

1. Delovni list

STABILNE ALTERACIJE

Kromatične spremembe (poltonska zvišanja in znižanja) lestvičnih tonov – alterirani toni ali skrajšano **alteracije** – nastopajo v treh kontekstih: kot **kromatični neakordični toni** (prehajalni, menjalni itn.), kot (že obdelani) labilno alterirani toni oz. **labilne alteracije** ter kot stabilno alterirani toni oz. **stabilne alteracije**. Pri prvih – kromatičnih NAT (kar lahko razberemo že iz poimenovanja) gre predvsem za njihovo melodično vlogo, harmonska je drugotna. Labilno in stabilno alterirani toni pa vedno igrajo tudi harmonsko vlogo in tudi v tem smislu pomembno zaznamujejo akorde, v katerih nastopajo.

Ime *labilne alteracije* izvira iz dejstva, da le-te nastopajo v akordih dvojnih funkcij (=akordih stranskih vej), ki ne izkazujejo težnje po razvezu v izhodiščni T akord, pač pa v »svojo lastno« - *stransko toniko*. Z nastopom labilno alteriranih akordov je torej izhodiščna T oslajljena, omajana – *labilna* –, namesto nje začasno vlogo težišča prevzame nek drug akord (stranska T, VI ali v eliptični verigi naslednja D oz. VII). S tem labilno alterirani akordi tudi spremenijo funkcijo: npr. četvero-zvok na 1. lestvični stopnji - T z znižano septimo ne more več igrati tonične vloge, saj je po zgradbi dominantni četvero-zvok. Njegova funkcija torej ni T, pač pa D/s . Labilne alteracije so, kot že povedano, vsi alterirani toni, ki jih srečamo v akordih dvojnih funkcij.

V nasprotju z labilno alteriranimi akordi stabilno alterirani akordi ne vplivajo na gravitacijski center tonalitete - občutek T, s tem pa se tudi ne spremeni funkcija akorda, v katerem se pojavijo (kot zamenjava lestvičnega tona). **Stabilne alteracije so kromatične spremembe labilnih lestvičnih tonov, ki se poltonsko razvezujejo v stabilne lestvične tone:**

1. primer: stabilne alteracije v duru in v molu



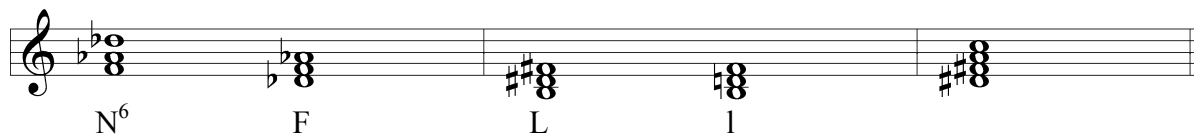
Stabilno alterirani toni so v duru torej $\downarrow 2$, $\uparrow 2$, $\uparrow 4$ in $\downarrow 6$ v duru ter $\downarrow 2$, $\downarrow 4$ in $\uparrow 4$ v molu. Načelno se lahko pojavijo svobodno in v določenem akordu zamenjajo lestvični ton. Vendarle so v praksi daleč najpogostejše nastopali v nekaterih značilnih akordih, ki jim je teorija podelila tudi posebna imena (napolitanski, italijanski...).

Akordi je alteriran, če vsebuje vsaj en alteriran ton. Nekateri stabilno alterirani akordi so po zgradbi oz. kvaliteti takšni kot doslej znani diatonični akordi – kot npr. napolitanski sekstakord, ki je po kvaliteti durov sekstakord. V tem primeru gre torej za stabilno alterirane akorde **diatoničnega tipa**. Poleg omenjenih pa lahko s pomočjo stabilnih alteracij zgradimo tudi akorde, ki jih iz diatonike ne poznamo oziroma jih zgolj iz diatoničnih – lestvičnih tonov ne bi mogli. Ti akordi (najpogostejše, vendar ne vedno, vsebujejo sozvočje zmanjšane terce oz.

njenega obrata zvečane sekste) so **kromatičnega tipa**. Nekateri so zvočno enaki diatoničnim (npr. nemški ali francosko nemški, ki zvenita enako kot D7), večina pa tudi po zvoku predstavlja nove, iz diatonike neznane tvorbe.

2. primer: pogostejši stabilno alterirani akordi v C duru in v c molu:

- diatoničnega tipa:



napolitanski
sekstakord

frigijski
akord

lidijski
akord
(možen samo
v duru)

lidijski
akord

zmanjšani
četerozvok
(možen samo
v duru)

- kromatičnega tipa



It.

Nem.

Fr.

Skr.

Fr.-nem.

zvečani
sekstakord

zvečani
kvintsestakord

zvečani
terckvartakord

dvakrat zvečani
kvintsestakord

dvakrat zvečani
terckvartakord

oz.

oz.

oz.

oz.

oz.

italijanski akord

nemški akord

francoski akord

Skrjabinov akord

francosko
nemški akord

Vsak alterirani ton je tudi vodilni ton, razvezuje pa se v smeri svoje alteracije. Alterirani toni tako v akord prinesejo veliko napetost, kot vodilnih tonov jih seveda praviloma ne podvajamo (izjema je »napolitanska seksta« oz. prima frigijskega akorda). Omenjena napetost je tudi dejavnik, ki lahko zabriše določene slabosti ob doseganju in razvezovanju. Tako je možno doseganje vseh stabilno alteriranih četerozvokov (včasih, redkeje tudi trozvokov) s prečjem. Ob razvezu nemškega akorda lahko pride do očitnih – Mozartovih (in Scarlattijevih) kvint, pri razvezu vseh stabilno alteriranih akordov pa lahko pride do zakritih paralel, če so le-te še dodatno zabrisane z zadržkom v enem od glasov. V trozvoku se lahko pojavita največ dva alterirana tona, v četerozvoku pa so lahko alterirani celo vsi štirje. Če pride v istem akordu v dveh različnih glasovih do hkratnega zvišanja in znižanja iste lestvične stopnje, gre za **disalteracijo**.

Stabilno alterirani akordi lahko nastopajo samostojno ali kot NAT (v smislu prehajalnih, menjalnih itn. akordov).

Stabilno alterirani akordi lahko nastopijo tudi v smislu akordov dvojnih funkcij, včasih je njihovo tovrstno pojavljanje v praksi najpogostejše. Tako lahko vsi akordi, ki jih oklepa zvečana seksta (vsi akordi kromatičnega tipa) nastopijo na dominantni veji. Zanimiv in ne tako redek je tudi primer, ko pred napolitanskim (frigijskim) akordom stoji njegova dominantna, s čimer N⁶ oziroma F predstavlja »stransko toniko«.

2. Delovni list

STABILNO ALTERIRANI AKORDI DIATONIČNEGA TIPA

NAPOLITANSKI SEKSTAKORD IN FRIGIJSKI AKORD

Durov kvintakord na nižani drugi stopnji v duru in v molu nosi zaradi svoje poltonske oddaljenosti od toničnega akorda – enakega odnosa kot v frigijskem modusu – **frigijski akord** – **F** (nekateri teoretiki tega imena ne uporabljajo in ga poimenujejo kar kot napolitanski akord v osnovni legi). Prvi obrat frigijskega akorda, ki je bil v praksi še mnogo pogostejše v uporabi, je **napolitanski sekstakord** – **N⁶**. Svoje ime je dobil po skupini pomembnih italijanskih opernih skladateljev, povezanih z Neapljem, ki so delovali v osemnajstem stoletju. Kljub temu, da so omenjeni akord relativno pogosto uporabljali, pa pri tem niso bili prvi, niti edini.

