

М. А. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ

ПРАКТИЧНИЙ
ПІДРУЧНИК
ГАРМОНІЇ

ПЕРЕКЛАД Є. ДРОБ'ЯЗКА З 16-ГО РОСІЙ-
СЬКОГО ВИПРАВЛЕНОГО І ДОПОВНЕНО-
ГО ПІД РЕДАКЦІЄЮ М. О. ШТЕЙНБЕРГА
ВИДАННЯ

„МИСТЕЦТВО“ — 1948

Присвячується
Анатолію Костянтиновичу
Лядову

ПЕРЕДМОВА ДО 1-ГО ВИДАННЯ.

У більшості сучасних підручників гармонії ми зустрічаємо докладний розгляд різноманітних акордів і їх розв'язань, ключ до читання мало кому потрібного тепер цифрованого басу, намагання пояснити всілякі гармонічні явища, як отъ причини заборони паралельних квінт тощо, але знаходимо небагато або майже зовсім не знаходимо практичних вказівок і поступових педагогічних способів для гармонізації мелодій і гарного вибору акордів. Те саме можна сказати й щодо учення про модуляцію. Підручники, виставляючи як модуляційні засоби різноманітні дисонуючі акорди, обмінають головну підставу модуляції—спорідність строїв і спільні акорди. Грунтовно ознайомившись з таким підручником, учень все-таки не знає, як взятися до гармонізації мелодій, як скласти прелюдію на кілька тaktів і як застосувати модуляційні засоби. Акорди, навіть консонуючі, виходять у нього дико й безглаздо, а модуляції звучать жорстко та несподівано; він впадає у розpac або приводить до нього свого екзаменатора від незграбності та незв'язності своєї музичної мови.

Хоч я певен, що в підручнику моєму є багато хиб, я проте склияюся до думки, що мені дошастило викласти способи гармонізації мелодій і модуляції дбейте повно і до того ж поступово, переходячи від найпростіших засобів до складніших, чим я зобов'язаний дружній допомозі Анатолія Костянтиновича Лядова, якому й присвячую з подякою свою працю.

Складаючи цей підручник, я прагнув, по-перше, зробити його по можливості стислим; по-друге, пристосувати його до проходження курсу гармонії відповідно до того, як це встановлено тепер у С.-Петербурзькій консерваторії, Придворній капелі та інших музичних школах; по-третє, пристосувати його в міру можливості до самонавчання. Я подав у ньому значне число гармонічних зразків і завдань. Ученъ повинен виконувати ці завдання одночасно з складанням власних подібних завдань або прикладів.

Я обмежився у своєму підручнику викладом чотириголосного складу. Паузи, почерговий вступ голосів, імітації, застосування мотивів, різні фігури акомпанементу—я відношу, з одного боку, до вчення про контрапункт, з другого—до вивчення вільного твору і форм композиції.

Учень, який розпочинає вивчення контрапункту і вільного твору, закінчуєши курс гармонії, повинен уміти виконати такі завдання:

- 1) Гармонізувати хоральну мелодію строго акордами (зразок на стор. 81).
- 2) Гармонізувати хорал з строгою мелодичною фігурацією у трьох нижніх голосах лишаючи мелодію недоторканою (зразки на стор. 110, 111, 112).
- 3) Гармонізувати хорал вільно із значним числом дисонуючих акордів і несправжніми послідовностями (зразок на стор. 136).
- 4) Гармонізувати мелодію, що містить вільну мелодичну фігурацію (зразок на стор. 115 і 118).
- 5) Написати модуляційне завдання з поступовими переходами в акордах (зразок на стор. 87).
- 6) Написати модуляційну прелюдію по змозі у тричастинній формі, надаючи голосам, особливо верхньому, певного мелодичного змісту (зразок на стор. 142).
- 7) Зробити кілька гармонічних варіацій на задане найпростіше речення (зразок на стор. 141).

Крім того, він повинен уміти зіграти на фортепіано всяку задану модуляцію, поступову або раптову, в акордах, а також уміти прелюдувати, переважно акордами (четириголосно) у першому-ліпшому строї, грати всякі секвенції й послідовності.

Учень, який спеціально проходить теорію композиції і не надто обтяжений іншими музичними заняттями, може пройти цей курс за 8 навчальних місяців. Для проходження такого гармонічного курсу потрібні: знання елементарної теорії, гарний слух, уміння сольфеджувати та вгадувати інтервали і гра на фортепіано. Якщо гармонія проходиться як обов'язковий (тобто музичний загальноосвітній) предмет, — курс можна набагато скоротити.

Щоб здешевити підручник, всі завдання для розв'язання додано наприкінці, в самому ж підручнику вказано тільки номери завдань; вважаю, що це не становитиме ні для кого труднощів.

M. Римський-Корсаков.

С.-Петербург, 1886 р.

ПЕРЕДМОВА ДО 9-го ВИДАННЯ.

Цей підручник гармонії, починаючи з третього видання, не підпадав жодним змінам. Незадовго до смерті своєї М. А. Римський-Корсаков висловлював думку про потребу зробити деякі доповнення й пояснення в новому виданні підручника. Цілком захоплений композиторською діяльністю, а також обдумуванням деталей великого посібника з оркестровки, Микола Андрійович, на жаль, не встигнув сам взятися за нову редакцію підручника.

Педагогічна практика в С.-Петербурзькій консерваторії, де підручник цей править за основний посібник протягом багатьох років, нині з'ясувала приблизні розміри й характер потрібних змін. Отже ми вирішили з дозволу Н. М. Римської-Корсакової переробити різні відділи підручника, щоб, по-перше, до певної міри поповнити явні прогалини, що були в попередніх виданнях, по-друге—зробити деякі місця ще приступнішими розумінню учня, особливо при самонавчанні. Безперечно, що й тепер у підручнику охоплено ще далеко не всі випадки гармонізації. Надмірна докладність могла б пошкодити стрункості викладу, затъмарюючи головне; з другого боку, бажано було лишити дещо й педагогові. Музикальний же читач, який цікавиться предметом, безперечно, сам може вивести незліченні окремі випадки з загальних положень.

Найзначніші доповнення та зміни в цьому виданні стосуються таких відділів:

- § 28 — Секстакорд зменшеного тризвуччя VII ступеня.
- § 29 — Тризвуччя і секстакорд II ступеня.
- § 38 — Відні септакорди і їх обертання.
- § 39 — Септакорд II ступеня і його обертання.
- § 46 — Вільне застосування акордів всіх ступенів.
- § 49 — Модуляція без хроматизму.
- § 54 — Хроматична модуляція.
- § 69 — Затримання.
- § 84 — Енгармонізм акордів із збільшеною секстою.
- § 85 — Енгармонізм зменшеного септакорда.

Усі зміни й додатки позначені в тексті зірками.

Усунено терміни: колишній основний тон, колишня терція тощо, бо слово колишній у даному разі зайде і може ввести учня в помилку. У задачнику додано дві мелодії з стрібками основних і квіントових тонів (№ 9), у відділах же септакордів VII і II ступенів (№№ 21 і 22) три завдання, занадто важкі для учня, замінено на п'ять інших, приступніших.

Йосиф Вітоль.

С.-Петербург, травень 1912.

Максиміліан Штейнберг.

ПЕРЕДМОВА ДО 13-ГО ВИДАННЯ.

У це видання внесено дальші додатки, потреба в яких вказувалась багаторічним педагогічним досвідом. Найзначніші додатки (як і в попередніх виданнях, відзначені зіркою) стосуються таких розділів:

- § 16 — Сполучення сектакордів з тризвуччями.
- § 29 — Тризвуччя і сектакорд II ступеня.
- § 30 — Тризвуччя VI ступеня.
- § 42 — Нонакорд.
- § 57 — Хорали з модуляцією.
- § 58 — Другий ступінь спорідненості.
- § 85 — Енгармонізм зменшеного септакорда (таблиця).
- § 86 — Енгармонізм збільшеного тризвуччя (таблиця).
- § 90 — Несправжні послідовності тризвуччів.

M. Штейнберг.

Ленінград, січень 1924.

ПЕРЕДМОВА ДО 16-ГО ВИДАННЯ.

У наш час, коли найширші маси трудящих дістали доступ до музичної освіти, коли музична самодіяльність пустила глибоке коріння в найдальших місцевостях нашої країни, особливо відчувається потреба в підручнику гармонії, який викладав би у нескладних і ясних виразах, хоч іноді може й трохи догматично, самі основи предмету, однаково потрібного і композиторів, який працює у всіляких жанрах багатогранної музичної творчості, і виконавців, педагогові та інструкторові. З цього погляду підручника М. А. Римського-Корсакова за виразністю, стрункістю, лаконізмом і систематичністю викладу матеріалу, за глибоко практичним характером досі не перевершив ніхто. На цьому підручнику виховалися десятки поколінь музичних працівників, починаючи від скромних педагогів музичних шкіл до найвидатніших композиторів із світовим ім'ям. Отже, нове видання підручника, який не перевидавався з різних причин з 1929 року, нині цілком своєчасне.

У це видання введено дрібні зміни й додатки, а також, для більшої ясності, заново перероблено § 25 про стрибки. Зразок модуляційної прелюдії (на стор. 141 попередніх видань), трохи формальний і малоцікавий з музичного погляду, замінено новим зразком, запозиченим з праці вмерлого композитора, професора Ленінградської консерваторії М. А. Соколова: „Зразки модуляційних прелюдій з пояснювальним текстом“ (видання Муз. сектору Державного видавництва, Москва, 1924). Ця праця становить дуже цінний додаток до пропонованого підручника.

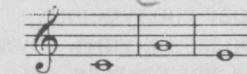
Висловлюю подяку професорові Ленінградської консерваторії П. Б. Рязанову за ряд зауважень щодо різних розділів підручника.

M. Штейнберг.

Ленінград, червень 1936.

ВСТУП.

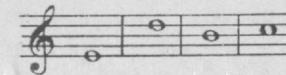
Акордом звуться одночасне сполучення трьох, чотирьох або п'ятьох різних тонів, розміщених у певному порядку. Розміщення це полягає ось у чому: якщо дані тони можуть бути поставлені так, щоб між кожними двома сусідніми тонами був інтервал терція, то тони складають акорд. Наприклад, тони



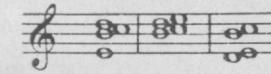
можуть бути розміщені по терціях



а тому при одночасному звучанні складають акорд; тони ж



не можуть бути розміщені по терціях



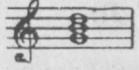
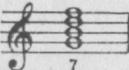
тощо, а тому акорду не складають, але при одночасному звучанні являють одне з випадкових сполучень.

Якщо акорд розміщений по терціях, то очевидно, що кожен з тонів його відносно нижньої або басової ноти становитиме терцію, квінту, септиму або нону; такий вид акорду звуться основним положенням або основним видом, самий же акорд має назву основного акорду. Якщо ж тони акорду поставлені так, що, крім згаданих інтервалів, становлять відносно

басової ноти якісь інші інтервали — кварти, секунди або сексти то цей вид акорду має назву обертання.

Основний акорд.  Обертання: 

Основних акордів налічується три:

тризвуччя: , септакорд: 

і nonакорд: 

Сполучення, що містять більше як п'ять різних тонів, частіше розглядаються як випадкові сполучення.

Якщо до складу акорда входить будь-який з дисонуючих інтервалів, то і весь акорд вважається дисонансом і потребує переходу в консонанс, або акорд консонуючий, що й звуться його розв'язанням. Переход же консонуючого акорду в консонуючий має назву послідовності.

Учення про зв'язок акордів і випадкових сполучень одне з одним і про їх застосування в музичному творі має назву учення про гармонію.

ВІДДІЛ I.

ПОПЕРЕДНІ ПОНЯТТЯ.

Тризвуччя.

§ 1. Тризвуччям звуться акорд, що складається з прими або основного тону, терції і квінти; залежно від дійсної величини цих інтервалів, тризвуччя можуть бути чотирьох родів:



a b c d

а) Тризвуччя, що складається з прими, великої терції і чистої квінти, звуться великим або мажорним; його можна розглядати як складене з двох терцій: знизу — великої і згори — малої.

б) Тризвуччя, що складається з прими, малої терції і чистої квінти або з двох терцій: знизу — малої, а згори — великої, має назву малого або мінорного.

в) Тризвуччя, що складається з прими, малої терції і зменшеної квінти або з двох малих терцій, звуться зменшеним.

г) Тризвуччя, що складається з прими, великої терції і збільшеної квінти або з двох великих терцій, звуться збільшеним або надмірним.

Останні два види тризвуччів, що містять дисонуючі інтервали — зменшенну й збільшенну квінти, є дисонанси.

Примітка. В наслідок дуже дисонуючого і в той же час невизначеного характеру збільшеного тризвуччя ми не будемо розглядати його як самостійне сполучення аж до V відділу цього підручника (хроматично-змінені акорди, енгармонізм і несправжні послідовності). Умова ця пошириться і на септакорди, що містять збільшене тризвуччя і являють скоріше випадкові сполучення, ніж самостійні акорди.

§ 2. Кожне тризвуччя має по два обертання; перше має назву сектакорду і позначається цифрою 6; друге має назву квартсектакорду і позначається цифрами 6₄.

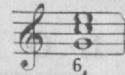
Тризвуччя в основному виді:



Перше обертання
або сектакорд:



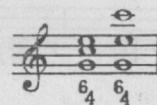
Друге обертання
або квартсекстакорд:



Назва обертання прямо залежить від басової ноти, в якому поставлені верхні голоси, не змінюю обертання; отже, якщо басова нота обертання є терція основного тризвуччя, то це сектакорд:

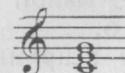


Якщо ж басова нота обертання є квінта основного тризвуччя, то це квартсекстакорд:

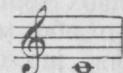


Тони, що складають кожне з обертань, мають назви відповідно до основного виду тризвуччя; отже, в кожному з обертань

тризвуччя



тон



має назву основного тону або прими;

тон



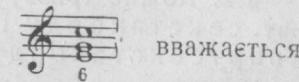
зветься терцією, а тон



квінтою,

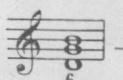
бо, як ми побачимо згодом, тони, що складають обертання, зберігають за собою всі властивості тонів, які складають основний вид. Обертання тризвуччів вважаються принаджними тим самим ступеням, як і тризвуччя, від яких вони походять;

наприклад, у строї До-мажор сектакорд



вважається

сектакордом I ступеня, а квартсекстакорд



квартсек-

акордом V ступеня і т. д.

Перше обертання, або сектакорд, ми можемо розглядати як акорд, що складається з терції і сексти від басової ноти; наприклад:



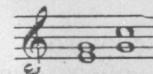
складається з терції



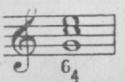
і сексти



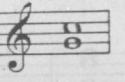
а також як складений з терції і кварти:



Друге обертання, або квартсекстакорд, можна розглядати як акорд, що складається з кварти і сексти від басової ноти; наприклад:



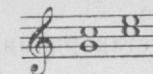
складається з кварти



і сексти



а також як складений з кварти і терції:

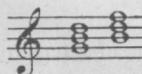


Септакорди.

§ 3. Септакорд є чотиризвукччя, що складається з тризвуччя з додаванням септими від нижнього тону



його можна розглядати також як акорд, складений з двох тризвуччів



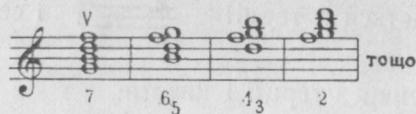
Ми маємо септакорди такого складу:

a b c d e ж

7 7 7 7 7 7

Усі септакорди позначаються цифрою 7.

§ 4. Усякий септакорд має три обертання, що звуться: 1-е — квінтсекстакордом (6_5), 2-е — терцквартакордом (4_3) і 3-е — секундакордом (2).

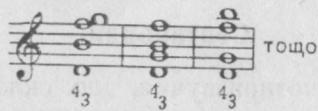


Характерну особливість кожного з обертань становить інтервал секунди, що походить з обертання септими і стоїть у першому обертанні нагорі, у другому обертанні — в середині акорду, в третьому обертанні — внизу.

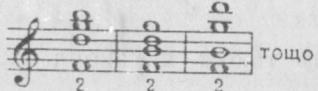
Різноманітні перестановки трьох верхніх голосів не змінюють обертання, а саме:



завжди вважаються квінтсекстакордами, бо терція основного тону лежить унизу;



завжди вважаються терцквартакордами, бо внизу лежить квінта основного виду;



завжди залишаються секундакордами, бо внизу лежить септима основного виду.

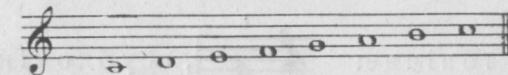
В усіх наведених вище випадках інтервали лічаться від нижнього тону, а тому перестановки трьох верхніх голосів змінюють лише розміщення і мелодичне положення акорду (див. нижче).

НАТУРАЛЬНІ І ШТУЧНІ ЛАДИ.

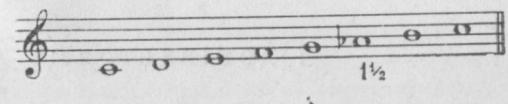
Головні і побічні акорди.

§ 5. За основу для будування акордів у цьому підручнику прийнято чотири лади:

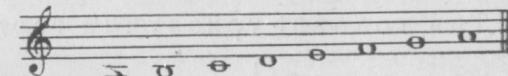
а) Натуральний мажорний лад:



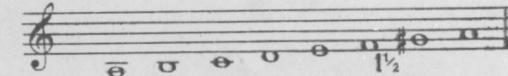
б) Штучний гармонічний мажорний лад:



в) Натуральний мінорний лад:



г) Штучний гармонічний мінорний лад:

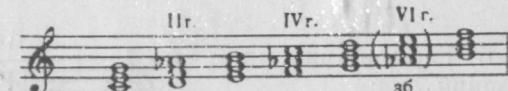


§ 6. На цих ладах будуються такі основні акорди:

Тривуччя.



а) Натуральний мажорний лад:



б) Гармонічний мажорний лад:



в) Натуральний мінорний лад:



г) Гармонічний мінорний лад:

Виключивши збільшенні тризвуччя VI ступеня гармонічного мажору і III ступеня гармонічного мінору, маємо всього 9 різних тризвуччів для обох мажорних ладів і 9 тризвуччів для обох мінорних.

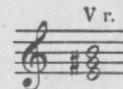
Три головні тризвуччя натурального мажору:

тонічне:  , субдоміантове: 

і доміантове: 

Три головні тризвуччя гармонічного мінору:

тонічне:  , субдоміантове: 

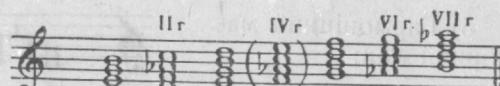
і доміантове: 

Септакорди.

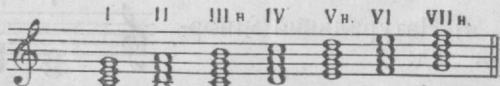
а) Натуральний мажорний лад:



б) Гармонічний мажорний лад:



в) Натуральний мінорний лад:

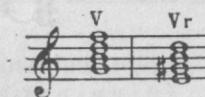


г) Гармонічний мінорний лад:



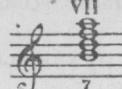
Виключивши септакорди із збільшеним тризвуччям: IV і VI гармонічного мажору, а також I і III гармонічного мінору, маємо всього по 9 септакордів у мажорі і мінорі.

Головними або доміант-септакордами звуться побудовані на V ступені натурального мажору і гармонічного мінору:



§ 7. Головні тризвуччя I і IV ступеня натурального мажору — обе мажорні. Головні тризвуччя I і IV ступеня мінору — мінорні; доміантові тризвуччя натурального мажору і гармонічного мінору — обе мажорні. Доміант-септакорди складаються з мажорних тризвуччів з малою септимою. Крім трьох головних тризвуччів мажору і мінору і доміант-септакордів, усі інші тризвуччя і септакорди звуться побічними.

З побічних септакордів два, побудовані на ввідних тонах мажору і гармонічного мінору, мають називу ввідніх септакордів.

Малий ввідний:  Зменшений ввідний: 

Примітка. При гармонізації тільки головними тризвуччями вживають лади: натуральний мажорний і гармонічний мінорний; другий тому, що має ввідний тон, якого немає в натуральному мінорі.

При гармонізації головними тризвуччями разом з побічними вживають, крім того, лади натуральний мінорний і гармонічний мажорний.

Права. Розібрати всі вживають тризвуччя і септакорди, здаючи собі справу про їх склад, тобто визначаючи рід кожного з них.

Співвідношення тризвуччів.

§ 8. Тризвуччя, що стоять одне від одного на кварту або квінту, мають по одному спільному тону; про них кажуть, що вони перебувають у квартовому або квінтовому співвідношенні. Наприклад:



Тризвуччя, що стоять на терцію одне від одного, мають по два спільні тони і вважаються в терцовому співвідношенні. Наприклад:

Маж
I III VI Мін.
I III IV VI

Тризвуччя, що лежать поруч, спільніх тонів не мають і вважаються в секундному співвідношенні. Наприклад:

Маж
I II IV V Мін.
I II IV V

Чотириголосний склад. Голосоведення.

§ 9. Для вправляння у пов'язуванні акордів один з одним здебільшого користуються так званим чотириголосним складом.

Голоси мають таку назву: верхній — сопрано або діскант, другий згори — альт, третій — тенор, четвертий, нижній — бас.

Рух гармонічних голосів (так зване голосоведення) буває трохкий:

1) Прямий, коли два голоси рухаються в одному напрямі, тобто підвищуючись або знижуючись:

а б в г

Той вид прямого руху, при якому обоє голоси рухаються на однакові інтервали, як показано в прикладах а і б, має назву паралельного руху.

2) Протилежний рух — коли голоси рухаються в різних напрямах, тобто один підвищується, а другий знижується:

3) Скісний рух — коли один голос рухається, а другий лішається на тому ж місці:

У ряді зв'язаних один з одним акордів хід верхнього або сопранового голосу зветься також мелодією.

Подвоєння. Тісне і широке розміщення. Мелодичне положення тризвуччів.

§ 10. 1) Щоб розмістити тризвуччя чотириголосно, треба подвоїти його основний тон. На перший час застосовувати виключно це подвоєння.

2) Тризвуччя може бути в тісному і широкому розміщенні. При тісному три верхні голоси лежать один від одного на протязі терції або кварті:

При широкому розміщенні проміжки між трьома верхніми голосами складають квінти й сексти:

3) Залежно від того, який з тонів лежить у мелодії, тризвуччя може бути в таких мелодичних положеннях:

У положенні октави

8 8

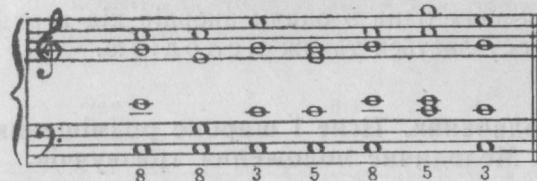
У положенні терції

3 3

У положенні квінти

5 5

Повне тризвуччя вільно переходить від тісного розміщення до широкого і навпаки, а також може змінювати своє мелодичне положення.



Гармонічне і мелодичне сполучення тризвуччів.

§ 11. 1) Сполучення тризвуччів, принадливих до різних ступенів, може бути: а) гармонічне — коли спільній двом тризвуччям тон лишається на місці у тому ж голосі; б) мелодичне — коли жоден з тонів на місці не лишається.

2) При умові обов'язкового подвоєння основного тону жоден з трьох верхніх голосів не робить кроку понад терцію і при мелодичному, і при гармонічному сполученні.

3) Тризвуччя, що перебувають одне з одним у квартово-квіントовому співвідношенні, можуть бути сполучені гармонічно і мелодично, причому розміщення тризвуччів не змінюється:



Верхні голоси, рухаючись, неодмінно йдуть в одному напрямі, і притому якщо в гармонічному сполученні — вгору, то в мелодичному — вниз, і навпаки.

