

Ana Perunović-Ražnatović • Aleksandra Lazović

HARMONIJA

SA HARMONSKOM ANALIZOM

udžbenik za II i III razred srednje muzičke škole



Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
PODGORICA, 2022.

mr Ana Perunović-Ražnatović • Aleksandra Lazović

Harmonija

sa harmonskom analizom

udžbenik za drugi i treći razred srednje muzičke škole,
obrazovni program Muzički izvođač

Izdavač:	Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Podgorica
Za izdavača:	Pavle Goranović, direktor
Glavni urednik:	Radule Novović
Odgovorni urednik:	Lazo Leković
Urednica:	Nadica Vukčević
Recenzenti:	mr Senad Gačević mr Dobrila Popović mr Andrea Čoso-Pamer Nataša Prelević Nađa Luteršek
Lektura:	Jasmina Radunović
Korektura:	Dragan Batričević
Dizajn i grafičko oblikovanje:	Saša Protić
Ilustracije:	Shutterstock
Tehnička urednica:	Dajana Vukčević

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње

ISBN 978-86-303-2432-1
COBISS.CG-ID 23007748

Nacionalni savjet za obrazovanje, Rješenjem br. 19-05-119/22-6418/7 od 29. 07. 2022. godine, odobrio je ovaj udžbenik za upotrebu u srednjim muzičkim školama.

Copyright © Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Podgorica, 2022.

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ	5
--------------------	---

II RAZRED	7
------------------------	----------

1. O HARMONIJI I HARMONSKIM FUNKCIJAMA.....	9
--	----------

O harmoniji.....	10
Tonalitet i harmonske funkcije	17
Postavljanje akorda u četvoroglasni harmonski stav	23

2. KVINTAKORDI I NJIHOVI OBRTAJI.....	29
--	-----------

Opšti principi vezivanja akordâ	31
Kvintakordi glavnih stupnjeva.....	38
Kvintakordi sporednih stupnjeva.....	46
Sekstakordi glavnih stupnjeva.....	56
Sekstakordi sporednih stupnjeva.....	62
Kvartsekstakordi	67
Kadence.....	77

3. SEPTAKORDI I NJIHOVI OBRTAJI.....	85
---	-----------

Oblici i harmonske funkcije septakordâ	86
Dominantni septakord i njegovi obrtaji	86
Septakord II stupnja i njegovi obrtaji.....	97
Septakord VII stupnja i njegovi obrtaji	102
Sporedni septakordi	108

4. NONAKORD SA OBRTAJIMA I HARMONSKE VEZE U PODVRSTAMA DURA I MOLA	119
---	------------

Nonakord i njegovi obrtaji.....	120
Harmonske veze u molduru, prirodnom i melodijskom molu.....	126

5. VANAKORDSKI TONOVI	135
------------------------------------	------------

Zadržice	136
Prolaznice.....	140
Skretnice	144
Anticipacija	146
Višestruki vanakordski tonovi.....	150

6. ALTEROVANI TONOVI I ALTEROVANI AKORDI.....	155
--	------------

Alterovani tonovi	156
Tonalno stabilne i tonalno labilne alteracije.....	159
Alterovani akordi	160

Alteracija IV stupnja naviše	162
Alteracija II stupnja naniže	176
Alteracija II stupnja naviše.....	182
Alteracija IV stupnja naniže	184
Vantonalne dominante i njihovi zamjenici	187
ŠTA SMO NAUČILI?	198
III RAZRED..... 203	
7. NAČINI PROMJENE TONALITETA.....	205
Modulacija.....	206
Mutacija	209
Tonalni skok.....	211
Istupanje	213
Harmonski i tonalni plan	214
8. DIJATONSKA MODULACIJA.....	221
Dijatonska modulacija u tonalitete prve grupe.....	226
Dijatonska modulacija u tonalitete druge grupe	233
Dijatonska modulacija u tonalitete treće grupe.....	238
Dijatonska modulacija u tonalitete četvrte grupe	245
9. HROMATSKA MODULACIJA.....	251
Hromatska modulacija na principu dijatonske modulacije	253
Hromatska modulacija pomoću promjene sklopa akorda.....	261
Hromatska modulacija pomoću terčne srodnosti.....	268
10. ENHARMONSKA MODULACIJA.....	275
Enharmonizam umanjenog septakorda	277
Enharmonizam prekomjernog kvintakorda	284
Enharmonizam male septime.....	287
ŠTA SMO NAUČILI?	293
PREGLED RAZVOJA HARMONIJE.....	296
UPUTSTVO ZA IZRADU HARMONSKIH ZADATAKA I ANALIZA	303
POPIS I TUMAČENJE HARMONSKIH OZNAKA.....	307
REGISTAR HARMONSKIH POJMOVA	310
LITERATURA.....	323

UVODNA RIJEČ

Dragi učenici / drage učenice,

Predmet Harmonija sa harmonskom analizom, koji se po Nastavnom planu za srednje muzičke škole izučava u drugom i trećem razredu, svojim sadržajem nadovezuje se na osnove teorije muzike i, u okviru nje, osnove harmonije. Prvi put u obrazovnom programu Muzički izvođač, predmet Harmonija mijenja naziv u Harmonija sa harmonskom analizom. Promjena nije samo u nazivu nego je suštinska. Dugogodišnja pedagoška praksa nam je pokazala da je učenicima u srednjim muzičkim školama potreban veći kontakt s muzičkom literaturom i povezivanje teorijskih znanja s umjetničkom praksom. Pored izrade harmonskih zadataka, koji su neophodan način da se shvati logika smjenjivanja i povezivanja harmonskih funkcija i tonaliteta, potrebno je analizirati kako se ista ta pravila primjenjuju u literaturi namijenjenoj za izvođenje, odnosno prepoznaju u muzičkim djelima. Težište proučavanja harmonije nije u učenju pravila napamet, nego u prepoznavanju tih pravila i povezivanju s djelima koja se sviraju.

Kroz brojne sadržaje udžbenika, upoznaćemo vas s načelima standardnog harmonskog jezika, postavkom i vezivanjem akordâ u okviru dursko-molskog tonalnog sistema, kasnije i u okviru proširenog tonaliteta, a otkrićemo i različite načine promjene tonaliteta. Zajednički cilj nam je da se osposobite da stečena znanja primijenite u harmonizaciji zadate melodije i u analizi muzičkog djela; da razvijete logičko rasuđivanje (zaključivanje), preciznost u radu i analitički pristup stručnoj materiji.

Potrudile smo se da u udžbeniku pripremimo zadatke za ovladavanje različitim oblastima harmonije, a za harmonsku analizu notne primjere koji su dio standardnog repertoara za izvođenje u vašem uzrastu ili spadaju u najpoznatije numere umjetničke muzike, kako bi ih kroz analizu još bolje i potpunije razumjeli. Naći će se u udžbeniku poneki primjer iz tradicionalne i popularne muzike da biste se informisali i o njihovim osnovnim harmonskim sredstvima. Početna analitička znanja će vas, kao mlade umjetnike, osposobiti da u budućem bavljenju muzikom sami prepoznate tonalni i harmonski plan nekog djela, a s tim u vezi često i njegov oblik. Tako ćete djela bolje upoznati i samim tim ih uspješnije izvoditi, pronicući u stvaralačke „tajne“ kompozitora.

Autorke



razred



#1.

O HARMONIJI I HARMONSKIM FUNKCIJAMA

U početnom poglavlju naučićeš da:

- razumiješ i objasniš ulogu harmonije u muzičkom djelu
- uporediš i obrazložiš razliku između homofone i polifone fakture
- prepoznaš homofonu i polifonu fakturu u zadatim primjerima
- objasniš strogi i slobodni harmonski stav
- prepoznaš razliku između strogog i slobodnog harmonskog stava na zadatim primjerima
- razumiješ pojmove tonalitet i harmonske funkcije
- razlikuješ vrste i oblike akordâ
- primjenjuješ u praksi određeni položaj i slog akordâ
- prepoznaš latentne harmonske funkcije u zadatoj melodiji
- razumiješ harmonski ritam muzičkog djela.



O HARMONIJU

Riječ **harmonija** je starogrčkog porijekla i označava sklad, povezanost, spajanje različitih elemenata u skladnu cjelinu, a povezivana je s principima poštovanja reda, usklađenosti, proporcija. Ovaj pojam se u svom opštem značenju od davnina upotrebljavao u različitim naučnim i umjetničkim disciplinama: filozofiji, matematici, astronomiji (harmonija sfera), poeziji, muzičkoj umjetnosti, likovnoj umjetnosti, a u novije vrijeme u psihologiji i drugim oblastima. Na primjer, u filozofiji harmonija predstavlja sklad, ali i jedinstvo, odnosno srazmjerni odnos djelova koji su sastavni dio cjeline. U psihologiji harmonija se odnosi na usklađenost svih činilaca koji utiču na razvoj ličnosti čovjeka, kao i na usklađenost njegovog djelovanja sa zajednicom kojoj pripada i cijelim društvom.

Tokom razvoja muzičke umjetnosti pojam harmonija je imao različita značenja. Od kraja XV vijeka počinje da označava sazvučje – istovremeno zvučanje tri glasa (tona) različite visine. Harmonija s vremenom postaje sinonim za svaki akord. **Akord je i osnovni element harmonije kao muzičke komponente** – ona predstavlja jednu od komponenti višeglasne muzike u kojoj se akordi (vertikalne strukture) pojavljuju kao pratnja melodije. Zato se harmonija definiše i kao oblast muzičkog mišljenja koja usklađuje odnose tonova u vertikalnom pogledu.

Harmonija je teorijska muzička disciplina koja proučava strukturu akordâ, njihove međusobne odnose i povezivanja u okviru tonaliteta, kao i zakonitosti koje predstavljaju norme harmonskog mišljenja u okvirima određenih stilskih pravaca. Trebalo je nekoliko vjekova da harmonija, kao zasebna naučna disciplina, dobije smisao kakav ima u današnje vrijeme. Francuski kompozitor i teoretičar Filip de Vitri (*Philippe de Vitry*) u XIV vijeku započeo je postavljanje osnove naukama kakve su kontrapunkt i harmonija, definišući konsonance i disonance (skladna i neskladna sazvučja), kao i smatrajući lošim kretanja u paralelnim primama, kvintama i oktavama (savršenim konsonancama). U XVI vijeku Đozefo Carlino (*Giuseppe Zarlino*), italijanski teoretičar i kompozitor, dao je svoj doprinos utemeljenju tonalne harmonije koristeći termine dur i mol za ljestvice koje su se počinjale formirati iz (do)tadašnjih modusa, ali još uvijek bez uvođenja harmonskih funkcija. Tokom XVII i prve polovine XVIII vijeka dolazi do daljeg razvoja harmonskog mišljenja, postepene homofonizacije fakture i upotrebe tzv. *šifrovanog basa* – tehnike kojom se zapisivala samo najniža dionica (melodija) višeglasja uz dodavanje brojeva, koji su označavali koje akorde treba svirati. Žan Filip Ramo (*Jean Philippe Rameau*), francuski kompozitor i teoretičar iz prve polovine XVIII vijeka, zaslužan je za ustanovljavanje harmonije kao nezavisne naučne discipline u odnosu na do tada dominirajući kontrapunkt, koji nije proučavao akorde i njihove međusobne veze i odnose, nego kretanje donekle nezavisnih melodijskih linija, konsonance i disonance. Harmonija je nastala iz potrebe da se definiše postojanje tonaliteta – dura i mola – u praksi tadašnjih kompozitora i odnos sazvučja u okviru njih. Ramo prvi upotrebljava pojmove tonika, subdominanta i dominantna, koji označavaju harmonske funkcije. Na daljem razvoju harmonije kao nauke u XIX vijeku radio je njemački muzikolog i teoretičar Hugo Riman (*Hugo Riemann*), koji se smatra utemeljivačem moderne harmonije.

Suštinski istorijat harmonije počinje od nastajanja dura i mola u XVII vijeku, i obuhvata tri stilska razdoblja do kraja XIX vijeka: barok, klasicizam i romantizam. Muzika ovih epoha zasnovana je na durskim i molskim tonalitetima i, u okviru njih, akordima građenim po tercima kao nosiocima harmonskih funkcija koje su neodvojive od pojma tonaliteta. Harmonske veze akordâ imaju veoma značajnu ulogu u muzičkom djelu, jer na osnovu specifičnih, a uvijek drugačijih kombinacija akordâ, pa i tonaliteta, dobijamo raznolikost muzičkih djela.

U muzičkoj umjetnosti, harmonija označava jednu od glavnih muzičkih komponenti, jer **osnovu svakog muzičkog djela čine melodija, ritam i harmonija**. Melodija je osnovno i najvažnije sredstvo muzičkog izraza, suštinski „pokretač“ razvoja nekog muzičkog djela. Ona nastaje u povezanom smjenjivanju tonova različite visine ali i trajanja, kad se u muzičku kreaciju uključi i ritam. Melodija obično ima konturu u kojoj preovladava postupno kretanje s povremenim skokovima i uglavnom jednim kulminacionim tonom. Harmonija predstavlja nadgradnju melodije, jer već postoji „sakrivena“ u tonovima melodije i onda kada nije ispisana u vidu dodatih akordâ, već se podrazumijeva kao latentna (ona koja se naslućuje). Harmonija čini melodiju potpunijom. U muzičkim djelima, harmonija je usko povezana i sa njihovim oblikom (formom), jer su vrlo često promjene odsjeka povezane s promjenama na tonalnom i harmonskom planu, a manje muzičke fraze (npr. rečenice) prepoznajemo po tome što su kao cjeline zaokružene harmonskim završetkom – kadencom.

Harmonija kao školska disciplina ima za cilj upoznavanje vrsta i struktura akordâ, načina njihovog vezivanja, ovladavanje vještinom vođenja glasova, razvijanje harmonskog sluha i harmonskog mišljenja, kao i sposobnosti za analitičko ulaženje u muzičku materiju. Koncept predmeta Harmonija oslanja se na melodiju kao pokretača muzičkog razvoja – učenici se, između ostalog, osposobljavaju za harmonizaciju zadate melodije i prepoznavanje (latentnih) harmonskih funkcija u melodiji. Suština je da se, polazeći od uobličene melodije, pomoću harmonskih sredstava formira smisljena višeglasna muzička cjelina. Prema tome, melodija je važan muzički element za učenje harmonije, posebno za profil muzičkih izvođača.

Za izučavanje harmonije pogodnija su muzička djela komponovana u **homofonom stilu**, u kojem jedan glas ima vodeću, a ostali glasovi prateću ulogu, odnosno glavna melodija se jasno razlikuje od pratnje. Pratnja je vrlo često u vidu razloženih ili simultanih akordâ, što omogućava lako prepoznavanje akordâ i njihove funkcije u tonalitetu.

Primjer 1.1: Homofoni stil (faktura)

V. A. Mocart, *Sonata* u C-duru, KV545, I stav (početak)



Homofoni stil dominira od druge polovine XVIII vijeka, dok je prije toga bio zastupljeniji **polifoni stil**, u kojem glasovi ravnopravno učestvuju u izlaganju i razradi muzičkih motiva, odnosno tematskog materijala, u stalnom pokretu i uz mnoštvo vanakordskih tonova i ukrasa, koji mogu da otežaju „čitanje“ akordâ.

 **Primjer 1.2:** Polifoni stil (faktura)

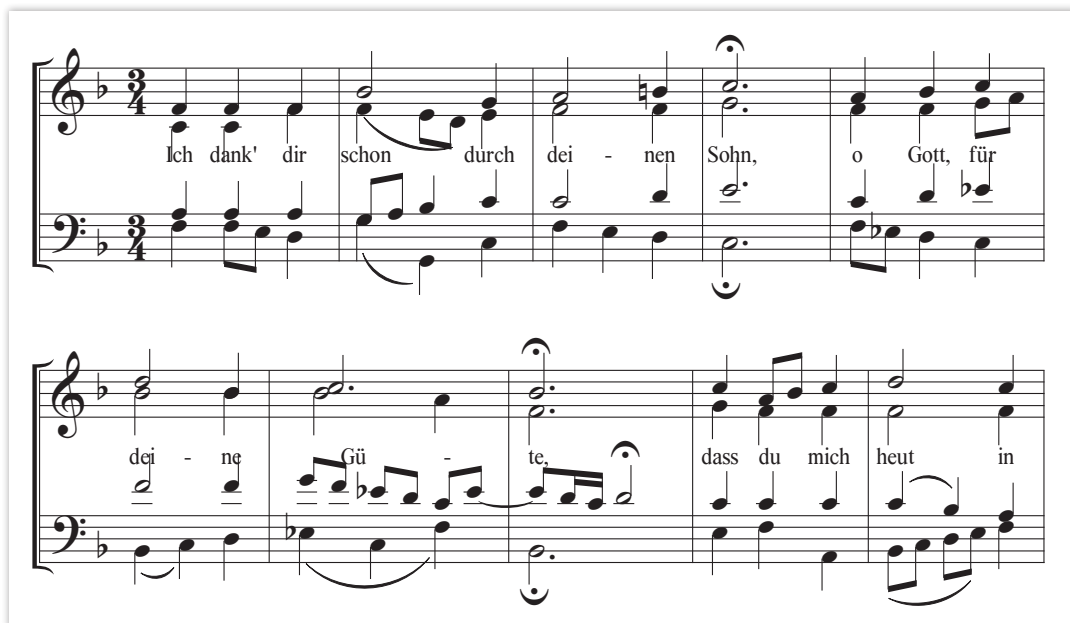
J. S. Bah, *Troglasna invencija* br. 1 u C-duru (početak)




Svaka kompozicija može da ima stalan ili promjenljiv broj glasova. U vezi s tim, od početaka kompozitorske prakse do danas, ustalila su se dva tipa harmonskog stava – strogi i slobodni. **Strogi harmonski stav** podrazumijeva tačno određen i nepromjenljiv broj glasova. Najzastupljeniji je u vokalnoj muzici, najčešće za četvoroglasni mješoviti horski sastav koji čine: sopran, alt, tenor i bas. U strogom stavu, kretanje glasova, razrješenje takozvanih kritičnih tonova i akordske veze veoma su striktni, a zabranjene su paralelne savršene konsonance (prime, kvinte i oktave). Tipovi akordâ se, bez obzira na broj tonova koji sadrže, prilagođavaju četvoroglasu.

 **Primjer 1.3:** Strogi harmonski stav

J. S. Bah, koral *Ich dank' dir schon durch deinen Sohn* (odlomak)



Slobodni harmonski stav ima nestalan broj glasova, i najčešće se nalazi u instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici. Podrazumijeva slobodnije kretanje glasova, smjenjivanje akorda od tri, četiri, pet i više glasova, pojavu jednoglasnih pasaža, vodeće melodije ili pratnje povremeno udvojene, pa i u oktavama.

 **Primjer 1.4:** Slobodni harmonski stav

L. van Betoven, *Sonata* op. 57, I stav (odlomak)



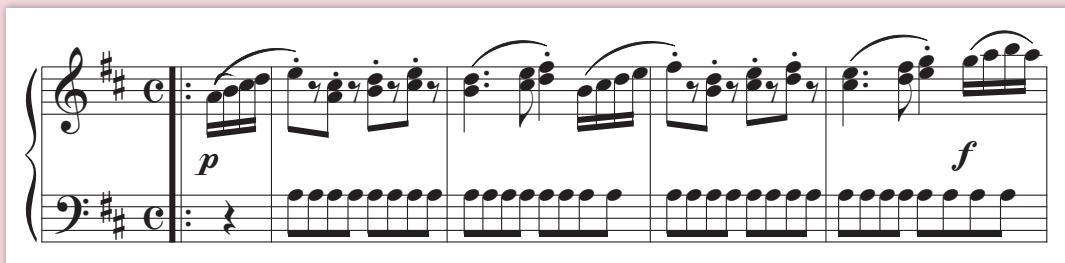
The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata op. 57. The score is in 12/8 time, D-flat major, and features a free harmonic texture. The score is divided into two systems. The first system shows the right hand playing a complex chordal structure with dynamic markings *pp* and *f*, and the left hand playing a rhythmic pattern with a *poco ritardando* marking. The second system shows the right hand playing a complex chordal structure with dynamic markings *f*, *p*, *pp*, and *ff*, and the left hand playing a rhythmic pattern with a *poco ritardando* marking.

PITANJA I ZADACI

1. Objasni više značenja pojma *harmonija* u muzičkoj umjetnosti.
2. Šta harmonija kao nauka proučava?
3. Na koji su način povezani harmonija i oblik nekog muzičkog djela?
4. Objasni pojmove homofonija i polifonija.
5. Uporedi polifoni i homofoni stil (fakturu).
6. Objasni razliku između strogog i slobodnog harmonskog stava.
7. Pogledaj primjer za homofoni stil (1.1: V. A. Mocart, *Sonata* KV545) i odredi da li taj primjer predstavlja strogi ili slobodni harmonski stav.

8. Prepoznaj koji od zadatih primjera pripadaju polifonom, a koji homofonom stilu i obrazloži razlike:

a) M. Klementi, *Sonatina* u D-duru, I stav (odlomak)



b) J. Hajdn, *Sonata* u c-molu, I stav (završetak ekspozicije u Es-duru)



c) J. S. Bah, *Francuska svita* u d-molu, *Alemanda* (odlomak)



d) F. Šopen, *Etida* u a-molu (početak)

Musical score for the beginning of Chopin's *Etida* in A minor, Op. 10, No. 5. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the right hand with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The left hand has a steady bass line. The second system continues the piece with similar dynamics and markings.

9. Zaključite koji od narednih primjera predstavlja strogi, a koji slobodni harmonijski stav:

a) S. Frank, *Preludijum, koral i fuga* (odlomak Preludijuma)

Musical score for an excerpt from Schumann's *Preludijum, koral i fuga*, Op. 34, No. 1. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the right hand with a decrescendo (*dim.*) marking. The left hand has a long, sustained chord. The second system shows the right hand with a decrescendo (*dim.*) marking and the left hand with a *cantando* marking and a *poco rall.* marking.

b) G. F. Hendl, *Mesija* oratorijum, *Halleluja* (odlomak)

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.
Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.
Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.
Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja, - Hal - le - lu - ja.

10. Prepoznaj da li je sljedeći primjer komponovan u polifonom ili homofonom stilu, ali i da li je u vidu strogog ili slobodnog harmonskog stava.

a) M. Klementi, *Sonatina za klavir* u C-duru (početak)

f
p
cresc.
f

TONALITET I HARMONSKE FUNKCIJE

Tonalitet predstavlja sistem odnosa među tonovima (odnosno akordima) koji se kreću (gravitiraju) ka zajedničkom zvučnom centru, toničnom akordu. Iako akordi u jednoj ljestvici mogu da obrazuju različite međusobne odnose, samo jedan od njih – tonični akord – izdvaja se kao središte, dok su ostali njemu podređeni. Termin „tonalitet“ se često izjednačava sa ljestvicom, što u stvari nije tačno, jer ljestvica predstavlja niz od sedam tonova (stupnjeva) i osmi koji je ponovljen, poređanih abecednim redom od određenog tona (npr. C-dur od c do c), dok je tonalitet svakako složeniji muzičko-harmonski pojam. On predstavlja svojevrsnu nadgradnju durskih i molskih ljestvica. Bilo da govorimo o određenim intervalskim odnosima u okviru jednog glasa ili pak akordskim strukturama u višeglasnom harmonskom stavu, njegov značaj je, pored ostalih muzičkih elemenata, od velike važnosti za izgradnju jednog muzičkog djela. Sama činjenica da se na ovom sistemu odnosa bazira cjelokupno muzičko stvaralaštvo od XVII do XIX vijeka, kao i jedan dio muzike XX vijeka, pa sve do danas, samo nam potvrđuje ogromnu važnost tonaliteta kao muzičke pojave. Osnovu svakog tonaliteta čine durske i molske ljestvice sa svojim varijantama – prvenstveno dur i harmonski mol, dok se moldur, prirodni i melodijski mol rjeđe primjenjuju. One su nastale tokom XVII vijeka od modusa (starocrkvenih ljestvica), usljed pojave hromatskih promjena u njima, što je dovelo do izjednačenja i stapanja u durske i molske rodove. Naime, upotreba povišenog VII stupnja kao donje vođice u dorskom, miksolidijskom i eolskom modusu dovela je do izjednačavanja karakterističnih veza u kadenca-ma. Prvi put se pojavljuje vođica kao kritični ton koji teži ka razrješenju, gradivni element kadenca i najbitniji element harmonskih odnosa. S vremenom je tonalitet, kao i svi drugi elementi muzičkog jezika, pretrpio svojevrsan razvoj i promjene kroz postepeno širenje i nadgrađivanje (dodavanjem alterovanih tonova i akordâ) pa sve do postepenog slabljenja tonalnog centra, što je dovelo do pojave atonalnosti koja karakteriše dio muzičkog stvaralaštva XX vijeka. Ipak, atonalnost nije uspjela da potisne tonalni način mišljenja, pa su oba zastupljena u XXI vijeku.

Polazeći od toga da je harmonija, prije svega, nauka o akordima, neophodno je upoznati se detaljno sa njihovim vrstama, obrtajima, srodnostima i funkcijama u okviru tonaliteta, vezivanjima i razrješenjima.

Akord podrazumijeva istovremeno zvučanje najmanje tri tona različite visine, najčešće raspoređenih po tercama. Zavisno od broja tonova koji nastupaju zajedno, razlikujemo: trozvuk, četvorozvuk, petozvuk, šestozvuk i tako dalje.

Klasična harmonija se služi prvenstveno trozvucima i četvorozvucima tercne građe, dok su petozvuci rjeđi (koristi se samo dominantni). Akordi sa šest i više tonova nijesu našli širu primjenu u klasičnoj harmoniji.

Zavisno od svog sastava, akordi mogu biti **konsonantni i disonantni**.

Konsonantni su durski i molski kvintakordi (jer sadrže konsonantne intervale), a disonantni su umanjeni i prekomjerni, kao i svi oni koji sadrže disonantne intervale (kao što su umanjena kvinta, prekomjerna kvinta, septima, nona).


Akordi se mogu pojaviti u osnovnom obliku ali i u obrtajima. U osnovnom obliku svi tonovi akorda su poređani po tercama iznad osnovnog tona.

U okviru dijatonskog sistema mogu se formirati četiri vrste trozvuka (odnosno kvintakordâ), a to su: durski, molski, umanjeni i prekomjerni. Trozvuk ili kvintakord se sastoji od tri tona: osnovnog tona, njegove terce i kvinte. Obilježava se sa $\frac{5}{3}$ a brojevi označavaju intervale od najnižeg, odnosno osnovnog tona. S obzirom na različite vrste intervala koji ga čine, kvintakord može biti:

- durski $\frac{5}{3}$ (ili veliki) – sastoji se od velike terce i čiste kvinte;
- molški $\frac{5}{3}$ (ili mali) – sastoji se od male terce i čiste kvinte;
- umanjeni $\frac{5}{3}$ – sastoji se od male terce i umanjene kvinte;
- prekomjerni $\frac{5}{3}$ – sastoji se od velike terce i prekomjerne kvinte.

 Primjer 1.5: Kvintakordi


a) durski $\frac{5}{3}$ b) molški $\frac{5}{3}$ c) umanjeni $\frac{5}{3}$ d) prekomjerni $\frac{5}{3}$



Četvorozvuk ili septakord se sastoji od četiri tona: osnovnog tona, njegove terce, kvinte i septime. Obilježava se sa $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{3}$ ili samo 7 . Razlikujemo sedam vrsta septakordâ, i to:

- veliki durski (vd^7) – sastoji se od velike terce, čiste kvinte i velike septime;
- mali durski (md^7) – sastoji se od velike terce, čiste kvinte i male septime;
- veliki molški (vm^7) – sastoji se od male terce, čiste kvinte i velike septime;
- mali molški (mm^7) – sastoji se od male terce, čiste kvinte i male septime;
- poluumanjani (pu^7) – sastoji se od male terce, umanjene kvinte i male septime;
- umanjani (u^7) – sastoji se od male terce, umanjene kvinte i umanjene septime i
- prekomjerni (p^7) – sastoji se od velike terce, prekomjerne kvinte i velike septime.


 Primjer 1.6: Septakordi



Petozvuk ili nonakord se sastoji od osnovnog tona, njegove terce, kvinte, septime i none. Označava se brojevima $\frac{9}{3}$, $\frac{9}{7}$ ili $\frac{9}{3}$. U klasičnoj harmoniji koristi se samo dominantni nonakord (D^9), koji po svom sastavu može biti:


- mali durski s velikom nonom – sastoji se od velike terce, čiste kvinte, male septime i velike none;
- mali durski s malom nonom – sastoji se od velike terce, čiste kvinte, male septime i male none.

 Primjer 1.7: Nonakordi



Svi ovi akordi, pored osnovnih oblika, imaju i svoje obrtaje. Da bi se tačno znalo o kom se obliku akorda radi, u harmonskim zadacima i prilikom analize služimo se brojčanim oznakama (šiframa) koje određuju intervalski odnos pojedinih tonova akorda prema najnižem tonu (u basu).

Kvintakord ima dva obrtaja, i to sekstakord i kvartsekstakord. Oni nastaju kada se u ulozi najnižeg tona (u basu) ne nalazi osnovni ton, već bilo koji drugi član akorda. Prvi obrtaj kvintakorda – **sextakord** nastaje kada se terca kvintakorda premjesti u bas. Tada terca akorda postaje basov ton a osnovni ton seksta akorda, zbog čega se ovaj obrtaj i naziva sekstakord i obilježava $\frac{6}{3}$ i $\frac{6}{6}$. Drugi obrtaj kvintakorda – **kvartsekstakord** nastaje kada se kvinta premjesti u bas. Sastoji se od basovog tona, njegove kvarte (osnovni ton akorda) i sekste, zbog čega dobija naziv kvartsekstakord, a obilježava se sa $\frac{8}{4}$ ili samo $\frac{6}{4}$.

 **Primjer 1.8:** Obrtaji kvintakorda

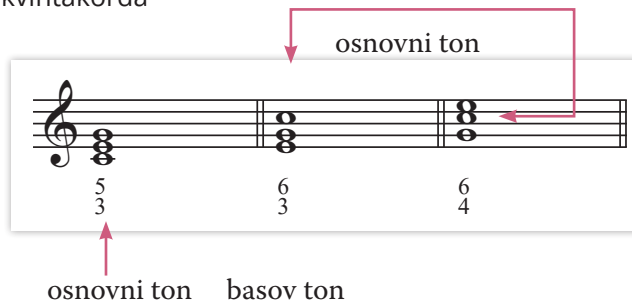



Diagram illustrating the transformations of a triad (5/3) into its two inversions: the sextakord (6/3) and the kvartsekstakord (6/4). Red arrows indicate the movement of the root tone (osnovni ton) and the bass tone (basov ton) between the chords.

Četvorozvuci ili septakordi imaju svoja tri obrtaja: prvi obrtaj od terce osnovnog oblika u basu – kvintsekstakord ($\frac{6}{5}$, $\frac{6}{5}$), drugi obrtaj od kvinte – terckvartakord ($\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$) i treći obrtaj od septime – sekundakord ($\frac{6}{2}$, $\frac{4}{2}$, 2).

 **Primjer 1.9:** Obrtaji septakorda

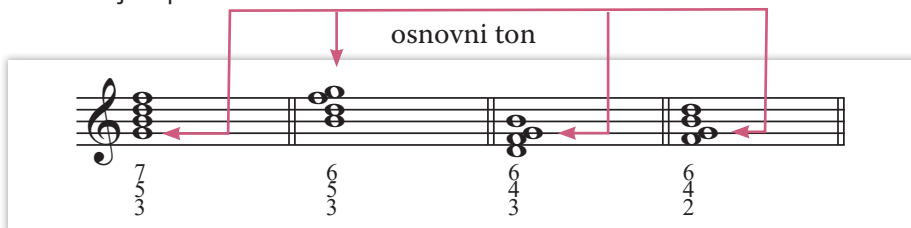



Diagram illustrating the transformations of a septakord (7/3) into its three inversions: the kvintsekstakord (6/5), the terckvartakord (6/4, 4/3), and the sekundakord (6/2, 4/2, 2). Red arrows indicate the movement of the root tone (osnovni ton) between the chords.

Petozvuci ili nonakordi takođe imaju osnovni oblik (9) i tri obrtaja: prvi obrtaj od terce osnovnog oblika u basu $\frac{14}{6}$, drugi obrtaj od kvinte $\frac{12}{4}$ i treći obrtaj od septime $\frac{10}{2}$. Brojevi 14, 12, 10 obilježavaju intervalski razmak između basovog tona i none. Četvrti obrtaj (od none osnovnog oblika u basu) nije upotrebljiv u praksi.

 **Primjer 1.10:** Obrtaji nonakorda

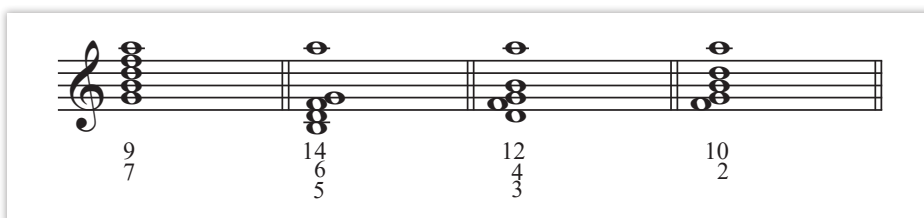
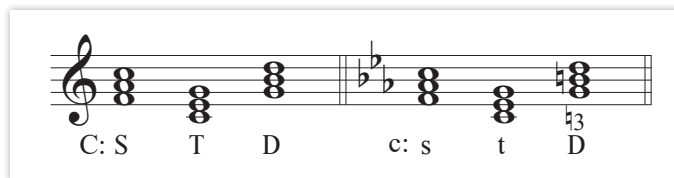


Diagram illustrating the transformations of a nonakord (9/7) into its three inversions: the kvintnonakord (14/6, 5), the kvartnonakord (12/4, 3), and the sekundnonakord (10/2). Red arrows indicate the movement of the root tone (osnovni ton) between the chords.

Svi odnosi među akordima u tonalitetu se manifestuju kao **harmonske funkcije i srodnosti**. **Funkcija je uloga akorda u tonalitetu**. Razlikujemo tri glavne funkcije: **toničnu, subdominantnu i dominantnu**. Njihovi predstavnici su akordi na I, IV i V stupnju.

 **Primjer 1.11:**

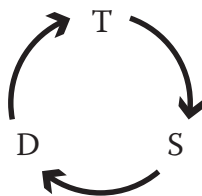


Tonična funkcija izražava mir, stabilnost. Nalazi se obično na početku, ali obavezno na kraju jedne muzičko-formalne cjeline. Ponekad melodija može da počne i V stupnjem (naročito ako je riječ o predtaktu), ali mora da se završi **tonikom**. Njen predstavnik je kvintakord (ili septakord) na I stupnju. Zavisno od sastava akorda, obilježava se na sljedeći način: u duru durski velikim slovom (T) a u molu molski malim slovom (t).

Subdominantna funkcija predstavlja pokret, nestabilnost. Obično nastupa nakon tonike i prelazi u još nestabilniju dominantu, ili se vraća nazad u toniku. Njen predstavnik je kvintakord (ili septakord) na IV stupnju. U duru je po svom sastavu durski i obilježava se velikim slovom (S), dok je u harmonskom molu molski i obilježava se malim slovom (s).

Dominantna funkcija, zbog toga što sadrži vođicu, predstavlja još veću nestabilnost od subdominante i gotovo uvijek se razrješava u toniku, jer razrješenje vođice za polustepen navise u osnovni ton tonike povlači razrješenje cijelog akorda dominantne funkcije u akord tonične funkcije. Njen predstavnik je kvintakord (ili septakord) na V stupnju. Po svom sastavu je durski u duru, harmonskom i melodijskom molu i obilježava se velikim slovom (D), dok je u prirodnom molu molski (d).

Moramo istaći da se akordi ne izlažu bez ikakvog reda, već je redosljed funkcija jedan od važnijih činilaca za izgradnju muzičkog djela. On se obično kreće u smjeru kazaljke na satu, polazeći od tonike.




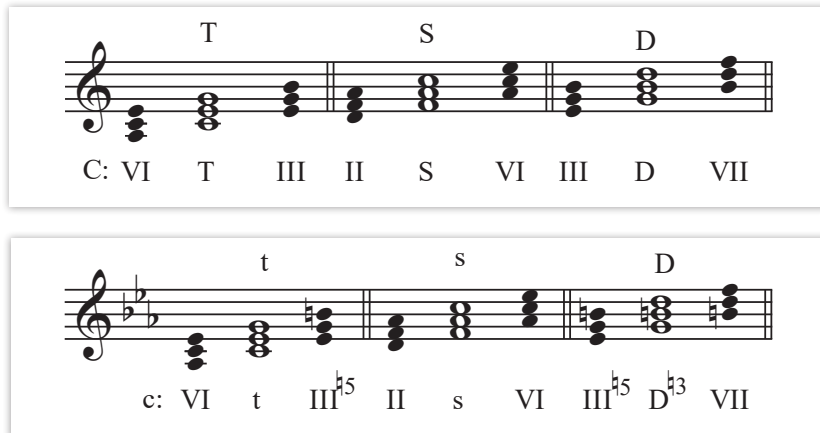
Ovakav redosljed akordâ ustalio se kao logičan prvenstveno zbog karaktera navedenih funkcija. Iz toga proizlazi da:

- poslije tonične funkcije obično nastupa subdominantna (T-S), rjeđe dominantna funkcija (T-D);
- poslije subdominantne funkcije nastupa dominantna (S-D), rjeđe tonična funkcija (S-T);
- poslije dominantne funkcije slijedi samo tonična (D-T). Pojava subdominantne funkcije nakon dominante (D-S), koja predstavlja napetost i nestabilnost, ne bi podrazumijevala njeno razrješenje, već samo trenutno popuštanje tenzije, čime bi harmonska logika akorda dominantne funkcije bila narušena.

Napomena: Harmonske veze kao D-S nalaze svoju primjenu uglavnom kao skretnična harmonija, tj. kada se iza akordâ S-funkcije opet pojavi D (npr. D-S-D). O ostalim primjenama ovog harmonskog slijeda biće riječi u narednom poglavlju.

Kvintakordi glavnih funkcija imaju i svoje zamjenike udaljene za tercu naviše i naniže, s kojima imaju po dva zajednička tona. Oni se obično zapisuju rimskim brojevima (II, III, VI, VII). Pojedini akordi, kao što su oni na III i VI stupnju, mogu da predstavljaju dvije glavne funkcije, a koju će u određenoj situaciji zastupati, obično zavisi od kombinacije akordâ između kojih se javljaju.


 **Primjer 1.12:** Zamjenici glavnih stupnjeva u duru i molu



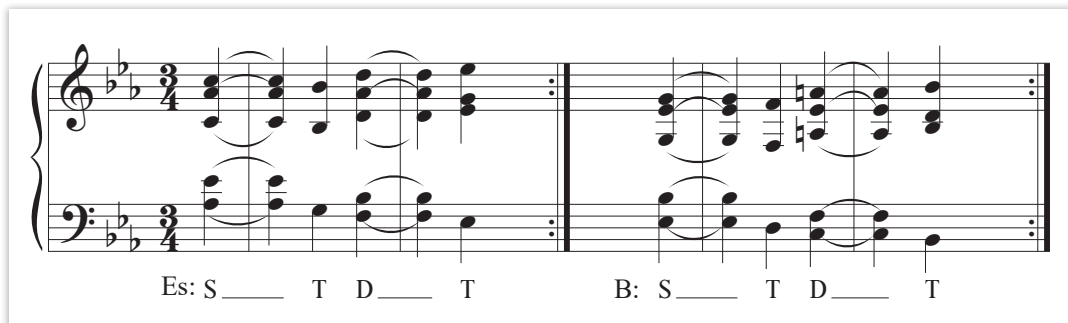
T S D
 C: VI T III II S VI III D VII
 t s D
 c: VI t III^{b5} II s VI III^{b5} D^{b3} VII

Iako važni faktori u kreiranju muzičke misli i muzičkog djela, ljestvica, tonalitet i funkcije samo su neki od muzičkih pojmova s kojima se susrijećemo. Još jedan u nizu nezaobilaznih pojmova je harmonski ritam.

Učestalost smjenjivanja harmonskih funkcija u jednom muzičkom djelu nazivamo harmonski ritam. Još od baroka melodija je harmonski određena, što nam omogućava da, bilo da se radi o samo jednom glasu ili o višeglasju, svakoj melodiji možemo odrediti harmonske funkcije, a samim tim i dodijeliti određenu harmonsku pratnju. Harmonske funkcije se obično smjenjuju na jakim taktovim djelovima (tezama) ali i na jedinici brojanja. Promjene na tonovima kraćim od jedinice brojanja su znatno rjeđe. Harmonski ritam je nemoguće odvojiti od tempa i metrike, pa nije rijetkost da se u kompozicijama bržeg tempa jedna harmonija proteže na dva ili više taktova. Harmonski ritam znatno utiče i na karakter kompozicije. Naime, češće smjenjivanje harmonskih funkcija jedan je od popularnijih načina postizanja gradacije, napetosti, uzbuđenja u muzičkom djelu (primjer 1.13a), dok sporije smjenjivanje harmonskih funkcija, duge notne vrijednosti, samo po sebi donosi mir, stabilnost, te kao takve služe za izgradnju mirnih, širokih melodija (primjer 1.13 b).

 **Primjer 1.13:** Harmonski ritam

a) R. Šuman, *Bečki karneval* (odlomak)



Es: S T D T
 B: S T D T

b) L. van Beethoven, *Sonata u cis-molu op. 27, br. 2 (Mjesečeva)*, I stav (odlomak)

sempre pp

cis: t 2 VI N⁶

PITANJA I ZADACI


1. Izgradi sve četiri vrste kvintakordâ na zadatim tonovima: d, g, f, b, h, fis, gis.
2. Izgradi durski i molski sekstakord od zadatih tonova: f, a, gis, cis, b, as.
3. Izgradi durski i molski kvartsekstakord od zadatih tonova: d, g, b, h, fis, gis.
4. Izgradi sve vrste septakordâ od zadatih tonova: a, h, b, cis, g, d, fis, es, as.
5. U zadatim durskim i molskim tonalitetima izgradi toniku, subdominantu i dominantu: Es, H, Fis, B, D, g, h, gis, es, as.
6. Odredi oblik i funkciju sljedećih akordâ u zadatim durskim tonalitetima:

7. Odredi oblik i funkciju sljedećih akordâ u zadatim molskim tonalitetima:

POSTAVLJANJE AKORDA U ČETVOROGLASNI HARMONSKI STAV

Sve zakonitosti harmonskog kretanja najbolje se manifestuju u strogom harmonskom stavu koji je zastupljen u horskoj muzici, a koji ćemo u vježbama koristiti. On podrazumijeva četiri susjedna glasa: sopran – alt – tenor – bas koji se zapisuju u dva linijska sistema, i to: sopran i alt u violinskom (ili g) ključu, bas i tenor u bas (ili f) ključu. Glasovi u horskom stavu imaju sljedeće prosječne obime: sopran c^1 - a^2 , alt f - d^2 , tenor c - a^1 , bas F - d^1 (ili od E, D i C do e^1). Glasovi se dijele na spoljne (sopran i alt) i unutrašnje (bas i tenor). U odnosu prema basu kao harmonskom fundamentu, sopran, alt i tenor nazivamo još i gornjim glasovima.

 Primjer 1.14: Obim glasova



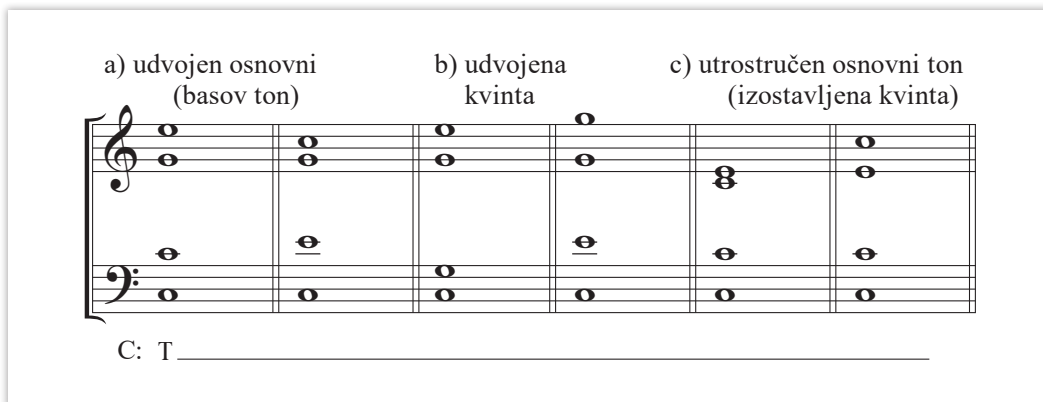
The diagram illustrates the vocal ranges for four parts in a four-part setting. The soprano and alto parts are in the treble clef, and the tenor and bass parts are in the bass clef. The notes are: Soprano (c¹, a²), Alto (f, d²), Tenor (c, a¹), Bass (C, D, E, F, d¹, e¹).

Bilo da govorimo o glavnim ili sporednim kvintakordima, prilikom njihovog postavljanja u strogi četvoroglasni harmonski stav moramo voditi računa o sljedećem: **udvajanju tonova, izostavljanju tonova, razmaku glasova, ukrštanju glasova, položaju i slogu akorda.**

S obzirom na to da je akord u najjednostavnijem vidu (kvintakord) sazvučje od tri tona a da četvoroglasni harmonski stav podrazumijeva četiri glasa, logično se nameće potreba da se **jedan ton akorda mora udvojiti**. Kod glavnih kvintakordâ to je **osnovni ton** (odnosno basov ton), **rjeđe kvinta** a **najrjeđe terca** (ovo se posebno odnosi na D čija je terca vodica – kritičan ton koji se nikada ne udvaja). Kod sporednih kvintakordâ udvaja se osnovni ton ili terca, a rjeđe kvinta.

Kod glavnih kvintakordâ može se **izostaviti samo kvinta** i tada mu se obavezno utrostručuje osnovni ton. Izostavljanje osnovnog tona ili terce dovelo bi u pitanje o kom je akordu riječ, jer kvintakord bez osnovnog tona ne bi više pripadao istom stupnju a kvintakord bez terce ne bi imao jasno određen tonski rod i ne bismo znali da li se radi o durskom ili molskom akordu.

 Primjer 1.15: Udvajanje tonova kod kvintakorda




The diagram illustrates three examples of doubling in a C major chord (C: T):

- a) udvojen osnovni (basov ton): The bass note C is doubled in both staves.
- b) udvojena kvinta: The fifth note G is doubled in both staves.
- c) utrostručen osnovni ton (izostavljena kvinta): The bass note C is tripled in both staves, and the fifth G is omitted.

C: T _____

Dozvoljeni razmak između susjednih glasova je oktava, najviše decima. Ova granica se ne odnosi na razmak između basa i tenora koji često može biti i veći (mada rijetko prelazi duodecimu). Dva susjedna glasa povremeno mogu formirati unisono sazvučje, ali se nikako ne smiju **ukrstiti**, što znači da se niži glas ne može postavljati iznad višeg, i obratno – viši glas ispod nižeg. To bi moglo dovesti do proširenja obima glasova koji je u strogom harmonskom stavu jasno definisan, kao i „zalaženja“ u registar susjednog višeg ili nižeg glasa.

 **Primjer 1.16:** Razmak glasova



a) optimalni razmak glasova b) nedozvoljeni razmak između glasova c) ukrštanje glasova

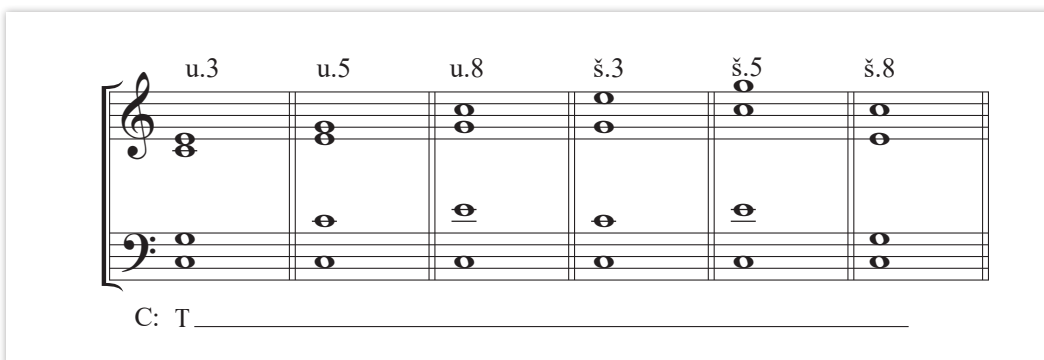
C: T _____

S obzirom na intervalski razmak između basa i soprana, kvintakordi mogu imati: **oktavni**, **kvintni** i **tercni položaj**. On se obično obilježava brojem u zagradi: (8), (5), (3).

Slog akorda određuje razmak između gornja tri glasa (sopran – alt, alt – tenor). On može biti **uski**, **široki** i **mješoviti**. Obilježava se početnim slovom vrste sloga pored broja u zagradi, koji označava položaj akorda, na primjer: (u.8), (š.5), (m.3). Kvintakordi kod kojih je udvojen osnovni ton mogu imati uski i široki slog, dok se mješoviti slog obično pojavljuje kod kvintakordâ kod kojih je udvojena terca ili kvinta i ukoliko im je izostavljena kvinta.

Kod **uskog sloga** između gornja tri glasa ne može se umetnuti niti jedan ton istog akorda, dok se kod **širokog sloga** između gornja tri glasa može umetnuti po jedan ton istog akorda.

 **Primjer 1.17:** Uski i široki slog, tercni, kvintni i oktavni položaj

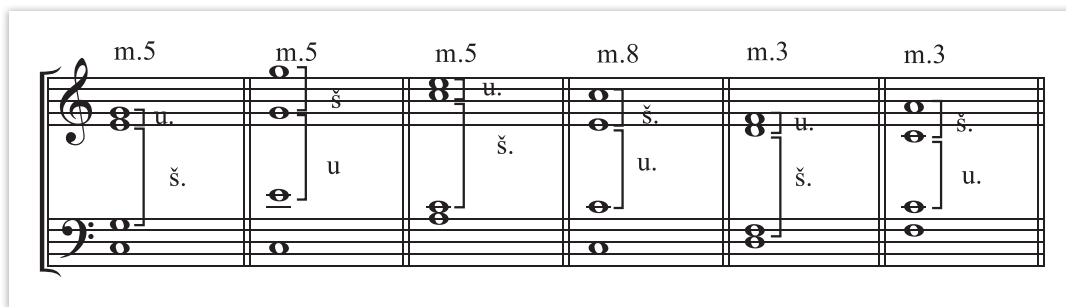


u.3 u.5 u.8 š.3 š.5 š.8

C: T _____

Mješoviti slog nastaje kombinacijom uskog i širokog sloga tako što jedan par tonova u akordu ima uski a drugi široki slog, i obrnuto.

 **Primjer 1.18:** Mješoviti slog, tercni, kvintni i oktavni položaj



I kod ostalih oblika akordâ položaj je određen intervalskim razmakom između basa i soprana, tako da će sekstakord imati šestni (6) ili tercni (3) položaj, kvartsekstakord šestni (6), kvartni (4) ili oktavni (8), septakord tercni (3), kvintni (5) ili septimni (7), nonakord tercni (3), kvintni (5), septimni (7) ili nonin (9).

ZADACI

1. Napiši sljedeće akorde u u.8, u.5 i u.3 položaju i slogu: a-cis-e, d-fis-a, f-a-c, a-c-e.
2. Napiši sljedeće akorde u š.8, š.5 i š.3 položaju i slogu: a-c-e, e-g-h, f-a-c, d-f-a.
3. Napiši sljedeće akorde u mješovitom slogu i položaju po izboru: d-f-a, g-h-d, c-e-g, a-c-e.

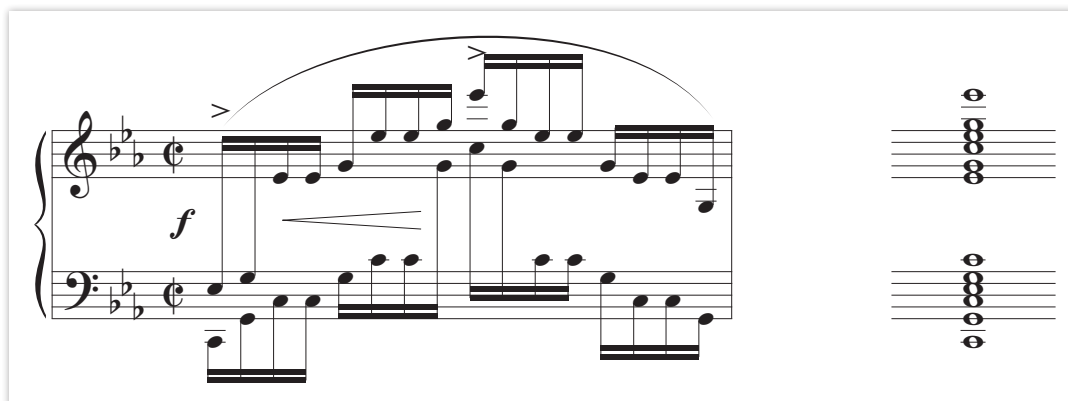
Prethodno navedene situacije prvenstveno se odnose na postupke koje primjenjujemo u radu s akordima u strogom harmonskom stavu. Pored toga, postoje i drugi (ne manje važni) postupci koje koristimo pri analizi, raščlanjivanju, razumijevanju harmonskih pojava i zbivanja. Jedan od takvih jeste i sažimanje akordâ.


Sažimanje akordâ podrazumijeva sve one postupke koje koristimo kako bismo sagledali harmonsku suštinu svakog akorda pojedinačno i sveli često zamagljenu i složenu notnu sliku na jednostavnu i lako čitljivu formu. Ako se akord javlja u razloženom vidu, neophodno je sakupiti njegove tonove, zatim identifikovati osnovni ton i utvrditi oblik i tip akorda. Ukoliko se akord javlja u simultanom zvuku, neophodno je izvršiti samo njegovo vertikalno sažimanje, dok udvojene tonove treba isključiti jer nemaju značaj za njegovu harmonsku funkciju. Ukoliko su tonovi postavljeni u širokom rasponu, neophodno ih je prvo svesti u jednu oktavu, prilikom čega treba voditi računa o basovom tonu. Iako se basov ton često nalazi udvojen u nekom od gornjih glasova, on ostaje nepromijenjen i primarna uloga mu je da definiše oblik akorda. I jedan i drugi postupak imaju isti cilj – svodenje ponuđenih tonova na akordski sklop i njegovu identifikaciju.

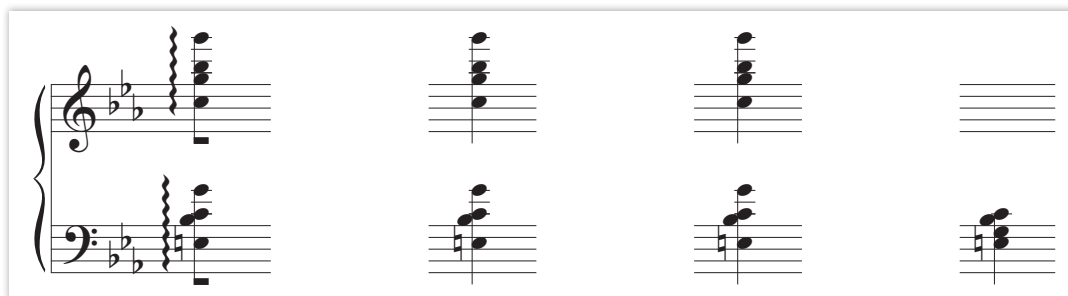
U primjeru 1.19a predstavljeno je sažimanje razloženog akorda (horizontalno sažimanje), a u primjeru 1.19b prikazan je postupak vertikalnog sažimanja.

 Primjer 1.19a:

F. Šopen, *Etida* u c-molu op. 25, br. 12




 1.19b:



Nije rijetkost (naročito u slobodnom harmonskom stavu) da broj glasova u toku jedne kompozicije varira, od guste fature višeglasja pa čak do dvoglasa. Tada je obično riječ o nepotpunim akordima.

Nepotpuni akord se obično sastoji od dva tona. Najčešće su to osnovni ton i terca, jer bi njihovo izostavljanje poremetilo i direktno ugrozilo harmonski smisao akorda. Kod kvintakordâ i septakordâ, bilo da se pojavljuju u osnovnom obliku ili obrtaju, najčešće se izostavlja **kvinta**. Međutim, u literaturi možemo naići na primjere gdje su izostavljeni terca ili čak i osnovni ton, ali samo u situacijama kada je već izloženog jasno o kom je akordu riječ. Prilikom postavljanja ovakvog nepotpunog kvintakorda u četvoroglasni horski stav, obično imamo utrostručen (tri puta ponovljen) osnovni ton i sa njim tercu (tako često predstavljamo toniku na kraju pojedinih odsjeka ili čitave kompozicije).

 **Primjer 1.20:** Nepotpuni akord

V. A. Mocart, *Simfonija*, KV550, III stav (odlomak)




Ranije smo pomenuli da, bilo da govorimo o jednoj ili više melodija istovremeno, njenu **latentnu harmoniju** možemo naslutiti iz svakog njenog melodijskog pokreta. Bez obzira na to da li imamo jedan ili više glasova, glavni tonovi akorda (osnovni ton i terca) moraju se nalaziti na naglašenim djelovima takta ili na jedinici brojanja, dok se na nenaglašenim taktovima smjenjuju ostali tonovi (i vanakordski). Nije rijetkost da se latentna harmonija dvojako tumači.

Napomena: Naziv latentan potiče od latinske riječi *latens*, što znači prikriven, skriven, pritajen. U muzici ovaj izraz koristimo za prepoznavanje „skrivenih“ harmonije, uglavnom kod melodija u jednom glasu.

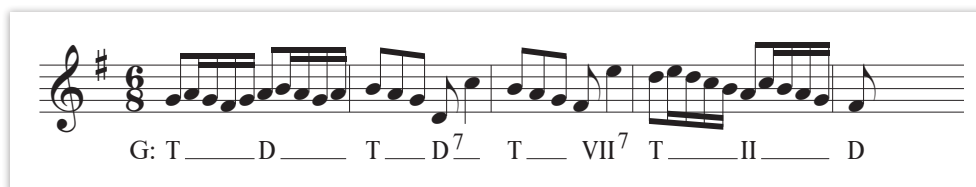
 **Primjer 1.21a:** Latentna harmonija

J. S. Bah, DTK I *Fuga* u D-duru



1.21b:

J. S. Bah, DTK I *Fuga* u G-duru



ZADACI

1. U sljedećim primjerima izvrši horizontalno i vertikalno sažimanje akorda:

a) L. van Betoven, *Sonata* u Es-duru op. 7, III stav (odlomak)

The image shows a musical score for exercise 1a. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves contain a piano triad in E major (E4, G#4, B4) with triplets of eighth notes. The treble staff has notes E4, G#4, B4 and the bass staff has notes E3, G#3, B3. To the right of the original score are two sets of empty five-line staves for horizontal and vertical reduction.

b)

The image shows two musical examples for exercise 1b. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first example shows a piano triad in E major with a voicing of E4, G#4, B4 in the treble and E3, G#3, B3 in the bass. The second example shows a piano triad in E major with a voicing of E4, G#4, B4 in the treble and E3, G#3, B3 in the bass, but with a different voicing in the bass staff.

2. U sljedećem primjeru zaokruži nepotpune akorde:

J. Hajdn, *Simfonija* br. 103 u Es-duru (odlomak)

The image shows a musical score for exercise 2. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a piano triad in E major with various voicings and dynamics. The bass staff contains a piano triad in E major with various voicings and dynamics. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

3. Odredi latentnu harmoniju u sljedećem primjeru u jednom glasu:

J. S. Bah, DTK I, *Preludijum* u a-molu (odlomak)

The image shows a musical score for exercise 3. It consists of a single treble clef staff. The staff contains a melodic line in A minor, starting with a half note A3, followed by quarter notes B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B3

#2.

KVINTAKORDI I NJIHOVI OBRTAJI

U ovom poglavlju naučićeš da:

- razlikuješ glavne i sporedne harmonske funkcije i akorde
- razumiješ redosljed harmonskih funkcija u muzičkom djelu
- razlikuješ kvintakord i njegove obrtaje
- objasniš različite načine vezivanja kvintakordâ glavnih stupnjeva
- razumiješ ulogu sporednih kvintakordâ
- objasniš razlike među sekstakordima glavnih i sporednih stupnjeva
- klasifikuješ kvartsekstakorde prema vrsti
- izrađuješ strogi harmonski stav s kvintakordima i obrtajima na zadatoj melodiji
- imenuješ i uporediš vrste kadence
- razumiješ ulogu kadence u muzičkom djelu
- prepoznaš različite oblike akordâ i vrstu kadence u notnim primjerima
- sviraš kadence na svom instrumentu.




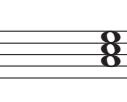
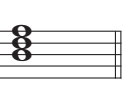







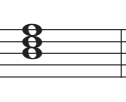

Harmonski sistem zasnovan je na durskim i molskim ljestvicama, sastavljenim od sedam stupnjeva na kojima se formiraju akordi. Od svih vrsta akordâ, u klasičnoj harmoniji najzastupljeniji su kvintakordi. Nazivaju se i trozvucima, jer u okviru njih istovremeno zvuče tri različita tona. Kvintakord se sastoji od osnovnog tona, terce i kvinte, a naziva se po kvinti koja je intervalski razmak između najnižeg (osnovnog tona) i najvišeg tona akorda.

Vrste i harmonske funkcije kvintakordâ

Kada izgradimo kvintakorde na svakom stupnju durske ili harmonske molske ljestvice i međusobno ih uporedimo, vidjećemo da se mogu razlikovati četiri sklopa akorda ili vrste kvintakorda: durski, molski, umanjeni i prekomjerni. Raspoređeni su u ljestvicama na sljedeći način:

Primjer 2.1:

Prirodni dur						
						
C: I	II	III	IV	V	VI	VII
durski	molski	molski	durski	durski	molski	umanjeni

Harmonski mol						
						
c: I	II	III	IV	V	VI	VII
molski	umanjeni	prekomjerni	molski	durski	durski	umanjeni

U zavisnosti od toga koji se ton akorda nalazi u basu, svaki od njih se može pojaviti u tri oblika ili harmonska položaja: u osnovnom obliku – kao kvintakord ($\frac{5}{3}$), u prvom obrtaju – kao sekstakord ($\frac{6}{3}$) i u drugom obrtaju – kao kvartsekstakord ($\frac{6}{4}$). Akordi najstabilnije zvuče u osnovnom obliku (kao kvintakordi), sekstakordi u izvjesnoj mjeri oslabljuju funkciju, a kod kvartsekstakordâ pripadnost određenoj harmonskoj funkciji počinje da se gubi, i zbog toga upotreba ovoga oblika akorda, odnosno obrtaja, zahtijeva ispunjavanje posebnih uslova.

U ljestvično-tonalnoj organizaciji svaki akord ima svoju harmonsku funkciju. Znamo da se akordi, prema svojoj ulozi ili funkciji u tonalitetu, dijele na glavne i sporedne. Akordi na I, IV i V stupnju imaju osnovne funkcije i nazivaju se glavnim, a akordi na II, III, VI i VII stupnju imaju funkciju zamjenika i nazivaju se sporednim. Među glavnim razlikujemo: toniku na I stupnju (u duru – durska T, u molu – molska t), subdominantu na IV (u duru – durska S, u molu – molska s) i dominantu na V stupnju (u duru i harmonskom molu ista – durska D).

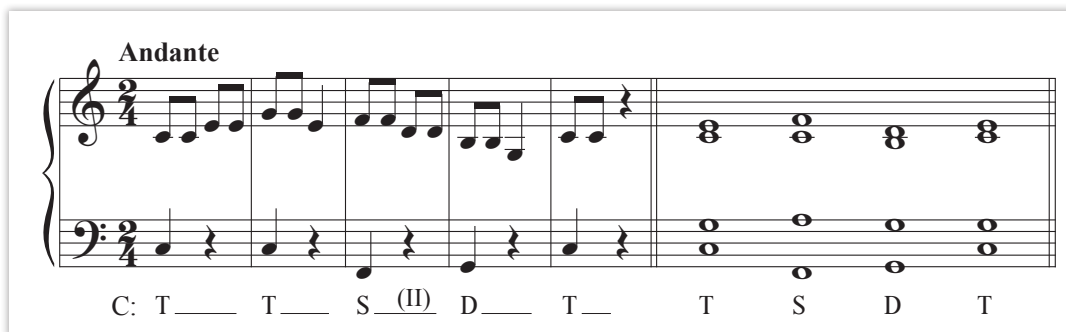
OPŠTI PRINCIPI VEZIVANJA AKORDÂ

Nauka o harmoniji uči logičnom povezivanju akordâ. Harmonijski centar tonaliteta, najkarakterističniji predstavnik stabilne funkcije, najčešći početni i završni akord muzičkih djela jeste tonika (T, t). Najvažniju vezu s tonikom imaju akordi udaljeni za čistu kvintu iznad (dominantanta) i ispod tonike (subdominantanta, donja dominantanta), odnosno oni na IV i V stupnju tonaliteta. Subdominantanta (S, s) predstavlja određeno udaljavanje od tonike i relativnu nestabilnost, a dominantanta (D) nestabilna je jer sadrži vođicu koja je kritičan ton (ima izraženu težnju ka razrješenju). Prisustvo vođice u akordu dominantante traži razrješenje ovog akorda u stabilnu harmonsku funkciju, odnosno u toniku.

Dakle, najlogičniji slijed u harmoniji polazi od stabilnosti tonike na početku, prelazeći u manje stabilnu subdominantantu (ili njenog zamjenika), koja se dalje kreće do zvučno nestabilne dominantante, a ona se razrješava u stabilnu toniku (ili njenog zamjenika): T-S-D-T.

Primjer 2.2: Harmonijske veze

J. Hajdn, *Simfonija* br. 94, II stav (odlomak)



Andante

C: T — T — S (II) — D — T — T — S — D — T

U zavisnosti od srodstva akordâ, tonalitet pruža različite mogućnosti za njihovo vezivanje. Dakle, srodni su oni akordi koji imaju zajedničke tonove. Na primjer, svaki kvintakord ima:

- po dva zajednička tona sa dva kvintakorda koji su od njegovog osnovnog tona udaljeni za tercu naviše i naniže i sa njim su u terčnoj srodstnosti;
- po jedan zajednički ton sa dva kvintakorda koji su od njega udaljeni za kvintu naviše i naniže, pa su sa njim u kvintnoj srodstnosti;
- nijedan zajednički ton sa dva susjedna kvintakorda koji su udaljeni od njega za sekundu naviše i naniže i sa njim su nesrodni (nemaju zajedničkih tonova).

Primjer 2.3: Srodstva među kvintakordima



Tercno srodni akordi Kvintno srodni akordi Nesrodni akordi

Razlikujemo: vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ, vezivanje terčno srodnih i vezivanje nesrodnih kvintakordâ. Ali, bez obzira na poštovanje pravila, rješenja harmonijskih veza mogu biti različita, na osnovu muzikalnosti svake osobe pojedinačno, logičnog vođenja svakog glasa, kao i povezivanja harmonijskih rješenja sa znanjima o muzičkim oblicima.

Vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ

Akordi kvintnog srodstva imaju jedan zajednički ton koji se prilikom njihovog vezivanja obično zadržava u istom glasu, a ostali glasovi se kreću u najbliže tonove novog akorda. Ukoliko melodijsko kretanje zahtijeva drugačije rješenje (ako se zajednički ton nalazi u sopranu koji je nosilac melodije i treba da se kreće), onda se često vrši pokret i samog zajedničkog tona. Treba voditi računa da se ne kreću svi glasovi u istom smjeru.

 **Primjer 2.4:** Vezivanje različitih kvintno srodnih kvintakordâ



C: T S II D D T D T

netačno

Vezivanje terčno srodnih kvintakordâ

Akordi u tercnom srodstvu imaju dva zajednička tona, pa se vezivanje u četvoroglasnom stavu najčešće vrši zadržavanjem dva zajednička tona u istim glasovima i pokretom samo dva preostala glasa. Kao i kod kvintnog srodstva, kod vezivanja terčnih srodnika, melodijski tok soprana može izazvati kretanje i zajedničkih tonova, ali uz oprez.


 **Primjer 2.5:** Vezivanje različitih terčno srodnih kvintakordâ

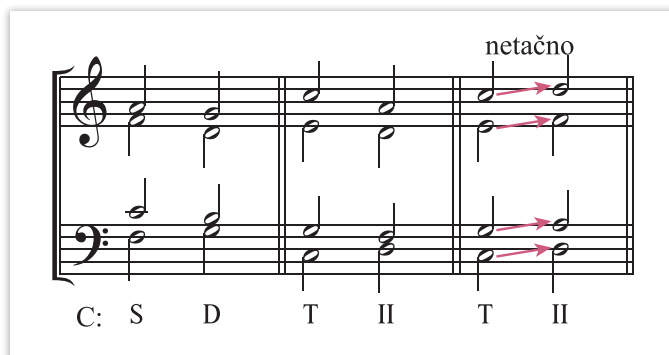


C: T III S II

Vezivanje nesrodnih kvintakordâ

Nesrodni ili susjedni akordi nemaju nijedan zajednički ton, pa zbog toga njihovo vezivanje zahtijeva veću pažnju i obazrivost. U vezivanju kvintakorda nižeg s kvintakordom višeg stupnja (na primjer veza akordâ na I i II stupnju, IV i V stupnju itd.), bas se vodi naviše, a gornja tri glasa naniže u najbliže tonove drugog akorda, kako bi se izbjeglo kretanje svih glasova u istom smjeru i zabranjena kretanja. Veći melodijski skokovi u sopranu obično ne mijenjaju ovakav način vođenja glasova.

 **Primjer 2.6:** Vezivanje različitih nesrodnih kvintakordâ




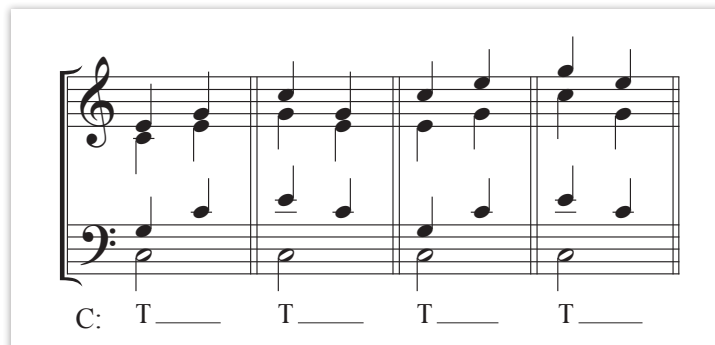
C: S D T II T II

netačno

Melodijski skokovi u okviru iste harmonije


Iako u melodijskoj liniji, i uopšteno u vođenju glasova, prilikom vezivanja akordâ dominira postupno kretanje, povremeno se javljaju skokovi. Njihova pojava se uglavnom vezuje za trajanje iste harmonijske funkcije. U četvoroglasnom strogom stavu do skoka može da dođe promjenom akordskog položaja, kad se tri gornja glasa kreću naviše ili naniže do najbližeg tona istog akorda.


 **Primjer 2.7:** Melodijski skokovi u okviru iste harmonije



C: T T T T

Ukoliko se neki od unutrašnjih glasova (alt ili tenor) zadrži, osim promjene položaja dolazi i do promjene akordskog sloga.

 **Primjer 2.8:** Melodijski skokovi s promjenom položaja i sloga akorda



C: T T T T T

Melodijski skokovi mogu da se koriste u toku dužeg trajanja iste funkcije da bi se izbjegla monotonija, a i u situacijama kad su glasovi blizu granica svog opsega, da bi se promijenio registar i glas doveo na visinu koja mu je pogodnija.

Zabranjena kretanja

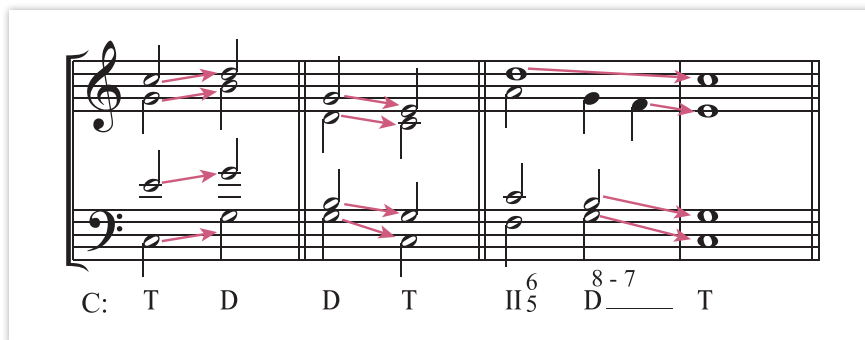
Prilikom vezivanja akordâ dolazi do kretanja glasova, pri čemu svaki glas treba da ima svoju melodijsku liniju, bez velikih skokova i bez predugog zadržavanja na jednom tonu. Treba prepoznati „kritične“ tonove (kao što su: vođica, a kod višezvuka i septima, nona, zatim i alterovani tonovi) i poštovati njihovu zvučnu težnju za logičnim razrješenjem. Pri vezivanju treba obratiti pažnju i na skladno povezivanje tih melodijskih linija, bez **zabranjenih kretanja**.

U strogom harmonskom stavu (s utvrđenim brojem glasova), kakav koristimo prilikom izrade harmonskih zadataka, zabranjeno je:

- ♦ istosmjerno kretanje svih glasova;
- ♦ ukrštanje i preskok glasova;
- ♦ paralelne prime, kvinte i oktave;
- ♦ antiparalelne kvinte i oktave;
- ♦ skokovi prekomjernih intervala.

Istosmjerno kretanje svih glasova nije dozvoljeno prilikom vezivanja dva akorda, ali se toleriše prilikom promjene položaja tonova u okviru istog akorda (iste harmonske funkcije).


Primjer 2.9: Zabranjeno istosmjerno kretanje glasova

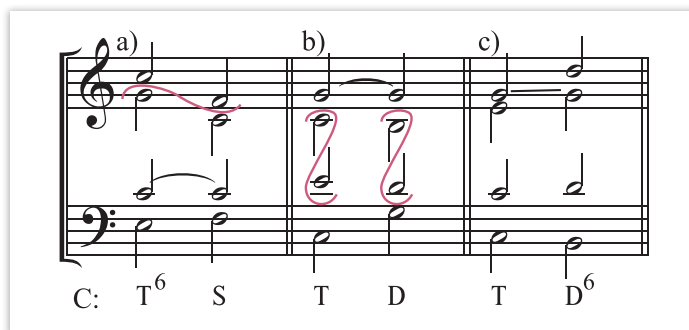


The musical score shows three measures of music. The first measure is a C major triad (C4, E4, G4). The second measure is a D major triad (D4, F#4, A4). The third measure is a Tonic triad (C4, E4, G4). Red arrows indicate the movement of each voice: the soprano voice moves from C4 to D4, the alto voice from E4 to F#4, and the bass voice from G4 to A4. This illustrates the forbidden parallel motion of all voices in the same direction.

C: T D D T II₅⁶ D⁸⁻⁷ T


Do **preskoka glasova** dolazi kad jedan od glasova u akordu dođe na viši ton nego što je susjedni viši glas od njega imao u prethodnom akordu (ili na niži ton nego što je imao susjedni niži glas, primjer 2.10a). Slična ali rjeđa pojava jeste **ukrštanje glasova** do kog dolazi kad se u istom akordu viši glas, zbog prethodnog kretanja, zatekne ispod susjednog nižeg, ili niži glas iznad susjednog višeg, što nije prirodno (primjer 2.10b). Za razliku od preskoka i ukrštanja glasova koje ne treba primjenjivati, dozvoljen je naskok – dolazak jednog glasa na ton koji se u prethodnom akordu nalazio u susjednom glasu (primjer 2.10c). Preskok i ukrštanje glasova mogu se tolerisati u okviru iste harmonije, s većim skokovima u melodiji, što nije česta pojava.

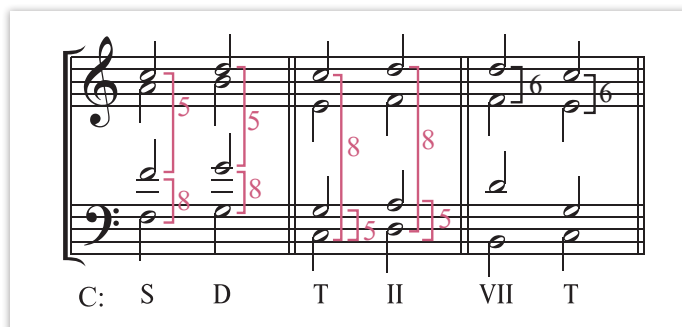
 **Primjer 2.10:** Preskok i ukrštanje glasova



C: T⁶ S T D T D⁶

Paralelne prime, kvinte i oktave su zabranjene jer prilikom njihove pojave jedan od glasova postaje samo udvajanje drugog i gubi samostalnost melodijskog kretanja, a u zvučnosti se dobija utisak učešća manjeg broja glasova ili „praznog“ zvučanja. Do pojave paralelnih intervala dolazi kad se dva glasa koji u akordu grade interval prime, kvinte ili oktave kreću u naredni akord istim pokretom u istom smjeru. Za razliku od kretanja u paralelnim primama, kvintama i oktavama, kretanje u paralelnim tercama i sekstama skladno zvuči i dozvoljeno je.

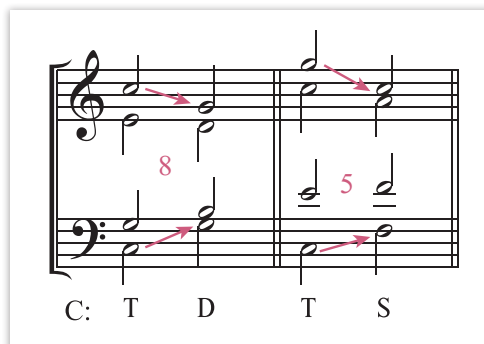
 **Primjer 2.11:** Paralelne kvinte i oktave



C: S D T II VII T


Antiparalelne kvinte i oktave nijesu poželjne u toku harmonskog stava, a mogu se primijeniti na početku stava ili u kadenci. Nastaju prilikom vezivanja akordâ ukoliko se dva glasa kreću skokom u suprotnom smjeru iz udvojenog osnovnog tona u udvojeni osnovni ton narednog akorda (antiparalelne prime ili oktave), ili se osnovni ton i kvinta prvog akorda razrješavaju suprotno u osnovni ton i kvintu drugog akorda (antiparalelne kvinte).

 **Primjer 2.12:** Antiparalelne oktave i kvinte



C: T D T S

U kompozicijama slobodnog harmonskog stila (s promjenljivim brojem glasova) iz različitih stilskih epoha, kakve ćemo analizirati, paralelne kvinte i oktave se ipak mogu naći kao način udvajanja melodijske linije ili glasova u pratnji.


 **Primjer 2.13:** Udvajanje melodije u oktavi

V. A. Mocart, *Simfonija* br. 40, KV 550, I stav (odlomak)



B: T⁶

B: II⁶ D⁷ T

 **Primjer 2.14:** Pratnja u udvojenim oktavama

V. A. Mocart, opera *Don Đovani* (završna scena, odlomak)




Par-la, par-la, a-scol-tan-do ti sto.

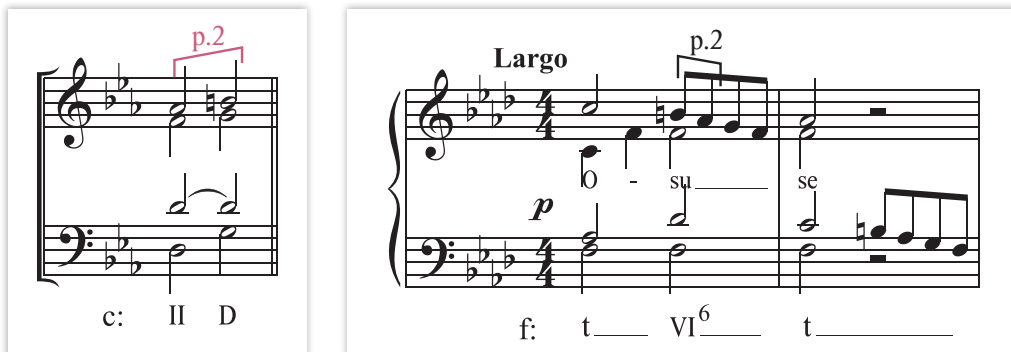
ppp

a: D⁶₅ t VI II⁶₅ D t

U melodijskom kretanju svakog od glasova nepoželjni su pokreti prekomjernih intervala zbog disonantnog zvučanja i zato što zahtijevaju nastavak kretanja u istom smjeru, a po ustaljenoj logici melodijskog kretanja, poslije skoka u jednom smjeru poželjno je postupno kretanje u drugom. **Prekomjerni intervali su zabranjeni ukoliko se pojave prilikom vezivanja dva različita akorda** (ali se mogu tolerisati između akordskog i vanakordskog tona u melodiji inspirisanoj folklorom, u kom prekomjerni intervali nijesu rijetka pojava).


 **Primjer 2.15:** Pokret prekomjerne sekunde

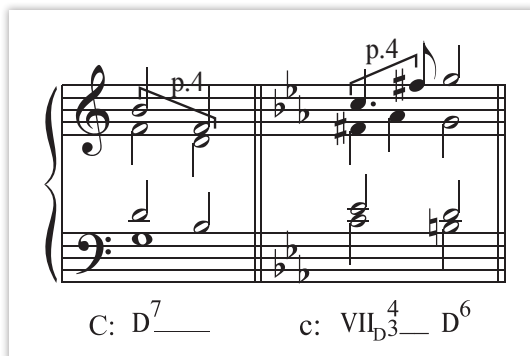
S. S. Mokranjac, *II rukovet* (početak)



The image contains two musical examples. The first example on the left shows a piano score with a red bracket labeled 'p.2' over a second interval in the treble clef. The second example on the right shows a piano score with 'Largo' and 'p.2' markings, with lyrics 'o - su - se' and chord symbols 'f: t VI⁶ t'.

Prekomjerni intervali su dozvoljeni ukoliko se pojave kao melodijski pokret u okviru razlaganja istog akorda ili promjene položaja njegovih tonova.

 **Primjer 2.16:** Prekomjerna kvarta u okviru istog akorda



The image shows a piano score with a red bracket labeled 'p.4' over a fourth interval in the treble clef. The chord symbols below are 'C: D⁷' and 'c: VI_{b3}⁴ D⁶'.

KVINTAKORDI GLAVNIH STUPNJEVA

Glavni stupnjevi u tonalitetu su I, IV i V, i na njima se nalaze:

- na I stupnju kvintakord tonike (T, t)
- na IV stupnju kvintakord subdominante (S, s)
- na V stupnju kvintakord dominante (D).


Oni sadrže najvažnije odlike tonaliteta i zvučni su „stubovi“ oko kojih se dalje šire sve ostale harmonske veze, pa ćemo zato prvo savladati načine njihovog vezivanja.

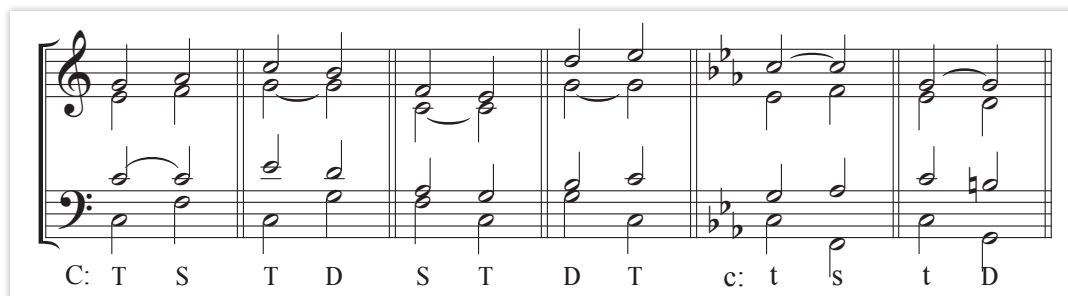
U četvoroglasnom strogom stavu, prilikom vezivanja ovih akordâ vodimo računa o tome da kvintakordi imaju tri tona i da jedan od tonova mora da se ponovi, odnosno da bude udvojen.

U kvintakordima glavnih stupnjeva po pravilu se udvaja osnovni ton.


Kvintakordi subdominante i dominante udaljeni su od tonike za kvintu naviše i naniže, pa možemo zaključiti da se radi o **kvintno srodnim akordima**. U povezivanju tonike s bilo kojim od njih primjenjuje se **stroga veza**, sa sljedećim pravilima:

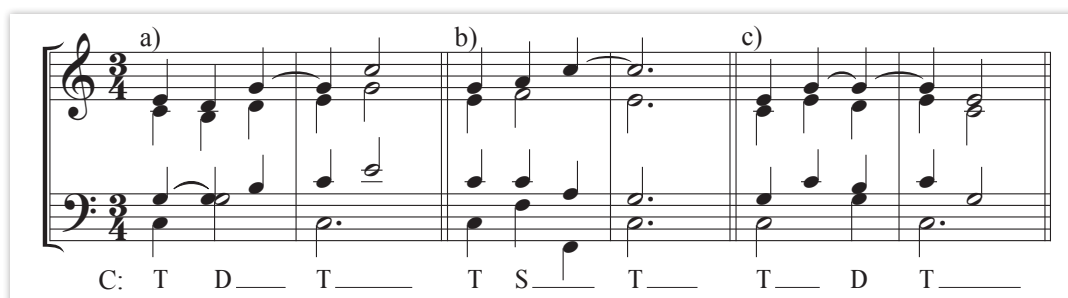
- bas pravi skok kvarte ili kvinte, naviše ili naniže;
- imaju jedan zajednički ton koji se (ako je moguće) zadržava u istom glasu;
- ostali glasovi se vode što postupnije u najbliže tonove narednog kvintakorda.

 **Primjer 2.17:** Strogo vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ glavnih stupnjeva



C: T S T D S T D T c: t s t D

 **Primjer 2.18:** Stroga veza kvintno srodnih kvintakordâ, uz primjenu melodijskih skokova u okviru iste funkcije




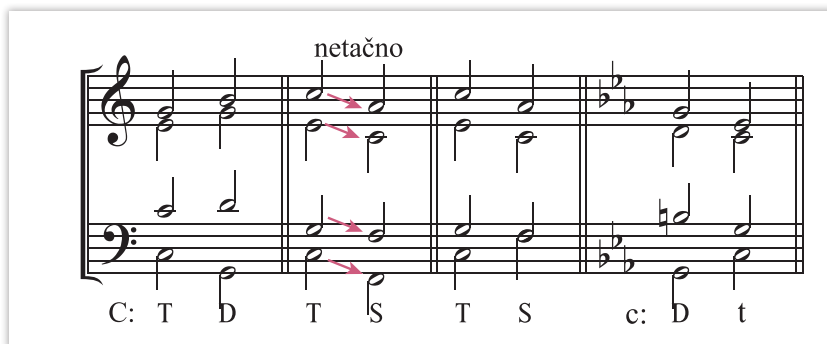
C: T D T T S T T D T

Kada je zajednički ton u najvišem glasu koji je nosilac melodije (kao u posljednje dvije veze u prethodnom primjeru), izbjegava se zadržavanje zajedničkog tona da melodija ne bi bila statična. U tom slučaju:

- bas pravi skok kvarte;
- gornja tri glasa se pokreću, ali treba paziti da njihovo kretanje bude suprotno od basa.

Ovakva veza se naziva **slobodna** i rijetko se primjenjuje kod kvintno srodnih akordâ.

 **Primjer 2.19:** Slobodno vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ glavnih stupnjeva




C: T D T S T S c: D t

U posljednjem primjeru (slobodna veza D-t u c-molu) možemo uočiti da dolazi do netipičnog razrješenja vodice. Ukoliko bi se razriješila naviše, kako je prirodno, došlo bi do pojave nepotpunog kvintakorda na tonici, sa tri osnovna tona i tercom. Takvo rješenje nije zabranjeno, niti neuobičajeno. Ukoliko bi se, ipak, ispoštovalo kretanje svih glasova suprotno od basa, vodica bi se, umjesto postupno naviše, kretala skokom terce naniže. Ovakvo kretanje naziva se **licencija vodice** i toleriše se samo u jednom od unutrašnjih glasova (altu ili tenoru), nikako u sopranu.

U vezivanju kvintno srodnih akordâ, još rjeđe su situacije kad se u melodiji nađe veći skok, koji inače nije karakterističan za ovu vezu. U tom slučaju:

- uglavnom se radi o skoku iz terce prvog u tercu drugog akorda;
- bas skače za kvartu ili kvintu (kao i kod stroge veze);
- zajednički ton se zadržava u istom glasu;
- preostali glas se kreće najbližim putem do nedostajućeg tona sljedećeg akorda.

Zbog poštovanja jednim dijelom strogih pravila, a djelimično i slobodnijeg vođenja glasova, ova veza se smatra **poluslobodnom**.

 **Primjer 2.20:** Poluslobodno vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ




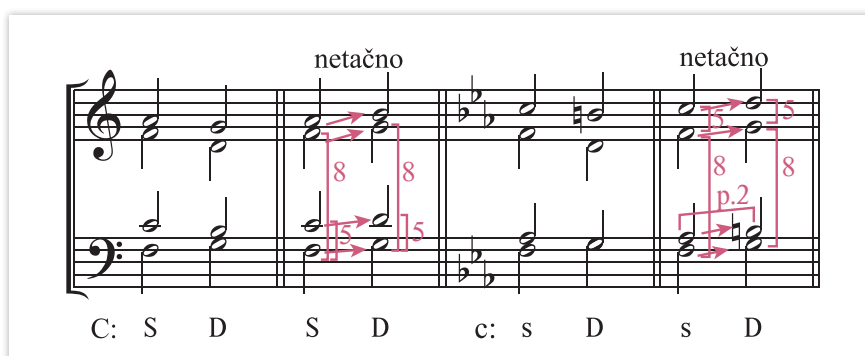
C: T S T S T D T D

Subdominanta i dominantna su susjedni akordi i nemaju nijedan zajednički ton. **Nesrodni**, odnosno **susjedni kvintakordi** vezuju se, kao i svi akordi u harmonskim vezama, sa što postupnijim kretanjem glasova. Ukoliko bi se svi glasovi kretali u istom smjeru, pored te greške, pojavile bi se i paralelne kvinte i oktave, a u molu i prekomjerna sekunda. Da bi se sva ta zabranjena kretanja izbjegla, neophodno je da se veza uradi isključivo na sljedeći način:

- bas pravi pokret sekunde naviše,
- gornja tri glasa se kreću naniže – suprotno u odnosu na kretanje basa.

Takvu vezu (osim drugačijeg pokreta u basu) već smo upoznali, kao mogućnost koja se rijetko koristi kod kvintno srodnih akordâ. To je **slobodna veza** i obavezna je njena primjena kod nesrodnih (susjednih) kvintakordâ.

 **Primjer 2.21:** Slobodno vezivanje nesrodnih kvintakordâ glavnih stupnjeva



netačno netačno

C: S D S D c: s D s D

Veza susjednih stupnjeva u obrnutom redosljedu (D-S) ne koristi se zato što nestabilni akord dominante i vođica unutar njega teže da se razriješe u stabilnu toniku.

Napomena: U jednom od narednih poglavlja ćemo vidjeti da se redosljed D-S može pojaviti u harmonizaciji gornjeg tetrahorda prirodnog mola naniže, kao i u vezi D-S⁶, kada subdominanta zamjenjuje kvintakord VI stupnja kao razrješenje (u varljivoj vezi D-VI).

ZADACI

1. Odsviraj harmonske veze u datom primjeru, analiziraj ih i utvrdi kakva su vezivanja kvintakordâ glavnih stupnjeva primijenjena.



a) b) c)

a: t D t a: t s D t a: t s D

2. Naredne primjere za harmonsku analizu odsviraj, odredi vrstu harmonskog stava (strogi ili slobodni) i kako su predstavljeni kvintakordi glavnih funkcija.

a) J. S. Bah, *Menuet u G-duru* (odlomak)

G: T D T T D T S

G: T⁶ II⁶ D T

b) V. A. Mocart, *Simfonija u Es-duru* (odlomak)

Andante

p

As: T S T D

c) Dž. Lenon, *Imagine* (odlomak)

I-magine no possessions I wonder if you can

H: T S T S

Pjesmu „Imagine“ sa tekstem možeš naći na kanalu Jutjub (YouTube).

Napomena: U prethodna tri odlomka iz djela umjetničke i popularne muzike ponegdje se pojavljuju obrtaji akorda u pratnji i vanakordski tonovi (oni koji ne pripadaju akordu za vrijeme čijeg trajanja se pojavljuju) u melodiji ili pratnji, čime kompozitori postižu raznolikost u muzičkom toku.

3. Uradi kratke primjere harmonijskih veza u strogom četvoroglasnom stavu, prema upisanim funkcijama i vrsti takta, u nekoliko durskih i moljskih tonaliteta koje nastavnik/nastavnica odredi.

T D T | T S T | T___ D T
 T D___ T | T S D T | T___ S D D(T)

4. Primijeni znanje o harmonijskim vezama kvintakordâ glavnih stupnjeva u harmonizaciji zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)



i)



U postavci svake zadate melodije u basu može biti određen i upisan položaj i slog početnog akorda, ali ne mora. Ako nije određen, učenici sami biraju položaj i slog vodeći računa o tome da početak melodije u svakom od glasova bude u okviru njihovog opsega, ni previsoko ni prenisko.

5. Odredi tonalitet, harmonske funkcije i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

Musical notation for exercise 5 in treble and bass clefs, 6/8 time signature, key of D major. The melody in the treble clef is: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

6. Analiziraj uz sviranje početak kompozicije *Za Elizu* L. van Betovena. Odredi tonalitet, a zatim i sve harmonske funkcije.

Musical notation for exercise 6, titled 'Poco moto' in 3/8 time signature, key of D major. The notation shows the beginning of the piece with piano (pp) dynamics. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents, and the bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Rješenje harmonizacije prve zadate melodije u basu:

Na primjeru jednog zadatka pokazaćemo koje su mogućnosti za harmonizaciju melodije u basu, a šta je najbolji izbor kada poštujemo pravilan slijed harmonskih funkcija i pravila o vezivanju akordâ.

g: t___ s t D t s___ D t___

Napomena: U okviru zadatog basa, kod pojave tona dominante u molском tonalitetu, treba u šifri ispod tog tona da piše predznak za vodicu – povišena terca u tonalitetu s povišenicama ili razriješena terca u tonalitetu sa snizilicama. Taj predznak može se pisati i bez broja 3, a da se isto odnosi na tercu akorda.

Objašnjenje: Nakon određivanja tonaliteta na osnovu predznaka, upisujemo harmonske funkcije prema osnovnim tonovima akordâ koji se nalaze u basu. Zatim provjerimo da li smo dobili logičan slijed funkcija (zvučno je najbolje kada funkcije idu ovim redosljedom: T-S-D-T). Za početni akord biramo položaj i slog (ukoliko nije naznačen) po kom glasovi nijesu postavljeni ni prenisko ni previsoko u okviru svog opsega. Od početne tonike nadalje, akorde vezujemo na osnovu pravila o srodnosti i vezivanju akordâ.

Slijede još neke mogućnosti kretanja glasova u okviru istog zadatka:

g: t___ s t D t s___ D t___

g: t___ s t D t s___ D t___

Analiziraj sva tri prethodna načina harmonizacije melodije u basu. Utvrdi gdje je sve primijenjena stroga veza, a gdje slobodna i poluslobodna, kao i to kako se glasovi u svakoj od tih veza kreću.

Rješenje harmonizacije prve zadate melodije u sopranu:

Na ovom primjeru ćemo pokazati koje su mogućnosti za harmonizaciju date melodije u sopranu.

rješenje G: T _____ D _____ T S D T

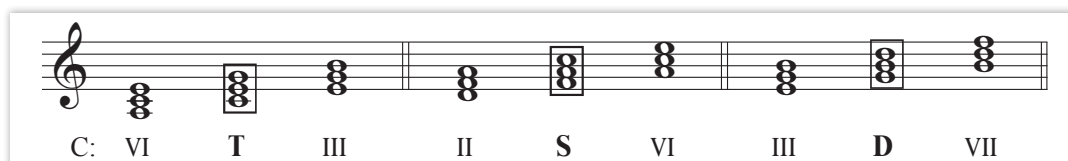
mogućnosti G: T T D D T (T) D T
~~(S)~~ ~~(S)~~ S ~~(S)~~

Objašnjenje: Najbolje rješenje je odabrano na osnovu toga što znamo da muzička fraza u nekom tonalitetu ne može početi i završiti subdominantom, kao i da dominantna ne može da se razriješi u subdominantu. Na kraju trećeg takta mogu doći u obzir kvintakordi i tonike i subdominante, ali izborom subdominante dobijamo potpunu kadencu, odnosno zvučno najlogičniji slijed harmonskih funkcija (T-S-D-T).

KVINTAKORDI SPOREDNIH STUPNJEVA

Kvintakordi na II, III, VI i VII stupnju ljestvice spadaju u sporedne i imaju ulogu zamjenika kvintakordâ glavnih stupnjeva (tonike, subdominante i dominante). U zadacima i u harmonskoj analizi upisuju se rimskim brojevima (II, III, VI, VII). Kao zamjenici, od glavnih su udaljeni za tercu naviše ili naniže, što znači da se nalaze u tercnom srodstvu i imaju s glavnim trozvucima po dva zajednička tona.

 **Primjer 2.22:** Prikaz tercnih srodnika za kvintakorde glavnih stupnjeva



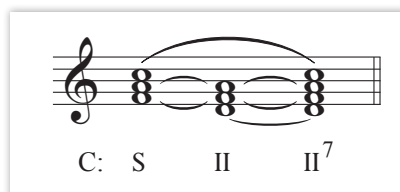
C: VI T III II S VI III D VII

Prema tome, zamjenici tonike su kvintakordi na VI i III stupnju, zamjenici subdominante na II i VI stupnju, a dominante na III i VII stupnju. Oni mogu u određenom trenutku da zamijene akorde glavnih funkcija, pojavljujući se umjesto glavnih ili poslije njih (nikako prije), kao zvučni produžetak i dodatno isticanje te funkcije. Pojedini kvintakordi, tačnije oni na III i VI stupnju, mogu da mijenjaju dvije glavne funkcije, a koju će mijenjati zavisi od kombinacije akordâ između kojih se javljaju. Naizmjeničnom upotrebom akordâ glavnih i sporednih stupnjeva postiže se veće harmonsko bogatstvo. Upoznaćemo se u nastavku s kvintakordima svakog od sporednih stupnjeva, kao i njihovim najkarakterističnijim harmonskim vezama.

Kvintakord II stupnja

Među sporednim akordima najistaknutiju ulogu i najčešću primjenu ima kvintakord II stupnja. U durskom tonalitetu po sklopu je molški, a u harmonskom molu umanjeni kvintakord (u rjeđe korištenim vrstama durskog i molskog tonaliteta, kvintakord na II stupnju je po sklopu: u molduru i prirodnom molu umanjeni, a u melodijskom molu molški).


Smatra se najbližim srodnikom subdominante, i u harmonskom procesu njenim zamjenikom, jer kao kvintakord sadrži njen osnovni ton i tercu (a kao septakord – sva tri njena tona).

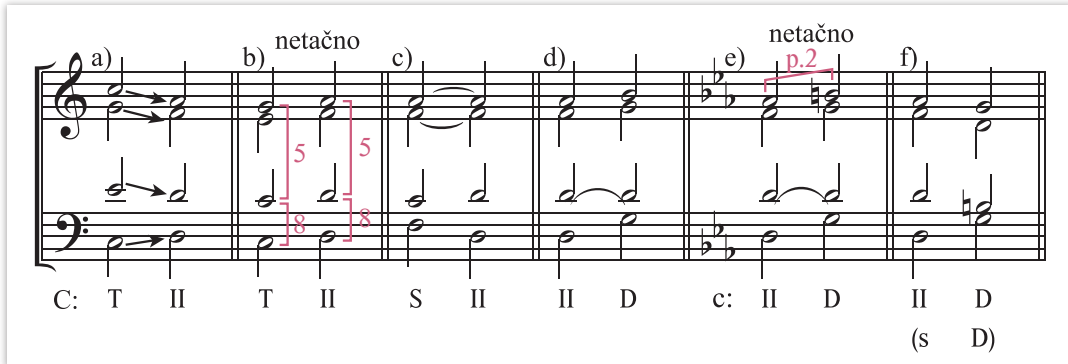


C: S II II⁷

Kod kvintakorda II stupnja se, kao i kod kvintakordâ glavnih stupnjeva, **udvaja basov ton** prilikom postavljanja u četvoroglasni harmonski stav. U najlogičnijem ređanju harmonskih funkcija (T-S-D-T) kvintakord II stupnja se primjenjuje na mjestu subdominante ili odmah poslije nje. Po toj logici, prije kvintakorda II stupnja može se pojaviti subdominanta ili tonika, a razrješava se u dominantu. Povezivanje kvintakorda II stupnja sa ostalim akordima prije i poslije njega odvija se prema pravilima u zavisnosti od njihovog srodstva. Sa kvintno srodnim (II-D) i terčno srodnim akordima (S-II), kvintakord II stupnja se veže strogom vezom – uz zadržavanje

zajedničkog tona ili tonova (primjer 2.23c i 2.23d), a sa susjednim akordima (T-II) slobodnom vezom – uz kretanje gornja tri glasa suprotno od kretanja basa (primjer 2.23a).