1. LASTNOSTI

Tako napolitanski sekstakord kot frigijski akord sta pogostejša v molovi tonaliteti, čeprav ju je moč srečati tudi v duru. V molu vsebujeta samo eno stabilno alteracijo - $\downarrow 2$ lestvično stopnjo, v duru pa dve - poleg $\downarrow 2$ še $\downarrow 6$ lestvično stopnjo. Kljub temu, da gre za akorda, ki sta po gradnji durova, zaradi navzdol alteriranega tona (tonov) v kontekst, kjer sta uporabljena, prineseta temnejšo barvo. Tako frigijski akord kot njegov obrat napolitanski sekstakord izražata močan subdominantni karakter. Pri napolitanskem sekstakordu njegov osnovni ton, ki z basom oklepa sekstni interval, imenujemo napolitanski seksta. Kot navzdol alteriran ton je $\downarrow 2$ vodilni ton v smeri navzdol. Najpogostejše se giblje s skokom za $zm3$ navzdol v vodilni ton D, ta pa potem postopno navzgor v primo T, ki predstavlja razvez obeh tonov. Možen je tudi takojšnji razvez $\downarrow 2$ navzdol v primo T, v notranjih glasovih pa (če je v akordu $\downarrow 2$ podvojena) tudi realteracija navzgor v lestvično drugo stopnjo.

2. GRADNJA

Za oba akorda velja, da ju gradimo predvsem s podvojeno terco (pri napolitanskem sekstakordu je to basov ton). Poleg tega se v praksi pojavlja tudi podvajanje osnovnega tona akordov – gre seveda za svojevrstno izjemo, saj je v tem primeru podvojen alteriran ton.

3. OZNAČEVANJE

V praksi se akorda navadno označuje s črkama F (frigijski) in N⁽⁶⁾ (napolitanski), čeprav je poleg omenjenega moč najti tudi označevanje z II (lahko z dodano označbo alteracij, torej -1 in -5) ali poenostavljeno z $\bar{II}$.

4. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Akorda N⁶ in F kot subdominantna akorda ne moreta biti uveden s katerikoli akordom D funkcije. Sledita torej predvsem akordom T, VI, III, S in II stopnje. N⁶ lahko slednjima sledi tudi kot neakordičen pojav (menjalen, zadržan, appoggiatura itn.).

Tako N⁶ kot F sta akorda, ki najpogostejše vodita v D oziroma v akord z dominantno funkcijo. Med N⁶ oz. F in D nastopa t.i. polarna razdalja med akordi – akorda si v kvintnem krogu ležite nasproti, kar v tonalnem okolju pomeni največjo možno oddaljenost. V izogib

prečju, ki bi nastalo med $\downarrow 2$ v N^6 oz. F in med lestvično 2. st. (v D nastopa kot kvinta), se ob razvezovanju v D četverozvok njegova kvinta opušča. Zelo pogosto se pred razvezom v D akord pojavita še eno ali dve vmesni sozvočji – kvartseksakordni zadržek na D, izmik v vii/D ali (redkeje) v D/D, lahko pa tudi izmik in zadržek skupaj. Možen je tudi razvez direktno v T akord, ki pa je v praksi redkejši.

Zgledi:

~ vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

3. L. van Beethoven: Sonata Op. 27, št. 2

Adagio sostenuto

(sempre legato)
sempre *pp* senza sordini

Pri razvezovanju F se včasih (če je to v smislu sekvence) ob razvezu pojavi v basu tudi skok za zvečano 4 (pr. 205).

4. F. Chopin: Preludij Op. 28, št. 20

riten.

pp cresc. *p*

5. J. S. Bach: 2. suita za orkester v h-molu, 7. st. - Badinerie

Allegro

b: -II⁶ V²

6. W. A. Mozart: Klavirski koncert K. 488, 2. st.

Adagio

f#: I VI -II⁶ I⁶₄ V⁷ I

Ob podvajanju napolitanske sekste, se tisti od tonov, ki je v notranjem glasu, realterira:

7. L. van Beethoven: Bagatela Op. 119, št. 9

Vivace moderato

p *p* *f* *p*

Včasih se pred nastopom N⁶ oz. F pojavi pripadajoča D. Gre torej za izmik v stransko vejo frigijskega akorda:

8. F. Chopin: Mazurka Op. 7, št. 29

cresc. *poco rall.* *a tempo*

Vaje:

1. Analizirajte, vpišite funkcijske in generalbasne označbe

9. F. Chopin: Valček Op. 34, št. 2

2. harmonizirajte, vpišite funkcijske in generalbasne označbe

Figured bass notation below the bass line:

$\flat$ 6 $\flat 6$ $\flat 5$ 6 $\flat 6$ 5 6 $\flat 5$ 6 - $\flat$ $\flat 6$ 6 $\flat 7$ - 6 7 - 4 $\flat$

3. Harmonizirajte sopranovo linijo, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe; šestnajstink ne harmonizirajte posebej, nastopijo naj kot nekaordični oz figurativni toni

Allegretto

3. Delovni list

LIDIJSKI AKORD

Lidijski akord – L (če je durov – možen je le v duru) ali I (če je molov – najdemo ga v duru in v molu) je akord na sedmi lestvični stopnji. Ime izvira iz njegovega odnosa do T, ki je enak kot med akordoma na VII. in I. stopnji v lidijskem modusu. Lidijski akord se je prvič pojavil v obdobju romantike.

1. LASTNOSTI

Lidijski akord se najpogosteje pojavlja v duru, in to kot durov trozvok – L. Lidijski molov akord vsebuje eno alteracijo – zvišano ima kvinto ($\uparrow 4$ lestvično stopnjo), lidijski durov akord, pa ima dva alterirana tona – terco in kvinto ($\uparrow 2$ in $\uparrow 4$ lestvično stopnjo). V marsičem je lidijski akord nasprotje frigijskemu. Toni slednjega ležijo pol tona nad toni T akorda, toni lidijskega pa pol tona pod T – toni obeh alteriranih akordov izražajo močno težnjo po razvezu v T. Oba akorda sta najprej – izvirno nastopala kot neakordična pojava. Frigijski akord izraža karakter S, lidijski pa karakter D. Nekateri teoretiki želijo sprovesti analogijo do konca in ponujajo kot razvez lidijskega akorda polarni akord – akord molove subdominante (s), podobno kot sta si polarna F in D. V resnici omenjenega razveza v praksi skorajda ni najti – lidijski akord se daleč najpogosteje razvezuje v T.

2. GRADNJA

Tako L kot I najpogosteje nastopata kot nekaordična pojava. Akorda L sploh ni moč srečati kako drugače, pojavlja pa se predvsem kot menjalni akord v okviru T funkcije, in to z gibanjem treh glasov nad ležečim pedalnim tonom – osnovnim tonom T, zato podvajanje katerega koli ton ni potrebno.

10. J. Suk: Ljubezenska pesem Op.7, št.2

Lidijski molov akord lahko nastopi neakordično v smislu zadržka oziroma appoggiature na D, lahko pa tudi kot samostojno sozvočje, v tem primeru je predvsem kot sekstakord s podvojeno terco.

3. OZNAČEVANJE

V praksi se akroda navadno označuje s črko L, če je akord v durovi obliki in l, če je molov. Poleg omenjenega je moč najti tudi označevanje s VII oz. vii z dodano označbo alteracij, torej +3, +5 (L) oz. +5 (l).

4. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Kot že omenjeno, akorda nastopata predvsem kot NAT v okviru T oziroma D. funkcije. Samostojni I akord lahko dosežemo iz T ali S funkcije, razvezuje se v T.

ZMANJŠANI ČETVEROZVOK NA $\uparrow 2$ STOPNJI V DURU

smo doslej poznali kot akord vii⁷/iii, torej akord dvojne funkcije – labilno alteriran akord. Poleg omenjene se isto sozvočje pojavlja tudi v povsem drugačni vlogi: kot stabilno alteriran akord z neposrednim razvezom v T.

1. LASTNOSTI

Akord in zvišani primo in terco, torej $\uparrow 2$ in $\uparrow 4$ lestvično stopnjo. Tudi izvor tega akorda so NAT, kasneje pa se je pojavlja tudi kot samostojna zvočna tvorba. Pogosto ga je moč srečati tudi v D veji, torej kot $i\textcircled{\text{+}}_{+1,+3}/D$. Nastopa kot septakord ali v katerem od obratov.

