

ІВАН ЛЕВИЦЬКИЙ

ПОПУЛЯРНА НАУКА ГАРМОНІЇ



ІВАН ЛЕВИЦЬКИЙ

ПОПУЛЯРНА НАУКА ГАРМОНІЇ



НЮ ЙОРК

1966

ЗДА

ВІД ВИДАВНИЦТВА

Перше видання праці "ПОПУЛЯРНА НАУКА ГАРМОНІЇ" появилася була у Львові 1929 року накладом ім Шевченка (Книгарня), з друкарні ОО Василяни у Жовкві. Наше видання є 2-е незмінне.

Такто ми перевидали всі ТРИ з тих найкращих теоретичних підручників автора, а саме:

1. НАРИС ІСТОРІЇ МУЗИКИ
2. ОСНОВИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ та
3. ПОПУЛЯРНА НАУКА ГАРМОНІЇ.

Д-р М. С. Чарторийський

Гармонія учить нас складати акорди і вязати їх із собою.

Три, чотири, або й більше рівночасних звуків називаємо акордом.

Акорди складаємо таким ладом, що над корінною (підставовою або засадничою) нотою даємо її терцу, над нею другу терцу і т. д.

Акорд має найменше три, а найбільше сім звуків:



За матеріал до будови акордів служить нам дурова, або мольова гармонічна гама.

Тризвук.

Рівночасний звук корінної ноти, її терци і квінти дає нам акорд, званий тризвук ом.

На сімох степеннях гами С дур і а моль маємо такі тризвуки:





Відповідно до інтервалів, з яких акорди зложені, називаємо їх великими (дуровими), малими (мольовими), зменшеними, або збільшеними тризвуками.

В гамах дурових маємо:

на I, IV і V ступені великі (дурові),
 » II, III і VI » малі (мольові),
 » VII » зменшені тризвуки.

В гамах мольових маємо:

на V і VI ступені великі (дурові),
 » I і IV » малі (мольові),
 » II і VII » зменшені
 » III » збільшені тризвуки.

Людські голоси ділимо на сопран, альт, тенор, бас і відповідно до того найчастіше прилучення має гармонія чотироголосова.

Обсяг голосів є такий:



Скrajних звуків, (горішних чи долішних) для співака в виведенню тяжких, уживається рідко і лише поодинокі, а ніколи кількох під ряд.

Три висші голоси (сопран, альт і тенор) можуть стояти один від другого найdaleше о октаву, бас від тенора о півтора октави.

Тризвук стає чотироголосовим через подвоєння корінної ноти. Терцу або квінту двоїться лиш виїмково пр. з огляду на мельодийне ведення голосів. Характеристичної (ведучої) ноти себ то семого степення тонації не дублюється ніколи.

Корінну ноту приміщуємо в басі, горішні голоси беруть відповідно до потреби, чи вподоби терцу, квінту і октаву.

Інтервал акорду, приміщений в сопрані, дає назву позиції акорду.



Октавова, квінтова, терцова позиція.

Коли три горішні голоси написані так близько себе, що між ними не зміститься жаден звук, приналежний до того акорда, то положення акорда є вузке, колиж поміж горішніми голосами є місце на звуки, приналежні до акорда, то положення акорда є широке:



вузке широке
положення положення

Віддаль баса від інших голосів не впливає на положення акорда.

Вязання акордів.

Два голоси, ідучи попри себе, можуть мати троякий рух, а саме:

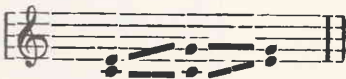
1. простий рух:



2. супротивний рух:



3. скісний (бічний) рух:



Простий рух чистими квінтами або октавами недозволений:



(Між басом і сопраном паралельні октави, між басом і тенором паралельні квінти.)

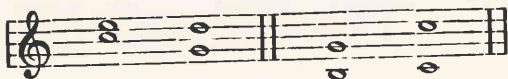
Так само недозволено вести два голоси зі зменшеної квінти в чисту.

Вільно лише вести голоси з чистої в зменшену квінту:



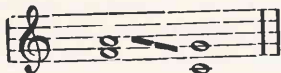
Чиста в зменшену дозволена.

Коли два голоси з якого небудь інтервала (пр. терци, сексти) впадають простим рухом у квінту або октаву, тоді творяться т. вз. скриті квінти, або скриті октави, яких також слід виминати:



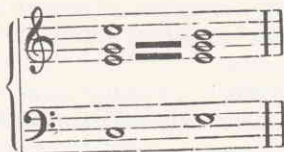
Скриті квінти, скриті октави.

Скриті квінти і октави дозволені тоді, коли горішній голос ступає діятонічно, а долішній скаче:



Тризвуки дурової ґами.

Тризвуки зі спільними нотами вяжемо з собою так, що ноти спільні лишаємо в тих самих голосах, а інші ведемо на найблизші степені найблизшого акорда:



В тризвуках без спільних нот ведемо три горішні голоси супротивним рухом до баса:



Зменшений тризвук VII степеня (в первістній формі, з корінною нотою в басі) уживаний дуже рідко, майже виключно в секвенцах (про які пізніше).

Що до ведення голосів слід би зазначити, що три горішні, а особливо два середні голоси ведеться як найменшими кроками з виминанням скоків. В басі дозволені скоки аж до октави з виїмком скоку до септіми. По при те треба старатися, щоби кождий голос мав свою мелодію.

Кождий твір музичний, більший чи менший, кінчиться каденцією. Найпримітивніша каденца складається з 4 акордів: I, IV, V, I або I, II, V, I степеня.

Вправи:

Всі вправи, подані в підручнику, писати на чотири голоси. Одні з них в широкій, другі в вузькій позиції. Під кождим акордом виписувати римськими цифрами степені акорду, а при дальших вправах арабськими цифрами значіння, чи переворот акорду. Дурову тонацію значиться при акорді великою латинською буквою, а мольову малою.

Кождий з нових акордів треба співати або і ударити на фортеп'яні. Акорд співається все від долини до гори. Гармонізувати без помочи інструменту, а відтак по згармонізованню переграсти готову річ на фортеп'яні, а то так для контролі, чи

добре звучить, як і для пізнання ефектів звукових, які дають новопізнавані акорди. Наука гармонії має навчити нас чути акорди в думці, а гармонізованне при фортепіані таку спроможність лише би опізнило.

Вправа I.

1.

Бас 8



2.



3.



Тризвуки мольових гам.

Тризвуки мольової гами вяжуться здебільша відповідно до тих самих правил, як тризвуки дурової гами.

При вязанню тризвуків V степеня з IV в моль, появляється в однім з голосів крок збільшеної секунди, якого слід виминати:

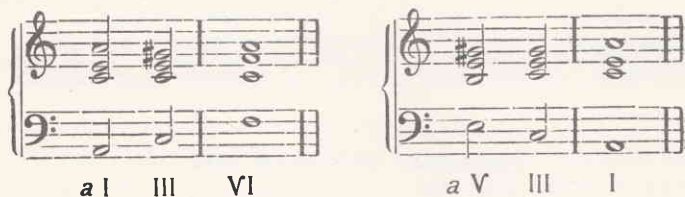
1) Через подвоєнне терци в акорді VI степеня, або

2) Через обниження характеристичної ноти (VII степеня гами), яку тоді ведеться в долину.



Тризвуки VII і III степеня в моль, з обниженою характеристичною нотою, уживаються без застережень.

Тризвук III степеня в моль, з підвисшеною характеристичною уживається майже виключно в порядку I, III, IV або V, III, I.



Вправа II.

1. Бас



2.



Тризвуки в перевероті.

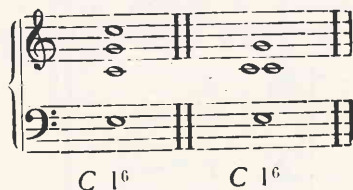
Тризвук опертий на корінній ноті, значить із корінною нотою в басі, називаємо корінним, або первісним акордом. Тризвук опертий на своїй терци, значить із первісною терцою в басі, називаємо секстовим (6), а акорд, опертий на своїй первісній квінті, називаємо кварт-секстовим ($\frac{6}{4}$) акордом.



Позиція і розміщення голосів не впливає на назву, ні на характер переверотів.

Секстовий акорд.

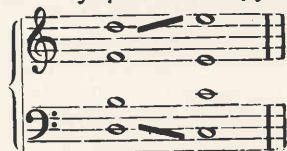
Секстовий акорд подвоює так само, як корінний акорд, корінну ноту корінного тризвука (значить свою сексту).



В довшім ряді секстових акордів, що слідують по собі можна дублювати на переміну раз корінну, а раз квінту корінного тризвука. Постійне дублювання корінної ноти родилоби отверті квінти й октави.

Акорд сегого степеня в корінній формі майже не уживаний, в секстовім перевороті (VII^6) появляється часто і дублює або терцу, або (рідше) квінту корінного тризвука. Корінної ноти корінного тризвука VII степеня не дублюється ніколи, з огляду на те, що вона є характеристичною нотою тонації.

При розв'язці того тризвука корінна нота іде до гори, а інші на долину з тим, що дубльовані ноти розходяться супротивним рухом.



Кварт-секстовий акорд ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$).

Кварт-секстовий акорд має в басі квінту корінного акорду і ту квінту т. є басову ноту дублює. Кварт-секстовий акорд розв'язується так, що корінна нота і терца корінного акорду сходять дія-тонічно в долину, а басова нота і її подвоєння лишаються на місці, зглядно бас скаче о октаву.



Уживання кварт-секстового акорду обмежене ріжними приписами.

Найчастіше уживається його як слідує:

Кварт-секстовий акорд може випасти на тяжкій або на легкій часті такту.

