

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 Василяк 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:



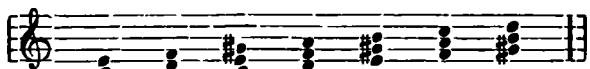
За матеріал до будови акордів служить нам дурова, або мольова гармонічна гама.

## Тризвук.

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

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





а моль І ІІ ІІІ ІV V VI VII

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

В гамах дурових маємо:

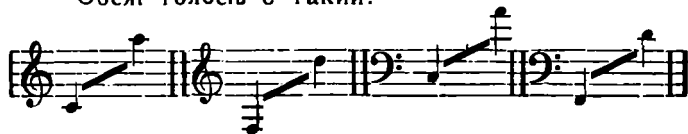
на I, IV і V степені великі (дурові),  
 » II, III і VI » малі (мольові),  
 » VII » зменшені тризвучки.

В гамах мольових маємо:

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

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

Обсяг голосів є такий:



сопран альт тенор бас

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

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

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

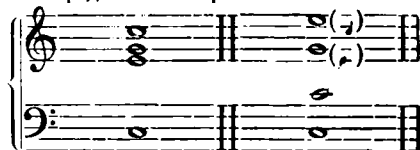
Корінну ноту приміщуємо в. басі, горішні голоси беруть відповідно до потреби, чи вподоби терцу, квінту і октаву.

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:



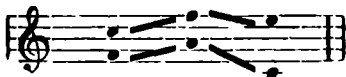
вузке положення                      широке положення

Віддаль баса від інших голосів не впливає на положення акорда.

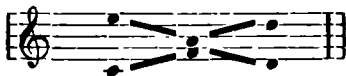
### Вязання акордів.

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

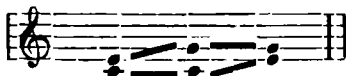
1. простий рух:



2. супротивний рух:



3. скісний (бічний) рух:



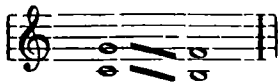
Простий рух чистими квінтами або октавами недозволений:



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

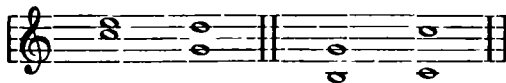
Так само недозволено вести два голоси зі зменшеної квінти в чисту.

Вільно лише вести голоси з чистої в зменшену квінту:



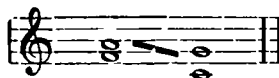
Чиста в зменшену дозволена.

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:



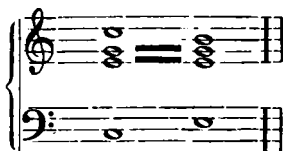
Скриті квінти, скриті октави.

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



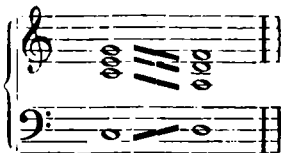
### Тризвуки дурової гами.

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 первісній формі, з корінною нотою в басі) уживаний дуже рідко, майже виключно в секвенцах (про які пізніше).

Що до ведення голосів слід би запримітити, 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 кожний голос мав свою мельодію.

Кожний твір музичний, більший чи менший, кінчиться каденцією. Найпримітивніша каденця 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 степень акорду, а при дальших вправах арабськими цифрами значіння, чи переворот акорду. Дурову тонацію значиться при акорді великою латинською буквою, а мольову малою.

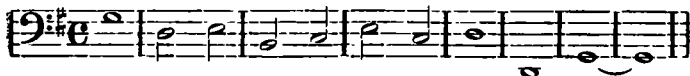
Кожний з нових акордів треба співати або і ударити на фортеп'яні. Акорд співається все від долини до гори. Гармонізувати без помочи інструменту, а відтак по згармонізованню переграсти готову річ на фортеп'яні, а то так для контролі, чи

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

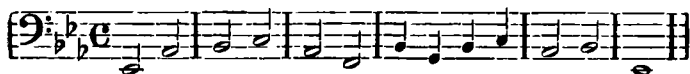
### Вправа I.

1.

Бас 8



2.



3.



### Тризвуки мольових гам.

Тризвуки мольової гами вяжуться здебільша відповідно до тих самих правил, як тризвуки дуро-вої 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.

1).                      2).

a V   VI   a V   VI

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.

a I   III   VI                      a V   III   I

### Вправа II.

#### 1. Бас

#### 2.

## Тризвуки в перевороті.

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.

The image shows three triads in C major on a grand staff. The first triad (C1) has C in the bass and E and G in the treble. The second triad (C1<sup>6</sup>) has E in the bass and C and G in the treble. The third triad (C1<sup>6</sup><sub>4</sub>) has G in the bass and C and E in the treble.

C I      C I<sup>6</sup>      C I<sup>6</sup><sub>4</sub>

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

## Секстовий акорд.

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

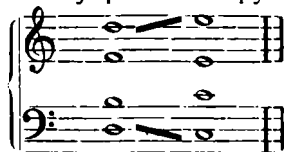
The image shows two triads in C major, both labeled as C1<sup>6</sup>. In the first, E is in the bass and C and G are in the treble. In the second, G is in the bass and C and E are in the treble.