2. GRADNJA

Akord je vedno popoln, le če nastopa kot NAT, nastopi z gibanjem samo zgornjih treh glasov, v tem primeru z enim opuščnim tonom.

3. OZNAČEVANJE

Akord označujemo kot $ii^{\circ}_{+1,+3}$ oziroma na D veji kot $ii^{\circ}_{+1,+3}/D$.

4. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Če se pojavlja samostojno, lahko sledi akordu katere koli funkcije, v smislu NAT pa nastopa prehajalno iz ii ali menjalno iz T. Kot že omenjeno, akorda nastopata predvsem kot NAT v okviru T oziroma D. funkcije. Samostojni I akord lahko dosežemo iz T ali S funkcije, razvezuje se v T.

Zgledi:

~ vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

11. F. Sousa: Semper Fidelis



12. C. Wieck Schumann: *Concert variations Op.8, var. 2*13. P. I. Čajkovski: *Hrestač (klavirski izvleček)*14. R. Schumann: *Lento espressivo Op. 68, št. 21*

C: IV vii^o7/V I⁶₄ V⁹vii^o7/vi V⁷/ii V⁷/V I⁶₄ V⁷/V I⁶₄ V⁷ I

DOMINANTNI AKORD Z ZVIŠANO KVINTO

1. LASTNOSTI, GRADNJA IN OZNAČEVANJE

Dominantni akord z zvišano kvinto – D_{+5} je možen le v duru (v molu pač $\uparrow 2$ lestvična stopnja, ki v akordu predstavlja zvišano kvinto, ni mogoča), je pa enharmoničen s sekstakordom III^+ istoimenskega mola. Pojavlja se v kvintakordni in v sekstakordni obliki, še pogostejši pa je kot četverozvok – D_{+5} sekundakord, vendar bo slednji obdelan pozneje, skupaj z ostalimi stabilno alteriranimi četverozvoki. Že v obdobju klasicizma nastopa kot neakordičen pojav, v romantiki pa tudi kot samostojen akord. V akordu D_{+5} vedno podvajamo osnovni ton.

2. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Kot že omenjeno, akord lahko nastopa kot NAT v okviru D funkcije – v tem primeru kvinta D prehaja v zvišano kvinto ali kot samostojen akord, ki lahko sledi akordu katere koli funkcije.

Vaja:

~ harmonizirajte, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe in označite modulacije. Označite NAT ter ugotovite, kateri so diatonični in kateri kromatični, poimenujte glasbeno celoto, ki jo predstavlja spodnja vaja.

83.

The exercise consists of four systems of piano accompaniment in G major (one sharp). Each system includes a treble and bass staff with a figured bass line below the bass staff. The figures are as follows:

System 1:

8 #7 8 8 ——— 6 6 11 10 9 8 #6 6 4 #2 3 - #6 7 6 6 #6 4
 5 #4 5 7 8 #5 4 5 - 4 3 4 #5 4 # 6 # 4
 3 #2 3 3 ——— 3

System 2:

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

System 3:

6 - 7 - 6 5 6 6 6 2 6 6 6 6 - 6 6
 #3 - # - 4 3 # # #5 4 4 5 5
 2

System 4:

6 8 7 6 4 6 5 #5 8 9 #7 8 6 #5 7
 4 6 5 3 2 2 5 6 #4 5 3 4 #2 3

4. Delovni list

STABILNO ALTERIRANI AKORDI KROMATIČNEGA TIPA

Stabilno alterirani akordi kromatičnega tipa lahko nastanejo samo z uporabo alteriranih tonov in jih zgolj iz diatoničnih tonov neke lestvice ni moč zgraditi. Večinoma vsebujejo interval zmanjšane terce, ki pa skoraj vedno nastopa v obratu – kot zvečana seksta, včasih tudi dvakrat zmanjšano kvinto oziroma njen obrat dvakrat zvečano kvarto. Najpogostejši stabilno alterirani akordi kromatičnega tipa so

ZVEČANI SEKSTAKORD (italijanski akord), ZVEČANI KVINTSEKSTAKORD (nemški akord) in ZVEČANI TERCKVARTAKORD (francoski akord)

1. LASTNOSTI

Pojavljata se obe v naslovu navedeni poimenovanji. Drugo poimenovanje podobno kot pri napolitanskem sekstakordu nima prave osnove v geografiji oziroma ne pomeni, da so določeni akordi značilni za državo, po kateri imajo ime.

15. primer: italijanski, nemški in francoski akord

(samo v duru) (samo v molu)				(samo v duru)			(samo v duru) (samo v molu)			
#6	#6	6	6	#6	#6	6	#6	#6	4	4
				(b)5	5	b5	4	4	3	3
s	ii	ii	vii	ii	vii		II	VII	VII	vii
(-3)	+1	-3	-3	+1	(-7)	-3	(-5)	+3	-5	-3
+1							+3			
it.			it./T	nem.		nem./T	fr.			fr./T

Pri vseh akordih zvečana seksta praviloma nastopa v zunanjih glasovih, njen naravni razvez je (navzven) v čisto oktavo, redkeje se zvečana seksta realterira navzdol v malo (dominantno) septimo akorda, ki sledi. Italijanski akord je enharmoničen dominantnemu četverozvoku brez kvinte, nemški akord pa popolnemu dominantnemu četverozvoku. Francoski akord spada v skupino stabilno alteriranih akordov kromatičnega tipa, ki jih je tudi po zvoku – enharmonično – v diatoniki nemogoče zgraditi. Izvor imajo vsi trije akordi v frigijski kadenci:

16. primer: *izvor italijanskega, nemškega in francoskega akorda*

Za vse tri akorde je torej značilen razvez v **durov** kvintakord. Daleč najpogosteje se vsi trije naštetih akordi pojavljajo z razvezom v dominantno. Vsi trije akordi izražajo jasen dominantni karakter.

Zvečani sekstakord kot italijanski akord predstavlja povsem drugačno zvočno tvorbo od zvečanega sekstakorda kot obrata zvečanega trozvoka. Ker je poimenovanje italijanskega akorda kot zvečanega sekstakorda zgodovinsko gledano nastopilo prej, naj velja dogovor, da bomo za italijansko akord uporabljali samo ime zvečani sekstakord, v drugem primeru pa naj bo poimenovanje daljše: zvečani sekstakord kot obrat zvečanega trozvoka.

17. primer: *zvečani sekstakord (italijanski akord) in zvečani sekstakord kot obrat zvečanega trozvoka***2. GRADNJA IN OZNAČEVANJE**

Pri zvečanem sekstakordu vedno podvajamo kvinto. Zvečani kvintseksakord ter zvečani terckvartakord (nemški in francoski akord) sta četverozvoka in nastopata vedno v popolni obliki.

Možni označevanji akordov prikazuje primer 218. Pri tistih, ki ležijo na (nizki) šesti lestvični stopnji (ne gre za osnovni, pač pa najnižji ton akorda), bomo uporabljali najpreprostejše oznake, torej **it.**, **nem.** in **fr.**, saj gre za daleč najpogostejši in izhodiščni način pojavljanja teh akordov. Akordi, ki ležijo na nizki drugi lestvični stopnji in se razvezujejo v T, bodo nosili označbe **it./T**, **nem./T** in **fr./T**. Če kateri od naštetih akordov nastopi z razvezom v nek drug akord lestvice – torej na eni od stranskih vej, uporabimo analogno označevanje, npr. **it./ii** ali **nem./vi** ipd. Pričujoče označevanje naj ne deluje preveč nenavadno - italijanski, nemški in francoski akord pač značilno nastopajo z razvezom v dominantno tonaliteto, vsi drugi razvezi pa so v praksi bistveno redkejši in izhajajo iz prej omenjenega. Akordov na četrti lestvični stopnji ne bomo označevali z enakimi kraticami, saj se razvezujejo drugače kot prej omenjeni; v tem primeru bomo preprosto uporabili »navadno« funkcijsko oznako z ustrezno alteracijo (glej odebeljene označbe v primeru 218).

3. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Kot že omenjeno, je značilen razvez italijanskega, nemškega in francoskega akorda v durov kvintakord, ki nastane z razvezom zvečane sekste navzven. Poleg daleč najpogostejšega razveza v D (kot kvintakord stranske T na dominantni veji) je dovolj pogost tudi razvez v četverozvok D v smislu elipse – v tem primeru se zvečana seksta realterira navzdol v D septimo. Bistveno redkeje akordi nastopajo na znižani drugi lestvični stopnji, torej z razvezom v T. V tem primeru se predvsem pri italijanskem in nemškem akordu lahko v molu pojavi tudi razvez v molov akord – t. Akordi, ki ležijo na četrti (oziroma nizki četrti) lestvični stopnji takega razveza ne poznajo, saj se durov kvintakord, ki bi nastal z razvezom njihove velike sekste navzven, ne nahaja v tonaliteti. To je razlog, da se pri njih izogibamo označevanja z **it.**,

nem. in **fr.**, saj so »italijanski«, »nemški« in »francoski« akord le po zgradbi, ne pa tudi po razvezu. Navedeni akordi se razvezujejo predvsem v T sekstakord, pa tudi v T kvintakord (z odskokom basa za kvarto navzdol), v T kvartsekstakord ter v (dvojni) zadržek oz. appoggiatura na D – v obeh zadnjih primerih se basov ton pomakne stopnjema navzgor.

Vsi naštetaki akordi lahko nastopijo samostojno ali kot neakordični pojavi. Slednji nastopijo najpogosteje za sekstakordom s (ali S). Pri razvezu italijanskega akorda – še posebej v sopranu – lahko pride do odskoka ene od kvint akorda v seksto zadržka 6-5 na D ali celo v primo D (primer št. 223). Pri razvezu nemškega akorda se med basom in enim od notranjih glasov lahko pojavijo očitne – **Mozartove kvinte**. Le-te sicer zazvenijo trdo, krepko, a vendar ne preveč moteče; razlog je v tem, da prvo od kvint, tisto v nemškem akordu ne sestavljata osnovni ton in kvinta akorda, pač pa njegova terca in septima. Kljub temu, da so Mozartove kvinte torej sprejemljive, pa so se jim tudi v tem primeru skladatelji pogosto izognili oziroma jih zabrisali z zadržkom na D oziroma z odskokom septime nemškega akorda v kvinto (s tem nastane italijansko akord) pred njegovim razvezom.

Zgledi:

~ vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

18. L. van Beethoven: Sonata za klavir Op. 78, št. 2



19. G. Tartini: Sonata za violino v g-molu, »Vražji trilček«



20. L. van Beethoven: Simfonija št.5, 1. st.



21. W. A. Mozart: Godalni kvartet K. 173, 1. st.

Excerpt from the first movement of Mozart's String Quartet K. 173, measures 113-115. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The dynamics alternate between *f* (forte) and *p* (piano). Measure 113 starts with a *f* dynamic in the Violin I part. Measure 114 has a *p* dynamic in the Violin I part. Measure 115 has a *f* dynamic in the Violin I part. The Viola and Cello/Double Bass parts also show *p* dynamics in measures 114 and 115. There are slurs and accents over the notes in measures 113 and 115.

22. W. A. Mozart: Sonata za klavir K. 332, 1. st.

Excerpt from the first movement of Mozart's Piano Sonata K. 332, marked *Allegro*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: Treble and Bass. The tempo is *Allegro*. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, with a strong rhythmic drive.

23. W. A. Mozart: Uvertura k operi Don Giovanni, K. 527 (kl. izvleček)

Excerpt from the overture of Mozart's opera Don Giovanni, marked *Andante*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: Treble and Bass. The tempo is *Andante*. The music is characterized by a slow, steady pace with a strong rhythmic drive, featuring chords and single notes in both hands.

24. L. van Beethoven: Sonata za klavir Op. 13, 3. st.

Excerpt from the third movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 13, marked *cresc. sf* (crescendo, fortissimo). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: Treble and Bass. The tempo is *cresc. sf*. The music is characterized by a slow, steady pace with a strong rhythmic drive, featuring chords and single notes in both hands. The dynamics are marked *p* (piano) and *cresc. sf* (crescendo, fortissimo).

25. F. Schubert: *Godalni kvartet Op. 125, št. 1, 4. st.*26. F. Chopin: *Nokturno Op. 48, št. 2***Vaja:**

~ harmonizirajte, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe in označite modulacije. Poimenujte glasbeno celoto, ki jo predstavlja spodnja vaja.

84.

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

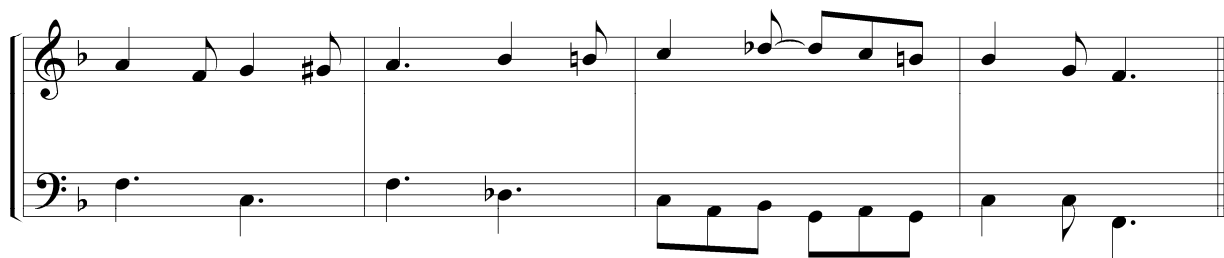
3 3

4 b7 #6 6 5 7

b3 b5 4 # -

/generalbasne oznacbe vpišite sami/

85.



5. Delovni list

DVAKRAT ZVEČANI TERCKVARTAKORD (francosko nemški oziroma nemško francoski akord)

v sebi združuje – od tod pa ima tudi ime –

1. LASTNOSTI zvečanega kvintsektakorda in zvečanega terckvartakorda, torej nemškega in francoskega akorda. Po zvoku je enak – enharmoničen z nemškim akordom (torej tudi z D7), po zgradbi pa gre za terckvartakord – kot je to francoski akord, le da vsebuje še en alteriran ton ($\uparrow 2$ lestvično stopnjo). Francosko nemški akord lahko srečamo samo v duru, kot drugi obrat četveroizvoka II z zvišanima primo in terco ter znižano kvinto.

27. primer: nemški, francosko nemški in francoski akord

samo
v duru

#6	#6	#6
(b)5	#4	#4
	3	3
	II	II
	-5	(-5)
	+3	+3
	+1	
nem.	fr.-nem.	fr.

2. GRADNJA IN OZNAČEVANJE

Akord nastopa vedno v popolni obliki, označevanje prikazuje prejšnji primer.

3. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Nastopa samostojno in kot nekaordičen pojav, slednji vedno za akordoma II ali S. Razvezuje se vedno v T kvartsektakord, bodisi kot samostojen akord bodisi kot nastop dvojnega zadržka na D.

Zgleda:

~ vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

28. F. Chopin: Poloneza Op. 40, št. 2**29. R. Schumann: »Dichterliebe«, Op. 48, št. 12****DOMINANTNI ČETVEROZVOK Z ZVIŠANO KVINTO****1. LASTNOSTI, GRADNJA IN OZNAČEVANJE**

D četverozvok z zvišano kvinto lahko nastopi v osnovni obliki ali v enem od obratov. Akord je vedno popolno zgrajen obliki, nastopa pa le v duru.

30. primer: D četverozvok z zvišano kvinto

samo v duru	samo v duru
	
#6	7
2	#5
D	D
+5	+5

2. DOSEGANJE IN RAZVEZOVANJE

Nastopa samostojno in kot neakordičen pojav, slednji za D trozvokom ali četverozvokom. Razvezuje s praviloma v T s podvojeno terco (ki predstavlja razvez intervala zvečane sekste v prejšnjem akordu). Včasih je pri T poleg terca podvojen še osnovni ton in s tem opuščena kvinta.

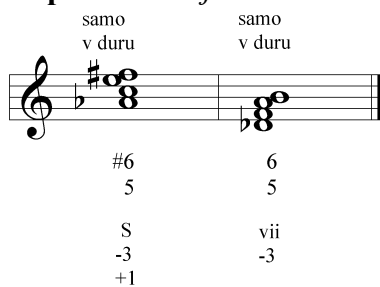
Zgleda:

~ vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

31. F. Chopin: Sonata v b- molu, Op. 35, 1. st.**32. L. van Beethoven: Godalni kvartet, Op. 18, št. 4, 2. st.**

Zanimiva sta še

DVAKRAT ZVEČANI KVINTSEKSTAKORD (Skrjabinov akord),

33. primer: Skrijabinov akord

ki se razvezuje v T oziroma S kvartsekstakord.

34. A. Skrjabin: Poeme tragique, Op. 34

»TRISTANOV AKORD«,

ki ga je moč razumeti tudi kot appoggiaturo na fr./D:

35. R. Wagner: *Tristan in Izolda, Preludij*

Langsam und schmachtend

a: I (VI) Fr. V

Poleg naštetih nastopa v praksi še dolga vrsta stabilno alteriranih akordov, ki nimajo posebnih imen. Označujemo jih z ustrezno funkcijsko označbo, pod katero so označeni alterirani toni v akordu (+5,-1...).

Vaja:

~ harmonizirajte, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe in označite modulacije. Poimenujte glasbeno celoto, ki jo predstavlja spodnja vaja.

86.

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

7 b6 b7 b b4 7 6 b6 b5 4 6 b9 8
b3 5 b5 3 b5 4 b5 3 b3 b3 2 3 b3 b3 b3 7 -

5 6 2 6 6 7 6 5 6 7 #12 13 6 5 7 6 8 7 6 6
b4 b3 4 b5 6 6 4 b4 b5 #4 3 4 5 5 b

6. Delovni list

KROMATIČNA MODULACIJA

je v prvi vrsti prehod iz ene v drugo tonaliteto s pomočjo kromatične zveze akordov, nekateri teoretiki pa sem prištevajo še kromatično modulacijo s skupnim akordom.

KROMATIČNA MODULACIJA S SKUPNIM AKORDOM

Če je skupni akord dveh tonalitet vsaj v eni od njiju alteriran, je moč govoriti o kromatični modulaciji s skupnim akordom. Le-ta je lahko diatoničnega ali kromatičnega tipa: če je diatoničnega tipa (predvsem N^6 ali F), je alteriran le v eni od tonalitet (začetni ali končni), če je kromatičnega tipa (predvsem nem., it. ali fr.), pa je alteriran v obeh. V resnici gre za način moduliranja, kot smo ga spoznali že pri diatonični modulaciji: vezni člen dveh tonalitet je pač skupni akord, preko katerega je izvršen prehod. Večinoma je v teoriji ta način tako uvrščen kar k diatonični modulaciji, saj je kromatika udeležena le posredno – z njeno pomočjo pač pride do alteriranih akordov – v sami zvezi pa v smislu kromatičnega gibanja ne nastopa.

Zgledi:

36. L. van Beethoven: Sonata za klavir Op. 14, št. 1, 3. st.

Harmonic analysis for Example 36:

F: (T)(S₄) – T – VII – E: [T F] (7) – VII^b₅ – D₄ – T⁶ – D₄ – T – D⁶

37. L. van Beethoven: Sonata za klavir Op. 13, 3. st.

Harmonic analysis for Example 37:

c: t^6 – II^b₅ – D⁷

As: N^6 / S^6 – D₅

Včasih je ob takšni modulaciji potrebno skupni akord tudi enharmonično pretolmačiti. V takem primeru ne gre za enharmonično modulacijo, saj enharmonično pretolmačenje vključuje vse tone akorda in smiselno ostane akord povsem enak (Cis/Des, gis/as...):

38. F. Chopin: Mazurka Op. 7, št. 4

Des: DD-D⁷-T
A: T — S — T — S — T
As: F VII⁷ T — s₄ — VII⁷ — T —

KROMATIČNA MODULACIJA S KROMATIČNO ZVEZO

je kromatična modulacija v polnem pomenu besede. Tokrat vezni člen dveh tonalitet ni skupni akord, pač pa kromatična zveza dveh akordov. Ta je izpeljana na že znan način: akorda, ki v njej sodelujeta, imata (najpogosteje) vsaj en skupni ton (ki obleži ali je premeščen) in vsaj en kromatični postop. Za doseg obojega morata akorda torej imeti najmanj dve skupni stopnji, od katerih ena povezuje akorda, druga pa se kromatično spremeni. Takšna modulacija sicer na videz dopušča veliko možnosti, vendar so se v praksi najpogosteje pojavljali naslednji primeri:

- kromatična modulacija s kromatično zvezo dveh akordov iste stopnje – najpogostejša sta dva načina,
 - spremeni se terca akorda: najpogosteje durov akord postane molov ali obratno - če je drugi akord molov, najpogosteje igra subdominantno funkcijo, če je durov pa dominantno (ni pa to nujno, kot kaže zgled št. 244)
 - premeni se prima ali kvinta akorda (durov akord postane zmanjšan s poltonskim zvišanjem prime ali zvečan s poltonskim zvišanjem kvinte; molov akord postane zmanjšan s poltonskim znižanjem kvinte ali zvečan s poltonskim znižanjem prime)

Zgledi:

39. R. Schumann: Op 3

g: t — crescendo

c: D⁹ — t —

40. L. van Beethoven: *Sonata Op 53, 3. st.*

pp cresc. sf

Des: T — D — es: — s — VII $\frac{4}{3}$ —

41. C. W. Gluck: *Alceste, Uvertura*

p crescendo

a: $t \frac{6}{4}$ — D — C: — III — D $\frac{4}{3}$ — T —

42. J. Brahms: *Intermezzo Op. 119, št. 3*

p

C: III — VI 7 — S 7 — VII 6 — III 7 — VI 6 — G: II 6 — D 7 — T $\frac{6}{4}$ —

- b) kromatična modulacija s kromatično zvezo dveh terčno (kromatično) sorodnih akordov – drugi akord leži terco nižje (pogostejše) ali terco višje (redkeje) od izhodiščnega akorda. Če je drugi akord durov, se večkrat trozvočni obliki pridruži še mala – dominantna septima, s tem seveda v novi tonaliteti igra vlogo D. Če je akord molov, ima lahko na trozvočni osnovi še malo septimo in tako v novi tonaliteti igra subdominantno vlogo.

44. L. van Beethoven: 7. simfonija Op. 92, 3. st.

D: T — D⁵ — F: D⁷ — T

45. C. Franck: Simfonija, 1. st.

D: T — VII_D⁵ — D⁷₃ — T — DD⁷

VI_v — DS⁵ — I^{#5} — VII⁷_D — D — B: D⁹ — T

- c) kromatična modulacija s kvartno-kvintnim kromatičnim sorodstvom – v tem primeru drugi akord vedno nastopa kot četvero- ali petozvok, v obeh primerih praviloma dominantni.

Vaje:

~ označite in opišite spodnje modulacije, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe

46. P. I. Čajkovski: Pesem brez besed Op. 2, št. 3.

47. W. A. Mozart: »Voi, che sapete«; Figarova svatba, K. 492

Sen - to un af - fet - to pien de de - sir, —

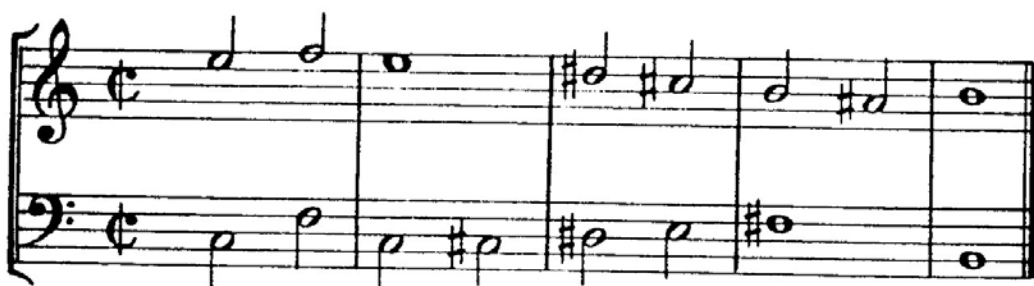
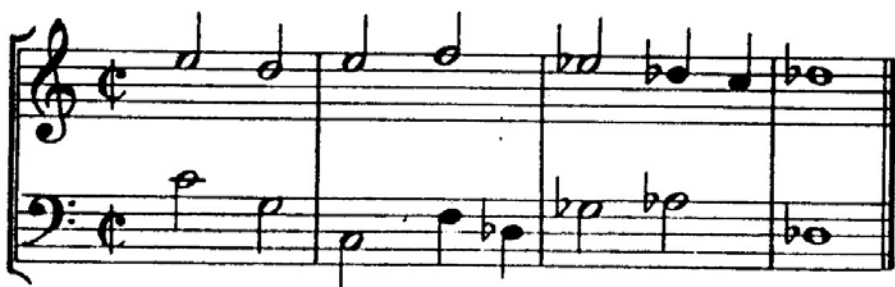
Ch'o - ra è di - let - to, ch'o - ra è mar - tir.

i Ger⁺⁶ V

Ge - lo, e poi sen - to l'al - ma av - vam - par,

Vaje:

~ harmonizirajte, vpišite funkcijske ter generalbasne označbe in označite modulacije.



8. Delovni list

ENHARMONIČNO PRETOLMAČENJE in ENHARMONIČNA MODULACIJA

Prehod iz ene tonalitete v drugo je z uporabo enharmonije možen na dva načina: z **enharmoničnim pretolmačenjem** in z **enharmonično modulacijo**. V prvem primeru gre za enharmonično spremembo vseh tonov akorda – rezultat ni prava modulacija, gre zgolj za spremembo v zapisovanju zaradi poenostavitve le-tega (iz tonalitete z višaji v tonaliteto z nižaji ali obratno), ki ga poslušalec slušno ne more zaznati (Fis – Ges, as – gis ipd.). Pri enharmonični modulaciji v pravem pomenu besede pride do enharmonične spremembe **enega ali več, ne pa vseh** tonov akorda. Gre za modulacijo s **skupnim akordom**, kar pomeni, da vsi toni, tako tisti, ki se enharmonično pretolmačijo, kot tudi tisti, ki se ne – (ob)ležijo. Pri zapisovanju ločimo t.i. očitno in t.i. zakrito enharmonijo. Pri prvi – za šolsko in teoretično rabo zapišemo oba tona, izhodiščnega in njegovo enharmonično zamenjavo, v ta namen razdelimo celotno trajanje tona v dva dela; pri slednji, ki je značilna v praktični uporabi, pa je skupni – modulacijski akord zapisan v izhodiščni ali (pogostejše in boljše) že v dobljeni tonaliteti.

1. primer - očitna in zakrita enharmonija

g: t vii° g: t vii° g: t vii°
e: vii° t e: vii° t e: vii° t

Enharmonična modulacija nastopa predvsem z naslednjimi akordi:

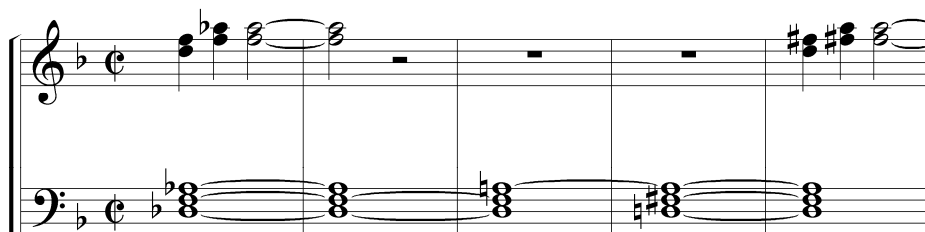
- z zvečanim trozvokom
- z zmanjšanim četverzvokom
- s spremembo D7 v zvečani kvintsektakord (nemški akord) ali v dvakrat zvečani terckvartakord (francosko-nemški akord) oz. obratno
- s spremembo nepopolnega D7 v zvečani sekstakord (italijanski akord) ali obratno
- z zvečanim terckvartakordom (francoskim akordom)

Zgledi:

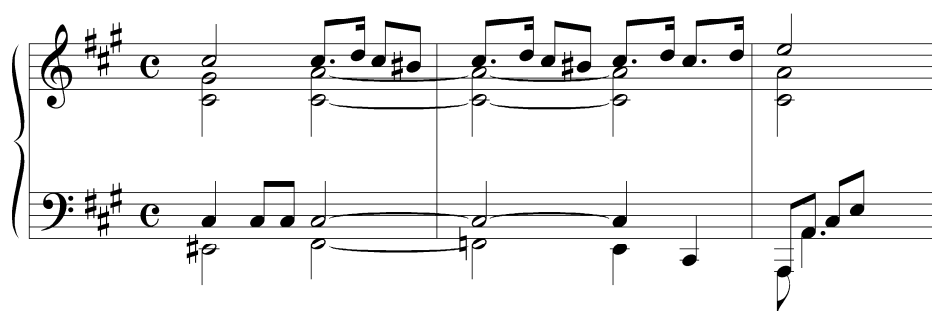
~ analizirajte primere, vpišite funkcijske in generalbasne označbe

1. enharmonična modulacija s pomočjo zvečanega trozvoka

2. **B. Smetana:** *Uvertura k operi Prodana nevesta*



3. **F. Schubert:** *Sonata za klavir v A duru, Op. 120*

**2. enharmonična modulacija s pomočjo zmanjšanega četvero zvoka**

4. **L. van Beethoven:** *Sonata za klavir Op. 13, 1. st., t. 133-136*

Tempo I



5. W. A. Mozart: *Rekviem, K 626 (Confutatis)*

3. enharmonična modulacija s spremembo D7 v zvečani kvintsextakord (nemški akord) /ali v dvakrat zvečani terckvartakord (francosko-nemški akord)/ in obratno ter s spremembo zvečanega sekstakorda (italijanskega akorda) v nepopolni D7 /in obratno/

6. W. A. Mozart: *Sonata za klavir v a molu, K. 310*

7. W. A. Mozart: *Don Giovanni (Sextet, št. 21)*

8. L. van Beethoven: Godalni kvartet, Op. 18, št. 2

Allegro molto quasi presto

The musical score for the first system of 'Godalni kvartet, Op. 18, št. 2' by L. van Beethoven is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a 'decrease.' marking. The second system begins with a piano section marked 'pp'. The third system continues the piano section with a 'cresc.' marking and ends with a forte section marked 'sfz'.

Vaji:

Š (5)

Two systems of musical exercises (Vaji) for the first system of 'Godalni kvartet, Op. 18, št. 2' are presented. The first system is labeled '1.' and the second is labeled '2.'. Both systems are in 3/4 time and show a sequence of notes with fingerings and accidentals.

9. Delouni list

ENHARMONIČNO PRETOLMAČENJE in ENHARMONIČNA MODULACIJA

Pri enharmonični modulaciji s spremembo dominantnega četverozvoka v nemški akord ali obratno se lahko zgodi, da nemški akord ne nastopi v zanj sicer značilni kvintsektakordni obliki.

55. N. Rimski – Korsakov: Šeherezada, simfonična suita

4. enharmonična modulacija s spremembo francoskega akorda ter enharmonična modulacija s spremembo skrbabinovega akorda v D7 z zvišano kvinto (zvečan četvero zvok z malo septimo) sta tudi možni, čeprav je predvsem slednja v praksi redko prisotna. Pri enharmonični modulaciji s spremembo francoskega akorda je le-ta v eni od tonalitet zapisan kot (značilni) terckvartakord, v eni pa kot septakord.

Vaje:

~ analizirajte in podpišite generalbasne in funkcijske označbe

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano accompaniment, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble staff, with a bass line in the bass staff. The piece is marked with a tempo of "Moderato". The score includes a key signature change from three sharps to two sharps (F#, C#) in the final measure. The lyrics "The Rose Tree" are written below the treble staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of six measures. The first measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3). The second measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3). The third measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3). The fourth measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3). The fifth measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3). The sixth measure has a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F2, A2, C3).

~ harmonizirajte

S (8)

7 4
b3

b5 b7 ——— b ——— 6 2 7
b5 b5

e:

6 5 7 b4 b5 b6 8 b7 b5
4 # b5 b3 b3 6 5 b4 3

10. Delovni list

Vaje:

~ analizirajte ter podpišite generalbasne in funkcijske označbe

56. L. van Beethoven: *Adelaide* Op. 46

59

A - bend - lüft - chen im zar - ten Lau - be flü - stern, Sil - ber -

glöck - chen des Mais im Gra - se säu - seln, Wel - len rau - schen und Nach - ti - gal - len

65

flö - ten, und Nach - ti - gal - len flö - ten:

V - - - - -

8
5
3

7
4
3

6
3
3

6
4

7
3
3

6
-
6

6
5

4

2

6

7
b5
3

#6
#4
3

6
4

8
5
3

#9
-
4

10
8
5

-
-
-

7
b
-

8
-

6.

The musical score for exercise 6 is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The treble staff contains a melody: a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a half note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The bass staff is empty.

[illegible]

11. Delovni list

Vaje:

~ harmonizirajte

M (5)

7.

5 #6 #7 8 7 #6 #6 7 6 7 7 #6 #5 6 #6 - #5 #2 #

5 4 - #6 4 - #5 #5 - 5 #4

3 - #3 3 - # #3 - #3 -

/generalbasne oznacbe vpišite sami/

6 - 7 # #6 9 #8

b5 #4 #5 #5 #5 -

3 #2 # 3 #4 #

/generalbasne oznacbe vpišite sami/

#5 #6 #7 8 \ #6

#3

#3

~ analizirajte ter podpišite generalbasne in funkcijske označbe

57. J. S. Bach: Koral št. 33

58. L. van Beethoven: Sonata za klavir Op.2, št.2

A: | $\sharp 6$ / $\flat 5$ (D/II)

~ harmonizirajte

8.

12. Delovni list

TONALNA HARMONIJA V POZNEM 19. STOLETJU

Silnice, ki so nazadnje pripeljale do konca tonalnega sistema v smislu terčne funkcionalne harmonije, je moč opazovati skozi celotno romantično obdobje – čedalje pogostejšo uporabo terčnih kromatičnih (tudi navideznih) sorodstev (mediantika), osamosvojitve peterozvokov in šesterozvokov, koloristična sosledja akordov. Nova obzorja so odpirala tudi: izrazitejša kontrapunktično mišljenje (poudarjena samostojnost posameznih linij), sistematično zamegljevanje harmonij z daljšimi in močnejše izraženimi neakordičnimi toni, hitro (hitrejše) prehajanje med različnimi tonalnimi območji oz. centri, težnja po dlje časa trajajočem izogibanju jasnim D-T kadenciranjem ter pogosto popolna odsotnost jasne tonalne pripadnosti v daljših odsekih ali celo celotnih skladbah. Opazimo lahko tudi, da se melodija postopno osvobaja navezave na harmonijo, kar je imelo za posledico, da melodija in harmonija zaživita vsaka s svojimi kolorističnimi zakonitostmi. Vsi dosežki obdobja zadnjih dvajsetih let 19. in prvih dvajsetih let 20. stoletja seveda niso bili revolucionarni, saj je bilo odseke, ki se izogibajo jasni tonalni oziroma funkcionalni opredelitvi moč opaziti tudi že (dosti) prej, npr. v Mozartovih, Beethovnovih in celo Bachovih delih.

V tem kratkem, a turbulentnem obdobju je moč jasno opazovati tudi razrast dramskih in programskih vidikov koncertne glasbe ter razširitev in modifikacije mnogih velikih glasbenih oblik – kot simfonij pri Brucknerju in Mahlerju, monumentalnih glasbenih dram pri Wagnerju in tonskih pesnitev pri Lisztu in Sibeliusu. Še nikoli dotlej določena glasbena oblika ni bila tako hitro uvedena, sprejeta in standardizirana ter nato opuščena kot omenjena velika simfonična dela.

Skušajmo naštetih značilne kompozicijske postopke v približno 40 let trajajočem obdobju, ki zaključuje romantiko (tudi post-romantiki). Opazimo lahko razmah kontrapunktičnih postopkov, ki se posebej odražajo v zamegljevanju harmonskega ritma in tonalitete. Tehniko sekvenciranja skladatelji uporabljajo z namenom povezovanja navidez različne glasbene elemente in okraševanja oziroma obogatitve (predvsem kromatične) sicer konvencionalnih harmonskih odnosov. Pojavi se težnja k manj ozirna ne-tradicionalnim tonalnim odnosom, predvsem takim, ki begajo in se odvrčajo od tonalne in funkcionalne analize. Pomen vzpostavitve tonalitete postaja prej kolorističen kot funkcionalen. Neznačilno tretiranje D – harmonije in zmanjšanje vpliva izhodiščne tonalitete v smislu oblikovanja tonskega gradiva tudi predstavlja pomemben odmik od predhodne prakse.

1. KONTRAPUNKT

- po eni strani izrazito kromatična melodika po pogojuje harmonsko sosledje – po drugi nepravilni razvezi harmonij vplivajo nazaj na vodenje linij.
- »dominantni karakter« te glasbe je pogojen tudi s težnjo posameznih glasov (predvsem spremljevalnih) po kromatičnem in hkrati neodvisnem gibanju od vodilnega glasu (če je ta sploh prisoten) in medsebojnih odnosov med glasovi

59. R. Wagner: *Tristan in Izolda, Preludij (klavirski izvleček)*

Langsam und schmachkend

60. R. Wagner: *Tristan in Izolda, 2. dejanje, 2. scena (klavirski izvleček)*

Isolde
722 *p*
Lausch', Ge - lieb - ter!
725

Tristan
730
Lass mich - ster - ben!
molto espressivo
f *p*

Isolde Tristan

Neid' — sche Wa - che! Nie er -

735 Isolde

wa - chen! Doch der Tag — muss Tri - stan we - cken?

più p

Tristan (raising his head a little) 740

Lass den Tag dem — To - de

cresc. *dim.* *p*

Ein wenig belebend Poco animando Isolde (senz' impeto) 745

wei - chen! Tag — und Tod — mit glei - chen

p

61. A. Skrjabin: *Pesem ekstaze*, Op. 45, št.2

Presto ♩ = 192

2. TRETIRANJE D – AKORDA

- duh oziroma vloga D – harmonije se ohranja, četudi je le-ta modificirana, zabrisana (v smislu vertikalne strukture)
- še vedno obstaja težnja po razvezu, le da so razvezi pogosto nenavadni, nepričakovani