4) Тризвуччя, що перебувають одне з одним у секундному співвідношенні, сполучаються завжди мелодично, бо спільних тонів не мають.

Три верхні голоси йдуть неодмінно в одному напрямі і притому протилежно ходові баса; розміщення тризвуччів не змінюється:



5) Тризвуччя, що перебувають у терцовому співвідношенні одне з одним, сполучаються і гармонічно і мелодично.

При гармонічному сполученні розміщення тризвуччів не змінюється, при мелодичному ж переходить з тісного в широке і навпаки:

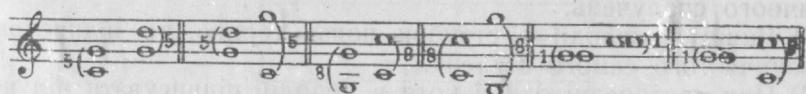


Заборонені послідовності й ходи.

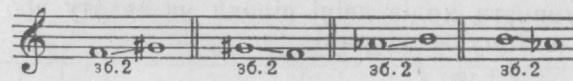
§ 12. 1) Прямим наслідком правил гармонічного і мелодичного сполучення тризвуччів є те, що два тризвуччя не можуть бути поставлені поруч в одинакових мелодичних положеннях:



Ходи паралельних і протилежних квінт і октав, що утворюються при цьому, вважаються послідовностями, безумовно забороненими учніві; до них належать також паралельні унісони.



2) Забороненим в ученні про гармонію способом вважається також хід голосу на будь-який збільшений інтервал, отже в тому числі й на збільшену секунду в гармонічних мінорному та мажорному ладах:



ГАРМОНІЗАЦІЯ АКОРДАМИ В МЕЖАХ ОДНОГО СТРОЮ.

Примітка. Усі нотні приклади цього відділу, наведені в мажорі, стоять однаково й мінору. У тих випадках, де спостерігається якесь різниця у способах, мінорні приклади наведено окремо від мажорних. Завдання для зразка наведено по частинам в д о-мажорі, по частинам в л я-мінорі, у дво- і три-дольному розмірі. Дані баси і мелодії для гармонізації додано наприкінці посібника. По кожній статті (крім хоралів) пропонується складання власних завдань за наведеними зразками.

КОНСОНЮЧІ СПОЛУЧЕННЯ.

Сполучення основних тризвуччів I з IV і I з V ступенями і навпаки.

§ 13. а) При гармонізації даної мелодії.

Завдання № 1.

- 1) Під кожну ноту даної мелодії слід підписувати відповідне тризвуччя I, IV або V ступеня, не вживаючи поруч тризвуччів IV і V ступенів.
- 2) Пов'язувати тризвуччя за правилами гармонічного або мелодичного сполучень.
- 3) Якщо в мелодії є стрібок понад терцію, то підписувати тризвуччя того самого ступеня.
- 4) При повторенні однієї ноти в мелодії підписувати під нею два різні тризвуччя або прагнути змінити розміщення того самого тризвуччя.
- 5) Починати й закінчувати завдання тонічним тризвуччям.
- 6) На сильній частині такту не ставити того ж тризвуччя, що було на попередній слабкій частині.
- 7) У басі уникати ходів двічі підряд на кварту або двічі підряд на квінту в тому ж напрямі.

Зразок.

§ 14. б) При гармонізації даного басу.

Завдання № 2.

- 1) Звертати увагу на плавність і підтримку руху в мелодії.
- 2) Якщо в мелодії трапиться ввідний тон, то вести його вгору, а для цього сполучати домінантове тризвуччя, яке стоїть під ним, з дальшим тонічним обов'язково гармонічно:

- 3) Для закінчення завдання вживається неповне тризвуччя I ступеня з промінutoю квінтою і трьома основними тонами, щоб вести ввідний тон в одному з середніх голосів неодмінно вгору при мелодичному сполученні:

* Якщо ввідний тон у мелодії, то прикінцеве тризвуччя не-одмінно повне.

Зразок.

Учніві пропонується скласти власні 8-тактові завдання переважно дводольні за наведеними зразками.

Сполучення основних тризвуччів IV і V ступенів.

Завдання № 3 (дані баси і мелодії).

§ 15. 1) За відсутністю спільних тонів сполучення неодмінно мелодичне *).

2) Тризвуччя IV ступеня ставити перед тризвуччям V, а не навпаки.



Зразок.

Сполучення секстакордів з тризвуччями I – IV і I – V ступенів.

Завдання № 4 (дані баси і мелодії).

§ 16. 1) У секстакордах I, IV і V ступенів підвоюється основний тон або квінта, але не терція. Подвоювати терцію в секстакорді можна, якщо при переході тризвуччя в секстакорд три верхні голоси лишаються на місці, а бас іде по терціях вгору:

* Див. § 11 (4).

* 2) Залежно від подвоєння основного тону або квінти і мелодичного положення кожен секстакорд може мати 10 видів:

Мел. пол. осн. тону		Мел. пол. квінти	

Мел. пол. квінти		Мел. пол. осн. тону	

Як видно з цих прикладів, тісні інтервали можуть бути в трьох верхніх голосах поруч широких (не більших за октаву). Застосування секстакорду між двома основними тризвуччями становить отже гарний спосіб для переходу від одного розміщення до іншого.

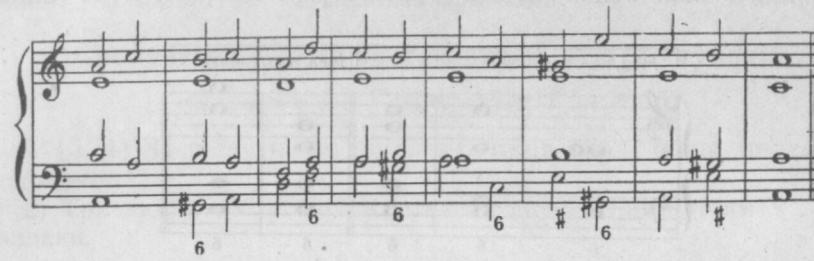
3) Двох секстакордів підряд не писати.

4) Сполучення секстакорду з тризвуччям (різних ступенів) неодмінно гармонічне: спільний тон лишається на місці, а інші верхні голоси не роблять кроків понад терцію.

5) Стрибок у басі на сексту дозволяється від тризвуччя до секстакорду, а не навпаки; робити стрибки на септимі заборонено.

* Примітка. Стрибок на сексту в мелодії бував як обертання ходу на терцію від секстакорду до тризвуччя.

Зразок.

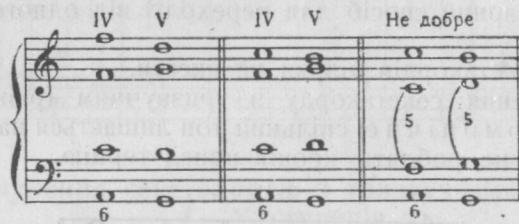


Сполучення сектакорду IV ступеня з основним тризвуччям V.

§ 17. 1) Сектакорд завжди з подвоєнням основного тону або квінти.

2) Кожний з трьох верхніх голосів іде на секунду або терцію, але не більше.

3) У сектакорді уникається подвоєння квінти в двох верхніх голосах, а також ведення квінти у верхньому голосі на секунду вгору.



Сполучення основного тризвуччя IV ступеня з сектакордом V.

Завдання № 5 (дані баси і мелодії).

§ 18. 1) Бас іде на зменшенну квінту вниз, а не на збільшенну кварту вгору.

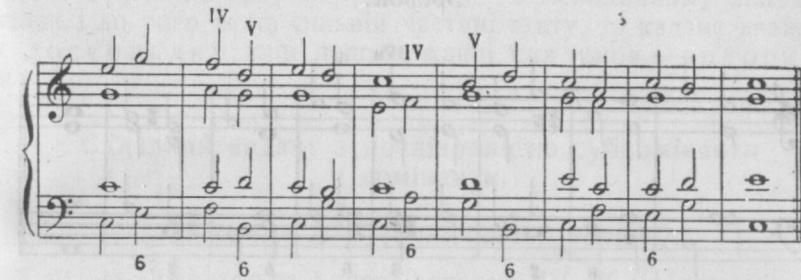
2) В сектакорді V ступеня подвоюється основний тон або квінта.

3) Кожний з трьох верхніх голосів іде на секунду або терцію, але не більше.

4) Якщо між трьома верхніми голосами в тризвуччі IV ступеня лежить інтервал квінта, то в сектакорді можливе тільки подвоєння квінти.



Зразок.



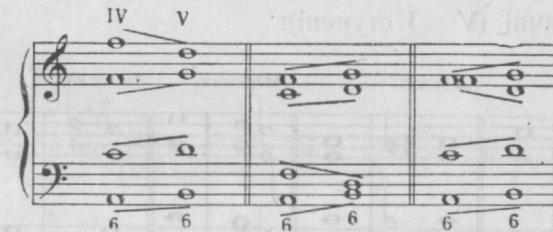
Сполучення двох сектакордів IV і V ступенів.

Завдання № 6 (дані баси і мелодії).

§ 19. 1) У сектакорді IV ступеня подвоюється основний тон, а в сектакорді V ступеня — квінта.

2) Сектакорд IV ступеня повинен бути обов'язково в мелодичному положенні основного тону *).

3) Два верхні голоси йдуть паралельно, а один — протилежно басові:



*). Щоб уникнути заборонених послідовностей (паралельних квінт).

4) У мінорі бас секстакорду IV ступеня будується за мелодичною гамою, щоб уникнути ходу на збільшену секунду:

мелодич. гама

Зразок.

Прості повні автентичні і плагальні каданси або закінчення.

§ 20. 1) Кадансом або каденцією звуться гармонічне закінчення музичної думки.

2) Каданси розділяють музичну мову на окремі речення.

3) Закінчення на тонічному тризвуччі має назву повного кадансу.

4) Повні каданси поділяються на автентичні (домінанта-тоніка) і плагальні (субдомінанта-тоніка).

a) Автентичні (V—I ступені):

Доскон.	Доскон.	Недоскон.	Недоскон.	Недоскон.
---------	---------	-----------	-----------	-----------

б) Плагальні (IV—I ступені):

Доскон.	Доскон.	Недоскон.	Недоскон.	Недоскон.
---------	---------	-----------	-----------	-----------

5) Якщо обидва прикінцеві акорди перебувають в основному виді, а остаточне тонічне тризвуччя — в мелодичному положенні октави і до того ж на сильній частині такту, тоді каданс вважається досконалим; при недодержанні цих умов — недосконалим.

Складний каданс з послідовністю субдомінанти і домінанти.

Завдання № 7 (дані баси і мелодії).

§ 21. 1) Складається з послідовності IV, V і I ступенів.

2) У дводольному розмірі IV ступінь завжди на сильній частині, а V — на слабкій; у тридольному — IV іноді буває на другій (слабкій) частині, а V ступінь — на третій.

Зразок.

Складний каданс з квартсекстакордом I ступеня.

§ 22. 1) Складається з послідовності IV ступеня, квартсекстакорду I і тризвуччів V і I ступенів.

2) Кадансовий квартсекстакорд пов'язується з по-переднім тризвуччям обов'язково гармонічно, причому квarta квартсекстакорду й становить спільну ноту.

3) У квартсекстакорді подвоюється тільки квінта (басовий тон).

4) У дводольному розмірі кадансовий квартсекстакорд стоїть завжди на сильній частині; у тричастковому іноді на другій (слабкій) частині, а домінантове тризвуччя — на третій.

Зразок.

Вправа. Грати на фортепіано різні каданси в усіх вживаних мажорних і мінорних строях.

Прохідний квартсекстакорд.

Завдання № 8 (дані баси і мелодії).

§ 23. 1) Між тризвуччям і секстакордом або секстакордом і тризвуччям того самого ступеня можна помістити прохідний квартсекстакорд.

2) Сполучення гармонічне: бас іде поступово; один з верхніх голосів лишається на місці, створюючи спільній тон, другий іде

протилежно басові, а третій спускається і знову піднімається на ступінь.

3) Вживається переважно на слабкій частині такту.

* 4) Звичайно в секстакорді подвоюється основний тон, але якщо послідовність починається із секстакорду, то можливе й подвоєння квінти, причому допускається хід на терцію у середньому голосі до квартсекстакорду.

Половинний каданс або півкаданс.

Речення.

§ 24. Зупинка на основному тризвуччі V або IV ступеня має назву половинного кадансу; у першому випадку — автентичного півкадансу (а), у другому випадку — плагального півкадансу (б).

Зразок.

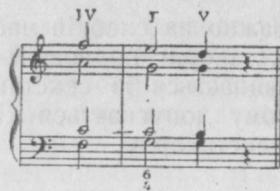
Музична думка, закінчена яким-небудь з кадансів — повним або половинним, як вже згадано вище, має назву речення.

1) Половинний каданс не може стояти наприкінці п'єси.

2) Після половинного кадансу наступне речення можна починати з тризвуччя або секстакорду IV ступеня, або з тризвуччя або секстакорду V, а згодом і з побічних ступенів.

*) У даному випадку перед тризвуччям IV ступеня можна поставити тризвуччя V.

* Примітка. Нерідко також вживається така форма половинного кадансу:



Зразки.

Складання власних прикладів за наведеними зразками.

Стрибки на кварти й квінти в мелодії і середніх голосах.

* § 25. 1) Значне розширення засобів голосоведення становлять стрибки на кварту або квінту в мелодії або в середньому голосі між акордами різних ступенів. Такі стрибки, крім того, дають змогу переходити з тісного розміщення в широке і навпаки.

2) Будь-який з голосів акорду (основний тон, квінта, терція) може рухатися стрибком; при цьому після стрибка потрібен хід голосу в зворотному напрямі.

3) Стрибки основного тону і квінти при гармонізації двома акордами різних ступенів I – IV і I – V підлягають таким умовам:

а) Якщо під першою нотою підписано основне тризвуччя, то під другою треба поставити секстакорд і навпаки.

б) Два стрибки одночасно в двох різних голосах існувати не повинні. Відстань між трьома верхніми голосами не повинна перевищувати октаву. Сполучення акордів гармонічне або мелодичне.

в) При стрибку основного тону в секстакорді подвоюється основний тон; голос, що йде стрибком, попадає в основний тон дільшого акорду.

г) При стрибку квінти в секстакорді подвоюється квінта; голос, що йде стрибком, попадає в квінту наступного акорду.

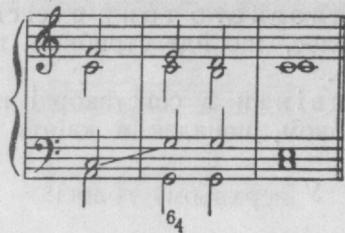
У верхньому голосі:

В середньому голосі:

* Якщо верхній голос робить стрибок, а нижній в той же час іде плавним ходом у тому ж напрямі на інтервал октави або квінти відносно верхнього голосу, то утворюються так звані приховані октави або квінти, недозволенні між крайніми голосами.

Звідси випливає, що при стрибку мелодичного голосу вгору перший акорд має бути основним тризвуччям, а другий — секстакордом.

* Примітка. Можливий також стрибок квінти від секстакорду IV (з подвоєною квінтою) до квартсекстакорду I в кадансах:



Завдання № 9 (наприкінці даних мелодій підводити каданси різних форм).

Зразок.

1-а гармонізація

2-а гармонізація

Стрибки терцових тонів у мелодії.

Завдання № 10 (дані мелодії).

§ 26. 1) Стрибки з терції на терцію можуть бути тільки між основними тризвуччями I—IV і I—V ступенів, *іноді між 6₄ I і тризвуччям V у кадансі.

2) Сполучення тризвучків обов'язково гармонічне.

3) Після стрибка потрібен крок мелодії у зворотному напрямі на секунду або терцію:

* Примітка. Стрибки терцових тонів можливі також у тенорі (але не в альті) і підлягають тим же правилам.

Зразок.

Стрибки терцових тонів у басі.

Завдання № 11 (дані басі).

§ 27. 1) Утворюються від сполучення двох сектакордів I—IV і I—V ступенів.

2) Сполучення сектакордів обов'язково гармонічне.

3) Після стрибка потрібен крок басу в зворотному напрямі на секунду або терцію.

* 4) В верхніх голосах при цьому теж припускається стрибок основного тону або квінти (залежно від подвоєння); сполучення неодмінно лишається гармонічне:

Зразок.

Секстакорд зменшеного тризвуччя VII ступеня^{*)}.

Завдання № 12 (дані баси і мелодії).

- § 28. 1) Застосовується як домінантова гармонія.
- 2) Готується основним тризвуччям IV ступеня і розв'язується в тонічне тризвуччя або його секстакорд.
- 3) Подвоюється тільки квінта або терція.
- 4) Ввідний тон слід вести неодмінно вгору.
- 5) Не ставити його в тенорі, уникаючи паралельних квінт.

The musical examples show various harmonic progressions involving the VII chord. Examples a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p), q), r), s), t), u), v), w), x), y), z) illustrate different ways to harmonize the VII chord, often using the IV chord or the I chord as a dominant. Bass lines are provided for each example.

6) Застосувати для гармонізації верхнього тетрахорду висхідної мажорної гами, *) а також іноді в кадансах замість домінантового тризвуччя. Тетрахорд може бути проведений в одному голосі (за винятком тенора) або ж може переходити з одного голоса в інший (приклади е, ж, з).

* 7) Секстакорд VII ступеня в мелодичному положенні квінти потребує неодмінно подвоєння квінти. При цьому слід звернути увагу на обов'язковий стрибок у тенорі при широкому розміщенні голосів (приклад г).

8) У мінорі вживається для гармонізації верхнього тетрахорду висхідної мелодичної гами, причому, внаслідок випадкового знака на IV ступені, субдомінантове тризвуччя штучно змінюється в мажорне.

This example shows a harmonic progression where the IVm. chord (IV in minor) is used instead of the IV major chord. The bass line is labeled IVm. VII. The progression involves the IVm. chord followed by the VII chord.

*) Його можна розглядати як слабко дисонуючий акорд.

9) При застосуванні повного тетрахорду мелодичної гами слід уникати ходу двох великих терцій, що стоять у відношенні великої секунди:



для цього 1) в секстакорді I ступеня подвоюється квінта, 2) бас його затримується, причому утворюється секундакорд IV ступеня:

This example shows a harmonic progression where the bass note of the I chord is held over, creating a second inversion chord (seundakord) on the IV step. The bass line is labeled I IVm. VII. The progression involves the I chord followed by the VII chord.

* Примітки. а) Вживається також інша послідовність 6 I— $\frac{4}{3}$ VI—6 VII—I.

This example shows an alternative harmonic progression: 6 I — 4/3 VI — 6 VII — I. The bass line is labeled VI VII. The progression involves the 6 chord, followed by the 4/3 VI chord, then the 6 chord again, and finally the VII chord.

б) Секстакорд VII ступеня іноді вживається замість прохідного квартсектантакту:

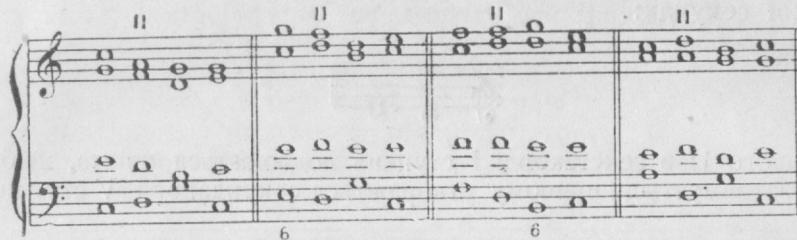
This example shows the use of the VII chord instead of a passing quartal-septentant chord. The bass line is labeled VII. The progression involves the VII chord followed by the I chord.

Основне тризвуччя II ступеня і його секстакорд.

Завдання № 13 (дані баси і мелодія).

§ 29. а) Основне тризвуччя II ступеня, як субдомінантова гармонія, вживане тільки в мажорі, ставиться після тризвуччя I і його секстакорду, а також після основних тризвуччів IV і VI ступенів (див. нижче). Потребує після себе основного домінанто-

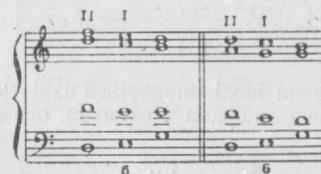
вого тризвуччя, з яким сполучається неодмінно мелодично, або його сектакорду.



* Сполучення цього тризвуччя з основним домінантовим потребує обов'язкового ходу трьох верхніх голосів униз, щоб уникнути паралельних великих терцій або їх обертань (див. § 28, 9).



Примітка. Основне тризвуччя II ступеня ставиться (переважно в хоральних кадансах) перед сектакордом I ступеня з подвоєною терцією.



б) 1) Сектакорд II ступеня слід вживати і в мажорі, і в мінорі як субдомінантову гармонію після основного тонічного тризвуччя або його сектакорду.

2) Сектакорд II ступеня вживати в мелодичному положенні основного тону; * іноді також у положенні терції.

3) Подвоювати терцію або основний тон, а перед кадансовим квартсектакордом тільки терцію.



* Примітка. Подвоєння квінти в сектакорді II ступеня теж можливе, але потребує дільшого стрибка квінти.

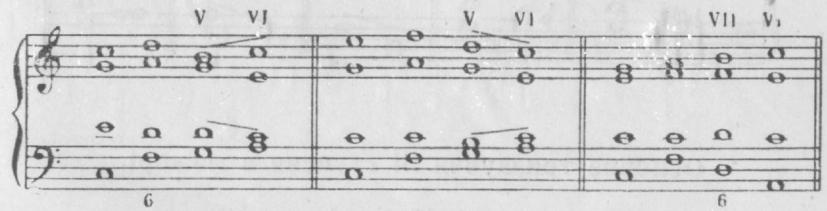


Основне тризвуччя VI ступеня; перерваний каданс.

Завдання № 14 (дані баси і мелодії).

§ 30. Застосування двояке.

1-й випадок. У перерваному кадансі. 1) Домінантове тризвуччя, відхиляючись від звичайного переходу в тонічне тризвуччя, переходить в основне тризвуччя VI ступеня з подвоєною терцією, внаслідок обов'язкового руху ввідного тону вгору; сполучення мелодичне. 2) Подібна зупинка музичної думки наприкінці речення має назву перерваного кадансу, після якого дальнє речення починається з субдомінанти або сектакорду II ступеня, * іноді також з сектакорду I ступеня. 3) Те ж сполучення вживається і в середині речення при зворотах, подібних до перерваного кадансу; * при цьому домінантове тризвуччя іноді можна замінити сектакордом VII ступеня.



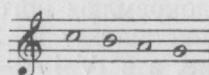
2-й випадок. В автентичних і складних кадансах, а також у середині речень при зворотах, що нагадують каданс. 1) Основне тризвуччя VI ступеня ставиться після основного тонічного тризвуччя і відокремлює його від дільшого тризвуччів V, IV і II ступеня або сектакорду II. 2) Сполучення з тризвуччям V ступеня мелодичне, а з IV і II—здебільшого гармонічне.

* Примітки. а) У мінорі сполучення тризвуччів VI і V ступенів можливе тільки при умові подвоєння терції в тризвуччі VI ступеня, бо інакше утворюється хід голосу на збільшену секунду (приклади а і б). Якщо в тризвуччі VI ступеня подвоєна терція, то при дальнішому сполученні його з тризвуччям VI ступеня можливі стрибки в двох верхніх голосах, що утворюють один з одним інтервали терції або сектети (приклади в і г). Такі стрибки можливі, проте, іноді і при нормальному подвоєнні (приклад д).

Основне тризвуччя III ступеня в мажорі.

Завдання № 15 (дані мелодії).

§ 31. 1) Застосовувати для гармонізації низхідного верхнього тетрахорду мажорної гами в мелодії:



- 2) Ставити після основного тризвуччя I ступеня або основного тризвуччя VI, сполучуючи їх гармонічно.
- 3) Слідом за тризвуччям III ступеня писати основне тризвуччя IV ступеня, сполучуючи їх мелодично.