C I<sup>6</sup>      C I<sup>6</sup>

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 сьмого степеня в корінній формі майже не уживаний, в секстовім перевороті (VII<sup>6</sup>) 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 ( $\frac{6}{4}$ ).

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 діатонічно в долину, а басова нота і її подвоєння лишаються на місці, зглядно бас скаче о октаву.



Уживання кварт-секстового акорду обмежене ріжними приписами.

Найчастійше 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 терцією корінного тризвука, причім приготовані інтервали акорда мусять бути звязані луком (кварт-секстовий акорд із опізнення — *vorhaltsartiger Quartsecstaccord*):

C I    I<sub>4</sub><sup>6</sup>    V

б) З приготованою корінною нотою корінного тризвука:

C IV<sup>6</sup>    I<sub>4</sub><sup>6</sup>    V

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

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

C II <sup>6</sup>    I <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    V

2. На тяжкій або легкій частині такту (наголос тактовий байдужний) уживається квартсекстового акорда:

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

C I    V <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I <sup>6</sup>                      C I    V <sup>6</sup>/<sub>4</sub>    I

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

C I    IV $\frac{1}{4}$     I

C V    I $\frac{1}{4}$     V

Двох квартсекстових акордів, одного по другім не уживається

Так само не практикований тризвук VII степеня в квартсекстовім перевороті.

Квартсекстовий акорд I степеня приходить дуже часто в каденції, а саме між акордами IV і V степеня пр. I IV I $\frac{6}{4}$  V I.

### Вправа III.

#### 1. Бас.

3  $\frac{6}{4}$  $\frac{6}{4}$ 
 $\frac{6}{4}$  $\frac{6}{4}$ 

## 2.

1

3

6

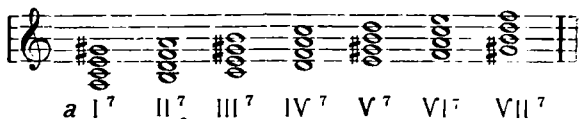
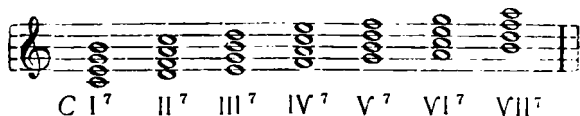




## Септімові акорди.

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 гами, складаємо отсі септімові акорди.



Септімовий акорд збудований на V степені: (на доміанті) називаємо септімово-доміантовим, всі інші септімовими побічними акордами,

## Септімово-доміантовий акорд.

Септімово-доміантовий акорд лежить на п'ятім степені дурової або мольової гами і є для рівноіменних тонацій дур і моль спільний. Сей акорд розязується 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 розвязка септімово-домінантового акорду без квінти, з подвоєною корінною нотою дає повний тонічний тризвук, бо дублет корінної ноти лишається на місці:

a V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

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

Септімово-домінантовий акорд вяжеться з тризвучком VI ступення 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:

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

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

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

Поодинокі звуки тих акордів розв'язуються  
так, як вказано при коріннім акорді, (терца о сте-  
пень у гору, квінта і септіма о степень у долину)  
лише сама корінна нота корінного акорду замість  
скакати, лишається в переворотках на місци.

1.                    2.                    3.

C  $V^{\frac{6}{5}}$  I     $V^{\frac{4}{3}}$  I     $V^2$  I

Септімово-домінантовий акорд і його перевороти  
в'яжуться при відповідній змінній розв'язці не лише  
з акордом I-го степеня, але і з іншими акордами.

Найчастіше уживані вязання:

- $V^7$  —  $I^{\frac{6}{5}}$ . Корінна нота на місци, інші інтервали  
правильно.  
 $I^{\frac{6}{5}}$  —  $V^7$ . Так само в'яжеться  $I^{\frac{6}{5}}$  з  $V^7$  або  $V^2$  —  
при чім первісна квінта першого схо-  
дить на септіму другого. —
- $V^7$  —  $III^6$ . Корінна нота і терца 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 степень у гору, інші правильно.
6.  $V^4_3 - I^6$ . Первісна септіма, яка прийшла з попереджаючого акорду діятонічно з долини, розв'язується о один степень 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.

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

4.

5.

6.

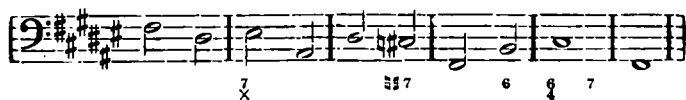
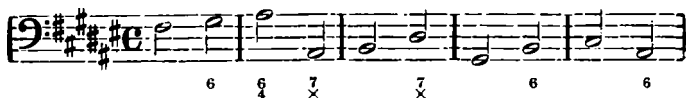
7.

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

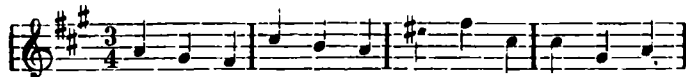
## Вправа IV.