 **Primjer 2.23:** Harmonske veze kvintakorda II stupnja s kvintakordima glavnih stupnjeva




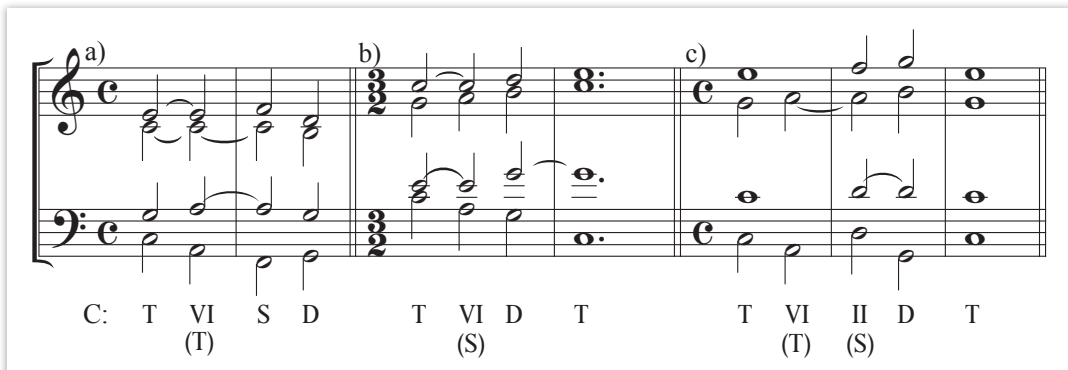
C: T II T II S II II D c: II D II D
(s D)

Izuzetak od uobičajenog vezivanja akordâ predstavlja **veza II-D u molu**. Primjenom stroge veze u vođicu molskog tonaliteta ulazi se pokretom prekomjerne sekunde, koja predstavlja zabranjeno kretanje (primjer 2.23e). S obzirom na to da kvintakord II stupnja zamjenjuje subdominantu, u ovom slučaju će se akord II stupnja u dominantu razriješiti upravo kao da je subdominanta – slobodnom vezom i kretanjem glasova suprotno od basa (primjer 2.23f).


Kvintakord VI stupnja

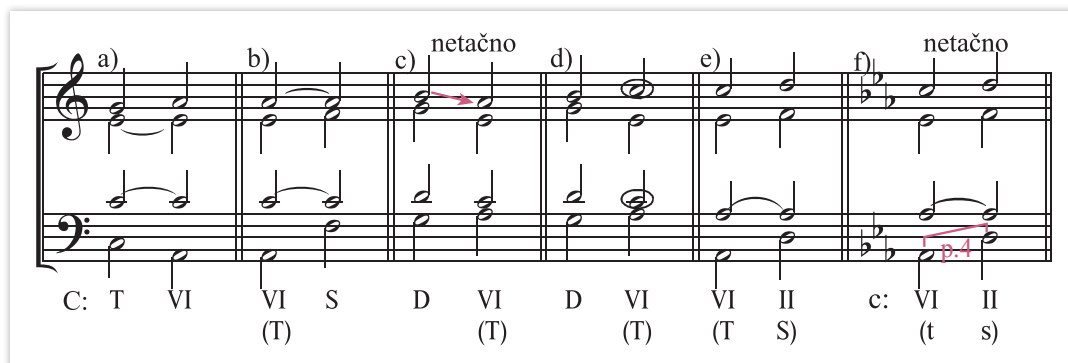
Na VI stupnju u durskom tonalitetu nalazi se molški, a u harmonskom molu durski kvintakord (u molduru je po sklopu prekomjerni, u prirodnom molu durski, a u melodijskom molu umanjeni). Udaljen je za tercu naniže od tonike i tercu naviše od subdominante, tako da predstavlja zamjenika oba akorda. Od slijeda harmonskih funkcija i kombinacije akordâ koji ga okružuju zavisi kojeg će od njih zamijeniti u određenom trenutku. Kvintakord VI stupnja sadrži osnovni ton i tercu toničnog kvintakorda, pa mu je zato srodan i smatra se njegovim glavnim zamjenikom. Najznačajnija harmonska veza u kojoj zamjenjuje tonični kvintakord jeste D-VI. Kvintakord VI stupnja zamjenjuje subdominantni akord pred dominantom (VI-D), a povezuje toniku i subdominantu kao njihov zajednički zamjenik (T-VI-S).

 **Primjer 2.24:** Kvintakord VI stupnja kao zamjenik tonike i subdominante



C: T VI (T) S D T VI (S) D T T VI (T) II (S) D T

 **Primjer 2.25:** Harmonske veze kvintakorda VI stupnja sa ostalim kvintakordima



a) C: T VI VI S D VI D VI VI II c: VI II
 (T) (T) (T) (T) (T) (T S) (t s)
 c) netačno f) netačno p.4

Kvintakord VI stupnja se s akordima na glavnim stupnjevima (T, S i D) i na II stupnju veže prema pravilima, u zavisnosti od njihovog srodstva. Sa kvintno srodnim (VI-II) i terčno srodnim akordima (T-VI, VI-S) veže se strogo vezom – uz zadržavanje zajedničkog tona ili tonova (primjeri 2.25a, b i e). Prilikom vezivanja VI i II stupnja u molaskom tonalitetu ne smije se napraviti skok prekomjerne kvarte (primjer 2.25f), koji se izbjegava skokom basa naniže. U svim tim vezama u četvoroglasnom harmonskom stavu, **kod kvintakorda VI stupnja udvaja se basov ton.**

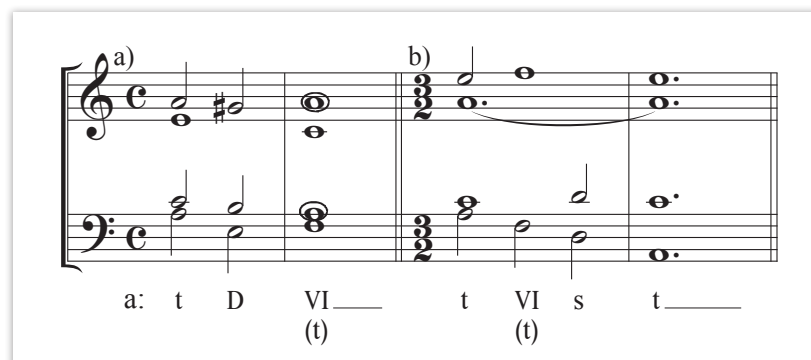
Specifično je vezivanje kvintakorda VI stupnja s dominantom (primjeri 2.25c i d). Pri razrješnju dominante u susjedni akord VI stupnja (umjesto u toniku), očekuje se primjena slobodne veze, s kretanjem gornja tri glasa suprotno od kretanja basa. Međutim, u jednom od ta tri glasa nalazi se vođica, kritičan ton, koja je glavna zvučna karakteristika svakog tonaliteta i treba da se razriješi naviše. Iz tog razloga, **veza D-VI** je u ovoj situaciji modificovana slobodna veza i izvodi se na sljedeći način:

- bas i vođica se kreću postupno naviše;
- ostala dva glasa naniže u najbliže tonove kvintakorda VI stupnja.

Kao posljedica ovakvog kretanja glasova, **u kvintakordu VI stupnja dobija se udvojena terca.**

Napomena: Harmonska veza D-VI naziva se „varljiva veza“ jer se akord VI stupnja pojavljuje umjesto očekivane tonike. Ukoliko se ova veza nađe u muzičkom djelu na mjestu slijeda D-T gdje se očekuje završetak neke muzičke cjeline (rečenice), onda ona izaziva proširenje te rečenice, obično za još nekoliko taktova.

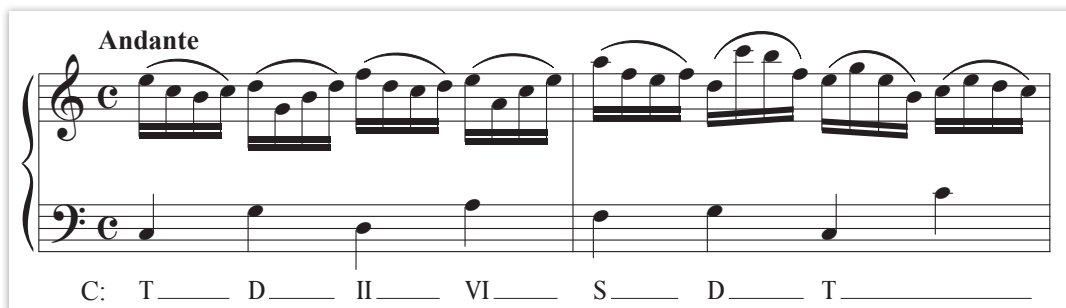
 **Primjer 2.26:** Karakteristične veze kvintakorda VI stupnja u molaskom tonalitetu



a) t D VI t VI s t
 (t) (t)

 **Primjer 2.27:** Primjena kvintakordâ II i VI stupnja u literaturi

J. S. Bah, *Sonata za flautu u C-duru, I stav (odlomak)*

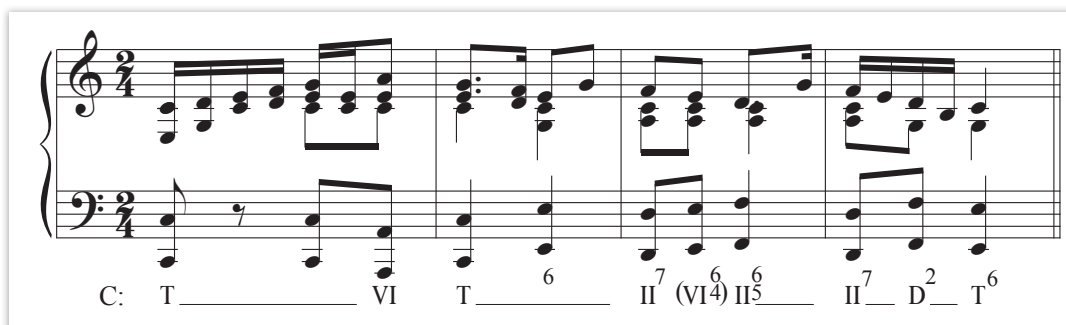


C: T — D — II — VI — S — D — T —

U prethodnom primjeru došlo je do pojave veze D-II koja nije logična. Suština je u tome da se radi o sekvenci, u okviru koje se model sekvence (T-D) transponuje za sekundu naviše (II-VI).

 **Primjer 2.28:**

N. Rimski-Korsakov, *Bajka o caru Saltanu (odlomak)*



C: T — VI — T⁶ — II⁷ (VI⁴) — II⁵ — II⁷ — D² — T⁶ —

ZADATAK: Analiziraj redosljed harmonskih funkcija u prethodnom primjeru (bez obzira na to što se neki od akordâ javljaju u obrtaju) i zaključi o kakvim se srođnicima radi.

 **Primjer 2.29:**

V. Hjuston, *I will always love you (početak refrena)*



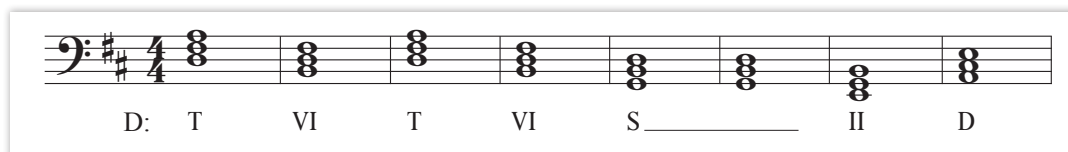
A: T — VI — S — D — T — VI — S — D — T —

Napomena: Video za pjesmu „I will always love you“ sa insertima iz filma „The bodyguard“ za koji je i komponovana, kao i istu pjesmu sa tekstom, možeš pogledati i odslušati na kanalu Jutjub (YouTube).

Prethodni i sljedeći primjer potvrđuju da je popularna muzika XX i XXI vijeka, kao i umjetnička muzika od XVII vijeka nadalje, bazirana na dur-mol tonskom sistemu, sa upotrebom akorda iz tih tonaliteta, uz poštovanje zakonitosti ređanja harmonskih funkcija.

Primjer 2.30:

S. Ćetković, 25. sat (harmonska osnova strofe)



D: T VI T VI S II D

U osnovi svake strofe pjesme „25. sat“ kantautora Sergeja Ćetkovića jeste harmonski „krug“ funkcija T-S-D(-T) u D-duru, s tim što se poslije tonike i subdominante javljaju njihovi zamjenici na način uobičajen i u umjetničkoj muzici (glavni predstavnik funkcije, pa njegov zamjenik).

Postoji nekoliko tipičnih harmonskih slijedova u pop muzici, koji se kao šema obično ponavljaju zaredom:

- I-IV-V, odnosno T-S-D u duru ili t-s-d(D) u molu,
- I-VI-IV(II)-V, odnosno T-VI-S(II)-D u duru ili t-VI-s(II)-D(d, VII^o) u molu,
- VI-IV-I-V u duru ili I-VI-III^o-VII^o u molu – suštinski isti akordi, koji mogu projektovati zvučni osjećaj pripadnosti durskom ili molskom tonalitetu.


Napomena: Kantautor je umjetnik koji piše muziku i tekst pjesama koje izvodi. Kompletnu muziku i tekst za pjesmu „25. sat“ Sergeja Ćetkovića možeš odslušati na kanalu YouTube.

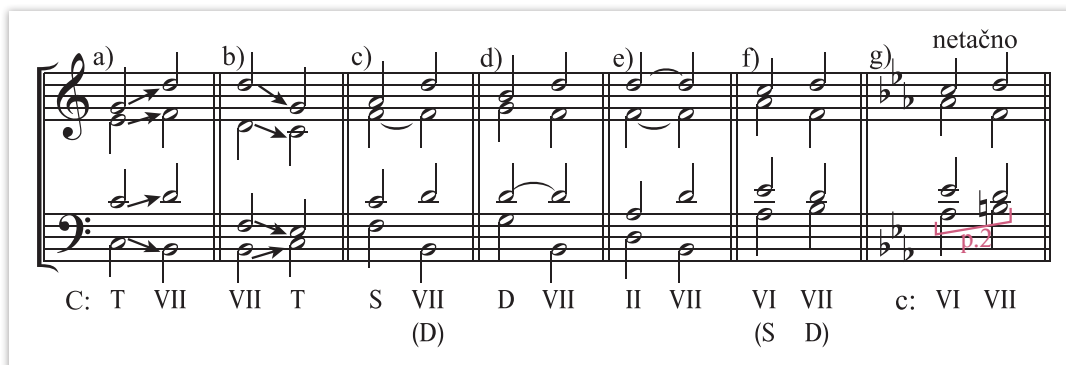
ZADATAK: Na osnovu snimka, nauči da sviraš na klaviru desnom rukom melodiju, a lijevom prateće akorde strofe ili čitave pjesme „25. sat“.

Kvintakord VII stupnja

Na VII stupnju u duru i u harmonskom molu nalazi se umanjeni kvintakord (umanjen je i u molduru i melodijskom molu, dok je u prirodnom molu durski). Kako sadrži vodicu, pripada grupi zamjenika dominante. Osnovni ton kvintakorda VII stupnja upravo je vodica – kritičan ton, i u četvoroglasnom harmonskom stavu ne smije da se udvoji (njeno udvajanje i razrješenje oba glasa u toniku dovelo bi do pojave zabranjenih paralelnih oktava). Iz tog razloga, **u kvintakordu VII stupnja udvaja se terca**. U muzičkim djelima se povremeno, uglavnom u okviru sekvence, može pojaviti i kvintakord VII stupnja iz prirodnog mola (označava se VII^o).

U logičnom ređanju harmonskih funkcija (T-S-D-T) kvintakord VII stupnja se primjenjuje na mjestu dominante ili odmah poslije nje. Prije kvintakorda VII stupnja, osim dominante, može se pojaviti tonika, još bolje subdominanta ili neki od njenih zamjenika, a nakon njega slijedi razrješenje u toniku.

 **Primjer 2.31:** Harmonske veze kvintakorda VII stupnja sa ostalim ljestvičnim kvintakordima



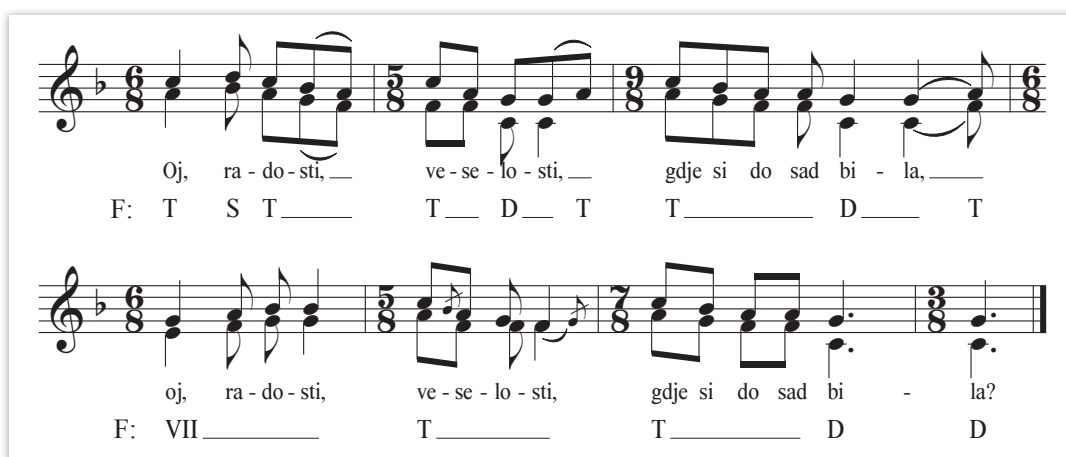
C: T VII VII T S VII D VII II VII VI VII c: VI VII
(D) (S D)

ZADATAK: Odsviraj i analiziraj primijenjene harmonske veze i kretanja glasova u prethodnom primjeru.

Povezivanje kvintakorda VII stupnja sa ostalim akordima odvija se prema pravilima u zavisnosti od njihovog srodstva, ali uz pojavu skoka u jednom od glasova, izazvanog udvajanjem terce kod VII stupnja. Najčešće se veže sa susjednom tonikom, uz primjenu slobodne veze i kretanje glasova suprotno od basa (primjeri 2.31a i b). Mnogo je rjeđe u upotrebi veza sa susjednim VI stupnjem, u kojoj nije moguće kretanje svih gornjih glasova suprotno od basa (primjer 2.31f). Ta veza se u harmonskom molu i ne koristi, zbog pojave prekomjerne sekunde između osnovnih tonova ta dva kvintakorda (primjer 2.31g). Sa kvintno srodnim (S-VII) i terčno srodnim akordima (II-VII, D-VII) veže se strogom vezom – uz zadržavanje zajedničkog tona ili tonova (primjeri 2.31c, d i e). Iako kvintakord VII stupnja teorijski s dominantom ima dva zajednička tona (na primjer u C-duru akordi D g-h-d i VII h-d-f imaju zajedničke tonove h i d), u vezivanju se pojavljuje samo jedan od njih, jer je drugi vodica i nalazi se kod VII stupnja samo u basu.

 **Primjer 2.32:** Pojava akorda VII stupnja u muzičkoj literaturi

Narodna pjesma *Oj, radosti, veselosti* (zapis N. Hercigonje, prva strofa)



Oj, ra - do - sti, ve - se - lo - sti, gdje si do sad bi - la,
F: T S T T D T T D T

oj, ra - do - sti, ve - se - lo - sti, gdje si do sad bi - la?
F: VII T T D D

Napomena: U dvoglasnom stavu, kvintakordi određene harmonske funkcije mogu biti predstavljeni osnovnim tonom i tercom, tercom i kvintom, ili osnovnim tonom i kvintom.

Narodne melodije se po tonalnom težištu razlikuju od obrazaca umjetničke muzike, a često nisu zasnovane na dur-mol sistemu, već na folklornim ljestvicama. Tipičan završetak takve melodije je na tonu II stupnja ljestvice, koji se harmonizuje D-funkcijom. U umjetničkoj muzici takvi završeci imaju značenje polukadence – završetka na dominantu nekog odsjeka forme, ne i čitavog djela. U muzici koja je inspirisana folklorom, naročito slovenskim (balkanskim), kao i u harmonizaciji originalnih folklornih melodija, polukadence obično dobija završni smisao, pri čemu se iz dominante često izostavlja terca (vođica) da bi se umanjila njena potreba za razrješenjem.

Kvintakord III stupnja

Među sporednim akordima najrjeđu primjenu ima onaj koji se nalazi na III stupnju. U dur-skotonalitetu po sklopu je molški, a u harmonskom molu prekomjerni kvintakord (u molduru je molški, u prirodnom molu durski i u melodijskom molu prekomjerni). Zbog disonantnog zvučanja izbjegava se u molu. Umjesto takvog prekomjernog akorda, u okviru sekvence se može pojaviti akord III stupnja iz prirodnog mola (označava se III^o). U četvoroglasnom strogom stavu, **kod kvintakorda III stupnja udvaja se basov ton.**

Ovaj kvintakord se nalazi za tercu naviše od tonike i tercu naniže od dominante, tako da predstavlja zamjenika za nekog od njih u zavisnosti od slijeda harmonskih funkcija i akordâ koji ga okružuju. S obzirom na to da sadrži osnovni ton i tercu dominantnog kvintakorda, koja je ujedno i vođica tonaliteta, u prvom redu se smatra zamjenikom dominante.

 **Primjer 2.33:** Harmonске veze kvintakorda III stupnja sa svim ljestvičnim kvintakordima


C: T III III (T) S D III (T) II (S) III (D) III (D) VI (T) VII (D) III (T)

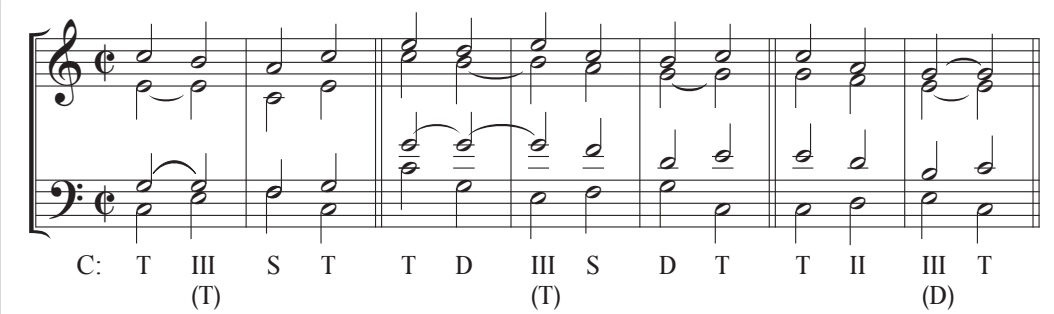
ZADATAK: Odsviraj i analiziraj harmonске veze i kretanje vođice u prethodnom primjeru.

Kvintakord III stupnja se s akordima na glavnim (T, S i D) i sporednim stupnjevima (II, VI i VII) veže prema pravilima, u zavisnosti od njihovog srodstva. Sa kvintno srodnim (III-VI, VII-III) i terčno srodnim akordima (T-III, D-III) veže se strogom vezom – uz zadržavanje zajedničkog tona ili tonova (primjeri 2.33a, c i e). Od ovog pravila odstupa se u vezi kvintakordâ VII i III stupnja jer zajednički ton teorijski postoji, ali nema mogućnosti da se zadrži u istom glasu (primjer 2.33f). Ova veza se izbjegava i zbog neadekvatnog razrješenja vođice u basu.

Sa susjednim kvintakordima (II-III, III-S) primjenjuje se slobodna veza i kretanje glasova suprotno od basa (primjer 2.33b i d). Treba napomenuti da se susjedni akordi uvijek povezuju od nižeg stupnja ka višem, ne obratno. U vezi sa subdominantom, prethodni primjer pokazuje da dolazi do **licencije vođice** – njenog manje tipičnog razrješenja naniže. Ukoliko bi se razriješila

naviše, kako je uobičajeno, došlo bi do pojave zabranjenih paralelnih kvinti. Licencija vođice se toleriše ako je u jednom od unutrašnjih glasova.

 **Primjer 2.34:** Upotreba kvintakorda III stupnja kao zamjenika tonike i dominante



C: T III S T T D III S D T T II III T
(T) (T) (D)

 **Primjer 2.35:** Pojava kvintakordâ III i VII stupnja u literaturi

G. F. Hendl, *Svita* br. 11, *Sarabanda* (odlomak)

Grave
mf non legato



d: t D III⁰ VII⁰
d: s t s⁶ D

4. Analiziraj uz sviranje odlomak iz Bahove kompozicije, odredi tonalitet, a zatim i sve harmonijske funkcije.

J. S. Bah, *Sonata za flautu u C-duru, I stav (odlomak)*

5. Analiziraj odlomak narodne pjesme *Čobanine, lijepa девојко*, odredi tonalitet i sve harmonijske funkcije.

6. Čitava pjesma *Perfect* popularnog kantautora Eda Širana (Ed Sheeran) harmonijski je bazirana na samo četiri akorda As-dura (jedino se pred refren na tonu dominante pojavljuje i K_4^6):

Slušajući pjesmu „Perfect“ sa kanala YouTube, uz pomoć klavira ili nekog drugog instrumenta, odredi koji je redosljed ovih akordâ u strofi, a koji u refrenu.

SEKSTAKORDI GLAVNIH STUPNJEVA

Sekstakord je prvi obrtaj kvintakorda, koji nastaje kada osnovni ton prebacimo za oktavu više, odnosno akord gradimo od njegove terce. On se sastoji od **basovog tona** (terca kvintakorda), **terce** (kvinta kvintakorda) i **sekste** (osnovni ton kvintakorda). Intervalski razmak između basovog i osnovnog (najvišeg) tona akorda je seksta, po kojoj se ovaj njegov oblik naziva sekstakord. S obzirom na to da mu se basov i osnovni ton ne poklapaju, sekstakord je manje stabilan od osnovnog oblika, pa se ne može naći kao završni akord kompozicije ili nekog njenog odsjeka. Njegova uloga je da melodiju, prvenstveno u basu (a i u ostalim glasovima), učini gipkijom, pokretljivijom i melodičnijom. Obilježava se $\frac{6}{3}$ ili samo 6 , a brojevi predstavljaju intervalski razmak između basovog i ostalih tonova.

Prilikom postavljanja sekstakordâ glavnih stupnjeva u četvoroglasni harmonski stav, može se udvojiti terca ili češće seksta akorda (što je kvinta ili osnovni ton osnovnog oblika akorda), dok se basov ton (terca osnovnog oblika) ne udvaja. Sekstakordi glavnih stupnjeva (T^6 , S^6 , D^6) mogu imati tercni i sekstni položaj, najčešće su u mješovitom slogu, a nešto rjeđe u uskom ili širokom.

Primjer 2.36:

C: T^6 T^6

Postoje harmonske „situacije“ u kojima se kod sekstakordâ tonike i subdominante može udvojiti basov ton, dok se kod dominantnog sekstakorda basov ton nikad ne udvaja, s obzirom na to da je **vođica** kritičan ton. Dakle, kod sekstakordâ glavnih stupnjeva (izuzev kod dominante) basov ton se udvaja u sljedećim situacijama:

- kada sekstakord nastupi iza svog osnovnog oblika (kvintakorda, primjeri 2.37a, b i c)),
- kada se sekstakord nalazi između dva oblika istog akorda ili dva srodna akorda, pa se njegov udvojeni ton uvede postupnim suprotnim pokretom (primjer 2.37d).

Primjer 2.37:

C: T^6 S^6 D^6 II T^6 II 6

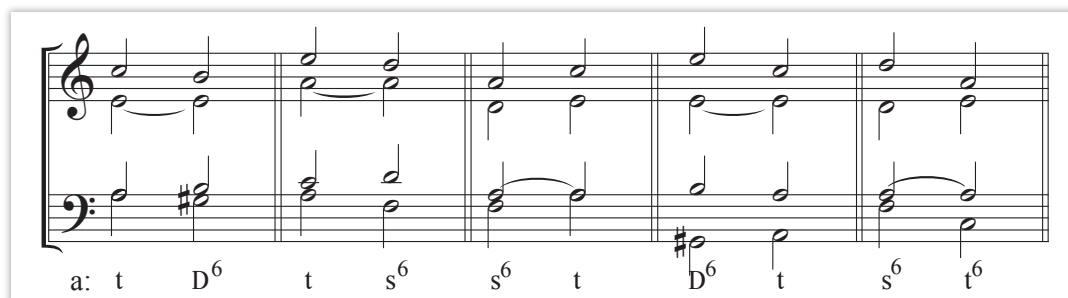
S obzirom na to da je riječ o manje stabilnom obliku akorda od kvintakorda, kod sekstakorda nije moguće izostaviti nijedan ton.

Vezivanje sekstakordâ glavnih stupnjeva

U toku jedne muzičko-formalne cjeline, sekstakord se može pojaviti poslije (rjeđe prije) kvintakorda istog ljestvičnog stupnja (T^5-T^6 , T^6-T^5), prije i poslije kvintakorda nekog drugog stupnja (T^5-S^6 , D^6-T^5) ili u međusobnoj vezi dva sekstakorda različitih stupnjeva (T^6-S^6). Mogućnosti za vezivanje osnovnog oblika akorda – kvintakorda sa sekstakordom, kao i sekstakordâ međusobno, mnogobrojne su i raznovrsne.


Prilikom vezivanja kvintno srodnih sekstakordâ, kao i kod kvintakordâ, primjenjuje se **stroga veza** u kojoj se **zajednički ton** zadržava u istom glasu. Ukoliko je zajednički ton udvojen i nalazi se u sopranu i u nekom od unutrašnjih glasova (alt ili tenor), radi izražajnosti melodije u vodećem glasu (sopranu), zadržava se onaj u unutrašnjem glasu, dok se ostali glasovi kreću postupnim pokretom u tonove sljedećeg akorda.

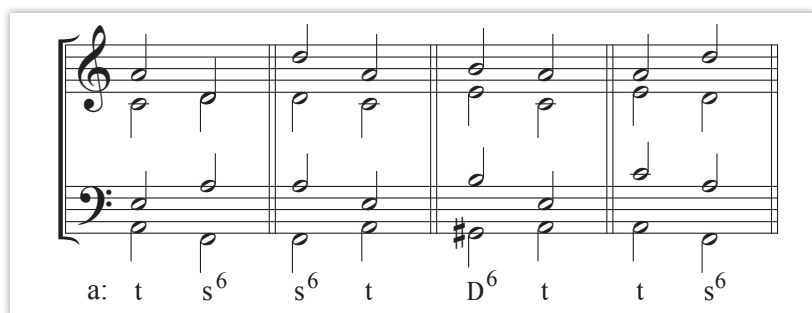
 **Primjer 2.38:** Strogo vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ i sekstakordâ



The musical score for Example 2.38 shows a sequence of chords in two staves (treble and bass clef). The chords are: a: t D⁶, t s⁶, s⁶ t, # D⁶, t s⁶, t⁶. The notes are connected by lines, demonstrating strict voice leading where the common tone is held in the same voice.

Pored postupnog kretanja u gornjim glasovima, kod vezivanja kvintno srodnih sekstakorda i kvintakorda glavnih stupnjeva (i obrnuto), kao i u vezama dva sekstakorda, primjenjuju se i raznovrsni skokovi – **slobodna veza**. Kod slobodne veze zajednički ton se ne zadržava, već se svi glasovi kreću. Ovakav vid vezivanja naročito je poželjan u situacijama kada bi zajednički ton trebalo zadržati u sopranu. Kod slobodne veze glasovi se obično kreću suprotno basu, odnosno u većini slučajeva dva glasa se kreću naviše a dva naniže. Slobodnije kretanje glasova češće je u vezama kvintakorda i sekstakorda ili dva sekstakorda međusobno.

 **Primjer 2.39:** Slobodno vezivanje kvintno srodnih kvintakordâ i sekstakordâ

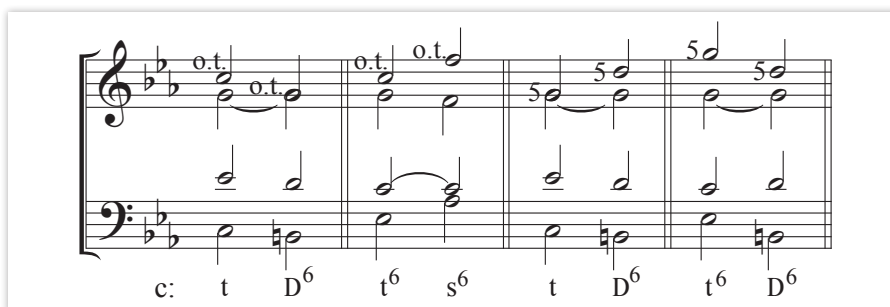


The musical score for Example 2.39 shows a sequence of chords in two staves (treble and bass clef). The chords are: a: t s⁶, s⁶ t, # D⁶, t t s⁶. The notes are connected by lines, demonstrating free voice leading where the common tone is not held in the same voice.


U vezama kvintno srodnih kvintakordâ i sekstakordâ ili dva sekstakorda glavnih stupnjeva mogući su, kako u spoljašnjem tako i u unutrašnjem glasu, kvintni i kvartni skokovi koji vode iz osnovnog tona ili kvinte (osnovnog oblika) prvog u osnovni ton ili kvintu drugog akorda.

Međutim, prilikom harmonizacije intervalskih skokova u sopranu, poželjno je da unutrašnji glasovi (alt i tenor) miruju ili da se kreću postupno, suprotnim pokretom od kretanja soprana.

 Primjer 2.40:



c: t D⁶ t⁶ s⁶ t D⁶ t⁶ D⁶

 Primjer 2.41: Pojava sekstakordâ glavnih stupnjeva u literaturi

J. S. Bah, koral *Ich dank' dir schon durch deinen Sohn* (odlomak)



F: D⁶T₆ S₆ T₆ D⁶₃ T₆ D₆ T₆ D⁶T₆ II D⁷ T₆ II₅D₆ T₆


Sekstakordi nesrodnih glavnih stupnjeva (S⁶ i D⁶) nemaju zajedničkih (istih) tonova, pa se mogu vezati samo **slobodnom vezom**. Za razliku od slobodne veze kod kvintakordâ, koja je podrazumijevala da se bas kreće za sekundu naviše, a ostali glasovi suprotno basu, kod vezivanja nesrodnih sekstakordâ se primjenjuju sljedeća dva načina:

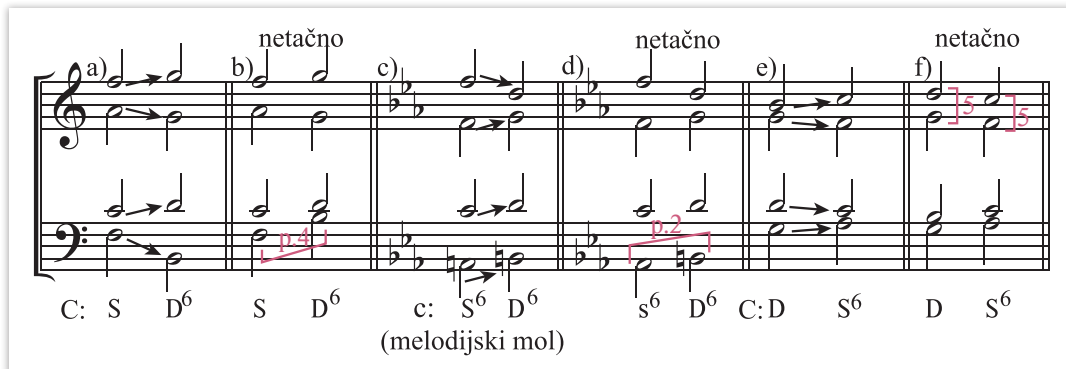
- jedan glas (bilo koji) kreće se suprotno od ostalih ili
- dva glasa se kreću naviše, a dva suprotno od njih (naniže).

S obzirom na to da su u pitanju susjedni akordi, prilikom njihovog vezivanja treba obratiti pažnju na sljedeće specifičnosti:

- ukoliko D⁶ nastupi poslije S₃⁵, neophodno ga je uvesti skokom umanjene kvinte naniže (primjer 2.42a), a nikako skokom prekomjerne kvarte naviše, zbog pojave zabranjenog kretanja (primjer 2.42b);
- veza susjednih sekstakordâ (S⁶-D⁶) moguća je samo u duru i melodijskom molu, zbog pokreta velike sekunde naviše u basu (primjer 2.42c), dok bi u harmonskom molu izazvala nedozvoljen pokret prekomjerne sekunde (primjer 2.42d);
- sasvim izuzetno S⁶ može nastupiti poslije D₃⁵, i ta veza je veoma slična vezi D-VI jer se bas i vođica kreću naviše, a ostali glasovi postupno naniže, pri čemu se kod S⁶ udvaja terca (primjer 2.42e). Kako je riječ o susjednim akordima, ukoliko se kvinta D nađe iznad osnovnog tona, prilikom postupnog kretanja glasova može doći do zabranjenih paralelnih kvinti (primjer 2.42f).

Napomena: veza D-S⁶ naziva se „varljivi zastanak“ po uzoru na „varljivu vezu“ D-VI od koje joj i potiče ime.

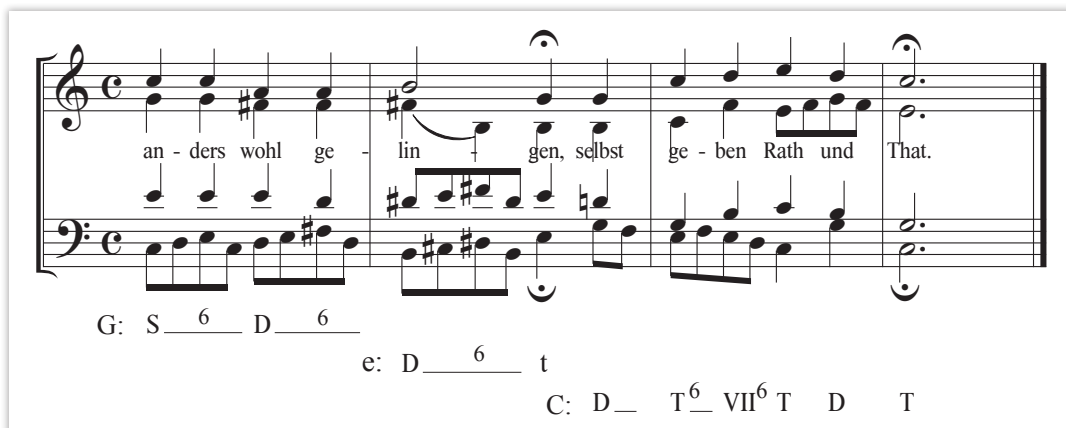
 **Primjer 2.42:** Vezivanje nesrodnih kvintakordâ i sekstakordâ



C: S D⁶ S D⁶ c: S⁶ D⁶ s⁶ D⁶ C: D S⁶ D S⁶
(melodijski mol)

 **Primjer 2.43:**

J. S. Bah, koral *In allen meinen Thaten* (odlomak)



an - ders wohl ge - lin - gen, selbst ge - ben Rath und That.

G: S 6 D 6
e: D 6 t
C: D T⁶ VII⁶ T D T

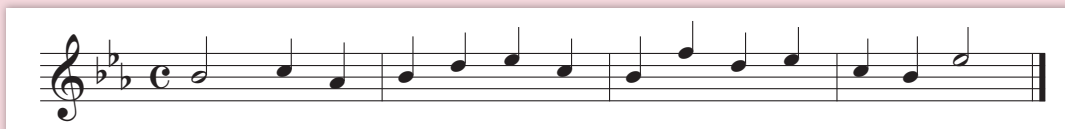
Napomena: Predznaci koji se odnose na čitavu kompoziciju i nalaze se poslije ključa (osim u slučaju C-dura ili a-mola) ponekad ne odgovaraju tonalitetu/tonalitetima odlomka te kompozicije koji koristimo kao primjer. Iako prethodni primjer sadrži promjene tonaliteta, treba posmatrati svaki tonalitet za sebe i analizirati pojavu sekstakordâ glavnih stupnjeva u okviru svakog od njih.

Iako je sekstakord, kao (prvi) obrtaj kvintakorda, manje stabilna harmonija od osnovnog oblika, njegova primjena u harmonskom stavu je svakako od velikog značaja. Osim što melodiju u basu čine pokretljivijom, sekstakordi su odlično sredstvo za harmonizovanje većih skokova ili razloženog akordskog kretanja u sopranskoj dionici. Osim glavnih, veliku primjenu u harmonskom stavu imaju i sekstakordi sporednih stupnjeva, od kojih je jedan već prikazan u prethodnom primjeru (2.43).

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



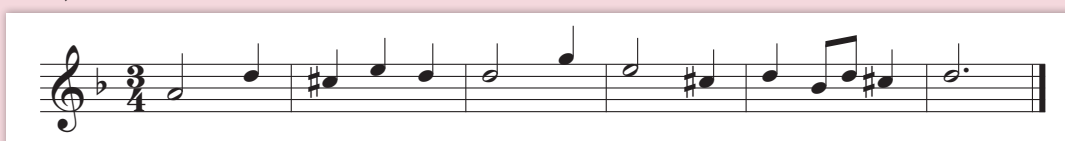
b)



c)



d)



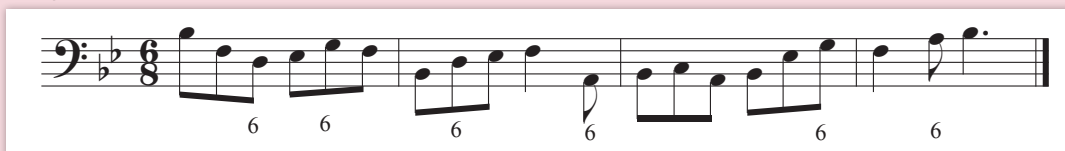
e)



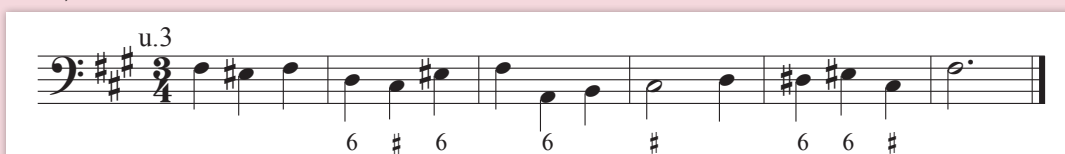
f)



g)



h)



i)

2. U sljedećim primjerima otpjevaj sve glasove, a zatim prepoznaj i označi sekstakorde glavnih stupnjeva:

a) J. S. Bah, koral *Schaut, ihr Sünder* (odlomak)

b) J. S. Bah, koral *Herr Gott, dich loben alle wir* (odlomak)

SEKSTAKORDI SPOREDNIH STUPNJEVA

Kao i njihovi osnovni oblici, sekstakordi sporednih stupnjeva (II^6 , III^6 , VI^6 i VII^6) po svojoj funkciji su **zamjenici akordâ glavnih harmonskih funkcija** (T, S i D). Budući da su njihovi zastupnici u pravom smislu te riječi, u harmonskom toku se uglavnom pojavljuju umjesto ili poslije glavnih kvintakordâ ili sekstakordâ. U praksi se najviše koriste sekstakordi II i VII stupnja, dok je primjena sekstakordâ III i VI stupnja nešto rjeđa. Prilikom njihovog postavljanja u četvoroglasni harmonski stav **najčešće im se udvaja basov ton**.

Vezivanje sekstakordâ sporednih stupnjeva

Sekstakord II stupnja (II^6) izraziti je predstavnik subdominantne funkcije, prvenstveno zbog toga što mu se **u basu nalazi osnovni ton subdominante**. Najčešće mu se udvaja basov ton, rjeđe seksta (osnovni ton kvintakorda), a najrjeđe terca akorda.

Možemo ga uvesti poslije akordâ tonične i subdominantne funkcije, a najčešće se razrješava u dominantu u različitim oblicima (D_3^5 , D^6). Ukoliko mu je udvojen basov ton (što je najčešće u kadencama), **veza II^6 -D** se izvodi na sljedeći način:

- bas se kreće za sekundu naviše (kao u vezi S-D),
- ostali glasovi se kreću postupno naniže – suprotno basu (slobodna veza, primjer 2.44a).

Međutim, pored ovog, postoje i druga razrješenja u kojima se zajednički ton među ovim kvintnim srođnicima zadržava, odnosno vezuje u istom glasu (stroga veza). Stroga veza se može sprovesti samo u situaciji kada se udvojeni basov ton nalazi u sopranu. U tom slučaju:

- zajednički ton se zadržava,
- udvojeni basov ton se vodi skokom umanjene kvinte naniže u tercu (vođicu) dominantnog kvintakorda (primjer 2.44b).

Ukoliko je u sekstakordu II stupnja udvojena seksta, u vezi II^6 -D također se primjenjuje strogo vezivanje (primjer 2.44c).

Primjer 2.44:

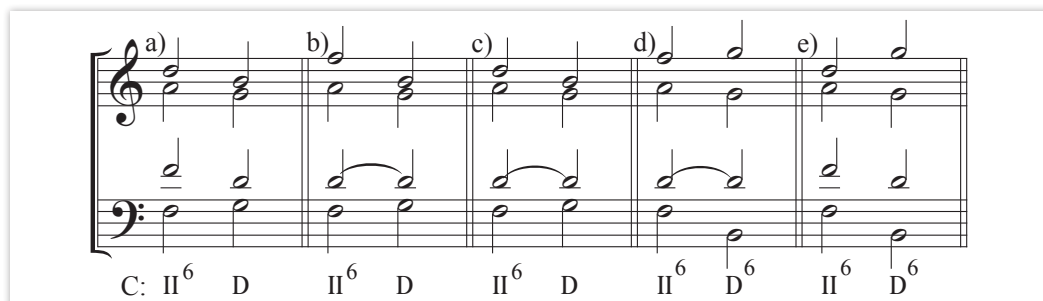


Diagram illustrating five variations (a-e) of chord connections between II^6 and D. The notation shows the treble and bass staves with notes and chord symbols below. The variations are:

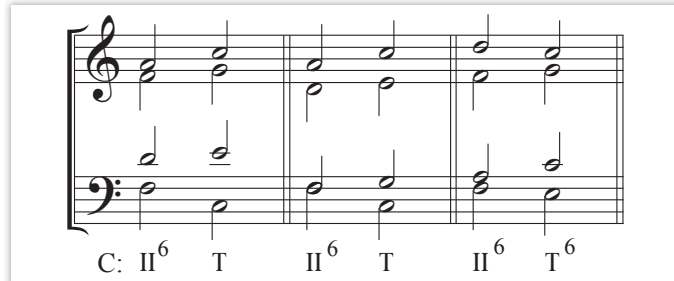
- a) $C: II^6 \quad D$
- b) $II^6 \quad D$
- c) $II^6 \quad D$
- d) $II^6 \quad D^6$
- e) $II^6 \quad D^6$

Nešto rjeđe se sekstakord II stupnja razrješava u dominantni sekstakord (II^6 - D^6). U toj vezi neophodno je u basov ton D^6 (vođicu) ući skokom umanjene kvinte naniže (primjer 2.44d i e), nikako skokom prekomjerne kvarte naviše.

Osim u dominantu, sekstakord II stupnja se može razriješiti i u toniku (T_3^5 ili T^6). S obzirom na to da su u pitanju dva nesrodna sekstakorda, vežu se slobodnom vezom tako što se jedan glas obično kreće suprotno ostalima ili se dva glasa kreću naviše a dva naniže, kao u vezi sekstakordâ glavnih nesrodnih stupnjeva.

Napomena: Veza II^6-T smatra se „plagalnom vezom“ po uzoru na vezu S-T koja, ukoliko se nađe u kompoziciji na mjestu gdje neki njen odsjek završava, naziva se „plagalna kadenca“. O kadencaima više u nastavku ovog poglavlja.

 Primjer 2.45:



C: II^6 T II^6 T II^6 T^6

Zbog svog karakterističnog sklopa (molski u duru, umanjeni u harmonskom molu), kao i zbog kvintne srodnosti s dominantom u koju se najčešće i razrješava, sekstakord II stupnja je veoma zastupljen u kadenci i van nje. Znatno rjeđu upotrebu od sekstakorda II stupnja ima sekstakord III stupnja, koji u širem smislu ima dominantu funkciju.

Sekstakord III stupnja (III^6) u basu ima osnovni ton dominante, zbog čega je njen značajniji predstavnik nego kvintakord III stupnja. Obično mu se udvaja basov ton (osnovni ton dominante), zbog čega se može shvatiti i kao dominanta sa sekstom umjesto kvinte.

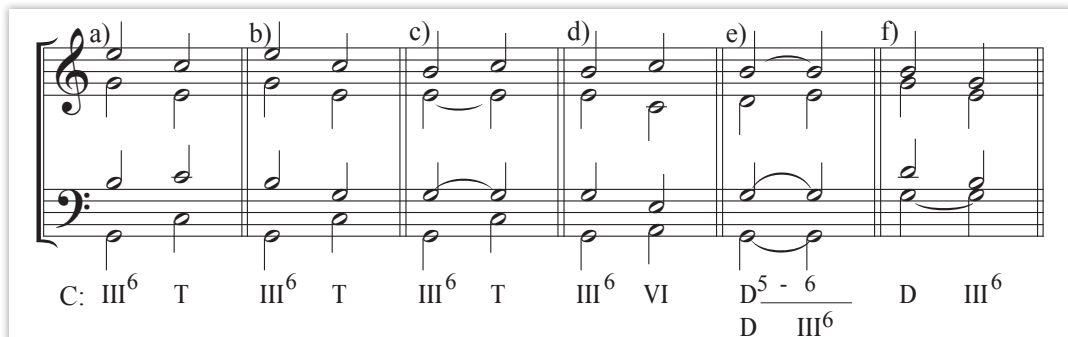
Sekstakord III stupnja se prvenstveno razrješava u akorde tonične funkcije – T ili VI. U vezi III^6-T , iako se radi o tercnim srođnicima, ponekad se primjenjuje **slobodna veza**:

- kritičan ton (vođica) razrješava se po pravilu – postupno naviše,
- zajednički tonovi se ne zadržavaju, već se uglavnom kreću tercnim skokom naniže (primjeri 2.46a, b).

Kada je vođica pravilno razriješena, nakon III^6 obično slijedi nepotpuna tonika (sa tri osnovna tona i tercom, bez kvinte), a ukoliko se primijeni **licencija vođice** (skok naniže) i razrješnje vođice preuzme neki drugi glas, tonični kvintakord će biti potpun. Rijetko se kod III^6 i T primjenjuje stroga veza, kada se zadržavaju dva zajednička tona (primjer 2.46c).

Osim u toniku, sekstakord III stupnja može se razriješiti i u kvintakord VI stupnja (primjer 2.46d). Ova veza odgovara „varljivoj vezi“ D-VI, čija pravila i primjenjujemo.

 Primjer 2.46:



C: III^6 T III^6 T III^6 T III^6 VI D^5-6 D III^6
 D III^6

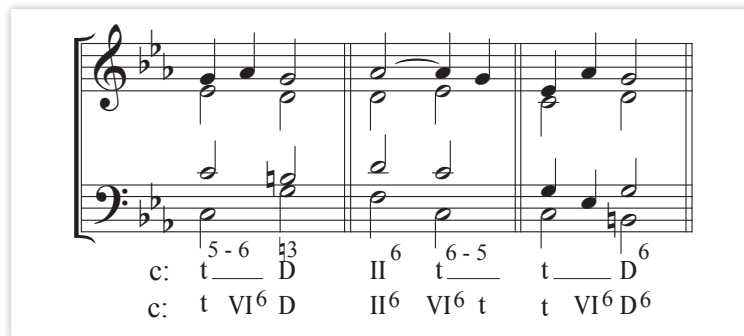
Ukoliko se III^6 nađe poslije kvintakorda V stupnja (D), osnovni ton III stupnja (seksta kod III^6) može biti uveden kao skretnica ili prolaznica (vanakordski ton) i tada šifra ima oznaku D^{5-6} , dok veću samostalnost dobija ukoliko mu je osnovni ton uveden skokom (primjeri 2.46e, f).

Napomena: Vanakordski tonovi (zadržica, skretnica, prolaznica, anticipacija) biće naknadno detaljno obrađeni.

Sljedeći u grupi sekstakordâ sporednih stupnjeva jeste **sekstakord VI stupnja** (VI⁶) koji, za razliku od osnovnog oblika (kvintakorda VI stupnja), nema značajniju primjenu. Kao i kod ostalih sekstakordâ sporednih stupnjeva, najčešće mu se udvaja basov ton.

U harmonskom stavu obično se pojavljuje poslije toničnog kvintakorda, a njegov osnovni ton se u tom slučaju uvodi kao zadržica ili skretnica na fonu tonike. Poslije sekstakorda VI stupnja obično slijede akordi dominantne funkcije.

 Primjer 2.47:



c: t⁵⁻⁶ D³ II⁶ t⁶⁻⁵ t D⁶
 c: t VI⁶ D II⁶ VI⁶ t t VI⁶ D⁶

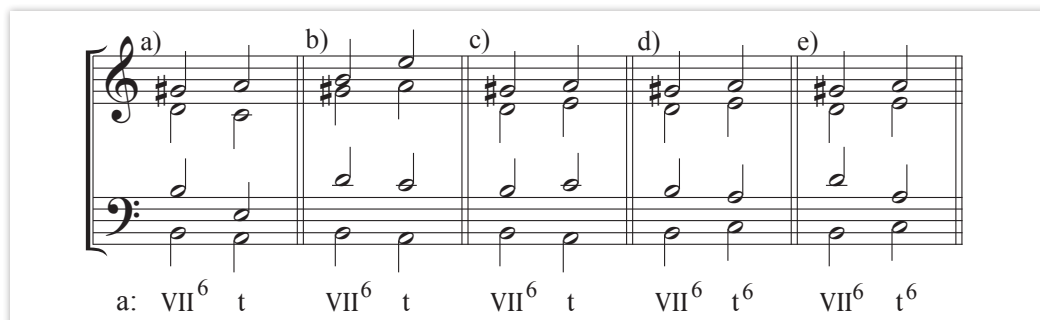
Posljednji u grupi je **sekstakord VII stupnja** (VII⁶) koji, za razliku od osnovnog oblika (kvintakorda VII stupnja), ima mnogo veću primjenu. Kao i kod ostalih sekstakordâ sporednih stupnjeva, obično mu se udvaja basov ton.

Izraziti je predstavnik dominantne funkcije, i kao takav isključivo se razrješava u toniku. Veza VII⁶-T ostvaruje se na dva načina:

- bas se kreće za sekundu naniže, vođica (seksta akorda) za polustepen naviše u osnovni ton tonike, terca sekstakorda za sekundu naniže u tercu tonike, dok se udvojeni basov kreće kvartnim ili kvintnim skokom u kvintu tonike (primjeri 2.48a, b);
- bas se kreće za sekundu naniže a svi ostali glasovi suprotno basu. Rješenje terce sekstakorda (koja sa tonom vođice gradi tritonus, i zbog toga treba da se razriješi naniže) preuzima susjedni ili spoljni glas (primjer 2.48c).

Napomena: Terca i seksta sekstakorda VII stupnja stoje u razmaku prekomjerne kvarte (npr. u C-duru i c-molu f-h, u a-molu d-gis) koji se u ovom slučaju naziva „dominantni tritonus“ (tritonus – interval prekomjerne kvarte, nastao zbirom tri cijela stepena u nizu). Njihovo razrješenje postupnim suprotnim pokretom, terca sekstakorda naniže a seksta (vođica) naviše (npr. u a-molu d-c i gis-a), određuje razrješenje čitavog akorda u kvintakord ili sekstakord tonike.

 Primjer 2.48:

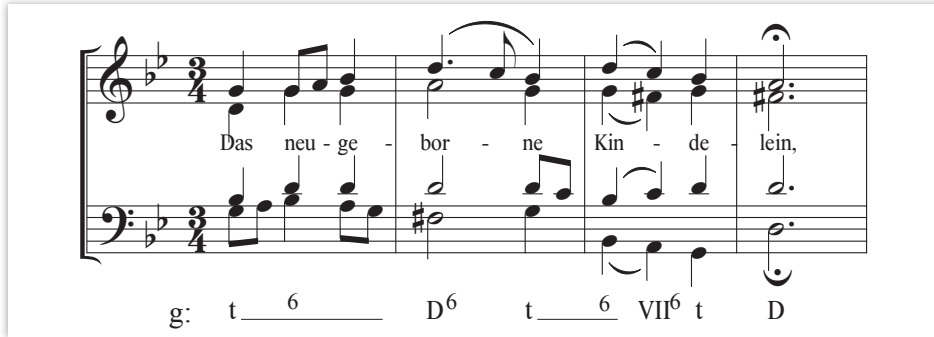


a: VII⁶ t b) VII⁶ t c) VII⁶ t d) VII⁶ t⁶ e) VII⁶ t⁶

Osim u kvintakord tonike, sekstakord VII stupnja može se razriješiti i u tonični sekstakord, a veza odgovara vezi susjednih (nesrodnih) sekstakordâ (primjeri 2.48d, e).

 Primjer 2.49:

J. S. Bah, koral *Das neugeborne Kindelein* (odlomak)



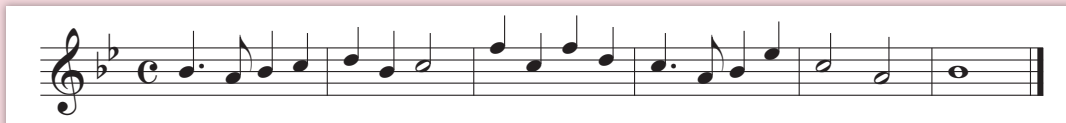
g: t₆ D⁶ t₆ VII⁶ t D

Kao što vidimo, sekstakordi glavnih i sporednih stupnjeva u harmoniji imaju velik značaj i u muzičkoj literaturi se često pojavljuju. Oni doprinose dinamizaciji muzičkog toka, utiču na postizanje postupnijeg kretanja u liniji basa, kao i na pokretljivost ostalih glasova.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



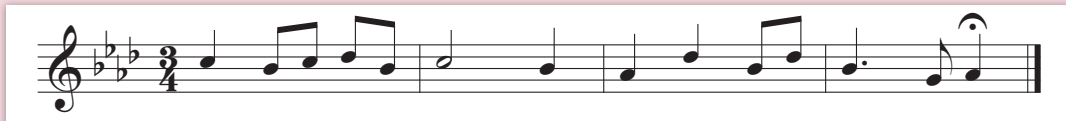
b)



c)



d)




KVARTSEKSTAKORDI

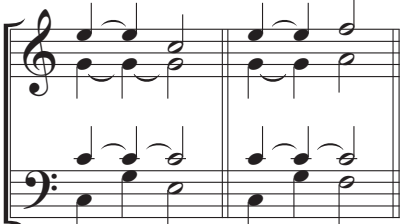
Kvartsekstakord je drugi obrtaj kvintakorda koji nastaje kada akord počnemo od kvinte osnovnog oblika. Sastoji se od: **basovog tona** (kvinta kvintakorda), **kvarte** (osnovni ton kvintakorda) i **sekste** (terca kvintakorda). Označava se brojevima $\frac{6}{4}$ ili $\frac{8}{4}$ koji ukazuju na intervale od basovog tona (kvartu, sekstu i oktavu, odnosno udvojen basov ton). Kvartsekstakordi imaju znatno manju upotrebu od kvintakordâ i sekstakordâ. U odnosu na ta dva oblika trozvuka, kod kvartsekstakordâ zvučna pripadnost nekoj harmonskoj funkciji slabi, jer počinju od kvinte osnovnog oblika akorda. Zato se kvartsekstakordi koriste pod posebnim uslovima, kao nesamostalna sazvučja, i obično nemaju svoju harmonsku funkciju. Primjenjuju se samo onda kad su okruženi funkcionalno stabilnim akordima – kvintakordima i/ili sekstakordima i kad postupno kretanje glasova jasno ukazuje na ulogu i vrstu tog kvartsekstakorda.

Razlikuju se kvartsekstakordi koji se javljaju na naglašenom i nenaglašenom dijelu takta. Dok se nenaglašeni manje primjećuju, i u vidu su kratkotrajnog skretanja ili prolaza, naglašeni su upečatljiviji i slušno najubjedljiviji u kadenci, na kraju neke muzičke cjeline. Uglavnom su u upotrebi kvartsekstakordi glavnih stupnjeva, i kod njih se **udvaja basov ton**, a izbjegava se izostavljanje tonova. S obzirom na način njihove upotrebe kvartsekstakordi mogu biti: obrtajni, skretnični, prolazni i zadržični.

Obrtajni kvartsekstakord

Obrtajni kvartsekstakord predstavlja okretanje (obrtanje) tonova akorda iste funkcije i smjenu njegovih različitih oblika (kvintakorda, kvartsekstakorda, ponekad i sekstakorda). Može se pojaviti na naglašenom i nenaglašenom dijelu takta, okružen s obje strane ostalim oblicima akorda svoje funkcije ili s promjenom funkcije poslije njega. Obično se upotrebljava u okviru instrumentalnih komada igračkog karaktera i marševa.

 **Primjer 2.50:** Upotreba obrtajnog kvartsekstakorda

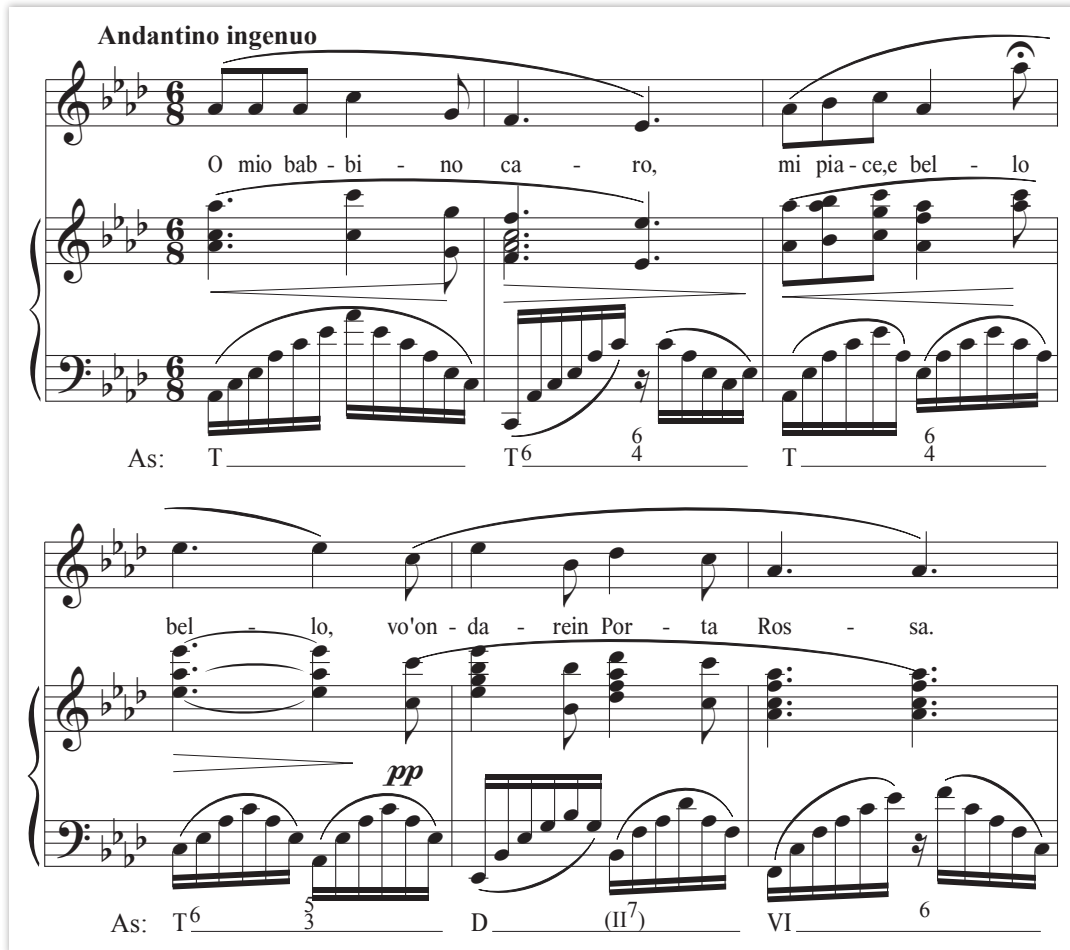


C: T $\frac{6}{4}$ 6 T $\frac{6}{4}$ S

 **Primjer 2.51:** Obrtajni kvartsekstakord u muzičkoj literaturi

a) Đ. Pučini, opera *Đani Skiki* (*Gianni Schicchi*), arija Laurete *O mio babbino caro* (odlomak)

Andantino ingenuo



O mio bab - bi - no ca - ro, mi pia - ce, e bel - lo

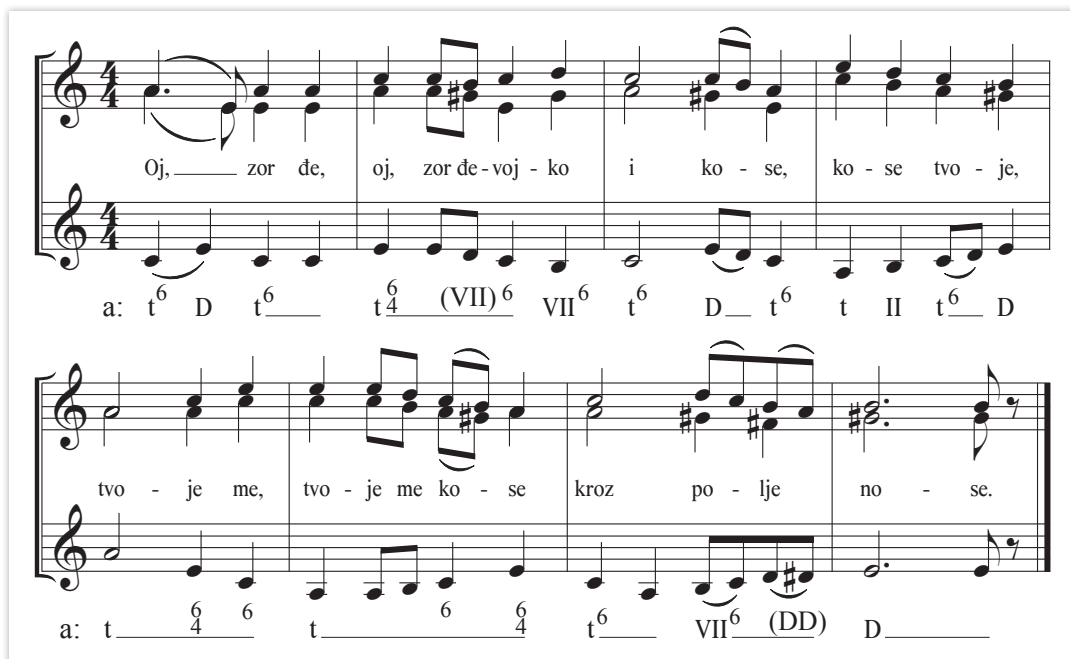
bel - lo, vo'on - da - rein Por - ta Ros - sa.

As: T T⁶ $\frac{6}{4}$ T $\frac{6}{4}$

As: T⁶ $\frac{5}{3}$ D (II⁷) VI 6

pp

b) Narodna pjesma *Poljem se njija* (zapis J. Miloševića, odlomak)



Oj, — zor de, oj, zor de - voj - ko i ko - se, ko - se tvo - je,

tvo - je me, tvo - je me ko - se kroz po - lje no - se.

a: t⁶ D t⁶ t⁶ (VII)⁶ VII⁶ t⁶ D t⁶ t II t⁶ D

a: t $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ t $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ t⁶ VII⁶ (DD) D

ZADATAK: Analiziraj način primjene obrtajnog kvartsekstakorda u primjeru 2.51 pod a) i b). Primjer b) možeš i odsvirati.

Skretnični kvartsekstakord

Kvartsekstakordi koji se pojavljuju na nenaglašenom dijelu takta obrazuju grupu od tri akorda i okruženi su akordima iste funkcije, a u odnosu na kretanje melodijske linije basa ili soprana, razlikuju se dvije vrste – skretnični i prolazni.

Skretnični kvartsekstakord može nastati na dva načina:

- ♦ skretanjem basovog tona ili
- ♦ skretanjem tonova u gornjim glasovima dok basov ton „leži“.

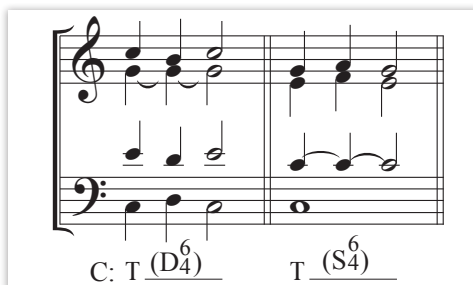
Skretanje se vrši postupnim pokretom na nenaglašenom dijelu takta, a zatim se skretnični tonovi vraćaju u svoje polazne tonove. Glasovi se minimalno pokreću. Obično je skretnični kvartsekstakord okružen kvintakordom neke druge funkcije i njegovim ponavljanjem. Za vrijeme procesa skretanja ostaje potpisana harmonska funkcija akorda koji ga okružuje, a samo se ispod skretanja u zagradi upiše akord koji se skretanjem dobio.

Kod skretničnog kvartsekstakorda bas često leži ili se kreće za sekundu naviše ili naniže i nazad. Ako je na ležećem basu, liči na orgelpunkt, gubi svoju samostalnost u odnosu na akord prije i poslije njega.

Napomena: Orgelpunkt ili pedal je ton dužeg trajanja, najčešće u basu (može se pojaviti i u soprano), nad kojim se smjenjuju različiti akordi. Termin „orgelpunkt“ preuzet je iz orguljske prakse, jer kompozicije za taj instrument često sadrže duže (pedalne) tonove u najnižem glasu.

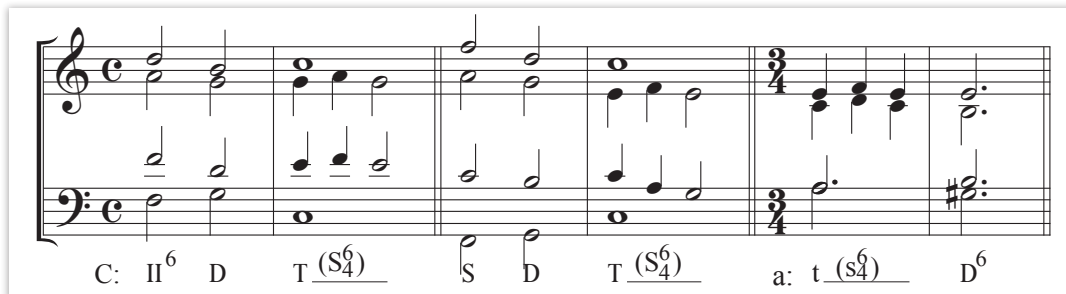
U svakom slučaju, kod primjene skretničnog kvartsekstakorda dva glasa se kreću postupno u istom smjeru i vraćaju se nazad. U melodiji se lako prepoznaju kretanja u kojima se može primijeniti skretnični kvartsekstakord u izgradnji logične muzičke fraze. Često se nad ležećim tonom tonike koristi u kadencirajućem dijelu fraze, kao dopuna (autentičnoj) kadenci.

Primjer 2.52: Upotreba skretničnog kvartsekstakorda



C: T (D⁴) T (S⁴)


Primjer 2.53:



C: II⁶ D T (S⁴) S D T (S⁴) a: t (S⁴) D⁶

 Primjer 2.54:

J. Brahms, *Mađarska igra br. 2* (odlomak)




ZADATAK: Pronađi na kanalu YouTube zvučni snimak Brahmsove „Mađarske igre br. 2“ sa notnim zapisom, prepoznaš ovaj odlomak i uz slušanje analiziraj način primjene obrtajnog i skretničnog kvartsekstakorda u njemu.

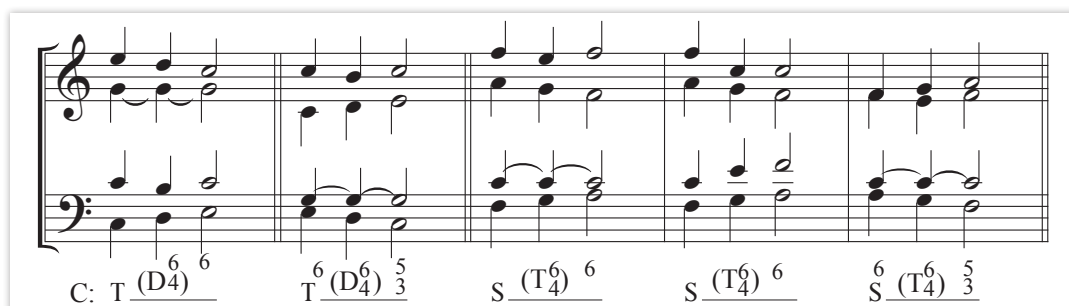
Prolazni kvartsekstakord

Prolazni kvartsekstakord se tako naziva jer se njegov basov ton postepeno uvodi i izvodi u istom smjeru, „prolazeći“ kroz kvartsekstakord. Obično se pojavljuje na nenaglašenom dijelu takta, okružen kvintakordom i sekstakordom iste funkcije, najčešće tonike ili subdominante. Vezivanje akordâ iziskuje minimalno kretanje glasova. Primjenom prolaznog i skretničnog kvartsekstakorda javlja se postupnije kretanje i u basu, što uglavnom ne može da se postigne upotrebom samo kvintakordâ i sekstakordâ.

Funkcija koju prolazni kvartsekstakord ima na osnovu svojih tonova, često se gubi u trajanju funkcije okolnih akordâ, zbog njegove zvučne nestabilnosti i prolaznog tona u basu koji time gubi funkcionalnu izražajnost. Zato se za vrijeme procesa ne mijenja harmonija, odnosno ostaje ista harmonska funkcija, samo se u zagradi ispod prolaznog sazvučja napiše kojoj funkciji pripada (od kog akorda ima tonove).

Kod nenaglašenih kvartsekstakordâ – skretničnog i prolaznog – vođenje glasova je mirno i postupno. Glavna razlika između prolaznih i skretničnih sazvučja u tome je što se tonovi skretnice vraćaju u polazni ton, dok se kod prolaznih akordâ produžava sa postepenim kretanjem u istom pravcu. Kod prolaznog kvartsekstakorda, bas se kreće postupno od osnovnog tona tonike ili subdominante ka terci (ili obratno), a jedan od gornjih glasova ima iste te tonove ali obrnutim redom.

 Primjer 2.55: Upotreba prolaznog kvartsekstakorda



Primjer 2.56:

J. S. Bah, koral *Gott lebet noch* (odlomak)

The image shows a musical score for a chorale by J.S. Bach. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The time signature is 3/4. The lyrics are: "ma - chet Al les wohl und gut." The basso continuo line has figured bass notation: "d: t 6 s (t4) 6 k4 D t".

Napomena: U primjeru 2.56 zagrada su odvojeni tonovi koji ne pripadaju akordu za vrijeme čijeg trajanja su se pojavili. To su tzv. vanakordski tonovi, o kojima će biti više riječi u petom poglavlju.

ZADATAK: Analiziraj i uporedi (prethodne) primjere primjene prolaznog kvartsekstakorda. Provjeri ima li sličnosti među primjerima i ima li nepoznatih harmonskih pojava i šifri.

Zadržični kvartsekstakord

Za razliku od prolaznog i skretničnog kvartsekstakorda, zadržični se nalazi na naglašenom dijelu takta. Pošto se svi kvartsekstakordi smatraju nesamostalnim akordima, zadržični teži da se razriješi u sljedeći akord, koji u odnosu na njega predstavlja glavnu harmonsku funkciju. Zbog toga zadržični kvartsekstakord ima redovno funkciju akorda u koji se razrješava, nalazi se sa njim na istom tonu, i najčešće su to ton i funkcija dominante ili tonike.


Pojava zadržičnog kvartsekstakorda, za razliku od prolaznog i skretničnog, obrazuje grupu od dva akorda – kvartsekstakorda i njegovog razrješavajućeg akorda. Za vrijeme trajanja oba akorda, basov ton i njegovo udvajanje ostaju da leže na istom tonu (bas može i da skoči za oktavu niže). Tonovi koji se pokreću mogu se postaviti u bilo koja dva od gornja tri glasa.


Zadržični kvartsekstakord na tonu dominante ima veliku važnost u kadenci, gdje je njegova pojava česta. Zbog toga je s vremenom dobio naziv „kadencirajući kvartsekstakord“ i jedini je od akorda ove vrste koji ima svoju oznaku (K_4^6 u duru i k_4^6 u molu). Kadencirajući kvartsekstakord ima tonove tonike, ali se uglavnom tumači kao akord vezan za dominantnu funkciju. Nastaje na osnovnom tonu dominante, koji će u četvoroglasnom harmonskom stavu biti udvojen, i razrješava se u dominantu.

Napomena: Ukoliko se kadencirajući kvartsekstakord obilježava, kao i ostali kvartsekstakordi, kao nesamostalno sazvučje, u šifri će pisati $D_4^6 \frac{5}{3}$, a ako se koristi i njegova samostalna oznaka, onda će šifra biti $K_4^6 D_3^5$ ili češće samo $K_4^6 D$.

Naš sluh je sklon da svaki basov ton čuje kao osnovni akordski ton, pa se kod kadencirajućeg kvartsekstakorda stiče utisak da je u pitanju akord dominante sa zadržicama (vanakordskim tonovima, koje ćemo kasnije detaljno opisati). S obzirom na to da se javlja u kadenci, prije kadencirajućeg kvartsekstakorda treba da bude neki od predstavnika subdominantne funkcije (S, II, rjeđe VI). U muzičkim djelima kakav je koncert često se između kadencirajućeg kvartsekstakorda i dominante razvija duža kadenca solističkog instrumenta.

Napomena: Izraz „kadenca“ u muzici ima dva značenja. Predstavlja harmonski završetak muzičke cjeline ili čitavog muzičkog djela. Kadenca je i odlomak koji u koncertu izvodi sam solista, dok pratnja pauzira. Takva solistička kadenca se nalazi najčešće pri kraju prvog stava koncerta, između K_4^6 i njegovog razrješenja (D) i omogućava solisti da pokaže svoju virtuoznost.

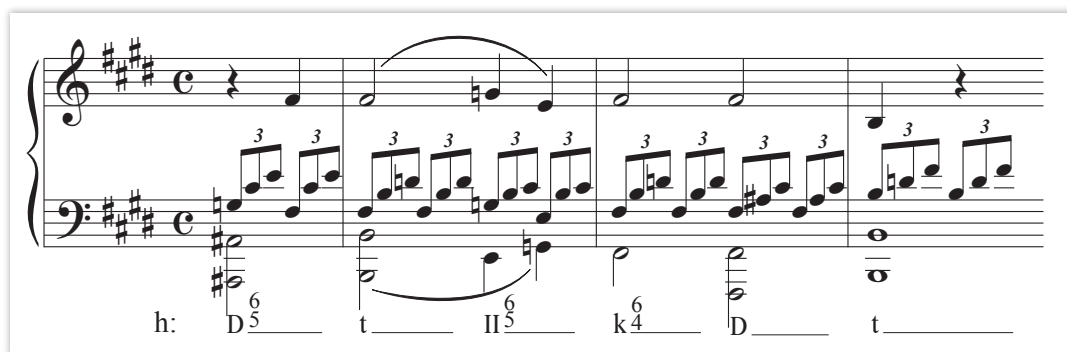
 **Primjer 2.57:** Upotreba zadržičnog kvartsektakorda



C: $D_4^6 \frac{5}{3}$ $T_4^6 \frac{5}{3}$ S K_4^6 D T S D $T_4^6 \frac{5}{3}$
 C: $K_4^6 D_3^5$ (S_4^6) (S_4^6)

 **Primjer 2.58:**

L. van Beethoven, *Mjesečeva sonata*, I stav (odlomak)



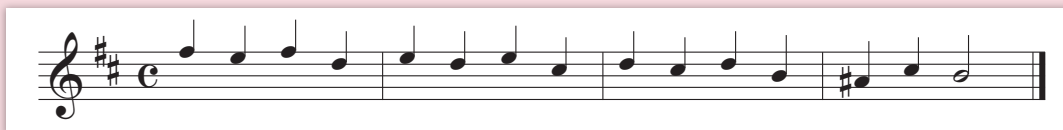
h: D_5^6 t II_5^6 k_4^6 D t

Analiziraj pojave različitih oblika akordâ u prethodnim primjerima i komentariši ih s nastavnikom/nastavnicom i ostalim učenicima/učenicama.

PITANJA I ZADACI

1. Imenuj osnovni oblik trozvuka i njegove obrtaje.
2. Kako se dijele kvintakordi prema funkciji koju imaju u tonalitetu?
3. Nabroj i objasni glavne kvintakorde u nekoliko tonaliteta po sopstvenom izboru.
4. Na kojim se stupnjevima nalaze sporedni kvintakordi, i koja je njihova uloga u tonalitetu?
5. Objasni redosljed kretanja harmonijskih funkcija.
6. Koliko ima različitih načina vezivanja kvintakordâ glavnih stupnjeva? Objasni ih.
7. Objasni razliku u vezivanju kvintno srodnih, terčno srodnih i nesrodnih kvintakordâ.
8. Navedi razlike između stroge, slobodne i poluslobodne veze.
9. U čemu je razlika između sekstakordâ glavnih i sporednih stupnjeva?
10. Klasifikuj kvartsekstakorde prema vrsti.
11. Koji se kvartsekstakordi upotrebljavaju na naglašenom, a koji na nenaglašenom dijelu takta?
12. Objasni kadencirajući kvartsekstakord.
13. Prepoznaš različite oblike kvartsekstakorda u načinu na koji su osmišljene melodije u sopranu i basu i harmonizuj ih:

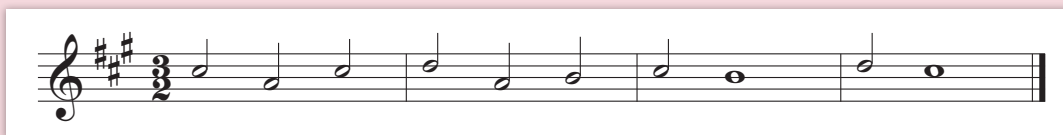
a)



b)



c)



d)



e)



f)

g)

h)

14. Prepoznaj različite oblike kvartsekstakorda u datom notnom primjeru.

J. Brahms, *Mađarska igra br. 5* (odlomak)

15. Uradi harmonsku analizu narednih notnih primjera. Prepoznaj u njima i označi harmonske funkcije i različite oblike akordâ. Prepoznaj i definiši vrste kvartsekstakordâ koji se pojavljuju.

a) J. S. Bah, koral *Nicht so traurig, nicht so sehr* (kraj)

b) J. S. Bah, *Svita za orkestar br. 2, Badinerie* (početak)

c) V. Belini, opera *Monteki i Kapuleti*, arija *Deh tu, bell' anima* (odlomak)

a - ni - ma nel mio do³ - lor, non puoi, non puoi, nei mio do³ -

lor, non puoi, non puoi, nel mio do - lor.

d) Narodna pjesma *Ja prošetah zelenijem lugom* (zapis J. Miloševića)

Moderato

Ja pro - še - tah, ja pro - še - tah ze - le - ni - jem
Ja pro - še - tah, ja pro ja pro-še-tah, ze - le ze-le-ni-jem

lu - gom, ze - le, ze - le - ni - jem lu - gom.
lu - gom, ze - le, ze - le - ni - jem lu - gom.

Kadence je harmonski završetak muzičke cjeline. Predstavlja harmonsku vezu određena dva akorda, a može se pojaviti ne samo na kraju muzičkog djela ili njegovog stava nego i u njegovom toku, to jest kad god se završava neka muzička misao (na primjer, na kraju rečenice ili perioda). Postoje četiri vrste kadenci: autentična, plagalna, varljiva i polukadence. Po akordskom sastavu, predstavljaju sljedeće harmonske veze:

- **autentična kadence** je veza akordâ dominante i tonike (D-T);
- **plagalna kadence** predstavlja razrješenje subdominante u toniku (S-T);
- **varljiva kadence** je harmonska veza dominante i akorda na šestom stupnju (D-VI);
- **polukadence** je razrješenje predstavnika subdominantne funkcije u dominantu (S-D).

Napomena: Svaka od njih se smatra kadencom ukoliko se pojavi na mjestu u muzičkom toku gdje se očekuje završetak neke muzičke cjeline. Ako se pojave u toku muzičke cjeline, onda se smatraju samo vezama (npr. plagalna veza, varljiva veza i slično).

U okviru kadenci se pojavljuju većinom glavne harmonske funkcije nekog tonaliteta, u najkarakterističnijim međusobnim vezama. Tonika u svakom tonalitetu predstavlja stabilnost i centar prema kom su usmjereni svi ostali akordi. Jedino kadencom koja završava na tonici (autentična ili plagalna) može da se ostvari utisak potpunog završetka nekog muzičkog toka. Bilo koji drugi akord na tom mjestu (D ili VI) djeluje nedorečeno i izaziva manju ili veću potrebu da se muzički tok produži. Zbog toga na nekom od ostalih stupnjeva može da završi samo pojedini odsjek unutar muzičkog djela, dok završetak čitavog djela ili njegovog stava mora biti na tonici. Primjena određene vrste kadence zavisi od toga da li je potrebno odvojiti jedan odsjek muzičkog djela od drugog ili ih povezati, da li treba produžiti muzički tok, odložiti njegov završetak, ubjedljivo ga privesti kraju ili višestruko potvrditi tonalitet.

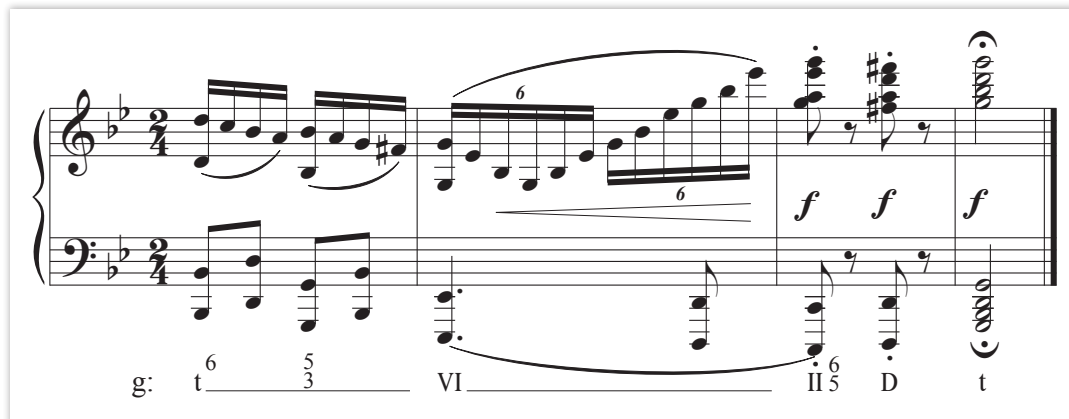
Kadence ima veoma značajnu ulogu i u modulirajućim procesima, odnosno promjenama tonaliteta u okviru muzičkog djela. Prilikom slušanja određene kompozicije u sluhu nam je na početku utvrđen njen osnovni tonalitet. Međutim, ako se u muzičkom toku pojave tonovi s novim predznacima, oni ukazuju na prelazak u neki drugi tonalitet, za koji je neophodno da se pojavi kadence. Takva potvrda novog tonaliteta i njegovo slušno utvrđivanje kadencom pomaže da se čuje novi tonalni centar.

Autentična kadence

Harmonske analize brojnih kompozicija iz različitih epoha pokazuju da se one u cjelini, kao i njihovi sastavni djelovi (rečenice, periodi, stavovi itd.), najčešće završavaju razrješenjem akorda dominante u akord tonike. Ovakav **sljed harmonskih funkcija (D-T) naziva se autentična kadence.**


 Primjer 2.59:

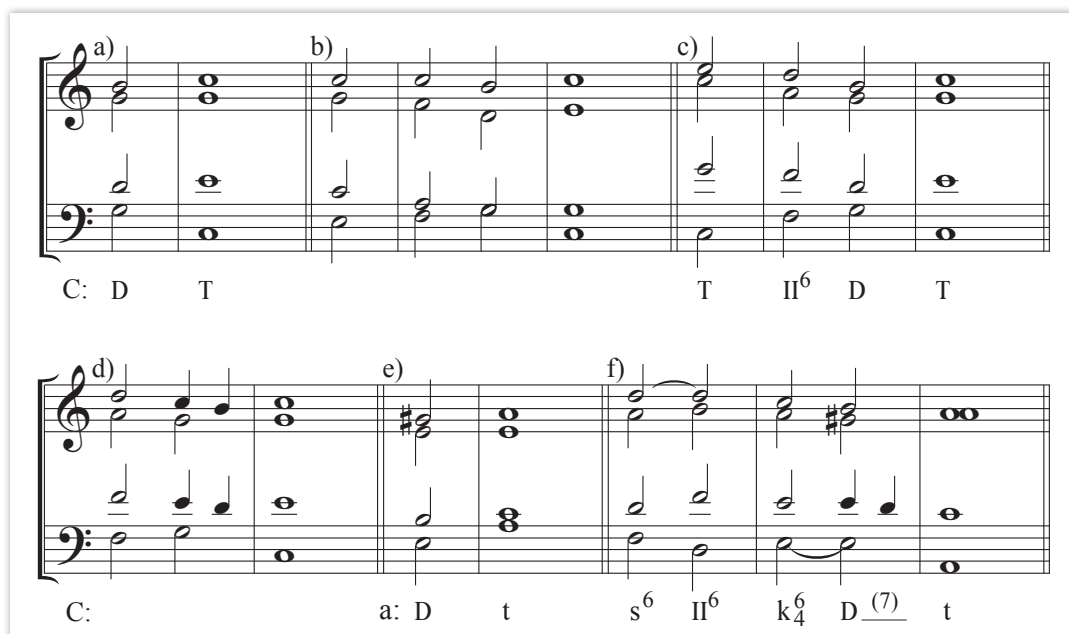
J. Brahms, *Mađarska igra* br. 1 (završetak)



Prije dominante se često nalazi subdominanta, pa takav slijed akordâ (S-D-T) daje **potpunu autentičnu kadencu**. Takvom kadencom smatra se i ona u kojoj se umjesto subdominante i (rjeđe) dominante nalaze njihovi zamjenici – akordi na II i VII stupnju. Česta je upotreba sekstakorda II stupnja (II^6), kao i uvođenje akorda dominante preko zadržičnog kvartsekstakorda na istom tonu. Kako je njegova pojava tipična u kadenci, otuda mu i naziv – kadencirajući kvartsekstakord (K_4^6). Slušalac će svaku zvučnu pojavu K_4^6 čuti kao dio kadence i harmonskog zaokruživanja muzičke cjeline.

Radi ubjedljivosti autentične kadence, najbolje je da najniži glas iz osnovnog tona dominante uđe u toniku skokom kvarte ili kvinte. Što se tiče metričkog položaja završnog akorda tonike, utisak završetka je najubjedljiviji ako je posljednji akord na tezi i ako je u oktavnom položaju. Ovakav harmonski završetak naziva se **savršena autentična kadenca**.


 Primjer 2.60: Autentična kadenca u durskom i molskom tonalitetu

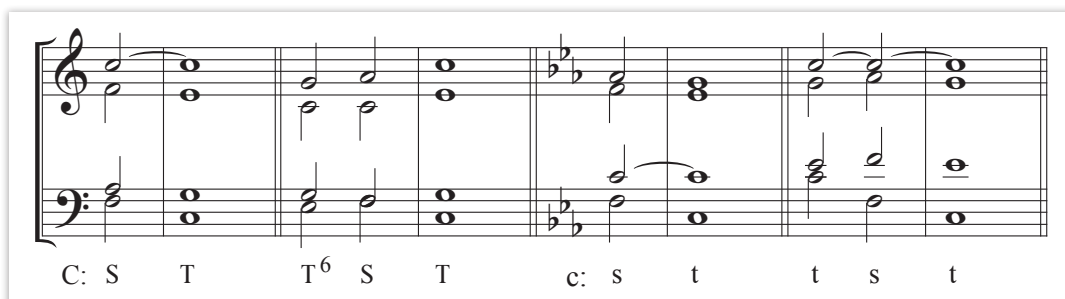


ZADATAK: Odsviraj primjer 2.60, odredi i upiši harmonske funkcije koje nedostaju pod b) i d). Utvrdi gdje je prikazana potpuna autentična kadenca.

Plagalna kadenca

Plagalna kadenca podrazumijeva harmonsku vezu subdominante i tonike (S-T), bez uobičajene dominante između njih. Mnogo je rjeđa njena pojava nego autentične kadence. Uglavnom se koristi kao dodatak prethodno postavljenoj autentičnoj, kao dopunska potvrda tonaliteta, ali na drugačiji način. Za plagalnu kadencu je podesnija molska subdominanta (iz moldura i harmonskog mola) od durske (npr. iz c-mola f-as-c u odnosu na f-a-c iz C-dura). Ona sadrži gornju vođicu za ton dominante, odnosno za kvintu toničnog kvintakorda (npr. u c-molu as-g), pa ima veću težnju ka razrješenju.

 **Primjer 2.61:** Plagalna kadenca



C: S T T⁶ S T c: s t t s t

 **Primjer 2.62:**

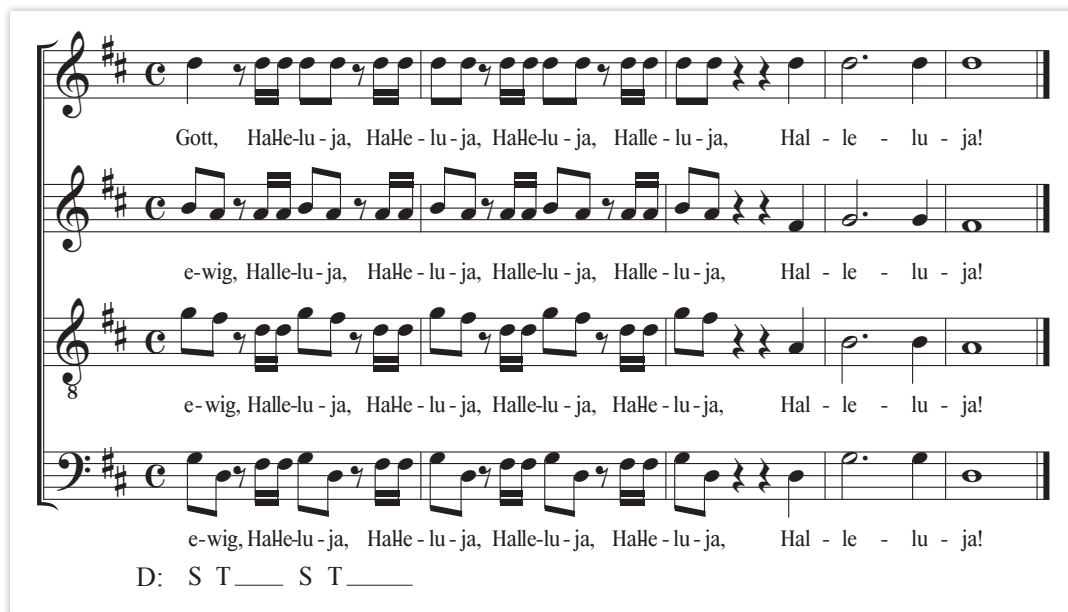


ZADATAK: Primjer 2.62 odsviraj i otpjevaj dionice svih glasova. Odredi tonalitet i harmonske funkcije. Utvrdi zašto se radi o plagalnoj kadenci.

Napomena: Kod autentične i plagalne kadence sekstakord ne treba da bude završni akord (D-T⁶, S-T⁶) jer je kao razrješenje nestabilniji od kvintakorda, a izbjegava se i kao pretposljednji akord (D⁶-T, S⁶-T) jer kadencu čini nesavršenom.

 Primjer 2.63:

G. F. Hendl, oratorijum *Mesija*, Aleluja (završetak)



D: S T S T

ZADATAK: Odredi harmonske funkcije do kraja primjera 2.63. Šta možeš zaključiti s obzirom na to da se radi o završetku kompozicije?

Varljiva kadenca

Naziv varljiva kadenca odnosi se na harmonsku vezu dominante i akorda na šestom stupnju (D-VI). Umjesto očekivanog razrješenja dominante u toniku i autentične kadenca, na tom mjestu toniku zamjenjuje kvintakord VI stupnja. Ovim se postiže efekat iznenađenja jer, iako je akord na VI stupnju harmonski zamjenik tonike, oni su zvučno suprotni: u durskom tonalitetu kvintakord tonike je durski, a kvintakord VI stupnja molski, a u molskom tonalitetu tonika je molska, a akord na VI stupnju durski. Razlika u boji razrješavajućeg akorda donosi specifičan i prepoznatljiv zvuk varljivoj kadenci.


 Primjer 2.64:

J. Brahms, *Mađarska igra* br. 5 (odlomek)



fis: D VI t6

Ovaj tip kadence nema završno dejstvo, nego produžava muzički tok, vrlo često u vidu proširenja muzičke cjeline (unutrašnje proširenje rečenice). Iako je zamjenik tonike, kvintakord VI stupnja nije sazvučje koje može da se nađe na kraju kompozicije.

 **Primjer 2.65:** Varljiva kadence u durskom i molskom tonalitetu



a) C: D VI T S D VI
 b) T S D VI
 c) T S D VI
 d) a: D VI s D VI
 e) s D VI
 f) s D VI

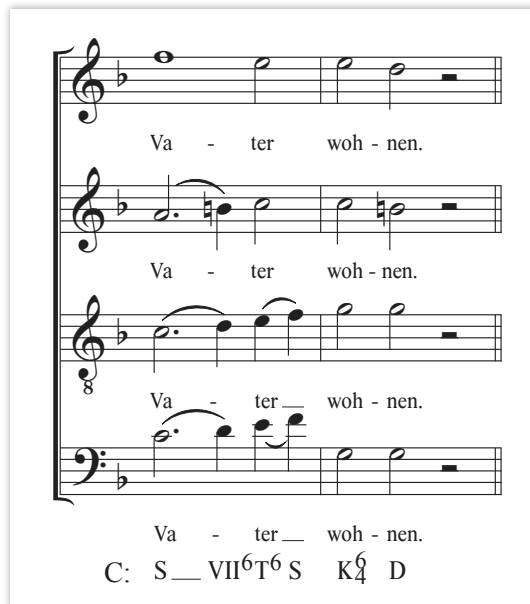
ZADATAK: Odsviraj sve cjeline u okviru primjera 2.65, odredi harmonske funkcije pod c) i f) a zatim analiziraj njihov redosljed i vezivanje.

Polukadencia

Polukadencia predstavlja zastoj muzičkog toka na dominantni. Kako nema razrješenja u toniku, stvara se utisak samo polovičnog završetka, i to uglavnom zbog ritmičkog zastoja na akordu dominante. Harmonski, polukadencia ostavlja potrebu za daljim muzičkim kretanjem. Završnoj dominantni u ovoj kadenci prethodi predstavnik subdominantne funkcije (S ili II), a često je „pojačana“ pojavom zadržičnog (kadencirajućeg) kvartsekstakorda, što stvara utisak dužeg trajanja dominantnog akorda i čini ga zvučno stabilnijim. Taj akord treba da je postavljen u osnovnom obliku, kao kvintakord.

 Primjer 2.66:

L. van Betoven, *Simfonija br. 9, IV stav* (odlomak)




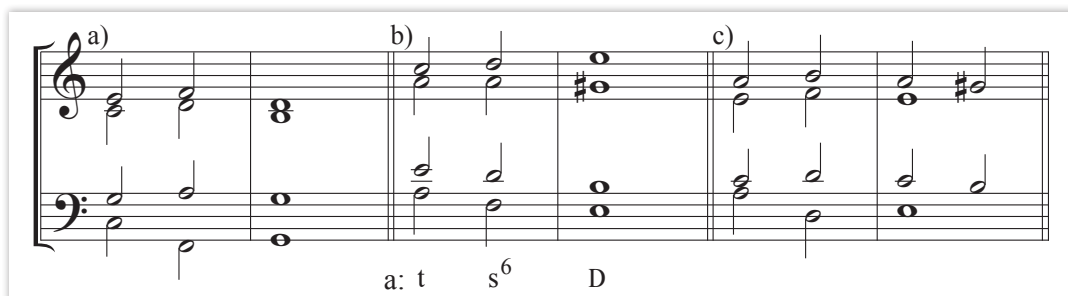
Va - ter woh - nen.
 Va - ter woh - nen.
 Va - ter woh - nen.
 Va - ter woh - nen.

C: S VII⁶T⁶ S K₄ D

Polukadenca se može javiti kao harmonski završetak muzičke rečenice, a često predstavlja završetak prve od dvije rečenice koje grade period. Nikako se ne može naći na završetku kompozicije.

ZADATAK: Odsviraj sve cjeline sljedećeg primjera, a zatim odredi tonalitete i harmonske funkcije koje nedostaju.

