

## 16. Delovni list

### 2. HARMONSKI JEZIK:

Če je bila harmonija v klasicizmu konstruktivna – strukturalna in oblikotvorna, v romantiki ekspresivna – v službi emocionalne izraznosti, je v impresionizmu predvsem koloristična. Melodična komponente je v drugem planu, težišče koloriranja je predvsem v harmoniji in instrumentaciji. Omenjeni pristop se je sicer pojavil že v romantiki, vendar je šele v impresionizmu doživel pravi razcvet in bil tudi prignan do skrajnih meja. Koloristične značilnosti harmonije se kažejo predvsem na dva osnovna načina: s samim izborom sozvočij ter skozi njihove medsebojne odnose – bodisi vertikalne (v smislu dodajanja več plasti) ali horizontalne (glede na zaporedje).

#### AKORDI – GRADNJA IN UPORABA

Akordi v impresionizmu postanejo **zvočne vrednosti »po sebi«**, neodvisno od harmonskih odnosov, torej tudi od harmonske dinamike. Proces **emancipacije disonance**, ki se je postopno odvijal skozi celotno zgodovino je omogočil impresionistom, da se ne ozirajo več na težnjo tonov po razvezu, pač pa da vsako sozvočje koristijo (predvsem) glede na njegovo koloristično izraznost. Sledijo si povsem svobodno, pri čemer torej šteje predvsem njihova zvočnost kot taka in njena uporabnost za pričaranje določenega vzdušja ali prizora. Poleg akordov terčne gradnje, ki pa so sedaj zgrajeni z nizanjem še več terc, so se pojavili tudi kvartno (in kvintno), sekundno ter kombinirano zgrajeni akordi:

- a) **akordi terčne gradnje - terčni večzvoki** predstavljajo nadaljnji razvoj terčnega mišljenja. Skozi zgodovino so trozvoku, zgrajenemu iz dveh terc oz. treh tonov so postopno dodajali glede na osnovni ton še septimo (četverozvok), nono (peterozvok), undecimo (šesterozvok) in tercdecimo (sedmerozvok). Pri tem je bil vsak novi ton sozvočja najprej (dlje časa) neakordičen (NAT - zadržan, prehajalen, menjalen...) ozirom figurativen in se šele nato utrdil kot akordična disonanca s težnjo po razvezu. Naslednja stopnja v razvoju je bila, da je ta težnja postopno postajala manj in manj izrazita, navsezadnje pa se je povsem izgubila. Vsak prej omenjeni dodani ton je tako na koncu postal samostojni del akorda, povsem enakovreden njegovim ostalim, konsonančnim intervalom. Términ terčni večzvoki zajema vse akorde od četverozvoka do sedmerozvoka. Od naštetih so bili tudi v impresionizmu še vedno največ v uporabi četverozvoki in peterozvoki, vendar na drugačen način kot prej:

- **nastopajo svobodno in enakopravno na vseh lestvičnih stopnjah;**
- **razvezovanje njihovih disonanc ni več potrebno.**

Hierarhija »glavnih« (D, vii) in »ostalnih« četverozvokov iz tradicionalne harmonije ni več v veljavi in četverozvok terčne gradnje lahko nastopi na katerikoli stopnji, zgrajen diatonično ali z alteriranimi toni, torej z vsemi možnimi kombinacijami različnih terc. Tudi peterozvoki so poslej možni na vseh stopnjah – funkcionalnost tako ali tako postaja čedalje bolj pogojna oziroma marsikdaj že povsem izgine. Od peterozvokov sta najpogosteje v uporabi tista dva, ki imata za osnovo bodisi D7 bodisi MM7, in jima je dodana velika 9.

Upoštevanje težnje določenih tonov akorda po razvezu postane odvisno od tega, katera vloga akorda – koloristična ali ekspresivna – v določenem trenutku prevladuje. Kljub temu torej, da je koloristična vloga akordov v impresionizmu izpostavljena, se lahko zaradi podčrtanja izraznosti (pri tem pa ravno disonance in njihova tendenčnost, kot lepo izkazuje poznoromantično obdobje, igrajo pomembno vlogo) pojavi tudi tradicionalno razvezovanje disonanc.

### 85. Claude Debussy: *Deklica z lanenimi lasmi; Preludiji, 1. zvezek št.8*

Harmonization: Ges:  $\overset{6}{\text{F}}$  —  $\text{S}^7$  —  $\text{D}^{\#7}$  —  $\overset{6}{\text{F}}$  —  $\text{II}^{\flat 7}$  —  $\text{D}$  —  $\text{S}^{\flat 1}$

Osamosvojitve četverozvokov in peterozvokov se ne kaže le z opuščanjem razvezovanja njihovih disonanc, pač pa tudi v smislu paralelnih sosledij omenjenih akordov:

### 86. Claude Debussy: *Pour le piano; Sarabanda*

Harmonization: cis (eolski):  $\text{II}^7$  —  $\text{S}^7$  —  $\text{VII}^2$   $\text{S}^7$   $\text{II}^7$  —  $\text{III}$  —  $\text{d}$  —

V takih okoliščinah, posebej ob daljšem in postopnem sosledju akordov istega tipa se (bolj ali manj) izgubi funkcionalnost posameznih akordov, celota pa da vtis koloristične »sence« vodilne ali neke druge melodične linije, učinek je podoben kot pri miksturi pri orglah, odtod tudi izraz, ki poimenuje tako sosledje: miksturni paralelizem.

Najbolj očitno se osamosvojitve disonančnih sozvočij kot naravnih konsonanc kaže pri zaključnih sozvočjih – sedaj lahko skladba zaključi tudi s četverozvokom ali peterozvokom:

### 87. Maurice Ravel: *Vodomet*

Harmonization: E:  $\overset{\sharp}{\text{F}}$  —  $\text{T}^7$

V tradicionalni harmoniji se mora pri peterozvoku nona nahajati nad osnovnim tonom akorda (najpogosteje kar v najvišjem glasu), da bi lahko prišlo do pravega razveza. Ker impresionizem ne zahteva razvezovanja none, je le-to seveda zdaj moč srečati v katerikoli glasu:

**88. Claude Debussy: Mrtvo listje; Preludiji, II. zvezek št.2**

Kljub temu, da se je dodajanje undecime (šesterozvok) in terdecime (sedmerozvok) pojavilo v fazi, ko sta bili »nižji disonanci« septima in nona že osamosvojeni, je le to v smislu prej omenjenega principa asimilacije. Undecima in terdecima imata tako predvsem figurativno vlogo – zadržka ali prehajalnega tona:

**89. Claude Debussy: Zanos; Pozabljene ariete, št.1**

Akordova undecima, s katero ta postane šesterozvok izvira iz zadržka 4-3, posebej na D. V težnji po izogibu tej že zelo izrabljeni možnosti, posebej v kadenci, je razvez izostal, s čimer je undecima postala akordični ton.

**90. Claude Debussy: Deklica z lanenimi lasmi; Preludiji, I. zvezek, št.8**

Undecima je sorazmerno hitro izgubila vlogo (kot prej septima in nona) disonance, se iznebila figurativnega obeležja in postala samostojen in enakovreden akordični ton.

**91. Maurice Ravel: Rigaudon; Couperinov grob, 4. st.**

C: S<sup>7</sup> — II <sup>11</sup>/<sub>9</sub> — D <sup>13</sup>/<sub>9</sub> — T

Podobno kot izvira undecima iz nerazvezanega zadržka 4-3, izhaja terdecima iz nerazvezanega zadržka 6-5.