**Замітка.** Хроматичний знак, написаний під басом без цифри, відноситься до терци, численої від баса, написаний перед цифрою, до інтервала, означеного тож цифрою, (численою від баса) пр.  $\times \frac{7}{\times}$  значить, що терца і квінта підвисшені подвійним хрестиком.

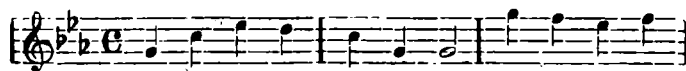
## 1. Бас.



## 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 терцквартвовий з септімовим і навпаки, при чім обидва акорди мусять бути повні.

1.

C I<sup>2</sup> VI<sup>7</sup> IV<sup>6</sup>/<sub>5</sub> II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> VII<sup>2</sup> V<sup>7</sup> VI II<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V I

2.

C V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

3.

C V<sup>6</sup>/<sub>k</sub> I<sup>2</sup> II<sup>6</sup>/<sub>5</sub> VII<sup>2</sup> III<sup>6</sup>/<sub>5</sub> VI<sup>2</sup> II<sup>6</sup>/<sub>5</sub> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>

C V<sup>7</sup> I<sup>3</sup>/<sub>4</sub> IV<sup>7</sup> VII<sup>4</sup>/<sub>3</sub> III<sup>7</sup> VI<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II<sup>7</sup> V<sup>4</sup>/<sub>3</sub> 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 уживається їх у таких випадках з обниженою характеристичною.

З усіх септімових побічних акордів уживається найчастійше акорд другого степеня в першім перевороті (II<sup>8</sup>), а саме як заступника тризвучка IV-го степеня в каденцах.

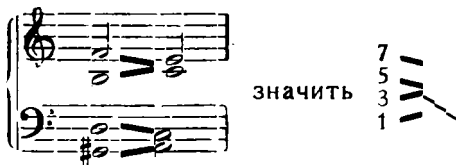
### **Септімовий зменшений акорд.**

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





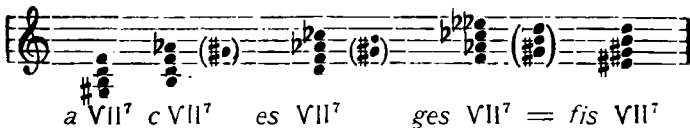
Розв'язується його так, що корінна нота (характеристична) і терця ідуть о ступень у гору, а квінта і септіма падають.



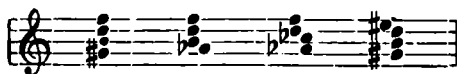
Терцу можна вести в долину, оскільки не заходять паралельні квінти.

(Подібно як септімовий зменшений, розв'язується також і септімовий малий т. є септімовий VII ступеня, зладжений на гамі дур).

Кожний септімовий зменшений акорд, узятий як явище звукове, є спільний чотиром тонаціям, а при зміні правописи може їм бути спільний також під орфографічним оглядом. Приймаємо інтервали даного акорда (в наведеном низше випадку акорда VII<sup>7</sup> а моль) один по другім за корінну ноту і ладнаємо на кождім із них септімовий зменшений акорд:



Поодинокі інтервали повисших акордів можна перекинути визше і тогді дістанемо чотири акорди о одним і тим самим звуці, а в відмінній правописи:



*a V<sup>7</sup> c VII<sup>2</sup> es VII<sup>4</sup> fis VII<sup>5</sup>*

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



*a VII<sup>7</sup> I c VII<sup>2</sup> I<sup>6</sup> es VII<sup>4</sup> I<sup>6</sup> fis VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup>*

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 секунді, а в мольових на збільшеній кварті і називають його тогді енгармонічним акордом.



*C II<sup>7</sup> a IV<sup>7</sup>*

В каденцах слідує по нім кварт-секстовий акорд I степеня.

1.  $C \quad F\# \quad B\flat \quad G^7 \quad I$

2.  $a \quad I \quad IV \quad F\# \quad B\flat \quad G^7 \quad I$

### Ноновий акорд.

Акорд зложений з п'ятих звуків т. є з корінної ноти і чотирьох 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.

$C \quad V^9 \quad a \quad V^9$

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).

1. 2.

C V<sup>9</sup> I                      a V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> I

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

перший    третій  
переворот

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

1.                      2.

зле                      зле

## Вправа V.

Приміри на септімові побічні акорди.

1. Бас.

Exercise 1, Bass clef, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of chords and notes: G2-B2-D3 (3), F2-A2-C3 (7), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (b7), G2-B2-D3 (b6), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (4), G2-B2-D3 (b7).

2.

Exercise 2, Bass clef, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of chords and notes: G2-B2-D3 (3), F2-A2-C3 (7), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (4), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6).

Примір на септ. VII степеня.

3. Сопран.

Exercise 3, Soprano clef, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of chords and notes: G2-B2-D3 (3), F2-A2-C3 (7), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (4), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6).

Примір на нонові акорди.

4.

Exercise 4, Soprano clef, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of chords and notes: G2-B2-D3 (3), F2-A2-C3 (7), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (4), G2-B2-D3 (7), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6), G2-B2-D3 (6), F2-A2-C3 (6).

## Ундецімові і терцдецімові акорди.

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

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

Тоніка, з приготованими звуками септимового 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-септимового також на місці, а інші інтервали, відповідно до матеріялу, з якого зложені, поступають як у домінантовім, або як у септимо-вім VII-го степеня.

C VII зм. V<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> м. VII<sup>7</sup> м. VII<sup>7</sup> зм. VII<sup>7</sup> 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 гама на гармонічну викликав нахил до утворення ведучої ноти

перед тонікою (від VII-го на VIII степені), так і альтерацію поодиноких звуків акорду викликає нахил дв утворення ведучої ноти перед важнішими степенями гами, 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 степені.

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.

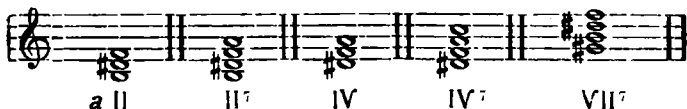
### Альтерація IV-го степеня через підвисшенне.

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

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

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

Ті самі акорди (II, IV, V, VII степеня) збудовані на мольовій гамі, 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 перевероти:

#### Акорди II-го степеня:

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



1. 2. 3. 4. 5.

а II II<sub>4</sub> II<sup>7</sup> II<sub>3</sub> II<sup>2</sup>

6. 7. 8. 9. 10.

а IV<sup>6</sup> IV<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sub>5</sub><sup>6</sup> IV<sub>3</sub><sup>4</sup> II<sup>2</sup>

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

Альтеровані тризвуки (наведені висше під 1, 2 і 7) не надаються до чотириголосової 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 чотиризвуки розв'язуються звичайно як слідує:

Акорди II. степеня.

а. б. в.

а II<sup>7</sup> I<sup>6</sup> II<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V II<sup>2</sup> V<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

альт. альт. альт.

## Акорди IV. степеня.

а. б. в. г.

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

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

Альтерація II-го степеня через  
підвисненне.

Підвисненне 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 розв'язуються відповідно до звичайних правил (як септімові чи нонові) з тим, що інтервали збільшеної сексти звичайно розходяться:

а. б.

$c V I V^6_5 I V^9 I VII I VII^7 I$

триголосово

В.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are as follows:

- Staff 1 (Treble): C4, E4, G4, A4, B4, C5, G4, E4, C4, G4, E4, C4, G4, E4, C4, G4, E4, C4.
- Staff 2 (Bass): C3, E3, G3, A3, B3, C4, G3, E3, C3, G3, E3, C3, G3, E3, C3, G3, E3, C3.

Below the staves, the chord progression is indicated by Roman numerals: C II<sup>6</sup> V I II<sup>6</sup> I II<sup>6</sup> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> V<sup>7</sup> I.

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

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

Інші степені дурової і мольової гама 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 розв'язці виходить, є загально одобрена.

1.

2.

$a$   $\flat 6$   $I \frac{6}{4}$   $V$   $I$       $\flat 6$   $II$   $V$   $I$

## Фальшива реляція.

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

В музиці вокальній, фальшива реляція спричиняє труднішу інтонацію, і тому слід її виминати. В інструментальній музиці не береться того заказу 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 століттях був цифрований бас дуже розповсюднений. Компоніст випишував 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 хвили творення випишує мелодію 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 переверотах 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, доміантовий і субдоміантовий акорд містять у собі всі звуки даної гами. Ударені всі три один по другім, полишають вони в нашій уяві почутте тонації, якого набираємо по переспіваній гамі. Мелодія зложена зі звуків одной 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, септимо́ві 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—IV не лучається, або коли лучається, то є лиш позірне, бо викликане «чужими позгармонічними» нотами, про які пізніше. Інші акорди, заступники тріади, тримаються в питанні наслідства такого самого порядку.

Як у граматиці інтерпункція ділить речення, так у гармонії каденци ділять фрази. Каденца (закінченне, 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.

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).

C I    II<sup>6</sup><sub>5</sub>    I<sup>6</sup><sub>4</sub>    V<sup>7</sup>    I

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

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 скрайних голосах.

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

Міцної автентичної каденти уживається на кінцеве закінченне музичної думки.

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

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

Коли передостанній акорд автентичної каденти (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.

Two musical examples labeled 'а.' and 'б.' are shown. Each consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Example 'а.' is in C major, starting with a C major triad in the bass and moving through several chords in the treble. Example 'б.' is in C major, starting with a C major triad in the bass and moving through several chords in the treble, ending with a C major triad in the bass.

в.

A musical example labeled 'в.' is shown. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line starts with a C major triad and moves through several chords. The treble line starts with a C major triad and moves through several chords, ending with a C major triad in the bass.

2.

A musical example labeled '2.' is shown. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line starts with a C major triad and moves through several chords. The treble line starts with a C major triad and moves through several chords, ending with a C major triad in the bass.

Чужі (позагармонічні) 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 (антиципаційні);
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 перевороту, як і зміні акорду.



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



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

Зле.



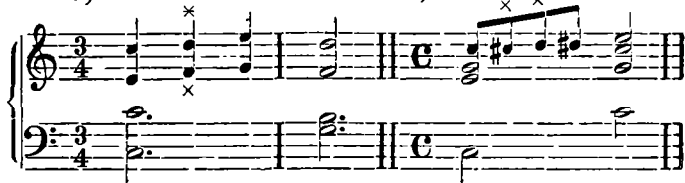
Добре.



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 (антиципація) 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 тогді ведеться їх терцами, чи секстами а) — або противним рухом б) :



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






### Опізнення.

Опізненне (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 пізнійше, як інтервали першого акорда. Опізнена нота стає супроти нового акорда чужою.



Опізненне припадає все на сильній часті такту, приготовленне опізнення і його розв'язка все на слабих.

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

На сильній частині 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).

а).                      б).                      в).

Зле, бо опізнення  
подвоєне;

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

добре, бо розв'язка  
h лежить у басі.

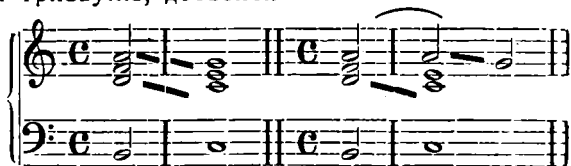
Коли опізнення має розв'язатися на характеристичну ноту, як то може мати місце в акордах V-го і VII-го степеня, то не можна її двоїти навіть у басі, бо по розв'язці дістали би ми здвоєну характеристичну.

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 перевероті.

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. Опізненне розв'язується на долину, на корінний звук, згл. його октаву.

б). через перетриманне звука, який є септімою супроти корінної ноти акорду, на котрім лежить опізненне. Розв'язка до гори.

а).

Example a) shows a musical phrase in two staves. The first measure contains a dissonant chord with a sharp sign above the treble clef. The second measure shows the resolution to a consonant chord, with a sharp sign above the treble clef and a double bar line indicating the end of the phrase.

б).

Example b) shows a musical phrase in two staves. The first measure contains a dissonant chord with a sharp sign above the treble clef. The second measure shows the resolution to a consonant chord, with a sharp sign above the treble clef and a double bar line indicating the end of the phrase.

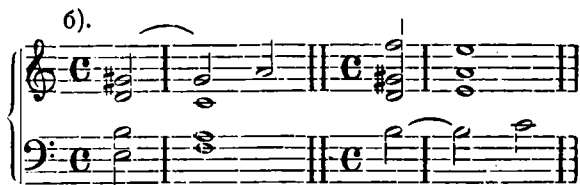
## 2. Опізнення терци дає нам:

а). перетриманне квати акорду, на якім лежить опізненне (тоді розв'язка в долину) або

б). перетриманне секунди (тогді розв'язка на терцу в гору).

а).

Example a) shows a musical phrase in two staves. The first measure contains a dissonant chord with a sharp sign above the treble clef. The second measure shows the resolution to a consonant chord, with a sharp sign above the treble clef and a double bar line indicating the end of the phrase.



3). Опізненне квінти дає нам:

а). перетримана секста з розвязкою в долину, або

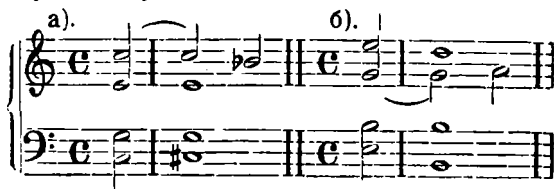
б). перетримана кварта з розвязкою до гори:



4). Опізненне септіми дає нам:

а). перетриманне звука, який супроти корінної ноти акорду є зменшеною октавою і тогді розв'язується опізненне на зменшену септіму, або

б). перетриманне сексти з розвязкою 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:

Те саме правильно

Опізнення і правильну його розвязку можна перегородити 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 найчастійше 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 найчастійше 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 повторюванне 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 тогді значіння перехідних, випередних і побічних нот, чи опізнень.

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

Тоніка як лежача нота:

Тоніка і домінанта як лежачі ноти на перемену 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 іншої тонації і зараз вертає до первісної.

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

Маємо до того три дороги:

1. діятонічна модуляція через підставленне 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 *с е g* стоїть у *С* 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 *С* дур до тонації *G* дур, можна в данім моменті тризвук I степеня в *С* 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. приспособляємо до вимогів тої нової тонації. Коли модуляція має скінчитися введенем 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 ввдженнє в нїм яких небудь змін.

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

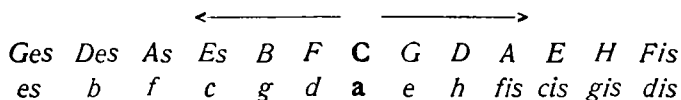
Модуляція, як уся музика, не може бути предметом рахунку, ні замикати поля творчости, але поки творчість не розвинеться, слідно розглянути найбільше утерті дороги.



Кожда модуляція розпадається на три частини:

1. Зазначення вихідної тонації (зазначеної в низше наведених примірах тонічним акордом);
2. Перехід (граничний акорд);
3. З'ясування нової тонації каденцією.