 Primjer 2.67: Polukadenca u durskom i molskom tonalitetu



a) b) c)

a: t s⁶ D

PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojam kadenca.
2. Imenuj vrste kadence.
3. Objasni autentičnu i potpunu autentičnu kadencu.
4. Navedi razlike između autentične i varljive kadence.
5. U kom se dijelu muzičkog toka obično koristi plagalna kadenca?
6. Uporedi sve vrste kadenci i njihovu ulogu u muzičkom djelu.
7. Objasni vezu kadence i kadencirajućeg kvartsekstakorda.
8. Napiši različite vrste kadenci u nekoliko tonaliteta, s upotrebom uskog i širokog sloga, kao i akordâ u osnovnom obliku i adekvatnim obrtajima.
9. Osmisli muzičke četvorotaktne cjeline s autentičnom ili plagalnom kadencom na kraju.
10. Odsviraj autentičnu i plagalnu kadencu u nekoliko tonaliteta na svom instrumentu. Ukoliko se radi o harmonskom instrumentu, sve tonove akorda treba svirati simultano, a ako je melodijski instrument, akordi se mogu svirati razloženo.
11. U narednim notnim primjerima označi harmonijske funkcije i oblike akordâ, pronadi kadence i odredi kojoj vrsti pripadaju, prema njihovoj harmonskoj sadržini.

a) J. S. Bah, koral *O Welt, ich muss dich lassen* (odlomak)

b) V. A. Mocart, *Koncert za flautu br. 1* (početak)

c) J. S. Bah, koral *Hilf, Herr Jesu, lass gelingen* (prva fraza)

Musical score for J. S. Bach's chorale "Hilf, Herr Jesu, lass gelingen" (first phrase). The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Hilf, Herr Je - su, lass ge - lin - gen,".

d) V. A. Mocart, opera *Le Nozze di Figaro*, arija *Un moto di gioia* (odlomak)

Musical score for V. A. Mozart's aria "Un moto di gioia" (excerpt). The score is in G major, 3/8 time, and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "mor! schick!".

e) V. Belini, opera *Monteki i Kapuleti* (završetak)

Musical score for V. Bellini's opera "Monteki i Kapuleti" (ending). The score is in G major, common time, and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "lor, non puoi, non puoi, nel mio do - lor."

f) Narodna pjesma *Koja je ona djevojka* (odlomak)

Musical score for the folk song "Koja je ona djevojka" (excerpt). The score is in G major, 2/4 time, and consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Largo". The lyrics are: "Ko - ja je o - na dje - voj - ka što 'no ra - no ra - ni na vo - du."

#3.

SEPTAKORDI I NJIHOVI OBRTAJI

U ovom poglavlju naučićeš da:

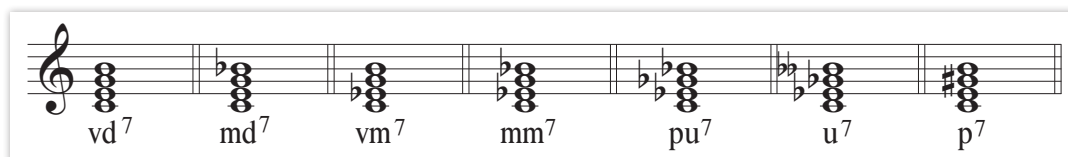
- navedeš sve oblike septakordâ i uočiš razlike među njima
- objasniš i klasifikuješ septakorde prema harmonskoj funkciji koju predstavljaju
- objasniš primjenu glavnih septakordâ (D^7 , II^7 , VII^7) kao i njihovih obrtaja
- objasniš ulogu sporednih septakordâ u klasičnoj harmoniji
- koristiš glavne i sporedne septakorde u harmonizaciji zadate kratke melodije u sopranu i basu
- prepoznaš različite oblike septakordâ u zadatim notnim primjerima.



OBlici I HARMONSKE FUNKCIJE SEPTAKORDA

Septakord je vrsta akorda (četvorozvuka) koji se sastoji od osnovnog tona, njegove terce, kvinte i septime. Da pojednostavimo, septakord nastaje dodavanjem još jedne terce na svaki pojedini kvintakord. Naziva se po septimi koja je intervalski razmak između najnižeg (osnovnog tona) i najvišeg tona akorda. Postoji sedam vrsta septakorda, a naziv su dobili po vrsti kvintakorda i veličini septime.

Primjer 3.1:

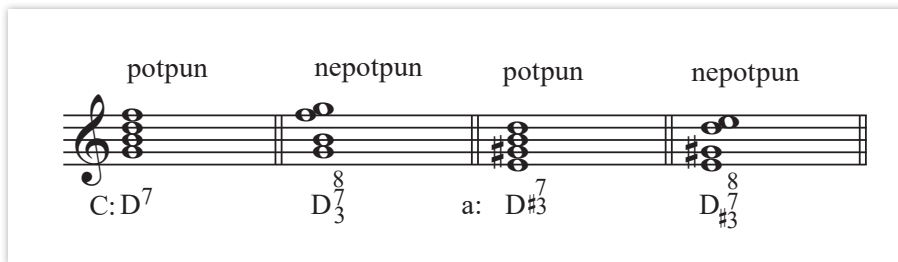


S obzirom na ulogu i značaj koji imaju u tonalitetu, septakordi se dijele na glavne i sporedne. Glavni septakordi su na II, V i VII stupnju a sporedni su svi ostali na I, III, IV i VI stupnju. Septakordi imaju iste funkcije kao i kvintakordi na istom stupnju jer se dodavanjem septime funkcija akorda ne mijenja, već samo dobija na nestabilnosti i napetosti. Od glavnih septakorda, najveću primjenu u muzičkoj literaturi ima septakord na V stupnju odnosno dominantni septakord (D^7). Zbog septime koja odgovara tonu subdominante, neki teoretičari D^7 smatraju „bifunkcionalnim“ akordom, što znači da posjeduje dvije funkcije – dominantnu i subdominantnu (dominantna funkcija ipak preovladava). Zbog toga što se terca i septima dominantnog septakorda nalaze u intervalu umanjene kvinte, što u obrtaju daje prekomjernu kvartu koja se sastoji od tri cijela stepena (C-dur: f-g-a-h – tritonus), odnos između IV i VII stupnja, kao i u ovom slučaju odnos između terce i septime, naziva se **dominantni tritonus**. On se razrješava antipodno (vođica naviše, septima naniže u tercu tonike), što vodi razrješenoj cijelom D^7 u tonični kvintakord (T_3^5). Zbog svega navedenog septakord na V stupnju prvenstveno ima dominantnu funkciju.

DOMINANTNI SEPTAKORD I NJEGOVI OBRTAJI

Dominantni septakord je po sastavu mali durski u duru, harmonskom i melodijskom molu. Obilježava se sa D^7 , a može imati i potpunu oznaku D_3^7 u okviru koje brojevi označavaju intervale od osnovnog tona (visoko obilježavanje). Koristi se i u osnovnom obliku kao i u obrtajima. Dominantni septakord ima tri obrtaja: kvintsekstakord ($\frac{6}{3}$ ili $\frac{6}{5}$), terckvartakord ($\frac{6}{4}$ ili $\frac{4}{3}$) i sekundakord ($\frac{6}{2}$, $\frac{4}{2}$ ili 2). U kadenci gotovo uvijek dolazi njegov osnovni oblik jer kvintsekstakord i terckvartakord čine kadencu nesavršenom, dok se sekundakord koristi isključivo van kadence. Dominantni septakord može biti potpun i nepotpun. Potpuni D^7 sadrži osnovni ton, tercu, kvintu i septimu. Nepotpunom D^7 se izostavlja kvinta a udvaja osnovni ton. Obilježava se sa D_7^8 .

 Primjer 3.2:

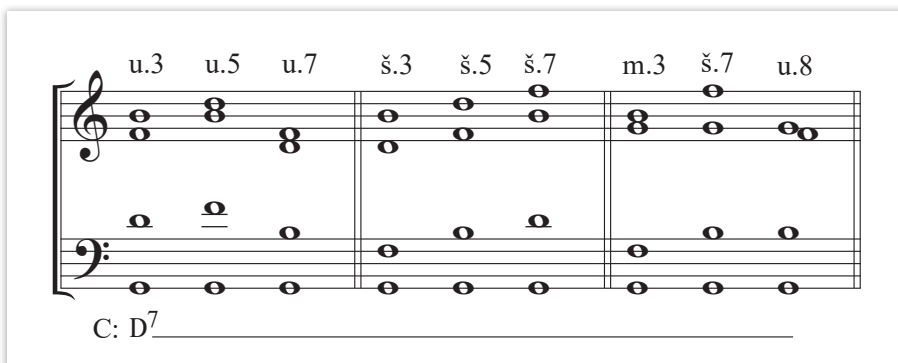


potpun nepotpun potpun nepotpun

C: D⁷ D₃⁸ a: D₃⁷ D₃⁸

Potpuni D⁷ može imati terčni, kvintni i septimni položaj u uskom i širokom slogu, dok nepotpuni D⁷ može imati terčni, septimni i oktavni položaj u uskom, širokom i mješovitom slogu.

 Primjer 3.3:



u.3 u.5 u.7 š.3 š.5 š.7 m.3 š.7 u.8

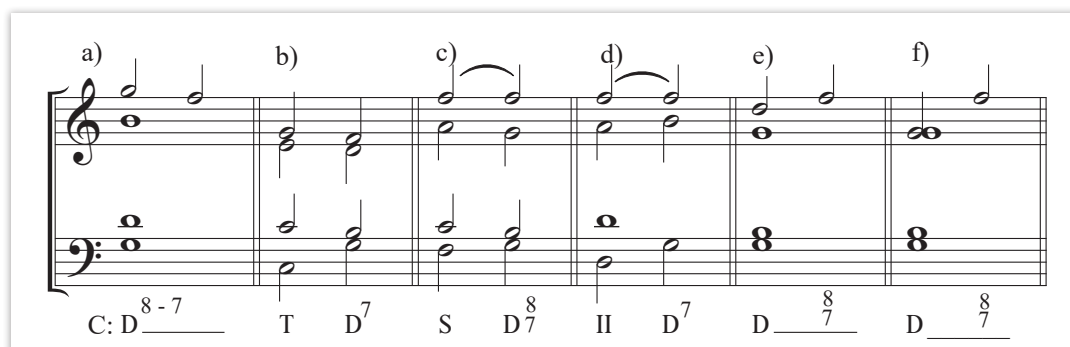
C: D⁷

Dominantni septakord ima dva kritična tona: **vođicu i septimu**. Po pravilu vođica (terca dominante) razrješava se za polustepen naviše, a septima naniže. Postoje i drugačija razrješavanja, o kojima će kasnije biti riječi.

Dominantni septakord možemo uvesti poslije gotovo svih harmonskih funkcija, ali se u kadenci najčešće uvodi poslije akordâ subdominantne funkcije kao što su: S, S⁶, II, II⁶ itd.

Septima koja je sastavni dio D⁷, kao akordska disonanca zahtijeva poseban tretman. Ona se uvodi na tri načina: **postupnim pokretom** (nakon akordâ tonične i dominantne funkcije, primjer 3.4a,b), **pripremljena** (nakon akordâ subdominantne funkcije, primjer 3.4c,d) i **skokom** (nakon dominantnog kvintakorda, primjer 3.4e, f).

 Primjer 3.4:



a) b) c) d) e) f)

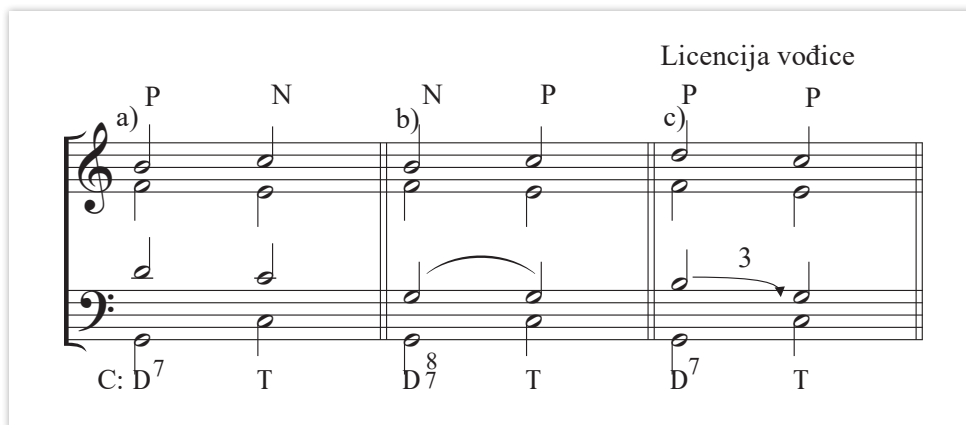
C: D⁸⁻⁷ T D⁷ S D₇⁸ II D⁷ D₇⁸ D₇⁸

Najčešće se D⁷ razrješava u T₃⁵, tako što se vođica rješava za polustepen naviše, a septima naniže. Potpuni D⁷ se razrješava u nepotpuni T₃⁵ dok se nepotpuni D⁷ (bez kvinte s udvojenim

osnovnim tonom) razrješava u potpuni T_3^5 . Moguće je i potpuni D^7 razriješiti u potpuni T_3^5 ukoliko primijenimo licenciju vođice, odnosno vođicu vodimo za tercu naniže u kvintu tonike, dok drugi glas preuzima njeno razrješenje (primjer 3.5c). U ovom slučaju neophodno je da bas skače za kvartu naviše (nikako za kvintu naniže).

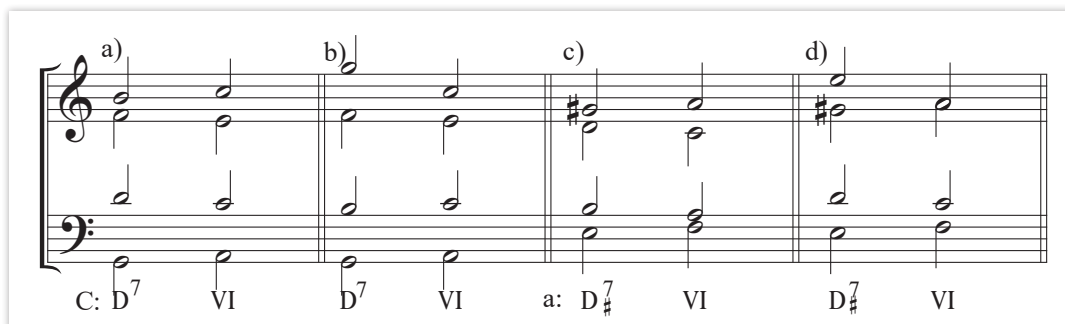
 Primjer 3.5:

Licencija vođice



Osim u toniku, D^7 se često razrješava u kvintakord VI stupnja. Ova veza je analogna vezi D-VI, gdje se kod VI stupnja obavezno udvaja terca (varljiva veza). Da bi se svi glasovi kretali postupno, neophodno je da D^7 bude potpun. Kod nepotpunog D^7 dolazi do skoka iz udvojenog osnovnog tona D^7 u tercu VI kvintakorda (obično u sopranu, primjer 3.6b, d).

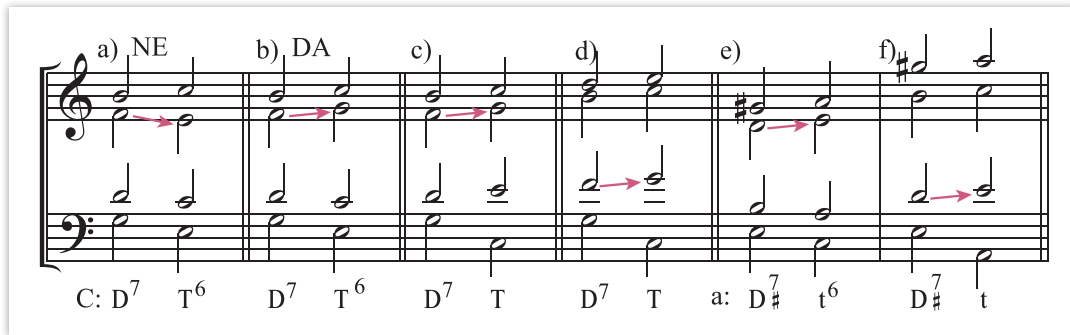
 Primjer 3.6:



Osim u tonični kvintakord i kvintakord na VI stupnju, dominantni septakord može da se razriješiti u tonični sekstakord. Ukoliko bismo D^7 razriješili u T^6 na uobičajeni način, ne samo da bismo udvojili basov ton kod glavnog sekstakorda, već bi u taj udvojeni basov ton ušli pokretom skrivene oktave. Zbog toga je neophodno u ovoj vezi primijeniti **licenciju septime**. Licencija septima nastaje kada septimu ne razrješavamo za pola stepena naniže, već za sekundu naviše u kvintu tonike, dok bas preuzima njeno razrješenje. Jedini je uslov da septima bude u unutrašnjem glasu (altu ili tenoru) kako bi njeno drugačije razrješenje bilo manje primijećeno.

Napomena: Licencija septime se rjeđe primjenjuje i u vezi D^7 -T, i to kada se terca D^7 nalazi iznad septime, i u tom slučaju septima treba da se nalazi u altu ili tenoru i da se kreće suprotno basu (primjer 3.7c, d, f).

 Primjer 3.7:

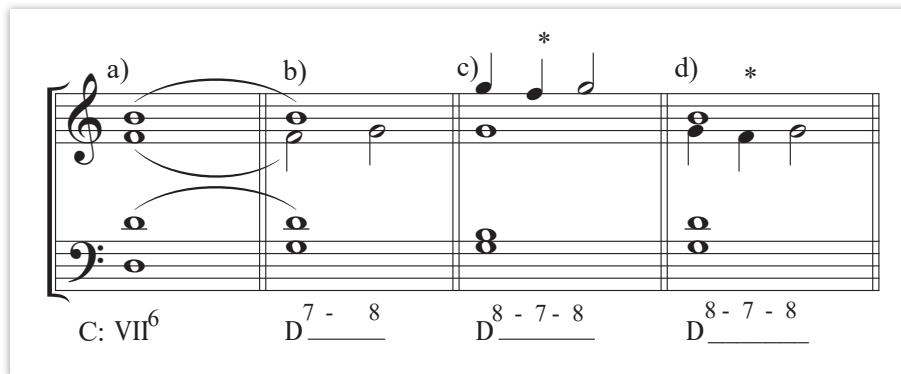


a) NE b) DA c) d) e) f) \sharp

C: D⁷ T⁶ D⁷ T⁶ D⁷ T D⁷ T a: D⁷ t⁶ D⁷ t

Često nailazimo na situaciju gdje se na fonu dominante septima vodi naviše u oktavu (D 7-8 obično u sopranu) ili da se u septimu uđe postupno a zatim da se ista postupno razriješi naviše (D 8-7-8). U ovom slučaju nije riječ o septakordu već o običnoj uzlaznoj zadržici i skretnici. (O vanakordskim tonovima biće riječi kasnije.)

 Primjer 3.8:

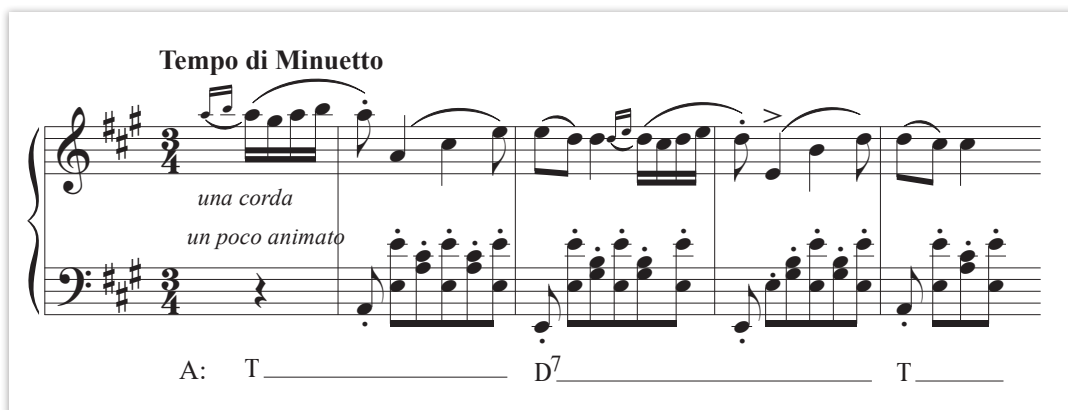


a) b) c) d) *

C: VII⁶ D⁷ - 8 D⁸ - 7 - 8 D⁸ - 7 - 8

 Primjer 3.9:

L. Bokerini, Menuet iz *Gudačkog kvinteta* (odlomak)



Tempo di Minuetto

una corda
un poco animato

A: T _____ D⁷ _____ T _____

Primjenu D⁷ zapažamo i u drugim žanrovima kao često harmonsko sredstvo. Njegova uloga i razrješenje u harmonskom planu kompozicija popularnog žanra podudara se sa ulogom i razrješenjem u kompozicijama klasične muzike. Sljedeći primjer nam to potvrđuje.

 Primjer 3.10:

M. Keri, *Without you* (odlomak)

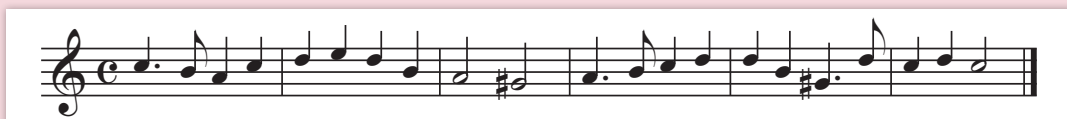


Napomena: Pjesma „Without you“ Maraje Keri može se pronaći u cjelini na kanalu YouTube u originalnoj verziji, sa tekstom ili u vidu notnog zapisa.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



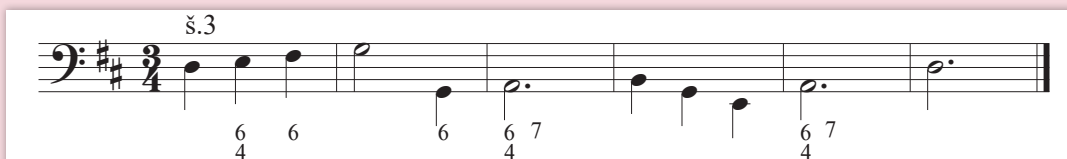
b)



c)



d)



e)



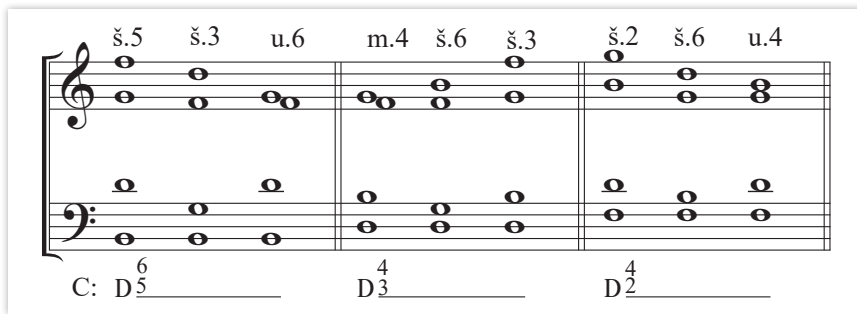
2. Prepoznaj i označi D^7 u sljedećem primjeru:F. Gosek, Gavota iz opere *Rosina* (odlomak)

Allegretto molto grazioso

Obrtaji dominantnog septakorda, osim u kadenci, veliku primjenu imaju i u toku melodije. Njihova upotreba proširuje mogućnosti razvoja melodije kako u basu tako i u ostalim glasovima. Već je konstatovano da D^7 ima svoja tri obrtaja: kvintsektakord ($\frac{6}{5}$) koji se gradi na terci osnovnog oblika, terckvartakord ($\frac{6}{4}$) na kvinti i sekundakord ($\frac{6}{2}$) na septimi u basu. Brojevi obilježavaju intervale od basovog tona. Obrtaji su uvijek potpuni, odnosno ne izostavlja im se nijedan ton. D_5^6 se razrješava u tonični kvintakord, D_3^4 u kvintakord i sekstakord dok se D_2^4 razrješava samo u sekstakord (zbog toga što mu je septima u basu). Septima se kod obrtaja uvodi na isti način kao i kod osnovnog oblika D^7 : postupno, pripremljena i skokom. Kritične tonove rješavamo na sljedeći način: vođicu vodimo za polustepen naviše, a septimu za polustepen (u molu cio stepen) naniže.

Napomena: Prilikom postavke u četvoroglasni horski stav, zavisno od toga koji je ton u sopranu, obrtaji mogu imati sekundni, terčni, kvartni, kvintni i sekstni položaj, a uski, široki i mješoviti slog.

 Primjer 3.11:

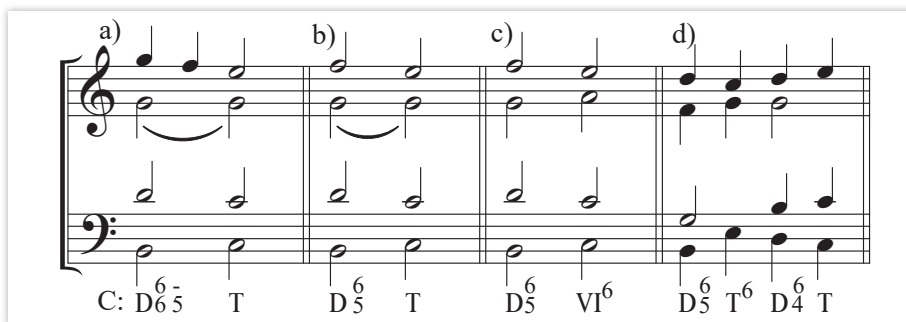


š.5 š.3 u.6 m.4 š.6 š.3 š.2 š.6 u.4

C: D_5^6 D_3^4 D_2^4

Prvi obrtaj dominantnog septakorda – kvintsektakord (6_5) nastaje kada osnovni ton prebacimo za oktavu više. Zbog toga što mu je vodica (kritičan ton) u basu, dominantni kvintsektakord se uvijek razrješava u tonični kvintakord. Možemo ga uvesti poslije D^6_5 , tada se septima uvodi postupnim pokretom iz osnovnog tona (primjer 3.12a). Rijetko se D^6_5 rješava u T^6 , jer bi to podrazumijevalo licenciju vodice s obaveznim kvartnim skokom u basu iz vodice u tercu tonike (primjer 3.12d). Osim u toniku, D^6_5 se može riješiti u VI^6 (primjer 3.12c).

 Primjer 3.12:

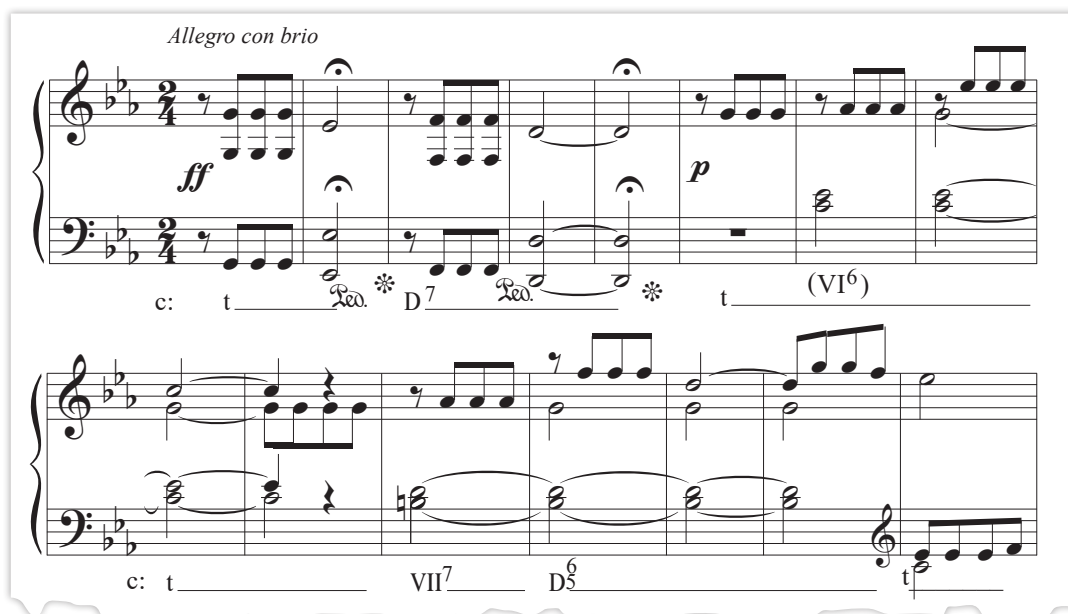


a) b) c) d)

C: D_6^5 T D_5^6 T D_5^6 VI^6 D_5^6 T^6 D_4^6 T

 Primjer 3.13:

L. van Beethoven, *Simfonija br. 5* (odlomak)



Allegro con brio

ff *p*

c: t $Led.$ * D_7 $Led.$ * t (VI^6)

c: t VII^7 D_5^6 t

Musical score showing a sequence of chords and their transformations. The chords are labeled as D^5 , t , D^6 , 5 , t , $VII D^6$, and D . The score includes dynamic markings like *cresc.* and *f*, and articulation like *leg.*

Drugi obrtaj dominantnog septakorda – terckvartakord ($\frac{4}{3}$) nastaje kada osnovni ton i tercu prebacimo za oktavu više. On se može razriješiti u tonični kvintakord kao i u tonični sekstakord jer mu se u basu nalazi kvinta dominante koja nije kritičan ton. Ukoliko septimu vodimo naniže u vezi D^4-T^6 , dolazi do udvajanja basovog tona kod T^6 . Ovo je moguće ukoliko T^6 predstavlja „prolazni“ akord između dva oblika D^7 (npr. $D^3-T^6-D^4$ primjer 3.14 d). Međutim, ukoliko je T^6 samostalan akord udvajanje basovog tona neće biti moguće. Zbog toga je u ovoj vezi neophodno primijeniti **licenciju septime** (primjer 3.14b, c).

Napomena: Septima koja je kritičan ton, mora biti u ovom slučaju u unutrašnjem glasu (altu ili tenoru), ne kreće se po pravilu postupno naniže, već za **sekundu** naviše u kvintu tonike ili za **kvartu** naniže u osnovni ton tonike.

Primjer 3.14:

Musical score showing five variations (a-e) of chord transformations. The chords are labeled as D^4_3 , T , D^4_3 , T^6 , D^4_3 , T^6 , D^4_3 , T^6 , D^2 , and D^4_3 , T^6 .

Primjer 3.15:

J. S. Bah, *Menuet G-dur* (odlomak)

Musical score showing a sequence of chords and their transformations in G major. The chords are labeled as $G: T^{(II) 6}$, S , T^6 , D^4_3 , T , $DT^6 \frac{5}{3}$, D^7 , and $T^6 (II)$. The tempo is marked *Allegretto* with a quarter note equal to 66.

Treći obrtaj dominantnog septakorda – sekundakord ($^2, \frac{4}{2}$), sa septimom u basu koja je istovremeno i osnovni ton subdominante, naglašava sukob dviju harmonskih funkcija u jednom akordu. Zbog toga što mu se kritičan ton (septima) nalazi u basu, sekundakord se najčešće razrješava u **tonični sekstakord**. Svako drugo razrješenje bi podrazumijevalo „licenciju“ septime, koja je u ovom slučaju u spoljašnjem glasu, odnosno basu. Dominantni sekundakord se često uvodi iza svog kvintakorda, čime nastaje prolaznica u basu. Za to vrijeme svi ostali glasovi se zadržavaju ili mijenjaju svoja mjesta. S obzirom na to da on predstavlja prolaznicu u basu na fonu dominante, u ovoj situaciji možemo ga obilježiti i kratkom crtom.

 **Primjer 3.16:**

Osim postupno, D_2^4 se u T^6 može razriješiti i slobodnijim kretanjima u gornjim glasovima, što dovodi do razvijanja melodije i karakterističnih skokova, naročito u sopranu. Od slobodnijih razrješenja, izdvojićemo sljedeće veze:

- kvinta prvog akorda skače u kvintu drugog (kvartni ili kvintni skok), zajednički ton se zadržava a vođica se rješava za polustepen naviše (primjer 3.17a, b);
- osnovni ton dominante skače u osnovni ton tonike, kvinta dominante takođe skače u kvintu tonike, vođica se razrješava postupno naviše (primjer 3.17c); važno je da D^2 bude postavljen tako da mu je osnovni ton ispod kvinte kako ovi dvostruki skokovi ne bi izazvali zabranjene paralelne kvinte (primjer 3.17d).

 **Primjer 3.17:**

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

c)

d)

e)

u.3

6 6 7 # 6 5 5-6-5 6 6 # #4 6 6 6 7
4 # 5 3-4-3 2

f)

š.5

6 6 6 6-5 # 6 #6 6 6 5-6-5 6-7 3-4-3
4 4 #3 - 6 5 4 4 #3-4-3 4 #

g)

š.3

6 - #6 6 #4 6 6-5 #4 6 #6 6
6-5 4 #4 2 4 #3 2 4 # 5

h)

u.3

#6 6 3 #4 6 7 6 6 6 #4 6 5-6 #6 6 7
4 2 7 4 2 4 3 4 2 3

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

3. Sljedeći primjer odsviraj, odredi tonalitete, prepoznaj i obilježi D^7 i njegove obrtaje, kao i ostale harmonske funkcije.

J. S. Bah, koral *Hilf Herr Lass gelingen* (odlomak)

Napomena: Tonaliteti u odlomku ne odgovaraju početnom tonalitetu kompozicije.

Pored dominantnog septakorda (D^7), jedan od najčešćih akordâ, naročito u kadenci, jeste septakord na II stupnju, ili kako ga neki teoretičari nazivaju – subdominantni septakord.

SEPTAKORD II STUPNJA I NJEGOVI OBRTAJI

Septakord na II stupnju (II^7) u sebi sadrži kvintakorde na II i IV stupnju, zbog čega je izuzetni predstavnik subdominantne funkcije. U duru je on mali molški septakord (u C-duru: d-f-a-c), u molduru, prirodnom i harmonskom molu – poluumanjeni (u a-molu: h-d-f-a), dok je u melodijskom molu, koji se u klasičnoj harmoniji rjeđe koristi, mali molški septakord (u a-molu: h-d-fis-a). Kao osnovni oblik (septakord) nema veliku primjenu, a najčešće se koristi u svom prvom obrtaju kao kvintsextakord ($\overset{6}{5}$) kada mu se u basu nalazi osnovni ton subdominante. Koristi se i u ostalim obrtajima kao terckvartakord ($\overset{4}{3}$) i sekundakord (2).

Napomena: U molduru i harmonskom molu kod osnovnog oblika, osnovni ton i kvinta akorda stoje u rasponu umanjene kvinte koja u obrtaju daje prekomjernu kvartu (Amd, a: h-f, f-h). Taj intervalski razmak je u harmoniji poznat pod nazivom subdominantni tritonus.

Primjer 3.18: II^7 i njegovi obrtaji

C: II^7 $\overset{6}{5}$ $\overset{4}{3}$ 2 a: II^7 $\overset{6}{5}$ $\overset{4}{3}$ 2

Septakord na II stupnju i njegove obrtaje možemo uvesti poslije svih akordâ tonične i subdominante funkcije. Septima kao kritičan ton može biti pripremljena ili polupripremljena, a može se uvesti i skokom (poslije iste harmonske funkcije, primjer 3.19g). Obično nakon toničnog kvintakorda, kada je septima pripremljena, septakord na II stupnju (II^7) može da bude i nepotpun (bez kvinte, primjer 3.19c).

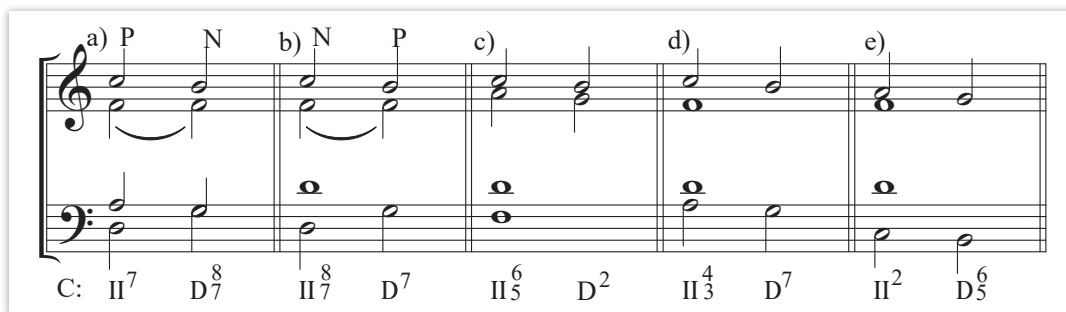
Primjer 3.19: Uvođenje septime

a) b) c) d) e) f) g)

C: T $\overset{6}{5}$ II^7 II^{8-7} T II^7 $II^{\overset{6}{6}-\overset{5}{5}}$ VI $II^{\overset{4}{3}}$ T II^2 $II^{\overset{6}{6}-\overset{7}{7}}$

Bilo da se pojavi u kadenci ili van nje, II^7 , kao i njegovi obrtaji, prvenstveno se razrješavaju u dominantu u svim njenim oblicima (D_3^5 , D_3^6 , D^7 itd). Budući da je riječ o dva akorda koja stoje u prividno dominantnom odnosu, II^7 i njegovi obrtaji se s dominantom vezuju na isti način kao D^7 -T.

 Primjer 3.22:

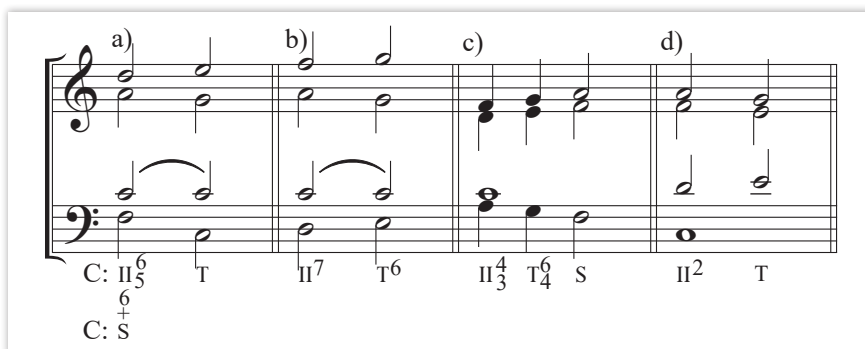


C: II⁷ D⁸ II⁸ D⁷ II⁶ D² II⁴ D⁷ II² D⁶₅

Osim u dominantu, svi oblici II⁷ mogu da se razriješe i u toniku. U ovoj vezi septima nije kritičan već zajednički ton, a osnovni ton se razrješava za sekundu naviše, u tercu tonike. Razrješenje II⁷ i njegovih obrtaja u toniku predstavlja plagalnu vezu, a funkcionalno najizrazitiji je u svom prvom obrtaju II⁶₅ jer se sastoji od kvintakorda subdominante kome je dodata seksta. On je poznat pod nazivom *accord de la sixte ajoutée* (čitaj sikst ažuté) – akord s dodatom sekstom, koji potiče od Ramoa. U plagalnoj vezi II⁶₅-T kritičan ton nije septima, već dodata seksta (računajući od basovog tona), koja se razrješava postupno naviše, dok je septima zajednički ton i zadržava se u istom glasu (primjer 3.23a). Zbog karakterističnog kvartnog skoka u basu prilikom razrješenja u T, često ga obilježavamo ⁶Š. Ostali oblici tzv. subdominantnog septakorda se koriste obično van kadence, i najčešće se razrješavaju u tonični kvintakord na isti način.

Napomena: Žan Filip Ramo (J. Ph. Rameau) jedan je od najpoznatijih kompozitora i teoretičara XVIII vijeka, autor prvog *Traktata o harmoniji* (*Traité de l'harmonie* 1722).

 Primjer 3.23:

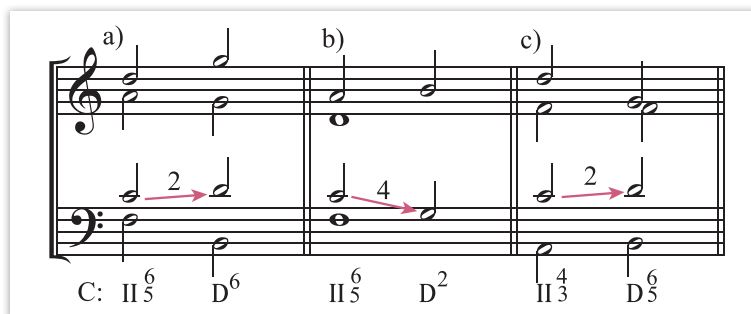


C: II⁶₅ T II⁷ T⁶ II⁴₃ T⁶₄ S II² T

C: S⁶

Licencija septime kod septakorda II stupnja i njegovih obrtaja je sasvim rijetka. Bilo da se septima kreće za sekundu naviše ili kvartu naniže, spoljni glas preuzima njeno razrješenje.

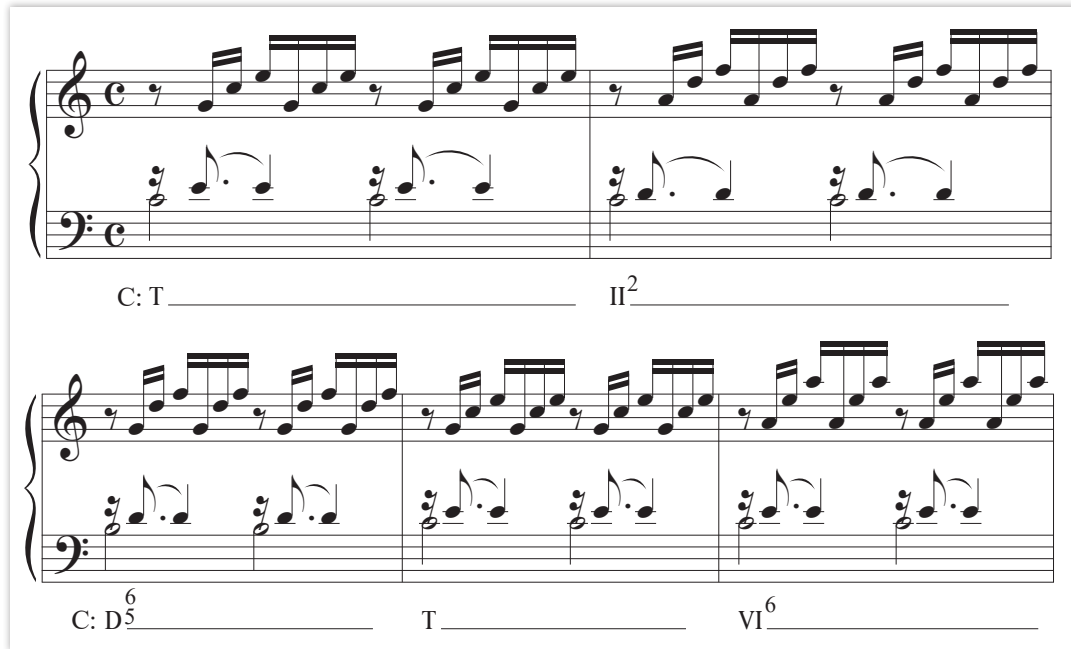
 Primjer 3.24: Licencija septime kod II⁷



C: II⁶₅ D⁶ II⁶₅ D² II⁴₃ D⁶₅

 Primjer 3.25:

J. S. Bah, *Dobro temperovani klavir*, I sveska, Preludijum 1 (odlomak)



The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line is accompanied by figured bass notation. The first system has figures: C: T _____ II² _____. The second system has figures: C: D⁶ _____ T _____ VI⁶ _____.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



Musical staff a) showing a melody in C major, 4/4 time. The melody starts on C4, moves to D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then descends: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final note is C4.

b)



Musical staff b) showing a melody in C major, 4/4 time. The melody starts on C4, moves to D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, then descends: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final note is C4.

c)



Musical staff c) showing a melody in G major, 3/4 time. The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final note is C4.

d)

e)

f)

2. Odredi tonalitet, harmonske funkcije i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

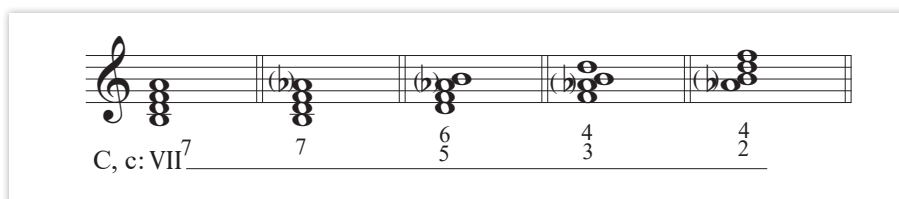
3. Sljedeći primjer odsviraj, prepoznaj i označi septakord II stupnja i njegove obrtaje, pa zatim odredi i ostale harmonske funkcije.

J. S. Bah, koral *Komm Got Schopfer heiliger Geist* (odlomak)

SEPTAKORD VII STUPNJA I NJEGOVI OBRTAJI

Septakord na VII stupnju (naziva se i vođični) jeste po svom sastavu u duru i melodijskom molu poluumanjeni (C-dur: h-d-f-a), u molduru i harmonskom molu umanjeni (a-mol: gis-h-d-f), a u prirodnom molu mali durski (a-mol: g-h-d-f). Kao umanjeni septakord, sastoji se od umanjenog kvintakorda i umanjene septime, i kao takav je najrasprostranjeniji u klasičnoj harmoniji. S obzirom na to da se sastoji od tri male terce i dijeli oktavu na jednake djelove, osnovni oblik i obrtaji su po zvučnosti identični. U strogom harmonskom stavu se pojavljuje kao potpun, a ukoliko je nepotpun (bez kvinte), obično mu se udvaja terca. On sadrži u sebi dva tritonusa (npr. u C-molduru i c-molu je dominantni f-h i subdominantni as-d), što mu daje naglašenu disonantnost. Zbog toga je u klasicizmu ovaj akord bio omiljen za izražavanje dramske napetosti. Vođični septakord je izraziti predstavnik dominantne funkcije.

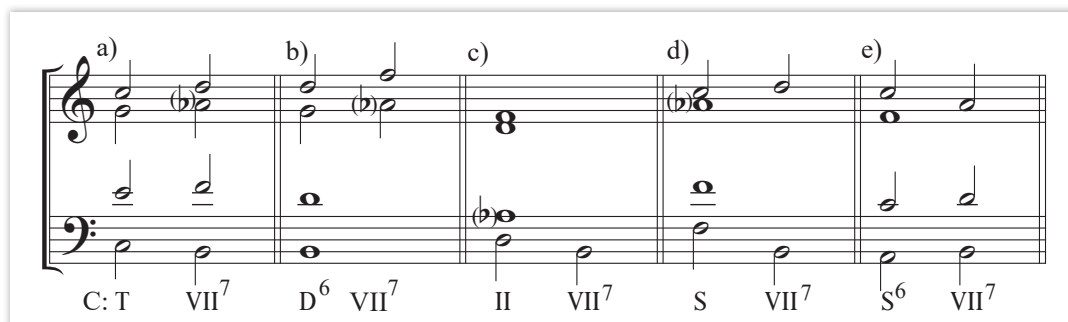
 **Primjer 3.26:** Vođični septakord i njegovi obrtaji



C, c: VII⁷ 7 6/5 4/3 4/2

Septima se kao i kod svih drugih septakordâ obično uvodi na tri načina: postupnim pokretom (primjer 3.27a, b), pripremljeno ili zadržano (obično poslije akordâ subdominante funkcije, primjer 3.27c, d) i skokom (primjer 3.27e).

 **Primjer 3.27:**



a) C: T VII⁷ b) D⁶ VII⁷ c) II VII⁷ d) S VII⁷ e) S⁶ VII⁷

Napomena: S obzirom na to da je vođični septakord (VII⁷) tipičniji kao umanjeni, u primjerima se češće koristi moldur i harmonski mol.

Kao izraziti predstavnik dominantne funkcije, vođični septakord i njegovi obrtaji se prvenstveno razrješavaju u toniku. Vođični septakord ima tri kritična tona: vođicu, septimu i kvintu, koji se razrješavaju na sljedeći način: vođica naviše, a septima i kvinta naniže. Ukoliko se septima VII⁷ nalazi iznad terce u vezi s toničnim kvintakordom, u postupnom suprotnom kretanju dolazi do nepoželjnih paralelnih kvinti koje se još nazivaju *Skarlatijeve kvinte*. Nepoželjne paralelne kvinte možemo izbjeći na više načina:

- ♦ udvajanjem terce toničnog kvintakorda (primjer 3.28b, e);

- postavljanjem septime VII^7 ispod terce (nepoželjne paralelne kvinte ćemo zamijeniti korektnim paralelnim kvartama (primjer 3.28c, f);
- prilikom vezivanja obrtaja VII^7 (kvintsektakorda, terckvartakorda) sa T^6 , ove paralelne kvinte se izbjegavaju tako što udvajamo basov ton T^6 .

Napomena: Domenico Skarlatti (Domenico Scarlatti, 1685–1757) bio je italijanski kompozitor koji je komponovao različite muzičke forme. U svojim djelima koristio je paralelne kvinte, koje su kasnije nazivane njegovim imenom, ali ne u strogom već u slobodnom instrumentalnom stavu.

Primjer 3.28: Skarlatijeve kvinte

C: VII^7 T VII^7 T VII^7 T a: VII^7 t VII^7 t VII^7 t

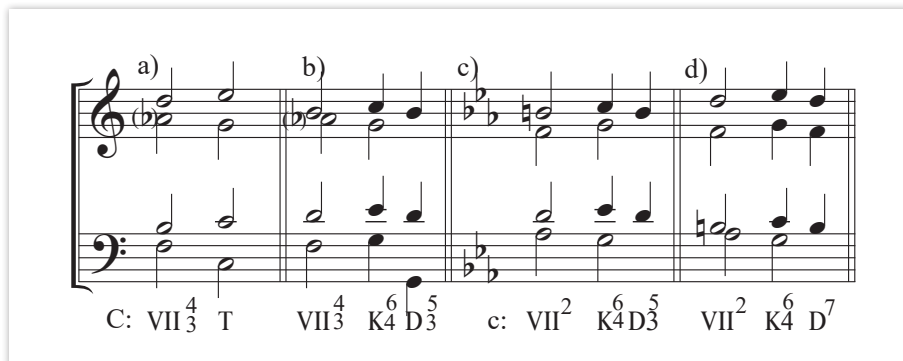
Obrtaji vodičnog septakorda razrješavaju se u toniku na sljedeći način: VII_5^6 i VII_3^4 se razrješavaju u T^6 dok se VII_2^4 razrješava u T_4^6 . Razrješenje VII_5^6 u tonični kvintakord bilo bi nemoguće zbog obaveznih paralelnih kvinti (Skarlatijeve kvinte). U vezi VII_5^6 - T^6 kao i VII_3^4 - T^6 , paralelne kvinte ćemo izbjeći ukoliko toničnom sektakordu udvojimo basov ton (primjer 3.29b, d).

Primjer 3.29:

C: VII_5^6 T VII_5^6 T^6 VII_5^6 T^6 VII_3^4 T^6 VII_3^4 T^6 VII_2^4 T_4^6 II^6

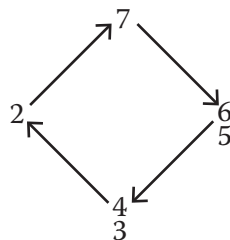
Budući da VII^7 s akordima subdominantne funkcije (S i II) imaju po dva ili tri zajednička tona, u određenim situacijama može i sam imati subdominantnu funkciju. Pogotovo se to odnosi na umanjeni septakord čija je septima (c-mol: h-d-f-as) vođica za dominantu naniže – izraziti subdominantni element. Iz tog razloga VII^7 možemo smatrati bifunkcionalnim akordom. Ova bifunkcionalnost se ogleda prvenstveno u vezama kao što su VII_3^4 -T i u vezama VII_3^4 i $\frac{4}{2}$ sa K_4^6 D_3^5 . Pri vezi VII_3^4 -T kvartni skok u basu podsjeća na plagalnu vezu, dok se razrješenje VII_2^4 u T_4^6 , koje se nalazi na jakom taktovom dijelu, u stvari poklapa s kadencirajućim kvartsektakordom na dominantu (primjer 3.30d).

 Primjer 3.30:

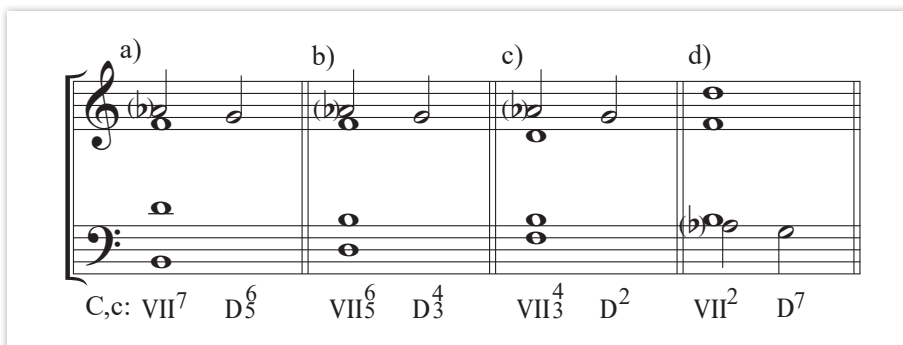


C: VII₃⁴ T VII₃⁴ K₄ D₃⁵ c: VII² K₄ D₃⁵ VII² K₄ D⁷

Razrješenje vodičnog septakorda (VII⁷) u terčno srodni D⁷ je vrlo moguće i krajnje jednostavno zahvaljujući tome što imaju tri zajednička tona. Ukoliko se u toj vezi samo septima kreće naniže, vodični septakord djeluje samo kao zadržica i gubi svoju samostalnost. Ovo ne možemo nazvati razrješenjem, već samo prelaskom iz jednog akorda dominantne funkcije u drugi. Redosljed obrtaja u vezi VII-D podudara se sa smjerom kazaljke na satu.



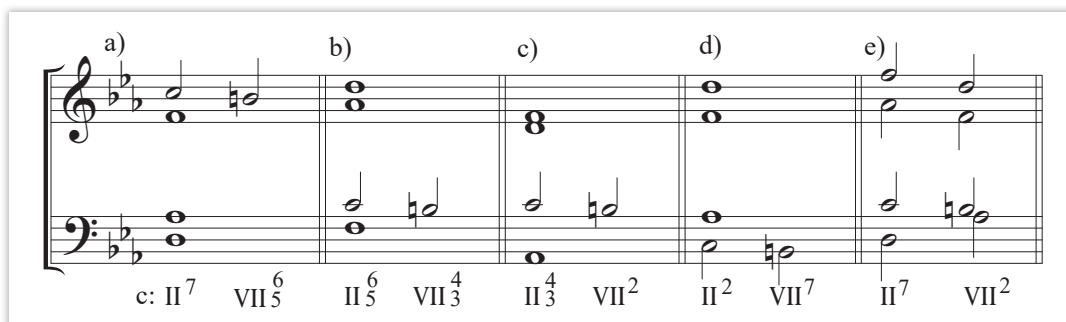
 Primjer 3.31:



C,c: VII⁷ D₃⁶ VII₅⁶ D₃⁴ VII₃⁴ D² VII² D⁷

Isti redosljed možemo primijeniti u nešto rjeđoj vezi dva terčno srodna septakorda II i VII stupnja. Ponekad u ovoj vezi uz pravilno razrješenje kritičnog tona, septime jednog i pripremljene septime drugog septakorda, ostala dva glasa se ne zadržavaju već zamjenjuju svoja mjesta (primjer 3.32e).

 Primjer 3.32:




a) b) c) d) e)

c: II⁷ VII⁵ II⁵ VII⁴ II⁴ VII² II² VII⁷ II⁷ VII²

Između pojedinih oblika vodičnog septakorda često se mogu naći prolazni akordi glavnih funkcija kao što su T⁶ ili $\frac{6}{4}$ ili S⁴, VI⁶ i sl.

 Primjer 3.33:



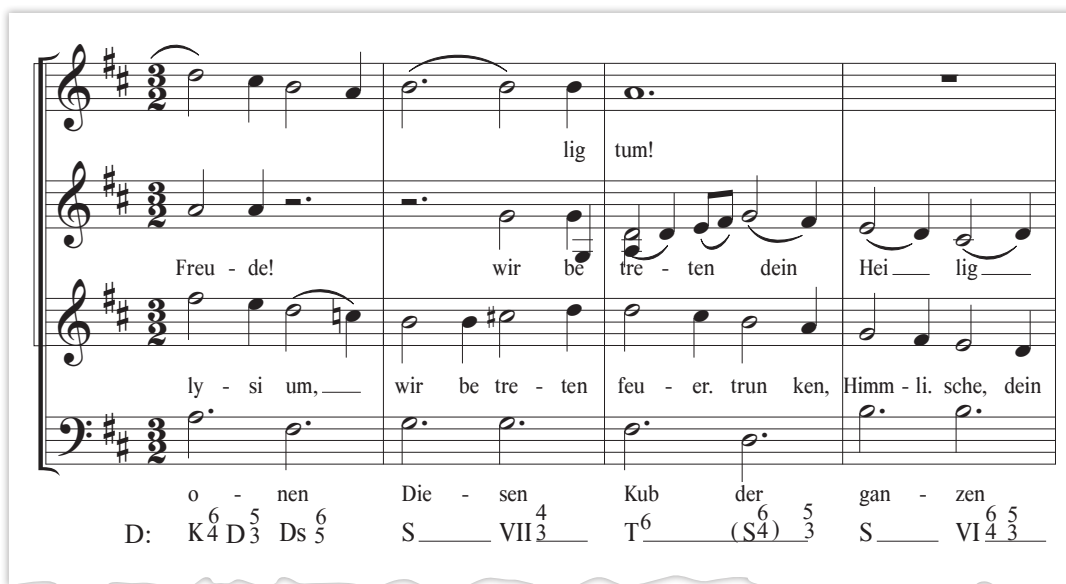
a) b) c) d) e)

a: VII⁷ VI⁶ VII⁵ VII⁵ t⁶ VII⁴ VII⁴ t⁴ VII² VII² D VII⁴ VII⁵ s⁴ VII⁷

ZADATAK: Odsviraj sve cjeline u okviru primjera 3.33 i obrati pažnju na kretanje svih glasova. Šta primjećuješ?

 Primjer 3.34:

L. van Beethoven, *Simfonija br. 9, Oda radosti* (odlomak)



Freu - de! wir be - tre - ten dein Hei - lig - tum!

ly - si um, wir be tre - ten feu - er. trun ken, Himm - li. sche, dein

o - nen Die - sen Kub der gan - zen

D: K⁶ D⁵ D⁶ S VII⁴ T⁶ (S⁴)⁵ S VI⁶ 5³

Seid um - schlun - gen Mil - li
tum! Freu - de, schö - ner Göt - ter.fun - ken, Toch - ter aus E
Hei - lig. tum! Freu - de!
Welt.

D: $K_4 D^6$ $\frac{5}{3}$ VI^7 DD^7 VII^6 $\frac{6}{5}$ T

Napomena: U okviru primjera 3.34 pojavljuju se dva nova akorda (vantonalne dominante) o kojima će biti riječi u 6. poglavlju. Na kanalu YouTube pronadi snimak Betovenove „Ode radosti“ u kojem kompoziciju možeš slušati uz praćenje klavirskog izvoda orkestarske partiture.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

c)

d)

e)

u.3

7 6 2 6 4 6 7 4 3 2 6 6 4-3 6 6 7
3 4 3 4 5 4

f)

š.3

#6 6 7 #6 6 6 # #4 #6 6 7
4 5 5 2 3 3

g)

š.3

6 4 6 6 6 7 2 6 7 7
3 3 4 4

2. U zadatom primjeru pronađi i označi VII⁷ i njegove obrtaje:

a) J. Brahms, *Mađarska igra* br. 5 (odlomak)

Allegro
f *passionato.*

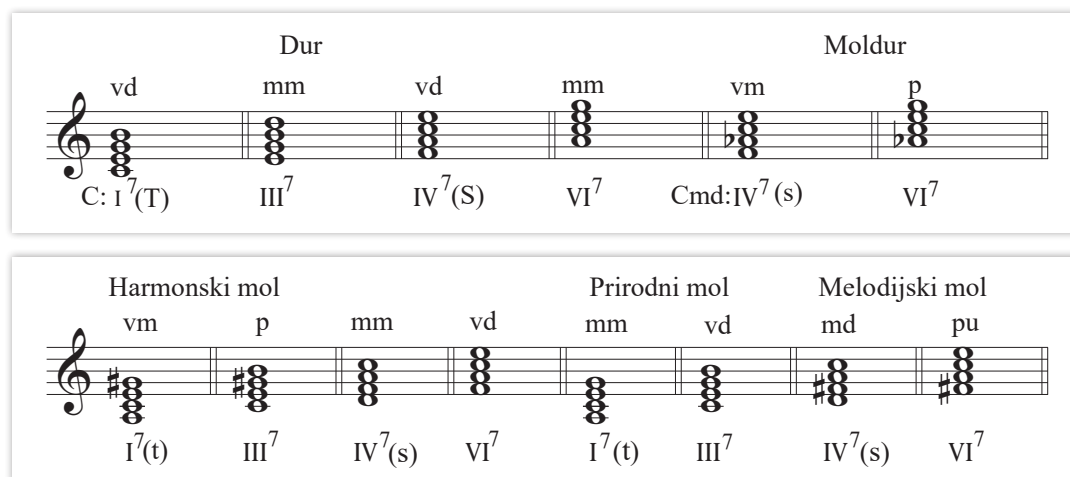
p *sf*

SPOREDNI SEPTAKORDI

Nešto slabiju upotrebu i značaj u harmonskom kretanju imaju sporedni septakordi u koje ubrajamo septakorde na I, III, IV i VI stupnju. Njihova harmonska funkcija nije tako jasno određena kao kod glavnih septakordâ, zbog čega se kao samostalni akordi rjeđe koriste. Najčešće ćemo ih naći u sekvencama, po kojima su i dobili ime „sekvenc-akordi“. Po svom sklopu mogu biti:

- **veliki durski:** na I i IV u duru, III u prirodnom molu i VI u harmonskom molu;
- **veliki molski:** na IV u molduru i I u harmonskom molu;
- **mali molski:** III i VI u duru, I i IV u prirodnom molu (IV i u harmonskom molu);
- **poluumanjeni:** na VI u melodijskom molu;
- **prekomjerni:** na III u harmonskom molu i VI u molduru.

Primjer 3.35:



Dur

Moldur

vd mm vd mm vm p

C: I⁷(T) III⁷ IV⁷(S) VI⁷ Cmd:IV⁷(s) VI⁷

Harmonski mol Prirodni mol Melodijski mol

vm p mm vd mm vd md pu

I⁷(t) III⁷ IV⁷(s) VI⁷ I⁷(t) III⁷ IV⁷(s) VI⁷

Sporedni septakordi na I, IV i VI stupnju imaju jedan kritičan ton – septimu, koja se po pravilu razrješava naniže, dok III⁷, osim septime, ima kritičnu i kvintu koja predstavlja vodiču tonaliteta. Septima kao kritičan ton najčešće se uvodi postupno kao prolaznica, može biti pripremljena (zadržana iz prethodnog akorda), ili je obično iza akorda istog stupnja te je stoga možemo uvesti skokom.

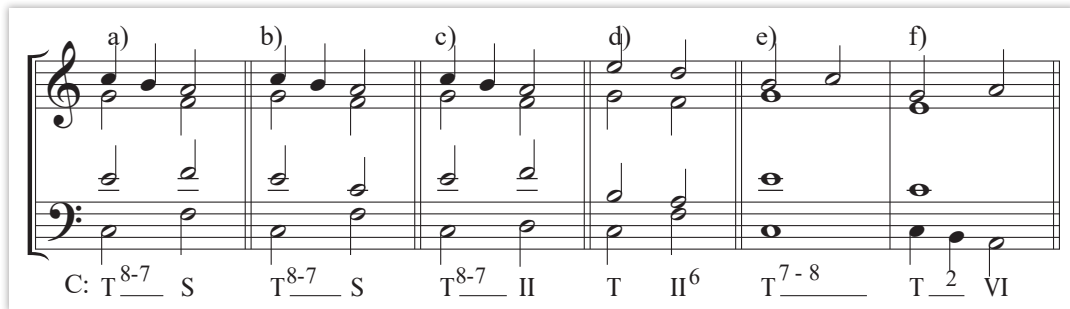
Sporedni septakordi se najčešće rješavaju u akorde s kojima stoje u prividno dominantnom odnosu, odnosno u kvintakorde (ili septakorde) koji su udaljeni za kvartu naviše (ili kvintu na niže npr. T⁷-S, III⁷-VI, VI⁷-II). Pored ovog razrješavanja, postoje i druga razrješavanja od kojih izdvajamo:

- razrješavanje sporednog septakorda u susjedni kvintakord ili septakord (za sekundu naviše), što je analogno vezi D⁷-VI;
- razrješavanje sporednog septakorda u kvintakord ili septakord za tercu naniže – terčni srodnici (analogno vezi VII⁷-D).

Septakord na I stupnju (T⁷) u duru je veliki durski, prirodnom molu mali molski, dok je u harmonskom i melodijskom molu veliki molski septakord. On se prvenstveno razrješava u **subdominantu** s kojom stoji u prividno dominantnom odnosu, i ta veza odgovara vezi D⁷-T s pravilnim razrješavanjem septime naniže (primjer 3.36a, b). Pravilno razrješavanje septime nije

moguće u harmonskom molu, jer bi izazvalo pokret prekomjerne sekunde, dok je u prirodnom molu korektno. Osim u subdominantu, T^7 se može razriješiti i u kvintakord na II stupnju, što odgovara vezi D^7-VI (primjer 3.36c), dok je razrješenje u VI stupanj najtipičnije u nizu $T-T^4-VI$, gdje je septima samo prolaznica u basu (primjer 3.36f). Ukoliko se velika septima T^7 razrješava naviše, onda je riječ o običnoj zadržici 7-8 na toničnom kvintakordu, a ne o samostalnom toničnom septakordu (primjer 3.36e).

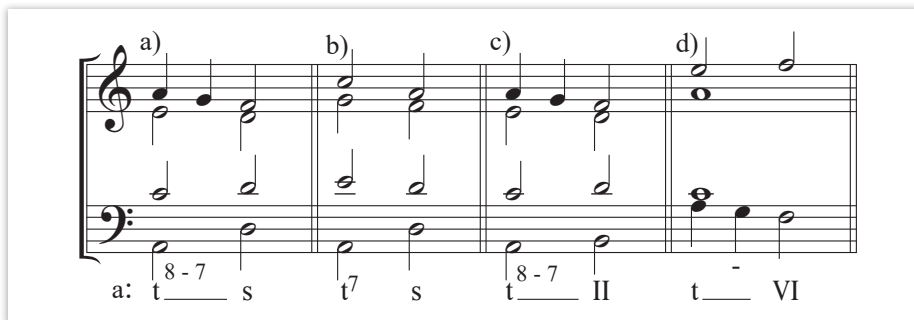
 Primjer 3.36:



C: T^{8-7} S T^{8-7} S T^{8-7} II T II⁶ T^{7-8} T² VI

U prirodnom molu t^7 se sastoji od molskog kvintakorda i male septime, koja se razrješava postupno naniže (za cijeli stepen) u tercu subdominante ili kvintu II stupnja (primjer 3.37a, b, c). Pored toga, septima može da se pojavi kao prolaznica u basu između t i VI stupnja (primjer 3.37 d).

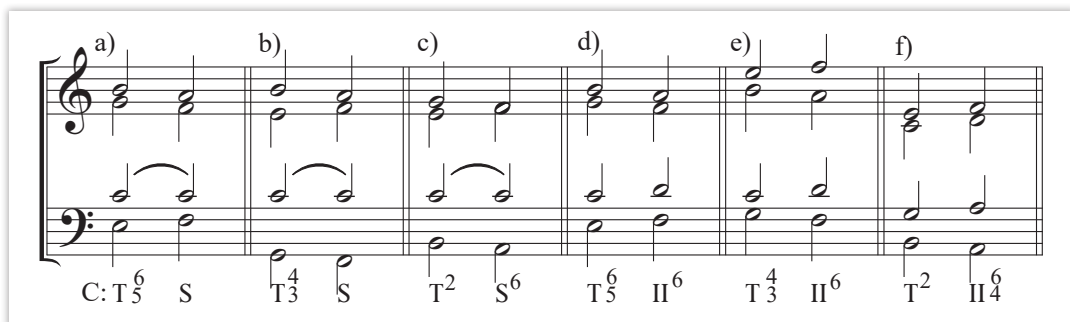
 Primjer 3.37:



a: t^{8-7} s t^7 s t^{8-7} II t VI

Tonični septakord ima svoja tri obrtaja, koji se takođe razrješavaju u **subdominantu**, i to: T^6_5 i T^4_3 u S^5_3 , a T^2_4 u S^6_4 . Osim u subdominantu, određeni obrtaji septakorda I stupnja se razrješavaju u II^6 i II^4 .

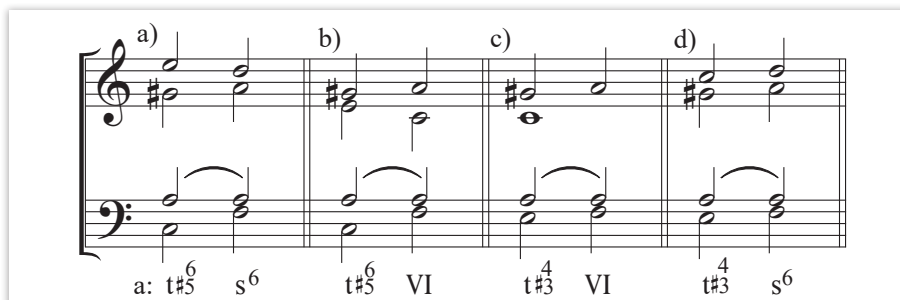
 Primjer 3.38:



C: T^6_5 S T^4_3 S T² S⁶ T^6_5 II⁶ T^4_3 II⁶ T² II⁴

Obrtaji t^7 se u harmonskom molu rijetko koriste, i razrješavaju se u različite akorde subdominantne funkcije. S obzirom na to da je septima istovremeno i vodica, ona se razrješava postupno naviše.

 Primjer 3.39:



a) b) c) d)

a: $t^{\#5}$ s^6 $t^{\#5}$ VI $t^{\#3}$ VI $t^{\#3}$ s^6

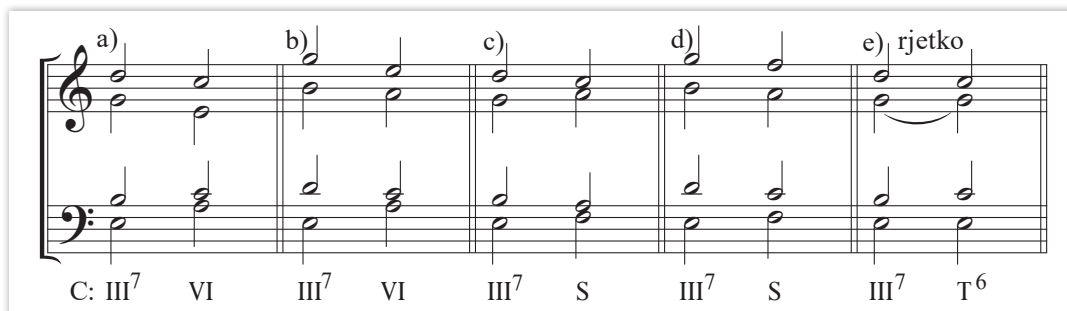
ZADATAK: U sljedećem primjeru odredi tonalitet, prepoznaj i obilježi T^7 i njegove obrtaje. Zatim zadatak odsviraj i analiziraj redoslijed harmonskih funkcija i njihova razrješavanja.

 Primjer 3.40:



Septakord na III stupnju (III^7) u duru je mali molški, u prirodnom molu veliki durški, a u harmonskom i melodijskom molu prekomjerni septakord. S obzirom na to da ima isključivo dominantnu funkciju, III^7 se najčešće razrješava u kvintakord na VI stupnju, a može se razriješiti i u subdominantu (S). Rjeđe se razrješava u tonični kvintakord jer bi razrješavanje septime naniže izazvalo nepoželjne skrivene oktave. Umjesto toga, može se riješiti u T^6 (primjer 3.41e). Međutim, rješenje septime i kvinte u sekstu toničnog sekstakorda bi izgledalo kao dvostruka zadržica pred tonikom, a ne kao samostalan septakord III stupnja. Obrtaji septakorda na III stupnju se rjeđe koriste, i razrješavaju se u kvintakord i sekstakord VI stupnja (primjer 3.41f, g, h).

 Primjer 3.41:



a) b) c) d) e) rjetko

C: III^7 VI III^7 VI III^7 S III^7 S III^7 T^6

f) C: III⁵₆ VI
 g) III⁴₃ VI
 h) III² VI⁶

Primjer 3.42:

J. S. Bah, Koral br. 4 *O Evgikeit, du Donnerwort* (odlomak)

So lang cin Got im Him - mel legt, und u - ber al - le
 Es wird sie pla - gen Kült und Hitz' Angst, Hun - ger Schre - cken

F: T VII⁶ T⁶ S⁷ D T VI II⁶ III⁷ VI

U harmonskom molu septakord na III stupnju je prekomjerni, i sastoji se od prekomjernog kvintakorda i velike septime, a u prirodnom molu od durskog kvintakorda i velike septime. Kao prekomjerni septakord on ima prvenstveno dominantnu funkciju, i kao takav razrješava se samo u VI stupanj (primjer 3.43a), dok se u prirodnom molu osim u VI može razriješiti i u subdominantu (primjer 3.43b). Obrtaji III⁷ se najčešće razrješavaju samo u VI stupanj (primjer 3.43d, e).

Primjer 3.43:

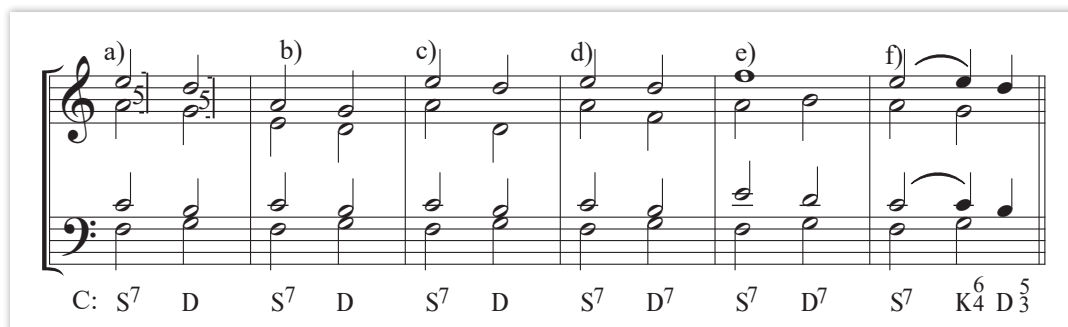
a) a: III^{#5} VI
 b) III^{#7} s
 c) III^{#7} VI
 d) III^{#3}₆ VI
 e) III^{#3}₆ VI

Septakord na IV stupnju (S⁷) u duru je veliki durski, a u molu mali molski septakord. Među sporednim septakordima on se najčešće koristi, naročito u kadencirajućoj vezi S⁷-D-T. Septakord na IV stupnju se, u kadenci i van nje, razrješava najčešće u dominantu. Ukoliko je akord postavljen tako da mu se terca septakorda nalazi iznad septime, gornja tri glasa se kreću postupno naniže, kao u vezi S-D. Međutim, ako se septima S⁷ nalazi iznad terce, u postupnom

suprotnom kretanju od basa doći će do paralelnih kvinti (primjer 3.44a) koje se izbjegavaju na sljedeće načine:

- ukoliko se septima S^7 nalazi ispod terce (primjer 3.44b);
- udvajanjem kvinte D kvintakorda (primjer 3.44c);
- vezivanjem S^7 sa D^7 (primjer 3.44d);
- upotrebom nepotpunog S^7 (bez kvinte) samo u duru i melodijskom molu (primjer 3.44e);
- upotrebom zadržičnog sekstakorda na dominantni ($D6-5$) ili još češće $K\frac{6}{4}$ $D\frac{5}{3}$ (primjer 3.44f).

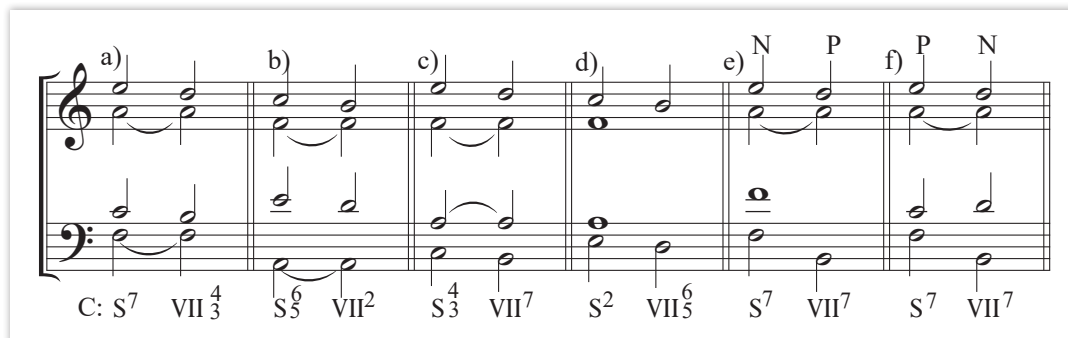
 Primjer 3.44:



C: S^7 D S^7 D S^7 D S^7 D^7 S^7 D^7 S^7 $K\frac{6}{4}$ $D\frac{5}{3}$

Nešto rjeđe, van kadence, septakord na IV stupnju razrješava se u kvintakord ili septakord na VII stupnju. Ovaj slijed funkcija predstavlja vezu S-D s obzirom na to da na VII stupnju imamo umanjeni kvintakord ili septakord, koji ne može predstavljati *prividnu toniku*. Zbog toga se u ovoj vezi ne može govoriti o prividno dominantnom odnosu, niti on može imati tu ulogu. Osnovni oblici se vezuju po sistemu potpuni i nepotpuni septakord (primjer 3.45e, f), dok se obrtaji vezuju unakrsno uz zadržavanje dva zajednička tona (primjer 3.45a, b, c, d).

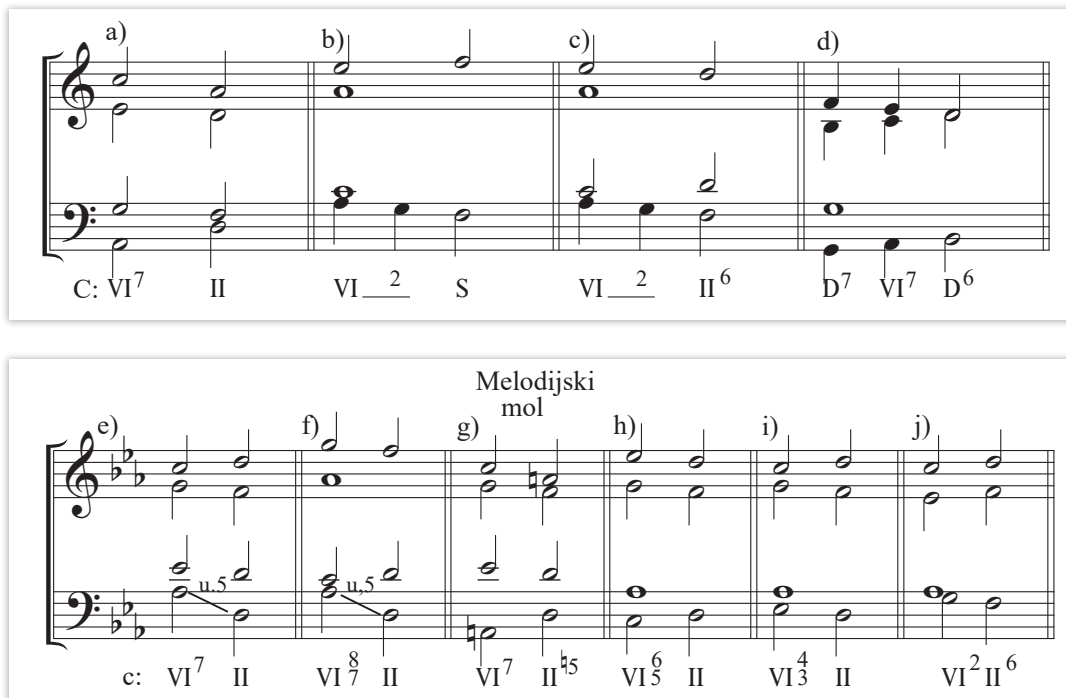
 Primjer 3.45:



C: S^7 $VII\frac{4}{3}$ $S\frac{6}{5}$ VII^2 $S\frac{4}{3}$ VII^7 S^2 $VII\frac{6}{5}$ S^7 VII^7 S^7 VII^7

Posljednji u grupi sporednih jeste **septakord na VI stupnju** (VI^7), koji je po sastavu u duru mali moltski, a u molu veliki durski. Pošto u svom sklopu sadrži kvintakorde I i VI stupnja, izraziti je predstavnik tonične funkcije. Najčešće se vezuje s kvintakordom na II stupnju s kojim stoji u prividno dominantnom odnosu. Možemo ga naći i ispred subdominante, ali obično u nizu $VI-VI^2-S$, kada septima ima ulogu prolaznice u basu koja povezuje ova dva terčno srodna kvintakorda. Kao prolazni septakord na VI stupnju može se umetnuti i između obrtaja dominantne funkcije ($D^7-VI^7-D^6$ i sl.).

 Primjer 3.46:



a) b) c) d)

C: VI⁷ II VI² S VI² II⁶ D⁷ VI⁷ D⁶

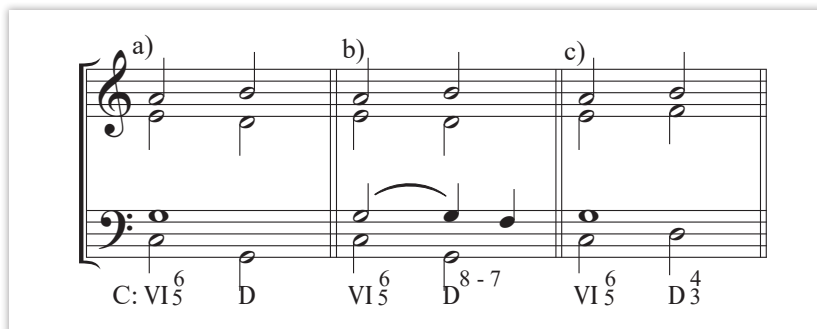
e) f) g) h) i) j)

Melodijski mol

c: VI⁷ II VI^{8/7} II VI⁷ II^{b5} VI⁶ II VI^{4/3} II VI² II⁶

Kvintsextakord VI stupnja po sastavu odgovara toničnom kvintakordu s dodatom sekstom. Prilikom razrješenja ovog oblika u dominantu septima nije kritičan već zajednički ton, tako da ova veza odgovara vezi II⁶ T *sixte ajoutée*, s kojom smo se ranije upoznali. Da bi dominanta sačuvala svoje karakteristike i napetost, češće se pojavljuje kao septakord.

 Primjer 3.47:

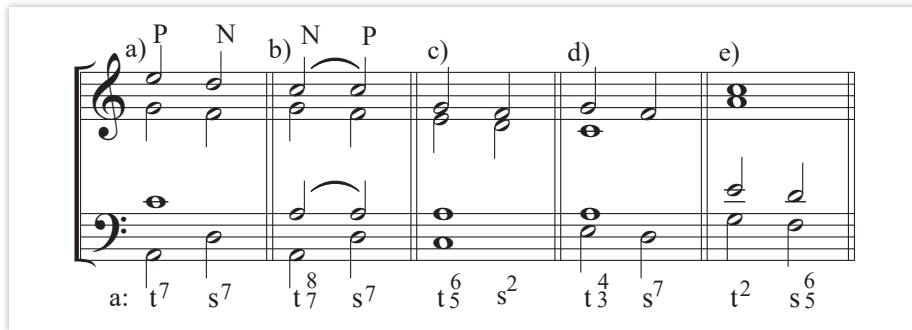


a) b) c)

C: VI⁵ D VI⁵ D⁸⁻⁷ VI⁵ D^{4/3}

Svi sporedni septakordi (izuzev subdominantnog) razrješavaju se u kvintakord, s kojim stoje u prividno dominantnom odnosu. Osim u kvintakorde, ova veza se često realizuje i sa septakordima, što odgovara vezi dva kvintno srodna septakorda u dominantnom odnosu (o takvoj vezi smo već govorili), gdje je prvi potpun a drugi nepotpun, i obratno (primjer 3.48a, b). Obrtaji se vezuju po unakrsnom redosljedu uz zadržavanje dva zajednička tona. Na taj način vezujemo T⁷-S⁷, III⁷-VI⁷ i VI⁷-II⁷.

 Primjer 3.48:

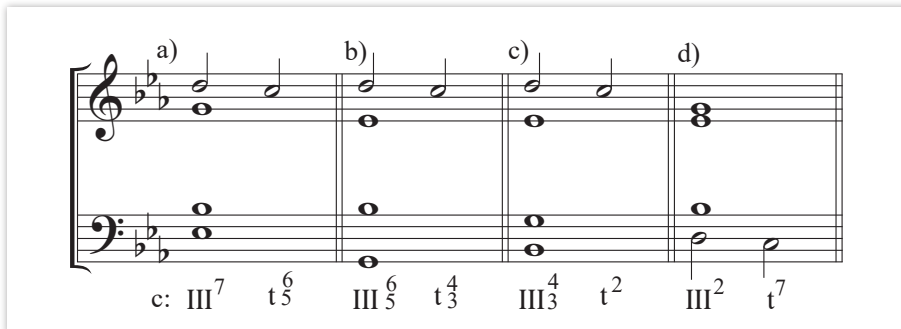


a) P N b) N P c) d) e)

a: t⁷ s⁷ t⁸₇ s⁷ t⁵ s² t³ s⁷ t² s⁵⁶

Osim u kvintno srodne, sporedni septakordi se razrješavaju i u terčno srodne septakorde, po uzoru na vezu VII⁷-D⁷. Septima prvog akorda se razrješava za sekundu naniže u osnovni ton novog septakorda, dok je septima istog akorda zajednički ton i obično je pripremljena. U ovoj vezi imamo tri zajednička tona, a da bi oni ostali u istom glasu, redosljed razrješavanja obrtaju je u smjeru kazaljke na satu.

 Primjer 3.49:



a) b) c) d)

c: III⁷ t⁶₅ III⁶₅ t⁴₃ III⁴₃ t² III²₂ t⁷

Zbog njihove česte primjene u sekvencama, sporedne septakorde nazivamo još i *sekvenc-akordi*.

Pod sekvencom podrazumijevamo **uzastopno** ponavljanje jednog melodijskog ili harmonskog modela (teme, motiva) na drugim tonskim visinama. Tema koja se ponavlja naziva se „model“, a njegovo ponavljanje „sekventne karike“. Ako se sekvenca izvodi samo u jednom glasu, onda je nazivamo melodijska, a ako se sekvenca ponavlja u više glasova, onda je riječ o melodijsko-harmonskoj sekvenci u kojoj glavnu ulogu imaju sekvenc-akordi. Model sekvence sastoji se od veze dva ili tri akorda (najčešće u prividno dominantnom ili terčnom odnosu). Dužina sekvence je različita, ali najčešće su one sekvence u kojima se model ponavlja dva i po puta. Interval transpozicije modela je najčešće sekunda, zatim terca, rjeđe kvarta i kvinta, dok smjer kretanja sekvence može biti uzlazan i silazan.

Kod sekvence (dijatonske, nemodulirajuće), prilikom transponovanja modela na nove tonske visine zadržava se tonska građa osnovne ljestvice. Da bi model ostao dosljedan, prilikom njegovog prenošenja na druge tonske visine u sekventnim karikama, dolazi do djelimičnih intervalskih promjena. Kao posljedica doslovnog ponavljanja, tokom sekvence (ne u modelu), mogu se pojaviti i neke nepravilnosti, kao na primjer: udvajanje vođice, pokreti prekomjernih intervala, odstupanje od uobičajenog slijeda funkcija itd.

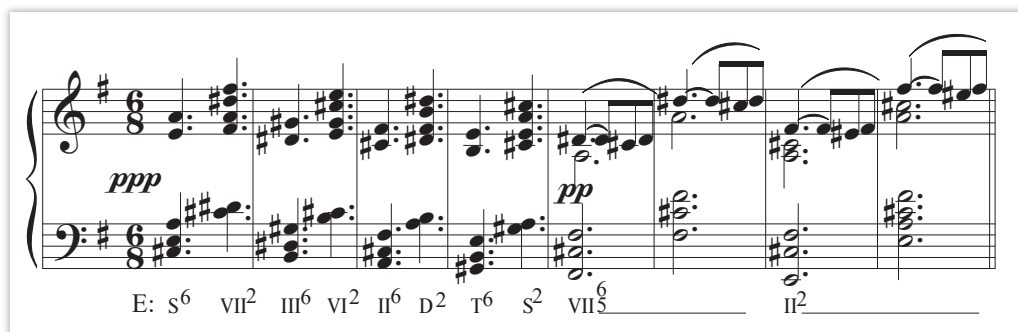
Kod sekvenci u molu češće se koriste akordi iz prirodnog mola, osim u modelu i posljednjem ponavljanju za koje je radi očuvanja funkcionalne određenosti akordâ značajan harmonski mol.

Ponekad posljednje ponavljanje modela kod ovih sekvenci u molu, radi lakšeg povezivanja s kadencom, može biti izmijenjeno.

Sekvenca se bitno razlikuje od prostog (ili oktavnog) ponavljanja i predstavlja spoj jedinstva i raznovrsnosti. Jedinstvo se ispoljava u ponavljanju istog modela, a raznovrsnost u njegovom transponovanju na druge tonske visine, čime se značajno mijenja harmonski plan. Sljedeći primjer pokazuje primjenu sekundno-silazne (1-4 takt) i tercno-uzlazne (5-8 takt) sekvence.

 Primjer 3.50:

P. I. Čajkovski, *V Simfonija*, op. 64, I stav (odlomak)



E: s⁶ VII² III⁶ VI² II⁶ D² T⁶ S² VII⁵ II²

Bilo da se sekvenca koristi za izgradnju tematskih cjelina, razradu već ranije izloženog tematskog materijala, ili za izgradnju međustavova i prelaznih odsjeka koji povezuju djelove oblika (u invenciji, fugi, sonatama, koncertima itd.), njena uloga i značaj su od neprocjenjive vrijednosti, i zbog toga sekvenca predstavlja važno sredstvo melodijskog i harmonskog razvoja muzičkih oblika.

PITANJA I ZADACI

1. Imenuj sve oblike septakordâ i klasifikuj ih prema njihovoj funkciji u tonalitetu.
2. Objasni primjenu dominantnog septakorda i njegovih obrtaja.
3. Objasni primjenu i ulogu septakordâ na II i VII stupnju u tonalitetu.
4. Navedi sporedne septakorde i objasni njihov značaj u tonalitetu.
5. Objasni pojam sekvenc-akordi.
6. Šta je sekvenca? Nabroj koje vrste poznaješ.
7. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



8. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima.

9. Prepoznaj i označi sekvence u sljedećem primjeru:

a) L. van Beethoven, *Sonata* u B-duru, op. 106, II stav (odlomak)

b) Grupa Iglis (Eagles), *Hotel California* (odlomak)

Napomena: Čitava kompozicija „Hotel California“ može se naći na kanalu YouTube u *unplugged* verziji ili sa tekstom.

#4.

NONAKORD SA OBRTAJIMA I HARMONSKE VEZE U PODVRSTAMA DURA I MOLA

Kroz ovo poglavlje osposobićeš se da:

- razumiješ pojmove petozvuk i nonakord
- razlikuješ tipove nonakorda
- razlikuješ i označiš obrtaje nonakorda
- prepoznaš pojavu nonakorda i njegovih obrtaja u zadanom primjeru
- prepoznaš pojavu moldura, prirodnog i melodijskog mola u primjerima
- razumiješ šta je frigijski obrt
- razlikuješ harmonske veze karakteristične za moldur, prirodni i melodijski mol.

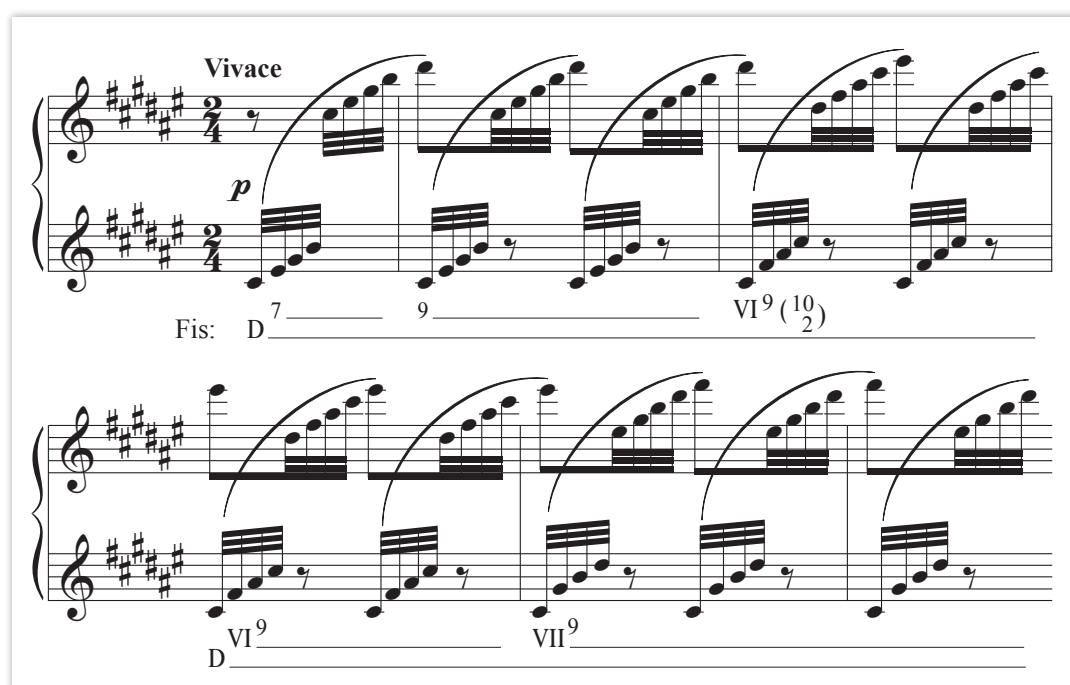


NONAKORD I NJEGOVI OBRTAJI

Nonakord je vrsta akorda u okviru kog zvuči pet različitih tonova poredanih po tercama, pa se zato naziva i petozvuk. Sastoji se od osnovnog tona, terce, kvinte, septime i none. Može se reći da se nonakord dobija i tako što se na septakord doda još jedna terca. Ime je dobio po noni, intervalu od devet stupnjeva, koja predstavlja rastojanje od najnižeg (osnovnog) do najvišeg tona akorda. U odnosu na veličinu none, koja može biti mala i velika, postoje mali i veliki nonakord. Mali sadrži malu nonu, a veliki nonakord veliku.

Primjer 4.1:

F. List, *Godine hodočašća* (odlomak)



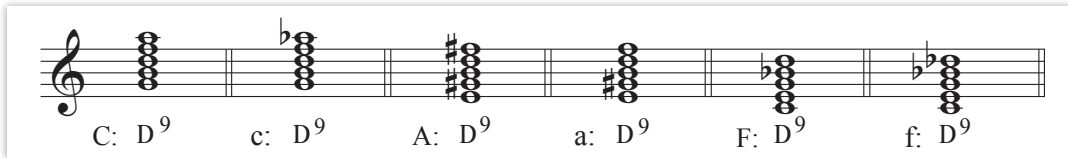
Fis: D⁷ 9 VI⁹(¹⁰₂)

D VI⁹ VII⁹

Nonakord može da se izgradi na svakom stupnju ljestvice. Istorijski, u baroku se ne pojavljuje kao samostalan akord nego samo nona kao vanakordski ton (zadržica, skretnica ili prolaznica). U klasicizmu i ranom romantizmu upotrebljava se jedino dominantni nonakord (D⁹), a od druge polovine XIX vijeka uz njega se počinju primjenjivati i ostali nonakordi. Zbog njegove učestalosti ovdje će se pažnja posvetiti dominantnom nonakordu, njegovoj primjeni, obrtajima i načinu vezivanja sa ostalim akordima.

Dominantni nonakord se najčešće koristi u svom osnovnom obliku i obilježava se sa D⁹, a može imati i puniju oznaku, kada se broju 9 mogu dodati još i brojevi 3, 5 ili 7, na osnovu ostalih intervala koje taj akord sadrži (D⁹₃, D⁹₅). Razlikuju se veliki i mali D⁹. Veliki se nalazi u durskom tonalitetu, a mali u harmonskom molu i molduru. Češće je u upotrebi mali, jer mala nona ima zvučno veću težnju ka razrješenju.

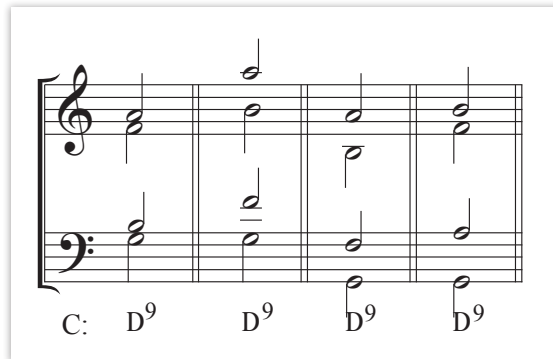
 **Primjer 4.2:** D⁹ sa velikom i malom nonom, u raznim tonalitetima



C: D⁹ c: D⁹ A: D⁹ a: D⁹ F: D⁹ f: D⁹

S obzirom na to da je D⁹ po broju tonova petozvuk, u četvoroglasnom stavu jedan od pet tonova mora da se izostavi. Najčešće se izostavlja kvinta, eventualno septima, jer je terca akorda vodica tonaliteta, pa treba da ostane u njegovom sastavu. Dominantni nonakord se u četvoroglasni stav postavlja tako da se ton none nalazi najmanje devet stupnjeva iznad osnovnog tona, nikako za sekundu više, ili u obrtaju ispod njega. Po mogućnosti, nona, kao najizrazitiji ton ovog akorda, treba da bude u najvišem glasu.

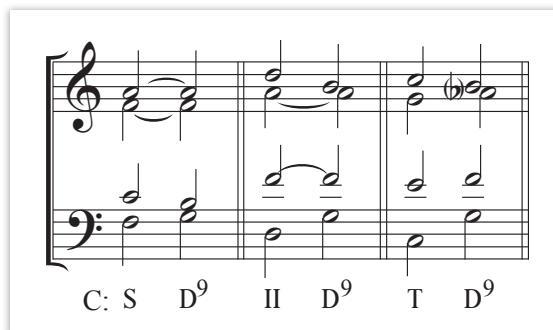
 **Primjer 4.3:** Postavljanje D⁹ u četvoroglasni stav



C: D⁹ D⁹ D⁹ D⁹

Pojava D⁹ je najuobičajenija poslije akordâ subdominantne funkcije (S ili II), jer je tako nona pripremljena. Pored toga, nona može biti uvedena i postupno, dok se uvođenje skokom izbjegava.

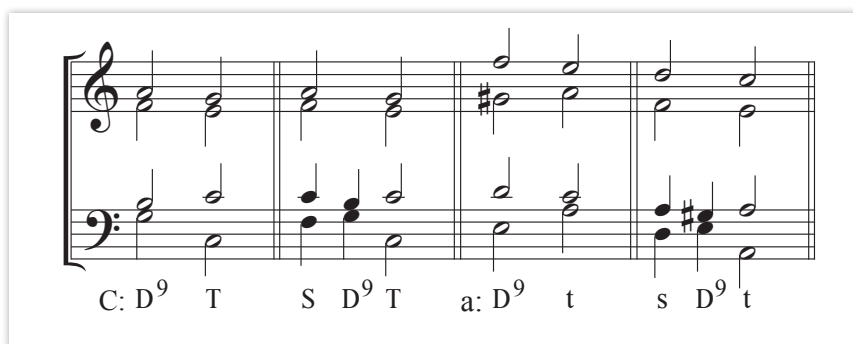
 **Primjer 4.4:** Vezivanje D⁹ s prethodnim akordom



C: S D⁹ II D⁹ T D⁹

Dominantni nonakord, koji je nepotpun (bez kvinte), razrješava se u potpuni tonični kvintakord. Ovaj princip je poznat iz vezivanja nepotpunog dominantnog septakorda s toničnim kvintakordom. Nonakord na dominantni je disonantan akord s velikom težnjom ka razrješanju jer sadrži tri kritična tona: tercu (vodicu), septimu i nonu. Kao i kod dominantnog septakorda, vodica se razrješava naviše, septima naniže, a nona kao i septima – postupno naniže.


 Primjer 4.5: Razrješavanje D⁹

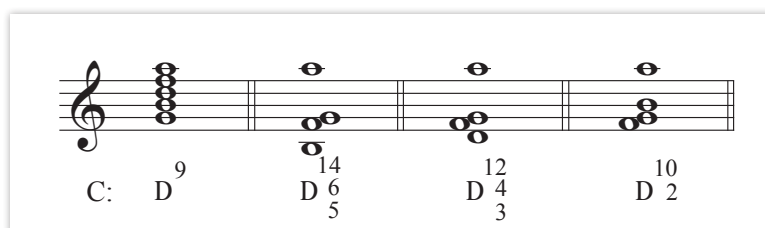


C: D⁹ T S D⁹ T a: D⁹ t s D⁹ t

Pored nonakorda, koji je osnovni oblik akorda, u upotrebi su i tri obrtaja. Četvrti obrtaj nonakorda se ne upotrebljava jer bi se tada nona morala nalaziti u basu, ispod osnovnog tona, a to nije moguće u okvirima standardnog harmonskog jezika.

