

۳۶	کنسونانس های کامل و کنسونانس های ناقص
۳۶	دیسونانس ها
۳۱	معکوس فواصل
۴۲	دیسونانس ها در موسیقی قرن بیستم

فصل سوم

۴۷	وصل آکردهای پایه ای
۴۹	طبقه بندی تریادها «ماژور، مینور، کاسته»
۵۱	نت های حذف شده
۵۱	وصل آکردها
۵۲	کادنس ها در دوماژور
۵۶	گام و نت تال
۵۸	کتریوان و هوموفونی

فصل چهارم

۶۳	انتقال
۶۵	علایم کلیدی
۶۶	دیگر گام های ماژور
۶۷	نام گذاری یک گام ماژور از علایم کلیدی
۶۸	انتقال گام های مдал
۷۱	کاربرد عملی انتقال
۷۴	وصل در دیگر گام های ماژور
۷۵	انتقال وصل های آکردهای

فصل پنجم

۷۹	معکوس ها
۸۵	معکوس های اول و دوم در دیگر گام های ماژور
۸۶	معکوس های داده شده

فصل ششم

۸۹	گام های مینور
۹۱	نت های عرضی یا اتفاقی
۹۳	هارمونی گام مینور
۹۵	آکردهای فرعی گام مینور
۹۷	معکوس ها در A مینور
۱۰۰	انتقال گام های مینور
۱۰۱	انتقال هارمونی گام مینور
۱۰۳	تشخیص گام های مینور
۱۰۴	مازور و مینورهای نسبی
۱۰۵	آکردهای مینور در همراهی های آوازهای عامپانه مدار

فصل هفتم

۱۰۹	خبر و هضم نمایان
۱۱۰	ناخبرهای گام مینور
۱۱۱	ناخبر در دیگر گام های مازور و مینور
۱۱۳	هفتم نمایان
۱۱۶	هفتم های نمایان گام مینور
۱۱۶	هفتم های نمایان در دیگر گام های مازور و مینور
۱۱۶	هفتم نمایان در بلوز

فصل هشتم

۱۲۱	مدولاسیون و آکردهای هفتم کاسته
۱۲۱	مدولاسیون
۱۲۳	گام های همسایه
۱۲۵	مدولاسیون های گام مینور
۱۲۶	مدولاسیون در دیگر گام های مازور و مینور
۱۳۰	آکرد هفتم کاسته

Ex. 28a Müß Ich Denn (Must I Then)



ضریبات تأکیدی حمایت می‌کنند. همچنین چهار فاصله‌ی اکتاو هم در این تمرین وجود دارد که یکی در شروع و یکی در نزدیکی پایان ملودی، برای تأکید بر روی تونیک C و دو تای دیگر مابین آنها برای تعمیم خط‌بازس، به کار رفته است. یک فاصله‌ی هم صدا، در پایان میزان آخر، خط ملودی، خط وسطی و خط باس را با همدیگر به سوی تونیک می‌برد، که این به واسطه‌ی ایجاد زمینه‌ای مساعد برای بیان بعدی است. (به تمرین ۱۴۳ نگاه کنید)

Ex. 28b Waltz

به روش مشابه، تمرین ۲۸b یک درس ساده برای گیتار است، که با فواصل سوم و ششم به طور افقی، به عنوان یک حرکت ملودیک روان و ملایم تنظیم شده است. حضور فواصل سوم که هزارگاهی به طور عمودی قرار داده شده‌اند، به این دلیل است تا خط ملودی دوبل شده و آن را نمایان تر و برجسته تر سازند.

فواصل چهارم و پنجم درست

در مقایسه با صدای خوشایند فواصل سوم و ششم، فواصل درست پرقدرت هستند. در تمرین شماره‌ی ۲۹، هیچ کدام از فواصل دیگر نمی‌تواند، کاملاً احساس جذابی و فاصله‌ای را که چهارم‌ها، پنجم‌ها و اکتاوهای یک گوش می‌رسانند، ایجاد کنند. علی‌رغم سهولت آشکارش، در خطوط صدایی تمرین ۲۹، صداها بژواک می‌یابند؛ که

