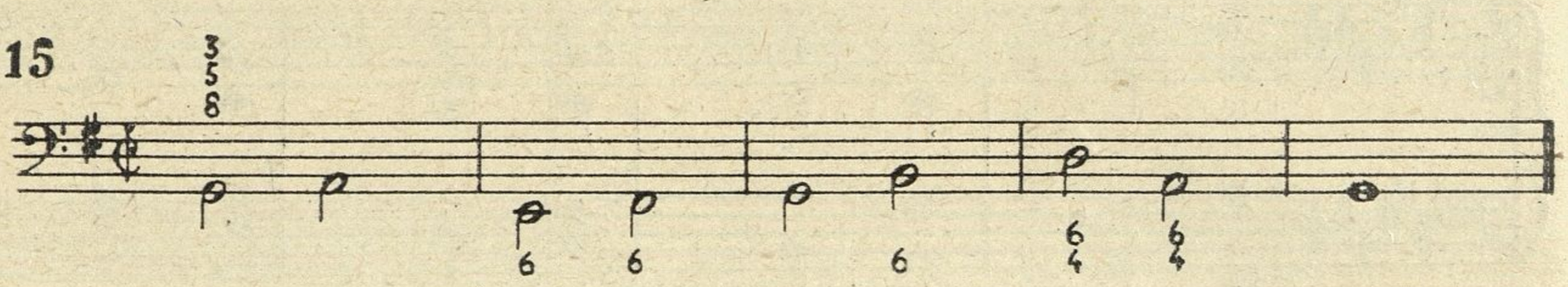


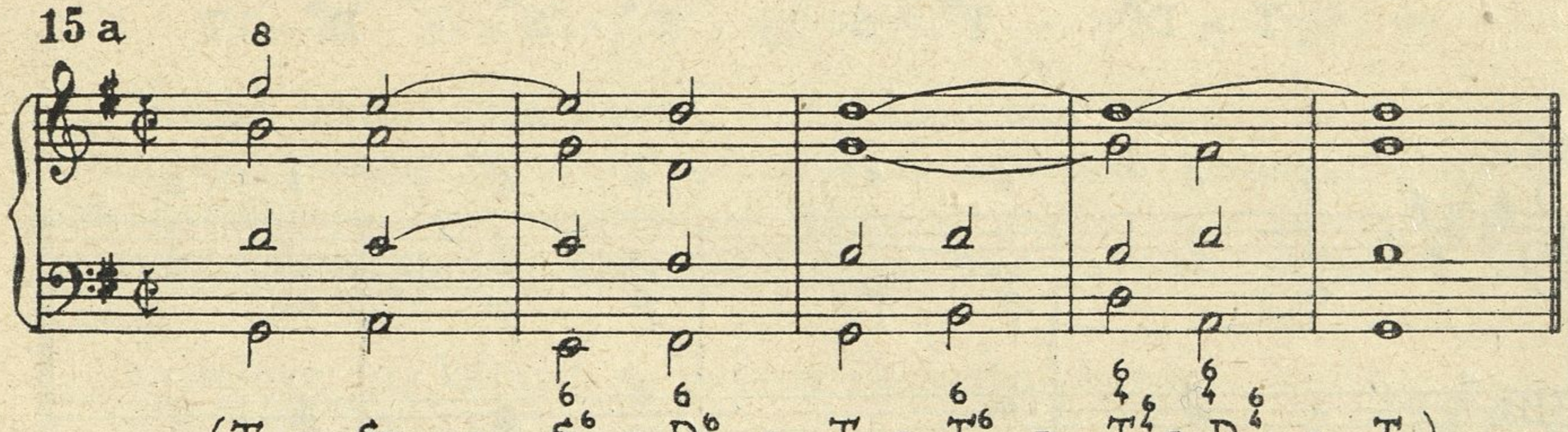
Pri nalogah druge vrste je bas temelj akordov. Takšne vaje so bile poprej najpogostnejše in izdelava predpisanega basa z akordi je veljala kot osnovna harmonična naloga. Tu označimo vrsto akordov nad ali pod vsako basovo noto; kjer ni posebne označbe, uporabljamo

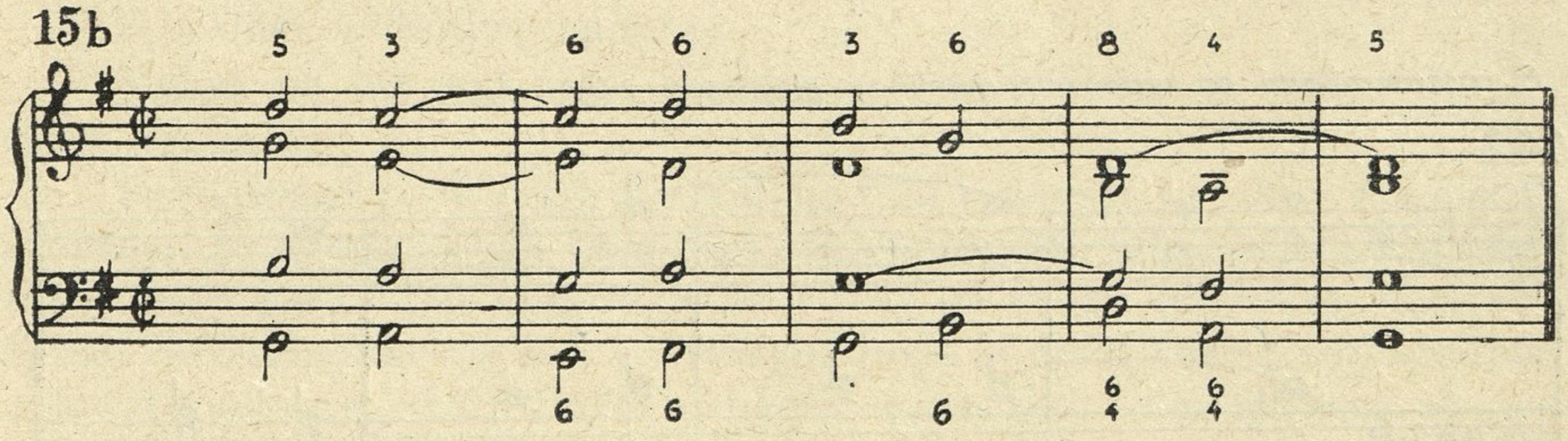
trozvok v osnovnem položaju. Akorde vežemo po pravilih o vezavi akordov (§ 4) in jih pišemo načelno v široki legi; kjer bi zaradi stroge vezave zato nastale napake, preidemo v prosto vezavo (t. j. ne upoštevamo skupnih tonov ali pa spremenimo akordično lego), vendar samo za toliko časa, dokler traja ovira, nato pa se spet povrnemo k strogi vezavi. Isto velja za široko lego, ki jo na posameznih mestih lahko nadomestimo z ozko ali z mešano lego; vendar se takoj povrnemo v široko lego, ko to dopusti tekst naloge. Naloge z danim basom lahko začnemo v oktavni, kvintni ali terčni legi; po navadi je sopranska lega izrecno predpisana s številko (8, 5 ali 3) v oklepaju nad basovsko noto.

Naloge te vrste pokaže primer št. 15.

15

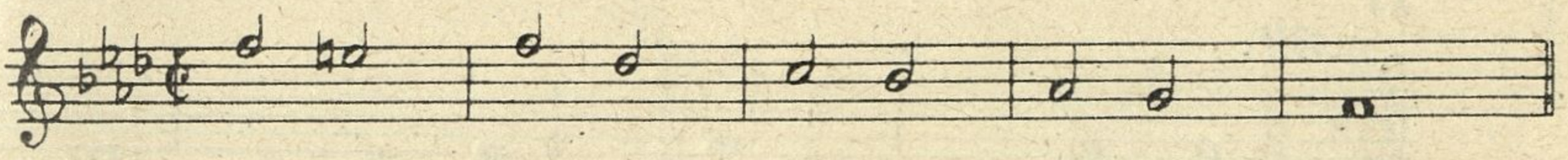


15 a

(T - Sp - S^6 - D^6 - T - T^6 - T^6_4 - D^6_4 - T)

15b

Naloge z dano sopransko melodijo zahtevajo prosto, a primerno izbiro akordov, ki jih podložimo melodičnim tonom. Pri prvih nalogah naj sopran koraka v enakomernih notnih vrednostih (polovinkah), tako da pride pod vsako sopransko noto poseben akord. V takšnem primeru je sopranski ton prima, terca ali pa kvinta akorda in je treba med temi izbirati po naslednjem preudarku: 1. akordi naj se ne ponavljajo; 2. razporeditev akordov naj predstavlja krepke kadence ali

pa naj bodo krepke kadence pomešane s šibkejšimi, nikakor pa naj si ne sledijo same šibke kadence. Treba je torej za celo nalogo **vnaprej** ugotoviti **kadenčni red** in šele nato pristopiti h konkretni izdelavi, **ne** pa **sproti** podpisavati akorde, kakor pač nanese, kajti tako izdelana naloga ne more predstavljati enote in preveč zavisi od naključja. Prav tako je treba dobro preveriti mesta morebitnih sekstakordov in kvartsekstakordov ter skrbeti za to, da je melodija zares podprta s harmonijo, ne pa zastrta. Harmonizacija melodije s samimi trozvoki in obema trozvokovima prestavama v enakomernem metru in za vsako noto zase je sicer enolična in le redko zanimiva ali pa celo umetniško pomembna; vendar je z gornjimi omejitvami dovolj zapletena in zato koristna vaja za kasnejše delo na višji stopnji.

16



f-mol 1. T - D - T - S - T - D - T - D - T, *ali*

2. T - $^{+}$D - T - S - $^{\circ}$D - Dp - Tp - $^{+}$D - T, *ali*

3. . . . . *itd.*

(za 1.)

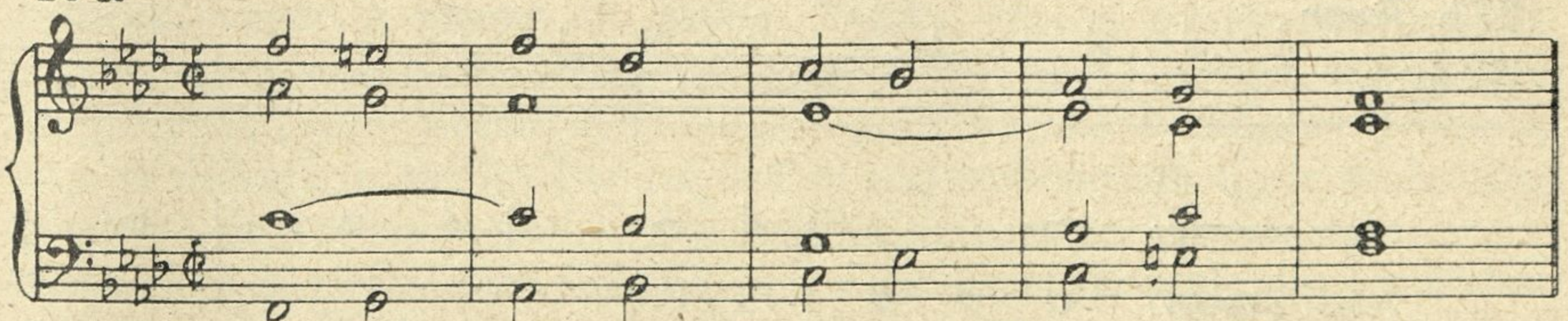
4. p - a - a - p - p - a - p - a

5. $T - D^{6}_{4} - T^{6} - S - {}^{\circ}D - Dp - Tp^{6} - {}^{+}D^{6} - T$

p a a s m a m a

(*Op:* a = avtentična kadenca,
p = plagalna kadenca,
m = mediantna kadenca,
s = sekundna zveza)

16 a

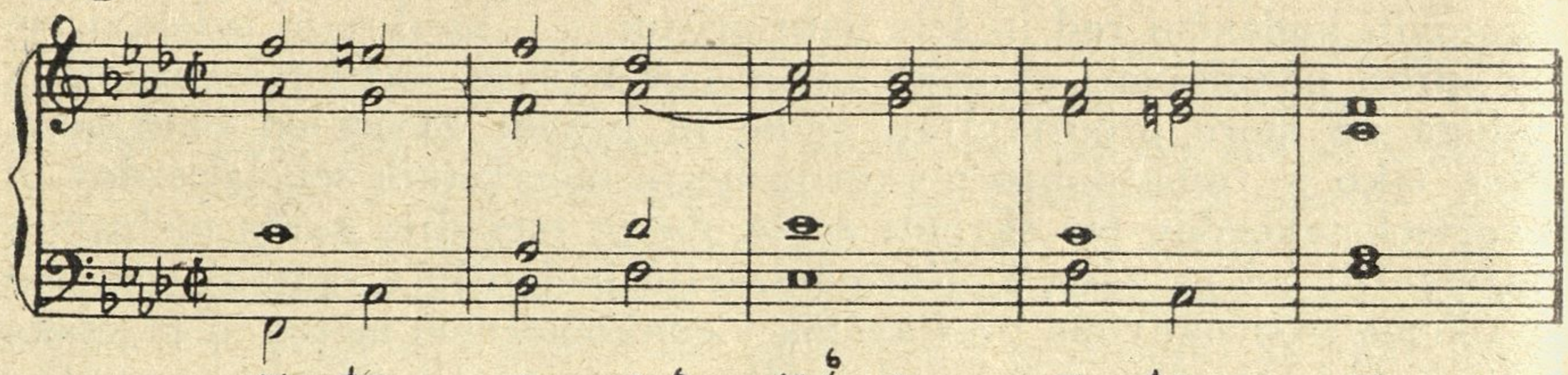


T - D^{6}_{4} - T^{6} - S - $^{\circ}$D - Dp - Tp^{6} - $^{+}D^{6}$ - T, *ali*

T - $^{+}$D - Sp - Sp^{6} - Tp^{6}_{4} - Dp - T - $^{+}D^{6}$ - T,

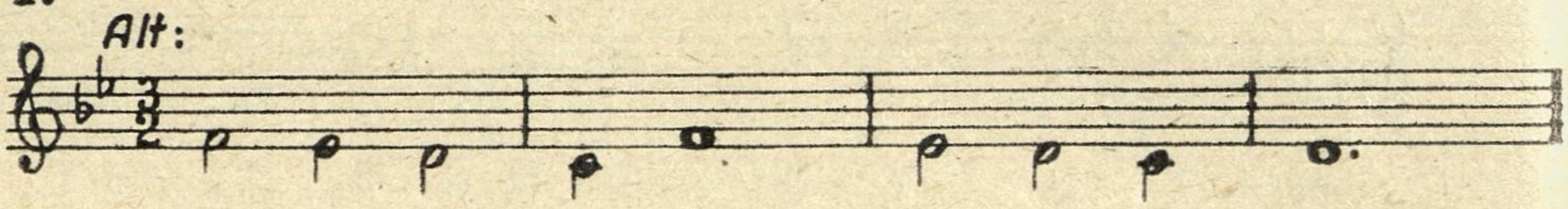
p s p p s p a

16b v notah:



Izdelava danega alta ali tenorja v korekten četveroglasni stavek je najbolj težavna med temi nalogami, kajti tu je podatek precèj skromen in izbira akordov sicer dovolj velika, a v strogem stavku

17



ritem soprana: d d d | o d | o d | o. |

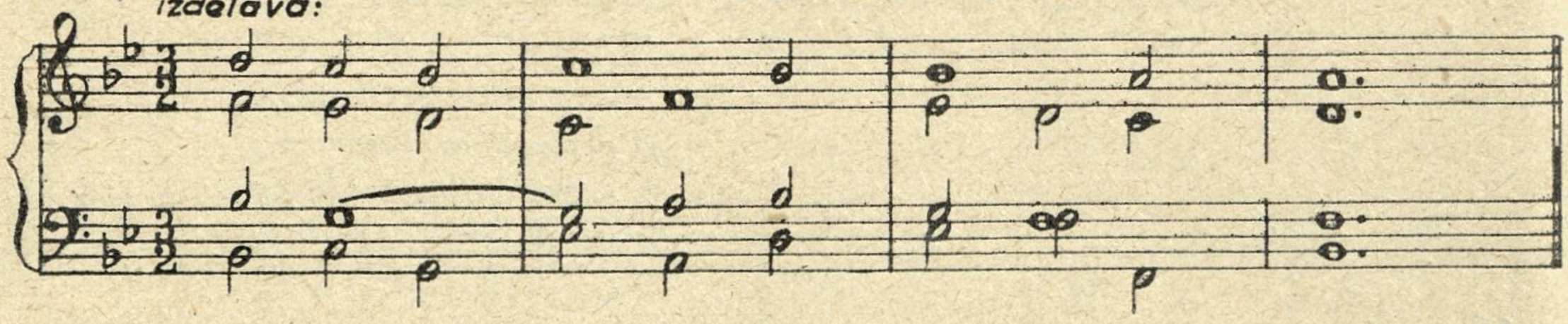
ritem akordov: d d d | ....

B-dur: funkcijska shema: T - Sp - Tp | Sp - D - T | S - T - D | T ||

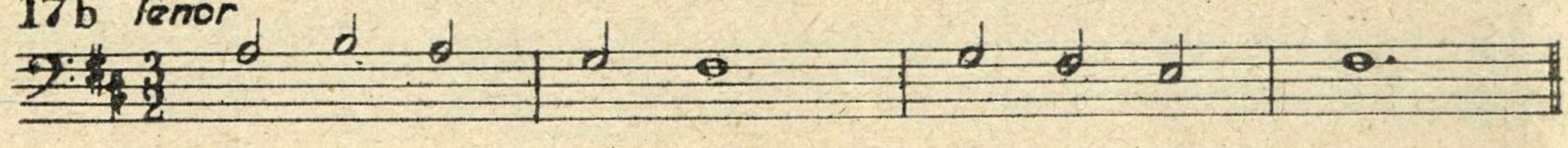
akordi in kadence: T - Sp - Tp | Sp⁶ - D⁶ - T⁶ | S - T⁶/₄ - D | T ||

s p a a a a p p a

17a izdelava:



17b Tenor



ritem soprana: o. | d o | d o | o. ||

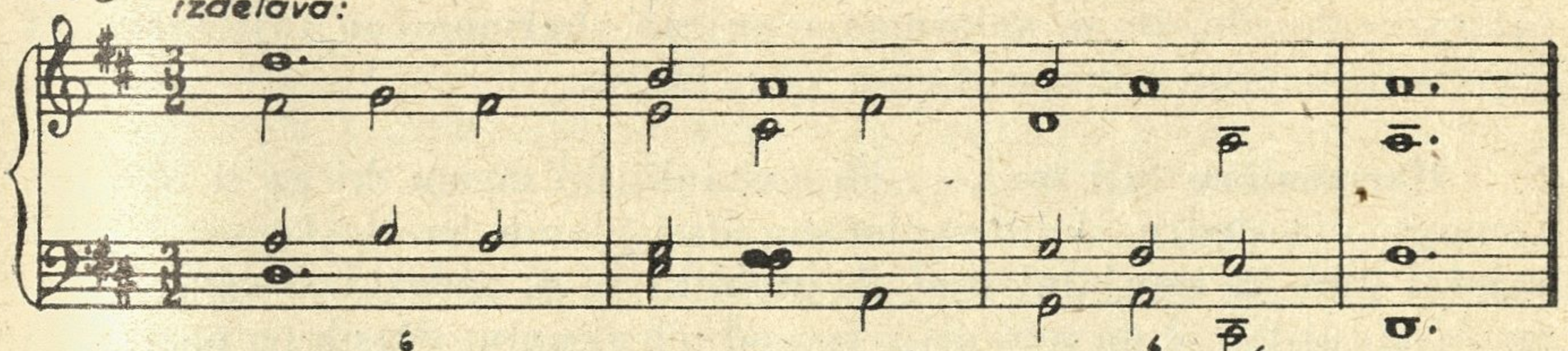
ritem akordov: d d d | ....

funkcijska shema: T - S - T | Sp - Dp - Dp | S - T - D | T ||

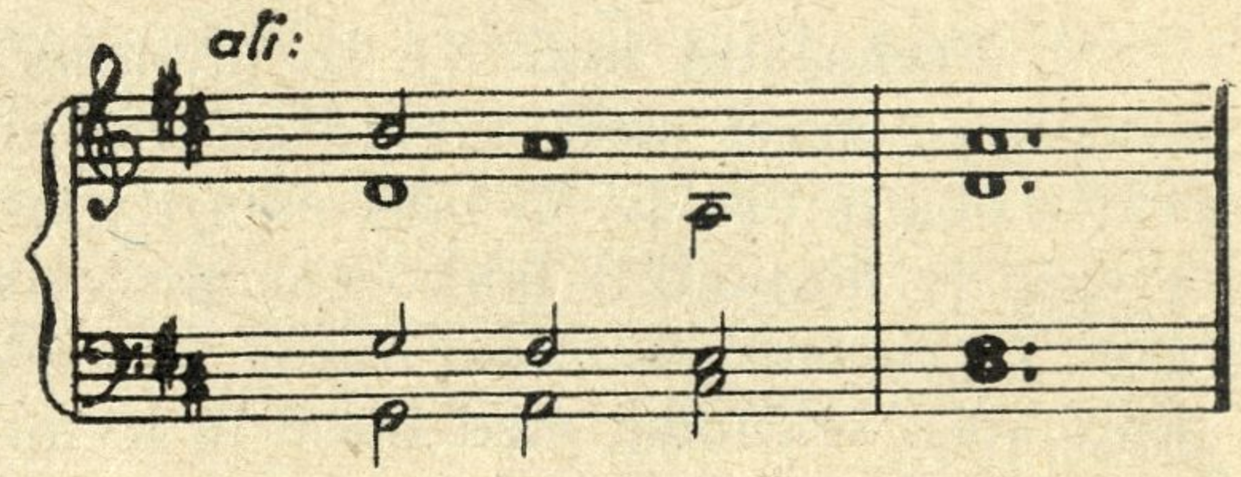
akordi in kadence: T - S⁶/₄ - T | Sp - Dp - Dp⁶ | S - T⁶/₄ - D⁶ | T ||

a p s s s p p a

17c *izdelava:*



ali:



težavna. Razume se samo od sebe, da naj ritem akordov (polovinke) teče popolnoma enakomerno, čeprav dani glas na nekaterih mestih lahko obleži. Vsekakor je treba tudi tu najprej določiti kadenčni red in potlej poskušati konkretno izdelavo. Treba je tudi paziti, da je z danim altom ali tenorjem že tudi podana lega soprana in je le malo možnosti za svobodno gibanje. Primere prinaša n. pr. št. 17.

Melodični pojavi. — Nauk o melodiji je v bistvu še prav malo dognan in se je potreba po njem izkazala šele v tem stoletju. Tukaj se ga bomo dotaknili le v toliko, kolikor neogibno zadeva harmonijo pri izdelavi nalog. **§ 13**

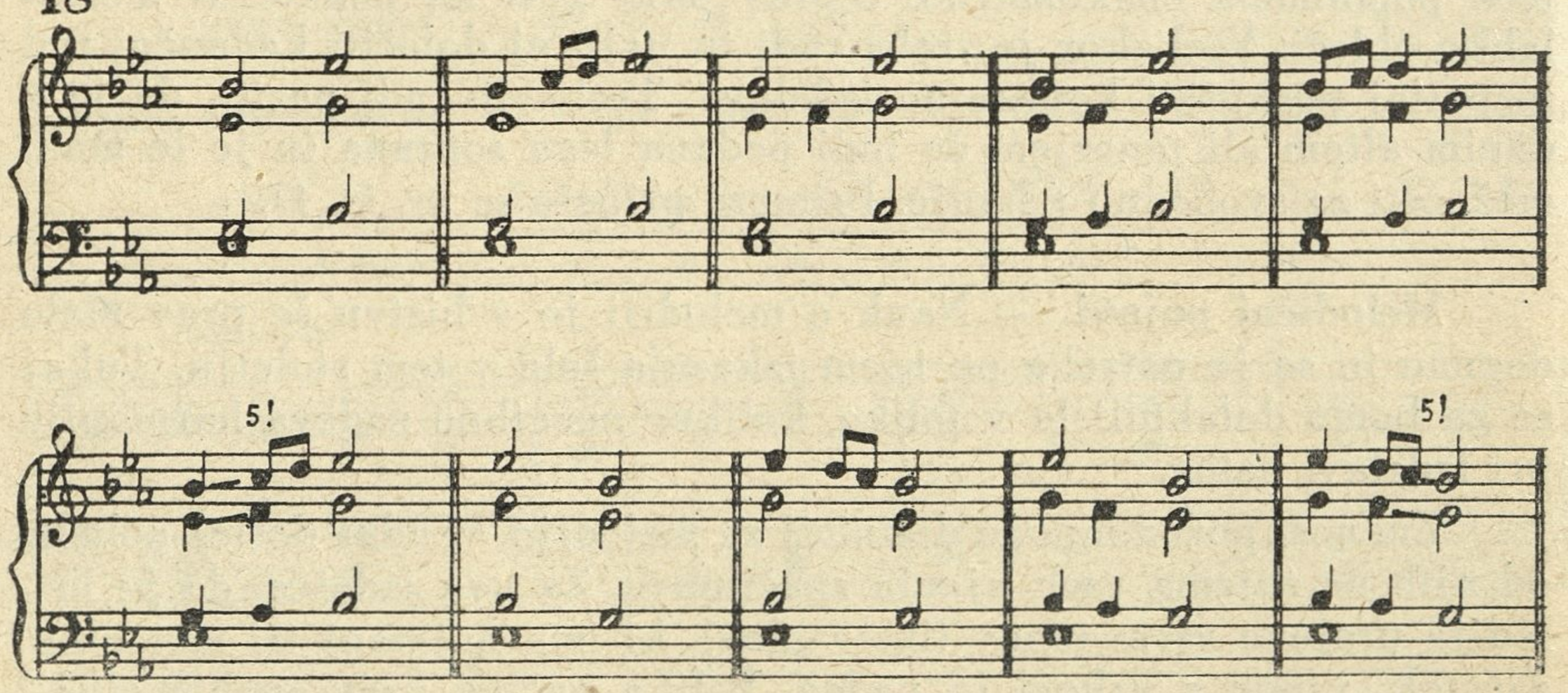
Znanost pozna mnogo definicij za melodijo, vendar doslej nobena od njih ne zajema vseh njenih značilnosti. Za nas zadošča, da je melodija urejena vrsta tonov (intervalov), ki ima najmanj tri momente: začetek, vzpon z vrhom in padec. Velika večina preprostih melodij je tako zgrajena, pa tudi umetna glasba navaja v glavnem ta obrazec. Za nespremljano melodijo (homofonijo v ožjem besednem pomenu) je s to definicijo zajeto kar največ in najrazličnejših tipov melodične gradnje; pogled na melodijo s posebnim ozirom na harmonično spremljavo (kar navadno označujemo tudi z izrazom »homofonija« v širšem pomenu) pa dá določene tipe, ki jih uredimo po posebnih vidikih.

V tem smislu lahko ločimo dve glavni vrsti melodičnih tonov: a) tone, ki pripadajo spremljevalnemu akordu in se oglasijo istočasno z njim, in b) tone, ki so spremljevalnemu akordu tuji ali pa ne zvenijo z njim hkrati. Prva skupina ne dela težav: ton, ki spada

k akordu, v katerem se pojavi, je akordičen ton ter ne potrebuje posebne obravnave. Drugače pa je s toni, ki ne spadajo k spremljevalnemu akordu, in se splošno imenujejo »**harmonično tuji toni**«. Ti terjajo primerno razvrstitev in obravnavo.

§ 14 **Harmonično tuji toni.** — Po nastanku in mestu, ki ga ti toni zavzemajo v sosledju akordov, ločimo štiri glavne vrste. Te so: **1. prehajalni toni, 2. menjalni toni, 3. prehitki** in **4. zadržki.** Vsak harmomonično tuj ton se dá uvrstiti v eno od teh skupin; včasih pa nastanejo tudi dvomljivi harmonični tuji toni, ki jih lahko razlagamo na dva načina.

1. Prehajalni toni. To so (diatonični ali kromatični) toni, ki izpolnjujejo vrzel med dvema akordičnima tonoma. Ker sta terca in kvarta oba intervala, ki lahko stojita med dvema akordičnima tonoma, ju veže (v diatoniki) lahko ena prehajalna nota, oziroma dve noti te vrste. Za primer vzemimo durov trozvok: med njegovo primo in terco lahko stoji sekunda, med terco in kvinto pa kvarta; če pa je interval kvarta (tako n. pr. med terco in seksto sekstakorda), lahko izpolnita vrzel dva tona, in sicer kvarta in kvinta. Konkretno gl. primer št. 18!

18

Opomba. — Če bi lahko upoštevali kromatične vmesne tone, se število možnih prehajalnih tonov ustrezno poveča.

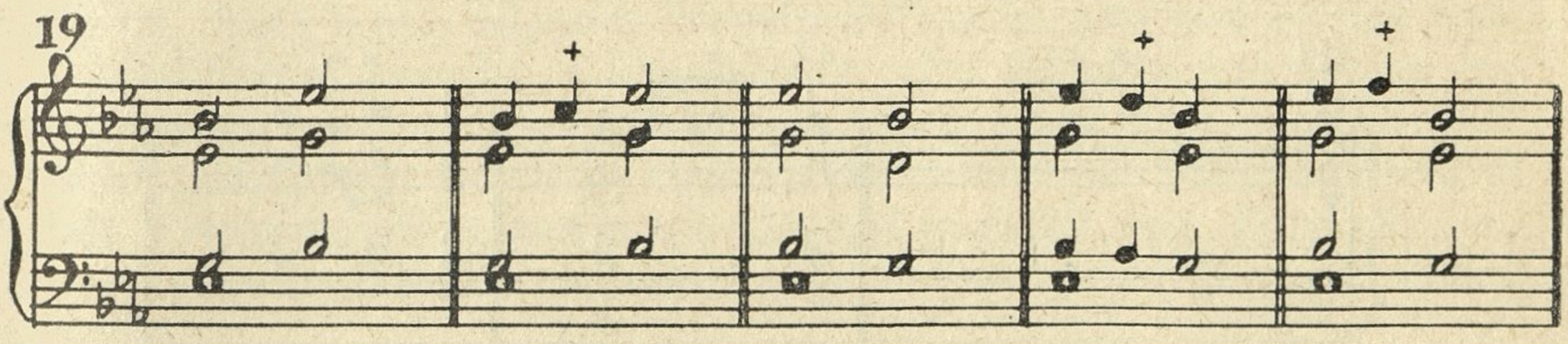
Iz navedenega sledi, da lahko izpolnjujejo harmonično tuji toni vrzel med dvema akordičnima tonoma tako, da stopnjema in v isti smeri zaporèd nastopijo. Ta primer je zlahka umljiv in daje priložnost za napake le v toliko, da pri istosmernem gibanju akordičnih in harmonično tujih tonov nastanejo pogrešne paralele. Te je treba računati tako od poudarjenega (akordičnega) tona k naslednjemu poudarjenemu (akordičnemu) tonu, pa tudi od nepoudarjenega (harmonično tu-

jega) tona k neposredno naslednjemu poudarjenemu (akordičnemu) tonu; ne pa od nepoudarjenega (harmonično tujega) tona k naslednjemu nepoudarjenemu (harmonično tujemu) tonu. Prav zaradi tega ni mogoče prikriti krivih paralel med dvema sosednjima akordoma, ki sta povezana s prehajalnimi toni; s harmonično tujimi toni torej ni mogoče izbegniti napakam, ki ostajajo mimo njih v osnovi.

S prehajalnimi toni izpolnimo vrzel med akordičnima tonoma v katerem koli glasu; lahko pa nastopijo tudi v več glasovih hkrati. Če se pojavijo najmanj v treh glasovih (ali pa v vseh štirih) naenkrat, nastane »**prehajalni akord**«, ki ga je včasih težko ločiti od navadnega akordičnega sosledja (kadence) in definirati kot takega. O poimenovanju tedaj odločajo druge karakteristike, kakor so ritem akordičnega zaporedja, poudarjenost, dotlej običajna raba, itd.

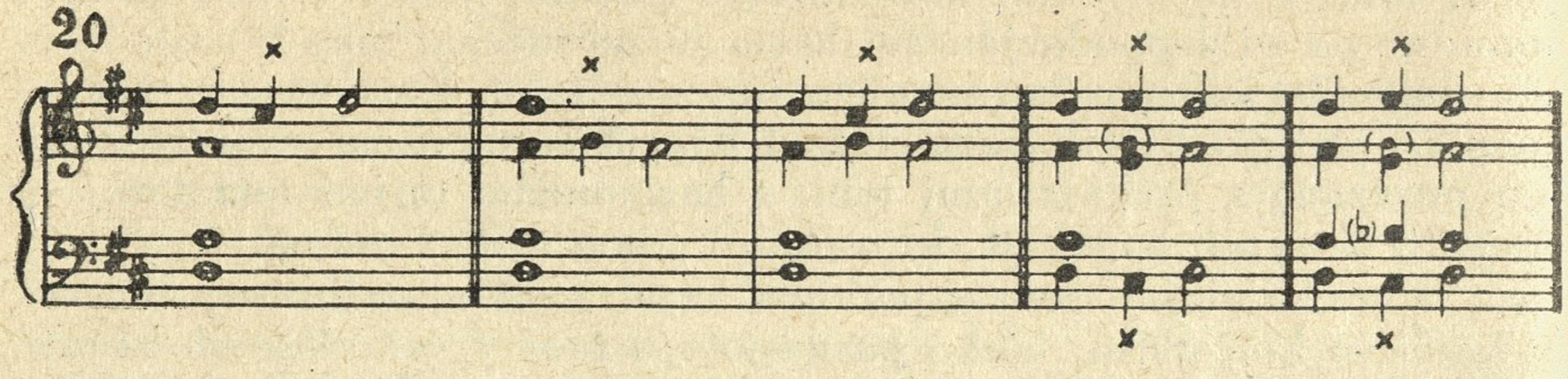
Posebna zvrst prehajalnih tonov so »**prekinjeni prehajalni toni**«; pri teh se vrsta in smer prehajalnih tonov samo nakaže, potlej pa opusti in se preskoči na drug akordičen ton. Primer tega sorazmerno redkega melodičnega pojava daje n. pr. št. 19. V ostalem prehajalni toni le

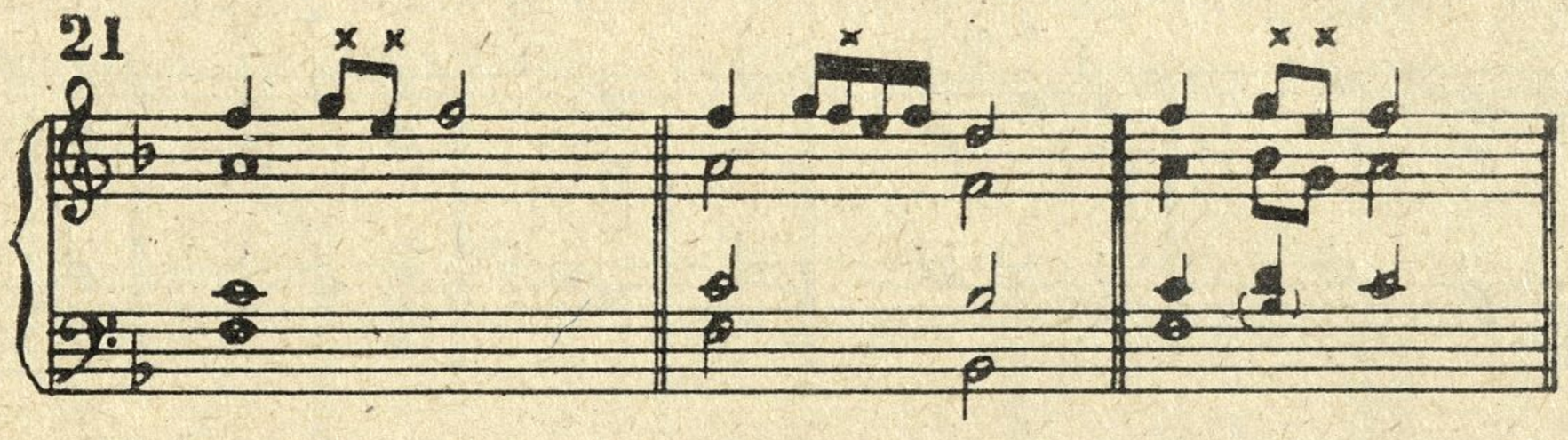
19



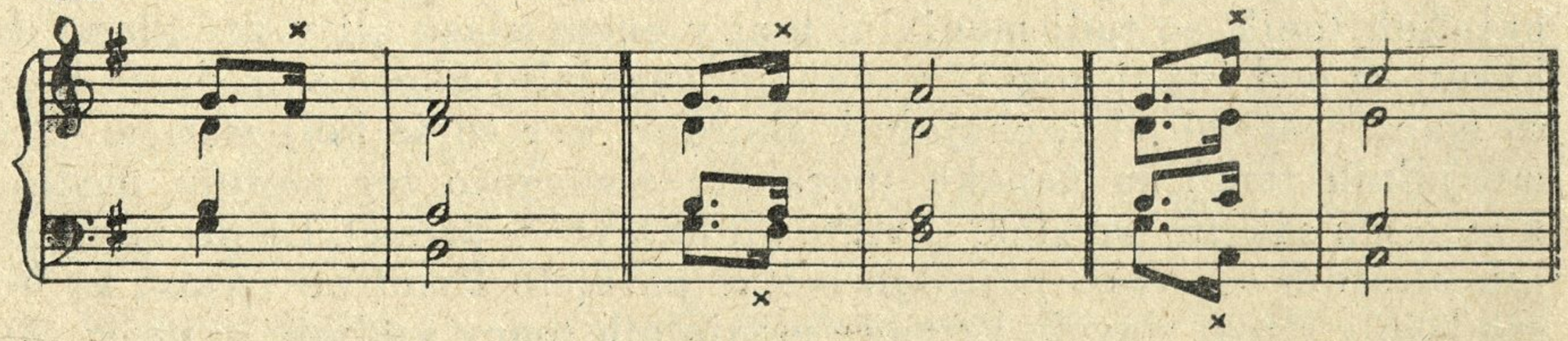
uglajajo melodično linijo in ji ne dajo večje značilnosti, pa tudi ne spremenijo harmonije; zato njihova uporaba ni karakteristična, temveč uravnavajoča, ter zahteva zmernost, ker lahko zapade v enoličnost. Nima smisla, vsako akordično distanco izpolniti s prehajalnimi toni, ker tako dobimo venomer ponavljajočo se tonsko lestvico. Prav zaradi tega so jih radi uporabljali v času tako imenovanega »cecilijanskega« sloga, kjer so padli na stopnjo mehanične figuracije (v tem smislu jih obravnavajo številni učbeniki te dobe).

2. Menjalni toni. — To je različek prehajalnih tonov, pri katerem izhaja nota od akordičnega tona, ga stopnjema zapusti v kateri koli smeri ter se nato spet povrne vanj. Torej so menjalni toni zgornje ali spodnje sekunde akordičnega tona. Zgornji menjalni toni so vselej diatonični, spodnji pa so radi kromatični (poltonski). Kakor pri prehajalnih tonih, so tudi menjalni toni v enem glasu ali v več glasovih hkrati in pod istimi pogoji nastanejo »**menjalni akordi**«, le da so le-ti še manj značilni od prehajalnih akordov, ker so še bolj statični. Pri menjalnih tonih so napake (paralele) nemogoče ter morejo nastati kvečjemu zakrite paralele (kvinte ali oktave — prime). Le pri menjalnih akordih se lahko pojavijo očitne paralele kvint ali oktav, ki ne spadajo v strogi stavek. Primere menjalnih tonov vsebuje n. pr. št. 20.

20

Posebna podzvrst menjalnih tonov je »**dvojni menjalni ton**« (gruppetto), kjer sledi zgornji menjalni noti še spodnja menjalna nota. Pri tem lahko spremlja prvo menjalno noto drug akord kot drugo; tedaj bi lahko ocenili vsako skupinico zase kot menjalno (enojno) noto. V glasbeni ornamentiki je imela dvojna menjalna nota (dvoložek) važen melodični pomen, zlasti v nemški romantiki; imela je poseben znak (∾) in je bila obravnavana zgolj ornamentalno in brez harmonične veljave. Pri vokalnem kontrapunktu je znan poseben različek kot »nota cambiata«. (Gl. prim. št. 21!).

21

3. Prehitek. — Če nastopi akordičen ton predčasno, t. j. pred nastopom njemu pripadajočega akorda, nastane prehitek. Navadno ima krajšo notno vrednost, ali pa najkrajšo primerno celotnemu ritmičnemu poteku skladbe. Tudi prehitek je lahko enoglasen ali večglasen; v poslednjem primeru nastane »**akordični prehitek**«. Prehitek je melodična tvorba, ki nima harmonične veljave; tudi ne morejo nastati napake z njegovo rabo. Od vseh vrst harmonično tujih tonov je najmanj značilen in zgolj priložnosten. Pri klasikih se je rad pojavljal h koncu skladbe; v romantični glasbi ga pogosteje najdemo kot ornamentalno dopolnilo k melodiji. Razume se skoraj samo od sebe, da se prehitek pojavi samó na lahko (nepoudarjeno) taktno dobo.

Zglede prehitkov daje n. pr. št. 22.

22

Opomba. — Načelno se prehajalni toni, menjalni toni in prehitki na lahki taktovi dobi; v takšnem primeru jih je lahko definirati. Vendar naletimo tu pa tam tudi na poudarjene prehajalne ali menjalne note. Te so vsekakor dvoumne in dovoljujejo dvojno definicijo, tako kot akordičen ton kakor tudi kot poudarjen harmonično tuj ton.

4. Zadržek. — To je najbogatejša vrsta harmonično tujih tonov melodije, ki vpliva tudi na harmonični potek skladbe. Njegova splošna karakteristika je, da nastopi na težko dobo. Njegov pojav obsega (v najstrožjem merilu) tri momente: pripravo, nastop in razvez. V »**pripravi**« se pojavi kot akordičen ton v akordu na lahko taktno dobo; naslednja težka doba prinese »**nastop**«, naslednja lahka doba pa »**razvez**«. Načelno naj bo priprava daljša kot nastop ali pa vsaj enako dolga, razvez pa je lahko krajši. Nastop je vezan na pripravo, razvez pa v načelu pada v najbližjo stopnjo. V vseh teh momentih pa so razlike, in sicer:

a) zadržek je lahko pripravljen, nepripravljen ali napol pripravljen. Pripravljen je, ako se priprava nahaja kot akordičen ton v istem glasu, v katerem je tudi nastop, ter je kot takšen označen z vezajem (ta vezaj lahko odpade). Nepripravljen je, ako zadržanega tona ni v predidočem akordu; s tem odpade prvi moment pravilnega zadržka, priprava. Napol pripravljen zadržek so svojčas smatrali kot zadostno utemeljen, če se je ton zadržka nahajal v pripravljalnem akordu v drugem glasu, kot pa je nastopil zadržek sam. To razlikovanje med nepripravljenim in napol pripravljenim zadržkom je danes zastarelo.

b) V bistvu enako zastarelo je razlikovanje med konsonančnimi in disonančnimi zadržki, kakor vobče tradicionalno razlikovanje konsonanc in disonanc. Po svojedobnem teoretičnem nauku se intervali delijo v konsonančne in disonančne (»sozveneče« in »razzveneče«). Prvi so vsi čisti intervali (prime, kvarte, kvinte in oktave) ter vse terce in sekste, drugi pa vse sekunde in septime. Disonance potrebujejo »razvez«, t. j. stopnjema se morajo iztekati v najbližje konsonance, po možnosti navzdol (izjema je velika septima, ki se lahko razveže tudi navzgor). Takšno vrednotenje je estetsko ustrezalo načelom predklasične in klasične glasbe; že romantika pa je od tega — vsaj v praksi — odstopila, še bolj pa naslednje dobe, ki so celó dajale prednost disonancam pred konsonancami ter tako razvrednotile poslednje. Danes je nemogoče vzdržati ločitev intervalov v konsonantne in disonantne ter prvim pripisovati »umirjenje«, drugim pa »nemir« ali »napetost«, ki naj bi »terjala« razvez v konsonanco. V akustičnem smislu nima noben ton nobene usmerjenosti ali težnje, šele kreativna volja mu dá videz nekega hotenja, ki so ga v harmoniji vključili pod pojem »**vodilnega tona**«. Značilna lastnost vodilnih tonov je težnja k razvezu; premislek, še bolj pa zgledi iz glasbene literature, izprevržejo podtaknjeno mnenje o nekih tendencah tonov, zlasti pa sosednjih poltonov, ki naj bi bili vodilni toni drug k drugemu.

Opomba. — Pojem vodilnega tona je igral v nauku o harmoniji v XIX. in v prvi četrtini XX. stoletja odločilno vlogo. Osnovo harmoničnega občutja je v tem razdobju (in pred njim) predstavljala diatonika, ki je po svoji naravi najbližja muzikalnemu in prvenstveno harmoničnemu čutu srednjeevropskega človeka (od helenističnega obdobja dalje je vse muzikalno udejstvovanje tega kulturnega kroga slonelo na diatoniki). V diatonični (durovi in melodični molovi) lestvici sta dva poltona, polton pa je najožja razdalja dveh sosednjih tonov sploh v našem temperiranem sistemu. V duru in molu je polton med 7. in 8. (1.) stopnjo in popolnoma neprisiljeno si je 7. stopnja pridobila veljavo »vodilnega« tona, ker je pač najčešče peljala k 8., t. j. 1. stopnji lestvice, k njeni »noti finalis«, začetnemu in končnemu tonu. Zato se je najprej uveljavilo mnenje, da 7. stopnja neizpodbitno vodi k 1. stopnji, ker ji je pač najbližja. Od tod pa do mnenja, da se mora tudi v akordu »razvezati« 7. stopnja v prvo, je le majhen, a za harmonično občutje navedenih razdobij odločilen korak. Dominanta (kot druga najvažnejša funkcija diatonične harmonije) je vedno vsebovala »vodilni ton« kot terco, zato je veljalo pravilo, da se mora dominantna terca vedno »razvezati« v tonično primo. Praktično je to pomenilo, da mora vsaki dominanti neogibno slediti tonika ali njeno zastopstvo; torej je veljala vedno (avtentična) kadenca D-T ali pa njeno nadomestilo, (varljivi) sklep D-Tp (poslednji seveda samo v duru). To je zelo omejilo svobodno kadenciranje, ki sta ga še v polni meri poznali in izrabljali vokalna polifonija XVI. stoletja in v znatnem delu instrumentalna polifonija XVII. stoletja. Kasneje je prišla na vrsto 3. stopnja kot analogni vodilni ton iz tonike k subdominanti v duru. Le prav počasi si je utrlo pot spoznanje, da sta zvezi D-T in T-S v bistvu enaki, namreč avtentični, in da sta torej 3. in 7. stopnja po vrednosti enaka »vodilna« tona. V harmoničnem molu, ki je uravnaval harmonična razmerja v XIX. stoletju, so bile razmere drugačne; tam je lestvično obstajal samo vodilni ton 7. stopnje. Kljub temu je bila (še od prej) zveza S-T zelo priljubljena kot plagalna kadenca in je veljala avtentična kadenca kot tipična za dur, plagalna pa za mol. Točno pogledano, je plagalna kadenca obrat avtentične (D-T je avtentična kadenca, T-D pa plagalna). V takšni interpretaciji pa ima avtentična kadenca »vodilni« ton navzgor (pr. n. v c-duru polton h-c), plagalna kadenca pa »vodilni« ton navzdol (v c-duru polton c-h). Tako se izkaže, da je mogoče tolmačiti poltonsko razmerje v obeh smereh, da torej obstaja možnost vodilnega tona navzgor ali navzdol pod pogojem, da je razmerje poltonsko. To spoznanje je imelo za posledico, da lahko vsako poltonsko razmerje razlagamo na način »vodilnega« tona in tako je slednjič z naraščajočo kromatizacijo diatonike postal vsak posamezni ton »vodilni« ton, in sicer navzgor proti svojemu gornjemu poltonskemu sosedu, navzdol pa proti spodnjemu, vselej pa v intervalnem razmerju male sekunde in (pravopisno) nikdar kot zvišana, oziroma znižana prima. Danes torej lahko postavimo definicijo, da je »vodilni« ton zgornja ali spodnja (mala) sekunda vsakega (diatoničnega ali kromatičnega) tona brez ozira na položaj v lestvici ali v akordu.

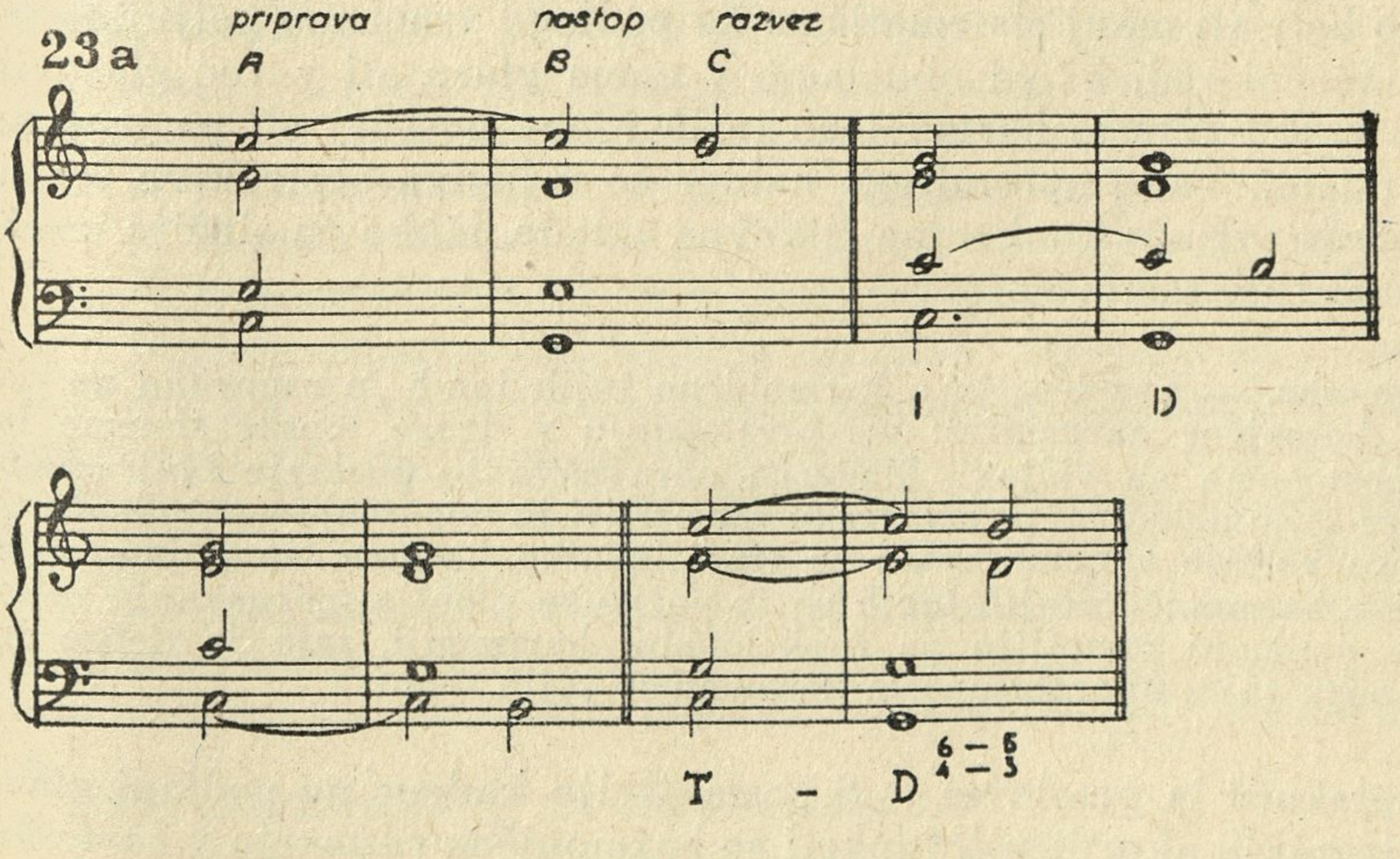
V smislu starega pojmovanja konsonanc in disonanc sta konsonančna zadržka v zgornjem glasu kvarta pred terco in seksta pred kvinto, v spodnjem glasu pa kvarta pred kvinto in kvinta pred seksto. Razvez konsonančnega zadržka ni bil potreben in zadošča, da sta konsonančna zadržka v zgornjem glasu kvarta in seksta, v spodnjem pa kvarta in kvinta. Vsi ostali zadržki so disonančni in potrebujejo razvez. V zgornjem glasu so to septima pred seksto in nona pred oktavo, prav tako pa tudi sekunda pred primo, če prezremo, da je pri sekundi **spodnji** ton disonanten. V spodnjem glasu ustreza tej razdelitvi sekun-

da pred terco in septima pred oktavo, čeprav je pri septimi **zgornji** ton disonanten in ga je torej treba razvezati v seksto (že **Bach** je obe izjemi pogosto uporabljal). V četveroglasnem stavku more vsak zadržek bodisi konsonirati ali disonirati z enim glasom ali z več glasovi; razume se samo od sebe, da mora v poslednjem primeru zadržku slediti pravilen razvez, medtem ko konsonantni zadržki niso vezani na razvez; zadržek slednjič lahko odskoči v drug akordičen ton, ki ni stopnjema povezan z njim (»**odskakujoči zadržek**«).

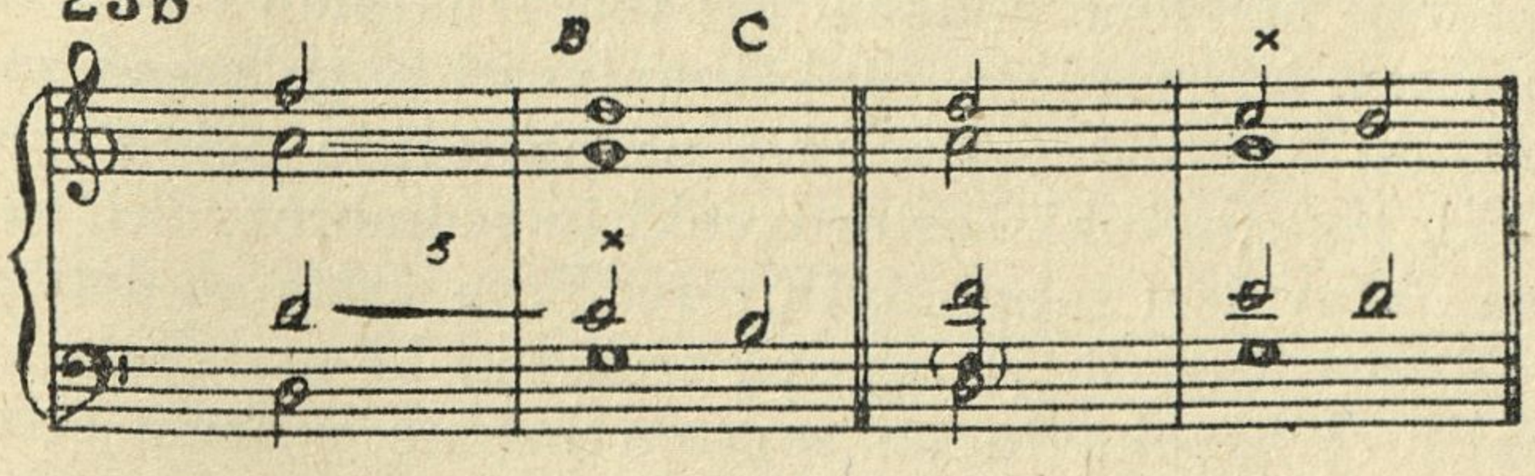
Pravilna uporaba zadržkov je bila dokaj zapletena, obenem pa tudi značilna in izrazita. Zato zavzema zadržek med harmonično tujimi toni strogega stava najvažnejše mesto. Podvržen je vsem zanj veljavnim pravilom ter ga je treba vselej uvrstiti v eno od pripuščenih vrst. V novejšem diatoničnem in kromatičnem stavu je postala njegova raba tako svobodna, da je njegova značilnost mnogo utrpela. Vsekakor je tipična melodična tvorba, ki uvaja v strogi stav kontrapunkta in harmonije največ pestrosti in melodične, pa tudi harmonične napetosti. Z opuščanjem pojmov konsonance in disonance je tudi veljava zadržkov zdrknila proti ornamentiki in prišla v področje melodičnih pojavov, ki imajo le malo harmoničnega pomena.

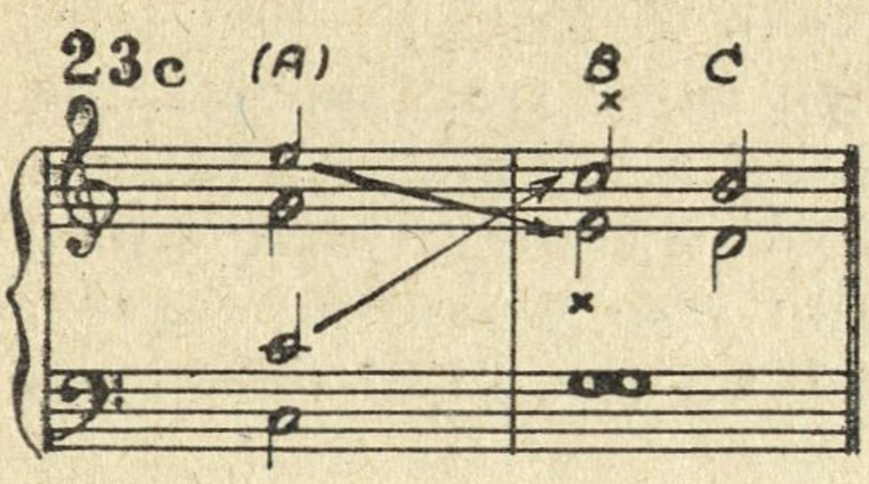
Zglede tipov zadržka prinaša primer št. 23.

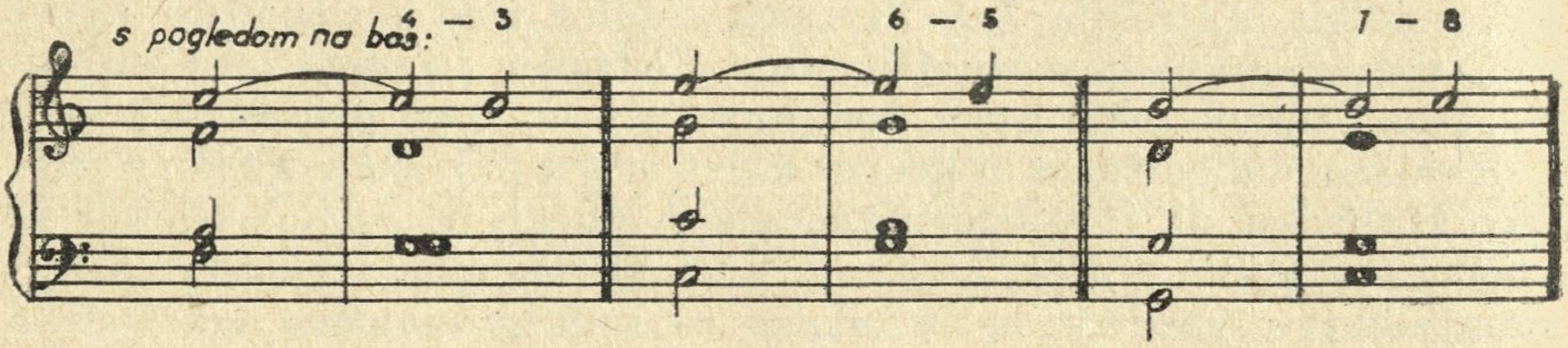
23a



23b







§ 15 **Uporaba harmonično tujih tonov.** — Ker so harmonično tuji toni izključno melodični pojavi, zavisi njihova uporaba od ustvarjalčeve (kreativne) volje in je ni mogoče predpisovati. Zato lahko vsako harmonično nalogo opremimo s harmonično tujimi toni, pri čemer lahko ravnamo bolj ali manj sistematično. Za podlago vzamemo poljubno izbran kadenčni red, ki ga obdelamo v enem glasu ali v več glasovih bodisi z vsako zvrstjo harmonično tujih tonov posebej ali pa mešano z več vrstami. Tako opremljene naloge so v bistvu abstraktne ter le redko predstavljajo konkretne mikavne zglede, lahko pa služijo uvežbanju zadevnih poglavij.

Opomba. — Vsa teorija o harmonično tujih tonih je osnovana na postavkah diatonične harmonije; pri prestopanju v druge tonske sisteme izgublja postopoma na veljavi. Moderna obravnava to poglavje bolj mimogrede, ker so ti melodični pojavi težko razložljivi in dopuščajo več tolmačenj; mimo tega veljajo v celoti samó za tradicionalno harmonično pojmovanje. Poglavje o harmonično tujih tonih pa je važno za globlje spoznavanje zakonitosti v delih, ki temeljijo na funkcionalni harmoniji, zato je dobro izdelati mnogo vaj z uporabljanjem harmonično tujih tonov.

§ 16 **Septakord in prestave.** — S postavitvijo kadenc na podlagi glavnih in stranskih akordičnih funkcij so harmonična razmerja v funkcionalni diatonični harmoniji bistveno podana. Pri tem izhajamo s samimi trozvoki, kar za določitev harmonične funkcionalnosti popolnoma zadošča. V terčnem sistemu akordične graditve pa obstajajo poleg trozvokov še četverozvoki, peterozvoki, šesterozvoki in sedmerozvoki, saj imamo v okviru dveh oktav šest zaporednih terc. Prva vrsta so četverozvoki ali septakordi, pri katerih je osnova trozvok, ki mu dodamo zgornjo terco. Po obliki trozvoka in po septimi ločimo v duru štiri septakordne oblike, in sicer:

a) septakord, ki sestoji iz durovega trozvoka in velike septime (nekoč imenovan veliki septakord);

b) septakord, ki sestoji iz durovega trozvoka in male septime (dominantni septakord);

c) septakord, ki sestoji iz molovega trozvoka in male septime (mali septakord), in če upoštevamo zmanjšani trozvok, še

č) septakord, ki sestoji iz zmanjšanega trozvoka in male septime (zmanjšano mali septakord).

Enaki so septakordi v naravnem molu; če pa pritegnemo harmonični mol, pridobimo še nadaljnje tri septakorde, in sicer:

d) septakord, ki sestoji iz zmanjšanega trozvoka in zmanjšane septime (zmanjšani septakord);

e) septakord, ki sestoji iz molovega trozvoka in velike septime in

f) septakord, ki sestoji iz zvečanega trozvoka in velike septime (zvečano veliki septakord).

Septakordi pod d), e) in f) spadajo pravzaprav že v kromatični sistem ter za ta del knjige ne prihajajo v poštev.

Vsi septakordi imajo harmonične funkcije trozvokov, nad katerimi so zgrajeni; z uporabo septakordov se funkcijski pomen akorda samo okrepi, a se ne spremeni. Funkcijski pomen imajo le septakordi, ki imajo za osnovo durski ali molski trozvok; kvaliteta septime nima vpliva na funkcijski pomen.

Ker je septakord četverozvok, ima poleg temeljne lege, v kateri mu gre naziv »**septakord**«, še tri prestave, in to:

a) »**kvintsekstakord**«, če je v basu septakordova terca;

b) »**terckvartakord**«, če je v basu septakordova kvinta, in

c) »**sekundakord**«, če je v basu septakordova septima.

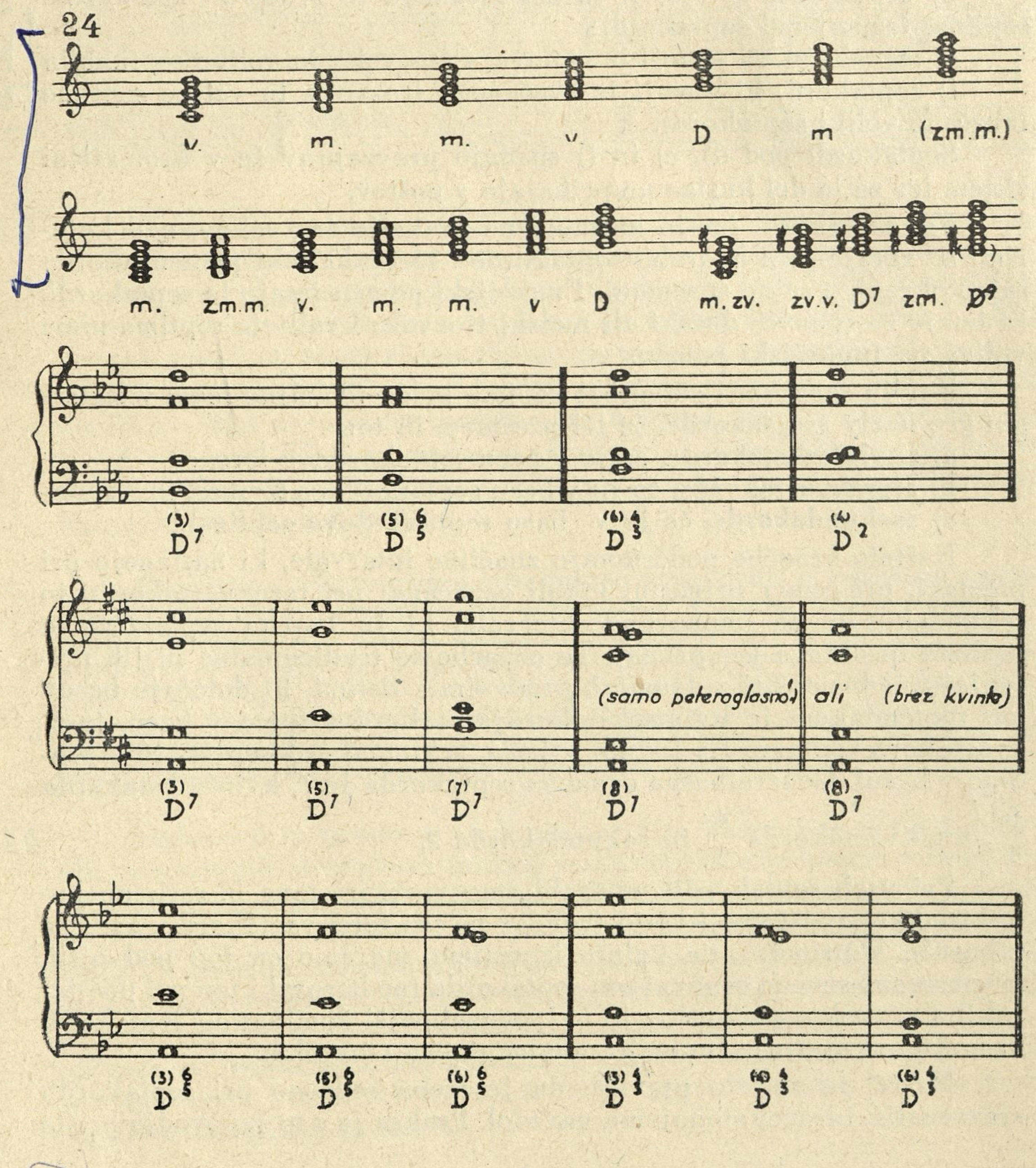
Naštete označbe podčrtavajo značilne intervale, ki nastanejo pri prestavi, pri čemer prima ni nikoli označena; pri terckvartakordu in sekundakordu sta imenovana intervala, ki ju tvorita septakordova septima in oktava (= prima). Te označbe so tradicionalne in jih pričenjajo nadomeščati z drugimi, predvsem s tistimi, ki določajo basov ton (potemtakem je kvintsekstakord septakord s terco v basu, terckvartakord septakord s kvinto v basu, sekundakord septakord s septimo v basu). Generalbasna označba septakorda je 7, kvintsekstakorda $\frac{6}{5}$, terckvartakorda $\frac{4}{3}$ in sekundakorda 2.

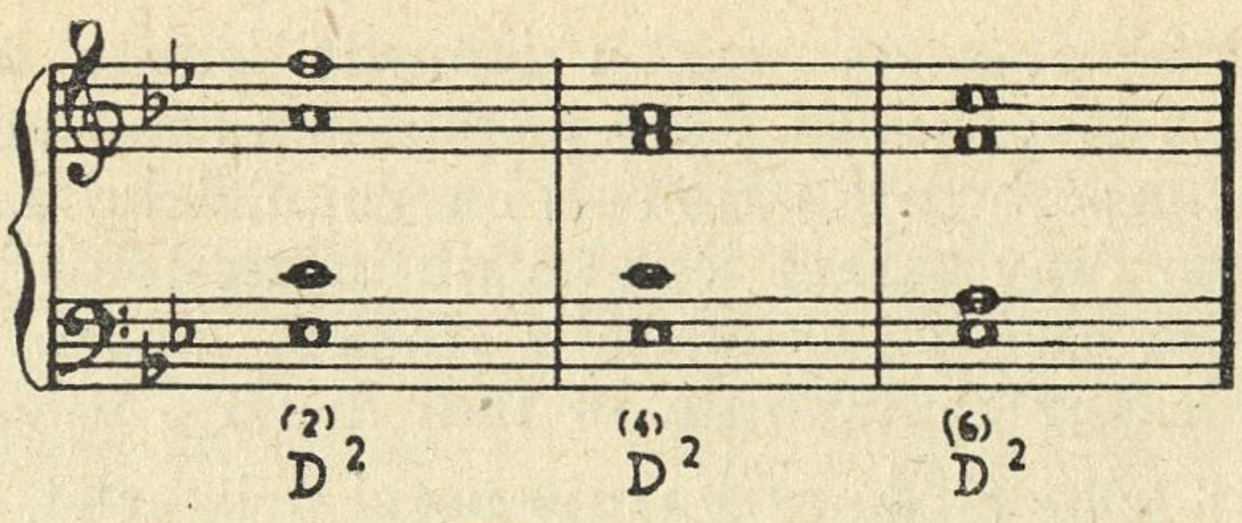
Pri vseh septakordih uporabljamo vse štiri tone hkrati; po potrebi lahko izpuščamo kvinto (vendar ne pri terckvartakordu, kjer je v basu!). V primeru, da kvinto izpustimo, moramo en ton podvojiti, prvenstveno seveda osnovni ton septakorda (ne basovski ton pri prestavah!). Od vseh septakordov je najpomembnejši dominantni septakord, ki močno okrepljuje funkcijo dominantnega trozvoka.

Nekoč je veljalo pravilo, da je treba septimo pri septakordu »razvezati«, in sicer stopnjema navzdol. Praksa je s to zapovedjo prišla

navzkriž, kakor hitro je razveljavila pojem disonance. Dandanes obravnavamo septakorde prav tako kakor trozvoke, t. j. lahko jih uporabljamo namesto teh. V zabavni in plesni glasbi lahko z njimi tudi začnemo ali končamo skladbo, ali pa jih uporabljamo zapored kot »septakordne verige« **(sekvence).** Podobno se je septakord uveljavil tudi v seriozni glasbi, samo da ga tu skušamo okusneje namestiti in se izogibamo plehkih in brezizraznih sekvenčnih verig. Podobno ravnamo tudi z nadaljnjimi višjimi akordičnimi tvorbami.

Shematično tabelo septakordov in prestav navaja notni primer štev. 24.





Nonakord in prestave. — V terčnem sistemu je peterozvok nonakord (ime prihaja od tod, ker dajo štiri terce, druga na drugi, zunanji interval none). Temelj nonakorda je trozvok kot nosilec funkcije; dodani sta mu dve terci; sestavna dela nonakorda sta torej septakord in dodana terca. Nona je bodisi velika ali mala; vsaka oblika septakorda se z dodano diatonično (veliko, oziroma malo) terco spremeni v nonakord. Obrazci za diatonične nonakorde v duru in v naravnem molu so torej: **§ 17**

a) nonakord, ki sestoji iz durovega trozvoka, velike septime in male none;

b) nonakord, ki sestoji iz durovega trozvoka, male septime in velike none (dominantni nonakord);

c) nonakord, ki sestoji iz molovega trozvoka, male septime in velike none;

č) nonakord, ki sestoji iz molovega trozvoka, male septime in male none.

Če pripustimo še zmanjšani trozvok, imamo nadalje:

d) nonakord, ki sestoji iz zmanjšanega trozvoka, male septime in male none.

Ker je nonakord peterozvok, moramo v štiriglasnem stavku izpustiti en akordičen ton, prvenstveno kvinto, ki je najmanj značilna. Pri tem pa razpade nonakord v dve ločeni skupini, od katerih smatramo zgornjo lahko za (dvojni) zadržek, kar dá dvoumni položaj.

Nonakord (9) ima kot peterozvok štiri prestave; pripomniti pa je treba, da je mogoče definirati nonakord le v primeru, če je nona v resnici ta interval v razmerju do akordične osnove; torej ne sme akord vsebovati none v prestavi, t. j. kot septime, ker bi bil s tem značaj nonakorda zabrisan.

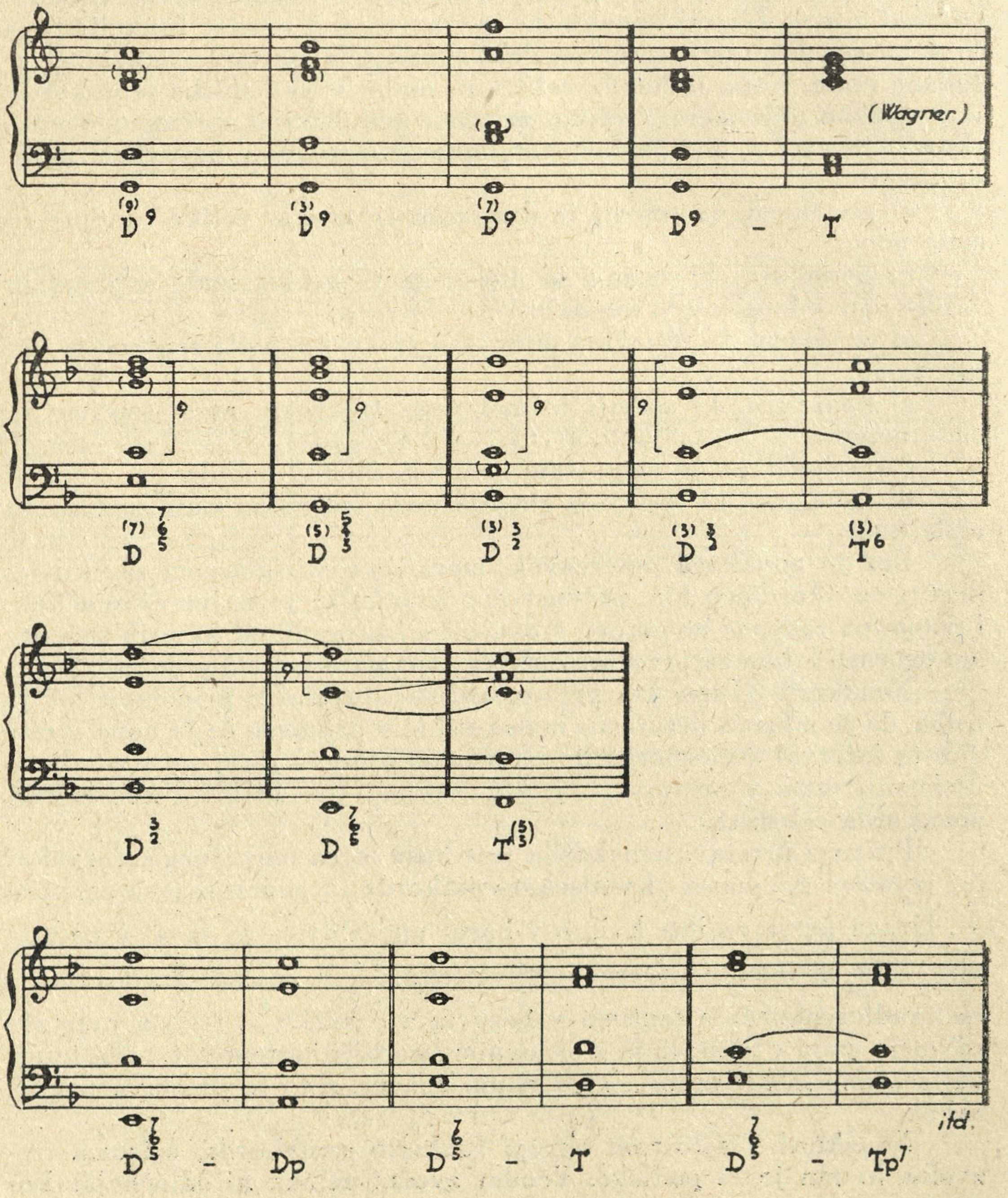
Pri prvi prestavi nonakorda je v basu terca temeljnega trozvoka, tej prestavi gre naziv »**kvintsekstseptakord**« in generalbasna označba $\begin{smallmatrix}7\\6\\5\end{smallmatrix}$. Druga prestava ima kvinto v basu; uporabljiva je samo v peteroglasju in se imenuje »**terckvartkvintakord**«, v znakih $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$. Tretja je »**sekundtercakord**« s septimo v basu in z označbo $\begin{smallmatrix}3\\2\end{smallmatrix}$. Četrta prestava bi imela nono v basu; ta bi z osnovnim akordičnim tonom tvorila interval septime in bi izgubila svoj nonni značaj, zato je prestava neuporabna.

Nonakord v splošnem okrepi funkcijo septakorda, oziroma trozvoka, ki mu je za podlago. Vendar zvočni učinek ni odločnejši, ker

moramo v četveroglasnem stavku izpustiti enega od sestavnih intervalov ter ga s tem okrniti. Zato v splošnem smatramo, da nonakord in višje akordične sestave služijo bolj barvnim, dekorativnim namenom. kakor pa izrazu. Prav zaradi tega so jih impresionisti mnogo uporabljali, v novejšem času pa skladatelji »lahke« glasbe, ki jih obravnavajo podobno kakor septakorde in tudi družijo v verižne sekvence.

Postavitev nonakorda prikazuje notni primer št. 25.

25



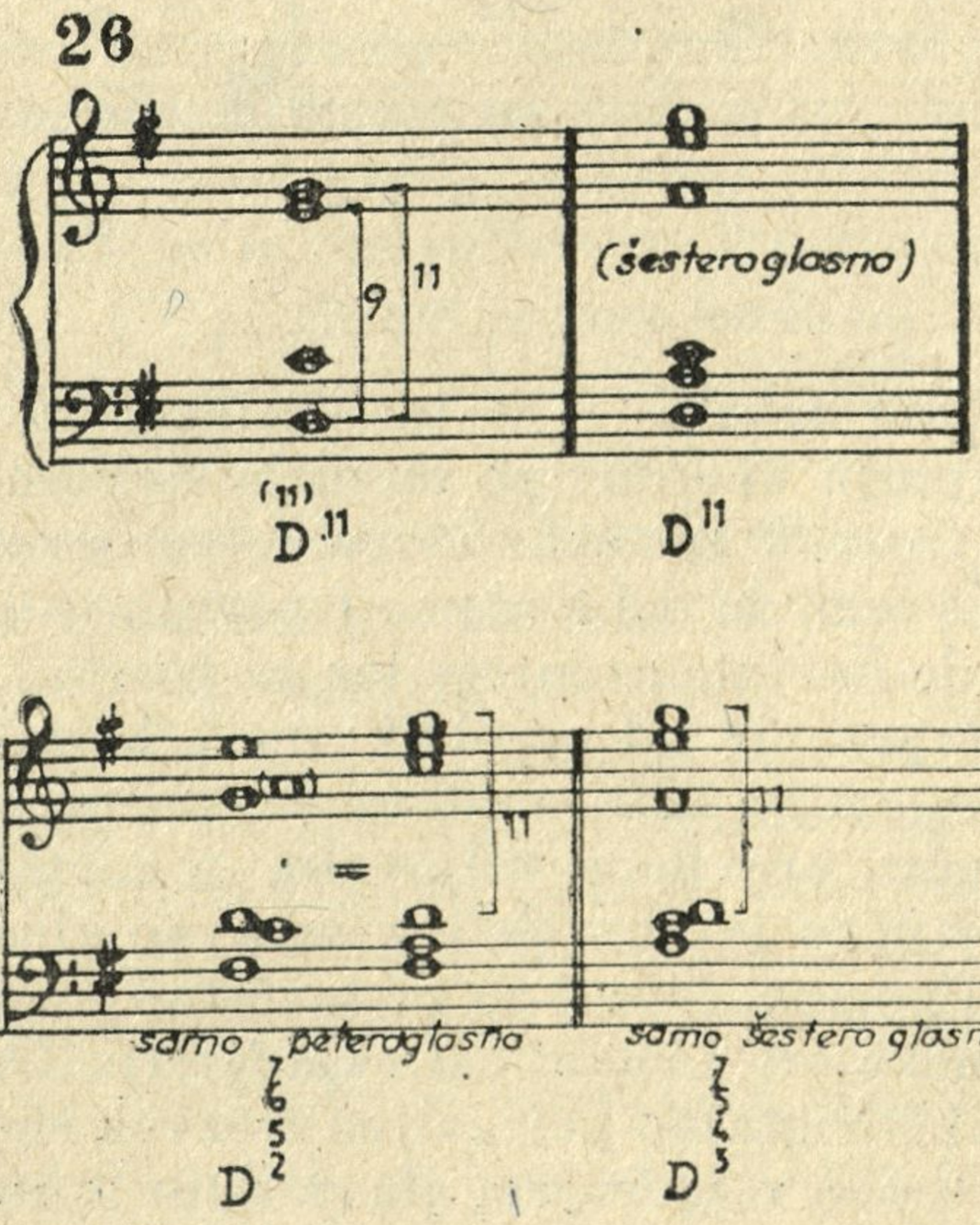
dalje stran 44 § 20

Opomba. — Tudi nonakord, kakor prej septakord, ni vezan na razvez, ki ga sicer predpisujejo starejši učbeniki. Prvenstveno se uporablja dominantni nonakord, ki se pri avtentični kadenci »razveže« v tonični trozvok; toda to je le prototip avtentične kadence. Isto velja za prestave nonakorda, ki pa jih v splošnem uporabljajo mnogo manj kot sam nonakord.

Undecimakord in prestave. — Ako nonakordu dodamo zgornjo terco, nastane undecimakord. Pri tem šesterozvoku moramo v štiriglasnem stavku izpustiti dva akordična tona, kar gre v škodo njegove učinkovitosti, zlasti ker sta to običajno terca in kvinta. Po obliki osnovnega trozvoka, septime, none in undecime bi se dalo ločiti oblike undecimakorda, vendar je nova bistvena omejitev v tem, da mora biti undecima vedno v undecimnem razmerju do akordične osnove, zaradi česar tudi ta akord razpade v (najmanj) dva dela, od katerih je zgornji lahko harmonično tuja tvorba (trojni zadržek). Ta omejitev prihaja še močneje do veljave pri prestavah undecimakorda, ker preprečuje postavitev none in undecime v bas (odpadeta torej dve prestavi). Ker sta v štiriglasnem stavku izpuščena intervala terce in kvinte, ne prihaja zanj nobena prestava undecimakorda v poštev. Šele v peteroglasnem stavku lahko uporabljamo prvo prestavo (s terco v basu), v šesteroglasnem stavku pa še drugo (s kvinto v basu). V prvi vrsti uporabljamo dominantni undecimakord; še danes prevladuje tako v seriozni kakor v lahki glasbi, in sicer v osnovni legi. Generalbasna označba udecimakorda je 11. § 18

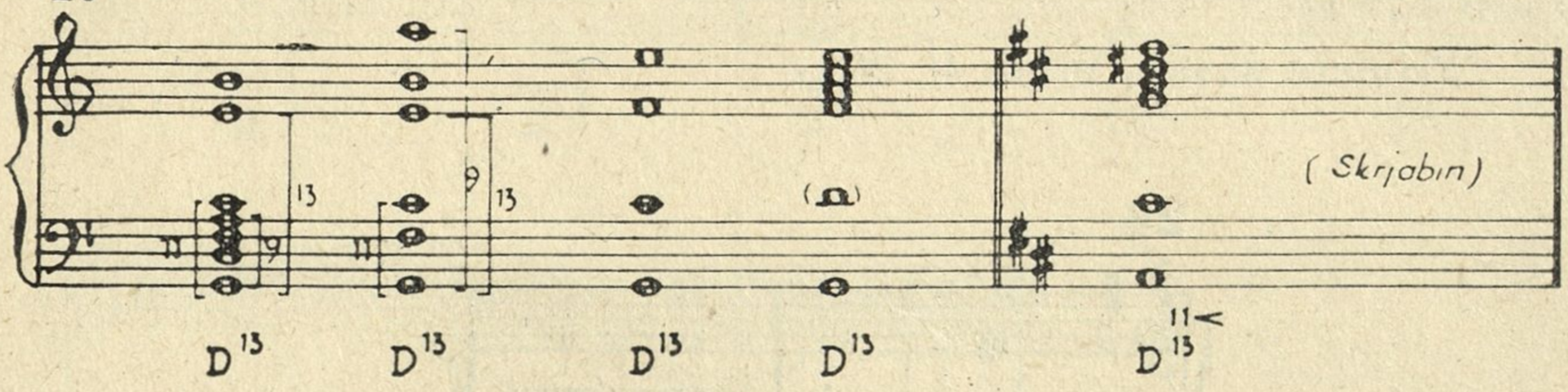
Primere navaja n. pr. št. 26.

26



§ 19 **Tercdecimakord.** — Poslednji akord v terčnem sistemu je tercdecimakord (tudi tredecimakord imenovan). Kakor pove ime, je zunanji interval tega akorda tercdecima, t. j. oktava in seksta; nadaljna diatonična terca bi dala drugo oktavo od osnovnega tona; od tu dalje bi se, pri enakem postopku, akordična sestava ponovila ter ne bi prišli do nobene nove tvorbe. Tercdecimakord je sedmerozvok, zato moramo v štiriglasnem stavku izpustiti tri tone, navadno terco, kvinto in nono ali septimo; v vsakem primeru mu s tem odvzamemo akordični značaj in nastane iz samostojnega sedmerozvoka četverozvok (septakord?) z dvojnim, oziroma s trojnim zadržkom. Razume se samo od sebe, da so uporabne samo one prestave, pri katerih ostane ohranjen zunanji interval tercdecime, poleg tega pa še interval none in undecime; zato v štiriglasnem stavku sploh ne moremo uporabiti nobene prestave tercdecimnega akorda. To je tudi glavni vzrok, da se ni udomačil v diatonični harmoniji; še največ so uporabljali dominantni tercdecimakord (seveda pretežno v šesteroglasnem stavku z izpuščeno kvinto, kajti tako je še najbolje ohranjen njegov značaj), kakor sta tudi undecimakord in nonakord skoraj izključno zgrajena na dominanti. Vzrok temu je karakteristični osnovni dominantni septakord, čigar funkcija se kljub naloženim dodatnim tercam ne spremeni. Označba za tercdecimakord je 13.

Primere tercdecimakorda podaja n. pr. št. 27.

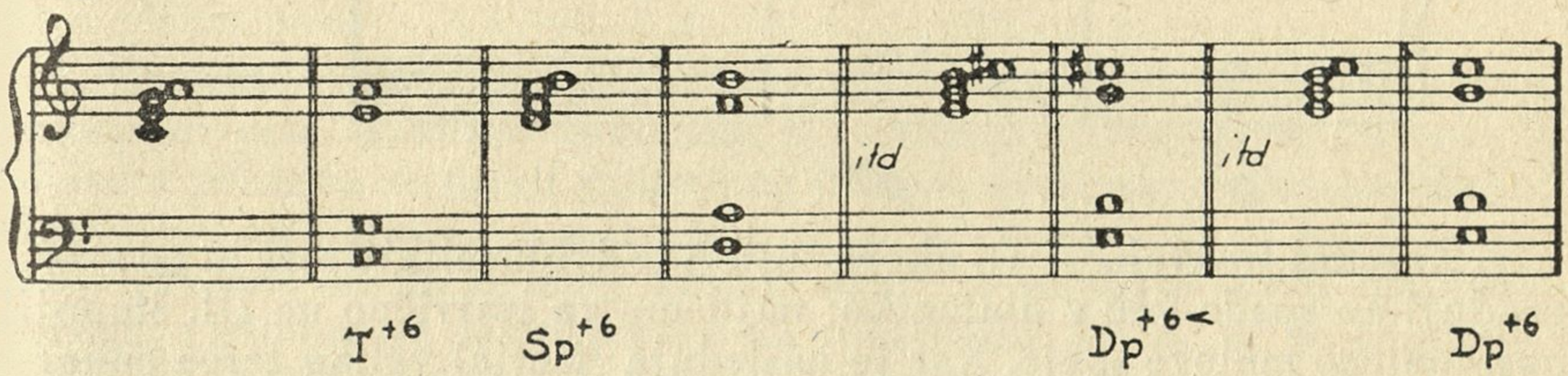
27

§ 20 **Trozvok z dodano seksto.** — S tercdecimakordom je dosežena skrajna meja v tvorjenju akordov po terčnem sistemu. Že **Rameau** pa je opazil, da lahko trozvok spremenimo v četverozvok, ne da bi mu spremenili funkcijo, s tem, da mu dodamo (zgornjo veliko) seksto. Imenoval ga je »accord de la sixte ajoutée« ter ga posebej obravnaval kot samostojno tvorbo, čeprav je bil po obliki enak kvintsekstakordu paralelne funkcije. Po njem je prišel v učbenike kot prestava septakorda in se je moral podrediti pravilom, veljavnim za septakorde, t. j. smatrali so ga kot disonančno tvorbo. Šele z zabavno glasbo se je iznova izluščil njegov pravi pomen, četudi so ga zavestno začeli še prej v tem smislu uporabljati nekateri romantični skladatelji. Danes ravnamo z njim, kakor da bi bil štiriglasno postavljen trozvok samo z omejitvijo, da mora biti seksta vedno v zgornjem glasu. Zato je razumljivo, da ne

pozna prestav in stoji vedno v osnovni legi. Ni pa nobene ovire, da ne bi z njim začeli ali končali skladbe; velika večina plesne glasbe ga navaja za konec. V generalbasni pisavi ga označujemo z znakom »+ 6« pri funkcijskem znamenju.

Pri durskih trozvokih je dodana seksta po naravi velika; pri molskih trozvokih pa je moramo poltonsko zvišati (alterirati). S tem pa prekoračimo meje diatonike in prestopimo v kromatiko, zato je njegovo mesto na prehodu iz diatonike v kromatiko.

Primere trozvoka z dodano seksto navaja n. pr. št. 28.

28



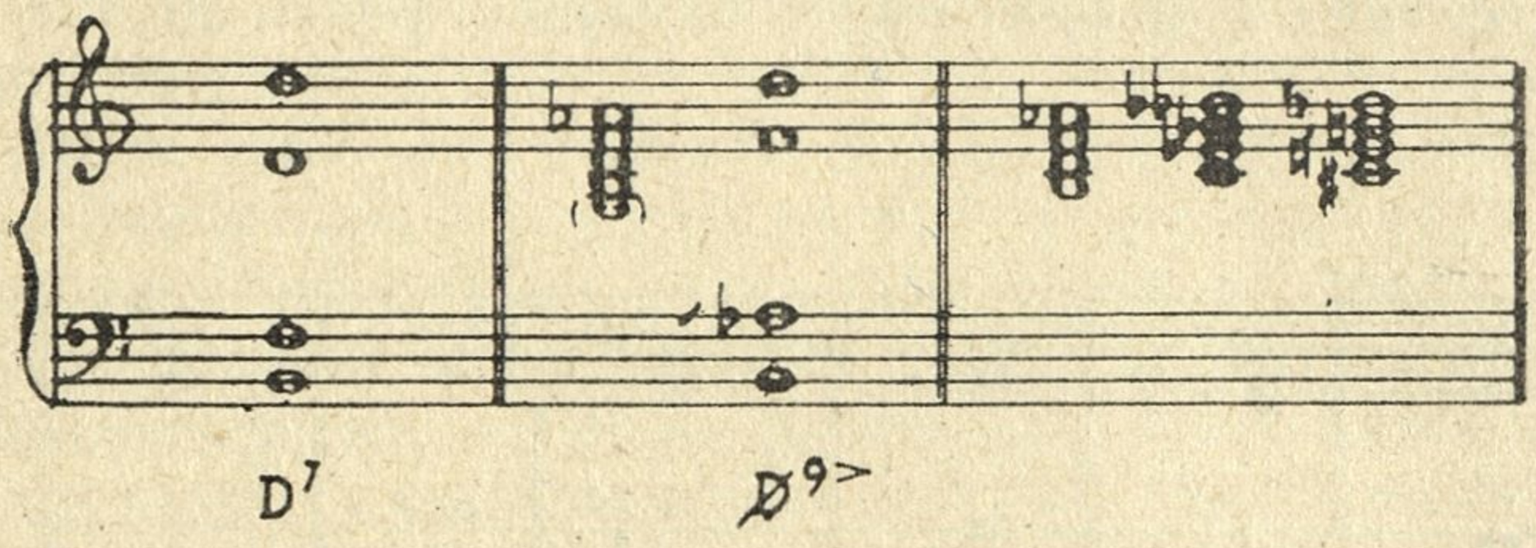
Zmanjšani trozvok in septakord. — Zmanjšani trozvok se lestvično nahaja v duru na VII. stopnji, v naravnem molu na II. stopnji, v harmoničnem molu pa na II. in VII. stopnji. Zaradi zmanjšane kvinte ni samostojen nosilec funkcije, temveč ga definiramo kot dominantni septakord brez temeljnega tona, v znakih (D⁷). Samostojno se danes komaj še pojavlja; v dobi vokalne polifonije (XVI. stoletje) so ga pogosto uporabljali v prvi prestavi (kot sekstakord); pri tem so v štiriglasnem stavku podvajali basov ton, nikoli pa obeh ostalih tonov, ker skupaj tvorita zmanjšano kvinto, oziroma zvečano kvarto, pri kateri sta oba tona disonančna in terjata ustrezen razvez (narazen). V osnovni legi (kot trozvok, $^{5}_{3}$, predstavlja okrnjen dominantni septakord (D⁷) kot sekstakord, 6, nadomešča terckvartakord (D⁷), kot kvartsekstakord $^{6}_{4}$, pa sekundakord (D⁷). Zato je razumljivo, da rabimo raje temeljne četverozvoke namesto nadomestilnih trozvokov. **§ 21**

Važnejši od zmanjšanega trozvoka je bil vedno **zmanjšani septakord,** t. j. četverozvok, zgrajen na zmanjšanem trozvoku z dodano zmanjšano septimo. Vsi njegovi sestavni intervali so male terce, zato se četrta mala terca izide kot (enharmonično zamenjana) čista oktava osnovnega tona ($4 \times 3 = 12$). Najdemo ga lestvično samo v harmoničnem molu na VII. stopnji; v duru moramo septimo znižati za polton (alterirati), da ga lahko konstruiramo. Ker je zgrajen na zmanjšanem trozvoku (D⁷), je njegova funkcija prav tako dominanta ter ga definiramo kot dominantni nonakord brez temeljnega tona (D⁹). Zaradi svo-

jega neopredeljenega značaja in številne mnogostranosti so ga romantiki uporabljali do prenasičenosti in je zato danes kar izginil. Razume se samo od sebe, da ga moramo v duru označiti kot dominantni nonakord brez temeljnega tona z znižano nono (D9). Njegovo pravo mesto je v kromatiki, oziroma v enharmoniki.

Primere za zmanjšani trozvok in septakord daje n. pr. št. 29.

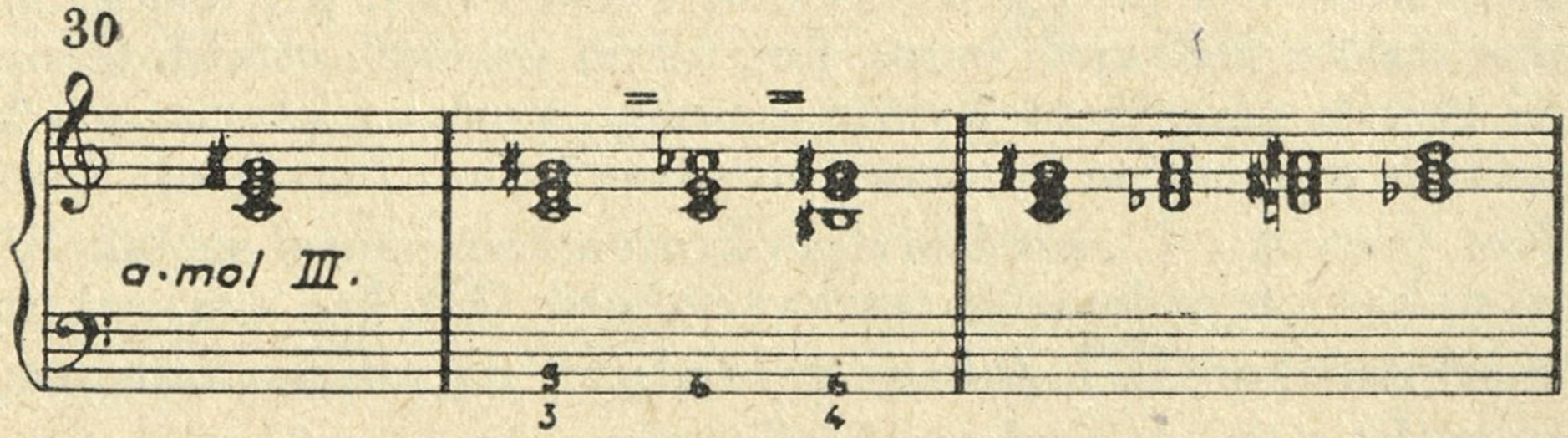
29



§ 22

Zvečani trozvok. — Ta akord sestoji iz dveh velikih terc in po svoji gradnji ne spada več v diatoniko; najdemo ga lestvično na III. stopnji harmonične molove skale. Ker je naslednja (tretja) velika terca enharmonično enaka temeljnemu tonu, iz njega ne moremo izvajati septakorda in višjih akordnih tvorb, pa tudi prestave so v bistvu (z enharmonično zamenjavo enega tona ali več tonov) enake osnovnemu trozvoku. Ker je $2 \times 6 = 12$, spada bodisi k **heksatonski** (šesterostopni, **celtonski)** ali pa k **dodekatonski** (dvanajsterostopni, **kromatični)** lestvici, nikakor pa ne k **heptatonski** (sedmerostopni, **diatonični),** ki je osnova tu obravnavanemu dursko-molskemu tonalnemu sistemu.

Gradnjo zvečanega trozvoka prikazuje n. pr. št. 30.

30

§ 23

Sekvenca in figuracija. — Oba pojma sta danes nekoliko zastarela, navajamo pa ju zaradi njune važnosti v harmoniji pretekle in polpretekle dobe. Harmonična **sekvenca** je zaporedje istovrstnih akordov na različnih stopnjah v stalnih intervalnih korakih. Sekvenca nastopi lahko v vsakem intervalu navzgor ali navzdol, pa tudi kombinirano. Tudi smer je lahko dvojna, tako da skupini akordov v smeri navzgor sledi skupina navzdol, in seveda obratno. V bistvu je sekvenca arhitektonsko muzikalno sredstvo in služi prvenstveno gradaciji v velikih formah; treba jo je torej podrobneje obravnavati pri oblikoslovju. —

Figuracija nadomešča večje notne vrednosti z manjšimi, običajno s stalnimi figurami, ki nimajo niti melodičnega, niti harmoničnega pomena, temveč prinašajo zgolj ritmično poživitev. Najpreprostejše figuracije so »lomljeni« (»razloženi«) akordi, dalje stalno ponavljajoči se okreti (»ostinato«), ki so podlaga melodični liniji ali pa jo obkrožujejo. Tudi opremljanje akordov s harmonično tujimi toni spada v bistvu k figuraciji. Lahko pa je figuracija samo ornamentalna in pomenja tedaj dekorativno zvrst brez globljega pomena. V preteklem stoletju je igrala zelo važno vlogo zlasti v tradicionalni instrumentalni glasbi, kjer se je posebno uveljavljala v spremljavi melodije (spremljana homofonija). Tudi v cerkveni glasbi je bila nepogrešljiv pripomoček za gladek tok muzikalnega tkiva.

§ 24

Ostinato (ležeči glas) in pedalni ton. — Ako ton obleži skozi več taktov ali celo skladbo, govorimo o »ostinatu« (»trmastem« tonu). V takšnem primeru se ostali glasovi ne ozirajo dosti na njegov položaj v akordu ter ga obravnavajo izmenjaje kot akordičen ali pa kot harmonično tuj ton, ne da bi zanj veljala sicer za to vrsto tvorb običajna pravila. Ostinato je lahko tudi cela muzikalna fraza, ki se venomer ponavlja. Najpogostnejši je takšen ostinato v spodnjem glasu (»basso ostinato«), nad katerim se gradi skladba ali daljši njen del. Svetovna literatura pozna mnogo skladb na podlagi ostinata; tudi novejša glasba ga ne zametava, saj je dobrodošel oblikovni pripomoček in je velik del sodobne glasbe navezan na variacijsko formo, h kateri pripada tudi ostinato v širšem pomenu besede. Če ima ostinato v basu izrazit harmonični pomen, predstavlja »**pedalni ton**« (Orgelpunkt); z njim podpira poseben odstavek, ki se začne s pedalnim tonom, ga nato obdrži skozi vrsto taktov ter nadenj polaga verigo akordov, ki so od njegove prvotne harmonične funkcije bolj ali manj oddaljeni, a se slednjič zlijejo spet vanj. V skladbah kontrapunktičnega značaja, zlasti pri fugi, se s pedalnim tonom na dominanti uvaja sklepni del (koda); ta pedalni ton redno preide v krajši pedalni ton na toniki; tako predstavlja ves odstavek avtentično kadenco (D—T). Pedalni ton je samo v začetku svojega odstavka in na koncu akordičen ton; sicer pa ne vpliva na kadenciranje akordov. Strože harmoničen je pedalni ton na toniki; nad njim se razen običajnih kadenčnih (avtentičnih in plagalnih) akordov redko pojavljajo akordi oddaljenejših funkcij. Tudi ostinato in pedalni ton sta sredstvi glasbene arhitekture in služita stopnjevanju (**gradaciji**) skladbe, podobno kot sekvenca. Zato bi ju bilo treba v glavnem tam obravnavati, ker za harmonijo nista tipična.

Pedalni ton je igral veliko vlogo v preteklosti in je eden redkih pripomočkov glasbenega izražanja, ki se je ohranil do današnjih dni; videti je celó, da mu današnji skladatelji posvečajo prav posebno pozornost in ga uporabljajo v obilni meri, podobno kakor ostinato in ležeče tone. Pedalni ton postane navaden ležeči ton, če ga prestavimo v glas izven basa.

§ 25

Diatonična modulacija. — Pod imenom »tonaliteta« razumemo vse harmonične pojave, ki pripadajo določenemu tonovskemu načinu. Prehod iz ene tonalitete v drugo imenujemo »modulacija« ter ločimo po trajanju in usmeritvi tri oblike modulacije:

a) izmik, t. j. začasen prehod, po katerem sledi povratek v izhodiščno tonaliteto;

b) prehodna modulacija, t. j. prehod v drugo modulacijo s posebno modulacijo, in

c) sklepna modulacija, t. j. prehod brez povratka, z učvrščenjem druge tonalitete.

Po modulacijskih sredstvih ločimo:

a) diatonično modulacijo, pri kateri prihajajo v poštev samo akordi na podlagi diatoničnih lestvic;

b) kromatično modulacijo, ki poleg diatoničnih akordov uporablja tudi kromatične akorde, in

c) enharmonično modulacijo, ki poleg obeh prejšnjih sredstev uporablja tudi enharmonično pretolmačenje enega ali več akordičnih tonov.

V tem § bomo obravnavali le prvo (diatonično) zvrst.

Modulacijo omogoča »mnogostranost« akordov; to je lastnost, zaradi katere je vsak durov trozvok lahko bodisi tonika (T), dominanta (D) ali pa subdominanta (S) v duru, tonična paralela (Tp), dominantna paralela (Dp) in subdominantna paralela (Sp) v (paralelnem) (naravnem) molu, vsak molov trozvok pa prav tako glavna funkcija v (naravnem) molu in stranska funkcija v (paralelnem) duru. Vsak (diatonični) trozvok ima torej šest funkcijskih pomenov, ki jih uporabljamo pri modulaciji. V strogi diatoniki prihaja samo teh šest funkcijskih pomenov v poštev; z razširjanjem tonalitete pa uvajamo polagoma tudi kromatične tone v diatoniko ter dobimo tako še vrsto novih funkcij, ki jih lahko uporabljamo zaradi njihove mnogostranosti za modulacijo v tonalitete, ki so bolj oddaljene (po kvintnem krogu navzgor ali navzdol).

Iz navedenega sledi, da s toničnim durskim trozvokom (T) lahko moduliramo v dva druga dura; v enem je dominanta (D), v drugem pa subdominanta (S); dalje v tri mole: v prvem je tonična paralela (Tp), v drugem dominantna paralela (Dp), v tretjem pa subdominantna paralela (Sp). Podoben modulacijski obrazec daje molov trozvok, samo da gre tu modulacija v dva mola in tri dure, kar ustreza analogiji med obema tonskima rodovoma (dur-mol). Ta vrsta modulacije je **neposredna,** t. j. določenemu akordu pripišemo novo ustrezno funkcijo.

Obstaja pa tudi **posreden** način modulacije, ki izrablja drugo stopnjo akordične mnogostranosti, t. j. drugemu akordu v kadenci pripiše funkcijo in pride tako v bolj oddaljene tonalitete po kvintnem krogu (navzgor ali navzdol). V tem primeru imamo začetno skupino akordov (kadenco) v prvi tonaliteti in šele drugi akord kadence funkcijsko pretolmačimo. Če je začetna kadenca avtentična, n. pr. T—S,

lahko to S smatramo kot D ter pridemo v tonovski način, ki je za veliko sekundo (= dve kvinti) globlji od izhodiščne tonalitete. Če pa je začetna kadenca plagalna, n. pr. T—D, nas pretolmačenje funkcije D v (novo) funkcijo S pripelje v tonaliteto, ki je za veliko sekundo (= dve kvinti) višja od izhodišča. Dlje kot dve kvinti navzgor ali navzdol z izključno diatoničnimi sredstvi ne moremo priti.

Modulacijski obrazec. — V teoriji harmonije moremo ravnati le s splošnimi obrazci, ki omogočajo modulacijo in predstavljajo najkrajšo pot iz ene tonalitete v drugo. V kompoziciji zavzema modulacija važno mesto ter ni podvržena shematizmu, temveč zavisi v glavnem od ustvarjalčeve domiselnosti. Teoretično uporabljamo za modulacijo obrazce, ki morajo vsebovati: a) določitev prve tonalitete, b) modulacijski akord, in c) učvrstitev druge tonalitete. Prvo tonaliteto na kratko nakažemo s toničnim trozvokom (T); nanj neposredno ali posredno (gl. prejšnji §!) navežemo modulacijski akord (M), nato pa učvrstimo novo tonaliteto s kadenco (po navadi z razširjeno avtentično kadenco S—D—T). Obrazec ima torej obliko: § 26

I. T—
II. M—
III. S—D—T.

Zaključna T naj zavzema poln takt; drugi akordi naj bodo polovinke, takt alla-breve. Modulacijski akord (M) mora seveda pripadati tako prvi kakor drugi tonaliteti. Načelno uporabljamo samo trozvoke v osnovni legi (kvintakorde, $^{5}_{3}$, neoznačene v generalbasu) in njihove prestave, označene s 6 in $^{6}_{4}$, z izjemo začetnega in sklepnega akorda, ki mora biti trozvok. Septakordi zamegljujejo modulacijsko pot in jih zato za teoretično modulacijo ne uporabljamo.

Konkretna modulacijska naloga naj posreduje postopek.

Naloga: **modulirati je treba iz c-dura v g-dur.**

Izvršitev: premislek dá, da je dominanta v c-duru obenem tonika v g-duru; to bo modulacijski akord (M).

Modulacija bo torej neposredna.

I. C-dur: T—D
II. M T—
III. G-dur: S—D—T.

Ritem: c-dur: dve polovinki (T in D), g-dur: dve polovinki (S in D) ter celinka (T).

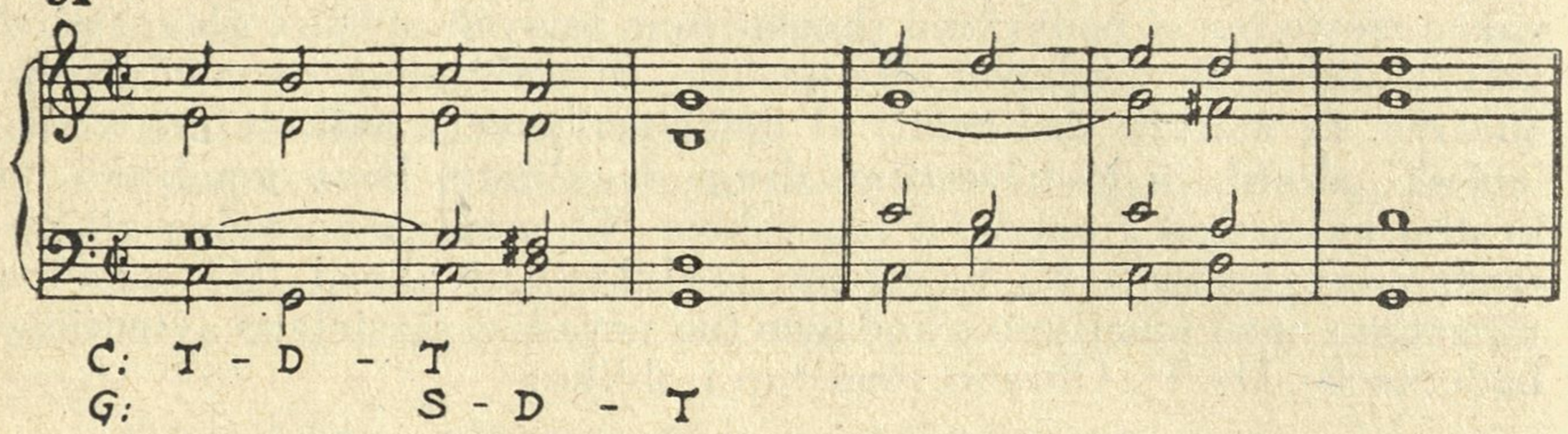
Takt: dvodelni (merska enota: polovinka), trije polni takti.

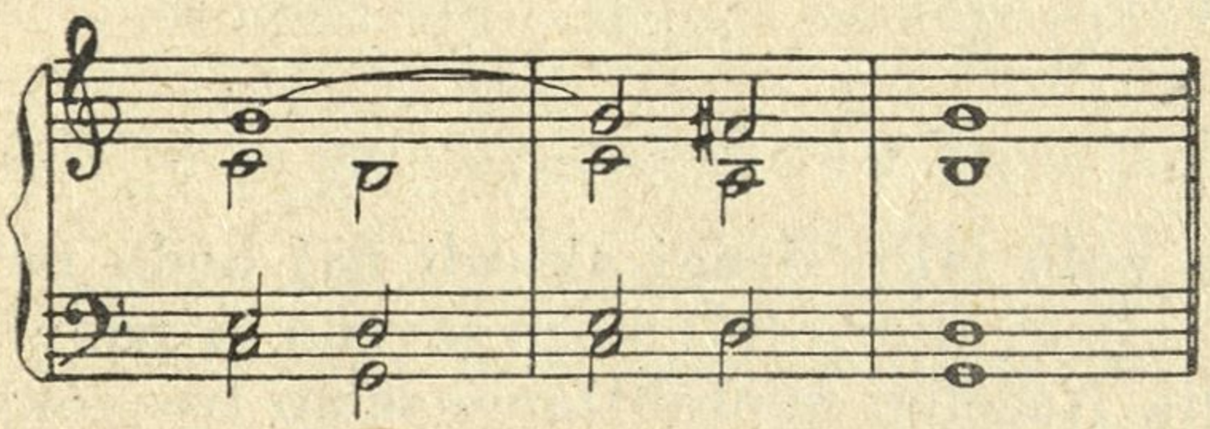
Opomba. — Zaradi krepkejše učvrstitve druge tonalitete radi v zaključni razširjeni avtentični kadenci poudarimo dominantno funkcijo s tem, da zanjo ne uporabimo le trozvoka, temveč pred njim še dvojni zadržek

kvarte in sekste nad osnovnim tonom dominante. S tem podaljšamo obrazec za eno dobo in dosežemo, da pride dominanta vselej na poudarjen taktov del. Če bi tudi v zgornjem primeru tako ravnali, bi bil obrazec predtakten. Prav tako lahko prvo tonaliteto uvedemo z avtentično kadenco T—D—T, ali pa tudi z razširjeno avtentično kadenco T—S—D—T. V poslednjem primeru bi se gornji obrazec glasil: c-dur: T—S—D—T, g-dur: S—D $\frac{6-5}{4-3}$ —T, obsegal bi tedaj štiri in pol takta.

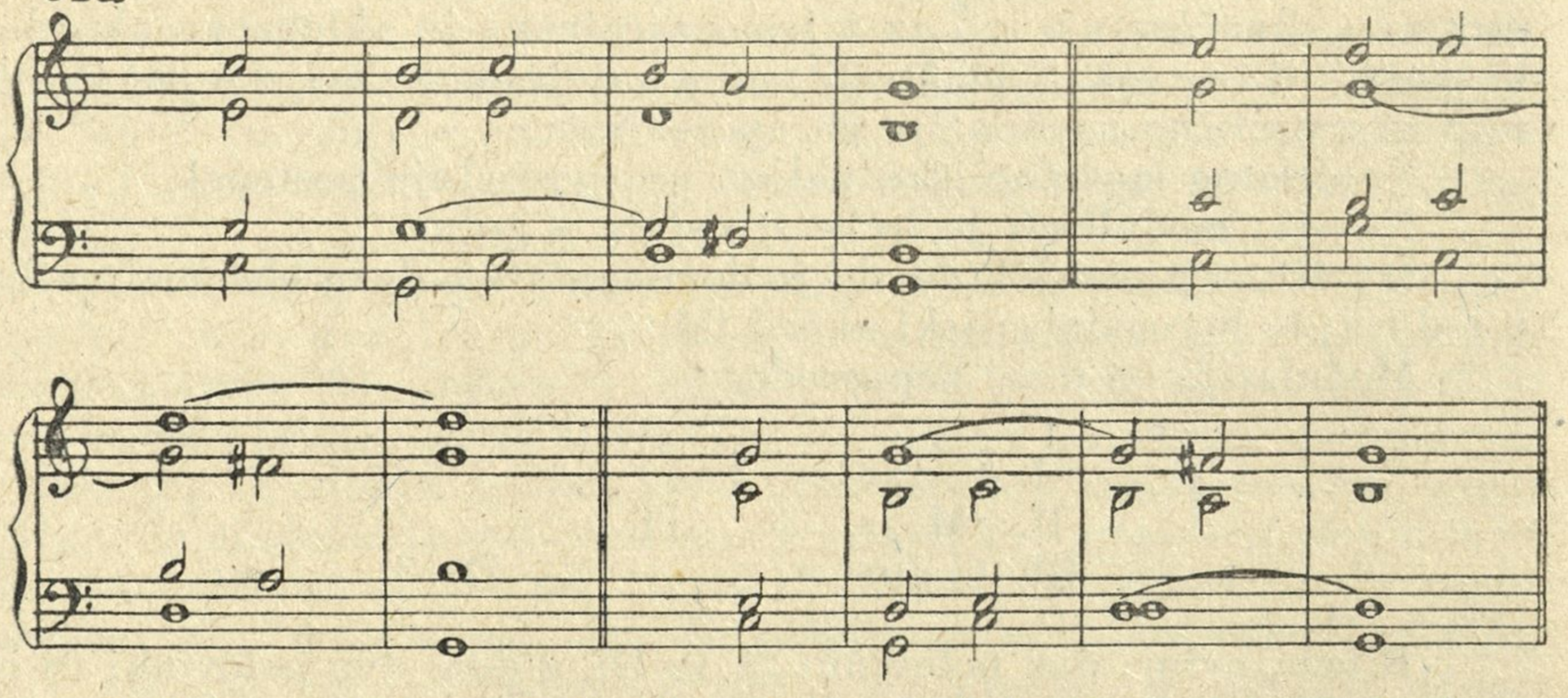
Notni primer št. 31 prinaša izdelek prejšnjega obrazca, n. pr. št. 31 a pa v opombi nakazano razširitev.

31





31a



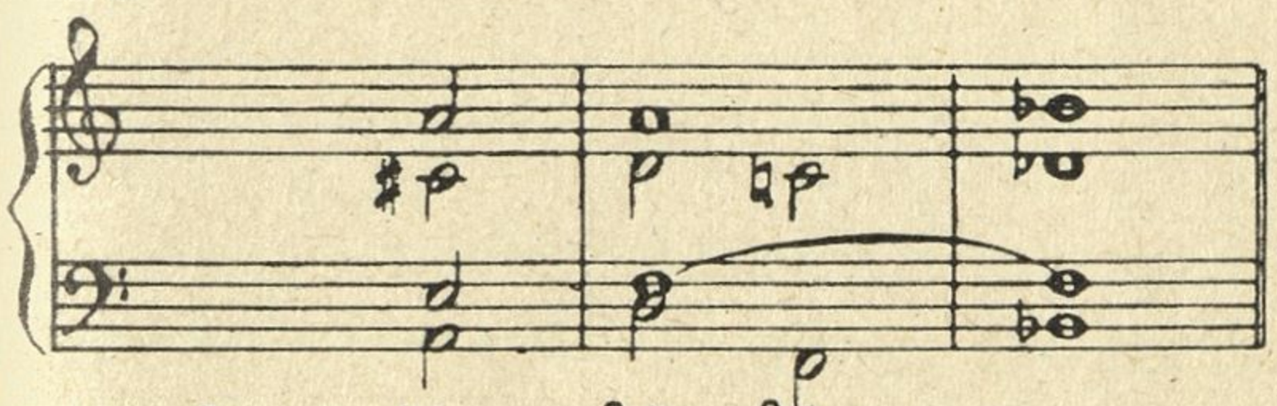
Podobno pot ima vsaka diatonična modulacija, najsi gre iz dura v dur, oziroma iz mola v mol, ali pa iz dura v mol in obratno. Pripomniti pa je treba, da durski trozvok ojačuje dominantni značaj in ga zato uporabljamo tudi v molu pri tej funkciji, četudi s tem izstopamo iz stroge diatoničnosti. Ker je tedaj dominanta enaka za dur in za mol,

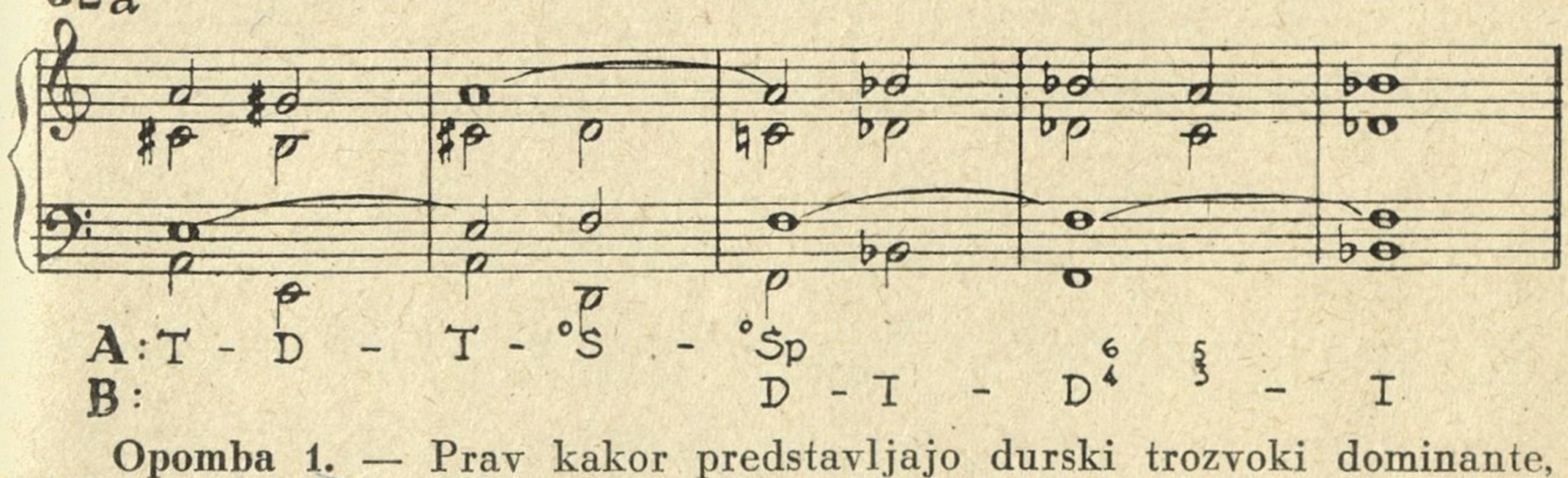
namreč durska, ji lahko sledi durska ali molska tonika; zatorej modulacija iz dura v mol in obratno ne prinaša novih vidikov in ne potrebuje ločenih obrazcev.

Za zgled naj služi notni primer št. 32 v obeh z gornjo opombo nakazanih inačicah. (n. pr. št. 32 in 32 a).

A - B

32



32 a

Opomba 1. — Prav kakor predstavljajo durski trozvoki dominante, služijo molski trozvoki kot subdominante. Logično je torej, da tudi v duru uporabljamo pri razširjeni avtentični kadenci molsko subdominanto, kot služi po drugi strani durska dominanta v molu. To pa je seveda mogoče le, ako prestopimo meje stroge diatonike in uvedemo priložnostne predznake, t. j. alteriramo terco obeh funkcij, in sicer za dursko dominanto poltonsko navzgor (višaj!), za molsko subdominanto pa poltonsko navzdol (nižaj!).

Opomba 2. — Vse modulacije je treba izdelati tudi pri klavirju in jih dobro uvežbati. Praktično in podučno je samo obrazec napisati, izdelavo pa že pri klavirju izvršiti, kot nekakšno načrtno improvizacijo. To je koristna vaja za izdelavo težjih harmoničnih nalog, ki dá izdaten pregled čez tvarino in pripelje do okretnega ravnanja z materialom. Razume se samo od sebe, da ima vsaka naloga celo vrsto inačic, ki se podajo že zato, ker ima začetni trozvok lahko tri lege (z ozirom na sopran), ki imajo v strogem stavu različno nadaljevanje. Nadaljnje inačice nastanejo pri zvezah brez skupnega tona, kjer sta navadno dve možnosti nadaljevanja. Upoštevati je treba tudi možnost razširitve, nakazane v opombi k prejšnjemu odstavku tega §.

B. PREHOD IZ DIATONIKE V KROMATIKO

Razširitev tonalitetnega območja. — Tonalitetno območje razširimo, ako pritegnemo k diatoničnim akordom iz prejšnjih §§ še posamezne tone do celotnih akordičnih tvorb na podlagi več kot sedemtonskih lestvic. Takšna razširitev obsega torej pristop posameznih tonov osmerotonskih (oktotonskih), deveterotonskih (eneatonskih), deseterotonskih (dekatonskih), enajsterotonskih (endekatonskih) lestvic in dvanajsttonske (dodekatonske, kromatične) skale. Razume se, da je kromatična skala ena sama, ker obsega zaporedje vseh dvanajstih tonov (poltonov) v objemu (čiste) oktave. Iz tega izvajamo, da imamo 11 enajsttonskih skal, ki se med seboj razločujejo po legi (edinega) celtona (ako vzamemo vselej isti ton kot izhodiščni ton). Število nadaljnih lestvic se močno dviga, tako da imamo (praktično) zelo veliko izbiro diatoničnih (sedmerostopnih) lestvic, ki so podlaga akordičnim tvorbam. To diatonično zalogo lahko povečavamo s pritegnitvijo posameznih kromatičnih tonov hkrati ter tako ustvarimo razširjeno tonaliteto. **§ 27**

Razširjenje tonalitete izvedemo postopoma in sistematično; najpripravnejši način razširitve teče po funkcijah in polagoma odpira modulacijsko pot po kvintnem krogu.

Alteracija. — Prvotno je pomenila alteracija vsako kromatično spremembo (zvišanje ali znižanje) tona. Z njo smo lahko vsak trozvok spreminjali v kvaliteti, t. j. iz velikega trozvoka smo dobili malega z znižanjem (alteriranjem) terce, zmanjšanega z znižanjem terce in kvinte, zvečanega z zvišanjem kvinte. Ker je bilo tako mogoče alterirati vsak ton diatonične lestvice, smo ocenili vse akorde, ki so vsebovali po en ali več alteriranih tonov za »**alterirane akorde**« in nauk o njih je zavzemal obsežno poglavje. Danes pa definiramo kot alteriran akord le ono tvorbo, ki nikjer ni lestvična; v diatoniki torej trozvoke, ki niso veliki, mali, zvečani ali zmanjšani, temveč predstavljajo akordični tip, ki ga ni mogoče uvrstiti med znane. Večinoma pa se tudi takšni dajo (z enharmonično zamenjavo enega ali več tonov) spremeniti v znano obliko, tako da ostane za **§ 28**

alteracijo le ozko področje onih akordov, ki vsebujejo protislovne kromatične spremembe (protislovni sta kromatični spremembi, ki se istočasno pojavljata v akordu od dveh različnih smeri, n. pr. višaji obenem z nižaji; kajti nobenega tonovskega načina ni, ki bi vseboval višaje in nižaje hkrati). Takšen bi bil n. pr. trozvok **cis-es-g,** ki bi ga lahko definirali kot veliki trozvok **(c-e-g)** z navzgor alterirano primo (cis) in navzdol alterirano terco (es). Če pa ton **cis** enharmonično spremenimo v **des** in prav (t. j. po tercah) razporedimo intervale, dobimo akord **es-g-des,** ki ga takoj prepoznamo kot troglasno postavljeni dominantni septakord **es-g-[b]-des** brez kvinte, torej že znano akordično tvorbo. Z enharmonično zamenjavo vobče odpade vsaka alteracija pri trozvoku, tako da alteriranih trozvokov vobče ni. Šele pri višjih akordičnih tvorbah naletimo na (pristno) alterirane akorde, ki jih lestvično nikjer ne najdemo ter si pri njih tudi z enharmonično zamenjavo ne moremo pomagati. Takšen akord je n. pr. četverozvok **c-es-gis-h,** ki ga definiramo kot veliki septakord **(c-e-g-h)** z znižano terco (es) in zvišano kvinto (gis) in ga ne moremo smatrati za lestvičnega.

Opomba. — Navedeni septakord pa seveda dopušča še druga tolmačenja. Mislimo si, da je nastal iz molovega trozvoka **c-es-g,** kateremu smo zvišali kvinto. Ako bi ostali pri trozvoku, bi ga lahko pretolmačili v **c-es-as,** kar bi bil sekstakord trozvoka **as-c-es,** torej že znana tvorba. S pristopom tona **h** (velike septime) pa smo dobili nov septakordni tip, ki ga razpredelnica § 16 ne navaja in je torej alteriran v ožjem, danes veljavnem smislu. Možne pa so še druge razlage, pri katerih bi postopoma enharmonično zamenjavali posamezne tone akorda, pa bi kljub temu vedno naleteli na tvorbe, ki jih diatonika ne pozna, torej na alterirane akorde.

Alteracija sama po sebi ne nalaga posebnih pravil ali nalog. Svojčas je veljalo, da je treba vsak alteriran ton »razvezati«, t. j. poltonsko dalje voditi v smislu njegove alteracije, torej zvišan ton navzgor, znižanega navzdol. To navodilo je postalo nevzdržno, kakor hitro se je enharmonika do kraja uveljavila. Na njeni podlagi so nastali za določen slog ali osebno določeni skladateljski prijem tipični akordi, ki so jih stoletja dolgo definirali kot alterirane. Primera: **Chopin** je zelo pogosto uporabljal tako imenovani zvečani sekstakord, t. j. sekstakord z zvišano seksto (n. pr. **f-a-dis).** Zvečana seksta **f-dis** se je v smislu pravil o razvezu disonanc razšla poltonsko v oktavo **e-e. Chopinov** harmonični prijem pa je razodeval, da je zvečana seksta enaka mali septimi (v tem primeru **f-es),** pri kateri se razveže samo gornji ton (ker je v intervalu septime zgornji ton disonanten). Tako je imel na razpolago dve harmonični nadaljevanji. Če je v dominantnem septakordu **f-a-c-es** še zamenjal ton **c** v **his,** se je glasil **f-a-his-dis,** razvez pa **e-a-cis-e,** torej kvartsekstakord tonike a-dura. Ker je akord **f-a-c-es** dominantni septakord b-dura, je bilo z njim mogoče direktno modulirati v a-dur, torej za polton niže. Toda takšna modulacija je enharmonična, zapisek pa tudi kaže alteriran akord, dasi v resnici

ni, ker je lestvičen, če ga primerno uredimo in notiramo. Ker danes ne velja več mnenje o samostojnih težnjah in gibanjih vodilnih, t. j. poltonsko sosednjih tonov, tudi ne morejo držati pravila o ravnanju z alteriranimi toni, temveč jih vodimo po svobodnem preudarku tudi v strogem štiriglasnem stavu, samo s pogojem, da glasovi ne tvorijo drug z drugim krivih paralel § 5.

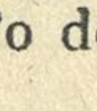
Dominanta. — Prva funkcija, ki je bila z alteracijo prizadeta, **§ 29** je bila dominanta. Spoznanje, da vsak durski trozvok predstavlja (takoj po toniki) dominanto, je zgodaj privedlo k zvišanju molove (male) terce v dominanti (naravnega) mola. Tako je postal molski trozvok dominante durski; utemeljen je bil poleg tega še tudi z osnovo harmonične molove skale. Tako sta prima in septima durove in molove skale začeli tvoriti veliko septimo, ki je bila v molu pravzaprav alterirana (v najširšem pomenu besede). Pri točni harmonični označbi ji pripada v molu znak + pred funkcijsko označbo (+D), kajti sicer bi morala biti kot glavna molska funkcija molov akord.

Subdominanta. — Skoraj prav tako staro spoznanje kot prejšnje **§ 30** je bilo tudi, da ima vsak molski trozvok prvenstveno subdominantno funkcijo; isto pove, da izbiramo za subdominanto molski trozvok, ki to funkcijo okrepi. Tako imamo v duru tudi molsko subdominanto, ki jo moramo seveda označiti ^{0}S, ker so sicer glavne durske funkcije veliki trozvoki. Iz prejšnjega je razvidno, da lahko smatramo vsak durski trozvok (poleg prej naštetih tolmačenj) še tudi za dominanto v molu, vsak molski pa za subdominanto v duru, kar zveča mnogostranost teh dveh funkcij na 7. Uvedba velike terce namesto male in male namesto velike ne zahteva nobene posebne obravnave, četudi je videti, kakor da sta alterirani; z novimi trozvoki ravnamo kakor sicer s trozvoki.

Stranske dominante. — Vsaki (glavni ali stranski) funkciji dura **§ 31** in mola lahko damo dominanto s tem, da vzamemo durski trozvok na kvinti nad zadevno funkcijo. Če treba, terco alteriramo navzgor tako, da imamo v vsakem primeru veliki trozvok. Tako nastanejo dominanta dominante — D(D), dominanta tonične paralele — D(Tp), dominanta dominantne paralele — D(Dp) in dominanta subdominantne paralele — D(Sp). Razume se, da so vse **stranske** ali **menjalne dominante** durski trozvoki. Dominanta od tonike, na kratko dominanta — D, je **glavna dominanta.** Jasno velja enačba D(S) = T; ta enačba lahko kdaj pa kdaj služi pri pretolmačenju akordičnih funkcij.

S stranskimi dominantami posegamo v tonalitete, ki so od izhodiščne oddaljene za eno do pet kvint navzgor. S funkcijo »D« pridemo za eno kvinto navzgor, z »D(Tp)« za štiri in z »D(Dp)« za pet kvint, ne da bi morali seči k alteraciji v ožjem pomenu besede. To nam služi za diatonično modulacijo na podlagi razširjene tonalitete.

§ 32 **Stranske subdominante.** — Analogno s prejšnjim § konstruiramo tudi **stranske** ali **menjalne subdominante** s tem, da vsaki funkciji odredimo ustrezno subdominanto. Tako dobimo v duru subdominanto subdominante — S(S), molsko subdominanto (tonike) — ^{0}S, molsko subdominanto dominante — ^{0}S(D), in drugo molsko subdominanto — ^{0}S(^{0}S); poslednja je za pet kvint globlja od tonike. Ker vodi vsaka subdominanta po kvintnem krogu navzdol, nas pripelje durova subdominanta — S — za eno kvinto globlje, S(S) za dve kvinti, S(D) za tri, ^{0}S za štiri in ^{0}S(^{0}S) za pet kvint navzdol po kvintnem krogu. Tudi tu se razume, da velja enačba S(D) = T; torej sta enačbi D(S) = T in S(D) = T identični, v besedah: dominanta subdominante je obenem subdominanta dominante in v obeh primerih tonika. Tudi uporaba stranskih subdominant pride v poštev pri diatonični modulaciji.

Opomba 1. — **Riemann** predlaga v svoji knjigi o harmoniji znak za drugo dominanto (D(D)), ter znak  za drugo subdominanto (S(S)). Po definiciji stranskih dominant in subdominant pa sta tu uporabljena znaka primernejša, ker očitno pokažeta na dominantno, oziroma subdominantno odvisnost.

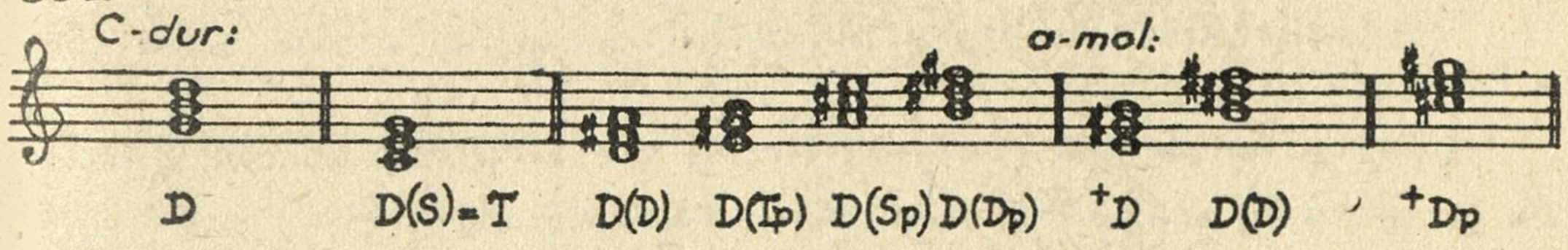
Pri uporabljanju stranskih dominant in subdominant se je treba zavedati, da to niso več enostavne funkcije, temveč sestavljene. Zato ne morejo tvoriti z enostavnimi preprostih kadenc v smislu §§ 6, 7, 8, 9 in 10, temveč se morajo priključiti akordom, s katerimi so v bližnjem odnosu. Praktično se to izvrši tako, da sledijo sestavljene funkcije enostavnim v smislu navedenih §§, kjer lahko neposredno zastopajo tam označene funkcije, t. j. kjer lahko z durskim trozvokom nadomestimo molskega in obratno. Vsako sestavljeno funkcijo pa moramo voditi najprej v smislu njene sestave, t. j. prinesti funkcijo v oklepaju z avtentično ali plagalno kadenco in nato šele nadaljevati s prostejšimi zvezami. Akordične tvorbe stranskih dominant in subdominant torej ne terjajo posebne obravnave same po sebi, pač pa njihovo vključenje v kadenčni red, ki pozna samo zveze §§ 6—10 in s tem zahteva rešitev izrazov v oklepaju pred nadaljevanjem kadenčne vrste.

Opomba 2. — Zveza durskega trozvoka z molskim (ali obratno) na isti stopnji ni kadenca v pravem smislu besede, temveč samo sprememba trozvokovega rodu. Z njo si sicer lahko pomagamo tudi pri modulaciji, toda harmonični potek je na takšnem mestu statičen ter se ne razločuje od navadnega ponavljanja razen po terčni kvaliteti (velika ali mala terca), zato bodi tu ta zveza le omenjena.

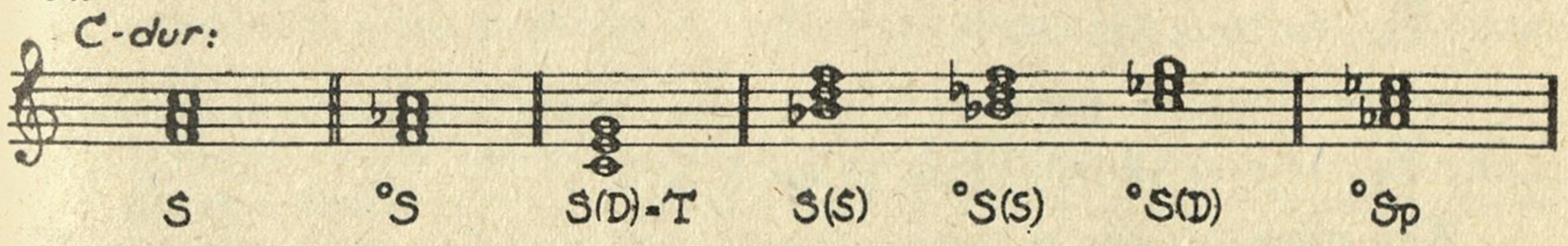
Opomba 3. — Razume se samo od sebe, da si je treba tudi stranske dominante in subdominante prisvojiti tako na papirju, kakor pri klavirju, in to v vseh tonovskih načinih in legah; nadalje pa tudi njihove zveze z glavnimi in stranskimi funkcijami po načinu avtentičnih in plagalnih kadenc. Ostale kadenčne vrste prihajajo manj v poštev, vendar jih je treba uvežbati zaradi kompleksnosti harmoničnih pojavov ter si s tem razširiti vpogled v harmonično snovanje. Postopek pa naj vodi vselej od abstraktne predstave h konkretni realizaciji in ne obratno: izdelava naloge pismeno ali pri klavirju naj bo ilustracija miselno postavljenega procesa in ne improviziran postopek, ki ga utemelji naknadna razlaga.

Shematični prikaz stranskih dominant in subdominant podajata n. pr. št. 33 a in 33 b.

33a



33b



§ 33

Posebne Riemannove funkcije. — S stranskimi dominantami in subdominantami je diatoniki omogočen prodor do pête kvinte navzgor in navzdol po kvintnem krogu. Želja, doseči tudi šesto kvinto in s tem skleniti kvintni krog (6 kvint navzgor = zvečana kvarta = 6 kvint navzdol = zmanjšana kvinta), je bila torej umevna, a neizpolnjiva z znanimi sredstvi. Zato si je **Riemann** pomagal s posebno konstrukcijo, ki je temeljila na (domnevni) poltonski težnji tako imenovanega vodilnega tona ter je s tem dosegla zaželeni cilj.

Podlaga Riemannove konstruirane funkcijske vrste je hipoteza, da pripada vsakemu trozvoku poseben vodilni ton v poltonski razdalji od osnove. Potemtakem imajo durski trozvoki vodilni ton za polton pod svojo osnovo, molski pa za polton nad njo (po naše: polton nad kvinto). Da bi jo bolje razumeli, si je treba nekoliko bliže ogledati njegov celotni sistem.

Riemann prizna nastanek durskega trozvoka iz 4., 5. in 6. alikvotnega tona vsakega tona (gl. § 1!); molski trozvok pa je prava obrnitev durovega, ki nastane, ako v alikvotni tonski vrsti, usmerjeni **navzdol,** izberemo 4., 5. in 6. ton. Po Riemannu je v molu osnova najvišji akordični ton, kvinta. Iz tega pojmovanja sledi vrsta bolj ali manj zapletenih zaključkov. Pri prehodu iz diatonike v kromatiko, ki je dotlej naletel pri pêti kvinti kvintnega kroga na nepremostljivo zapreko, pomaga Riemannova konstrukcija, da sklenemo končna člena obeh kvintnih krogov (navzgor in navzdol) v eno.

Pojasnilo poda primer: durski trozvok **c-e-g** ima vodilni ton **h,** molski trozvok **c-es-g** pa vodilni ton **as.** Nov položaj nastane, ako nadomestimo osnovni ton akorda z njegovim vodilnim tonom.

Zaradi popolnosti naj sledi sistematični pregled funkcij, ki nastanejo, če vodilni ton nadomesti akordično osnovo.

a) v duru:

tonika z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak **Ŧ**; primerjava dá, da je ta akord enak funkciji dominantne paralele (Dp); Ŧ

dominanta z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak D; ta je nov, nelestvičen, a diatoničen in ni alteriran akord (kajti lestvično se nahaja kot T v tonaliteti za polton pod izhodiščno);

subdominanta z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: S; ta funkcija je enaka Tp;

tonična paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom (vodilni ton je zgoraj!), znak: Tp; funkcija je enaka funkciji S;

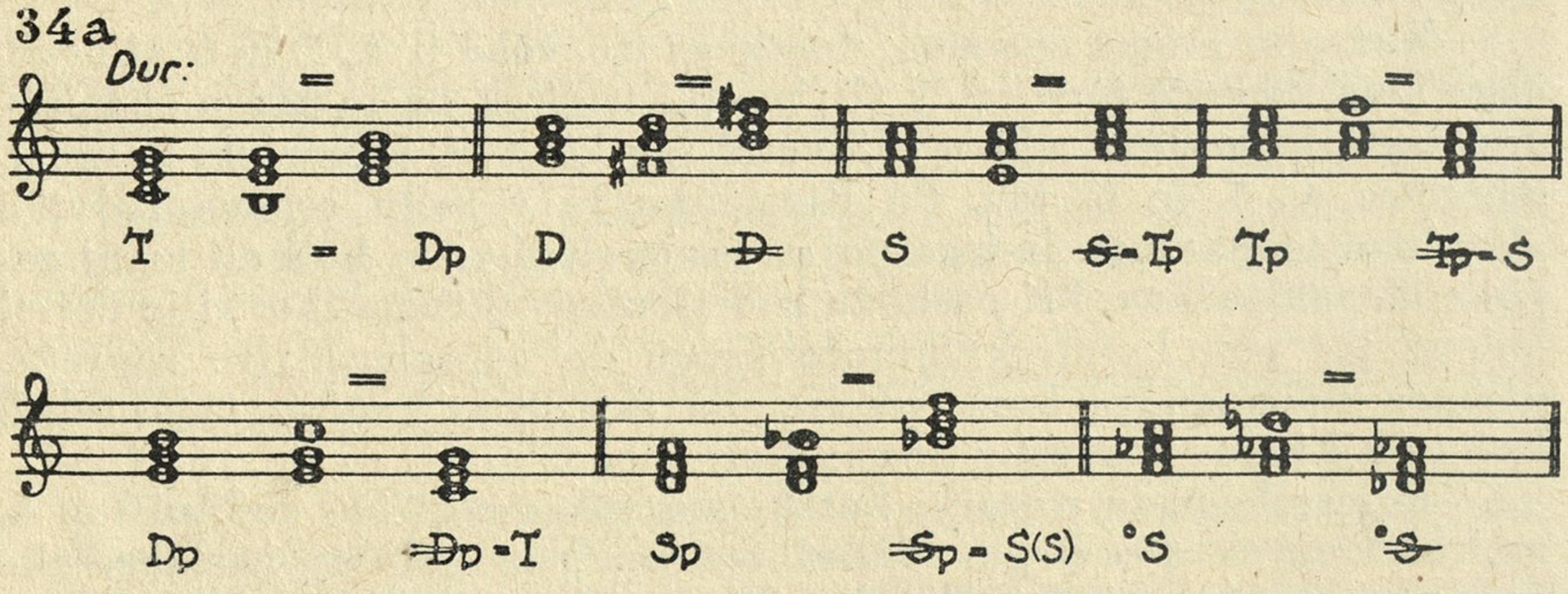
dominantna paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: Dp; ta funkcija = T;

subdominantna paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: Sp; je nov akord, ki pa je enak S(S).

Ker uporabljamo v duru pogosto tudi molsko subdominanto, °S, lahko tudi to smatramo kot lestvično in jo podobno obravnavamo:

molska subdominanta z (zgornjim) vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: °S; ta akord je nov, lestvičen in je tonika tonalitete za pet kvint pod izhodiščno. Poznali so ga že v XVI. stoletju, kasneje (v XVII. stoletju) pa so si ga prisvojili mojstri neapeljske kompozicijske šole (**Alessandro Scarlatti** in drugi) ter se je odtlej imenoval »**neapeljski akord**«, oziroma »**neapeljski sekstakord**«, ker se sprva pojavi kot prestava trozvoka v smislu navedenega nastanka. Danes definiramo neapeljski sekstakord kot subdominantno funkcijo, točneje kot °S.

Naštete primere funkcij z vodilnim tonom kot osnovnim tonom navaja za c-dur notni primer št. 34 a.

34a

b) v molu:

tonika z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak T, je enaka °Sp;

dominanta z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: D, je enaka °Tp;

subdominanta z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: S„ je nov, diatoničen, nelestvičen akord, enak S(S) v paralelnem duru;

tonična paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom (vodilni ton je spodaj!), znak: T_p, je enak funkciji D;

dominantna paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: D_p, je nov, diatoničen, nelestvičen akord, ki je enak funkciji D v paralelnem duru;

subdominantna paralela z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: S_p, je enak funkciji ^0T.

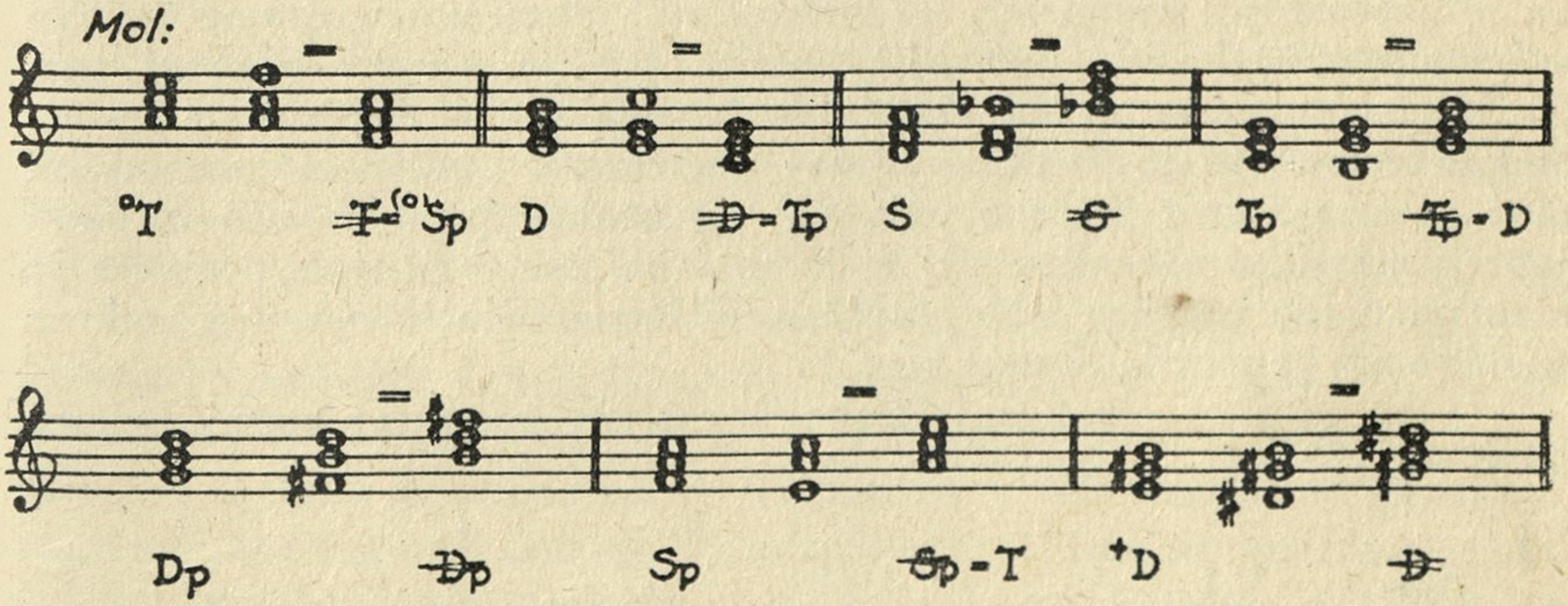
V molu stalno uporabljamo dursko dominanto, zato je

durska dominanta z vodilnim tonom kot osnovnim tonom, znak: ^+D, nov, diatonični, nelestvični akord.

Iz te preglednice je razvidno, da dosežemo največjo oddaljenost z obema poslednjima funkcijama (S v duru in D v molu); prva nas popelje prek molske subdominante v dur, ki je za pet kvint pod izhodiščem, druga pa prek durske dominante v mol, ki je za pet kvint nad izhodiščem, obakrat torej za enako število kvint v kvintnem krogu navzdol in navzgor.

Naštete primere funkcij z vodilnim tonom kot osnovnim tonom navaja za a-mol notni primer št. 34 b.

34b

Mol:

Opomba. — Ker imajo durski trozvoki vedno spodnji vodilni ton, molski pa zgornjega, je posebna označba za »durski« in »molski« pravzaprav odveč in jo rabimo tu le zavoljo jasnosti. Posebnost teh funkcij je, da se pri njih spremeni rod akorda ter iz durskega nastane molski, iz molskega pa durski. Postavka, da stopi vodilni ton namesto osnovnega tona v akord, je seveda zgolj hipoteza, ki pa omogoča razširjenje tonalitetnega območja.

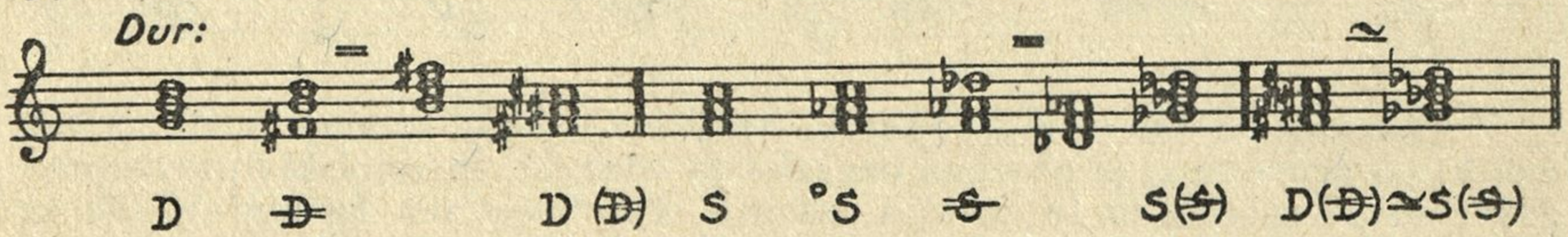
Ker smo že s funkcijama D(Dp) v duru in $^0S(^0S)$ v molu (gl. § 31!) dosegli oddaljenost petih kvint navzgor in navzdol (seveda ob nespre-

menjenem tonskem rodu), je neposredna koristnost uvajanja novih funkcij majhna. Znatno pa naraste, ako se opremo na tezo, da pripada vsaki funkciji lastna dominanta, oziroma subdominanta, in jo uporabimo pri spredaj navedenih akordih. Tedaj dobimo (med drugimi) kot novo stransko dominanto: **dominanto od dominante s spodnjim vodilnim tonom kot osnovnim tonom** — znak: D(D) v duru, in novo stransko subdominanto: **subdominanto od subdominante z zgornjim vodilnim tonom kot osnovnim tonom** — znak: S(S). Ti dve funkciji vodita v šesto kvinto navzgor in navzdol; znano pa je, da sta ti dve kvinti enharmonično enaki ter razpolavljata oktavo. S tem je kvintni krog od obeh strani enharmonično sklenjen ter je (heptatonska) diatonična tonalnost prešla v (dodekatonsko) kromatično, oziroma enharmonično tonalnost. Vendar smatramo tako doseženo kromatiko z enharmoniko vred samo kot kromatično, oziroma enharmonično razširjeno diatoniko, dokler ostane sistem akordične gradnje terčen.

Z izposojenko iz matematike bi se dalo postaviti D(D)≃S(S) v besedah: dominanta dominatne s spodnjim vodilnim tonom kot osnovnim tonom je enharmonično enaka (= skladna) subdominanti subdominante z zgornjim vodilnim tonom kot osnovnim tonom. Z obema funkcijama je dosežena največja razdalja med dvema tonoma v diatonični, oziroma kromatični lestvici in napravljen najmočnejši funkcionalni korak. Razume se samo po sebi, da je treba tako zapleteni funkciji, kot sta zadnji dve, postopoma doseči in zapustiti ter ne smemo z njima svobodno kadencirati. Izjema je neapeljski akord, ki je že pred stoletji nadomeščal subdominanto v razširjeni avtentični kadenci (gl. § 10); za to ga je usposabljal premislek, da lahko tudi v duru uporabljamo molsko subdominanto, katere (zgornji) vodilni ton je njegov osnovni ton. Praktična pot sicer ni šla prek tega filozofsko-spekulativnega premisleka, temveč jo je nakazal zdravi muzikalni, predvsem harmonični čut; primer znova priča o tem, da gre praksa pred teorijo in zada teoriji marsikaterikrat precèj težavne probleme. Pričujoči problem je stoletja dolgo nerešen stal v učbenikih harmonije in spredaj podana razlaga mu je morda komaj kos.

Obe končno omenjeni funkciji razvija za c-dur notni primer štev. 35.

35



Opomba 1. — Analogno razvijanje funkcije S(S) v molu doslej ni prineslo uporabnih rezultatov in nima praktičnih predhodnikov, podobnih neapeljskemu (sekst) akordu, zato ga tu ne omenjamo.

Opomba 2. — Zgornji obrazec za dva enharmonična trozvoka dovoljuje, da vsak trozvok izenačimo z enharmoničnim trozvokom pod pogojem, da so vsi trije sestavni toni enharmonično izmenjani. Sosledje dveh tako zamenjanih akordov je statično in ne predstavlja nobene kadence. V bistvu temelji vsak prestop iz tonalitet z višaji v tonalitete z nižaji (ali obratno) na tem obrazcu, samo da v praksi uporabljamo včasih tudi tonalitete z več kot šestimi predznaki in jih ne zamenjamo enharmonično, čeprav bi to bilo mogoče. Iz gornjega sledi tudi, da sta n. pr. fis-dur in ges-dur med sabo popolnoma enaka ter ju uporabljamo po svobodnem preudarku, ne da bi izbira kakor koli vplivala na harmonični potek skladbe.

Opomba 3. — Zadnji obrazec potrjuje Rameaujevo trditev, da sta dominanta in subdominanta nasprotni funkciji, in sicer dominanta zgornja funkcija, subdominanta pa spodnja, obe za enak korak oddaljeni od osrednje funkcije, tonike. To dejstvo prihaja vidno do izraza prav v tej formuli, kjer si stojita dominantni in subdominantni izraz simetrično nasproti. Jasnost obrazca pa je tudi priporočilo njegove pravilnosti, saj je v njem Rameaujeva teza poldrugo stoletje po njegovi smrti vidno in prepričljivo izpričana.

§ 34

Harmonična analiza. — Za vpogled v harmonično snovanje in pregled pri tem delujočih harmoničnih sredstev je harmonična analiza neogibno potrebna. Izvršujemo jo metodično, in sicer:

a) ugotovimo metrični potek harmoničnih dogajanj;

b) ugotovimo vrsto in obliko akordov, oziroma pri akordiki nastopajočih pojavov;

c) ugotovimo funkcionalnost akordov in kadenc;

č) določimo mesta modulacij, ako obstajajo, ter njihov cilj in sredstva;

d) opredelimo slogovne značilnosti uporabljenih harmonij.

K a): akordična sosledja in harmonične spremembe so harmonična dogajanja, ki morajo nujno potekati v ritmičnih razmerjih. Takšna razmerja so lahko popolnoma enakomerna (akordi si sledijo v enakih dobah), ali pa so zgrajena na bolj ali manj svobodno izmenjavajočih se ritmičnih obrazcih. Pri analizi vsake skladbe je torej treba najprej določiti, v kakšnih dobah se vrstijo harmonične spremembe ter točno (v notnih vrednostih) določiti potek. Homofono-akordično postavljene skladbe iz dobe predklasike in klasike so v tem pogledu preproste: zapleteni kontrapunktični stavki so zahtevnejši tudi za metrično opredelitev harmoničnega dogajanja, skladbe iz polpretekle dobe in sedanjosti pa se takšni razdelitvi pogosto upirajo ali pa dovoljujejo več razlag; v takšnem primeru je preudariti, katera razlaga najbolj ustreza celotni kompozicijski usmerjenosti.

K b): semkaj spada določitev trozvokov, četverozvokov, itd. ter njihovih leg, oziroma prestav, predvsem pa ugotovitev, ali se dajo vsi harmonični pojavi uvrstiti v en in isti, določeni gradbeni sistem, n. pr. terčni. Za to stopnjo analize so uporabni seveda samo primeri dosled-

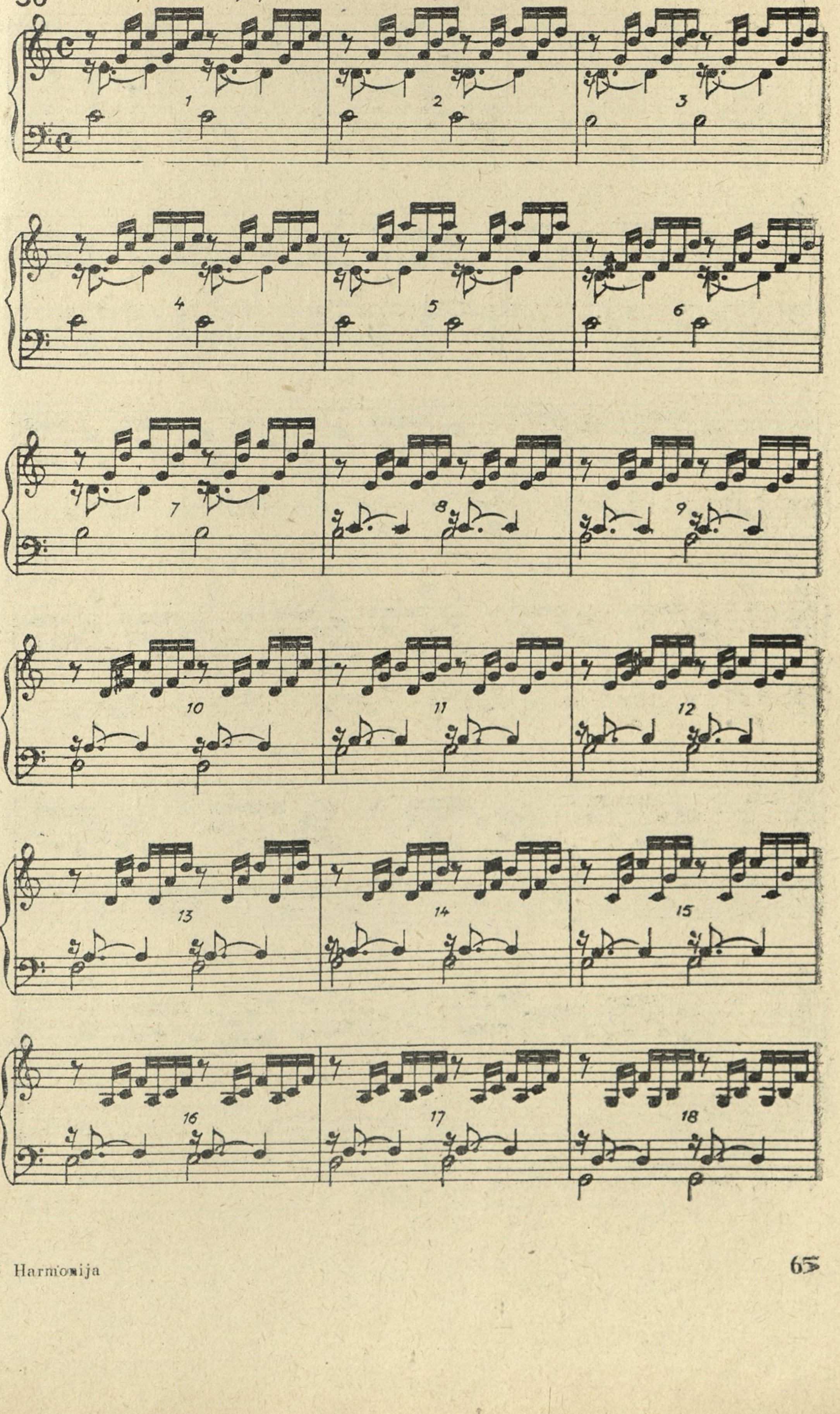
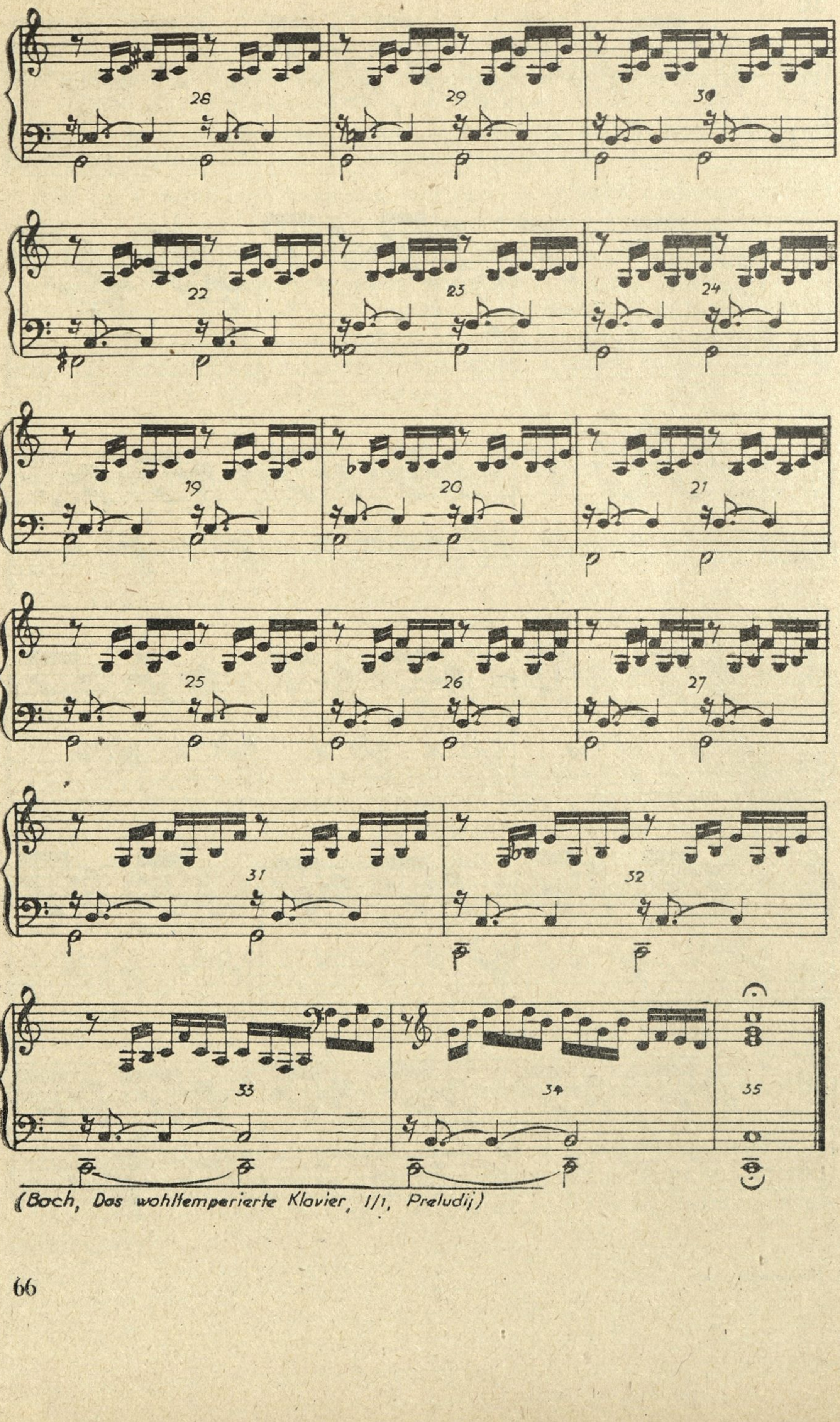
nega akordičnega sestava; kasneje bo ugotovitev pripadnosti posebnemu akordičnemu sistemu še prav posebno važna, kajti vsak sistem ima druge značilnosti in po njih tudi druge kriterije. Ugotoviti je pri tem še tudi, ali imamo opraviti s harmonično tujimi toni ter določiti zvrst, kar sicer ni posebno težavno, dopušča pa ponekod različno razlago, glede katere se je treba ravnati kakor pod a).

K c): v razumnem harmoničnem stavku pripada vsakemu akordu ali pa vsaj vsakemu akordičnemu sklopu določena funkcija ali položaj v celotni akordiki skladbe s posebnim ozirom na njen tonalni center. Pri skladbah, ki imajo za podlago dur-molski tonalni sistem, je določitev funkcionalnosti jasna, vselej enoumna; kadar se pojavi možnost dveh načinov funkcionalnosti, je v igri modulacija v eni svojih treh oblik (gl. § 25!). Prav tako je treba ugotoviti vrste kadenc, oziroma kadenčnih verig, ako takšne obstajajo, in pa sekvenc, kjer jih najdemo. Ker tvorita kadenco vselej po dva akorda (gl. § 5!), ugotovitev vrste kadenc ne dela težav pri homofono-akordičnih stavkih; pri kontrapunktičnem slogu je treba zajemati večje komplekse, ki se dajo podrediti isti kadenčni formuli.

K č): iz prejšnjega je razvidno, kdaj nastopi modulacija v eni svojih oblik. To obliko, kakor tudi modulacijski cilj in pa sredstva, ki jih uporablja, je treba točno ugotoviti. Običajno nista možni dve različni razlagi, določiti pa je predvsem treba modulacijsko mesto (akord), ki je včasih prikrito, a mora obstajati pri vsaki modulaciji. Ako ga ni, pomeni to preskok iz enega tonalitetnega območja v drugo, kar je bodisi napaka, ali pa poseben (dinamični) efekt, ki izključuje harmonično obravnavo.

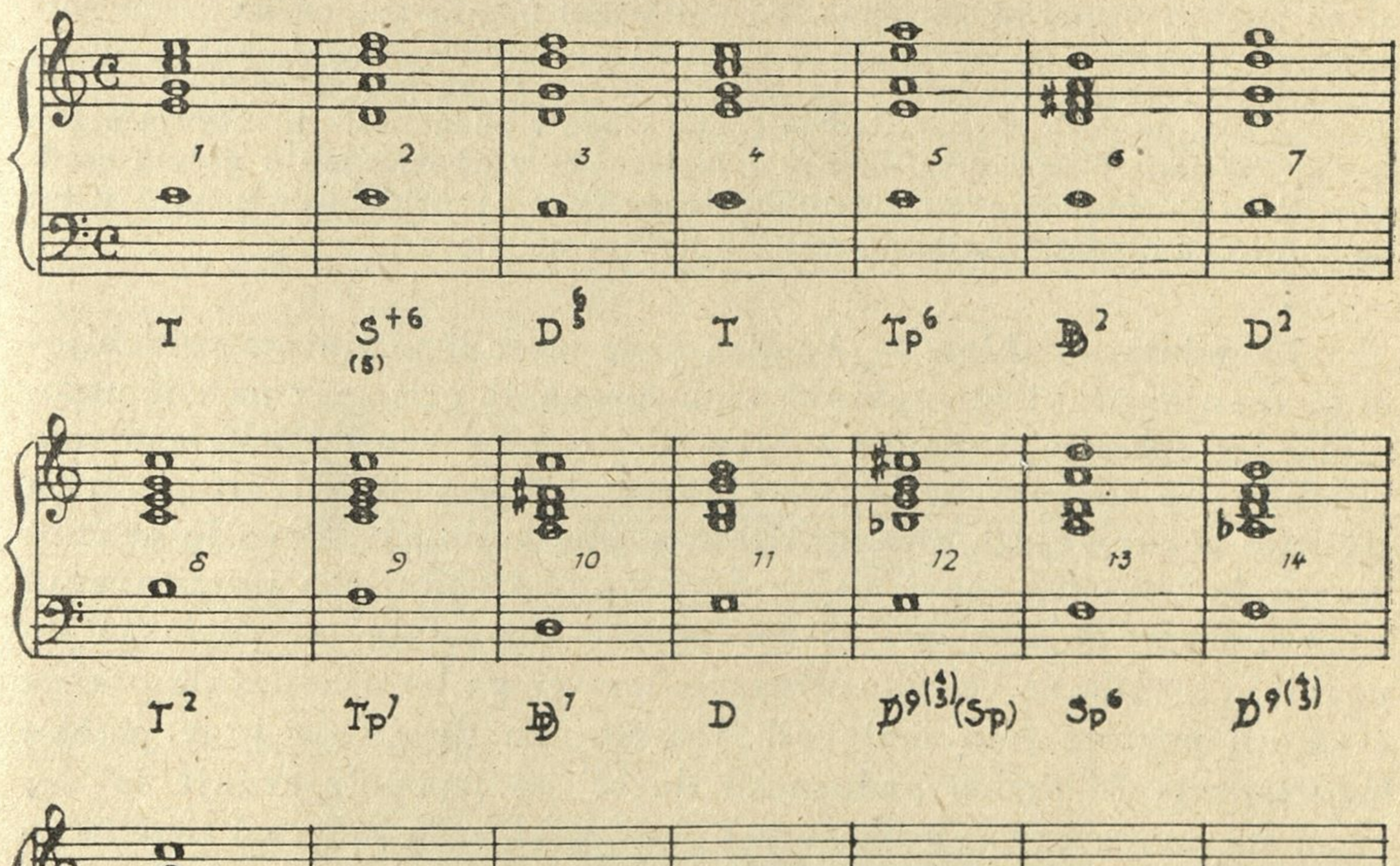
K d): tu je slednjič treba izslediti značilnosti, ki dovoljujejo opredelitev v določen časovni in osebni slog, v kolikor se odraža v uporabi harmoničnih sredstev. Ta določitev je seveda precèj splošna ter zahteva od analitika zadostno slogovno razločevanje; vendar ne bo odveč, opozoriti na nekatere najbolj očitne slogovne značilnosti, v kolikor so vidne v akordiki, kajti takšna spoznanja služijo kasneje ustvarjanju pojmov in predstav v glasbi sploh in dvigajo razločevalne zmožnosti.

Sledi naj v notnem primeru št. 36 zgled harmonične analize (J. S. Bach, »Das wohltemperierte Klavier«, I. del, preludij št. 1, v c-duru). Skladba je tonalna, preprosta v pogledu harmonije, jasno odreja akordiko in odločno profilira kadenčni red. Metrični potek akordičnih sosledij je enostaven: akordi se menjavajo s takti, tako da ima vsak takt svoj akord. Skladba je prav zaradi svoje nekomplici-ranosti zelo pripravna za začetno analizo, ki ugotovi lahko tudi oblikotvornost kadenc in s tem obsežnost in važnost harmoničnega dogajanja.

36 (običajna notacija)



(Bach, Das wohltemperierte Klavier, I/1, Preludij)

Akordična redukcija



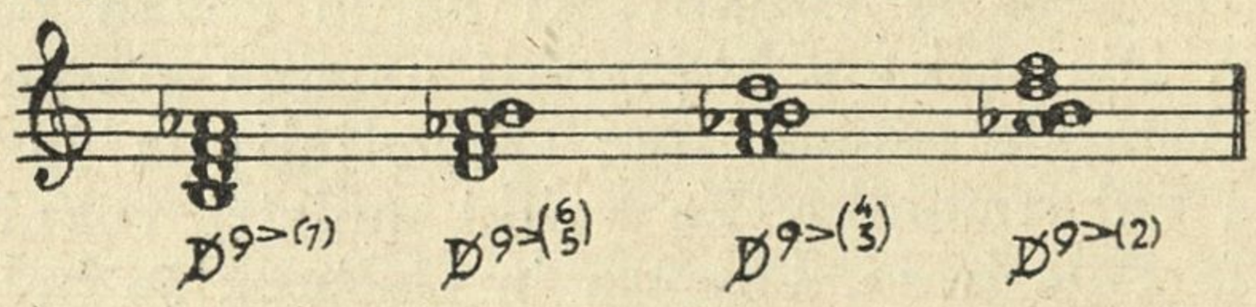
Opomba. — Za globlje spoznavanje pomena harmonije v glavnih dobah kompozicije v evropskem kulturnem krogu je potanko ukvarjanje s harmonično analizo važno in potrebno. Po eni strani odpira pogled na vlogo harmonije v preteklosti, ravnanje z njenimi značilnimi pojavi, kakor so ga uvajali posamezni skladatelji in pomen, ki so ji ga sproti pripisovali; po drugi strani pa daje perspektive za njeno vlogo v bodočnosti, prikazuje njene še neizrabljene lastnosti in navaja k izbirčnosti v uporabljanju njenih sredstev. Zato je analiza eden glavnih pripomočkov za pridobitev znanja v tej tvarini in za obvladovanje mnogoterih njenih prijemov.

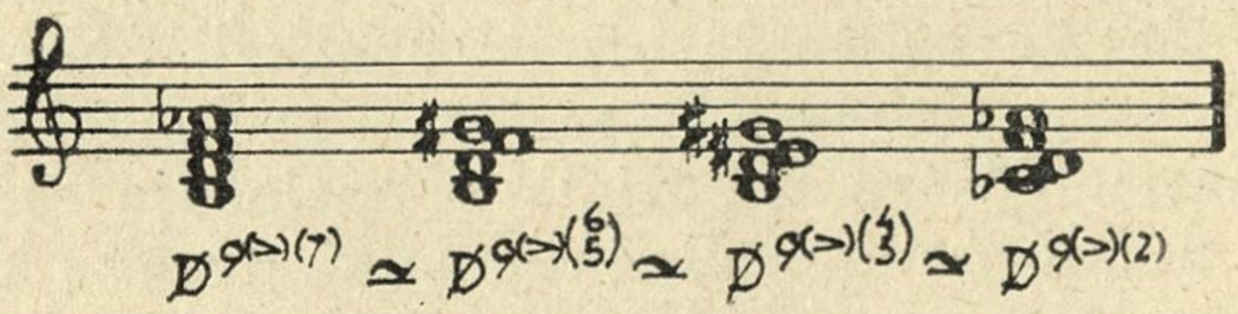
§ 35 **Dopolnila in sklep.** — Analiza kaže teoretično sintezo pridobljenega znanja; praktična uporaba vseh spoznanih prijemov pa šele usposablja za spretno ravnanje z njim. Pri tem se včasih pokažejo tudi vrzeli, ki so zapopadene bodisi v metodi prikazovanja tvarine, ali pa izvirajo iz prejšnjega pomanjkljivega odnosa do nje. Prvo je neogibno spričo bogastva snovi, ki ne dopušča podrobnejšega pronicavanja v posamezne pojave; pri živem pouku korakanje od poglavja do poglavja seveda ne bo tako strnjeno, temveč ga bo uravnavala praksa s svojih pogosto zelo zahtevnih vidikov. Za drugo pa je v poteku spoznavanja še vedno priložnosti dovolj za izpopolnjevanje in naj ne bi šla mimo, ker se vsaka vrzel postopoma veča sama od sebe in jo je kasneje teže izpolniti. Navodila, dana v § 34, naj veljajo tudi za vsakršno samostojno delo na tem področju, počenši z najpreprostejšimi vajami v strogem harmoničnem stavku. Razume se samo po sebi, da morajo iti vaje pri klavirju vzporedno s pismenimi vajami.

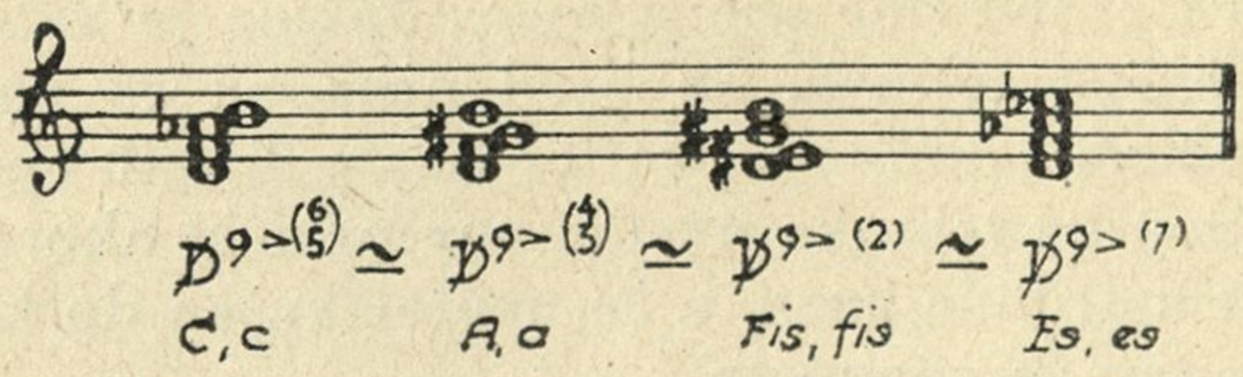
Kot najbolj tehtno dopolnilo naj velja napotek za uporabo zmanjšanega septakorda (𝅀 v duru, oziroma 𝅀 v molu) v enharmonični modulaciji. Kakor je navedeno v § 21, zastopa zmanjšani septakord dominantni nonakord brez temeljnega tona. Ker je nona v duru in molu v tem primeru mala, je zmanjšani septakord za dur in mol enak in sestoji iz štirih malih terc. Mala terca znese tri poltone, t. j. četrtino kromatične lestvice; imamo torej tri zmanjšane septakorde v poltonski razdalji. Ker so vsi intervali med seboj enaki in bi pêta terca dala enharmonično enako zmanjšano nono = čisto oktavo, lahko vsak položaj zmanjšanega septakorda pretolmačimo v vsakega drugega, septakord v kvintsekstakord, terckvartakord in sekundakord, kvintsekstakord v terckvartakord, sekundakord in septakord, terckvartakord v kvintsekstakord, sekundakord in septakord, in sekundakord v septakord, kvintsekstakord in terckvartakord. (N. pr. št. 37 prikazuje te menjave.) Spričo dejstva, da so sestavni intervali zmanjšanega septakorda male terce, je naravno, da z njim lahko neposredno moduliramo v tonalitete, ki so od izhodiščne oddaljene za eno, dve ali tri male terce; enharmonična zamenjava nastopi po po-

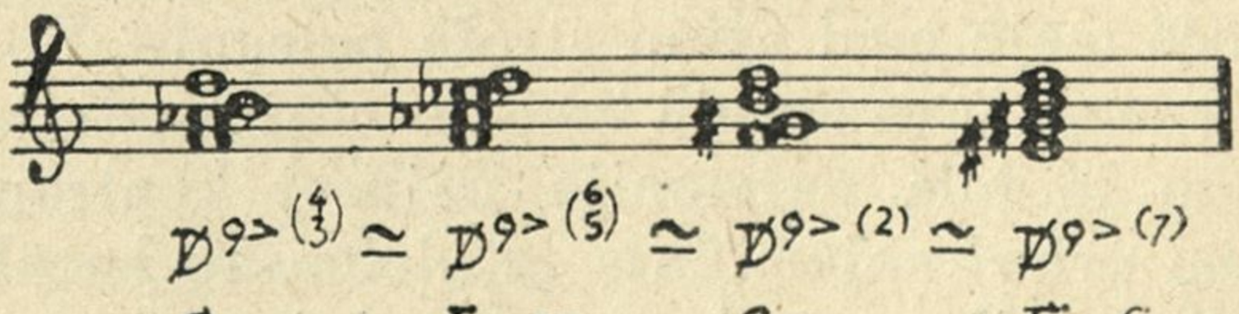
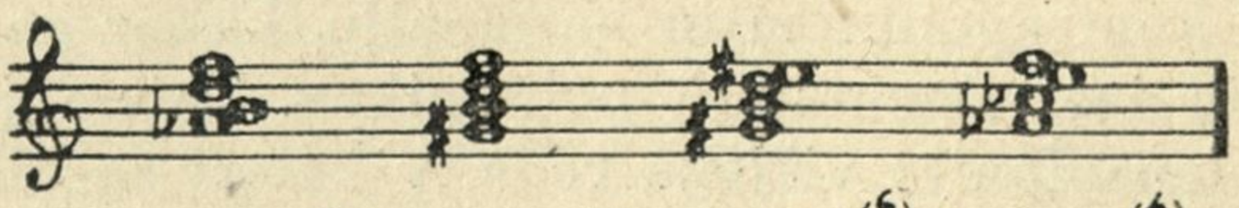
trebi zaradi lažje čitljivosti. Na podlagi premisleka, da je dominanta v duru in molu ista, lahko moduliramo z zmanjšanim septakordom v durske ali istoimenske molske tonalitete. Funkcijsko označbo je treba pri tem seveda vedno ustrezno spremeniti. Če je druga tonaliteta oddaljena za drug interval od male terce od izhodišča, uporabljamo posredno modulacijo in priključimo na zmanjšani septakord najprej prehodno tonaliteto, iz te pa moduliramo z drugim zmanjšanim septakordom v zaželeno tonaliteto.

37









S tvarino prejšnjih poglavij, oziroma §§, so zajeta vsa harmonična dogajanja diatonike, kromatike in enharmonike na podlagi akordov terčnega sestava. Ta harmonična sredstva so zadoščala za izgradnjo evropske glasbe nekako od XVI. stoletja pa do danes in so terjala nove prijeme šele v nekaterih sodobnih kompozicijskih strujah. Postavke tradicionalne harmonije so do kraja dognane in njene tehnološke možnosti analizirane, zato jih je lahko strniti v kratke stavke, ki jim navadno pravimo pravila, v resnici pa so le navodila, nastala iz prakse kot jamstvo za uspevanje dela in najbolj ekonomični, smotreni postopek. Na obravnavani tvarini se je izkazalo, da so diatonika, kromatika in enharmonika v resnici ista snov, pogledana s treh, drug v drugega prelivajočih se vidikov, ki imajo enako podlago: terčni akordični sestav. Diatonika v harmoniji umetne glasbe od XVI. stoletja dalje ni obstajala samostojno; spremljali sta jo kromatika in od te neločljiva enharmonika. Že veliki mojstri vokalne polifonije, da imenujemo le **Palestrino, Lassusa** in **Gallusa,** še bolj pa nekateri njihovi sodobniki, kakor **Gesualdo da Venosa** in drugi, so podrobno poznali i kromatiko i enharmoniko in ju pogosto vpletali v svoje načelno diatonične skladbe. Prav tako so ravnali nasledniki **Bach, Mozart, Haydn, Beethoven,** in za njimi **Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Brahms,** dalje **Debussy, Skrjabin** in premnogi drugi. Njihovo obravnavanje harmoničnega materiala se razločuje samo gradualno, t. j. nekateri so dajali prednost čisti diatoniki, drugi s kromatiko prepleteni, tretji skrajni kromatiki, četrti posameznim akordičnim tvorbam in sosledjem, in tako naprej, kakor sta pač terjala umetniška sposobnost in osebna usmerjenost. V skrajni doslednosti je nadaljevala pot **Schönbergova** ekspresionistična smer, dokler je vztrajala na tleh terčnega akordičnega sestava. Še pred njim pa so nastopile druge struje, ki so se odločilé od te osnove ter iskale drugih oporišč; slednjič je tudi dvanajsttonska tehnika uvedla nov princip akordične gradnje, ki je v svojih temeljih že znan, a še nepreizkušen do krajnih mej in je zato njegov nauk še nepopoln.

V glavnem je treba ločiti področja harmoničnega učinkovanja, v kolikor je mogoče meje med njimi strože potegniti. Sprva je nastala akordika iz sozvenenja posameznih tonov istočasno odvijajočih se melodičnih linij. Zato je bila harmonija najprej kontrapunkt. Iz tega se je s postopnim priostrenjem čuta za globinsko karakteristiko vertikalnih sozvočij razvila potreba, podpreti in interpretirati glavno melodično tramovje muzikalne gradnje. To je bila stopnja klasičnega ravnotežja med kontrapunktom in harmonijo, kakor ga predstavljajo dela vokalnih in instrumentalnih polifonikov. Zatem je prišla doba instrumentalne homofonije višjega reda, v kateri so bili vsi glasbeni elementi enako zastopani. Predstavniki te dobe so **Haydn, Mozart** in mlajši **Beethoven.** Pri njih so bile tvorne sile kar se dá enakomerno porazdeljene na vse gradbene elemente, kakor so ritem, melodija, har-

monija, oblika, zvok (instrumentacija); ideal je bil popolno ravnovesje med vsebino in izrazom, podano z enako udeležbo vseh sestavnih prvin. Prav zato gre tej dobi naziv: klasična. V romantiki je stopila harmonija v službo izraza; postala je soodločujoč faktor in jo lahko označimo kot »**izrazno harmonijo**«. Teža izraza je tako močno prešla nanjo, da je stopilo vse ostalo v ozadje; podvržen ji je bil ritem, melodija se je porajala iz nje, oblike so se ustalile po kadenčnem redu. Razume se skoraj samo po sebi, da je na široko uporabljala diatoniko, kromatiko in enharmoniko in jih skušala do kraja izrabiti. Tako je nastala s kromatiko globoko prekvašena diatonika **Chopina** in diatoniko docela preraščajoča kromatika **Wagnerja.** Po raznih izrastkih romantike, ki so se nagibali zdaj v eno skrajnost, zdaj v drugo, je nastopil impresionizem in z njim novo obravnavanje harmonije, ki je bilo romantičnem nasprotno. Nastopila je doba, v kateri je harmonija prevzela vlogo barvnosti, »**barvna harmonija**«. Sicer ni mogla popolnoma zatajiti prejšnjega štadija, omejila pa je njegove pojave na ože odmerjena mesta in je dajala drugim elementom prednost pred njimi. Ukinila je nujnost kadenciranja in poleg »dinamične« harmonije v polni meri pripoznala tudi »statično« harmonijo ter z njo dosezala nove, presenetljive učinke. Izolirala je akordične tvorbe ter v izjemnih primerih gradila izključno na njih (kasnejši **Skrjabin**). Novejše struje niso našle novega področja, na katerem bi se lahko harmonija uveljavila, ne da bi bila »izrazna« ali »barvna«

C. NOVEJŠI HARMONIČNI SISTEMI

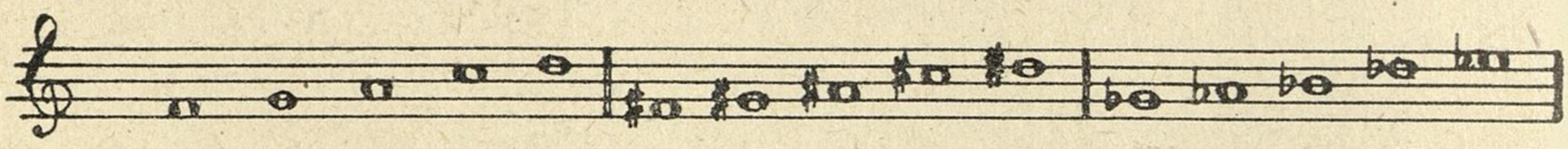
Pentatonika. — Z naraščajočim zanimanjem za kulturno izživljanje narodov z daljnega vzhoda je evropska glasba uvedla tudi peterostopno (pentatonsko) lestvico v obliki, kakor jo poznajo mongolska ljudstva. Razume se po sebi, da je lahko mnogo oblik pentatonske lestvice; pri nas je najbolj znana in na evropsko glasbo je najmočneje vplivala tista, ki sestoji iz treh celtonov, presledka poldrugega tona, dveh celtonov in presledka dveh poltonov. Najlaže si jo predočimo, če si jo predstavljamo kot lestvico črnih klavirskih tipk. Skladatelji, ki so jo uporabljali deloma za karakterizacijo orientalskih prizorov ali plesov, so jo po navadi opremljali s terčno harmonijo, kar se pa ne ujema z njenimi značilnostmi. Črne tipke klavirja dajo skupaj durski trozvok z dodano seksto, znano akordično tvorbo, ki so jo smatrali po večini kot toniko pentatonične tonalitete. Tudi kontrast med domnevnim fis-durom in običajnim c-durom, ali harmonično povedano, med toniko in dominanto z vodilnim tonom kot osnovnim tonom (gl. § 33!), je s tem postal mikaven ter naletimo nanj skoraj v vsaki skladbi, napisani v slogu mlajšega **Stravinskega,** ki jo je postavil za harmonično podlago v glasbi k baletu »Slavček« (učinek tega kontrasta je bil že znan romantikom, toda Stravinski mu je dal več poudarka). **§ 36**

Uporabnost te pentatonske lestvice za tvorjenje akordov na podlagi terčnega sestava ni velika, saj ima od glavnih funkcij samo toniko **(fis-ais-cis),** od stranskih pa tonično paralelo **(dis-fis-ais).** Poleg teh dveh trozvokov imamo še navidezni četverozvok (T^{+6}) **(fis-ais-cis-dis),** medtem ko drugih akordov ne moremo graditi v terčnem sistemu. Za izdatnejšo uporabo pentatonike bi bilo treba bodisi več različno grajenih pentatonskih lestvic hkrati, ali pa souporabljanje transpozicij z originalnim položajem; v tem primeru bi bile seveda pravilne samo tiste transpozicije, ki so zgrajene na lestvičnih tonih. Tretja možnost pa bi obstajala v tem, da bi gradili akorde v drugih, neterčnih sistemih; to pa sta le sekundni in kvartni sistem (vsi ostali temeljijo na prestavah teh intervalov in so torej z imenovanimi identični). Ta pripomoček bi bil najizdatnejši in bi morda tudi najbolj ustrezal značaju morebitne pentatonske akordike, za katero pa sicer ni akustične pod-

lage. Tako opremljeno pentatoniko je rad uporabljal **Debussy** v tistih skladbah, ki so želele podati vzhodnjaško razpoloženje, in za njim mnogi drugi. Po navadi pa je v evropski glasbi pentatonika pomešana s heksatoniko (gl. naslednji §!), čeprav sta si po izvoru in značaju zelo tuji.

Primer pentatonike kaže n. pr. št. 38.

38



§ 37

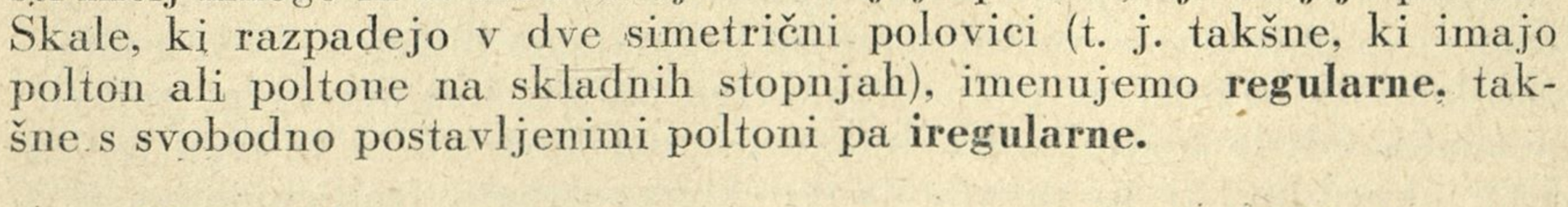
Heksatonika. — Šesterostopna (heksatonska, celtonska) lestvica se je prvič pojavila v evropski glasbi za časa romantike **(Liszt)**; od tod je prešla v ruski impresionizem **(Rebikov)** in se slednjič najznačilneje razvila v francoskem impresionizmu **(Debussy** in nasledniki). Njena poglavitna značilnost je, da jo sestavlja šest celih tonov in je torej po strukturi polovica kromatične skale (12 : 2 = 6). (Mogli bi si njen nastanek razlagati tako, da izpustimo vsak drugi ton kromatične skale). Iz tega vzroka imamo v vsem le dve celtonski lestvici; druga leži za polton nad prvo. Heksatonska lestvica je izrecno enharmonična, zato pri nji ne uporabljamo dvojnih predznakov (višajev, nižajev in razvezajev), temveč jo notiramo enharmonično brez ozira na kvantiteto in kvaliteto intervalov, ki s tem nastanejo. Prva celtonska skala lahko stoji na poljubno izbranem tonu kromatične lestvice, ker so tonske razdalje vselej iste (celton). Postavljena na ton **c** se glasi: **c-d-e-fis-gis-ais,** ali pa, če nam bolje ustreza: **c-d-e-ges- as- b;** pa tudi kombinacija obeh teh zapiskov je možna kjer koli, ker se celtonski značaj s tem ne spremeni. V našem primeru stoji druga heksatonska skala na tonu **des** in se glasi: **des-es-f-g-a-h,** ali pa, enako pravilno: **cis-dis-f-g-a-h,** lahko pa seveda tudi: **cis-es-f-g-a-h,** ali pa celó: **des-dis-f-g-a-h** (poslednje je seveda redek, konstruiran primer). Prirodno, v ljudskih pesmih eksotičnih narodov, najdemo le odlomke, v katerih se celtonska skala pojavi; tudi umetna glasba jo je do impresionizma uporabljala le priložnostno. Čeprav se običajno trdi, da je **Debussy** komponiral na podlagi celtonske lestvice, obstaja v resnici v vsej njegovi bogati klavirski (in prav tako v komorni in orkestralni) glasbi samo nekaj skladb ki so večinoma komponirane celtonsko. Vzrok takšnemu skopemu ravnanju je v tem, da je celtonska skala vkljub zanimivosti in značilnosti akordično le prav malo izdatna. Če jo namreč hočemo uporabljati v terčnem harmoničnem sistemu, pozna samo zvečani trozvok, sestavljen iz dveh velikih terc. Zvečani trozvok ne more imeti nobene funkcije, zato je vsako kadenciranje v heksatoniki nemogoče. Prestavljanje istega akorda na vse preostale lestvične stopnje ne ustvarja harmoničnih menjav, kakor jih pričakujemo od kadenciranja; stroga heksatonska harmonija je statična ter venomer ponavlja isti zvok.

Ker sestoji zvečani trozvok iz dveh enakih velikih terc, ki dovoljujeta enharmonično zamenjavo, je z njim mogoče modulirati neposredno v tonalitete, ki so od izhodišča oddaljene za eno ali dve veliki terci. Podobno kakor pri zmanjšanem septakordu (gl. § 35!), sta tudi tu obe prestavi zvočno enaki osnovnemu akordičnemu položaju: trozvok **c-e-gis** je zvočno enak sekstakordu **c-e-as** in kvartsekstakordu **his-e-gis.** S temi toni ravnamo kakor z običajnimi toni trozvoka, t. j. lahko podvojimo katerega koli od njih, ne smemo pa nobenega izpustiti, ker so med seboj enako vredni. Vsi akordi te lestvice so med seboj po konstrukciji in po položaju enaki, ne predstavljajo funkcij in ne spadajo v funkcionalno harmonijo, temveč so izrazito enharmonični. Zanje bi bilo teže najti intervalni sistem, po katerem bi lahko tvorili samostojne akorde, kakor za pentatoniko, vendar so mnogi skladatelji poskušali, vpreči jih v sekundni harmonični sestav, kar je dalo zanimive rezultate. Sekundni sistem bi lahko uporabljal velike in male sekunde pri gradnji akordov, če bi postavili obe celtonski skali hkrati, toda njuna vsota bi bila kromatična lestvica, kar bi zmaličilo celtonski značaj in ga izenačilo s kromatičnim.

Iz navedenih vzrokov je heksatonika osamljen primer, ki ga brž-kone ne bo mogoče močneje razviti in uveljaviti, temveč bo ostal značilen za vrsto umetne eksotike, s katero so skladatelji preteklih desetletij bogatili evropski glasbeni zaklad.

Heksatoniko prikazuje notni primer št. 39.

39



Lestvične konstrukcije z več kot sedmimi toni. — Prejšnja §§ sta pokazala pentatonsko in heksatonsko lestvico in iz nje izvirajoče zaključke za harmonijo. Sedmerostopna lestvica (heptatonika) predstavlja dur-molski sistem, v katerem je napisana ogromna večina evropske glasbe vseh stoletij in ga zato še danes smatramo kot najizdatnejšega v umetni glasbi sploh. Nadaljnje, več kot sedemtonske lestvice so iz večine umetno zgrajene ter jih le poredko najdemo v folklori domačih in tujih narodov; izjema so nekatere osmerotonske simetrične skale, ki jih najdemo tudi pri nas. Razume se, da je takšnih lestvičnih konstrukcij mnogo in se med seboj razločujejo po tem, kje stojijo poltoni. Skale, ki razpadejo v dve simetrični polovici (t. j. takšne, ki imajo polton ali poltone na skladnih stopnjah), imenujemo **regularne**, takšne s svobodno postavljenimi poltoni pa **iregularne.** § 38

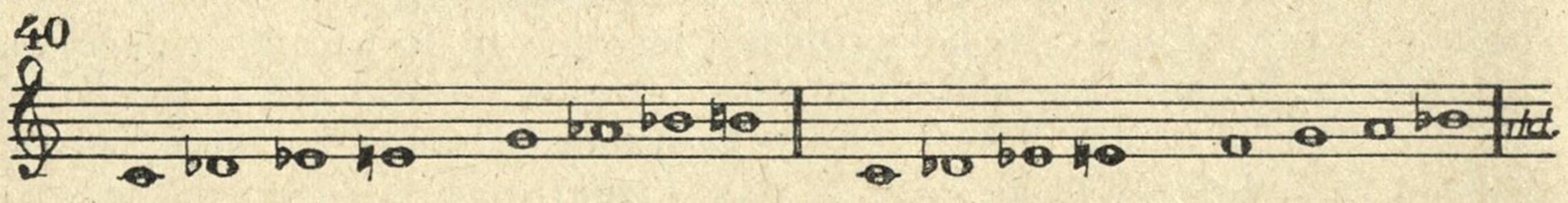
Oktotonska (osmerostopna) lestvica v regularni obliki je n. pr. **c-des-es-e / g-as-b-h,** ali pa **c-d-es-e / g-a-b-h,** in tako naprej; iregularna oblika je n. pr. **c-des-es-e / f-g-a-b** itd. Iz navedenega je razvidno, da tudi tu ni važna pisava, ker bi vsak ton lahko enharmonično zamenjali; § 39

odpadejo torej vsi dvojni predznaki. Naša notna pisava je sedmerostopna, zato v oktotoniki velja le kot pomožno sredstvo notiranja ter označba določuje le splošni položaj tona, ne pa njegovega izhodišča.

Za oktotonsko akordiko imamo dva sistema: bodisi ohranimo terčnega ter si konstruiramo akorde, kakor si terce pač sledijo, ali pa uporabljamo drug, sekundni ali kvartni sestav, po katerem določujemo akordične tone. Oboje pripelje do novih, le deloma že do znanih akordov, ki jih obravnavamo lahko spet na dva načina: tradicionalno, kakor da imamo opraviti z akordičnimi pojavi terčnega sistema, ali pa svojstveno, ustrezno njihovi konstrukciji. V zadnjem primeru jih moramo seveda tudi primerno imenovati, ker se ne krijejo vselej s tradicionalnimi akordi, nikoli pa niso podvrženi pravilom, ki veljajo v diatoniki. V skrajno doslednem ravnanju tudi ne moremo s tako pridobljenimi akordi kadencirati v tradicionalnem smislu in vobče celotna oktotonska harmonija ni več funkcionalna, niti fundamentalna. Šele temeljita preučitev oktotonskega melodičnega in harmoničnega ustroja bi pokazala na nove možnosti, pri čemer pa nastane vprašanje, če bi jim mogla naša muzikalna dojemljivost slediti. Vsekakor pa ostaja možnost, uporabljati oktotonske zvoke na osamljenih mestih za predočenje posebnih razpoloženj; v takšnem primeru bi bilo seveda najprej treba ugotoviti, kaj je z novimi zvokovnimi možnostmi pridobljeno in če takšnih razpoloženj res ni mogoče prikazati s tradicionalnimi sredstvi, če je torej poseganje po novih izraznih možnostih upravičeno in utemeljeno. Preseglo bi okvir te knjige, če bi hoteli podati celotno sistematiko oktotonskega (in sploh več kot sedmerotonskega) sistema; zadošča naj torej opozorilo nanj in perspektiva bodočega, doslej še ne sistematičnega prodora v domnevno bogato in neraziskano področje.

Primer oktotonike daje n. pr. št. 40.

40



§ 40 **Eneatonika** (deveterotonika). — Vse, kar je bilo povedano za oktotoniko, velja tudi za to področje, seveda še z močnejšim poudarkom, kajti skladb, ki bi bile napisane na podlagi deveterotonske lestvice, doslej še ni. Treba se je pri tem zavedati, da se z naraščajočim številom tonov manjšajo kombinatorične možnosti postavitev vedno redkejših poltonov v vedno gostejšo kromatično lestvico. Deveterotonska lestvica seveda ne pozna regularne oblike, ker sta njeni polovici neenaki. Glede uporabnosti deveterostopne lestvice in iz tega izvirajoče akordike, ki jo seveda lahko konstruiramo tradicionalno, t. j. v terčnem sistemu, ali kakor koli drugače, je treba ugotoviti, da je to področje še popolnoma neraziskano. Isto velja za postavitev akordov iz eneatonike v štiriglasni realni stavek; jasno je le, da bi pri tem deveterotonski sestav mnogo izgubil. Kakor je pri dursko-molskem

sestavu sedmerozvok številčno najmočnejši, pri osmerotonskem osmerozvok, je pri deveterotonskem sistemu deveterozvok, ki obseže vseh devet tonov, najizdatnejši po zvokovni pestrosti. V štiriglasnem stavku pa bi morali pet njegovih tonov izpustiti, kakor pri osmerotonskem akordu štiri, pri sedmerotonskem pa tri: to pa bi v našem primeru reduciralo deveterozvočni akord na četverozvočnega, ga torej spremenilo v septakord, kajti štiri različne tone je vedno lahko tako razvrstiti, da pripadajo terčnemu sistemu. Z naraščanjem tonskega materiala mora torej nujno naraščati tudi število zaposlenih glasov, če hočemo doseči vso zvočnost, ki jo nudi sistem. — Odveč je ponavljati, da tudi v deveterozvočju nimata fundamentalnost in funkcionalnost akordike kaj opravljati ter bi bila uporaba karakterističnih terminov protislovna. Skladbe v katerem koli več kot sedmerostopnem sistemu se pač odmikajo tradicionalni harmonični analizi.

Dekatonika (deseterotonski sestav). — Ta konstrukcija se že močno približuje dvanajsttonski kromatiki in ima le še dve mesti, kjer stojita celtona namesto poltonov (mesti lahko poljubno premikamo in s tem večamo konstrukcijske možnosti). Kar je bilo povedano pri prejšnjih dveh sestavah, velja še v močnejši meri tudi pri tej konstrukciji, ki je še popolnoma neproučena. **Howard Hanson,** ameriški skladatelj, sicer pravi, da je pri proučevanju dvanajsttonske tehnike naletel na desettonsko ter pri nji obstal, ker nudi več možnosti svobodnemu razmahu ter invencija sama po sebi po navadi obtiči tu, kar potrjujejo tudi izkustva drugih. Vendar je danes mogoče le reči, da je tudi področje desettonske glasbe še domala neraziskano in obsega šele tako malo skladb, da iz njih še ni mogoče povzeti notranjih pravil, ki bi uravnavala njeno tehnično in izrazno prikazovanje. **§ 41**

Endekatonika (enajsterotonski sistem) je poslednja stopnja pred kromatiko in je — povsem naravno — že zelo revna v kombinacijah, saj more stati celton samo na enem (poljubno izbranem, premičnem) mestu med poltoni. Za polni zvok enajsterotonskega akorda je treba enajst glasov; v štiriglasnem stavku je treba izpustiti sedem tonov ter tako oropati akord vse karakteristike. V ostalem veljajo zanj opazke prejšnjih paragrafov. **§ 42**

Dodekafonija (pravilneje: dodekafonika, dvanajsterotonski sistem, navadno: dvanajsttonski sistem = kromatika) je končni člen v vrsti sistemov in obsega vseh 12 kromatičnih tonov oktave. V sebi združuje vse ostale sisteme in je enoten in regularen, ker sestoji iz samih poltonov. Po načelu so poltoni v dodekafoniki popolnoma samostojni, med seboj neodvisni, ter se spajajo z drugimi poltoni v zvoke, ki niso grajeni po gradbenih načelih diatonike, oziroma terčnega akordnega sistema. Dodekafonska konstrukcija je do kraja samovoljna ter nima zgledov v folklori nobenega naroda, je torej umetna tvorba, ki temelji na temperiranem uglasitvenem sistemu. **§ 43**

Opomba. — Temperirani sistem se imenuje način uglaševanja instrumentov, pri katerem ostane kot čist (priroden) interval samo oktava. Pri tem je oktava razdeljena na 12 enakih delov in vsakemu delu ustreza določen ton kromatične (= enharmonične) lestvice. Ker ima oktava dvakrat toliko nihajev kot prima, je količnik, s katerim moramo pomnožiti frekvenco (število nihajev) nekega tona, da dobimo njegov sosednji višji polton, $k = \sqrt[12]{2}$. Uglasitev je torej popolnoma računska in ne ustreza naravnemu razmerju intervalov. smo se je pa v teku stoletij tako privadili, da razločka ne občutimo in je vsa evropska glasba od prve četrtine XVIII. stoletja dalje preračunana na temperirani sistem. (Od instrumentov so le orgle čisto temperirano uglašene.)

Prvi, ki je podrobneje raziskal dvanajsttonski sistem in ga skušal uvesti v glasbo namesto sedmerotonskega (diatoničnega), je bil avstrijski skladatelj **Arnold Schönberg,** ki mu je posvetil pretežni del svojega kompozicijskega ustvarjanja. Medtem, ko so njegove skladbe primeri prodiranja v še neraziskano področje in vsebujejo poleg resničnih izsledkov tudi vrsto poskusov, je njegova šola že pristopila k postavljanju pravil in navodil za dvanajsttonsko kompozicijo. Pravilnik je deloma oprt na podobne učbenike iz diatonike, deloma pa skuša postaviti nove vidike, pri čemer se po eni strani naslanja na stalne pojave v kompozicijah te vrste, po drugi strani pa bolj ali manj samovoljno postavlja regulative in kriterije, po katerih naj bi se ravnali pripadniki. Zaradi stalno naraščajočega števila skladb, napisanih v dvanajsttonskem slogu, je mogoče iz njih razbrati skupne karakteristike smeri, ki pa je še v štadiju snovanja in vsi zgledi pomenijo le bolj ali manj previdno otipavanje nove tonske materije. Dosledno ustvarjanje novih melodičnih in harmoničnih vidikov upošteva zlasti naslednja dejstva:

a) vsi intervali so med seboj enako vredni;

b) zato nastopajo po prosti izbiri in se prav tako svobodno spajajo med seboj v akorde;

c) akordi obsegajo po tri do dvanajst različnih tonov, po gradnji in po skladateljevi ustvarjalni nuji;

č) pravila iz gradnje melodije in harmonije, ki so veljala za diatoniko, ne veljajo za kromatiko, ker je konstrukcijsko načelo drugačno;

d) dodekafonska akordika ni niti fundamentalna, niti funkcionalna, temveč svobodna, kot sozvočje linij, osnovanih na kromatični lestvici;

e) dvanajsttonska kompozicijska tehnika obsega v sebi vse prejšnje in se torej lahko poslužuje vseh dosedanjih kompozicijskih prijemov;

f) pojma konsonance in disonance odpadeta, v skladu s prejšnjimi postavkami; intervali so le bolj ali manj napeti in v tem pogledu kontrastirajo med seboj.

Splošna dvanajsttonska kompozicijska tehnika pozna še vrsto drugih pravil in navodil za delo, ki pa ne prihajajo v poštev pri harmoniji. Za to področje so najvažnejše postavitve pod a), b), c), č), d)

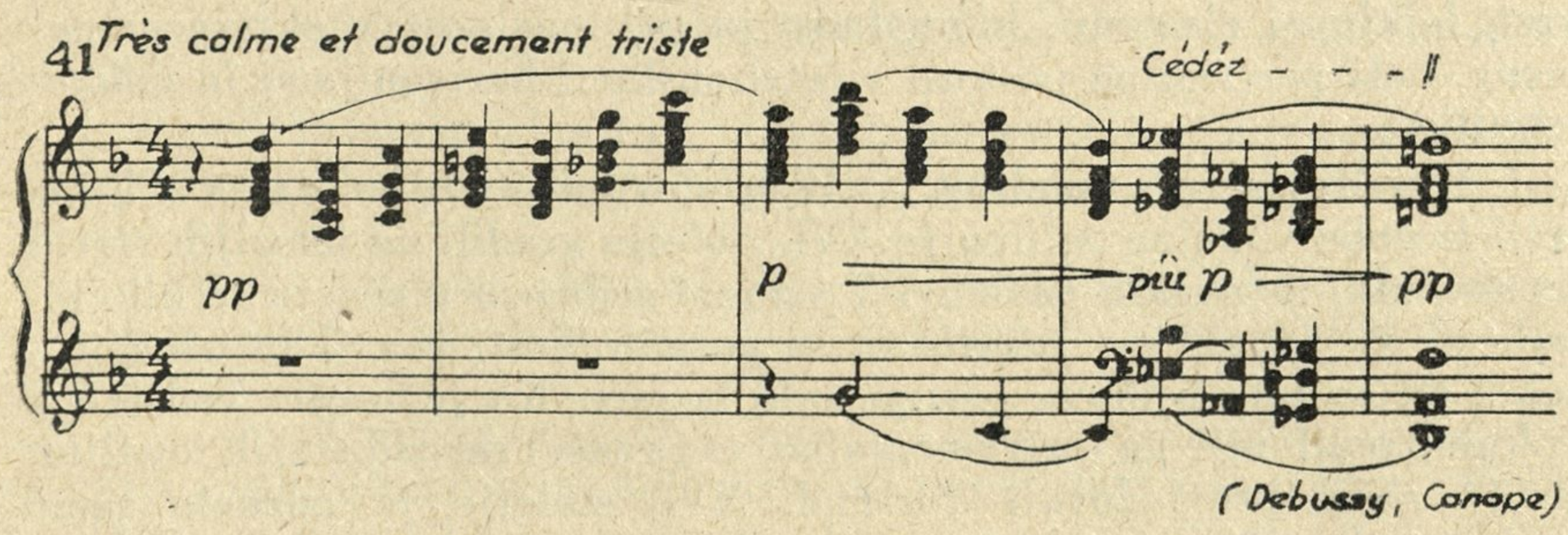
in f). Iz njih izvira nova, v ostalem nepodprta estetika, ki postavlja vse intervale na enako raven in izbiro vedno prepušča skladatelju. Ta estetika je po eni strani popolnoma upravičena, kajti iz nje sledi, da lepota, dognanost, popolnost skladbe ne zavisijo od izbire tonskega materiala, temveč od drugih, nematerialnih faktorjev, po drugi strani pa je odprla vrata številnim nepoklicanim, ki so si jo razlagali v svojo korist. Schönberg sam je želel prezreti povezanost glasbe z naravnimi podatki, kakor so želja po melodičnem in harmoničnem izživljanju, ki jo ima vsak muzikaličen človek, še prav posebno pa skladateljsko nadarjeni, in pa popolnoma izumetničeno uglasitveno temperaturo, ki jo je prevzel kot postavljeno dejstvo, iz katerega je izvajal svoj sistem, ne da bi se zavedal, da je temperatura od vsega početka pa do danes bila le izhod iz stiske. Prav zato so si skladbe dvanajsttonskega sloga tako zelo med seboj podobne, da jim ni mogoče na posluh ugotoviti skladatelja, kar je sicer pri prejšnjih slogih v veliki meri možno. Priznanje pa gre doslednosti, s katero je bil sistem grajen, čeprav sama doslednost — v estetskem pogledu — pri umetninah ni končni kriterij ali pa jamstvo za uspelost in dognanost.

V dvanajsttonskem kompozicijskem sistemu igra harmonija le dopolnilno vlogo in ni regulativ muzikalnega dogajanja, kakor je bila v diatoniki. Največja skrb je položena v vodenje glasov in akordi so bolj priložnostno kot namenoma izzvana sozvočja melodičnih linij. Zato harmonija ni prejela posebnih pobud od te smeri, ki jo je pravzaprav potisnila vstran. Več novega so ji dale druge sodobne struje, od katerih pa jih je le malo spoznalo njeno pravo notranjo povezanost z živim glasbenim tkivom, kakor ga predočujejo najbolj dognane skladbe vseh časov. Med temi strujami je najbolj razširjena atonalnost, kakor se očituje v **neoklasicizmu** in **novi stvarnosti,** v dveh poglavitnih slogovnih smereh, ki sta nastali in se razvili v našem stoletju. Pot so pripravljale različne slogovne struje, ki so uporabljale nenavaden tonski material. To so bile: oživitev starih (cerkvenih) tonov, eksotizmi raznih vrst, folklorni elementi, bitonalnost in politonalnost v aktivnem pomenu, bolj pasivno pa poskusi s četrttonskimi harmonijami in mikrotonaliteta.

Oživitev starih tonalitet. — Iz zgodovine je znano, da so skladatelji iz dobe vokalne polifonije XVI. stoletja gradili na temeljih starih (cerkvenih) tonovskih načinov. V svojem zadnjem razcvetu so bile tonalitete že popolnoma razvite in so poznale dosti pravil in omejitev, tako, da je bila njihova teorija zelo bogata. Ko je prešlo vodstvo z vokalne polifonije na instrumentalno, se je začel razpad starih tonalitet in je začel prevladovati dur-mol. XVI. stoletje je poznalo samo še šest avtentičnih tonalitet: dorsko, frigijsko, lidijsko, miksolidijsko, eolsko in jonsko (iz poslednjih dveh sta se razvila mol in dur). (V večglasju plagalne tonalitete niso določljive). Polagoma so začeli opuščati lidijsko in frigijsko, za njo miksolidijsko. Še najdlje se je obdržala

§ 44

dorska in **J. S. Bach** je nekatere skladbe, ki so bile v bistvu že molske, notiral še po dorsko (tako I. suito za solo-violino, z znamenito fugo, ki je pravzaprav v g-molu, napisana pa je kot za kvinto navzdol transponirana dorska z enim nižajem). **Jakob Petelin-Gallus,** naš kompozicijski predstavnik v XVI. stoletju, je le še osamljeno pisal v lidijskem načinu, ki ga je v splošnem popolnoma izenačil z jonskim. — Klasika je cerkvene tone skorajda pozabila; šele v romantiki se spet pojavljajo, sprva zelo poredko in le za karakteristična mesta (**L. van Beethoven** ima v kvartetu op. 132 stavek z napisom: Canzione di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito — Zahvalni spev v lidijskem načinu, posvečen božanstvu od okrevajočega). Še tudi romantiki so se omejevali na odlomke v cerkvenih tonalitetah, ki so jih vobče obravnavali po svoje, t. j. opremljali so jih po pravilih harmonije, ki so jo sicer uporabljali pri svojih skladbah in ne svojstveno, kakor bi se pritikalo tem tonovskim načinom, ki ne kadencirajo kakor dur in mol. Šele impresionisti so se tega zavedli in so začeli v širši odmeri uvajati stare tonalitete. Tako je **Debussy** napisal vrsto skladb, v katerih so prišle do veljave, obravnavane vsaj deloma njim primerno (Danse sacrée et Danse profane, Six épigraphes antiques). Našli pa so tudi svojstven, originalen način vključitve starih načinov v nove (**Debussy,** »Canope«), ki so ga potlej posnemali tudi drugje, predvsem italijanski operni skladatelji iz **Verdijevega** nasledstva (veristi). Obstajal je v glavnem v tem, da so enoglasne melodije v starih tonalitetah opremljali z vzporednimi trozvoki brez funkcijskega pomena (tudi stare tonalitete niso poznale funkcij v kasnejšem pomenu besede), v bolj zapletenih primerih tudi z akordi višjih stopenj. Takšni harmonični koraki, ki niso niti fundamentalni, niti funkcionalni, seveda tudi niso podvrženi običajnim pravilom, veljavnim le za ti dve vrsti medsebojne harmonične odvisnosti. Zato jih mora tudi analiza obravnavati posebej in ne sme skušati urediti jih in oceniti skladateljev muzikalni čut po vidikih, ki v tem primeru ne morejo veljati (n. pr. vzporedne



(Debussy, Canope)

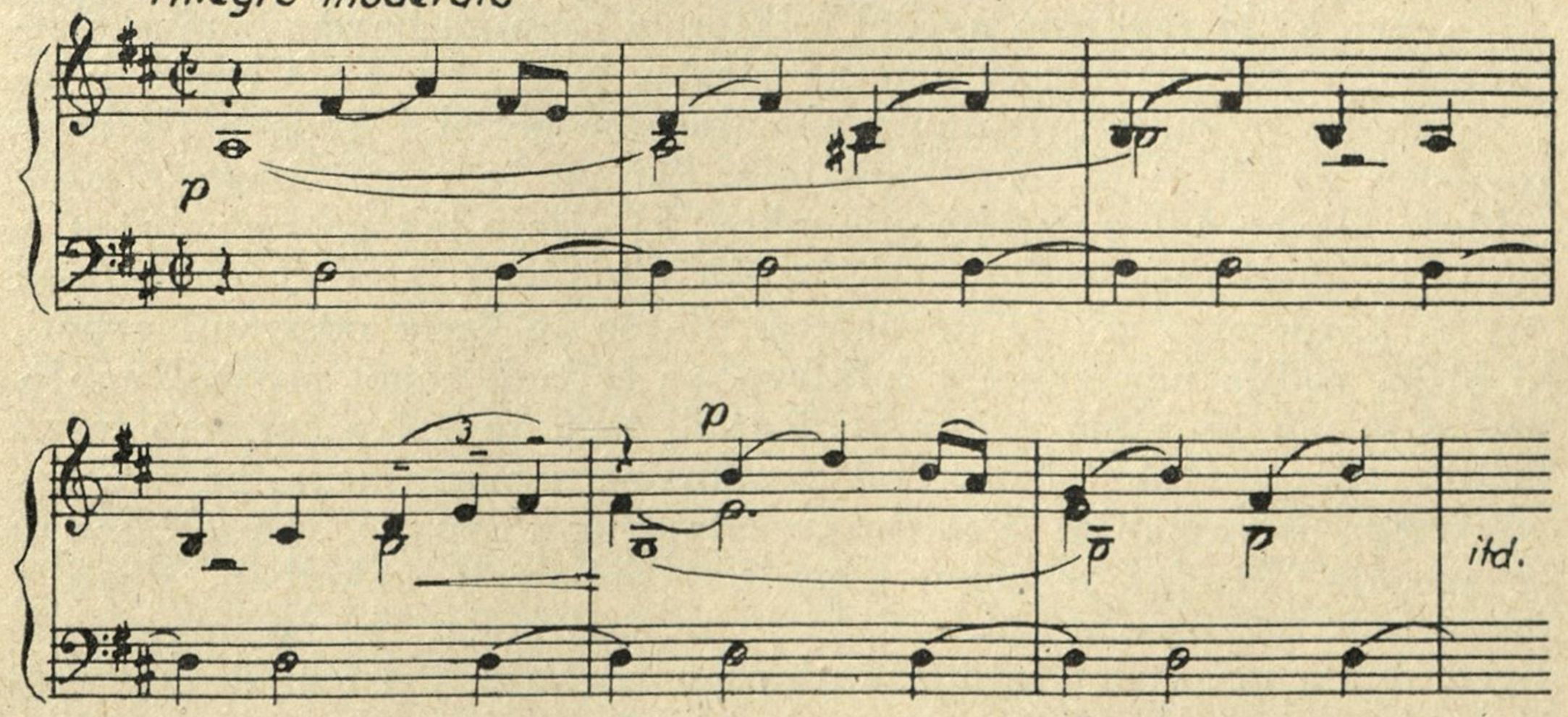
kvinte in oktave pri **Debussyju** in **Ravelu,** pri **Skrjabinu** in **Szymanowskem,** pri **Pucciniju** in drugih italijanskih opernih skladateljih). Impresionizem je mimo drugega novega tonskega in harmoničnega gradiva

vključil tudi stare cerkvene tonalitete, obravnavajoč jih deloma po njihovi lastni naturi, deloma pa po svojih pretežno barvnih vidikih. S tem je obogatil barvno in izrazno harmonijo.

Primer impresionističnega vključevanja starih tonalitet podaja n. pr. št. 41.

Eksotizmi. — Vdor eksotike v evropsko glasbo poznamo šele od druge polovice XIX. stoletja dalje. Sicer je že **Mozart** poznal nekatere okrete (»turško« glasbo), ki jih je že od **Rameauja** sèm gojila francoska opera, toda to so bili le osamljeni dekorativni primeri, ki so izzvali pozornost, a niso bili vključeni v evropsko glasbeno govorico. Pozna romantika je tudi tu šla dlje, vendar ne sistematično, a vselej prilagajoč eksotiko našemu svojstveno urejenemu harmoničnemu občutju (tako še **Bizet** v operi »Carmen«, ki je primer španskega kolorita, kakor ga občuti Francoz, ki pa je Špancu v bistvu tuj). V glavnem so skladatelji pozne romantike sicer radi in pogosto vpletali eksotične okrete, predvsem ritmične in melodične, v svoje skladbe in jih s tem karakterizirali in poživljali. Tako so delali **Saint-Saëns** in drugi avtorji nekakšnega poljudnega eksotizma, ki se v bistvu ni močno oddaljeval od **Mozartovega** obravnavanja tujih elementov. V harmoničnem pogledu je eksotizem prišel v evropsko glasbo šele z **Musorgskim** in z **Griegom.** Prvi je s svojo izredno in plastično izrazitostjo v obravnavi ruskih ljudskih napevov šel daleč prek siceršne folklore (gl. § 46!), zlasti pa je z orientalskimi melodijami, harmoniziranimi na svojstven in dopadljiv način, dal vžigajoče primere eksotizma. Ob njem so **Balakirev, Borodin** in **Rimski-Korsakov** črpali iz neusahljivega zaklada orientalizmov, ga obravnavali verneje in opremljali z bleščečimi zvočnimi efekti. To

§ 45

42 *Allegro moderato*

(Borodin, 2 kvartet, začetek)

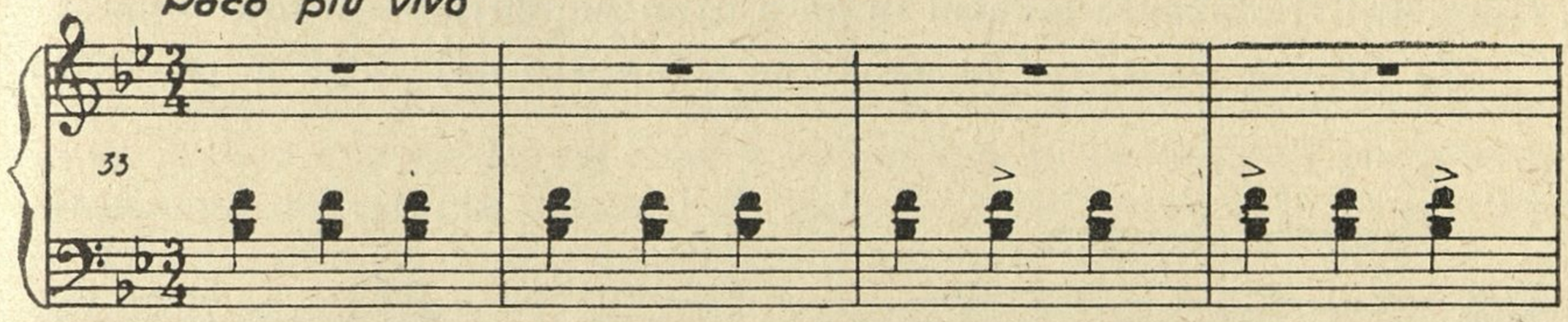
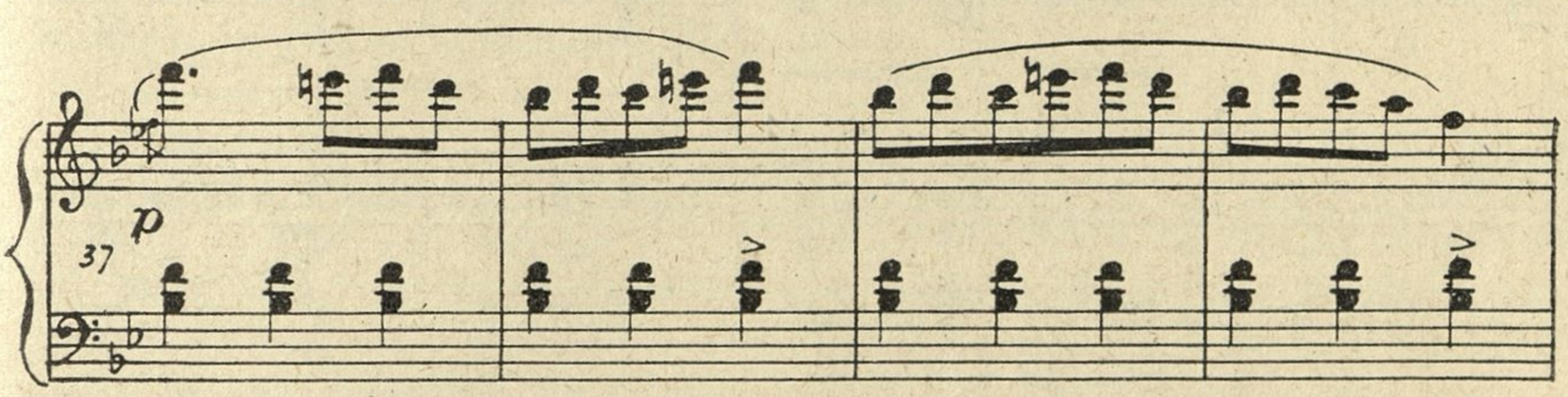
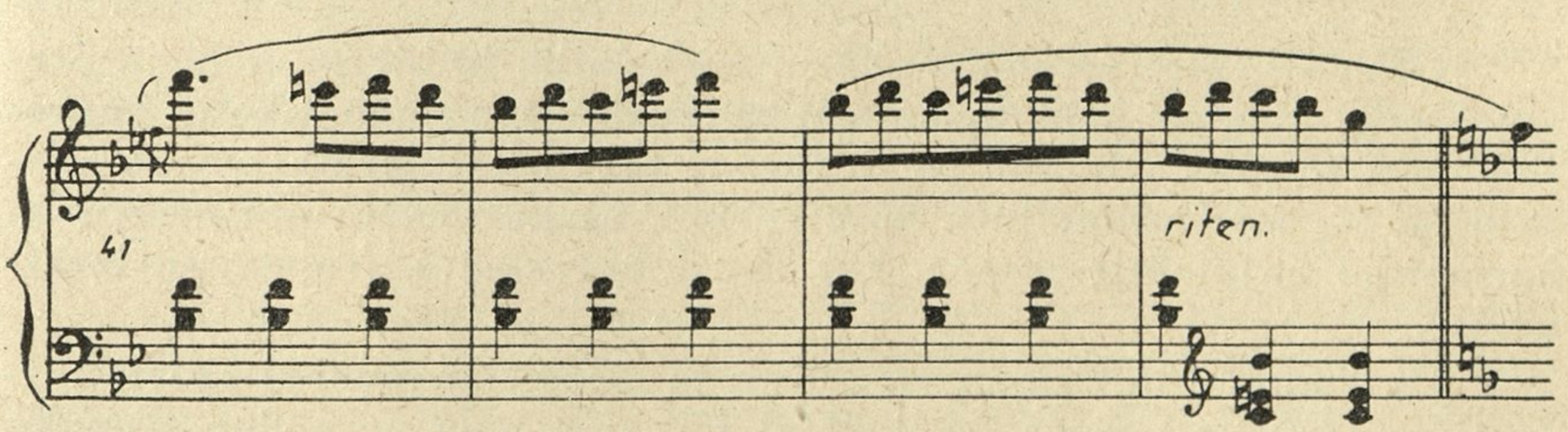
smer je v sedanjost nadaljeval **Stravinski**, pojavila pa se je skoraj povsod hkrati in zamamljala skladatelje iz pozne romantike, še prav posebej pa impresioniste.