Obrtaji nonakorda imaju iste oznake kao i obrtaji septakorda, samo što im se dodaje najveći broj, koji označava intervalski odnos (rastojanje) od basovog tona do none iz osnovnog oblika akorda. Za prvi obrtaj, iznad oznake $\frac{6}{5}$, dodaje se broj 14 ($\frac{14}{5}$), drugom obrtaju se na $\frac{4}{3}$ dodaje broj 12 ($\frac{12}{3}$), a kod trećeg obrtaja na oznaku 2 se dodaje broj 10 ($\frac{10}{2}$). Za prvi, drugi i treći obrtaj nonakorda upotrebljavaju se nazivi kvartdecimakord ($\frac{14}{5}$), duodecimakord ($\frac{12}{3}$) i decimakord ($\frac{10}{2}$) prema njihovom karakterističnom intervalu, odnosno najvećem broju u označavanju.

 Primjer 4.6: Obrtaji nonakorda



C: D⁹ D $\frac{14}{5}$ D $\frac{12}{3}$ D $\frac{10}{2}$


 Primjer 4.7:

J. Hajdn, *Gudački kvartet op. 74 br. 3*, II stav (odlomak)



E: T D² T⁶ D⁵ T D² T⁶ D¹⁴/₅

Kao i dominantni nonakord, svi njegovi obrtaji se razrješavaju u toničnu funkciju, s razrješanjem kritičnih tonova – none, septime i vođice. Prvi obrtaj se razrješava u tonični kvintakord, a drugi i treći obrtaj u tonični sekstakord, slično odgovarajućim obrtajima dominantnog septakorda.

 **Primjer 4.8:** Razrješnje obrtaja D⁹


C: D¹⁴₆₅ T D¹²₄₃ T⁶ D¹⁰₂ T⁶

 **Primjer 4.9:**

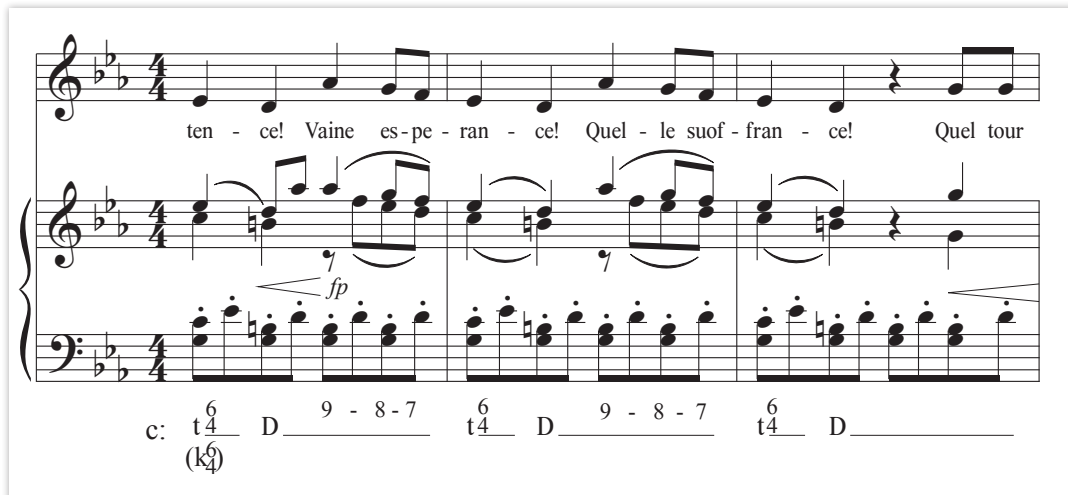
F. Mendelson, *Ozbiljne varijacije* (odlomak)

F: II DD⁷ D ¹⁰/₂ T⁶ VII⁷ T

Prepoznaćemo da je D⁹ samostalan akord (s nonom kao akordskim, a ne vanakordskim tonom) po tome što se nona istovremeno sa svim ostalim akordskim tonovima razrješava u toniku. Ali, u slučaju da se nona razriješi naniže, dok još uvijek traje dominantna funkcija (ostali tonovi se ne pomjeraju), nona je vanakordski ton u okviru dominantnog kvintakorda ili septakorda. Može se pojaviti kao zadržica, i tad se označava sa 9-8 ili 9-10, a često i u nizu 9-8-7. Ukoliko se koristi kao skretnica, označava se kao 8-9-8 ili 10-9-10, a ako je primijenjena kao prolaznica, oznaka će biti 8-9-10 ili 10-9-8. Nona u vidu vanakordskog tona se može pojaviti i u okviru ostalih harmonskih funkcija.

 **Primjer 4.10:** Nona kao vanakordski ton

K. V. Gluk, opera *Orfej i Euridika* (odlomak)



ten - ce! Vaine es-pe - ran - ce! Quel - le suof - fran - ce! Quel tour

c: $\overset{6}{t4}$ $\underset{(k4)}{D}$ 9 - 8 - 7 $\overset{6}{t4}$ $\underset{D}{D}$ 9 - 8 - 7 $\overset{6}{t4}$ $\underset{D}{D}$

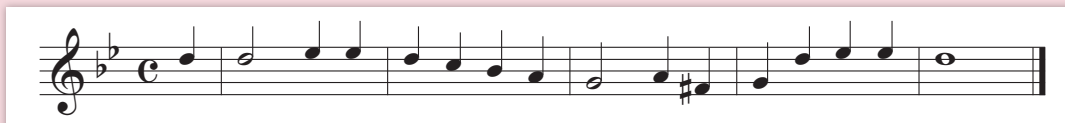
PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojmove nonakord i petozvuk.
2. Navedi tipove nonakorda.
3. Koji nonakord ima najveću primjenu u muzičkoj literaturi?
4. Harmonizuj zadate melodije u basu i sopranu:

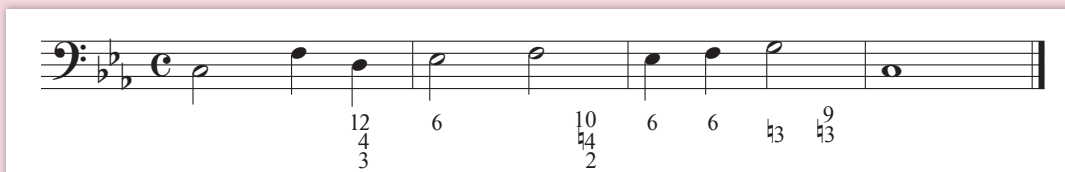
a)



b)



c)



12
4
3

6

10
4
2

6 6 $\flat 3$ $\overset{9}{\flat 3}$

d)

u.3

6/4 6 14/6 5 6 6 6 6 4 9

5. Dopuni primjer dodavanjem unutrašnjih glasova:

6. Naredni notni primjer odsviraj, uradi harmonsku analizu i označi u njemu pojavu nonakorda:

J. Hajdn, *Sonata op. 30 br. 3, II stav (odlomak)*

f

HARMONSKE VEZE U MOLDURU, PRIRODNOM I MELODIJSKOM MOLU

Tonalnu osnovu za umjetničku muziku još od XVII vijeka predstavljaju prirodni dur i harmonski mol, na šta ukazuju primjeri iz muzičke literature baroka, klasicizma, romantizma i dalje. Ostale vrste dura – harmonski (moldur) i melodijski (miksolidijski moldur), kao i mola – prirodni i melodijski, pojavljuju se samo povremeno, u pojedinim melodijskim i harmonskim obrtima, a nikad kao osnova čitave kompozicije ili njenog stava. Kad je mol u pitanju, njihova pojava redovno je povezana s melodijskim kretanjem, jer se prirodni mol javlja pri pokretu melodije od tona tonike ka dominantu naniže, a melodijski od tona dominante ka tonici naviše. Među vrstama dura, harmonski se manifestuje kroz primjenu karakterističnih akordâ, a melodijski se izuzetno rijetko pojavljuje.

Moldur (harmonski dur)

Harmonski dur ili moldur nastaje sniženjem VI stupnja prirodnog dura pa je, u odnosu na prirodni dur, karakterističan ton moldura upravo sniženi VI stupanj. Vrlo često i nastupa silaznim pokretom hromatskog polustepena iz VI stupnja dura u sniženi VI, koji se izvodi u istom glasu kako ne bi nastala unakrsnica. Takav pokret se može pojaviti u okviru akorda istog stupnja ili u vezi dva akorda. Sniženi VI stupanj ima ulogu kritičnog tona i razrješava se za polustepen naniže u dominantu, kao njena gornja vodica.

Primjer 4.11: C-moldur



Sniženi VI stupanj sadrže sljedeći ljestvični akordi:


- kao osnovni ton – prekomjerni kvintakord na VI stupnju moldura;
- kao tercu akorda – molski kvintakord na IV stupnju – molska subdominanta (oznaka s);
- kao kvintu – umanjeni kvintakord i poluumanjeni septakord na II stupnju;
- kao septimu – umanjeni septakord na VII stupnju;
- kao nonu – mali durski nonakord na V stupnju moldura (D⁹).

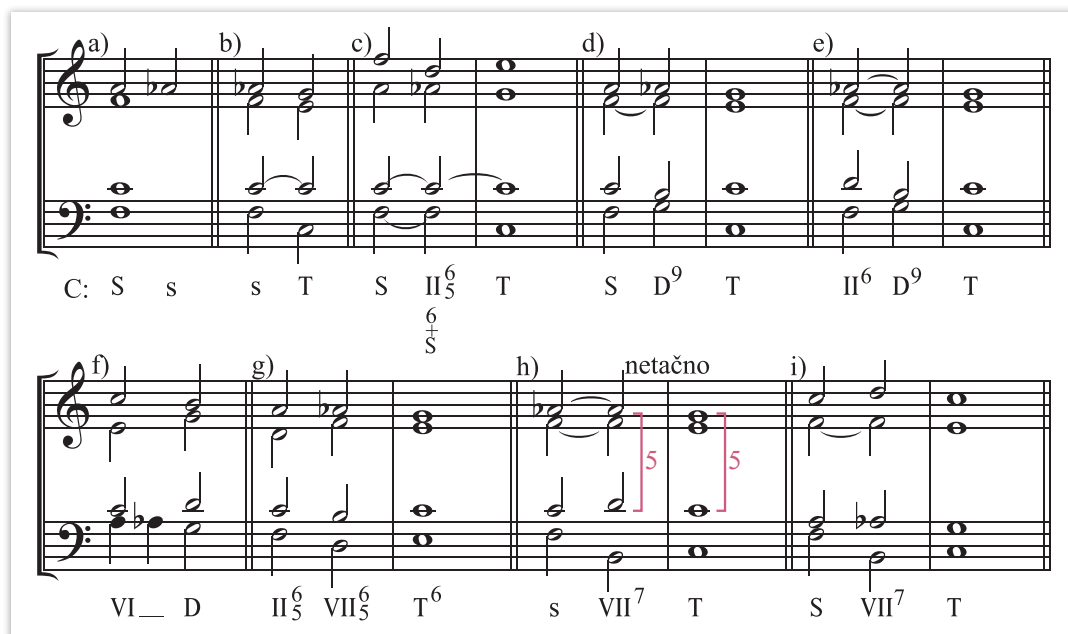
Primjer 4.12: Karakteristični akordi moldura

C: I II⁽⁷⁾ III IV s V⁹ VI VII⁷

Akord koji se javlja samo u molduru, jer uz sniženi VI sadrži i dursku tercu tonike, jeste prekomjerni kvintakord na VI stupnju. U literaturi se rijetko pojavljuje, i uglavnom nastaje upotrebom vanakordskih tonova (primjer 4.13f).

Svi ostali navedeni akordi (s, II, VII⁷ i D⁹) identični su s akordima odgovarajućih stupnjeva u harmonskom molu, pa se na isti način i upotrebljavaju. Sniženje VI stupnja u duru češće se srijeće u okviru akordâ subdominantne funkcije (primjer 4.13a). Rasprostranjene su i efektno djeluju plagalne kadence s akordima moldura: s-T, II₅⁶-T odnosno $\frac{6}{5}$ S-T (primjer 4.13b, c). Pored njih, primjenjuju se i višezvuci dominantne funkcije sa sniženim VI stupnjem koji, u ulozi septime odnosno none, pojačava njihovu težnju ka razrješenju u vezama VII⁷-T i D⁹-T (primjer 4.13d, e, g, i).

 **Primjer 4.13:** Karakteristični akordi i harmonske veze u molduru



a) C: S s s T

b) S II₅⁶ T

c) S D⁹ T

d) II⁶ D⁹ T

e) VI_— D

f) II₅⁶ VII₅⁶ T⁶

g) s VII⁷ T

h) S VII⁷ T netačno

i) S VII⁷ T

ZADATAK: Odsviraj harmonske veze iz prethodnog primjera.

 **Primjer 4.14:** Moldur u literaturi

J. Hajdn, iz II stava *Gudačkog kvarteta* op. 74 br. 3 i J. Brams, iz *Rapsodije* op. 79 br. 1



H: S VII₃⁴ T⁶ D₃⁴ T

B: T s T VII⁷ T

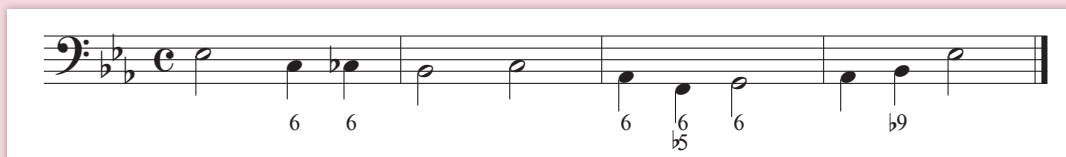
ZADACI

Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu.

a)



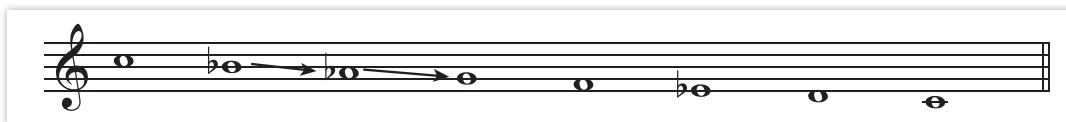
b)



Prirodni mol

Prirodni mol ima iste tonove i akorde kao njegova durska paralela, samo na drugim stupnjevima. Karakteristični ton prirodnog mola je prirodni VII stupanj, s razmakom od cijelog stepena naniže prema VI stupnju i naviše prema ponovljenom prvom stupnju ljestvice. Prirodni VII stupanj se po pravilu kreće naniže u VI stupanj, i uobičajena je pojava u okviru gornjeg tetrahorda prirodnog mola u silaznom kretanju melodije.

 Primjer 4.15: c-mol prirodni



Prirodni VII stupanj sadrže akordi dominantne funkcije (D, III, VII) i tonični septakord. Razlikuju se od akordâ na odgovarajućim stupnjevima harmonskog mola, pa su po sklopu:

- durski kvintakord ili (rjeđe) mali durski septakord na VII stupnju (oznaka VII^o);
- molski kvintakord ili (rjeđe) mali molski septakord na V stupnju – molska dominantna (d);
- durski kvintakord na III stupnju (III^o);
- mali molski septakord na I stupnju (t⁷).


 Primjer 4.16: Karakteristični akordi prirodnog mola

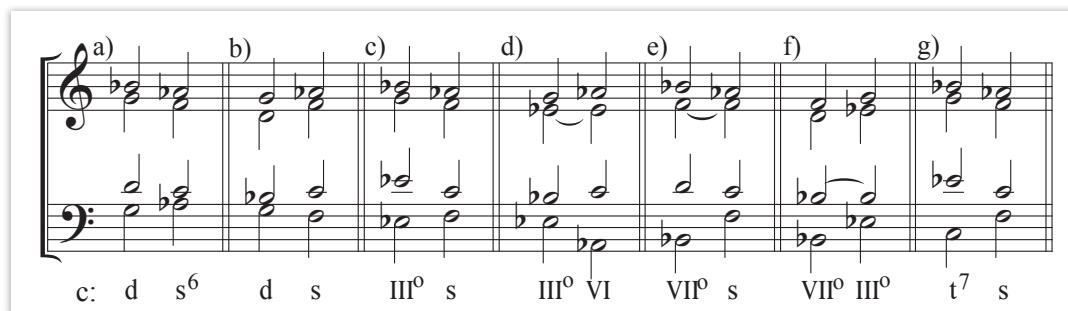
c: I⁷ II III IV V⁽⁷⁾ VI VII⁽⁷⁾
t⁷ III^o d VII^o

Molski kvintakord na V stupnju i durski kvintakordi na III i VII stupnju nemaju D karakter, jer im nedostaje najvažniji, kritični ton – vođica. Iz tog razloga nemaju težnju da se razriješe u toniku, već za njima slijede akordi koji sadrže razrješavajući ton prirodnog VII stupnja, a to su akordi S funkcije (s, II, VI). Dakle, veza d-s pojavljuje se u prirodnom molu kao potpuno logična (primjer 4.17a, b).

Napomena: U uobičajenom harmonskom poretku, veza dominantanta-subdominanta (D-S) predstavlja izuzetak koji se javlja samo u izvjesnim slučajevima. Najtipičniji su sljedeći:

- u prirodnom molu, odnosno frigijskom obrtu (t-d-s-D);
- subdominanta nastupa kao prolazni, umetnuti akord između dva akorda dominantne funkcije (npr. D-S⁶-D⁶ i obratno; VII⁷-S⁴-VII⁶) ili je dominantanta prolazni akord između dvije subdominante (npr. S-D-S⁶ i slično);
- „varljivi zastanak“ D-S⁶, gdje S⁶ stoji na mjestu kvintakorda VI stupnja u varljivoj kadenci (kao zadržični sekstakord ili zadržica 6-5 na VI stupnju, bez razrješjenja);
- kadenca D-T⁴ $\frac{3}{4}$, jer zadržični $\frac{4}{4}$ na tonu tonike sadrži tonove subdominante, pa daje zvučni utisak veze D-S;
- u sekvencama.


 **Primjer 4.17:** Karakteristične harmonske veze u prirodnom molu



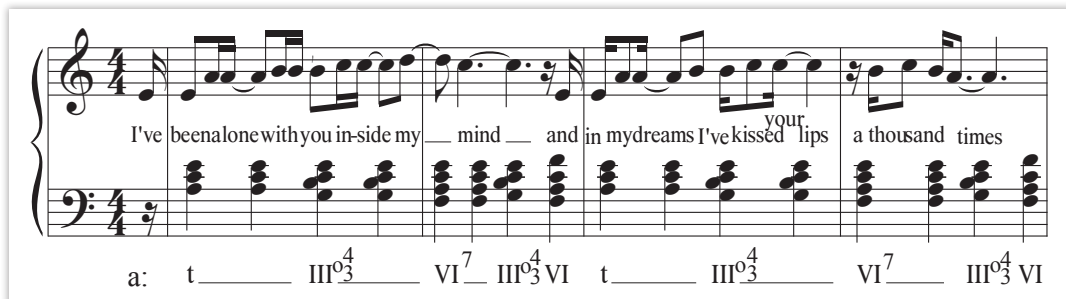
a) c: d s⁶ b) d s c) III⁰ s d) III⁰ VI e) VII⁰ s f) VII⁰ III⁰ g) t⁷ s

Durski kvintakord na III stupnju u prirodnom molu izraziti je predstavnik T funkcije, pa se u harmonskim vezama i poslije njega najčešće nalaze akordi S funkcije – s, VI ili II (primjer 4.17c, d). Akord prirodnog VII stupnja može se vezati ne samo sa subdominantom, što je najuobičajenije jer su u kvintnom srodstvu (primjer 4.17e), već i s akordom prirodnog III stupnja – kao njegova prividna dominantanta (veza djeluje kao D-T u paralelnom duru, primjer 4.17f). Septakord na I stupnju prirodnog mola razrješava se u subdominantu, kao što je to slučaj i u duru (primjer 4.17g).

Karakteristični akordi prirodnog mola – durski na III i VII stupnju (III⁰ i VII⁰), a molski na dominantanti (d), tipično se javljaju u sklopu tzv. frigijskog obrta, tj. sa daljim kretanjem na subdominantu ili II stupanj, pa na „pravu“, dursku dominantu harmonskog mola. Pri tome se najviši ili najniži glas kreće postepeno silazno od tonike do dominantne, preko prirodnog VII i VI stupnja; dakle, na način tipičan za gornji tetrahord prirodne molske ljestvice. Naziv „frigijski obrt“ potiče otuda što navedeni tetrahord odgovara tetrahordu frigijskog modusa, a završna akordska veza frigijskoj kadenci (VII-I ili VII⁰-I). Kadenca frigijskog modusa VII-I sa pikardijskom tercom odgovara vezi s-D u harmonskom molu, odnosno polukadenci s obaveznom durskom dominantom na završetku.

 **Primjer 4.21:** Frigijski obrt (nepotpun) u popularnoj muzici

L. Riči, *Hello* (početak strofe)

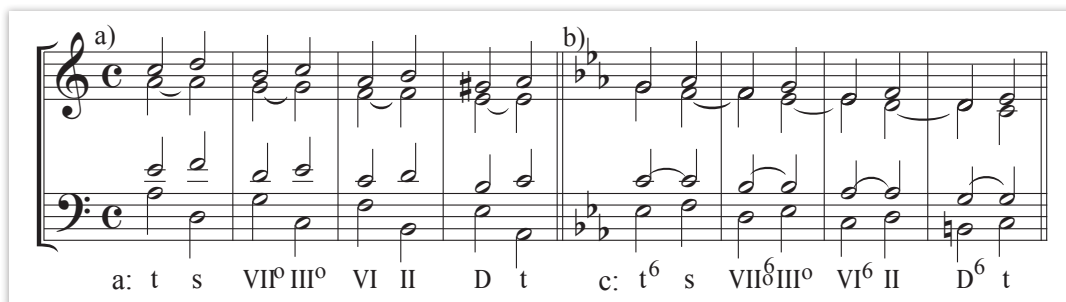


Napomena: Čitavu pjesmu „Hello“ možeš odslušati i pročitati njen tekst na kanalu YouTube.

Frigijski obrt može da bude obogaćen i drugim akordima, ukoliko je hromatizovan, kakav se srijeće na primjer u baroknim pasakaljama.

Akordi III i VII stupnja prirodnog mola pojavljuju se srazmjerno često i u sekvencama, koje predstavljaju transponovanje početnog modela najčešće za sekundu ili tercu naviše ili naniže. Njihova primjena je uobičajena u onim sekventnim akordskim nizovima koji započinju modelom t-s (tonika molska – subdominanta molska), uz transpoziciju modela po sekundama naniže, što je i jedan od najčešćih obrazaca sekvence uopšte. U tom slučaju prva transpozicija donosi odnos VII-III (VII umanjeni – III prekomjerni), koji s akordima harmonskog mola ne bi odgovarao modelu zbog rastojanja umanjene kvarte umjesto očekivane čiste i oba disonantna akorda, što nije u skladu s prividno dominantnim odnosom na kojem model počiva. Zato se u ovoj situaciji redovno koriste akordi prirodnog mola VII^o-III^o (VII durski – III durski), koji su konsonantni.

 **Primjer 4.22:** Akordi prirodnog mola u sekvenci



ZADATAK: Odsviraj sekvence iz prethodnog primjera i pokušaj da ih transponuješ u tonalitate za sekundu naviše i naniže.

Zbog odnosa koji u sekvenci grade akordi na VII i III stupnju prirodnog mola (npr. u a-molu g-h-d i c-e-g) i zvučanja nalik na autentičnu kadencu paralelnog dura, stiče se utisak trenutnog skretanja u njegovu tonalnu sferu.

ZADACI

Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



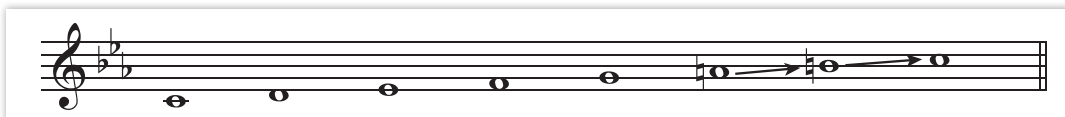
b)

6 6 #3 #4 2, 6 #3, 6, 6, 6, 6 4 #3

Melodijski mol

Melodijski mol nastaje povišenjem VI i VII stupnja prirodnog mola, a povišavanjem VI stupnja ublažen je melodijski pokret prekomjerne sekunde koji je nastao u harmonskom molu povišenjem samo VII stupnja. Za melodijski mol je karakteristično postupno uzlazno kretanje, zbog razrješenja (gornje) vođice, a i povišeni VI stupanj kreće se po pravilu naviše u vođicu.

 Primjer 4.23: c-mol melodijski



U nekom od unutrašnjih glasova može se, eventualno, pojaviti i kretanje povišenog VI stupnja naniže, suprotno uobičajenom načinu. Na primjer, u Bahovim koralima ova pojava je moguća pod uslovom da povišeni VI bude samo prolaznica na fonu D-funkcije.

Povišeni VI stupanj sadrže sljedeći akordi melodijskog mola:

- kao osnovni ton – umanjeni kvintakord na VI stupnju;
- kao tercu akorda – durski kvintakord (rijetko mali durski septakord) na IV stupnju (durska subdominantna S);
- kao kvintu – molski kvintakord i mali molski septakord na II stupnju;
- kao septimu – poluumanjeni septakord na VII stupnju.


 Primjer 4.24: Karakteristični akordi melodijskog mola

c: I II⁽⁷⁾ III IV⁽⁷⁾ S V VI VII⁷

Akord koji se javlja samo u melodijskom molu, jer uz povišeni VI sadrži i molsku tercu tonike, jeste umanjeni kvintakord na VI stupnju. U literaturi se rijetko pojavljuje, i to, uglavnom, kao prolazni akord. Pošto je disonantan, ne koristi se kao zamjenik tonike u varljivoj kadenci, nego samo kao zamjenik subdominante.

Ostali navedeni akordi (durska S, II, VII⁷) identični su s akordima odgovarajućih stupnjeva u duru. Septakord na VII stupnju se izbjegava, jer mu je septima upravo taj povišeni VI stupanj melodijskog mola koji treba da se razriješi naviše, suprotno pravilu o razrješenju septime kao kritičnog tona. Durska subdominanta i (nešto rjeđe) akord na II stupnju smatraju se najkarakterističnijim akordima iz melodijskog mola. Vezuju se nešto slobodnije nego što je uobičajena praksa s predstavnicima dominantne funkcije (D, III, VII) koji sadrže razrješavajući ton povišenog VI stupnja – povišeni VII. Zato melodijski mol ima autentičnu, ali nema plagalnu kadencu (pošto poslije akorda S funkcije mora biti D akord).

Harmonske veze specifične za melodijski mol najčešće se pojavljuju u harmonizaciji uzlaznog gornjeg tetrahorda molske ljestvice od D do t preko povišenog VI i VII stupnja. Harmonizacija se može izvesti na različite načine, na osnovu redosljeda funkcija t-S-D-t uključujući i njihove zamjenike ili D-S-D-t (u kom slučaju je S prolazni akord između dvije D). Melodijski mol se primjenjuje i kod akordskih veza koje su u harmonskom molu neizvodljive jer bi se dobio zabranjeni pokret prekomjerne sekunde (npr. s⁶-D⁶, II₃⁴-D⁶, s⁶-VII, VI-VII).


 **Primjer 4.25:** Karakteristične harmonske veze u melodijskom molu

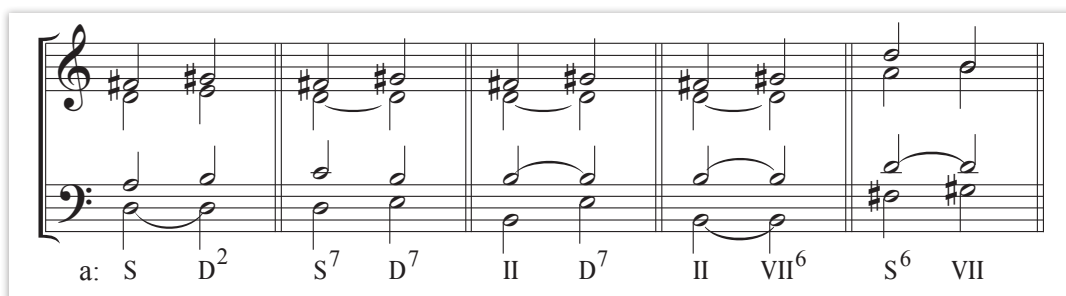


a) t^6 S VII⁶ t b) D_5^6 VI⁶ D_3^4 t^6 c) D (S⁶) D_5^6 t d) t^6 II₃⁴ D⁶ t

ZADATAK: Odsviraj ili otpjevajte u okviru odjeljenja harmonske veze iz prethodnog primjera.

Veza S-D ne može se u melodijskom molu izvesti s kvintakordima na uobičajeni način (suprotnim pokretom gornjih glasova u odnosu na bas), naročito ako se povišeni ton VI stupnja nalazi u sopranu. Pogodnije su veze npr. S-D², S⁷-D⁷ (s nepotpunim S⁷) i S-VII⁶, kao i II-D.


 **Primjer 4.26:** Vezivanje predstavnika S i D funkcije



a: S D² S⁷ D⁷ II D⁷ II VII⁶ S⁶ VII

 **Primjer 4.27:** Melodijski mol u literaturi

J. S. Bah, iz koralala *Ich hab' mein' Sach'...* i V. A. Mocart, iz II stava *Klavirskog koncerta* KV488



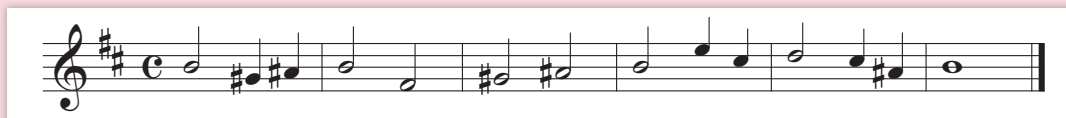
a: t⁶ S D⁷ t fis: t S⁶ D⁶ t

Napomena: U primjeru 4.27 zagradama su označeni tonovi koji ne pripadaju akordu za vrijeme čijeg trajanja se pojavljuju (prolazice, skretnice i zadržice).

PITANJA I ZADACI

1. Zaključite zašto su akordi iz moldura (s, II, VII⁷ i D⁹) identični s akordima na istim stupnjevima u harmonskom molu.
2. Objasni frigijski obrt i njegovu povezanost s jednim od modusa.
3. Objasni zašto se u okviru sekvence koriste akordi iz prirodnog mola.
4. Zaključite zašto su akordi iz melodijskog mola (S, II, VII⁷) isti kao i akordi iz dura na odgovarajućim stupnjevima.
5. Procijenite zašto je u melodijskom molu izvodljiva autentična, a nije plagalna kadenca.
6. Harmonizirajte zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



6/4 6 6 6/5 7 7 4/3 6/5

#5.

VANAKORDSKI TONOVI

U ovom poglavlju naučićeš da:

- objasniš pojam vanakordski tonovi
- navedeš i objasniš sve tipove vanakordskih tonova
- objasniš pojavu jednostrukih i višestrukih vanakordskih tonova i njihovu primjenu i značaj u kreiranju melodije
- primijeniš vanakordske tonove u izradi strogog četvoroglasnog stava
- prepoznaš i označiš vanakordske tonove u okviru analize zadatih primjera iz literature.

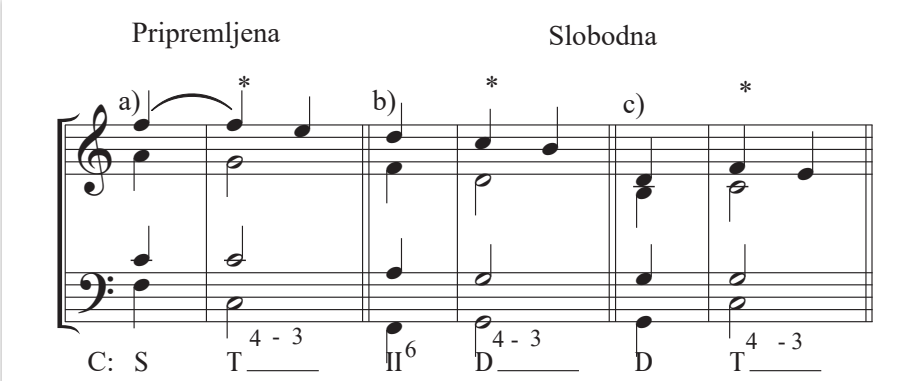


Kao što i samo ime kaže, **vanakordski tonovi** („van“ ili „izvan“ akorda) **jesu oni koji ne pripadaju akordu s kojim se pojavljuju, već sa njim obrazuju disonance koje se moraju razriješiti u akordske tonove**. Njihova uloga je da melodijsku liniju u kojoj se nađu učine pokretljivijom i gipkijom. Najčešće se vanakordski tonovi javljaju u jednom glasu (jednostruki), ali nije rijetkost da se pojave u dva ili tri glasa istovremeno (višestruki). Oni se još nazivaju i figurativni tonovi – ornamenti ili ukrasi. Zavisno od toga na kom taktovom dijelu se formiraju i kako se razrješavaju, razlikujemo četiri tipa vanakordskih tonova: **zadržice**, **prolaznice**, **skretnice** i **anticipaciju (prethodnicu)**.

ZADRŽICE

Zadržice su jedini vanakordski tonovi koji se grade na jakom taktovom dijelu (na tezi) a razrješavaju se na lakom (arzi) ili relativno lakom, dok se ostali pojavljuju isključivo na **lakom** taktovom dijelu. Mogu se pojaviti u jednom glasu (jednostruke) ili u više glasova istovremeno (višestruke). Zavisno od toga u kom se pravcu razrješavaju, zadržice mogu biti uzlazne i silazne. Zadržice se mogu formirati ispred svakog akordskog tona (terce, kvinte, oktave, sekste...) bilo kojeg akorda u osnovnom obliku ili u njegovom obrtaju. Prema tome kako ih uvodimo, zadržice mogu biti **pripremljene** i **slobodne**. Pripremljene su obično zadržane lukom u istom glasu iz prethodnog akorda, dok su slobodne obično uvedene postupnim pokretom ili skokom.

Primjer 5.1: Pripremljena i slobodna zadržica




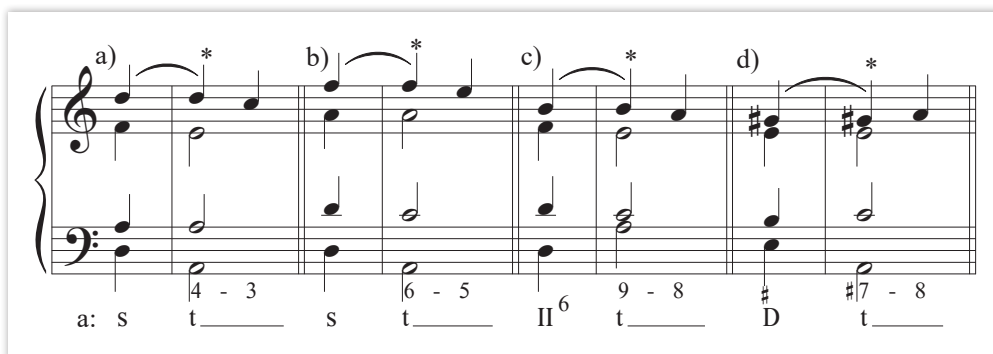
Pripremljena Slobodna

a) * b) * c) *

C: S T ₄₋₃ II⁶ D ₄₋₃ D T ₄₋₃

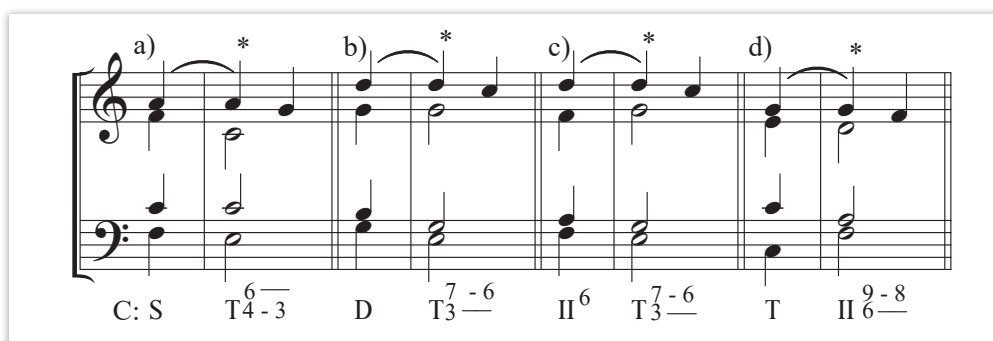
Zadržice u gornjim glasovima obilježavaju se brojevima koji predstavljaju intervale od basovog tona. Češće su silazne nego uzlazne.

 **Primjer 5.2:** Zadržice kod kvintakordâ – ispred terce (4-3), kvinte (6-5), oktave (9-8,7-8)



a) s t 4 - 3 b) s t 6 - 5 c) II⁶ t 9 - 8 d) D t #7 - 8

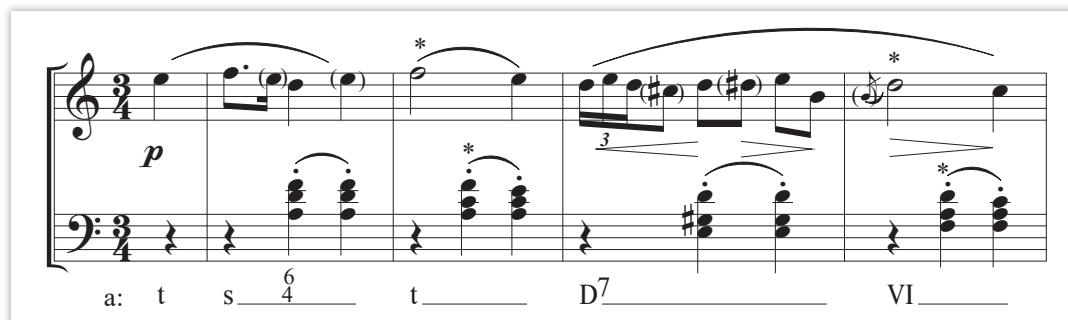
Zadržice kod sekstakordâ – ispred terce (4-3), sekste (7-6) i oktave (9-8).



a) C: S T⁶⁻³ 4-3 b) D T⁷⁻⁶ 3-6 c) II⁶ T⁷⁻⁶ 3-6 d) T II⁹⁻⁸ 6-8

 **Primjer 5.3:**

F. Šopen, *Mazurka a-mol op. 7. br. 2*

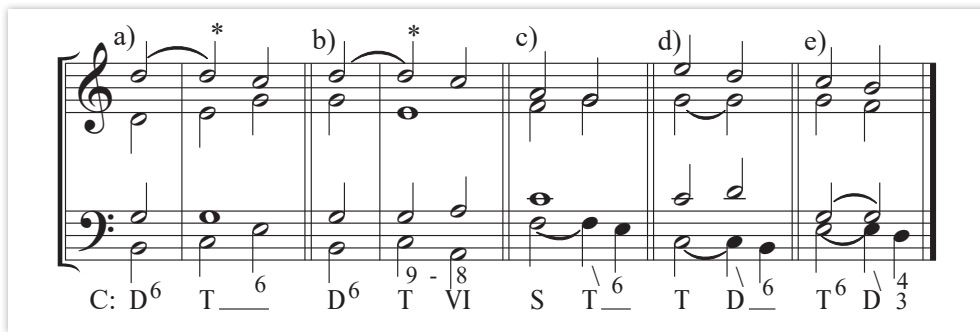


a) t s ⁶/₄ t D⁷ VI

Zadržice sriječemo i kod ostalih oblika akordâ kao što su: kvartsekstakord sa zadržicom ispred kvarte (5-4), sekste (7-6) i oktave (9-8), zatim kod septakordâ: ispred terce (4-3, 2-3), kvinte (6-5), septime (6-7) i oktave (9-8), kod obrtaja septakordâ: kvintsekstakorda (4-3, 7-6), terckvartakorda (7-6, 5-4) i sekundakorda (7-6, 5-4, 3-2) itd.

U pogledu metričkih uslova rješenje zadržice je uvijek na lakom taktovom dijelu, najčešće na istoj harmonskoj funkciji, mada postoje primjeri kada se u trenutku razrješenja zadržice mijenja basov ton, tako da imamo ili novi oblik istog akorda ili sasvim novi akord (primjer 5.4a i b).

 Primjer 5.4:

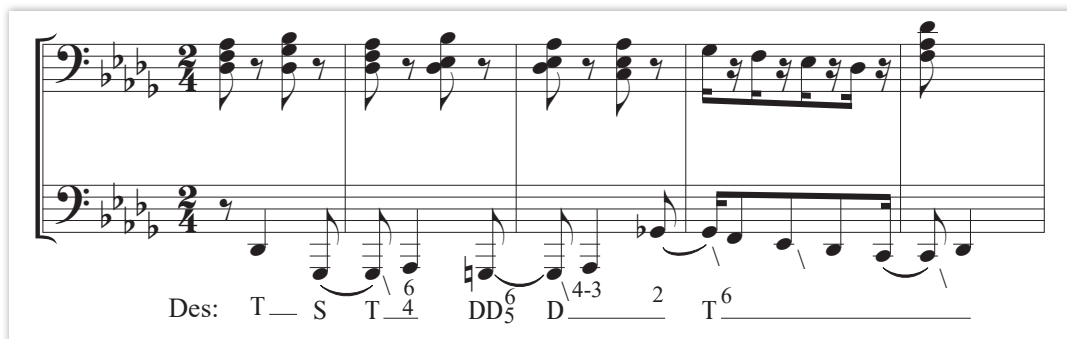


C: D⁶ T₆ D⁶ T_{VI} S T₆ T D₆ T⁶ D₃

Osim u gornjim glasovima, zadržica se može pojaviti i u basu (primjer 5.4c, d i e). Ona se obično obilježava kosom crtom ispod vanakordskog tona, dok se oblik akorda piše ispod razrješavajućeg tona. Zadržice u basu takođe mogu biti pripremljene, ali u njih možemo ući i slobodno, uglavnom postupnim sekundnim pokretom (rjeđe skokom). Češće se pojavljuju kao silazne.

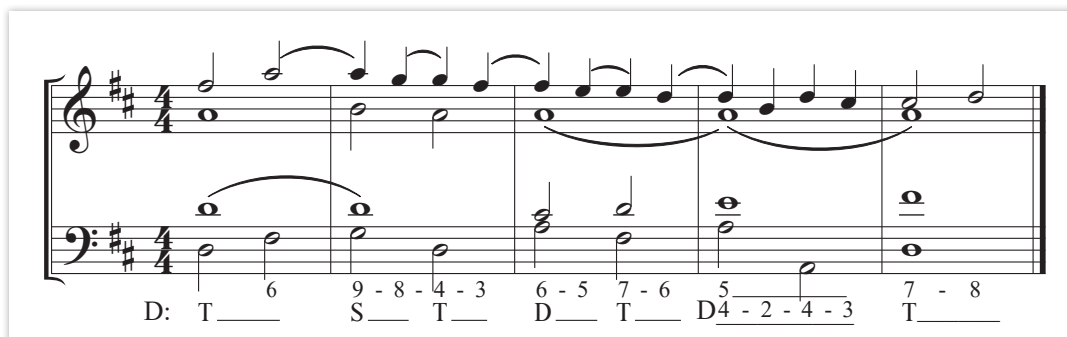
 Primjer 5.5:

L. van Betoven, *Sonata op. 57* (odlomak)



Des: T₆ S T₄ DD₅ D₄₋₃ 2 T₆

 Primjer 5.6: Upotreba zadržica u sopranu



D: T₆ 9 - 8 - 4 - 3 6 - 5 7 - 6 5 - 2 - 4 - 3 7 - 8

ZADACI

1. Harmonizuj zadata melodiju u sopranu i basu:

a)

b)

2. Odredi tonalitet i funkcije i dopuni unutrašnje glasove (zvjezdicom su označene zadržice):

3. Prepoznavaj i zaokruži zadržice u sljedećem primjeru:

a) R. Šuman, *Šumske scene* op. 82, Usamljeno cveće (odlomak)

PROLAZNICE

Prolaznice su vanakordski tonovi koji se formiraju na lakom taktovom dijelu (ili relativno lakom) i, kao što samo ime kaže, „prolaze“ između dva tona istog ili dva različita akorda. Mogu biti uzlazne i silazne, jednostruke ili višestruke, dijatonske ili hromatske. U gornjim glasovima prolaznice se obilježavaju brojevima, koji označavaju intervalski razmak prema basu. Ponekad imamo i dvije ili tri prolaznice (u kraćim notnim vrijednostima) između akordskih tonova. Mogu se pojaviti u bilo kojoj dionici, ali su najuočljivije kada se nađu u vodećem glasu.

Primjer 5.7:

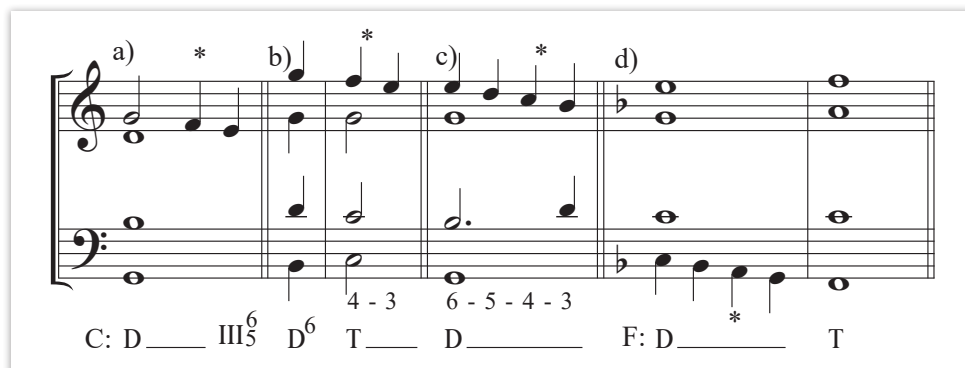
U slučaju kada se prolaznica pojavi u basu, obilježava se kratkom vodoravnom crtom ispod tog tona. Prolaznice u basu mogu biti silazne i rjeđe uzlazne, povezujući dva tona istog ili različitih akorda. Najtipičnija je na dominantni (gdje obrazuje D^2 sa rješenjem u T^6), a može se formirati i na bilo kom drugom akordu (primjer 5.8a, b).

Primjer 5.8:

ZADATAK: Uz pomoć nastavnika/nastavnice otpjevajte dionice svih glasova u prethodnom primjeru pojedinačno i zajedno. Obratite posebnu pažnju na prolaznice.

Jedina prolaznica na jakom taktovom dijelu je **teška prolaznica**. Ona je češća kao silazna i okružena je akordskim tonovima.

 Primjer 5.9:



a) * b) * c) * d)

C: D _____ III⁶ D⁶ T _____ D _____ F: D _____ T

4 - 3 6 - 5 - 4 - 3

 Primjer 5.10:

V. A. Mocart, *Sonata A-dur KV 331*, I stav (odlomak)



a: t _____ 6 6 D #⁶₄ 7 #⁶₄

a: t _____ 6 D #⁶₄ 2 4 t⁶ (D #⁶₄) 5 3 K⁶₄ D _____

Napomena: Tonalitet u prethodnom odlomku se ne podudara s tonalitetom u naslovu kompozicije.


S obzirom na to da je uloga vanakordskih tonova prvenstveno da melodijsku liniju (naročito u vodećem glasu) učine pokretljivijom i gipkijom, značajna je njihova primjena kako u klasičnoj tako i u tradicionalnoj (izvornoj) muzici. Sljedeći primjer je narodna crnogorska pjesma *Poljem se njija* koja je svoje mjesto našla i u Mokranjčevoj *IX rukoveti*, a decenijama kasnije i u pjesmi *Zauvijek tvoja* grupe „No name“. U pjesmi *Poljem se njija* primjećujemo da se stalni pokret u melodiji svih glasova, naizmjenično i paralelno postiže upravo prolaznicama.

ZADATAK: Nakon što odsviraš i otpjevaš sljedeći primjer, uoči pojavu prolaznica u njemu.

 Primjer 5.11:

Narodna pjesma *Poljem se njija* (zapis J. Miloševića, odlomak)

Andante



p Po - ljem se - nji - ja, oj zor de - li - ja

Po - ljem se nji - ja oj, zor de - li - ja

a: t _____ t D₂ t⁶ s₄⁶ t⁶ D⁷ t⁶ II⁶DD⁶D _____ 2 t⁶

po rav - nom po - lju na vra - nom ko - nju.

a: t _____ 6 6 po rav-nom po - lju na vra - nom ko - nju.

a: t _____ 6 4 VI D₂ t⁶ s₄⁶ t⁶ 6 4 DD⁷ D _____

ZADACI

1, Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

2. Odredi tonalitet, prepoznaj i zaokruži prolaznice u sljedećem primjeru:

J. Hajdn, *Simfonija* br. 104, D-dur, III stav (odlomak)

SKRETNICE

Skretnica je vanakordski ton, najčešće kratkog trajanja, koji se nalazi na lakom taktovom dijelu. Obično se uvodi postupnim pokretom (naviše ili naniže) a zatim razrješava suprotnim pokretom nazad u akordski ton. Mogu se formirati na svakom akordu (kvintakordu ili septakordu i njihovim obrtajima), u jednom ili više glasova istovremeno, kao donje ili gornje.

Obično se skretnice rješavaju na istoj harmonskoj funkciji, ali nije rijetkost da se u trenutku razrješenja skretnice mijenja i harmonska funkcija akorda (primjer 5.12g, h).

Primjer 5.12: Skretnice

a) * b) * c) * d) * e) * f) * g) * h) *
 C: T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ S T $\underline{\quad}$ D⁶

Pored skretnica koje se uvode i rješavaju postupnim pokretom, postoje i slobodniji načini njihove upotrebe. Posebna vrsta skretnice je ona koja okružuje akordski ton (8-7-9-8 ili 8-9-7-8).

Primjer 5.13:

a) b) c) d) e) f)
 C: T $\underline{\quad}$ T $\underline{\quad}$ S $\underline{\quad}$ S $\underline{\quad}$ D $\underline{\quad}$ D $\underline{\quad}$

Primjer 5.14:

V. A. Mocart, *Sonata A-dur, KV 331, I stav (odlomak)*

a: t $\underline{\quad}$ D⁵_{#3} 7

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

2. Odsviraj sljedeći primjer, pa u njemu prepoznaj i zaokruži skretnice:

L. van Betoven, *Sonata u c-molu op. 13* (odlomak)

ANTICIPACIJA

Anticipacija (prethodnica ili portament) jeste vanakordski ton koji se nalazi na nenaglašenom taktovom dijelu (ili relativno naglašenom) uvijek u kraćoj notnoj vrijednosti. Ona najavljuje notu koja će se pojaviti u sljedećem akordu u istom glasu.

Anticipacija tona tonike na fonu dominante najtipičnija je u kadenci, i to u vodećem glasu. Osim u jednom glasu može se pojaviti i u dva ili više glasova, najčešće na kraju, a nije rijetkost i u toku neke muzičko-formalne cjeline.

Primjer 5.15:

C: S D³⁻⁴ T T D⁶ T T⁶ S T T^{*} D⁶ T D T

ZADATAK: Odsviraj sljedeći primjer i otpjevaj gornji glas kako bi shvatio/shvatila ulogu anticipacije.

Primjer 5.16:

L. van Betoven, *Sonata* u G-duru, op. 49 br. 2 (odlomak)

G: T D³ T D⁷ T

ZADACI:

1. Harmonizuj melodiju u sopranu i basu koristeći vanakordske tonove:

a)

b)

2. Prepoznavaj i zaokruži vanakordske tonove u sljedećem odlomku:

V. A. Mozart, *Sonata u B-duru KV 281* (odlomak)

3. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu sa svim vrstama vanakordskih tonova:

a)

b)

c)

d)

e)

š.3

3-4-3 6 - 5-6 - 6 6-7 \ 6 6 6 6-7 8-9-8
4-3 5 4-3

f)

u.3

- 6- 2 6 6 4 6- - 6-7-6 5-6-5 2 6- 6 6-7 3-4-3
3 3-4-3 4-3

g)

u.8

8-11-10 6 6 4-3 - - 6 - 6 6 6 7- 3-4-3
4-3

h)

u.5

8 - - 7 \ 6 3-4 6 3-4 7 6 - 6 4 6 6 6 6 7
5-6-5 5 4-5 4 2 5 4 7
3 -

i)

š.8

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

Napomena: U sopranu br. 3a zvezdicom su označeni vanakordski tonovi.

4. Harmonizuj melodije narodnih pjesama *Skoči, skoči da skočimo* i *Oči čarnije* uz primjenu znanja o vanakordskim tonovima:

a)

Moderato

b)

Musical notation for exercise b), consisting of two staves of music in G major and 3/4 time. The first staff contains eight measures of music, and the second staff contains eight measures, ending with a double bar line. The notation includes various note values and rests.

VIŠESTRUKI VANAKORDSKI TONOVI

Vanakordski tonovi prije svega pokreću melodiju. Osim u jednom glasu, vanakordski tonovi se mogu pojaviti u dva (ili tri) glasa istovremeno. U ovom slučaju je riječ o višestrukim vanakordskim tonovima. Kada se istovremeno javljaju u više glasova, mogu da pripadaju istoj vrsti, a takođe mogu da se kombinuju. U literaturi možemo naići na različite kombinacije vanakordskih tonova na lakom dijelu takta: prolaznice sa skretnicama, anticipacija s prolaznicom, skretnica s prolaznicom i sl.

Kada su zadržice u pitanju, moramo naglasiti da se osim u jednom glasu one mogu pojaviti u dva (dvostruke), a rjeđe u tri glasa (trostruke). Čak i kadencirajući kvartsekstakord, koji smo ranije upoznali, predstavlja dvostruku zadržicu. Dvostruke zadržice su obično pripremljene. One mogu biti silazne i uzlazne ali i kombinovane, zatim dijatonske i hromatske. Mogu se razriješiti paralelnim ili suprotnim kretanjem (primjer 5.17a, b), istovremeno u tonove sljedećeg akorda ili jedna nakon druge.

Primjer 5.17:

Chord symbols and fingerings for Example 5.17:

- a) C: II⁷ K⁴D³ T
- b) D⁷ T₄₋₃
- c) a: VII⁷ t₄₋₃
- d) D³ t₄₋₃

Trostruke zadržice se takođe mogu razriješiti kretanjem tri glasa u paralelnim sekstakordima ili kvartsekstakordima i kombinovanim kretanjem, gdje se dva glasa vode u paralelnim sekstama ili tercama, a treći glas suprotno od njih (primjer 5.17c).

Vrlo česte i efektne u upotrebi su i prolaznice koje se pojavljuju u više glasova istovremeno ili u kombinaciji sa skretnicama ili anticipacijom. Kod takvih višestrukih prolaznica, glasovi se mogu kretati paralelno, suprotno i kombinovano. Intervali u kojima se glasovi kreću obično su paralelne terce ili sekste kod dvostrukih prolaznica, te paralelni sekstakordi i kvartsekstakordi kod trostrukih.


Primjer 5.18:

Chord symbols and fingerings for Example 5.18:

- a) C: S₆
- b) D: ^{10-9-8 9}5-4-3-4
- c) S₆
- d) T_(VII⁶)
- e) T₆

 Primjer 5.19:

J. S. Bah, koral *Jesu der meine Seele* (odlomak)



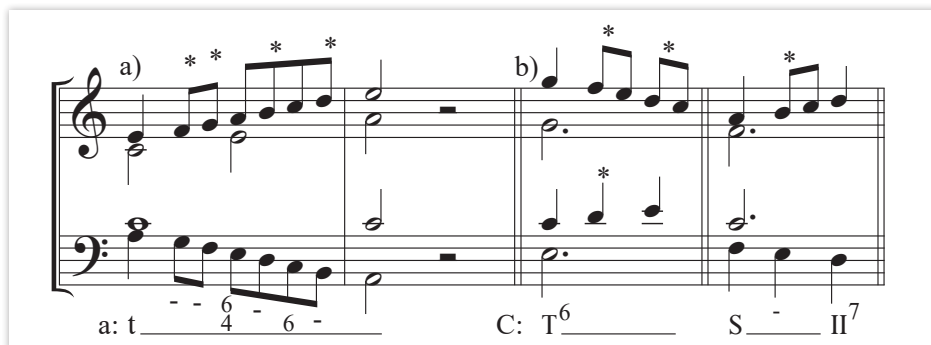
Je su der du mei ne See le hast durch dei nen bit tern Tod

b: t₆ D⁷ t₋ s⁶ II⁶ D⁷ t₋ t₋ VI II⁶ s⁶ VII⁶ t₋ D

Napomena: Tonalitet u odlomku se ne podudara s početnim tonalitetom kompozicije.

U suprotnom kretanju se često između višestrukih prolaznica formiraju i disonantna sazvučja.

 Primjer 5.20:



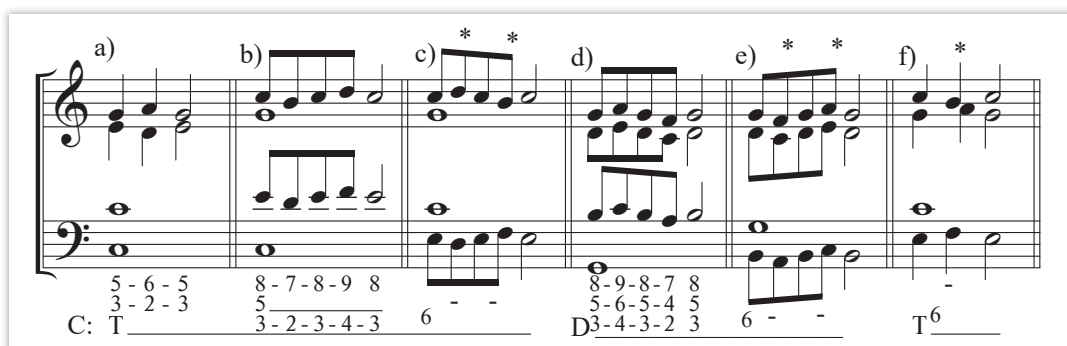
a) * * * *
a: t₋ 6₄ 6₋

b) * * * *
C: T⁶ S II⁷

Pored prolaznica, u literaturi često nailazimo na višestruke skretnice, koje mogu biti dvostruke i trostruke. Dvostruke skretnice su dozvoljene u paralelnim sekstama i tercama. Mogu se kombinovati sa ostalim vanakordskim tonovima. Bilo da su zastupljene u jednom ili više glasova paralelno ili suprotno (primjer 5.21a, b, c), skretnice ne smiju izazvati zabranjena kretanja kao što su paralelne kvinte i oktave.

Trostruke skretnice se obično kreću u paralelnim sekstakordima ili kvartsekstakordima, ili se dva glasa kreću paralelno a jedan suprotno (primjer 5.21d, e, f).

 Primjer 5.21:



a) 5-6-5 3-2-3 C: T₋

b) 8-7-8-9 8 5 3-2-3-4-3

c) * * 6

d) 8-9-8-7 8 5-6-5-4 5 D₃-4-3-2 3

e) * * 6

f) * T₆

Mogućnosti kombinacija vanakordskih tonova u literaturi su brojne. Oni mogu da izazovu disonantna sazvučja, obično na lakom taktovom dijelu, ali se svakako razrješavaju u konsonance. Neke od mogućnosti vidimo u sljedećem primjeru:

 Primjeri 5.22:



ZADATAK: U prethodnom primjeru sastavljenom od tri manje cjeline odredi tonalitet i harmonske funkcije. Zatim prepoznaj različite vrste vanakordskih tonova.

Iz prethodnog primjera proizlazi da vanakordski i akordski ton kod istovremenog pokreta mogu da disoniraju, dok dva vanakordska tona, ukoliko se istovremeno paralelno kreću, moraju formirati konsonance. Jedino kod suprotnog kretanja oni mogu obrazovati i disonance.

Upotrebu vanakordskih tonova u svim njihovim oblicima i kombinacijama, pa čak i smjelija ukrštanja i disonantne sukobe, nalazimo već u baroknim polifonim djelima i koralima Johana Sebastijana Baha. Vanakordske tonove u značajnoj mjeri nalazimo i kod klasičara i romantičara, koji pomoću njih razvijaju i obogaćuju melodijske linije, oslanjajući se na harmonsku funkciju koja je često jednostavna i nedvosmislena.

PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojam vanakordski tonovi i imenuj ih po vrstama.
2. Navedi sve vrste zadržica i objasni zadržicu u basu.
3. Objasni primjenu prolaznica i skretnica i navedi njihova razrješenja.
4. Objasni višestruke vanakordske tonove i navedi njihove vrste i kombinacije.
5. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



c)

š.3

Musical notation for exercise c) in bass clef, C major, 4/4 time. The melody consists of half and quarter notes: C3 (half), D3-E3 (quarter), F3-G3 (quarter), A3-B3 (quarter), C4 (half), B3-A3 (quarter), G3-F3 (quarter), E3-D3 (quarter), C3 (half). Below the staff are guitar chord diagrams: #4/2, 6 #6, 7-6 #6 / #5-6 4, 6 6, 8-7-6-7 / 5 - - - / 4-2-#3-.

d)

u.5

Musical notation for exercise d) in bass clef, D major, 3/4 time. The melody consists of half and quarter notes: D3 (half), E3-F#3 (quarter), G3 (quarter), F#3-E3 (quarter), D3 (half), C#3-B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2-E2 (quarter), D2 (half). Below the staff are guitar chord diagrams: 5-6-5 / 3-4-3, 6 - 6, 8-#7-8 / 4-2-3, 7-8 - / 6-5-4, 7-6 8 - / 4-#3.

6. Označi tonalitet i funkcije i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

Musical notation for exercise 6) in 3/4 time. The melody is in the treble clef: G4 (quarter), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (quarter), F#4-E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3-E3 (quarter), D3 (half). The bass clef contains a simple harmonic accompaniment.

7. U sljedećem primjeru prepoznaj i označi višestruke vanakordske tonove:

F. Šopen, *Fantazija f-mol*, op. 49 (odlomak)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is F minor (three flats: Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The piece is marked with a piano dynamic (*p*). The score features a complex melodic line in the treble staff, characterized by frequent chromatic alterations and accidentals (sharps, flats, naturals) that create a sense of tension and ambiguity. A long slur covers the entire melodic phrase. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, some of which are also marked with accidentals. The overall texture is dense and expressive.

#6.

ALTEROVANI TONOVI I ALTEROVANI AKORDI

U ovom poglavlju naučićeš da:

- razlikuješ pojmove prošireni tonalitet, alteracije i alterovani akordi
- objasniš razliku između tonalno stabilnih i tonalno labilnih alteracija
- prepoznaš alterovane akorde dijatonskog i hromatskog tipa i objasniš razlike među njima po funkciji i građi
- primijeniš alterovane akorde u harmonizaciji zadatih melodija u sopranu i basu
- prepoznaš alterovane akorde i njihovu funkciju u zadatim notnim primjerima.



Tonalitet kao jedna od najznačajnijih pojava u muzici u početku se oslanjao samo na ljestvične akorde, njihove međusobne odnose, kao i njihov odnos prema glavnom tonalnom centru – toničnom akordu. Međutim, počevši već od baroka, dolazi do potrebe da se granice tonaliteta prošire, a samim tim i obogate, nekim novim tonovima i akordima.

ALTEROVANI TONOVI

Osnovna građa durskih i molskih ljestvica, koje se sastoje od cijelih stepena i polustepena, otvorila je mogućnost da se i na mjestima gdje se između dva tona nalazi cio stepen, određenom hromatskom promjenom, taj razmak može pretvoriti u polustepenski. Polustepenski razmak daje tonu karakter „vještačke vodice“ a akordu u čijem se sastavu nalazi pojačava napetost i težnju za određeno razrješenje. Ova **hromatska promjena, odnosno povišenje ili sniženje tonova dijatonskih ljestvica, naziva se alteracija, a njenom primjenom nastaju alterovani tonovi**. Čak i neke varijante dura i mola (moldur, miksolidijski moldur, ciganski mol, balkanski mol itd.) koje ste ranije upoznali, sadrže alteracije. Upotrebom alteracija uvode se novi tonovi i akordi koji nijesu ljestvični i ne pripadaju početnom tonalitetu, ali sa ljestvičnim akordima stoje u određenom odnosu (kao kvintno srodni ili nesrodni akordi). Ovakav tonalitet, koji osim osnovnih ljestvičnih uključuje i akorde koji su nastali isključivo alteracijom, naziva se prošireni tonalitet.

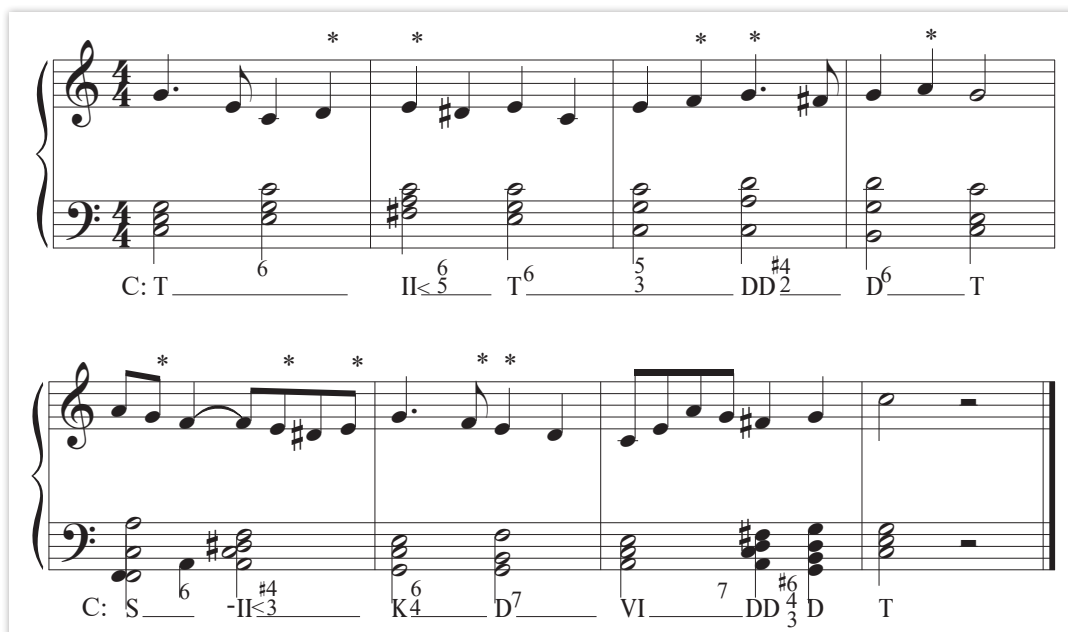
Primjer 6.1:

V. Jovanović, *Melodijska vježba iz solfeda*



A single melodic line in C major, 4/4 time, showing chromatic alterations. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The F#4 and B4 notes are marked with asterisks to indicate chromatic alterations.

Ista melodijska vježba s dodatom harmonskom pratnjom:



A piano accompaniment for the exercise in C major, 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has four measures. The melody is on the right staff, and the accompaniment is on the left staff. The chords are indicated by Roman numerals and figured bass notation below the staff. Asterisks above the melody indicate chromatic alterations.

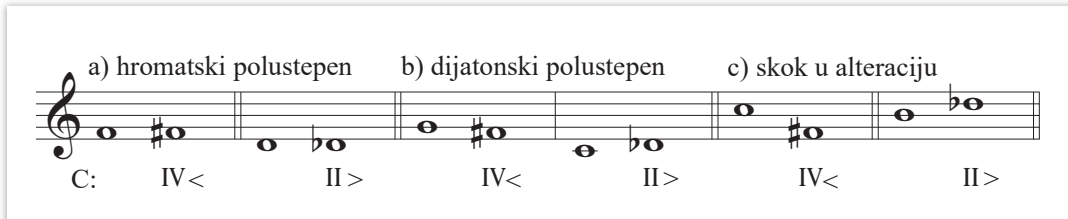
Chord progression (C major):

- Measure 1: C: T
- Measure 2: $\overset{6}{\text{II}} < \overset{6}{5}$
- Measure 3: T⁶
- Measure 4: $\overset{5}{3}$
- Measure 5: DD^{#4}₂
- Measure 6: D⁶
- Measure 7: T
- Measure 8: C: S
- Measure 9: $\overset{6}{\text{II}} < \overset{\#4}{3}$
- Measure 10: K⁶₄
- Measure 11: D⁷
- Measure 12: VI
- Measure 13: $\overset{7}{\text{DD}} \overset{\#6}{4}$ ₃
- Measure 14: D
- Measure 15: T

Alterovani tonovi se uvode na sljedeći način:

- pokretom hromatskog polustepena – u slučaju kada hromatskom tonu prethodi dijatonski (ljestvični) ton istog stupnja, najčešće u istom glasu (npr: c-cis, d-dis, f-fis);
- pokretom dijatonskog polustepena (npr: d-cis, e-dis, g-fis);
- skokom (as-fis, c-fis).

 Primjer 6.2:



a) hromatski polustepen b) dijatonski polustepen c) skok u alteraciju

C: IV< II> IV< II> IV< II>

Bilo da se alterovani tonovi uvode postupno ili skokom, poželjno je da se taj postupak izvodi u istom glasu. Uzastopna pojava dijatonskog i alterovanog tona istog stupnja u dva različita glasa u susjednim akordima nije poželjna. Ova pojava se u harmoniji naziva **unakrsnica**.

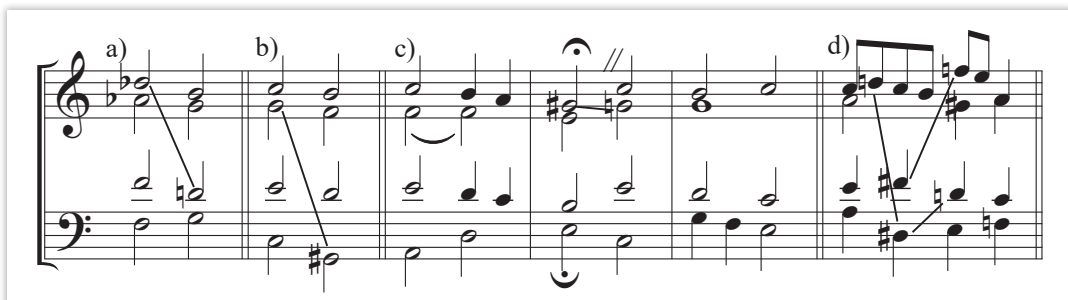
 Primjer 6.3: Unakrsnica




Unakrsnica je dozvoljena u sljedećim situacijama:

- između dva akorda od kojih je drugi disonantan, pa svojom napetošću skreće pažnju s unakrsnice (primjer 6.4a, b);
- ako se između tonova koji obrazuju unakrsnicu nalazi predah ili cezura (primjer 6.4c);
- ako je jedan ili oba tona koji obrazuju unakrsnicu vanakordski (primjer 6.4d).

 Primjer 6.4:



Dok uvođenje alterovanih tonova može biti slobodnije, njihovo razrješenje je za **polustepen** **naviše ili naniže u smjeru alteracije**. S obzirom na to da imaju tretman „vještačkih vodica“, alterovani tonovi se ne smiju udvajati.

 **Primjer 6.5:** Postupno razrješenje alterovanog tona u smjeru alteracije




C: IV< VI>

Najčešći izuzeci od uobičajenog razrješenja alterovanih tonova jesu:

- povratak iz alterovanog tona u dijatonski ton istog stupnja – realteracija ili povratna alteracija, koja je dozvoljena jedino u slučaju kada se alterovani ton uvede dijatonskim polustepenom ili skokom (g-fis-f, nikako f-fis-f);
- razrješenja alterovanog tona skokom, čime se njegovo razrješenje samo odlaže.

 **Primjer 6.6:**

Povratna alteracija – realteracija		Razrješenje alterovanog tona skokom	
a) dobro	b) loše	c)	
			
C:	IV<	IV<	IV< II>

Iako je osnovna uloga alteracija da svojom raznolikošću obogate i prošire granice tonaliteta, one na tonalitet djeluju dvojako. Dok neki alterovani tonovi dovode do zbližavanja određenih melodijskih, a posebno harmonskih veza u tonalitetu, postoje i takve alteracije koje ugrožavaju stabilnost tonaliteta i predstavljaju pogodno sredstvo za njegovo napuštanje. S obzirom na njihov različiti odnos prema tonalitetu, alteracije dijelimo na **tonalno stabilne** i **tonalno labilne**.

TONALNO STABILNE I TONALNO LABILNE ALTERACIJE

Tonalno stabilne su alteracije onih stupnjeva čije razrješenje vodi u tonove toničnog kvintakorda, kao najstabilnije u tonalitetu. To su alteracije II, IV i VI stupnja, jer bilo da se govori o hromatskim promjenama naviše ili naniže, ovi alterovani tonovi se po svom vodičnom svojstvu razrješavaju u tonove toničnog kvintakorda, i na taj način potvrđuju i učvršćuju tonalitet. U duru se **alteruje II naviše i naniže, IV samo naviše i VI samo naniže, a u molu II naniže a IV naviše** (rijetko naniže).

Primjer 6.7:

a)

b)

Tonalno labilne su alteracije svih ostalih stupnjeva – I, III, V i VII. Budući da je riječ o stupnjevima koji predstavljaju tonove toničnog kvintakorda, a da VII stupanj u većini slučajeva predstavlja vođicu čije razrješenje je takođe u toniku, sasvim je jasno da bi hromatske promjene tonova na ovim stupnjevima narušile stabilnost osnovnog tonaliteta. Uglavnom se alteruju **I stupanj u duru i molu naviše, III u duru naniže a u molu naviše, V u duru naviše (rijetko naniže) i VII u duru naniže**. Pored ovih nabrojanih, u labilne alteracije možemo uvrstiti i alteraciju VI stupnja u duru naviše (vođica za vođicu) koja se najčešće javlja u kombinaciji s još jednom alteracijom.

Primjer 6.8:

a)

b)

Alteracija se može primijeniti i na akordskim i na vanakordskim tonovima. Hromatski vanakordski tonovi nijesu rijetka pojava i veoma su značajni za izgradnju raznovrsne melodijske linije u jednom ili više glasova – kao figurativni tonovi. Njihova prisutnost daje sazvučju s kojim nastupaju disonantan karakter i određenu napetost. U harmonskom smislu za nas su mnogo značajnije alteracije akordskih tonova, koje dovode do promjene sklopa akorda i njegove uloge u tonalitetu. Tako nastaju alterovani akordi.

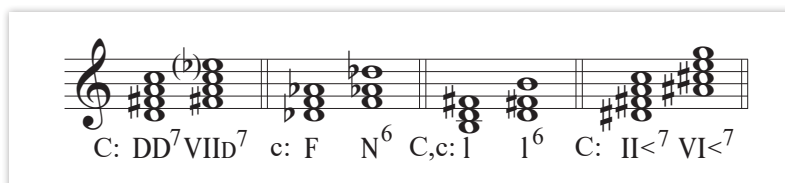
ALTEROVANI AKORDI

Alterovani akordi sadrže jedan ili više alterovanih tonova, i njihova glavna uloga je da prošire granice tonaliteta i obogate njegov sadržaj. Možemo ih podijeliti u dvije grupe: alterovani akordi dijatonskog i alterovani akordi hromatskog tipa.

Alterovani akordi dijatonskog i hromatskog tipa

Iako nastaju alteracijom, **alterovani akordi dijatonskog tipa** su po svom sastavu: durski, molški, umanjeni ili prekomjerni. Oni se mogu pojaviti kao kvintakordi, sekstakordi, septakordi, i u datom tonalitetu su nastali alteracijom, dok u nekom drugom tonalitetu postoje kao ljestvični. Hromatska promjena kod ovih akordâ dovodi do promjene njegove strukture, uloge i harmonske funkcije, dok intervalska građa akorda odgovara građi dijatonskih akordâ koje smo do sada već upoznali.

Primjer 6.9: Alterovani akordi dijatonskog tipa



C: DD⁷ VII D⁷ c: F N⁶ C,c: I I⁶ C: II<⁷ VI<⁷

Alterovani akordi hromatskog tipa nastaju isključivo primjenom alteracije, i kao takav tip akorda ne postoje ni u jednoj dijatonskoj ljestvici. Oni sadrže pojedine hromatske intervale, kao što su npr. **umanjena terca** i **dvostruko umanjena kvinta** koje ne postoje u dijatonskim akordima. Naročito su značajni alterovani akordi hromatskog tipa koji sadrže hromatski interval – **umanjenu tercu**. Umanjena terca u obrtaju daje prekomjernu sekstu koja se antipodno razrješava u oktavu, a umanjena terca u primu.

Primjer 6.10: Umanjena terca i njen obrtaj prekomjerna seksta




Od akordâ koji sadrže umanjenu tercu, najznačajniji su:

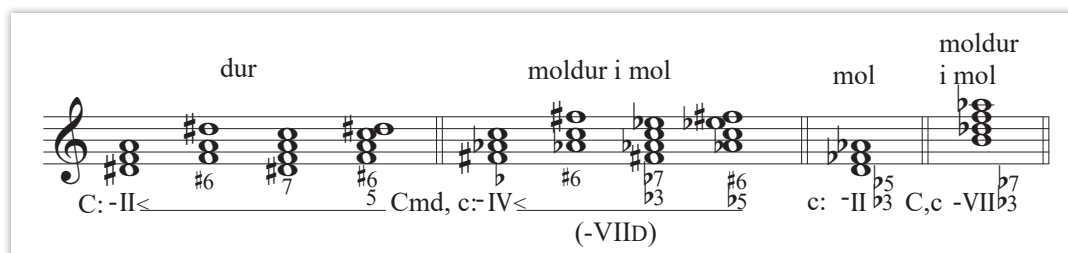
- dvostruko umanjeni kvintakord (odnosno septakord);

- tvrdo umanjeni kvintakord (odnosno septakord).

Dvostruko umanjeni kvintakord se sastoji iz umanjene terce i umanjene kvinte, po čemu je i dobio naziv, a kao septakord sadrži i umanjenu septimu. Najtipičniji je u svom prvom obrtaju kao prekomjerni sekstakord ($^{+6}_3$) ili prekomjerni kvintsekstakord ($^{+6}_5$). Odrednicu „prekomjerni“ dobio je po prekomjernoj seksti koja se obrazuje između basa i alterovanog tona. Dvostruko umanjeni akord se nalazi na sljedećim mjestima u tonalitetu:

- na povišenom II stupnju u duru (kvintakord i na II stupnju u molu sa sniženim IV);
- na povišenom IV stupnju u molu (kvintakord i u molduru);
- na VII stupnju u molu i molduru (sa sniženim II stupnjem).

 **Primjer 6.11:** Alterovani akordi hromatskog tipa

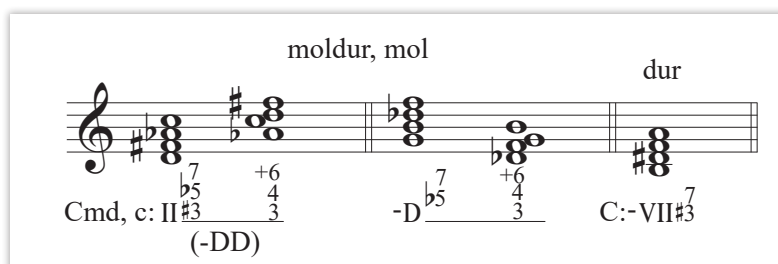


Napomena: Zbog umanjene terce u svom sklopu svim alterovanim akordima hromatskog tipa se dodaje minus ispred šifre.

Tvrdo umanjeni akord se sastoji od velike terce i umanjene kvinte, čiji karakteristični sklop daje akordu reski i „tvrđi“ zvuk. Kao septakord sadrži i malu septimu. Najčešće se koristi u svom drugom obrtaju kao prekomjerni terckvartakord ($^{+6}_3$). Kao i dvostruko umanjeni akord, i ovaj alterovani akord hromatskog tipa može da sadrži samo stabilne alteracije. On se nalazi na sljedećim mjestima u tonalitetu:

- na II stupnju u molu i molduru (s povišenim IV stupnjem);
- na V stupnju u duru i molu (sa sniženim II stupnjem);
- na VII stupnju u duru (s povišenim II stupnjem).

 **Primjer 6.12:**



Napomena: Osim ova dva alterovana akorda hromatskog tipa, u djelima poznih romantičara, impresionista i kompozitora XX vijeka, susrijećemo još niz alterovanih akorda hromatskog tipa kao što su: meko umanjeni, trostruko umanjeni, tvrdo umanjeni septakord s umanjenom septimom, mali prekomjerni, umanjeni durski i umanjeni molški septakord.

ZADACI

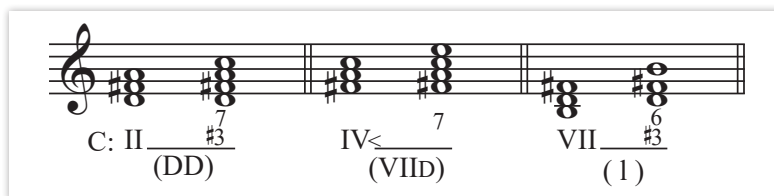
1. Izgradi alterovane akorde hromatskog tipa (dvostruko umanjeni i tvrdo umanjeni septakord) na sljedećim tonovima: fis, cis, h, e, gis i dis.
2. Napiši mnogostranost sljedećih alterovanih akordâ hromatskog tipa: d-fis-as-c, ais-c-e-g.

ALTERACIJA IV STUPNJA NAVIŠE

Od svih tonalno stabilnih alteracija, najveću primjenu u muzičkoj literaturi imaju alteracija IV stupnja naviše i II stupnja naniže. Alteracija IV stupnja naviše dovodi do promjene prvenstveno kod akordâ na II i IV stupnju (koji je i sam alterovan), a njenom primjenom nastaju u duru:

- na II stupnju (s povišenim IV) – durski kvintakord ili mali durski septakord;
- na povišenom IV stupnju – umanjeni kvintakord ili poluumanjeni septakord;
- na VII stupnju – molski kvintakord umjesto uobičajenog umanjenog (češći je kao sekstakord).

Primjer 6.13:



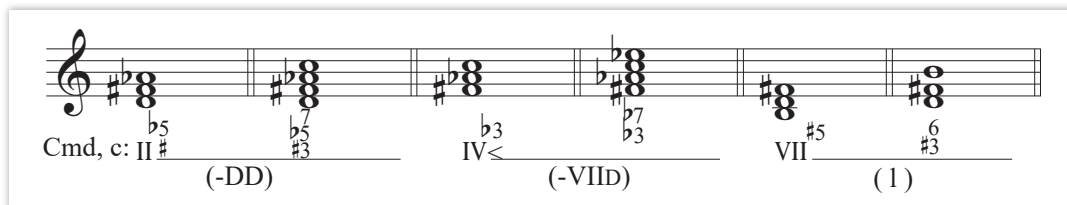
C: II $\overset{\#3}{7}$ (DD) IV $\overset{7}{<}$ (VII D) VII $\overset{\#3}{6}$ (1)

U harmonskom molu (i molduru) primjenom alteracije IV stupnja naviše nastaju:

- na II stupnju (s povišenim IV) – tvrdo umanjeni kvintakord ili septakord;
- na povišenom IV stupnju – dvostruko umanjeni kvintakord ili septakord;
- na VII stupnju – molski kvintakord (češći je kao sekstakord).

Napomena: Akordi na II i povišenom IV stupnju u molu češće se koriste kao septakordi, i po svojoj strukturi pripadaju grupi alterovanih akordâ hromatskog tipa.

Primjer 6.14:



Cmd, c: II $\overset{b5}{\#3}$ (-DD) IV $\overset{b3}{7}$ (-VII D) VII $\overset{\#5}{\#3}$ (1)

S obzirom na to da povišeni IV stupanj predstavlja vještačku vođicu za dominantu, njegovo prisustvo u akordima na II i povišenom IV stupnju određuje njihovu funkcionalnost u tonalitetu i uslovljava njihovo razrješenje u dominantu. Akord na II stupnju s povišenim IV stoji u dominantnom odnosu prema dominantu, zbog čega dobija naziv **dominantina dominantna** i obilježava se sa **DD**, a akord na povišenom IV prema dominantu stoji u vođičnom odnosu, dobija naziv **zamjenik dominantine dominante** i obilježava se sa **VII^D**. Zbog svega gore navedenog, DD i VII^D se najčešće primjenjuju u muzičkoj literaturi klasične harmonije – baroka, klasike i romantizma.


Dominantina dominantna

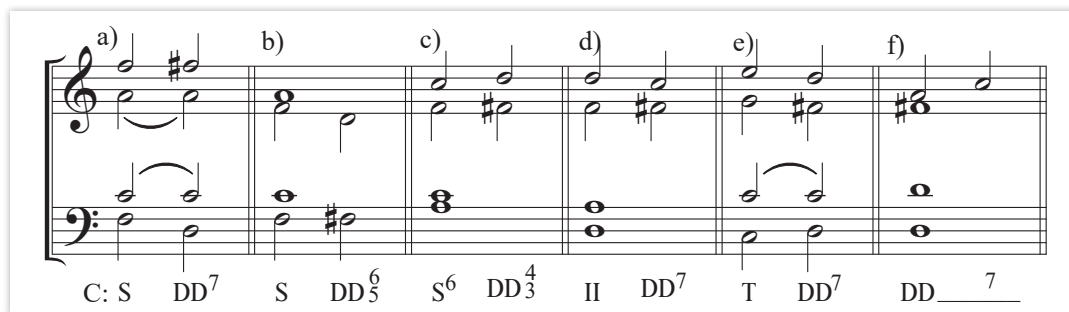
Dominantina dominantna je alterovani akord dijatonskog (rjeđe hromatskog) tipa, koji se gradi na II stupnju s povišenim IV stupnjem i koji stoji u dominantnom odnosu prema dominantu kao prema svojoj privremenoj tonici. Po svom sastavu u duru je mali durski septakord, a u molu tvrdo umanjeni, tj. alterovani akord hromatskog tipa. Dominantina dominantna (DD) ima dva kritična tona, i to tercu (alterovani IV stupanj) koja se razrješava naviše u smjeru alteracije i septimu koja se razrješava naniže. Najčešće se koristi kao septakord, prilikom čega može biti potpun ili čak nepotpun (bez kvinte). Obilježava se velikim slovima (DD) u duru, dok se u molu zbog karakterističnog sastava (tvrdumanjeni) ispred šifre dodaje minus (-DD).

Primjer 6.15: Dominantina dominantna (DD)

Diagram illustrating the Dominantina dominantna (DD) chord structure in G major and G minor. The notation shows two systems of chords, each with two columns labeled 'P' and 'N'. The first system is in G major (one sharp) and the second is in G minor (no sharps or flats). The chords are shown in both treble and bass clefs. Below the notation, the chord symbols are given: C: DD (with #3) and Cmd.c: -DD (with b5, #3).


U kadenci i van nje, obično se uvodi poslije akordâ subdominantne funkcije (S i II), koju i sam predstavlja, kao i iza akordâ tonične funkcije (T i VI). Analogno vezi susjednih septakordâ, poslije tonike DD⁷ je najčešće nepotpun (primjer 6.16e). Poslije akorda subdominantne funkcije alterovani ton se uvodi otvorenom hromatikom, a udvojeni osnovni ton subdominante se vodi za tercu naniže (obavezno suprotno smjeru alteracije, primjer 6.16a, b). Kada se DD pojavi iza akordâ subdominantne funkcije, septima DD kao kritičan ton je najčešće pripremljena, tj. zadržana u istom glasu. Septima se može uvesti i postupnim pokretom (iza II⁵₃, primjer 6.16d) ili čak skokom (nakon kvintakorda DD, primjer 6.16f).

 **Primjer 6.16:** Uvođenje dominantine dominante i njenih obrtaja (DD)

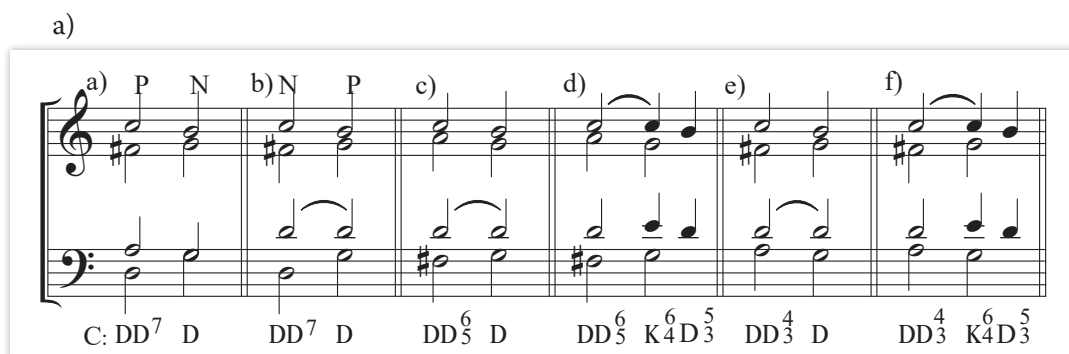


a) C: S DD⁷ b) S DD⁵ c) S⁶ DD³ d) II DD⁷ e) T DD⁷ f) DD⁷

Dominantina dominanta se može pojaviti u osnovnom obliku kao i u obrtajima. Svi oni se najčešće razrješavaju u D i to DD⁷, ⁶/₅ i ⁴/₃ u D⁵ ili K⁶/₄ D⁵, DD² samo u D⁶. Zbog svog dominantnog odnosa prema akordu na V stupnju, ova veza odgovara vezi D⁷ i njegovih obrtaja sa T u svim njenim oblicima. Kao i u vezi D⁷-T, poslije potpunog DD⁷ uz pravilno razrješenje kritičnih tonova obično slijedi nepotpun kvintakord na V stupnju, i obrnuto. Potpun kvintakord na dominantni je moguć ukoliko se terca DD, tj. alterovani IV stupanj (vještačka vodica) umjesto za polustepen naviše, kreće za tercu naniže (podrazumijeva se da se alterovani ton u ovom slučaju nalazi u unutrašnjem glasu, primjer 6.17i, j).


 **Primjer 6.17:** Razrješenje DD i njenih obrtaja u dominantu (D⁵) i kadencirajući kvartsekstakord (K⁶/₄)

a)



a) C: DD⁷ D b) DD⁷ D c) DD⁵ D d) DD⁵ K⁶/₄D³ e) DD³ D f) DD³ K⁶/₄D³

b)



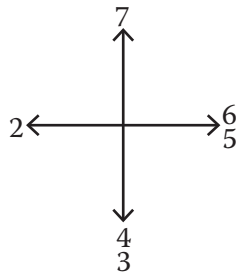
g) C: DD² D⁶ h) DD² D⁶⁻⁵ i) DD⁷ D j) DD⁷ D

Osim u kvintakord DD⁷ može da se razriješi i u D⁷. S obzirom na to da se DD⁷ gradi na II stupnju, riječ je o već nama poznatoj vezi dva kvintno srodna septakorda. Oni se vezuju na sljedeći način:

- septima DD⁷ se vodi za polustepen naniže u tercu dominante (vodicu);

- terca prvog akorda (alterovani ton) ne razrješava se u smjeru alteracije, već postaje septima dominantnog septakorda, tačnije uvodi se realteracijom.

U vezi dva kvintno srodna septakorda, uz pravilno razrješenje kritičnih tonova, potpuna DD^7 se razrješava u nepotpuni D^7 , i obrnuto. Da bi realteracija (povratak iz alterovanog tona u dijatonski istog stupnja) bila pravilno sprovedena, kao i pravilno razriješeni kritični tonovi, septakordi i obrtaji DD i D vezuju se unakrsno, po sljedećem redosljedu: DD^7-D^7 i D^4_3 , $DD^6_5-D^2$, $DD^4_3-D^7$ i $DD^2-D^6_5$



 **Primjer 6.18:** Razrješenje svih oblika DD u obrtaje dominantnog septakorda:

C: DD^7 D^8_7 DD^8_7 D^7 DD^7 D^4_3 DD^6_5 D^2 DD^4_3 D^7 DD^2 D^6_5

Dominantina dominanta (DD^7) i njeni obrtaji se mogu razriješiti u vodični septakord i njegove obrtaje (VII^7). S obzirom na to da je riječ o dva septakorda čiji su osnovni tonovi udaljeni za malu tercu, ova veza odgovara **vezi terčno srodnih akordâ**. Ona se realizuje u smjeru kazaljke na satu, odnosno DD^7 se razrješava u VII^6_5 , DD^6_5 u VII^4_3 , DD^4_3 u VII^2 , i DD^2 u VII^7 . Ova veza se realizuje na sljedeći način:

- septima DD^7 razrješava se za sekundu naniže u osnovni ton VII^7 (voduicu);
- terca (alterovani ton $IV<$) realteruje se i postaje kvinta VII^7 ;
- zajednički tonovi se zadržavaju u istom glasu.

 **Primjer 6.19:**

C: DD^7 VII^6_5 DD^6_5 VII^4_3 c: DD^4_3 VII^2 DD^2 VII^7

 Primjer 6.20:

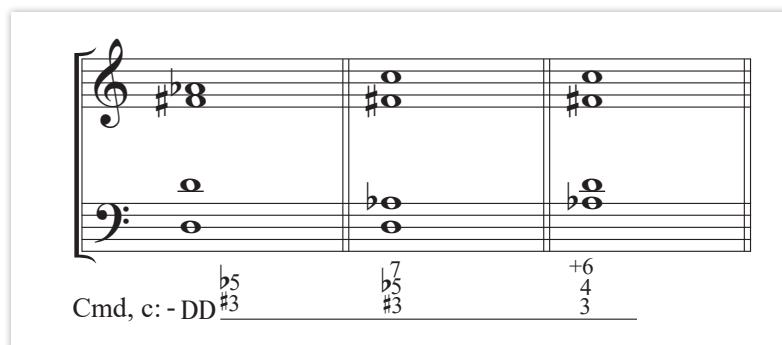
L. van Betoven, *Sonata* op. 2. br. 2, Skerco (odlomak)



U molduru i harmonskom molu DD^7 je po sastavu tvrdo umanjeni septakord.

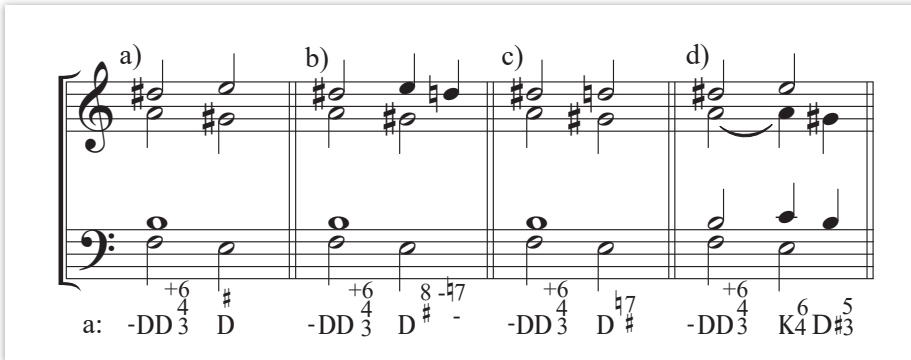
Obilježava se $-DD$. Najčešće se koristi u svom drugom obrtaju kao **prekomjerni terckvartakord** ($\begin{smallmatrix} +6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$).

 Primjer 6.21:



Razrješava se u kvintakord i septakord na dominantu, kao i u $K_4^6 D_3^5$. Prilikom razrješavanja u D kvintakord, terca DD (alterovani ton) razrješava se u smjeru alteracije naviše, a septima i umanjena kvinta za polustepen naniže. Ukoliko se između DD_3^6 i D kvintakorda nalazi kadicirajući kvartsextakord (K_4^6), razrješavanje septime se odlaže jer septima postaje zajednički ton, nakon čega se vodi postupno naniže. Osim u D-kvintakord, DD se razrješava i u D^7 , uz obaveznu realteraciju.

 Primjer 6.22:



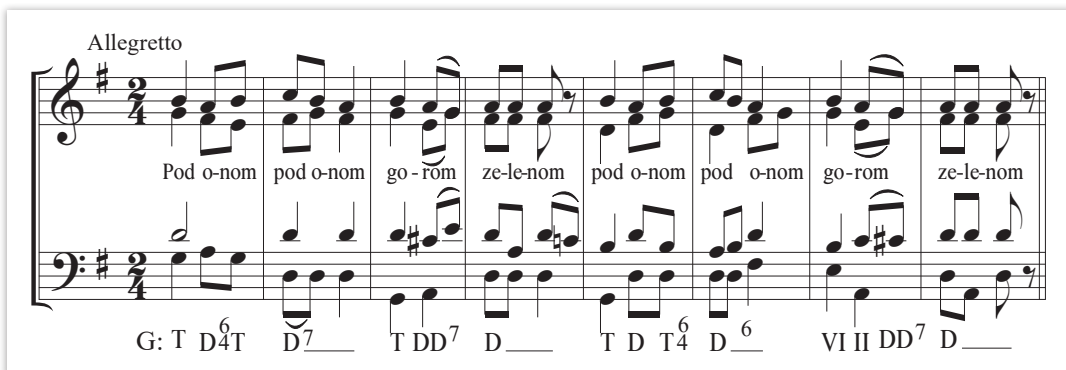
a) b) c) d)

a: $+6_4^3 \# D$ $-DD_3$ D $-DD_3$ $D \#$ $-$ $-DD_3$ $D \#$ $-DD_3$ $K4 D \#$ 5

Dominantinu dominantu (DD) vrlo često nalazimo i u tradicionalnoj, narodnoj muzici koja se po tonalnom težištu znatno razlikuje od evropske umjetničke muzike. Naime, u narodnim melodijama je naročito čest i tipičan završetak melodije na tonu II stupnja durske i molske ljestvice, koji se obično harmonizuje D-funkcijom. Dok u klasičnoj muzici takvi i slični završeci imaju značenje polukadence, u folklornom melosu završnoj dominantu obično prethodi akord sa povišenim IV stupnjem, čime D dobija svoju vođicu u sklopu akorda DD ili VII_D (kao akorda dijatonskog ili hromatskog tipa).

 Primjer 6.23:

Narodna pjesma iz Crne Gore *Pod onom pod onom* (odlomak)



Allegretto

Pod o-nom pod o-nom go-rom ze-le-nom pod o-nom pod o-nom go-rom ze-le-nom

G: T $D^6_4 T$ D^7 T DD^7 D T D T^6_4 D^6 VI II DD^7 D

Zbog svog karakterističnog sklopa ovaj akord je čest i u kadenci i van nje. Pogodan je i kao sredstvo za enharmonsku modulaciju, o kojoj će nešto kasnije biti riječi.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



c)



d)



2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:



3. Prepoznavaj i označi alterovane akorde u zadatim primjerima iz literature:

a) L. van Beethoven, *Sonata za klavir op. 13* (odlomak)



b) F. Šubert, *Gudački kvartet Es-dur op. 125* (odlomak)

Napomena: Tonalitet u odlomku ne odgovara tonalitetu kompozicije u naslovu.

c) E. Priski: *Love me tender* (odlomak)

Napomena: Čitavu pjesmu „Love me tender“ za slušanje i učenje sa tekstom možeš naći na kanalu YouTube.

Zamjenik dominantine dominante

Alterovani akord dijatonskog ili (rjeđe) hromatskog tipa, koji stoji u vodičnom odnosu prema dominantni kao prema svojoj privremenoj tonici, naziva se zamjenik dominantine dominante i označava se VII^D. Gradi se na povišenom IV stupnju, po svojoj strukturi je u duru umanjeni kvintakord, češće umanjeni ili poluumanjeni septakord, a u molu je dvostruko umanjeni kvintakord ili septakord, odnosno alterovani akord hromatskog tipa. Još od vremena baroka, uz DD, ovaj akord je čest u literaturi, i to kao alterovani akord dijatonskog tipa, dok je kao hromatski tip češći u djelima iz doba klasicizma, a naročito romantizma.


Primjer 6.24:

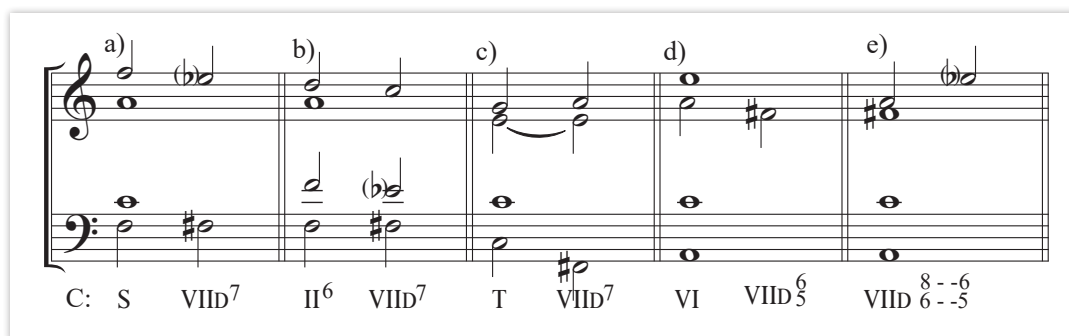
a) alterovani akord dijatonskog tipa		b) alterovani akord hromatskog tipa	
C: VII ^D 7	D	VII ^D 7	D
		c: -VII ^D 7 ^{b3}	D

Zamjenik dominantine dominante ($VII D^7$), kao i vodični septakord, ima tri kritična tona, i to:

- alterovani ton (osnovni ton $IV <$) koji se razrješava za sekundu naviše ili realteracijom;
- umanjenu kvintu koja se razrješava za sekundu naniže;
- septimu – razrješava se takođe za sekundu naniže.