* Примітка: Нерідко буває сектакорд III ступеня в мажорі з подвоєною терцією, який заміняє домінантове основне тризвуччя перед тонічним тризвуччям (сполучення гармонічне або мелодичне).

Основне тризвуччя III натурального ступеня в мінорі.

Фригійський каданс 1-го роду.

Завдання № 16 (дані мелодії).

§ 32. 1) Застосовується подібно до тризвуччя III ступеня мажору для гармонізації низхідного верхнього тетрахорду натуральної мінорної гами:

2) Ставиться після основного тризвуччя I або VI ступеня і веде за собою субдомінантове тризвуччя:

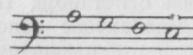
Другий і третій випадки утворюють ряд акордів, що звуться фригійською послідовністю (через походження її від середньовічного фригійського ладу), а застосований як половинний каданс у мінорі має назву фригійського кадансу.

Основне тризвуччя VII натурального ступеня мінору.

Фригійський каданс 2-го роду.

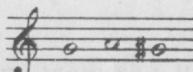
Завдання № 17 (дані баси).

§ 33. 1) Застосовується для гармонізації низхідного верхнього тетрахорду натуральної мінорної гами в басовому голосі:



2) Ставиться після основного тризвуччя I ступеня і переходить в секстакорд IV ступеня.

3) У трьох верхніх голосах старанно уникатиметься неприродний хід:



* Для цього голоса, який подвоює бас у тризвуччі VII ступеня, робить стрібок на кварту вниз. Виняток являє приклад г (без стрібка).

a) Добре б) в) г) д) Не добре

VII н. VII н. VII н. VII н. VII н.

Наведений ряд акордів теж має назву фригійської послідовності, а застосований як половинний каданс мінору звуться фригійським кадансом.

Додатки. а) У фригійському кадансі 1-го роду можна також застосовувати секстакорд натурального VII ступеня з подвоєною терцією * (особливо після секстакорду I ступеня, коли не можна застосовувати III ступінь).

* б) У фригійському кадансі 2-го роду замість тризвуччя VII натурального ступеня можна застосовувати секстакорд V натурального ступеня (приклад в).

а) VII н.
б) VII н.
в) V н.

Гармонізація хоралу.

(Без модуляції).

34. 1) Так звані хоральні мелодії здебільшого являють рівномірний рух у половинних нотах, але перериваються кадансами з фермато, що поділяють мелодію на кілька речень або строф. 2) Всі пройдені досі засоби гармонізації стосовно до хоралу складуть так звану гармонію строгого стилю. 3) У кадансах бажана щонайбільша різноманітність; двох одинакових кадансів підряд слід уникати. 4) Усередині хоралу слід уникати повних і досконалих автентичних кадансів; складний каданс з квартсекстакордом вживається рідко, і то лише в кінці хоралу. 5) Якщо фермато стоїть на другій половині такту, то обидві частини такту звичайно бувають зайняті тризвуччям того самого ступеня, іноді лише в різних мелодичних положеннях. 6) Багато хоралів починається з-за такту з домінантового тризвуччя або секстакорду, рідше з субдомінантового.

Завдання № 18 (хоральні мелодії).

Зразки хоралів.

*) Застосовувати іноді послідовність V і IV ступенів всередині речень (переважно безпосередньо після фермато).

Мінорне субдомінантове тризвуччя і секстакорд II ступеня гармонічного мажорного ладу.

§ 35. 1) У мажорних завданнях всього наступного відділу слід почати застосовувати до гармонізації акорди субдомінантової групи, основані на гармонічному мажорному ладі: мінорне тризвуччя і секстакорд IV ступеня і секстакорд II ступеня з зниженою квінтою.

2) Хроматичного ходу

не застосовувати і вза-

галі не змішувати в одному реченні субдомінанти гармонічного мажору з субдомінантою мажору натурального. *Не застосовувати зовсім у подібних реченнях основного тризвуччя II ступеня і тризвуччя VI ступеня.

3) До гармонізації хоральних мелодій гармонічного мажору не застосовувати ні в якому разі.

ДИСОНЮЧІ СПОЛУЧЕННЯ.

Домінант - септакорд.

Основний вид.

Завдання № 19 (дані баси і мелодії).

§ 36. 1) Основний домінант-септакорд розв'язується в тонічне тризвуччя в основному виді.

2) Септима його обов'язково сходить униз в терцію тонічного тризвуччя, а інші голоси, становлячи тони домінантового тризвуччя, йдуть за відомими вже правилами мелодичного сполучення.

3) Домінант-септакорд застосовується повний і неповний; в останньому випадку у ньому проминається квінта і подвоюється основний тон.

4) При умові ведення ввідного тону вгору, повний домінант-септакорд дає при розв'язанні неповне тризвуччя I ступеня, а неповний домінант-септакорд — повне тонічне тризвуччя:

* Примітка. У середніх голосах можна вести ввідний тон вниз.

5) Домінант-септакорд ставиться у тих же випадках, де є домінантове тризвуччя:

а) Після тризвуччя, секстакорду і квартсекстакорду I ступеня, причому септима підводиться поступовим голосоведенням.

Примітка. Паралельні квінти, що іноді утворюються (приклад 2), з яких друга зменшена, — припускаються при руху вниз.

6) Після тризивуччя і сектакорду IV і II ступенів, з якими сполучується неодмінно гармонічно; за спільній тон править септима, яка й має в цьому випадку назуву приготовленої септими; інші голоси йдуть за правилами мелодичного сполучення:

The musical example shows a two-measure progression from IV to V. The first measure has a bass note of 7 and a soprano note of 8. The second measure has a bass note of 6 and a soprano note of 7. A brace groups these two measures. The third measure starts with a bass note of 6 and a soprano note of 7, followed by a bass note of 7 and a soprano note of 8. The fourth measure starts with a bass note of 6 and a soprano note of 7, followed by a bass note of 6 and a soprano note of 8. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line across the harmonic changes.

Примітка. Після основного тризивуччя IV ступеня або сектакорду II ступеня домінант-септакорд неодмінно і неповний, після сектакорду IV ступеня — може бути й повний.

в) Після тризивуччя і сектакорду V ступеня домінант-септакорд утворюється або від прохідної септими, або септима береться стрибком від будь-якого тону; інші голоси можуть лишатися на місці або переставлятися:

The musical example shows five different ways (labeled 1) through (5) to resolve a dominant-septentacord (V) to a tonic chord (I). Each way uses a different note as the starting point for the resolution. Way 1 starts at 8-7, Way 2 at 8-7, Way 3 at 7, Way 4 at 7, and Way 5 at 7. The bass line remains constant at 7 throughout all resolutions.

Примітка. Стрибок на зменшенну квінту або малу септиму вгору дозволяється.

6) Відхиленням від розв'язання домінант-септакорду в тонічне тризивуччя є розв'язання його в основне тризивуччя VI ступеня з подвоєною терцією у перерваному кадансі (див. § 30).

Примітка. Домінант-септакорд у цьому випадку здебільшого буває повний. *В разі застосування неповного септакорду потрібен дальший стрибок від основного тону на кварту вгору або на квінту вниз.

The musical example shows a progression from V to VI. The first measure has a bass note of 8-7 and a soprano note of 8. The second measure has a bass note of 7 and a soprano note of 8. The third measure has a bass note of 7 and a soprano note of 8. The fourth measure has a bass note of 7 and a soprano note of 8. The notes are connected by horizontal lines, indicating a continuous melodic line across the harmonic changes.

Зразок.

The musical example shows a sample of harmonic progression. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The progression includes chords labeled IV, V, and other chords with various bass notes and soprano entries. The bass line features a series of eighth-note patterns.

Обертання домінант-септакорду.

Завдання № 20 (дані баси й мелодії).

§ 37. 1) Обертання домінант-септакорду розв'язується в I ступінь, коли спустити септиму в терцію тонічного тризивуччя.

2) 1-е обертання квінтсектакорду ставиться після будь-якого з головних тризивуччів, * а також після тризивуччя і сектакорду II ступеня і сектакорду IV ступеня, і розв'язується в основне тонічне тризивуччя.

The musical example shows a harmonic progression. It starts with a bass note of 65, followed by a bass note of 65, then a bass note of 6, and finally a bass note of 65. Above the bass line, there are soprano entries for each measure, showing how the dominant-septentacord is resolved back to the tonic triad.

3) 2-е обертання — терцквартакорд ставиться після будь-якого з головних тризивуччів, * а також після тризивуччя і сектакорду II ступеня, і розв'язується в основне тонічне тризивуччя, іноді в сектакорд (див. останній приклад п. 5, а також § 46, 5).

The musical example shows a harmonic progression. It starts with a bass note of 43, followed by a bass note of 6, then a bass note of 43, and finally a bass note of 43. Above the bass line, there are soprano entries for each measure, showing how the dominant-septentacord is resolved back to the tonic triad via a tertian quart chord.

4) З-е обертання — секундакорд ставиться після будь-якого з головних тризвуччів ладу і сектакорду II ступеня, а розв'язується неодмінно в сектакорд тонічного тризвуччя.

Harmonic progressions shown:

- I - V: Bass notes 6, 2, 6.
- IV - V: Bass notes 2, 6.
- V - V: Bass notes 2, 6.
- V - V: Bass notes 2, 6.
- II - V: Bass notes 6, 2.

Примітки. а) Тризвуччя IV ступеня перед секундакордом може бути тільки в основному виді; три верхніх голоси йдуть неодмінно вниз.

* б) Секундакорд застосовується іноді після квартсектакорду I ступеня.

Harmonic progression:

- I (quarter-seventh chord)
- V
- Bass notes: 6, 6₄, 2, 6.

5) В усіх трьох обертаннях після тризвуччя I ступеня септиму можна взяти стрибком голосу на кварту вгору; одночасно в інших голосах стрибка не повинно бути. * Виняток являють терцові тони в басі і середніх голосах:

Harmonic progressions shown:

- I - V: Bass note 6₅.
- I - V: Bass note 4₃.
- I - V: Bass note 2, 6.
- I - V: Bass note 6, 6₅.
- I - V: Bass note 4₃.

6) Стрибки основних тонів і квінт (див. § 25) можна застосовувати при розв'язанні обертань домінант-септакорду, і вони добре переважно в мелодії.

Harmonic progressions shown:

- Bad example: Bass notes 6₅, 4₃.
- Good example: Bass notes 2, 6, 2, 6.

7) Основний домінант-септакорд і обертання його можуть переходити одне в одне під умовою, щоб септима лишалася на місці і була б спільним тоном між ними; внаслідок цього секундакорд не може брати участі в таких сполученнях.

Harmonic progression:

- V
- I
- Bass notes: 7, 6₅, 4₃, 6₅, 7.

* Винятком може бути тільки переміщення септими в квінту і навпаки.

Harmonic progression:

- V
- I
- Bass notes: 7, 7, 4₃, 2, 6, 4₃, 2, 6.

Зразок.

Harmonic progression (approximate bass line notes):

- 2, 6
- b 4₃
- b 2, 6
- 4₃ 6₅
- 6, 6
- b 6₄
- 8-7

* Недобре через приховані октави в крайніх голосах.

Ввідні септакорди VII ступеня: малий і зменшений.

Завдання № 21 (дані баси).

§ 38. 1) Як доміантова гармонія ввідні септакорди — малий у натуральному мажорі і зменшений у гармонічному мажорі і гармонічному мінорному ладі — мають властивість розв'язуватися в тонічне тризвуччя.

2) Ввідний (основний) тон іде вгору в основний тон тонічного тризвуччя; септима сходить на ступінь униз в квінту його, а терція і квінта септакорду зливаються, утворюючи подвоєну терцію тризвуччя I ступеня:

The notation shows four examples (a, b, c, d) of dominant seventh chords (VII) in various inversions (7, 6, 4₃, 2) resolving to tonic triads (I). The bass line is provided below each example. The notation uses a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F# major). The bass line consists of eighth notes, and the chords are shown with their respective Roman numerals (VII) above them.

* 3) Обидва акорди вживаються і в основному виді, і в двох перших обертаннях. Малий ввідний септакорд пропонується застосовувати тільки в мелодичному положенні септими, зменшений — в усіх мелодичних положеннях.

Примітка. Секундакорд не вживається через розв'язання в квартсекстакорд.

4) Ввідні септакорди слід ставити після основного субдоміантового тризвуччя, а також після тризвуччя і секстакорду II ступеня, пов'язуючи їх з ними гармонічно двома (або трьома) спільними тонами; готовання їх з допомогою тонічного тризвуччя не таке красиве.

The notation shows harmonic progressions involving dominant seventh chords (VII) and related chords. The first progression shows IV-V-I, followed by a dominant pause (VII-I). The second progression shows I-VII-I, followed by a dominant pause (VII-I). The third progression shows II-VII-I, followed by a dominant pause (VII-I). The bass line is provided below each progression.

* Примітка. Квінтсекстакорд VII ступеня розв'язується добре в секстакорд з подвоєною квінтою, а терцквартакорд VII ступеня — в секстакорд з подвоєним основним тоном, якщо при цьому три голоси рухаються паралельними секстакордами.

The notation shows harmonic progressions involving dominant seventh chords (VII) and related chords. The first progression shows a dominant pause (VII-I) with a bass line consisting of eighth notes. The second progression shows a dominant pause (VII-I) with a bass line consisting of eighth notes.

Зразок.

The notation shows harmonic progressions involving dominant seventh chords (VII) and related chords. The first progression shows a dominant pause (VII-I) with a bass line consisting of eighth notes. The second progression shows a dominant pause (VII-I) with a bass line consisting of eighth notes.

Основний септакорд II ступеня і його обертання.

Завдання № 22 (дані баси і мелодії).

§ 39. 1) З усіх побічних септакордів найчастіше застосовується квінтсекстакорд II ступеня і його основний вид.

2) У складних кадансах і послідовностях, подібних до складних кадансів, ними замінюють секстакорд і тризвуччя того ж ступеня.

3) Септиму слід готувати в попередніх тризвуччях I, IV або VI ступенів як спільний тон.

4) При переході в V ступінь септима йде вниз на півтон; при переході ж у кадансовий квартсекстакорд вона лишається на місці, утворюючи кварту цього акорду.

5) Квінтсекстакорд II ступеня вживається також і після субдоміантового секстакорду (приклад г).

* 6) Ті ж правила стосуються терцквартакорду і секундакорду II ступеня.

The notation shows harmonic progressions involving dominant seventh chords (VII) and related chords. The first progression shows I-II-V, followed by a dominant pause (VII-I). The second progression shows I-II-III, followed by a dominant pause (VII-I). The third progression shows I-VI-II-V, followed by a dominant pause (VII-I). The fourth progression shows I-IV-I-V, followed by a dominant pause (VII-I). The bass line is provided below each progression.

* Примітка. Септакорд і квінтсекстакорд II ступеня можуть бути поєднані з допомогою прохідного квартсекстакорду VI ступеня:

Зразок.

Особливі форми plagальних кадансів.

Завдання № 23 (дані баси і мелодії).

40. 1) Квінтсекстакорд II ступеня і терцквартакорд VII утворюють особливі своєрідні форми plagальних кадансів від руху басу на кварту вниз у приму тонічного тризвуччя, причому верхні голоси йдуть плавно.

2) У таких випадках ці акорди ставляться на будь-якій частині такту і приготовлюються субдомінантовим тризвуччям в основному виді, іноді з подвоєною квінтою, *а перед терцквартакордом VII ступеня також з подвоєною терцією (останнє лише в натуральному мажорі).

Застосування септакордів до гармонізації хоралу.

§ 41. У дальших завданнях гармонізації хоральних мелодій слід застосовувати домінант-септакорд з його обертаннями і квінтсекстакорд II ступеня. Найчастіше застосовується прохідна септима; крім цього випадку, домінант-септакорду в основному виді і особливо з септимою в мелодії слід уникати. Обертання ж застосовується досить часто, особливо квінтсекст- і секундакорди*).

Завдання № 24 (дані хоральні мелодії).

Зразок.

*) Така гармонізація являє перехід до вільного стилю.



Нонакорд.

§ 42. 1) Нонакорд — п'ятизвукччя, що складається з септакорду, з додаванням до нього ноної від басу. 2) Як самостійний акорд, він розглядається лише на V ступені мажору і мінору, а тому являє домінантову гармонію. 3) Нонакорд з великою ноною звється великим, а з малою — малим. 4) Великий нонакорд буває на V ступені натурального мажору, малий — на V ступені гармонічного мажору й мінору.

Vдо Vдо Vля

5) У чотириголосному складі в ньому проминається квінта.
6) Нонакорд розв'язується в основне тонічне тризвукччя, причому нона йде на ступінь вниз у квінту тризвукччя I ступеня, інші голоси йдуть як у домінант-септакорді. *7) Нонакорд слід ставити після основних тризвукччів IV і II ступенів, а також після секстакорду і септакорду II ступеня, пов'язуючи з ними гармонічно, переважно з ноною у верхньому голосі.

Мажор Мінор

IV	V	IV	V	II	V	II	V
9	9	9	9	9	7	9	9

У натуральному мажорі нонакорд можливий як прохідний акорд між тризвукччям і секстакордом IV ступеня (приклад а). *Добре також застосовувати нонакорд перед септакордом VI ступеня мажору і мелодичного мінору (приклад б, див. також § 46, п. 1).

a) IV V IV V I 6) V VI VII I

* Примітка. Нонакорд іноді застосовується в інших мелодичних положеннях.

* З обертань нонакорду іноді застосовується тільки третє обертання:

Особливих завдань не додається; слід скласти кілька восьмитактових речень, зрідка застосовуючи нонакорд.

Співвідношення всіх тризвукчів ладу.

а) Секвенції кварто-квінтові.

§ 43. Взявшись за основу мотив з домінантового тризвукччя, яке переходить у тонічне, і почавши повторювати його, щоразу знижуючи на одну ступінь, дістаємо такий ланцюг тризвукчів, що звється секвенцією:

а) У мажорному ладі:

V I IV VII III VI II V

б) У мінорному ладі секвенці будуються з тризвуччів натурального ладу, щоб уникнути ходів на збільшені секунди; але початкове й прикінцеве тризвуччя V ступеня лишаються гармонічні.



З таких кварто-квіントових секвенцій ми ознайомлюємося з найприроднішими співвідношеннями всіх тризвуччів ладу. Сполучення тризвуччів по черзі буває то гармонічне, то мелодичне; зменшенні тризвуччя, застосовані поза секвенцією лише у вигляді секстакордів, беруть участь у секвенціях поруч інших в основному виді.

Завдання.

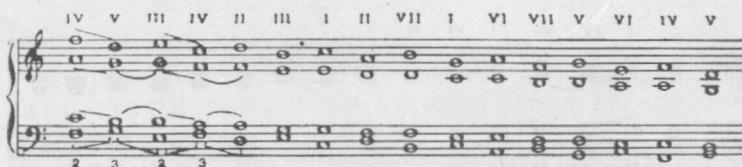
1) Дописати початі секвенції з секстакордів і тризвуччів.

2) Написати те саме в мінорі.

б) Секвенції секундо-терцові.

§ 44. Взявши мотив з тризвуччя IV ступеня, яке поєднується з домінантовим, і знижуючись при повторенні його щоразу на один ступінь, можна легко побудувати секвенції, що виявляють секундне і терцове співвідношення всіх тризвуччів ладу. У мінорі тільки прикінцеве тризвуччя V ступеня може бути гармонічне, інші ж ґрунтуються на натуральному ладі.

а) У мажорному ладі:



б) У мінорному ладі:

У секундо-терцовій секвенції мелодичне сполучення у секундному співвідношенні чергується [з гармонічним сполученням при терцовому]. Виражені тут співвідношення акордів застосовуються так само, як і кварто-квіントові.

Завдання.

1) Дописати початі секвенції.

2) Написати те саме в мінорі.

Вправа. Грати на фортепіано різноманітні секвенції у різних строях. Вміти почати їх з будь-якого ступеня і довести до кінця.

Додаток. Подібно до наведених вище низхідних секвенцій можна будувати різноманітні висхідні секвенції з тризвуччів і їх обертань, наприклад:

Учень може сам відшукувати їх і грati у тісному й широкому розміщенні, в усіх мелодичних положеннях і різноманітних строях.

Співвідношення всіх септакордів ладу.

Секвенції з септакордами.

§ 45. 1) Взявшись мотив з домінант-септакорду, що розв'язується у тонічне тризвуччя, можна побудувати такі секвенції:

а) У мажорному ладі:

б) У мінорному ладі:

Ці секвенції вказують на найприродніше розв'язання побічних септакордів: кожен із септакордів розв'язується в тризвуччя, вище на кварту. Повні септакорди розв'язуються в неповні тризвуччя, і навпаки. Секвенції з обертань завжди становлять повні акорди.

Завдання.

Докінчти початі секвенції з обертань септакордів:

Написати те саме в мінорі.

2) Затримуючи терцію першого септакорду в наступний акорд, терцію другого акорду в третій, ми дістанемо секвенцію з самих септакордів, що переходят один в один:

а) У мажорному ладі:

б) У мінорному ладі:

З наведених секвенцій легко побачити, що усякий септакорд переходить в інший, на кварту вище або на квінту нижче, причому терція одного септакорду готує септиму другого, а септима розв'язується в терцію. Повний септакорд переходить у неповний і навпаки. Складаючи секвенції з обертань, ми побачимо, що квінтсекстакорди чергуються з секундакордами, а терцквартакорди — з основними повними септакордами.

Завдання.

1) Дописати початі секвенції:

2) Написати ті ж секвенції в мінорі.

3) Менш природні розв'язання септакордів утворюються за зразком розв'язання ввідних септакордів на VII ступені в тонічне тризвуччя з подвоєною терцією. Взявши за основу цей мотив, матимемо секвенцію, в якій кожне тризвуччя приготовляє септакорд на терцію нижчий:

Завдання.

Написати те саме в мінорі. Скласти секвенції з нонакордів.

Вправа.

Грати на фортепіано різноманітні секвенції у різних строях. Вміти продовжувати їх, почавши з першого-ліпшого ступеня.

ДОДАТОК

Вільне вживання всіх ступенів ладу.

§ 46. Для учня, що значно зміцнів у засобах гармонізації, пропонуємо кілька правил для вільнішого вживання всіх ступенів ладу.

1) Зменшенні тризвуччя застосовуються тільки як сектакорди.

* Примітка. Проте, спостерігається такий випадок:

2) Побічні тризвуччя найчастіше ставляться на терцію вниз після одного з головних. Кілька тризвуччів у терцовому співвідношенні підряд спровокають слабке враження:

3) Всяке тризвуччя, поставлене на терцію вгору від попереднього, потребує після себе тризвуччя на секунду вище.

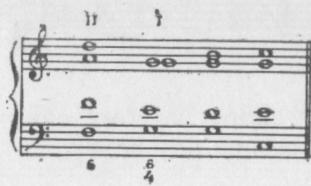
4) Тризвуччя і сектакорд на тому самому басі мляві, якщо поставлені з слабкої частини на сильну:

В усякому разі, сектакорд має стояти після тризвуччя, а не на впаки. Взагалі бажано, щоб бас при переході з слабкої на сильну частину не лишався на місці навіть при акордах різних ступенів.