62. J. Brahms: 4. simfonija, 4. stavek

e: iv^6 ii^6_5 i iv^6 V^7/IV i^6 Fr^+6 I (V/iv)

e: V^7/iv V^7/IV V^7/VI V^7/VII V^7/IV i^6 V^7 iv^6_4

63. G. Fauré: »L'hiver a cessé« Op. 61, št. 9

26 *p* *poco a poco cresc.*
doux flo - ré - al, ain - si qu' u - ne flam - me en -

p *poco a poco cresc.*
tou - re u - ne flam - me, Met de l' i - dé -

pp

Gmin Bb⁷ Eb Eb F⁷ G⁷

A⁷ Bb⁷ Ebmin

64. P. I. Čajkovski: Hrestač, suite Op. 71a, uvertura (klavirski izveleček)

(Allegro giusto)

p *cresc.*

F Gb Gb Ab Ab Bb Bb C

C# D Eb F Bb

3. SEKVENCE

- sekvence v tem obdobju igrajo zelo pomembno vlogo, še posebej pri modulaciji
- **omnibus** je koloristična sekvenca, uporabljena za harmonizacijo »brezfunkcionalne« kromatične basovske linije; bas in sopran (s slednjim pa tudi notranji glasovi) se gibljeta kromatično v protipostopu

65. N. Rimski-Korsakov: Šeherezada (klavirski izveleček)

[illegible]

66. primer: omnibus

Bb: v7 v6 v7

67. F. Schubert: Klavirska sonata v a-molu, D 845, I. st.

Measures 35-40 of the first movement of Schubert's Klavirska sonata v a-molu, D 845. The score shows a piano (p) texture with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. Dynamics include *fz* (forzando) and *cresc.* (crescendo). The key signature is A-flat major (three flats). There are asterisks (*) under measures 35, 36, and 39, and a 'Red.' (redaction) mark under measure 38.

68. R. Strauss: »Allerseelen« Op. 10, št.8

Two systems of the musical score for Richard Strauss's »Allerseelen« Op. 10, št.8. The first system (measures 11-14) features a vocal line with lyrics: "bei, und laß uns wie-der von der Lie - be re - den, wie". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo). The second system (measures 15-18) continues the vocal line with lyrics: "einst im Mai." and the piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The key signature is A-flat major (three flats). There are asterisks (*) under measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18, and 'Red.' (redaction) marks under measures 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18.

4. RAZŠIRJENA TONALNOST

- proces izogibanja potrditve tonalitete je lahko včasih pripeljan tako daleč, da polušalec izgubi občutek tonalnega centra oziroma tonalne pripadnosti

69. F. Chopin: Preludij v a-molu, Op. 28, št. 2

Lento

p

5

10

15

dim.

20

slentando

sostenuto

Red.

*

70. G. Mahler: *Kindertotenlieder*, št.2

Ruhig, nicht schleppend

Voice

5 *pp*

Nun seh' ich wohl, war -

Piano

p

non riten. nicht zurückhaltend

sf *p* *pp* *pp*

10

um so dunk-le Flam-men ihr sprüh-tet mir in man-chem Au-gen-blik-ke, o

pp

15 *p dolce zart*

Au-gen! O Au-gen! Gleich-sam, um voll in ei-nem

sf *pp* *pp* *p*

Vaja:

1. Uvodnih 8 taktov izkazuje tradicionalno harmonsko obravnavo. Analizirajte te takte, vpišite funkcijske in generalbasne označbe.
2. Analizirajte in vpišite funkcijske in generalbasne označbe tudi naslednjim 8 taktom, ki izkazujejo nekatere manj tradicionalne prijeme. Katere - obkrožite in komentirajte!
3. Analizirajte sekvenco (vpišite funkcijske in generalbasne označbe, označite modulacije), ki pričenja v 17. in končuje v 21. taktu. Obkrožite akorde, ki izražajo T - značaj. Kako so doseženi?

71. R. Wagner: *Tannhäuser*, Preludij k 1. dejanju

Andante maestoso

The image displays a musical score for the Prelude to Act I of Wagner's opera Tannhäuser. The score is written for piano in 3/4 time, marked 'Andante maestoso'. It is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#) on the treble clef. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass). Measure numbers 3, 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of chords, including triads and dyads, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The bass line often provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines, while the treble line features more melodic and harmonic movement. The overall texture is rich and complex, characteristic of Wagner's harmonic language.

13. Delovni list

Vaje:

72. A. Skrjabin: Preludij, Op. 16, št. 4

The musical score for Scriabin's Preludium, Op. 16, No. 4, is presented in three systems. The key signature is three flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The first system begins with a piano (*p*) and cantabile marking. The second system features a piano (*pp*) marking, followed by a crescendo (*cresc.*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*) markings. The third system includes a piano (*p*) marking, a decrescendo (*dim.*), a ritardando (*rit.*), and ends with piano (*pp*) and pianissimo (*ppp*) markings. The piece concludes with a fermata over the final chord.

1. V kateri tonaliteti je pisana skladba?
2. Kateri so načini, s katerimi se linija izogiba jasni potrditvi te tonalitete?
3. Podpišite funkcijske označbe taktom št.4 – 6.
4. V taktih št.7 in št.8 lahko srečamo dve nenavadni zvezi akordov. Kateri?
5. Poiščite nemški akord v skladbi.
6. Zakaj je nenavaden zaključek skladbe?

73. J. Brahms: Simfonija št.1, Op. 68, 2.st

Andante sostenuto

p *pp* *pp* *f* *p* *dolce* *pp* *rf* *dim.* 15

1. Podpišite funkcijske označbe celotnemu odlomku.
2. Poiščite vse zveze, ki predstavljajo odmik od jasne kadence D-T in jih opišite.
3. Kateri postopki še zaznamujejo pričujoče delo kot poznoromantično?

74. Analizirajte spodnji sekveci in ju nadaljujte.

1

2

14. Delovni list

Vaje:

75. E. Grieg: *Arietta*, Op. 12, št. 1

Poco Andante e sostenuto

p

Ped.

5

10

Ped. *

15

20

ritard.

pp

Ped. *

1. Kako bi opredelili prevladujočo harmonijo v 2. in 3. taktu?
2. Zveza akordov v 5. in 6. taktu (ponovitev v 7. in 8. taktu) prinaša tonikalizacijo (izmik) ene od bližnjih tonalitet. Katere? Podpišite funkcijske in generalbasne označbe.
3. Kaj je nenavadnega v zvezi akordov, ki se pojavlja v 11. in 12. taktu?
4. Poiščite varljivo kadenco.
5. Katero obliko predstavlja pričujoča skladba?

76. H. Wolf: *Das verlassene Mägdlein*

Langsam

5 *pp*

Früh, wann die Häh - ne krähn, eh' die Stern-lein

10

schwind - en, muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.

15

Schön ist der Flam-men Schein, es spring-en die Fun-ken; ich schau-e so da-rein,

20

pp

ppp

25
in Leid ver - sun - ken.

pp

etwas lebhafter 30 *etwas ruhiger*
Plötz-lich, da kommt es mir, treu-lo - ser Kna - be, dass ich die Nacht von dir ge-

f *f* *p*

p 35 *wie zu Anfang*
träu - met ha - be. Trä - ne auf

pp *ritard.* *pp*

40
Trä - ne dann stür - zet her - nie - der; so kommt der Tag her-an

45 50
o ging'-er wie-der!

ppp

Red.

1. V kateri tonaliteti je pisana skladba? Kako je v uvodnih dvanajstih taktih ta tonaliteta predstavljena?. Podpišite funkcijske označbe. Kaj je netradicionalnega s glede vodenja glasov?
2. Katero vrsto sorodstva prinaša zveza akordov v 13. in 14. taktu?
3. V taktih št. 19-22 tonaliteta ni jasno definirana. Zakaj ne?
4. Kateri tonalni center je utrjen v 27 taktu? Kako?
5. V 38. taktu se pojavlja tonski material iz uvoda. Kako je ta vrnitev pripravljena v predhodnih taktih?
6. Kakšna je forma celotne skladbe?

77. Analizirajte spodnje sekvece in jih nadaljujte.