Najčešće se uvodi poslije akordâ subdominantne funkcije (S i II), prilikom čega se u alterovani ton (povišeni IV) obično ulazi otvorenom hromatikom u istom glasu, dok se udvojeni osnovni ton subdominante vodi postupno naniže (suprotno smjeru alteracije, primjer 6.25a, b). Ukoliko $VII D$ nastupa poslije akordâ tonične funkcije, septima je najčešće pripremljena (zajednički ton, primjer 6.25c, d). Uvođenje septime skokom moguće je samo nakon kvintakorda $VII D$ (primjer 6.25e).

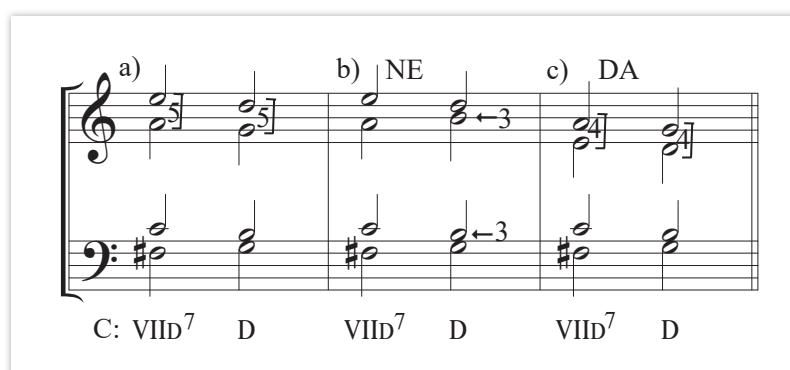
 **Primjer 6.25:** Uvođenje septime kod $VII D^7$:



C: S $VII D^7$ II⁶ $VII D^7$ T $VII D^7$ VI $VII D^6_5$ $VII D^8_6 - -6_5$

Zamjenik dominantine dominante ($VII D$) kao septakord i njegovi obrtaji razrješavaju se u dominantu na isti način kao što se vodični septakord razrješava u toniku (VII^7-T). Kritični tonovi se po pravilu razrješavaju na sljedeći način: alterovani ton naviše, a kvinta i septima naniže. Prilikom razrješavanja septakorda $VII D$ u kvintakord na D, ukoliko se septima nalazi iznad terce, nastaju paralelne kvinte koje nijesu dozvoljene (u analognoj vezi VII^7-T ove kvinte se nazivaju Skarlatijeve kvinte). Međutim, za razliku od postupaka koji se sprovode u vezi VII^7-T (udvajanje terce toničnog trozvuka i postavljanje septime ispod terce), u vezi $VII D^7-D$ zabranjene kvinte moguće je izbjeći samo postavljanjem terce iznad septime, jer bi udvajanje terce D podrazumijevalo udvajanje vođice, koja je kritičan ton.

 **Primjer 6.26:** Paralelne kvinte u vezi $VII D^7-D$ (analogne Skarlatijevim kvintama u vezi VII^7-T)

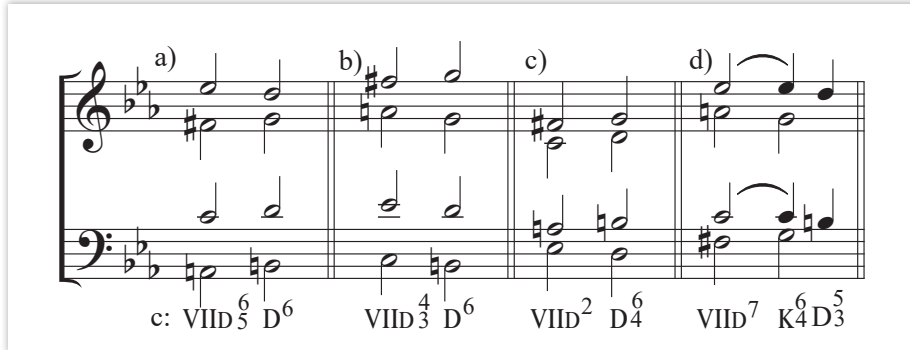


C: $VII D^7$ D $VII D^7$ D $VII D^7$ D

Obrtaji $VII D$ razrješavaju se na sljedeći način: kvintsektakord i terckvartakord ($VII D^6_5, \frac{4}{3}$) u D-sektakord (D^6), a sekundakord ($VII D^4_2$) u D-kvartsektakord (D^6_4). Osim u D kvintakord i

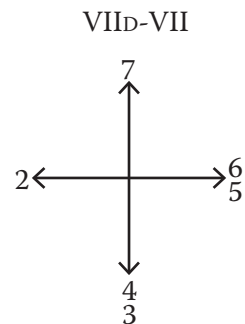
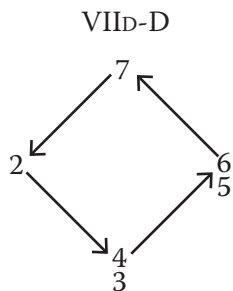
sektakord, osnovni oblik VII D i neki od obrtaja razrješavaju se u kadencirajući kvartsektakord (K_4^6). U toj vezi kvinta i septima se zadržavaju kao zajednički tonovi i razrješavaju naknadno.

 Primjer 6.27:



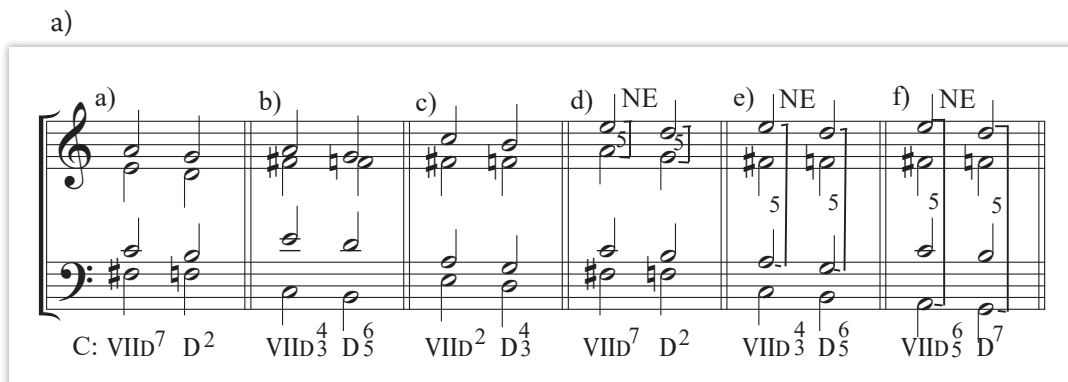
a) c: VII D_5^6 D 6 b) VII D_3^4 D 6 c) VII D^2 D 4 d) VII D^7 K 4 D 3^5

Razrješenje VII D^7 i njegovih obrtaja u septakord na V i VII stupnju moguće je samo uz obaveznu realteraciju. Naime, povišeni IV stupanj se ne rješava u smjeru svoje alteracije, već se realteruje i postaje kritičan ton – septima D 7 ili kvinta VII 7 . Realteracija se odvija obavezno u istom glasu, a ostali kritični tonovi se rješavaju po pravilu – umanjena kvinta i septima za sekundu naniže. Pravilno razrješenje kritičnih tonova uslovljava da se redosljed obrtaja u vezi VII D^7 -D 7 vodi suprotno smjeru kazaljke na satu: VII D^7 -D 4_2 VII D^4_2 -D 4_3 , VII D^4_3 -D 6_5 i VII D^6_5 -D 7 , dok je kod veze VII D^7 -VII 7 redosljed obrtaja unakrstan.



 Primjer 6.28:

a)



a) C: VII D^7 D 2 b) VII D_3^4 D 5^6 c) VII D^2 D 3^4 d) VII D^7 D 2 e) VII D_3^4 D 5^6 f) VII D_5^6 D 7

b)

g) h) i) j)

C: VII^D7 VII⁴₃ VII⁶₅ VII² VII⁴₃ VII⁷ VII^D2 VII⁶₅

Zamjenik dominantine dominante (VII^D) čestu upotrebu ima i u narodnoj (izvornoj) muzici, gdje se pored DD koristi bilo u funkciji prolaznog ili samostalnog akorda.

Primjer 6.29:

Narodna pjesma iz Crne Gore, *Ja prošetah zelenijem lugom* (odlomak)

Moderato

p Ja pro - še tah, ja pro - še tah, ze - le -

G: T VII⁶ VI⁶VII⁶D T D⁷₅ T VII^D7 D⁷ T D⁷

ni - jem lu - gom ze - le - ni - jem lu gom

G: VI DD⁶₅ D T D⁷ VI⁶ DD⁶₅ D

ZADATAK: Uz pomoć nastavnika/nastavnice otpjevajte dionice iz ovog odlomka, prvo po glasovima a zatim zajedno.


U molduru i molu VII^D je po svom sastavu dvostruko umanjeni kvintakord, odnosno septakord, tj. alterovani akord hromatskog tipa. Najčešće se koristi u svom prvom obrtaju kao **prekomjerni kvintsektakord** (rjeđe sektakord) i razrješava se u kvintakord ili septakord na dominantni. Obilježava se -VII^D⁺⁶₅ a sektakord -VII^D⁺⁶₃. Karakterističan je po prekomjernoj seksti koja se obrazuje između basovog tona (VI stupnja) i alterovanog povišenog IV stupnja (u C-molduru i c-molu: as-fis) a koja se razrješava postupnim suprotnim pokretom u udvojeni osnovni ton dominante.

 Primjer 6.30:

Cmd,c: -VII^D 7 ⁺⁶ 3 ⁺⁶ 5

Uz adekvatno razrješenje kritičnih tonova, prilikom razrješenja $-VII^{\#6}_5$ u $D^{\#5}_3$ ili D^7 dolazi do pojave paralelnih kvinti koje su poznate kao **Mocartove kvinte**. To su paralelne čiste kvinte, koje obrazuju terca (basov ton kod prekomjernog kvintsektakorda $-VII^{\#6}_5$) i septima pri razrješenju postupnim silaznim pokretom u tonove D akorda. One su dozvoljene samo ukoliko se nalaze između basa i jednog od unutrašnjih glasova (bas–tenor, bas–alt). Izbjegavamo ih najčešće na tri načina:

- razrješenjem VII^D u $K^{\#6}_4D^{\#5}_3$ (primjer 6.31c);
- razrješenjem u D kojoj je prethodila zadržica 6-5 u sopranu (primjer 6.31d);
- anticipiranjem kvinte D (primjer 6.31e).


 Primjer 6.31: Mocartove kvinte

a) DA b) NE c) d) e)

a: $-VII^{\#6}_5$ D $-VII^{\#6}_5$ D $-VII^{\#6}_5$ $K^{\#6}_4D^{\#5}$ $-VII^{\#6}_5$ $D^{\#3-5}$ $-VII^{\#6}_5$ $^{\#4}_3$ D

Osim u akordima na II i povišenom IV stupnju, koje smo predstavili, alteracija IV stupnja naviše dovodi do promjene u akordima dominantne funkcije – V i VII stupnju. Povišeni IV kod akorda dominantne funkcije dovodi do promjene samog sastava akorda (veliki durski septakord), a alterovani ton je pretežno figurativne prirode – zadržica, skretnica, prolaznica, tako da ovaj alterovani akord nema većeg značaja.

Značajnije promjene nastaju u akordu na VII stupnju, koji ovom alteracijom mijenja svoj sklop i postaje molski kvintakord. S obzirom na to da je VII stupanj karakterističan kao umanjeni kvintakord u gotovo svim ljestvicama (dur, moldur, harmonski i melodijski mol), ovakav njegov sklop je vrlo specifičan. Zbog toga što se kao molski akord nalazi na VII stupnju lidijskog modusa, i što je tipičniji u svom prvom obrtaju, dobija naziv **lidijski sekstakord**. Obilježava se sa $I^{\#6}$ i s obzirom na to da ima dva kritična tona – vođicu i povišeni IV stupanj – obavezno mu se udvaja basov ton. Lidijski sekstakord se vezuje s molskom subdominantom (s), sa njenim zamjenikom $II^{\#6}_5$ ili rjeđe tonikom. Veza sa subdominantom je karakteristična po tome što se alterovani ton (povišeni IV stupanj) razrješava skokom umanjene terce naviše u ton sniženog VI stupnja, kao i po unakrsnici koja se pojavljuje između dijatonskog i alterovanog IV stupnja.

 **Primjer 6.32:** Dominantni septakord s velikom septimom i razrješenje I⁶

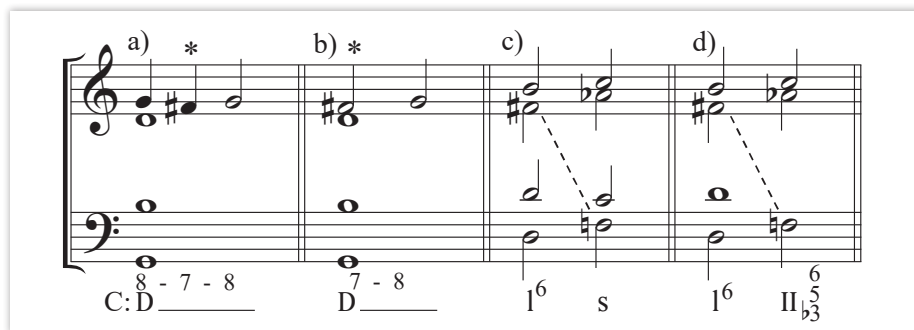


Figure 6.32 shows four measures of music illustrating the resolution of a dominant seventh chord with a major seventh (I⁶).
a) * Chord: I⁶ (D major with major seventh). Figured bass: C: D 8 - 7 - 8.
b) * Chord: I⁶ (D major with major seventh). Figured bass: D 7 - 8.
c) Chord: I⁶ resolving to a subdominant (s).
d) Chord: I⁶ resolving to a supertonic (II⁶).

Bilo da utiče na sklop akorda ili da mijenja njegovu funkciju, alteracija povišenog IV stupnja (vodica za dominantu) važna je jer donosi promjene kod akordâ koji su blisko povezani s dominantom, a čija je funkcionalnost određena prisustvom „vještačke vodice“ – odnosno vodice za dominantu koja uslovljava razrješenje ovih akordâ u akord V stupnja.

 **Primjer 6.33:**

L. van Beethoven, *Sonata* za klavir op. 79 (odlomak)

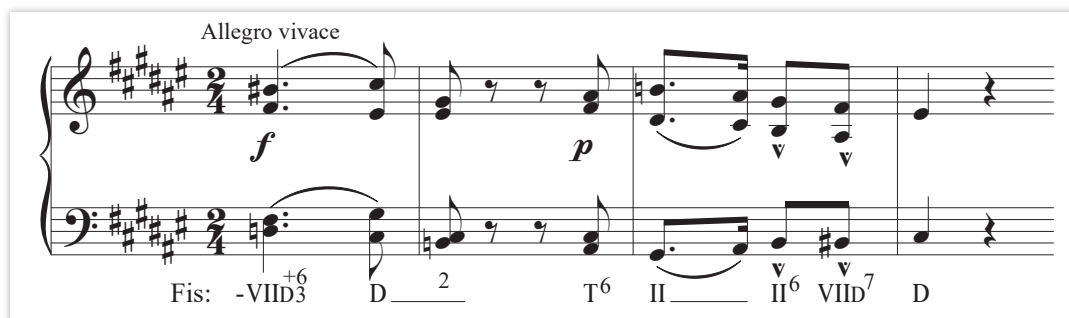


Figure 6.33 shows an excerpt from Beethoven's Sonata for piano, op. 79, marked *Allegro vivace*. The music is in 2/4 time and features dynamic markings *f* and *p*. The chord symbols below the staff are: Fis: -VIID⁺⁶₃, D 2, T⁶, II, II⁶, VIID⁷, D.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



Figure 6.33a shows a melody in 3/4 time, starting on G4 and ending on G4.

b)

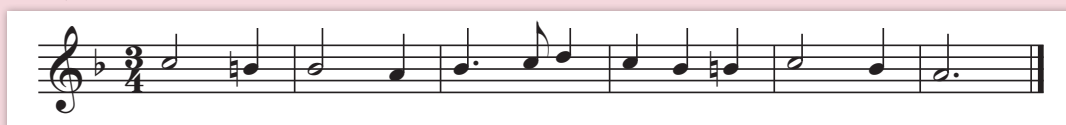
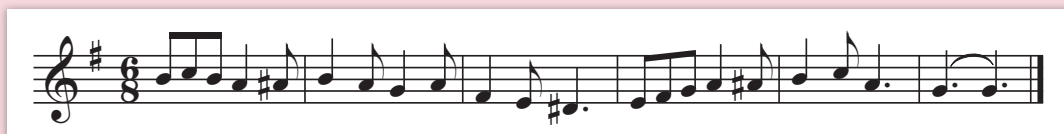
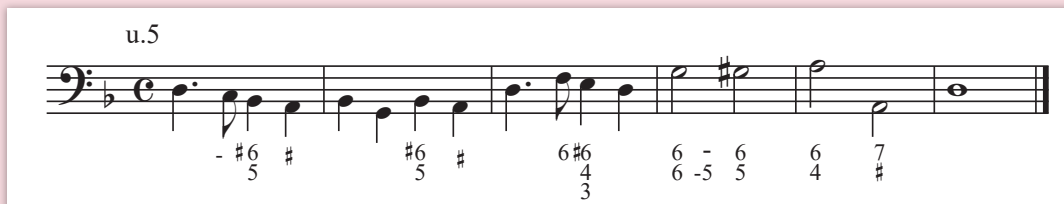


Figure 6.33b shows a melody in 3/4 time, starting on G3 and ending on G3.

c)



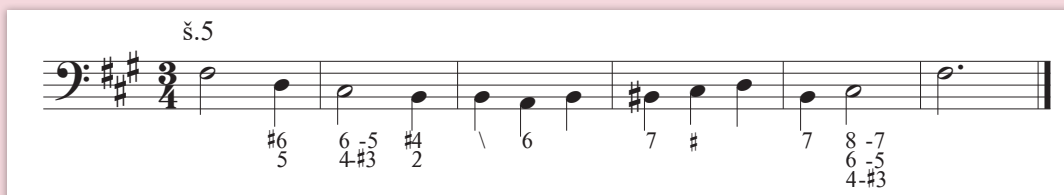
d)



e)



f)



2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:



3. U sljedećem primjeru prepoznaj i označi VIIb:

a) Đ. Tartini, Violinska sonata g-mol *Đavolji triler* (odlomak)



ALTERACIJA II STUPNJA NANIŽE

Alteracija II stupnja naniže pripada grupi tonalno stabilnih alteracija i donosi promjene u akordima na II, V i VII stupnju. Ova alteracija se najčešće javlja u duru (odnosno molduru) i molu (prirodnom i harmonskom), a promjene koje izaziva na akordima su sljedeće:

- na sniženom II stupnju u molduru i molu, nastaje durski kvintakord odnosno alterovani akord dijatonskog tipa. U osnovnom obliku se rijetko koristi i naziva se **frigijski akord** (F, primjer 6.34a), dok je mnogo značajniji njegov prvi obrtaj – **napolitanski sekstakord** (N6, primjer 6.34b);
- na V stupnju (sa sniženom kvintom) u molduru i molu, nastaje tvrdo umanjeni kvintakord (v3-u5), češći kao septakord (v3-u5-m7), odnosno alterovani akord hromatskog tipa (primjer 6.34c, d);
- na VII stupnju (sa sniženom tercom) u molduru i molu nastaje dvostruko umanjeni kvintakord (u3-u5), tj. septakord (u3-u5-u7), takođe alterovani akord hromatskog tipa (primjer 6.34e, f).

Primjer 6.34:

a) Cmd, c: F^{b5}₃ b) N^{b6}₃ c) -D^{b5}₃ 4 d) 7^{b5} 4₃ e) -VII^{b3} 6 f) ^{b7}₃ ^{b6}₅

Najveću primjenu od gorenavedenih akordâ u klasičnoj muzičkoj literaturi ima akord na sniženom II stupnju u molduru i harmonskom molu. Po svom sklopu je durski kvintakord i u osnovnom obliku ga rijetko sriječemo. S obzirom na to da se gradi na maloj (frigijskoj) sekundi iznad tonike i odgovara akordu na II stupnju u frigijskom modusu, dobija naziv **frigijski kvintakord**. Obilježava se slovom F i najčešće mu se udvaja terca, a izuzetno mu se može udvojiti i osnovni ton (sniženi II stupanj).

Primjer 6.35:

rjeđe rjeđe

C: F F a: F F

Frigijski kvintakord (F) najčešće se razrješava u D^7 i njegove obrtaje, a nešto rjeđe u osnovni oblik i obrtaje VII^7 . Ukoliko mu je udvojen osnovni ton (sniženi II stupanj), udvojeni kritičan ton se vodi skokom umanjene terce u vođicu tonaliteta, dok se drugi ton realteruje.

 Primjer 6.36:

c: F D_5^6 F VII^7 F D_5^6 F VII_5^6

Pojava frigijskog kvintakorda u muzičkoj literaturi je veoma rijetka. Češće se pojavljuje u svom prvom obrtaju kao napolitanski sekstakord, i obilježava se N^6 .

Napolitanski sekstakord (N^6) po svom sklopu je durski sekstakord koji potiče još iz stvaralaštva kompozitora operne napoljske škole (XVII–XVIII vijek). Zbog toga što mu se u basu nalazi osnovni ton subdominante, izraziti je njen predstavnik. Obično mu se udvaja basov ton (rjeđe seksta, tj. alterovani ton).

Napomena: Napolitanski sekstakord (N^6) je dobio ime po napoljskoj (napolitanskoj) školi iz XVII–XVIII vijeka. U djelima kompozitora ove škole N^6 se prvi put pojavljuje, zbog čega se smatra jednim od najstarijih alterovanih akorda. U početku je N^6 imao karakter slučajnog ili figurativnog sekstakorda da bi s vremenom dobio značenje samostalnog akorda.

 Primjer 6.37:

rjeđe rjeđe

C: N_{b3}^6 N_{b3}^6 a: N_3^6 N_3^6

Napolitanski sekstakord (N^6) u kadenci i van nje prvenstveno se razrješava u D u svim njenim oblicima. Prilikom razrješavanja N^6 u D, analogno vezi S-D, svi glasovi se kreću suprotno basu. Prilikom ovakvog suprotnog kretanja dolazi do određenih netipičnih pojava kao što su:

- ♦ alterovani ton (sniženi II stupanj – seksta N^6) ne razrješava se na uobičajen način (za polustepen u smjeru alteracije), već skokom. Naime, prilikom suprotnog kretanja, alterovani ton se kreće skokom umanjene terce u vođicu – tercu dominantnog kvintakorda;

- između alterovanog tona (sekste N^6) i akordskog tona D (kvinta D^5_3) nastaje unakrsnica, koja je dozvoljena jer su u pitanju dva akorda čiji su osnovni tonovi udaljeni za prekomjernu kvartu (polarni akordi).

Napomena: Polarni odnos imaju durski i molški kvintakordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za prekomjernu kvartu (odnosno umanjenu kvintu). Polarni odnos može da se ostvari samo između dva akorda, od kojih je jedan ljestvični a drugi alterovani.

Osim u dominantni kvintakord (D^5_3), naročito u kadenci, napolitanski sekstakord (N^6) često se razrješava u $K^6_4D^5_3$. Budući da kadencirajući kvartsekstakord sadrži tonove toničnog kvintakorda, prilikom postupnog suprotnog pokreta alterovani ton se razrješava za polustepen naniže, u smjeru alteracije.

Primjer 6.38:

C: N^6 D N^6 $K^6_4D^5_3$ a: N^6 $D^{\#3}$ N^6 $K^6_4D^5_3$

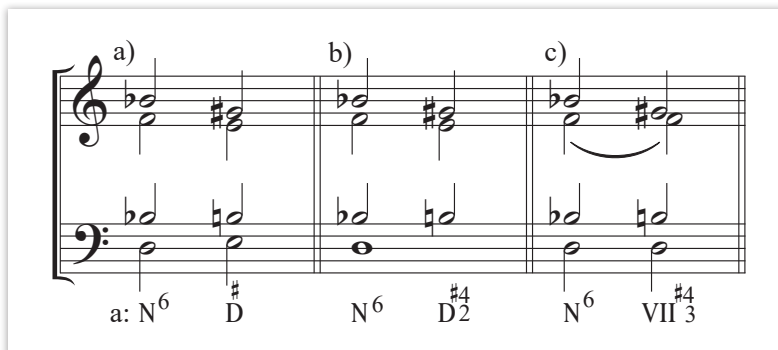
Često se N^6 razrješava u D^7 , kao i u njegove obrtaje. Pri razrješenju N^6 u nepotpuni D^7 s pripremljenom septimom unakrsnica će izostati (primjer 6.39b). Izvan kadence N^6 se može razriješiti u obrtaje D^7 prilikom čega, ukoliko basov ton preuzme vođicu (u vezi $N^6-D^6_5$), alterovani ton se realteruje u istom glasu (primjer 6.39c). Nije rijetkost da se između napolitanskog sekstakorda (N^6) i dominantnog septakorda (D^7) umetnu i akordi kao što su DD , VII_D (primjer 6.39f). Osim u dominantu, napolitanski sekstakord se rjeđe može razriješiti u **toniku** – plagalna veza. Budući da je riječ o dva susjedna akorda (II-I), možemo primijeniti slobodnu vezu (primjer 6.39g).

Primjer 6.39:

Cmd, c: N^6 D^7 N^6 D^8 N^6 D^6 N^6 D^4 N^6 D^2 N^6 VII_D N^6 T

Izuzetno se kod N^6 udvaja seksta, koja je ujedno i alterovani ton. Prilikom razrješenja u akorde dominantne funkcije jedan alterovani ton se vodi skokom umanjene terce u vođicu, a drugi se realteruje po pravilu u istom glasu.

 Primjer 6.40:



a) b) c)

a: N⁶ D N⁶ D^{#4} N⁶ VII^{#4}/₃

Napolitanski sekstakord se podjednako koristi u kadenci i van nje, a češća mu je primjena u okviru moluskog tonaliteta.

Napomena: O značaju napolitanskog sekstakorda govori i činjenica da može biti uveden preko svojih vantonalnih akordâ (o njima će biti riječi u nastavku poglavlja). Koristi se i u modulaciji za povezivanje bližih i daljih tonaliteta.

 Primjer 6.41:

J. S. Bah, *Badinerie* (odlomak)



h: s N⁶ D² K⁴ D^{#3} t 6/4 6 K⁴D t

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



c)



d)

u.3

Musical notation for exercise d): Bass clef, C major, common time. The melody consists of the following notes: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Below the staff are the following fingerings: #6/4, 6/b6, #/2, #4/2, 6, 6, b6, #, 6, 6, 6/4, b6, b6, 7/#.

e)

š.5

Musical notation for exercise e): Bass clef, D major, common time. The melody consists of the following notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Below the staff are the following fingerings: #6/4, -/b5, 3/-, 6/5, -, 6, b6/b3, 6/4, 7, b6/b3, 7.

f)

u.3

Musical notation for exercise f): Bass clef, D major, 6/8 time. The melody consists of the following notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Below the staff are the following fingerings: 6/4, 6, b6/4, 2, 6, #6/4, 7/3, 6/5, 7/4, 7/4, 6/4, 6/b6/4, 7, 6/4, 7.

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

Napomena: Zvezdicom je označen alterovani akord gdje u melodiji nije vidljiv.

3. U zadatim primjerima pronađi i označi N6:

a) L. van Beethoven, *Bagatela* op. 119 (odlomak)

b) L. van Beethoven, *Mjesečeva sonata* op. 27 br. 2 (odlomak)

ALTERACIJA II STUPNJA NAVIŠE

Iako je ubrajamo u tonalno stabilne, alteracija II stupnja naviše je moguća samo u duru (i molduru), dok u molu, zbog prirodno sniženog III stupnja, neće biti moguća. Alteracija II stupnja naviše, dovodi do promjena na akordima II, V i VII stupnja. Akordi koji ovom alteracijom nastaju jesu:

- na povišenom II stupnju u duru nastaje dvostruko umanjeni kvintakord (u3-u5), odnosno septakord (u3-u5-u7), tj. alterovani akordi hromatskog tipa (primjer 6.42a, b). Često se uz ovu alteraciju koristi i alteracija povišenog IV, uz čiju primjenu na povišenom II u duru nastaje umanjeni kvintakord odnosno septakord (primjer 6.42c);
- na V stupnju, uz alteraciju povišenog II, nastaje prekomjerni kvintakord (v3-p5) odnosno septakord (v3-p5-m7, primjer 6.42d, e);
- na VII stupnju, uz alteraciju II stupnja naviše, nastaje tvrdoumanjeni kvintakord (v3-u5) odnosno septakord (v3-u5-m7), koji je alterovani akord hromatskog tipa (primjer 6.42f).

Primjer 6.42:

Diagram showing six altered chords in C major (C:):

- a) $-II<$
- b) $-II<^7$
- c) $II<^{\#3}$
- d) $+D^{\#5}$
- e) $+D^7$
- f) $-VII^{\#3}$

Od gorenavedenih akordâ čestu primjenu u klasičnoj harmoniji ima akord na povišenom II stupnju ($II<$). Kao alterovani akord hromatskog tipa – dvostruko umanjeni najčešće se koristi u svom prvom obrtaju kao **prekomjerni kvintsektakord**, i obilježava se sa $-II<^{\#6}$. Najčešće se razrješava u T^6 s udvojenim basovim tonom. Osim u toniku sektakord, ovaj akord može da se razriješi i u kvintakord na tonici (plagalna veza), kao i u $K_4^6 D_3^5$. Veza $-II<^{\#6} -T$ u potpunosti odgovara vezi *sixte ajoutée* koju smo ranije upoznali ($II_5^6 -T$), samo što je dodata seksta (povišeni) alterovani ton (primjer 6.43b).

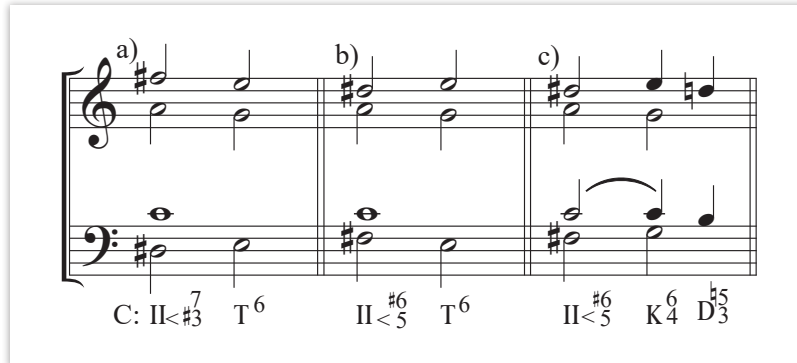
Primjer 6.43:

Diagram showing three chord resolutions in C major (C:):

- a) $-II<^{\#6}$ to T^6
- b) $-II<^{\#6}$ to T
- c) $-II<^{\#6}$ to $K_4^6 D_3^5$

Akord na povišenom II stupnju se povremeno pojavljuje s alteracijom IV stupnja naviše, što dovodi do promjene njegovog sklopa. Postaje umanjeni akord odnosno alterovani akord dijatonskog tipa, i razrješava se u T^6 s udvojenim basovim tonom ili u $K_4^6 D_3^{\flat 5}$.

 Primjer 6.44:

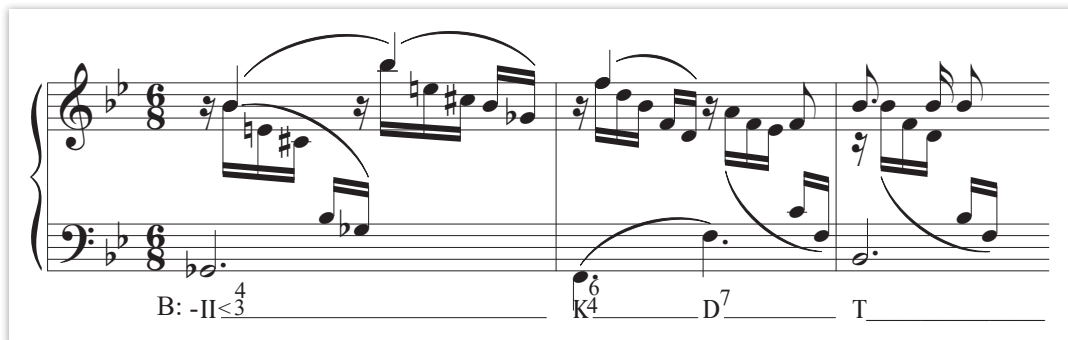


Chord symbols for Example 6.44:

- a) C: $II<^{\#3}_7$ T^6
- b) $II<^{\#5}_6$ T^6
- c) $II<^{\#5}_6$ K_4^6 $D_3^{\flat 5}$

 Primjer 6.45:

R. Schumann, *Dichterliebe*, op. 48 br. 12 (odlomak)

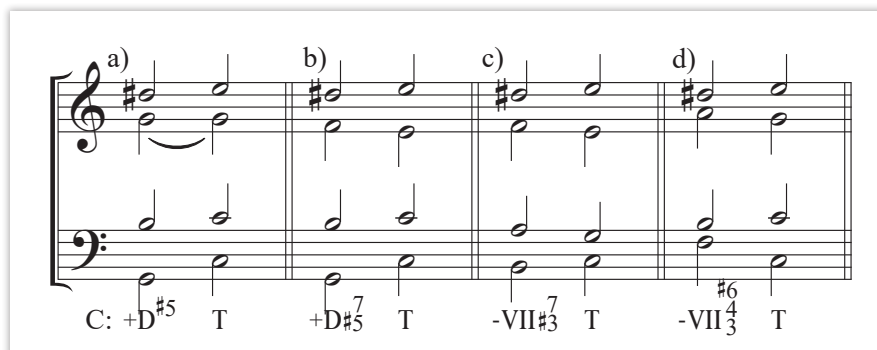


Chord symbols for Example 6.45:

- B: $-II<^{\#3}_4$
- K_4^6
- D^7
- T

Alteracija II stupnja naviše kod akorda dominantne funkcije dovodi do promjene strukture akorda na V i VII stupnju. Kao prekomjerni dominantni kvintakord (+D) najčešće se razrješava u toniku (T), a kao prekomjerni dominantni septakord (+D⁷) u toniku s udvojenom tercom. Takođe se i VII septakord, koji uz alteraciju II stupnja naviše postaje tvrdo umanjjen – alterovani akord hromatskog tipa, najčešće razrješava u toniku (primjer 6.46d).

 Primjer 6.46:



Chord symbols for Example 6.46:

- a) C: $+D^{\#5}$ T
- b) $+D^{\#5}_7$ T
- c) $-VII^{\#3}_7$ T
- d) $-VII^{\#3}_4$ T

ALTERACIJA IV STUPNJA NANIŽE

Alteracija IV stupnja naniže moguća je samo u molu i dovodi do promjena u akordima na II, IV, V i VII stupnju. U klasičnoj harmoniji je rijetko sriječemo jer se alterovani IV stupanj naniže enharmonski podudara s povišenim III stupnjem, tj. povišenom tercom toničnog kvintakorda, koja je još od baroka bila tipična kao **pikardijska terca**. Akordi koji sadrže alteraciju sniženog IV stupnja po svom sastavu uglavnom su alterovani akordi hromatskog tipa, i to:

- na II stupnju nastaje dvostruko umanjeni kvintakord (u3-u5) odnosno septakord (u3-u5-m7);
- na IV prekomjerni (v3-p5), poznat kao prekomjerna subdominanta (+s);
- na VII meko umanjeni kvintakord (m3-dv.u5) odnosno septakord (m3-dv.u5-u7).

Primjer 6.47:

Four chords are shown on a single staff in G minor. The first chord is a diminished triad (G-Bb-Db) labeled 'a: -IIb3'. The second chord is a diminished seventh chord (G-Bb-Db-Fb) labeled '-IIb3'. The third chord is a half-diminished seventh chord (G-Bb-Ab-Fb) labeled '+s'. The fourth chord is a half-diminished seventh chord (G-Bb-Ab-F) labeled '-VIIb5'.

Bilo da imaju dominantnu (-VII) ili subdominantu (+s, -II) funkciju, akordi s alteracijom IV stupnja naniže razrješavaju se u tonični kvintakord ili sekstakord, a prekomjerna subdominanta može da se razriješi i u $K_4^6 D_3^5$.

Primjer 6.48:

Four chord progressions are shown in G minor, labeled a) through d).
 a) Chords: +s (G-Bb-Ab-Fb) and t⁶ (G-Bb-Ab).
 b) Chords: +s^{b6} (G-Bb-Ab-Fb) and K₄D₃⁶ (G-Bb-Ab-F#).
 c) Chords: -II⁺⁶ (G-Bb-Ab-Fb) and t⁶ (G-Bb-Ab).
 d) Chords: -VII^{b5} (G-Bb-Ab-F) and t (G-Bb-Ab).
 The notation includes treble and bass clefs, notes with stems, and bar lines.

Zajednička karakteristika akordâ koji nastaju ovom alteracijom jeste da nemaju čestu primjenu i da ih možemo sresti samo u pojedinim djelima romantičara.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

c)

d)

e)

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

3. U zatom primjeru pronadi i označi alterovane akorde:


S. Frank, *Klavirski kvintet f-mol*, I stav

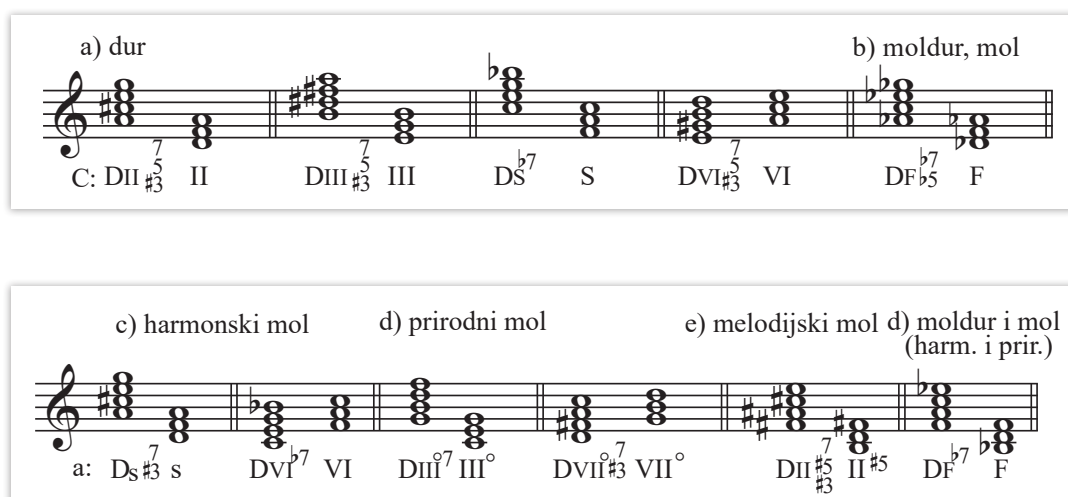
The image shows a musical score for S. Frank's Klavirski kvintet f-mol, I stav. The score is in F major, 4/4 time, and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The left hand has a bass line with quarter notes and a final quarter note. The key signature has two flats (Bb and Eb).

VANTONALNE DOMINANTE I NJIHOVI ZAMJENICI

Vantonalne dominante i njihovi zamjenici predstavljaju alterovane akorde dijatonskog tipa koji stoje u dominantnom (a zamjenici vodičnom) odnosu prema konsonantnim ljestvičnim kvintakordima kao prema svojim privremenim tonikama. Svaki konsonantni ljestvični kvintakord može u nekom trenutku da ima ulogu sekundarnog tonalnog centra, te da bude uveden preko svoje vantonalne dominante ili vantonalnog VII, čime se vrši proširenje osnovnog tonaliteta.

Nesumnjivo, među vantonalnim akordima, najistaknutiju ulogu u tonalitetu imaju **vantonalne dominante** (D_{II}, D_{III}, D_S, DD, D_{VI}). Po svojoj strukturi su najčešće kao mali durski septakordi – alterovani akordi dijatonskog tipa, dok se kao tvrdo umanjeni – alterovani akordi hromatskog tipa, rjeđe koriste. Jedino dominantina dominantata (DD) koju smo upoznali u prethodnom poglavlju, a koja takođe pripada grupi vantonalnih dominanti, pojavljuje se i u dijatonskom i hromatskom vidu.

 **Primjer 6.49:** Pregled vantonalnih dominanti u durskim i molskim ljestvicama



a) dur

C: D_{II}⁷_{#3} II D_{III}⁷_{#3} III D_S⁷ S D_{VI}⁷_{#3} VI D_F⁷_{b5} F

b) moldur, mol

c) harmonski mol

a: D_S⁷_{#3} s D_{VI}⁷_{b7} VI D_{III}⁷_{III°} III° D_{VI}⁷_{#3} VII° D_{II}⁷_{#5} II^{#5} D_F⁷_{b7} F

d) prirodni mol

e) melodijski mol

d) moldur i mol (harm. i prir.)

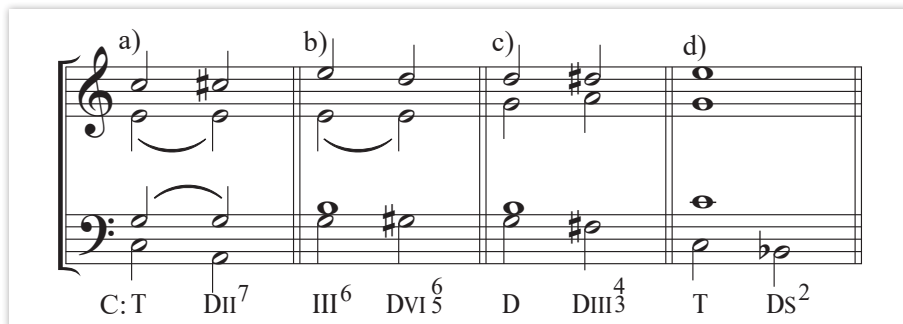
Napomena: Iz prethodnog primjera se vidi da se u duru (kao i u harmonskom i melodijskom molu) ne koristi D_{VII}. Razlog je što njen razrješavajući akord po sklopu nije stabilan (VII – umanjeni), a neophodno je da bude. Zato je jedino prihvatljiva D_{VII} u prirodnom molu, jer je na VII stupnju durski akord.

Većina vantonalnih dominanti sadrži tonalno labilne alteracije (I<, III<, V<, VII> itd.) ili višestruke alteracije (II< i IV<). Samo DD i njen zamjenik (VII_D) u svom sastavu imaju tonalno stabilnu alteraciju (IV<), zbog čega su čvršće vezani za tonalitet i sastavni su dio kadencirajućih veza. Vantonalne dominante imaju **dva kritična tona**, a to su: alterovani ton – najčešće terca vantonalne dominante i septima. Alterovani tonovi se po pravilu uvode na tri načina:

- hromatskim polustepenom iz dijatonskog tona istog stupnja;
- postupno dijatonskim polustepenom ili cijelim stepenom iz susjednog tona;
- sasvim rijetko skokom.

Ukoliko je ton koji se alteruje u prethodnom akordu bio udvojen, pojava unakrsnice se ublažava tako što se jedan ton alteruje, a drugi vodi najčešće pokretom sekunde, rjeđe terce suprotno od smjera alteracije (primjer 6.50a). Septima vantonalne dominante obično je pripremljena, zadržana u istom glasu ili se uvodi postupno.

 Primjer 6.50:



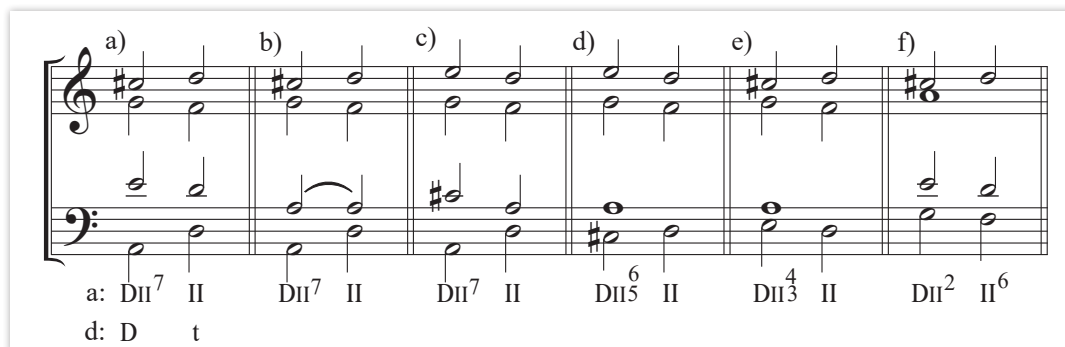
Chord symbols for Example 6.50: C: T, DII⁷, III⁶, DVI⁶, D, DIII⁴, T, DS²

Vantonalne dominante se prvenstveno razrješavaju u svoju privremenu toniku, odnosno durski ili molški kvintakord prema kojem stoje u dominantnom odnosu. Ova veza se izvodi po uzoru na vezu D⁷-T (t). Shodno tome, alterovani ton (najčešće terca vantonalne dominante) kreće se za polustepen naviše, a septima naniže, prilikom čega u vezi dva akorda u osnovnom obliku dolazi do sljedećih promjena:

- potpuna vantonalna dominanta se razrješava u nepotpuni kvintakord privremene tonike (primjer 6.51a);
- nepotpuna vantonalna dominanta se razrješava u potpuni kvintakord privremene tonike (primjer 6.51b);
- uz licenciju alterovanog tona (vještačke vođice) potpuna vantonalna dominanta se može razriješiti slobodnom vezom u potpuni kvintakord privremene tonike (primjer 6.51c).

Osim u osnovnom obliku, vantonalne dominante se često pojavljuju i u obrtajima i razrješavaju u odgovarajuće oblike privremene tonike.

 Primjer 6.51:



Chord symbols for Example 6.51: a: DII⁷ II, b: DII⁷ II, c: DII⁷ II, d: DII⁵ II, e: DII⁴ II, f: DII² II⁶

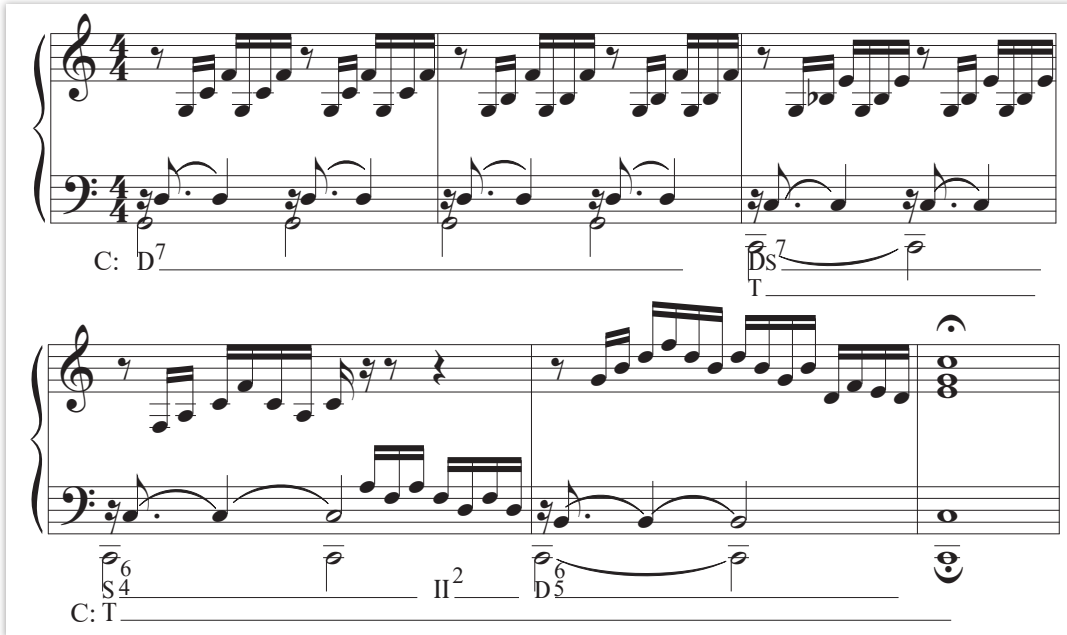
Legend: a: DII⁷ II, d: D t

Naročitu primjenu, obično pred završnom kadencom (još od vremena baroka), ima i dominanta za subdominantu (Ds). Njena pojava poslije D u momentu kada se očekuje razrješenje u T, privremeno odlaže kadencu a njeno razrješenje u subdominantu naizgled skreće harmonski tok u subdominantni tonalitet. Sniženi VII stupanj ljestvice u ovom akordu (septima dominante za subdominantu) direktno asocira na miksolidijski modus zbog čega se ova pojava naziva **mik-**

solidijsko istupanje. Ovakav harmonski slijed akordâ čini da dominantna funkcija u nastavku bude uočljivija a kadenca ubjedljivija.

 **Primjer 6.52:**

J. S. Bah, DTK 1, *Preludijum 1* (odlomak)

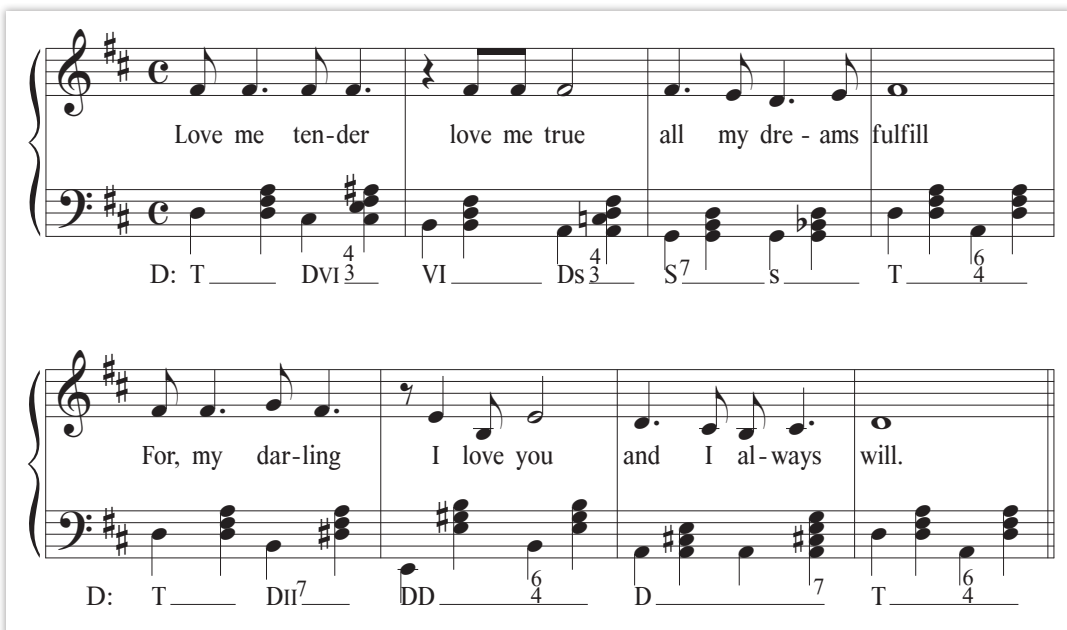


C: D⁷ D^{s7} S⁴ T II² D⁵ C: T

U sljedećem primjeru zapažamo da su vantonalne dominante, osim u umjetničkoj muzici još od baroka, zastupljene i u popularnoj muzici XX i XXI vijeka kao pogodno harmonsko sredstvo za proširenje tonaliteta.

 **Primjer 6.53:**

E. Priski, *Love me tender* (odlomak)



D: T DVI³ VI D^{s3} S⁷ s T D: T Dii⁷ DD D T

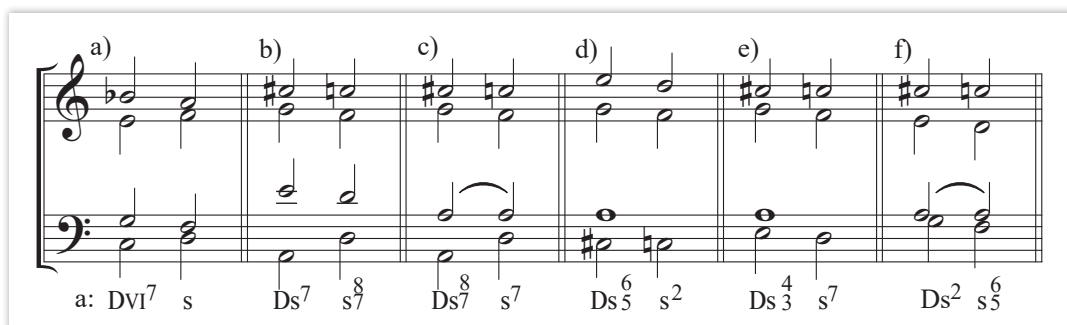
Osim u svoju privremenu toniku, vantonalne dominante se mogu razriješiti:

- u ljestvični akord koji je njen donji terčni srodnik – varljivo razrješenje;
- u septakord na privremenoj tonici;
- u mali durski septakord na privremenoj tonici koji postaje nova vantonalna dominantna – eliptično razrješenje.

Varljivo razrješenje vantonalne dominante nastaje kada se vantonalna dominantna, umjesto u svoju privremenu toniku, razriješi u njenog zamjenika, odnosno u durski ili molski kvintakord za sekundu (malu ili veliku) naviše (npr. u a-molu: D_{VI}^7-s , c-e-g-b umjesto u f-a-c, u d-f-a). Ovo razrješenje odgovara vezi D^7-VI , što predstavlja varljivu vezu.

Pored varljivog razrješenja, vantonalna dominantna može da se razriješi u septakord privremene tonike (Ds^7-S^7). S obzirom na to da su u pitanju dva septakorda koja stoje u dominantnom odnosu, njihovo razrješenje odgovara već poznatoj vezi II^7-D^7 kod koje se septima prvog akorda kreće naniže u tercu drugog, a alterovani ton (terca vantonalne dominante) realteruje se i postaje septima drugog akorda (primjer 6.54b, c). Da bi se realteracija sprovedla u istom glasu, kao i da bi se kritični tonovi pravilno vodili, osnovni oblik vantonalne dominante razrješava se po principu potpun – nepotpun, i obrnuto, a obrtaji se razrješavaju unakrsno (primjer 6.54d, e, f).

 Primjer 6.54:



a) D_{VI}^7 s b) Ds^7 s^8 c) Ds^7 s^7 d) Ds^6 s^2 e) Ds^4 s^7 f) Ds^2 s^6

Varljivo razrješenje vantonalnih dominantni možemo naći i u popularnoj muzici, kao npr. u hitu Džona Lenona – *Imagine*.

 Primjer 6.55:

Dž. Lenon, *Imagine* (odlomak)




You maysay ___ I'm dreamer But I'm not the only one ___

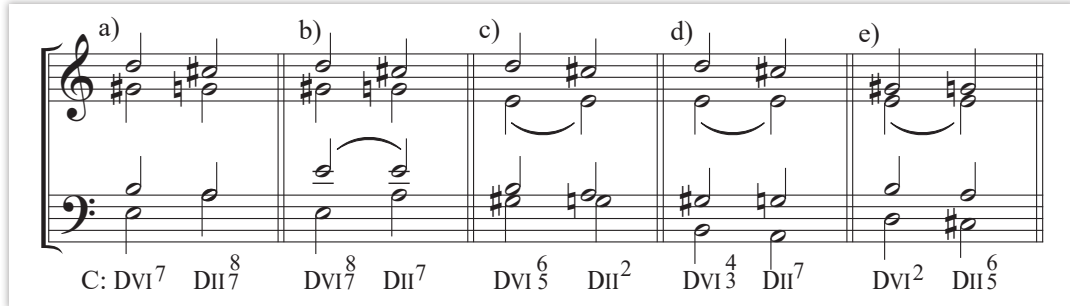
H: S ___ D ___ T ___ D_{VI}^7 S ___ D ___ T ___

Nije rijetkost da se privremena tonika u momentu pojave alteruje i da sama postane „nećija“ vantonalna dominantna. S obzirom na to da je pravo rješenje izostalo i da nova vantonalna dominantna otvara druge mogućnosti, govorimo o **eliptičnom razrješenju** vantonalne dominante.

Napomena: Elipsom se smatra svaka harmonska veza koja poslije nestabilnog akorda ne donosi očekivano razrješenje, već je umjesto njega novi nestabilni akord (disonantan, alterovan).


S obzirom na to da je riječ o dva alterovana akorda u dominantnom odnosu, ovu vezu sprovodimo po uzoru na vezu DD^7-D^7 i obrtaji.

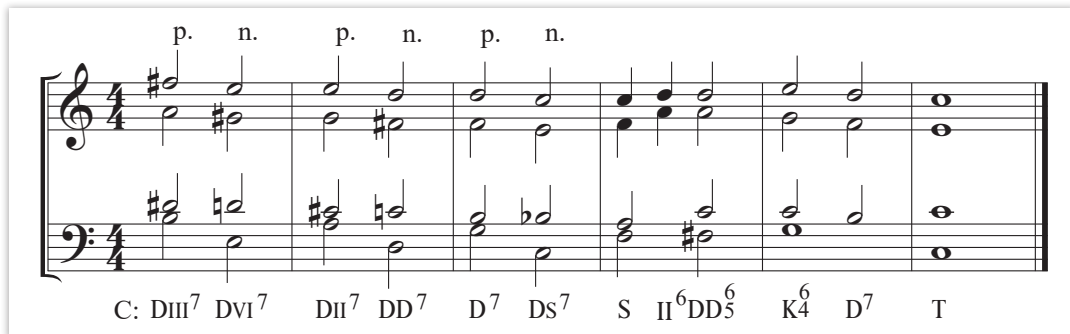
 **Primjer 6.56:** Eliptično razrješenje vantonalnih dominanti



C: $DVI^7 DII^8$ $DVI^7 DII^7$ $DVI^6 DII^2$ $DVI^4 DII^7$ $DVI^2 DII^6$

Niz eliptičnih veza dovodi do hromatske sekvence – silaznog niza vantonalnih dominanti, koje se kreću po kvintnom krugu po sljedećem redoslijedu: $DIII-DVI-DII-DD-D-Ds-S$. Ove sekvence mogu biti i modilirajuće.

 **Primjer 6.57:** Sekventni niz (lanac) vantonalnih dominanti



C: $DIII^7 DVI^7$ $DII^7 DD^7$ $D^7 Ds^7$ S $II^6 DD^6$ K^6 D^7 T

 **Primjer 6.58:**


V. A. Mocart, *Simfonija g-mol, op. 40* (odlomak)

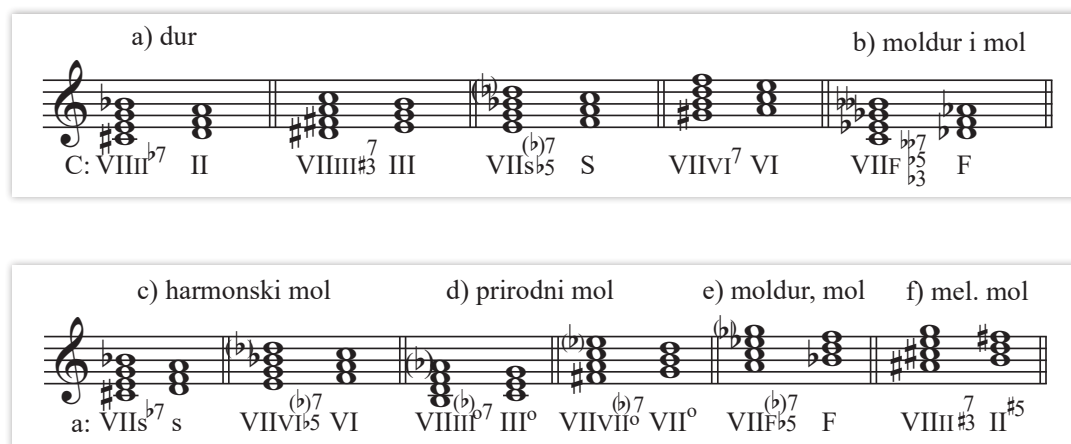


B: $T^6 DD$ D^7 T VI DD^6 K^4 D^7 II^6 DVI^7 $DII^7 DD^7 D^7 Ds^7$

Pored vantonalnih dominanti značajnu primjenu u harmonskom toku, još od vremena baroka, imaju i zamjenici vantonalnih dominanti.

Zamjenici vantonalnih dominanti (VII^{III}, VII^{III}, VII^S, VII^D, VII^{VI}) jesu alterovani akordi dijatonskog tipa (rjeđe hromatskog), koji stoje u vodičnom odnosu prema konsonantnim ljestvičnim kvintakordima kao prema svojim privremenim tonikama. Koriste se u osnovnom obliku, kao i u sva tri obrtaja, i razrješavaju u privremenu toniku na isti način kao VII⁷-T (t). Kao alterovani akordi dijatonskog tipa zamjenici vantonalnih dominanti su po svom sastavu obično poluumanjeni (ispred privremene durske tonike) ili umanjeni septakordi (ispred privremene molske tonike). Imaju tri kritična tona, i to: alterovani ton, kvintu i septimu. Kao alterovani akord hromatskog tipa jedino se koristi VII^D, i po svom sastavu je dvostruko umanjeni septakord.

 **Primjer 6.59:** Pregled zamjenika vantonalnih dominanti u duru i u molu



a) dur b) moldur i mol

C: VII^{III}^{b7} II VII^{III}^{#3} III VII^S^{b5} S VII^{VI}⁷ VI VII^F^{b7}₃ F

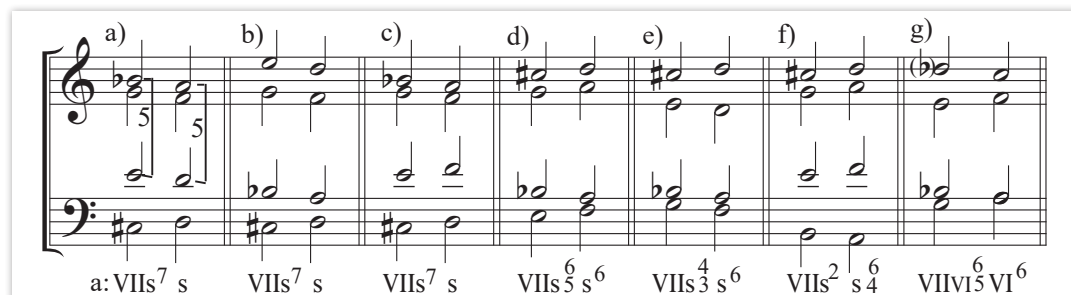
c) harmonski mol d) prirodni mol e) moldur, mol f) mel. mol

a: VII^S^{b7} s VII^{VI}^{b5} VI VII^{III}^{b7} III^o VII^{VI}^o VII^o VII^F^{b5} F VII^{III}^{#3} II^{#5}

Razrješenje zamjenika vantonalne dominante može biti očekivano (za polustepen naviše u kvintakord privremene tonike) ili neočekivano – eliptično (u novog zamjenika vantonalne dominante). Očekivano razrješenje vantonalnog VII izvodi se po uzoru na vezu VII⁷-T (osnovni oblik 7 u kvintakord $\frac{5}{3}$, kvintsektakord $\frac{6}{5}$ i terckvartakord $\frac{4}{3}$ u sekstakord $\frac{6}{4}$ privremene tonike, a sekundakord $\frac{4}{2}$ u kvartsektakord $\frac{6}{4}$). Analogno vezi VII⁷-T, alterovani ton („vještačka vodica“) razrješava se za sekundu naviše, a umanjena kvinta i septima za sekundu naniže. Ukoliko se septima vantonalnog VII nalazi iznad terce, postupnim suprotnim kretanjem glasova doći će do nepoželjnih paralelnih kvinti koje se izbjegavaju na sljedeći način:

- postavljanjem septime ispod terce vantonalnog VII (primjer 6.60b);
- udvajanjem terce kvintakorda privremene tonike ili basovog tona sekstakorda privremene tonike (primjer 6.60c, g).

 **Primjer 6.60:**

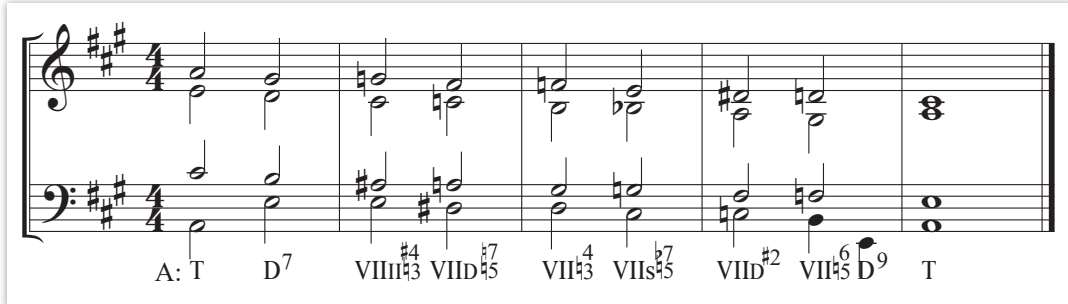


a) b) c) d) e) f) g)

a: VII^S⁷ s VII^S⁷ s VII^S⁷ s VII^S⁶₅ s⁶ VII^S⁴₃ s⁶ VII^S²₁ s⁶ VII^{VI}⁶₅ VI⁶

Zamjenici vantonalnih dominanti mogu se međusobno vezati, čime nastaje lanac umanjenih septakordâ u molu a poluumanjenih u duru (eliptično razrješenje). Kod niza ovih septakordâ melodija u basu obično se kreće za sekundu naniže. Po uzoru na vezu VII^D-VII, međusobno vezivanje zamjenika vantonalnih dominanti realizuje se unakrsno (VIII⁴₃-VII^D⁷, VIII⁶₅-VII^D² itd.). Osnovni oblici ovih akordâ rjeđe se koriste jedan za drugim.

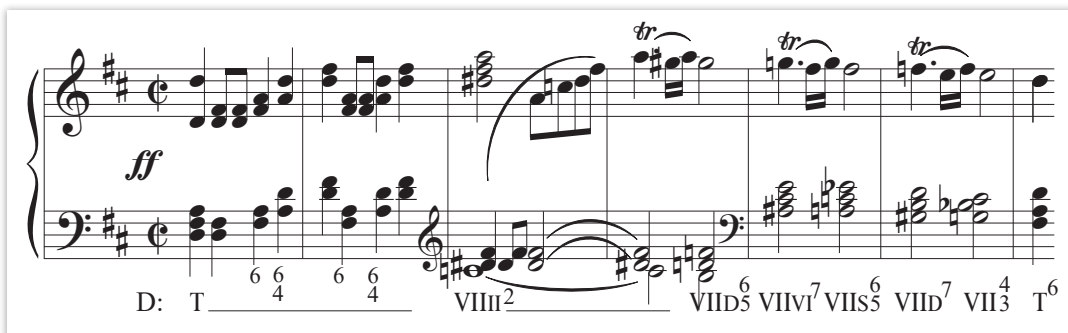
 Primjer 6.61:



A: T D⁷ VIII⁴₃ VII⁷₅ VII⁴₃ VI⁷₅ VII² VII⁶₅ D⁹ T

 Primjer 6.62:

R. Wagner, *Rienci*, uvertira (odlomak)



D: T 6/4 6/4 VIII² VII⁶₅ VII⁷₅ VI⁶₅ VII⁷ VII⁴₃ T⁶

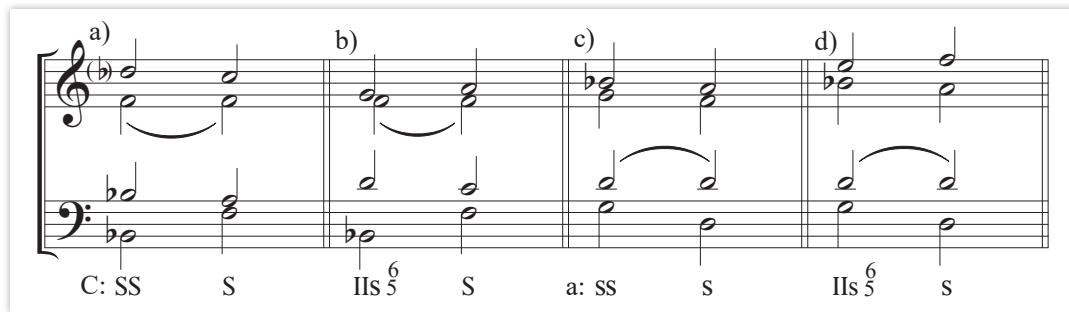
Napomena: Primjer za slobodniju upotrebu zamjenika vantonalnih dominanti.

Vantonalne subdominante i njihovi zamjenici

Mnogo rjeđu upotrebu u harmonskom stavu imaju **vantonalne subdominante i njihovi zamjenici**, čiju skromnu primjenu možemo naći tek u harmonskom jeziku romantičara. Oni se pojavljuju isključivo kao kvintakordi, a od svih se najviše koristi **subdominantina subdominanta**. Po svom sastavu je durski (češće molški) kvintakord, koji se prema svojoj privremenoj tonici odnosi kao S (s) prema T (t). Zavisno od sklopa akorda, njeno obilježavanje može biti velikim slovom za durski kvintakord (SS i Ss) ili malim slovom za molški kvintakord (ss i ss). Zamjenici vantonalnih subdominanti (III¹ i IIS itd.) pojavljuju se kao mali molški ili poluumanjeni septakordi, i odnose se prema privremenoj tonici isto kao II⁷ prema T (t). Najčešći su u svom prvom obrtaju kao kvintsextakordi (⁶/₅).

Napomena: Subdominantina subdominanta je karakteristična i po tome što se gradi na sniženom VII stupnju koji predstavlja tonalno labilnu alteraciju.

 Primjer 6.63:



C: SS S IIs ⁶/₅ S a: SS S IIs ⁶/₅ S

 Primjer 6.64:

K. Debisi, Preludijum *Vres* (odlomak)



As: T II D⁹ T III II T SS S III II D⁹ T

Proširenje granica tonaliteta, koje omogućava upotreba alterovanih akordâ, dovodi na kraju do toga da je u svakom tonalitetu moguća i teoretski objašnjiva pojava brojnih akordâ različite strukture i oblika. Pomoću alterovanih akordâ stiče se utisak privremenog istupanja u bliske i manje bliske tonalitete, a da se pri tome nije trajno napustio ili promijenio osnovni. O napuštanju, načinu i sredstvima promjene tonaliteta biće riječi u sljedećem poglavlju.

PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojmove prošireni tonalitet, alteracije i alterovani akordi.
2. Navedi tonalno stabilne i tonalno labilne alteracije i objasni razlike među njima.
3. Navedi načine uvođenja i razrješenja alterovanog tona.
4. Objasni šta je realteracija, a šta unakrsnica.
5. Imenuj alterovane akorde dijatonskog i hromatskog tipa i objasni njihovu ulogu u tonalitetu.
6. Navedi mnogostranost tvrdo umanjenog i dvostruko umanjenog akorda.
7. Navedi akorde koji nastaju alteracijom IV stupnja naviše i naniže.

8. Navedi akorde koji nastaju alteracijom II stupnja naviše i naniže.
9. Objasni značaj i primjenu vantonalnih dominanti i subdominanti kao i njihovih zamjenika.
10. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i obilježenom i neobilježenom basu:

a)

b)

c)

d)

e)

f)

u.3

g)

š.5

h)

u.3

Musical notation for exercise h) in bass clef, 3/4 time, key of B-flat major. The melody consists of eighth and quarter notes.

i)

š.5

Musical notation for exercise i) in bass clef, 4/4 time, key of D major. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are guitar chord symbols: 6, #6/3, 7, 7-6/5-, 7, 6/2, 6, #6/3, 7/3, 7.

Napomena: U zadacima 10a, b zvjezdicom su označene vantomalne dominante.

11. Harmonizuj melodiju pjesme *Yesterday* od grupe Bitlsi (The Beatles) uz primjenu vantomalnih dominantni:

Musical notation for exercise 11 showing the melody of 'Yesterday' in treble clef, 4/4 time, key of D major. The melody is written on two staves.

12. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

Musical notation for exercise 12 showing a melody in treble clef and a bass line in bass clef, both in 3/4 time, key of D major. The bass line has some notes marked with asterisks.

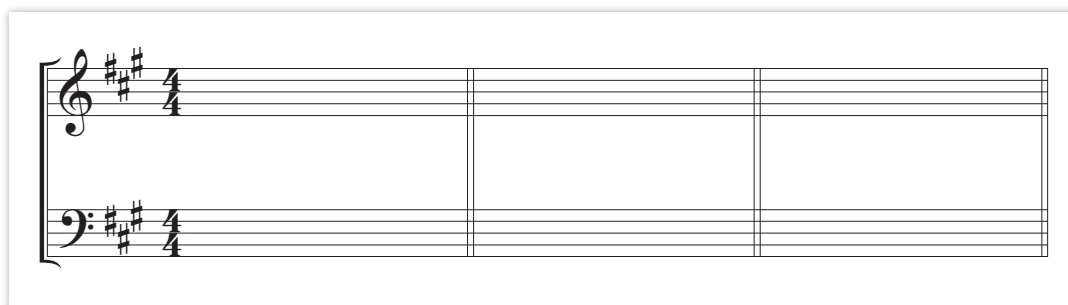
13. U zadatom primjeru pronadi i označi vantonalne dominante:

P. Čajkovski, *Romeo i Julija*, uvertira – fantazija (odlomak)

The image shows a musical score for the introduction of the 'Romeo and Juliet' overture by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The score includes a treble and bass clef, a common time signature, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ŠTA SMO NAUČILI?

1. Kod kvintakorda kog stupnja se ne udvaja basov ton? Zbog čega?
2. Varljiva veza predstavlja harmonski slijed:
 - a) D-T
 - b) S-T
 - c) D-VI.
3. Napiši vezu D-VI u fis-molu iz sva tri melodijska položaja V stupnja (slog po izboru):



4. Može biti nepotpun:
 - a) septakord na II stupnju
 - b) septakord na V stupnju
 - c) septakord na VII stupnju.Objasni.
5. Navedi harmonske situacije u kojima se može pojaviti subdominanta poslije dominante.
6. Frigijski obrt je:
 - a) harmonizacija gornjeg tetrahorda prirodnog mola naniže
 - b) harmonizacija gornjeg tetrahorda melodijskog mola naviše
 - c) frigijski modus?
7. Harmonizuj frigijski obrt:

A musical staff with two staves (treble and bass clef) and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The staff is divided into two measures. The first measure is empty. The second measure contains a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of four notes: G4, A4, Bb4, and G4. The bass line consists of four notes: F3, G3, A3, and Bb3. Above the first measure, there is a small 'u.8' (unison). Below the bass line, there are numbers '6', '6', and a sharp sign '#'.

u.8

8. Harmonizuj u melodijskom molu:

9. Ispiši harmonske veze prema zadatom položaju početnog akorda:

10. Napiši harmonske veze i odredi tonalitet:

11. Nabroj alterovane akorde dijatonskog tipa koji sadrže alteraciju IV stupnja naviše.

12. Navedi mnogostranost sljedećih alterovanih akordâ hromatskog tipa:

13. Šta su Mocartove kvinte, i u kojoj se harmonskoj vezi javljaju?

14. Vantonalne dominante su alterovani akordi čiji je sklop:

- a) umanjeni septakord
- b) mali molški septakord
- c) mali durski septakord?

15. Koja je razlika u upotrebi plusa kod akordâ: $+D$, $\overset{6}{\underset{\#}{S}}$ i $-VII_D^{+\frac{6}{5}}$?

16. Poveži tonove akordâ sa njegovom oznakom:

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| a) l ⁶ | 1) Es: f-a-c-es |
| b) N ⁶ | 2) A: h-dis-gis |
| c) DD ⁷ | 3) cis: cis-eis-gis-h |
| d) Ds ⁷ | 4) c: f-as-des |

a)	b)	c)	d)

17. Harmonizuj u vidu horskog četvoroglasa melodiju narodne pjesme *Biljana platno beleše* na tri načina: primjenom ljestvičnih kvintakordâ sa obrtajima, primjenom ljestvičnih kvintakordâ i septakordâ sa obrtajima, a može i u okviru proširenog tonaliteta uz upotrebu vantonalnih dominanti.

18. Primijeni različite alterovane akorde u harmonizaciji zadate melodije u sopranu i basu:

2 6 2 6 $\flat 6$ 7 6 6 $\flat 9$
 $\flat 3$ 5

19. Analiziraj zadate primjere iz umjetničke muzike i potrudi se da prepoznaš sve o čemu si učio/učila:

a) J. S. Bah, koral *Gottlob, es geht nunmehr zu Ende* (odlomak)

es geht nun-mehr zum En - de der mei - ste Kampf ist nun voll - bracht.

b) J. S. Bah, koral *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (odlomak)

20. Analiziraj primjer iz popularne muzike i primijeni stečeno znanje:

L. Riči, *Hello* (početak refrena)

21. Pronađi na kanalu Jutjub (YouTube) pjesmu *All of me* kantautora Džona Ledženda (John Legend), odslušaj je i zaključi koje je ljestvične akorde kompozitor primijenio u refrenu.

22. Asocijacija

A1 - IV<	B1 - $\frac{6}{5}$	C1 - Firenca	D1 - Zn
A2 - VII>	B2 - $\frac{6}{4}$	C2 - Rim	D2 - Ca
A3 - II<	B3 - $\frac{10}{2}$	C3 - Verona	D3 - K
A4 - II>	B4 - $\frac{4}{3}$	C4 - Venecija	D4 - Mg
kolona A – rješenje?	kolona B – rješenje?	kolona C – rješenje?	kolona D – rješenje?
Konačno rješenje?			



B.

razred



#7.

NAČINI PROMJENE TONALITETA

U ovom poglavlju naučićeš da:

- navedeš razloge promjene tonaliteta u nekoj kompoziciji
- nabrojiš načine promjene tonaliteta
- opišeš modulaciju, mutaciju, tonalni skok i istupanje
- uporediš načine promjene tonaliteta
- prepoznaš pojavu modulacije, mutacije i/ili tonalnog skoka u zadatim primjerima
- objasniš šta je tonalni plan muzičkog djela
- prepoznaš tonalni plan neke kompozicije ili njenog odlomka.



Da bi se dobila veća zvučna i harmonska raznolikost u muzičkim djelima, nekad nije dovoljno da se koriste samo ljestvični akordi jednog tonaliteta ili tonalitet proširen pojavom alteracija i alterovanih akordâ. Kontrasti i razlike u zvučnosti koje postoje između akordâ u okviru jednog tonaliteta mogu da se koriste samo u okviru manjih muzičkih cjelina (rečenice, perioda), jer bi u većim izazvale harmonsku monotoniju. Veći muzički oblici zahtijevaju veće tonalne i harmonske kontraste i razvijaju se upravo sprovođenjem tematskog materijala kroz različite tonalitete.

ZADATAK: Odsviraj sljedeći primjer i provjeri da li je muzički tok u istom tonalitetu od početka do kraja. Zatim uoči gdje se pojavljuju novi predznaci i na šta ukazuju.

Primjer 7.1:

J. S. Bah, koral *Nicht so traurig, nicht so sehr* (odlomak)



U kompozicijama često zapažamo kretanje muzičkog toka kroz više tonaliteta, a u određenim muzičkim oblicima (kao što je npr. sonatni oblik) različiti tematski materijali se izlažu u različitim tonalitetima. U višestavačnim djelima, svaki stav (osim početnog i završnog) uglavnom je u novom tonalitetu, a unutar svakog stava događaju se raznovrsne tonalne promjene. Zavisno od harmonskih sredstava koja se u tom procesu koriste, razlikujemo četiri načina promjene tonaliteta: modulaciju, mutaciju, tonalni skok i istupanje.

MODULACIJA

Uloga modulacije, kao i ostalih vidova promjene tonaliteta, jeste stvaranje tonalnog i harmonskog kontrasta u okviru muzičkog djela. **Modulacija je promjena tonalnog centra izvedena u kontinuiranom muzičkom toku u okviru kog se novi tonalitet potvrđuje kadencom.** Modulacija se pojavljuje kao rezultat učestale pojave novih predznaka koji ne pripadaju tonalitetu dotadašnjeg toka kompozicije.

Udaljenost tonaliteta između kojih se dešava modulacija varira u zavisnosti od perioda u istoriji muzike i od samog kompozitora. Dužina zadržavanja u bilo kom od tonaliteta takođe varira od kratkog zastoja do čitavih odsjeka u novom tonalitetu. Ponekad muzičko djelo prolazi kroz nekoliko tonaliteta prije smirenja i povratka u osnovni.

Modulacija može biti dijatonska, hromatska ili enharmonska, u zavisnosti od sredstva pomoću kog dolazi do promjene tonaliteta. Modulacioni proces obuhvata **tri etape:**

- ♦ **početni tonalitet** iz kog će muzički tok, na osnovu novih predznaka, preći u sljedeći (ciljni) tonalitet;

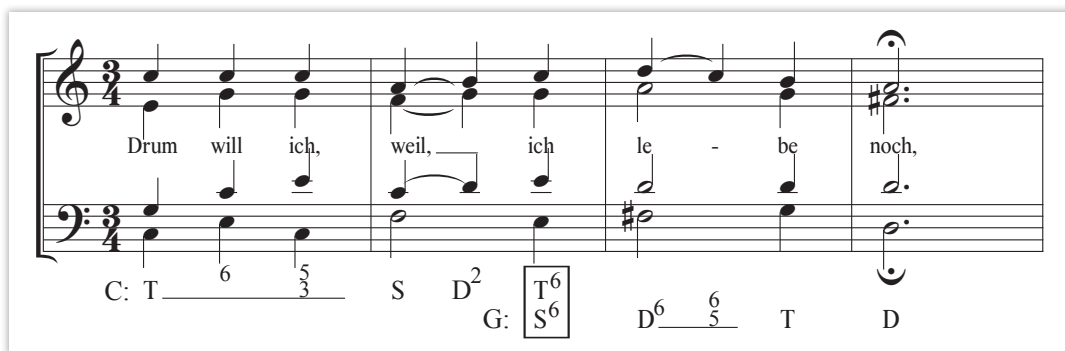
- **momenat** (mjesto) **promjene tonaliteta**; ukoliko se radi o preznačenju, ono podrazumijeva promjenu funkcije akorda koji je zajednički za početni i ciljni tonalitet, odnosno zajednički akord gubi dotadašnju i dobija novu funkciju kojom uvodi u novi tonalitet;
- **potvrđivanje novog** (ciljnog) **tonaliteta**; poslije momenta modulacije, novi tonalitet treba da se potvrdi kadencom (autentičnom D-T ili rjeđe varljivom D-VI); kadenca je važna jer sadrži kritične tonove (vođicu, često i septimu) čijim se razrješenjem utvrđuje novi tonalni centar – tonika novog tonaliteta. Dok u kompozicijama novi tonalitet može trajati relativno kratko, ili u njemu može biti izložen čitav odsjek ili tema, u harmonskim zadacima koji predstavljaju manje muzičke cjeline taj tonalitet obično sadrži samo nekoliko akordâ.

Ako se modulacija izvodi preko zajedničkog akorda, onda je to **dijatomska modulacija**. Naziva se tako zbog upotrebe dijatonskih (ljestvičnih) akordâ u momentu promjene tonaliteta. U ovoj vrsti modulacije isti akord može da se objasni u početnom i u ciljnom tonalitetu, tako što dolazi do promjene njegove harmonske funkcije – **preznačenja**. Akord se „preznačava“ tako što upišemo njegovu funkciju u oba tonaliteta, jednu ispod druge, a zatim kadencom potvrdimo novi tonalitet, odnosno zajednički akord logično razriješimo u sljedeći akord novog tonaliteta.

Napomena: U nekadašnjim udžbenicima iz predmeta Harmonija može se naći termin **modulirajući akord**, a odnosi se na prvi akord koji više ne pripada polaznom tonalitetu, već predstavlja akord novog tonaliteta na način što sadrži neki njegov karakterističan ton.

Primjer 7.2: Dijatomska modulacija


J. S. Bah, koral *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (početak)



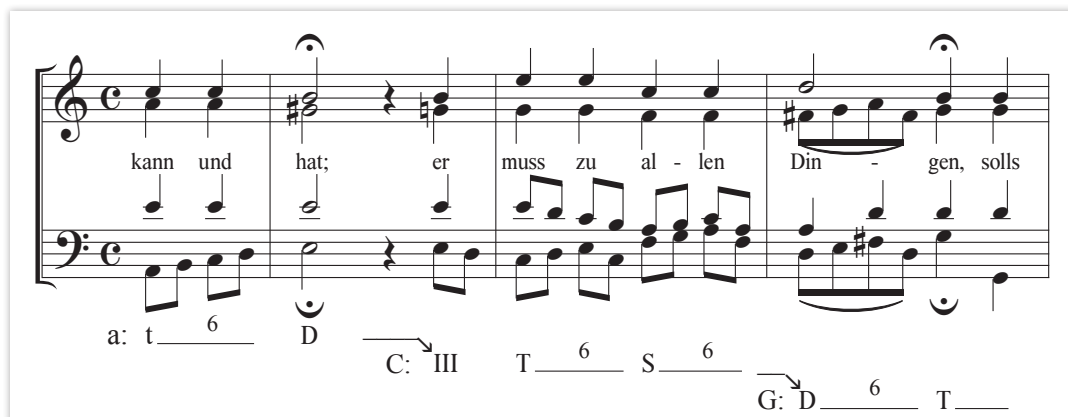
C: T 6 5 3 S D² G: T⁶ S⁶ D⁶ 6 5 T D

U zavisnosti od udaljenosti i srodstva tonaliteta, dijatonska modulacija se dijeli na četiri grupe, s kojima ćemo se detaljno upoznati u narednom poglavlju ovog udžbenika.

Kada u toku muzičkog djela uočimo promjenu tonaliteta, ali do promjene ne dolazi preko zajedničkog akorda (dijatomske modulacije) već uz pomoć hromatike, odnosno hromatske promjene jednog ili više tonova u nekom akordu, tada se radi o **hromatskoj modulaciji**. Za razliku od dijatonske modulacije koja se izvodi tako što akord ostaje isti ali mijenja svoju funkciju, kod hromatske modulacije akord se mijenja upotrebom hromatike i time dobija novu funkciju.


 **Primjer 7.3:** Hromatska modulacija

J. S. Bah, koral *In allen meinen Thaten* (odlomak)

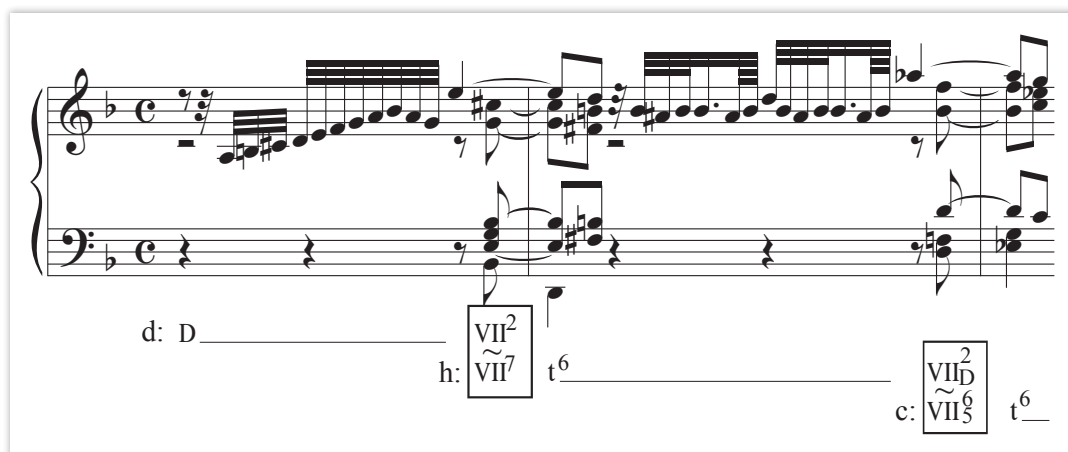


Do hromatske modulacije uglavnom dolazi promjenom sklopa istog akorda ili između akordâ koji su terčno srodni (obje mogućnosti su predstavljene u prethodnom primjeru).

Enharmonska modulacija se primjenjuje, kao i prethodne dvije vrste modulacije, kada prilikom izrade harmonskog zadatka ili analize odlomka neke kompozicije primijetimo pojavu novih predznaka. Razlika je u tome što se ova vrsta modulacije ostvaruje primjenom enharmonije – mogućnosti da se jedan ili više tonova istog akorda koji se preznachava pročitaju na različite načine. Taj akord je, kao i kod dijatonske modulacije, zajednički za početni i ciljni tonalitet, isto i zvuči, ali se neki njegovi tonovi drugačije zapisuju i čitaju. To je moguće zato što u temperovanom sistemu štimovanja instrumenata svaki ton može da se pročitâ na dva načina (na primjer, isto zvuče cis i des, fis i ges, ais i b, es i dis, his i c itd.).

 **Primjer 7.4:** Enharmonska modulacija

J. S. Bah, *Fantazija (i fuga)* za orgulje (odlomak)



Enharmonska modulacija se izvodi preko akordâ određenog sklopa (u prethodnom primjeru preko umanjenog septakorda) i uz pomoć nje se ostvaruje prelazak kako u bliske, tako i u udaljenije tonalitete.

MUTACIJA

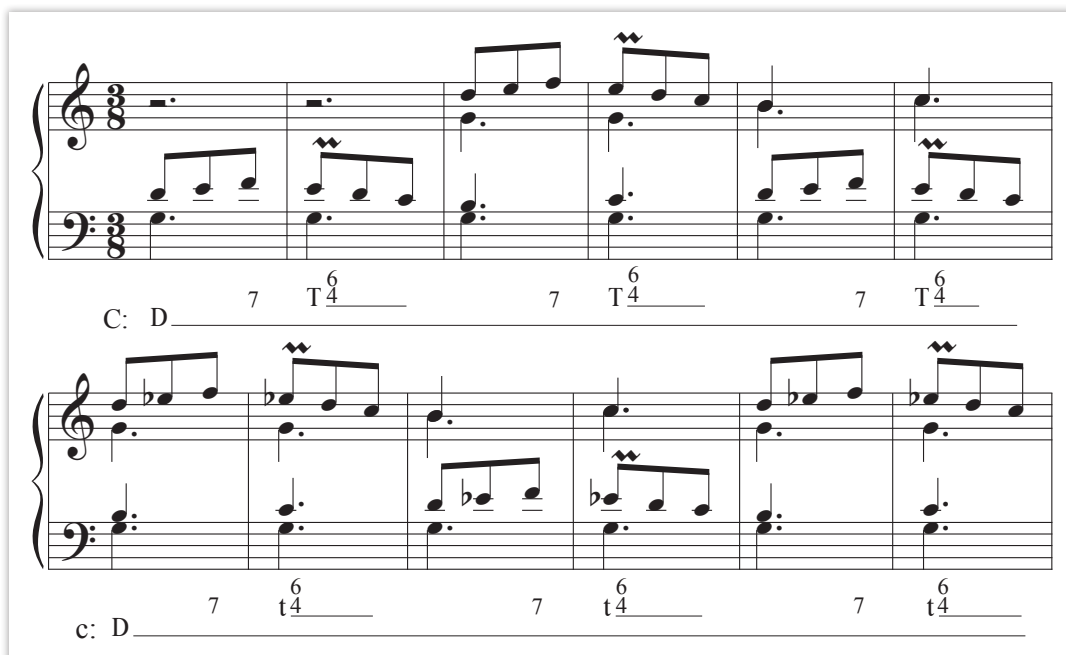
Mutacija je prelazak iz durskog tonaliteta u istoimeni molški, ili obrnuto (npr. iz C-dura u c-mol, iz a-mola u A-dur). Radi se o načinu promjene tonaliteta kod kojeg se mijenja tonski rod ljestvice, a tonalni centar (početni ton ljestvice) ostaje isti. Ono po čemu zvučno najprije prepoznamo mutaciju jeste promjena III stupnja, odnosno terce toničnog kvintakorda, a mijenja se i VI stupanj.

Najčešće situacije u kojima opažamo pojavu mutacije jesu:

- uzastopna pojava iste ili slične muzičke cjeline (motiva, teme) najprije u jednom, a zatim u drugom tonskom rodu;

Primjer 7.5:

D. Skarlati, *Sonata C-dur*, K. 487 (odlomak)



C: D 7 T₄⁶ 7 T₄⁶ 7 T₄⁶

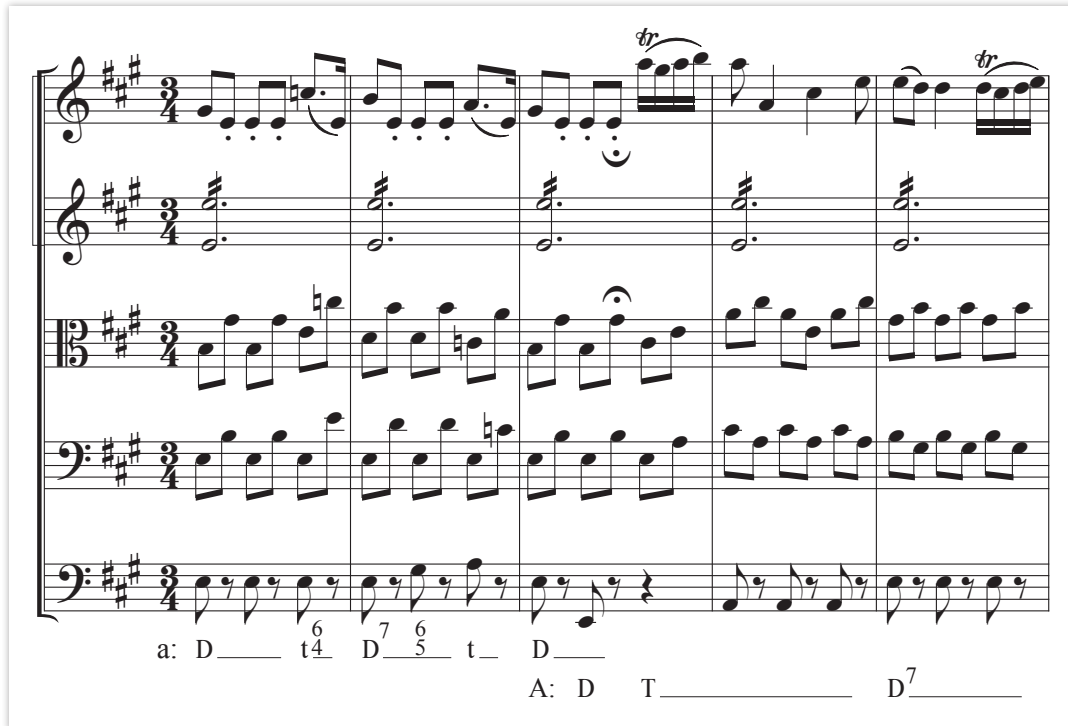
c: D 7 t₄⁶ 7 t₄⁶ 7 t₄⁶

ZADATAK: Odsviraj prethodni primjer ili otpjevaj jedan od glasova koji je u osminskom pokretu, kako bi sluhom registrovao/registrovala mutaciju.

- kada se u okviru muzičke cjeline vrši prelaz u istoimeni tonalitet u neprekinutom harmonskom toku (kao kod modulacije); najčešće se poslije dominante, koja je zajednička za oba tonska roda, pojavljuje tonika ili akord na VI stupnju istoimenog tonaliteta – akordi koji sadrže tercu tonaliteta kao glavnu odrednicu tonskog roda;
- kada novi odsjek muzičkog djela počinje u istoimenom tonalitetu (pojava slična tonalnom skoku);

 Primjer 7.6:

L. Bokerini, *Gudački kvintet u E-duru, Menuet (odlomak)*

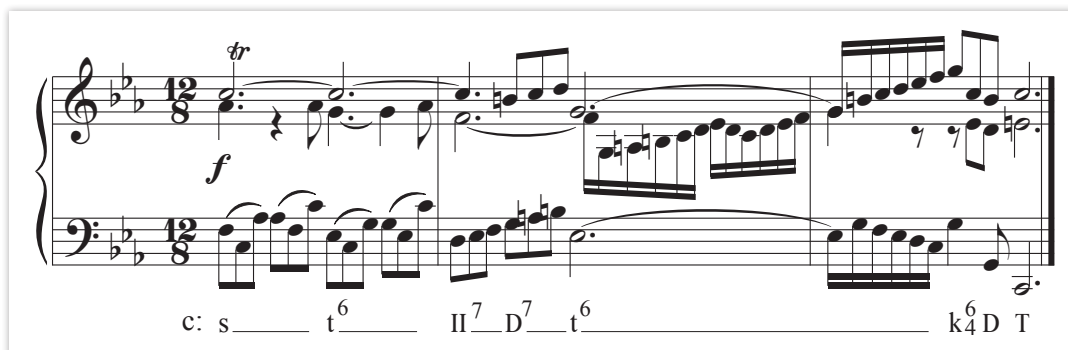


a: D — t⁶₄ D⁷ ⁶/₅ t — D —
 A: D T ————— D⁷ —————

- prilikom završetka molske kompozicije durskom tonikom; kompozitori iz barokne epohe su često primjenjivali praksu da kompoziciju napisanu u molskom tonalitetu završe durskim akordom na tonici, na način što se povisi terca toničnog kvintakorda; to je takozvana **pikardijska terca**; u slučaju ove promjene, budući da se dešava na kraju kompozicije, nema potrebe za promjenom tonaliteta, odnosno mutacijom, nego se samo završna tonika označi velikim slovom (T).

 Primjer 7.7:

J. S. Bah, *Troglasna invencija u c-molu (završetak s pikardijskom tercom)*



c: s — t⁶ — II⁷ D⁷ t⁶ ————— k⁶₄ D T

Ukoliko durska kompozicija završava u istoimenom molu, mutacija se obično izvodi nekoliko akordâ prije kraja, tako da cijela kadenca ili čak i završni odsjek kompozicije bude u molu.

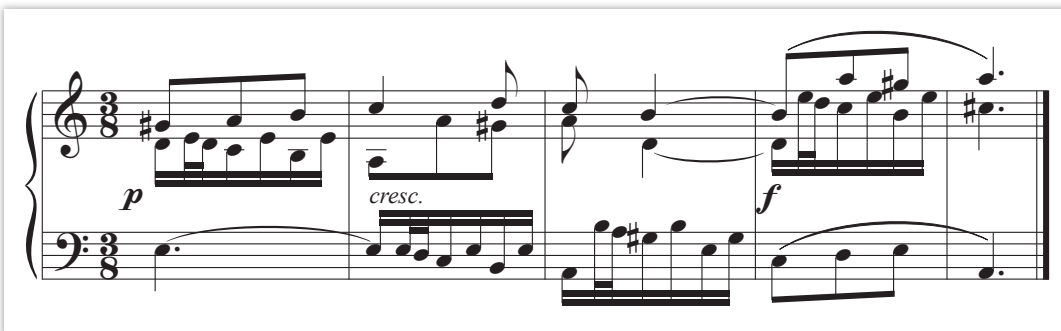
Mutacija se može prepoznati i u djelima popularne muzike. Na primjer, u pjesmi *Have you ever really loved a woman* koju izvodi kanadski pjevač Brajan Adams (Bryan Adams), strofe počinju u g-molu, a refren u G-duru.

Napomena: Odslušaj pjesmu "Have you ever really loved a woman". Možeš je pronaći na kanalu Jutjub (YouTube) sa insertima iz filma „Don Žuan de Marko“ u kojem je korištena, ali i sa tekstom ili instrukcijama za sviranje na gitari.

ZADATAK: Odredi tonalitet i harmonske funkcije u narednom primjeru. Uoči i objasni specifičnu harmonsku pojavu u okviru njega.