* 5) Сектакорд I ступеня з подвоєною терцією можна ставити після тризвуччя або септакорду II ступеня (див. § 29), а також після секундакорду і терцквартакорду V ступеня (особливо в хоралах):

6) Сектакорди побічних ступенів (крім II ступеня) краще писати після своїх же тризвуччів:

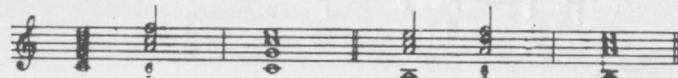
7) Кадансовий квартсекстакорд іноді може бути неповний, тобто з проминутим основним тоном і потроеною квінтою:



8) Квартсекстакорди побічних ступенів вживаються як прохідні (див. § 39, примітка):



Іноді квартсекстакорд ставиться між двома повтореннями тризвуччя на тому самому басі:



або між секстакордом і основним тризвуччям, якщо бас по черзі бере інтервали тризвуччя:



9) II і III ступені мажору пов'язуються один з одним дуже рідко, переважно у вигляді обертань:

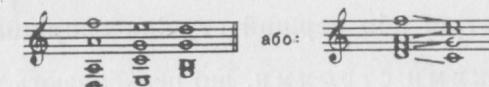


10) Побічні септакорди вживаються або як прохідні (з прохідною септимою), особливо ті, що містять велику септиму, або старанно приготовлені спільними тонами з попереднім акордом:



Септакорд, що утворився таким способом, неодмінно тягне за собою всю решту секвенції аж до домінант-септакорду включно; секвенції понад 4 септакорди підряд не бажані.

11) Подвоєння квінта і терцій у тризвуччях іноді залежать від особливих обставин.



12) Стрибики на збільшенні інтервали зовсім не вживаються; стрибики на зменшенні інтервали краще робити низхідні.

13) Паралельний хід двох великих терцій:



уникається.

Ми не даємо учневі особливих завдань. Місце для вільного застосування всіх ступенів ладу здібний учень знайде у дальших роботах по гармонізації справжніх хоральних мелодій.

М О Д У Л Я Ц И Я.

Попередні поняття.

§ 47. 1) Дія, з допомогою якої відбувається перехід з одного строю в інший, має назву модуляції. Модуляція може бути поступова і раптова, діатонічна (без хроматизму) і хроматична. 2) Засобом для поступової модуляції є спорідненість строїв, засобами для раптової — несправжні послідовності і енгармонізм.

Примітка. Несправжніми послідовностями звуться такі послідовності, в яких стикаються акорди, принадежні до різних ладів.

Близькі строї або перший ступінь спорідненості.

§ 48. Близькими строями, що перебувають у першому ступені спорідненості до даного строю, вважаються 6 строїв, тонічні тризвуччя яких містяться в даному строї. Отже, до даного строю До близькими строями будуть:

ля, Соль, Фа, фа, мі, ре.

Do ля Соль Fa фа мі ре До
(I) (II) (III) (IV) (V) (VI) (I)

зм.

До даного строю ля близькими строями будуть:

До, ре, мі, Mi, Fa, Соль.

ля До ре мі Mi Fa Соль ля
(I) (II) (III) (IV) (V) (VI) (I)

зм.

2) Всі інші строї відносно наведених строїв До і ля будуть далекими або строями другого, третього тощо ступенів.
3) Перехід з одного строю в інший оснований на акордах, спільніх даним двом строям. 4) Стрій, з якого ми переходимо, назвімо попереднім строєм, а той, в який треба перейти, — наступним строєм.

Модуляція без хроматизму.

§ 49. * 1) Всяка модуляція виходить з тонічного тризвуччя даного строю. 2) Це тризвуччя слід перейменувати у відповідний ступінь наступного строю і вважати модуляцію за закінчену, додаючи один з кадансів або якусь із кадансоподібних послідовностей наступного строю.

Приклади модуляцій з строю До:

До (I-III) ля
7
Фриг.

До (I-II) Соль
7
До (I-V) фа
8-7
До (I-VII) ре
8-7
Фриг.

До (I-V) фа
8-7
До (I-VII) мі
6
До (I-VII) мі
5

При модуляції з даного мажору в строї мажорної і мінорної субдомінант (До — Фа і До — фа) здебільшого вдаються до трохи складнішого способу, йдучи попередньо на перерваний каданс, щоб мати змогу після цього дістати субдомінантову гармонію наступного строю.

До 4 фа
4
До 4 фа
4

Приклади модуляцій з строю ля:

а) ля (I-VI)
4
До
або:
б) ля (I-VI)
6
До

2. ля — ре. Складна модуляція. (Див. далі § 50).

Example 4: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=IV (one sharp) to 1=IV (one sharp), then to M1 (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#).

Example 5: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=IV (one sharp) to 1=III (no sharps or flats), then to Fa (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#), C major (C-E-G).

При модуляції з даного мінору в стрій VI ступеня (ля — Фа) користуються звичайно властивістю тризвуччя III ступеня готовувати домінантовий терцквартакорд з допомогою двох спільних тонів. Застосовувати тільки цей спосіб (приклад 5).

Example 6: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=II (no sharps or flats) to Sol (no sharps or flats). Chords shown: D major (D-F#-A), E major (E-G#-B).

У цьому прикладі тризвуччя II ступеня наступного строю з'являється в основному виді, що, мабуть, не становитиме труднощів для прилучення до нього домінант-септакорду або одного з обертань.

Модуляція через паралельний стрій.

§ 50. Для виконання доброго переходу з даного мінору в стрій його субдомінанти (ля — ре) вдаються до складного способу, переходячи спочатку в мажор, паралельний до наступного строю: ля — (Фа) — ре.

Example 7: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=I (no sharps or flats) to Fa (no sharps or flats), then to Re (no sharps or flats). Chords shown: C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G#-B).

Це залежить від суперечності між мінорним тонічним тризвуччям строю ля і мажорним домінантовим строю ре.

Іноді для переходу з даного мажору в стрій мажорної субдомінанти (До — Фа) вдаються також до складної модуляції До — (ре) — Фа.

Example 8: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=I (no sharps or flats) to Re (no sharps or flats), then to Fa (no sharps or flats). Chords shown: C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G#-B), F# major (F#-A#-C#).

Примітка. В усіх наведених вище прикладах квартсекстакорд, поставлений у дужки, має значення кадансового квартсекстакорду. Істотного значення для модуляції він не має, і його легко можна виключити.

Участь тризвуччя IV ступеня мелодичного мінору.

§ 51. Мажорне тризвуччя на IV ступені мінору, яке походить від підвищення VI ступеня мінорної висхідної мелодичної гами (див. § 28), додає ще два способи модуляції з мінору у стрій субдомінанти ля — ре і з мажору в стрій II ступеня До — ре.

Example 1: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=VII = IV m. (no sharps or flats) to Re (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#).

Example 2: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=V = IV m. (no sharps or flats) to Re (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#).

Вправа.

Грати на фортепіано переходи з різних мажорних і мінорних строїв у стрій першого ступеня спорідненості за всіма наведеними вище способами.

Модуляція безпосередньо через тонічне тризвуччя наступного строю.

§ 52. Слід згадати про спосіб модуляції з допомогою тонічного тризвуччя наступного строю. Застосовується він так: взявши тонічне тризвуччя даного строю, додають до нього тонічне тризвуччя наступного строю, після чого модуляція буде виконана, і до цього тризвуччя вже можна долучати акорди нового строю. Приклади модуляцій із строю До:

Example 3: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=V = I (no sharps or flats) to Fa (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#).

Example 4: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=IV = I (no sharps or flats) to Fa (no sharps or flats). Chords shown: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#).

Приклади модуляцій із строю ля:

Example 5: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=III = I (no sharps or flats) to Mi (no sharps or flats). Chords shown: C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G#-B).

Example 6: Treble clef, 8th note time signature. Key signature changes from 1=V = I (no sharps or flats) to Mi (no sharps or flats). Chords shown: C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G#-B), F# major (F#-A#-C#).

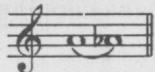
Примітка. Наведений вище спосіб модуляції найменш досконалій і частіше застосовується при гармонізації мелодії, ніж для переходів у власному розумінні.

Хроматизм і несправжні послідовності. Перечення.

§ 53. Від безпосереднього сполучення акордів, принадливих до різних ладів — натурального і гармонічного, походить хроматичний хід одного з голосів. Від сполучення акордів натурального мінора з акордами гармонічного мінорного ладу утворюється висхідний хроматичний хід:



Від сполучення акордів натурального мажору з акордами гармонічного мажорного ладу — низхідний хроматичний хід:

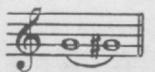


Хроматичний хід обов'язково повинен бути в одному якому-небудь голосі; інакше утворюється явище, що зветься переченням, суворо заборонене учневі.

Перечення

Хроматична модуляція.

§ 54. В основі хроматичного способу модуляції лежить така обставина: посереднє або змінне тризвуччя, в якому відбувається власне модуляція, належачи до одного з натуральних ладів, безпосередньо стикається і переходить в акорд, принадливий до одного з гармонічних ладів, і вже в цьому вигляді веде за собою акорди наступного строю. Висхідний хроматичний хід голосу, що походить з цього:



веде в мінор. Представниками висхідного хроматизму є акорди VI і VII ступенів гармонічного мінорного ладу.

Для хроматичної модуляції потрібні плавність голосоведення і спільні тони (хроматичний хід розглядається як спільний тон).

* Практично хроматична модуляція можлива:

1) З мажору — у строї II і VI ступенів. У першому випадку тонічне тризвуччя або секстакорд попереднього строю хроматичним ходом відповідного голосу переходить у зменшений септакорд або квінтсекстакорд наступного строю; у другому випадку — у терцквартакорд або секундакорд V ступеня.

2) З мінора — у стрій субдомінанти через септакорд або секундакорд V ступеня, або (при подвоєній терції) через терцквартакорд зменшеного септакорду.

* При хроматичному ході одного з подвоєних голосів другий голос неодмінно слід вести на цілий тон у протилежному напрямі.

Приклади хроматичної модуляції в мінор із строїв

До і ля:

Низхідний хроматичний хід:



не можна розглядати як модуляційний спосіб; він не вносить у модуляцію істотних ознак наступного строю. Проте зставлення акордів натурального і гармонічного мажору, утворюване цим ходом, звучить красиво і цілком доречне в модуляції.

Приклади хроматичної модуляції в мажор із строїв

До і ля:

Вплив тризвуччя IV ступеня мелодичного мінору.

§ 55. Мажорне тризвуччя висхідної мелодичної мінорної гами, стикаючися з натуральним субдомінантовим, дає такі хроматичні способи модуляції: 1) висхідним хроматичним ходом — у мажор і 2) низхідним ходом — у мінор.

Приклади модуляції із строїв До і ля:

До (V=IVM) IVN ре ля IVN (IVM=Vn) Соль

Загальний висновок. Перевага хроматичного способу модуляції полягає в його стислоті і в той же час у великій визначеності, бо через хроматизм виразно виявляються ознаки наступного строю.

Вправи.

Вправи у хроматичній модуляції за фортепіано.

Завдання.

Писати модуляції з різних строїв в акордах цілими нотами без поділу на такти.

Переходи і відхилення.

§ 56. Модуляцію поділяють на переход і відхилення. Переходом зв'ється модуляція, при якій наступний стрій встановлюється на більш або менш тривалий час і закріплюється кадансом. Відхиленням зв'ється така модуляція, в якій наступний стрій лише трохи зачеплюється, іноді виражаючись лише в одному акорді, і знову покидається для повернення у початковий стрій або для нового відхилення в один з близьких строїв.

Для виконання модуляції взагалі не необхідно, щоб тонічне тризвуччя наступного строю було неодмінно в основному виді; проте, з'являючись у вигляді секстакорду, воно, очевидно, не містить достаточно модуляції, а потребує додавання кількох акордів або кадансу для закріплення початкового строю. Так само для показання початкового строю не досить самого лише принадлежного йому тонічного тризвуччя.

Завдання.

а) Писати чотиритактові модулюючі речення, закріплюючись у наступному строї і більш або менш показуючи попередній.

Зразок (ля — ре).

б) Складати восьмитактові періоди й восьмитактові речення, що модулюють у наступний стрій з поверненням у попередній.

Зразок (До — Фа — До).

в) Складати восьмитактові речення й періоди без повертання в попередній стрій, але докладно показуючи його напочатку і закріплюючись у наступному.

Зразок (ля — Соль).

г) Складати восьмитактові модуляції, застосовуючи відхилення при показанні початкового строю або при закріпленні його після зворотного переходу.

Зразок (ля—Mi).

Примітка. Хроматична модуляція своєю стисливістю і виразністю особливо придатна для відхилень. При закріпленні в наступному строї найбільше вживаються відхилення в строї субдомінант, а також II ступеня в мажорі і VI ступеня в мінорі (До—ре—До і ля—Фа—ля).

Дуже часто вживається відхилення в субдомінанті після перерваного кадансу і в мажорі і в мінорі:

Застереження. Зараз же перед модуляцією з мажору в мінорний стрій субдомінанти (До—фа) і після модуляції з мінору в стрій мажорної домінанти (ля—Mi) відхилень найкраще не вживати, внаслідок суперечності акордів, утворюваних при цьому, з акордами наступного або попереднього строю.

Не добре:

Застосування модуляції до гармонізації мелодії.

§ 57. Іноді дана мелодія випадковими знаками виразно вказує на модуляцію:

іноді ж, навпаки, вона не має випадкових знаків, а проте потребує модуляції, а іноді може бути гармонізована по-різному:

При гармонізації хоралів модуляції з мажору в мінорну субдомінанту і з мінору в мажорну домінанту не слід застосовувати. При строго церковному стилі не вживана також хроматична модуляція *). У хоралах головну увагу треба звертати на каданси, — їх слід накреслювати насамперед, а далі підводити до них модуляцію.

* При гармонізації хоральних мелодій модуляція може або виходити з тонічного тризвуччя попереднього строю (§ 49), або відбуватися безпосередньо через тонічне тризвуччя наступного строю (§ 52). В обох випадках тонічне тризвуччя може іноді замінятися тризвуччям VI ступеня. Схематично це можна виразити так:

$$\begin{matrix} I = x & x = I \\ (VI = x) & (x = VI) \end{matrix}$$

Завдання № 25 (дані хорали).

Зразок.

(Строгий стиль).

*) Септакорди і хроматична модуляція, діючи разом, остаточно встановлюють вільний стиль гармонії.

Завдання № 26 (гармонізувати дані мелодії з модуляціями).

Зразок.

Попереднє речення

Наступне речення

*) Хроматичний хід після фермато не порушує стилю. У даному випадку, що становить виняток в загальній схемі, ми маємо справу з хроматично зміненим тризвуччям III ступеня строю Ре (фригійський каданс), з наступним тризвуччям V ступеня (пор. § 49, модуляція ля — фа).

Другий ступінь спорідненості. Модуляційні плани.

§ 58. 1) Під строями другого ступеня спорідненості до даного строю ми розуміємо строї, тонічні тризвуччя яких не містяться в даному строї, які, проте, мають з ним приайнанні одне спільне тризвуччя.

2) Усякий даний мажорний або мінорний стрій має по 12 строїв, що перебувають з ним у другому ступені спорідненості.

* До даного строю До-мажор строї другого ступеня спорідненості:

До
Ля, Ля, Сі, Сі, Ре, Ре, Мі, Мі.
соль, — сі, сі, до ,

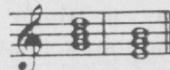
До даного строю ля-мінор строї другого ступеня спорідненості:

Ля
фа, фа, соль, соль, сі, сі, до, до.
Ля, Сі, Сі, — Ре

Різницю в ключових знаках між строями другого ступеня спорідненості можна висловити так:

- a) Мажор — мажор } різниця до п'яти знаків у напрямі дієзів і в напрямі бемолів.
- б) Мажор — мінор — різниця до п'яти знаків у напрямі бемолів і не більше як два в напрямі дієзів.
- в) Мінор — мажор — різниця до п'яти знаків у напрямі дієзів і не більше як два в напрямі бемолів.

3) Спільні двом строям тризвуччя вказують на шлях, яким можна здійснити модуляцію. При різниці між попереднім і наступним строями на два ключові знаки модуляція робиться через проміжний стрій (з різницею на один знак); при цьому слід лише уникати трьох мажорних або трьох мінорних строїв підряд. Нехай будуть дані строї: попередній — До, а наступний — Ре; строї ці мають два спільні тризвуччя:



Отже, модуляцію треба зробити через посередній або допоміж-

ний стрій Соль або мі. Звідси два модуляційні плани:

- 1) $\left(\begin{matrix} \text{До} & \frac{5}{5} (\text{Соль}) & \frac{5}{5} \text{Ре} \\ \text{До} & \frac{3}{3} (\text{мі}) & \frac{2}{2} \text{Ре} \end{matrix} \right)$
- 2) $\left(\begin{matrix} \text{До} & \frac{5}{5} (\text{Соль}) & \frac{5}{5} \text{Ре} \\ \text{Ля} & \frac{4}{4} (\text{Мі}) & \frac{4}{4} \text{Ре} \end{matrix} \right)$

У першому плані ми маємо три мажорні строї підряд з переходом щоразу на чисту квінту вгору, що приводить до одноманітності модуляційних засобів, а тому слід віддати перевагу другому планові, в якому між двома мажорними строями ми маємо мінорний і, крім того, перший модуляційний крок буде на терцію вгору, а другий — на секунду вниз.

* 4) При різниці на три і більше ключових знаків єдиним посереднім тризвуччям буде або мінорне субдомінантове тризвуччя мажорного (гармонічного) строю, або мажорне домінантове тризвуччя мінорного (гармонічного) строю.

Модуляція відбувається:

1. З мажору в мажор:

а) в напрямі бемолів — через мінорну субдомінанту попереднього строю:

До — фа — Ре \flat ;

б) в напрямі дієзів — через мінорну субдомінанту наступного строю:

До — мі — Сі.

2. З мінору в мінор:

а) в напрямі дієзів — через мажорну домінанту попереднього строю:

Ля — Мі — соль \sharp ;

б) в напрямі бемолів — через мажорну домінанту наступного строю:

Ля — Соль — до.

Винятки.

При модуляції з мажору в мінор або з мінору в мажор і різниці на три або п'ять ключових знаків потрібні особливі способи:

1) Для переходу з мажору в одноіменний мінор і навпаки (До — до і ля — Ля), внаслідок тотожності тонік обох строїв,

доводиться вдаватися до вставляння в ці плани ще одного строю, а саме: наперед слід перейти в стрій, паралельний наступному:

- 1) До — (фа — Мі \flat) — до
- 2) ля — (Мі — фа \sharp) — Ля

Слід вживати тільки ці способи.

2) Модуляція з мажору в мінорний стрій великою секундою нижчий (До — сі-бемоль) і з мінору в мажорний стрій великою секундою вищий (ля — Сі) потребує двох квартових або квінто-вих кроків підряд:

- 1) До — (Фа) — сі \flat
- 2) ля — (Мі) — Сі,

а тому треба давати перевагу модуляціям через строї, паралельні наступним строям:

- 1) До — (фа — Ре \flat) — сі \flat
- 2) ля — (Мі — соль \sharp) — Сі,

або через строї, паралельні попереднім:

- 1) До — (ля — фа) — сі \flat
- 2) ля — (До — мі) — Сі.

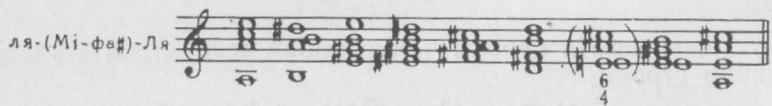
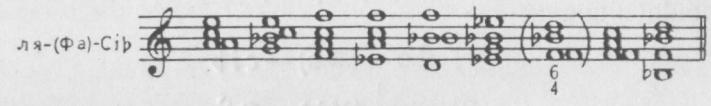
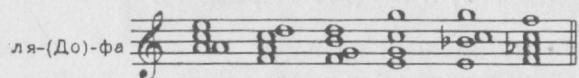
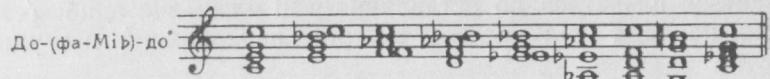
Завдання.

Написати модуляційні плани для переходів із строїв До і ля в усі строї другого ступеня спорідненості, уникнути модуляційних кроків двічі підряд на чисті кварти або квінти.

Модуляція досконала.

§ 59. Досконала модуляція складається з докладного переходу в дальший стрій через усі строї, що йдуть за даним планом, і закріплення нового строю кадансом.

Приклади досконалої модуляції в строї другого ступеня спорідненості:



Завдання.

- 1) Писати модуляції в різні строї другого ступеня спорідності в цілих нотах, без поділу на такти.
- 2) Писати восьмитактові речення в різних розмірах з модуляціями в строї другого ступеня спорідності.

Застереження. Перед модуляцією на 4 ключові знаки з мажору в мінор (До — Фа) і після модуляції на 4 ключові знаки з мінору в мажор (Ля — Mi) слід найкраще не вживати відхилень, особливі в строї II ступеня і мажорної субдомінанти (До — ре, До — Фа, Mi — фадієз, Mi — Ля), щоб уникнути суперечностей з цими строями, а також взагалі уникати суперечливих акордів (див. § 56, застереження). Строй ці треба якнайкраще закріплювати.

- 3) Писати 16-тактові переходи в строї другого ступеня спорідності у двочастинній формі:

I частина — 8-тактове речення;

II частина (зворотний перехід) — два 4-тактові речення.

Або:

I частина — два 4-тактові речення;

II частина (зворотний перехід) — 8-тактове речення.

Зразок.

До — Ре ♭ — До

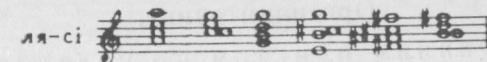
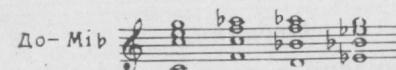
The musical example shows a 16-measure transition. It starts in D major (4 measures), moves to F major (4 measures), then back to D major (4 measures), and finally to F major again (4 measures). The transition is divided into two 8-measure phrases by a vertical line.

The musical example shows a 16-measure transition. It starts in Re ♭ (4 measures), moves to Fa (4 measures), then back to Re ♭ (4 measures), and finally to Fa again (4 measures). The transition is divided into two 8-measure phrases by a vertical line.

Модуляція недосконалі.

§ 60. Замість проміжного строю, що має йти за планом, береТЬся одне його тонічне звучання, що приймається ніби за стрій без закріплення в ньому.

Приклади недосконалої модуляції.



Завдання.

Писати недосконалі переходи в цілих нотах без поділу на такти.

Далекі або віддалені строї.

§ 61. За винятком строїв першого і другого ступеня спорідності до даного строю, всі інші строї, що не мають з ним спільних, вважаються далекими. Модуляція в них робиться з допомогою близьких строїв. Плани модуляції можуть бути різні:

- | | | |
|----------------------------|---|-------|
| 1) До — (фа — Ре ♭) — mi ♭ | } | Добре |
| 2) До — (ре — Ci ♭) — mi ♭ | | |
| 3) До — (Фа — Ci ♭) — mi ♭ | | |
| 4) До — (фа — сі) — mi ♭ | | |
- Недобре (квартові кроки)

Складаючи план далекої модуляції, слід керуватися такими способами:

- a) При модуляції з дієзних строїв у напрямі бемолів. Виходячи з мажорного строю, слід модулювати

одразу на 4 ключові знаки^{**}), а йдучи з мінорного строю — застосовувати цей самий спосіб, перейшовши наперед у паралельний або один з близьких мажорів, наприклад:

1) Сі — мі — До — ре — Сі♭.

2) до♯ — Мі — ля — Фа — Сі♭ або до♯ — Ля — ре — Сі♭.

б) При модуляції з бемольних строїв у напрямі дієзів. Ідучи з мінорного строю, треба модулювати одразу на 4 ключові знаки^{***}), а виходячи з мажорного строю — робити це, наперед перейшовши в паралельний або один з близьких мінорів, наприклад:

1) сі♭ — Фа — ля — мі

2) Ля — Фа — До — ля — Мі або Ля — до — Соль — ля — Мі.

Завдання.

Писати й грати модуляції в далекі строї без поділу на такти.

Органний пункт.

§ 62. 1) Органним пунктом або педаллю звуться витримуваний більш або менш довго тон у басі, понад яким рухаються акорди, утворювані трьома верхніми голосами. 2) Верхні голоси ведуться за правилами триголосного складу. У неповних акордах триголосного складу звичайно проминається квінта, коли ж акорд стоїть у мелодичному положенні квінти або має її в нижньому голосі, як от терцквартакорд, а для плавності голосоведення один з тонів треба проминути, то найчастіше проминають основний тон.

