

Ф. ЯКИМЕНКО

ПРОФЕСОР УКРАЇНСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ІНСТИТУТУ
ІМ. М. ДРАГОМАНОВА В ПРАЗІ

ПРАКТИЧНИЙ КУРС НАУКИ ГАРМОНІЇ



УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД
ПРАГА

Ф. ЯКИМЕНКО

професор Українського Педагогічного
Інституту ім. Драгоманова в Празі

—

ПРАКТИЧНИЙ КУРС НАУКИ ГАРМОНІЇ

В 2 ЧАСТИНАХ

З ЗАДАЧНИКОМ



ПРАГА

УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД

1925

*Присвячую цю працю дорогому Федору Стешкові,
голові Укр. Муз. Т-ва в Празі.*

Автор.

ПЕРЕДМОВА.

Учень, який приступає до студіювання науки гармонії, мусить ґрунтовно знати основи теорії музики в повному об'ємі. Він мусить твердо знати всі, що їх ще вживається й нині, музичні ключі, він мусить уміти писати в усіх ключах ноти з їх назвами, усі гами (мажорні та мінорні). Від нього вимагається ґрунтовного знання всіх інтервалів, збудованих від будь-якої ноти, а також інтервалів, що утворюються на ступнях мажорних та мінорних гам. Припускається, що учень уміє співати гами всіх родів та всі інтервали з їх розвязаннями. Тільки після такої підготовки учень може приступити до практичного вивчення науки гармонії. Без такої підготовки студіювання науки гармонії цілком нічого не варте.

Проф. Ф. Якименко (Акименко).

Прага, 1924.

ЧАСТИНА I.



ЛЕКЦІЯ ПЕРША.

Поняття акордів; їх утворення (збудовання). Ми знаємо з елементарної теорії музики (основи музики), що дві ноти, які береться заразом, в будь-якій віддалі одна від одної, утворюють інтервал. Акордом же звуть будь-який суголос, в склад якого входить не менше 3-х окремих згуків або нот.

Тризгуки (мажорні та мінорні). Основний домінуючий акорд у музиці є тризгук в його мажорному або мінорному виді. *Мажорний* тризгук складається з двох терцій: внизу — великої, нагорі — малої.



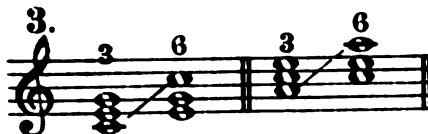
Мінорний — з малої внизу та великої нагорі.



Тризгуки мають по 2 обернення.

Перше звуть *секстакорд*, друге — *квартсекстакорд*.

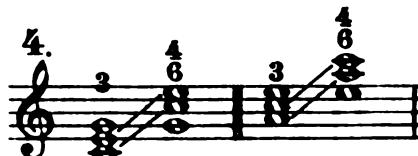
Як-що ми перенесемо нижню ноту тризгуку на октаву догори, а 2 верхні залішишимо на місці, то й будемо мати те, що звуться *сектакорд*.



Як-що ми звернемо увагу на утворення сектакорду, то побачимо, що він складається з терцій внизу та квarti нагорі. В мажорному сектакорді (що походить від мажорного три-

згуку) внизу завжди буде м а л а терція, а нагорі — ч и с т а кварта. В мінорному секстакорді (що походить від мінорного тризгуку) внизу — в е л и к а терція, нагорі — ч и с т а кварта.

Друге обернення тризгуку це, як ми вже сказали, — квартсекстакорд. Щоб утворити квартсекстакорд, треба дві нижні ноти тризгуку перенести на октаву догори.



Мажорний квартсекстакорд складається з чистої кварти внизу й великої терції угорі. У мінорному квартсекстакорді нагорі — мала терція, а внизу залишається чиста кварта. Для скорочення акорди позначають цифрами: тризгук — 3; секстакорд — 6; квартсекстакорд — $\frac{4}{6}$. Учень мусить добре засвоїти I-шу лекцію, уміти утворювати тризгуки в чистому виді від будь-якої ноти та їх обернення. Дуже корисно співати будь-який тризгук з оберненнями. Співання акордів загострює слух, і на це треба звернути найсерйознішу увагу.

ЛЕКЦІЯ ДРУГА.

Подвоєння. — Збудовання тризгуків на різних ступнях гам. — Поняття про акорди широкої й тісної розпологи.

Ми до цього часу розглядали тризгуки в їх оберненнями в 3-х-голосому укладі. В задачах по гармонії ми будемо вживати акордів на чотири голоси (четирьохголосся). Тризгук сам по собі складається з трьох голосів, але щоб утворити його в чотирьохголосому укладі, для цього звичайно подвоюється нижній основний тон тризгуку (басовий тон). Треба раз назавше затягнити, що верхній голос звється с о п р а н о; під ним знаходиться а л ь т. Обидва ці голоси пишуть у скрип-

ковому ключі. Нижче альта лежить тенор, а в самому низу — бас. 2 нижні голоси пишуть у басовому ключі.

5.

Сопрано
Альт
Тенор
Бас

З цього прикладу ми бачимо, що основний тон (нижній у басі) подвоєно сопраном у 1-му акорді, в 2-му — тенором, у 3-му — альтом. Отже, в кожному тризгуці обов'язково мусить бути подвоєння основного басового тону. Це подвоєння може знаходитися в будь-якому верхньому голосі.

В задачах по гармонії вживається тризгукив усіх ступнів. Виключення робить VII ступінь. Це буде пояснено далі. Ми збудуємо зараз тризгуки в мажорі та в мінорі на всіх 6-ти ступнях гами, — тризгуки, що вживатимуться в задачах.

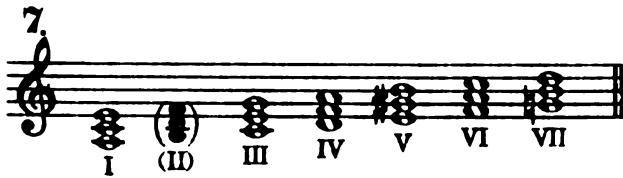
В мажорній гамі:

6.

I II III IV V VI (VII)

Розглядаючи ці тризгуки, ми бачимо ось-що: на I ступні знаходиться мажорний тризгук; на II-му — мінорний; на III-му — мінорний; на IV-му — мажорний; на V-му — мажорний; на VI-му мінорний. VII-ступінь виключається, тому що тризгук на цьому ступні складається з двох малих терцій і не може утворити ні мажорного, ані мінорного тризгуку. Тому що він складається з 2-х малих терцій, його звуть *зменшений тризгук*.

В мінорній гамі:



На I-му ступні знаходиться мінорний тризгук, на II-му — тризгук опускається (зменшений), на III-му — мажорний; на IV-му — мінорний; на V-му — мажорний; на VI-му — мажорний; на VII-му (натуральної мінорної гами) — мажорний.

Примітка. Учень доконче мусить навчитися без труднощів будувати тризгуки на всіх зазначених вище ступнях у будь-якій мажорній чи-то мінорній гамі до 7 знаків включно (гами з хрестиками чи з bemолями).

Тризгуки бувають або в тісній, або в широкій розполозі. Тісною звуть таку розпологу, коли у трьох верхніх голосах віддаль (між тенором та альтом, альтом та сопраном) не перевищує інтервалу кварти. А широкою розпологою — коли віддаль між тими ж голосами утворюватиме інтервали вищі від кварти. Для визначення тісної чи широкої розпологи акорду віддалі між басом та тенором не беруться під увагу.

Акорди в тісній розполозі. Акорди в широкій розполозі.

8.

I. ————— I. ————— I. ————— V. —————

Треба робити вправи в будованні тризгуків у широкій чи тісній розполозі від кожного ступня мажорної чи-то мінорної гами. Необхідно мати на увазі ще ось-що: віддаль у 3-х верхніх голосах (між альтом та сопраном, тенором та

альтом) припускається не вище секти. Віддаль між басом та тенором може бути включно до децімі.

ЛЕКЦІЯ ТРЕТЬЯ.

Увага. Не можна переходити до студіювання дальнішої З-ї лекції, не засвоївши ґрунтовно всього того, що було викладене раніше.

Мелодійне та гармонійне сполучення тризгуків. Мелодійне положення акордів (відношення мелодії до басу). Правила для розвязання задач по гармонії.

Сполучення акордів (тризгуків) буває або: а) гармонійне (при спільному тоні в одному й тому ж самому голосі на ріжних ступнях гами), або б) мелодійне (коли спільного тону не утворюється й усі голоси рухаються).

The musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows four measures. In the first measure, the soprano and alto sing G (I), while the tenor and bass sing D (IV). In the second measure, the soprano and alto sing D (IV), while the tenor and bass sing G (I). In the third measure, the soprano and alto sing G (I), while the tenor and bass sing D (IV). In the fourth measure, the soprano and alto sing E (V), while the tenor and bass sing G (I). Below the first measure is the label "Гармонійне сполучення" and below the third measure is the label "Мелодійне сполучення".

У 1-му та 2-му тактах ми бачимо, що спільний тон спочатку знаходиться в сопрані, а потім у тенорі. Отже тут утворюється гармонійне сполучення тризгуків. В 3-му й 4-му такті немає спільних тонів, тому й сполучення акордів буде мелодійне.

Треба вправлятися в умінні сполучати тризгуки гармонійно або мелодійно, вживаючи поки-що I-IV-V ступнів у ріжних гамах (необхідно й грати їх на клавір).

Тризгуки розглядається і в мелодійному відношенню, —

відношенню мелодії (сопран) до баса. Як-що мелодія (верхній голос) у відношенню до баса утворює октаву, то таке положення акорду звуть **октавним положенням**. Як-що сопрано й бас утворюють (через одну або дві октави) терцію — **терцовим положенням**, а як-що два ці голоси знаходяться у відношенню квінти (через одну або дві октави) — **квінтовим положенням**.

10.

Цифра 8 означує октавне положення, 3 — терцове, 5 — квінтове.

Доконче треба грати на клавір акорди в різних мелодійних положеннях. Така гра поволі підготовлює учня до відігравання в будучині різних кадансів, а пізніше і модуляцій.

Правила для розвязання задач з гармонії.

1. Вживати на початку тільки основних тризгуків I-IV-V ступнів, завжди подвоюючи басовий тон у одному з 3-х верхніх голосів.

2. Спочатку розвязувати короткі чотирьохтактові задачі на підставі поданої мелодії або поданого басу. Згодом збільшувати кількість тактів у два рази (коли учень засвоїть необхідні правила).

3. Як-що мелодію учневі приходиться писати на підставі поданого басу, то треба слідкувати за мелодійним малюнком верхнього сопранового голосу, намагаючися, щоб він мав рухливий характер.

4. Як-що нота повторюється у мелодії в різних таクтах (при акордах, що стоять поруч один з одним), то не припускається повторення одного й того ж самого ступня.

5. Уводячий тон, як-що він трапиться у верхньому голосі, треба вести догори при сполученні тризгуків V з I.

Примітка: Уводячим тоном звється VII ступінь гами. Напр., у гамі C-dur — згук h, в a-moll — gis.

6. Скоки припускаються (починаючи з ходу на кварту) при повторенню того ж самого ступеня в одному й тому ж самому такті. В цьому випадку голоси можна вести скоками на кварту, квінту, сексту і навіть октаву.

Це правило відноситься до *трьох верхніх голосів*.

Примітка: Скоком звється всякий рух якого-будь голосу на інтервал, що перевищує *терцію*.

7. Починати задачу треба з *I ступня*, кінчити також *першим*. Останній акорд може бути довгим (один акорд у останньому такті). Інші такти спочатку треба заповнювати двома або трьома акордами аж до останнього такту (двох — або трьохчастковий розмір).

8. Віддаль у 3-х верхніх голосах (між тенором та альтом, альтом та сопраном) мусить бути не більша від сексти (пізніше буде припускатися й віддаль у октаву). Віддаль між басом та тенором можлива в межах інтервала деціми.

9. Рух баса порівнюючи вільний. Не дозволяється тільки ходів у басі два рази поспіль на кварту або квінту у простому русі.

Зле:

11.

Краще:

Перше ніж приступити до розвязання задач по гармонії, треба дуже добре засвоїти усі наведені вище правила.

ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТА.

Розв'язання задач на висуванні I, IV, V ступнів.

Зразок 1-ий (у мажорі)

12.

The image contains three musical staves, each with a treble clef and a bass clef. The first staff is labeled "1-ий приклад" and shows a progression from I to IV to V to I. The second staff is labeled "2-ий приклад (та ж сама мелодія)" and shows a similar progression. The third staff is labeled "3-ий приклад (та ж сама мелодія)" and shows another variation. All staves are in common time (indicated by '12.').

При сполученні тризгуків IV ст. з V — три верхні голоси йдуть додолу, бас — догори.

Порядок ступнів можна утворити з таких комбінацій: I-IV; IV-I; I-V; V-I; IV-V.

Забороняється ставити IV ст. після V.

Зразок 2-й (у мінорі):

13.

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. It features a progression from I to IV to V to I. The staff is in common time (indicated by '13.'). The progression is: I (two measures), IV (one measure), V (one measure), I (two measures), IV (one measure), V (one measure), I (two measures).

2-ий прикл.
(та ж сама мелодія)

Коли учень напише задачу, він мусить перевірити її, чи немає в ній помилок що-до цих правил: 1) подвоєння; 2) віддалі між трьома верхніми голосами; 3) скоків; 4) чи як-слід сполучено триагуки IV з V; 5) чи не повторюється часом одного і того ж самого ступня (двох акордів, що стоять поруч) у різних трактах.

Учень ніколи не мусить розвязувати нових задач, як-що не виправлено попередніх. Від цього залежить поспіх учня. На помилках вчаться, але тоді, коли вміють їх виправляти.

Задачі для розвязання.

14. a) C-dur

1.) 2.)

b) a-moll

1.) 2.)

Дуже корисно для учня складати власні задачі, спочатку в 4 такти, а далі у 8 трактів.

Зразок 3-їй (у 8 трактів):

15.

Наприкінці підручника учень знайде для вправ подані мелодії та баси.

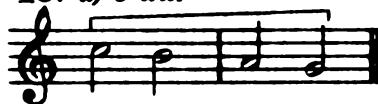
ЛЕКЦІЯ П'ЯТА.

Вживання III ступні

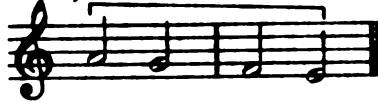
(у мажорі й мінорі).

Акордів на III ступні вживається при гармонізації верхнього спадного тетрахорду (у мелодії).

16. a) *C dur*



b) *a-moll*



У мінорі III ступінь завжди буде *природним* (тетрахорда будується по мінорній гамі мелодійній).

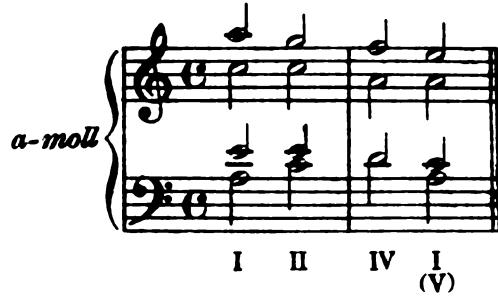
Гармонізація верхнього спадного тетрахорду починається з I ступні; далі йдуть III-IV-V ст. V ст. можна замінити I-м.