 Primjer 7.8:

J. S. Bah, *Troglasna invencija* u a-molu (završetak)

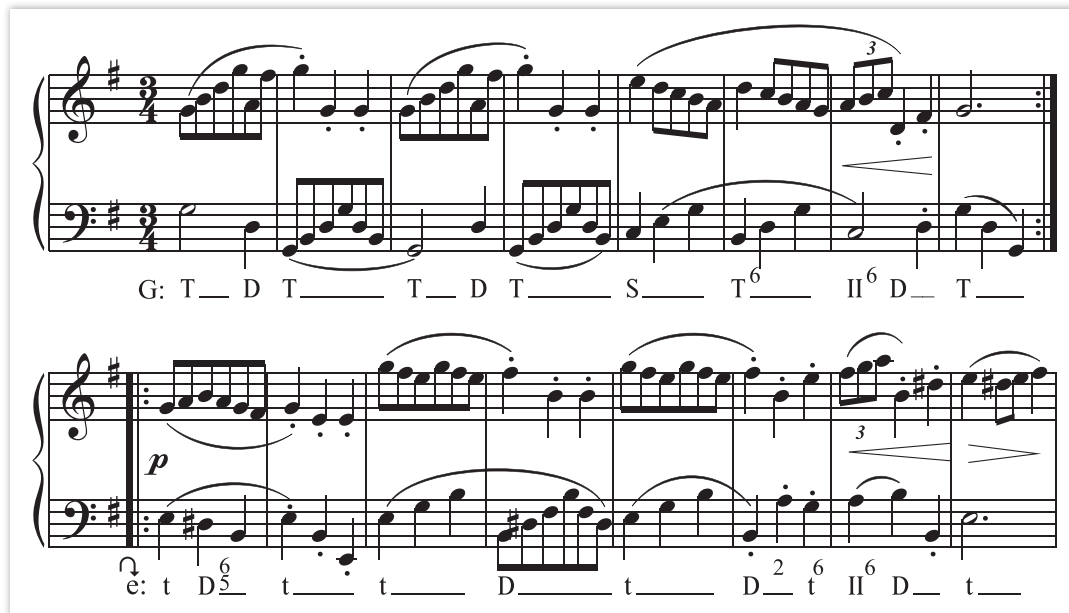


TONALNI SKOK

Tonalni skok je način promjene tonaliteta koji se obično primjenjuje između dva odsjeka kompozicije, između dvije manje cjeline (rečenice, perioda) razdvojene izvjesnom cezuro (pauzom, zastojem u harmonskom toku) ili, rjeđe, prilikom ponavljanja istog tematskog materijala na drugoj tonskoj visini. **Kod tonalnog skoka prethodni dio oblika završava u jednom tonalitetu, a sljedeći počinje u novom – bez procesa modulacije, tako da nema ni preznajčenja, ni neposredne potvrde novog tonaliteta.** Najčešće poslije završne tonike prethodnog tonaliteta drugi odsjek počinje direktno tonikom novog tonaliteta, bez ikakve pripreme i bez akorda koji ga zvučno povezuje s prethodnim tonalitetom. Teorijski, moguće je da na prelasku iz jednog odsjeka u drugi postoji akord koji se može objasniti kao zajednički za ta dva tonaliteta, ali je suština u tome da su to dvije zvučno odvojene cjeline. Prva cjelina jasno kadencira u prethodnom tonalitetu, a druga počinje tonikom (ili rijetko dominantom) novog tonaliteta, kao da se ne radi o nastavku istog muzičkog toka.

 Primjer 7.9:

J. S. Bah, *Menuet* (odlomak)



G: T D T T D T S T⁶ II⁶ D T

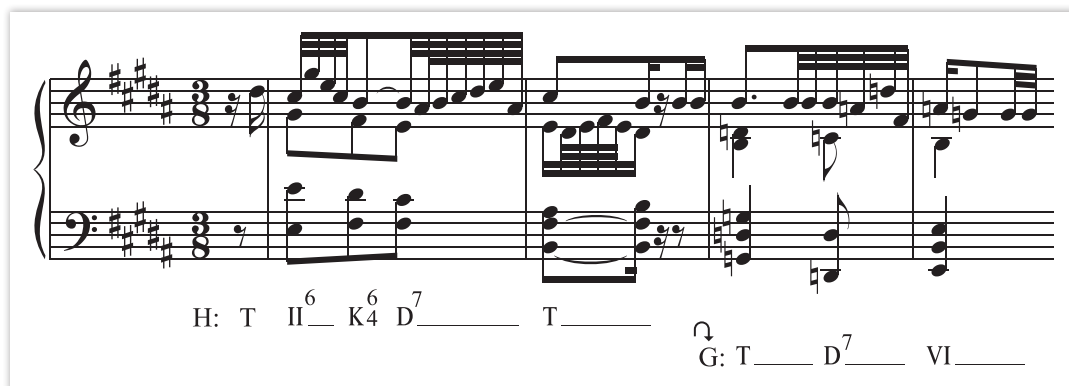
e: t D⁵ t t D t D² t⁶ II⁶ D t

ZADATAK: Ovaj Bahov *Menuet*, koji često sviraju učenici muzičkih škola, odsviraj i ti i obrati pažnju na promjenu tonaliteta poslije znaka repeticije.

Tonalni skok može biti izveden između bliskih tonaliteta (paralelni, dominantni) ali su efektniji takvi prelazi u udaljene tonalitete.

 Primjer 7.10:

L. van Beethoven, *Klavirski koncert op. 37, II stav* (odlomak)



H: T II⁶ K⁴ D⁷ T

G: T D⁷ VI

ZADATAK: Tonalni skok postoji u pjesmama *I will always love you*, koju izvodi američka pop-pjevačica Vitni Hjuston (Whitney Houston) i *Montenegro džez* crnogorske pop-grupe „Perper“. Odslušaj obje pjesme na kanalu Jutjub (YouTube) pa uz pomoć nekog instrumenta odredi njihov početni tonalitet, prepoznaj mjesto u pjesmi gdje se dešava tonalni skok i prepoznaj novi tonalitet.

ISTUPANJE

U okviru muzičkih djela se, povremeno i mnogo rjeđe nego modulacija, mutacija ili tonalni skok, javljaju kratkotrajne promjene tonalnog centra u okviru istog odsjeka forme (rečenice, perioda). Radi se o **istupanju – privremenom prelasku u novi tonalitet koji kratko traje i nije potvrđen ubjedljivom kadencom**. U toku iste muzičke cjeline slijedi povratak u polazni tonalitet ili prelazak u sljedeći, zvučno značajniji tonalitet, koji će biti potvrđen. Istupanje se odvija po istom principu ili etapama kao modulacija, samo što novi tonalitet obično ima samo dva, tri ili četiri akorda i ne potvrđuje se.

Primjer 7.11:

J. S. Bah, koral *Wenn ich einmal soll scheiden* (odlomak)

C: T D⁶₅ T d: VII⁰ s⁶ II⁶ a: D⁶₅ t D

ZADATAK: Otpjevaj melodiju najvišeg glasa u prethodnom primjeru i zaključi šta bi moglo biti njena tonalna osnova. Zatim odsviraj čitav primjer i analiziraj harmonske veze i tonalitete.

Primjer 7.12:

V. A. Mocart, *Simfonija* br. 39, IV stav (odlomak)

h: t⁶₄ 6 a: VII⁷_D VII² as: D⁷₆ VII⁵_D k⁶₄

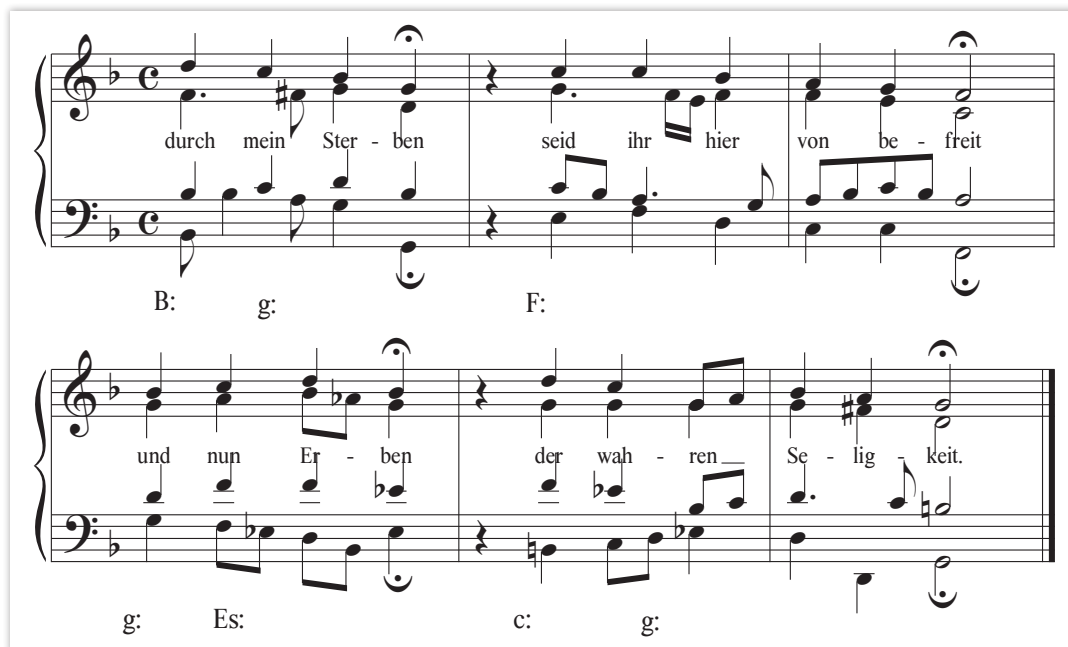
HARMONSKI I TONALNI PLAN

Povremeno se u stručnoj literaturi pojavljuju termini „harmonski plan“ i „tonalni plan“, pa ih treba razjasniti. **Harmonski plan predstavlja slijed harmonskih funkcija u okviru jedne muzičke cjeline**, bilo da se radi o odlomku iz neke kompozicije koji treba analizirati ili o harmonskom zadatku koji treba da se izradi na osnovu primjene pravila. Logičnu zvučnu cjelinu u okviru jednog tonaliteta izgrađuju harmonske funkcije, a višetonalnu cjelinu, s promjenama tonaliteta, izgrađuje i harmonski, ali i tonalni plan.

Tonalni plan otkriva princip i način na koji je zamišljeno ređanje tonaliteta u nekom muzičkom djelu. U uobičajenoj kompozitorskoj praksi, muzičko djelo počinje i završava se istim, osnovnim tonalitetom, a u toku djela javlja se manji ili veći broj bližih ili udaljenijih tonaliteta. **Redoslijed tonaliteta obrazuje tonalni plan jedne kompozicije.**

Primjer 7.13:

J. S. Bah, koral *Schaut, ihr Sünder* (odlomak), tonalni plan



The musical score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes. The key signatures are indicated by letters below the bass staff: B, g, F, g, Es, c, g.

durch mein Ster - ben seid ihr hier von be - freit
und nun Er - ben der wah - ren Se - lig - keit.

ZADATAK: Odsviraj prethodni primjer kako bi, pored uočavanja novih predznaka, i slušno prepoznao sve tonalitete.

 Primjer 7.14:
V. A. Mocart, *Mala noćna muzika* (odlomak), tonalni plan


The musical score is presented in three systems, each with four staves (treble and bass clefs). The first system shows the main melody and accompaniment with dynamics *f* and *p*. The second system shows a trill in the right hand and a bass line. The third system shows a trill in the right hand and a bass line. The tonal plan is indicated by letters below the notes: D, e, C, C, a, a, g.

Zbog čvrste veze i međuzavisnog odnosa muzičkog oblika i harmonskog toka nekog djela treba pomenuti da se tonalni plan u glavnim linijama poklapa sa cjelinama oblika tog djela, što znači da je, na primjer: početna tema u osnovnom tonalitetu, nova tema se javlja u novom tonalitetu, razrada tematskog materijala se odvija na nestabilnoj harmonskoj osnovi sa čestim

promjenama tonaliteta, repriza ili ponavljanje teme s početka djela označava i povratak u osnovni tonaliteta.

Naš zadatak je izučavanje poretka tonaliteta i akordâ u muzičkom djelu prilikom izrade njegove harmonske analize i praktična primjena logičnog harmonskog i tonalnog plana u harmonizovanju zadataka.

PITANJA I ZADACI

1. Objasni zašto dolazi do promjene tonaliteta u nekom muzičkom djelu.
2. Koliko ima različitih načina promjene tonaliteta i koji su?
3. U kojim situacijama, po tvom mišljenju, dolazi do primjene modulacije kao načina promjene tonaliteta?
4. Uporedi sredstva različitih vrsta modulacije.
5. Kakav vid promjene tonaliteta predstavlja promjena tonskog roda uz zadržavanje istog tonalnog centra?
6. Predloži način promjene tonaliteta koji je čest između dvije muzičke fraze razdvojene pauzom ili dva odsjeka kompozicije razdvojena cezurom. Obrazloži takav način.
7. Navedi karakteristike istupanja.
8. Definiši tonalni plan muzičkog djela.
9. Objasni razliku između tonalnog i harmonskog plana.
10. Analiziraj (po mogućnosti uz sviranje) sljedeće primjere i prepoznaj tonalni plan u njima:

a) J. S. Bah, koral *Nicht so traurig, nicht so sehr*

The image shows a musical score for a chorale by J. S. Bach. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes. The first system of music ends with a double bar line and repeat dots. The second system of music also ends with a double bar line and repeat dots.

Nicht so - traug - rig, nicht so sehr, mei - ne See - le, sei be - trübt,
nimm für - lieb mit dei - nem Gott; hast du Gott, so hat's nicht Noth.

b) J. S. Bah, koral *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich*

Lobt Gott, ihr Christen allzugleich, in seinem höchsten Thron; der heut' aufschleusst den Himmelreich und schenkt uns seinen Sohn, und schenkt uns seinen Sohn.

c) L. van Beethoven, *Mjesečeva sonata*, I stav (odlomak)

pp

11. Pronađi na internetu audio zapise narednih kompozicija, odslušaj ih i u datim notnim zapisima prepoznaj da li je primijenjena mutacija, tonalni skok ili modulacija:

a) J. S. Bah, koral *Hilf, Herr Jesu, lass gelingen* (odlomak)

b) V. A. Mocart, *Sonata KV331*, III stav *Turski marš* (odlomak)

legato
p

c) F. Šubert, solo-pjesma *Serenada* (završetak)

be - glük - ke mich!

decresc. *pp*

dim.

#8.

DIJATONSKA MODULACIJA

U ovom poglavlju naučićeš da:

- razumiješ princip izvođenja dijatonske modulacije
- analiziraš sredstva, mjesto i način izvođenja dijatonske modulacije
- razlikuješ dijatonsku modulaciju u tonalitete I, II, III i IV grupe
- klasifikuješ dijatonsku modulaciju prema udaljenosti tonaliteta
- primijeniš dijatonsku modulaciju u harmonizaciji zadate melodije u basu ili sopranu
- prepoznaš dijatonsku modulaciju, mjesto, sredstva i način njenog izvođenja u zadatim primjerima iz literature
- kreiraš modulirajuću melodiju za svoj instrument.

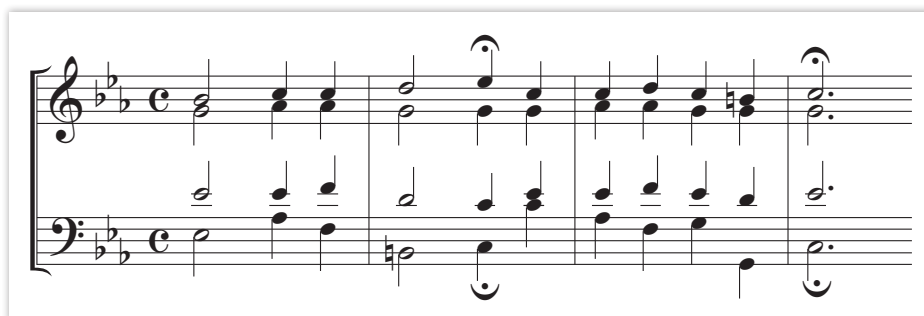


Već znamo da modulacija predstavlja prelazak iz jednog tonaliteta u drugi a da, zavisno od sredstva pomoću kojeg se izvodi, može biti dijatonska, hromatska ili enharmonska. Naziv **dijatonska modulacija** ukazuje na to da se promjena tonaliteta vrši preko dijatonskih (ljestvičnih) akordâ. Za ovaj način moduliranja potrebno je naći zajednički ljestvični akord između polaznog (onog tonaliteta koji prethodi promjeni) i ciljnog tonaliteta (sljedećeg, onog na koji ukazuje pojava novih predznaka).

ZADATAK: U narednom primjeru prepoznaj polazni i ciljni tonalitet na osnovu pojave novog predznaka, kao i funkcije akordâ u okviru njih. Zatim odredi sam/sama, ili sa ostalima u razredu, gdje je mjesto modulacije i da li se tu nalazi akord koji je zajednički za oba tonaliteta.

 Primjer 8.1:

J. S. Bah, koral *Valet will ich dir geben* (odlomak)

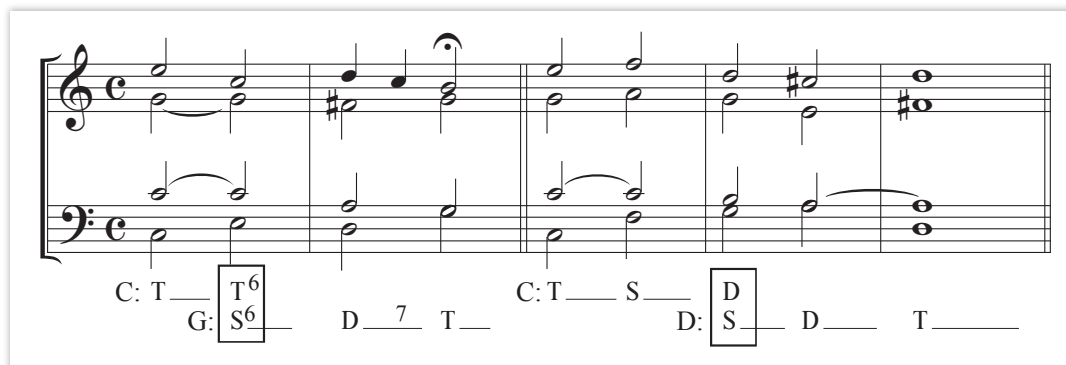


Izvođenje dijatonske modulacije je proces koji se sastoji iz tri činioca ili faze. To su:

- polazni tonalitet
- momenat promjene tonaliteta (mjesto preznačenja zajedničkog akorda) i
- potvrđivanje novog (ciljnog) tonaliteta.

U dijatonskoj modulaciji momenat promjene tonaliteta podrazumijeva promjenu funkcije akorda koji je zajednički za polazni i ciljni tonalitet, tako da taj akord ima dvije funkcije, po jednu za svaki tonalitet. One se pišu jedna ispod druge, uokvirene uzdužnim pravougaonikom, a zatim novi tonalitet nastavlja u nižoj ravni od prethodnog. Promjena akordske funkcije naziva se **preznačenje**.

 Primjer 8.2:



Kao sredstvo preznačenja, pored akordâ uobičajenih za prirodni dur i harmonski mol, u kojima je napisana većina kompozicija umjetničke muzike, na mjestu promjene tonaliteta se, po potrebi, mogu koristiti i akordska sredstva harmonskog dura (moldura), kao i prirodnog i melodijskog mola. Za dijatonsko preznačenje najpogodniji su konsonantni ljestvični kvintakordi (durski i molski) jer imaju najveću mnogostranost, odnosno mogu imati više funkcija u raznim tonalitetima. Umanjeni i prekomjerni kvintakordi, kao i septakordi, pružaju manje mogućnosti za preznačenje, pa se i ne koriste često u dijatonskoj modulaciji.

Na primjer, durski kvintakord **c-e-g** može biti: tonika (T) u C-duru, akord na III stupnju u a-molu (prirodnom), subdominanta (S) u G-duru i g-molu (melodijskom), dominanta (D) u F-duru i f-molu (harmonskom i melodijskom), akord na VI stupnju u e-molu (harmonskom i prirodnom) ili akord na VII stupnju u d-molu (prirodnom).

Prema prethodno izloženom, vidimo da neki akordski sklopovi pružaju širok spektar mogućnosti za preznačenje, preko mogućeg objašnjenja istog akorda u više tonaliteta. Ako u nekom muzičkom djelu zapazimo modulaciju, na primjer iz C-dura preko akorda d-f-a, taj akord može dovesti do nekoliko tonaliteta:

C: T II C: T II C: T II
a: s D t d: t s D t F: VI S D T

Ako treba preko zajedničkog akorda povezati, na primjer, C-dur i njemu paralelni tonalitet a-mol, može se to uraditi na sljedeće načine:

C: T II C: T S C: T S VII C: T VI
a: s D t a: VI D t a: II D t a: t D t

U primjeru iz muzičke literature to bi izgledalo ovako:

Primjer 8.3:

J. S. Bah, koral *Heut' triumphet Gottes Sohn* (odlomak sa početka)

U prethodnom primjeru se u dionici alta već u 1. taktu pojavljuje ton g, koji nedvosmisleno ukazuje da muzički tok nije više u polaznom a-molu koji ima vođicu gis. Takođe, kada se u 6. taktu umjesto dotadašnjeg tona g počne uporno pojavljivati gis, to je siguran pokazatelj modulacije u naredni tonalitet, u ovom slučaju povratak u početni a-mol.

ZADATAK: U nastavku koral *Heut' triumphet Gottes Sohn* odredi tonalitete i pro-nađi mjesta i sredstva (akorde) preznačenja. Po mogućnosti, odsviraj primjere 8.3 i 8.4 kako bi i slušno prepoznao/prepoznala promjene tonaliteta.

Primjer 8.4:

J. S. Bah, koral *Heut' triumphiret Gottes Sohn* (odlomak)

ja, hal - le - lu - ja! mit gros-ser Pracht und Herr - lich - keit,

Uopšteno, pri izboru zajedničkog akorda treba voditi računa o tome da ciljni tonalitet ubrzo poslije preznačenja treba da se potvrdi. Potvrdu predstavlja kadenca novog tonaliteta, pa su za preznačenje najpogodniji oni akordi koji mogu biti dio te kadence. Za zajednički akord najviše odgovaraju predstavnici subdominantne funkcije (S, II) u ciljnom tonalitetu, jer predstavljaju početak njegove potpune kadence.

Najbolje je da se novi tonalitet potvrdi autentičnom kadencom (D-T), a može i varljivom (D-VI). Kadenca je važan segment modulirajućeg procesa jer sadrži karakteristične harmonske veze i kritične tonove (vođicu, često i septimu D^7) čijim se razrješenjem zvučno utvrđuje novi tonalni centar u odnosu na prethodni muzički tok – tonika novog tonaliteta.

Od izbora zajedničkog akorda i njegove funkcije u novom tonalitetu uglavnom zavisi i kaka će kadenca biti. Ako je zajednički akord preznačen u predstavnika tonične funkcije (T, VI, III), za njim obično slijedi potpuna autentična kadenca: S-D-T. Ako zajednički akord u novom tonalitetu postaje neki od akordâ subdominantne funkcije (S, II), dovoljno je dodati autentičnu kadenca: D-T. Ako je zajednički akord preznačen u predstavnika dominantne funkcije (D, VII), potrebno je kadenca proširiti, jer samo tonika u nastavku neće zvučati dovoljno ubjedljivo. Harmonsko proširenje se obično vrši preko varljive kadence, tako da za dominantom slijedi VI-S-D-T ili, eventualno, T^6 -S-D-T.

ZADATAK: Provjeri da li je svaki novi tonalitet potvrđen kadencom u prethodna četiri notna primjera (8.1; 8.2; 8.3 i 8.4) i o kakvoj kadenci se radi.

Da bi kadenca bila što ubjedljivija, akordi koji predstavljaju subdominantnu i dominantnu funkciju treba da se pojave u što izrazitijim oblicima, tako da subdominantu obično predstavljaju S, II^6 ili II^5 , a dominantu D ili D^7 . Prije dominante, u kadenca je veoma česta pojava zadržičnog kvartsekstakorda na tonu dominante za koji znamo da je, zbog česte upotrebe u kadenca, dobio naziv kadencirajući kvartsekstakord i oznaku K_4^6 .

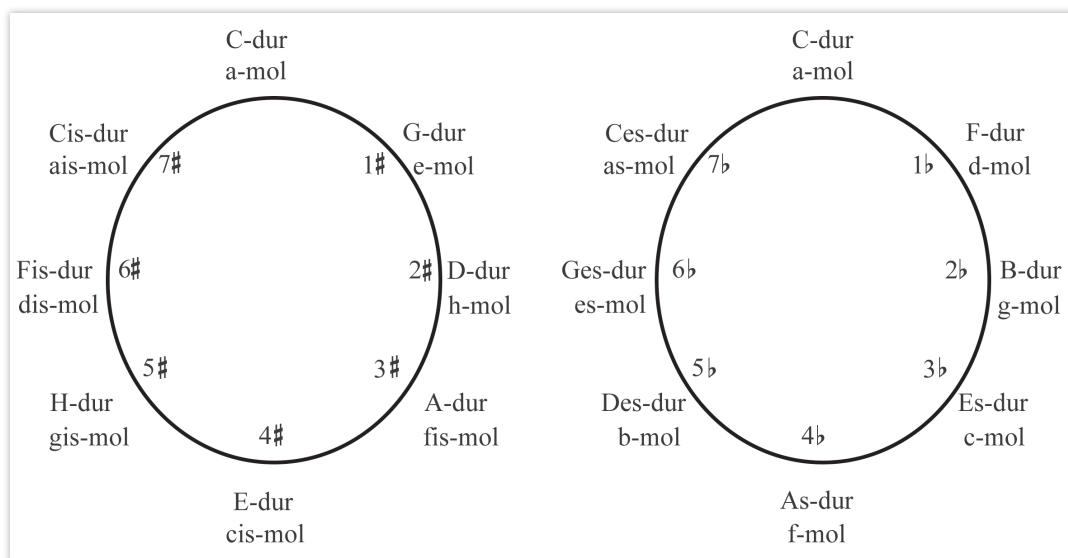
Srodstvo tonaliteta i podjela dijatonske modulacije na grupe

Prilikom izvođenja bilo koje modulacije, samim tim i dijatonske, treba da znamo u kom su odnosu ili srodstvu polazni i ciljni tonalitet. Tonaliteti se među sobom nalaze u bližem ili daljem srodstvu, odnosno imaju veći ili manji broj zajedničkih akordâ, ili ih uopšte nemaju. **Srodstvo ili srodnost tonaliteta se određuje na osnovu razlike u broju njihovih predznaka.** Za dva tonaliteta koji se razlikuju za jedan predznak (na primjer C-dur i G-dur) smatra se da su u prvom kvintnom srodstvu, jer su im osnovni tonovi udaljeni za kvintu (po kvintnom krugu su jedan pored drugoga). Ako se tonaliteti razlikuju za dva predznaka, onda se nalaze

u drugom kvintnom srodstvu, razlika za tri predznaka predstavlja treće kvintno srodstvo, i tako dalje. Kada oba tonaliteta imaju istu vrstu predznaka – povisilice ili snizilice, razlika se dobija oduzimanjem. Na primjer E-dur (4 povisilice, odnosno 4 \sharp) i D-dur (2 \sharp) su u drugom kvintnom srodstvu (4 \sharp – 2 \sharp = 2 predznaka razlike), ili F-dur (1 snizilica, odnosno 1 \flat) i b-mol (5 \flat) su u četvrtom kvintnom srodstvu (5 \flat – 1 \flat = 4). Ako tonaliteti imaju različitu vrstu predznaka, odnosno jedan od tonaliteta ima povisilice, a drugi snizilice, srodstvo se određuje sabiranjem njihovih predznaka. Na primjer, G-dur (1 \sharp) i B-dur (2 \flat) su u trećem kvintnom srodstvu (1 \sharp + 2 \flat = 3 predznaka), a h-mol (2 \sharp) i c-mol (3 \flat) su u petom kvintnom srodstvu (2 \sharp + 3 \flat = 5 predznaka).

ZADATAK: Postavite jedni drugima (u odjeljenju) pitanje u kom su srodstvu dva tonaliteta koja ćete navesti (na primjer, a-mol i F-dur, A-dur i As-dur i slično). Kombinujte sve durske i molske tonalitete i zajedno provjerite odgovore.

 **Primjer 8.5:** Kvintni krug (tonaliteti s povisilicama) i kvartni krug (tonaliteti sa snizilicama)



U zavisnosti od udaljenosti i srodstva tonaliteta, dijatonska modulacija se dijeli na četiri grupe na sljedeći način:

- u prvoj grupi su paralelni tonalitet (kao najsirodniji) i tonaliteti koji se razlikuju za jedan predznak;
- u drugoj grupi su tonaliteti razlike za dva predznaka;
- u trećoj grupi su tonaliteti udaljeni za tri, četiri i pet predznaka;
- u četvrtoj grupi su oni tonaliteti koji se razlikuju za šest i više predznaka.

Uzevši bilo koji tonalitet kao polazni, možemo sve ostale tonalitete u odnosu na njega rasporediti u četiri grupe, prema bližem ili daljem srodstvu.

Između dva tonaliteta, u zavisnosti od njihovog srodstva i grupe, može biti i više zajedničkih akordâ. Tonaliteti bližeg srodstva imaju više zajedničkih akordâ. Paralelni tonaliteti su najbliži, jer nema razlike u predznacima, nego je jedino razlika u akordima koji sadrže vođicu harmonskog molskog tonaliteta. Kako se srodstvo udaljava, tako se broj zajedničkih akordâ smanjuje.

Napomena: Ukoliko analiziramo odlomak nekog muzičkog djela ili radimo zadati bas, zajednički akord je već određen, a na nama je da ga prepoznamo. Kada je u pitanju izrada zadatog soprana, u zavisnosti od udaljenosti polaznog i ciljnog tonaliteta, kao i tona koji se nalazi u melodiji u momentu kad se prepoznaje modulacija, treba da odaberemo najpogodniji zajednički akord, odnosno akord preko kojeg će se izvesti modulacija i prelazak u novi tonalitet.

U okviru grupa dijatonske modulacije, susrešćemo se i s terminima **viši i niži tonalitet**. Poštovanjem kvintnog i kvartnog kruga, kao i logike da povisilice čine tonalitet „višim“, a snizilice „nižim“, uvidjećemo da je viši tonalitet onaj koji ima više povisilica (ili manje snizilica), a niži tonalitet onaj s više snizilica (ili manje povisilica). Na primjer:

- prilikom modulacije iz G-dura u A-dur, G-dur je niži (ima manje povisilica – 1#) a A-dur viši tonalitet (ima više povisilica – 3#);
- u modulaciji iz As-dura u B-dur, As-dur je niži (ima više snizilica – 4b) a B-dur viši (ima manje snizilica – 2b);
- pri modulaciji iz G-dura u B-dur, G-dur je viši (sadrži povisilice) a B-dur niži (ima snizilice).

ZADATAK: Pokušaj, uz pomoć nastavnika/nastavnice i ostalih učenika/učenica iz razreda, da odrediš sve tonalitete koji spadaju u prvu, drugu i treću grupu za polazne tonalitete G-dur i d-mol. Zatim odredi koji je viši, a koji niži tonalitet u modulacijama: iz G-dura u C-dur, iz G-dura u f-mol, iz d-mola u e-mol, iz d-mola u Es-dur i slično.

DIJATONSKA MODULACIJA U TONALITETE PRVE GRUPE

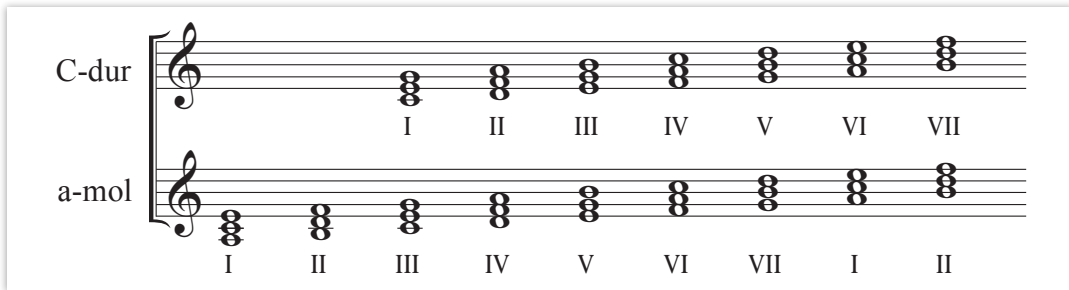
Prva grupa obuhvata najbliže tonalitete u odnosu na polazni tonalitet – paralelni i tonalitete prvog kvintnog srodstva, odnosno one koji se razlikuju za jedan predznak. Evo nekoliko primjera:



Na osnovu prikazane šeme za prvu grupu, može se zaključiti da u tonalitete prvog kvintnog srodstva spadaju subdominantni i dominantni tonalitet i njihove paralele.

Kada je u pitanju modulacija u paralelni tonalitet (na primjer iz C-dura u a-mol, iz h-mola u D-dur, As-dura u f-mol i tako dalje), teorijski bi se mogla izvesti preko svih sedam zajedničkih akordâ za prirodni dur i prirodni mol.

 Primjer 8.6:



C-dur

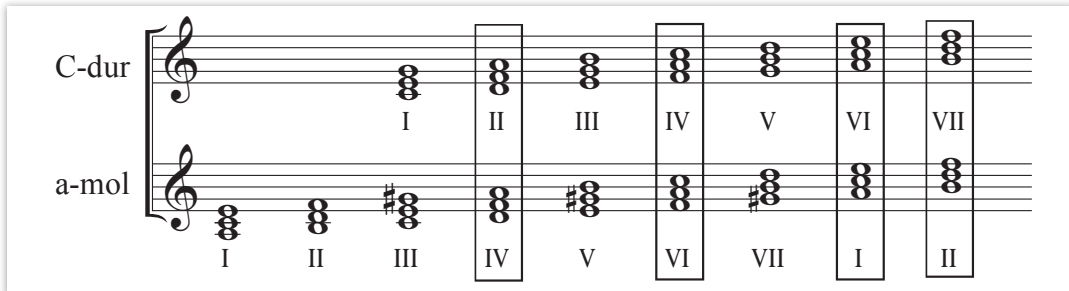
a-mol

I II III IV V VI VII

I II

Ipak, treba voditi računa o tome da je tonalna osnova molskih kompozicija umjetničke muzike skoro uvijek harmonski mol, s povišenim VII stupnjem odnosno vođicom čije razrješenje jasno ukazuje na tonalni centar. U tom slučaju ostaju kao zajednički akordi oni koji ne uključuju ton g iz C-dura ili gis iz a-mola, i ima ih četiri:

 Primjer 8.7:




C-dur

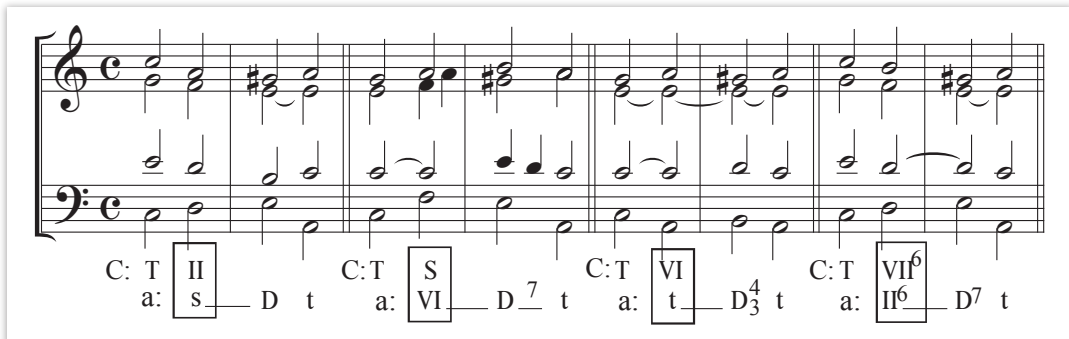
a-mol

I II III IV V VI VII

I II III IV V VI VII I II

To su akordi na II, IV, VI i VII stupnju dura i njima odgovarajući I, II, IV i VI stupanj mola. Iako ima više mogućnosti, najbolje je za zajednički akord odabrati onaj koji u ciljnom tonalitetu predstavlja subdominantnu funkciju (S ili II) kako bi se novi tonalitet potvrdio potpunom autentičnom kadencom (S-D-T ili II-D-T).

 Primjer 8.8: Modulacija u paralelni tonalitet




C: T II a: s — D t

C: T S a: VI — D⁷ t

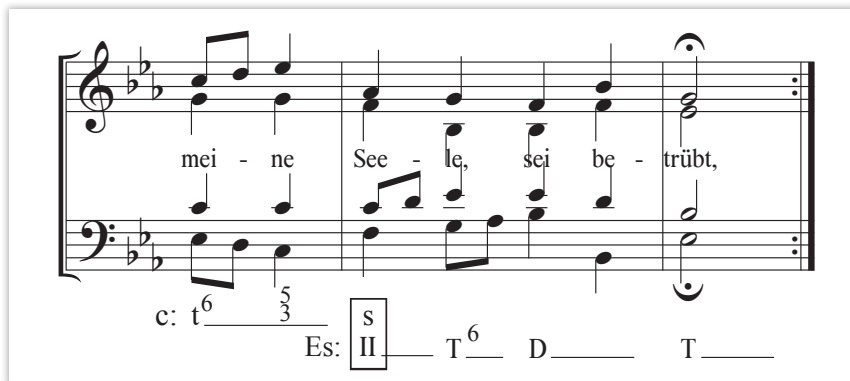
C: T VI a: t — D₃⁴ t

C: T VII⁶ a: II⁶ — D⁷ t

ZADATAK: Analiziraj, uz sviranje, harmonske veze i kretanja glasova u prethodnom primjeru.

 **Primjer 8.9:** Modulacija u paralelni tonalitet u muzičkoj literaturi

J. S. Bah, koral *Nicht so traurig, nicht so sehr* (odlomak)



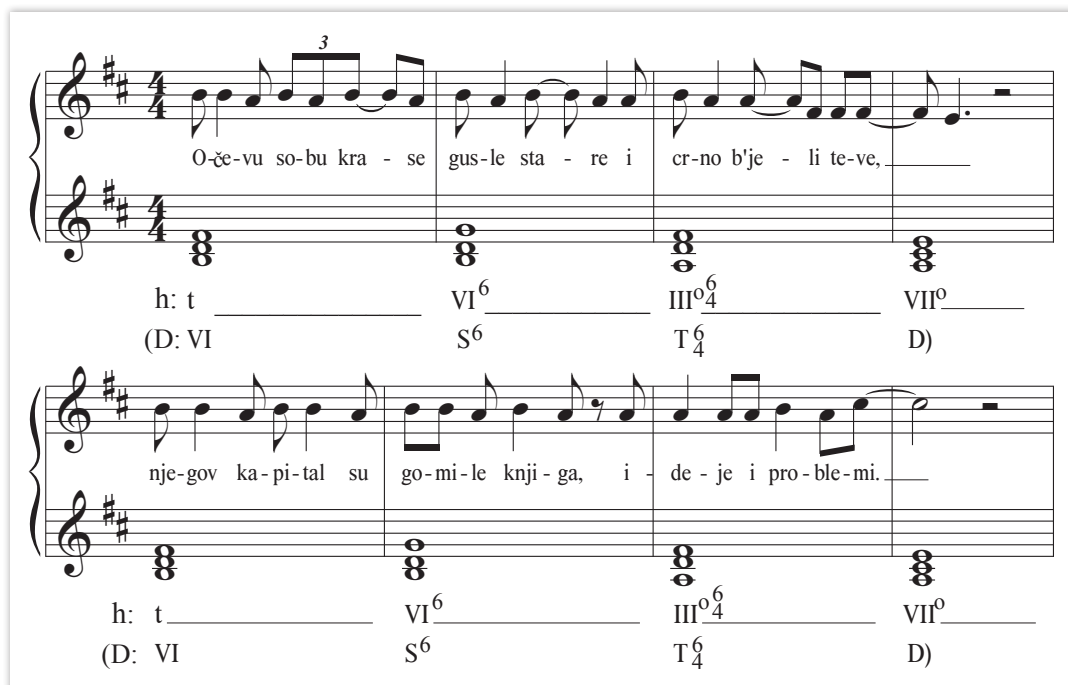
mei - ne See - le, sei be - trübt,

c: t⁶ 5 3
Es: II S T⁶ D T

U popularnoj muzici često se koristi slijed akordâ na sljedećim stupnjevima: VI-IV-I-V u duru ili I-VI-III^o-VII^o u molu (npr. u C-duru: a-c-e, f-a-c, c-e-g i g-h-d, a u a-molu: a-c-e, f-a-c, c-e-g i g-h-d). To su potpuno isti akordi koji, zavisno od perspektive, mogu ukazivati na pripadnost durskom ili paralelnom molskom tonalitetu. Mnogi kompozitori koriste prednost ove dualnosti da u toku pjesme moduliraju između paralelnih tonaliteta. Na primjer, na pomenutom harmonskom slijedu su bazirane strofe i refren pjesme *Montenegro džez* pop-grupe „Perper“:

 **Primjer 8.10:**

Perper, *Montenegro džez* (početak strofe)



O-če-vu so-bu kra - se gus-le sta - re i cr-no b'je - li te-ve,

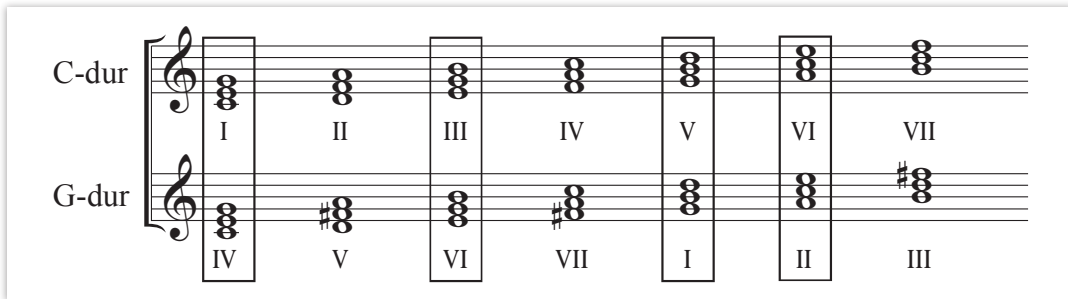
h: t VI⁶ III^o₄⁶ VII^o
(D: VI S⁶ T₄⁶ D)

nje-gov ka-pi-tal su go-mi-le knji - ga, i - de - je i pro - ble-mi.

h: t VI⁶ III^o₄⁶ VII^o
(D: VI S⁶ T₄⁶ D)

Kod tonaliteta prvog kvintnog srodstva koji se razlikuju za jedan predznak, postoje četiri zajednička akorda koji se mogu iskoristiti za preznačenje (primjer 8.11).


 Primjer 8.11:

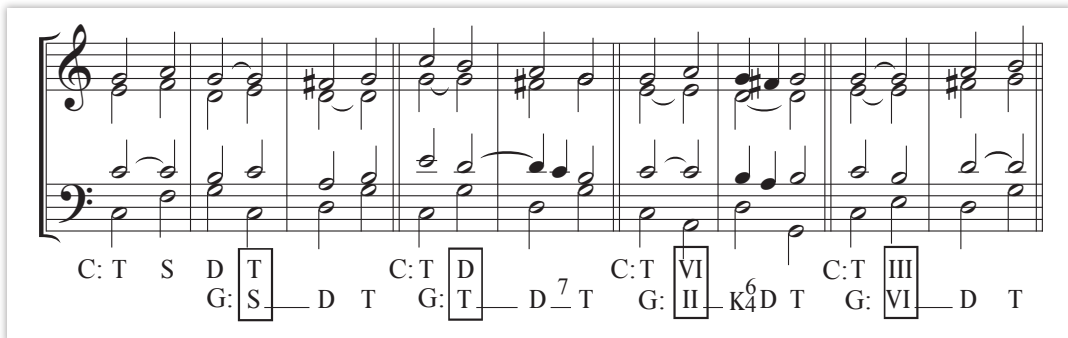


C-dur: I, II, III, IV, V, VI, VII

G-dur: IV, V, VI, VII, I, II, III

To su akordi na: I, III, V i VI stupnju nižeg tonaliteta (u ovom slučaju, C-dur je niži jer nema povelice), odnosno na I, II, IV i VI stupnju višeg tonaliteta (G-dura). Da bi se izbjeglo učenje napamet stupnjeva na kojima se nalaze zajednički akordi, kao i pretraživanje redom po akordima oba tonaliteta, muzički teoretičari su utvrdili jednostavno pravilo koje glasi: **u tonalitete prve grupe može se modulirati preko četiri zajednička akorda – tonični akord polaznog tonaliteta, tonični akord ciljnog tonaliteta i njihove paralele**. Na primjer, za C-dur i G-dur to su akordi: tonika C-dura c-e-g, tonika G-dura g-h-d, paralela C-dura je a-mol odnosno akord a-c-e i paralela G-dura e-mol odnosno akord e-g-h.

 Primjer 8.12: Modulacija u tonalitete prve grupe, iz dura u dur



C: T S D T
G: S D T

C: T D
G: T D⁷ T

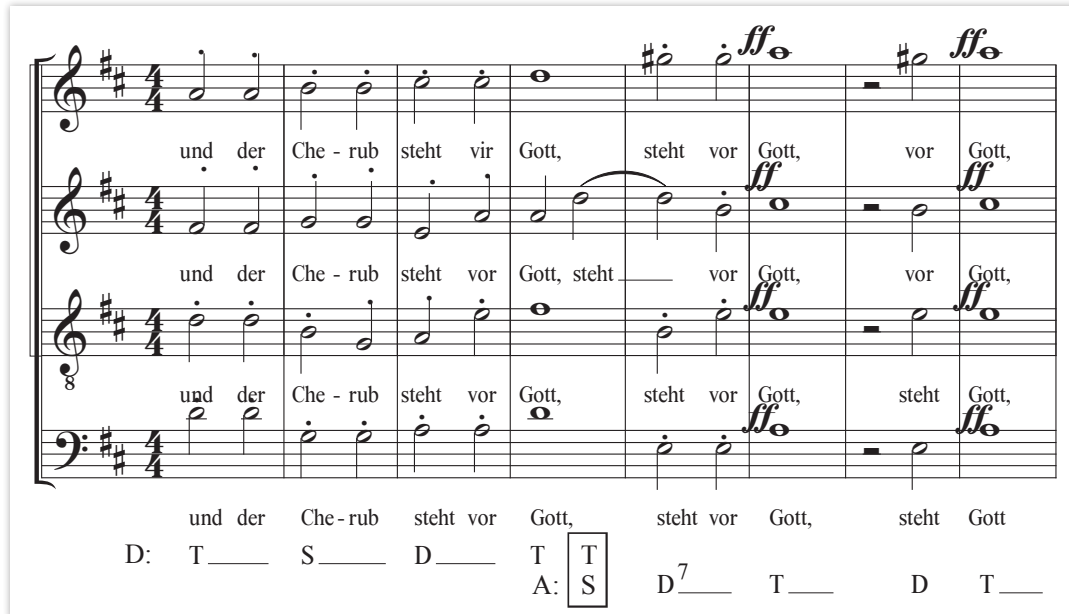
C: T VI
G: II K⁴D T

C: T III
G: VI D T

ZADATAK: Analiziraj modulacije, harmonske veze i kretanja glasova u prethodnom primjeru. Možeš ga i odsvirati po cjelinama.

 **Primjer 8.13:** Modulacija u tonalitete prve grupe (iz dura u dur) u primjeru iz literature


L. van Betoven, *Simfonija br. 9, IV stav* (odlomak)

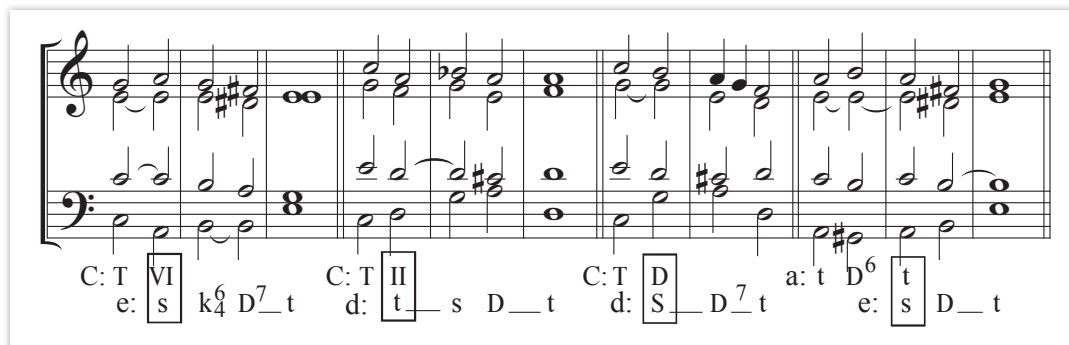


und der Che-rub steht vir Gott, steht vor Gott, vor Gott,
und der Che-rub steht vor Gott, steht vor Gott, vor Gott,
und der Che-rub steht vor Gott, steht vor Gott, steht vor Gott,
und der Che-rub steht vor Gott, steht vor Gott, steht vor Gott

D: T _____ S _____ D _____ T T
A: S D⁷ _____ T _____ D T _____

Tonike i njihove paralele su zajednički akordi za durske tonalitete koji se razlikuju za jedan predznak, bez ograničenja, i za prirodni mol, čiji se akordi mogu pojaviti na mjestu preznačenja. Ako se koristi isključivo harmonski mol, u pojedinim kombinacijama tonaliteta neki od pomenuta četiri akorda neće moći da se primijene kao zajednički. U modulaciji i preznačenju iz dura u niži mol, po potrebi se mogu uključiti i akordi iz melodijskog mola.

 **Primjer 8.14:** Modulacija u tonalitete prve grupe, iz dura u mol i iz mola u mol

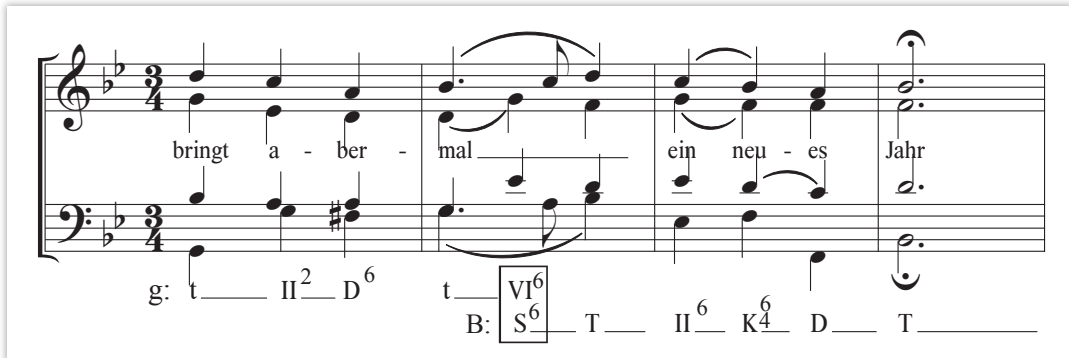


C: T VI
e: s k₄ D⁷_t C: T II
d: t s D_t C: T D
d: S D⁷_t a: t D⁶
e: t s D_t

ZADATAK: Analiziraj modulacije, harmonske veze i kretanja glasova u prethodnom primjeru i uporedi ih s onima iz ranijih primjera.

 **Primjer 8.15:** Modulacija u tonalitete prve grupe (iz mola u dur i iz mola u mol) u primjerima iz literature

a) J. S. Bah, koral *Das neugeborne Kindelein* (odlomak)

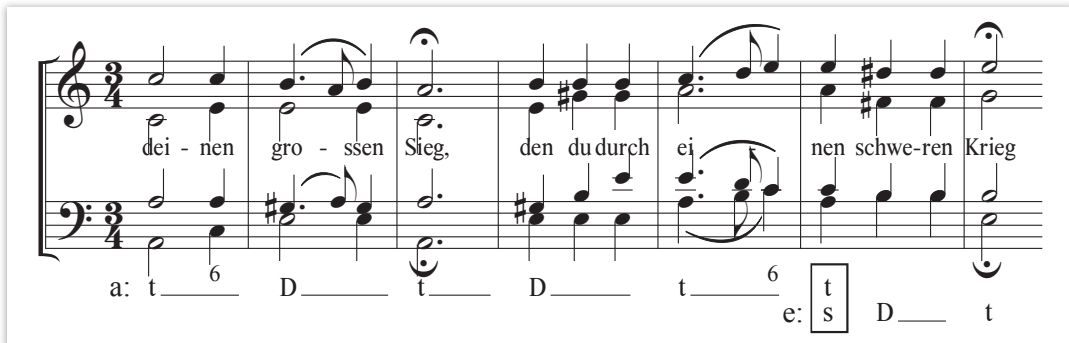


bringt a - ber - mal ein neu - es Jahr

g: t — II² D⁶ t — VI⁶ S⁶ T — II⁶ K⁴ D — T —

B: S⁶ T — II⁶ K⁴ D — T —

b) J. S. Bah, koral *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* (odlomak)



dei - nen gro - ssen Sieg, den du durch ei - nen schwe - ren Krieg

a: t — 6 D — t — D — t — 6 e: t s D — t

Primjeri pokazuju i potvrđuju da je, zbog kadencirajućeg procesa poslije preznačenja, najpogodnije kao zajednički akord upotrijebiti S ili II, odnosno predstavnike subdominantne funkcije.


ZADACI

1. Primijeni dijatonsku modulaciju u harmonizaciji zadate melodije u sopranu ili basu:


a)



b)



c)



d)

Musical notation for exercise d) in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). The melody consists of eighth and quarter notes.

e)

Musical notation for exercise e) in bass clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The melody is accompanied by guitar chords: 6/5, 2 6, ♯3, 6, and ♯7.

f)

Musical notation for exercise f) in bass clef, key of B minor (two flats), and 6/8 time. The melody is accompanied by guitar chords: ♯4/2, 6 ♯3 ♯4/2, 6, ♯3, 7, 6, 7 6, and 7 ♯b7/b3.

g)

Musical notation for exercise g) in bass clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The melody is accompanied by guitar chords: 7 ♯3, 6, ♯5/3, 6 ♯6/4, ♯6, and 7/3.

2. Uradi harmonsku analizu sljedećih primjera:

a) J. S. Bah, koral *Alles ist an Gottes Segen* (odlomak)

Musical notation for exercise a) in treble and bass clefs, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The lyrics are: ü - ber al - les Geld und gut. Wer auf Gott sein' Hoff - nung se tzet.

b) J. S. Bah, koral *Valet will ich dir geben* (odlomak)

Musical notation for exercise b) in treble and bass clefs, key of B minor (two flats), and common time (C). The lyrics are: In mei - nes Herz - ens Grun - de, dein Nam' und Kreuz al lein. Er - schein' mir in dem Bil - de.

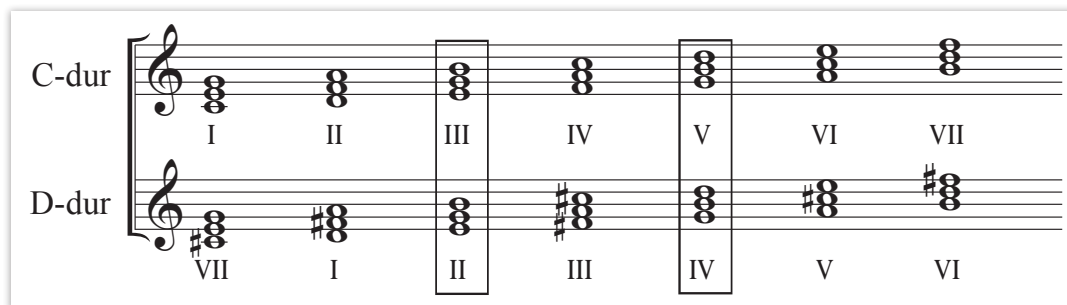
DIJATONSKA MODULACIJA U TONALITETE DRUGE GRUPE

Druga grupa dijatonske modulacije obuhvata, u odnosu na polazni tonalitet, tonalitete drugog kvintnog srodstva, odnosno one koji se razlikuju za dva predznaka. Slijedi nekoliko primjera tonaliteta koji spadaju u drugu grupu u odnosu na polazni tonalitet (koji je uokviren):



Tonalitete drugog kvintnog srodstva možemo odrediti na osnovu ranije savladanih pravila o određivanju srodstva tonaliteta – dodajući ili oduzimajući dva predznaka. Na osnovu prikazane šeme za drugu grupu, može se zaključiti i da se tonaliteti istog roda, a drugog kvintnog srodstva, nalaze međusobno na udaljenosti od velike sekunde naviše i naniže. Za polazni C-dur to su D-dur i B-dur i njihovi paralelni tonaliteti, pa se može napraviti i prikazati poređenje akordâ na primjeru C-dura i D-dura.


Primjer 8.16:

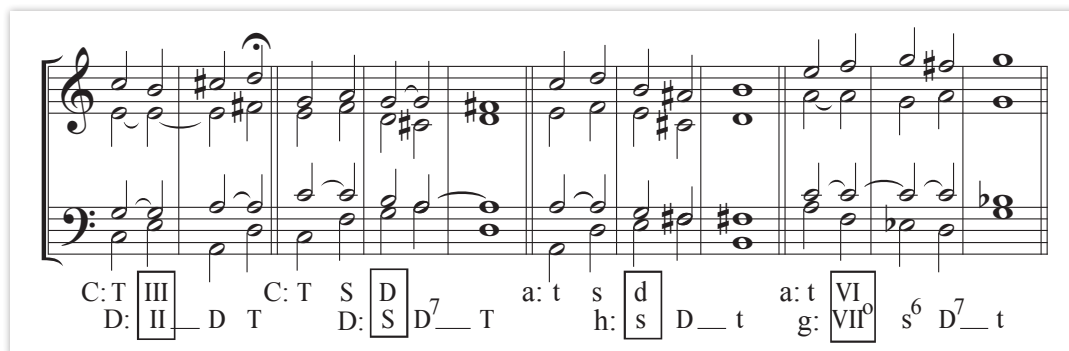


The diagram shows two musical staves. The top staff is labeled 'C-dur' and contains seven chords labeled I through VII. The bottom staff is labeled 'D-dur' and contains seven chords labeled VII through VI. Vertical lines connect the chords between the two staves: I to VII, II to I, III to II, IV to III, V to IV, VI to V, and VII to VI. This illustrates the relationship between the chords of the two tonalities.


Uočljivo je da tonaliteti koji se razlikuju za dva predznaka imaju dva zajednička akorda koji se mogu iskoristiti za preznačenje. Što su tonaliteti udaljeniji, to je manje zajedničkih akordâ među njima. Za tonalitete druge grupe, to su akordi na III i V stupnju nižeg tonaliteta (u ovom slučaju, C-dur je niži jer nema povisilice), odnosno na II i IV stupnju višeg tonaliteta (D-dura). Radi lakšeg snalaženja i za dijatonsku modulaciju u tonalitete druge grupe postoji pravilo koje se odnosi na zajedničke akorde. **U tonalitete druge grupe, koji imaju dva predznaka razlike, može se modulirati preko dva zajednička akorda: subdominante i njene paralele višeg tonaliteta.** Na primjer, za modulaciju iz C-dura u D-dur, viši tonalitet je D-dur, njegova subdominanta je g-h-d, a njena paralela e-g-h. Pravilo se može primijeniti i iz perspektive nižeg tonaliteta, u kom slučaju bi dva zajednička akorda bila dominantna i njena paralela nižeg tonaliteta.

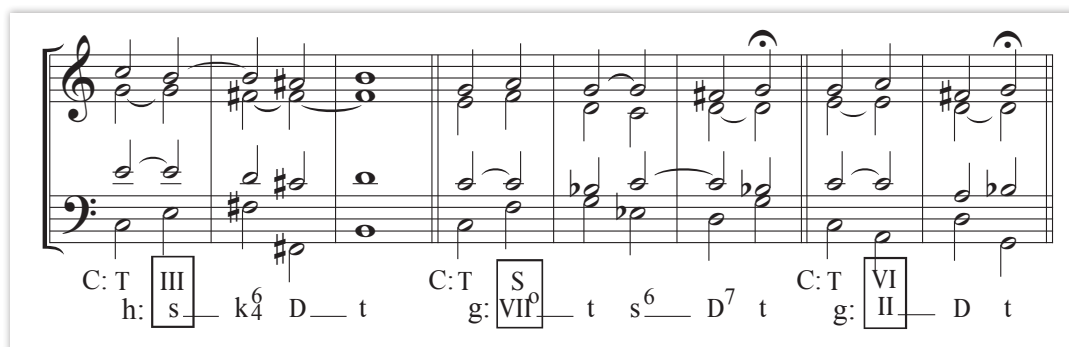
Napomena: Paralela nekog akorda se traži uz pomoć paralela tonaliteta. Na primjer, paralela akorda g-h-d se traži kao da on predstavlja tonalitet, odnosno G-dur, pa mu je paralela e-mol odnosno akord e-g-h.

 **Primjer 8.17:** Modulacija u tonalitete druge grupe, iz dura u dur i iz mola u mol




C: T III D T C: T S D a: t s d D t a: t VI VII⁰ s⁶ D⁷ t
 D: II D T D: S D⁷ T h: s D t g: VII⁰ s⁶ D⁷ t

 **Primjer 8.18:** Modulacija u tonalitete druge grupe, iz dura u mol

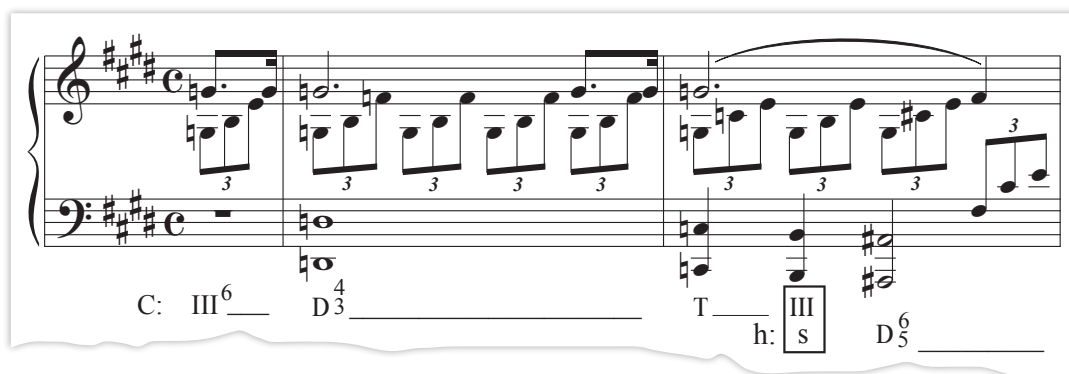


C: T III h: s k⁴ D t C: T S g: VII⁰ t s⁶ D⁷ t C: T VI g: II D t

ZADATAK: Analiziraj modulacije, harmonske veze i kretanja glasova u prethodna dva primjera, a zatim analiziraj harmonske funkcije i proces modulacije u primjerima iz muzičke literature koji slijede. Korisno je sve primjere analizirati uz sviranje.

 **Primjer 8.19:** Dijatonska modulacija druge grupe u primjerima iz literature

a) L. van Beethoven, *Mjesečeva sonata*, I stav (odlomak)



C: III⁶ D⁴ T h: s D⁶₅

h: t _____ II $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ k $\frac{6}{4}$ D t _____

b) J. S. Bah, koral *Schaut ihr Sünder* (odlomak)

F: D $\frac{6}{4}$ T II $\frac{4}{3}$ K $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{4}$ T Es: II III DD $\frac{2}{4}$ D $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ T

c) Đ. Pučini, opera *Boemi*, III čin (odlomak)

f: t s $\frac{9}{4}$ es: II D $\frac{9}{4}$ t s $\frac{9}{4}$ t

U dijatonskoj modulaciji druge grupe moguće je za zajednički akord odabrati onaj koji u ciljnom tonalitetu ima subdominantnu funkciju (S ili II), kako bi se novi tonalitet potvrdio potpunom autentičnom kadencom, kada muzički tok prelazi u viši tonalitet. Kod druge grupe, ako je niži tonalitet molški, mogu se upotrijebiti akordi iz melodijskog mola (na primjer, iz višeg C-dura ili a-mola u niži g-mol preko a-c-e). Ukoliko su oba tonaliteta molški, u jednom od njih će sigurno biti akordi iz prirodnog (ili melodijskog) mola, da bi uopšte bilo zajedničkih akordâ.

ZADACI

1. Primijeni dijatonsku modulaciju u harmonizaciji zadate melodije u sopranu ili basu:

a)

Musical notation for exercise a): Treble clef, common time (C), key signature of one flat (Bb). The melody consists of eight measures: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4.

b)

Musical notation for exercise b): Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eight measures: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

c)

Musical notation for exercise c): Treble clef, 6/8 time, key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of eight measures: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

d)

Musical notation for exercise d): Treble clef, 2/4 time, key signature of three flats (Bbb). The melody consists of eight measures: G4, A4, Bbb4, C5, Bbb4, A4, G4, Fbb4.

e)

Musical notation for exercise e): Bass clef, common time (C), key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eight measures: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. Chord symbols below the notes are: b6, *3, 7, b3, b3, b6, #3, 7, b3, b6, 5, b6, 5.

f)

Musical notation for exercise f): Bass clef, 3/4 time, key signature of one flat (Bb). The melody consists of eight measures: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2, F2. Chord symbols below the notes are: b7, 7, 6, b3, 6, b, b7, 7, b, 7.

g)

Musical notation for exercise g): Bass clef, 6/8 time, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eight measures: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2. Chord symbols below the notes are: 6/4, 6/5, 2, 6, #3, #5, 4/3, #3, -, 6, #5, #6/4, #5/#3, #7/#3, -.

2. Odredi tonalitete i harmonske funkcije, a zatim dopiši unutrašnje glasove:

Musical notation for exercise 2): Treble and Bass clefs, 6/8 time, key signature of one flat (Bb). The melody consists of eight measures: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4.

3. Prepoznaj mjesto, sredstva i način izvođenja dijatonske modulacije u narednim primjerima za analizu:

a) J. S. Bah, *Sonata za flautu u C-duru, II stav (početak)*

6 6 5 4 3 6 5 9 6 4 - 3 2 6 4

6 6 9 6 2 6 5 7 6 5 9 6 2

6 5 7 #3 6 5 9 6 4 2 6 5 7 #3 5 4 - #3

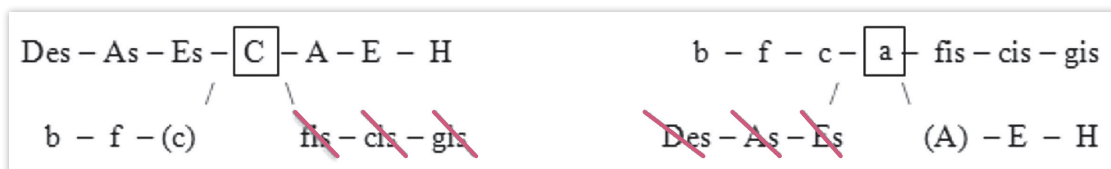
b) J. S. Bah, *Badinerie (odlomak)*

6 6 4 7 6 5 7 6 4 #3

Napomena: U zadacima i primjerima za analizu moguće je da se pojavi dijatonska modulacija u tonalitete i prve i druge grupe, jer se u kompozicijama koje sviramo tonalitete iz različitih grupa često kombinuju.

DIJATONSKA MODULACIJA U TONALITETE TREĆE GRUPE

Treća grupa obuhvata, u odnosu na prvu i drugu grupu, još udaljenije tonalitete od polaznog. Tonaliteti prve grupe su u prvom kvintnom srodstvu i razlikuju se za jedan predznak, druga grupa sadrži tonalitete drugog kvintnog srodstva koji se razlikuju za dva predznaka, a u trećoj grupi su tonaliteti trećeg, četvrtog i petog kvintnog srodstva:



To su svi tonaliteti istog roda (za polazni dur – durski tonaliteti, a za polazni mol – molski) koji se razlikuju za tri, četiri i pet predznaka. U ovu grupu spadaju i po dva tonaliteta suprotnog roda: za polazni durski tonalitet, to su molski tonaliteti koji su u odnosu na njega udaljeni za četiri i pet predznaka naniže (iz šeme se vidi da su za polazni C-dur, koji nema predznaka, to tonaliteti sa četiri i pet snizilica – f-mol i b-mol); za polazni molski tonalitet, to su durski tonaliteti koji su od njega udaljeni za četiri i pet predznaka naviše (za polazni a-mol to su E-dur i H-dur, sa četiri i pet povisilica). U ovu grupu ne spadaju tonaliteti suprotnog roda koji se razlikuju za tri predznaka (u šemi su upisani u zagradi), jer se radi o istoimenim tonalitetima, a već znamo da je prelazak iz dura u istoimeni mol, ili obratno, vid promjene tonaliteta koji se naziva mutacija.

Slijedi paralelni prikaz akordâ C-dura i A-dura radi pronalaženja zajedničkog akorda:

Primjer 8.20:

C-dur I II III IV V VI VII

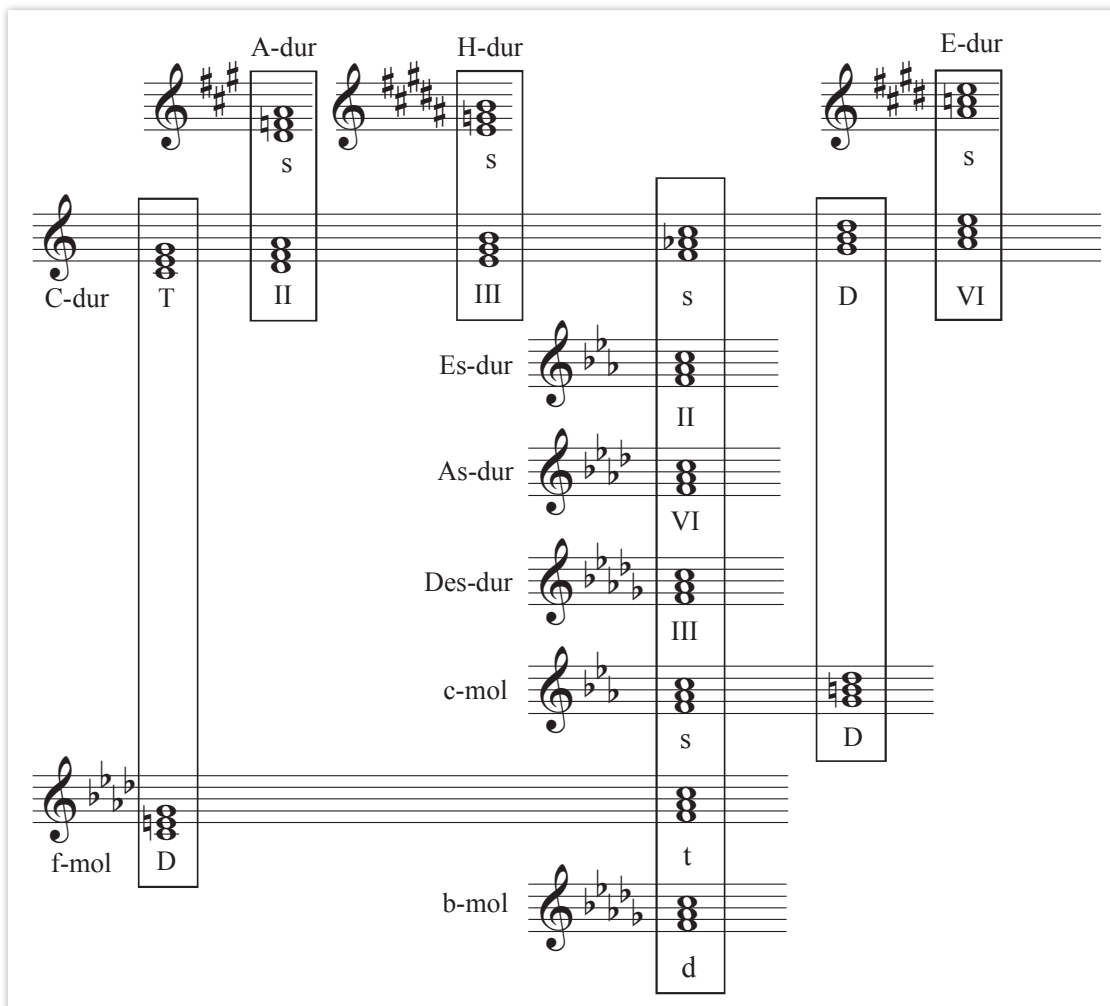
A-dur III IV V VI VII I II

Zanimljivo je da prikazom akordâ dva najbliža tonaliteta iz treće grupe (na primjer C-dura i A-dura, koji se razlikuju samo za tri predznaka) možemo zapaziti da oni nemaju nijedan zajednički akord. Što su tonaliteti udaljeniji, to je manje zajedničkih akordâ među njima, ali s obzirom na to da u prvoj grupi postoje četiri, u drugoj dva, očekuje se da tonaliteti treće grupe, koji su udaljeni ne više od pet predznaka, imaju bar jedan zajednički akord koji bi se mogao iskoristiti za preznačenje i modulaciju u novi tonalitet.

Ako posmatramo akorde u okviru prirodnog dura, ili u prirodnom molu, djeluje da između tonaliteta koji se razlikuju tri, četiri i pet predznaka nema zajedničkih akordâ. Ali ako se, u slučaju dura, uzme u obzir harmonski dur (odnosno moldur – dur sa sniženim VI stupnjem)

i uobičajeni harmonski mol (s povišenim VII stupnjem), onda za ove tonalitete ipak postoji jedan zajednički akord.

 Primjer 8.21:



The diagram illustrates the relationship between chords in major and minor keys of the third group. It shows the following chord functions:

- C-dur:** T (Tonic)
- A-dur:** II (Supertonic)
- H-dur:** III (Mediant)
- E-dur:** VI (Submediant)
- Es-dur:** II (Supertonic)
- As-dur:** VI (Submediant)
- Des-dur:** III (Mediant)
- c-mol:** s (Subdominant)
- f-mol:** D (Dominant)
- b-mol:** t (Tonic) and d (Dominant)

Kao i kod prethodnih grupa, da ne bismo pretraživali redom ljestvične akorde jednog tonaliteta da na taj način provjerimo postoji li neki od tih akordâ i u drugom tonalitetu, na osnovu prakse se iskristalisalo jednostavno pravilo koje se odnosi na zajednički akord. **U tonalitete treće grupe može se modulirati preko jednog zajedničkog akorda, i to:**

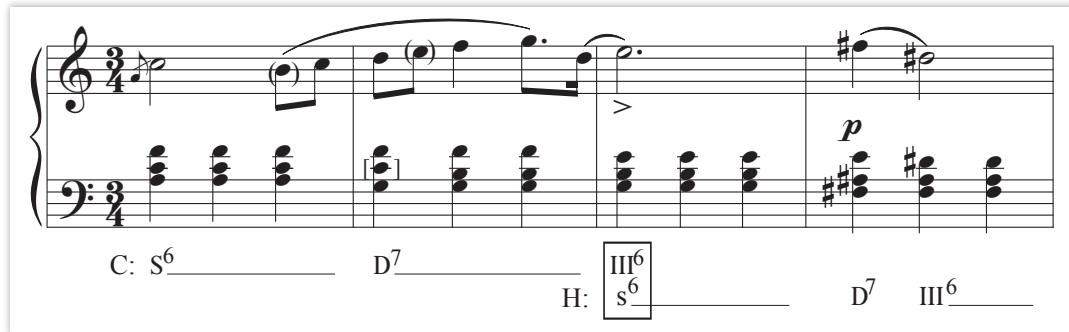
- ♦ **iz dura u dur** (uz upotrebu moldura) **preko molske subdominante višeg tonaliteta,**
- ♦ **iz mola u mol preko durske dominante nižeg tonaliteta.**

Pri modulaciji iz dura u mol ili iz mola u dur može se preći preko jednog od ta dva akorda, a koji od njih će biti upotrijebljen zavisi od udaljenosti tonaliteta i od toga koji je tonalitet viši ili niži u odnosu na drugi.

ZADATAK: Analiziraj harmonske funkcije, udaljenost tonaliteta i proces modulacije u sljedećem primjeru iz muzičke literature.

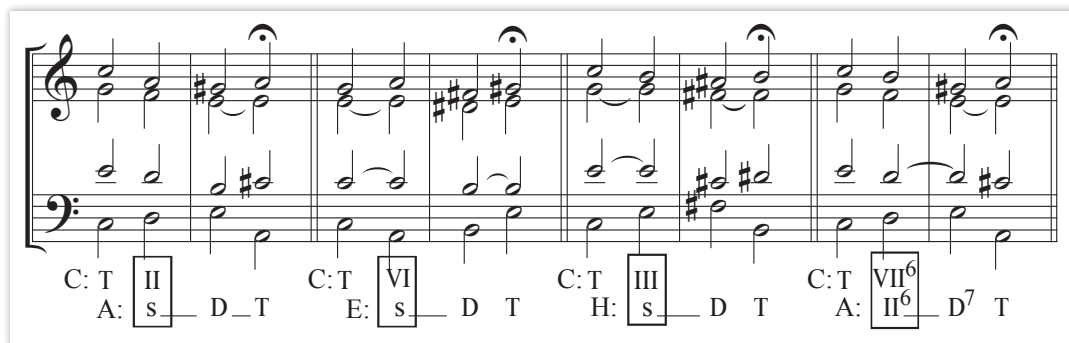
 Primjer 8.22:

F. Šopen, *Mazurka* op. 17 br. 4



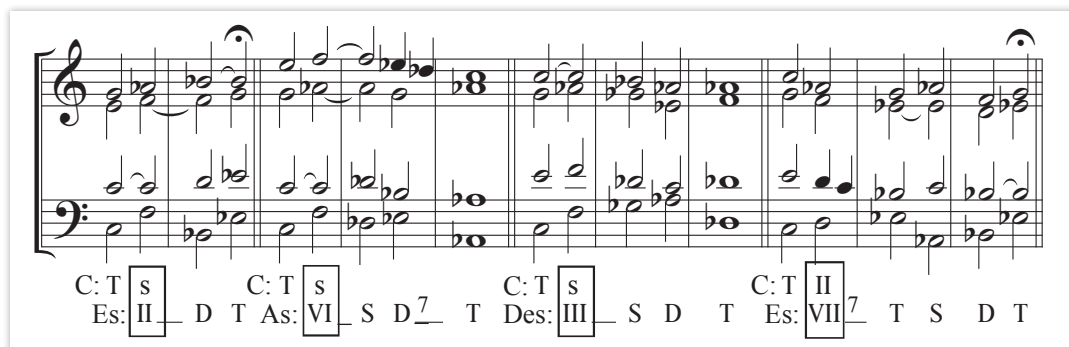
C: S⁶ ————— D⁷ ————— H: III⁶
S⁶ ————— D⁷ III⁶ —————

 Primjer 8.23: Modulacija u tonalitete treće grupe, iz dura u dur po kvintnom srodstvu naviše



C: T II
S — D T C: T VI
S — D T C: T III
S — D T C: T VII⁶
II⁶ — D⁷ T

 Primjer 8.24: Modulacija u tonalitete treće grupe, iz dura u dur po kvintnom srodstvu naniže



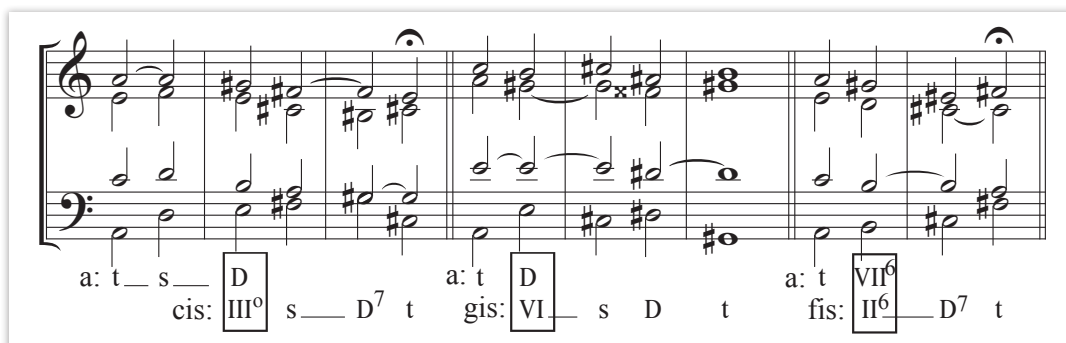
C: T S
II — D T C: T S
VI — S D⁷ T C: T S
III — S D T C: T II
VII⁷ — T S D T

ZADATAK: Analiziraj, uz sviranje, modulacije, harmonske veze i kretanja glasova u prethodna dva primjera.

Kao što se može zaključiti iz analize primjera, modulacija iz dura u dur izvodi se preko molske subdominante višeg tonaliteta: npr. iz C-dura u viši A-dur preko akorda d-f-a, iz C-dura u E-dur preko a-c-e, i u H-dur preko e-g-h, a iz C-dura u Es-dur, As-dur i Des-dur preko f-as-c (molske subdominante C-dura, višeg tonaliteta u odnosu na ta tri). Kod trećeg kvintnog srodstva, odnosno među durskim tonalitetima koji se razlikuju za tri predznaka, postoji još jedna mogućnost: i umanjeni akord na II stupnju višeg moldura može biti zajednički akord i

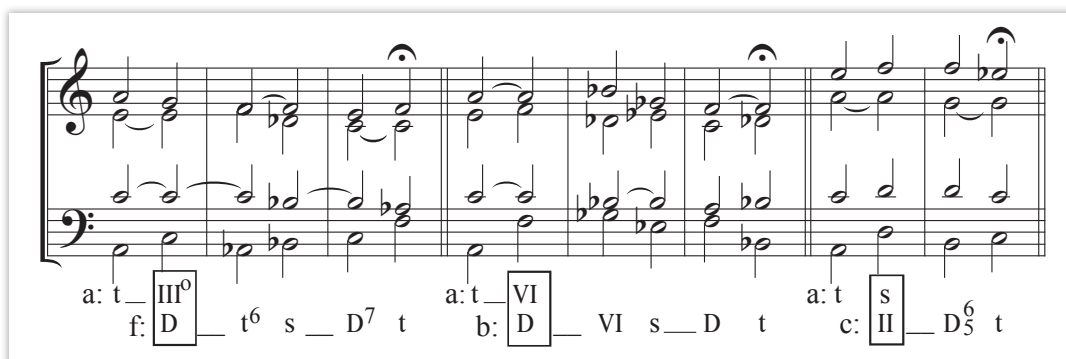
preznačava se u akord VII stupnja nižeg tonaliteta. Na primjer iz C-dura u A-dur to je preko akorda h-d-f, a iz C-dura u Es-dur preko d-f-as.

 **Primjer 8.25:** Modulacija u tonalitete treće grupe, iz mola u mol po kvintnom srodstvu naviše



a: t_ s_ cis: III° s_ D⁷ t a: t_ D_ gis: VI_ s_ D_ t a: t_ fis: VII° II° D⁷ t

 **Primjer 8.26:** Modulacija u tonalitete treće grupe, iz mola u mol po kvintnom srodstvu naniže



a: t_ f: III° D_ t⁶ s_ D⁷ t a: t_ b: VI_ D_ VI s_ D_ t a: t_ c: s_ II_ D₅⁶ t

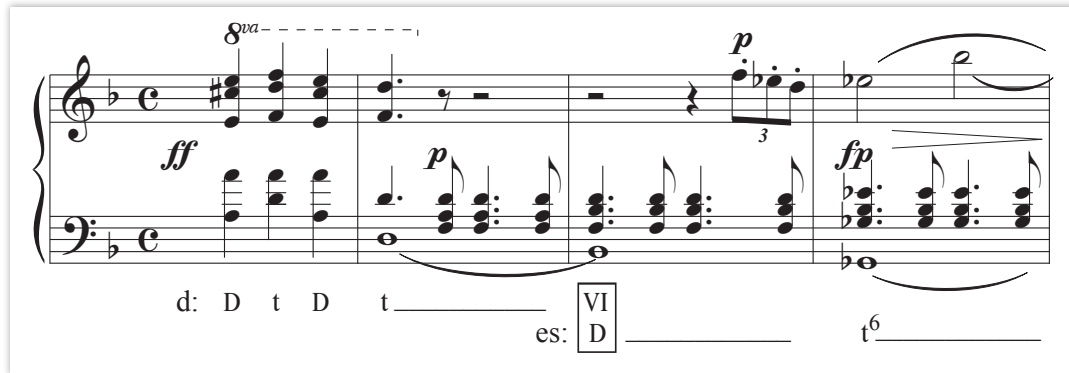
ZADATAK: Analiziraj modulacije, harmonske veze i kretanja glasova u prethodna dva primjera.

Modulacija iz mola u mol izvodi se preko durske dominante nižeg tonaliteta, što je npr. kod modulacije iz a-mola u više tonalitete fis-mol, cis-mol i gis-mol preko akorda e-gis-h, a u niže c-mol preko g-h-d, u f-mol preko c-e-g i u b-mol preko f-a-c. Često zajednički akord u nekom od molskih tonaliteta bude akord iz prirodnog mola. Prilikom moduliranja iz mola u mol s razlikom tonaliteta od tri predznaka, a da bi se u preznačenju izbjegao VII prirodni kao funkcija u višem tonalitetu, postoje dodatne mogućnosti za zajednički akord. To su akordi koji u nižem tonalitetu, umjesto uobičajene dominante, predstavljaju II i IV stupanj iz melodijskog mola i VII iz harmonskog mola. Na primjer, pri modulaciji iz a-mola u c-mol, to mogu biti akordi: d-f-a, f-a-c ili h-d-f, a iz a-mola u fis-mol to su: h-d-fis, d-fis-a ili gis-h-d.

ZADATAK: Analiziraj harmonske funkcije, udaljenost tonaliteta i proces modulacije u sljedećem primjeru iz muzičke literature.

 Primjer 8.27:

F. Šubert, Gudački kvartet *Smrt i djevojka*, I stav (odlomak)

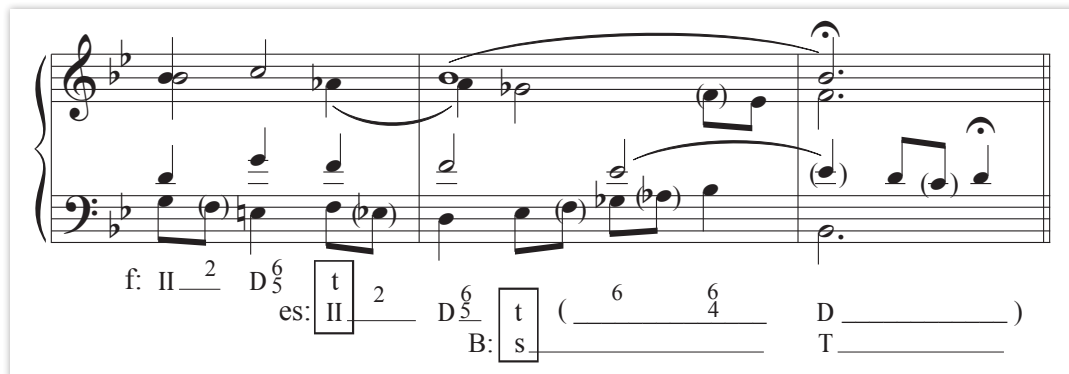


Musical score for Example 8.27, showing a string quartet excerpt by Franz Schubert. The score is in 3/4 time, key of D minor. It features a modulation from D minor to D major. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. Dynamics include *ff*, *p*, and *fp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A fermata is placed over the first measure of the second staff. Below the bass staff, there are figured bass notations: *d: D t D t* and *es: VI D t⁶*.

Modulacija iz dura u mol (samo u četvrto i peto kvintno srodstvo naniže) i iz mola u dur (samo u četvrto i peto kvintno srodstvo naviše) može se izvesti na oba prethodno opisana načina: preko molske subdominante dura ili preko durske dominante mola, a od konkretnih okolnosti zavisi koji će način biti pogodniji i moguć.

 Primjer 8.28:

J. S. Bah, koral *Ach Gott und Herr* (odlomak)



Musical score for Example 8.28, showing a chorale excerpt by Johann Sebastian Bach. The score is in 3/4 time, key of D minor. It features a modulation from D minor to D major. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. Dynamics include *f*. Below the bass staff, there are figured bass notations: *f: II 2 D 5⁶*, *es: II 2 D 5⁶*, and *B: t s (6 6 4 D)*.

ZADACI

1. Primijeni dijatonsku modulaciju u harmonizaciji zadate melodije u sopranu ili basu:

a)

Musical notation for exercise a): Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat (Bb). The melody consists of the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

b)

Musical notation for exercise b): Treble clef, 3/4 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

c)

Musical notation for exercise c): Treble clef, common time (C), key signature of one flat (Bb). The melody consists of the following notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

d)

Musical notation for exercise d): Treble clef, 6/8 time signature, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

e)

Musical notation for exercise e): Bass clef, 3/4 time signature, key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of the following notes: G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2, F2, Eb2, D2, C2. Fingerings and accidentals are indicated below the notes: 7, 7, ♭5, ♭6, ♭5, 6, ♭, 7, ♭5, ♭5.

f)

Musical notation for exercise f): Bass clef, 6/8 time signature, key signature of two sharps (F#, C#). The melody consists of the following notes: G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings and accidentals are indicated below the notes: #6, 6, #3, 7, 6, b3, 6, ♭6, ♭5, #3, 7.

g)

Musical notation for exercise g): Bass clef, 4/4 time signature, key signature of one flat (Bb). The melody consists of the following notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. Fingerings and accidentals are indicated below the notes: 6, #4, 6, (b) #3, #5, #3, ♭5, 6, 6, 6, 9, 6, 5, ♭3, 4, 3.

2. Prepoznaj sredstva, način izvođenja i grupe dijatonske modulacije u narednom primjeru za analizu:

D. Skarlati, *Sonata* L. 338 (odlomak)

Harmonic analysis (German notation):

a: k^6_4 — s — k^6_4D

F: \boxed{t} — D^4_3 — $\boxed{\begin{matrix} T \\ D \end{matrix}}$ — $\begin{matrix} (II^6) \\ 7 \\ 2 \\ k^6_4 \\ D^7 \\ t \end{matrix}$

3. Uradi harmonsku analizu narednog primjera:

L. van Beethoven, *Sonata za klavir* op. 10 br. 2, I stav (odlomak)

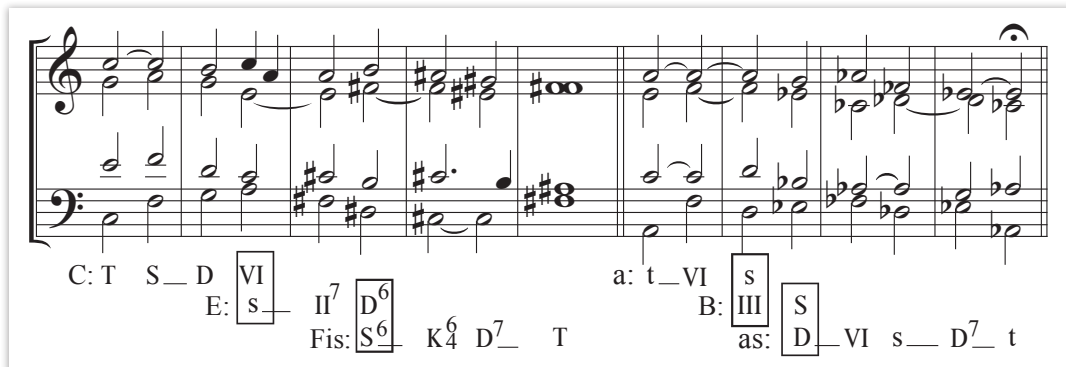
DIJATONSKA MODULACIJA U TONALITETE ČETVORTE GRUPE

U četvrtu grupu se ubrajaju oni tonaliteti koji nemaju nijedan zajednički akord. Iz tog razloga se modulacija u tonalitate četvrte grupe izvodi posredno – preko umetnutog (posrednog) tonaliteta, i često se naziva „dijatomska modulacija preko posrednog tonaliteta“. Taj tonalitet ima zajednički akord s polaznim i sa ciljnim tonalitetom, kratko traje i ne potvrđuje se kadencom, ali ipak harmonijske veze u okviru njega treba da budu logične.

Primjenjuje se:

- kod tonaliteta koji su udaljeni za šest i više predznaka;
- kod tonaliteta koji po razlici u predznacima spadaju u treću grupu, ali nemaju zajednički akord; to su: za polazni durski tonalitet – molski tonaliteti trećeg, četvrtog i petog kvintnog srodstva naviše (na primjer, za polazni C-dur to su fis-mol, cis-mol i gis-mol), a za polazni molski tonalitet – durski tonaliteti trećeg, četvrtog i petog kvintnog srodstva naniže (za početni a-mol to su tonaliteti Es-dur, As-dur i Des-dur);
- u situacijama kada tonaliteti teorijski imaju zajednički akord jer pripadaju prvoj, drugoj ili trećoj grupi, ali se taj akord ne pojavljuje na mjestu preznačenja.

 **Primjer 8.29:** Modulacija u tonalitate četvrte grupe, preko posrednog tonaliteta




C: T S D VI E: s II⁷ D⁶ Fis: S⁶ K⁶ D⁷ T a: t VI B: s III as: D VI s D⁷ t

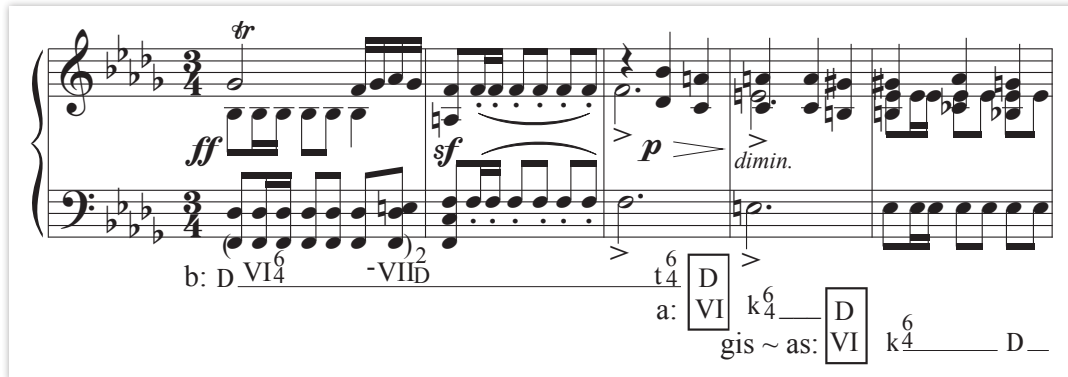
ZADATAK: Analiziraj modulacije, harmonijske veze i način na koji je upotrijebljen posredni tonalitet u prethodnom primjeru.

Za posredni tonalitet se, prilikom izrade zadatka, bira onaj koji se po broju predznaka nalazi između polaznog i ciljnog tonaliteta. Pri modulaciji u smjeru naviše treba težiti ka posrednom tonalitetu koji sadrži kao ljestvični akord subdominantu ciljnog tonaliteta (molsku ili dursku), a pri modulaciji naniže – ka onom u kome se nalazi durska dominantna ciljnog tonaliteta.

ZADATAK: U naredna dva primjera za analizu prepoznaj u kom su kvintnom srodstvu polazni, posredni i ciljni tonalitet, na koji je način predstavljen posredni tonalitet i koje grupe dijatonske modulacije su primijenjene.

 **Primjer 8.30:** Modulacija preko posrednog tonaliteta u primjerima iz literature

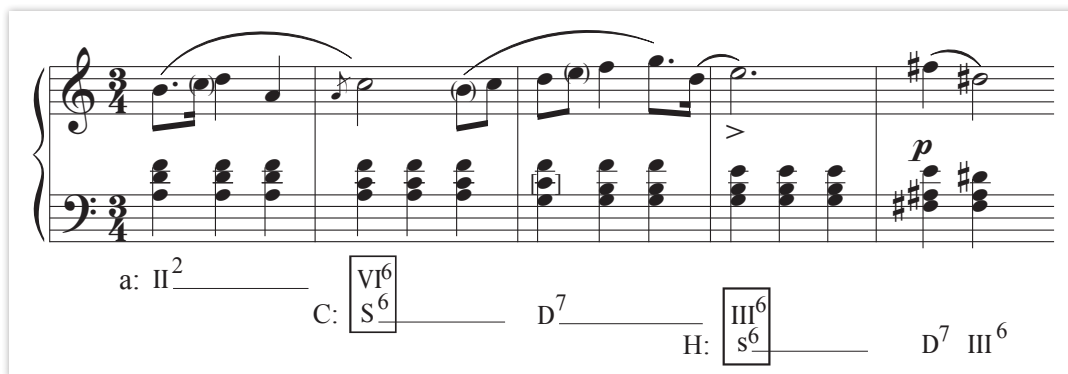
a) F. Šopen, *Poloneza* op. 26 br. 2 (odlomak)



Chord symbols for key b: D VI⁶ - VII² D

Chord symbols for key a: t₄ D VI⁶ k₄ D VI⁶ gis ~ as: VI⁶ k₄ D VI⁶

b) F. Šopen, *Mazurka* op. 17 br. 4 (odlomak)



Chord symbols for key a: II² C: VI⁶ S⁶ D⁷ H: III⁶ s⁶ D⁷ III⁶

Kada je u pitanju posredni tonalitet, način na koji se primjenjuje u dijatonskoj modulaciji četvrte grupe jeste, u stvari, vid promjene tonaliteta koji se naziva istupanje. Da se podsjetimo: istupanje je kratkotrajni prelazak u novi tonalitet, koji ima obično od dva do četiri akorda i nije potvrđen kadencom. Taj tonalitet nije zvučno izražajan i samo predstavlja „sponu“ između tonaliteta kojima je obično posvećen veći zvučni prostor.

Istupanje i posredni tonalitet treba razlikovati od niza kraćih modulacija, kad se svi tonaliteti potvrđuju. Ovo može biti slučaj u razvojnim odsjecima muzičkih oblika, koji su karakteristični po čestim promjenama tonaliteta, ali se u okviru svakog od njih pojavi kadenca.

ZADACI

1. Primijeni odgovarajuću dijatonsku modulaciju u harmonizaciji zadate melodije u sopranu ili basu:

a)



b)



c)

d)

2. Odredi tonalitete, harmonske funkcije i dopiši unutrašnje glasove poštujući pravila o vezivanju akordâ:

Glavno područje primjene dijatonske modulacije jesu prelasci u bliske tonalitete. Čak se u baroku, i dijelom u klasicizmu, kompozitori najčešće odlučuju za one promjene tonaliteta koje u dijatonskoj modulaciji spadaju u prvu grupu. Modulacije u nešto dalje tonalitete se mogu pronaći na primjer u razvojnom dijelu sonatnog oblika, koji karakterišu česte promjene tonaliteta, a ponekad i više modulacija po istom principu ili u istom smjeru (naviše ili naniže). Iako je dijatonska modulacija najprimjenljivija na tonalitete koji su u prvom ili drugom kvintnom srodstvu, može se koristiti i za tonalitete sve do petog kvintnog srodstva, ali i tad uz pomoć ostalih vrsta dura i mola. S većom razlikom u predznacima, dijatonska modulacija gubi vrijednost za praktičnu upotrebu, pa se za prelazak u udaljenije tonalitete češće koriste hromatska i enharmonska modulacija.

PITANJA I ZADACI

1. Na osnovu stečenih znanja objasni na koji način i kojim sredstvima se u kompoziciji/zadatku izvodi dijatonska modulacija.
2. Koje su sličnosti i razlike između dijatonske modulacije u tonalitete I, II i III grupe?
3. Primijeni klasifikaciju dijatonske modulacije na grupe za tonalitete: C-dur i g-mol, h-mol i c-mol, As-dur i Des-dur.
4. Odredi zajedničke akorde za tonalitete A-dur i E-dur i procijeni koji je od njih najpogodniji za preznačenje (vodeći računa o njegovoj funkciji u ciljnom tonalitetu).
5. Kojoj grupi dijatonske modulacije pripadaju tonaliteti d-mol i e-mol? Primijeni stečena znanja o toj grupi da bi odredio/odredila njihove zajedničke akorde.
6. Procijeni da li ima zajedničkih akordâ između polaznog dura (na primjer D-dura, H-dura, F-dura) i mola udaljenog za pet predznaka naniže, pa obrazloži o kojoj se grupi radi.
7. Po čemu se dijatonska modulacija u tonalitete IV grupe suštinski razlikuje od modulacije u tonalitete I, II i III grupe?
8. U obimu od dva takta uradi dijatonsku modulaciju i preznačenje zajedničkog akorda u nekoliko primjera (po izboru): iz dura u dur (C-F, D-E, G-As), iz dura u mol (F-a, A-e, C-f), iz mola u mol (a-d, fis-gis, h-c), iz mola u dur (a-G, d-Es, g-A), iz mola u paralelni dur (d-F, h-D).
9. Primjere pod brojem osam, za koje procijenite (u okviru odjeljenja) da su najuspješniji, proširi na četiri takta, da budu u obliku male modulirajuće rečenice, uradi ritmičke izmjene i dodaj vanakordske tonove na pojedinim mjestima.
10. Osmisli modulirajuću melodiju za svoj instrument, u obliku 4-taktne ili 8-taktne cjeline (rečenice). Možeš osmisliti i harmonsku pratnju za svoj ili drugi instrument.
11. Primijeni stečeno znanje o dijatonskoj modulaciji u harmonizaciji zadate melodije u sopranu ili basu:

a)

Musical notation for exercise a) in 6/8 time, key of B-flat major. The melody consists of eighth and quarter notes.

b)

Musical notation for exercise b) in 3/4 time, key of D major. The melody consists of quarter and eighth notes.

c)

Musical notation for exercise c) in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes figured bass figures below the notes.

d)

Musical notation for exercise d) in 4/4 time, key of D major. The notation includes figured bass figures below the notes.

12. Uradi harmonsku analizu sljedećih primjera:

a) J. S. Bah, koral *O Ewigkeit, du Donnerwort* (odlomak)

Musical notation for J. S. Bach's chorale *O Ewigkeit, du Donnerwort*. The score includes vocal lines with lyrics: "An-fang son - der En - de! Nimm du mich, wenn es dir ge - fällt,".

b) L. van Beethoven, *Simfonija br. 9, Oda radosti* (odlomak)

Musical notation for Beethoven's Ninth Symphony, *Oda radosti*. The score shows four vocal parts with lyrics: "seid um-schlun-gen! Die - sen Kus der gan - zen Welt! der gan - zen".

Welt! der gan - zen Welt! Die - sen Kus der gan - zen Welt!
 Welt! der gan - zen Welt! Die - sen Kus der gan - zen Welt!
 Welt! der gan - zen Welt! Die - sen Kus der gan - zen Welt!
 Welt! der gan - zen Welt! Die - sen Kus der gan - zen Welt!

