

ROZDZIAŁ III

O akordach

We współczesnej muzyce każdej melodii towarzyszy odpowiednio dobrana harmonia. Ścisłej mówiąc, nawet w utworach, w których występuje wyłącznie pojedyncza linia melodyczna – jak w ariach – można usłyszeć towarzyszące jej rozmaite dźwięki, które z nią harmonijnie współgrają. Współbrzmienie złożone z kilku dźwięków nazywa się akordem. Zatem każdy utwór składa się z sekwencji akordów.

Dawniej akordy składały się wyłącznie z interwałów konsonansowych, a więc z dźwięków łączących się w przyjemne dla ucha brzmienie. Stopniowo wszakże dostrzeżono, że pod pewnymi warunkami do budowy akordów można stosować także interwały dysonansowe. Zauważono, iż dysonujące akordy nadają niejednokrotnie melodii spójność oraz wdzięk, jakich nie sposób byłoby osiągnąć za pomocą samych konsonansów. Z tego powodu wprowadzano do praktyki muzycznej coraz to nowe akordy.

Akord określa się jako konsonansowy, jeżeli składa się z interwałów tworzących konsonans nie tylko w odniesieniu do jego podstawy, lecz także między sobą; dysonansowym zwie się go wówczas, gdy jeden lub więcej jego składników tworzy dysonans względem podstawy bądź innego zawartego w nim składnika.

Akord, w którym zamierza się połączyć wszystkie interwały konsonansowe, można zbudować jedynie na trzy sposoby:

1. z podstawy [prymy], tercji, kwinty i oktawy;
2. podstawy, tercji, seksty i oktawy;
3. podstawy, kwarty, seksty i oktawy.

Gdyby bowiem zamierzano wykroczyć poza obręb oktawy, nastąpiłoby jedynie powtórzenie tych samych interwałów.

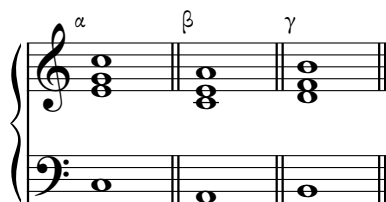
Pełnogłosowy akord konsonansowy składa się – prócz podstawy – jedynie z trzech składników: tercji, kwinty i oktawy; tercji, seksty i oktawy; albo kwarty, seksty i oktawy. W pierwszym przypadku, gdy odznacza się najdoskonalszą harmonią, nazywa się go **trójdźwiękiem doskonałym**, w drugim – **akordem sekstowym**, a w trzecim – **akordem kwart-sekstowym**.

ROZDZIAŁ IV

*Uwagi o właściwościach i zastosowaniu akordów
oraz o niektórych przynależnych do nich interwałach*

O TRÓJDŹWIĘKU

Wyróżnia się trzy rodzaje trójdźwięków: durowy (α), mollowy – zwany także miękkim (β) – oraz zmniejszony (γ).



Pierwszy z nich, zbudowany z tercji wielkiej, kwinty czystej i oktawy, charakteryzuje się najdoskonalszą harmonią, jaką może osiągnąć akord. Ponieważ z najdoskonalszej harmonii wynika najwyższa łagodność brzmienia, dawni kompozytorzy kończyli swoje utwory właśnie takim trójdźwiękiem – nawet te utrzymane w tonacji mollowej. Współcześnie jednak zakończenie utworu trójdźwiękiem mollowym nie budzi zastrzeżeń. Od trójdźwięku zazwyczaj rozpoczyna się także cały przebieg harmoniczny kompozycji – od durowego w tonacjach durowych i od mollowego w mollowych – ponieważ akord ten pozwala natychmiast określić tonację główną utworu.

Z uwagi na zdolność definiowania tonacji, trzy stopnie skali: tercja, kwinta i oktawa, określane są mianem stopni zasadniczych (*chordae essentiales*). Doskonały trójdźwięk durowy lub mollowy pojawia się przede wszystkim na początku utworu, dla celu ustalenia tonacji oraz na jego końcu, gdzie za sprawą swej doskonałości przywraca brzmieniowy spokój.

Trójdźwięk zmniejszony, o którym będzie jeszcze mowa, nie może stanowić ani akordu początkowego utworu, albowiem nie definiuje tonacji, ani też końcowego, gdyż nie odznacza się należyłą doskonałością brzmienia.

ROZDZIAŁ VI

O okresach harmonicznych i kadencjach.

Akordy w muzyce są tym, czym słowa w języku; tak jak z kilku powiązanych ze sobą i wyrażających pełną myśl słów powstaje zdanie, tak w muzyce z kilku połączonych akordów, które wieńczy zamknięcie, powstaje okres harmoniczny. Podobnie jak wiele powiązanych ze sobą zdań składa się na pełną wypowiedź, tak utwór muzyczny składa się z wielu połączonych okresów.

Zanim będzie można przedstawić, w jaki sposób należy ułożyć cały utwór muzyczny, konieczne jest wyłożenie zasad kształtowania pojedynczych okresów harmonicznych; temu celowi poświęcono niniejszy rozdział.

Ponieważ okres składa się z akordów połączonych bądź wykazujących naturalne powinowactwo, które kończą się zamknięciem, należy w tym miejscu wyjaśnić dwie kwestie:

1. jak należy łączyć ze sobą następujące po sobie akordy;
2. w jaki sposób można wieńczyć ten szereg akordów zamknięciem w postaci tak zwanych kadencji.

Akordy mogą wykazywać w stosunku do siebie dwojaki związek: ogólny (szerszy) bądź szczególny (węższy). Ich związek ogólny polega na tym, że wprowadza się je z tej samej tonacji, oraz na tym, by słuch to odbierał. W tym celu wymaga się, by pierwszy akord w szeregu od razu utrwalił w słuchu określoną skalę diatoniczną tonacji durowej lub mollowej, oraz by następnie wszystkie kolejne akordy – zarówno pod względem ich tonów podstawowych, jak i przynależnych im interwałów – były czerpane z tej samej skali⁵⁰.