1. На тяжкій часті такту уживається його:

а) З приготованою* корінною і терцюю корінного тризвука, причім приготовані інтервали акорда мусять бути звязані луком (кварт-секстовий акорд із опізнення — *vorhaltsartiger Quartsecstaccord*):



б) З приготованою корінною нотою корінного тризвука:



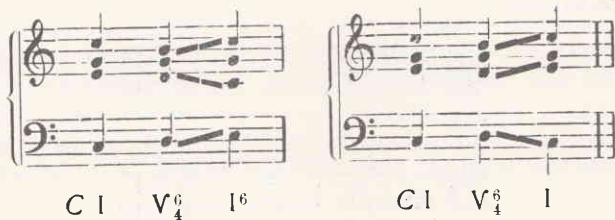
*) Нота в данім акорді тоді приготована, коли вона вже в попереднім акорді в тім самім голосі існує.

в) З первісною корінною в діятонічному переході від гори до долини (рідше навпаки):



2. На важкій або легкій частині такту (наголос тактовий байдужий) уживається квартсекстовий акорд:

а) Поміж двома акордами першого ступеня, при чім один із них (I ступеня) може бути в перевертінні:



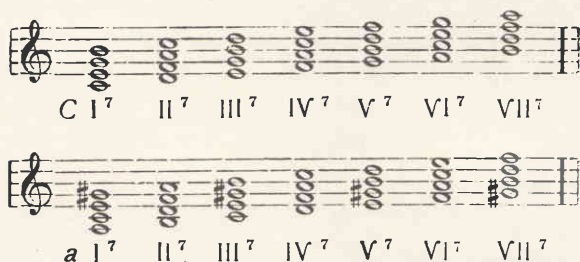
б) Між трьома однаковими басовими нотами на середній ноті, при чім первісна корінна і терця входять на квартсекстовий акорд і сходять із нього (розв'язуються) діятонічно:



Септімові акорди.

Акорд зложений з чотирох звуків т. є корінної ноти і трох терц одна над другою, зветься септімовим акордом (7).

На сімох звуках дурової і сімох гармонічної мольової гаи, складаємо отсі септімові акорди.



Септімовий акорд збудований на V степені (на домінанті) називаємо септімово-домінантовим, всі інші септімовими побічними акордами,

Септімово-домінантовий акорд.

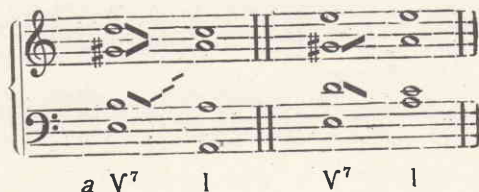
Септімово-домінантовий акорд лежить на п'ятім степені дурової або мольової гаи і є для рівноіменних тонацій дур і моль спільний. Сей акорд роз'язується майже все однаково, а іменно корінна.

нота скаче (о квінту в гору, або о кварту в долину), терця йде о ступень у гору, квінта в долину або (рідше) в гору, а септіма в долину.

Схематично розвязка така виглядала би як слідує:



Правильна розвязка повного септімово-домінантового акорду дає тонічний тризвук без квінти, а розязка септімово-домінантового акорду без квінти, з подвоєною корінною нотою дає повний тонічний тризвук, бо дублет корінної ноти лишається на місці:



Крім корінної ноти жаден інший інтервал не надається до дублювання, а найменше септіма.

Септімово-домінантовий акорд вяжеться з тризвучком VI степеня так, що корінна нота йде о один ступень у гору. Інші голоси як звичайно.

Перевороти септімово-домінантового акорду.

Септімово-домінантовий акорд має три перевороти, а саме:

Популярна наука гармонії

1. Квінт-секстовий акорд ($V^{\frac{6}{5}}$), опертий на первісній терци.

2. Терц-квартовий акорд ($V^{\frac{4}{3}}$), опертий на первісній квінті.

3. Секундовий акорд (V^2), опертий на септімі корінного акорда.

Поодинокі звуки тих акордів розвязуються так, як вказано при коріннім акорді, (терця о степенъ у гору, квінта і септіма о степенъ у долину) лише сама корінна нота корінного акорду замість скакати, лишається в переворотах на місци.



Септімово-домінантовий акорд і його перевороти вяжуться при відповідно змінений розвязці не лише з акордом I-го степеня, але і з іншими акордами.

Найчастіше уживані вязання:

1. V^7 — $I^{\frac{6}{5}}$. Корінна нота на місци, інші інтервали правильно.
 $I^{\frac{6}{5}}$ — V^7 . Так само вяжеться $I^{\frac{6}{5}}$ з V^7 або V^2 — при чім первісна квінта першого сходиться на септіму другого. —
2. V^7 — III^6 . Корінна нота і терця лишаються на місци, інші інтервали правильно.

3. $V^7 - I^7$. Терца на місци, інші інтервали правильно.
4. $V^2 - I^6$. Корінна нота (корінного акорду) на місци, первісна квінта скаче, інші правильно.
5. $V^7 - IV^6$. Септіма на місци, корінна нота о один ступень у гору, інші правильно.
6. $V^4_3 - I^6$. Первісна септіма, яка прийшла з попереджаючого акорду діятонічно з долини, розв'язується о один ступень до гори (перехідна нота) інші правильно.
7. $V^7 - I^6$. Септіма іде в гору, а бас бере припадаючу для неї т. є септіми ноту.

Приміри.

1.

2.

3.

C V^8 I^6_4 V I^6_4 V^7 I V^7 III^6 V^7 I^7

4.

5.

6.

7.

V^2 I^6 V^7 IV^6 C I V^4_3 I^6 V^7 I^6
 2*

Вправа IV.

Замітка. Хроматичний знак, написаний під басом без цифри, відноситься до терци, численної від баса, написаний перед цифрою, до інтервала, означеного тою ж цифрою, (численною від баса) пр. $\times \frac{7}{5}$ значить, що терца і квінта підвишені подвійним хрестиком.

1. Бас.

6 6 4 7 7 6 6

7 6 $\times \frac{6}{4}$ $\times 7$ $\times 7$ $\times 6$ $\times \frac{7}{5}$

7 7 7 6 6 4 7

2. Сопран.

3. Сопран.



Побічні септімові акорди.

Побічні септімові акорди мають такі самі перевороти і тесаме цифрування, що септімово-домінантовий акорд.

В септімових побічних акордах вимагана лише розв'язка септіми. Іде вона все о один ступень у долину, з виїмком випадку, де припадаючу септімі ноту бере бас. Тоді септіма йде о один ступень у гору.

Інші інтервали побічних септімових акордів свободні, а навіть можуть скакати.

Септімові побічні акорди появляються все з приготованою септімою або з приготованою корінною нотою. У тім другім випадку септіма сходить із гори.

Вяжуться вони добре з усіма акордами, а найліпше з собою. Часто появляються цілі ряди септімових побічних акордів.

Найбільше уживані способи вязання септімових побічних акордів є такі:

1. Всі інтервали лежать, а септіма спадає.
2. Септімові (корінної 7) вяжуться повний з неповним і навпаки. (В неповнім випускається квінту або терцу).
3. Квінтсекстовий вяжеться з секундовим, а терцквартовий з септімовим і навпаки, при чім обидва акорди мусять бути повні.

1.

C I I² VI⁷ IV⁶₅ II⁴₃ VII² V⁷ VI II⁶₅ V I

2.

C V⁷ I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ V⁷ I

3.

C V⁶₈ I² II⁶₅ VII² III⁶₅ VI² II⁶₅ V² I⁶C V⁷ I⁴₃ IV⁷ VII⁴₃ III⁷ VI⁴₃ II⁷ V⁴₃ I

Мельодийна фраза (мотив), раз згармонізована, повторена на низших або визших степенях, тоїж тонації, при захованню того самого гармонійного рисунку т. є при такім самім веденню і цифрованню баса на відповідно інших степенях, називається секвенцою.

Секвенци можна гармонізувати так добре тризвучками, як і септімовими акордами. Коли одна секвенца добре згармонізована і з другою добре звязана, то дальші секвенци також будуть добрі, а всякі скриті квінти, дубльованне характеристичної ноти і скоки голосів у тім випадку дозволені.

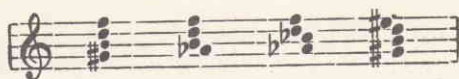
Примір таких секвенц дають нам три висше наведені взірці.

Побічні септімові акорди I-го і III-го степеня мольової гами в звичайнім своїм виді т. є з підвищеною характеристичною нотою не вяжуться добре з собою, і тому уживаєся їх у таких випадках з обниженою характеристичною.

З усіх септімових побічних акордів уживається найчастійше акорд другого степеня в першім перевороті (II²), а саме як заступника тризвучка IV-го степеня в каденцах.

Септімовий зменшений акорд.

Септімовий акорд VII степеня гами моль називається зменшеним акордом і має спеціальне значінне, а то завдяки своїй будові, зложеній з самих малих терц. Навіть від септіми до октави є збільшена секунда, яка звучить також як мала терца.



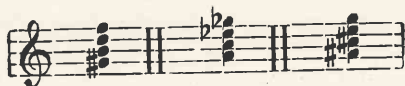
a V⁷ c VII² es VII⁴ fis VII⁵

Розв'язка таких енгармонічно змінених акордів залежна від перевороту, в яким їх напишемо:



a VII⁷ I c VII² I⁴ es VII⁴ I⁶ fis VII⁶ I⁶

Як з висше наведеного видко, кождий септімовий зменшений акорд належить під звуковим оглядом, до чотирох мольових тонацій, а що всіх уживаних мольових тонацій є 12, то тим самим маємо лиш 3 звуком ріжні септімові зменшені акорди:



Септімово-зменшеного акорда уживається в каденцах замість тризвука IV степеня. В тонаціях дурових будується його на збільшеній секундї, а в мольових на збільшеній квартї і називають його тогді енгармонічним акордом.



В каденцах слїдує по нїм кварт-секстовий акорд I степеня.

1. 2.

C I II $\frac{4}{3}$ I $\frac{6}{4}$ V⁷ I a I IV⁶₅ I $\frac{6}{4}$ V⁷ I

Ноновий акорд.