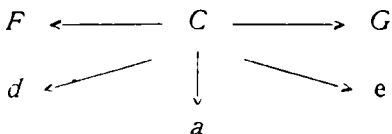
Модуляція мусить мати непаристу скількість акордів, а то тому, щоби кінцевий акорд випав на сильну частку такту. Робиться то на сей лад, що відповідно до потреби додається або випускається квартсекстовий акорд. Взаємне відношення тонацій під оглядом степенів споріднення є ось яке:



## I. Група.

Модуляція до сусідніх тонацій.

Сусідніми тонаціями до дурової тонації є дві дурові (з правої і лівої) і три мольові (паралельна і дві її сусідні).



При модуляції до сусідньої тонації пишеться по тризвучі вихідної тонації каденцю тонації, до якої змагаємо безпосередно так, що властиво переходу нема:

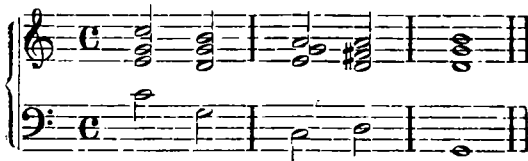
пр. від С до G = CI GI GII  $\frac{6}{5}$  GV GI  
 » С » e = CI eI eIV eV eI  
 » С » a = CI aI aII  $\frac{6}{5}$  aV aI  
 » С » F = CI FI FII  $\frac{6}{5}$  FV FI  
 » a » e = aI eI eII  $\frac{6}{5}$  eV eI

або те саме в противнім напрямі:

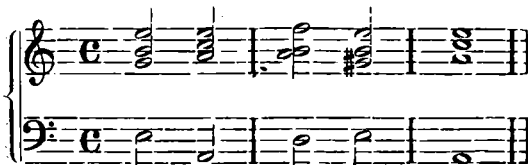
від G до С = GI CI CII  $\frac{6}{5}$  CV CI  
 » e » С = eI CI CII  $\frac{6}{5}$  CV CI  
 » e » a = eI aI aII  $\frac{6}{5}$  aV aI

Примір у нотах:

Від С до G.



Від e до a.



## II. Група.

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

Сусідні другого степеня:

$$\begin{array}{ccc} B & - & C & - & D \\ g & & & & h \end{array}$$

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

$$\begin{array}{l} \text{від } C - D = CI GI DI IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \\ \text{» } C - h = CI GI hI IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \\ \text{» } c - Des = cI AsI DesI^6 IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \end{array}$$

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

$$\begin{array}{l} \text{від } D - C = DI GI CI^6 IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \\ \text{» } h - C = hI GI CI IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \\ \text{» } c - Des = cI AsI DesI^6 IV. I^{\frac{6}{4}}. V. I. \end{array}$$

*C — D*

h — C



Висше наведені приміри виписати нотами і переграти на фортеп'яні.

### III. Група.

Модуляції до тонцій 3, 4, і 5, степеня сусідства.

Модуляція від дурової або мольової тонації до дурових тонацій 3, 4, або 5, степеня в напрямі від бемолів до хрестиків, відбувається за посередництвом мольового тризвука, збудованою на субдомінанті тої тонації, до якої змагаємо. Значить, що між вихідною тонацією і тонацією, до якої змагаємо, вистане дати висше згаданий тризвук.

Сусідні в напрямі від бемолів до хрестиків

3 го степеня:	$\left. \begin{array}{c} C \\ a \end{array} \right\}$	$G D A$
4-го степеня:	$\left. \begin{array}{c} C \\ a \end{array} \right\}$	$G D A E$
5 го степеня:	$\left. \begin{array}{c} C \\ a \end{array} \right\}$	$G D A E H$

Модуляції в тих випадках виглядали би як слідує:

Вихідна тонація	Мольовий акорд на субдомінанті тонації, до ко-трої 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 утрєвляеня 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 I<sup>6</sup><sub>4</sub> V I

a — H

a I V  
e (E) I V  
H I II<sup>6</sup><sub>5</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V I

C — cis

C I VI  
a I V  
E I VI  
cis I IV V<sup>7</sup> I

*a — gis*

*a* | *V*  
*E* | *V*  
*H* | *VI*  
*gis* | *IV* *V*<sup>7</sup> | *I*

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

Модуляція в протилежнім напрямі 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 тризвук вихідної тонації:	Мольовий тризвук на субдомінанті вихідної тонації:	Тонічний тризвук дурової або мольової тонації 3, 4 або 5 ступеня, до якої змагаємо	<i>i</i> каденца
<i>A</i>	<i>d</i>	<i>C</i>	<i>i</i> каденца.

Для розуміння логічної звязи 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<sub>5</sub> I<sub>4</sub> V I

E — C

E I  
a V a I  
C VI I IV I<sub>4</sub> V<sup>7</sup> 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 степеня до якої зма- гаємо	і каденца
--	--	---	---	-----------

*gis* I      *H* I      *e* I      *a* I      і каденца.

Примір у нотах:

*fis* — C

*fis* I  
A VI      I  
          *d* V      I  
                  C II      I<sup>6</sup>      IV      V<sup>7</sup>      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.



## Хроматична і енгармонічна модуляція.

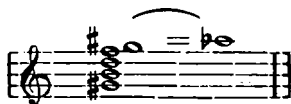
Перехід з одної тонації до другої за посередництвом хроматично змінених акордів, називаємо хроматичною модуляцією.