17.

C-dur



a-moll



Тризгуки I з V сполучується гармонійно — обов'язково з двома спільними тонами.

Як-що сполучується III з IV ст., треба, щоб 3 верхні голоси йшли додолу, а бас — догори (так само, як IV з V).

18.

G-dur

e-moll

Учніві послужить на користь зараа же вправлятися за клавіром, граючи спадні тетрахорди з уживанням III ст.

Нам часто приходилося бачити (у практиці учнів), особливо при сполученні тризгуків III з IV, а також IV з V, що ігнорування ними правил сполучення тризгуків вело до таких-о помилок:

19.

III IV

IV V

Два тризгуки одного мелодійного положення та однаково широко або тісно розташовані — неминуче ведуть до простого руху голосів, звідци походять заборонені паралельні (рівнобіжні) квінти й октави.

Починаючи з 5-ої лекції, ми вживаємо нових ступнів: синопатку III, далі II та VI. Всі попередні правила що-до віддалі між голосами, скоків та подвоєнь залишаються в силі.

ЛЕКЦІЯ ШОСТА.

Вживання II ступнія

(у мажорі).

Тривгука II ст. вживається тільки в мажорі, тому що в мінорі на тому ж самому ступні він буде зменшеним. II ступня вживається після I та IV (пізніше буде й після VI). З I ступнем сполучується мелодійно (з верхні голоси йдуть додолу, бас — догори), а з IV ст. — гармонійно, з 2-ма спільними тонами. За II ступнем іде V—сполучення може бути гармонійне й мелодійне.

20.

I II V I II V IV II V IV II V

При сполученні II ст. з V уникати 2-х паралельних (рівнобіжних) великих терцій.

21.

II - V II - V

Зразки.

a) F-dur

22.

(IV - II - V) (I - II - V)

6) D-dur неповн.
тетрахорд*)

ЛЕКЦІЯ СЬОМА.

Вживання VI ступня.

(У мажорі й мінорі).

Тризгука VI ст. слід уживати після I, II (тілько в мажорі), IV й V ступнів.

I та IV ступні сполучуються з VI гармонійно при 2-х спільніх тонах; II з VI — гармонійно й мелодійно. Як-що VI-го ступеня вживається після V, то у тризгуці VI ст. подвоювати не основний тон, а терцію.

23.

сполучення гармонійне сполучення мелодійне *) подвоєна терція **) подвоєна терція

При подвоєнні терції у VI ст. припускається віддаліть на октаву між альтом та сопраном або альтом та тенором.

*) Тут ужито спочатку неповного тетрахорду, де за IV ст. іде II ст. Можна вживати неповних тетрахордів, як-що за IV ст. іде II ступінь.

24. v VI v VI

*) подв. терція **) подв. терція

Після VI можна ставити такі ступні: II (тілько в мажорі), III (при спадному тетрахорді), IV та V (V тілько в мажорі).

Як-що учень уживає VI ступня в мінорі, то мусить пам'ятати, що VI ступня можна ставити після I, IV, та V ступнів (виключається II ступінь, тому що триагук на II ст. у мінорі — зменшений). У мінорній гамі не можна також уживати після VI ст. — V-го, для того щоб не наразитися на хід на збільшену секунду:

25. VI v

a-moll

Зле

Приклади.

Сполучення VI ст. з іншими:

26. VI IV VI III VI V I VI II

тільки в мажорі: тільки в мажорі
3 верхні голоси
додолу, бас —
догори.

Зразки.

I 27.

B-dur

спадн. тетр.

2) III VI VI VI III

спадн. тетр.

g-moll

ЛЕКЦІЯ ВОСЬМА.

Секстакорди.

(I—IV—V ст.).

Ми вже знаємо, що секстакорд це — перше обернення тризгуку:

28.

В секстакорді подвоюється бувший основний тон або бувшу квінту (рахуючи від тризгуку):

29.

У чотирьохголосі це буде так:

30.

C-dur

I — IV — V —

31.

a-moll

I — IV — V —

Віддаль при сексакорді припускається в октаву (в 3-х верхніх голосах).

Вживання сексакордів можливе там, де не утворюється терцових тонів у мелодії (у верхньому голосі), інакше можна наразитися на подвоєння терції в сексакорді, а це не припускається. Комбінування ступнів таке ж, як при сполученні основних триагуків I, IV та V ступнів.

Не ставити двох сексакордів поруч.

Слідкувати за ходом у басі при сполученню триагука IV ст. з сексакордом V ст., щоб не утворювати руху в цьому голосі на збільшену кварту догори. Замісць цього вести баса на зменшену квінту додолу:

32. Збільш. 4 Зменш. 5

(не можна) (краще)

Зразки.

33. 1.)

C-dur

1.)

2.)

a-moll

Примітка: Учень, сполучуючи сексакорд IV ст. з тризгуком V ст., мусить уникати ставити обидва ці акорди в положенню квінти:

34

ЛЕКЦІЯ ДЕВ'ЯТА.

Учневі нині можна вживати тризгуків усіх вивчених ступнів, користуючися також і сексакордами I—II—V ступнів. Можна до цього додати сполучення тризгуків II ст. зі сексакордом V (тільки в мажорі).

35.

Зразки.

36. 1.)

G-dur

Радимо учневі яко-мога більше розвлязувати власних задач, користуючися усім вивченим матеріалом.

Примітка: Спільний (повторений) тон у басі, при сполученні сектакорда з триагуками, забороняється.

37.

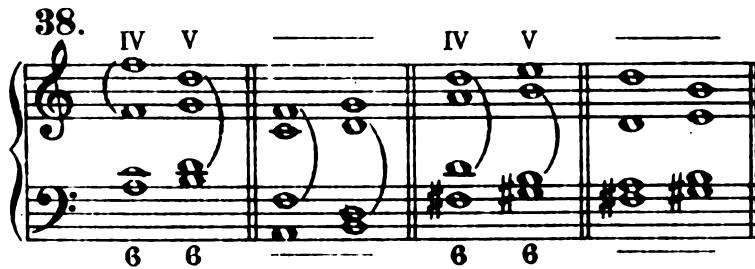
Нагадаємо ще раз учневі, що необхідно грати на клавір ріжні сполучення тризгуків з уживанням і сектакордів. Намагатися по можливості грати їх у мажорних та мінорних гамах до 4-х знаків при ключі. Спочатку, звичайно, буде труднощко робити все на практиці, але праця мусить провадитися уперто, як-що учену бажає досягти успіхів.

ЛЕКЦІЯ ДЕСЯТА.

Сполучення сектакордів IV та V ступнів.

Сполучуючи 2 сектакорди -- IV з V --- треба в першому подвоювати бувший основний тон, а в другому (V ст.) -- бувшу квінту.

Як-що сполучення 2-х сектакордів вживають у мінорній гамі, то хід у басі мусить бути утворений по мелодійній підносній гамі з двома знаками підвищення.



Примітка. Не слід сполучати двох сектакордів в однаковому для обох квінтовому положенню, щоб уникнути паралельних (рівнобіжних) квінт або інших помилок, які можуть виникнути при такому сполученню.

Зразки.

39.

Тризгук природний VII ст. у мінорі.

Тризгук VII ст. (природного) вживається тільки при спадному верхньому тетрахорді в басі (мелодійний хід у зворотному русі гами). Черга ступнів така: I, VII, сектакорд IV, тризгук V або I ст. Якщо сполучують тризгук I із VII — З верхні голоси вести догори, а баса — додолу. VII ст. із сектакордом IV ст. сполучати гармонійно. Тут при гармонійному сполученню припускається хід на кварту в одному з 3-х верхніх голосів, як це показується (див. нижче) на прикла-

дах. За сектакордом IV можна ставити тризгук V (сполуч. мелод.) або I (сполуч. гармонійне).

40.

a-moll

(неповн. тетрахорд)

Зразок.

41.

h-mol

(неповн. тетр.)

ЛЕКЦІЯ ОДИНАДЦЯТА.

Сектакорд II ступня.

(У мажорі й мінорі).

Сектакорда II ступня вживати після тризгуків I та VI ступнів. Подвоювати або бувший основний тон, або бувшу терцію. За сектакордом II ступня йде тризгук V ст.

42.

I II V VI II V I II V VI II V

6 6 6 6

Зразок.

43.

g-moll

Скоки терцовых тонів.

Такі скоки утворюються при сполученню тризгуків I з IV або I з V, завжди при гармонійному їх сполученню. Скоки можуть бути в одному з 3-х верхніх голосів. Скоки терцовых тонів звуться так через те, що голос, який утворює скік, буде знаходитися однаково (що-до баса) в інтервалі терції, як у 1-му, так і у другому акорді.

44.

Скоки терцовых тонів можуть бути і в басі при 2-х сексакордах тих самих ступнів, як і тризгуків (сполучуючися гармонійно).

45.

Зразок.

46.

f-moll

ЛЕКЦІЯ ДВАНАДЦЯТА.

Скоки основних тонів.

Цих скоків також слід уживати між I—IV, I та V ступнями. Як що перший акорд — триагук, другий обов'язково мусить бути сексакордом (і навпаки). Інших під той самий час скоків не припускається.

47.

I IV I V V I I V IV I

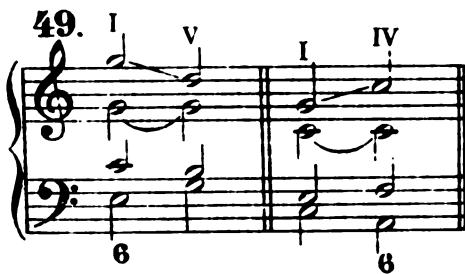
Зразок.

48.

A-dur

Скоки квінтових тонів.

При чергуванні секстакордів з тризгуками (I—IV—V), можна утворювати скоки квінтових тонів при гармонійному сполученню акордів.



Далі (прикл. № 50) вживається сполучення 2-х секстакордів при квінтових тонах у верхньому голосі й терцовых — у басі.



Примітка. Скоки квінтових тонів можуть бути одночасово з терцовими у басі, як це є показано вище (№ 50).

Зразок.

51.

Des-dur

Musical example 51 consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a sequence of chords: 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), and 6 (F#-A-C). The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a sequence of chords: 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), 6 (F#-A-C), 6 (C-G-E), and 6 (F#-A-C). Measure numbers 1 through 7 are placed above the corresponding chords in both staves. A bracket labeled "Des-dur" spans both staves. Below the staves, the text "Скок 3х тонів" is written.

ЛЕКЦІЯ ТРИНАДЦЯТА.

Сексакорд VII ступня

(у мажорі й мінорі).

Найчастіше сексакорду VII ст.. вживається при підносному верхньому тетрахорді в мелодії. У мінорній гамі хід голосу треба утворювати по мелодійній гамі:

52.

Черга ступнів така: I—IV—VII—I.

У мажорі можна починати або з тризгуку, або з сексакорду I ст. У мінорі — тільки з сексакорду. Подвоювати в сексакорді VII ст. бувшу терцію або квінту.

53.

При подвоєнні бувшої квінти в сексакорді VII ст. припускається скік на кварту або квінту (скік квінтових тонів).

54.

Мінор

У мінорі починається гармонізацію тетрахорду з сексакорду I ст.; далі, при тризгуці IV ст. басовий голос затримується, утворюючи спільній тон у 2-х перших акордах. Робиться

це для того, щоб уникнути 2-х паралельних великих терцій (між басовим голосом та мелодією). У першому мінорному прикладі від сектакорду VII ст. до тризгуку I ст. в теноровому голосі зроблено скік ходом на квінту додолу, що допустимо (при плавкому русі інших голосів).

Примітка: Необхідно грати на клавір гармонізації підносних верхніх тетрахордів — у мажорі та мінорі.

Зразок.

The musical example consists of two staves of music. The top staff is labeled "E-dur" and the bottom staff is labeled "cis-moll". Both staves begin with measure 55. Above the top staff, there is a bracket labeled "VII" with an arrow pointing to the dominant seventh chord. Measure 6 follows, with a bracket labeled "6" below it. The music is written in common time with quarter note subdivisions. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The chords shown include the dominant seventh chord (VII) and the tonic triad (I).

ЛЕКЦІЯ ЧОТИРНАДЦЯТА.

Квартсекстакорди

(минаючий та кадансовий).

Квартсекстакорд ($\frac{4}{6}$), як ми вже казали, це — друге обернення тризгуку.

The musical example shows a single staff of music. It consists of three measures. The first measure shows a basso continuo bass line with a '3' above it, a soprano line with a '6' above it, and an alto line with a '6' above it. The second measure shows the same three voices, with the alto line having a '4' above it. The third measure shows the same three voices again.

Минаючий квартсекстакорд (як і кадансовий) має в собі подвоєння бувшої квінти, рахуючи від тризгуку. Минаючі квартсекстакорди бувають I й V ступнів. Квартсекстакорд I ст. ставиться між тризгуком та секстакордом IV ступня; квартсекстакорд V ст. — між тризгуком та секстакордом I ст. і завжди на слабій частині такту. Всі ці три акорди сполучуються гармонійно при плавкому голосоведенню (жадних скоків не дозволяється). Минаючих квартсекстакордів можна вживати як на початку, так і в середині задач.

57.

Слід зараз же вправлятися за клавіром, граючи минаючі квартсекстакорди в мажорі й мінорі.

Кадансовий (кінцевий) квартсекстакорд може бути тільки на I ступні. Вживається його після IV ступня або секстакорду II ст. Ставиться ж його у передостанньому такті задачі на сильній частині такту, якщо задача у двохчастковому розмірі. За ним ідуть тризгуки V та I ступня.

58.

У трьохчастковому розмірі кадансовий квартсекстакорд можна ставити на слабій частині такту.

59.

Кадансовий квартсекстакорд можна переміщати, повторюючи двічі в ріжних мелодійних положеннях (у трьохчастковому розмірі).

60.

Зразок.

61.

d-moll

ЛЕКЦІЯ П'ЯТНАДЦЯТА.

Домінант-септакорд.

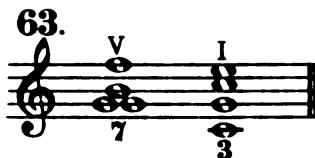
Домінант-септакорд (скорочене означення 7.V) складається з чотирьох самостійних згуків, розміщених по терціях — унизу великої й нагорі — двох малих на V ступні мажору й мінору.

62.

Домінант-септакорд має три обернення. 1-ше звуться квінт-сексакордом ($\frac{5}{6}$). 2-ге — терц-квартакордом ($\frac{3}{4}$). 3-те — секундакордом (2). Перші два обернення, як і самий домінант-септакорд, мають певну ступеневу структуру.

нант-септакорд розвязується в тризгук I ст. і тільки секундакорд (2) — розвязується в секстакорд на тому ж (I) ступні.

При розвязанні домінант-септакорда та його обернень слідкувати за тим, щоб септима завжди йшла додолу (на півтона або на тон). Домінант-септакорда, як і його обернень, можна вживати в усіх тих випадках, як і взагалі тризгуку V ст. Можна вживати неповного домінант-септакорду, як-що в ньому подвоєно основний тон та усунено квінту:



Так само неповного тризгуку вживається, коли в ньому потроєно основний тон та усунено квінту. Напр., повний домінант-септакорд ми розвязуємо в неповний тризгук — як-що хочемо провести справне голосоведення — розвязуючи септиму ходом додолу одного голосу, а уводячий тон — ходом додолу другого голосу:

Тепер ми напишемо таблицю вживань домінант-септакорду та його обернень.