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The score consists of four staves. The lyrics are: "Welt! der gan - zen Welt! Die - sen Kus der gan - zen Welt!". Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The score is written in a common time signature.

#9.

HROMATSKA MODULACIJA

U ovom poglavlju naučićeš da:

- objasniš pojam i navedeš različite vrste hromatske modulacije
- objasniš hromatsku modulaciju pomoću preznačenja alterovanih akordâ dijatonskog tipa i uporediš je s dijatonskom modulacijom
- objasniš i uporediš način izvođenja hromatske modulacije pomoću promjene sklopa akorda i tercne srodnosti
- primijeniš sve vrste hromatske modulacije u harmonizaciji kratkih zadatah melodija u sopranu i basu
- prepoznaš mjesto i način izvođenja hromatske modulacije u zdatim primjerima.



Za prelazak kako u bliže tako i u udaljenije tonalitete pogodna je dijatonska modulacija koju smo u prethodnom poglavlju već upoznali. Međutim, u onim nerijetkim slučajevima kada je potrebno postići nagli prelazak, a samim tim i oštrij kontrast u odnosu na polazni tonalitet, neuporedivo se bolji efekat postiže primjenom hromatske ili enharmonske modulacije.

ZADATAK: Obrati pažnju na to da li je sljedeći primjer koji nastavnik/nastavnica odsvira do kraja u istom tonalitetu. Ukoliko nije, otkrij i obilježi mjesto promjene tonaliteta i pokušaj da pronadeš zajednički akord među njima. Šta primjećuješ? Analiziraj promjenu koja se desila između akordâ koji povezuju ova dva tonaliteta.

 Primjer 9.1:

F. Šubert: solo-pjesma *Bauk*, op.1 (odlomak)



Iz prethodnog primjera smo zaključili da hromatski pokret između dva akorda može biti sredstvo za promjenu tonaliteta, koja se po njemu naziva **hromatska modulacija**. Dok dijatonska modulacija kao svoje osnovno sredstvo za preznačenje koristi ljestvične (dijatonske) akorde, hromatska modulacija za prelazak u novi tonalitet koristi osim dijatonskih i **alterovane akorde**.

Razlikujemo dvije vrste hromatske modulacije:

- hromatska modulacija na principu dijatonske (modulacija preko N6, DD, vantonalnih dominant i njihovih zamjenika);
- prava hromatska modulacija koja nastaje usljed hromatske promjene, tj. povišenja ili sniženja jednog ili više akordskih tonova što dovodi do promjene u građi akorda (modulacija pomoću promjene sklopa akorda i modulacija pomoću tercne srodnosti).

🎵 HROMATSKA MODULACIJA NA PRINCIPU DIJATONSKE MODULACIJE

Bitna odlika modulacije kao jedinstvenog vida promjene tonaliteta jeste promjena funkcije zajedničkog akorda u polaznom i ciljnom tonalitetu – odnosno **preznačenje**. Kada se osim ljestvičnih (dijatonskih) uzmu u obzir i alterovani akordi dijatonskog tipa, otvara se mogućnost povezivanja i udaljenih tonaliteta. Hromatska modulacija na principu dijatonske za preznačenje koristi alterovane akorde dijatonskog (rjeđe hromatskog) tipa, koji u jednom tonalitetu nastaju isključivo alteracijom, dok u drugom tonalitetu postoje na određenim mjestima kao ljestvični. Po nekim shvatanjima, preznačenje alterovanih akordâ koji su u odnosu na jedan ili drugi tonalitet nastali hromatskim promjenama, predstavlja hromatsku modulaciju. Postoje i mišljenja da, s obzirom na to da je riječ o akordu koji je zajednički u oba tonaliteta i preko njega se izvodi preznačenje, bez otvorenog hromatskog pokreta ovakav način se može smatrati specifičnim vidom dijatonske modulacije. Od alterovanih akordâ koji se u ovoj modulaciji najčešće primjenjuju izdvajamo napolitanski sekstakord (N⁶), vantonalne dominante (uključujući i DD) kao i njihove zamjenike.

Modulacija pomoću napolitanskog sekstakorda

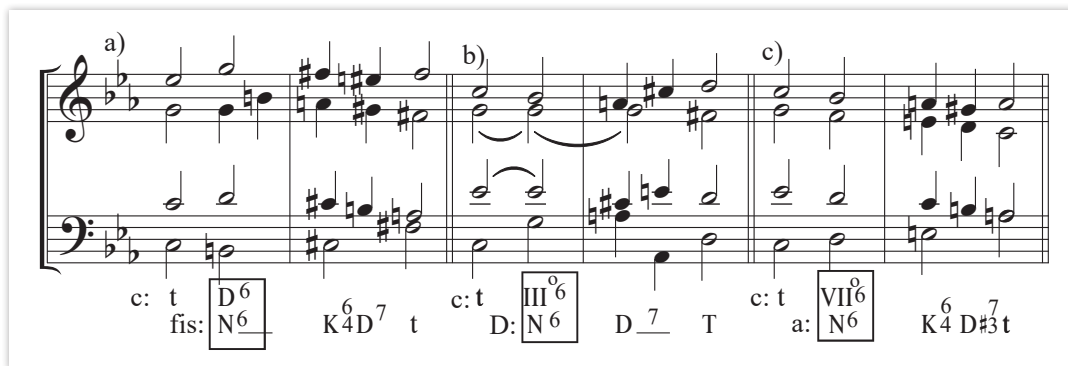
Budući da je **napolitanski sekstakord** (N⁶) alterovani akord dijatonskog tipa i da po svom sastavu odgovara durskom sekstakordu, to nam daje mogućnost da ga možemo preznačiti u bilo koji durski ljestvični sekstakord, i obrnuto. Preznačenje bilo kojeg durskog sekstakorda u napolitanski sekstakord vodi u tonalitete kvintnog kruga naviše, dok obrnuti proces obezbjeđuje modulaciju u niže tonalitete. Prilikom preznačenja zajedničkog akorda treba voditi računa o udvajanju tonova s obzirom na to što se kod N⁶ najčešće udvaja **basov ton** (kao i kod sekstakordâ sporednih stupnjeva), dok se kod sekstakordâ glavnih stupnjeva obično udvaja terca ili seksta (nikako basov ton).

Napolitanski sekstakord (N⁶) obično se preznačava u dijatonske akorde na I, IV i V stupnju dura ili na V i VI stupnju harmonskog mola (rijetko na III i VII stupnju prirodnog mola).

🎵 Primjer 9.2: Preznačenje akordâ iz dura u N⁶

C: T S D - H: T⁶ N⁶ K⁴D #⁵ #³ T C: T E: S⁶ N⁶ D #⁵ #³ T C: T fis: D⁶ N⁶ -VII D - t

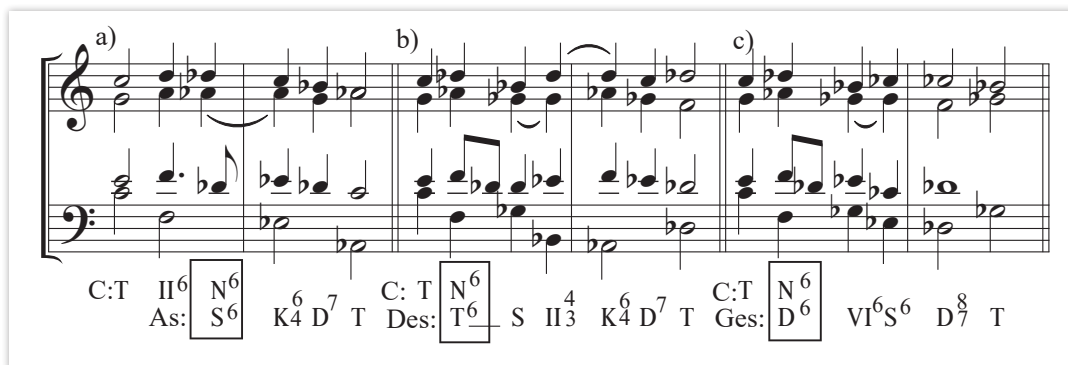
 **Primjer 9.3:** Preznačenje akordâ iz mola u N⁶



a) c: t $\boxed{D^6}$ fis: $\boxed{N^6}$ K⁴D⁷ t
 b) c: t D: $\boxed{III^{\circ 6}}$ $\boxed{N^6}$ D $\underline{7}$ T
 c) c: t a: $\boxed{VII^{\circ 6}}$ $\boxed{N^6}$ K⁴ D⁷ t


Preznačenje N⁶ u dijatonski durski akord obezbeđuje modulaciju u niže tonalitete 4, 5. i 6. kvintnog srodstva u odnosu na polazni.

 **Primjer 9.4:** Preznačenje N⁶ u dijatonski akord u duru



a) C:T II⁶ $\boxed{N^6}$ K⁴ D⁷ T
 As: $\boxed{S^6}$
 b) C: T $\boxed{N^6}$ S II⁴ K⁴ D⁷ T
 Des: $\boxed{T^6}$
 c) C:T $\boxed{N^6}$ VI⁶S⁶ D⁸ T
 Ges: $\boxed{D^6}$

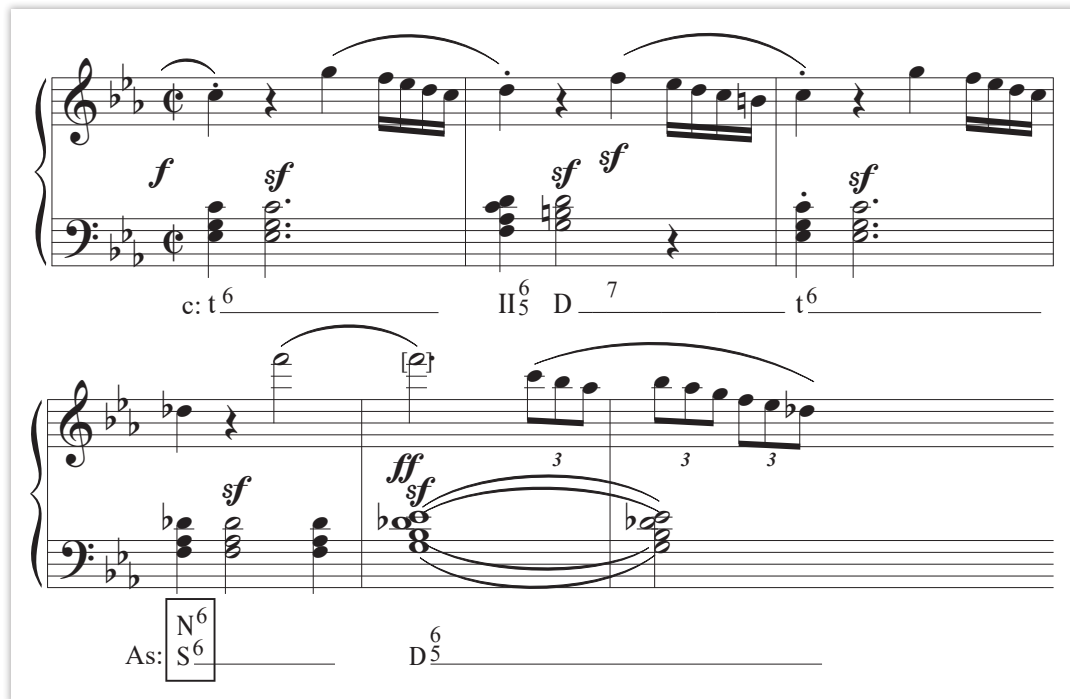
 **Primjer 9.5:** Preznačenje N⁶ u dijatonski akord u molu



a) C: T $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\boxed{N^6}$ b: $\boxed{III^{\circ 6}}$ II⁶ DD⁶ D⁸⁻⁷ D⁹⁻⁸ - t
 b) C:T $\boxed{N^6}$ f: $\boxed{VI^{\circ 6}}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$ K⁴ D⁷ t
 c) C:T $\boxed{N^6}$ es: $\boxed{VII^{\circ 6}}$ sII⁷ $\frac{4}{6}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{4}{3}$ t

 Primjer 9.6:

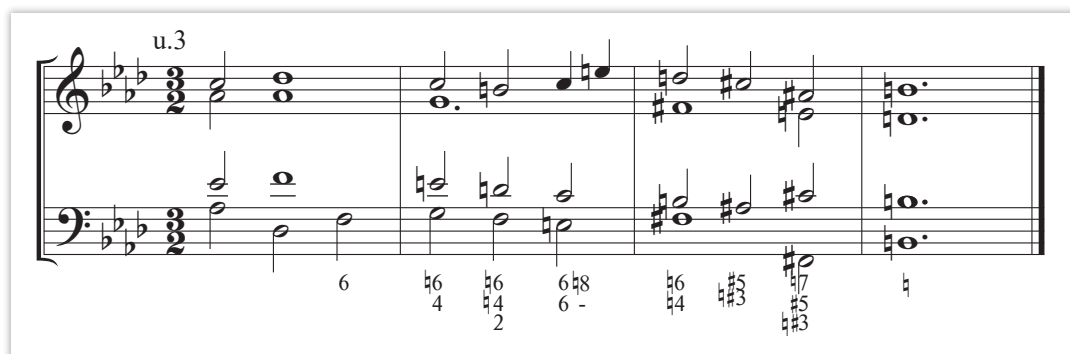
L. van Betoven, *Sonata c-mol op. 13, III stav (odlomak)*



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *f* and *sf*. Below the staves are chord symbols: $c: t^6$, II_5^6 , D^7 , and t^6 . The second system also has two staves with dynamic markings *sf* and *ff*. Below the staves are chord symbols: $As: \begin{matrix} N^6 \\ S^6 \end{matrix}$ and D_5^6 . The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

ZADATAK: U sljedećem primjeru odredi tonalitete koje melodija obuhvata, zaokruži zajedničke akorde i upiši njihove funkcije kao i funkcije ostalih akordâ.

 Primjer 9.7:



The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. Above the treble staff is the marking 'u.3'. Below the staves are chord symbols: 6 , $\sharp 6_4$, $\sharp 6_2$, $6\sharp 8_6 -$, $\sharp 6_4$, $\sharp \sharp 3$, $\sharp 7_5$, $\sharp 3$, and \sharp .

Moramo naznačiti da je u zvučnom pogledu logičnije preznačenje dijatonskog akorda u N^6 jer ulaskom u novi tonalitet preko N^6 dolazi do realizacije karakteristične veze ovog akorda s akordom dominantne funkcije.

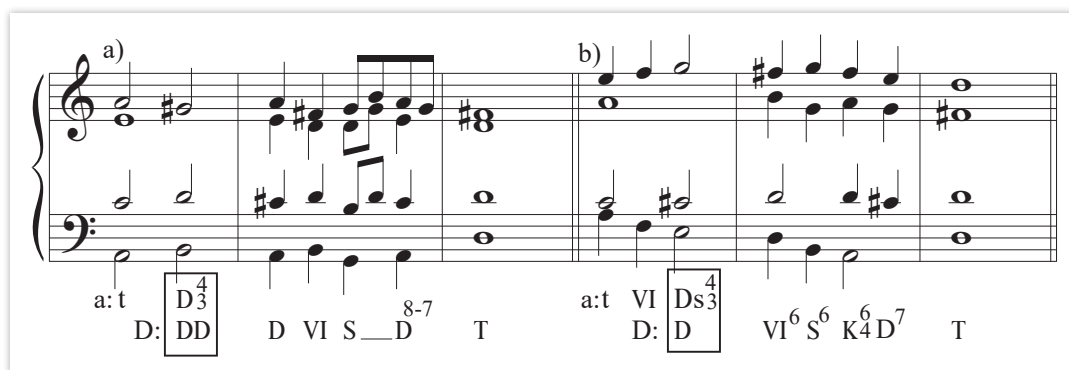
Pored napolitanskog sekstakorda, koji susrijećemo u muzičkim djelima počev od baroka, moguće je modulirati i preko vantonalnih dominanti i njihovih zamjenika. Hromatsku modulaciju preko ovih alterovanih akordâ srijećemo u djelima klasicizma i romantizma.

Hromatska modulacija pomoću vantonalnih dominantni i njihovih zamjenika

Iako je primarna uloga vantonalnih dominantni i njihovih zamjenika da prošire granice tonaliteta i dočaraju utisak istupanja u bliže i dalje tonalitete, oni mogu da budu aktivni učesnici u procesu napuštanja osnovnog tonaliteta odnosno modulacije. Budući da vantonalne dominante po svom sastavu (durski kvintakord ili mali durski septakord) i svojoj ulozi u tonalitetu u potpunosti odgovaraju D^5_3 ili D^7 , logično je da se one obično preznacavaju u D, ili obrnuto. Prema tome, modulaciju je moguće izvršiti na sljedeće načine:

- D polaznog tonaliteta se može preznaciti u bilo koju vantonalnu dominantu ciljnog tonaliteta (DD, Ds, DVI, DII, DIII i sl., primjer 9.8a);
- bilo koja vantonalna dominantna polaznog tonaliteta može se preznaciti u D ciljnog tonaliteta (primjer 9.8b).

Primjer 9.8:



Example 9.8 consists of two musical excerpts, a) and b). Excerpt a) shows a modulation from D major to D major with a chromatic shift in the dominant. The chords are: D (DD), DVI (D), S (D), D⁸⁻⁷ (D), and T (D). Excerpt b) shows a modulation from D major to D major with a chromatic shift in the dominant. The chords are: D (D), Ds⁴₃ (Ds), VI⁶ (VI), S⁶ (S), K⁴D⁷ (K), and T (D).

Primjer 9.9:

J. S. Bah, *Ich dank dir schon durch deinen Sohn*, koral (odlomak)

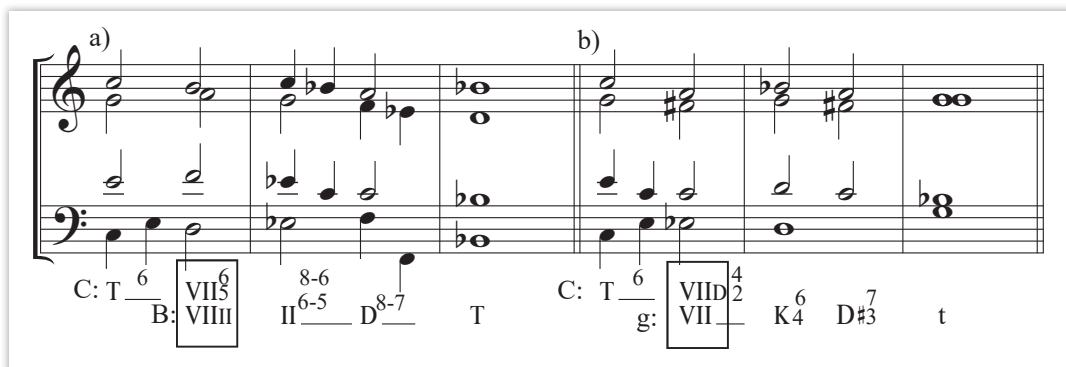


Example 9.9 is a chorale by J. S. Bach. The first system shows the vocal line with lyrics: "dei ne Gu - te dass du mich heat in". The chords are: B: T, 6, II⁶₅, 7, D⁷, T, F: DD⁶, T, 6, S, T. The second system shows the vocal line with lyrics: "die ser Nacht so gna dig hast be hu tet". The chords are: F: D⁶, 7, T, D⁴⁻³, T⁶, D⁶⁻⁵, T⁸⁻⁷, II, D⁷, T, T⁶, II⁶₅, D⁸⁻⁷, T.

Zamjenici vantonalnih dominantni, koji su po svom sastavu umanjeni kvintakordi ili septakordi, pogodni su za preznačenje u akord na VII stupnju (rijetko u akord na II stupnju mola), tako da:

- akord na VII stupnju se može preznačiti u bilo koji zamjenik vantonalne dominante ciljnog tonaliteta (VII_D, VII_S, VII_{VI}, VII_{II} i VII_{III});
- bilo koji zamjenik vantonalne dominante se može preznačiti u akord na VII stupnju.

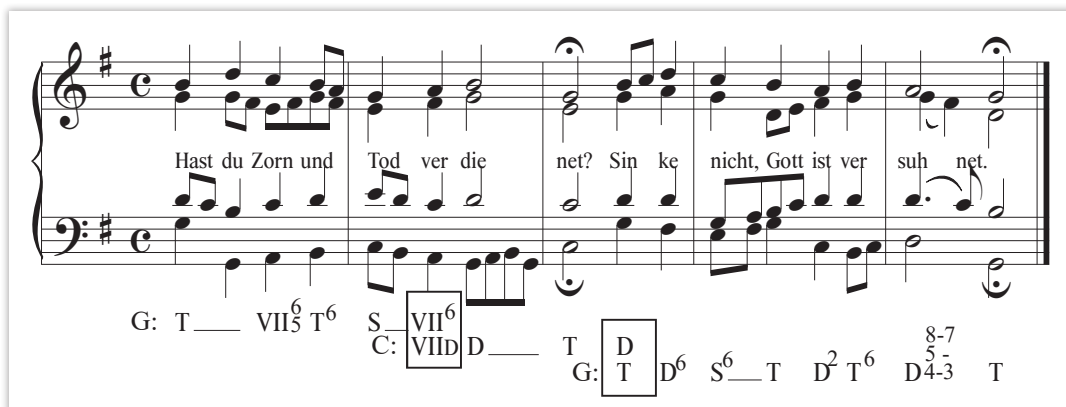
 Primjer 9.10:



a) C: T⁶ B: VII_{III}⁶ II⁸⁻⁶ D⁸⁻⁷ T
 b) C: T⁶ g: VII_{II}⁴ K⁶ D⁷ t

 Primjer 9.11:

J. S. Bah, koral *Freu' dich sehr o meine Seele* (odlomak)



G: T VII_S⁶ T⁶ S: VII_D⁶ C: VII_D D T G: D T D⁶ S⁶ T D² T⁶ D⁸⁻⁷₄₋₃ T

Hast du Zorn und Tod ver die net? Sin ke nicht, Gott ist ver suh net.

Primjer 9.12: Pregled mnogostranosti alterovanih akordâ dijatonskog tipa

The diagram illustrates various altered chords (akordâ dijatonskog tipa) across different keys and modes. The chords are organized into three main columns:

- Left Column:**
 - g-mol: D
 - G-dur: D
 - C-dur / c-mol: DD
 - D-dur: T
 - A-dur: S
- Middle Column:**
 - Des-dur: T
 - As-dur: S
 - Ges-dur: D
 - f-mol: VI
- Right Column:**
 - g-mol: VII
 - G-dur: VII
 - C-dur / c-mol: VII_D
 - e-mol: II

Additional symbols in the C-dur / c-mol row include 'F' and 'N⁶'.

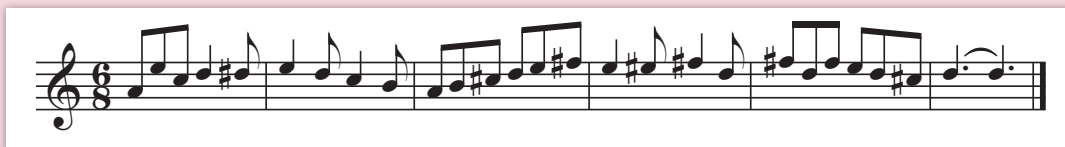
ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

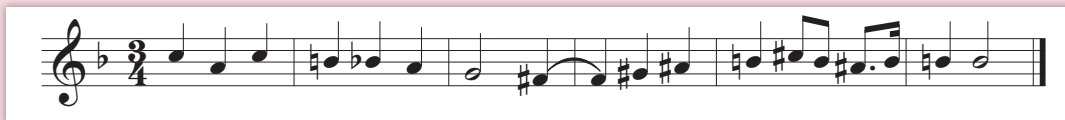
a)



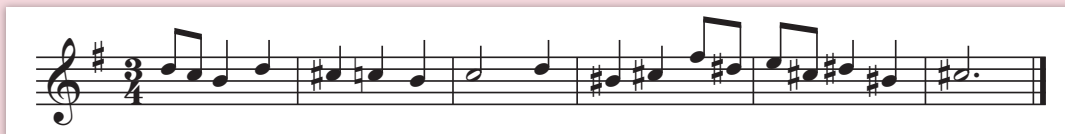
b)



c)



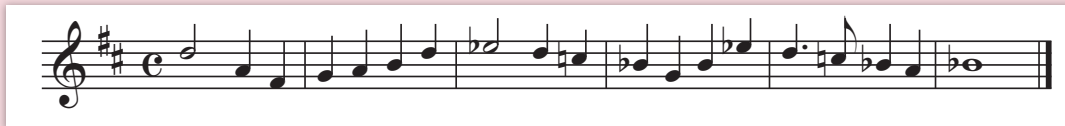
d)



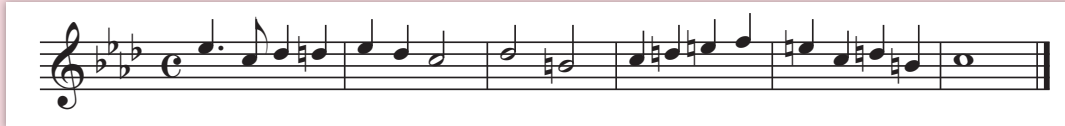
e)



f)



g)



h)



i)

u.5

j)

š.5

k)

u.3

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

3. Prepoznavaj, objasni i označi u zadatom primjeru mjesto hromatske modulacije:

F. Šubert, *Vilinski kralj (Bauk)* op. 1 (odlomak)

Napomena: U prethodnom primjeru predznaci koji se nalaze iza ključa ne odgovaraju početnom tonalitetu ovog odlomka.

🎵 HROMATSKA MODULACIJA POMOĆU PROMJENE SKLOPA AKORDA


Dok se hromatska modulacija na principu dijatonske zasniva na preznačenju zajedničkog akorda, kod **prave hromatske modulacije** modulacioni tok se uspostavlja između dva akorda koje spaja otvoreni hromatski pokret u jednom ili više glasova. Nova funkcija akorda proizlazi iz izvršene hromatske promjene na akordu koji uvodi u novi tonalitet. Naime, kod prave hromatske modulacije ne postoji zajednički akord već dva uzastopna akordā:

- ♦ **izlazni** koji muzički tok izvodi iz polaznog tonaliteta i
- ♦ **ulazni** na kom je izvršena određena hromatska promjena i koji uvodi u novi tonalitet.


Primjenom hromatike, praktično je moguće bilo kom akordu promijeniti sklop u neki drugi. Za hromatsku modulaciju najčešće se koriste sljedeći postupci:

🎵 Primjer 9.13:

Povišenjem akordske terce molskog kvintakorda nastaje durski, koji u ciljnom tonalitetu najčešće dobija **dominantnu funkciju** (D^5_3 , primjer 9.14a) s obzirom na to da povišeni ton djeluje kao uzlazna, u ljestvičnom smislu donja vodica. Akord dobijen na ovaj način rijetko može imati i neku drugu funkciju (S u duru ili VI u molu). Da bi funkcija novog akorda bila nedvosmislena, često se nakon hromatskog pokreta tom akordu dodaje mala septima, čime dominantna funkcija postaje ubjedljivija (D^7). Osim u dominantu, dobijeni akord može postati i DD kao i bilo koja vantonalna dominantna (D_{II} , D_s ili D_{VI} , primjer 9.14b).


 **Primjer 9.14:** Modulacija pomoću promjene sklopa akorda

a)



a: t ———→
D: D² T⁶ S DD⁵ D⁷ T


b)



a: t ———→
G: DD² D⁶⁻⁵ VI⁶ S VII⁷ K⁴ D⁷ T

 **Primjer 9.15:**

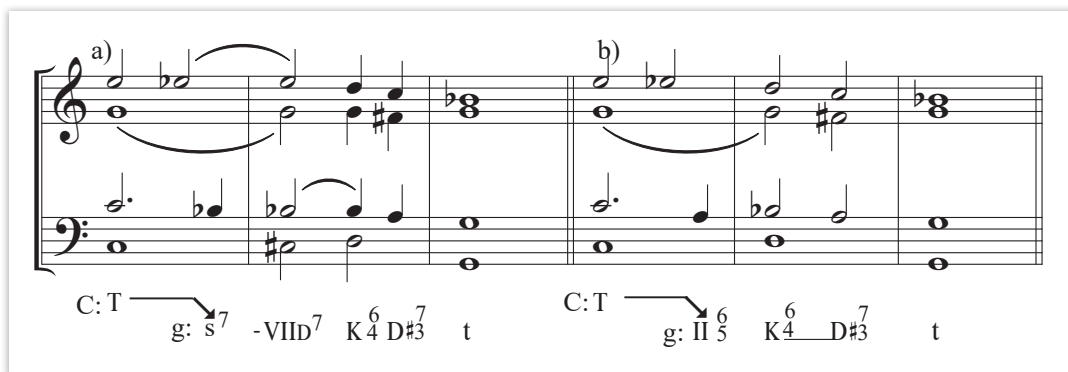
J. S. Bah, koral *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (odlomak)



a: t ———→
d: D⁷
C: t
II T⁶ S⁷ D T⁶ VII⁶ T II⁶ D VI DD⁵D T

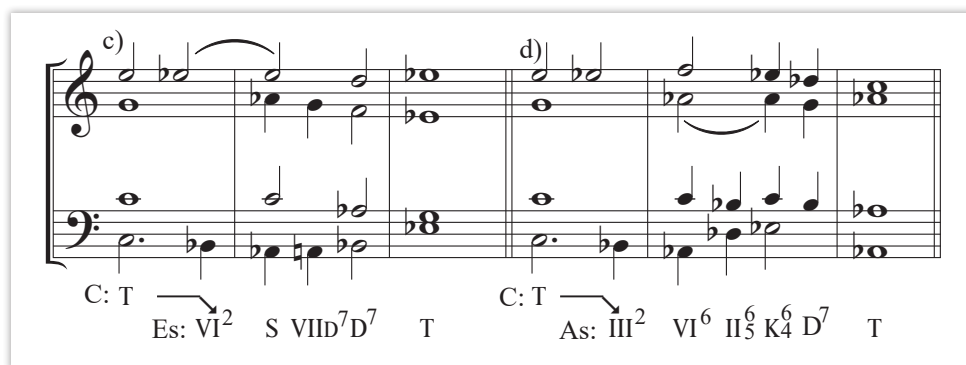
Snižanjem terce durskog kvintakorda nastaje molski, koji u ciljnom tonalitetu najčešće dobija funkciju molske subdominante, zbog toga jer sniženi ton prvenstveno djeluje kao gornja vodica za dominantu. Često se ovako dobijenom molskom kvintakordu dodaje velika seksta, čime se subdominanta pretvara u II⁶ (primjer 9.16b). Molski kvintakord koji je dobijen na ovaj način, osim subdominantne, može dobiti funkciju II, III ili VI stupnja ciljnog (durskog) tonaliteta.

 Primjer 9.16:



a) C: T — g: s⁷ -VII D⁷ K⁴ D^{#3} t

b) C: T — g: II⁶ K⁴ D^{#3} t

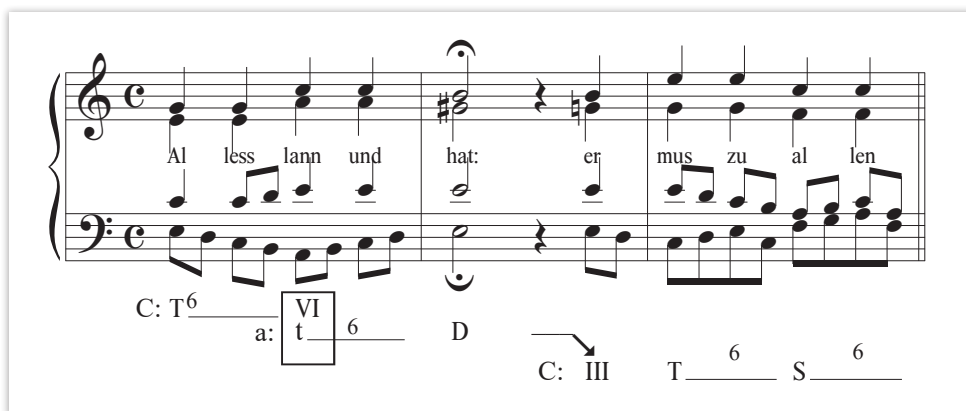


c) C: T — Es: VI² S VII D⁷ T

d) C: T — As: III² VI⁶ II⁵ K⁴ D⁷ T

 Primjer 9.17:

J. S. Bah, koral *In allen meinen Thaten* (odlomak)



C: T⁶ — a: VI t 6 — D — C: III — T 6 — S 6

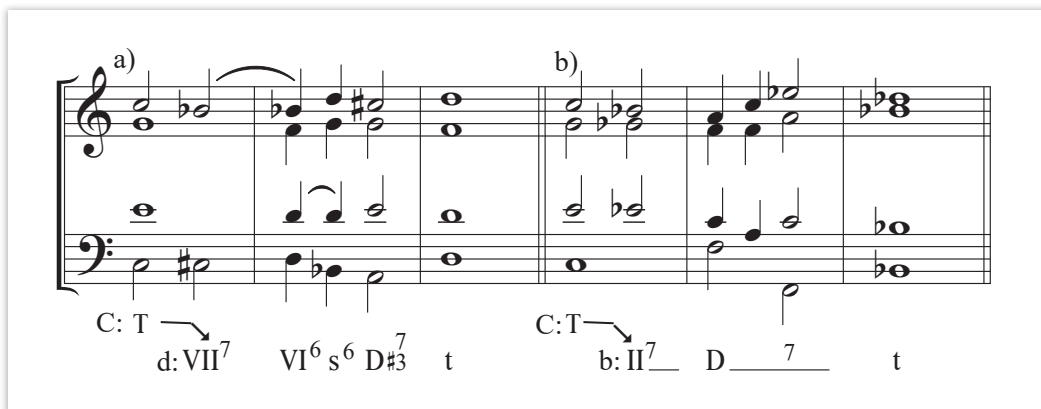
Umanjeni kvintakord nastaje:

- ♦ **povišenjem** osnovnog tona durskog kvintakorda ili povišenjem osnovnog tona i terce molskog;
- ♦ **sniženjem** terce i kvinte durskog ili samo sniženjem kvinte molskog kvintakorda.

Kao i kod hromatske promjene (povišenja ili sniženja) terce durskih i molskih kvintakordâ, i ovdje je funkcija dobijenog akorda unaprijed određena smjerom date hromatske promjene. Umanjeni kvintakord koji nastaje **povišenjem**, obično dobija dominantnu funkciju odnosno postaje VII (ili vantonalni VII), dok umanjeni, koji nastaje sniženjem, dobija funkciju II u molu. Da bi dostignuta funkcija bila izrazitija, dobijenom akordu se dodaje septima, i to VII stupnju

– umanjena, a akordu na II stupnju – mala. Izuzetno, umanjeni koji je nastao sniženjem može u ciljnom tonalitetu dobiti funkciju VII stupnja.

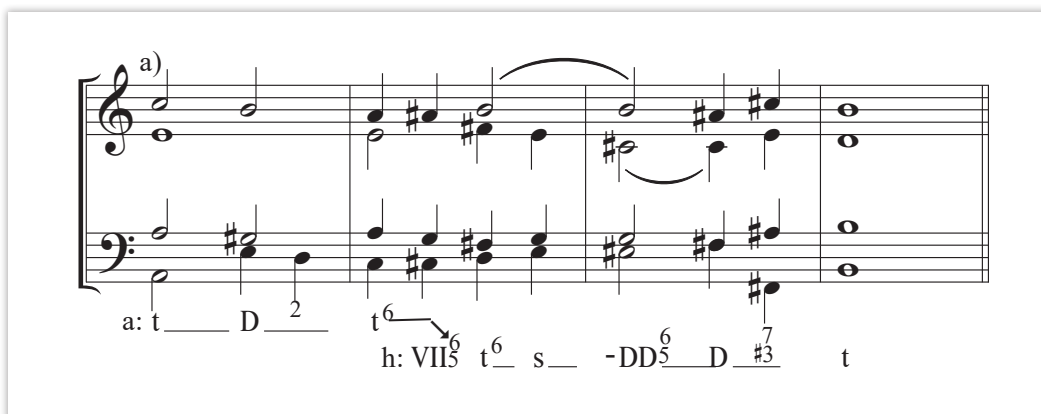
 Primjer 9.18:



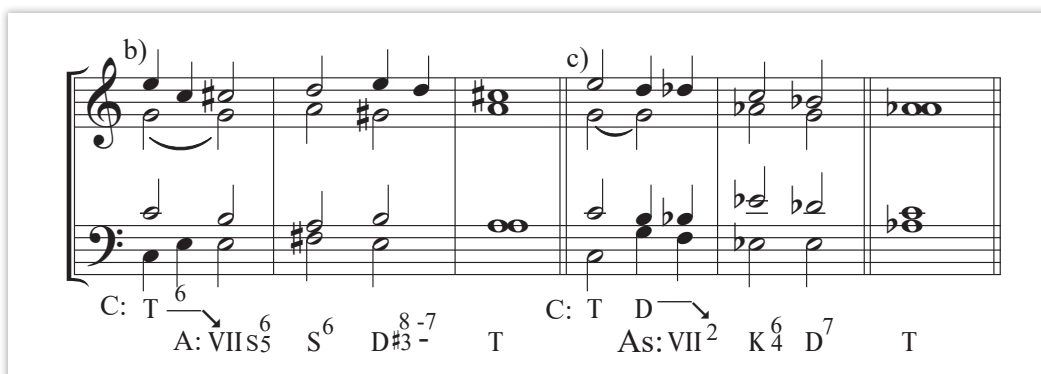
a) C: T \rightarrow d: VII⁷ VI⁶ s⁶ D^{#3} 7 t

b) C: T \rightarrow b: II⁷ D 7 t

 Primjer 9.19:



a) a: t D 2 t⁶ h: VII⁵ 6 t⁶ s -DD⁶ D^{#3} 7 t

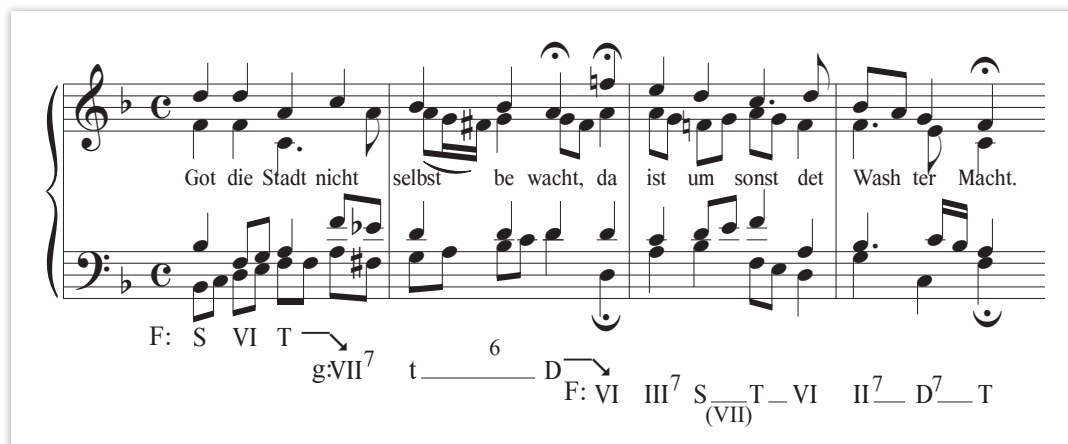


b) C: T \rightarrow A: VII⁵ 6 S⁶ D^{#3} 7 - T

c) C: T D \rightarrow As: VII² K⁴ D⁷ T

 Primjer 9.20:

J. S. Bah, koral *Got zim Haus nich gibt sein Gunst* (odlomak)

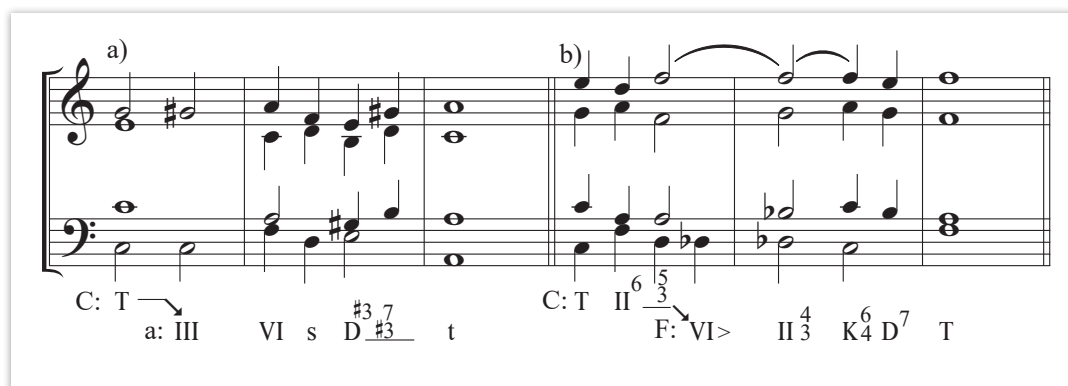


Prekomjerni kvintakord nastaje:

- ♦ **povišenjem** kvinte durskog (znatno rjeđe povišenjem terce i kvinte molskog kvintakorda) ili
- ♦ **snižanjem** osnovnog tona i terce durskog kvintakorda ili osnovnog tona molskog.

Imajući u vidu da postupak hromatske promjene tona naviše daje akordu dominantnu funkciju, prekomjerni (koji je nastao povišenjem) najčešće postaje III u harmonskom molu ili prekomjerna dominanta (+D) u duru. Prekomjerni kvintakord dobijen **snižanjem** obično postaje sniženi VI stupanj (VI>), akord preuzet iz moldura.

 Primjer 9.21:



U praksi umanjeni i prekomjerni kvintakordi nastaju hromatskim promjenama tonova od durskog i molskog, dok je obrnuti postupak mnogo rjeđi. Dok se hromatska modulacija pomoću promjene sklopa zasniva na hromatskoj (zvučnoj) promjeni tonova jednog istog akorda, postoji i drugi vid hromatske modulacije koji uključuje i promjenu same akordske osnove, kao što je modulacija pomoću hromatske i prividne terčne srodnosti.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u basu i sopranu:

a)

Musical notation for exercise a): Treble clef, common time (C), melody starting on G4, moving to A4, Bb4, B#4, C5, B4, A4, G4.

b)

Musical notation for exercise b): Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#), melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.

c)

Musical notation for exercise c): Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats (Bb, Eb), melody starting on G4, moving to A4, Bb4, Ab4, G4, F#4, E4, D4.

d)

Musical notation for exercise d): Treble clef, 3/4 time, key signature of two flats (Bb, Eb), melody starting on G4, moving to A4, Bb4, Ab4, G4, F#4, E4, D4.

e)

Musical notation for exercise e): Treble clef, 6/8 time, key signature of two flats (Bb, Eb), melody starting on G4, moving to A4, Bb4, Ab4, G4, F#4, E4, D4.

f)

Musical notation for exercise f): Treble clef, 4/4 time, key signature of two sharps (F#, C#), melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.

g)

Musical notation for exercise g): Bass clef, common time (C), key signature of one sharp (F#), melody starting on G2, moving to A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2. Includes figured bass notation below the staff: u.3, 7 #3, #5 #3 #6 #4 2, 6 6 # #4 2, 6 #6 # #4 6, 6 4 7.

h)

š.5

Fingerings for exercise h):

#4 2 6 #6-5 3-4 #3 7 # - #4 2 6 6 7 3 3 x3 #5 3 2 6 7 #8 7 #5 x3 #5-6-5

i)

š.3

Fingerings for exercise i):

8-7 3-#3 7 # #4 2 6 6- 6-5 3 6 4 4-#3 3 - 6 #6 5 6 7 6 7 4 #

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

3. Prepoznaj, objasni i označi u zadatom primjeru mjesto hromatske modulacije:

K. V. Gluk, *Alčeste*, uvertira (odlomak):

p

cresc.

HROMATSKA MODULACIJA POMOĆU TERCNE SRODNOSTI

Jedan od najčešćih načina hromatske modulacije jeste pomoću akordâ koji stoje u terčnoj srodnosti, odnosno čiji su osnovni tonovi udaljeni za veliku ili malu tercu. Postoje tri vrste terčnih srodnosti:


- **Dijatonska terčna srodnost** podrazumijeva akorde čiji su osnovni tonovi udaljeni za malu ili veliku tercu. Ovi akordi imaju dva zajednička tona. U ovu grupu akordâ prvenstveno ubrajamo glavne kvintakorde i njihove zamjenike. Zbog toga što ovi akordi ne sadrže alterovane tonove i što prilikom njihovog vezivanja nema hromatskih pokreta, oni se **ne mogu** koristiti u hromatskoj modulaciji.
- **Hromatska terčna srodnost** obuhvata akorde kod kojih se jedan od dva zajednička tona mijenja hromatskim pokretom (naviše ili naniže). Ovako dobijeni akordi u odnosu na „glavni“ imaju po jedan zajednički ton.
- **Skrivena (prividna) terčna srodnost** obuhvata terčno srodne akorde kod kojih su oba zajednička tona hromatski promijenjena i koji s početnim akordom nemaju zajedničkih tonova.

S obzirom na to da je za hromatsku modulaciju karakterističan **hromatski pokret**, jasno je da od ove tri nabrojane terčne srodnosti u modulacionom procesu upotrebu imaju **hromatska i skrivena (prividna) terčna srodnost**.

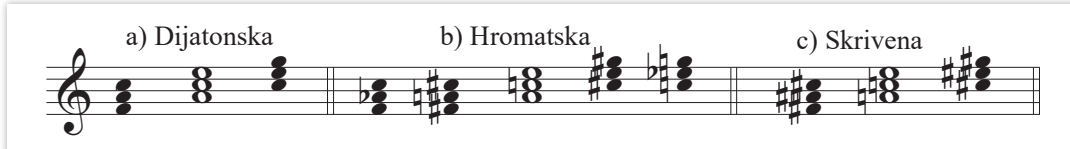
Svaki durski i molcki kvintakord ima po **dva dijatonska terčna srodnika** koji su suprotnog tonskog roda od polaznog, četiri hromatska terčna **srodnika** koji su istog tonskog roda kao i polazni i **dva skrivena (prividna) terčna srodnika** koji su suprotnog tonskog roda od polaznog.

Primjer 9.22: Tercne srodnosti

a)



b)



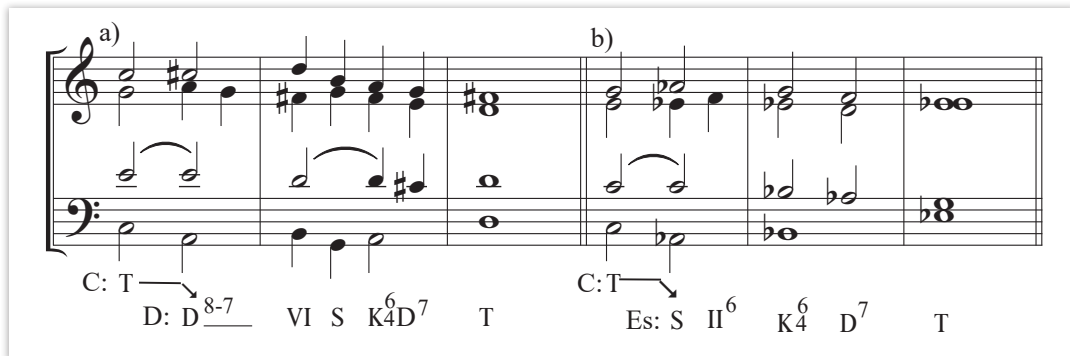
Hromatska modulacija pomoću terčne srodnosti zasniva se na vezi između dva kvintakorda (ili septakorda), koji međusobno stoje u hromatskoj ili prividnoj terčnoj srodnosti. Naime, posljednji akord prethodnog tonaliteta („izlazni“) i prvi akord novog tonaliteta („ulazni“) nalaze se u hromatskom, odnosno prividnom terčnom srodstvu. Za razliku od prethodnih postupaka (preznačenje alterovanog akorda, promjena sklopa akorda), kod ove modulacije je još karakterističan i terčni odnos između akordâ u momentu promjene tonaliteta. U ovom

modulacionom toku zastupljeni su samo durski i molški kvintakordi, dok se umanjeni i prekomjerni rijetko koriste.

U hromatskim tercnim vezama između dva kvintakorda, terca drugog akorda (ulaznog) može da bude uvedena hromatskim pokretom naviše ili da ostane nepromijenjena. Budući da povišeni ton ima tretman „vođice“, durski kvintakord čija je terca nastala na ovaj način, obično postaje dominanta dostignutog tonaliteta (ili DD, vantonalna D i sl.). Kako bi dominantna funkcija bila ubjedljivija, ovako dobijenom kvintakordu obično se dodaje i mala septima.

Ukoliko prilikom modulacionog procesa terca drugog (durskog) akorda ostane nepromijenjena, takav akord u dostignutom tonalitetu osim dominantne može da dobije i neku drugu funkciju – subdominantnu itd. (primjer 9.23b).

 Primjer 9.23:

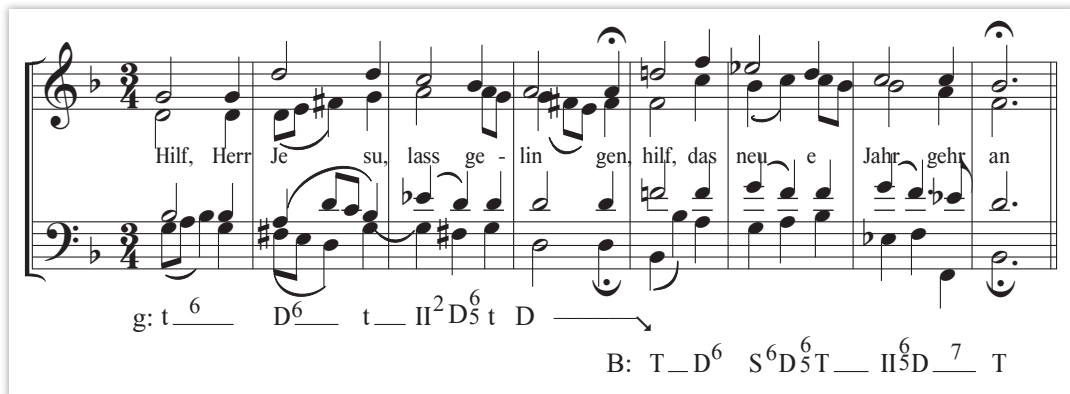


a) C: T → D: D⁸⁻⁷ VI S K⁴D⁷ T

b) C: T → Es: S II⁶ K⁴ D⁷ T

 Primjer 9.24:

J. S. Bah, koral *Hilf, Herr Jesu lass gelingen* (odlomak)



Hilf, Herr Je su, lass ge - lin gen, hilf, das neu e Jahr, gehr an

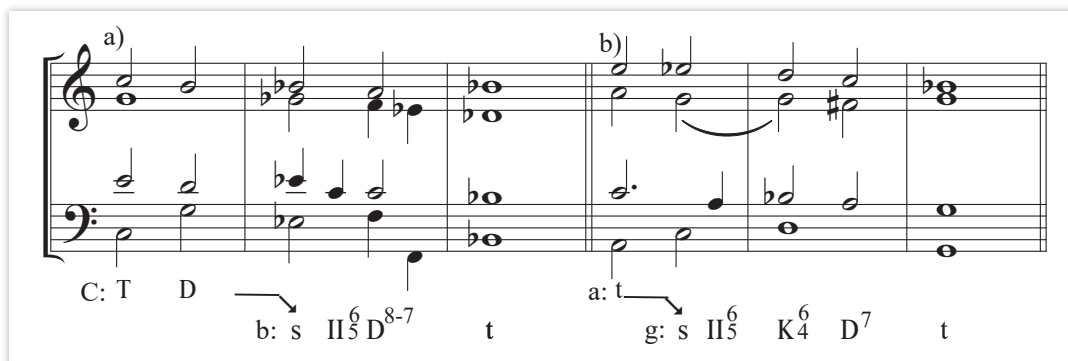
g: t⁶ D⁶ t II²D⁵ t D

B: T D⁶ S⁶D⁵T II⁵D⁷ T

Napomena: Nije uobičajeno da ulazni akord u novi tonalitet bude tonika (T) kao u prethodnom primjeru, zbog toga što se tonika ne može doživjeti kao tonalni centar a da joj ne prethode akordi dominantne ili subdominantne funkcije.

Ako je terca drugog akorda („ulaznog“), koji je po svom sklopu molški, nastala sniženjem tona iz prethodnog akorda, drugi akord će dobiti funkciju subdominante u molu (ili njenog zamjenika II ili VI stupnja u duru).

 Primjer 9.25:

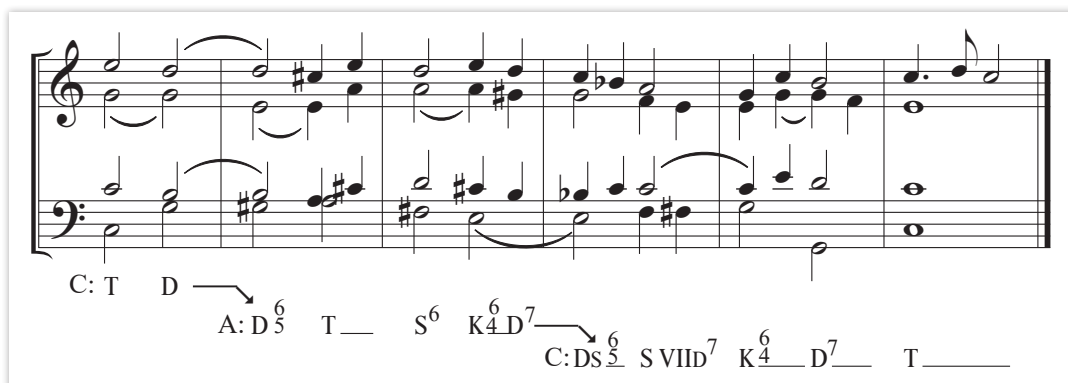


a) C: T D b: s II⁶₅ D⁸⁻⁷ t

b) a: t g: s II⁶₅ K⁶₄ D⁷ t

Osim pomoću durskih i moltskih kvintakordâ, hromatska i prividna terčna srodnost se može ostvariti i između dva akorda od kojih je jedan ili oba septakordi. Septima, kao karakterističan ton, pojačava izražajnost i karakter dostignute funkcije, dok se sam modulacioni tok i dalje zasniva na tercnom odnosu kvintakordâ i hromatskoj promjeni u okviru njih. Najčešće korišćeni septakordi su mali durski septakord – kao dominanta ili neka vantonalna dominantna, ponekad mali moltski septakord – kao II u duru. Osim u osnovnom obliku, ovi septakordi se mogu pojaviti u svojim karakterističnim obrtajima.

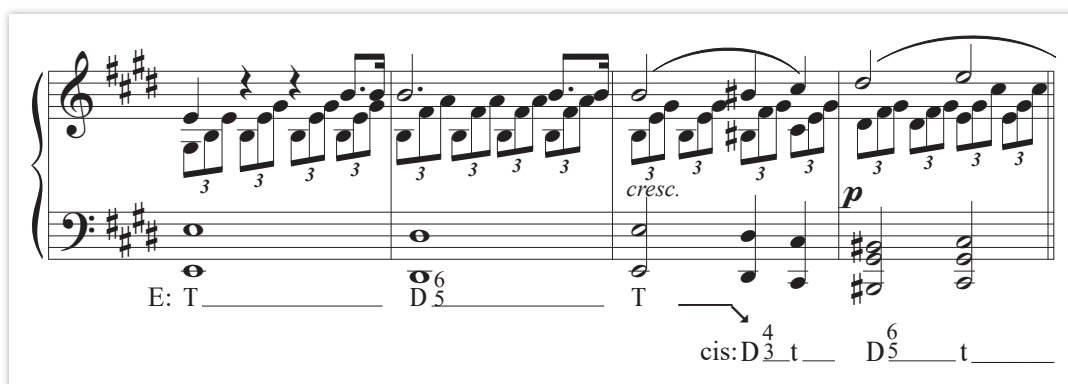
 Primjer 9.26:



C: T D A: D⁶₅ T S⁶ K⁶₄ D⁷ C: D⁶₅ S VII D⁷ K⁶₄ D⁷ T

 Primjer 9.27:

L. van Beethoven, *Sonata* op. 27 broj 2 (odlomak)



E: T D⁶₅ T cis: D⁴₃ t D⁶₅ t

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

Musical notation for exercise a): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody consists of 10 measures of music.

b)

Musical notation for exercise b): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The melody consists of 10 measures of music.

c)

Musical notation for exercise c): Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 2/4 time signature. The melody consists of 10 measures of music.

d)

Musical notation for exercise d): Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody consists of 10 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise is marked "u.3".

e)

Musical notation for exercise e): Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 6/8 time signature. The melody consists of 10 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise is marked "š.8".

f)

Musical notation for exercise f): Bass clef, key signature of two sharps (F#, C#), 4/4 time signature. The melody consists of 10 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise is marked "u.3".

Možemo uočiti da hromatska modulacija pruža mnogobrojna sredstva i postupke za prelazak čak i u udaljenije tonalitete, kao i da razlika u broju predznaka između tonaliteta ovdje ne predstavlja nikakvu prepreku. Dok se kod hromatske modulacije pomoću promjene sklopa, primjenom hromatike, mijenja sklop i zvučnost istog akorda, kod hromatske i prividne terčne srodnosti osim hromatskog pokreta koji je uvijek prisutan, dolazi i do promjene osnovnog tona akorda, koji i sam može da bude alterovan. Zbog svega toga, hromatska modulacija je bila često primjenjivan postupak kod kompozitora, počevši još od baroka pa nadalje. Analize muzičkih djela pokazuju da se u okviru iste kompozicije hromatska modulacija može kombinovati s dijatonskom, ali i s enharmonskom modulacijom, o kojoj će biti riječi u sljedećem poglavlju.

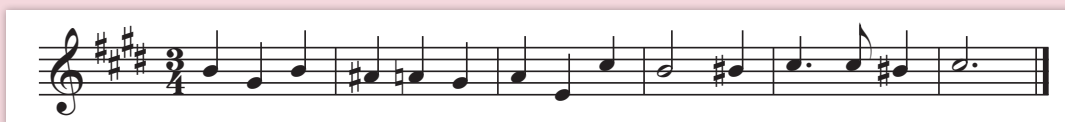
PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojam i navedi vrste hromatske modulacije.
2. Objasni hromatsku modulaciju pomoću preznačenja alterovanih akordâ (N⁶ i DD).
3. Navedi princip izvođenja hromatske modulacije pomoću promjene sklopa akorda.
4. Opiši način izvođenja hromatske modulacije pomoću terčne srodnosti.
5. Uporedi hromatske i skrivene (prividne) terčne srodnosti.
6. Navedi sličnosti i razlike između hromatske modulacije pomoću promjene sklopa akorda i pomoću terčne srodnosti.
7. Harmonizuj zadate melodije u basu i sopranu:

a)



b)



c)



d)

u.3

Musical notation for exercise d): Bass clef, key signature of two flats (Bb and Eb), 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line. Below the staff are figured bass notations: 6/5, #, #4/2, 6/5, 4/2, 6/b7, #6/4/3, 3/5, 8-7/#-.

e)

u.8

6 8 4 6 6 7 8 6 6 7 6 6 3-4-3
5 5 2 6- 6 7 8 6 6 5 5 4 7
b3 5 4 5 3 4 3 5 5 4 7

Napomena: U zadatim melodijama u sopranu moguće je kombinovati oba tipa hromatske modulacije.

8. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

9. Prepoznaj, objasni i označi u zadatim primjerima mjesto hromatske modulacije:

L. van Betoven, *Simfonija br. 9*, Oda radosti (odlomak)

o men! Die - sen Kul der gan zen
ly si um - wir be tre ten feu er. trun ken Himm li sche, dein
Freu del eir be tre ten dein Hei
die sen
Welt, die sen Kub der gan zen
Hei lig tum, dein Hei ..
Kub der gan - zen Weit, die sen

J. S. Bah, koral *In allen meinen Thaten* (odlomak)

The image displays a musical score for a chorale by J. S. Bach, titled "In allen meinen Thaten" (excerpt). The score is written for a grand staff, consisting of a treble clef (G-clef) on the upper staff and a bass clef (F-clef) on the lower staff. The time signature is common time (C). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass line, often referred to as a "pedal point" or "basso continuo" style. The treble line features a series of chords and melodic fragments, including a prominent eighth-note pattern in the first few measures. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

#10.

ENHARMONSKA MODULACIJA

U ovom poglavlju naučićeš da:

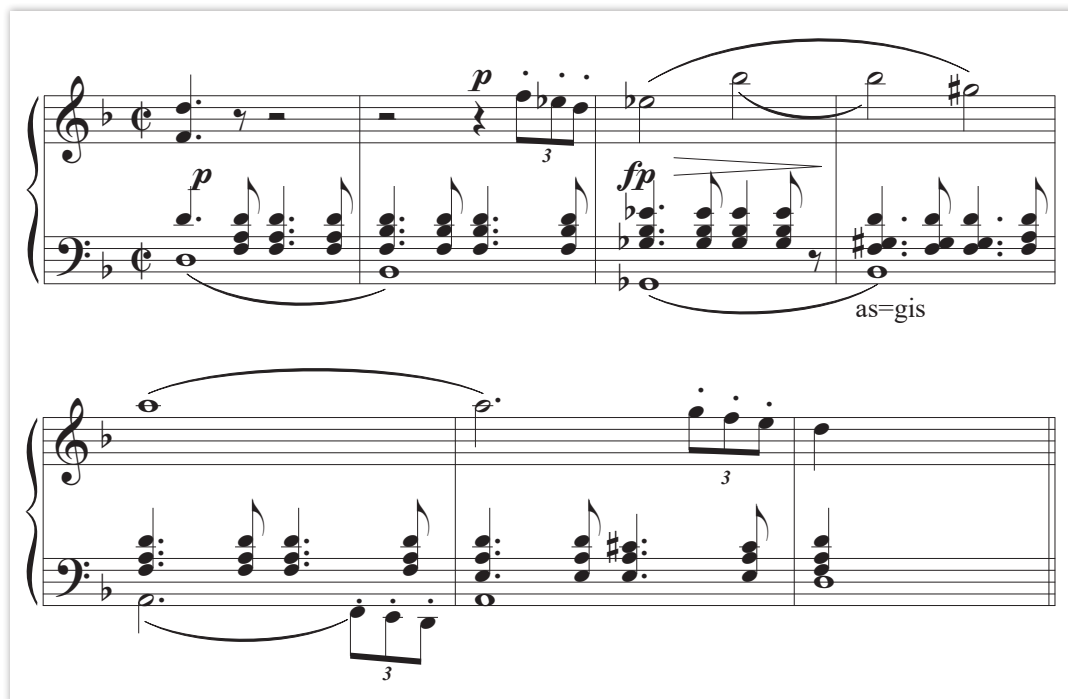
- razlikuješ i objasniš pojmove enharmonska zamjena i enharmonsko preznačenje
- navedeš načine i sredstva enharmonske modulacije
- objasniš funkcije akordâ primjenjive kod enharmonizma umanjenog septakorda i prekomjernog kvintakorda
- nabrojiš sklopove akordâ koji se mogu koristiti za enharmonizam male septime
- primijeniš različite vrste enharmonske modulacije u harmonizaciji zadate melodije u sopranu i basu
- prepoznaš mjesto, sredstva i način izvođenja enharmonske modulacije u analizi zadatih primjera.



ZADATAK: Uz pomoć nastavnika/nastavnice analiziraj sljedeći primjer; odredi tonalitete koje ovaj odlomak obuhvata. Što zapažaš? Obilježi vrstu modulacije koju prepoznaješ i pokušaj da pronađeš vezu između tonaliteta na mjestu gdje ti način prelaska nije poznat.

 Primjer 10.1:

F. Šubert, Gudački kvartet *Smrt i djevojka* (odlomak)

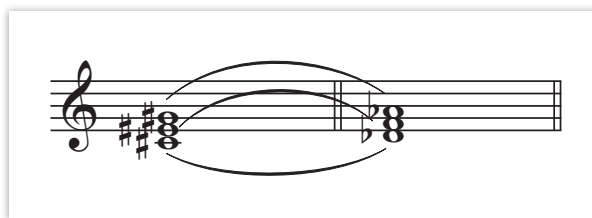


Iz prethodnog primjera zaključujemo da je moguće uspostaviti vezu između dva tonaliteta i pomoću akorda koji isto zvuče, ali se teorijski i po notaciji razlikuju. Njihovo preobraženje također utiče i na promjenu funkcije kao i razrješenje novog akorda. Ovaj način promjene tonaliteta naziva se **enharmonska modulacija**.

Naziv enharmonija potiče od grčke riječi *en harmonia* a odnosi se na tonove koji isto zvuče, ali se različito notiraju. Zahvaljujući ravnomjerno temperovanom tonskom sistemu, moguće je svaki ton enharmonski zamijeniti (fis-ges, cis-des itd.), što nam daje mogućnost da uz pomoć akorda kod kojih je izvršena takva enharmonska promjena tonova, moduliramo kako u bliže tako i u udaljenije tonalitete. Razlikujemo dva načina primjene enharmonije: **enharmonska zamjena** i **enharmonsko preznačenje**.

Enharmonska zamjena podrazumijeva enharmonsku promjenu svih tonova u akordu radi lakšeg čitanja i njegovog razumijevanja. Ove promjene ne utiču na sastav akorda već se koriste da bi se pojednostavio notni tekst u tonalitetima s puno predznaka. Enharmonska zamjena sama po sebi ne predstavlja modulaciju, a ukoliko ovako promijenjen akord postane zajednički za dva tonaliteta, može poslužiti za preznačenje i modulaciju.


 Primjer 10.2:

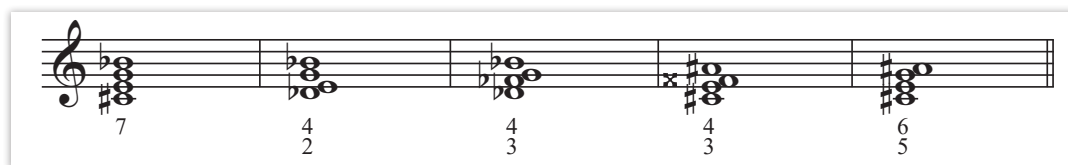


Enharmonsko preznačenje podrazumijeva enharmonsku promjenu jednog, dva ili više tonova u akordu ali **nikako svih**, jer bar jedan ton mora ostati nepromijenjen. Na ovaj način kod nekih akordâ dolazi do promjene sklopa, pri čemu nastaje drugi oblik akorda istog tipa, dok kod drugih enharmonske promjene donose sasvim novi tip akorda. Zajedničko s diatonskom modulacijom jeste to što i ovdje postoji **zajednički akord** koji povezuje polazni i ciljni tonalitet. Međutim, on je zajednički (isti) samo po zvučanju, dok se teorijski njegov sastav znatno razlikuje. U literaturi enharmonska zamjena tonova u akordu koji vodi u novi tonalitet najčešće u notnom tekstu nije ispisana, već se on pojavljuje samo u jednom obliku u odnosu na polazni ili ciljni tonalitet. Nijesu svi akordi pogodni za enharmonsku modulaciju. Tu prije svega ubrajamo karakteristične, uglavnom disonantne akorde kao što su: umanjeni septakord, prekomjerni kvintakord, mali durski, dvostruko umanjeni i tvrdo umanjeni septakord.

ENHARMONIZAM UMANJENOG SEPTAKORDA

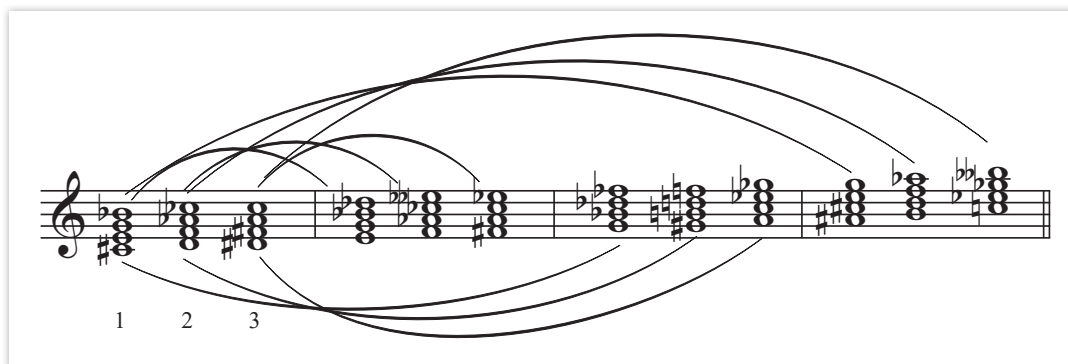
Umanjeni septakord je nesumnjivo najpogodniji akord za enharmonsku modulaciju zbog toga što je građen iz tri male terce, a takav niz intervala dijeli oktavu na jednake djelove. Obrtaji umanjenog septakorda postoje samo u teorijskom smislu, dok su zvučno oni izjednačeni sa osnovnim oblikom (prekomjerna sekunda u obrtajima je enharmonski identična s malom tercom). Zahvaljujući tome moguće je svaki ton umanjenog septakorda enharmonskom zamjenom pretvoriti u bilo koji ton novog umanjenog septakorda ili njegovog obrtaja.

 Primjer 10.3: Enharmonska zamjena tonova umanjenog septakorda



U teoriji muzike postoje samo tri zvučno različita septakorda, dok se svi ostali razlikuju samo po svojoj notaciji.

 Primjer 10.4:



Dakle, enharmonskom zamjenom jednog ili više (nikako svih) tonova umanjenog septakorda mogu se dobiti četiri istozvučna oblika akorda koji se različito notiraju. Kao ljestvični akord umanjeni septakord se nalazi na sljedećim mjestima u tonalitetu:

- na VII stupnju u molduru i molu (VII);
- na povišenom II stupnju u duru s alteracijom IV< (II<);
- na povišenom IV stupnju u duru (s sniženim III) i melodijskom molu (VII_D);
- na povišenom VI stupnju u duru (uz alteraciju I<) – kao trostruka uzlazna zadržica pred D⁷ (VI<).

S obzirom na to da svaki umanjeni septakord ima šest funkcija u durskim i molskim tonalitetima (na VII i povišenom IV stupnju u po dvije različite vrste tonaliteta), kombinovano sa četiri različite notacije, dolazimo do toga da se pomoću jednog umanjenog septakorda, putem njegove mnogostranosti, može modulirati u sva 24 tonaliteta (12 durskih i 12 molskih).

Zavisno od funkcije koju predstavlja u datom momentu, njegova razrješenja mogu biti:


- VII stupanj se najčešće razrješava u T ili prelazi u K₄⁶ D₃⁵;
- povišeni IV stupanj se razrješava u D ili još češće u K₄⁶ D₃⁵;
- povišeni II stupanj se razrješava u T⁶ ili K₄⁶ D₃⁵;
- povišeni VI stupanj se razrješava u D⁷.

 Primjer 10.5:

ZADATAK: Enharmonski zamijeni tonove umanjenog septakorda i odredi mnogostranost ovako dobijenih akordâ.

Amd,a: VII[<]
 F: II[<]
 d: IV[<]
 B: VI[<]

Osim u VII u molduru i molu, umanjeni septakord se može preznačiti u II<, IV< (VII_D) ili u bilo koji vantonalni VII (VII_I, VII_{VI}, VII_{III} itd.), nakon čega obično slijedi njegovo očekivano razrješenje.

 **Primjer 10.6:** Prikaz mnogostranosti umanjenog septakorda i njegovih enharmonskih varijanti

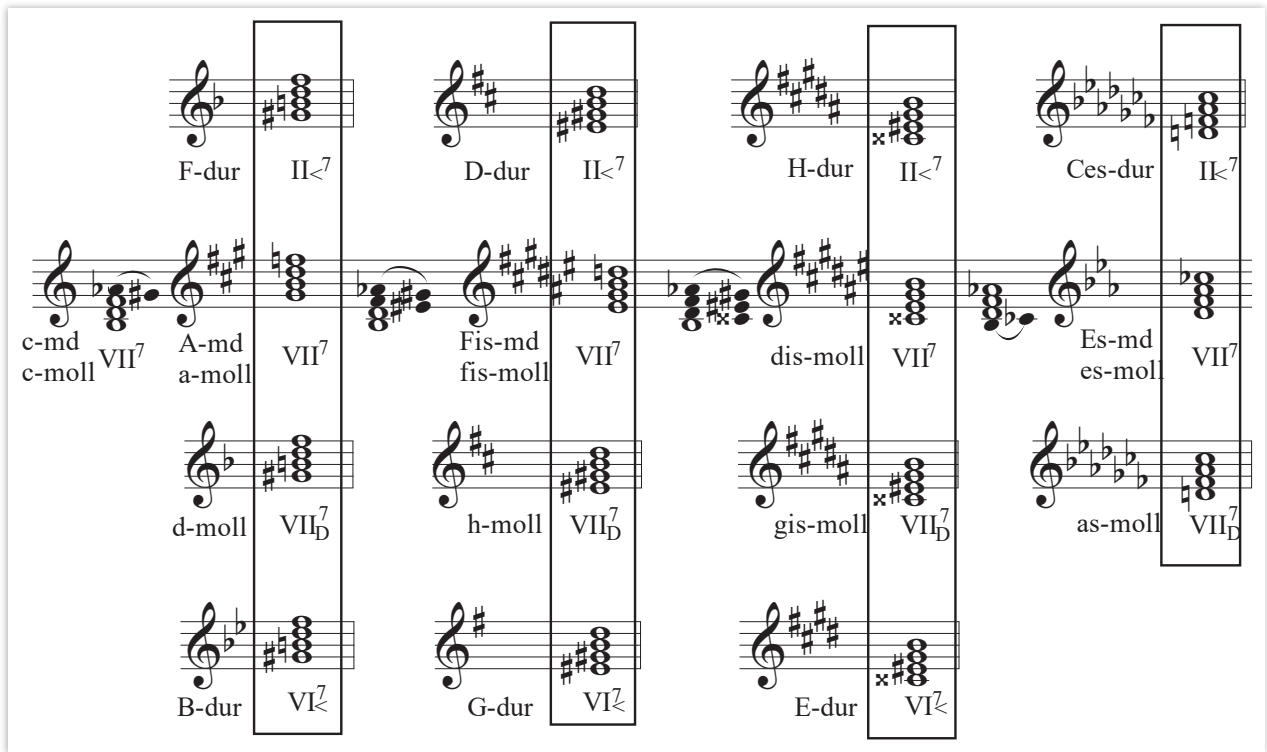


Diagram illustrating the enharmonic variants of the diminished seventh chord (VII⁷) in four major keys (F-dur, D-dur, H-dur, Ces-dur). The diagram shows the chord structure in four staves for each key, with the chord name and Roman numeral notation (II^{<7} or VII⁷) provided for each variant.

- F-dur:** II^{<7} variants include c-md c-moll VII⁷, A-md a-moll VII⁷, d-moll VII⁷_D, and B-dur VI^{<7}.
- D-dur:** II^{<7} variants include Fis-md fis-moll VII⁷, h-moll VII⁷_D, and G-dur VI^{<7}.
- H-dur:** II^{<7} variants include dis-moll VII⁷, gis-moll VII⁷_D, and E-dur VI^{<7}.
- Ces-dur:** II^{<7} variants include Es-md es-moll VII⁷, as-moll VII⁷_D.

 **Primjer 10.7:**

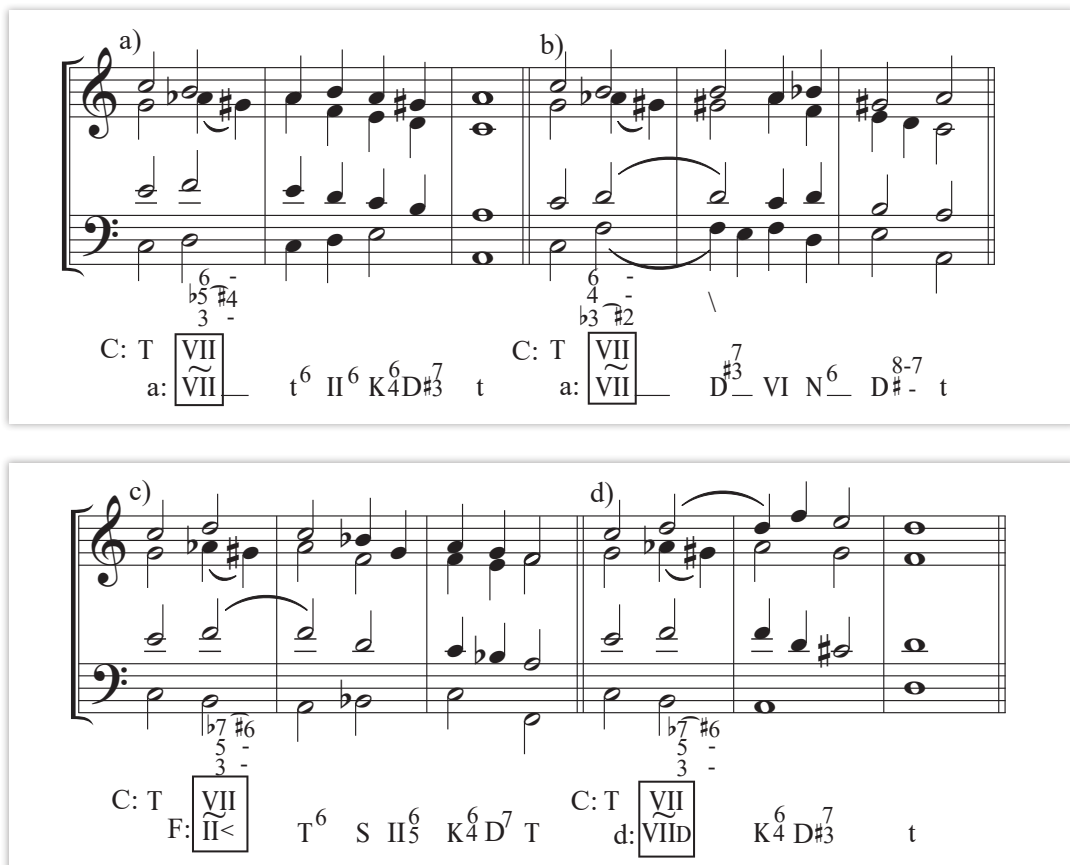


Diagram illustrating four examples (a, b, c, d) of harmonic modulation using the diminished seventh chord. The notation shows the chord structure and the resulting modulation.

- a) C: T VII⁷ a: VII⁷ t⁶ II⁶ K⁴ D⁷ t**
- b) C: T VII⁷ a: VII⁷ D⁷ VI⁶ N⁶ D⁸⁻⁷ t**
- c) C: T VII⁷ F: II[<] T⁶ S II⁶ K⁴ D⁷ T**
- d) C: T VII⁷ d: VII⁷ K⁴ D⁷ t**

 Primjer 10.8:

L. van Beethoven: *Simfonija* br. 5 (odlomak)

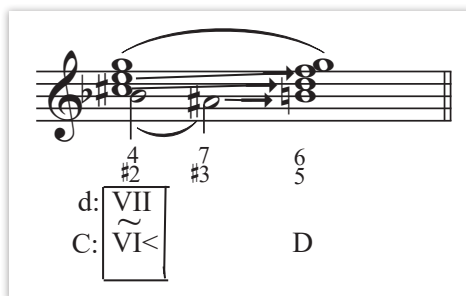


The image shows a musical score for piano in 2/4 time, in the key of C minor. It consists of three systems of music. The first system starts with a fortissimo (sf) dynamic, followed by a forte (f) dynamic, and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The second system continues with a forte (f) dynamic. The third system begins with a first ending bracket (1) and a fortissimo (sf) dynamic, followed by fortissimo (ff) and fortissimo (sf) dynamics, and ends with a piano (p) dynamic. Below the staves, harmonic analysis is provided, including chord symbols like $c: s_4^6$, VII, t, D^7 , D^7 , t, $VIIb_3^4$, $VIIb_6^6$, $VIIb_5^5$, $Es: VIIb_3^6$, D^6 , T, II, $D_{(T^4)}^6$, and 7. There are also asterisks and a 'Led.' symbol indicating specific harmonic features.

Napomena: U primjerima iz literature obično izostaje čin enharmonskog preznačenja zajedničkog akorda, nego je akord upisan u obliku kakav je u polaznom ili u ciljnom tonalitetu. U prethodnom primjeru VII_b iz c-mola fis-a-c-es je preznačen u VII_b Es-dura a-c-es-ges.

Umanjeni septakord na povišenom VI stupnju u duru predstavlja trostruku zadržicu pred dominantnim septakordom (D^7) i ima isključivo figurativan smisao. Naime, septima $VI <$ izjednačava se sa osnovnim tonom dominantnog septakorda i ona se zadržava u istom glasu, dok se ostala tri tona kreću za polustepen naviše u dominantni septakord (u prvom obrtaju).

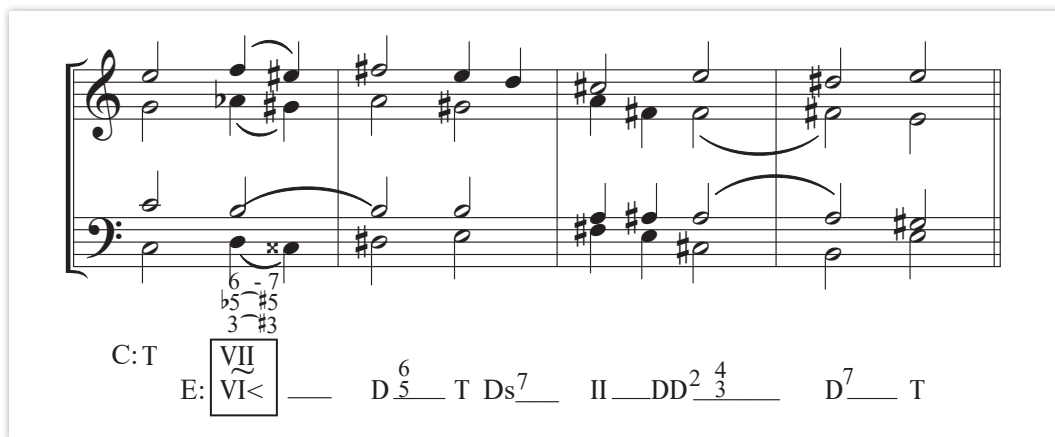
 Primjer 10.9:



d:	VII	
C:	VI<	D

Budući da je karakterističan kao trostruka zadržica, ovaj akord nije tako često sredstvo za enharmonsku modulaciju kao prethodno pomenuti akordi, jer se njegovo razrješenje vezuje za dominantni septakord (D⁷). Enharmonskom zamjenom pojedinih njegovih tonova VI< se može tumačiti i kao VII^{II} ili VII^I u okviru istog tonaliteta (C: VI< ais-cis-e-g = VII^{II} b-cis-e-g = VII^I b-des-e-g).

 Primjer 10.10:



C: T
E:

VII
VI<

 — D ⁶/₅ — T Ds⁷ — II — DD ²/₃ — D⁷ — T

Zbog svog karakterističnog sklopa i česte primjene umanjeni septakord je vrlo pogodan za enharmonsku modulaciju, a samim tim i najviše zastupljen u literaturi. Nešto je rjeđi prekomjerni kvintakord, o kojem će biti riječi u sljedećoj lekciji.

2. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

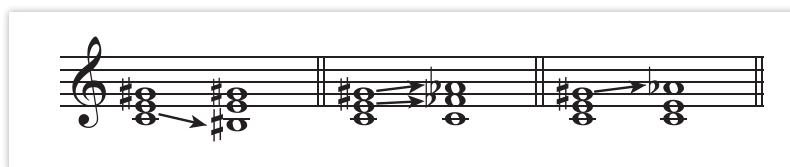
3. U zadatom primjeru prepoznaj, objasni i označi mjesto enharmonske modulacije:

L. van Beethoven, *Sonata c-mol op. 13, I stav (odlomak)*

ENHARMONIZAM PREKOMJERNOG KVINTAKORDA

U svom osnovnom obliku prekomjerni kvintakord sadrži veliku tercu i prekomjernu kvintu, a u obrtajima veliku tercu i umanjenu kvartu (koja enharmonski odgovara velikoj terci), zbog čega su svi obrtaji po zvuku jednaki osnovnom obliku. Obrtaji prekomjerno kvintakorda su mogući samo teorijski, dok se u zvučnom smislu izjednačavaju sa osnovnim oblikom akorda. Svaki ton ovog akorda može se enharmonski preznačiti i postati osnovni ton novog. Na ovaj način moguće je od jednog kvintakorda dobiti tri nova. Promjenom tonova se stvaraju uslovi za preznačenje u novu funkciju, a time i modulaciju u bliže i dalje tonalitete. Zbog svega navedenog, prekomjerni kvintakord je pogodan kao sredstvo za enharmonsko preznačenje i enharmonsku modulaciju.

Primjer 10.11:



U tonskom sistemu postoje četiri zvučno različita prekomjerna kvintakorda, dok svi ostali nastaju enharmonskom zamjenom.

Primjer 10.12:

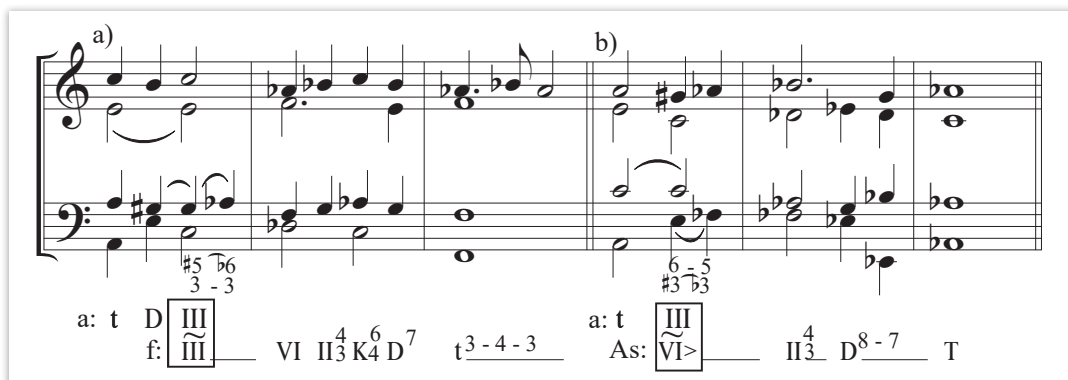
Prekomjerni kvintakord se nalazi na sljedećim mjestima u tonalitetu:

- na III stupnju u harmonskom i melodijskom molu (III);
- na V stupnju u duru (+D);
- na sniženom VI u molduru (VI>).

Uzimajući u obzir tri njegove funkcije i činjenicu da se od jednog akorda enharmonskom zamjenom mogu dobiti tri nova, dolazimo do toga da se pomoću jednog akorda može modulirati u **devet** različitih tonaliteta. Razrješenje prekomjerno kvintakorda je sljedeće:

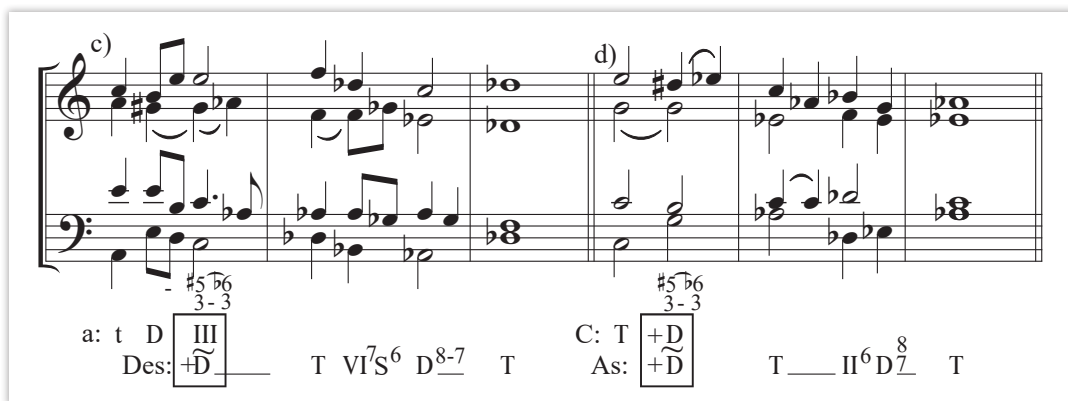
- III se obično razrješava u toniku ili kvintakord na VI stupnju;
- prekomjerna dominanta (+D) u $T\frac{5}{3}$;
- sniženi VI moldura (VI>) u akorde subdominantne funkcije (S i II).

 Primjer 10.13:




a) a: t D $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{III} \end{matrix}$ f: $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{III} \end{matrix}$ VI II₃ K₄ D⁷ t³⁻⁴⁻³

b) a: t $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{VI} \end{matrix}$ As: $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{VI} \end{matrix}$ II₃ D⁸⁻⁷ T

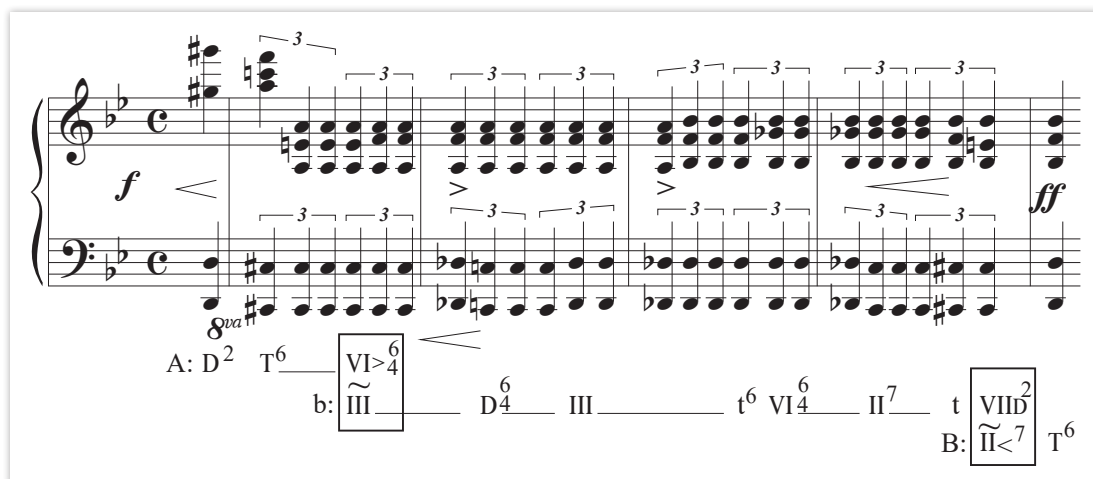


c) a: t D $\begin{matrix} \text{III} \\ \text{III} \end{matrix}$ Des: $\begin{matrix} +\text{D} \\ +\text{D} \end{matrix}$ T VI⁷S⁶ D⁸⁻⁷ T

d) C: T $\begin{matrix} +\text{D} \\ +\text{D} \end{matrix}$ As: $\begin{matrix} +\text{D} \\ +\text{D} \end{matrix}$ T II⁶D⁷ T

 Primjer 10.14: Enharmonizam prekomjernog kvintakorda u primjeru iz literature

F. Šopen, *Sonata b-mol op. 35, I stav (odlomak)*



A: D² T⁶ $\begin{matrix} \text{VI} > \text{6} \\ \text{III} \end{matrix}$ D⁶ III t⁶ VI⁶ II⁷ t $\begin{matrix} \text{VII} \text{D}^2 \\ \text{II} < \text{7} \end{matrix}$ T⁶

B: $\begin{matrix} \text{VII} \text{D}^2 \\ \text{II} < \text{7} \end{matrix}$ T⁶

Napomena: U ovom primjeru, za razliku od većine, zajednički akord se pojavljuje notiran u oba tonaliteta.

Kao što vidimo, enharmonska modulacija pomoću prekomjernog kvintakorda omogućava da se osim u bliske, modulacija izvede i u udaljenije tonalitete, jer za enharmonsku, kao i za hromatsku modulaciju, udaljenost tonaliteta praktično nema velikog značaja. Zajednička

karakteristika akordâ koji se koriste za enharmonsku modulaciju jeste ta što sadrže karakteristične disonance koje su pogodne da se enharmonski promijene. Oni se po svojoj osobenosti i zvučanju razlikuju od ostalih ljestvičnih akordâ. Posljednji u grupi ovih specifičnih akordâ su mali durski i tvrdo umanjeni septakord.

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

Musical notation for exercise a) in 6/8 time, soprano clef. The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

b)

Musical notation for exercise b) in 3/4 time, soprano clef. The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

c)

Musical notation for exercise c) in 6/8 time, bass clef. The melody consists of the following notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below the staff is figured bass notation: 6, #5 3 - b6 5 4, 6 2, 6 b3 b3, 7 b5 b3, b6 b7 4, b6 b7 4 - 5, 2 - 3, 6 7 4 #3.

d)

Musical notation for exercise d) in 4/4 time, bass clef. The melody consists of the following notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below the staff is figured bass notation: 6, b5 b6 3 -, b5 b, 5 b6 b7 4, b, b6 b5 3 -, 6 b6 b3, 6 7 4.

2. U zadatom primjeru prepoznaj, označi i objasni mjesto enharmonske modulacije:

G. Maler, *Dječakov čarobni rog* (odlomak)

Musical notation for exercise 2, showing a passage from G. Maler's 'Dječakov čarobni rog' in 4/4 time. The passage features a modulation from G major to F# minor. The first measure is marked *f* and the second *ff*. The modulation occurs between the first and second measures, where the G major triad (G-B-D) is enharmonically reinterpreted as the F# minor triad (F#-A-C).

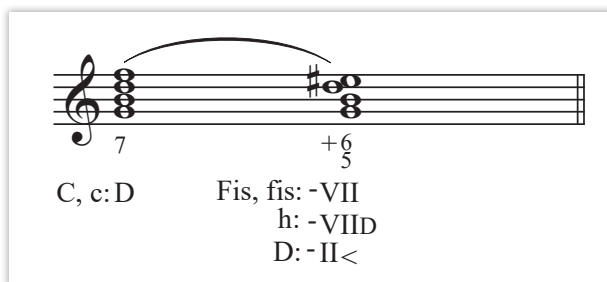
ENHARMONIZAM MALE SEPTIME

Polazeći od toga da mala septima enharmonski odgovara prekomjernoj seksti, dolazimo do trećeg načina enharmonske modulacije, čijom primjenom ne samo da dolazi do promjene oblika akorda (kao kod enharmonizma umanjenog septakorda i prekomjernog kvintakorda), već akord mijenja svoj sklop, prilikom čega nastaje sasvim novi tip akorda. Akordi koji su pogodni za ovu modulaciju su: **mali durski i tvrdo umanjeni septakord**.

Iako se u tonalitetu mali durski septakord, osim kao **dominantni**, pojavljuje i na drugim mjestima (DD, vantonalne dominante, VII u prirodnom molu, S u melodijskom molu itd.), u praksi se za enharmonsku modulaciju najčešće koristi upravo dominantni septakord (D^7). Enharmonskom zamjenom male septime u prekomjernu sekstu, od malog durskog septakorda nastaje **prekomjerni kvintsextakord** – prvi obrtaj dvostruko umanjenog septakorda koji se nalazi na:

- povišenom IV u molu (-VII \mathbb{D});
- povišenom II u duru (-II \langle);
- VII sa sniženom tercom u molu i molduru (-VII).

Primjer 10.15:



C, c: D Fis, fis: -VII
h: -VII \mathbb{D}
D: -II \langle

Preobražaj male septime u prekomjernu sekstu, osim što mijenja vrstu akorda i njegovu funkciju, dovodi i do njegovog daljeg razrješenja naviše, budući da se hromatski interval (prekomjerna seksta), antipodnim kretanjem tonova, razrješava u oktavu. Razrješenja ovako dobijenog dvostruko umanjenog septakorda su sljedeća:

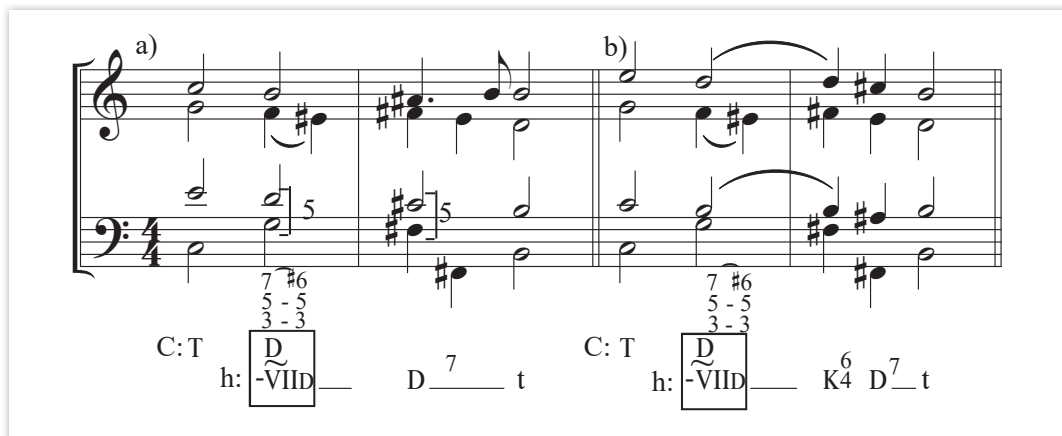
- -VII \mathbb{D} (-IV \langle) se razrješava u D ili u $K_4^6 D_3^5$;
- -II \langle se razrješava u T^6 ili $K_4^6 D_3^5$;
- -VII se razrješava u T (u svim njenim oblicima).

Preznačenjem malog durskog septakorda u akord na nekom od ova tri navedena stupnja postiže se modulacija u durske i molske tonalitete kvintnog kruga naviše.

U muzičkoj literaturi najčešće srijećemo preznačenje dominantnog septakorda u dvostruko umanjeni septakord koji se nalazi na povišenom IV stupnju moldura i mola (zamjenik dominantine dominante -VII \mathbb{D}). Njegovo dalje razrješenje u osnovni oblik dominante (D_3^5 i D^7) dovodi do već poznatih „Mocartovih kvinti“, koje su dozvoljene ukoliko ih obrazuju bas i jedan od unutrašnjih glasova (bas-tenor, bas-alt). Nešto rjeđe se ovom promjenom dobijeni akord preznačava u II \langle i VII stupanj.

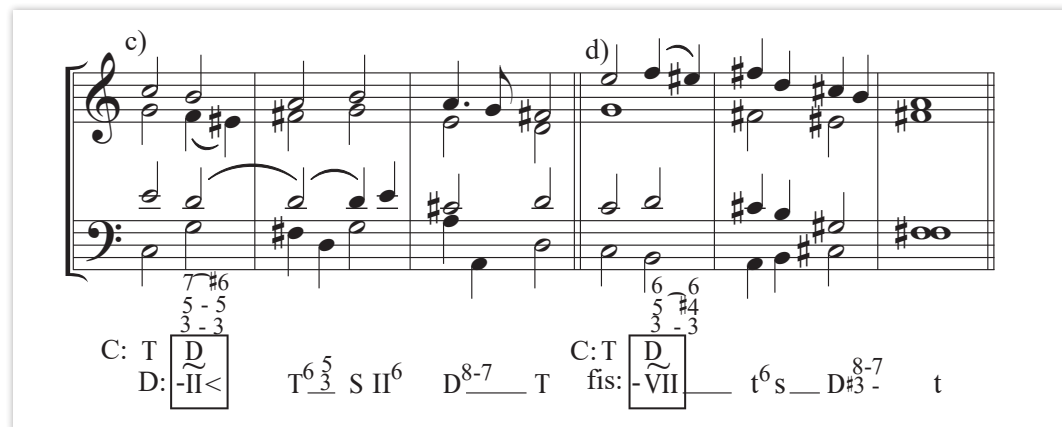
Obrnuti postupak, odnosno preznačenje dvostruko umanjenog kvintsektakorda u mali durski je rjeđa pojava, jer podrazumijeva promjenu akorda hromatskog tipa u obični dijatonski i vodi u tonalitete kvintnog kruga naniže.

 Primjer 10.16:



a) C: T $\boxed{\text{D}}$ h: -VII^{D} D⁷ t

b) C: T $\boxed{\text{D}}$ h: -VII^{D} K⁴ D⁷ t

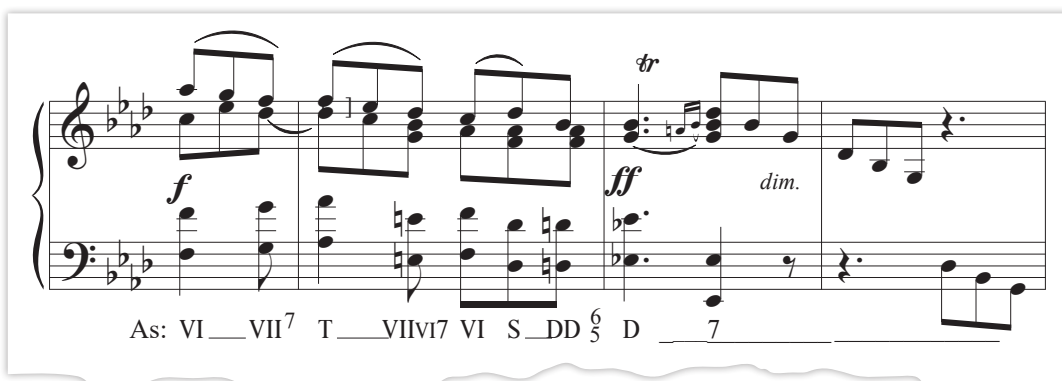


c) C: T $\boxed{\text{D}}$ D: -II^{D} T⁶_{5/3} S II⁶ D⁸⁻⁷ T

d) C: T $\boxed{\text{D}}$ fis: -VII t⁶ s D^{#3-7} t

 Primjer 10.17:

L. van Betoven, *Sonata As-dur* (odlomak)



As: VI VII⁷ T VIIⁱ⁷ VI S DD ⁶/₅ D 7

Primjer 10.19:

a)
 c: t s II⁷ fis: -DD
-DD D⁸⁻⁷ t
 b)
 c: t 6 cis: -DD
-D t

ZADACI

1. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)

b)

c)

š.3

6 6 7^{#6} #6 #7 #5 #6 #6 6 #8-#7 #5
 4 4 5^{#4} #3 #5 #3 #4 #3 #3 #6-#5 #3
 #3 - #3 #2 #4-#3

d)

š.3

#6 6 #6 b7 6 #5 b5 b6 #6 b6 6 #5 b5 #5 #6 b6 b5 6 b6 b7 #5 -
 4 4 b5 #4 b3 b3 b4 4 #3 #4 b3 b3 3 4 #3 b3 b5 b4 #5 b3 -
 3-3 b3 #2

Kod sve tri vrste enharmonske modulacije udaljenost između tonaliteta ne predstavlja nikakvu prepreku. Zbog toga je kao sredstvo bila pogodna u onim nerijetkim slučajevima kada je naglost prelaska u daleke tonalitete izazivao oštri kontrast i tonalni prelom kakav se povremeno može prepoznati u harmonskom stilu muzike romantizma.