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, по-лишається.

Приміри енгармонічної заміни:

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

корінною    корінною    корінною    корінною

*a* VII<sup>7</sup>    *c* VII<sup>2</sup>    *es* VII<sup>4</sup>/<sub>3</sub>    *fis* VII<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

Ясне досить, що коли акорд *a* VII<sup>7</sup> змінимо на *c* VII<sup>2</sup>, то і правильна розвязка остатного заведе до тонації *c* моль або *C* дур. Значить, з акорду *a* VII<sup>7</sup> 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<sup>6</sup>/<sub>5</sub>            *c* VII<sup>7</sup>    I    II    I<sup>6</sup>/<sub>4</sub>    V<sup>7</sup>    I

*a* — *es*

і каденца

*a* I            VII<sup>2</sup>            *es* VII<sup>6</sup>/<sub>5</sub>            I

*a — fis*

*a* I VII<sup>2</sup>  
*fis* VII<sup>7</sup> 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 VII<sup>7</sup> AI  
 DV DI

a — F (f)

i каденца

a I VII<sup>6</sup><sub>5</sub>

c VII<sup>7</sup>

C I

F V<sup>7</sup>

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)

i т. д.

a I VII<sup>7</sup>

es VII<sup>7</sup>

IV

as I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup>

*a — h (H)*

*a* I VII<sup>2</sup>  
*fis* VII<sup>7</sup> IV  
*h* I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup>

Так ось, по часті діятонічно, по часті хроматично і енгармонічно можна септімівим 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 мєльодії гнучким акордом, є неаполітанський (секстовий) акорд. Є він по своїй будові великим (дуровим) акордом із чого виходить, що кождому на яким небудь стєпени 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 утревалити каденцюю. Неаполітанський акорд заступає в каденці, як звістно II (IV) стєпень, тому вистанє дати по нїм I<sup>6</sup><sub>4</sub>, V і I, або лише V і I.

C — h (H)

C — e

C I

 $h \text{ II}^6 \text{ I}_4^6$ 

V

I

C I

 $e \text{ II}^6 \text{ IV}^6$ 

V

I

(неап.)

(неап.)

C — fis

C I

 $V^6$  $fis \text{ II}^6$  (неап.) $\text{I}_4^6$ 

V

I

a — dis

a I

IV

V

 $dis \text{ II}^6$  $\text{I}_4^6$ 

V

I

H.



*a — E*

*a* I  $V^4_3$  VI  
*E* II<sup>6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V I  
 H.

*a — h*

*a* I IV III  
*h* II<sup>6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V I  
 H.

*a — cis*

*a* I IV  
*cis* II<sup>6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V I  
 H.

*a — fis*

*a I VII<sup>6</sup>  
fis II<sup>6</sup> I<sub>4</sub> 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 гами 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 переводится тим способом, що розглядаємо, чи неаполітанський акорд тонації, до якої змагаємо, покривається з яким небудь акордом вихідної тонації. Колиж так, то вводимо його, переминюємо 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 IV<sup>6</sup>*

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

C (c) I V<sup>7</sup>  
h IV<sup>7</sup> VI<sup>6</sup>/<sub>5</sub> I<sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

Всі повисші модуляційні взірці мають значіне 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 доміантової, субдоміантової, або до паралельної тонації.

### Про гармонізацію мельодії.

При гармонізованню даної мельодії добре є зясувати собі її гармонічний підклад, і позначити ко-

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

По викінченню баса і його оцифруванню, 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 мельодійне, льогічне веденне голосів, яке навіть менше яркі гармонічні хиби виправдує.

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

Розміщенне 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 пять або шість голосовий), рідші зміни акордів, через що звуки мельодії виходять як чужі (позагармонічні) ноти, се все технічна робота, яка кождому 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 септими або ведучої ноти, паралельні квінти, чи октави, які являються пр. при розложених акордах, вражають лише між сольовим голосом і басом. Інші голоси акомпаніяменту і сольовий голос є супроти тих заказів значно свободніші.

### Загальні замітки.

Як граматика при науці язика, так гармонія при науці композиції познакомляє ученика з її правилами, з технічною стороною роботи та утертими ефектами гармонічних звязків.

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 людових 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 посторонними 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-рузнати і зманіруватися, майже необхідним продов-женнем 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 діпазона.

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, шотландську 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 колисці 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*

$|^6 g V | I | F | I$

$d IV | V | I | I | I^6 | V^6_4 x | V^6 | V$

$I | II^6 | I^6 | V^6_4 | I | F | I | V^7 | I | d | VI | IV^6 | V$



## Nocturno.

*Lento*

Fr. Chopin op. 48 Nr. 1.