1) Після I ступнія.

2) Після II ступнія (тільки в мажорі).

66.

3) Після III ступнія (тільки в мажорі).

67.

4) Після IV ступнія.

68.

5) Після V ступнія.

69.

При сполученні домінант-септакорду та його обернень з тризгуками ріжних ступнів уникати робити скоки, за виключенням сполучення секстакорду I ст. з $\frac{3}{4}$ V ступнія, як це показано на прикладі (№ 65, такт 7).

Можна робити також переміщення домінант-септакорду та його обернень, при чим треба слідкувати за тим, щоб септима залишалася в одному й тому ж самому голосі.

(непов.) (повний)

70.

Після домінант-септакорду (повного) можна вживати тризгуку VI ст. з подвоєною терцією, як це було раніше показано що-до тризгуку V ступнія.

Зразки.

71.

C-dur 1.)

a-moll 2.)

При сполученні сексакорду I ст. з $\frac{5}{4}$ V ст. зроблено скік у теноровому голосі (з *a* на *d*), при чим *d* утворює септиму акорду. Це припускається при умові гармонійного сполучення акордів (див. перші два такти в *a-moll*).

Вправлятися за клавіром, вживаючи домінант-септакорду та його обернень та сполучуючи їх з тризгуками ріжних ступнів, як це показано на таблиці.

Ця лекція дає великий матеріал учневі, і він мусить, не поспішаючися, можливо повніше засвоїти вживання домінант-септакорду та його обернень, що матиме значіння для далішого.

ЛЕКЦІЯ ШІСІНАДЦЯТА.

Квінтсекстакорд II ст.

Квінтсекстакорду (G_6) II ст. вживається в тих же випадках, як і *тризгуку* IV ст. Сполучати з іншими акордами треба гармонійно.

Як-що ми візьмемо II ступінь природної мажорної гами (*C*), то це буде нота *d*. Будуючи на цьому ступні септакорд, що складається з 3-х терцій:



ми одержимо й квінтсекстакорд цього-ж самого ступня, як його перше обернення.



В *a-moll* це буде:



Приклади вживання:

C-dur a-moll

75.

Тризгуки I й IV ступнів можна тут замінити сексакордами тих самих ступнів, але при сполученні з $\frac{5}{6}$ II ст. треба обов'язково зберігати гармонійне сполучення. Звертати увагу на те, щоб септиму ($\frac{5}{6}$ II ст.) підготувти, утворюючи спільний тон з акордом, що стоїть перед квінтсексакордом II ст.

Зразок.

76.

B-dur

При минаючому квінтсексакорді I ст. тризгук IV ст. можна замінити квінтсексакордом II ступня (гармонійне сполучення зберігається).

77.

Вправлятися за клавіром, вживаючи квінтсексакорду II ступня.

Зразок.

78.

g-moll

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

Приклад секстакордів з подвоєною терцією:

79.

6 8
6 5
6 8

Приклад секстакордів після терцквартакорда V ступнія.

80.

3 6 8
3 6

Секстакорди I та IV ступнів з подвоєною терцією.

Секстакорду I ст. можна вживати після тризгуку I ст. тоді, коли три верхні голоси залишаються на місці, а бас рухається по терціях, сполучуючися з тризгуком V ступнія.

Примітка: Секстакорду I ст. можна вживати й після ³V ст., сполучуючи їх гармонійно (приклад ч. 80).

Секстакорду IV ст. вживається після тризгуку IV ст. (З верхні голоси так само залишаються на місці, сполучуючи його з тризгуком I ступнія).

ЛЕКЦІЯ СІМНАДЦЯТА.

Каданси.

Кадансом звуться певні акорди, якими закінчується музична думка.

Приклади кадансів:

a) простий каданс

81.

b) складний каданс

1-ша форма 2-га форма

c) фригійський каданс

1-ша форма 2-га форма

Ми бачимо з цієї таблиці, що *простий каданс* можна утворити з поодинокостей: I—IV—I або I—V—I, складний

1-ої форми з послідовностей: I—IV—V—I, 2-ої форми — з послідовностей I—IV, — $\frac{4}{6}$ I—V—I.

Фригійський каданс (тільки в мінорі) складається:

1-ої форми — з I—III—IV—V (або I).

2-ої форми — з I—VII—IV—V.

Ми бачимо тут, що фригійські каданси утворюється там, де в мелодії або басі — спадаючі тетрахорди.

У складних кадансах 1-ої та 2-ої форми IV ст. можна замінити сектакордом II ст. з подвоєною терцією, або квінт-сектакордом II ст.

82.

I II

6 5

Треба вправлятися за клавіром, граючи каданси всіх родів у різних мелодійних положеннях акордів і в усіх тонаціях, як мажорних, так і мінорних до 7 знаків включно. Слідкувати за справністю голосоведення при сполученні акордів, уникаючи несправних скоків в окремих голосах.

ЛЕКЦІЯ ВІСІМНАДЦЯТА.

Гармонізація хоральних мелодій.

Для того, щоб зробити задачі довшими і через це користатися з можливою повнотою усім вивченим матеріалом, учень мусить перейти до гармонізації хоральних мелодій.

При гармонізації хоралів (протестанських церковних мелодій або співів) треба керуватися певними правилами, які ми подаємо нижче:

1. Хоральні мелодії збільшуються приблизно в два рази супроти попередніх восьмитактових задач.

2. Хоральні мелодії перетинається зупинками (через фермати), і на цих ферматах не припускається ставити сектакордів, а тільки прості тризгуки I—IV—V і VI ступнів.

3. Коли фермата стоїть на другій половині такту, — то повторювати один і той самий ступінь у цьому такті.

4. Хоральні мелодії можна починати затачом, при чим можна в цьому випадку починати задачу з IV або V ст. (тризгуків та сектакордів).

5. Хоральні мелодії иноді перетинається й павзами.

6. Як-що фермату уміщено на IV ст., то після V ст. припускається вживання IV ст.

7. Можна повторювати один і той самий ступінь після фермат у ріжних тактах (в акордах, що стоять поруч).

Зразки хоралів.

83.

C-dur

1.)

2.)

a-moll

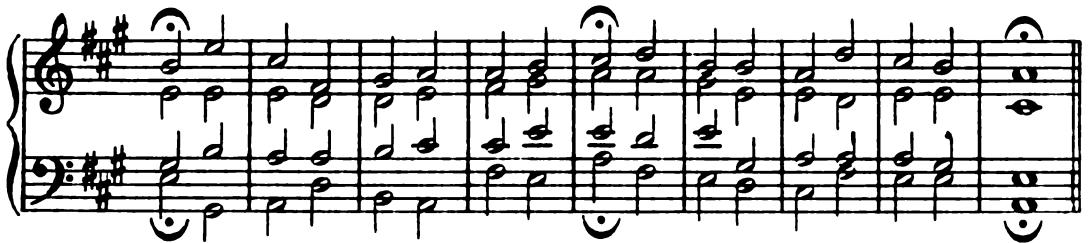
2.)



A-dur

3.)

A musical staff in A major (three sharps) and common time. It consists of two measures. The first measure contains six eighth notes followed by a half note. The second measure contains four eighth notes, one quarter note, and one eighth note.



C-moll

4.)

A musical staff in C minor (one flat) and common time. It consists of two measures. The first measure contains six eighth notes followed by a half note. The second measure contains four eighth notes, one quarter note, and one eighth note.



Учень може сам складати хоральні мелодії та гармонізувати їх, керуючися наведеними вище правилами та зразками. Було б дуже корисно учневі складати імпровізації на дані хоральні мелодії за клавіром.

Кінець I. частини.

ЧАСТИНА II.

ЛЕКЦІЯ ПЕРША.

МОДУЛЯЦІЯ.

Чин або спосіб, за допомогою якого робиться перехід від однієї тонації до другої — звуть *модуляцією*.

Модулювати — це значить переходити від однієї тонації до другої (висловлюючися коротче).

Модуляція в близькі лади.

Як-що ми збудуємо в гамі *C-dur* ряд тризгуків на всіх ступнях гами, то побачимо, що близькими ладами (що-до головного ладу *C*) будуть такі лади: на II ст. — *d-moll*; на III ст. — *e-moll*; на IV ст. — *F-dur*; на V ст. — *G-dur*; на VI — *a-moll* (VII ст. випускають). Крім того, на IV ст. можна збудувати *f-moll*-ний тризгук, що утворюється від гармонійного мажору.

Прим.: Гармонійна мажорна гама має один знижений ступінь, а саме VI (у підносному та спідному порядку). Покажемо це на прикладі:

(Ми раз назавжди, в цілях скорочення, будемо позначати всі мажори великою літерою, а всі мінори — малою).

Усі ноти цих основних тризгуків на ріжних ступнях гами (як показано вище) входять у склад гами *C*; звідци їх близький зв'язок (або спорідненість) з головною тонацією *C*.

З наведеного прикладу ми бачимо, що з поданого мажо-

II III IV VI
IV V

ру (*C*) можна модулювати в 4 мінорні лади (*d - e - f - a*) та в 2 ма-
жорні (*F-G*).

Тепер необхідно навчитися знаходити всі близькі лади від другого якого-небудь мажору — скажемо *G*. Само собою, в *G-dur*, як і в кожній іншій мажорній тонації, II—III—IV та VI ст. завжди утворюють близькі мінорні лади, а IV та V ст. — близькі мажорні (що-до певної мажорної тонації).

Знайдемо близькі лади що-до *G-dur*:

2.

	G	a	h	C	c	D	e
	I	II	III	IV	(IV)	V	VI

Тепер знайдемо їх що-до *F-dur*:

3.

	F	g	a	B	b	C	d
	I	II	III	IV	(IV)	V	VI

Учніві корисно самому визначати лади, близькі що-до інших мажорних тонацій, яких тут не згадується. Слід використати для вправ усі мажорні гами. Як-що він навчиться це робити, то можна перейти, вправляючися так само, до відшукування ладів, близьких що-до якого-небудь мінору. Як саме це треба робити, — покажемо зараз.

Випишемо всі лади, близькі що-до поданого вже мінору. Візьмемо для прикладу *a-moll* та збудуємо в цій тонації тризгуки всіх інших ступнів:

4.

	a	C	d	e	E	F	G
	I	II	III	IV	(V)	VI	VII

Тутечка II ст. виключається (з причини зменшеного тризгуку). На III ст. — природний *C-dur*; на V ст. — також *E-dur* (як-що гаму буде від гармонійно); на VI ст. — *F-dur* і на VII ст. — природний *G-dur*.

Ми бачимо звідци, що на III, V та VII ст. тризгуки будуться по природній мінорній гамі. Крім того, V ст. може утворювати тризгук від гармонійного мінору (як це практикувалося в задачах I частини). Отже з даного мінору, напр. *a-moll*, можна модулювати в 4 мажорні лади (*C—E—F—G*) та 2 мінорні (*d* та *e*).

Збудуємо усі лади, близькі що-до *h-moll*:

5.

h D e fis (Fis) G A
I II III IV V VI VII

А тепер — що-до *g-moll*:

6.

g B c d (D) Es F
I II III IV V VI VII

У вправах такого роду — це перший крок, може, й трудний, але ж дуже важливий для засвоєння модуляції взагалі. Без цих попередніх вправ далі йти не можна (що торкається модуляції).

ЛЕКЦІЯ ДРУГА.

Ми складемо таблиці модуляцій в ладу *C* в усі близькі що-до нього лади, при чому зробимо це в ріжні способи при модулюванні в одну й ту саму тонацію. Разом з тим

ми розглянемо кожну модуляцію зокрема, щоб краще з'ясувати собі способи, яких вживається при утворенню модуляцій.

Спочатку ми модулюватимемо тілько в II ст. в ріжні способи, далі в III і т. д.

Модуляція з C-dur в d-moll:

1-ий спосіб 2-ий спосіб 3-ий спосіб

7.

У *першому* способі за I ст. іде IV. Цей IV ст., коли його розглядати що-до *d-moll*, буде в той же самий час природним III ст. цього останнього ладу. Отже це саме перевернення IV ст. в III і дає змогу зробити модуляцію в даному випадку у *d-moll*. Закріплюючи її в новій тонації, ми за III ст. ставимо IV—V—I ступні, рахуючи вже від *d-moll*.

У *другому* способі I ст. розглядається, як природний VII ст. у *d-moll*, а ми вже знаємо (з I частини цієї книги), що після природного VII ст. йдуть секстакорд IV ст., тризгуки V й I ст.

У *третьому* способі після I ст. йде II ст.; але II ст. від *C-dur* в той же самий час є I ст. від *d-moll*. Щоб закріпитися в цьому останньому ладі (*d-moll*), його зміцнюється каденцією (простою або складною) себ-то, послідовністю з I—IV—V—I ст., як-що це буде каданс I форми.

Модуляція з C-dur в e-moll:

8. 1-ий спосіб. 2-ий спосіб.

У *першому* випадку після I ст. береться VI ст.; VI ст. пристосовується до IV ст., рахуючи вже від e-moll; далі йдуть V та I ст.

У *другому* випадку після I ст. йде III; його пристосовується до I ст. від e-moll, а далі йде каденція в цілях закріплення в новому ладі (I—IV—V—I).

Модуляція з C-dur в F-dur та f-moll:

1-ий спосіб.

2-ий спосіб.

3-ий спосіб.

9.

The musical score example 9 illustrates three methods of modulation from C major (C-dur) to F major (F-dur) and f-moll. The score is divided into three staves, each representing a different approach. Staff 1 shows a simple progression from C major (I=V) to F major (V) via I. Staff 2 also shows a similar progression from C major (I=V) to F major (V) via I. Staff 3 represents a more complex modulation, likely involving a secondary dominant or a more extended harmonic path. The notation includes various chords and rests, with specific note heads and stems indicating pitch and rhythm.

У *першому* випадку I ст. вважається за V ст. дальнього ладу (F-dur або f-moll); далі йдуть септакорд V ст. та тризгук I ст.

Як-що переходят до f-moll, то, звичайно, треба ставити відповідні знаки, але ж спосіб модуляції один і той самий, як для мажору, так і для мінору — не тільки в першому випадку, але в другому й третьому.

Прим. Для f-moll у нас визначено відповідні знаки в дужках.

У *другому* способі (подібному до первого) септакорда V ст. заміняється секундакордом, якого розвязується в секстакорд I ст. Тут, у цьому прикладі, не слід зупинятися на секстакорді: треба після зробленої модуляції додати ще (після секстакорду) IV—V—I ст.

У *третьому* способі I ст. = V дальнього ладу. За V ст. іде VI з подвоєною терцією; далі IV—V—I.

Модуляція з C-dur у G-dur:

1-ий спосіб 2-ий спосіб 3-ий спосіб 4-ий спосіб

10.

2 6 5 6

У *першому* способі I ст. від C-dur буде IV від G-dur; далі йдуть V та I ст.

У *другому* — теж саме, тільки тризгук V ст. заміняється секундакордом V, якого розв'язується в сексакорд I ст. Звичайно, тут, у цьому випадку, можна вживати й інших обернень домінант-септакорду.