Акорд зложений з п'ятих звуків т. є з корінної ноти і чотирох терц, уставлених над собою називається ноновим акордом.

Можна його будувати на кождім степені гами дур і моль (пр. побічні нонові акорди в суміш із септімовими побічними в *Finale* моцартівської Сдур симфонії), але звичайно уживається його лише на V степені.

Ноновий акорд, збудований на гамі дуровій має велику нону і називається великий, збудований на гамі мольовій, малу нону і зветься малим.

C V⁹ a V⁹

В чотирьоголосовій гармонії випускається з нього квінту, рідше терцу.

При розв'язці корінна нота скаче, а 4 інші інтервали розв'язуються як у септімовім акорді VII степеня. (1).

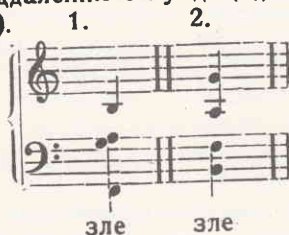
При розв'язці нонового акорда на сентімовий V степеня, може нона скакати (2).



З переворотів уживані лиш два і то рідко, а то з тої причини, що акорд ноновий звучить добре лише тоді, коли нона лежить у найвисшій голосі, а корінна нота в басі.



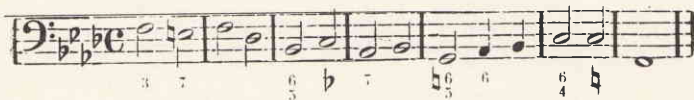
Не вільно в ніякім випадку уставляти нону і корінну ноту в віддаленню секунди (1), ані перевертати їх у септіму (2).



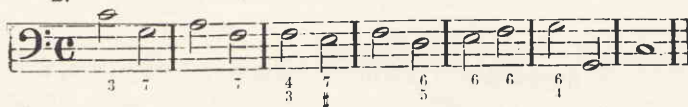
Вправа V.

Приміри на септімові побічні акорди.

1. Бас.



2.



Примір на септ. VII степеня.

3. Сопран.



Примір на нонові акорди.

4.



Ундецімові і терцдецімові акорди.

Тоніка, з приготованими звуками зменшеного тризвука VII-го степеня, або тоніка з приготовле-

ними звуками септімово-домінантового без квінти, дає нам т. зв. ундецімовий акорд.

Тоніка, з приготованими звуками септімового акорду VII-го степеня з випущеною терцією або квінтою, дає нам терцдецімовий акорд.

Акорди ті розв'язуються на сей лад, що тоніка залишається на місці, евентуально корінна домінант-септімового також на місці, а інші інтервали, відповідно до матеріялу, з якого зложені, поступають як у домінантовім, або як у септімовім VII-го степеня.

C VII зм. V⁷ VII⁷ м. VII⁷ м. VII⁷ зм. VII⁷ зм.

ундецімові — терцдецімові

Альтеровані акорди.

Акорд, хроматично змінений, називаємо альтерованим акордом.

Коли по затьтерованню вийде акорд, ідентичний під звуковим оглядом з акордом якої небудь другої тонації, (великий, малий, зменшений або збільшений) то альтерація є позірна.

Коли акорд по зальтерованню, не покривається під звуковим оглядом з ніяким акордом якої небудь тонації, то альтерація є справжня.

Як зміну первісної мольової гами на гармонічну викликав нахил до утворення ведучої ноти

перед тонікою (від VII-го на VIII степень), так і альтерацію поодиноких звуків акорду викликає нахил дв утворення ведучої ноти перед важнішими степенями ґами, як пр. до гори від IV-го на V-тий, від II-го на III-ий, або в долину від II-го на I-ший степень.

Подібно як не дублюємо ведучої ноти в звичайних акордах, так само, а навіть тим більше не вільно двоїти альтерованої ноти (т. є штучно утвореної ведучої) в альтерованих акордах.

Альтерація IV-го степеня через підвисшенне.

Найважнішим по тоніці звуком у ґамі, є домінанта. Ведучою нотою до неї буде субдомінанта, себто IV тий степень ґами, коли його підвисшимо о пів тона.

З поміж тризвуків і септімових акордів, які будуємо на степенях дурової і мольової ґами, містять у собі IV-ий степень акорди II го, IV-го, V-го і VI-го степеня.

Коли в котрім небудь із сих акордів, збудованих на дуровій ґамі, підвисшимо IV-тий степень ґами, то дістанемо позірну альтерацію, бо такий сам акорд без альтерації знайдемо в ґамі о квінту висшій (альтерований в С дур маємо без альтерації в G дур).

Ті самі акорди (II, IV, V, VII степеня) збудовані на мольовій ґамі, дають нам (по зальтерованню в них субдомінанти) гармонії, яких не знайдемо в жадній тонації:



Звуки *dis-f* є інтервалом зменшеної терци, але поставлені в сусідстві звучать як велика секунда т. є як *es-f*. Тому уживається сих акордів лише в положенню сексти і звідси їх назва «акорди зі збільшеною секстою».

Альтерований акорд VII-го степеня появляється як самостійний акорд досить рідко.

Альтеровані тризвуки і септімові акорди II-го і IV-го степеня, по уставленню терци в сексту, дають нам отсі самостійні корінні акорди і самостійні їх перевороти:

Акорди II-го степеня:

1. надмірно зменшений тризвук;
2. збільшений кварт-секстовий акорд;
3. альтерований септімовий акорд;
4. збільшений терц-квартовий акорд;
5. альтерований секундовий акорд;

Акорди IV-го степеня:

6. збільшений секстовий тризвук;
7. альтерований кварт-секстовий акорд;
8. збільшений квінт-секстовий акорд;
9. альтерований терц-квартовий акорд;
10. альтерований секундовий акорд.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

a II II⁶₄ II⁷ II⁴₃ II²

a IV⁶ IV⁶₄ IV⁶₅ IV⁴₃ II²

При розв'язці розходяться оба інтервали, які творять сексту, у противнім напрямі в октаву, або по скасованню альтерації впадають у малу септіму

Альтеровані тризвуки (наведені висше під 1, 2 і 7) не надаються до чотироголосової гармонії, і уживається їх лише в триголосовій гармонії. Випадком буває лише збільшений секстовий тризвук (наведений висше під 6), який двоїть терцу.

Сей останній тризвук і всі наведені висше чотирозвуки розв'язуються звичайно як слідує:

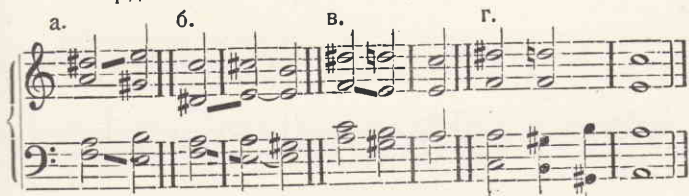
Акорди II. степеня.

а. б. в.

a II⁷ I⁶ II⁴₃ I⁶₄ V II² V⁶ V⁶₅ I

альт. альт. альт.

Акорди IV. степеня.



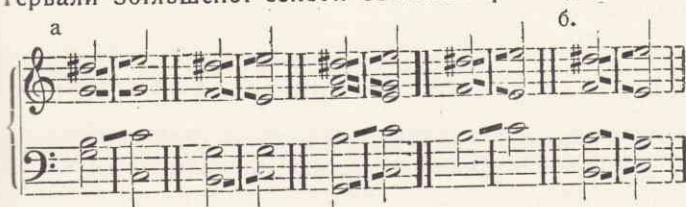
а IV^6 V IV^6_5 I^6_4 V IV^4_3 V^6_5 I IV^2 VII^6_5 VII^7 I

Альтерація IV-го степеня є характеристичною прикметою як української, так і інших східних музик.

Альтерація II-го степеня через підвиснення.

Підвиснення II-го степеня в акордах гами дуро-вої дасть нам альтеровані тризвуки і септімові акорди II-го V-го і VII-го степеня і ноновий акорд V-го степеня.

Акорди ті розвязуються відповідно до звичайних правил (як септімові чи нонові) з тим, що інтервали збільшеної сексти звичайно розходяться:



С V I V^6_5 I V^9 I VII I VII^7 I

триголосово

В.

C II⁶ V I II⁶ I II⁶ I⁶₄ V⁷ I

Акорди II-го і VII-го степеня в дур є ті самі, що їх дає паралельна мольова гама на IV-тім і II-гim степені по альтерації, а про які була мова в попереднім, лише що в дур їх відношення до тонації, а тим самим і розвязка відмінна.

Горішня альтерація (через підвисшення) II-го степеня в моль не має місця з огляду, що ведуча нота від 2-го на 3-тий лежить у самій гамі.

Інші степені дурової і мольової гами не дають по зальтерованню жадних нових самостійних альтерованих акордів.

Альтерація II-го степеня через обниження

Тризвук II-го степеня в моль як секстовий акорд з обниженою корінною нотою, дає нам дуже часто уживаний т. з. неаполітанський акорд. Акорд сей двоїть басову ноту. По нім слідує звичайно кварт-секстовий акорд I-го степеня, або (дещо рідше) доміантовий. Фальшива реляція (Querstand), яка в тій другій розвязці виходить, є загально одобрена.

1.

2.



Фальшива реляція.

Дві ноти одного степеня, хроматично відмінні (пр. *c-cis* або *c-ces*), що слідуєть по собі, пишеться в однім і тим самим голосі. Написані в двох різних голосах дають т. з. фальшиву реляцію (*relativis non harmonica* — [Querstand]).

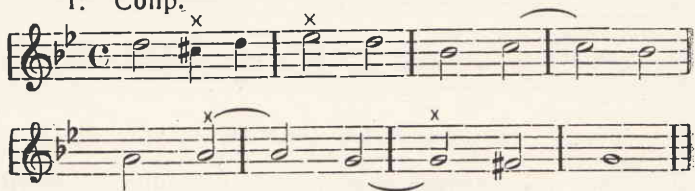


В музиці вокальній, фальшива реляція спричиняє труднішу інтонацію, і тому слід її виминати. В інструментальній музиці не береться того закау так серіозно, а в фортепяновій, де інтонація труднощів не спричиняє, лучаються ефекти, творені з фальшивих реляцій умисно писаних.