Приклад триголосного складу:

A musical score for organ or piano. It consists of two staves: a treble clef staff above and a basso continuo staff below. The treble staff shows a sequence of chords: G major (G-B-D), F major (F-A-C), E major (E-G-B), D major (D-F#-A), C major (C-E-G), B major (B-D-F#), and A major (A-C-E). The basso continuo staff shows sustained bass notes with Roman numerals indicating harmonic progressions: I, II, III, IV, V, VI, VII. The bass notes are: G (I), F (II), E (III), D (IV), C (V), B (VI), and A (VII).

3) Органний пункт буває на домінанті або тоніці. Перший — це подовжений бас кадансового квартсекстакорду; він закінчується домінантовою гармонією, що розв'язується в тонічне тризвуччя. Другий — подовжений бас тонічного тризвуччя, який закінчується автентичним або plagальним кадансом у трьох верхніх голосах. 4) Органні пункти починаються обов'язково з сильної частини такту; органний пункт на тоніці може йті безпосередньо за

^{*}) Тобто в стрій мінорної субдомінанти.

^{**)} Тобто в стрій мажорної домінанти.

органним пунктом на домінанті. 5) Органні пункти дозволяють над собою всі акорди свого строю і, крім того, деякі модуляційні відхилення. *При довшому органному пункті такі відхилення дуже бажані. 6) У мажорі (наприклад, у строї До) органний пункт на домінанті (соль) дозволяє модуляційні відхилення в усі строї першого ступеня спорідненості: ре, мі, Фа, фа, Соль, ля; органний пункт на тоніці (до) — відхилення в строї мінорної та мажорної субдомінанти і в усі строї першого ступеня спорідненості з останнім: фа, Фа, соль, ля, Сі-бемоль, сі-бемоль і ре.

Зразок.

A musical score for organ or piano. It consists of two staves: a treble clef staff above and a basso continuo staff below. The treble staff shows a continuous bass note on C, which is labeled with a circled '6'. The basso continuo staff shows a harmonic progression: I, II, III, IV, V, VI, VII. The bass notes are: G (I), F (II), E (III), D (IV), C (V), B (VI), and A (VII). The bass note on C is sustained throughout the entire measure, representing an organ point.

7) У мінорі (наприклад, у строї ля) органний пункт на до- мінанті (мі) дозволяє відхилення в строї V і IV ступенів — Мі ре, а органний пункт на тоніці (ля) — відхилення в стрій субдо- мінанти і стрій II IV ступеня — ре і соль.

Примітка. Такий органний пункт часто закінчується мажорним тризвуччям:

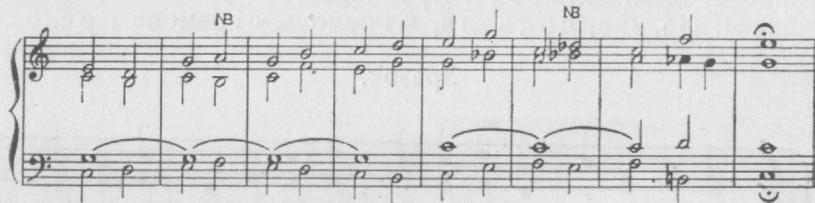
A musical score for organ or piano. It consists of two staves: a treble clef staff above and a basso continuo staff below. The treble staff shows a continuous bass note on C, which is labeled with a circled '6'. The basso continuo staff shows a harmonic progression: I, II, III, IV, V, VI, VII. The bass notes are: G (I), F (II), E (III), D (IV), C (V), B (VI), and A (VII). The bass note on C is sustained until the end of the measure, representing an organ point. The final chord shown is a dominant seventh chord (G-B-D-F#).

^{**)} Домінант-септакорд слід замінити зменшеним в тому разі, коли басова нота збігається з її хроматичною зміною в одному з верхніх голосів.

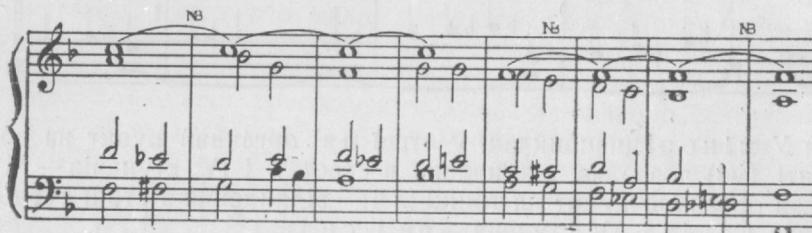
Завдання.

Складати модуляційні прелюдії з органним пунктом на домінанті перед повертанням у попередній стрій і органним пунктом на тоніці для закінчення завдання.

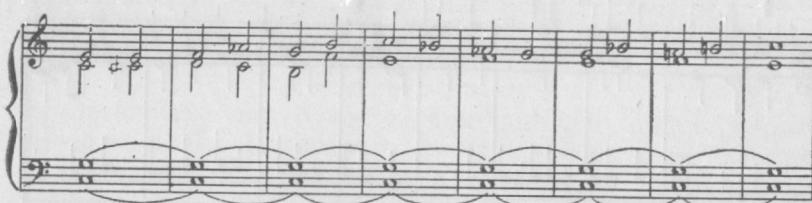
§ 63. Додаток. 1) Домінанта і тоніка можуть витримуватися також у верхніх і середніх голосах. Тоді вони являють найчастіше спільні кільком акордам тони, зрідка припускаючи дуже дисонуючі сполучення:



Акорди, позначені NB, являють ввідні септакорди на внутрішньому витриманому тоні і іноді вважаються за обертання нонакорду в промінutoю квінтою (див. § 42, додаток).



2) Існує також особливий вид органного пункту у нижніх голосах на тоніці і домінанті одночасно.



ВІДДІЛ IV.

МЕЛОДИЧНА ФІГУРАЦІЯ.

Мелодична фігурація обіймає 1) прохідні ноти, 2) допоміжні або прикрашальні ноти, 3) затримання.

ПРОХІДНІ НОТИ.

Загальні поняття.

§ 64. Прохідними нотами звуться тони на відносно слабких частинах такту, які поповнюють проміжок між акордовими тонами внаслідок поступового ходу голосу. Залежно від того, з якого роду гами прохідні ноти беруть своє походження,— вони поділяються на діатонічні і хроматичні.

Діатонічні прохідні ноти.

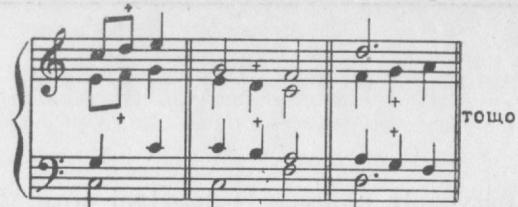
§ 65. 1) У проміжку між двома акордовими тонами, що дорівнює терції, можна вмістити одну діатонічну прохідну ноту, в проміжку кварти — дві прохідні. 2) Діатонічні прохідні ноти беруть початок з гам: натуальної мажорної і мелодичної мінорної. 3) Прохідні в одному голосі звуться простими прохідними нотами; у двох або трьох голосах одночасно — подвійними, потрійними тощо.



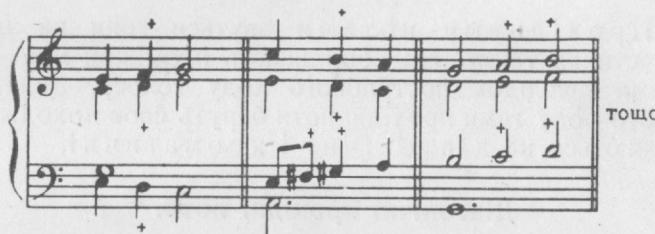
4) Прохідні ноти не приховують заборонених послідовностей. Неправильно:



5) Подвійні прохідні ноти повинні являти ходи паралельними терціями або секстами чи мати протилежний рух:



6) При потрійних прохідних нотах двоє голосів рухаються паралельними терціями або секстами, а третій має протилежний рух, іноді ж усі троє голосів рухаються паралельно секстакордами:



7) Плавне голосоведення з правильними подвоєннями іноді не дає нагоди для прохідних нот, а тому, щоб дістати такі ноти, можна вдатися до незвичайних подвоєнь:



8) Найкрасивіші з прохідних — ті, що утворюють будь-який випадковий акорд; до них належать прохідні септими і noni.

Примітка. Слід звернути увагу на красиві прохідні ноти в двох голосах, що утворюються між квінтсекст- і терцівартакордами, а також між секунд- і терцівартакордами.



Хроматичні прохідні ноти.

Правопис хроматичних гам.

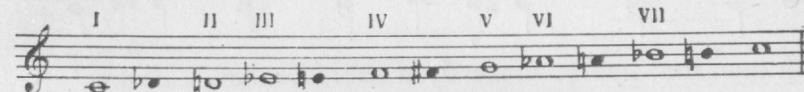
§ 66. 1) У мажорі. Для утворення висхідної хроматичної гами всі ступені діатонічної натуральної гами підвищуються, крім VI, замість чого знижується VII ступінь:



Для утворення низхідної гами всі ступені натуральної гами знижуються, крім V, замість чого підвищується IV ступінь:



2) У мінорі. Висхідна хроматична гама пишеться, як висхідна паралельного мажору (до як Мі-бемоль):



Низхідна хроматична гама пишеться, як низхідна однайменного мажору (до як До):



У деяких випадках (при подвійних і потрійних хроматичних прохідних нотах) дается перевагу виразнішому для очей правописові (див. нижче приклади в, д, е).

Прості, подвійні тошо хроматичні прохідні ноти.

§ 67. 1) Хроматичні прохідні ноти можуть бути вміщені в проміжку цілого тону між акордовими тонами або діатонічними прохідними нотами. Вони можуть існувати в одному або кількох

голосах одночасно, а також у сполученні з діатонічними прохідними:

The image contains five musical examples labeled a) through e). Each example consists of two staves: treble and bass.
 - Example a) shows a single chromatic passing tone in the upper voice.
 - Example b) shows a chromatic passing tone in the lower voice.
 - Example c) shows a chromatic passing tone in the upper voice.
 - Example d) shows a chromatic passing tone in the lower voice.
 - Example e) shows a chromatic passing tone in the upper voice.

2) Хроматично змінена нота не повинна існувати одночасно з тією ж нотою, але не зміненою в іншому голосі:

Не добре

This example shows four numbered cases (1) through (4) where chromatic passing tones are placed. In case (1), a note is marked with a plus sign (+) above it, indicating it is incorrect. Cases (2), (3), and (4) show other variations of chromatic passing tones.

1-й випадок, проте, може бути застосований.

Примітка. Звертаємо увагу на красиві хроматичні прохідні, які можуть бути безпосередньо перед прохідними з малими септимами, особливо у тричастковому розмірі:

This example shows a musical phrase in three-part form (A-B-A') where chromatic passing tones are used before small sevenths.

Також її хроматичні прохідні в двох голосах при переміщенні септими:

This example shows a musical phrase with two voices. Dashed vertical lines indicate the movement of sevenths between voices. The word "тощо" (thin) is written twice below the notes to emphasize the thinning of the seventh chord.

Допоміжні або прикрашальні ноти.

§ 68. 1) Допоміжними або прикрашальними нотами звуться ноти, поставлені на відносно слабких частинах такту між повтореннями того самого акордового тону на ступінь вгору або вниз від нього; відповідно до подібної умови вони мають назву верхніх або нижніх допоміжних нот.

This example shows a musical phrase with upper auxiliary notes (upper helper notes) placed above the main notes on relatively weak beats.

2) Допоміжні ноти стоять від своїх головних (акордових) на тон або півтон (відповідно до діатонічної гами і ступенем, на який стоїть даний акорд), але перші можна наблизити з допомогою випадкового знаку до головної ноти на півтон:

This example shows a musical phrase with upper auxiliary notes placed above the main notes, with a random sign (+) above one of the notes to indicate its proximity to the main note.

This example shows a continuation of the musical phrase from the previous example, with upper auxiliary notes and a random sign (+) above one of the notes.

Верхня допоміжна нота біля септими не припускає зниження:

Неможна

This example shows a musical phrase with an upper auxiliary note placed above a seventh chord. A random sign (+) is placed above the note to indicate that it should not be lowered when approaching a seventh chord.

3) Випадкові знаки, що змінюють допоміжні ноти, не завжди виражають модуляцію; приклад тому бачимо в септакордах:

Добре



де змінений і незмінений тони можуть існувати одночасно.

4) Верхні і нижні допоміжні ноти припускають одночасне подвоєння своїх головних нот в інших голосах на відстані не менший за октаву, крім терцових тонів, що припускають такі подвоєння при верхній допоміжній ноті лише в септакордах:

5) Слід уникати перечення і паралельних квінт:

6) Допоміжні ноти одночасно в двох голосах потребують руху паралельними терціями чи секстами або протилежного руху; допоміжні ноти в трьох голосах підлягають тим самим правилам, а іноді утворюють паралельні секстакорди:

Такі складні допоміжні ноти часто утворюють випадкові, уявні акорди.

ЗАТРИМАННЯ.

Загальні положення.

§ 69. 1) Якщо голос, що має поступовий рух, при переході з одного акорду в інший затримується і запізнюється своїм вступом у другий акорд, то цей спосіб зветься затриманням. Відповідно до ходу голосу, затримання може бути низхідне і висхідне. Самий момент затримання завжди має припадати на відносно сильну частину; готовування ж — на слабку або попередню сильну частину, а розв'язання — на наступну слабку. У тричастковому розмірі розв'язання припадає на третю частку, а іноді на другу, якщо на третій стоїть новий акорд.

2) Затримання має утворити або дисонуючий акорд, або дисонуюче випадкове сполучення; консонуючі затримання в завданнях учня мало бажані.

* При цьому утворюються такі дисонанси і їх розв'язання:
a) При затриманні у верхньому голосі:

квarta розв'язується в терцію,
септима " в сексту,
нона " в октаву (див. § 70, 2).

*) Паралельні квінти цілком можливі в тих випадках, коли друга квінта неакордова, як у даному прикладі.

б) При затриманні у нижньому голосі:
секунда розв'язується в терцію.

3) Готовання не може бути коротше від самого затримання.

Не писати:

4) Затримання не приховує заборонених послідовностей квінт і октав.

однаково як

однаково як

Затримання низхідні.

Завдання № 27 (дані баси й мелодії).

§ 70. 1) При низхідних затриманнях тон, в який має розв'язатися затримання, не повинен існувати в іншому голосі акорду в момент затримання:

не добре

Щоб дістати правильне затримання, заважаючий голос треба відвести в момент затримання на іншу акордову ноту:

Замість

треба писати

2) Виняток з попереднього правила становлять ті затримання в одному з трьох верхніх голосів, що дозволяють в басовому голосі ті тони, в які вони мають розв'язатися на відстані нони, коли ці тони — основні тони тризвуччів або септакордів:

добре

У неповних тризвуччях такий виняток можливий і для тенора:

3) З прохідних нот можна затримувати септиму і іноді нону.

4) Під час зниження затримання інші голоси акорду можуть бути переставлені в інше обертання, а також можуть утворити новий акорд з умовою лише правильного розв'язання затримання в консонанс:

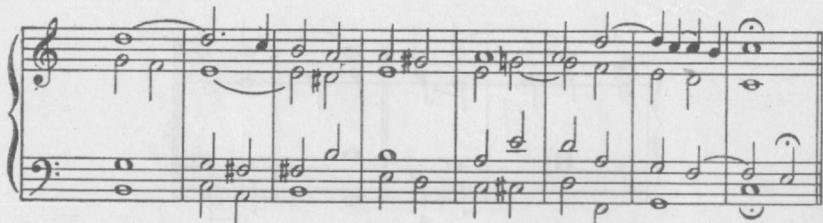
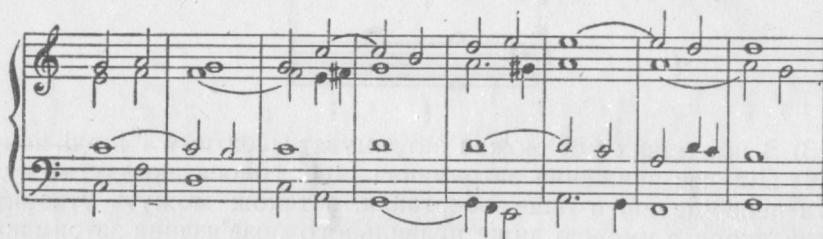
5) Під час готування затримання в інших голосах можуть бути прохідні ноти; вони можуть існувати також між затриманням і його розв'язанням:



6) Одночасно із зниженням затримання інший голос може спуститися на прохідну септиму; утворюваний при цьому хід нерівних квінт або кварт, з яких тільки перша чиста, припустити можна:



Приклад гармонії з низхідними затриманнями:



Затримання висхідні, подвійні і потрійні.

§ 71. 1) Висхідні на півтон затримання звучать красивіше, ніж висхідні на цілий тон; найчастіше бувають висхідні затримання ввідних тонів. Тон, в який має розв'язатися висхідне затримання, не може існувати в іншому голосі вище від затримання.



Він не повинен існувати також в альті, а також і в секстакордах.



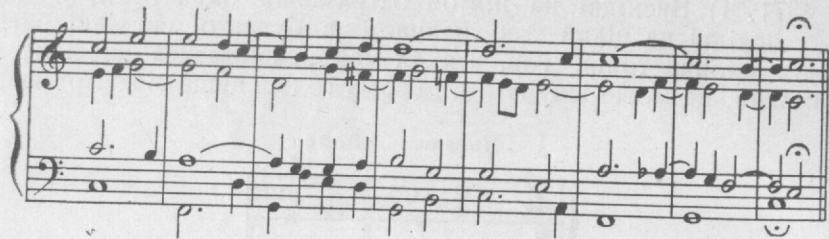
2) Затримання в двох і трьох голосах одночасно існують при умові паралельних ходів терціями та секстами або при умові протилежного руху:



3) Іноді два затримання, неправильні окремо, сполучуються в правильне затримання:



Приклад гармонії з висхідними і складними затриманнями:



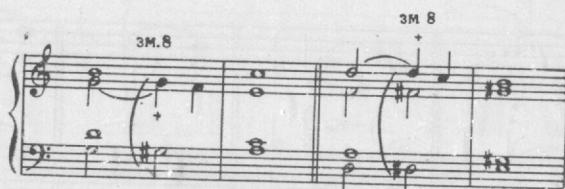
Примітка. Складні затримання, відзначені NB, дехто розглядає як самостійні акорди і дас їм навії ундецим акорду (а) і терцедецим акорду (б) з промінутими терцією і квінтою.



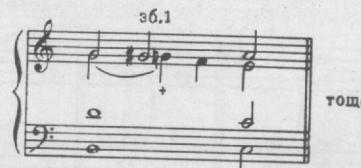
ДОДАТОК.

Затримання зменшеної октави або збільшеної прими.

§ 72. 1) У деяких випадках, як от при хроматичній модуляції в мінор, при перерваному кадансі в мажорі, при половинному кадансі в мінорі, з хроматичною прохідною нотою тощо, може утворитися затримання зменшеної октави з басом у зменшенному септакорді:



2) Змінивши розміщення голосів, можна дістати рідше вживане затримання збільшеної прими:



Строга мелодична фігурація.

§ 73. 1) Прохідні ноти, допоміжні ноти і затримання допомагають виробленню мелодії і прикрашуванню голосів простого гармонічного складу. Така розробка гармонії має назву мелодичної фігурації. Всі згадані способи поєднуються один з одним, то чергуючись в одному голосі, то існуючи одночасно в різних голосах.

2) Консонуючі акордові тони, а також малі септіми септакордів, що вільно беруться і залишаються стрибком, почали допомагаючи підтримці руху, крім того, дають змогу утворювати затримання або діставати прохідні ноти там, де на перший погляд це здається неможливим. Стрибкове голосоведення не дає місця для застосування затримань; голосоведення плавне й поступове, навпаки, не дозволяє ввести прохідні ноти. Тє й друге досягається з допомогою стрибків одного з голосів на відповідний консонуючий акордовий тон:

<p>Низхідне затримання неможливе:</p>	<p>За допомогою стрибка воно стає можливим:</p>
<p>Діатонічні прохідні неможливі:</p>	<p>За допомогою акордових тонів вводяться прохідні:</p>

3) Прохідні і допоміжні ноти можуть стояти й на відносно сильній частині такту, якщо в цей момент не утворюється нового акорду:



4) Тон, в який має розв'язатися такий дисонанс, може бути в іншому голосі на відстані октави, і притому неодмінно знизу:



Він не повинен бути також терцією акорду.



І в тому і в другому разі заважаючий голос слід відвести на інший акордовий тон:



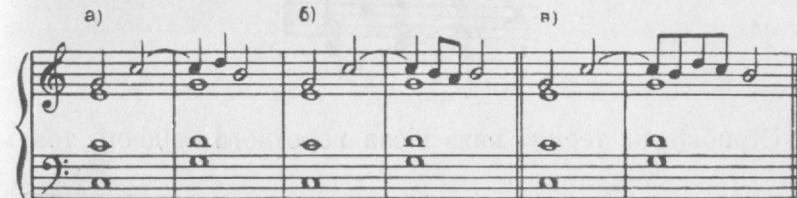
5) Даліші приклади вважаються паралельними октавами й квінтами і безумовно заборонені:



Навпаки, октави й квінти на слабких частинах можливі:



6) Голос, що утворює затримання, часто прикрашається вставленним акордовим тоном для допоміжних нот:



7) Як прикраса для затримання низхідного, вживана також взята стрибком нижня допоміжна нота від тону, в який затримання має розв'язатися, а при висхідному затриманні верхня допоміжна нота:



Фігурованій хорал і гармонізація мелодії, що містять мелодичну фігурацію.

§ 74. 1) При разробці мелодичної фігурації слід уникати:

a) Фігур з самих допоміжних нот:



b) Фігур, складених з повторюваних акордових тонів:



b) Кількох фігур підряд, які являють самі акордові тони, що становить власне фігурацію гармонічну:



г) Стрибків після розв'язання затримань:



д) Стрибків на терцію вниз після короткого ввідного тону:



* Взагалі стрибок на терцію після короткої ноти в тому ж напрямі з слабкої частини такту на сильну не бажаний, наприклад:



е) Повторення тону, в який розв'язалося затримання:



ж) Безпосереднього повторення в тому ж голосі на сильній частині тієї ноти, якою закінчилась фігура:

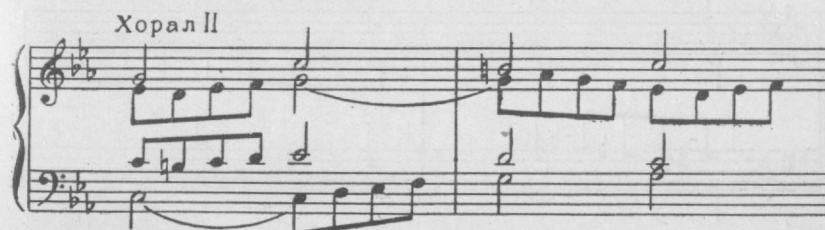
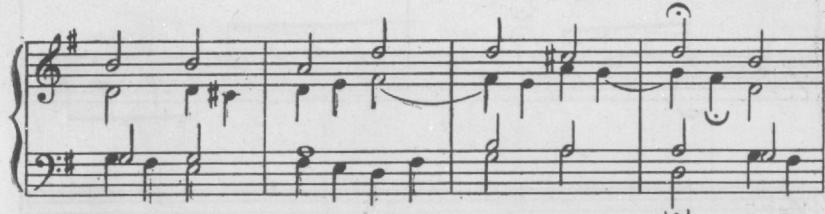
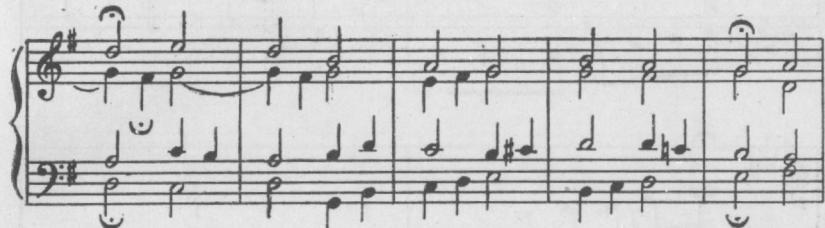
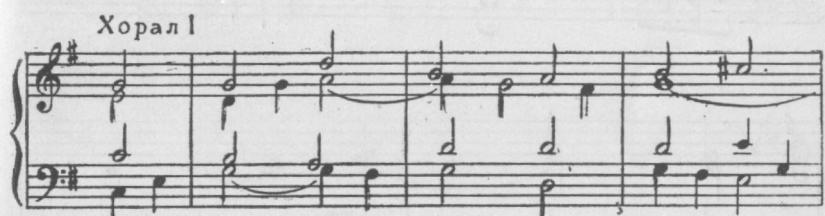


2) При гармонізації хоральної мелодії слід цю мелодію лишати недоторканою, а в інших голосах прагнути підтримувати безперервно розпочатий рух, спиняючи його лише на фермато. Хроматичних прохідних уникати.

3) При гармонізації мелодій, що містять у собі мелодичну фігурацію, треба в супровідних голосах підтримувати рух, який міститься у даній мелодії, в разі його зупинки.

Завдання № 28 (гармонізувати дані хорали з фігурацією в трьох нижніх голосах).

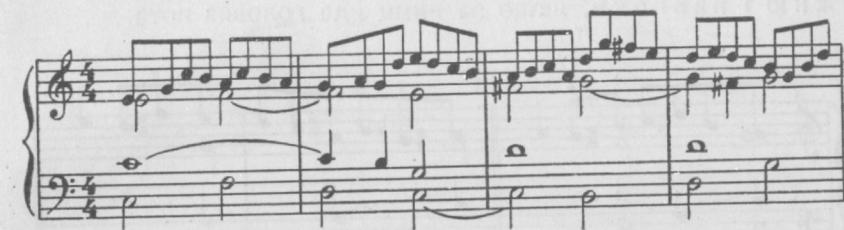
Зразки.





Завдання № 29 [гармонізувати дані мелодії, що містять прохідні, допоміжні ноти й затримання].

Зразок.



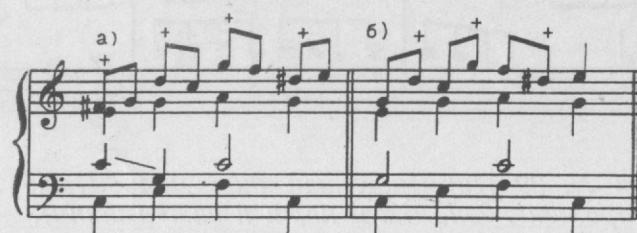
Вільна мелодична фігурація.

§ 75. Найголовніші способи вільної мелодичної фігурації:

1) Прохідна допоміжна нота на сильній частині такту, інакше розглядувана як затримання, приготовлене поступовим ходом.



2) Допоміжні на сильних і слабких частинах такту, взяті стрибком; перші звуться також неприготовленими затриманнями.



3) Стрибок з верхньої допоміжної ноти на іншу нижню і навпаки, якщо за ними йде головна нота.



Загальне правило. Всі означені дисонуючі ноти підлягають правилам низхідних і висхідних затримань, не пропускаючи одночасно з собою подвоєнь в інших голосах тонів, в які вони мають розв'язатися, крім основних тонів у басі на відстані, не меншій за октаву. Винятком іноді буває бас секстакорду, а інколи квіントові тони. Внаслідок цього подібні заважаючі тони в інших голосах треба старанно відводити, що в попередніх прикладах позначено рисками.



Всі означені вище способи вживані переважно для прикрашання верхнього голосу, хоч проте існування їх можливе і в інших голосах.

Наступне завдання подає мелодії, що містять у собі згадані способи, але вже з підписаним басом (який слід перевести на

октаву нижче); учень повинен доповнити лише середні голоси, не застосовуючи проте засобів вільної мелодичної фігурації.

Завдання № 30 (дані мелодії з басом).

У дальших завданнях запропоновано самі мелодії, і учніві надається самому підшукати відповідну гармонію.

Завдання № 31 (дані мелодії без басу).

Зразок.



Примітка. Паралельні квінти, що походять від стрибка на неприготовлене затримання, не мають значення (див. перший тakt наведено зразка, а також примітку на стор. 87).

§ 76. Крім викладених вище способів вільної мелодичної фігурації, існують ще такі:

4) Переднімання, яке полягає в тому, що тон, який має стояти на відносно сильній частині такту, береться передчасно в тому ж голосі на попередній слабкій.

Переднімання повинне мати дуже незначну тривалість. Воно може бути перед акордовою нотою в одному або кількох голосах одночасно:



Таке переднімання здебільшого вживається у прикінцевих кадансах.

Воно може існувати також перед діатонічною або хроматичною прохідною, перед допоміжною нотою і непідготовленим затриманням:

Завдання № 32 (дані мелодії).

5) Стрибок від дисонуючого тону. Такі залишені не розв'язаними дисонанси іноді мають назву змінних нот, іноді ж відносяться до переднімань. Найчастіше вони пояснюються проминанням однієї або кількох прохідних нот або можливістю свого існування в наступному акорді:

^{*)} Паралельні квінти в крайніх голосах у даному випадку не мають нічого поганого, бо друга квінта (мі — сі) утворена допоміжною нотою (пор. примітку на стор. 87).

6) Затримання підготовлене, але залишене стрибком (здебільшого нона):

Доречно застосовувати наведені вище способи (4, 5 і 6) досить важко для учня.

Завдання № 33 (дані мелодії з басом).

Зразок.

Учневі пропонується 8- і 16-тактові завдання власного складання з мелодією рівного або мішаного руху, основана на вільній мелодичній фігурації.

ВІДДІЛ V.
ЕНГАРМОНІЗМ І РАПТОВА МОДУЛЯЦІЯ.

Хроматично-змінені акорди.

§ 77. 1) Хроматичні прохідні ноти утворюють деякі акорди, що набули самостійного значення і мають назву змінених акордів. 2) Їх можна поділити на два розряди. До першого належать акорди, що не являють будь-яких нових сполучень і пізнаються лише з появою своєї на таких ступенях, де без участі хроматичних прохідних нот вони не могли б утворитися; найголовніші з них: несправжній домінант-септакорд на II ступені мажору і мінору, зменшений септакорд на підвищенному II ступені мажору і мажорне тризвуччя на зниженому II ступені мажору і мінору. До другого розряду належать акорди, що складом своїм являють цілком нові сполучення; це – акорди із збільшеною квінтою і збільшеною секстою.

Несправжній домінант-септакорд і несправжній зменшений септакорд II ступеня.

§ 78. 1) Несправжній домінант-септакорд утворюється від підвищення (як хроматичної прохідної ноти) терції септакорду II ступеня в мажорі і розв'язується в I або V ступені. 2) Несправжній зменшений септакорд походить від сполучення попереднього підвищення з хроматичним підвищенням основного тону того ж септакорду; розв'язується тільки в I ступінь. 3) Обидва вони вживані переважно у вигляді квінт-, секст- і терцквартакордів у складних кадансах:

Несправжній дом. 7 ак.

Несправжній зм. 7 ак.

4) Обидва можуть бути застосовані і самостійно, підготовлювані переважно тризвуччями I і VI ступенів, а також тризвуччям IV ступеня:

Примітка. У разі підготовлення тризвуччям IV ступеня несправжнього зменшеного септакорду потрібен хід одного з голосів на зменшенну терцію вниз:

5) У мінорі несправжній домінант-септакорд II ступеня, крім хроматичного підвищення терції, потребує також підвищення квінти:

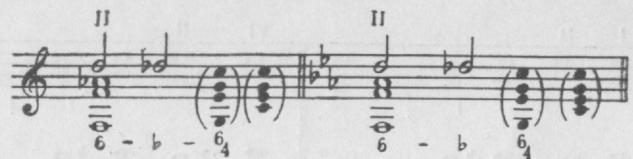
У вигляді терцквартакорду він маловживаний.

6) Несправжній зменшений септакорд на II ступені в мінорі не існує, * але може бути утворений на IV ступені хроматичним підвищенням основного тону і терції:

Мажорне тризвуччя на зниженому II ступені і домінант-септакорд із зниженою квінтою.

§ 79. 1) Мажорне тризвуччя походить від зниження основного тону в тризвуччі II ступеня гармонічного мажору або мінору через хроматичні прохідні ноти. 2) Вживається у вигляді

сектакорду з подвоєною терцією (так званий неаполітанський сектакорд) і розв'язується в кадансовий {квартсектакорд або тонічне тризвуччя:



3) Вживається і як самостійне співзвуччя переважно після тризвуччя I ступеня у складних кадансах:



Примітка. Розв'язання в домінантове тризвуччя або септакорд потребує низхідного ходу одного з голосів на зменшенню терцію:



4) Від хроматичного зниження II ступеня походить також домінант-септакорд із зниженою квінтою:



Слід застосовувати ці згадані акорди в модуляційних завданнях, не занадто зловживачи ними.

Акорди із збільшеною квінтою.

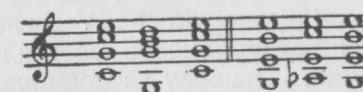
§ 80. а) Збільшене тризвуччя.

1) Походить від хроматичного підвищення квінти в мажорному тризвуччі або від хроматичного зниження основного тону в мінорному.



Примітка. Збільшені тризвуччя другого роду в мінорі не існують, див. правопис хроматичної гами (§ 66).

2) Крім властивості з'являється як хроматично прохідний акорд, збільшене тризвуччя можна застосовувати самостійно, підготовивши його тим самим тризвуччям, в яке воно розв'язується:



3) Може існувати також у вигляді обертань:

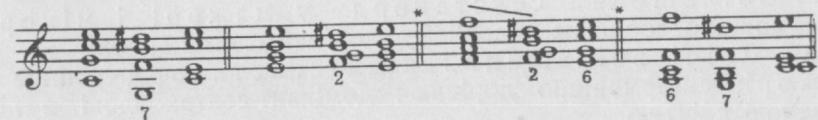


§ 81. б) Домінант-септакорд з збільшеною квінтою.

1) Існує лише в мажорі:

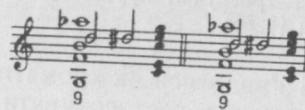


2) Як самостійний акорд може бути підготовлений тим самим тризвуччям, в яке розв'язується, а також тризвуччям і сектакордом IV ступеня:



3) Вживається переважно в такому розміщенні, при якому наявна в ньому зменшена терція перетворюється в збільшену сексту.

Додаток. У п'ятиголосному складі можливий також nonакорд із збільшеною квінтою в мажорі.



Акорди із збільшеною секстою.

§ 82. 1) Найголовніші акорди із збільшеною секстою походять від хроматичної зміни акордів II і IV ступенів гармонічного мажору й мінору. Для найзручнішого розгляду ми будуємо їх VI ступені гармонічного мажору і гармонічного мінору; отже VI ступінь цих ладів становитиме басову ноту для всіх розглянутих акордів.

Мажор

a) IV b') IV b) II

Мінор

a) IV b') IV b) II

Примітка. Крім наведених вище розв'язань, існує ще розв'язання кожного з цих акордів у сектакорд від тризвуччя III ступеня в мажорі і мінорі.

а) Збільшений сектакорд — у мажорі і мінорі; енгармонічно дорівнює неповному домінант-септакордові.

б') Двічі збільшений квінтсекстакорд — лише в мажорі; енгармонічно дорівнює домінант-септакордові з підвищеною квінтою.

6²) Збільшений квінтсекстакорд — лише в мінорі; енгармонічно дорівнює повному домінант-септакордові.

в) Збільшений терцквартакорд — у мажорі і мінорі; за складом не подібний до жодного іншого акорду.

г) Двічі збільшений терцквартакорд — лише в мажорі; енгармонічно дорівнює повному домінант-септакордові.

2) Деякі з наведених вище акордів, внаслідок енгармонічної рівності збільшеної сексти з малою септимою, мають з звукового погляду подібність до основного домінант-септакорду; це й являє підставу до застосування їх для енгармонічної модуляції.

3) Як видно з наведених нотних прикладів, всі ці акорди розв'язуються або в домінантове тризвуччя, або в тонічний квартсекстакорд, а збільшений терцквартакорд — і в той і в другий однаково.

4) Тони, що складають збільшну сексту, ніколи не подвоюються в інших голосах.

5) Крім значення як хроматично прохідних акордів і модуляційного засобу, акорди з збільшеною секстою можна застосовувати й самостійно, підготовляючи їх тими ж акордами, в які вони розв'язуються.



6) Збільшена секста має такий вплив на plagальні каданси мажорного ладу, описані в § 40:



Примітка. Вживати акорди із збільшеною секстою і збільшеною квінтою як самостійні сполучення без модуляційного значення не бажано для учнів, бо вони надають завданням фальшиво-драматичного і бундючного характеру. Вживати ж їх як прохідні акорди цілком можливо.

Додаток. Крім згаданих вище акордів із збільшеною секстою, можна також будувати на VI ступені гармонічних ладів сектакорд із збільшеною секстою* і на IV ступені терцквартакорд із збільшеною секстою; обидва акорди енгармонічно дорівнюють малому септакордові.



Цікава енгармонічна рівність збільшеного терцквартакорду до домінант-септакорду з зниженою квінтою.

Засоби для енгармонічної модуляції.

§ 83. Засобом для раптової модуляції є: енгармонізм акордів із збільшеною секстою, енгармонізм зменшеного септакорду і збільшеного тризвуччя, а також численні несправжні послідовності.

Енгармонізм акордів із збільшеною секстою.

§ 84. 1) Перебуваючи в початковому строї, наприклад [До, слід взяти його домінант-септакорд, повний або неповний (у другому разі неодмінно з подвоєною терцією), і перетворити його в рівний йому енгармонічно акорд із збільшеною секстою, розв'язання якого в тризвуччя або квартсекстакорд дасть модуляцію в далекі строї Фа-діез, Сі або сі:

2) Щоб уникнути паралельних квінт (у прикладі 2) при розв'язанні збільшеного квінтсекстакорду в домінантове тризвуччя, акорд цей переводять спочатку в збільшений терцквартакорд або попереду розв'язують його в квартсекстакорд:

3) Практично модуляція виконується так: знаходить домінант-септакорд на півтона вище або секундакорд на півтона нижче від домінанти наступного строю. Цей акорд дістається або безпосередньо або найкоротшою модуляцією. Змінивши далі добутий акорд енгармонічно, розв'язують його, як вище вказано.

Вправи і завдання.

Писати та грati різноманітні швидкі модуляції з допомогою акордів із збільшеною секстою в різні далекі строї.

Енгармонізм зменшеного септакорду.

§ 85. 1) Усякий септакорд можна розв'язати в будь-яке тризвуччя, крім тих двох, з яких він складений; отже, існує 6 розв'язань зменшеного септакорду:

2) Але через те, що всякий зменшений септакорд, крім свого початкового виду, може мати три рівні самому собі енгармонічні зміни:

то всіх розв'язань даного септакорду буде 24, отже всякий зменшений септакорд може вести у будь-який із 24 строїв.

* Таблиця всіх розв'язань зменшеного септакорду.

* 3) Практично модуляція робиться так: знаходять зменшений септакорд, який містить тоніку наступного строю, і розміщують його так, щоб можна було розв'язати його в квартсекстакорд I ступеня наступного строю (тобто на півтона нижче або на цілий тон вище від домінанти наступного строю). При цьому завжди можна перед розв'язанням перетворити зменшений септакорд в акорд із збільшеною секстою з допомогою хроматичної прохідної ноти.

Вправи і завдання.

Писати й грати на фортепіано модуляції в різні строї з допомогою зменшеного септакорду.

Енгармонізм збільшеного тризвуччя.

86. 1) Збільшene тризвуччя має 4 розв'язання:

2) Змінюючи його енгармонічно, маємо 3 рівні одне одному співзвуччя:

Звідси виникає можливість мати всього 12 розв'язань даного збільшеного тризвуччя.

* Таблиця всіх розв'язань збільшеноого тризвуччя.

Примітка. Збільшene тризвуччя в чотириголосному складі лише зрідка застосовується як модуляційний засіб. Окремих вправ не пропонується.

НЕСПРАВЖНІ ПОСЛІДОВНОСТІ.

Загальні поняття

§ 87. 1) Всяке сполучення двох акордів, принадливих окремо різним строям або ладам, має умовну назву несправжньої послідовності. 2) Обов'язкова умова всякої несправжньої послідовності — цілковита плавність голосоведення і зберігання спільніх тонів на місці. 3) Чим більше спільніх тонів між акордами, які складають несправжню послідовність, тим вона

звучить м'якше й красивіше. 4) Найцікавіші і найвживаніші з них: несправжній каданс і несправжні послідовності домінант-септакордів.

Несправжні каданси.

§ 88. а) В мажорі.

1) Домінантове тризвуччя або септакорд розв'язується в мажорне тризвуччя на зниженому VI ступені з подвоєною терцією, яке бере своє походження з однойменного мінору:



2) Вживається в тих же випадках, як і перерваний каданс; для додавання до нього прикінцевого складного кадансу можуть служити: мінорне субдомінантове тризвуччя, секстакорд II ступеня гармонічного мажору або секстакорд від зниженого II ступеня:

Додаток. Подібним же запозиченням походження з мінору пояснюються вживання збільшеного квінтсекстакорду в мажорі, а також зменшеного септакорду на підвищенному IV ступені, які розв'язуються в тонічний квартсекстакорд.

Замість:

Пишуть:

Такий правопис вживається там, де ці акорди супроводяться гармонічною або мелодичною фігурацією.

§ 89. б) В мінорі.

1) Домінантове тризвуччя йде в зменшений септакорд на підвищенному IV ступені:

2) Вживається майже виключно в наведених мелодичних положеннях; потребує після себе квартсекстакорд і складний каданс:

Застосовувати описані несправжні каданси мажору й мінору перед закінченням модуляційних завдань.

* Несправжні послідовності тризвуччів.

§ 90. 1) Сполучення двох мажорних або двох мінорних тризвуччів, що стоять одно від одного на велику або малу терцію вгору й вниз:

Фа**б**-Мі

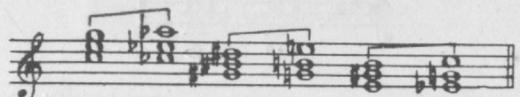
ля**б**-соль**#**

Фа**#**-Соль**б**

ре**#**-мі**б**

Завдання. Написати подібні послідовності у висхідному порядку.

2) Сполучення мажорного тризвуччя з сектакордом мінорного який стоїть від нього на велику терцію вниз:



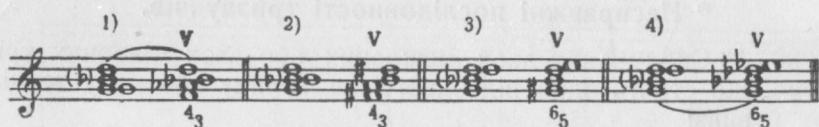
і мінорного тризвуччя з квартсектакордом мажорного, який стоїть від нього на велику терцію вгору:



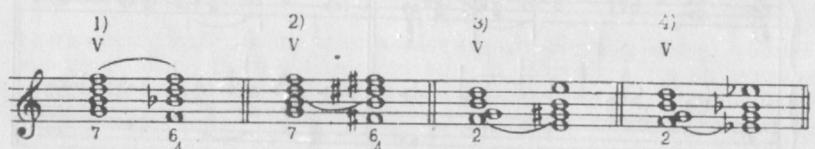
Несправжні послідовності домінант-септакордів.

§ 91. а) При терцовому співвідношенні.

1) Сполучення мажорного або мінорного тризвуччя з домінант-септакордами, що стоять від нього на велику й малу терцію вгору і вниз:

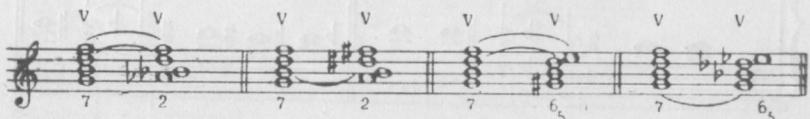


2) Сполучення домінант-септакорду з мажорними тризвуччями, що стоять від нього на малу й велику терцію вгору і вниз:

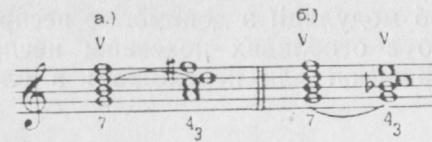


Примітка. Перший випадок гірший за інші, бо являє ніби неправильне затримання.

3) Сполучення домінант-септакордів, що стоять один від одного на малу й велику терцію вгору або вниз:



б) При квартово-квіントовому співвідношенні.
4) Сполучення двох домінант-септакордів:



Перша послідовність (а) наведено прикладу звучить трохи твердо, тому що септима йде вгору;

друга послідовність (б), навпаки, дуже вживана і запозичує своє походження з модулюючою секвенцією, що являє зміну простої низхідної квартово-квіントової секвенції:



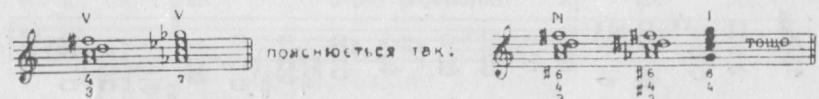
в якій кожен з септакордів перетворений у домінант-септакорд:



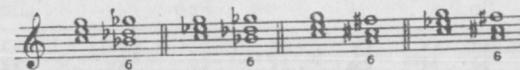
Така безперервна модулююча секвенція, внаслідок енгармонічної зміни одного з септакордів, приводить модуляцію назад у початковий стрій.

Примітка. Подібні ж модулюючі секвенції можна складати з малих або зменшених септакордів, а також з нонакордів, що чергуються з септакордами; вони вживані лише в уривках.

Додаток. а) Несправжня послідовність із двох домінант-септакордів, що стоять один від одного на збільшенну кварта або зменшенну квінту;



* б) Слід згадати також порівняно рідше сполучення тризвуччів мажорних і мінорних (у різних віставляннях), що стоять на збільшенну кварта або зменшенну квінту одне від одного:



Застосування несправжніх послідовностей до раптової модуляції.

§ 92. 1) Способ модуляції з допомогою несправжніх послідовностей не потребує особливих пояснень; несправжні послідовності однаково вживані для переходів і в близькі, і в далекі строй.

2) Цілковита музичальності всякої раптової модуляції, проте, вимагає переходів не далі від другого ступеня спорідненості, і тільки поступова модуляція задовільно пов'язує дальші строй.

3) Раптова модуляція, вживана як короткочасні відхилення в строї другого ступеня спорідненості, зобов'язує почасти до такого правила: раптovo відхилившись в один із строїв другого ступеня спорідненості, слід зараз же перейти в стрій першого ступеня, проминутий внаслідок раптової модуляції, а далі повернутися в початковий стрій, наприклад:

До — Ре — bemоль — фа — До
До — Сі — — мі — До
До — Mi — — ля — До
До — сі — — Соль — До

Приклади відхилень.

4) Іноді, навпаки, буває досить повернутися швидко безпосередньо в початковий стрій:

Завдання і вправи.

Писати та грати на фортепіано переходи з застосуванням раптової модуляції, переміщуючи її з поступовою.

5) Несправжні послідовності при гармонізації мелодій вживаються переважно при оборотах, що являють секвенції, де навіть плавність голосоведення може бути до певної міри порушенна, а також після різних кадансів.