У *третьому* — після I ст. взято VI ст. Якщо цей останній розглядати що-до G-dur, то там це буде II ст.; далі йдуть V та I ст.

У *четвертому* — після I ст. взято III ст., що є VI ст. у ладі G-dur; далі йдуть квінтсекстакорд II ст. й тризгуки V та I ст.

Модуляція з C-dur в a-moll:

1-ий спосіб 2-ий спосіб. 3-ий спосіб

11.

5 6 6 4 6

У *першому* випадку після I ст. береться II ст., що є рівним IV ст. від a-moll; далі йдуть V та I ст.

У *другому* випадку після I ст. береться IV ст., що є рівним VI ст. від a-moll, а далі йдуть квінтсекстакорд II ст., тризгуки V й I ст. (квінтсекстакорд можна замінити тризгуком IV ст.).

У третьому випадку після I ст. береться VI = I від *a-moll*; далі додається тільки каданс для закріплення нового ладу (I, секстакорд II, кварт-секстакорд I, V та I ст.).

ЛЕКЦІЯ ТРЕТЬЯ.

А тепер ми складемо таблицю модулювання з ладу *a (moll)* в близькі що-до цього ладу — лади.

Модуляція з a-moll у C-dur:

12.

1 спос.	2 спос.	3-й спос.
I VI(=IV) V I	I VII(=V) I	I IV(=II) V I

В 1-му способі після I йде VI, якого обернено в IV ст. далішого ладу (*C-dur*), — далі V та I.

В 2-му способі після I йде природний VII ст., якого обернено в V ст. від *C-dur*, а далі I ст.

В 3-му способі після I ст. йде IV ст., якого обернено в II ст. від *C-dur*, далі V та I.

Модуляція з a в d:

13.

1-ий спосіб.	2-ий спосіб.
I VI(=III) IV V I	I III(=VII) IV V I

В 1-му способі після I йде VI ст., якого обернено в III ст. природний (від *d-moll*), далі йдуть: IV ст., терцквартакорд V ст. та I ступінь.

В 2-му способі після I йде III ст., якого обернено в VII ст. природний (від *d-moll*); далі йдуть: сексакорд IV ст. і ступні V та I.

Модуляція з a в E та e:

1-ий спосіб.

2-ий спосіб.

3-ий спосіб.

14.

В 1-му способі після I ст., якого відразу ж обернено в IV ст. (від дальнього ладу) йдуть ступні V та I (для мажору хрестики взято в дужки).

В 2-му способі теж саме, тілько замісць терцквартакорду V ст. поставлено секундакорд того ж ступня, якого розвивається в сексакорд I ст.

У 3-му способі — після I ст. йде V ст., якого обернено в I ст. дальнього ладу, далі йде каденція.

Тут, — як-що модулюється не в мінор, а в тієї ж назви мажор (*e* — *E*), треба вживати збудовання акордів по гармонійному мажору (з обніженням VI ст.).

Модуляція з a-moll у F-dur:

1-ий спосіб.

2-ий спосіб.

3-ий спосіб.

15.

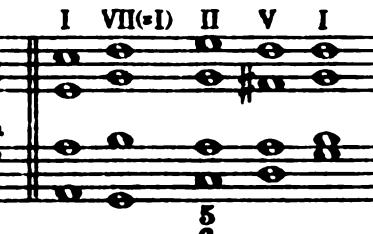
У 1-му способі I-го ст. обертається в III-тій, далі йдуть терцквартакорд V ст. й I ст.

У 2-му способі — I-го ст. також обертається в III-тій, далі йдуть сексакорд II ст., ступні V та I.

У 3-му способі -- після I ст. йде IV, якого обернено в VI ст. від *F-dur*, далі йдуть квінтсекстакорд II ст. й триагуки V та I ст.

Модулляція з а в G:

16.

1-й спосіб	2-й спосіб	3-й спосіб
I(=III) V I	I V(=VI) II V I	I VII(=I) II V I
		

У 1-му способі I ст. обернено в II (від *G-dur*), далі йдуть септакорд V ст. й I-ий ст.

У 2-му способі після I ст. береться природний V ст., якого обертається в VI ст. (від *G-dur*), далі йдуть квінтсекстакорд II ст. й триагуки V та I ст.

У 3-му способі -- після I ст. вживається природного VII ст., якого обертається в I ст. дальнього ладу, а далі йде каденція (I ст., квінтоекстакорд V-го ст. й I-ий ст.).

ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТА.

Хроматичні способи модулляції.

Маються так звані *хроматичні* способи при модулюванні (теж у близькі лади), але раніш, ніж перейти до них, ми мусимо познайомитися зі *зменшеним* септакордом VII ст. в мінорі та в гармонійному мажорі.

Зменшений септакорд VII ст.

(у мінорі та гармонійному мажорі).

Зменшений септакорд VII ст., що складається з 3-х малих терцій, знаходиться на VII ст. мінора та гармонійного мажору:

17.



Розвязується його в тризгук I ст. з подвоєною терцією. Він має 3 обернення: квінтоекстакорд, терцквартакорд та секундакорд. Поки-що у нас ітиме мова тільки про самий зменшений септакорд, у приложеню його до хроматичних модулляцій.

Приклади хроматичних модулляцій.

1. з C в d.

2. з G в a.

3. з As у be

18.

хромат. хід у басі

теж саме

теж саме

Тут на прикладі показано, що I ст., якого обрнено в природний VII ст. дальнішого ладу, можна далі звязати гармонійно (з двома спільними тонами) зі септакордом VII ст., на підвищеному VII ст.; звідци утворюється хроматичний хід у басі, через що й саму модулляцію звуть *хроматичною*.

Усі три наведені приклади одинакові, тому що всі вони модулюють у II-ий ст. від поданого мажору. Для C — це буде *d-moll*; для G — *a-moll* і для As — *be-moll*.

Але маються ще й другі способи хроматичної модулляції без співчасті зменшеного септакорду.

Покажемо їх на прикладі:

1. з C в e 2. з C в d. 3. з C в d. 4. з a в d 5. з C в a.

19. I V(=III) V I I IV(=III) V I I(=VII) V I I(=V) V I I(=III) V I

На цих прикладах ми бачимо, що хроматизм утворюється через те, що сполучується акорди природного виду з акор-

дами, які утворюються на зміненому мінорі (з участю знаків підвищення).

У 1-му прикладі (від *C* до *e*) — після I ст. йде V ст., якого обернено у природний III ст. від дільшого ладу. III ст. потім гармонійно сполучується з терцквартакордом VII ст.; кінчується модуляція I ступнем.

У 2-му (від *C* до *d*) — після I ст. йде IV ст., якого обернено також у III ст. дільшого ладу. III ст. завжди (при хроматичних модуляціях) сполучується з терцквартакордом V ст.; на прикінці — I ст.

У 3-му (від *C* до *d*) — I ст. обертають у природний VII ст.; цей VII ст. сполучують зі септакордом V ст. гармонійно (з 2-ма спільними тонами); далі йде I ст.

У 4-му (від *a* до *d*) — I ст. = V ст. дільшого ладу; його зв'язується зі септакордом VII ст. при гармонійному сполученні знову ж з 2-ма спільними тонами.

У 5-му (від *C* до *a*) — I ст. = природному III ст. дільшого ладу. За III ст. ідуть: терцквартакорд V ст. й I-ий ст. (сполучати їх обов'язково гармонійно); хроматизм тут буде в теноровому голосі.

Розуміється, хроматичні ходи треба проводити завжди в одному й тому ж самому голосі: увесь час у басі або тенорі, в альті або сопрані. При хроматичних модуляціях, звичайно, не можна задовольнятися тільки вживанням терцквартакорду V ст. Можна його замінити й іншими домінантовими оберненнями. Наприклад:

1.
20. 1.) 2.) 3.)

$I(=III)$ V I $I(=III)$ V I $I(=III)$ V I

2 6 7 5
 6

суперечиння

Тут, на 3-му прикладі, показано, як не треба робити модуляції, щоб не допуститися суперечиння. Як описано було вище, хроматизм треба проводити в одному й тому ж самому голосі.

Цим ми закінчуємо відділ модуляцій у близькі лади. Перш ніж перейти до вживання модуляцій (у близькі лади) у гармонійних задачах або хоралах, — треба ґрунтовно засвоїти усі наведені вище способи модулювання. Учень може писати або грати за клавіром модуляції від якого-будь мажорного або мінорного ладу в усі близькі до нього лади. При модуляціях можна вживати акордів чи-то завжди широкої розпологи, чи то тісної. Слідкувати весь час за справністю голосоведення. Немає потреби копіювати наведені вище приклади: учень може сам комбінувати які завгодно акорди при розвязанні модуляцій, аби тільки він не виходив за межі правил загального характеру. Учневі значно легше буде розвязувати задачі з модуляціями тоді, коли він гаразд засвоїть їх, граючи за клавіром.

ЛЕКЦІЯ П'ЯТА.

Розвязання задач з модуляціями у близькі лади.

Зразки:

I. Лади: C—a—C':

21.

modуляція в a

IV(=VI) II V I

повернення до C

I VI(=V) I

This musical score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and G clef, with a key signature of one sharp. The bottom staff is in common time (C) and F clef, with a key signature of one sharp. The score shows a progression from C major through IV (VI), II, and V to I in A minor. It then returns to C major through I, VI (V), and I. The bassoon part is primarily responsible for the harmonic changes, indicated by Roman numerals above the staff.

II. Лади B—g—F—B

22.

modул. у g

I(=III) V I

modул. у F modул. у B = повернення

I(=II) V I(=V) V I

This musical score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and G clef, with a key signature of one sharp. The bottom staff is in common time (C) and F clef, with a key signature of one sharp. The score shows a progression from B major through I (III), V, and I in G major. It then moves to F major through I (II), V, and I. Finally, it returns to B major through I (V), V, and I. The bassoon part is primarily responsible for the harmonic changes, indicated by Roman numerals above the staff.

III. Лади: e - G - a C - e.

модуляція у G модул. в a модул. у С модул. у b e = поверн.

23.

The score consists of two staves. The top staff is in E major (G-C-E) and the bottom staff is in C major (E-G-C). The progression is as follows:

- Tenor: I VI(=II) V I
- Bass: II(=VII) VII I I
- Tenor: VI(=IV) V I II(=VI) II V I
- Bass: 2 6 7 3 5 6

Учень може тепер сам складати модуляційні задачі-прелюдії. Кількість тактів можна збільшити до 12-ти. Уміщати по середині задачі 2-3 модуляції, але так, щоб модулювати тільки в близькі лади (що до головного ладу) з поверненням до головного або початкового ладу. Добре й дуже корисно учневі імпровізувати за клавіром такого роду задачі. Він назначує спочатку план, куди буде модулювати, а вже після того грає. Тут мається на увазі гра модуляцій у формі прелюдій,— як це показано на наведених вище зразках. Учень ніколи не мусить боятися того, що це справа важка або така, що її не можна виконати: все залежить від практики; тим більш це радиться талановитому учневі, що бажає серйозно й ґрунтово навчитися модуляції, звичайно, не тільки теоретично, але й практично. Чим краще він засвоїть ці простіші модуляції (особливо практично), тим легше буде йому потім, коли справа торкнеться модуляцій у далекі лади, що трохи складніше.

Ми покажемо ще зразок модуляцій у близькі лади:

B ладі F:

(модул. в Es) модул. в A^х модул. у b e

24.

The score consists of two staves. The top staff is in F major (Bb-D-F) and the bottom staff is in Bb major (F-Bb-D). The progression is as follows:

- Tenor: II(=V) V I(=V) V I
- Bass: I IV(=III) V I
- Bass: 2 3 4

модул. у *f* = повернення

I(=IV) V I

Треба більше складати таких задач-прелюдій, вибираючи мажорні й мінорні тонації вже з більшою кількостю знаків при ключі. В цій цілі найкраще використати всі гами аж до гам зі 7-ма знаками (хрестиками чи-то bemолями). Кожну написану задачу треба відограти на клавір, щоб ученьчув *реально*, що він пише, та слідкувати за тим, щоб задачі на модуляцію мали певний інтерес що-до вибору гармонійних засобів, учнєві вже відомих.

ЛЕКЦІЯ ШОСТА.

Минаючі ноти.

Минаючими нотами звуть усі ті ноти, що заповнюють промежок між головними акордовими тонами.

Минаючі ноти бувають: а) *прості* — діятоничні, що рухаються на один ступінь догори або додолу й завжди дисонують з акордовими тонами; б) *хроматичні*, що рухаються тільки півтонами; в) *минаючі акордові*, що рухаються по акордових тонах скоками на ріжні інтервали; г) *подвійні минаючі*, що рухаються терціями або сектами одночасово в двох яких-небудь голосах.

Як-що минаючі ноти рухаються догори, їх звуть *підносяними*, а коли додолу, то *спадними*. Минаючі ноти заповнюють собою, як буде показано далі, слабі частини такту. Скрізь, де в якому-небудь голосі утворюється хід на терцію, можна заповнити промежок однією минаючою нотою (діятоничною).

Усі минаючі ноти, що їх буде показано на зразках, дисонують з головними акордовими тонами, — звідци їх звуть *дисонуючими минаючими нотами*.

Зразок на прості діятоничні минаючі ноти.

25.

Тепер розглянемо цей зразок що-до мінаючих нот. Мінаючі ноти на слабих місцях зазначено хрестиками (+). В 1-му такті *d* та *h* в мелодії — мінаючі ноти. *D* належить до першого акорду, а *h* — до другого. 1-ий акорд, що складається з головних акордових тонів (*c—e—g*), знаходиться на сильній частині такту; мінаюча нота *d*, знаходючися на слабій частині такту, у той же самий час належить також до 1-го акорду. Як-що розглядати ноту *d* (мінаючу) що-до головних акордових тонів, то можна бачити, що вона дисонує з цими тонами, бо ноти *d* немає в 1-му триагузі; через це саме її й звату дисонуючою мінаючою нотою. Те ж саме буде і з нотою *h* що до 2-го акорду в 1-му такті.

Мінаючі ноти значно прикрашують задачу, роблючи її взагалі цікавішою. Але в той же самий час треба бути дуже обережним що-до користання мінаючими нотами, тому що вони легко можуть недосвідченого учня завести, як-що з ними невміло поводитися. Треба уникати таких помилок:

26. 1.) 2.) 3.)

Зле *Добре*

1-ий такт тут утворює триагуки I й IV ступнів. Рух мелодії (з е до с) хоча й дає можливість зробити тут минаючу ноту, але тому що за I ст. тут іде IV ст., то при вживанні його можна допуститися *паралельної квінти* (минаюча нота *d* утворює з альтом в 1-му акорді інтервал квінти і далі, у 2-му акорді IV ст. сопрано з альтом утворюють той самий інтервал*), а рух паралельними квінтами суворо забороняється. Краще обрати рух минаючої ноти втеноровому голосі, тоді помилки не буде (як показано в 3-му прикладі).

Про мінаючі хроматичні ноти буде говоритися пізніше, а тепер перейдемо до подвійних мінаючих нот (у терціях та октавах).

ЛЕКЦІЯ СЬОМА.

Подвійні мінаючі ноти.