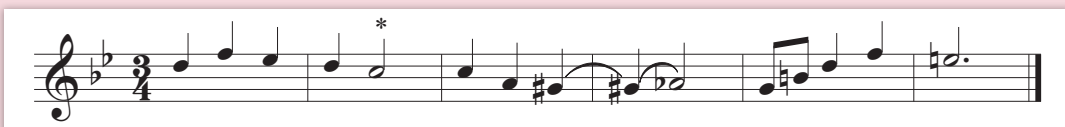
PITANJA I ZADACI

1. Objasni pojam enharmonije i navedi njen značaj.
2. Opiši princip izvođenja enharmonske modulacije i uporedi postupak s dijatonskom i hromatskom modulacijom.
3. Imenuj vrste (načine) enharmonske modulacije i poredaj ih po važnosti i primjeni.
4. Navedi i objasni harmonske funkcije primjenjive kod enharmonizma umanjenog septakorda i prekomjernog kvintakorda.
5. Navedi sklopove akordâ koji se mogu koristiti za enharmonizam male septime i poredaj ih po važnosti i upotrebi.
6. Harmonizuj zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



c)

u.8

d)

u.8

7. Obilježi šifre i dopuni harmonizaciju u unutrašnjim glasovima:

A musical score for exercise 7, consisting of two staves. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece ends with a double bar line.

8. Prepoznavaj, objasni i označi mjesto enharmonske modulacije u sljedećim primjerima:

a) F. Šubert: *VII Simfonija Nedovršena*, II stav (odlomak)

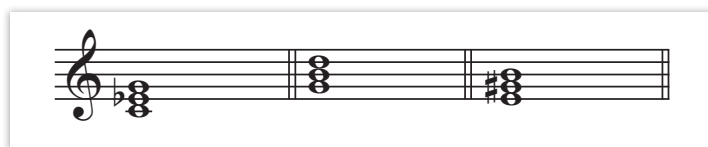
A musical score for exercise 8a, consisting of two staves. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece features dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece ends with a double bar line.

b) S. Prokofjev, *Klasična simfonija*, Gavota (odlomak)

A musical score for exercise 8b, consisting of two staves. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features dynamic markings *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece ends with a double bar line.

ŠTA SMO NAUČILI?

- Objasni razliku između sljedećih načina promjene tonaliteta i objasni svaki pojedinačno:
 - ♦ modulacija – mutacija
 - ♦ tonalni skok – istupanje.
- Odredi kvintnu srodnost (grupu) između sljedećih tonaliteta: F-Fis, d-h, a-cis, Es-H, B-h.
- U treću grupu dijatonske modulacije spadaju tonaliteti koji se razlikuju za _____ predznaka i može se modulirati preko _____ zajedničkih akordâ.
- Objasni razliku između hromatske modulacije na principu dijatonske i „prave“ hromatske modulacije.
- Strelica je oznaka za hromatsku modulaciju preko _____ i _____.
- Odredi hromatske i prividne tercne srodnike od zadatih kvintakordâ:

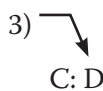


- Objasni razliku između enharmonske zamjene i enharmonskog preznačenja.
- Nabroj vrste akordâ koji se koriste za enharmonsku modulaciju.
- Poveži način promjene tonaliteta sa njegovom oznakom:

a) dijatonska modulacija



b) hromatska modulacija



c) enharmonska modulacija

d) tonalni skok

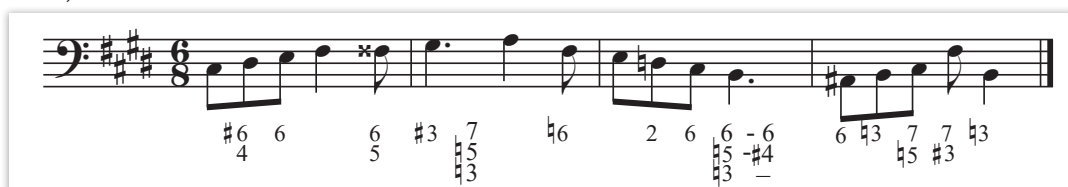
a)	b)	c)	d)

- Primijeni različite vidove promjene tonaliteta u harmonizaciji zadate melodije u sopranu i basu:

a)



b)



11. Analiziraj zadate primjere i potruđi se da prepoznaš sve o čemu si učio/učila iz Harmonije.

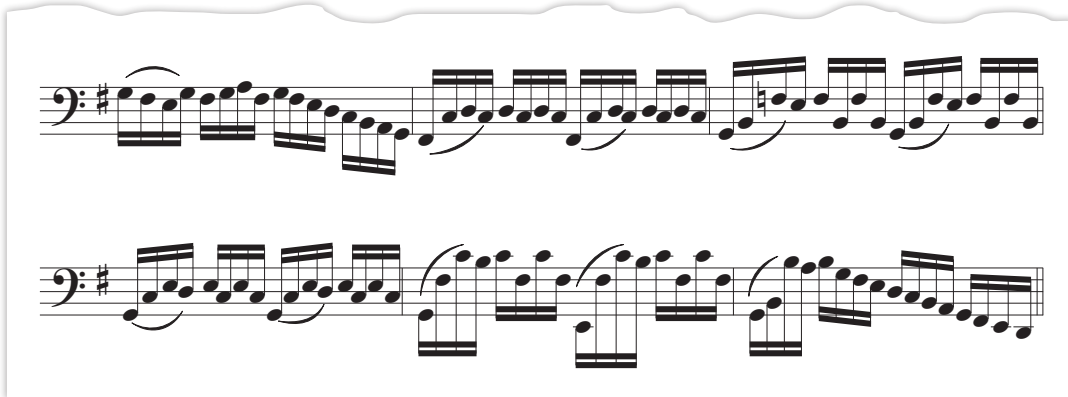
a) J. S. Bah, koral *O Ewigkeit, du Donnerwort*



11. Su lang em Gott im Hirmel legl, und o ber al le
Wol ken schwebt wird sol che Mar ter wah ren
Denn wird rich en den die se Pein wenn Gott nicht mehr wird e wig sein.

b) J. S. Bah, *Svita broj 1 za violončelo, Preludijum (odlomak)*





12. Analiziraj, uz pjevanje ili sviranje, melodiju refrena pjesme *Dancing queen* švedske pop-grupe ABBA. Odredi latentne harmonske funkcije. Zatim melodiju harmonizuj, na svoj način, u strogom četvoroglasnom horskom stavu. Na kraju odslušaj pjesmu na kanalu Jutjub (YouTube) i prepoznaj harmonske funkcije koje je kompozitor koristio u harmonizaciji ove melodije.

13. Asocijacija

A1 – Fizika	B1 – $\frac{5}{3}$	C1 – rodbinska	D1 – D-T
A2 – Logika	B2 – 7	C2 – stroga	D2 – S-T
A3 – Estetika	B3 – $\frac{6}{3}$	C3 – tajna	D3 – S-D
A4 – Matematika	B4 – 9	C4 – slobodna	D4 – D-VI
kolona A - rješenje?	kolona B - rješenje?	kolona C – rješenje?	kolona D – rješenje?
Konačno rješenje?			

14. Pronađi na kanalu Jutjub (YouTube) vokalni sastav *Pentatonix* i poslušaj njihovo izvođenje pjesama:

- *Imagine*
- *Hallelujah*
- *Run to you*
- *Mary, did you know?*


a može i nekih drugih, po tvom izboru. Kombinujući znanja iz predmeta Harmonija, Solfedo i Engleski jezik, sluhom razdvoj i nauči pojedinačno vokalne dionice odabrane pjesme. Pjevaj ih solmizacijom ili uz tekst. Zatim se u okviru odjeljenja podijelite po dionicama i spojite ih u višeglasje (sazvučja), imitirajući pjevače iz grupe *Pentatonix*. Analizirajte dobijene akorde i njihov redosljed.

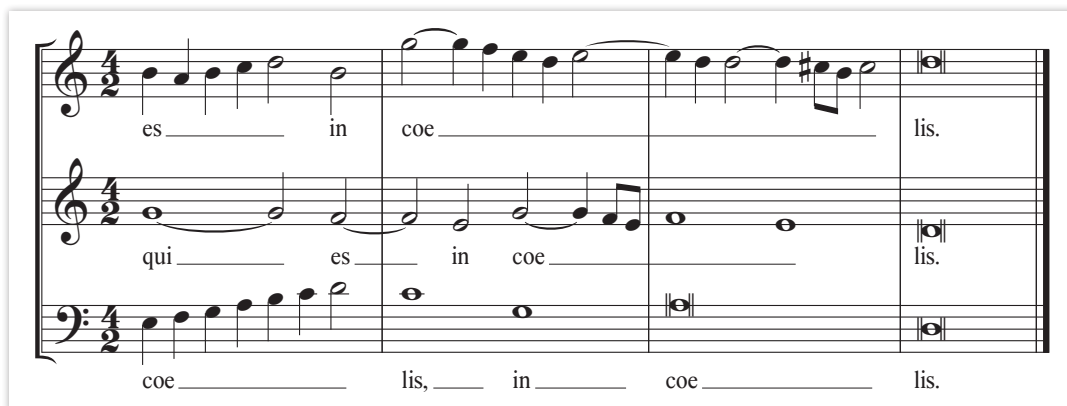
PREGLED RAZVOJA HARMONIJE

Istorijat razvoja harmonije kao teorijske muzičke discipline, njenog značaja kao jedne od tri najvažnije komponente muzike (zajedno sa melodijom i ritmom) i njenih elemenata počinje u XVII vijeku sa barokom, odnosno pretapanjem renesansnih modusa u moderne tonske rodove – dur i mol. Tada nastaje i harmonska funkcionalnost koja je neodvojiva od pojma tonaliteta. Izvjesna tonalna logika postoji i u muzici koja je nastajala prije baroka, u periodu srednjeg vijeka (V–XV vijek) i renesanse (XV i XVI vijek), samo što se tada ne može govoriti o međusobnim odnosima akordâ u harmoniji, nego jedino o odnosima tonova u melodiji.

Dok su se teoretičari kasnog srednjeg vijeka i renesanse uglavnom bavili pitanjima konsonantnosti i disonantnosti intervala, problemima ritmike i notacije, Đozefo Carlino (Gioseffo Zarlino, 1517–1590) u XVI vijeku prvi put pokušava da objasni neka fundamentalna pitanja harmonije. On utvrđuje da su sekstakord i kvartsekstakord obrtaji kvintakorda i time anticipira pojam osnovnog tona akorda. On konstatuje i razliku između durskog i molskog kvintakorda.

U periodu renesanse tonalna osnova su modusi i preovladavaju konsonantna sazvučja. Još ne postoji svijest o funkcionalnim odnosima među akordima, pa se u renesansnoj muzici često nailazi na akordske veze koje ne odgovaraju harmonskoj logici kasnijih stilova. Nagovještaji prvih funkcionalnih odnosa među akordima javljaju se na završecima fraza – kadencama. Počinje se na takvim mjestima u muzičkom toku primjenjivati povišenje VII stupnja u određenim modusima, odnosno pojavljuje se vođica sa težnjom ka razrješenju.

 **Primjer 1:** Renesansni motet *Pater noster* (odlomak sa povišenjem VII stupnja u kadenci)



es in coe lis.
qui es in coe lis.
coe lis, in coe lis.

Kadencirajući obrti se shvataju ne samo kao višeglasni melodijski završeci, već i kao veza dva akorda koji se nalaze u određenom odnosu. Ustaljivanje kadencirajućih obrazaca u renesansi pokazuje da se (na završecima fraza/odsjeka) počinje stvarati izvjesni funkcionalni odnos između labilnog sazvučja (koje sadrži vođicu i teži ka razrješenju) i stabilnog sazvučja na prvom stupnju modusa (koje predstavlja to razrješenje).

Potom se, na prelazu iz renesanse u barok (iz XVI u XVII vijek), osjećanje funkcionalne logike postepeno širilo i na harmonske sljedove u toku fraze, prije kadence, a kadenciranje u različitim modusima tokom jedne renesansne kompozicije predstavlja osnovu budućeg modulacionog procesa, odnosno promjene tonaliteta.

Tokom XVII vijeka, **sa početkom baroka**, dolazi do međusobnog ujednačavanja modusa, njihovog postepenog pretapanja u dur ili mol, odnosno dursko-molski tonski sistem i kristalisanja harmonskog mišljenja u okviru njega. U tonalitetu se već diferenciraju uloge određenih

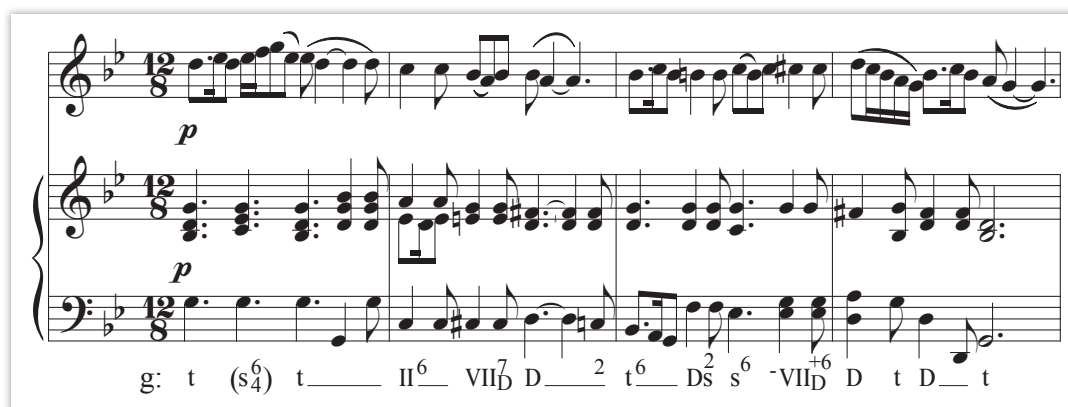
akordâ i njihove harmonske funkcije. Utvrđena je podjela akordâ na glavne i sporedne, kao i posebni nazivi za glavne akorde na I, IV i V stupnju – tonika, subdominanta i dominantna.

Iako se teoretičari baroknog doba prvenstveno bave problemima polifone kompozicione prakse, Ramo (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764) u prvom udžbeniku iz harmonije (*Traite de l'harmonie*) 1722. godine pominje harmonske funkcije (iako će termin „funkcija“ uvesti mnogo kasnije Hugo Riman). Ramo teorijski obrazlaže dursko-molski tonalitet, uvodi pojam *fundamentalni bas* i termine *tonika*, *dominantna* i *subdominantna*, kao i *sikst ažute*.

Harmonski stil baroka predstavlja osnovu predmeta Harmonija koji se izučava u srednjoj muzičkoj školi, uz dodatak složenijih akordskih sklopova i modulacionih pojava iz kasnijih stilova. Tonalna osnova baroknih kompozicija jesu prirodni dur i harmonski mol, ali nije rijetkost ni pojava akordâ prirodnog mola (u sekvencama i frigijskom obrtu). U upotrebi su svi ljestvični kvintakordi sa obrtajima, najrjeđe onaj na III stupnju. Od septakordâ najčešći su D^7 , II^7 i VII^7 , a ostali nalaze primjenu uglavnom u sekvencama. Dakle, pojavljuju se i akordske disonance (septima) pored melodijskih disonanci (vanakordskih tonova) kakve postoje još u renesansnim djelima. Česta i slobodnija upotreba vanakordskih tonova (zadržica, prolaznica, skretnica, anticipacija, zadržica sa naknadnim razrješenjem, teških prolaznica, istovremena pojava disonanci različitih vrsta) u baroku proizilazi iz polifonog vođenja glasova i daje karakterističnu fizionomiju baroknom stilu.

Barokni tonalitet može biti proširen pojavom alteracija koje su proistekle iz karakterističnih intervala modusa. To su: alteracija II stupnja naniže ($II>$ iz frigijskog modusa), alteracija IV stupnja naviše ($IV<$ iz lidijskog modusa) i alteracija VII stupnja naniže ($VII>$ iz miksolidijskog modusa). U vezi sa ovim alteracijama jesu i alterovani akordi koji nalaze primjenu u baroknim djelima: napolitanski sekstakord u molu (N^6), dominantina dominantna i njen zamjenik u duru i molu (DD^7 i VII_D^7), dominantna za subdominantu i njen zamjenik u duru i molu (Ds^7 i VII_s^7). Rijetkost je pojava alterovanog akorda hromatskog tipa (samo dvostruko umanjeni kvintakord na povišenom IV stupnju, ali u prvom obrtaju – kao prekomjerni sekstakord $-VII_D^{+6}$).

 **Primjer 2:** Đ. Tartini (1692–1770), *Đavalji triler*, violinska sonata, I stav (odlomak)



Neki od karakterističnih baroknih harmonskih manira su:

- pojava frigijskog obrta (harmonizovanog gornjeg tetrahorda prirodnog mola naniže), koji vodi do polukadence; često je hromatizovan, tako da se bas kreće po polustepenima naniže od tonike do dominantne;
- dijatonske i modulatorne sekvence, od kojih je najčešća sekundno-silazna prividno dominantnih odnosa (po obrascu I-IV, VII-III, VI-II itd.) pomoću kojih se razvijaju duže teme ili izvode modulacije u bliske tonalitete, npr. u prelaznim odsjecima fuge ili invencije;

- pedal na tonici na početku ili (češće) na završetku oblika, sa sljedećim redoslijedom harmonskih funkcija odnosno akordâ nad pedalom: T-Ds⁷-S-D-T;
- miksoliđijsko istupanje – pojava septakorda dominante za subdominantu i njenog razrješenja (Ds⁷-S) pred kraj baroknog djela (često nad pedalom); ima takav naziv zbog alteracije VII stupnja naniže u okviru Ds⁷, koja je bila karakterističan interval miksoliđijskog modusa.

Za barok je karakteristična i pojava tzv. *šifrovanog basa* (naziva se još generalbas, baso continuo), tehnike kod koje su se ispod najnižeg glasa u dionici instrumenta sa dirkama (i u višeglasnoj instrumentalnoj partituri) upisivale brojčane šifre, označavajući akorde koje treba primijeniti, a dajući izvođaču mogućnost da na takvoj harmonskoj osnovi improvizuje.

Kad su promjene tonaliteta u pitanju, u baroku preovladavaju modulacije u bliske tonalitete – sa jednim predznakom više ili manje (prvo kvintno srodstvo), uglavnom dijatonske i jednostavnije hromatske. Prema tome, tonalni plan baroknih kompozicija kreće se po pravilu u okviru šest tonaliteta, koji odgovaraju šemi prve grupe dijatonske modulacije, i obuhvata: osnovni, dominantni, subdominantni tonalitet i njihove paralele.

Harmonska komponenta, koja je bila prateća pojava istovremenog vođenja više ravnopravnih melodijskih linija u baroknoj polifonoj fakturi, vremenom postaje važan element u oblikovanju muzičkog djela. Formiraju se principi tonalnog plana baroknih djela: prvi dio oblika vodi iz osnovnog u dominantni ili paralelni tonalitet (prvi slučaj je tipičniji za durske, a drugi za molske kompozicije), drugi dio modulira u ostale bliske tonalitete i vraća se u osnovni, a pred kraj je vrlo tipično istupanje u subdominantnu oblast (miksoliđijsko istupanje). Ukoliko je oblik trodjelan, onda se uspostavljanje osnovnog tonaliteta događa u trećem dijelu, i obično veže za pojavu teme u osnovnom tonalitetu.

U okvirima opisanog harmonskog stila kreće se najveći dio instrumentalnih djela iz druge polovine XVII i prve polovine XVIII vijeka. Harmonski jezik je jednostavniji u izrazito polifonim djelima (kao što su npr. fuge) i u stavovima brzog tempa, u kojima su u prvom planu ritmička i melodijska komponenta, a bogatiji u stavovima pretežno homofone fature i laganog tempa, kao i u muzičko-dramskim djelima, u kojima harmoniji pripada određena uloga u tumačenju teksta, predstavljanju likova i situacija. Harmonski neobična mjesta i oštrije disonance u baroku proizlaze iz slobodnije upotrebe vanakordskih tonova, nekad i istovremeno u više glasova, a upotreba hromatike je primjetna u okviru hromatizovanog frigijskog obrta i uvođenja alterovanih tonova.

U klasicizmu, koji obilježava drugu polovinu XVIII vijeka, preovladao je homofoni stil, kao kontrast baroknoj polifoniji, i u okviru njega simetrične cjeline melodije i forme. Harmonska sredstva imaju važnu ulogu u izgradnji muzičkih oblika, jer kadenca, kao harmonski završetak i zaokruženje muzičke cjeline, jasno raščlanjuje muzička djela (rečenice, periode, teme, odsjeke).

Oblik (formalni plan) kompozicija poklapa se kod klasičara sa tonalnim planom: npr. u sonatnom obliku izlaganje teme je učvršćeno u tonalnom pogledu, mostovi i razvojni odsjeci forme su modulatorni, kontrastna tema uvijek nastupa u novom tonalitetu, repriza se vezuje za osnovni tonalitet. Iz toga proističe osnovna karakteristika harmonije klasicizma, a to je da ona predstavlja važan konstruktivni (gradivni) element muzičkog oblika.

Harmonska sredstva klasicizma uglavnom se poklapaju sa sadržajima predmeta Harmonija. Pored prirodnog dura i harmonskog mola, koji su u osnovi svih umjetničkih kompozicija još od baroka, kao i povremene pojave prirodnog i melodijskog mola, u klasicizmu se upotrebljava i harmonski dur, odnosno moldur. Njegova primjena manifestuje se kroz pojavu akordâ kao što su: molska subdominanta (s) u durskom tonalitetu, poluumanjeni septakord na II stupnju (II⁷), umanjeni septakord na VII stupnju (VII⁷) i mali durski nonakord na V stupnju (D⁹).

Dominantni nonakord se po prvi put pojavljuje kao samostalno sazvučje, jer je nona u baroku upotrebljavana samo kao zadržica 9-8.


U poređenju sa poznim barokom (posebno sa nekim Bahovim djelima) harmonski jezik klasicizma može da djeluje uprošćeno, uglavnom zbog homofone fakture. Melodijska linija vodećeg glasa često je figurirana, obogaćena vanakordskim tonovima, a pratnja je u vidu jednostavnih razlaganja akordâ. Novina je primjena hromatskih vanakordskih tonova, zatim uzlaznih zadržica, jer su u baroku, kao i u renesansi, primjenjivane samo silazne. Nisu rijetkost ni reska sazvučja nastala kao posljedica istovremene primjene višestrukih vanakordskih tonova.

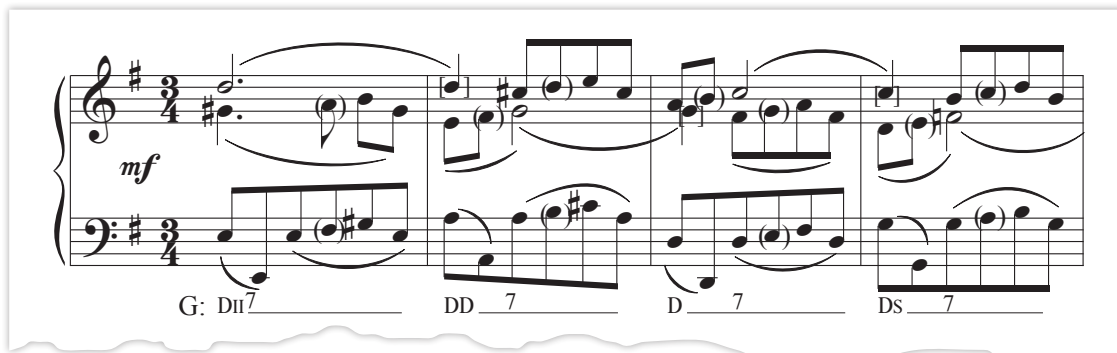
Stabilnim alteracijama $II>$ i $IV<$ i alterovanim akordima iz baroka koji ih sadrže (N^6 , DD i VII_D), u klasicizmu se pridružuje alteracija $II<$ koja je moguća samo u durskim tonalitetima (da bi imala odgovarajuće razrješenje). Od alterovanih akordâ koji je sadrže, izdvajaju se umanjeni septakord na povišenom II stupnju ($II<^7$) i prekomjerna dominanta (+D). U klasicizmu su u upotrebi dva umanjena akorda na stupnjevima na kojima takav sklop nije uobičajen (umanjeni sklop se vezuje za VII stupanj, kao zamjenika D-funkcije), pa se zato nazivaju *umanjeni septakordi nedominantne funkcije*. Jedan od njih jeste već pomenuti $II<^7$ a drugi je $VI<^7$, i oba se razrješavaju na isti način: $II<^7$ u T^6 , a $VI<^7$ u D^6 .

Oblast vantonalnih akordâ znatno se proširuje uvođenjem labilnih i višestrukih alteracija. Dok su barokni kompozitori znali samo za vantonalne dominante i njihove zamjenike za glavne harmonske funkcije (DD , VII_D , Ds , VII_s), u klasicizmu se uvode i primjenjuju vantonalni akordi za sve stabilne ljestvične akorde (D_{II} , VII_{III} , D_{III} , VII_{III} , D_{VI} , VII_{VI}). Kad je VII stupanj u pitanju, s obzirom na to da je njegov akord po sklopu umanjen u duru i harmonskom molu, on ne može da predstavlja razrješenje, pa se ne upotrebljavaju njegovi vantonalni akordi.

Napomena: Harmonski mol ima u svom sastavu nekoliko nestabilnih sazvučja: umanjene akorde na II i VII stupnju, kao i prekomjerni akord na III stupnju. Takvi se ne mogu tretirati kao razrješenje vantonalnih akordâ, pa se umjesto njih mogu koristiti II iz melodijskog mola (molski akord po sklopu) i III i VII iz prirodnog mola (durski po sklopu).

Pomoću vantonalnih akordâ pripremaju se i glatko uvode ljestvični akordi, posebno prilikom vezivanja onih na susjednim stupnjevima ($T-II \rightarrow T-D_{II-II}$, $D-VI \rightarrow D-VII_{VI-VI}$ i slično). Kod vantonalnih dominanti primjenjuju se, pored uobičajenih, još eliptična i varljiva razrješenja. Upotrebom vantonalnih akordâ obrazuju se takozvani sekundarni tonalni centri (akord na svakom ljestvičnom stupnju zvučno se doživljava kao razrješenje, odnosno privremena tonika) i dobija prizvuk promjene tonaliteta a da se ona nije suštinski desila. Ovo je veoma karakteristično za harmonski stil klasicizma.

 **Primjer 3:** J. Hajdn (1732–1809), *Sonata* op. 18 br. 5, II stav (odlomak)



The image shows a musical score for piano in D major. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a sequence of chords: S (soprano), e (alto), II (tenor), s (bass), II, D⁶, 2, t⁶, -VII D⁺⁶, D, 7, t. The dynamic marking 'p' (piano) is present. The score is enclosed in a decorative frame.

Uobičajena pojava postaju i alterovani akordi hromatskog tipa, ali samo oni sa alteracijom IV stupnja navise u molduru i molu. Dvostruko umanjeni akord na povišenom IV stupnju uglavnom se koristi u prvom obrtaju kao $-VII D^{+6}$ i kao $-VII D^{+6}_5$, a tvrdo umanjeni septakord na II stupnju u drugom obrtaju kao $-DD^{+6}_3$. Prilikom razrješenja $-VII D^{+6}_5$ u D javljaju se karakteristične *Mocartove kvinte*.


Kad je u pitanju tonalni plan, neki principi iz baroka zadržani su u klasicizmu: npr. u prvom dijelu baroknog dvodijelnog oblika dešava se modulacija iz osnovnog durskog tonaliteta u dominantni, a iz molskog u paralelni, što je u klasicizmu uobičajeno za ekspoziciju sonatnog oblika; drugi dio baroknog oblika sadrži modulacije u bliske tonalitete prije povratka u osnovni tonalitet, a u sonatnom obliku razvojni dio je modulatoran, a repriza predstavlja povratak u osnovni tonalitet. U razvojnim djelovima oblika može se povremeno primijetiti sistem modulacija po kvintnom ili kvartnom krugu (raspored tonaliteta po nizovima uzlaznih ili silaznih kvinti). Modulacioni plan kod klasičara ponekad obuhvata i udaljenije tonalitete, a ne samo najbliže, kako je to u većini barokne literature. Primjenu nalaze svi načini promjene tonaliteta, među kojima i modulacije: dijatonska, hromatska i enharmonska.

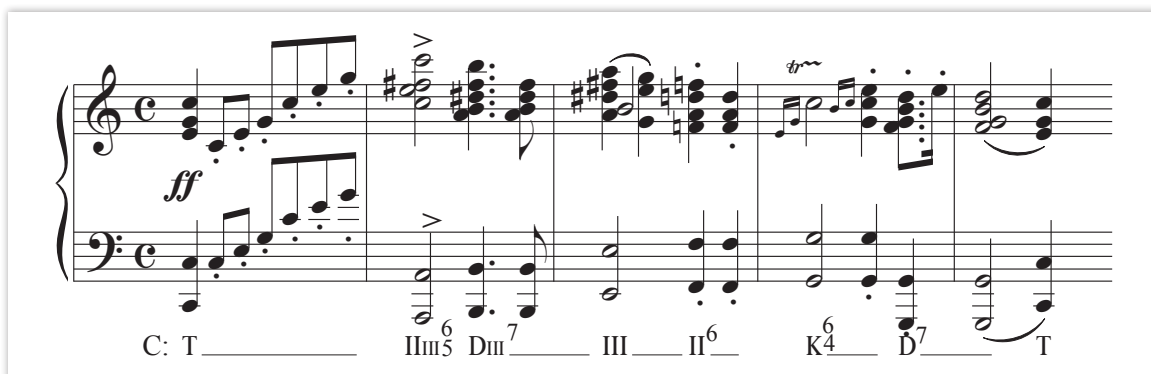
Muzički romantizam u XIX vijeku donosi dalji razvoj i proširivanje tonaliteta, složenije harmonske postupke, a nisu rijetkost ni modulacije u daleke tonalitete. Romantičari posvećuju pažnju harmonskim „detaljima“, odnosno određenom akordu ili harmonskoj vezi koju ističu u prvi plan. Koriste harmonska sredstva i radi zamagljivanja preglednih kontura muzičkih oblika.

Muziku romantizma karakteriše razvijena melodijska figuracija, obilje vanakordskih tonova (naročito primjena hromatskih zadržica), prepleti vanakordskih tonova sa akordskim, što doprinosi da ponekad jednostavan harmonski tok postane složeniji i manje jasan nego što bi bio u svojoj osnovi. Na taj način vanakordski tonovi prikrivaju harmonsku osnovu i stvaraju utisak drugačijih harmonskih sklopova. Slabi funkcionalna jasnoća, tonika biva „zamagljena“ i potisnuta na metrički podređena mjesta u taktu, a i kadenca na razne načine oslabljena. Pojedine romantičarske kompozicije imaju nejasno jedno od dva harmonski najznačajnija mjesta – početak i završetak, jer ne počinju tonikom ili tonika nije završni akord kompozicije. Harmonika, pa čak i tonalna nestabilnost nekad je postignuta nizanjem akordâ kao što su mali durski ili umanjeni septakordi. Razrješavanje disonanci u nove disonance potkopava tonalitet, pa se s pravom može govoriti o „krizi romantičarskog tonaliteta“.

Alterovani akordi, naročito oni koji daju harmoniji poseban kolorit, često su u upotrebi. Posebno su alterovani akordi hromatskog tipa zanimljivi zbog svoje specifične zvučnosti i intenzivne težnje ka razrješenju. Dok se klasicizam uglavnom ograničavao na dvostruko i tvrdo umanjeni akord u obrtaju koji od karakteristične umanjene terce daje prekomjernu sekstu ($-DD^{+6}_3$ i $-VII D^{+6}_5$), u romantizmu se ti akordi koriste u svim oblicima i različitim funkcijama, a pojavljuju se i novi sklopovi akordâ sa umanjenom tercom.

Pored vantonalnih dominanti (čija eliptična rješenja postaju redovna pojava) i njihovih zamjenika, u upotrebi su vantonalne subdominante i njihovi zamjenici. Nekad romantičari sprovode čitav kadencirajući proces/obrt za akord na sporednom ljestvičnom stupnju koji je kao privremena tonika.

 **Primjer 4:** F. Mendelson (1809–1847), *San ljetnje noći*, Svadbeni marš (odlomak)



C: T IIIm⁵ DIII⁷ III II⁶ K⁴ D⁷ T

Harmonski stil romantizma generalno karakteriše isticanje plagalnosti i tercnog srodstva. Plagalnost se prepoznaje u češćoj pojavi plagalne kadence i plagalnog odnosa između vantonalnih subdominanti i njihovog razrješenja. Tercno srodstvo ogleda se u vezivanju terčno srodnih akordâ, bilo u okviru tonaliteta ili u modulacione svrhe – za hromatsku modulaciju preko terčne srodnosti. Pojavljuje se čitava nova oblast koja obuhvata sve durske i molske akorde terčno srodne sa tonikom, subdominantom i dominantom, a nazivaju se medijantama.

Romantičari eksperimentišu sa tonalitetom i primjenjuju neke harmonijske postupke kojih nije bilo ranije. Proširuju akordski fond u okviru dura i mola, tražeći mogućnosti da se akordi iz jednog tonskog roda mogu koristiti i objasniti u drugom, i obratno, što dovodi do uzajamnog prožimanja dura i mola. I ranije su mnogi akordi bili zajednički za oba tonska roda ukoliko se uzmu u obzir sve vrste dura i mola (npr. durska D, molska s, umanjeni VII, N⁶, DD, DS). Predstavnicima nacionalnih škola druge polovine XIX vijeka donekle se okreću modalnoj harmoniji koristeći akorde i harmonijske veze karakteristične za određene moduse.

Neki od omiljenih harmonijskih postupaka kod romantičara su:

- harmonsko variranje iste tematske ideje pri njenim narednim pojavama;
- svođenje melodijske komponente na minimalni pokret da bi se u prvi plan istakao bogat i raznovrstan harmonijski tok;
- isticanje određenog akorda (dugim trajanjem, dinamikom, pojavom na mjestu kulminacije djela) ili specifične harmonijske veze;
- postizanje dramskog efekta, dočaravanje fantastike, specifičnih psiholoških stanja ili dramske radnje (u djelima programske muzike) harmonijskim sredstvima, upotrebom akordâ koji su disonantni i imaju jaku težnju ka razrješenju, odlaganjem razrješenja, nizanjem disonantnih sazvučja.

U romantizmu se primjenjuju svi vidovi promjene tonaliteta: modulacija, mutacija, tonalni skok i istupanje. Od modulacija dominiraju dijatonska i hromatska, ali ni enharmonska ne predstavlja rijetku pojavu, pogovoto kad se radi o udaljenim tonalitetima. Ponekad intenzivno modulatorno kretanje, ako je praćeno izbjegavanjem kadencirajućih obrta, dovodi do toga da osjećanje tonalne orijentacije bude poljuljano. A i tamo gdje bi se očekivala tonika, redovno je izbjegnuta varljivim ili eliptičnim razrješenjima.

Romantičarsko proširenje tonaliteta – koje izaziva potpuno razvijen sistem alterovanih, vantonalnih akordâ i poznoromantičarske medijantike – dovodi do mogućnosti da se na svakom

tonu hromatske ljestvice može postaviti durski ili molski akord i objasniti u okviru tonaliteta. To je „kritična tačka“ preko koje dalji razvoj tonaliteta vodi razgrađivanju tonalnog sistema i tonike kao tonalnog centra.

Kad je razvitak nauke o harmoniji u XIX vijeku u pitanju, njemački teoretičar Gotfrid Veber (Jacob Gottfried Weber, 1779–1839) uveo je obilježavanje stupnjeva u ljestvici rimskim brojevima, a obilježavanje durskih i molskih akordâ velikim odnosno malim slovima. Belgijski muzikolog Fetis (François-Joseph Fétis, 1784–1871) prvi je upotrijebio termin *tonalitet* i definisao modulaciju kao promjenu tonalnog centra. Zasluga njemačkog muzikologa i kompozitora Rimana (Hugo Riemann, 1849–1919) odnosi se na razradu teorije harmonske funkcionalnosti (od njega potiče termin *funkcija* i obilježavanje funkcija slovima T, S, D, DD itd).

Slika stilskih pravaca i njihovog razvoja u XX vijeku složenija je nego u bilo kojoj ranijoj historijskoj epohi, pa se ne može govoriti o jedinstvenoj harmonskoj koncepciji **u savremenoj muzici**. Tendencije poznog romantizma i impresionizma sa kraja XIX vijeka nastavljaju se i tokom XX vijeka, a djelatnost nacionalnih škola evoluirala u smislu prihvatanja novijih izražajnih sredstava. Oko 1910. godine pojavljuju se nove tendencije, koje će bitno odrediti dalji razvoj muzičkog mišljenja i označiti rađanje nove ili moderne muzike. Istovremeno se odvijaju različiti evolucionarni procesi, od kojih neke karakteriše nadovezivanje na dotadašnje razvojne linije, smjelo prevazilaženje ranijih načina muzičkog izražavanja, a neke vraćanje unazad – ka prošlim epohama. Nastaju, kao najvažniji među ostalim stilovima, ekspresionizam i neoklasicizam.

Sa aspekta tonalne osnove, XX vijek pored tonalne centralizacije dur-mol sistema donosi i primjenu pentatonike, starih modusa, nastajanje novih modusa različitih struktura, upotrebu hromatske ljestvice, pojavu bitonalnosti i politonalnosti – istovremenog zvučanja više tonaliteta. Kriza romantičarskog tonaliteta i krajnje slabljenje tonalnog centra dovode i do pojave atonalnosti – harmonskog jezika u kojem ne postoji tonalna centralizovanost, funkcionalna hijerarhija među tonovima, kao ni funkcionalni odnosi među akordima. Akordi su slobodno konstruisani, najčešće veoma disonantni. Radi uvođenja sistematičnosti u atonalni harmonski stil, austrijski kompozitor Šenberg (Arnold Schönberg, 1874–1951) poslije 1920. godine izgrađuje dodekafoni sistem – novi vid tonske organizacije baziran na dodekafonskim serijama od dvanaest tonova hromatske skale.

Kad su sazvučja u pitanju, u XX vijeku tercni princip konstrukcije akordâ još uvijek je zastupljen, uz dalje naslojavanje, pa se akordi terčne građe javljaju kao petozvuci, šestozvuci, sedmozvuci. Stabilnost akordâ terčne građe još ranije je narušeno upotrebom nerazriješenih dodatnih tonova, odnosno dopunjavanjem dotadašnjih akordskih struktura pojedinim disonancama. Pored terčnih sazvučja, nastaju i ona građena od kvarti, kvinti, sekundi, zatim i sazvučja slobodnog sklopa, kao i bikordi i polikordi – sazvučja koja predstavljaju istovremeno zvučanje dva ili više akordâ. Jedino u čemu se različite tendencije muzike XX vijeka podudaraju jeste česta i slobodna upotreba disonanci.

Nabrojane različite tonalne osnove, nove mogućnosti izgradnje sazvučja i njihovog povezivanja, uslovile su pojavu različitih razvojnih puteva kao osnove na kojoj se razvila još veća raznolikost stilova u umjetničkoj muzici XX i XXI vijeka.


UPUTSTVO ZA IZRADU HARMONSKIH ZADATAKA I ANALIZA

Većina zadataka u udžbeniku osmišljena je na tri načina:

- kao zadata kraća melodija u jednom glasu kojoj se dodaju, uz poštovanje brojnih pravila, melodije u još tri glasa, gradeći zajedno strogi harmonski četvoroglasni stav; melodija može biti u najvišem glasu (zvaćemo ga sopran, prema najvišem pjevačkom glasu), nalik na melodije kakve svaki učenik može da odsvira na svom instrumentu, ili u najnižem glasu (bas) s dopisanim šiframa ispod tonova, nalik na generalbas – nekadašnji način zapisivanja dionice za instrument s dirkama;
- kao zadati kraći dvoglasni primjer (dati su sopran i bas), u koji treba upisati harmonske funkcije i oblike akordâ, prema tonu u basu, a zatim dopuniti harmonizaciju u unutrašnjim glasovima, odnosno dopisati alt i tenor;
- kao kraći odlomak iz poznatih kompozicija, koji treba analizirati i u njega, ispod nota, upisati harmonske funkcije.

Primjer za generalbas:

J. S. Bah, *Svita br. 2 za orkestar* (početak)



8 3 #7 4 2 8 3 #7 6 2 #6 6 6 7 6 4

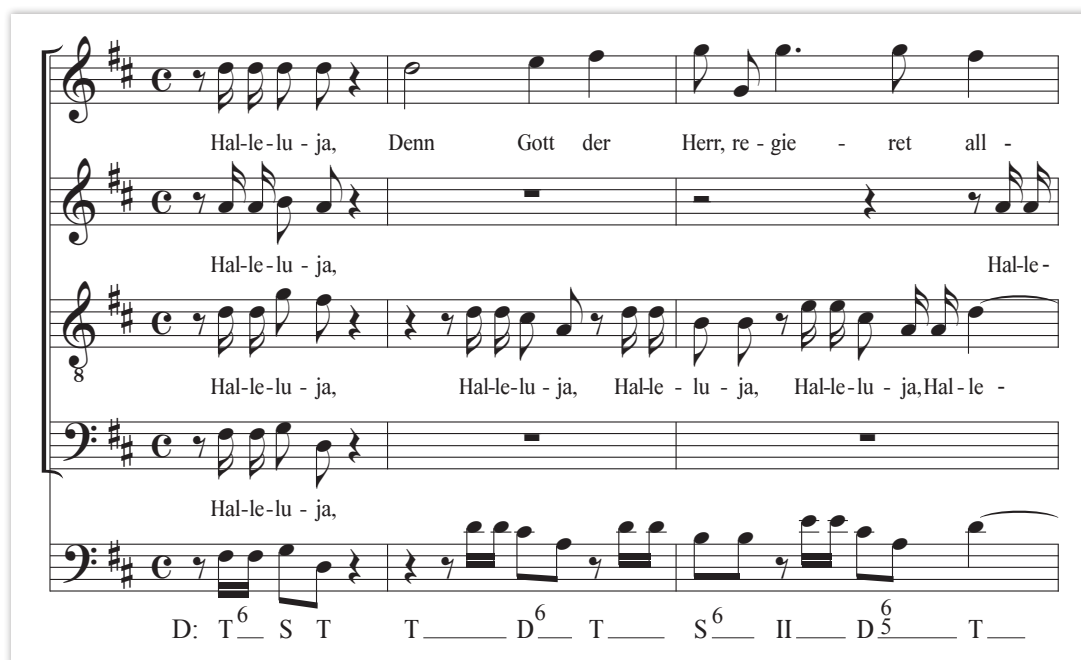
U harmoniji je način obilježavanja akordâ naslijeđen iz sistema **generalbasa** (naziva se još basu kontinuo ili obilježeni bas), koji se primjenjivao u sviračkoj praksi u XVII i prvoj polovini XVIII vijeka. Pomoću ovog sistema zapisivale su se čitave kompozicije tako što su ispod tonova basa ispisivani brojevi koji su označavali ostale tonove akorda koje treba odsvirati, odnosno njegov oblik ili obrtaj. S vremenom je kvintakord, kao osnovni oblik akorda, počeo da se obilježava

samo tonom u basu, bez brojeva. Hromatske izmjene, odnosno povišenja ili sniženja akordskih tonova, označavane su predznakom stavljenim ispred odgovarajućeg broja.

Prilikom izrade harmonskog zadatka ili harmonske analize nekog notnog primjera prvo se odredi i ispod notnog teksta upiše početni tonalitet. Označava se velikim početnim slovom ako je durski, a malim ako je molski tonalitet, s dvije tačke iza slova. Slijedi upisivanje harmonskih funkcija ili stupnjeva onim redom kojim se akordi pojavljuju u zadatku ili analizi. Stupanj kojem pojedini akord pripada upisuje se ispod akorda u trenutku njegovog nastupa. Ako akord duže traje, desno od oznake stupnja stavlja se duga crta tokom čitavog trajanja tog akorda. Funkcije i oblike akordâ treba obilježiti na sljedeći način: slovne oznake se koriste za glavne stupnjeve, rimski brojevi za sporedne, a brojčane šifre za oblike akordâ. Za glavne stupnjeve (I, IV i V) koriste se slova **T** (tonika), **S** (subdominanta) i **D** (dominanta) ako je taj akord po sklopu durski (kao što su u durskim tonalitetima) ili **t**, **s** i **d** ako su molski. Akordi na sporednim stupnjevima zadržavaju svoje rimske oznake (II, III, VI, VII).

Primjer harmonske analize:

G. F. Hendl, oratorijum *Mesija*, Halleluja (dio)



D: T⁶ S T T D⁶ T S⁶ II D⁶ T

Različiti oblici i obrtaji u kojima akord može da se pojavi označavaju se brojevima, koji se dopisuju sa desne strane oznake akorda. Za kvintakord se ne dopisuju, jer je to osnovni oblik akorda, osim ako ne treba da se ukaže na dodavanje predznaka na terci ili kvinti ($\frac{5}{3}$). Kad su u pitanju obrtaji kvintakorda, sekstakord se označava sa $\frac{6}{3}$ ili $\frac{6}{3}$, a kvartsekstakord sa $\frac{6}{4}$. Oznaka septakorda je $\frac{7}{3}$ ili $\frac{7}{3}$, njegovog prvog obrtaja $\frac{6}{5}$, drugog $\frac{4}{3}$ i trećeg $\frac{2}{3}$.

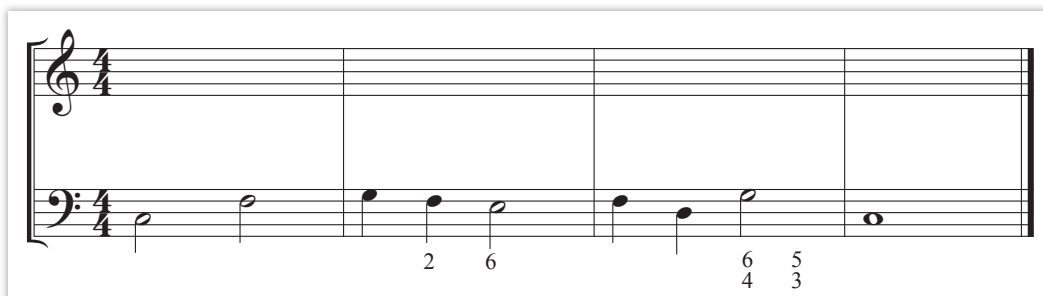
Vanakordski tonovi se takođe mogu označiti brojevima, ali je jednostavnije izdvojiti ih u notnom tekstu odgovarajućim zagradama: [] za zadržicu, a () za prolaznicu, skretnicu i anticipaciju (prethodnicu).

Ako se u muzičkom toku zapaze predznaci i akordi koji ne mogu logično da se objasne u dotadašnjem tonalitetu, oni ukazuju na to da se radi o promjeni tonaliteta. Iščita se pažljivo nekoliko akordâ i pravilno poređaju novi predznaci kako bi se utvrdilo o kom se tonalitetu radi. Novi tonalitet ili tonaliteti, i akordi u okviru njih, označavaju se po istim pravilima kao za početni tonalitet.

Na početku zadatka najbolje je izabrati uski slog, u kom su sopran, alt i tenor postavljeni blizu jedan drugom. Ukoliko je zadat sopran, ton u basu na početku treba postaviti negdje oko sredine njegovog opsega. Prilikom vezivanja akordâ primjenjuje se kretanje glasova takvo da svaki treba da ima svoju melodijsku liniju, bez velikih skokova i bez predugog zadržavanja na jednom tonu. Na osnovu harmonskih funkcija otkrivamo srodnost akordâ i način vezivanja koji treba da se primijeni. Pored pravila o srodnostima i vezama, treba poštovati prirodnu težnju određenih kritičnih tonova za logičnim razrješenjem i ostvariti povezivanje glasova bez zabranjenih kretanja (paralela).

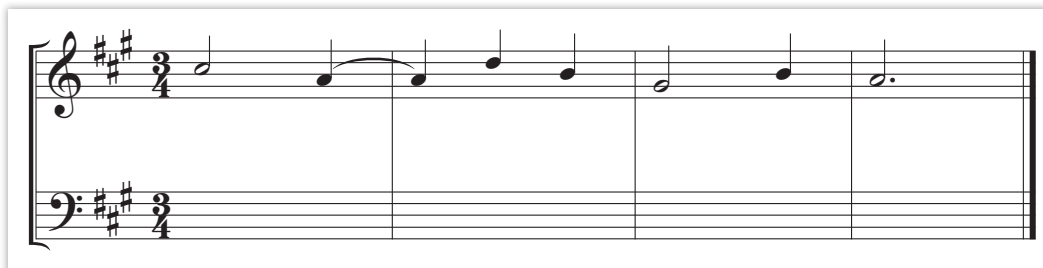
Kod zadate melodije u basu, svaki akord se iščitava od tona napisanog u tom glasu naviše. Ukoliko je harmonski stav osmišljen samo s upotrebom kvintakordâ, ispod tonova ne moraju biti upisani brojevi. Jedino se u molском tonalitetu dopisuje u šifri predznak za vođicu. Čim se uvedu obrtaji kvintakordâ i septakordi sa svojim obrtajima, u zadatku će biti upisane šifre u vidu brojeva ispod svakog tona na kom trebaju da se izgrade. Na osnovu šifri se ispod tonova u basu upisuju harmonske funkcije, a zatim se na osnovu harmonskih funkcija i pravila o vezivanju akordâ dopisuju ostali glasovi četvoroglasnog harmonskog stava.

Primjer zadate melodije u basu:



Da bismo ovladali umijećem harmonizovanja melodije zadate u sopranu, treba da smo svjesni da postoji više mogućnosti i više logičnih varijanti povezivanja akordâ. Svaki ton melodije može se shvatiti kao osnovni ton, terca ili kvinta kvintakorda, a od „okruženja“ u kom se taj akord na tom mjestu nalazi, zavisi i koju ćemo od mogućih njegovih funkcija odabrati. Na početku i kraju zadatka nalazi se tonika u osnovnom obliku.

Primjer zadate melodije u sopranu:



Ako je melodija s predtaktom, na početku se može pojaviti dominanta umjesto tonike. Široki ili uski slog se biraju u odnosu na kretanje melodije – ako se kreće silazno u okviru prve oktave, onda je logičan uski slog, a ako melodija soprana počinje u drugoj oktavi ili se kreće uzlazno, onda je bolje odabrati široki slog. Akordi treba da se ređaju prema logici harmonskog kretanja od stabilnosti prema nestabilnim akordima i sa njihovim razrješenjem ponovo u stabilnost (T-S-D-T). Kada se u melodiji pojave veći skokovi u okviru istog takta, obično se harmonizuju

kao jedan isti akord, jer bi skok mogao dovesti do problema u vezivanju akordâ dviju različitih funkcija. Inače je opšte harmonsko pravilo da u glasovima treba da preovladava postupni pokret. Ukoliko u melodiji postoji uzastopno ponavljanje tonova, oni se obično harmonizuju različitim akordima. U odnosu na zadati sopran i osmišljavanje logičnog slijeda akordâ, upisuju se harmonske funkcije i postavljaju se tonovi u basu. Zatim se dodaju unutrašnji glasovi, uz poštovanje pravila o kretanju glasova i harmonskim vezama, i na kraju provjerava da li je sve urađeno tačno.

Prilikom dopunjavanja dvoglasnih primjera u kojima su zadati bas i sopran, prvo treba prema datim tonovima osmisliti harmonske funkcije u logičnom redoslijedu. Na osnovu tona u basu i odabrane funkcije, treba odrediti oblik odnosno obrtaj akorda i upisati adekvatan broj ili brojeve ispod basovog tona. Zatim se, na osnovu harmonskih funkcija i zadatah glasova, primjer dopunjava upisivanjem tonova u unutrašnje glasove (alt i tenor), uz vođenje računa o njihovom kretanju i vezama karakterističnim za prethodno upisane harmonske funkcije.

POPIS I TUMAČENJE HARMONSKIH OZNAKA

1. OBLICI TROZVUKA

$\frac{5}{3}$	–	kvintakord (osnovni oblik)
$\frac{6}{3}, 6$	–	sektakord (prvi obrtaj)
$\frac{6}{4}$	–	kvartsektakord (drugi obrtaj)

2. OBLICI ČETVOROZVUKA

$\frac{7}{3}, \frac{7}{5}, 7$	–	septakord (osnovni oblik)
$\frac{6}{3}, \frac{6}{5}$	–	kvintsektakord (prvi obrtaj)
$\frac{6}{3}, \frac{4}{3}$	–	terckvartakord (drugi obrtaj)
$\frac{6}{2}, \frac{4}{2}, 2$	–	sekundakord (treći obrtaj)

3. OBLICI PETOZVUKA

$\frac{9}{3}, \frac{9}{7}, 9$	–	nonakord (osnovni oblik)
$\frac{14}{5}, 6$	–	kvartdecimakord (prvi obrtaj)
$\frac{12}{3}, 4$	–	duodecimakord (drugi obrtaj)
$\frac{10}{2}$	–	decimakord (treći obrtaj)

4. OBLICI AKORDÂ HROMATSKOG TIPA

+6	–	prekomjerni sektakord (prvi obrtaj dvostruko umanjenog kvintakorda)
$\frac{+6}{5}$	–	prekomjerni kvintsektakord (prvi obrtaj dvostruko umanjenog septakorda)
$\frac{+6}{3}, 4$	–	prekomjerni terckvartakord (drugi obrtaj tvrdo umanjenog septakorda)

5. FUNKCIJE LJESTVIČNIH AKORDÂ

T	–	durska tonika
t	–	molska tonika
S	–	durska subdominanta
s	–	molska subdominanta
$\frac{6}{\text{S}}$	–	subdominanta sa dodatom sekstom (sikst ažute)
D	–	durska dominanta
d	–	molska dominanta
K_4^6, k_4^6	–	kadencirajući kvartsektakord (u duru, odnosno u molu)

- II – akord na II stupnju
- III – akord na III stupnju
- VI – akord na VI stupnju
- VII – akord na VII stupnju

6. ALTEROVANI AKORDI DIJATONSKOG TIPA

- N⁶ – napolitanski sekstakord
- F – frigijski kvintakord (osnovni oblik napolitanskog sekstakorda)
- l⁶ – lidijski sekstakord (prvi obrtaj molskog kvintakorda na VII stupnju)
- +D – prekomjerna dominanta
- +DD – prekomjerna dominantina dominanta
- +s – prekomjerna subdominanta
- II_<⁷ – umanjeni septakord (nedominantne funkcije) na povišenom II stupnju
- VI_<⁷ – umanjeni septakord (nedominantne funkcije) na povišenom VI stupnju

7. ALTEROVANI AKORDI HROMATSKOG TIPA

- D – tvrdo umanjeni akord na V stupnju
- DD – tvrdo umanjeni akord na II stupnju (sa povišenim IV)
- VII – dvostruko umanjeni akord na VII stupnju
- VII_D – dvostruko umanjeni akord na povišenom IV stupnju
- II_< – dvostruko umanjeni akord na povišenom II stupnju

8. VANTONALNI AKORDI

- DD – dominantina dominanta
- D_s D_s – dominanta za subdominantu (dursku i molsku)
- D_{II} – dominanta za II stupanj
- D_{III} – dominanta za III stupanj
- D_{VI} – dominanta za VI stupanj
- D_N, D_F – dominanta za napolitanski i za frigijski akord
- VII_D – vantonalni VII za dominantu (zamjenik dominantine dominante)
- VII_s, VII_s – VII za subdominantu (dursku i molsku)
- VII_{II} – VII za II stupanj
- VII_{III} – VII za III stupanj
- VII_{VI} – VII za VI stupanj

- SS, ss, Ss – subdominantina subdominanta (durska za dursku subdominantu, molska za molsku subdominatu, durska za molsku subdominantu)
- II_s, II_s – zamjenik vantonalne subdominante (za dursku i molsku subdominantu)
- II_{ii} – zamjenik vantonalne subdominante ili II za II stupanj

9. VANAKORDSKI TONOVI

- () – zagrada kojom se u notnom tekstu izdvaja vanakordski ton na lakom taktovom dijelu (prolaznica, skretnica, anticipacija); ukoliko se zagrada nalazi u šifri, označava akord koji je „slučajan“, kao npr: prolazni, skretnični sekstakord ili kvartsekstakord.
- [] – zagrada koja u notnom tekstu izdvaja vanakordski ton na jakom taktovom dijelu (zadržicu)
- * – znak u zadatom sopranu za vanakordski ton na lakom taktovom dijelu (prolaznicu, skretnicu)

10. PROMJENE TONALITETA



G: – tonalni skok (npr. u G-dur)



– dijatonska modulacija



C: D – hromatska modulacija (npr. u C-dur)



– enharmonska modulacija

REGISTAR HARMONSKIH POJMOVA

A

- **akapela** (it. a cappella) pjevanje bez instrumentalne pratnje.
- **akord** (engl. chord) istovremeno zvučanje najmanje tri tona, najčešće tercne građe.
- **akord sa dodatom sekstom** (engl. added sixth chord) v. sikst ažute.
- **akordi dijatonskog tipa** (engl. diatonic-type chords) akordi građeni od velikih i malih terci (durski, molski, umanjeni i prekomjerni).
- **akordski tonovi** (engl. chord tones) tonovi koji pripadaju određenom akordu.
- **alteracije** (engl. alterations) hromatske promjene, odnosno povišenje ili sniženje tonova dijatonskih ljestvica.
- **alterovani akordi** (engl. altered chords) akordi koji sadrže jedan ili više alterovanih tonova.
- **alterovani akordi dijatonskog tipa** (engl. altered diatonic-type chords) akordi koji se u okviru jednog tonaliteta pojavljuju kao alterovani, a u okviru drugog mogu da se objasne kao nealterovani, tj. dijatonski.
- **alterovani akordi hromatskog tipa** (engl. altered chords with diminished third) akordi koji su mogući jedino kao rezultat alteracije, i sadrže interval umanjene terce.
- **ambitus** (engl. voice range, ambitus) opseg glasa.
- **anticipacija** (engl. anticipation) vanakordski ton na lakom taktovom dijelu, najavljuje notu koja će se pojaviti u sljedećem akordu u istom glasu.
- **antiparalelne kvinte/oktave** (engl. antiparallel fifths/octaves) nastaju suprotnim pokretom iz kvinte u duodecimu, odnosno iz prime u oktavu.
- **arza** (engl. arsis, weak/unaccented beat) laki/nenaglašeni taktov dio.
- **atonalnost** (engl. atonality) odsustvo tonaliteta, odnosno bilo kakvih harmonskih funkcija i odnosa među akordima tog tonaliteta.
- **autentična kadenca** (engl. authentic cadence/close) slijed harmonskih funkcija dominantna-tonika (D-T).

B

- **baso kontinuo** (engl. continuo, figured bass) v. generalbas.
- **basov ton** (engl. fundamental tone) ton koji se nalazi u najnižem glasu strogog horskog stava (basu).
- **bifunkcionalni akord** (engl. bifunctional chord) akord koji zastupa dvije harmonske funkcije.
- **bliski tonaliteti** (engl. relate keys) srodni tonaliteti, odnosno paralelni, i oni koji se razlikuju za jedan predznak.

C

- **cezura** (engl. caesura) prekid u muzičkom toku.
- **ciljni tonalitet** (engl. closing key) dostignuti tonalitet u procesu modulacije.
- **cjelostepena ljestvica** (engl. whole-tone scale) ljestvica koja se sastoji od cijelih stepena.

Č

- **čtvoroglas** (engl. four-part writing, four-voice writing) harmonski stav od četiri susjedna glasa, najčešće pisan za mješoviti hor.
- **čtvorozvuk** (engl. seventh-chord) akord koji se sastoji od četiri tona, najčešće terčne grade.

D

- **decimakord** (engl. tenth-chord, the third inversion of ninth-chord) treći obrtaj nonakorda ($\frac{10}{2}$).
- **dijatomska modulacija** (engl. diatonic modulation) promjena tonaliteta pomoću preznatčenja dijatonskih (ljestvičnih) akordâ.
- **dijatomska terčna srodnost** (engl. relationship between keys/chords a third apart) odnos između tonaliteta/akordâ čiji su osnovni tonovi udaljeni za malu ili veliku tercu naviše ili naniže.
- **dionica** (engl. part, voice-part) zapis melodijske linije nekog glasa.
- **disonanca** (engl. dissonance) zvučni nesklad koji teži da se razriješi.
- **disonantno sazvučje** (engl. dissonant chord) sazvučje koje čini dva ili više tonova koji nijesu u skladu, izazivaju nemir i traže razrješenje.
- **dominanta** (engl. dominant) harmonska funkcija akorda na petom stupnju u dijatonskoj durskoj i molskoj ljestvici.
- **dominantina dominanta** (engl. secondary dominant) alterovani akord koji stoji u dominantnom odnosu prema dominantni (kao D prema T).
- **dominantni septakord** (engl. dominant seventh-chord) četvorozvuk na petom stupnju durske i (harmonske) molske ljestvice.
- **dominantni tritonus** (engl. dominant triton) prekomjerna kvarta ili niz od tri cijela stepena između IV i VII stupnja (kod D⁷ ovaj odnos je između terce i septime, a kod VII⁷ između osnovnog tona i kvinte akorda).
- **dorski modus** (engl. Dorian mode) starocrkvena ljestvica od tona d.
- **duodecimakord** (engl. twelfth-chord, the second inversion of ninth-chord) drugi obrtaj nonakorda ($\frac{12}{3}$).
- **dur, durska ljestvica** (engl. major scale) dijatonski niz od osam tonova, sa polustepenima između III i IV, VII i VIII tona (stupnja).
- **durski kvintakord** (engl. major triad) trozvuk koji se sastoji od velike terce i čiste kvinte.
- **durski tonalitet** (engl. major tonality/key) sistem odnosa među akordima durske ljestvice koji gravitiraju zajedničkom zvučnom centru (toničnom akordu).
- **dvostruko umanjeni kvintakord** (engl. chord of diminished third and diminished fifth) alterovani akord hromatskog tipa; sastoji se od umanjene terce i umanjene kvinte.
- **dvostruko umanjeni septakord** (engl. doubly diminished seventh-chord) alterovani akord hromatskog tipa; sastoji se od umanjene terce, umanjene kvinte i umanjene septime.

E

- **elipsa** (engl. unexpected resolution of a chord, deceptive resolution) harmonska veza u kojoj poslije nestabilnog akorda ne dolazi očekivano razrješenje, već je umjesto njega novi nestabilni akord (disonantan, alterovan).
- **eliptično razrješenje vantomalne dominante** (engl. unexpected resolution of secondary dominant) razrješenje vantomalne dominante, umjesto u privremenu toniku – u novu vantomalnu dominantu.

- **enharmonija** (engl. use of enharmonic tones) pojava u kojoj se tonovi koji isto zvuče različito notiraju.
- **enharmonska modulacija** (engl. enharmonic modulation) modulacija pomoću akorda kod kojeg je izvršeno enharmonsko preznačenje.
- **enharmonska zamjena** (engl. enharmonic change) enharmonska promjena svih tonova u akordu radi lakšeg čitanja i njegovog razumijevanja.
- **enharmonsko preznačenje** (engl. enharmonic re-interpretation) enharmonska promjena jednog, dva ili više tonova u akordu (nikako svih).
- **eolski modus** (engl. Aeolian mode) starocrkvena ljestvica od tona a.

F

- **faktura** (engl. facture, texture) odnos među glasovima, način izrade/koncipiranja nekog muzičkog djela.
- **figurativni tonovi** v. vanakordski tonovi.
- **frigijska kadenca** (engl. Phrygian cadence) kadenca frigijskog modusa VII-I ili VII⁶-I.
- **frigijska sekunda** (engl. Phrygian second) karakterističan interval frigijskog modusa (mala sekunda).
- **frigijski akord** (engl. Phrygian chord, major triad on flat supertonic) durski akord na sniženom II stupnju u molduru i molu (obilježava se F).
- **frigijski modus** (engl. Phrygian mode) starocrkvena ljestvica od tona e.
- **frigijski obrt** (engl. Phrygian turn) gornji tetrahord prirodno mola u silaznom kretanju.
- **funkcija akorda** (engl. harmonic function) uloga akorda u tonalitetu; razlikuju se tri glavne funkcije: tonična, subdominantna i dominantna.

G

- **generalbas** (engl. figured bass, thorough-bass, continuo) način obilježavanja akordâ u pratnji koji se primjenjivao u sviračkoj praksi baroka; tehnika kojom se zapisivala samo najniža dionica višeglasja (melodija basa) uz dodavanje brojeva, koji su označavali koje akorde treba svirati; naziva se još šifrovani bas, obilježeni bas i baso continuo.
- **glavni kvintakordi** (engl. fundamental/principal triads) trozvuci na I, IV i V stupnju, predstavnici tri glavne funkcije.
- **glavni septakordi** (engl. fundamental seventh-chords) četvorozzvuci na II, V i VII stupnju.
- **glavni stupnjevi** (engl. fundamental degrees) I, IV i V stupanj u duru i molu.

H

- **harmonija** (engl. harmony) teorijska muzička disciplina koja proučava strukturu akordâ, njihove međusobne odnose i povezivanja u okviru tonaliteta.
- **harmonizacija basa** (engl. harmonization of bass) osmišljavanje ostalih glasova strogog horskog četvoroglasa na zadatu melodiju u basu.
- **harmonizacija soprana** (engl. harmonization/chording of melody) osmišljavanje i ispisivanje harmonske pratnje na zadatu melodiju u sopranu.
- **harmonska analiza** (engl. harmonic analysis) proučavanje tonaliteta, akordâ i akordskih veza u nekom muzičkom djelu.
- **harmonska sekvenca** (engl. harmonic sequence) ponavljanje svih glasova i harmonske osnove početnog motiva (modela sekvence) za sekundu ili tercu naviše ili naniže.
- **harmonske veze, stroga/slobodna** (engl. linking of chords, strict/free connection) načini povezivanja akordâ u strogom harmonskom stavu.

- **harmonski dur** v. moldur.
- **harmonski mol** (engl. harmonic/instrumental minor) mol sa povišenim VII stupnjem.
- **harmonski plan** (engl. harmonic scheme) slijed harmonskih funkcija u okviru neke muzičke cjeline.
- **harmonski ritam** (engl. harmonic rhythm) učestalost smjenjivanja harmonskih funkcija u nekom muzičkom djelu.
- **homofoni stil, homofonija** (engl. homophony) višeglasni stav u kome jedan glas ima vodeću ulogu a ostali glasovi su podređena akordska pratnja.
- **horizontalno sažimanje akorda** (engl. horizontal chord compression) sakupljanje tonova razloženog akorda u njegovu osnovnu strukturu.
- **hromatska modulacija** (engl. chromatic modulation) modulacija pomoću hromatskih promjena jednog ili više tonova u akordu.
- **hromatski intervali** (engl. chromatic intervals) intervali koji ne postoje u dijatonskim akordima: umanjena terca, dvostruko umanjena kvinta itd.
- **hromatsko terčno srodstvo** (engl. chromatic relation between chords a third apart) obuhvata terčno srodne akorde kod kojih se jedan od dva zajednička tona mijenja hromatskim pokretom (naviše ili naniže).

I

- **interval** (engl. interval) razmak između bilo koja dva tona.
- **interval sekventne transpozicije** (engl. sequence transposition interval) interval na kojem se model ponavlja u sekvenci, najčešće sekunda ili terca naviše ili naniže.
- **istoimeni tonaliteti** (engl. homonym keys) tonaliteti suprotnog roda ali sa istim tonalnim centrom.
- **istosmjerno kretanje** (engl. same direction motion) kretanje glasova u istom smjeru pri vezivanju dva akorda.
- **istupanje** (engl. passing/transitory modulation) privremeni prelazak u novi tonalitet koji kratko traje i nije potvrđen ubjedljivom kadencom.
- **izlazni akord** (engl. exit chord) akord koji izvodi muzički tok iz prethodnog tonaliteta, na kojem se vrši preznačenje ili izvode određene hromatske promjene.

J

- **jednoglasi** (engl. monophony) melodija pisana za jedan glas.

K

- **kadencia** (engl. cadence, close) harmonski završetak muzičke cjeline ili čitavog muzičkog djela.
- **kadencirajući kvartsekstakord** (engl. cadential six-four chord) zadržični kvartsekstakord na dominantu.
- **kantautor** (engl. singer-songwriter) umjetnik koji piše muziku i tekst pjesama koje izvodi.
- **kantus firmus** (engl. cantus firmus) utvrđeni napjev.
- **kompozicija** (engl. music piece, composition) muzičko umjetničko djelo.
- **kompozitor** (engl. composer) umjetnik koji stvara muzička djela.
- **konsonanca, konsonantno sazvučje** (engl. consonance); sazvučje u kojem istovremeno zvuče dva ili više tonova (konsonantnih intervala), ne teži da se razriješi i stvara kod slušaoca utisak prijatnosti.

- **kontrapunkt** (engl. counterpoint) kompozicioni stil i tehnika izrade višeglasnog stava obrazovanog od melodijskih linija koje su međusobno ravnopravne.
- **korona** (engl. hold, fermata) zastoje na završnom akordu neke muzičke cjeline.
- **kritičan ton** (engl. tendency tone) ton koji ima određeni pravac kretanja odnosno razrješenja.
- **kulminacioni ton** (engl. culminating tone) najviši ton u melodiji.
- **kvartni krug** (engl. circle of fourths) niz tonaliteta sa snizilicama, poredanih po čistim kvartama.
- **kvartdecimakord** (engl. fourteenth-chord, the first inversion of ninth-chord) prvi obrtaj nonakorda ($\frac{14}{5}$).
- **kvartsekstakord** (engl. six-four chord) drugi obrtaj kvintakorda ($\frac{6}{4}$).
- **kvintakord** (engl. triad in root position, five-three chord) trozvuk sastavljen od terce i kvinte.
- **kvintni krug** (engl. circle of fifths) niz tonaliteta sa povišilicama, poredanih po čistim kvintama.
- **kvintni položaj akorda** (engl. triad with the fifth at the top) postavka kvintakorda sa kvintom akorda u najvišem glasu.
- **kvintno srodstvo** (engl. fifth relationship) akordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za kvintu naviše ili kvartu naniže.
- **kvintsekstakord** (engl. six-five chord) prvi obrtaj septakorda ($\frac{6}{5}$).

L

- **laki taktov dio** (engl. weak/unaccented beat) v. arza.
- **laki vanakordski tonovi** (engl. unaccented foreign tones) tonovi koji ne pripadaju akordu i pojavljuju se u toku njegovog trajanja na lakom taktovom dijelu.
- **latentna harmonija** (engl. latent harmony) „skrivena“ harmonija kod melodija u jednom glasu.
- **licencija** (engl. licence) razrješenje kritičnog tona suprotno od uobičajenog načina.
- **lidijska kvarta** (Lydian fourth) karakterističan interval lidijskog modusa.
- **lidijski modus** (engl. Lydian mode) starocrkvena ljestvica od tona f.
- **lidijski sekstakord** (engl. first inversion of the minor triad on the leading note) prvi obrtaj molskog kvintakorda na VII stupnju (vođici).

Lj

- **ljestvica** (engl. scale) niz od sedam tonova (stupnjeva) i osmog koji predstavlja ponovljen prvi; poredani su abecednim redom od određenog tona.

M

- **mali durski septakord** (engl. dominant seventh-chord) četvorozvuk koji se sastoji od durskog kvintakorda i male septime.
- **mali molski septakord** (engl. minor seventh-chord) četvorozvuk koji se sastoji od molskog kvintakorda i male septime.
- **meko umanjeni septakord** (engl. chord of minor third and doubly diminished fifth) alterovani akord hromatskog tipa.
- **melodija** (engl. melody) niz tonova različite visine i trajanja.
- **melodijska sekvenca** (engl. melodic sequence) sekventno ponavljanje modela u jednom glasu.

- **melodijski dur** (engl. major scale with flat sixth and flat seventh) durska ljestvica sa sniženim VI i VII stupnjem, naziva se i miksolijski moldur.
- **melodijski mol** (engl. melodic/ascending minor) molska ljestvica sa povišenim VI i VII stupnjem.
- **melodijski položaj akorda** (engl. melodic position of the chord) određuje ga u strogom horskom četvoroglasu intervalski razmak između basa i soprana.
- **miksolijska septima** (engl. Mixolydian seventh) karakterističan interval miksolijskog modusa.
- **miksolijski modus** (engl. Mixolydian mode) starocrkvena ljestvica od tona g.
- **miksolijski moldur** v. melodijski dur.
- **miksolijsko istupanje** (engl. Mixolydian turn) zvučno zahvatanje subdominantnog tonaliteta preko veze akordâ Ds-S, obično pred kraj barokne kompozicije.
- **mješoviti slog** (engl. mixed position) nastaje kombinacijom uskog i širokog sloga tako što jedan par tonova u akordu ima uski a drugi široki slog, i obrnuto.
- **Mocartove kvinte** (engl. Mozartian fifths) paralelne čiste kvinte, koje obrazuju terca i septima od -VII^D (postavljeni kao basov ton i kvinta kod prekomjernog kvintsektakorda -VIID⁺⁶), pri razrješenju postupnim silaznim pokretom u tonove D-akorda.
- **modulacija** (engl. modulation, change of key) promjena tonalnog centra izvedena u muzičkom toku u kome se novi tonalitet potvrđuje kadencom.
- **modulirajući akord** (engl. the chord confirming a new key) prvi karakterističan akord koji ne pripada polaznom tonalitetu već je dio novog tonaliteta.
- **modusi** (engl. modes) starocrkvene ljestvice koje su prethodile nastanku dura i mola.
- **mol, molska ljestvica** (engl. minor, minor scale) vrsta dijatonske ljestvice sa polustepe-nima između II i III, V i VI stupnja.
- **moldur** (engl. major with flat sixth) durska ljestvica sa sniženim VI stupnjem; naziva se i harmonski dur.
- **molska subdominanta** (engl. minor subdominant) molski kvintakord na IV stupnju moldura ili mola.
- **molski kvintakord** (engl. minor triad) trozvuk koji se sastoji od male terce i čiste kvinte.
- **molski tonalitet** (engl. minor key) sistem odnosa među akordima molske ljestvice, koji gravitiraju zajedničkom zvučnom centru (toničnom akordu).
- **mutacija** (engl. tonal interchange) prelazak iz durskog tonaliteta u istoimeni molski, ili obrnuto.

N

- **naglašeni taktov dio** v. teza.
- **napolitanski sekstakord** (engl. Neapolitan sixth-chord) alterovani akord dijatonskog tipa, prvi obrtaj frigijskog kvintakorda.
- **nenaglašeni taktov dio** v. arza.
- **neobilježeni bas** (engl. unfigured bass) zadata melodija u basu bez upisanih oblika akordâ za harmonizaciju.
- **nepotpuni akordi** (engl. incomplete chord) akordi koji ne sadrže sve akordske tonove, nego obično osnovni ton i tercu.
- **nesavršena kadenca** (engl. unperfect cadence) kadenca kod koje se završni akord ne nalazi u oktavnom položaju ili na jakom taktovom dijelu ili mu ne prethodi D⁵ (D⁷) u osnovnom obliku.

- **nesrodni kvintakordi** (engl. chords without common tone) kvintakordi koji nemaju nijedan zajednički ton.
- **niži tonalitet** (engl. lower key) tonalitet koji ima više snizilica ili manje povisilica u odnosu na drugi.
- **nonakord** (engl. ninth-chord) petozvuk, najkarakterističniji na dominantni (D⁹).

O

- **obilježeni bas** v. generalbas.
- **oblik akorda** (engl. chord form) intervalski sastav akorda posmatran od najnižeg tona.
- **obrtači akorda** (engl. inversions of chord) nastaju kada se u ulozi basa ne nalazi osnovni ton, već bilo koji drugi ton akorda.
- **obrtačni kvartsekstakord** (engl. rotating six-four chord) predstavlja okretanje (obrtnje) tonova akorda iste funkcije i smjenu njegovih različitih oblika (kvintakorda, kvartsekstakorda, ponekad i sekstakorda).
- **odlomak** (engl. part, section) odsjek/dio kompozicije, pogodan za harmonsku analizu.
- **oktavni položaj** (engl. triad with the octave at the top) postavka kvintakorda sa udvajanjem osnovnog tona akorda (oktavom) u najvišem glasu.
- **opseg, obim** v. ambitus.
- **orgelpunkt** (engl. sustained tone, pedal-tone, organ-point) pedal, ton dužeg trajanja, najčešće u basu, nad kojim se smjenjuju različiti akordi; može se pojaviti i u sopranu.
- **osnovni oblik akorda** (engl. fundamental/root position) oblik akorda koji se sastoji samo od terci (velikih i malih).
- **osnovni ton akorda** (engl. root of a chord) ton koji se kod osnovnog oblika nalazi u basu.

P

- **paralelne kvinte/oktave** (engl. parallel fifths/octaves) istosmjerno kretanje dva glasa iz intervala kvinte u kvintu, odnosno iz oktave u oktavu.
- **paralelne ljestvice/tonaliteti** (engl. relative scales/keys) najsirođnije ljestvice/tonaliteti koji imaju isti broj stalnih predznaka.
- **paralelno kretanje glasova** (engl. parallel movement/motion) pokret glasova u istom smjeru.
- **partitura** (engl. score) notni zapis muzičkog djela.
- **pauza** (engl. rest) znak za prekid muzičkog toka.
- **pauza koja se poklapa sa cezurom** (engl. intermission) prekid muzičkog toka između stavova, činova.
- **pedal** v. orgelpunkt.
- **petozvuk** (engl. ninth-chord) akord koji se sastoji od pet tonova, najčešće terčne građe.
- **pikardijska terca** (engl. Picardy third) velika (durska) tonična terca na kraju kompozicije u molskom tonalitetu.
- **plagalna kadenca** (engl. plagal cadence/close) harmonska veza subdominanta–tonika (S-T).
- **početni/polazni tonalitet** (engl. initial/opening key) tonalitet iz kog će muzički tok, na osnovu novih predznaka, preći u sljedeći (ciljni) tonalitet.
- **polarni odnos** (engl. triads at a distance of a tritone) odnos koji imaju durski i molški kvintakordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za prekomjernu kvartu (umanjenu kvintu).
- **polifoni stil/polifonija** (engl. polyphony) stil u kom glasovi ravnopravno učestvuju u izlaganju i razradi muzičkih motiva.

- **položaj akorda** (engl. chord position) intervalski razmak između basa i soprana.
- **polukadenca** (engl. half cadence/close, dominant cadence) zastoj muzičkog toka na dominantni (T-S-D ili S-D).
- **polustepen** (engl. semitone, half-tone) najmanji razmak između dva susjedna tona.
- **poluumanjeni septakord** (engl. leading seventh chord) četvorozvuk koji se sastoji od umanjenog kvintakorda i male septime (na VII stupnju).
- **posredna modulacija** (engl. transitory modulation) modulacija preko umetnutog (posrednog) tonaliteta.
- **posredni tonalitet** (engl. transitory key) tonalitet koji kratko traje, ne potvrđuje se i sadrži zajednički akord sa polaznim i ciljnim tonalitetom.
- **postupno kretanje** (engl. stepwise motion, motion by degrees) kretanje melodije po susjednim tonovima.
- **potpuna autentična kadenca** (engl. full/complete cadence) harmonski niz S-D-T.
- **potpuni akord** (engl. full chord) akord koji je u harmonskom stavu predstavljen sa svim svojim tonovima.
- **potvrda tonaliteta** (engl. to establish a key) poslije modulacije, novi tonalitet treba da se potvrdi kadencom.
- **povisilica** (engl. sharp) znak za polustepeno povišavanje tona.
- **predtakt** (engl. upbeat) prvi nepotpuni takt na početku neke kompozicije (obično se dopunjuje u posljednjem taktu).
- **predznak** (engl. accidental) znak koji se upisuje ispred note, a odnosi se na hromatsko povišenje ili sniženje tona.
- **predznaci** kompozicije (engl. key signature) povisilice ili snizilice koje se upisuju pored ključa na početku kompozicije, kao oznaka tonaliteta.
- **prekomjerna dominanta** (engl. dominant chord with augmented fifth) prekomjerni kvintakord (ili septakord) na V stupnju.
- **prekomjerna seksta** (engl. augmented sixth) obrtaj umanjene terce, u sastavu najčešćih obrtaja alterovanih akordâ hromatskog tipa.
- **prekomjerna subdominanta** (engl. augmented subdominant) alterovani akord na sniženom IV stupnju (moguć samo u molu).
- **prekomjerni kvintakord** (engl. augmented triad) trozvuk koji se sastoji od velike terce i prekomjerne kvinte.
- **prekomjerni kvintsekstakord** (engl. chord of the augmented sixth) prvi obrtaj dvostruko umanjenog septakorda (alterovani akord hromatskog tipa -VII_D⁺⁶).
- **prekomjerni sekstakord** (engl. Italian sixth-chord) „italijanski akord“, prvi obrtaj dvostruko umanjenog kvintakorda (alterovani akord hromatskog tipa -VII_D⁺⁶).
- **prelazni akord** v. zajednički akord.
- **preskok glasova** (engl. crossing of voices) pojava kada jedan od glasova u akordu dođe na viši ton nego što je susjedni viši glas od njega imao u prethodnom akordu.
- **prethodnica** v. anticipacija.
- **preznačenje akorda** (engl. re-interpretation of the chord) promjena funkcije akorda koji je isti u polaznom i ciljnom tonalitetu.
- **pripremljena septima** (engl. prepared seventh) ton septime novog akorda, zadržan iz prethodnog akorda u istom glasu.
- **pripremljena zadržica** (engl. suspension) vanakordski ton zadržan iz prethodnog akorda u istom glasu.
- **prirodni dur/mol** (engl. natural major/minor) tonalna osnova za umjetničku muziku od XVII vijeka do danas.

- **prividne dominante** v. vantonalne dominante.
- **prividno dominantni odnos** (engl. apparent dominant relation) odnos akordâ čiji su osnovni tonovi udaljeni za čistu kvartu naviše ili kvintu naniže.
- **prividno (skriveno) terčno srodstvo** (engl. apparent relation between chords a third apart third apart) terčno srodni akordi kod kojih su oba zajednička tona hromatski promijenjena i koji s početnim akordom nemaju zajedničkih tonova.
- **privremena tonika** (engl. temporary tonic) ljestvični akord uveden svojom vantonalnom dominantom, njenim zamjenikom ili vantonalnom subdominantom.
- **prolazni akordi** (engl. passing chords) slučajni akordi na lakom taktovom dijelu koji prolaze između dva akorda iste ili različite funkcije.
- **prolazni kvartsekstakord** (engl. passing six-four chord) kvartsekstakord na lakom taktovom dijelu, između kvintakorda i sekstakorda iste funkcije.
- **prolaznica** (engl. passing tone) vanakordski ton na lakom taktovom djelu koji prolazi između dva akordska tona jednog ili dva različita akorda.
- **promjena tonaliteta** (engl. change of key) v. modulacija.
- **prošireni tonalitet** (engl. extended/expanded tonality) tonalitet koji osim osnovnih ljestvičnih uključuje i akorde koji su nastali isključivo alteracijom.

R

- **razloženi akordi** (engl. broken/arpeggiated chords) kretanje melodije po tonovima akorda od najnižeg do najvišeg, i obrnuto.
- **razrješilica** (engl. natural) znak u muzičkoj notaciji koji poništava dejstvo povisilice ili snizilice u istoj praznini ili liniji notnog sistema.
- **ritam** (engl. rhythm) jedna od tri glavne komponente muzičkog djela koja se odnosi na tok zvukova ili tonova različitog trajanja.
- **realteracija** (engl. leading of an altered tone to the unaltered tone on the same degree) povratak iz alterovanog tona u dijatonski ton istog stupnja.

S

- **savršena autentična kadenca** (engl. perfect/complete cadence) harmonski završetak kod kojeg je završni akord u oktavnom položaju na jakom taktovom dijelu, a kom prethodi D-akord u osnovnom obliku.
- **sazvučje** (engl. chord, harmony, vertical sonority) v. akord.
- **sekstakord** (engl. sixth-chord) prvi obrtaj kvintakorda ($\overset{6}{6}$, $\overset{6}{3}$).
- **septakord** (engl. seventh-chord) četvorozvuk, akord koji se sastoji od osnovnog tona, terce, kvinte i septime.
- **sekundakord** (engl. second-chord) treći obrtaj septakorda ($\overset{2}{7}$).
- **sekvenca** (engl. sequence) uzastopno ponavljanje modela (motiva ili teme) na drugoj tonskoj visini.
- **sekvencakordi** (engl. sequence-chords) akordi koji se koriste u sekvencama (naziv se najčešće odnosi na sporedne septakorde).
- **sikst ažute** (fr. accord de la sixte ajoutée) kvintakord sa dodatom sekstom, najčešće na S ili T ($\overset{6}{\ddot{S}}$ ili $\overset{6}{\ddot{T}}$, a to su u osnovi II $\overset{6}{5}$ ili VI $\overset{6}{5}$).
- **skala** v. ljestvica.
- **Skarlatijeve kvinte** (engl. consecutive fifths resulting from the resolution of the leading-note chord upon the tonic triad) zabranjene paralelne kvinte u vezi VII $\overset{7}{7}$ -T, usljed postupnog suprotnog kretanja, ukoliko se kod VII $\overset{7}{7}$ septima nalazi iznad terce.

- **skretnica** (engl. auxiliary tone) vanakordski ton u koji se ulazi postupnim pokretom (naviše ili naniže) iz akordskog, a zatim se razrješava vraćanjem u isti akordski ton.
- **skretnični akordi** (engl. auxiliary chords) akordi u koje se ulazi postupnim pokretom naviše ili naniže a izlazi suprotno.
- **skretnični kvartsekstakord** (engl. auxiliary six-four chord) formira se na lakom taktovom dijelu između dva kvintakorda iste harmonske funkcije.
- **skrivena hromatika** (engl. hidden chromatics) uvođenje alterovanog tona bez otvorenog hromatskog pokreta.
- **slobodni harmonski stav** (engl. free setting/harmonic style) stav sa nestalnim brojem glasova, najčešće u instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici.
- **slog akorda** (engl. position of chord) određuje intervalski razmak između gornja tri glasa (sopran – alt, alt – tenor).
- **snizilica** (engl. flat) - znak za polustepeno hromatsko snižavanje tona.
- **spoljašnji glasovi** (engl. outer/external parts/voices) u četvoroglasnom horskom stavu podrazumijeva najviši i najniži glas, tj. sopran i bas.
- **sporedni kvintakordi** (engl. secondary/subordinate triads) trozvuci na II, III, VI i VII stupnju, zamjenici akordâ glavnih funkcija.
- **sporedni septakordi** (engl. secondary seventh chords) četvorozvuci na I, III, IV i VI stupnju koji su manje u upotrebi.
- **sporedni stupnjevi** (engl. secondary degrees) II, III, VI i VII stupanj u duru i molu.
- **srodni tonaliteti** v. bliski tonaliteti.
- **srodnost/srodstvo akordâ** (engl. chord relationship) odnos između dva akorda koji je određen intervalskim razmakom između njihovih osnovnih tonova; može biti: kvintna srodnost, terčna srodnost i nesrodnost.
- **srodnost/srodstvo tonaliteta** (engl. key relationship) određuje se na osnovu razlike u broju predznaka tih tonaliteta.
- **strogi harmonski stav** (engl. setting, strict style) tačno određen i nepromjenjiv broj glasova.
- **stupnjevi** (engl. degrees of the scale) mjesta tonova u ljestvici.
- **subdominanta** (engl. subdominant) harmonska funkcija akorda na IV stupnju u dijatonskoj durskoj i molskoj ljestvici.
- **subdominantina subdominanta** (engl. secondary subdominant) alterovani akord koji stoji u subdominantnom odnosu prema konsonantnom ljestvičnom kvintakordu (kao S prema T).
- **subdominantni tritonus** (engl. subdominant triton) intervalski odnos između II i VI stupnja u molduru i molu, što je umanjena kvinta (u obrtaju prekomjerna kvarta) odnosno tritonus.
- **suprotno kretanje** (engl. contrary/opposite motion) odnosi se na kretanje melodije u obrnutom pravcu u odnosu na drugu melodiju u susjednom višem ili nižem glasu.
- **susjedni stupnjevi** (engl. conjunct/neighbouring degrees) najbliži tonovi u ljestvici koji su udaljeni za interval sekunde.
- **sviranje partitura** (engl. score reading, playing from score) izvođenje notnog zapisa jednog muzičkog djela na određenom instrumentu.

Š

- **šifrovani bas** v. generalbas.
- **šifrovanje** (engl. figuring) obilježavanje akordâ u generalbasu.

- **široki slog akorda** (engl. open position, spread/dispersed harmony) slog akorda kod kojeg se između gornja tri glasa može umetnuti po jedan ton istog akorda.

T

- **temperovani tonski sistem** (engl. tempered tonal system) akustički ravnomjerna podjela oktave na 12 jednakih polustepena.
- **terckvartakord** (engl. four-three chord, chord of the fourth and third) drugi obrtaj septakorda ($\frac{4}{3}$).
- **tercni položaj akorda** (engl. triad with the third at the top) postavka kvintakorda sa tercom akorda u najvišem glasu.
- **tercni sklop akorda** (engl. tertian harmony, built up in thirds) akordi građeni naslojavanjem terci.
- **tercno srodstvo/srodnost** (engl. relation between keys a third apart) akordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za malu ili veliku tercu.
- **teška prolaznica** (it. appoggiatura) vanakordski prolazni ton na teškom taktovom dijelu.
- **tetrahord** donji/gornji (engl. lower/upper tetrachord) postupni jednosmjerni niz od četiri tona; ljestvicu grade donji i gornji tetrahord.
- **teza** (engl. thesis, strong/accented beat, down-beat) teški/naglašeni taktov dio.
- **tip akorda** (chord type) građa akorda po vrsti i veličini intervala od kojih je sastavljen.
- **tonalitet** (engl. tonality, key) harmonsko-funkcionalni sistem odnosa među akordima koji gravitiraju zajedničkom zvučnom centru (toničnom akordu).
- **tonaliteti sa povisilicama** (engl. sharp keys) tonaliteti poređani po kvintnom krugu.
- **tonaliteti sa snizilicama** (engl. flat keys) tonaliteti poređani po kvartnom krugu.
- **tonalni plan** (engl. key scheme) modulacioni plan, princip i način na koji je zamišljeno ređanje tonaliteta u nekom muzičkom djelu.
- **tonalni skok** (engl. shift, transition, change) vid promjene tonaliteta kod kojeg prethodni dio oblika završava u jednom tonalitetu, a naredni počinje u novom, bez procesa modulacije.
- **tonalno istupanje** v. istupanje.
- **tonalno labilne alteracije** (engl. tonally unstable alterations) alteracije koje se ne razrješavaju u tonove toničnog kvintakorda (alteracije I, III, V i VII stupnja).
- **tonalno stabilne alteracije** (engl. tonally stable alterations) alteracije stupnjeva čije razrješenje vodi u tonove toničnog kvintakorda (alteracije II, IV i VI stupnja).
- **tonika** (engl. tonic, keynote) harmonska funkcija akorda na prvom stupnju u dijatonskoj durskoj i molskoj ljestvici, predstavlja mir i stabilnost, a nalazi se na početku i obavezno na kraju muzičko-formalne cjeline.
- **tritonus** (engl. tritone) niz od tri cijela stepena, sa opsegom od prekomjerne kvarte.
- **trozvuk** (engl. triad, common chord) akord koji se sastoji od tri tona, najčešće terčne građe.
- **tvrdno umanjeni kvintakord** (engl. major triad with diminished fifth) alterovani akord hromatskog tipa sa velikom tercom i umanjenom kvintom.
- **tvrdno umanjeni septakord** (engl. major seventh-chord with flattened fifth) alterovani akord hromatskog tipa, sadrži veliku tercu, umanjenu kvintu i malu septimu.

U

- **udaljeni tonaliteti** (engl. distant keys) tonaliteti koji se razlikuju za više predznaka.
- **ukrštanje glasova** (engl. crossing of the parts) pojava kada se viši glas nađe ispod susjednog nižeg, i obrnuto.

- **ulazni akord** (engl. the chord confirming a new key) prvi akord koji pripada novom tonalitetu, prije kog je bilo preznačenje ili je nastao određenim hromatskim ili enharmonskim promjenama; naziva se još moduirajući akord.
- **umanjena terca** (engl. diminished third) interval koji sadrže alterovani akordi hromatskog tipa, zvučno odgovara velikoj sekundi, a u obrtaju daje prekomjernu sekstu.
- **umanjeni kvintakord** (engl. diminished triad) trozvuk koji se sastoji od male terce i umanjene kvinte.
- **umanjeni septakord** (engl. diminished seventh chord) četvorozvuk koji se sastoji od umanjenog kvintakorda i umanjene septime.
- **unakrsnica** (engl. cross relation) uzastopna pojava alterovanog i dijatonskog tona istog stupnja u dva različita glasa.
- **unutrašnji glasovi** (engl. middle voices/parts) u četvoroglasnom horskom stavu podrazumijeva središnje glasove: alt i tenor.
- **uski slog akorda** (engl. close position) slog akorda kod kojeg se između gornja tri glasa ne može umetnuti niti jedan ton tog akorda.

V

- **vanakordski tonovi** (engl. unessential/foreign tones) tonovi („van“ ili „izvan“ akorda) koji ne pripadaju akordu za vrijeme čijeg se trajanja pojavljuju, već sa njim obrazuju disonance koje se moraju razriješiti u akordske tonove.
- **vantonalne dominante** (engl. secondary/side dominants) alterovani akordi dijatonskog tipa koji stoje u dominantnom odnosu prema konsonantnim ljestvičnim akordima.
- **vantonalne subdominante** (engl. secondary/side subdominants) alterovani akordi koji stoje u subdominantnom odnosu prema konsonantnim ljestvičnim akordima.
- **varljiva kadenca** (engl. deceptive/false cadence) harmonska veza koju čine dominanta i akord na šestom stupnju (D-VI).
- **varljivi zastanak** veza $D-S^6$ nazvana „varljivi zastanak“ po uzoru na „varljivu vezu“ D-VI sa kojom je slična.
- **veliki durski septakord** (engl. major seventh chord) četvorozvuk koji se sastoji od durskog kvintakorda i velike septime.
- **veliki molski septakord** (engl. major seventh chord with minor third) četvorozvuk koji se sastoji od molskog kvintakorda i velike septime.
- **vertikalno sažimanje akorda** (engl. vertical chord compression) postupak koji se koristi kako bi se kod simultanih akordâ u širokom rasponu mogle lakše odrediti njihove harmonske funkcije.
- **višestruki vanakordski tonovi** (engl. multiple foreign tones) pojava vanakordskih tonova u više glasova istovremeno.
- **viši tonalitet** (engl. upper key) tonalitet koji ima više povisilica ili manje snizilica u odnosu na drugi.
- **vodica** (engl. leading note, essential seventh) gradivni element kadence i najbitniji element harmonskih odnosa; najznačajnija je vodica za toniku/tonalitet (VII stupanj) u duru, harmonskom i melodijskom molu) i za dominantu (IV<).
- **vođični akord** (engl. leading-note chord) akord VII stupnja.

Z

- **zabranjena kretanja** (engl. forbidden progressions) svi pokreti u jednom ili više glasova koji iz melodijskih ili harmonskih razloga nijesu dozvoljeni u strogom harmonskom stavu.

- **zabranjene paralele** (engl. restricted parallels) nedozvoljeno istosmjerno kretanje dva glasa (najčešće se odnosi na paralelne kvinte i oktave).
- **zadani bas** (engl. given bass) melodija u najnižem glasu četvoroglasnog horskog stava, kao harmonski zadatak.
- **zadani sopran** (engl. given melody) zadana melodija u najvišem glasu, kao harmonski zadatak.
- **zadržica** (engl. suspension) vanakordski ton koji nastaje zadržavanjem nekog tona iz prethodnog akorda kada je novi akord već nastupio.
- **zadržični akord** (engl. suspension chord, multiple suspension) akord na naglašenom taktovom dijelu, nastao kao posljedica višestrukih zadržica.
- **zadržični kvartsekstakord** (engl. cadential six-four chord) kvartsekstakord na teškom taktovom dijelu, najčešće na V stupnju.
- **zajednički akord** (engl. transitional chord) isti akord u polaznom i ciljnom tonalitetu preko kojeg se izvodi modulacija, prelazni akord.
- **zajednički ton** (engl. common tone) isti ton u vezi između dva akorda.
- **zamjenik** (engl. substitute chord) akord sporednog stupnja u funkciji glavnog.
- **zamjenik dominantine dominante** (engl. dominant leading-note chord) alterovani akord dijatonskog (ili hromatskog) tipa koji stoji u vođičnom odnosu prema dominantni (VII_D ili -VII_D).
- **zamjenici vantonalnih dominantni** (engl. altered leading-note chords) alterovani akordi koji stoje u vođičnom odnosu prema bilo kojem ljestvičnom konsonantnom kvintakordu (kao VII⁷-T).

Ž

- **ženski završetak** (engl. feminine ending) posljednji akord u kadenci (na kraju muzičke cjeline) na lakom taktovom dijelu (arzi).

LITERATURA

1. Belković Martina, *Glazbena literatura za harmonijsku analizu*, Zagreb: HDGT, 2014.
2. Despić Dejan, *Harmonska analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987.
3. Despić Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1993.
4. Despić Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
5. Despić Dejan i Peričić Vlastimir, *Stevan Stojanović Mokranjac – život i delo*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Knjaževac: Muzičko-izdavačko preduzeće *Nota*, 1999.
6. Drobni Ivana i Ristić Tatjana, *Bahovi korali*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
7. Jovanović Dragana, *Praktikum iz Harmonije 1*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2013.
8. Jovanović Dragana, *Praktikum iz Harmonije 2*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2013.
9. Koch Karl, *Harmonielehre*, Wien: Solisten-Verlag, 1957.
10. Marjanović Zlata, *Narodne pesme Crne Gore po tonskim zapisima i odabranim beleškama iz dnevnika Nikole Hercigonje*, Podgorica: Institut za muzikologiju i etnomuzikologiju Crne Gore, 2002.
11. Milošević Jovan, *Zapisi narodnih pjesama iz Crne Gore*, Podgorica: Udruženje kompozitora Crne Gore, 2000.
12. Mutli Andrei F., *Sbornik zadač po garmonii*, Moskva: Muzika, 1986.
13. Nikolić Olivera, *Harmonija*, priručnik za učenike srednjih muzičkih škola, Beograd: autorsko izdanje (Autorska agencija za Srbiju), 2014.
14. Peričić Vlastimir, *Harmonija*, I deo, skripta, Beograd: autorsko izdanje, 1982.
15. Peričić Vlastimir, *Harmonija*, II deo, skripta, Beograd: autorsko izdanje, 1983.
16. Peričić Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike i Univerzitet umetnosti, 2008.
17. Petrović Tihomir, *Od Arcadelta do Tristanova akorda*, Zagreb: HDGT, 2014.
18. Primorac Jakša i Marjanović Zlata, *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: NVO Međunarodni festival klapa Perast, 2015.
19. Rajčev Aleksandar, *Harmonija, nauka i umetnost*, I deo, Sofija: Muzika, 1974.
20. Tajčević Marko, *Harmonija*, udžbenik za srednje muzičke škole, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije, 1972.
21. Tchaikovsky Peter Ilyitch, *Guide to the practical study of harmony*, Mineola, New York: Dover publications INC., 2005.
22. Vasiljević Miodrag A., *Nauka o harmoniji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
23. Živković Milenko, *Nauka o harmoniji*, Beograd: Prosveta, 1953.

24. Živković Mirjana, *Harmonija za II, III i IV razred srednje muzičke škole*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.
25. Živković Mirjana, *Harmonija za II razred srednje muzičke škole*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2009.
26. Živković Mirjana, *Harmonija za III i IV razred srednje škole*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2001.