Skala i tonacja utrwalają się w słuchu najlepiej wtedy, gdy pierwszym akordem okresu jest trójdźwięk toniki, ponieważ zawiera on wszystkie główne

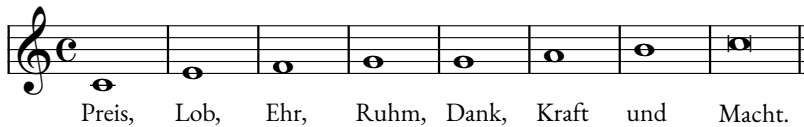
⁵⁰ O okresach, których akordy pochodzą z kilku różnych tonacji – mianowicie o przebiegach chromatycznych i enharmonicznych – mowa będzie w rozdziale ósmym. Natomiast przypadek, w którym dany interwał nie wywodzi się ze skali danej tonacji, zostanie w dalszej części rozdziału omówiony osobno.

ROZDZIAŁ XI

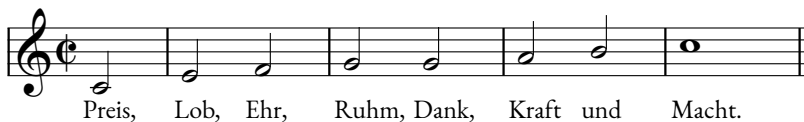
O ozdobnym kontrapunkcie prostym
(*contrapunctus floridus*)

Podobnie jak śpiew pod wieloma względami przypomina ludzki krok, tak też prosty, nieozdobny śpiew, określany mianem chorałowego, odpowiada zwyczajnemu chodzeniu równym krokiem. Śpiew ozdobny wykazuje zaś wyraźne pokrewieństwo z wdzięcznym krokiem tanecznym, w którym każdy ruch zyskuje własną ozdobę. Rzeczą wielkiej wagi w muzyce jest należyte pojęcie tego podobieństwa, to bowiem porównanie pozwala najlepiej dostrzec najistotniejsze cechy śpiewu ozdobnego.

Wyobraźmy sobie jednak następującą melodię:



i zauważmy, że sposób, w jaki głos zmierza naprzód, wykazuje całkowite podobieństwo do zwyczajnego, powszedniego chodzenia. Każda nuta i każda sylaba tekstu stanowi tu krok naprzód. Wszystkie te kroki są sobie całkowicie równe – zarówno pod względem nacisku stąpnienia, jak i szybkości, z jaką po sobie następują. Zupełnie tak, jak przy zachowaniu tych samych kroków można iść szybciej lub wolniej, nie odbierając chodzeniu jego prostej, naturalnej swobody ani całkowicie jednolitego charakteru, tak samo rzecz się ma ze śpiewem. Poprzednią melodię można także zaśpiewać dwa razy szybciej:



jak także:

ROZDZIAŁ II

O interwałach

Jak już wspomniano, starożytni określali interwały między dźwiękami według stopni diatonicznych. W rezultacie każdy ton podstawowy posiadał w obrębie oktawy siedem interwałów, jako że od I do VIII stopnia mieściło się siedem stopni diatonicznych. Interwały większe niż oktawa, czyli - interwały złożone, nazywano według stopni, licząc od najniższego dźwięku. Sekundę w drugiej oktawie nazywano noną, tercję – decymą i podobnie określano wszystkie pozostałe interwały, w całym zakresie dawnego systemu. Współcześnie w zasadzie zaniechano tego sposobu liczenia. Interwałom złożonym nadaje się bowiem nazwy, które noszą w pierwszej oktawie, stąd decymę zwie się tercją, undecymę – kwartą itd. Jedynie w szczególnych przypadkach, których przykłady podano wyżej – w przypisie na stronie **trzeciej**, interwały w drugiej oktawie oznacza się cyframi 9, 10, 11 itd. W szczególności nona zachowuje swoją nazwę, gdy w harmonii traktuje się ją inaczej niż sekundę, co okaże się w dalszej części wywodu. Owe interwały zachowywały te same nazwy dla każdego tonu podstawowego, lecz ze względu na swą rzeczywistą wielkość – a co za tym idzie brzmienie – znacznie różniły się między sobą. Interwał od C do D, jak i od D do E oraz od E do F, nazywano sekundą, choć różniły się one od siebie wielkością.

Aby pokazać rzeczywistą wielkość interwałów, jakimi posługiwali się starożytni w swych różnorodnych skalach, należy przeanalizować poniższe zestawienie:

Tabela1. Interwały w starożytnych skalach

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
C	1C	$\frac{9}{8}D$	$\frac{4}{3}E$	$\frac{3}{4}F$	$\frac{2}{3}G$	$\frac{3}{5}A$	$\frac{8}{15}B$	$\frac{1}{2}c$
D	1D	$\frac{9}{10}E$	$\frac{27}{32}F$	$\frac{3}{4}G$	$\frac{27}{40}A$	$\frac{3}{5}B$	$\frac{9}{16}c$	$\frac{1}{2}d$
E	1E	$\frac{15}{16}F$	$\frac{5}{6}G$	$\frac{3}{4}A$	$\frac{2}{3}B$	$\frac{5}{8}c$	$\frac{5}{6}d$	$\frac{1}{2}e$
F	1F	$\frac{9}{8}G$	$\frac{4}{5}A$	$\frac{32}{45}B$	$\frac{2}{3}c$	$\frac{16}{27}d$	$\frac{8}{15}e$	$\frac{1}{2}f$