Як-що обидва голоси одночасово, при сполученннях акордів ріжких ступнів або при повторенні одного й того ж самого ступня, мають ходи або рух на інтервал терції, то можна вживати подвійних мінаючих нот у терціях або у секстах (паралельних). Наприклад:

27.

*) Це показано на 3-му прикладі.

Зразок.

Мажор (прості ѹ подвійні минаючі ноти):

28.

Минаючі ноти можуть бути одночасово в 2-х голосах в *протилежному* русі при повторенні одного й того ж самого ступня (I—I, IV—IV, V—V). Рух починається з сексти на цециму або навпаки:

29.

a)

b)

Мінор (подвійні ноти у протилежному русі).

30.

мелодійний хід

Деколи можна вживати потрійних минаючих нот в одно-

му напрямку з секстакордів у 3-х верхніх голосах або з кварт-секстакордів на тривалому басі:

31.



Подібних прикладів вживати тільки при повторенні V ст. в одному й тому ж самому такті, при чім: 1-й акорд на сильній частині такту — тризгук V-го ст. а другий — септакорд того ж самого ступня.

Як-що рух голосу утворює інтервал кварти, то його можна заповнювати двома минаючими нотами, а коли він утворює квінту, то трьома (рахуючи між сильними частинами такту).

Дві минаючі ноти:

32.

a)

b)

c)

Три минаючі ноти:

33.

a)

b)

c)

Примітка: Тут, в останньому прикладі (c), одночасово у тенора — 3 минаючі ноти, а у баса — дві.

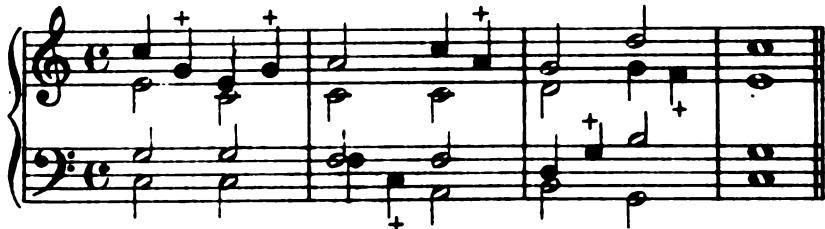
*) Тут подвоєння терції у тризгуці допускається: воно має рацію, коли бажають провести дві минаючі ноти. Вживати тілько коли-не-коли.

ЛЕКЦІЯ ВОСЬМА.

Минаючі акордові ноти.

Як сказано було раніш, ці минаючі ноти утворюються при акордових тонах скоками на ріжні інтервали. При вживанні їх допускаються випадкові подвоєння терцій та квінт при тризгуках. Наприклад:

34.



У наступних задачах учень може комбінувати ріжного роду минаючі ноти, все ж віддаючи перевагу минаючим дисонуючим нотам, де-коли вживаючи й інших, як це буде показано на зразках.

Зразок-прелюдія.

I. D—h—A—h—D.

(Модуляційна прелюдія).

35.

Тут ужито розміру в $\frac{3}{4}$. Нема потреби писати весь час у 4-частковому розмірі: бажано, щоб час від часу задачі писалося і в других уживаних розмірах. Корисно для учня пророблені зразки старанно проаналізувати, як що-до ходу модуляцій, так і що-до минаючих нот.

Другий зразок ми покажемо в *c-moll*.

II. *c—B—g—E \flat —c.*

(Прелюдія з модуляціями).

36.

The musical score consists of four staves of piano notation. Staff 1 (treble clef) starts with a C minor chord (root position). Staff 2 (bass clef) starts with a C minor chord. Staff 3 (treble clef) starts with a B-flat major chord (root position). Staff 4 (bass clef) starts with a G major chord (root position). The music continues with various chords and melodic patterns, showing the progression through different keys.

Цих двох зразків досить для того, щоб учень знат, як він мусить уживати минаючих нот у власних задачах. Слід

тільки спочатку скласти модуляційний план. Бажано затриматися на де-кілька тактів у кожному ладі. При швидкому чергуванні модуляцій задача менш красива. Залишатися в кожному новому ладі не менш 2—3-х тактів. Задач-прелюдій писати по можливості більш.

ЛЕКЦІЯ ДЕВ'ЯТА.

Помічні ноти.

Як що ми візьмемо, скажемо, ноту *c*, а від неї догори сусідню ноту *d*, далі повернемося знову до ноти *c*, то посередкова нота (*d*) й буде помічною нотою що-до *c*, яку береться двічі.

Прим.: Її зазначується далі хрестиком (+) над нотою.



Помічні ноти можуть бути (як і минаючі) дисонуючі й консонуючі що-до акордів.

a) *Дисонуючі помічні ноти.*

38.

б) *Консонуючі помічні ноти.*

39.

Штучне підвищення нот при помічних.

Як-що повторний голос (при помічних *спадних*) знаходиться у квінтовому положенню що-до баса, то помічні ноти, що утворюються між повторним голосом, штучно підвищуються.

40. *I ст.* *V ст.* *I ст.* *V ст.*

Нижче ми дамо іще інші приклади штучного підвищення при помічних:

I (e dur i moll) II (e dur) V (e dur i moll) VI (e dur)

41.

З цих прикладів бачимо, що: 1) при I ст. помічна нота вимагає підвищення там, де повторний голос знаходиться у квінтовому положенню що-до баса (у мажорі й мінорі); 2) при II ст. (тільки в мажорі) — там, де повторний голос в октавному положенню; 3) при V ст. — там, де повторний голос знаходиться в октавному або квінтовому положенню (у мажорі й мінорі); 4) при VI ст. — там, де повторний голос знаходиться в октавному положенню (у мажорі).

Крім того, треба знати, коли помічних нот не можна вживати.

Зле

42. 1)

Краще

2)

Тут, у 1-му прикладі, помічна *d*, що йде у *c*, вже має цю ноту (*c*) в альті; як-що ми подвоїмо в цьому сектакорді не основний тон, а квінту (як це показано у першому такті 2-го прикладу), то помічна (*d*) буде звучати значно м'якше й красивіше; через це й роблять при сектакорді подвоєння квінти, а не основного тону. У другому такті 1-го прикладу не повинно бути подвоєння квінти (в сектакорді), а мусить бути подвоєння основного тону в тієї ж причини. Ми бачимо таким чином, що коли сектакорд знаходиться у положенню основного тону, то треба подвоювати квінту, а коли він у положенню квінти, — то треба подвоїти основний тон. Ці подвоєння отосуються тільки до показаних останніх прикладів.

Зразок (минаючі й помічні ноти).

43.

Корисно яко-мога більше складати подібних задач. Притримуватися поки-що однієї тонації; з модуляціями можна писати пізніше, коли в учня буде вже звик у засвоєнні викладеного вище матеріалу. Задачі мусять мати 12—16 тактів.

ЛЕКЦІЯ ДЕСЯТА.

Минаючі хроматичні ноти.

Це ті ноти, що йдуть півтонами — діятоничним або малим (хроматичним).

В задачах їх треба вживати не часто, змішуючи їх з простими минаючими нотами, підтримуючи в такий спосіб рух у голосах. Слідкувати за правописом хроматизмів згідно з правилами хроматичної гами. Уміщати в промежках одну або

дві хроматичні минаючі. Зі зразка, якого уміщається нижче, учневі видно буде, як вживається минаючих хроматичних нот. Звичайно, учневі написати задачу, весь час збудовану на минаючих хроматичних нотах, досить трудно без довгого досвіду, але це прийде пізніше. Писати поки-що без модуляцій. Тепер ми наведемо два невеличкі зразки минаючих хроматичних у ріжних голосах.

44.

Коли учень придбас деяку техніку письма в цих вправах, він може писати задачі і з модуляціями, вживаючи також хроматизму.

45.

Намагатися підтримувати рух в усіх голосах, а не тільки в одному якому-небудь, через що задача виграє що-до інтересу її будови. Писати такі задачі з 8—10 тактів, вживаючи ріжних тонацій та ріжних розмірів. Слідкувати за тим, щоб весь час заховувати яко мога рух. Ми ще раз нагадаємо, що слід у таких задачах комбінувати рух з минаючих простих, хроматичних та помічних нот. Цей матеріал дає можливість учневі самому складати більш-менш цікаві задачі. Звичайно, тут дуже може допомогти сама обдарованість учня, його музичний смак та здібність винаходити засоби до того, щоб зробити задачу тим, що звуться «музично».

При хроматизмах не ускладняти задачі рухом одночасово в інших голосах. Таких комбінацій учень може вживати згодом, коли йому буде показано, як це треба робити.

ЛЕКЦІЯ ОДИНАДЦЯТА.

Модуляція в далекі лади.

Далекими ладами звуться всі ті лади, що не мають близького звязку або споріднення з даним ладом, з якого робиться перехід у другі лади. Ми вже визначили всі близькі лади у відношенню до даного мажору або даного мінору. Тепер перейдемо до модуляцій в далекі лади. Але ми мусимо ще раз нагадати учневі: для того, щоб уміти робити модуляцію в далекі лади, треба *твердо засвоїти* модуляції у близькі, тому що сама по собі модуляція в далекий лад є ніщо інше, як ряд модуляцій з близьких ладів. Ми тут говоримо про *ступневу* модуляцію, тому що маються ще й інші способи модуляцій, які звуть *раптовими*. Про ці останні модуляції ми будемо говорити пізніше.

Плани модуляцій у далекі лади

(ступневі).

Скажемо, нам треба перейти з *C (dur)* у *gis (moll)*. *C* не має знаків при ключі, а *gis* має 5 хрестиків. Задача полягає в тім, щоб підшукати посередкові лади між *C* та *gis*. Слід притримуватися такого правила при підшуканні посередкових ладів, щоб мажорна тонація чергувалася з мінорною. Ми знаємо, що до *C (dur)* близькими мінорними ладами будуть: *d*, *e*, *f* та *a*. З них ми виберемо той мінорний лад, що має більшу кількість знаків — в даному разі хрестиків, — щоб скоріше, хоч і ступнево, підійти до *gis (moll)* — кінцевого ладу. Отже після *C (dur)* слідуючий мінор буде *e*; але *e* ще не можна сполучити з *gis (moll)* через те, що вони далекі один від одного, а тому ми мусимо підшукати слідуючий мажор з більшою кількістю знаків. Близькими до *e (moll)* мажорами будуть: *G*, *H*, *C*, *D*. Розуміється, з цих мажорів ми візьмемо *H*, тому що його вже можна звязати з *gis (moll)*. Ми бачимо, що крайні лади (*C* та *gis*) — це *далекі* лади, а вся модуляція --- це ланцюг з

близьких один до одного ладів. Отже план такий:

$$C—e—H—gis.$$

Припустім, що тепер нам треба перейти від c (*moll*) до Fis (*dur*). Ми підшукаємо знову ж посередкові лади, що звязали б ці два крайні лади. Близькими до c (*moll*) мажорними ладами будуть: $E\flat$, G , $A\flat$, B . З них ми вибираємо той, що вже має один хрестик при ключі — G . Наше стремління в даному разі знаходить хрестикові лади, тому що ми йдемо при модулюванні у бік хрестиків (маючи на увазі *Fis-dur*). Отже після c -*moll* ми вибираємо *G-dur*. Від G ми йдемо далі через мінорний лад. Близькими до G мінорними ладами будуть a , h , c , e . Ми дамо перевагу як-раз ладу h (*moll*), що вже приведе нас до *Fis* (*dur*). Отже план такий:

$$c—G—h—Fis.$$

У двох наведених вище модуляціях (*C-gis* та *c-Fis*) — по два посередкових лади. Бувають модуляції, що мають більшу кількість посередкових ладів.

Візьмемо, напр., $A\flat$ (*dur*) та A (*dur*). Після $A\flat$ ми беремо c (*moll*); далі G (*dur*); потім h (*moll*) і приходимо до A (*dur*). План:

$$A\flat—c—G—h—A.$$

Візьмемо ще лади: *dis* (*moll*) та *g* (*moll*). Після *dis* треба перейти до *H* (*dur*); потім іде *e* (*moll*); далі — *C* (*dur*); ще далі — *d* (*moll*) і, нарешті, — *B* (*dur*), що сполучається вже з *g* (*moll*). План:

$$dis—H—e—C—d—B—g.$$

Цей план можна скоротити і зробити так:

$$dis—Fis—h—D—g.$$

Головне завдання при модуляціях у далекі лади полягає в тім, щоб користуватися меншою кількістю посередкових ладів, а тому треба підбрати як-раз ті лади (посередкові), що найшвидче доводять до мети.

Складемо ще де-кілька інших планів ступневих модуляцій у далекі лади.

I. *E — B*:

- 1) *E—a—F—g—B*
- 2) *E—a—F—d—B*
- 3) *E—a—C—d—B*

II. *cis — c*:

- 1) *cis—A—d—B—c*
- 2) *cis—E—a—F—d—B—c*
- 3) *cis—H—e—G—c*

III. *b — A*:

- 1) *b—F—d—A*
- 2) *b—As—c—G—h—A*

IV. *Des — H*:

- 1) *Des—f—C—e—H*
- 2) *Des—b—F—a—E—cis—H*

Звичайно, для скорочення посередкових ладів можна иноді вживати *двох* мажорів (або мінорів) побіч. Але в цілому модуляція згучить легше й красніше, коли мажор чергується з мінором.

Учень може тепер сам складати ріжні плани модуляцій у далекі лади, вживаючи навіть по де-кілька способів для однієї й тієї ж самої модуляції. Коли він звикне до складання таких планів, він може розвязувати задачі практично, пишучи їх, як це буде показано далі на прикладах, та граючи їх за клавіром.

Зразки модуляцій у далекі лади.

I. *C—a—E—H—cis*

46.

47.

II. b—F—d—A—fis

48.

III. Es—g—D—h—Fis

Три наведені вище зразки мають по 3 посередкові лади. Учень може, звичайно, вживати більшої кількості посередкових ладів в залежності віддаленості початкового ладу від останнього.

Наведемо ще один зразок з поверненням до початкової тонації.

49.

Cis—g—Cis:fis—D—g—F—a—E—gis—H—dis—Cis



Тут, в останньому зразку ми могли б, повертаючися до попередньої (початкової) тонації, йти тим самим шляхом посередкових ладів, як і спочатку, йдучи до *g (moll)*, але ми навмисне зробили інакше, щоб показати учневі іншу можливість дійти до початкової тонації.

Учневі радиться складати яко-мога більше модуляційних задач; це необхідно для успішного проходження досить важкого відділу науки гармонії, який ми тут викладаємо.

ЛЕКІЦІЯ ДВАНАДЦЯТА.

Затримання.

Затриманням звуть спізнення в руху язігості голосу до слідуючого (що стоїть поруч) тону при зміні акордів ріжних ступнів.

Затримання бувають на сильних частинах такту, утворюючи дисонуючі сполучення акордів, але тільки на момент, бо опісля дисонуючий до акорду голос відводять на своє місце.

Затримання бувають *спадні* й *підносні*. Перших уживається частіше. Одночасово можуть бути ті й другі в ріжних голосах.

Тон, у який розв'язається затримана нота, не мусить бути в іншому, крім баса, голосі.

I. Приклад затримань.

a) спадних

50.

a) C-dur

b) a-moll

б) підносних

51.

a) C-dur

б) a-moll

в) спадних та підносних одночасово:

C-dur

52.

II: г) Розвязання затримань.

53.

Зле

Краще

Що-до довготи підготовчої ноти (ми говоримо про затримання), то вона не мусить бути коротша від ноти, яку ми розглядаємо в мент затримання. Вона може бути рівною або більшою:

54.



підготов. мент
нота затрим.

Зразок.

55.

Можуть бути затримання одночасово в двох голосах — спадні й підносні, а також і в трьох голосах — два з них утворюють спаднє, а один — підносне затримання.

56.

C-dur

a-moll

C-dur

57.

a-moll

C-dur

a-moll

Ці затримання (одночасово в двох або трьох голосах) вживати при чергуванні V ст. з I ст. або зменшеного септакорду також з I ступнем. Треба вживати такого роду затримань тільки деколи, а частіше користатися затриманнями в одному якому-небудь голосі. Писати задачі, вживаючи в них, крім минаючих та допомагаючих нот *), також і затримань — підносних і спадних. Дбати про підтримання руху в ріжних голосах, а не вести його довго в якомусь одному голосі. Ці задачі писати поки-що без модуляцій, приблизно в кількості 8—12 тактів.

ЛЕКЦІЯ ТРИНАДЦЯТА.

Фігурація.

Фігурацією звється безпереривний рух у голосах, що утворюється з комбінацій минаючих та помічних нот ріжного характеру.

Ми покажемо ще спосіб підтримання руху (весь час одномастними вісімками або шістнадцятками), якого слід уживати — спосіб переставлення нот на акордовий тон у ріжних голосах:

58.

1.) +

2.) +

3.) +

*.) Помічних

Ми бачимо у 1-му прикладі, що другу ноту у верхньому голосі взято скоком на акордовий тон, — це дає змогу далі, при русі верхнього голосу, утворити дві *минаючі* ноти. Те ж саме при русі в басі (1-й прикл.). У 2-му прикладі ми бачимо, в русі верхнього голосу, три акордові ноти, що стоять поруч, при чім 3-тю ноту в русі можна розглядати, як *минаючу акордову*. У 3-му прикладі *минаючу* (*d*) уміщено при переставленні середніх голосів, утворивши цим на мент випадковий дисонуючий акорд; але в дійсності це — тризгук з *минаючою* нотою у верхньому голосі на релятивно сильній частині такту.

Зразок.

59. *Be-dur* (модул. в *g-moll*)

(модул. у *f-dur*)

Учневі треба писати задачі з фігурацією в ріжних тонаціях, вживаючи в них затримань та модуляцій, але з поверненням до первісної тонації. Намагатися проводити рух у голосах по черзі, уникаючи утворення фігурації у весь час в одному й тому ж самому голосі.

Затримання, залишені через скік на акордовий тон.

60.

1.) 2.) 3.)

У цих, що-йно наведених прикладах, показано, що голос, якого затримано, не сразу відводиться (при розвязанні дисонансу) у сусідню ноту, а береться спочатку скоком додолу на акордовий (обов'язково) тон. (Де-коли можна вживати й цього засобу).

Зразок.

61.

b-moll *модуляція в D-dur*

Перші чотири ноти верхнього голосу утворюють підносний тетрахорд. Хід треба збудувати по мелодійній гамі з двома підвищеними нотами. При зворотному русі тетрахорду (спадного) голос рухається по природній гамі (без знаків підвищення). Це можна бачити у верхньому голосі (2-ий такт зразка).

У прелюдіях модуляційних можна вживати інших розмірів та інших ритмичних малюнків (не одноманітних — як у фігураціях).

Зразки:

62.

1.)

2.)

3.)

ЛЕКЦІЯ ЧОТИРНАДЦЯТА.

Раптові модуляції.

Засобами раптової модуляції служать: акорди зі збільшеною секстою, енгармонізм зменшеного септакорду та деякі інші акорди, збудовані на спільніх тонах.

До акордів зі збільшеною секстою належать: а) збільшений квінт-секстакорд; б) двічі збільшений терц-квартакорд.

Збільшений квінт-секстакорд складається з великої тер-

ції внизу, малої — посередині та збільшеної секунди нагорі (як-що розглядати його в тісній розполозі):

63. (c) I (h)

Згучить він, як домінант-септакорд, через що його звуть також *неправдивим* домінант-септакордом, тому що, хоч він і згучить, як домінант-септакорд, але розвязується його інакшо.

Збільшений квінтсекстакорд розвязується у мінорний квартсекстакорд у такий спосіб, що середні ноти акорду залишаються на місці, а крайні — розходяться по полутонах, розвязуючися в чисту октаву, як це показано на нотному прикладі (64). Придивляючись до способу розвязання збільшеного квінтсекстакорду, ми бачимо, що він дає змогу (через домінантсептакорд, якого обернено у збільшений квінт-секстакорд) перейти раптово від ладу *C (dur)* до ладу *h (moll)*.

Домінант-септакорд можна обернути у так званий *терц-квартакорд двічі збільшений*. Він складається з великої терції внизу, збільшеної секунди посередині й малої терції нагорі. Розвязується його в мажорний квартсекстакорд, який звуть двічі збільшеним, тому що він має в собі двічі збільшенну кварту:

64. (C) (H)

При розвязанню двічі збільшеного терцквартакорду ми бачимо знову, що крайні ноти розходяться, розвязуючися

в октаву, один голос залишається на місці, а один рухається також на півтон вище. Ноти *g-cis* і складають двічі збільшену кварту, що вимагає розвязання у велику сексту:

65.



Отже, на підставі правил розвязання інтервалів ми виводимо, що двічі збільшений терцквартакорд розвязується у мажорний квартсекстакорд. Значить, щоб перейти від *C-dur* до *h-moll* *раптово*, вживається двічі збільшеного терцквартакорду, який і приводить до квартсекстакорду від *h-moll*.

Завжди, коли вимагається перейти відразу (без посередніх ладів) до тонації, що відлягає на $\frac{1}{2}$ тону нижче від якого-небудь даного ладу, то як-що ми переходимо до мінорної тонації, вживасмо збільшеного квінтсекстакорду, а коли переходимо до мажорного ладу, то — двічі збільшеного терцквартакорду.

Таким чином ми можемо переходити: від *F-dur* до *e-moll* та *E-dur*; від *G-dur* до *fis-moll* та *Fis-dur*; від *Es-dur* до *d-moll* та *D-dur* і т. д.

Далі ми наводимо таблицю раптових модуляцій, зроблених за допомогою збільшеної сексти:

66. *C — h*

Musical notation example 66 shows a modulation from *C-dur* to *h-moll*. The top staff shows a diminished seventh chord (G, B, C#, E) with a circled 7, followed by a progression to a major sixth chord (G, B, D, E). The bottom staff shows a progression through chords labeled 7, 5, 4, and 6, leading to a final chord labeled I. The label "V" is placed above the first chord of the second staff.

C — H

67.

Musical score for exercise 67 in C-H mode. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The time signature is common time. The score shows a sequence of notes and rests, with a circled measure containing a note marked with an 'x' and a note marked with a sharp sign. The bass staff has a harmonic analysis below it: 7, 3, 4.

C — E

68.

Musical score for exercise 68 in C-E mode. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The time signature is common time. The score shows a sequence of notes and rests, with a circled measure containing a note marked with a sharp sign and a note marked with a double sharp sign. The bass staff has a harmonic analysis below it: 8, 3, 7, 3.

C — fis

69.

Musical score for exercise 69 in C-fis mode. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The time signature is common time. The score shows a sequence of notes and rests, with a circled measure containing a note marked with a sharp sign and a note marked with a double sharp sign. The bass staff has a harmonic analysis below it: 7, 5, 6.

C — Fis

70.

Musical score for exercise 70 in C-Fis mode. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The time signature is common time. The score shows a sequence of notes and rests, with a circled measure containing a note marked with a sharp sign and a note marked with a double sharp sign. The bass staff has a harmonic analysis below it: 7, 3, 4.

C — A

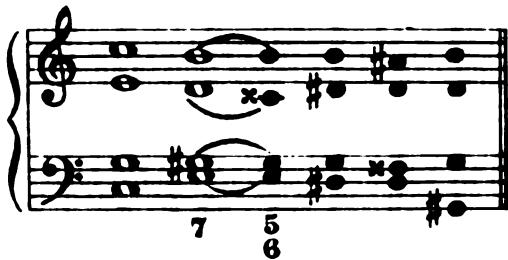
71.



Може цього було б досить, щоб показати учневі, як робляться ці раптові модуляції (при допомозі акордів зі збільшеною секстою). Але ми наведемо ще декілька прикладів модуляції в інші лади і для більшої ясності зупинимося на кожному окрема.

C — gis

72.



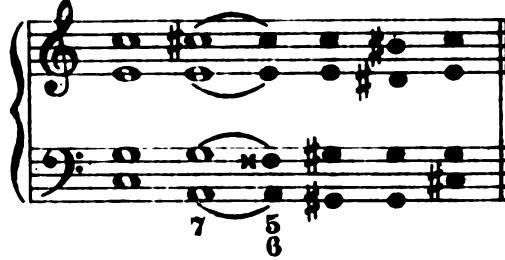
C — As

73.



C — cis

24.



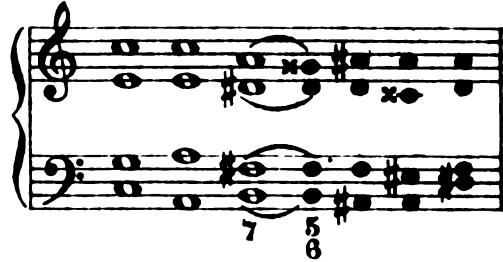
C — Cis

25.



C — dis

26.



C — E_s

27.



1) Як-що ми переходимо від *C* до *h* або *H*, то йдемо через домінант-септакорд від першого ладу (теж саме, як-що ми йдемо від ладу *c-moll*).

2) Як-що ми переходимо від *C* до *E*, то I ст. прирівнюємо до V ст. (від *F*), потім беремо домінантсептакорд цього ладу й переходимо до *E*.

3) Як що ми переходимо з *C* у *fis* або *Fis*, то I ст. першого ладу прирівнюємо до IV ст. (від *G*), далі беремо домінант-септакорд цього ладу і переходимо до *fis* або до *Fis* (теж саме і при переході з *c-moll*).

4) Як-що ми переходимо з *C* в *A*, то беремо домінант-септакорд від ладу, що стоїть на цілій тон нижче (*B*), потім переходимо в *A* (з *c-moll* — так само).

5) Як-що ми переходимо з *C* у *gis* або *As*, то беремо домінант-септакорд паралельного мінору (від *a-moll*) і далі переходимо у *gis* або *As*.

6) Як-що ми переходимо з *C* у *cis* або *Cis*, то беремо домінант-септакорд від II ст. *C-dur-a* (отже від *d-moll*), далі переходимо у *cis* або *Cis*.

7) Як-що ж переходимо з *C* у *dis* або *Es*, беремо домінант-септакорд від III ст. *C-dur-a* (отже від *E*), а потім переходимо у *dis* або *Es*.

Щоб полегшити працю при розвязанні подібного роду задач, треба примічати, яка віддалінь мається між двома тонаціями, далекими одна одній; напр.:

1) *C—h (H)*: віддалінь на $\frac{1}{2}$ тону нижче (отже переходити треба через домінант-септакорд першого ладу).

В інших подібних випадках те ж саме.

2) *C—E*: віддалінь на 2 цілих тони вище. Так само по цьому зразку розвязується і інші раптові модуляції, що мають між собою віддалінь у 2 тони. Напр.: *D—Fis*, *F—A* і т. д.. рахуючи 2 тони догори.

3) *C—fis (Fis)*: віддалінь у 3 цілі тони (збільшена кварт або зменшена квінта). Отже всі інші лади, що мають таку ж саму віддалінь, вимагають такого ж самого рішення. Напр.: *F—h (H)*.

4) *C—A*: віддалінь 2-х мажорів у $1\frac{1}{2}$ тони додолу. Отже, щоб перейти, скажемо, з *Ez* у *C* або з *G* в *E*, треба робити те-ж саме, як з *C* в *A*, тому що віддалінь між цими ладами теж $1\frac{1}{2}$ тони (додолу).

5) *C-gis* або *Az*: віддалінь — 2 цілі тони до-долу. Отже й *E-c* (або *C*) розв'язується так само.

6) *C-cis* (*Cis*): віддалінь $\frac{1}{2}$ тону догори. Отже модуляція з *B* у *h* (*H*) або з *Ez* в *c* (*E*) — розв'язується так само.

7) *C-dis* (*Ez*): віддалінь — $1\frac{1}{2}$ тони догори. Отже щоб перейти, напр., з *B* у *cis* (*Cis*), робиться те-ж саме.

Згідно з цими таблицями учень може підбрати для своїх вирав і інші тонації. Правда, цей матеріал трохи за-складний для засвоєння, але при терпеливості та упертості учень зможе легко засвоїти його і йому легше буде засвоювати інші способи утворення модуляцій (раптових). Потрібно також вправлятися за клавіром, граючи раптові модуляції за допомогою наведених вище способів.

ЛЕКЦІЯ П'ЯТНАДЦЯТА.

Енгармонізм зменшеного септакорду та використання його для раптових модуляцій.

Ми вже знаємо, що таке уявляє собою зменшений септакорд і як його розв'язувати. Тепер нам треба знати й розв'язання його обернень. 1-ше обернення — квінтсекстакорд, що складається з 2-х малих терцій унизу й збільшеної сесунди нагорі, розв'язується у секстакорд I-го ст. з подвоєною терцією (можна подвоювати й квінту):

1-ше обернення

78.

VII I

3 5 6 6

2-ге обернення — *терцквартакорд*, — що складається з малої терції внизу, збільшеної секунди посередині й малої терції нагорі, розвязується в секстакорд I-го ст. з подвоєнням терції або основного тону.

79.

3-те обернення — *секундакорд*, — що складається зі збільшеної секунди унизу та двох малих терцій нагорі, розвязується у квартсекстакорд I ст. з подвоєною терцією (можна подвоювати й квінту):

80.

Зменшений септакорд можна розвязувати в VI ст. — так само і всі його обернення.

81.

Його можна розвязувати також і в V ст.

82.

При модуляції з C-dur в E-dur (ст. 91) наведено такий спосіб розвязання квінтсекстакорду від зменшеного септакорду у квартсекстакорд V-го ступня.

Треба добре засвоїти всі способи розвязання зменшено-го септакорду як у І-ий ст., так і в VI ст. та V ст.; після чого вже можна перейти до енгармонізму зменшеного септакорду у приложенню до раптових модуляцій.

Зменшений септакорд, якого змінено енгармонійно, може служити способом раптової модуляції у будь-який далекий лад. Найкраще, що ми можемо зробити, це навести таблицю всіх можливих випадків раптового модулювання в далекі лади за допомогою енгармонізмів зменшеного септакорду.

По цій таблиці учень легко може орієнтуватися та знаходити й вживати потрібні йому способи. Ми напишемо цю таблицю, виходячи від ладу *C-dur*. Треба пам'ятати, що гармонійний мажор має також зменшений септакорд (зі зниженою соптимою) на тому ж самому VII-му ст., як і в мінорі, але ж розвязується його в мажорний тризгук.

83.

1. *C — Cis*: зменшений септакорд, якого обернено у терціквартакорд (від *Fis*), сполучується з *Cis* гармонійно, з 2-ма спільними тонами.

2. *C — cis*: зменшений септакорд, якого обернено у квінт-секстакорд (від *Aes*), сполучується гармонійно, з одним спільним тоном.

3. *C — Es*: зменшеного септакорда обернено у секундакорд (від *Ees*).

4. *C — es*: те-ж саме обернення (від *eis*).

Треба тут примітити, що після квартосекстакордів (у 3-му та 4-му прикладах) треба вживати тризгуків V-го та I-го ступнів, яко кінцевих у новому ладі.

C — E C — Fis C — fis C — A

84. 5.) 6.) 7.) 8.)

5. *C — E*: зменшений септакорд, якого обернено у квінт-секстакорд (від *A*), сполучується в *E* гармонійно, з 2-ма спільними тонами.

6. *C — Fis*: Зменшеного септакорда обернено у терц-квартакорд (від *Fis*).

7. *C — fis*: Те ж саме обернення (від *fis*).

8. *C — A*: Зменшеного септакорда обернено у квінт-секстакорд (від *A*).

C — As C — as C — B C — b.

85. 9.) 10.) 11.) 12.)

9. *C — As*: Зменшений септакорд розвязується в VI ст. гармонійного мажору.

10. *C — as*: Зменшений септакорд, якого обернено в сескундакорд (від *E*), сполучується двома спільними тонами з *as*.

11. *C — B*: Зменшений септакорд, якого обернено в сескундакорд (від *E*), сполучується двома спільними тонами з *B*.

12. *C — b*: те ж саме обернення; сполучення гармонійне, з одним спільним тоном, при хроматизмі в одному з голосів.

C — H

86.

13.) 14.)

13. *C — H*: Зменшений септакорд, якого обернено в се-
кундакорд (від *dīs*), сполучується гармонійно, з одним спіль-
ним тоном.

14. *C — h*: Зменшений септакорд, якого обернено у квінт-
сексакорд (від *Fis*), сполучується гармонійно, з двома спіль-
ними тонами.

ЛЕКЦІЯ ШІСТНАДЦЯТА.

Раптова модуляція за допомогою домінантових акордів, сполучених з тризгуками гармонійно.

1. *C — Des* 2. *C — B* 3. *C — H* 4. *C — D*

87.

Той же самий спосіб (через домінантові акорди) прислухо-
вутється при раптових модуляціях і в мінорні лади тієї ж са-
мої назви, напр. з *C* у *b*, з *C* у *h*, з *C* у *cis*.

Сполучення тризгуків далеких ладів, звязаних спільними тонами

88.

1. C — Ae 2. C — Es 3. C — A 4. C — E

Отже ми скінчили з модуляціями в далекі лади. Учневі надається багатий матеріал та вибір для власних вправ. Звичайно, від учня вимагається певного роду спритності та вигадливості, щоб орієнтуватися в усьому викладеному, що торкається модуляції взагалі.

Ми не можемо викласти відділу *модуляції* з ще більшими подробицями і гадаємо, що сказаним вище можна й обмежитися.

Звичайно, учневі, що мало ще звик до ріжного роду гармонійних сполучень та комбінацій (які він зустріне при раптових модуляціях), де-які з них впадуться різкими й некрасивими. Але тут учневі надається право вибору. Відповідно до свого смаку та музичного почуття він і вибере те, що йому вдається кращим. Ми тепер надаємо учневі право власної ініціативи: хай він вибирає сам, аналізує, творить у задачах власних композицій.

Це, звичайно, має відношення не тільки до модуляцій, але й взагалі до всього засновного курсу, а також і до того, що викладатиметься далі.

ЛЕКЦІЯ СІМНАДЦЯТА.

Фігурація свободного стилю.

Ті види фігурації, що ми їх вживали раніше в наших зразках, звуть фігурацією *суворого стилю*, тому що вона не дозволяє: 1) скоків на неакордові тони; 2) дисонуючих сполучень.

чень на сильних частинах такту. У фігурації *свобідного* стилю це дозволяється. Покажемо це на прикладах:

89.

1.) 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.)

У 1-му прикладі — середні дві ноти помічні що-до останньої — *c*; одна з них (*h*) — підносна, друга (*d*) — спадна. Хід з ноти *e* на *h* утворює скік на неакордовий тон.

У 2-му прикладі — та ж сама фігура у верхньому голосі на витриманих 3-х нижніх голосах (без переміщень); припускаються випадкові подвоєння терції та квінти при тризгуках, коли уникають переміщення голосів.

У 3-му прикл. — фігура верхнього голосу подібна до попередніх фігур, але разом з тим у другому голосі (тенор) вжито помічної ноти скоком додолу, через що утворюється з верхнім голосом дві помічні ноти, що сходяться одна з однією (у протилежному русі).

У 4-му прикл. — дві середні ноти — помічні що-до повторної *f* (одна — спадна, друга — підносна).

У 5-му, 6-му та 7-му прикладах — помічні ноти утворюється на сильних частинах тактів.

У 8-му прикл. — подвійні й потрійні помічні ноти у простому та протилежному рухах.

Писати невеличкі прелюдії з модуляціями та з уживанням фігурацій *свобідного* стилю.

Зразок (без модуляцій):

90.

Розуміється, не треба писати таких коротеньких задач-прслюдій, як це вжито для зразка, а тим більш, як-що вони будуть ще й з модуляціями. Пишучи такого роду задачі, немає потреби вживати увесь час фігурації свободного стилю в тому виді, як її тут показано. Учень може користатися так званим *мішаним* стилем, куди увіходять ріжного роду фігурації, — маючи на увазі ще й уживання хроматичних минаючих нот, з якими учень мусів уже познайомитися практично. Задачі писати не менше 20—24 тактів. Починати їй кінчати однією й тією ж самою тонацією. Роаміри її ритмичні малюнки задач мусять бути яко-мога ріжноманітніші.

ЛЕКЦІЯ ВІСІМНАДЦЯТА.

Вживання зменшеного септакорду VII ст. у мінорі та гармонійному мажорі.

91.

I VII I IV VII I IV VII I IV VII I IV VII I V VII I V VII I

7 7 5 6 3 3 8 2 4 7 6 2 4 6

З цих прикладів видно, що зменшеного септакорда в основному виді можна вживати після тризгуків I-го й V-го ступнів; *квінтсексстакорда* (від нього) — після тризгуку IV-го ст.; *терцквартакорда* — після тризгуків IV-го й V-го ст.; *секундакорда* — після секстакорду IV-го ст. й тризгуку V-го ст.

Слід уживати як самого зменшеного септакорду, так і його обернень у задачах, що їх побудовано на гармонійному мажорі (зі зниженням VII ст. гами).

ЛЕКЦІЯ ДЕВ'ЯТНАДЦЯТА.

Фігурування хоралу.

Фігурації при хоралі вживається тільки суворого стилю. Нам досить тільки показати зразок. Усі правила, що торка-

ються писання хоралів вагалі, мусять бути відомі учневі з І-го курсу цієї книги. Форма фігурованого хоралу, може, найбільш корисна для вправ, тому-то учневі треба звернути на це особливу увагу та яко-мога більше складати таких вправ, спрощніш гармонізуючи подані мелодії хоралів та вживаючи в них і фігурації суворого стилю.

В хоралах припускається й модуляція, але *тільки у близькій ладі*. Обов'язково повернатися у попередній тон або тонацію. Намагатися увесь час підтримувати рух у голосах (рух — вісімками).

Зразок.

92.

The image shows four staves of musical notation for two voices. The notation is in common time, with a key signature of one flat (B-flat). The top staff is for the soprano voice (treble clef) and the bottom staff is for the basso continuo (bass clef). The music consists of eighth-note patterns, primarily eighth-note chords and eighth-note pairs. The basso continuo part includes some sixteenth-note figures and rests. The notation is divided into measures by vertical bar lines.

Учневі ми радимо гармонізувати спочатку хорал на подану мелодію *без фігурації*. Далі той же самий хорал, а тісно ж самою гармонізацією опрацювати з уживанням фігурації. Ми повторюємо ще раз: необхідно гармонізувати яко-мога більше хоралів, уживаючи потім і фігурації. Цей рід вправ — найкорисніший що-до придбання технічних звичок. Правда, учня тут більше звязано що-до вибору засобів; що-до цього, то модуляційні прелюдії свободного стилю можуть бути цікавішими, тому що дають більш простору для виразу музичної думки.

Втомившися від хоралів, учень може перейти до модуляційних прелюдій, нс забуваючи в той же самий час про конечність повернення до вправ у хоралах.

Було б дуже корисно учневі гармонізувати хорали, імпровізуючи за клавіром. Як-що він робив старанно це раніш, гармонізуючи простенькі мелодії, як-що вже досить вільно володів модуляцією, — йому не здастся це таким вже важким. Тим більш це має значіння для того, хто хоче спеціально пристудіювати курс науки гармонії і перш за все — практично.

Далі ми перейдемо до *органового пункту*, що його буде вживатися учнями в модуляційних прелюдіях.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦЯТА.

Органовий пункт.

Органовим пунктом звється зміна або чергування акордів ріжних ступнів на видержаній увесь час ноті в басовому голосі. А в тім органовий пункт можна утворювати і в інших голосах, але частіше його вживається в басі.

При органовому пункті можливі модуляції здебільшого у близькі лади; дуже далеких ладів треба уникати. Акордів уживати у З-голосому укладі й розглядати їх незалежно від баса або взагалі того голосу, що утворює витриманий увесь час тон.

Покажемо на прикладах трьохголосий уклад акордів, щоб користатися ними при органовому пункті.

93.

Органові пункти пишеться на тониці або домінанті. Вживався іх наприкінці задач.

Триагуків можна вживати всіх ступнів, як і їх обернень, звичайно, неповних. Домінант-септакорда неповного (з пропущеною квінтою) — так само, а також і його обернень (квінт-секстакорда та секундакорда), крім терцквартакорда, тому що останній подібний до секстакорду VII ст. у трьохголосому виді; зменшеного септакорда також неповного, з випущеною квінтою; в його 1-му оберненні — квінтсекстакорді — теж саме; так само і в секундакорді; у квінтсекстакорді, як-що в ньому залишено квінту, а випущено терцію, можна вбачати подібність до терцквартакорду (неповного).

Зразки.

94.

Тут перші 6 тактів утворюють органовий пункт на домінанті, а останні два — на тоніпі.

95.



96.



В цьому зразку наведено органовий пункт на тониці, причім перші два такти утворюють два витримані тони.

97.



Для вправлення можна писати окремі органові пункти на тониці або домінанті, а потім уживати їх у модуляційних прелюдіях і, як показано вище, наприкінці задач.

Як-що учень не здолає писати органові пункти з уживанням модуляцій, то на перших порах він може обходитися і без них.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦЯТЬ ПЕРША.

Особливі каданси.

До попередніх, нам уже знайомих кадансів, додамо ще інші з уживанням сектакордів на II-му зниженному ступні

в мажорі й мінорі, а також з уживанням обернень зменшено-го секстакорду на II-му підвищенному ст. для мажору й на IV-му підвищенному ст. — для мінору.

98.

I II V I I II I I II V I I II I V I

6 7 6 4 6 7 6 6

При вживанні зниженого II ст. у кадансах треба знижувати не тільки основний тон, але й квінту (для мажору).

99. C

II I II I a IV I

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

с Тут септакордові обернення треба сполучати обов'язково гармонійно з квартоекстакордом I-го ст.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦЯТЬ ДРУГА.

Малий уводячий септакорд VII-го ст. в мажорі та нонакорд у мажорі й мінорі на V ст.

Малого уводячого септакорду можна вживати тільки в мажорі після IV-го та V-го ст. Розвязувати у тризгук I-го гт. з подвоєнням терції:

100.

IV VII I V VII I V VII I IV VII I

7 6 7 7 6 7

Перші два акорди завжди сполучуються гармонійно при спільних тонах.

Нонакорд будують на V-му ст. мажору й мінору. В мажорі він звєтється *великим нонакордом*, у мінорі — *малим*.

Складається він з великої терції унизу, двох малих терцій посередині й великої терції нагорі. Це — в мажорі. В мінорі — нижня терція велика, останні три — малі.

101.

C-dur a-moll

Нонакорд розв'язується у тризгук I-го ст.

В задачах по гармонії нонакорду вживається *не повного* (з випущеною квінтою). Вживають його після тризгуків IV-го та V-го ст. Можна вживати й після тризгуку II-го ст. — в мажорі:

102.

a)	б)	в)	г)
IV V I	П V I	V V I	V V I
9	9	9	9

Два перші акорди сполучати *обов'язково* гармонійно — при спільних тонах.

Тут, в останньому прикладі (г) наведено нонакорд з випущеною терцією, але зате з захованою квінтою — це можливо. Нонакорд як *малій*, так і *великий*, перед розв'язанням його в I-ий ст., можна одвести в неповний домінантсептакорд, а вже потім — у тризгук I-го ст.

103.

C-dur	a-moll
V V I	V V I
9 7	9 7

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦЯТЬ ТРЕТЬЯ.

Секвенції.

Як-що ми візьмемо два акорди ріжних ступнів, скажемо — тризгуки V-го й I-го ст., а потім ці два акорди повторимо ступнем нижче (IV та VII), потім ще ступнем нижче (III та VI) і т. д., з кожним разом спускаючися на ступінь додолу, то матимемо так звану *секвенцію* у спадному порядку.

Приклад секвенції в C-dur:

104.

Секвенцію можна утворювати з ріжних акордів (не тільки тризгуків). В секвенціях дозволяється вживання тризгуку VII-го ст. в мажорі:

105.

Можна починати секвенцію з якого-будь домінантового обернення, сполученого з тризгуком, з секундакорда, сполученого з септакордом, або починати з самого септакорду, сполученого з тризгуком:

106.

Секвенція може бути і в підносному порядку, але вживається і рідше:

107.

Секвенції можуть бути й модулюючі, з хроматизмом у голосах;

F E₈ Des H A G F

108.

Учень може сам підбирати акорди для своїх вправ у секвенціях — простих тональних та модулюючих.

У прелюдіях, як і взагалі в гармонійних задачах, деколи можна частково вживати секвенцій або секвенцоподібних форм, користуючися при цьому фігурацією:

109.

Способи секвенцій дуже ріжноманітні, а тому ми не маємо змоги зупинятися на них та дати більше, ніж ми показали учневі. Учень з деякою природженою музичностю може винаходити власні секвенції всякого роду. Він добре зробить, як-що багато попрацює над цим для власної ж користі.

Ми тепер наведемо зразок ще однієї модуляційної прелюдії з поворотом до первісного ладу за допомогою *рептової модуляції*. Слід писати подібні прелюдії, склавши попереду план (модуляційний). Спочатку ця прелюдія мусить складатися з одних тільки акордів (без фігурації) — половинними нотами; далі — та ж сама акордова прелюдія, оброблена за допомогою фігурацій та затримань. Кількість тактів — від 20-ти до 30-ти. Наприкінці вживати органового пункту на домінанті або тониці. Ми вже сказали, що дві форми композицій — *фігурований хорал та модуляційна прелюдія* — найбільш корисні для вправ. Крім того, вони вже самі по собі уявляють досить вистарчаючий матеріал для менш-більш цікавої композиції (хоралу або прелюдії). Можна писати подібного роду композиції в теоретичного погляду бездоганні, але мало цікаві в чисто музичного погляду. *Музичну* задачу написати найтрудніше, і ми не можемо допомогти учневі в цьому відношенню, тому що необхідна природна музичність у самому учню або певний ступінь розвитку його в цьому відношенню.