Seveda je bilo uvajanje tujerodnih muzikalnih elementov bolj ali manj približno, nikdar pa ne povsem točno, kajti skladatelji se zavoljo njih niso hoteli odreči tipičnim harmoničnim sredstvom gradnje in stopnjevanja, ki jih sicer eksotična glasba ne pozna. Zato so se ravno ruski skladatelji zatekli k nekim skoraj šablonskim harmoničnim obrazcem, ki so jim pomagali prikazati eksotiko na kar najbolj dostopen način. Med takšne obrazce sodi zlasti »pedalni ton« (gl. § 24!) v vseh oblikah; dalje pa stereotipična kromatična vrsta od tonične kvinte do oktave, pogosto tudi nazaj. Notni primer št. 42 prinaša nekaj taktov iz **Borodinovega kvarteta** v d-duru, ki so tipični za takšno obravnavo in so v podobnih različkih doma pri vseh ruskih skladateljih, tudi kadar govorijo izvirno in ne prinašajo folklore ali eksotizma. Še zgodnji **Stravinski** ne zametuje tega priročnega sredstva, iz katerega ni težko izpeljati harmonične gradacije.

§ 46 **Folklora.** — **Griegov** primer eksotizma je v bistvu in zanj pravzaprav folklorizem. O eksotizmu moremo namreč govoriti le tedaj, ako skladatelj uporablja značilnosti njemu tujega naroda; če gradi na prvinah ljudskega glasbenega udejstvovanja v lastnem narodu je treba ločiti dvoje kompozicijskih prijemov: 1. harmonizacijo in splošno obravnavo narodnega blaga, t. j. folklora v širšem pomenu besede (v ožjem pomenu je folklora nabiranje, notiranje narodove glasbe), in 2. gradnja muzikalnih form in poiskanje določenemu ljudstvu lastnega glasbenega izraza, za katerega ni treba, da je objektiviran v konkretni ljudski glasbi; v tem primeru je skladatelj avtor kompozicij, ki so spočete v duhu narodnega muzikalnega karakterja, a so izvirne in ni treba, da spominjajo na znano ljudsko glasbo.

Prvi, ki je zavestno uvedel folkloro z njenimi harmoničnimi značilnostmi vred v evropsko umetno glasbo, je bil **Fr. Fr. Chopin.** Njegova glasba je znala prisluhniti značilnostim poljske ljudske glasbene govorice, ne da bi jo točno podajala. Pač pa je v nji mnogo citatov ljudske glasbe poleg daljših odlomkov, ki dišejo takšno razpoloženje, ne da bi imeli neposredno zvezo z njo. Chopinov izredno tenkoslušni čut za harmonijo mu je dovoljeval, da se je često odstranil s poti, ki bi ga vodila naravnost v folkloro, pa se tudi zopet povrnil nanjo, kadar se mu je zdelo primerno. Zaradi tega je pri njem zelo težko ločiti naslonitev na folkloro od popolnoma samostojnega, od nje neodvisnega ustvarjanja: tako sta prežeta drug z drugim, se prelivata in se spajata. Vendar je segel Chopin v nekaterih skladbah, zlasti v mazurkah, direktno v folkloro, ki jo je znal podati verno in prepričljivo, ne da bi zašel v šablonsko harmoniziranje. Pri tem so pogostna mesta z arhaičnim obeležjem, v katerih prihajajo do veljave stare tonalitete, tudi cerkveni toni; med temi je najčešče zastopan lidijski.

43

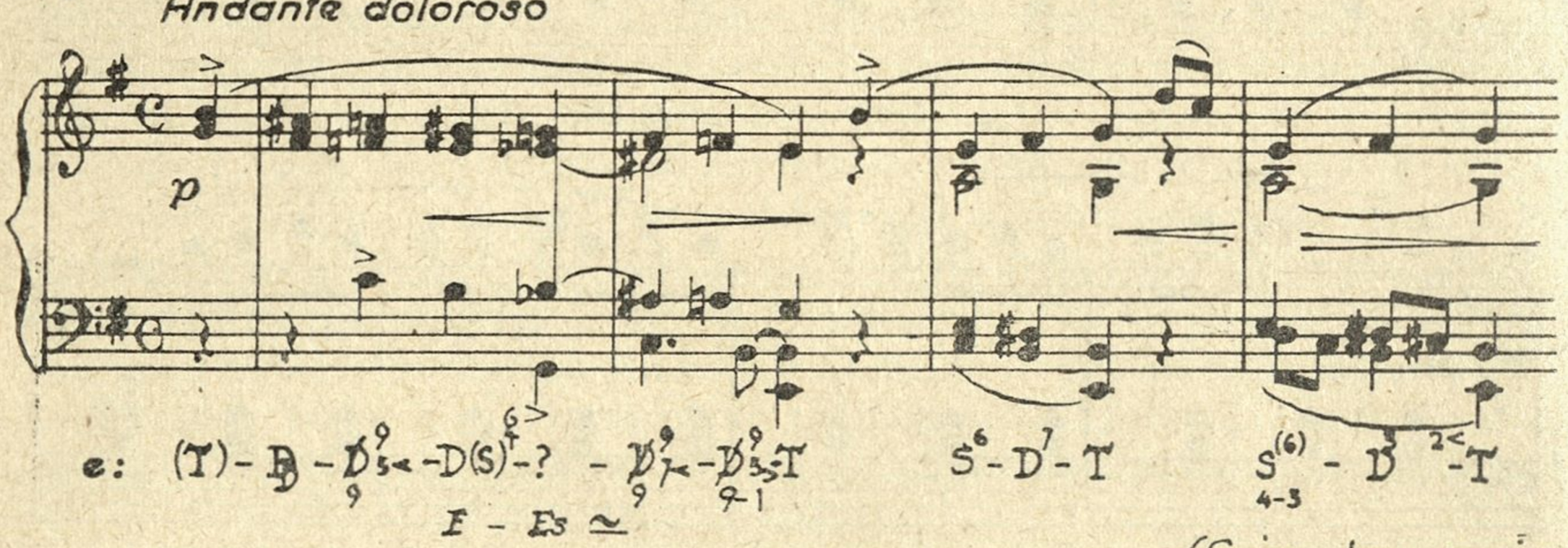


(Chopin, Mazurka, op 68 št. 3)

Edvard Grieg je za razvoj harmonije zelo pomemben, ker je znal izbrati svojstveni način harmonije, ki se je najože prilegal njegovi v bistvu folklorni norveški melodiki. Po njenih značilnostih je brez pravega sistema postavil harmonijo, ki je izhajala iz nemške romantike **(Wagner)**, a je bila prepletena z domiselnimi okreti svojstvenega kova. Pri tem je prišla do polne veljave posebna vrsta mola z značilno zvečano kvarto. Griegova akordika ni bila dosledno grajena, temveč je na svoje značilnosti vezala tudi romantično harmonijo; zato je bila široko dostopna in se je brž uveljavila povsod. Znano je, da so ji podlegali zelo samosvoji skladatelji, kakor **Debussy.** Okrog Griegove harmonije je nastalo dosti knjig in razprav in nekateri so si od nje obetali popoln preokret v glasbi v **(Georg Capellen,** Fortschrittliche Melodie-und Harmonielehre). Griegov prav posebno močni čut za harmonično učinkovanje in slikovito podajanje zunanjih vtisov v glasbi sta mu narekovala številne harmonične poteze, ki so veljale kot drznosti, tako dosledno uporabljanje paralelnih čistih kvint za realistični prikaz zvonenja (v sličici »Zvonovi« iz zbirke »Lyrische

Stücke«). Po drugi strani pa ni Grieg nikoli stopil s trdne poti razširjene diatonike terčnega akordičnega sistema, pač pa ga je znal prilagoditi ljudskemu melosu in ga z njim neločljivo spojiti.

Za primer Griegove harmonične strukture naj velja n. pr. št. 43.

44

(Grieg, In memoriam)

Griegov vpliv na sodobnike in naslednike je bil velik in je presegel meje njegove ožje domovine; za dobo pozne romantike in impresionizma, še prav posebno pa za razvoj raznih folklornih kompozicijskih šol — med njimi tudi naše — ima njegov način obravnavanja harmonije najgloblji pomen, ker druži barvnost s svojstveno izraznostjo.

Po Chopinu in Griegu so skušali še mnogi komponisti zadeti harmonično občutje naroda na podlagi folklore, toda ne vedno z enako prodornim uspehom. Chopinov zgled je prešel v zgodovino ne toliko zaradi folklornega bogastva, temveč bolj zaradi njegove izredno močne in polne osebne note, ki je postala vzor številnim epigonom ne samo na Poljskem, temveč tudi v Rusiji in v Zapadni Evropi. Griegovo nasledstvo je bilo močneje zastopano v nordijskih deželah in v Nemčiji, impresionisti pa so ga zanesli še dlje naokoli. Vendar se ni tako samostojno razvila pot harmonije, kakor jo je Grieg nakazal; obtičala je tako rekoč na pol pota in pričakovani preokret se ni izvršil. Pač je Griegovo smer nadaljeval finski skladatelj **Sibelius,** ki pa je hkrati prišel pod vpliv **Čajkovskega** in tako na patetično smer romantike, ne da bi izrabil nove izsledke harmonije. Prav tako mladi španski skladatelji folklorne smeri **Granados, Albéniz** in **de Falla** niso odprli nova pota harmoniji, četudi je sicer z njimi zavel nov duh v kompozicijskem slogu zapada; harmonijo so povzeli od romantikov, jo obogatili z nekaj značilnostmi impresionizma, v katerem pa tudi niso šli do kraja, ampak so bili ravno v harmoničnih sredstvih kar se dá zmerni. Isto bi se dalo reči o madžarskih skladateljih; prvi vidni med njimi, **Fr. Liszt,** je v glasbi predstavil tipično madžarsko ritmiko in melodiko, v harmoniji pa je bil svetovljan, ki ni iskal novih poti ter

ni šel preko Chopina in Wagnerja. Tudi najmočnejša predstavnika sodobne madžarske glasbe, **Béla Bartók** in **Zoltan Kodály** vkljub močni naslonitvi na folkloro nista zastavila svojih sil za obogatenje harmonije z novimi sredstvi. Folklorna usmerjenost torej ni doprinesla razvoju harmonije posebnih pridobitev, podobno, kakor tudi ne eksotizem, ki se je šele v poslednjem času s točnejšimi in vernejšimi posnemanji **Messiaena** in **Joliveta** dokopal do samostojnosti: presegalo pa bi okvir te knjige, ako bi hoteli podrobneje razložiti osnove in prijeme teh novejših stremljenj, ki so kljub nekaterim teoretičnim utemeljitvam Messiaena (»Technique de mon langage musical«) še vedno v poskusnih štadijih in jih še ni mogoče pregledati.

§ 47

Bitonalnost. — Istočasno odvijanje dveh različnih tonalnosti se imenuje bitonalnost. Ravnanje z njo je dvojno: 1. vsaka tonaliteta obstaja in teče popolnoma samostojno, brez ozira na drugo tonalnost, ali pa 2. obe tonaliteti sta med seboj ozko povezani in se dopolnjujeta. Za harmonijo prihaja v poštev pravzaprav le druga zvrst, kajti samo pri nji se sploh zavedamo vertikalno nastajajočih zvokov, t. j. akordov. Pri prvi vrsti gre za samostojne linije ali pa komplekse linij, ki predstavljajo lastno tonalnost, pri drugi pa za zvočno skupnost, sestavljeno iz dvotonalnega gradiva. Bitonalnost zahteva mnogo poslušalčeve pripravljenosti za aktivno sodelovanje, kajti pri pasivnem dojemanju se zabrišejo meje med obema tonalnostima in prevladuje zmeda.

Običajno imamo pri bitonalnosti opraviti z dvema ritmično, melodično in harmonično samostojnima kompleksoma, ki se bolj ali manj brezobzirno razvijata vštric. Glasbena literatura pozna takšne primere že od zdavnaj, saj so jih uporabljali že klasiki za karakterizacijo pretežno komičnih situacij **(Mozart)**, vendar seveda nedosledno in samo priložnostno. Med sodobnimi skladatelji jo je **Darius Milhaud** močno gojil in dosezal svojstvene in zanimive zvoke. Pri tem se je izkazalo (kar je že praktično predvideval **Ferruccio Busoni**), da se najbolje ujemajo tonalitete v terčnem sorodstvu, predvsem v maloterčnem, n. pr. c-dur in es-dur. Pri tem se dá učinek popestriti z izmenjavo dura z molom (in obratno). Pogoj za razločnost je, da vsak od obeh tonalnih kompleksov jasno kadencira, kajti sicer se tonalnosti pomešata v kromatičen sklop, ki ni značilen za bitonalnost. Za profiliranost bitonalnih skladb morajo biti tudi ostali elementi ustrezno prikrojeni: v poštev prihajajo komplementarni ritmi, dopolnjujoče se melodije, metrično smiselno porazdeljeni akordi primitivne gradnje, predvsem trozvoki ali pa nevtralni akordi, kakor so n. pr. kvartni akordi. S primernim odtehtanjem prilagojenih elementov dosežemo z bitonalnostjo apartne zvokovne učinke; harmonija je v tem primeru seveda samo barvna in se ne more povzpeti do izraznosti.

V naslednjem stoji odlomek iz Milhaudovega »Dixtuora« za zgled bitonalnosti (n. pr. št. 45).

I. Ouverture

Animé

1er Violon

2e. Violon — *f (grand détaché)*

3e. Violon — *f (grand détaché)*

4e. Violon — *f (grand détaché)*

1er Alto — *f (grand détaché)*

2e. Alto

1er Violoncelle — *f*

2e. Violoncelle — *f (grand détaché)*

1er Contrebasse

2e. Contrebasse — *pizz.* *f*

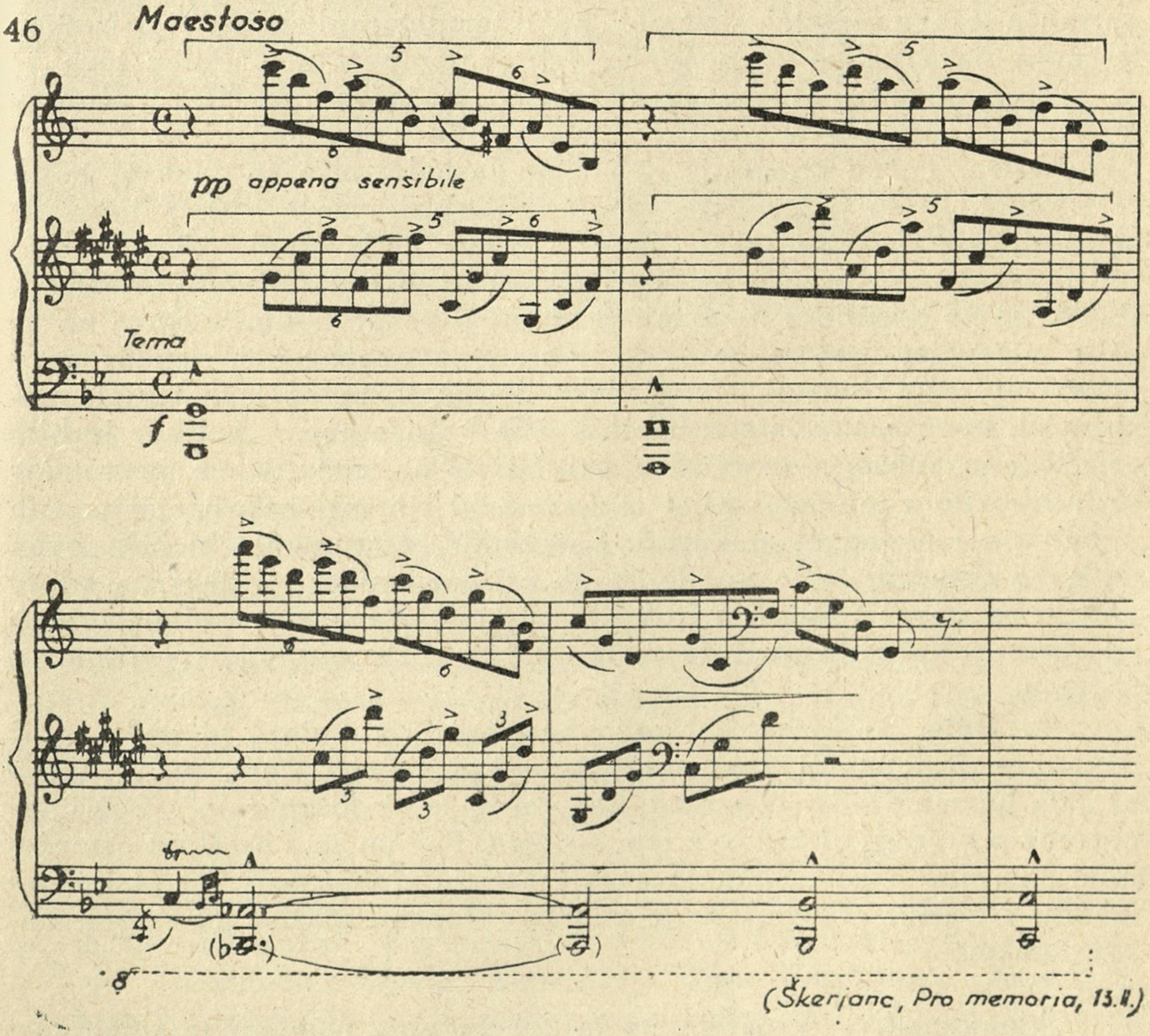
(Milhaud, 4 simfonija, začetek)

Politonalnost. — Od bitonalnosti k politonalnosti je samo korak: bitonalnost uvaja dve tonaliteti hkrati, politonalnost pa tudi tri ali več. Tudi tu ločimo dve osnovni zvrsti, kakor pri bitonalnosti: 1. vsak tonalni kompleks se razvija po svoje brez ozira na druge, ali pa 2. vsak kompleks je z ostalimi kakor koli povezan. Za skladatelja je drugi način zahtevnejši od prvega, posebno, če hoče v bistvu ostati v okviru tonalnosti, četudi samo v glavnih kadenčnih obrisih. Politonalne skladbe so pisali mnogi sodobni skladatelji, med njimi posebno uspele **Karol Szymanowski.** Medsebojno sorodstvo tonalitet pri tem ni več tako važno, kajti v celoti rezultira iz treh (ali več) komponent kromatična tonaliteta, ki je z diatoniko le še najrahleje povezana. **§ 48**

Primer št. 46 podaja odlomek politonalne skladbe.

IV.

46 *Maestoso*



(Škerjanc, Pro memoria, 13.II.)

Mikrotonalnost. — Izraz pove, da gre za intervale, ki so manjši od običajnih. V resnici so to bodisi intervali, kakor jih poznajo nekateri eksotični narodi (arabski, indijski), kjer najdemo oktavo raz- **§ 49**

deljeno na več kot 12 enakih ali pa tudi neenakih delov, bodisi pa četrttonski intervali, kakor nastanejo, če oktavo razdelimo na 24 (ali 48) delov. Prvi primer je izvedljiv samo na originalnih instrumentih netemperirane uglasitve, torej za evropsko glasbeno udejstvovanje ne prihaja v poštev. Običajni četrttonski intervali nastanejo s ponovno delitvijo kromatične lestvice, torej ne v naravni uglasitvi, ampak temperirano. Že **Busoni** je opozoril na uporabnost ožjih intervalov, kot so zastopani v kromatični lestvici; pobudo je dobil od skladatelja **R. H. Steina,** ki je bil pionir četrttonske glasbe (v začetku XX. stoletja). Le malo kasneje je postal češki skladatelj **A. Hába** poglavitni zagovornik četrttonske teorije in prakse; v Ameriki je svoj posebni sistem propagiral komponist **J. Carrillo.** V bistvu so si razni četrttonski sistemi podobni; vsi imajo za podlago delitev temperirane lestvice, kar je najenostavneje tako za matematično izračunavanje intervalov kakor za gradnjo primernih instrumentov. Obenem pa je prav tu največja notranja težava vseh teh sistemov, kajti temperirani sistem ni priroden, še manj naravna pa je ponovna delitev temperature. Poleg tega je za večino današnjih dojemalcev glasbe že točna določitev poltonov težavna, saj je celo za praktične glasbenike v tem skoraj nepremostljiva ovira. Točno izvajanje in slušno zasledovanje še dvakrat ožjih četrttonov, ki so poleg tega umetno skovani, pa je videti danes še neizvedljivo. Zato so vsi ti poskusi ostali nedovršeni, oziroma niso rodili zaželenega uspeha in so jih danes že skoraj povsod opustili. — Enako se je zgodilo z drugimi, podobnimi razdelitvami oktave na še ožje intervale; dasi so rezultati teoretično neoporečni, vendar se v praksi upirajo kontroli. Četrttonska glasba je poleg tega terjala popolnoma nove znake in s tem otežkočila branje not; v kolikor je bilo četrttonsko sviranje teoretično priučljivo na godalih, se je vendar vedno borilo z intonacijskimi težavami, ki jih niti najostrejši posluh v polifoniji ni mogel nadzirati. Vse ostale instrumente bi bilo treba na novo zgraditi; to je za silo še šlo pri harmoniju in klavirju, odpovedalo pa je pri pihalih in trobilih, ki do neke mere še vedno zavisijo od vrste alikvotnih tonov in so le deloma prilagojeni temperiranemu sistemu.

A. Hába je avtor knjige o harmoniji, v kateri je podal svoj pogled na postanek in vlogo akordike v kompoziciji. Četrttonska glasba ni dala harmoniji novih pobud, ker vobče še ni dospela do razčiščenja pojmov o gradnji akordov v tem sistemu. Pač pa je z ostalimi omenjenimi strujami vred pomagala uveljavljenju atonalnosti kot zasilnemu izhodu v stiski, v kateri se je znašla evropska glasba po zatonu impresionizma.

§ 50 **Atonalnost.** — V najširšem in dobesednem pomenu je atonalnost pravzaprav zanikanje vsakega razmerja med toni, najsi nastopijo zapored ali obenem, torej melodično ali akordično. Takšna negacija pa je popolnoma mehanična in v bistvu produkt amuzikalnosti, kajti no-

benemu glasbeno občutljivemu poslušalcu v resnici ni mogoče, poslušati tone brez medsebojne povezanosti, ker mu v tem primeru glasba tudi ničesar ne pové. Zato te vrste atonalnosti pravzaprav tudi nikjer niso gojili in ne gojijo, če izvzamemo atonalni sistem avstrijskega skladatelja **J. M. Hauerja;** v njegovi brošuri »Vom Melos zur Pauke« najdemo razložen njegov sistem, ki je našel zadoščenje v ugotovitvi, da obstaja 479 001 600 kombinacij posameznih tonov (on imenuje te kombinacije »tropi« in jih v svojih kompozicijah izbira po določenih vidikih). Ta sistem je samovoljen in nima nobene estetske podlage, temveč se zadovoljuje z igračkanjem s toni.

V harmoniji pomeni atonalnost kompozicijski slog, ki zanika fundamentalno in funkcionalno harmonijo ter priznava samo tonalni center, okrog katerega se stopnjema ali skokoma razvrščajo bolj ali manj »napeti« akordi v določljivih, prav tako bolj ali manj strmih »padcih«. Napetost akordov podajajo po eni strani konstrukcije (trozvoki, septakordi, nonakordi, alteracije), po drugi pa oddaljenost od tonalnega centra, pri čemer je tritonus (zvečana kvarta = zmanjšana kvinta) najmočnejši korak, ki ga more napraviti akordična osnova. Sosledje akordov se izvrši po določenem, vnaprej ugotovljenem gradbenem načrtu, ki ni prepuščen naključju ali izrecno muzikalnim težnjam, temveč je arhitektonsko postavljen. Edina tonalna vez je tonalni center, iz katerega izhajajo vsi akordi in se vanj bodisi v teku skladbe ali pa šele na koncu povračajo. Ker atonalnost ne priznava harmonične funkcionalnosti, se tudi odreče tradicionalni tonalni notaciji, t. j. opušča zapisovanje splošnih predznakov in označb durskomolske pripadnosti; pač pa lahko zabeleži tonalni center. Skladba, ki ima n. pr. tonalni center »**Fis**«, ga lahko tako označi (recimo v začetku), ne notira pa »**fis-dur**« s šestimi višaji, temveč piše vse brez začetnih predznakov ter uporablja predznake samo pred posameznimi toni. Pravopis **Schönbergove** atonalnosti gre v tem še dlje ter uporablja predznake z veljavo samo za tisto noto, pred katero stoji in ne več za ves takt, kakor je sicer običaj, ki velja še vedno v nekaterih atonalnih strujah (izjema nastopi pri Schönbergu, ako se isti ton takoj ponovi; tedaj odpade ponovitev predznaka. Toda ponavljanje istega tona je pri nekaterih teoretikih atonalnosti sploh prepovedano in ta opazka torej zanje ne prihaja v poštev).

V ostalem atonalnost ni popolnoma točno opredeljena in zato se v isti sapi imenujejo skladatelji, ki so v bistvu zelo različni. Nemški priročnik »Das neue Musiklexikon« **(Alfred Einstein)** prišteva k atonalcem komponiste **Bartók, Honegger, Bliss, Stravinski, Hindemith, Webern** in druge, danes že manj znane. Našteti imajo prav gotovo le malo skupnosti in dalo bi se reči, da vsak zastopa svoj slog, ki je le po dobi, v kateri se je razvil, soroden sosednjemu. Zato tudi v harmoniji atonalnost nima enotnega stališča; medtem ko je **Hindemith** še

precèj navezan na fundamentalno harmonično stališče (kar dokazuje njegov učbenik »Unterweisung im Tonsatz« ter dodatne knjige o harmoniji — »Traditional harmony«), je **Webern** najbolj dosledni zagovornik dvanajsttonskega sistema, v katerem je odstranjena vsaka sled tradicionalnega pojmovanja harmonije. Nekateri dvanajsttonci, kakor **Alban Berg,** so do kraja iskali sožitje med tradicijo in novotarstvom ter dospeli do zanimivih zaključkov. Vsekakor je danes več izključujočih se struj in stališč ter je harmonija v starem pomenu besede močno osporavana med skladatelji Zapadne Evrope in Severne Amerike; medtem pa so se sovjetski skladatelji spet povrnili k nji, češ da so dobo eksperimentiranja preboleli in se zavedajo, da vsi novotarski poskusi niso prida doprinesli glasbi s tem, da so zanemarjali harmonijo in ji skušali podtakniti drugačno vlogo, kakor pa ji pritiče v glasbi. Prišli so do spoznanja, da za glasbo in njeno vrednost niso odločilne tehnične pridobitve, temveč notranje vsebinsko poglabljanje, ki se sicer lahko okoristi s tehniko, a je ne interpretira. Razume se sicer, da je s kopičenjem novih tehničnih možnosti povečan sklad zunanje izraznih in značilnih sredstev; toda ta ne smejo postati izključno sama sebi cilj in veselje nad njimi ostane otročje, ako se ne dvigne više. Prav zaradi tega je nastal v sovjetski glasbi preokret vrednotenj, ki je bil videti korak nazaj. Ker je moderna glasba izgubila stik z ljudstvom prav zaradi preobremenjenosti s tehničnimi in slogovnimi vprašanji, težijo sovjetski komponisti, da ta stik znova postavijo, kar je le tako mogoče, da stopijo tehnološki problemi vstran in odprejo pogled na vsebinske prvine.

§ 51 **Vpliv jazza na harmonijo.** — Po definiciji **Marshall W. Stearnsa** je jazz »improvizirana amerikanska glasba, ki uporablja evropska glasbila in združuje elemente evropske harmonije, evropsko-afrikanske melodike in afrikanske ritmike«. V primerjavi s plehko zabavno in plesno glasbo pomeni vdor jazza močno poživitev in sproščenje naštetih elementov. Jazz je z ritmičnimi kombinacijami spodbodril razvoj prvobitne glasbene prvine, ritma, in ga osvobodil ozkih spon shematizma; sicer ga je po drugi strani spet vklenil v svoj lastni obrazec, ki pa je bil vsekakor pestrejši od prejšnjega. Enako se je zgodilo z melodijo: intervali so se bolj razpeli, poprej strašljivi zvečani koraki so postali domačni, melodični lok se je jel bočiti v drznih zamahih. V pogledu harmonije je bil jazz sprva precèj nebogljen; oprl se je na črnske duhovne pesmi, ki jih je svojstveno harmoniziral **Henry Thacker Burleigh.** Ta tenkoslušni prireditelj je znal podložiti preprostim napevom primerno napeto harmonično tkivo, iz katerega se je polagoma razvila tipična akordika. Harmonija jazza je strogo diatonična in se naslanja na impresionistično s tem, da rada uporablja višje akordične tvorbe, septakord, nonakord, undecimakord in — redkeje — tudi tercdecimakord. To ji daje posebno zvokovno barvnost, nima pa dosledne in karakteristične izraznosti, ker se ta harmonija ne raz-

vija in ne kadencira. Skoraj do prenasičenosti izrablja trozvok z dodano seksto, ki nadomešča tonični trozvok (tudi septakord lahko stoji na tem mestu). Akordi stojijo v priredju (jukstapoziciji) ter ne poznajo funkcionalnosti, razen primitivnih avtentičnih kadenc. Zato so pogostne akordne verige in sekvence, zlasti pri melodično močneje razvitih tipih jazza, prav posebno pri bluesu (blues je otožna posvetna pesem, spiritual pa duhovna pesem). Ponekod prihajajo na površje stare tonske lestvice, zlasti pentatonske v spiritualu; Burleigh je znal to pentatoniko spretno ohraniti v sicer evropski harmonizaciji. Blues ljubi dorski tonovski način, prežet z durom; taka tipična melodika je zanj značilna (prim. **Gershwin,** Porgy and Bess!), »Vroči« jazz (hot) z ritmom rag-timea (= raztrgani čas) je zelo osredotočen na goli ritem in skoraj brez harmonije; venomer ponavlja isti akord (če je to obenem začetni akord, gre načelno za toniko); vsaka akordična sprememba (po navadi premik istega akorda za določeno intervalno stopnjo) presenеča in premakne celotni potek skladbe na drug nivô.

Čeprav jazz v harmoniji ni prinesel posebno novih pogledov, jo je vendar po svoje predelal in poskrbel predvsem za to, da so se tudi bolj komplicirane akordične gradnje približale najširšim plastem poslušalcev. Svojčas v umetni glasbi redki gostje višjih akordičnih tvorb, sekvenčna povezava akordov brez funkcionalnega pomena, nenadni preskoki v tonalitetah, hitre in presenetljive modulacije so postale sestavni del harmonije v jazzu. S tem, da jih je jazz prevzel iz obče akordične zaloge in jim dal posebno, četudi samo barvno vlogo, jih je tudi ohranil v času, ko je umetna seriozna glasba že zdavnaj opustila trdna tla organizirane harmonije po terčnem sestavu in se podala na tvegano eksperimentiranje z nepreizkušenimi sredstvi atonalnega in dodekafonskega harmoničnega sloga. V tem je zasluga jazza; pomanjkljivost njegovega ravnanja s to akordiko je bolj vsebinskega kot tehnološkega značaja in temelji na tem, da je opustil funkcionalnost in jo nadomestil s stereotipičnimi obrazci, ki se hitro obrabijo.

Vpliv jazza na evropsko glasbo postaja zaznaven že h koncu prejšnjega stoletja; jazz pa je postal v Evropi splošno znan po letu 1911, ko je **Irving Berlin** predstavil javnosti svoj »Alexander's Rag Time Band«. Že v začetku tega stoletja je **Debussy** sprevidel bodoči pomen jazz-glasbe in je nekaj svojih kompozicij usmeril po njenih elementih (Rapsodija za saksofon, »Golliwogg's Cake Walk« iz »Children's Corner«, »Général Lavine eccentric« iz »Préludes«). Vsa naslednja leta pa do danes se je skoraj vsak komponist po svoje spoprijel s problemi jazza; njegov vpliv pa je bil posebno močan v razdobju med obema vojnama. Za dalj časa so mu podlegli najvidnejši skladatelji, tako **Stravinski** (»Rag Time Music«), **Hindemith** (»1920«), **Honegger** (»Rugby«). Nekateri znani evropski modernisti, kakor **Kurt Weill,** so sploh presedlali nanj, drugi pa so ga gojili le za krajši čas. Neizpodbiten je njegov vpliv v odrski glasbi, pa tudi koncertno se še danes uveljavlja in **Rolf**

Liebermann je poskusil družiti jazzband s simfoničnim orkestrom v klasični formi koncerta. V prvi polovici tega stoletja ni bilo močnejšega muzikalnega vpliva od njegovega in vsi -izmi so bili kratkotrajnejši. Življenjska sila jazza je bila močna prav zaradi tega, ker je prilično enako zajel vse prvine glasbe, vključno harmonijo, kar se ni nobeni struji posrečilo v enaki meri.

Č. VLOGA OSEBNOSTI

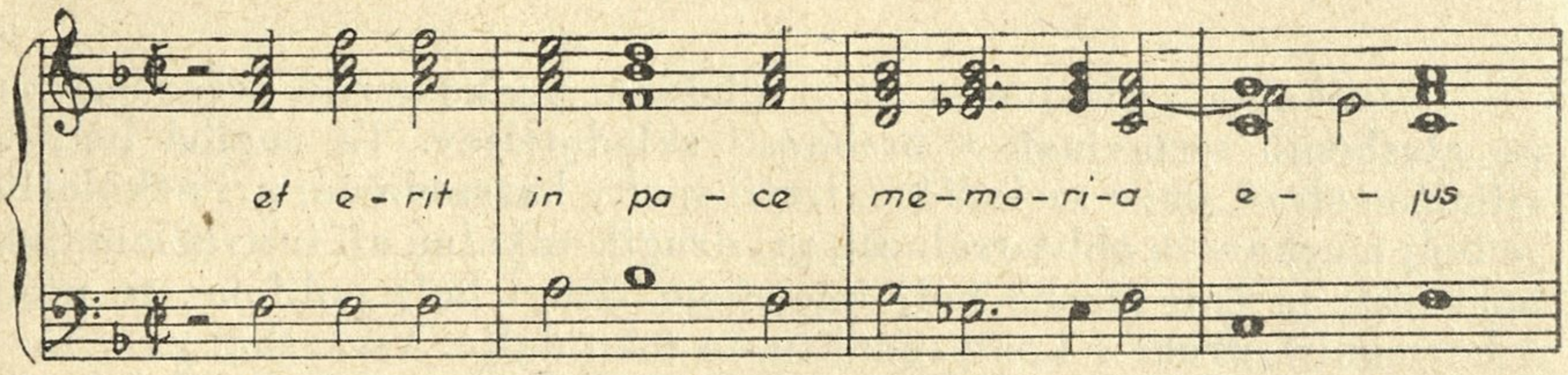
Muzikalna nadarjenost ni v splošnem enakomerno porazdeljena po glasbenih sestavinah v osebnosti skladateljev. Ta nagiba bolj v ritmično stran, oni v melodično, tretji spet v harmonično; pri nekaterih je bolj markantna oblikovalnost, pri drugih vokalna ali instrumentalna barvnost; ta čuti glasbo bolj homofono, drugi bolj polifono, ta poje v harmoniji, drugi v kontrapunktu, in tako dalje. Vsak slog pa v različnih merah oblikujejo časovne in osebne komponente; v določenih dobah prevladujejo vplivi časa, pri drugih pa vplivi osebnosti. Tudi v zgodovini harmonije so zaznavni časovni in osebnostni vplivi; prve poznamo pod splošnimi označbami »predklasika«, »klasika«, »romantika«, »novoromantika«, »impresionizem«, »nova stvarnost«, »realizem«, »naturalizem«, »novoklasika«; neposredno sodobne smeri radi družimo v zbiralnik »moderne«, pri čemer je seveda prav ta pojem najbolj raztegljiv in spremenljiv in se le redko zavedamo, da »moderna« že ni več moderna takrat, ko jo lahko uvrstimo pod ustrezno značko. Drugi vpliv, ki je enako važen, je vpliv osebnosti, ki so imele poseben smisel za določeno glasbeno prvino, v našem primeru za harmonijo. V naslednjem naj bo označenih nekaj od teh tvorcev, ne da bi moglo biti naštevanje popolno spričo dejstva, da doslej harmonija še ni bila obravnavana s tega gledišča.

Tvorci prvega harmoničnega sistema. — V drugi polovici XVI. stoletja so nastopili prvi skladatelji, ki so se zavestno ozirali po harmoničnih sredstvih in učinkih. To je bilo obdobje vokalne polifonije, ki je prvič združevala kontrapunkt s harmonijo ter ju skušala uravnovesiti. V trojici **Palestrina-Lassus-Gallus** nam je poslednji naravno najbližji; v resnici je obravnavanje harmonije pri vseh treh prilično enako ali vsaj zelo podobno. **§ 52**

Cerkveni tonovski načini in strogi predpisi kontrapunkta so bili za razvoj harmonije dokaj neugodni; kljub temu se je Gallusova harmonična iznajdljivost samostojno uveljavila, tako kot barvno, kakor kot izrazno sredstvo. Po kontrapunktičnih pravilih so bili na razpolago samo trozvoki in sekstakordi, pa tudi to samo od stopenj, ki

so imele trozvoke s čisto kvinto. S tem zelo ozkim aparatom si je znal Gallus pomagati, čeprav ni dosti izrabljal olajšav, ki jih je nudila pravica do harmonično tujih tonov. Gallus je bil med prvimi, ki so uporabljali harmonično funkcionalnost, čeprav se tega niso zavedali v polni meri in je niso ločili od stopenjske fundamentalnosti. Gallusova akordika temelji na cerkvenih tonalitetah, s katerimi ravna samostojno in neprisiljeno. Pri njem se vežejo akordi v zveze, ki so ponekod zgolj variacije položaja, drugod pa že pristne kadence. Primer iz njegovega slavnega moteta »Ecce, quomodo moritur iustus« nam to nazorno pokaže (n. pr. št. 47).

47



(Gallus, Opus musicum)

Analiza pové, da je sopranska melodija jonska (transponirana) navzdol usmerjena lestvica z dominantnim predtaktom. Ta predtaktni ton pa je harmoniziran s toniko in njegov dominantni značaj je zanikan. Nato pa je vsakemu tonu podložen ustrezen akord, in sicer: primi (f^1) tonika, septimi (sekundi, e^2) dominantna paralela (Dp), seksti (terci, d^2) subdominanta, kvinti (kvarti, c^2) tonika, kvarti (kvinti, b^1) subdominantna paralela in nato še druga subdominanta (Sp-S(S)), terci (seksti, a^1) tonika in sekundi (septimi, g^1) dominanta. Sodobna harmonična analiza bi v funkcionalnem harmoničnem sistemu dala tale obrazec:

T — Dp — S — T — Sp — S(S) — T — D — T (S(S) = ~~S~~p p)*
f^2 — e^2 — d^2 — c^2 — b^1 — a^1 — g^1 — a^1(f^1)

(Toni melodije so podpisani, vse funkcije so zastopane s trozvoki; predtakt je izpuščen.)

Čeprav Gallus ni harmoniziral v smislu harmonične funkcionalnosti, je ta vendarle razvidna iz akordičnih sosledij in obenem se pokaže, da kadenciranje vseskozi ustreza navedbam §§ 5—10. Presenetljiva je samo zveza S(S)—T, ki pomeni spodnjo velikosekundno kadenco in je zaradi tega vzbudila že mnoge pomisleke, je pa sicer pri Gallusu zelo pogostna.

Gallusovo ravnanje z akordiko je iz tega primera jasno razvidno: uporablja v glavnem trozvoke, redko prekinjene s sekstakordi in veže akorde različnih stopenj med seboj popolnoma v smislu harmoničnih

* Gl. § 33, str. 60.

kadenc; pri tem pazi po eni strani na nemoten in kontrapunktično pravilen potek glasov, po drugi strani pa na pestrost in zvočnost izbranih akordov. Poskuša torej izenačiti kontrapunktični vpliv s harmoničnim, pri čemer se mu pogosto pripeti, da harmonični nadvlada kontrapunktičnega.

Johann Sebastian Bach. — Dedič velike zapuščine iz dobe vokalne polifonije, J. S. Bach, si je prav tako prizadeval, da bi izenačil kontrapunktično, polifono gledanje s harmoničnim, homofonim, in je komponiral skladbe obeh smeri in obenem skušal vsako opremiti s pridobitvami obeh. Višek sinteze obeh načinov je gotovo klavirska zbirka »Das wohltemperierte Klavier«, kjer predstavljajo preludiji iz večine homofono, harmonično snovanje, fuge pa prilagojeno kontrapunktično oblikovanje. Bachova harmonična sredstva so že mnogo bogatejša od Gallusovih: trozvokom se je pridružil kvartsekstakord (poleg že prej uporabljenega sekstakorda), dalje septakord z vsemi prestavami in — popolnoma posamič — tudi nonakord. Bach se mnogo pogosteje obrne za pomoč k harmonično tujim tonom, prav posebno k zadržkom: poleg do tedaj znanih disonančnih zadržkov (kvarta-terca, septima-seksta in nona-oktava v zgornjem glasu, sekunda-terca in kvarta-kvinta v spodnjem) uporablja že zadržke sekunda-prima in septima-oktava v zgornjem glasu, septima-oktava v spodnjem, dalje pa tudi nepripravljene zadržke, prekinjeno vrsto prehajalnih not, odskakujoče prehajalne in menjalne tone in druge svoboščine, ki popestrijo harmonijo, ne da bi spreminjale kadenčni red. Zveze akordov so pri njem vselej pristne kadence in kadenčno sosledje postane oblikotvorno (fuga!). Modulacija gre redno po kvintnem krogu navzgor ali navzdol, zmanjšani septakord postane najkrepkejše enharmonično modulacijsko sredstvo (»Kromatična fantazija«!). Pojavijo se že tudi preprosti akordični premiki, sekvence ter ležeči in pedalni toni s funkcijskim pomenom. Sploh je vsaka Bachova kompozicija prežeta s harmonijo in videti je, da je kontrapunkt pomožno izrazno sredstvo; težišče oblikovnega in vsebinskega dogajanja je prešlo na harmonijo. § 53

(Za harmonično analizo Bachove skladbe gl. L. M. Škerjanc, Kontrapunkt in fuga, II., str. 98—101, kjer je podrobno razčlenjena fuga št. XXI. iz I. zvezka »Das wohltemperierte Klavier«.)

Nekako ob istem času se je pojavil v Franciji

Jean-Philippe Rameau, teoretični osnovatelj funkcionalne harmonije. Odkar je **Gioseffo Zarlino** leta 1558 izdal knjigo »Istitutioni harmoniche« in v nji ugotovil dvojnost dura in mola (prvi nastane po njegovem sistemu iz razmerij dolžin strune 1:1/2:1/3:1/4:1/5:1/6, drugi pa iz razmerij 1:2:3:4:5:6, zaradi česar se prvi imenuje »Divisione armonica«, druga pa »Divisione aritmetica«; srečata se v ugotovitvi terce 4:5, — zarodek kasnejšega dualnega sistema), se ni nihče več resno loteval teoretičnega razglabljanja o harmoniji do Rameauja. § 54

Univerza in knjižnica Ljubljana

On pa je v knjigah o harmoniji »Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels« (1722), »Génération harmonique« (1737), »Démonstration du principe de l'harmonie« (1750) in kot dopolnilo »Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie« (1752) podal nov harmonični sistem, ki je v svojem bistvu že zgrajen na funkcijah, čeprav sam tega izrecno ne omenja. Njegova osnovna misel je bila, strniti vse akordične tvorbe na nekaj temeljnih oblik (accords fondamentaux) ter ostale označiti kot »prestave«, kakor jih še danes razumemo. Podlaga tem prestavam je »temeljni bas« (basse fondamentale), ki pri prestavah ni v basu, temveč idealno obstaja in vrši vlogo funkcijske osnove. Nadalje je pravilno ocenil pomen akordov z dodano seksto (accord de la sixte ajoutée) ter ugotovil, da je terčni akordični sistem najbolj naraven in uporabljiv. Ker je bil sam tudi odličen skladatelj, je lahko v svojih delih predočil upravičenost svojega sistema; v nekaterih manjših skladbah se je povzpel do drznih harmoničnih novotarij in enharmoničnih modulacij (»L'enharmonique«). Poleg Bacha je Rameau največ pripomogel k nadaljnjemu razvoju harmonije in k znanstvenemu obravnavanju tega področja, ki je dotlej obstajalo le kot privesek kontrapunkta.