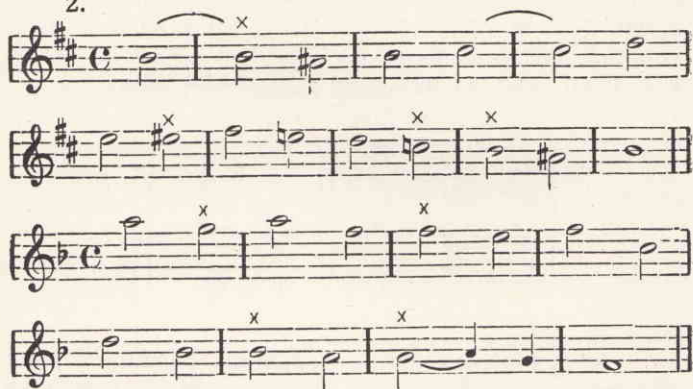
Вправа VI.

Альтеровані акорди означені знаком x.

1. Сопр.



2.



Цифрований бас.

В XII і XIII століття був цифрований бас дуже розповсюднений. Компоніст виписував бас нотами, а під ним значив акорди цифрами. Виведення такого »Basso continuo«, (»Basso generale«, »Generalbass«) полишалося імпровізаторському талантові органіста.

Нині служить цифрування акордів до науки, а саме до присвоєння собі назв поодиноких акордів, до аналізу чужих творів себто до розслідування, з яких акордів студійований твір складається, і до шкіцовання власних композицій. Компоніст у хвилі творення виписує мельодію в однім з голосів а під нею значить цифрами акорди. Розміщення голосів і їх льогічне ведення лишається тоді на пізнійше, через що зискується на часі.

Тризвук остає без знаку (можна значити степень акорду римською цифрою), секстовий акорд значиться через 6, квартсекстовий $\frac{6}{4}$. — Принагідний знак хроматичний без цифри означає підвисшену терцу акорду, інші хроматично змінені звуки акорду значиться цифрою інтервала (численого від баса) і відповідним знаком хроматичним перед нею. Замість хрестика при цифрі можна цифру перечеркнути, пр. $\cancel{6}$, $\cancel{7}$.

Септімові акорди і їх перевероти значиться $7, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$. — принагідні знаки анальогічно до тризвуків ноновий акорд через 9, при переворотах можна виписати інтервали пр. $\frac{4}{2}$. — Позема лінія під кількома басовими нотами значить, що бас змінюється, а акорд лишається той сам.

Функції акордів і каденци.

Тонічний, домінантовий і субдомінантовий акорд містять у собі всі звуки даної гами. Ударені всі три один по другім, полишають вони в нашії уяві почуття тонації, якого набираємо по переспіваній гамі. Мельодія зложена зі звуків одної гами далась би згармонізувати самими лиш тими трома

акордами, т. з. музичною тріадою. Всі інші акорди є заступниками тих трох акордів.

І так:

акорди II-го степеня (тризвуки, септімові і альтеровані) є заступниками тризвука IV-го степеня.

акорди III-го степеня є заступниками I-го, рідше V-го степеня.

акорди IV-го степеня є заступниками I-го, рідше IV-го степеня

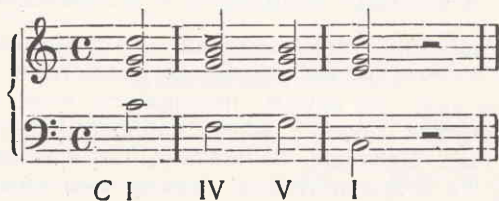
акорди VII-го степеня є заступниками V-го степеня.

Акорди музичної тріади можуть слідувати по собі на п'ять ладів: V—I; I—IV; IV—I; IV—V. Наслідство V—I не лучається, або коли лучається, то є лиш позірне, бо викликане »чужими позагармонічними« нотами, про які пізніше. Інші акорди, заступники тріади, тримаються в питанню наслідства такого самого порядку.

Як у граматиці інтерпункція ділить речення, так у гармонії каденци ділять фрази. Каденца (закінчення, кінцевий спад), є то наслідство кількох акордів, які замикають музичну думку.

Найпростішу каденцу дають акорди I, V і I степеня.

Щоби ліпше змалювати тонацію, додається ще акорд IV степеня так, що цілість виходить: I. IV. V. I.



Каденца повнійша є, коли поміж IV-тий і V-тий ступень всунемо, на сильній часті такту, квартсекстовий акорд I-го ступеня. Замість IV-го ступеня можна дати акорд II-го ступеня, найліпше в першій перевероті (субдомінанта в басі).



Каденцу, яка кінчиться акордами V-го і I-го ступеня, називаємо автентичною (повною) каденцією.

Вона може бути міцна або слаба.

Міцна автентична каденца мусить мати два останні акорди в корінній формі (не в переверотах), а останній акорд мусить стояти на сильній часті такту і мати тоніку в скrajних голосах.

Слаба автентична каденца має один із останніх акордів у перевероті, або тонічний без тоніки в горі.

Міцної автентичної каденци уживається на кінцеве закінчення музичної думки.

Каденцу, яка кінчиться акордами IV-го і I-го ступеня на кінці, називаємо плягальною, або церковною каденцією.

Каденца з акордами IV-го (рідше I-го) і V-го ступеня на кінці, називається півкаденцією.

Коли передостанній акорд автентичної каденци (т. є V.) замість розв'язатися на тонічний, розв'язу-

ється на акорд VI-го степеня, або на який небудь інший акорд тої самої або іншої тонації, тоді маємо позірну (звідну) каденцу (Trugschluss).

Приміри каденц:

а. б.

а. and б. are musical examples of cadences in C major. 'а.' shows a sequence of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), F5 (F-A-C), C6 (C-E-G), and F6 (F-A-C), ending with a C5 chord. 'б.' shows a sequence: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), F5 (F-A-C), C6 (C-E-G), and F6 (F-A-C), ending with a C5 chord.

в.

в. is a musical example of a cadence in C major, showing a sequence of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), F5 (F-A-C), C6 (C-E-G), and F6 (F-A-C), ending with a C5 chord.

2.

2. is a musical example of a cadence in C major, showing a sequence of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), F5 (F-A-C), C6 (C-E-G), and F6 (F-A-C), ending with a C5 chord.

Чужі (позаг`армонічні) ноти.

Живійші фрази, які містять більше дрібних нот, гармонізовані дотеперішнім ладом, значить, кожда нота осібним акордом, вийшли би під гармонічним

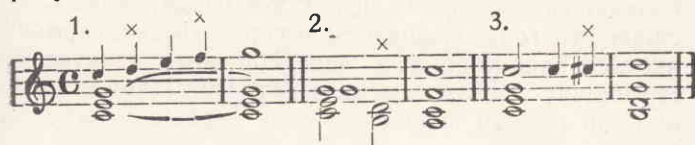
оглядом переладовані. При підложенню одного акорду під кілька нот, вийдуть деякі з них гармонічно чужими.

Відповідно до обставин, в яких ті чужі ноти появляються, ділимо їх на:

1. перехідні;
2. випередні (антиципацийні);
3. побічні;
4. опізнення (Vorhalt);
5. лежачі (педалові).

Перехідні ноти.

Перехідна нота є се гармонічно чужа нота, яка виповняє діятонічно або хроматично прогалину між двома гармонічними звуками. Перехідну ноту дається так добре при зміні позиції, або перевероту, як і зміні акорду.



Перехідні ноти являються по найбільшій частині на слабій часті такту. Часом лише, коли ряд нот довший, припадають і на сильну часті пр.



Заказаних квінт, чи октав, утворених через гармонічні звуки, перехідні ноти не закривають, коли навпаки паралельна квінта, утворена через перехідну в одному, а гармонічну в другому голосі, є дозволена.

Зле.

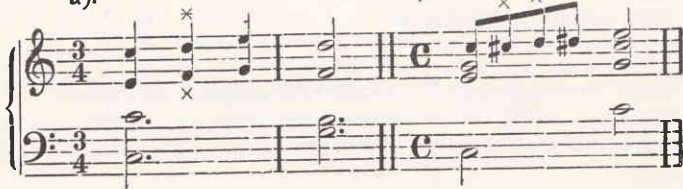


Добре.



Перехідні ноти можуть бути подвійні, т. є двоголосові, тогді ведемо їх терцами або секстами а) і потрійні а тоді їх ведеться секстовими акордами. Скількість перехідних нот є все о одну менша, як скількість голосів, значить чотироголосовій гармонії дається одночасно три перехідні ноти а четверту гармонічну. Також можна давати між двома гармонічними нотами більше, як одну перехідну ноту під ряд б).

а).



б).



Випередні ноти:

Випередня нота (антиціпація) появляється, як то сама назва вказує, вчаснійше, як акорд до якого вона належить.



Випередня нота може, з моментом появи акорду, який випередила, скочити на інший інтервал тогож акорду. Полишений нею їй приналежний інтервал бере в такім випадку котрийсь з других з голосів.

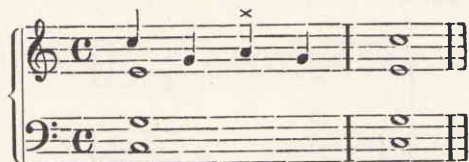


Випередні ноти, подібно як і перехідні, можуть бути подвійні, потрійні і т. д. а все о один менше, як скількість голосів.



Побічні ноти.

Чужа нота, яка виходить із гармонічної і вертає до неї, називається побічною нотою.



Побічні ноти можуть стояти так добре на сильній, як і на слабій часті такту.

Появляються вони також у такій формі, що або з гармонічної ноти виходять, прим. а), або в гармонічну ноту впадають прим. б).