Piano

$c$  I VI<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

VI II<sub>6</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

*Es* I II<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> IV<sub>5</sub><sup>6</sup> альт.  
 8 II<sub>5</sub><sup>6</sup>

$g \mid \overset{6}{4}$ 
 $V^9$ 
 $7$ 
 $\mid 7$

*Des*  $V^2$   $\mid \overset{6}{6}$ 
 $V^6$ 
 $\mid$

*c*  $V^6$   $\overset{6}{6}$   $\mid$ 
 $V^4$ 
 $\overset{6}{6}$

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

IV    IV  $\frac{6}{5}$     IV  $^9$     *Es* V  $^7$     *c* V  $\frac{6}{5}$

C I  $^7$     *Es* II  $^7$     V  $^7$     I  $^7$

IV<sup>7</sup> c II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VI

I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> неап.

*f* V<sub>2</sub><sup>4</sup> I<sup>6</sup>

Musical score for piano, page 84. The score is in 6/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two measures. The bass staff contains a bass line with a fermata over the last two measures. There are 'x' marks above the notes in the first and third measures of the treble staff. Below the bass staff, there are three chord symbols: 'c | 6/4', 'V', and 'I-D'. A horizontal line is drawn below the chord symbols.

## Репетиторій.

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

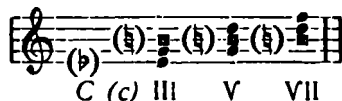
Коли такі студії мають принести користь, то треба, поки не виробиться гармонізаторська техніка і не розвинеться індивідуальність, робити їх точно відповідно до правил гармонії.

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

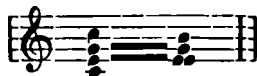
### Тризвуки.

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

Характеристичної (7) не дублюється ніколи.



Спільні на місци, інші на найблизші слідуєчого акорду.



Акорди без спільних: горішні голоси супротивним рухом до баса.



Вязанне  
V з VI  
в моль

двоїть терцу в VI або веде  
обнижену характеристичну  
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 двоять на перемену раз корінну, а раз квінту (первістну).

Секстовий VII-го степення дублює первісну терцу, рідше квінту. При розв'язці корінна до гори, квінта в долину, двоєні розходяться.

VII 6

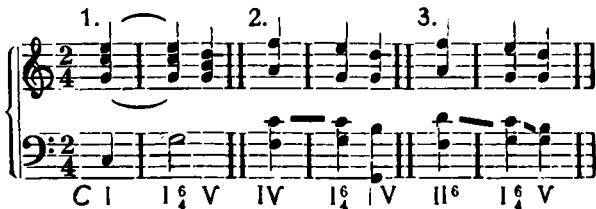


Кварт секстовий двоїть бас т. є. первісну квінту.

На акценті:

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

6  
4



## Акцент байдужний.

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

1. 2.

C I  $V^6_4$   $I^6$  V  $I^6_4$  V

Септімово - доміантовий двоїть корінну, випускає квінту.

$V^7$  Розв'язка:

$C V^7 I V^7 I$

$V^6_5$  В переворотах розв'язуються по-  
 $V^4_3$  одинокі інтервали так само, як у пер-  
 $V^2$  віснім акорді, лише первісна корінна  
 лишається на місці пр.

3  
7  
1  
5

Найчастійше уживані вязання:

1.

$V^7$  з  $I^6_4$

C  $V^7$   $I^6_4$  V



I<sup>6</sup><sub>4</sub> 3 V<sup>7</sup>

I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

V<sup>7</sup> 3 III<sup>6</sup>

2.

V<sup>7</sup> III<sup>6</sup>

V<sup>7</sup> 3 I<sup>7</sup>

3.

V<sup>7</sup> I<sup>7</sup>

V<sup>2</sup> 3 I<sup>6</sup>

4.

V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>

5.

$V^7 \text{ з } IV^6$

$V^7 \quad IV^6$

6.

$V^4_{\frac{3}{4}} \text{ з } I^6$

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

7.

$V^7 \text{ з } I^6$

$V^7 \quad I^6$

Септімові побічні появляються:

- 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-  
мового зменшено-  
го на VII степені:

VII<sup>7°</sup>

Poдинокі інтервали мають у пере-  
вотах той сам хід, що в первіснім акорді.

VII<sup>7°</sup>

Зменшені септімові акорди збудовані на  
збільшеній секунді в дур і на збільшеній  
кварті в моль, називаються енгармонічними  
акордами, заступають у канденції II або IV  
ступень і розвязуються на I<sub>6</sub> акорд.

II<sup>7°</sup>  
в дур

IV<sup>7°</sup>  
в моль

C II  $\frac{4}{3}$  I  $\frac{6}{4}$  a IV  $\frac{6}{5}$  I  $\frac{6}{4}$

### Ноновий випускає квінту.

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

V<sup>9</sup>

## Альтеровані акорди.

## Альтерація тонічної квати 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<sup>7</sup> I<sup>6</sup> II<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sup>2</sup> V<sup>6</sup>

IV  
в моль



a IV<sup>6</sup> V IV<sub>6</sub><sup>5</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> IV<sup>2</sup> VII<sub>5</sub><sup>6</sup>

## 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).

II<sup>6</sup>  
в моль

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

Дублює бас (корінну терцу).

Розв'язується на I<sup>6</sup><sub>4</sub> або на V (горішні голоси супротивним рухом до баса).

II<sup>6</sup>  
в моль



Львів, 1922.