§ 55 **Klasiki.** — Dunajski klasiki **Haydn, Mozart** in zgodnji **Beethoven** niso imeli kaj dodajati prevzeti harmoniji in so največ skrbi polagali v harmonično uravnovešenje vseh muzikalnih elementov v kompoziciji. Njihov harmonični slog je v najbolj dovršenih delih prečiščen, izenačen in prav toliko barvit kot izrazit — ustreza torej v polni meri klasičnemu idealu ravnovesja med vsebino in izrazom. Karakterističen je bolj za izravnano celoto in manj kot pojavljanje nekih posebnih značilnosti; mimo tega je bilo sožitje muzikalnih prvin v klasiki neogibno kompromisno ter ni dopuščalo prevelikega razvoja ene na škodo druge. Harmonija predstavlja polnovreden gradbeni element z opredeljenim področjem učinkovanja. Ker je bila oblikovnost klasiki najvažnejši faktor, so odkazali harmoniji posebno mesto v nji. Tako je bila sonatna izpeljava prostor največjega harmoničnega razmaha, tu je skladatelj učinkoval močneje z modulacijami (ako jih je sploh uvedel) kakor z drugimi gradbenimi elementi. Toda tudi te modulacije niso bile brezbrežne in harmonija se je razvijala v strogo odmerjenih razmerjih z ostalimi sredstvi. V tem smislu so jo sicer poznali in bogato uporabljali, a ji niso prispevali novih praktičnih ali teoretičnih spoznanj, temveč so jo smatrali kot trden, nespremenljiv podatek. Le na nekaterih mestih je privrel na dan neukrotljivi čut zanjo, tako prav poredko pri Haydnu, češče pri Mozartu, ki se je včasih sprostil celó do zametkov politonalnosti (Finale simfonije v g-molu, Fuga za dva klavirja, Fantazija za klavir v c-molu, Godalni kvartet v c-duru, uvod k »Phantasie für eine Orgelwalze«). Zgodnji Beethoven je bil skromen v harmoničnem pogledu in ni šel prek Haydnovega zgleda;

tudi kasneje je bila njegova pozornost obrnjena bolj na glasbeno vsebino kot na izrazna sredstva, zato najdemo pri njem le osamljene primere izključno harmoničnih doživetij.

Frédéric François Chopin. — V neposrednem Beethovnovem nasledstvu (Schubert) najdemo kljub vedno bolj prevladujoči romantiki vsebine le malo harmoničnega napredka. Šele v Chopinu se spet pojavi osebnost z izrecnim harmoničnim občutjem, ki zasenči sodobnike in naveže na prednike iste usmerjenosti (Bach-Chopin). O Chopinu kot prvem zavestnem folkloristu je bilo že govora v § 46; tu bi na kratko omenili njegov osebni harmonični slog in njegov dalekosežni vpliv. **§ 56**

Chopinov osebni harmonični poseg obsega mnogo različkov diatonike in kromatike, ki je deloma odkrito enharmonična, deloma prikrita in ornamentalna. Zanjo so značilni veliki, obsežni in strogo metrično odmerjeni koraki. V njegovih skladbah nastopajo domala vse akordične tvorbe od preprostega durskega ali molskega trozvoka pa do sorazmerno zelo zapletenih, s harmonično tujimi toni zameglenih akordičnih tvorb (septakordov in prestav, nonakordov in po večkrat alteriranih zvokov). Zelo iznajdljiv je bil v enharmonični modulaciji; zlasti rad uporablja zvečani sekstakord, ki ga pretolmači v dominantni septakord; še ljubša mu je obratna pot (dominantni septakord — zvečani sekstakord, gl. § 28!). Ne straši se drznih in novotarsko zvenečih akordov ter jih ne razvezuje vedno po pravilih strogega stava, ampak ravna z njimi neprisiljeno in svobodno. Zelo rad modulira iz tonike v 6. kvinto navzgor (ali navzdol, primer 2. etuda iz op. 25), torej v koraku, ki velja kot najbolj oddaljen. Opravi ga hitro in virtuozno ter komaj opazno. S presenetljivimi koraki obide največje harmonične razdalje ter zna akordiko uporabljati tako v barvnem kakor v izraznem smislu, ponajvečkrat družeč oboje (uvodni takti sonate op. 35). Harmonična pestrost, drzno spajanje na videz oddaljenih tonalitet, prepletanje in zakrivanje harmoničnega poteka s harmonično tujimi toni vseh vrst so zgledne odlike sloga, ki je imel — poleg **Wagnerjevega,** ki mu je dokaj soroden — največji vpliv na harmonično (in kompozicijsko) snovanje druge polovice XIX. stoletja in v začetku XX. stoletja. Impresionizem se mu ima še več zahvaliti kot romantika in njeno nasledstvo; **Skrjabinova** svojstvena harmonična govorica izhaja naravnost iz Chopinove.

Primer analize Chopinovega 4. preludija naj prikaže močni glasovni preplet, iz katerega nastajajo akordi in svojstvene modulacije. Pri tem je vidna direktna odvisnost od Bachovega vzora, o čemer priča tudi brezhibni štiriglasni stavek. Opomniti pa je treba, da je Chopinova notacija akordov često netočna in zavede lahko k pogrešnemu tolmačenju. (Gl. n. pr. št. 48!)

Largo

p espressivo

p

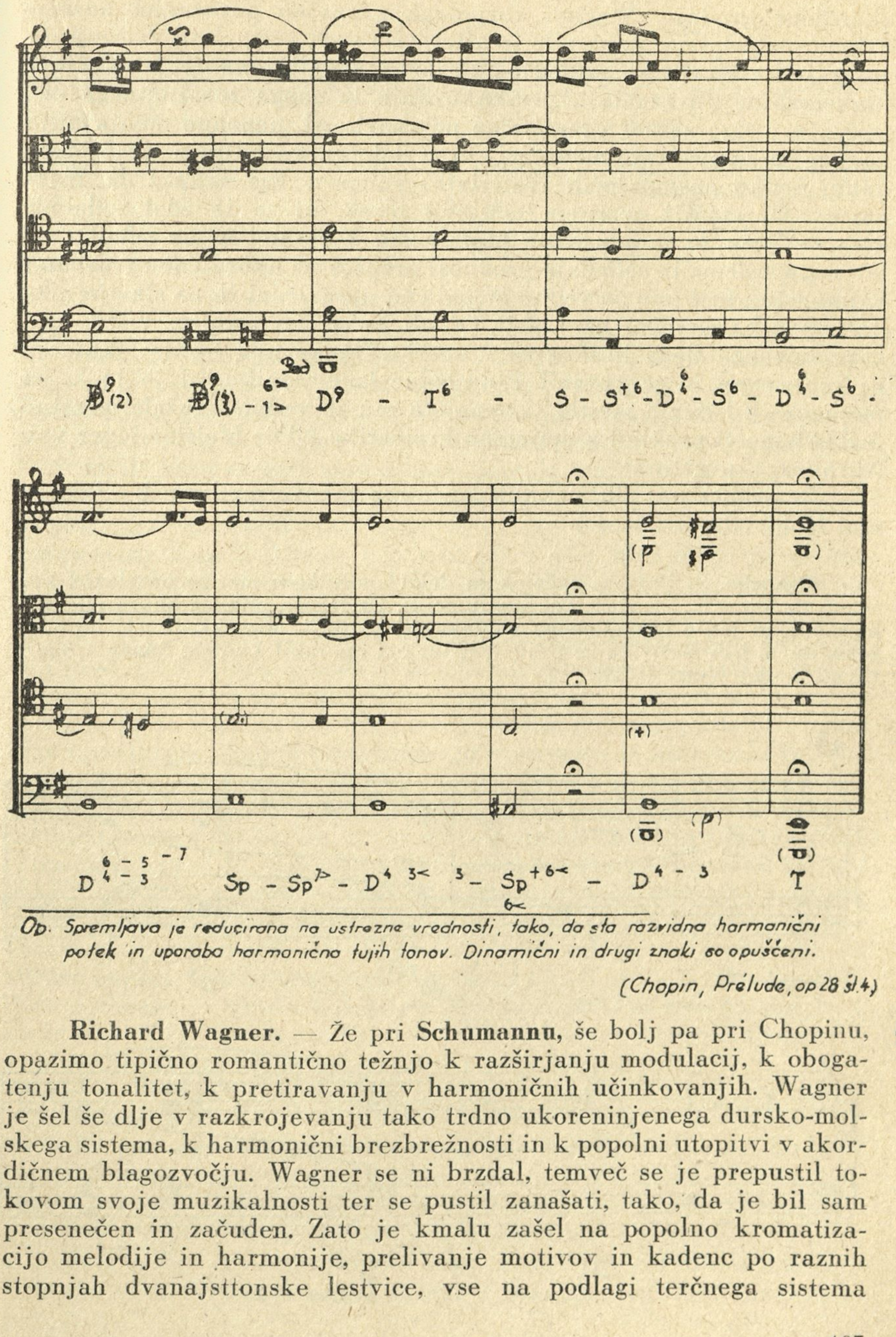
p

p

(+D) T⁶ Ø⁷(4/3) D 4/3 (1>) D⁷(S) S+6/5 –

D⁷ - S⁶ D⁷ T⁶ D 4/3 (1>) Ø9/(2)(S) D⁷(S) -

– Ø⁹(7) D⁷(Tp) Ø⁷(6) - Ø⁹(4/3) - S⁶ D⁷ - S⁶ (4-3)



Op. Spremljava je reducirana na ustrezne vrednosti, tako, da sta razvidna harmonični potek in uporaba harmonično tujih tonov. Dinamični in drugi znaki so opuščeni.

(Chopin, Prélude, op 28 št 4)

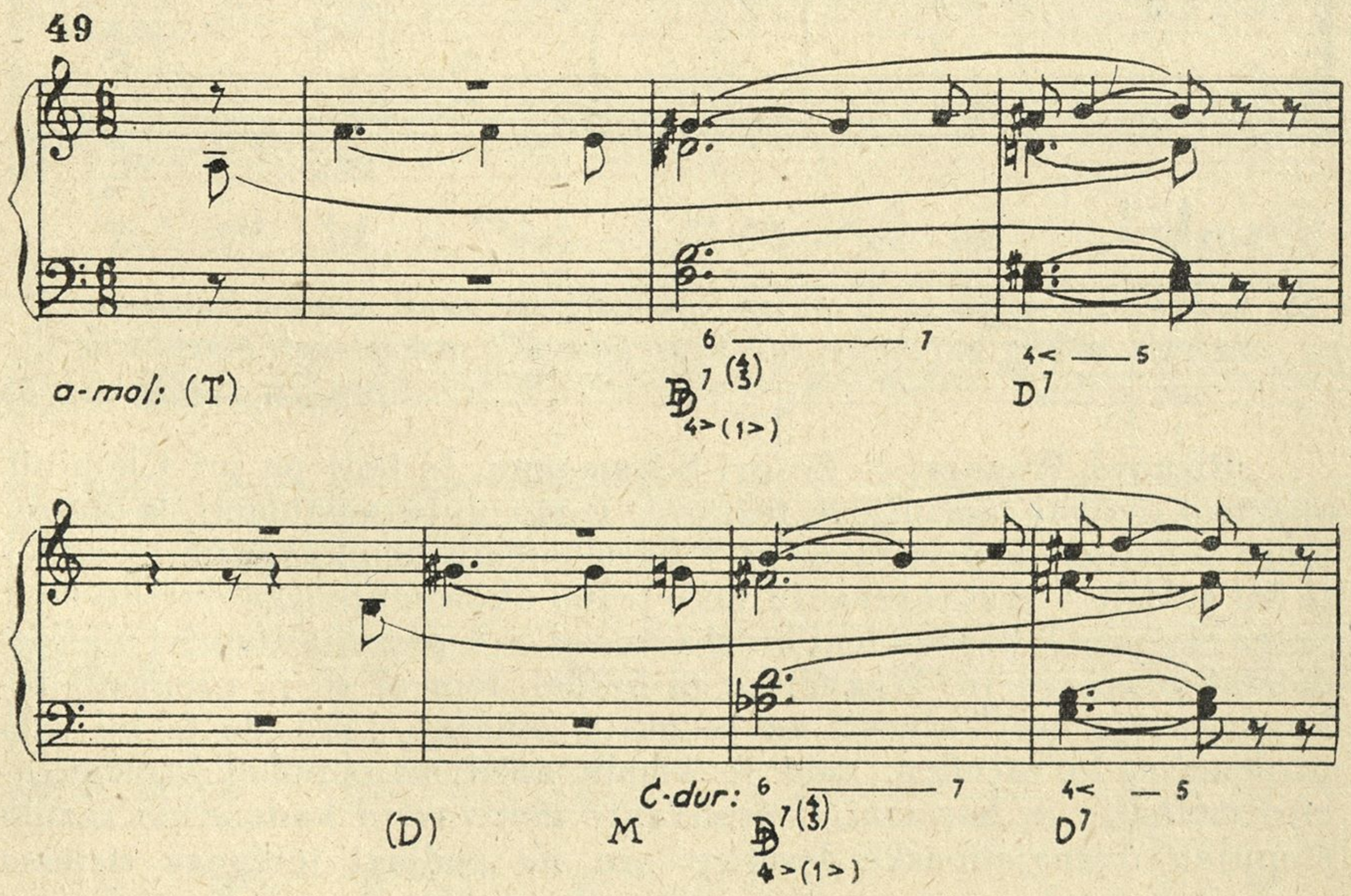
Richard Wagner. — Že pri **Schumannu,** še bolj pa pri Chopinu, opazimo tipično romantično težnjo k razširjanju modulacij, k obogatenju tonalitet, k pretiravanju v harmoničnih učinkovanjih. Wagner je šel še dlje v razkrojevanju tako trdno ukoreninjenega dursko-molskega sistema, k harmonični brezbrežnosti in k popolni utopitvi v akordičnem blagozvočju. Wagner se ni brzdal, temveč se je prepustil tokovom svoje muzikalnosti ter se pustil zanašati, tako, da je bil sam presenečen in začuden. Zato je kmalu zašel na popolno kromatizacijo melodije in harmonije, prelivanje motivov in kadenc po raznih stopnjah dvanajsttonske lestvice, vse na podlagi terčnega sistema

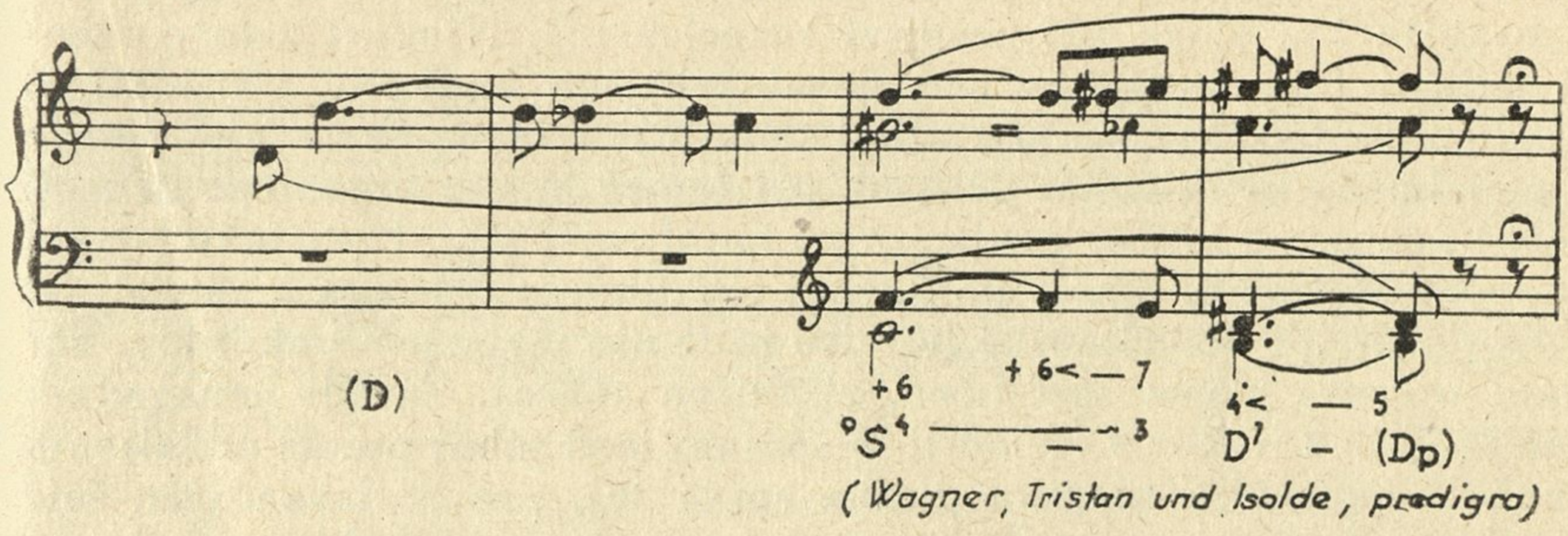
§ 57

akordične gradnje. Wagner razpolaga z znatno povečanim harmoničnim materialom: pristopile so alteracije vseh vrst, zlasti zvišanje in znižanje kvinte, prosto sosledje akordov različnih tonalitet brez očitne funkcionalne povezanosti, preskakovanje iz enega tonalitetnega območja v drugo zaradi dramatične učinkovitosti, nenehno menjavanje kadenc in razraščanje modulacij brez določenega cilja in izrabljanje dotlej redko nastopajočih »varljivih« sklepov. Vse skupaj dá Wagnerjevi harmoniji nemiren, ognjevit blesk, ki se je zdel sodobnikom nevaren že zaradi svoje nestalnosti. V resnici se ne odmika od terčnega sistema in celó daje prednost preprostim akordičnim tvorbam; harmonično tuji toni so vedno melodično upravičeni in ne služijo nikdar samo harmonični barvnosti, četudi jo močno podpro. Višek tega harmoničnega sloga je dosegel v operi »Tristan und Isolde«; kasneje ga je zavrgel in se povrnil v doslednejšo diatoniko, ki jo je le na posameznih liričnih mestih (kromatika mu je vedno izražala strastno razburkanost) prekinil z umirjeno kromatiko (»Die Meistersinger von Nürnberg«, uvertura).

Za primer naj služi analiza začetnih taktov predigre k »Tristan und Isolde« (n. pr. št. 49).

Opomba. — Prav ta začetek je delal analitikom mnogo preglavic, ker so se ga lotevali z zastarelimi instrumenti. Pričujoča analiza skuša izluščiti harmonično jedro iz melodične navlake, ki ga duši. Mimogrede naj bo opaženo, da je isto motiviko že pred Wagnerjem uporabil **Ludwig Spohr** v operi »**Zemira und Azor**« (1819).



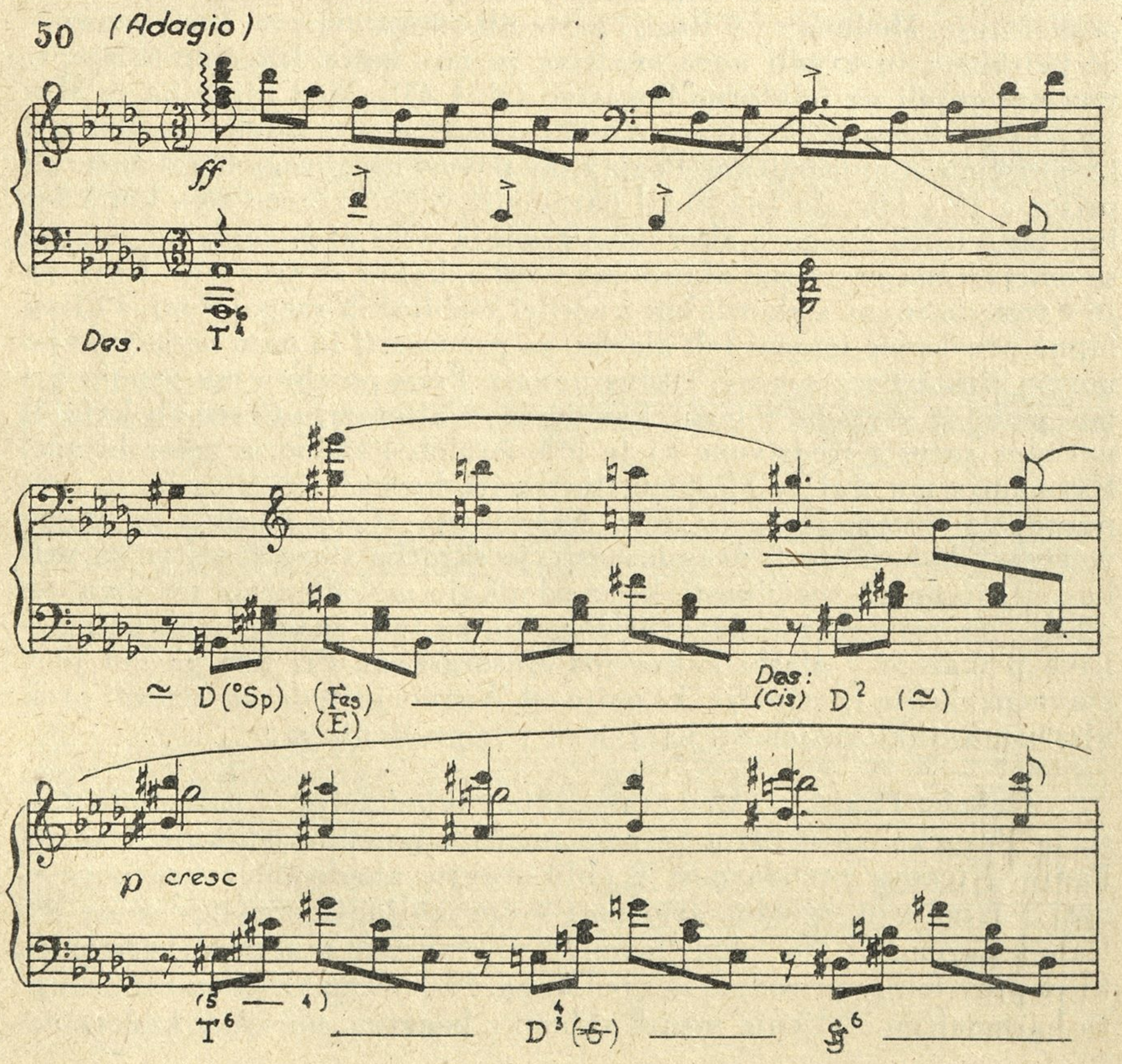
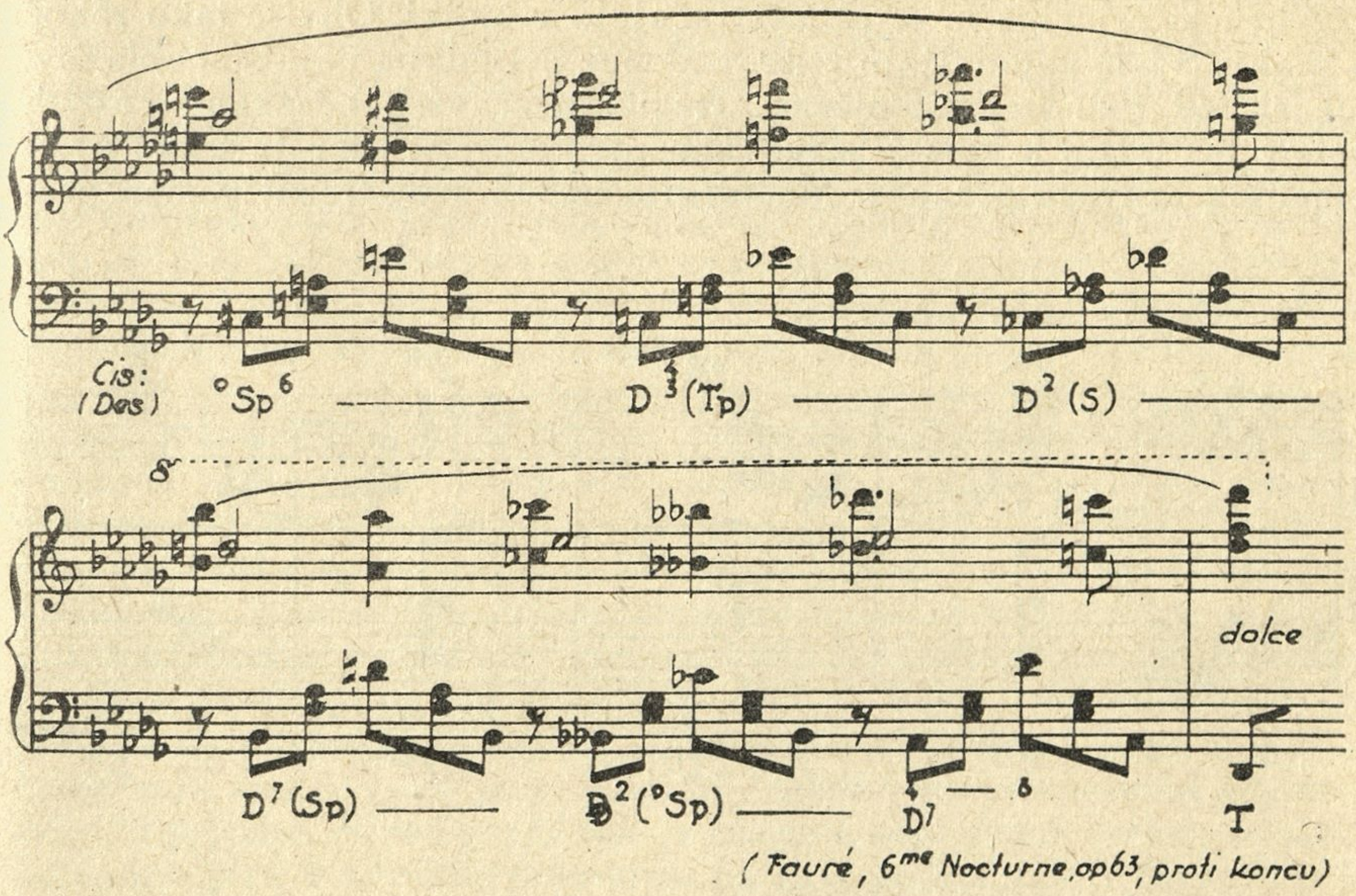


(Wagner, Tristan und Isolde, predigra)

§ 58 **Modest Petrovič Musorgski.** — Številno Wagnerjevo nasledstvo se je v glavnem zadovoljevalo z njegovimi pridobitvami ter jim ni dodajalo novih prijemov; nasprotno, segalo je še nazaj po slogu tetralogije »Der Ring des Nibelungen« in skušalo stopnjevati dramatičnost brez novih harmoničnih doprinosov, kar je vodilo v ponavljanje in posnemanje. Medtem so v Rusiji nastopili »novatorji« — člani »mogočne petorice«, in uvedli nova sredstva za nov izraz. Izvečine so se pri tem naslanjali na folklorno bogastvo (gl. § 45!). Med njimi pa je **Musorgski** po harmonični strani daleč presegel svoje rojake in utrl pot kasnejšemu impresionizmu. Poglavitna novost njegovega harmoničnega prijema je v tem, da je zaupal harmoniji večjo izrazno silo, kot kdor koli pred njim. Njegova akordična gradnja sicer ni novotarska, temveč se omejuje na preproste akordične tvorbe, kakor so trozvoki. Novo pa je v tem, da ravna z akordi kot z nosilci vsebinskih razpoloženj, z njimi hipno preokrene izrazni tok glasbe, ga preusmeri in nato nadaljuje po novem tiru (»Brez sonca«, ciklus pesmi). Prav posebno mu uspejo pri tem padci iz svetlobe v temo, kar doseže z alteracijo (terce ali kvinte) navzdol, torej s sredstvom, ki je bilo že dolgo znano, a neizrabljeno. Harmonija mu služi v glasbeni ilustraciji, karakterizira osebe in tudi pokrajine (»Stari grad« iz »Slik z razstave«, »Cum mortuis in lingua mortua«, ibid., in dosti drugih mest), je skratka staro sredstvo za prikazovanje novih značilnosti, ki se odmikajo melodičnemu prijemu. Še nikdar poprej niso bili naravni dogodki, pa tudi značaji tako prepričljivo prikazani v glasbi kakor pri Musorgskem. Pri tem pa mu je v glavnem služila harmonija, ki pelje od Wagnerjeve dramatičnosti prek njegove karakterističnosti naravnost v impresionizem.

§ 59 **Gabriel Fauré.** — Med francoskimi skladatelji — nasledniki **Césarja Francka,** se v harmoničnem pogledu posebno odlikuje Gabriel Fauré. Njegova preudarnost v oblikovanju, akademična uravnovešenost v izražanju, zgledna zmernost v uporabljanju sredstev so ga peljale k harmoniji. Navedene lastnosti se odsvitajo v njegovi harmoniji, ki je prav toliko prirodna, kot poiskana. Fauré zna vzbuditi zanimanje za harmonično življenje svojih skladb z bogatim, barvitim kadencira-

njem, v katerem si izbere karakteristično akordično zvezo, ki jo potlej uporablja kot zidak pri graditvi razpoloženja. Njegovi zelo obsežni melodični loki se bočijo nad karakteristično kadenco; v nadaljnji gradnji uvaja sekvence in z njimi stopnjuje izrazno moč. Tako doseže s popolnoma artističnimi prijemi, pri čemer je vse organično in med seboj povezano, močne gradacije po najhitrejši poti. Prav tako bogato je moduliranje, ki obišče po navadi tonalitete v celtonskih razdaljah. Pogosto prispé do celtonske lestvice in iz nje izvirajočih akordov, kar daje njegovi glasbi specifičen, eksotičen značaj. Zaradi nenavadnih intervalnih korakov v melodiji in spajanj med seboj precèj oddaljenih funkcij napravlja njegova glasba sprva tuj, preveč iskan vtis; šele prodor v fino tkivo muzikalne preje, zasledovanje izoblikovanih, zaokroženih in pravilno izravnanih melodičnih linij, podprtih s premišljenimi in doslednimi harmoničnimi kadencami, dá estetsko zadoščenje.

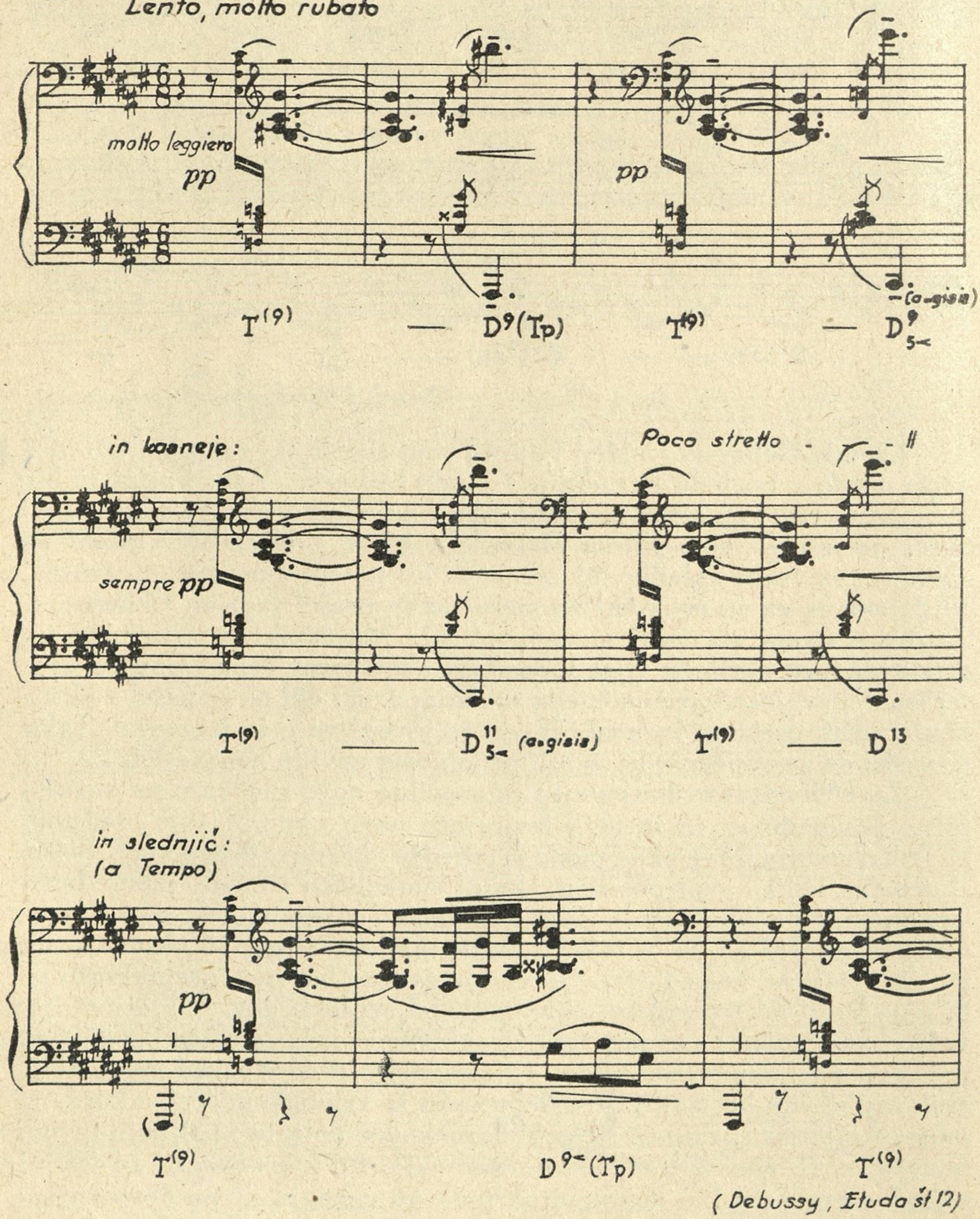
Kratek citat iz Fauréjevega Nokturna naj dá zgled za njegovo harmonično izživljanje (n. pr. št. 50).



(Fauré, 6me Nocturne, op63, proti koncu)

Claude Debussy. — Med Fauréjevimi sodobniki zavzema najvažnejše mesto v pogledu harmonije Claude Debussy. V tej knjigi je bil že pogosto omenjen, zato ga zdaj lahko na kratko obravnavamo. Debussy je izšel iz šole **Julesa Masseneta,** čigar uglajenost v glasbi se razodeva iz vsake skladbe. Massenet ni bil posebno pomemben tvorec, odlikoval pa ga je ostri čut za mero; ta je prešel tudi na Debussyja. Po drugi strani sta nanj močno vplivala Musorgski in Grieg, ni pa omalovaževati skritega vtisa Chopina. Iz teh virov črpa Debussy precejšen del svojega harmoničnega zaklada; drugi del pa je našel v eksotični glasbi, posebno javanski, ki jo je vsrkal vase in izžareval. Tako je prišel do zaključkov, ki so bili popolnoma novi in nenavadni. **§ 60**

Za Debussyjevo harmonijo je značilno novo gledanje na harmonično pomembnost in iz tega izvirajoče novo uporabljanje sredstev. Zanj harmonija ni več kadenčno zaporedje akordov, temveč ima vsaka akordična oblika svoj poseben, skoraj simboličen pomen (vzporednost s poetičnim simbolizmom!). Zato akordična funkcionalnost skoraj preneha in akordi se ne vežejo v daljše kadence, temveč obstojijo na mestih (statična harmonija). Glavno je zvočna barvnost; septakordi so barvno jačji od trozvokov, nonakordi od septakordov. V klasični, pa tudi v romantični harmoniji je vrh skladbe tudi harmonično podčrtan, navadno s toničnim trozvokom, ki zmagovito prodre iznad modulacijskih zapletenih harmonij. Pri Debussyju je vrhunec undecimakord, če mogoče alteriran; vanj se stekajo harmonične poti, tu se strnejo (prim. »La mer«, II. stavek!), od tod se razlivajo. Po konstrukciji so takšni akordi sicer navadno dominantni, toda ne ravnajo se po dotedanjem

razveznem principu in se ne zaključujejo v toniki. Obvise tako rekoč v zraku. S tem napravljajo vtise, podobne prirodnim pojavom oblakov, megel (od tod: impresionizem). Izogibajo se vseh odsekanih, ostrih robov ter težijo h komaj zaznavnim prelivanjem, kjer je težko ujeti trenutek pravega prehoda. Modulacija izgubi svoj trezni pomen pre-

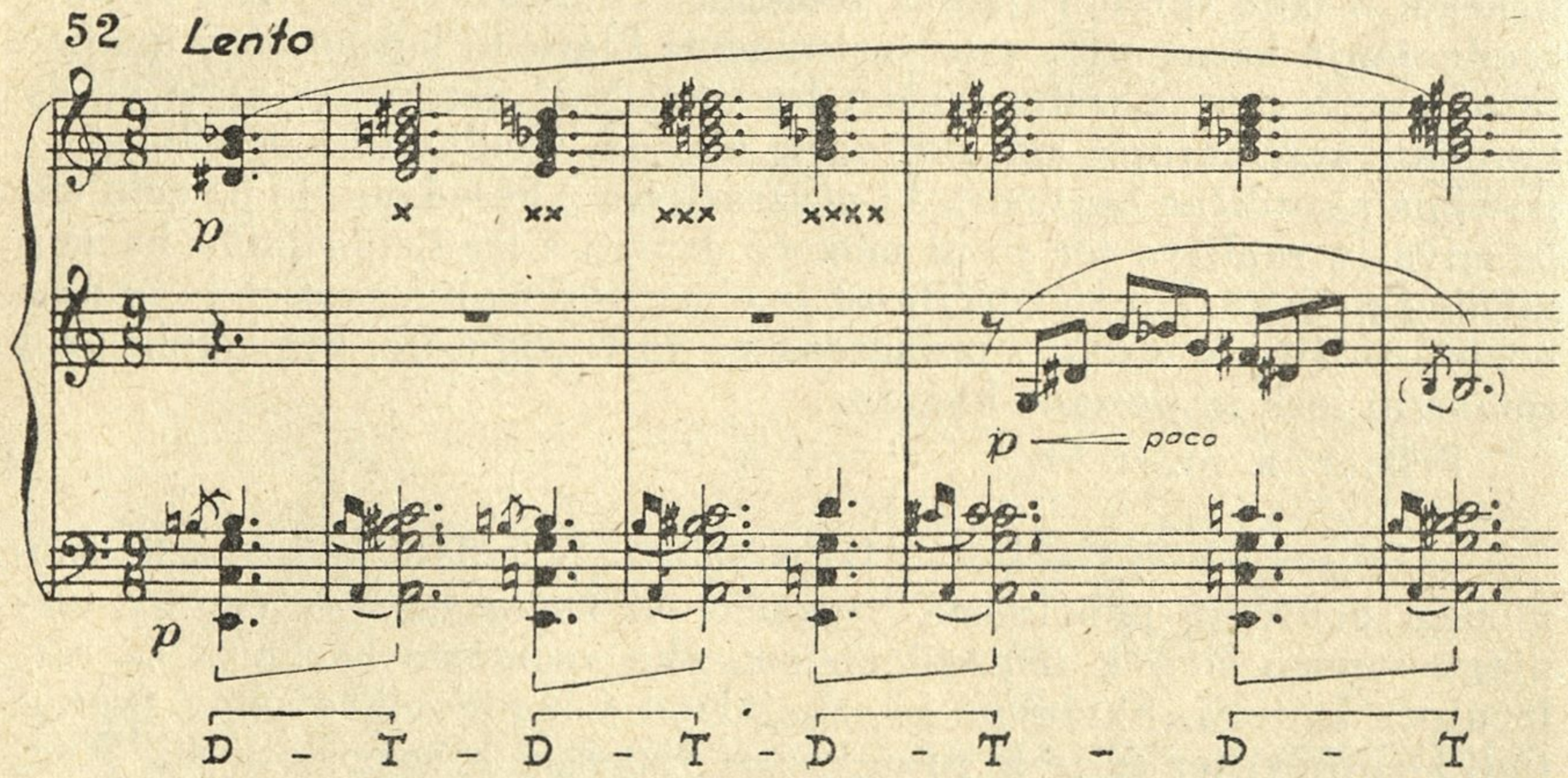
51

(Debussy, Etuda št 12)

stopanja iz ene tonalitete v drugo; prelivanje je neprestano in trdnejšega tonalnega osredja ni. Tako prehaja Debussyjeva tonalnost v atonalnost in ponekod so meje zabrisane, zlasti, kadar uporablja skladatelj nenavadne lestvice, kakor celtonsko in podobne. Že notacija sama razodeva tonalno razbrzdanost in neodločnost: nenadoma nastopajo tuji tonovski načini neposredno za tonalno jasnejšimi odstavki (pogosto tudi obratno). Obravnava akordov se ne podreja običajnim strokovnim pravilom o podvojitvah, legah, vezavi akordov, vodenju harmonično tujih tonov, i. p. Za čudo pa je večina akordičnih zvez avtentičnih, toda Debussy jih uvaja in razvija samostojno, pogosto tudi v sekvencah. Sosledje trozvokov, septakordov, pa tudi nonakordov po sosednjih stopnjah je pri njem — kakor v ostalem pri vseh skladateljih romanskih narodnosti — običajno ter predstavlja statični element, ne kinetičnega. S tako spreobrnjenim pomenom akordov se sprevrne celotno vrednotenje harmonije; zato instrumenti klasične harmonične analize tu odpovedo ter je treba razčlembo vzeti bolj ploskovno in se ne dá korakati razčlenjujoč od akorda k akordu. Poglavitna značilnost je posebna akordična barvnost, ki ni izrazljiva z besedami, je pa zelo občutljiva in ranljiva ter je ni mogoče družiti s tradicionalnimi harmoničnimi prijemi. Njena značilnost je obenem popolnoma osebna in zato neposnemljiva v učinku; prenesena na tuje področje, brž izgubi svoj zamamni lesk in postane banalna.

Primer: n. pr. št. 51.

Aleksander Skrjabin. — Izsledki tega skladatelja so na harmo- **§ 61**
ničnem področju popolnoma drugačni od Debussyjevih, čeprav tudi njega smemo šteti k impresionistom, ako vzamemo barvnost za razločujoči kriterij. Skrjabin je izhajal od Chopinovih zvokov (kakor tudi Debussy) ter se je le prav počasi vzpenjal k samostojnosti. Wagnerjeva brezbrežna kromatika temelji na Chopinu in je prevzela tudi Skrjabina. Od tod je šel naprej in si polagoma ustvaril harmonični svet, v katerem prevladuje — podobno kot pri Debussyju, samo še doslednéje — statična akordičnost. Skrjabin konstruira svojo melodiko iz vnaprej določenih akordičnih tvorb — ne popolnoma računsko, a vendar strogo odvisno. Tako je, n. pr. podlaga cele 7. sonate en sam akord: dominantni tercdecimakord z navzgor alterirano undecimo. Iz tonov tega akorda se izvije glavna téma, ki se potlej v številnih ponovitvah pojavlja kot vztrajno ohranjeni osnovni delec cele skladbe. Ta tercdecimakord, ki je po svoji gradnji dominantni (ker ima za podlago durov trozvok in malo septimo), prevzame v skladbi funkcijo tonike; tako se sonata tudi konča. Poleg njega je še drug akord, podobno zgrajen dominantni undecimakord z navzgor alterirano nono, a s terco v basu; ker je prvi akord postavljen na ton »A«, drugi pa na »E«, vlada med njima — vsaj na videz — kadenčno razmerje (**a-e** je plagalna kadenca). Toda tu je vse izprevrženo: prvi dominantni tercdecimakord je pravzaprav tonika skladbe, drugi pa je neodločena, med subdomi-

nanto in dominanto nihajoča funkcija (čeprav je v resnici akord zgrajen kot dominantni undecimakord nad tonom »C« in se le pojavlja v obrnitvi terckvintsekstseptakorda, oz. nonakorda). Tako pri Skrjabinu spremenijo funkcije svoj pomen, oziroma se le obnašajo tako, kakor da bi ga imele; v resnici je to brezfunkcionalna harmonija, ki le gradi akorde v prevzetem, funkcionalnem smislu, daje jim pa nov, drugače neizrazljiv pomen. Soigra teh dveh akordov je v bistvu celotno harmonično tramovje skladbe; kadenc v vajenem smislu besede ni več, harmonija se ne razvija, pač pa zavzema s svojo barvitostjo in s posebnim, skoraj bolestnim mikom, ki ima več stalnega značaja kot Debussyjev. Prav zato je Skrjabin zelo močno vplival na harmonijo dveh kasnejših generacij.

Primer: n. pr. št. 52.

(Skrjabin, 8. klav. sonata)

x oblika D^{11-}, funkcija T (T = D^{13} na tonu a)

xx oblika D^{9}_{7-}, funkcija D (D = D^{11} na tonu c)

xxx oblika D^{13}_{11-}, funkcija T

xxxx oblika D^{11}, funkcija D

§ 62 **Postimpresionistični prispevki.** — Poslednji podvig harmonije kot urejenega barvnega in izraznega sredstva je bil impresionizem, struja, ki je hotela z zvoki pričarati zunanja in notranja razpoloženja, neodvisno od tematike in oblikovne gradnje. Po viških, ki sta jih v tem pogledu dosegla oba prej obravnavana skladatelja (§§ 60 in 61), je nastopil počitek od preobilice in pestrosti zvočnih vtisov, ki so terjali vedno več poslušalčevega sodelovanja. Dosežki so prestopili v dve veji: prva se je odmaknila od doslednega grmadenja zvokov in jih je

začela omejevati, močneje poudarjajoč druge elemente, ritem, melodijo in obliko **(Ravel)**; druga pa je stopnjevala zvočno barvnost in izgradila nov slog, ki je bil od vsega početka ekspresionističen **(Schönberg).** V tem namenu je obogatila tradicionalni harmonični in impresionistični zaklad z novimi, deloma umetno skonstruiranimi akordičnimi tvorbami, ki so zapustile trdno terčno osnovo ter prešle v sekundni in kvartni sistem; že v svojem »Nauku o harmoniji«, ki je sicer tradicionalen in okorel, je Schönberg postavil teorijo o kvartnih akordih, ki jih je sam tudi uporabljal (Komorna simfonija!). Prehod v čisto kromatiko je dokončno zavrgel dotlej obvezno akordično gradnjo po intervalih, ki so dajali vsakokratnemu sistemu ime, in jo prepustil naključnemu sozvočju paralelno tekočih melodičnih linij. Harmonija terčnega sestava je s svojim akordičnim bogastvom prešla v uporabo pri jazzu, kjer pa se je doslej v glavnem uveljavljala samo kot barvno sredstvo. Šele v zadnjem času se variacijska tehnika jazza loteva tudi harmonične podlage.

Prispevek atonalnih smeri je za harmonijo neznaten; atonalnost je načelno zanikala pomembnost harmonije in njeno samostojnost v vrsti gradbenih elementov glasbe. Tudi tu bo bodoči razvoj glasbe pokazal, ali se umetna glasba lahko odreče učinkovanju harmonije v tradicionalnem smislu in kaj more postaviti na njeno mesto; doslej takega nadomestila, ki bi odtehtal izgubo, še ni, zato je tudi mnogo najbolj naprednih skladateljev vključevalo v svojo glasbo harmonične učinke, četudi ne povsem v prevzetem smislu, temveč ustrezno modificirane **(Alban Berg).**

D. NALOGE

Naloge

A. *Izdelaj akordično v štiriglasnem strogem stavku (v raznih tonalit.)*

dur:

1 $\overset{3}{T} - S^7 \mid \overset{6}{\underset{5}{D}} - D^2 \mid T^6 - Tp \mid Sp^6 - Dp^7 \mid Tp - S^{+6} \mid D \overset{6}{4} \overset{5}{3} \mid T$

2 $\overset{8}{T} - {}^{\circ}S^{+6} \mid D^7 - Dp^6 \mid Sp^7 - D \overset{4}{3} \mid Dp^2 - Tp^6 \mid S^{+6} - D \mid T$

3 $\overset{6}{T} - Tp^7 \mid Sp^7 - D \overset{6}{5} \mid T^7 - Tp^7 \mid \emptyset^9_{(7)} - T \mid S - {}^{\circ}S^{+6} \mid T$

4 $T - D^7(Sp) \mid Sp - D^7(Dp) \mid Dp - \flat B^7 \mid D - \emptyset^9_2(Tp) \mid Tp - D^7 \mid T$

5 $T - Sp \overset{6}{5} \mid D^2 - D^7(Tp) \mid S - \flat B \overset{9}{7} \mid D - D \overset{6}{5}(Tp) \mid Tp - Sp^6 \mid D \overset{6}{4} \overset{5}{3} \mid T$

6 $T - \flat B \overset{6}{5} \mid D^7 - Tp \mid Sp^6 - {}^{\circ}\underset{3}{S}{}^{+6} \mid D^7 - \emptyset^9_7(Tp) \mid Tp - D^7 \mid T$

7 $T - D \overset{4}{3}(Tp) \mid D^2(S) - S^6 \mid \emptyset^9_2 - D^6(Tp) \mid Tp^2 - Sp^6 \mid D^2 - T^6 \mid Sp \overset{6}{5} - D^7 \mid T$

8 $T - D \mid D \overset{4}{3}(Dp) - Dp \mid \flat B^7 - D \overset{6}{5}(Sp) \mid \flat B^2 - D^6 \mid Tp^7 - D \overset{6}{5} \mid T$

9 $T - \emptyset^{9\rightarrow}_7(Sp) \mid Sp - \emptyset^9_7(Dp) \mid Dp - D^2(Tp) \mid Tp^6 - Sp \mid D \overset{6}{4} \overset{5}{3} \mid T$

10 $T - D^2(S) \mid {}^{\circ}S^6 - \flat B \overset{4}{3} \mid D^7 - {}^{\circ}Sp \mid D({}^{\circ}Sp) - \flat G^2 \mid D^7 - T$

B

mol:

11 $T - \flat B \overset{4}{3} \mid D^2 - T^6 \mid S^7 - D \overset{4}{3}(Tp) \mid Tp - Sp \mid T \overset{6}{4} - T^6 \mid S^{+6} - D \mid T$

12 $T - D \mid Sp - S \mid T \overset{6}{4} - D^2 \mid T^6 - S^{+6} \mid D^7 - T \mid \flat B \overset{6}{5} - D^7 \mid T$

13 $T - \flat B^2 \mid D \overset{6}{5} - T \mid Sp^7 - D \overset{6}{5}(Dp) \mid Dp - Tp^7 \mid S^6 - D^7 \mid T$

14 $T - S \mid \flat G^7 - D \overset{4}{3}(Sp) \mid S^4 - S \overset{6}{5} \mid D \overset{6}{5}(Dp) - Dp \mid T - D \mid T$

15 $\overset{3}{T} - D^2(S) \mid S^6 - \flat B \overset{4}{3} \mid {}^{+}D - {}^{+}\emptyset^9_{(3)} \mid T^6 - S \mid T \overset{6}{4} - S^{+6} \mid D \overset{6}{4} \overset{5}{3} \mid T$

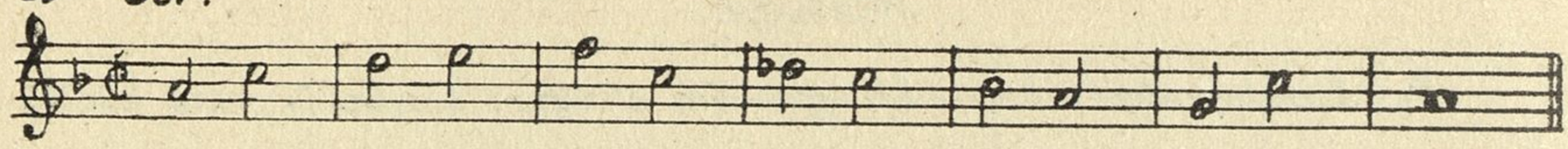
16 $T - {}^{+}\emptyset^9 \underset{5}{6}(Dp) \mid Dp^{7\rightarrow} - \flat B \overset{4}{3} \mid D^2(Tp) - {}^{+}D^7 \mid Sp - {}^{+}D \overset{4}{3} \mid T$

17 $T - {}^{+}\emptyset^9_7 \mid D^7(Tp) - {}^{+}D \overset{6}{5} \mid {}^{+}D^2(Sp) - {}^{+}D \overset{6}{5}(Dp) \mid {}^{+}D^2(Tp) - Tp^6 \mid {}^{+}D^7 - .. \mid T$

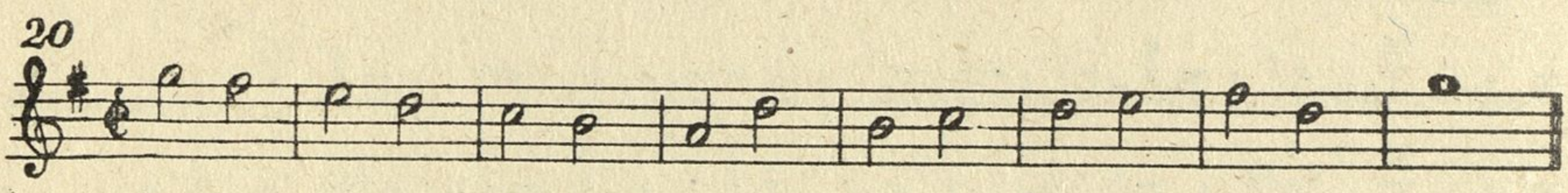
18 $T - S \mid \flat G - D^2(Tp) \mid Tp^6 - {}^{+}D \overset{4}{3}(S) \mid D(Dp) - Dp^7 \mid Tp - {}^{+}D^7 \mid T$

C. Harmoniziraj naslednje soprane:

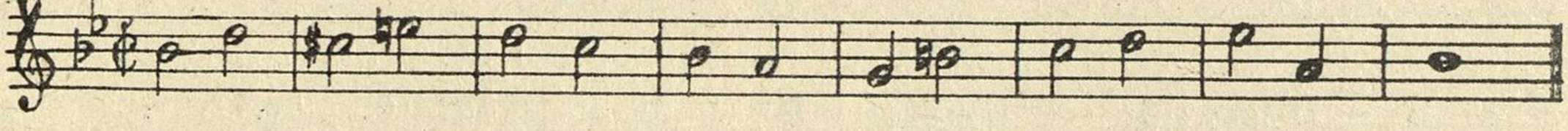
19 Dur:

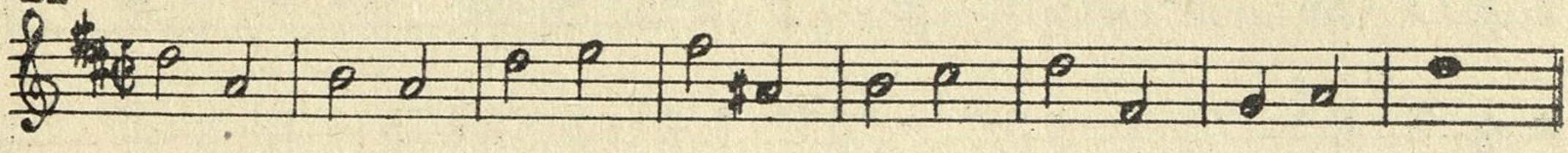


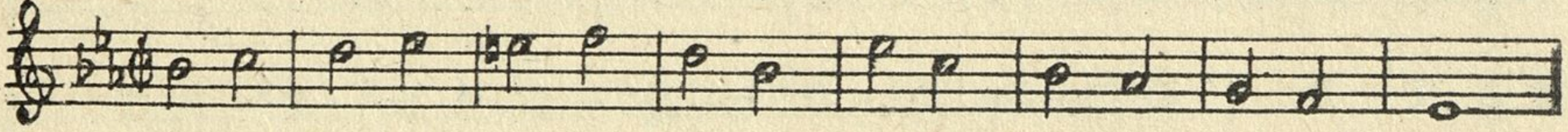
20



21

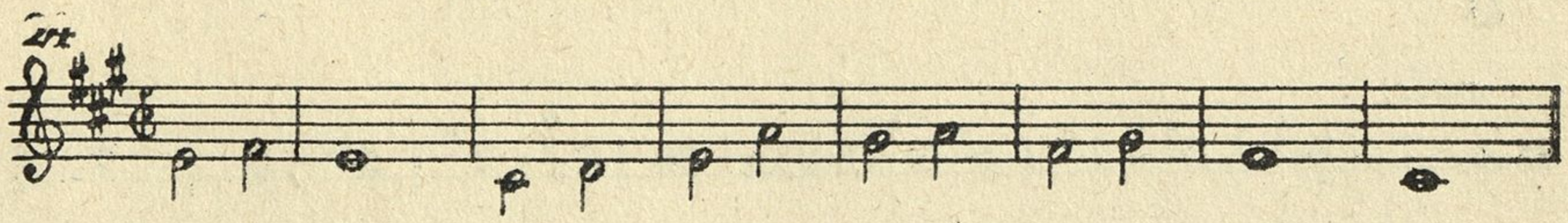


22

23

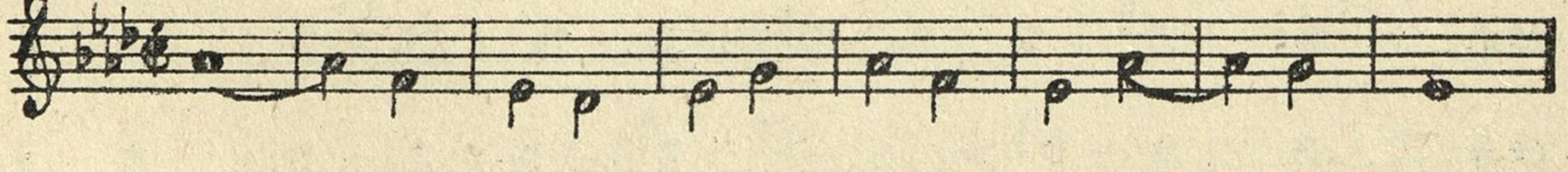


Č. Opremi te naloge s harmonično tujimi toni!

D. Harmoniziraj naslednje alte (v d)!

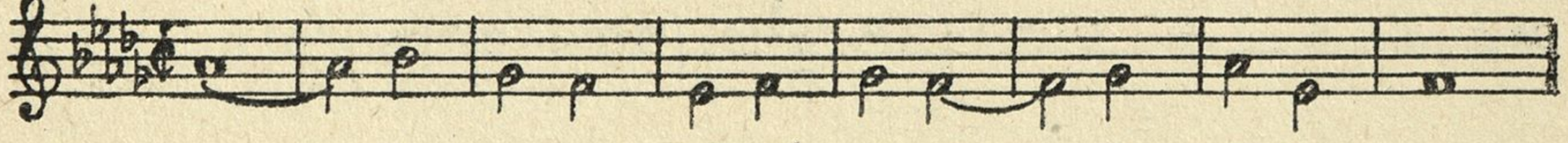


25



26

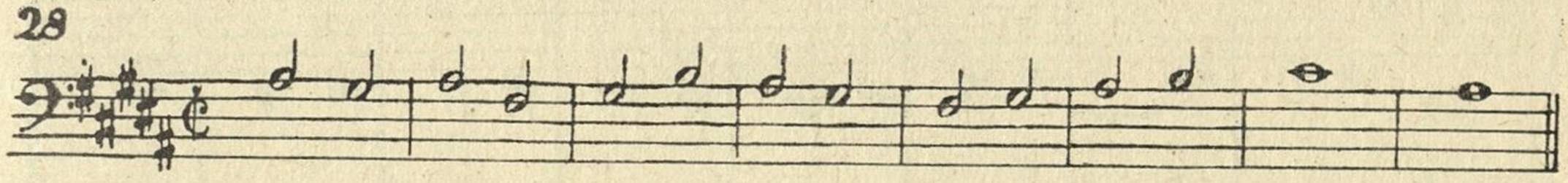
27



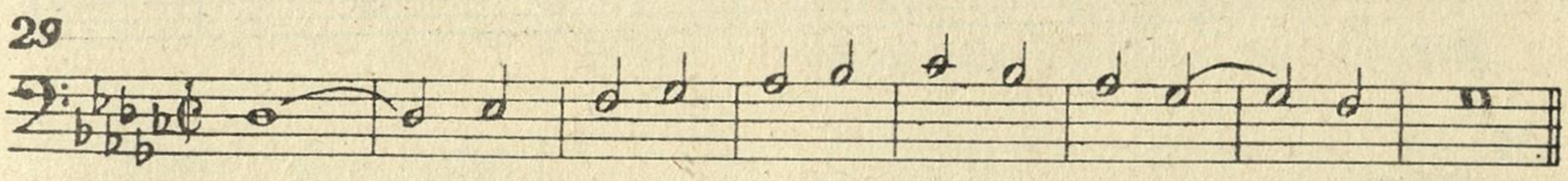
E. Opremi nalogo D s harmonično tujimi toni!

F. Harmoniziraj naslednje tenorje (v d)

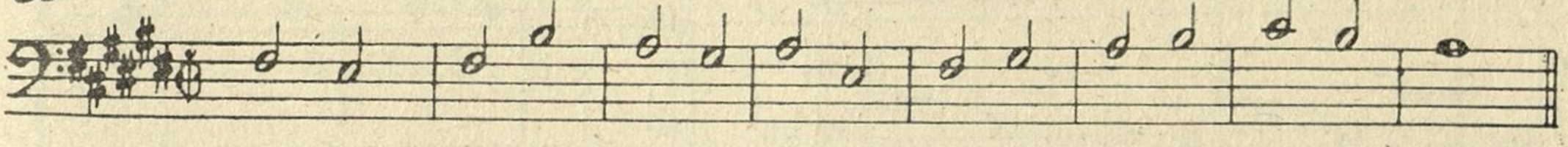
28



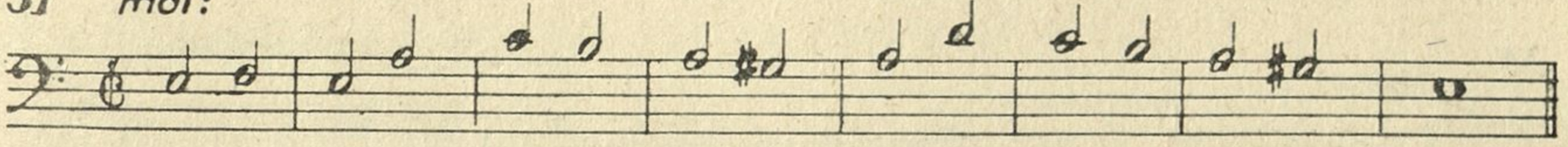
29



30



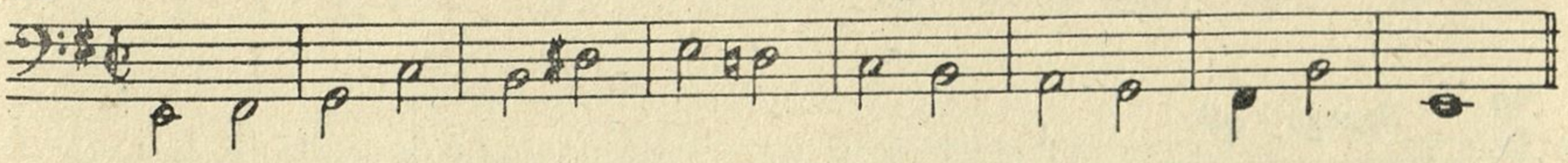
31 mol:



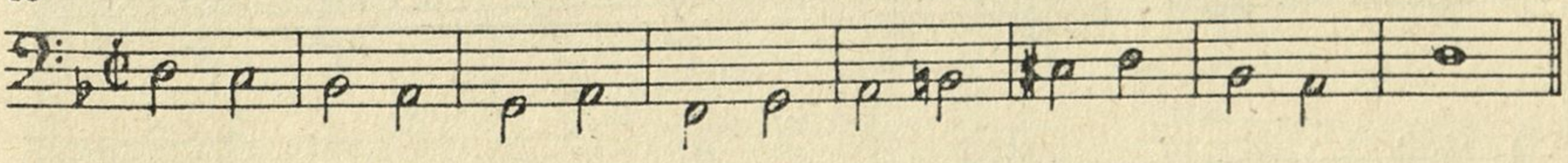
G. Opremi nalogo F s harmonično tujimi toni!

H. Harmoniziraj naslednje base (v d)

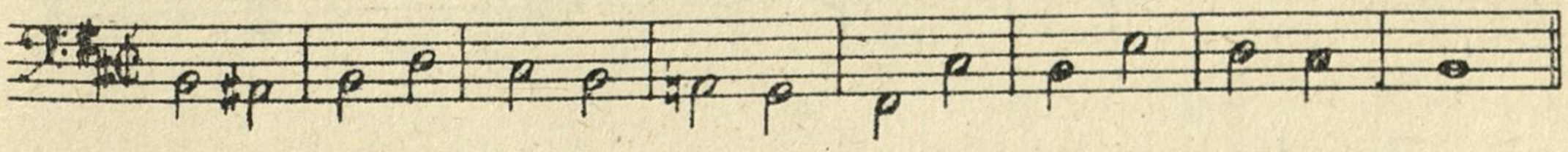
32



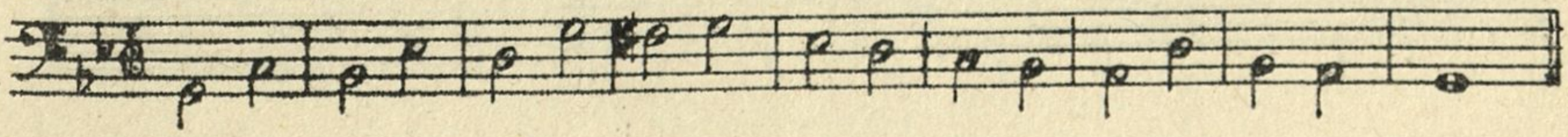
33



34



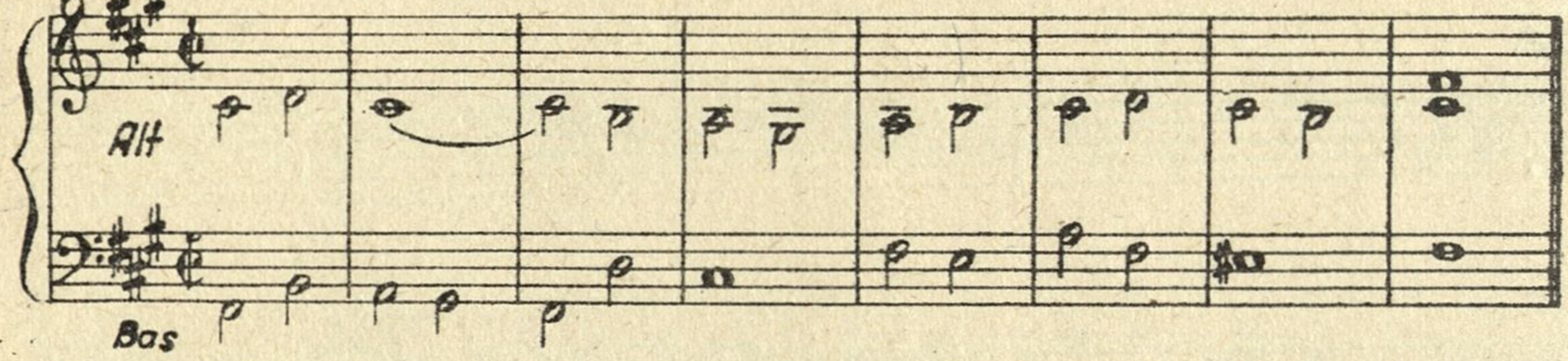
35



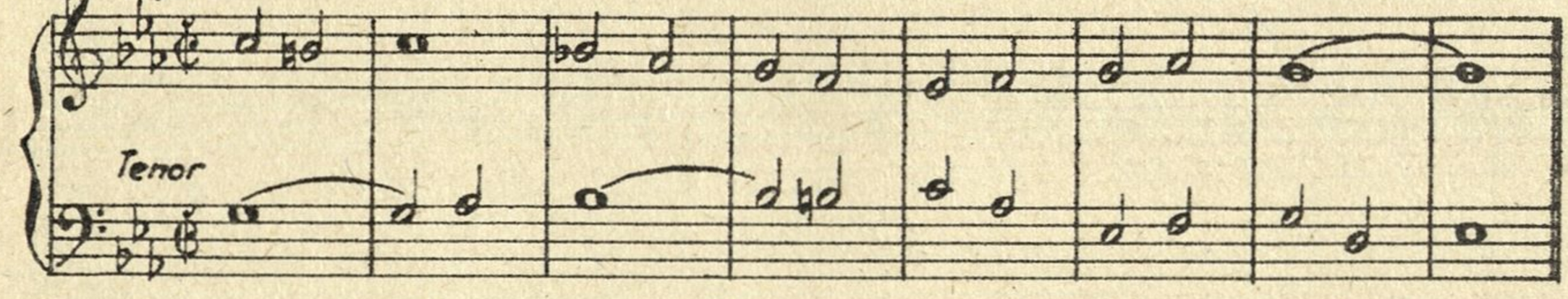
I. *Opremi nalogo* **H** *s harmonično tujimi toni!*

J. *Dodaj obema glasovoma še oba druga glasova!*

36

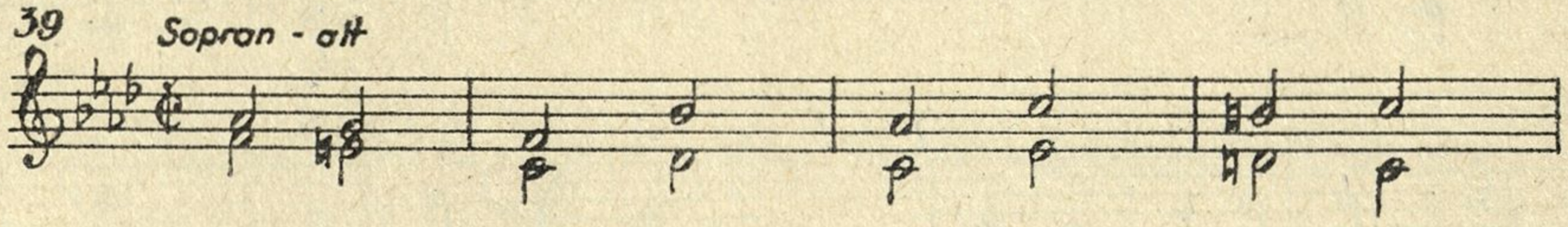


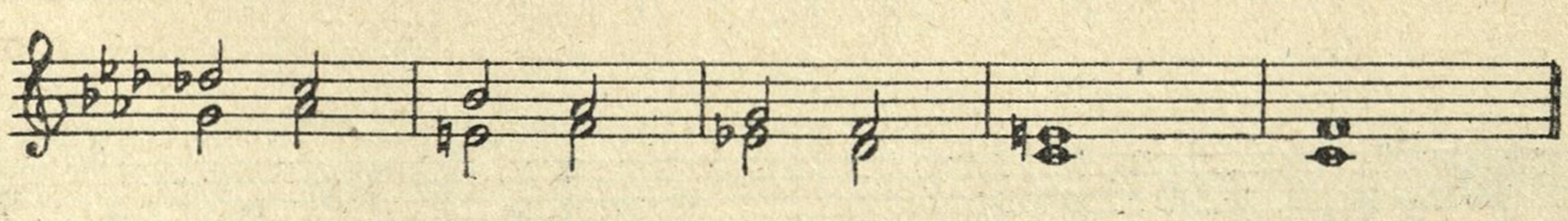
37



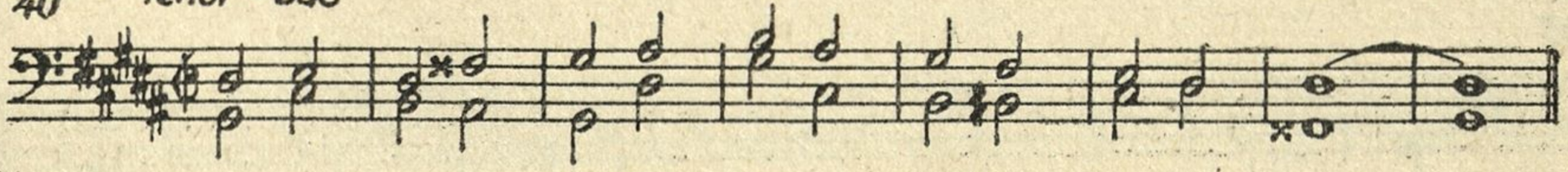
38

39

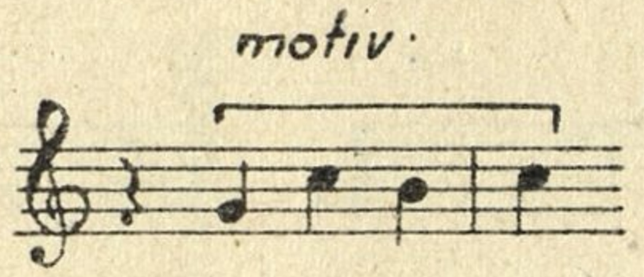




40



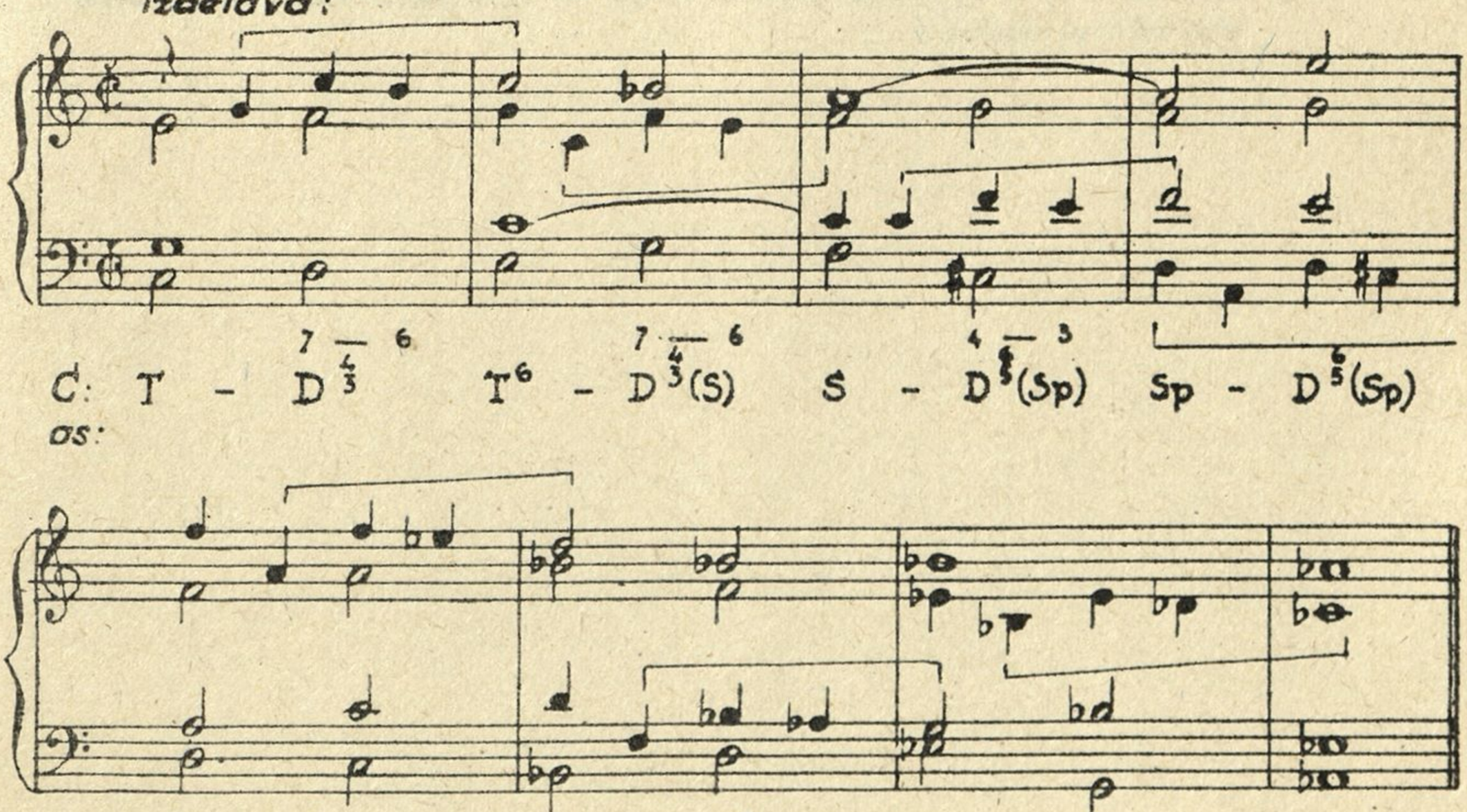
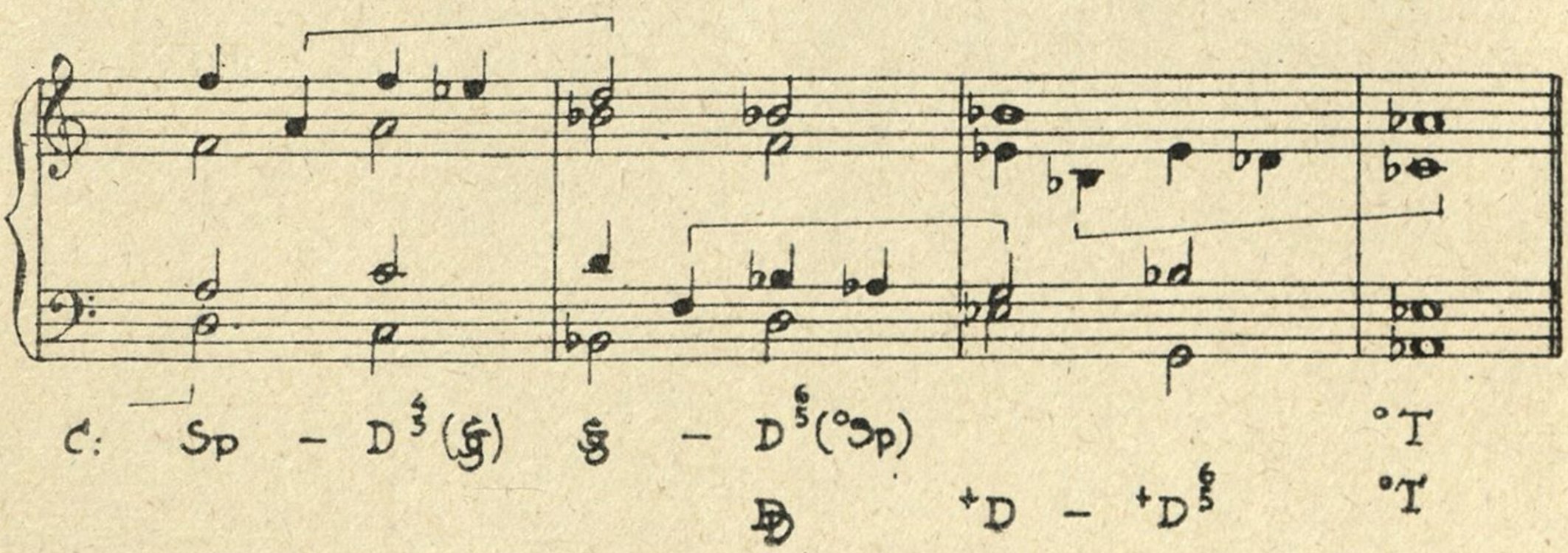
K. Izdelaj osemtaktne stavke z modulacijo in z uporabo stalnega motiva, ki naj teče skozi vse glasove!

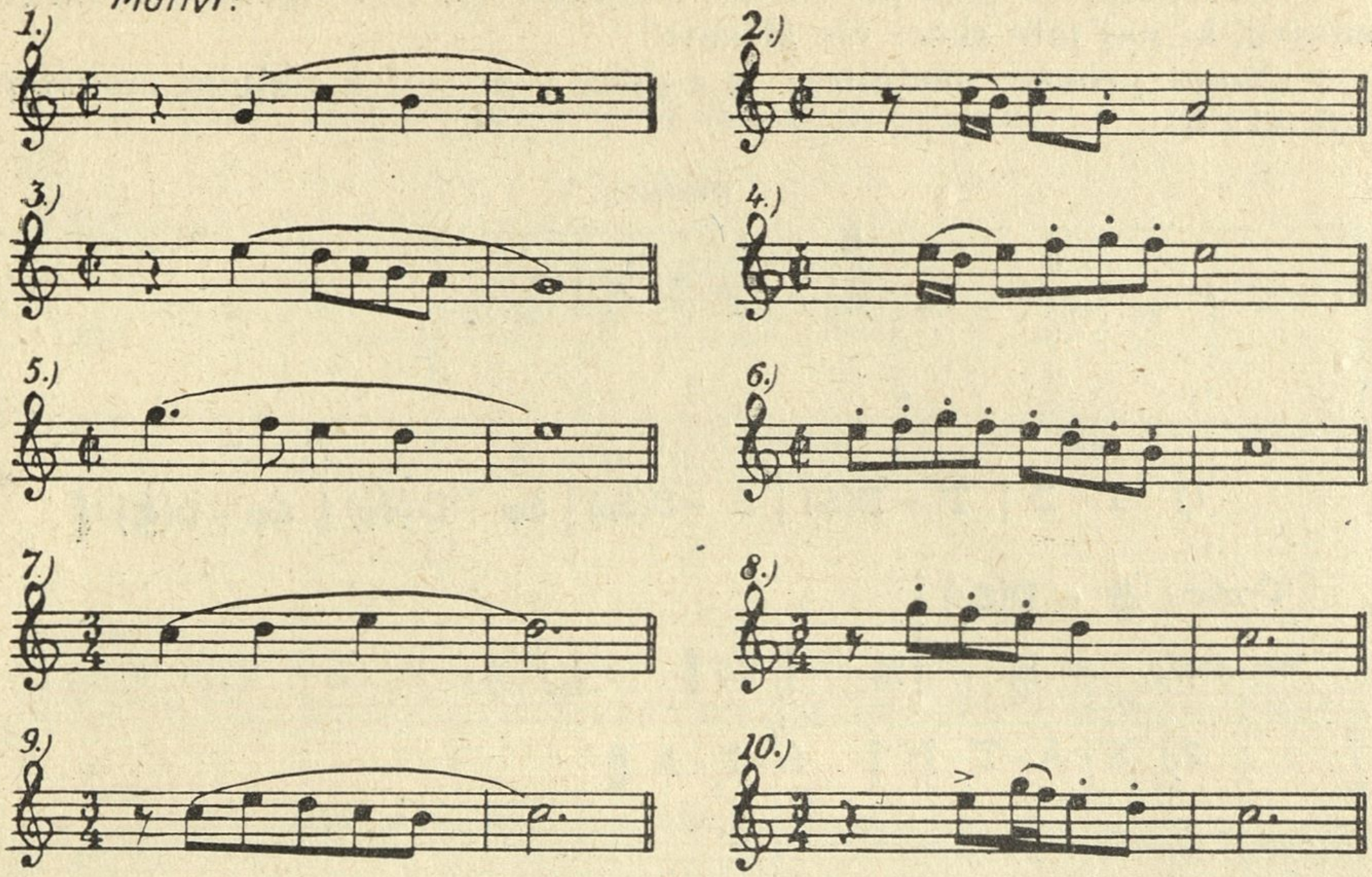
Notni primer: moduliraj iz c-dura v as-mol s stalnim motivom v 8 taktih!

1.) T - D | T - D(S) | S - D(Sp) | Sp - D(Sp) | Sp - D(Sg) ‖

C-dur: Sg - D(Sp) |
as-mol: = Bb |D - | T. ‖

2.) S - A - T - B | S - T - A ‖

Izdelava:



Motivi:

Itd. Transponiraj v različne dure in mole ter smiselno variiraj v bistvu enotaktne motive!

E. IMENIK V KNJIGI OMENJENIH GLASBENIKOV

Albéniz (Isaac), 1860—1909 — stran 86
Bach (Johann Sebastian), 1685—1750 — stran 4, 15, 23, 24, 37, 64, 65, 70, 82, 99, 100, 101
Balakirev (Mili), 1837—1910 — stran 83
Bartók (Béla), 1881—1946 — stran 87, 91
Beethoven (Ludwig van), 1770—1827 — stran 4, 70, 82, 100, 101
Berg (Alban), 1885—1935 — stran 4, 92, 111
Berlin (Irving, pravzaprav Israel Balin), r. 1888 — stran 93
Bizet (Georges), 1838—1875 — stran 83
Bliss (Arhur), r. 1891 — stran 91
Borodin (Aleksander Porfirjevič), 1833—1897 — stran 83, 84
Brahms (Johannes), 1833—1897 — stran 70
Burleigh (Henry Thacker), 1866—1914 — stran 92
Busoni (Ferruccio), 1866—1924 — stran 87, 90
Capellen (Georg), 1869—1934 — stran 85
Carrillo (Julián), r. 1875 — stran 90
Chopin (Frédéric François), 1810—1849 — stran 4, 56, 70, 71, 84, 85, 86, 87, 101, 102, 103, 107, 109
Čajkovski (Peter Iljič), 1840—1893 — stran 86
Debussy (Claude-Achille), 1862—1918 — stran 4, 16, 70, 76, 82, 85, 86, 87, 101, 102, 103, 107, 109
Einstein (Alfred), 1880—1952 — stran 91
De Falla (Manuel), 1876—1946 — stran 86
Fauré (Gabriel-Urbain), 1845—1924 — stran 105, 106
Franck (César-Auguste), 1822—1890 — stran 105
Gallus (Jacobus, Petelin), 1550—1591 — stran 4, 70, 82, 97, 98
Gershwin (George), 1898—1937. — stran 93
Gesualdo Principe da Venosa, 1560—1613 — stran 70
Granados (Enrique), 1887—1916 — stran 86
Grieg (Edvard Hagerup), 1843—1907 — stran 16, 83, 84, 85, 86, 107
Hába (Alois), r. 1893 — stran 90
Hanson (Howard), r. 1896 — stran 79
Hauer (Joseph Matthias), 1883—1959 — stran 91
Haydn (Franz Joseph), 1732—1809 — stran 4, 70, 100
Hindemith (Paul), r. 1895 — stran 10, 91, 93
Honegger (Arthur), 1892—1955 — stran 91, 93
d'Indy (Vincent), 1851—1931 — stran 11
Jolivet (André), r. 1905 — stran 87
Kodály (Zoltán), r. 1882 — stran 87
Liszt (Franz), 1811—1886 — stran 4, 76, 86
Massenet (Jules), 1842—1912 — stran 107
Messiaen (Olivier), r. 1908 — stran 87
Lassus (Orlandus), 1530—1594 — stran 4, 70, 97
Liebermann (Rolf), r. 1910 — stran 94

Milhaud (Darius), r. 1892 — stran 87, 88
Mozart (Wolfgang Amadeus), 1756—1791 — stran 4, 70, 83, 87, 100
Musorgski (Modest Petrovič), 1839—1881 — stran 83, 105, 107
Oettingen (Arthur Joachim von), 1836—1920 — stran 10
Palestrina (Giovanni Pierluigi da), 1525—1594 — stran 4, 70, 97
Pitagoras (s Samosa), 592/572—520/480 pr. n. š. — stran 9
Petelin (Jakob), gl. Gallus!
Puccini (Giacomo), 1858—1924 — stran 82
Rameau (Jean-Philippe), 1683—1764 — stran 4, 10, 12, 24, 63, 83, 99, 100
Ravel (Maurice), 1875—1937 — stran 82, 111
Rebikov (Vladimir Ivanovič), 1866—1920 — stran 76
Riemann (Hugo), 1849—1919 — stran 10, 18, 24, 44, 58, 59
Rimski-Korsakov (Nikolaj Andrejevič), 1844—1908 — stran 83
Saint-Saëns (Camille), 1835—1921 — stran 83
Scarlatti (Alessandro), 1660—1725 — stran 60
Schönberg (Arnold), 1874—1951 — stran 10, 70, 80, 81, 91, 111
Schubert (Franz Peter), 1797—1828 — stran 70, 101
Schumann (Robert), 1810—1856 — stran 70, 103
Sibelius (Jean), 1865—1957 — stran 86
Skrjabin (Aleksander Nikolajevič), 1872—1915 — stran 4, 44, 70, 71, 82, 101, 109, 110
Spohr (Ludwig), 1784—1851 — stran 105
Stravinski (Igor Fjodorovič), r. 1882 — stran 75, 84, 91, 93
Szymanowski (Karol), 1882—1937 — stran 82, 89
Verdi (Giuseppe), 1813—1901 — stran 82
Wagner (Richard), 1813—1883 — stran 4, 42, 70, 71, 85, 87, 101, 103, 104, 105, 109
Webern (Anton von), 1883—1945 — stran 91
Weill (Kurt), 1900—1950 — stran 93
Zarlino (Gioseffo), 1517—1590 — stran 99

F. LITERATURA

J. **Ph. Rameau,** Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.
F. **J. Fétis,** Traité de l'harmonie.
A. **J. v. Oettingen,** Das duale Harmoniesystem.
H. Riemann, Handbuch der Harmonielehre, z dopolnilnimi deli: Die Natur der Harmonik, Systematische Modulationslehre, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Das Problem des harmonischen Dualismus.
V. d'Indy, Cours de composition musicale I. z dodatkom: 100 Leçons d'harmonie.
E. Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik.
E. Kurth, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan.
I. Dubovskij, S. Jevsejev, I. Sposobin, V. Sokolov, Učbenik harmonii; in razni učbeniki o harmoniji, kakor so jih napisali:
F. Richter S. Jadassohn, S. Sechter, J. B. Foerster, J. Marx, K. Weigl, N. Rimski-Korsakov, Ch. Koechlin, G. Capellen, T. Dubois, A. Arenski, A. Schönberg, A. Hába, P. Hindemith in mnogi drugi tuji avtorji poleg domačih **F. Lhotka** in **M. Živković.**

VSEBINA

Uvod 3

A. Diatonika 7

B. Prehod iz diatonike v kromatiko 53

C. Novejši harmonični sistemi 73

Č. Vloga osebnosti 95

D. Naloge 113

E. Imenik v knjigi omenjenih glasbenikov 121

F. Literatura 125

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

COBISS

0000252375

Lucijan Marija Škerjanc

HARMONIJA

Notografiral
Fran Leder

Založila
Državna založba Slovenije
Za založbo
Ivan Bratko

Tisk
Časopisnega podjetja »Celjski tisk«
Celje 1962

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS 165 324

COBISS