Ex. 114

Andantino

F. Carulli

در بازگشت به آکردهای اصلی، همراه با معکوس‌های شان در گام A مینور، تمرین ۱۱۴ دارای چهار عبارت می‌باشد، که به طور عمده روی آریزهای آکرده توپیک و نمایان متصرکز می‌گردند. بعد از معرفی وصل ۱ → ۷ که گام را مشخص می‌کند، اوّلین عبارت به دو خط پایین رونده - در سوم‌های ترکیبی - منشعب شده تا بر روی آکرده نمایان در یک کادانس نیمه، سکون یابد. عبارت دوم با تکرار میزان‌های آغازین اوّلین قسمت عبارت، شروع شده و از طریق زیر نمایان برای پایان بخشیدن عبارت به طرف یک کادانس $\frac{5}{4}$ حرکت می‌کند. این توجه داشته باشید که چگونه این معکوس دوم، به طور مرتب جاگذاری شده است. این معکوس دوم با نت C ملودی پایین رونده، انطباق می‌یابد (که به طور اتفاقی حرکت پایین رونده‌ی ملودی را در میزان مربوطه‌ی بالا منعکس می‌کند) و با نت باس نمایان، آکرده نمایان را برای تامین کردن کادانس کامل، پیش‌بینی می‌کند.

عبارت سوم، بعد از یک پدال E نمایان و دیسونانس E-D $\#$ تکرار شده در ملودی، با فواصل سوم کوچک به طرف یک کادانس نیمه حرکت پایین رونده دارد و در عبارت پایانی با همان نت‌ها آن را می‌پسند و با کادانس $\frac{5}{4}$ خاتمه می‌شود.

قبل از آن که به نحوه استفاده از آکردهای بسط یافته در این زمینه، دسترسی پیدا کنیم، طرحی به نام «آپازیاتور» appoggiatura را که به طور وفور در بسطها مشاهده می شود، مورد ارزیابی قرار می دهیم.

Ex. 171



در ادبیات موسیقی «آپازیاتور» به معنی نت تکیه شده است - یعنی نت اضافی که به عنوان یک آرایش به یک آکرد وصل می شود. در تمرین ۱۷۱ نت آپازیاتور - یعنی نت B - در بالای آکرده هفتم نمایان قرار گرفته است. این ناهماهنگی با کشمکشین بین نت آپازیاتور و نت C، تشدید می گردد (هفتم بزرگ C-B). در این حالت یک فاصله ی دیسونانس مورد تأکید قرار گرفته و بر روی یک ضربه ی موکد می افتد. ملودی با تمایل در جهت حل مورد نظر خود به طرف پایین - یعنی نت A - حرکت می کند و آکرده همراهش را به آرامش می رساند.

اهمیت آپازیاتور، به مراتب بیشتر از یک آرایشی است که به طور آزادانه به کار برده می شود، آپازیاتور با دیسونانس احتمالی و تمایل به طرف پایین خود، در ملودی ای به کار می رود که به عنوان یک نیروی دارای حالت قوی در موسیقی ارکستری و اپرای قرن نوزدهم شناخته شده است، به ویژه «واگنر» Wagner و «لیست» Liszt آپازیاتورها را به منظور بیان دردها، دلتگی و آرزوها و دیگر تاثیرات دراماتیکی - که مشخص کننده ی جنبش رمانیک در موسیقی آن دوره بوده - به کار می برند. آپازیاتورها که به طور آزادانه و اغلب بدون حل شدن به هارمونی می پوستند، طولی نکشید که به عنوان نت های ترکیبی آکردها - که به منظور تاثیر بیشتر به آکردها افزوده شدند - مقبولیت یافتند. پیشرفت های هارمونیک در اواخر قرن نوزدهم - که محدود به ملحقات دیاتونیک نمی باشد - به کار برده بیشتر ملحقات کروماتیک انجامید و آکردهای گذر کروماتیک را کامل کرد. این آکردهای ترکیبی و غنی - که از نظر تعداد بیشتر یا حداقل معادل اجزای دیاتونیک شان می باشند - هارمونی غربی را از اساس دیاتونیک پیشین به افزایش گرایشات کروماتیک بسط دادند.

با مراجعه به فرم اساسی آپازیاتور در می پاییم، که آن با یک تأخیرستی که می تواند در هشتارط و بدون تعلیم تدا که آکرده سنت خود را دردها مونه شود تفاوت دارد (تمرین: