

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИВЧЕННЯ ГАРМОНІЇ

**Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів
культури і мистецтв I–II рівнів акредитації**

Київ 2007

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИВЧЕННЯ ГАРМОНІЇ

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів
культури і мистецтв I–II рівнів акредитації

Київ 2007

Видання здійснено на замовлення Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ ДО ВИВЧЕННЯ ГАРМОНІЇ

Методичні рекомендації

для вищих навчальних закладів культури і мистецтв

I–II рівнів акредитації. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 60 с.

Укладач	Л. М. Сисак – викладач Калуського коледжу культури і мистецтв
Рецензенти:	В. С. Грабовський – музикознавець, член правління Національної спілки композиторів України, голова Дрогобицького осередку НСКУ О. В. Березовенко – викладач Київського обласного училища культури і мистецтв
Редактор	Є. Д. Колесник
Відповідальний за випуск	Т. Ф. Стронько

Навчальне видання

Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк ризографічний
Ум. друк. арк. 3,5. Наклад 150 прим.

ПП “НОВА КНИГА”

21029, м. Вінниця, вул. Квятека, 20;

Тел./факс: (0432) 52-34-82, 52-34-81

E-mail: zbut@novaknyha.com.ua

Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

© Сисак Л. М., 2007

© Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2007

ПЕРЕДМОВА

“Практичні поради до вивчення гармонії” є посібником для теоретичного і практичного освоєння основного курсу дисципліни. Однією з найскладніших форм роботи в курсі гармонії є виконання письмових гармонізацій. Тому в даній праці подано ряд рекомендацій, практичних порад, вказівок, типових гармонічних зворотів, які, сподіваюсь, стануть добрим порадиником студенту.

Посібник розрахований на студентів училищ культури і складений у відповідності з програмою курсу. Мета курсу – опанувати основи гармонії, оволодіти навичками гармонізації та гармонічного аналізу – спонукала мене не заглиблюватися в складні гармонічні явища, а обмежитися лише скеруванням до виконання гармонізацій та коротким і лаконічним викладом основних тем.

Теоретичні і практичні настанови посібника складені в основному у відповідності з найпоширенішим “Учебником гармонии” І. Дубовського, С. Євсєєва, І. Способіна, В. Соколова. Однак ряд питань я висвітлюю дещо простіше, спираючись на багаторічний досвід викладання дисципліни і знання специфіки навчання в училищах культури.

При всіх недоліках посібника думаю, що все-таки мені вдалось викласти основні засоби гармонізації мелодії, баса, дотримуючись принципу наступності та доступності. Я свідомо не вдавалася до зайвої деталізації, щоб не перевантажувати виклад матеріалу, залишаючи ряд моментів на викладача, який під час уроку може насичувати свої пояснення різноманітними зразками з художньої літератури, аналізуючи і глибше проникаючи в сутність питання. Сподіваюсь, що даний посібник можна використовувати і з метою самоосвіти. Додатки, подані в заключному розділі, дозволяють ознайомитися з найбільш уживаними зворотами, що використовуються для гармонізації типових рухів у мелодії та басу.

У посібник введені два невеликі розділи: “З історії гармонічних стилів” та “Гармонія джазу”. Я не прагнула заглиблюватися в проблему і аналізувати всі аспекти різних гармонічних стилів. Це лише несмілива спроба ознайомити студентів з найважливішими засобами класичної, романтичної гармонії, гармонії XIX–XX ст. та джазу. Можливо, ця інформація стане стартовим майданчиком для глибшого знайомства та вивчення особливостей гармонії різних стилів.

Посібник не містить ілюстративного матеріалу і може використовуватися як доповнення до викладу теми на уроці викладачем.

Л. Сисак

ТЕМА: ЧОТИРИГОЛОСНИЙ ЗАПИС ТРИЗВУКІВ У ГАРМОНІЇ

Гармонія – це наука про акорди та їх логічну послідовність.

Акорд – це співзвуччя з трьох, чотирьох, п'яти звуків, які розміщені або можуть бути розміщеними по терціях.

Основними акордами (основними видами акордів) класичної гармонії є:

- **тризвук** (співзвуччя з *трьох* звуків);
- **септакорд** (співзвуччя з *чотирьох* звуків);
- **нонакорд** (співзвуччя з *п'яти* звуків).

Звуки акордів мають назви: прима, терція, квінта, септима, нона. Якщо акорд в нижньому голосі має будь-який звук, крім прими, – він є оберненням основного акорду (секстакордом, квартсекстакордом, квінтсекстакордом, терцквартакордом, секундакордом).

В гармонії акорди записують переважно чотириголосно. Голоси мають назви, відповідні до хорового складу: сопрано, альт, тенор, бас. При чотириголосному записі тризвуків необхідно *подвоїти бас*.

Розміщення (розташування) тризвуків може бути *тісним* та *широким*.

При *тісному* розміщенні віддаль між трьома верхніми голосами не повинна перевищувати інтервал *кварту* (у тризвуках – це віддаль на *терцію* і *кварту*).

При *широкому* – віддаль між трьома верхніми голосами – від *квінти* до *октави* (у тризвуках – *квінта* і *секста*).

Мелодичне положення акордів визначається тим, який із звуків акорду (*прима, терція, квінта*) знаходиться у верхньому голосі (у сопрано).

* * *

При побудові тризвуків слід дотримуватись такої послідовності:

- а) записати *бас*, в якому помістити *приму* тризвука;
- б) записати *сопрано*, розмістивши в ньому потрібний звук мелодичного положення (1, 3, 5);
- в) записати *альт*, враховуючи розміщення акорду (тісне чи широке);
- г) записати *тенор* (звук, якого не вистачає в чотириголосному акорді, пам'ятаючи про подвоєння басового звука).

ТЕМА: ПЕРЕМІЩЕННЯ ТРИЗВУКІВ

Переміщення – це повторення одного і того ж акорду при зміні мелодичного положення або мелодичного положення та розміщення.

В гармонії використовуються три способи переміщення:

- 1) пряме;
- 2) протилежне;
- 3) непряме.

В усіх способах переміщення *бас* залишається на місці, або рухається на октаву, або виражається довшою тривалістю, на фоні якої здійснюється переміщення.

При *прямому* переміщенні три верхні голоси: *сопрано, альт, тенор* – рухаються в одному напрямку (вгору або вниз) на найближчий акордовий звук. При цьому рух у *сопрано* не перевищує інтервалу ч. 4 (на терцію або кварту). *Розміщення акордів не змінюється*.

С ↑ ↓ (на 3 або 4)

А ↑ ↓

Т ↑ ↓

Б → →

При *протилежному* переміщенні *альт* залишається на місці, а *сопрано* і *тенор* рухаються в протилежних напрямках. Рух у *сопрано* не перевищує інтервалу ч. 4 (на терцію або кварту). *Розміщення акордів змінюється*: при висхідному русі у *сопрано* – з тісного в широке; при низхідному – з широкого в тісне.

С ↑ ↓ (на 3 або 4), з тісного в широке,

А → → з широкого в тісне

Т ↑ ↓

Б → →

При *непрямому* переміщенні *тенор* залишається на місці, а *сопрано* і *альт* рухаються в одному напрямку. При цьому у *сопрано* виникає рух на інтервал квінти або сексти (через один акордовий звук). *Розміщення акордів змінюється*: при висхідному русі у *сопрано* – з тісного в широке; при низхідному – з широкого в тісне.

С ↑ ↓ (на 6 або 5), з тісного в широке,

А ↑ ↓ з широкого в тісне

Т → →

Б → →

ТЕМА: СПІВВІДНОШЕННЯ ТРИЗВУКІВ. ГАРМОНІЧНЕ ТА МЕЛОДИЧНЕ З'ЄДНАННЯ ТРИЗВУКІВ

У натуральному мажорі та гармонічному мінорі (основних ладах класичної гармонії) основні функціональні зв'язки ґрунтовані на взаємодії трьох **головних** тризвуків (функцій) – *тонічного, субдомінантового та доміантового*, які в мажорі завжди мажорні (**T, S, D**), а в гармонічному мінорі тонічний і субдомінантовий – мінорні, а доміантовий – мажорний (**t, s, D**).

Співвідношення тризвуків визначається інтервальною віддаленістю басових звуків:

- акорди, які віддалені один від одного на віддаль кварта або квінти, знаходяться у *кварто-квінтовому* співвідношенні: **T–D, T–S, D–T, S–T**. Між цими тризвуками є один спільний звук;
- акорди, які віддалені один від одного на віддаль секунди, знаходяться в *секундовому* співвідношенні: **S–D** (T–II, D–VI і т. д.). Ці тризвуки не мають жодного спільного звука;
- акорди, між басовими звуками яких терція, знаходяться в *терцієвому* співвідношенні: **T–III, S–II, VII–D** і т. д. Між тризвуками наявні два спільні звуки.

У гармонії всі акорди з'єднуються між собою, утворюючи гармонічні звороти в логічній послідовності (автентичні, плагальні, повні), з дотриманням правильного голосоведення (руху кожного голосу), переважно плавного. *Плавне* голосоведення передбачає рух окремого голосу не далі, ніж на терцію (на приму, секунду, терцію). Рух на більші інтервали від перерахованих вважається стрибкоподібним.

Основними способами з'єднання тризвуків є **гармонічне та мелодичне з'єднання**.

При *гармонічному* з'єднанні спільний звук між акордами залишається на місці в одному і тому ж голосі. Інші голоси рухаються не більше, ніж на секунду. *Бас* може рухатися в будь-якому напрямку на інтервал *кварти* або *квінти*. Гармонічне з'єднання можливе між акордами кварто-квінтового співвідношення, оскільки між ними є спільний звук (**T–S, T–D, S–T, D–T**). Можливе воно і при терцієвому співвідношенні.

При *мелодичному* з'єднанні три верхні голоси обов'язково рухаються у напрямку, протилежному рухові *баса*. Акорди секундового співвідношення *завжди* з'єднуються мелодично, оскільки між ними немає спільних звуків: *бас* – на секунду вгору, а *сопрано, альт і тенор* вниз, але не далі, ніж на терцію (**S–D**). Мелодичне з'єднання можна застосувати і для акордів кварто-квінтового співвідношення. При цьому *бас* рухається *обов'язково на кварту*, а три верхні голоси – в протилежному до нього напрямку, але не більше, ніж на терцію (**T–D, S–T, D–T, T–S**).

Таким чином, акорди кварто-квінтового та секундового співвідношення можуть сполучатися як гармонічно, так і мелодично, а акорди секундового співвідношення – тільки мелодично.

* * *

При виконанні *гармонічного* з'єднання акордів перш за все:

1) перемістити *бас* одного акорду в бас іншого (напрямок руху значення не має, однак краще дотримуватись квартових ходів);

2) знайти спільний звук між акордами і залишити його на місці в тому ж голосі;

3) два інші голоси *плавно* перемістити в найближчі звуки наступного акорду (розміщення акордів не повинно змінитися!).

При виконанні *мелодичного* з'єднання **S–D**:

• *бас* – на ступінь вгору, три верхні голоси – плавно вниз.

При *мелодичному* з'єднанні **T–S, T–D, S–T, D–T**:

• *бас* – на *кварту* вгору або вниз, три верхні голоси – плавно в протилежному напрямку до *баса* (розміщення акордів не змінюється).

ТЕМА: СТРИБКИ ТЕРЦІЙ

Стрибок у мелодії (*сопрано*) на кварту або квінту між *терцієвими* тонами акордів кварто-квінтового співвідношення (**T–S, T–D, S–T, D–T**) називається **стрибком терцій**.

З'єднання між акордами в цьому випадку обов'язково *гармонічне*.

Розміщення акордів обов'язково змінюється: при висхідному стрибку – з тісного в широке, при низхідному – з широкого в тісне.

♫ В гармонічному мінорі стрибок від гонічної терції до терції домінанти можливий *тільки вниз* на зм. 4, а не вгору на зб. 5, оскільки в гармонії будь-який хід на збільшений інтервал вважається забороненим.

Аналогічні стрибки при гармонічному з'єднанні акордів кварто-квінтового співвідношення можливі і в *тенорі*. Вони теж ведуть до зміни розміщення, але в іншому порядку, ніж при стрибках у сопрано: висхідний стрибок веде до тісного розміщення, а низхідний – до широкого.

* * *

Аналізуючи задачу, слід **пам'ятати**:

- стрибки в мелодії можуть бути двох видів: або це переміщення, або стрибки терцій;
- якщо стрибок у сопрано є стрибком терцій, то зміна розміщення – обов'язкова;
- якщо обидва звуки стрибка належать одному акорду, то їх слід гармонізувати як переміщення, використовуючи зміну розміщення при стрибку на квінту або сексту (непряме переміщення), і, змінюючи або не змінюючи розміщення, при стрибку на кварту (пряме або протилежне переміщення).

ТЕМА: ПЕРІОД, РЕЧЕННЯ, КАДЕНЦІЇ

Період – найменша музична побудова, яка виражає (експонує) закінчену музичну думку. У найтипівіших випадках період (квадратний) поділяється на два 4-тактові **речення**, відмежовані одне від одного *цезурами* (моменти відокремлення) і завершені двома різними, але функціонально пов'язаними *каденціями*.

Каденція (*каданс*) – це гармонічний зворот, яким завершується музична побудова (період, речення).

За *місцезоложенням* каденції бувають:

- серединні (кінець 1-го речення);
- заключні (кінець періоду).

За *ступенем стійкості* каденції поділяються на:

- стійкі (закінчуються на тоніці);
- нестійкі (закінчуються на домінанті або субдомінанті)

Стійкі каденції мають такі різновиди:

- автентичні (**D–T**);
- плагальні (**S–T**);
- повні (**S–D–T**).

Нестійкі каденції називаються половинними і існують у таких видах:

- половинні автентичні (закінчуються на **D**);
- половинні плагальні (закінчуються на **S**).

Половинні автентичні каденції значно переважають над половинними плагальними, що перш за все пов'язано з особливістю домінанти – наявністю ввідного тону.

Для закінчення періоду більш придатними є автентичні каденції. Вони переважають в музиці всіх епох і стилів. Плагальні каденції в кінці періоду виконують роль додаткових каденцій, які вводяться після автентичного заключного кадансу для розширення його розмірів або для повнішого утвердження тоніки.

За *ступенем загальної завершеності* каденції бувають:

- досконалі (T – на сильній долі, в мелодичному положенні прими, при русі від D або S в основному виді);
- недосконалі (T – на слабій долі, або в мелодичному положенні терції чи квінти, або при послідовності від обернень S чи D).

* * *

При аналізі задач слід чітко встановити межі речень періоду, визначити акорди і гармонічні звороти для середньої та заключної каденцій.

На межі речень відсутній функціональний зв'язок, тому друге речення можна починати з будь-якої гармонії.

ТЕМА: ГАРМОНІЗАЦІЯ МЕЛОДІЇ ГОЛОВНИМИ ТРИЗВУКАМИ

Гармонізація даного голосу – це приєднання до нього логічної послідовності акордів, яка оснований на функціональній ознаці звуків цього голосу і їхньому взаємному зв'язку.

* * *

При гармонізації мелодії слід дотримуватися такої послідовності:

- 1) визначити тональність;
- 2) розділити період на речення, поставити цезуру, визначити акорди в каденціях;

3) визначити, до якої функції (T, S, D) належить кожен звук мелодії. Якщо один і той же звук можна трактувати як звук двох різних акордів, то необхідно “заглянути” наперед, щоб не допустити звороту D–S, або послідовності двох однакових акордів через тактову риску;

4) виписати звуки баса, по можливості рухаючи їх у напрямку, протилежному до сопрано; старатися не допускати двох ходів підряд на кварту або квінту в одному напрямку. **Пам'ятати, що рух баса на кварту можливий в одному напрямку з сопрано, на квінту – обов'язково в протилежному;**

5) заповнити середні голоси, слідкуючи за правильністю з'єднання кожної пари акордів, дотримуючись плавності голосоведення;

6) виконати задачу на фортепіано.

Пам'ятати!

- з'єднувати акорди за правилами гармонічного або мелодичного з'єднання;
- якщо в мелодії вживається рух на інтервал *терції*, то використовувати або *мелодичне* з'єднання акордів (з обов'язково *протилежним* рухом баса), або переміщення одного і того ж акорду;
- якщо ж в мелодії стрибок на *кварту*, *квінту* чи *сексту* між звуками одного акорду, то використовувати переміщення цього акорду;
- якщо в мелодії стрибок на *кварту* або *квінту* між *терцієвими* тонами різних акордів, то при обов'язковому гармонічному з'єд-

нанні необхідно *змінювати розміщення* (з тісного в широке і навпаки);

- починати і закінчувати задачу слід тонічним тризвуком;
- при повторенні одного і того ж звука в мелодії бажано гармонізувати його різними акордами.
- ввідний тон (VII ст.) розв'язувати обов'язково вгору в тоніку (особливо якщо він знаходиться у сопрано).

Не дозволяється!

- вживати два однакові акорди через тактову риску;
- вживати зворот D–S;
- допускати рух усіх чотирьох голосів в одному напрямку;
- допускати рух пар голосів *паралельними квінтами* або *октавами*;
- допускати ходи на збільшені інтервали (особливо часто така загроза є в гармонічному мінорі).

Конкретніше про це в наступних темах.

ТЕМА: ГАРМОНІЗАЦІЯ БАСА

При гармонізації баса необхідно на даній гармонічній основі вибудувати власну композицію.

Щодо вибору акордів (основних видів T, S, D) – складності немає, оскільки дані басы являють собою послідовність основних звуків цих акордів. А саме, **I-й** ступінь у баса вказує на наявність **T**, **IV-й** – **S**, **V-й** – **D**.

З'єднання акордів повинні чергувати гармонічний та мелодичний тип, оскільки використання тільки гармонічного типу з'єднання приводить до одноманітності мелодичної лінії.

Крім використання різних типів з'єднань, необхідно використовувати і різноманітні способи переміщень акордів, якщо в басу повторюється один і той же звук, або він виражений довгою тривалістю, або здійснюється рух на октаву.

Одним з цікавих засобів гармонізації баса є творче осмислення басової основи і складання мелодії на даний бас (крайне двоголосся).

Деякі обмеження творчої уяви тут, звичайно, є. А саме:

- мелодію слід рухати *плавно* на з'єднанні різних акордів;
- стрибки в мелодії допускаються тільки у випадках переміщення акорду або при стрибках терцієвих тонів;
- не можна виконувати рух у сопрано в одному напрямку з басом, якщо він рухається на інтервал квінти (оскільки в цьому випадку застосовується тільки гармонічне з'єднання через неможливість правильного мелодичного);
- на квінтовому ході баса можна рухати сопрано або в протилежному напрямку до баса, або залишати звук мелодії на місці;
- на з'єднанні S та D *сопрано* рухається *тільки вниз*;
- необхідно враховувати і загальний ритмічний рух, щоб не створювати ні зайвої "метушні", ні суцільної "нерухомості".

* * *

Отже, при гармонізації баса необхідно дотримуватися такої послідовності:

- 1) визначити тональність;
- 2) розділити період на речення, визначитися в кадансах;
- 3) підписати акорди;
- 4) намітити загальний вигляд мелодії (придумати власну мелодію на заданий бас, зважаючи на обмеження, що пов'язані зі строгими правилами з'єднань акордів та їх послідовності);
- 5) заповнити середні голоси, дотримуючись плавності голосоведення при з'єднаннях та правильності виконання переміщень та стрибків терцієвих тонів;
- 6) виконати задачу на фортепіано.

ТЕМА: КАДАНСОВИЙ КВАРТСЕКСТАКОРД (K^6_4)

Кадансовим називається квартсекстакорд, який за своїм звуковим складом є тонічним квартсекстакордом і вживається в каденціях перед домінантою.

K^6_4 будується на *п'ятому* ступені, *подвоюється* в ньому бас; після K^6_4 вживається обов'язково D.

Перед K^6_4 переважно застосовують акорди, S іноді T. Причому для серединних каденцій властиве використання тонічної гармонії перед K^6_4 , а для заключних – виключно субдомінантової.

З попередніми акордами (S, T) K^6_4 з'єднується тільки гармонічно: спільний звук залишається на місці.

Після K^6_4 вживається тільки D переважно в основному виді.

З домінантою в *серединній* каденції голосоведення при з'єднанні обов'язково плавне. В *заклучній* – можливі стрибки від K^6_4 до терції або квінти D.

K^6_4 застосовується на сильній або відносно сильній долі. У 2-дольних розмірах він використовується тільки на першій долі, у 3-дольних – на першій і, можливо, на другій, якщо на третій вживатиметься D. У складних розмірах (4/4, 6/8 і т. д.) його можна застосовувати і на відносно-сильній долі.

Приклади:

2/4	S K^6_4 D T
3/4	S $K^6_4K^6_4$ D T
3/4	S K^6_4DD T
3/4	T SK^6_4 D T
4/4	S $K^6_4K^6_4$ D-D T
4/4	T S-S- K^6_4 D T
6/8	S K^6_4 D-D-D T
6/8	T S-S-S- K^6_4 D-D T

* * *

При гармонізації задач з використанням K^6_4 в першу чергу слід визначити акорди в каденціях. Якщо у сопрано на сильній долі є звуки тонічної гармонії, а за ними слідує звуки, що належать домінанті, – можна використовувати каденційний зворот K^6_4 -D, попередньо перевіривши наявність акордів S або T перед K^6_4 .

2/4	S K^6_4 D S K^6_4 D T
	(T) <i>середина</i> <i>заклучна</i>
	<i>каденція</i> <i>каденція</i>

ТЕМА: СЕКСТАКОРДИ ГОЛОВНИХ СТУПЕНІВ

Секстакордом називається перше обернення тризвука, тобто акорд, у басу якого знаходиться терцієвий тон тризвука.

T_6 – будується на III ступені;

S_6 – будується на VI ступені;

D_6 – будується на VII ступені.

В секстакордах головних тризвуків подвоюється прима або квінта тризвука. Бас (терція) не подвоюється. Подвоєння терції можливе лише в деяких випадках:

- якщо при переході тризвука в секстакорд три верхні голоси залишаються на місці, а бас рухається по терціях вгору;
- при переміщенні одного секстакорду.

Один і той же секстакорд може бути записаний в 10-ти варіантах в залежності від подвоєння прими чи квінти. При цьому розміщення акорду може бути тісним, широким або змішаним (поєднує один інтервал тісного розміщення – від унісона до квати, і один інтервал широкого розміщення – від квінти до октави – між трьома верхніми голосами).

Використовуються секстакорди переважно в середині побудови, що пояснюється меншою акустичною стійкістю секстакордів порівняно з тризвуками. Як заключний акорд каденції секстакорд не використовується.

Секстакорди і тризвуки кварто-квінтового співвідношення – $T-S_6$, $T-D_6$, $S-T_6$, $D-T_6$, S_6-T , D_6-T , T_6-S , T_6-D з'єднуються тільки гармонічно: спільний звук залишається на місці, інші рухаються не далі, ніж на терцію. Стрибок в басу на сексту можливий тільки від тризвука до секстакорду, а не навпаки. Стрибок на сексту в мелодії – навпаки, – від секстакорду до тризвука.

В з'єднанні S_6-D голосоведення завжди плавне, кожен із трьох верхніх голосів рухається не більше, ніж на терцію. В S_6 бажано уникати подвоєння квінти у сопрано та альту, а також руху квінти у верхньому голосі на ступінь вгору.

При з'єднанні $S-D_6$ слід дотримуватись таких вказівок:

- бас вести на зм. 5 вниз, а не на зб. 4 вгору;
- голосоведення виключно плавне;

- якщо S даний у мелодичному положенні квінти, то в D_6 обов'язково подвоюється квінтовий тон;
- якщо в S подвоєна прима, то в D_6 можливе будь-яке подвоєння (і прими, і квінти).

При з'єднанні S_6-D_6 необхідно дотримуватись таких правил голосоведення:

- в S_6 подвоювати приму, а в D_6 подвоювати квінту;
- S_6 повинен бути обов'язково в мелодичному положенні прими (в іншому випадку – використовувати стрибок, щоб уникнути паралельних квінт);
- бас і два верхні голоси рухаються в одному напрямку (вгору), а один з верхніх голосів – в протилежному (вниз);
- в мінорі бас S_6 використовує мелодичний VI#, щоб уникнути ходу на зб. 2.

Для з'єднання двох секстакордів кварто-квінтового співвідношення (T_6-S_6 , T_6-D_6 , S_6-T_6 , D_6-T_6) застосовується гармонічне сполучення: якщо подвоєний спільний звук, то його залишають на місці в обох голосах; якщо спільний звук залишають на місці лише в одному голосі, то другий (переважно сопрано) рухається стрибком в одному або протилежному напрямку до баса. При подвоєнні спільного звука такий стрибок можливий, при подвоєнні не спільного звука – обов'язковий. У мінорі в зворотах t_6-D_6 або D_6-t_6 бас має рухатися на зм. 4, а не на зб. 5.

При стрибках у сопрано з прими одного акорду на приму іншого або з квінти на квінту (стрибки прим і квінт), використовується гармонічне з'єднання між тризвуками і секстакордами, тому що правильно з'єднати такі стрибки за допомогою тризвуків неможливо.

Для гармонізації висхідного стрибка 1–1 або 5–5 перший акорд має бути тризвуком у тісному або широкому розміщенні, а другий – секстакордом. Бас рухається вниз, протилежно до стрибка ($T-D_6$, $D-T_6$, $T-S_6$, $S-T_6$ і т. д.). В іншому випадку виникають приховані квінти або приховані октави.

Для гармонізації низхідного стрибка 1–1, 5–5 перший акорд може бути і тризвуком у широкому розміщенні, і секстакордом, а другий відповідно – і секстакордом, і тризвуком. Бас може рухатися і в одному напрямку зі стрибком, і в протилежному.

Іноді використовуються подвійні стрибки (1–1, 5–5 одночасно), але при цьому слід пам'ятати, що вони *можливі тільки при русі квартами* між тими голосами, які виконують стрибок.

Часто виникають і *змішані стрибки*, тобто стрибки між неоднорідними акордовими звуками (1–3, 5–1, 3–5 і т. д.). У цих випадках головну увагу слід зосереджувати на плавності голосоведення середніх голосів та уникати паралельних і протилежних (а також і прихованих) квінт та октав.

* * *

Прямий рух двох голосів (особливо при стрибку у сопрано) до квінти або до октави називається, відповідно, прихованими квінтами або прихованими октавами.

* * *

Використання сектакордів збагачує мелодичну лінію баса. Тому при гармонізації мелодій слід значну увагу приділяти рухові баса. Для цього необхідно:

- чергувати тризвуки із сектакордами;
- уникати одночасних стрибків сопрано і баса;
- бас, по можливості, рухати в напрямку, протилежному сопрано;
- виписувати крайнє двоголосся, щоб уникнути прихованих квінт та октав;
- якщо в мелодії знаходиться *терція* тризвука, сектакорд *не використовувати*; якщо прима або квінта – можна;
- при стрибках 1–1, 5–5 вживати звороти з тризвуком та сектакордом згідно з правилами з'єднання цих акордів;
- не закінчувати каденцій на сектакордах;
- тонічний тризвук старатися вживати, по можливості, тільки на початку задач і в заключній каденції;
- *не подвоювати* в сектакордах *бас*.

ТЕМА: КВАРТСЕКСТАКОРДИ

Квартсектакорд – це друге обернення тризвука, в басу якого знаходиться квінтовий тон тризвука. *Бас подвоюється*. Використовується на *слабій долі* такту. Застосовуються у вигляді прохідних та дономіжних при поступеновому русі.

T_4^6 – будується на V ст.

S_4^6 – будується на I ст.

D_4^6 – будується на II ст.

Прохідними називаються квартсектакорди, які вживаються на *слабій долі* між тризвуком і його ж сектакордом при висхідному або низхідному русі в басу по ступенях I–II–III і навпаки III–II–I або IV–V–VI і навпаки VI–V–IV. В цих випадках використовуються гармонічні звороти:

$T-D_4^6-T_6$ (I–II–III)	або	$T_6-D_4^6-T$ (III–II–I)
і		
$S-T_4^6-S_6$ (IV–V–VI)	або	$S_6-T_4^6-S$ (VI–V–IV)

У прохідних зворотах *голосоведення* переважно *плавне*:

- бас і один із голосів (найчастіше сопрано) рухаються тими самими звуками, але у зворотному напрямку;
- один голос залишається на місці в усіх трьох акордах;
- четвертий – рухається на ступінь вниз і назад – на ступінь вгору.

Якщо зворот починається із сектакорду, то в ньому може подвоюватися квінта. У цьому випадку в одному з верхніх голосів виникає рух на терцію до квартсектакорду.

Допоміжними називаються квартсектакорди, які вживаються на *слабій долі* такту між двома повтореннями тризвука на спільному (часто витриманому) басу. Допоміжними вважаються T_4^6 і S_4^6 . Вони використовуються у зворотах:

$T-S_4^6-T$ (I–I–I)	і	$D-T_4^6-D$ (V–V–V)
------------------------	---	------------------------

Голосоведення *плавне*: бас і його подвоєння залишаються на місці, а два інші голоси рухаються паралельно – на ступінь вгору і назад.

Тризвук перед допоміжним акордом повинен бути обов'язково на сильній або відносно сильній долі.

Зворот $T-S_4^6-T$ використовується в додаткових плагальних каденціях, а $D-T_4^6-D$ часто в серединних (кінець першого речення).

* * *

При гармонізації мелодії та баса необхідно звертати увагу на поступеневий (гамонодібний) рух від I ступеня до III (і навпаки), та від IV ступеня гамми до VI (і навпаки):

- якщо в сопрано хід I-II-III, то використовувати зворот $T_6-D_4^6-T$;
- якщо в сопрано хід III-II-I, то використовувати зворот $T-D_4^6-T_6$;
- якщо в сопрано хід IV-V-VI, то використовувати зворот $S_6-T_4^6-S$;
- якщо в сопрано хід VI-V-IV, то використовувати зворот $S-T_4^6-S_6$;
- у цих випадках бас рухати обернено до мелодії;
- якщо такі ходи вжиті в басу, то для гармонізації застосовуються ці ж гармонічні звороти, лише навпаки;
- гармонічні звороти з квартсекстакордами можна використовувати при повторенні або подовженні звука протягом трьох долей, а також при русі мелодії на ступінь вниз і назад;
- при аналізі задач відразу після визначення тональності і каденційних акордів слід визначитися з прохідними квартсекстакордами, про наявність яких свідчать вищезгадані мелодичні ходи.

С	I-II-III	III-II-I	I-VII-I	V-V-V	II-III-II	VII-I-VII
	$T_6-D_4^6-T$	$T-D_4^6-T_6$	$T-D_4^6-T_6$	$T-D_4^6-T_6$	$D-T_4^6-D$	$D-T_4^6-D$
			$T_6-D_4^6-T$	$T_6-D_4^6-T$		
				$D-T_4^6-D$		
Б	II-II-I	I-II-III	I-II-III	I-II-III	V-V-V	V-V-V
			III-II-I	III-II-I		
				V-V-V		

С	IV-V-VI	VI-V-IV	IV-III-IV	I-I-I	V-VI-V	III-IV-III
	$S_6-T_4^6-S$	$S-T_4^6-S_6$	$S-T_4^6-S_6$	$S_6-T_4^6-S$	$T-S_4^6-T$	$T-S_4^6-T$
				$S-T_4^6-S_6$		
				$T-S_4^6-T$		
Б	VI-V-IV	IV-V-VI	IV-V-VI	VI-V-IV	I-I-I	I-I-I
			VI-V-IV	IV-V-VI		
				I-I-I		

ТЕМА: ДОМІНАНТОВИЙ СЕПТАКОРД (D_7)

Домінантовим називається септакорд, який будується на V ступені натурального мажору та гармонічного мінору. Складається він з домінантового тризвука (мажорного) і малої септими, тому за структурою є *малим мажорним септакордом*. Позначається -- D_7 .

D_7 використовується у двох видах:

- повний (у складі акорду всі 4 звуки);
- неповний (в акорді пропущений квінтовий тон, замість нього подвоєна прима) -- D_7^{-5} .

Перед D_7 можна вживати будь-який акорд T, S, D-групи (крім прохідних квартсекстакордів), а також K_4^6 .

1. При з'єднанні T, T_6 , K_4^6 з D_7 допускається послідовність чистої та зменшеної квінти при плавному голосоведенні.

2. При з'єднанні S, S_6 з D_7 спільний звук залишається на місці; цей звук є септимою D_7 , тому і дістав назву -- *приготована септима*. Решта звуків рухається вниз за правилами мелодичного з'єднання. Після основного S-тризвука при плавному голосоведенні необхідно вживати D_7^{-5} або використати стрибок.

3. При з'єднанні D або D_6 з D_7 септима вводиться поступеним рухом вниз від прими D; тому вона має назву *прохідна септима*. Однак септиму можна взяти і стрибком. При цьому решта звуків залишаються на місці або переміщуються. Після стрибка (переважно висхідного) мелодія рухається вниз згідно з розв'язанням септими, тим самим урівноважуючи мелодію.

Після D_7 (розв'язка) вживається тонічний тризвук (Т) в основному вигляді. Септима *обов'язково* рухається вниз в терцію Т, решта звуків – за правилами мелодичного з'єднання. Якщо ввідний звук рухається згідно з тяжінням у тоніку, то **повний D_7 розв'язується в неповний тонічний тризвук (T^{-5}), а неповний D_7^{-5} – у повний Т.**

При розв'язці D_7 звуку акорду рухаються так:

7 – вниз;

5 – вниз;

3 – вгору (а якщо вона в середньому голосі, то може рухатися на терцію вниз);

1 – стрибком у приму тоніки.

Використовується D_7 переважно в каденціях:

$S - D_7 - T$

$S_6 - D_7 - T$

$K_4^6 - D_7 - T$

$S - K_4^6 - D_7 - T$

У половинних каденціях використання D_7 можливе при відсутності в них K_4^6 :

$S(\) - D_7$

$T(\) - D_7$

* * *

При гармонізації мелодії:

- IV ст. можна гармонізувати як D_7 , якщо він рухається на ступінь *вниз* – у III ст.;
- D_7 можна використовувати в усіх випадках використання D, особливо в каденціях. Але необхідно уявити, чи відповідає рух від цього звука правилам розв'язки D_7 ;
- після S вживати D_7^{-5} ;
- повний D_7 в заключній каденції розв'язувати в неповний тонічний тризвук;
- мелодичний хід V–IV–III гармонізувати зворотом $D - D_7 - T$.

Обов'язково, щоб при розв'язанні D_7 септима септакорду рухалася вниз.

ТЕМА: ОБЕРНЕННЯ ДОМІНАНТСЕПТАКОРДУ

D_7 , як відомо, має три обернення: D_5^6 , D_3^4 , D_2 .

Всі обернення, як і D_7 , виконують домінантову функцію, а тому можуть бути використані в тих же умовах, що і D_7 .

D_5^6 – *квінтсектакорд* – перше обернення D_7 – в басу знаходиться *терція D_7* . Вживається після будь-якого головного тризвука (Т, S, D) і сектакорду (іноді після K_4^6 в серединних каденціях); *розв'язується в тонічний тризвук (Т) згідно з ладовими тяжіннями.*

D_3^4 – *терцквартакорд* – друге обернення D_7 – в басу – *квінта D_7* . Вживається після будь-якого головного тризвука (Т, S, D) і сектакорду; *розв'язується в тонічний тризвук (Т). В каденціях не використовується.*

Може вживатися в *прохідних* зворотах $T - D_3^4 - T_6$ або $T_6 - D_3^4 - T$; при цьому можливе утворення паралельних квінт (у широкому розміщенні), які допускаються при гармонізації.

D_2 – *секундакорд* – третє обернення D_7 – в басу – септима D_7 . Вживається після будь-якого головного тризвука і сектакорду, а також після K_4^6 в серединних каденціях. *Розв'язується тільки в T_6* . Субдомінантовий тризвук перед D_2 може бути лише в основному вигляді; при шпавному голосоведенні у з'єднанні S з D_2 три верхні голоси рухаються *обов'язково* вниз.

Голосоведення в усіх зворотах переважно плавне. Можливі лише стрибки на кварту до септими при використанні обернень після Т.

D_7 та його обернення можна переміщувати; при цьому *септиму* необхідно *запам'ятати на місці* (виняток – переміщення квінти в септиму і навпаки).

При розв'язці D_7 та його обернень у тоніку іноді застосовуються стрибки прим і квінт. Для гармонізації таких стрибків найкраще використовувати зворот $D_2 - T_6$. У цьому звороті можливі і подвійні стрибки (одночасно в двох голосах 1–1, 5–5). Основна умова, щоб голоси, які виконують такі стрибки, рухалися *паралельними квартами*.

В заключних каденціях D_7^{-5} може бути розв'язаний в тоніку стрибком для досягнення досконалої каденції. Це веде до виникнення протилежних або паралельних октав у крайніх голосах. Такі октави допускаються.

ТЕМА: ПОВНА ФУНКЦІОНАЛЬНА СИСТЕМА МАЖОРУ ТА ГАРМОНІЧНОГО МІНОРУ. ПОБІЧНІ ТРИЗВУКИ

Сукупність головних та побічних акордів ладу та система взаємозв'язків між ними, називається **повною функціональною системою**.

Вона включає всі головні і всі побічні акорди, які разом з головним утворюють **функціональну групу**, назва якої визначається головним тризвучком, а саме:

тонічна – **T, VI, III**;

субдомінантова – **S, II, VI**;

домінантова – **D, III, VII**.

З головним тризвучком акорди однієї функціональної групи мають по два спільні звуки, що посилює їх близькість. Тому акорди побічних ступенів можуть використовуватись в тих же умовах, що і їх головний тризвук, "підміняючи" його.

Як видно, тризвук II ступеня виступає тільки в ролі субдомінанти, а тризвук VII ст. – в ролі доміанти. Тризвучки ж III-го і VI-го ступенів можуть змінювати свою функційну ознаку в залежності від акордового оточення. Тобто:

III-S-III,	a	VI-D-VI
(T) (D)		(S) (T)

В гармонічному мінорі тризвук III ступеня не входить у тонічну групу, оскільки він є дуже нестійким, різко дисонуючим акордом (зб.⁵₃) і виконує доміантову функцію. А в натуральному мінорі тризвук III ст. – тонічний по функції; тризвук VI ступеня в мінорі більш субдомінантовий, ніж в мажорі.

Тризвучки побічних ступенів вносять ладовий контраст (мажор – мінор) і дають можливість "відтягувати" тоніку на кінець гармонізації.

Логіка послідовності акордів залишається незмінною:

T-S-D-T,

але кожна функція може бути представлена одним із акордів відповідної групи, замінюючи свій головний тризвук:

T-VI-S-II-VII-D-III₆-T

VI-II-III-D-T

T-S-II-D-VI та ін.

Тризвук та секстакорд II ступеня

Тризвук та секстакорд II ступеня – це побічні акорди субдомінантової групи. Вони використовуються в тих же умовах, що й основна субдомінанта.

Тризвук II ступеня (II) використовується **тільки в мажорі після T, T₆, S, S₆, VI**. Переходить в **D, D₆, D₇** та його обернення, а також в **K₆⁴**.

Із **D**-тризвучком з'єднання мелодичне (не дивлячись на наявність спільного звука).

Секстакорд II ступеня (II₆) є найбільш уживаним побічним акордом субдомінантової групи як в мажорі, так і в мінорі.

- Будується він на **IV** ступені;
- *подвоюється* в ньому переважно **бас** (однак можливі подвоєння прими, а іноді – квінти);
- вживається після **T, T₆, S, S₆, VI**;
- переходить в **D, D₆, D₇** та його обернення, а також в **K₆⁴**;
- з **D** тризвучком та **K₆⁴** з'єднання переважно мелодичне, а з **D₇** та його оберненнями – гармонічне.

* * *

В широкому розміщенні між **II₆** і **K₆⁴** можуть виникати паралельні квінти, для уникнення яких необхідно використати стрибок від **II₆** до **K₆⁴** для зміни розміщення – в тісне.

- іноді тризвук і секстакорд II ступеня застосовуються в прохідних зворотах з **T₆**: **II-T₆-II₆** та **II₆-T₆-II**. У цих зворотах в **T₆** *подвоюється бас*. Але необхідно слідкувати, щоб у звороті не виникали паралельні квінти.
- при використанні гармонічного мажору (понижений VI ст.) вся субдомінантова група змінюється: **s** – мінорна, **II** – зменшений, тому використовувати його можна тільки у вигляді секстакорду. Всі субдомінантові акорди можна вживати відразу з пониженим VI ступенем, а можна вводити після натуральних хроматичним рухом **VI-♭VI** в одному голосі. Передача хроматичного півтона з одного голосу в інший називається *переченням*.

Тризвук VI ступеня; перервана каденція

Тризвук VI ступеня, як вже було сказано, має двояке застосування.

Він може виконувати функцію тоніки і субдомінанти.

- **VI в ролі тоніки**: якщо він вживається після **D** або **D₇**. Така послідовність називається **перерваним зворотом**. У тризвучі **VI ст.** після розв'язки **D₇** обов'язково подвоюється терцієвий тон. Якщо такий зворот використаний в каденції, то каденція має назву **перерваної**. Після перерваного кадансу наступною є субдомінантова функція (**S, II**), рідше **T₆**, іноді **D**. Таким чином розширюється період.
- **VI в ролі субдомінанти**: якщо він вживається на місці субдомінантової гармонії, тобто перед **D, D₇** або **K₄⁶**. Перед акордами **D** в **VI** бажано подвоювати терцієвий тон (в мінорі – обов'язково).
- **VI як проміжний акорд**: якщо він вводиться між **T** і **S** або **II, II₆**.

Тризвук III ступеня в мажорі

Будується **III** відповідно на III ступені ладу. В мажорі – тризвук III ступеня – мінорний. Виконує функцію тонічної і домінантової гармонії. В мінорі – III – збільшений, тому використовується у вигляді секстакорду і виконує тільки **D**-функцію.

Використовується переважно в двох випадках:

1. Для гармонізації низхідного верхнього тетракорду гами у сопрано: **T (VI)–III–S–D**;
2. У прохідному звороті від **III** до **T** через прохідний **VII₆** або **D₃⁴**: **III–D₃⁴–T, III–VII₆–T**.

*** Іноді III переходить в VI (як **D** в свою тоніку) або в T, як прояв ладової перемінності.

Домінанта з секстою

Заміна квінтового тону домінанти секстою веде до утворення акорду, який за своєю структурою (терція + кварта) є секстакордом III-го ступеня. Цей акорд дістав назву – **домінанта з секстою**. Він отримав широке застосування в музиці.

Із секстою може вживатися і **D₇**, рідше **D₅⁶** і **D₂**.

Секста переважно знаходиться у верхньому голосі. Вона може бути розв'язана прямо в T або VI терцієвим рухом вниз, або ж перейти в квінту домінанти (як затримання) і відтак розв'язатися.

Домінанти з секстою використовуються в кадансах після або замість **K₄⁶** на місці **D**:

$$\begin{aligned} & \mathbf{K}_4^6 - \mathbf{D} - \mathbf{D}_7^6 - \mathbf{T}; \\ & \mathbf{K}_4^6 - \mathbf{D}_7^{6-5} - \mathbf{T}; \\ & \mathbf{D}_7^6 - \mathbf{D}_7 - \mathbf{T} \text{ та ін.} \end{aligned}$$

Секстакорд VII ступеня

VII₆ виконує домінантову функцію. Будується на II ступені. Подвоюється в ньому бас (терція), рідко квінта, не подвоюється прима. Тризвук VII ступеня в основному вигляді в мажорі і гармонічному мінорі не вживається, оскільки за структурою він є зменшеним тризвучком. Однак в натуральному мінорі він – мажорний, тому знаходить там своє застосування (див. далі).

VII₆ акустично близький до **D₃⁴**. Тому його використовують:

1. У прохідних зворотах між T і T₆ і навпаки майже так само, як з прохідним **D₄⁶**: **T–VII₆–T₆**.
2. При гармонізації висхідного руху по ступенях VI–VII–I: **S–VII₆–T**.

* * *

В мінорі перед **VII₆** більш уживаною є мажорна **S** (мелодичний мінор), щоб не допустити ходу на зб. 2.

ТЕМА: СЕПТАКОРД II СТУПЕНЯ (II₇) ТА ЙОГО ОБЕРНЕННЯ

Септакорд II ступеня (**II₇**) є головним септакордом субдомінантової групи (**S**).

II₇ має три обернення: **II₅⁶**, **II₃⁴**, **II₂**. Будуються вони відповідно на IV, VI та I ступенях.

- Найбільш вживаним акордом є Π_5^6 , оскільки він об'єднує в собі $S + \Pi_6$. Інша його назва – “субдомінанта з доданою секстою”.
- Дещо рідше вживаються Π_7 та Π_3^4 .
- Π_2 використовується майже виключно в додаткових плагальних каденціях $T - \Pi_2 - T$ на спільному басу (**I-I-I**) або після свого тризвука на прохідному басу (**II-I-VII**): $\Pi - \Pi_2 - D_5^6 (D_6)$.

Перед Π_7 та його оберненнями вживаються акорди тонічної та субдомінантової групи при гармонічному з'єднанні з ними:

T, T_6, T_4^6 – Π_7 та обернення
 S, S_6, VI – /
 Π, Π_6 – /

Після Π_7 та його обернень можливе використання акордів доміантової групи, кадансового квартсекстакорду та акордів тонічної групи:

Π_7 та обернення – D, D_6 ;
 D_7 та його обернення;
 (VII₇ з оберн.);
 K_6^6
 T, T_6, T_4^6

При переході (розв'язці) в D голоси рухаються так само, як при розв'язці D_7 в тоніку:

$\Pi_7 - D$
 $\Pi_5^6 - D$
 $\Pi_3^4 - D$
 $\Pi_2 - D_6$

При розв'язці в звуки D_7 два спільні звуки залишаються на місці, а два відмінні рухаються на ступінь вниз:

$\Pi_7 - D_3^4$
 $\Pi_5^6 - D_2$
 $\Pi_3^4 - D_7$
 $\Pi_2 - D_5^6$

*** Можливий перехід Π_7 в D_7^{-5} .

Перед K_4^6 найчастіше вживається Π_5^6 та Π_3^4 , дещо рідше Π_7 .

*** Якщо мелодія рухається вниз до K_4^6 , то краще використати перед ним Π_5^6 . Якщо вгору – то Π_3^4 .

$\Pi_7 - K_4^6$
 $\Pi_5^6 - K_4^6$
 $\Pi_3^4 - K_4^6$

*** Спільний звук між акордами залишається на місці.

Π_7 та його обернення може бути використаний у прохідних зворотах з тонікою (оточення тоніки не обов'язково однорідне):

$\Pi_5^6 - T_4^6 - \Pi_3^4$
 $\Pi_3^4 - T_4^6 - \Pi_5^6$
 $\Pi_5^6 - VI_4^6 - \Pi_7$

$\Pi_5^6 - T_6 - \Pi_7$ (в цьому і наступних випадках в T_6 можливе подвоєння терцієвого тону)

$\Pi_5^6 - T_6 - D_3^4$
 $\Pi_7 - T_6 - \Pi_5^6$ та ін.

*** Π_5^6 може бути розв'язаний і в T , і в T_6 , і в $T_4^6 (K_4^6)$.

Увага! Якщо Π ступінь гами рухається на секунду або на терцію вниз, то акорди Π ступеня слід брати у вигляді тризвука (тільки в мажорі) або секстакорду (переважно Π_6).

ТЕМА: СЕПТАКОРД VII СТУПЕНЯ ТА ЙОГО ОБЕРНЕННЯ

Септакорди, які будуються на VII (ввідному) ступені, називаються **ввідними септакордами (VII₇)**. Ввідні септакорди виконують виключно **домінантову** функцію.

Ввідні септакорди бувають двох видів: *малий* та *зменшений*.

Малий VII₇ використовується тільки в *натуральному мажорі*. Між крайніми звуками в ньому м.7. **M.VII**, бажано використовувати в мелодичному положенні *септими*.

Зменшений VII₇ використовується в *гармонічних видах мажору та мінору*. Між крайніми звуками – зм.7. **zm.VII**, використовують в усіх мелодичних положеннях.

Ширше застосовується зм. VII₇ завдяки своїй акустичній природі (зменшений септакорд). В мажорі можливий перехід малого ввідного септакорду в зменшений за допомогою хроматичного руху в одному голосі (VI- \flat VI) – з натурального мажору в гармонічний.

VII_7 має три обернення: VII_5^6 , VII_3^4 , VII_2 . Будуються вони відповідно на II, IV та VI ступенях.

Перед VII_7 вживаються переважно акорди субдомінантової групи (S, II, II_6 , II_7 та його обернення), рідше – тонічної (T, T_6):

S, II, II_6 , II_7 та його обернення – $VII_{7(обернення)}$
 T, T_6 _____ /

Ввідні септакорди можуть бути розв'язані безпосередньо в тоніку, при цьому *в тоніці необхідно подвоювати терцієвий тон* (щоб уникнути паралельних квінт):

$VII_7 \rightarrow T$
 $VII_5^6 \rightarrow T_6$
 $VII_3^4 \rightarrow T_6$ (з можливим подвоєнням прими)
 $VII_2 \rightarrow T_6^4$ (в прохідних зворотах)

Ввідні септакорди можна розв'язати і внутріфункційно, тобто переходом в звуки D_7 . При цьому три спільні звуки залишаються на місці, а один (септима) рухається вниз у приму D_7 :

$VII_7 \rightarrow D_5^6$
 $VII_5^6 \rightarrow D_3^4$
 $VII_3^4 \rightarrow D_2$
 $VII_2 \rightarrow D_7$

Між акордами VII_7 можуть вживатися прохідні акорди всіх трьох функцій: T, S, D:

$VII_2 - T_6^4 - VII_3^4$
 $VII_5^6 - S_4^6 - VII_7$
 $VII_2 - D - VII_3^4$
 $VII_5^6 - VI_6 - VII_7$
 $VII_5^6 - VI_4^6 - VII_3^4$
 $VII_3^4 - T_6^4 - VII_5^6$

*** Акордове оточення не обов'язково однорідне.

VII_3^4 в натуральному мажорі іноді вживається як своєрідна S, тому він може бути розв'язаний в T з типовим для плагальних кадансів низхідним квартовим рухом баса. При цьому в S, яка передує VII_3^4 , слід подвоювати квінту. Іноді він може вживатися і перед K_4^6 .

ТЕМА: ДОМІНАНТОВИЙ НОНАКОРД (D_9)

D_9 – це п'ятизвучний акорд, який утворюється з D_7 завдяки додавання до нього терції (нони від баса). Виконує домінуючу функцію. Нонакорд з великою ноною – великий (в натуральному мажорі), з малою – малий (в гармонічному мінорі та гармонічному мажорі). Прима і наона акорду повинні знаходитися в різних октавах. Нона – переважно в верхньому голосі.

Вживається D_9 значно рідше, ніж D_7 . Умови його застосування такі ж, що і D_7 .

Перед D_9 вживаються акорди субдомінантової групи в гармонічному з'єднанні з ним (S, II, II_6 , II_7 та його обернення). А також T, K_4^6 , D, D_7 .

В чотириголосному викладі в D_9 пропускається квінтовий тон.

D_9^5 розв'язується в T, при цьому наона рухається на ступінь вниз у квінту T, інші звуки – як при розв'язанні D_7 . П'ятизвучний D_9 розв'язується як VII_7 , тільки прима D_9 рухається в приму тоніки (T з подвоєною терцією).

Якщо D_9 вживається на сильній долі, то він може переходити в D_7^5 , як затримання, рухом нони на ступінь вниз в приму D_7 .

В натуральному мажорі можливе вживання D_9 як прохідного акорду між S та S_6 . Добре використовувати D_9 перед VI_7 натурального мажору та мелодичного мінору. Іноді використовують паралелізми нонакордів ($II_9 - D_9$).

ТЕМА: ФРІГІЙСЬКІ ЗВОРОТИ

Фрігійським називається зворот, яким гармонізується низхідний мелодичний рух по ступенях *натурального мінору* I–VII "–VI–V. Цей тетракорд по своїй будові у висхідному напрямку є фрігійським: півтон-тон-тон (через що зворот дістав назву – фрігійський).

Основна його ознака – вживання натуральної d для гармонізації VII " ст., після якої – s, а для гармонізації V ст. – гармонічної D:

t-d-s-D

Якщо цей зворот служить каденцією, то його називають *фрігійською каденцією* (часто t-s-K₄⁶-D₇-t).

Фрігійський тетраход у сопрано:

t-III-s-D (K₄⁶)
 VI-III-s-D (K₄⁶)
 t-III-II-D (K₄⁶)
 t₆-VII₆-VI₆ (II₂)-D₆ або (D₅⁶, VII₇)
 t-t₇-s-D (D₅⁶, D₂, D₇) та інші.

Фрігійський тетраход в басу:

t-VII-s₆ (II₃⁴, VI)-D (D₇) (K₄⁶)
 t-d₆-s₆ (II₃⁴, VI)-D (D₇) (K₄⁶)
 t-t₂-s₆ (II₃⁴, VI)-D (D₇) (K₄⁶) та інші.

Деякі доповнення по використанню акордів всіх ступенів

1. Зменшені тризвуки використовувати тільки у вигляді секстакордів.
2. Побічні тризвуки використовувати при русі баса на терцію вниз після головного: T-VI-(S-II).
3. Кожен тризвук, вжитий на терцію вище від попереднього, вимагає після себе тризвука, що знаходиться секундою вище: T-III-S.
4. Секстакорд вживати після тризвука, а не навпаки.
5. В T₆ можна подвоювати терцію після VII₆⁶, VII₃⁴, II, II₆.
6. Квартсекстакорди побічних ступенів вживаються як прохідні: II-VI₄⁶-II₆.
7. Побічні септакорди використовуються як прохідні після свого тризвука T-T₇, III-III₇, VI-VI₇ і т. п. (рух лише в басу на ступінь вниз).

ТЕМА: АКОРДИ ПОДВІЙНОЇ ДОМІНАНТИ (DD)

Подвійна домінанта — це домінанта до домінанти основної тональності (D→D).

Головна ознака DD — підвищений IV ступінь ладу.

За будовою подвійна домінанта відповідає II або S, але завдяки підвищенню IV ступеня змінює свою функцію і посилює тяжіння до домінанти.

Вживається DD переважно в каденціях між S та D:

T-S-DD → D (або K₄⁶-D)-T

Акорди подвійної домінанти утворюють дві групи:

- 1) як D або D₇ до домінанти;
- 2) як VII₇ до домінанти.

DD ₇	ступінь	DDVII ₇
DD ₇	II (#) в маж.	-
DD ₅ ⁶	IV#	DDVII ₇
DD ₃ ⁴	VI (♭) в маж.	DDVII ₅ ⁶
DD ₂	I	DDVII ₃ ⁴
-	III (♭)=II (#) в маж.	DDVII ₂

З таблиці видно, що найбільш уживаними акордами DD є DD₅⁶, DD₃⁴, DDVII₇, DDVII₅⁶, оскільки вони будуються на основних каденційних ступенях субдомінанти (IV та VI). В мажорі в акордах DD можливе підвищення II ступеня або пониження III для загострення тяжіння цих ступенів: II # до III в K₄⁶, або III ♭ до II як квінти D.

Перед акордами DD вживаються будь-які акорди субдомінантової групи (S, S₇, II, II₆, II, та його обернення) за допомогою хроматичного ходу IV-IV# в одному голосі:

S, S₆, II, II₆, II₇-DD₇-(K₄⁶)-D₇
 S, S₆, II, II₆, II₅⁶-DD₅⁶-K₄⁶
 S, S₆, II, II₆, II₃⁴-DD₃⁴-K₄⁶
 S, S₆, II, II₆, II₂-DD₂-D₅⁶

$S, S_6, II, II_6, II_7 - DD_7 - (K^6_4) - D_7$
 $S, S_6, II, II_6, II_5, S_7 - DDVII_7 - K^6_4$
 $S, S_6, II, II_6, II^4_3, S^6_5 - DDVII^6_5 - K^6_4$

Інші обернення $DDVII_7$ вживаються рідше

В каденціях найчастіше використовується DD^6_5 та $DDVII_7$ (на $IV\#$ ст.) або DD^4_3 та $DDVII^6_5$ (на VI або $VI\flat$ ст.), іноді перед K^6_4 вживають DD_7, DD_6, DD . При розв'язанні DD в $K^6_4 - IV\#$ рухається по тяжінню вгору в V ступінь (бас K^6_4), спільні звуки залишаються на місці.

Оскільки між K^6_4 і $DDVII_7$ є два спільні звуки (I та III ст.), то перевагу бажано віддавати DD саме цієї групи (окрім цього, $DDVII_7$ акустично колоритніший, особливо зменшений).

Акорди DD можуть розв'язуватись і прямо в D : так само, як D_7 в T або VII_7 в T .

В середині побудови DD використовується в будь-якому виді. Тут умови її застосування близькі до застосування II_7 або інших акордів субдомінантової групи. Тобто вона може готуватися та переходити в акорди тонічної, дисонуючої домінантової і субдомінантової групи:

DD	T	D	S
DD_7	T_6	D^4_3 або VII^6_5	II_7 в маж. краще гарм.
DD^6_5	T_6, T^6_4 (прох.)	D_2 або VII^4_3	II^6_5
DD^4_3	T^6_4 (прох.)	D_7 або VII_2	II^4_3
DD_2	T в дод. кад.	D^6_5 або VII_7	II_2
$DDVII_7$	T	D_2 або VII^4_3	S_7 або II^6_5
$DDVII$	T_6	D_7 або VII_2	S^6_5 або II^4_3
$DDVII^4_3$	T^6_4 (прох.)	D^6_5 або VII_7	S^4_3 або II_2
$DDVII_2$	T^6_4 (прох.)	D^4_3 або VII^6_5	S_2 або II_7

В акордах DD можливе використання *альтерації* – півтонового загострення тонових тяжінь, що існують в ладі. Альтерація не змінює

функцію акорду (на відміну від хроматизму), а лише посилює тяжіння акорду та "ущільнює" його колорит. Альтерація позначається за допомогою знака бемоль або діз перед цифрою, яка вказує на те, який саме звук піддається альтерації – прима, терція, квінта.

В групу альтерованих акордів подвійної домінанти входить кілька акордів, в складі яких – збільшена секста. Тому всі альтеровані акорди DD об'єднуються під назвою – *група акордів збільшеної сексти подвійної домінанти*.

Зб. 6 утворюється між VI ст. мінору або гармонічного мажору ($VI\flat$) і $IV\#$ (ввідним звуком DD).

Найбільш уживаними є альтеровані акорди DD , в басу яких знаходиться $VI, VI\flat$ ступінь:

$\flat_3 DDVII_6$
 $\flat_5 DD^4_{3, \#1 \flat 5} DD^4_3$
 $\flat_3 DDVII^6_5$

Перед альтерованою DD вживають *субдомінантові* акорди, в басу яких знаходиться VI або $VI\flat$ ступінь: $S_6 (s_6), II^4_3, S^6_5 (s^6_5), VI$.

Між двома домінантами альтерована DD виступає як допоміжний акорд.

Зб. 6 повинна розв'язатися в октаву ($VI\flat$ на пітона вниз в V ст., $IV\#$ – на пітона вгору в V ст.). Спільні звуки залишаються на місці, решта – рухаються плавно. Тому альтерована DD найбільш природно розв'язується в K^6_4 або T^6_4 прохідний, рідше в D . Іноді альтеровані DD як допоміжні акорди між двома тонічними тризвуками або кадансовими квартсекстакордами:

$T - \flat_3 DDVII^4_3 - T;$
 $K^6_4 - \flat_5 DD^4_3 - K^6_4.$

ТЕМА: ВІДХИЛЕННЯ

Музичні твори, як відомо, можуть бути однотональними або різнотональними. В різнотональних композиціях, крім основної (*головної*) тональності, зустрічаються інші – *побічні*. Всі акорди побічних тональностей теж мають назву – *побічні* (побічна домінанта, субдомі-

нанта та ін.).

Порядок чергування тональностей утворює **тональний план** твору. Існує три способи введення однієї тональності після іншої: *модуляція, відхилення, співставлення*.

Модуляція – це перехід з однієї тональності в іншу і завершення в ній музичної побудови за допомогою каденції.

Відхилення – це короточасний перехід у побічну тональність без каденційного закріплення в ній, після якого повертаються в головну тональність або відхиляються в інші.

Співставлення – це поєднання двох тональностей на межі музичних побудов, після цезури, без модуляційного переходу, різко (тональний стрибок).

Відхилення здійснюється за допомогою використання побічних **D** або **S**, тобто акордів, які є **D** або **S** тієї тональності, в яку відбувається перехід. Ці акорди найчастіше через домінантову гармонію ведуть до нової тоніки, згідно з формулою: **S–D–T**.

* * *

Здійснюючи відхилення, необхідно:

- слідкувати за *плавністю* голосоведення;
- хроматичні рухи доручати одному голосу;
- для відхилень віддавати перевагу некаденційним формам побічних домінант (обернення D_7 , VII_7 та його обернення), хоча можливі й основні види **D**, D_7);
- побічну домінанту розмішувати на слабшій долі, ніж її розв'язання;
- в мажорі найбільш поширені відхилення до **D**, частково до **VI**, іноді до **III**; в каденціях – до **S**, **II**, рідко до **VI**;
- в мінорі – до **III**, **d**, **D**; в каденціях – до **s**, **VI** або **II**;
- випадкові знаки в умовах гармонізацій можуть свідчити про відхилення, тому слід усвідомити роль даного звука і можливість правильного його розв'язання в побічній тональності, враховуючи і метроритмічні умови розв'язання (зі слабкої долі на сильну). Те ж стосується і звуків, які не означені випадковими знаками, але можуть входити в склад побічних **D** чи **S**.

ТЕМА: МОДУЛЯЦІЯ В ТОНАЛЬНОСТІ ПЕРШОГО СТУПЕНЯ СПОРІДНЕНOSTI

Модуляція – це перехід у нову тональність і завершення в ній музичної побудови.

Модуляція є важливим гармонічним фактором розвитку в музичному творі, оскільки однотональними можуть бути лише невеликі музичні твори або частини творів.

Тональні співвідношення, які змінюються під час музичного розвитку, аналогічні функціональним співвідношенням акордів в однотональному викладі:

T = *головна тональність*;

S, **D** та інші = *побічні тональності*.

Засобом поступової модуляції є **спорідненість** тональностей. Близькими тональностями або *тональностями першого ступеня спорідненості* до даної вважаються такі *шість* тональностей, тонічні тризвуки яких будуються на ступенях даної тональності. Це тональності, які мають найбільшу кількість спільних звуків та акордів.

Таким чином, для мажору близькими є тональності всіх ступенів, *крім VII*, оскільки на VII ступені будується зменшений тризвук, який не може бути тонічним у жодній мажорній або мінорній тональності.

До мажор: **VI** – ля мінор;

V – Соль мажор;

IV – Фа мажор;

IV – *фа мінор (*тон-сть мін. s гармон. мажору*);

III – мі мінор;

II – ре мінор.

Для даної мінорної тональності близькими є тональності всіх ступенів, *крім II* (зм.⁵):

ля мінор: **III** – До мажор;

IV – ре мінор;

V – мі мінор;

V – Мі мажор (*тон-сть маж. D гармон. мінору*);

VI – Фа мажор;

VII – Соль мажор.

Модуляція з однієї тональності в іншу відбувається на основі *спільних акордів* для обох тональностей, які виконують різні функції у своїх тональностях. Наприклад, в До-мажорі акорд виконує роль тонічного тризвука, а в Соль-мажорі цей же акорд – субдомінантовий тризвук.

Між паралельними тональностями в натуральному виді – 7 *спільних акордів*; у тональностях з різницею в один приключевий знак – 4; при різниці в чотири приключеві знаки – 2 (*тоніки обох тональностей*).

Спільний акорд використовується переважно у вигляді тризвука, секстакорда, іноді – квартсекстакорду (прохідного).

Після спільного акорду вводиться *модулюючий акорд*, тобто акорд, який яскраво виявляє нову тональність, позначається в новій тональності, і за ним весь подальший розвиток відбувається в новій тональності. Модулюючий акорд, на відміну від спільного, переважно дисонуючий, що потребує своєї логічної розв'язки.

Процес модуляції включає чотири послідовні моменти:

- 1) показ вихідної тональності;
- 2) введення *спільного акорду*;
- 3) введення *модулюючого акорду*;
- 4) показ (*каденційне закріплення*) нової тональності.

Найчастіше в межах періоду застосовуються модуляції в *домінантовому напрямку* (з мажору – в III, V, з мінору – в III, V(D), V(d), VIIⁿ).

Спільний акорд повинен дорівнювати в новій тональності T або S (дуже рідко D): T = S, D = T, VI = II, T = VI і т. п.

Модулюючий –

після T – S, DD або D₇ з оберненнями;

після S – II, DD, K⁶, D₇ VII₇ з оберн.

Зразок:

спільн. || модул.

T-D₄⁶-T₆⁶-S-D₂ – T₆ = S₆ G-dur II₃⁴ – K⁶₄-D₇-T

При модуляції в *субдомінантовому напрямку* (з мажору – в II, IV (S), IV (s), VI, з мінору – в IV, VI).

Спільний акорд в новій тональності може набувати значення D, III, T, VI, рідко S.

Модулюючий – після D – бажано перерваний зворот або відхилення в тональність VI ст. нової тональності;

після III – D₃⁴, VII₆;

після T – S, DD або D₇ з оберненнями;

після VI – II, DD, K⁶, D₇, VII₇ з оберн.

Зразок:

спільн. || модул.

T-D₄⁶-T₆⁶-S-D₃⁴ – T = F-dur D – D₇ → VI – II₃⁴-DD₃⁴-K⁶₄-D₇-T

Практичні поради:

1) брати за спільний акорд для модуляції T тризвук основної тональності (іноді VI), прирівнюючи його до акорду нової тональності: T = x (VI = x) або x = T (x = VI);

2) перейменувати спільний акорд в акорд нової тональності;

3) ввести модулюючий акорд – найчастіше дисонанс нової тональності, бажано каденційного типу (D₇, II, VII, DD₇ чи оберн.);

4) при модуляції в тональності S використовувати перехід на перерваний каданс, після якого вжити S гармонію, і далі – по функціональному колу – на D (K⁶) і в T нової тональності; або спочатку відхилитися в тональність II ст. (паралельну до S), а далі – в тональність S: До – ре – Фа;

5) при модуляції з мінору в тональність VI ст. в якості спільного акорду найкраще використовувати тризвук III ст. нової тональності (t = III), який перейде в модулюючий акорд D₃⁴, а далі – в нову T;

6) при переході з мінору в тональність його субдомінанти (до – фа) добре використати спочатку відхилення в тональність VI ст. (паралельна до наступної): до – Ля-бемоль – фа;

7) хроматичний хід в одному голосі (напр., V–V#) може бути свідченням модуляції або відхилення в мінору; необхідна умова – плавність голосоведення і спільні тони. З мажору хроматично можна перейти в тональність II та VI ст., з мінору – в тональність s (IV);

8) хроматичну гаму можна розглядати, як ланцюг відхилень:

До – ре – мі – Фа – Соль – ля – фа – До

$T-D^6_3 \rightarrow II-D^6_5 \rightarrow III-D^6_5 \rightarrow IV-D^6_5 \rightarrow V-D^6_5 \rightarrow VI-D_2 \rightarrow s_6-s-K^6_{41}-D_7-T$

c – cis-d – dis-e – e-f – fis-g – gis-a – b-as – f – g – g – c

9) після модуляції з мажору в мінорну s (До-фа) або з мінору в мажорну D (ля-мі) відхилень бажано не використовувати;

10) основну увагу слід звернути на каданси, до яких підводити модуляцію.

ДОДАТКИ

Додаток I.

Акорди на ступенях ладу

Гармонічний аналіз. Гармонізація баса

Ступінь		A	K	O	P	Д	И	
I	T	S ⁶ ₄	II ₂	DD ₂	DDVII ⁴ ₃	T ₇		
II	D ⁶ ₄	D ⁴ ₃	II(dur)	II ₇	VII ⁶ ₅	VII ₆	DD ₇	III ₂
III	T ₆	III	VI ⁶ ₄	DDVII ₂	S ₂	III ₇		
IV	S	D ₂	II ₆	II ⁶ ₅	VII ⁴ ₃	DD ⁶ ₅	DDVII ₇	S ₇
V	T ⁶ ₄	K ⁶ ₄	D	D ₇	D ⁶ ₇	III ₆	D ₉	VI ₂
VI	S ₆	II ⁴ ₃	VII ₂	VI	VI ₇	DD ⁴ ₃	DDVII ⁶ ₅	
VII	D ₆	D ⁶ ₅	VII ₇	T ₂	VII(moll)			

Додаток 2.

Деякі гармонічні звороти, що використовуються для гармонізації типових рухів у басу

Прохідний бас:

I-II-III	III-II-I	IV-V-VI	VI-V-IV
T-D ⁶ ₄ -T ₆	T ₆ -D ⁶ ₄ -T	S-T ⁶ ₄ -S ₆	S ₆ -T ⁶ ₄ -S
T-D ⁴ ₃ -T ₆	T ₆ -D ⁴ ₃ -T	II ₆ -T ⁶ ₄ -S ₆	S ₆ -T ⁶ ₄ -II ₆
T-VII ₆ -T ₆	T ₆ -VII ₆ -T	II ⁶ ₅ -T ⁶ ₄ -II ⁴ ₃	II ⁴ ₃ -T ⁶ ₄ -II ⁶ ₅
	T ₆ -II(7)-T	VII ⁴ ₃ -T ⁶ ₄ -VII ₂	VII ₂ -T ⁶ ₄ -VII ⁴ ₃

I-VI-IV	I-VII-VI-V <i>переважно в мінорі</i>	II-III-IV	V-IV-III
T-VI-S	t-d ₆ -VI-D	II ₇ -T ₆ -II ⁶ ₅	D-D ₂ -T ₆
T-S ₆ -S	t-VII-s ₆ -D	II-T ₆ -II ₆	
	t-d ₆ -II ⁴ ₃ -D ₇	VII ⁶ ₅ -T ₆ -VII ⁴ ₃	
	t-t ₂ -II ⁴ ₃ -D ₇	II(7)-VI ⁶ ₄ -II ⁶ ₅	
	VI ₆ -d ₆ -s ₆ -D ₇		

Спільний бас:

VII-VII-I	II-II-I	IV-IV-III	VI-VI-V
VII ₇ -D ⁶ ₅ -T	II ₇ -D ⁴ ₃ -T	II ⁶ ₅ -D ₂ -T ₆	II ⁴ ₃ -VII ₂ -D ₇
D ₆ -D ⁶ ₅ -T	VII ⁶ ₅ -D ⁴ ₃ -T	VII ⁴ ₃ -D ₂ -T ₆	S ₆ -VII ₂ -D ₇
	II ₇ -VII ⁶ ₅ -T	S-D ₂ -T ₆	VI-II ⁴ ₃ -D(7)
		II ⁶ ₅ -VII ⁴ ₃ -T ₆	VI-S ₆ -D(7)

I-I-I	V-V-V	в каденції: IV-V-V-I (IV)	VI-V-V-I (VI)
T-S ₄ ⁶ -T	D-T ₄ ⁶ -D	S-K ₄ ⁶ -D(7)-T (VI)	S ₆ -K ₄ ⁶ -D(7)-T (VI)
T-II ₂ -T	D-D ₇ -D ₇	II ₆ -K ₄ ⁶ -D(7)-T (VI)	II ₃ ⁴ -K ₄ ⁶ -D ₇ -T
T-DDVII ₃ ⁴ -T	K ₄ ⁶ -D-D ₇	II ₅ ⁶ -K ₄ ⁶ -D(7)-T (VI)	DDVII ₅ ⁶ - і т. д.
T-DD ₂ -T		(IV#) DD ₅ ⁶ - і т. д.	DD ₃ ⁴ - і т. д.
		(IV#) DDVII ₇ - і т. д.	

Додаток 3.
Деякі гармонічні звороти, що вживаються при гармонізації типових рухів у мелодії

Поступеневий рух

I-II-III	III-II-I	IV-V-VI	VI-V-IV
T ₆ -D ₄ ⁶ -T	T-D ₄ ⁶ -T ₆	S ₆ -T ₄ ⁶ -S	S-T ₄ ⁶ -S ₆
III-D ₄ ⁶ -T	T-VII ₅ ⁶ -T ₆	S ₆ -T ₄ ⁶ -II ₆	II ₆ -T ₄ ⁶ -S ₆
T ₆ -VII ₆ ⁶ -T	T-VII ₆ ⁶ -T ₆	II ₃ ⁴ -T ₄ ⁶ -II ₅ ⁶	II ₅ ⁶ -T ₄ ⁶ -II ₃ ⁴
T ₆ -II(dur)-T	T-II ₇ -T ₆	VII ₂ -T ₄ ⁶ -VII ₃ ⁴	VII ₃ ⁴ -T ₄ ⁶ -VII ₂

II-III-IV	III-IV-V	V-IV-III	VI-VII-I	I-VII-VI-V
II ₆ -T ₆ -II(dur)	T-D ₃ ⁴ -T ₆	T ₆ -D ₃ ⁴ -T	S-VII ₆ -T	t-III-s-D(7)
II ₅ ⁶ -T ₆ -II ₇		D-D ₇ -T	S-D ₃ ⁴ -T	t-III- II ₆ (⁶)-D(7)
VII ₃ ⁴ -T ₆ -VII ₅ ⁶		D ₆ -D ₅ ⁶ -T		t-t ₇ -II ₆ (⁶)- K ₄ ⁶ -D
VII ₃ ⁴ -VI ₄ ⁶ -II ₅ ⁶		D-D ₇ -VI		t ₆ -VII ₆ -VI ₆ -D ₆

Стрибки:

III-VI	VI-III	III-VII	VII-III	V-I	II-V
³ T- ³ S	³ S- ³ T	³ T- ³ D	³ D- ³ T	D ₂ -T ₆	D ₇ -T ₆
VI ₆ -S	VI ₆ -D ₇ ⁶	K ₄ ⁶ -D ₇	D ₃ ⁴ -T	D ₅ ⁶ -T	D-T ₆
VI ₆ -II	S-D ⁶		D-D ₇ ⁶	D ₃ ⁴ -T	
				T-S ₇	
				D-T ₆	

I-V	I-VI↑	V-III↑	V-VI↓	IV-VII↓	I-IV	IV-I
T-D ₆	T ₆ -S	D ₆ -T	T ₆ -S	S ₆ -D	T-S ₅	S-T ₆
S-T ₆	VI-S ₆					

Каденції:

III-II-I	V-V	V-II-I	додат. I-I-I	V-VI-V III-IV-III	I-II-I III-II-I
K ₄ ⁶ -D(7)-T	K ₄ ⁶ -D	K ₃ ⁶ -D(7)-T	T-S ₄ ⁶ -T	T-S ₃ ⁶ -T	T-II ₂ -T
K ₄ ⁶ -D ₂ -T ₆	D ₇ -D ₇ ⁵	K ₄ ⁶ -D(7)-VI	T-II ₅ ⁶ -T	T-II ₇ -T	T-DD ₂ -T
K ₄ ⁶ -D(7)-VI			T-II ₃ ⁴ -T	T-DD ₂ -T	
D ₇ ⁶ -D ₇ ⁵ -T			T-VI ₆ -T		

Додаток 4.
Акорди основних функціональних груп

T	S	D	DD
T, T ₆ , T ₄ ⁶	S, S ₃ , S ₄ ⁶	D, D ₆ , D ₄ ⁶	DD, DD ₆
	II ₆ , II	D ₇ , D ₅ ⁶ , D ₃ ⁴ , D ₂	DD ₇ та обернення
VI, VI ₆ , VI ₄ ⁶	II ₇ , II ₅ ⁶ , II ₃ ⁴ , II ₂	VII ₇ , VII ₅ ⁶ , VII ₃ ⁴ , VII ₂	DDVII ₇ та оберн.
	VI, VI ₅ ⁶ , VI ₄ ⁶	VII ₆ ⁶ (VII в мін.)	

III, III ₆ (III ₄ ⁶)		III, III ₆	
		D ₉	
		D ⁶ , D ₇ ⁶ , D ₂ ⁶	

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ З ІСТОРІЇ ГАРМОНІЧНИХ СТИЛІВ

Докласична гармонія

Гармонія гомофоно-гармонічного типу викладу сформувалася в кінці XVIII ст. у Болонській інструментальній школі та в Неаполітанській оперній школі. Стимулом до формування був вокальний стиль *belcanto* (дослівно – “прекрасний спів”). Гармонія відіграла важливе значення у відокремленні музики від слова.

Гармонія докласичної доби носила перехідний характер і сприймала ознаки поліфонічного вільного стилю. Водночас гармонія цього періоду виразно підкреслила перевагу вертикального мислення над горизонтальним (поліфонічним). Серед теоретиків, які обґрунтували основні принципи гармонії, був найвизначнішим француз Ж. Ф. Рамо. У його вченні про гармонію (1720 р.) визначаються такі основні категорії гармонії:

1. Встановлення акорду (тризвука) як основної категорії гармонічної вертикалі, яка походить від обертонового ряду; звідси – вимога подвоювати бас тризвука. Секстакорди і квартсекстакорди мислилися як окремі акорди.

2. Рамо визначає співвідношення основних функцій ладотональності, відводячи кожній з основних функцій належне місце у гармонічній послідовності. Він уперше запровадив коло функціонального розвитку: T–S–D–T. Визначив основні акорди та їх обернення (T, S, D, II₆ та ін.).

3. Рамо розробляє вчення про модуляцію і визначає коло допустимих тональностей – тональності I ступеня спорідненості.

4. Рамо теоретично обґрунтував дуалізм (рівнозначність) мажору та мінору.

Для гармонії докласичної доби характерним є підкреслення діа-тонічності мислення (за винятком Й. С. Баха), часте використання септакордів всіх ступенів та їх обернень (особливо у ланцюжках діа-тонічних секвенцій), ладова перемінність, квадратний поділ музичних побудов. конструктивна простота гармонічного мислення.

Складаючи період у докласичному стилі, необхідно пам'ятати, що найчастіше вживаються тризвуки в основному виді, застосовуються ладово-перемінні ефекти з співставленням мелодичних та натуральних функцій, гармонічних та натуральних функцій ладу.

Переважаючими типами фактур є:

- танцювальна з виділенням мелодичного підголоску;
- мелодична фігурація;
- хорально-акордовий склад з поліфонічним роздвоєнням голосів.

Типові гармонічні звороти:

$T-II_2-D_5-D_2 \rightarrow |S_6-S_5-II_3-D-|III_6-III_5-VI-|II_6-II_5-D-|T_6-T_5-S-VII_6-VII_5-III-|VI_6-VI_5-II-|II_6-N_6-|K_4^6-D_7-|T||$

Гармонія класицизму

Класична гармонія відзначається раціоналізмом. Її функція – формотворча. В класичній епосі стабілізуються такі категорії гармонічного мислення, як напруження дисонансу і його розв'язка в консонанс, кадансовий розподіл синтаксичних структур (речень, періодів).

У класичній гармонії визначається тональний план для форми сонатного *allegro*: головна партія – T (основна тональність), побічна партія – D (тональність D), кінець експозиції – S–D.

Для класичної гармонії характерна:

- однозначність трактування функцій;
- рівномірність чергування консонансів та дисонансів;
- закріплення кінця речення, періоду;
- розпланованість відхилень, модуляцій;
- основні співвідношення – кварто-квінтові ходи в басу.

Рідше зустрічається використання гармонії як виразового засобу.

Гармонічні послідовності плануються квадратно (4-8-12 тактів).

Типова послідовність класичної гармонії:

$T-II_2-VII_7-D_5^6 | T-II_7-D_3^4-VII_5^6 \rightarrow | III=VI-II_3^4-DD_3^4-VII_5^6-D_5^6 b^2- |$
 $K_4^6-D-T = D-T_0-зм. DDVII_2^4-D_3^4-T-VII_3^4 \rightarrow VI_6^4-D_3^4 \rightarrow VI- | II_5^6-DD_5^6-D_9-$
 $D_7- | T ||$

Гармонія романтизму

Романтизм вносить нові художні цінності, орієнтації. Змінюється ставлення до засобів музичної виразності.

Гармонія трактується в романтиків у першу чергу як художньо-емоційно впливаючий і асоціативно-спрямований засіб.

Зміна критерія гармонічного мислення приводить до яскравого оновлення, урізноманітнення гармонічних засобів.

Тональність і тональні функції все ще залишаються важливим принципом гармонічного мислення, але вся еволюція романтизму спрямована до поступового розхитування тональної стійкості. Сфера гармонії – це перш за все сфера гармонічних барв, колориту, світлотіні, а також емоційних, настроєвих відтінків і нюансів.

Формотворча роль гармонії значно зменшується.

Визначимо кілька засад романтичної гармонії:

1) початковий етап “розкріпачення” дисонансу, посилення ролі септакордів та їх обернень, відносна самостійність септакордів; частіше вживаються нонакорди, ундецимакорди, поліфункціональні акорди;

2) надання ряду септакордів певної сфери виразового значення. Напр., зм. VII⁷ набуває значення акорду драматичного напруження, збільшений тризвук – фантастичного акорду, великий мажорний та великий мінорний септакорд – використовуються як засоби створення драматичних ефектів;

3) розширення можливого кола альтерації акорду, використання виразових можливостей альтерованого септакорду. В романтизмі змінюється відношення до модуляції. На місце кварто-квінтових співвідношень приходять терцієві. Характер пісенної мелодики, яка переважає, в результаті викликає і зміну тональних співвідношень, тому

тональності I ступеня спорідненості не є основним полем модуляції і відхилення. З’являються модуляції та відхилення в далекі тональності (C-Es, c-E);

4) співставлення акордів часто набуває “барвного” взаємозв’язку, в акорді підкреслюється не функційне значення, а фонічне. В пізньому романтизмі настає криза тональної гармонії, яка приводить до суттєвого переосмислення основних гармонічних категорій – консонанс уже не є ознакою стійкості, а дисонанс – нестійкості.

Типові послідовності епохи романтизму:

$VII_7^4-D_7^{#5}- | T_7-VII_7^{23} \rightarrow II-II_5^{#7} | DDVII_7^{23}-D-III=VI-VI_2- | II_0-D_3^{b2} \rightarrow$
 $III-D_7^6 \rightarrow VI-II-D_4^6-D_3^{#5/5}- | T ||$

Гармонія імпресіонізму

Гармонічні засоби стають одним із важливих факторів утворення колориту, простору і барви. З метою створення ефекту статичності акорди відокремлюються один від одного, їх взаємозв’язки втрачають характер функційних тяжінь і кожен з акордів звучить як самостійне фонічне співзвуччя, тому різко обмежується сфера ввіднотональної гармонії. Основною стає субдомінантова тенденція зв’язку між акордами. Провідна акордова одиниця – дисонанс – трактується як стійке співзвуччя, що не вимагає розв’язки. Септакорди, нонакорди, ундецимакорди всіх ступенів, альтеровані співзвуччя і акорди з заміненними тонами (септима – замість сексти, кварта – замість терції), акорди нетерцієвої структури – заповнюють гармонічний простір.

Централізуюча функція тоніки у творчості Дебюсі, Равеля, Скрябіна трактується відносно. Вона вживається лише на початку і в кінці твору, але частіше у вигляді септакорда, ніж тризвука. Зустрічаються і зразки творів в рамках чистої діатоніки з опорою на лади народної музики. Нерідко гармонія збагачується джазовими елементами.

Основні функції гармонії імпресіонізму:

1) формотворча – мінімальна, яка збільшується при зверненні до танцювальних жанрів;

2) виразова – частково зустрічається при створенні настрою споглядання;

3) зображально-просторова – основна. В імпресіонізмі можна не зважати на всі правила. Акорд трактується як суто фонічна одиниця.

Типові послідовності:

$T_0 - VI_9^{b1} - T_4^{\circ 3} - S_7 - T_7^{*5/4} - II - III^{b1} - moII - II_2^4 - VII_7^{b1} - II_7^{b5/4} - T^{-3} ||$

Дванадцятитоновна діатоніка у творчості композиторів ХХ століття

Розширення меж тональностей у пізньоромантичній музиці приводить до нового трактування гармонії у музиці ХХ століття. Найбільш прямим наслідком пізньоромантичних пошуків є система 12-тонової діатоніки, яка передбачає в тональності одне опорне співзвуччя – тоніку, і рівноправне положення всіх інших акордів і співзвуч в залежності від тоніки. Основною ознакою є тональна універсальність акордів – будь-який акорд, співзвуччя отримує в даній тональності свою функцію і має своє виразове значення. В результаті – звукоряд даної тональності, якщо зібрати його на основі всіх застосованих акордів, буде включати 12 звуків.

Система зустрічається у творчості Скорики, Прокоф'єва, Бартока, Лятошинського, Онегера, Пуленка, Яначека, Де Фальї. Особливості 12-тонової діатоніки, які відрізняють її від конструктивної додекафонної системи, є:

- 1) відносна централізація тональності (десь є тоніка);
- 2) відносні функційні взаємозв'язки акордів і співзвуч.

12-тонова діатоніка підкреслює гостроту, дисонантність вертикальних акордових співзвуч, протиставляє їх відносній стійкості тризвуків. У 12-тоновій діатоніці кожен звук акорду може підвищуватись або понижуватись і замінюватись у залежності від індивідуального задуму. Співставлення різноладових акордів, побудованих на одному ступені, – це типові прийоми. Точно окреслених функцій немає, є лише так звані зони. Функцію даної зони може виконувати традиційний акорд (S, D, T) + одноіменний, однотерцієвий, будь-який дисонуючий акорд на цьому або зміщеному басу. Типова формула T–D–S–T.

Гармонія композиторів нової фольклорної хвилі

Творчість композиторів Бартока, Орфа, Кодаї, Свиридова, Гавриліна, Слоніньського, Хачатуряна, Дичко, Скорики (ХХ століття) певною мірою відмічена цим стилем. Поштовхом до створення стала творчість І. Стравінського (три балети, що використовують старовинний культовий обряд (“Весна священна”), російський лубок (“Петрушка”), рос. казка (“Жар-Птиця”). Пізніше ідеєю створення композиції на основі прадавніх пластів народного обряду, календарних пісень проникнуті твори Бартока, Орфа та ін.

З одного боку – це модерний стиль, а з другого – він спирається на діатоніку, лади народної музики, віковічні традиції.

Ознаки стилю:

- 1) збереження основних ознак сучасного професійного стилю: розкріпачення дисонансу, колоритність гармонії тощо;
- 2) усунення функціональних зв'язків між акордами;
- 3) самостійне значення кожного акорду, але на відміну від 12-тонової, фольклорна хвиля свідомо обмежується якимись 7-ступеневими або ангемітонними ладами і орієнтується на інтонаційні послівки давніх пластів фольклору;
- 4) застосування діатонічних кластерів і складних вертикальних діатонічних напластувань (через звук);
- 5) використання діатонічних послівок в різних ладах одночасно;
- 6) переважання поліфонічної, мелодичної манери розвитку;
- 7) ритмічна різноманітність і варіантність основної діатонічної послівки.

Конструктивна течія в музиці ХХ століття

Розпочалися конструктивні течії музикою експресіонізму з його додекафонною системою. Її сутність полягає в тому, що:

- всі 12 тонів трактуються як абсолютно рівноправні;
- всі 12 тонів повинні пройти в “серії” тільки по одному разу;
- забороняються ходи по тризвуках, септакордах та їх оберненнях, а також секвенції;
- основними інтервалами є секунди, септими, тритони.

C: A⁷m⁷ - D⁷ | F⁷m⁷ - B⁷ | Em⁷ - A⁷ | Dm⁷ - G⁷ | C
 Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | I
 F⁷(m⁷) E⁷(m⁷) D⁷(m⁷) C

A⁷ Em⁷ - A⁷ | Dm⁷ - G⁷ | Cm⁷ - F⁷ | B⁷m⁷ - E⁷ | A⁷
 Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | Ilm⁷ - V⁷ | I
 D⁷(m⁷) C⁷(m⁷) B⁷(m⁷) A⁷

АКОРДОВІ МОДЕЛІ

1)	I - VIm ⁷	Ilm ⁷ - V ⁷	I
C:	C - Am ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	C
A ⁷	A ⁷ - Fm ⁷	B ⁷ m ⁷ - E ⁷	A ⁷
2)	I - I ^b dim	Ilm ⁷ - V ⁷	I
C:	C - C ^b dim	Dm ⁷ - G ⁷	C
A ⁷	A ⁷ - Adim	B ⁷ m ⁷ - E ⁷	A ⁷
3)	I - III ^b dim	Ilm ⁷ - V ⁷	I
C:	C - E ^b dim	Dm ⁷ - G ⁷	C
A ⁷	A ⁷ - Bdim	B ⁷ m ⁷ - E ⁷	A ⁷
4)	V ⁷ (V)	Ilm ⁷ - V ⁷	I
C:	D ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	C
A ⁷	B ⁷	B ⁷ m ⁷ - E ⁷	A ⁷
5)	V ⁷ (II)	Ilm ⁷ - V ⁷	I
C:	A ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	C
A ⁷	F ⁷	B ⁷ m ⁷ - E ⁷	A ⁷
6)	I - V ⁷ (IV)	IV - IVm	I
C:	C - C ⁷	F - Fm	C
A ⁷	A ⁷ - A ⁷	D ^b - D ⁷ m	A ⁷

ПЕРІОДИ (8 ТАКТІВ) - КВАДРАТИ

I - VIm ⁷ 4/4 / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I - I ^b dim ⁷ / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I - V ⁷ (IV) / / / /	IV - IVm ⁷ / / / /	I - V ⁷ (V) / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I
C - Am ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	C - C ^b dim	Dm ⁷ - G ⁷	C - C ⁷ (IV)	F - Fm	C - D ⁷ (V)	Dm ⁷ - G ⁷	I
I 4/4 / / / /	IV ⁷ m ⁷ - V ⁷ / / / / (III)	III ⁷ m ⁷ - V ⁷ / / / / (II)	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I ⁷ / / / /	V ⁷ (V) / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I ⁷ / / / /	
C	F ⁷ m ⁷ - B ⁷	Em ⁷ - A ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	C	D ⁷ (V)	Dm ⁷ - G ⁷	C	
I - I ^b dim 4/4 / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I - V ⁷ (IV) / / / /	IV - IVm ⁷ / / / /	I - III ^b dim ⁷ / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I - V ⁷ (II) / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I
G - G ^b dim	Am ⁷ - D ⁷	G - G ⁷	C - Cm	G - B ⁷ dim	Am ⁷ - D ⁷	G - E ⁷ (9)	Am ⁷ - D ⁷	G

Нерідко в періодах зустрічаються відхилення ("What's New?"):

V ⁷ 4/4 / / / /	I / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	Im / / / /	Ilm ⁷ - V ⁷ / / / /	I / / / /	V ⁷ (V) - V ⁷ / / / /	I / / / /
G ⁷	C	B ⁷ m ⁷ - E ⁷ dim	A ⁷	Dm ⁷ - G ⁷	Cm	Dm ⁷ - G ⁷	C	D ⁷ - G ⁷	C

A^b

ДОПОМІЖНІ АКОРДИ (SUBSTITUTE CHORDS)

Це акорди, які вживаються тоді, коли необхідно досягти сучасного гармонічного звучання. Проте ними не слід зловживати. Найчастіше їх можна зустріти:

1. Замість акорду на I ступені - допоміжний мінорний септакорд на III ступені: Cmaj⁷ - Em⁷ (Imaj⁷ - III^bm⁷). Наприклад,

C: Dm⁷ - G⁷ - | Em⁷ - A⁷(9) - | Dm⁷ - G⁷ - | C ||
 (C)

$$A^b: A^b - Adim - | B^b m^7 - E^{b7} - | C m^7 - F^{7(b9)} - | B^b m^7 - E^{b7} - | A^b ||$$

(A²)

Така заміна можлива тільки в середині гармонічної побудови, ніколи не в кінці, де тонікою визначається тональність. Після цього допоміжного акорду часто використовують побічний V⁷ до II.

2. IV m нерідко замінюють на VII⁷: Fm⁶ на B^{7(b9)} в C-dur:

$$C: C - C^7 - | F - B^b7 - | C ||$$

(Fm)

$$E^b: E^b - E^{b7} - | A^b - D^b7 - | E^b ||$$

(A^bm)

3. V⁷ можна замінити на II^{b7}. У цьому випадку терція і септима, що визначають домінантсептакорд, не змінюються. Наприклад:

$$C: C - E^7 - | D m^7 - D^b7 - | C ||$$

A⁷(II) (G⁷)

$$B^7: B^7 - E^7 - | E^b - E^b m - | B^b ||$$

B⁷(II)

Принцип застосування допоміжного V⁷ легше засвоїти, якщо запам'ятати, що бас V⁷ рухається на квінту вниз, а в допоміжного II^{b7} на м. 2 вниз:

$$C: \begin{matrix} (A^7) & (C) & (G^7) \\ C - E^7 - | D m^7 - G^7 - | E m^7 - A^{7(b9)} - | D m^7 - D^b7 - \\ \text{substV}^7(\text{II}) & \text{III m}^7 & \text{substV}^7 \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} (C^7) & (Fm) & (G^7) \\ C - G^b7 - | F - B^b7 - | C - D^b7 - | C || \\ \text{substV}^7 & \text{VI}^b7 & \text{substV}^7 \end{matrix}$$

$$F: \begin{matrix} (E^7) & (D^7) & (C^7) & (G^7) & (F) \\ F | B^b m^7 - A^7 | A m^7 - A^b7 | G m^7 - G^7 | F - D^b7 | G m^7 - C^7 \\ \text{substV}^7(\text{V}) & \text{substV}^7(\text{II}) & \text{substV}^7 & \text{substV}^7(\text{V}) & \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} (C^7) \\ | A m^7 - A^b7 - G m^7 - G^b7 | F || \\ \text{III m}^7 & \text{V}^7(\text{II}) & \text{substV}^7 \end{matrix}$$

КАДЕНЦІЯ – це повернення гармонічної прогресії до вихідної точки (I ст.). Тип каденції визначається характером акордів, що її складають. У джазі ми зустрічасмося з такими каденціями: мажорна субдомінантова, мінорна субдомінантова, домінантова.

Мажорна субдомінантова:

$$\begin{aligned} & \text{IV} - \text{I}, \\ & \text{II m}^7 - \text{I}, \\ & \text{IV}^7 - \text{I} \text{ (блюз)} \\ & (\text{F} - \text{C}), (\text{D m}^7 - \text{C}), (\text{F}^7 - \text{C}). \end{aligned}$$

Мінорна субдомінантова:

$$\begin{aligned} & \text{IV m} - \text{I}, \\ & \text{II m}^{7(b5)} - \text{I}, \\ & \text{VII}^b7 - \text{I} \\ & (\text{F m} - \text{C}), (\text{D m}^{7(b5)} - \text{C}), (\text{B}^b7 - \text{C}) \end{aligned}$$

домінантова (найтиповіша):

$$\begin{aligned} & \text{V}^7 - \text{I}, \\ & \text{II}^b7 - \text{I} \\ & (\text{G}^7 - \text{C}), (\text{D}^7 - \text{I}) \end{aligned}$$

Варіанти мажорної S-каденції:

$$\begin{aligned} & \text{VII}^7 - \text{I} \\ & (\text{B}^7 - \text{C}, \text{іноді } \text{B}^b7 - \text{C}) \end{aligned}$$

Варіанти мінорної s-каденції:

$$\begin{aligned} & \text{VI}^b \text{maj}^7 - \text{I}, \\ & \text{VI}^b7 - \text{I}, \\ & \text{II}^b \text{maj}^7 - \text{I} \\ & (\text{A}^b \text{maj}^7 - \text{C}), (\text{A}^b7 - \text{C}), (\text{D}^b \text{maj}^7 - \text{C}) \end{aligned}$$

При використанні різних каденційних комбінацій потрібно дотримуватись такої послідовності функцій: S – s – D – T; S – T; s – T; D – T; S – s – T; S – D – T; s – D – T.

S – s – D – T	S – s – T
II ⁷ – II m ^{7(b5)} – V ⁷ – I	IV – IV m – I
IV – II m ^{7(b5)} – V ⁷ – I	II ⁷ – II m ^{7(b5)} – I
IV – VI ^{b7} – V ⁶ – III m ⁷	II m ⁷ – VII ^{b7} – I
II m ⁷ – VI ^{b7} – II ^{b7} – I	

Подібним способом можна утворити багато різних каденцій. Більшість із них зустрічаються в гармонічних структурах відомих тем.

ІНШІ ТИПИ АКОРДІВ

Крім основних видів акордів (тризвуків, септакордів) у джазі використовуються і обернення (напр., секстакорди). Вони утворюються як септакорди, але замість септими до тризвуку додається секста: C^6 (c - e - g + a). Якщо імпровізують в мінорі, то вживають дві основні форми тоніки: Im^6 і Im^7 (Cm^6 : [c - es - g - a] і Cm^7 : [c - es - g - h]).

Іноді мінорний септакорд можна компенсувати зменшеним малим септакордом (\emptyset^7), який відрізняється від першого лише зм. 5 (c - es - ges - b). Підвищена або понижена квінта найбільш характерна для V^7 -

$C^{(b5)}$ - c - e - gis - b;

$C^{(b9)}$ - c - e - ges - b.

Більш складні за структурою акорди (9, 11, 13) утворюються за допомогою приєднання подальших терцій. Акорд набирає яскравішого забарвлення, але функція його не змінюється (сучасний джаз). Складні акорди мають більше можливостей для альтерації.

ТАБЛИЦЯ ТИПІВ АКОРДІВ
(Дж. Кокер. Джазова імпровізація)

АКОРД	СИМВОЛ	НАЗВА	Містить інтервали
	$Cmaj^7$ C^7	мажорний (тонічний) септакорд	в. 7 ч. 5 в. 3
	C^6	мажорний тризвук з доданою секстою	в. 6 ч. 5 в. 3

	Cm^6	мінорний тризвук з доданою секстою	в. 6 ч. 5 м. 3
	$Cm^{#7}$ Cm^{-7}	мінорний тризвук з доданою великою септимою	в. 7 ч. 5 м. 3
	Cm^7	мінорний септакорд	м. 7 ч. 5 м. 3
	$C^{7(b9)}$	малий зменшений септакорд	м. 7 зм. 5 м. 3
	C^7	мажорний септакорд (домінантсептакорд)	м. 7 ч. 5 в. 3
	$C^{7(b9\#5)}$	малий збільшений септакорд	м. 7 зб. 5 в. 3
	$C^{7(\#5)}$	мажорний септакорд із зм. 5	м. 7 зм. 5 в. 3
	B° Bdim	зменшений септакорд	зм. 7 зм. 5 м. 3

АКОРДИ ТА ЗВУКОРЯДИ

Вид	Акорд	ГАМИ		
Маж. акорди	maj^6 , maj^7	мажорна		
Мінор. акорди	m^6 , $m^{\#7}$	мел. мінор	зменшена гарм. мінор	зменшена
мін. септакорд 7	m^7 \emptyset^7	дорійський	зменшена	
		гіпофрігійський	зменшена	

домінант-септак. 7	7	міксолідійський	цілотнова	цілотнова	зменшена (на 1/2 т. вгору)
	7(#5)	цілотнова			
	7(b5)	зменшена (на 1/2 вгору)		цілотнова	
	∅ ⁷ (maj ³)	зменшена від основного тону			

АЛЬТЕРАЦІЯ В РІЗНИХ АКОРДАХ

Основний акорд	Нонакорд 9	зм.9	зб.9	ундецима 11	зб.11	терцидецима 13
Група А maj ⁶ maj ⁷						
Група Б m ⁶ m ⁷ m ^{#7} ∅ ⁷			зникає m3=+9		∅ ⁷ зникає (b5=+11)	
Група В 7 -7+ 7(b5)						

Примітка: # = +, b = -

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексеев Б. Задачи по гармонии: 2-е изд., – М., 1976
2. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації: переклад зі словацької. – К., 1980
3. Дубінін І. Гармонія. 2-е вид.: у 2-х частинах. – К., 1982
4. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – М., 1985
5. Зелинский В. Курс гармонии в задачах: диатоника. – М., 1971
6. Мюллер Т. Гармония. 3-е изд. – М., 1982
7. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. – 19 изд. – М., 1956
8. Siorski Kazimierz. Harmonia. – Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977

ЗМІСТ

Передмова	3
Тема: Чотириголосний запис тризвуків у гармонії.....	4
Тема: Переміщення тризвуків.....	5
Тема: Співвідношення тризвуків. Гармонічне та мелодичне з'єднання тризвуків.....	6
Тема: Стрибки терцій	7
Тема: Період, речення, каденції.....	8
Тема: Гармонізація мелодії головними тризвуками.....	10
Тема: Гармонізація баса	11
Тема: Кадансовий квартсекстакорд (K^6_4)	12
Тема: Секстакорди головних ступенів	14
Тема: Квартсекстакорди	17
Тема: Домінантовий септакорд (D_7)	19
Тема: Обернення домінантсептакорду.....	21
Тема: Повна функціональна система мажору та гармонічного мінору. Побічні тризвуки.....	22
Тема: Септакорд II ступеня (II_7) та його обернення.....	25
Тема: Септакорд VII ступеня та його обернення	27
Тема: Домінантовий нонакорд (D_9)	29
Тема: Фрігійські звороти	29
Тема: Акорди подвійної доміанти (DD).....	31
Тема: Відхилення	33
Тема: Модуляція в тональності першого ступеня спорідненості.....	35
Додатки	38
Короткі відомості з історії гармонічних стилів.....	42
Гармонія джазу.....	48
Акордові моделі.....	50
Періоди (8 тактів) – квадрати.....	51
Допоміжні акорди (<i>Substitute chords</i>).....	51
Інші типи акордів	54
Таблиця типів акордів.....	54
Акорди та звукоряди	55
Альтерація в різних акордах	56
Рекомендована література	57

Для нотаток



Для нотаток