Можна писати їх також дві одна по другій:



Чужу ноту, яка з гармонічної ноти скаче на сексту (числену від корінної ноти даного акорду) а з сексти знов на (яку небудь) гармонічну ноту дальшого акорду, зачисляють також до побічних нот.



Побічні ноти можуть бути подвійні і тоді ведеться їх терцами, чи секстами а) — або протинним рухом б) :

а).



б).



Рівнобіжні квінти є дозволені, коли одну з них спричиняє побічна нота:



Опізнення.

Опізнення (перетримана нота — Vorhalt) заходить, коли при вязанню двох різних акордів один з інтервалів першого акорда, з моментом ударення другого акорда, ще звучить і розв'язується дещо пізніше, як інтервали першого акорда. Опізнена нота стає супроти нового акорда чужою.



Опізнення припадає все на сильній часті такту, приготування опізнення і його розв'язка все на слабих.

Приготовання має тревати так довго, як опізнення, , може бути також довше від опізнення , але ніколи не може бути коротше .

На сильній часті такту, де опізнення супроти акорду чуже, не вільно його двоїти а).

Не вільно давати опізнення і звуку, на який воно має розв'язатися, в віддаленню секунди тої самої октави б).

Опізнення і розв'язка в різних октавах (т. є як нона) дозволені рівночасно лише тоді, коли розв'язка (нота гармонічна) лежить у басі в).



Зле, бо опізнення
подвоєне;

зле, бо опізнення
і розв'язка стоять
о секунду;

добре, бо розв'язка
h лежить у басі.

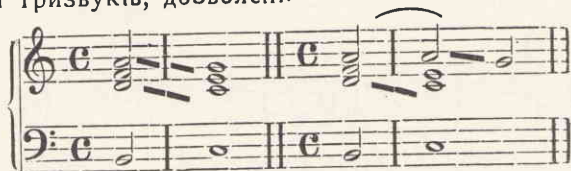
Коли опізнення має розв'язатися на характеристичну ноту, як то може мати місце в акордах V-го і VII-го степеня, то не можна її двоїти навіть у басі, бо по розв'язці дістали би ми здвоєну характеристичну.

Зле
задля подвійної
характеристичної



Найліпші опізнення такі, де розвязка появляється лише в перетримуючій голосі, а в інших голосах зовсім не приходить. В опізненнях баса є така практика необхідна.

Паралельних октав опізнення не виправдує, за те паралельні квінти, на скільки вони не є квінтами тризвуків, дозволені:



Зле

добре.

Опізнення можуть бути або дісонуючі, коли голос, що опізняється, є до акорду гармонічно чужий, або консонуючі, коли опізнення творить з акордом якусь знану нам гармонічну форму, пр. септімовий або ноновий акорд.

Звуками, що опізняються, можуть бути:

1. корінний звук акорду, згл. його октава;
2. терца акорду;
3. квінта і
4. септіма.

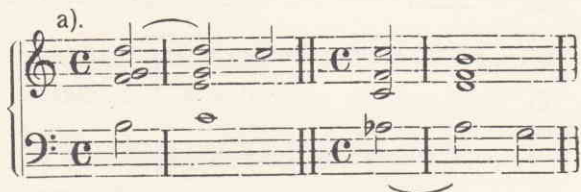
Інтервали ті числимо від корінного звука акорду, над яким лежить опізнення, без огляду на те, чи акорд сей написаний в первістній формі, чи в перевороті.

1. Опізнення корінного звука акорду згл. його октави виводиться:

а). через перетримання звука, який супроти корінної ноти акорду, що на ній лежить опізнення.

є ноною. Опізнення розв'язується на долину, на корінний звук, згл. його октаву.

б). через перетримання звука, який є септімою супроти корінної ноти акорду, на котрім лежить опізнення. Розвязка до гори.

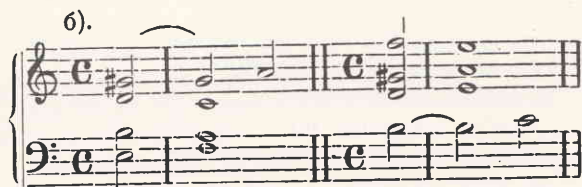


2. Опізнання терци дає нам:

а). перетримання квати акорду, на яким лежить опізнання (тоді розв'язка в долину) або

б). перетримання секунди (тоді розв'язка на терцу в гору).

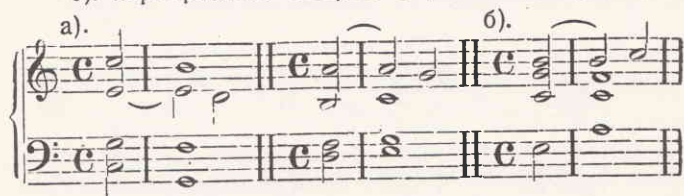




3). Опізнення квінти дає нам:

а). перетримана секста з розв'язкою в долину, або

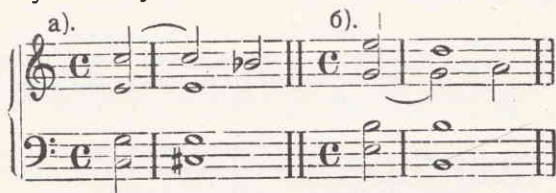
б). перетримана кварта з розв'язкою до гори:



4). Опізнення септіми дає нам:

а). перетримання звука, який супроти корінної ноти акорду є зменшеною октавою і тоді розв'язується опізнення на зменшену септіму, або

б). перетримання сексти з розв'язкою в гору на малу септіму:



Само собою зрозуміле, що наведені висше опізнення можна рівно добре писати на корінних, як і на переворотах тризвуків і септімових акордів.

Можна також перетримувати рівночасно два, або й три інтервали акорду, з чого повстають подвійні і потрійні опізнення.



Подвійні опізнення найліпше писати терцами, або секстами, потрійні секстовими або квартсекстовими акордами.

Свободи в уживаню опізнень.

Рівночасно з розвязкою опізнення можна змінити акорд:



Опізнення і правильну його розвязку можна перегорудити звуком, приналежним до акорду:



Лежача нота.

Один або більше тривких звуків, побіч яких інші голоси творять нові, часто супроти них зовсім чужі гармонії, називаємо лежачою, або педальною нотою (Orgelpunkt). Назва пішла звідти, що органний педал перетримує найліпше такі тривкі звуки і що сей ефект найбільше уживається в органних композиціях.

Лежачими нотами бувають найчастіше тоніка і домінанта.

На перший і остатний акорд лежачої тоніки уживається звичайно тонічного тризвука. Першим акордом лежачої домінанти може бути який небудь акорд, в яким домінанта є гармонічною нотою, на кінцевий акорд береться домінантовий тризвук, або домінант-септімовий акорд.

Лежача тоніка припадає найчастіше найнижшому голосови, але може бути рівно добре і в середнім, і в горішнім. Лежачу домінанту веде середній або найвисший голос. Лучаються також подвійні лежачі ноти, а саме тоніка і домінанта рівночасно.

Інструменти, які не мають тяглого звука, дають лежачу ноту через повторювання того самого звука без, або навіть із павзами. Можна також

фігурувати лежачу ноту повторяючи її в суміш з перехідними нотами.

Лежача нота виходить найбільше прозоро, коли звуки чужих акордів ведені поступово, без скоків. Звуки чужих акордів до лежачої ноти набирають тоді значіння перехідних, випередних і побічних нот, чи опізнень.

Добре є також на сильних частях такту давати акорди, які з лежачою нотою гармонізують, а дісонуєчі акорди на слабших.

Тоніка як лежача нота:



Тоніка і домінанта як лежачі ноти на переміну з перехідними нотами:



Лежача нота повторювана і переривана павзами:



Модуляція.

Льогічний перехід з одної тонації до другої, називаємо модуляцією. Вона може бути тривка, т. є на довший час, чи там на все, або часова (хвилева), коли на хвилю доторкає иншої тонації і зараз вертає до первісної.

Модуляція відбувається тим способом, що в данім моменті змінюють акорди своє тональне значіння, кидають своє відношення до первісної тонації і брані від неї назви, а змагають до засвоєння і зясування нової тонації і відповідно до неї називаються.

Маємо до того три дороги:

1. діятонічна модуляція через підставлення акорду нової тонації (зміна назви акорду);

2. хроматична модуляція через хроматичну зміну акорду;

3. енгармонічна модуляція через енгармонічну заміну акорду.

Модуляцію можна переводити або одним із тих трох способів, або двома чи трома способами в злуці.

1. Діятонічна модуляція.

Більшість тризвуків тонацій дурових і мольових є або великими, або малими тризвуками. З сього виходить, що тонації ближші до себе, мають деякі тризвуки спільні. І так: тризвук *c e g* стоїть у *C* дур на I степені, в *G* дур на IV, в *F* дур на V, в *f* моль на V, а в *e* моль на VI степені.

Коли модулюється з тонації *C* дур до тонації *G* дур, можна в данім моменті тризвук I степеня в *C* дур прийняти за тризвук IV степеня в *G* дур. Від того моменту находимося в новій тонації, дальші акорди називаємо її іменем, а всякі приписи що до наслідства акордів, дублювання інтервалів і т. и. пристосовуємо до вимогів тої нової тонації. Коли модуляція має скінчитися введенєм у нову тонацію, то вистане до першого акорду нової тонації дочіпити каденцу. Завважати би ще, що граничний акорд мусить бути спільним для обидвох тонацій, без ввведення в нім яких небудь змін.

Діятонічна модуляція послугується в першій мірі тризвуками, у другій мірі септімовими акордами.

Модуляція, як уся музика, не може бути предметом рахунку, ні замикати поля творчості, але поки творчість не розвинеться, слідно розглянути найбільше утерті дороги.