Glede na to, da je razporeditev tonov po glasovih v akordih lahko poljubna, je njihova oblika v bistvu nepomembna. Praviloma najnižji ton sozvočja deluje kot osnovni ton in s tem tudi odreja funkcijo akorda, kolikor je to sploh še pomembno.

**b) akordi z dodanimi disonancami**

Za nekakšen prototip dodane disonance bi lahko imeli – vsaj po imenu – Rameaujevo dodano seksto (sixte ajoutée) na S akordu. Vendarle ima ton v tem primeru vlogo dejanske disonance, torej kritičnega tona, ki potrebuje razvez. V nasprotju z omenjenim dodane disonance v modernem smislu nimajo nikakršne težnje po razvezu in so povsem enakopravne z ostalimi akordičnimi toni oziroma enako stabilne kot katerikoli od njih. Razumemo jih lahko kot neakordične tone, ki so izgubili figurativno vlogo in se utrdili v zgradbi akorda, mu dodali posebno barvo (koloriranje) brez ustvarjanja notranje napetosti, katere posledica bi bila razvez. To je le ena od razlik med »tradicionalno«  
dodano seksto na S in prvo od »modernih«, ki so jo analogno pričeli uporabljati na T – trozvočku mestoma že pozni romantiki (Mahler) ter skladatelji dunajske operete in valčka (Johann Strauss idr.), od njih pa so jo prevzeli v druge žanre zabavne glasbe.

Dejstvo, da dodane disonance izvirajo iz nerazvezanih zadržkov je marsikdaj očitno, kot v naslednjem primeru, kjer so takšni zadržki najprej razvezani, ob njihovem ponovnem nastopu pa se to ne zgodi:

**92. C. Debussy: Peleas in Melisanda, 1.d.**

Fis: T — VII <sup>4</sup>/<sub>9</sub> — T

Tonika z dodanimi disonancami, predvsem z že omenjeno seksto, lahko razen v kadenci nastopa tudi kjerkoli drugje v glasbenem toku, v kakršnem koli kontekstu in lahko tudi (začasno) postane edina oblika T harmonije:

93. M. de Falla: *El amor brujo*, št. 11, *Pantomima*

Najpogosteje dodana disonanca poleg sekste je – praviloma velika – sekunda. Lahko bi jo razumeli tudi kot akordovo nono, skrženo na osnovni interval. Zagotovo je (kot opisano pod /a/) osamosvojitvev nonakorda in izguba težnje disonanc po razvezu pripomogla k takšnemu razvoju. V resnici je meja med nonakordom in trozvokom z dodano sekundo rahlo zabrisana. Dejavnik, ki navedena akorda najjasneje ločuje, je septima – če je prisotna, razumemo akord kot nonakord oz. peterozvok, če je ni pa kot trozvok z dodano sekundo.

94. C. Debussy: *La puerta del Vino*, *Preludiji*, II zvezek, št. 8

95. C. Debussy: *Gulliwogg's cake walk*, *Children's Corner*, št.6

O dodanih tonih je moč govoriti le, če so sicer v akordu v resnici prisotni tudi vsi ustrezni akordični toni (poleg dodane sekste kvinta, poleg dodane sekunde terca). Izrazita težnja kvarte po razvezu v terco, kot osnovni gradbeni material klasične harmonije, temelji na večstoletni tradiciji in zato v naših ušesih tudi zbuja pričakovanje takšnega razveza. To je razlog, da se kvarta kot trozvoku dodan interval najredkeje pojavlja. Če se to vendarle zgode, sta pogosto prisotni tudi dodani seksta in sekunda, kar skupaj povzroči že grozd – cluster tonov.

## Vaje:

1. Harmonizirajte spodnjo frazo:

a) z vzporednim gibanjem samih dominantnih nonakordov:

b) na osnovi določenega modusa (ki seveda vsebuje tone iz melodije) z uporabo (vsaj nekaj) šesterozvokov oz. sedmerozvokov:

2. Opišite tipe akordov v naslednjem primeru: