

KS. A. CHŁONDOWSKI.

1.

ZASADY
HARMONIZACJI
SPIEWU GREG.

Tabela Prętych

WYDANIE NOWE

przez ks. K. L.

SAL. SZKOŁA ORGAN.

Przemysł - 1934.

WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

"O TRYBACH GREGORJAŃSKICH."

Zbudujmy gamę na następujących nutach:
„re, mi, fa, sol”; otrzymamy cztery gamy, z któ-
rych każda mieć będzie inną budowę. Jednakże
w każdej możemy znaleźć pewną cechę wspólną
wszystkiem gamom, a cechą tą jest «możliwość
podziatu» na t. zw. „pentakord i tetrakord”, jak to
tabliczka poniżej wskazuje:

1.

PENTAKORD. TETRAKORD.

The diagram shows four staves of musical notation, each representing a different mode of the Gregorian scale. The notes are labeled with Roman numerals I through VIII. The first five notes (I-V) are grouped under the label 'PENTAKORD.' and the last three notes (VI-VIII) are grouped under 'TETRAKORD.'. The notes are: I (re), II (mi), III (fa), IV (sol), V (la), VI (si), VII (do), VIII (re).

Jeżeli teraz odwrócimy te dwie części:
tzn. jeżeli tetrakord postawimy o oktawę niżej

i przed pentakordem, to wtenczas otrzymamy całkiem nową gamę. Zrobmy to samo zwrótykami czterema gamami (nr. 1), a otrzymamy 2 gamy, re, mi, fa, sol, "nowe gamy": "la, si, do, re," różniące się od gam pierwszych, a także i pomiędzy sobą. Różnica ta wyptywa z rozmieszczenia całych tonów i półtonów, co stanowi istotę t.zw. u trybów » (modus).

2.

I. AUTEN. } TON RE.
 II. PLAG. }
 III. AUTEN. } TON MI.
 IV. PLAG. }
 V. AUTEN. } TON FA
 VI. PLAG. }
 VII. AUTEN. } TON SOL
 VIII. PLAG. }

Tablica poprzednia wskazuje nam, że mamy w śpiewie gregorjańskim osiem (8) takich trybów. Z tych I, III, V, VII, odpowiadające tablicy na str. 1. - czyli mające tetrakord nad pentakordem, nazywają się: « autentycznymi ». Cztery następne gamy, oznaczone liczbami parzystymi: II, IV, VI, VIII, w których tetrakord znajduje się pod pentakordem, nazywają się: « plagalnymi ». Każdemu z trybów autentycznych odpowiada jeden plagalny, a oba tryby razem mają tę samą tonikę.

Oto nazwy tonów ~ trybów:

- | | |
|------------------------|-----------------|
| I. dorycki | } tonika d-re. |
| II. hypo-dorycki | |
| III. frygijski | } tonika e-mi. |
| IV. hypofrygijski | |
| V. lydyski | } tonika f-fa. |
| VI. hypolydyski | |
| VII. miksolydyski | } tonika g-sol. |
| VIII. hypomiksolydyski | |

NB. Tryby autentyczne wprowadził św. Ambroży, a tryby plagalne dodał do ambrozjańskich św. Grzegorz, papież.

Oprócz wymienionych zostały dodane z biegiem lat (za czasów ces. Karola W.) - cztery inne tryby do istnie-

jących już, a mianowicie:

ix. eolski	} tonika a-La.
x. hypoeolski	
xi. joński	} tonika c-Do.
xii. hypojoński	

NB. Z tych dwóch trybów wywodzą się dzisiejsze gamy moderne C-dur i a moll.

Na te ostatnie cztery, jako na późniejsze, uwagi tutaj nie zwracamy.

Cheąc tedy rozpoznać, do jakiego trybu jakaś melodia gregorjańska należy, trzeba zwrócić uwagę:

1. na jej tonikę. Łatwo ją znaleźć można, bo wszystkie melodie greg. kończą się zwykle na tonice.

2. na ekstensję melodji. Jeżeli bowiem melodia wznosi się od toniki do oktawy (- a przekroczenie jej o jeden stopień sprawy nie zmienia -), to tryb będzie autentyczny. Jeżeli zaś melodia wznosi się tylko do kwinty, ale zato schodzi w dół aż do kwinty, tryb będzie plagalny.

NB. Wypada przypomnieć, że śpiew greg. używa dwóch kluczy: „F” i „C”. Klucz „F” może znajdować się na 2, 3 i 4 linji, podczas gdy klucz „C” może stać na każdej linijce.

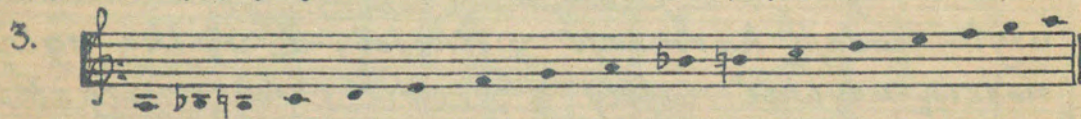
HARMONIZACJA SPIEWU GREGORJAŃSKIEGO.

Podobnie, jak harmonizacja jakiejś bądź melodji powinna być zastosowana do jej natury, tak również harmonizacja śpiewu gregorjańskiego winna odpowiadać jego naturze i charakterowi pod względem harmonicznym i rytmicznym.

CZĘŚĆ I.

Harmonizacja śpiewu gregorjańskiego pod względem h a r m o n i c z n y m.

Wszystkie tryby greg. razem - obejmują następujące dźwięki:



W obrębie tych dźwięków znajdują się wszystkie melodie gregorjańskie. Z tego też materiału tworzenie winno czerpać swoje akordy, jeżeli ma należycie spełnić swoje zadanie. Mamy więc następu-

jący materiał:



Mamy więc:

- a) cztery trójdziesiątki wielkie: do, fa, sol, sib;
- b) " " mate: re, mi, sol b, la;
- c) dwa " zmniejszone: mi b, si;
- d) jedenastcie akordów septymowych, które zbudować można, dodając po tercji do każdego trójdziesiątku.

Z tych wszystkich akordów - najodpowiedniejsze do harmonizowania śpiewu gregoriańskiego są - trójdziesiątki doskonałe (mate i wielkie), tak w postaci zasadniczej, jak i w I-przewrocie. [II-przewrotu używa się tylko jako akordu przejściowego na słabym czasie lub przy opóźnieniu i wyprzedzeniu]. Można używać i trójdziesiątki zmniejszone, bo miernie użyte nadają harmonji giętkości. Z wielką oględnością używać należy akordów septymowych, i tylko tam, gdzie same się nasuwają, a i wtedy winne być prawidłowo przygotowane i rozwiązane.

Wszelkie inne akordy, które zawierają w sobie dźwięki obce trybom gregoriańskim, a więc: wszelkie alteracje, zboczenia, modulacje it.p. są

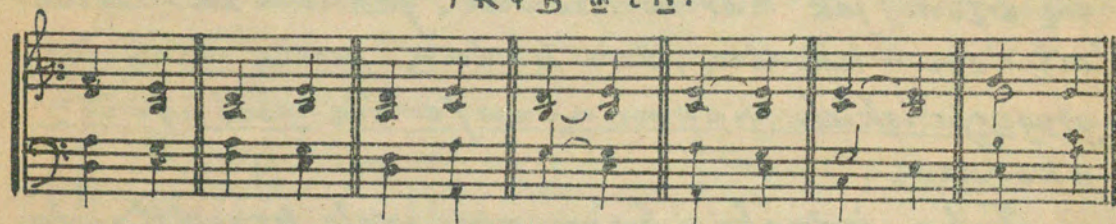
stanowczo wykluczone, bo stoją w otwartej sprzeczności z duchem melodji gregoriańskiej - (prostota)!

Następująca tabelka podaje kadencje dla wszystkich trybów:

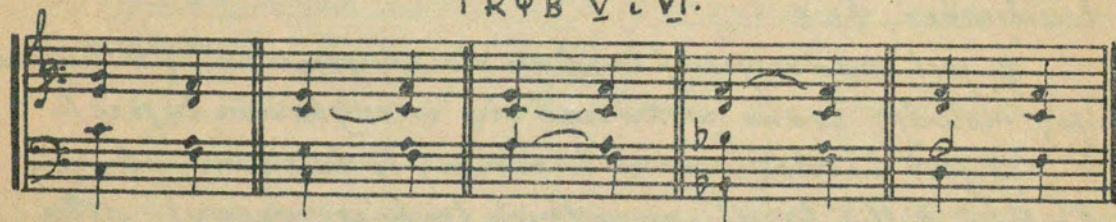
TRYB I i II.



TRYB III i IV.



TRYB V i VI.



TRYB VII i VIII.



CZĘŚĆ II.

Harmonizacja śpiewu gregoriańskiego pod względem rytmicznym.

Zgadza się znawcy śpiewu gregoriańskiego co do materiału, jakim operować możemy przy harmonizowaniu melodji gregoriańskich, lecz nie zgadzają się wżem, jak harmonizować. Jedni - za Melton-leiter'em - twierdzą, że każda nutę melodji gregoriańskich harmonizuje się osobnym akordem.

Taka jednakże harmonja wiele przedstawia trudności, bo:

- 1) jest nadzwyczaj trudna do wygrania, (zwłaszcza gdy melodję winno wykonać się w szybszem tempie).
- 2) jest bardzo monotonna, bo te same akordy (jest ich tylko 10 dla wszystkich trybów razem) - ustawicznie powtarzać się muszą, i to w małej od siebie odległości.
- 3) czyni melodję gregoriańską, czemś niestychanie trudnem i nieznośnie ciężkiem w akompanjamentcie,

bo kładzie nacisk na wszystkie jej nuty, nawet na te, które mają charakter podrzędny i czysto przejściowy.

Tęgo rodzaju więc harmonizacja byłaby bardzo niepraktyczna i nieartystyczna.

Jeśli tedy nie należy osobnym akordem harmonizować każdej poszczególniej nuty, trzeba zobaczyć, gdzie i jak często należy zmieniać akordy. Tu między autorami niema zgody. Jedni (Gaevert, J. Bas.) twierdzą, że towarzyszenie melodji greg. jest tem zgodniejsze z jej naturą, im rzadziej się zmienia akordy. Jest to teoria i wygodna i znacznie lepsza od poprzedniej, lecz ma zbyt mało wielbicieli i nie wiele argumentów na swoją korzyść.

Najsilniejszą ze wszystkich - jest teoria X. Fr. Mathiasa, która żąda, by zmiana akordów przypadła na wszystkie i tylko te nuty melodji, na które przypada akcent.

Oto następujące racje, które za tem przemawiają: „W mowie wszystkie zgłoski nie mają tej samej siły, lecz otrzymują, to większy - to mniejszy nacisk. Nawet to samo słowo takich akcentów o różnej sile ma często więcej; np.

„Dixit Dominus Domino meo!”

Podobnie i w melodji gregoriańskiej nie wszystkie

nuty - tą samą posiadają intensywność, lecz jedne otrzymują większy nacisk, a drugie wobec tych sylab akcentowanych porostają, niby w cieniu.

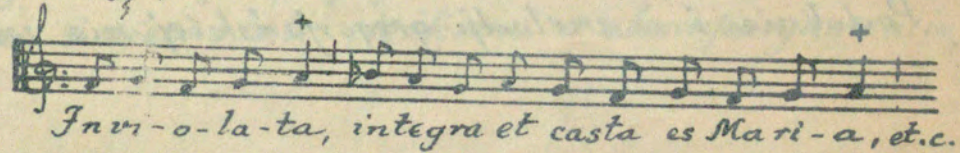
Dostosowane towarzyszenie do melodji gregorjańskiej - powinno te nierówności dynamiczne jak najdokładniej odzwierciedlić. Otóż wrażenie zmiany nacisku i akcentu oddajemy zmianą w budowie harmoniczej. Łatem - zgodnie z regułą Mathiasa - należy zmieniać akordy na nutach akcentowanych.

Któreż więc nuty melodji gregorjańskiej są akcentowane?

Należy rozróżnić melodje sylabiczne od melizmatycznych, t. zn. podzielić na melodje, w których każdej zgłosce tekstu odpowiada jedna tylko nuta melodji, - i na melodje neumatyczne, w których kilka, a czasem kilkanaście - a nawet kilkadziesiąt nut znajduje się na jednej zgłosce tekstu.

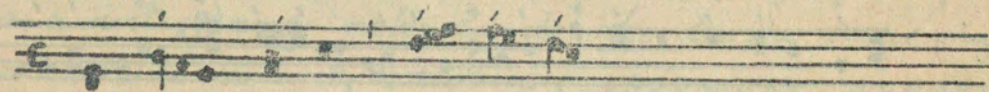
W melodjach sylabicznych akcent tekstu schodzi się z akcentem melodji, więc wystarczy zmieniać akordy na zgłoskach akcentowanych.

Ostatnia nuta (+), chociaż na zgłosce nieakcentowanej, uwariana, bywa za akcentowaną, bo jest przedłużoną:



W melizmatycznych melodjach akcentowane są następujące nuty:

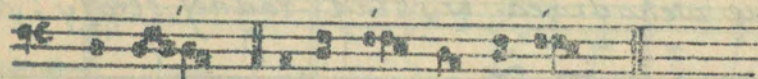
1) wszystkie początkowe nuty neumy:



Ps - per - ges me, Do - mine, etc.

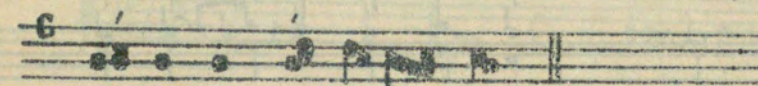
Wyjątek stanowi:

a) Pressus (♩) t. j. gdy ostatnia nuta jednej neumy - zlewa się z nutą następnej neumy, wtedy akcent jest na pierwszej z dwóch nut zlewających się:



Christe Hostias et preces... (Cantionale 226-227).

b) Salicus, (♩) który ma akcent nie na pierwszej, lecz na drugiej nucie; oznacza to owa mała przestrzeń, oddzielająca te nuty. Tem różni się salicus od scandicus. (♩)



Re-qui-em ae-ter - - nam... (Cantionale p. 219).

2) wszystkie nuty podwójone lub rozpatrzone w kropkę:



Vi-di a-quam, egre-di-entem de tem-plo (Cant. p. 75.)

12.
Nuty
zamiennie:

13.
Nuty
positkowe:

14.
Nuty
oderwane:

Bądźco bądź, jest tu w interpretacji jeszcze dość znaczna swoboda i ten sam wstęp może być skomponowany w dwa lub nawet trzy różne sposoby. Jednakże swoboda ta znika, gdy nuta posiada nuty wypełniające. Przy skoku tercji możliwe są dwie zmiany; przy skoku dwóch tercji, kwarty lub kwinty - możliwa jest tylko jedna zmiana.

Największą wagę kładzie się na pochód basy. Jeśli postępuje naturalnie i stosunek jego do me-

lodzi jest jasny, wszystko pójdzie łatwo. Najlepszy zaś efekt osiąga się, gdy bas idzie ruchem przeciwnym do melodji (№ 15, a) - lub jeśli przez jakiś czas stale trzyma się tego samego kierunku (№ 15 b) - obojętnie, czy melodia idzie w jednym lub w drugim kierunku lub skacze.

Głosy zaś środkowe tylko wypełniają akordy:

15. a. b.