Завдання № 34 (дані мелодії гармонізувати, застосовуючи іноді несправжні послідовності).

Зразок.

Примітка. Різноманітні несправжні послідовності в інших септакордівми надаємо допитливому учневі відшукувати самому.

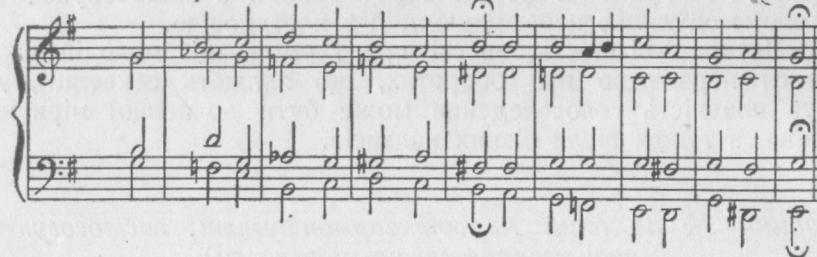
Гармонізація хоралу.

§ 93. Різноманітні дисонуючі сполучення, хроматичну і раптову модуляцію і несправжні послідовності можна застосовувати до гармонізації хоралу. Для пояснення наводимо зразок гармонізації двох хоральних строф різними способами.

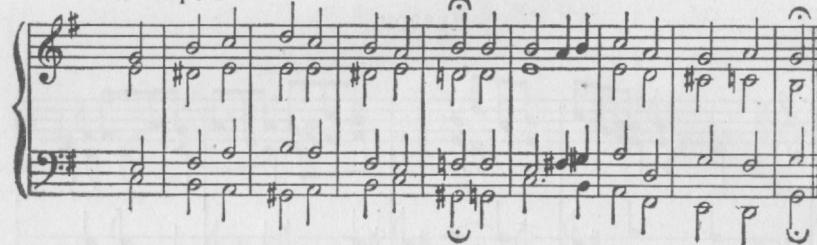
Примітка. На відміну від строгого і вільного, такий стиль можна назвати вишуканим гармонічним стилем.

Зразок.

I Хорал



II Хорал



Завдання.

Завдання № 35 (кожний даний хорал гармонізувати: по-перше, строго акордами; по-друге, з розробкою, затриманнями, прохідними нотами і строгою мелодичною фігурацією в трьох нижніх голосах; по-третє, вільно, з застосуванням дисонуючих сполучень, несправжніх послідовностей тощо — від двох до трьох разів).

ДОДАТОК І.

Поняття про гармонічну фігурацію і фігурацію органного пункту.

§ 94. 1) Розкладення акорду, при якому тони, що його складають, беруться по черзі в будь-якому порядку, має назву гармонічної фігурації.



2) Вона може бути поєднана і з мелодичною:



3) Гармонічна фігурація служить переважно для утворення інструментального акомпанементу і являє предмет, належний до учения про вільний твір і складання вільного супроводу для даної мелодії.

4) Користуючися з нагоди згадати про дуже вживані мелодичні фігурації органного пункту, наприклад:



ДОДАТОК ІІ.

Деякі відхилення від строгих правил голосоведення.

§ 95. а) Паралельні квінти, з яких перша — зменшена, друга — чиста, вживаються іноді в середніх голосах при розв'язанні секстакорду зменшеного тризвуччя в секстакорд I ступеня, якщо ввідний тон у тенорі:



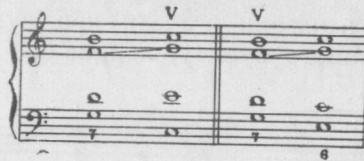
б) Ведення домінантової септими вгору в терцкварт-акорді, якщо в середньому голосі витримується постійна нота (домінанта):



в) Обидва попередні способи разом при тій же умові:



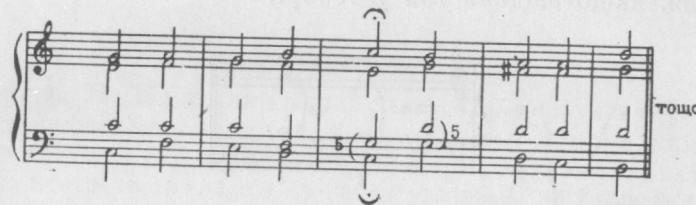
г) Ведення домінантової септими вгору тільки в альті і в тісному розміщенні при розв'язанні домінант-септакорду в тризвуччя або сектакорд; бас обов'язково йде вниз:



д) Паралельні чисті квінти при розв'язанні збільшеної квінт-сектакорду:



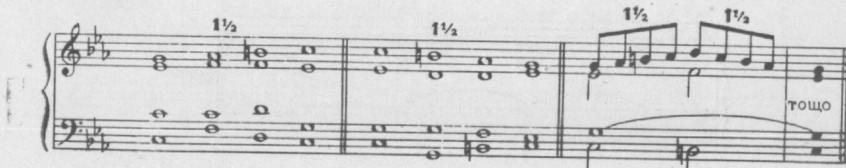
е) Паралельні чисті квінти після кадансів, на початку речення:



ж) Паралельні або протилежні чисті квінти у прикінцевих кадансах з метою мати повне тонічне тризвуччя:



з) Застосування в мелодії гармонічної мінорної гами, з ходом на $1\frac{1}{2}$ тона:



Усі наведені способи пропонуються учневі тільки для відома; від застосування їх слід на час навчання утримуватися.

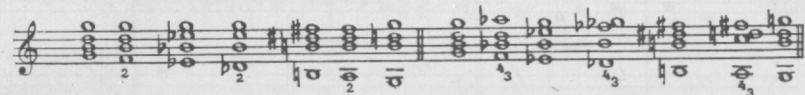
ДОДАТОК III.

Секвенцоподібне застосування несправжніх послідовностей (найуживаніші способи).

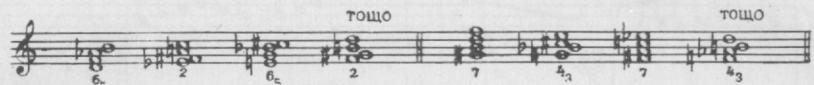
§ 96. а) Гармонізація низхідної хроматичної гами в басі несправжніми послідовностями збільшених квінт-сектакордів:



б) Гармонізація низхідної гами цілими тонами в басі з допомогою несправжніх послідовностей домінант-септакордів:



в) Хроматично висхідні і низхідні ряди зменшених септакордів:



г) Хроматично висхідні і низхідні ряди мажорних сектакордів в органному пункті:



ВИСНОВКИ

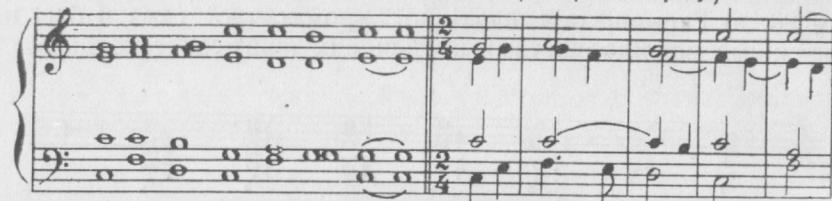
Під керівництвом досвідченого викладача учень може взятися до складання вільних чотириголосних модулюючих прелюдій у дво- або тричастинній формі і до вправлянь у різних варіаціях на будь-яке дане гармонічне речення. Хоч обсяг підручника й не дозволяє докладно торкнутися цих занять, проте додаються зразки подібних вправ.

Зразки.

Варіації на дане гармонічне речення.

ТЕМА

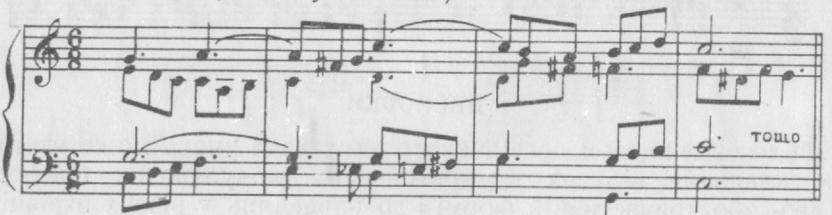
ВАР. I (На зразок хоралу)



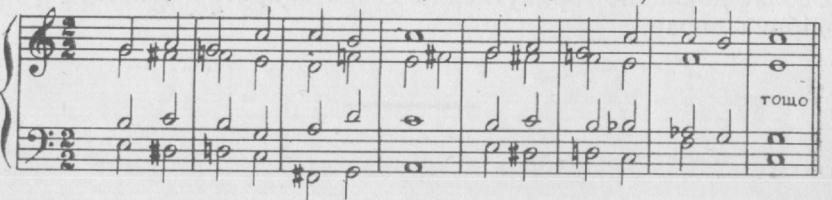
ВАР. II (Мелод. фіг. в верхн. голосі)



ВАР. III (Фігурація в усіх голосах)



ВАР. IV (Інша гармонізація; несправжні послідовності)



* ДОДАТОК.

Модуляційна прелюдія з застосуванням різноманітних гармонічних засобів.

Склад М. О. Соколов.

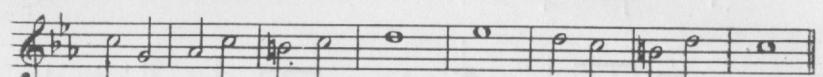
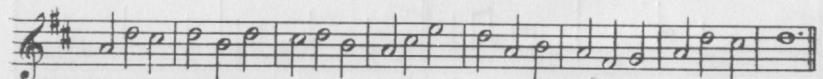
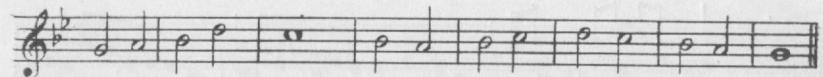
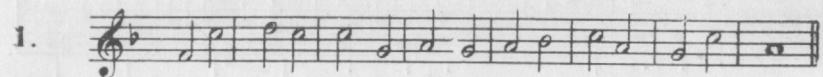
Мі-бемоль — фа-дієз — мі-бемоль

A musical score for piano, featuring five staves of music. The top two staves are in G major (two sharps) and common time. The bottom three staves are in A major (one sharp) and common time. The music consists of various note patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano).

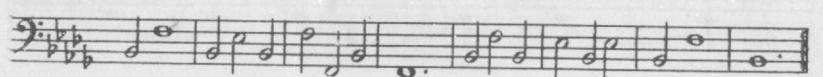
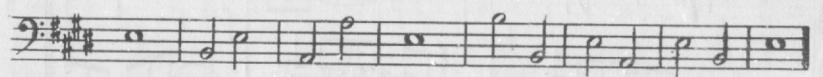
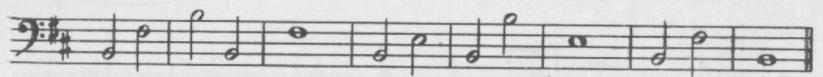
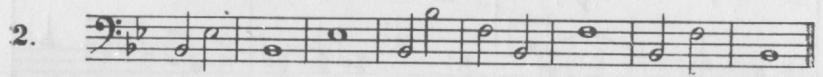
A musical score for piano, featuring five staves of music. The top two staves are in E major (no sharps or flats) and common time. The bottom three staves are in F major (one flat) and common time. The music includes eighth and sixteenth-note patterns, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano). The score continues from the previous page, maintaining the same key signature and time signature.

Завдання.

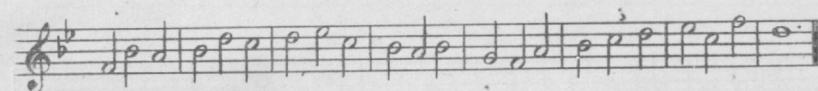
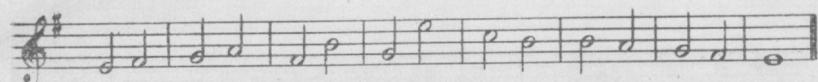
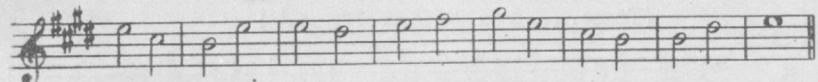
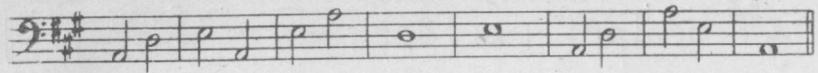
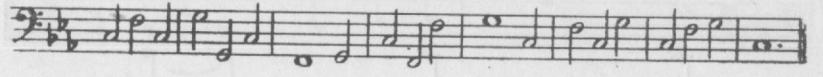
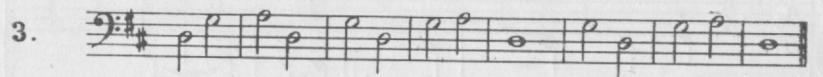
(Тризв. I-IV і I-V)



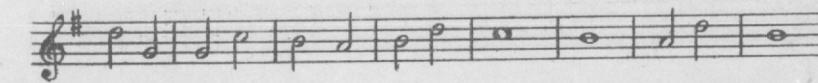
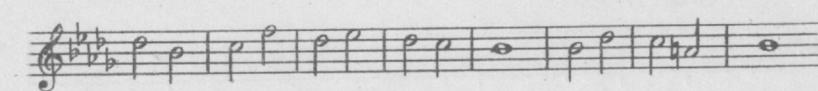
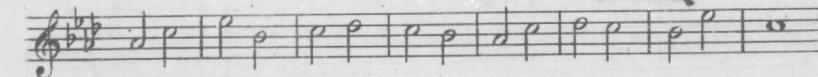
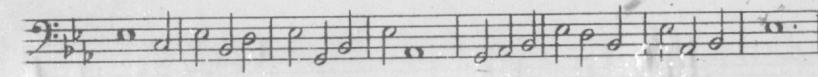
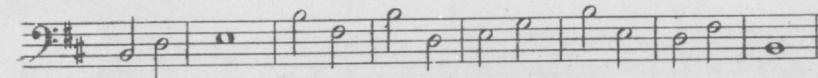
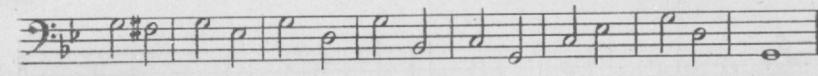
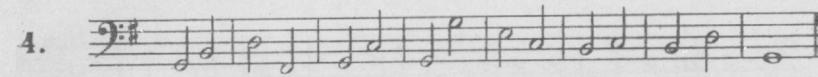
(Тризв. I-IV і I-V)

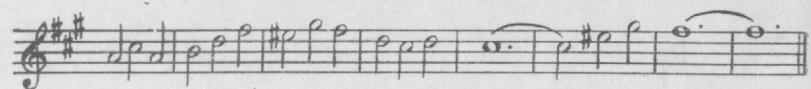


(Тризв. IV - V)

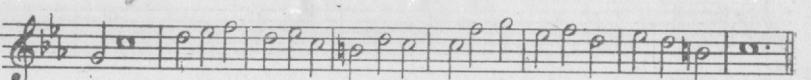
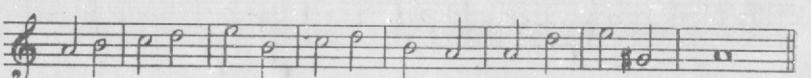
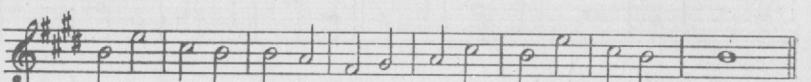
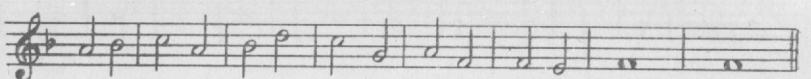
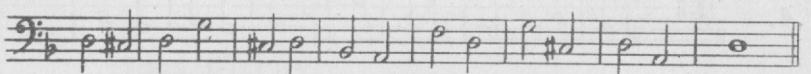
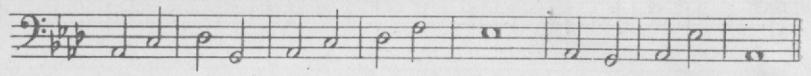
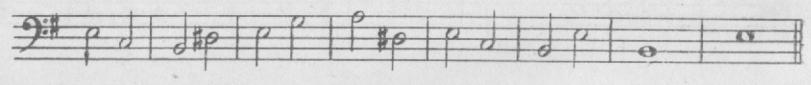
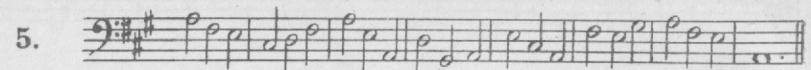


(6 ак. I-IV і I-V)

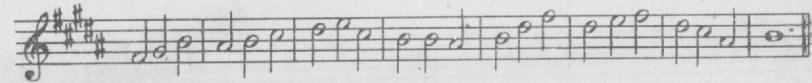
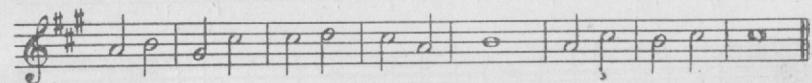
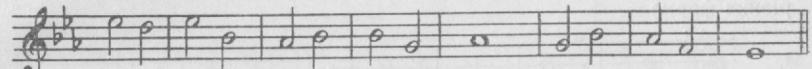
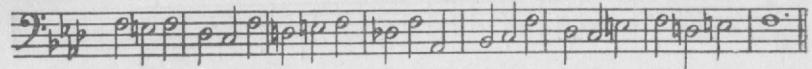
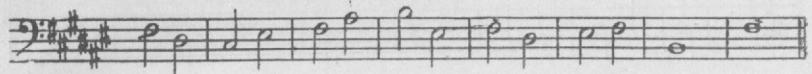
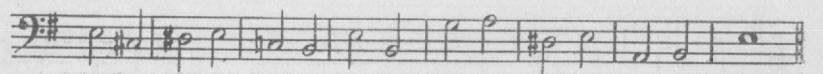
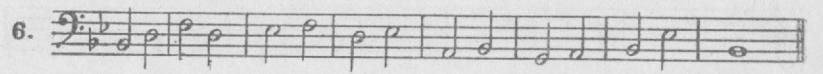




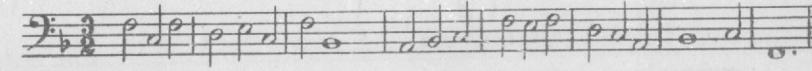
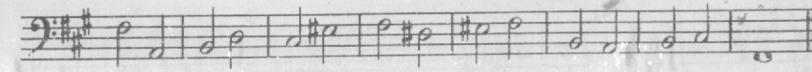
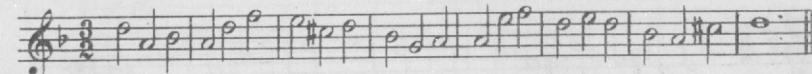
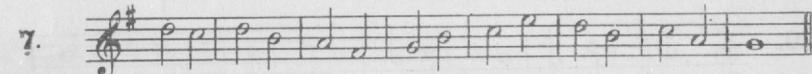
(Тризв. IV - бак. V; бак. IV - тр. V)



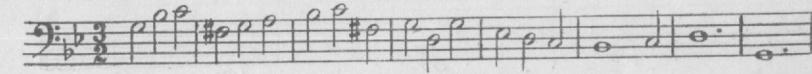
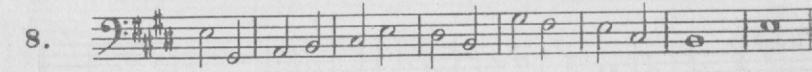
(бак. IV-V)

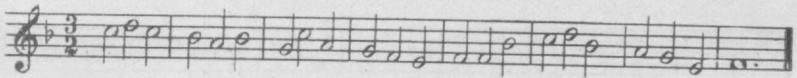
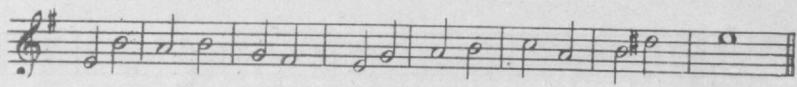


(Скл. кад. з послід. IV і V)

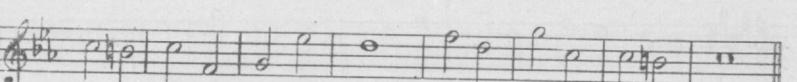
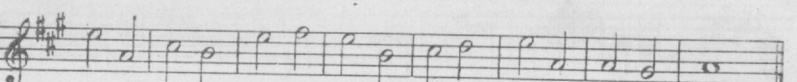
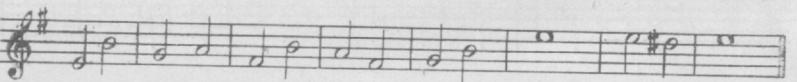
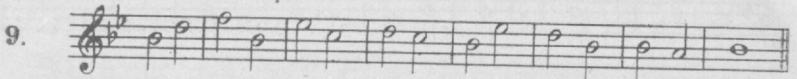


(Скл. кад. з $\frac{6}{4}$ 1, прохід. $\frac{6}{4}$ ак.)

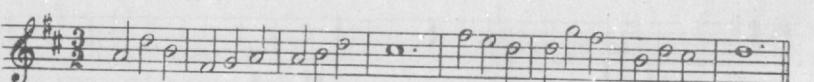
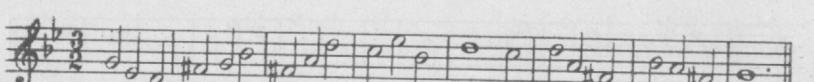
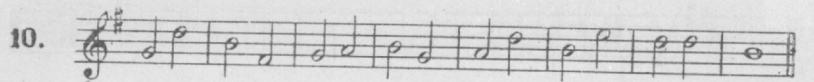




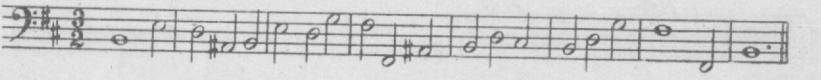
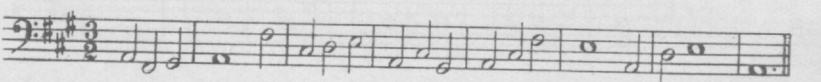
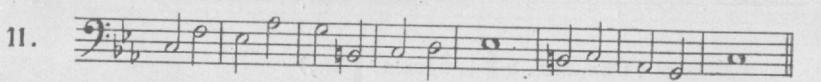
(Стрибки основних тонів і квінт; наприкінці підводити каданси різних форм)



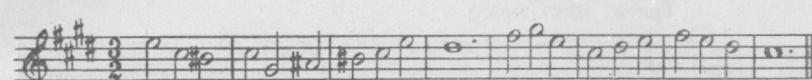
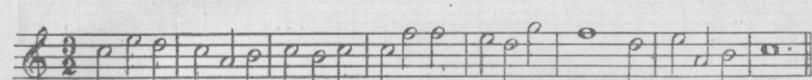
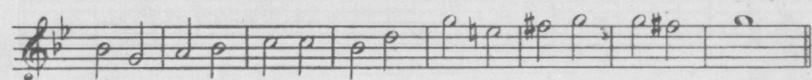
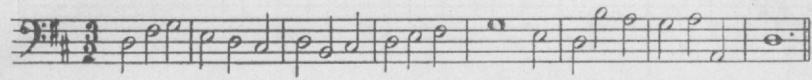
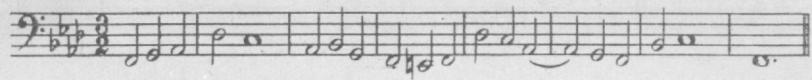
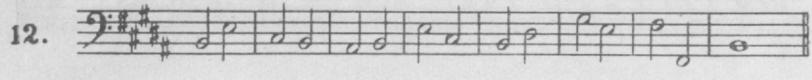
(Стрибки терцових тонів)



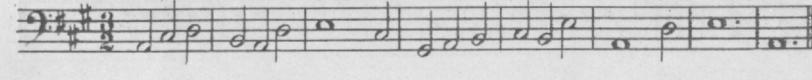
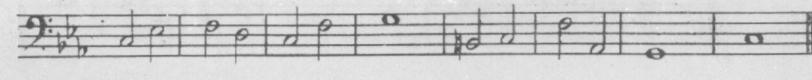
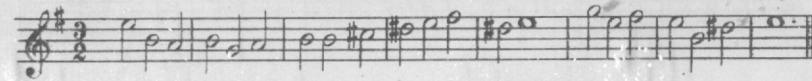
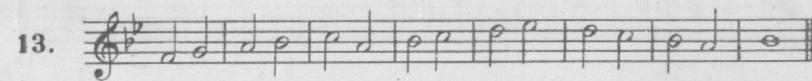
(Стрибки терцових тонів)



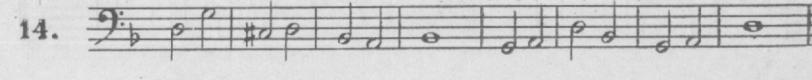
(6 ак. VII ст.)