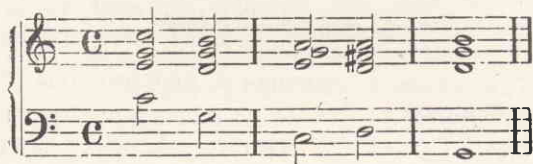
пр. від C до $G = C I G I G II \overset{6}{5} G V G I$
 » C » $e = C I e I e IV e V e I$
 » C » $a = C I a I a II \overset{6}{5} a V a I$
 » C » $F = C I F I F II \overset{6}{5} F V F I$
 » a » $e = a I e I e II \overset{6}{5} e V e I$

або те саме в противнім напрямі:

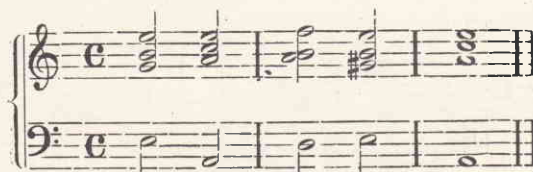
від G до $C = G I C I C II \overset{6}{5} C V C I$
 » e » $C = e I C I C II \overset{6}{5} C V C I$
 » e » $a = e I a I a II \overset{6}{5} a V a I$

Примір у нотах:

Від C до G .



Від e до a .



11. Група.

Модуляція до сусідніх другого степеня
(з перескоком через одну тонацію).

Сусідні другого степеня:

$$B - C - D$$

$g \qquad \qquad h$

При модульованню до тих тонацій дається по-
тонічним тризвуці вихідної тонації тонічний три-
звук посередньої (перехід), а відтак каденцу тонації,
до якої змагаються:

$$\begin{aligned} \text{Від } C - D &= C | G | D | \text{IV. } 1\frac{6}{4}. \text{ V. I.} \\ \text{» } C - h &= C | G | h | \text{IV. } 1\frac{6}{4}. \text{ V. I.} \\ \text{» } c - \text{Des} &= c | A s | \text{Des} | 6 \text{ IV. } 1\frac{6}{4}. \text{ V. I.} \end{aligned}$$

Так само в противнім напрямі (від хрестиків до бемолів):

$$\begin{array}{lcl} \text{Від } D - C & = & D I G I C I^6 IV. 1^6_4 V. I. \\ \text{» } h - C & = & h I G I C I IV. 1^6_4 V. I. \\ \text{» } c - Des & = & c I As I Des I^6 IV 1^6_4 V I \end{array}$$

 $C - D$ 

Модуляції в тих випадках виглядали би як слідує:

Вихідна тонація	Мольовий акорд на субдомінанті тонації, до якої змагаємо	Тонічний звук тонації, до якої змагаємо	три-	Каденца
-----------------	--	---	------	---------

C I	d I	A I	i	каденца
C I	a I	E I	i	»
C I	e I	H I	i	»
a I	d I	A I	i	»
a I	—*	E I	i	»
a I	e I	H I	i	»

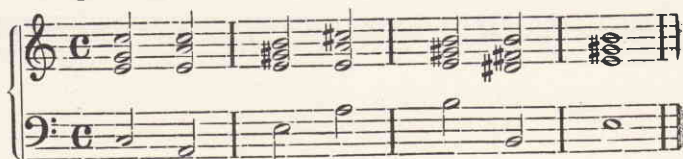
Модуляцію від дурової або мольової тонації в напрямі від бемолів до хрестиків переводиться на сей лад, що насамперед модулюється до дурової тонації 3, 4, чи 5, степеня після висше вказаного способу, до чого відтак дописується тонічний тризвук мольової тонації, до якої змагаємо, (а то відповідно до правил I групи) і каденцу для утривання тонації:

Вихідна тонація	Мольовий акорд на субдомінанті дурової тонації, до якої змагаємо	Тонічний тризвук дурової тонації	Тонічний тризвук паралельної мольової тонації	Каденца
від C до <i>fis</i> : C I	d I	A I	<i>fis</i> I	каденца
від a до <i>gis</i> : a I	e I	H I	<i>gis</i> I	каденца

*) Переходимо безпосередно до тонації кінцевої, бо вихідна тонація є сама субдомінантою тонації до якої змагаємо.

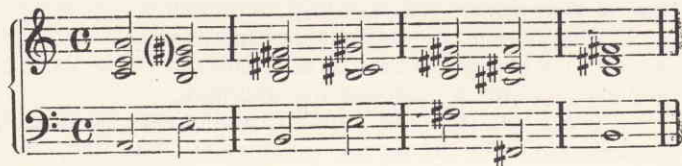
Приміри в нотах:

C — E



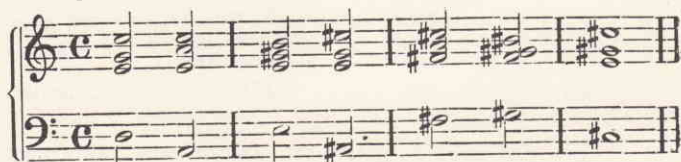
C I VI
a I V
E I IV I₄⁶ V I

a — H



a I V
e (E) I V
H I II₅⁶ I₄⁶ V I

C — cis



C I VI
a I V
E I VI
cis I IV V⁷ I

a — gis

a I V
E I *V*
H I VI
gis I *IV V I*

Підписані під нотними примірами подвійні означення акордів указують на подвійне значіння акордів, а тим самим на логічну їх зв'язь.

Модуляція в протилежний напрям т. є від хрестиків до бемолів, ведеться тою самою дорогою, лише в відворотнім порядку.

І так від дурової тонації, положеної на право, до дурової або мольової, положеної на ліво, модулюється:

Тонічний три-
звук вихідної
тонації:

Мольовий
тризвук на
субдомінанті
вихідної то-
нації:

Тонічний
тризвук ду-
рової або мо-
льової тонації
3, 4 або 5
ступеня, до
якої змагаємо

і каденца

A I

d I

C I

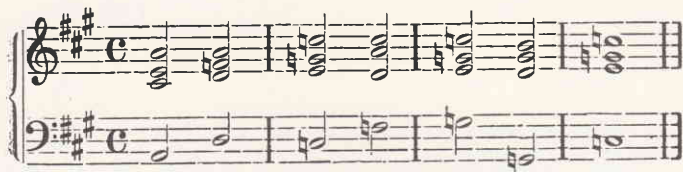
і каденца.

Для розуміння логічної зв'язи між акордами зазначити би, що тонічний тризвук вихідної тонації вважається рівночасно домінантовим тризвуком

посередничної тонації (субдомінанти), а мольовий тризвук на субдомінанті перелицьовуємо в назві на тризвук тонації, до якої змагаємо, відтак дописуємо до нього тонічний тризвук і каденцу.

Приміри у нотах:

A — C



A I
d V

d I

C II

I

II $\frac{6}{5}$

I $\frac{6}{4}$

V

I

E — C



E I

a V

a I

C VI

I

IV

I $\frac{6}{4}$

V⁷

I

Так само відвортною дорогою ведеться модуляція від мольової тонації до дурової, або

до мольової тонації 3, 4, або 5, степеня на ліво (в напрямі від хрестиків до бемолів):

Тонічний тризвук вихідної мольової тонації	Тонічний тризвук паралель- ної дуро- вої тонації	Мольовий тризвук на субдо- мінанті тої самої то- нації	Тонічний тризвук дурової або мольо- вої тонації 3, 4 або 5 ступеня до якої зма- гаємо	і каденца
<i>gis</i> I	<i>H</i> I	<i>e</i> I	<i>a</i> I	і каденца.

Примір у нотах:

fis — C



fis I

A VI

I
d V

I
C II

I⁶

IV

V⁷

I

Коротко кажучи: при модуляції до тонації 3, 4, і 5, степеня з ліва на право, чи навпаки (від бемолів до хрестиків, чи навпаки) є посередником мольовий акорд на субдомінанті тої тонації, яка лежить більше на право, байдужно, чи вона вихідна, чи та, до якої змагаємо.

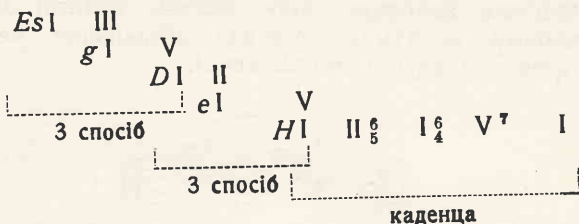
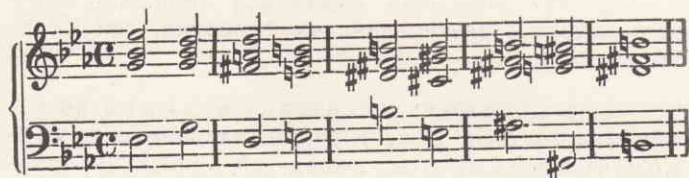
Модуляції до тонацій 6-го і дальших степенів сусідства.

При модуляціях до тонацій дальших, як 5 степеня сусідства складається два, відповідно до віддалення дібрані способи модульовання пр. до модуляції від *C* до *Fis* можна би ужити другого і третього способу:

C | *G* | *h* | *Fis* | і каденца.

До модуляції від *Es* до *H* ужити би два рази третього способу, пр.

Es — *H*



Чим дальша діятонічна дорога, тим близьша вона через енгармонічну заміну.

Хроматична і енгармонічна модуляція.

Перехід з одної тонації до другої за посередництвом хроматично змінених акордів, називаємо хроматичною модуляцією.

Такий сам перехід, викликаний підставленням акорду, який звуком той сам, але ортографічно, завдяки енгармонічній зміні, зовсім ріжний, називаємо енгармонічною модуляцією.

Обидвох способів уживається рівно добре з осібна, як і в злучі.

До тих модуляцій надаються зменшені септімові акорди і альтеровані, як тризвуки, так і септімові акорди.

Септімовий зменшений акорд до енгармонічних змін дуже гнучкий, називаємо енгармонічним акордом. Акорд сей написаний пятиголосово, виповняє цілу октаву самими малими терцами, остатний інтервал збільшеної секунди, рівняється звуком малій терці.