В цій цілі — власного музичного розвинення й придбання доброго музичного смаку — слід ознайомитися з класичною музичною літературою. Особливо радимо як найчастіше слухати гарну й добірну музику.

Зразок прелюдії (без фігурації).

(*f—C—e—H—f*)

C

110.

H

f

У прелюдіях треба спочатку зупинятися на декілька тактів у першій тонації (не більше 4-х тактів), а потім вже модулювати в посередкові лади, зупиняючися в них не менш 2-х тактів. При повороті переходити до органового пункту для закріплення у первісній тонації.

Зразок прелюдії (з фігурацією).

(*f—C—e—H—f*)

III. Варіант.

The image displays four staves of musical notation, likely from a piano or organ score. The top two staves are in G major (one treble clef, one bass clef) and the bottom two are in C major (two bass clefs). The notation includes various note values (eighth, sixteenth, thirty-second), rests, and dynamic markings like forte (f) and piano (p). The first staff shows a sequence of chords with some notes tied over. The second staff features a prominent eighth-note pattern. The third staff has a more complex, flowing line with grace notes. The fourth staff concludes with a series of eighth-note chords.

Тут ужито затримань у деяких випадках при акордових тонах (не дисонуючих), але це — не справжні затримання в стислому розумінні цього слова: іх ужито, щоб уникнути повторення ноти, що стоїть побіч. В цих випадках можна вживати таких неправдивих затримань.

Кінець другої частини.

ЗАДАЧНИК.

Частина I.

До 4 лекції

Подано мелодії

The image shows 15 numbered melodic lines, each consisting of a single staff of music. The lines are arranged vertically. The first 10 lines are in common time (indicated by a 'C') and G clef. Lines 11 through 15 are in common time and F# clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Some lines include dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers are placed above some of the staves.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Подано бас 10.

The image shows two sets of bass lines. The first set, labeled '10.', consists of five staves of bass music in common time and F# clef. The second set, labeled '11.', '12.', '13.', '14.', and '15.', consists of five staves of bass music in common time and F# clef. The bass lines provide harmonic support for the melodic lines above them.

10. 11. 12. 13. 14. 15.

16.

17.

18.

До 5 лекції

Подано мельодії

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

Подано бас 10.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

До 6 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

До 7 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

До 8 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

До 10 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

Триоук VII ст. природний у мінорі

9.

10.

11.

12.

13.

До 11 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

До 12 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

До 13 лекції

1.

2.

3.

4.

5.

6.

До 14 лекції

A musical score consisting of nine staves of music. The first eight staves are in treble clef, and the ninth is in bass clef. The key signature varies from staff to staff, including G major, E major, A major, D major, B-flat major, F major, C major, G major, and D major. Measure numbers 1 through 9 are indicated above each staff. The music features various note values (eighth notes, sixteenth notes) and rests, with some measures containing grace notes.

До 15 лекції

A musical score consisting of six staves of music. All staves are in treble clef. The key signature changes between G major, E major, A major, D major, B-flat major, and F major. Measure numbers 1 through 6 are indicated above each staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with measure 6 ending with a half note.



До 16 лекції

До 18 лекції (хорали)

3.

4.

5.

6.

7.

8.

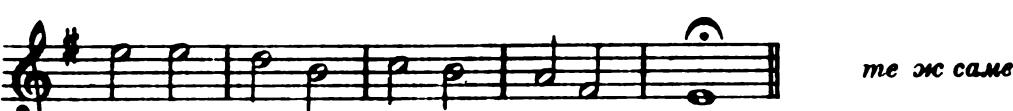
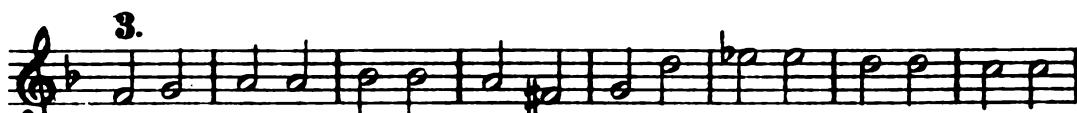
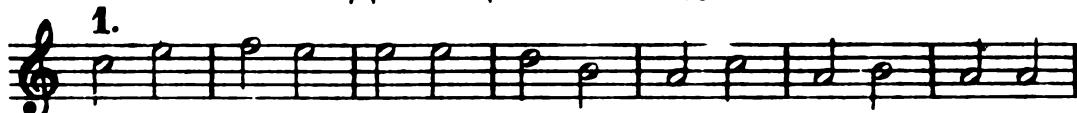
9.

10.

Частина II.

(Подано мелодії з модуляціями в близькі та далекі лади з поверненням до первісного ладу)

До лекцій 5 та 11-ої







13.

у далекі лади



14.

у близькі лади



15.



у далекі лади



те ж саме



те ж саме

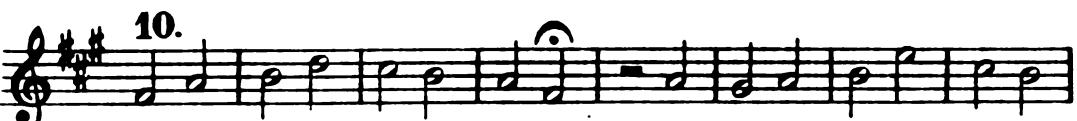
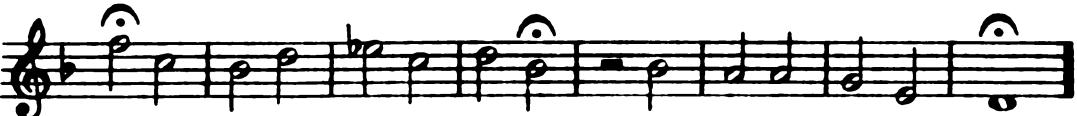
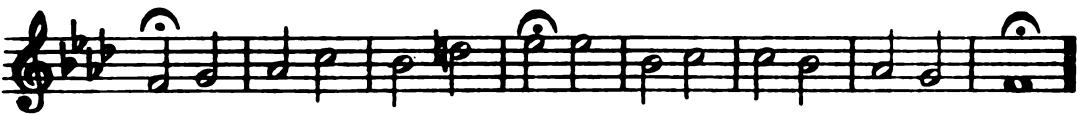


18.



Хорали з фігурацією та модуляцією у близькі лади







11.

Секвенції
(закінчитьи початі секвенції):

Подано мелодії з вільною фігурацією

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.





16.



17.



18.



19.



О Г Л А В.

Ч а с т и н а п е р ш а .

| | |
|---|----|
| Передмова | 3 |
| Лекція перша: Поняття акордів; їх утворення (збудовання) | 7 |
| ,, друга: Подвоєння. — Збудовання тризгуків на ріжких ступенях гам. — Поняття про акорди широкої й тісної розпологи | 8 |
| ,, третя: Сполучення акордів.—Мелодійне положення акордів. — Правила для розвязання задач по гармонії.... | 11 |
| ,, четверта: Розвязання задач на вживання I—IV—V ступнів | 14 |
| ,, п'ята: Вживання III ступнія (у мажорі й мінорі) | 16 |
| ,, шоста: Вживання II ступнія | 18 |
| ,, сьома: Вживання VI ступнія | 19 |
| ,, восьма: Секстакорди (I—IV—V ступнів) | 21 |
| ,, дев'ята: Вживання тризгуків усіх ступнів з використанням також і секстакордів | 23 |
| ,, десята: Сполучення секстакордів IV та V ст. | 24 |
| ,, одинадцята: Секстакорд II ступнія (у мажорі й мінорі) | 26 |
| ,, дванадцята: Скоки основних тонів | 28 |
| ,, тринадцята: Секстакорд VII ступнія (у мажорі й мінорі) | 30 |
| ,, чотирнадцята: Квартсекстакорди (минаючий та кадансовий) | 31 |
| ,, п'ятнадцята: Домінант-септакорд | 33 |
| ,, шістнадцята: Квінтсекстакорд II ступнія | 37 |
| ,, сімнадцята: Каданси | 40 |
| ,, вісімнадцята: Гармонізація хоральних мелодій | 41 |

Ч а с т и н а д р у г а .

| | |
|---|-----|
| Лекція перша: Модуляція. — Модуляція у близькі лади. | 47 |
| ,, друга: Модуляція у близькі лади (продовження). | 49 |
| ,, третя: " " " " | 53 |
| ,, четверта: Хроматичні способи модуляції | 55 |
| ,, п'ята: Розвязання задач з модуляціями у близькі лади | 58 |
| ,, шоста: Минаючі ноти. | 60 |
| ,, сьома: Подвійні минаючі ноти | 62 |
| ,, восьма: Минаючі акордові ноти | 65 |
| ,, дев'ята: Помічні ноти. | 67 |
| ,, десята: Минаючі хроматичні ноти. | 69 |
| ,, одинадцята: Модуляція в далекі лади | 71 |
| ,, дванадцята: Затримання. | 75 |
| ,, тринадцята: Фігурація | 78 |
| ,, чотирнадцята: Раптові модуляції | 81 |
| ,, п'ятнадцята: Енгармонізм зменшеного септакорду та використання його для раптових модуляцій. | 88 |
| ,, шістнадцята: Раптова модуляція за допомогою домінантових акордів, сполучених з тризгуками гармонійно. .. | 92 |
| ,, сімнадцята: Фігурація свободного стилю | 93 |
| ,, вісімнадцята: Вживання зменшеного септакорду VII ст. у мінорі та гармонійному мажорі | 95 |
| ,, дев'ятнадцята: Фігурування хоралу | 95 |
| ,, двадцята: Органовий пункт | 97 |
| ,, двадцять перша: Особливі каданси | 99 |
| ,, двадцять друга: Малий уводячий септакорд VII ст. у мажорі та нонакорд у мажорі $\#$ мінорі на V ст. | 100 |
| ,, двадцять третя: Секвенції. | 102 |
| III. | |
| Задачник | 109 |

УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД.

Вийшли:

1. С. РИНДІК — **Міцність матеріалів**, курс високих технічних шкіл: технологічних інститутів, механічних та інженерних відділів політехнікумів. Зміст: Розтяг, стиск, скіс, кручення, гнути, динамічний обтяж. 364 ст., 8⁰. З додатком термінологічного словника та 214 рисунками. Ц. \$ 3.00.
2. С. РУСОВА — **Теорія і практика дошкільного виховання**. 128 ст., 8⁰. Ц. \$ 0.60.
3. Проф. Др. В. ЯНОВСЬКИЙ — **Сучасне лікування венеричних хвороб**, з чеської мови перекл. Др. А. Гончаренко. 118 ст. Ц. \$ 0.50.
4. Др. Ф. БУРІАН — **Пластична хірургія**, з 24 ілюстр., з чеської мови перекл. Др. А. Гончаренко. 16 ст. Ц. \$ 0.30.
5. Проф. О. ШУЛЬГИН — **Нариси з нової історії Європи**. 220 ст. Ц. \$1.00.
6. Др. А. ГОНЧАРЕНКО — **Загальна гігієна**. 204 ст. Ц. \$ 1.00.
7. Проф. Ф. ЯКИМЕНКО — **Практичний курс науки гармонії** в 2-х част., підручник для шкіл ріжних типів. З задачником. 132 ст.
8. І. ІВАСЮК — **Кубань**, економічно-статистичний нарис. 120 ст. Ц. \$ 0.75.
9. М. ПАВЛІЧУК — **Коротка анатомія** для студентів медицини. З передмовою акад. А. Старкова. 116ст. Ц. \$ 0.75.
10. Проф. Д. АНТОНОВИЧ — **Триста років українського театру** (нарис історії українського театру). 276 ст. Ц. \$ 1.35.
11. Др. ЯКИМ ЯРЕМА — **Провідні ідеї філософії Т. Г. Масарика**. Ц. \$ 0.30.
12. Проф. Є. ІВАНЕНКО — **Аналітична геометрія**. 424 ст. Ц. \$ 3.50.
13. Проф. Ф. ЩЕРБИНА — **Історія статистики і статистичних установ**. 288 ст. Ц. \$ 1.50.
14. К. МИХАЙЛЮК — **Підручник молочарства** для вищих сільсько-господарських шкіл. Ч. I. Молокознавство. 164 ст. З 63 мал. Ц. \$ 0.90.
15. Проф. М. ЧАЙКІВСЬКИЙ — **Алгебра**, курс середньої школи і для самонавчання.
16. **Модерне українське мистецтво**: Вип. I: Проф. Д. Антонович — Група пражської Студії. Франц і укр. текст. З 32 репродукціями. Ц. \$ 0.90.

На черві:

17. Акад. А. СТАРКОВ — **Загальна біологія**.
18. Проф. С. БОРОДАЕВСЬКИЙ — **Історія кооперації**.
19. Гр. ЧУПРИНКА — **Збірник творів**, під редакцією П. Богацького (коштом фундації ім. Гр. Чупринки).
20. М. РАШЕВСЬКИЙ — **Рафінація цукру**, під редакцією і з додатками інж. Л. Фролова.
21. Др. В. ГАРМАШОВ — **Шкільна гігієна**, з малюнками.
22. Проф. Л. БІЛЕЦЬКИЙ — **Основи української літературно-наукової критики**.
23. Акад. А. СТАРКОВ — **Остеологія**.
24. Др. Д. ЧИЖЕВСЬКИЙ — **Логіка**, курс формальної логіки для середніх шкіл і самоосвіти, зі збірником вправ.
25. Інж. Л. ФРОЛОВ — **Цукроварство**.
26. О. САЛІКОВСЬКИЙ — **Шо треба знати кожному**. Енциклопедія для дітей та для самоосвіти. 520 статей, 550 мал.
27. Доц. Л. ГРАБИНА — **Геодезія**. Підручник для вищих технічних шкіл та для самоосвіти.
28. **Франц.-україн. словник. Англ.-україн. словник**.
29. **Українське мистецтво**: В. СІЧИНСЬКИЙ — **Архітектура старокнязівської доби (Х—XIII вв.)**
30. М. ГАЛАГАН — **Атомістично-молекулярна теорія**. З малюнками.
31. В. ЛЕВИНСЬКИЙ — **Нарис розвитку українського, робітничого руху в Галичині** (коштом фундації Укр. Інституту Громадознавства).
32. В. РАЙНЕКЕ — **Мистецтво вироблення ідеального тону**.
33. Проф. Д. ДОРОШЕНКО — **Нарис історії чеської літератури**.
34. Проф. М. ТУГАН-БАРАНОВСЬКИЙ — **Політична економія**.
35. ЄВ. ОНАЦЬКИЙ — **Класична мітологія**.
36. Др. В. ЛАЙ — **Школа чину**.

Ціни в амер. дол. Три центи = 1 кор. чес.

**Адреса: Ukr. Нгом. Vyd. Fond, Praha - Vršovice, 665.
Československo.**

Друкарня «Легіографія», Praha-Vršovice, Sámová ul. 665.

Друкарня «Легіографія», Прага-Вршовіце.