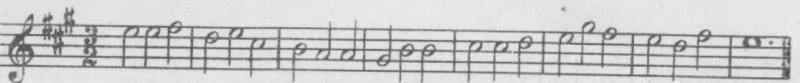
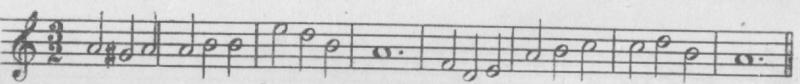
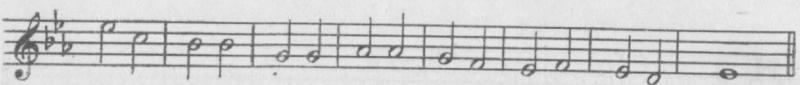
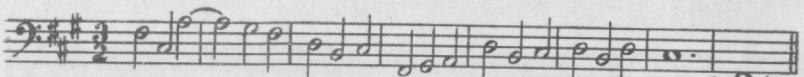
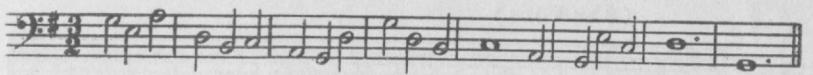


(Тризв. і 6 ак. II ст.)

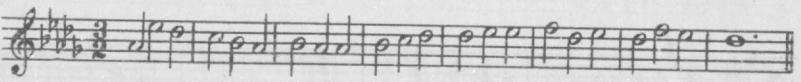
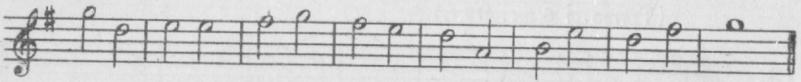
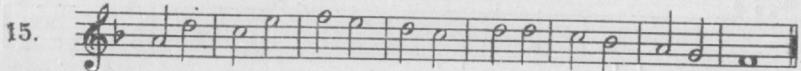


(Тризв. VI ст.)

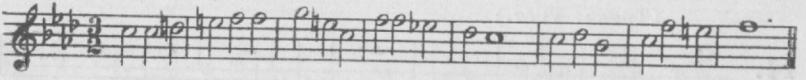
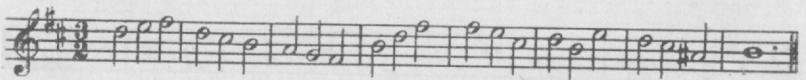
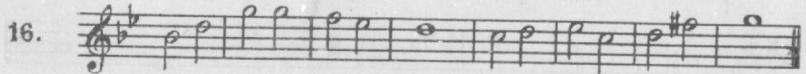




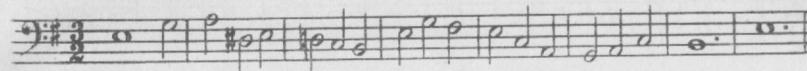
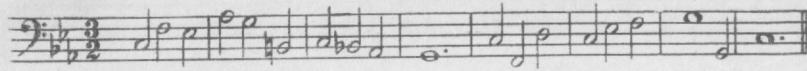
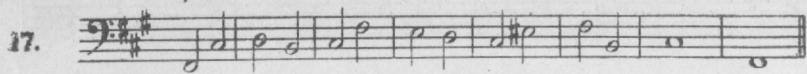
(Тризв. III ст. маж.)



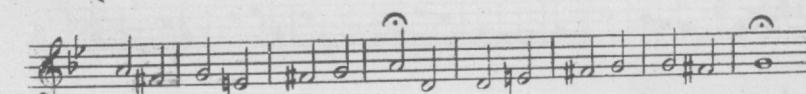
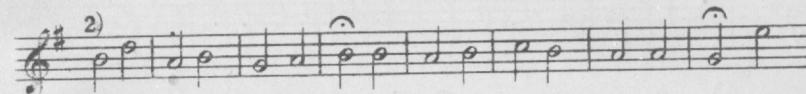
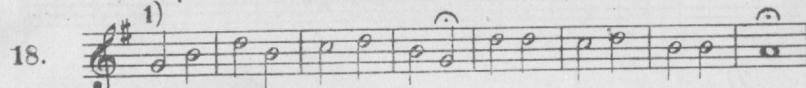
(Тризв. III ст. мін.)

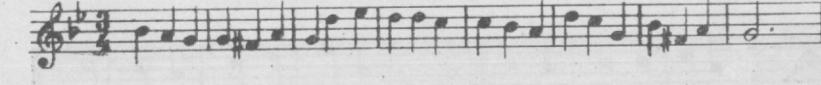
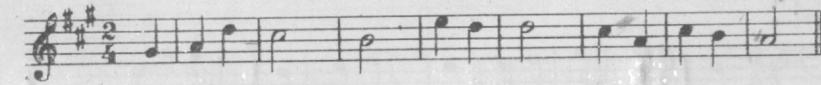
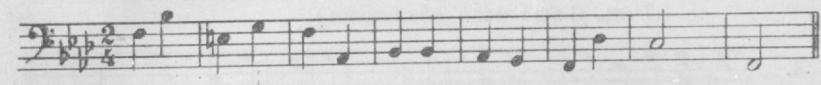
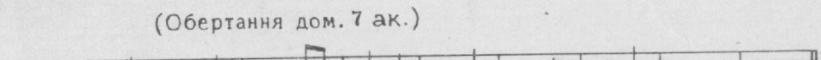
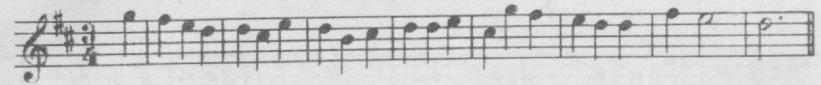
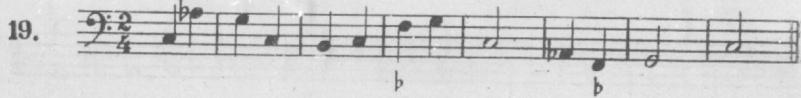
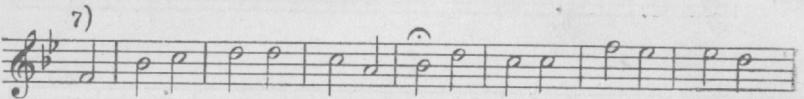
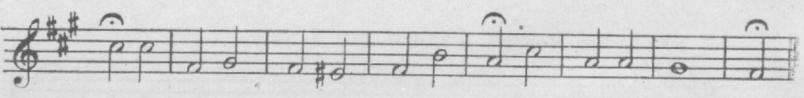
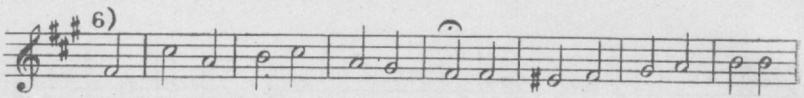
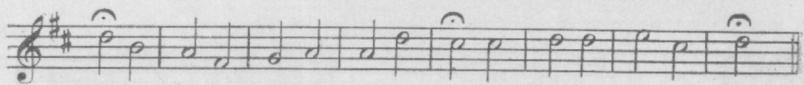
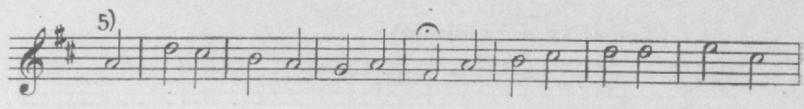


(Тризв. VII н. ст. мінора)



(Хоральні мелодії. Гармон. без 7 ак.)





(Ввідн. 7 ак. і його обертання)

21.

(7 ак. Іст. 1 його обертання)

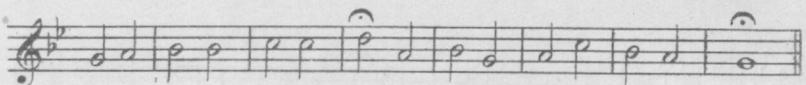
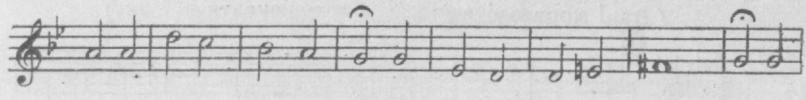
22.

(Плагальні каданси)

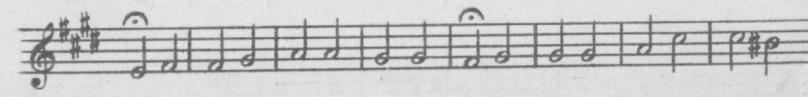
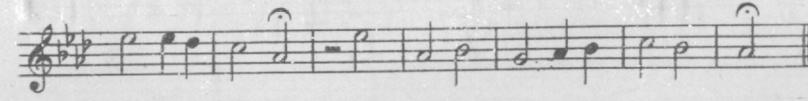
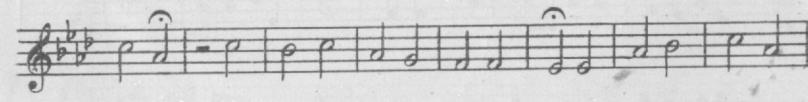
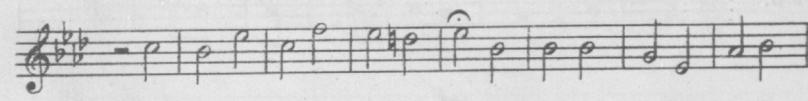
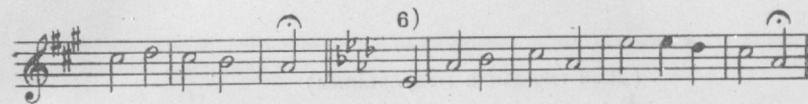
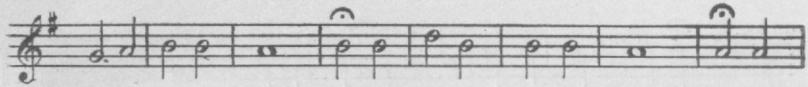
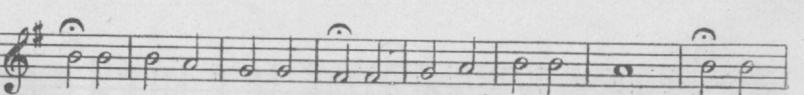
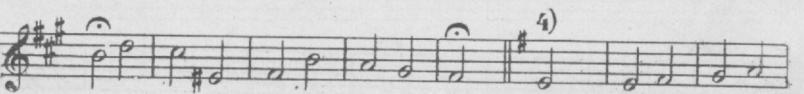
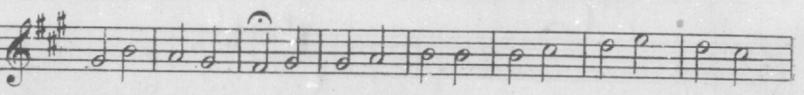
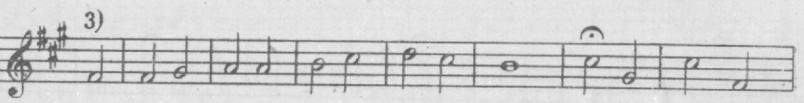
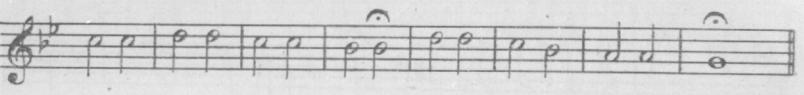
23.

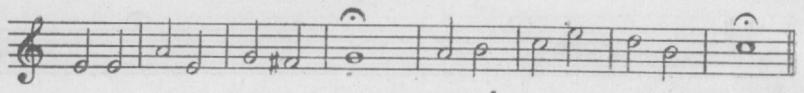
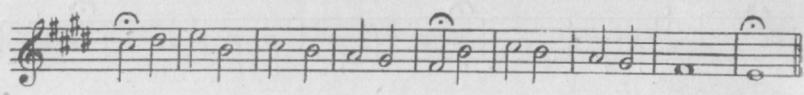
(Дані хоральні м'елодії. Гармонізувати з 7 ак.)

24.

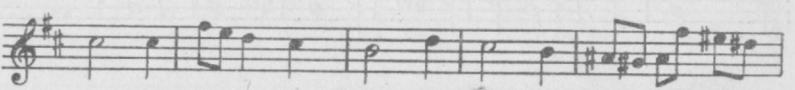
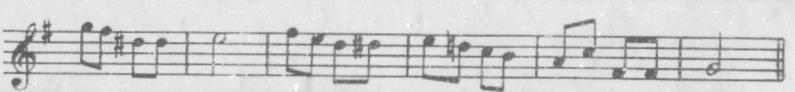
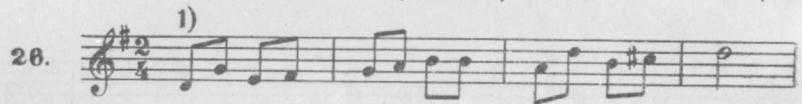


(Дані хоральні мелодії з модуляціями)

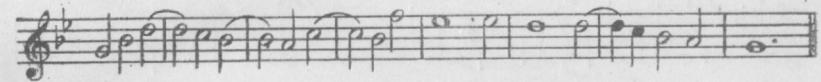
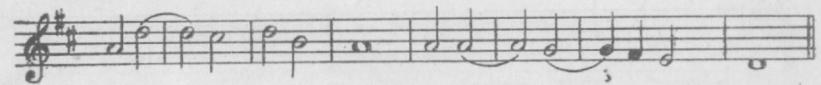
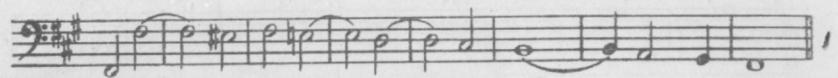
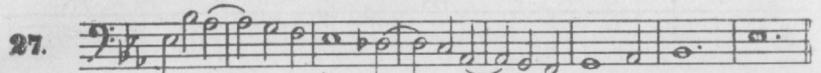




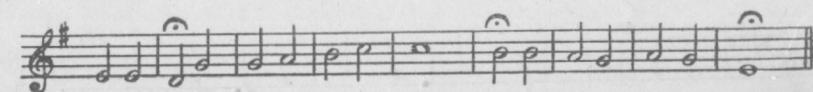
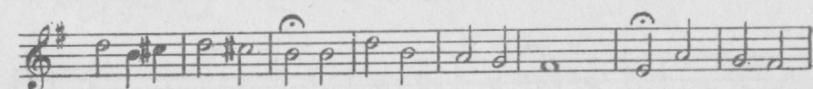
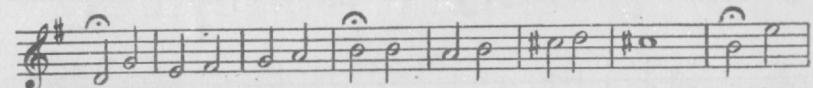
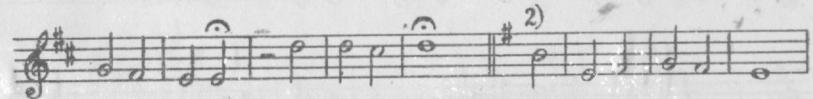
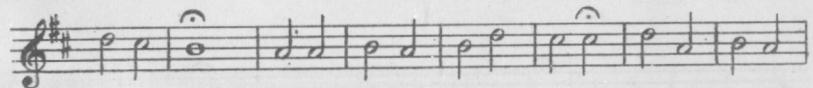
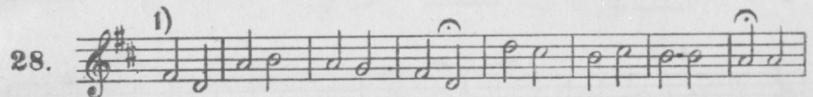
(Дані мелодії з модуляціями)



(Затримання)



(Гармонізувати дані хорали з фігурацією в трьох нижніх голосах, чвертями і восьмими)



3)

4)

5)

6)

(Строга мелодична фігурація. Гармонізувати дані мелодії, що містять прохідні, допоміжні ноти і затримання)

29.

1)

2)

3)

4)

5)

6)

(Вільна мелодична фігурація).

(Дані мелодії з басами)

30.

Musical score for exercise 30. It consists of two systems of music. The first system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time (indicated by a 'C'). The second system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

{ Дані мелодії без басів }

31.

Musical score for exercise 31. It consists of two systems of music. The first system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The second system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

(Дані мелодії. Переднімання).

32

Musical score for exercise 32. It consists of three systems of music. The first system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The second system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The third system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

(Дані мелодії з басами. Стрибки від дисонансів)

33.

Musical score for exercise 33. It consists of three systems of music. The first system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The second system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The third system shows a treble clef line and a basso continuo line in common time. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.



(Дані мелодії Несправжні послідовності)

34.

Musical score for exercise 34. It contains three staves. Staff 1 (1) is in common time, two flats, and features eighth-note patterns. Staff 2 (2) is in common time, one sharp, and staff 3 (3) is in common time, one sharp. All staves show eighth-note patterns.

Musical score for exercises 4) and 5). It consists of two staves. Staff 1 (4) starts with a treble clef, two sharps, and common time. Staff 2 (5) starts with a treble clef, three sharps, and common time. Both staves feature eighth-note patterns.

(Кожний даний хорал гармонізувати: по-перше, строго акордами; по-друге, з розробкою, затриманнями, прохідними нотами і строго мелодичною фігурацією в трьох нижніх голосах; по-третє, вільно, з застосуванням дисонуючих сполучень, несправжніх послідовностей тощо, віл двох до трьох разів).

35.

Musical score for exercise 35. It contains three staves. Staff 1 (1) is in common time, one sharp, and staff 2 (2) is in common time, one sharp. Both staves show eighth-note patterns.

3)

4)

5)

6)

7)

8)

9)

10)

11)

12)

З М І С Т

	Стор.
Передмова до 1-го видання	3
Передмова до 9-го видання	5
Передмова до 13-го видання	6
Передмова до 16-го видання	6
Вступ	7

Відділ I.

Попередні поняття.

Тризвуччя	9
Септакорди	11
Натуральні і штучні лади	13
Головні і побічні акорди	13
Тризвуччя	13
Септакорди	14
Співвідношення тризвуччів	15
Чотириголосний склад. Голосоведення	16
Подвоєння. Тісне і широке розміщення. Мелодичне положення тризвуччів	17
Гармонічне і мелодичне сполучення тризвуччів	18
Заборонені послідовності й ходи	19

Відділ II.

Гармонізація акордами в межах одного строю.

Консонуючі сполучення	20
Сполучення основних тризвуччів I з IV і I з V ступеня та і навпаки	20
Сполучення основних тризвуччів IV і V ступенів	22
Сполучення секстакордів з тризвуччями I—IV і I—V ступенів	22
Сполучення секстакорду IV ступеня з основним тризвуччям V	24
Сполучення основного тризвуччя IV ступеня з секстакордом V	24
Сполучення двох секстакордів IV і V ступенів	25
Прості повні автентичні і plagalні каданси або закінчення	26
Складний каданс з послідовністю субдомінанти і домінанти	27
Складний каданс з квартсекстакордом I ступеня	28
Прохідний квартсекстакорд	28
Половинний каданс або півкаданс	29
Стрибки на кварти й квінти в мелодії і середніх голосах	30
Стрибки терцових тонів у мелодії	32
Стрибки терцових тонів у басі	33
Секстакорд зменшеного тризвуччя VII ступеня	34
Основне тризвуччя II ступеня і його секстакорд	35
Основне тризвуччя VI ступеня; перерваний каданс	37
Основне тризвуччя III ступеня в мажорі	38

Відділ V.

Енгармонізм і раптова модуляція.

	Стр.
Хроматично-змінені акорди	104
Несправжній домінант-септакорд і несправжній зменшений септакорд II ступеня	104
Мажорне тризвуччя на зниженому II ступені і домінант-септакорд із зниженою квінтою	105
Акорди із збільшеною квінтою	106
Акорди із збільшеною секстою	108
Засоби для енгармонічної модуляції	110
Енгармонізм акордів із збільшеною секстою	110
Енгармонізм зменшеного септакорду	111
Енгармонізм збільшеного тризвуччя	113
Несправжні послідовності. Загальні поняття	113
Несправжні каданси	114
Несправжні послідовності тризвуччів	115
Несправжні послідовності домінант-септакордів	116
Застосування несправжніх послідовностей до раптової модуляції	118
Приклади відхилень	118
Гармонізація хоралу	119
<i>Додаток I.</i> Поняття про гармонічну фігурацію і фігурацію органного пункту	120
<i>Додаток II.</i> Деякі відхилення від строгих правил голосоведення	121
<i>Додаток III.</i> Секвенцоподібне застосування несправжніх послідовностей (найуживаніші способи).	123
Виснокви	125
Вільна модуляційна прелюдія	128
Завдання	128

Стр.

Основне тризвуччя III натурального ступеня в мінорі. Фригійський каданс 1-го роду	39
Основне тризвуччя VII натурального ступеня мінору. Фригійський каданс 2-го роду	40
Гармонізація хоралу. (Без модуляції)	41
Мінорне субдомінантове тризвуччя і секстакорд II ступеня гармонічного мажорного ладу	42
Дисонуючі сполучення	43
Домінант-септакорд. Основний вид	43
Обертання домінант-септакорду	45
Відні септакорди VII ступеня: малий і зменшений	48
Основний септакорд II ступеня і його обертання	49
Особливі форми плагальних кадансів	50
Застосування септакордів до гармонізації хоралу	51
Нонакорд	52
Співвідношення всіх тризвуччів ладу	53
Співвідношення всіх септакордів ладу	56
<i>Додаток.</i> Вільне вживання всіх ступенів ладу	58

Відділ III.

Модуляція.

Попередні поняття	62
Близькі строй або перший ступінь спорідненості	62
Модуляція без хроматизму	63
Модуляція через паралельний строй	64
Участь тризвуччя IV ступеня мелодичного мінору	65
Модуляція безпосередньо через тонічне тризвуччя наступного строю	65
Хроматизм і несправжні послідовності. Перечення	66
Хроматична модуляція	66
Вплив тризвуччя IV ступеня мелодичного мінору	68
Переходи і відхилення	68
Застосування модуляції до гармонізації мелодій	71
Другий ступінь спорідненості. Модуляційні плани	73
Модуляція досконала	75
Модуляція недосконала	77
Далекі або віддалені строй	77
Органний пункт	78
<i>Додаток.</i> Верхні і середні витримані тони	80

Відділ IV.

Мелодична фігурація.

Прохідні ноти. Загальні поняття	81
Діатонічні прохідні ноти	81
Хроматичні прохідні ноти. Правопис хроматичних гам	83
Прості, подвійні тощо хроматичні прохідні ноти	83
Допоміжні або прикрашальні ноти	85
Затримання. Загальні положення	87
Затримання низхідні	88
Затримання висхідні, подвійні і потрійні	91
<i>Додаток.</i> Затримання зменшеної октави або збільшеної прими	92
Строга мелодична фігурація	93
Фігурований хорал і гармонізація мелодій, що містять мелодичну фігурацію	95
Вільна мелодична фігурація	99