Завдяки тій рівній будові можна кожний інтервал того акорду прийняти за корінну ноту. Зміниться при тім ортографія акорду і його приналежність до тонації а тим самим і назва, але звук акорду і краска, яку має септімовий зменшений акорд, залишається.

Приміри енгармонічної заміни:

gis *h* *d* *eis*
 корінною корінною корінною корінною

a VII ⁷ *c* VII ² *es* VII ⁴/₃ *fis* VII ⁶/₅

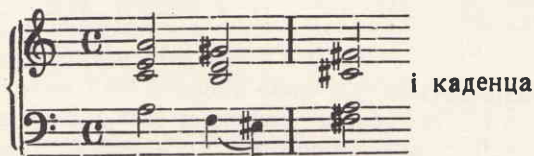
Ясне досить, що коли акорд *a* VII ⁷ змінимо на *c* VII ², то і правильна розвязка остатного заведе до тонації *c* моль або *C* дур. Значить, з акорду *a* VII ⁷ можна при евент. зміні правописи перейти безпосередно до *a*, *A*, *c*, *C*, *es*, *Es*, або *fis*, *Fis* моль або дур. Треба його лише відповідно написати і по його ортографії розвязати:

a — *c*

a I VII ⁶/₅ *c* VII ⁷ I II I ⁶/₄ V ⁷ I

a — *es*

a I VII ² *es* VII ⁶/₅ I і каденца

a — fis

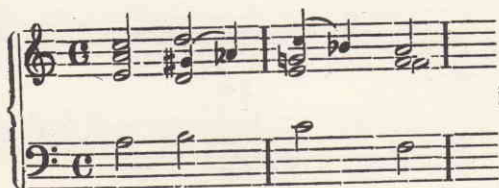
a I VII²
fis VII⁷ I

Септімовий зменшений акорд може замість на тонічний мольовий, розв'язатися рівно добре на дуровий тризвук того самого імені. Колиж такому дуровому тризвукови припишемо домінантове значіння (тризвук *A* I рівняється як звісно акордови *D V* і *d V*, акорд *C* I рівняється акордови *F V* і *f V* і т. д.) то можемо замість до *a* (*A*), *c* (*C*), *es* (*Es*) і *fis* (*Fis*) модулювати майже безпосередно до *a* (*D*), до *f* (*F*), *as* (*As*), *h* (*H*):

a — D (d)

a I VII⁷ A I
D V D I

a — F (f)



і каденца

a I VII⁶₅

c VII⁷

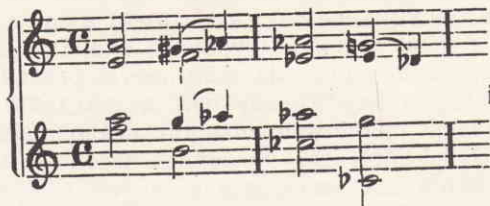
C I

F V⁷

F I

Замість тризвука V-го степеня тонації, положеної о квінту низше (або о кварту висше), як то висше вказано, можна дати тонічний кварт-секстовий акорд тоїж тонації:

a — as (As)



і т. д.

a I VII⁷

es VII⁷

IV

as I⁶₄

V⁷

a — h (H)



a I VII²
fis VII⁷ IV
h I⁶₄ V⁷

Так ось, по часті діятонічно, по часті хроматично і енгармонічно можна септیمовим зменшеним акордом модулювати від *a* моль (A дур) до: *c* (C), *d* (D), *es* (Es), *f* (F), *fis* (Fis), *as* (As), *h* (H).

Другим, рівно до мелодії гнучким акордом, є неаполітанський (секстовий) акорд. Є він по своїй будові великим (дуровим) акордом із чого виходить, що кожному на яким небудь ступені збудованому дуровому тризвукови в секстовім перевороті можна приписати значінне неаполітанського акорду. Звук його, ані правопись через се не зміниться. Зміниться лише назва, а тим самим і тонація, яку треба утрєвалити каденцою. Неаполітанський акорд заступає в каденці, як звісно II (IV) ступень, тому вистане дати по нім I⁶₄, V і I, або лише V і I.

C — h (H)

C — e



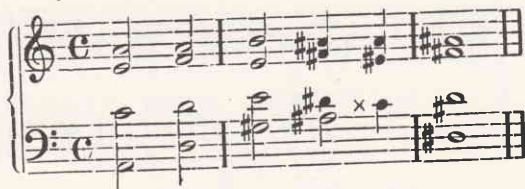
C I h II⁶ I₄⁶ V I C I IV⁶ e II⁶ V I
(неап.) (неап.)

C — fis



C I V⁶ fis II⁶ (неап.) I₄⁶ V I

a — dis



a I IV V dis II⁶ I₄⁶ V I
H.

a — E

a I V_3^4 VI
E II⁶ I₄⁶ V I
 H.

a — h

a I IV III
h II⁶ I₄⁶ V I
 H.

a — cis

a I IV
cis II⁶ I₄⁶ V I
 H.

a — fis

*a I VII⁶
fis II⁶ I⁶₄ V I*

Дурові або великі тризвуки лежать у дур на I, IV і V степені; у моль на V і VI степені, як також на III, VII (обнижена ведуча) і на IV (підвисшена секста ґами моль). — Завдяки тому можемо сим способом модулювати від *C* дур до *h* (*H*), *e* (*E*) і *fis* (*Fis*), а від *a* моль до *dis* (*Dis*), *e* (*E*), *h* (*H*) *cis* (*Cis*) і *fis* (*Fis*) моль або дур.

Модуляцію того роду переводитсся тим способом, що розглядаємо, чи неаполітанський акорд тонації, до якої змагаємо, покривається з яким небудь акордом вихідної тонації. Колиж так, то вводимо його, перемінюємо його назву на неаполітанський і дописуємо каденцу нової тонації.

До дуже часто уживаних, стереотипних майже модуляційних засобів, належить також домінант-септімовий акорд, замінений на збільшений квінтсекстовий:

C (c) V h IV⁶

Така заміна веде з кожної дурової, або мольової тонації, до дурової, або мольової положеної о пів тона низше:



C (c) I V⁷
h IV⁷ VI⁶₆ I⁶₄ V⁷ I

Всі повисші модуляційні взірці мають значінне більше схематичне. В практиці пишеться модуляції дещо ширше, з деякими прикрасами. Зміни хроматичні одного і того самого звуку перегорджується бодай одним, двома акордами, кінцеву каденцу розширюється, а попри те вводиться опізнення і перехідні ноти.

Крім тривких переходів, які називаємо тривкою модуляцією, бувають також часові (моментальні) переходи, які зачіпають о чужу тонацію на хвилю, а по однім або кількох акордах вертають знова до первісної тонації. Такі часові відступлення від пануючої тонації ведуть здебільша до домінантової, субдомінантової, або до паралельної тонації.

Про гармонізацію мельодії.

При гармонізованню даної мельодії добре є з'ясувати собі її гармонічний підклад, і позначити ко-

рінні гармонії провізоричним цифрованням. Мельодія не мусить триматися найвисшого голосу, а може перевиватися з одного голосу вдругий. Попри голос, який веде мельодію, найважнішу мельодийну роль має бас.

По викінченню баса і його оцифрованню, виповняється гармонію іншими голосами. Відтак вигладжується позагармонійними тонами скоки в голосах або застій руху, який лучається на слабих частях такту в виді повтаряних нот.

Завважити треба, що найбільшою прикметою кожного музичного твору є мельодийне, льогічне ведення голосів, яке навіть менше яркі гармонічні хиби виправдує.

Сольові твори з акомпаніаментом фортепяна виводиться на двоякий лад. Або сольовий парт поміщений дословно в фортепяні (звичайно в правій руці), тоді акомпаніамент полишений лівій руці, або сольовий голос веде мельодію зовсім самостійно, а фортепян обмежується лише до акомпаніаменту. В тім другім випадку виходить акомпаніамент богатшим тай розвивається свободнійше.

Розміщення інтервалів акордів у творі з приміщеною в фортепяні мельодією не відбігає далеко від дотеперішньої нашої практики писання на чотири голоси. Двоений октавами бас, свобода в збільшуванню або зменшуванню скількості голосів (один акорд буває три голосовий, а другий по нім може бути п'ять або шість голосовий), рідші зміни акордів, через що звуки мельодії виходять як чужі (позагармонічні) ноти, се все технічна робота, яка кожному по перегляненню кількох подібних творів стає ясна і зрозуміла.

В творах з мельодією в голосі, а акомпанія-

ментом у фортеп'яні, вважається фортеп'ян за гармонійну цілість, і прикладається що до нього всі гармонічні приписи.

Сольовий парт стоїть під тим оглядом дещо на боці. Всякі дублювання інтервалів акордів, як септіми або ведучої ноти, паралельні квінти, чи октави, які являються пр. при розложених акордах, вражають лише між сольовим голосом і басом. Інші голоси акомпанієменту і сольовий голос є супроти тих наказів значно свободніші.

Загальні замітки.

Як граматика при науці язика, так гармонія при науці композиції познакомляє ученика з її правами, з технічною стороною роботи та утертими ефектами гармонічних зв'язків.

Таке познакомлення облегує працю, бо освічений компоніст зискує наукою засоби до зображення своїх почувань і не тратить часу на шукання доріг, які вже його попередники познаходили. Сотки літ і тисячі творців скидалися по цеглі на гармонічні скарби, розсіяні в музичній літературі, а сотки дослідників збирали ті жемчуги і уймали їх у правила і закони, які називаємо гармонією.

По присвоєнню собі тих законів вільно компоністови або їх придержуватися і послугуватися ними, або шукати нових доріг і валити старі догми.

Українська народна музика, пребогата в своєрідні мотиви, чекає оброблення.

Деякі західно-європейські теоретики і творці підносять, що жерело їх музики, оброблене вже до тла, висихає. Очи їх звертаються до людських мотивів чу-

жих народів, щоби знесилену творчість відмолодити.

Відмінна мельодика наших мотивів вимагала-би відмінної в дечім гармонізації. Вказівок до неї шукати-би в народі, найліпше на Придніпрянщині, де наша мельодика і гармонія найменше попсовані сторонніми впливами і тим самим найчистіші. Не всякий спроможен розсліджувати річ у жерела. Такому лишається друга дорога, а то шукати зразків народної гармоніки у наших компоністів. До таких дослідів служить т. зв. гармонічна аналіза. Є вона для компоніста, який не хоче заско-ружнути і зманіруватися, майже необхідним продов-женням студій. До перших таких праць вибирається твори гармонізовані акордами, пр. пісні на сольовий голос із фортепяном, бо поліфонічні, пр. фуги, були би на початок за трудні.

По аналізі кількох творів західно-європейських компоністів, слід би було переаналізувати кілька творів наших придніпрянців, як Лисенка і Стеценка, Леонтовича, яких гармоніка до народної найблизша. По наших прийшли би на чергу європейські екзотичні компоністи, як Ліст, Гольдмарк, Гріг або і Чайковський, а то для орієнтації, як вони обробляють східні чи народні мотиви, як їх годять із європейськими вимогами і чим то діється, що їх твори, хоча вирости на народній ниві, не стоять нічим низше культурного європейського діапазона.

Західно-європейські теоретики і творці розв'язують проблем користуватися мельодийним матеріалом екзотичної *) музики на два способи. Одні, як

*) Екзотичною музикою називають на заході арабську, індійську, японську, шотляндську і циганську музику.

пр. Бетовен у козачку скрипкової G дур сонати, або в шотландських піснях, числяться з гармонічними почуваннями західного європейця і чужі мелодії нагинають до свого музичного світогляду. Другі, як пр. Іріг, лишають усякі характеристичні прикмети екзотичної мелодії ненарушені, підпираючи її ще питомою екзотичною гармонізацією.

Чужинці можуть із мірилом і скальпелем у руці розсліджувати нашу пісню і її зверхню будову, але живчика ані душі її вони не відчують. Можуть вони ладнати з неї дуже вдатні і гарно пристроєні манекіни, але живого сотворіння з неї не вигріють. Лише ми самі, яким в колысці співали нашу пісню, яку ми від дитини носимо в нашій груді, лише ми можемо її покликати до життя.

Приміри аналізу.

Ой щож бо то тай за ворон.

М. Лисенко.

Тенори

Баси

d l

I^6 g V I F I

d IV V I I I^6 V_4^6 V^6 V

I II^6 I^6 V_4^6 I F I V^7 I d VI IV^6 V

Nocturno.

Fr. Chopin op. 48 Nr. 1.

Lento

Piano

c I VI⁶ V⁶₅ I
 VI II⁶₆ V⁷ I
 Es I II⁶₅ V⁷ IV⁶₅ альт.
 g II⁶₅

g I $\frac{6}{4}$ V⁹ 7 I⁷

Des V² I⁶ V⁶ I

c V $\frac{6}{6}$ I V $\frac{4}{3}$ I⁶ 6

VII $\frac{4}{3}$ I⁶ V $\frac{6}{5}$ I

IV IV $\frac{6}{5}$ IV⁹ Es V⁷ c V $\frac{6}{5}$

C I⁷ Es II⁷ V⁷ I⁷

First system of a musical score in B-flat major (two flats). The treble staff contains a melody with several notes marked with an 'x'. The bass staff contains a harmonic accompaniment. Below the bass staff, the following chord symbols are written: IV^7 , $c\ II^7$, V^7 , and VI .

Second system of the musical score. The treble staff continues the melody with notes marked with 'x'. The bass staff continues the accompaniment. Below the bass staff, the following chord symbols are written: I^6 and II^6 неап.

Third system of the musical score. The treble staff continues the melody with notes marked with 'x'. The bass staff continues the accompaniment. Below the bass staff, the following chord symbols are written: $f\ V^{\frac{4}{3}}$ and I^6 .

musical score for piano, measures 1-3. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation is in treble and bass staves.

Measure 1: Treble staff has a half note B-flat (B4) and a half note D (D5). Bass staff has a whole note chord of B-flat (B3) and D (D3). The label $c I \frac{6}{4}$ is below the bass staff.

Measure 2: Treble staff has a half note E (E5) and a half note F (F5). Bass staff has a whole note chord of E (E3) and F (F3). The label V is below the bass staff.

Measure 3: Treble staff has a half note G (G5) and a half note A (A5). Bass staff has a whole note chord of G (G3) and A (A3). The label $I - d || \phi$ is below the bass staff.

Репетиторій.

По випрацюванню поміщених у тексті вправ треба-би поспробувати сил у гармонізованню на вільну тему. Можна до сього брати народні пісні.

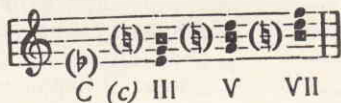
Коли такі студії мають принести користь, то треба, поки не виробиться гармонізаторська техніка і не розвинеться індивідуальність, робити їх точно відповідно до правил гармонії.

Для легкого перегляду сих правил нехай послужить отся збірка найважливіших вказівок, прав і стереотипних розв'язок гармонічних.

Тризвуки.

Тризвуки двоять корінну (1), рідше квінту (5), а випускають квінту (5).

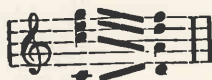
Характеристичної (7) не дублюється ніколи.



Спільні на місци, інші на найблизші слідуючого акорду.



Акорди без спільних: горішні голоси супротивним рухом до баса.



Вязання
V з VI
в моль

двоїть терцу в VI або веде
обнижену характеристич-
ну V-го в долину.



Акорди
VII і III
в моль

можна давати після „подоби з обниженою
характеристичною нотою.

6. Секстовий двоїть первісну корінну (1).
Ряди секстових двоїть на перемену раз ко-
рінну, а раз квінту (первісну).

Секстовий VII-го сте-
пення дублює первісну тер-
цу, рідше квінту. При роз-
в'язці корінна до гори, квін-
та в долину, двоєні розхо-
дяться.



Кварт секстовий двоїть бас т. є. первісну квінту.

На акценті:

- 1). приготовлена і зв'язана первісна ко-
рінна і терца (кварт-секстовий з опізнання)
(Vorhalts-Akk.); 2). приготовлена первісна ко-
рінна; 3). первісна корінна в переході в долину.



Акцент байдужний.

- 1). Між двома акордами I-го степеня;
- 2). з трох однакових басів на середнім.

1. 2.

C I V₄ I⁶ V I₄ V

Септімово - домінантовий двоїть корінну, випускає квінту.

V⁷ Розвязка:

7 5 3 1

C V⁷ 1 V⁷ 1

V⁶₅ В переворотах розвязуються по-
 V⁴₃ одинокі інтервали так само, як у пер-
 V² віснім акорді, лише первісна корінна
 лишається на місці пр.

3 7 1 5

Найчастіше уживані вязання:

1.

V⁷ з I⁶₄

C V⁷ I⁶₄ V

I⁶₄ 3 V⁷V⁷ 3 III⁶V⁷ 3 I⁷V² 3 I⁶

5.

$V^7 \text{ з } IV^6$

$V^7 \quad IV^6$

6.

$V^{\frac{4}{3}} \text{ з } I^6$

$C \quad I \quad V^{\frac{4}{3}} \quad I^6$

7.

$V^7 \text{ з } I^6$

$V^7 \quad I^6$

Септімові побічні появляются:

- 1). з приготованою септімою, або
- 2). з приготованою корінною, а тоді септіма сходить із гори.

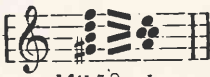
Септіма розв'язується в долину, інші інтервали вільні. Септіма йде в гору, коли припадаючий її інтервал нового акорду бере бас.

Ряди септімових (секвенції) в тексті. (гляди стор. 22).

Септімовий зменшений.

Розвязка септі-
VII^{7°} мового зменшено-
го на VII степені:

7 —
5 —
3 —
1 —



a VII^{7°} I

VII^{7°} Поодинокі інтервали мають у пере-
вортах той сам хід, що в первіснім акорді.

Зменшені септімові акорди збудовані на
II^{7°} збільшеній секундї в дур і на збільшеній
в дур кuartї в моль, називаються енгармонічними
акордами, заступають у канденції II або IV
ступень і розвязуються на I⁴/₆ акорд.

IV^{7°}
в моль



C I⁴/₃ I⁶/₄ a IV⁶/₅ I⁶/₄

Ноновий випускає квінту.

V⁹

При розвязці нона в долину, інші як
при септімово-домінантовим.

Альтеровані акорди.

Альтерація тонічної кварта до гори.

II
В моль

Інтервал зменшеної терци розставити в збільшену сексту, яка при розв'язці розходиться в октаву, (альтерований звук розв'язується до гори). Можна також альтерацію відкликати, тоді розв'язка відповідна до акорду, який з того вийде.

II
В моль

a II

a II⁷ I⁶ II⁴₃ I⁶₄ II² V⁶

IV
В моль

a IV

a IV⁶ V IV⁵₆ I⁶₄ IV⁴₃ V⁶₅ IV² VII⁶₅

Альтерація тонічної секунди до гори.

Альтерований звук розв'язується до гори.
Інші інтервали як в акорді без альтерації.

V
в дур



Альтерація тонічної секунди в долину.
(неаполітанський акорд).

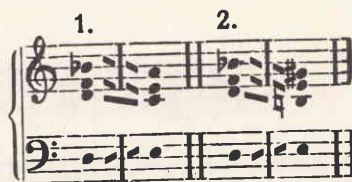
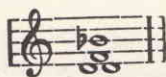
II⁶
в моль

Є то секстовий тризвук II степеня в моль з обниженою тонічною секундою.

Дублює бас (корінну терцу).

Розв'язується на I⁶₄ або на V (горішні голоси супротивним рухом до баса).

II⁶
в моль



a II⁶ I⁶₄ a II⁶ V

Дьвів, 1922.