Możnaby na tem poprzestać, bo harmonizacja, oparta na podanych tu środkach, będzie miała już szatę całkiem wystarczającą, lecz może być także i wiele lepsza i godniejsza. Wypada tu przeto poruszyć jeszcze jedną kwestję, która dla wprawniejszych w harmonji może być przedmiotem bliższego i głębszego zainteresowania.

Jest to kwestja akcentu! I w mowie mamy

akcenty silne, słabsze i całkiem słabe: np. nieśmiertelny, najchwalebniejszy, itp. - tak również i w melodji gregoriańskiej rozróżnić musimy akcenty różnej siły. Z tej siły inaczej wyróżnić nie możemy, jak tylko przez stosunek akordów do akordu. Znanem jest, że połączenie dwóch akordów niepokrewnych sobie, silniejsze sprawia wrażenie, niż pokrewnych - lub dwóch akordów bez nut wspólnych silniej wypada, niż połączenie akordów o nutach wspólnych. Podobnie silniej odczuwamy zmianę, gdy w tym samym akordzie poruszają się tylko trzy głosy, niż tylko dwa; silniej, gdy ruch jest w basie, niż w głosach średnich.

Oto przykłady:

Słaby: (ten sam akord)

15.

Silniejszy: (akord o nucie wspólnej)

16.

Mocny: (akord bez nuty wspólnej)

17.

Najsilniejszy: (nuty nierządne w głosach skrajnych)

18.

Wtedy więc harmonizacja melodji gregoriańskiej będzie najbardziej odpowiednią, gdy nawet w akordach da się odczuć pewne stopniowanie.

Nie jest to jednak sprawa zbyt łatwa, lecz wymagająca nie tylko gruntownej znajomości harmonji, ale także pewnej wprawy i zręczności w harmonizowaniu, której nie mogą posiadać początkujący. Zresztą nie jest to rzecz koniecznie potrzebna, bo jak już zaznaczyliśmy, harmonizacja według wyżej podanych prawideł - bez względu na różnicę akcentów rytmicznych - będzie w praktyce całkiem wystarczającą.

PRZYKŁADY

HARMONIZACJI ŚPIEWU GREGORJAŃSKIEGO.

"Kyrie" in Festis Dupl. II.

harm. Dr. F. X. Mathias.

VIII. Kyrie e - - - - - le i - son. ij.

A musical score for a Kyrie. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in a simple, homophonic style.

Chri - - ste e - - - - - le - i - son. ij.

A musical score for 'Chri - - ste e - - - - - le - i - son. ij.'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

Kyrie e - - - - - le i - son. ij.

A musical score for 'Kyrie e - - - - - le i - son. ij.'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

Introit - in F. Immaculatae Concept. B.M.V.

harm. Juliusz Bas.

III. Gau - dens gaude - - - - bo * in Do - - mi - no,

A musical score for 'Gau - dens gaude - - - - bo * in Do - - mi - no,'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

et exulta - - bit a - - nima me - - - - a in Deo

A musical score for 'et exulta - - bit a - - nima me - - - - a in Deo'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

me - - o : qui - a in - du - it me vesti - -

A musical score for 'me - - o : qui - a in - du - it me vesti - -'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

men - - - - tis salu - - tis, et indu - men - to

A musical score for 'men - - - - tis salu - - tis, et indu - men - to'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

justi - - ti - ae cir - cum - - - - dedit me, quasi

A musical score for 'justi - - ti - ae cir - cum - - - - dedit me, quasi'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

sponsam or - na - - - - tam moni - - libus su - - - - is.

A musical score for 'sponsam or - na - - - - tam moni - - libus su - - - - is.'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat.

T.P.

Alle-lu-ja, al-le-lu-ja.

Communio in Dom. II. post Pascha. *harm. A. Wiltberger.*

II. E-go sum pa-stor bo-nus, alle-

lu-ja: et co-gnosco o-ves me-ae

et cognoscent me me-ae, alle-lu-ja, al-le-lu-ja.

- O - A - M - D - G. -

Przemysl, d. 3. lutego 1934.

